



ΜΑΡΙΑ ΟΣΙΠΟΒΝΑ ΚΝΕΜΠΕΛ

**Περί της
ενεργητικής ανάλυσης
του έργου και του ρόλου**

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ-ΣΧΟΛΙΑ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΥΤΣΙΑΜΠΑΣΑΚΟΣ

ΜΑΡΙΑ ΟΣΙΠΟΒΝΑ ΚΝΕΜΠΕΛ

*Περί της ενεργητικής
ανάλυσης του έργου
και του ρόλου*

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ - ΣΧΟΛΙΑ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΥΤΣΙΑΜΠΑΣΑΚΟΣ

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως άνευ γραπτής αδείας του εκδότη η κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δάνεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Εκδόσεις Πατάκη – Βιβλία για την τέχνη
Κινηματογραφικές Σπουδές – Παραστατικές Τέχνες
Διεύθυνση σειράς: Εύα Στεφανή
Μαρία Οσίποβνα Κνέμπελ, *Περί της ενεργητικής ανάλυσης
του έργου και του ρόλου*

Мария Осиповна Кнебель, *О действенном анализе
пьесы и роли (Active analysis of the play and the role)*

Μετάφραση – Σχόλια: Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος

Υπεύθυνη έκδοσης: Σταύρη Ιωαννίδου

Διορθώσεις: Γιώργος Ανδρικόπουλος

Σελιδοποίηση: Κωνσταντίνος Καπένης

Copyright © κληρονόμοι Μαρίας Οσίποβνα Κνέμπελ

Copyright © για την ελληνική γλώσσα Σ. Πατάκης ΑΕΕΔΕ

(Εκδόσεις Πατάκη) και Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος, 2023

Πρώτη έκδοση στη ρωσική γλώσσα από τις εκδόσεις Ισκούστβο,
Μόσχα, 1959 (αναθεωρημένη έκδοση, 1961)

Πρώτη έκδοση στην ελληνική γλώσσα από τις Εκδόσεις Πατάκη,
Αθήνα, Ιούλιος 2024

ΚΕΤ Ζ070 ΚΕΠ 452/24 ISBN 978-960-46-6996-0



ΠΑΝΑΓΗ ΤΣΑΛΔΑΡΗ (ΠΡΩΗΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ) 38, 104 37 ΑΘΗΝΑ.

ΤΗΛ.: 210.36.50.000, 801.100.2665, 210.52.05.600, ΦΑΞ: 210.36.50.069

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.31.078

ΥΠΟΚ/ΜΑ: ΚΟΥΤΣΙΑΣ (ΤΕΡΜΑ ΠΟΝΤΟΥ – ΠΕΡΙΟΧΗ Β' ΚΤΕΟ), 57009 ΚΑΛΟΧΩΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Τ.Θ. 1213,

ΤΗΛ.: 2310.70.63.54, 2310.70.67.15, 2310.75.51.75, ΦΑΞ: 2310.70.63.55

Web site: <http://www.patakis.gr> • e-mail: info@patakis.gr, sales@patakis.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα του μεταφραστή	9
ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΕΝΕΡΓΗΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΡΟΛΟΥ	13
Πρόλογος	15
Γενικές αρχές της ενεργητικής ανάλυσης	17
Οι προτεινόμενες συνθήκες	37
Γεγονότα	46
Η εκτίμηση των δεδομένων	54
Ο υπέρτατος στόχος	61
Η διαπεραστική ενέργεια	65
Η γραμμή του ρόλου	69
Πρόβες σπουδής	80
Το δεύτερο επίπεδο	113
Ο εσωτερικός μονόλογος	123
Θέαση	131
Η «χαρακτηριστικότητα»	144
Ο λόγος στην τέχνη του ηθοποιού	155
Η δημιουργική ατμόσφαιρα	187
Επίλογος	195
ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΤΙ ΘΕΩΡΩ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ (1971)	201
ΣΧΟΛΙΑ	301

Σημείωμα του μεταφραστή

Η Μαρία Οσίποβνα Κνέμπελ (1898-1985), μια σπάνια, δημιουργική προσωπικότητα, άφησε βαθύ αποτύπωμα στο ρωσικό θέατρο με την πίστη της στην ελευθερία του ηθοποιού, στην ατομικότητά του και στη διαίσθησή του ως βασικούς πυλώνες της προσέγγισης ενός ρόλου.

Η διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης υπήρξε ανελλιπής ενασχόληση σ' όλη της τη ζωή και το παιδαγωγικό της έργο ήταν τεράστιο, με πλήθος μαθητών που τη θεωρούσαν μέντορά τους, όπως ο Ανατόλι Βασίλιεφ, ο Αντόλφ Σαπίρο, η Ναταλία Πετρόβα, ο Λεονίντ Χεϊφές και πολλοί άλλοι.

Η ίδια είχε την τύχη να μαθητεύσει κοντά σε μεγάλους δασκάλους, καθοριστική όμως για την καλλιτεχνική της διαμόρφωση στάθηκε η θητεία της κοντά στον Κονσταντίν Σεργκέεβιτς Στανισλάφσκι και η ευκαιρία που της δόθηκε να εμβραθύνει και να κατανοήσει το σύστημά του, μαζί του, στην πράξη, μέσα σ' ένα πλαίσιο δημιουργικής αναζήτησης και πειραματισμού.

Ήδη από το πρώτο της βιβλίο, *Ο λόγος στο έργο του ηθοποιού* (1954), η Μαρία Κνέμπελ δίνει έμφαση στην ύστερη περίοδο του Συστήματος Στανισλάφσκι και θέτει ως στόχο, παράλληλα με τη συνοπτική του απόδοση, την εμβάθυνση στον πυρήνα της διδασκαλίας του.

Το επόμενο βιβλίο της, το *Περί της ενεργητικής ανάλυσης του έργου και του ρόλου* κυκλοφόρησε από τις Εκδόσεις

Ισκούστβο («Τέχνη»), στη Μόσχα, το 1959. Μια αναθεωρημένη, εμπλουτισμένη έκδοσή του κυκλοφόρησε το 1961, και σ' αυτή την έκδοση βασιστήκαμε. Στην ελληνική έκδοση έχει συμπεριληφθεί κι ένα ομότιτλο, κατοπινό κείμενο της συγγραφέως, δημοσιευμένο το 1971, το οποίο λειτουργεί συμπληρωματικά στην κατανόηση του βιβλίου.

Το *Περί της ενεργητικής ανάλυσης του έργου και του ρόλου* είναι ένα βιβλίο αναφοράς το οποίο φωτίζει με ακρίβεια το σύστημα Στανισλάφσκι και συνεχίζει να είναι από την πρώτη έκδοσή του απαραίτητο εγχειρίδιο για σπουδαστές αλλά και επαγγελματίες του ρωσικού θεάτρου. Βοηθούμενη από τις σημειώσεις, τα μαθήματα και τις συζητήσεις της με τον Κωνσταντίν Σεργκέεβιτς Στανισλάφσκι, δημιουργό του πρώτου στον κόσμο συνεκτικού συστήματος για την εκπαίδευση του ηθοποιού, η Μαρία Κνέμπελ καταφέρει να εμβαθύνει με έναν αξιοθαύμαστο τρόπο στο έργο του, να το συνοψίσει, να αναδείξει τα βασικά σημεία του και να δημιουργήσει έναν μοναδικό οδηγό για τη διαδικασία της ανάλυσης του θεατρικού κειμένου, την καθοδήγηση των ηθοποιών αλλά και τη συγκρότηση της ίδιας της υποκριτικής πράξης.

Όσον αφορά τη μετάφραση στα ελληνικά, τόσο η βασική ορολογία του συστήματος Στανισλάφσκι όσο και τα αποσπάσματά του χρειάστηκε να επαναδιατυπωθούν ώστε να αποδίδουν πιστότερα το πρωτότυπο ρωσικό κείμενο. Οι αποκλίσεις στην απόδοση ορισμένων όρων με αντίστοιχες ελληνικές μεταφράσεις οφείλονται κυρίως στο γεγονός πως οι ελληνικές μεταφράσεις του έργου του Στανισλάφσκι —όπως επίσης βιβλία ή κείμενα που αναφέρονται σ' αυτό— έχουν γίνει στο μεγαλύτερο μέρος τους από τα αγγλικά. Εντούτοις, οι αγγλικές εκδόσεις έργων του Στανισλάφσκι, μέχρι την κυκλοφορία των *Απάντων* του σε εννέα τόμους (Εκδόσεις Ισκούστβο, Μόσχα, 1988), έχουν κριθεί ως μη ικανοποιητι-

κές κι έχουν μάλιστα ξεκινήσει να αναθεωρούνται. Σ' αυτό το ζήτημα πρέπει να προστεθεί το γεγονός πως ο ίδιος ο συγγραφέας συνέχιζε να επεξεργάζεται τα κείμενά του ακόμη και μετά την κυκλοφορία τους. Ως οδηγό στη μετάφραση βασικών όρων του συστήματός του καθώς και αποσπασμάτων από τα έργα του χρησιμοποίησα και τις δυο ρωσικές εκδόσεις σε οκτώ και εννέα τόμους αντίστοιχα των απάντων των έργων του.

Η αραίωση της γραμματοσειράς σε συγκεκριμένα σημεία του κειμένου ακολούθησε το πρωτότυπο κι έγινε από την ίδια τη συγγραφέα για λόγους έμφασης. Για τη διευκόλυνση του αναγνώστη, οι σημειώσεις του μεταφραστή εμφανίζονται υποσελίδιες με αστερίσκο, ενώ τα σχόλια της συγγραφέως ακολουθούν αραβική αρίθμηση και παρατίθενται στο τέλος του βιβλίου.

Στην παρούσα έκδοση, προτιμήσαμε να μείνουμε πιστοί στο πρωτότυπο κείμενο και να συμπεριλάβουμε στη μετάφραση χωρία που έχουν καθαρά πολιτικό χαρακτήρα και τα οποία έχουν απαλειφθεί στη ρωσικές εκδόσεις του βιβλίου μετά την πτώση της ΕΣΣΔ όπως επίσης και στη σχετικά πρόσφατη αγγλική μετάφρασή του. Για τη βοήθεια τους σ' αυτό το –πρώτο μου– μεταφραστικό εγχείρημα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους αείμνηστους Νίκο Α. Παναγιωτόπουλο και Χρήστο Τρικαλινό για τις πολύτιμες συμβουλές τους, τον Ίγκορ Βορονκόφ για τη βοήθειά του, καθώς επίσης και τον Αλεξάντρ Χομένκο, διευθυντή του Ρωσικού Πολιτιστικού και Επιστημονικού Κέντρου στην Αθήνα, για την ουσιαστική συμβολή του στην επικοινωνία με τους απογόνους της συγγραφέως.

Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος

Πρόλογος

Είναι τόσο μεγάλο το ενδιαφέρον για τη δημιουργική κληρονομιά του Κ. Σ. Στανισλάφσκι σε κάθε γωνιά της χώρας μας όπου ασχολούνται με τη θεατρική τέχνη, που είναι δύσκολο να φανταστούμε κάποια θεατρική ομάδα που, στον έναν ή στον άλλο βαθμό, δεν εφάρμοσε στην πράξη μεθόδους εργασίας σύμφωνα με το σύστημα Στανισλάφσκι.

Αν παρακολούθησουμε προσεκτικά, χρόνο με τον χρόνο, τον δημιουργικό βίο του Κ. Σ. Στανισλάφσκι, τη δραστηριότητα του ως ηθοποιού, καθηγητή και σκηνοθέτη, δημιουργού μιας συνεκτικής διδασκαλίας για τη δημιουργική διαδικασία του ηθοποιού, θα δούμε ότι αυτός ο τιτάνας της σκέψης ήταν ένας ακαταπόνητος ερευνητής που δεν επαναπαύοταν με ό,τι έβρισκε, αλλά αδιάκοπα αναζητούσε και τελειοποιούσε τη διδασκαλία που δημιούργησε.

Η ανανέωση των τεχνικών της δημιουργικής διαδικασίας, η αντικατάσταση, όπως θεωρούσε, των παρωχημένων από καινούριες, ήταν ένα από τα ουσιαστικά γνωρίσματα του χαρακτήρα του, της αενάως νέας, ανήσυχης και προοδευτικής –με την ευρύτερη έννοια– προσωπικότητάς του.

Η καινούρια μέθοδος εργασίας που πρότεινε ο Στανισλάφσκι στο τέλος της ζωής του –η μέθοδος της ενεργητικής ανάλυσης του έργου και του ρόλου– συνδέεται οργανικά με όλη την προηγούμενη σκηνική και παιδαγωγική του δραστηριότητα και απορρέει από αυτήν.

Αυτό το κομμάτι του έργου δεν μπορεί να θεωρηθεί ξεκομμένο από ολόκληρο το σύστημα του Στανισλάφσκι. Γι' αυτό θεωρώ απαραίτητο να αναφερθώ σε ορισμένα ιδιαίτερα σημαντικά στοιχεία του συστήματος Στανισλάφσκι.

Η δραματική τέχνη είναι μια σύνθετη τέχνη, η οποία εμπεριέχει μια σειρά από συστατικά στοιχεία. Αλλά το κύριο, που έχει άμεση επίδραση στον θεατή, που τον επηρεάζει, είναι ο λόγος.

Η λεκτική ενέργεια* είναι η βάση των βάσεων της δραματικής τέχνης, η βάση της υποκριτικής επί σκηνής, διότι «οι ιδέες δεν υπάρχουν διαχωρισμένες από τη γλώσσα» (Κ. Μαρξ) και η δραματική τέχνη καλείται να μεταφέρει στον θεατή σε παραστατική μορφή τις ιδέες που περιέχονται στο έργο.

Η ικανότητα άρθρωσης του κειμένου του συγγραφέα επί σκηνής συνδέεται πλήρως με την ικανότητα του ηθοποιού να σκέφτεται και να εκφράζει τις σκέψεις του με τις λέξεις που του δίνει ο συγγραφέας. Η καταπολέμηση της μηχανικής εκφοράς του κειμένου και η επίτευξη αυθεντικών ιδεών στη σκηνή είναι ένα καθήκον που πρέπει να γίνει όλο και πιο σημαντικό στο έργο κάθε θεατρικής ομάδας. Αυτό με αναγκάζει να θίξω τα ζητήματα του «δεύτερου επιπέδου», του «εσωτερικού μονολόγου», της «θέασης», συνδεδεμένων άρρηκτα με το θέμα αυτού του βιβλίου.

Το βιβλίο περιέχει βασικές θέσεις προηγούμενων άρθρων μου σχετικά με την ενεργητική ανάλυση του έργου και του ρόλου.

Θα προσπαθήσω να συνοψίσω ορισμένα συμπεράσματα.

Μαρία Κνέμπελ

* Η λέξη «ενέργεια» και τα παράγωγά της χρησιμοποιούνται σ' όλο το βιβλίο με τη σημασία της συγκεκριμένης πράξης, δράσης ενός υποκειμένου για την επίτευξη ορισμένου στόχου ή αποτελέσματος.

Γενικές αρχές της ενεργητικής ανάλυσης

Προκειμένου το σύστημα Στανισλάφσκι, και ιδιαίτερα οι τελευταίες του ανακαλύψεις στον τομέα μιας καινούριας τεχνικής προβών –της ενεργητικής ανάλυσης του έργου και του ρόλου–, να γίνει αποδεκτό στην πράξη, είναι απαραίτητο να κατανοήσουμε τους λόγους που οδήγησαν τον Κωνσταντίν Σεργκέεβιτς στην αλλαγή των καθιερωμένων μορφών πρόβας.

Είναι γνωστό ότι το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας εισήγαγε ως βάση για την έναρξη των εργασιών πάνω στο θεατρικό έργο την αποκαλούμενη επιτραπέζια περίοδο, δηλαδή άρχιζε, πριν από τις πρόβες επί σκηνής, να αναλύει το θεατρικό έργο στο τραπέζι.

Κατά την επιτραπέζια περίοδο η ομάδα των ηθοποιών υπό την καθοδήγηση του σκηνοθέτη ανέλυε λεπτομερώς όλα τα εσωτερικά κίνητρα, το υπόρρητο κείμενο, τις σχέσεις, τους χαρακτήρες, τη διαπεραστική ενέργεια, τον υπέρτατο στόχο του έργου κ.ά. Όλα αυτά τους επέτρεπαν να εμβαθύνουν στο δραματικό κείμενο και να προσδιορίζουν τους ιδεολογικούς και καλλιτεχνικούς του στόχους. Η επιτραπέζια περίοδος πάνω απ' όλα υποχρέωνε τον ηθοποιό να διεισδύσει στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα του έργου, το οποίο είναι το σημαντικότερο στη δημιουργία μιας παράστασης.

Αυτός ο τρόπος δουλειάς του Θεάτρου Τέχνης έχει κα-

ταστεί αναπόσπαστος για όλους τους θιάσους της χώρας μας, από τα μεγάλα θέατρα έως τις μικρότερες ερασιτεχνικές ομάδες.

Τελειοποιώντας τη δημιουργική του μέθοδο, αναπτύσσοντας και εμβαθύνοντας το σύστημα, ο Στανισλάφσκι εντόπισε μια σειρά από σκοτεινές πλευρές στην επιτραπέζια εργασία.

Μία από αυτές ήταν η αυξανόμενη παθητικότητα του ηθοποιού, ο οποίος, αντί να αναζητά ενεργά τον δρόμο που θα τον φέρει πιο κοντά στον ρόλο, άρχιζε να καθιστά υπεύθυνο για τη δημιουργία αυτού του δρόμου τον σκηνοθέτη. Και πράγματι, κατά τη διάρκεια της μακράς επιτραπέζιας περιόδου ο ενεργός ρόλος περνάει στον σκηνοθέτη, ο οποίος εξηγεί, αφηγείται, εμψυχώνει, ενώ ο ηθοποιός συνηθίζει στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης-καθοδηγητής λύνει γι' αυτόν όλα τα προβλήματα που σχετίζονται με το έργο και τον ρόλο του.

Οι ηθοποιοί είναι ενίοτε ευχαριστημένοι όταν ο σκηνοθέτης, από τις πρώτες επιτραπέζιες πρόβες, παίζει όλους τους ρόλους για λογαριασμό τους. Μ' αυτόν τον τρόπο δουλειάς οι ηθοποιοί αναπόφευκτα γίνονται παθητικοί, ακολουθούν άκριτα τις υποδείξεις του σκηνοθέτη, και εδώ, φυσικά, παραβιάζεται η δημιουργική διαδικασία κατά την οποία ο ηθοποιός είναι συνειδητός δημιουργός.

Ο μίτος ολόκληρης της ζωής του Στανισλάφσκι είναι το όνειρο για έναν συνειδητοποιημένο ηθοποιό, έναν δημιουργό που να μπορεί να κατανοεί το έργο ανεξάρτητα, να δρα ενεργητικά κάτω από τις προτεινόμενες συνθήκες. Αν κατά την πρώιμη περίοδο του δημιουργικού του έργου ο Στανισλάφσκι ήταν ευχαριστημένος με τη δοτικότητα των ηθοποιών, αργότερα συνειδητοποίησε ότι μια τέτοια «δοτικότητα» απειλεί να μειώσει την ανεξαρτησία του ηθοποιού, ότι η υποκριτική αδράνεια του ηθοποιού είναι ένα τρομερό κακό στην τέχνη.

Ο Κωνσταντίν Σεργκέεβιτς κήρυξε πόλεμο ενάντια στην

παθητικότητα του ηθοποιού όπως και να εκδηλωνόταν – την περίοδο της δουλειάς πάνω σ’ έναν ρόλο ή σ’ όλες τις δραστηριότητες του θιάσου, στη δημιουργία ενός έργου ή στη διαδικασία της παράστασής του. Θέτοντας υψηλότερες απαιτήσεις για τον ηθοποιό, ο Στανισλάφσκι έθετε ακόμη πιο απαιτητικά καθήκοντα για τον σκηνοθέτη.

Ο Κονσταντίν Σεργκέεβιτς αναζητούσε πάντα την πλήρη σύμπνοια ηθοποιού και σκηνοθέτη, όταν η βούληση και των δύο αποσκοπεί στην ορθή διερεύνηση του έργου και της σκηνικής του μεταφοράς. Ο Στανισλάφσκι έδινε μεγάλη σημασία στη δημιουργική επαφή μεταξύ σκηνοθέτη και ηθοποιών.

Είναι απολύτως φυσικό και λογικό το ότι, συνήθως, ο σκηνοθέτης στην αρχή της δουλειάς πάνω στο έργο είναι περισσότερο προετοιμασμένος από την ομάδα των ηθοποιών. Αυτό είναι φυσικό μόνο και μόνο επειδή, προτού συνεργαστεί με τον θίασο, ο σκηνοθέτης δεν εξετάζει μόνο το περιεχόμενο του έργου – πρέπει να φανταστεί ποια μέλη του θιάσου μπορούν να παίξουν ποιους ρόλους, τι σκηνικές δυνατότητες έχει στη διάθεσή του.

Ο σκηνοθέτης πρέπει να φανταστεί όλη τη μελλοντική παράσταση· πρέπει να είναι ο διοργανωτής ολόκληρης της διαδικασίας των δοκιμών, να γνωρίζει στο όνομα τίνος ανεβάζει σήμερα την παράσταση, τι θα οδηγήσει τον θίασο κατά τη δημιουργία της παράστασης.

Αλλά αυτή η ετοιμότητά του δε σημαίνει ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να επιβάλλει τη δημιουργική του βούληση στους ηθοποιούς. Θα πρέπει να είναι σε θέση να εμπνεύσει την ομάδα και κάθε ηθοποιό ξεχωριστά, να είναι σε θέση να βάλει τον ηθοποιό σε τέτοιες συνθήκες που να αισθάνεται μεγάλη προσωπική ευθύνη για τον ρόλο, να είναι ο ίδιος όσο το δυνατόν πιο ενεργός.

Σε όλες τις περιόδους της δημιουργικής πορείας του ο Στανισλάφσκι προειδοποιούσε ότι δεν πρέπει να επιβάλλε-

ται η θέληση του σκηνοθέτη στον ηθοποιό, δίνοντας σημασία ακόμη και στην πρώτη ανάγνωση του έργου, θεωρώντας ότι και κατά την ανάγνωσή του μπορεί να υπάρξει η διάθεση επιβολής επιτονισμών, προσαρμογών* και χρωματισμών.

Όσο υψηλότερη είναι η κουλτούρα του σκηνοθέτη, όσο βαθύτερη είναι η γνώση του για τη ζωή, τόσο πιο εύκολο του είναι να βοηθήσει τον ηθοποιό. Αλλά ο ηθοποιός συνήθως λαμβάνει πραγματική βοήθεια όταν ο σκηνοθέτης έχει μελετήσει όλα τα εσωτερικά κίνητρα των ενεργειών στο έργο, τον χαρακτήρα των σχέσεων των συγκρουόμενων ανθρώπων, τον εσωτερικό τους κόσμο, την υφή των ιδιοσυγκρασιών τους που αποκαλύπτονται στην πραγμάτωση του υπέρτατου στόχου και στον προσδιορισμό της κεντρικής ιδέας του έργου. Σε αυτή την περίπτωση, ο σκηνοθέτης είναι συγκεκριμένος στη βοήθειά του προς τον ηθοποιό.

Αναμφίβολα ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι έτοιμος για την πρώτη πρόβα, δηλαδή πρέπει να καταλαβαίνει καθαρά τι σκοπεύει να διερευνήσει στο έργο, ποια είναι τα ζητήματα και οι στόχοι του, αλλά είναι επίσης φυσικό οι ιδέες του να εμπλουτιστούν κατά τη διαδικασία συνεργασίας με την ομάδα, ανάλογα με το τι θα φέρουν μαζί τους οι ερμηνευτές. Αυτή η αμοιβαία ανατροφοδότηση πρέπει να δημιουργήσει μεταξύ του καθοδηγητή και της ομάδας ευνοϊκές για τη δημιουργικότητα σχέσεις. Φυσικά, οι ερμηνευτές στη διαδικασία της επεξεργασίας του έργου πρέπει να εξοικειωθούν με την εποχή, με τη λογοτεχνική και κριτική έρευνα, με την εικονογραφία της εποχής στην οποία λαμβάνει χώρα η δράση του έργου.

Ο Κονσταντίν Σεργκέεβιτς μιλούσε για την ανάγκη ο

* Οι τρόποι που μετέρχεται ο ηθοποιός ως χαρακτήρας για την επίτευξη ενός στόχου. Σύμφωνα με τον Στανισλάφσκι, έχουν εσωτερική (ψυχολογική) και φυσική (σωματική) υπόσταση.

σκηνοθέτης να συστήνει όλα αυτά τα υλικά στους ηθοποιούς, όχι τις πρώτες μέρες της δουλειάς, αλλά όταν οι ερμηνευτές είναι ήδη σε κάποιο βαθμό εξοικειωμένοι με τους χαρακτήρες που θα πρέπει να ενσαρκώσουν στη σκηνή. Τότε θα χρειαστούν πραγματικά τις πληροφορίες που έχουν λάβει, θα τις συνδέσουν με τους υπό μελέτη χαρακτήρες του έργου που προβάρουν.

Αλλά τυχαίνει επίσης ο σκηνοθέτης από την αρχή του έργου να μιλά για τις ιδέες του, για την εποχή, για το ύφος του έργου. Λέει σωστά πράγματα, του φαίνεται ότι βοηθά τον ηθοποιό, αλλά στην πραγματικότητα τα λόγια του, λόγω του ότι πέφτουν σε απροετοίμαστο έδαφος, γίνονται περιττό βάρος.

Ο Στανισλάφσκι προειδοποιούσε τους ηθοποιούς να μην έρχονται σε πρόωρη επαφή με τις λεπτομερείς ιδέες του σκηνοθέτη, θεωρούσε ότι δεν πρέπει στην αρχική περίοδο εργασίας πάνω στον ρόλο να παραφορτώνεται η φαντασία του ηθοποιού, δεδομένου ότι θα του στερούσε, ως έναν βαθμό, την ενεργητική αναζήτηση των δικών του δρόμων με τους οποίους θα προσεγγίσει τον ρόλο. Αλλά τότε, όταν στον ηθοποιό εμφανιστούν ερωτήματα σχετικά με τον ρόλο και το έργο, ο σκηνοθέτης θα πρέπει να είναι έτοιμος να τον βοηθήσει σε βάθος και με ακρίβεια.

Η προετοιμασία του σκηνοθέτη πρέπει να είναι πολύπλευρη. Οι σκηνοθετικές απαιτήσεις στο σοβιετικό θέατρο έχουν αυξηθεί πολύ – και αυτό είναι φυσικό, αφού πρώτα απ' όλα ο σκηνοθέτης είναι ο ιδεολόγος της παράστασης. Πρέπει να έχει βαθιά γνώση της μαρξιστικής-λενινιστικής αισθητικής, να διεισδύει στην αισθητική ενός έργου από την οπτική της διαλεκτικής γνωσιομεθοδολογίας.

Μόνο μια τέτοια στοχοπροσήλωση, ικανότητα συνδυασμού όλων των κρίκων της παράστασης, θα οδηγήσει σε ένα πραγματικά σημαντικό ιδεολογικό και καλλιτεχνικό έργο τέχνης.

Είναι ιδιαίτερα σημαντική η ζωντανή αίσθηση της καθημερινότητάς μας, η ικανότητα να εντοπίζει κανείς σ' αυτή όλες εκείνες τις κινητήριες δημιουργικές δυνάμεις χάρη στις οποίες είναι τόσο δυνατός και ισχυρός ο λαός μας. Χωρίς τη γνώση της πραγματικότητας είναι αδιανόητος και ο σχηματισμός της πνευματικής διάνοιας του ιδεολογικού και δημιουργικού καθοδηγητή του έργου – του σκηνοθέτη.

Η γνώση της ζωής δεν είναι απλώς παρατήρηση, είναι διείσδυση σε αυτή, είναι η ικανότητα του καλλιτέχνη να μετατρέπει ό,τι είναι γνωστό και βιωμένο σε σκηηνικές εικόνες οικείες και κατανοητές για το κοινό μας.

Σχετικά με τον δημιουργικό ρόλο του σκηνοθέτη στην παράσταση ο Βλαντίμιρ Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο* μας άφησε μια συνεκτική διδασκαλία. Στο βιβλίο του *Από το παρελθόν*, χαρακτηρίζει τον σκηνοθέτη ως «τρισδιάστατο ον» που ενσωματώνει τις εξής ιδιότητες:

- 1) του σκηνοθέτη-ερμηνευτή, ηθοποιού και παιδαγωγού, που βοηθά τον ηθοποιό στη δημιουργία του ρόλου·
- 2) του σκηνοθέτη-καθρέφτη, που αντικατοπτρίζει τις ατομικές ιδιότητες του ηθοποιού·
- 3) του σκηνοθέτη-οργανωτή της όλης παράστασης.

Το κοινό γνωρίζει μόνο την τρίτη ιδιότητα, επειδή είναι ορατή. Εκδηλώνεται άμεσα σε ολόκληρο τον καλλιτεχνικό ιστό του έργου.

Τις δυο πρώτες λειτουργίες του σκηνοθέτη ο θεατής δεν τις βλέπει. Βλέπει μόνο τον ηθοποιό, ο οποίος απορροφά τον γενναιόδωρα δοσμένο κόπο του σκηνοθέτη.

Για να είσαι ερμηνευτής ενός ρόλου και ενός έργου, απαι-

* Βλαντίμιρ Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο (1858-1943). Ρώσος θεατρικός σκηνοθέτης, πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας και παιδαγωγός. Μαζί με τον Στανισλάφσκι ίδρυσαν το 1898 το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας.

τείται βαθύς και καθαρός ιδεολογικός προσανατολισμός προς την εργασία.

Για να είσαι σκηνοθέτης-ηθοποιός και δάσκαλος, πρέπει πρώτα απ' όλα να νιώθεις όλες τις αποχρώσεις των εσωτερικών και εξωτερικών διακυμάνσεων του ρόλου. Πρέπει να ξέρεις να βάζεις τον εαυτό σου στη θέση του ερμηνευτή, μην ξεχνώντας την ατομικότητά του, αγαπώντας και αναπτύσσοντας τις δημιουργικές του ποιότητες.

Μιλώντας για παιδαγωγική, ο Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο επεσήμανε τη γοητεία και τη δυσκολία αυτής της εργασίας. Το ζήτημα της διδασκαλίας το έβλεπε ως την επιθυμία να κατανοήσεις την ατομικότητα, να βοηθήσεις στην ανάπτυξή της, να εξευγενίσεις το γούστο, να καταπολεμήσεις τις κακές συνήθειες, τον μικροεγωισμό, ως την ικανότητα να ζητάς, να επιμένεις, να απαιτείς· να παρακολουθείς με χαρά και προσοχή τα πιο μικρά βλαστάρια όλου αυτού που είναι ζωντανό κι αυθεντικό, φέρνοντας τον ηθοποιό πιο κοντά στην αλήθεια της σκηνικής αυτοσυναίσθησης.*

Αναπτύσσοντας αυτές τις ποιότητες στον εαυτό του, ο σκηνοθέτης θα είναι σε θέση να γίνει εκείνος ο καθαρός καθρέφτης ο οποίος αντικατοπτρίζει την οιαδήποτε λεπτότατη κίνηση της ψυχής του ηθοποιού, το οποιοδήποτε ανεπαίσθητο λάθος.

Η πρακτική εφαρμογή της τεχνικής της ενεργητικής ανάλυσης βαραίνει πρωτίστως τον σκηνοθέτη. Θα πρέπει να οικοδομήσει τη διαδικασία της πρόβας στο πνεύμα της νέας μεθοδολογίας του Στανισλάφσκι. Και αυτό απαιτεί με-

* Η λέξη «αυτοσυναίσθηση» αποδίδει στα ελληνικά μια βασική έννοια του συστήματος Στανισλάφσκι και υποδηλώνει την κατάλληλη, σύμφωνη με τον ρόλο και, όσο το δυνατό, φυσική σωματική και ψυχική κατάσταση με την οποία ο ηθοποιός οφείλει να φέρει τον εαυτό του στη σκηνή, παρά τις συμβάσεις της σκηνικής ερμηνείας. Διακρίνεται σε εσωτερική, εξωτερική και γενική σκηνική αυτοσυναίσθηση.

γάλη και σύνθετη προκαταρκτική εργασία. Ένας σκηνοθέτης που υποτιμά την ευθύνη του, που δεν είναι προετοιμασμένος να ξεκινήσει πρόβες στις συνθήκες της νέας πρακτικής μεθοδολογίας, θα φτάσει αναπόφευκτα στο σημείο όπου η δημιουργική ομάδα, όπως ένα πλοίο χωρίς πηδάλιο, θα χάνει κάθε στιγμή τον προσανατολισμό της, θα βγαίνει από τη ρότα της και θα ξοδεύει άσκοπα τον χρόνο της πρόβας.

Παρουσιάζοντας τη νέα μέθοδο εργασίας, ο Στανισλάφσκι τόνιζε ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να διαθέτει εκείνη την παιδαγωγική λεπτότητα που θα του επιτρέψει να αποκαλύπτει τις γνώσεις του για το έργο μόνο όταν ο ηθοποιός τις χρειάζεται πραγματικά στη δουλειά του. Κατά συνέπεια, ο Κονσταντίν Σεργκέεβιτς θέτει το ζήτημα μιας προσέγγισης, ενός είδους παιδαγωγικής πονηριάς, ως αποτέλεσμα της οποίας η άποψη του σκηνοθέτη για τον ρόλο και το έργο «δεν πιέζει» τον ερμηνευτή, αλλά διορθώνει διακριτικά και οδηγεί σε μια ενότητα τις ανεξάρτητες αναζητήσεις του.

Η πρώτη προϋπόθεση για την αλλαγή της πρακτικής της πρόβας ήταν η παθητικότητα του ηθοποιού, την οποία ο Στανισλάφσκι αποφάσισε να καταπολεμήσει.

Μια άλλη, όχι λιγότερο σημαντική, προϋπόθεση ήταν η ιδέα ότι το προηγούμενο καθεστώς αναφορικά με τις πρόβες συντηρούσε ένα τεχνητό, αντίθετο με τη ζωή χάσμα μεταξύ της ψυχικής και της φυσικής πλευράς της ύπαρξης του ηθοποιού στις προτεινόμενες συνθήκες του έργου.

Τόσο ο Στανισλάφσκι όσο και ο Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο, χρησιμοποιώντας την πολυετή εμπειρία τους και τα άκρως επιστημονικά δεδομένα της φυσιολογίας, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι, όπως ακριβώς και στη ζωή, στη σκηνή το ψυχικό και το φυσικό είναι άρρηκτα συνδεδεμένα.

Η σύνδεση του πνευματικού και του φυσικού υπαγορεύεται από την ίδια την ουσία της ρεαλιστικής τέχνης.

Ο Ένγκελς έγραφε σε μια επιστολή του προς τον Λασ-

σάλ ότι «μια προσωπικότητα χαρακτηρίζεται όχι μόνο από αυτό που κάνει, αλλά και πώς το κάνει».¹

Στη σκηνή είναι σημαντικό να δείξουμε με αλήθεια πώς ακριβώς ενεργεί ο συγκεκριμένος χαρακτήρας του έργου, και αυτό είναι εφικτό μόνο με την πλήρη συγχώνευση της φυσικής και της ψυχικής αυτοσυναίσθησης του ατόμου.

Η φυσική ζωή ενός ατόμου υπάρχει ως ψυχοφυσική αυτοσυναίσθηση, επομένως στη σκηνή ο ηθοποιός δεν μπορεί να περιοριστεί σε αφηρημένους ψυχολογικούς συλλογισμούς ούτε μπορεί να υπάρξει οποιαδήποτε φυσική ενέργεια αποκομμένη από την ψυχική.*

Ο Στανισλάφσκι έλεγε ότι μεταξύ της σκηνικής ενέργειας και της αιτίας που την προκαλεί υπάρχει αδιάρρηκτη σχέση μεταξύ της «ζωής του ανθρώπινου σώματος» και της «ζωής του ανθρώπινου πνεύματος» υπάρχει πλήρης ενότητα. Αυτό ήταν για εκείνον το βασικό στοιχείο της εργασίας πάνω στην ψυχοτεχνική μας.

Έχω καταγράψει ένα παράδειγμα που έφερε ο Κονσταντίν Σεργκέεβιτς για να καταδείξει την ιδέα της ενότητας, του αδιαχώριστου των ψυχοφυσικών διαδικασιών.

Μερικές φορές –έλεγε– ένας άνθρωπος είναι σιωπηλός, αλλά κοιτάζοντας τον τρόπο που κάθεται, στέκεται ή περπατάει, νιώθουμε την κατάστασή του, τη διάθεσή του και τη στάση του απέναντι σε ό,τι συμβαίνει γύρω του. Έτσι, συχνά, περνώντας δίπλα από ανθρώπους που κάθονται κάπου σ' έναν κήπο, είναι δυνατό, χωρίς να ακούσουμε κουβέντα, να καθορίσουμε αν επιλύουν ένα εργασιακό πρόβλημα, αν μαλώνουν ή μιλούν για την αγάπη.

Αλλά μόνο και μόνο από τη φυσική συμπεριφορά ενός

* Το επίθετο φυσικός, -η, -ο και τα σύνθετά του χρησιμοποιούνται με αναφορά στη σημασία του ανθρώπινου σώματος και της υλικής υπόστασης του ανθρώπου.

ατόμου δεν μπορούμε να καθορίσουμε τι βιώνει, συνέχιζε ο Στανισλάφσκι. Μπορούμε να πούμε ότι αυτός ο άνθρωπος που έρχεται προς το μέρος μας στον δρόμο σπεύδει σε κάποια σημαντική δουλειά, αλλά αυτός κάποιον ψάχνει. Αλλά, να, αυτός ο άνθρωπος μας πλησιάζει και μας ρωτά: «Μήπως είδατε ένα μικρό αγόρι μ' έναν γκρίζο σκούφο; Με το που μπήκα στο κατάστημα, κάπου χάθηκε».

Ακούγοντας από εσάς την απάντηση: «Όχι, δεν το είδα!», θα σας προσπεράσει και θα φωνάζει που και που: «Βόοβα!».*

Τώρα, έχοντας δει όχι μόνο τη φυσική συμπεριφορά του ανθρώπου, τον τρόπο που περπατούσε, πώς κοιτούσε γύρω του, αλλά και ακούγοντάς τον να σας απευθύνεται και το πώς φώναζε «Βό-οβα!», καταλαβαίνετε απολύτως καθαρά τι του συμβαίνει, τι απασχολεί το μυαλό του.

Το ίδιο συμβαίνει και με τον θεατή όταν παρακολουθεί μια δραματική παράσταση. Γνωρίζει τι ζει ο χαρακτήρας κάθε στιγμή της ύπαρξής του στη σκηνή, τόσο από τη φυσική του συμπεριφορά όσο και από το πώς και τι λέει.

Τα λόγια που προφέρονται από ένα άτομο στη σκηνή πρέπει να εκφράζουν πλήρως τον εσωτερικό κόσμο, την κατάσταση, την επιδίωξη και τις σκέψεις του χαρακτήρα που έχει δημιουργήσει.

Φανταστείτε ο άνθρωπος που ψάχνει τον γιο του να σας πλησιάζε στον δρόμο και να σας έκανε τραγουδιστά την ερώτηση για την οποία μιλούσαμε, με πάθος, κάνοντας λάθος τονισμούς. Θα αποφασίζατε ότι πρόκειται για ένα άρρωστο άτομο ή ότι απλώς σας κοροϊδεύει.

Στη σκηνή συμβαίνει συχνά τα λόγια του συγγραφέα να προφέρονται με τέτοιο τρόπο, που σταματάς να πιστεύεις τον ηθοποιό και αρχίζεις να σκέφτεσαι ότι όλα αυτά που συμβαίνουν στη σκηνή δεν είναι αλήθεια.

* Υποκοριστικό του Βλαντίμιρ.

Μπορεί όμως να προκύψει πραγματική αλήθεια στη σκηνή εάν η φυσική συμπεριφορά ενός ατόμου είναι λανθασμένη, ψεύτικη; Φανταστείτε το ίδιο πρόσωπο που ψάχνει για τον γιο του στον δρόμο να σας πλησίαζε, να σας σταματούσε, να έβγαζε ένα τσιγάρο από την τσέπη του και, ακουμπώντας στον τοίχο του σπιτιού και ανάβοντάς το, χωρίς να βιάζεται, να σας ρωτούσε για τον γιο του. Εσείς πάλι θα σκεφτόσασταν ότι κάτι δεν πάει καλά εδώ, ότι στην πραγματικότητα δεν ψάχνει τον γιο του αλλά θέλει εσάς τον ίδιο για κάποιο λόγο.

Έτσι, η εσωτερική κατάσταση ενός ατόμου, οι σκέψεις του, οι επιθυμίες, οι σχέσεις πρέπει να εκφράζονται τόσο με τον λόγο όσο και με μια συγκεκριμένη φυσική συμπεριφορά.

Είναι απαραίτητο να είστε σε θέση να αποφασίζετε ανά πάσα στιγμή πώς οι άνθρωποι θα συμπεριφέρονταν φυσικά αν βίωναν το ένα ή το άλλο: άραγε θα περπατούσαν, θα κάθονταν, θα στέκονταν – αλλά και πώς θα περπατούσαν, πώς θα κάθονταν, πώς θα στέκονταν;

Φανταστείτε ότι πρέπει να υποδυθούμε στη σκηνή εκείνο το άτομο που έψαχνε τον γιο του στον δρόμο.

Αν εμείς, καθισμένοι σ' ένα τραπέζι, αρχίσουμε να προφέρουμε το κείμενο που λέει αυτός ο άνθρωπος, θα μας είναι δύσκολο να το προφέρουμε σωστά. Μια ήρεμη καθιστή στάση θα μας εμποδίζει να βρούμε τη σωστή αυτοσυναίσθηση ενός ατόμου που έχει χάσει τον γιο του, και χωρίς αυτή το κείμενο θα ακούγεται άψυχο. Δε θα μπορέσουμε να προφέρουμε αυτή τη φράση με τον ίδιο τρόπο που θα την έλεγε κάποιος στη ζωή.

«Και εδώ σας λέω», συνέχιζε ο Στανισλάφσκι: «Ψάχνετε τον γιο σας, που κάπου εξαφανίστηκε την ώρα που μπήκατε στο κατάστημα. Σηκωθείτε από το τραπέζι και φανταστείτε ότι αυτό είναι ο δρόμος και αυτοί είναι οι περαστικοί. Πρέπει οπωσδήποτε να τους ρωτήσετε αν έχουν δει

τον γιο σας. Ενεργείτε, προβαίνετε σε μια πράξη, όχι μόνο με τον λόγο, αλλά και φυσικά».

Θα διαπιστώσετε ότι μόλις ενεργοποιήσετε το σώμα σας θα σας είναι πιο εύκολο να μιλήσετε εξ ονόματος του ήρωά σας. Το χάσμα μεταξύ της ήρεμης αυτοσυναίσθησης του ηθοποιού που κάθεται με ένα στιλό στα χέρια του και εκείνης της πραγματικής αίσθησης της ψυχικής και σωματικής ζωής του ρόλου, την οποία ο ερμηνευτής πρέπει να επιδιώξει από το πρώτο λεπτό της συνάντησής του με τον ρόλο, ανάγκασε τον Κονσταντίν Σεργκέεβιτς να αναλύσει σε βάθος την υπάρχουσα πρακτική της πρόβας.

Ο Στανισλάφσκι εκκινούσε από το γεγονός ότι η επιτραπέζια ανάλυση του έργου είναι κυρίως μια ανάλυση της ψυχικής πλευράς της ζωής του χαρακτήρα. Καθισμένος στο τραπέζι, ο ηθοποιός έβλεπε πάντα τον χαρακτήρα λες και τον έβλεπε απέξω και, επομένως, όταν έπρεπε να αρχίσει να ενεργεί, αυτή η φυσική ενεργοποίηση ήταν πάντα δύσκολη. Δημιουργούνταν ένα τεχνητό χάσμα μεταξύ των ψυχικών και φυσικών πτυχών της ζωής του ήρωα στις προτεινόμενες συνθήκες του έργου.

Υποστηρίζοντας ότι η αδιάκοπη γραμμή των φυσικών ενεργειών, δηλαδή η γραμμή της ζωής του ανθρώπινου σώματος, καταλαμβάνει τεράστια θέση στη δημιουργία του χαρακτήρα και φέρνει στη ζωή την εσωτερική ενέργεια, τη βιωματικότητα, ο Στανισλάφσκι καλούσε τους ηθοποιούς να καταλάβουν ότι η σχέση μεταξύ φυσικής και ψυχικής ζωής είναι αδιάσπαστη και, ως εκ τούτου, είναι αδύνατο να διαχωριστεί η διαδικασία δημιουργικής ανάλυσης της εσωτερικής και εξωτερικής συμπεριφοράς ενός ατόμου.

Ο ερμηνευτής χρειάζεται από την αρχή της εργασίας του να γνωρίζει ότι θα αναλύσει το έργο σε ενέργειες, ότι μετά τη λογική ανάλυση του έργου, που ο Στανισλάφσκι την ονό-

μαζε «νοητική ανίχνευση», ο σκηνοθέτης θα του προτείνει να βγει στην εξοπλισμένη φροντιστηριακά σκηνή, έτσι ώστε να εκτελέσει τις ενέργειές του στη συγκεκριμένη συνθήκη. Όλα τα πράγματα που χρειάζονται οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια των ενεργειών –καπέλα, βιβλία, κιθάρες κτλ.–, δηλαδή όλα τα σκηνικά αντικείμενα –όλα αυτά που μπορούν να βοηθήσουν τον ηθοποιό να πιστέψει στην αλήθεια αυτού που συμβαίνει–, πρέπει να είναι προετοιμασμένα πριν από την έναρξη της εργασίας.

Μήπως αυτό σημαίνει ότι οι ηθοποιοί, περνώντας στο στάδιο των σπουδών,* στις οποίες αναζητούν τη λογική και τη συνέπεια της ψυχοσωματικής τους συμπεριφοράς, δεν επιστρέφουν πια στο τραπέζι της πρόβας; Όχι, επιστρέφουν σ' αυτό μετά από κάθε σπουδή για να κατανοήσουν όλα όσα βρήκαν, για να ελέγξουν την ακρίβεια στην εκτέλεση της ιδέας του θεατρικού συγγραφέα, να μοιραστούν τη ζωντανή τους εμπειρία που αποκτήθηκε στη διαδικασία της εργασίας, για να πάρουν απαντήσεις από τον σκηνοθέτη στις ερωτήσεις που έχουν ανακύψει, για να κατανοήσουν το κείμενο του συγγραφέα σε ακόμα μεγαλύτερο βάθος και, εντοπίζοντας τα λάθη, να ψάξουν ξανά στην πράξη τη συγχώνευση με τον ρόλο.

Ο τρίτος, και ίσως ο σημαντικότερος, από τους λόγους που ώθησαν τον Στανισλάφσκι να μιλήσει για την ενεργητική ανάλυση του έργου ήταν η πρωταρχική σημασία που προσέδιδε στον λόγο επί σκηνής.

Θεωρούσε ότι η λεκτική ενέργεια είναι η κύρια ενέργεια

* Ως σπουδή αποδίδεται στα ελληνικά η ρωσική λέξη ЭТЮД (ετιούντ) η οποία προέρχεται από το γαλλικό étude και υποδηλώνει το καλλιτεχνικό προσχέδιο. Εισήχθη στη διαδικασία της πρόβας από τον Κονσταντίν Στανισλάφσκι και αποτελεί επίσης σημαντικό εργαλείο στην εκπαίδευση των ηθοποιών στη Ρωσία. Αναλύεται στο κεφάλαιο «Πρόβες σπουδής».

στο έργο, έβλεπε σ' αυτή τον θεμελιώδη τρόπο ενσάρκωσης της σκέψης του συγγραφέα. Αυτό που επιδίωκε ήταν στη σκηνή, όπως στη ζωή, ο λόγος να είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τις σκέψεις, τους στόχους και τις ενέργειες του χαρακτήρα.

Όλη η ιστορία του θεάτρου συνδέεται με το πρόβλημα του σκηνικού λόγου. Η δύναμη της επιρροής μιας λέξης γεμάτης από αλήθεια, από ειλικρινές συναίσθημα που να εκφράζει το ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου, απασχολούσε πάντα τον νου των μεγαλύτερων μορφών του ρωσικού θεάτρου.

Οι υψηλές απαιτήσεις προς τον λόγο υπαγορεύονταν από τον πλούτο της γλώσσας του ρωσικού δράματος στην οποία είχε εκπαιδευτεί η θεατρική γενιά. Ο Γκόγκολ, ο Οστρόφσκι, ο Τολστόι, ο Τσέχοφ, ο Γκριμπογιέντοφ, με τα εκπληκτικά, θαυματουργά κείμενά τους, έθεταν ενώπιον των κορυφαίων της ρωσικής σκηνής υψηλές απαιτήσεις ως προς την άκρα ειλικρίνεια του λόγου.

Από τον καιρό που στη ρωσική σκηνή η ρεαλιστική παράσταση άρχισε να κερδίζει τη θέση που της αξίζει, ως αποτέλεσμα της ενσάρκωσης των έργων του ρωσικού ρεαλιστικού δράματος, οι καλύτεροι ηθοποιοί άρχισαν να δίνουν ύψιστη σημασία στον «λόγο τον τραγουδισμένο απ' την καρδιά»,² τον εκφραστικό λόγο για τον οποίο έγραφε ο Γκόγκολ: «[...] οι ήχοι της ψυχής και της καρδιάς που εκφράζονται με τις λέξεις αρκετές φορές είναι πιο ποικιλόμορφοι κι από τους μουσικούς ήχους».³

Το ρωσικό θέατρο, γαλουχημένο με σεβασμό και αγάπη για τον λόγο, έθεσε και επεξεργάστηκε σοβαρά και επίμονα το πρόβλημα του σκηνικού λόγου.

Επίσης, ο Σέπκιν,* συναρτώντας τον λόγο του συγγρα-

* Μιχαήλ Σεμιόνοβιτς Σέπκιν (1788-1863): Σπουδαίος Ρώσος ηθοποιός. Διακρίθηκε σε ρόλους έργων του Γκόγκολ. Οι σημειώσεις που κρατούσε συνέβαλαν στη θεμελίωση της ρωσικής σχολής υποκριτικής.

φέα στη σκηνή με τον χαρακτήρα που δημιουργείται, πίστευε ότι για τη μεταμόρφωση σε χαρακτήρα πρώτα απ' όλα ήταν απαραίτητη η αληθοφανής προφορά του κειμένου. Έθετε μια απαραίτητη προϋπόθεση για τους ηθοποιούς – να κατανοούν τις σκέψεις που εμπεριέχονται στο κείμενο, να μελετούν την πορεία τους και την εξέλιξή τους.

Μια άλλη εξέχουσα προσωπικότητα του Θεάτρου Μάλι, ο Α. Ι. Γιούζιν, θεωρούσε απαραίτητη την εξατομίκευση της ομιλίας του ήρωα, λέγοντας ότι δεν μπορεί να υπάρχουν οι ίδιες απαιτήσεις για απλότητα και φυσικότητα στην εκφώνηση του κειμένου επί σκηνης. Όλα εξαρτώνται από το ποιος μιλάει. «Ο λόγος, καθημερινός και φυσικός στον Άμλετ, δεν είναι ούτε καθημερινός ούτε φυσικός στον Τσάτσκι»⁴ έλεγε.

Είναι πολύ ενδιαφέρουσες οι αναφορές του Γκόγκολ σχετικά με την εκφορά του λόγου στη σκηνή. Έλεγε ότι η φυσικότητα και η αλήθεια του σκηνικού λόγου εξαρτώνται από το πώς κυλάει η πρόβα. Γράφει ότι χρειάζεται «ώστε όλα να τα μαθαίνουν αυτοί [οι ηθοποιοί] από κοινού και ο ρόλος να μπαίνει φυσικά στο μυαλό του καθενός κατά τη διάρκεια της πρόβας, έτσι ώστε ο καθένας, περιτριγυρισμένος αμέσως από τις σκηνικές συνθήκες, ήδη από την αθέλητη επαφή μαζί τους να ακούει τον σωστό τόνο του ρόλου του [...] Αλλά αν ο ηθοποιός έχει μάθει τον ρόλο στο σπίτι του, θα προκύψει από αυτόν μια πομπώδης, απομνημονευμένη απάντηση, και αυτή η απάντηση θα παραμείνει για πάντα στο μυαλό του: δεν μπορεί να την αλλάξει με τίποτα [...] όλο το έργο θα γίνει γι' αυτόν απόμακρο και ξένο».⁵

Παρατηρώντας και αναλύοντας την εμπειρία των καλύτερων δασκάλων και την πολυετή πείρα τους, ο Στανισλάφσκι και ο Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο δημιούργησαν μια συνεκτική διδασκαλία για τον σκηνικό λόγο. Δεν πρόκειται μόνο για μια θεωρητική εργασία που συνοψίζει την εμπειρία, αλλά για μια διδασκαλία που ανοίγει τον δρόμο για την κα-

τάκτηση του λόγου του συγγραφέα, για μια σειρά παιδαγωγικών τεχνικών που βοηθούν τον ηθοποιό να κάνει τον λόγο του συγγραφέα ενεργό και αποτελεσματικό, ειλικρινή και μεστό.

Αναπτύσσοντας τη διδασκαλία για τον λόγο και βλέποντας ότι ο λόγος είναι ένα ισχυρό μέσο που αντανακλά τον ιδεολογικο-καλλιτεχνικό προσανατολισμό του έργου και επηρεάζει τον θεατή, ο Στανισλάφσκι και ο Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο απαιτούσαν από τον ηθοποιό βαθιά κατανόηση του περιεχομένου του έργου και του υπόρρητου κειμένου που κρύβει ο συγγραφέας πίσω από τις λέξεις.

Θεωρώντας ότι ο λόγος, σύμφωνα με την εξαιρετική διατύπωση του Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο, είναι ταυτόχρονα και το επιστέγασμα της δημιουργικότητας και η αφετηρία της, ο Στανισλάφσκι κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο βασικός κίνδυνος που εμποδίζει τον δρόμο του ηθοποιού προς την οργανική ενέργεια στη σκηνή είναι η μονοσήμαντη προσέγγιση του κειμένου του συγγραφέα.

Και αυτό αποτέλεσε τον τρίτο και καθοριστικό παράγοντα για την αλλαγή της πρακτικής της πρόβας.

Ο Κονσταντίν Σεργκέεβιτς έλεγε συχνά ότι όσο πιο χαρισματικό είναι το δραματικό έργο, τόσο πιο ζωντανά μεταδίδεται από την πρώτη κιόλας γνωριμία μαζί του. Οι πράξεις των ηθοποιών, οι σχέσεις τους, τα συναισθήματα και οι σκέψεις τους φαίνονται τόσο κατανοητές, τόσο οικείες, που άθελά σου τις φαντάζεσαι: αξίζει απλώς να μάθεις το κείμενο, και, χωρίς να το καταλάβεις κι ο ίδιος, κατέχεις την κύρια ιδέα του συγγραφέα.

Αλλά μόλις αποστηθιστεί το κείμενο, ό,τι ήταν τόσο ζωντανό στο μυαλό του ηθοποιού αμέσως νεκρώνεται.

Πώς μπορεί να αποφευχθεί αυτός ο κίνδυνος;

Ο Στανισλάφσκι κατέληξε στην πεποίθηση ότι ο ηθοποιός μπορεί να φτάσει στον προφορικό λόγο μόνο ως αποτέλε-

σμα μεγάλης προπαρασκευαστικής δουλειάς, η οποία και θα τον οδηγήσει στο σημείο εκείνο όπου οι λέξεις του συγγραφέα θα του γίνουν απαραίτητες για να εκφράσει τις σκέψεις του ενεργούντος προσώπου.

Οποιαδήποτε μηχανική απομνημόνευση του κειμένου οδηγεί σύμφωνα με τα λόγια του Κωνσταντίν Σεργκέεβιτς, στο να «επικάθεται στα μούσकुλα της γλώσσας», δηλαδή να τυποποιείται, να νεκρώνεται.

Στην αρχή της δουλειάς, σύμφωνα με τον Στανισλάφσκι, ο ηθοποιός δε χρειάζεται το κείμενο του συγγραφέα για να το απομνημονεύσει, αλλά για να γνωρίσει τις σκέψεις που κυφορούνται εντός του.

Η κατανόηση όλων των εσωτερικών παρορμήσεων του ενεργούντος προσώπου που υπαγορεύονται από συγκεκριμένα λόγια είναι μια ασυνήθιστα σύνθετη διαδικασία.

Στο βιβλίο *Η δουλειά του ηθοποιού με τον εαυτό του* ο Στανισλάφσκι έγραφε: «Να πιστεύεις στο αποκύημα της φαντασίας κάποιου άλλου και να το ζεις αληθινά είναι κατά τη γνώμη σας μικρό πράγμα; Γνωρίζετε όμως ότι μια τέτοια δημιουργία, πάνω σε ξένο θέμα, είναι συχνά πιο δύσκολη από το να δημιουργήσετε ο ίδιος με τη φαντασία σας; Αναδημιουργούμε τα θεατρικά έργα, αποκαλύπτουμε τι κρύβεται κάτω από τις λέξεις, βάζουμε το δικό μας υπόρρητο κείμενο στο κείμενο κάποιου άλλου, διαμορφώνουμε τη στάση μας απέναντι στους ανθρώπους και τις συνθήκες διαβίωσής τους· αφομοιώνουμε όλο το υλικό και το συμπληρώνουμε με τη φαντασία μας. Συνδεόμαστε μαζί του, εξοικειωνόμαστε πνευματικά και σωματικά· δημιουργούμε στον εαυτό μας την «αλήθεια του πάθους»· δημιουργούμε ως τελικό αποτέλεσμα της δουλειάς μας μια πραγματικά παραγωγική ενέργεια, στενά συνδεδεμένη με το μύχιο νόημα του έργου· δημιουργούμε ζωντανές, χαρακτηριστικές εικόνες στα πάθη και τα συναισθήματα του απεικονιζόμενου προσώπου».⁶

Ο Κωνσταντίν Σεργκέεβιτς αναζητούσε νέους τρόπους για να πετύχει εκείνη τη δημιουργική αυτοσυναίσθηση κατά την οποία αναδύεται με τον πιο οργανικό τρόπο η γνήσια δημιουργική ιδέα και λαμβάνει χώρα η διαδικασία υλοποίησής της.

Αυτό αφορά κυρίως την αρχική περίοδο, η οποία εν τέλει διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο για όλη τη μετέπειτα δουλειά.

Ο Στανισλάφσκι υποστήριζε ότι, αν η εργασία ξεκινά με τον ηθοποιό να απομνημονεύει το κείμενο, τότε στην καλύτερη περίπτωση θα το μεταφέρει στον θεατή αξιοπρεπώς ή όχι ακριβώς καλά. Και αυτό είναι φυσικό, καθώς στη ζωή πάντα λέμε μόνο αυτό που θέλουμε να πούμε, γνωρίζοντας με ακρίβεια τον σκοπό των λεγομένων μας. Στη ζωή μιλάμε πάντα «χάρη μιας γνήσιας, παραγωγικής και σκόπιμης λεκτικής ενέργειας». Στη ζωή εκφράζουμε τις σκέψεις μας με διαφορετικές λέξεις. Μπορούμε να επαναλάβουμε την ίδια σκέψη πολλές φορές, και πάντα ανάλογα με το σε ποιον τη λέμε, στο όνομα τίνος τη λέμε, θα βρούμε τις κατάλληλες λέξεις για αυτή τη σκέψη. Στη ζωή γνωρίζουμε ότι τα λόγια μας μπορούν να ευχαριστήσουν τους ανθρώπους, να πειράξουν, να καθησυχάσουν, να προσβάλουν... Και, απευθυνόμενοι στους ανθρώπους με λέξεις, πάντα δίνουμε σ' αυτές συγκεκριμένο νόημα. Στη ζωή ο λόγος μας εκφράζει τις σκέψεις μας, τα συναισθήματά μας, γι' αυτό διεγείρει και προκαλεί την αντίδραση των ανθρώπων γύρω μας. Στη σκηνή συμβαίνει κάτι άλλο. Χωρίς να βιώνουμε πλήρως τις σκέψεις και τα συναισθήματα του ήρωα του έργου και χωρίς να πιστεύουμε στις προτεινόμενες συνθήκες που μας υπαγορεύει ο συγγραφέας, πρέπει να προφέρουμε το –ξένο για μας– κείμενο του προσώπου που υποδούμαστε.

Τι λοιπόν πρέπει να κάνουμε ώστε το κείμενο του συγγραφέα να γίνει οργανικό, «δικό μας», το μόνο αναγκαίο ώστε ο λόγος να λειτουργεί ως εργαλείο της ενέργειας;

Και έτσι ο Στανισλάφσκι προτείνει να μελετήσετε με τόση ακρίβεια την ακολουθία των σκέψεων του ενεργούντος προσώπου, ώστε να μπορείτε να τις εκφράσετε με τα δικά σας λόγια. Πράγματι, αν γνωρίζουμε για τι ακριβώς πρόκειται να μιλήσουμε, χωρίς να γνωρίζουμε το κείμενο, θα μπορέσουμε με τα δικά μας λόγια να εκφράσουμε τη σκέψη του συγγραφέα.

Ο Στανισλάφσκι υποστήριζε ότι είναι απαραίτητο να κατανοήσουμε τις σκέψεις και τα συναισθήματα που ενυπάρχουν στο κείμενο. Έγραφε: «Υπάρχουν σκέψεις και υπάρχουν συναισθήματα που μπορείτε να τα εκφράσετε με τα δικά σας λόγια. Το όλο ζήτημα είναι σ' αυτά, κι όχι στις λέξεις. Η γραμμή του ρόλου ακολουθεί το υπόρρητο κείμενο, και όχι το ίδιο το κείμενο. Αλλά οι ηθοποιοί φυγοπονούν, δε φτάνουν στα βαθύτερα στρώματα του υπόρρητου κειμένου και προτιμούν να γλιστρούν στην επιφάνεια, στο περίγραμμα της λέξης, το οποίο μπορεί να προφερθεί μηχανικά, χωρίς να σπαταληθεί ενέργεια για να φτάσεις στην εσωτερική ουσία».⁷ Παλεύοντας με τον τυποποιημένο λόγο έβαζε τους μαθητές του να κατανοούν με κάθε λεπτομέρεια τις σκέψεις και τα συναισθήματα που υπαγορεύουν τα συγκεκριμένα λόγια του συγγραφέα, ώστε να μπορούν να εκτελέσουν τις ενέργειες που προτείνει ο συγγραφέας με τα δικά τους λόγια. Ο Στανισλάφσκι έλεγε ότι το μυστικό της τεχνικής του είναι ότι για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα δεν επιτρέπει στους ηθοποιούς να μαθαίνουν το κείμενο του ρόλου, απαλλάσσοντάς τους από την άνευ σημασίας τυπική απομνημόνευση, αλλά τους αναγκάζει να κατανοήσουν το νόημα του υπόρρητου κειμένου και να ακολουθήσουν την εσωτερική του γραμμή. Όταν το κείμενο είναι απομνημονευμένο, οι λέξεις χάνουν το πραγματικό τους νόημα και μετατρέπονται σε «μηχανική γυμναστική», «σε γλωσσική φλυαρία αποστηθισμένων ήχων». Και όταν ο ηθοποιός για κάποιο διάστη-

μα στερείται τις ξένες λέξεις, δεν έχει κάποιο λόγο να κρυφτεί και ακολουθεί ακούσια τη γραμμή της ενέργειάς του. Μιλώντας με δικά του λόγια κατανοεί το αδιαχώριστο του λόγου από τους στόχους και τις ενέργειες.

Σχετικά με την περίοδο των δοκιμών, κατά την οποία οι ηθοποιοί εξέφραζαν τις σκέψεις του συγγραφέα με τα δικά τους λόγια, ο Στανισλάφσκι γράφει:

Αυτό σας διασφάλισε από την ανάπτυξη της μηχανικής συνήθειας της τυπικής εκφοράς ενός άδειου, μη βιωμένου λεκτικού κειμένου. Σας φύλαξα τα υπέροχα λόγια του συγγραφέα για μια καλύτερη χρήση* όχι για χάρη της φλυαρίας, αλλά για χάρη της ενέργειας και της εκπλήρωσης του κύριου στόχου.⁸

Κατανοώντας ελεύθερα τις σκέψεις του δράντος προσώπου, δε θα είμαστε σκλάβοι του κειμένου και θα φτάσουμε σ' αυτό, όταν το χρειαστούμε, για να εκφράσουμε σκέψεις που ήδη καταλαβαίνουμε. Θα το αγαπήσουμε, γιατί το κείμενο του συγγραφέα θα εκφράζει καλύτερα και με μεγαλύτερη ακρίβεια τις σκέψεις με τις οποίες θα εξοικειωθούμε στη διαδικασία της ενεργητικής ανάλυσης.

* Η έμφαση προστέθηκε από τη συγγραφέα.