

ΕΝΑΣ  
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ  
ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΖΕΤΑΙ

ΑΝ ΜΠΟΓΚΑΡΤ

ΕΝΑΣ  
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ  
ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΖΕΤΑΙ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ  
ΕΥΤΕΝΙΑ ΤΖΙΡΤΖΙΑΚΗ

Copyright: Εκδόσεις Ηριδανός



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΔΑΝΟΣ

Ζωοδόχου Πηγής 79, 114 73 ΑΘΗΝΑ  
Τηλ./ fax: 210 88.39.957, Τηλ. 38.47.660  
[www.hridanos-ekdoseis.gr](http://www.hridanos-ekdoseis.gr)  
e-mail: [info@hridanos-ekdoseis.gr](mailto:info@hridanos-ekdoseis.gr)

ISBN 978-960-335-166-5



ΗΡΙΔΑΝΟΣ

## Σημείωμα της μεταφράστρας

*Πρέπει να έχεις έναν λόγο για να κάνεις ό,τι κάνεις: δεν μπορείς να κρυπτείς.*

Γνώρισα την Αν Μπόγκαρτ στη Νέα Υόρκη το 2002, πρώτα ως σκηνοθέτη κι έπειτα ως δασκάλα. Η φήμη της, όμως, είχε προηγηθεί αφού μαζί με τους Ρίτσαρντ Φόρμαν, Μέρεντιθ Μονκ, Μπομπ Ουίλσον, Ελίζαμπεθ ΛεΚομπτ και μερικούς ακόμη, συναποτελεί ως και σήμερα το βαρύ πυροβολικό της θεατρικής πρωτοπορίας της πόλης. Η επί τόσα χρόνια ηγετική της παρουσία στην εναλλακτική θεατρική σκηνή της Νέας Υόρκης την τοποθετεί αυτομάτως στο κέντρο της αμερικανικής αβανγκάρντ αλλά και σε κομβικό σημείο στον παγκόσμιο θεατρικό χάρτη.

Κι ενώ η δουλειά της είναι ιδιαίτερος αγαπητή στην (Βόρεια κυρίως) Ευρώπη, υπάρχει ένας ειδικός δεσμός ανάμεσα στην ομάδα της, την SITI Company, και την Ασία: η Μπόγκαρτ ίδρυσε την ομάδα από κοινού με τον διάσημο Ιάπωνα σκηνοθέτη Ταντάσι Σουζούκι. Έτσι, η SITI λειτούργησε από την αρχή ως γέφυρα πολιτισμών ανάμεσα στις δύο ηπείρους, ενώ η τεχνική εξάσκησης για ηθοποιούς και χορευτές που δημιούργησε ο Σουζούκι (η ιδιαίτερος απαιτητική Μέθοδος Σουζούκι) αποτελεί μέχρι σήμερα τη βασική εκπαίδευση της ομάδας. Έτσι, μπορούμε να αναφερόμαστε στη Μπόγκαρτ όχι απλώς ως Αμερικανίδα αλλά ως «διεθνή» σκηνοθέτη: μια καλλιτέχνις που ανήκει περισσότερο στην εποχή της παρά στη γεωγραφία της.

Σε αντίθεση με την πλειοψηφία των εκπροσώπων της αμερικανικής θεατρικής πρωτοπορίας, η Μπόγκαρτ έχει τρο-

μακτικές απαιτήσεις δημιουργικής συμμετοχής από τους ηθοποιούς της, θυμίζοντάς μας την Ευρωπαϊκή παράδοση του λαϊκού θεάτρου, ή — λιγότερο παραδοσιακά — τον τρόπο της Πίνα Μπάους. Οι σκηνοθετικές μέθοδοι της Μπόγκαρτ δεν στοχεύουν αποκλειστικά σε αισθητικής ή συγκινησιακής φύσης δονήσεις, αλλά πηγάζουν και από μία σφαιρική θέαση του κόσμου με έντονα κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά. Σε συνέντευξή της στον Ντάνιελ Μάφσον για το περιοδικό Theater Magazine, όταν ρωτήθηκε αν ξεκινά να σκηνοθετεί με ένα συγκεκριμένο τελικό «όραμα» κατά νου, η Μπόγκαρτ απάντησε χαρακτηριστικά: «Δεν έχω όραμα, έχω αξίες.»

Ως μέθοδο σύνθεσης του υλικού που προκύπτει κατά τις πρόβες, η SITΙ χρησιμοποιεί τα περίφημα Viewpoints (Οπτικές Γωνίες), μια τεχνική που πρωτοδιατύπωσε η Αμερικανίδα χορογράφος Μαίρη Όβερλι αλλά εμπλούτισε και τελειοποίησε η Μπόγκαρτ. Στην ουσία, τα Viewpoints χρησιμεύουν ως ένα ευαίσθητο κοινό λεξιλόγιο ανάμεσα σε όλους τους εμπλεκόμενους στην καλλιτεχνική διαδικασία έτσι ώστε να μπορούν να συνομιλούν επί ίσους όροις. Η αρχική οργάνωση, η τελική σύνθεση και όλες οι κρίσιμες αποφάσεις μπορεί τελικά να ανήκουν στην σκηνοθέτη, όπως και σε κάθε άλλη περίπτωση· όλοι οι συνεργάτες όμως, μέσω των Viewpoints, έχουν εξίσου ολοκληρωμένη εικόνα του δημιουργούμενου — δεν είναι άβουλα πiónια στα χέρια μιας «καθολικής» δημιουργού.

Οι αντισυμβατικές παραστάσεις της Μπόγκαρτ θεατρικών έργων ήδη γραμμένων ή τα «θεατρικά δοκίμια» της, δηλαδή τα έργα που δημιουργεί με την ομάδα της εκ του μηδενός, αποτελούν τολμηρές περιπέτειες των αισθήσεων αλλά και ιδεών, όπου η θεωρία και οι πράξεις συνεργάζονται κά-

ποτε αρμονικά και κάποτε ανταγωνιστικά. Στο βιβλίο αυτό, η Μπόγκαρτ αποτυπώνει με άκρα σαφήνεια τόσο το πνεύμα όσο και το σκεπτικό της σκηνοθετικής της προσέγγισης αλλά και της διδακτικής της πρακτικής. Προερχόμενη από μια κουλτούρα ανενδοίαστης αμεσότητας, η Μπόγκαρτ μιλά με μεγάλη απλότητα, μεταδοτικότητα αλλά και βάθος για ιδέες παραδοσιακά «δύσκολες» καθώς και για ζητήματα καίριας σημασίας αναφορικά με την πρακτική και τη φιλοσοφία της τέχνης. Την ίδια στιγμή, όχι απλώς αποφεύγει τον τόνο της φωνής ενός γκουρού αλλά δεν διστάζει ακόμη και να εκτεθεί ολοκληρωτικά:

*«Κάθε φορά που ξεκινώ να δουλεύω σε μια καινούργια παραγωγή νιώθω ότι δεν ξέρω τίποτα και δεν έχω ιδέα πώς να ξεκινήσω. [...] Αισθάνομαι εκτός ισορροπίας και άβολα, σαν να βρίσκομαι σε λάθος θέση· νιώθω σαν απατεώνας. Με λίγα λόγια, είμαι τρομοκρατημένη.»*

Η πρώτη εικόνα που ανασύρεται στο νου από την προσωπική μου επαφή με την Αν Μπόγκαρτ είναι σ' ένα τραπέζι πρωινού, στο Σαρατόγκα Σπριγκς της Νέας Υόρκης. Εκεί, η SITΙ Company παραδίδει μια φορά το χρόνο εντατικά σεμινάρια σε σκηνοθέτες από όλο τον κόσμο. Καθώς της διηγόμουν τα προβλήματα που αντιμετώπισα με τους ηθοποιούς σε μια πρόσφατη σκηνοθεσία μου, η Μπόγκαρτ άκουγε προσεκτικά. «Τι πρέπει να κάνω για να μην αντιμετωπίσω ξανά αυτό το πρόβλημα;» ρώτησα. «Εσύ τι νομίζεις ότι πρέπει να κάνεις;», μου αντέστρεψε το ερώτημα — μια αγαπημένη της τακτική. «Νομίζω» είπα, πως η απάντηση βρίσκεται στη αγάπη...» «Να ακούς, όχι να αγαπάς» με αποστόμωσε

ευθύς εκείνη. Διότι ακόμη κι αν μια στάση αγάπης (ανεκτικότητας, ενσυναίσθησης, κατανόησης του Άλλου) ευνοεί ριζικά την ευόδωση μιας καλλιτεχνικής συνεργασίας, ποια πράξη θα μπορούσε να πραγματώνει αυτή τη στάση καλύτερα από το να ακούς πραγματικά, δίνοντας ανά πάσα στιγμή την πλήρη προσοχή σου στους συνεργάτες σου; Με δυο μόνο λέξεις, η Μπόγκαρτ φώτισε μια ιδέα εντός μου εξαιρετικά ευκρινώς. Κι αυτό είναι ένα αίσθημα που δοκίμασα ξανά και ξανά διαβάζοντας αυτό το βιβλίο. Και η επιθυμία μου να μοιραστώ αυτό το αίσθημα με άλλους υπήρξε το ισχυρότερο κίνητρο της παρούσας μετάφρασης.

Στο βιβλίο αυτό, μέσα από τον πλούτο της εμπειρίας της, το πνευματικό βάθος των αναζητήσεών της και ένα αίσθημα αυθεντικής γενναιοδωρίας, η Μπόγκαρτ προσφέρει ένα ουσιώδες έργο, στέρεα θεμελιωμένο τόσο σε χρόνια καλλιτεχνικού πειραματισμού όσο και σε δάνεια-παραβολές από τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία, τα εικαστικά, την κβαντική φυσική και τόσα άλλα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας. Ο αναγνώστης θα βρεθεί συχνά στη θέση να αναλογιστεί τα γραφόμενα της Μπόγκαρτ όχι μόνο σε σχέση με το θέατρο, τη μουσική ή τη ζωγραφική αλλά και σε σχέση με τον τρόπο που ο ίδιος αντιλαμβάνεται τον κόσμο, που συνδέεται με τους άλλους ανθρώπους, που λειτουργεί ως πολίτης — μ' άλλα λόγια — που ζει. Η ίδια η Μπόγκαρτ γράφει:

*Ο σκηνοθέτης δεν μπορεί να κρυφτεί απ' το κοινό, επειδή οι προθέσεις είναι πάντα ορατές, είναι κάτι το απτό. Το κοινό αισθάνεται την στάση σου απέναντί του. Μυρίζει τον φόβο ή την συγκαταβατικότητά σου. Οι θεατές γνωρίζουν ενστικτωδώς αν θέλεις μόνο να εντυπωσιάσεις ή να κατακτήσεις. Αι-*

*σθάνονται το βαθμό ή την έλλειψη της ανάμειξής σου. Αυτές οι ποιότητες ζουν μέσα στο σώμα σου και φαίνονται στη δουλειά σου. Πρέπει να έχεις έναν λόγο για να κάνεις ότι κάνεις, επειδή αυτοί οι λόγοι γίνονται αισθητοί σε οποιονδήποτε έρθει σε επαφή με τη δουλειά σου. Ο τρόπος που φέρεσαι στους ανθρώπους, ο τρόπος που αναλαμβάνεις την ευθύνη σε μία κρίση, οι αξίες που αναπτύσσεις, η πολιτικοποίησή σου, αυτά που διαβάσεις, ο τρόπος που μιλάς, ακόμη και οι λέξεις που επιλέγεις όλα έχουν σημασία. Δεν μπορείς να κρυφτείς.*

Τίποτε ανάλογο με το βιβλίο αυτό δεν έχει υπάρξει ως τώρα στη γλώσσα μας και θέλω να πιστεύω πως η παρούσα έκδοση συμπίπτει με ένα γενικότερο άνοιγμα της ελληνικής τέχνης προς τον υπόλοιπο κόσμο, όχι πια για να τον φωτίσει, ούτε για να φωτιστεί από αυτόν αλλά για να συνδιαλεχθεί και να ανταλλάξει ισότιμα, γενναιόδωρα και απροκατάληπτα.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*Η τέχνη είναι μεγάλη και μεγαθύνει εσένα κι εμένα. Σ' έναν συρρικνωμένο κόσμο, οι ορίζοντες που ανοίγει σοκά-  
ρουν. Τέχνη είναι η καιόμενη βάτος που στεγάζει και συ-  
νάμα καθιστά ορατούς τους βαθύτερους πόθους μας.*

*Ζανέτ Γούντερσον*

Θεωρώ το θέατρο μορφή τέχνης επειδή πιστεύω στην μετα-  
μορφωτική του δύναμη. Εργάζομαι στο θέατρο επειδή θέλω  
η πρόκληση της αποφασιστικότητας και της έναρθρης δια-  
τύπωσης να είναι μέρος της καθημερινότητάς μου. Η σκη-  
νοθεσία με διάλεξε, άλλο τόσο όσο τη διάλεξα εγώ. Βρήκαμε  
η μία την άλλη. Μου αρέσει να παρακολουθώ. Μου αρέσει να  
μελετάω. Μου αρέσει να συναντώ ανθρώπους μέσα στη φορ-  
τισμένη ατμόσφαιρα μιας αίθουσας προβών ή σ' ένα θέατρο.

Το θέατρο έχει υπάρξει καλό μαζί μου. Έχει γεννήσει με-  
γάλες φιλίες, αγάπες, ταξίδια, σκληρή δουλειά, διασκέδαση,  
τρόμο και απόλαυση. Κι ακόμα, μου έχει προσφέρει μια ολό-  
κληρη ζωή μελέτης. Η μελέτη είναι μια πλήρης απασχόλη-  
ση που περιλαμβάνει ανάγνωση διδλίων, ανάγνωση ανθρω-  
πων, ανάγνωση καταστάσεων, ανάγνωση του παρελθόντος  
και ανάγνωση του παρόντος. Για να μελετήσεις, μπαίνεις σε  
μία κατάσταση με όλο σου το είναι, αφουγκράζεσαι, κι έπει-  
τα αρχίζεις να κινείσαι εντός της με τη φαντασία σου. Μπο-  
ρείς να μελετήσεις κάθε κατάσταση στην οποία βρίσκεσαι.  
Μπορείς να μάθεις να διαβάξεις τη ζωή, ενώ συμβαίνει.

Ο δύτες, πρώτα βουτά στο νερό, περιμένει ώσπου ολό-  
κληρος ο βυθός του ωκεανού ν' αρχίσει να βρίθει από ζωή,  
και τότε αρχίζει να κινείται. Έτσι μελετάω. Αφουγκράζομαι

ώσπου να υπάρξει κίνηση και τότε αρχίζω να κολυμπάω.

Θέλησα να προσεγγίσω το θέατρο ως καλλιτέχνης και έτσι άρχισα να μελετώ τα εργαλεία που έχουμε κληρονομήσει και τις διαδικασίες που ακολουθούμε όταν δουλεύουμε στο θέατρο. Επίσης μελέτησα το πώς κάνουν ό,τι κάνουν οι καλλιτέχνες άλλων τομέων — πώς σκέφτονται και πώς δημιουργούν. Αναζήτησα χρήσιμους συμμάχους στην καλλιτεχνική διαδικασία. Πώς προσεγγίζουμε ο ένας τον άλλον στην αρένα μιας πρόβας ή επί σκηνής; Πώς ξεκινάμε κι έπειτα πώς συνεχίζουμε;

Ως σκηνοθέτης του θεάτρου έχω αναμετρηθεί με ορισμένα επίμονα προβλήματα τα οποία απλώς δεν λένε να εξαφανιστούν. Επανελημμένα, έχω βρεθεί αντιμέτωπη με ζητήματα βίας, μνήμης, τρόμου, ερωτισμού, στερεοτύπου, αμηχανίας και αντίστασης. Αντί να αποφεύγω αυτά τα προβλήματα, ανακάλυψα ότι είναι γόνιμο να τα μελετώ. Κι αυτή η μελέτη έχει αλλάξει τον τρόπο που προσεγγίζω ολόκληρη τη δουλειά μου στο θέατρο. Τα προβλήματα μετατρέπονται σε συμμάχους.

Το βιβλίο αυτό αποτελεί μια διατύπωση αυτής της μελέτης.

Οι καλλιτέχνες είναι άτομα που προτίθενται να αρθρώσουν λόγο παρά τη ρευστότητα και τους μετασχηματισμούς. Και ο επιτυχημένος καλλιτέχνης βρίσκει καινούργιες φόρμες για να εκφράσει τις ασάφειες και τις αβεβαιότητες του παρόντος μας. Ο καλλιτέχνης γίνεται ο δημιουργός τού μέλλοντος μέσα από την βίαιη πράξη της άρθρωσης. Λέω βίαιη, επειδή η άρθρωση είναι σθεναρή πράξη. Απαιτεί επιθετικότητα και την ικανότητα να εμπλέκεσαι στα πράγματα και να μεταφράζεις αυτή σου την εμπειρία σε έκφραση. Με την άρθρωση ξεκινά μια νέα οργάνωση του κληρονομημένου τοπίου.

Ο καλός μου φίλος και συγγραφέας Τσαρλς Λ. Μι Τζούνιορ, με βοήθησε να αναγνωρίσω τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και στον τρόπο που είναι δομημένες οι κοινωνίες. Ισχυρίστηκε ότι, καθώς οι κοινωνίες εξελίσσονται, οι καλλιτέχνες είναι εκείνοι οι οποίοι διατυπώνουν τους απαραίτητους μύθους που ενσαρκώνουν την εμπειρία μας απ' τη ζωή και παρέχουν παραμέτρους ήθους και αξιών. Κάθε τόσο, οι κληρονομημένοι μύθοι χάνουν την αξία τους επειδή γίνονται υπερβολικά μικροί και περιορισμένοι για να περικλείσουν την πολυπλοκότητα κοινωνιών που ασταμάτητα μετασχηματίζονται και επεκτείνονται. Εκείνη τη στιγμή χρειάζονται νέοι μύθοι για να συμπεριλάβουν το ποιοι γινόμαστε. Αυτές οι καινούργιες δομές δεν αποκλείουν τίποτε απ' ό,τι ήδη υπάρχει στο μίγμα· αντίθετα, συμπεριλαμβάνουν φρέσκες επιρροές και παράγουν νέους σχηματισμούς. Οι νέες μυθολογίες συμπεριλαμβάνουν πάντοτε ιδέες, κουλτούρες και ανθρώπους που ως τότε ήταν αποκλεισμένοι από τις προηγούμενες μυθολογίες. Έτσι, καταλήγει ο Μι, η ιστορία της τέχνης είναι η ιστορία της συμπερίληψης.

Εθνικές και διεθνείς κουλτούρες καθώς και καλλιτεχνικές κοινότητες υφίστανται αυτή τη στιγμή γιγαντιαίες αλλαγές στη μυθολογία τους. Οι τεχνολογικές και εταιρικές επαναστάσεις έχουν ήδη αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο επικοινωνούμε, αλληλεπιδρούμε, ζούμε, κάνουμε τέχνη και διατυπώνουμε την ηθική και τις αξίες μας. Οι μύθοι του προηγούμενου αιώνα δεν είναι πια ικανοί να συμπεριλάβουν αυτές τις νέες εμπειρίες. Ζούμε στο διάστημα ανάμεσα σε μυθολογίες. Είναι μια πολύ δημιουργική στιγμή, κατάμεστη από δυνατότητες νέων κοινωνικών δομών, εναλλακτικών προτύπων και δυνατοτήτων συμπερίληψης πολιτιστικών επιρροών που είναι εντελώς διαφορετικών μεταξύ τους.

Πιστεύω ότι οι νέες μυθολογίες θα δημιουργηθούν και θα διατυπωθούν μέσα από την τέχνη, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και την ποίηση. Οι καλλιτέχνες είναι εκείνοι που θα δημιουργήσουν ένα βιώσιμο μέλλον μέσω της ικανότητάς τους να αρθρώνουν σε πείσμα της ρευστότητας και της αλλαγής.

Παρ' όλα αυτά, για να επιτύχουμε σ' αυτόν τον ταχέως εξελισσόμενο κόσμο απαιτείται δράση, ταχύτητα, αποφασιστικότητα και σκληρή δουλειά. Για να επιδιώσουμε, να συμβαδίσουμε, να συντηρήσουμε μια οικογένεια, να εξασφαλίσουμε ένα κεραμίδι πάνω απ' το κεφάλι μας, είναι αναγκαίο να ενεργούμε βάσει ενός πολύ συγκεκριμένου προσωπικού ορμέμφυτου: του ενστίκτου επιβίωσης. Και υπάρχει πάντοτε ο κίνδυνος ότι αυτή η μέθοδος για επιβίωση θα κυριαρχήσει και στην καλλιτεχνική διαδικασία. Οι περισσότερες επιλογές που κάνουμε βάσει του ενστίκτου επιβίωσης προκύπτουν από μια ανάγκη για ασφάλεια και πρόοδο. Αλλά το ένστικτο ασφάλειας μάς επιτρέπει πρόσβαση σε ένα μικρό μόνο μέρος των δημιουργικών μας ικανοτήτων. Αν περιορίσουμε τις παρορμήσεις μας στο ένστικτο επιβίωσης, οι προοπτικές και η εμβέλεια του καλλιτεχνικού μας έργου θα είναι περιορισμένες.

Ο Λούις Χάιντ στο βιβλίο του *Το Δώρο: Φαντασία και η Ερωτική Ζωή της Ιδιοκτησίας*<sup>1</sup> ισχυρίζεται ότι οι άνθρωποι πάντοτε λαμβάνουν αποφάσεις και πράττουν ορμώμενοι από δυο δυνατές πηγές: το ένστικτο επιβίωσης και το ορμέμφυτο του δωρίζειν.

Το ορμέμφυτο του δωρίζειν, όπως και το ένστικτο επιβί-

1. Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*

ωσης, απαιτεί κι αυτό αποφασιστικότητα και δράση, αλλά τα αποτελέσματα διαφέρουν επειδή η πρόθεση που προκαλεί την πράξη δεν σχετίζεται καθόλου με την ασφάλεια. Η πράξη προέρχεται από το ορμέμφυτο του να κάνεις ένα δώρο σε κάποιον και την παρόρμηση να δημιουργήσεις ένα ταξίδι για τους άλλους έξω από την καθημερινή τους εμπειρία. Αυτό το ένστικτο απαιτεί γενναιοδωρία, ενδιαφέρον για τους άλλους και ικανότητα συμμερισμού των συναισθημάτων τους.

Φανταστείτε ότι σχεδιάζετε ένα πάρτι ως έκπληξη για τα γενέθλια ενός φίλου. Αποφασίζετε ποιον να καλέσετε, πώς να καταπλήξετε και πότε να αποκαλύψετε — όλα με μια αίσθηση απόλαυσης και ενθουσιασμού για λογαριασμό του άλλου. Δομείτε ένα ταξίδι για κάποιον άλλο με το να συμμερίζεστε και να συν-αισθάνεστε τα αισθήματά του. Η δημιουργική πράξη και οι επιλογές πηγάζουν από την κινητήρια δύναμη του δωρίζειν. Αυτό το είδος της παρόρμησης καθορίζει επίσης το πώς θα συνθέσουμε ένα τραγούδι, πώς θα αναπτύξουμε μία ιστορία ή θα σχεδιάσουμε ένα σπίτι και, ιδανικά, το πώς θα κάνουμε πρόβες για ένα έργο. Δημιουργούμε ένα ταξίδι για να το λάβουν κάποιοι άλλοι στο πνεύμα ενός δώρου.

Για να προσεγγίσουμε το θέατρο ως μορφή τέχνης πρέπει να μπορούμε να ενεργούμε με αυτό το πνεύμα συμμερισμού. Στο νέο παγκόσμιο περιβάλλον μας, όμως, έχουμε εμπλακεί με το εμπόριο, την αγορά και, ίσως εξ αιτίας αυτού, βρισκόμαστε σε σύγκρουση. Σε έναν κόσμο καταναλωτικών αγαθών, δεν είμαστε μονάχα καλλιτέχνες, είμαστε και παραγωγοί. Ο καθένας από μας είναι ταυτόχρονα παραγωγός και καλλιτέχνης και πρέπει να φροντίζουμε ο ένας μας εαυτός να μην συνθλίβεται από τον άλλον. Ο παραγωγός εντός μας πρέπει να προστατεύει τον δωρητή και να ξέρει πότε και πώς να του αφήνει χώρο και ελευθερία. Ο δωρητής πρέπει,



την κατάλληλη στιγμή, να παραμερίζει μπρος στο ένστικτο επιβίωσης. Και οι δύο πρέπει να έχουν το πεδίο τους και την αυτονομία τους. Πώς μπορούμε να επιδιώσουμε στην αγορά εξακολουθώντας να κάνουμε τέχνη; Πώς μπορούμε να ζήσουμε σ' αυτό το γρήγορο και ανταγωνιστικό περιβάλλον και να συνεχίζουμε να μπαίνουμε στην πρόβα ικανοί να επικαλούμαστε το άγριο, βίαιο παιδί μέσα μας που κάνει την τέχνη ποιητική και έξοχη, επικίνδυνη και τρομακτική; Πώς μπορούμε, σε μια ατμόσφαιρα αγώνα δρόμου για την επιβίωση, να δημιουργούμε δώρα με ποιότητα παρουσίας και γενναιοδωρία;

Η μελέτη της βίας, της μνήμης, του τρόμου, του ερωτισμού, του στερεότυπου, της αμηχανίας και της αντίστασης με έχει βοηθήσει να αντιμετωπίζω το καθένα από αυτά ως σύμμαχο της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Η μελέτη αυτή ήταν ένα ταξίδι προς τα έξω, προς άλλες κουλτούρες, ιδέες και ανθρώπους. Μου έδωσε το κουράγιο να καλωσορίζω την ανισορροπία των ασαφειών της τρέχουσας στιγμής και να αποπειρώμαι τη βία της άρθρωσης ώστε να πραγματώνω τις νέες μυθολογίες της εποχής μας.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

### Ιστορία και αντι-ιστορία

Εξετάστε για μια στιγμή ένα συνηθισμένο μυαλό κατά τη διάρκεια μιας συνηθισμένης μέρας. Το μυαλό προσλαμβάνει μυριάδες εντυπώσεις — ασήμαντες, φανταστικές, φευγαλέες, ή που χαράσσονται στη μνήμη με την αιχμηρότητα του ατσαλιού. Έρχονται απ' όλες τις μεριές, ένας αδιάκοπος καταιγισμός αναρίθμητων ατόμων' και καθώς πέφτουν, καθώς παίρνουν το σχήμα της ζωής της Δευτέρας ή της Τρίτης, κάθε φορά η έμφαση πέφτει σε διαφορετικό σημείο απ' ότι προηγουμένως' η σημαντική στιγμή δεν ήρθε εδώ αλλά εκεί.

Βιρτζίνια Γουλφ

Όταν ήταν νεαρός, ο γάλλος φιλόσοφος Ζαν-Πολ Σαρτρ υπηρέτησε ως ναύτης σε ένα εμπορικό πλοίο. Μια κρύα και τρικυμιώδη νύχτα το πλοίο έριξε άγκυρα στο λιμάνι του Αμβούργου, στη Γερμανία. Ο Σαρτρ βγήκε από το πλοίο, διάβηκε τους βροχερούς, ανεμοδαρμένους δρόμους και βρήκε άσυλο σ' ένα κακόφημο μπαρ. Κάθισε σ' ένα τραπέζι και παρήγγειλε ένα ποτό. Μετά από λίγο, μια όμορφη γυναίκα πλησίασε το τραπέζι του, του συστήθηκε και κάθισε μαζί του. Άρχισαν να μιλούν. Τελικά, έπειτα από αρκετή ώρα, η γυναίκα ζήτησε συγνώμη και πήγε στην τουαλέτα. Ενώ καθόταν μόνος του, περιμένοντάς την να επιστρέψει, ο Σαρτρ φαντάστηκε τη νύχτα που αυτός και η γυναίκα θα περνούσαν σ' ένα δωμάτιο ξενοδοχείου, την αποπλάνηση, το σεξ, και, τέλος, τον αποχαιρετισμό τους το επόμενο πρωί. Φα-

ντάστηκε τα γράμματα που θα έγραφαν ο ένας στον άλλον ανυπομονώντας για μία επανένωση. Οραματίστηκε την ιστορία που απλώνονταν μπροστά του. Ξαφνικά, ενώ την περίμενε να επιστρέψει από την τουαλέτα, ο Σαρτρ είχε μια επιφοίτηση. Συνειδητοποίησε ότι κάθε στιγμή της ζωής του, συμπεριλαμβανομένης και της συγκεκριμένης, του πρόσφερε την δυνατότητα μιας επιλογής. Μπορούσε είτε να επιλέξει να ζήσει τη ζωή του μέσα στην κατασκευασμένη μυθοπλασία μιας ιστορίας, είτε να αποδεχτεί τις διακεκομμένες αναλαμπές της ανθρώπινης ύπαρξης και να ζήσει δίχως την ασφάλεια μιας ιστορίας. Με μιας ο Σαρτρ πήρε μία απόφαση. Σηκώθηκε, βγήκε από το μπαρ και χώθηκε στην καταιγίδα χωρίς να ξαναδεί ποτέ τη γυναίκα.

Αυτός ο πρόλογος είναι μια απόπειρα να οργανώσω τις διακεκομμένες αναλαμπές της ζωής μου σε μια ιστορία ώστε να δημιουργήσω ένα ευρύτερο πλαίσιο για την ανάγνωση αυτού του βιβλίου. Εν τέλει, όμως, όπως και το επεισόδιο του Σαρτρ, πρόκειται για μια αντι-ιστορία. Η πραγματικότητα είναι προϊόν σκέψης που επιθυμεί συνοχή. Για την ακρίβεια, προσδοκία συνοχής είναι μια ένδοξη μυθοπλασία. Η πραγματικότητα εξαρτάται από το τι και πώς επιλέγουμε να παρατηρούμε. Οι στιγμές της ζωής μου είναι διακεκομμένες και αναπηδούν.

Ο πατέρας μου, Τζέραλντ Σ. Μπόγκαρτ, υπηρέτησε επί τριάντα χρόνια στο Αμερικανικό Ναυτικό. Έφτασε να γίνει Πλοίαρχος. Ο πατέρας της μητέρας μου ήταν επίσης στο Ναυτικό. Το όνομά του ήταν Ναύαρχος Ρέιμοντ Έιμς Σπρούανς και λόγω των εξαιρετικών του ικανοτήτων στη στρατηγική αναγνωρίζεται από πολλούς ναυτικούς ιστορικούς ως σημαντικός καταλύτης της νικηφόρας μάχης του Μίντγουοϊ κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Όπως

συμβαίνει συχνά στις ναυτικές οικογένειες, η οικογένειά μου, που περιελάμβανε τους δύο αδερφούς μου, τους γονείς μου κι εμένα, μετακόμιζε κάθε ένα ή δύο χρόνια σε μια καινούργια ναυτική βάση, σε κάποιο άλλο μέρος των Ηνωμένων Πολιτειών ή του κόσμου. Αυτό το πλέγμα σύντομων κομματιών ζωής που έρχονταν και έφευγαν σαν ανεμοστρόβιλοι ενίσχυσε κάτι που αργότερα βρήκα στο θέατρο. Σε κάθε μεγάλο, ανοίκειο σχολείο μπορούσα πάντα να βρω κάπου έναν χώρο χάρης όπου ανεβάζονταν έργα. Οι παραγωγές αυτές αποτελούσαν σύντομες, έντονες εμπειρίες κατά τις οποίες όλοι ερχόμασταν κοντά, δουλεύαμε σκληρά για κάτι υπέροχο και ύστερα από λίγο λέγαμε αντίο για πάντα. Εγώ δούλευα στα παρασκήνια αυτών των παραγωγών. Όργανα τους διαδρόμους ψάχνοντας σκηνικά αντικείμενα την ώρα των μαθημάτων. Κρατούσα σημειώσεις για λογαριασμό του καθηγητή-σκηνοθέτη. Έμενα ως αργά και έφτανα νωρίς. Άνοιγα τις κουρτίνες, κρεμούσα φώτα και πουλούσα αναψυκτικά.

Όταν πήγαινα τρίτη γυμνασίου στο Γυμνάσιο Μίντλταουν του Ρόουντ Άιλαντ η καθηγήτριά μου των γαλλικών, Τζίλ Γουόρεν, ο πρώτος άνθρωπος που είδε σ' εμένα την δυνατότητα για ένα μέλλον διαφορετικό απ' αυτό που υποδείκνυε η ανατροφή μου, με ανακήρυξε σκηνοθέτη του θεάτρου. Δεν είμαι σίγουρη τι ακριβώς είδε σ' εμένα, αλλά ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο με κοίταζε έκανε τεράστια διαφορά ως προς το πώς έβλεπα τον εαυτό μου. Με εισήγαγε στην τέχνη, στον κινηματογράφο, στη μουσική και στις ιδέες. Η Τζίλ Γουόρεν σκηνοθετούσε επίσης τα σχολικά έργα κι εγώ έγινα βοηθός της. Ήταν δική της ιδέα να ανεβάσουμε τη *Φαλακρή Τραγουδίστρια* του Ευγένιου Ιονέσκο στο εστιατόριο του σχολείου που χρησιμοποιούσαμε ως θέατρο. Οι συνηθισμένες εκδηλώσεις του Γυμνασίου Μίντλταουν δεν είχαν

κατορθώσει ποτέ ως τότε να καταπιαστούν με κάτι τόσο περιπετειώδες όσο εκείνο το έργο του γαλλικού κινήματος του Θεάτρου του Παραλόγου. Δέκα μέρες πριν την πρεμιέρα, η κα Γουόρεν κόλλησε γρίπη και μου ζήτησε να αναλάβω την παραγωγή. Το έκανα. Και ήταν επιτυχία. Καμιά φορά αναρωτιέμαι, αν εκείνη η παράσταση δεν ήταν επιτυχημένη θα είχα ποτέ το κουράγιο να διαλέξω το θέατρο ως επάγγελμα; Αλλά, κυρίως λόγω της δικής της παρέμβασης, στα δεκαπέντε μου αποφάσισα με σιγουριά να γίνω σκηνοθέτης. Στην τελευταία τάξη του σχολείου έκανα αίτηση στο Κολέγιο Βασάρ, στο Σάρα Λόρενς και σε αρκετά άλλα καλά σχολεία για γυναίκες αλλά απορρίφθηκαν από όλα. Κατέληξα να φοιτήσω σε τέσσερα διαφορετικά κολλέγια προτού αποκτήσω πτυχίο. Αποφοίτησα το 1974 από το Κολέγιο Μπαρντ όπου σκηνοθέτησα πολλές παραστάσεις και έγινα μέλος μιας θεατρικής ομάδας με το όνομα Θέατρο Βία<sup>1</sup>.

Το Θέατρο Βία, που το είχε ξεκινήσει ένας συμμαθητής μου, ο Όσιαν Κάμερον, ήταν αφοσιωμένο στην πρακτική διερεύνηση της δουλειάς του Γιέρζι Γκροτόφσκι. Μείναμε μαζί δύο χρόνια, περάσαμε τα σχολικά μας χρόνια εκτελώντας σωματικά εξουθενωτικές ασκήσεις σ' ένα υπόγειο, κι ένα καλοκαίρι περιοδεύσαμε στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Καναδά με ένα φορτηγάκι: εμείς οι επτά κι ένα σκυλί με το όνομα Γκοντό. Μετά την αποφοίτησή μας από το Κολέγιο Μπαρντ, το Θέατρο Βία προσκλήθηκε να δώσει μια παράσταση στο Δελχί της Ινδίας, αλλά η ομάδα διαλύθηκε ολοκληρωτικά στο Τελ Αβίβ του Ισραήλ, καθ' οδόν για την Ινδία. Αίφνης, και για πρώτη φορά στη ζωή μου, δεν είχα

1. Via Theater.

καμία υποχρέωση. Ήμουν ελεύθερη και μπορούσα να πάω οπουδήποτε στον κόσμο. Ήξερα αμέσως ότι η Νέα Υόρκη ήταν το μέρος όπου ήθελα να βρίσκομαι.

Μετακόμισα στη Νέα Υόρκη με ένα σακίδιο ώμου και τα 2.000 δολάρια που μου είχαν απομείνει από τα λεφτά που είχα εξοικονομήσει και κερδίσει για το ταξίδι στην Ινδία. Ήταν Νοέμβριος του 1974. Βρήκα ένα διαμέρισμα στην οδό Γκραντ του Σόχο — τρεις κρεβατοκάμαρες, σαλόνι, τραπεζαρία, ένα στούντιο χορού και καθόλου θέρμανση. Όλο κι όλο το νοίκι ήταν 325 δολάρια το μήνα, πράγμα όχι ασυνήθιστο εκείνες τις ξέγνοιαστες πρώτες μέρες της σκηνής του Σόχο. Βρήκα γρήγορα φίλους για να μοιραστούμε το διαμέρισμα κι έτσι ο καθένας μας πλήρωνε κάτι παραπάνω από 100 δολάρια το μήνα. Κατά τη διάρκεια των πέντε χρόνων που ακολούθησαν έκανα πολλές δουλειές: σήκωνα τηλέφωνα στο τμήμα πληρωμών μιας εταιρίας παροχής νερού, ήμουν αναλύτρια εξόδων σε ένα μεσιτικό γραφείο της Γουόλ Στριτ, πρόσεχα παιδάκια σε ένα θεατρικό πρόγραμμα για μετά το σχολείο, παρέδιδα σεμινάρια σε ένα κέντρο αποκατάστασης διανοητικά αναπήρων και ολοκλήρωσα μεταπτυχιακές σπουδές στην Ιστορία Θεάτρου στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, σ' ένα τμήμα που σήμερα είναι γνωστό ως Παραστατικές Σπουδές. Επίσης σκηνοθέτησα πολλές παραστάσεις με ηθοποιούς που δεν τους πείραζε να δουλεύουν χωρίς λεφτά σε ασυνήθιστους χώρους. Δούλεψα σε μη θεατρικούς χώρους γιατί δεν μπορούσα να βρω ένα θέατρο στη Νέα Υόρκη που να είναι διατεθειμένο να ρισκάρει με μία νεαρή, αδοκίμαστη σκηνοθέτη. Ανέβασα παραγωγές σε βιτρίνες καταστημάτων, τσάτσες, εργοστάσια, υπόγεια, ντίσκο, κλαμπ, μια Ρουμανική αίθουσα συνεστιάσεων, ένα γραφείο ιδιωτικών ντετέκτιβ, ένα εγκαταλελειμμένο σχολικό κτήριο και πολλούς άλλους χώρους ώριμους για εισβολή.

Λόγω της μη συμβατικής δουλειάς μου στο θέατρο, το 1979 με κάλεσαν να διδάξω στο Τμήμα Πειραματικού Θεάτρου (ΤΠΘ) που εκείνη την εποχή ήταν ένα σχετικά καινούργιο και πρωτοποριακό προπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης. Το ΤΠΘ μου προσέφερε το χρόνο και τις εγκαταστάσεις ώστε να εξελιχθώ ως σκηνοθέτης δημιουργώντας καινούργιες παραγωγές με σπουδαστές. Αυτή η δουλειά μου παρείχε επίσης αρκετά χρήματα για να ζω και για να καλύπτω τα έξοδα των άλλων παραγωγών που συνέχιζα να ανεβάω στο κέντρο της πόλης. Στο ΤΠΘ ήταν που γνώρισα τη Μαίρη Όβερλι, την εφευρέτιδα των Έξι Οπτικών Γωνιών. Η μέθοδος αυτοσχεδιασμού των Οπτικών Γωνιών μου φάνηκε να είναι ένας εκπληκτικός τρόπος να σκέφτεται κανείς για το χώρο και το χρόνο και η διορατικότητα της Όβερλι με οδήγησε να αναπτύξω μια νέα προσέγγιση στην εκπαίδευση των ηθοποιών.

Εκείνη περίπου την εποχή συναντήθηκα για πρώτη φορά με τη δουλειά του βερολινέζικου Σαουμπίνε. Η περιπέτεια αυτή ξεκίνησε όταν είδα μια γερμανική ταινία με τον τίτλο *Καλοκαιρινοί Επισκέπτες* βασισμένη στο προεπαναστατικό έργο του Μάξιμ Γκόρκι *Οι παραθεριστές*. Απλά καθόμουν στο σινεμά μετά, παράλυτη από ενθουσιασμό και δέος. Δεν είχα ξανασυναντήσει ποτέ έναν τέτοιο συνδυασμό έξοχης υποκριτικής, όμορφων εικόνων, πολιτικής ανάμειξης και καθαρής ευφυΐας. Είχα σαγηνευτεί, συγκινηθεί και ενδιαφερθεί για το ποιος είχε δημιουργήσει αυτή τη δουλειά.

Από τους τίτλους του τέλους της ταινίας, μπορούσα να διακρίνω ότι ένας Γερμανός σκηνοθέτης, ο Πίτερ Στάιν, και η θεατρική του ομάδα, το Σαουμπίνε, είχαν κινηματογραφήσει το έργο στο Δυτικό Βερολίνο. Οπλισμένη μονάχα με αυτή την πληροφορία και μ' ένα γνήσιο ενδιαφέρον

να μάθω κι άλλα, γράφτηκα σε ένα τμήμα γερμανικών του Ινστιτούτου Γκαίτε ώστε να έρθω με κάποιο τρόπο πιο κοντά σ' αυτούς τους καλλιτέχνες. Η γερμανική γλώσσα με οδήγησε γρήγορα σε ένα πολυτελές και κατατοπιστικό γερμανικό μηνιαίο περιοδικό για το θέατρο με τον τίτλο *Θέατρο Σήμερα*. Κάθε τεύχος περιελάμβανε πληροφορίες για θεατρικές παραγωγές που ανέβαζε το Σαουμπίνε και περιέγραφε τα έργα και τις μεθόδους αυτής της μοναδικής θεατρικής κολεκτίβας. Εντρυφήσα στα άρθρα και στις φωτογραφίες και άρχισα να ενσωματώνω τις καινοτομίες τους στη σκηνοθεσία μου.

Οπλισμένη μ' αυτές τις νέες πληροφορίες και τα ερεθίσματα, συνέχισα να σκηνοθετώ παραστάσεις χαμηλού ή ανύπαρκτου προϋπολογισμού στο ευρύτερο πλαίσιο της νεο-ϋορκέζικης σκηνής, ενσωματώνοντας ό,τι είχα μάθει. Ασχολήθηκα με πολιτικά ζητήματα στο ευρύτερο πλαίσιο όλων μου των παραγωγών. Πειραματίστηκα με νέες προσεγγίσεις στην υποκριτική που άλλαξαν την αντίληψή μου για τον δημιουργικό ρόλο του ηθοποιού στην υλοποίηση νέων παραγωγών και πειραματίστηκα πιο συνειδητά από ποτέ με ιδέες παραστάσεων σε ανορθόδοξους χώρους.

Άρχισαν επίσης να μου τηλεφωνούν ηθοποιοί, συγγραφείς και σκηνοθέτες από τη Γερμανία, που ήθελαν να μάθουν τι έτρεχε στη θεατρική σκηνή της Νέας Υόρκης. Χωρίς εξαίρεση, οι συνεργάτες μου, που γνώριζαν πόσο με γοήτευε κάθε τι γερμανικό, ήταν αυτοί που τους είχαν ενθαρρύνει να μου τηλεφωνήσουν. Οι επισκέπτες αυτοί έρχονταν στις πρόβες και στις παραστάσεις μου και πέρασα πολλά βράδια ξενυχτώντας μαζί τους σε εστιατόρια του Ιστ Βίλατζ. Τους έκανα ό,τι ερώτηση μπορούσα να σκεφτώ για το πώς δούλευαν, τι είχαν κάνει και τι είχαν δει στη Γερμανία καθώς

και για τις σκέψεις τους σε σχέση με την θεατρική τέχνη. Περιστασιακά, καλούσα Γερμανούς ηθοποιούς να παίζουν ρόλους στα έργα μου στη Νέα Υόρκη. Εν τέλει, το *Θέατρο Σήμερα*, η πηγή των μικροκλοπών μου, δημοσίευσε ένα ευμέγεθες άρθρο για τη δουλειά μου περιγράφοντάς την ως υπόδειγμα της νέας αμερικανικής θεατρικής σκηνης. Η μεγάλη ειρωνεία ήταν ότι είχα κλέψει τόσο πολλά από τις ίδιες τους τις σελίδες.

Το άρθρο για τη δουλειά μου στο *Θέατρο Σήμερα* οδήγησε σε προσκλήσεις να σκηνοθετήσω στη Γερμανία, στην Αυστρία και στην Ελβετία. Τις αποδέχτηκα όλες και ξεκίνησε μια σειρά από περιπέτειες στην Ευρώπη, οι οποίες τελικά με οδήγησαν και πάλι στην Αμερική με μια βαθύτερη αίσθηση του εαυτού μου ως Αμερικανίδα και με μια δέσμευση να διερευνήσω την αμερικανική κουλτούρα.

Στην πρώτη δουλειά, τη σκηνοθεσία μιας παραγωγής με τελειόφοιτους της ακαδημίας υποκριτικής του Βερολίνου, αποφάσισα να μιλάω μόνο γερμανικά και να προσπαθήσω να δουλέψω σαν Γερμανίδα σκηνοθέτις. Η αμερικανική μου κληρονομιά δεν μου άρεσε πιά, ούτε και την εμπιστευόμουν. Ήμουν βέβαιη ότι οι Αμερικανοί είναι επιφανειακοί και πιο πολύ απ' οτιδήποτε ήθελα να είμαι Ευρωπαία. Αποφασισμένη να βρω έναν νέο τρόπο να υπάρχω και να δουλεύω, ξεκίνησα με τους φοιτητές μια παράσταση για το τότε επίκαιρο θέμα των καταλήψεων στο Βερολίνο. Τα αποτελέσματα ήταν καταστροφικά. Κατά τη διαδικασία, κόλλησα τη γερμανική νόσο ονόματι *Angst*<sup>2</sup>. Φοβόμουν να οριστικοποιήσω οτιδήποτε στην

2. Λατινική λέξη: σημαίνει το αίσθημα οδυνηρού άγχους, αδικαιολόγητου φόβου και αγωνίας. [Σ.τ.Μ.].

πρόβα επειδή υπέθετα ότι η κάθε μου σκέψη ήταν επιφανειακή και πως ό,τι μπορούσα να προτείνω στους ηθοποιούς θα ήταν υπερβολικά αβασάνιστο. Η παραγωγή κατέληξε να είναι ένα χάος. Χωρίς σταθερή φόρμα για να έχουν οι ηθοποιοί κάτι με το οποίο να αναμετρώνται και δίχως σφρίγος στη σκέψη και στην πράξη, η παράσταση ήταν ασαφής και χαοτική. Το γερμανικό κοινό γέμιζε το θέατρο κάθε βράδυ για να δει την κατώτερη δουλειά της Αμερικανίδας σκηνοθέτη. Φώναζαν διάφορα προς τη σκηνή, ενημερώνοντας τους ηθοποιούς για το πόσο κακή ήταν η παράσταση. Και ήταν κακή.

Μετά την αποτυχία του Βερολίνου, σε μία πανσιόν στις Άλπεις της Βόρειας Ιταλίας, είχα μια μεγάλη προσωπική αποκάλυψη η οποία με έσωσε. Συνειδητοποίησα με βαθιά βεβαιότητα ότι ήμουν Αμερικανίδα: είχα αμερικανική αίσθηση του χιούμορ, αμερικανική αίσθηση δομής, ρυθμού και λογικής. Σκεφτόμουν ως Αμερικανίδα. Κινούμουν ως Αμερικανίδα. Και, με μιας, μου ήταν ξεκάθαρο ότι η πλούσια αμερικανική παράδοση της ιστορίας και των ανθρώπων υπάρχει για να την προσεγγίζω και να μου ανήκει. Ξαφνικά ήμουν ελεύθερη. Όλη η υπόλοιπη δουλειά μου στην Ευρώπη, και, για την ακρίβεια, όλη μου η δουλειά έπειτα από εκείνη τη στιγμή στην ιταλική πανσιόν, έγινε ελαφρύτερη και πιο χαρούμενη. Αποδέχτηκα και άρχισα να τιμώ τους ώμους πάνω στους οποίους στεκόμουν.

Εκείνη τη στιγμή διορατικότητας πυροδότησε για μένα μια περιπέτεια στο θέατρο που συνεχίζεται μέχρι σήμερα: μια διερεύνηση της αμερικανικής κουλτούρας. Ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς μου είναι αμερικανική δουλειά. Αφορά, δηλαδή, γεγονότα της αμερικανικής ιστορίας όπως το βοντβίλ, οι μαραθώνιοι χορού και ο βωδός κινηματογράφος, καθώς επίσης και ορισμένους Αμερικανούς καλλιτέχνες όπως η Γερτρούδη

Στάιν, ο Όρσον Γουέλς, η Έμμα Γκόλντμαν, ο Άντι Γουόρχολ, ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ ή ο Ρόμπερτ Ουίλσον. Η δουλειά μου αφορά ακόμα κάποια μιούζικαλ και έργα γραμμένα από σημαντικούς Αμερικανούς συγγραφείς όπως ο Γουίλιαμ Ίνγκε, ο Έλμερ Ράις, ο Λέοναρντ Μέρνσταϊν, ο Τζορτζ Σ. Κάουφμαν, κ.τ.λ. Με ενδιαφέρει να θυμηθώ και να τιμήσω το αμερικανικό πνεύμα σε όλη του την δύσκολη, αμφίσημη και διαστρεβλωμένη δόξα.

Η Άριαν Μνούσκιν, Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Θεάτρου του Ήλιου στη Γαλλία, ήταν εκείνη που με οδήγησε με βεβαιότητα προς την αναγκαιότητα μιας ομάδας. Όταν τη ρώτησα γιατί δούλευε μόνο με την ομάδα της, με κοίταξε αυστηρά και είπε: «Μα δεν μπορείς να κάνεις τίποτα χωρίς ομάδα. Μη με παρεξηγήσεις, οι ομάδες είναι δύσκολες. Άνθρωποι φεύγουν και σου ραγίζουν την καρδιά και οι δυσκολίες δεν σταματούν ποτέ, αλλά τι πρόκειται να καταφέρεις χωρίς ομάδα;» Η ερώτησή της επέφερε μια προσωπική αποκάλυψη κατά την οποία συνειδητοποίησα ότι όλες οι σημαντικές παραστάσεις που είχα βιώσει ποτέ στο θέατρο και στο χορό είχαν, ανεξαιρέτως, επιτευχθεί από μια ομάδα.

Οπλισμένη με αυτήν την νέα κατανόηση και με ένα νέο αίσθημα επιταγής, άρχισα να επικεντρώνομαι στη δημιουργία των συνθηκών που θα καθιστούσαν δυνατή την ύπαρξη μιας ομάδας. Ξεκίνησα αρθρώνοντας φωναχτά το όνειρό μου, όποτε ήταν δυνατόν, και περιγράφοντας τι φανταζόμουν. Όταν με ρωτούσε κανείς τι ήθελα ή σε τι πίστευα, απαντούσα σταθερά, «Μια ομάδα».

Το 1989, όταν έγινα η δεύτερη Καλλιτεχνική Διευθύντρια που είχε ποτέ το θέατρο Trinity Repertory Company στο Πρόβιντενς του Ρόουντ Άιλαντ, κληρονόμησα μια σημαντική ομάδα ηθοποιών. Αυτό κράτησε για έναν ένδοξο, φριχτό χρό-

νο, ώσπου το Διοικητικό Συμβούλιο του θεάτρου βρήκε έναν τρόπο να επιβάλει την αναχώρησή μου. Αυτό που έμαθα είναι ότι δεν μπορείς να αναλάβεις την ομάδα κάποιου άλλου. Πρέπει να αρχίσεις απ' το μηδέν.

Η ευκαιρία να αρχίσω απ' το μηδέν παρουσιάστηκε λίγο αργότερα με τη βοήθεια και την υποστήριξη του Ιάπωνα σκηνοθέτη Ταντάσι Σουζούκι. Λίγο μετά την πανωλεθρία του Τρίνιτυ, προσκλήθηκα στην Τόγκα Μούρα της Ιαπωνίας, για να συμμετάσχω και να παρακολουθήσω το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ της Τόγκα. Η Τόγκα, μια μικρή πόλη στα ψηλά δασωμένα βουνά που ατένιζαν την πόλη Τογιάμα, ήταν η καλοκαιρινή βάση του Ταντάσι Σουζούκι, ο οποίος προσκαλούσε εκεί κάθε χρόνο καλλιτέχνες και ομάδες από διάφορα μέρη του κόσμου για να δώσουν παραστάσεις στο φεστιβάλ του. Ο Σουζούκι κι εγώ τα βρήκαμε αμέσως και έξι μήνες αργότερα στη Νέα Υόρκη, ο Σουζούκι, με την προτροπή του Πίτερ Ζάισλερ, σκηνοθέτη του Theater Communications Group, με ρώτησε αν ήθελα να ξεκινήσω ένα νέο εγχείρημα μαζί του. Πρότεινε να δημιουργήσουμε μαζί ένα κέντρο στις Ηνωμένες Πολιτείες, κάτι σαν αυτό που είχε στην Τόγκα Μούρα, με σκοπό να προωθήσουμε την αλληλεγγύη μεταξύ καλλιτεχνών του θεάτρου απ' όλο τον κόσμο. «Διάλεξε εσύ το μέρος,» είπε ο Σουζούκι, «γιατί σε πέντε χρόνια από τώρα θα έχω άλλα πράγματα να κάνω. Εγώ θα σε βοηθήσω να το ξεκινήσεις». Αυτό που με βοήθησε να ξεκινήσω έγινε η ομάδα μου, η SITI Company, που έχει υπάρξει το κέντρο της δημιουργικής μου δουλειάς τα τελευταία δέκα χρόνια.

Διάλεξα την πόλη Σαρατόγκα Σπρινγκς, στην πολιτεία της Νέας Υόρκης, ως το μέρος όπου ο Σουζούκι και εγώ θα επιχειρούσαμε το νέο μας τόλμημα. Η Σαρατόγκα ήταν μια όμορφη πόλη στους πρόποδες των ορέων Αντιροντάκ,

πολιτισμένη αλλά ήσυχη και μόνο τρεις ώρες μακριά από την πόλη της Νέας Υόρκης. Κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων της ύπαρξής της, η ομάδα ταξίδευε κάθε καλοκαίρι στην Τόγκα Μούρα για να δουλέψει με τον Σουζούκι κι εμένα σε νέες παραγωγές τις οποίες παρουσιάζαμε στο Φεστιβάλ της Τόγκα, στην Ιαπωνία, κι έπειτα τις φέρναμε πάλι στη Σαρατόγκα. Ο Σουζούκι κι εγώ φτιάξαμε μια ομάδα Αμερικανών ηθοποιών που αποτέλεσαν τον κεντρικό πυρήνα της ομάδας SITI. Όλοι οι ηθοποιοί έπρεπε να εκπαιδεύονται στην εξαιρετικά σωματική προσέγγιση στην υποκριτική του Σουζούκι ώστε να μπορούν να συμμετέχουν σε παραγωγές που σκηνοθετούσε εκείνος. Οι ηθοποιοί εκπαιδεύονταν επίσης στη μέθοδο των Οπτικών Γωνιών μαζί μου.

Αυτές οι δύο, εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους, προσεγγίσεις στην εκπαίδευση του ηθοποιού παρήγαγαν μια σπουδαία αλχημεία. Χωρίς προκαθορισμένο σχεδιασμό ή πλάνο για το συνδυασμό των δύο αυτών εκπαιδευτικών συστημάτων, προέκυψε ότι εξυπηρετούσαν το ένα το άλλο λειτουργώντας ως αντίβαρα και τελικά το αποτέλεσμα ήταν αίσιο.

Εντελώς διαφορετικές ως προς την προσέγγιση και την προέλευσή τους, η μέθοδος του Σουζούκι και οι Οπτικές Γωνίες έγιναν η καρδιά της εκπαίδευσης και της διδακτικής της ομάδας SITI. Η διδασκαλία των δύο αυτών μεθόδων εκπαίδευσης στο ίδιο σώμα συνεπάγεται δύναμη, εστίαση, ευελιξία, ακουστικότητα, αυθορμητισμό και παρουσία.

Αν και η ομάδα SITI ξεκίνησε ως καλοκαιρινό εγχείρημα, και ήταν φιλοξενούμενη του Κολεγίου Σκίντμορ στη Σαρατόγκα<sup>3</sup>, γρήγορα εξελίχθηκε σε μια υπόθεση που ήταν ενε-

3. Skidmore College, Saratoga.

γή καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου και είχε τη βάση της στη Νέα Υόρκη. Η ομάδα των ηθοποιών, σχεδιαστών, τεχνικών και διοικητικών υπαλλήλων που αποτελούν την SITI κατέληξε να γίνει η καλλιτεχνική μου οικογένεια. Μαζί κάναμε πρόβες για νέες παραστάσεις, περιοδεύουμε, διδάσκουμε, και κάθε Ιούνιο διευθύνουμε στη Σαρατόγκα ένα επιμορφωτικό πρόγραμμα διάρκειας ενός μήνα για καλλιτέχνες του θεάτρου απ' όλο τον κόσμο. Αν και ο Σουζούκι όντως αποσύρθηκε από την ομάδα για να κάνει άλλα πράγματα, έχει παραμείνει γενναιόδωρος και ενθαρρυντικός.

Η SITI είναι σήμερα μια ομάδα καλλιτεχνών με μεγάλη δύναμη και πείσμα που έχουν δημιουργήσει τη δική τους ταυτότητα και υπογραφή. Μερικές φορές με λυπεί και με θυμώνει το γεγονός ότι αποδίδονται σε μένα τα εύσημα για ό,τι, στην πραγματικότητα, κάνουν αυτοί. Ενώνουμε τις δυνάμεις μας, βάζουμε μπροστά τα κεφάλια μας και σπρώχνουμε. Η φύση της συνεργασίας μας είναι ευρεία.

Όλοι οι ηθοποιοί που απαρτίζουν την ομάδα γνωρίζουν, από φυσικού τους, πώς να επιδιώκουν και έχουν αναπτύξει μεγάλο σεβασμό ο ένας για τον άλλο μέσα απ' το πέρασμα του χρόνου. Μπορούν να μιλούν με ειλικρίνεια ο ένας στον άλλον για δύσκολα πράγματα. Όλοι τους, όχι μόνο συμμετέχουν στις νέες παραγωγές και περιοδεύουν με αυτές, αλλά διδάσκουν τη μέθοδο Σουζούκι, το σύστημα των Οπτικών Γωνιών και Σύνθεση, σε όποια μέρη πηγαίνουμε. Χρωστάω στην Έλεν Λόρεν, στον Γουίλ Μποντ, στον Τομ Νέλις, στην Ακίκο Αϊζάβα, στο Τζέι Εντ Αράιζα, στον Μπάρνεϊ Ο' Χάνλον, στην Κέλι Μάουερ, στον Τζέφερσον Μείς, στον Στίβεν Βέμπερ και στον Λέον Ίνγκουλσραντ βαθιά ευγνωμοσύνη για την υπομονή, την επιμονή και το ταλέντο τους.

Οι σχεδιαστές και οι τεχνικοί της ομάδας έχουν όλοι τις

δικές τους, παγκοσμίου βεληνεκούς, καριέρες, αλλά επιστρέφουν στην SITI για να δημιουργήσουν δουλειά με την ομάδα ως έναν τρόπο να γυμνάζουν τους μύες τους. Ο σχεδιαστής ήχου Ντάρον Λ. Γουέστ είναι ο καλύτερος δραματολόγος που συνάντησα ποτέ. Είναι στις πρόβες από την πρώτη μέρα και τα ηχητικά του τοπία λειτουργούν σαν ένας ακόμη ηθοποιός επί σκηνής. Ο σκηνογράφος Νιλ Πατέλ οικοδομεί κομψές αρένες που οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν ως εφελκύσματα. Ο Μίμι Τζόρνταν Σέριν πετάει εμπόδια φωτός στη σκηνή συμβάλλοντας στην δημιουργική ανάπτυξη κάθε παράστασης. Ο Τζέιμς Σόιτε κοιτά, ακούει και σκέφτεται, κι έπειτα έρχεται με ευφάνταστα ρούχα που τονίζουν εντυπωσιακά το περιβάλλον στο οποίο εμφανίζονται.

Ενώσω γράφω αυτές τις λέξεις, η SITI βρίσκεται στο κέντρο της ζωής μου. Το ταξίδι που οδήγησε στη δημιουργία αυτής της ομάδας είναι ένα ταξίδι προετοιμασίας για την απόκτηση μιας ομάδας. Η Άριαν Μνούσκιν είχε απόλυτο δικίο: η κατάσταση μιας ομάδας είμαι η διαρκής κρίση. Αλλά είναι μία κρίση που αξίζει τον κόπο και μια συνεχόμενη περιπέτεια.

Πού με οδηγούν τώρα οι αναλαμπές, δεν ξέρω. Και η ιστορία θα εξαρτάται πάντοτε από το ποιος την διαβάζει. Αλλά, προσωπικά, ξέρω ότι οφείλω πολλά στους ανθρώπους που με ενθάρρυναν και με ενέπνευσαν. Είναι ευγνώμων για τη διαδρομή.

## I. Μνήμη

Απλώς πρέπει κανείς να διαβάζει, να κοιτάει, να ακούει, να θυμάται.

Βιρτζίνια Γουλφ

Μέσα σε κάθε καλό έργο ζει μία ερώτηση. Ένα σπουδαίο έργο θέτει μεγάλα ερωτήματα που αντέχουν στο χρόνο. Ανεβάζουμε έργα για να θυμηθούμε ερωτήματα που μας αφορούν θυμόμαστε αυτά τα ερωτήματα μέσα από το σώμα μας και τα αντιλαμβανόμαστε σε πραγματικό χώρο και χρόνο. Για παράδειγμα, το ζήτημα της ύβρεως είναι ένα ζήτημα που η ανθρωπότητα το επεξεργάζεται ακόμα, και γι' αυτό αισθανόμαστε ότι ορισμένα αρχαία ελληνικά έργα είναι απολύτως φρέσκα και σύγχρονα. Όταν απλώνω το χέρι για να πιάσω ένα έργο από το ράφι, γνωρίζω ότι μέσα στο βιβλίο υπάρχει ένας σπόρος: ένα κοιμισμένο ερώτημα που περιμένει την προσοχή μου. Διαβάζοντας το έργο, αγγίζω το ερώτημα με τις προσωπικές μου ευαισθησίες. Καταλαβαίνω ότι το ερώτημα με έχει αγγίξει, όταν ανταποκρίνεται σε προσωπικούς συνειρμούς και μου προκαλεί σκέψη — όταν με στοιχειώνει. Μετά από λίγο, ό,τι βιώνω στην καθημερινή μου ζωή σχετίζεται μ' αυτό. Το ερώτημα έχει εξαπολυθεί στο ασυνείδητό μου. Στον ύπνο μου, τα όνειρά μου είναι διαποτισμένα με το ερώτημα. Η νόσος του ερωτήματος εξαπλώνεται: στους ηθοποιούς, στους σχεδιαστές, στους τεχνικούς και τελικά στο κοινό. Στην πρόβα προσπαθούμε να βρούμε σχήματα και φόρμες που να εμπεριέχουν αυτά τα ζωντανά ερωτήματα, στο παρόν, στη σκηνή. Η πράξη της αναθύμησης μας συνδέει με το παρελθόν και μεταβάλλει το χρόνο. Είμαστε ζωντανοί αγωγοί ανθρώπινης μνήμης.



Η πράξη της μνήμης είναι μία σωματική πράξη και βρίσκεται στην καρδιά της τέχνης του θεάτρου. Αν το θέατρο ήταν ρήμα, θα ήταν «θυμάμαι».

Στα μέσα της δεκαετίας του 1980, ο εκλιπών Πολωνός θεατρικός σκηνοθέτης και φιλόσοφος Γιέρζι Γκροτόφσκι αποδέχτηκε μία έδρα στο τμήμα θεάτρου του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια, στο Ίρβιν. Το πανεπιστήμιο συμφώνησε να χτίσει ένα στούντιο σύμφωνα με τις υποδείξεις του και να φέρει συμμετέχοντες απ' όλο τον κόσμο για να δουλέψουν μαζί του σ' αυτό που εκείνος αποκαλούσε «αντικειμενικό δράμα». Μία φίλη μου, η ηθοποιός Γουέντι Βάντεν Χόιβελ, ταξίδεψε από τη Νέα Υόρκη στο Ίρβιν για να συμμετάσχει στην έρευνα του Γκροτόφσκι. Όταν επέστρεψε τη ρώτησα σχετικά με την εμπειρία της. «Στην αρχή ήταν πολύ εκνευριστικό,» είπε. «Όταν τους ζητήθηκε να δουλέψουν εντατικά από την δύση του ηλίου ως την αυγή, εκείνη και οι άλλοι συμμετέχοντες από την Αφρική, την Νοτιοανατολική Ασία, την Ανατολική Ευρώπη, την Νότιο Αμερική και την Μέση Ανατολή άντεξαν για πολλές εβδομάδες. Ο αρχικός εκνευρισμός της Γουέντι προερχόταν από τη δυσκολία της να εντοπίσει μια πηγή ενέργειας και σωματικότητας ώστε να αντέξει αυτό το δύσκολο ωράριο. Μετά από ακραία σωματική εξάντληση, οι άλλοι συμμετέχοντες αποκτούσαν πρόσβαση σε οικεία μοτίβα και κώδικες που προέρχονταν από το εντόπιο πολιτιστικό υπόβαθρο του καθενός. Αυτό φαινόταν να τους προσφέρει αστείρευτα αποθέματα ενέργειας, καθώς άρχιζαν να χορεύουν και να κινούνται με τρόπους που ήταν μοναδικοί στις ιδιαίτερες κουλτούρες τους, τρόπους αρχαίους που ήταν συναρμοσμένοι στις σωματικές τους μνήμες. Αλλά με τη Γουέντι, δεν συνέβαινε τίποτα. Ως Αμερικανίδα, δεν μπορούσε να βρει

βαθιά ριζωμένους πολιτισμικούς πόρους που θα τη βοηθούσαν να δγάλει εκείνες τις ατέλειωτες νύχτες. Μετά από μεγάλο εκνευρισμό και κόπωση, και προς μεγάλη της ανακούφιση, ήρθε επιτέλους σε επαφή με τις εβραϊκές της ρίζες και από αυτήν την πηγή ανέσυρε οικείους κώδικες ήχου και κίνησης, βαθιά ριζωμένους στην εβραϊκή κουλτούρα. Το σώμα της θυμήθηκε.

Η ιστορία της Γουέντι με ανησύχησε γιατί δεν είμαι Εβραία. Αντιμέτωπη με τις ίδιες άυπνες νύχτες και την ίδια σωματική εξάντληση, πώς θα είχα κινηθεί εγώ; Ποιοι είναι οι κώδικές μου; Τι θα θυμόταν το κορμί μου; Και ακόμη, ήμουν περίεργη. Τι είναι η κουλτούρα; Από πού έρχεται το θέατρο στις Ηνωμένες Πολιτείες; Πάνω σε ποιών τους ώμους στεκόμουν; Τι διαποτίζει τις καλλιτεχνικές μου ευαισθησίες; Ποιος είναι ο ρόλος της μνήμης;

Αποφάσισα να διεξάγω μια έρευνα για τις ρίζες ώστε να βρω τη θέση μου στη συνέχιση της ιστορίας του αμερικανικού θεάτρου. Ήθελα να θυμηθώ ενεργά το παρελθόν, με σκοπό να το χρησιμοποιήσω. Για ποιον και για τι μπορούσα να αποτελέσω διάυλο; Ήθελα να αισθανθώ το παρελθόν και τους ανθρώπους του μαζί μου στην αίθουσα της πρόδας και να τους επιτρέψω να επηρεάσουν τις επιλογές μου ως σκηνοθέτη. Ξεκίνησα προσπαθώντας να αναγνωρίσω κυρίαρχες επιρροές στη δουλειά μου.

Οι πιο άμεσες επιρροές ήταν εύκολα προσεγγίσιμες. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, το θέατρο στις Ηνωμένες Πολιτείες έζησε μία έκρηξη, σχεδόν μια επανάσταση. Μετακόμισα στην πόλη της Νέας Υόρκης το 1974 και η ατμόσφαιρα ήταν ακόμη ιλιγγιώδης. Αυτή η πολιτιστική εξέγερση και όσοι την ασκούσαν αποτέλεσε μια πλούσια πηγή ιδεών και πάθους: το Living Theater, το Open Theater, το

Manhattan Theater Project, το Performance Group, το Bread and Puppet Theater, οι χορευτές του Judson Church και άτομα όπως ο Ρόμπερτ Γουίλσον, ο Ρίτσαρντ Φόρμαν και η Μέρεντιθ Μονκ. Αισθανόμουν τους καλλιτέχνες αυτούς σχεδόν παρόντες στις πρόβες μου. Το παράδειγμα και οι μέθοδοί τους με ενέπνεαν και με ενθάρρυναν. Αυτοί ήταν οι ώμοι πάνω στους οποίους στεκόμουν.

Αλλά το πρόβλημα ήταν η έρευνα πέρα από αυτές τις άμεσες επιρροές. Προς μεγάλην μου έκπληξη και λύπη, ανακάλυψα μια σοβαρή παρεμπόδιση πληροφορίας από παλαιότερα χρόνια. Μπορούσα να ανιχνεύσω επιρροές περίπου ως το 1968 και μετά τα πάντα σταματούσαν. Δυσκολευόμουν να αποτελέσω δίαυλο για τις προηγούμενες γενεές με οποιονδήποτε χειροπιαστό τρόπο. Δεν μπορούσα να τους νιώσω «μέσα στη αίθουσα» μαζί μου. Δεν τους χρησιμοποιούσα στις πρόβες μου. Δεν τρεφόμουν απ' αυτούς ιδεολογικά, τεχνικά, αισθητικά ή προσωπικά με κάποιον τρόπο που να μου φαίνεται ουσιαστικός ή πρακτικός.

Βεβαίως γνώριζα τις εξέχουσες φυσιογνωμίες και τις σπουδαίες ομάδες του πρώτου μισού του αιώνα. Είχα επίγνωση της πολιτικοποίησης και τού αισθητικού ριζοσπαστισμού των επαναστατικών ανακαλύψεων του Federal Theater Project, του Mercury Theater, του Group Theater, του Civic Theater, του Living Newspaper και ανθρώπων όπως η Εύα Λε Γκαλιέν, ο Τζος Λόγκαν, η Χάλι Φλάναγκαν, ο Όρσον Γουέλς, ο Χοσέ Φέρερ, ο Ελία Καζάν, ο Κλίφορντ Οντέτς και τόσο άλλοι, αλλά γιατί δυσκολευόμουν τόσο να αποκτήσω πρόσβαση στη σοφία τους; Γιατί δεν μπορούσα να χρησιμοποιήσω και να οικειοποιηθώ την έκδηλη πολιτικοποίησή τους και την παθιασμένη τους σχέση με κοινωνικά ζητήματα που επηρέαζε τόσο ξεκάθαρα τον τρόπο

της δουλειάς τους και τα όσα κατόρθωσαν; Εκτός από την παρωχημένη επιρροή μιας υπεραπλουστευμένης εκδοχής του συστήματος Στανισλάφσκι, γιατί δεν αισθανόμουν αυτούς τους ανθρώπους μαζί μου στην πρόβα; Ένιωθα αποκομμένη από το πάθος και την αφοσίωσή τους. Μου ήταν αδύνατον να πατήσω στις αξίες και τα ιδανικά τους. Γιατί δεν μπορούσα να σταθώ με ασφάλεια πάνω στους ώμους τους; Τι είχε συμβεί;

Σύντομα διαπίστωσα ότι στα χρόνια που παρεμβλήθηκαν ανάμεσα στο 1949 και στο 1952, η θεατρική κοινότητα στις Ηνωμένες Πολιτείες χτυπήθηκε από ένα κοσμογονικό γεγονός: την περίοδο Μακάρθι. Αυτή η πολιτική επίθεση ανάγκασε τους πάντες να αλλάξουν ή να προσαρμόσουν δραστικά τις ζωές και τις αξίες τους. Κάποιοι το έσκασαν από τη χώρα και δεν επέστρεψαν ποτέ, κάποιοι μπήκαν στη μαύρη λίστα και εξαναγκάστηκαν να σταματήσουν να δουλεύουν, και άλλοι απλώς άλλαξαν, αποκήρυξαν ό,τι πίστευαν ως τότε, ξέμπλεξαν και το βούλωσαν. Σήμερα μετά βίας θυμόμαστε την περίοδο Μακάρθι και οι περισσότεροι από μας δεν γνωρίζουμε τις σοβαρές συνέπειες αυτού του ξεχασμένου καταλύτη. Μέσω ενός θάναυσα αποδοτικού μηχανισμού, οι καλλιτέχνες αναγκάστηκαν να αποσυνδεθούν από ζητήματα που είχαν να κάνουν με τον πραγματικό κόσμο. Χωρίς αυτόν τον κοινωνικό δεσμό, πολλοί στράφηκαν στην ενδοσκόπηση. Αυτό που πολλοί από εμάς δεν συνειδητοποιούν είναι ότι αυτή η ήπια πολιτική πράξη έχει επηρεάσει απολύτως τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούμε σήμερα. Όπως ισχύει και με τις συνέπειες του Σταλινισμού, ο πιο αποδοτικός πολιτικός ελιγμός είναι εκείνος που αργότερα ξεχνιέται. Και έχουμε ξεχάσει επειδή οι πράξεις της μηχανής του μακαρθισμού ήταν επιτυχημένες.

Γεννημένη το 1951, μεγάλωσα με την αντίληψη ότι «τέχνη και πολιτική δεν αναμειγνύονται». Έπρεπε λοιπόν να ρωτήσω τον εαυτό μου, από πού προήλθε αυτή η αρχή; Σήμερα είμαστε σε μεγάλο βαθμό ανυποψίαστοι σε σχέση με τον αντίκτυπο αυτών των σκοτεινών χρόνων και δεν γνωρίζουμε τις δραστικές αλλαγές που έζησαν αυτοί που επηρεάστηκαν περισσότερο από αυτές. Η παθιασμένη αφοσίωσή τους στον κόσμο γύρω τους και το είδος του θεάτρου που γεννήθηκε απ' αυτό το πάθος ήταν εκείνο που ήθελα να χρησιμοποιήσω και από το οποίο ήθελα να μάθω. Αλλά χάσαμε την ευκαιρία. Οι μεθοδεύσεις της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών της Βουλής σε γενικές γραμμές εξάλειψε τις σανίδες σωτηρίας των επόμενων γενεών.

Οι καλλιτέχνες, έχοντας ξαφνικά απαλλαχθεί από οποιαδήποτε προσωπική ευθύνη ως προς τον κόσμο γύρω τους, άλλαξαν τις μεθόδους και τα μέσα τους. Οι ζωγράφοι ενστερνίστηκαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, ένα κίνημα που δοξάζει την προσωπική έκφραση, αποστασιοποιημένο από οποιοδήποτε εξωγενές ευρύτερο πλαίσιο και, όπως θα ταίριαζε, γεννήθηκε απευθείας από τον απόηχο του μακαρθισμού. Όλοι κοιτούσαν προς τα μέσα. Οι θεατρικοί συγγραφείς δέχτηκαν το βάρος της νέας φόρτισης που τους επέβαλε να αποφεύγουν κάθε πολιτική ανάμειξη. Τα θεατρικά έργα αφορούσαν όλο και περισσότερο «εσένα, εμένα, το διαμέρισμά μας και τα προβλήματά μας». Οι ορίζοντες στένευαν ολοένα και περισσότερο.

Ευτυχώς, συγγραφείς με σπουδαίο πνεύμα όπως η Σούζαν-Λόρι Παρκς, ο Τσακ Μι, η Άννα Ντεβίαρ Σμιθ, η Έμιλι Μαν και ο Τόνι Κούσνερ έχουν αρχίσει να αντιστρέφουν αυτή την τάση, γράφοντας έργα τα οποία πραγματικά επανασυνδέονται με τα μεγάλα κοινωνικά ζητήματα. Παραδείγματα

αποτελούν τα Έργα της Αμερικής, Διερεύνηση ενός Φόνου στο Ελ Σαλβαδόρ, Φωτιές στον Καθρέφτη, Εκτέλεση Δικαιοσύνης και Άγγελοι στην Αμερική<sup>1</sup>. Αυτά τα έργα αποτελούν απόπειρες μιας εκ νέου επανασύνδεσης με κοινωνικά ζητήματα. Όπως αποδείχτηκε με την επιτυχία του έργου του Κούσνερ στο Μπρόνγκουεϊ, υπάρχει άφθονη όρεξη για έργα που αφορούν κοινωνικά θέματα. Θα ήθελα να ισχυριστώ ότι αυτή η επανασύνδεση με τον κόσμο είναι μια πράξη ζωής. Ο Χέρμπερτ Μουσάμπ, σε μια κριτική του στην εφημερίδα New York Times για ένα διδύλο σχετικά με το Μπάουχαους, έγραψε:

*Οι καλλιτέχνες δεν πρέπει να κρατάνε τους εαυτούς τους σε απόσταση από την εποχή τους. Πρέπει να ορμούν στον καβγά, να εμπλέκονται και να βλέπουν τι καλό μπορούν να επιτύχουν εκεί. Αντί να κρατούν μια απόσταση ασφαλείας από τον βρωμερό δούρκο των κοσμικών αξιών, θα πρέπει να βουτούν κατευθείαν μέσα του και να ταραζούν τα νερά... Οι μοντέρνοι Απόλλωνες θέλουν να επιτύχουν στην αγορά' η ακεραιότητα ενός καλλιτέχνη οφείλει να ενδυναμώνεται, όχι να συμβιδάζεται, μέσα από την αναμέτρησή της με την κοινωνική πραγματικότητα.*

Ριψοκινδυνεύοντας μια απέραντη γενίκευση, οι Αμερικανοί δηλώνουν έλλειμμα ιστορίας. Είμαστε, όπως γράφει ο Γκορ Βιντάλ, οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμνησίας. Παρ' όλα αυτά, μοιραζόμαστε μια εκπληκτική ιστορία: πλούσια, πολύ-

1. *America Plays, Investigation of a Murder in El Salvador, Fires in the Mirror, Execution of Justice, Angels in America.*

πλοκή και παραγωγική. Σε μια απόπειρα επανασύνδεσης με πηγές από την περίοδο που προηγήθηκε του 1968, άρχισα να εξετάζω τη γένεση των παραστατικών τεχνών στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η σκηνοθεσία έγινε για μένα μια απόπειρα να θυμηθώ μια καλλιτεχνική κληρονομιά και να επανασυνδεθώ μαζί της. Επικεντρώθηκα σε έργα ιδιαίτερα σημαντικών Αμερικανών συγγραφέων που επηρέασαν τις επόμενες γενιές, και σε νέα έργα που αφορούσαν την ιστορία κάποιων απόλυτα αμερικανικών φαινομένων όπως το βοντβίλ, η υποκριτική του βωδού κινηματογράφου και οι μαραθώνιοι χορού. Ακολούθησα τα χνάρια των προγόνων μου για να σχετιστώ ενεργά μαζί τους.

\*\*\*

*Το ιστορικό αισθητήριο περιλαμβάνει μια αντίληψη, όχι μόνον της παρελθοντικότητας του παρελθόντος, αλλά και της παρουσίας του· το ιστορικό αισθητήριο αναγκάζει κάποιον να γράψει όχι μόνο με τη δική του γενιά στα κόκαλά του, αλλά και με μια αίσθηση ότι ολόκληρη η ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τον Όμηρο κι έπειτα, και εντός της ολόκληρης η λογοτεχνία της δικής του χώρας, έχει μια ταυτόχρονη ύπαρξη και συνθέτει μια ταυτόχρονη τάξη πραγμάτων. Αυτό το ιστορικό αισθητήριο, που είναι μια αίσθηση του αέναου καθώς επίσης και του προσωρινού αλλά και του αέναου και του προσωρινού μαζί, είναι αυτό που κάνει έναν συγγραφέα παραδοσιακό. Και την ίδια στιγμή είναι αυτό που κάνει έναν συγγραφέα να έχει έντονη συνείδηση της θέσης του στο χρόνο, δηλαδή τού πόσο σύγχρονος είναι ο ίδιος.*

Τ. Σ. Έλιοτ

Η μνήμη παίζει τεράστιο ρόλο στην καλλιτεχνική διαδικασία. Κάθε φορά που ανεβάζεις ένα έργο, ενσαρκώνεις μία μνήμη. Οι άνθρωποι ορμώνται να λένε ιστορίες από την εμπειρία της αναθύμησης ενός περιστατικού ή ενός ανθρώπου. Η πράξη τού να εκφράζει κανείς αυτό που θυμάται είναι στην πραγματικότητα, σύμφωνα με τον φιλόσοφο Ρίτσαρντ Ρόρτι, μια πράξη ανα-περιγραφής. Ανα-περιγράφοντας κάτι, δημιουργούνται νέες αλήθειες. Ο Ρόρτι υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει αντικειμενική πραγματικότητα, ούτε πλατωνικό ιδεώδες. Δημιουργούμε αλήθειες περιγράφοντας, ή ανα-περιγράφοντας, τις πεποιθήσεις και τις παρατηρήσεις μας. Το έργο μας, και το έργο κάθε καλλιτέχνη και επιστήμονα, είναι να ανα-περιγράψουμε τις ει-κασίες που έχουμε κληρονομήσει και τα μυθεύματα που έχουμε εφεύρει έτσι ώστε να δημιουργήσουμε νέα πρότυπα για το μέλλον.

*Η αλήθεια δεν μπορεί να βρίσκεται εκεί έξω — δεν μπορεί να υπάρχει ανεξάρτητα από τον ανθρώπινο νου... Ο κόσμος βρίσκεται εκεί έξω, αλλά οι περιγραφές του κόσμου όχι. Μόνο οι περιγραφές του κόσμου μπορούν να είναι αληθείς ή ψευδείς. Ο κόσμος από μόνος του —δίχως τη βοήθεια των περιγραφικών δραστηριοτήτων των ανθρώπων— δεν μπορεί.*

Ρίτσαρντ Ρόρτι

Αν η περίοδος Μακάρθι υπαγόρευε ότι η τέχνη δεν πρέπει να συνδέεται με κοινωνικά και πολιτικά συστήματα, τότε ό,τι απομένει είναι ναρκισσισμός· το δόγμα του ατόμου, η αλαζονική κουλτούρα του εαυτού.

Τι είναι κουλτούρα; Πιστεύω ότι κουλτούρα είναι η κοι-

νή εμπειρία. Και είναι κάτι που αλλάζει συνεχώς. Οι ιδέες, στην πραγματικότητα, αποτελούν μια από τις μεταδοτικότερες εκφάνσεις της ανθρώπινης κουλτούρας. Φανταστείτε ένα χωράφι κατά τη διάρκεια μιας κρύας χειμωνιάτικης νύχτας. Στο χωράφι βρίσκονται σκόρπιες αναμμένες φωτιές και γύρω από την κάθε μία υπάρχει μια ομάδα ανθρώπων που στριμώχνονται ο ένας δίπλα στον άλλο για να παραμείνουν ζεστοί. Οι φωτιές αντιπροσωπεύουν τη μοιρασμένη εμπειρία ή την κουλτούρα της κάθε ομάδας που συγκεντρώνεται γύρω απ' τη φωτιά. Φανταστείτε ότι κάποιος σηκώνεται και διασχίζει το κρύο, σκοτεινό, ανεμοδαρμένο χωράφι για να πάει σε μια άλλη ομάδα που βρίσκεται συγκεντρωμένη γύρω από μία άλλη φωτιά. Αυτή η πράξη δύναμης αντιπροσωπεύει την πολιτιστική ανταλλαγή. Και έτσι είναι που διασπείρονται οι ιδέες.

Στην κουλτούρα μας, που διαδίδεται με ταχείς ρυθμούς ανά τον κόσμο, η συλλογική δράση είναι ύποπτη. Μας έχουν αποθαρρύνει από το να σκεφτόμαστε ότι η καινοτομία μπορεί να είναι μια πράξη συνεργασίας. Θα πρέπει πάντα να υπάρχει ένας αστέρας. Η ομαδική προσπάθεια είναι σημάδι αδυναμίας. Έχουμε σε υπόληψη τον καουμπού που καλπάζει μόνος του κατά μήκος της στέπας. Μας γαλουχούν με την ιδέα να κάνουμε λεφτά και να τα ξοδέψουμε στους εαυτούς μας. Πετυχημένοι θεωρούνται οι άνθρωποι αν γίνουν πλούσιοι και εμφανιστούν στην τηλεόραση. Η εμπορική επιτυχία καταχειροκροτείται.

Εγώ θέλω κάτι άλλο. Έψαξα για μία σύνδεση με μια προγενέστερη αμερικανική κουλτούρα έτσι ώστε ν' ανακαλύψω μια εναλλακτική διαδρομή προς το μέλλον.

Η περίοδος Μακάρθι δεν υπήρξε η απαρχή της αμερικανικής παράνοιας. Το θέατρο στις Ηνωμένες Πολιτείες δεν γεννήθηκε ως εμπορική οντότητα παρ' όλο που, σε μεγάλο

βαθμό, κατέληξε να εξαρτάται από την εμπορική του διωσιμότητα. Έγιναν επιλογές και έπειτα ακολούθησαν προσαρμογές. Το να θυμόμαστε τους ανθρώπους και τα γεγονότα και να τα ανα-περιγράφουμε σημαίνει να τα χρησιμοποιούμε, να σκαρφαλώνουμε στους ώμους τους και να φωνάζουμε.

Οι πολιτισμικές μας τάσεις σφυρηλατήθηκαν από ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα και από ανθρώπους που είχαν το κουράγιο να υψώσουν το ανάστημά τους και να διασχίσουν το κρύο χωράφι, να κάνουν επιλογές: η Ρόζα Παρκς, που δεν δέχτηκε να καθίσει στο πίσω μέρος του λεωφορείου, οι εργάτες των εργοστασίων που απήργησαν, η Λίλιαν Χέλμαν, ο Μάρτιν Λούθερ Κίνγκ, καλλιτέχνες και επιστήμονες που έσπασαν τους κλασικούς κανόνες. Η κουλτούρα μας προέκυψε από κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και από τον τρόπο που προσαρμοζόμαστε χάριν της αλλαγής. Όταν οι αλληλεπιδράσεις αυτές μεταφράζονται σε διαφορετικά ευρύτερα πλαίσια, έχουν την ικανότητα να αλλάζουν νόημα όπως αλλάζει δέρμα ο χαμαιλέοντας — κάποτε μόνον ελαφρώς, κάποτε δραστικά.

Η γένεση του θεάτρου στην Αμερική είναι μια συναρπαστική ιστορία. Για να σκιαγραφήσουμε το τοπίο της σύγχρονης με εμάς θεατρικής σκηνής, θα αποπειραθώ να «ανα-περιγράψω» την ιστορία των παραστατικών τεχνών στις Ηνωμένες Πολιτείες. Θα συνοψίσω μερικά γεγονότα και θα μεταπηδώ από τη μία περίοδο στην άλλη για να δείξω ότι οι όμοι πάνω στους οποίους στεκόμαστε είναι πολύπλοκοι και ποικίλοι, ορμώμενοι από αντιφατικές παρορμήσεις και περίπλοκες προθέσεις ή σκοπιμότητες.

Αποφάσισα να ξεκινήσω εντελώς από την αρχή. Η θεωρία του χάους υποστηρίζει ότι όλα τα φαινόμενα είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους με τρόπο σύνθετο και περίπλοκο. Μια

πεταλούδα φτερουγίζει στην Χονολουλού και τελικά προκαλεί έναν τυφώνα στην Ιαπωνία. Αναρωτήθηκα αν μπορούσα να εντοπίσω την απαρχή του θεάτρου στις Ηνωμένες Πολιτείες, μιας και έτσι ίσως να μπορούσα να ακολουθήσω τον απόηχο και να διαπιστώσω αν η εμπειρία μας σήμερα είναι αποτέλεσμα του φτερουγίσματος μιας πεταλούδας αρκετές εκατοντάδες χρόνια πριν. Ήθελα να δω αν ο μακρόκοσμος περιείχε τον μικρόκοσμο της αρχής.

Το πρώτο έργο που ανέβηκε ποτέ στις αποικίες ήταν το *Ye Bare and Ye Cubb*. Παρουσιάστηκε στην Fowkes Tavern, μια παμπ στην ανατολική ακτή της Βιρτζίνια το 1665. Μετά την αρχική παράσταση, κάποιοι κατηγορήσαν το έργο ως βλάσφημο. Η υπόθεση έφτασε στο δικαστήριο αλλά ο δικαστής διαμαρτυρήθηκε ότι δεν μπορούσε να βγάλει ευμηγορία για ένα έργο που δεν είχε δει. Γι' αυτό και η δεύτερη παράσταση του έργου ήταν στο δικαστήριο! Κατόπιν τούτου, ο δικαστής αποφάνθηκε ότι το έργο δεν ήταν βλάσφημο, με το σκεπτικό ότι ήταν διασκεδαστικό.

Αποτελεί αυτό το γεγονός του 1665 έναν μικρόκοσμο του μακρόκοσμου που έμελλε να γίνει το αμερικανικό θέατρο; Είναι η διασκέδαση το θεμέλιο του αμερικανικού θεάτρου και η βάση πάνω στην οποία στηρίζεται όλη η μετέπειτα κριτική του θεάτρου; Αν η ευρωπαϊκή ουμανιστική παράδοση αντιλαμβάνεται την τέχνη ως αντανάκλαση, μήπως εμείς την ξέρουμε κυρίως ως διασκέδαση;

Αυτοί οι άντρες που δούλευαν και έπαιζαν σκληρά, χάραξαν τα σύνορα όπως χάραξαν και τη ζωντανή διασκέδαση: όσο πιο άθλια ήταν, τόσο το καλύτερο. Παρ' όλα αυτά, μια πουριτανική αμφιθυμία επικράτησε στις θεατρικές παρουσιάσεις με αξιοσημείωτη αντίσταση. Τα θεατρικά έργα αποκηρύχθηκαν ως παγίδες του σατανά από αντιθεατρικά κείμενα

με τίτλους όπως «Θέατρο, ο Γρήγορος Δρόμος για την Κόλαση». Οι πρωτοπόροι του αμερικανικού θεάτρου έπρεπε να στήσουν το σανίδι τους μέσα στην αγριότητα της θρησκοληψίας και των προκαταλήψεων.

Μια άλλη αξιοσημείωτη πλευρά της ανάπτυξης του αμερικανικού θεάτρου είναι η τρομερή δυσκολία της γένεσής του. Ο πληθυσμός ήταν διεσπαρμένος και ήταν εξαιρετικά δύσκολο να πας από το ένα μέρος στο άλλο. Είναι σχεδόν αδύνατον για εμάς, τους ανθρώπους του εικοστού πρώτου αιώνα, να κατανοήσουμε τις ταλαιπωρίες της καθημερινότητας του δεκάτου εβδόμου και του δεκάτου ογδόου αιώνα.

Ως το 1775, η Βιρτζίνια και το Μέριλαντ ήταν οι μοναδικές αποικίες που δεν είχαν θεσπίσει αντιθεατρικούς νόμους σε κάποια φάση της ιστορίας τους. Η πρόοδος του θεάτρου παρεμποδίζονταν όχι μονάχα από ηθικές προκαταλήψεις, αλλά από μία άκαμπτη πεποίθηση των μεσαίων τάξεων ότι οι θεατρικές παραστάσεις ήταν μια επιπόλαια σπατάλη πολύτιμου χρόνου. Ακόμα και η μουσική αντιμετώπιζε ένθερμη θρησκευτική εναντίωση. Το 1778, ενώ οι αποικιακές δυνάμεις μάχονταν για τη ζωή και την ελευθερία, το Ομοσπονδιακό Κογκρέσο θέσπισε έναν νόμο που απαγόρευε οποιαδήποτε μορφή θεάτρου.

Παρά την εναντίωση αυτή, μια τρομερή ποικιλομορφία διασκέδασης εμφανίστηκε στην Αμερική πριν τον Εμφύλιο. Η ποικιλία των εθνικοτήτων που εγκαθίσταντο στις αποικίες ευθύνεται για αυτήν την ετερογένεια: παραστάσεις σε καρότσες αμαξών, παρουσιάσεις «μαγικών φανών»<sup>2</sup>, πανορά-

2. Μαγικός φανός: συσκευή προβολής διαφανειών. [Σ.τ.Μ.]

ματα, παραστάσεις τσίρκου, μίνστρελ σόου<sup>3</sup>, παραστάσεις σε πλοία ή αλλιώς «πλωτά θέατρα», επιδείξεις άγριας-δύσης, μελοδράματα, και περιοδεύοντες σαιξπηρικοί θίασοι. Μετά τον Εμφύλιο, κυριολεκτικά εκατοντάδες θίασοι περιόδευαν με την *Καλύδα του Μπάρμπα-Θωμά*.

Ένα μίνστρελ σόου υπήρξε η πρώτη θεατρική παραγωγή που εξήγαγαν οι Ηνωμένες Πολιτείες. Λευκοί άντρες με το πρόσωπο βαμμένο μαύρο τραγουδούσαν και χόρευαν παρωδώντας τον τρόπο που διασκέδαζαν οι σκλάβοι στις φυτείες, προς μεγάλη τέρψη των Ευρωπαίων θεατρόφιλων. Το *βοντβίλ* —η λέξη προέρχεται από το γαλλικό *voix de ville* που κυριολεκτικά σημαίνει φωνή των πόλεων— κατόρθωσε να συγκεντρώσει κάτω από την ίδια σκέπη διάφορα σκετς από ποικίλες αστικές μεταναστευτικές ομάδες. Για πρώτη φορά άνθρωποι από διαφορετικές εθνοτικές γειτονιές βρέθηκαν μαζί — ομάδες που σε άλλες περιπτώσεις δεν μπορούσαν να καταλάβουν η μία τη γλώσσα και τα έθιμα της άλλης. Το *βοντβίλ* ήταν μια φωνη-κλάδικη και ζωηρή διασκέδαση όπου διαφορετικές κουλτούρες γνωρίζονταν μεταξύ τους μέσα από διασκεδαστικά σκετς και δράματα. Αυτό το ιδιαίτερα δημοφιλές φαινόμενο επικράτησε μεταξύ του 1865 και του 1930. Η γένεση του κινηματογράφου ήταν εν μέρει υπεύθυνη για τον αφανισμό του.

Παρά την Αμερικανική Επανάσταση και την επακόλουθη πολιτική ανεξαρτησία, οι Αμερικανοί ένιωθαν πολιτισμικά εξαρτημένοι από την Αγγλία και τη Δυτική Ευρώπη κατά το μεγαλύτερο μέρος του δεκάτου ογδόου και του δεκάτου ενάτου αιώνα. Πριν τον εικοστό αιώνα, υπήρχαν πολύ λί-

3. Μίνστρελ σόου: χιουμοριστικές παραστάσεις όπου λευκοί ερμηνευτές αναπαριστούσαν νέγρους. [Σ.τ.Μ.]

γοι σημαντικοί Αμερικανοί θεατρικοί συγγραφείς. Η αλλαγή του αιώνα άλλαξε αυτή την κατάσταση. Μια ξαφνική έκρηξη δραστηριότητας ηλέκτρισε τις τέχνες. Ως το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, η βιομηχανική Αμερική είχε αρχίσει να είναι υπερδύναμη και οι καλλιτέχνες του θεάτρου, ενθουσιασμένοι με τις νέες ιδέες από την Ευρώπη και ιδιαίτερα επηρεασμένοι από την ψυχανάλυση, τον φεμινισμό, την προοδευτική και τη ριζοσπαστική πολιτική, τον μεταμπρεσιονισμό, τον εξπρεσιονισμό και τον συμβολισμό, άρχισαν να σφυρηλατούν ένα μοντέρνο αμερικανικό θέατρο. Αυτό το καινούργιο θέατρο ευνοούσε την απόρριψη της αληθοφάνειας, η οποία ήταν μία από τις εμμονές του δεκάτου ενάτου αιώνα λόγω της φωτογραφίας. Ο διαπρεπής σκηνογράφος Ρόμπερτ Έντμοντ Τζονς υπερασπίστηκε τον εξπρεσιονισμό έναντι του ρεαλισμού:

*Ο ρεαλισμός είναι κάτι που κάνουμε όταν δεν νιώθουμε πολύ καλά. Όταν δεν έχουμε όρεξη να προσπαθήσουμε περισσότερο.*

Αυτό που απασχολούσε τον εξπρεσιονισμό, από την άλλη, ήταν η έκφραση του εσωτερικού εαυτού, το υποσυνείδητο και η ένταση της σχέσης του με την επιφανειακή πραγματικότητα. Οι Αμερικανοί θεατρικοί συγγραφείς άρχισαν να πειραματίζονται με ιδιαίτερη επιτυχία με τον εξπρεσιονισμό ο οποίος έγινε, για λίγο, η κυρίαρχη δύναμη στο αμερικανικό θέατρο. Ο Ευγένιος Ο' Νιλ συνέστηνε, «Απορρίψετε την κοινοτυπία της επιφανειακότητας!» Ο εξπρεσιονισμός ήταν

*Μια ένταση οράματος που προσπαθεί να πιάσει τον παλμό της ζωής, βαιοπραγώντας αναγκαστικά εναντίων των*

εξωτερικών γεγονότων ώστε να απογυμνώσει τα εσωτερικά γεγονότα.

Εκτός από την πρώιμη δουλειά του Ευγένιου Ο' Νιλ, το εξ-πρεσιονιστικό κίνημα περιελάμβανε τους Αμερικανούς συγγραφείς Έλμερ Ράις, Σούζαν Γκάσπελ, Τζον Χάουαρντ Λόσον και Σόφι Τρέντγουελ. Αυτοί οι καλλιτέχνες απέρριψαν τον ρεαλισμό και ενστερνίστηκαν την θεατρικότητα και την ποίηση της υποκειμενικής εμπειρίας. Υποστήριζαν εγχώριους συγγραφείς και ήταν υπέρμαχοι ενός αμερικανικού θεάτρου που εμπνέονταν από τις πρόσφατες καλλιτεχνικές επαναστάσεις στην Ευρώπη αλλά δεν τις συναγωνίζονταν, ούτε τις μιμούνταν. Ο Ρόμπερτ Έντμοντ Τζονς διακήρυττε «Σκεφτείτε το! Όχι άλλα γουστόζικα καλοεπιπλωμένα δωμάτια με τον ένα τοίχο να λείπει». Η ροπή τους προς τον εξπρεσιονισμό γίνεται αισθητή ακόμη και πολύ αργότερα στα έργα *Καμίνο Ρεάλ* του Τένεσι Γουίλιαμς, *Η μικρή μας Πόλη* του Θόρτον Γουάιλντερ και *Ο Θάνατος του Εμποράκου* του Άρθουρ Μίλερ.

Ο κόσμος του χορού επίσης, για πρώτη φορά, γέννησε ριζοσπαστικές εναλλακτικές στο, τότε διαπρέπον, μπαλέτο: η Ρουθ Σ. Ντένις, ο Τεντ Σον, η Άγκνες Ντε Μίλ και η Μάρθα Γκράχαμ δημιούργησαν ομάδες και παραστάσεις που έδειχναν να πηγάζουν από το αμερικανικό έδαφος.

Ίσως η δεκαετία του 1920 ήταν μια αντανάκλαση αυτού που οι Αμερικανοί κάνουν καλύτερα υπό πίεση: ένας εορτασμός της έντασης, της μεγέθυνσης, της ενέργειας και της διομηχανίας· ένας εορτασμός τού να μπορείς να μπαίνεις με γενναιότητα σ' ένα δωμάτιο χωρίς να γνωρίζεις ποιος ή τι βρίσκεται εκεί μέσα. Καμία άλλη περίοδος δεν συγκρίνεται μ' αυτήν όσον αφορά το ασύλληπτο ξεχειλίσμα εξαιρετικής μου-

σικής και το σκηνικό σφρίγος: ο Τζορτζ Σ. Κάουφμαν και οι συνεργάτες του, η Τζέλι Ρολ Μόρτον, η Μπέσι Σμιθ, ο Λούι Άρμστρονγκ, η Μα Ρέινι, οι Γκέρσουιν, ο Κολ Πόρτερ, η Έθελ Μέρμαν, ο Μπίλι Ρόουζ, ο Ίρβινγκ Μπερλίν, ο Τζορτζ Μ. Κοάν, ο Τζερόμ Κερρν, η Φάνι Μπράις, ο Μπερτ Γουίλιαμς, ο Όσκαρ Χαμερστάιν ο Δεύτερος και ένα σωρό άλλοι. Μέσα σε μία χρονιά, το 1926, οι Ρότζερς και Χαρτ είδαν πέντε παραστάσεις τους να παίζονται ή να κάνουν πρεμιέρα στο Μπρόντγουεϊ. Το 1927 το Μπρόντγουεϊ έφτασε στη μεγαλύτερή του ακμή, από πλευράς παραγωγών, όλων των εποχών καθώς οι κριτικοί από τις είκοσι τέσσερις ημερήσιες εφημερίδες της πόλης καταπιάνονταν με 268 παραστάσεις.

Το τέλος της δεκαετίας του 1920 έφερε το οικονομικό κραχ. Το βοντβίλ, η κορωνίδα της αμερικανικής δημοφιλούς διασκέδασης, πέθανε καθώς ο ομιλών κινηματογράφος αντικατέστησε το βωδό σινεμά. Η διαρροή ταλέντων προς τον κινηματογράφο άρχισε να αποδυναμώνει τη σκηνή. Μια νέα μέθοδος υποκριτικής βασισμένη στις πρώιμες θεωρίες του Ρώσου Κονσταντίν Στανισλάφσκι κατέληξε να επικρατήσει στην προσέγγισή μας της υποκριτικής για το υπόλοιπο αυτού του αιώνα.

Το 1923 και το 1924, ο Στανισλάφσκι και η ομάδα του, το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, παρουσίαζαν έργα των Τσέχοφ και Γκόρκι στις Ηνωμένες Πολιτείες. Όσπου να φτάσουν στην Αμερική, οι παραγωγές αυτές ήταν ήδη σχεδόν είκοσι ετών και δεν αντανakλούσαν παρά τα πολύ αρχικά πειράματα του Στανισλάφσκι πάνω στη «συναισθηματική μνήμη» και στην «εσωτερική συγκέντρωση». Η επαναστατική αυτή προσέγγιση στην υποκριτική, όμως, βρήκε πρόσφορο έδαφος στις αμερικανικές ευαισθησίες και είχε τεράστια απήχηση σε νεαρούς θεατρικούς ανθρώπους. Ανάμεσά τους,



ο Λι Στρασπεργκ, η Στέλλα Άντλερ, ο Ρόμπερτ Λούις, ο Χάρολντ Κλούρμαν και πολλοί άλλοι που ποτέ πριν δεν είχαν δει κάτι αντίστοιχο αυτής της εξαιρετικής θεατρικής ομάδας από τη Ρωσία.

Ιδιαίτερος επηρεασμένος από τις θεωρίες των εξαρτημένων ανακλαστικών του Παβλόφ και από ορισμένες ανακαλύψεις στο δελεαστικό, νέο πεδίο του ασυνείδητου, ο Στανισλάφσκι είχε αναπτύξει κάποιες μεθόδους εκπαίδευσης του ηθοποιού. Οι μέθοδοι αυτοί είχαν οδηγήσει σε έναν αφοπλιστικό ψυχολογικό ρεαλισμό και στη δημιουργία ενός καταπληκτικού θιάσου, ικανού να απεικονίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά υπερ-ρεαλιστικά. Όταν ο Στανισλάφσκι έφυγε από την Αμερική, κάποιοι Ρώσοι καθηγητές υποκριτικής που σχετίζονταν με την πρώιμη έρευνα του Στανισλάφσκι—ανάμεσά τους ο Ρίτσαρντ Μπολεσλάφσκι και η Μαρία Ουσπένσκαγια, οι οποίοι παρέμειναν στη Νέα Υόρκη—πολιορκήθηκαν ασφυκτικά ώστε να διδάξουν αυτές τις μεθόδους στους διψασμένα ενθουσιώδεις νεαρούς Αμερικανούς. Ο Λι Στράσπεργκ, που είχε και ο ίδιος επηρεαστεί πολύ από τις πρόσφατες μοντέρνες ιδέες του Σίγκμουντ Φρόιντ, πάντρεψε τις ιδέες του Στανισλάφσκι όπως ο ίδιος τις είχε κατανοήσει με το πάθος του για τον Φρόιντ και κατέληξε σε δυναμικές προσεγγίσεις του συναισθήματος και του υποσυνειδήτου χρησιμοποιώντας αυτό που τώρα ξέρουμε ως συναισθηματική μνήμη, συναισθηματική ανάκληση και αισθητηριακή μνήμη. Αυτή η προσέγγιση στην υποκριτική έγινε η βάση του Group Theater, του Actors Studio, του Neighborhood Playhouse και πολλών από τα παρακλάδια τους.

Οι Αμερικανοί ενστερνίστηκαν τα ρωσικά πειράματα με μεγάλο πάθος και με λάθος τρόπο προσδίδοντας υπερβολική έμφαση στις εξατομικευμένες συναισθηματικές συνθήκες.

Το σύστημα του Στανισλάφσκι, πια απλουστευμένο ως «η μέθοδος», αποδείχτηκε αποτελεσματικό για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, αλλά στο θέατρο δημιούργησε έναν ατυχή ασφυκτικό κλοιό συναισθηματικής κατάχρησης. Πιστεύω πως η μεγάλη τραγωδία της αμερικανικής σκηνής είναι ο ηθοποιός που υποθέτει, χάρις στην χονδροειδή παρερμηνεία του Στανισλάφσκι, ότι «αν το νιώσω εγώ, θα το νιώσει και το κοινό».

Οι τεχνικές που προέκυψαν από την επίσκεψη του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας στην Αμερική, στην πραγματικότητα δεν αποτελούσαν παρά ένα ελάχιστο μέρος της συνολικής δουλειάς του Στανισλάφσκι στο θέατρο. Ο Στανισλάφσκι εγκατέλειψε γρήγορα τα πρώτα του πειράματα πάνω στην συναισθηματική ανάκληση και προχώρησε δημιουργώντας ρηξικέλευθη δουλειά στην όπερα. Διεξήγαγε, ακόμη, πειράματα που σχετίζονταν με τις σωματικές δράσεις και με κάτι που εκείνος αποκαλούσε ψυχοσωματική ενότητα της εμπειρίας. Πολύ αργότερα, απέρριψε τις πρώτες του ψυχολογικές τεχνικές, αποκαλώντας τις «αστόχαστες». Ήταν όμως πολύ αργά. Οι Αμερικανοί είχαν ήδη γραπωθεί σε μια τρομερά περιορισμένη άποψη του «συστήματός» του και το είχαν μετατρέψει σε θρησκεία. Η αμερικανοποίηση, ή μικροσκοπικοποίηση, του συστήματος Στανισλάφσκι έγινε ο αέρας που αναπνέουμε και, όπως ο αέρας που αναπνέουμε, σπανίως έχουμε επίγνωση της πανταχού παρούσας ύπαρξής της.

Πού θα ήμασταν τώρα αν το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας δεν είχε επισκεφτεί τις ακτές μας; Θα είχε εξελιχθεί το εξπρεσιονιστικό κίνημα των δύο πρώτων δεκαετιών του αιώνα σε κάτι ακόμη πιο συναρπαστικό; Θα είχε εμπνεύσει κι άλλα εξπρεσιονιστικά αριστουργήματα εκτός από το *Καμίνιο*

Ρεάλ, τη Μικρή μας Πόλη και το Θάνατο του Εμποράκου; Ποιος και τι θα είχαν λειτουργήσει ως σημαντικές επιρροές στο θέατρο; Και η Μάρθα Γκράχαμ; Μήπως είχε βρει κάτι που μπορεί να είχε σημαντικά βαθύτερο αντίκτυπο στην τέχνη του θεάτρου;

Κατά τη δεκαετία του 1920, η Μάρθα Γκράχαμ μεταβαλόταν σε σημαντική δύναμη. Η Γκράχαμ, όπως και οι καλλιτέχνες άλλων τομέων, ήταν επηρεασμένη από τις ίδιες ιδέες που δημιούργησαν τον εξπρεσιονισμό. Τώρα κοιτάζω προς το μέρος της για να εμπνέομαι και να καθοδηγούμαι.

Παρ' όλο που η Μάρθα Γκράχαμ δίδαξε μαζί με τον Σάνφορντ Μάιζνερ στο Neighborhood Playhouse, η εξπρεσιονιστική της προσέγγιση στη δημιουργία χαρακτήρων δεν μεταφράστηκε ποτέ πραγματικά για ηθοποιούς. Για να δημιουργήσει χαρακτήρες στους χορούς της, για παράδειγμα, έπαιρνε μία πηγή και αποδομούσε το γραπτό κείμενο αποδίδοντάς το με μια σειρά χειρονομιών που εξέφραζαν την συναισθηματική ζωή πίσω από τις λέξεις. Σύμφωνα με την Γκράχαμ, ένας ερμηνευτής πρέπει να αναζητά τα νοήματα πίσω από τη χειρονομία και την έκφραση και μετά να τα επανασυναρμολογεί, δουλεύοντάς τα με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματιστεί από αυτά ένα μοτίβο, ένα σχέδιο, ένας σκοπός — μια χορογραφία. Η Μάρθα Γκράχαμ ήταν μια αληθινή πρωτοπόρος.

Σήμερα, η επικρατούσα τάση στο «διανοούμενο» θέατρο παραμένει, ως επί το πλείστον, μία απομίμηση της Δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης. Η εγγχώρια δημοφιλής διασκέδασή μας θεωρείται αισθητικά ή πνευματικά ακαλλιέργητη. Αλλά αυτή η αίσθηση κατωτερότητας και εξάρτησης εγκυμονεί την στοιχειώδη εγγενή διαφορά μεταξύ Ευρωπαίων και Αμερικανών. Οι Ευρωπαίοι έχουν, γενικά μιλώντας, λογοτεχνική

κουλτούρα. Οι Αμερικανοί έχουν ακουστική. Η δική μας κυρίαρχη παράδοση είναι η ευαγγελική. Για μας τους Αμερικανούς, ο ήχος των λέξεων προηγείται του νοήματος. Παρ' όλο που υποκρινόμαστε ότι έχουμε την άνεση που έχουν οι Ευρωπαίοι με τη λογοτεχνία επί σκηνής, στην πραγματικότητα είμαστε αμήχανοι. Αυτή η προσποίηση άνεσης καταλήγει να δίνει στο θέατρο μια κάλπικη αίσθηση.

Στην Αμερική μάς αρέσει να υποκρινόμαστε ότι δεν έχουμε ιστορία αλλά, στην πραγματικότητα, η ιστορία μας είναι πλούσια και πολύπλοκη. Αισθάνομαι ότι εμείς οι σημερινοί άνθρωποι του θεάτρου είμαστε υπερβολικά άτολμοι ως προς τη διερεύνηση των όμων πάνω στους οποίους στεκόμαστε. Σε σύγκριση με την ταχεία ανάπτυξη του θεάτρου και με τη σύνθετη προσαρμογή στις καινοτομίες, στα γεγονότα και στα κινήματα των τελευταίων αιώνων, η τωρινή μας πρόοδος μοιάζει δειλή. Η υποκριτική, για παράδειγμα, είναι η μόνη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Αμερική που δεν έχει αλλάξει κατά τα τελευταία τρία τέταρτα του αιώνα. Ως επί το πλείστον η υποκριτική σήμερα φαίνεται να είναι μάλλον ίδια με αυτήν της δεκαετίας του 1930. Η δουλειά μας δεν έχει αναπτυχθεί αρκετά και οι συμβατικοί στόχοι φαντάζουν υπερβολικά μικροί.

Θέλω μια καλλιτεχνική έκρηξη. Ο σημερινός, ιδιαίτερα τεχνολογικός, τρόπος ζωής μας απαιτεί μια θεατρική εμπειρία που να μην μπορεί να εκπληρωθεί μέσω του βίντεο και των κινηματογραφικών οθονών. Θέλω μια υποκριτική που να είναι ποιητική και προσωπική, μύχια και κολοσσιαία. Θέλω να ενθαρρύνω επί σκηνής το είδος της ανθρωπιάς που απαιτεί προσοχή, εκφράζει το ποιοι είμαστε και ισχυρίζεται πως η ζωή είναι κάτι πιο μεγάλο. Και αυτός είναι ο λόγος που προσπαθώ να θυμηθώ και να μελετήσω το παρελθόν και

να το συνδυάσω με τις νεότερες ιδέες στη φιλοσοφία, στην επιστήμη και στην τέχνη. Για να συνεισφέρω σε μια καλλιτεχνική έκρηξη, ερευνώ νέες προσεγγίσεις στη σκηνική υποκριτική και συνδυάζω το βοντβίλ, την οπερέτα, την Μάρθα Γκράχαμ και το μεταμοντέρνο χορό. Θέλω να βρω σχήματα που να απηχούν τις παρούσες αμφισημίες μας. Θέλω να συνεισφέρω σε ένα πεδίο που θα δημιουργήσει στιγμές επί σκηνής οι οποίες θα επεκτείνουν τους ορισμούς τού τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος.

Το θέατρο αφορά τη μνήμη είναι μια πράξη μνήμης και περιγραφής. Υπάρχουν ιστορικά έργα, άνθρωποι και στιγμές που προσφέρονται για να τα επισκεφτεί κανείς ξανά. Οι πολιτιστικοί μας θησαυροί είναι άπειροι. Και οι διαδρομές αυτών των επισκέψεων θα μας αλλάξουν, θα μας κάνουν καλύτερους, πιο μεγάλους και περισσότερο συνδεδεμένους. Απολαμβάνουμε μια πλούσια, ποικίλη και μοναδική ιστορία και να την τιμούμε σημαίνει να τη θυμόμαστε. Να τη θυμόμαστε σημαίνει να την χρησιμοποιούμε. Να την χρησιμοποιούμε σημαίνει να είμαστε αληθινοί ως προς το ποιοι είμαστε. Απαιτείται πολλή ενέργεια και φαντασία. Απαιτείται επίσης ένα ενδιαφέρον να θυμηθούμε και να περιγράψουμε από πού ερχόμαστε.

Ο Ρόμπερτ Έντμοντ Τζονς, στο βιβλίο του *Η Δραματική Φαντασία*, έγραψε το εξής:

Σε όλα αυτά τα δράματα του παρελθόντος υπάρχει ένα όνειρο – ένας ενθουσιασμός, μια υψηλή, σπάνια διάθεση, μια μεγαλόπνοη σύλληψη. Αν θέλουμε να δημιουργήσουμε στο θέατρο, πρέπει να επαναφέρουμε αυτήν την διάθεση, τον ενθουσιασμό, το όνειρο. Η καθαρή αλήθεια είναι

ότι η ζωή έχει γίνει τόσο συνωστισμένη, τόσο διασπαστική, τόσο τετριμμένη, τόσο συμβατική, που έχουμε χάσει την προσέγγιση του καλλιτέχνη στην τέχνη. Χωρίς αυτήν, δεν είμαστε τίποτα. Με αυτήν, τα πάντα είναι δυνατά. Η προσέγγιση αυτή, όμως, βρίσκεται εδώ, σ' αυτά τα παλιά δράματα. Ας τη δούμε. Ας τη μάθουμε. Ας φέρουμε στο θέατρο ένα όραμα τού τι μπορεί να είναι το θέατρο. Δεν γίνεται αλλιώς. Πραγματικά δεν γίνεται αλλιώς.

Αν δούμε τους εαυτούς μας σε σχέση με τους προκατόχους μας και με τα όσα τους ώθησαν στις καινοτομίες τους, το δικό μας θέατρο θα γίνει αναγκαστικά περισσότερο ακραίο, ποιητικό, μεταφορικό, ανθρώπινο και εκφραστικό. Τα συλλογικά μας όνειρα θα είναι μεγαλύτερα· οι αρένες θα γίνουν δελεαστικότερες. Ίσως καθώς θυμόμαστε το παρελθόν να ανακαλύψουμε ότι είμαστε ικανοί να δημιουργήσουμε με περισσότερη ενέργεια και να διατυπώνουμε με μεγαλύτερη καθαρότητα.

\*\*\*

Αν μπορούμε να δούμε μακριά, είναι γιατί στεκόμαστε πάνω στους ώμους γιγάντων.

Ισαάκ Νεύτων

Ως αποτέλεσμα της συνεργασίας μου με τη μνήμη και των ταξιδιών στο παρελθόν που ακολούθησαν, αισθάνομαι ότι έχω θραφεί, έχω ενθαρρυνθεί και έχω πάρει ενέργεια. Αισθάνομαι βαθύτερα συνδεδεμένη με εκείνους που προηγήθηκαν και ότι έχω αντλήσει έμπνευση από αυτούς. Αισθάνομαι το κουράγιο να διατυπώσω πράγματα για το επάγγελμά μου επειδή νιώ-

θω ότι οι ώμοι πάνω στους οποίους στέκομαι είναι σταθεροί. Τα ταξίδια στο παρελθόν με ενέπνευσαν και με ενθάρρυναν να δημιουργήσω νέες παραγωγές για τους Αμερικανούς και την ιστορία μας. Κι αυτές οι αναμετρήσεις με εκπληκτικούς άντρες και γυναίκες με έκαναν να αισθάνομαι αυτούς τους ανθρώπους ως συναδέλφους μου. Η έρευνα με οδήγησε σε νέους τρόπους σκέψης για την υποκριτική, συγγραφή θεατρικών έργων και σκηνογραφία. Και αναγνώρισα ότι υπάρχει κάτι που λέγεται αμερικανική αίσθηση δομής, αμερικανική αίσθηση του χιούμορ, κι ένας τρόπος να αφουγκράζεσαι και να ανταποκρίνεσαι που έχει τις ρίζες του στην κουλτούρα. Αντιμέτωπη με άυπνες νύχτες και σωματική εξάντληση, μπορεί ακόμη και να βρω κάποιους προγονικούς τρόπους να κινηθώ.

## II. Βία

*Κάθε πράξη πρωτοβουλίας και δημιουργίας διέπεται από μία βασική αλήθεια, της οποίας η άγνοια σκοτώνει ιδέες και έξοχα σχέδια· ότι με το που αφοσιώνεται κανείς απόλυτα, η Πρόνοια κινείται επίσης.*

*Κάθε είδους πράγματα συμβαίνουν για να βοηθήσουν κάποιον, πράγματα που αλλιώς δεν θα συνέβαιναν ποτέ. Ένας ολόκληρος χείμαρρος γεγονότων προκύπτει από την απόφαση, εγείροντας για χάρη κάποιου κάθε είδους απρόβλεπτα περιστατικά και συναντήσεις, καθώς και υλική βοήθεια, που κανείς δεν θα είχε καν ονειρευτεί ότι θα βρίσκονταν μπροστά του.*

*Ό,τι μπορείς να κάνεις, ή να ονειρευτείς πως μπορείς να κάνεις, ξεκίνησέ το. Η τόλμη ενέχει ιδιοφυΐα, δύναμη και μαγεία.*

Γκαίτε

Παρακολουθώντας τον σκηνοθέτη Ρόμπερτ Γουίλσον εν ώρα πρόβας, συνειδητοποίησα, για πρώτη φορά, την αναγκαιότητα της βίας κατά την δημιουργική διαδικασία. Ήταν την άνοιξη του 1986 και ποτέ ως τότε δεν είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω έναν άλλο σκηνοθέτη στις πρόβες του με ηθοποιούς.

Η παραγωγή ήταν η *Μηχανή Άμλετ* του Χάινερ Μίλερ, ερμηνευμένο από προπτυχιακούς φοιτητές υποκριτικής του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης. Η πρόβα ήταν προγραμματισμένο να ξεκινήσει στις 7μ.μ. Έφτασα νωρίς, βρίσκοντας μια πυρετώδη και κεφάτη ατμόσφαιρα. Στις πίσω σειρές του θεάτρου, φοιτητές και πανεπιστημιακοί περίμεναν, με ανυπομονησία και ακονισμένα μολύβια, την έλευση του

Γουίλσον. Στη σκηνή οι νεαροί ηθοποιοί έκαναν ζέσταμα. Μια ομάδα τεχνικών κάθονταν πίσω από μια μακριά σειρά τραπεζιών στο χείλος της σκηνής. Ο Γουίλσον έφτασε στις 7:15. Κάθισε στο κέντρο της πλατείας, εν τω μέσω όλης αυτής της έντονης κινητικότητας και του θορύβου και άρχισε να κοιτάζει έντονα την σκηνή. Σταδιακά όλοι μέσα στο θέατρο σίγησαν έως ότου η σιωπή έγινε διαπεραστική. Μετά από περίπου πέντε ανυπόφορα λεπτά απόλυτης σιωπής, ο Γουίλσον σηκώθηκε, περπάτησε προς μία καρέκλα που υπήρχε πάνω στη σκηνή και στύλωσε το βλέμμα του επάνω της. Ύστερα από μιαν αιωνιότητα, όπως μου φάνηκε, έσκυψε, άγγιξε την καρέκλα και την μετακίνησε κατά μερικά χιλιοστά. Ενώ έκανε μερικά βήματα πίσω για να ξανακοιτάξει την καρέκλα, παρατήρησα ότι δυσκολευόμουν να αναπνεύσω. Η ένταση στην αίθουσα ήταν χειροπιαστή, σχεδόν αβάσταχτη. Κατόπιν, ο Γουίλσον έκανε νόημα σε μια ηθοποιό να πλησιάσει, για να της δείξει τι της ζητούσε να κάνει. Της έδειξε αυτό που ήθελε με το να καθίσει στην καρέκλα, να γείρει μπροστά, και να κουνήσει αμυδρά τα δάχτυλά του. Έπειτα εκείνη πήρε τη θέση του και αντέγραψε με ακρίβεια την κλίση του σώματος και τις χειρονομίες του. Συνειδητοποίησα ότι έγερνα μπροστά, καθισμένη στην άκρη της καρέκλας μου, βαθύτατα σαστισμένη. Μη έχοντας δε ποτέ πριν έναν άλλο σκηνοθέτη να δουλεύει, ένιωθα σαν να παρακολουθούσα άλλους ανθρώπους σε μια ιδιωτική, προσωπική στιγμή. Και εκείνο το βράδυ αναγνώρισα την αναγκαία σκληρότητα μιας απόφασης.

Η αποφασιστική πράξη της τοποθέτησης ενός αντικειμένου σε μία συγκεκριμένη γωνία επί σκηνής, ή του καθορισμού της κίνησης των χεριών μιας ηθοποιού, μου φαινόταν σχεδόν σαν πράξη παραβίασης. Και αυτό με αναστάτωσε. Παρ' όλα

αυτά, βαθιά μέσα μου, ήξερα ότι αυτή η βίαιη πράξη είναι μια απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε καλλιτέχνη.

Η τέχνη είναι βίαιη. Είναι βίαιο να είσαι αποφασιστικός. Ο Αντονέν Αρτό όρισε τη σκληρότητα ως «ανένδοτη αποφασιστικότητα, ζήλο, αυστηρότητα». Το να τοποθετήσεις μια καρέκλα σε μια συγκεκριμένη γωνία επί σκηνής καταλύει κάθε άλλη δυνατή επιλογή, κάθε εναλλακτική. Όταν ένας ηθοποιός κατορθώνει μια αυθόρμητη, διαισθητική, ή παθιασμένη στιγμή στην πρόβα, ο σκηνοθέτης προσφέρει τις μοιραίες λέξεις «κράτησέ το», αποκλείοντας όλες τις άλλες πιθανές λύσεις. Αυτές οι δύο σκληρές λέξεις, «κράτησέ το», καρφώνουν ένα μαχαίρι στην καρδιά του ηθοποιού που γνωρίζει ότι η επόμενη του απόπειρα να αναδημιουργήσει αυτό το αποτέλεσμα θα είναι ψεύτικη, επιτηδευμένη και άψυχη. Αλλά, βαθιά μέσα του, ο ηθοποιός γνωρίζει επίσης ότι ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι ακόμα τέχνη. Μόνον όταν έχει αποφασιστεί κάτι, μπορεί πραγματικά να ξεκινήσει η δουλειά. Η αποφασιστικότητα, η σκληρότητα που έχει αφανίσει τον αυθορμητισμό της στιγμής, απαιτεί από τον ηθοποιό να ξεκινήσει μια άκρως ιδιαίτερη δουλειά: την ανάσταση του νεκρού. Ο ηθοποιός πρέπει τώρα να βρει έναν νέο, βαθύτερο αυθορμητισμό μέσα σ' αυτήν την καθορισμένη φόρμα. Κι αυτός είναι, για μένα, ο λόγος που οι ηθοποιοί είναι ήρωες. Αποδέχονται τη βία και συνεργάζονται μαζί της, προσδίδοντας επιδεξιότητα και φαντασία στην τέχνη της επανάληψης.

Είναι σημαντικό ότι στα γαλλικά η λέξη πρόβα σημαίνει επανάληψη. Σίγουρα θα μπορούσε κάποιος να πει ότι η τέχνη του θεάτρου είναι η τέχνη της επανάληψης. (Στα αγγλικά, πρόβα σημαίνει ακούω ξανά. Στα γερμανικά η λέξη δεικνύει μιαν έρευνα. Στα ιαπωνικά, η λέξη κέικο μεταφράζεται σε ασκώ. Και πάει λέγοντας. Η μελέτη τού πώς εμφανίζεται

η λέξη πρόβα σε διαφορετικές γλώσσες είναι ανεξάντλητα συναρπαστική). Στην πρόβα, ένας ηθοποιός αναζητά σχήματα που να μπορούν να επαναληφθούν. Οι ηθοποιοί, μαζί με τους σκηνοθέτες, δομούν ένα πλαίσιο το οποίο θα επιτρέπει άπειρα νέα κύματα ζωτικής ορμής, συναισθηματικές περιπέτειες και επαφή με τους άλλους ηθοποιούς. Μου αρέσει να σκέφτομαι την σκηνο-θεσία, ή το στήσιμο μιας παράστασης, ως ένα όχημα μέσω του οποίου οι ηθοποιοί να μπορούν να κινούνται και να αναπτύσσονται. Παραδόξως, οι περιορισμοί, η ακρίβεια, η προσοχή στη λεπτομέρεια, η σαφήνεια και η συνέπεια είναι τα στοιχεία που επιτρέπουν τη δυνατότητα της ελευθερίας. Η φόρμα γίνεται το σκεύος μέσα στο οποίο ο ηθοποιός μπορεί να βρει άπειρες παραλλαγές και ερμηνευτική ελευθερία.

Για τον ηθοποιό, αυτή η αναγκαία βία κατά τη δημιουργία ενός θεατρικού ρόλου είναι διακριτά διαφορετική από την αναγκαία βία κατά τη δημιουργία ενός ρόλου για την κάμερα. Στην κινηματογραφική υποκριτική, ο ηθοποιός έχει την πολυτέλεια να κάνει κάτι αυθόρμητα δίχως να ανησυχεί για την αέναη επανάληψή του. Αυτό που είναι ζωτικής σημασίας για την κάμερα είναι να διαθέτει η στιγμή αυθορμητισμό και φωτογένεια. Στο θέατρο πρέπει να μπορεί να επαναληφθεί.

Οι σπουδαίες παραστάσεις αποπνέουν ακρίβεια και την ίδια στιγμή μια έντονη αίσθηση ελευθερίας. Αυτή η ελευθερία μπορεί να βρεθεί μόνο μέσα από κάποιους περιορισμούς. Οι περιορισμοί λειτουργούν ως φακός που εστιάζει στο γεγονός, μεγεθύνοντάς το για το κοινό, ενώ ταυτόχρονα δίνει στους ηθοποιούς κάτι με το οποίο να αναμετρώνται. Ένας περιορισμός μπορεί να είναι τόσο απλός όσο το να μένεις στο σωστό φως εκφέροντας το λόγο του κεμένου ακριβώς όπως

είναι γραμμένο, ή τόσο δύσκολος όσο το να εκτελείς μια περίπλοκη χορογραφία ενώ τραγουδάς μιαν άρια. Αυτοί οι περιορισμοί προκαλούν τον ηθοποιό να ανταποκριθεί σ' αυτούς, να τους διαταράξει, να τους υπερβεί. Το κοινό διώνει τον ηθοποιό καθώς δοκιμάζει τα όριά του καθώς εκφράζει κάτι πέρα από το σύνθημα και παρά τους περιορισμούς.

Στην αρχή της καριέρας του, ο Τσακ Κλόουζ, ο Αμερικανός φωτορεαλιστής ζωγράφος που ειδικευόταν σε πορτρέτα και αυτοπροσωπογραφίες, αποφάσισε ότι ήθελε να είναι κάτι περισσότερο από τεχνίτης. Άρχισε να θέτει φοβερούς περιορισμούς στον τρόπο που ζωγράφιζε έτσι ώστε να υπερβεί την τεχνική δεξιότητά του. Αισθάνθηκε ότι αυτοί οι περιορισμοί, που είχαν να κάνουν είτε με την δομή είτε με τα υλικά του, έβαζαν σε δοκιμασία την δημιουργικότητά του και μεγέθυναν τα επιτεύγματά του. Ο ύστατος περιορισμός ήρθε το 1988 όταν έπαθε εγκεφαλική συμφόρηση και έμεινε παράλυτος λόγω ενός θρόμβου αίματος στην σπονδυλική του στήλη. Επανέκτησε μερική χρήση των χεριών του και μπόρεσε να επιστρέψει στη ζωγραφική αφού ανέπτυξε τεχνικές που του επέτρεπαν να δουλεύει από το αναπηρικό του καροτσάκι. Αναγκάστηκε να ξαναμάθει να ζωγραφίζει από το αναπηρικό καροτσάκι με πινέλα δεμένα στα χέρια του. Αυτοί οι αυστηροί περιορισμοί, που υπερέβαιναν κατά πολύ ό,τι περιορισμούς μπορούσε να φανταστεί ο ίδιος για τον εαυτό του, τον ενθάρρυναν να πραγματοποιήσει μια εκπληκτική μετάβαση στην προσέγγισή του και κατέληξαν στο σημαντικότερο ίσως έργο της ζωής του.

Αρθρώνοντας με καθαρότητα παρά τους περιορισμούς είναι το σημείο όπου υπεισέρχεται η βία. Αυτή η αναγκαία πράξη βίας, που αρχικά φαίνεται να περιορίζει την ελευθερία και να αποκλείει επιλογές, ανοίγει με τη σειρά της πολύ

περισσότερες επιλογές και ζητάει από τον καλλιτέχνη μια βαθύτερη αίσθηση ελευθερίας.

Ο Γιο Γιο Μα, ο δεξιότεχνης τσελίστας, προσπαθεί επί τούτου να εργάζεται σε μουσικές αρένες που βρίσκονται εκτός της κλασσικής του εμπειρίας. Έχει κάνει αρκετές ηχογραφήσεις παραδοσιακής μουσικής από τα Απαλάχια όρη μαζί με τον δεξιότεχνη βιολιστή Μαρκ Ο' Κόννορ. Για να μπορέσει ο Μα να προσαρμόσει την κλασσική του εκπαίδευση κατά τέτοιον τρόπο ώστε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του Ο' Κόννορ και της μουσικής των Απαλαχίων, άλλαξε επίτηδες τον τρόπο που κρατούσε το δοξάρι. Τοποθέτησε το χέρι του στη βάση του δοξαριού αντί να διατηρήσει την συνηθισμένη κλασική τοποθέτηση. Ξαφνικά, ο δεξιότεχνης τσελίστας Μα, αισθάνθηκε εντελώς έξω από το στοιχείο του με αυτόν τον νέο περιορισμό. Αλλά, τελικά, αυτός ο ανοίκειος τρόπος παιξίματος του προσέφερε καινούργιες δυνατότητες και ένα νέο είδος ευχέρειας στο παίξιμο.

*Κατέληξα να χρησιμοποιώ έναν τρόπο παιξίματος τον οποίο χρησιμοποιούν όσοι παίζουν μπαρόκ. Ο ερμηνευτής της μπαρόκ μουσικής έχουν λιγότερη ανάγκη να γεμίζουν μεγάλους χώρους. Έχεις, έτσι, απείρως μεγαλύτερη ευχέρεια να δημιουργήσεις ένα άλλο επίπεδο ή άλλον ρυθμό. Για την ακρίβεια, αυτή η εμπειρία άλλαξε τον τρόπο που πια παίζω Μπαχ. Μπορείς πραγματικά να αναπτύξεις μια τρομερή ποικιλία τονικών διακυμάνσεων χωρίς να χάσεις σε ρυθμική καθαρότητα.*

Ο Γιο Γιο Μα διακινδύνεψε την αποτυχία. Το ρίσκο είναι καίριο συστατικό της πράξης της βίας και της άρθρωσης. Αν δεν αποδεχθεί κανείς το ρίσκο, δεν μπορεί να υπάρξει πρό-

οδος και περιπέτεια. Το να αποπειράσαι να ερμηνεύσεις με καθαρότητα άρθρωσης από μια θέση ανισορροπίας και ρίσκου ενσταλάζει στη δράση εξαιρετική ενέργεια.

Τρέμουμε μπρος στη βία της άρθρωσης. Και παρ' όλα αυτά, δίχως την απαραίτητη βία δεν γίνεται να υπάρχει ευχέρεια στην έκφραση. Όταν αμφιβάλλω, ψάχνω εκείνη τη στιγμή το κουράγιο, να κάνω μίαν υπέρβαση: να αρθρώσω κάτι, ακόμη κι αν δεν είμαι σίγουρη ότι είναι σωστό ή ακόμη και πρόπον. Οπλισμένη μονάχα με μια διαίσθηση, προσπαθώ να κάνω ένα μεγάλο άλμα και στη μέση του άλματος πασχίζω να αρθρώσω όσο καθαρότερα μπορώ. «Αν δεν μπορείς να το πεις,» έγραψε ο φιλόσοφος Λούντβιχ Βίτγκενστάιν, «δείξε το». Εν τω μέσω τρομακτικής αβεβαιότητας, προσπαθώ να σκύδω πάνω απ' τη στιγμή και να δείχνω με καθαρότητα. Ακόμη κι αν δεν ξέρω σε τι γωνία πρέπει να είναι τοποθετημένη μια καρέκλα επί σκηνής, προσπαθώ να δρω με αποφασιστικότητα, έτσι κι αλλιώς. Κάνω ό,τι καλύτερο μπορώ. Παίρνω αποφάσεις προτού να είμαι έτοιμη να τις πάρω. Η απόπειρα της άρθρωσης είναι μια πράξη ηρωική και αναγκαία συνάμα.

\*\*\*

Μια μέρα, αδυνατώντας να παρακολουθήσω μία πρόβα για το ανέδασμα ενός έργου που είχα σκηνοθετήσει με την ομάδα μου, την SITI, κάλεσα έναν από του φοιτητές σκηνοθεσίας του μεταπτυχιακού προγράμματος του Πανεπιστημίου Κολούμπια, όπου διδάσκω, να με αντικαταστήσει. Την επόμενη μέρα ρώτησα ένα μέλος της ομάδας, την Έλεν Λόρεν, πώς τα είχε πάει ο νεαρός άντρας ως αντικαταστάτης σκηνοθέτης. «Όχι πολύ καλά,» είπε εκείνη. «Γιατί όχι;»

ρώτησα. «Να, δεν είπε τίποτε». Εξήγησε ότι, για κείνην, πραγματικά δεν έχει σημασία πόσο πεφωτισμένη ή αφελής είναι μια παρατήρηση, αλλά, ως ηθοποιός, έχει ανάγκη ο άνθρωπος που έχει αναλάβει να παρακολουθεί την πρόβα, ο σκηνοθέτης, να πει κάτι γύρω από το οποίο εκείνη να μπορεί να οργανώσει την επόμενη της απόπειρα. Το θέμα είναι να προσπαθείς να πεις κάτι ενώ η κατάσταση είναι ρευστή, ακόμη κι αν δεν ξέρεις τι είναι σωστό να πεις. Κάνε μία παρατήρηση. Το να είσαι σιωπηλός, αποφεύγοντας τη βία της άρθρωσης, μετριάξει το ρίσκο της αποτυχίας αλλά την ίδια στιγμή απαλείφει κάθε δυνατότητα προόδου.

*Είτε φοβάται υπερβολικά τη μοίρα του  
Είτε οι έρμηί του είναι μικρές  
Εκείνου που δεν τολμά να το βάλει σκοπό  
Να τα κερδίσει ή να τα χάσει όλα.*

Έμαθα για την ιαπωνική λέξη *ιρίμι* ενώ μελετούσα αϊκίντο, μια ιαπωνική πολεμική τέχνη. Σε απλή μετάφραση, *ιρίμι* σημαίνει «εισέρχομαι» αλλά μπορεί επίσης να μεταφραστεί και ως «διαλέγω τον θάνατο». Όταν δέχεσαι επίθεση, έχεις πάντα δύο επιλογές: να εισέλθεις, *ιρίμι*, ή να παρακάμψεις, *ούρα*. Και οι δύο, όταν εκτελεστούν με τον σωστό τρόπο, είναι δημιουργικές. Το να εισέρχεσαι ή να «διαλέγεις τον θάνατο» σημαίνει να μπαίνεις πλήρως σε μια κατάσταση, με την αποδοχή, αν χρειαστεί, του θανάτου. Ο μόνος τρόπος να νικήσεις είναι να διακινδυνεύεις τα πάντα και να είσαι απολύτως πρόθυμος να πεθάνεις. Αν και αυτή είναι μια ακραία ιδέα για τις δυτικές ευαισθησίες, πραγματικά αποκτά νόημα όταν η δημιουργικότητα γίνεται πράξη. Για να επιτύχει κανείς τη βία της αποφασιστικότητας, πρέπει εκείνη τη στιγ-

μή να «διαλέξει τον θάνατο» δρώντας ολοκληρωμένα και διαισθητικά χωρίς να σταματά για να αναλογιστεί αν αυτή η απόφαση είναι σωστή ή αν θα του προσφέρει τη νικητήρια λύση.

Είναι επίσης πολύτιμο να ξέρει κανείς πότε να χρησιμοποιεί το *ούρα*, ή την παρακάμψη. Η υπομονή και η ευελιξία είναι τέχνη. Υπάρχει ώρα για *ούρα*, για να παρακάμπτεις, και υπάρχει ώρα για *ιρίμι*, για να εισέρχεσαι. Και πότε είναι ώρα για το ένα και πότε για το άλλο είναι κάτι που δεν μπορεί κανείς να το γνωρίζει εκ των προτέρων. Πρέπει να αισθάνεσαι την κατάσταση και να λειτουργείς ακαριαία. Μέσα στον πυρετό της δημιουργίας, δεν υπάρχει χρόνος για στοχασμό: υπάρχει μόνον σύνδεση με αυτό που συμβαίνει. Η ανάλυση, ο στοχασμός και η κριτική ανήκουν στο πριν και στο μετά, ποτέ κατά τη διάρκεια, της δημιουργικής διαδικασίας.

Ως νεαρή σκηνοθέτις ήμουν καλύτερη στο *ούρα*, στο να παρακάμπτω, απ' ό,τι στο *ιρίμι*, στο να εισέρχομαι. Στην πρόβα, δίσταζα να διακόψω τους ηθοποιούς ενώ δούλευαν. Φοβούμενη να είμαι αποφασιστική όσον αφορούσε οποιοδήποτε στήσιμο ή καθορισμό σκηνικών θέσεων, και με το άγχος ότι η ανάμειξή μου θα κατέστρεφε τη φρέσκια, αυθόρμητη ζωή που έδειχνε να συμβαίνει τόσο φυσικά χωρίς τη συνεισφορά μου, έμενα σιωπηλή. Μετά, φυσικά, πλησίαζε η μέρα της πρεμιέρας και αυτό που ακολουθούσε ήταν πανικός. Ξαφνικά, η έλλειψη οποιουδήποτε στέρεου ή χειροπιαστού πράγματος, απ' το οποίο να μπορούν οι ηθοποιοί να κρατηθούν ή να αναμετρηθούν μαζί του, μου ήταν επώδυνα ολοφάνερη. «Τι κάναμε όλον αυτόν τον καιρό;» ρωτούσα τον εαυτό μου βλέποντας ότι δεν υπήρχε τίποτε συμφωνημένο, καθόλου στήσιμο, κανένα τραμπολίνο με το οποίο οι ηθοποιοί



να μπορέσουν να αποπειραθούν τα ύψη. Ξαφνικά, αναγκασμένη από την πίεση και τις περιστάσεις, εκτινασσόμουν σε λειτουργία υψηλών ταχυτήτων και διαπραγματεύομουν με τους ηθοποιούς ώστε να βρούμε στιγμές, δράσεις και δομικά μοτίβα τα οποία να επαναλαμβάνουν και να βασίζονται πάνω τους. Εν τέλει, αυτές οι συμφωνίες γίνονταν τα εφαλτήρια των ηθοποιών, που τους επέτρεπαν να συναντούν ο ένας τον άλλον με σιγουριά και σταθερότητα και, την ίδια στιγμή, τους ενθάρρυναν να πάρουν τα απαραίτητα ρίσκα και να κάνουν διαισθητικά άλματα μέσα από το πλαίσιο των δράσεων και του λόγου. Μετά από λίγο, βρήκα το απαραίτητο κουράγιο να συμφωνώ με τους ηθοποιούς για αυτά τα πράγματα όλο και νωρίτερα στις πρόβες. Έμαθα πώς να εισέρχομαι.

Ο Άθολ Φουγκάρντ, ο Νοτιοαφρικανός θεατρικός συγγραφέας, περιέγραψε την λογοκρισία ως δισταγμό. Η λογοκρισία γι' αυτόν δεν έγκειται απαραίτητα στο πόσο στενά τον παρακολουθούν οι κυβερνητικοί επιθεωρητές ή στην απειλή φυλάκισης αλλά, αντ' αυτού, στον σωματικό δισταγμό του χεριού του ενώ γράφει. Λογοκρισία είναι η δική του προσωπική αναποφασιστικότητα, η οποία προκαλείται από τις όποιες αμφιβολίες έχουν βαλθεί να του στήσουν ενέδρα. Λογοκρισία είναι ένας σωματικός δισταγμός υπό το φως μιας φευγαλέας σκέψης ή μιας αμφιβολίας σχετικά με το πώς θα εκλάβουν οι συνάδελφοί του αυτό που γράφει, αν θα τους αρέσει ή όχι, ή αν θα εκδοθεί. Υπό το φως των δισταγμών μας, πρέπει να είμαστε βαθιά συνδεδεμένοι με την πράξη. Πρέπει να είμαστε αποφασιστικοί και διαισθητικοί την ίδια στιγμή.

Ο Ρίτσαρντ Φόρμαν, ίσως ο πιο διανοούμενος απ' όλους τους Αμερικανούς σκηνοθέτες, είπε ότι, για εκείνον, η δημιουργία είναι κάτι το εκατό τοις εκατό διαισθητικό. Έχω

μάθει ότι έχει δίκιο. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν πρέπει κανείς να σκέφτεται αναλυτικά, θεωρητικά, πρακτικά και κριτικά. Υπάρχει χρόνος και τόπος για αυτό το είδος δραστηριότητας του δεξιού ημισφαιρίου του εγκεφάλου, αλλά όχι κατά την έξαψη των ανακαλύψεων που συμβαίνουν στις πρόβες, και όχι μπροστά σ' ένα κοινό. Με το που θα κλείσει η πόρτα και θα ξεκινήσει η πρόβα ή με το που θα σκηωθεί η κουρτίνα στο θέατρο, δεν υπάρχει χρόνος για σκέψη ή στοχασμό. Σ' αυτές τις στιγμές εξάίσιας πίεσης υπάρχει μόνον η διαισθητική πράξη της άρθρωσης κατά την κρίσιμη κατάσταση της δράσης. Όσο δεν μπορεί ένας ζωγράφος να σταματά τη στιγμή που δουλεύει με τα χρώματα και τον καμβά, άλλο τόσο δεν πρέπει μια πρόβα να βαλτώνει με θεωρίες. Στο μυαλό μου, μία καλή πρόβα είναι κάτι ανάλογο με την εμπειρία τού να παίζεις με την πινακίδα Ουίγια<sup>1</sup>. Ακουμπάς τα χέρια σου στον παλμό και αφουγκράζεσαι. Αισθάνεσαι. Ακολουθείς. Ενεργείς στη στιγμή, πριν την ανάλυση, όχι μετά. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος.

\*\*\*

Η παραμόρφωση είναι μια μερική καταστροφή και ένα απαραίτητο συστατικό για να κάνει κανείς ορατό το ασαφές. Και

1. Ouija: από το γαλλικό Ναι (Oui) και το γερμανικό Ναι (Ja). Πνευματιστική δέλτος ή πινακίδα καθοδήγησης των δακτύλων από πνεύματα, εξαιρετικά δημοφιλής στα τέλη του 1800. Οι συγκεντρωμένοι έθεταν ερωτήματα σε πνεύματα και εκείνα «απαντούσαν» με το να κινούν την πινακίδα αναλόγως. Αργότερα αποδείχτηκε ότι οι συγκεντρωμένοι ήταν εκείνοι που κινούσαν στην πραγματικότητα την πινακίδα, χωρίς όμως να το συνειδητοποιούν. [Σ.τ.Μ.]

αυτό επίσης είναι κάτι βίαιο. Η Άγκνες Ντε Μιλ περιέγραψε τη χρήση της παραμόρφωσης, ή της στρέβλωσης, στο χορό:

*Η παραμόρφωση είναι ακριβώς η ουσία της τέχνης και κάθε χορού. Η παραμόρφωση είναι αυτό που σώζει μια συνηθισμένη ρυθμική κίνηση από το να είναι απλώς μία άνοστη ανάδευση του αέρα. Η παραμόρφωση είναι η προέκταση της προσπάθειας, η παράταση ή η διάταση πέρα από το κανονικό. Μπορεί να αιχμαλωτίσει ή να εκπλήξει και μπορεί να βοηθήσει στο να αποκτήσει η χειρονομία υπόσταση στη μνήμη – ναι, και στο νόημα, επειδή σηματοδοτεί μια δυσκολία που προσπεράστηκε, την ανθρώπινη υπερίσχυση, και τον θρίαμβο.*

Για να είσαι άγρυπνος επί σκηνής, για να παραμορφώσεις κάτι – μια κίνηση, μια χειρονομία, μια λέξη, μια φράση – απαιτείται μια πράξη αναγκαίας βίας: η βία του αποπροδιορισμού. Αποπροδιορισμός σημαίνει να αφαιρείς τις βολικές υποθέσεις που έχεις κάνει για ένα αντικείμενο, ένα άτομο, κάποιες λέξεις, κάποιες φράσεις ή μια αφήγηση, επαναθέτοντάς τα όλα υπό ερώτηση. Αυτό που μπορείς να ορίσεις αμέσως είναι συχνά αυτό που μπορείς να ξεχάσεις αμέσως. Οτιδήποτε επί σκηνής μπορεί να κοιμάται όταν ορίζεται υπερβολικά.

Ο Βίκτορ Σκλόφσκι, ο Ρώσος φορμαλιστής που αναντίρρητα επηρέασε τον Μπέρτολτ Μπρεχτ με το βιβλίο *Τέσσερα Δοκίμια για τον Φορμαλισμό* που έγραψε τη δεκαετία του 1920, ανέπτυξε σημαντικές θεωρίες για τη λειτουργία της τέχνης. Τα πάντα γύρω μας, έγραφε, κοιμούνται. Η λειτουργία της τέχνης είναι να αφυπνίζει ό,τι κοιμάται. Πώς αφυπνίζει αυτό που κοιμάται; Σύμφωνα με τον Σκλόφσκι, το στρεβλώνεις ελαφρώς μέχρι να ξυπνήσει.

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ, πιθανόν επηρεασμένος από τα γραπτά του Σκλόφσκι, ανέπτυξε θεωρίες για τη μετατροπή του παράξενου σε οικείο και του οικείου σε παράξενο διατυπώνοντας το σύστημα της αποστασιοποίησης. Στην προσέγγισή του της σκηνικής υποκριτικής ο Μπρεχτ θα πρέπει να είχε χρησιμοποιήσει την ιδέα του να διαστρέφεις κάτι, να το παραμορφώνεις κάνοντάς το ανοίκειο μέχρι να αφυπνιστεί ώστε το δεις εκ νέου.

Μπορούμε να δούμε ένα παράδειγμα αυτής της Σκλοφσκιικής ιδέας της παραμόρφωσης, ή στρέβλωσης, στην ταινία του Άλφρεντ Χίτσκοκ *Υποψίες*. Σε μια σκηνή, ο σύζυγος (Κάρι Γκραντ) ανεβαίνει τη σκάλα κρατώντας ένα δίσκο μ' ένα ποτήρι γάλα για την άρρωστη γυναίκα του (Ίνγκριντ Μπέργκμαν) που είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι ενός δωματίου που βρίσκεται στην κορφή της σκάλας. Τη συγκεκριμένη στιγμή, η αγωνία έγκειται στο ερώτημα αν ο σύζυγος έχει δηλητηριάσει το γάλα ή όχι. Είναι ένας άντρας που αγαπά τη γυναίκα του ή ένας αχρείος δολοφόνος; Αυτό που δεν είναι εμφανές αλλά σίγουρα επηρεάζει τον τρόπο που διώνουμε αυτή τη σκηνή, είναι η ποιότητα του γάλακτος. Ο Χίτσκοκ έβαλε μια μικροσκοπική φωτιστική λάμπα, αόρατη στο κοινό, μέσα στο ποτήρι με το γάλα έτσι ώστε να φέγγει λιγάκι. Αν και το κοινό δεν είναι σίγουρο γιατί, το γάλα δείχνει κάπως ζωντανό, αφυπνισμένο, αδύνατον να το αψηφήσεις και σε κατάσταση επικίνδυνης δυνητικότητας.

\*\*\*

*Η δημιουργία είναι πρώτα απ' όλα μια πράξη καταστροφής.*

Πάμπλο Πικάσο

Για έναν ζωγράφο, βία είναι η πρώτη πινελιά που βάζει σε έναν καμβά. Όλη η δουλειά που γίνεται κατόπιν στον πίνακα, όπως άφησε να εννοηθεί ο Πικάσο, είναι μια διόρθωση αυτής της αρχικής πράξης.

*Όταν ξεκινάς έναν πίνακα, συχνά κάνεις μερικές χαριτωμένες ανακαλύψεις. Πρέπει να βρίσκεις σε επιφυλακή εναντίον τους. Κατάστρεψε αυτό που βρήκες, κάνε το αυτό αρκετές φορές. Με κάθε καταστροφή μιας όμορφης ανακάλυψης, ο καλλιτέχνης δεν την καταπιέζει πραγματικά, αλλά την μετασχηματίζει, την συμπυκνώνει, την κάνει ουσιαστικότερη. Αυτό που προκύπτει τελικά είναι αποτέλεσμα των ευρημάτων που έχεις απορρίψει. Αλλιώς, γίνεσαι ο ειδήμων του ίδιου σου του εαυτού. Εγώ δεν πουλάω τίποτε στον εαυτό μου.*

Πάμπλο Πικάσο

Στο θέατρο, το κοινό πρέπει να αισθάνεται συναρπαγή από τα γεγονότα αλλά να είναι και κάπως αμήχανο με ό,τι συμβαίνει. Οι δράσεις και οι αντιδράσεις, οι λέξεις και οι πράξεις επί σκηνής πρέπει να είναι φρέσκιες και να μην μπορεί κανείς να τις αψηφήσει. Οι ηθοποιοί βρίσκονται αντιμέτωποι με το τεράστιο έργο της αφύπνισης των κοιμισμένων κλισέ. Για παράδειγμα, οι λέξεις «σ' αγαπώ», επειδή έχουν ειπωθεί τόσες φορές, δεν έχουν νόημα αν δεν αποπροσδιοριστούν, παραμορφωθούν, στρεβλωθούν και προσφερθούν εκ νέου. Μόνο τότε μπορούν να είναι φρέσκιες και να τις ακούσει κανείς. Το σήκωμα μιας κούπας τσαγιού είναι κάτι που γίνεται τόσο συχνά που πολλές φορές καθορίζεται και κατηγοριοποιείται πριν καν ξεκινήσει η πράξη. Όταν μια πράξη καθορίζεται από τον ηθοποιό προτού εκτελεστεί, η πράξη θα είναι κοιμι-

σμένη. Δεν θα «φέγγει». Ο καλλιτέχνης ξεκινά μία σχέση με τα υλικά ανά χείρας έτσι ώστε να τα αφυπνίσει, να τα απο-δαμάσει. Αυτό που απαιτείται από τον ηθοποιό για να απελευθερώσει τη δυναμική μιας λέξης ή μιας δράσης, είναι να την ερμηνεύσει με τέτοιο τρόπο που να μην περιγράφει το νόημα της αλλά αντ' αυτού να το διαστρεβλώνει ελαφρά ώστε η πολλαπλότητα των δυνατών νοημάτων της να είναι έκδηλη και αφυπνισμένη.

*Αν ένα φαινόμενο μπορεί να οριστεί ως «είναι αυτό, και μόνο αυτό,» αυτό σημαίνει ότι το συγκεκριμένο φαινόμενο υπάρχει μόνο στο κεφάλι μας. Αν όμως έχει μια πραγματικά ζωντανή υπόσταση, δεν μπορούμε ποτέ να ελπίσουμε ότι θα το ορίσουμε πλήρως. Τα σύνορά του διαρκώς κινούνται, ενώ συνεχώς ξεδιπλώνονται νέες προσδοκίες και αντιστοιχίες.*

Γιέρζι Γκροτόφσκι

\*\*\*

Ένα άλλο είδος βίας είναι η βία της διαφωνίας. Πιστεύω ότι μόνο με τη διαφωνία αποκαλύπτονται ορισμένες αλήθειες για την ανθρώπινη κατάσταση. Όταν οι εικόνες, οι ιδέες ή οι άνθρωποι διαφωνούν είναι που κανείς αισθάνεται την αλήθεια. Αυτές τις διαφωνίες μπορεί κανείς να βρει παντού στην τέχνη.

Προς το τέλος της ταινίας του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι *Το Τελευταίο Ταγκό* στο Παρίσι, δύο εραστές, τους οποίους ερμηνεύουν ο Μάρλον Μπράντο και η Μαρία Σνάιντερ, κάθονται σε ένα μικρό τραπέζι μιας αίθουσας χορού ταγκό. Η Σνάιντερ, σε κοντινό πλάνο, πληροφορεί δάναυσα

τον Μπράντο, με τον οποίο έχει ζήσει μια έντονη ερωτική σχέση, ότι θα σηκωθεί και θα τον αφήσει εκεί και επιμένει ότι δεν θέλει να τον ξαναδεί ποτέ. Καθώς μιλάει, η κάμερα απομακρύνεται και βλέπεις ότι την ίδια στιγμή του τραβάει μαλακία κάτω απ' το τραπέζι. Εκείνη τη στιγμή, το κοινό βρίσκεται αντιμέτωπο με δύο διαμετρικά αντίθετα πράγματα: έλξη και επιθυμία διαφυγής. Μέσα σ' αυτά τα δύο αντίθετα βρίσκεται η αδάμαστη και πολύπλοκη αλήθεια τού να είναι κανείς ζωντανός.

Η αλήθεια, που είναι μια εμπειρία και όχι κάτι που ορίζεται εύκολα, υπάρχει ως επί το πλείστον στον χώρο ανάμεσα στα αντίθετα. Βρίσκεται στη διαφωνία ιδεών ή εικόνων. Στο παράδειγμα από το *Τελευταίο Ταγκό* στο Παρίσι, η αλήθεια γι' αυτή την πολύπλοκη σχέση δεν μπορούσε να υπάρξει σε μία ιδέα. Εκφράζεται στην ένταση ανάμεσα στα αντίθετα, στην αντίφαση σωματικής έλξης και επιθυμίας διαφυγής. Η αντίθεση, ή η διαλεκτική, ορθώνει εναλλακτικά συστήματα αντίληψης. Δημιουργεί χώρους σοκ, όπου μπορεί να προκύψει μια στιγμή διορατικότητας.

Στην κινηματογραφική εκδοχή του μιούζικαλ *Καμπαρέ* υπάρχει μία σκηνή όπου ένα όμορφο ξανθό αγόρι σηκώνεται όρθιο σε μια υπαίθρια μπιραρία της προπολεμικής Γερμανίας και τραγουδά «Το Αύριο μου Ανήκει». Είναι μια όμορφη, ηλιόλουστη ημέρα και άλλοι άνθρωποι στον κήπο σηκώνονται, ο ένας μετά τον άλλον, και τραγουδούν μαζί του. Μετά από λίγο, το ξανθό αγόρι σηκώνει το χέρι του, και βλέπουμε στερεωμένη στο μπράτσο του μια σβάστικα. Εκείνη τη στιγμή, το σημερινό κοινό αντιμετωπίζει δύο άκρα: (1) το τραγούδι είναι πιασάρικο, το αγόρι είναι όμορφο, και αν είχες βρεθεί εκεί εκείνη τη μέρα ίσως να είχες σηκωθεί να τραγουδήσεις κι εσύ προτού αποκαλυφθεί η σβάστικα, και (2) την επίγνωση των

ιστορικών επιπτώσεων του ναζισμού. Αυτοί οι δύο αντίθετοι μεταξύ τους συσχετισμοί δομούν μian εμπειρία, όχι μian απάντηση. Η αλήθεια βρίσκεται στην ένταση μεταξύ αντιθέτων.

Δεν μπορεί κανείς να κοιτάζει απευθείας τα αληθινά μεγάλα ανθρώπινα ζητήματα, όπως δεν μπορεί κανείς να κοιτάζει απευθείας τον ήλιο. Για να μπορέσεις να δεις τον ήλιο πρέπει να κοιτάξεις λίγο προς στο πλάι του. Ανάμεσα στον ήλιο και στο σημείο που κοιτάξεις βρίσκεται η αντίληψή σου του ήλιου. Στην τέχνη και στο θέατρο χρησιμοποιούμε τη μεταφορά ως αυτό το κάτι στο πλάι. Μέσω της μεταφοράς βλέπουμε την αλήθεια για την κατάστασή μας. Η λέξη μεταφορά είναι ελληνική και αποτελείται από τη λέξη μετά που στα αρχαία ελληνικά σημαίνει πάνω και το ρήμα φέρω, δηλαδή κουβαλώ. Η μεταφορά είναι αυτό που υψώνεται πάνω από την κυριολεξία της ζωής. Η τέχνη είναι μεταφορά και η μεταφορά είναι μεταμόρφωση.

\*\*\*

Η βία ξεκινά με την απόφαση, με την δέσμευση απέναντι σε κάτι. Στα αγγλικά, η λέξη δεσμεύομαι (*commit*) προέρχεται από το λατινικό ρήμα *committtere* που σημαίνει «πυροδοτώ δράση, φέρνω μαζί, συνδέω, εμπιστεύομαι, και πράττω». Η δέσμευση απέναντι σε μια επιλογή μοιάζει με βίαιη πράξη. Είναι η αίσθηση τού να πηδάς από έναν ψηλό βατήρα καταδύσεων. Μοιάζει να είναι κάτι βίαιο επειδή κάθε απόφαση είναι επίθεση κατά της φύσης και της αδράνειας. Ακόμη και μια επιλογή τόσο φαινομενικά μικρή όσο το να αποφασίζεις την κλίση μιας καρέκλας, μοιάζει με παραβίαση της ελεύθερης ρευστότητας και της ροής της ζωής.

Αλλά οι περισσότεροι καλλιτέχνες θα συμφωνούσαν ότι η

δουλειά τους δεν εξελίσσεται από μια ιδέα για το ποιο θα είναι το τελικό προϊόν αντ' αυτού, προκύπτει από έναν παθιασμένο ενθουσιασμό για το αντικείμενο που τους απασχολεί.

*Το θέμα που συνεγείρει τον ποιητή στύβει από μέσα του το ποίημα.*

Σάμιουελ Αλεξάντερ

Για να γεννηθεί αυτή η απολύτως αναγκαία έξαψη, πρέπει κάτι να διακυβεύεται, να διατρέχει κίνδυνο, κάτι αποφασιστικής σπουδαιότητας και αβέβαιο. Ένα σίγουρο πράγμα δεν μας διεγείρει συναισθηματικά.

Δεν είναι ντροπή να μην ξέρεις τι κάνεις και να μην έχεις όλες τις απαντήσεις. Το πάθος και ο ενθουσιασμός σου για κάτι, όμως, θα σε βοηθήσουν να ξεπεράσεις την αβεβαιότητα. Είναι εντάξει να είσαι ανασφαλής και πραγματικά να μην ξέρεις τι κάνεις. Απλώς προσπάθησε όταν δουλεύεις να σε ενδιαφέρει η ακρίβεια. Να είσαι ακριβής με ό,τι δεν ξέρεις. Ο ρεαλισμός επί σκηνής δεν δημιουργείται από ένα γενικό αίσθημα πραγματικότητας ή αλήθειας, αλλά, αντιθέτως, προκύπτει από την πράξη της ακρίβειας και της αποφασιστικότητας σε σχέση με κάτι που σε συναρπάζει.

Ενώσω ήμουν Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Trinity Repertory Theater στο Πρόβιντσενς του Ρόουντ Άιλαντ, μια νεαρή προπτυχιακή φοιτήτρια σκηνοθεσίας από το Πανεπιστήμιο Μπράουν με κάλεσε να παρακολουθήσω μια πρόβα της παραγωγής της. Όταν έφτασα στην αίθουσα, άφησε να εννοηθεί ότι οι ηθοποιοί θα χρειαζόντουσαν λίγα λεπτά ακόμη προτού να είναι έτοιμοι ν' αρχίσουν. Φυσικά είχε νευρική κούραση λόγω της πρόβας και του γεγονότος ότι βρισκόμουν εκεί. Κάθισα και περίμενα, και παρακολούθησα την νεαρή

σκηνοθέτη να κάνει ένα μοιραίο λάθος. Ένας ηθοποιός την πλησίασε και τη ρώτησε τι να κάνει με μια συγκεκριμένη καρέκλα. Πάνω στη βιασύνη και τη νευρική της, πρόφερε αυτά τα λόγια: «Δεν έχει σημασία.»

Κάτι έχει σημασία για το κοινό μόνο αν το κάνεις εσύ να έχει. Αν του δώσεις προσοχή, ακόμη και για μια στιγμή μόνο, η αφοσίωση της προσοχής σου θα δημιουργήσει τεταμένη προσοχή. Αν δεν δοθεί προσοχή σε κάτι από τον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη με αποφασιστικότητα, τότε δεν πρόκειται να το προσέξει το κοινό. Θα είναι άορατο. Η πράξη της απόφασης προσδίδει παρουσία στο αντικείμενο. Η νεαρή σκηνοθέτις θα μπορούσε να αφιερώσει την προσοχή της στο πρόβλημα, έστω και για ένα λεπτό. Θα μπορούσε να έχει αντιστρέψει την ερώτηση του ηθοποιού και να τον ρωτήσει πού πίστευε εκείνος ότι έπρεπε να πάει η καρέκλα. Θα μπορούσε να δείξει υπερδεμένη για μια στιγμή και μετά, μέσα από την πραγματική κατάσταση της ανασφάλειάς της, να είναι αποφασιστική.

\*\*\*

Η πρόβα του Ρόμπερτ Γουίλσον για την *Μηχανή Άμλετ* με έκανε να καταλάβω την νομιμότητα και την αναγκαιότητα της βίας κατά τη δημιουργική πράξη. Αν και το να αποφασίζεις είναι μια πράξη βίας, η αποφασιστικότητα και η σκληρότητα αποτελούν μέρος της διαδικασίας συνεργασίας που προσφέρει το θέατρο. Οι αποφάσεις γεννούν περιορισμούς οι οποίοι με τη σειρά τους μας καλούν να χρησιμοποιήσουμε δημιουργικά τη φαντασία μας.

Δουλεύω με μια ομάδα, την SITI, επειδή πρόκειται για ένα σύνολο καλλιτεχνών που έχουν μάθει να διαφωνούν μετα-

ξύ τους με γενναιοδωρία. Αναπτύξαμε έναν τρόπο να χρησιμοποιούμε τη βία με συμπόνια και καλοσύνη. Βρίσκω αυτήν την προσέγγιση ουσιώδη ως προς τον τρόπο που δουλεύω. Το να είναι κανείς σκληρός είναι εν τέλει μια γενναιοδωρή πράξη σε σχέση με τη διαδικασία συνεργασίας. «Οι ιδέες είναι κάτι φτηνό» λέμε πάντοτε στην έξαιψη της πρόβας. Οι ιδέες έρχονται και πάνε αλλά αυτό που έχει σημασία είναι η δέσμευση απέναντι σε μια επιλογή, στην καθαρότητά της και στην επικοινωνιακότητά της. Το θέμα δεν είναι η σωστή ιδέα, ούτε καν η σωστή απόφαση — το θέμα είναι μάλλον η ποιότητα της αποφασιστικότητας. Προσπαθούμε να δουλεύουμε διαισθητικά ο ένας με τον άλλον, με τα συλλογικά μας χέρια πάνω στον πίνακα Ουίγια, και μετά, την κατάλληλη στιγμή, εισερχόμαστε. «Διαλέγουμε το θάνατο».

### III. Ερωτισμός

«Υπάρχει μία ένταση που διατρέχει ένα μουσικό κομμάτι απ' την αρχή ως το τέλος του και δεν εξασθενεί ποτέ. Ένα μακρύ αργυρό σκοινί που κανείς τραβά προς το μέρος του. Κάποτε υπάρχουν αδύναμα σημεία στο σκοινί, δεν χαλαρώνει όμως ποτέ. Υπάρχει πάντοτε μια ακαταμάχητη δύναμη που το κάνει να ξετυλίγεται από την πρώτη νότα ως την τελευταία. Πρέπει να πιάσεις το κοινό από την πρώτη νότα».

Άλφρεντ Μπρέντελ

Ο ρόλος της έλξης και του ερωτισμού στο θέατρο σπάνια γίνεται αντικείμενο συζήτησης, κι όμως πρόκειται για δύο ζωτικά συστατικά της δημιουργικής πράξης και της δυναμικής μεταξύ κοινού και ηθοποιών. Το κεφάλαιο αυτό, προκειμένου να εξετάσει τα ζητήματα της έλξης και του ερωτισμού, ακολουθεί το αρχετυπικό μοτίβο μιας παθιασμένης σχέσης.

1. Κάτι ή κάποιος σε ακινητοποιεί.
2. Νιώθεις έλξη προς αυτό.
3. Αισθάνεσαι την ενέργεια και τη δύναμή του.
4. Σε αποπροσανατολίζει.
5. Έρχεσαι σε επαφή μαζί του· εκείνο ανταποκρίνεται.
6. Βιώνεις παρατεταμένη συνουσία.
7. Έχεις αλλάξει ανεπιστρεπτί.

#### 1. Κάτι ή κάποιος σε ακινητοποιεί.

Πρόσφατα, πήγα στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Σαν Φρανσίσκο και εκεί βρέθηκα εμπρός σ' έναν τεράστιο πίνακα του Άνσελμ Κίφερ με τον τίτλο Όσιρις και Όσις. Τα σχέδιά

μου να επισκεφθώ ολόκληρο το μουσείο υπέστησαν σαμποτάζ. Δεν μπορούσα να προσπεράσω αυτόν τον ένα έντονο, γοητευτικό, δονούμενο, ενοχλητικό, ακαταμάχητο καμβά. Βρέθηκα αντιμέτωπη με το μεγαλείο των ιδεών του, των σχημάτων, της βίας, της κίνησης και της ατέρμονης πνευματικής θέας που μου αποκαλύφθηκε καθώς κοιτούσα αυτό το έργο. Ακίνητοποιημένη, δεν μπορούσα να το προσπεράσω και να προχωρήσω στους άλλους πίνακες. Έπρεπε να ανταποκριθώ σ' αυτόν, να τον αντιμετωπίσω. Με προκάλεσε και με άλλαξε.

Τι μας ακινητοποιεί; Σπάνια ακινητοποιούμαι από κάτι ή κάποιον που μπορώ να καταλάβω αμέσως. Για την ακρίβεια, με γοητεύει πάντα η πρόκληση τού να γνωρίσω αυτό που δεν μπορώ αμέσως να κατηγοριοποιήσω ή να αφηφίσω, είτε είναι η παρουσία ενός ηθοποιού, ένας πίνακας, ένα μουσικό έργο ή μια προσωπική σχέση. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι η διαδρομή προς το αντικείμενο της έλξης. Υπάρχουμε ο ένας σε σχέση με τον άλλο. Αποζητούμε τις σχέσεις που θα μας αλλάξουν τη θεώρηση του κόσμου. Έλξη είναι η πρόσκληση σε ένα εφήμερο ταξίδι, σε έναν καινούργιο τρόπο να βιώνει κανείς τη ζωή ή να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα.

Ένα αυθεντικό έργο τέχνης συγκεντρώνει έντονη ενέργεια. Απαιτεί ανταπόκριση. Μπορείς είτε να το αποφύγεις, να το αποκλείσεις, είτε να το συναντήσεις και να το παλέψεις. Περιέχει γοητευτικά και περίπλοκα ενεργειακά πεδία και μιαν ολότελα δική του λογική. Δεν δημιουργεί επιθυμία ή κίνηση στον αποδέκτη, αλλά μάλλον προκαλεί αυτό που ο Τζέιμς Τζόις ονόμασε «αισθητική αιχμαλωσία». Ακινητοποιείσαι. Δεν μπορείς εύκολα να το προσπεράσεις και να συνεχίσεις τη ζωή σου. Βρίσκεις τον εαυτό σου σε σχέση με κάτι που αδυνατείς να αφηφίσεις αυτοστιγμεί.

Ο Τζέιμς Τζόις, στο βιβλίο του *Το Πορτρέτο του Καλλιτέχνη σε Νεαρή Ηλικία*, διαφοροποιεί τη στατική από την κινητική τέχνη. Εκτιμά τη στατική τέχνη και επικρίνει την κινητική. Βρίσκω ότι αυτή η ιδέα περί στατικού και κινητικού προκλητική και βοηθητική όταν σκέφτομαι τι ανεβάζουμε επί σκηνής. Η κινητική τέχνη σε κινεί. Η στατική τέχνη σε σταματά. Η πορνογραφία, για παράδειγμα, είναι κινητική — μπορεί να σε διεγείρει σεξουαλικά. Η διαφήμιση είναι κινητική τέχνη — μπορεί να σε πείσει να αγοράσεις. Η τέχνη της πολιτικής είναι κινητική — μπορεί να σε ωθήσει σε πολιτική δράση. Η στατική τέχνη, από την άλλη, σε σταματά. Σε αιχμαλωτίζει. Δεν θα σε αφήσει να την προσπεράσεις εύκολα όπως ο πίνακας του Άνσελμ Κίφερ. Η στατική τέχνη προσφέρει ένα αυτόνομο σύμπαν, ολοκληρωμένο μόνον μέσα στα ίδια του τα περίπλοκα, αντιφατικά πεδία. Δεν σου θυμίζει τίποτε άλλο. Δεν σου δημιουργεί επιθυμία και δεν σε συγκινεί με εύκολο τρόπο. Ό,τι κι αν κάνεις, ακινητοποιείσαι από τη μοναδική του δύναμη. Όταν, για παράδειγμα, βρεθείς αντιμέτωπος με έναν από τους σπουδαίους πίνακες με τα μήλα του Σεζάν, δεν θέλεις να φας τα μήλα. Βρίσκεσαι, αντ' αυτού, αντιμέτωπος με τη μηλότητα των μήλων! Τα μήλα σε ακινητοποιούν.

Στην περίπτωση του Όσιρις και Όσις, ακινητοποιήθηκα από το μεγαλείο του εσωτερικού δράματος αυτού του συγκεκριμένου πίνακα. Με προσκάλεσε να ασχοληθώ μαζί του. Κλήθηκα να συμμετάσχω στην περιπέτεια μιας σχέσης.

Στο πρώτο στάδιο μιας σχέσης, κάτι ή κάποιος μας ακινητοποιεί. Κάτι ζητείται από μας απαιτείται μια απόκριση. Όσο πιο πολύτιμη είναι η πιθανή σχέση, τόσο λιγότερο ικανοί είμαστε να αφηφίσουμε την πρόσκληση.

Οι σπουδαίες εμπειρίες που έχω απολαύσει στο θέατρο,

ζητούσαν πάντοτε πολλά από μένα. Κάποιες φορές φοβάμαι ότι μου ζητούνται περισσότερα απ' όσα νιώθω ότι είμαι έτοιμη να δώσω. Αλλά το κάλεσμα στην περιπέτεια είναι αλάθητο. Είμαι καλεσμένη σε ένα ταξίδι. Και καλούμαι να ανταποκριθώ με ολόκληρη την ύπαρξή μου.

Στο θέατρο, ο τρόπος που ξεκινά μία παράσταση είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την ποιότητα του ταξιδιού. Με ακινητοποιούν οι πρώτες στιγμές; Και πώς συμβαίνει αυτό; Ως θεατής, συνήθως μπορώ να αισθανθώ την υπόσχεση μιας εξαιρετικής θεατρικής εμπειρίας από τις πρώτες κιόλας στιγμές. Πώς αρχίζει; Τι προσδοκίες μου δημιουργούνται αρχικά; Κι έπειτα, εκπληρώνονται αυτές οι προσδοκίες ή διαλύονται; Οι καλύτερες αρχές είναι εκείνες που ξαφνιάζουν ενώ ταυτόχρονα μοιάζουν αναπόφευκτες. Μπορεί να αρχίζει πολύ απότομα, ή να φαίνεται υπερβολικά ήσυχος ή δυνατός ή υπερβολικά γρήγορος ή αργός, ο τρόπος όμως που ξεκινά μια παράσταση πρέπει ήδη να θέτει σε αμφισβήτηση το οικείο μου εύρος και τις συνηθισμένες μου αντιλήψεις. Αν σταθώ τυχερή, έχω ακινητοποιηθεί.

Ένας καλός ηθοποιός με ακινητοποιεί επίσης. Είναι δύσκολο να αφηγήσω την ποιότητα της ακινησίας ή της κίνησης ή του λόγου των καλών ηθοποιών. Έστω κι αν δεν αντιλαμβάνομαι τι είναι αυτό που κάνουν για να δημιουργήσουν αυτήν την μαγνητική παρουσία, ξέρω ότι δεν μπορώ να κοιτάξω αλλού. Δεν μπορώ να προσπεράσω.

Τι κάνει ο ηθοποιός για να με ακινητοποιήσει; Στήνει ένα πολύπλοκο εσωτερικό τοπίο και επιχειρεί να μείνει παρών ή παρούσα μέσα σ' αυτό. Ο ηθοποιός κάνει ταυτόχρονα απτές τις πολλές γλώσσες της σκηνής, συμπεριλαμβανομένου του χρόνου, του χώρου, του κειμένου, της δράσης, του χαρακτήρα και της ιστορίας. Αυτό που κατορθώνεται είναι

ένας υπέροχος άθλος εξισορρόπησης πολλών πραγμάτων την ίδια στιγμή. Η πράξη του λόγου γίνεται δραματική λόγω της αλλαγής που συμβαίνει εντός του προσώπου που είναι παρών, στη στιγμή, και μιλά. Και είμαι κι εγώ, επίσης, παρούσα εκεί, σε σχέση με τον άνθρωπο που τα εξισορροπεί όλα αυτά.

## 2. Νιώθεις έλξη προς αυτό.

Είμαστε όλοι ανολοκλήρωτοι. Ελκόμαστε από τον άλλον σε αναζήτηση ολοκλήρωσης. Διαισθανόμαστε το πιθανό κλείσιμο ενός κύκλου. Και αυτή η αίσθηση, αυτή η δυνητικότητα, βρίσκεται στην καρδιά αυτού που μας τραβάει στο θέατρο.

Το Αγγλικό Λεξικό της Οξφόρδης ορίζει την έλξη ως:

1. «Η δράση ενός σώματος που τραβά ένα άλλο προς το ίδιο δια μέσου κάποιας φυσικής δύναμης, όπως η βαρύτητα ή ο μαγνητισμός». 2. «Η δράση τού να κάνει κανείς ανθρώπους ή ζώα να πλησιάσουν επηρεάζοντας τις συνειδητές τους πράξεις, παρέχοντας ευνοϊκές συνθήκες». 3. «Η δράση ή η δυνατότητα τού να εκμαιεύει κανείς ενδιαφέρον, τρυφερότητα, συμπάθεια». 4. «Αποσπώ μian απάντηση». Επίσης, «Μια δύναμη που δρα αμοιβαία μεταξύ σωματιδίων ύλης, τείνοντας να τα φέρει μαζί, και αντιστεκόμενη στον αποχωρισμό τους».

Γνώρισα κάποτε έναν άντρα σε ένα πλοίο στη Μεσόγειο. Ακουμπούσαμε κι οι δύο στην κουπαστή παρακολουθώντας το νερό να αφρίζει από κάτω μας. Μου μίλησε για το έργο της ζωής του και το μεγάλο του ενδιαφέρον για τη θεμελιώδη ανθρώπινη έλξη προς τις δραματικές διασταυρώσεις των στοιχείων της φύσης. Η θεωρία του ήταν πως τα ανθρώπινα όντα έλκονται, σωματικά και συναισθηματικά, από μέρη όπου συναντώνται τα στοιχεία: εκεί όπου η γη συναντά το



νερό, και το νερό συναντά τον αέρα, κι ο αέρας συναντά τη φωτιά, κ.τ.λ.

Έχω διώσει το αίσθημα τού να έλκομαι προς την άκρη ενός γκρεμού για να νιώσω τη θάλασσα να λυσομανάει από κάτω, ή προς ένα ξέφωτο στο δάσος απ' όπου μπορεί να ρίξω μια κλεφτή ματιά στο θουνό με φόντο τον ουρανό. Μια βαθιά εγγενής φυσική έλξη είναι που με κινεί προς μέρη όπου συναντώνται τα στοιχεία.

Στην τέχνη και στο θέατρο, επίσης έλκομαι από μέρη όπου τα στοιχεία συναντώνται. Αποζητώ μιαν αρένα που να περικλείει την εξαίσια ένταση δυνάμεων αντίθετων αλλά και ελκυστικών. Το να αναμετρηθώ με ένα έργο όπως το *Όσιρις και Όσις*, ή να βρεθώ κοντά σε έναν συναρπαστικό ηθοποιό την ώρα που καταπιάνεται με την ταυτόχρονη εξισορρόπηση του χώρου και του χρόνου, πυροδοτεί μέσα μου μιαν αναντίρρηση έλξη. Έλκομαι απ' αυτά τα δύο όχι λόγω οικειότητας, αλλά εξαιτίας τού πόσο ανοίκειά μου είναι.

Ένας κριτικός θεάτρου ισχυρίστηκε κάποτε ότι ο φόβος των Αμερικανών για την τέχνη είναι στην πραγματικότητα ένας πουριτανικός φόβος για τη σεξουαλική συνεύρεση. Η ερωτική ένταση, όμως, ανάμεσα στη σκηνή και τον θεατή είναι εν μέρει αυτό που κάνει τη θεατρική εμπειρία τόσο ελκυστική. Το θέατρο είναι ένας τόπος όπου είναι δυνατόν να συναντηθούμε ο ένας με τον άλλον σε έναν ενεργειακό χώρο αδιαμεσολάβητο από την τεχνολογία. Ο ερεθισμός των αισθήσεων που δικαιωματικά επιτρέπεται στο θέατρο λόγω της ίδιας του της φύσης, αφήνει τη σωματική φαντασία να ασκηθεί.

Ο ερωτισμός είναι ξεσηκωμός, αισθητηριακός ξεσηκωμός, που προκαλείται από ανθρώπινα αισθησιακά ερεθίσματα. Η ερωτική ένταση μεταξύ ηθοποιών και κοινού είναι μέρος της

συνταγής για αποδοτικό δράμα. Η θελκτικότητα του θεάτρου έγκειται στην υπόσχεση μιας εγγύτητας με τους ηθοποιούς σε ένα μέρος όπου η σωματική φαντασία ίσως διώσει παρατεταμένη συνουσία.

Μεταξύ ηθοποιών, υπάρχει μεγαλύτερη ερωτική ένταση απ' όση μπορεί κανείς να φανταστεί. Σε εξαιρετική πίεση χρόνου και χώρου, οι ηθοποιοί εγκλωβίζονται σε ένα πολύ ανθρώπινο δράμα — το δράμα της συν-παρουσίας. Στην πρόβα και μπροστά στο κοινό, αυτή η συν-παρουσία, αυτός ο χώρος ανάμεσα στους ηθοποιούς, πρέπει αναγκαστικά να είναι φορτισμένος.

Η ερωτική ένταση ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό μπορεί να έχει αναντικατάστατη συνεισφορά σε μια καλή διαδικασία προβών. Ως σκηνοθέτης, δεν ενθαρρύνω την σωματική εκτόνωση αυτής της ερωτικής έντασης, πιστεύω όμως ότι η ένταση είναι σημαντικό συστατικό στη συνταγή για καθηλωτικό θέατρο. Καθ' οδόν για την πρόβα θέλω να έχω την αίσθηση ότι πηγαίνω σε ένα συναρπαστικό ρομαντικό ραντεβού που με αναστατώνει. Η πρόβα πρέπει να έχει την αίσθηση ενός ραντεβού. Ως σκηνοθέτης αλλά και ως θεατής, θέλω να βρίσκω τους ηθοποιούς ελκυστικούς, να μην μπορώ να τους κατηγοριοποιήσω και να μην μπορώ να τους αφήψήσω. Οι καλύτερες παραγωγές που έχω σκηνοθετήσει απορρέουν από μια περίοδο προβών φορτισμένη με ερωτικό ενδιαφέρον.

### 3. Αισθάνεσαι την ενέργεια και τη δύναμή του.

Η τέχνη της ερμηνείας εξαρτάται από την σχέση ανάμεσα στον μουσικό και το κοινό. Εντός της αίθουσας συναυλιών, κάθε ακίνητος ακροατής αποτελεί κομμάτι της ερμηνείας. Η συγκέντρωση του μουσικού φορτίζει την

ηλεκτρισμένη ένταση στην αίθουσα κι αυτή επιστρέφει σ' εκείνον μεγεθυμένη... Οι ακροατές έρχονται όλο και κοντύτερα ο ένας με τον άλλον και γίνονται ομάδα. Υπάρχει η αίσθηση ότι πραγματοποιούν μαζί ένα ταξίδι και επιτυγχάνουν έναν στόχο.

Άλφρεντ Μπρέντελ

Ένας σπουδαίος ηθοποιός, όπως μια σπουδαία καλλιτέχνης, κρύβει περισσότερα από όσα αποκαλύπτει. Καθώς ωριμάζουν οι καλλιτέχνες, έρχονται κοντύτερα στην εξαιρετική σοφία που βρίσκεται στον κραταιό συνδυασμό σωματικού περιορισμού και συναισθηματικής διαστολής. Ο περιορισμός είναι στοιχείο-κλειδί. Πάρτε μια στιγμή και όλη την πολυπλοκότητά της. Συγκεντρώστε την, αφήστε την να σιγοβράσει, και μετά περιορίστε την. Αυτή η συγκέντρωση και η καταστολή γεννά ενέργεια στον ηθοποιό και ενδιαφέρον στο ακροατήριο. Ο Ζεάμι, ο Ιάπωνας ιδρυτής του θεάτρου Νο, ισχυριζόταν ότι ο ηθοποιός πρέπει πάντα να κατακρατά ένα ορισμένο ποσοστό του πάθους του.

Όταν στην καρδιά σου νιώθεις δέκα, να εκφράζεις επτά...

Το ιδιαίτερο χάρισμα ενός ηθοποιού είναι η ικανότητά του να αντιστέκεται, να συγκρατεί, να δαμάζει, να κατακρατά ενέργεια, να συμπυκνώνει. Με αυτήν την συμπίεση είναι που ο ηθοποιός παίζει με τις κιναισθητικές ευαισθησίες των θεατών και τους αποτρέπει από το να προβλέψουν τι πρόκειται να γίνει. Κάθε στιγμή, ο στόχος του είναι να κρύψει από τον θεατή την προκαθορισμένη δομή και την κατάληξη.

Αυτή η ικανότητα να ερεθίζει το κοινό ώστε να αισθάνεται επιθυμία αντί να μπουχτίζει, είναι κομμάτι της δουλειάς του

ηθοποιού. Πάντα νιώθω ότι οι καλύτεροι ηθοποιοί κατέχουν ένα μυστικό που προτιμούν να μου κρατούν κρυφό. Ο θεατής πρέπει να έλκεται από τη σκηνή όπως ένας ντετέκτιβ που ακολουθεί, ξαναμμένος, τα ίχνη ενός εγκλήματος. Ο ηθοποιός επιλέγει πότε να κρύψει και πότε να αποκαλύψει.

Καθώς κάθομαι ανάμεσα στο κοινό κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, έχω πάντοτε έντονη, και κάποτε επώδυνη, επίγνωση της δημιουργικής έντασης ή της έλλειψης έντασης ανάμεσα στους ηθοποιούς και το κοινό. Θέατρο είναι αυτό που συμβαίνει ανάμεσα στον θεατή και τον ηθοποιό. Η δυναμική ανάμεσα σε έναν ηθοποιό και στο κοινό αποτελεί μια οικεία και ταυτόχρονα αποστασιοποιημένη δημιουργική σχέση που διαφέρει κατά πολύ από την καθημερινή ζωή. Η σχέση είναι κυκλική. Ο ηθοποιός εξαρτάται απόλυτα από τις δημιουργικές δυνατότητες του κάθε θεατή και πρέπει να μπορεί να προσαρμόζεται και να ανταποκρίνεται σε ό,τι προκύπτει. Ο ηθοποιός ξεκινά κάτι και το κοινό ολοκληρώνει τον κύκλο με την φαντασία, τη μνήμη και τις δημιουργικές ευαισθησίες του. Δίχως παραλήπτη, δεν υπάρχει εμπειρία.

Όταν πηγαίνω στο θέατρο, θέλω να νιώσω την ενέργεια και τη δύναμη του γεγονότος. Και θέλω να θεωρούμαι μέρος της πράξης. Θέλω να βρίσκομαι σε μία σχέση. Και θέλω κάτι να συμβεί.

#### 4. Σε αποπροσανατολίζει.

Η τέχνη, όπως η ζωή, γίνεται αντιληπτή διά της εμπειρίας, όχι μέσω εξηγήσεων. Ως καλλιτέχνες του θεάτρου, δεν μπορούμε να δημιουργήσουμε μια εμπειρία για το κοινό η δουλειά μας είναι μάλλον να δημιουργούμε τις συνθήκες οι οποίες θα επιτρέψουν σε μια εμπειρία να συμβεί. Οι καλλιτέχνες

πάντοτε εξαρτώνται από τον παραλήπτη της δουλειάς τους. Ο Νοτιοαφρικανός θεατρικός συγγραφέας Άθολ Φουγκάρντ είπε ότι γράφει με ελπίδα λόγω του ανθρώπου που βρίσκεται απ' την άλλη μεριά του γραπτού του. Δίνουμε μια πρόσκληση. Ελπίζουμε ότι έχουμε αφήσει αρκετά ίχνη ώστε το κοινό να μπορεί να συνεχίσει να ακολουθεί τα ίχνη από κει που σταματήσαμε εμείς.

Κάθε σημαντικό ταξίδι ξεκινά με αποπροσανατολισμό. Τα παιδιά, με απόλυτη φυσικότητα, στριφογυρίζουν το ένα το άλλο με δεμένα τα μάτια πριν από μία περιπέτεια. Η Αλίκη πέφτει μέσα στη λαγουδότρυπα και αλλάζει μέγεθος ή ταξιδεύει μέσα απ' τον καθρέπτη για να περάσει στη χώρα των θαυμάτων της. Όλοι μας, κοινό και καλλιτέχνες εξίσου, πρέπει να επιτρέπουμε σ' έναν μικρό προσωπικό αποπροσανατολισμό να μας ανοίγει το δρόμο της εμπειρίας.

Φοβάμαι να πέσω. Μελέτησα για χρόνια την ιαπωνική πολεμική τέχνη αϊκίντο λόγω του χρόνου που πρέπει να περάσει κανείς γυρισμένος ανάποδα κατά την προπόνηση. Προσπαθώ να καλωσορίζω τον αποπροσανατολισμό ως μια αναγκαία τακτική για τη δουλειά μου στις πρόδες. Ξέρω ότι πρέπει να μάθω να καλωσορίζω τον αποπροσανατολισμό και την ανισορροπία. Ξέρω ότι η απόπειρα να βρω την ισορροπία μου από μια κατάσταση ανισορροπίας είναι πάντα παραγωγική και ενδιαφέρουσα και αποφέρει πλούσια αποτελέσματα. Προσπαθώ να καλωσορίζω τον αποπροσανατολισμό έτσι ώστε να επιτρέπω την αληθινή αγάπη.

Το να ερωτεύεσαι είναι αποπροσανατολιστικό επειδή τα όρια ανάμεσα στους καινούργιους εραστές δεν είναι καθορισμένα. Για να ερωτευτούμε, πρέπει να εγκαταλείψουμε τις καθημερινές μας συνήθειες. Για να μας αγγίξουν, πρέπει να είμαστε πρόθυμοι να μην ξέρουμε πώς θα νιώσουμε μ' αυτό

το άγγιγμα. Ένα σπουδαίο θεατρικό γεγονός είναι εξίσου αποπροσανατολιστικό επειδή τα όρια ανάμεσα στο ποιος δίνει και στο ποιος δέχεται δεν είναι σαφή. Ένας συναρπαστικός καλλιτέχνης παίζει με τις προσδοκίες και με τη μνήμη μας. Αυτή η ανταλλαγή επιτρέπει τη ζωντανή συμμετοχική εμπειρία της τέχνης.

Δεν υπάρχει κανένα όριο στον ορίζοντα, και τίποτα —καμία «μέθοδος», κανένα πείραμα, ακόμη και το πιο τρελό— δεν είναι απαγορευμένο, εκτός από την ψευτιά και την προσποίηση. Δεν υπάρχει «κατάλληλο υλικό μυθιστοριογραφίας»: τα πάντα είναι κατάλληλο υλικό μυθιστοριογραφίας, κάθε συναίσθημα, κάθε σκέψη· γίνεται χρήση κάθε ποιότητας του εγκεφάλου και του πνεύματος· δεν υπάρχει τίποτε που κακώς το αντιλαμβανόμαστε.

Βιρτζίνια Γουλφ

Θέλω να χρησιμοποιήσω το θέατρο για να αμφισβητήσω τα όρια και τα σύνορα της ανθρώπινης εμπειρίας. Με κάθε έργο που σκηνοθετώ, θέλω να αμφισβητήσω τις τυπολογικές, αισθητικές, δομικές και αφηγηματικές μου εικασίες. Θέλω να επιτρέπω την ύπαρξη του απαραίτητου προσωπικού αποπροσανατολισμού έτσι ώστε να έρχομαι σε επαφή με το υλικό και με τους ανθρώπους που εμπλέκονται σ' αυτό. Και θέλω να συμπεριλαμβάνω τον αποπροσανατολισμό ως ένα νήμα στο ύφασμα της κάθε παραγωγής.

5. Έρχεσαι σε επαφή μαζί του· εκείνο ανταποκρίνεται.

Ο βιρτουόζος πιανίστας Άλφρεντ Μπρέντελ, σε μια συνέντευξή του στο περιοδικό *New Yorker*, περιέγραψε τον ρόλο του κοινού στα κονσέρτα του.

*Το κοινό νομίζει μερικές φορές ότι ο καλλιτέχνης είναι μια τηλεόραση — κάτι έρχεται από αυτήν αλλά τίποτε δεν επιστρέφει σε αυτήν. Δεν συνειδητοποιούν ότι εάν μπορούν αυτοί να με ακούσουν, τότε μπορώ να τους ακούσω και εγώ — τον βήχα τους, τους ηλεκτρονικούς ήχους των ρολογιών τους, το τρίζιμο των παπουτσιών τους.*

Μια παράσταση έχει ρευστό ρυθμό, που αλλάζει ανάλογα με το κάθε κοινό που αγγίζει. Ένας ηθοποιός μπορεί να αισθανθεί ένα κοινό τόσο απτά όσο μπορεί και το κοινό να αισθανθεί τους ηθοποιούς. Ο Ρον Βάουτερ, που ενόσω ζούσε ήταν ηθοποιός της ομάδας Wooster Group, μου είπε ότι μπορούσε να αισθανθεί την ευφυΐα ενός κοινού, και του φαινόταν λυπηρό ότι το κοινό στην Ευρώπη ήταν κατά πολύ ευφυέστερο απ' ότι στην Αμερική.

Η κβαντική φυσική μας διδάσκει ότι η πράξη της παρατήρησης αλλάζει αυτό που παρατηρείται. Το να παρατηρείς είναι να διαταράσσεις. Το ρήμα «παρατηρώ» δεν είναι παθητικό. Ως σκηνοθέτης έχω μάθει ότι η ποιότητα της παρατηρητικότητας και της προσοχής μου μπορεί να καθορίσει το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας. Υπό τις κατάλληλες συνθήκες, η παρατηρητικότητα και η προσοχή του κοινού μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά την ποιότητα της ερμηνείας ενός ηθοποιού. Οι ηθοποιοί μπορούν να ανταποκρίνονται στη δύναμη της παρατηρητικότητας ενός κοινού. Ο κύκλος επαφής-ανταπόκρισης που υπάρχει στην καρδιά κάθε ζωντανής ερμηνείας είναι αυτό που κάνει τόσο ξεχωριστό το να δρίσκεται κανείς εκεί.

*Δεν σταματά κανείς να μαθαίνει. Έχω μάθει πώς να ελέγχω ορισμένες σιωπές. Οι σιωπές εξαρτώνται όχι μο-*

*νάχα από το πώς παίζεις, αλλά και από το πώς φαίνεσαι. Μετά την τελευταία συγχροδία του Opus 111 δεν κινούμαι, δεν παίρνω τα χέρια μου από τα πλήκτρα, επειδή αυτό προκαλεί αμέσως το χειροκρότημά τους. Κάθε φορά που παίζω τον κύκλο του Μπετόβεν, η σιωπή παρατείνεται, επειδή ξέρω πώς να σχετίζομαι μαζί της, ξέρω πώς να μένω ακίνητος.*

Άλφρεντ Μπρέντελ

Πριν από αρκετά χρόνια επέστρεψα στο Κέμπριτζ της Μασαχουσέτης για να παρακολουθήσω την τελευταία παράσταση της παραγωγής μου του έργου *Μια φορά στη Ζωή των Κάουφμαν και Χαρτ*, στο American Repertory Theater. Ρώτησα την Κριστιάν Έσταμπρουκ, την ηθοποιό που έπαιζε τον κωμικό ρόλο της συντάκτριας μιας κουτσομπολίστικης στήλης, πώς είχαν προσληφθεί οι παραστάσεις από το κοινό. «Αχ,» απάντησε, «μερικές φορές το κοινό ήταν καλό αλλά μερικές φορές ήταν κακό.» «Τι εννοείς;» ρώτησα. «Να, σε κάποιες παραστάσεις, το κοινό είχε κακό συγχρονισμό. Κάποιο κοινό γελάει για υπερβολικά πολλή ώρα και κάποιο άλλο γελά ακριβώς για όσο χρόνο πρέπει.»

Μετά την πρεμιέρα, αφού ο σκηνοθέτης, ο συγγραφέας και οι σχεδιαστές φύγουν, ο ηθοποιός μένει με ένα πολύ συγκεκριμένο καθημερινό δίλημμα: την ποιότητα της σχέσης ανάμεσα στη σκηνή και στα καθίσματα της πλατείας. Ο ηθοποιός στέκεται στα παρασκήνια και ακούει το κοινό πριν κάνει την εισόδό του. Ο τρόπος που προσλαμβάνει το κοινό είναι κάτι το απτό. Με το να αφουγκράζεται ο ηθοποιός τον τρόπο που αφουγκράζεται το κοινό, μπορεί να προσαρμόσει την ταχύτητα της εισόδου του, την ένταση της πρώτης του

φράσης ή τη διάρκεια μιας παύσης. Ο ηθοποιός μαθαίνει τότε να συγκρατείται και τότε να ανοίγεται βάσει της ευστροφίας του κοινού.

Περιστασιακά, σε περιόδους προετοιμασίας για κάποιο κονσέρτο, ο Άλφρεντ Μπρέντελ καλούσε στο σπίτι του στο Λονδίνο τον γείτονα και φίλο του Α. Αλδάρεζ για να τον ακούσει να παίζει πιάνο. Την πρώτη φορά που ο Αλδάρεζ αποδέχτηκε την πρόσκληση, ανησύχησε μήπως ο Μπρέντελ περίμενε κριτική ή σχόλια, γρήγορα όμως κατανόησε την πρόσκληση. Πάντοτε όταν ο Αλδάρεζ έφτανε στο σπίτι του Μπρέντελ έβρισκε μια καρέκλα τοποθετημένη δίπλα στο πιάνο. «Αυτό που υποθέτω,» γράφει ο Αλδάρεζ, «είναι ότι ο Μπρέντελ θέλει μια παρουσία στο δωμάτιο που να ακούει με συμπάθεια και προσοχή, απλούστατα για να ολοκληρώνεται ο καλλιτεχνικός κύκλος.»

Το κοινό εμπλέκεται σε μια συνεργασία σιωπής που καθιστά δυνατή την παρατεταμένη συνουσία της παράστασης.

## 6. Βιώνεις παρατεταμένη συνουσία.

Η προσοχή είναι ένταση. Η προσοχή είναι μια ένταση ανάμεσα σ' ένα αντικείμενο και στον παρατηρητή ή μια ένταση ανάμεσα σε ανθρώπους. Είναι ένας αφουγκρασμός. Η προσοχή είναι μια ένταση στο χρόνο.

Ως σκηνοθέτης, η μεγαλύτερή μου συμβολή σε μία παραγωγή, και το μόνο πραγματικό δώρο που μπορώ να προσφέρω σε έναν ηθοποιό, είναι η προσοχή μου. Εκείνο που μετράει περισσότερο είναι η ποιότητα της προσοχής μου. Από ποιο κομμάτι του εαυτού μου προσέχω; Δίνω την προσοχή μου με επιθυμία για επιτυχία, ή με ενδιαφέρον για την παρούσα στιγμή; Ελπίζω για το καλύτερο σε έναν ηθοποιό ή θέλω να αποδείξω την ανωτερότητά μου; Ένας καλός ηθο-

ποιός μπορεί ακαριαία να διακρίνει την ποιότητα της προσοχής μου, του ενδιαφέροντός μου. Υπάρχει ανάμεσά μας ένα ευαίσθητο σκοινί διάσωσης σαν αυτό με το οποίο τραβά κανείς τους ναυαγούς σε ένα κατάντρομα. Αν γίνουν συμβιβασμοί με το σκοινί, ο ηθοποιός το αισθάνεται. Αν το ίδιο μου το εγώ, η επιθυμία μου, ή η έλλειψη υπομονής μου το ευτελίζει, το σκοινί ανάμεσά μας υποδιβάζεται.

Μια Νοτιοαφρικανή ηθοποιός μου περιέγραψε μια κακή πρόβα με έναν σκηνοθέτη του οποίου η ποιότητα της προσοχής είχε ευτελιστεί. Κατά τη διάρκεια μια δύσκολης σκηνής τον κοίταζε από τη σκηνή και τον είδε να ποδηλατεί σ' ένα ποδήλατο γυμναστικής και να τρώει ποπ-κόρν ενώ παρακολουθούσε τη δουλειά της. Η εικόνα αυτού του άντρα πάνω στο ποδήλατο γυμναστικής του, μου είναι απωθητική επειδή το πρώτο και το βασικότερο πράγμα που έχει να κάνει ένας σκηνοθέτης είναι το αντίθετο του ναρκισσισμού. Η δουλειά του σκηνοθέτη είναι να είναι συνδεδεμένος με τη σκηνή, με το σώμα, τη φαντασία και το συναίσθημά του. Ο σκηνοθέτης προσπαθεί να είναι το καλύτερο δυνατό κοινό. Ο εκλιπών Γουίλιαμ Μπαλ, πρώτος Καλλιτεχνικός Διευθυντής του ACT στο Σαν Φρανσίσκο, έγραψε στο βιβλίο του *Μια Αίσθηση Σκηνοθεσίας* ότι θεωρεί τους θεατές ήρωες επειδή οι άνθρωποι αυτοί διαλέγουν να περάσουν δυο ώρες χωρίς να σκέφτονται τον εαυτό τους. Ο σκηνοθέτης πρέπει να δίνει στον ηθοποιό την προσοχή του, σαν να είναι ο πιο διακεκριμένος και προσηλωμένος θεατής του.

Η ποιότητα της προσοχής που προσφέρει κανείς στην πρόβα είναι το κλειδί μίας γόνιμης διεργασίας. Η πρόβα είναι ένας μικρόκοσμος της παρατεταμένης συνουσίας της προσοχής που προσφέρει ένα κοινό. Είναι ένας χώρος όπου η έκσταση είναι δυνατή. Όπως όταν κάνουμε έρωτα, ο έξω

κόσμος είναι αποκλεισμένος από την αίθουσα της πρόβας. Πρόκειται για μια διαδικασία διέγερσης, οξυμμένων αισθήσεων, ζωντανών νευρικών απολήξεων και ξαφνικών κορυφώσεων. Είναι ένα ακραίο γεγονός, ξέχωρο από τις καθημερινές μας ζωές και ένα μέρος όπου συναντάμε ο ένας τον άλλον.

Μια παραγωγή, επίσης, είναι μονάχα αυτή η δυνατότητα. Είναι ένας χρόνος που υπάρχει στην άκρη της καθημερινής ζωής, κατά τη διάρκεια του οποίου κάτι ίσως συμβεί. Δίνουμε προσκλήσεις για ένα πάρτι όπου θα υπάρξει η δυνατότητα για παρατεταμένη συνουσία.

### 7. Έχεις αλλάξει ανεπιστρεπτί.

Μια παθιασμένη σχέση αποκαλύπτεται όταν η ποιότητα της προσοχής που της δίνεις φτάσει σε σημείο βρασμού. Ο ερωτισμός δημιουργείται από την ένταση της προσοχής και η προσοχή δημιουργείται από ενδιαφέρον. Και το ενδιαφέρον δεν είναι κάτι που μπορεί κανείς να το προσποιηθεί. Όχι στ' αλήθεια.

Όλα τα ταξίδια που διαδραματίστηκαν στη ζωή μου έχουν προκύψει από ενδιαφέρον. Κάτι ή κάποιος με ακινητοποίησε. Το ενδιαφέρον, αυτό το κάτι που δεν μπορείς να το προσποιηθείς, είναι μια πρόσκληση σε μία περιπέτεια. Έπρεπε να ενεργήσω σε σχέση με αυτά τα ενδιαφέροντα, κι ας ήταν αυτό κάτι που πάντα με αποπροσανατόλιζε. Με κάποιον τρόπο ξέρω ότι για να συνεχίσω να δουλεύω ως καλλιτέχνης, πρέπει να συνεχίσω να αλλάζω. Κι αυτό σημαίνει ότι όταν διεγερθεί το ενδιαφέρον μου, πρέπει να το ακολουθήσω ή να πεθάνω. Και ξέρω πως θα πρέπει να κρατηθώ γερά για το ταξίδι που θ' ακολουθήσει. Αυτά τα ταξίδια με έχουν αλλάξει ανεπιστρεπτί.

Το πρωταρχικό εργαλείο σε μια δημιουργική διεργασία εί-

ναι το ενδιαφέρον. Το καλύτερο βαρόμετρο για να είναι κανείς συνεπής απέναντι στο ενδιαφέρον του, για να μπορέσει να το ακολουθήσει επιτυχώς, είναι το σώμα του. Η καρδιά χτυπά δυνατά. Ο παλμός αυξάνεται. Το ενδιαφέρον μπορεί να σε οδηγήσει. Σου δείχνει πάντα τη σωστή κατεύθυνση. Καθορίζει την ποιότητα, την ενέργεια και το περιεχόμενο της δουλειάς σου. Δεν μπορείς να υποκριθείς ή να προσποιηθείς ενδιαφέρον, και δεν μπορείς να διαλέξεις να ενδιαφερθείς για κάτι επειδή συνίσταται. Ποτέ δεν συνίσταται. Είναι κάτι που το ανακαλύπτεις. Όταν νιώσεις αυτήν την εγρήγορση πρέπει να δράσεις αμέσως. Πρέπει να ακολουθήσεις αυτό το ενδιαφέρον και να κρατηθείς γερά.

Τις στιγμές που εγείρεται το ενδιαφέρον, όταν ανακαλύπτεις ότι έχεις ακινητοποιηθεί, βλέπεις αμέσως ότι βρίσκεσαι μπροστά σε ένα σταυροδρόμι. Σ' αυτό το σταυροδρόμι, οι ορισμοί και οι εικασίες που σε έχουν διαμορφώσει και σε οδήγησαν ως την παρούσα στιγμή διαλύονται το μόνο που μένει είναι ένα αίσθημα αποπροσανατολισμού, ένας αχαλίνωτος ενθουσιασμός, μια αίσθηση ότι σε τραβούν μ' ένα σκοινί σε ένα κατάντρομα και σε διασώζουν, ένα ενδιαφέρον.

Αν το ενδιαφέρον είναι γνήσιο και αρκετά μεγάλο, κι αν ακολουθηθεί με πείσμα και γενναϊοδωρία, το φαινόμενο του μπούμερανγκ απαντά σαν αντίλαλος. Το ενδιαφέρον σου επιστρέφει τη βολή για να σου επηρεάσει τη ζωή και αναπόφευκτα να την αλλάξει. Πρέπει να είσαι διαθέσιμος και να δίνεις προσοχή στις πόρτες που ανοίγουν αναπάντεχα. Δεν μπορείς να περιμένεις. Οι πόρτες κλείνουν γρήγορα. Η ζωή σου θα αλλάξει. Αυτό σου το ενδιαφέρον θα σου χαρίσει περιπέτειες που δεν φανταζόσουν ποτέ. Πρέπει να είσαι αληθινός απέναντί του κι αυτό θα είναι αληθινό μ' εμένα.

Το ενδιαφέρον ζει ανάμεσα σ' εμάς και στο αντικείμενο

του ενδιαφέροντός μας. Τότε ζούμε στο ενδιαμέσο. Ταξιδεύουμε προς τα έξω για να πραγματοποιήσουμε επαφή με κάτι άλλο. Στα αγγλικά, η λέξη ενδιαφέρον (*interest*) προέρχεται από το λατινικό *interesse* που είναι ο συνδυασμός της λέξης *inter* (ανάμεσα) και του ρήματος *esse* (είμαι): βρίσκομαι ανάμεσα<sup>1</sup>. Η κατάσταση ενδιαφέροντος είναι μια εμπειρία που σχετίζεται με τη συνείδηση — είναι η αίσθηση ότι βρίσκεσαι στο κατώφλι μιας απάντησης. Το ενδιαφέρον είναι κάτι προσωπικό και έχει να κάνει με το χρόνο. Αλλάζει, μεταπίπτει και πρέπει ανά πάσα στιγμή να του δίνεται προσοχή επειδή αποτελεί έναν οδηγό.

Το ενδιαφέρον είναι ο οδηγός μου στην επιλογή του έργου που θα σκηνοθετήσω και είναι ο οδηγός μου στην πρόβα. Προσπαθώ να έχω επίγνωση, οποιαδήποτε στιγμή, τού τι με ενδιαφέρει πραγματικά. Πρόκειται για μια λεπτή ευαισθησία που όμως αποτελεί τη σύνδεσή μου με την διαδικασία. Μερικές φορές αυτό που με ενδιαφέρει δεν ήταν στο πρόγραμμα, αλλά όμως, παρ' όλη την πιθανή αναστάτωση, πρέπει να το ακολουθήσω.

Το ενδιαφέρον για κάποιον ή κάτι πάντοτε γεννά ανταπόκριση και η συνουσία της αλληλεπίδρασης που έπεται μπορεί να μας αλλάξει για πάντα. Τα σπουδαία έργα αντέχουν στο χρόνο επειδή αφορούν κρίσιμα ανθρώπινα ζητήματα που είναι ακόμη ζωντανά για μια κουλτούρα. Όταν πάμε ν' αγγίξουμε ένα έργο, όταν πραγματοποιούμε επαφή, δημιουργούμε μία

1. Στα ελληνικά, καθώς το στατικό ρήμα *είμαι* αντικαθίσταται από το ρήμα *φέρω/φέρομαι* που δηλώνει κίνηση, το νόημα της λέξης γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρο: το ενδιαφέρον είναι μια κατάσταση κίνησης προς κάτι. [Σ.τ.Μ.]

σχέση μ' αυτά τα ζητήματα. Το ενδιαφέρον είναι ο οδηγός μας. Το ενδιαφέρον διεγείρει την προσοχή. Η προσοχή διεγείρει το αντικείμενο της προσοχής μας. Αλληλεπιδρούμε μ' αυτά τα ζητήματα με ενδιαφέρον και προσοχή και εκείνα ανταποκρίνονται. Και κατά τη διάρκεια αυτής της αλληλεπίδρασης, κάτι συμβαίνει που μας αλλάζει. Η δουλειά μας είναι να βρίσκουμε φόρμες που να μπορούν να κατοικηθούν από αυτήν την αλληλεπίδραση, εδώ και τώρα. Η ελπίδα μας είναι ότι αυτό θα το αντιληφθούν και άλλοι, οι οποίοι θα ακινητοποιηθούν, αισθανόμενοι την ενέργεια και τη δύναμή του.

#### IV. Τρόμος

*Ένα μεγάλο μέρος των υπερβολικά πολλών, περιττών εκδηλώσεων που πραγματοποιούμε προέρχεται από έναν τρόπο ότι αν δεν εκπέμπουμε διαρκώς με κάποιον τρόπο το σήμα ότι υπάρχουμε, τότε όντως θα σταματήσουμε να είμαστε εκεί.*

Πίτερ Μπρουκ

Οι πρώτες μου αναμετρήσεις με το θέατρο ήταν τρομακτικές και με εξέθεσαν στην ζωντανή τέχνη με ανείπωτο μυστήριο και κίνδυνο. Αυτές οι πρώιμες εμπειρίες με δυσκόλεψαν να σχετιστώ αργότερα με τέχνη που δεν είχε τις ρίζες της σε κάποιου είδους τρόπο. Η ενέργεια των ανθρώπων που αντιμετωπίζουν και ενσωματώνουν τον ίδιο τους τον τρόπο είναι αυθεντική, χειροπιαστή και μεταδοτική. Όταν συνδυάζεται με το βαθύ αισθητήριο του καλλιτέχνη για παιχνίδι, ο τρόμος αποτελεί πρώτη ύλη για συγκλονιστικό θέατρο, τόσο κατά τη δημιουργική διαδικασία όσο και εμπρός στο κοινό.

Μεγάλωσα σε ναυτική οικογένεια και μετακομίζαμε κάθε ένα ή δύο χρόνια σε μια νέα ναυτική βάση, σε κάποιο άλλο μέρος της χώρας ή του κόσμου. Οι πολιτισμικές μου αναφορές περιορίζονταν σε ταινίες του Ντίσνεϊ, απογευματινά πάρτι και αεροπορικές εταιρίες. Η πρώτη φορά που με άγγιξε ο τρόμος στην τέχνη ήταν σε ένα πάρκο του Τόκιο, στην Ιαπωνία, όταν ήμουν έξι χρονών. Ένα τεράστιο πρόσωπο βαμμένο άσπρο μου έριξε μια λοξή ματιά απ' την κορφή ενός θεόρατου πολύχρωμου σώματος. Κρύφτηκα, τρομοκρατημένη, πίσω από τη φούστα της μητέρας μου. Αυτή η φρικιαστική και εξάισια οπτασία ήταν η πρώτη μου έκθεση σε έναν ηθοποιό με κοστούμι και μάσκα. Μερικούς μήνες αργότερα,

στην ίδια πόλη, παρακολούθησα, τρομοκρατημένη, μεθυσμένους Ιάπωνες να σαρώνουν τους δρόμους του Τόκιο, κραδαίνοντας ψηλά τεράστιους ξύλινους βωμούς, μιαν ιερή ημέρα. Οι μεθυσμένοι άντρες και οι βωμοί συντρίβονταν κάθε τόσο πάνω στις διτρίνες των μαγαζιών. Οι άντρες έδειχναν να είναι εκτός ελέγχου, εκτός εαυτού, και ήταν εντελώς αδύνατον να τους ξεχάσει κανείς.

Στα δεκαπέντε μου, όταν ο πατέρας μου ήταν διορισμένος στο Νιούπορτ του Ρόουντ Άιλαντ, είδα την πρώτη μου επαγγελματική θεατρική παραγωγή στο Trinity Repertory Company, στο Πόβιντενς του Ρόουντ Άιλαντ. Ο Εθνικός Οργανισμός Επιχορηγήσεων για τις Τέχνες (NEA) είχε δώσει αρκετά χρήματα στον συγκεκριμένο θεατρικό οργανισμό ώστε να φέρει κάθε μαθητή και μαθήτρια Γυμνασίου της πολιτείας εκεί, για να δει τα έργα τους. Ήμουν μια από αυτές τις μαθήτριες και ταξίδεψα στο Πόβιντενς, μ' ένα μεγάλο κίτρινο σχολικό λεωφορείο, για να δω τον Μακμπέθ του Σαίξπηρ. Η παραγωγή με τρομοκράτησε, με αποπροσανατόλισε και με σάστισε. Δεν μπορούσα να βρω τον προσανατολισμό μου σε σχέση με τη δράση. Οι μάγισσες έπεφταν αναπάντεχα απ' το ταβάνι, η δράση εκτυλισσόταν πάνω σε μεγάλους διαδρόμους που μας περικύκλωναν και δεν καταλάβαινα τα λόγια. Τα ανοίκεια Αγγλικά ηχούσαν στ' αυτιά μου σαν ξένη γλώσσα και η φανταστική εικαστική γλώσσα της παραγωγής, εξίσου παράξενη στα μάτια μου, έκανε την πρώτη μου συνάντηση με τον Σαίξπηρ εξαιρετική. Εκείνη η παραγωγή του Μακμπέθ υπήρξε η πρώτη μου συνάντηση με την αποπροσανατολιστική ποιητική γλώσσα της σκηνης όπου ο καλλιτέχνης μπορεί να αλλάζει τα μεγέθη και τις αναλογίες των πραγμάτων, δημιουργώντας αξέχαστα ταξίδια για το κοινό. Ήταν μια τρομακτική αλλά ακαταμάχητη



εμπειρία. Δεν κατάλαβα το έργο, αλλά ήξερα αμέσως ότι θα αφιέρωνα τη ζωή μου στην εξερεύνηση αυτού του θαυμαστού κόσμου. Εκείνη την μέρα του 1967, πήρα το πρώτο μου μάθημα ως σκηνοθέτης: ποτέ μην μιλάς αφ' υψηλού στο κοινό. Μου ήταν αμέσως απόλυτα ξεκάθαρο ότι η εμπειρία του θεάτρου δεν είχε να κάνει με την κατανόηση του νοήματος του έργου ή με την σπουδαιότητα της σκηνοθεσίας. Μας είχαν προσκαλέσει σ' έναν μοναδικό κόσμο, σε μιαν αρένα που άλλαζε όλα όσα ξέραμε πριν. Η Trinity Company θα μπορούσε άνετα να έχει χρησιμοποιήσει την μεγάλη της επιχορήγηση για να παρουσιάσει εύκολο παιδικό θέατρο και να εκπληρώσει έτσι τις προϋποθέσεις που έθετε ο Οργανισμός Επιχορηγήσεων. Αντ' αυτού, η ομάδα παρουσίασε ένα σύνθετο, εξαιρετικά προσωπικό όραμα με έναν συναρπαστικό, αδρό τρόπο. Η παραγωγή και οι καλλιτέχνες που αναμείχθηκαν μου μίλησαν με αμεσότητα, χρησιμοποιώντας ως όχημα το ένστικτο και τη φαντασία.

Οι περισσότερες από τις αληθινά εξαιρετικές εμπειρίες που είχα στο θέατρο με γέμισαν με αβεβαιότητα και αποπροσανατολισμό. Μπορεί ξαφνικά να μην αναγνωρίσω ένα κτήριο που κάποτε μου ήταν οικείο, ή να μην μπορώ να ξεχωρίσω το πάνω από το κάτω, το κοντά από το μακριά, το μικρό απ' το μεγάλο. Κάποιοι ηθοποιοί που νόμιζα ότι γνώριζα μου είναι πια ολότελα αγνώριστοι. Συχνά δεν ξέρω αν απεχθάνομαι ή αν λατρεύω αυτό που βλέπω. Παρατηρώ ότι γέρνω προς τα εμπρός, δεν ακουμπάω πίσω στη θέση μου. Αυτές οι παραστάσεις-ορόσημα είναι συχνά μεγάλης διάρκειας και δύσκολες: με κάνουν να νιώθω μπερδεμένη και λίγο έξω απ' τα νερά μου. Κι όμως, όταν το ταξίδι έχει πια ολοκληρωθεί, νιώθω ότι κάπως έχω αλλάξει.

Γεννιόμαστε μέσα στον τρόπο, τρέμοντας. Παρά τον τρό-

μο μας μπρος στο ανεξέλεγκτο χάος του σύμπαντος, βάζουμε ετικέτες σε όσο πιο πολλά πράγματα μπορούμε μέσω της γλώσσας, ελπίζοντας ότι όταν πια ονοματίσουμε κάτι δεν θα χρειάζεται να το φοβόμαστε. Το να κολλάμε ετικέτες στα πράγματα μας επιτρέπει να νιώθουμε πιο ασφαλείς. Ταυτόχρονα, όμως, η πράξη αυτή σκοτώνει το μυστήριο σε ό,τι ονοματίστηκε. Αφαιρείται η ζωή και ο κίνδυνος από αυτό στο οποίο δόθηκε ένας ορισμός. Η ευθύνη του καλλιτέχνη είναι να φέρει πίσω τη δυναμική, το μυστήριο και τον τρόπο, τη δόνηση. Ο Τζέιμς Μπάλντγουιν έγραψε, «Σκοπός της τέχνης είναι να απογυμνώνει τα ερωτήματα που κρύβονται στις απαντήσεις.» Ο καλλιτέχνης αποπειράται να αποπροσδιορίσει, να παρουσιάσει τη στιγμή, την λέξη, τη χειρονομία σαν πράγματα καινούργια, γεμάτα ανεξέλεγκτες δυνατότητες.

Έγινα θεατρική σκηνοθέτης γνωρίζοντας ασυνείδητα ότι ως καλλιτέχνης έπρεπε να χρησιμοποιήσω τον ίδιο μου τον προσωπικό τρόπο. Έπρεπε να μάθω να δουλεύω τρέφοντας εμπιστοσύνη και όχι φόβο γι' αυτόν τον τρόπο. Ανακουφίστηκα ανακαλύπτοντας ότι το θέατρο είναι ένα χρήσιμο μέρος για να συγκεντρώνει κανείς αυτήν την ενέργεια. Στο θέατρο μπορούσα, από το σχεδόν ανεξέλεγκτο χάος της ζωής, να δημιουργήσω έναν τόπο ομορφιάς και μια αίσθηση κοινότητας, ένα είδος ομαδικότητας. Στα τρομερότερα βάθη της αμφιβολίας και των δυσκολιών, βρήκα ενθάρρυνση και έμπνευση στη συνεργασία μου με άλλους. Καταφέραμε να δημιουργήσουμε μια ατμόσφαιρα επιείκειας, δυναμισμού και αγάπης. Δημιούργησα ένα καταφύγιο για τον εαυτό μου, τους ηθοποιούς και το κοινό μέσα από την μεταφορά που αποτελεί το θέατρο.

Πιστεύω ότι η λειτουργία του θεάτρου είναι να μας θυμίζει τα μεγάλα ανθρώπινα ζητήματα, να μας θυμίζει τον

τρόμο και την ανθρωπιά μας. Στην καθημερινή μας ζωή, διώνουμε την αδιάκοπη επανάληψη μοτίβων που μας έχουν γίνει συνήθεια. Πολλοί από εμάς κοιμόμαστε καθ' όλη μας τη ζωή. Η τέχνη πρέπει να προσφέρει εμπειρίες που να αλλάζουν αυτά τα συνήθη μοτίβα, να αφυπνίζουν ό,τι κοιμάται και να μας θυμίζουν τον αρχικό μας τρόπο. Οι άνθρωποι πρωτοδημιούργησαν το θέατρο ως απάντηση στον τρόπο της καθημερινότητας. Από τις ζωγραφιές στα σπήλαια ως τους εκστατικούς χορούς γύρω από αμέτρητες φωτιές από την Έντα Γκάμπλερ που σηκώνει το πιστόλι της, ως την παρακμή της Μπλανς Ντι Μπουά, δημιουργούμε σχήματα που πραγματεύονται την συντριβή μας. Έχω ανακαλύψει ότι το θέατρο που δεν αποτελεί αγωγό τρόμου στερείται ενέργειας. Αυτό που μας ωθεί να δημιουργήσουμε είναι ο φόβος, όχι η ασφάλεια κι η σιγουριά. Κατά τον φυσικό Βέρνερ Χάισενμπεργκ, οι καλλιτέχνες και οι επιστήμονες προσεγγίζουν τα πράγματα με τον ίδιο τρόπο. Ξεκινούν να δουλεύουν κραδαινώντας γερά το συγκεκριμένο στο ένα χέρι και το άγνωστο στο άλλο. Πρέπει να εμπιστευόμαστε αρκετά τον εαυτό μας ώστε να μπαίνουμε μέσα στην άβυσσο με ειλικρίνεια και εμπιστοσύνη στον εαυτό μας, παρά την ανισορροπία που ίσως αισθανόμαστε και παρά το πόσο ευάλωτοι μπορεί να είμαστε. Πώς εμπιστευόμαστε αρκετά τον εαυτό μας, τους συνεργάτες και τις ικανότητές μας, ώστε να μπορούμε να δουλεύουμε μέσα στον τρόπο που διώνουμε καθώς μπαίνουμε σ' αυτή την άβυσσο;

Σε μια συνέντευξή του στους New York Times, ο ηθοποιός Γουίλιαμ Χαρτ, είπε: «Όσοι λειτουργούν βάσει του φόβου, αποζητούν ασφάλεια, όσοι λειτουργούν βάσει εμπιστοσύνης, αποζητούν ελευθερία.» Αυτοί οι δύο απώτεροι στόχοι επηρεάζουν δραματικά την δημιουργική διαδικασία.

Η ατμόσφαιρα στην αίθουσα προβών, συνεπώς, μπορεί να εμποτιστεί είτε με φόβο, είτε με εμπιστοσύνη. Οι επιλογές που γίνονται στην πρόβα, βασίζονται σε μια επιθυμία για σιγουριά, ή μήπως σε μια αναζήτηση ελευθερίας; Είμαι πεπεισμένη ότι η πιο δυναμικές και συναρπαστικές επιλογές συμβαίνουν όταν υπάρχει εμπιστοσύνη απέναντι στην διαδικασία, στους καλλιτέχνες και στο υλικό. Η σωτήρια δύναμη στη δουλειά κάποιου είναι η αγάπη, η εμπιστοσύνη και η αίσθηση του χιούμορ – εμπιστοσύνη στους συνεργάτες και στην δημιουργική πράξη κατά τις πρόβες, αγάπη για την τέχνη και αίσθηση χιούμορ σε σχέση με ό,τι είναι ακατόρθωτο. Αυτά είναι τα στοιχεία που προσδίδουν χάρη σε μια περίοδο προβών και επάνω στη σκηνή. Παρά τον τρόπο, δημιουργείται ομορφιά και, ως εκ τούτου, χάρη.

Θέλω να δημιουργήσω θέατρο γεμάτο τρόπο, ομορφιά, αγάπη και πίστη στην έμφυτη ανθρώπινη δυνατότητα για αλλαγή. Ο Ντέλμορ Ζβαρτς είπε, «Στα όνειρα είναι που αρχίζει η ευθύνη.» Πώς μπορώ ν' αρχίσω να δουλεύω με αυτό το πνεύμα και αυτήν την ευθύνη; Πώς μπορώ να πασχίζω όχι να κατανικώ αλλά να ενστερνίζομαι τον τρόπο, τον αποπροσανατολισμό και τη δυσκολία;

Κάθε φορά που αρχίζω να δουλεύω σε μια καινούργια παραγωγή νιώθω σαν να βρίσκομαι έξω απ' τα νερά μου αισθάνομαι ότι δεν ξέρω τίποτα και δεν έχω ιδέα πώς να ξεκινήσω, και είμαι σίγουρη ότι κάποιος άλλος θα έπρεπε να κάνει τη δουλειά μου, κάποιος γεμάτος σιγουριά, που ξέρει τι να κάνει και είναι πραγματικά επαγγελματίας. Αισθάνομαι εκτός ισορροπίας και άβολα, σαν να βρίσκομαι σε λάθος θέση. Νιώθω σαν απατεώνας. Με λίγα λόγια, είμαι τρομοκρατημένη.

Συνήθως, βρίσκω έναν τρόπο να τα βγάλω πέρα κατά την περίοδο εκείνη των προβών όπου καθόμαστε όλοι γύρω

από ένα τραπέζι διαβάζοντας το έργο. Εκείνο το διάστημα κουδεντιάζουμε, αναλύουμε και παίρνουμε τις απαραίτητες δραματουργικές αποφάσεις. Μετά όμως, πάντοτε, φτάνει η τρομερή στιγμή που είναι ώρα να ανεβάσουμε κάτι επί σκηνής. Πώς μπορεί οτιδήποτε να είναι σωστό, αληθινό ή κατάλληλο; Προσπαθώ απεγνωσμένα να βρω μια δικαιολογία για να κάνω οτιδήποτε άλλο, για να χρονοτριβήσω λίγο ακόμα. Όταν τελικά πρέπει να αρχίσουμε να δουλεύουμε στη σκηνή, τα πάντα μου φαίνονται τεχνητά, αυθαίρετα και επιτηδευμένα. Και είμαι πεπεισμένη ότι οι ηθοποιοί πιστεύουν πως τα έχω χαμένα. Κάθε φορά που ο δραματολόγος μπαίνει στην αίθουσα προβών, είμαι σίγουρη ότι αισθάνεται συντετριμμένος που τίποτε απ' ό,τι κάνουμε δεν αντανακλά τις δραματουργικές αποφάσεις που προηγήθηκαν. Αισθάνομαι απλοϊκή και επιφανειακή. Ευτυχώς, αφού χορέψω για λίγο στο σκοπό της ανασφάλειας, αρχίζω να παρατηρώ ότι οι ηθοποιοί έχουν πραγματικά αρχίσει να μετασχηματίζουν το ανόητο στήσιμο των σκηνών σε κάτι που μπορεί να με ενθουσιάσει και στο οποίο να μπορώ να ανταποκριθώ.

Έχω μιλήσει με κάμποσους θεατρικούς σκηνοθέτες και ανακάλυψα ότι δεν είμαι η μόνη που έχω αυτή την αίσθηση, ότι δηλαδή βρίσκομαι έξω απ' τα νερά μου στην αρχή των προβών. Όλοι μας τρέμουμε από φόβο μπρος στο ακατόρθωτο του ξεκινήματος. Είναι σημαντικό να θυμάται κανείς ότι η δουλειά του σκηνοθέτη, όπως και η δουλειά κάθε καλλιτέχνη, είναι διαισθητική. Πολλοί νέοι σκηνοθέτες κάνουν το μεγάλο λάθος να υποθέτουν ότι σκηνοθεσία σημαίνει να έχεις τον έλεγχο, να λες στους άλλους τι να κάνουν, να έχεις ιδέες και να παίρνεις αυτό που ζητάς. Εγώ δεν πιστεύω ότι αυτές οι ικανότητες είναι ποιότητες που κάνουν έναν σκηνοθέτη καλό ή παράγουν συναρπαστικό θέατρο. Η σκηνοθεσία έχει

να κάνει με το να νιώθεις, με το να είσαι σε ένα δωμάτιο μαζί με άλλους ανθρώπους· με ηθοποιούς, με σχεδιαστές και με ένα κοινό. Έχει να κάνει με το να έχεις μια αίσθηση χρόνου και χώρου, με το να αναπνέεις και να ανταποκρίνεσαι πλήρως στην προκείμενη κατάσταση. Κι έχει να κάνει με το να είσαι ικανός να βουτάς και να ενθαρρύνεις τους άλλους για μια βουτιά στο άγνωστο, τη σωστή στιγμή. Ο ζωγράφος Ντέιβιντ Σάλε είπε σε μία συνέντευξη:

*Αισθάνομαι ότι το μόνο πράγμα που έχει πραγματικά σημασία στην τέχνη και στη ζωή είναι το να πηγαίνεις ενάντια στο παλιρροϊκό κύμα της κυριολεξίας και της κυριολεκτικής σκέψης, να εμμένεις και να διώνεις την ζωή της φαντασίας. Ένας πίνακας πρέπει να είναι μια εμπειρία, όχι να δείχνει μια εμπειρία. Θέλω να έχω και να δίνω πρόσβαση στο συναίσθημα. Αυτός είναι ο πιο επικίνδυνος και ο μόνος σημαντικός τρόπος να συνδέσεις την τέχνη με τον κόσμο – να την ζωντανέψεις. Τα υπόλοιπα είναι απλώς τρέχοντα γεγονότα.*

Ξέρω ότι δεν μπορώ να καθίσω όταν γίνεται δουλειά στη σκηνή. Αν καθίσω, απλώνεται μια νέκρα. Σκηνοθετώ χρησιμοποιώντας τις ενστικτώδεις παρορμήσεις που γεννιούνται στο σώμα μου καθώς ανταποκρίνομαι σε ό,τι συμβαίνει επί σκηνής, στα σώματα των ηθοποιών και σε ό,τι έχουν την τάση να κάνουν. Αν καθίσω, χάνω τον αυθορμητισμό μου, την επαφή μου με τον εαυτό μου, με τη σκηνή και με τους ηθοποιούς. Προσπαθώ να απαλύνω το βλέμμα μου, δηλαδή, να μην κοιτάζω με υπερβολική αυστηρότητα ή επιθυμία, επειδή η όραση κυριαρχεί και πετσοκόβει τις άλλες αισθήσεις.

Όταν αισθάνομαι χαμένη στην πρόβα, όταν νιώθω στρι-

μωγμένη και δεν έχω ιδέα τι να κάνω μετά ή πώς να λύσω ένα πρόβλημα, ξέρω ότι έχει φτάσει η ώρα να κάνω ένα άλμα. Η σκηνοθεσία, επειδή είναι διαισθητική δουλειά, εμπεριέχει το τρεμάμενο, έντρομο βάδισμα προς το άγνωστο. Σ' αυτήν ακριβώς τη θέση, εκείνη τη στιγμή, σ' εκείνη την πρόβα, πρέπει να πω «Ξέρω!» και ν' αρχίσω να περπατάω προς τη σκηνή. Κατά τη διάρκεια της κρίσης που ζω ενώ περπατάω, κάτι πρέπει να συμβεί μια έκλαμψη, μια ιδέα. Η αίσθηση αυτής της διαδρομής προς τη σκηνή, προς τους ηθοποιούς, μοιάζει με πτώση σε μια ύπουλη άβυσσο. Η διαδρομή δημιουργεί μια κρίση, κατά την οποία κάποια καινοτομία θα πρέπει να συμβεί, κάτι θα πρέπει να επινοηθεί. Δημιουργώ την κρίση στην πρόβα για να βγάλω τον ίδιο μου τον εαυτό απ' τη μέση. Δημιουργώ σε πείσμα του εαυτού μου και των περιορισμών μου, του προσωπικού μου τρόμου και της διστακτικότητάς μου. Στην ανισορροπία και στην πτώση είναι που έγκειται η δυνατότητα για δημιουργία. Όταν τα πράγματα αρχίζουν να καταρρέουν στην πρόβα, τότε υπάρχει το ενδεχόμενο της δημιουργίας. Αυτό που έχουμε προσχεδιάσει, οι δραματουργικές μας αποφάσεις, αυτό που έχουμε προαποφασίσει να κάνουμε, δεν είναι ενδιαφέρον ή παραγωγικό εκείνη τη στιγμή. Ο Ρόλο Μεί έγραψε ότι όλοι οι καλλιτέχνες και οι επιστήμονες, όταν κάνουν την καλύτερή τους δουλειά, αισθάνονται σαν να μην είναι οι ίδιοι που δημιουργούν· νιώθουν σαν να μιλάει κάτι άλλο μέσα από αυτούς. Μήπως αυτό σημαίνει ότι το πρόβλημα που διαρκώς αντιμετωπίζουμε στις πρόβες μας είναι πώς να βγάζουμε τον εαυτό μας απ' τη μέση του ίδιου μας του δρόμου; Πώς μπορούμε να γίνουμε ένα σκεύος και να μιλά κάτι άλλο μέσα από μας; Πιστεύω ότι μέρος της απάντησης βρίσκεται στην αποδοχή του τρόμου ως πρωταρχικό κίνητρο και έπειτα στην ικα-

νότητα να αφουγκράζεσαι πλήρως με το σώμα σου και να ακούς τι προκύπτει απ' αυτόν τον τρόπο.

Για μένα, η ουσιαστική διάσταση μιας δουλειάς είναι η ζωντάνια της. Αυτή η ζωντάνια, ή αλλιώς η ενέργεια, είναι μια αντανάκλαση του κουράγιου του καλλιτέχνη απέναντι στον ίδιο του τον τρόπο. Η δημιουργία τέχνης δεν είναι διαφυγή απ' την ζωή αλλά διείσδυση σ' αυτήν. Παρακολούθησα μία αναδρομική παράσταση των πρώιμων χορογραφιών της Μάρθα Γκράχαμ, πριν την ατυχή διάλυση της ομάδας της. Έμεινα έκπληκτη από το γεγονός ότι κομμάτια όπως τα *Πρωτόγονα Μυστήρια*, που τώρα είναι πάνω από πενήντα ετών, ήταν ακόμη τολμηρά και ριψοκίνδυνα. Η Γκράχαμ έγραψε κάποτε στην Άγκνες Ντε Μιλ:

*Υπάρχει μια ζωντάνια, μια ζωτική δύναμη, μια εγρήγορση που μεταφράζεται μέσα από σένα σε δράση. Και επειδή υπάρχει μόνο μία Εσύ σ' ολόκληρη την αιωνιότητα, αυτή η έκφραση είναι μοναδική. Κι αν την παρεμποδίσεις, δεν θα υπάρξει ποτέ ξανά με κανέναν άλλο τρόπο και θα χαθεί. Ο κόσμος δεν θα την έχει. Δεν είναι δική σου δουλειά να αποφανθείς πόσο καλή είναι· ούτε τι αξία έχει· ούτε το πώς συγκρίνεται με άλλες εκφράσεις. Δουλειά σου είναι να την κρατάς ξεκάθαρα και άμεσα δική σου, να κρατάς τον δίαυλο ανοιχτό. Δεν χρειάζεται να πιστεύεις στον εαυτό σου ή στη δουλειά σου. Πρέπει να παραμένεις ανοιχτή και να έχεις άμεση συναίσθηση των παρορμήσεων που σε κινούν.*

Η ζωντάνια στην τέχνη είναι αποτέλεσμα της άρθρωσης, της ενέργειας και της διαφοροποίησης. Όλη η μεγάλη τέχνη είναι διαφοροποιημένη τέχνη. Η επίγνωσή μας των διαφορών

ανάμεσα στα πράγματα γύρω μας, αγγίζει την πηγή του τρόμου μας. Είναι βολικότερο να αισθάνεσαι τις ομοιότητες· πρέπει όμως να αποδεχτούμε τον τρόπο των διαφορών για να δημιουργήσουμε ζωτική τέχνη. Η τρομερή αλήθεια είναι ότι δεν υπάρχουν δύο ίδιοι άνθρωποι, δύο ίδιες νιφάδες χιονιού, δύο ίδια θουνά. Η κθαντική φυσική λέει ότι τίποτε δεν ακουμπά κάτι άλλο, τίποτε στο σύμπαν δεν βρίσκεται σε επαφή· υπάρχει μόνο κίνηση και αλλαγή. Αυτή είναι μια τρομακτική ιδέα δεδομένης της προσπάθειάς μας να αγγίζουμε ο ένας τον άλλον. Η ικανότητα να βλέπεις, να διώνεις και να διατυπώνεις τις διαφορές ανάμεσα στα πράγματα λέγεται *διαφοροποίηση*. Ένας πίνακας είναι εξαιρετικός, για παράδειγμα, όταν τα χρώματά του είναι ιδιαιτέρως και εμφανώς διαφοροποιημένα το ένα από το άλλο, όταν μπορούμε να δούμε σ' αυτόν τις διαφορές ανάμεσα στις υφές, στα σχήματα, στις σχέσεις στο χώρο. Αυτό που έκανε τον Γκλεν Γκούλντ ιδιοφυή μουσικό ήταν το πόσο ανοιχτός υπήρξε απέναντι στην άκρα διαφοροποίηση στη μουσική, η οποία δημιουργούσε μιαν εκστατική ένταση στο παίξιμό του. Στο θέατρο, όταν είναι άριστο, οι στιγμές είναι άκρως διαφοροποιημένες. Η δεξιοτεχνία ενός ηθοποιού έγκειται στην διαφοροποίηση της μίας στιγμής σε σχέση με την επόμενη. Ένας σπουδαίος ηθοποιός δείχνει επικίνδυνος, απρόβλεπτος, γεμάτος ζωή και διαφοροποίηση.

Δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε μόνο τον τρόπο που τρέφουμε για την διαφοροποίηση αλλά και τον τρόπο που τρέφουμε για τη σύγκρουση. Οι Αμερικανοί έχουν μολυνθεί από την επιδημία της συμφωνίας. Στο θέατρο, συχνά υποθέτουμε ότι συνεργασία σημαίνει συμφωνία. Πιστεύω ότι η υπερβολική συμφωνία δημιουργεί παραγωγές χωρίς ζωντάνια, χωρίς διαλεκτική, χωρίς αλήθεια. Η ασυλλόγιστη συμφωνία

νεκρώνει την ενέργεια στην πρόβα. Δεν πιστεύω ότι συνεργασία σημαίνει να κάνει κανείς μηχανικά ό,τι υπαγορεύει ο σκηνοθέτης. Χωρίς αντίσταση δεν υπάρχει φλόγα. Οι Γερμανοί έχουν μια χρήσιμη λέξη που αντιστοιχεί της δεν υπάρχει στα αγγλικά: *Auseinandersetzung*. Η λέξη, που κυριολεκτικά σημαίνει «να θέτεις τον εαυτό σου ξέχωρα από τον άλλο», μεταφράζεται συνήθως ως «διαφωνία», μια λέξη που γενικά φέρει αρνητικούς συνειρμούς. Όσο κι αν θα με χαροποιούσε ένα ευχάριστο και άνετο περιβάλλον στις πρόβες, η καλύτερή μου δουλειά απορρέει από *auseinandersetzung* — που για μένα σημαίνει ότι για να δημιουργήσουμε πρέπει να θέτουμε τους εαυτούς μας ξέχωρα απ' τους άλλους. Αυτό δεν σημαίνει «Όχι, δεν μου αρέσει η προσέγγισή σου, ούτε οι ιδέες σου.» Δεν σημαίνει «Όχι, δεν θα κάνω αυτό που μου ζητάς να κάνω.» Σημαίνει «Ναι, θα συμπεριλάβω αυτό που προτείνεις, αλλά θα το προσεγγίσω από μία άλλη γωνία και θα προσθέσω αυτές τις καινούργιες ιδέες.» Σημαίνει ότι επιτιθέμαστε ο ένας στον άλλο, ότι μπορεί να συγκρουστούμε· σημαίνει ότι μπορούμε να διαφωνήσουμε, να αμφισβητήσουμε ο ένας τον άλλον, να προσφέρουμε εναλλακτικές. Σημαίνει ότι υπάρχει μια δυναμική αμφιβολία και μια ατμόσφαιρα ζωντάνιας ανάμεσά μας. Σημαίνει ότι, ως συνέπεια, μάλλον θα αισθανθώ ανόητη και απροετοίμαστη. Σημαίνει ότι αντί να ακολουθούμε οδηγίες στα τυφλά, εξετάζουμε επιλογές μέσα στη ξαίψη της πρόβας, μέσω της επανάληψης, της δοκιμής και του λάθους. Ανακάλυψα ότι οι Γερμανοί καλλιτέχνες του θεάτρου δουλεύουν με υπερβολική *auseinandersetzung*, πράγμα που γίνεται εξουθενωτικό και μπορεί να δημιουργήσει στατικές, εγκεφαλικές παραγωγές. Οι Αμερικανοί τείνουν να συμφωνούν υπερβολικά, πράγμα που μπορεί να δημιουργήσει αβασάνιστη, επιπόλαια τέχνη.

Είναι πιο εύκολο να γράφει κανείς αυτά τα λόγια από το να τα εφαρμόζει στην πρόβα. Σε στιγμές αντιπαράθεσης με τον τρόπο, τον αποπροσανατολισμό και την δυσκολία, οι περισσότεροι από μας θέλουν να τα παρατήσουν προς στιγμήν και να πάνε σπίτι τους. Στόχος αυτών των σκέψεων είναι να λειτουργήσουν ως στοχασμοί και ιδέες που θα μας βοηθήσουν να αποκτήσουμε ευρύτερη οπτική, και να δουλεύουμε με μεγαλύτερη πίστη και κουράγιο. Θα ήθελα να κλείσω με ένα απόσπασμα του Μπράιαν Ζβίμε.

*Πώς αλλιώς μπορούμε να εκφράσουμε συναισθήματα αν όχι προσχωρώντας βαθιά μέσα τους; Πώς μπορούμε να αιχμαλωτίσουμε το μυστήριο της αγωνίας αν δεν γίνουμε ένα με την αγωνία; Ο Σαίξπηρ έζησε τη ζωή του, έκθαμβος από το μεγαλείο της, και αποπειράθηκε να αιχμαλωτίσει στα γραπτά του αυτό που ένιωθε, να συλλάβει αυτό το πάθος με μια συμβολική μορφή. Δελεασμένος από την ένταση τού να ζεις, ο Σαίξπηρ ανα-παρέστησε αυτή την ένταση στη γλώσσα. Και γιατί; Επειδή η ομορφιά τον θάμπωσε. Επειδή η ψυχή δεν μπορεί να κρατήσει μέσα της τέτοια συναισθήματα.*

## V. Στερεότυπο

*Το πρόβλημα με τα κλισέ δεν είναι ότι περιέχουν λανθασμένες ιδέες, αλλά μάλλον ότι αποτελούν επιφανειακές διατυπώσεις πολύ καλών ιδεών. Μας απομονώνουν, αποκόβοντάς μας από την έκφραση των αληθινών μας συναισθημάτων. Όπως το έθεσε και ο Προυστ, όλοι έχουμε τη συνήθεια «να δίνουμε μια μορφή έκφρασης σε ό,τι νιώθουμε, η οποία διαφέρει κατά πολύ από την πραγματικότητα και την οποία παρ' όλα αυτά μετά από λίγο αποδεχόμαστε ως την ίδια την πραγματικότητα». Αυτό οδηγεί στην αντικατάσταση των πραγματικών αισθημάτων με συμβατικά.*

Κρίστοφερ Λέμαν Χάουπτ

Σε αυτό το κεφάλαιο, εξετάζω τις εικασίες μας για το νόημα και τη χρήση των στερεοτύπων, των κλισέ και της κληρονομημένης πολιτισμικής μνήμης. Αυτά τα ζητήματα με ενδιαφέρουν ως προς την αλληλεπίδραση του καλλιτέχνη μαζί τους, αλλά και ως προς τον τρόπο με τον οποίον τα εκλαμβάνει το κοινό.

Συζητώντας με τον Ιάπωνα σκηνοθέτη Ταντάσι Σουζούκι σε ένα σπίτι στο Σαν Ντιέγκο, άρχισα να υποπτεύομαι τις βαθιά ριζωμένες εικασίες μου για τα στερεότυπα και τα κλισέ. Κουβεντιάσαμε για τους ηθοποιούς και την υποκριτική όταν εκείνος ανέφερε την τρομερή λέξη «στερεότυπο». Ο Σουζούκι είναι διάσημος για τις εικονοκλαστικές του παραγωγές κλασικών έργων της Δύσης, τα οποία ανεβάζει με ευδιάκριτα Ιαπωνικό τρόπο. Για πολλά χρόνια δούλεψε με την εξαιρετική, παγκοσμίου βεληνεκούς, ηθοποιό Καγιόκο Σιρασάι. Κάποιοι ισχυρίζονται ότι η Σιρασάι είναι η καλύτερη ηθοποιός στον κόσμο. Με τον Σουζούκι, δημιούργησε τους κεντρικούς ρό-

λους γύρω από τους οποίους εκείνος έχτισε πολλές παραγωγές-ορόσημα. Το 1990 η Σιρασάι εγκατέλειψε την ομάδα του Σουζούκι για να ακολουθήσει ανεξάρτητη καριέρα.

Μέσω ενός μεταφραστή, ο Σουζούκι μου εμπιστεύτηκε την δυσαρέσκειά του για το ότι η Σιρασάι είχε προσκληθεί από τον Μαρκ Λάμος, τότε Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Hartford Stage στο Κονέκτικατ, για να παίξει τη Μήδεια σε μια παραγωγή του θεάτρου του. Δυσανεστημένος με την προοπτική ότι η Σιρασάι θα εμφανιζόταν στην παραγωγή του Λάμος, ο Σουζούκι παραπονέθηκε ότι τα αποτελέσματα θα ήταν ατυχή. Στην αρχή διαμαρτυρήθηκα. Τι θαυμάσια ιδέα για μια ηθοποιό της δικής της δεξιοτεχνίας και βεληνεούς να εμφανιστεί σε παράσταση ενός Αμερικανικού περιφερειακού θεάτρου! Ο Σουζούκι εξακολούθησε να δείχνει δυσανεστημένος και υπέθεσα ένα είδος ύβρεως από μέρους του· νόμισα ότι αυτό που τον ταλάνιζε ήταν η ιδέα πως ένας άλλος σκηνοθέτης θα είχε επιτυχία με την «δική του» ηθοποιό. Τελικά, άρχισα να καταλαβαίνω ότι αυτό που τον ενοχλούσε ήταν κάτι πολύ πιο σύνθετο και συναρπαστικό.

Οι θεατές του Χάρντφρντ, εξήγησε ο Σουζούκι, θα γοητεύονταν από την καθαρά Ιαπωνική προσέγγιση της Σιρασάι στην υποκριτική επειδή για αυτούς θα φάνταζε εξωτική. Το κοινό θα γοητευόταν από τις επιρροές του θεάτρου Νο και του Καμπούκι στο παίξιμό της, καθώς και από τον εκπληκτικό της τρόπο να μιλά και να κινείται. Αλλά, συνέχισε ο Σουζούκι, ο Λάμος δεν θα έβλεπε την αναγκαιότητα να οδηγήσει τη Σιρασάι μέσα απ' αυτά τα Ιαπωνικά στερεότυπα προς την αυθεντική έκφραση. Το κοινό θα έμενε ικανοποιημένο με τον εξωτισμό αλλά στην ουσία θα γύριζε σπίτι με άδεια χέρια.

Η αναφορά του Σουζούκι στο στερεότυπο και στο δίλημμα που θέτει η διεθνής ανταλλαγή σε σχέση με την κωδικο-

ποιημένη πολιτισμική συμπεριφορά, μου κίνησαν το ενδιαφέρον και θέλησα να συνεχίσω την κουβέντα γι' αυτό το θέμα.

Στις πρόβες, συνέχισε ο Σουζούκι, η Σιρασάι ξεκινούσε πάντα ως η πιο αδύναμη ηθοποιός στην αίθουσα. Όλα όσα έλεγε ήταν συγκεχυμένα κλισέ. Ενώ όλοι οι άλλοι ηθοποιοί κατόρθωναν να τα πηγαίνουν καλά στις πρόβες, εκείνη πάλευε αδέξια με το υλικό. Τελικά, «παρακινήμένη από τη φωτιά που εκείνος άναβε από κάτω της», όπως το περιέγραψε ο Σουζούκι, τα κλισέ και τα στερεότυπα μετασχηματίζονταν σε αυθεντικές, προσωπικές, εκφραστικές στιγμές και εν τέλει, με το κατάλληλο σπρώξιμο, έπαιρνε φωτιά και επισκίαζε τους πάντες γύρω της με την ιδιοφυΐα και το ταλέντο της.

Η ιδέα τού να ανάβεις μια φωτιά κάτω από ένα στερεότυπο με ακινητοποιήσει. Άρχισα να διερωτώμαι για τους αρνητικούς συνειρμούς γύρω από τη λέξη στερεότυπο και για τις δικές μου επίμονες προσπάθειες να το αποφεύγω.

Στις πρόβες μου υπήρξα πάντοτε επιφυλακτική με τα κλισέ και τα στερεότυπα. Φοβόμουν να κατασταλάξω σε οποιαδήποτε λύση δεν ήταν απολύτως μοναδική και πρωτότυπη. Νόμιζα πως ο σκοπός της πρόβας ήταν να βρεθεί ο πιο εφευρετικός και ασυνήθιστος τρόπος να παρουσιάσει κανείς το έργο. Το δίλημμα του Σουζούκι με έκανε ν' αναρωτιέμαι για το νόημα της λέξης στερεότυπο και για το πώς χειριζόμαστε τα πολλά πολιτισμικά στερεότυπα που κληρονομούμε. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι είναι αποστολή μας να αποφεύγουμε τα στερεότυπα χάριν της δημιουργίας ενός εντελώς καινούργιου πράγματος, ή θα πρέπει να τα ενστερνιζόμαστε να εισχωρούμε σ' αυτά και να πασχίζουμε να τα διασχίσουμε, να ανάβουμε μια φωτιά από κάτω τους ώσπου, μέσα στην έξαψη της αλληλεπίδρασης, να μετασχηματίζονται;

Ίσως το στερεότυπο να μπορεί να θεωρηθεί σύμμαχος

αντί για εχθρός. Ίσως η εμμονή με την πρωτοτυπία και την καινοτομία να είναι άστοχη. Αποφάσισα να μελετήσω αυτό το φαινόμενο και τις εικασίες μου γύρω από την καινοτομία και την κληρονομημένη παράδοση.

Στο δοκίμιο «Παράδοση και Προσωπικό Ταλέντο», ο Τ. Σ. Έλιοτ εισηγείται ότι η δουλειά ενός καλλιτέχνη πρέπει να κρίνεται όχι βάσει της πρωτοτυπίας ή της καινοφάνειάς της, αλλά βάσει τού πώς χειρίζεται ο καλλιτέχνης την παράδοση που κληρονομεί. Ιστορικά, έγραψε ο Έλιοτ, η ιδέα της πρωτοτυπίας αναφερόταν στον μετασχηματισμό της παράδοσης μέσα από την αλληλεπίδραση μαζί της, και όχι στη δημιουργία ενός εντελώς καινούργιου πράγματος. Πιο πρόσφατα, ο κόσμος της τέχνης απέκτησε εμμονή με την καινοτομία.

Για την ακρίβεια, η λέξη στερεότυπο προέρχεται από την ελληνική λέξη στέρεο, δηλαδή σταθερό ή στερεό σώμα· κάτι που έχει ή σχετίζεται με τις τρεις διαστάσεις στο χώρο. Τύπος, το δεύτερο συνθετικό, σημαίνει πίεση ή σφυροκόπημα, όπως όταν χτυπάμε τα πλήκτρα μιας γραφομηχανής. Στα γαλλικά, όπου χρησιμοποιήθηκε αρχικά η λέξη, στερεότυπα ονομάστηκαν οι πρώτες εκτυπωτικές μηχανές. Ένα στερεότυπο ήταν μια πλάκα χυτευμένη από μία επιφάνεια εκτύπωσης. Το γαλλικό ρήμα στερεοτυπώ (*stereotype*) σημαίνει τυπώνω από στερεοτυποποιημένες πλάκες. Η λέξη κλισέ, επίσης γαλλική, προήλθε από τον ήχο του μετάλλου που αναπηδούσε όταν το μελάνι δεχόταν ένα χτύπημα κατά την διαδικασία εκτύπωσης.

Οι πρώτοι αρνητικοί συνειρμοί της λέξης εμφανίστηκαν κατά τον δέκατο ένατο αιώνα στην Αγγλία όταν το στερεότυπο άρχισε να αναφέρεται στην αυθεντικότητα της τέχνης: «Η τυποποιημένη μεταφορική έννοια μιας εικόνας, φόρμουλας, ή φράσης καλουπωμένης σε μιαν άκαμπτη φόρμα».

Κατά τον εικοστό αιώνα, συνέχισαν να προκύπτουν μειωτικοί ορισμοί για το στερεότυπο: «Μια υπεραπλουστευμένη γνώμη, προκατειλημμένη στάση ή επιπόλαιη κρίση· ένα σύνολο εκτεταμένων γενικεύσεων σχετικά με τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά μιας ομάδας ή μιας τάξης ανθρώπων· μια παγιωμένη, προκατειλημμένη αντίληψη για ένα αντικείμενο, ένα ζώο, ένα άτομο ή μία ομάδα· ένας άκαμπτος τρόπος συμπεριφοράς· μια τυποποιημένη νοητική εικόνα την οποία συμμερίζονται τα μέλη μιας ομάδας· να αναπαράγεις ή να διαιωνίζεις μία απaráλλακτη ή τυποποιημένη μορφή· να προκαλείς την συμμόρφωση σε έναν σταθερό ή προδικασμένο τύπο».

Μου αρέσει το ότι η ετυμολογία της λέξης στερεότυπο αναφέρεται στην στερεότητα. Μπορεί κανείς να εισχωρήσει σ' αυτά τα κληρονομημένα στέρεα σχήματα, εικόνες, ακόμη και προκαταλήψεις και να τα ενσωματώσει, να τα θυμηθεί και να τα ξαναξυπνήσει. Αν σκεφτούμε ένα στερεότυπο ως τρισδιάστατο, ως ένα δοχείο, τότε δεν είναι ενθαρρυντικό να αλληλεπιδράς με απτά σχήματα στην υπερ-εφήμερη τέχνη του θεάτρου; Το να «ανάβεις μια φωτιά» κάτω από τα κληρονομημένα στερεότυπα δεν είναι μια πολύ ξεκάθαρη και συγκεκριμένη δράση σε ένα πεδίο που έχει τόσο πολύ να κάνει με τη μνήμη; Η αποστολή μας γίνεται ξαφνικά εξαιρετικά χειροπιαστή και συγκεκριμένη. Ένα στερεότυπο είναι ένα σκεύος μνήμης. Αν μπορούμε μέσα σε αυτά τα πολιτισμικώς μεταλλαγμένα σκεύη, τα θερμάνουμε και τα αφυπνίσουμε, ίσως μπορέσουμε, μέσα στην έξαψη της αλληλεπίδρασης, να ανακτήσουμε πρόσβαση στα αρχικά μηνύματα, νοήματα και ιστορίες που περιέχουν.

Ίσως μπορούμε να σταματήσουμε να προσπαθούμε τόσο σκληρά να είμαστε καινοτόμοι και πρωτότυποι· η ευθύνη μας είναι μάλλον να παραλάβουμε την παράδοση και να αξιοποιή-



σουμε τα σκεύη που έχουμε κληρονομήσει γεμίζοντάς τα με την δική μας επαγρύπνηση. Τα σύνορα αυτών των δοχείων, τα όριά τους, μπορούν να μας χρησιμεύσουν για να μεγεθύνουμε την εμπειρία της εισχώρησης σε αυτά.

\*\*\*

Επειδή μπορούμε να περπατάμε και να μιλάμε, υποθέτουμε ότι μπορούμε να ερμηνεύσουμε έναν ρόλο. Στην πραγματικότητα, όμως, ένας ηθοποιός πρέπει να επανεφεύρει το περπάτημα και την ομιλία για να μπορέσει να ερμηνεύσει αυτές τις δράσεις αποτελεσματικά επί σκηνής. Για την ακρίβεια, οι πιο οικείες δράσεις είναι ίσως αυτές που μας δυσκολεύουν περισσότερο όταν προσπαθούμε να τους εμψυχήσουμε φρέσκια ζωή ή να τις εκτελέσουμε απλά και ατάραχα. Όταν ζητηθεί από έναν ηθοποιό να διασχίσει τη σκηνή κρατώντας ένα περιστρόφο ενώ λέει τη φράση «Αυτή είναι η τελευταία φορά που μου καταστρέφεις τη ζωή», ο ερμηνευτής αισθάνεται τον κίνδυνο ότι όλες αυτές οι λέξεις και οι κινήσεις μπορεί να είναι τετριμμένες και προβλέψιμες. Αυτή είναι μια αληθινή και χειροπιαστή ανησυχία. Αν ο ηθοποιός έχει προκατασκευασμένες εικασίες για το πώς να αποδώσει τις δράσεις και τα λόγια, τότε αυτό που συμβαίνει δεν έχει καμία ελπίδα να έρθει στη ζωή. Ο ηθοποιός πρέπει «να ανάψει μια φωτιά» κάτω από αυτά τα κλισέ έτσι ώστε να τα φέρει στη ζωή.

Στη ζωή και στις αναπαραστάσεις της ζωής, έχουν γίνει και έχουν ειπωθεί τόσα πολλά που έχουν πια χάσει τα αρχικά τους νοήματα και έχουν μετατραπεί σε στερεότυπα. Οι αναπαραστάσεις της ζωής είναι σκεύη νοήματος που εμπεριέχουν την μνήμη όλων των άλλων φορών που έχουν γίνει πράξη.

Το 1984 σκηνοθέτησα το μιούζικαλ των Ρότζερς και Χά-

μερσταϊν *Νότιος Ειρηνικός* (South Pacific) με προπτυχιακούς φοιτητές υποκριτικής του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης. Ήθελα να διοχετεύσω στην παράσταση την μεθυστική ενέργεια της αρχικής παραγωγής του 1949, κι έτσι τοποθετήσαμε τη δράση του έργου σε ένα νοσοκομείο για βετεράνους πολέμου. Οι νεαροί ασθενείς αυτής της κλινικής είχαν υποστεί κλονισμό εξ αιτίας των έντονα αγχωτικών εμπειριών που είχαν διώσει στις τότε τρέχουσες πολιτικές κρίσεις στη Γρενάδα και στη Βηρυτό. Η κλινική ήταν μια πλασματική επινόηση που προσέφερε ένα σύγχρονο ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο το μιούζικαλ μπορούσε να ερμηνευτεί αυτούσιο. Κάθε ηθοποιός έπαιζε έναν «πελάτη» της κλινικής, του οποίου η θεραπεία για το συγκεκριμένο τραύμα απ' το οποίο υπέφερε ήταν να παίζει διάφορους ρόλους στον *Νότιο Ειρηνικό*. Η τελική παράσταση ήταν μέρος της εξιτήριας τελετής από την κλινική όπου οι, αποθεραπευμένοι πια, ασθενείς θα έπαιρναν τι εξιτήριό τους.

Οι πρόβες άρχισαν με μια διερεύνηση των σεξουαλικών και φυλετικών εντάσεων που εγγενώς ελλόχευαν στο μιούζικαλ. Ζήτησα από τους ηθοποιούς να δημιουργήσουν μικρές συνθέσεις γύρω από συγκεκριμένα θέματα. Σε μια πρόβα, τους ζήτησα να χωριστούν σε ζευγάρια. Κάθε ζευγάρι έπρεπε να συνθέσει μερικά σωματικά «στιγμιότυπα» τα οποία να απεικονίζουν αρχετυπικές δομές που απαντώνται στις σχέσεις των δύο φύλων. Οι γυναίκες έπρεπε να παραστήσουν άντρες και οι άντρες γυναίκες. Ζήτησα από τους άντρες να καθοδηγήσουν τις γυναίκες κατά την επιλογή και την απεικόνιση των αρσενικών στερεοτύπων, και κάθε γυναίκα έπρεπε να δείξει στον παρτενέρ της πώς να σωματοποιήσει τα θηλυκά αρχέτυπα. Δεν περίμενα καθόλου τις εκρήξεις που προέκυψαν. Καθώς οι ηθοποιοί δημιουργούσαν

τα στιγμιότυπα, η ένταση στο δωμάτιο ολοένα εντεινόταν — τόσο που κάποια στιγμή νόμισα πως το ταβάνι θα τινάζοταν στον αέρα. Λόγω της αντιστροφής των φύλων, οι ηθοποιοί αισθάνθηκαν ελεύθεροι να μπουν σε κάποια στερεότυπα-ταμπού και να τα ενσαρκώσουν με χαρά, ζήλο και οικειότητα. Η διάδραση ανάμεσα στους άντρες και στις γυναίκες ήταν τόσο έντονη που επηρέασε όλες τις μετέπειτα πρόβες μας και ηλέκτρισε τις παραστάσεις. Είχε ανάψει μια φωτιά κάτω από τα στερεότυπα της αντρικής και της γυναικείας συμπεριφοράς.

Παρ' όλο που τα σεξουαλικά και συμπεριφορικά στερεότυπα αφθονούσαν στις διαφημίσεις, στα τραγούδια και στις ταινίες, η αναπαράστασή τους κατά τη δεκαετία του 1980 αποτελούσε κοινωνικό ταμπού για αυτούς τους άντρες και τις γυναίκες. Η υπερτονισμένη αρρενωπή συμπεριφορά και οι στερεοτυπικές εκφράσεις της θηλυκής συγκαταβατικότητας δεν ήταν πολιτικά ορθές και το ζήτημα ήταν ιδιαίτερα φορτισμένο επειδή η αναπαραγωγή αυτών των στερεοτύπων θεωρούνταν εκμετάλλευση των γυναικών και έλλειψη ευαισθησίας απέναντι στους άντρες. Αλλά στο πλαίσιο εκείνης της πρόβας όπου οι ρόλοι είχαν αντιστραφεί, δόθηκε το ελεύθερο να αναδημιουργηθούν τα κλισέ, να ανάψει μια φωτιά κάτω από τα στερεότυπα κι έτσι να απελευθερωθεί μια ρευστή και ανεκτίμητη ενέργεια εντός των στερεοτυπικών στιγμιότυπων. Η σκηηνική παρουσίαση του έργου έγινε σκευός απελευθερωμένης ενέργειας. Το αποτέλεσμα ήταν ερωτικές, ζωτικές και δυνατές ερμηνείες από τους νεαρούς ηθοποιούς. Τα στερεότυπα απέκτησαν νόημα επειδή παρουσιάστηκαν στο κοινό έξω από ένα εμπορευματικό πλαίσιο. Δεν προσπαθούσαμε να πουλήσουμε αγαθά· αντίθετα, μέσα στο πλαίσιο της τέχνης του θεάτρου, κοινό και ηθοποιοί πραγματεύτη-

καν από κοινού τα σεξουαλικά στερεότυπα που διώνουμε καθημερινά με έναν φρέσκο και κριτικό τρόπο.

\*\*\*

Είναι φυσικό να θέλει κανείς να αποφεύγει τα στερεότυπα μιας και μπορούν να γίνουν καταπιεστικά και επικίνδυνα για κάποιους ανθρώπους. Για παράδειγμα, τα φυλετικά στερεότυπα χλευάζουν και υποβιβάζουν τους ανθρώπους με έναν οδυνηρό και προσβλητικό τρόπο. Τα στερεότυπα μπορούν να είναι καταπιεστικά αν τα αποδέχεται κανείς τυφλά αντί να τα αμφισβητεί. Μπορούν να είναι επικίνδυνα επειδή αν δεν «ανάψεις μια φωτιά από κάτω τους», θα μειώνουν αντί να διευρύνουν. Μπορούν να είναι αρνητικά επειδή, ιστορικά, πολλοί άνθρωποι έχουν υποβιβαστεί στην προκατάληψη ενός στερεότυπου.

Η απόφαση να βάλω ένα μίνστρελ σόου στην καρδιά της παραγωγής μου *Αμερικανικό Βοντβίλ*, απαιτούσε από όλους όσους συμμετείχαν να έρθουν αντιμέτωποι με την ιστορία και τα στερεότυπα μ' έναν πολύ προσωπικό και άμεσο τρόπο. Ερμηνευμένο και από τους δεκαοκτώ ηθοποιούς της παράστασης, το μίνστρελ σόου έμελλε να γίνει το κεντρικό κομμάτι της παραγωγής μας.

Το *Αμερικανικό Βοντβίλ* ήταν μέρος μιας τριλογίας που δημιούργησα για τις ρίζες της αμερικανικής δημοφιλούς διασκέδασης. Η Τίνα Λάνταου κι εγώ γράψαμε το έργο και το σκηνοθέτησα στο Θέατρο Alley, στο Χιούστον του Τέξας, το 1991. Το *βοντβίλ*, μια σύνθεση των πλούσιων παραστατικών αμερικανικών παραδόσεων, άνθισε στις Ηνωμένες Πολιτείες ανάμεσα στο 1870 και στο 1930. Στο πλαίσιο αυτής της αυτοκρατορίας λαϊκής διασκέδασης, άνθρωποι που προέρχονταν από πολλές διαφορετικές κουλτούρες ερμήνευαν μέρη

της ίδιας παράστασης. Κάτω από την ίδια σκέπη, θεατές που προέρχονταν από πολυάριθμες μεταναστευτικές ομάδες συγκεντρώνονταν για να απολαύσουν αυτή την επίδειξη πνεύματος και θαύματος. Τα νούμερα που παρουσιάζονταν ήταν γεμάτα στερεότυπα και ήταν εξαιρετικά διασκεδαστικά σε μια χώρα μεταναστών που μόλις άρχιζαν να γνωρίζουν ο ένας τον άλλο. Νούμερα που διακρίνονταν για το ιρλανδικό ή το γερμανικό χιούμορ τους, σκηνές για όλη την οικογένεια και μίνστρελ σόου, παρουσιάζονταν παράλληλα με Σαίξπηρ, όπερα και νέες μορφές χορού.

Ο χειρισμός εθνοτικών στερεοτύπων στην σύγχρονη κοινωνία παρουσιάζει ορισμένα ηθικά προβλήματα. Για παράδειγμα, θα ήταν παραχάραξη της ιστορίας να μην συμπεριληφθεί ένα μίνστρελ σόου στην παραγωγή μας αφού αποτελούσε ένα από τα δημοφιλέστερα συστατικά του βοντβίλ. Σήμερα, όμως, το μίνστρελ θεωρείται δικαίως αποτρόπαιο και προσβλητικό για την Αφροαμερικανική κοινότητα. Παρ' όλα αυτά, αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό κομμάτι της πολιτισμικής μας ιστορίας. Τα μίνστρελ σόου δεν παρουσιάζονταν μόνο ανά τις Ηνωμένες Πολιτείες αλλά ήταν επίσης το πρώτο είδος αμερικανικής διασκέδασης που εξήχθη και περιόδευσε στις πρωτεύουσες της Ευρώπης με μεγάλη επιτυχία. Στο μίνστρελ, λευκοί ηθοποιοί έβαφαν μαύρο το πρόσωπό τους και αναπαριστούσαν την στερεοτυπική συμπεριφορά μαύρων τεμπέληδων σκλάβων. Έγχρωμοι ηθοποιοί, σε χωριστές θεατρικές ομάδες, έβαφαν επίσης το πρόσωπό τους με μαύρη μπογιά, έβαφαν τα χείλη τους λευκά και ερμήνευαν τα ίδια υπερβολικά στερεότυπα μπροστά σε ενθουσιώδεις θεατές σε όλο τον κόσμο.

Αυτό το ιστορικό παράδοξο μας έθετε μία πολύ συγκεκριμένη πρόκληση. Δεν θέλαμε να προσθέσουμε τα σχόλια

μας, να διαστρεβλώσουμε το υλικό με κάποιον τρόπο, ή να βάλουμε εισαγωγικά γύρω από το γεγονός. Θέλαμε όμως να ανάψουμε μια φωτιά κάτω από την παρουσίαση του μίνστρελ σόου μέσα από τη δική μας επαγρύπνηση και κατανόηση. Έρθαμε αντιμέτωποι με τα ζητήματα αυτά και γίναμε αγωγοί τους παρουσιάζοντας αυτά τα στερεότυπα επί σκηνής.

Οι πιο τραυματικές και συναισθηματικές φορτισμένες στιγμές προέκυψαν την πρώτη φορά που οι ηθοποιοί έβαψαν το πρόσωπό τους μαύρο. Αυτή η πράξη ήταν ιδιαίτερα μακάβρια για τους τρεις Αφροαμερικανούς ηθοποιούς του θιάσου. Μπρος σε τεράστιους καθρέπτες, παρακολουθούσαμε τον κάθε ηθοποιό να μεταμορφώνεται σε ένα αρχέτυπο μαύρου προσώπου και λευκού στόματος. Απλώνοντας το μείκαπ, φορώντας τα κοστούμια, ερμηνεύοντας τα αστέρια, τα τραγούδια και τους χορούς, αντιμετωπίσαμε και αισθανθήκαμε ένα κομμάτι ιστορίας. Οι θεατές βρέθηκαν μπροστά σε μια ντοκυμαντερίστικη ενσάρκωση των μίνστρελ σόου και αντιμετώπισαν ιστορικά σχήματα γεμάτα απ' τον αντίλαλο της δικής μας εμπλοκής μ' αυτά, της θλίψης μας και της ελευθερίας μας. Το αποτέλεσμα ήταν πολύ δυνατό και μας θύμιζε με έναν ζωντανό τρόπο την ίδια μας την ιστορία. Μέσα από την ενσάρκωση ισχυρών στερεοτύπων, επιτελέστηκε ένας μικρός εξορκισμός.

\*\*\*

Μια άλλη προσέγγιση του στερεοτύπου απαιτεί μια πιο αγνή χρήση του σώματος ως αγωγό του παρελθόντος. Ορισμένες παραδόσεις σε διάφορα μέρη του κόσμου ανέπτυξαν αυστηρά καθορισμένες σωματικές τεχνικές για να διοχετεύεται στο σώμα αυθεντική εμπειρία μέσω του χρόνου. Αυτές οι φόρ-

μουλες πρέπει να παραστώνται χωρίς να αποπειράται κανείς να τις ερμηνεύσει. Η αλληλεπίδραση με αυτά τα σχήματα είναι πιο αγνή, σε σχέση με την παραμόρφωση που απαιτείται όταν έχουμε να κάνουμε με στερεότυπα που έχουν υποστεί πολιτισμική κατάχρηση. Το αποτέλεσμα, δε, αυτής της αλληλεπίδρασης είναι ένα αίσθημα έκστασης καθώς τα συναισθήματα βρίσκουν αγωγό και δγαίνουν στην επιφάνεια.

Η Λίσα Γουόλφορντ, στο εξαιρετικό της βιβλίο *Η έρευνα του Γκροτόφσκι για το Αντικειμενικό Δράμα*, το οποίο αφορά τη δουλειά του Πολωνού σκηνοθέτη Γιέρζι Γκροτόφσκι στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια στο Ίρβιν, περιγράφει τον τρόπο που ο Γκροτόφσκι διερεύνησε την αμερικανική παράδοση των Σέικερς<sup>1</sup>. Ο Γκροτόφσκι ισχυριζόταν ότι αν οι ηθοποιοί εκτελούσαν σωστά τα τραγούδια και τους χορούς των Σέικερς, θα γίνονταν αγωγοί της αυθεντικής εμπειρίας

1. Ονομάστηκαν Shakers (κυριολεκτικά «Δονητές») επειδή οι θρησκευτικές τους τελετές περιείχαν δονητικούς χορούς. Οι Σέικερς ήταν μια προτεσταντική θρησκευτική κοινότητα, που δημιουργήθηκε στο Μάντσεστερ της Αγγλίας το 1772 με πρωτεργάτισσα την Ann Lee, η οποία μετέφερε μια ομάδα εννέα ατόμων στη Νέα Υόρκη το 1774. Θερμοί οπαδοί της αγάμίας, οι Σέικερς πλήθυναν μέσω του προσηλυτισμού και της υιοθέτησης ορφανών. Έχτισαν 19 οικισμούς οι οποίοι προσέλκυσαν περίπου 200.000 πιστούς κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, αλλά σήμερα έχουν εξαφανιστεί. Ακριβείς λεπτομέρειες για αυτούς δεν υπάρχουν και η κοινότητα τυλίγεται σήμερα από ένα πέπλο μυστηρίου, αφού οι Σέικερς δεν άφησαν πίσω τους γραπτά κείμενα ή άλλες καταγραφές. Το μόνο που έχει απομείνει ως τις μέρες μας από εκείνους είναι κάποιες αμφιδύο γνησιότητας προφορικές παραδόσεις, καθώς και τα κτήρια και τα αντικείμενα που κατασκεύασαν. Τα υψηλής αισθητικής έπιπλα που έφτιαχναν, η κατασκευή των οποίων ήταν για αυτούς μια πράξη που τους έφερνε κοντύτερα στο Θεό (λίπα, λειτουργικά και καλαίσθητα θα μπορούσαν ίσως να προικονομούν το Μπάουχαους), είναι σήμερα περιζήτητα και εκτίθενται σε μουσεία. [Σ.τ.Μ.]

των Σέικερς — μια κοινότητα για την οποία ξέρουμε τόσο λίγα. Οι σχετικά απλές κινήσεις και μελωδίες των Σέικερς έπρεπε να αποδοθούν χωρίς εξωραϊσμό ή ερμηνεία. Ο ηθοποιός έπρεπε απλώς να επικεντρωθεί στα δήματα και στις μελωδίες για να αποκτήσει πρόσβαση στην γνήσια εμπειρία των Σέικερς.

Οι Ιάπωνες χρησιμοποιούν τη λέξη *κάτα* για να περιγράφουν μια σειρά κινήσεων που μπορούν να επαναληφθούν. Μπορεί κανείς να βρει *κάτα* στην υποκριτική, στην μαγειρική, στις πολεμικές τέχνες και στην ανθοδετική. Στα αγγλικά, η λέξη *κάτα* μεταφράζεται ως «σφραγίδα», «μοτίβο» ή «φόρμα»<sup>2</sup>. Κατά την εκτέλεση ενός *κάτα*, είναι ουσιώδες να μην αμφισβητείται ποτέ το νόημά του. Μέσα όμως από την αέναη επανάληψη το νόημα αρχίζει να δονείται και να αποκτά ουσία.

Οι Αμερικανοί έχουν εμμονή με την ελευθερία και οι περιορισμοί συχνά τους προκαλούν δυσφορία. Αναρωτιέμαι αν έχουμε σκεφτεί αρκετά το νόημα της ελευθερίας. Όταν λέμε ελευθερία, εννοούμε την ελευθερία να κάνουμε ή την ελευθερία να είμαστε; Είναι καλύτερα να έχουμε την ελευθερία να κάνουμε ό,τι θέλουμε όποια ώρα θέλουμε, ή να βιώνουμε την ελευθερία ως εσωτερική απελευθέρωση; Μπορούμε να έχουμε και τα δύο την ίδια στιγμή;

Ίσως σπαταλάμε υπερβολικά πολύ χρόνο επικεντρωνόμενοι στο να έχουμε την ελευθερία να κάνουμε ό,τι θέλουμε και να αποδεικνύουμε ότι άξιζε τον κόπο. Ίσως ξοδεύουμε

2. Η ελληνική μετάφραση της λέξης *κάτα*, όπως χρησιμοποιείται στην διδασκαλία των ιαπωνικών πολεμικών τεχνών στη χώρα μας, είναι «φόρμα» ή «ρουτίνα εξάσκησης», αν και συχνά χρησιμοποιείται ως έχει. [Σ.τ.Μ.]

υπερβολικά πολύ χρόνο αποφεύγοντας τα κάτω, τα σκεύη, τα κλισέ και τα στερεότυπα. Αν είναι αλήθεια ότι η δημιουργικότητα συμβαίνει κατά την έξαψη της αυθόρμητης αλληλεπίδρασης με σταθερές φόρμες, ίσως αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι η ποιότητα της έξαψης ή της θερμότητας που βάζεις κάτω από τα σκεύη, τους κώδικες και τα μοτίβα συμπεριφοράς που έχουμε κληρονομήσει.

Πολλοί Αμερικανοί ηθοποιοί έχουν εμμονή με την ελευθερία να κάνουν ό,τι τους έρχεται εκείνη τη στιγμή. Η έννοια των κάτω είναι απεχθής επειδή, με μια πρώτη ματιά, περιορίζει την ελευθερία. Αλλά όλοι γνωρίζουν ότι σε μία πρόβα πρέπει κάτι να ορίσεις· μπορείς είτε να ορίσεις αυτό που πρόκειται να κάνεις, είτε τον τρόπο με τον οποίο θα το κάνεις. Το να ορίσεις ταυτόχρονα το τι αλλά και το πώς αποτελεί τυραννία και δεν επιτρέπει καμία ελευθερία στον ηθοποιό. Το να μην ορίσεις κανένα από τα δύο σχεδόν αποκλείει την δυνατότητα να γίνουν πιο έντονες οι στιγμές επί σκηνής μέσα από την επανάληψη. Με άλλα λόγια, αν ορίσεις υπερβολικά πολλά πράγματα, το αποτέλεσμα είναι άψυχο. Αν ορίσεις υπερβολικά λίγα, το αποτέλεσμα είναι θολό και ασαφές.

Άρα — αν είναι απαραίτητο να ορίζεις κάτι και επίσης να αφήνεις κάτι ανοιχτό, τότε προκύπτει το ερώτημα: Ορίζεις το τι συμβαίνει ή το πώς συμβαίνει; Ορίζεις τη φόρμα ή το περιεχόμενο; Ορίζεις τη δράση ή το συναίσθημα; Λόγω της διάχυτης αμερικανικής παρανόησης του συστήματος Στανισλάφσκι, οι πρόβες συχνά καταλήγουν να έχουν ως βασικό στόχο την εκμείευση έντονων συναισθημάτων από τους ηθοποιούς κι έπειτα το φιξάρισμα αυτών των, αποφασισμένων πια, συναισθημάτων. Τα ανθρώπινα συναισθήματα, όμως, είναι κάτι φυγαλέο και εφήμερο. Έτσι, με το να καθορίζεις τα συναισθήματα, ευτελίζεις τα συναισθήματα.

Συνεπώς, πιστεύω ότι είναι καλύτερα να ορίζεις το έξω (τη φόρμα, τη δράση) και να επιτρέπεις στο έσω (στην ποιότητα της ύπαρξης, στο διαρκώς εναλλασσόμενο εσωτερικό τοπίο) την ελευθερία να κινείται και να αλλάζει σε κάθε επανάληψη.

Αν επιτρέπεις στα συναισθήματα την ελευθερία να ανταποκρίνονται στην έξαψη της στιγμής, τότε αυτό που ορίζεις είναι η φόρμα, το δοχείο, το κάτω. Δουλεύεις κατ' αυτόν τον τρόπο, όχι επειδή τελικά σε ενδιαφέρει περισσότερο η φόρμα αλλά, παραδόξως, επειδή σε ενδιαφέρει περισσότερο η ανθρώπινη εμπειρία. Απομακρύνεσαι από κάτι, ώστε να έρθεις κοντύτερα σ' αυτό. Για να επιτρέψεις συναισθηματική ελευθερία, δίνεις προσοχή στη φόρμα. Αν ενστερνιστείς την έννοια των δοχείων ή των κάτω, τότε αυτό που έχεις να κάνεις είναι να ανάψεις μια φωτιά, μια ανθρώπινη φωτιά, μέσα σε κάθε ένα από αυτά τα σκεύη και ν' αρχίσεις να καις.

\*\*\*

Είναι δυνατόν να συναντήσουμε ο ένας τον άλλο εκ νέου, μέσα στο πλαίσιο των περιορισμών μιας καθορισμένης φόρμας; Είναι δυνατόν να κάψουμε όλες τις στρώσεις των κληρονομημένων νοημάτων του στερεότυπου ώσπου να απελευθερώσουμε κάτι φρέσκο και να το μοιραστούμε με άλλους;

Μια φίλη κάποτε μου περιέγραψε ένα περιστατικό σε ένα ασφυκτικά γεμάτο λεωφορείο του Σαν Φρανσίσκο. Πρόσεξε δύο παντελώς ανόμοια άτομα στριμωγμένα το ένα κοντά στο άλλο σε μια στενή θέση απέναντί της: το ένα ήταν μια εύθραυστη γηραιά κυρία και το άλλο μια εντυπωσιακή τραβεστί. Ξαφνικά το λεωφορείο κλυδωνίστηκε, έγειρε προς τη μία πλευρά και το δίχτυ των μαλλιών της γηραιάς κυρίας πιάστηκε σε ένα απ' τα δαχτυλίδια που φορούσε η τραβεστί.

Τη στιγμή που το δίχτυ της κυρίας μπλέχτηκε στο δαχτυλίδι της τραβεστί, οι δυο τους περιπλέχτηκαν σε μια έξοχα αμοιβαία κρίση. Καθώς ήταν αναγκασμένες εκ των συνθηκών να αντιμετωπίσουν η μία την άλλη, τα όρια που συνήθως τις όριζαν και τις χώριζαν διαλύθηκαν αυτομάτως. Ξαφνικά ξεπήδησε η δυνατότητα για κάτι φρέσκο και καινούργιο. Ίσως μια απ' τις δύο να εξέφραζε αγανάκτηση, ή πιθανόν να ξεσπούσαν και οι δύο σε γέλια. Τα όρια εξατμίστηκαν και είδαν τους εαυτούς τους δίχως το μαξιλαράκι των ορισμών που προηγουμένως αρκούσε για να τις κρατάει χωριστά.

Όταν άκουσα αυτήν την ιστορία, αναπήδησα. Αντιπροσωπεύει ένα αλάθητο μάθημα για το τι είναι δυνατόν να συμβεί ανάμεσα σε ηθοποιούς επί σκηνής και ανάμεσα σε ηθοποιούς και κοινό μέσα σε ένα θέατρο.

Οι Ιάπωνες έχουν μία λέξη που περιγράφει την ποιότητα του χώρου και του χρόνου ανάμεσα στους ανθρώπους: *μα-άι*. Στις πολεμικές τέχνες, το *μα-άι* είναι ζωτικής σημασίας λόγω του κινδύνου θανάσιμης επίθεσης. Επί σκηνής, ο χώρος ανάμεσα στους ηθοποιούς πρέπει επίσης να επενδύεται συνεχώς με ποιότητα, προσοχή, δυναμικότητα, ακόμη και με κίνδυνο. Οφείλουμε να καλλιεργούμε το *μα-άι*, να το σεβόμαστε και να το οξύνουμε. Τα σκoiνιά που συνδέουν τους ηθοποιούς πάνω στη σκηνή δεν πρέπει ποτέ να χαλαρώνουν.

Συζητούσα κάποτε με έναν ηθοποιό που έπαιξε το ρόλο του Νικ στο *Ποιος φοβάται τη Βριτζίνια Γουλφ* με την Γκλέντα Τζάκσον ως Μάρθα. Μου είπε πως η Τζάκσον δεν άφηγε ποτέ, μα ποτέ, το σκoiνί ανάμεσα σ' εκείνην και στους άλλους τρεις ηθοποιούς να χαλαρώσει. Η τάση μιας λιγότερο σημαντικής ηθοποιού, που παίζει έναν άσωτο αλκοολικό χαρακτήρα που γλιστρά στην εντροπία, θα ήταν να χαλαρώσει

την ένταση και να βουλιάζει στον καναπέ. Αλλά στην περίπτωση της Τζάκσον, τα σκoiνιά ανάμεσα σ' εκείνην και στους άλλους έπρεπε να είναι τεντωμένα ανά πάσα στιγμή. Μόνο όταν έφευγε απ' τη σκηνή χαλάρωναν αυτά τα σκoiνιά.

Όταν προσεγγίζετε το στερεότυπο ως σύμμαχο, δεν το ενστερνίζεστε έτσι ώστε να γραπωθείτε σφιχτά από αυτό· αντίθετα, το καίτε, αποπροσδιορίζοντάς το και επιτρέποντας στην ανθρώπινη εμπειρία να κάνει τις δικές της αλχημείες. Συναντάτε ο ένας τον άλλον σε μιαν αρένα όπου είναι δυνατή η υπέρβαση των συνηθισμένων ορισμών. Αφυπνίζετε την αντίθεση και τη διαφωνία. Αν ο χαρακτήρας που ερμηνεύετε είναι άσωτος και αλκοολικός τότε εντείνετε την ενέργεια που στέλνετε προς τα έξω. Όταν διασχίζετε τη σκηνή δεν σκέφτεστε ότι διασχίζετε τη σκηνή· αντίθετα, σκέφτεστε ότι δεν διασχίζετε τη σκηνή. Αφυπνίζετε αυτό που δεν είναι. Είστε δύσπιστοι απέναντι σε υποθετικά όρια και ορισμούς. Φροντίζετε την ποιότητα του χώρου και του χρόνου ανάμεσα σ' εσάς και στους άλλους. Και κρατάτε τα κανάλια ανοιχτά ώστε να ενσαρκώσετε τη ζωντανή ιστορία των κληρονομημένων στερεοτύπων.

\*\*\*

Τα στερεότυπα είναι δοχεία μνήμης, ιστορίας και εικασίας. Άκουσα κάποτε μια θεωρία για τον τρόπο με τον οποίο η κουλτούρα διαποτίζει την ανθρώπινη φαντασία. Η ιστορία αρχίζει με την ιδέα ότι οι εικόνες της Γαλλικής Επανάστασης που έρχονται στο νου του μέσου Αμερικανού είναι εικόνες από το *μιούζικαλ Οι Άθλιοι*. Οι εικόνες αυτές έρχονται ακόμη και στο νου εκείνων που δεν έχουν δει ποτέ την παράσταση. Η κουλτούρα έχει την τάση να κυριαρχεί και να εξαπλώνε-

ται και είναι ρευστή. Κινείται στον αέρα και εμποτίζει την ανθρώπινη εμπειρία.

Για να παίζεις τον Στάνλεϊ Κοβάλσκι στο *Λεωφορείο ο Πόθος*, καμώνεσαι ότι ο Μάρλον Μπράντο δεν έπαιξε ποτέ το ρόλο; Τι κάνεις με τα στερεότυπα του κοντομάνικου και της πόζας; Αποφεύγεις να σκέφτεσαι τον Μπράντο ή μελετάς την ερμηνεία του και την χρησιμοποιείς; Προσπαθείς να φτάσεις σε έναν εντελώς πρωτότυπο Κοβάλσκι; Τι κάνεις με την μνήμη του κοινού;

Όταν ανεβάζεις κλασσικά έργα όπως το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, τον *Οιδίποδα Τύραννο* ή το *Τραγουδώντας στη Βροχή*, πώς χειρίζεσαι τη μνήμη που φέρουν από κοινού οι θεατές; Μπορείς να συμπεριλάβεις τις ιστορικές αποσκευές ενός έργου στο στήσιμο μιας παράστασης; Ποια είναι η ευθύνη σου στην ιστορία των στερεότυπων και των κλισέ που μοιράζεται το ίδιο το κοινό; Τι υποτίθεται ότι πρέπει να συμβεί απ' την πλευρά εκείνων που προσλαμβάνουν την παράσταση;

Είναι πολύ εύκολο να με κάνει κανείς να κλάψω. Ένα αγόρι που διασχίζει ένα χωράφι τρέχοντας προς το χαμένο του κατοικίδιο, ένα κόλει ονόματι Λάσι, μπορεί να είναι για μένα ένας πυροδοτικός μηχανισμός. Είμαι σαν σκυλί του Παβλόφ· ξεσπώ σε δάκρια. Ως μέλος του κοινού, τα μεγάλα συναισθηματικά μου εναύσματα είναι η απώλεια και η μεταμόρφωση.

Στην πραγματικότητα δεν είναι δύσκολο να κάνεις τους πάντες σε ένα κοινό να νιώσουν και να σκεφτούν το ίδιο πράγμα την ίδια στιγμή. Δεν είναι δύσκολο να κλειδώσεις κάπου το νόημα και να ποδηγετήσεις την αντίδραση. Δυσκολότερο είναι να δημιουργήσεις ένα γεγονός ή μία στιγμή που θα πυροδοτήσει πολλά πιθανά νοήματα και συνειρμούς. Χρειάζεται δεξιοτεχνία για να δημιουργήσεις συνθήκες που

να είναι απλές αλλά όμως να περιέχουν τις αμφισημίες και την ανομοιογένεια της ανθρώπινης εμπειρίας.

Πρέπει όλοι οι θεατές να νιώθουν και να σκέφτονται το ίδιο πράγμα την ίδια στιγμή ή πρέπει ο κάθε θεατής να νιώθει και να σκέφτεται κάτι διαφορετικό σε διαφορετική στιγμή; Αυτό είναι το θεμελιώδες ζήτημα που βρίσκεται στην καρδιά της δημιουργικής πράξης: οι προθέσεις του καλλιτέχνη απέναντι στο κοινό.

Μεταξύ των πόλεων Άμχερστ και Νορθάμπτον στη δυτική Μασαχουσέτη, βρίσκονται δύο εμπορικά κέντρα, το ένα ακριβώς δίπλα στο άλλο. Οι ντόπιοι τούς έχουν κολλήσει τις ταμπέλες το «νεκρό» και το «ζωντανό» εμπορικό κέντρο. Και τα δύο είναι τεράστια. Το ένα λειτουργεί επιτυχώς, πάντα γεμάτο δραστηριότητα και συνωστισμένα καταστήματα, και το άλλο, ακριβώς δίπλα, το νεκρό, είναι συνήθως άδειο και θυμίζει φάντασμα — μια προφανής αποτυχία. Και τα δύο εμπορικά κέντρα διαθέτουν ενεργά πολυσινεμά με πολλές αίθουσες προβολών, και οι κινηματογραφόφιλοι είναι κατά βάση η μόνη κίνηση που βλέπει ποτέ το νεκρό εμπορικό.

Ένα καλοκαιρινό απόγευμα, το καλοκαίρι που κυκλοφόρησε ο Στίβεν Σπίλμπεργκ το *E.T.* και *Το Πνεύμα του Κακού* πήγα να δω το *E.T.* στο νεκρό εμπορικό. Εξαιτίας της τρομερής δημοτικότητας και των δύο ταινιών του Σπίλμπεργκ, φαινόταν ότι και τα δύο πολυσινεμά, και στα δύο εμπορικά κέντρα, έπαιζαν είτε το *E.T.* είτε *Το Πνεύμα του κακού* σε όλες τις μικρές τους αίθουσες. Ενώ παρακολουθούσα την ταινία έκλαψα ευσυνειδήτητα κατά τις στιγμές που υποτίθεται ότι έπρεπε να κλάψω και γέγχα από την αίθουσα όταν τελείωσε η ταινία νιώθοντας μικρή, ασήμαντη και χρησιμοποιημένη. Καθώς περπατούσα προς τον χώρο στάθμευσης, μπορούσα να δω χιλιάδες άλλους ανθρώπους να βγαίνουν

από τις αίθουσες των δύο εμπορικών κέντρων, του νεκρού και του ζωντανού, και όλοι να προχωρούν προς τα αυτοκίνητά τους. Ο ήλιος έδυε, και όσο έπιανε το μάτι μου έβλεπα αυτοκίνητα γεμάτα θεατές του Σπίλμπεργκ να κινούνται προς την κεντρική λεωφόρο. Καθώς έμπαινα στο αυτοκίνητό μου άρχισε να βρέχει, οπότε έβαλα μπρος τους υαλοκαθαριστήρες, άναψα τα μεγάλα φώτα και είδα χιλιάδες άλλα αυτοκίνητα να βάζουν μπρος τους υαλοκαθαριστήρες και ν' ανάβουν τα μεγάλα φώτα. Ξαφνικά, παρακολουθώντας το θέαμα μέσα από τον χτύπο των υαλοκαθαριστήρων, είχα το απαίσιο αίσθημα ότι ο καθένας από εμάς, απομονωμένος στο αυτοκίνητό του και έχοντας μόλις δει την ταινία του Σπίλμπεργκ, ένιωθε το ίδιο πράγμα — όχι μ' αυτήν την θαυμάσια αίσθηση κοινότητας που εγείρει τις καρδιές και το πνεύμα μας, αλλά αντιθέτως, ένιωσα ότι η ταινία μάς είχε κάνει μικρότερους. Μας είχαν φερθεί ως μαζικούς καταναλωτές. Μας είχαν ποδηγετήσει.

Δεν είναι δύσκολο να πυροδοτήσεις το ίδιο συναίσθημα στον καθένα. Αυτό που είναι δύσκολο είναι να πυροδοτήσεις σύνθετους συνειρμούς έτσι ώστε ο καθένας να έχει μια διαφορετική εμπειρία. Ο Ουμπέρτο Έκο στο εξαιρετικό βιβλίο του *Το Ανοιχτό Έργο*, αναλύει την διαφορά ανάμεσα στο ανοιχτό και στο κλειστό έργο. Σε ένα κλειστό έργο, υπάρχει μία πιθανή ερμηνεία. Σε ένα ανοιχτό έργο, μπορούν να υπάρξουν πολλές.

Στο θέατρο μπορούμε να επιλέξουμε να δημιουργήσουμε στιγμές κατά τις οποίες όλοι όσοι παρακολουθούν έχουν μια παρόμοια εμπειρία ή στιγμές που να πυροδοτούν διαφορετικούς συνειρμούς στον καθένα. Πρόθεσή μας είναι να εντυπωσιάσουμε το κοινό ή να το ενδυναμώσουμε δημιουργικά;

\*\*\*

Η Σούζαν Σόνταγκ, στο δοκίμιό της «Γοητευτικός φασισμός», εξετάζει την αισθητική του φασισμού μέσα από την ζωή και το έργο της κινηματογραφίστριας του Χίτλερ, Λένι Ρίφενσταλ. Η Σόνταγκ υποστηρίζει ότι η αισθητική του φασισμού απορρέει από μία εμμονή με καταστάσεις ελέγχου, με την πειθήνια συμπεριφορά, την αθέμιτη εκμετάλλευση αισθημάτων και την απάρνηση της νοημοσύνης. Η φασιστική τέχνη υμνεί την παράδοση και εξυψώνει την έλλειψη στοχασμού.

Πριν από μερικά χρόνια, επισκέφτηκα την ίδια εβδομάδα δύο τόπους στη Γερμανία και βίωσα δύο εντελώς διαφορετικά είδη αρχιτεκτονικής. Και τα δύο είχαν χτιστεί για μαζική χρήση. Οι προθέσεις πίσω από τον σχεδιασμό τους, όμως, διέφεραν τόσο που ήταν αποκαλυπτικές ως προς την εμπειρία που αποκομίζει το κοινό από το έργο ενός καλλιτέχνη. Το ένα ήταν ο χώρος των συλλαλητηρίων της Νυρεμβέργης, όπου ο Χίτλερ αγόρευε μπροστά στις μάζες, και το άλλο ήταν το αχανές συγκρότημα στο Μόναχο όπου φιλοξενήθηκαν οι Χειμερινοί Ολυμπιακοί του 1980.

Στη Νυρεμβέργη η αρχιτεκτονική ήταν αχανής και εντυπωσιακή, και καθώς περπατούσα στον χώρο ένιωθα μικρή και ασήμαντη. Η κύρια μέριμνα της αρχιτεκτονικής ήταν σαφώς ο έλεγχος, η πειθήνια συμπεριφορά, η ποδηγέτηση των αισθημάτων και η αποκήρυξη της νοημοσύνης. Η αντίθετη εμπειρία με περίμενε στο Ολυμπιακό Στάδιο του Μόναχου. Παρά τις διαστάσεις του γιγαντιαίου συγκροτήματος, όπου κι αν περπατούσα ένιωθα παρούσα και αισθανόμουν μεγάλη. Η αρχιτεκτονική παρακινούσε ποικίλες αντιδράσεις και υπερκειμενικές διερωτήσεις.

Ο χώρος των συλλαλητηρίων του Ναζιστικού Κόμματος είναι ένα τεράστιο σύμπλεγμα σταδίων και αιθουσών συ-



ναθροίσεων, σε μια περιοχή που συμμορφώνονταν με αυτό που ο αρχιτέκτονας του Χίτλερ Άλμπερτ Σπερ αποκαλούσε *Versammlungsarchitektur* (αρχιτεκτονική συναθροίσεων). Το ενδιαφέρον του Χίτλερ για την ψυχολογία των μαζών και για το πώς να επηρεάζει με τον καλύτερο τρόπο μάζες ανθρώπων είναι στενά συνδεδεμένο με τη λειτουργία της αρχιτεκτονικής κατά τον Σπερ, ο οποίος περιέγραψε την αρχιτεκτονική ως «έναν τρόπο σταθεροποίησης του εξουσιαστικού του μηχανισμού». Η αρχιτεκτονική υπέβαλε την υποτέλεια με το να βάζει τους πάντες στη θέση τους. Η πρόθεση πίσω από τον σχεδιασμό αυτού του χώρου ήταν να εντυπωσιάζει τους ανθρώπους και να τους κάνει να αισθάνονται μικροί.

Στο Μόναχο, αντίθετως, ο περιβάλλων χώρος των εγκαταστάσεων και τα ίδια τα κτήρια των Χειμερινών Ολυμπιακών του 1980, σχεδιασμένα από τον διάσημο αρχιτέκτονα Φράι Ότο, αποτελούν ένα ανοιχτό, παιγνιώδες περιβάλλον. Ένα από τα ομορφότερα επιτεύγματά του είναι η οροφή του Ολυμπιακού Σταδίου, έργο εκπληκτικής χάρης και ρευστότητας. Ο Ότο ειδικεύεται στην εφελκυστική αρχιτεκτονική. Κτίσματα που σχεδιάζονται ως εφελκυστική αρχιτεκτονική σχεδιάζονται με γνώμονα την ένταση, ή την διάλυση, σε αντίθεση με την πιο οικεία, συμβατική αρχιτεκτονική που σφυρηλατείται από την έννοια της συμπύκνωσης. Τα κτήρια μοιάζουν με τεράστιες αραχνοειδείς τέντες. Είναι γενναιόδωρα και ασύμμετρα και καθώς περπατάς γύρω τους, η θέα που αντικρίζεις αλλάζει συνεχώς. Τα κτήρια και το στάδιο απλώνονται με χάρη σε μερικούς λόφους και σε προσκαλούν σε περιπλάνηση και περισυλλογή. Διαφέροντας σημαντικά από την φασιστική πρόθεση να ελέγξουν και να καθυποτάξουν, αυτά τα οικοδομήματα ενθαρρύνουν τους ανθρώπους να κινηθούν και να σκεφτούν ελεύθερα και δημιουργικά.

Έπειτα από την σωματική εμπειρία αυτών των δύο αντιφατικών εκφράσεων της αρχιτεκτονικής —μιας που απελευθερώνει τη φαντασία και μιας άλλης που της βάζει λου-κέτο— ήξερα ότι έπρεπε να εφαρμόσω αυτό το μάθημα στη δουλειά μου ως θεατρική σκηνοθέτις. Θέλω να δημιουργώ δουλειά όπου οι πάντες να νιώθουν το ίδιο ή που να νιώθει ο καθένας διαφορετικά; Θέλω το κοινό να νιώθει μικρό και ότι το έχουν ποδηγετήσει ή εργάζομαι προς κάτι που αφήνει χώρο στο κοινό να περιπλανηθεί, να φανταστεί και να κάνει συνειρμούς;

\*\*\*

Το παράδοξο στη σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού είναι ότι για να μπορέσεις να μιλήσεις σε πολλούς ανθρώπους πρέπει να μιλάς μόνο σε έναν, αυτόν που ο Ουμπέρτο Έκο αποκαλεί «ιδεατό αναγνώστη». Έμαθα για τον ιδεατό αναγνώστη στο θέατρο το 1988, όταν σκηνοθέτησα ένα έργο με τον τίτλο *Όχι Έργα, Όχι Ποίηση...*, βασισμένο στα θεωρητικά γραπτά του Μπέρτολτ Μπρεχτ.

Περίπου εκείνη την εποχή στη Νέα Υόρκη κυκλοφορούσε ένα ανέκδοτο ανάμεσα στους θεατράνθρωπους της εναλλακτικής σκηνής της πόλης: ότι οι άνθρωποι της εναλλακτικής θεατρικής σκηνής δημιουργούσαν έργα που απευθύνονταν σε άλλους ανθρώπους της εναλλακτικής θεατρικής σκηνής. Ως αντίδραση σ' αυτήν την ενοχλητική ιδέα, προσπαθούσα πάντοτε να απλώνω ένα δίχτυ, όσο το δυνατόν μεγαλύτερο, ώστε να μιλάω στο πιο ευρύ και ποικίλο κοινό που θα μπορούσα να φανταστώ. Αλλά με το *Όχι Έργα, Όχι Ποίηση...* αποφάσισα να φτιάξω ένα έργο για τους φίλους μου. Ήθελα η παράσταση να λειτουργήσει ως ερωτική επιστολή προς την θεατρική κοινότητα. Στο τέρμα της διαδικασίας προδών,

φантаζόμενους πάντοτε έναν καλλιτέχνη της εναλλακτικής θεατρικής σκηνής ως παραλήπτη. Δεν έτρεφα προσδοκίες για ένα ευρύτερο κοινό. Παραδόξως, το *Όχι Έργα, Όχι Ποίηση...* έγινε μια από τις πιο προσιτές θεατρικές δουλειές που σκηνοθετήσα ποτέ. Μίλησε σε πολλούς ανθρώπους επειδή επέλεξε να μιλήσω σε ένα άτομο. Από τότε, έχω πάντα στο μυαλό μου την εικόνα του ιδεατού μου αναγνώστη ενώ προετοιμάζω ένα έργο και κάνω πρόβες για αυτό.

\*\*\*

Στο θέατρο απλώνουμε το χέρι και αγγίζουμε το παρελθόν μέσα από τη λογοτεχνία, την ιστορία και την μνήμη. Αυτό το κάνουμε για να μπορέσουμε να παραλάβουμε και να βιώσουμε και πάλι στο παρόν ορισμένα σημαντικά και φλέγοντα ανθρώπινα ερωτήματα, κι έπειτα να τα μεταβιβάσουμε στις επόμενες γενεές. Αυτή είναι η λειτουργία μας: αυτό είναι το έργο μας. Υπό το φως αυτού του στόχου, θέλω να σκέφτομαι πιο θετικά για την ωφελιμότητα των στερεότυπων και να αμφισβητώ τις εικασίες μου για την αυθεντικότητα. Αν δεχτούμε τα στερεότυπα αντί να τα αποφεύγουμε, αν εισχωρήσουμε στο δοχείο και ασκήσουμε πίεση στα όριά του, δοκιμάζουμε την ανθρωπιά και την επαγρύπνησή μας. Τα δοχεία αυτά αποτελούν ισχυρά οπτικά και ηχητικά ερεθίσματα για τους θεατές και, αν ο καλλιτέχνης επαγρυπνεί στο έπακρο όταν τα χειρίζεται, μπορούν να μας συνδέσουν με το χρόνο.

## VI. Αμηχανία

*Το άλμα, όχι το δόγμα, είναι αυτό που καθιστά δυνατή την εμπειρία.*

Χάινερ Μίλερ

Κάθε δημιουργική πράξη προϋποθέτει ένα άλμα στο κενό. Το άλμα πρέπει να γίνει την κατάλληλη στιγμή, αν και η στιγμή του άλματος δεν προδιαγράφεται ποτέ. Εν τω μέσω ενός άλματος, δεν υπάρχουν εγγυήσεις. Η πραγματοποίηση ενός άλματος συχνά προκαλεί μεγάλη ντροπή και αμηχανία<sup>1</sup>. Η αμηχανία είναι σύντροφος της δημιουργικής πράξης: ένας συνεργάτης-κλειδί. Αν η δουλειά σου δεν σου προκαλεί αρκετή αμηχανία, τότε είναι πολύ πιθανόν να μην αγγίζει κανέναν.

Ένας φίλος μου ηθοποιός έτρεφε όλη του τη ζωή την φαντασίωση να γίνει ροκ σταρ. Αντλώντας δύναμη από τη λατρεία του για τον Στινγκ, τον Μικ Τζάκερ και τον Πίτερ Γκάμπριελ, έφτιαξε μια μπάντα, έκαναν πρόβες σ' ένα υπόγειο και τελικά έκλεισαν μία εμφάνιση σε ένα κλαμπ του Ιστ Βίλατζ στη Νέα Υόρκη. Με κάλεσε να πάω να τους δω. Το κλαμπ είχε πολλή φασαρία, το συγκρότημα του φίλου μου

1. Αμηχανία: Στο πρωτότυπο *embarrassment*. Η λέξη αναφέρεται σε έναν συνδυασμό ντροπής, συστολής και αμηχανίας: δεν υπάρχει τέλεια αντιστοιχία της λέξης με κάποια ελληνική. Στην παρούσα μετάφραση προτιμήθηκε η λέξη αμηχανία επειδή έτσι αποφεύγονται τυχόν παρανοήσεις που θα προέδιδαν στο αντικείμενο αυτού του κεφαλαίου ηθική χροιά (στα ελληνικά, συχνά η λέξη ντροπή πιθανόν να σχετίζεται με την ενοχή ή το σφάλμα — «ντρέπομαι για κάτι»), ενώ η Μπογκάρτ εστιάζει εδώ στην ψυχολογική και κοινωνική διάσταση της έννοιας. Παρ' όλα αυτά, όπου δεν υπάρχει περίπτωση σύγχυσης, χρησιμοποιείται και η λέξη ντροπή μόνη της ή μαζί με τη λέξη αμηχανία, ως μετάφραση του *embarrassment*. [Σ.τ.Μ.]

ήταν μέτριο, και η απόδοσή του, δυστυχώς, ήταν ακόμη χειρότερη. Παρ' όλο που εκτέλεσε όλες τις χρειαζόμενες φιγούρες ενός ροκ σταρ, το όλο γεγονός είχε μια εντυπωσιακά πλαστή αίσθηση. Τραγούδησε μπροστά από τρεις άλλους μουσικούς αντιστοίχου ζόρικης εμφάνισης και ήταν σκέτη καταστροφή.

Όταν κατέβηκαν από τη σκηνή, στράφηκα στη συνοδό μου, την Ανέτ Χούμπε, που ήταν όντως μία ροκ σταρ από το Βερολίνο, και την ρώτησα γιατί η εμφάνιση του φίλου μου ήταν σκέτη αποτυχία. Απάντησε χωρίς δισταγμό: «Er hat keine Scheu.» Σε μια πρόχειρη μετάφραση, η λέξη «Scheu» σημαίνει συστολή, ντροπή ή αμηχανία. «Δεν έχει καθόλου αμηχανία.» Θέλησα να μάθω περισσότερα. «Είναι ηθοποιός, όχι τραγουδιστής,» εξήγησε εκείνη. «Υποδύεται έναν τραγουδιστή, αλλά δεν τραγουδάει πραγματικά.»

Για να εξακριβώσουμε τα χαρακτηριστικά ενός γνήσιου τραγουδιστή, η Ανέτ Χούμπε πρότεινε να παραμείνουμε στο κλαμπ και ν' ακούσουμε την επόμενη μπάντα. Η τραγουδίστρια του επόμενου συγκροτήματος ήταν μια γυναίκα που απλώς κάθονταν μπροστά από τη μπάντα της και τραγουδούσε. Στην αρχή έδειχνε αδέξια και απλοϊκή αλλά πολύ σύντομα έγινε φανερό ότι αυτή ήταν, όντως, μια πραγματική τραγουδίστρια. Το γεγονός ότι τραγουδούσε, η ένταση του ήχου που αναδύοταν απ' το κορμί της, αύξανε το πόσο ευάλωτη ήταν. Η ίδια η συναίσθησή της ότι βρισκόταν επάνω στη σκηνή της προκαλούσε αμηχανία και φαινόταν κάπως σαν να ντρέπεται.

Αν κάποιον δεν τον «αγγίζει» η αναίδεια αυτού που εκφράζεται μέσα από αυτόν, όπως παρατήρησε η Γερτρούδη Στάιν για το Όκλαντ της Καλιφόρνια, τότε «εκεί δεν υπάρχει καθόλου εκεί.» Ίσως η Τζούντι Γκάρλαντ να σήκωσε τα

χέρια της σχηματίζοντας αυτό που αργότερα έγινε η κλασική εικόνα της Γκάρλαντ, μόνο λόγω της αμηχανίας, της ντροπής της και της συναίσθησης που είχε του εαυτού της. Από εκείνη τη στιγμή κι έπειτα, τραγουδιστές και ντραγκ κουίν μιμήθηκαν με ακρίβεια και άκρατη λατρεία την κίνηση των χεριών της. Αλλά οι περισσότεροι από αυτούς τους ερμηνευτές κατόρθωσαν επίσης να αποφύγουν την αρχική της συστολή. Είναι αλήθεια ότι υπάρχουν λίγες ντραγκ κουίν που έχουν ιδιοποιηθεί τις πόζες της Τζούντι Γκάρλαντ κατορθώνοντας να υπερβούν τα κληρονομημένα στερεότυπα. Ένας σπουδαίος «επαναλήπτης» χρησιμοποιεί την αρχική φόρμα, όχι για να την μιμηθεί άκριτα, αλλά μάλλον για να την ανοίξει και να της χαράξει νέα σύνορα.

Στην περίπτωση ενός μέτριου ερμηνευτή που εκτελεί αστόχαστη μίμηση, το σάστισμα της αρχικής δημιουργικής στιγμής απουσιάζει. Όταν αναζητά κανείς την αυθεντικότητα, δεν μπορεί να περιμένει να βρει ασφάλεια και σιγουριά σε κληρονομημένες φόρμες, έργα, τραγούδια ή κινήσεις. Αυτό που χρειάζεται κανείς να κάνει είναι να αναζωπυρώνει τη φωτιά μέσα σε κάθε επανάληψη και να είναι προετοιμασμένος για μια προσωπική έκθεση με τα επακόλουθά της. Έσω έτοιμος και έσω αμήχανος.

\*\*\*

*Η υποκριτική είναι μισή ντροπή, μισή δόξα. Ντροπή επειδή εκθέτεις τον εαυτό σου, δόξα όταν μπορείς να ξεχνάς τον εαυτό σου.*

Τζον Γκίλγκουντ

Συνήθως σκεφτόμαστε την αμηχανία και την συστο-

λή ως υπερβολική συναίσθηση του εαυτού μας, ντροπή ή αδεξιότητα. Αλλά η ετυμολογία της λέξης στα αγγλικά (*embarrassment*) προτείνει άλλα χρήσιμα ενδεχόμενα. Πρωτοεμφανίστηκε το 1672 και προέρχεται από τη γαλλική λέξη *embarrasser*, που σημαίνει μπερδεύω, εμποδίζω ή ενοχλώ· παρακωλύω· δυσχεραίνω, παρεμποδίζω ή περιπλέκω· δημιουργώ περιπλοκές. Στα πορτογαλικά, *barras* σημαίνει φραγμός ή παρεμπόδιση και *embarrass* ονομάζεται η παρεμπόδιση στην πλοήγηση μιας βάρκας που ταξιδεύει σ' ένα ποτάμι, λόγω ξύλων που επιπλέουν, κορμών δέντρων ή δέντρων. Κατ' αυτήν την έννοια, *embarrassment* σημαίνει παρακωλύω, περιπλέκω και παρεμποδίζω.

Μου αρέσει να σκέφτομαι την αμηχανία ως μία παρεμπόδιση που έχουμε να αντιμετωπίσουμε, η οποία μας βοηθά να αποσαφηνίζουμε την αποστολή μας. Άραγε μπορούμε να καλωσορίσουμε τις περιπλοκές που φέρνει η δέσμευσή μας απέναντι σε κάτι; Μπορούμε να επιτρέψουμε να αμφισβητηθεί η αυθεντία μας ή η εξουσία μας κατά την αναμέτρηση; Όταν καταπιάνεσαι με κάτι που είναι λίγο πιο πέρα από εκεί που φτάνεις, ανακαλύπτεις ότι βρίσκεσαι μπλεγμένος σε κάτι που δεν το κατέχεις ακόμη πλήρως.

Η αμηχανία είναι δάσκαλος. Ένας καλός ηθοποιός διαικινδυνεύει να έρθει σε αμηχανία ανά πάσα στιγμή. Δεν υπάρχει τίποτε πιο συναρπαστικό από το να είσαι σε πρόβα με έναν ηθοποιό που είναι πρόθυμος να εισέλθει σε αμηχανη περιοχή. Η αίσθηση ότι τα πράγματα δεν είναι άνετα ή εύκολα κρατάει τα σκονιά τεντωμένα. Αν προσπαθείς να αποφεύγεις να σε φέρνει σε αμηχανία αυτό που κάνεις, τότε δεν θα συμβεί τίποτα επειδή η περιοχή στην οποία κινείσαι θα παραμένει ασφαλής και προφυλαγμένη. Η αμηχανία γεννά μια λάμψη και μία παρουσία και διαλύει τις συνήθειες σου.

Το να αποφεύγει κανείς την αμηχανία είναι μια φυσική ανθρώπινη τάση. Το να αισθάνεσαι αληθινά εκτεθειμένος απέναντι στους άλλους σπανίως είναι ένα ανακουφιστικό αίσθημα. Αλλά αν αυτό που κάνεις ή που φτιάχνεις δεν σε φέρνει σε επαρκώς δύσκολη θέση, τότε ενδεχομένως να μην είναι αρκετά προσωπικό ή βαθύ. Για να εγερθεί η προσοχή είναι απαραίτητη μια αποκάλυψη. Το αίσθημα αμηχανίας είναι καλός οικωνός επειδή υποδηλώνει ότι ανταποκρίνεσαι πλήρως στη στιγμή, και είσαι ανοιχτός στα νέα αισθήματα που θα γεννήσει η στιγμή αυτή.

Ο καλύτερος τρόπος να αποφύγει κανείς την αμηχανία είναι να φέρεται στο υλικό ανά χείρας σαν να είναι μια γνωστή οντότητα αντί για μία άγνωστη. Ως σκηνοθέτης μπορώ να διαλέξω να προσεγγίσω ένα έργο είτε με τη νοοτροπία ότι είναι ένας μικρός ελεγχόμενος καμβάς, είτε με τη νοοτροπία ότι είναι ένας τεράστιος καμβάς, ξέχειλος από ανεκμετάλλευτες δυνατότητες. Αν επιλέξω να κρατήσω υπεροπτική στάση απέναντι στο υλικό, αυτό θα συμμορφωθεί, παραμένοντας ασφαλές και καθόλου απειλητικό. Θα παραμείνει μικρότερό μου. Αν υιοθετήσω την στάση ότι το έργο που ανεβάζω αποτελεί μια περιπέτεια μεγαλύτερη απ' οτιδήποτε μπορώ να φανταστώ, ότι είναι μια οντότητα που θα με προκαλέσει να βρω ένα ενστικτώδες μονοπάτι για να την διασχίσω, τότε θα έχουν επιτραπεί στο έργο οι διαστάσεις που του αναλογούν.

Όταν ανατεθεί ένας ρόλος στον ηθοποιό, εκείνος έρχεται, εκτός των άλλων, αντιμέτωπος και με μια επιλογή στάσης. Αν διαλέξει να θεωρήσει τον χαρακτήρα ως κάποιον του οποίου οι ορίζοντες υπερβαίνουν την δική του περιορισμένη εμπειρία, τα αποτελέσματα θα είναι εντυπωσιακώς διαφορετικά από τα αποτελέσματα κάποιου που αποφασί-

ζει να δει τον χαρακτήρα του ως υποδεέστερο ή μικρότερό του. Ο πρώτος ηθοποιός θα ζήσει μια πιο σημαντική, πιο προσωπική περιπέτεια και, συνεπώς, θα διώσει πιο έντονα την απαραίτητη αμηχανία. Ο ηθοποιός που αποφασίζει να δει τον χαρακτήρα ως μικρότερο από τον εαυτό του, σπα-νίως θα αποπειραθεί κάτι που δεν θα του είναι ήδη οικείο. Στην πρόβα θα προσφέρει αναπόφευκτα τα τρομερά λόγια: «Ο χαρακτήρας μου δεν θα το έκανε ποτέ αυτό.» Αυτή η στενόμυαλη στάση οδηγεί σε μια περιορισμένη, ελεγχόμενη, και τελικά ανενδιαφέρουσα ερμηνεία. Η στάση που επιτρέπει στον χαρακτήρα να είναι μεγαλύτερος από την προσωπική εμπειρία κάποιου καταλήγει σε μια περιπέτεια, οι προοπτικές της οποίας είναι απεριόριστες.

Η Βανέσα Ρεντγκρέιβ, αφού έπαιζε ήδη επί έναν χρόνο σε μία παράσταση, συνειδητοποίησε ότι υπήρχαν σημεία στην παραγωγή που απλώς δεν ήξερε πώς να τα χειριστεί. Έτσι, αποφάσισε να αφήσει το γεγονός ότι δεν ήξερε να φανεί ενώ δούλευε τα σημεία αυτά. Ήλπιζε ότι οι θεατές είτε θα κοιτούσαν αλλού ώστε να μπορέσει να ξεδιαλύνει αυτά τα σημεία, είτε, αν ήθελαν να την κοιτάνε, ότι και αυτό θα ήταν εντάξει. Όπως αποδείχτηκε, οι στιγμές αυτές ήταν εντελώς καθηλωτικές. Φαντάζομαι ότι η δύναμη τού ότι δεν ήξερε θα είχε τέτοια οξύτητα που θα έκοβε σαν μαχαίρι τα βράδια των παραστάσεων. Φαντάζομαι ότι θα ένιωθε πιο εκτεθειμένη, πιο ευάλωτη και, το πιθανότερο, περισσότερο παρούσα και άγρυπνη.

Ο εχθρός της τέχνης είναι η εικασία: να υποθέτεις ότι ξέρεις τι κάνεις, να υποθέτεις ότι ξέρεις πώς να περπατάς και πώς να μιλάς, να υποθέτεις ότι αυτό που «εννοείς» εσύ θα σημαίνει το ίδιο πράγμα γι' αυτούς που βρίσκονται στη θέση του αποδέκτη. Τη στιγμή που κάνεις αυτή την εικασία για

το ποιοι είναι οι θεατές ή το τι είναι η στιγμή, η στιγμή αυτή θα κοιμάται. Οι εικασίες μπορούν να σε αποτρέψουν από το να εισέλθεις σε νέα και αμήχανη περιοχή.

Αν κατορθώσεις να αμφισβητήσεις τις εικασίες σου θα βρεθείς αυτομάτως, σαν παιδί, πρόσωπο με πρόσωπο με νέες αισθήσεις. Ακόμη και οι άνθρωποι γύρω σου, αδάμαστοι από τις εικασίες σου, θα δείχνουν ξαφνικά φρέσκοι, γεμάτοι δυνατότητες. Εν τω μέσω αυτής της νέας περιοχής εμπνέεσαι, ηττάσαι, αισθάνεσαι αμηχανία.

Κατά τη μελέτη της αναπόφευκτης επικινδυνότητας της αμηχανίας, έχω ανακαλύψει δέκα έννοιες που με βοηθούν να τα βγάλω πέρα σε δύσκολες στιγμές.

**1. Δεν μπορείς να κρυφτείς· η εξέλιξή σου ως καλλιτέχνης δεν διαχωρίζεται από την εξέλιξή σου ως άνθρωπος: όλα φαίνονται**

*Η μόνη δυνατή πνευματική εξέλιξη (για έναν καλλιτέχνη) αφορά την αίσθηση βάθους. Η καλλιτεχνική τάση δεν είναι επεκτατική, άλλη μια συστολή. Και η τέχνη είναι η αποθέωση της μοναχικότητας.*

Σάμουελ Μπέκετ

Ως νεαρή σκηνοθέτις, ήμουν φοβερά ενθουσιασμένη όταν η Μέρεντιθ Μονκ, την οποία θαύμαζα απεριόριστα, ήρθε να δει μια παραγωγή που είχα σκηνοθετήσει. Έπειτα, αγωνιώντας να μάθω τις σκέψεις της, επεδίωξα ν' ακούσω την κριτική της. Μου είπε ότι το έργο χρειαζόταν περισσότερα διαλείμματα, περισσότερο χώρο, περισσότερη σιωπή.

Αναπήδησα όταν το άκουσα. Η κριτική της μου φαινόταν σωστή και λογική, και θέλησα να κάνω κάτι γι' αυτό. Αναρωτήθηκα, πώς μπορώ να βάλω περισσότερα διαλείμματα

τα στη δουλειά μου; Τελικά, αφού εξέτασα καλά το ζήτημα, συνειδητοποίησα ότι δεν μπορούσα απλώς να επιβάλλω περισσότερα διαλείμματα στη δουλειά μου· έπρεπε εγώ να κάνω περισσότερα διαλείμματα, να έχω περισσότερο χώρο, περισσότερη σιωπή μέσα μου.

Ένας σκηνοθέτης δεν μπορεί να κρυφτεί από ένα κοινό, επειδή οι προθέσεις είναι πάντα ορατές, είναι κάτι το απτό. Ένα κοινό αισθάνεται την στάση σου απέναντί του. Μυρίζεται τον φόβο ή την συγκαταβατικότητα σου. Οι θεατές γνωρίζουν ενστικτωδώς αν θέλεις μόνο να εντυπωσιάσεις ή να κατακτήσεις. Αισθάνονται το βαθμό ή την έλλειψη της εμπλοκής σου. Αυτές οι ποιότητες ζουν μέσα στο σώμα σου και φαίνονται στη δουλειά σου. Πρέπει να έχεις έναν λόγο για να κάνεις αυτό που κάνεις, επειδή αυτοί οι λόγοι γίνονται αισθητοί σε οποιονδήποτε έρθει σε επαφή με τη δουλειά σου. Ο τρόπος που φέρεσαι στους ανθρώπους, ο τρόπος που αναλαμβάνεις την ευθύνη σε μία κρίση, οι αξίες που αναπτύσσεις, η πολιτικοποίησή σου, αυτά που διαβάσεις, ο τρόπος που μιλάς, ακόμη και οι λέξεις που επιλέγεις — όλα έχουν σημασία. Δεν μπορείς να κρυφτείς.

Ούτε ένας ηθοποιός μπορεί να κρυφτεί από το κοινό. Ο Ιάπωνας σκηνοθέτης Ταντάσι Σουζούκι έκανε κάποτε την εξής παρατήρηση: «Δεν υπάρχει καλή η κακή υποκριτική, παρά μονάχα βαθμοί βάθους του λόγου για τον οποίο ο ηθοποιός βρίσκεται επί σκηνής.» Ο λόγος αυτός εκδηλώνεται στο σώμα σου και στην ενέργειά σου. Πρώτα πρέπει να έχεις έναν λόγο για να παίζεις ή να πράξεις κι έπειτα, για να αρθρώσεις με καθαρότητα, πρέπει να είσαι θαρραλέος κατά την πράξη αυτή. Η ποιότητα οποιασδήποτε στιγμής επί σκηνής καθορίζεται από το πόσο ευάλωτος και σεμνός νιώθει κανείς σε σχέση με αυτή την θαρραλέα, έναρθη, απαραίτητη πράξη.

Ό,τι κάνεις στην πρόβα φαίνεται στο αποτέλεσμα. Η ποιότητα του χρόνου που περάσατε μαζί είναι ορατή. Το κύριο συστατικό της πρόβας είναι το αληθινό, προσωπικό ενδιαφέρον. Και το ενδιαφέρον είναι ένα από τα λίγα στοιχεία στο θέατρο που πραγματικά δεν έχουν καμία σχέση με τέχνασμα ή μαστοριά. Δεν μπορείς να προσποιηθείς ενδιαφέρον. Πρέπει να είναι γνήσιο. Το ενδιαφέρον είναι η μηχανή σου και καθορίζει το πόσο μακριά θα ταξιδέψεις μέσα στη ζέση της εμπλοκής σου με αυτό που κάνεις. Είναι επίσης ένα συστατικό που ταλαντεύεται και αλλάζει με την πάροδο του χρόνου. Πρέπει να είσαι ευαίσθητος στις ταλαντώσεις του.

Στην πρόβα, ένας σκηνοθέτης δεν μπορεί να κρυφτεί από έναν ηθοποιό. Εανό, οι προθέσεις είναι ορατές και απτές. Ένας ηθοποιός μπορεί να αισθανθεί την ποιότητα του ενδιαφέροντος και της προσοχής που φέρνει ο σκηνοθέτης στην αίθουσα. Η ποιότητα αυτή είναι κάτι αληθινό και απτό. Αν οι προθέσεις είναι φτηνές, ο ηθοποιός το γνωρίζει. Το σκονί ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό είναι αδιαμφισβήτητο και μπορεί να είναι είτε τεντωμένο είτε χαλαρό. Ένας σκηνοθέτης πρέπει να φροντίζει αυτό το σκονί με ενδιαφέρον και με το να ακούει προσεκτικά.

Στην τέχνη, η αλήθεια είναι πάντα ολοφάνερη στην εμπειρία που αποκομίζει κανείς από το έργο. Το κοινό θα έχει τελικά την πιο άμεση εμπειρία του εύρους του ενδιαφέροντός σου ή της έλλειψής του. Θα αισθανθούν την αλήθεια των προθέσεών σου και του ποιος είσαι, του ποιος έχεις γίνει. Ενστικτωδώς θα ξέρουν τι πας να κάνεις. Όλα φαίνονται.

## 2. Κάθε δημιουργική πράξη εμπεριέχει ένα άλμα

Η τέχνη μάς υπηρετεί καλύτερα, ακριβώς όταν μπορεί να αλλάξει μέσα μας την αίσθηση τού τι είναι δυνατόν, όταν

γνωρίζουμε περισσότερα απ' όσα γνωρίζαμε πριν, όταν αισθανόμαστε ότι έχουμε — με κάποιου είδους άλμα— αναμετρηθεί με την αλήθεια. Αυτό, σύμφωνα με τη λογική της τέχνης, αξίζει πάντα τον κόπο.

Τ. Σ. Έλιοτ

Στην πρόβα και στην παράσταση, ανά πάσα στιγμή απαιτείται ένα άλμα. Κάθε φορά που ένας ηθοποιός ανεβαίνει επί σκηνής, θα πρέπει να είναι προετοιμασμένος να πραγματοποιήσει ένα άλμα αναπάντεχα. Δίχως αυτήν την προθυμία, η σκηνή θα παραμείνει ένας ανιαρός, συμβατικός τόπος. Έσω έτοιμος να πραγματοποιήσεις ένα άλμα την κατάλληλη στιγμή και δεν θα ξέρεις ποτέ ποια στιγμή είναι η κατάλληλη. Η πόρτα ανοίγει και πρέπει να περάσεις από μέσα της χωρίς να νοιάζεσαι για τις συνέπειες. Πραγματοποιείς ένα άλμα. Αλλά πρέπει επίσης να δεχτείς ότι το άλμα από μόνο του δεν εγγυάται τίποτε. Και δεν μετριάζει την αμηχανία· αντιθέτως, την εντείνει.

Σύμφωνα με τα γραφόμενα του Ρόλο Μεί στο βιβλίο του *Το Κουράγιο να Δημιουργείς*, καλλιτέχνες και επιστήμονες ανά τους αιώνες συμφωνούν ότι, στις καλύτερές τους στιγμές, νιώθουν σαν να μιλάει κάτι άλλο μέσω αυτών. Με κάποιον τρόπο κατόρθωσαν να παύσουν να παρεμποδίζουν τον ίδιο τους τον εαυτό. Κάποιοι λένε ότι ο Θεός μιλάει μέσα απ' αυτούς. Άλλοι διατείνονται, με πιο πεζό τρόπο, ότι για να βγουν απ' την μέση του ίδιου τους του δρόμου και να παρακάμψουν τον εμπρόσθιο λοβό του εγκεφάλου, κάνουν μια βόλτα στο δάσος ή παίρνουν έναν υπνάκο. Πρέπει να βγάλουν απ' το νου τους αυτό που προσπαθούν να κάνουν έτσι ώστε να μπορέσουν να πραγματοποιήσουν τις πιο εμπνευσμένες συσχετίσεις. Το μυαλό τους πάντοτε караδοκεί για

να σαμποτάρει τη διαδικασία. Οι πραγματικές ανακαλύψεις και οι επαναστατικές καινοτομίες συμβαίνουν όταν έχεις κατορθώσει επιτυχώς να βγεις από τη μέση του ίδιου σου του δρόμου.

Περνάω πολλές ώρες σε βιβλιοθήκες, μελετώντας ερευνητικό υλικό, για κάθε έργο που σκηνοθετώ. Κάποια στιγμή νόμισα ότι η άσκοπη περιπλάνησή μου στις βιβλιοθήκες και οι μικροί ύπνοι που έπαιρνα κατά τη διάρκεια της μελέτης ήταν καθαρή τεμπελιά. Περιφερόμουν και κοιμόμουν. Υπέθεσα, με ενοχή, ότι απέφευγα την απαραίτητη προσήλωση στη μελέτη. Τελικά, όμως, αποδεικνύεται ότι αυτή η περιπλάνηση εξυπηρετούσε έναν σκοπό: με έβγαζε απ' την μέση του ίδιου μου του δρόμου, κάνοντας χώρο για εννοιολογικά άλματα των οποίων η λογική ήταν αναγκαστικά συγκεχυμένη.

Κατά την προετοιμασία μιας παραγωγής τού *Θάνατος του Δάλτονα* του Γκέοργκ Μπίχνερ, μελέτησα την Γαλλική Επανάσταση ώστε να πάρω μια γεύση της ενέργειας πίσω από την δημιουργία του έργου. Έψαχνα ακόμη να βρω ποιο μπορεί να ήταν το πεδίο, η αρένα, στην οποία θα μπορούσε να κατοικήσει το έργο, και έψαχνα κι έναν τρόπο να διοχετεύσω αυτή την αχαλίνωτη ενέργεια. Ενώ περιπλανιόμουν στην βιβλιοθήκη, κατά διαστήματα ξέφευγα από τα βιβλία για την Γαλλική Επανάσταση, έπαιρνα έναν μικρό υπνάκο, περιφερόμουν ανάμεσα στις στοίβες των βιβλίων και ξεφύλλιζα περιοδικά. Ένα απόγευμα, μέσα σ' ένα είδος παραζάλης, άρχισα αφηρημένη να ξεφυλλίζω ένα καινούργιο βιβλίο για τα κλαμπ στο κέντρο της Νέας Υόρκης, γραμμένο από τον Μάικλ Μούστο, αρθρογράφο της εφημερίδας *Village Voice*. Εκείνη την εποχή, στα μέσα της δεκαετίας του 1980, το μεγάλο, παλλόμενο κίνημα των κλαμπ έκανε θραύση στην

κεντρική σκηνή της πόλης. Μερικές φορές τα κλαμπ αυτά έστηναν ειδικά περιβάλλοντα σε σχέση με ένα συγκεκριμένο θέμα. Μια ομάδα νέων ανθρώπων που αυτοαποκαλούνταν «πρωτοεμφανιζόμενες διασημότητες»<sup>2</sup> ντυνόταν τρελά, χόρευαν, διασκέδαζαν σε πάρτι και έπαιρναν ναρκωτικά σ' αυτά τα θεματικά κλαμπ. Ένα κλαμπ, το Άρεα, αφιέρωνε έναν ολόκληρο μήνα στο θέμα της Γαλλικής Επανάστασης. Οι «πρωτοεμφανιζόμενες διασημότητες» ντύνονταν και συμπεριφέρονταν αναλόγως.

Αίφνης, η αρένα για το Θάνατο του Δάλτονα ξεπήδησε απ' τις σελίδες του βιβλίου του Μάικλ Μούστο. Έκανα ένα μεγάλο εννοιολογικό άλμα. Κατά το πιο αιματηρό κομμάτι της Γαλλικής Επανάστασης, γύρω στα 1795, η έξαλλη ενέργεια βίας και αλλαγής είχε γεννήσει ένα κίνημα αυτόκλητων φρουρών της ένομης τάξης με το όνομα «Χρυσή Νεολαία». Κάποιοι ήταν αποφυλακισμένοι κρατούμενοι, κάποιοι ήταν ανυπότακτοι, πολλοί ήταν γραφιάδες και ασήμαντοι διοικητικοί υπάλληλοι, και όλοι τους γύρευαν μπελάδες. Εντυπωσιάζοντας με τα πολυτελή τους ρούχα και χτενίσματα, χόρευαν και διασκέδαζαν, καθιστώντας κύριο μέλημά τους την παρενόχληση, την διατάραξη και την διάλυση κάθε είδους δημόσιων εκδηλώσεων.

Πραγματοποίησα ένα εννοιολογικό άλμα. Τι θα συνέβαινε, αναρωτήθηκα, αν ανεβάζαμε ολόκληρο το έργο στο ευρύτερο πλαίσιο ενός κλαμπ; Η αντιστοιχία των «πρωτοεμφανιζόμενων διασημοτήτων» και της «Χρυσής Νεολαίας» ίσως

2. Στο πρωτότυπο *celebutants*. Πρόκειται για νεολογισμό που συνδυάζει την αγγλική λέξη *celebrity* (διασημότητα, διάσημη προσωπικότητα) με τον γαλλικό όρο *debutant* (νεαρή κοπέλα που πρωτοεμφανίζεται επίσημα στην κοσμική κοινωνία). [Σ.τ.Μ.]

να αποτελούσε τον αγωγό της απαραίτητης ενέργειας που είχε ανάγκη το έργο για να απηχήσει την σύγχρονη εποχή. Τι θα συνέβαινε αν οι ηθοποιοί υποδύονταν σύγχρονες «πρωτοεμφανιζόμενες διασημότητες» οι οποίες μετατρέπονταν σε «Χρυσή Νεολαία» για να εκτροχιάσουν την ροή του έργου; Η ίδια η ροή του έργου έτσι κι αλλιώς θύμιζε ανεξέλεγκτη πορεία με τρενάκι του λούνα παρκ, με όλες αυτές τις μεγάλες πολιτικές ομιλίες, τις μηχανορραφίες και την αιματοχυσία που περιείχε.

Το άλμα αυτό προσέφερε σ' εμένα, στους ηθοποιούς και στους σχεδιαστές της παράστασης ένα «σημείο εισόδου». Μας παρείχε ένα μέρος απ' το οποίο μπορούσαμε να ξεκινήσουμε. Αυτό το άλμα έγινε το τραμπολίνο, που πηδώντας πάνω του μπορούσαμε να μπούμε στο έργο και αποτέλεσε ένα ευρύτερο πλαίσιο όπου οι ηθοποιοί μπορούσαν να συναντήσουν ο ένας τον άλλον μέσω της μυθοπλασίας των χαρακτήρων και των καταστάσεων. Νομίζω ότι το κοινό απήλαυσε την διαδρομή.

### 3. Δεν μπορείς να δημιουργήσεις αποτελέσματα' μπορείς μόνον να δημιουργήσεις τις συνθήκες κατά τις οποίες κάτι ίσως συμβεί

Δεν είναι ευθύνη του σκηνοθέτη να παράγει αποτελέσματα αλλά, μάλλον, να δημιουργεί τις προϋποθέσεις κατά τις οποίες κάτι ίσως συμβεί. Τα αποτελέσματα προκύπτουν από μόνα τους. Με το ένα χέρι γερά γραπωμένο από το συγκεκριμένο και με το άλλο χέρι να απλώνεται προς το άγνωστο, ξεκινάς να δουλεύεις.

Ξέρω ότι υπάρχουν κάποιες κρίσιμες στιγμές όπου δεν πρέπει να παρεμποδίζω τους ηθοποιούς. Αρκετά συχνά, όταν ένας ηθοποιός δουλεύει τα δυσκολότερα σημεία ενός έργου,



ξέρω ότι πρέπει να επικεντρωθώ σε άλλα πράγματα. Πρέπει να δίνω χώρο στους ηθοποιούς για να μπορούν να κάνουν τη δουλειά τους.

Σκηνοθέτησα το μεγάλο εξπρεσιονιστικό έργο του Έλμερ Ράις *Η Αθροιστική Μηχανή* στο Actors Theater του Λούιζβιλ. Ο χαρακτήρας Μηδέν, τον οποίο ερμήνευε ο Μπιλ Μακ Νόλτι, έχει έναν τεράστιο μονόλογο σε ένα δικαστήριο κατά την διάρκεια του οποίου αυτοπαγιδεύεται μπρος σε ένα σώμα ενόρκων. Ο πεντασέλιδος μονόλογός του καταλαμβάνει ολόκληρη τη σκηνή και απαιτούνται πολύ λεπτοί χειρισμοί για να τον μανουβράρει κανείς. Γνώριζα ότι ο Μπιλ χρειαζόταν χώρο για να πραγματευτεί, να ερευνήσει και να βρει τα απαραίτητα κανάλια αποκάλυψης του εαυτού του που ζητούσε το έργο. Χρειαζόταν χώρο για να ακολουθήσει μια μυρωδιά. Και δεν χρειαζόταν εμένα να προσθέτω κι άλλη πίεση σ' εκείνην που ήδη υπόκειντο στη σκηνή. Κι έτσι, την ώρα της πρόβας συγκεντρωνόμουν σε οτιδήποτε επί σκηνής εκτός από αυτόν. Προχωρούσα με τη σκηνή αλλά χρησιμοποιούσα τον χρόνο για να τελειοποιήσω τις θέσεις των ενόρκων και να φροντίσω ζητήματα που είχαν να κάνουν με το χώρο και τις αποστάσεις ανάμεσα στα πράγματα. Τον άφησα να κάνει τη δουλειά του. Αν είχα συγκεντρώσει όλη μου την προσοχή απευθείας σ' εκείνον κατά την περίοδο εκείνη των προβών, ξέρω ότι πιθανότατα ο ηθοποιός θα είχε μπλοκάρει και θα είχα παραλύσει από το πόσο πολύ ήθελα να βρει το δρόμο του στη σκηνή αυτή. Η πρόθεσή μου ήταν να βρει ο Μπιλ το δρόμο του, αλλά ο τρόπος μου να οδηγηθώ εκεί ήταν να επικεντρώνομαι σε άλλα πράγματα. Σε κάποιον που παρακολουθούσε την πρόβα, πιθανόν να φαινόταν σαν να μην ενδιαφέρομαι καθόλου για τον χαρακτήρα Μηδέν. Αλλά στην πραγμα-

τικότητα το αντίθετο ήταν η αλήθεια. Μερικές φορές, πρέπει να πας από την πίσω πόρτα για να φτάσεις στην μπροστινή.

Σκοπός της πρόβας δεν είναι να επιβάλεις αυτά που θέλεις να συμβούν η πρόβα είναι μάλλον για να ακούς. Ο σκηνοθέτης ακούει τους ηθοποιούς. Οι ηθοποιοί ακούν ο ένας τον άλλον. Όλοι αφουγκράζεστε συλλογικά το κείμενο. Αφουγκράζεσαι για ενδείξεις. Προχωράς τα πράγματα. Διερευνάς. Μην ψευτοπαλώνεις τις στιγμές, προσπερνώντας τις διαστικά σαν να ήταν ήδη κατανοητές. Τίποτε δεν είναι κατανοητό. Δίνεις την προσοχή σου στην κατάσταση καθώς αυτή εξελίσσεται. Για μένα η πρόβα είναι σαν να παίζετε με την πινακίδα Ουίγια<sup>3</sup> βάζετε συλλογικά τα χέρια σας πάνω σε μια ερώτηση κι έπειτα ακολουθείτε την κίνηση καθώς αυτή αρχίζει να ξεδιπλώνεται. Την ακολουθείτε ώσπου η σκηνή να αποκαλύψει το μυστικό της.

Φροντίζοντας τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δουλεύετε, αναπόφευκτα, πράγματα θα αρχίσουν να συμβαίνουν. Η κβαντική φυσική υποδεικνύει ότι τίποτε δεν βρίσκεται σε ακινησία. Τίποτε δεν σταματά. Ποτέ. Υπάρχει πάντοτε κίνηση. Η πραγματικότητά μας δημιουργείται από τον παρα-

3. Στο πρωτότυπο *Ouija* – από το γαλλικό *Oui* (Ναι) και το γερμανικό *Ja* (Ναι). Πνευματιστική δέλτος ή πινακίδα καθοδήγησης από πνεύματα, εξαιρετικά δημοφιλής στα τέλη του 1800. Οι συγκεντρωμένοι ακουμπούσαν τα δάχτυλά τους πάνω στην πινακίδα, έπειτα έθεταν ερωτήματα σε πνεύματα και εκείνα «απαντούσαν» κινώντας την πινακίδα αναλόγως προς το Ναι ή το Όχι. Βεβαίως, οι συγκεντρωμένοι ήταν εκείνοι που στην πραγματικότητα κινούσαν την πινακίδα, χωρίς να το συνειδητοποιούν όμως, αφού η ενέργεια της κίνησης ήταν συλλογική, δηλαδή τόσο μοιρασμένη ανάμεσά τους που κανείς τους δεν πίστευε ότι την προκαλούσε ο ίδιος κι ήταν όλοι βέβαιοι πως απλώς την ακολουθούσαν. [Σ.τ.Μ.]

τηρητή. Η πράξη της παρατήρησης ενός πράγματος αλλάζει το πράγμα. Οι Ταοϊστές συμβουλεύουν: «Να πράττεις το μη πράττειν.» Η ενεργή μη-πράξη. Να είσαι άγρυπνος και να οδηγείς τα γεγονότα καθώς αυτά συμβαίνουν. Όταν προσπαθείς να επιβάλεις κάτι, να κάνεις κάτι να συμβεί, γίνεται αδύνατο να ακούσεις.

Για να φτάσω στο σημείο όπου μπορεί να συμβεί κάτι το οποίο να με φέρνει σε αρκετή αμηχανία, εστιάζω την προσοχή μου στις συνθήκες της πρόβας. Δίνω προσοχή στην ποιότητα της αίθουσας, συμπεριλαμβανομένης της συνέπειας, της έλλειψης ακαταστασίας και της καθαριότητας. Καθώς αρχίζουμε την πρόβα, επικεντρώνομαι στις λεπτομέρειες. Συχνά, δεν έχει σημασία σε ποιες λεπτομέρειες, η δράση μου όμως της συγκέντρωσης βοηθά να συγκεντρωθούν όλα και όλοι οι υπόλοιποι. Προσπαθώ να είμαι παρούσα όσο πιο πλήρως γίνεται, να ακούω με όλο μου το σώμα και μετά να ανταποκρίνομαι ενστικτωδώς σε ό,τι συμβαίνει. Η δημιουργική διαδικασία συμβαίνει από μόνη της.

#### 4. Για να μπεις στον παράδεισο, συνήθως πρέπει να πας από την πίσω πόρτα

Ένα από σπουδαιότερα δοκίμια για το θέατρο, με τον τίτλο «Σχετικά με το θέατρο των μαριονετών», γραμμένο από τον Χάινριχ Φον Κλάιστ το 1812, καταγίνεται με τα ζητήματα της επιτήδευσης, της συναίσθησης του εαυτού<sup>4</sup> και

4. Στο πρωτότυπο *self-consciousness*, που σημαίνει αυτεπίγνωση, αυτοσυνείδηση, ντροπή, συστολή. Η λέξη μπορεί επίσης να αναφέρεται σε ένα ενσυνείδητο άτομο ή κάποιον που χαρακτηρίζεται από αυτογνωσία. Στην παρούσα μετάφραση χρησιμοποιούνται διάφορες αποδόσεις του όρου, ανά περίπτωση. [Σ.τ.Μ.]

της αμηχανίας στο θέατρο. Ο Κλάιστ συναντιέται με τον φίλο του, έναν δάσκαλο μπαλέτου, ο οποίος τον ξεναγεί σε μια διαδικασία σκέψης για το πώς η επιτηδευμένη συμπεριφορά που απαντάται στη σκηνή προκύπτει από την υπερβολική επίγνωση που έχει ο ηθοποιός του ίδιου του εαυτού του ενόσω δρα. Η έλλειψη φυσικότητας προκύπτει από αυτο-συναίσθηση. Από την πτώση του Αδάμ και της Εύας κι έπειτα, καταλήγει το δοκίμιο, από τις απαρχές δηλαδή της αυτεπίγνωσης, αδυνατούμε να εισέλθουμε στον παράδεισο από την μπροστινή πύλη. Πρέπει να πάμε από την πίσω μεριά του κόσμου.

Τι εννοεί ο Κλάιστ; Αναφέρεται στην αυτοσυνείδηση της αμηχανίας; Εννοεί ότι δεν μπορούμε να είμαστε φυσικοί επί σκηνής απλώς προσπαθώντας να είμαστε φυσικοί επί σκηνής; Ξαναδιαβάζω τακτικά αυτό το δοκίμιο λόγω της κοινής λογικής και της διορατικότητας που το διακρίνει σε σχέση με ένα από τα κυριότερα προβλήματα που αντιμετωπίζουμε κάθε φορά που προσπαθούμε να κάνουμε κάτι επί σκηνής.

Μήπως δεν έχουμε βιώσει όλοι μας γνήσιες στιγμές έμπνευσης, όπου μια φυσική ιδιοφυΐα δείχνει να ρέει με απόλυτα φυσικό τρόπο από μέσα μας; Αλλά έπειτα, πόσο γρήγορα περνάει αυτή η περίοδος χάριτος! Πώς να επαναλάβουμε τις ανακαλύψεις μας δίχως επιτήδευση; Πώς μπορούμε να δημιουργήσουμε τις συνθήκες ώστε να μιλά ο Θεός μέσα από μας σε σταθερή βάση; Τις περισσότερες φορές, η αυτοσυνείδηση μπαίνει στη μέση. Με το που αρχίζεις να τεντώνεις τα όρια της συνήθειας ή να δουλεύεις χρησιμοποιώντας το έπακρο των ικανοτήτων σου, αμέσως αρχίζει να σε κυριεύει μια οξεία συναίσθηση του εαυτού σου, η οποία μπορεί να σε κάνει να νιώσεις εντελώς αποπροσανατολισμένος

και αντιπαραγωγικός. Το εμπόδιο, η αυτεπίγνωση αυτή, ζει μέσα μας και μας ακολουθεί σχεδόν σε ό,τι κάνουμε.

Ο Τζούλιαν Τζέινς στο βιβλίο του *Η Προέλευση της Συνείδησης στον Κλωνισμό του Διθαλαμικού Νου*<sup>5</sup>, τοποθετεί τις απαρχές της αυτεπίγνωσης στον Δυτικό πολιτισμό γύρω στα 1400 π.Χ., κατά την Μινωική περίοδο στην Ελλάδα. Ο Τζέινς ισχυρίζεται ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος χωρίστηκε σε δεξί και αριστερό ημισφαίριο εξυπηρετώντας την βιολογική αναγκαιότητα να διατηρήσουμε την ηγεμονία μας σε έναν κόσμο που γινόταν ολοένα και πιο περίπλοκος. Αυτή η αντίληψη του δεξιού και του αριστερού εγκεφαλικού ημισφαιρίου μπορεί να εξισωθεί με την Πτώση του Αδάμ και της Εύας και την γέννηση του εμποδίου της αυτοεπίγνωσης. Αφού ο Αδάμ και η Εύα έφαγαν από το δέντρο της γνώσης, αποκτώντας ξαφνικά επίγνωση της γύμνιας τους, αισθάνθηκαν σεμνότητα και κάλυψαν τους εαυτούς τους. Ξαφνικά, ένωσαν ντροπή κι αμηχανία. Το μέρος εκείνο του εγκεφάλου που μπορεί εύκολα να σε βγάλει από το δρόμο σου είναι ευρέως γνωστό ως εμπρόσθιος λοβός. Ο εμπρόσθιος λοβός παράγει εκείνο το συνεχόμενο βουητό στο κεφάλι σου που θέλει να σε λογοκρίνει και καιροφυλακτεί για να στήσει ενέδρα σε κάθε σου κίνηση. Για να θρεις μια δημιουργική ροή εντός σου, πρέπει να δώσεις στον εμπρόσθιο λοβό κάτι άλλο να κάνει έτσι ώστε να μην σε παρεμποδίζει. Πρέπει να δώσεις πολλή δουλειά σ' αυτό το μέρος του εγκεφάλου, ώστε να είναι απασχολημένο με άλλον τρόπο. Μόνον τότε, αφού θρεις τον τρόπο να παρακάμψεις το εμπόδιο αυτού του διάχυτου βουητού,

μπορείς ν' αρχίσεις να ακολουθείς μια αισθητική μυρωδιά ή ένα δημιουργικό καπρίτσιο. Μονάχα τότε μπορείς ν' αρχίσεις να εμπιστεύεσαι το ένστικτό σου. Τότε, αφού θα είσαι ελεύθερος να είσαι αυθόρμητος, μπορεί η διαίσθηση να είναι ο οδηγός σου.

Κατά την διάρκεια της ζωής του, ο Στανισλάφσκι βρήκε διάφορα συστήματα για να απασχολεί τον εμπρόσθιο λοβό του εγκεφάλου του ηθοποιού. Πρέπει και εκείνος να είχε καταλάβει ότι για να μπει κανείς στον παράδεισο πρέπει να πάει από την πίσω πόρτα. Εφηύρε χρήσιμους μηχανισμούς περισπασμού (πίσω πόρτα) για να βγάζεις τον εαυτό σου από τη μέση έτσι ώστε να επιτυγχάνεις αυθορμητισμό και φυσικότητα (παράδεισος) επί σκηνής. Έδωσε σ' αυτούς τους χρήσιμους αντιπερισπασμούς ονόματα όπως «δεδομένες συνθήκες», «κίνητρο», «αιτιολόγηση», «το Μαγικό Εάν», «αντικειμενικοί σκοποί και υπερ-αντικειμενικοί σκοποί», κ.τ.λ.

Πώς βγάζεις τον ίδιο σου τον εαυτό απ' τη μέση του δρόμου σου; Πρώτα, δέχεσαι το παράδοξο ότι το θέατρο είναι κάτι τεχνητό, κι όμως αυτό που αναζητούμε είναι η αυθεντικότητα. Η τέχνη, όπως είπε ο Πικάσσο, είναι το ψέμα που λέει την αλήθεια. Παρά το τέχνασμα που είναι η τέχνη, αναζητούμε σ' αυτήν τον αυθορμητισμό και την ελευθερία. Αλλά για να εισέλθεις στον παράδεισο, δεν μπορείς να μπεις από τις μπροστινές πύλες· πρέπει να πας από την πίσω πόρτα.

Ένας ηθοποιός γνωρίζει ότι για να συνάξει μια γνήσια ανεπιτήδευτη στιγμή επί σκηνής, δεν μπορεί απλώς να προσπαθεί να είναι γνήσιος. Ποτέ δεν είναι τόσο απλό. Όπως δεν θα μπορούσαμε, ας πούμε, να παίξουμε βιολί, δίχως να έχουμε πρώτα κατακτήσει την τεχνική. Ο ηθοποιός καταπιάνεται με αυτό το ζήτημα σε καθημερινή βάση, μαθαίνο-

5. *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Julian Jaynes, 1976.

ντας να χειρίζεται το τέχνασμα μέσω την εκπαίδευσης και της εξάσκησης. Οι καλοί ηθοποιοί γνωρίζουν ενστικτωδώς ότι είναι μισοί μαριονέτες και ότι το άλλο τους μισό αποτελείται από αληθινή έμπνευση, διαισθητική νοημοσύνη και αφουγκρασμό. Επικεντρώνονται στην διαπραγμάτευση του τεχνάσματος — στο μέγεθος της σκηνής, στην σκηνική τοποθέτηση, στο κείμενο, στα κοστούμια, στα φώτα — έως ότου ο συνειδητός νους, που караδοκεί να μας παγιδεύσει και να μας κάνει μικρούς, να είναι απασχολημένος με κάτι άλλο για να μπορεί ο αυθορμητισμός και η φυσικότητα να έρθουν ανεμπόδιστα.

Για να βρω έναν τρόπο να προσεγγίσω τον Θάνατο του Δάλτονα, έπρεπε να βρω την πίσω πόρτα — τις «πρωτοεμφανιζόμενες διασημότητες» σ' ένα κλαμπ — έτσι ώστε να βρω έναν αγωγό της αυθεντικής αρχικής ενέργειας του έργου. Δεν μπορείς να κοιτάξεις απευθείας τον ήλιο επειδή θα σου τραυματίσει τα μάτια, άρα κοιτάξεις στο πλάι με την πρόθεση να διώσεις τον ήλιο. Ίσως να συμβεί κάτι πηγαίο όταν συγκεντρωνόμαστε όχι στο ίδιο το πράγμα, αλλά σε κάτι που βρίσκεται στο πλάι του.

Ένας καλλιτέχνης που εργάζεται βρίσκεται σε έναν δι-αρκή αγώνα με τις απόπειρες του εγκεφάλου του να στήσει ενέδρα στη δουλειά του μέσω αντιπερισπασμού. Μην πα-ραπλανηθείτε από το βουητό. Καθ' όλη τη δουλειά σας σε σχέση με το τέχνασμα, ενώ πηγαίνετε από την πίσω πόρτα, κρατήστε το εσωτερικό σας μάτι μυστικά καρφωμένο στον παράδεισο. Παραμείνετε αληθινοί απέναντι σε μια βαθύτερη αναζήτηση.

##### 5. Επίτρεψε στον εαυτό σου να βρεθεί εκτός ισορροπίας

Οι περισσότεροι άνθρωποι γίνονται εξαιρετικά δημιουργικοί

όταν βρεθούν σε μια κατάσταση εκτάκτου ανάγκης. Την στιγμή της ανισορροπίας και της πίεσης, πρέπει να βρεθούν γρήγορες και ικανοποιητικές λύσεις σε μεγάλα, άμεσα προβλήματα. Σ' αυτές τις κρίσιμες στιγμές είναι που προκύπτει η εσωτερική νοημοσύνη και η διαισθητική φαντασία: η γυναίκα που σηκώνει ένα αυτοκίνητο επειδή το παιδί της έχει παγιδευτεί από κάτω του, μια εμπνευσμένη στρατηγική επιλογή στον πυρετό μιας μάχης, οι γρήγορες αποφάσεις που παίρνονται μέσα στην έξαψη της τελικής πρόδρας πριν από την πρώτη παράσταση μπρος σε κοινό. Ανακάλυψα ότι, δημιουργικά, η ανισορροπία είναι πιο γόνιμη από την σταθερότητα.

Η τέχνη αρχίζει με έναν αγώνα για ισορροπία. Δεν μπορεί κανείς να δημιουργήσει όντας σε κατάσταση ισορροπίας. Το να είσαι εκτός ισορροπίας σε φέρνει σε δύσκολη θέση, πράγμα που είναι πάντοτε ενδιαφέρον στη σκηνή. Τη στιγμή της ανισορροπίας, τα ζωώδη μας ένστικτα μας ωθούν να παλέψουμε για την εξισορρόπηση κι ο αγώνας αυτός είναι ατέρμονα ενδιαφέρον και γόνιμος. Όταν καλωσορίζεις την ανισορροπία στη δουλειά σου, βλέπεις ότι αυτομάτως βρίσκεσαι αντιμέτωπος με την ίδια σου την ροπή προς τη συνήθεια. Η συνήθεια είναι ο αντίπαλος του καλλιτέχνη. Στην τέχνη, η ασυνειδήτη επανάληψη μιας οικείας περιοχής δεν είναι ποτέ κάτι το καίριο ή το συναρπαστικό. Πρέπει να προσπαθούμε να μένουμε άγρυπνοι και ζωντανοί παρά την ροπή μας προς τη συνήθεια. Το να βρίσκεσαι εκτός ισορροπίας σου προσφέρει μία πρόσκληση για αποπροσανατολισμό και δυσκολία. Δεν είναι μια άνετη προοπτική. Βρίσκεσαι ξαφνικά έξω απ' τα νερά σου και εκτός ελέγχου. Και εδώ είναι που ξεκινά η περιπέτεια. Όταν καλωσορίσεις την ανισορροπία, αυτομάτως εισέρχεσαι σε νέα και αχαρτογράφητη περιοχή, μέσα στην οποία θα νιώσεις

μικρός και ανεπαρκής σε σχέση με το προκείμενο έργο. Αλλά οι καρποί αυτής σου της εμπλοκής είναι άφθονοι.

## 6. Είναι εντάξει να νιώθεις ανασφαλής

*Με ταπεινώνει να βρίσκομαι στη σκηνή, αλλά είναι το μόνο μέρος όπου είμαι ευτυχισμένος.*

Μπομπ Ντίλαν

Η δουλειά του σκηνοθέτη δεν είναι να παρέχει απαντήσεις αλλά μάλλον να παρέχει ενδιαφέρον. Πρέπει να βρεις τις σωστές ερωτήσεις και να αντιλαμβάνεσαι πότε και πώς να τις ρωτήσεις. Αν έχεις ήδη τις απαντήσεις, τότε τι νόημα έχει να κάνεις πρόβα; Σίγουρα, όμως, θα πρέπει να ξέρεις τι ψάχνεις.

Το ενδιαφέρον είναι το πρωταρχικό εργαλείο του καλλιτέχνη και καταλαμβάνει το έδαφος της προσωπικής ανασφάλειας — δεν έχεις τις απαντήσεις και διεγείρεσαι από τις ερωτήσεις. Περιστασιακά, θα έρθεις σε αμηχανία ψάχνοντας στα τυφλά, λόγω όλων αυτών πάνω στα οποία θα σκοντάψεις. Η μηχανή που κινεί το ενδιαφέρον είναι η περιέργεια. Ένας σκηνοθέτης θέτει απλά και ουσιαστικά ερωτήματα, τα οποία πυροδοτούνται από περιέργεια. Δεν μπορείς να προσποιηθείς περιέργεια. Κατά τις έξοχες, έντονες στιγμές περιέργειας και ενδιαφέροντος, ζούμε στο ενδιαμέσο, ταξιδεύουμε προς τα έξω διερευνώντας.

## 7. Να χρησιμοποιείς τα ατύχηματα

Τα πράγματα πάντα πάνε «στραβά». Συμβαίνουν πράγματα που δεν είχες προγραμματίσει. Ο Σίγκμουντ Φρόιντ ισχυρίστηκε ότι αυτό που λέμε ατύχημα δεν υπάρχει. Μπορεί ένα ατύχημα να είναι σημάδι; Μπορεί να ζητά προσοχή; Ένα

ατύχημα περιέχει ενέργεια — την ενέργεια των ανεξέλεγκτων σχημάτων.

Κανονικά όταν τα πράγματα αρχίζουν να καταρρέουν εμείς αποτραβιόμαστε. Θέλουμε να επανεκτιμήσουμε. Μπορεί να αντιστραφεί αυτή η παρόρμηση; Μπορούμε να καλωσορίσουμε την ενέργεια ενός τυχαίου συμβάντος; Την στιγμή που τα πράγματα αρχίζουν να καταρρέουν, μπορούμε να εισέλθουμε στο γεγονός αντί να κρυφτούμε αποφεύγοντάς το;

Σε μια πρόβα μίας παραγωγής του Μόμπι Ντικ, ο εξαιρετικός ηθοποιός Τζωρτζ Καν εκνευρίστηκε τόσο πολύ που κυριολεκτικά έπεσε με φόρα σε έναν τοίχο. Ο σκηνοθέτης Ρικ Ζανκ καθοδήγησε τον Καν «να το κρατήσει». Πολλοί σκηνοθέτες θα εκλάμβαναν τον εκνευρισμό και τη σύγκρουση στον τοίχο ως σήμα για να καθίσουν να κουβεντιάσουν το περιστατικό και το πρόβλημα. Αντ' αυτού, ο Ζανκ ενσωμάτωσε στην παραγωγή αυτό που πολλοί θα θεωρούσαν ανάρμοστο. Και αυτή η επιλογή δούλεψε για το έργο. Ήταν μια τόσο δύσκολη σωματική πράξη που κάθε φορά που ο Καν έπρεπε να τρέξει και να πέσει με φόρα πάνω στον τοίχο, τη δεδομένη στιγμή της παράστασης, αναγκαζόταν να επιστρατεύσει όλη του τη δύναμη και τις ικανότητες για να το κατορθώσει. Αν δεν υπάρχει αυτό που λέμε ατύχημα και τα πάντα είναι τροφή και συμβαίνουν για έναν λόγο, τότε τα ατυχήματα μπορούν να διοχετευτούν στο σχήμα μιας παραγωγής. Και αυτά τα σχήματα περιέχουν ενέργεια, μνήμη και την απαραίτητη αμφισημία.

Ξέρω έναν σκηνογράφο που χαιρείται ιδιαίτερα όταν κάποιος σκοντάφτει κατά λάθος πάνω στη μακέτα του σκηνικού που ετοιμάζει, επειδή αυτό πάντα του επιτρέπει να δει τα στοιχεία με τα οποία δούλεψε μ' έναν εντελώς καινούργιο τρόπο.

### 8. Να βαδίζεις στο τεντωμένο σκοινί μεταξύ ελέγχου και χάους

Αν η δουλειά σου είναι υπερβολικά ελεγχόμενη, δεν έχει ζωή. Αν είναι υπερβολικά χαοτική, δεν μπορεί κανείς να τη δει ή να την ακούσει.

Στην πρόβα, πρέπει κάτι να στήσετε, να συμφωνήσετε σε κάτι. Αν προκαθορίσεις τα πάντα, αν είναι υπερβολικά πολλά αυτά που έχουν συμφωνηθεί, δεν θα μείνει τίποτα για την έμπνευση της στιγμής στην παράσταση. Κάποιες πλευρές της διαδικασίας πρέπει να μην αγγιχτούν καθόλου, να αφεθούν εντελώς ήσυχες. Το να ελέγχεις υπερβολικά πολλά πράγματα συνήθως σημαίνει ότι δεν υπάρχει αρκετή εμπιστοσύνη στον αυθορμητισμό του ηθοποιού και στην ικανότητα του κοινού να συνεισφέρει στο γεγονός.

Ο Γ. Σ. Φιλντς είπε «μην δουλεύεις ποτέ με παιδιά ή με ζώα». Αυτό που εννοούσε είναι ότι παιδιά και ζώα είναι εντελώς ανεξέλεγκτες οντότητες και ως εκ τούτου είναι σχεδόν πάντα πιο ενδιαφέρον να παρακολουθείς αυτά αντί για τις όποιες προσχεδιασμένες στιγμές που συμβαίνουν την ίδια στιγμή. Η πιο συναρπαστική δουλειά, όμως, έχει και τα δύο: πολύ προσεκτικά στημένες σκηνές και μετά κάτι άλλο που είναι εντελώς ανεξέλεγκτο και γεμάτο δυνατότητες.

### 9. Προετοιμάσου, μελέτα, διάβασε και γνώριζε πότε να σταματήσεις

Σε κάθε δημιουργική διαδικασία φτάνει η στιγμή που πρέπει να σταματήσεις ν' ανησυχείς για το αν ξέρεις ή δεν ξέρεις αρκετά για το αντικείμενο που μελετούσες. Η πρόβα δεν είναι για να αποδείξεις πως ό,τι έχεις σκεφτεί από πριν είναι η σωστή λύση για το έργο. Η έρευνα τελικά σε παρεμποδίζει. Αν δεν πας πέρα απ' τη μελέτη, το αποτέλεσμα θα είναι

ακαδημαϊκό. Η ακαδημαϊκή τέχνη απλώς επικυρώνει την έρευνα. Δεν την αμφισβητεί.

Στην πρόβα πρέπει να είσαι άγρυπνος. Πρέπει να αφουγκράζεσαι με όλη σου την ύπαρξη. Σ' αυτές τις φορτισμένες στιγμές, δεν έχεις την πολυτέλεια να εξετάσεις τα πράγματα διεξοδικά. Πρέπει να είσαι διαθέσιμος και να επαγρυπνείς για να μπορείς να δίνεις προσοχή στις πόρτες που σου ανοίγονται αναπάντεχα. Πρέπει να πραγματοποιήσεις ένα άλμα την κατάλληλη στιγμή. Δεν μπορείς να περιμένεις. Οι πόρτες κλείνουν γρήγορα.

Μελέτησε, ανάλυσε, κάνε ελεύθερους συνειρμούς, σχημάτισε εικόνα, προετοίμασε 150 ιδέες για κάθε σκηνή, γράψε τα όλα σ' ένα χαρτί και μετά έσω έτοιμος να τα πετάξεις όλα στα σκουπίδια. Είναι σημαντικό να προετοιμάζεσαι και είναι σημαντικό να ξέρεις πότε να σταματάς να προετοιμάζεσαι. Ποτέ δεν θα είσαι έτοιμος, και πρέπει πάντοτε να είσαι έτοιμος γι' αυτό το δήμα. Η προετοιμασία σου σε πηγαίνει ως το πρώτο δήμα. Και μετά, κάτι άλλο παίρνει τα ηνία.

Ένας Ρώσος σκηνοθέτης μου είπε κάποτε, «Το πιο δύσκολο κομμάτι των προβών είναι η στιγμή που οι ηθοποιοί πρέπει να σηκωθούν απ' το τραπέζι, όπου έχει λάβει χώρα όλη η γοητευτική έρευνα και οι συζητήσεις, και ν' αρχίσουν να τα εφαρμόζουν όλα αυτά επί σκηνής. Κανένας δεν θέλει ν' αφήσει τη βολή του τραπεζιού, αλλά,» συνέχισε, «θα σου δείξω ένα κόλπο, ένα σκηνοθετικό κόλπο, που εξασφαλίζει πως οι ηθοποιοί θα θέλουν να παίζουν.» Κατόπιν, μου έδειξε το κόλπο. Τη στιγμή εκείνη καθόμασταν γύρω από ένα τραπέζι. «Φαντάσου ότι είμαστε σ' ένα τραπέζι μαζί με μια ομάδα ηθοποιών, μελετώντας ένα έργο» είπε, κι έπειτα πήρε την καρέκλα του και την απομάκρυνε, κρατώντας μιαν ορισμένη απόσταση από εμένα. Έπειτα έβαλε κάτω την καρέ-

κλα του και άρχισε να με κοιτάζει έντονα. Αισθάνθηκα εκτεθειμένη. «Κανένας ηθοποιός δεν θέλει πραγματικά να παίξει τη σκηνή του καθισμένος γύρω από ένα τραπέζι.» Με το να απομακρυνθεί, δημιούργησε μια σκηνή απέναντί του και με το βλέμμα του υπονόησε την έντονη πίεση της προσοχής ενός κοινού. Αίφνης, η άνεση της συγκέντρωσης γύρω από ένα τραπέζι όπου συζητούνται ιδέες, αντικαταστάθηκε από την τεταμένη προσοχή κάποιου που σε κοιτά και σου λέει «δείξε μου».

### 10. Επικεντρώσου στη λεπτομέρεια

Όταν αμφιβάλλεις, όταν αισθάνεσαι χαμένος, μην σταματάς. Αντ' αυτού, επικεντρώσου στη λεπτομέρεια. Κοίτα γύρω σου, βρες μια λεπτομέρεια για να επικεντρωθείς σ' αυτήν και συγκέντρωσε εκεί την προσοχή σου. Ξέχνα για λίγο τη γενική εικόνα. Απλώς επένδυσε την ενέργειά σου στις λεπτομέρειες αυτού που βρίσκεται ήδη εκεί. Η γενική εικόνα εντέλει θα ανοίξει και θα σου αποκαλυφθεί εάν καταφέρεις να κάνεις λίγο στην άκρη. Δεν θα ανοίξει αν σταματήσεις. Πρέπει να παραμένεις αναμειγμένος αλλά δεν πρέπει πάντα να παραμένεις αναμειγμένος με την γενική εικόνα.

Ενώ αφοσιώνεις την προσοχή σου στις λεπτομέρειες και καλωσορίζεις την ανασφάλεια, ενώ ακροβατείς στο τεντωμένο σκοινί μεταξύ ελέγχου και χάους χρησιμοποιώντας τα ατυχήματα, ενώ επιτρέπεις στον εαυτό σου να βρεθείς εκτός ισορροπίας και καθώς πηγαίνεις από την πίσω πόρτα, ενώ δημιουργείς τις συνθήκες κατά τις οποίες κάτι μπορεί να συμβεί και είσαι έτοιμος για το άλμα, ενώ δεν κρύβεσαι κι είσαι έτοιμος να σταματήσεις τη μελέτη, αναπόφευκτα κάτι θα συμβεί. Και πιθανότατα θα φέρει την σωστή δόση αμηχανίας.

## VII. Αντίσταση

*Αφού ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται με έναν ειδικό τρόπο για την φάση εκείνη της εμπειρίας όπου επιτυγχάνεται η ένωση, δεν προσπαθεί να αποφύγει τις στιγμές έντασης και αντίστασης. Μάλλον τις καλλιεργεί, όχι ως αυτοσκοπό αλλά λόγω των δυνατοτήτων που ενέχουν να προσφέρουν στη συνείδηση μια ενοποιημένη και ολοκληρωμένη εμπειρία.*

Τζον Ντιούι

Κάθε πράξη γεννά αντίσταση σ' αυτήν την πράξη. Για να καθίσεις και να γράφεις απαιτείται σχεδόν πάντοτε μία προσωπική πάλη με την αντίσταση απέναντι στο να γράφεις. Η εντροπία και η αδράνεια είναι ο κανόνας. Το να ανταπεξέλθεις και να υπερβείς την αντίσταση είναι μια ηρωική πράξη που χρειάζεται κουράγιο και μία σύνδεση με τον λόγο για τον οποίο κάνεις ό,τι κάνεις.

Όταν ο συγγραφέας Ίταλο Καλβίνο προσκλήθηκε να δώσει έξι διαλέξεις, ως μέρος τις Σειράς Διαλέξεων του Χάρβαρντ Νόρτον, αποφάσισε να εστιάσει το στοχασμό του στις ποιότητες που εκτιμούσε στην τέχνη. Δυστυχώς ο Καλβίνο πέθανε προτού ολοκληρώσει την τελευταία διάλεξη, οι διαλέξεις όμως δημοσιεύτηκαν σε μια όμορφη έκδοση με τον τίτλο *Έξι Προτάσεις για την Επόμενη Χιλιετία*<sup>1</sup>. Κάθε διάλεξη αποτελεί ένα κεφάλαιο αφιερωμένο σε μία από τις έξι ποιότητες που ο Καλβίνο λάτρευε στην τέχνη: ελαφρότητα,

1. Στα Ελληνικά κυκλοφορεί σε μετάφραση Μαρίας Σπυριδοπούλου, από τις Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. [Σ.π.Μ.]

ταχύτητα, ακρίβεια, οπτικότητα, πολλαπλότητα και ειρμός.

Η ζωή από τη φύση της, διατείνεται ο Καλβίνο, μας τραβά προς τα κάτω, προς την φθορά, και τελικά, τον θάνατο. Ο αγώνας μας να δημιουργήσουμε είναι μια πάλη ενάντια στο βάρος και στη βραδύτητα της ίδιας μας της παρακμής. Για εκείνον, η χαρακτηριστική ιδιότητα και η δύναμη της τέχνης έγκειται στην εγγενή της ελαφρότητα και στην οπτικότητά της, στην ταχύτητα, στην πολλαπλότητα και στην ακρίβεια της. Η τέχνη υπερβαίνει την εναντίον της αντίσταση.

Η άσκηση πίεσης ενάντια στην αντίσταση είναι μια καθημερινή πράξη και μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ακόμη συστατικό της δημιουργικής διαδικασίας — ένας σύμμαχος. Το πώς αναμετράμαστε με τις φυσικές αντιστάσεις που αντιμετωπίζουμε καθημερινά, καθορίζει την ποιότητα των όσων κατορθώνουμε.

Έφτασα στην Νέα Υόρκη αφού ολοκλήρωσα τις προπτυχιακές μου σπουδές, αποφασισμένη να σκηνοθετήσω έργα. Αλλά ούτε ένα θέατρο στην πόλη δεν προτίθετο να ρισκάρει με μια νεαρή και αδοκίμαστη γυναίκα σκηνοθέτη. Αντιμέτωπη μ' αυτήν την άμεση αντίσταση, το τι έπρεπε να κάνω ήταν προφανές. Έπρεπε να δημιουργήσω για τον εαυτό μου τις συνθήκες υπό τις οποίες θα μπορούσα να σκηνοθετήσω. Έπρεπε να αναλάβω και την παραγωγή των παραστάσεών μου εκτός από τη σκηνοθεσία. Αυτό ήταν ένα τρομακτικό εμπόδιο και απαιτούσε από μένα όλη τη δύναμη και την φαντασία μου. Αντιμέτωπη μ' αυτήν την ξεκάθαρη αντίσταση και οπλισμένη με αποφασιστικότητα, διερεύνησα το πεδίο. Ρώτησα έναν φίλο πώς θα μπορούσε να βρει κανείς ηθοποιούς για να δουλέψει μαζί τους. Μου πρότεινε ναβάλω αγγελία στην εβδομαδιαία εφημερίδα Backstage. Το έκανα.

Έγραφε: «Ηθοποιοί που ενδιαφέρονται για μία διερεύνηση της δολοφονίας και του φόνου χρησιμοποιώντας τον Μακμπέθ του Σαίξπηρ, παρακαλούνται να τηλεφωνήσουν...» Στην αγγελία αμέλησα να αναφέρω ότι δεν είχα λεφτά να τους πληρώσω και ότι δεν υπήρχε κάποιος οργανισμός που να έχει αναλάβει την παραγωγή. Αλλά το τηλέφωνο άρχισε να χτυπά κι έπειτα δεν σταματούσε. Ένιωθα σαν να είχα ανοίξει το κουτί της Πανδώρας κι έβλεπα εμπρός μου όλες τις αδιαμφισβήτητες καθημερινές δοκιμασίες ενός Νεοϋορκέζου ηθοποιού. Λόγω του όγκου των τηλεφωνημάτων, ακόμη και σήμερα αποφεύγω το τηλέφωνο. Αυτό που συνέβη ήταν σαρωτικό. Όταν, με κάποια νευρική ανέναντα, φερα στο τηλέφωνο την έλλειψη χρημάτων, πολλοί μου το έκλειναν. Αλλά γύρω στους 200 ηθοποιούς ήθελαν να έρθουν στην ακρόαση ούτως ή άλλως. Επειδή φοβόμουν υπερβολικά πολύ να διεξάγω συμβατικές ακροάσεις, τους κάλεσα όλους σε συνέντευξη κι έπειτα ζήτησα απ' τον καθένα να διαβάσει δυνατά ένα ποίημα της Σίλβια Πλαθ. Κάθισα πίσω από ένα αυτοσχέδιο τραπέζι στο σαλόνι του σπιτιού μου, γραπωμένη γερά απ' το τραπέζι ώστε να μην παρατηρήσει κανείς πως έτρεμα από φόβο και αγωνία. Θυμάμαι χαρακτηριστικά έναν ηθοποιό, με τα διπλά μου χρόνια, να μου δίνει ένα βιογραφικό που απαριθμούσε την εκτεταμένη εμπειρία του σε θέατρα του Μπρόντγουεϊ, εκτός Μπρόντγουεϊ, στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση και σε διαφημιστικά. Η ανάσα του μύριζε αμυδρά αλκοόλ και άρχισε να κλαίει εκλιπαρώντας με να τον προσλάβω: «Απλώς θέλω να κάνω κάτι με νόημα,» είπε.

Κατά τη διάρκεια εκείνων των πρώτων χρόνων στη Νέα Υόρκη όντως δημιούργησα δεκάδες παραστάσεις με ηθοποιούς που ήταν πρόθυμοι να δουλέψουν δίχως χρήματα, μόνο και μόνο επειδή τους άρεσε αυτό που κάναμε. Έμαθα πώς



να κάνω θέατρο κάτω από δύσκολες συνθήκες. Ανεβάσαμε παραστάσεις σε ταράτσες, σε διτρίνες καταστημάτων, σε υπόγεια, σε κλαμπ, οπουδήποτε μπορούσαμε να βρούμε χώρο για να παίζουμε. Έμαθα πώς να χρησιμοποιώ την δεδομένη αρχιτεκτονική ως σκηνικό και πώς να δουλεύω με πολλά διαφορετικά είδη ηθοποιών, ο καθένας απ' τους οποίους είχε μια ξεχωριστή ανάγκη. Γνώρισα ανθρώπους που ήταν αποφασισμένοι όσο κι εγώ να κάνουν θέατρο, οι οποίοι αναλάμβαναν τεράστιες ευθύνες για να βοηθήσουν στην υλοποίηση των παραστάσεών μου. Πιστεύω ότι αν έχω σήμερα μια καριέρα στο θέατρο, είναι επειδή κατάφερα να χρησιμοποιήσω τα εμπόδια και τις αντιστάσεις που μου προσέφερε η ζωή εκείνα τα πρώτα χρόνια. Έμαθα να χρησιμοποιώ τις δεδομένες συνθήκες, όποιες κι αν ήταν.

Αυτές οι εμπειρίες με δίδαξαν να εκτιμώ τις αντιστάσεις που προσφέρει η ζωή και να τις αναγνωρίζω ως σύμμαχο. Πάντα θα υπάρχουν αντιστάσεις και εμπόδια, όποια κι αν είναι η κατάσταση. Είτε δουλεύεις σε ένα τεράστιο επιχορηγούμενο θέατρο, είτε σ' ένα μικροσκοπικό δημοτικό θέατρο, στην πόλη ή στην επαρχία, κάτι ή κάποιος πάντοτε θα παρουσιάζει αντίσταση. Άρα, το ερώτημα είναι: πώς μπορείς να χρησιμοποιείς τις δυσκολίες και τα εμπόδια ώστε να βοηθούν αντί να αποθαρρύνουν την έκφραση;

\*\*\*

*Η συγγραφή ενός ιδιοφυούς έργου, σχεδόν πάντοτε, αποτελεί έναν άθλο κολοσσιαίας δυσκολίας. Τα πάντα είναι εναντίον της πιθανότητας να βγει το έργο απ' το μυαλό του συγγραφέα άρτιο και πλήρες. Γενικώς, οι υλικές περιστάσεις είναι εναντίον του. Σκυλιά θα γαυγίσουν' άνθρω-*

*ποι θα διακόψουν' χρήματα θα πρέπει να βγουν' η υγεία θα καταρρεύσει. Κι ακόμα, αυτό που υπογραμμίζει όλες αυτές τις δυσκολίες, κάνοντάς τις ακόμη πιο ανυπόφορες, είναι η διαβόητη αδιαφορία του κόσμου. Ο κόσμος δεν ζητά απ' τους ανθρώπους να γράφουν ποιήματα και νουβέλες και ιστορίες' δεν τα χρειάζεται.*

Βιρτζίνια Γουλφ

Αν οι αντιστάσεις είναι ένα καθημερινό δεδομένο και ένα απαραίτητο συστατικό της ροής της δημιουργίας και της ζωής, ποιος είναι ο καλύτερος τρόπος να δουλεύουμε μ' αυτές; Νά μερικές ιδέες: πρώτον, αναγνώρισε ότι οι αντιστάσεις που σου παρουσιάζονται θα εντείνουν αμέσως την δέσμευσή σου και, καθώς θα πασχίζεις να τις αντιμετωπίσεις, θα παράγουν ενέργεια. Οι αντιστάσεις απαιτούν σκέψη, διεγείρουν την περιέργεια και την προσεκτική επαγρύπνηση, και, όταν υπερνικηθούν και χρησιμοποιηθούν, καταλήγουν σε αγαλλίαση. Σε τελευταία ανάλυση, η ποιότητα οποιουδήποτε έργου καθρεφτίζεται στο μέγεθος των εμποδίων που αντιμετωπίστηκαν για να ολοκληρωθεί. Αν διαθέτει κανείς την σωστή νοοτροπία, τότε χαρά, σφρίγος και σημαντικές ανακαλύψεις θα είναι τα αποτελέσματα της αντίστασης που αντιμετωπίστηκε αντί να αποφευχθεί.

Ο Μιχαήλ Άγγελος επέλεξε ένα από τα μεγαλύτερα δυνατά δημιουργικά εμπόδια όταν έτεινε το δάχτυλό του προς την οροφή της Καπέλα Σιξτίνα και αποφάσισε να ζωγραφίσει εκεί. Η αντίσταση υπήρξε τρομερή και τα αποτελέσματα που μπορούμε να απολαύσουμε σήμερα είναι ένα παράδειγμα άρθρωσης που εντάθηκε σε πείσμα της κολοσσιαίας δυσκολίας. Ο Μπετόβεν ήταν σχεδόν κουφός όταν έγραψε τα πιο σύνθετα κουαρτέτα του. Τα πραγματικά υλικά ή σωματικά

εμπόδια, όταν αντιμετωπίζονται με το σωστό πνεύμα, μπορούν να παράγουν εκπληκτικά αποτελέσματα. Το διαμέτρημα του εμποδίου καθορίζει την ποιότητα της έκφρασης.

Ως νεαρή σκηνοθέτις, ξεκινούσα κάθε νέο μου έργο προσκαλώντας τους ηθοποιούς, και όλους όσους αναμειγνύονταν στην παραγωγή, να κουβεντιάσουμε και να σκεφτούμε μαζί ιδέες και λύσεις. Εμπνευσμένοι από τα γραπτά του Έντουαρτ Ντε Μπόντο σχετικά με το θέμα, αποκαλούσαμε τις συναντήσεις αυτές «εγκάρσια σκέψη». Με το να κάνουμε ελεύθερους συνειρμούς ξεκινώντας ο ένας από την σκέψη του άλλου, γεννούσαμε μια συλλογική εικόνα του κόσμου του έργου και φανταζόμασταν μαζί τι θα μπορούσε να συμβεί στην αρένα της σκηνής. Σκαρφιζόμασταν πάντοτε περίτεχνα σχέδια και θεσπέσιες εικόνες για τις οποίες, στην πραγματικότητα, δεν υπήρχε τρόπος να πληρώσουμε. Οι περιορισμοί ενός ανύπαρκτου προϋπολογισμού και μιας σοβαρά συμπυκνωμένης περιόδου προβών, δεν επέτρεπαν ποτέ στις δεκαεξίμοτοσικλέτες που οραματιζόμασταν να διασχίσουν τη σκηνή σε μια συγκεκριμένη στιγμή της παράστασης. Αντ' αυτού, καταλήγαμε με μια μοτοσικλέτα επειδή αυτό ήταν ό,τι μπορούσαμε να βρούμε τζάμπα. Επειδή συνήθως δεν είχαμε στη διάθεσή μας πραγματικό θέατρο, δίναμε παραστάσεις σε εγκαταλελειμμένες οικοδομές ή πολιτιστικά κέντρα. Επειδή όλοι μας είχαμε και πρωινές δουλειές, ήμασταν αναγκασμένοι εκ των πραγμάτων να συμπιέζουμε τις πρόβες μας σε νυχτερινές ώρες και δανεικά δωμάτια. Παρά αυτούς τους περιορισμούς, κατορθώσαμε τελικά να δημιουργήσουμε θέατρο με έντονη παρουσία και ενέργεια κι έτσι, μετά από λίγο, με προσκάλεσαν να σκηνοθετήσω σε πραγματικά θέατρα με πραγματικούς προϋπολογισμούς.

Όταν πια άρχισα να έχω στην διάθεσή μου πραγματι-

κούς προϋπολογισμούς και δυνατότητες σχεδιαστικών στοιχείων και τεχνικής υποστήριξης, ανακάλυψα ότι έπρεπε να είμαι πολύ προσεκτική επειδή, αν τα πράγματα συνέβαιναν με υπερβολικά εύκολο τρόπο, τα αποτελέσματα δεν θα ήταν πάντα τα καλύτερα για το έργο. Αν δεν υπάρχουν αρκετά εμπόδια σε μία δεδομένη διαδικασία, το αποτέλεσμα μπορεί να στερείται σφρίγγους και βάθους.

Η αντίσταση εντείνει και μεγεθύνει την προσπάθεια. Για να έρθεις αντιμέτωπος με την αντίσταση, να αντιμετωπίσεις ένα εμπόδιο, ή να υπερνικήσεις μια δυσκολία, πάντοτε απαιτείται δημιουργικότητα και διαίσθηση. Στην έξαψη της σύγκρουσης, πρέπει να επικαλεστείς νέα αποθέματα ενέργειας και φαντασίας. Υπερνικώντας την αντίσταση αναπτύσσεις τους μύες σου — τους καλλιτεχνικούς σου μύες. Όπως κι ένας χορευτής, πρέπει να εξασκείσαι τακτικά για να παραμένεις μυώδης. Το μέγεθος των αντιστάσεων με τις οποίες επιλέγεις να ασχοληθείς, καθορίζει την πρόοδο και το βάθος της δουλειάς σου. Όσο μεγαλύτερα είναι τα εμπόδια, τόσο περισσότερο θα μεταμορφωθείς κατά την προσπάθεια.

\*\*\*

Δεν υπάρχει έκφραση δίχως έξαψη, δίχως αναβρασμό. Εν τούτοις, μια εσωτερική αναστάτωση που αποφορτίζεται αμέσως μ' ένα γέλιο ή μ' ένα κλάμα, πεθαίνει τη στιγμή που εκφέρεται. Αποφορτίζω σημαίνει αποβάλλω, ξεφορτώνομαι' εκφράζω σημαίνει μένω εκεί, προχωρώ κάτι ενώ το εξελίσσω και το επεξεργάζομαι ως την ολοκλήρωση. Ίσως ένα ξέσπασμα σε λυγμούς να φέρνει ανακούφιση κι ένας σπασμός καταστροφής να δίνει διέξοδο

στην εσωτερική οργή. Αλλά όταν δεν διαχειριζόμαστε τις αντικειμενικές συνθήκες, όταν δεν πλάθουμε τα υλικά με τρόπο τέτοιο ώστε να ενσωματώνουμε την έξαψη, τότε δεν υπάρχει έκφραση. Αυτό που καμιά φορά αποκαλείται πράξη αυτοέκφρασης μπορεί να ονομαστεί καλύτερα πράξη αυτοέκθεσης· η πράξη αυτή αποκαλύπτει στους άλλους τον χαρακτήρα —ή την έλλειψη χαρακτήρα— κάποιου. Είναι απλώς ένα ξεμπρόστιασμα.

Τζον Ντιούι

Η τέχνη είναι έκφραση. Απαιτείται δημιουργικότητα, φαντασία, διαίσθηση, ενέργεια και σκέψη για να πάρεις τα τυχαία συναισθήματα της ανησυχίας και της δυσaréσκειας και να αποστάξεις απ' αυτά ωφέλιμη έκφραση. Ένας καλλιτέχνης μαθαίνει να επικεντρώνεται στη δυσαρμονία και στην ανησυχία της καθημερινότητας αντί να ξεφορτώνεται αυτά τα συναισθήματα. Μπορούμε να μετατρέπουμε τον ενοχλητικό όγκο των καθημερινών εκνευρισμών σε καύσιμη ύλη για όμορφη έκφραση.

Αλλά κατά τις στιγμές δυσαρμονίας και δυσφορίας, όταν ακριβώς αισθανόμαστε ότι οι περιστάσεις μας προκαλούν, η φυσική μας τάση είναι να σταματάμε. Μην σταματάτε. Προσπαθήστε να επιτρέψετε την αναγκαία δυσφορία που γεννάται από την πάλη με τις παρούσες συνθήκες. Συγκεντρωθείτε σ' αυτή την δυσφορία και χρησιμοποιήστε την ως κέντρισμα για έκφραση.

Δεν υπάρχει έκφραση χωρίς αναστάτωση, χωρίς αναβρασμό. Μέσα στην έκσταση που φέρνει ένα συναίσθημα ή μες στην δυσφορία που προκαλεί ο εκνευρισμός, έρχομαι αντιμέτωπη με μια επιλογή: μπορώ είτε να αποφορτίσω αμέσως τα συναισθήματά μου, είτε να τα συγκεντρώσω, να τα αφήσω

να κοχλάσουν και, την κατάλληλη στιγμή, να τα χρησιμοποιήσω για να εκφράσω κάτι.

Αποφόρτιση σημαίνει κάτι που αποσυμπιέζεται. Κάτι που εκτοξεύεται από το σώμα χωρίς κανένα φιλτράρισμα. Δεν είναι κάτι το επιδέξιο. Είναι μια τυχαία, απρογραμμάτιστη έκφραση δυσaréσκειας. Ένας εσωτερικός αναβρασμός που εκτονώνεται αμέσως χωρίς να συμπιεστεί, όπως ένα γέλιο, ένα κλάμα ή μια πράξη τυφλής βίας, εξαφανίζεται με το που εκδηλώνεται. Η εκτόνωση ίσως φέρνει ανακούφιση και συνεπάγεται προσωπική έκθεση, αλλά δεν είναι παρά ένα ξέρασμα προς τα έξω. Τίποτε δεν θα έχει δουλευτεί.

Η συμπίεση καθιστά εφικτή την έκφραση. Δίχως, δηλαδή, συμπίεση, δεν υπάρχει εκφράση. Η έκφραση συμβαίνει μόνο μετά από συμπίεση. Έκφραση είναι το αποτέλεσμα που προκύπτει όταν συγκρατείς, διαμορφώνεις και ενσαρκώνεις την αναστάτωση που βράζει μέσα σου. Η ιαπωνική λέξη ταμέρου στο θέατρο Νο περιγράφει ακριβώς την πράξη τού να κρατάς κάτι για τον εαυτό σου, να συγκρατείς.

Όταν νιώθεις δέκα στην καρδιά σου, να εκφράζεις επτά.

Ζεάμι

Μια πρόβα έχει πάντοτε να κάνει με τις ανθρώπινες σχέσεις, με το να βρίσκεισαι σ' ένα δωμάτιο μαζί με άλλους ανθρώπους, δουλεύοντας προς μια κατεύθυνση. Αναπόφευκτα, οι συνθήκες μίας πρόβας ξυπνούν μέσα μου συναισθήματα δύσκολα και διαμετρικά αντίθετα μεταξύ τους. Επομένως, όπως είναι φυσικό, τα συναισθήματά μου μπορούν να γίνουν διαπροσωπικά, και διαπροσωπικά σημαίνει προσωπικά. Αν επιτρέψω στον εαυτό μου, ενστικτωδώς ή τυχαία, να εκτονώσει αυτά τα συναισθήματα καθώς εμφανίζονται, η απο-

φόρτιση μπορεί να καταστρέψει την ποιότητα των σχέσεων και να διακόψει την αναγκαία επικοινωνία με το έργο. Κάθε στιγμή στην πρόβα έρχομαι αντιμέτωπη με μια επιλογή: μπορώ να σκορπίσω τα συναισθήματά μου παντού στην αίθουσα, ή μπορώ να τ' αφήσω να σιγοβράζουν μέχρι την κατάλληλη στιγμή, κατά την οποία ίσως εκφράσω μια γνώμη ή ένα αίσθημα το οποίο ενισχύεται από αυτή την συγκέντρωση συναισθήματος και σκέψεων. Αυτή η συγκέντρωση, και η έκφραση που έπειτα προκύπτει απ' αυτήν, είναι κάτι δημιουργικό και στηρίζει τις προσπάθειες του ηθοποιού.

Ο ηθοποιός αντιμετωπίζει ένα παρόμοιο δίλημμα — την επιλογή τού να εκτονώνει ή να συγκεντρώνει την εμπειρία. Είναι εύκολο να εκτονώνεις. Απλώς αφήνεις κάτι να βγαίνει, να ξεχύνεται, κάθε φορά που αισθάνεσαι ότι σε υπερνικά. Πιστεύω, όμως, ότι ένας καλός ηθοποιός καταλαβαίνει πόσο αναγκαίο είναι να συγκεντρώνει τους εκνευρισμούς, τα τυχαία συναισθήματα, τις δυσκολίες, τα ξελογιάσματα, όλα όσα συμβαίνουν από τη μια στιγμή στην άλλη, και να τα συμπιέζει, να τα αφήνει να σιγοβράζουν και έπειτα να βρίσκει τις κατάλληλες στιγμές για ξεκάθαρη και έναρθη έκφραση.

Πώς λειτουργεί αυτό πρακτικά; Κατ' αρχήν, όπως ειπώθηκε προηγουμένως, ξεκίνα καλωσορίζοντας την αντίσταση και τα εμπόδια ως δημιουργικούς συμμάχους. Αναπόφευκτα, η επακόλουθη αναμέτρηση με αυτά τα καλοδεχούμενα εμπόδια προκαλεί προσωπική δυσφορία και δυσαρμονία. Το πρόβλημα προς επίλυση είναι δημιουργικό και οδηγεί στην έκφραση και στην έναρθη διατύπωση. Αν, για παράδειγμα, ένας ηθοποιός αποπειραθεί να παρουσιάσει στο κοινό ένα δύσκολο εγχείρημα ως εύκολο, αυτομάτως η δυσκολία δημιουργεί αντιστάσεις και σύγκρουση μέσα στο σώμα του

ηθοποιού. Το πρόβλημα απαιτεί την συμπίεση αυτής της δυσαρμονίας κι έπειτα την άρθρωση της ευκολίας.

Στην πραγματικότητα είναι δυσκολότερο να βρεις την απαιτούμενη αντίσταση για ένα «εύκολο» εγχείρημα, παρά για ένα δύσκολο. Αλλά η αντίσταση είναι εξίσου απαραίτητη. Το να κάθεσαι σε μια καρέκλα, για παράδειγμα, μπορεί να θεωρείται εύκολο. Πώς δημιουργείς μια αντίσταση, ή κάτι σωματικό, κρυφά απ' το κοινό, ώστε να μπορείς να ασκείς πίεση εναντίον του καθώς κάθεσαι στην καρέκλα; Οι ηθοποιοί ξέρουν ότι το να σπρώχνεις έναν τοίχο μερικές φορές μπορεί να σε βοηθήσει να εκφέρεις ένα κείμενο καθαρότερα, καθιστώντας το πιο επείγον. Μπορείς να βρεις τον τρόπο να δημιουργείς την ίδια αντίσταση ή εμπόδιο ή επείγουσα αίτηση ενώ απλώς στέκεσαι όρθιος στη σκηνή; ή κάθεσαι σε μια καρέκλα εκφέροντας το κείμενο; Ο ηθοποιός πρέπει να οικοδομεί μια αίσθηση σύγκρουσης ή αντίστασης μέσα στο σώμα του.

Οι ηθοποιοί μπορούν επίσης να χρησιμοποιούν ο ένας τον άλλον για να παράγουν την απαραίτητη δημιουργική αντίσταση. Και μόνο η δύναμη της παρουσίας ενός άλλου ανθρώπου προσφέρει κάτι ενάντια στο οποίο μπορείς να ασκήσεις πίεση. Και η κατευθυνόμενη προς τα έξω ενέργεια ανάμεσα στους ηθοποιούς γεννά μια ωραία, ανθεκτική και εύπλαστη ένταση.

Η Καναδή τραγουδίστρια κ. ντ. λαγγκ πήρε ένα μάθημα ζωής από τον Ρόι Όρμπισον. Ενώ δούλευαν σε μία εκδοχή του τραγουδιού του «Κλαίγοντας», εκείνη αναγνώρισε το καλλιτεχνικό του μυστικό και προσπάθησε να το εφαρμόσει και η ίδια. Το αποτέλεσμα ήταν η μεταμόρφωση της αδέξιας και υπερκινητικής νεότερης κ. ντ. στην ώριμη, μεστή ερμηνεύτρια που έγινε μετά την συνεργασία της με τον Όρ-

μπισον. Από εκείνον διδάχτηκε τον ισχυρό συνδυασμό σωματικού περιορισμού και συναισθηματικής διαστολής.

Η σύμπτυξη σε έναν περιορισμένο χώρο και η υπομονή που απαιτείται για αυτή την περιστολή, στην πραγματικότητα εντείνει τον πλούτο ζωής που αποκαλύπτεται ακόμη και στην ελάχιστη δραστηριότητα. Προσπαθήστε να αναπτύξετε την ικανότητα να κρατάτε ενέργεια μέσα σας, να συμπυκνώνετε μια δράση σε περιορισμένο χώρο.

\*\*\*

Η οκνηρία, η ανυπομονησία και ο περισπασμός είναι τρεις αδιάκοπες αντιστάσεις που αντιμετωπίζουμε σχεδόν κάθε στιγμή της ξυπνητής ζωής μας. Το πώς χειριζόμαστε αυτούς τους τρεις πραγματικούς εχθρούς καθορίζει την καθαρότητα και την δύναμη όσων κατορθώνουμε.

Ο περισπασμός είναι ένας εξωτερικός εχθρός. Ο πειρασμός της διάσπασης λόγω εξωτερικών ερεθισμάτων είναι ένα εμπόδιο που βρίσκεται παντού. Ζούμε σε μια κουλτούρα που μας περιβάλλει με προσκλήσεις σε περισπασμό και πολλοί άνθρωποι πλουτίζουν από την επιθυμία μας να διασπαστούμε. Μας ενθαρρύνουν να αλλάζουμε κανάλι, να ψωνίσουμε, να περιφερόμαστε, να σερφάρουμε, να τηλεφωνήσουμε σε κάποιον ή να κάνουμε ένα διάλειμμα.

Σε μία ομιλία του στο Πανεπιστήμιο Τζορτζ Ουάσινγκτον το 1993, ο Βάτσλαβ Χάβελ, Πρόεδρος της Δημοκρατίας της Τσεχίας, περιέγραψε τη ζωή του ως φυλακισμένος αντιφρονών στην κομμουνιστική Τσεχοσλοβακία. Θυμάται εκείνα τα χρόνια του κομμουνιστικού καθεστώτος ως πρόκληση, «μια πρόκληση να σκεφτώ και να ενεργήσω». Ενώ δεν εύχεται την επιστροφή του κομμουνισμού, ο Χάβελ περισώζει

κάτι που τον δίδαξε ο κομμουνισμός μέσα από τη δική του αντίσταση απέναντί του. Σήμερα διώνουμε ένα άλλο είδος ολοκληρωτισμού. Ο καθένας από εμάς είναι στόχος του μηχανισμού επίθεσης του καταναλωτισμού. Μια κουλτούρα διαποτισμένη από τα ΜΜΕ στοχεύει επιθετικά στις ψυχές μας, με μια σταθερότητα που τσακίζει και μουδιάζει το πνεύμα. Αυτό το επικίνδυνο περιβάλλον μάς προσφέρει μιαν ευκαιρία: την πρόκληση να σκεφτούμε και να ενεργήσουμε.

Η οκνηρία και η ανυπομονησία είναι αδιάκοπες εσωτερικές αντιστάσεις και είναι πολύ προσωπικές. Είμαστε όλοι τεμπέληδες. Είμαστε όλοι ανυπόμονοι. Καμία από τις δύο ποιότητες δεν είναι κακή: πρόκειται μάλλον για ζητήματα που μαθαίνουμε να χειριζόμαστε δεόντως και να ενεργούμε σε σχέση μ' αυτά τις σωστές στιγμές. Τα κατευθύνουμε με γνώμονα τον στόχο μας για έκφραση.

*Δεν υπάρχουν προβλήματα, υπάρχουν μόνο καταστάσεις.*

*Κρίστο Γιαβάσεφ*

Η νοοτροπία είναι στοιχείο-κλειδί. Το να βαφτίζεις κάτι πρόβλημα γεννά την λάθος σχέση μαζί του. Προκαθορίζει μια πεσιμιστική στάση, την στάση τού ήδη ηττημένου. Προσπάθησε να μην σκέφτεσαι τίποτε ως πρόβλημα. Ξεκίνα με μία σχέση συγχώρεσης απέναντι στην οκνηρία και στην ανυπομονησία και καλλιέργησε μια αίσθηση χιούμορ σε σχέση και με τις δυο. Και μετά ξεγέλασέ τις. Ξεκίνα μια δουλειά ή μια ασχολία προτού να είσαι έτοιμος ή αφότου «δεν είσαι έτοιμος». Για παράδειγμα, αν δεν θέλεις να καθίσεις και να γράφεις, ξεκίνα να γράφεις πριν μπορέσεις να αρχίσεις να μεταπείθεις τον εαυτό σου να μην το κάνει. Ή, όταν είσαι ανυπόμονος, επιβράδυνε και επιτάχυνε ταυτόχρονα. Το ένα πόδι

πατάει γκάζι ενώ, ταυτοχρόνως, το άλλο πόδι πατάει φρένο.

Οι αναμετρήσεις με την αντίσταση και την συμπίεση του συναισθήματος γεννούν μια από τις πιο κρίσιμες προϋποθέσεις για το θέατρο: ενέργεια. Η ενέργεια δημιουργείται από την πράξη τού να παίρνεις φόρα πριν από το χτύπημα· από το να αντιμετωπίζεις ένα εμπόδιο με σκοπό να το βάλεις κάτω. Η επιτυχία ενός ηθοποιού είναι ανάλογη με την ποιότητα της αλληλεπίδρασής του με την αντίσταση που προβάλλει η κάθε περίπτωση. Η αντίθεση ανάμεσα σε μια δύναμη που ωθεί προς την δράση και μια άλλη δύναμη που συγκρατεί, μεταφράζεται σε ορατή και απτή ενέργεια στο χώρο και στο χρόνο. Αυτή η προσωπική πάλη με το εμπόδιο επιφέρει με τη σειρά της δυσαρμονία και ανισορροπία. Η απόπειρα να αποκαταστήσεις την αρμονία ενόσω βρίσκεσαι σε αυτή την κατάσταση ταραχής, γεννά ακόμη περισσότερη ενέργεια. Αυτή η πράξη είναι, καθεαυτή, η δημιουργική πράξη.

Είναι φυσικό και ανθρώπινο να αποζητάς την ένωση και να αποκαθιστάς την ισορροπία, από την θέση ανισορροπίας που σε φέρνει η εμπλοκή με την δυσαρμονία. Απάγγειλε έναν ολόκληρο μονόλογο του Σαίξπηρ ενώ βρίσκεσαι σε κατάσταση σωματικής ανισορροπίας. Στην προσπάθειά σου να διατηρήσεις την ισορροπία σου και να μην πέσεις καθώς μιλάς, κάθε κομμάτι της ύπαρξής σου πασχίζει να επιτύχει ισορροπία, αρμονία και ένωση. Αυτός ο αγώνας είναι θετικός και παραγωγικός. Ξαφνικά το σώμα μιλάει με εκπληκτική διαύγεια και επιτακτικότητα. Ο αγώνας απαιτεί ακρίβεια και άρθρωση.

\*\*\*

Το 1991 πέρασα δέκα μέρες ως φιλοξενούμενη των Παλαι-

στινίων στο Ισραήλ. Ως μέλος μιας μικρής ομάδας Αμερικανών θεατρανθρώπων που είχε προσκληθεί για να εξετάσει την κατάσταση των Παλαιστινίων θεατρικών συγγραφέων, ηθοποιών και σκηνοθετών, περάσαμε πολλές ώρες μιλώντας με ανθρώπους σε προσφυγικούς καταυλισμούς και πόλεις που βρίσκονταν στα Κατεχόμενα Εδάφη. Ήταν εξουθενωτικό. Αλλά έμαθα πάρα πολλά για την αντίσταση στο ευρύτερο πλαίσιο ενός εντελώς διαφορετικού πολιτικού καμβό.

Στο Ισραήλ και στα Κατεχόμενα το πρόβλημα είναι σχετικά ξεκάθαρο: και οι δυο πλευρές θέλουν να ζήσουν στο ίδιο κομμάτι γης. Οι επιπτώσεις αυτού του γεγονότος καταρρακώνουν τις καθημερινές ζωές αναρίθμητων ανθρώπων. Υπό το φως των αντιξοοτήτων και της εξαχρείωσης της τρέχουσας κατάστασης, θα περίμενα να δω έναν πληθυσμό Παλαιστινίων να κάθεται στα κατώφλια των σπιτιών με άδεια μάτια και ξεψυχησμένες μορφές. Αλλά τα πράγματα δεν ήταν καθόλου έτσι. Η οξυδέρκεια της αντίληψής τους και η ακρίβεια με την οποία διατύπωναν τις σκέψεις τους οι άνθρωποι που γνωρίσαμε και παρατηρήσαμε, μου προκάλεσε μεγάλη κατάπληξη. Η καθημερινότητα των Παλαιστινίων ήταν γεμάτη με τόσες κακουχίες που αναρωτήθηκα τι ήταν αυτό που δεν τους άφηνε να παραιτηθούν ενδίδοντας μπροστά στα τεράστια εμπόδια. Θα περίμενα ότι η καλλιτεχνική έκφραση θα ήταν πολυτέλεια. Αλλά στα ταξίδια μου στη Δυτική Όχθη, στη Λωρίδα της Γάζας και στο ίδιο το Ισραήλ, γνώρισα πάρα πολλούς παθιασμένους και παραγωγικούς καλλιτέχνες που όρθωναν το ανάστημά τους και αναπτύσσονταν σε πείσμα όλων όσων ήταν ανέφικτα.

Η αραβική λέξη ιντιφάντα, το σύνθημα του παλαιστινιού αγώνα, μεταφράζεται συχνά ως «αντίσταση», αλλά ακριβέστερη μετάφραση είναι το «αψιφώνοντας». Η λέξη εί-

ναι μια έκφραση ενός λαού που εξεγείρεται και αποτινάζει το στίγμα κάτω από το οποίο ζει. Ακόμη και στους προσφυγικούς καταυλισμούς είδα με τα μάτια μου ανθρώπους που κατόρθωναν να γίνονται πιο άγρυπνοι και έναρθροι κάτω από τον ζυγό της καταπίεσης, αντί να παραλύουν περισσότερο.

Τόσοι και τόσοι άνθρωποι στους προσφυγικούς καταυλισμούς και στις πόλεις με εντυπωσίασαν με την αξιοπρέπεια και την οξύτητα της πολιτικής τους αντίληψης. Παρά τους αυστηρούς περιορισμούς σχετικά με την ανακαίνιση των κατοικιών, οι ταπεινοί χώροι όπου ζούσαν ήταν εκπληκτικά καθαροί και καλοφροντισμένοι. Παρά τους αυστηρούς περιορισμούς σχετικά με την συνεύρεση πάνω από δέκα ατόμων σε οποιονδήποτε χώρο, οι άνθρωποι ταξίδευαν απ' άκρη σ' άκρη για να δουν θέατρο κρυμμένοι σε υπόγεια.

Το ταξίδι αυτό ξύπνησε μέσα μου την δική μου ευθύνη να παραμένω άγρυπνη και έναρθρη μέσα σ' ένα πολύ διαφορετικό πολιτικό σύστημα στην πατρίδα μου. Ίσως οι παράμετροι και οι κανόνες να είναι λιγότερο ορατοί και φαινομενικά ηπιότεροι απ' ό,τι στη Μέση Ανατολή, αλλά, στην πραγματικότητα, είναι πανταχού παρόντες και ύπουλοι λόγω τις ικανότητάς τους να προκαλούν μούδιασμα και κατάρρευση. Είμαστε οι σταθεροί στόχοι τεράστιων εμπορικών επιχειρήσεων που ποντάρουν πολλά στην δεκτικότητα και στη συνεργασία μας.

\*\*\*

Θέατρο είναι η πράξη της αντίστασης ενάντια στο νόμο των πιθανοτήτων. Τέχνη είναι η αψηφισιά του θανάτου. Ποτέ δεν θα υπάρξει αρκετή ενθάρρυνση και υποστήριξη και όλοι θα πεθάνουμε. Άρα γιατί να μπαίνουμε στον κόπο; Γιατί να

καταβάλουμε τόση προσπάθεια για μια πράξη που σπανίως γίνεται αντιληπτή; Γιατί να παλεύουμε τόσο σκληρά για μια δουλειά που στην ουσία της δεν είναι παρά κάτι τεχνητό;

Η τριμηνιαία έκδοση για το θέατρο του Πανεπιστημίου Γέηλ μου ζήτησε να συνεισφέρω με ένα άρθρο σ' ένα τεύχος αφιερωμένο στην ουτοπία. Αρχικά μου φάνηκε πολύ δύσκολο να σκεφτώ για την έννοια της ουτοπίας σε σχέση με το θέατρο. Αντιστάθηκα στο να σκεφτώ την ουτοπία ως ένα τέλειο, υψηλά επιχορηγούμενο θεατρικό ανάκτορο του μέλλοντος. Δεν ήθελα να αναλογιστώ πώς θα διασταυρώνονταν το θέατρο με την τεχνολογία δημιουργώντας ένα νέο περιβάλλον. Τελικά, καθώς καιγόμουν να γράψω κάτι πριν την ημερομηνία παράδοσης που μου είχε τεθεί, συνειδητοποίησα ότι η ουτοπία δεν έχει καμία σχέση με το μέλλον. Η ουτοπία είναι τώρα. Η πράξη τού να κάνεις θέατρο είναι ήδη ουτοπική επειδή η τέχνη είναι μια πράξη αντίστασης εναντίον των περιστάσεων. Αν κάνεις θέατρο τώρα, έχεις ήδη κατορθώσει την ουτοπία επιτυχώς.

Όλα όσα κάνουμε αλλάζουν το ποιοι είμαστε. Ένα σπουδαίο έργο προσφέρει την ωραιότερη αντίσταση στον καλλιτέχνη του θεάτρου επειδή θέτει μεγάλα ερωτήματα και καταπιάνεται με κρίσιμα ανθρώπινα ζητήματα. Γιατί να επιλέξεις ένα μικρό έργο που ασχολείται με ήσσανος σημασίας θέματα; Γιατί να επιλέξεις υλικό το οποίο αισθάνεσαι ότι μπορείς να χειριστείς; Γιατί να μην επιλέξεις ένα έργο που να υπερβαίνει, έστω και κατ' ελάχιστον, τις δυνατότητές σου; Η προσπάθεια να αγγίξεις κάτι που βρίσκεται πέρα από σένα είναι αυτό που σε αλλάζει και δίνει στη δουλειά σου ενέργεια και ζωντάνια.

Έτυχε να ακούσω έναν νεαρό σκηνοθέτη κατά τη διάρκεια των τεχνικών δοκιμών να ρωτά επανειλημμένα έναν ηθοποιό

αν αισθάνεται άνετα. Εντέλει αναγκάστηκα να τον ρωτήσω, «Στόχος της πρόβας είναι να αισθανόμαστε άνετα;» Ένας καλός ηθοποιός βάζει εμπόδια στο δρόμο του σκηνοθέτη. Ένας καλός σκηνοθέτης βάζει εμπόδια στο δρόμο του ηθοποιού. Εγείρουν σκόπιμες αντιστάσεις ανάμεσά τους επειδή οι διαφορετικές τους οπτικές βοηθούν να γίνεται σαφέστερη η δουλειά που κάνουν. Ο καθένας έχει την δική του ισοδύναμη οπτική γωνία: από έξω κι από μέσα από την πλευρά της εμπειρίας του κοινού κι από την πλευρά της εμπειρίας επί σκηνής. Η πρόθεση είναι να βρεθεί ροή και ελευθερία μέσω της αμοιβαίας τους συμφωνίας να διαφωνούν.

Και εδώ υπάρχει ένα ακόμη παράδοξο: καλλιεργείς την αντίσταση έτσι ώστε να ελευθερώσεις τον δρόμο σου από την αντίσταση. Καλωσορίζεις τα εμπόδια έτσι ώστε να βρεις έναν τρόπο να τα εκμηδενίσεις. Ο αντικειμενικός σκοπός είναι η ελευθερία.

Το φθινόπωρο του 1986 παρακολούθησα την πόλη του Παρισιού να κλείνει για μια ολόκληρη ημέρα όταν ο Μιχαήλ Γκορμπατσόφ, τότε πρόεδρος της ΕΣΣΔ, ήρθε για μια συνάντηση με τον Μιτεράν, τον Πρόεδρο της Γαλλίας. Οδοφράγματα που εμπόδιζαν την κυκλοφορία σε ολόκληρο το Παρίσι έκαναν αδύνατη τη μετακίνηση ανάμεσα στο αεροδρόμιο και τα ανάκτορα, όπου θα συναντιόντουσαν οι δύο τους. Αργά το απόγευμα κάθισα σ' ένα καφέ και παρακολούθησα την κουστωδιά του Γκορμπατσόφ να περνάει από δίπλα μου με μεγάλη ταχύτητα — ήταν ζήτημα δευτερολέπτων. Εκατοντάδες χιλιάδες παριζιάνοι είχαν πρόβλημα με τις μετακινήσεις τους για μια ολόκληρη ημέρα έτσι ώστε να μπορεί να ελευθερωθεί ο δρόμος ενός άντρα και από το παραμικρό εμπόδιο.

Καθόμουν στο καφέ έκπληκτη επειδή, παρακολουθώντας

τον Γκορμπατσόφ και την κουστωδιά του να περνούν από δίπλα μου, κατάλαβα, για πρώτη φορά, το νόημα της δύναμης. Δύναμη είναι η απαλοιφή των εμποδίων. Δύναμη είναι η ταχύτητα. Όλοι θέλουμε να βιώσουμε το φορτίο δύναμης που συμβαίνει καθώς όλα τα εμπόδια αναχαιτίζονται, όταν οι λέξεις ή οι πράξεις μας ξεχύνονται από μέσα μας γρηγορότερα απ' ό,τι μπορούμε να σκεφτούμε. Το παράδοξο είναι ότι πρέπει να κερδίσουμε αυτή την ταχύτητα, τη δύναμη και την ροή με το να δεχόμαστε τα εμπόδια με ανοιχτές αγκάλες ώσπου να εξατμιστούν.

Φυσικά θέλουμε ελευθερία, ροή και αρμονία στη δουλειά μας. Αυτές είναι οι ποιότητες που την κάνουν εύγλωττη. Αλλά δεν μπορούμε να βρούμε αυτή τη ροή αποφεύγοντας τα εμπόδια που προκύπτουν από τη στιγμή που αρχίζουμε. Καλωσορίζουμε τις αντιστάσεις, έπειτα χρησιμοποιούμε τα θεόσταλτα πυρομαχικά μας —την φαντασία μας, την ενέργεια και τη θέλησή μας— και τελικά παρακολουθούμε τα εμπόδια να διαλύονται. Μόνο τότε μπορούμε να απολαύσουμε την νεοαποκτηθείσα ελευθερία και τη ροή ώσπου να εμφανιστεί το επόμενο εμπόδιο. Και ο αγώνας ξεκινά εκ νέου. Εξού και το παράδοξο: καλλιεργούμε την αντίσταση έτσι ώστε να ελευθερώσουμε το δρόμο μας από την αντίσταση. Πραγματική δύναμη είναι η απομάκρυνση της αντίστασης από το δρόμο σου.

\*\*\*

Την πρώτη φορά που είδα την Έρημη Χώρα του Τ. Σ. Έλιοτ σκηνοθετημένη από την Ντέμπορα Γούρνερ και ερμηνευμένη από την Φιόνα Σω στο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ του Δουβλίνου το 1995, διδάχτηκα μία ακόμη δημιουρ-



γική χρήση της αντίστασης. Παρ' όλο που το ίδιο το έργο διαρκούσε περίπου μισή ώρα, το να φτάσεις μέχρι εκεί ήταν μια δοκιμασία. Πρώτον, ήταν πολύ δύσκολο να αποκτήσεις εισιτήρια επειδή πολύ λίγα έγιναν διαθέσιμα στο ευρύ κοινό. Για να επιτύχεις σ' αυτήν την πρώτη αποστολή, να πάρεις εισιτήριο για να δεις την παράσταση, απαιτούνταν χρόνος, προσπάθεια και επιμονή. Έπειτα, η Ντέμπορα Γουόρνερ είχε επιμείνει να μεταφερθεί το κοινό σε ένα αρκετά απόμακρο παλιό φρούριο και για να φτάσεις ως εκεί έπρεπε να χρησιμοποιήσεις ένα λεωφορείο που είχε μισθώσει το φεστιβάλ ειδικά για την περίπτωση. Η αφετηρία αυτού του λεωφορείου ήταν στο κέντρο του Δουβλίνου. Αφού κατάφερα να αποκτήσω εισιτήριο, βρέθηκα στο σημείο εκείνο της πόλης απ' όπου δύο διπλά λεωφορεία θα αναχωρούσαν για τον χώρο της παράστασης. Το κοινό, μετά την επιβίβασή του στο λεωφορείο, έπρεπε να περιμένει για περίπου σαράντα πέντε λεπτά λόγω κάποιων τεχνικών προβλημάτων στον χώρο της παράστασης. Τελικά κατευθυνθήκαμε εκτός πόλης και λίγο αργότερα τα λεωφορεία σταμάτησαν στους πρόποδες ενός απόκρημνου λόφου κάτω από το παλιό φρούριο. Βγήκαμε από το λεωφορείο και για άλλη μια φορά μας ζητήθηκε να περιμένουμε σ' ένα λιβάδι. Πέρασε άλλη μισή ώρα. Για κάποιο λόγο η ατμόσφαιρα ήταν εύθυμη και κανείς δεν έδειχνε να έχει ενοχληθεί ιδιαίτερα από την καθυστέρηση. Για την ακρίβεια, υπήρχε ένα αίσθημα προσμονής και περιπέτειας αναμεταξύ μας. Έπειτα από αυτή την τελευταία καθυστέρηση πήραμε το ανηφορικό μονοπάτι του λόφου και φτάνοντας μπήκαμε σε έναν παλιό στρατώνα για να διώσουμε την ερμηνεία της Φιόνα Σω και το άκρως απαιτητικό ποίημα του Τ. Σ. Έλιοτ. Η εμπειρία ήταν αρκετά απλή και πολύ ιδιαίτερη. Δεν χρησιμοποιήθηκε ηχοσύστημα, δεν υπήρξαν

αλλαγές στα φώτα και το κτήριο δεν είχε καν θέρμανση. Εμείς, ως κοινό, είχαμε βρεθεί στο σημείο απ' όπου μπορούσαμε να ακούσουμε μια εξαιρετική γυναίκα να εκφέρει αυτό το δύσκολο κείμενο. Η εμπειρία ήταν θεσπέσια. Αισθάνθηκα προετοιμασμένη ν' ακούσω. Αν η παράσταση είχε δοθεί σε ένα άνετο θέατρο στην πόλη, δίπλα σε άλλα θέατρα, δεν πιστεύω ότι θα ήμουν τόσο παρούσα και τόσο δεκτική και ότι θα άκουγα τόσο προσεκτικά. Η παρουσίαση της παράστασης στο κέντρο της πόλης θα έκανε τη δουλειά των διοργανωτών του φεστιβάλ πολύ πιο εύκολη. Αλλά η Γουόρνερ και η Σω είχαν βρει τις κατάλληλες συνθήκες για να μπορέσουμε να διώσουμε, μαζί, κάτι από την Έρημη Χώρα. Οι αντιστάσεις που συναντήσαμε προκειμένου να διώσουμε αυτή την εμπειρία, στην πραγματικότητα ενίσχυσαν την ικανότητά μας να ακούμε και να είμαστε παρόντες.

Σχεδόν έναν χρόνο αργότερα είδα ξανά την παραγωγή, αυτή τη φορά στην Πλατεία Τάιμς της Νέας Υόρκης, σε ένα παλιό θέατρο του Μπρόντγουεϊ, λίγο προτού ανακαινιστεί από την Ντίσνεϊ. Και πάλι, παρ' όλο που η εμπειρία ήταν εντελώς διαφορετική, ήταν αληθινή. Ήμασταν καθισμένοι στη μέση ενός σαραβαλιασμένου κτηρίου, πολλές θέσεις ήταν καλυμμένες με πλαστικό, η κρύα χειμωνιάτικη νύχτα ήταν μαζί μας στην αίθουσα... η Γουόρνερ και η Σω είχαν βρει τις κατάλληλες αντιστάσεις για να τις μοιραστούν με ένα νεοϋορκέζικο κοινό.

\*\*\*

Η νοοτροπία σας απέναντι στην αντίσταση καθορίζει το πόσο επιτυχημένη θα είναι η δουλειά σας και ποιο θα είναι το μέλλον σας. Η αντίσταση πρέπει να καλλιεργείται. Το πώς

αναμετράστε με τα εμπόδια που παρουσιάζονται υπό το φως οποιασδήποτε προσπάθειας, καθορίζει την κατεύθυνση της ζωής και της καριέρας σας.

Επιτρέψτε μου να κάνω μερικές προτάσεις για το πώς να χειρίζεστε τις φυσικές αντιστάσεις που μπορεί να σας προσφέρουν οι περιστάσεις. Μην υποθέτετε ότι θα πρέπει να υπάρχουν ορισμένες προϋποθέσεις για να κάνετε την καλύτερή σας δουλειά. Μην περιμένετε. Μην περιμένετε για αρκετό χρόνο ή χρήμα ώστε να πραγματοποιήσετε αυτό που νομίζετε ότι έχετε κατά νου. Δουλέψτε με ό,τι έχετε, αυτή τη στιγμή. Δουλέψτε με τους ανθρώπους που έχετε γύρω σας αυτή την στιγμή. Δουλέψτε με την αρχιτεκτονική που βλέπετε γύρω σας αυτή τη στιγμή. Μην περιμένετε γι' αυτό που εικάζετε ότι είναι το κατάλληλο, ουδόλως αγχωμένο περιβάλλον μέσα στο οποίο θα μπορείτε να εκφραστείτε. Μην περιμένετε την ωριμότητα, την διορατικότητα ή την σοφία. Μην περιμένετε ώσπου να είστε σίγουροι ότι ξέρετε τι κάνετε. Μην περιμένετε ώσπου να αποκτήσετε αρκετή τεχνική. Αυτό που κάνετε τώρα, ο τρόπος που χειρίζεστε τις παρούσες συνθήκες, θα καθορίσει την ποιότητα και τις προοπτικές των μελλοντικών σας προσπαθειών.

*Και, την ίδια στιγμή, να έχετε υπομονή.*

Σημείωμα της μεταφράστριας .....	7
Εισαγωγή .....	13
Πρόλογος .....	19
Μνήμη .....	33
Βία .....	57
Ερωτισμός .....	77
Τρόμος .....	96
Στερεότυπο .....	109
Αμηχανία.....	133
Αντίσταση.....	159