

« Η σχέση ηθοποιού - σκηνοθέτη και η λειτουργία του θεατρικού φαινομένου
στο έργο “Μετά την πρόβα” του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν »

Αγγελική Μπασούκου, φιλόλογος
(e-mail :baselin@ath.forthnet.gr)
Αθήνα, 20-03-2000

Στο **Μετά την πρόβα**., μπορούμε να δούμε ολοκληρωμένη την εικόνα των αληθειών και των αισθήσεων που συνθέτουν το θεατρικό φαινόμενο στο σύνολό του ,αν παρατηρήσουμε τα δεδομένα των τριών προσώπων,δηλαδή τις ζωές, τις συμπεριφορές και τις σχέσεις της Άννας, της Ραχήλ και του Φόγκλερ (ο οποίος λειτουργεί ως περσόνα του Μπέργκμαν και ως κύριος εκφραστής των απόψεών του). Εφόσον πρόκειται για θεατρικό έργο που μιλάει για το θέατρο και όχι για δοκίμιο περί τέχνης, το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το **Μετά την πρόβα** εστιάζεται ακριβώς στο διπλό επίπεδο αυτής της πραγματικότητας: τα ίδια πράγματα περιγράφονται, αναλύονται και ταυτόχρονα παίζονται. Για παράδειγμα, ο Φόγκλερ μιλάει στην Άννα για τη στοργή με την οποία τυλίγει ο σκηνοθέτης την ηθοποιό, ενώ την ίδια στιγμή βιώνει όσα λέει, είναι φορέας της ενέργειας των ιδεών του, αφήνοντάς τες να φωτιστούν μέσα από το χαμόγελό του και τις αποχρώσεις της φωνής του. Ακολουθούν οι σχολιασμοί της Άννας: η αλληλόδραση των προσώπων προωθείται. Το περιεχόμενο της συζήτησης διαπλέκεται με τη σκηνοθεσία της συζήτησης, το παιχνίδι των ρόλων εξελίσσεται.

Καθώς λοιπόν η έκθεση των προσώπων θέτει εξ αρχής το ζήτημα λειτουργίας αυτής της δυαδικής σχέσης ηθοποιού-σκηνοθέτη, η προτεραιότητα της ύπαρξης του ηθοποιού προβάλλει αδιαμφισβήτητη. Ο σκηνοθέτης δεν έχει συναισθήματα, αναζητεί τη σκηνική αλήθεια. Ο ίδιος περιβάλλει με όλη του τη φροντίδα τα συναισθήματα των ηθοποιών στην πρόβα, σ' αυτό το ουσιαστικό στάδιο γένεσης της δουλειάς, όπου η ανάγκη για ακρίβεια και πειθαρχία είναι φυσικό να εκφράζονται με τη συνήθως αυστηρή στάση του σκηνοθέτη προς τον ηθοποιό. Οι επικρίσεις του σκηνοθέτη είναι απόδειξη του ενδιαφέροντός του για τον ηθοποιό, γι' αυτό και συχνά καταλήγουν στο να αφυπνίζουν τον ηθοποιό, να τον ερεθίζουν συγκινησιακά και να επιφέρουν το επιθυμητό αποτέλεσμα, που είναι η μετακίνησή του σε μια προσδιορισμένη-περισσότερο ή λιγότερο-ψυχοσωματική κατάσταση. Έτσι ο ηθοποιός μπορεί να κάνει υπαρκτή στα χέρια του μια ανύπαρκτη φουρκέτα, όπως ο ταχυδακτυλουργός κάνει ορατά τα αόρατα. Φυσικά, για να συμβούν όλα αυτά είναι απαραίτητη η επιβεβαίωση και η στήριξη. Ειδικά ο νέος ηθοποιός χρειάζεται τεκμήρια της εκτίμησης του σκηνοθέτη και της πίστης του στις δυνατότητές του. Από την άλλη, ζωτική ανάγκη του σκηνοθέτη είναι το θέατρο αλλά για να υπάρξει θέατρο, ο σκηνοθέτης-ηθικός αυτουργός της θεατρικής έκφρασης έχει ανάγκη τον ηθοποιό-δράστη. Είναι λοιπόν εξαιρετικά σημαντική για το θεατράνθρωπο η ανακάλυψη και η υποστήριξη του νέου ηθοποιού. Έτσι, η ανίχνευση της υποκριτικής ικανότητας της Άννας απ' τον καιρό που εκείνη ήταν παιδί, πολύ πριν αποκτήσει οποιαδήποτε υποκριτική συνείδηση, δίνει λαβή για νέα κίνητρα στο Φόγκλερ (κι εδώ τίθεται ένα καίριο ζήτημα, το πώς το φαντασιακό σύμπαν μέσα στο οποίο κινείται η ευαισθησία του παιδιού μπορεί να δώσει το στίγμα της γέννησης του μελλοντικού ηθοποιού). Γι' αυτό ακριβώς, για τη σφυρηλάτηση της σχέσης σκηνοθέτη-ηθοποιού και για την αμοιβαιότητά της, είναι απαραίτητη η μετάγγιση αυτοπεποίθησης από τον πρώτο στον δεύτερο.

Σ' αυτή τη συλλογική διαδικασία, στην προετοιμασία μιας παράστασης, ένα ακόμη πολύτιμο στοιχείο είναι η εμπιστοσύνη του σκηνοθέτη στον εαυτό του, μια και η θεατρική πράξη, υπόθεση λεπτή και δύσκολη, μοιάζει με ακροβασία σε τεντωμένο σκοινί. Ζωογόνος δύναμη για το Φόγκλερ είναι η σιγουριά του πως ξέρει να πει τις κατάλληλες λέξεις στους ηθοποιούς, κι αυτή η βεβαιότητα πηγάζει απ' την αγάπη του γι' αυτούς. Επιπλέον, τον κάνει να μην αναστέλλει τις πρωτοβουλίες τους, να σέβεται τους δημιουργικούς τους ρυθμούς, να χειρίζεται επιδέξια τυχόν εκφραστική ή επικοινωνιακή τους δυστοκία. Ο ίδιος διαχωρίζει με

σαφήνεια την παρουσία του στο θέατρο από την καθημερινή του δραστηριότητα (δεν αντέχει την αλήθεια κατ' ιδίαν, τον ενδιαφέρει μόνο ό,τι συμβαίνει επί σκηνής και πληρώνει σιωπηλά το τμήμα αυτού του διχασμού μεταξύ θεάτρου και πραγματικότητας, τον οποίον έχει άλλωστε αποδεχτεί). Αντίστοιχα, ζητά από τους ηθοποιούς να μη μεταφέρουν τη σκηνική συμπεριφορά και έκφραση στην καθημερινότητα. Επισημαίνει πόσο φθοροποιός συνήθεια είναι η «ιδιωτική ηθοποιός» που κουβαλά η Άννα, και που αποδεικνύεται ένα προσωπίο, μία συνειδητή άμυνα του ηθοποιού στην πεζότητα των συμβατικών εξωθεατρικών συναναστροφών.

Όντας ικανός να βάζει τον εαυτό του στη θέση του ηθοποιού και γνωρίζοντας θεωρητικά και πρακτικά την ανατομία μιας τέτοιας θέσης, έστω κι αν ο ίδιος απέχει από την υποκριτική διαδικασία, ο σκηνοθέτης έχει ακόμη πιο ουσιώδεις απαιτήσεις από τον ηθοποιό. Ζητά απ' αυτόν την προϋπόθεση της τεχνικής, νοητικής και σωματικής εκπαίδευσης· απ' ό,τι φαίνεται, κάτι τέτοιο κερδίζεται τελικά μέσα στο επάγγελμα και όχι μέσα στο κλίμα αποπροσανατολισμού των δραματικών σχολών. Είναι μέσα στο επαγγελματικό θέατρο που ο ηθοποιός κατακτά και κάποιο άλλο σημαντικό προσόν: το να μαθαίνει να ακούει, να εντάσσει την ατομικότητα του στο σύνολο των συναδέλφων του. Ο ηθοποιός πρέπει να χαρακτηρίζεται από το θεατρικό του ήθος, η συνέπεια στις αρχές του συνδέεται άμεσα με τη συνειδητή θέλησή του να επικοινωνήσει με τους υπόλοιπους ηθοποιούς, αλλά και με το κοινό. Η ζωντανή αυτή μετάδοση των αισθημάτων περιλαμβάνει επίσης μία σιωπηρή συμφωνία μεταξύ των δύο μερών: πρόκειται για τη σύμβαση. «Όλα παριστάνονται, τίποτα δεν είναι». Άρα τα αντικείμενα διαδραματίζουν ρόλο συμβολικό είτε μηδενικό. Επιβάλλεται η αποτίναξη των περιττών στοιχείων (σ' αυτό το σημείο υπογραμμίζεται το πώς ο νατουραλισμός μπορεί να απομακρύνει το θέατρο από την ουσία), ώστε να επιτευχθεί η σκηνική λιτότητα, καθώς και η κυριαρχία του τρίπτυχου «λόγος, ηθοποιός, θεατής». Ωστόσο το θέατρο είναι παιχνίδι, και η σοβαρότητα δεν είναι τίποτα περισσότερο ή λιγότερο από μία λέξη, γι' αυτό ο ηθοποιός δεν πρέπει να απαρνείται την παιδικότητά του... Εκείνη είναι που θα τον προστατέψει από έναν εγκεφαλικό έλεγχο και μία αυτεπίγνωση που θα μπορούσαν να τροχοπεδήσουν τον αυθορμητισμό του.

Φυσικά, η λειτουργία του ηθοποιού αντανακλάται κατεξοχήν στη σχέση του με το ρόλο, με το θεατρικό πρόσωπο. Αυτός το γεννά και το σκοτώνει μέσα από τη διαδικασία της ενσάρκωσης. Παρόλ' αυτά ο Φόγκλερ, βρισκόμενος σε μια σκηνοθετική ηλικία όπου ο χρόνος παύει να λειτουργεί αθροιστικά αλλά ακολουθεί αφαιρετική πορεία, συσχετίζει τον ανθρώπινο θάνατο και τη ζωή με την ανεξάρτητη ύπαρξη των θεατρικών προσώπων· αυτά μοιάζουν να ζουν στη σιωπή της σκηνής, σαν να διεκδικούν την αυτονομία τους, έξω από το σώμα και το μυαλό των ηθοποιών. Έτσι σημασιοδοτείται η άρση της «παντοδυναμίας» του ζωντανού ηθοποιού που ανασταίνει το νεκρό ρόλο. Αντίστοιχα, ο προηγούμενος ερμηνευτής ενός ρόλου συνεχίζει να υπάρχει μέσα από την ποιότητα της ερμηνείας του. Είναι επομένως δικαιολογημένη η ανασφάλεια της Άννας για την ερμηνεία της στο **Ονειρόδραμα**, εφόσον το συγκεκριμένο ρόλο έχει σημαδέψει με την ερμηνεία της μία πεθαμένη αλλά μεγάλη ηθοποιός. Αντίθετα, το στοιχείο εκείνο του θεατρικού φαινομένου απέναντι στο οποίο ο ηθοποιός και –πρωτίστως– ο σκηνοθέτης προτάσσουν την ελευθερία των κανόνων του θεατρικού παιχνιδιού, είναι το κείμενο. Οι δικαιοδοσίες του σκηνοθέτη ως προς το χειρισμό του θεατρικού έργου δεν οριοθετούνται, ο βιασμός του κειμένου γίνεται πολλές φορές αποδεκτός από την κριτική και από το κοινό. Εντούτοις, πάντα οφείλει να διασφαλίζεται η πραγμάτωση των προθέσεων του έργου, γι' αυτό ο σκηνοθέτης συχνά παραβλέπει οδηγίες ή ατυχείς επιλογές του συγγραφέα, που κατά τη γνώμη του αλλοιώνουν το πνεύμα του έργου.

Όμως υπάρχουν πολλά ερωτήματα, φθοροποιά και κουραστικά, που συμπυκνώνονται σε ένα καίριο βασανιστικό ζήτημα: στη φθορά του ηθοποιού από το χρόνο και από τις προσωπικές του εμπειρίες. Αυτή η τρομακτική αμφιβολία, το άγχος και ο πανικός του ηθοποιού μπροστά στην ενδεχόμενη κάμψη της υποκριτικής του απόδοσης προκαλούν την κορύφω-

ση της υπαρξιακής του αγωνίας. Απέναντι στη Ραχήλ, η οποία αισθάνεται πλέον ξοφλημένη ως άνθρωπος επειδή έχει συνειδητά απολέσει την καλλιτεχνική της ακεραιότητα και την πρότερη δύναμη του υποκριτικού της οργάνου, ο σκηνοθέτης είναι αμείλικτα ξεκάθαρος. Η πρόβα δεν έχει ψυχοθεραπευτικές ιδιότητες. Ο Φόγκλερ προτάσσει το αίσθημα ευθύνης, σύμφωνα με το οποίο η δουλειά στο θέατρο οφείλει να είναι απαλλαγμένη από το προσωπικό στοιχείο και να περιφρουρείται από την καθημερινότητα. Και για τον ηθοποιό και για το σκηνοθέτη το θέατρο είναι ζωτική ανάγκη, συχνά όμως η απεγνωσμένη προσπάθεια του πρώτου για δημιουργία και αυτοπραγμάτωση συγκρούεται με τις απαιτήσεις για πειθαρχία και βελτίωση που θέτει ο δεύτερος. Γίνεται έτσι ανάγλυφη η αντιπαράθεση ζωής και τέχνης, αφού αυτές οι δύο μπορεί να ακολουθήσουν διαφορετικούς δρόμους μέσα στο ίδιο σώμα· ο ηθοποιός καταβάλλεται από τις προσωπικές του αδυναμίες και χωρίζεται από το άλλο του μισό, το σκηνοθέτη.

Αλλά ούτως ή άλλως κι αυτός ο τελευταίος βιώνει τα δικά του συναισθήματα μέσα στο χωροχρόνο της μοναξιάς. Το μυαλό του είναι μία οθόνη όπου αδιάκοπα προβάλλονται οι σκέψεις του γύρω απ' τη δουλειά, φέροντας πάντα τη σφραγίδα αυτής της μοναξιάς. Ταυτόχρονα, εντείνονται οι δράσεις που ενισχύουν την υπαρξιακή του οδύνη: όσο ο χρόνος φέρει μαζί του την ωριμότητα της τέχνης και την εμπάθυνση, τόσο το θέμα της θνητότητας επανέρχεται. Στην επικοινωνία Άννας-Φόγκλερ, η παλιά και η νέα γενιά ψυχογραφούνται ανελέητα. Μετά την πρόβα είναι φανερή η αναγκαιότητα του ψυχολογικού παιχνιδιού ηθοποιού-σκηνοθέτη, όπου ο ένας προσχεδιάζει και κινεί τα νήματα, ενώ ο άλλος ακολουθεί προβλέποντας σχεδόν την επόμενη κίνηση του πρώτου. Μέσα δηλαδή στο θεατρικό φαινόμενο τα όρια των λειτουργιών του ηθοποιού και του σκηνοθέτη συγχέονται, κάποτε επικίνδυνα, αφού ο ένας φτάνει στο σημείο να απειλεί την ψυχολογική ασφάλεια του άλλου. Τώρα πια είναι δυνατό για τον ηθοποιό, που λίγο πριν άφηνε τον εαυτό του στα χέρια του σκηνοθέτη, να κατευθύνει τη σχέση τους σύμφωνα με τη δική του βούληση. Οι σχέσεις αυτές μπορούν να πάρουν ποικίλους συναισθηματικούς δρόμους, με συνέπειες αναπόδραστες για την πορεία της πρόβας: έτσι ο σκηνοθέτης θα κληθεί για άλλη μια φορά να καταλάβει τον ηθοποιό, να αποκρυπτογραφήσει την αλήθεια πίσω από τα φαινόμενα της εξωσκηνικής συμπεριφοράς και να σταματήσει τις ίντριγκες προσποίησης-πραγματικότητας. Η λειτουργία του θεάτρου στηρίζεται σε μια ιδιαίτερα ασταθή ισορροπία, η περιπέτεια της πρόβας μπορεί να αποβεί πολύ επώδυνη, και γι' αυτό ο Φόγκλερ δε ριψοκινδυνεύει στενότερες σχέσεις με την Άννα, όσο κι αν την επιθυμεί. Περιορίζεται στο να εξετάσει τις πιθανότητες μιας τέτοιας εξέλιξης. Δεν υπάρχει βέβαια κάποια δεοντολογική αρχή σε όλα αυτά, απλώς η ζωική ανάγκη του σκηνοθέτη για θέατρο, όπως άλλωστε και του ηθοποιού, υπερβαίνει οποιαδήποτε ανθρώπινη ανάγκη.