

Απόσπασμα από το βιβλίο της Μαρίας Στεφανοπούλου
“Η Επιστροφή της Σκιάς”,
Εκδόσεις ΑΡΜΟΣ

~ 19 ~

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΜΟ
ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

«Η οίκογένεια εἶναι τὸ ὡραιότερο πράγμα στὸν κόσμο, τὸ ὡραιότερο μετὰ τὸ θέατρο φυσικά», λέει ὁ Αὔγουστος Στρίντημπεργκ διὰ στόματος τῆς ἡρωΐδας του στὸ μονόπρακτο Ἡ πιὸ δυνατή, ὁ συγγραφέας πού, κατὰ τὰ ἄλλα, κατηγορήθηκε γιὰ προσβολὴ τῆς δημόσιας ἡθικῆς ἐξαιτίας τῆς σαρκαστικῆς ἀναφορᾶς του στὸ μυστήριο τοῦ γάμου καὶ στὴν οίκογενειακὴ ζωὴ (στὴ συλλογὴ διηγημάτων του μὲ τίτλο ‘Ο γάμος), ὑπέστη ποινικὴ δίωξη γιὰ βλασφημία, δικάστηκε καὶ, ἐντέλει, ἀθωώθηκε, ἀφοῦ δὲν εἶχε τολμήσει παρὰ νὰ περιγράψει τὰ μοιραῖα καὶ δυσάρεστα προβλήματα ποὺ μπορεῖ νὰ προκύψουν στὸ βίο τῶν παντρεμένων ζευγαριῶν, θεωρώντας ὡστόσο ἐκ τῶν προτέρων τὸ θεσμὸ τοῦ γάμου ως τὸ εὐδαιμονέστερο ἀγαθὸ τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, μὲ τὶς πιὸ σκοτεινὲς ὅμως παγίδες ποὺ ντροπιάζουν τὸν ἀντρα καὶ τὴ γυναίκα, τὸν πατέρα καὶ τὴ μητέρα, πληγώνουν τὸ παιδί. Καὶ ἐδῶ δὲν λείπει ἡ εἰρωνεία, ἴδιως ὅταν ὁ Στρίντημπεργκ ἀντιπαραθέτει τὴν οίκογένεια μὲ τὸ θέατρο ἐν προκειμένω, δηλαδὴ τὸ ἀπόλυτο τῆς τέχνης μὲ τοὺς κατεξοχὴν νόμους τῆς ζωῆς – τὴ γέννηση καὶ τὸ θάνατο.

Τί νόημα ἔχει μιὰ τέτοια ἀντιπαράθεση μεταξὺ ζωῆς καὶ τέχνης; Στὸ βιβλίο της Ἀλλάζοντας τοὺς παλμοὺς τῆς καρδιᾶς, Συζητήσεις γιὰ τὸ θέατρο μὲ τὴν Ἰόλη Ἀνδρεάδη, (Καλειδοσκόπιο, Ἀθήνα 2010), ἡ ἡθοποιὸς καὶ δασκάλα τοῦ θεά-

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ

τρου Κάτια Γέρου, μιλώντας ἀναλυτικὰ γιὰ τὴν ἐκπαίδευση τοῦ ἡθοποιοῦ μέσα ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τῆς προσωπικῆς της μαθητείας καὶ ἐπαγγελματικῆς δράσης –φοίτησε στὴ σχολὴ τοῦ Κάρολου Κούν (1976-1979), μὲ δάσκαλό της τὸν Γιώργο Λαζάνη καὶ, φυσικά, ἀντλώντας ἀμεσα ἀπὸ τὸν πλοῦτο καὶ τὴ σοφία τοῦ ἴδιου τοῦ Κούν κατὰ τὴν τελευταία δεκαετία τῆς ζωῆς του (1908-1987) –, δὲν παύει νὰ συνδέει τὴν παιδαγωγικὴ ἀσκηση τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ τὴν ἀποστολὴ τῆς δραματικῆς τέχνης μὲ τὸ ὑπαρξιακὸ αἴτημα γιὰ ἐσωτερικὴ ἐλευθερία, κοινωνικὴ χειραφέτηση, ἡθικὴ καὶ πνευματικὴ ἀνύψωση τοῦ ἀνθρώπου.

‘Ο ἡθοποιὸς πλάθει τὸν ἔαυτό του καὶ ἀναπτύσσει τὸ καλλιτεχνικό του ταλέντο μὲ πρωτογενὲς ὄλικὸ τῆς ζωῆς. ‘Ο θεατὴς πάλι, χάρη στὴν ἐπαφή του μὲ τὸ καλὸ θέατρο, καλλιεργεῖ τὴν ψυχή του δοκιμάζοντας συγκινήσεις ποὺ ἐπιδροῦν στὴ γνώση καὶ τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὰ πράγματα. Καὶ οἱ δύο, χάρη στὸ θέατρο, μποροῦν νὰ ἀλλάξουν τὸν τρόπο ποὺ σκέφτονται καὶ κυρίως ποὺ «βλέπουν» τὸν κόσμο, μποροῦν νὰ μάθουν νὰ γίνονται καλύτεροι καὶ δικαιότεροι ἀνθρώποι. ’Ηθοποιὸς καὶ θεατὴς ἀλληλούποστηρίζονται, προσφέρει ὁ ἕνας στὸν ἄλλο αὐτὴ τὴ δυνατότητα τοῦ νὰ «δῶ ἀλλιῶς». Ποὺ βρίσκεται τὸ ἀπόλυτο τῆς τέχνης καὶ ἡ ρήξη μὲ τὸ μαῦρο κομμάτι τῆς ζωῆς, ἡ πρόκληση γιὰ ὑπέρβαση;

«Τὸ παίδεμα μὲ τὸ ρόλο», γράφει ἡ Γέρου, ἀναφερόμενη στὸν ἡθοποιὸ ποὺ ψάχνει κάθε βράδυ (ὅσο κι ἀν τὰ ἔχει μάθει ἀπέξω) τὰ λόγια καὶ τὶς κινήσεις του μπροστὰ στοὺς θεατὲς –καὶ κατ’ ἐπέκταση τὸ παίδεμα τοῦ θεατῆ μὲ τὸ ρόλο–,

τὸ ὅτι σὲ κάποια σημεῖα ἔξακολουθεῖς νὰ πηγαίνεις ψάχνοντας, αὐτὸς ὁ ἀγώνας πυγμαχίας ἢ πίνγκ-πόνγκ μ’ ἐσένα

καὶ τὸ ρόλο, ἀν εἶναι εἰλικρινής, τότε κυκλοφοροῦν θερμοκρασίες, κυκλοφοροῦν ὑγρά, εἶναι ἥδη τὸ πράγμα παλλόμενο, ρευστό. Αὐτὸς εἶναι ἡ κατάσταση ἔκτακτης ἀνάγκης, αὐτὸς εἶναι ὁ σχοινοβάτης τοῦ Ζενέ, ἐκεῖ ὅντως ἡ τέχνη μας γίνεται ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου. (σ. 234)

‘Η ἀντιπαράθεση τοῦ Στρίντμπεργκ ἀνάμεσα στὴν οἰκογένεια, ποὺ εἶναι τὸ ώραιότερο πράγμα στὸν κόσμο, καὶ στὸ θέατρο, ποὺ μπαίνει πάνω ἀπὸ ὅλα, βρίσκει στὸν Ζὰν Ζενὲ ἐνα παράδοξο ἀνάλογό της, ποὺ φαίνεται νὰ γίνεται τὸ ἐπίκεντρο τῆς Γέρου. Τὴν ἐνδιαφέρει ἡ εἰλικρίνεια στὴν τέχνη τοῦ ἥθοποιοῦ, ποὺ σὲ μαθαίνει νὰ εἶσαι ταπεινὸς καὶ νὰ ξέρεις νὰ καταπολεμᾶς τὸ ναρκισσισμό σου, νὰ τὸν στρέφεις στὴ σωστὴ κατεύθυνση, νὰ τὸν τιθασεύεις, νὰ τὸν ἀκυρώνεις. Τὸ πρόβλημα τοῦ ναρκισσισμοῦ, τὸ θέμα τοῦ εἰδώλου, ἀπὸ ἄλλους δρόμους βέβαια, παίδεψε καὶ τὸν Ζενὲ σὲ ὅλο του τὸ ἔργο. Νάρκισσος δὲν εἶναι ὅποιος θέλει, ἡ ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ δὲν στέλνει σὲ ὅλους τὸ εἰδωλό τους. Καὶ ἥθοποιοὶ δὲν μποροῦν νὰ γίνουν ὅλοι οἱ νάρκισσοι, ἀκόμα κι ἀν μοιάζει μὲ ἐνα ἐπάγγελμα πού, ἀρκεῖ νὰ σοῦ ἀρέσει νὰ ἐκτίθεσαι, ὥστε νὰ μπορεῖς καὶ νὰ τὸ ἀσκήσεις. ‘Ο Σχοινοβάτης τοῦ Ζενὲ εἶναι ἐνα δυνατὸ ποιητικὸ κείμενο, ὅπου ἡ καλλιτεχνικὴ πράξη τοῦ ἀκροβάτη ἀναγεται στὴν ἀπόλυτη συμβολικὴ μορφή της, σὲ ἐνα παιχνίδι ζωῆς καὶ θανάτου. ‘Η «θανάσιμη μοναξιὰ» τοῦ ἀρτίστα τοῦ τσίρκου ἐκτίθεται μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ κοινοῦ, καθὼς αὐτὸς χορεύει ἵσορροπώντας πάνω στὸ σιδερένιο σχοινί του. Οἱ θεατὲς (σὰν τὴν οἰκογένεια τοῦ Στρίντμπεργκ) ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς κρίνουν ἐκεῖνον ποὺ ἐκτίθεται, ἀμφιβάλλουν ἡ ἐπαινοῦν, κρύβοντας ἔτσι τοὺς φόβους καὶ τὶς ἀδυναμίες τους, ψυ-

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ

χαγωγοῦνται ἀπὸ τὸν κίνδυνο ποὺ ἀπειλεῖ τὸν ἰσορροπιστή, τὸν παρατηροῦν μένοντας κρυμμένοι στὸ σκοτάδι τῶν κερκίδων. Ἀντίθετα ὁ ἀκροβάτης (σὰν τὸν ἥθοποιὸ τοῦ θεάτρου, ποὺ ὁ Στρίντμπεργκ τὸ βάζει πάνω ἀπὸ ὅλα), ἐκθέτει λουσμένος στὸ φῶς τὴν μοναχικὴν τόλμη του, προσφέρει τὴν ταπεινὴν ζωὴν του, ἀπογυμνωμένη, μετέωρη πάνω ἀπὸ τὸ κενὸν τῆς πίστας, διπλισμένος μόνο μὲ τὴν ἀκρίβειαν καὶ τὴν δεξιοτεχνίαν τῆς κίνησής του, συγκεντρωμένος στὸ σχοινί του. Δὲν ἔχει τὰ περιθώρια νὰ καθρεφτίσει τὴν εἰκόνα του στὸ κοινό, νὰ ναρκισσευτεῖ. Τὴν εἰκόνα του τὴν ξεχνάει. Ἰσορροπεῖ μὲ κλειστὰ μάτια. Ἡ εἰκόνα του χορεύει χωρὶς αὐτόν. Ὁ θάνατος, γιὰ τὸν ὄποιο μιλάει ἡ Γέρου ἐπικαλούμενη τὸν Σχοινοβάτη, δὲν εἶναι τόσο τὸ μοιραῖο ποὺ θὰ ἔρθει ἀν πέσει ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ τὸ σχοινί του, ἀλλὰ εἶναι ὁ θάνατος ποὺ προηγεῖται τῆς ἐμφάνισής του στὴ σκηνὴ τοῦ τσίρκου. Ὁ ποιητὴς συμβουλεύει τὸν ἀκροβάτη:

Νὰ πεθαίνεις προτοῦ ἐμφανιστεῖς, προτοῦ σκαρφαλώσεις στὰ ὕψη, ὥστε ἔνας νεκρὸς νὰ χορεύει πάνω στὸ σχοινί. Μόνον τότε ἡ ἀκρίβεια τῶν κινήσεών σου θὰ εἶναι τέλεια. Τίποτα δὲν θὰ σὲ δένει πιὰ μὲ τὴ γῆ, κι ἔτσι θὰ μπορεῖς νὰ χορέψεις δίχως νὰ πέσεις.¹

Ἐδῶ ὁ συμβολισμὸς τῆς καλλιτεχνικῆς πράξης («κατάσταση ἔκτακτης ἀνάγκης, ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου», λέει ἡ Γέρου) εἶναι δριακός. Σὰν τὸν σχοινοβάτη, ὁ καλὸς ἥθοποιός, γιὰ νὰ εἶναι πειστικὸς καὶ εἰλικρινής, παίζει τὴν ἀπουσία του. Εξαφανίζεται μέσα στὸ ρόλο γιὰ νὰ λάμψει ὁ ἥρωας ἢ ἡ ἥρωίδα του, ἡ ἀνθρώπινη εἰκόνα ποὺ ἔχει φτιάξει καὶ ὅχι ὁ ἑαυτός του. Τὸ σῶμα του καὶ τὴν ψυχή του τὰ δανείζει στὸ πρόσωπο

ποὺ ὑποδύεται. Ἡ ἐνσάρκωση προϋποθέτει ἐσωτερικὴ πίστη καὶ ἐλευθερία, σεμνότητα, δεκτικότητα, ἀποδοχὴ τοῦ εὐάλωτου καὶ ἀνασφαλοῦς ἑαυτοῦ του. Γράφει ἡ Γέρου:

Ἡ δουλειά μας σὲ μαθαίνει νὰ εἶσαι ταπεινὸς [...] Ἡ ἴδια ἡ δουλειὰ σοῦ χτυπάει τὸ ναρκισσισμό σου, γιατὶ κάνεις λάθη, μαθαίνεις μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ ἄλλου. Τοὺς κακούς μας ρόλους τοὺς παίζουμε ἐνώπιον θεατῶν. Δὲν μπορεῖς νὰ τοὺς φτιάξεις σπίτι σου καὶ νὰ τοὺς φέρεις ἔτοιμους. Τοὺς φτιάχνεις κάθε βράδυ μπροστὰ στὸ κοινό. Αὕτο μαθαίνεις νὰ τὸ ἀποδέχεσαι [...] σὲ κάνει νά σαι κάθε μέρα μάχιμος. (σ. 234)

Τὸ ἀπόσταγμα τῆς θεατρικῆς ἐμπειρίας καὶ τῆς διδασκαλίας τῆς Γέρου μοιάζει νὰ συμπυκνώνεται σὲ τούτη τὴν ἀπλὴ ἀλήθεια. Φαίνεται ὅτι καὶ γιὰ τὴν ἴδια τὸ θέατρο εἶναι πάνω ἀπὸ ὅλα, ἀλλὰ καὶ ὅτι τὸ ὥραιότερο πράγμα στὸν κόσμο εἶναι ἡ οἰκογένεια (ὅταν βέβαια ὁ ἀντρας καὶ ἡ γυναίκα δὲν εὔτελίζουν τὸ θεσμό), γιατὶ ἀκριβῶς στὸ πλαίσιο τῆς οἰκογένειας ὁ ἀνθρωπος, ἀν εἶναι τυχερός, μπορεῖ νὰ πρωτογνωρίσει ὡς παιδὶ τὴν ἀγάπη, τὴν προσφορά, τὸν ἀλτρουισμὸ καὶ τὴν χαρὰ τῆς ζωῆς, ἀξίες ποὺ διατρέχουν ὅλο τὸ βιβλίο της καὶ πάνω στὶς ὅποιες στηρίζεται ἡ ἀνθρώπινη πλευρὰ τῆς θεατρικῆς της περιπέτειας, πλάι στὴ μόρφωση, στὴ γνώση, στὴν καλλιέργεια τοῦ ταλέντου – αὕτο δὲν ἀποτελεῖ θεῖο δῶρο, ἀλλὰ μόχθο καὶ ἀδιάκοπο ἀγώνα.

Στὶς σύγχρονες ναρκισσιστικὲς δυτικὲς κοινωνίες τοῦ θεάματος ὅπου μεγαλώνουν, ἐκπαιδεύονται καὶ ἐργάζονται οἱ νέοι ἥθιοποιοὶ καὶ ὅπου τὸ μήνυμα τοῦ ἐκδημοκρατισμοῦ (ἡδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν χειραφετικῶν διεκδικήσεων τοῦ 1960 καὶ 1970)

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΛΣ

εἶναι ὅτι ὅλοι ἔχουν δικαίωμα καὶ μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν, νὰ εἰσακουστοῦν, νὰ εἶναι δημιουργικοὶ καὶ καλλιτέχνες, τὸ ζήτημα τῆς ἀρτιότητας τοῦ ἐπαγγελματία ἥθοποιοῦ, ἡ ἀνάγκη τῆς ὁλοκλήρωσής του ως πρὸς τὰ ἐκφραστικά του μέσα καὶ τὴν προσωπικότητά του, ἡ ἀναζήτηση μιᾶς ἔντιμης καὶ αὐθεντικῆς σχέσης μὲ τὸ θέατρο εἶναι ἐπείγουσες ὑποχρεωτικὲς προτεραιότητες γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῶν ἀπαράβατων ἀξιῶν τῆς εὐθύνης καὶ τῆς ἥθικῆς ἀπέναντι στὴν τέχνη καὶ τὸ κοινωνικὸ σύνολο. Ἀπαράβατη ἀξία ἦταν καὶ παραμένει ἡ ἀντίληψη τῆς τέχνης ως λειτουργήματος, ως πνευματικῆς προσφορᾶς, τὸ ὁλοκληρωτικὸ δόσιμο τοῦ καλλιτέχνη στὸ ἔργο του (κι αὐτὸ ἥδη ἀπὸ τὶς ἐποχὲς ὅπου οἱ καλλιτέχνες ἦσαν λίγοι μὲς στὴν κοινωνία καὶ ἡ τέχνη δὲν θώπευε τὸν θεατὴ ἀλλὰ εἶχε δύναμη ἀνατρεπτική). «Τὸ θέατρο εἶναι θρησκεία, μὴν τὸ ξεχνᾶς», ἔλεγε ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη στὴ νεαρὴ "Ελλη Λαμπέτη" τὸ 1941, ὅταν τὴ δεχόταν στὴ σχολή της γιὰ νὰ μαθητεύσει κοντά της. Καὶ ἀργότερα, ἡ ἐπαγγελματίας πετυχημένη ἥθοποιδες Λαμπέτη δήλωνε δίχως ἐπαρση, μὲ ἀφοπλιστικὴ τόλμη (ἀνάλογη τῆς Γέρου), καὶ μὲ τὸ δίκιο της ἐντέλει, ὅτι τὸ χειροκρότημα οἱ θεατὲς τῆς τὸ χρωστοῦσαν, γιατὶ εἶχε δουλέψει μὲ μόχθο καὶ ἀγάπη γι' αὐτούς, ἀρά μποροῦσε νὰ δεχτεῖ ως ἀντάλλαγμα τὴ δική τους ἀγάπη καὶ ἀναγνώριση ποὺ τῆς ἔδειχναν. Δὲν ἦταν ὁ ναρκισσισμός της ποὺ δεχόταν τὸ θαυμασμὸ ἀλλὰ ὁ κόπος της, ὁ ἰδρώτας καὶ ἡ ἀγωνία της νὰ βγάλει μὲ τὴν θεατὴν τὴν ποὺ ἔπειπε τὴ Ηστρα τὴν σὺνωνεὶς ἀπ-

σμό, όπως κάνουμε μὲ τὸ φόβο τοῦ θανάτου. Συγκεντρωνόμαστε στὴ ζωή (ἢ στὴ σκηνικὴ δράση) ποὺ ζοῦμε καὶ τὸν ξεχνᾶμε. "Οταν φοβόμαστε ἢ νιώθουμε ἀνασφάλεια ἀρχίζουμε νὰ προσποιούμαστε. 'Εμφανίζεται τότε ἐνας ψεύτικος ἔαυτὸς σὰν ἀσπίδα στὸ φόβο. "Η βγαίνουμε παγωμένοι στὴ σκηνή, ἀπαθεῖς.

Τὸ νὰ χτυπάει ἡ καρδιά μας γιὰ τὸ ἀν εἴμαστε ἀποδεκτοὶ ἢ ἀρεστοὶ εἶναι φυσιολογικὸ μέν, ἀλλὰ ἀχρηστο [...] "Οσο φυσικὸ εἶναι τὸ τράκ ἄλλο τόσο φυσικὸ εἶναι νὰ τοῦ κηρύσσουμε πόλεμο. (σσ. 110-111)

"Η ἐπικοινωνία μὲ τὸ κοινὸ εἶναι ἀναγκαία καὶ ἐπείγουσα. Τὰ λόγια τοῦ ρόλου ποὺ ὑποδύεται ὁ ἡθοποιός, πιὸ σημαντικὰ ἀπὸ αὐτὸν τὸν ἴδιο. 'Ο ρόλος χτίζεται πρὶν ἀπὸ τὸ ναρκισσισμὸ τοῦ ἔρμηνευτῆ καὶ ἐρήμην του. 'Απευθύνεται στὴ σκέψη καὶ τὴν ψυχὴ τοῦ θεατῆ ποὺ πλήρωσε γιὰ νὰ μπεῖ στὸ θέατρο, στὸν προσωπικὸ του χρόνο μετὰ τὴν παράσταση, ὅταν τὸ ἔργο ποὺ εἶδε θὰ ζυμώνεται στὸ μυαλό του καὶ ἐκεῖνος θὰ βγάζει τὰ συμπεράσματά του, ὅχι μόνο γιὰ τὸ ὅ πρωτα γωνιστὴς ἥταν ὡραῖος ἢ ἀσχημος ἀλλά, κυρίως, γιὰ τὰ μηνύματα ποὺ τοῦ ἔστειλε ὁ συγγραφέας τοῦ δράματος.

"Οσες φορὲς μὲ πλήττει τὸ τράκ, ὁ ναρκισσισμός μου εἶναι ποὺ θριαμβεύει, ὅχι τὸ φιλότιμό μου. (σ. 112)

"Η ταπεινότητα ποὺ σοῦ μαθαίνει ἡ δουλειὰ τοῦ ἡθοποιοῦ, ἐντέλει, γιὰ αὐτὴ τὴ σεμνή, ἀκαταπόνητη καὶ ὡριμη πιὰ ἐρμηνεύτρια, εἶναι ἡ «συνειδητοποίηση τοῦ μικροῦ μου βεληνεκοῦς» ὡς ἀνθρώπου, «νὰ δῶ τὴ μικρή μου βιογραφία μὲ φόντο

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ

τὴ μεγάλη ἴστορία [...] νὰ καταλάβω ὅτι εἶμαι ἔνας κόκκος ἄμμου σὲ μιὰ ἀπέραντη ἔρημο», χρήσιμος γιὰ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ συνόλου, «νὰ δῶ τὴν ἡμερομηνία λήξης μου καὶ τὰ δισεκατομμύρια τῶν ὅμοίων μου τριγύρω». Τότε ἡ σιγουριὰ στὴ σκηνὴ (ὅπως καὶ στὴ ζωὴ) βαδίζει μαζὶ μὲ τὴν ἀνασφάλεια, ἡ αὐτοπεποίθηση μαζὶ μὲ τὴν ἀμηχανία τοῦ ρόλου, τὸ τουπὲ τοῦ θεατρίου μαζὶ μὲ τὸν εύάλωτο ἔαυτό του. Τὸ χειραφετημένο ἀνθρώπινο πλάσμα ποὺ βλέπει ἡ Γέρου πάνω στὴ σκηνὴ (ἀλλὰ καὶ στὴ ζωὴ) ἔχει ἐπωμισθεῖ τὰ λάθη του καὶ τὰ φυσικά του μειονεκτήματα μέσα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ ἀμφισβήτηση καὶ τὴν ἐξωτερικὴ διόρθωση καὶ αὐστηρότητα.

‘Η μοναξιὰ σὲ κάνει ταπεινὸ καὶ περήφανο μαζὶ [...] Φτιάξ-
τε, νοικοκυρέψτε τὸν ἐσωτερικό σας χῶρο

συμβουλεύει ἡ δασκάλα τοὺς μαθητές της (σ. 239). Αὕτη ἡ ἐσωτερικότητα εἶναι δύναμη, ἡ καλύτερη ἄμυνα ὅταν ἡ ἀληθεγγύη γύρω μας λιγοστεύει καὶ ἡ μοναξιὰ πυργώνει. «Οσο πιὸ μόνος εἶσαι τόσο πιὸ δυνατός», ἔλεγε ἡ Λαμπέτη γιὰ τὴ μοναξιὰ τοῦ ἥθιοποιοῦ, ὅποια κι ἀν εἶναι ἡ ἴδιωτική του ζωὴ.

ΝΑ ΕΙΣΑΙ Ο ΕΑΥΤΟΣ ΣΟΥ “Η ΕΧΘΡΟΣ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΣΟΥ;

‘Η Γέρου, ἔχοντας θητεύσει σὲ μιὰ θεατρικὴ σχολὴ καὶ σκηνὴ ποὺ τὶς ἐνέπνευσε τὸ καλλιτεχνικὸ δαιμόνιο ἐνὸς παιδαγωγοῦ σκηνοθέτη, τοῦ Κάρολου Κούν, καὶ ὅπου ἡ ἐκπαίδευση τοῦ ἥθιοποιοῦ δὲν ἦταν μόνο τεχνικὴ καὶ πρακτικὴ ἀλλὰ καὶ ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα, ἀντιλαμβάνεται τὸ θέατρο καὶ ως μιὰ

μυητική διαδικασία για τὴν ἀναζήτηση τοῦ ἑαυτοῦ, γιὰ τὴν ὀνίχνευση τῆς ταυτότητας σὲ ἔναν δρόμο αὐτογνωσίας καὶ αὐτοῖσης, ἐξοῦ καὶ μπορεῖ καὶ συμβουλεύει μὲ τὴ σειρὰ τῆς τοὺς δικούς της μαθητὲς συνδέοντας τὴν ἐμπειρία τῆς μαθητείας καὶ τῆς δημιουργίας μὲ τὴ θεατρικὴ τεχνικὴ ἀδιαχώριστα ἀπὸ τὴν ὅλοκλήρωσή τους ὡς ἐλεύθερες ἀτομικὲς καὶ κοινωνικὲς ὑπάρξεις. Ἡ ἀδιάλειπτη παρουσία της ὥστόσο, ἐπὶ τριάντα χρόνια, στὴ θεατρικὴ σκηνή, κυρίως τοῦ Θεάτρου Τέχνης, ποὺ τὴν ἔπλασε, τῆς ἐπιτρέπει νὰ δρασκελᾶ τὸ χάσμα ἀνάμεσα σὲ δυὸ βουνοκορφές, τὸ ρεαλισμὸ καὶ τὴ μαγεία, σὰν νὰ πρόκειται γιὰ μιὰ μικρὴ τάφρο ἀνάμεσα σὲ δυὸ χωματένιους λόφους.

Ἄπὸ τὸ ρεαλισμὸ τῆς μύησης στὴν ἐκπαίδευση καὶ στὴν πρόβα ὡς τὴ μαγεία τῆς πρεμιέρας καὶ τῶν παραστάσεων δὲν ὑπάρχει ἀπόσταση νὰ διανυθεῖ. Εἶναι μιὰ ἐνιαία διαδικασία, ποὺ κύριο μέλημά της ἔχει νὰ ἐναντιώνεται στὸν ναρκισσιστικὸ ἑαυτὸ τοῦ ἡθοποιοῦ. Στὴ σχολὴ καὶ στὴν πρόβα παίζουν μαγικὰ πνεύματα, μεγάλες ἀνάσες, στὴν παράσταση ἐργάτες χειρώνακτες ἰδροκοποῦν στὸ σανίδι. Ἡ μήπως συμβαίνει τὸ ἀντίστροφο; Γιὰ τὴ Γέρου, πρὶν ἀπὸ τὸ ναρκισσισμὸ ὀφείλεις νὰ διορθώσεις, ἀφοῦ τὰ ἀποδεχτεῖς, τὰ λάθη σου. Τὰ λάθη τοῦ ἐνθουσιασμοῦ ἢ τοῦ κόπου σου εἶναι πιὸ πολύτιμα ἀπὸ τὴν ἀπάθεια τῆς αὐτοπεποίθησης. "Υστερα πρέπει νὰ ξεχάσεις τὸν ἑαυτό σου καὶ τὸ εἰδωλό του, καλώντας καὶ τὸ κοινὸ νὰ κάνει τὸ ἴδιο. Γιατί, ὅσο λιγότερο ναρκισσισμὸ προβάλλει ὁ θεατὴς στὴν προσέγγιση τοῦ ἔργου τέχνης τόσο πιὸ διεισδυτικὴ καὶ ἀποκαλυπτικὴ ἀποβαίνει ἡ ἐπαφή του μὲ αὐτό. Ἡ «ἀρνητικὴ ὁδός» τοῦ Γκροτόφσκι, ποὺ φαίνεται ἐδῶ καλὰ ἀφομοιωμένη, ὁδηγεῖ στὴν Τέχνη τοῦ Ἀρχάριου: δουλεύω πά-

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ

νω στὰ ἀδύνατα σημεῖα καὶ τὶς ἐλλείψεις μου, συγκεντρώνομαι στὴν πτητική μου μηχανὴ γιὰ τὴν ἀπογείωση. Δὲν ἔχω εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ μου. "Όλα εἶναι σὰν νὰ παιζονται γιὰ πρώτη φορά. 'Ο ἐργάτης μέσα μου γίνεται ἀερικό, καὶ ὁ μάγος στὴ σκηνὴ μαστορεύει ἀθόρυβα, ἀνεπαίσθητα τὸ ρόλο.

'Αλλὰ ὁ γάμος τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τῆς μαγείας, στὶς συμβουλὲς τῆς Γέρου, ξέρει νὰ ἀποφεύγει τὶς κακοτοπιὲς τῆς μυθοποίησης καὶ τῆς ἔξιδανίκευσης, ὅπως μπορεῖ καὶ τιθασεύει τὴν αρκισσιστικὴ ἐπαρση. 'Η δασκάλα είρωνεύεται τὶς «μαγικὲς ἐκτάσεις τῶν ἐρήμων!» (σ. 112), ἀφοῦ προτιμᾶ νὰ βλέπει τὸν ἑαυτὸν της ως ἔναν κόκκο τῆς ἄμμου. 'Ανακαλεῖ τοὺς μαθητές της πίσω στὴν τεχνική, ἀκόμα καὶ ὅταν καταφέρνουν νὰ τὴν ὑπερβοῦν ἐπάξια.

Δὲν εἶναι μαγεία, παιδιά, δὲν εἶναι βουντού. Εἶναι δουλειά, ἐπάγγελμα, εἶναι τέχνη. (σ. 80)

Τὸ «νὰ εἴμαι ὁ ἑαυτός μου», τοῦ Γκροτόφσκι,² ποὺ σημαίνει ὅτι ἀποκαλύπτω τὸ ἀληθινό μου πρόσωπο κομματιάζοντας τὴν καθημερινὴ μάσκα τῶν συμβάσεων, τῆς προσποίησης καὶ τῶν ἀποκρύψεων, καλώντας ἔτσι καὶ τὸν θεατὴ νὰ προβεῖ σὲ μιὰ διαδικασία αὐτοδιείσδυσης, στὴ Γέρου φαίνεται λίγο,

μονόχορδο, μονότονο [...] Τί θὰ πεῖ νὰ εἴμαι ὁ ἑαυτός μου; Μακάρι νὰ ἦταν τόσο ἀπλὰ τὰ πράγματα. Τότε ὅλοι θὰ ἥμασταν ἡθοποιοὶ χωρὶς προσπάθεια. (σ. 117)

'Εδῶ μιλάει ἡ ἡθοποιὸς ποὺ βλέπει τὸν ἑαυτό της ως «έρμηνευτικὸ δργανο» (καθὼς ἔλεγε ὁ Κούν), ἡ βιοτέχνισσα ποὺ μὲ τὸ νευρικό της σύστημα, τὸ σῶμα καὶ τὴν ψυχὴ της

νπηρετεῖ πρωτίστως τὸ ρόλο. Γιὰ τὴ χαλάρωση στὴ σκηνικὴ δράση ὁ Γκροτόφσκι πρότεινε, μὲ βάση τὶς τεχνικὲς τῆς ἀνατολικῆς παράδοσης, τὴν «κενότητα», τὴν «ἀπόσβεση τοῦ ἐγώ», μιλοῦσε γιὰ τὴ διεύρυνση τῆς συνείδησης καὶ τὴν «ἀπουσία» τοῦ ἥθοποιοῦ. Ἡ Γέρου ὅμως, ποὺ βιώνει τὸ θέατρο μέσα ἀπὸ τὸν δραματικὸ λόγο καὶ τὴν παρτιτούρα τοῦ ρόλου, ἐπιμένει βλέποντας καὶ ἄλλες προτεραιότητες. Νὰ μὴ χρωματίζεις τὸ κείμενο, λέει, ἀλλὰ νὰ τὸ ἀφήνεις ἐκεῖνο νὰ σὲ χρωματίσει. Νὰ εἶσαι παρών, διαθέσιμος, ἀνοιχτός, αἰσθησιακός.

Μόνο ξεχνώντας τὸν ἔαυτό σου μπορεῖ νὰ ἀναδυθεῖ ὁ ἔαυτός. Μόνον παύοντας νὰ παιζεις –στὴ ζωὴ καὶ στὴ σκηνήτὴν εἰκόνα ποὺ ἔχουν οἱ ἄλλοι γιὰ σένα, ἢ ἐσὺ γιὰ τὸν ἔαυτό σου, μπορεῖ νὰ ἐμφανιστεῖ αὐτὸ τὸ μυστηριῶδες, ἀπρόβλεπτο, τρισχαριτωμένο καί, πάνω ἀπὸ ὅλα, ἀταξινόμητο πλάσμα ποὺ κρύβεται μέσα σὲ κάθε ἀνθρωπο. (σ. 117)

Στὴν ούσία λένε καὶ οἱ δύο τὸ ἴδιο πράγμα. Μόνο ὅταν ἀπουσιάζω ὅλοκληρώνω τὴν εἰκόνα μου. Περιγράφοντας τὴ δουλειά της, τελειόφοιτη στὴ σχολή, στὸ ρόλο τῆς πρώτης της Κασσάνδρας (1979), διακωμαδεῖ τὸν ἔαυτό της (σ. 139) καθὼς προσπαθεῖ νὰ ἐφαρμόσει ἀδέξια τὶς ἀσκήσεις ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Γκροτόφσκι (στὰ ἑλληνικὰ εἶχε ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὸ 1971). «Ωσπου ὁ Κούν τῆς «δείχνει» ζωντανὰ καὶ ἀδιαμεσολάβητα τὸν τρόπο ὡς διὰ μαγείας. Ὁ Γκροτόφσκι, ὁ Στανισλάφσκι, ὁ Κάρολος Κούν, ὅλες οἱ τεχνικὲς τῶν δασκάλων συγκλίνουν ἐντέλει στὴν ἔρμηνεία. Τὸν ἥθοποιὸ δὲν τὸν ἐνδιαφέρει νὰ ἐκμυθεύσει (νὰ παγιώσει) ἐνα σύστημα ἐκπαίδευσης, ἀλλὰ νὰ βγαίνει ἀπὸ αὐτὸ (ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ἢ τὶς τεχνικὲς) ξεχνών-

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ

τας το, παιζοντας μὲν ἔνωμένα ὅλα τὰ δάνεια κομμάτια τῆς μαθητείας του, ξεπερνώντας τὸν ἴδιο του τὸν δάσκαλο.

Σὲ πολλὰ σημεῖα τῶν ἀναλύσεών της ἡ Γέρου ἐπισημαίνει τὴν ἀνάγκη συνύπαρξης καὶ ἐνότητας τῶν ἀντιθέσεων μέσα σὲ ἔναν μεμονωμένο ρόλο, στὸν τρόπο ἔρμηνείας του. "Οπως τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ γυναικεῖα πρόσωπα ποὺ ἔχει ὑποδυθεῖ – ἡ Τζούλια/Σουάνεβιτ, ἡ Λόττε, ἡ Ζενή, ἡ Μίννη ἡ ἀθώα, ἡ Ἐλισάβετ, ἡ Τάνια – εἶναι ἀντιφατικά, πολύμορφα, σπαρακτικά, τραυματισμένα ψυχικά ἢ σχιζοφρενικά, ἔτσι καὶ ἡ ἀληθινὴ ἔρμηνεία, ἐνῷ κατακερματίζεται, διχάζεται, κόβεται στὰ δύο, ἐντέλει ἐκφέρεται ἐνιαία, οἱ διαφορετικὲς τάσεις συγκλίνουν, ἀποτελεῖ μιὰ σύνθεση (ὅπως καὶ στὴ ζωή): ποίηση καὶ ἀμεσότητα, πολυπλοκότητα καὶ ἀπλότητα, χιοῦμορ καὶ τραγικότητα, ζεστασιὰ καὶ ψυχρότητα, συναίσθημα καὶ κοφτερὴ σκέψη συνοδοιποροῦν (τὸ ὑποκριτικὸ ταλέντο τοῦ Γιώργου Λαζάνη εἶναι στὴν περίπτωση αὐτὴ παραδειγματικό, σ. 156). Γιὰ τὴ Γέρου, ὅταν τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἥθοποιοῦ (καὶ ὅχι μόνον αὐτὸ) ἀντιμετωπίζεται ὡς λειτούργημα, ἡ ἥρεμη θέληση τοῦ ἑαυτοῦ, τὸ κρύο καὶ τὸ θερμό του, ἡ χαλαρότητα καὶ ἡ ἐτοιμότητά του, ἡ παρουσία καὶ ἡ ἀπουσία του φέρνουν τὸ ποθητὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα (σ. 260).

Ἡ ἀλήθεια δὲν εἶναι μονοδιάστατη, οὔτε μέσα μας οὔτε ἔξω ἀπὸ ἐμᾶς. Καὶ εύτυχῶς, γιατὶ ἔτσι ὑπάρχει ζωντανὸ τὸ στοιχεῖο τῆς ἔκπληξης.

Τὸ νὰ ὑπάρχουν δίπλα δίπλα τὸ ὑψηλὸ καὶ τὸ εὔτελὲς εἶναι ἡ μεγάλη μου ἀγάπη (σ. 56),

γράφει ἡ Γέρου, ἐπικαλούμενη τὴν εὐγένεια τοῦ λυρικοῦ τσεχοφικοῦ λόγου διανθισμένου μὲ τὶς ἀπίστευτες κακίες ποὺ

ξεστομίζουν οι ήρωές του: κυνισμὸς καὶ εὐαισθησίᾳ πλάι – δίλημμα ἔρμηνευτικὸ γιὰ τὸν ἡθοποιό. Μόνο ἐκεῖνος ποὺ εἶναι δλόκληρος ὁ ἔαυτός του, μὲ εἰρηνευμένες μέσα του τὶς δικές του ἀντιφάσεις, παίζει ἄφοβα καὶ καλὰ ζυγιασμένα τὴν ἀντίφαση τοῦ ρόλου στὴν ἀληθινή της διάσταση, χωρὶς ἔξωραϊσμούς, δίχως νὰ καταφεύγει σὲ εὔκολα στερεότυπα ἢ ἀστοχεῖς ὑπερβολές.

«Μητρότητα σημαίνει τὴν ἴδια στιγμὴ Παναγία καὶ ἀγελάδα» (σ. 56) – ἡ Γέρου θυμίζει ἐδῶ τὸ σχόλιο ἀπὸ τὸ Φτωχὸ θέατρο τοῦ Πολωνοῦ δασκάλου. Τὸ ἀντιφατικὸ «νὰ εἴμαι ὁ ἔαυτός μου» μπαίνει σὲ ἐπερώτηση ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Γκροτόφσκι. Ποιός ἀπὸ ὅλους τοὺς ἔαυτούς μου; Πρόκειται, στὴν περίπτωση αὐτή, γιὰ τὴν γκροτοφσκικὴ «διαλεκτικὴ τῆς ἀποθέωσης καὶ τοῦ χλευασμοῦ»,³ δραστικὸ στοιχεῖο τῶν σκηνοθεσιῶν τοῦ πολωνικοῦ Θεατρικοῦ Ἐργαστηρίου στὴν περίοδο 1959-1969: λόγου χάρη, ἡρωισμὸς καὶ αὐταπάρνηση ἀλλὰ καὶ σαρκαστικὴ εἰρωνεία πλάι πλάι, ὅπως στὴν παράσταση τοῦ *Kόρντιαν*. Τὸ θετικὸ καὶ τὸ ἀρνητικό, τὴ βία καὶ τὴν ἀπαλότητα, ὁ ἡθοποιὸς καλεῖται νὰ τὰ ἔρμηνεύσει μέσα σὲ μία καὶ μοναδικὴ στιγμὴ, ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς, ὡς ἔργαλεῖο ἀναβίωσης ἐνὸς κοινοῦ πυρήνα ἀντιθετικῶν ἐμπειριῶν, σὰν νὰ θέλει νὰ κατανοήσει ἔναν ἐνεργητικὸ ρόλο μέσα σὲ μιὰ παθητικὴ ἐτοιμότητα, ἔξηγοῦσε ὁ Γκροτόφσκι. Δὲν δρᾶ τότε, ἀλλὰ παραιτεῖται ἀπὸ τὴ δράση. Ωστόσο, ἡ διαλεκτικὴ τῆς ἀποθέωσης καὶ τοῦ χλευασμοῦ παραπέμπει καὶ σὲ μιὰ ἡθικὴ παράμετρο, μὲ τὸ ἀνάλογο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα. «Οταν τὸ ζεστὸ αἰσθημα τοῦ ρομαντισμοῦ, λόγου χάρη, καὶ τὸ ψυχρὸ τοῦ μοντερνισμοῦ συγκλίνουν, εἶναι γιὰ νὰ αὐτοαναιρεθοῦν οἱ δύο πολωτικὲς τάσεις καὶ νὰ βιωθοῦν μὲ αὐθεντικότερο καὶ εἰρηνικό-

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΛΣ

τερο τρόπο. "Οπως «ὅ ήθοποιὸς ἀλλάζει ἀπὸ ρόλο σὲ ρόλο,
ὅντας κάθε στιγμὴ ὁ ἔαυτός του» (σ. 57), λέει ἡ Γέρου, ἔτσι
παίζει καὶ τὶς ἀντιφάσεις ἐνὸς ρόλου, τὶς μεταμορφώσεις ποὺ
μπορεῖ νὰ παρουσιάσει ἔνας ἄνθρωπος (ὅπως καὶ στὴ ζωὴ).
Καὶ μᾶς θυμίζει τὴν ἔντονη αἰσθηση χαρμολύπης ποὺ συνή-
θως ἐπικρατοῦσε στὶς παραστάσεις τοῦ Θεάτρου Τέχνης:

Τιπῆρχε ἔνα χιουμορ, μιὰ φωτεινότητα, μιὰ ἐλαφράδα ἀκό-
μα καὶ σὲ βαριά, δύσκολα ἔργα. (σ. 60)

Κάθε ἐσωτερικὴ σύγκρουση (στὴ ζωὴ ἀλλὰ καὶ στὸν κα-
λογραμμένο ρόλο) ὀφείλεται στὸ ὅτι ὁ ἄνθρωπος δὲν λέει
αὐτὸ ποὺ σκέφτεται καὶ δὲν κάνει αὐτὸ ποὺ λέει. Ὁ Μάρτιν
Μποῦμπερ, ποὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὴ μελαγχολικὰ αἰσιόδοξη
καὶ χαρούμενη ματιὰ τῆς ἑβραϊκῆς παράδοσης τοῦ χασιδι-
σμοῦ (ἀγαπημένη ἀναφορὰ τοῦ Γκροτόφσκι καὶ Ἰσως, ἀσυ-
νείδητα, καὶ τοῦ Κούν), προκειμένου νὰ ἀντιμετωπίζεται ἡ
σύγκρουση μὲ τὸν ἔαυτό σου ἢ μὲ τοὺς ἄλλους, διατύπωνε
τὴν ἡθικὴ πρακτικὴ παραίνεση: «Νὰ ἀρχίζεις ἀπὸ τὸν ἔαυτό
σου».⁴ Δὲν μποροῦμε νὰ ἀναζητήσουμε τὴν εἰρήνη παρὰ μόνο
μέσα μας, συμφιλιώνοντας τὶς ἀντιφάσεις μας. Μόνο τότε
μποροῦμε νὰ τὴν ψάξουμε καὶ ἔξω στὸν κόσμο. Νὰ ἀρχίζεις
ἀπὸ τὸν ἔαυτό σου – ὅχι ὅμως τὸ προφανὲς ἐγὼ τοῦ ἐγωκεν-
τρικοῦ σου ἀτόμου, ἀλλὰ τὸν βαθὺ ἔαυτὸ τοῦ προσώπου σου
ποὺ ζεῖ μέσα στὸν κόσμο. "Τσερα νὰ τὸν ξεχνᾶς τὸν ἔαυτό
σου, νὰ μένει ὁ κόσμος. Ὁ ἡθοποιὸς δὲν παίζει γιὰ τὸν ἔαυτό
του, ἀλλὰ γιὰ τὸ κοινὸ καὶ γιὰ τὸ χρόνο ποὺ τὸ ἔργο θὰ ἀπα-
σχολήσει (ἢ δὲν θὰ ἀπασχολήσει) τὸ μαλὸ τοῦ κάθε θεατῆ
μετὰ τὴν παράσταση.

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΜΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΠΗΓΗ ΓΝΩΣΗΣ ΚΑΙ Η «ΘΥΣΙΑ» ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Νὰ εῖσαι, λοιπόν, δὲ ἐαυτός σου καὶ συγχρόνως νὰ τὸν ξεπερνᾶς, γιὰ νὰ φανερώσεις μιὰν ἀλήθεια ποὺ ὑπερβαίνει τὴν περιορισμένη ἀντίληψή μας γιὰ τὴν πραγματικότητα, ὅπως ἔλεγε δὲ Πῆτερ Μπρούκ περιγράφοντας τὴν τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ. Καὶ πῶς ὑπερβαίνουμε τὴν πραγματικότητα; "Ἐχοντας πάντοτε οὐτι τοποθετημένο πάνω ἀπὸ μᾶς καὶ οὐτι πρὶν ἀπὸ τὸ ναρκισσισμὸ ποὺ μᾶς ἐμπνέει δὲ ἐαυτός μας. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ κείμενο. Γιὰ τὸν Κούν («Τὸ κείμενο γιὰ μένα εἶναι ἀρχὴ καὶ τέλος»),⁵ ὅπως καὶ γιὰ τὸν Πῆτερ Μπρούκ καὶ τὸν Λαζάνη, δάσκαλο τῆς Γέρου, τὸ κείμενο τοῦ συγγραφέα εἶναι ἀνώτερο ἀπὸ τὸν ἡθοποιό, ἡ ἐμμονὴ στὸ νόημα πιὸ σημαντικὴ ἀπὸ τὶς σκηνικὲς εἰκόνες. Ἡ Γέρου, μὲ τὴ σειρά της, συμβουλεύει τοὺς μαθητὲς της:

Κάνω σωματικοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς πάντα κοντὰ στὸ κείμενο, σὲ σχέση μὲ τὸ κείμενο, γιὰ νὰ καταλάβω οὐτι ποὺ μοῦ εἶναι μακρινὸ ώς ἐμπειρία, γιὰ νὰ ἀπελευθερώσω τὴ φαντασία μου, γιὰ νὰ «ἀνοίξω» μιὰ στιγμὴ χρονικὴ ἀνάμεσα σὲ δύο συνεχόμενες φράσεις. (σ. 157)

Ο ἡθοποιὸς βρίσκεται στὴ σκηνὴ ὅχι γιὰ νὰ ἀρέσει, ἀλλὰ ἐπειδὴ οὐτι ἔχει νὰ πεῖ, ἔχει νὰ μεταφέρει στὸ κοινὸ τὸν κόσμο τοῦ συγγραφέα. Καὶ πρέπει νὰ πιστεύει ὅτι ἐκεῖνο ποὺ ἔχει νὰ πεῖ μᾶς ἀφορᾶ ὅλους, εἶναι ἐπεῖγον, δὲ θεατὴς τὸ ἔχει ἀνάγκη. Κι ὡστόσο «ἡ σκέψη τοῦ ἡθοποιοῦ εἶναι ἀπὸ σάρκα, αἷμα καὶ παλμό, ὅχι λίστα γνώσεων καὶ πληροφοριῶν» (σ. 50). Οδηγεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο. Ἡ ἀνάσα του, πάλι, «χαίρεται» γιὰ τὸ

μήνυμα ποὺ μεταφέρει, ὅσο τραγικὸν ἡ θυμωμένο καὶ ἀν εἶναι, τὰ λόγια του δὲν περιγράφουν, ἀλλὰ ζοῦν. Δὲν ἔχει καιρὸν νὰ σκεφτεῖ ἀν ἀρέσει, νιώθει ὅμως καλὰ μὲ τὸν ἑαυτό του –κι ἄς κοπιάζει κλεισμένος στὸ ρόλο γιὰ νὰ «δώσει» τὸ κείμενο, εἶναι ὁ ἑαυτός του, δὲν μπορεῖ ἐξάλλου νὰ κάνει κάτι γιὰ τοὺς ἄλλους, ἀν δὲν εἶναι πρῶτα γιὰ τὸν ἑαυτό του. "Ετσι καταπολεμιέται τὸ κίβδηλο στοιχεῖο τῆς ἐπιτήδευσης." Ετσι μπορεῖ νὰ παίξει αὐθεντικά, εἰλικρινά, σὰν «χρῶμα στὴν παλέτα κάποιου ἄλλου», ὅμως «πλάσμα χειραφετημένο» (σ. 241).

Γιὰ τὴ Γέρου, ἡ γκροτοφσκικὴ ἔννοια τῆς προσφορᾶς τοῦ σώματος τοῦ ἥθιοποιοῦ ὡς «θυσίας», μᾶλλον τῆς εἶναι ξένη.

Δὲν χρησιμοποιῶ συχνὰ τὶς λέξεις ἔκθεση, ἔκπληξη, γιατὶ προσδίδουν στὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἥθιοποιοῦ ἔναν «στέφανο μαρτυρίου»· καὶ τὸ ἐπάγγελμά μας αὐτὸ δὲν τὸ χρειάζεται. (σ. 49)

Ἡ ἔκθεση ὠστόσο ὑπάρχει, καὶ ἀπαιτεῖ ἔνα ποιητικὸ σῶμα γιὰ νὰ ἔχει αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα. «Νομίζω ὅτι πρὶν ἀπὸ ὅλα», γράφει ἡ Γέρου, «πρὶν κὰν ἀπὸ τὴν ἐπαγγελματική μας κατάρτιση, χρειάζεται μιὰ ἄλλη ἀπόφαση ζωῆς [...] ποὺ δὲν διδάσκεται, δὲν μαθαίνεται» (σ. 219). Καὶ ἔννοεῖ τὴν ἀνάγκη νὰ γίνεις ποιητής, παραμένοντας κοινὸς ἀνθρωπος, ὅπως γνήσιοι ποιητὲς εἶναι οἱ ἀπλοὶ κοινοὶ ἀνθρωποι ποὺ κατορθώνουν καὶ συμπυκνώνουν τὴν προσωπική τους ἐμπειρία ὅταν τοὺς ὑπερβαίνει, μὲ τὴν ταπεινότητα ἐκείνου ποὺ θεωρεῖ τὸ βάσανό του μέρος τῆς δημιουργίας τοῦ κόσμου, καὶ ὅχι κάτι ποὺ τὸν διακρίνει ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ὁ κοινὸς ἀνθρωπος μὲ τὴν αὐθόρυμητη ποιητικὴ συνείδηση διακατέχεται ἀπὸ δίψα

για λίγη – για τη «χαρά της ζωῆς», που ή Γέρου θεωρεῖ ότι πρέπει νὰ συμπεριληφθεῖ στὴ λίστα τῶν ἀνθρωπίνων δικαιωμάτων (σ. 255) –, γιὰ μάθηση, γιὰ γνώση, ἀκόμη καὶ ὅταν αὐτὰ τὰ ἀγαθὰ τοῦ ἀντιστέκονται, ἡ ὅταν δὲν ξέρει πῶς νὰ τὰ διεκδικήσει. Ἡ λαχτάρα του εἶναι νὰ μορφωθεῖ, νὰ καλλιεργήσει τὴν ψυχή του, νὰ ξεχωρίσει τὴν ἀλήθεια ἀπὸ τὸ ψέμα. Αὐτὸ τὸ «δόγμα τῆς χαρᾶς», ωστόσο, δὲν ἀναιρεῖ τὴν ἀλήθεια ὅτι ἡ τέχνη πηγάζει ἀπὸ τὸ βαθὺ τραῦμα τοῦ ἀνθρώπου, σὰν ἀντίδοτο.

‘Ο Κάρολος Κούν, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν Γκροτόφσκι καὶ τὸν Μπρούν (καὶ μὲ κοινὴ ἀναφορὰ καὶ τῶν τριῶν τὸν Στανισλάφσκι), δραματιζόταν ἐνα ἀναγεννημένο θέατρο συνόλου πού, γιὰ ἥθιοποιοὺς καὶ θεατές, θὰ ἦταν μιὰ συνεχὴς μαθητεία, ὅπου θὰ πλούτιζαν τὸν ψυχικό τους κόσμο, μιὰ νέα ἥθικὴ τάξη ποὺ θὰ καταπολεμοῦσε τὴν ἐμπορικότητα τῆς τέχνης πρὸς ὄφελος τῆς τελετουργικῆς της δύναμης. Ἐλεγε τὸ 1946: «Ο νέος πρέπει νὰ πιστέψει στὸ καλύτερο θέατρο, πρέπει νὰ καθιδηγηθεῖ, νὰ καλλιεργηθοῦν τὰ προτερήματά του, νὰ καυτηριαστοῦν οἱ ἀδυναμίες του καὶ οἱ ἐγωισμοὶ ποὺ σέρνει μαζὶ του [...]】 “Ομως ἀντὶ γι’ αὐτά, τὸ μόνο ποὺ διδάσκεται εἶναι κούφια καὶ πομπώδη λόγια γιὰ τὴν τέχνη».⁶

Τριάντα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1976, ἡ Κάτια Γέρου μπῆκε στὴ σχολὴ τοῦ Θεάτρου Τέχνης, σὲ ἥλικία εἴκοσι χρονῶν, ἐγκαταλείποντας μάλιστα τὴ Νομική, μὲ τὸ αἰτημα τοῦ παιδιοῦ ποὺ ἦρθε στερημένο ἀπὸ τὴν ἐπαρχία στὴν Ἀθήνα καὶ διψοῦσε γιὰ μόρφωση οὐσιαστική, λαχταροῦσε νὰ γνωρίσει τὸν κόσμο, νὰ δημιουργήσει τὸν ἔαυτό της. Ἀνήκει σὲ μιὰ γενιά (λέω «γενιά» ἐνῶ δυσπιστῶ στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ δρου, πάντως δὲν ἐννοῶ τόσο τὴ γενιά τῆς ἐλληνικῆς μεταπολίτευσης ἀλλὰ ἐν γένει τῶν δυτικῶν χωρῶν, ἵδιως τῆς

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ

Εύρωπης μετά τὸ '68) ποὺ βρέθηκε πάνω στὴν ὡρίμανση τῆς ἀνταρσίας ἐναντίον καθιερωμένων παρωχημένων ἀξιῶν στὴν τέχνη καὶ στὴν κοινωνικὴ ζωή, ἐνῶ φυσοῦσε παντοῦ ἔνας ἀέρας ἀνανέωσης, ούμανισμοῦ, ἀμφισβήτησης. Βρέθηκε σὲ ἔνα μεταίχμιο, μποροῦσε νὰ δοκιμάσει, νὰ προσεγγίσει διαφορετικὲς καλλιτεχνικὲς ἐμπειρίες, ἡ Ἑλλάδα ἀνοιγόταν τότε στὸν κόσμο, ὑπῆρχε ἐνημέρωση, τὸ καινούργιο ἀκουγόταν, τὸ ξένο μεταφραζόταν. Τὸ 1979 ἡ εἰκοσιτριάχρονη Γέρου, ἡθοποιὸς στὸν πρῶτο της ρόλο, ἀναδύθηκε στὴν Ἐπίδαιρο ὡς Κασσάνδρα ἀπὸ τὶς στάχτες τοῦ τρωικοῦ πολέμου, πλάι στὴ μητέρα της Ἔκαβη-Ἀλέκα Παΐζη, ὅπως τὸ 1942, στὴν Κατοχή, ἡ δεκαεφτάχρονη Ἑλλη Λαμπέτη ἀναδυόταν ἀπὸ τὸ φέρετρο ὡς Χάννελε, ἐπίσης στὸν πρῶτο της ρόλο, στὴν παράσταση Ἡ Χάννελε πάει στὸν παράδεισο τοῦ Χάουπτμαν, κάτω ἀπὸ τὶς φτεροῦγες τῆς Κοτοπούλη. Μιὰ πρώιμη ἀρχή, καλὴ καὶ δύσκολη καὶ γιὰ τὶς δυὸ ἀπειρες ἀκόμη ἡθοποιούς, ποὺ προμηνοῦσε μακριὰ θητεία στὸ θέατρο, μὲ βαθιὰ ἀφοσίωση καὶ εὔσυνείδητο ἐπαγγελματισμό.

Γιὰ τὴ γενιὰ τῆς Γέρου ὡστόσο, οἱ ἐπιλογὲς καὶ τὰ ἐρεθίσματα εἶχαν πληθύνει. «Παίζω μὲ τὸ νευρικό μου σύστημα», ἔλεγε ἡ Λαμπέτη, ποὺ εἶχε ἐκπαιδευτεῖ καὶ θητεύσει στὸ ψυχολογικὸ θέατρο. Ἀντίθετα, ἡ Γέρου καὶ οἱ συνοδοιπόροι της (πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς ἐπίσης ἔξαιρετικοὶ ἡθοποιοὶ) πλάι στὸ ψυχολογικὸ παίξιμο μποροῦσαν νὰ δοκιμάσουν τὸ βιολογικό, τὸ τελετουργικό, τὸ κινησιακὸ ἡ σωματικό, τὸ ὄργανικό, τὸ ἀποστασιοποιημένο ἡ πολιτικό-ὑπαρξιακό, ἀκουγαν νὰ μιλοῦν γιὰ τὸ ἀνθρωπολογικὸ θέατρο ἡ τὸ θέατρο τῆς ἐνέργειας, γιὰ τὶς περφόρμανς... Ο "Ἐλληνας τῆς διασπορᾶς καὶ κοσμοπολίτης Κούν ὄμως, μὲ ἔδρα τὴν Ἀθήνα, κάλυπτε ὅλο τὸ φάσμα τῶν

τεχνικῶν ὑποκριτικῆς, τῶν σκηνοθετικῶν περιπλανήσεων, τῶν οὐσιαστικῶν ἔρευνῶν, τῶν προσχημάτων καὶ τῶν ἐκζητήσεων. "Οταν δὲ Γκροτόφσκι (25 χρόνια νεότερός του) ἐπιχειροῦσε τὴν «ἐπιστροφὴν στὶς πηγές» καταφεύγοντας στοὺς ἔξωδυτικοὺς πολιτισμοὺς καὶ δὲ Μπρούκ ἐμπνεόταν ἀπὸ τὸν ἐσωτερισμὸν καὶ τὴν ἀφρικανικὴν παράδοσην, δὲ ὥριμος πλέον Κούν, μποροῦσε νὰ δηλώνει ἀποστομωτικὰ καὶ ρηξικέλευθα:

‘Η θητεία μας στὸ σύγχρονο θέατρο [τὸ Ἐπικὸ Θέατρο ἢ τὸ Θέατρο τοῦ Παραλόγου] μᾶς βοήθησε σημαντικὰ νὰ κατανοήσουμε τὸ Ἀρχαῖο Δράμα. Ο Μπρέχτ, ποὺ διδάχτηκε πολλὰ ἀπὸ τὴν Ἀσία καὶ τὸ ἀρχαῖο θέατρο, μᾶς βοήθησε μὲ τὴ σειρά του νὰ βροῦμε στοιχεῖα καὶ ἀναλογίες θεατρικές, μέσα ἀπὸ τὸ θέατρό του, γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο.⁷

‘Ο Κούν δὲν χρειάστηκε ποτὲ νὰ «ἐπιστρέψει στὶς πηγές» (μὲ τὴν γκροτοφσκικὴν ἔννοιαν) καὶ νὰ ἀσκήσει κριτικὴ στὸν δυτικὸ πολιτισμό, ἀφοῦ, ὅπως συχνὰ τόνιζε, ζοῦσε καὶ ἔκανε θέατρο στὸν ἴδιο τόπο ὅπου δημιούργησαν οἱ ἀρχαῖοι ποιητές, ἀφοῦ ἡ σύγχρονη Ἑλλάδα ἦταν χτισμένη πάνω στὶς πέτρες καὶ στὰ βράχια τῆς ἀρχαιότητας, ἀφοῦ τὰ ζῶα, οἱ μυρωδιές, οἱ θόρυβοι καὶ οἱ σιωπές τῆς σημερινῆς ἐλληνικῆς ὑπαίθρου ἔβγαιναν κατευθείαν ἀπὸ τὴν ἀρχαία τραγωδία καὶ κωμωδία. Βέβαια, δὲ ἐλληνοπολωνοεβραῖος ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη κάποτε «ἐπέστρεψε» στὴ μητρικὴ γῆ τῆς Ἑλλάδας κουβαλώντας ἥδη τὴν ἀγάπη τῶν πηγῶν (τῆς καταγωγῆς), ἀλλὰ καὶ τὸ μάθημα τῆς Δύσης, ποὺ τόσο πολὺ τὸ εἶχε ἀνάγκη δὲ στρεφῆς νεοελληνικὸς πολιτισμὸς γιὰ νὰ ἀνθίσει.

‘Ο Κούν ἥρθε σὲ ρήξη μὲ τὸ θέατρο τῆς ψυχαγωγίας, μὲ τὸ

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ

βεντετισμὸ καὶ τὸ φτηνὸ θέαμα. Τὸ ἔκανε μὲ εὐγένεια καὶ πάθος, μὲ μόχθο καὶ πεῖσμα, ἀφήνοντας πίσω του ζηλωτὲς ἐπιγόνους. Ἡ Γέρου, στὸ βιβλίο της (τὸ ὅποιο περιέχει, σημειωτέον, 2 DVD συνολικῆς διάρκειας 4 ὥρῶν, μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ 20 παραστάσεις της καὶ 3 ταινίες), καταθέτει τὴ μαρτυρία της γιὰ τὴν πορεία της ἀκριβῶς μέσα στὸ συγκεκριμένο αὐτὸ καλλιτεχνικὸ σύμπαν, κάτω ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἴσχυρὲς ἱστορικὲς ἐπιδράσεις, στὴ δική της μεταιχμιακὴ ἐποχὴ, μὲ γνώμονα τὴν ἐργαστηριακὴ δουλειὰ τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς δύσκολης κοινωνίας στὸ πλαίσιο τῆς ὅποιας ἡ ἴδια ἔζησε, ζεῖ καὶ διαμορφώνεται. Σὲ αὐτὴν τὴν κοινωνία καλλιέργησε καὶ τὴ διαρκὴ μέριμνα γιὰ τὸν πόνο τῶν ἀνθρώπων, γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῶν ἀπροστάτευτων πλασμάτων, τῶν ἡττημένων καὶ τῶν ἀδυνάτων (ποὺ ὑπῆρξε καὶ ἡ μόνιμη ἔγνοια τῆς "Ελλῆς Λαμπέτη, σὲ ἄλλους καιρούς"). Τὸ βιβλίο της δὲν εἶναι βιβλίο αὐτογνωσίας, μολονότι περιγράφει τὸν ἀγώνα της νὰ δημιουργήσει τὸν ἔαυτό της καί, ως καλλιτέχνης, νὰ μεταδώσει στοὺς ἄλλους τὴ μετουσιωμένη αἰσθησή της καὶ τὴν πείρα της. Υπερασπίζεται πάντοτε τὸ ἄγνωστο, τὸ ἀδύναμο κομμάτι τοῦ ἔαυτοῦ μας, ως πηγὴ πλούτου, καὶ ἀπομυθεύει τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἡθοποιοῦ μὲ τὸ φανατισμὸ τοῦ ἀκούραστου παρατηρητῆ τῆς πραγματικότητας. Δὲν πιστεύει ὅτι μποροῦμε νὰ γνωρίσουμε τὸν ἔαυτό μας, ἀλλὰ ἵσως καταφέρνουμε κάποτε νὰ ἀσκοῦμε ἔντιμα τὴν τέχνη μας, ἀν ἔχουμε τύχη, θάρρος καὶ θέληση.

Ἡ μόνη φιλοδοξία ποὺ ἔχω εἶναι νὰ μπορῶ νὰ ἐντοπίζω τὰ πιθανὰ προβλήματα ποὺ ἔχει τὸ σκάφος —δ ἔαυτός μου, δηλαδὴ— μὲ τὸ ὅποιο ταξιδεύω στὸ μεγάλο ποτάμι. Νὰ βουλώ-

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΜΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

νω τὶς τρύπες γιὰ νὰ μὴν μπάζει νερά, νὰ στηρίζω γερὰ τὰ κουπιά, νὰ τὸ καλαφατίζω καὶ νὰ καθαρίζω τὰ χόρτα ἀπὸ τὴν καρίνα. Κι ὅλα αὐτὰ γιὰ νὰ μὴν χάσω τὸ ταξίδι, νὰ μὴν χάσω τὰ τοπία ποὺ διασχίζω, νὰ μὴν κολλήσω στὴν πρώτη ξέρα καὶ ἀκινητοποιηθῶ ἐκεῖ. Εἶναι τόσο ἀδικο... Νὰ γνωρίζω, δηλαδή, ποιές εἶναι οἱ δυσκολίες μου καὶ ποιά ἡ δύναμή μου. (σ. 125)

1. Jean Genet, *Le funambule*, L'Arbalète, 1983, σ. 14.
2. Γέρζυ Γκροτόφσκι, *Γιὰ ἔνα φτωχὸ θέατρο*, μτφρ. Φ. Κονδύλης/Μ. Γαϊτη-Βορρέ, Ἐγνατία, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 62.
3. Βλ. Μαρία Στεφανοπούλου, *Τὸ θέατρο τῶν πηγῶν καὶ ἡ νοσταλγία τῆς καταγωγῆς*. Γέρζυ Γκροτόφσκι – Ἐουτζένιο Μπάρμπα: στὸ δρόμο τῆς οὐτοπίας, β' ἔκδ. ἐπαυξημένη, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», Ἀθῆνα 2011, σσ. 35-38.
4. Martin Buber, *Le chemin de l'homme*. D'après la doctrine hassidique, Ed. du Rocher, Monaco 1989, σσ. 33-39.
5. Κάρολος Κούν, *Κάνουμε θέατρο γιὰ τὴν ψυχή μας*, Καστανιώτης, Ἀθήνα 1987 (9η ἔκδ.), σ. 59.
6. Βλ. Λ. Σαπουνάκη-Δρακάκη/Μ. Λ. Τζόγια-Μοάτσου, *Η Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου*, ΜΙΕΤ, Ἀθήνα 2011, σ. 213.
7. Κάρολος Κούν, δ.π., σσ. 112-113.

Περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1854, Μάιος 2012, σσ. 719-728