

Μάρκος Μαρτίνεζ
πώς μία Βόσνια *Κάρμεν* και η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία συναντούν
την Μέθοδο Εκπαίδευσης Ηθοποιών Σουζούκι

Συνέντευξη στην Χριστίνα Μουρατίδου
στο Μόσταρ, Βοσνία-Ερζεγοβίνη, Αύγουστος 2002

Συνάντησα τον Μάρκος Μαρτίνεζ τον Αύγουστο 2002 στο Μόσταρ της Βοσνίας-Ερζεγοβίνης όπου σκηνοθετούσε *Κάρμεν*, μια παράσταση βασισμένη στο λιμπρέττο της δημοφιλούς όπερας, με μία ομάδα νέων ηθοποιών από το Θέατρο Νέων του Μόσταρ, το MTM. Το έργο έκανε την πρεμιέρα του στα πλαίσια του 23ου Φεστιβάλ Θεάτρου Νέων του Μόσταρ που οργανώνει το MTM. Ωστόσο, ο Μάρκος δεν ήταν μία καινούργια φιγούρα για τους καλλιτέχνες του MTM, καθώς στο ίδιο φεστιβάλ, την περσινή χρονιά, είχε συντονίσει ένα εβδομαδιαίο εργαστήριο πάνω στην *Μέθοδο Εκπαίδευσης Ηθοποιών Σουζούκι*, μέσω της οποίας μάλιστα εκπαίδευσε και σκηνοθέτησε τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στην *Κάρμεν*.

Καθώς παρακολουθούσα κάποιες από τις πρόβες και, αργότερα, την πρεμιέρα του έργου, ένιωσα έκπληξη από την σκηνική δύναμη και την ακρίβεια που ο ηθοποιός αποκτά και διατηρεί μέσα από τη μέθοδο αυτή, καλλιεργημένη από τον Ιάπωνα ηθοποιό και σκηνοθέτη Ταντάσι Σουζούκι. Επίσης, εντυπωσιάστηκα από την σοφία με την οποία ο κ. Μαρτίνεζ διδάσκει την μέθοδο Σουζούκι: πέρα από την αυστηρότητα και την επιμονή που απαιτεί η μέθοδος αυτή από τον εκπαιδευτή (κάνοντάς τον να μοιάζει με προπονητή αθλητών), υπήρχε επίσης βαθιά στοργή και γενναιοδωρία προς τους ηθοποιούς του, τέτοια που τολμούν να εκδηλώσουν μόνο οι δάσκαλοι που γνωρίζουν *πολύ καλά* την μέθοδο που διδάσκουν.

Εξάλλου, ο κ. Μαρτίνεζ έχει εμπειρία διδασκαλίας εργαστηρίων πάνω στην μέθοδο Σουζούκι και στην Αμερική, την Ευρώπη, την Αφρική, την Ρωσία και την Μέση Ανατολή, καθώς και σκηνοθεσίας παραστάσεων μέσω της μεθόδου Σουζούκι στην Αμερική, στα νησιά Φαερόρε της Δανίας, στο Μέξικο Σίτυ και στο Εθνικό Θέατρο της Γκάνα.

* * * * *

Μάρκος, θα μπορούσες να μου κάνεις μια εισαγωγή στην καριέρα σου, στην ως τώρα πορεία σου;

Ξεκίνησα στο θέατρο, όταν ήμουν περίπου δεκαεννιά - είκοσι, με μία μικρή δίγλωσση θεατρική ομάδα που ονομαζόταν «La Compañía de Teatro de Albuquerque», η οποία ανέβαζε κυρίως κλασικά Ισπανικά έργα, κάποια νοτιοαμερικανικά, όπως και σύγχρονα έργα συγγραφέων από το Νέο Μεξικό των Ηνωμένων Πολιτειών, από όπου είναι και η καταγωγή μου.

Ερμηνευες στα Ισπανικά;

Ναι, για περίπου δύομισι χρόνια η περισσότερη δουλειά μου ήταν στα Ισπανικά. Ισπανικό κλασικό θέατρο: Λόπε ντε Βέγκα, Καλντερόν, Λόρκα, αλλά και σύγχρονα έργα που είχαν γραφτεί σε δίγλωσση φόρμα, Ισπανικά και Αγγλικά. Αυτή είναι μια φόρμα με την οποία δουλεύω κυρίως στα Νοτιοδυτικά, στο Αζτλάν, όταν βέβαια μου δίνεται η ευκαιρία και όταν βρίσκω ένα καλό έργο.

Μέσα από την δουλειά μου με την La Compañía, ο μέντοράς μου, Χοσέ Ροντρίγκεζ – είναι αυτός που βρισκόταν στην RADA με τον Γιάννη Χουβαρδά [τον γνωστό Έλληνα σκηνοθέτη], όπως σου είχα αναφέρει πιο πριν...

A, ναι! (όντως, είχε αναφέρει την παραπάνω πληροφορία σε προηγούμενη συζήτηση για το θέατρο στην Ελλάδα).

...λοιπόν, αυτός ήταν ουσιαστικά ο άνθρωπος και σκηνοθέτης που με καθοδήγησε, με το να μου δίνει ρόλους και να χτίζει τις ικανότητές μου για να ερμηνεύσω πιο κεντρικούς ρόλους. Ήμουν πεινασμένος για μάθηση και ερμηνείες και αυτός, ουσιαστικά, με έτρεφε. Κάθε φορά μου έδινε έναν μεγαλύτερο ρόλο, μια μεγαλύτερη πρόκληση, με περισσότερη υπευθυνότητα. Επίσης, τράβηξα την προσοχή ενός δασκάλου υποκριτικής, του Λου Κρις, που δίδασκε στο τοπικό πανεπιστήμιο, το Πανεπιστήμιο του Νέου Μεξικού. Αυτός ήταν από την Νέα Υόρκη. Του άρεσε πολύ η δουλειά μου και σκέφθηκε ότι θα μπορούσα να φοιτήσω σε δραματική σχολή. Αν και κάπως εκκεντρικός, ήταν ο καλύτερος δάσκαλος υποκριτικής στη περιοχή εκείνη την εποχή και μου φέρθηκε με εκτίμηση.

Βέβαια, την εποχή εκείνη εγώ ήμουν απασχολημένος με τις σπουδές μου στην κοινωνιολογία, επομένως δεν σπούδαζα θέατρο. Έκανα θέατρο ταυτόχρονα με τις σπουδές μου, ενδιαφέρθηκα έτσι σοβαρά και για το θέατρο και ξεκίνησα να παρακολουθώ μαθήματα υποκριτικής με τον Λου Κρις. Κατόπιν, ακολούθησα την συμβουλή του και πήρα μέρος σε ακροάσεις για δύο προγράμματα: του Αμερικαν Κονσέρβατορ Θίατερ στο Σαν Φρανσίσκο και της σχολής Τζούλιαντ στην Νέα Υόρκη. Έγινα δεκτός και στα δύο και αποφάσισα να πάω στο Τζούλιαντ.

Για ποιόν λόγο επέλεξες το Τζούλιαντ;

Από ό,τι ήξερα εκείνη την εποχή, μου φάνηκε ότι ήταν το καλύτερο πρόγραμμα. Με ήθελαν και μου πρόσφεραν και υποτροφία. Είχα, επίσης, λάβει τροφεία για τα έξοδα διαβίωσής μου. Εξάλλου, το Τζούλιαντ είναι στην Νέα Υόρκη – και ήμουν ενθουσιασμένος που θα πήγαινα στην Νέα Υόρκη!

Βρέθηκα, λοιπόν, εκεί, στο διετές Προχωρημένο Πρόγραμμα Εκπαίδευσης Ηθοποιών. Αυτό είναι κάπως ειρωνικό, γιατί, όταν εντάχθηκα στο πρόγραμμα αυτό, οι περισσότεροι από τους υπόλοιπους είχαν περισσότερη εμπειρία από μένα, πιστεύω όμως ότι η *ποιότητα* της εμπειρίας που είχα εγώ ήταν πραγματικά καλή. Το να δουλεύω σε ένα θίασο με ανθρώπους που γνωρίζονταν καλά ήταν ανεκτίμητη εμπειρία και ποτέ δεν το ξέχασα αυτό. Αυτό είναι και ένα από τα στοιχεία που τα θεωρώ ενισχυτικά και εδώ στο Μόσταν (εννοεί: στον θίασο του MTM).

Αφού τελείωσα την σχολή του Τζούλιαντ, δούλεψα στην Νέα Υόρκη σαν ηθοποιός για δύο χρόνια και μετά γύρισα πίσω στο Νέο Μεξικό, πράγμα που ήταν κρίμα, γιατί μόλις τότε είχαν αρχίσει να μου τηλεφωνούν για καλές δουλειές. Επιστρέφοντας στο Νέο Μεξικό, αναρωτιόμουν τί θα έκανα ώστε να μείνω ενεργός στον θεατρικό χώρο. Σκέφτηκα ότι όταν μπήκα στην σχολή δεν ήξερα πολλά σχετικά

με το θέατρο με μια πιο επίσημη έννοια, κι έτσι ξεκίνησα ένα μάστερ με την σκέψη ότι θα μπορούσα να το χρησιμοποιήσω για να διδάξω, καθώς η επαγγελματική ζωή του ηθοποιού στην Αμερική δεν είναι το πιο έμπιστο μέσο διαβίωσης και, για να είμαι ειλικρινής, δεν ήμουν διατεθειμένος να περιπλανιέμαι συνεχώς.

Στο διάστημα που δούλευα πάνω στο μάστερ, έπαιζα και σκηνοθετούσα σε διάφορα σημεία της πόλης με την La Compañía. Αργότερα, εργάστηκα ως καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου αυτού για περίπου τρία χρόνια. Κατά την περίοδο εκείνη είχα σχηματίσει μια σταθερή ομάδα ηθοποιών και ανεβάσαμε τέσσερα έργα τον χρόνο. Ξεκίνησα, επίσης, ένα καλοκαιρινό εκπαιδευτικό εργαστήριο δύο εβδομάδων για την νεολαία.

Το 1983, γνώρισα τον Ταντάσι Σουζούκι στο Τζούλλιαντ και εκεί παρακολούθησα ένα εργαστήριο του τριών εβδομάδων που ο ίδιος συντόνιζε. Μου άρεσε πολύ η μέθοδός του και την βρήκα εξαιρετικά επιβλητική σαν θέαμα. Εγώ, ο ίδιος ως ηθοποιός, προσπαθώ να είμαι ενεργοποιημένος, να διατηρώ υψηλή την ενέργειά μου, να βρίσκομαι σε φόρμα, κι έτσι εφαρμόζα αργότερα κάποιες από αυτές τις ασκήσεις (δηλαδή της μεθόδου Σουζούκι).

Υπήρχαν υποτροφίες για Αμερικανούς (προκειμένου να επισκεφτούν την Τόγκα, την σχολή του Σουζούκι στην Ιαπωνία), κι έτσι έγραψα στον κο Σουζούκι, ο οποίος με κάλεσε στην Τόγκα. Πήγα, λοιπόν, για δύο μήνες το 1985 και ήταν υπέροχα. Δεν είχα χρήματα την εποχή που του έγραψα και αυτοί πλήρωσαν για όλα, την πτήση, την διαμονή και επίσης παραιτήθηκαν από τα δίδακτρα. Ο κο Σουζούκι ήταν πολύ ζεστός και καλόκαρδος απέναντί μου. Τον εκτίμησα πολύ, και του είμαι ευγνώμων για την γενναιοδωρία του. Όταν επέστρεψα στην πατρίδα μου, χρησιμοποιούσα πλέον την μέθοδο Σουζούκι στις σκηνοθεσίες μου.

Έχεις, λοιπόν, δουλέψει με την μέθοδο Σουζούκι σχεδόν από την αρχή της θεατρικής σου καριέρας, από τότε που ήσουν πολύ νέος.

Ναι, έτσι είναι. Η μέθοδος Σουζούκι ήταν ένα συνεχές θέμα για μένα. Μάλιστα, ασχολήθηκα με την μέθοδο αυτή λόγω των δικών μου προβλημάτων με την ενέργειά μου, καθώς υπήρχε πάντα από τον σκηνοθέτη το σχόλιο: «περισσότερη ενέργεια, περισσότερη ενέργεια!». Έπρεπε να ασχοληθώ πρακτικά με το θέμα αυτό. Ήθελα να πειθαρχήσω τον εαυτό μου.

Αφού έφυγα από την Ιαπωνία το 1985, συντόνιζα εργαστήρια σε διάφορα μέρη. Δεν παρουσίαζα τον εαυτό μου ως «δάσκαλο», αλλά αν σκηνοθετούσα ένα έργο, τότε χρησιμοποιούσα την μέθοδο Σουζούκι με τους ηθοποιούς κατά την διάρκεια της προετοιμασίας. Και αυτό που ανακάλυπτα κάθε φορά που την χρησιμοποιούσα ήταν ότι το επίπεδο της ενέργειας ήταν υψηλότερο από ό,τι όταν σκηνοθετείς ένα έργο χωρίς σωματική εξάσκηση: οι ηθοποιοί ήταν πολύ πιο ακριβείς, πιο πειθαρχημένοι, λειτουργούσαν περισσότερο ως σύνολο. Αν υπήρχε η ευκαιρία να χρησιμοποιήσω την μέθοδο αυτή μέσα στην δομή της σκηνοθεσίας, θα το έκανα. Αυτό που συνέβη ήταν ότι άρχισα να βλέπω τους ηθοποιούς μου να δημιουργούν δουλειά που πραγματικά *ξέφευγε από την σκηνή*. Οι ηθοποιοί είχαν συνείδηση της ενέργειάς τους σε σημείο, που μπορούσα απλώς να τους ζητήσω να την προβάλουν και αυτοί θα το έκαναν! Αυτό που βρίσκω πολύ ανιαρό και ατυχές είναι, όταν πηγαίνω στο θέατρο και βλέπω μερικές φορές πραγματικά καλούς ηθοποιούς να κάνουν αυτό που θα μπορούσε να είναι καλή δουλειά, αν προέβαλαν την ενέργειά τους. Υπάρχει η αίσθηση ότι, κατά κάποιον τρόπο, η δουλειά τους δεν προεκτείνεται

έξω από την σκηνή. Αυτό που κάνουν είναι καλό σύμφωνα με κάποια στάνταρντς, αλλά δεν υπάρχει σωματική συνείδηση της σχέσης ανάμεσα στους ηθοποιούς πάνω στην σκηνή και τους θεατές, και η έλλειψη της σωματικότητας σε σχέση με τον προφορικό λόγο βλάπτει το σύνολο της παράστασης. Και δεν χρειάζεται να είναι η μέθοδος Σουζούκι αυτή που θα οδηγήσει σε έναν τέτοιο τύπο σχέσης. Ωστόσο, αυτό που θεωρώ ότι συμβαίνει με την μέθοδο Σουζούκι είναι το ότι είναι ακριβής και συνειδητά σχεδιασμένη εκπαίδευση για ηθοποιούς.

Πώς θα εισήγαγες και θα περιέγραφες την μέθοδο Σουζούκι σε όσους δεν είναι εξοικειωμένοι με τον ηθοποιό «τύπου Σουζούκι», και κυρίως σε νέους καλλιτέχνες του θεάτρου που θα ήθελαν να την γνωρίσουν καλύτερα;

Θα έλεγα απλώς ότι πρόκειται για σκληρή δουλειά! Υπάρχει κάτι πολύ ενδιαφέρον σχετικά με την μέθοδο αυτή, γιατί οι ασκήσεις, που είναι πολύ δύσκολες και έχουν στόχο το να βρίσκει το σώμα το κέντρο του, είναι σχεδιασμένες έτσι, ώστε να οδηγούν το σώμα *έξω από το κέντρο του* και τότε πρέπει να *βρεις το κέντρο σου*. Οι ασκήσεις είναι σχεδιασμένες γύρω από την χρήση των ποδιών και την σχέση του κέντρου σου με το έδαφος, με την γη. Ένας από τους στόχους είναι το να διατηρείς και να κατευθύνεις την ένταση στο κάτω μέρος του σώματος, ενώ το πάνω μέρος του σώματος – με το μηχανισμό της αναπνοής – να παραμένει χαλαρό. Όταν κάνεις την δουλειά αυτή εξουθενώνεις το σώμα σου, και μέσα από αυτή την εξουθένωση συνειδητοποιείς ότι πρέπει να πιέσεις τον εαυτό σου. Αυτή η πίεση του εαυτού είναι ένας χώρος όπου χτίζουμε την θέληση.

Καθώς χτίζεις την θέλησή σου, αρχίζεις να κάνεις ανακαλύψεις γύρω από τον εαυτό σου. Ένα σχετικό παράδειγμα είναι κάτι που συμβαίνει σε πάρα πολλά εργαστήρια που έχω διδάξει: στην άσκηση *Σακουχάτσι*, αφού οι συμμετέχοντες έχουν τελειώσει το χτύπημα των ποδιών στο έδαφος και έχουν πέσει στο έδαφος (όπως απαιτεί το πρώτο μισό της συγκεκριμένης άσκησης), καθώς σηκώνονται από το έδαφος και ξεκινούν να προχωρούν προς την άκρη της σκηνής (όπως απαιτεί το δεύτερο μισό) βλέπεις μερικές φορές κάποιους με δάκρυα στα μάτια. Οι ηθοποιοί θεωρούν ότι ο λόγος γι' αυτό είναι κάποια βαθιά εσωτερικά θέματα που αναδύονται στην επιφάνεια. Είναι προφανές ότι οι συμμετέχοντες δουλεύουν πολύ σκληρά και ότι μέσα από αυτό ανακαλύπτουν ένα σημείο μεταβολής, όπου ο νους και το πνεύμα διαντιδρούν με νέο τρόπο. Στο κωμικό αυτό σημείο, είναι δυνατόν να εμφανιστούν πράγματα που ο συμμετέχων είτε δεν τα βλέπει είτε έχει πλήρη γνώση γι' αυτά. Αυτό το κωμικό σημείο, ή σημείο εφάπτωσης, μπορεί να θεωρηθεί ως ένας χώρος όπου εκδηλώνονται εσωτερικά τέτοιες στιγμές κάθαρσης. Αυτό το είδα σε κάποιες στιγμές κι εδώ (δηλ: στις πρόβες για την *Κάρμεν*)... Δεν λέω ότι οι συμμετέχοντες πρέπει να κλάψουν, όχι, καθόλου, αλλά λέω ότι αυτό μπορεί και να συμβεί – και, ξέρεις, μπορεί να συμβεί μόνο σε ένα ή δύο συμμετέχοντες ανά εργαστήριο, ή να μην εκδηλωθεί φανερά σε κάποια. Συχνά ηθοποιοί μου λένε: «ήμουν έτοιμος να κλάψω!». Πολλοί το λένε αυτό! Νομίζω ότι αυτό σημαίνει ότι οι συμμετέχοντες δουλεύουν ουσιαστικά την εσωτερική σχέση ανάμεσα στο σώμα τους, τον νου και το πνεύμα με έναν νέο τρόπο, οποίος και παράγει τις στιγμές τέτοιου τύπου. Είναι μια ισχυρή, πολύ ισχυρή εικόνα! Πιστεύω ότι, όταν οι άνθρωποι είναι ικανοί να ανακαλύπτουν τέτοια σημεία μέσα τους, τότε δεν γίνονται απλώς καλύτεροι ηθοποιοί, αλλά και καλύτεροι άνθρωποι. Αυτό είναι και ένα από τα πράγματα που θυμάμαι τον Σουζούκι να λέει, ότι δεν θέλει απλώς να φτιάξει καλύτερους ηθοποιούς, θέλει να φτιάξει καλύτερους ανθρώπους. Πιστεύω ότι όποια στιγμή δουλεύεις συνειδητά με τον εαυτό σου με έναν τέτοιο τρόπο, τον καλυτερεύεις.

Αυτός είναι, λοιπόν, ένας από τους τρόπους με τους οποίους έχω χρησιμοποιήσει την μέθοδο Σουζούκι όταν σκηνοθετώ. Σχετικά με το πώς διαφοροποιείται από τον τρόπο με τον οποίο κάποιοι άλλοι την χρησιμοποιούν; λοιπόν, άλλοι έχουν κατά βάση «ξεσηκώσει» τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο Σουζούκι κάνει τις θεατρικές του παραγωγές και εφαρμόζουν απευθείας το ίδιο στυλ σκηνοθεσίας, χρησιμοποιούν, δηλαδή, βασικά την ίδια φόρμα που έχω δει στις παραγωγές του Σουζούκι.

Δεν έχω παρακολουθήσει ποτέ κάποιο έργο που θα μπορούσα να του αποδώσω τον χαρακτηρισμό «έργο τύπου Σουζούκι». Επομένως, αυτό που εγώ καταλαβαίνω από αυτά που λες είναι ότι κάποιοι σκηνοθετούν έργα ζητώντας από τους ηθοποιούς να χρησιμοποιούν αυτές τις πολύ συγκεκριμένες ασκήσεις βαδίσματος του Σουζούκι σε όλη την διάρκεια του έργου και αποδίδοντας το κείμενο σε Ιαπωνικό, ή ακόμη και ψευδο-Ιαπωνικό στυλ. Αυτό εννοείς;

Κοίταξε, δεν εννοώ κάτι σε ψευδο-Ιαπωνικό στυλ. Ένα από τα πράγματα που λέγονται μερικές φορές για παραστάσεις αυτής της κατηγορίας είναι το ότι είναι πολύ στατικές από την άποψη της κίνησης. Οι ηθοποιοί έχουν την τάση να παίρνουν μία θέση και απλώς να στέκονται σ'αυτήν - στέκονται όμως περίπου μισό μέτρο χαμηλότερα από το ύψος τους, το σώμα τους έχει πέσει, δηλαδή, απολύτως «μέσα» στους μηρούς τους, και παραμένουν στην θέση αυτή για πολλή ώρα. Αυτό οδηγεί στο να εκλύεται απίστευτη ενέργεια από μέσα τους όταν μιλούν. Το να οδηγήσεις έναν ηθοποιό στο να κατορθώσει κάτι τέτοιο απαιτεί πολλή δουλειά. Εξαρτάται από την σκηνοθεσία και την αφοσίωση των ηθοποιών. Θα πρέπει να είσαι ικανός για τέτοια δουλειά, γιατί πιστεύω ότι απαιτεί συγκεκριμένο είδος ηθοποιών και συγκεκριμένο είδος εκπαίδευσης για να φτάσει κανείς εκεί.

Όταν, λοιπόν, λέω «σκηνοθεσία με τον τρόπο του Σουζούκι» εννοώ το να σκηνοθετείς τα έργα με τον ίδιο τρόπο που το κάνει και ο Σουζούκι...

Ο οποίος είναι...;

...ο οποίος είναι το να χρησιμοποιείς μέρη της μεθόδου και το χτύπημα των ποδιών στο έδαφος, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Έτσι, για παράδειγμα, σχετικά με το έργο αυτό, την *Κάρμεν*, όταν ο Σέγιο (Ντούλιτς, καλλιτεχνικός διευθυντής του MTM) μου ζήτησε να σκηνοθετήσω μία «Κάρμεν τύπου Σουζούκι», του είπα ότι δεν ξέρω πώς θα ήταν κάτι τέτοιο, γιατί δεν θα μπορούσα να φανταστώ την Κάρμεν να σκηνοθετείται στο «στυλ Σουζούκι», με τον τρόπο που συμβαίνει με άλλες θεατρικές παραγωγές. Θα μπορούσε να γίνει, αλλά δεν νομίζω ότι το πάθος του έργου θα είχε την ίδια ποιότητα. Αυτό επειδή στις σκηνοθεσίες του Σουζούκι οι ηθοποιοί σπάνια πλησιάζουν ο ένας τον άλλο, δεν αγγίζονται. Δεν πρόκειται για δυτικού τύπου κίνηση.

Αναφέρεσαι στα κλασικά κείμενα του θεάτρου Νο; Γιατί αυτό συμβαίνει στο θέατρο Νο (κλασική Ιαπωνική δραματολογία).

Νομίζω ότι πολλά από τα στοιχεία που απαρτίζουν την μέθοδο Σουζούκι προέρχονται απευθείας από το θέατρο Νο. Για παράδειγμα, μία παραγωγή του *Μακμπέθ* που είδα βιντεοσκοπημένη: ο Σουζούκι έχει σκηνοθετήσει κι αυτός το έργο αυτό, αλλά αυτή η παράσταση είχε ανεβεί από έναν Αυστραλιανό θίασο και ήταν παρόμοιο με τον τρόπο σκηνοθεσίας του Σουζούκι: όπου, δηλαδή, έχεις τρεις ή

τέσσερεις ηθοποιούς καθισμένους και στην συνέχεια, σε κάποια σημεία, μετακινούνται κατά μήκος της σκηνής σε πολύ αργό ρυθμό, σαν να κάνουν την άσκηση (της μεθόδου Σουζούκι) *Τεν-Τεκ-Τεν...* Αν αυτό είναι που θέλεις να κάνεις, τότε εντάξει, αλλά εγώ δεν θέλω να κάνω αυτό το πράγμα, εκτός και αν ανεβάζω ένα έργο που μπορεί να χωρέσει αυτό το είδος στυλιζαρισμένης, ραφιναρισμένης κίνησης. Κατά κύριο λόγο μου αρέσει να κάνω λαϊκό θέατρο. Θέλω να κάνω το είδος εκείνο του θεάτρου, που θα πήγαινε να το παρακολουθήσει η οικογένειά μου, ή άνθρωποι που γνωρίζω ότι πληρώνουν για να δουν έργα *για τις ιστορίες τους*, που δεν ενδιαφέρονται να δουν την τεχνική, δεν ενδιαφέρονται να δουν τέχνη απαραίτητα. Φυσικά, είναι δυνατόν να πάνε στο θέατρο και να δουν και τα παραπάνω και αν αυτό που θα δουν παρουσιάζεται και με μια καλλιτεχνική φόρμα, τότε πολύ καλά, αλλά διαπιστώνω συχνά ότι οι αβάντ-γκάρντ παραγωγές τείνουν να είναι δυσπρόσιτες για το ευρύ κοινό.

Για ποιόν λόγο πηγαίνω εγώ στο θέατρο; Όχι πάντως ψάχνοντας για ένα φλιτζάνι καφέ. Αλλά σοβαρά τώρα, μάλλον θα πρέπει να το δω ως εξής: πηγαίνω στο θέατρο γιατί ενδιαφέρομαι για το τί έχει να πει το θέατρο στους ανθρώπους. Εννοώ ότι το θέατρο θα πρέπει να μας μεταδίδει κάποιο νόημα για τον κόσμο μέσα στον οποίο ζούμε – και το νόημα αυτό δεν είναι απαραίτητο να βγαίνει απευθείας από το κείμενο. Ας πάρουμε για παράδειγμα αυτή την παραγωγή της *Κάρμεν*: όλοι γνωρίζουν την ιστορία της *Κάρμεν*, δεν είναι κάτι το καινούργιο. Αλλά το θέμα μ' αυτή την παραγωγή δεν ήταν μόνο το να χρησιμοποιήσουμε την τεχνική Σουζούκι. Αφορούσε και το να οδηγήσουμε μία ομάδα ανθρώπων μέσα από μια διαδικασία, μέσα από ένα πρόγραμμα εκπαίδευσης, προκειμένου να οξυνθεί η αντίληψη και η υπευθυνότητά τους γύρω από το τί σημαίνει να προβάλλεις την ενέργειά σου από την σκηνή, και το να έρχεται η κοινότητα για να δει την ιστορία...και να μην βαρεθεί! Δεν νομίζω ότι ο κόσμος βαρέθηκε παρακολουθώντας την παράσταση. Ίσως να μην...εκστασιάστηκαν από την φιλοσοφία του έργου, ή από το μεγαλύτερο μέρος της υποκριτικής, αλλά δεν βαρέθηκαν στιγμή...παρακολουθούσαν διαρκώς και νομίζω ότι γι' αυτόν τον λόγο τελικά σχεδιάστηκε η μέθοδος Σουζούκι: για να κάνει τον ηθοποιό πολύ περισσότερο παρόντα στην σκηνή.

Η *Κάρμεν* χωρίς Σουζούκι θα ήταν...ίσως με περισσότερο τραγούδι, αλλά δεν είχαμε τραγουδιστές, κι έτσι απορρίψαμε την ιδέα. Έτσι, αυτό που έχουμε είναι *ηθοποιοί που λένε την ιστορία*, αλλά αν την πουν με τα σώματά τους με έναν τρόπο που να την επικοινωνούν, με ενέργεια και αφοσίωση, τότε όσοι έρθουν να την δουν θα εντυπωσιαστούν βλέποντας τα παιδιά της κοινότητας (τους ηθοποιούς) να κάνουν κάτι που κερδίζει την προσοχή τους.

Και πιστεύω ότι αυτό δίνει στους ανθρώπους ελπίδα, δεν πρόκειται μόνο για διασκέδαση, αλλά προσφέρει προοπτική και προς μια πιο εξιδανικευμένη πραγματικότητα... Νομίζω ότι οι ηθοποιοί θα μπορούσαν να πάνε την παράσταση αυτή πιο πέρα, αλλά ήταν πολύ νέοι και χρειαζόμασταν καλύτερη συμφωνία σχετικά με το τί θέλαμε να πετύχουμε επί σκηνής. Αλλά και πάλι τα κατάφεραν και η ιστορία (της *Κάρμεν*) βρισκόταν εκεί.

Η παράσταση ήταν πάρα πολύ δυνατή την μέρα εκείνη (της πρεμιέρας). Έβλεπα φωτιά στην σκηνή. Ήταν πολύ εντυπωσιακό!

Ναι, υπήρχε φωτιά.

Ήταν ελεγχόμενη φωτιά!

Ακριβώς. Ναι, το πετύχαμε...καθόμουν δίπλα σε κάποιες κυρίες από το Μόσταν και τις παρακολουθούσα να παρακολουθούν και να μην χάνουν ούτε στιγμή. Από την άλλη, υπήρχαν άνθρωποι από το φεστιβάλ που περίμεναν κάτι πολύ πιο...κουλτουρέ! Είχαν μια διάθεση «εχμμ...», ξέρεις, μία αίσθηση αηδίας! (γέλιο) Και ξέρεις, κι αυτό δεν πειράζει! Αλλά δεν σκηνοθετώ μόνο γι' αυτούς, δεν επέτρεπαν κάτι τέτοιο οι συνθήκες. Θα μπορούσε να ήταν γι' αυτούς, αν είχαμε μια άλλη ομάδα θεατών, αλλά δεδομένης αυτής της ομάδας έπρεπε να δουλέψουμε πιο πολύ για την κοινότητα και περισσότερο με λαϊκή φλέβα.

Συνεχίζοντας το θέμα αυτό – εννοώ, αυτό το συγκεκριμένο έργο σ' αυτήν την συγκεκριμένη κοινότητα – ποιος διάλεξε το έργο; εσύ ή το MTM;

Το MTM. Μου είχαν ζητήσει πέρσι να σκηνοθετήσω ένα έργο και είχα κάνει κάποιες προτάσεις, Ισπανικά ή Ιταλικά έργα, γιατί νομίζω ότι θα δουλεύονταν καλά στην περιοχή αυτή. Δεν το είχα καταλάβει τότε, αλλά λίγο αφότου έφτασα εδώ μου ειπώθηκε καθαρά ότι οι περισσότερες θεατρικές παραγωγές εδώ δεν διαρκούν πάνω από μία ώρα. Δεν το ήξερα. Νόμιζα ότι ήταν απλώς συμπτωματικό το ότι τόσα έργα εδώ διαρκούν μόλις μια ώρα, λόγω του τρόπου προσέγγισης. Έτσι, πιστεύω ότι ένας λόγος για την επιλογή του λιμπρέττο της *Κάρμεν* ήταν γιατί είναι πολύ σύντομο. Και, ξαναβλέποντας το θέμα, πιστεύω ότι από μόνη της η ιδέα μιας γυναίκας πολύ αισθησιακής και παθιασμένης, από μια μειονοτική κουλτούρα, που ερωτεύεται έναν στρατιώτη από μια δύναμη κατοχής ο οποίος μετά την σκοτώνει, έχει ένα πολύ συγκεκριμένο νόημα εδώ, χωρίς να τοποθετούμε ετικέτες ή κάτι άλλο τέτοιο. Υπάρχει, νομίζω, σ' αυτό ένα ειδικό είδος δύναμης.

Στο τέλος-τέλος, πού χωράει ο Σουζούκι μέσα σ' όλα αυτά; Νομίζω ότι η ιστορία είναι θλιβερή, γιατί στο τέλος η Κάρμεν σκοτώνεται από τον εραστή της. Ωστόσο, δεν ήθελα να το αφήσω εκεί, δεν μου αρέσει αυτή η εικόνα, γιατί στο τέλος ο Ντον Χοσέ (ο στρατιώτης και εραστής της) λέει: «έρχομαι να σε συναντήσω!» και υψώνει το μαχαίρι. Οπότε, η ατάκα αυτή υποδεικνύει – τουλάχιστον σύμφωνα με τον τρόπο που το σκηνοθέτησα εγώ – ότι σαφώς θα αυτοκτονήσει. Αφού αυτή πεθαίνει, σηκώνεται όρθια (σκηνοθετικό εύρημα του Μάρκος) με τον τρόπο που ένα πνεύμα βαδίζει μακριά από το σώμα του και το κάνει με την αίσθηση ότι πλησιάζει τον Θεό – τους θεατές. Όπως στην (σχετική) άσκηση του Σουζούκι...Το πνεύμα της βαδίζει προς τους θεατές γιατί...

είναι μία απ' αυτούς...

Ναι, αυτοί είναι η Κάρμεν...δεν είναι οι στρατιώτες...απ' ό,τι έχω δει, νομίζω ότι οι στρατιώτες εδώ δεν είναι απαραίτητα οι κάτοικοι, αλλά ότι πρόκειται για μία δύναμη κατοχής (αναφέρεται στις δυνάμεις του ΟΗΕ που επιθεωρούν την περιοχή από το 1995). Ωφέλιμη, αλλά και πάλι κατοχής. Και όλη αυτή η παρουσία των στρατιωτών δεν είναι κάτι που ξεκίνησε μέσα από την Βοσνιακή κοινότητα: της *επιβλήθηκαν* οι στρατιώτες. Υπάρχουν πολλά υπο-κείμενα εδώ και πιστεύω ότι αυτό που κατορθώνει η *Κάρμεν* σαν έργο είναι ότι κινείται πάνω σ' αυτούς τους γενικούς τόνους και ότι είναι αρκετά εμφανής η μεταφορά που προάγει. Έτσι, το να κλείσουμε την παράσταση με την Κάρμεν να κοιτάζει προς το κοινό μεταδίδει μια αίσθηση για την άποψή της σχετικά με την αγάπη και την ελευθερία * είναι αυτό που το σκεφτόμαστε ως υγιή αγάπη, αγάπη που υπάρχει σε έναν χώρο που δεν παγιδεύεται

από την ζήλεια. Ο Ντον Χοσέ, ο στρατιώτης, σκοτώνει από ζήλεια. Σκοτώνει γιατί δεν μπορεί να την κατέχει. Η αιτία βρίσκεται μέσα του. Δεν μπορεί να το δει αυτό, κι έτσι την δολοφονεί · και υποπτεύομαι ότι αυτό δεν διαφέρει και πολύ από αυτό που συνέβη εδώ. Αν το δεις ιστορικά, το γιατί συνέβησαν τα πράγματα και τί συνέβη, τότε μπορείς να βγάλεις μερικά συμπεράσματα σχετικά με το γιατί ο Σέγιο έδειξε ενδιαφέρον για το έργο αυτό.

Συζητάμε για ένα έργο με χαρακτήρες Ισπανούς, σκηνοθετημένο στην Βοσνία, μέσω μιας τεχνικής που αναπτύχθηκε από έναν ηθοποιό Ιάπωνα και η οποία μέθοδος διδάσκεται από εσένα, έναν Μεξικανοαμερικάνο. Ένα αμάλγαμα πολιτισμών, λοιπόν. Πώς τοποθετείσαι εσύ μέσα σ' αυτό; Είναι κάτι που σε κινητοποιεί; Έχεις επίσης σκηνοθετήσει έργα σε άλλα μέρη του κόσμου, στην Γκάνα, στην Δανία...

Νομίζω ότι ο τρόπος με τον οποίο προσπαθούμε να κατανοήσουμε τον κόσμο επιβάλλει ταμπέλες και ότι η ιδέα του εθνικισμού, ότι δηλαδή «είμαι Μεξικάνος», «είμαι Ισπανός», «είμαι Βόσνιος», «είμαι Κροάτης» ή οτιδήποτε άλλο, είναι η πεποίθηση στην ενότητα μιας ομάδας και είναι, επίσης, και μια αναπαράσταση του εαυτού. Ναι, αυτό που έχουμε εδώ είναι, κατά μία έννοια, μία εκδήλωση παγκόσμιας κουλτούρας, αλλά στην πραγματικότητα αυτό με το οποίο ασχολούμαστε εδώ είναι η βάση της ανθρωπότητας...το ανθρώπινο σώμα. Εκπαιδεύσαμε μία ομάδα ανθρώπινων σωμάτων για να παρουσιάσουν κάτι σε κάποιο κοινό σε έναν συγκεκριμένο τόπο.

Ναι, μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει κίνηση αντλημένη από το ιαπωνικό θέατρο που είναι σκηνοθετημένη από έναν Μεξικανοαμερικάνο – επομένως, ποια είναι τα σημεία συμφωνίας που δείχνουν να υπάρχουν μέσα σ' αυτούς τους δύο φαινομενικά απόμακρους πολιτισμικούς χώρους; Ένα μέρος της ευαισθησίας μου, ή μάλλον της έλξης μου προς την μέθοδο Σουζούκι πιθανόν προήλθε λόγω του πολιτισμικού μου υπόβαθρου, καθώς προέρχομαι από το Τάος του Νέου Μεξικό. Θα πρέπει να είναι το βορειότερο σημείο του Νέου Κόσμου όπου εγκαταστάθηκαν Ισπανοί · ακόμη, περιλαμβάνει έναν από τους παλαιότερους διαρκώς κατοικημένους οικισμούς στην Βόρειο Αμερική, ο οποίος είναι το Τάος Πουέμπλο. Αυτός έχει χαρακτηριστεί ως πολύ κλειστός όσον αφορά τις ιεροτελεστίες και τις φυλετικές του συνήθειες. Η έννοια της σχέσης με την γη είναι κάτι που αντηχεί μέσα μου, κι έτσι, όταν είδα τον Σουζούκι να δουλεύει με τους φοιτητές του Τζούλλιαρντ σκέφτηκα «το γνωρίζω αυτό!». Μίλησε μέσα μου και ενστικτωδώς, σαν μια φόρμα πολιτισμικής πρακτικής. Υπάρχουν πολλά στοιχεία μιας κουλτούρας πολεμιστών στην περιοχή αυτή, αλλά, αν και προέρχομαι από τα απομεινάρια αυτής της κουλτούρας πολεμιστών, μου πήρε καιρό για να καταλάβω και να διατυπώσω το τί σήμαινε για μένα αυτή η εμπειρία. Δεν είχα καταλάβει αυτό το πολιτισμικό δυναμικό / ιδεολογία εκείνη την εποχή, αλλά αργότερα συνειδητοποίησα μερικές οδούς πολιτισμικής πρακτικής που είναι κοινές, μέσα σε διαφορετικές φόρμες. Αυτή είναι λοιπόν, μία πλευρά του θέματος, η σχέση με την γη και η προβολή της ενέργειας, η προβολή του εαυτού και η αντίληψη της θυσίας του εαυτού – κατά τρόπο σωματικό – για κάτι μεγαλύτερο από τον εαυτό. Μεγάλωσα με τέτοιες διδαχές, με την έννοια της ιεροτελεστίας που είναι φυλετικό στοιχείο της περιοχής όπου γεννήθηκα, καθώς ανατράφηκα καθολικός σε μια περιοχή του κόσμου που συνέχιζε να βρίσκεται σε διαδικασία συγχρωτισμού διάφορων θρησκευτικών εμπειριών. Μετά από συζητήσεις με συναδέλφους ακαδημαϊκούς και με συγγενείς, είναι σαφές για μένα ότι μάλλον μεγάλωσα μέσα στα τελευταία απομεινάρια της πολιτισμικής πρακτικής του δέκατου

ένατου αιώνα, σε ένα μέρος που ήταν ακόμη χωριό. Τώρα είναι εντελώς αλλαγμένο: πολλοί τουρίστες, ναρκωτικά, προβλήματα των αστικών περιοχών – δεν γίνονταν ποτέ φόνοι εκεί, τώρα γίνονται... Έτσι, λοιπόν, έφτασα να εκτιμώ τον τρόπο με τον οποίο μεγάλωσα.

Αλλά αυτά τα πιο ευρεία χαρακτηριστικά της ανθρωπότητας, όπως η σχέση με την γη, η έννοια της κουλτούρας του πολεμιστή, η προβολή του εαυτού, η ιεροτελεστία, αυτά είναι στοιχεία που όλοι οι άνθρωποι τα μοιραζόμαστε. Υποθέτω ότι τα προβλήματα της αστικής αποξένωσης, κυρίως για τους νέους ανθρώπους, πηγάζουν από την έλλειψη ιεροτελεστιών, που οφείλεται στο να μην γνωρίζεις πού ανήκεις και ποιος είναι ο ρόλος σου και η ευθύνη σου προς την κοινωνία μέσα στην οποία ζεις. Κατά συνέπεια, οι άνθρωποι δημιουργούν νέες ιεροτελεστιές, έστω και αν δεν τις αποκαλούν έτσι. Για παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο καπνίζουν χασίς μαζεμένοι σε ομάδες και ο τρόπος της συμπεριφοράς τους τις στιγμές εκείνες μπορεί σχεδόν να κωδικοποιηθεί. Το αλκοόλ, πάλι, έχει σαφώς τις δικές του ιεροτελεστιές. Και απλώς και μόνο επειδή έχουμε εγκαταλείψει τις ιεροτελεστιές που σηματοδοτούν κάποια τελετή μύησης δεν σημαίνει ότι έχουν σταματήσει να εκδηλώνονται και ότι δεν συνεχίζεται η ανάγκη γι' αυτές. Φυσικά και τις χρειαζόμαστε, είναι μέρος του πώς αντιμετωπίζουμε το πρόβλημα της ύπαρξης και τα συνακόλουθα φιλοσοφικά του διλήμματα. Όταν διαθέτεις ιεροτελεστιές, είσαι ήδη στο θέατρο, αλλά δεν το είχα σκεφτεί έτσι μέχρι που άρχισα να κάνω θέατρο επαγγελματικά. Τότε σκέφτηκα, για παράδειγμα, «α, αυτό μοιάζει με την τελετή Σάλακο που διαρκεί τρεις μέρες», αλλά στην Ινδία την τελετή αυτή την αποκαλούν *θέατρο* – αυτό συμβαίνει γιατί η τελετή Σάλακο είναι μία μορφή θεάτρου, οι ιεροτελεστιές *είναι* θέατρο.

Εξάλλου, και οι ιεροτελεστιές διαθέτουν θεατές.

Ω, βέβαια, αμέτρητους θεατές! Τα Χριστούγεννα, για παράδειγμα, είναι μια τεράστια γιορτή.

Υπάρχει, επίσης, και το θέμα των προσδοκιών των ανθρώπων: τί είναι αυτό που θέλουν να δουν; την σχέση του θεάτρου με την κοινότητα (που είναι η προσωπική μου προσέγγιση στο θέμα αυτό): το θέατρο πρέπει να σχετίζεται με την κοινότητά του, αλλιώς χάνει τον λόγο ύπαρξής του. Αυτό είναι κάτι που θέλω να βλέπω στο θέατρο, είναι πραγματικά το κλειδί.

Νομίζω ότι έχω απομακρυνθεί από την ερώτησή σου σχετικά με το πώς όλα αυτά συγκλίνουν... λοιπόν, οι άνθρωποι διαχωρίζονται από την πολιτισμική πρακτική, αλλά ενώνονται από πράγματα ισχυρότερα από την κουλτούρα, που είναι βασικές πτυχές της ανθρωπότητας: οι περισσότεροι άνθρωποι θέλουν να αγαπιούνται, θέλουν να έχουν αρκετή τροφή και να ζουν ειρηνικά. Νομίζω ότι, βασικά, περί αυτού πρόκειται. Και νομίζω ότι εδώ μπαίνουν οι καλλιτέχνες: μετατρέπουν αυτήν την ειρήνη σε κάτι πολύ πιο βιώσιμο!

Έχεις πάρεις μέρος σε μια παράσταση σκηνοθετημένη από τον Κο Σουζούκι. Τί είδους εμπειρία αποκόμισες από αυτό;

Έπαιξα σε ένα δικό του έργο, την *Κλυταιμνήστρα*. Συμμετείχαν πολλοί άλλοι από το εκπαιδευτικό πρόγραμμα στην Τόγκα της εποχής εκείνης. Νομίζω ότι αυτό που θυμάμαι περισσότερο είναι το πόσο σκληρή δουλειά ήταν, αλλά και την ανάγκη να διατηρώ την ενέργεια και τις στιγμές. Νομίζω ότι έμαθα πολλά γύρω από την διατήρηση των στιγμών και γύρω από την σκηνοθεσία, την σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη. Έμαθα πόση δουλειά χρειάζεται για να εφαρμόσεις

αυτήν την συγκεκριμένη μέθοδο, γιατί απαιτεί έναν ειδικό τύπο ηθοποιού. Έτσι λοιπόν, καταλαβαίνω γιατί ανέπτυξε αυτή την εκπαιδευτική μέθοδο: γιατί δεν μπορούσε να ζητήσει αυτό που ήθελε από ηθοποιούς με συμβατική εκπαίδευση. Δεν μπορείς να ζητήσεις από τους συμβατικούς ηθοποιούς να δώσουν όλη αυτή την σωματική ερμηνεία που δεν είναι συνηθισμένοι να δίνουν, γιατί είτε θα θυμώσουν και θα σου πουν «είσαι τρελός!», είτε θα σου πουν «συγγνώμη, δεν μπορώ να το κάνω», είτε «το κάνω ήδη!». Αν συμβεί κάτι τέτοιο, τότε η σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη θα γεμίσει από παγίδες και από συγκρούσεις. Η εκπαίδευση αυτή δημιουργεί έναν πιο δυνατό ηθοποιό, ένα ηθοποιό από τον οποίο μπορούμε να απαιτούμε περισσότερα. Όταν μπορείς να ζητάς περισσότερα από τον ηθοποιό, τότε απαιτείς περισσότερα και από την παράσταση, έχεις υψηλότερη ποιότητα μέσα σ' αυτήν, γιατί τότε οι ηθοποιοί εκρήγνυνται από ενέργεια καθώς μιλάνε.

Το θεμέλιο της μεθόδου αυτής είναι ότι η λέξη είναι μία δράση του σώματος. Όταν συνηθίζει να προβάλλει την ενέργειά του και αρχίζει να καταλαβαίνει την σχέση ανάμεσα στο κείμενο και στο σώμα, τότε ο ηθοποιός έχει ένα πολύ ισχυρό εργαλείο. Όταν ενώνεις μία τέτοια κατανόηση της ερμηνείας με άλλες τεχνικές, του Στανισλάβσκι ή οποιαδήποτε άλλη... τότε βρίσκεσαι μπροστά από τον μέσο όρο.

Ενδιαφέρομαι πολύ για την γνώμη σου σχετικά με την αλληλεπίδραση ανάμεσα στην αρχαία ελληνική τραγωδία και την μέθοδο Σουζούκι – εννοώ, την πειθαρχία που απαιτεί η μέθοδος αυτή σε σχέση με αυτές τις ιστορίες, με αυτά τα αρχέτυπα (της αρχ. ελλ .τρ.) που πρέπει να προβληθούν.

Ξέρεις, έχω ακούσει πολλές φορές για το πόσο κακές είναι οι μεταφράσεις των ελληνικών τραγωδιών στα αγγλικά - και αυτό μου θυμίζει ό,τι λέγεται για τις μεταφράσεις έργων από τα ισπανικά στα αγγλικά, οι οποίες μου φαίνονται συχνά είτε άνευρες είτε δύσκολες, είτε και τα δύο και ...συχνά ενοχλητικές. Παρόλα αυτά, ένα από τα πράγματα που θα ήθελα να κάνω είναι το να σκηνοθετήσω μια ελληνική τραγωδία στην ελληνική γλώσσα. Θα πρέπει να παρακολουθώ τις πρόβες μέσω αγγλικών, αλλά αν έχω έναν καλό μεταφραστή και έναν καλό θίασο, τότε πιστεύω ότι θα είναι «παράσταση-φονιάς»!

Θα το μεταφέρω αυτό στους Έλληνες συναδέλφους μου!

Λοιπόν, θα μπορούσαμε να έχουμε παράσταση «φονική!» Θα κάναμε εκπαίδευση σαν τρελοί και μετά...(γέλια). Όχι με μια μεγάλη σε διάρκεια τραγωδία, μία σύντομη.

Λοιπόν, να κάτι που συνειδητοποίησα καθώς ο Σουζούκι έχει χρησιμοποιήσει πολύ τους Έλληνες τραγικούς: (έκανε έργο με θέμα την Κλυταιμνήστρα, τις Τρωάδες): το αρχαίο θέατρο σου επιτρέπει να παίζεις πολύ περισσότερο με το κείμενο, καθώς ενδείκνυται για ειδικού τύπου ρεαλισμό – όχι, όχι καν ρεαλισμό, αλλά για άλλου είδους κινήσεις. Επίσης, κάτι άλλο σχετικά με τα κείμενα είναι το ότι είναι στατικά...

Από αυτό προέρχεται και η ερώτησή μου.

...είναι στατικά κι έτσι πλησιάζουν ευκολότερα την μέθοδο Σουζούκι...Για να πω την αλήθεια, θα μπορούσα να κάνω ένα «ελληνικό έργο Σουζούκι» που να είναι πολύ πιο ταιριαστό στην μέθοδο αυτή από ό,τι η *Κάρμεν*, που είναι μία όπερα / μελόδραμα του 19ου αιώνα με πολλή κίνηση.

Υπάρχουν, τώρα, δύο κοινά στοιχεία (μεταξύ αρχ.ελλ.τρ. και μεθόδου Σουζούκι): το ένα είναι ότι η μέθοδος Σουζούκι σχεδιάστηκε για να επαναπροσλάβει τις εσώτερες σωματικές ευαισθησίες που έχουν χαθεί, επειδή ζούμε ζωές που δεν απαιτούν πολύ σωματική ενέργεια από μας.

Ο Σουζούκι μιλάει για κουλτούρες ζωϊκής και μη-ζωϊκής ενέργειας και λέει ότι αυτή η διαφοροποίηση έχει επίσης μεταφερθεί και στην θεατρική σκηνή.

Ακριβώς...βασίζομαστε πλήρως στην τεχνολογία και έχουμε παραιτηθεί από την ζωική μας ενέργεια και την δύναμή μας κι έτσι, όταν πηγαίνουμε στο θέατρο και βαριόμαστε, ένα μέρος από αυτό οφείλεται στο ότι εμείς είμαστε μία μορφή ζώου που έρχεται αντιμέτωπο με μη-ζωϊκή ενέργεια. Ως ζώα, νιώθουμε έλξη από την ζωϊκή ενέργεια, γιατί, ας το παραδεχτούμε, όταν ερωτευόμαστε ή όταν δεν μας αρέσει κάτι ανταποκρινόμαστε ως όντα. Όπως έχεις δει κι εσύ μέσα από την δική σου παρατήρηση της μεθόδου, η μέθοδος Σουζούκι στοχεύει στο να χτίσει το σώμα – και να το κάνει γρήγορα. Είδες τους ηθοποιούς να δυναμώνουν μέσα σε τέσσερις ή πέντε ημέρες και τους είδες, επίσης, να μεταβαίνουν από το να θέλουν διάλειμμα για τσιγάρο κάθε τριανταπέντε λεπτά στο να συνεχίζουν για τουλάχιστον μία ώρα κι ένα τέταρτο πριν να το χρειαστούν. Αυτή η ομάδα με εντυπωσίασε.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, του θεάτρου γενικώς, αλλά κυρίως του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, καθώς είναι αυτό που θεωρείται η πρώτη δυτική μορφή θεάτρου, είναι το ότι οι απαιτήσεις για να το παρουσιάσεις δεν έχουν αλλάξει πολύ μέσα στα τελευταία δύο χιλιάδες χρόνια. Εμφανίζεσαι μπροστά σε κοινό και προβάλλεις την ενέργειά σου πολύ έξω από σένα και επικοινωνείς. Αλλά αυτή η σχέση έχει παρακμάσει: οι θεατρικές αίθουσες είναι μικρότερες, οι ηθοποιοί καλούνται να προβάλλουν την ενέργειά τους όλο και λιγότερο, ίσως και να φορούν μικρόφωνα.

Έτσι, λοιπόν, νομίζω ότι θα ήταν ενδιαφέρον να σκηνοθετήσω ένα αρχαίο ελληνικό έργο χρησιμοποιώντας την μέθοδο Σουζούκι για να εκπαιδεύσω τους ηθοποιούς. Καθώς τα έργα αυτά είναι στατικά, οι ηθοποιοί πρέπει να εστιάσουν στον λόγο με διαφορετικό τρόπο και να τον μεταδώσουν με μία αίσθηση αμεσότητας. Αυτό που κάνει η μέθοδος Σουζούκι είναι ότι τοποθετεί τον ηθοποιό σε μια στάση σωματικά απαιτητική, έτσι ώστε ο ηθοποιός, εφόσον γνωρίζει το κείμενο, να απαλλαγεί από αυτό μέσα από αυτή την αίσθηση αμεσότητας. Αυτό καθιστά το κείμενο πιο επιβλητικό.

Ναι, είναι σημαντικό να μην βαρεθεί το κοινό μετά τις τρεις πρώτες σειρές, γιατί στην αρχαία ελληνική τραγωδία υπάρχουν κυρίως εναλλαγές μονολόγων και μόνο λίγα κομμάτια γρήγορου διαλόγου, με τον τρόπο που θα τον όριζε ένας σύγχρονος δραματουργός.

Ναι, υπάρχουν χαρακτήρες που σου λένε το τί συνέβη και μέσα σ' αυτούς τους μονολόγους εμφανίζεται μία μεγάλη ιστορία * το να πρέπει να ακούσουν οι θεατές όλη αυτήν την διήγηση...ε, λοιπόν, χρειάζονται βοήθεια, χρειάζονται να τους πάει ο ηθοποιός εκεί γρηγορότερα και να κρατήσει την προσοχή τους – και ο ηθοποιός πρέπει να είναι ικανός να «γνωρίζει το πώς να το κάνει αυτό». Και, ας το παραδεχτούμε, δεν ξέρω για τις άλλες χώρες, αλλά στην Αμερική οι άνθρωποι κρατούν απόσταση από την ελληνική τραγωδία, γιατί την βρίσκουν βαρετή. Αλλά μιλούν επίσης για το μέγεθός της, για το ότι την προσεγγίζεις πραγματικά μόνο μέσα

από μια μεγάλη μεγέθους παρουσίαση – και αν ισχύει κάτι για την μέθοδο Σουζούκι, είναι ότι δημιουργεί μέγεθος και θεατρική παρουσία. Έτσι, η μέθοδος Σουζούκι και η αρχαία τραγωδία ταιριάζουν η μία με την άλλη, ενισχύουν η μία την άλλη με τρόπο που υποδεικνύει ότι «ο λόγος είναι πράξη σωματική». Παρακαλώ, λοιπόν, μίλησε για την ιδέα αυτή στους Έλληνες συναδέλφους σου!

Φυσικά! Μάρκος, σ' ευχαριστώ πολύ γι' αυτό το μοίρασμα των γνώσεών σου και για την γενναιοδωρία σου.

Σ' ευχαριστώ. Κι εγώ χάρηκα.

Αυγустος 2002, Μοσταρ Βοσνία
