

«Ο ηθοποιός και ξέρει πως παίζει και θέλει να ξεχάσει ότι παίζει»

Μια παλιά συζήτηση της ηθοποιού Μάγιας Λυμπεροπούλου με τον ψυχίατρο-ψυχαναλυτή Πέτρο Χαρτοκόλλη με αφετηρία τις «Οδηγίες προς τους Ηθοποιούς» από τον «Άμλετ» του Σαίξπηρ

Φωτογρ. από το Αρχείο της ΕΡΤ (ντοκιμαντέρ *Ταξίδια στη μνήμη* του Χάρη Παπαδόπουλου)

in memoriam

Μάγιας Λυμπεροπούλου (1940-2021)

και Πέτρου Χαρτοκόλλη (1922-2013)

Στη δεκαετία του 1980, υπήρχε μια σπουδαία καθημερινή εκπομπή λόγου στο Γ' Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (επί διευθύνσεως Κυριάκου Σφέτσα). Λεγόταν: «Πνευματικό περισκόπιο», με υπότιτλο: Καταγραφή εκδηλώσεων της πνευματικής μας ζωής – Ανάλυση, παρουσίαση θεμάτων επιστημονικής σκέψης και σύγχρονου προβληματισμού. Υπεύθυνη της εκπομπής η Μαρία Μαυρουδή. Σε αυτή την εκπομπή ο Βίκτωρ Αρδίττης παρουσίασε το 1984 έναν κύκλο 10 εκπομπών, σε δύο εβδομάδες, με τον γενικό τίτλο «Το σκάνδαλο του Θεάτρου», όπου με αφετηρία σπουδαία κείμενα για το θέατρο άνθρωποι του θεάτρου και επιστήμονες συζητούσαν για «την παράδοση, σκανδαλώδη, ασύλληπτη και ουτοπιστική πλευρά του θεατρικού γεγονότος».

Παρουσιάστηκαν, ακούστηκαν και συζητήθηκαν πέντε κείμενα αιχμής για το θέατρο, από διαφορετικές εποχές της ιστορίας του: οι «Οδηγίες προς τους Ηθοποιούς» από τον Άμλετ του Σαίξπηρ, οι *Μαριονέτες* του Κλάιστ, η «Ομιλία του Θεατρώνη» από τον Φάουστ του Γκαίτε, η *Παράξενη λέξη...* του Ζενέ, *Το Θέατρο και το Είδωλο του* του Αρτώ. Τα φαινομενικά ετερόκλητα αυτά κείμενα πρώτος συσχέτισε ο κορυφαίος γάλλος θεατρολόγος Μπερνάρ Ντορτ, ο δάσκαλος μας :

«Σπάνια είναι τα κείμενα που μιλάνε για το θέατρο. Ακόμη σπανιότερα εκείνα που μας βάζουν μονομιάς μπροστά σε αυτό που στο θέατρο είναι σκανδαλώδες, ανήκουστο, είτε μάλιστα αδύνατο.»^[1]

Για τις «Οδηγίες προς τους ηθοποιούς» από τον Άμλετ του Σαίξπηρ συζητήσαν η (ακόμη τότε μόνο) ηθοποιός Μάγια Λυμπεροπούλου^[2] και ο ψυχαναλυτής, καθηγητής Ψυχιατρικής στο Πανεπιστήμιο Πατρών, Πέτρος Χαρτοκόλλης.^[3] Η μετάφραση των στίχων από τον Άμλετ (που στην εκπομπή διάβασε εξαιρετικά η ίδια η Μάγια Λυμπεροπούλου) είναι της Τερέζας Μάρου.^[4]

Η συνάντηση της διάσημης ηθοποιού με τον κορυφαίο ψυχαναλυτή είναι αρκετά απροσδόκητη. Οι δύο συνομιλητές δεν είχαν συναντηθεί πριν από την ηχογράφηση, ούτε καν γνωρίζονταν προσωπικά. Είχαν προφανώς μελετήσει και οι δύο τον Άμλετ, και είχαν ενημερωθεί από τον συντονιστή για τα ζητούμενα της συζήτησης, αλλά δεν είχαν μπροστά τους έναν 'κατάλογο' ερωτημάτων. Οι εκπομπές ηχογραφούνται, αλλά το μοντάζ ελάχιστα επεμβαίνει στη ροή της συζήτησης. Η συζήτηση έχει προφανώς αυτοσχέδιο χαρακτήρα με προφορικές παραδρομές, μικρο-λάθη, επαναλήψεις και σολοικισμούς. Αλλά είναι ειλικρινής και ελεύθερη θυμίζοντας ένα ήθος διαλόγου που δεν υπάρχει πλέον. Οι δύο σπουδαίοι συνομιλητές δεν ντρέπονται να διαφωνήσουν, δεν διστάζουν να πουν «δεν ξέρω» ή «δεν κατάλαβα». Μιλάνε με ευγένεια, επιφυλακτικότητα, δίχως καμιά αποφαιτικότητα στις διατυπώσεις. Ο ένας δίνει πάσες στον άλλον, απευθύνει ερωτήσεις, συχνά διαφωνούν ανοιχτά. Ο συντονιστής της συζήτησης, αντίθετα με αυτό που συμβαίνει σήμερα στις εκπομπές λόγου του Τρίτου, επιλέγει εδώ να είναι ολιγόλογος, και αρκείται με κάποιες ερωτήσεις να δώσει το έναυσμα της συζήτησης αφήνοντας την να εξελιχθεί. Η μεταγραφή διατηρεί τον προφορικό αυτοσχέδιο χαρακτήρα της συζήτησης.

Η συζήτηση αυτή συμβαίνει λίγα χρόνια πριν από την «Αθήνα 1985 – Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης», πριν από τις μετακλήσεις και τα Φεστιβάλ της Ένωσης Θεάτρων της Ευρώπης στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, διοργανώσεις που έφεραν τους Έλληνες θεατές σε ραγδαία επαφή με το ευρωπαϊκό θέατρο και τους προβληματισμούς του μετά από χρόνια απομόνωσης. Αλλά ίσως εδώ, με το ιδιόλεκτο της εποχής, τίθενται με σαφήνεια κάποια ενδιαφέροντα ερωτήματα: η πρόσληψη της παράστασης, ο ρόλος του θεατή, η λειτουργία και η ιδιότητα του ηθοποιού, η αμφιβολία για τη δύναμη του θεάτρου...

Κι αν είναι δείγμα περασμένων χρόνων έχει ίσως ενδιαφέρον να διαβαστεί και σήμερα.

Οι δύο εκπομπές με αφετηρία τις «Οδηγίες...» από τον Άμλετ μεταδόθηκαν τη Δευτέρα και την Τρίτη, 29 και 30 Οκτωβρίου του 1984, στις 5 το απόγευμα από το Γ' Πρόγραμμα της ΕΡΑ.

B. A.

Σαίξπηρ, Άμλετ «Οδηγίες προς τους Ηθοποιούς»

Στο παλάτι της Ελσινόρης φτάνει ένας θίασος, για να διασκεδάσει ίσως τον μελαγχολικό πρίγκιπα. Οι θεατρίνοι είναι παλιοί γνώριμοι του Άμλετ. Τους βάζει να παίξουν ένα απόσπασμα από μια τραγωδία. Ο Άμλετ μπρος στον ηθοποιό συνταράσσεται, απορεί, μένει άναυδος.

*Είναι ανήκουστο! Ένα όνειρο πάθους,
κάτι πλασματικό, έκανε τούτο τον ηθοποιό*

στη φαντασία να υποτάξει την ψυχή του τόσο,
που μόνο από τη δύναμη της σκέψης χλώμιασε η όψη του,
τα μάτια δάκρυσαν, η μορφή του αλλοιώθηκε,
ράγισε η φωνή, και κάθε του έκφραση ταίριασε
με όσα γέννησε ο νους του. Όλα για ένα τίποτα!
Για την Εκάβη!
Και τι του είναι αυτουνού η Εκάβη; Τι την έχει αυτός
για να την κλαίει; Τι θα 'κανε άραγε
αν είχε του δικού μου πάθους τις αιτίες,
τον δικό μου ρόλο;

ΠΡΑΞΗ Β', σκηνή 2

Ο Άμλετ συλλαμβάνει ένα σχέδιο: θα χρησιμοποιήσει τους ηθοποιούς για να αποκαλύψει το έγκλημα, για να τσακώσει τη συνείδηση του βασιλιά, σαν σε μια ποντικοπαγίδα.

ΑΜΛΕΤ: Τα λόγια σας, παρακαλώ, να τα προφέρετε όπως σας τα 'πα εγώ: να ρέει η γλώσσα ' αν είναι όμως ν' απαγγείλετε με στόμφο, όπως πολλοί ηθοποιοί μας, καλύτερα να πει τους στίχους μου ο ντελάλης του χωριού. Και μην οργώνετε έτσι τον αέρα με το χέρι ' το καθετί με τρόπο ' γιατί, μέσα στον χείμαρρο, στην τρικυμία, στη δί- νη, θα 'λεγα, του πάθους, πρέπει να βρείτε εντός σας τον έλεγχο που το μετριάζει, και να τον κρατήσετε. Α! θλί- βομαι κατάκαρδα όταν ακούω κανέναν άχαρο περικουφορεμένο να κομματιάζει έτσι το πάθος, να το κατακουρε- λιάζει, να ξεκουφαίνει τους θεατές της γαλαρίας που, οι πιο πολλοί, δεν είναι άξιοι για τίποτα, μόνο για σαματά και ανόητες παντομίμες. Θα τους μαστίγωνα ευχαρίστως κάτι τέτοιους που κάνουν τα τέρατα πιο πολύ από τέρα- τα, η παριστάνουν τους ηρωδικότερους του Ηρώδη. Παρακαλώ να τ' αποφύγετε.

Α' ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Σας διαβεβαιώ, υψηλότητα.

ΑΜΛΕΤ: Ύστερα, μην παίζετε υποτονικά. Αφήστε να σας οδηγή το ένστικτο σας. Η δράση πρέπει να ταιριάζει με τα λόγια, τα λόγια με τη δράση. Αλλά προσέξτε: μην ξεπερνάτε τις σωστές αναλογίες της φύσης ' η υπερβολή ξεφεύγει απ' τον σκοπό της υποκριτικής, που τελική της επιδίωξη, και πριν και τώρα, ήταν να κρατάει, θα λέγαμε έναν καθρέφτη εμπρός στην φύση: να δείχνει ποιο είναι το πρόσωπο της αρετής, ποιο το είδωλο της περιφρόνη- σης, ν' αποτυπώνει στη μορφή της το σώμα και την ηλικία της εποχής. Αν όλα τούτα υπερτονιστούν ή ξεθυμά- νουν, ίσως γελάσουν οι ανίδεοι — όμως, μοιραία, θα δυσανεστηθούν οι γνωστικοί: κι ένας μονάχα γνωστικός, που ζυγιάζει ως πού έχετε το δικαίωμα να φτάσετε, θα πρέπει να μετράει παραπάνω από 'να θέατρο γεμάτο ανίδεους. Α!, βέβαια, έχω δει ηθοποιούς να παίζουν —και κάποιους άκουσα να τους υμνούν στον υπερθετικό— αλλά, θου κύ- ριε φυλακήν τω στόματί μου: δεν ήταν η μιλιά τους χριστιανού μιλιά, ούτε ειδωλολάτρη θύμιζε το βάδισμά τους, ούτε χριστιανό, ούτε τίποτα· και βλέποντας τους να βελάζουν κορδωμένοι, είπα πως κάποιος ατζαμής της Φύσης δοκίμασε να φτιάξει ανθρώπους, μα δεν τους πέτυχε, και τα έργα του παράσταναν φριχτά το ανθρώπινο.

Α' ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Αφέντη, ελπίζω να τα έχουμε διορθώσει κάπως.

ΑΜΛΕΤ: Να τα διορθώσετε εντελώς! Κι αυτοί που κάνουν τους γελωτοποιούς σας, να μη λένε τίποτα παρεκτός τα λόγια τους· γιατί πολλοί για να γελάσουν οι άξεστοι θεατές, χασκογελάνε μοναχοί τους, την ώρα που προπά- ντων όφειλαν να 'χουν στραμμένο τον νου τους σε κατιτί σπουδαίο μέσα στο έργο. Είναι ένα αίσχος, που αποδει-

ΠΡΑΞΗ Γ', σκηνή 2
Μετάφραση: Τερέζα Μάρου

Φαίνεται πως το σχέδιο του Άμλετ πετυχαίνει. Ο θεός του Κλαύδιος, που σφετερίστηκε τον θρόνο σκοτώνοντας τον πατέρα του Άμλετ, ταραζεται βλέποντας στη σκηνή ένα έγκλημα παρόμοιο με εκείνο που διέπραξε ο ίδιος. Και η παράσταση διακόπτεται.

Βίκτωρ Αρδίττης Ας ξεκινήσουμε τη συζήτηση με ένα πρώτο απλοϊκό ερώτημα: αυτός ο ηθοποιός που τόσο εντυπωσιάζει τον Άμλετ δεν έχει τίποτα με την Εκάβη, κι όμως το παίξιμο του γεννάει στον Άμλετ μια μεγάλη συγκίνηση. Ο ηθοποιός δουλεύει με το βίωμα του;

Πέτρος Χαρτοκόλλης Βεβαίως, κατά τη γνώμη μου, ο ηθοποιός δουλεύει με το βίωμα του, και όχι μόνο με το δικό του βίωμα, αλλά και με το βίωμα του θεατή. Ο Άμλετ έχει κάθε λόγο να συγκινείται με την περίπτωση της Εκάβης. Εδώ που τα λέμε δεν είμαι τόσο βέβαιος πως ο ηθοποιός που έπαιξε την Εκάβη πράγματι θα συντάρασσε κάθε άλλον θεατή το ίδιο με τον Άμλετ. Ο Άμλετ έχει τα δικά του βιώματα μέσα από τα οποία αντικρίζει ή ακούει τα λόγια του ηθοποιού. Το βίωμα αυτό μπορεί να μην είναι ισοδύναμο ή ταυτόσημο με το βίωμα που υποδύεται ο ρόλος, αλλά συναισθηματικά υπάρχει ο ίδιος προβληματισμός.

Μάγια Λυμπεροπούλου Κι εγώ αυτό θα ήθελα να προσθέσω. Η εντύπωση που προκαλεί ο ηθοποιός στον Άμλετ δεν είναι ανεξάρτητη από τον ίδιο τον Άμλετ, αλλά και κάθε ηθοποιού η εντύπωση που προκαλεί δεν είναι ανεξάρτητη από τον θεατή που τον βλέπει. Το αποτέλεσμα της δουλειάς δεν μπορεί να κριθεί απομονωμένα –μόνο ο ρόλος, ο ηθοποιός και η δουλειά του– εξαρτάται και από αυτόν που το προσλαμβάνει. Ξέρουμε πως ο ηθοποιός είναι ο ίδιος και το κείμενο είναι το ίδιο κάθε βράδυ σε μια παράσταση, αλλά αυτή η παράσταση δεν μένει αναλλοίωτη (παρόλο που υπάρχουν κάποια πλαίσια), αλλοιώνεται με το κοινό που αλλάζει κάθε βράδυ. Ο Άμλετ είναι έτοιμος, κατά κάποιο τρόπο, να ταραχτεί βλέποντας τον ηθοποιό με την Εκάβη. Τώρα ως προς το βίωμα, μιλάμε γενικά και λέμε πως ο ηθοποιός δουλεύει με τα βιώματα, αλλά λέμε και με τις ευαισθησίες του, με τις εμπειρίες του, με τις μνήμες του, με τη «συγκινησιακή μνήμη», που λέει και ο Στανισλάβσκι, και διάφορα άλλα, αλλά μην ξεχνάμε πως υπήρξαν εποχές που η ιδιότητα του ηθοποιού δεν βασιζόταν τόσο πολύ, όπως σήμερα, σε αυτό που λέμε βίωμα· υπήρξαν εποχές όπου βάραινε πάρα πολύ μια πλευρά όχι εσωτερική του ηθοποιού (ούτε θα τη λέγαμε κι εξωτερική γιατί αυτό θεωρείται μειονέκτημα ή μομφή σήμερα), βάραινε πάρα πολύ το αθλητικό επίτευγμα: το σώμα μιμόταν, αλλά για να γίνει αυτή τη μίμηση αποτελεσματική το σώμα χρειαζόταν άσκηση και μπορούσε καθόλου να μη θίξει ζητήματα εσωτερικότητας. Η εσωτερικότητα δεν είναι κάτι που υπήρχε πάντα ως αίτημα για τον καλό ηθοποιό (αυτό το αίτημα είναι και ιστορικά πολύ πιο πρόσφατο).

Β.Α. Η δουλειά του ηθοποιού δηλαδή εμπεριέχει κάποιο στοιχείο χρήσης κωδίκων και εργαλείων, πέρα από το βίωμα.

Μ.Λ. Ναι, και άσκησης – φοβερής άσκησης και επανάληψης. Μη ξεχνάμε πως υπήρξαν εποχές που ο ηθοποιός θεωριόταν μάστορας που έκανε κάτι με το σώμα του, μια «χειρωνακτική» –εντός εισαγωγικών θα έλεγα– πλευρά της δουλειάς του ηθοποιού. Ο ηθοποιός της Κομέντια ντελ Άρτε δεν νομίζω πως δούλευε με ευαισθησίες ή με ταυτίσεις ή με βιώματα τόσο πολύ, όσο στο να ανα-παραστήσει, να ανα-πλάσει με το σώμα του μερικές σημαντικές συμπεριφορές. Ξέρουμε πως πολλές φορές στον θεατρίνο της Κομέντια ντελ Άρτε υπάρχει ένα σχήμα που δεν έχει σχέση με τη δουλειά που κάνει σήμερα ο ηθοποιός σε ένα άλλου είδους θέατρο.

Π.Χ. Εγώ θα διαφωνούσα με αυτή την άποψη και θα έλεγα πως έστω μόνο με το σώμα του και χωρίς λόγια, ο ηθοποιός εκφράζει συναισθήματα, όπως και ο χορευτής στο μπαλέτο που δεν μιλάει ποτέ, ή ο ηθοποιός που φοράει μάσκα και είναι απρόσωπος, ή ακόμη κι ένας κομπάρσος, εκφράζει πάντοτε κάτι που υπάρχει μέσα στον ρόλο, αν υπάρχει ρόλος.

Μ.Λ. Με την έννοια ότι εκφράζει καταστάσεις, δεν λέω πως αφαιρείται κάθε είδους ευαισθησία, για όνομα του θεού, αλλά εννοώ πως το βάρος που δινόταν στην ευαισθησία ποικίλλει ανάλογα με τις εποχές και με τα έργα, τους συγγραφείς...

Π.Χ. Μμμ, ναι. Μάλιστα...

Μ.Λ. Βεβαίως υπάρχει ευαισθησία, υπάρχει μια κατάσταση και στον Αρλεκίνο. Όταν θυμώνει ο Αρλεκίνος μπορεί να θυμώνει με έναν ορισμένο τρόπο και να εκφράζει τον θυμό με έναν ορισμένο τρόπο. Μια κατάσταση... Αλλά ο ηθοποιός που έπαιζε τότε τον Αρλεκίνο δεν δίνει τόσο βάρος όσο σήμερα (αν αυτό το πούμε εξέλιξη της υποκριτικής) στο θέμα βίωμα ή στο θέμα ταύτιση. Λέμε σήμερα: ο ηθοποιός πρέπει να ταυτιστεί με μια κατάσταση. Δεν νομίζω πως χρειαζόταν ο Αρλεκίνος να ταυτιστεί με την κατάσταση του θυμού. Είχε τον κώδικα των χειρονομιών και της σωματικής συμπεριφοράς που δίνει στον θεατή την εντύπωση ή την αίσθηση (διαλέγουμε και παίρνουμε) του θυμού.

Π.Χ. Σωστά, εξαρτάται από τον ορισμό του ηθοποιού, αλλά ο ηθοποιός που είναι δημιουργικός, θα έλεγα, κι εφόσον το έργο το οποίον παίζει έχει κάποιο περιεχόμενο, κάποιο βάθος, ο ηθοποιός θα πρέπει... ο καλός ηθοποιός, διότι όπως και ο Άμλετ το λέει: υπάρχει ηθοποιός και ηθοποιός. Εκείνο το οποίο τονίζει ο Άμλετ, και το τονίζετε κι εσείς σε αυτή την περίπτωση, είναι η ανάγκη του ελέγχου, του αυτο-ελέγχου. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι χωρίς τον αυτοέλεγχο ο ηθοποιός δεν μπορεί και να ελέγξει το ακροατήριο, όπως είναι και ο σκοπός του, όπως είναι και ο ανομολόγητος προορισμός του ίσως, θα ξανάρθουμε σε αυτό το θέμα αργότερα. Ο έλεγχος είναι αυτό που κάνει να διαφέρει ένα έργο Τέχνης από ένα έργο Φύσης. Εγώ δεν συμφωνώ με τον Άμλετ που λέει πως το θέατρο πρέπει να είναι ο καθρέφτης της φύσης: αν ήταν ο καθρέφτης της φύσης θα βλέπαμε τερατουργήματα επάνω στη σκηνή – και υπερβολές, γιατί η φύση πολλές φορές, το ξέρουμε αυτό από τη δική μου την ειδικότητα: η ψυχοπαθολογία είναι μια υπερβολή του ομαλού, έτσι δεν είναι;

Μ.Λ. Μμμ...

Π.Χ. Λοιπόν, αυτός ο έλεγχος, τον οποίο τονίζετε και εσείς σε ορισμένες μορφές της θεατρικής τέχνης, είναι νομίζω απαραίτητος σε όλες τις καταστάσεις που καλείται ένας ηθοποιός να επεξεργαστεί. Το ότι διαφέρουν οι εποχές και οι ηθοποιοί το παραδέχομαι. Αλλά πάρτε την αρχαία εποχή,

τον καιρό του Σοφοκλή: επειδή φορούσαν μάσκες και επειδή φορούσαν κοθόρνους ίσως, και επειδή, τέλος πάντων, μεταχειριζόντουσαν μια ποιητική γλώσσα που ίσως να μην ήταν καθόλου μέσα στη φύση, σημαίνει πως αυτοί οι άνθρωποι δεν αισθάνονταν το Οιδιπόδειο πρόβλημα, με τον τρόπο ασφαλώς που το αισθανόταν και το ακροατήριο;

Μ.Λ. Γι' αυτό δεν είμαι πάρα πολύ σίγουρη. Εκείνο που ξεχάσαμε να πούμε είναι πως συζητάμε με αφορμή τον Άμλετ και τους ηθοποιούς της εποχής του, αλλά ο ηθοποιός δεν είναι ένας, είναι πολλοί—ο καλός ηθοποιός, ας το πούμε—ανάλογα με τις εποχές και ανάλογα με τις ανάγκες κάθε εποχής, και ανάλογα με τα έργα. Νομίζω πως την εποχή που θίξατε, του ηθοποιού με τη μάσκα και τους κοθόρνους, ήταν τέτοια τα κείμενα που δεν είχαν να κάνουν έναν ρόλο με την έννοια ενός προσώπου με τα χαρακτηριστικά του, τις αντιδράσεις του, τον χαρακτήρα του, με ανεκδοτολογικά βιογραφικά. Οι ηθοποιοί έπαιζαν Μορφές, που βρίσκονταν είτε σε διάλογο είτε σε σύγκρουση με τον Κόσμο ή την Μοίρα. Οι ρόλοι στην αρχαία τραγωδία—αυτό που σήμερα λέμε ρόλο—δεν είναι χαρακτήρες ή πρόσωπα όπως τα αντιλαμβανόμαστε στο σημερινό θέατρο, όπου θα πούμε η Έντα Γκάμπλερ είναι αυτό κι εκείνο, έτσι έχει ζήσει, το βιογραφικό της, τι έκανε πριν τη δούμε στη σκηνή...

Π.Χ. Εγώ θα διαφωνούσα με αυτό. Τουλάχιστον στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, οι ρόλοι—οι κύριοι ρόλοι—ανταποκρίνονται σε βιώματα, σε έναν προσωπικό χαρακτήρα. Και όταν μιλάμε για τη Μοίρα, μιλάμε για την ταυτότητα του ανθρώπου και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει αυτός κάτι που εμφανίζεται σαν γραφτό...

Μ.Λ. Ίσως δεν εκφράστηκα καλά. Θέλω να το διατυπώσω με άλλο τρόπο. Στον Σοφοκλή και το κείμενο και οι ρόλοι, για μένα, δεν είναι καθημερινοί, έχουν κάτι το 'ανοίκειο', δεν είναι οικείοι. Ένας ρόλος σήμερα, από τον Ίψεν ή τον Τσέχοφ, ας πούμε, είναι πολύ πιο οικείος, πιο προσιτός στο κοινό και στον ίδιο τον ηθοποιό. Τα νοήματα, οι καταστάσεις μιας Κλυταιμνήστρας είναι σε τέτοια μέγαρα μεγέθη και επίπεδα που καλείται να αρθεί ο ηθοποιός... Διαφέρει τελείως από την προσέγγιση που μπορούμε να κάνουμε σε έναν ρόλο σαν τη Νόρα από το *Κουκλόσπιτο* ή και από το θέατρο το πιο σύγχρονο.

Β.Α. Δεν θέλω να συμβιβάσω τα αντίθετα, αλλά νομίζω πως στη δουλειά του ηθοποιού συνυπάρχουν και τα δύο: και το βίωμα και η κουλτούρα. Υπάρχει δηλαδή μια κινητοποίηση ψυχικών αποθεμάτων και μετασχηματισμός εμπειριών, αλλά υπάρχει ταυτόχρονα και η χρήση κωδίκων, η χρήση αναπαραστάσεων των βιωμάτων. Στη δουλειά του ηθοποιού συνυπάρχουν και τα δύο. Αυτό όμως που νομίζω πως πρέπει να αναρωτηθούμε, είναι αν η ίδια η λειτουργία της υπόκρισης, του να παίζεις μπροστά στους άλλους, κάθε βράδυ για τους άλλους, κάποιο ρόλο, 'να παίρνεις χίλια πρόσωπα, να παίζεις χίλιους ρόλους' δεν είναι μια ιδιόμορφη, μια περίεργη λειτουργία; Και από ψυχοπαθολογική άποψη και από κοινωνική, ο ηθοποιός δεν είναι ένα περίεργο ον που κατά κάποιο τρόπο ζει σε ένα είδος περιθωρίου;

Μ.Λ. Από ψυχοπαθολογική θα μας το πει ο κ. Χαρτοκόλλης. Εμένα η λέξη που μου έρχεται να χρησιμοποιήσω είναι 'αλλιώτικος'. Ο ηθοποιός και από την πρακτική της δουλειάς του, τουλάχιστον στους τελευταίους αιώνες, κάνει κάτι, η δουλειά του η ίδια το επιβάλλει, που δεν εντάσσεται στη ροή του κοινωνικού συνόλου. Μιλώ πολύ πρακτικά και απλοϊκά: ο ηθοποιός πάει και εργάζεται την ώρα που όλοι έχουν τελειώσει τη δουλειά τους, ο ηθοποιός κοιμάται όταν οι άλλοι ξυπνούν, ο

ηθοποιός ξυπνά όταν οι άλλοι κοιμούνται, δουλεύει νύχτα... Ο ηθοποιός, από την ίδια την πρακτική της δουλειάς του, έτσι όπως έχει εξελιχθεί σαν επάγγελμα τους τελευταίους αιώνες, είναι αλλιώτικος. Το επάγγελμα του είναι αλλιώτικο από τα άλλα επαγγέλματα, αν πρέπει σήμερα να μιλάμε για επάγγελμα.

Π.Χ. Καλά, τότε πως τον ξεχωρίζετε από τους άλλους εργάτες του θεάτρου, αυτόν που αλλάζει τα φώτα ή τον υποβολέα; Όλοι αυτοί είναι επίσης άνθρωποι της νύχτας. Σημαίνει αυτό πως έχουν όλοι την ίδια ψυχολογία, τα ίδια προβλήματα με τον ηθοποιό; προφανώς ναι.

Μ.Λ. Το θέμα είναι πως εγώ αισθάνομαι αρκετή διαφορά ανάμεσα στον τεχνικό του θεάτρου και τον ηθοποιό. Βεβαίως, ο τεχνικός του θεάτρου εργάζεται και αυτός νύχτα, ή ο μαγνητοφωνίστας, αλλά ο ηθοποιός στο είδος της εργασίας του –όταν στην καλύτερη περίπτωση είναι δημιουργική– δεν εκτελεί απλώς, δεν έχει μια τεχνικής φύσεως εργασία, όπως το να πατήσεις κουμπιά ή να δώσεις τις ατάκες στο μαγνητόφωνο. Πολλές φορές έχω ακούσει συναδέλφους μου να λένε: μα αν μας έβλεπε κανείς θα μας έλεγε τρελούς, χρησιμοποιώ μια λέξη που θα δώσει ερέθισμα στον κ. Χαρτοκόλλη, όλος ο κόσμος τώρα βγαίνει έξω, εμείς καθόμαστε εδώ πέρα κλεισμένοι σε ένα κελί σχεδόν, βάζουμε τα μούτρα μας κοτζαμάν άνθρωποι, για να βγούμε να πούμε λόγια άλλου, κάθε βράδυ, μπροστά σε κόσμο, με φώτα, να καμωθούμε, πως θυμώνουμε, πως ερωτευόμαστε, πως σκοτώνουμε, πως σκοτωνόμαστε... Αυτή την ‘αλλιωτικότητα’ αισθάνεται πολλές φορές ο ηθοποιός... Άλλοι ηθοποιοί την βιώνουν σαν κάτι καμιά φορά καταναγκαστικό, όταν με την πάροδο των ετών γίνεται ρουτίνα, άλλοι την βιώνουν σαν απόλαυση, ακριβώς αυτή την ίδια ‘αλλιωτικότητα’.

Π.Χ. Εγώ νομίζω πως αυτή η ‘αλλιωτικότητα’ δεν οφείλεται στην ώρα της ημέρας ή...

Μ.Λ. Αυτό είναι το πρακτικό μέρος...

Π.Χ. Οφείλεται στο γεγονός ότι ο ηθοποιός ξέρει ότι παίζει, όταν λέμε παίζει, παίζει έναν ρόλο (σε όλες τις γλώσσες είναι η ίδια λέξη), αμέσως θυμόμαστε ένα παιδί, τα παιδιά παίζουν. Αυτός ο άνθρωπος, όπως είπατε, μακιγιάρεται, μασκαρεύεται, δηλαδή προσποιείται και όχι απλώς υποκρίνεται με κάποια σκοπιμότητα–όπως στον Άμλετ όπου όλοι κάτι υποκρίνονται διότι έχουν κάποιο προσωπικό συμφέρον– και ο ηθοποιός έχει το συμφέρον του: θέλει να ζήσει ή να αναδειχτεί στο επάγγελμα του, του αρέσει το επάγγελμα του, αλλά εκείνο το οποίο τον πειράζει... πώς το ονομάσατε;

Μ.Λ. Το αλλιώτικο.

Π.Χ. Εκείνο το οποίο τον πειράζει είναι πως αυτός ο άνθρωπος παίζει σαν ένα παιδί.

Β.Α. Λέτε πως υπάρχει ένα στοιχείο υπόκρισης στη ψυχική δομή όλων των ανθρώπων;

Π.Χ. Υπόκριση την οποία γνωρίζει ο ίδιος και όλος ο κόσμος.

Μ.Λ. Όλοι την έχουν σαν παιδιά άλλωστε...

Π.Χ. Όταν λέμε παίζει, δεν του συγχωρείται εύκολα –και ο ίδιος δεν το συγχωρεί εύκολα από τον ίδιο του τον εαυτό– όπως και σε ένα παιδί. Είναι δηλαδή, λίγο-πολύ, σαν να λέει ψέματα. Κι όταν ακόμη μας πείθει, ξέρουμε πως αυτός ο άνθρωπος παίζει, πως λέει ψέματα, ακόμη κι όταν αυτός βάζει όλο τον εαυτό του. Αρχίζουμε τότε και αναρωτιόμαστε: παίζει ή όχι; Αναρωτιέται και ο ίδιος ο ηθοποιός. Και εδώ θα ήθελα να σας ρωτήσω εσάς, ως ηθοποιό: είναι αλήθεια πως αν ξεχάσετε ότι παίζετε και παρασυρθείτε από τον ρόλο σας, παύετε να είστε καλή ηθοποιός, παθαίνετε τρακ, σταματάτε την παράσταση, όπως έχω ακούσει;

Μ.Λ. Κοιτάξτε, το έχω ακούσει πολλές φορές αυτό ως ερώτημα. Ο ηθοποιός ασκεί μια γοητεία και υπάρχει και ένας μύθος γύρω από τον ηθοποιό: το πόσο ζει όταν παίζει, δηλαδή το πόσο είναι ο ρόλος, και το κατά πόσο αυτό τον επηρεάζει. Τα ερωτήματα που μας κάνουν, όταν παίζουμε έναν ρόλο ζοφερό, κολασμένο, είναι πώς το αντέχεις κάθε βράδυ; πώς μπορείς; Κατά την υποκειμενική μου πάντα αντίληψη, αυτές οι μυθικές στιγμές του παντελούς ξεχάσματος είναι ελάχιστες, αστραπές, δευτερόλεπτα χρονικά, που μπορούν να συμβούν κυρίως στην πρόβα. Αυτό που λέμε και νομίζουμε ‘ξεχασμα’ όταν συμβαίνει να το νομίζει και ο θεατής, είναι απλώς για μένα καλή ηθοποιία. Δεν πιστεύω ότι ο ηθοποιός χάνει ποτέ τη διαύγεια του στον ρόλο, ή πως αυτό ακριβώς επιδιώκει: να χαθεί μέσα στον ρόλο και να ξεχάσει πως είναι ο τάδε, αλλά είναι ο ρόλος. Νομίζω πως είναι ένας μύθος γύρω από τον ηθοποιό, που βέβαια τον έχουν δημιουργήσει οι πολύ καλοί ηθοποιοί, όπου το κοινό έχει αμέσως αυτό το ερώτημα: μα παίζει ή ζει;

Π.Χ. Το δικό μου το ερώτημα ήταν λίγο διαφορετικό.

Μ.Λ. Ίσως δεν το κατάλαβα...

Β.Α. Αν τη στιγμή που θα ξεχάσετε ότι παίζετε –

Π.Χ. – το καταλάβετε;

Μ.Λ. Αν ένας ηθοποιός ξεχάσει ότι παίζει, μπορεί να χάσει τα λόγια του, μπορεί να πάθει τρακ, αυτό που λέμε στην αργκό της δουλειάς μας, αν βρεθεί ‘εκτός ρόλου’ και ‘εκτός παράστασης’, είναι θέμα συγκέντρωσης.

Π.Χ. Αν αφομοιωθεί με τον ρόλο;

Μ.Λ. Αν αφομοιωθεί με τον ρόλο; δεν ξέρω πώς να σας το πω... Εξαρτάται τι εννοείτε με αφομοίωση με τον ρόλο;

Π.Χ. Σε σημείο που να ξεχνάει ότι παίζει.

Β.Α. Και να νομίζει ότι είναι ο ρόλος.

Π.Χ. Να νομίζει ότι είναι ο ρόλος: να φωνάζει επειδή έχει παρασυρθεί από τα συναισθήματα του...

Μ.Λ. Να παρασύρεται από το έντονο της κατάστασης! Μπορεί να συμβεί σε μερικές πρόβες, όπου μάλιστα επιδιώκει να το κάνει, αλλά όχι για να το παραδώσει έτσι στο κοινό. Επιδιώκει να το κάνει για να εκμαιεύσει από εκεί πράγματα για να τα χρησιμοποιήσει...

Π.Χ. Συμφωνώ μαζί σας. Ρωτάω, συμβαίνει;

Μ.Λ. Στις πρόβες, ναι. Πολύ σπανιότερα, νομίζω, στην παράσταση. Γιατί στην παράσταση πια φτάνει το τετελεσμένο γεγονός, στο ψάξιμο ίσως... ίσως...

Β.Α. Νομίζω πως είναι πάντα πολύ δύσκολο να μιλήσουμε για τη λειτουργία του ηθοποιού... Κι αυτό είναι ήδη πολύ ενδιαφέρον.

Μ.Λ. Κι οι ηθοποιοί ακόμη πιο δύσκολα μιλάνε οι ίδιοι για τη δουλειά τους. Για τα σουσούμια της δουλειάς ναι, πιο εύκολα.

Β.Α. Νομίζω πως υπάρχουν δύο αντιθετικές προσεγγίσεις στη δουλειά του ηθοποιού: αυτή που λέει πως ο ηθοποιός ζει (ή πρέπει να ζει) τον ρόλο του και η άλλη –την εξέφρασε πρώτος ο Ντιντερό– που λέει πως ο ηθοποιός είναι ένα τέρας ψυχραιμίας και πλήρους έλλειψης ευαισθησίας και πως χάρις σε αυτήν την έλλειψη ευαισθησίας μπορεί να μεταμορφώνεται, να παίζει τους ρόλους. Πως είναι ένα ον δίχως πρόσωπο και γι' αυτό μπορεί να παίρνει χίλια πρόσωπα. Νομίζω πως αυτά τα δύο άκρα υπάρχουν...

Μ.Λ. Νομίζω πως το ον που δεν έχει πρόσωπο, με το θέμα της ψυχραιμίας και της έλλειψης ευαισθησίας είναι διαφορετικό. Τη δική μου αντίληψη για τον ηθοποιό –και γενικά για τον καλλιτέχνη– την εκφράζει καλύτερα ο Μπρεχτ, που λέει ότι μεγάλος καλλιτέχνης είναι αυτός που του τυχαίνει την ώρα της δουλειάς του να συμπίπτει η μεγαλύτερη στιγμή διαύγειας με τη μεγαλύτερη στιγμή πάθους. Νομίζω ότι η ίδια η λειτουργία του ηθοποιού είναι αντιφατική – και πάντα έτσι την ορίζουμε. Λέμε: σώμα/ψυχή, μυαλό/αυθόρμητο-ένστικτο. Πάντα σε αυτή την κόψη του ξυραφιού, αυτά τα δυο προσπαθεί να παντρέψει ο ηθοποιός: και ξέρει πως παίζει και θέλει να ξεχάσει ότι παίζει, και δείχνει τον ρόλο και θέλει να είναι ο ρόλος, και δουλεύει με το ένστικτο και αφήνεται, αλλά και το μυαλό επεξεργάζεται – και πράξη και γνώση μαζί. Νομίζω πως υπάρχει αυτή η βασική αντίφαση στη δουλειά του ηθοποιού, που ποικίλλει ανάλογα με τις εποχές.

Π.Χ. Μπράβο, έτσι θα περιέγραφα εγώ και τον ψυχίατρο. Κάτι τέτοιο θα πρέπει να κάνει και ο ψυχίατρος για να μπορέσει να βοηθήσει τον ασθενή, χωρίς να παρασυρθεί από τα συναισθήματα του, έτσι και ο ηθοποιός δεν πρέπει να φανταστεί ότι έχει ο ίδιος το ίδιο πρόβλημα με τον ρόλο, μόλον που τον καταλαβαίνει. Κι εγώ διαφωνώ απολύτως με αυτό που λέει ο Ντιντερό, μόλον που έχει περάσει και στην ψυχιατρική αυτό· πως ο ηθοποιός –όπως και ο ψυχίατρος– πρέπει να είναι ένας άνθρωπος δίχως δική του ταυτότητα που ταυτίζεται με οποιονδήποτε άλλο ρόλο του δίνεται. Εγώ δεν νομίζω, ότι αυτό είναι σωστό...

[Τέλος 1ης εκπομπής]

Βίκτωρ Αρδίττης Επιστρέφουμε στον Άμλετ, ένα κείμενο όπου συμπυκνώνονται, όπως είπαμε, όλα τα ερωτήματα της θεατρικής τέχνης. Ο πρίγκιπας οργάνωσε μια παράσταση για να τσακώσει τη συνείδηση του βασιλιά, για να αποκαλύψει τον ένοχο. Φαίνεται πως το σχέδιο του πέτυχε. Ο

σφετεριστής Κλαύδιος βλέποντας την παράσταση ταραχτηκε και τη διέκοψε. Τίθεται το ερώτημα: το θέατρο έχει τόση δύναμη; έχει τη δύναμη να συνταράξει τον θεατή μέχρι του σημείου να αποκαλύψει τη δική του ενοχή;

Πέτρος Χαρτοκόλλης Βεβαίως και έχει. Είναι γνωστό από την αρχαιότητα και το τόνισε –δεν θέλω να γίνω συντεχνιακός– πολύ σωστά και ο Φρόυντ. Ανέπτυξε τη θεωρία του οιδιποδείου συμπλέγματος, λέγοντας ότι το έργο *Οιδίπους Τύραννος*, είχε και έχει αυτή την επίδραση στον θεατή επειδή μπαίνει μέσα σε ένα πανανθρώπινο πρόβλημα, επειδή επικοινωνεί με ένα, στην περίπτωση αυτή, έγκλημα, που δεν το έχουν διαπράξει μεν οι άνθρωποι που αποτελούν το ακροατήριο, αλλά υπάρχει μέσα τους από τη παιδική τους ηλικία, ως προβληματισμός, ως φαντασία, την οποία ξαναζωντανεύει επί σκηνής ο Σοφοκλής στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Την επαναλαμβάνει εξάλλου και ο Σαίξπηρ στον *Άμλετ*, όπου επίσης, τουλάχιστον κατά τους ψυχαναλυτές, παίζεται το οιδιπόδειο σύμπλεγμα.

Β.Α. Είναι αυτό μέρος της ουσίας του θεάτρου; Το θέατρο έχει πάντα αυτή τη δύναμη; Ή ίσως να συμβαίνει σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις, σε ακραίες περιπτώσεις, σπάνια πολύ σπάνια. Έχουμε όλοι τόσο βαρεθεί, τόσο κορεσθεί, από την επιπολαιότητα, από την κοσμικότητα, από τη ρηχότητα του θεάτρου γύρω μας...

Μάγια Λυμπεροπούλου Εξαρτάται από τη θέση που έχει το θέατρο στην κοινωνία, από τις εποχές πάλι... Εγώ θέλω να μας διευκρινίσεις, όταν λες: «να αποκαλύψει τον ένοχο» σε ποιο βαθμό το εννοείς; στην πραγματική αποκάλυψη ενός ενόχου, να βγει και να ομολογήσει δημόσια, ή στον βαθμό που να τον ταραξει εσωτερικά τον θεατή; Αν, δηλαδή, μια παράσταση θεατρική κάνει πράγματα να σαλέψουν μέσα του. Αυτό ναι, το πιστεύω, άμα είναι μια καλή παράσταση... Τώρα για να αποκαλυφθεί ένας ένοχος και να ομολογήσει δημόσια, δεν το ξέρω. Αυτό που ξέρω είναι ότι σε διάφορες εποχές, η αλήθεια του θεάτρου – οι αλήθειες που μπορούν να λέγονται από σκηνής κρίθηκαν τόσο επικίνδυνες που να κλειστούν θέατρα. Ήταν μια κοινωνική εκδήλωση που θεωρείται άκρως επικίνδυνη...

Β.Α. Κι εγώ αναρωτιέμαι αν το θέατρο έχει πραγματικά μεγάλη δύναμη, αν η σχέση του θεατή με το θέαμα είναι τόσο δυνατή, τόσο δραστική, ή αν αυτό είναι μια μεγάλη και γόνιμη ουτοπία. Πραγματικά αναρωτιέμαι...

Μ.Λ. Μην ξεχνάμε κι έναν προβληματισμό πολύ πιο πρόσφατο, αν το θέατρο μπορεί να αλλάξει την κοινωνία, αν ο θεατής μέσα από μια ιδανική παράσταση βγαίνει αλλιώς. Κι ήταν ένα μεγάλο ερώτημα ως προς το επαναστατικό θέατρο, αν το θέατρο μπορεί να επιφέρει μια κοινωνική αλλαγή. Δεν έχει συμβεί ως σήμερα.

Β.Α. Κι η αριστοτελική κάθαρση είναι ένα ερώτημα αν αναφέρεται στον θεατή; Του οποίου θεατή η απόλαυση από το θέαμα είναι να δει το πάθημα των άλλων, να μάθει από το πάθημα των άλλων, και όχι να οδηγηθεί ο ίδιος σε μια τέτοια εσωτερική ταραχή που συνήθως συνδυάζουμε με την έννοια της κάθαρσης. Αναρωτιέμαι...

Μ.Λ. Αυτό εξαρτάται και από τα άτομα. Υπάρχουν άτομα που θεωρούν κάποιες παραστάσεις ση-
μαδιακές για τη ζωή τους, τις θυμούνται και τις αναφέρουν – μια παράσταση όπου «άλλαξε εντός
τους ο ρυθμός του κόσμου». Πολλοί από το κοινό μου αναφέρουν ως σημαντικό στοιχείο γοητείας
και εσωτερικής αναστάτωσης από μια παράσταση το ότι είδαν στη σκηνή μέρος του εαυτού τους.

Π.Χ. Θέλω να πιστεύω πως όταν μιλάμε για το θέατρο αναφερόμαστε, αναγκαστικά θα έλεγα, στο
θεατρικό έργο. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε για το θέατρο χωρίς ένα έργο με νόημα. Αν το έργο εί-
ναι εντελώς επιφανειακό, εντελώς επιπόλαιο, και ο ακροατής –κάποιος από τους ακροατές– συ-
γκινηθεί θα πρέπει να έχει εντελώς ιδιαίτερους λόγους, και ίσως παθολογικούς

Μ.Λ. Εννοείτε όταν το θέαμα, είναι εντελώς ‘ανώδυνο’, όπως θα λέγαμε. Ελαφρό...

Π.Χ. Χωρίς βάθος, ας πούμε, χωρίς κάποιο νόημα για το θεατή. Και υπάρχουν πολλών ειδών νοή-
ματα, και κοινωνικά νοήματα και ψυχολογικά νοήματα. Θα έλεγα πως τα ψυχολογικά νοήματα (αλ-
λά και τα κοινωνικά) είναι λίγο πολύ πανανθρώπινα: μπορούν να προσεγγίσουν, είτε να συγκινή-
σουν, οποιονδήποτε θεατή – εφόσον ο θεατής δώσει την προσοχή του στο έργο, και αυτό θα εξαρ-
τηθεί φυσικά από τον ηθοποιό του οποίου ο ρόλος πέρα από την υπόδυση του ρόλου που του έχει
δοθεί, είναι να προκαλέσει την προσοχή του θεατή.

Μ.Λ. Εγώ θα ήθελα εδώ να διευκρινίσω κάτι. Συνήθως μιλάμε για μια θεατρική παράσταση, για
ένα θεατρικό γεγονός, αναφερόμενοι συνήθως στο έργο, τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τον
ηθοποιό, προσπαθώντας να διευκρινίσουμε τις ιδιότητες τους ή τις αποτελεσματικότητες τους,
και δεν τονίζουμε ότι αυτοί υπάρχουν μαζί με το κοινό. Η αποτελεσματικότητα μιας παράστασης,
δηλαδή, αυτό που θα λέγαμε μια καλή παράσταση ή μια δυνατή παράσταση, δεν υπάρχει ανεξάρ-
τητα του κοινού της. Μια καλή παράσταση προϋποθέτει και καλούς θεατές. Αν υποτεθεί πως ο
ηθοποιός με τη σκηνοθεσία, με τον συγγραφέα, όλο αυτό που κάνει, είναι ένας πομπός, αυτό που
θα κρίνουμε ως θεατρικό γεγονός, εξαρτάται και από τον δέκτη. Μια παράσταση δεν υπάρχει έτσι
από μόνη της, αμετακίνητη, δεν μπορούμε να πούμε πως έχει αυτές τις ιδιότητες ή τις αποτελε-
σματικότητες ανεξάρτητα από τους δέκτες, από το κοινό. Αυτό πρέπει πάντα να μην το ξεχνάμε.
Ακόμη κι ένας καλός ηθοποιός δεν είναι ποτέ έτσι ανεξάρτητα και μεμονωμένα ‘καλός’ ηθοποιός
(ακόμη κι αν έτσι λέμε συχνά στην τρέχουσα γλώσσα της δουλειάς μας). Εξαρτάται από το ‘καλό’
κοινό. Αυτό που λέει ή που εκφράζει ο ηθοποιός εξαρτάται και από το πώς το δέχεται το κοινό και
το εκπέμπει ξανά πίσω στον ηθοποιό. Η σχέση ηθοποιού-κοινού είναι ένα ρεύμα που κυκλοφο-
ρεί. Δεν είναι μια παθητική σχέση, όσο και αν είναι παθητική η θέση των θεατών από τη φύση
τους. Υπάρχει ένα ρεύμα που το νιώθει ο ηθοποιός, που ή τον ανεβάζει ή τον κατεβάζει. Αυτό που
λέμε αποτελεσματικότητα μιας παράστασης, αν η παράσταση είναι καλή, αν είναι καλός ο ηθο-
ποιός, έτσι πρακτικά, εξαρτάται και από τον αν είναι καλός και ο θεατής. Μη ζητάμε σήμερα ταλέ-
ντο, μόνο από τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό, για το θεατρικό γεγονός πρέπει να
ζητάμε ταλέντο και από τους θεατές. Υπάρχει καλός ή κακός θεατής.

Β.Α. Μια θεατρική παράσταση μπορεί, λοιπόν, να γίνει «σκάνδαλο» (στα αρχαία η λέξη σήμαινε
παγίδα, νομίζω), παγίδα για τον θεατή, όπως στον *Άμλετ*;

Μ.Λ. Σε αυτό απάντησα πιο πριν, τον βαθμό της δραστικότητας δεν τον ξέρω ούτε έχω ακούσει, αλλά όσον αφορά τον βαθμό μιας αναστάτωσης, των έντονων καταστάσεων ή σκέψεων, που μπορούν να γεννηθούν στον θεατή, όταν η παράσταση είναι καλή, όταν είναι μεγάλος ο συγγραφέας, αυτό ναι! το πιστεύω και είναι αυτό που επιδιώκουμε όλοι, να πληθαίνουν αυτές οι περιπτώσεις.

Β.Α. Συνηθίζουμε να βλέπουμε την θεατρική πράξη μονάχα τη στιγμή τη στιγμή της παράστασης, τη στιγμή δηλαδή που συναντιέται η δουλειά του ηθοποιού με το κοινό. Το κείμενο του Άμλετ, μας βοηθάει να δούμε ορισμένα ζητήματα προγενέστερα της παράστασης που αναφέρονται στην προετοιμασία του ρόλου, του ηθοποιού: στο πέρασμα δηλαδή από το γραπτό κείμενο στη σκηνή. Η διαδικασία αυτή δεν είναι διόλου προφανής και διαυγής, δεν μπορεί αυτόματα να συμβεί, η δράση απλώς να εικονογραφεί το κείμενο. Στις «Οδηγίες» υπάρχει μια φράση που θα ήθελα να συζητήσουμε: «Η δράση πρέπει να ταιριάζει με τα λόγια, τα λόγια με τη δράση».

Μ.Λ. Νομίζω, έτσι συνοπτικά, όλο το πρόβλημα του θεάτρου –τις περισσότερες φορές γιατί υπήρξαν και εποχές του θεάτρου όπου δεν υπήρχε κείμενο– είναι πως ο ηθοποιός παραλαμβάνει στα χέρια του ένα κείμενο γραμμένο από κάποιον άλλον και καλείται, όπως λέμε απλά-απλά, να το ζωντανέψει. Το γραπτό κείμενο πρέπει να γίνει προφορικό. Υποτίθεται ότι το θεατρικό κείμενο προορίζεται για να μιληθεί και όχι να διαβαστεί. Βεβαίως υπάρχουν πάρα πολλές ορολογίες και πάρα πολλές διαμάχες γύρω από αυτό που λέγεται ‘διαβάζω’ έναν ρόλο, ‘παίζω’ έναν ρόλο, ‘μιλάω’ έναν ρόλο, ‘ερμηνεύω’ έναν ρόλο, ‘υποκρίνομαι’ έναν ρόλο, ‘καταδεικνύω’ έναν ρόλο, εξαρτάται από τις διάφορες σχολές υποκριτικής και δεν μας αφορά εδώ πέρα. Η προετοιμασία μπορούμε να πούμε πως είναι το στάδιο της παραγωγής ενός θεάματος, γιατί οι παραστάσεις είναι το στάδιο της αναπαραγωγής. Προσωπικά για μένα είναι κι η πιο σημαντική στιγμή της λειτουργίας ενός ηθοποιού, υπάρχουν ηθοποιοί, συνήθως δεν το ομολογούν, που τους ενδιαφέρει μόνο το στάδιο της παραγωγής και ελάχιστα το στάδιο της αναπαραγωγής.

Β.Α. Ο Άμλετ επιμένει: «Τα λόγια σας να τα προφέρετε όπως σας τα ‘πα εγώ’»

Μ.Λ. Ναι, εδώ θα μπορούσαμε να πούμε, έτσι λίγο αυθαίρετα, μην κάνοντας καμία δραματουργική ή σκηνοθετική ερμηνεία του έργου του Σαίξπηρ, υπάρχει μια πλευρά υπολανθάνουσα ίσως, μην μπω σε ορολογίες του κ. Χαρτοκόλλη, σκηνοθέτη στον Άμλετ. Σαν ένας μεσολαβητής ανάμεσα στο κείμενο και τον ηθοποιό, που είναι κάπως ο σκηνοθέτης.

Π.Χ. Έχει ένα δίκιο ο Άμλετ και αναφέρεται στη δυνατότητα του ηθοποιού να επικοινωνήσει με το ακροατήριο. Βεβαίως η προετοιμασία είναι απαραίτητη, αλλά εκείνο που έχει μεγάλη σημασία είναι η ανταπόκριση του ακροατή και, στην απουσία του ακροατή, του σκηνοθέτη. Όπως συμβαίνει στον κινηματογράφο, όπου δεν υπάρχει ακροατής, και ο ηθοποιός εξαρτάται σχεδόν αποκλειστικά από τον σκηνοθέτη, λέω σχεδόν γιατί εξαρτάται επίσης και από τους άλλους ηθοποιούς αν υπάρχουν μέσα στη σκηνή. Με άλλα λόγια –

Μ.Λ. Κι όμως υπάρχει πάντα θεατής για τον ηθοποιό. Και μόνος του ο ηθοποιός όταν είναι σε ένα δωμάτιο, πάντα υπάρχει ένας ιδεατός θεατής, νομίζω. Για κάποιον παίζει... Μπορεί να είναι ο ίδιος ο εαυτός του αυτός ο κάποιος. Μπορεί να μην υπάρχει σωματικά ο θεατής – στην πρόβα ή όταν εί-

ναι μόνος του σε ένα δωμάτιο και μελετάει στο σπίτι του, αλλά η αίσθηση... Ακόμη και στον κινηματογράφο, οι τεχνικοί που είναι γύρω, οποιοσδήποτε βρίσκεται στο πλατώ εκείνη την ώρα, μπορεί αυτομάτως, όχι πολύ συνειδητά, παίρνουν τη θέση, μια αίσθηση, θεατή.

Β.Α. Στην ψυχική λειτουργία της υπόκρισης δεν υπάρχει πάντα και η κατασκευή ενός θεατή;

Μ.Λ. Θα με ενδιέφερε να ακούσω την άποψή σας.

Π.Χ. Θα έλεγα ότι αν ο ηθοποιός περιοριστεί στη δική του ταυτότητα ως ακροατή, θα αποτύχει. Πρέπει να υπάρξει αυτή η φαντασία ενός ακροατή, έστω και αν δεν είναι τόσο συνειδητή στον ηθοποιό. Όπως νομίζω ότι υπάρχει και σε κάθε συγγραφέα.

Μ.Λ. Ο ιδεατός αναγνώστης, ναι...

Π.Χ. Μόλο που μπορεί να λέει ότι δεν τον ενδιαφέρει ο ακροατής, έχει πάντοτε υπόψιν του ότι αυτά που γράφει, αυτά που θα πει, θα ακουστούν, θα περάσουν στον ακροατή.

Μ.Λ. Εδώ υπάρχει και μια αντίφαση. Μιλώ από την εμπειρία μου, με συναδέλφους... Από τη μια λέμε, και το παραδεχόμαστε όλοι, πως ηθοποιός χωρίς κοινό δεν υπάρχει, πως ό,τι φτιάχνει και ό,τι κάνει είναι για το κοινό, για να το δείξει κάπου, να το κάνει μπροστά σε άλλους. Και το παραδέχονται όλοι... Από την άλλη όμως υπάρχει ένα τρομακτικό ενδιαφέρον και απόλαυση στον ηθοποιό τον καιρό της προετοιμασίας της δουλειάς, που μάλιστα καμιά φορά μπορεί να τραινάρει καιρό, χωρίς να έχει επιτακτική την ανάγκη: αχ! πότε θα φτάσει η μέρα να το δείξω... Είναι μια αντίφαση, που εμένα μου έχει συμβεί πάρα πολλές φορές. Θα ήθελα πάρα πολλές φορές να μείνω παραπάνω καιρό στην αναζήτηση, στην παραγωγή δηλαδή, στο ψάξιμο ενός ρόλου μιας παράστασης, χωρίς να μου είναι επιτακτική, επείγουσα η ανάγκη της μέρας που θα το δείξω. Αυτό με το πέρασμα του χρόνου επιτείνεται, δεν ξέρω γιατί, το θέτω σαν ερώτημα και σαν μια αντίφαση της ιδιότητας του ηθοποιού.

Π.Χ. Εγώ δεν θα το έβλεπα ως αντίφαση, θα το έβλεπα ως τη μισή ιστορία, η μισή εικόνα της ιστορίας είναι, ασφαλώς, η επίδειξη – και ας μην το πάρουμε από την παθολογική άποψη της επιδειξιομανίας. Ακόμη κι αν δεν παρουσιάζεται με το όνομα του, ο άνθρωπος αυτός επιδεικνύει τις ικανότητές του, και όσο προετοιμάζεται καλύτερα τόσο περιμένει ότι θα είναι επιτυχής. Αλλά η επιτυχία δεν έγκειται μόνο σε αυτή τη ναρκισσιστική ικανοποίηση της επίδειξης. Ξαναγυρίζω σε αυτό που ο Άμλετ υπογράμμισε, όπως και εσείς κ. Λυμπεροπούλου, στον σκοπό, στον στόχο που έχει ο ηθοποιός να κυριαρχήσει επάνω στον ακροατή, δηλαδή να του επιβληθεί, να τον υποβάλει στον έλεγχο του, να τον κάνει να συγκινηθεί, να τον κάνει να αισθανθεί όπως ο ίδιος εκφράζεται – που είναι μια απόδειξη μεγάλης δύναμης για τον ηθοποιό.

Μ.Λ. Μόνο μην ξεχνάμε κάτι, σήμερα πια κ. Χαρτοκόλλη. Ο ηθοποιός να κυριαρχήσει στον θεατή, ναι, να του επιβληθεί όπως εκφράζεται εκείνος... Για μένα, σε χοντρές γραμμές, υπάρχουν δύο είδη ηθοποιών: ο ηθοποιός που θέλει να επιβληθεί στον θεατή, να παρασύρει το κοινό του ή να το γοητεύσει με τους δικούς του όρους και ο ηθοποιός που το κάνει με τους όρους του κοινού. Οπότε η σχέση αλλάζει πάρα πολύ.

Β.Α. Εγώ αναρωτιέμαι αν αυτό είναι δύναμη του ηθοποιού ή διέξοδος μιας ψυχικής ανάγκης;

Μ.Λ. Το ερώτημα: είναι επάγγελμα το 'ηθοποιϊκί' ή είναι τρόπος ζωής;

Π.Χ. Εάν δεν υπήρχε η ανάγκη δεν θα υπήρχε και η προσπάθεια να αποδείξει τη δύναμη του. Δεν είναι δύναμη η προσπάθεια να αποδείξει πως είναι δυνατός, τον κάνει δυνατό, τον κάνει καλό ηθοποιό. Είναι ασφαλώς δύναμη το να έχεις ένα ταλέντο, το να έχεις προετοιμαστεί καλά...

Μ.Λ. Ναι αυτό το πιστεύω απόλυτα: η προσπάθεια τον κάνει ήδη δυνατό.

Π.Χ. Τον κάνει, αλλά τον κάνει και η ανάγκη να παρουσιαστεί ως δυνατός όταν αισθάνεται αδύνατος. Τώρα θα μου πείτε ηθοποιοί σαν τη Σάρα Μπερνάρ ή τον Λόρενς Ολιβιέ ήσαν αδύνατοι άνθρωποι; Κανένας δεν ξέρει πως αισθάνεται από μέσα του κάποιος άνθρωπος και όλοι μας έχουμε τις αδυναμίες μας...

Μ.Λ. Νομίζω πάντως πως αυτό που λέτε εσείς απόδοση ή δύναμη του ηθοποιού, αυτό που ορίζει τον καλό ηθοποιό, οπωσδήποτε για εμένα, σε αυτό είμαι μάλλον απόλυτη, ορίζεται από τον βαθμό ανάγκης του ατόμου να είναι ηθοποιός. Για το άτομο που διαλέγει να γίνει ηθοποιός η απόδοση του εξαρτάται από τον βαθμό ανάγκης. Γιατί μην ξεχνάμε σήμερα ότι αυτό το επάγγελμα πια διαλέγεται όχι πάντα από ανάγκες ουσιαστικές, του 'είναι' του ηθοποιού, διαλέγεται σχεδόν καμιά φορά και τυχαία θα 'λεγα. Ή για λόγους εντελώς ωφελιμιστικούς, ή εντελώς καριερίστικους, γιατί θεωρείται πως είναι ένα επάγγελμα που αποφέρει πολλά με λίγο κόπο, γιατί αποφέρει μια διάκριση – στόχος είναι η διάκριση, η προβολή ενός Εγώ. Μην ξεχνάμε πως υπήρξαν εποχές όπου ο στόχος του ηθοποιού ήταν το χάσιμο του Εγώ μέσα από τον ρόλο και όχι η προβολή του Εγώ. Εποχές που άνθισαν θεατρικά και υπήρξε ανωνυμία των ηθοποιών.

Π.Χ. Θα μου επιτρέψετε να ομολογήσω ότι αυτό συμβαίνει και με τον γιατρό και με πολλά άλλα επαγγέλματα. Και με τον πολιτικό... Υπάρχει και ο καλός πολιτικός και ο κακός γιατρός... Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο στην επιλογή ενός επαγγέλματος, όπως του γιατρού, όπως του πολιτικού, είναι η ανάγκη να επιβληθεί επάνω στους συνανθρώπους του. Και φυσικό ο γιατρός επιβάλλεται απλώς και μόνο από το γεγονός πως είναι γιατρός. Και αυτό έχει μεγάλη σημασία για τη θεραπευτική ικανότητα του γιατρού. Ο πολιτικός το ίδιο. Και υπάρχει βέβαια ο καλός πολιτικός και ο κακός πολιτικός, κακός με την έννοια την ιδανική, δηλαδή εκείνος ο οποίος προσπαθεί να προσφέρει στον ακροατή εκείνο που θέλει κι εκείνος που προσφέρει εκείνο που χρειάζεται.

Μ.Λ. Παρατηρώ ότι ο κ. Χαρτοκόλλης συνέχεια λέει την έννοια 'ακροατής', που για μένα είναι πάρα πολύ σημαντική, γιατί νομίζω πως το θέατρο σήμερα έχει χάσει την ιδιότητα ότι είναι και ακρόαμα, και είναι μόνο θέαμα. Και καμιά φορά ο ηθοποιός έχει προβλήματα πάνω σε αυτό όταν συναντάει μεγάλα κείμενα.

Π.Χ. Ίσως με παρασύρει ότι στη δική μας την περίπτωση έχουμε μόνο ακροατές.

Β.Α. Θέλω να επιστρέψουμε σε ένα σημείο που έθιξε πριν η κ. Λυμπεροπούλου: για την ανωνυμία των ηθοποιών, σε ορισμένες περιόδους της ιστορίας του θεάτρου.

Μ.Λ. Ίσως είναι κι οι πιο μεγάλες...

Μ.Λ. Νομίζω ότι το έργο ενός συγγραφέα ή ενός συνθέτη, είτε είναι ψευδώνυμο είτε επώνυμο, είναι αυτόνομο – είναι αυτός και το βιβλίο του. Ο ηθοποιός έχει έναν ρόλο, θέλουμε ή δεν θέλουμε, μεσολαβητή· τα λόγια και καμιά φορά και οι κινήσεις (οι διαδρομές πάνω στη σκηνή) είναι καθορισμένα από άλλους. Δεν μπορεί να υπογράψει κατά τον τρόπο που υπογράφει ένας συγγραφέας ένα έργο, γιατί στην καλύτερη περίπτωση το συνυπογράφει με πολλούς άλλους. Εκείνο που εννοούσα επωνυμία θέλω να το διευκρινίσω με ένα φαινόμενο σημερινό: η δουλειά του ηθοποιού είναι να μεταμφιέζεται, να παίζει έναν ρόλο. Σήμερα διαδίδουμε, μέσα από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, τον εαυτό μας ως έχει, όχι τον εαυτό μας μέσα στον ρόλο. Μας ζητούν φωτογραφίες, αλλά δεν ζητούν μια φωτογραφία από την Κλυταιμνήστρα, τον Οιδίποδα, τον Μάκβεθ, λένε: δώστε μας μια ‘δικιά σας’ φωτογραφία. Αυτό διαδίδουν, τον ηθοποιό στην ιδιωτική του ζωή, ως έχει, και όχι τον ηθοποιό πάνω στη δουλειά του, μέσα από τον ρόλο. Αυτό πια έχει σήμερα σχεδόν καταργηθεί. Είναι σπάνιες οι φορές που δημοσιεύονται φωτογραφίες ηθοποιών σε ρόλο. Δίνουμε δημοσιότητα

στην ιδιωτική ζωή του ηθοποιού και δεν είναι αυτό προϊόν της δουλειάς του, προϊόν της δουλειάς του είναι ο ρόλος. Αυτή είναι η αντιστροφή που λέω ότι έχει συμβεί σήμερα σε σχέση με άλλες εποχές – και αυτό ήθελα να πω με επωνυμία. Τι είναι πιο ουσιαστικό (αν είχα άλλους συναδέλφους θα τους ρωτούσα): να πούνε η Στρίγγλα σε αυτή την παράσταση ήταν εκπληκτική, ή αυτή με το πράσινο φόρεμα που τη σκοτώνει εκείνος μου άρεσε πολύ, ή να πούνε η Λυμπεροπούλου; Τι είναι πιο ουσιαστικό, για τον θεατή, για τον ηθοποιό τον ίδιο, για τον κόσμο;

Π.Χ. Κι όμως η Σάρα Μπερνάρ έμεινε στην ιστορία και στη μνήμη του κόσμου όχι για τους ρόλους που έπαιξε, νομίζω, αλλά για την ηθοποιία της-

Μ.Λ. Για το πώς τους έπαιξε...

Π.Χ. Για το πώς τους έπαιξε, αλλά αμφιβάλλω αν κανένας θυμάται τι ρόλους έπαιξε και μάλιστα λέμε ότι μπορούσε να παρουσιάσει οτιδήποτε στη σκηνή και να συγκινήσει τον κόσμο –και αυτό αντιφάσκει με ορισμένα από αυτά που είπα εγώ προηγουμένως– ανεξάρτητα από το μήνυμα που έδινε. Ίσως όμως να μην αντιφάσκει τόσο γιατί ήξερε να διαβάσει τις συναισθηματικές ανάγκες του θεατή. Έβαζε κάτι από εκείνο που διάβαζε ή διαισθανόταν πως είχε ανάγκη να ακούσει ο θεατής, πράγματα που τον συντάρασσαν ή που τον συγκινούσαν γενικά. Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο ερώτημα αν ο ηθοποιός είναι δημιουργός. Είναι ο διευθυντής της ορχήστρας; Είναι ο σκηνοθέτης; Αν εκείνοι είναι δημιουργοί, γιατί δίνουν ασφαλώς μια δική τους ερμηνεία του έργου, γιατί να μην είναι και ο ηθοποιός;

Μ.Λ. Είναι ερμηνευτές...

Π.Χ. Και ο ηθοποιός δεν είναι;

Μ.Λ. Ναι είναι ο ηθοποιός, αλλά το έργο του, το προϊόν του, δεν έχει μια αυτονομία¹ από την ίδια του τη φύση του το έργο του δεν υπάρχει –άσχετο αν σήμερα καταγράφεται από βίντεο– το προϊόν του χάνεται κάθε βράδυ. Το έργο του ηθοποιού εντάσσεται μέσα σε ορισμένα πλαίσια, υπάρχει κείμενο, υπάρχει σκηνοθέτης.

Π.Χ. Ασφαλώς, αυτό έλεγα προηγουμένως, αυτό επισήμανα όταν μιλούσατε για το θέατρο, έλεγα πως θέατρο δεν υπάρχει χωρίς θεατρικό έργο.

Β.Α. Νομίζω ότι η συζήτηση με αφετηρία αυτό το σύντομο απόσπασμα από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ δεν έχει τελειωμό. Σε ένα κείμενο που δεν ξεπερνάει τη 1 σελίδα, μπαίνουν όλα τα ουσιώδη ερωτήματα για τη θεατρικής πράξης, για το θέατρο και τη δύναμη του, για την τέχνη του ηθοποιού. Για σήμερα ας μείνουμε εδώ και τα ερωτηματικά ας μείνουν ως έχουν.

[Τέλος 2ης εκπομπής]

1. Bernard Dort, «Ένας γύρος του κόσμου», μετάφραση Βίκτωρ Αρδίττης, επίμετρο στο Heinrich von Kleist, *Οι μαριονέτες*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Άγρα 1982, σ. 31. ↑

2. Βλ. το πληρέστερο βιογραφικό της Μάγιας Λυμπεροπούλου στο blog *Τέταρτο κουδούνι* του Γιώργου Σαρηγιάννη: «Η αξεπέραστη 'τσαγκαρική' της Μάγιας Λυμπεροπούλου», 24 Ιουλίου 2021.
http://totetartokoudouni.blogspot.com/2021/07/blog-post_24.html
(http://totetartokoudouni.blogspot.com/2021/07/blog-post_24.html). ↑
3. Βλ. για τον ψυχίατρο-ψυχαναλυτή, αλλά και πεζογράφο, Πέτρο Χαρτοκόλλη, εκ των ιδρυτών της Ελληνικής Ψυχαναλυτικής Εταιρείας: http://www.pschoanalysis.gr/documents/deltia/D53/13_Berati.pdf
(http://www.pschoanalysis.gr/documents/deltia/D53/13_Berati.pdf). ↑
4. Ψευδώνυμο της Τζένης Μαστοράκη. Η Τζένη Μαστοράκη δεν έχει μεταφράσει ολόκληρο τον *Άμλετ*, αλλά μόνο τις «Οδηγίες...», ειδικά για το πρόγραμμα των *Αλλοπαρμένων των Μίντλετον* και Ρόουλεϋ σε σκηνοθεσία Γιώργου Σεβαστίκογλου, «Αεικίνητο» 1983-84. ↑
5. "the abstract and brief chronicles of the time", *Hamlet*, II/ii, 512. ↑