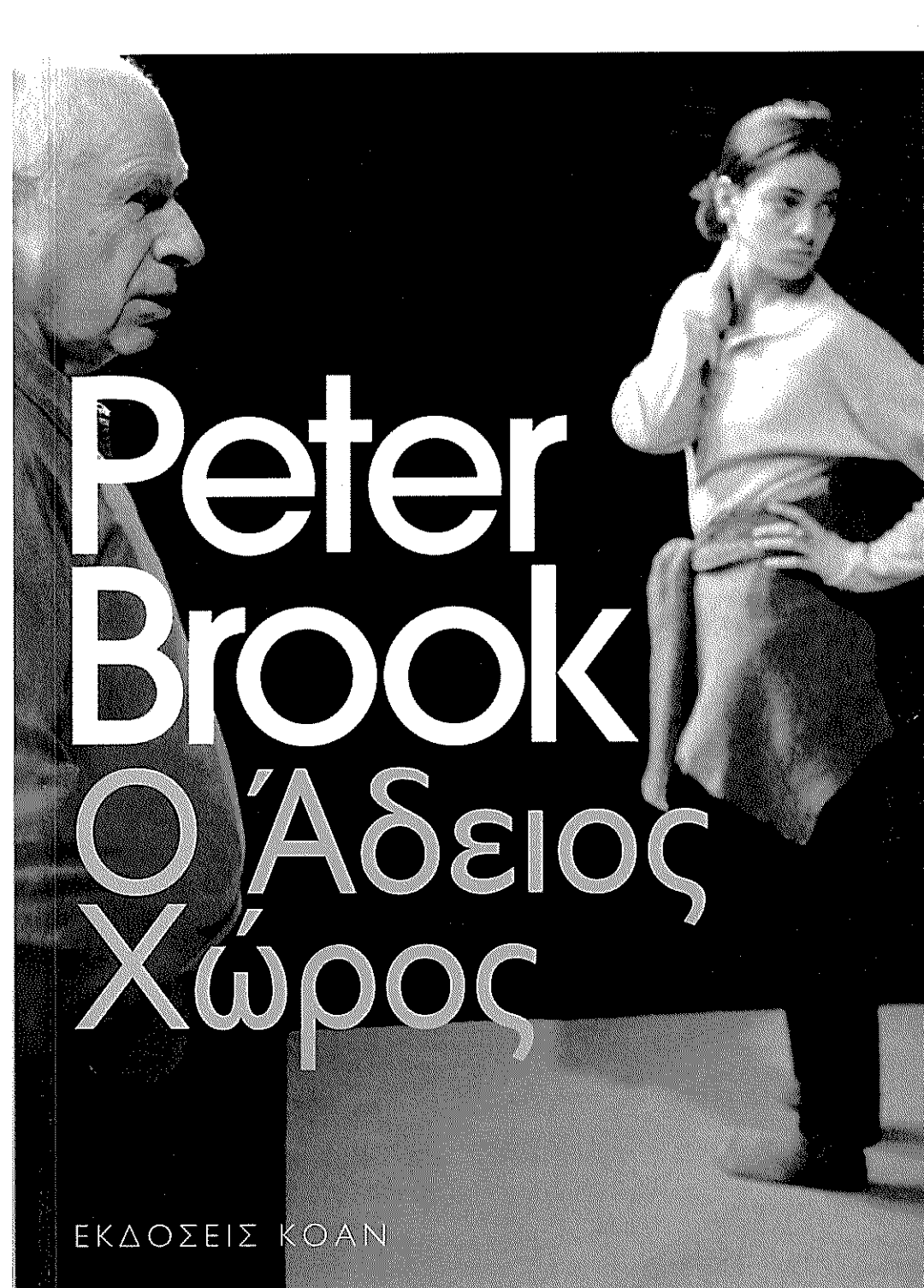


A black and white photograph serves as the background for the top half of the cover. On the left, a profile of an elderly man (Peter Brook) is visible. In the center-right, a woman in a light-colored, possibly white, dress is captured in a dynamic pose, as if dancing or moving. The text is overlaid on this image.

Peter Brook Ο Άδειος Χώρος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΟΑΝ

Ο Πήτερ Μπρουκ είναι αναμφίβολα ο σπουδαιότερος μεταρρυθμιστής της σύγχρονης σκηνής. Για πάνω από πενήντα χρόνια, η δουλειά του στο θέατρο, την όπερα και τον κινηματογράφο εξακολουθεί να μαγεύει το παγκόσμιο κοινό και να ενθουσιάζει τους κριτικούς. Μοναδικό κράμα οραματιστή σκηνοθέτη και πρακτικού ανθρώπου, μας έχει προσφέρει μερικές από τις σημαντικότερες παραστάσεις της σύγχρονης εποχής.

Στην γεμάτη επιτυχίες καριέρα του ξεχωρίζουν οι παραστάσεις των έργων *Τίτος Ανδρόνικος* (1955) με τον Λώρενς Ολίβιε, *Βασιλιάς Ληρ* (1962) με τον Πωλ Σκόφελαντ, *Μαρά/Σαντ* (1964) και *Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας* (1970) – τα δυο τελευταία με την Royal Shakespeare Company (RSC) στην οποία υπήρξε συνδιευθυντής. Από την εποχή που μετακόμισε στο Παρίσι και ίδρυσε το Διεθνές Κέντρο Θεατρικής Δημιουργίας στο Bouffes du Nord, όπου και το ομώνυμο θέατρο, παρουσιάζει μέχρι και σήμερα μια σειρά από καλλιτεχνικά γεγονότα-προτάσεις στο πλαίσιο της έρευνάς του για την διερεύνηση των ορίων του θεάτρου, όπως *Το συνέδριο των πουλιών* (1976), *Οι Ικ* (1975), *Μαχαμπχαράτα* (1985), *Η τραγωδία του Άμλετ* (2000), *Ο άνθρωπος Που* (1993), *Το κοστούμι* (1999) κ.α. Το 2015 παρουσίασε το *Battlefield*.

Στις ταινίες του μεταξύ άλλων περιλαμβάνονται: *Ο άρχοντας των μυγών* (1963), *Βασιλιάς Ληρ* (1970), *Συναντήσεις με αξιοσημείωτους ανθρώπους* (1979), και ειδικά *The Empty Space* – Τα βιβλία του, και ειδικά *The Empty Space* – Ο Άδειος Χώρος (1968), άσκησαν και συνεχίζουν να ασκούν τεράστια επίδραση σε ολόκληρο τον θεατρικό κόσμο.

Peter Brook

Ο Άδειος Χώρος

*I can take any empty space and call it a bare stage.
A man walks across this empty space
whilst someone else is watching him,
and this is all that is needed
for an act of theatre to be engaged.*

Peter Brook, The Empty Space

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΟΑΝ

ΤΟ ΝΕΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ

Μπορώ να πάρω έναν οποιοδήποτε άδειο χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή. Ένας άνθρωπος διασχίζει αυτό τον άδειο χώρο ενώ κάποιος άλλος τον παρακολουθεί: αυτό από μόνο του είναι αρκετό για να έχουμε μια θεατρική πράξη.

Κι όμως, όταν μιλάμε για θέατρο δεν έχουμε στο μυαλό μας ακριβώς κάτι τέτοιο: κόκκινες κουρτίνες, προβολείς, ανομοιοκατάληκτοι στίχοι, γέλια, σκοτάδι, όλα ένα κομφούζιο – όλα «πεταμένα» πάνω σε μια υπερδεμένη, ασυλούπτωτη εικόνα, που καλύπτεται από μία λέξη, με τόσες πολλές χρήσεις. Μιλάμε για τον κινηματογράφο και λέμε ότι σκοτώνει το θέατρο. Όμως, όταν το λέμε αυτό, αυτόματα αναφερόμαστε στο θέατρο όπως ήταν την εποχή που γεννήθηκε ο κινηματογράφος. Ένα καθαρά εμπορικό θέατρο, με τα απαραίτητα φουαγιέ, τις κρατήσεις θέσεων, τα φώτα της ράμπας, τις αλλαγές σκηνικών, τα διαλείμματα και τη μουσική – λες και το θέατρο, αξιωματικά, πρέπει να είναι όλα αυτά ή κι ακόμα περισσότερα.

Θα προσπαθήσω τώρα να «διασπάσω» αυτή τη λέξη κι έτσι να την προσεγγίσω από τέσσερις διαφορετικούς δρόμους και να διακρίνω σ' αυτήν τέσσερις διαφορετικές έννοιες-ποιότητες.

Θα μιλήσω, λοιπόν, για το Νεκρό Θέατρο, το Ιερό Θέατρο, το «Τραχύ» Θέατρο και το Άμεσο Θέατρο.

Κάποιες φορές αυτά τα τέσσερα θέατρα εμφανίζονται πραγματικά, μπροστά μας. Τα συναντάμε το ένα δίπλα στο άλλο, στο Ουέστ Εντ του Λονδίνου, ή γύρω από την Τάιμς Σκουέρ της Νέας Υόρκης. Άλλες φορές βρίσκονται χιλιάδες μίλια μακριά – το Ιερό στη Βαρσοβία, το «Τραχύ» στην Πράγα. Και κάποιες άλλες φορές συνυπάρχουν. Δύο απ' αυτά αναμειγνύονται μέσα στην ίδια βραδιά, μέσα σε μία πράξη. Κάποιες φορές πάλι, μέσα σε μια μόνο στιγμή, και τα τέσσερα, Ιερό, «Τραχύ», Άμεσο και Νεκρό γίνονται ένα.

Το Νεκρό Θέατρο, μπορεί εκ πρώτης όψεως, να θεωρηθεί δεδομένο, γιατί σημαίνει το *κακό θέατρο*. Μίας και είναι το είδος θεάτρου που βλέπουμε πιο συχνά από όλα, όπως επίσης και το πιο συνδεδεμένο με το μισητό και βαλλόμενο «εμπορικό θέατρο», ίσως μοιάζει χάσιμο χρόνο να το κριτικάρουμε παραπάνω. Μόνο όμως αν αντιληφθούμε ότι η απονέκρωση είναι ύπουλη και μπορεί να εμφανιστεί *οπουδήποτε*, θα έχουμε καταλάβει το μέγεθος του προβλήματος.

Τουλάχιστον η κατάσταση του Νεκρού Θεάτρου είναι σχετικά προφανής. Σ' ολόκληρο τον κόσμο το θεατρικό κοινό φθίνει. Εμφανίζονται βέβαια περιστασιακά νέα ρεύματα, καλοί νέοι συγγραφείς και πάει λέγοντας, αλλά στο σύνολό του, το θέατρο, δεν αποτυγχάνει απλώς να ανυψώσει ή να διδάξει, αλλά ούτε καν καταφέρνει να ψυχαγωγήσει. Συχνά παρομοίασαν το θέατρο με πόρνη, θέλοντας να πουν ότι η τέχνη του είναι βρώμικη. Σήμερα αυτό επαληθεύεται, αλλά με μian άλλη έννοια: οι πόρνες, όπως τις πιο πολλές φορές και το θέατρο, παίρνουν προκαταβολικά τα χρήματά σου αλλά μετά δεν προσφέρουν την αναμενόμενη

ικανοποίηση. Η κρίση στο Μπρόντγουεϋ, η κρίση στο Παρίσι, η κρίση στο Ουέστ Εντ δείχνουν το ίδιο πράγμα: δεν χρειαζόμαστε τους εκδότες ειστηρίων να μας πουν ότι το θέατρο είναι μια επιχείρηση που πεθαίνει κι ότι το κοινό το μυρίζει. Στην πραγματικότητα, αν το κοινό αναζητούσε την αληθινή ψαγωγία, στην οποία τόσο συχνά αναφέρεται, θα βρισκόμασταν σχεδόν όλοι σε πολύ δύσκολη θέση και δεν θα ξέραμε καλά-καλά από πού να αρχίσουμε! Το πραγματικό Θέατρο της Χαράς δεν *υπάρχει* και δεν είναι μόνο οι βαρετές κωμωδίες και τα κακά μιούζικαλ που δεν αξίζουν τα λεφτά μας. Το Νεκρό Θέατρο βρίσκει τον τρόπο να τρυπώσει στην όπερα και στην τραγωδία, στα έργα του Μολιέρου και στα έργα του Μπρεχτ. Και βέβαια, πουθενά αλλού δεν μπορεί να εγκατασταθεί με μεγαλύτερη ασφάλεια και άνεση από ότι στα έργα του Ουίλιαμ Σαίξπηρ: το Νεκρό Θέατρο έχει μια «άνεση» με τον Σαίξπηρ. Βλέπουμε τα έργα του να παίζονται από καλούς ηθοποιούς και με έναν τρόπο που *φαίνεται σωστός*. Δείχνουν ζωηρά και πολύχρωμα, υπάρχει μουσική και όλοι φορούν υπέροχα κοστούμια, ακριβώς όπως αρμόζει στα καλύτερα κλασσικά θέατρα. Κι όμως, είναι κοινό μυστικό ότι όλα αυτά, τις περισσότερες φορές, τα βρίσκουμε απελπιστικά βαρετά, και μέσα μας είτε κατηγορούμε τον Σαίξπηρ, είτε το ίδιο το θέατρο, είτε ακόμα και τον εαυτό μας. Και σαν να μην έφταναν όλα αυτά υπάρχει πάντα και ο απονεκρωμένος θεατής, που για κάποιους ειδικούς λόγους «απολαμβάνει» την έλλειψη ενέργειας, ακόμα και την έλλειψη ψυχαγωγίας. Τέτοιος είναι ο «διανοούμενος» που βγαίνει από αδιάφορες παραστάσεις κλασσικών έργων χαμογελαστός γιατί *τίποτα* δεν τον έβαλε σε κάποια διαδικασία να επανεξετάσει τις θεωριούλες του, αντίθετα τις επιβεβαίωνε ενώ σιγοψιθύριζε τους αγαπημένους του στίχους. Η καρδιά του βαθεία, επιθυμεί ελκρινά ένα θέατρο πιο ευγενικό από τη ζωή του, όμως συγχέει ένα είδος εγκεφαλικής απόλαυσης με την αληθινή εμπειρία

που λαχταρά. Δυστυχώς, «δανείζει» το βάρος της αυθεντίας του στην πλήξη. Κι έτσι το Νεκρό Θέατρο διαχέεται και τραβά σταθερά το δρόμο του.

Όποιος παρακολουθήσει τις μεγάλες επιτυχίες που βγαίνουν κάθε χρονιά, θα παρατηρήσει ένα πολύ παράξενο φαινόμενο. Θα περιμέναμε, το δημοφιλές έργο, η υποτιθέμενη επιτυχία, να είναι πολύ πιο ζωντανή, με ροή, και πολύ πιο λαμπερή από την αποτυχία. Αλλά αυτό δε συμβαίνει πάντα. Σχεδόν κάθε σεζόν, στις πιο θεατρόφιλες πόλεις, υπάρχει μια μεγάλη επιτυχία που αφηφά αυτούς τους κανόνες, ένα έργο που θριαμβεύει, όχι παρά την πλήξη που προκαλεί, αλλά *χάρη* σ' αυτήν. Στο κάτω-κάτω, όλοι συσχετίζουμε την τέχνη με μια συγκεκριμένη «αίσθηση καθήκοντος», ιστορικά κοστούμια και μακροσκελείς μονολόγους που ρέπουν στη βαρεμάρα. Ως εκ τούτου, η *σωστή δόση πλήξης* είναι μια «καθησυχαστική» εγγύηση ότι η παράσταση «άξιζε τον κόπο». Φυσικά, η δοσολογία είναι τόσο ευαίσθητη που είναι αδύνατο να καταλήξει κανείς στη σωστή συνταγή – λίγο παραπάνω και το κοινό θα γίνει καπνός, λίγο παρακάτω και η ένταση θα γίνει πραγματικά δυσάρεστη. Μολαταύτα, οι μέτριοι συγγραφείς, φαίνεται να πετυχαίνουν αβίαστα το μείγμα – και να διαωνίζουν το Νεκρό Θέατρο με πληκτικές επιτυχίες, παγκοσμίου αποδοχής. Το κοινό *λαχταρά* κάτι στο θέατρο που μπορεί να το προσδιορίσει ως «καλύτερο» από τη ζωή του και γι αυτό το λόγο είναι έτοιμο να «μπερδέψει» την κουλτούρα, ή τις παγίδες της κουλτούρας, με κάτι που δεν γνωρίζει, αλλά αμυδρά αισθάνεται ότι θα μπορούσε να υπάρξει. Έτσι, δυστυχώς, αναδεικνύοντας μια κακή παράσταση σε επιτυχία, απλά εξαπατά τον εαυτό του.

Αφού μιλάμε για κάτι νεκρό, ας επισημάνουμε τις διαφορές ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, που είναι τόσο ξεκάθαρες όσον

αφορά για παράδειγμα τον άνθρωπο, αλλά κάπως συγκεχυμένες σε άλλα πεδία. Ένας γιατρός μπορεί αμέσως να ξεχωρίσει τα σημάδια ζωής από ένα άχρηστο σακί με κόκκαλα που η ζωή έχει εγκαταλείψει. Είμαστε όμως πολύ λιγότερο εκπαιδευμένοι στο να παρατηρούμε πώς μια ιδέα, μία νοοτροπία ή μία φόρμα περνάει από τη ζωή στα πρόθυρα του θανάτου. Είναι δύσκολο να το ορίσουμε με λόγια, αλλά κι ένα παιδί μπορεί να το καταλάβει. Δίνω ένα παράδειγμα στο θέατρο: στη Γαλλία υπάρχουν δύο «νεκροί» τρόποι για να παίζεται η κλασική τραγωδία. Ο ένας είναι ο παραδοσιακός και περιλαμβάνει τη χρήση μιας «ειδικής τοποθέτησης της φωνής, ειδικές χειρονομίες, αριστοκρατικό ύφος και εξυψωτική μουσική ερμηνεία. Ο δεύτερος τρόπος δεν είναι παρά μια άψυχη παραλλαγή του πρώτου.

Οι «αριστοκρατικοί» τρόποι και οι βασιλικές αξίες εξαφανίζονται στις μέρες μας με ταχύ ρυθμό από την καθημερινή ζωή και φυσιολογικά κάθε νέα γενιά βρίσκει το μεγαλόσχημο παίξιμο όλο και πιο ανούσιο, όλο και πιο άσκοπο. Έτσι ο νέος ηθοποιός οδηγείται σε μια «οργισμένη» και ανυπόμονη αναζήτηση γι' αυτό που εκείνος αποκαλεί αλήθεια. Θέλει να πει τους στίχους του όσο γίνεται πιο ρεαλιστικά, να τους κάνει να ακούγονται αληθινοί και ειλικρινείς, αλλά ανακαλύπτει ότι η γραφή είναι τόσο άκαμπτη που αντιστέκεται σε μια τέτοια μεταχείριση. Εξαναγκάζεται σε ένα δύσκολο συμβιβασμό που δεν είναι ούτε αναζωογονητικός, όπως ο καθημερινός λόγος, ούτε προκλητικά μελοδραματικός, όπως αυτός του καμποτινού. Έτσι το παίξιμό του είναι αδύναμο, κι επειδή οι θεατρινισμοί έχουν δύναμη, τους αναπολεί κανείς με κάποια νοσταλγία. Αναπόφευκτα, ζητάμε η τραγωδία να παχτεί, και πάλι, «όπως ακριβώς είναι γραμμένη». Δικαιολογημένα. Δυστυχώς, όμως, το μόνο που μπορεί να μας πει ο γραπτός λόγος, είναι ότι είναι τυπωμένο στο χαρτί και όχι το πώς αυτό ζωντάνευε στη

σκηνή. Δεν υπάρχουν, αρχεία ούτε κασέτες, μόνο *ειδικοί*, που κανείς τους, φυσικά, δε γνωρίζει από πρώτο χέρι. Οι αυθεντικά αρχαίες μορφές έχουν χαθεί και μόνο κάποιες απομιμήσεις τους έχουν επιζήσει, με τη μορφή παραδοσιακών ηθοποιών που συνεχίζουν να παίζουν με τον παραδοσιακό τρόπο, αντλώντας την έμπνευσή τους όχι από αληθινές πηγές, αλλά από φανταστικές – όπως «η ανάμνηση του ήχου ενός παλιότερου ηθοποιού», ενός ήχου που κι αυτός ήταν «μια ανάμνηση του ήχου κάποιου ακόμα παλιότερου».

Παρακολούθησα κάποτε μια πρόβα στην Κομεντί Φρανσαίζ. Ένας πολύ νέος ηθοποιός στεκόταν μπροστά σε έναν πολύ μεγαλύτερό του και έλεγε τα λόγια του ρόλου μιμούμενος τις κινήσεις του μεγαλύτερου σαν να ήταν η αντανάκλασή του σε έναν καθρέφτη. Αυτό δεν πρέπει να συγχέεται με τη σπουδαία παράδοση, λόγου χάριν, των ηθοποιών του *Θεάτρου Νο*, που περνούν προφορικά την παράδοση από πατέρα σε γιό. Εκεί, είναι η *ουσία* που μεταδίδεται και η ουσία δεν ανήκει ποτέ στο παρελθόν. Μπορεί ο καθένας να το διαπιστώσει και από τη δική του εμπειρία. Το να μιμείται, όμως κανείς, μόνο τα εξωτερικά στοιχεία της υπόκρισης, διαιωνίζει απλά μια μανιέρα. Μια μανιέρα που δεν αντιστοιχεί σε τίποτα που απλά αποξενώνει.

Με το Σαίξπηρ, πάλι, ακούμε ή διαβάζουμε την ίδια συμβουλή: «παίξτε ό,τι γράφει». Αλλά *τί* γράφει; Μερικούς φθόγγους πάνω σ' ένα χαρτί; Οι λέξεις του Σαίξπηρ είναι «αποτυπώματα» *εκείνων που θα ήθελε να ειπωθούν*. Λέξεις που κάποτε ξεπηδούσαν ως ήχοι από στόματα *αληθινών* ανθρώπων, με τονισμούς, παύσεις, ρυθμό και χειρονομίες συνυφασμένες με το νόημά τους. Μια λέξη δεν ξεκινά ως λέξη: είναι ένα τελικό αποτέλεσμα-προϊόν που ξεκινά ως παρόρμηση, η οποία κινητοποιείται από μια στάση και συμπεριφορά που υπαγορεύει

την ανάγκη για έκφραση. Αυτή η διαδικασία σε πρώτη φάση εξελίσσεται μέσα στον δραματουργό και επαναλαμβάνεται αργότερα μέσα στον ηθοποιό. Και οι δύο μπορεί αρχικά να φαίνεται πως έχουν ως κοινό τόπο μόνο τις λέξεις, αλλά τόσο για το συγγραφέα όσο και κατόπιν για τον ηθοποιό, η λέξη είναι ένα ελάχιστο ορατό κομμάτι ενός γιγαντιαίου αόρατου «οργανισμού».

Κάποιοι συγγραφείς επιχειρούν να συγκεκριμενοποιήσουν τα νοήματα και τις προθέσεις τους με σκηνικές οδηγίες και επεξηγήσεις. Παρόλα αυτά δεν μπορούμε παρά να εκπλαγούμε από το γεγονός ότι οι καλύτεροι συγγραφείς εξηγούν ελάχιστα για το έργο τους. Αναγνωρίζουν ότι περισσότερες υποδείξεις θα ήταν πιθανότατα άχρηστες. Αναγνωρίζουν ότι ο μόνος τρόπος για να βρει κανείς τον αληθινό δρόμο προς την εκφορά «της λέξης» είναι μέσα από μια διαδικασία που βαδίζει παράλληλα με την *ανάγκη που την δημιουργήσε*. Το στοιχείο αυτό δεν μπορούμε ούτε να το προσπεράσουμε, αλλά και ούτε να το απλοποιήσουμε. Δυστυχώς, τη στιγμή που μιλά ένας ερωτευμένος, ή ένας βασιλιάς διατάζει, βιαζόμαστε να τους δώσουμε μια ταμπέλα: ο ερωτευμένος είναι «ρομαντικός», ο βασιλιάς είναι «ευγενής» – και πριν το καταλάβουμε, μιλάμε για ρομαντική αγάπη και βασιλική ευγένεια ή υψηλότητα, λες και αυτά είναι πράγματα χειροπιαστά και περιμένουμε από τους ηθοποιούς να τα εκτελέσουν. Μόνο που όλα αυτά δεν έχουν συγκεκριμένη υλική υπόσταση και δεν υπάρχουν πραγματικά. Αν τα αναζητήσουμε, το καλύτερο που μπορούμε να κάνουμε είναι να τα ανασυνθέσουμε υποθετικά από βιβλία και πίνακες ζωγραφικής. Αν πάλι ζητήσετε από έναν ηθοποιό να παίξει «ρομαντικά» δε θα διατάσει καθόλου, θεωρώντας ότι «ξέρει» τί εννοείτε. Στην πραγματικότητα όμως, από πού μπορεί να αντλήσει πληροφορίες; Το ένστικτο, η φαντασία

και ένα τεφτέρι από θεατρικές μνήμες, όλα αυτά μαζί θα του δώσουν μια θολή «ρομαντικότητα» που θα την αναμίζει με μια συγκαλυμμένη απομίμηση όποιου παλιού ηθοποιού τυχαίνει να θαυμάζει. Αν ανακαλέσει στις δικές του εμπειρίες, το αποτέλεσμα ίσως να μη δένει με το κείμενο. Αν απλά παίζει αυτό που νομίζει ότι είναι το κείμενο, είναι μια συμβατική απομίμηση. Και στις δύο περιπτώσεις το αποτέλεσμα είναι ένας συμβιβασμός: τις περισσότερες φορές καθόλου πειστικός.

Είναι μάταιο να προσποιούμαστε ότι οι λέξεις που χρησιμοποιούμε για τα κλασσικά έργα όπως «μουσικό», «ποιητικό», «διαχρονικό», «ευγενές», «ηρωικό», «ρομαντικό», έχουν οποιοδήποτε νόημα. Είναι απλά οι αντικατοπτρισμοί μιας κριτικής στάσης απέναντι σε μια συγκεκριμένη περίοδο – και η απόπειρα να χτίσουμε μια παράσταση σήμερα που να συμμορφώνεται μ' αυτούς τους κανόνες, μας οδηγεί με βεβαιότητα στο Νεκρό Θέατρο. Νεκρό Θέατρο, τόσο αξιοσέβαστο, που περνάει για ζωντανή αλήθεια...

Κάποτε, στη διάρκεια μιας διάλεξης που έδινα γι αυτό το θέμα, είχα την ευκαιρία να κάνω μια δοκιμή στην πράξη. Κατά τύχη υπήρχε στο κοινό μία γυναίκα που δεν είχε διαβάσει ούτε είχε δει τον *Βασίλιά Ληρ*. Της έδωσα τον πρώτο μονόλογο της Ικόνεριλ και της ζήτησα να τον διαβάσει όσο καλύτερα μπορούσε και όπως τον καταλάβαινε η ίδια. Τον διάβασε πολύ απλά και ο λόγος αναδύθηκε γεμάτος νοήματα και χάρη. Έπειτα της εξήγησα ότι αυτός υποτίθεται ότι είναι ο μονόλογος μιας μοχθηρής γυναίκας και της πρότεινα να τον διαβάσει υποκρινόμενη στην κάθε της λέξη. Προσπάθησε να το κάνει και τότε το κοινό είδε πόσο σκληρή, αφύσικη ήταν η πάλη της με την απλή μουσική των λέξεων όταν εκείνη προσπάθησε να παίξει σύμφωνα με την οδηγία:

*Κύριε, σας αγαπώ πάνω από όσο μπορούν
τα λόγια να εξηγήσουν.*

*Πιο λατρεμένος κι απ' το φως μου, κι απ' την ελευθερία μου.
Πάνω απ' ό,τι λέμε πολύτιμο ή σπάνιο.*

*Πάνω απ' τη ζωή με τις χάρες, την υγεία, τα κάλλη,
την τιμή μου.*

*Πάνω απ' όσο αγάπησε ποτέ κανένας το γονιό του,
πάνω απ' όσο αγαπήθηκε ποτέ γονιός.*

Η ανάσα μου, τα λόγια μου, δε φτάνουν.

Δεν έχω τρόπο αντάξιο να το πω.

Τόσο σας αγαπώ.

Οποιοσδήποτε μπορεί να δοκιμάσει τον μονόλογο αυτόν για τον εαυτό του. Δοκιμάστε τον, γευθείτε τον στη γλώσσα σας. Οι λέξεις ανήκουν σε μια κυρία με στυλ και ανατροφή, μαθημένη να εκφράζεται δημόσια, κάποια που διαθέτει χάρη και κοινωνική αναγνώριση. Όσο για το χαρακτήρα της, μόνο η επιφάνεια είναι ορατή, κι αυτή, καθώς βλέπουμε, είναι κομψή και ελκυστική. Έτσι, αν αναλογιστεί κάποιος τις παραστάσεις όπου η Ικόνεριλ λέει αυτές τις πρώτες ατάκες σαν να είναι μια φριχτή μέγαιρα, και ξανακοιτάξει το μονόλογο, δεν μπορεί να καταλάβει από πού προκύπτει αυτό – αν εξαιρέσει κανείς τις προκαταλήψεις για την ηθική στο Σαίξπηρ. Είναι πάλι σίγουρο πως, αν η Ικόνεριλ, στην πρώτη της εμφάνιση, δεν παίζει ως «τέρας», αλλά περιοριστεί σ' αυτό που υποδεικνύουν τα λόγια, τότε όλη η ισορροπία του έργου αλλάζει και στις σκηνές που ακολουθούν, η κακία της και τα μαρτύρια του Ληρ δεν θα είναι ούτε τόσο χοντροκομμένα ούτε τόσο απλουστευμένα όσο μπορεί να φαίνονται στην πρώτη περίπτωση. Φυσικά, προς το τέλος του έργου, μαθαίνουμε ότι οι πράξεις της Ικόνεριλ *την κάνουν* αυτό που λέμε τέρας, αλλά ένα αληθινό τέρας, σύνθετο και συναρπαστικό.

Σ' ένα ζωντανό θέατρο, θα μπορούσαμε καθημερινά να προσεγγίζουμε την πρόβα θέτοντας τις ανακαλύψεις της προηγούμενης ημέρας υπό δοκιμή, όντες έτοιμοι να πιστέψουμε ότι το αληθινό έργο *μάς έχει για ακόμα μια φορά ξεφύγει*. Το Νεκρό Θέατρο όμως προσεγγίζει τους κλασσικούς με τη βεβαιότητα ότι *κάπου, κάποιος έχει ανακαλύψει και καθορίζει το πώς πρέπει να ανέβει το έργο*.

Αυτό είναι το πρόβλημα σήμερα με αυτό που γενικά ονομάζουμε στυλ. Κάθε δουλειά έχει το δικό της στυλ. Δε θα μπορούσε να είναι διαφορετικά. Κάθε περίοδος έχει το δικό της στυλ. Από τη στιγμή όμως που προσπαθούμε να καθορίσουμε αυτό το στυλ είμαστε χαμένοι. Θυμάμαι πολύ καθαρά όταν λίγο μετά τον ερχομό της Όπερας του Πεκίνου στο Λονδίνο, ακολούθησε ο αντίπαλος θίασος Κινέζικης Όπερας από τη Φορμόζα. Ο θίασος του Πεκίνου παρέμενε σε επαφή με τις πηγές του και δημιουργούσε εκ νέου τα αρχαία μοτίβα του κάθε βράδυ. Ο θίασος από τη Φορμόζα, ενώ έπαιζε τα ίδια κομμάτια, *μιμούνταν* την ανάμνησή τους, παρέλεπε ή δεν έδινε σημασία σε πολλές λεπτομέρειες, υπερέβαλε στα θεαματικά μέρη και τελικά λησμονούσε το νόημα, έτσι, που τίποτα δεν ξαναγεννιόταν. Ακόμα και σε ένα ξένο και εξωτικό στυλ η διαφορά ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο ήταν ολοφάνερη.

Η αυθεντική Όπερα του Πεκίνου είναι ένα παράδειγμα μιας θεατρικής τέχνης όπου οι εξωτερικές φόρμες δεν μεταβάλλονται από γενιά σε γενιά, και, μέχρι πριν λίγα μόνο χρόνια, έμοιαζε να είχε φτάσει σε μια τέτοια παγιωμένη αρτιότητα που έδειχνε ότι θα μπορούσε να συνεχίζεται για πάντα. Σήμερα, ακόμα κι αυτό το υπέροχο απομεινάρι έχει σβήσει. Η δύναμη και η ποιότητά του, τού έδωσαν τη δυνατότητα να επιβιώσει πολύ μετά από την εποχή του – όπως ένα μνημείο, αλλά

ήρθε η ημέρα όπου το κενό ανάμεσα σ' αυτό και την πραγματική ζωή της κοινωνίας τριγύρω μεγάλωσε υπερβολικά. Οι Κόκκινοι Φρουροί αντικατοπτρίζουν σήμερα μια διαφορετική Κίνα. Ελάχιστες από τις νοοτροπίες και τα νοήματα της παραδοσιακής Όπερας του Πεκίνου έχουν κάποια σχέση με τη νέα δομή αντιλήψεων μέσα την οποία ζει σήμερα αυτός ο λαός. Σήμερα στο Πεκίνο οι αυτοκράτορες και οι πριγκίπισσες έχουν αντικατασταθεί από γαιοκτήμονες και στρατιώτες, και οι ίδιες απίστευτες ακροβατικές ικανότητες χρησιμοποιούν για να μιλήσουν για πολύ διαφορετικά θέματα. Για τους δυτικούς αυτό είναι ένα ανεπίτρεπτο αίσχος, και είναι πολύ εύκολο για μας να χύσουμε τα καλλιεργημένα μας δάκρυα. Φυσικά, είναι τραγικό που όλη αυτή η θαυμαστή κληρονομιά έχει χαθεί. Παρόλα αυτά αισθάνομαι ότι η ανελήγη στάση των Κινέζων απέναντι σε ένα απ' τα πιο περήφανα κληροδοτήματά τους, βρίσκεται ακριβώς στην καρδιά της έννοιας του ζωντανού θεάτρου. Το θέατρο έτσι κι αλλιώς είναι πάντα μια αυτοκαταστροφική-θνησιγενής τέχνη και πάντα *γράφεται στον άνεμο*. Ένα επαγγελματικό θέατρο συγκεντρώνει διαφορετικό κοινό κάθε βράδυ και του απευθύνεται με τη γλώσσα της ανταπόκρισης. Μια παράσταση προετοιμάζεται και συνήθως πρέπει να επαναλαμβάνεται και να επαναλαμβάνεται με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια. Από την ημέρα, όμως, από τη στιγμή που ανεβαίνει, *κάτι αόρατο* αρχίζει σιγά-σιγά να πεθαίνει.

Στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, στο Τελ Αβίβ στη Χαϊτίμα, υπάρχουν παραγωγές που συνεχίστηκαν για σαράντα χρόνια ή και περισσότερο: είδα κάποτε μια πιστή μεταφορά της *Μαντάμ Τούραντ* όπως την ανέβασε ο Βαχτάνγκωφ στη δεκαετία του '20. Έχω δει δουλιές του ίδιου του Στανισλάβσκι, τέλεια αναβιωμένες. Όλα αυτά όμως δεν είχαν παρά μουσειακό ενδιαφέρον, κανένα δεν διέθετε τη φρεσκάδα του καινούριου. Στο

Στράτφορντ, όπου ανησυχούμε μήπως και δεν καταφέρουμε να παίξουμε το ρεπερτόριό μας για αρκετή διάρκεια ώστε να βγάλουμε το μεγαλύτερο δυνατό κέρδος, συζητάμε πια το θέμα εντελώς εμπειρικά και συμφωνούμε ότι ένα ανέβασμα μπορεί να ζήσει το πολύ για πέντε χρόνια. Δεν είναι μόνο τα χτενίσματα, τα κοστούμια και το μακιγιάζ που μοιάζουν παρωχημένα. Είναι όλα τα διαφορετικά στοιχεία που συνθέτουν ένα ανέβασμα, οι κώδικες συμπεριφοράς που εκφράζουν συγκεκριμένα συναισθήματα: οι χειρονομίες, οι στάσεις του σώματος και οι τόνοι της φωνής, όλα αυτά μεταβάλλονται διαρκώς σε ένα αόρατο χρηματιστήριο αξιών. Η ζωή κινείται, εξελίσσεται, νέες επιρροές επιδρούν πάνω στους ηθοποιούς και το κοινό, και άλλα έργα, άλλες τέχνες, το σινεμά, η τηλεόραση, η επικαιρότητα, συμβάλλουν στη μόνιμη αναδιτύπωση της ιστορίας και τη μετατροπή της καθημερινής πραγματικότητας.

Στους οίκους μόδας κάποιος μια μέρα θα χτυπήσει το χέρι του στο τραπέζι και θα πει «οι μπότες από σήμερα είναι οπωσδήποτε στη μόδα»: στο εξής, αυτό, είναι πλέον ένα αναμφισβήτητο γεγονός! Ένα ζωντανό θέατρο που νομίζει ότι μπορεί να μείνει ανεπηρέαστο από οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί ασήμαντο, όπως για παράδειγμα η μόδα, θα μαραζιώσει. Στο θέατρο κάθε φόρμα που γεννιέται πρόκειται να πεθάνει, κάθε φόρμα πρέπει να επινοηθεί ξανά, και η νέα σύλληψη θα φέρει τα σημάδια από όλες τις επιρροές που την περιβάλλουν. Μ' αυτή την έννοια, το θέατρο είναι μια σχετικότητα. Και βέβαια το σπουδαίο θέατρο δεν είναι οίκος μόδας. Υπάρχουν σ' αυτό στοιχεία που πράγματι επανεμφανίζονται σε μόνιμη βάση και κάποιες θεμελιώδεις αρχές βρίσκονται κάτω και πίσω από κάθε θεατρική δράση. Η θανάσιμη παγίδα εδώ είναι να μπούμε σε διαδικασίες παραλίσουμε τις «αιώνιες αλήθειες» από τις «επιφανειακές παραλλαγές-εκδοχές» της. Αυτή είναι μια υπόγεια μορφή σνομπισμού

που αποβαίνει μοιραία. Για παράδειγμα, είναι κοινώς αποδεκτό ότι τα σκηνικά, τα κοστούμια και η μουσική είναι αρμοδιότητες του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου και πρέπει όντως να ανανεώνονται. Όταν όμως μιλάμε για συμπεριφορές και νοοτροπίες, υπάρχει πολύ μεγαλύτερη σύγχυση και τείνουμε, κακώς, να πιστεύουμε ότι τα στοιχεία αυτά αν είναι -αν έχουν αναδειχθεί- «αληθινά» μέσα στο κείμενο, μπορούν και πρέπει να συνεχίζουν να εκφράζονται με παρόμοιους τρόπους.

Σχετική είναι και η σύγκρουση ανάμεσα στους σκηνοθέτες και τους μουσικούς στις παραγωγές όπερας, όπου δύο εντελώς διαφορετικές φόρμες, το θέατρο και η μουσική, αντιμετωπίζονται σαν να ήταν ένα. Ο μουσικός χειρίζεται ένα υλικό που βρίσκεται όσο πιο κοντά μπορεί να φτάσει ο άνθρωπος στην έκφραση του αόρατου. Η παρτιτούρα του, κάνει ορατό το αόρατο και ο ήχος του παράγεται από όργανα που δεν αλλάζουν σχεδόν ποτέ. Η μορφή – το πρόσωπο του εκτελεστή εδώ δεν έχει σημασία: ένας λεπτός κλαρινετίστας μπορεί άνετα να παράγει πιο γεμάτο ήχο από έναν παχύ. Το όχημα της μουσικής διαχωρίζεται από την ίδια τη μουσική. Έτσι η μουσική αρχίζει και τελειώνει, πάντα με τον ίδιο τρόπο, χωρίς καμιά ανάγκη να αναθεωρηθεί και να επανεκτιμηθεί. Αλλά το όχημα του δράματος είναι σάρκα και οστά και εδώ ισχύουν εντελώς διαφορετικοί νόμοι. Το όχημα και το μήνυμα δεν μπορούν να διαχωριστούν. Μόνο ένας γυμνός ηθοποιός μπορεί να παραλληλιστεί με ένα τέλειο όργανο όπως ένα βιολί· και μόνο αν έχει εντελώς κλασσική κατατομή, χωρίς ούτε κοιλίσσα, ούτε στραβά πόδια. Ο χορευτής του μπαλέτου κάποιες φορές πλησιάζει αυτή τη συνθήκη και μπορεί να αναπαράγει τυποποιημένες κινήσεις ανεπηρέαστες από την προσωπικότητά του ή από την εξωτερική κίνηση της ζωής. Από τη στιγμή όμως που ο ηθοποιός ντύνεται και μιλάει με τη δική

του γλώσσα, εισέρχεται σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο έκφρασης και ύπαρξης που μοιράζεται με το θεατή. Επειδή η εμπειρία του μουσικού είναι τόσο διαφορετική, δυσκολεύεται πολύ να καταλάβει γιατί οι παραδοσιακοί τρόποι που έκαναν τον Βέρντι να γελάει και τον Πουτσίνι να χτυπιέται δεν είναι ούτε αστείοι ούτε διαφωτιστικοί, σήμερα. Η γκραντ όπερα, φυσικά, είναι το Νεκρό Θέατρο στη πιο εξωφρενική εκδοχή του. Η όπερα είναι ένας εφιάλτης από θεμελιακές διαφωνίες πάνω σε μικροπράγματα, από σουρεαλιστικά ανέκδοτα που όλα περιστρέφονται γύρω από την ίδια βεβαιότητα: ότι τίποτα δε χρειάζεται να αλλάξει. Στην όπερα πρέπει να αλλάζουν τα πάντα. Αλλά στην όπερα, η αλλαγή είναι μπλοκαρισμένη.

Δε θα πρέπει όμως να μας κατακλύζει ο θυμός, γιατί αν δοκιμάσουμε να απλοποιήσουμε το πρόβλημα ανάγοντας την παράδοση ως το κύριο εμπόδιο ανάμεσα σε μας και σ'ένα Ζωντανό Θέατρο θα 'χουμε χάσει και πάλι την ουσία. Ένα στοιχείο απονέκρωσης υπάρχει παντού: στο πολιτιστικό οικοδόμημα, στις καλλιτεχνικές αξίες που κληρονομήσαμε, στο οικονομικό πλαίσιο, στη ζωή του ηθοποιού, στη λειτουργία της κριτικής. Καθώς τα εξετάζουμε αυτά, βλέπουμε ότι και το αντίθετο μοιάζει κατά δόλιο τρόπο να είναι επίσης αληθινό – να έχει αληθινές στιγμές: γιατί μέσα στο Νεκρό Θέατρο υπάρχουν συχνά δελεαστικές, ματαιωμένες ή στιγμιαία ικανοποιητικές αναλαμπές της αληθινής ζωής.

Στη Νέα Υόρκη, για παράδειγμα, το πιο θανατηφόρο στοιχείο είναι αναμφισβήτητα το οικονομικό. Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει, ότι κάθε δουλειά που ανεβαίνει εκεί είναι κακή, αλλά ένα θέατρο όπου το έργο, για οικονομικούς λόγους, δεν προβάρεται ποτέ πάνω από τρεις εβδομάδες μειονεκτεί εξαρχής. Ο χρόνος δεν είναι βέβαια το μέτρο για όλα. Δεν είναι απίθανο

μέσα σε τρεις εβδομάδες να έχουμε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα. Κάποιες φορές στο θέατρο, αυτό που ονομάζουμε χημεία, ή τύχη, προκαλεί μια εκπληκτική έκκληση ενέργειας – και τότε η μία ιδέα ακολουθεί την άλλη σε μια αστραπιαία αλυσιδωτή αντίδραση. Αυτό, όμως, είναι σπάνιο: η κοινή λογική λέει πως αν ένα σύστημα απαγορεύει αυστηρά περισσότερες από τρεις εβδομάδες πρόβα, συνήθως τα έργα θα έχουν προβλήματα. Δεν υπάρχει χώρος για κανένα πειραματισμό και πιθανότητα για κανένα αληθινό καλλιτεχνικό τόλημα. Ο σκηνοθέτης πρέπει να βγάλει τη δουλειά αλλιώς θα απολυθεί, το ίδιο και ο ηθοποιός. Φυσικά, ο χρόνος μπορεί να χρησιμοποιηθεί και εντελώς λάθος. Θα μπορούσαμε άνετα να καθόμαστε για μήνες να συζητάμε, να ανησυχούμε, να αυτοσχεδιάζουμε χωρίς όλα αυτά να έχουν οποιοδήποτε αντίκρισμα. Έχουμε παραστάσεις Σαίξπηρ στη Ρωσία, τόσο συντηρητικές στην προσέγγισή τους, που παρά τα δύο ολόκληρα χρόνια συζητήσεων και μελέτης αρχείων, το αποτέλεσμα δεν ήταν καλύτερο από αυτό που θα είχε ένας περιστασιακός θίασος σε τρεις εβδομάδες. Γνώρισα κάποτε έναν ηθοποιό που έκανε πρόβες στον Άρλετ για επτά χρόνια (!) και δεν τον έπαιξε ποτέ γιατί ο σκηνοθέτης πέθανε πριν τον ανεβάσει... Από την άλλη, παραστάσεις Ρώσικων έργων που δουλεύονται με τη μέθοδο του Στανισλάβσκι για χρόνια, καταφέρνουν και φτάνουν ακόμα σε ένα επίπεδο αρτιότητας, το οποίο μόνο στα όνειρά μας μπορούμε να αγχίζουμε. Το Μπερλίνερ Ανσάμπλ, είναι ένα καλό παράδειγμα για το πώς χρησιμοποιεί σωστά-γόνιμα το χρόνο: τον χρησιμοποιούν χαλαρά, ξεδεύοντας περίπου 12 μήνες σε κάθε καινούρια παραγωγή, και μετά από αρκετά χρόνια έχουν φτιάξει ένα ρεπερτόριο παραστάσεων, που η καθεμία τους είναι εξαιρετική και που η καθεμία τους γεμίζει ασφυκτικά το θέατρο. Με απλούς καπιταλιστικούς όρους, αυτή είναι μια καλύτερη επιχείρηση από το καθαρά εμπορικό θέατρο όπου

τα σκόρπια και μπαλωμένα θεάματα σπάνια κάνουν επιτυχία. Κάθε σεζόν στο Μπρόντγουεϊ ή στο Λονδίνο ένας μεγάλος αριθμός πανάκριβων παραγωγών κατεβαίνει μέσα σε μια ή δυο εβδομάδες, παρά τη σπάνια περίπτωση της μιας που ξεφεύγει από τον κανόνα. Παρ' όλα αυτά, το ποσοστό των αποτυχιών δεν έχει αποθαρρύνει το σύστημα ούτε την πεποίθηση ότι με κάποιο τρόπο «στο τέλος όλα θα πάνε καλά». Στο Μπρόντγουεϊ οι τιμές των εισιτηρίων συνεχώς ανεβαίνουν, και σαν από ειρωνεία της τύχης, ενώ η κάθε νέα σεζόν φέρνει περισσότερες αποτυχίες από την προηγούμενη, η επιτυχία της σεζόν φέρνει ακόμα περισσότερα χρήματα. Καθώς όλο και λιγότεροι άνθρωποι περνούν τις πόρτες του θεάτρου, όλο και μεγαλύτερο ποσό απαιτείται από τα ταμεία του, καθώς τα εισιτήρια ακριβαίνουν, μέχρι που στο τέλος ένας τελευταίος εκατομμυριούχος θα πληρώνει μια περιουσία για μια πριβέ παράσταση που θα δίνεται μόνο για κείνον. Φαίνεται λοιπόν ότι αυτό που είναι ασύμφορο για κάποιους είναι συμφέρον για κάποιους άλλους. Όλοι κλαίγονται, αλλά παρ' όλα αυτά περισσότεροι θέλουν το σύστημα να συνεχίσει ως έχει.

Οι καλλιτεχνικές συνέπειες είναι σοβαρές. Το Μπρόντγουεϊ δεν είναι ζούγκλα, είναι μια μηχανή, στην οποία πάρα πολλά γρανάζια αλληλοσυνδέονται. Το καθένα απ' αυτά όμως έχει κατοχυρωθεί με βάση το δίκαιο του ισχυρότερου. Έχει χτυπηθεί και έχει παραμορφωθεί για να *ταϊριάξει* και να λειτουργεί χωρίς να δημιουργεί προβλήματα. Πρόκειται για το μοναδικό θέατρο στον κόσμο όπου ο κάθε καλλιτέχνης (και σ' αυτό περιλαμβάνω σκηνογράφους, συνθέτες, φωτιστές όπως επίσης και ηθοποιούς) χρειάζεται έναν ατζέντη για την προσωπική του προστασία. Αυτό ακούγεται κάπως μελοδραματικό, αλλά κατά μια έννοια όλοι βρίσκονται συνεχώς σε κίνδυνο, η δουλειά τους, η φήμη τους, ο τρόπος ζωής τους, ακροβατεί σε

μια κόψη. Θεωρητικά αυτή η ένταση θα έπρεπε να οδηγεί σε μια ατιμωσίσιμη ατμόσφαιρα φόβου και, αν αυτό όντως συνέβαινε, η καταστροφική της διάσταση θα ήταν εμφανής. Στην πράξη όμως, αυτή η υπόγεια ένταση οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στην περιήφιμη ατιμωσίσιμη του Μπρόντγουεϊ που είναι «πέρα πολύ συναισθηματική» και σφύζει από ζεστασιά και καλή διάθεση. Την πρώτη μέρα των προβών για το *House of Flowers*, ο συνθέτης του Χάρολντ Άρλεν κατέφθασε φορώντας ένα μπλε λουλούδι, είχε σαμπάνια και δώρα για όλους μας. Αφού σγκάλιασε και φίλησε όλο το θίασο, ο Τρούμαν Καπότε που είχε γράψει το λιμπρέτο μου σιγοψιθύρισε στ' αυτή «Σήμερα έχουμε αγάπη, οι ...δικηγόροι θα έρθουν αύριο!». Ήταν αλήθεια! Η Περλ Μπέιλη μου κοινοποίησε ένταλμα 50.000 δολαρίων πριν καν ξεκινήσει η παράσταση. Για κάποιο ξένο όλα αυτά μοιάζουν, κοιτώντας πίσω, πολύ διασκεδαστικά και συναρπαστικά – όλα καλύπτονται και συγχωρούνται κάτω από τον όρο «σούου μπίζινες», αλλά στις σωστές της διαστάσεις, αυτή η χοντροκομμένη εγκαρδιότητα σχετίζεται άμεσα με την έλλειψη συναισθηματικής λεπτότητας. Σε τέτοιες συνθήκες σπάνια υπάρχει η ησυχία και η ασφάλεια που θα επέτρεπαν σε κάποιον να τολμήσει να γεννάει. Ενώ την αληθινή ανεπιθύμητη οικειότητα που γεννάει η μακρά συνεργασία και η αληθινή εμπιστοσύνη σε άλλους ανθρώπους. Στο Μπρόντγουεϊ εύκολα συναντάμε χονδροειδείς χειρονομίες αυτοπροβολής, οι οποίες όμως δεν έχουν καμία σχέση με τη λεπτή και ευαίσθητη επαφή μεταξύ ανθρώπων που συνεργάζονται με εμπιστοσύνη. Όταν οι Αμερικανοί ζηλεύουν τους Βρετανούς, ακριβώς αυτήν την παράξενη ευαισθησία, αυτό το άνισο πάρε-δώσε είναι που ζηλεύουν. Οι ίδιοι το ονομάζουν *styl* και το θεωρούν ένα μυστήριο. Όταν κάνεις ακρόαση για ένα έργο στη Νέα Υόρκη και σου λένε ότι ένας συγκεκριμένος ηθοποιός «έχει *styl*», συνήθως αυτό σημαίνει *τη μίμηση της μίμησης*

ενός ευρωπαίου. Στο αμερικανικό θέατρο τους απασχολεί, μιλάνε σοβαρά για το στυλ. Λες και είναι κάτι που μπορεί να κατακτηθεί. Και οι ηθοποιοί που έχουν παίξει τους κλασικούς και έχουν πειστεί από τις κολακείες των κριτικών ότι «το έχουν», κάνουν τα πάντα για να διαωρίσουν την άποψη ότι το στυλ είναι ένα κάτι τι το σπάνιο, που μόνο λίγοι ευγενείς ηθοποιοί διαθέτουν. Κι όμως η Αμερική θα μπορούσε να έχει ένα εξαιρετικό δικό της θέατρο. Διαθέτει όλα τα στοιχεία: υπάρχει δύναμη, κουράγιο, χιούμορ, χρέμα, και μια ιδιαίτερη ικανότητα να αντιμετωπίζονται οι δυσκολίες.

Ένα πρωινό στεκόμουν στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης παρατηρώντας τον κόσμο που μαζευόταν σε σμήνη για το εισιτήριο του ενός δολαρίου. Σχεδόν όλοι τους είχαν τη ζωντανή όψη και την ιδιαίτερη εμφάνιση ενός καλού κοινού -σύμφωνα με τα απλά προσωπικά μου κριτήρια- ενός κοινού για το οποίο θα θέλαμε να ανεβάζουμε έργα. Στη Νέα Υόρκη υπάρχει, εν δυνάμει, ένα από τα καλύτερα κοινά στον κόσμο. Δυστυχώς σπάνια πηγαίνει στο θέατρο. Πηγαίνει σπάνια στο θέατρο γιατί τα εισιτήρια είναι πολύ ακριβά. Φυσικά μπορεί, έχει τη δυνατότητα να πληρώσει αυτά τα εισιτήρια, αλλά έχει απογοητευτεί πάρα πολλές φορές. Δεν είναι τυχαίο που στη Νέα Υόρκη οι κριτικοί είναι οι πιο ισχυροί και οι πιο σκληροί στον κόσμο. Είναι το ίδιο το κοινό που, χρόνο με το χρόνο, υποχρεώθηκε να προβιβάζει απλούς, ακόμα και επιρρεπείς σε λάθη ανθρώπους, σε πολύ καλοπληρωμένους ειδήμονες, γιατί, όπως όταν ένας συλλέκτης αγοράζει ένα ακριβό έργο τέχνης, δεν μπορεί να πάρει το ρίσκο μόνος του: η παράδοση των εκτιμητών έργων τέχνης, όπως ο Duveen, έφτασε μέχρι την ουρά στα εκδοτήρια εισιτηρίων. Και εκεί κλείνει ο κύκλος. Πλέον, όχι μόνο οι καλλιτέχνες, αλλά και οι θεατές «χρειάζονται τους προστάτες τους». Κι έτσι οι περισσότεροι ανήσυχoi, ευφείς, αντικορμωμένοι,

εν δυνάμει θεατές μένουν έξω από το θέατρο. Αυτό το φαινόμενο δεν συμβαίνει μόνο στη Νέα Υόρκη. Είχα μια συναφή εμπειρία όταν ανεβάσαμε, το *Χορό του Λοχία Μασγκρένθ* του Τζων Άρντεν, στο θέατρο Ατενέ στο Παρίσι. Ήταν μια παταγώδης αποτυχία - σχεδόν όλες οι κριτικές ήταν κακές και παίζαμε κυριολεκτικά μπροστά σε άδεια καθίσματα. Επειδή όμως είμαστε πεπεισμένοι ότι το έργο *είχε το κοινό του κάπου μέσα στην πόλη*, ανακοινώσαμε ότι θα κάνουμε τρεις δωρεάν παραστάσεις. Τα δωρεάν εισιτήρια είχαν τόσο μεγάλη απήχηση που ήταν σαν να κάναμε μια πολυαναμενόμενη πρεμιέρα. Ο κόσμος συνωστιζόταν στην είσοδο, η αστυνομία υποχρεώθηκε να βάλει σιδερένιες μπάρες κατά μήκος του φουαγιέ. Όσο για το ίδιο το έργο, κύλισε εξαιρετικά, καθώς οι ηθοποιοί ενθουσιάστηκαν από τη ζεστασιά του κοινού, έδωσαν τον καλύτερό τους εαυτό, και μια από τις καλύτερες παραστάσεις τους, και ανταμείφθηκαν με πανηγυρικές επευφημίες. Το θέατρο που την προηγούμενη νύχτα ήταν σα στοιχειωμένο νεκροταφείο τώρα βούιζε από τη φλυαρία και την οχλοβοή της επιτυχίας. Στο τέλος, ανάψαμε τα φώτα και κοιτάξαμε το κοινό. Νέοι κυρίως άνθρωποι, όλοι καλοντυμένοι, μάλλον επίσημα, με κοστούμια και γραβάτες. Η Φρανσουάζ Σπιρά, η διευθύντρια του θεάτρου, ανέβηκε στη σκηνή.

«Είναι κανείς από σας που δεν μπορούσε να πληρώσει το εισιτήριο;»

Ένας άντρας σήκωσε το χέρι του.

«Και οι υπόλοιποι από σας γιατί περιμένατε μια δωρεάν παράσταση για να έρθετε;»

«Είχε κακές κριτικές»

«Πιστεύετε τις κριτικές;»

Εν χορώ φώναξαν «Οχι!»

«Τότε γιατί...;»

Κι από όλες τις πλευρές η ίδια απάντηση – «το ρίσκο ήταν πολύ μεγάλο, πάρα πολλές απογοητεύσεις...». Κι εδώ βλέπουμε πώς σχηματίζεται αυτός ο φαύλος κύκλος. Σταθερά το Νεκρό Θέατρο σκάβει το λάκκο του.

Ή, μπορούμε να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα από την άλλη του πλευρά. Αν το καλό θέατρο εξαρτάται από ένα καλό κοινό, κάθε κοινό έχει το θέατρο που του αξίζει. Κι όμως πρέπει να είναι πολύ δύσκολο για τους θεατές να τους μιλήσεις για την ευθύνη τους ως κοινό. Πώς μπορεί αυτό να αντιμετωπιστεί στην πράξη; Θα είναι θλιβερή η μέρα που οι άνθρωποι θα πηγαίνουν στο θέατρο από καθήκον. Από τη στιγμή που το κοινό μπαίνει στο θέατρο δεν μπορεί να αυτομαστιγωθεί για να γίνει «καλύτερο» από ό,τι είναι. Κατά μια έννοια δεν υπάρχει τίποτα που μπορεί να κάνει ο θεατής. Απ' την άλλη όμως, υπάρχει εδώ μια αντίφαση που δεν μπορούμε να αγνοήσουμε, γιατί τελικά όλα εξαρτώνται απ' αυτόν.

Όταν ο *Βασιλιάς Ληρ* από το Ρόγιαλ Σαίξπηρ Κόμπανι έκανε περιοδεία στην Ευρώπη η παράσταση βελτιωνόταν σταθερά και οι καλύτερες παραστάσεις δόθηκαν ανάμεσα στη Βουδαπέστη και τη Μόσχα. Ήταν εκπληκτικό το πώς ένα κοινό με ελάχιστη γνώση αγγλικών μπορούσε να επηρεάζει τόσο πολύ το θίασο. Αυτό το κοινό διέθετε όμως τρία ιδιαίτερα στοιχεία: αγάπη για το ίδιο το έργο, αληθινή δίψα για επαφή με ξένους και, πάνω απ' όλα, βιώματα της ζωής στην Ευρώπη τα τελευταία χρόνια που το έφερναν σε άμεση επαφή με τα επώδυνα ζητήματα του έργου. Η ποιότητα της προσοχής που «έφερε» αυτό το κοινό εκφραζόταν με σιωπή και συγκέντρωση: υπήρχε ένα *αίσθημα* στην αίθουσα που επηρέαζε τους ηθοποιούς λες και ένα λαμπρό φως έπεφτε πάνω στη δουλειά τους. Σαν αποτέλεσμα, και τα πιο σκοτεινά μέρη φωτίστηκαν. Παίχτηκαν με

όλη την πολυπλοκότητα του νοήματος και μια άρτια χρήση της αγγλικής γλώσσας που λίγοι από το κοινό μπορούσαν θεωρητικά να παρακολουθήσουν, αλλά που όλοι μπορούσαν να αισθανθούν. Οι ηθοποιοί συγκινήθηκαν και ενθουσιάστηκαν και ταξίδεψαν στις ΗΠΑ, έτοιμοι να προσφέρουν σε ένα αγγλόφωνο πλέον κοινό «όλα όσα τους είχε διδάξει αυτή η «μπαρία». Εγώ έπρεπε να γυρίσω στην Αγγλία και ξαναβρήκα το θίασο μερικές εβδομάδες αργότερα στη Φιλαδέλφεια.

Προς μεγάλη μου έκπληξη και απογοήτευση, μεγάλο μέρος της ποιότητας της υποκριτικής τους είχε χαθεί. Ήθελα να το χρεώσω στους ηθοποιούς, αλλά ήταν φανερό ότι έκαναν το καλύτερο που μπορούσαν. Ήταν η σχέση με το κοινό που είχε αλλάξει. Στη Φιλαδέλφεια το κοινό καταλάβαινε μεν πολύ καλά τα αγγλικά, αλλά το κοινό αυτό, αποτελούνταν κυρίως από ανθρώπους που δεν ενδιαφέρονταν για το έργο, ανθρώπους που ήρθαν για διάφορους συμβατικούς λόγους – γιατί ήταν ένα κοινωνικό γεγονός, γιατί επέμεναν οι γυναίκες τους, και πάει λέγοντας. Αναμφισβήτητα, υπήρχε κάποιος τρόπος να ενδιαφερθεί κι αυτό το συγκεκριμένο κοινό για το *Βασιλιά Ληρ*, αλλά σίγουρα δεν ήταν ο δικός μας τρόπος. Η λιτότητα της παραγωγής που έμοιαζε τόσο σωστή στην Ευρώπη εδώ δεν είχε νόημα. Βλέποντας τους ανθρώπους να χασμουριούνται, ένιωσα ένοχος, καταλαβαίνοντας ότι κάτι άλλο ζητούσαν από όλους εμάς. Ήξερα ότι αν ανέβαζα μια παράσταση του *Βασιλιά Ληρ* για το κοινό της Φιλαδέλφειας χωρίς αμφιβολία θα τα έκανα όλα διαφορετικά – με απλά λόγια, θα το έκανα να *λειτουργεί καλύτερα*. Αλλά με μια ήδη στημένη παραγωγή σε περιδεία δεν μπορούσα να κάνω τίποτα. Οι ηθοποιοί όμως ανταποκρίνονταν ενστικτωδώς στη νέα κατάσταση. Υπογράμιζαν στιδήποτε στο έργο θα μπορούσε να τραβήξει την προσοχή του θεατή – για παράδειγμα, όταν

υπήρχε ένα κομμάτι συναρπαστικής δράσης ή μια μελοδραματική έκρηξη, το εκμεταλλεύονταν παίζοντας πιο δυνατά και πιο άμεσα και φυσικά «ξεπέταγαν» και αναδείκνυαν όλα εκείνα τα περίτεχνα μέρη που τόσο είχαν συγκινήσει το μη αγγλόφωνο κοινό και που -τι ειρωνεία!- μόνο ένα αγγλόφωνο κοινό θα μπορούσε να απολαύσει στο έπακρο. Αργότερα, ο ατζέντης μας έκλεισε παράσταση στο Λίνκολν Σέντερ της Νέας Υόρκης – ένα γιγάντιο αμφιθέατρο με κακή ακουστική όπου το κοινό αγανακτούσε με την κακή επαφή που είχε με τη σκηνή. Μας έβαλαν σ' αυτό το αχανές θέατρο για οικονομικούς λόγους: ένα απλό παράδειγμα του πώς δημιουργείται ένας κλειστός κύκλος αιτίας και αποτελέσματος, έτσι που το λάθος κοινό ή το λάθος μέρος, ή και τα δύο μαζί, εξωθούν τους ηθοποιούς σε ένα άγαρμπο παίξιμο. Και πάλι οι ηθοποιοί ανταποκρινόμενοι στις συγκεκριμένες συνθήκες δεν είχαν άλλη επιλογή, κοίταξαν μπροστά, μίλησαν δυνατά και σχεδόν αμέσως πέταξαν στα σκουπίδια όλα αυτά που έκαναν τη δουλεία τους πολύτιμη. Αυτός ο κίνδυνος ελλοχεύει σε κάθε περιοδεία, γιατί, κατά μία έννοια, ελάχιστες από τις συνθήκες της αυθεντικής παράστασης θα ταιριάζουν – και η επαφή με κάθε νέο κοινό είναι συχνά θέμα τύχης.

Τον παλιό καιρό οι πλανόδιοι θίασοι προσαρμόζαν με φυσικότητα το έργο τους σε κάθε νέο χώρο. Οι περίτεχνες σύγχρονες παραστάσεις δε έχουν τέτοια ελαστικότητα. Πραγματικά, όταν παίξαμε το «ΗΠΑ», το διαδραστικό-θέαμα-χάππενινγκ του Ρόγιαλ Σαϊξπηρ Θηατερ για τον πόλεμο στο Βιετνάμ, αποφασίσαμε να αρνηθούμε όλες τις προσκλήσεις για περιοδεία. Κάθε στοιχείο μέσα στο έργο είχε δημιουργηθεί ακριβώς για τη συγκεκριμένη διασταύρωση του Λονδίνου όπου βρισκόταν το Θέατρο Aldwych το 1966. Το γεγονός ότι δεν είχαμε κείμενο γραμμένο και καθορισμένο από συγγραφέα

ήταν ο βασικός όρος του συγκεκριμένου πειράματος. Η επαφή με το κοινό, μέσα από συγκεκριμένες αναφορές, έγινε η ουσία της βραδιάς. Αν είχαμε ένα διαμορφωμένο κείμενο θα μπορούσαμε να έχουμε παίξει και σε άλλα μέρη· χωρίς αυτό ημίστασαν σαν ένα χάππενινγκ – και σ' αυτήν την περίπτωση όλοι αισθανθήκαμε ότι «κάτι θα χανόταν» αν το παίζαμε όλη τη σεζόν στο Λονδίνο ή ακόμα και πέντε μήνες. Μια και μοναδική περφόρμανς θα ήταν το τέλειο. Κάναμε όμως τελικά το λάθος να αισθανθούμε υποχρεωμένοι να το εντάξουμε στο ρεπερτόριό μας. Το ρεπερτόριο επαναλαμβάνεται, και για να επαναληφθεί κάτι «πρέπει» να είναι παγιωμένο. Οι κανόνες της αγγλικής λογοκρισίας δεν επιτρέπουν στους ηθοποιούς να προσαρμόζουν και να αυτοσχεδιάζουν στην παράσταση. Οπότε, στην περίπτωση αυτή, η παγίωση ήταν η αρχή του ολισθήματος προς την απονέκρωση – η ζωντάνια των ηθοποιών υποχώρησε καθώς η αμεσότητα της σχέσης με το κοινό αλλά και το ίδιο το θέμα ελαττώθηκε.

Σε μια συζήτηση με μια ομάδα στο πανεπιστήμιο προσπάθησα κάποτε να σκιαγραφήσω το πώς το κοινό επηρεάζει τους ηθοποιούς με την ποιότητα της προσοχής του. Ζήτησα έναν εθελοντή. Ένας άντρας ήρθε, και του έδωσα ένα κομμάτι χαρτί πάνω στο οποίο ήταν δακτυλογραφημένος ένας μονόλογος από το έργο του Πέτερ Βάις, σχετικά με το Άουσβιτς, *Η Ανάκριση*. Καθώς ο εθελοντής πήρε το χαρτί και το διάβαζε από μέσα του, το κοινό γελούσε νευρικά όπως κάνει κάθε κοινό όταν κάποιο μέλος του πρόκειται να γελοιοποιηθεί. Αλλά ο εθελοντής ήταν πολύ εντυπωσιασμένος και πολύ σοκαρισμένος από αυτό που διάβαζε για να αντιδράσει στα γελάκια και τις γκριμάτσες που συνηθίζονται. Κάτι από τη σοβαρότητα και τη συγκέντρωσή του άγγιξε το κοινό που σιγά-σιγά σάπασε. Έπειτα του ζήτησα να αρχίσει να διαβάζει

δυνατά. Οι πρώτες κιόλας λέξεις του ήταν φορτωμένες με το φριχτό τους περιεχόμενο και την ανατριχίλα του αγνώστη σ' αυτό. Το κοινό «κατάλαβε» αμέσως. Έγινε ένα μαζί του, με το λόγο του, η αίθουσα διαλέξεων και ο εθελοντής που σηκώθηκε εξαφανίστηκαν, τα γυμνά γεγονότα από το Άουσβιτς ήταν τόσο ισχυρά που εξαφάνισαν καθετί άλλο, κυριάρχησαν απόλυτα. Ο αναγνώστης συνέχιζε να διαβάζει μέσα σε μια φορτισμένη και προσηλωμένη σιωπή, και η ανάγνωσή του, από τεχνική άποψη ήταν τέλεια -δε διέκρινες τη λεπτότητα αλλά ούτε και την έλλειψή της λεπτότητας, δε διέκρινες τη δεξιότητα, αλλά ούτε και την έλλειψη δεξιότητας- ήταν τέλεια γιατί δεν του περίσσευε προσοχή για να παρατηρεί τον εαυτό του, για να αναρωτιέται αν χρησιμοποιεί το σωστό τονισμό. Ήξερε ότι το κοινό ήθελε να ακούσει, και ήθελε να τους επιτρέψει να ακούσουν: οι εικόνες βρήκαν τη θέση τους και οδήγησαν ασυναίσθητα τη φωνή του στην κατάλληλη ένταση και χροιά.

Μετά απ' αυτό, ζήτησα έναν άλλο εθελοντή, και του έδωσα το μονόλογο του *Ερρίκου Ε'* όπου καταγράφονται τα ονόματα των Γάλλων και των Άγγλων νεκρών. Όταν άρχισε να διαβάζει δυνατά, όλες οι αδυναμίες του «νέου» ηθοποιού βγήκαν στην επιφάνεια. Η «ματιά» στον τόμο του Σαίξπηρ είχε ήδη πυροδοτήσει μια σειρά εξαρτημένων ανακλαστικών που έχουν να κάνουν με την απαγγελία στίχων. Ξεκίνησε με μια ψεύτικη φωνή που έμοιαζε μεγαλοπρεπής και ιστορική, σχημάτιζε στρογγυλές τις λέξεις του, έκανε αλλόκοτους τονισμούς, κόμπιαζε, αγκυλώθηκε, και μπερδεύτηκε. Το κοινό παρακολουθούσε αφηρημένο και νευρικό. Όταν τελείωσε, ρώτησα το κοινό γιατί δεν μπορούσε να πάρει τη λίστα των νεκρών στο Άλζενκούρ το ίδιο σοβαρά με τους θανάτους στο Άουσβιτς. Ξεκίνησε μια ζωνρή συζήτηση.

«Το Άλζενκούρ ανήκει στο παρελθόν.»

«Μα και το Άουσβιτς ανήκει στο παρελθόν.»

«Μόνο δεκαπέντε χρόνια πριν ήταν.»

«Δηλαδή, πόσος χρόνος χρειάζεται;»

«Πότε ένα πτώμα είναι ιστορικό πτώμα;»

«Πόσα χρόνια χρειάζονται για να γίνει ένας φόνος ρομαντικός;»

Αφού συνεχίστηκε αυτή η κουβέντα για λίγη ώρα, πρότεινα ένα πείραμα. Ο νεαρός ηθοποιός έπρεπε να διαβάσει το μονόλογο ξανά, σταματώντας μια στιγμή μετά από κάθε στίχο: το κοινό έπρεπε σε κάθε παύση να προσπαθεί σιωπηλά να ανακαλέσει και να συνδυάσει τις εντυπώσεις του από το Άουσβιτς και το Άλζενκούρ, να βρει ένα τρόπο να πιστέψει ότι αυτά τα ονόματα ήταν κάποτε αληθινοί άνθρωποι-πρόσωπα, τόσο ζωντανά σαν η σφαγή να είχε συμβεί στη διάρκεια της ζωής του. Ο νεαρός άρχισε να διαβάζει ξανά και το κοινό προσπάθησε πολύ, παίζοντας συγκεντρωμένο το ρόλο του. Όταν είπε το πρώτο όνομα, η σιωπή έγινε απόλυτη. Η έντασή της κυρίευσε τον αναγνώστη, υπήρχε μέσα της ένα αίσθημα, που το μοιραζόταν εκείνος και το κοινό, και που έστρεψε όλη την προσοχή του μακριά από τον εαυτό του και προς το θέμα για το οποίο μιλούσε. Τώρα η συγκέντρωση του κοινού έμοιαζε να τον καθοδηγεί. Οι διακυμάνσεις της φωνής του ήταν απλές, οι ρυθμοί του αληθινοί, πράγμα που με τη σειρά του αύξησε το ενδιαφέρον του κοινού και το αμφίδρομο ρεύμα άρχισε να ρέει. Όταν τελείωσε, δε χρειάζονταν εξηγήσεις, το κοινό είχε δει τον εαυτό του σε δράση και είχε αντιληφθεί πόσες διαστροφιατώσεις μπορεί να περιέχει η σιωπή.

Φυσικά, όπως όλα τα πειράματα, έτσι κι αυτό, ήταν τεχνητό: στην περίπτωση μας, δόθηκε στο κοινό ένας ασυνήθιστα

ενεργητικός ρόλος και ως αποτέλεσμα καθοδήγησε- «σκηνοθέτησε» τον άπειρο ηθοποιό. Συνήθως, ένας έμπειρος ηθοποιός, διαβάζοντας ένα απόσπασμα σαν αυτό, υποβάλει μια σιωπή στο κοινό η οποία θα είναι ανάλογη με το ποσοστό αλήθειας που εκείνος φέρει. Κάποιες φορές, ένας ηθοποιός μπορεί να κυριαρχήσει στην αίθουσα και έτσι, ως ένας αριστοτέχνης ταυρομάχος, να «χειριστεί» το κοινό όπως θέλει. Συνήθως, όμως, αυτό δεν μπορεί να προέλθει μόνο από τη σκηνή: για παράδειγμα, τόσο οι ηθοποιοί όσο και εγώ ο ίδιος διαπιστώσαμε ότι η *Επίσκεψη* και το *Μαρά/Σαντ* λειτούργησαν πολύ καλύτερα όταν παίχτηκαν στην Αμερική παρά στην Αγγλία. Οι Άγγλοι αρνήθηκαν να δεχθούν την *Επίσκεψη* όπως ήταν πραγματικά. Η ιστορία μιλούσε για την υπόγεια αγριότητα που υπάρχει σε κάθε μικρή κοινωνία και όταν παίξαμε στην αγγλική επαρχία, ουσιαστικά σε άδειες αίθουσες, η αντίδραση όσων ήρθαν ήταν ότι «δεν είναι ρεαλιστικό», «δε θα μπορούσε να συμβεί στην πραγματικότητα» και τους άρεσε ή δεν τους άρεσε, στο επίπεδο μόνο της φαντασίας. Το *Μαρά/Σαντ*, επίσης, άρεσε στο Λονδίνο όχι τόσο ως ένα έργο για την επανάσταση, τον πόλεμο και την τρέλα, όσο για την άρτια θεατρικότητά του. Οι αντικρουόμενες έννοιες «φιλολογικό» και «θεατρικό» έχουν πολλές σημασίες, αλλά στο Αγγλικό θέατρο, όταν χρησιμοποιούνται ως έπαινος, περιγράφουν συνήθως τρόπους αποφυγής της επαφής με ενοχλητικά θέματα. Το αμερικανικό κοινό αντέδρασε και στα δύο έργα πολύ πιο άμεσα. Αποδέχτηκαν και πίστεψαν την πρόταση ότι ο άνθρωπος είναι άπληστος και φονικός, ένας εν δυνάμει παράφρων. Συναρπάστηκαν και παρασύρθηκαν από το υλικό του έργου, και στη περίπτωση της *Επίσκεψης* τις περισσότερες φορές δε σχολίαζαν καν το γεγονός ότι η ιστορία ξεδιπλωνόταν μπροστά τους με έναν κάπως ασυνήθιστο εκπαιδευτικό τρόπο. Απλά συζητήσαν

αυτό που είχε πει το έργο. Οι μεγάλες επιτυχίες των Καζάν-Ουίλιαμς-Μίλλερ, η *Βιρτζίνια Γουλφ* του Άλμπυ, συγκέντρωσαν κοινό που *συνάντησε* το θίasso στο πραγματικό συμμετοχικό πεδίο του θέματος και της ευθύνης. Οι παραστάσεις αυτές ήταν σημαντικά-δυνατά γεγονότα, ο κύκλος της παράστασης ήταν στέρεος και πλήρης.

Στην Αμερική, η αναγνώριση του Νεκρού Θεάτρου έρχεται με ισχυρά κύματα μαζί και με μια έντονη αντίδραση σ' αυτό. Χρόνια πριν, το Άκτορς Στούντιο δημιουργήθηκε για να δώσει πίστη και συνέχεια σ' εκείνους τους δυστυχημένους καλλιτέχνες που τόσο αστραπιαία έβρισκαν και έχαναν δουλειές. Θυμελιώνοντας μια πολύ σοβαρή και συστηματική σπουδή πάνω σε ένα μέρος της διδασκαλίας του Στανισλάβσκι, το Άκτορς Στούντιο εξελίχθηκε σε μια πολύ αξιόλογη σχολή υποκριτικής που ανταποκρινόταν τέλεια στις ανάγκες των συγγραφέων και του κοινού της εποχής της. Οι ηθοποιοί και μάλιστα έπρεπε να δώσουν αποτελέσματα μέσα σε τρεις εβδομάδες, μόνο που τώρα υποστηρίζονταν από την παράδοση της σχολής και δεν πήγαιναν με άδεια χέρια στην πρώτη πρόβα. Αυτό το υπόβαθρο διδασκαλίας προσέδωσε δύναμη και αξιοπιστία στη δουλειά τους. Ο Ηθοποιός της «Μεθόδου» ήταν εκπαιδευμένος να απορρίπτει τις κλισιαρισμένες απομιμήσεις της πραγματικότητας και να αναζητά κάτι πιο αληθινό μέσα του. Επειτα έπρεπε να το παρουσιάσει αυτό αφού πρώτα το είχε βιώσει, και έτσι η υποκριτική έγινε μια βαθιά νατουραλιστική μελέτη. Η «πραγματικότητα» είναι μια λέξη με πολλές έννοιες, αλλά εδώ σήμαινε *εκείνο* το κομμάτι της αλήθειας που αντανακλούσε τους ανθρώπους, πρόβαλλε τα προβλήματα γύρω από τον ηθοποιό, και ταυτιζόταν με το κομμάτι της ύπαρξης που οι συγγραφείς της εποχής, ο Μίλλερ, ο Τέννεσυ Ουίλιαμς, ο Ίνγκε είχαν εστιάσει και προσπαθούσαν να ορίσουν.

Περίπου με τον ίδιο τρόπο το θέατρο του Στανισλάβσκι αντλούσε τη δύναμή του από το γεγονός ότι ανταποκρινόταν στις ανάγκες των μεγάλων Ρώσων κλασικών, βασιζόμενο στις νατουραλιστικές φόρμες. Για χρόνια στη Ρωσία, η σχολή, το κοινό και το έργο σχημάτιζαν ένα συνεκτικό όλον. Έπειτα ο Μέγερχολντ προκάλεσε τον Στανισλάβσκι, προτείνοντας ένα διαφορετικό στυλ παιξίματος, προκειμένου να κατακτήσει άλλα στοιχεία της «πραγματικότητας». Αλλά ο Μέγερχολντ εξαφανίστηκε. Στην Αμερική σήμερα, έχει έρθει η ώρα να εμφανιστεί ένας Μέγερχολντ, μιας και η νατουραλιστική αναπαράσταση της ζωής δε φαίνεται πια να αρκεί στους αμερικανούς για να εκφράσει τις δυνάμεις που τους κινούν. Σήμερα συζητιέται ο Ζενέ, ο Σαίξπηρ επανекτιμάται, μνημονεύεται ο Αρτώ: γίνεται πολύς λόγος για το τελετουργικό μέρος και όλα αυτά για πολύ ρεαλιστικούς λόγους, αφού πολλές παγιωμένες πτυχές του αμερικανικού τρόπου ζωής μπορούν να προσεγγιστούν μόνο μέσα από αυτούς τους όρους. Μόλις πριν από λίγο καιρό, οι Άγγλοι ήλεγαν τη ζωντανία του αμερικανικού θεάτρου. Τώρα η πλάστιγγα γέρνει υπέρ του Λονδίνου, λες και οι Άγγλοι κατέχουν όλα τα μυστικά. Χρόνια πριν είδα ένα κορίτσι στο Άκτορς Στούντιο να προσεγγίζει ένα μονόλογο της Λαίδης Μακμπέθ παριστάνοντας ότι ήταν δέντρο· όταν το περιέγραψα αυτό στην Αγγλία ακούστηκε κάπως κωμικό και ακόμα και σήμερα πολλοί ηθοποιοί δεν καταλαβαίνουν γιατί αυτές οι «αλλόκοτες» ασκήσεις είναι τόσο απαραίτητες. Στη Νέα Υόρκη, όμως, το κορίτσι αυτό δε χρειαζόταν να μάθει για ομαδική δουλειά και αυτοσχεδιασμούς, τα είχε ήδη αποδεχτεί αυτά. Αυτό που χρειαζόταν να αντιληφθεί ήταν τα νοήματα και τις απαιτήσεις της φόρμας. Αλλά δεν είχε βοήθεια. Στεκόταν, λοιπόν, με τα χέρια της στον αέρα προσπαθώντας να «αισθανθεί» – και σπαταλούσε το ζήλο και την ενέργειά της άσκοπα στη λάθος κατεύθυνση.

Όλα αυτά μας ξαναγυρίζουν στο ίδιο πρόβλημα. Η λέξη «θέατρο» κουβαλάει-φέρει πολλές, αζεκαθάριστες και διαφορετικές έννοιες-ποιότητες. Στα περισσότερα μέρη του κόσμου, το θέατρο δεν έχει σαφή θέση στην κοινωνία, δεν έχει ξεκάθαρο σκοπό, υπάρχει μόνο κατακερματισμένο: ένα θέατρο κυνηγά το κέρδος, άλλο θέατρο κυνηγά τη δόξα, ένα άλλο το συναίσθημα, κάποιο άλλο την πολιτική, άλλο τη διασκέδαση. Ο ηθοποιός τρέχει από δω κι από κει, συγχύζεται και αναλώνεται από συνθήκες που τον ξεπερνούν. Οι ηθοποιοί μπορεί καμιά φορά να φαίνονται ζηλιάρηδες ή ανόητοι, όμως *ποτέ δε γνώρισα ηθοποιό που να μη θέλει να δουλέψει*. Αυτή η θέληση για δουλειά είναι η δύναμή του. Είναι ακριβώς αυτό που κάνει τους επαγγελματίες σε όλους τους χώρους να καταλαβαίνουν ο ένας τον άλλο. Αλλά δεν μπορεί να αναμορφώσει το επάγγελμά του από μόνος του. Σε ένα θέατρο με ελάχιστες σχολές και χωρίς στόχους, συνήθως ο ηθοποιός είναι το μέσο και όχι το όργανο. Κι όμως, κι όταν το θέατρο επιστρέφει στον ηθοποιό, το πρόβλημα δεν λύνεται. Αντίθετα, η νεκρή υποκριτική γίνεται η καρδιά της κρίσης.

Το δίλημμα του ηθοποιού δεν υπάρχει μόνο στο εμπορικό θέατρο με τον ανεπαρκή χρόνο για πρόβες. Οι τραγουδιστές και συχνά και οι χορευτές κρατούν κοντά τους τούς δασκάλους τους μέχρι το τέλος της ζωής τους. Οι ηθοποιοί από την ώρα που θα «ξεκινήσουν», δεν έχουν πια τίποτα για να τους βοηθήσει να εξελίξουν το ταλέντο τους. Αν αυτό φαίνεται πολύ ανησυχητικό στο εμπορικό θέατρο, το ίδιο ισχύει και στους μόνιμους θιάσους. Αφού κατακτήσει ένα συγκεκριμένο επίπεδο, ο ηθοποιός δε μελετάει πια. Ας πάρουμε έναν νέο ηθοποιό αδημιούργητο, άπειρο, που όμως ξεχειλίζει από ταλέντο, γεμάτο δυνατότητες. Σχετικά γρήγορα ανακαλύπτει τι μπορεί να κάνει, κι αφού τίθασε τις αρχικές του

δυσκολίες, με λίγη τύχη, μπορεί να βρεθεί στην αξιοζήλευτη θέση, να έχει μια δουλειά που αγαπά και την κάνει καλά, ενώ πληρώνεται γι' αυτήν και συγχρόνως γίνεται αντικείμενο θαυμασμού. Αν πρόκειται να εξελιχθεί, το επόμενο στάδιο είναι να πάει πέρα από τα φαινομενικά όριά του, και να αρχίσει να εξερευνά εκείνο που πραγματικά τού είναι δύσκολο. Αλλά κανείς δεν έχει χρόνο για τέτοιου είδους προβληματισμούς. Οι φίλοι δεν μπορούν να του δώσουν σπουδαία βοήθεια, οι γονείς συνήθως δεν ξέρουν και πολλά για την τέχνη του και ο απζέντης του, που μπορεί να είναι καλοπροαίρετος και έξυπνος, δεν είναι εκεί παρά για να του δείξει το δρόμο προς τις καλές προτάσεις και τους καλούς ρόλους παρά προς κάτι το ασαφές, που, βέβαια, θα μπορούσε να είναι καλύτερο για την καλλιτεχνική του εξέλιξη αλλά είναι πάντα ένα ρίσκο: Το χτίσιμο της καριέρας και η καλλιτεχνική εξέλιξη δε συμβαδίζουν απαραίτητα. Συχνά ο ηθοποιός, καθώς η καριέρα του εξελίσσεται, αρχίζει να στρέφεται σε δουλειές «που μοιάζουν» ολοένα και περισσότερο. Είναι μια θλιβερή ιστορία, και όλες οι εξαιρέσεις επιβεβαιώνουν τον κανόνα.

Πώς περνάει τον καιρό του ο μέσος ηθοποιός; Φυσικά υπάρχει μεγάλη ποικιλία: μένει ξαπλωμένος στο κρεβάτι, πίνει, πηγαίνει στο κομμωτήριο, στον ατζέντη, κάνει γυρίσματα, αναγνώσεις, μερικές φορές μελετάει και, πρόσφατα, μπορεί ακόμα να παίζει λίγο και με την πολιτική. Αλλά ακόμα κι αν η χρήση του χρόνου του είναι επιπόλαιη ή ενυσυνειδητή δεν έχει τόση σημασία. Λίγα από όσα κάνει σχετίζονται με το βασικό του ζήτημα: να μη μένει στάσιμος ως ηθοποιός, που σημαίνει να μη μένει αδρανής ως άνθρωπος, που σημαίνει να δουλεύει στοχεύοντας στην καλλιτεχνική του εξέλιξη. Και πού μπορεί να γίνουν όλα αυτά; Κατά καιρούς έχω δουλέψει με ηθοποιούς που μετά το συνηθισμένο προόμιμο ότι «αφήνουν

τον καιρό τους στα χέρια μου» είναι τραγικά ανίκανοι, όσο απληρώτα κι αν προσπαθούν, να εγκαταλείψουν έστω για μια στιγμή, ακόμα και στην πρόβα, την εικόνα του εαυτού τους που έχει αποκρυσταλλωθεί γύρω από μια εσωτερική μοναξιά. Στις περιπτώσεις που αυτό το κέλυφος γίνει εφικτό να παραβιαστεί, η αίσθηση είναι σαν η οθόνη μιας συσκευής τηλεόρασης που γίνεται θρύψαλα.

Στην Αγγλία, φαίνεται ότι ξαφνικά αποκτήσαμε μια εκπληκτική νέα γενιά ηθοποιών: νιώθουμε να παρακολουθούμε δυο γραμμές ανθρώπων στο «εργοστάσιο», που κοιτούν προς διαφορετικές κατευθύνσεις: η μια γραμμή σέρνεται γκρίζωπη και κουρασμένη, η άλλη κάνει δρασκελιές προς τα μπρος φρέσκια και ζωνρή. Μας δημιουργείται η εντύπωση ότι η μια γραμμή είναι πολύ καλύτερη από την άλλη, ότι η ζωνρή γραμμή είναι φτιαγμένη από καλύτερο υλικό. Αυτό μπορεί να είναι εν μέρει αλήθεια, αλλά στο τέλος η καινούρια βάρδια θα είναι το ίδιο κουρασμένη και γκρίζα με την παλιά. Είναι το αναπόφευκτο αποτέλεσμα κάποιων συγκεκριμένων συνθηκών και δομών που δεν έχουν ακόμα αλλάξει. Η τραγωδία είναι ότι το εργασιακό καθεστώς των ηθοποιών, πάνω από την ηλικία των τριάντα, σπάνια αντανακλά τις ικανότητές τους, το ταλέντο τους. Υπάρχουν αναρίθμητοι ηθοποιοί που δεν έχουν ποτέ την ευκαιρία να αναπτύξουν το εγγενές δυναμικό τους μέχρι την ωριμότητά του. Φυσικά, σε ένα εξατομικευμένο επάγγελμα, δίνεται μια λανθασμένη και υπερβολική σημασία σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Οι ηθοποιοί που ξεχωρίζουν, όπως όλοι οι πραγματικοί καλλιτέχνες, έχουν μια μυστηριώδη ψυχική χημεία, μισό-συνειδητή, αλλά και κατά τα τρία τέταρτα κρυμμένη, που οι ίδιοι μπορεί από μόνοι τους να την ονομάζουν «ένστικτο», «διαίσθηση», «οι φωνές μου», η οποία τους δίνει τη δυνατότητα να αναπτύξουν το όραμά τους και την

τέχνη τους. Οι ιδιαίτερες περιπτώσεις μπορεί να ακολουθούν ιδιαίτερους κανόνες: μια από τις μεγαλύτερες ηθοποιούς της εποχής μας η οποία στην πρόβα μοιάζει να μην ακολουθεί καμία μέθοδο, στην πραγματικότητα έχει ένα ιδιόρρυθμο δικό της σύστημα το οποίο μπορεί να διατυπώσει με σαφήνεια χρησιμοποιώντας ορολογία νηπιαγωγείου: «Ζυμώνουμε το αλεύρι σήμερα, γλυκέ μου», μου είχε πει. «Να το βάλουμε να ψηθεί λίγο ακόμα». «Θέλει λίγη μαγιά τώρα», «Σήμερα χρειάζεται λαδάκι». Πρόκειται για πραγματική επιστήμη, ακριβώς όπως αν μιλούσε με την ορολογία του Άκτορς Στουντιο. Αλλά η ικανότητά της να έχει αποτελέσματα παραμένει αποκλειστικά δικιά της: δεν μπορεί να τη μοιραστεί με κανέναν εποικοδομητικό τρόπο με τους ανθρώπους γύρω της, οπότε όσο εκείνη «ψήνει την πίτα της» και ο άλλος ηθοποιός το κάνει «όπως το αισθάνεται», και ο τρίτος, στη γλώσσα της δραματικής σχολής «ψάχνει για το Στανισλαβσκιό υπερκείμενο», καμία πραγματική συνεργασία μεταξύ τους δεν είναι δυνατή. Από παλιά έχουμε καταλάβει ότι χωρίς μόνιμο θίασο ελάχιστοι ηθοποιοί μπορούν να τα πηγαίνουν καλά για καιρό. Παρόλα αυτά, είναι γεγονός ότι ακόμα και ένας μόνιμος θίασος είναι μακροπρόθεσμα καταδικασμένος στην απονέκρωση, αν δεν έχει στόχο, επομένως αν δεν έχει μέθοδο, επομένως αν δεν έχει σχολή. Και με τη σχολή, φυσικά δεν εννοώ ένα γυμναστήριο όπου ο ηθοποιός θα εξασκεί το σώμα του χορεύοντας ή ασκούμενος έτσι γενικά. Οι γυμνασμένοι μύες από μόνοι τους δεν παράγουν τέχνη. Οι κλίμακες δεν κάνουν κάποιον πιανίστα όπως και η δεξιτεχνία στα δάχτυλα δεν κάνει κάποιον ζωγράφο, κι όμως ένας μεγάλος πιανίστας εκτελεί ασκήσεις για τα δάχτυλα για πολλές ώρες μέσα στη μέρα, και οι Γιαπωνέζοι ζωγράφοι περνούν ολόκληρη τη ζωή τους να εξασκούνται στο να ζωγραφίσουν τον τέλειο κύκλο. Η τέχνη του ηθοποιού είναι από πολλές απόψεις ίσως η πιο

απαιτητική από όλες, και χωρίς συνεχή πραγματική εκπαίδευση, ο ηθοποιός μένει στα μισά του δρόμου.

Έτσι, λοιπόν, όταν *συναντούμε* την απονέκρωση, ποιος είναι ο υπαίτιος; Πολλά έχουν επωθεί -τόσο δημόσια όσο και ιδιωτικά- που κάνουν τους κριτικούς να βράζουν απ' το θυμό τους, «προσπαθώντας» να μας πείσουν ότι η χειρότερη απονέκρωση προέρχεται απ' αυτούς. Μέσα στα χρόνια γκρινιάζουμε και παραπονιόμαστε για τους «Κριτικούς» σαν να ήταν *οι ίδιοι* *έξοι άνθρωποι* πάντοτε που πετάνε με τζετ από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη, από καλλιτεχνικό θέαμα σε κοντσέρτο, διαπράττοντας σταθερά τα ίδια μνημειώδη λάθη. Ή, σαν να ήταν όλοι τους σαν τον Τόμας α Μπέκετ - το γλεντζέ και γυναικά φίλο του βασιλιά που τη μέρα που έγινε καρδινάλιος αποδείχθηκε τόσο στριφνός και απογοητευτικός όσο και οι προκατοχοί του. Οι κριτικοί έρχονται και παρέρχονται, κι όμως εκείνοι που κρίνονται τους «βρίσκουν» ιδιους. Το σύστημά μας, οι εφημερίδες, οι απαιτήσεις των αναγνωστών, οι αγγελίες που υπαγορεύονται τηλεφωνικά, τα προβλήματα του χώρου, η ποσότητα των *σκουπιδιών* στα θεάτρά μας, η ψυχοφθόρα επίδραση του να κάνει κάποιος συνέχεια και για πολύ καιρό την ίδια δουλειά, όλα αυτά συνωμοτούν για να αποτρέψουν τον κριτικό από το να ασκήσει τη ζωτική του λειτουργία. Όταν ο μέσος άνθρωπος πηγαίνει στο θέατρο ζητάει μόνο να ικανοποιήσει την ανάγκη του για απόλαυση. Όταν ο κριτικός πηγαίνει στο θέατρο, μπορεί να ισχυριστεί ότι υπηρετεί το μέσο άνθρωπο, αλλά αυτό δεν είναι ακριβές. Δεν είναι απλά ένας συμβουλάτορας που δίνει πετυχημένα προγνωστικά-έναν γνωμοδότης. Ένας κριτικός έχει πολύ σπουδαιότερο ρόλο, ουσιαστικό - στην πραγματικότητα, η τέχνη χωρίς κριτικούς θα απειλούνταν μόνιμα από τους χειρότερους εχθρούς. Πα παράδειγμα, ο κριτικός *πάντα* υπηρετεί το θέατρο όταν στηλιτεύει την ανεπάρκειά μας. Αν

ελάχιστο επίπεδο ικανότητας που απαιτείται σε σύγκριση, για παράδειγμα, με το πιάνο. Σκεφτείτε πόσες χιλιάδες δάσκαλοι μουσικής σε χιλιάδες μικρές πόλεις μπορούν να παίξουν όλες τις νότες των πιο δύσκολων κομματιών του Λιστ ή να παίξουν πριμα-βίστα Σκριάμπιν. Σε σύγκριση με την απλή δεξιότητα των μουσικών, το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς μας βρίσκεται τις περισσότερες φορές σε ερασιτεχνικό επίπεδο. Ένας κριτικός θα διακρίνει πολύ περισσότερες φορές ανεπαρκεία από όσες επάρκεια στην ενασχόλησή του με το θέατρο. Κάποτε μου ζήτησαν να σκηνοθετήσω μία όπερα στη Μέση Ανατολή όπου στην επιστολή που μου έστειλαν έγραφαν με αφοπλιστική ελικρίνεια: «η ορχήστρα μας δεν διαθέτει όλα τα όργανα και παίζει και μερικές λάθος νότες, αλλά το κοινό δεν το έχει προσέξει μέχρι σήμερα». Ευτυχώς, ο κριτικός έχει την τάση «να το προσέχει» και μ' αυτή την έννοια και η πιο οργισμένη του αντίδραση είναι πολύτιμη – είναι ένα κάλεσμα για επάρκεια. Αυτή είναι μια ζωτική λειτουργία του, αλλά υπάρχει ακόμα μία. Είναι ένας πονιέρος.

Ο κριτικός συμμετέχει στο παιχνίδι της απονέκρωσης όταν δεν αποδέχεται αυτή την ευθύνη όταν συρρικνώνει την ίδια του τη σημασία. Ο κριτικός είναι συνήθως ένας ελικρινής και έντιμος άνθρωπος που στην πραγματικότητα γνωρίζει την ανθρώπινη πλευρά της δουλειάς του. Για έναν από τους περιφημούς «Χασάπηδες του Μπρόντγουεη» λεγόταν ότι τυραννιόταν πολύ από το γεγονός ότι απ' αυτόν και μόνο εξαρτιόταν η ευτυχία και το μέλλον τώσων ανθρώπων. Κι όμως, ακόμη κι αν έχει επίγνωση της «καταστροφικής» δύναμης που διαθέτει, υποτιμά τη δύναμή του να προσφέρει το καλό. Όταν το *status quo* είναι σάπιο -και πολύ λίγοι κριτικοί οπουδήποτε θα διαφονούσαν μ' αυτό- η μόνη πιθανότητα είναι να κρίνει κανείς τα έργα σε σχέση με έναν εν δυνάμει στόχο.

διαμαρτύρεται συνεχώς, έχει σχεδόν πάντα δίκιο. Πρέπει να παραδεχτούμε την τρομακτική δυσκολία που έχει το να κάνει θέατρο: είναι, ή, θα ήταν, αν το κάνουμε σωστά, ίσως το δυσκολότερο εκφραστικό μέσο απ' όλα είναι ανθρώπινο, δεν υπάρχει περιθώριο για λάθη, ούτε για περφόρμανς πράγματα. Ένα μυθιστόρημα μπορεί να επιβιώσει – να κρατήσει έναν αναγνώστη που πηδάει σελίδες ή ολοκληρω κεφάλαια. Το κοινό όμως μπορεί να κατακυλίσσει από την απόλαυση στην πλήρη μέσας σε μια στιγμή και η επαφή μπορεί να χαθεί ανεπιστρεπτή. Δύο ώρες είναι λίγος χρόνος αλλά και μια αιώνητητα το να χρησιμοποιείς δύο ώρες από το δημόσιο χρόνο, το να σου προσφέρει το κοινό από το χρόνο του, είναι υψηλή τέχνη. Όμως αυτή η τέχνη με τις τρομακτικές ανάγκες της υπηρετείται σε μεγάλο ποσοστό από «τυχεράπαστους» εργάτες. Μέσα σ' ένα νεκρικό κενό υπάρχουν ελάχιστα μέρη όπου μπορούμε να μάθουμε σωστά τις τέχνες του θεάτρου – κι έτσι έχουμε την τάση να «επάρουμε» μέσα στο θέατρο χωρίς εφόδια και στόχο, θεωριώντας πολλές φορές, λανθασμένα, ότι είμαστε εκεί για να προσφέρουμε αγάπη αντί για γνώση, αντί για επίσημη. Αυτό ακριβώς καλείται να κρίνει κάθε βράδυ ο δυστυχής κριτικός.

Η ανεπάρκεια είναι το ελάττωμα, η κατάσταση και η τραγωδία του παγκόσμιου θεάτρου σε κάθε επίθετο για κάθε καλή, ανάλωφρη κωμωδία ή μυθιστόλη ή επιβίωση ή έμμετρο έργο ή κλασικό που βλέπουμε, αντιστοιχούν απείρα άλλα που τις περισσότερες φορές προδίδονται από έλλειψη στοιχειωδών ικανοτήτων. Η τεχνική της σκηνοθεσίας, το να σχεδιάζουμε σκηνικά, να μιλάμε, να περπατάμε πάνω στη σκηνή -ακόμα και να ακούμε- δεν είναι γνωστά στο βαθμό που πρέπει, ή και καν γνωστά. Συγκρίνετε πόσο εύκολο, πόσα λίγα χρειάζονται, εκτός από τύχη, για να βρει κανείς δουλειά σε ένα από τα θέατρα που υπάρχουν σε όλο τον κόσμο – διαθέτοντας το

Αυτός ο στόχος πρέπει να είναι ο ίδιος και για τον καλλιτέχνη και για τον κριτικό – η κίνηση προς ένα λιγότερο νεκρό, αλλά, ακόμα, πολύ ακαθόριστο, θέατρο. Αυτός είναι ο αναπότρεπτος σκοπός μας, ο κοινός μας στόχος: και το να *σημειώνουμε* όλα τα σημάδια και τα ίχνη στην πορεία αυτή είναι το κοινό μας καθήκον. Οι σχέσεις μας με τους κριτικούς μπορεί να είναι φαινομενικά τεταμένες: αλλά στην ουσία η σχέση μας είναι απολύτως *αναγκαία*. Όπως τα ψάρια στον ωκεανό, χρειαζόμαστε ο ένας τα ακόρεστα ταλέντα του άλλου για να διαιωίσουμε την ύπαρξη του θαλάσσιου βυθού. Όμως, η ακόρεστη όρεξη δεν είναι από μόνη της αρκετή: πρέπει να μοιραστούμε την επίπονη προσπάθεια να αναδυθούμε στην επιφάνεια. Αυτό είναι το δύσκολο για όλους μας. Ο κριτικός είναι κι αυτός μέρος του όλου, και το αν γράφει αργά ή γρήγορα, αν οι επιστημάνσεις του είναι σύντομες ή μακροσκελείς – όλα αυτά στην πραγματικότητα δεν έχουν σημασία. Έχει, άραγε, μια εικόνα για το *πώς θα μπορούσε να είναι το θέατρο στην κοινωνία που ζει*; Αναθεωρεί αυτή την εικόνα σε σχέση με τη κάθε νέα του εμπειρία; Πόσοι κριτικοί βλέπουν τη δουλειά τους μ' αυτό τον τρόπο;

Αυτός είναι ο λόγος που όσο περισσότερο ένας κριτικός βρίσκεται-μπαίνει *μέσα* στη δουλειά μας, τόσο το καλύτερο. Δε βρίσκω προσωπικά τίποτα κακό σε έναν κριτικό χωμένο στις ζωές μας, που συναντά ηθοποιούς, συζητάει, μιλάει, παρακολουθεί, παρεμβαίνει. Θα τον καλοδεχόμουν να βουτήξει τα χέρια του στο υλικό και να αποπειραθεί να το δουλέψει και ο ίδιος. Φυσικά, υπάρχει εδώ ένα λεπτό κοινωνικό πρόβλημα – πώς μπορεί ο κριτικός να επικοινωνεί και να μιλάει σε κάποιον που έχει μόλις θάψει εγγράφως; Μπορεί κατά τη γνώμη μου πράγματι να προκύψει μια στιγμιαία αμηχανία – αλλά είναι γελοία και μόνο η σκέψη ότι αυτός είναι σε μεγάλο βαθμό ο

λόγος που στερεί από κάποιους κριτικούς τη ζωτική επαφή με τη δουλειά, της οποίας είναι αναπόσπαστο κομμάτι. Η αμηχανία από την πλευρά του ή τη δική μας μπορεί εύκολα να υποχωρήσει και φυσικά μια στενότερη σχέση με τη δουλειά δεν πρόκειται σε καμία περίπτωση να βάλει τον κριτικό σε μια θέση ανοχής απέναντι στους ανθρώπους που έχει γνωρίσει καλύτερα. Η κριτική που κάνουν οι άνθρωποι του θεάτρου μεταξύ τους είναι συνήθως αφόρητα αυστηρή – αλλά απολύτως ακριβής. Ο κριτικός που δεν απολαμβάνει πια το θέατρο είναι προφανώς ένας απονεκρωμένος κριτικός. Ο κριτικός που αγαπά το θέατρο αλλά δεν διαθέτει ζωτική επίγνωση του τί σημαίνει αυτό, είναι επίσης απονεκρωμένος. Ο δυναμικός-ο ζωντανός κριτικός, είναι εκείνος που έχει σχηματίσει μια ξεκάθαρη εικόνα *για το πώς θα μπορούσε να είναι το θέατρο* – είναι ένας οραματιστής, που είναι και αρκετά γενναίος για να ριψοκινδυνεύει τη φόρμουλά του κάθε φορά που συμμετέχει σε ένα θεατρικό γεγονός.

Το χειρότερο πρόβλημα για τον επαγγελματία κριτικό είναι ότι σπανίως του ζητάνε να παρακολουθήσει πραγματικά πρωτοποριακά θεάματα που αλλάζουν τον τρόπο σκέψης του: είναι δύσκολο γι αυτόν να διατηρήσει τον ενθουσιασμό του όταν υπάρχουν τόσο λίγες καλές παραστάσεις σε ολόκληρο τον κόσμο. Χρόνο με το χρόνο, ο κινηματογράφος κατακλύζεται με ολοένα και πιο πλούσιο νέο υλικό, ενώ για τα θέατρα υπάρχουν φτωχές επιλογές ανάμεσα στο μεγάλο κλασικό ρεπερτόριο ή τα κατά πολύ λιγότερο καλά, σύγχρονα έργα. Βρισκόμαστε τώρα σε μια άλλη περιοχή του προβλήματος, η οποία θεωρείται εξίσου κομβική: το δίλημμα του απονεκρωμένου συγγραφέα.

Είναι τρομακτικά δύσκολο να γραφτεί ένα έργο. Ο συγγραφέας, από την ίδια τη φύση τού θεατρικού κειμένου, απαιτείται

καρδιά του, πως δεν δικαιολογείται από τη δουλειά του. Ίσως η ανάγκη για μοναχικότητα είναι θεμελιώδες κομμάτι του ψυχισμού του συγγραφέα. Φαίνεται πως μόνο με την πόρτα του κλειστή και σε άμεση επαφή με τον εαυτό του μπορεί να μορφοποιήσει εσωτερικές εικόνες και συγκρούσεις για τις οποίες δε θα μπορούσε ποτέ να μιλήσει δημόσια. Δεν ξέρουμε πώς δούλευαν ο Αισχύλος ή ο Σαίξπηρ. Αυτό που ξέρουμε είναι ότι, με το πέραςμα του χρόνου, η σχέση του ανθρώπου που κλείνεται στο σπίτι του και δουλεύει πάνω στο χαρτί, από τη μια μεριά, και του κόσμου των ηθοποιών και της σκηνής από την άλλη, γίνεται όλο κι πιο αδύναμη, όλο και λιγότερο ικανοποιητική. Οι καλύτεροι Άγγλοι συγγραφείς έχουν βγει μέσα από το θέατρο: ο Ουέσκερ, ο Άρντεν, ο Όσμπορν, ο Πίντερ, για να πάρουμε τα προφανή παραδείγματα, είναι όλοι τους σκηνοθέτες και ηθοποιοί όσο και συγγραφείς – και κάποιες φορές έχουν κάνει ακόμα και τη δουλειά του μάνατζερ.

Μολαταύτα, είτε διανοούμενοι, είτε ηθοποιοί, πολύ λίγοι συγγραφείς είναι αυτοί που θα λέγαμε εμπνευστικοί ή εμπνευσμένοι. Αν ο συγγραφέας ήταν ο κυρίαρχος και όχι το θύμα, τότε θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόδωσε το θέατρο. Όπως όμως έχουν τα πράγματα, μπορούμε και πάλι να πούμε ότι το προδίδει, αλλά με την ανεπάρκειά του: οι συγγραφείς αποτυγχάνουν να ανταποκριθούν στις προκλήσεις των καιρών τους. Φυσικά, που και που, πέφτουμε πάνω σε λαμπρές, αναπάντεχες, εξαιρέσεις. Αλλά σκέφτομαι και πάλι την ποσότητα της σύγχρονης δημιουργικής δουλειάς που γίνεται στο σινεμά σε σύγκριση με την παγκόσμια παραγωγή καινούριων θεατρικών έργων. Όταν τα καινούρια έργα προσπαθούν να μιμηθούν την πραγματικότητα, αντιλαμβάνομαστε περισσότερο τη μίμηση παρά την πραγματικότητα: αν εξερευνούν ένα χαρακτήρα, σπάνια πηγαίνουν πέρα από τα στερεότυπα· αν παρουσιάζουν

να μπορεί να μπει στο πετσί αντικρουόμενων χαρακτήρων. Δεν είναι κριτής, είναι *δημιουργός*, κι ακόμα κι αν η πρώτη του απόπειρα στη θεατρική συγγραφή περιλαμβάνει μόνο δύο ήρωες, και σε όποιο στυλ κι αν γράφει, το ζητούμενο είναι να *βιώσει πλήρως* και τους δυο τους. Η δουλειά τού να μετακινείται ολοκληρωτικά κανείς από τον ένα χαρακτήρα στον άλλο – μια αρχή πάνω στην οποία είναι δομημένος όλος ο Σαίξπηρ και όλος ο Τσέχωφ – παραμένει ένας υπεράνθρωπος στόχος για κάθε εποχή. Χρειάζονται μοναδικά ταλέντα και ίσως τέτοιας υφής που δεν ανταποκρίνονται – δεν ευνοούνται στην εποχή μας. Αν η δουλειά του πρωτάρη θεατρικού συγγραφέα μοιάζει συχνά αδύναμη, αυτό ίσως οφείλεται στο ότι το εύρος της κατανόησής του για τον άνθρωπο δεν είναι ακόμα αρκετά ευρύ. Από την άλλη, όμως, τίποτα δεν είναι πιο ύποπτο από τον ώριμο μεσήλικα διανοούμενο που στρώνεται στη δουλειά, επινοεί χαρακτήρες και, μαζί, μας ανακοινώνει και όλα τα μυστικά τους. Η γαλλική αποστροφή για την κλασική φόρμα του μυθιστορήματος ήταν μια αντίδραση στην παντογνωσία του συγγραφέα: αν ρωτήσεις την Μαργκερίτ Ντυράς τί αισθάνεται ο ήρωάς της θα απαντήσει συνήθως «Πού να ξέρω εγώ;» Κι αν ρωτήσεις τον Ρομπ Γκριγιέ γιατί ο ήρωας έδρασε με ένα συγκεκριμένο τρόπο, θα μπορούσε να απαντήσει «Το μόνο που ξέρω είναι ότι άνοιξε την πόρτα με το δεξί του χέρι». Όμως, αυτός ο τρόπος σκέψης δεν «άγγιξε» το γαλλικό θέατρο, όπου ο συγγραφέας είναι ακόμα *εκείνος* που στην πρώτη πρόβα δίνειμόνος του μια ολόκληρη παράσταση, διαβάζοντας δυνατά και παίζοντας όλους τους ρόλους. Αυτή είναι η πλέον διαδεδομένη φόρμα μιας παράδοσης που ακόμη αντιστέκεται σθεναρά και παντού. Ο συγγραφέας εξαναγκάζεται εδώ να αναδείξει την ιδιαιτερότητά του και να μετατρέψει τη λογισμότητά του σε δεκανίκι μιας σημαντικότητας, η οποία, ξέρεi καλά μέσα στην

μια σύγκρουση, σπάνια η σύγκρουση αυτή αγγίζει τα άκρα· ακόμα κι αν είναι μια αξία της ζωής που θέλουν να αναδείξουν, δεν μας προσφέρουν συνήθως τίποτα περισσότερο από μια λογοτεχνική ποιότητα καλοδιατυπωμένων φράσεων. Αν η κοινωνική κριτική είναι το ζητούμενο, σπάνια φτάνουν μέχρι την καρδιά οποιουδήποτε κοινωνικού προβλήματος. Αν στοχεύουν στο γέλιο, το κάνουν συνήθως με τετριμμένα μέσα.

Ως αποτέλεσμα, το πιο συχνό φαινόμενο είναι ότι αναγκαζόμαστε να επιλέξουμε ανάμεσα σε μια αναβίωση ενός παλιού έργου ή σε ένα ανέβασμα ενός νέου, παρόλο που το θεωρούμε αδύναμο, μόνο και μόνο ως μια χειρονομία προσέγγισης της εποχής μας. Ή, σε άλλη περίπτωση, στη *δημιουργία* ενός έργου· όπως για παράδειγμα, όταν μια ομάδα ηθοποιών και συγγραφέων στο Ρόγιαλ Σαίξπηρ Θήατερ αναζητώντας ένα έργο για το Βιετνάμ, που δεν υπήρχε, αποφάσισαν να φτιάξουν ένα, χρησιμοποιώντας τεχνικές αυτοσχέδιου και μη συγγραφικές επινοήσεις για να καλύψουν το κενό. Η ομαδική δημιουργία μπορεί να είναι απείρως πλουσιότερη, αν η ομάδα είναι πλούσια, από το προϊόν μιας αδύναμης μονάδας· ενός αδύναμου ατομικισμού· μόνο που αυτό δεν αποδεικνύει τίποτα. Είναι αναπόφευκτη ανάγκη η συγγραφή να φτάσει στην απόλυτη πυκνότητα και συγκέντρωση, που στην ομαδική δουλειά είναι σχεδόν υποχρεωτικό να απουσιάζουν.

Θεωρητικά πολύ λίγοι άνθρωποι είναι τόσο ελεύθεροι όσο ένας θεατρικός συγγραφέας. Έχει το προνόμιο-μπορεί, να μεταφέρει πάνω στη σκηνή ολόκληρο τον κόσμο. Αλλά στην πράξη, είναι κατά παράξενο τρόπο δειλός. Ενώ κοιτάζει προς το σύνολο της ζωής, όπως όλοι μας, βλέπει μόνο ένα μικρό κομματάκι: ένα κομματάκι, μια οπτική γωνία η οποία κερδίζει την προτίμησή του. Δυστυχώς, σπάνια ψάχνει να συνδυάσει

τη «λεπτομέρειά του» με μια πιο σφαιρική δομή. Είναι σαν να αποδέχεται, χωρίς αμφισβήτηση, ότι η διαίθεσή του είναι πλήρης και ότι η πραγματικότητα του *είναι* η πραγματικότητα. Είναι σαν η πίστη του στην υποκειμενικότητά του ως οργανό και ως δύναμή του, να τον αποκλείουν από κάθε διαλεκτική ανάμεσα σ' αυτό που βλέπει και σ' αυτό που αντιλαμβάνεται, που κατανοεί. Οπότε υπάρχει από τη μία είτε ο συγγραφέας που εξερευνά την εσωτερική του εμπειρία στα βάθη και τα σκοτάδια, είτε από την άλλη ο συγγραφέας που αποφεύγει αυτές τις περιοχές, εξερευνώντας τον έξω κόσμο· και ο καθένας από τους δύο πιστεύει ότι ο κόσμος του είναι ολοκληρωμένος. Αν δεν είχε γεννηθεί ο Σαίξπηρ θα μπορούσαμε εύλογα να θεωρήσουμε ότι αυτά τα δύο δεν μπορούν ποτέ να συνδυαστούν και να συνυπάρξουν. Όμως το Ελισαβετιανό Θέατρο έχει στ' αλήθεια υπάρξει και ...δυστυχώς έχουμε αυτό το παράδειγμά συνέχεια να κρέμεται πάνω από τα κεφάλια μας. Τετρακόσια χρόνια πριν, *έγινε δυνατό* – ένας δραματουργός προσπάθησε και κατάφερε να φέρει τον καμβά των γεγονότων του έξω κόσμου, τις εσωτερικές διεργασίες πολυσύνθετων-περίπλοκων ανθρώπων απομονωμένων ως άτομα και την αέναη διελκυστίδα των φόβων και των πόθων τους, σε ανοιχτή σύγκρουση. Τα θέατρο ήταν έκθεση, ήταν αντιπαράθεση, ήταν αντίθεση που οδηγούσε σε ανάλυση, συμμετοχή, αναγνώριση και τελικά στην αφύπνιση της σκέψης. Ο Σαίξπηρ δεν ήταν μια κορυφή χωρίς βάση, που έπλεε μαγικά πάνω σε ένα σύννεφο: υποστηριζόταν από το έργο και τον κόπο πολλών λιγότερο σημαντικών δραματουργών, φυσικά λιγότερο ταλαντούχων, που μοιράζονταν, όμως, μαζί του την ίδια φιλοδοξία να παλέψουν με αυτά που ο Άμλετ αποκαλούσε φόβους και κανόνες της εποχής. Κι όμως, ένα Νέο-Ελισαβετιανό θέατρο βασισμένο στην ομοιοκαταληξία και τη μεγαλοπρέπεια, ως πρώτο άκουσμα, φανταζόμαστε θα έδειχνε

ένα τερατούργημα. Αυτό μας προκαλεί να σκύψουμε πάνω στο ζήτημα, να εστιάσουμε και να προσπαθήσουμε να καταλάβουμε: *ποιες ακριβώς είναι αυτές οι ιδιαίτερες ποιότητες του Σαίξπηρ; Οι αρετές που τον έκαναν τόσο σπουδαίο; Αμέσως προκύπτει ένα προφανές γεγονός. Ο Σαίξπηρ χρησιμοποιούσε χρονικά το ίδιο «μέτρο» όπως και σήμερα: λίγες ώρες δημόσιου χρόνου. Χρησιμοποιούσε όμως αυτό το χρόνο για να συμπιέσει μέσα του, δευτερόλεπτο το δευτερόλεπτο, μια ποσότητα ζωντανής ύλης, απίστευτα πλούσιας. Αυτό το υλικό υφίσταται ταυτόχρονα σε άπειρα επίπεδα – καταδύεται στα βάθη και αγγίζει τα ύψη. Τα τεχνικά μέσα, η χρήση του στίχου και της πρόζας, οι πολλές εναλλαγές σκηνών, συναρπαστικών, αστείων, ενοχλητικών, ήταν όλα όσα ο συγγραφέας ήταν υποχρεωμένος να αναπτύξει για να ικανοποιήσει τις ανάγκες του. Και ο συγγραφέας είχε έναν σαφή ουμανιστικό και κοινωνικό στόχο που του έδινε ένα λόγο να ψάξει για τα θέματά του, λόγο να ψάξει για τα μέσα του, ένα λόγο για να κάνει *θέατρο*. Βλέπουμε το συγγραφέα του σήμερα ακόμα κλειδωμένο στη φυλακή της ανεκδοτολογίας, του ειρμού και του ύφους, περιορισμένο από τα απομεινάρια Βικτωριανών αξιών να θεωρεί τη φιλοδοξία και την υποκρισία κακές λέξεις. Πόσο απεγνωσμένα τα χρειάζεται και τα δύο! Αχ, και να ήταν φιλόδοξος, αχ και να ήθελε να κατακτήσει τους ουρανούς! Γιατί όσο καιρό είναι μια στρουθοκάμηλος, μια απομονωμένη στρουθοκάμηλος, αυτό δεν πρόκειται να συμβεί. Πριν σηκώσει το κεφάλι του θα πρέπει κι αυτός να αντιμετωπίσει την ίδια κρίση. Θα πρέπει κι αυτός να ανακαλύψει *τί πιστεύει ότι είναι το θέατρο*.*

Φυσιολογικά, ο συγγραφέας μπορεί να δουλέψει μόνο με ό,τι διαθέτει και δεν μπορεί να αποστασιοποιηθεί από την ευαισθησία του. Δεν μπορεί να είναι καλύτερος ή διαφορετικός απ' αυτό που είναι. Μπορεί να γράφει μόνο γι αυτό που βλέπει,

που σκέφτεται, και αισθάνεται. Υπάρχει όμως ένα πράγμα που μπορεί να αλλάξει το «όργανο» που έχει στη διάθεσή του: όσο πιο καθαρά *αναγνωρίζει* τους χαμένους κρίκους στις σχέσεις του – τόσο περισσότερο θα βιώνει ότι ποτέ δεν είναι αρκετά βαθύς σε πολλούς τομείς της ζωής, ούτε αρκετά βαθύς σε πολλούς τομείς του θεάτρου. Όσο συνειδητοποιεί ότι η υποχρεωτική απομόνωσή του είναι ταυτόχρονα και η φυλακή του – τόσο περισσότερο θα αρχίσει να αναζητά, να βρίσκει τρόπους σύνδεσης στους δυμπίους, τα συνεκτικά νήματα της παρατήρησης και της εμπειρίας που προς το παρόν παραμένουν ασύνδετα.

Επιτρέψτε μου να ορίσω με περισσότερη ακρίβεια το ζήτημα που αντιμετωπίζει ο συγγραφέας. Οι ανάγκες του θεάτρου έχουν αλλάξει, αλλά οι διαφορές δεν είναι απλά θέμα μόδας. Δεν είναι ότι πριν πενήντα χρόνια ένα είδος θεάτρου ήταν στη μόδα, ενώ, σήμερα, ο συγγραφέας που νιώθει το «σφυγμό του κοινού» χαράζει το δρόμο προς το νέο στυλ. Η διαφορά είναι ότι για πολύ καιρό οι θεατρικοί συγγραφείς έκαναν επιτυχίες εφαρμόζοντας στο θέατρο αξίες από άλλους χώρους. Αν κάποιος μπορούσε να «γράψει», και γράψιμο σήμαινε την ικανότητα να βάζει κανείς λέξεις και φράσεις στη σειρά με στυλ και καλαισθησία, αυτό ήταν αποδεκτό ως μια αρχή που θα οδηγούσε σε μια καλή θεατρική γραφή. Αν κάποιος μπορούσε να συλλάβει μια καλή πλοκή, καλές ανατροπές, ή αυτό που περιγράφεται ως «κατανόηση της ανθρώπινης φύσης», τότε όλα αυτά θεωρούνταν τουλάχιστον ακρογωνιαίοι λίθοι για το καλό θεατρικό γράψιμο.

Σήμερα, οι χλιαρές αρετές της καλής τεχνικής, ο σχεδιασμός του ήχου, οι αποτελεσματικές κουρτίνες, ο γρήγορος διάλογος – όλα έχουν πέρα για πέρα απομυθοποιηθεί. Κάτι εξίσου σημαντικό, είναι, ότι η επιρροή της τηλεόρασης έχει

ακόμα και ο συγγραφέας που δε νοιάζεται για το θέατρο αυτό καθ'αυτό, αλλά μόνο γι αυτό που προσπαθεί να πει ο ίδιος, εξαναγκάζεται να ξεκινήσει από τη ρίζα – αντιστεπίζοντας το πρόβλημα της ίδιας της φύσης του δραματικού λόγου. Δεν υπάρχει διέξοδος – εκτός και είναι προετοιμασμένος να συμβιβαστεί με ένα όχημα από δεύτερο χέρι που είναι απορριμμένο και είναι πολύ αμφίβολο αν θα τον οδηγήσει εκεί που θέλει να πάει. Εδώ το αληθινό πρόβλημα του συγγραφέα και το αληθινό πρόβλημα του σκηνοθέτη ταυριάζουν γάντι.

Όταν ακούω κάποιο σκηνοθέτη να φλυαρεί λέγοντας ότι «υπηρετεί το συγγραφέα» ή ότι «αφήνει το έργο να μιλήσει από μόνο του», αμέσως γίνομαι καχύποπτος, γιατί ακριβώς αυτή είναι η πιο δύσκολη δουλειά απ' όλες. Αν απλά «αφήσετε ένα έργο να μιλήσει», μπορεί, το πιθανότερο, να μη βγάλει άχνη! Αν αυτό που θέλετε είναι να *ακουστεί* το έργο, τότε πρέπει να *βγάλετε* τον ήχο από μέσα του. Αυτό απαιτεί πολλές συνειδητές δράσεις και το αποτέλεσμα μπορεί να έχει μεγάλη απλότητα. Όμως, το να βάζουμε σκοπό «να είμαστε απλοί» μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα αρνητικό, μια εύκολη υπεκφυγή των κοπιαστικών βημάτων προς την απλή απάντηση, την πραγματική απλότητα.

Είναι ένας παράξενος ρόλος, αυτός του σκηνοθέτη: δε ζητά να είναι Θεός αλλά παρόλα αυτά ο ρόλος του το υπαινίσσεται. Θέλει να μπορεί να κάνει λάθη, όμως μια ενστικτώδης «συνωμοσία» των ηθοποιών είναι να τον μεταβάλλουν σε απόλυτο ρυθμιστή· γιατί έναν απόλυτο ρυθμιστή-κριτή φαίνεται πως αποζητούν απεγνωσμένα όλη την ώρα. Κατά μια έννοια ο σκηνοθέτης είναι πάντα ένας «απατεώνας», ένας τσαρλατάνος, ένας οδηγός μέσα στο σκοτάδι, που δε γνωρίζει την περιοχή, αλλά δεν έχει και καμία επιλογή – *πρέπει* να οδηγήσει. Να

εθίσει τους θεατές όλων των τάξεων σε όλο τον κόσμο να κάνουν άμεσες κρίσεις -«τη στιγμή» που βλέπουν κάτι στην οθόνη- έτσι που ο μέσος ενήλικας συνεχώς «συναρμολογεί» σκηνές και χαρακτήρες χωρίς βοήθεια, χωρίς ένα «καλό μάστορα» να τον βοηθάει με εμπεριστατωμένη έκθεση και εξήγηση του *τί* βλέπει. Η σταθερή πτώση των μη-θεατρικών αρετών αρχίζει τώρα να ανοίγει το δρόμο σε άλλες αρετές. Αυτές που είναι στην πραγματικότητα περισσότερο συνδεδεμένες με τη θεατρική φόρμα και επίσης είναι και οι πιο ενδιαφέρουσες. Γιατί αν κάποιος ανεβάζει παράσταση με βάση το ότι «η σκηνή είναι η σκηνή» -και όχι ένα βολικό μέρος για να ξεδιπλωθεί ένα θεατροποιημένο μυθιστόρημα, ένα θεατροποιημένο ποίημα, ή μια θεατροποιημένη διάλεξη, ή μια θεατροποιημένη ιστορία- τότε ο λόγος που αρθρώνεται πάνω στη σκηνή αποκτά υπόσταση, ή δεν αποκτά, μόνο σε σχέση με τις εντάσεις που δημιουργούνται πάνω στη σκηνή, με τις δεδομένες συνθήκες της σκηνής. Με άλλα λόγια, παρόλο που ο δραματογράφος φέρνει στη δουλειά του, στο έργο του, την ίδια τη ζωή του -που τρέφεται από τη ζωή που τον περιβάλλει- η άδεια σκηνή δεν είναι ένας τόπος απομόνωσης· οι επιλογές που κάνει και οι αρχές που ακολουθεί έχουν ισχύ μόνο σε συνάρτηση με το τί παράγουν στη θεατρική γλώσσα. Πολλά τέτοια παραδείγματα μπορούμε να συναντήσουμε όταν ένας συγγραφέας για ηθικούς ή πολιτικούς λόγους αποπειράται να χρησιμοποιήσει ένα έργο ως μέσο μετάδοσης ενός μηνύματος. Όποια κι αν είναι η αξία αυτού του μηνύματος στο τέλος λειτουργεί μόνο σύμφωνα με το σύστημα αξιών της σκηνής. Ένας συγγραφέας σήμερα μπορεί εύκολα να εξαπατήσει τον εαυτό του όταν σκεφτεί να «χρησιμοποιήσει» μια συμβατική φόρμα ως όχημα. Αυτό λειτουργούσε όταν οι συμβατικές φόρμες ήταν ακόμα ζωντανές για το κοινό τους. Σήμερα που οι συμβατικές φόρμες δεν στέκονται πια,

οδηγήσει *μαθαίνοντας το δρόμο καθώς προχωρά*. Η απονέκρωση πάντα παραμονεύει-έτοιμη: όταν δεν αναγνωρίζει αυτή την κατάσταση και ελπίζει αφελώς για το καλύτερο, ενώ είναι το χειρότερο αυτό που θα χρειαστεί να αντιμετωπίσει.

Η απονέκρωση μας γυρίζει πάντα πίσω στην επανάληψη: ο απονεκρωμένος σκηνοθέτης χρησιμοποιεί παλιές φόρμουλες, παλιές μεθόδους, παλιά αστεία, παλιά εφέ, ενάρξεις σκηνών από το στοκ, φινάλε από το στοκ. Και αυτό ισχύει εξίσου για τους συνεργάτες του, τους σκηνογράφους και τους συνθέτες, όταν δεν ξεκινούν κάθε φορά από το μηδέν, από το τίποτα και από το βασικό ερώτημα: *γιατί* να υπάρχουν ρούχα, *γιατί* να υπάρχει μουσική, *ποιος* ο λόγος; Ο απονεκρωμένος σκηνοθέτης είναι ένας σκηνοθέτης που δεν «προκαλεί» τα εξαρτημένα ανακλαστικά που κάθε τομέας πρέπει να περιέχει.

Τουλάχιστον για μισό αιώνα, ήταν αποδεκτό ότι το θέατρο ήταν μια ολότητα και ότι όλα τα στοιχεία έπρεπε να συνταιριάζουν αρμονικά σ' ένα χαρμάνι – αυτό μάλιστα ήταν που οδήγησε στην εμφάνιση του σκηνοθέτη. Ήταν, όμως, σε μεγάλο βαθμό ζήτημα *εξωτερικής* ενότητας, μίας, μάλλον επιφανειακής, «ενοποίησης» έτσι που τα αντιφατικά στυλ να μην δημιουργούν παραφωνίες. Αν όμως σκεφτούμε πώς μπορεί να εκφραστεί η εσωτερική ενότητα μιας σύνθετης δουλειάς, ενός σύνθετου έργου, μπορεί να καταλήξουμε στο ακριβώς αντίθετο – ότι μια *σύγκρουση* των εξωτερικών στοιχείων είναι απαραίτητη. Αν προχωρήσουμε ακόμα περισσότερο και αναλογιστούμε το κοινό -και την κοινωνία από την οποία αυτό το κοινό προέρχεται- η πραγματική ενότητα όλων αυτών των στοιχείων ίσως να μπορεί να υπηρετηθεί καλύτερα από παράγοντες που υπό άλλες προϋποθέσεις μοιάζουν άσχημοι, φάλτσοι και καταστrophικοί.

Μία σταθερή και αρμονική κοινωνία ίσως να αναζητά μόνο τρόπους που αντικατοπτρίζουν, που επιβεβαιώνουν την αρμονία της στα θέατρα της. Τέτοια θέατρα θα μπορούσαν να επιδιώκουν να ενώσουν το θίασο και το κοινό σε ένα αμοιβαίο «ναι». Αλλά ένας μεταβαλλόμενος, χαοτικός κόσμος συχνά πρέπει να διαλέξει ανάμεσα σε ένα θέατρο που προσφέρει ένα κίβδηλο «ναι» ή μια πρόκληση τόσο δυνατή που να κοιμιαίζει το κοινό σε μοναδικά ζωνρά «όχι».

Οι συζητήσεις γύρω απ' αυτά τα θέματα με δίδαξαν πολλά. Ξέρω ότι σ' αυτό το σημείο πάντα κάποιος πετάγεται από το κοινό να ρωτήσει (α) αν πιστεύω ότι όλα τα θέατρα που δεν βρίσκονται ψηλά στην κλίμακα των κριτηρίων πρέπει να κλείσουν ή (β) αν πιστεύω ότι είναι κακό για τον κόσμο να απολαμβάνει ένα διασκεδαστικό θέαμα ή (γ) τι γίνεται με τους ερασιτέχνες;

Η απάντησή μου είναι συνήθως ότι δε θα ήθελα ποτέ να γίνω τιμητής, να απαγορεύω τίποτα, ή να χαλάσω τη διασκέδαση κανενός. Έχω πολύ μεγάλη εκτίμηση τόσο στα θέατρα ρεπερτορίου, όσο και στους θιάσους όλου του κόσμου που πασχίζουν απέναντι σε μεγάλες δυσκολίες να διατηρήσουν το επίπεδο της δουλειάς τους. Σέβονται επίσης απόλυτα τη διασκέδαση των άλλων ανθρώπων και ιδιαίτερα την ελαφρότητα του καθενός. Κι εγώ ο ίδιος μπήκα στο θέατρο για το κέφι μου και χωρίς αίσθημα ευθύνης. Η διασκέδαση είναι καλό πράγμα. Ακόμα, όμως, ανταποδίδω την ερώτηση σ' αυτούς που με ρωτούν: άραγε αισθάνονται ότι το θέατρο στο σύνολό του *τους δίνει αυτό που περιμένουν ή αυτό που αναζητούν;*

Δεν έχω κάποιο πρόβλημα με τη σπατάλη, αλλά πιστεύω ότι είναι κρίμα να μην ξέρει κανείς τί σπαταλά και τί χάνει. Κάποιος ηλικιωμένες κυρίες χρησιμοποιούν χαρτονομίσματα για σελιδοδείκτες: αυτό είναι ανόητο μόνο όταν γίνεται από αφηρημάδα.

Το πρόβλημα του Νεκρού Θεάτρου είναι σαν το πρόβλημα του αφορήτα πληκτικού ανθρώπου. Κάθε αφορήτα πληκτικός άνθρωπος έχει κεφάλι, καρδιά, μπράτσα, πόδια, συνήθως έχει οικογένεια και φίλους, έχει ακόμα και τους θαυμαστές του. Όμως όταν τον συναντάμε, χασμουριόμαστε – και μέσα στο χασμουρητό μας υπάρχει η απογοήτευση γιατί βρίσκεται στον πάτο κι όχι στην κορυφή των δυνατοτήτων του. Όταν λέμε «απονεκρωμένο» δεν εννοούμε ποτέ πεθαμένο: εννοούμε κάτι του οποίου η δραστηριότητα βρίσκεται σε ύφεση. Και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο έχει την δυνατότητα να αλλάξει. Το πρώτο βήμα προς αυτή την αλλαγή είναι να αντιμετωπίσει το απλό, δυσάρεστο γεγονός, ότι το μεγαλ'τερο μέρος αυτού που αποκαλούμε Θέατρο, σε ολόκληρο τον κόσμο, είναι μια παρωδία μιας λέξης που κάποτε ήταν πλήρης νοήματος. Βρέξει-χιονίσει, το κολοσσιαίο άρμα της κουλτούρας συνεχίζει να τσουλάει, μεταφέροντας τα δείγματα δουλειάς του κάθε καλλιτέχνη στο ολόένα και ψηλότερο βουνό της ανοησίας. Θέατρα, ηθοποιοί, κριτικοί, κοινό είναι μπλεγμένοι σε ένα μηχανισμό που τρίζει αλλά δε σταματά ποτέ. Έχουμε πάντα μια καινούρια σείζον μπροστά μας και είμαστε πάντα πολύ απασχολημένοι για να θέσουμε το μοναδικό ζωτικό ερώτημα που αξιολογεί όλο το οικοδόμημα: *Γιατί να υπάρχει το θέατρο; Ποιος ο λόγος;*

Είναι ένας αναχρονισμός, μια εκκεντρικότητα που έχει πάρει σύνταξη και επιβιώνει όπως τα παλιά μνημεία ή τα γραφικά έθιμα; *Γιατί* χειροκροτούμε και *τί*; Κατέχει στ' αλήθεια η

σκηνή ένα χώρο στη ζωή μας; *Τι* λειτουργία μπορεί να έχει; Σε *τί* μπορεί να εξυπηρετεί; *Τί* μπορεί να διερευνά; *Ποιες* είναι οι ιδιότητές της;

Στο Μεξικό, πριν ανακαλυφθεί ο τροχός, ομάδες σκλάβων έπρεπε να κουβαλήσουν γιγαντιαίες πέτρες επάνω στα βουνά διασχίζοντας τη ζούγκλα, την ίδια στιγμή που τα παιδιά τους τσουλούσαν τα παιχνίδια τους πάνω σε μικρούς κυλίνδρους. Οι σκλάβοι είχαν κατασκευάσει τα παιχνίδια, αλλά για αιώνες δεν κατάφερναν να κάνουν τη σύνδεση. Όταν καλοί ηθοποιοί παίζουν σε κακές κωμωδίες και μιούζικαλ δεύτερης κατηγορίας, όταν ο κόσμος χειροκροτεί αδιάφορα κλασικά έργα γιατί ευχαριστείται απλά και μόνο από τα κοστούμια ή με τον τρόπο που αλλάζουν τα σκηνικά, ή από την ομορφιά της πρωταγωνίστριας, δεν είναι καθόλου κακό. Όμως, έχουν προσέξει *τί* βρίσκεται κάτω από το παιχνίδι που σέρνουν από το σπάγκο; *Είναι ένας τροχός.*