

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΑΘΗΜΑ: «ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ: ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ»

ΔΙΔΑΣΚΩΝ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ

Σημειώσεις μαθήματος: ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ο ηθοποιός και η ορολογία

Ο ηθοποιός είναι ηθο-ποιος; Είναι υπο-κριτής; Είναι εν-εργών;

Ο Πλάτωνας αντιμετωπίζει μάλλον υποτιμητικά τον όρο «υπο-κριτής» θεωρώντας τον συνώνυμο του μιμητή ή και του απατεώνα. Ανάλογη αντίληψη για τον όρο επικρατεί και πολύ αργότερα, κατά τους χριστιανικούς χρόνους.

Η διάκριση του όρου «υποκριτής» από τον νεώτερο «ηθο-ποιος» προκύπτει πολύ αργότερα, κατά τον 19^ο αιώνα. Ο ηθο-ποιός δεν είναι πλέον αυτός που μιμείται αλλά η ποιότητα της παρουσίας και της δραστηριότητάς του αναβαθμίζεται, καθώς σημαίνει αυτόν που «χτίζει», διαπλάθει και εκφράζει ανθρώπινους χαρακτήρες. Η δουλειά του επομένως μπορεί να αποβεί και ωφέλιμη για το κοινωνικό σύνολο καθώς έχει και διδακτικό χαρακτήρα.

Ενδεικτική επίσης είναι και η διαφοροποίηση της ορολογίας για το επάγγελμα αυτό μεταξύ της ελληνικής γλώσσας και πολλών ευρωπαϊκών γλωσσών: έτσι, ενώ στα ελληνικά περνάμε από τον *υπο-κριτή* (δηλ. αυτόν που αποκρίνεται, που πράττει αντιδρώντας σε ένα ερέθισμα), στον *ηθ-οποιό* (σε αυτόν δηλαδή που «φιλοτεχνεί» ή «γεννά» χαρακτήρες), σε άλλες γλώσσες (γαλλικά: *acteur* αγγλικά : *actor*, ιταλικά: *attore*) κυριαρχεί η διάσταση της «πράξης», ο ηθοποιός είναι *ο πράττων, ο ενεργών*. Τέλος υπάρχει και η χρήση ορολογίας (π.χ. στα γαλλικά: *comédien*) που συνδέει τον ηθοποιό με ένα συγκεκριμένο θεατρικό είδος.

Η ορολογία δηλώνει συχνά την ουσία

Οι παραπάνω διαφοροποιήσεις, αποκαλύπτουν και διαφορετικές αντιλήψεις για την ουσία της δουλειάς του ηθοποιού: είναι αυτός που αντιδρά; Είναι αυτός που ενεργεί; Οι μεγάλοι δάσκαλοι της υποκριτικής τέχνης στηρίζουν συχνά τις μεθόδους τους χρησιμοποιώντας ως αφετηρία μία από τις δύο αυτές ιδέες.

Ο ηθοποιός και η αλήθεια

Όποια και να είναι η θεωρητική αφετηρία βάσει της οποίας προσεγγίστηκε η δουλειά του ηθοποιού, τα διαφορετικά μονοπάτια οδηγούν σε ένα κοινό ζητούμενο: την αλήθεια και την αυθεντικότητα. Τι μπορεί να σημαίνει αυτό;

Το μόνο που οφείλει η τέχνη είναι να μην προσβάλλει τη ζωή υποβαθμίζοντάς την σε προφανή και αληθοφανή συνθήκη. Το αληθοφανές δεν είναι απαραίτητα αληθινό! Υπάρχουν περιπτώσεις όπου το φανταστικό, ποιητικό σύμπαν της δραματουργίας, απαιτεί από τον ηθοποιό την ικανότητα μίας εντελώς υπερβατικής ή μεταφυσικής αντίληψης για τον κόσμο η οποία αποκαλύπτει μια αλήθεια συχνά πολύ ισχυρότερη από την αληθοφάνεια..

Η δουλειά του ηθοποιού περιέχει εν δυνάμει όλες τις πιθανότητες έκφρασης, από τις απλούστερες έως τις πιο σύνθετες, αιρετικές ή νεωτερικές

Σκεφτείτε μια στιγμή αυτό που λέμε στο θέατρο να είσαι αληθινός. Σημαίνει άραγε να δείχνουμε τα πράγματα όπως είναι στη φύση; Καθόλου. Αληθινό με αυτή την έννοια θα ήταν ό,τι είναι κοινό. Τι είναι λοιπόν το αληθινό επί σκηνής; Είναι η συμφωνία των έργων, των λόγων, της μορφής, της φωνής, της κίνησης, της χειρονομίας, μ'ένα ιδεατό πρότυπο, το οποίο φαντάστηκε ο ποιητής και ο ηθοποιός συχνά υπερτονίζει. Ιδού το θαύμα.

Ντενί Ντιντερό, *Το παραδοξο με τον ηθοποιό*, σελ. 45-46. Από την τυποποίηση στην ποικιλία

Από τη αρχαιότητα μέχρι και το τέλος του 19^{ου} αιώνα οι ηθοποιοί εκπαιδευόνταν πάνω σε τυποποιημένη χρήση των εκφραστικών τους εργαλείων (κίνηση, φωνή κλπ) ανάλογα με το θεατρικό είδος που υπηρετούσαν (π.χ. αρχαία τραγωδία ή κωμωδία, ελισαβετιανό θέατρο, ρεαλισμός κλπ). Όσο πιο πιστή και πειθαρχημένη ήταν η απόδοση αυτής της τυπολογίας από έναν ηθοποιό, τόσο περισσότερο έχαιρε εκτίμησης. Στον 20^ο αιώνα ο τυποποιημένος ηθοποιός, δίνει τη θέση του στον ανήσυχο καλλιτέχνη-ηθοποιό, ο οποίος σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη διερευνά και ανανεώνει τα εκφραστικά του εργαλεία.

Στο σύγχρονο περιβάλλον του δυτικού κόσμου όπου η καλλιτεχνική αγορά μοιάζει με Βαβέλ αισθητικών αντιλήψεων και καλλιτεχνικών πρακτικών, ο ηθοποιός καλείται να παραμένει εύπλαστος και επιδεκτικός ποικίλων τρόπων εκπαίδευσης και έκφρασης. Από την άλλη, είναι γεγονός ότι αυτή η πολύ-πρισματική και διαλεκτική αντίληψη προσέγγισης της υποκριτικής τέχνης χαρακτηρίζει κυρίως τη δυτική σκέψη. Άλλες πολιτισμικές παραδόσεις (Κίνα, Ιαπωνία, κα.) δίνουν έμφαση στην - από γενιά σε γενιά - παράδοση σύνθετων και αυστηρά κωδικοποιημένων κανόνων τους οποίους οι νέοι ηθοποιοί (σε κάποιες περιπτώσεις από τα επτά τους χρόνια!), καλούνται να αποδώσουν με υποδειγματική ακρίβεια στην συγκεκριμένη και απαραίλακτη φόρμα που τους κληροδοτείται.

Ντενί Ντιντερό: Το παράδοξο με τον ηθοποιό

Πρόκειται για το πρώτο θεωρητικό σύγγραμμα που προσεγγίζει με συστηματικό τρόπο τα θεμελιώδη ερωτήματα που αφορούν τη δουλειά του ηθοποιού στο θέατρο. Εκδίδεται το 1830 (έχοντας γραφτεί περίπου μισόν αιώνα νωρίτερα).

Βασικές θεματικές που απασχολούν τον Ντιντερό και παραμένουν επίκαιρες μέχρι και σήμερα:

1. Ηθοποιός και ευαισθησία: «*Ισχυρίζομαι ότι η ευαισθησία κάνει τους ηθοποιούς μέτριους, η άκρα ευαισθησία τους κάνει βραδύνους, ενώ η ψυχρή αίσθηση και το μυαλό, τους κάνουν υπέροχους*». (σελ.17) Τι εννοεί;

2. Ηθοποιός και αλήθεια: (βλ. σχετικό παράθεμα παραπάνω).
3. Η αρμονική συνεργασία σκέψης και ευαισθησίας: «*Τα σπλάχνα του ευαίσθητου*

ανθρώπου ταραάζουν χωρίς μέτρο το μυαλό του, το μυαλό του ηθοποιού προκαλεί ενίοτε παροδική ταραχή των σπλάχνων του». (σελ.41).

4. Ο ηθοποιός μιμείται ή ταυτίζεται με τους χαρακτήρες που υποδύεται;

Το βιβλίο του Ντιντερό αναβαθμίζει την εκτίμηση προς το επάγγελμα του ηθοποιού, ουσιαστικά το «νομιμοποιεί» στη συνείδηση των ανθρώπων.

Το ζήτημα της συγκίνησης, απασχολεί διαρκώς, μέχρι σήμερα όλες τις θεωρητικές προσεγγίσεις της δουλειάς του ηθοποιού. Συνδέεται απόλυτα με ένα άλλο ερώτημα: ο ηθοποιός βάζει στο κέντρο τον εαυτό του ή αυτό που καλείται να υποδυθεί;

(απόσπασμα από τον πρόλογο του Πίτερ Μπρουκ στο βιβλίο του Γιόσι Οιντα: *Ο ακυβέρνητος ηθοποιός*):

Ο Γιόσι Οιντα κάποτε διηγήθηκε τα λόγια ενός παλιού ηθοποιού του Καμπούκι (παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο): Μπορώ να διδάξω σε ένα νεαρό ηθοποιό την κίνηση, πώς να δείξει το φεγγάρι. Αλλά από την άκρη του δαχτύλου του μέχρι το φεγγάρι, αυτό είναι ευθύνη του ηθοποιού». Με αφορμή αυτό, ο Οιντα σχολιάζει: «Όταν υποδύομαι, δεν έχει σημασία αν οι χειρονομίες που κάνω είναι ωραιοπρεπείς. Για μένα, ένα θέμα μόνο υπάρχει, είδε το κοινό το φεγγάρι;»

Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Είναι εξαιρετικά δύσκολο έως αδύνατο, ο κινηματογραφικός ηθοποιός να σκεφτεί τον εαυτό του. Μακριά από τον φυσικό του χώρο - τη θεατρική σκηνή - αδυνατεί να ελέγξει την παρουσία του. Είναι επίσης εξαιρετικά αμφίβολο ότι ο ίδιος *υπάρχει*, ως αυτοτελής οντότητα, με δεδομένο ότι η παρουσία αλλά και η ίδια η ύπαρξη του κινηματογραφικού προσώπου καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη διαδικασία του μοντάζ και τα τελευταία χρόνια, της ψηφιακής τεχνολογίας. Πως λοιπόν να *σκεφτεί* και μάλιστα με τρόπο αναλυτικό;

Από την ημέρα που – γύρω στα 1899 στο Παρίσι – ένας από τους σημαντικότερους πιονέρους του κινηματογράφου ο Ζορζ Μελιές θυροκόλλησε στην πόρτα του κινηματογραφικού του πλατό ένα χαρτί με οδηγίες πλεύσεως προς τους ηθοποιούς αυτής της νέας τέχνης, αναφέροντας ρητά μεταξύ άλλων πως ο ηθοποιός την ώρα της λήψης πρέπει να κινείται διαρκώς γιατί διαφορετικά υπάρχει κίνδυνος να τον μπερδέψει ο θεατής με το σκηνικό, αρχίζουν τα βάσανα του κινηματογραφικού ηθοποιού και η γη φεύγει κάτω από τα πόδια του. Δεν είναι μόνο ότι συνειδητοποιεί πως – εξόριστος πλέον από τη θεατρική σκηνή - χάνει τον έλεγχο του χώρου στον οποίο κινείται. Αυτό ίσως είναι το λιγότερο: το πιο τρομακτικό γι' αυτόν είναι ότι απουσιάζουν οι πραγματικοί θεατές στο *εδώ και το τώρα*, δηλαδή η αλληλεπίδραση ή το χειροκρότημα αλλά και μία έξωθεν μαρτυρία η οποία να πιστοποιεί την ύπαρξή του.

Έτσι εξηγείται η απροθυμία κυρίως μέχρι το 1910 περίπου των ηθοποιών του θεάτρου να συμμετάσχουν σε κινηματογραφικά γυρίσματα. Είναι η εμφάνιση της μεγάλης ντίβας του

θεάτρου Σάρα Μπερνάρ το 1912 στην ταινία *Les Amours de la reine Elisabeth* (*Οι Έρωτες της Βασίλισσας Ελισάβετ*), που θα προσδώσει το απαιτούμενο καλλιτεχνικό κύρος στο επάγγελμα

του κινηματογραφικού ηθοποιού παρακινώντας και άλλους ηθοποιούς του θεάτρου να δουλέψουν στον κινηματογράφο. Λίγα χρόνια αργότερα στην ΕΣΣΔ, ο Λεβ Κουλέσοβ θα δώσει οριστική λύση στο πρόβλημα, αποδεικνύοντας ότι ο κινηματογράφος δεν έχει διόλου ανάγκη τους ηθοποιούς καθώς μπορεί άνετα να κατασκευάσει ανθρώπινα όντα με τη μέθοδο «Φραγκεστάιν» δανειζόμενος από εδώ ένα κεφάλι, από εκεί ένα χέρι και από αλλού δυο πόδια. Όταν, γύρω στα 1930 εισβάλλει ο ήχος στον κινηματογράφο, γίνεται αντιληπτό ότι μπορούμε να δανείσουμε από λίγο παραπέρα και μια φωνή, και, κατά συνέπεια, η έννοια *κινηματογραφικός ηθοποιός* καθίσταται απολύτως σχετική και νεφελώδης. Η «χαριστική βολή» έρχεται στο πέρασμα από τον εικοστό στον εικοστό πρώτο αιώνα με τη χρήση avatars στην εποχή μας, μέσω των οποίων - για τους λάτρεις της τεχνολογίας του μέλλοντος - η παρουσία του ηθοποιού καθίσταται μια ασήμαντη λεπτομέρεια της προϊστορίας του κινηματογράφου τον επίλογο της οποίας φαίνεται ότι ζούμε στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα. Η σύγκρουση με το παρελθόν είναι εκκωφαντική: σε όλη την ιστορία του κινηματογράφου του 20^{ου} αιώνα δεν υπάρχει καμία ταινία μυθοπλασίας – σταθμός, καμία ταινία αναφοράς, όπου η παρουσία του ηθοποιού να μην αποτελεί κεντρικό και θεμελιώδες στοιχείο του φιλικού σύμπαντος.

Η πρώτη μεγάλη αντίφαση λοιπόν στη δουλειά του κινηματογραφικού ηθοποιού αφορά την ίδια του την υπόσταση: ο κινηματογράφος είναι μία τέχνη που ενώ έχει ανάγκη τον ηθοποιό την ίδια στιγμή αναζητά τρόπους για να τον καταργήσει. Η δεύτερη μεγάλη αντίφαση αφορά στο βαθμό και την ποιότητα της συμμετοχής του ηθοποιού στην δημιουργία ενός φιλικού κειμένου. Ολόκληρος ο 20^{ος} αιώνας κύλησε μέσα σε μία διαρκή αντιπαράθεση επί του θέματος: δύο αντίπαλα στρατόπεδα επιχειρηματολογούν τα τελευταία εκατό και πλέον χρόνια υπέρ ή κατά του *διανοσόμενου ηθοποιού*.

Ο ηθοποιός στο θέατρο ελέγχει τον χώρο και τον χρόνο, τόσο κατά τη διάρκεια της πρόβας, όσο και κατά τη διάρκεια της παράστασης. Μάλιστα, στην παράσταση είναι ο απόλυτος κυρίαρχος της σκηνής, καθώς στη δουλειά του δεν μπορεί να παρέμβει κανείς, ούτε ο σκηνοθέτης. Με αυτή την έννοια, ο θεατρικός ηθοποιός είναι *κάτοικος της σκηνής*, ακριβώς επειδή ευρισκόμενος εκεί, καταλαμβάνει χώρο και ενεργειακό πεδίο, ενώ παράλληλα αναπτύσσει δυναμικές επικοινωνίας με τους συμπαίκτες, τον σκηνικό χώρο και τον συγκεκριμένο χρόνο. Είσαι *κάτοικος*, όταν κατοικείς *το εδώ και το τώρα* ενός τόπου. Όταν τον εμπλουτίζεις με την αύρα σου. Σε αυτό διαφέρει άλλωστε και ο ηθοποιός του θεάτρου από τον ηθοποιό του κινηματογράφου. Ο πρώτος είναι *κάτοικος της σκηνής*, ο δεύτερος, *εξόριστος*. Ο Walter Benjamin υποστηρίζει:

«Η αύρα είναι συνυφασμένη με το εδώ και τώρα του ηθοποιού, οποιαδήποτε αναπαραγωγή της είναι ανέφικτη. Επί σκηνής, η αύρα του Μακμπέθ στα μάτια του θεατή είναι ταυτισμένη με την αύρα του ηθοποιού που τον ενσαρκώνει. (...) (Στον κινηματογράφο), ο ηθοποιός ενεργεί βεβαίως με όλο του το είναι, αλλά απαρνούμενος την αύρα του. (...) Είναι εξόριστος, όχι μόνο από τη σκηνή αλλά και από τον ίδιο του τον εαυτό» .

² Walter Benjamin, *Oeuvres III*, Παρίσι, Gallimard/Folio-essais, σελ. 291.

Μπροστά στην κάμερα, ο ηθοποιός μένει «ορφανός» από χρόνο και χώρο αφού δεν μπορεί να τους ελέγξει. *Το εδώ και το τώρα του* κατακερματίζεται από το ντεκουπάζ και το μοντάζ. Αδυνατεί να εγγράψει το ίχνος της αύρας του στο χώρο. Κρατά βεβαίως την αλήθεια της στιγμής της λήψης, το φως του, τη λάμψη του, τη γοητεία του, το βλέμμα του. Και κυρίως, την ερωτική σχέση με την κάμερα. Η κάμερα και ο φακός είναι στην πραγματικότητα οι μοναδικοί συμπαίκτες του. Τα νήματα επικοινωνίας που επιχειρεί να υφάνει με τους άλλους ηθοποιούς στο πλατό, κόβονται, ακυρώνονται, αντιστρέφονται μόλις βγουν εκτός κάδρου, ή μόλις μεταβληθεί η γωνία λήψης.

(Ακολουθεί απόσπασμα από το άρθρο: Γιάννης Λεοντάρης: «Θεατής, ηθοποιός, κείμενο: όψεις της χρονικότητας στον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία, το θέατρο, περ. *Σκηνή*, τ. 1, Έκδοση του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2010, σελ. 27-51).

«Ο κινηματογραφικός θεατής δεν έρχεται σε επαφή με στιγμές του παρελθόντος ενός ηθοποιού αλλά με ένα κατασκευασμένο χώρο/χρόνο ο οποίος ακυρώνει την ενότητα της υπόστασης του ηθοποιού, κατακερματίζοντάς τον. Ως γνωστόν, ο Λεβ Κουλέσοφ {Lev Koulesov}, την δεκαετία του '20 πειραματίζεται «κατασκευάζοντας» μέσω του μοντάζ μία γυναίκα η οποία καλλωπίζεται μπροστά στον καθρέφτη της, χρησιμοποιώντας στιγμές και κινηματογραφημένα μέλη σωμάτων πολλών διαφορετικών γυναικών. Ωστόσο, ο κατακερματισμός της ενότητας του ηθοποιού δεν προκύπτει μόνο στο μοντάζ, είναι συνέπεια της ίδιας της φύσης της κινηματογραφικής εικόνας: ο Ζαν Επστάιν παρατηρεί σχετικά ότι αν σ' ένα φιλμ απομονώσουμε ένα καρέ από την ερμηνεία ενός δραματικού κινηματογραφικού ηθοποιού, το μόνο που θα δούμε είναι:

«το συσπασμένο πρόσωπο του ήρωα, το στριμμένο στόμα, ένα μάτι κλειστό, το άλλο γυρισμένο ανάποδα σε μια γελοία έκφραση. Στην εγγραφή όμως όπως και στην

προβολή, η σκηνή φάνηκε και φαίνεται παιγμένη στο σωστό μέτρο, συγκινητική, χωρίς ίχνος κωμικού αποτελέσματος. Η μηχανή λήψης λοιπόν, σπάζοντας τη συνέχεια των χειρονομιών ενός ήρωα, έχει αποκόψει μια εικόνα ασυνεχή, που απ' την ίδια της ακριβώς την ασυνέχεια είναι ψεύτικη και δε θα ξαναβρεί την αλήθεια της παρά μόνο αν ενσωματωθεί, κατά την προβολή, στην οργανική της συνέχεια» .

Στο θέατρο αντίθετα, η αντίληψή μας για τον ηθοποιό είναι φυσική, σωματική, το σώμα του είναι *εδώ και τώρα* μπροστά μας ως αδιαίρετο όλον, ενταγμένο σε μια ενότητα χώρου και χρόνου την οποία μοιράζεται μαζί μας. Στον κινηματογράφο, «ο ηθοποιός δεν είναι παρά είδωλο, φωτόγραμμα, ίχνος, κάποιου που κάποτε έζησε, κινήθηκε, χαμογέλασε, έκλαψε μπροστά 4 στην κάμερα.» . Κάποιου που τώρα, εδώ, δεν ζει, δεν κινείται, δεν χαμογελά, δεν κλαίει ωστόσο είναι (υπάρχει). Στην αντίληψη του θεατή, κατά τη διάρκεια της πρόσληψης του φιλμικού κειμένου, η εικόνα του κινηματογραφικού ηθοποιού μιας παλιάς κινηματογραφικής ταινίας δεν συνδέεται με υποθέσεις για την ενδεχόμενη αλλοίωση την οποία έχει επιφέρει «*τώρα*» ο χρόνος στο σώμα και το πρόσωπο του ηθοποιού. Ούτε, πολύ περισσότερο, τον επηρεάζει η πληροφορία ότι ο ηθοποιός αυτός δεν ζει πια. Ο χρόνος της ταινίας έρχεται *ατόφιος* και *παγωμένος* να προσφερθεί στο θεατή την ώρα της προβολής ως μια *ψευδαισθητική διάρκεια παρόντος χρόνου*. Την ώρα της προβολής, ο θεατής αδιαφορεί παντελώς για το *άπαξ* και το *κάποτε* του γυρίσματος και του ηθοποιού. Από αυτό το «*κάποτε του ηθοποιού*», *τώρα*, την ώρα 5 της προβολής «δεν μένει σχεδόν τίποτα» . Είναι το περιεχόμενο και ο προσδιορισμός αυτού του *σχεδόν* που αποκαλύπτει ίσως τη φύση της

σχέσης ανάμεσα στο θεατή μιας ταινίας και τον κινηματογραφικό ηθοποιό. Όπως εύστοχα επισημαίνει η ιστορικός και θεωρητικός του κινηματογράφου Ζακλίν Νακάς {Jacqueline Nacache}:

“αυτή η τρέμουσα φωτεινή παρουσία δε φτάνει στα μάτια μου ως μια δανεισμένη ανθρώπινη στιγμή αλλά ως σύνθεση μιας πολλαπλής και κατακερματισμένης χρονικότητας.»⁶

Όταν όμως ο θεατής βγει από την ψευδαίσθηση της προβολής και με κάποια αφορμή συνειδητοποιήσει το βαθμό μεταμόρφωσης του ηθοποιού στον κινηματογράφο σε σχέση με το χρόνο που μεσολάβησε από το *κάποτε* του γυρίσματος στο *τώρα* της πρόσληψης της ταινίας – έστω κι αν η ταινία είναι πρόσφατη και αυτό το *κάποτε* είναι πολύ κοντινό στο *τώρα* του θεατή - η μεταμόρφωση επιδρά πολύ ισχυρά επάνω του. Βλέποντας, αίφνης, ο θεατής

³ Ζαν Επστάιν, *όπ.π.* σελ 20-21.

⁴ Jacqueline Nacache, *L'acteur du cinéma*, Παρίσι, Nathan-Cinema, 2003, σελ.11. ⁵ *όπ.π.* σελ 11.

⁶ Jacqueline Nacache, *L'acteur du cinéma* *όπ.π.* σελ 11.

ενός κινηματογραφικού φεστιβάλ έναν ηθοποιό σε μια ταινία και λίγες ημέρες μετά, τον ίδιο ηθοποιό στην τελετή λήξης του φεστιβάλ κατά την απονομή ενός βραβείου, αισθάνεται πολύ έντονα τη διαφορά, την απόσταση και κυρίως τη μεταμόρφωση ανάμεσα στις δύο *περσόνες* και συνήθως τη σχολιάζει εντυπωσιασμένος.

Προφανώς, μία ανάλογη, όχι όμως ταυτόσημη, διαδικασία διαπίστωσης της μεταμόρφωσης του ηθοποιού προκύπτει για το θεατή και στο θέατρο κατά την επίσκεψη του στα καμαρίνια μετά την παράσταση. Στο θέατρο είναι κυρίως η ακύρωση της θεατρικής σύμβασης και το θεατρικό μακιγιάζ που δημιουργούν την αίσθηση της απόστασης. Στην περίπτωση του κινηματογράφου η εντύπωση του θεατή για τη μεταμόρφωση είναι εντονότερη καθώς ενδυναμώνεται και από τα στοιχεία της χρονικής απόστασης από τα γυρίσματα, της χωρικής απόστασης από τον φιλικό χώρο, και της σχεδόν μεταφυσικής αντίθεσης παρουσίας-απουσίας, τόσο κατά την ώρα της θέασης της ταινίας (το αληθινό σώμα είναι απόν) όσο και κατά την ώρα της οπτικής επαφής με τον ηθοποιό-επαγγελματία (*εκείνο* το σώμα της φιλικής πραγματικότητας είναι ήδη πολύ μακρινό χρονικά και χωρικά, κάτι που δεν συμβαίνει στο θέατρο). Φαίνεται ότι στο θέατρο η σύνδεση των δύο εντυπώσεων του θεατή για τον ηθοποιό (στη σκηνή και στα καμαρίνια) επιδρά τελικά κατευναστικά και επιβεβαιωτικά, συμφιλιώνει δηλαδή το θεατή με τη θεατρική σύμβαση υπενθυμίζοντάς την, ενώ στον κινηματογράφο η αντίστοιχη διαδικασία ενδυναμώνει την εντύπωση της απόστασης, εκπλήσσει το θεατή και συχνά τον αναστατώνει. *Από τη σκηνή στα καμαρίνια, ο ηθοποιός δίνει στο θεατή την εντύπωση ότι είναι αλλιώς. Από την οθόνη στη ζωή, ο ηθοποιός δίνει στο θεατή την εντύπωση πως είναι άλλος.* Κι αυτό το τελευταίο, - το ξέρουμε από την εποχή που υπήρξαμε παιδιά – δημιουργεί πάντοτε μια ανησυχία.

Από την πλευρά του ηθοποιού, σε σχέση με τον ίδιο του τον εαυτό, τι συμβαίνει άραγε με την αίσθηση του *άπαξ γενομένου* για την οποία έγινε λόγος παραπάνω; Τι διαφορά υπάρχει για έναν ηθοποιό ανάμεσα στη θέαση από τον ίδιο, για πολλοστή φορά μιας παλιάς ταινίας στην οποία βλέπει τον εαυτό του πρωταγωνιστεί και στην βιντεοσκοπημένη καταγραφή μιας παλιάς παράστασης στην οποία επίσης πρωταγωνιστεί; Πώς βιώνει ο ίδιος τη διαφορά;

Στην πρώτη περίπτωση, ο ηθοποιός ως κινηματογραφικός θεατής του άλλοτε εαυτού του, προσλαμβάνει ένα κείμενο το οποίο παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια του ως κάτι έγκυρο, ως άφθαρτο παρόν, ως χαρούμενη ζώσα νοσταλγία. Ωστόσο, η εικόνα του εαυτού του η οποία εμπεριέχεται στο φιλικό κείμενο ως αναπόσπαστο στοιχείο του, είναι μια εικόνα έντονα διαμεσολαβημένη από τους εκφραστικούς κώδικες του κινηματογράφου, συχνά δεν έχει καμία σχέση με την ανάμνηση την οποία διατηρεί ο ίδιος ο ηθοποιός από το γύρισμα. Τίποτα, ή σχεδόν τίποτα δεν διασώζεται στο φιλικό κείμενο από τον χώρο και το χρόνο του γυρίσματος εφόσον το ντεκουπάζ και το μοντάζ έχουν φροντίσει για την απότμηση εκείνου του χωρόχρονου και τη μετατροπή του σε πρώτη ύλη για την κατασκευή ενός καινούργιου.

Επομένως, η καθαρή ανάμνηση του ηθοποιού - οι στιγμές του γυρίσματος – δεν έχει καταγραφεί ούτε δημοσιοποιείται. Παραμένει ανέγγιχτη, άφθαρτη, διασώζει την ιδιωτικότητα του χρόνου της. Ταυτόχρονα, στη συνείδηση του ηθοποιού, αυτή η ανάμνηση συγκατοικεί - αρμονικά ή όχι - με την διαμεσολαβημένη δημόσια εκδοχή της – το φιλμ - η οποία επικοινωνεί με τους θεατές και ενεργοποιεί, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, λειτουργίες συλλογικής μνήμης. Ο ηθοποιός βλέπει την εικόνα του εαυτού του ως παρελθόν και ως παρόν την ίδια στιγμή και αυτό φαίνεται να είναι – τουλάχιστον για τον ίδιο – απολαυστικό.

Στη δεύτερη περίπτωση (θέατρο), ο ηθοποιός παρακολουθεί την βιντεο- καταγραφή μιας θεατρικής παράστασης την οποία συνήθως αξιολογεί ως μη αξιόπιστη. Η καταγραφή της παρουσίας του στη θεατρική σκηνή, μη όντας επαρκώς διαμεσολαβημένη μοιάζει περισσότερο σαν «κλεμμένη στιγμή». Δίνει την αίσθηση ότι κάποιο αδιάκριτο βλέμμα κοιτάζει από την κλειδαρότρυπα και στη συνέχεια δημοσιοποιεί ερήμην του, την επικοινωνία του ηθοποιού με τους θεατές εκείνης της παράστασης. Ο ηθοποιός συνήθως δεν αισθάνεται άνετα όταν η καταγραφή αυτή προσφέρεται σε κοινή θέα γιατί για τον ίδιο, η καταγεγραμμένη θεατρική του παρουσία είναι κάτι σαν αναμνηστικό οικογενειακό βίντεο ιδιωτικής φύσεως, εμπεριέχει τη θλίψη του «ποτέ πια». Η μνήμη, όπως παρατηρεί ο Αντρέι Ταρκόφσκι, είναι απαραίτητο να διαμεσολαβηθεί προκειμένου να θεωρηθεί «καλλιτεχνική ανασύσταση του παρελθόντος». Χωρίς αυτή τη διαμεσολάβηση:

«μια λεπτομερειακά ζωντανεμένη ανάμνηση προκαλεί απλώς κάποια πίκρα. Σε τελευταία ανάλυση υπάρχει τεράστια διαφορά ανάμεσα στον τρόπο που θυμάσαι το σπίτι που γεννήθηκες και έχεις χρόνια να το δεις, και στην πραγματική όψη του σπιτιού έπειτα από μακρόχρονη απουσία. Συνήθως η ποίηση της ανάμνησης καταστρέφεται όταν παραβληθεί με την πηγή της»

Στο θέατρο τα πάντα διατηρούν ένα νήμα σύνδεσης με το παρόν της θεατρικής πράξης. Η κινηματογραφική καταγραφή – όχι η μετα-γραφή – μιας θεατρικής παράστασης αποτελεί αποκλειστικά υλικό αρχείου, εγγράφεται αμετάκλητα στο παρελθόν. Είναι αδύνατον να προσληφθεί ως παρόν, έστω και ψευδαισθητικά γιατί απλώς αναπαράγει έναν δανεισμένο χρόνο. Κατά συνέπεια, ως μουσειακό υλικό και όχι ως εκφραστική πράξη απλώς πιστοποιεί το θάνατο εκείνης της παράστασης .

⁷ Αντρέι Ταρκόφσκι, *όπ.π.* σελ. 39.

⁸ Με την έννοια αυτή, ελέγχεται αμφίβολη και η αξιοπιστία των κινηματογραφημένων παραστάσεων στην περίπτωση κατά την οποία τέτοιου είδους οπτικοακουστικό υλικό χρησιμοποιείται ως πηγή θεατρολογικής έρευνας, ιδιαίτερα όταν το αντικείμενο της έρευνας αφορά σε ζητήματα υποκριτικής. Πρόκειται για ένα εξαιρετικά σύνθετο πρόβλημα μεθοδολογίας της έρευνας η προσέγγιση του οποίου υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια ενός κειμένου εισαγωγικού χαρακτήρα όπως το παρόν.

Έτσι εξηγείται ίσως και η διαφορετική αίσθηση την οποία έχει ένας ηθοποιός όταν βλέπει τον εαυτό του σε μια παλιά ταινία και όταν τον βλέπει σε μια παλιά βιντεοσκοπημένη θεατρική παράσταση. Στην πρώτη περίπτωση υπάρχει η αίσθηση ανασύστασης ενός παρόντος, ενώ στη δεύτερη, όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε, είναι ισχυρότερη η αίσθηση του για πάντα περασμένου, της φθοράς, του θανάτου. Ο ηθοποιός αισθάνεται ότι στην κινηματογραφική εικόνα βλέπει τον εαυτό του να είναι *τόρα αλλιώτικος, τώρα λαμπερός, τώρα νέος*. Αντίθετα, στο βιντεοσκοπημένο θέατρο αισθάνεται να βλέπει τον εαυτό του όπως ήταν κάποτε, βιώνοντας την ίδια στιγμή τη θλίψη της φθοράς του πραγματικού χρόνου. Ο *κινηματογραφικός ήρωας* τέλος, είναι άμεσα και άρρηκτα συνδεδεμένος με την εικόνα και την προσδιορισμένη χρονικά ύπαρξη του συγκεκριμένου ηθοποιού ο οποίος τον

10

ενσαρκώνει

διακειμενικότητας, παρά μόνο στο βαθμό που η πρόσληψή του είναι διαχρονική μέσω διαδοχικών προβολών της ταινίας. Θα έλεγε κανείς ότι η μία και μοναδική αυτή ενσάρκωση του ρόλου δίνει στον κινηματογραφικό ήρωα κάποια διάσταση ιστορικότητας. Έτσι, ο Γέρος στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Μάνος Κατράκης), η Ευδοκία, του Αλέξη Δαμιανού (Μαρία Βασιλείου), ή η Άννα στο *Προξενιό της Άννας* του Παντελή Βούλγαρη (Άννα Βαγενά), είναι πλάσματα τα οποία δεν εντάσσονται τόσο στη σφαίρα της διακειμενικότητας, όπως ο Άμλετ, η Φραγκογιαννού ή ο Ρασκόλνικοφ, αλλά μέσω της ενσάρκωσής τους από τους συγκεκριμένους ηθοποιούς μετέχουν περισσότερο σε μία μορφή ιστορικότητας, ως *άπαξ* υπάρξαντες και δράσαντες ήρωες, όχι ως εν δυνάμει *αιωνίως* δρώντες όπως συμβαίνει με τους θεατρικούς ή τους μυθιστορηματικούς ήρωες.

Δεν υποβάλλεται σε σύγκριση, δεν «ταξιδεύει» στη διαχρονία και στο χώρο της

Μία από τις κεντρικές εμμονές του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν είναι η φαντασματική υπόσταση των θεατρικών ρόλων. Οι θεατρικοί ρόλοι, ως ανήσυχοι νεκροί περιφέρονται διαχρονικά πάνω στην άδεια θεατρική σκηνή αναζητώντας ενσάρκωση. Θα λέγαμε ότι ο λόγος τους είναι κάτι σαν απόηχος νεκρών και ο θεατρικός ηθοποιός καλείται να «μιλήσει» με τους νεκρούς κάθε φορά που ενσαρκώνει ένα ρόλο, εμπλεκόμενος σε μία *ιδιότυπη νέκρια*. Στον αντίποδα, οι κινηματογραφικοί ρόλοι μοιάζουν με «αθάνατα» ιστορικά πρόσωπα του

⁹ Για την αίσθηση της φθοράς, συνυπεύθυνη είναι βεβαίως και η – συνήθης κτά την βιντεοσκόπηση μιας παράστασης - αλλοίωση των εκφραστικών μέσων του ηθοποιού, ιδιαίτερα της φωνής του. Επίσης, η αδυναμία της κινηματογραφικής εικόνας να αποδώσει τη σιωπηρή διάδραση ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές.

¹⁰ Βλ. και τον σχετικό προβληματισμό που αναπτύσσει ο Roland Barthes θέτοντας το ερώτημα για τη δυνατότητα λειτουργίας της αποστασιοποίησης στον κινηματογράφο στο, Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus-Essais critiques III*, Παρίσι, Seuil-“Points”, 1982. Ο Barthes ερευνά εδώ το αν ο κινηματογραφικός θεατής είναι σε θέση – ακόμη κι αν ο σκηνοθέτης του δίνει την ευκαιρία να το κάνει - να αποσυνδέσει το ρόλο από τον ηθοποιό ο οποίος τον ενσαρκώνει και να οδηγηθεί σε μία διαδικασία κριτικής στάσης – σύγκρισης- αξιολόγησης κλπ. κάτι που συμβαίνει στο θέατρο, με δεδομένο ότι σε αντίθεση με το θέατρο, αυτή η ενσάρκωση είναι μοναδική.

¹¹ Βλ. σχετικά: Ingmar Bergman, *Πέμπτη πράξη*, όπ.π. σελ 36 και το αυτοβιογραφικό κείμενο του Bergman, *Η Μαγική κάμερα*, όπ.π., σ.σ. 185, 198-201 και 253-254.

παρελθόντος η εικόνα των οποίων επανέρχεται αναλλοίωτη μπροστά στα μάτια μας σε κάθε νέα προβολή της ταινίας.

