

Στο παράξενο βασίλειο του θεάτρου*

ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΑΝΑΜΕΣΑ
ΣΤΟΝ PETER BROOK ΚΑΙ ΤΟΝ JERZY GROTOWSKI

Ε.Ρ.: Η συνάντηση ανάμεσά σας ανέρχεται ήδη στη δεκαετία του '60 κι έγινε πάνω στο ίδιο επίπεδο, γύρω από την εργασία σας για το σώμα. Μετά το έργο Οργκάστ του 1971, που ήταν ένα μεγαλοφυές πείραμα γύρω από τις σχέσεις του ήχου με τη θεατρική κίνηση, ο Πήτερ Μπρουκ είχε προσκαλέσει τον Γιέρζι Γκροτόφσκι στο Λονδίνο για να συμμετάσχει σε ένα σεμινάριο ακριβώς γύρω από το σώμα, την κίνηση και προπαντός τον ήχο και τη φωνή. Η πρώτη ερώτηση λοιπόν αφορά ακριβώς το χώρο που κατέχει το σώμα και η φωνή στις εργασίες σας.

Γκροτόφσκι: Λέγεται πως η φωνή είναι κάτι το ξεχωριστό. Μόνον όμως σε ορισμένες ασκήσεις μπορούμε να ξεχωρίσουμε τη φωνή. Αλλά μια ξεχωριστή φωνή είναι τρομερά επικίνδυνη για την εξέλιξη ενός ηθοποιού. Όταν λοιπόν αναφέρομαι στην εργασία επάνω στη φωνή, αναφέρομαι στην εργασία επάνω στο σώμα από το οποίο αναβλύζει η φωνή. Τι σημαίνει όμως εργασία επάνω στο σώμα; Εγώ ο ίδιος ασχολήθηκα για πάρα πολλά χρόνια με αυτό, σε συνδυασμό με τα μεγάλα κλασικά έργα του παρελθόντος. Και τότε όλοι είπαν πως έκανα ένα «φυσικό θέατρο». Στην πραγματικότητα όμως εργαζόμουν μέσα στο διάστημα που βρίσκεται ανάμεσα στις κινήσεις και το κείμενο. Κι όμως έλεγαν πως επρόκειτο για «φυσικό θέατρο»! Τίποτα το τρομερά επικίνδυνο, φυσικά, αφού εμείς δουλεύαμε επάνω στο κείμενο. Αλλά για εκείνους που αποκαλούνται μαθητές μου ήταν ένα σοκ, διότι εκείνοι πραγματικά είχαν κάνει μία άλλη δουλειά γύρω από το φυσικό θέατρο!

Η φωνή λοιπόν φέρεται από το σώμα. Τι ακριβώς όμως φέρει αυτό το σώμα; Πρώτα απ' όλα υπάρχει κάτι που περνά μέσα από το σώμα, όπως οι παρορμήσεις και οι

* ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ

Αυτή η δημόσια συζήτηση διεξήχθη στην Ταορμίνα της Σικελίας στις 5 Μαΐου 1989, στα πλαίσια των εκδηλώσεων Ταορμίνα Αrie, ειδικά αφιερωμένες στο έργο του Πήτερ Μπρουκ. Στη συζήτηση αυτή συμμετείχε και ο συνεργάτης μας Δημήτρης Δεληγιάννης, ο οποίος και την κατέγραψε αποκλειστικά για τα «Τετράδια». Τη δημοσιεύουμε ολόκληρη και χωρίς συντομεύσεις.

πράξεις. Τότε, το πρόβλημά μας είναι να κάνουμε έτσι ώστε να το διαπεράσει η έννοια. Η έννοια! Σκεφτείτε όμως, υπάρχουν μερικοί που στην καθημερινή ζωή σας λένε κάτι, αλλά αυτό το κάτι δεν περνά. Κι όμως οι λέξεις είναι στη θέση τους. Η φωνή ηχεί. Η έννοια όμως δεν περνά. Εάν όλα αυτά γίνονται με χάρη και γοητεία, τότε έχουμε μια ωραία γαλλική συζήτηση σε ένα μιστρώ: καμία έννοια! Κι όμως οι λέξεις ήταν τόσο σαφείς κι οι ταχυδακτυλουργίες τόσο δεξιοτεχνικές! Μπράβο! Η έννοια όμως δεν περνά.

Για να δουλέψουμε λοιπόν επάνω στη φωνή, το σώμα πρέπει να προσπαθήσει να κάνει την έννοια να περάσει. Κι ανάμεσα στη φωνή και το σώμα που προσπαθεί να κάνει την έννοια να περάσει, υπάρχει η λέξη, ο λόγος. Έχουμε λοιπόν δύο πράγματα, τη φωνή και την έννοια. Άρα το πρόβλημά μας δεν είναι να υπογραμμίσουμε τους λογικούς τονισμούς. Είναι πώς ο λόγος μπορεί να επωμιστεί μία ενέργεια – έννοια. Την ενέργεια – έννοια. Την ενέργεια. Η ενέργεια, που επωμίζεται την έννοια και την φορτώνει στο λόγο, είναι η ηχητική δόνηση που εκδηλώνεται. Στο κείμενο του Πήτερ Μπρουκ για το *Όργαστ* υπάρχει μία πολύ σημαντική σημείωση: όταν μιλά για τη γλώσσα του Αβέστα (του ιερού κειμένου του Ζωροαστρισμού), υποδεικνύει έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο οι λέξεις πρέπει να προφέρονται. Αν ακολουθήσετε αυτές τις υποδείξεις είναι η ίδια η ηχητικότητα που εκφέρει την έννοια. Σε αυτή την τελετουργική, ιερή γλώσσα η ηχητική δόνηση των λέξεων φέρει από μόνη της την έννοια. Αυτή είναι όλη η ουσία της τελετουργίας.

Βλέπετε λοιπόν πως υπάρχει η φωνή, αλλά δεν μπορούμε να την αποκόψουμε από το λόγο. Δεν μπορούμε να την αποκόψουμε από το σώμα. Δεν μπορούμε να αποκόψουμε το σώμα από τις παρορμήσεις και τις πράξεις. Δεν μπορούμε να αποκόψουμε τις παρορμήσεις και τις πράξεις από την έννοια. Η έννοια συνίσταται στο να περάσει η έννοια. Για να περάσει η έννοια χρειάζεται η ενέργεια που τη φορτώνει στο λόγο. Χρειάζεται να εφαρμοστεί η ενέργεια – λόγος, η ενέργεια – φωνή, η ενέργεια με φωνή, η ενέργεια με φωνή – λόγο.

Μπρουκ: Φίλε μου, μόλις μας έδωσες δύο σαφέστατα παραδείγματα. Αφενός, ο άνθρωπος στο μιστρώ που μιλά και μιλά, χρησιμοποιεί λέξεις, αλλά αυτές παραμένουν χωρίς έννοια. Αφετέρου ο εντελώς ακέραιος άνθρωπος που διαπερνάται από μία ενέργεια που δια μέσου του σώματος και της φωνής του μεταβάλλεται σε λέξεις γεμάτες έννοια. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο πραγματικότητες υπάρχουν όλων των ειδών τα ενδιάμεσα επίπεδα. Για παράδειγμα: ο άνθρωπος που μιλάει χωρίς οι λέξεις του να έχουν έννοια, ξαφνικά αγγίζεται από κάτι που διαβλέπει, από μία εσωτερική του εμπειρία, κι έτσι ο ίδιος άνθρωπος με το ίδιο σώμα και την ίδια φωνή αλλάζει για ένα δευτερόλεπτο και οι ίδιες φράσεις για ένα δευτερόλεπτο έχουν μία πολύ πλουσιότερη ένταση. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο ο απόλυτα ακέραιος άνθρωπος μπορεί να αφαιρεθεί για ένα δευτερόλεπτο και να πει θλακειές. Καταλαβαίνετε λοιπόν πόσο δύσκολος κι επικίνδυνος είναι ο λόγος.

Για να πάμε όμως παραπέρα, πρέπει να μετακινηθούμε στο επίπεδο της πρακτικής εμπειρίας. Εδώ μπορούμε να αναρωτηθούμε τι θέλουμε να περάσουμε δια μέσου του λόγου. Και διαπιστώνουμε πως το σώμα και η φωνή έχουν διαφορετικές λειτουργίες. Για παράδειγμα: στην περίπτωση της γλώσσας του Αβέστα που αναφέρατε, μπορούσε κανείς να μιλάει για το θεό, θα μπορούσε να εκφράσει ο,τιδήποτε είναι αόρατο, αλλά σίγουρα δεν θα μπορούσε να πει «μεταλλικό νερό» ούτε σε ζωντανή μετάφραση. Με

τον ίδιο τρόπο η τεχνική γλώσσα κι η σημερινή τεχνολογική αργκώ δεν επινοήθηκαν για να εκφράσουν τις αόρατες όψεις της ανθρώπινης εμπειρίας.

Έτσι μπαίνουμε στο παράξενο βασίλειο του θεάτρου. Στο θέατρο ο ηθοποιός πρέπει να εκφράσει ένα περίεργο συνονθύλευμα στοιχείων. Αν ο ηθοποιός ανεβαίνει στη σκηνή για να είναι ακριβώς όπως είναι στη ζωή, τότε το θέατρο δεν χρειάζεται. Αν η θεατρική εμπειρία είναι ακριβώς στο ίδιο επίπεδο της καθημερινής ζωής, τότε δεν αξίζει τον κόπο να υπάρχει το θέατρο. Άρα, μέσα σε αυτό το περίεργο πλαίσιο που είναι το θέατρο, απαιτούμε να έχουμε πρόσβαση σε ένα άλλο επίπεδο εμπειρίας, σε μία άλλη ποιότητα εμπειρίας. Στο θέατρο όμως υπάρχει ένας φορέας. Αυτός ο φορέας είναι ο άνθρωπος, ακριβώς όπως παρουσιάζεται στην καθημερινότητά του. Για παράδειγμα, η σχέση που έχουμε με τον τραγουδιστή σε μία λαϊκή συναυλία: αναγνωρίζουμε από τη μία ένα φυσιολογικό άνθρωπο. Από την άλλη αναγνωρίζουμε την ικανότητά του να εκφράσει μία εξαιρετική ιδιότητα. Όταν βρισκόμαστε στο θρησκευτικό πεδίο, όταν ακούμε μία γρηγοριανή χορωδία, η καθημερινή όψη του ανθρώπου έχει πολύ λίγη σημασία ενώ, η ποιότητα εκείνου που εκφράζεται εσωτερικά έχει τη μεγαλύτερη σημασία.

Στο θέατρο από την ώρα που εξελίσσεται μία ιστορία, η ιστορία αυτή υπόκειται σε διακυμάνσεις. Δηλαδή η ίδια η ιστορία θέτει διάφορα ερωτήματα που υψώνουν και χαμηλώνουν την ένταση. Καμιά φορά τα πράγματα στην αρχή είναι πολύ φυσιολογικά, αλλά σταδιακά η θερμότητα μεταβάλλεται κι εκφράζεται κάτι το εντελώς διαφορετικό. Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει στον ηθοποιό. Συνήθως ο ηθοποιός είναι ένας αδέξιος άνθρωπος. Είναι πολύ σπάνιο ένας ηθοποιός να αρχίσει αρκετά νέος με την απαραίτητη πειθαρχία ώστε να έχει ένα σώμα πραγματικά προετοιμασμένο για τη δουλειά του. Απεναντίας, οι περισσότεροι ηθοποιοί που γνώρισα, ή είναι πολύ μικροί ή πολύ μεγάλοι ή πολύ ικανοί στις χειρονομίες και πολύ αδέξιοι με τα πόδια. Υπάρχουν πολλοί τραγουδιστές που έχουν φωνή αλλά δεν ξέρουν να κινούνται και ηθοποιοί που ξέρουν πολύ καλά να εκφράζονται, αλλά έχουν μία πολύ αδύνατη φωνή.

Όταν γνωριστήκαμε κι είχα την ευχαρίστηση να καλέσω τον Γκροτόφσκι να έρθει να δουλέψει μαζί με τους ηθοποιούς μας, το ωραίο εκείνης της εμπειρίας ήταν η αόρατη κι αδύνατη όψη της. Εκείνος ζητούσε από τους ηθοποιούς κάτι που σ' εκείνο το πλαίσιο ήταν αδύνατον. Κι ήταν πολύ ωραίο το γεγονός πως όλοι αισθάνονταν ότι ήταν αδύνατον. Γιατί έτσι ο ηθοποιός κατάλαβε πως δεν υπήρχε καμία δόξα, καμία ευχαρίστηση και κανένας λόγος για να παινεύεται διότι είχε ένα άχαρο σώμα. Δεν ήταν πηγή ικανοποίησης να λέει «είμαι καλός ηθοποιός κι είμαι κατασκευασμένος κατ' αυτόν τον τρόπο». Απεναντίας, καταλάβαινε πως το γεγονός πως είναι κατασκευασμένος κατ' αυτόν τον τρόπο αποτελούσε έναν τραγικό περιορισμό. Από την άλλη, τότε, αλλά κι αργότερα, είχαμε ηθοποιούς πολύ νέους, άσπιλους κι αμόλυντους, που δούλεψαν και ξαναδούλεψαν επάνω στο σώμα τους, δεν έτρωγαν πολύ, διάβασαν προσεκτικά ορισμένες οικονομικές εκδόσεις γύρω από την πνευματικότητα και νόμιζαν πως μ' αυτόν τον τρόπο θα γίνονταν καλοί ηθοποιοί. Αλλά πάλι το αποτέλεσμα ήταν τραγικό. Διότι πράγματι κάτι γεννήθηκε μέσα τους χάρις στην ειλικρίνειά τους. Αλλά όταν επρόκειτο να αφηγηθούν μια ιστορία, κάτι δεν μπορούσε να εκφραστεί με την ίδια φλόγα του προικισμένου αλλά αδέξιου ηθοποιού.

Ούτε η μία ούτε η άλλη κατάσταση είναι ικανοποιητική. Επανερχόμαστε αντίθετα σ' ένα πολύ συγκεκριμένο στοιχείο της έρευνάς μας. Μόνον αναζητώντας, με συνεχείς ασκήσεις, εκείνη την ενότητα για την οποία μιλά ο Γκροτόφσκι, ο ηθοποιός

μπορεί να ελπίζει να γίνει το μέσο μετάδοσης για κάτι το ποιοτικά ανώτερο. Από την άλλη όμως δεν πρέπει να αγνοούμε πως στο θέατρο καμιά φορά όποιος έχει επωμιστεί το καθήκον να εκφράσει την ιστορία, να συμμερίζεται με το κοινό τις καταστάσεις, δηλαδή ο ηθοποιός, μπορεί να λειτουργήσει καλύτερα ακριβώς χάρις στην αδεξιότητά του. Και δεν πρέπει φυσικά να το βιώσει ως δόξα, αλλά ως μία πραγματικότητα. Το τραγικό είναι όταν ο ηθοποιός παραμείνει αιχμάλωτος της αδεξιότητάς του. Αν όμως, παρόλη την αδέξια φύση του, προσπαθήσει να ξανοιχτεί λιγάκι, μπορεί το κοινό να συγκινηθεί πραγματικά, γιατί βλέπει έναν άνθρωπο που, όπως όλοι μας, δεν είναι τέλειος, αλλά δεν είναι ούτε τόσο κλειστός κι απομονωμένος όσο συνήθως νομίζουμε. Το θεατρικό πλαίσιο του επιτρέπει να γίνει ανταύγεια μιας ζωής μεγαλύτερης από τη δική του. Γι' αυτό πρέπει να γίνεται αισθητή σε κάθε στιγμή αυτή η απαίτηση του αδύνατου!

Γκροτόφσκι: Θυμόσαστε εκείνη τη φράση του Μπρεχτ, που έλεγε πως το θέατρο προέρχεται από τη τελετουργία, αλλά ότι αρχίζει από εκεί απ' όπου δεν υπάρχει πλέον τελετουργία; Ξέρετε, σ' αυτή τη φράση συνήθως συζητούμε το δεύτερο σκέλος κι αποδεχόμαστε άκριτα το πρώτο. Αλλά δεν είναι και τόσο δεδομένο. Η τελετουργία είναι απλώς μία από τις πηγές του θεάτρου. Θεωρώ πολύ σημαντικές τουλάχιστον άλλες δύο πηγές. Η μία είναι τα «games», τα παιχνίδια, το ένστικτο του παιχνιδιού στα παιδιά. Η άλλη είναι το «story telling», η αφήγηση. Λοιπόν; Εξετάστε εκείνο το παράδειγμα που επανέλαβε ο Πήτερ Μπρουκ, τη συζήτηση μέσα στο μπιστρό. Βέβαια, ο κόσμος στο μπιστρό συζητάει χαριτωμένα. Οι λέξεις τους είναι λογικές. Η παρουσία τους ζωντανή. Αλλά η έννοια δεν περνάει. Διότι δεν χρειάζεται. Στο θέατρο έχουμε την παράσταση ενός μπιστρό όπου ο κόσμος μιλάει εύθυμα αλλά η έννοια δεν περνάει. Στο πλαίσιο όμως της αφήγησης μιας ιστορίας, η έννοια μπορεί να περάσει. Να λοιπόν ποια είναι η συμπεριφορά μας στο μπιστρό: από την άποψη της αφήγησης, είναι ακριβώς αυτή η έλλειψη έννοιας που αφηγούμαστε! Να λοιπόν ήδη μία πρώτη διαφορά ανάμεσα στη ζωή και το θέατρο.

Υπάρχει ύστερα όλο το πρόβλημα της σκηνοθεσίας που είναι απόλυτα συνδεδεμένο μ' αυτή την ικανότητα αφήγησης. Νομίζω πως αυτό είναι ένα από τα πρώτα στοιχεία που μαθαίνει κανείς όταν διδάσκεται σκηνοθεσία. Είναι πολύ συνδεδεμένο με την καθοδήγηση της προσοχής του θεατή. Μπορούμε να έχουμε μία παράσταση τέλεια σε όλα της, στην οποία όμως δεν περνάει καμία αφηγηματική έννοια. Κι αυτό διότι ο θεατής πρέπει να μπορεί να με δει όταν εγώ αγγίζω τη διερμηνέα. Αν όμως την ίδια στιγμή ένας ηθοποιός διασχίζει την άλλη άκρη και διορθώσει το ύψος του μικροφώνου, καταφέρνει κι αποσπά την προσοχή. Κανείς δεν θα με δει να αγγίζω την διερμηνέα. Κι έτσι αυτή η λεπτομέρεια που αφηγείται εξολοκλήρου την ιστορία, περνάει απαρατήρητη. Ας πούμε πως ο Άμλετ τη στιγμή που αντιμετωπίζει μία σημαντική σκηνή έχει πίσω του την Οφηλία που αρχίζει να τρέμει. Τότε όλοι θα στρέψουν την προσοχή τους στην Οφηλία. Έτσι μας διαφεύγει η απαραίτητη λεπτομέρεια για να ανασκευάσουμε όλη την ιστορία. Υπάρχει όλος ο χώρος του κινηματογραφικού μοντάζ που, σ' ένα υψηλότερο και πολύπλοκότερο επίπεδο, ασχολείται με το πώς θα προσανατολίσει την προσοχή του θεατή. Στο θέατρο όμως δεν έχουμε μουβιόλα. Είναι μέσα στην παράσταση που πρέπει να κατευθύνουμε το βλέμμα του θεατή από τη μία λεπτομέρεια στην άλλη. Διότι η πραγματική παράσταση υπάρχει ακριβώς μέσα στο νου του θεατή. Εκεί κάνουμε το μοντάζ. Πρέπει λοιπόν να κατευθύ-

νουμε τα στοιχεία με τρόπο εξευμενιστικό, να ακολουθήσουμε μία διαδρομή. Που βρίσκεται μέσα στην τελετουργία. Άρα το μοντάζ δεν είναι στο νου του θεατή αλλά και στο νου εκείνων που κάνουν την τελετουργία. Αυτή είναι η διαφορά: στο χώρο όπου γίνεται το μοντάζ. Αν η παράσταση είναι πετυχημένη, πολλοί θεατές θα έχουν λίγο πολύ την ίδια άποψη για το μοντάζ στο μυαλό τους. Όπως στον *Πρίγκιπα Κοστάντ*: ο Ρίτσαρντ δεν έπαιξε έναν πρίγκιπα Κοστάντ του παρελθόντος, γιατί έκρυβε μέσα του μία προσωπική του ιστορία. Τα ενδύματα όμως, ο φωτισμός, η ρύθμιση του χώρου, ο τρόπος με τον οποίο αποκόπηκε το κείμενο, η σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την δράση, έκαναν έτσι ώστε στο νου του θεατή εμφανίστηκε η ιστορία του πρίγκιπα Κοστάντ, ενός αιχμαλώτου των Σαρακηνών που μαρτύρησε και που μέσα του συνέχισε να αντιστέκεται μέχρι τέλους.

Στην τελετουργία, αν συμμετέχουν πενήντα άτομα, πρέπει να κάνουν όλοι τους το ίδιο μοντάζ. Εδώ όμως δεν το κάνουν οι θεατές αλλά εκείνος που οργάνωσε την τελετουργία. Υπάρχει ένα πολύ ωραίο βιβλίο του Δουμά που ονομάζεται *Οι Τρεις Σωματοφύλακες*. Ένας από τους τρεις σωματοφύλακες, ο Άραμις, άρχισε να μελετάει για να γίνει παπάς. Είναι όμως ένας τέλειος στρατιώτης. Μόνον όταν κουβεντιάζει με τους φίλους του, όταν αναλύει μια πολεμική επιχείρηση, εκφράζεται πάντα σαν να ήταν θεολόγος. Στο άλλο μυθιστόρημα του Δουμά *Μετά Είκοσι Έτη*, ο Άραμις κατάφερε να γίνει ένας πραγματικός ιησουίτης παπάς. Οι φίλοι του του κάνουν επίσκεψη. Κοιτούν στο κελί του και βλέπουν παντού πιστόλια, σπαθιά, πολεμικές εικόνες. Κι ο καλός ιησουίτης παπάς μιλάει φωνάζοντας σαν στρατιώτης και λέει στους φίλους του: «Από τότε που έγινα παπάς, εκφράζομαι πάντα σαν να ήμουν σωματοφύλακας». Αυτή είναι η περίπτωση μου. Όταν έστηνα παραστάσεις εκφραζόμουν πάντα στη γλώσσα κάποιου που οργάνωνε την τελετουργία. Τώρα, που από χρόνια διεξάγω συγκεκριμένες μελέτες γύρω από την τελετουργία, τις κάνω με το πνεύμα ενός σκηνοθέτη. Όλος ο τρόπος ανάλυσης των πραγμάτων είναι σκηνοθετικός: σαν να ανέλυε την τελετουργία όχι ένας εθνολόγος αλλά ένας σκηνοθέτης.

Όταν λοιπόν εργάζεσαι στο πλαίσιο του θεάματος και της τελετουργίας (όπου επίσης υπάρχουν σημαντικά στοιχεία story telling), αμέσως προκύπτει το πρόβλημα της τεχνικής κατάρτισης των ηθοποιών και του «περφόρμερ». Ας ξαναγυρίσουμε στο πρόβλημα της φωνής: αμέσως προκύπτει το πρόβλημα πως οι Δυτικοί τραγουδούν ακολουθώντας τον ηχητικό τονισμό διότι έχουν συνηθίσει να ακολουθούν το σύστημα γραπτού τονισμού ή τις ηχογραφήσεις. Ενώ το ζωντανό τραγούδι είναι η ποιότητα των δονήσεων. Οι Δυτικοί τραγουδούν σαν να μην μπορούν να διακρίνουν τη διαφορά ανάμεσα στις αρμονικές κάσες. Σαν να μην μπορούν να διακρίνουν τη διαφορά όταν ένα πιάνο ή ένα βιολοντσέλο παίζουν την ίδια μελωδία. Και στο χορό οι Δυτικοί πάντα συγχέουν ανάμεσα στο να τοποθετείς το πόδι κάπου και το να χορεύεις. Στην πραγματικότητα όμως ο χορός αφορά προπαντός εκείνο που κάνουν τα πόδια όταν είναι στον αέρα. Οι Δυτικοί που χορεύουν χτυπώντας τα πόδια χάμω, μπορούν να είναι πολύ ακριβείς, αλλά γρήγορα ανακαλύπτουν πως αυτός δεν είναι χορός. Απλά χορεύουν τις νότες των βημάτων. Οι Ανατολίτες αντίθετα δεν έχουν καμία αίσθηση της οργανικότητας, δεν ξέρουν καν τι πράγμα είναι. Με αυτούς λοιπόν αντιμετωπίζουμε άλλες δυσκολίες.

Το σώμα λοιπόν ως ενέργεια και φωνή: εσείς μιλήσατε για γρηγοριανές χορωδίες. Παρατηρήστε λοιπόν στα γρηγοριανά άσματα την ακινησία της χορωδίας. Τι είναι; Μερικοί λεν πως όσο περισσότερο οι καλόγεροι καταπιέζουν το σώμα, τόσο η φωνή

τους γίνεται αγγελική. Απαρνούνται εντελώς κι εκμηδενίζουν το αμαρτωλό σώμα. Πρέπει να μεταμορφωθεί σε φωνή. Κι ενώ έχουμε ενστικτωδώς ανάγκη από το σώμα, το αφήνουμε να εκφραστεί διά μέσου της φωνής. Αυτή η ακινησία δεν είναι μηχανική. Είναι μία άρνηση που μεταμορφώνει το σώμα σε αγγελική ωδή. Το πρόβλημά τους είναι ποια ενέργεια χρειάζονται για τις ωδές τους. Άρα πρόκειται για μια άλλη ιστορία. Είναι σαν εκείνους που αναρωτιούνται αν είναι ηθικό ή όχι να τρων κρέας αλλά δεν αντιμετωπίζουν το πρακτικό ερώτημα: ποιο είναι το αποτέλεσμα; Αν δίνουμε πάντα σ' ένα κοτόπουλο κρέας, στο τέλος και το ράμφος του θα αρχίσει να μοιάζει με εκείνο ενός γερακιού. Αν δουλέψετε με πιθήκους, όπως κάνουν πολλοί θεατρικοί θίασοι, θα ανακαλύψετε πως πρέπει να τους ταΐζετε μόνο με μπανάνες κι όχι με κρέας γιατί αλλιώς κινδυνεύουν να γίνουν πολύ επιθετικοί. Άρα δεν είναι ηθικό το πρόβλημα. Το πρόβλημα είναι τι είδους ενέργεια χρειαζόμαστε. Αν χρειάζεστε μια πολεμική ενέργεια, τότε έχετε ανάγκη από κρέας. Αν όμως έχετε ανάγκη από μία πολύ πιο ήρεμη ενέργεια, πρέπει να γίνετε φυτοφάγοι.

Τέλος, δυο λέξεις για τους νέους ηθοποιούς που είναι γεμάτοι χάρη και ασχολούνται με εξευμενιστικά (κατ' εμέ) αναγνώσματα. Είναι σαν τους τσαγκάρηδες. Είναι πολύ σημαντικό να το πω αυτό εδώ στην Ιταλία, όπου υπάρχουν πολλοί μικροί νεανικοί θίασοι. Σ' αυτούς τους νέους ηθοποιούς λέω: είστε σαν τους πολύ νέους τσαγκάρηδες. Όλοι σας κοιτούν κι όλοι λένε «τι ωραία που δουλεύουν!» Κανένας όμως δεν εξετάζει την ποιότητα των παπουτσιών σας. Σε πέντε χρόνια, όλοι θα αρχίσουν να κοιτούν τα παπούτσια σας, διότι θα χάσετε το άνθος της νιότης για το οποίο μιλούσε ο Ζεάμι. Δεν θα είστε πια ενδιαφέροντες και γοητευτικοί. Θα σας πετάξουν στα σκουπίδια με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο. Εκτός αν στο μεταξύ μάθατε να κάνετε εξαιρετικά παπούτσια. Τώρα έχετε κάτι σαν μια υποτροφία. Και σ' αυτό το διάστημα πρέπει να μάθετε, να ανακαλύψετε τα μυστικά του επαγγέλματος, να αντικαταστήσετε με το άνθος της τεχνικής το άνθος της νιότης. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει πως πρέπει να είστε κονφορμιστές σε σχέση με τα κοινωνικώς αποδεκτά παπούτσια. Κατασκευάστε παπούτσια εναντίον της κοινωνίας, άλλα παπούτσια, αλλά με τέχνη!

Μπρουκ: Αυτό που είπατε μου επαναφέρει στη μνήμη μια παλιά εμπειρία μου. Κάποτε ηχογραφήσαμε κάποιον που τραγουδούσε το «God save the queen». Μ' ένα μαγνητόφωνο με διαφορετικές ταχύτητες αρχίσαμε να παίζουμε όλο και πιο αργά. Έτσι αυτό το τραγούδι, που οι Άγγλοι γνωρίζουν από στήθους, παίζόταν όλο και πιο αργά μέχρις ότου έγινε αγνώριστο. Οι νότες έβγαιναν τονγκ! τονγκ! και ξεπερνούσαν την ικανότητα του νου να εντοπίσει τη μελωδία. Σε κείνη την ταχύτητα το τραγούδι είχε εξαφανιστεί. Παράλληλα όμως δεν μπορούμε να πούμε πως υπάρχει ένας κανόνας που να καθορίζει απόλυτα το τέμπο αυτού του τραγουδιού. Ακόμη κι αν αποφασίζαμε τώρα ποιος είναι ο σωστός ρυθμός για το τραγούδι, δεν θα μπορούσαμε να το ξεχωρίσουμε από το «La ci darem la mano». Άρα, και σε ό,τι μας διηγηθήκατε, αντιμετωπίζουμε την ίδια πρόκληση. Όποιες κι αν είναι οι ανάγκες μας, υπάρχει πάντα το σωστό και το λάθος. Ό,τι είναι έρευνα και τεχνική, στο πεδίο της τελετουργίας, του story telling και του παιχνιδιού, περιστρέφεται γύρω από το ίδιο μυστήριο, που πρέπει να ερμηνευτεί. Τι είναι σωστό; Μένουμε πάντα μπροστά σ' αυτό το ερώτημα.

Ε.Ρ.: Ποιοι ήταν οι βαθύτεροι λόγοι της ρήξης που χαρακτηρίζει τη σταδιοδρομία και των δύο σας με το θεατρικό κατεστημένο; Τι περιμένατε απ' αυτή τη ρήξη;

Μπρουκ: Πολύ ενδιαφέρουσα ερώτηση. Το ερώτημα είναι: μέχρι πού μπορούμε να φτάσουμε; Και μέχρι πού πρέπει να φτάσουμε; Προχτές διάβασα σε μια εφημερίδα μία πολύ σφοδρή επίθεση ενός άγγλου δημοσιογράφου εναντίον της δουλειάς μας. Έγραψε πως ένας σκηνοθέτης δεν πρέπει παρά να στήνει παραστάσεις, πως το θέατρο δεν είναι παρά θέατρο και πως είναι υπεροπτικό να προσπαθούμε να το σπρώξουμε παραπέρα. Διατυπώθηκε με τρόπο κακό κι επιθετικό, αλλά το ερώτημα είναι εύστοχο. Αν πούμε πως η βάση κάθε δημόσιας ενέργειας είναι η σχέση ανάμεσα σε κείνον που παρίσταται και σε κείνον που αποδέχεται την παράσταση, τότε θα δούμε πως αν θέλουμε να υπάρξει μία πραγματική αλληλοεπίρροή, χρειάζεται ένα κοινό πλαίσιο. Τώρα για παράδειγμα, εγώ βλέπω πως εσείς με ακούτε. Αν αποφασίσω να κάνω το προηγούμενο πείραμα και να μιλήσω όλο και πιο αργά, κάποτε όλοι θα σηκωθούν να φύγουν. Το ίδιο θα συμβεί αν μιλήσω κινέζικα χωρίς διερμηνέα. Είναι πολύ μπανάλ παραδείγματα, αλλά στον εσωτερικό βίο του καθενός μας, υπάρχουν πολλά πέπλα. Ο καθένας μας καταλαβαίνει τι είναι η αιδώς. Υπάρχουν θέματα για τα οποία δεν συζητάμε δημόσια. Ταυτόχρονα ο καθένας μας θα ήθελε να πάει όσο το δυνατόν πιο μακριά σε όλες τις σχέσεις του αφού η εμπάθυνση μιας σχέσης μας εμπλουτίζει. Εκείνοι λοιπόν που δουλεύουν στο θέατρο διαισθάνονται με τρόπο λίγο πολύ συγκεχυμένο, πως αν μπορούσαν να διαλέξουν δεν θα ήθελαν να είναι συνένοχοι σε μία έκφραση θανάτου. Θα ήθελαν να εκφράσουν μία ανώτερη ποιότητα, μία έννοια, εκείνη την αλλότρια ενέργεια για την οποία μιλούσαμε προηγουμένως. Αν όμως η εμπειρία γίνεται εντελώς δυσνόητη, αν η ίδια η δύναμη ξεπεράσει ορισμένα όρια, τότε μπορεί να προκαλέσει στον απροετοίμαστο θεατή μια αρνητική αντίδραση.

Γκροτόφσκι: Αν πάμε πολύ μακριά, ακόμη και δεξιότεχνικά, κι αν η δύναμη είναι υπερβολικά μεγάλη, τότε απωθούμε πράγματι το θεατή. Τι πρέπει λοιπόν να κάνουμε; Για να εξερευνηήσουμε αυτό το πεδίο που έχει τρομερά ισχυρές δυνάμεις, αυτό το κυκλοτρόνιο, πρέπει να εγκαταλείψουμε τα μέγαρα και να καταφύγουμε στο δάσος, για να μην θάλουμε σε κίνδυνο τους άλλους.

Μία μέρα ο Πήτερ Μπρουκ μου διηγήθηκε για ένα ταξίδι του στο Αφγανιστάν. Μου είπε πως για να βρει τον τάφο ενός θαυματουργού αγίου, έψαξε να βρει το μεγαλύτερο παζάρι, διότι οι έμποροι στήνουν τα μαγαζάκια τους κοντά στους τάφους των αγίων. Λένε πως τους φέρνουν γούρι. Ο τάφος όμως είναι αόρατος. Φαίνεται μόνο η μετακίνηση των εμπορευμάτων, η αγορά με τη θετική της έννοια, της κίνησης.

Πίσω από όλη αυτή τη δραστήρια και ομαλή ζωή, υπάρχει ο κρυμμένος τάφος ενός αγίου, δηλαδή μία εσωτερική αλήθεια. Αυτό είναι το μεγάλο θέατρο.

Υπάρχει ένα κείμενο του Γιουνγκ που αν δεν απατώμαι ανακαλύφτηκε μετά το θάνατό του. Ο Γιουνγκ έγραψε πως το κοινωνικό Εγώ, που είναι μία κοινωνική μάσκα, μας είναι απαραίτητο για να ενσωματωθούμε στην κοινωνία. Για να ξαναβρούμε όμως αυτή την πλήρη ακεραιότητα του ανθρώπου, για να είμαστε αδιαχώριστοι (όπως καταμαρτυρεί και η ετυμολογία της λέξης άτομο), πρέπει να κατευθυνθούμε προς κάτι άλλο, προς κάποιο άλλο κέντρο, που να μην είναι το κοινωνικό Εγώ. Έτσι, για μια δικιά μας ανάγκη, διεξάγουμε έρευνες που φαινομενικά είναι εντελώς αντικοινωνικές.

Κι ο Γιουνγκ προσθέτει: αν κάποιος αρχίσει αυτή την περιπέτεια, θα καταστραφεί από την κοινωνία που θα τον θεωρήσει εχθρό της. Κι αυτό θα είναι σωστό αν δεν πληρωθεί η κοινωνία, λείει ο Γιουνγκ. Αν θέλω να αναζητήσω το άτομο μέσα μου, πρέπει να πληρώσω την κοινωνία, θεραπεύοντας τους αρρώστους. Έτσι δημιουργείται μια ισορροπία ανάμεσα στο προσωπικό μου συμφέρον και την προσφορά μου στην κοινωνία.

Πριν μιλούσα για τη στάση μου που θυμίζει τον Άραμ. Τώρα, που δουλεύω γύρω από τα παραδοσιακά, σχεδόν τελετουργικά, μοτίβα, χρησιμοποιώ όλο και περισσότερο τη σκηνοθετική γλώσσα. Αλλά αυτό γίνεται και γιατί οι τέσσερις έρευνες είναι χρήσιμες για το θέατρο. Οι άνθρωποι μαζί με τους οποίους δουλεύω πρέπει να μάθουν τα τεχνικά στοιχεία της τέχνης και του θεάματος. Ταυτόχρονα, αυτή η απουσία μου στο ίδιο το κέντρο της θεατρικής δημιουργικότητας πρέπει να χρησιμεύει για την παρουσία των άλλων. Θυμάμαι πάντα το γέρο Ζοσίμα στους *Αδελφούς Καραμαζώφ*: Ο Αλιόσα ρωτάει τον Ζοσίμα: «Μα τι έχεις με αυτούς τους χωρικούς; Η ζωή τους είναι διαφορετική. Εσύ αφιέρωσες τη ζωή σου στη μοναξιά και την προσευχή». Ο Ζοσίμα του απήντησε: «Δεν έχεις δίκιο. Εγώ τα κάνω αυτά στη θέση τους. Κι αυτοί συμπεριφέρονται έτσι γιατί ξέρουν πως κάποιος άλλος κάνει τη δουλειά τους για λογαριασμό τους». Αν η απουσία μου λοιπόν από το χώρο της θεατρικής δημιουργίας χρειάζεται για την παρουσία άλλων, όχι με τη μεταφυσική ή μεταφορική αλλά με την επαγγελματική έννοια, τότε η αναχώρησή μου μέσα στο δάσος δικαιολογείται. Αλλιώς όχι.

Ε.Ρ.: Συχνά ο Πήτερ Μπρουκ εξέφρασε την προτίμησή του για τα έργα του Τσέχωφ και του Σαίξπηρ, διότι κατά κάποιον τρόπο στο κείμενο ο συγγραφέας παραμένει ανώνυμος. Είναι λοιπόν σημαντική αυτή η αξία που αποδίδει, μέχρι την τελευταία εργασία του την Μαχαμπαράτα, ο Πήτερ Μπρουκ στην ανωνυμία, ως υπέρτατη συνθήκη για την προσέγγιση ενός κειμένου. Κι ο Γκροτόφσκι κατά βάθος, στην έρευνα που διεξάγει για την τελετουργία, αποδίδει την ίδια αξία στην απουσία της υποκειμενικότητας. Πώς λοιπόν αντιμετωπίσατε αυτό το πρόβλημα του ανώνυμου κειμένου;

Γκροτόφσκι: Λένε πως ο συγγραφέας της Βίβλου είναι το Άγιο Πνεύμα. Είναι όμως δυνατόν να εξακριβώσουμε ποιοι ήταν οι πιθανοί συγγραφείς διαφορετικών αποσπασμάτων της Βίβλου, αν δεν θέλουμε να τη θεωρήσουμε απλώς μία γιγαντιαία διβλιοθήκη. Εγώ όμως συμφωνώ πως είναι καλύτερα να θεωρήσουμε τη Βίβλο δημιούργημα του Αγίου Πνεύματος. Όσο για τον Σαίξπηρ, παραμένουν πάντα οι υποψίες πως τα έργα του τα έγραψε κάποιος άλλος, ίσως ο Βάκων ή ο Μάρλοου. Γιατί όμως αυτά τα ερωτηματικά; Μήπως γιατί μας είναι δύσκολο να πιστέψουμε πως ένας απλός ηθοποιός έγινε τόσο μεγάλος δραματουργός; Ή μήπως γιατί ο Σαίξπηρ είναι σαν τη Βίβλο; Είναι πράγματι σαφές πως τα δράματά του τα έγραψε το Άγιο Πνεύμα. Άρα ντρεπόμαστε που υπάρχει κάποιος Ουίλλιαμ Σαίξπηρ. Φυσικά, πρόκειται για ψευδώνυμο του Αγίου Πνεύματος, όπως στην περίπτωση του Ντοστογιέφσκη. Όταν ο Ντοστογιέφσκη έγραφε ως Ντοστογιέφσκη, δηλαδή ως δημοσιογράφος, έγραφε απαίσια! Όχι μόνον ήταν τρομερά αντιδραστικός (που σήμερα θα μπορούσε να είναι και πλεονέκτημα), αλλά μας άφησε δημοσιογραφικά κείμενα εντελώς ηλίθια. Τα μυθιστορήματά του συνεπώς τα έγραψε κάποιος άλλος, μάλλον ο ίδιος ο συγγραφέας της Βίβλου.

Εκεί, λοιπόν, στην κορυφή της δημιουργικότητας υπάρχει μία απρόσωπη δύναμη.

Εκεί, καθώς και σε ορισμένες όψεις της δημιουργικότητας του ίδιου του Μπρουκ, ζητώ συγγνώμη που το λέω, υπάρχει αυτό το απρόσωπο στοιχείο που τον χαρακτηρίζει.

Πράγματι, λοιπόν, ασχολούμαι με πολύ αρχαία τραγούδια και πολύ αρχαίους χορούς. Μιλάμε για δημοτικά τραγούδια, ο συνθέτης των οποίων έχει ξεχαστεί, αν υπήρξε ποτέ. Στο παραδοσιακό τραγούδι, στην ποιότητα των δονήσεων που παράγει αν εκτελεστεί στην εντέλεια, συμβαίνει κάτι ανάλογο με τον Αβέστα: δεν χρειάζεται καθόλου να μεταφράσουμε τα λόγια. Η δόνηση από μόνη της εκφράζει το περιεχόμενο. Δεν είναι πρόβλημα μελωδίας. Όταν αρχίζουμε να προσεγγίζουμε κάτι που συνδέεται με την αρχαία παράδοση, φανταζόμαστε πως πρέπει να μπούμε σε περιέργες καταστάσεις. Για παράδειγμα, λένε πως πρέπει να αναζητήσουμε την έκσταση ή την δαιμονοληψία. Αυτό είχε πάντα ηλίθια αποτελέσματα. Όταν δουλεύουμε επάνω σ' ένα πολύ παλιό τραγούδι, δεν πρέπει να πηγαίνει ο νους μας στην έκσταση, αλλά πρέπει να προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε το τραγούδι σαν να είναι άνθρωπος. Αν είμαστε πέντε, τότε τραγουδούμε πέντε διαφορετικά αρχαία τραγούδια, σαν να ήταν το τραγούδι μία προσωπικότητα. Πρέπει πρώτα να αναρωτηθούμε αν είναι ένα αρσενικό ή ένα θηλυκό τραγούδι, αν είναι περισσότερο ζωικό ή περισσότερο ανθρώπινο, αν είναι νεανικό ή γεροντικό. Μπορεί λοιπόν ο συνθέτης να είναι ανώνυμος, ο τραγουδιστής όμως δεν είναι ανώνυμος. Αλλά δεν είναι αυτός που τραγουδά, είναι το τραγούδι ως προσωπικότητα. Τραγουδώντας το, πρέπει να την ανακαλύψω. Όλα αυτά εκφράζονται ως κορυφή μιας πολύ συγκεκριμένης δεξιοτεχνίας. Και ισχύουν και στον παραδοσιακό χορό και σε κείνες που ο Στανισλάφσκι ονομάζει «φυσικές πράξεις». Εδώ φαίνεται πως, όταν δουλεύεις πάνω σε τόσο αρχαία πράγματα, αγγίζεις επιτέλους την θεμελιώδη ουσία της τέχνης: πως δεν έχεις καμία δυνατότητα, απολύτως καμία!, να προσεγγίσεις τις παραδοσιακές αξίες ως ερασιτέχνης. Δεν είναι συμμετοχικό θέατρο, δεν είναι παραθεατρικό, δεν είναι θέατρο των πηγών. Είναι κάτι που απαιτεί να λυθούν όλα τα προβλήματα τεχνικής ακρίβειας για να φτάσουμε επιτέλους σε κείνη τη ριζοσπαστικότητα επικίνδυνων δυνάμεων για την οποία μιλούσε ο Μπρουκ. Επικίνδυνες με την έννοια ότι δεν μπορούν να μουν άμεσα στην υπηρεσία του θεατή, παρά μάλλον τον απωθούν. Μπορούν όμως να είναι χρήσιμες στους ηθοποιούς.

Όταν λοιπόν δουλεύεις σε κείνο το παράξενο μοναστήρι στην Ποντεντέρα, όπου έχει εγκατασταθεί το Centro di Lavoro μου, καταλαβαίνεις πως δεν πρόκειται για μοναστήρι της θρησκείας, αλλά για μοναστήρι του θεάτρου. Κι η θρησκεία είναι σαν την τέχνη. Ένα όχημα για την εσωτερική μας ανάπτυξη.

Μπρουκ: Νομίζω πως είναι πολύ θετικό να σταματήσουμε εδώ, μπροστά σε αυτή τη δυσκολία. Για να δούμε σε όλα όσα είπαμε πόσο πραγματική είναι αυτή η δυσκολία. Ήδη το να μιλάμε για υποκειμενικό και μη υποκειμενικό κι ανώνυμο, δημιουργεί παρεξηγήσεις. Νομίζουμε πως καταλάβαμε αλλά δεν καταλάβαμε τίποτα. Είδαμε μαθητές του Μπρεχτ που αποπειράθηκαν να κάνουν αντικειμενικό θέατρο. Στη χειρότερη περίπτωση είναι εντελώς ψυχρό κι εντελώς υποκειμενικό, διότι είναι η προβολή μιας ψυχρής, ακριβούς και σχηματικής άποψης πάνω στην κινητή ύλη που αναπτύσσεται. Ακόμη κι αν ένας σκηνοθέτης θέλει ευσυνειδήτητα να είναι ταπεινός κι απλός, αυτό δεν προεξοφλεί την επιτυχία του. Όταν αντίθετα, αρνείται όλη την προβληματική και συμπεριφέρεται σαν δικτάτορας, δεν μπορεί να προκύψει τίποτα το ενδιαφέ-

ρον. Όταν ένας ηθοποιός αντιμετωπίζει ένα μεγάλο ρόλο, όπως ο Άμλετ, και προσπαθεί να εκφράσει τη δική του άποψη για το ρόλο, τις περισσότερες φορές αυτό μας αφήνει αδιάφορους. Όλοι οι έξυπνοι άνθρωποι πρέπει να αντιμετωπίζουν εντελώς αδιάφορα τη νέα ανάγνωση ενός κλασικού κειμένου από μέρους ενός σκηνοθέτη ή ενός ηθοποιού. Γιατί πρέπει να μας ενδιαφέρει το ότι ένας ηθοποιός ανακάλυψε πως ο Άμλετ είναι ομοφυλόφιλος; Ή πως ο Κοριολανός είναι φασίστας;

Απεναντίας, όταν ο ηθοποιός θέλει να μπει στη σκιά και να εξαφανιστεί στην ανωνυμία, λέμε πως είναι πολύ ευγενικός αλλά και πολύ ανιαρός. Άρα το πρόβλημα είναι να μπούμε στην υπηρεσία του Αγίου Πνεύματος, όπως είπατε προηγουμένως, για να υπηρετήσουμε κάτι το τεράστιο και το δυσνόητο, που απαιτεί όλα όσα ο άνθρωπος μπορεί να κινητοποιήσει μέσα του. Γι' αυτό ξέρουμε πως ο τέλειος ηθοποιός είναι η απεικόνιση ενός τέλειου ανθρώπου. Δηλαδή του ανθρώπου που είναι πάμπλουτος με όλα όσα έχει μέσα του και ταυτόχρονα ελεύθερος κι αποστασιοποιημένος. Σαν ένα γάντι που έχει τη δύναμη του χεριού αλλά και την ευελιξία του γυμνού γαντιού.

Βρισκόμαστε μπροστά σε παραδοξολογίες και αινίγματα. Γι' αυτό, όταν μιλάτε για την αναγκαιότητα της επαγγελματικής προσέγγισης, αυτό δεν αφορά μόνον την πορεία των μελετών σας, αλλά και το ανθρώπινο είναι, τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους, τις σχέσεις ανάμεσα σε ό,τι φαίνεται και σε ό,τι δεν φαίνεται, ανάμεσα σε ό,τι είναι εξαιρετικό κι ό,τι είναι τακτικό, όλο δηλαδή το χώρο όπου τοποθετείται το θέατρο. Είναι σαν να είμαστε την ίδια στιγμή εντελώς ανθρώπινοι κι εντελώς ανώνυμοι. Γιατί ό,τι είναι ανώνυμο δεν έχει ανθρώπινη όψη κι ό,τι είναι ανθρώπινο καταστρέφει την καθαρότητα του ανώνυμου. Το μόνο θετικό σε αυτή τη δυσκολία, που για ένα δευτερόλεπτο μόνο μπορεί να μας ενώσει, είναι πως εκείνο που εμείς ονομάζουμε θέατρο είναι ένας πειραματικός χώρος στον οποίο αυτό το αίνιγμα αντιμετωπίζεται συνεχώς. Και βρισκόμαστε πάντα μπροστά στην ίδια αυτή δυσκολία.

Επιμέλεια: Δημήτρης Δεληολάνης