

Σόνια Μούρ

ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ

ή επαγγελματική εκπαίδευση
ένος ήθοποιού

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
Ἀνδρέας Τσάκας

ΤΙΤΛΟΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ

The Stanislavski System: The Professional Training of a Actor

© Σπύρος Μαρίνης & Σια Ο.Ε. Εκδόσεις ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ

Σόλωνος 76 Αθήνα, Τ.Κ. 106 80

Τηλ. 210.36.48.170 - 210.36.48.197, Fax. 210.36.48.033

Μάης 2012

ISBN 978-960-7107-12-1

ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ
ΑΘΗΝΑ 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ὁ Στανισλάβσκι καὶ τὸ σύστημά του	9
Ἡ μέθοδος τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν	29
Στοιχεῖα τῆς ἐνέργειας	35
Τὸ «μαγικό Ἄν»	35
Δοσμένες συνθήκες	36
Φαντασία	38
Συγκέντρωση τῆς προσοχῆς	41
Ἀλήθεια καὶ πίστη	45
Ἐπικοινωνία	48
Προσαρμογή	52
Χρονο-ρυθμὸς	55
Συγκινησιακὴ μνήμη	57
Ἀνάλυση μέσω γεγονότων καὶ ἐνεργειῶν	63
Τὸ ὑπερ-ἀντικείμενο καὶ ἡ «δια μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν	67
Τὰ σωματικὰ ἐφόδια τοῦ ἠθοποιοῦ	70
Δουλεύοντας τὸ ρόλο: τὸ χτίσιμο ἑνὸς χαρακτήρα	74
Ὁ σκηνοθέτης	91
Εὐγένιος Βαχτάνγκοφ: ὁ Μαθητὴς	96
Βιβλιογραφία	115

ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ

Δέν υπάρχει «σύστημα Στανισλάβσκι». Υπάρχει μόνο τό αυθεντικό, τό αναμφισβήτητο σύστημα τής ίδιας τής φύσης.
Οί καλλιτέχνες πού δέν προχωρούν πάνε προς τά πίσω.

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ

Ἡ δυσκολία πρέπει νά γίνεται συνήθεια, ἡ συνήθεια εὐκολη καί τό εὐκολο ἄμορφο.

ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ ΣΕΡΓΚΕΙ ΒΟΛΚΟΝΣΚΙ

Τό σύστημα δέν μπορεί νά ἀποστηθιστεῖ· πρέπει νά ἀφομοιωθεῖ, νά ἀπορροφηθεῖ σταδιακά. Γνώση τοῦ συστήματος σημαίνει ἰκανότητα χρησιμοποίησής του· πρέπει νά διδαχτεῖ σάν ἀδιάσπαστη ὁλότητα, χωρίς νά διαιρεθοῦν τά διάφορα στοιχεῖα του. Μεμονωμένη μελέτη τῶν στοιχείων μπορεί νά «τεμαχίσει» τή στάση τοῦ ἠθοποιῦ στή σκηνή.

Ὁ Στανισλάβσκι καί τό σύστημά του

Ἡ τέχνη ἐδραιώνει τίς βασικές ἀνθρώπινες ἀλήθειες πού πρέπει νά ἀποτελοῦν τή λυδία λίθο τής κρίσης μας...

... Προσβλέπω σέ μιὰ Ἀμερική πού θά ἀνεβάξει σταθερά τά καλλιτεχνικά ἐπιτεύγματα καί θά διευρύνει σταθερά τίς πολιτιστικές δυνατότητες γιά κάθε πολίτη.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΖΩΝ Φ. ΚΕΝΝΕΝΤΙ

Ὁμιλία στό Κολέγιο Ἄμχερστ, Ὀκτώβριος 1963

Διαθέτουμε πολλούς ταλαντούχους νέους πού θέλουν νά μποῦν στό θέατρο. Ἡ γνώση τῆς ἐπαγγελματικῆς τεχνικῆς μπορεί νά τοὺς μεταμορφώσει σέ καλλιτέχνες. Εἶναι καιρός νά σκεφτοῦμε τή δική μας παράδοση καί πῶς νά ἐνθαρρύνουμε τό θέατρό μας γιά ν' ἀνθίσει. Οἱ ἀπόψεις τοῦ Προέδρου Ἰέννεντι γιά τήν τέχνη ἀπηχοῦν αὐτές τοῦ Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς Στανισλάβσκι, τοῦ μεγάλου ῥώσου ἠθοποιῦ, σκηνοθέτη καί ἀναμορφωτῆ τοῦ θεάτρου. Γιά τόν Στανισλάβσκι τό θέατρο ἦταν ἕνας θεσμός πολιτιστικῆς καί ἠθικῆς διαπαιδαγώγησης. Πίστευε ὅτι τό θέατρο πρέπει νά βελτιώνει τό γοῦστο τῶν ἀνθρώπων καί νά ἀνυψώνει τό

επίπεδο της καλλιέργειάς τους. «Ο υπέρτατος σκοπός κάθε ηθοποιού πρέπει να είναι το να υπηρετήσει ένα τέτοιο θέατρο», έλεγε. Μέ αυτή την αρχή εκφραζε ο Στανισλάβσκι τούς αισθητικούς και ηθικούς στόχους της θεατρικής τέχνης.

«Τό θέατρο», έλεγε ο Στανισλάβσκι, «είναι ένας άμβωνας πού αποτελεί τό πιό δυνατό μέσο επιρροής». «Μέ την ίδια δύναμη μέ την όποια μπορεί τό θέατρο να έξευγενίσει τούς θεατές μπορεί και να τούς διαφθείρει, να τούς υποδιβάσει, να μολύνει τό γούστο τους, να μειώσει τή θέρμη τους, να προσδώλει τήν όμορφιά». «Άποστολή μου είναι να άνυψώσω τήν οικογένεια τών καλλιτεχνών από τήν άγνοια τήν ήμιμάθεια και τήν κερδοσκοπία και να δώσω στήν νεώτερη γενιά να καταλάβει ότι ο ηθοποιός είναι ο ιερέας τής όμορφιάς και τής αλήθειας». «Μερικοί ηθοποιοί αγαπούν τή σκηνή και τή τέχνη όπως τά ψάρια αγαπούν τό νερό», έγραψε στίς σημειώσεις του. «Ξαναγεννιούνται στήν άτμόσφαιρα τής τέχνης. Άλλοι αγαπούν όχι τήν ίδια τήν τέχνη αλλά τήν καριέρα του ηθοποιού, τήν επιτυχία. Ξαναγεννιούνται στήν εκτός σκηνης άτμόσφαιρα. Οί πρώτοι είναι υπέροχοι, οί άλλοι άπεχθείς». «Η συνήθεια του να είναι συνέχεια στήν επικαιρότητα, να επιδεικνύεται έντυπωσιακά, να δέχεται χειροκροτήματα, καλές κριτικές και λοιπά, είναι μεγάλος πειρασμός για τόν ηθοποιό. τόν συνηθίζει στή λατρεία, τόν "χαλάει". Τό φιλόδοξο προσώπακι του αρχίζει να χρειάζεται συνέχεια γαργάλημα». «Για να είναι κανείς ίκανοποιημένος μέ τέτοια ένδιαφέροντα πρέπει να είναι μία χυδαία μετριότητα. Ένας σοδαρός καλλιτέχνης δέν μπορεί να είναι ικανοποιημένος για πολύ από έναν τέτοιο τρόπο ζωής, οί σκηνοί όμως άνθρωποι γίνονται σκλάβοι τών πειρασμών τής σκηνης και διαφθείρονται. Γι' αυτό στή δουλειά μας —περισσότερο από κάθε άλλη—, πρέπει κανείς να επιβάλλεται

πάντα στόν έαυτό του. Ένας ηθοποιός χρειάζεται στρατιωτική πειθαρχία». Χωρίς συμβιβασμούς ή έξαιρέσεις και χωρίς λύπηση επέβαλε ο Στανισλάβσκι αυτή τήν πειθαρχία. «Θεωρώ τούς καλούς τρόπους μέρος τής δημιουργικότητας του ηθοποιού», ύποστήριζε. Σημείωνε επίσης, «Άν πρέπει να φτύνεις, μάθε να τό κάνεις πριν μπεις στό θέατρο».

Έπειδή πίστευε ότι τό ήθος έχει μεγάλη σημασία για τήν επιτυχία στό θέατρο, έλεγε ότι ακόμη και οί πολύ ταλαντούχοι ηθοποιοί πρέπει να θυσιάζονται αν δέν μπορούν να συμβάλουν στήν άρμονική άτμόσφαιρα τής ομάδας. Άφοϋ ή θεατρική τέχνη είναι συλλογική δουλειά, είναι άπαραίτητο ο καθένας απ' τήν ομάδα να δουλεύει για όφελος τής παράστασης και όχι μόνο για τόν έαυτό του. Τό ήθος, τό ψηλό ηθικό και ή σκληρή πειθαρχία είναι άπαραίτητα στοιχεία σε μία τέτοια ομάδα. Η άναπαράσταση τής ζωής στή σκηνή είναι, για τούς ηθοποιούς, πρόκληση και συγχρόνως ύπευθυνότητα προς τούς ανθρώπους πού έρχονται να τή δούν. Τό συναρπαστικό έπάγγελμα του ηθοποιού είναι υπεύθυνο, γιατί αυτός δίνει ζωή στό γραπτό έργο, αυτός κάνει τό έργο χειροπιαστό, ζωντανό, έγκυρο και συναρπαστικό. «Τό θέατρο χαλάει τό κοινό μέ τήν εύγενή του έξαρση», έπτε ο Στανισλάβσκι.

Τό ήθος διαποτίζει τή διδασκαλία του Στανισλάβσκι και είναι άρρηκτα συνδεμένο μέ τήν τεχνική του. Πίστευε ότι ένας ηθοποιός χωρίς ήθος είναι απλά ένας χειροτέχνης και χωρίς επαγγελματική κατάρτιση ένας απλός έρασιτέχνης. Ηθος, βαθιά γνώση και άψογος καλλιτεχνικός τρόπος έκφρασης είναι ή ουσία του συστήματος Στανισλάβσκι.

Σκοπός του ήταν να δώσει στόν ηθοποιό τόν έλεγχο του φαινόμενου τής έμπνευσης. Όταν ένας ηθοποιός είναι σε στιγμή έμπνευσης βρίσκεται στήν ίδια φυσική και αυθόρμητη κατάσταση πού βρισκόμαστε έμεις στή

ζωή και ζεί τις εμπειρίες και τις συγκινήσεις του χαρακτήρα που υποδύεται. Σέ μιá τέτοια κατάσταση, σκέφτηκε ó Στανισλάβσκι, ó ήθοποιός έχει τή μέγιστη δύναμη γιά νά επηρεάσει τό μυαλό και τά αισθήματα του κοινού του. Οί αισθητικές και ήθικες πεποιθήσεις του Στανισλάβσκι αποτέλεσαν τό σημείο εκκίνησης στή δουλειά του και τήν κινητήρια δύναμη γιά τή δημιουργία του συστήματός του.

Ήμουν μικρή όταν πέρασα στίς ύπερβολικά δύσκολες εισαγωγικές εξετάσεις γιά τό Τρίτο Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης τής Μόσχας που κατευθυνόταν και διευθυνόταν από τόν πίο όνομαστό από τούς μαθητές του Στανισλάβσκι τόν έξοχο Εύγένιο Β. Βαχτάνγκοφ. Ό Στανισλάβσκι έλεγε ότι ó Βαχτάνγκοφ διδάχτηκε τήν τεχνική καλύτερα άπ' ό,τι τήν είχε διδαχτεί ó ίδιος· πράγματι καμιά φορά έπαιρνε ó ίδιος μαθήματα άπ' τόν Βαχτάνγκοφ. Νά βλέπει κανείς τέτοιους δασκάλους τήν ώρα τής δουλειάς ήταν κάτι πραγματικά συγκλονιστικό. Ή άστειρευτη δημιουργική δύναμη του καθενός ήταν κάτι άπίστευτο· και οι δυό ζητούσαν άπόλυτα και άκούραστα από τόν έαυτό τους και τούς άλλους νά φτάσουν στήν άλήθεια πάνω στή σκηνή και νά δημιουργήσουν άληθινούς χαρακτήρες. Πάντα άνικανοποίητοι ó Στανισλάβσκι και ó Βαχτάνγκοφ, άγωνίζονταν συνεχώς γιά καλύτερα άποτελέσματα.

Ήταν άυτονόητο ότι όλοι στό Θεάτρο Τέχνης τής Μόσχας και τά Στούντιό του θά ήταν παρόντες στίς πρόδες είτε συμμετείχαν είτε όχι. Άφού λοιπόν ó Βαχτάνγκοφ εμφανιζόταν κάθε βράδυ και σέ μιá παράσταση, έρχόταν στό Στούντιο μετά τις έντεκα τό βράδυ και οι πρόδες μας συνεχίζονταν ως τις όχτώ τό πρωί. Άπό τά νεανικά μου άκόμα χρόνια ένδιαφερόμουν γιά τή σκηνοθεσία, έτσι κατά τή διάρκεια τής φοίτησής μου στό Στούντιο δέν έχασα ούτε μιá άπ' αυτές τις πρόδες. Προικισμένοι μέ τά δώρα τής έξαιρετικής φαν-

τασίας και του άυθόρμητου καλλιτεχνικού ταπεραμένου, ó Στανισλάβσκι και ó Βαχτάνγκοφ διέγειραν τούς ήθοποιούς συμμετέχοντας και οι ίδιοι σέ ρόλους στήν πρόδα.

Όταν τό Στούντιό μας έπαιξε *Τουραντό* στό ίδιο θέατρο Τέχνης τής Μόσχας, ó Στανισλάβσκι ήρθε στά παρασκήνια μέ σκοπό νά ένθαρρύνει τούς νέους ήθοποιούς. Ή διέγερση που προκάλεσε ή μεγαλοπρεπής του παρουσία ήταν φοβερή.

Έχοντας σπουδάσει άρχικά τό σύστημα στό Στούντιο και έχοντας αναλύσει άργότερα προσεκτικά τή θεωρία του, θά προσπαθήσω νά άποσαφηνίσω τί πέτυχε ó Στανισλάβσκι μέ τήν άκαμπτη λογική του, μέ τήν όξυμένη του παρατηρητικότητα, μέ τή σοβαρή του στάση προς τούς ήθοποιούς και μέ τήν άγάπη του γιά τό θέατρο. Ήπειδή τά επιστημονικά και καλλιτεχνικά του διδάγματα γιά τή δημιουργική θέση στήν σκηνή είναι ζωτικά γιά τό καλό θέατρο και έπειδή ήθελε άπλά βιβλία πάνω στήν τέχνη του ήθοποιού, θέλω νά μεταφέρω τή γνώση από τή θεωρία του στίς σημερινές ΗΠΑ.

Μιά αίτία παρανοήσεων γύρω από τό σύστημα Στανισλάβσκι είναι τό γεγονός ότι οι διάφοροι μαθητές του Στανισλάβσκι τό άφομοίωναν στά διάφορα στάδια του σχηματισμού του. Αυτό, χωρίς νά συνειδητοποιούν ότι τό σύστημα πέρασε από διάφορα στάδια ώσπου νά πάρει τήν τελική του μορφή. Έτσι δέν μπόρεσαν νά βρουν μιá κοινή γλώσσα και ή άσυμφωνία τους προκάλεσε σύγχυση σέ όσους δέν είχαν γνωρίσει τόν ίδιο τόν Στανισλάβσκι. Άλλη αίτία είναι ή άνεπάρκεια ύλικού στα άγγλικά γύρω από τά τελικά του συμπεράσματα και τις άλλαγές. Τό σύστημα Στανισλάβσκι είναι ή επιστήμη τής θεατρικής τέχνης. Σάν επιστήμη έπίδεχεται άλλαγές, έχει άπεριορίστες δυνατότητες γιά πειράματα και έρευνες. Στοιχεία του συστήματος έξελί-

σονται συνεχώς και δοκιμάζονται, όπως ακριβώς τα καινούρια χημικά προϊόντα δοκιμάζονται στα εργαστήρια.

Προτού γεννηθεί ο Στανισλάβσκι, τό 1863, ο Μίκαελ Σέπκιν (1788-1863) είχε ήδη ξεκινήσει έναν αγώνα κατά του ψεύτικου στομφώδους ύφους. Αυτός ο μεγάλος ήθοποιός του Αυτοκρατορικού Θεάτρου Μαλί, πού τον αποκαλοῦσαν «πατέρα του ρεαλισμού», ήταν ο πρώτος πού εισήγαγε τό αληθοφανές και ρεαλιστικό παίξιμο στό ρώσικο θέατρο. Ο Στανισλάβσκι επηρεασμένος από τή διδασκαλία του Σέπκιν και από τήν εκπληκτική μαθήτριά του τήν ήθοποιό Γλυκερία Φεντότοβα, άρχισε νά δουλεύει πάνω σέ μία τεχνική πού θά επέτρεπε στόν ήθοποιό νά χτίσει ένα ζωντανό ανθρώπινο τύπο πάνω στή σκηνή. Οί ιδέες του ήταν επίσης σημαντικά επηρεασμένες από τά έργα του Άντον Τσέχοφ. Τά όνόματα αυτών των δυό δασκάλων, μαζί μέ αυτό του θεατρικού συγγραφέα και σκηνοθέτη Βλαντιμίρ Ίβάνοβιτς Νεμίροβιτς-Ντανσένκο, συνδέθηκαν άρρηκτα μέ τό Θέατρο Τέχνης τής Μόσχας. Ο Τσέχοφ έγραψε για ζωντανούς τύπους άντρών και γυναικών έψαξε για τήν εσωτερή όμορφιά στους ανθρώπους και έδειξε τήν άσημαντότητα και τά πάθη τους. Κάτω άπ' τήν επίδραση του Σέπκιν και του Τσέχοφ ο Στανισλάβσκι μέσα από τήν καλλιτεχνική σύλληψη άγωνίστηκε νά δημιουργήσει μία πραγματική εικόνα τής ζωής πάνω στή σκηνή.

Τό σύστημα άποδείχτηκε ζωτικά άπαραίτητο όχι μόνο για τους άρχάριους μά και για τους έμπειρους ήθοποιούς. Ο Στανισλάβσκι απέδειξε ότι ένας ήθοποιός μέ μεγάλο ταλέντο και ικανότητα για νά αποδώσει λεπτές άποχρώσεις του ρόλου χρειάζεται περισσότερο τήν τεχνική από άλλους και έτσι έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στήν άπόρριψη τής πολύ διαδομένης άποψης πολλών άνίδεων ότι ένα ταλαντούχος ήθοποιός

δέ χρειάζεται καθόλου τήν τεχνική.

Η απλότητα και ή σκηνική αλήθεια έγιναν βασικές άρχές και τό σύστημα Στανισλάβσκι έμφανίστηκε σάν ένα ισχυρό όπλο κατά τής προχειρότητας, των κλισέ και του μανιερισμού. Τό σύστημα εξέλιχτηκε σέ δημιουργική τεχνική για τήν πιο αληθινή άπεικόνιση χαρακτηριστων σέ κάθε έργο κωμωδία ή δράμα, του Τσέχοφ ή του Ίψεν, του Σέξπηρ ή του Ο'Νήλ. Τό σύστημα άναγνωρίστηκε σάν μία επαναστατική εξέλιξη στό θέατρο και άρχισε νά εφαρμόζεται σέ κάθε γωνιά τής Ρωσίας, ακόμα και από ήθοποιούς θιάσων μέ τάσεις τελείως διαφορετικές από εκείνες του Θεάτρου Τέχνης τής Μόσχας.

Τό σύστημα Στανισλάβσκι προορισμένο νά παίξει εξέχοντα ρόλο στήν εξέλιξη του θεάτρου του 20ού αιώνα, γεννήθηκε χάρη στή γεμάτη άυταπάρρηση άναζήτηση από τον Στανισλάβσκι για πάνω από σαράντα χρόνια, άπαντήσεων σέ προβλήματα ήθοποιών, σκηνοθετών και των νόμων τής δημιουργικότητας. Πουθενά στόν κόσμο του θεάτρου δέν μπορούν νά λυθούν σκηνοθετικά ή έρμηνευτικά προβλήματα χωρίς νά ληφθούν υπόψη τά διδάγματα του Στανισλάβσκι. Χάρη στήν όρολογία του συστήματος —κύριος σκοπός, λογική των ενεργειών, δεδομένες συνθήκες, επικοινωνία, υπερκείμενο, εικόνες, χρονο-ρυθμός και άλλα— δημιουργήθηκε μία κοινή γλώσσα.

Ο Στανισλάβσκι ανακάλυψε και έδωσε μορφή σέ νόμους, δέν πρόλαβε όμως νά τους αναπτύξει διεξοδικά. Παρόλο πού τά επιστημονικά, αισθητικά και ήθικά θεμέλια του συστήματος δέν μπορούν νά αλλάξουν, μπορούν νά αναπτυχθούν περισσότερο.

Μετά τό θάνατο του Στανισλάβσκι ή διδασκαλία του έγινε άντικείμενο αναλύσεων και μελέτης από σημαντικούς ήθοποιούς, μελετητές και επιστήμονες. Χάρη στίς προσπάθειες αυτών των ειδικών νά περισώσουν τή δι-

δασκαλία του Στανισλάβσκι, για τό παγκόσμιο θέατρο, τό σύστημα έγινε πιό προσιτό και όρισμένες από τίς πιό περίπλοκες απαιτήσεις του περισσότερο κατανοητές. Τά αποτελέσματα τής μελέτης τους είναι σημαντικά όχι μόνο για τούς ήθοποιούς και τούς σκηνοθέτες — για τούς όποιους δημιούργησε τό σύστημά του ό Στανισλάβσκι — μά και για τούς δραματογράφους, ακόμα και για τούς επιστήμονες. «Τό θέατρο και ή δραματουργία αποτελούν μία όλότητα» είπε ό Στανισλάβσκι. «Μόνο σάν αποτέλεσμα τών δύο τεχνών, τής του δραματογράφου και τής θεατρικής μονάδας, μπορεί νά γεννηθεί ή νέα αξία, ή παράσταση».

Πρίν από τόν Στανισλάβσκι οί δραματικές σχολές σ' όλο τόν κόσμο δίδασκαν μόνο τά στοιχεία πού άφορούσαν τή σωματική εκπαίδευση ενός ήθοποιού: μπαλέτο, ξιφασκία, όρθοφωνία, όμιλία, άπαγγελία, πού για τή σημασία τους θά μιλήσουμε περισσότερο. Δέν ύπήρχε πνευματική τεχνική ύποκριτικής. Ή ιστορική σημασία του Στανισλάβσκι έγκειται στην ανακάλυψη νόμων για τή δημιουργικότητα του ήθοποιού και στη διατύπωση άπ' αυτόν τής πρώτης θεωρίας τής θεατρικής τέχνης.

Οί θεατρολόγοι όλου του κόσμου συμφωνούν ότι μόνο οί ήθοποιοί οί ικανοί νά ανακαλύψουν τήν εσωτερη ζωή του προσώπου πού ύποδύονται οί ικανοί νά χτίσουν «τή ζωή του ανθρώπινου πνεύματος», όπως τό άποκαλούσε ό Στανισλάβσκι, θά όδηγήσουν τό θέατρο στη πρόοδο. Δέν είναι οί ειδικά χτισμένες σκηνές και αίθουσες, ούτε ακόμα και τά εύρήματα τών σκηνοθετών, αλλά οί ήθοποιοί οί ικανοί νά δημιουργήσουν παντοτινούς ανθρώπινους τύπους μέ τό δικό τους μοναδικό εσωτερο κόσμο, πού θά βοηθήσουν τό θέατρο νά αναπτυχθεί. Ή συνεχής αντιμετώπιση μιās νέας προσωπικότητας, πού συμμετέχει σε ό,τι συμβαίνει γύρω της, παρουσιάζει ανεξάντλητες δυνατότητες για

τόν ήθοποιό.

«Οί καλλιτέχνες τών χρωμάτων, τών ήχων, τής σμίλης και τών λέξεων διαλέγουν τήν τέχνη τους ώστε νά επικοινωνούν μέσω του έργου τους μέ άλλους ανθρώπους», έγραψε ό Στανισλάβσκι. Σκοπός συνεπώς τής τέχνης είναι ή πνευματική επικοινωνία μέ τούς ανθρώπους. Ή πνευματική δημιουργική διαδικασία πρέπει νά μεταβιβάζεται στο κοινό. «Τό πιό σπουδαίο πράγμα είναι τό χτίσιμο τής ζωής του ανθρώπινου πνεύματος», έλεγε ό Στανισλάβσκι και δημιούργησε μία τεχνική μέ τή βοήθεια τής όποιας οί ήθοποιοί μπορούν νά χτίσουν τό ψυχολογικό ύπόβαθρο ενός ρόλου, τόν εσωτερο κόσμο του χαρακτήρα πού ζωντανεύει πάνω στη σκηνή.

Τά διδάγματα του Στανισλάβσκι δέν είναι τό αποτέλεσμα προσωπικών του εικάσιών: συνιστούν όλόκληρη επιστήμη πού στηρίζεται στις ανθρώπινες λειτουργίες σύμφωνα μέ τούς νόμους τής φύσης. Αυτοί οί νόμοι είναι αναγκαστικοί για όλους τούς ανθρώπους. Ό τίτλος πού έδωσε ό Στανισλάβσκι στο σύστημά του — «Ή στοιχειώδης γραμματική τής δραματικής τέχνης» — δίνει έμφαση στην παγκοσμιότητα τών νόμων για κάθε ήθοποιό πού χτίζει όποιοδήποτε χαρακτήρα σε όποιοδήποτε έργο. «Ό,τι γράφω δέν άφορά μά έποχή και τούς ανθρώπους της, αλλά τήν όργανική φύση τών καλλιτεχνών κάθε εθνικότητας και κάθε έποχής» έλεγε. Έτσι τό σύστημα δέν μπορεί νά αποκληθεί ρώσικο φαινόμενο και δε χρειάζεται νά «προσαρμοστεί» στους άμερικανούς ήθοποιούς ή σε ήθοποιούς όποιασδήποτε εθνικότητας. Μέσω του συστήματος μαθαίνουν οί ήθοποιοί τούς φυσικούς νόμους και τή συνειδητή τους χρήση ώστε νά αναπλαστεί ή ανθρώπινη συμπεριφορά στη σκηνή.

Χάρη στην επαφή του μέ τό μεγάλο επιστήμονα Ίβάν Πέτροβιτς Παβλόφ (1849—1936), πού οί θεωρίες του για τά έξαρτημένα ανακλαστικά απέκτησαν ιδιαί-

τερο κύρος τήν ίδια εποχή μέ τίς θεωρίες τοῦ Στανισλάβσκι, ὁ ἀναμορφωτής τοῦ θεάτρου εἶχε τήν εὐκαιρία νά σπουδάσει νευροφυσιολογία καί νά βάλει ἐπιστημονικά θεμέλια στό σύστημά του. Ἀκόμα καί ἐπιστήμονες ἔμειναν κατάπληκτοι ἀπό τίς ἀνακαλύψεις του.

Ὁ Στανισλάβσκι παρατήρησε ὅτι (ἴσως λόγω τῆς τεχνητῆς ἀτμόσφαιρας στή σκηνή) οἱ αἰσθήσεις τοῦ ἠθοποιῦ μπροστά σέ κόσμο εἶναι εὐκολο νά παραλύσουν. Τότε ὁ ἠθοποιός χάνει τήν αἴσθηση τῆς ἀληθινῆς ζωῆς καί ξεχνάει τό πῶς γίνονται τά ἀπλούστερα πράγματα πού κάνει φυσικά καί αὐθόρμητα στή ζωή. Ὁ Στανισλάβσκι κατάλαβε ὅτι ὁ ἠθοποιός πρέπει νά μάθει ἀπ' τήν ἀρχή νά βλέπει καί ὄχι μόνο νά παριστάνει ὅ,τι βλέπει, νά ἀκούει καί ὄχι μόνο νά παριστάνει ὅ,τι ἀκούει, ὅτι πρέπει νά μιλάει στούς συναδέλφους του ἠθοποιούς καί ὄχι μόνο νά διαβάζει τό κείμενο, ὅτι πρέπει νά σκέπτεται καί νά αἰσθάνεται.

Ἦξερε ὅτι τό μυαλό τοῦ ἠθοποιῦ ἢ θέληση καί τό συναίσθημα – οἱ τρεῖς δυνάμεις πού διέπουν τήν ψυχική μας ζωή – πρέπει νά συμμετέχουν στή δημιουργία ἑνός ζωντανοῦ ἀνθρώπου στή σκηνή. Στήν ἐπίκληση τῶν συναισθημάτων ὁ Στανισλάβσκι ἀντιμετώπισε ἕνα δύσκολο πρόβλημα. Ἀνακάλυψε ὅτι ὑπάρχουν μέσα μας λειτουργίες πού δέν μποροῦμε νά τίς ἐλέγξουμε. Γιά παράδειγμα, δέν μποροῦμε νά ἐλαττώσουμε κατά βούληση τούς παλμούς τῆς καρδιάς ἢ νά διαστείλουμε τίς φλέβες τόσο εὐκολο ὅσο μποροῦμε νά κλείσουμε τά μάτια ἢ νά σηκώσουμε τό χέρι μας, οὔτε μπορεῖ ἕνας ἠθοποιός, πού θγαίνει στή σκηνή, χωρίς προσωπικό λόγο, νά δοκιμάσει αἰσθήματα ὅπως φόβο, συμπόνοια, χαρά, ἢ θλίψη καί νά τά ἐξουσιάσει, ἐπειδή οἱ συναισθηματικές ἀντιδράσεις ἀνήκουν ἐπίσης σέ τέτοιους ἀνεξέλεγκτους μηχανισμούς.

Σ' αὐτούς τούς ἐσώτερους μηχανισμούς ὁ Στανισλάβσκι ἔδωσε τό ὄνομα *ὑποσυνείδητο*. Τό πρόβλημα

τοῦ φαινόταν ἄλυτο μέχρις ὅτου ἐνῶ παρακολουθοῦσε μεγάλους ἠθοποιούς, συνειδητοποίησε ὅτι ἕνας ἠθοποιός, παρόλο πού δέν ἔχει κανένα πραγματικό λόγο νά ὑποφέρει ἢ νά χαίρεται στή σκηνή, ἀρχίζει νά ἔχει ἀληθινά συναισθήματα ὅταν ἐμπνέεται. Αὐτό τό γεγονός ἔδωσε στόν Στανισλάβσκι τήν ἰδέα ὅτι τό *ὑποσυνείδητο* – τό ἀνεξέλεγκτο σύμπλεγμα συναισθημάτων – δέν εἶναι τελείως ἀπρόσιτο καί ὅτι θά πρέπει νά ὑπάρχει κάποιο κλειδί πού θά «ἀνοιγε» ἐκούσια αὐτό τόν ἐσώτερο μηχανισμό. Ἀρχισε νά ἐξετάζει τήν πιθανότητα τῆς σκόπιμης διέγερσης συναισθημάτων, τῆς ἔμμεσης ἐπιρροῆς πάνω στόν ψυχολογικό μηχανισμό, πού εἶναι ὑπεύθυνος γιά τή συναισθηματική κατάσταση ἑνός ἀνθρώπου.

Στή διάρκεια τῆς πολύχρονης ἐρευνᾶς του ὁ Στανισλάβσκι πειραματίστηκε μέ διάφορα «συνειδητά μέσα πάνω στό ὑποσυνείδητο». Καθένα ἀπ' αὐτά τά μέσα – συμπεριλαμβανόμενης καί τῆς ἔντασης τῶν συναισθημάτων, τόσο δημοφιλούς ἀνάμεσα στούς ἀμερικανούς ἠθοποιούς – παρόλο πού ἦταν προοδευτικά γιά τόν καιρό τους, ἀπογοήτευσαν τόν Στανισλάβσκι, μέχρις ὅτου ἀνέπτυξε «τή μέθοδο τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν», πού τήν ἀποκάλεσε τό κλειδί τῶν σωματικῶν ἀντιδράσεων τοῦ ἠθοποιῦ, τή βάση τῆς δημιουργίας του, τήν οὐσία ὄλου τοῦ συστήματος καί τή δημιουργική του κληρονομιά στό θέατρο. «Ἡ μέθοδος τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι, «εἶναι τό ἀποτέλεσμα δουλειᾶς ὀλόκληρης τῆς ζωῆς μου».

Ἔτσι ἀνακάλυψε τό δρόμο μέσα ἀπ' «τό συνειδητό γιά νά φτάσει τό ὑποσυνείδητο», ἕναν δρόμο πού ἔψαχνε περισσότερο ἀπό σαράντα χρόνια. (Λεπτομερῆς ἀνάλυση τῆς μεθόδου τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν γίνεται στό ἐπόμενο κεφάλαιο). Παρόλο πού ἔδωσε ὄνομα στό κλειδί γιά τό ὑποσυνείδητο στό τέλος τῆς καριέρας του, δέν ἦταν μιά ὄψιμη προσθήκη στό σύστημα. Ἡ

θεωρία του για τήν ενέργεια βρίσκεται μέσα σ' όλη τήν τεχνική από τήν άρχή ως τό τέλος· είναι τό λάιτ-μοτίβ όλου του συστήματος. Όσο πληρέστερα καταλάβαινε ό Στανισλάβσκι τήν ανθρώπινη συμπεριφορά πού τήν αποκαλούσε «ένέργεια», τόσο τό σύστημα εξελισσόταν. Άπό τότε πού ή επιστήμη επικύρωσε ότι ή μέθοδος των σωματικών ενεργειών βασίζεται στους νόμους τής ψυχολογίας ή δημιουργική κατάσταση ενός ήθοποιού (όταν συμμετέχει όλος ό ψυχολογικός του μηχανισμός) εξαρτάται από αυτούς ακριβώς τους νόμους οι όποιοι και δέν μπορούν νά άγνοηθούν. Μέ τήν θεωρία αυτή ό Στανισλάβσκι *άνέστρεψε* τή χρήση των μέσων μέ τά όποια προσπαθούσε νά φέρει τόν ήθοποιό σέ δημιουργική κατάσταση. Κατάλαβε ότι μιά εμπειρία πριν από τήν είσοδο του ήθοποιού μπορούσε νά συμβεί μόνο κατά τύχη. Στην πραγματικότητα ό ήθοποιός βγαίνει στή σκηνή για νά εκτελέσει άπλές σωματικές ενέργειες χωρίς νά υπάρχει καμιά προηγούμενη εμπειρία. Η έκτέλεση αυτής τής μοναδικής σωματικής ενέργειας του ήθοποιού εμπειρέχει άνακλαστικά και τήν ψυχολογική πλευρά τής ενέργειας και κατά συνέπεια εμπειρέχει συναισθήματα.

Οί όροι «συνειδητό» και «ύποσυνείδητο» σημαίνουν στήν πραγματικότητα «έλεγχόμενο» και «μή έλεγχόμενο». Η δουλειά του ήθοποιού δέν είναι μιά ύποσυνείδητη διαδικασία. Τό σύστημα Στανισλάβσκι δέν επιτρέπει στον ήθοποιό νά είναι άντικείμενο τυχαίων διαισθήσεων. Στην πραγματικότητα ή συνειδητή δραστηριότητα κατέχει πρωταρχικό ρόλο στό σύστημα. Άπ' τή στιγμή όμως πού ένας ήθοποιός έχει προετοιμάσει συνειδητά τό μοντέλο του ρόλου του και πλησιάζει τά γεγονότα του έργου σαν νά συμβαίνουν για πρώτη φορά (άκολουθώντας τήν υπόδειξη του Στανισλάβσκι «σήμερα, έδώ, τώρα», πού κάνει κάθε παράσταση και διαφορετική), ή έπαφή του μέ τό κοινό μπορεί νά γεν-

νήσει άληθινές, αυθόρμητες ενέργειες οι όποιες μπορεί νά είναι άπροσδόκητες και για τόν ίδιο τόν ήθοποιό. Αυτές είναι στιγμές «ύποσυνείδητης» δημιουργικότητας· ένας ήθοποιός *αυτοσχεδιάζει* παρόλο πού τό κείμενο και τό μοντέλο του ρόλου του είναι αυστηρά καθορισμένα. Τέτοια δημιουργικότητα ή εμπνευσμένος αυτοσχεδιασμός είναι ό σκοπός και ή ουσία τής σχολής ύποκριτικής του Στανισλάβσκι. Όλες οι άναζητήσεις του Στανισλάβσκι προσανατολίζονταν στήν εύρεση τρόπου ώστε νά «δαμάσει» αυτό τό φαινόμενο και νά τό ύποτάξει στό συνειδητό έλεγχο του ήθοποιού. Οί ήθοποιοί σπάνια έχουν συνείδηση αυτών των στιγμών τής ύποσυνείδητης δημιουργικότητας και δυσκολεύονται νά τις διατηρήσουν· οι στιγμές πεθαίνουν αν ό ήθοποιός προσπαθήσει νά τις έπαναλάβει μηχανικά. Τό θέατρο, πού, κατά τόν Στανισλάβσκι, είναι ή καλλιτεχνική ανάπτυξη τής ζωής, μοιράζεται ένα από τά μεγάλα προβλήματα τής ζωής: οι στιγμές πού περνούν στή σκηνή δέν μπορούν νά έπαναληφθούν, όπως οι στιγμές πού φεύγουν στήν πραγματική ζωή δέν μπορούν νά έρθουν πίσω. Όταν οι ήθοποιοί προσπαθούν νά έπαναλάβουν ό,τι έκαναν τό προηγούμενο βράδυ, τό θέατρο παύει νά είναι τέχνη, γιατί παύει νά είναι ζωντανό. Κάθε παράσταση ενός ζωντανού θεάτρου είναι διαφορετική, όπως κάθε μέρα είναι διαφορετική άπ' τήν προηγούμενη και άφού τό θέατρο πρέπει νά είναι ζωντανό, πρέπει νά υπάρχουν ζωντανόί άνθρωποι στή σκηνή.

Ό Στανισλάβσκι προσδιόρισε τις ευνοϊκές συνθήκες για ύποσυνείδητη δραστηριότητα ή εμπνευσμένο αυτοσχεδιασμό, πού είναι ό σκοπός τής τέχνης του ήθοποιού. Θα δούμε ότι γεννιέται από τή συνειδητή προσπάθεια του ήθοποιού πού είναι κύριος τής τεχνικής του. Η εμπνευση είναι *άποτέλεσμα* μιάς συνειδητά σκληρής εργασίας κι όχι ή δύναμη πού ύποκινεί τή

δουλειά. Καί ὅπως εἶπε ὁ Στανισλάβσκι: «δέν ὑπάρχουν ἀτυχήματα στήν τέχνη, παρά μόνο καρποί σκληρῆς ἐργασίας».

Τό πρῶτο ἐπιστημονικό βιβλίο πού ἀνέλυσε τό σύστημα Στανισλάβσκι ἀπό τή σκοπιά τῆς νευροφυσιολογίας εἶναι τό *Ἡ μέθοδος τοῦ Κ.Σ. Στανισλάβσκι καί ἡ φυσιολογία τῶν συναισθημάτων* τοῦ Π.Β. Σιμόνοφ, διακεκριμένου φυσιολόγου καί μέλους τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν τῆς ΕΣΣΔ. Ὁ Σιμόνοφ δέν πιστεύει ὅτι ἕνας ἠθοποιός πρέπει νά σπουδάσει φυσιολογία γιά νά παίξει πειστικά· τό σημαντικό ὅμως εἶναι ὅτι ἡ φυσιολογία ἀπέδειξε ἐπιστημονικά τήν ὀρθότητα τοῦ συστήματος Στανισλάβσκι. «Τό νά μή μελετοῦν τό σύστημα Στανισλάβσκι», λέει ὁ Σιμόνοφ «εἶναι γιά τούς ἠθοποιούς τόσο ἐπικίνδυνο ὅσο γιά τούς συγγραφεῖς τό νά μή μελετοῦν τούς κανόνες τῆς γλώσσας». Ὁ Σιμόνοφ πάντως προειδοποιεῖ ὅτι δέν προσπαθεῖ νά διδάξει τούς ἠθοποιούς, ἀλλά νά διδαχθεῖ ἀπό τόν Στανισλάβσκι γιά τόν δικό του τομέα.

Οἱ Ρῶσοι ἐπιστήμονες, μέ τή βοήθεια σημαντικῶν θεατρολόγων, βρῆκαν στό σύστημα Στανισλάβσκι μιᾶ ἀνεκτίμητη πηγή παρατηρήσεων πού ἀφοροῦν τή φυσιολογία καί τά προβλήματα τῶν ἐλεγχόμενων καί ἀνεξέλεγκτων ἀντιδράσεων. Κατάλαβαν ὅτι τό μότο τοῦ Στανισλάβσκι «ὑποσυνειδήτο μέσω συνειδητῶν μέσων» ἔχει ἄμεση σχέση μέ τά σύγχρονα προβλήματα τῆς ἀνθρώπινης νευροφυσιολογίας. Ὁ Σιμόνοφ λέει: «ἡ σύγχρονη ὀρθολογιστική ψυχοθεραπεία δέν ἔχει στή διάθεσή της τά συγκεκριμένα μέσα συνειδητῆς ἐπίδρασης πάνω στίς νευρώσεις, πού δέν μποροῦν νά ἐπηρεαστοῦν ἀπό ἄμεση προσπάθεια τῆς θέλησης... Ἡ ἀπώλειά μας εἶναι ἀκόμα πιά μεγάλη, γιατί σύστημα τέτοιων μέσων ὑπάρχει· ἔχει ἀναπτυχθεῖ σ' ὅλη του τήν ἔκταση καί ἔχει δοκιμαστεῖ στή πράξη χιλιάδες φορές. Τό σύστημα πού ἐννοοῦμε εἶναι ἡ "μέθοδος τῶν

σωματικῶν ἐνεργειῶν" τοῦ Στανισλάβσκι». Στήν ἀνάλυσή του ὁ Σιμόνοφ καταλήγει ὅτι ἀναμφισβήτητα οἱ κανόνες πού διαμορφώθηκαν ἀπό τόν Στανισλάβσκι εἶναι οἱ νόμοι τῆς δημιουργικότητας τοῦ ἠθοποιοῦ. Καί ὁ Σιμόνοφ ἐπικυρώνει τόν κανόνα τοῦ Στανισλάβσκι: «τά συναισθήματα δέν μποροῦν νά διεγερθοῦν ἄμεσα».

Πιστεύοντας ἀπόλυτα ὅτι τό χτίσιμο τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος εἶναι *ἰδιαίτερα* σημαντικό στήν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ, ὁ Στανισλάβσκι δέν κουράστηκε ποτέ νά ἐπαναλαμβάνει ὅτι ὁ ἠθοποιός πρέπει νά ἐνσαρκώνει τίς ἀντιδράσεις ἑνός χαρακτήρα καί νά τόν κάνει νά βλέπεται καί νά ἀκούγεται – νά εἶναι τελείως διαφανῆς στό κοινό. Ἕνας ἠθοποιός μέ ἐλαττωματική ἄρθρωση ἢ ἀγύμναστη φωνή καί σῶμα δέ θά καταφέρει νά μεταδώσει τίς λεπτές ἀποχρώσεις τῆς ἐσώτερης ζωῆς καί θά προκαλέσει πλήξη στό κοινό. Ὁ Στανισλάβσκι ἐπέμενε στό συνεχές ραφινάρισμα τοῦ σωματικοῦ ἐξοπλισμοῦ τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἡ ἄποψη τοῦ Στανισλάβσκι γιά τήν ἐνσάρκωση τῆς ἐσώτερης ζωῆς συμφωνεῖ μέ αὐτά πού εἶπε ὁ Λεονάρντο ντά Βίντσι στους μαθητές του: «ἡ ψυχή δέν μπορεῖ νά ὑπάρχει χωρίς τό σῶμα της, γιατί χωρίς τό σῶμα δέν μπορεῖ νά αἰσθανθεῖ ἢ νά κάνει ὅτιδήποτε· γι' αὐτό φτιάξτε μιᾶ φιγούρα μέ τέτοιο τρόπο ὥστε ἡ στάση της νά λέει τί ὑπάρχει στή ψυχή της». Καί ὁ Φιοντόρ Σαλιάπιν, ὁ μέγας τραγουδιστής καί ἠθοποιός, ἔλεγε: «μιᾶ χειρονομία εἶναι κίνηση ὄχι τοῦ σώματος μά τῆς ψυχῆς». Πρῖν ἀπ' τόν Στανισλάβσκι, ἡ ἐκπαίδευση ἑνός ἠθοποιοῦ συνίστατο κύρια στήν ἐκμάθηση τονισμῶν καί χειρονομιῶν. Αὐτό εἶχε σάν ἀποτέλεσμα προσποιστές πόζες καί ρηχῆ ρητορεία. Ἡ κατάργηση ὅμως ὅλων αὐτῶν δέ σημαίνει ἀδιαφορία γιά τή ζωντάνια τοῦ λόγου. «Κάθε σημεῖο στίξης ἔχει τό δικό του τονισμό», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι. «Θησαυρός τά λόγια». Μέσω

τῆς τεχνικῆς του οἱ ἠθοποιοὶ μαθαίνουν νά «πλουτίζουν τό ἔδαφος» πού κάνει τόν τονισμό τους ἐκφραστικό.

Ἡ ἀπαίτησή του γιά πραγματική ἀλήθεια, ἀπλότητα καί νατουραλιστική ὑποκριτική δέ σημαίνει ἀπλά μιὰ ἐξωτερική παρουσίαση τῆς νατουραλιστικότητας. Ὁ Σταλισλάβσκι πολέμησε μέ ἀποφασιστικότητα τό νέο κλισέ τῆς «νατουραλιστικότητας», πού χρησιμοποιούσαν ἠθοποιοὶ πού δέν τόν καταλάβαιναν. Ἡ σημαντική ἀπαίτησή του «προχώρα μόνος σου», πού θά ἐξετάσουμε στό κεφάλαιο «Δουλεύοντας τό ρόλο», πολλές φορές ὑπεραπλουστεύτηκε. Καλό θέατρο εἶναι τό θέατρο τῆς βαθιᾶς σκέψης καί τῆς βαθιᾶς πνευματικῆς ἐμπειρίας. Στό καλό θέατρο ὁ ἠθοποιός δημιουργεῖ τίς ἐσώτερες ἐμπειρίες τοῦ χαρακτήρα, τίς ἐνσαρκώνει καί κάνει αὐτήν τή δημιουργική διαδικασία ἀντιληπτή στό κοινό. Οἱ ἠθοποιοὶ πού παίζουν μόνο τούς ἑαυτούς τους εἶναι ἀφηρημένοι. Ὁ χαρακτήρας εἶναι ἕνα καινούργιο ἀνθρώπινο ὄν γεννημένο ἀπό τά στοιχεῖα τοῦ ἴδιου τοῦ ἠθοποιοῦ σέ συνδυασμό μέ ἐκεῖνα τοῦ χαρακτήρα, ὅπως τά ἔχει συλλάβει ὁ συγγραφέας.

Ὁ φόβος πολλῶν ὅτι τό σύστημα Στατισλάβσκι θά ὀδηγήσει τούς ἠθοποιούς σ' ἕνα «ἐπίπεδο ὁμοιομορφίας» εἶναι τελείως ἀβάσιμος. Ἀντίθετα, τό σύστημα βοηθάει στήν ἀνάπτυξη τῶν ἰδιαίτερων χαρακτηριστικῶν κάθε ἠθοποιοῦ. Οἱ νόμοι τῆς ὀργανικῆς συμπεριφορᾶς εἶναι ἴδιοι γιά κάθε ἠθοποιό, κάθε ἐπανεσάρκωση ὅμως θά εἶναι διαφορετική καί ἡ προσωπικότητα κάθε ἠθοποιοῦ θά σημαδεύει τίς δημιουργίες του στή σκηνή μέ τό δικό της χαρακτηριστικό σημάδι.

Τό σύστημα Στατισλάβσκι δέν παρουσιάζει μόνο νόμους πού εἶναι ὑποχρεωτικοί γιά κάθε ἠθοποιό καί γιά κάθε σκηνοθέτη, ἀλλά προσφέρει καί μιὰ συγκεκριμένη μέθοδο δουλειᾶς πάνω σ' ἕνα ἔργο ἢ ἕνα ρόλο. Ἔτσι, ὁ ἠθοποιός χτίζει ἕνα ζωντανό καί τυπικό χαρακτήρα

πάνω στή βάση τῆς ὀργανικῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἀνθρώπινου ὄντος.

Τό σύστημα προετοιμάζει ἀκόμα τόν ἠθοποιό γιά μιὰ *συλλογική δημιουργία* – τή λογική, ἀληθινή, μέ κάποιο σκοπό ἀμοιβαία συμπεριφορά ὅλων τῶν χαρακτήρων. Ὅπως ἀκριβῶς ἡ συμπεριφορά στή ζωή ἐξαρτᾶται ἀπό τίς σχέσεις μέ τούς ἄλλους, σέ μιὰ συλλογική δημιουργία κάθε ρόλος κανονίζεται ἀπό ὅλους τούς ἄλλους. «Ἡ συλλογική δημιουργικότητα, ὅπου στηρίζεται ἡ τέχνη μας, ἀπαιτεῖ ὅπωςδήποτε τό σύνολο», ἔλεγε. «Αὐτοὶ πού τό παραβαίνουν κάνουν ἐγκλημα... ἐνάντια στή τέχνη πού ὑπηρετοῦν».

Τό σύστημα Στατισλάβσκι δέν εἶναι μιὰ σειρά κανόνων γιά τό ἀνέβασμα ἑνός νατουραλιστικοῦ ἔργου ἢ ὅποιου ἄλλου ἔργου. Τά διδάγματα αὐτά εἶναι πέρα ἀπ' τά ὄρια μιᾶς θεατρικῆς σκηνοθεσίας, ὅσον ἀφορᾶ τήν ἱστορική τους σημασία. Ὁ Στατισλάβσκι δέν πίστευε στό νατουραλισμό, πού παρουσιάζει τήν ἐπιφάνεια τῆς ζωῆς, μέ στόν ρεαλισμό, πού εἶναι ἡ ἀλήθεια τοῦ περιεχομένου. Τό σύστημα, βάζοντας σ' ἐνέργεια τούς ὑποσυνείδητους μηχανισμούς, βοηθάει τόν ἠθοποιό νά ζεῖ τίς ἐμπειρίες τοῦ χαρακτήρα πού ὑποδύεται σάν νά ἦταν δικές του. Αὐτό εἶναι ἀπαραίτητο γιά μιὰ πιό ἐλεύθερη παραγωγή ὅπου τά σκηνικά, τά κοστούμια, οἱ φωτισμοί καί οἱ ἤχοι δέν μποροῦν νά πείσουν τό κοινό γιά τά δρώμενα πάνω στή σκηνή.

Τά συναισθήματα τοῦ ἠθοποιοῦ διεγείρονται καί διεγείρουν κι αὐτά μέ τή σειρά τους τά συναισθήματα τῶν θεατῶν. Ὅταν τά συναισθήματα τοῦ ἠθοποιοῦ δέ ρέουν, ἡ ἐπίδρασή του πάνω στοὺς θεατές εἶναι ἀνυπαρκτή. Ἀκόμα καί τό πιό εὐφάνταστο σκηνοθετικό εὖρημα χάνει κάθε νόημα ἂν ἡ στάση τοῦ ἠθοποιοῦ στή σκηνή δέ συγκινεῖ τούς θεατές. Δέν ὑπάρχει καμιᾶ ἀντίφαση μεταξύ μιᾶς μὴ συμβατικῆς παράστασης καί ἑνός ἠθοποιοῦ πού ζεῖ τίς ἐσώτερες ἐμπειρίες τοῦ χα-

ρακτήρα. Τά σκηνικά καί τά κοστούμια δέν χρειάζεται νά εἶναι νατουραλιστικά. Εἶναι ἡ ἀλήθεια τῆς ἠθοποιίας πού θά κρατήσει τήν προσοχή τοῦ κοινοῦ. Ἄν καί τά μέσα ἔκφρασης θά εἶναι διαφορετικά ἀπό τά ἀναγκαῖα γιά τόν Τσέχοφ τόν Γκόρκι ἢ τόν Ο'Νήλ, οἱ ἠθοποιοί πρέπει νά χρησιμοποιήσουν τούς νόμους τοῦ Στανισλάβσκι στίς τραγωδίες τοῦ Σέξπυρ ἢ τοῦ Σίλερ καί στά ἔργα τοῦ Μπρέχτ ἢ τοῦ Ζενέ. Ἄν ὁ σκηνοθέτης σέβεται τό δραματουργό, θά βρεῖ τό ὕφος τοῦ ἔργου. Ὁ Στανισλάβσκι ἐνθάρρυνε κάθε εἶδους ἀνάβασμα πού θά ἔβρισκε ὁ σκηνοθέτης ἀπαραίτητο γιά νά ἐκφράσει τό ἔργο, ἦταν ὅμως κατά τῶν σκηνοθετῶν πού ἐνδιαφέρονταν μόνο γιά τά εὐρήματά τους χωρίς νά σέβονται καθόλου τό συγγραφέα. «Χαιρετίζω κάθε σκηνοθεσία στήν τέχνη μας», ἔλεγε, «ἀρκεῖ νά βοηθᾶει σωστά καί καλλιτεχνικά στή μετάδοση τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος».

Ἄν καί ὁ ἴδιος συνήθιζε νά κάνει πρόβες γιά ἀρκετούς μῆνες, ἡ τεχνική του, ἂν βέβαια κατανοηθεῖ σωστά, μπορεῖ νά ἀποδειχτεῖ ἐξαιρετικά χρήσιμη στό ἀμερικανικό θέατρο, ὅπου οἱ πρόβες ἑνός ἔργου διαρκοῦν μόνο μερικές ἐβδομάδες. Τό σύστημα διδάσκει στόν ἠθοποιό νά δουλεύει ἀνεξάρτητα, ἀρα καί νά κατακτᾶ ὅ,τι ὁ σκηνοθέτης ἀπαιτεῖ ἀπ' αὐτόν. Σ' ἕνα θέατρο ὅπου πολλές φορές ὁ σκηνοθέτης ἔχει χρόνο μόνο γιά νά ἀπαιτεῖ ἀποτελέσματα εἶναι ἰδιαίτερα χρήσιμο νά γνωρίζει ὁ ἠθοποιός πῶς νά τά πραγματοποιήσει γρήγορα καί οὐσιαστικά.

Ἄναμφισβήτητα ὑπάρχει πολύ ἐρασιτεχνισμός στό θέατρο καί αὐτό ἀκριδῶς πολέμησε ὁ Στανισλάβσκι μέσα ἀπ' τό σύστημά του. Θεωροῦσε μορφή ἐρασιτεχνισμοῦ ἀκόμα καί μιά τυχαία ἔμπνευση. Τό σύστημά του διδάσκει τόν ἐπαγγελματισμό, γιατί μόνο μέ τόν ἐπαγγελματισμό τό θέατρο γίνεται τέχνη. Ἡ διαδομένη ἄποψη ὅτι ἡ δουλειά τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι κάτι μυστή-

ριο πού δέν μπορεῖ νά διδαχτεῖ συνειδητά, ἦταν γιά τόν Στανισλάβσκι μιά πρόληψη καί ὅπως ὅλες οἱ πρόληψεις, βλαβερή γιά τήν παιδεία καί τήν πρόοδο. Ὁ Στανισλάβσκι τήν ἔβλεπε σάν ἄλλοθι γιά τή τεμπελιά ἑνός ἠθοποιοῦ.

Εἶναι λάθος νά σκεφτόμαστε ὅτι οἱ ταλαντούχοι ἠθοποιοί δέ δουλεύουν ποτέ. Οἱ βιογραφίες τῶν μεγάλων ἠθοποιῶν ἀποδεικνύουν τό ἀντίθετο: αὐτοί οἱ καλλιτέχνες ἔψαχναν συνέχεια γιά μιά συνειδητή τεχνική καί δούλευαν πάνω σέ κάθε ἐσώτερη καί ἐξωτερική κίνηση, στόν ἔλεγχο κάθε λέξης, κι ὄλων γενικά τῶν στοιχείων πού κάνουν τό θέατρο τήν ἰσχυρότερη ἔκφραση τῶν δημιουργικῶν τεχνῶν. Ὅ,τι εἶναι πολύτιμο στήν τέχνη ἐπιτυγχάνεται μέ συνεχή δουλειά. Ἡ μεγάλη ἰταλίδα ἠθοποιός Ἐλεονόρα Ντούζε ἦταν γνωστή γιά τή σκληρή δουλειά της. Ὁ Ταλμά, ὁ διάσημος γάλλος ἠθοποιός τοῦ 18ου αἰῶνα, ἔλεγε ὅτι ὁ ἠθοποιός χρειάζεται εἴκοσι χρόνια γιά νά κυριαρχήσει στό ἐπάγγελμα του. Καί ἡ ὀνομαστή ρωσίδα ἠθοποιός τοῦ 19ου αἰῶνα Γλυκερία Φεντότοβα ἔλεγε ὅτι οἱ ἠθοποιοί χάνουν τόν καιρό τους περιμένοντας τόν θεό Ἀπόλλωνα νά τοὺς στείλει ἔμπνευση ἀπ' τά οὐράνια· ὁ Ἀπόλλωνας, ἔλεγε, εἶναι πολύ ἀπασχολημένος μέ τίς δικές του ὑποθέσεις· συμβούλευε λοιπόν τοὺς ἠθοποιούς νά δουλεύουν σκληρά ὥστε νά εἶναι ἱκανοί νά δημιουργοῦν τήν ἔμπνευση.

Σέ ἄλλες τέχνες τό κοινό βλέπει τό ἀποτέλεσμα μιᾶς δημιουργικῆς διαδικασίας. Στό θέατρο τό κοινό εἶναι παρόν στή διάρκεια αὐτῆς τῆς διαδικασίας. Ἔτσι, δέν πρέπει νά δοθεῖ μεγάλη ἔμφαση στό πόσο σημαντικό εἶναι γιά τόν ἠθοποιό νά κυριαρχήσει στά μέσα ἔκφρασής του. Μέσω τοῦ συστήματος Στανισλάβσκι οἱ ἠθοποιοί μαθαίνουν νά κάνουν συνειδητή χρήση τῶν νόμων τῆς ὀργανικῆς τους φύσης· μαθαίνουν τά μέσα ἔκφρασής τους καί γίνονται πραγματικοί ἐπαγγελμα-

τίες. Τό σύστημα τούς μαθαίνει νά λειτουργοῦν στή σκηνή αὐτόματα, σάν ζωντανά ἀνθρώπινα ὄντα. Γιά νά κατακτήσουν αὐτή τήν τεχνική, οἱ ἠθοποιοί δέν πρέπει νά ὑπολογίζουσι στήν τύχη. Γιατί ἡ τύχη ὅπως γνωρίζει κάθε καλλιτέχνης, εἶναι ὁ ἐχθρός τῆς τέχνης.

Ἡ μέθοδος τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν

Ὁ Στανισλάβσκι ἀνακάλυψε ὅτι ὑπάρχει μιὰ ἀδιάσπαστη σχέση μεταξύ τοῦ ψυχολογικοῦ καί τοῦ σωματικοῦ παράγοντα στόν ἄνθρωπο. Σέ κάθε σωματική ἐνέργεια ὑπάρχει πάντα κάτι ψυχολογικό. Τό νά ἀνοίξει κάποιος τήν πόρτα π.χ. εἶναι μιὰ σωματική ἐνέργεια· ἀνοίγει ὅμως κάποιος τή πόρτα γιά κάποια βαθύτερη ψυχολογική αἰτία. Καί σέ μιὰ ψυχολογική ἐνέργεια ὑπάρχει πάντα κάτι σωματικό: ἂν κάποιος θέλει νά φύγει ἀπ' τό δωμάτιο (αὐτό εἶναι ψυχολογικό), πηγαίνει στήν πόρτα (σωματική ἐνέργεια) καί οἱ ἄλλοι καταλαβαίνουν ὅτι σκοπεύει νά φύγει. Πολλές φορές ἡ τέλεια ἐξωτερική ἀκίνησις μπορεῖ νά ἀποτελεῖ ἔκφραση μιᾶς βαθύτερης δράσης· στό ἄκουσμα τραγικῶν εἰδήσεων τό ἄτομο μπορεῖ νά παραμένει ἐξωτερικά ἤρεμο. Δέν ὑπάρχει ἐσώτερη ἐμπειρία χωρίς ἐξωτερική σωματική ἔκφραση· μέ τό σῶμα μας μεταδίνουμε στούς ἄλλους τίς ἐσώτερες ἐμπειρίες μας. «Τό πρῶτο στοιχεῖο», εἶπε ὁ Στανισλάβσκι, «εἶναι ὅτι τά στοιχεῖα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς καί τά μέρη τοῦ ἀνθρώπινου σώματος εἶναι ἀδιαχώριστα». Ἡ θέση τοῦ Στανισλάβσκι ὅτι τό σύμπλεγμα τῆς ἀνθρώπινης ψυχολογικῆς ζωῆς – π.χ. διάθεση, ἐπιθυμίες, αἰσθήματα στόχοι, φι-

λοδοξίες – εκφράζεται με την άπλη σωματική ενέργεια επιβεβαιώθηκε από επιστήμονες όπως ο Παβλόφ και ο Ι.Μ. Σετσένοφ.

Η φαντασία του ήθοποιού είναι σέ συνεχή διαμάχη με την αληθινή ζωή: αντικρίζει το συνάδελφό του ήθοποιό αντί για τό χαρακτήρα ενός έργου· αντί για ώκεανό ή γαλανό ούρανό βλέπει τό θαμμένο καμδά· έρχεται στό θέατρο μέ τά προσωπικά του προβλήματα. "Όσο γόνιμη φαντασία και άν διαθέτει δέν μπορεί νά πιστέψει ειλικρινά ότι είναι ή προσωπικότητα πού ύποδύεται. Υπάρχει όμως ένα επίπεδο όπου συμφωνεί ο ήθοποιός μέ τό ρόλο πού ενσαρκώνει. Αυτό είναι τό επίπεδο των σωματικών ενεργειών. Τό μόνο πράγμα πού μπορεί ένας ήθοποιός νά εκτελέσει μέ αληθοφάνεια· στή σκηνή σαν χαρακτήρας είναι μία άπλη σωματική ενέργεια. Μπορεί νά χτυπήσει τή γροθιά του στό τραπέζι, μπορεί νά κλείσει μέ δύναμη μία πόρτα, μπορεί νά ρωτήσει κάτι, μπορεί νά έξηγήσει κάτι στόν άλλο ήθοποιό, μπορεί νά τόν απειλήσει ή νά τόν ενθαρρύνει – και όλα αυτά μπορεί νά τά κάνει πολύ φυσικά. Ο Στανισλάβσκι όλα αυτά τά όνόμαζε «σωματικές ενέργειες». Η λέξη, έλεγε ο Στανισλάβσκι, αποτελει τή σωματική πλευρά τής ψυχοσωματικής διαδικασίας· οι εικόνες και οι έννοιες πίσω απ' τή λέξη σχηματίζουν τήν ψυχολογική πλευρά. (Γιά πιά λεπτομερή άνάλυση τής προφορικής ενέργειας δές στό κεφάλαιο «Δουλεύοντας τό ρόλο»).

Κάθε χαρακτήρας σ' ένα έργο εκτελει κάποιες καθορισμένες ενέργειες μέσα στις δοσμένες από τό συγγραφέα συνθήκες. Η εκτέλεση των ενεργειών αυτών πρέπει νά είναι τό κύριο πρόβλημα του ήθοποιού. Ο Στανισλάβσκι προειδοποιούσε τόν ήθοποιό νά μήν προσπαθει νά εκδιάζει συναισθήματα, αλλά νά παίξει λογικά και μέ αυθορμητισμό. "Όσο περισσότερο πιέζει ο ήθοποιός τά συναισθήματά του τόσο λιγότερο κατα-

φέρει νά τά διεγείρει. Στο χώρο των σωματικών ενεργειών όλα μπορούν νά ελεγχθούν· οποιαδήποτε από τις ενέργειες αυτές μπορεί νά εκτελεστεί και νά επαναληφθει πολλές φορές, ανεξάρτητα από τή διάθεση του ήθοποιού.

Διάφορα νεύρα συνδέουν στόν ανθρώπινο οργανισμό τις σωματικές ενέργειες μέ τούς εσωτερους μηχανισμούς συναισθημάτων και των άμέτρητων αποχρώσεων τής ανθρώπινης εμπειρίας. Τό συγκεκριμένο των ενεργειών αυτών βάσει τόν ήθοποιό στή σφαίρα τής ζωής του χαρακτήρα πού ύποδύεται. Τό χτίσιμο τής λογικής των ενεργειών χαρακτήρα σημαίνει ταυτόχρονα και τό χτίσιμο τής λογικής και τής αλληλουχίας των συναισθημάτων. Η σωματική ενέργεια είναι τό «δόλωμα» για τό συναίσθημα, ένα πρόσχημα για τήν άνάμειξη τής ψυχολογικής ζωής, έλεγε ο Στανισλάβσκι. "Όλη ή προσοχή πρέπει νά δοθει στην εκτέλεση των σωματικών ενεργειών, στή λογική τους αλληλουχία. Μόνο αληθινές, συγκεκριμένες σωματικές ενέργειες, ουσιώδεις κάτω από τις δοσμένες συνθήκες, εμπεριέχουν αληθινά συναισθήματα. «Η "μικρή αλήθεια" των σωματικών ενεργειών διεγείρει τή "μεγάλη αλήθεια" των σκέψεων, συναισθημάτων, εμπειριών. ένω μία "μικρή αναλήθεια" των σωματικών ενεργειών γεννά μία "μεγάλη αναλήθεια" στό χώρο των συναισθημάτων, σκέψεων, και φαντασίας», έλεγε ο Στανισλάβσκι. "Όλα τά στοιχεία του συστήματος, πού τήν εποχή πού τά άνέπτυσε ήταν άπαραίτητα αυτά καθαυτά, έχουν τώρα σκοπό νά συμβάλουν στην αληθοφανή εκτέλεση τής σωματικής ενέργειας.

Η ανθρώπινη ενέργεια ή συμπεριφορά πού είναι μία ψυχοσωματική διαδικασία κανονίζεται από τό περιβάλλον. Οι συνθήκες πού δημιουργει ο συγγραφέας προσθέτουν άλλες αποχρώσεις και χρώμα στή σκηνική δράση. Η πράξη π.χ. κάποιου πού ανοίγει μία πόρτα

για να τό σκάσει από ένα δωμάτιο θά είναι διαφορετική απ' τό να τήν ανοίξει με σκοπό να κρυφακούσει τί λέγεται σε ένα άλλο δωμάτιο· διαφορετικό επίσης θά είναι να ανοίξει κανείς τήν πόρτα για να μπει κάποιος πού αγαπάει· μπορεί να έχει διαφορά αν ανοίξει τήν πόρτα τήν ημέρα ή τή νύχτα και λοιπά. Συνεπώς ένα ήθοποιός πρέπει να γνωρίζει όλες τίς συνθήκες πού καθορίζουν κάθε του απλή ενέργεια. Ήξαιτίας τού περιβάλλοντος τού προσώπου και τών αλληπάλληλων γεγονότων γύρω του δέν μπορούν να υπάρξουν δύο ίδιες ενέργειες. Μιά αληθινή ψυχοσωματική ενέργεια λοιπόν δέν μπορεί ποτέ να γίνει κλισέ. Τά κλισέ προέρχονται από σωματικές κινήσεις πού γίνονται χωρίς βαθύτερη αιτιολογία, χωρίς γνώση τού τί τίς υπαγόρευσε. Ο Στανισλάβσκι αποστρεφόταν κάθε πόζα, χειρονομία και τονισμό, πού ήταν επιδίωξη τού ήθοποιού και όχι τού χαρακτήρα. Απαιτούσε τήν αληθινή, σκόπιμη ψυχοσωματική ενέργεια πού έρχεται όταν ή κίνηση δικαιολογείται έσωτερικά. Έκτόπισε τό σύστημα τής «έκφραστικής κίνησης», πού διατύπωσε ο Φρανσουά Ντελσάρτ (1811-1871) ο οποίος ισχυριζόταν ότι ένα συναίσθημα μπορούσε να εκφραστεί με μία «προκαθορισμένη» χειρονομία πού θά είχε επιβληθεί από πριν. Μία ανθρώπινη χειρονομία εξαρτάται από διάφορους παράγοντες, όπως τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τού ατόμου, τό χρονο-ρυθμό με τόν οποίο ενεργεί στην όρισμένη στιγμή και άλλες συνθήκες.

Ο ίδιος κίνδυνος υπάρχει και στην απορρόφηση από τό ψυχολογικό μέρος τής πράξης, χωρίς τήν απαραίτητη σωματική έκφραση. Ο Στανισλάβσκι έλεγε ότι ένας ήθοποιός απορροφημένος με αυτό τόν τρόπο δέν εκτελεί ουσιαστικά τήν πράξη, όπως τό απαιτεί ή ψυχοσωματική διαδικασία. Ο ήθοποιός φτάνει σε δημιουργική κατάσταση όταν όλος ο ψυχοσωματικός εξοπλισμός του συμμετέχει μέσα απ' τήν προσπάθειά του

να ανταποκριθεί στη σκηνική δράση. Αυτό, όπως έλεγε ο Πολωνός σκηνοθέτης Γέρζι Γκροτόφσκι είναι ή «όλική ενέργεια».

Άσκήσεις και αυτοσχεδιασμοί*

Μιά ανάλογη έμπειρία τής ζωής σας πρέπει να είναι όσο τό δυνατόν, ή βάση για όποιονδήποτε αυτοσχεδιασμό. Μπορεί να προσαρμοστεί. Προτού εκτελέσετε έναν αυτοσχεδιασμό συγκεντρωθείτε και χτίστε στη φαντασία σας τίς περιστάσεις κάτω από τίς όποιες διαδραματίζονται τά γεγονότα, γιατί τόν κάνετε, πού διαδραματίζεται και πότε. Σκεφτείτε κάθε πιθανή λεπτομέρεια για κάθε περίπτωση. Να είστε ο έαυτό σας παρόλες τίς διαφορετικές περιστάσεις. Δείτε με τή φαντασία σας πρόσωπα πού γνωρίζετε. Αφού χτίσετε τήν κατάσταση, βρείτε τή σωματική συμπεριφορά πού θά τήν αντανakλά. Τότε θά έχετε ολοκληρώσει τήν ψυχοσωματική ενέργεια.

Οι περισσότερες άσκήσεις πρέπει να γίνονται με μουσική.

1. Καθείστε, μείνετε όρθιος, περπατείστε. Αιτιολογείστε ό,τι κάνετε. Κάθεστε π.χ. σ' ένα παράθυρο για να δείτε τί συμβαίνει στό απέναντι σπίτι. Κάθεστε για να ξεκουραστείτε.
2. Μένετε όρθιος για να φωτογραφηθείτε. Μένετε όρθιος για να δείτε καλύτερα.
3. Περπατείστε για να περάσει ή ώρα. Περπατείστε για

* Τά παραδείγματα τών άσκήσεων και αυτοσχεδιασμών σ' αυτό τό κείμενο δέν είναι όλα τού Στανισλάβσκι. Παρότρυνε τούς σπουδαστές να δημιουργήσουν δικά τους. Οι άσκήσεις και οι αυτοσχεδιασμοί έχουν αξία έφόσον βοηθοῦν τόν ήθοποιό να καταλάβει τούς νόμους τής φύσης βάσει τών όποιων λειτουργοῦμε στην πραγματική ζωή και έφόσον διδάσκουν τήν ψυχολογική συμπεριφορά στη σκηνή.

νά ἐνοχλήσετε αὐτούς πού μένουν στό κάτω διαμέρισμα.

4. Καθαρίστε τά συρτάρια τοῦ γραφείου σας.

5. Μετρεῖστε τά ἀντικείμενα πού βρῖσκονται πάνω σ' ἕνα τραπέζι.

6. Πρέπει νά ἀφήσετε τό σχολεῖο γιατί δέν μπορείτε νά πληρώσετε τά δίδακτρα. Μιά φίλη θέλει νά σᾶς βοηθήσει μὰ δέν ἔχει χρήματα. Σᾶς φέρνει ἕνα ἀκριβό δαχτυλίδι. Δέ θέλετε νά τό πάρετε ἀλλά ἐκείνη ἐπιμένει, τό ἀφήνει σ' ἕνα τραπέζι καί φεύγει. Πηγαίνετε μέ τή φίλη σας μέχρι τή πόρτα. Ὅταν γυρίζετε πίσω, βλέπετε ὅτι τό δαχτυλίδι ἔχει ἐξαφανιστεῖ. Μπορεῖ νά τό πῆρε κανεῖς ὅσο δέν κοιτούσατε;

7. Κάψτε ἕνα γράμμα. Σκεφτεῖτε πρώτα γιατί τό κάνατε. Σκεφτεῖτε τί θά κάνατε σέ μιά πραγματική περίπτωση ἂν ἔπρεπε νά κάψετε ἕνα γράμμα.

Σέ ὄλες τίς ἀσκήσεις καί τούς αὐτοσχεδιασμούς πρέπει ὁ ἠθοποιός νά σκέφτεται τρία θήματα: ἀρχή, ἐξέλιξη καί τέλος. Σκεφτεῖτε τή πράξη, ὄχι τά συναισθηματά σας. Θά αἰσθάνεστε ἄνετα καί ἤρεμος ἂν συγκεντρωθεῖτε στήν πράξη. Μήν προσπαθεῖτε πολύ σκληρά, μήν εἶστε ὅμως οὔτε καί ἀδιάφορος ἢ τεμπέλης. Νά εἶστε συγκεκριμένος σέ ὅ,τι κάνατε. Μήν κάνατε τίποτα «γενικά». «Τό γενικό», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι «εἶναι ὁ ἐχθρός τῆς τέχνης».

Ἡ σκοπιμότητα συνδέει τήν ἀπλούστερη (σωματική) ἐνέργεια μέ τήν πιό περίπλοκη (ψυχολογική). Αὐτή ἡ σύνδεση ἀνακαλύφθηκε γιά πρώτη φορά ἀπό τόν Στανισλάβσκι σάν ἡ ἀντικειμενική φύση τῆς δουλειᾶς τοῦ ἠθοποιοῦ, πού ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος, στίς καλύτερες ἢ τίς χειρότερες ἐκδηλώσεις της, εἶναι ἡ τέχνη τῆς ἐνέργειας». (Ἀπό τό *Directing as Practical Psychology* τοῦ Π.Μ. Ἔρσοφ.)

Στοιχεῖα τῆς ἐνέργειας

Τά στοιχεῖα πού περιγράφονται σ' αὐτό τό κεφάλαιο βοηθοῦν σημαντικά στήν ἐκτέλεση τῆς ἀληθινῆς, λογικῆς, συγκεκριμένης ἐνέργειας· γι' αὐτό ἡ διέγερση τοῦ ὑποσυνείδητου τοῦ ἠθοποιοῦ, τό νά δημιουργήσῃ διαισθητικά, ὑποσυνείδητα, ἐξαρτᾶται ἀπό αὐτά.

Τό «μαγικό Ἄν»

Ὁ Στανισλάβσκι θεωροῦσε ὅτι ἕνας ἠθοποιός δέν μπορεῖ εἰλικρινά νά πιστέψῃ στήν ἀλήθεια καί τήν αὐθεντικότητα τῶν σκηνηκῶν γεγονότων, ἔλεγε ὅμως ὅτι ἕνας ἠθοποιός μπορεῖ νά πιστεύῃ στήν πιθανότητα τῶν γεγονότων. Ἐνας ἠθοποιός πρέπει μόνο νά προσπαθεῖ νά ἀπαντήσῃ στήν ἐρώτηση «τί θά ἔκανα ἂν ἦμουν στή θέση τοῦ Βασιλιᾶ Λήρ;» Αὐτό τό «μαγικό ἂν», ὅπως τό ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι μετατρέπει τήν πρόθεση τοῦ χαρακτήρα σέ πρόθεση τοῦ ἠθοποιοῦ. Εἶναι ἕνα δυνατό ἐρέθισμα γιά ἐσώτερες καί σωματικές ἐνέργειες.

Τό ἂν μεταφέρει τόν ἠθοποιό στίς φανταστικές συνθήκες. Στήν ἐρώτηση «τί θά ἔκανα ἂν ἦμουν...» ὁ ἠθοποιός δέ χρειάζεται νά πιέσῃ τόν ἑαυτό του νά πι-

στέψει ότι είναι αυτό το πρόσωπο, κάτω απ' αυτές τις συνθήκες. Τό αν είναι μιά εικόνα και δέ συνεπάγεται ούτε επιβάλλει κάτι που υπάρχει. Μέσω αυτού ο ήθοποιός μπορεί να δημιουργήσει προβλήματα για τον εαυτό του και ή προσπάθειά του να τά λύσει θά τον οδηγήσει φυσιολογικά σε εσωτερές και εξωτερικές ενέργειες. Τό αν είναι ένα ισχυρό ερέθισμα για τή φαντασία, τή σκέψη και τή λογική ενέργεια. Και, όπως, είδαμε, μιά σωστά εκτελεσμένη λογική ενέργεια θά διεγείρει τούς εσωτερους μηχανισμούς συναισθημάτων του ήθοποιού*.

Αὐτοσχεδιασμοί

1. Ντύνεστε για μιά επίσημη δεξίωση. Τί θά κάνετε αν ξαφνικά σήναν τά φώτα;
2. Έχετε κάνει όλες τις έτοιμασίες για να πάτε διακοπές (εισιτήρια, ξενοδοχεία κλπ.). Τί θά κάνετε αν σας τηλεφωνούσε κάποιος απ' τό γραφείο σας και έλεγε ότι πρέπει να αναβάλετε τό ταξίδι; Σχεδιάζοντας τις καταστάσεις δείτε με τό μυαλό σας ύπαρκτά πρόσωπα που τά γνωρίζετε.
3. Βρίσκεστε σ' ένα τραίνο και πηγαίνετε σ' ένα σημαντικό συνέδριο. Τί θά κάνετε αν ξαφνικά αντιλαμβάνόσασταν ότι βρίσκεστε σε λάθος τραίνο; Γνωρίζετε που πηγαίνετε, ποιόν θά δείτε, γιατί; Και αν ήσασταν πρόεδρος, κατάσκοπος, δάσκαλος;

Δοσμένες συνθήκες

Οί δοσμένες συνθήκες περιλαμβάνουν τήν υπόθεση του έργου, τήν εποχή, τό χώρο και τό χρόνο τής δρά-

* Τό 1931 ο Τσάρλι Τσάπλιν έγραψε ένα άρθρο όπου χρησιμοποίησε τό «μαγικό αν» για δλη τή δημιουργική του δουλειά.

σης, τις συνθήκες τής ζωής, τήν ερμηνεία του σκηνοθέτη και του ήθοποιού, τά σκηνικά, τά κοστούμα, τούς φωτισμούς, τά ήχητικά έφέ - ό,τι αντιμετωπίζει ο ήθοποιός στό χτίσιμο του ρόλου. Η ψυχολογική και σωματική συμπεριφορά ενός ατόμου υπόκειται στην εξωτερική επίδραση του περιβάλλοντος και μιά ενέργεια αποσαφηνίζει τί κάνει ένας χαρακτήρας στίς δοσμένες συνθήκες του έργου και γιατί τό κάνει. Ο χαρακτήρας είναι χτισμένος με αυτές τις ενέργειες στίς δοσμένες συνθήκες. Ο ήθοποιός πρέπει να είναι τόσο εξοικειωμένος με τό περιβάλλον του έργου ώστε να γίνεται μέρος του. Τό χρώμα και οι αποχρώσεις τής ενέργειας εξαρτώνται από τις συνθήκες που τά προκαλούν. Μόνο αφού ο ήθοποιός μελετήσει τό έργο, τά γεγονότα και τις δοσμένες συνθήκες, θά είναι σε θέση να επιλέξει τις ενέργειες που θά έμπεριέχουν τά συναισθήματά του και άλλες εσωτερές έμπειρίες.

Αὐτοσχεδιασμοί

1. Φορέστε ένα καθαρό πουκάμισο μετά από μιά μέρα δουλειάς σε όρυχειό. Σχηματίστε με τήν ήσυχία σας τις ύποθετικές συνθήκες. Μπορεί να πηγαίνετε σε πάρτι ή μπορεί να έγινε ένα σοβαρό ατύχημα στο όρυχειό.
2. Έτοιμαστείτε για να πάτε διακοπές.
3. Έτοιμαστείτε για να πάτε στον πόλεμο. Σκεφτείτε ανθρώπους που γνωρίζετε στην καθημερινή σας ζωή και θά τούς αφήσετε πίσω. Σκεφτείτε καλά και σχηματίστε τις ύποθετικές συνθήκες που θά μπορούσαν να προκύψουν στην καθημερινή σας ζωή.
4. Μπαίνετε στο διαμέρισμά σας μετά από ένα πάρτι.

Ἐφόσον ἡ φαντασία παίξει ἓνα πρωτεύοντα ρόλο στό ἔργο τοῦ ἠθοποιοῦ νά μετατρέπει τήν ὑπόθεση τοῦ ἔργου σέ καλλιτεχνική, σκηνική πραγματικότητα, πρέπει ὁ ἠθοποιός νά εἶναι σίγουρος ὅτι λειτουργεῖ κανονικά. Ἡ φαντασία πρέπει νά καλλιεργεῖται καί νά ἐξελιόσεται· πρέπει νά εἶναι ξύπνια, πλούσια καί ἐνεργητική. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά μάθει νά σκέφτεται πάνω σέ κάθε θέμα. Πρέπει νά παρατηρεῖ τούς ἀνθρώπους καί τή συμπεριφορά του, νά προσπαθεῖ νά καταλάβει τή νοοτροπία τους. Πρέπει ὅπωςδήποτε νά παρατηρεῖ ὅτι εἶναι γύρω του. Πρέπει νά μάθει νά συγκρίνει. Πρέπει νά μάθει νά ὄνειρεύεται καί, μέ τή βαθύτερη δρασή του, νά δημιουργεῖ σκηνές καί νά συμμετέχει σ' αὐτές.

Ὁ δραματογράφος σπάνια περιγράφει τό παρελθόν ἢ τό μέλλον τῶν χαρακτήρων του καί συχνά παραλείπει λεπτομέρειες τῆς παρούσας ζωῆς τους. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά συμπληρώνει στό μυαλό του τή βιογραφία τοῦ χαρακτήρα ἀπ' τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος, γιατί μόνο γνωρίζοντας πῶς ἀναπτύχθηκε, τί ἐπηρεάσε τή συμπεριφορά του καί πῶς βλέπει τό μέλλον, θά δώσει περισσότερη οὐσία στήν παρούσα ζωή τοῦ χαρακτήρα καί θά τοῦ δώσει μιά προοπτική καί μιά αἴσθηση κινητικότητας τοῦ ρόλου. Ἄν ὁ ἠθοποιός δέ συμπληρώσει ὅλα αὐτά τά γεγονότα καί τίς δραστηριότητες πού λείπουν, ἡ ζωή πού ὑποδύεται δέ θά εἶναι πλήρης.

Μιά πλούσια φαντασία συμβάλλει ἐπίσης ὅταν ὁ ἠθοποιός ἐρμηνεύει τίς λέξεις καί τίς γεμίσει μέ τό νόημα πού ὑπάρχει πίσω τους. Οἱ λέξεις πού γράφει ὁ συγγραφέας εἶναι νεκρές μέχρι νά τίς ἀναλύσει ὁ ἠθοποιός καί νά βγάλει ἀπό μέσα τους τό νόημα πού εἶχε στό νοῦ του ὁ συγγραφέας. Μιά ἀπλή φράση ὅπως

«ἔχω πονοκέφαλο» μπορεῖ νά ἔχει πολλές διαφορετικές σημασίες· μπορεῖ τό πρόσωπο πού τή λέει νά φοβᾶται ὅτι ὁ πονοκέφαλος εἶναι σύμπτωμα μιᾶς σοβαρῆς ἀρρώστιας ἢ νά ζητάει ἓνα πρόσχημα νά φύγει ἢ νά ρίχνει σπόντες σέ ἐπισκέπτες πού δέ λένε νά φύγουν. Τό νόημα, ἡ σκέψη καί ἡ πρόθεση εἶναι ιδιαίτερα σημαντικά – ὄχι μόνο οἱ λέξεις. Ἄλλά καί ὁ τονισμός τῶν λέξεων θά εἶναι ἐκφραστικός καί ἐνδιαφέρον, ἐφόσον μέ τή βοήθεια τῆς φαντασίας βρεῖ ὁ ἠθοποιός ἓνα ἐνδιαφέρον νόημα πίσω ἀπό τίς λέξεις. «Οἱ θεατές ἐρχονται στό θέατρο γιά νά ἀκούσουν τό ὑπερ-κείμενο», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι. «Τό κείμενο μποροῦν νά τό διαβάσουν σπίτι τους».

Κάθε λέξη καί κάθε κίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ στή σκηνή πρέπει νά εἶναι τό ἀποτέλεσμα μιᾶς πλούσιας φαντασίας. Ὅτιδήποτε φαντάζεστε πρέπει νά εἶναι ἀκριβές καί λογικό. Νά γνωρίζετε πάντα ποιός εἶστε, πότε διαδραματίζεται ἡ φανταστική σκηνή σας, πού, πῶς, καί γιατί. Ὅλα αὐτά θά σᾶς βοηθήσουν νά σχηματίσετε τή σαφή εἰκόνα μιᾶς φανταστικῆς ζωῆς. Ἡ δημιουργική φαντασία βοηθαί τόν ἠθοποιό νά ἐκτελέσει ἐνέργειες φυσικά καί αὐθόρμητα – αὐτό εἶναι τό κλειδί τῶν συναισθημάτων του.

Ἀυτοσχεδιασμοί

1. Πηγαίνετε νοερά ἀπό τήν τάξη στό σπίτι σας. Φανταστεῖτε ὅτι εἶστε σπίτι καί καθαρίζετε τό δωμάτιό σας. Ἀκολουθεῖτε τή λογική σας καί κοιτάξετε προσεκτικά τή δουλειά τῆς φαντασίας σας. Σιγά σιγά θά πάψετε νά εἶστε θεατῆς καί θά γίνετε ἓνα μέ τό «ἐσύ» πού παρακολουθεῖτε. Θά φτάσετε στό στάδιο πού ἀποκαλεῖ ὁ Στανισλάβσκι «Εἶμαι», πού σημαίνει «ζῶ», «ὑπάρχω».

2. Περιγράψτε ένα πρόσωπο πού συναντήσατε πρόσφατα και σ'ς έντυπώσατε. Προσπαθείστε νά μαντέψετε τ'ς ένδιαφέροντά του.

3. Κοιτάξτε προσεκτικά τή φωτογραφία ενός άγνωστου προσώπου. Έξηγείστε ποιός μπορεί νά είναι. Προσπαθείστε νά μαντέψετε τό έπάγγελμά του, πώς είναι ή οίκογένειά του, ποιά είναι τ'ς γούστα του· μάθετε νά κρίνετε από τό παρουσιαστικό του, τ'ς μάτια του, τ'ς μαλλιά του κλπ. Κοιτάξτε προσεκτικά τή φωτογραφία ενός τοπίου. Κλείστε μετά τ'ς μάτια και μιλείστε για τήν άτμόσφαιρά της και για ότι είδατε, λεπτομερειακά. Έπαναλάβετε αύτή τήν άσκηση αρκετές φορές, μειώνοντας σταδιακά τό χρόνο πού παρατηρείτε τ'ς φωτογραφίες.

4. Ταξιδέψτε μέ τή φαντασία σας σ' όλο τό κόσμο.

5. Άπαντείστε γρήγορα στίς πιό άπρόβλεπτες έρωτήσεις.

6. Είστε μέλος μι'ς έπιστημονικής άποστολής. Τό άεροπλάνο σας χαλάει. Άποφασίστε πού θά γίνει ή άναγκαστική προσγείωση. Χρησιμοποιείστε τή φαντασία σας για νά αναπτύξετε αύτό τό άτύχημα μέ τ'ς μεγαλύτερες δυνατές λεπτομέρειες.

Μή φαντάζεστε τίποτα άφηρημένα. Χρησιμοποιείτε κάθε πιθανή συγκεκριμένη, συνεχόμενη λεπτομέρεια. Η λογική και ή σωστή άλληλουχία θά κάνουν αύτό πού φαντάζεστε άληθινό. Δουλεύοντας πάνω σ' ένα ρόλο τ'ς λόγια του θά γίνουν δικά σας έφόσον έχετε τή δική σας εικόνα τών γεγονότων και τών ανθρώπων. Πρέπει νά δημιουργήσετε μι'ά συνεχή, λογική άλυσίδα εικόνων στό μυαλό σας, συνδεμένη μέ τ'ς δοσμένες συνθήκες.

Προσπαθώντας νά πάρετε άποφάσεις, θά όδηγηθείτε σέ ένέργειες. Και μι'ά άληθοφανής ένέργεια είναι τό «κλειδί» πού βάζει μπρός τ'ς συναισθήματά σας.

Συγκέντρωση τ'ς προσοχής

Πρίν μερικές δεκαετίες όταν οί ήθοποιοί του Θεάτρου Τέχνης τ'ς Μόσχας άρχιζαν νά μελετούν τό σύστημα Στανισλάβσκι, περνούσαν δέκα μέ δέκα πέντε λεπτά σέ άπόλυτη σιγή για νά συγκεντρωθούν. Μιά γνωστή ήθοποιός έβαζε ένα σάλι γύρω στό κεφάλι της και κανείς δέν τολμούσε νά τήν πλησιάσει μήπως έμποδίσει τήν «αύτοσυγκέντρωσή» της. Έκείνη τήν έποχή ό Στανισλάβσκι πίστευε ότι ή αύτοσυγκέντρωση ήταν τό κλειδί για νά φτάσει ό ήθοποιός στή δημιουργική κατάσταση στή σκηνή.

Άκολουθώντας έπιστημονικούς νόμους, ό Στανισλάβσκι έλεγε ότι ό ήθοποιός πρέπει νά συγκεντρώνει τήν προσοχή του σέ άντικείμενα τ'ς σκηνής αρκετά έλκυστικά, πού νά άντισταθμίζουν τούς διασπαστικούς παράγοντες εκτός σκηνής. Δέν πρέπει όμως νά προσπαθεί νά ξεχάσει τό κοινό. Για τόν ήθοποιό τό νά προσπαθεί νά πιστέψει ότι είναι μόνος, ότι δέ βλέπει και δέν άκούει τίποτα από τό κοινό, θά είναι αντίθετο πρós τήν τέχνη του θεάτρου. Τό κοινό είναι ένας σημαντικός συν-δημιουργός τ'ς παράστασης. Είναι όμως δυνατό νά μή φοβάται, νά αισθάνεται άνετα, νά ξεχνάει τ'ς στενοχώριες και ότι βάζει έμπόδια στή σκηνική δημιουργικότητα και νά κατορθώνει αύτό πού ό Στανισλάβσκι άποκαλοΰσε *δημόσια μοναξιά**. Αυτό γίνεται δυνατό άν ό ήθοποιός δίνει τή μέγιστη προσοχή στή σωματική ένέργεια και σέ ό,τι ή φαντασία του είναι ικανή νά χτίσει γύρω της. Μιά συγκεκριμένη σκέψη και μι'ά συγκεκριμένη σωματική ένέργεια κρατούν τήν προσοχή του ήθοποιού. Η άπόλυτα συγκεν-

* Όρισμένοι παραποιούν τή δημόσια μοναξιά σέ *ιδιωτικές στιγμές*, πράγμα πού θά άναστάτωνε τόν Στανισλάβσκι.

τρωμένη προσοχή εξαρτάται από την προσεκτική εκτέλεση τῶ σωματικῶν ἐνεργειῶν.

Ὁ ἠθοποιός πάνω στή σκηγή πρέπει νά μάθει ἀπό τήν ἀρχή νά βλέπει, νά ἀκούει καί νά σκέπτεται, γιατί μπροστά στό κοινό αὐτές οἱ φυσικές λειτουργίες ἔχουν συχνά τήν τάση νά παραλύουν. Συχνά οἱ ἠθοποιοί ἀπλῶς προσποιῶνται ὅτι βλέπουν ἢ ἀκοῦνε ἢ σκέπτονται. Ἐφόσον ὁ ἠθοποιός πρόκειται νά εἶναι ἕνας ζωντανός ἄνθρωπος στή σκηγή, πρέπει καί οἱ λειτουργίες του νά εἶναι ὅπως ἀκριβῶς στή ζωή. Τό μάτι τοῦ ἠθοποιοῦ πού πραγματικά βλέπει, προσελκύει τήν προσοχή τοῦ θεατῆ καί τήν κατευθύνει ὅπου αὐτό θέλει. Τό μάτι τοῦ ἠθοποιοῦ πού δέ βλέπει διώχνει τήν προσοχή τοῦ θεατῆ μακριά ἀπ' τή σκηγή. Ὁ ἠθοποιός μπορεῖ νά κάνει τόν ἑαυτό του νά βλέπει πραγματικά ὅτιδήποτε πάνω στή σκηγή – ἕνα βάζο, μιά εἰκόνα, ἕνα βιβλίο – χτίζοντας γύρω ἀπ' αὐτό ὀρισμένες φανταστικές λεπτομέρειες πού θά τοῦ δώσουν κάποιο ἐνδιαφέρον. Ὅσο περισσότερο ἐξασκεῖ ἕνας ἠθοποιός τήν προσοχή του τόσο συντομότερα θά γίνει αὐτόματη. Τελικά θά τοῦ γίνει μιά δεύτερη φύση.

Στήν ἀρχή τῆς ἐξάσκησης πρέπει νά ἀσχοληθεῖ μ' ἕνα κοντινό του ἀντικείμενο. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά τό ἐξετάσει λεπτομερειακά. Πρέπει νά εἶναι ξεκούραστος καί νά μὴν κάνει μεγάλη προσπάθεια. Ἡ φαντασία καί ὄχι τό σῶμα του, θά κάνει τήν προσπάθεια νά δεῖ. Δέν πρέπει νά βρίσκεται σέ σωματική ὑπερένταση ὅταν συγκεντρώνει τήν προσοχή του στό ἀντικείμενο. Κάθε ἐνέργεια πρέπει νά ἐκτελεῖται μέ τό ποσοστό συγκέντρωσης πού θά ἀπαιτοῦσε στή ζωή. Ἐνας ἄπειρος ἠθοποιός, αἰσθάνεται πάντα ὅτι δέν δίνει ἀρκετά. «Κόψε ἐνενηνταπέντε τά ἑκατό», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι. Ἐνας ἠθοποιός δέ χρειάζεται νά εὐχαριστεῖ τό κοινό. Ἄν, μέ τή βοήθεια τῆς φαντασίας του, βλέπει τό ἀντικείμενο καί ἐνδιαφέρεται γι' αὐτό τό κοινό θά

ἐνδιαφερθεῖ κι ἐκεῖνο.

Γιά νά διευκολύνει τή συγκέντρωση τῆς προσοχῆς στήν ἐκτέλεση τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν ὁ Στανισλάβσκι εἰσήγαγε τούς κύκλους τῆς προσοχῆς. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά περιορίζει τή προσοχή του σέ χωριστά μέρη τῆς σκηγῆς, πού τά καθιερώνει μέ τή βοήθεια τῶν ἀντικειμένων πάνω σ' αὐτή.

Ὁ μικρός κύκλος προσοχῆς εἶναι μιά μικρή περιοχή πού περιλαμβάνει τόν ἠθοποιό καί ἴσως ἕνα τραπέζι δίπλα του μέ λίγα πράγματα ἐπάνω. Τό κέντρο μᾶς τέτοιας μικρῆς περιοχῆς εἶναι ὁ ἠθοποιός πού μπορεῖ νά ἔχει εὐκολα συγκεντρωμένη τήν προσοχή του, ἀπό τά ἀντικείμενα πού περιλαμβάνονται μέσα.

Ὁ μέσος κύκλος προσοχῆς εἶναι μιά περιοχή πού μπορεῖ νά περιλαμβάνει ὀρισμένα πρόσωπα καί σύνολα ἐπίπλων. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά τόν ἐξετάζει βαθμιαία καί ὄχι ὄλο μαζί.

Ὁ μεγάλος κύκλος προσοχῆς εἶναι ὅλα ὅσα μπορεῖ νά δεῖ ὁ ἠθοποιός στή σκηγή. Ὅσο μεγαλύτερος ὁ κύκλος τόσο πιά δύσκολο εἶναι νά μὴ διασκορπιστεῖ ἡ προσοχή.

Ὅταν ἕνας ἠθοποιός αἰσθάνεται ὅτι ἡ προσοχή του χάνεται, πρέπει νά τήν κατευθύνει ἀμέσως πρὸς ἕνα συγκεκριμένο ἀντικείμενο καί νά συγκεντρωθεῖ σ' αὐτό. Ὅταν τά καταφέρει καί ὑπερνικήσει τή δυσκολία, μπορεῖ νά κατευθύνει ξανά τήν προσοχή του πρῶτα σ' ἕνα μικρό κύκλο μετά σ' ἕνα μέσο καί τέλος σ' ἕνα μεγάλο.

Μαζί μέ τήν ἐκμάθηση τῆς συγκέντρωσης σέ ἀντικείμενα πού βλέπει πάνω στή σκηγή, πρέπει ὁ ἠθοποιός νά μαθαίνει νά συγκεντρώνεται σέ ἤχους πού ἀκούει καί σέ ἀντικείμενα τοῦ νοῦ του. Ὅταν ὁ ἠθοποιός πετύχει νά συγκεντρωθεῖ, εἶναι πραγματικά ἐνεργός ἐσωτερικά καί σωματικά καί ἐπομένως «βάζει μπρός» τό μηχανισμό τῶν συναισθημάτων.

Άσκήσεις και αυτοσχεδιασμοί

Τό σύστημα Στανισλάβσκι ακολουθεί τούς νόμους τής φύσης. Στή ζωή ή αυτοσυγκέντρωση δέν είναι ξεκομμένη από τήν ανθρώπινη ενέργεια. Γιά τούτο, ή αυτοσυγκέντρωση δέν πρέπει νά γίνεται χωριστά από μιά ενέργεια. Φορτίστε μιά ενέργειά σας μέ αρκετή αυτοσυγκέντρωση. Δημιουργείτε πάντα τίς συνθήκες κάτω απ' τίς όποιες συμβαίνουν οι ενέργειες, βασισμένοι ίσως σέ μιά ανάλογη περίσταση από τή ζωή σας. Νά γνωρίζετε τί κάνετε, γιατί τό κάνετε, πού, πότε...

1. Ξεετάστε κάποιο αντικείμενο κοντά σας. Παρατηρείστε τό σχήμα του, τίς γραμμές, τό χρώμα και κάθε άλλη λεπτομέρεια. Μετά, χωρίς νά τό κοιτάτε, πείτε τί θυμάστε. Σταδιακά μειώστε τό χρόνο πού τό παρατηρείτε. Δημιουργείτε τίς συνθήκες. Κάντε τό ίδιο μέ ένα αντικείμενο σέ μιά μέση απόσταση και μετά μέ κάποιο πού βρίσκεται μακριά.

2. Άκούστε τούς ήχους στό δρόμο σέ όρισμένες συνθήκες. Πείτε τί ακούτε.

3. Συγκεντρωθείτε σ' ένα αντικείμενο σέ δοσμένες συνθήκες. Σταδιακά κατευθύνετε τήν προσοχή σας στόν μικρό, στόν μέσο και στόν μεγάλο κύκλο προσοχής και μετά πίσω στό αντικείμενο.

Γιά μιά ομάδα:

4. Μετρείστε μαζί ως τό τριάντα. Χτυπίστε μιά φορά τά χέρια όταν τό νούμερο περιλαμβάνει ή μπορεί νά διαιρεθεί μέ τό τρία. Ξαναλάβετε μετά τήν άσκησι, χτυπώντας όμως δύο φορές όταν ό αριθμός περιλαμβάνει τό πέντε ή μπορεί νά διαιρεθεί μέ τό πέντε. Άν ό αριθμός μπορεί νά διαιρεθεί και μέ τό τρία και μέ τό πέντε, χτυπίστε τρεις φορές. Κάντε τό ίδιο μετρώντας ό καθένας μέ τή σειρά.

5. Όλοι όρθιοι. Κινείστε τό δεξί σας χέρι μπροστά, μετά πάνω, πλάγια πρός τά έξω και κάτω. Μετά κάντε

τό ίδιο και μέ τά δύο χέρια, κρατώντας όμως τό άριστερό χέρι πίσω από τό δεξί. Μετά κάντε τό ίδιο περπατώντας σέ κύκλο. Μετά από κάθε κίνηση φέρνετε μιά εικόνα στό μυαλό σας του τί ακριβώς κάνετε και προσαρμόστε ανάλογα τό σώμα σας. Τό σώμα πρέπει νά εκφράζει τό τί κάνετε.

6. Προσπαθείστε νά προσδιορίσετε ήχους πού έρχονται από πίσω σας (κάποιος σκουπίζει τό πάτωμα, βάζει ένα γράμμα στό φάκελο κλπ.).

Ένώ ό σπουδαστής-ήθοποιός μαθαίνει νά εκτελεί μιά ψυχολογική ενέργεια, ή συγκέντρωσή του εξελίσσεται. Παρατηρείστε και συγκεντρωθείτε σέ ανθρώπους και στή φύση. Πλουτίστε τίς γνώσεις σας με τή μουσική, τή ζωγραφική, τή λογοτεχνία. Εισχωρείστε στόν έσωτερικό κόσμο κάποιου άλλου προσώπου. Προσπαθείστε νά κατάλαβετε τίς αιτίες τής συμπεριφοράς του. Έφαρμόστε αυτό στή ζωή και κάντε το στή σκηνή.

Άλήθεια και πίστη

Η άλήθεια στή σκηνή είναι διαφορετική απ' τήν άλήθεια στή ζωή. Στο έργο δέν υπάρχουν άληθινά γεγονότα ή κασταστάσεις. Όλα είναι έπινοημένα. Τό νά πιστεύει, πάνω στή σκηνή, δέ σημαίνει ότι πρέπει ό ήθοποιός νά ύπνωτίζεται ή νά αναγκάζεται νά έχει ψευδαισθήσεις. Ό ήθοποιός πού πιστεύει ότι είναι πραγματικά ό Βασιλιάς Λήρ είναι ψυχικά άρρωστος. Πίστη σημαίνει ότι ό ήθοποιός αντιμετωπίζει τά πράγματα ή τούς ανθρώπους σάν νά ήταν αυτό πού θέλει νά κάνει τό κοινό νά πιστέψει ότι είναι. Ό ήθοποιός γνωρίζει ότι ό συνάδελφος του ήθοποιός δέν είναι ό πατέρας του ή ένας αυτοκράτορας, μπορεί όμως νά τόν αντιμετωπίζει σάν πατέρα του ή σάν αυτοκράτορα.

Μπορεί νά αντιμετωπίσει ένα αντικείμενο σάν νά ήταν ένα πουλί πετούμενο. Ή ικανότητα τού ήθοποιού νά κάνει τό κοινό νά πιστεύει αὐτό πού ἐκείνος θέλει δημιουργεῖ τή σκηηνική ἀλήθεια. Οἱ στιγμές πού τό κατορθώνει αὐτό συνιστοῦν τήν τέχνη στή σκηνή.

Ἄν ὁ ἥθοποιός, γιά τήν ἐκτέλεση μιᾶς ἐνέργειας, χρησιμοποιεῖ τή λογική ἀλληλουχία αἰτιολογεῖ τό καθέτι μέ τή βοήθεια τοῦ «μαγικοῦ ἄν» καί σκέφτεται τίς δοσμένες συνθήκες, δέ θά ὑπερβάλει καί ἡ στάση του θά εἶναι πιστευτή καί ἀληθοφανής. Χωρίς νά πιέζεται, θά πιστεύει σέ ὅ,τι κάνει ἐπειδή θά τό κάνει ὅπως καί στήν καθημερινή του ζωή. Οἱ σωματικές ἐνέργειες χωρίς τή βοήθεια ἄλλων ἀντικειμένων («μέ ἀέρα») ἀναπτύσσουν τή συγκέντρωση τοῦ ἥθοποιού, τή φαντασία, τήν αἴσθηση τῆς ἀλήθειας καί τῆς πίστες, τήν αἴσθηση τοῦ μέτρου. Τέτοιες ἀσκήσεις διδάσκουν τόν ἥθοποιό νά πετυχαίνει μεγαλύτερη πειστικότητα στήν ἐνέργειά του. Ὁ Στανισλάβσκι τίς θεωροῦσε τόσο σημαντικές ὅσο καί τίς κλίμακες καί τή φωνητική γιά τόν πιανίστα καί τόν τραγουδιστή.

Μιά καλά ἐκτελεσμένη σωματική ἐνέργεια εἶναι ιδιαίτερα σημαντική γιά τόν ἥθοποιό στίς τραγικές στιγμές ἐνός ἔργου. Ἐνῶ ἡ συγκέντρωση σέ μιᾶ ἐσωτερική τραγική ἐνέργεια μπορεῖ νά τόν ὀδηγήσει σέ ὑπερβολή καί πίεση τῶν συναισθημάτων του (καί τά συναισθήματα «φοβοῦνται» τήν πίεση), μιᾶ ἀπλή σωματική ἐνέργεια ἐκτελεσμένη μέ ἀληθοφάνεια πού συνδέεται καί αἰτιολογεῖται ἀπό τή δοσμένη στιγμή θά δραστηριοποιήσει τόν ψυχοσωματικό του ἐξοπλισμό καί θά κάνει τίς ικανότητές του νά λειτουργήσουν: τά ἀληθοφανή συναισθήματά του στίς δοσμένες συνθήκες θά ἐμφανιστοῦν καί θά εἰσαχθεῖ φυσιολογικά στίς βαθύτερες ἐμπειρίες τοῦ χαρακτήρα πού ὑποδύεται.

Ὅταν ἕνας ἥθοποιός φέρνει ὅ,τι κάνει στό μᾶξιμουμ τῆς ἀληθοφάνειας καί αἰσθάνεται σάν νά τό κάνει

στήν καθημερινή του ζωή, φτάνει σέ μιᾶ κατάσταση τοῦ «εἶμαι» ὅπου γίνεται ἕνα μέ τό ρόλο του. Ἀκόμα καί μιᾶ μικρή ἀναλήθεια στήν ἐκτέλεση τῆς σωματικῆς ἐνέργειας καταστρέφει τήν ἀλήθεια τῆς ψυχολογικῆς ζωῆς. Ἡ ἀληθοφανής ἐκτέλεση μιᾶς ἀπλῆς σωματικῆς ἐνέργειας βοηθάει τήν πίστη τοῦ ἥθοποιού σέ ὅ,τι συμβαίνει στή σκηνή.

Στήν προσπάθειά του ὅμως νά κάνει τίς ἐνέργειές του πιό ἀληθοφανείς πρέπει ὁ ἥθοποιός νά θυμᾶται ὅτι ἡ ἀλήθεια ποικίλλει. Ὑπάρχει ἀδιάφορη ἀλήθεια ὅπως καί ἐνδιαφέρουσα ἢ ἀσυνήθιστη ἀλήθεια. Στήν ἐκτέλεση τῶν ἐνεργειῶν του, πνευματικῶν καί σωματικῶν, πρέπει πάντα νά κοιτάει ὁ ἥθοποιός γιά τό ἀπρόσμενο καί ταυτόχρονα ἀληθινό. Οἱ ἐνέργειές του πρέπει νά εἶναι ἐλεύθερες ἀπό μή ἐλκυστικές λεπτομέρειες. Πρέπει νά εἶναι ἀληθινές ἀλλά καλόγουστες. Οἱ ἐνέργειες θά εἶναι ἐντυπωσιακές ἂν εἶναι ἀσυνήθιστες, διαφορετικές. Γιά νά βρεῖ τέτοιες ἀσυνήθιστες μορφές ἀλήθειας, πρέπει ὁ ἥθοποιός νά βλέπει καί νά προσέχει, ἀφομοιώνοντας κάθε δυνατή ἐντύπωση.

Αὐτοσχεδιασμοί

1. Μεταχειριστεῖτε μιᾶ καρτέλα σάν ἄγριο σκύλο· σάν θρόνο· σάν κάθισμα διαστημόπλοιου.
2. Πιείτε ἕνα ὑγρό σάν δηλητήριο· σάν κοκτέιλ· σάν καυτό τσάι.
3. Βρεῖτε ἕνα κρυμμένο ἀντικείμενο· ἐπαναλάβετε μετά τό ψάξιμο ξέροντας πού εἶναι κρυμμένο.
4. Μαχαιρωθεῖτε μ' ἕνα χαρτοκόπτη. Μεταχειριστεῖτε το σάν νά ἔταν σιλέτο.

Χωρίς ἀντικείμενα:

5. Βάλτε ἕνα φύλλο χαρτί σ' ἕνα φάκελο. Περάστε κλωστή σέ μιᾶ βελόνα. Σηκῶστε ἕνα κουβά γεμάτο νε-

ρό· σηκώστε έναν άδειο κουβά· Βάλτε ένα διβλίο στο ράφι.

6. Ντυθείτε για δουλειά. Συγκεντρωθείτε για τό χτίσιμο τών δοσμένων συνθηκών.

7. Ντυθείτε για ένα πάρτι. Κάντε το στην πραγματικότητα. Χρησιμοποιείτε συνεχείς λεπτομέρειες.

8. Γδυθείτε σ' ένα νοσοκομείο· στο σπίτι σας.

Πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στο μέγεθος, τό σχήμα και τό βάρος τών φανταστικών αντικειμένων. Κάντε αυτές τίς ασκήσεις στο σπίτι σας μέ αληθινά αντικείμενα, προσέχοντας τίς κινήσεις και τίς στάσεις του σώματός σας, τών χειριών, τών δαχτύλων.

Γιά να κάνετε αυτούς πού σās κοιτούν να πιστέψουν αυτό πού κάνετε, πρέπει να φτάσετε στη τελειότητα όσον αφορά τίς ενέργειές σας. Οί ασκήσεις θά σās μάθουν να εκτελείτε κάθε σωματική ενέργεια μέ ακρίβεια, καθαρά και λογικά.

Ἐπικοινωνία

Γιά να κάνει τό νόημα και τή λογική τών ενεργειών του αντιληπτός στο κοινό, ό ήθοποιός πρέπει να επικοινωνεί μαζί του ξμμεσα, μέσω της επικοινωνίας του μέ τούς άλλους ήθοποιούς. Ὁ Στανισλάβσκι απέδειξε ότι, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως ή Κομέντια ντελ' Ἄρτε, όταν ό ήθοποιός έχει άμεση επαφή μέ τούς θεατές, γίνεται απλά ένας ρεπόρτερ αντί για ζωντανός χαρακτήρας. Αυτή ή σχέση καταστρέφει τήν αλήθεια της παράστασης και απομακρύνει τό κοινό από τό ίδιο τό έργο. Ἐπό τήν άλλη, ή τίμια, αδιάσπαστη επικοινωνία μεταξύ τών ήθοποιών προκαλεί τό ένδιαφέρον του θεατή και τόν κάνει να συμμετέχει σε ό,τι συμβαίνει στη σκηνή.

Ὁ ήθοποιός πρέπει να επικοινωνεί μέ τόν συγκεκριμένο συνάδελφό του και όχι μέ ένα φανταστικό πρόσωπο. Ὅπως ακριβώς ή συμπεριφορά μας στη ζωή εξαρτάται από τούς γύρω μας, έτσι και ή συμπεριφορά του ήθοποιού σαν χαρακτήρα συνδέεται μέ αυτήν τών ανθρώπων γύρω του. Διαφορετικές είναι π.χ. οί σχέσεις του μέ ανθρώπους πού είναι φιλικοί προς αυτόν και διαφορετικές μ' αυτούς πού τόν αντιμετωπίζουν έχθρικά. Ἡ χρησιμοποίηση του «μαγικού αν» και της φαντασίας του θά τόν βοηθήσει να ανατύξει τίς σωστές αντιδράσεις απέναντι σε καθέναν από τους συναδέλφους του ήθοποιούς. Ὁ ήθοποιός καθορίζεται από τά γεγονότα της σκηνηκής δράσης – διαμάχες, συμπάθειες, αντιπάθειες και άλλες σχέσεις μεταξύ τών χαρακτήρων· αυτά τά γεγονότα συμβαίνουν μέ τήν προσπάθεια όλης της ομάδας.

Ἐπικοινωνία μέ ένα άλλο πρόσωπο στη σκηνή σημαίνει να έχεις συνείδηση της παρουσίας του, να είσαι σίγουρος ότι ακούει και καταλαβαίνει αυτά πού του λές και ότι ακούς και καταλαβαίνεις αυτά πού σου λέει. Αυτό σημαίνει άμοιβαία επίδραση. Ὅπως ακριβώς στη ζωή βλέπουμε πρώτα εικόνες και μετά μιλάμε, έτσι και ό ήθοποιός, για να μπορέσει να επηρεάσει τό κοινό του, πρέπει να βλέπει εικόνες να τίς μεταδίδει στους συναδέλφους του και μέσα από αυτή τήν ενεργή μετάδοση της «ατάκας» του να κάνει κατανοητό στο συνάδελφό του τί θέλει να δεί και να ακούσει απ' αυτόν. Ἐν ό ήθοποιός κατέχει τήν ενέργειά του και τή μεταδίδει στον άλλο ήθοποιό, θά «όδηγηθεί» από τήν πείρα του χαρακτήρα πού ύποδύεται. Ἐν επικοινωνεί μέ αποφασιστικότητα ακόμα και μέ έναν κακό ήθοποιό, ό άλλος θά ανταποκριθεί. Ὁ ήθοποιός πρέπει να ρουφάει αυτά πού τά άλλα πρόσωπα του λένε: τά λόγια τους, οί ενέργειες και οί σκέψεις τους πρέπει να φτάνουν σ' αυτόν σαν να τά ακούει για πρώτη φορά.

Στή διάρκεια ενός διαλόγου οι σκέψεις, τά σχέδια, οι μνήμες ή οι αποφάσεις πρέπει να πετάνε γύρω στο μυαλό αυτού που μιλάει και αυτού που ακούει. Οι αντιδράσεις πρέπει να είναι σωματικές και ψυχολογικές και δεν πρέπει να διακόπτονται όταν μιλάει ο άλλος ήθοποιός ή στη διάρκεια παύσεων και σιωπών. Αν ένας ήθοποιός, στην προσπάθειά του να επηρεάσει το συνάδελφό του, πασχίζει να πετύχει ένα συγκεκριμένο σωματικό αποτέλεσμα (ένα χαμόγελο για παράδειγμα), κάνει τό σκοπό του πιό συγκεκριμένο· ή φαντασία του θά διεγερθεί, ή προσοχή του θά συγκεντρωθεί και έτσι θά φτάσει σέ πραγματική επικοινωνία.

Πολλές φορές όμως ο ήθοποιός μονολογεί στή σκηνή. Ο μονόλογος είναι ένας συμπτωκνωμένος τρόπος να σκέφτεται φωναχτά εκφράζοντας τή διάθεση του χαρακτήρα, τίς σκέψεις και τά αισθήματά του. Χωρίς να τό δίνει αυτό σάν μέρος του συστήματός του, ο Στανισλάβσκι περιέγραψε πώς αντιδρούσε ο ίδιος ώστε να βρίσκεται σέ επικοινωνία μέ τόν *εαυτό του*. Έκανε τόν εγκέφαλο και τό κοιλιακό πλέγμα, πού είναι τά δύο κέντρα τής ζωής των νεύρων μας, να «μιλούν» μεταξύ τους. Αισθανόταν σάν να είχε δύο εγώ πού επιβάλλουν ένα συνεχή διάλογο μεταξύ τους σάν να ήταν δύο ήθοποιοί.

Γιά να επικοινωνήσει μέ ένα φανταστικό αντικείμενο (π.χ. μέ τό φάντασμα του πατέρα του Άμλετ), πρέπει ο ήθοποιός να χρησιμοποιεί τό «μαγικό αν» λέγοντας είλικρινά στόν εαυτό του τί θά έκανε αν έβλεπε ένα φάντασμα. Ο ήθοποιός μπορεί επίσης να επηρεάσει τό κοινό μέσω τής έπαφής του μέ αντικείμενα στή σκηνή, πού πρέπει να τά γνωρίζει καλά.

Ο ήθοποιός δεν πρέπει να κάνει πρόβες σ' ένα διάλογο χωρίς κάποιον άλλο μαζί γιατί, διαφορετικά, μπορεί να συνηθίσει να μή δέχεται αντιδράσεις και μπορεί να έχει δυσκολία να επικοινωνήσει στή σκηνή

μέ κάποιο πρόσωπο πού αντιδρά. Πρέπει να μάθει να αναποκρίνεται στό συνάδελφό του, έπειδή αυτά πού συμβαίνουν μεταξύ των χαρακτήρων είναι τά σημαντικά και ενδιαφέροντα για τό θεατή. Άληθινή επικοινωνία υπάρχει όταν μιá ελάχιστη αλλαγή στόν τόνο τής φωνής του ενός προκαλεί μιá αλλαγή στόν τόνο τής φωνής του άλλου· αλλαγή στήν έκφραση του προσώπου του ενός να προκαλεί αλλαγή στόν άλλο. Τονισμός, κίνηση και χειρονομία έχουν αξία μόνο αν προκαλούνται από τήν επικοινωνία μέ τόν άλλο ήθοποιό.

Σέ σκηνές πλήθους ο ήθοποιός μπορεί να επικοινωνεί μέ διάφορα πρόσωπα μέσα απ' τόν κόσμο. Μπορεί να έχει επικοινωνία μέ ένα πρόσωπο ή μέ όλα. Ο Στανισλάβσκι απαιτούσε από κάθε ήθοποιό – όχι μόνο από τούς πρωταγωνιστές αλλά και από αυτούς ακόμη τούς κομπάρσους πού επαιρναν μέρος μόνο στίς σκηνές πλήθους – λεπτομερή βιογραφικά του χαρακτήρα πού υποδούντουσαν. Έθοποιοί πού δεν έλεγαν ούτε μιá λέξη δημιουργούσαν χαρακτήρες έσωτερικά γεμάτους και έφερναν τήν ιδιωτική ζωή στή σκηνή.

Ο ήθοποιός πρέπει να κάνει έντονη χρήση των αισθήσεών του ώστε να πετύχει επικοινωνία σέ ψηλό επίπεδο. Όταν ένας ήθοποιός χωρίς καθόλου σωματική ένταση βλέπει έντονα, ακούει έντονα κλπ., καταφέρει ένα πλήρες «πιάσιμο», όπως τό έλεγε ο Στανισλάβσκι.

Αυτοσχεδιασμοί

1. Δύο πρόσωπα κάθονται και παρακολουθούν μιá παράσταση. Κάποιος δίπλα τους νομίζει ότι ο ένας τους είναι γνωστός του. Προσπαθώντας να θυμηθεί πού γνωρίζει αυτό τό πρόσωπο, ενοχλεί τούς άλλους. Σκεφτείτε πραγματικές συναθροίσεις ή άλλα μέρη, αν-

θρώπους πού γνωρίζετε στή πραγματική ζωή. Νά γνωρίζετε καλά τή συμπεριφορά και τών δύο και νά αντιδράτε όπως θά κάνατε στή ζωή, μέ ένα ψυχοσωματικό τρόπο.

2. Δύο μυστικοί πράκτορες συναντιούνται σέ κάποιο δημόσιο χώρο (έστιατόριο, αεροδρόμιο κλπ.) και ό ένας πρέπει νά παραδώσει στόν άλλο ένα σημαντικό έγγραφο. Υπάρχει στόν ίδιο χώρο ένας ντετέκτιβ πού τούς παρακολουθεί. Προσπαθείτε νά περάσετε τό έγγραφο χωρίς νά συλληφθείτε. Πρέπει νά τραδήξετε τήν προσοχή τού συναδέλφου σας. Βεβαιωθείτε ότι σας καταλαβαίνει και ότι αντιδράτε σύμφωνα μέ τή συμπεριφορά του.

Αξιολογήστε τό σύντροφό σας· βεβαιωθείτε ότι καταφέρνετε νά μεταβιβάσετε τίς εικόνες σας σ' αὐτόν. Χρησιμοποιήστε τό σώμα σας.

Προσαρμογή

Προσαρμογή είναι τό ξεπέραςμα ενός υλικού εμποδίου γιά τήν πραγματοποίηση ενός σκοπού. Από τή στιγμή πού ό ήθοποιός έχει ένα στόχο στό μυαλό του και έχει αξιολογήσει τίς ἀρετές τού προσώπου μέ τό όποιο έχει νά κάνει, θά σκεφτεί τήν προσαρμογή. Στήν εκτέλεση μιᾶς ἐνέργειας πού ἀπαντᾶ στήν ἐρώτηση «Τί κάνω;» και «Γιατί τό κάνω;» ό ήθοποιός θά χρησιμοποιήσει διάφορες παραλλαγές. Μιά παραλλαγή ἀπαντᾶ στήν ἐρώτηση «Πῶς νά τό κάνω;». Καί τά τρία «Τί;», «Γιατί;», και «Πῶς;» (ἐνέργεια, σκοπός και προσαρμογή) – είναι μέρη τῆς σκηνικῆς δουλειᾶς. Ἐνῶ ἡ ἐνέργεια και ό σκοπός μποροῦν νά καθοριστοῦν ἀπό πρῖν, ἡ προσαρμογή θά ἐξαρτηθεῖ ἀπό τή στάση τού ἄλλου ήθοποιού και ἀπό ἄλλες δυσκολίες πού θά παρουσιαστοῦν. Στή ζωή μπορεῖ νά ξέρομε ἀπό πρῖν τί θέ-

λουμε νά ρωτήσουμε κάποιον και γιατί, τό πῶς όμως τό κάνουμε ἐρχεται συχνά ἀπρόσμενα. Οἱ προσαρμογές πρέπει νά ἰδωθοῦν στό πλαίσιο τῆς εκτέλεσης μιᾶς ἐνέργειας.

Ἡ προσαρμογή είναι ένα ιδιαίτερα ἀποτελεσματικό μέσο ἐπικοινωνίας τῶν ήθοποιῶν στή σκηνή. Γιά νά συντονιστεῖ ό ένας μέ τόν άλλο πρέπει νά γνωρίζει καλά τόν τρόπο του και τήν προσωπικότητά του. Γιά παράδειγμα, ἔχετε μιᾶ σημαντική συνάντηση στίς πέντε. Είναι πέντε παρά τέταρτο και ό διευθυντής σας ἐξασκολουθεῖ νά σας ὑπαγορεύει στό γραφεῖο του. Ἡ ἀνάγκη νά ἐκτιμήσετε τήν κατάσταση σέ σχέση μέ τό διευθυντή σας, νά βρεῖτε μιᾶ ἐξυπνη δικαιολογία γιά νά φύγετε και νά εἴστε στήν ὥρα σας στή συνάντηση ἀπαιτεῖ νά προσαρμοστεῖτε στήν κατάσταση και νά ξεπεράσετε τό ἐμπόδιο γιά ὄφελος τού σκοπού σας.

Οἱ ήθοποιοί πρέπει νά συντονίζονται, ό ένας μέ τόν άλλο στή σκηνή, όπως κάνουν οἱ ἄνθρωποι ὅταν συναντιοῦνται στή ζωή. Ἡ συμπεριφορά ενός ἀνθρώπου ἐξαρτᾶται ἀπό τίς σχέσεις του μέ τούς γύρω του· αὐτός ό νόμος πρέπει νά ἀποτελεῖ τή βάση γιά κάθε σκηνική δράση. Ἄν μιλάτε σέ κουτό, θά προσπαθήσετε νά προσαρμοστεῖτε στή νοημοσύνη του και νά μιλήσετε ἀπλά ὥστε νά σας καταλάβει. Ἄν ἔχετε νά κάνετε μ' ἕναν πονηρό πρέπει νά ἐνεργήσετε προσεκτικά και νά ψάξετε γιά ἐπιδέξιες προσαρμογές ὥστε νά μήν μπορέσει νά δεῖ μέσα σας και νά μή μαντέψει τί ἔχετε στό μυαλό σας.

Καινούριες συνθήκες ζωῆς, καινούρια ἀτμόσφαιρα, καινούριος χώρος, ἡ ὥρα τῆς ἡμέρας ἢ τῆς νύχτας – ὅλα ἀπαιτοῦν τήν ἀνάλογη προσαρμογή. Οἱ ἄνθρωποι συμπεριφέρονται διαφορετικά τῆ νύχτα και διαφορετικά στή διάρκεια τῆς ἡμέρας. Σέ μιᾶ ξένη χώρα προσαρμόζεται κανείς στίς τοπικές συνήθειες. Ἡ ποιότητα και ἡ ποικιλία τῶν προσαρμογῶν είναι ιδιαίτερα

σημαντικά στοιχεία στη σκηνή. Για να είναι ενδιαφέρουσα μιά προσαρμογή πρέπει να έχει φαντασία, καλό γούστο, να είναι δυνατή και όξεια.

Αντίθετες και απρόσμενες προσαρμογές είναι έντυπωσιακές. "Αν, σύμφωνα με όσα συμβαίνουν στη σκηνή, τό κοινό περιμένει να φωνάξει ο ένας ήθοποιός στον άλλο και αντί γι' αυτό εκείνος τοῦ μιλάει ἤρεμα, τό ἀποτέλεσμα μπορεῖ νά εἶναι ἐξαιρετικά δυνατό. "Αν μιά τέτοια ἰδέα ἔρθει στον ἠθοποιό στή διάρκεια τῆς παράστασης ἐπειδή ξαφνικά συνειδητοποιεῖ ὅτι μ' αὐτό τόν τρόπο θά δείξει καλύτερα τήν ὀργή του πρὸς τόν ἄλλο, αὐτό σημαίνει ὅτι τοῦ ἦρθε διαισθητικά, ὑποσυνείδητα, σέ μιά στιγμή ἐμπνευσης. Δέν πρέπει ὅμως νά τό ἐπαναλάβει στήν ἐπόμενη παράσταση χωρίς πρῶτα νά τό ἀναλύσει καί νά καταλάβει τί τόν ὀδήγησε νά συμπεριφερθεῖ κατ' αὐτό τόν ἀπρόσμενο τρόπο. Ἐφόσον ὅμως βρεῖ τό λόγο, μπορεῖ νά τό χρησιμοποιεῖ σάν ἐρέθισμα γι' αὐτήν τή συμπεριφορά κάθε φορά που θά παίξει τόν ἴδιο ρόλο.

Ἡ προσαρμογή δέν πρέπει νά ἔχει σκοπό τήν ἠθελή-μένη ἐπίδραση πάνω στο κοινό, γιά νά μήν καταλήξει νά διαταράξει τήν ἀληθοφάνεια καί λογική τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν καί ὀδηγηθεῖ ὁ ἠθοποιός σέ ἐρμηνευτικά εὐρήματα γιά τή διασκέδαση τοῦ θεατῆ. Ἡ προσαρμογή πρέπει νά εἶναι λογική, σύμφωνα μέ τά δεδομένα τοῦ ἔργου. Μεγάλη ἐνασχόληση μέ τό πῶς, πρῖν μάθει ὁ ἠθοποιός τί κάνει καί γιατί, ὀδηγεῖ σέ ἐπιφανειακές προσαρμογές.

"Όταν ἓνας ἠθοποιός ἐκτελεῖ μέ ἀπόλυτη πιστότητα μιά λογική συγκεκριμένη ἐνέργεια καταφέρνει νά κάνει ὄλο τόν ψυχοσωματικό του μηχανισμό νά συμμετάσχει, τά προσόντα του νά λειτουργοῦν καί ὁ βαθύτερος μηχανισμός τῶν συναισθηματικῶν ἀντιδράσεων νά συμμετέχει κι αὐτός. Στή διάρκεια αὐτῆς τῆς δημιουργικῆς διαδικασίας μπορεῖ νά ἔχει ἐκπληκτικές ἰδέες γιά

προσαρμογές πού θά ἔρθουν διαισθητικά, ὑποσυνείδητα. Εἴτε ὅμως ἓνας ἠθοποιός παρατηρεῖ μιά προσαρμογή στή ζωή πού τή θεωρεῖ χαρακτηριστική γιά τό ρόλο του, εἴτε ἀποδέχεται μιά πού τοῦ προτείνει ὁ σκηνοθέτης πρέπει νά τή φέρνει στή σκηνή μόνο ἀφοῦ θά τήν ἔχει πρῶτα ἐνστερνιστεῖ.

Αὐτοσχεδιασμοί

Προτοῦ διαλέξετε τίς ἐνέργειες, δημιουργεῖστε τίς προϋποθέσεις.

1. Θέλετε νά ζητήσετε μιά χάρη ἀπό τό πρόσωπο μέ τό ὅποιο θά φάτε μαζί. Προσπαθεῖστε νά πετύχετε τό σκοπό σας μέ τά πιό ἀποτελεσματικά μέσα γιά τήν περίπτωση. Δημιουργεῖστε μέ τήν ἡσυχία σας τίς πιθανές προϋποθέσεις ὑπό τίς ὁποῖες θά μπορούσε νά συμβεῖ αὐτό.

2. Τά παιδιά σας θά γυρίσουν ἀπ' τό σχολεῖο σέ λίγο. Δέ θέλετε νά προσέξουν τήν ἐπίδραση τῶν τραγικῶν νέων πάνω σας.

3. Συναντᾶτε ἓναν ἄνθρωπο πού προσπαθοῦσατε νά ἀποφύγετε ἐπειδή τοῦ χρωστάτε μιά ἐξήγηση. Τί θά κάνετε; Ὅτιδήποτε σκεφτεῖτε πρέπει νά εἶναι λογικό καί συγκεκριμένο. Χρησιμοποιεῖστε κάθε δυνατή προσαρμογή γιά νά πετύχετε τό σκοπό σας.

4. Συναντηθεῖτε μ' ἓνα πρόσωπο πού δέν γνωρίζετε.

5. Ἀποχαιρετεῖστε ἓνα σημαντικό πρόσωπο.

Χρονο-ρυθμός

Ἡ χρονο-ρυθμός εἶναι μιά σημαντική προϋπόθεση γιά τήν πιστότητα καί ἀληθοφάνεια στήν ἐκτέλεση τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν. Σέ κάθε στιγμή τῆς ζωῆς ὑπάρχει χρόνος (ταχύτητα) καί ρυθμός (ποικίλλη ἔνταση)

ἐμπειριῶν) μέσα μας ὅπως ἀκριβῶς καί ἔξω ἀπό μᾶς. Κάθε κίνηση, κάθε συμβάν ἢ γεγονός λαμβάνει χώρα σέ ἕνα ἀνάλογο χρόνο-ρυθμό. Πηγαίνουμε στή δουλειά καί γυρίζουμε σπίτι σέ διαφορετικούς χρόνο-ρυθμούς. Ὑπάρχουν διαφορετικοί χρόνο-ρυθμοί μέσα μας ὅταν ἀκοῦμε μουσική καί ὅταν ἀκοῦμε μιά σειρήνα. Κοιτάζουμε ἐπίσης ἕνα ὑπέροχο τοπίο καί ἕνα τροχαῖο δυστύχημα μέ διαφορετικούς χρόνο-ρυθμούς. Κάθε ἐνέργεια στή σκηνή πρέπει νά ἐκτελεῖται στό χρόνο-ρυθμό πού ἀπαιτεῖται στή ζωή.

Σύμφωνα μέ τούς νόμους τῆς φυσιολογίας, ὁ σωστός χρόνο-ρυθμός συμβάλλει στήν αὐτοσυγκέντρωση καί συνακόλουθα κρατᾶ τήν προσοχή τοῦ ἠθοποιοῦ ἀπό διασπαστικούς παράγοντες. Παίξει ἕνα σημαντικό ρόλο στήν καθυπόταξη τῆς λογικῆς καί τῆς ἀλληλουχίας τῶν ἐνεργειῶν.

Ὁ χρόνο-ρυθμός πρέπει νά ἀνταποκρίνεται στίς δοσμένες συνθήκες. Δέν μπορεῖ ὁ ἠθοποιός νά παίξει νωθρά ὅταν χρειάζεται ἐνεργητικότητα. Ἡ ἀληθοφάνεια τῶν ἐνεργειῶν θά χαθεῖ, ἀκόμα καί ἂν εἶναι λογικές, ἂν εἶναι πολύ ἀργές ἢ πολύ γρήγορες.

Τό χτίσιμο τῆς πάλης σ' ἕνα ρόλο ἐπηρεάζει τό ρυθμικό μοντέλλο. Ὁ ρυθμός ἀλλάζει ὅταν τά ἀντικείμενα τῆς πάλης ἀλλάζουν καί χρησιμοποιοῦνται διαφορετικά μέσα γι' αὐτή. Ὁ χρόνο-ρυθμός ἀντανανκᾶ τό βάθος τῆς ἐσώτερης ἀνάμειξης καί ἐξαρτᾶται ἀπό τή σωματική ἰκανότητα πλήρωσης μιᾶς ἐνέργειας.

Ὑπάρχει ἕνας ξεχωριστός σωστός ρυθμός γιά κάθε ἄτομο. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά τόν βρεῖ γιά τό χαρακτήρα πού ὑποδύεται. Θά τόν βοηθήσει νά νιώσει σωστά στό ρόλο του καί εἶναι τόσο σημαντικός γι' αὐτόν ὅσο εἶναι καί γιά τόν σκηνοθέτη νά βρεῖ τό σωστό ρυθμό γιά τήν ὅλη παράσταση.

Ὁ σωστός χρόνο-ρυθμός, βοηθώντας νά γίνει ἡ ἐνέργεια ἀληθοφανής, βοηθᾶ ἐπίσης νά διεγερθοῦν τά

συναισθήματα τοῦ ἠθοποιοῦ. Δημιουργεῖ τίς προϋποθέσεις ἐπικοινωνίας καί συλλογικῆς δουλειᾶς. Ὁ ρυθμός εἶναι ἡ γέφυρα μεταξύ τῆς βαθύτερης ἐμπειρίας καί τῆς σωματικῆς τῆς ἔκφρασης. Ὁ λανθασμένος χρόνο-ρυθμός σ' ἕνα ἠθοποιό ἀνατρέπει τήν ἰσορροπία καί τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν καί κάνει τό κοινό νά μή πιστεύει σέ ὅτι λένε ἢ κάνουν.

Ἀσκήσεις καί αὐτοσχεδιασμοί

1. Τρώτε τό πρωινό σας καί ἔχετε ἀργήσει στή δουλειά σας. Βρεῖτε τό σωστό χρόνο-ρυθμό.

Γράψτε ἕνα γράμμα σέ κάποιον πού ἀγαπᾶτε καί γράψτε ἕνα ἄλλο σέ κάποιον πού τοῦ χρωστᾶτε χρήματα. Βρεῖτε τό σωστό χρόνο-ρυθμό γιά τό καθένα.

3. Κάνετε κινήσεις μέ μουσική. Δικαιολογεῖστε μέσα σας τούς διάφορους χρόνο-ρυθμούς.

Συγκινησιακή μνήμη

Ὁ Στανισλάβσκι προσπαθοῦσε συνεχῶς νά διευρύνει τίς γνώσεις του πάνω σέ κάθε πλευρά τῆς ἐσώτερης ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου. Σπούδασε ψυχολογία, φυσιολογία καί αἰσθητική ὅπως καί ἱστορική καί θεωρητική συγγραφή πάνω στό θέατρο. Συζητοῦσε μέ ἐπιστήμονες καί διανοούμενους πάνω σέ διάφορα εἰδικευμένα θέματα καί ἐνδιαφερόταν εἰδικότερα γιά τά ἔργα τοῦ γάλλου ψυχολόγου Τεοντίλ-Ἀρμάν Ριμπό (1839-1916), τόν ὄρο τοῦ ὁποῦ «συναισθηματική μνήμη» χρησιμοποίησε. Ἀργότερα, τῆ δεκαετία τοῦ '30, τόν ἀντικατέστησε μέ τόν ὄρο «συγκινησιακή μνήμη».

Ἡ ἐμπειρία τοῦ ἠθοποιοῦ στή σκηνή εἶναι διαφορετική ἀπό τήν ἐμπειρία στή ζωή. Ἡ διαφορὰ ἐγκνεται στό ὅτι ὁ ἠθοποιός ζεῖ στή σκηνή σάν χαρακτήρα καί

ταυτόχρονα σάν ήθοποιός πού δημιουργεί τό χαρακτήρα. Οί εμπειρίες του ήθοποιού-χαρακτήρα επηρεάζουν ή μιά τήν άλλη και αποκτούν μιά ιδιαίτερη ποιότητα. Η εμπειρία του ίδιου του ήθοποιού εξαρτάται από τή γνησιότητα τής εμπειρίας του. Όμως ή ποιότητα τής εμπειρίας πάνω στή σκηνή αλλάζει, όπως έλεγε ο Στανισλάβσκι, σέ «ποιοτική άντανάκλαση τής εμπειρίας τής ζωής». «Ό χρόνος είναι ένα εξαίρετο φίλτρο, ένας εξαίρετος εξαγνιστής τής μνήμης των συγκινήσεων πού δοκιμάστηκαν κάποτε». «Ακόμα, ο χρόνος» έλεγε «είναι ένα υπέροχο καλλιτέχνης. Δέν εξαγνίζει μόνο αλλά είναι ικανός νά ποιητικοποιεί τς μνήμες».

Ό ήθοποιός πρέπει νά ζει άληθινές εμπειρίες, αλλά άληθινές σκηνικές εμπειρίες. Ό ήθοποιός ζει στή σκηνή μιά «επαναλαμβανόμενη» εμπειρία, όχι μιά «πρωταρχική» όπως έλεγε ο Στανισλάβσκι. Κάθε ήθοποιός γνωρίζει τή διαφορά μεταξύ μιάς εμπειρίας τής άληθινής ζωής και μιάς σκηνικής εμπειρίας άν ποτέ πετύχει νά έχει μιά σκηνική εμπειρία. Πράγματι άν οί ήθοποιοί ζούσαν τς ίδιες εμπειρίες όπως στή ζωή, θά υπήρχαν τρελοί και δολοφόνοι στή σκηνή μετά από κάθε παράσταση όποτε ο χαρακτήρας χάνει τά λογικά του ή γίνεται ένας φόνος. Θά ήταν αδύνατο νά επιζήσει ο ήθοποιός από πολλές παραστάσεις όπου θά δοκίμαζε εμπειρίες και σόκ όπως στήν άληθινή ζωή. Αντίθετα, γνωρίζουμε ότι τό νά υποφέρει στή σκηνή δίνει στον ήθοποιό μιά πραγματική χαρά.

Είναι λοιπόν φανερό ότι μιά εμπειρία στή σκηνή δέν είναι ίδια μέ μιά εμπειρία στή ζωή, πρώτα απ' όλα γιατί δέν ξεπηδά από μιά πραγματική κατάσταση. Ό ήθοποιός είναι ικανός νά διεγείρει μέσα του μιά ζητούμενη συγκίνηση μόνο γιατί έχει δοκιμάσει πολλές φορές τήν ίδια συγκίνηση στή δική του ζωή. Κάθε εμπειρία στή ζωή αφήνει ίχνη στό κεντρικό νευρικό μας σύστημα και έτσι τά νεύρα πού συμμετέχουν σέ μιά

δοσμένη εμπειρία γίνονται πιο εύαίσθητα σ' ένα τέτοιο έρέθισμα. Κάθε ενήλικος έχει εμπειρίες από τς περισσότερες συγκινήσεις, άν και ίσως όχι για τον ίδιο ακριβώς λόγο πού πρέπει νά τς έχει ο ήθοποιός στή σκηνή. Πρέπει οί άνθρωποι νά δοκιμάζουν διάφορα αισθήματα αγάπης, π.χ. αγάπη για ένα πρόσωπο, ένα ρούχο, ένα ζώο, τό ήλιοβασιλέμα. Έχουμε επίσης μισήσει κάποιον, ένα έντομο, τον πόλεμο. Υπάρχει κάτι κοινό σ' όλες αυτές τς περιπτώσεις: γι' αυτό τό συναίσθημα πού προκαλούν ονομάζεται γενικά αγάπη και μίσος.

Σύμφωνα μέ επιστημονικά στοιχεία, ή συγκινησιακή μνήμη όχι μόνο διατηρεί τό αποτύπωμα μιάς εμπειρίας αλλά και συνδυάζει αισθήματα διαφορετικής φύσης. Αν π.χ. κάποιος έχει εμπειρία από τό αίσθημα του φθόνου έπειδή ο φίλος του έχει καλύτερη δουλειά, ή κέρδισε στό λαχείο, ή πήρε καλό ρόλο σ' ένα έργο και άν έχει εμπειρίες από τέτοια αισθήματα πολλές φορές, τό κοινό στοιχείο σ' όλες τς περιπτώσεις θά έχει αφήσει ένα βαθύ αποτύπωμα στή μνήμη του. Έλεγε ο Στανισλάβσκι «άπό τά πολλά διαφυλαγμένα ίχνη των εμπειριών, σχηματίζεται μιά μεγάλη συμπυκνωμένη μεγεθυμένη και βαθιά μνήμη των συγκινήσεων τής ίδιας φύσης. Δέν υπάρχει τίποτα περιττό σέ μιά τέτοια μνήμη: υπάρχει μόνο ή ούσία. Είναι ή σύνθεση όλων των συγκινήσεων του αυτού είδους. Δέν αναφέρεται σέ μιά μικρή, ξεχωριστή, ιδιωτική στιγμή, μά σέ όλες αυτές τής ίδιας φύσης». Ό ήθοποιός πρέπει νά είναι ικανός νά βγάλει τό αποτύπωμα μιάς περασμένης εμπειρίας και νά τό κάνει νά άνταποκρίνεται στό προκαθορισμένο σκηνικό έρέθισμα τή στιγμή πού τό χρειάζεται. Μέσα απ' τς πρόβες, τελειοποιεί ο ήθοποιός ένα εξαγτημένο ανακλαστικό όπου ή συναισθηματική του μνήμη διεγείρεται μέσω των σκηνικών έρεθισμάτων.

Μιά άναδημιουργημένη συγκίνηση είναι διαφορετική

ἀπό τήν «πρωταρχική» καί γιά τό λόγο ὅτι δέν ἀπορροφᾶ ὀλότελα τόν ἠθοποιό. Ξαναζώντας μιά ἐμπειρία τῆς ἀληθινῆς του ζωῆς, τό άτομο ζεῖ καί τήν παρούσα στιγμή, καί αὐτό ἐπηρεάζει τήν ἐμπειρία. Ὅταν συμβαίνει ἕνα τραγικό γεγονός εἴμαστε ὀλότελα ἀπορροφημένοι ἀπό τή στιγμή, ὅταν ὅμως φέρνουμε στό μυαλό μας ἀργότερα τήν τραγωδία ἐκείνη, ἄλλα στοιχεία παρεμβάλλονται στήν ἐμπειρία. Παρόλο πού ὁ πόνος μας εἶναι εἰλικρινῆς, ἀπαιτεῖ μιά διαφοροποιημένη ποιότητα. Τέτοια εἶναι ἡ κατάσταση τοῦ ἠθοποιοῦ στή σκηνή. Ὁ ἠθοποιός πού ζεῖ εἰλικρινά τή ζωή τοῦ χαρακτήρα δέν ξεχνᾶ ποτέ ὅτι εἶναι ὁ ἠθοποιός πού παίζει.

Ὁ Στανισλάβσκι πίστευε σέ δύο πηγές ὕλικου γιά τή δημιουργική δουλειά τοῦ ἠθοποιοῦ: τήν ἐσώτερη ζωή τοῦ ἴδιου τοῦ ἠθοποιοῦ καί τίς παρατηρήσεις του γιά τήν ἀνεξάντλητη πηγή πού εἶναι ὁ ἔξω κόσμος. Τό ὕλικό πού βρῖσκει ὁ ἠθοποιός στή γύρω του ζωή πρέπει νά τό κάνει δικό του. Γιά νά πλουτίσει τή συγκινησιακή μνήμη πρέπει νά παρατηρεῖ τί συμβαίνει γύρω του· πρέπει νά διαβάζει, νά ἀκούει μουσική, νά πηγαίνει σέ μουσεῖα, νά παρατηρεῖ ἀνθρώπους. Ἡ σωστά ἀναπτυγμένη συγκινησιακή μνήμη εἶναι τό πιό σημαντικό ἐφόδιο γιά τή δουλειά τοῦ ἠθοποιοῦ στό θέατρο τῆς ζωντανῆς ἐμπειρίας. Εἶναι ὁ συσσωρευτής τῶν περασμένων ἐμπειριῶν καί ἡ μοναδική πηγή συγκινήσεων στή σκηνή.

Στά πρῶτα χρόνια τοῦ συστήματος, οἱ ἠθοποιοί προσπαθοῦσαν νά ἐρθουν σέ δημιουργική κατάσταση τή στιγμή πού τά συναισθήματά τους εἶχαν διεγερθεῖ, μέ τή βοήθεια τῶν ξεχωριστῶν τους στοιχείων. Αὐτή ὅμως ἡ κατάσταση δέν ἐρχόταν πάντα καί ἔτσι «παίζαν» τά συναισθήματά τους. Ἀκόμα, ὁ Στανισλάβσκι ἔνωθε ὅτι ἡ πίεση τῶν συγκινήσεων ἀπό τή συγκινησιακή μνήμη ἔφερνε τούς ἠθοποιούς στήν ἐσώτερη

ὑστερία. Ὁ Στανισλάβσκι φοβόταν ὅτι μιά τέτοια τάση μπορούσε νά διαλύσει τήν ψυχική ὑγεία τῶν ἠθοποιῶν καί τήν τέχνη τους. Ἡ πείρα ἐπίσης ἔδειξε ὅτι ἡ μεμονωμένη μελέτη καί χρήση τῶν στοιχείων τοῦ συστήματος τό διαμέλιζε σέ ξεχωριστά μέρη πού ἦταν δύσκολο νά συναρμολογηθοῦν ἀργότερα σέ ἕνα σύνολο. Οἱ σπουδαστές μπορεῖ νά εἶναι βιρτουόζοι στίς ἀσκήσεις «συγκέντρωσης», «χαλάρωσης» ἢ «χωρίς ἀντικείμενα» μένουν ὅμως ἀνίκανοι νά πληρώσουν μιά ἐνέργεια πού περιλαμβάνει ὅλα αὐτά τά ἐπί μέρους ὄργανικά στοιχεία. Ἐτσι ὁ βασικός στόχος τοῦ συστήματος – ἀνάμειξη τοῦ ψυχοσωματικοῦ ἐξοπλισμοῦ τοῦ ἠθοποιοῦ ὅταν διεγείρονται τά συναισθήματά του – δέν πετυχαίνεται.

Μέ τή μέθοδο τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν ὁ Στανισλάβσκι ἔφερε ἐπανάσταση στή χρήση τῶν μέσων μέ τά ὁποῖα φτάνει ἕνας ἠθοποιός στή δημιουργική κατάσταση. Ἡ συγκινησιακή μνήμη συσσωρεύει τίς περασμένες μας ἐμπειρίες· γιά νά τίς ξαναζοῦν πρέπει οἱ ἠθοποιοί νά ἐκτελοῦν οὐσιώδεις, λογικές σωματικές ἐνέργειες στίς δοσμένες συνθήκες. Ὑπάρχουν τόσες διαφορετικές ἀποχρώσεις συγκινήσεων ὅσες καί οἱ διαφορετικές σωματικές ἐνέργειες.

Ἐκινώντας τίς πρόβες τοῦ *Ταρτούφου* τοῦ Μολιέρου, βασισμένος στίς τελευταῖες ἐξελλίξεις τοῦ συστήματος του, εἶπε ὁ Στανισλάβσκι στά μέλη τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας: «Δέ θά ζήσω γιά πολύ*. Εἶναι καθήκον μου νά σᾶς μεταδώσω τή πείρα μου καί τίς γνώσεις μου. Μάθετε νά φέρνετε σέ πέρας σωστά καί ὄργανικά τίς ἀπλούστερες σωματικές ἐνέργειες. Ἡ λογική καί ἡ ἀλληλουχία αὐτῶν τῶν ἐνεργειῶν θά ξυπνήσει μέσα σας τήν πολὺπλοκη καί περίπλοκη κλί-

* Οἱ πρόβες τοῦ *Ταρτούφου* διακόπηκαν ἀπό τό θάνατο τοῦ Στανισλάβσκι.

μακα τῶν ἐσωτέρων ἐμπειριῶν. Τό νά φέρετε σέ πέρας τή λογική μιᾶς σωματικῆς ἐνέργειας θά σᾶς φέρει στή λογική τῶν συγκινήσεων καί αὐτό εἶναι τό πᾶν γιά ἕναν ἠθοποιό».

Ἐνάλυση μέσω γεγονότων καί ἐνεργειῶν

Οἱ ἠθοποιοί πρέπει νά προβάλουν τήν κύρια ἰδέα τοῦ ἔργου. Ἐφόσον εἶναι πολύ εὐκολότερο νά γίνει ἀντιληπτός ἕνας ἄμεσος σκοπός ἀπό ἕναν πιά μακρινό, ἡ ἀπώτερη ἐπιδίωξη θά ἀνακαλυφθεῖ μέσα ἀπό σημαντικά γεγονότα, ἀποκαλύπτοντας οἱ διαδοχικές ἐνέργειες κάθε γεγονότος. Καθορίζοντας τίς ἐνέργειές του ὁ ἠθοποιός εἶναι ἱκανός νά χτίσει μιᾶ λογική, συνεχόμενη παράσταση καί νά ἀφομοιώσει τό ρόλο του. Αὐτή ἡ ἄσκηση θά τοῦ εἶναι ἰδιαίτερα χρήσιμη στήν ἀποστήθιση τοῦ μέρους.

Κάθε ἀνθρώπινη ἐνέργεια ἔχει μιᾶ τελική ἐπιδίωξη καί ἀπαντᾶ στίς ἐρωτήσεις « Τί κάνω; », « Γιατί τό κάνω; » καί « Πῶς τό κάνω; ». Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά θυμᾶται ὅτι βρίσκεται στή σκηγή γιά νά ἐκφράσει τί κάνει καί γιατί τό κάνει σέ μιᾶ δοσμένη στιγμή.

Ὁ Στανισλάβσκι συνιστοῦσε νά ἀρχίζει ἡ ἐνάλυση ἑνός ἔργου μέ τόν προσδιορισμό τῶν γεγονότων ἢ ὅπως ἔλεγε, τῶν « ἐνεργητικῶν συμβάντων » πού ὑπαγορεύουν τίς ἐνέργειες. Εἶναι σημαντικό νά προσδιορίζονται τά κύρια γεγονότα καί νά μήν κολλᾶμε στά δευτερεύοντα. Τά κύρια γεγονότα βρίσκονται στή ρίζα ἑνός καλοῦ ἔργου καί κινοῦν τίς ἐνέργειές του καθῶς

καί αυτές του κάθε χαρακτήρα. Ὁ προσδιορισμός αὐτῶν τῶν γεγονότων συμπεριλαμβάνει τίς συνθήκες καί εἶναι ὁ συντομότερος δρόμος γιά τήν κατανόηση τοῦ ἔργου.

Κάθε γεγονός περιέχει μιά κύρια ἐνέργεια π.χ. ἔρχεται ἕνας φίλος νά βοηθήσει ἕνα ἀντρόγυνο νά διευθετήσῃ μιά διαφορά. Ἡ κύρια ἐνέργειά του εἶναι νά βοηθήσῃ. Στήν προσπάθειά του νά βοηθήσῃ μπορεῖ νά θέλει νά πείσει τόν σύζυγο νά προσέχει περισσότερο τή γυναίκα του, μπορεῖ νά ἐπιτιμῆσῃ τή γυναίκα ὅτι δέν ἀντιμετωπίζει ἀρκετά σοβαρά τά καθήκοντά της κλπ. Στόν ἐνεργητικό του ἀγῶνα νά φέρει σέ πέρας αὐτές τίς ἐνέργειες, πού εἶναι στήν ἀλήθεια προσαρμογές ἢ μέσα, γιά τήν ἐπίτευξη τῆς ἐπιδίωξης, ὁ ἠθοποιός ἀποκαλύπτει τά γεγονότα τῆς σκηνῆς.

Ἐνῶ ἔψαχνε γιά μιά μέθοδο ἀνάλυσης πού θά ἀποκάλυπτε τήν οὐσία τοῦ ἔργου, ὁ Στανισλάβσκι γιά πολλά χρόνια δίδαξε καί ἐφάρμοσε τή διαδικασία τοῦ σπασίματος τοῦ ἔργου στά ἐπιμέρους ἐπεισόδιά του, ἀναλύοντας καί ἀνακαλύπτοντας τίς ἐνέργειες, ἔχοντας τό σκηνοθέτη καί τούς ἠθοποιούς καθισμένους γύρω ἀπό ἕνα τραπέζι μέ τά σενάρια καί τά μολύδια τους. Ἀγαποῦσε αὐτή τήν προπαρασκευαστική περίοδο, πού προηγείτο ἀπό τίς πρόβες καί διαρκοῦσε πολύ καιρό. Στά τελευταῖα χρόνια τῆς σκηνοθετικῆς καί παιδαγωγικῆς του σταδιοδρομίας, ὁ Στανισλάβσκι ἄλλαξε τήν πρακτική του. Ἐλεγε ὅτι αὐτές οἱ μακρές περίοδοι γύρω ἀπ' τό τραπέζι ὀδηγοῦσαν σέ σοβαρά λάθη ἐπειδή χάριζαν τήν πνευματική ἀπό τή σωματική συμπεριφορά. Ἐτσι ὁ Στανισλάβσκι ἀρχίζει τίς πρόβες σχεδόν ἀμέσως μετά τή συζήτηση τῆς κύριας ἰδέας. Οἱ ἠθοποιοί ἀνέλυαν τά γεγονότα καί διερενοῦσαν τή ψυχολογική συμπεριφορά τῶν χαρακτήρων στή σκηνή, ἐν δράσει.

Γιά νά καταλάβει τί εἶναι ἡ ἐνέργειά του σέ μιά δο-

σμένη στιγμή, πρέπει ὁ ἠθοποιός νά ἀναλύει τήν οὐσία τοῦ γεγονότος. Οἱ ἐνέργειες πρέπει νά εἶναι στενά δεμένες μέ τήν ἰδέα τοῦ ἔργου. Ὅτιδήποτε κάνει ὁ ἠθοποιός στή σκηνή πρέπει νά συντελεῖ σ' αὐτό. Ἄν ὁ ἠθοποιός πληρεῖ τήν ἐνέργεια, πρέπει νά τό μεταβιβάζει στό κοινό· ὄντας ἀληθινά ἐνεργός μέ τόν ψυχολογικό τρόπο θά ἀναμείξει ὅλο του τό εἶναι διεγείροντας τά συναισθήματα.

Σέ κάθε σημαντικό γεγονός πρέπει νά δίνεται ἕνα προσεκτικά διαλεγμένο ὄνομα· δέν πρέπει νά εἶναι ρῆμα καί πρέπει νά εἶναι τόσο χαρακτηριστικό ὥστε καί μόνο ὁ ὄρος νά δίνει στούς ἠθοποιούς τήν οὐσία τῶν γεγονότων. Τό ὄνομα τοῦ γεγονότος εἶναι τό ἴδιο γιά ὅλους τούς χαρακτήρες, οἱ ἀντιδράσεις τους ὅμως σ' αὐτό καί γι' αὐτό θά εἶναι διαφορετικές. Ὅσο οἱ ἠθοποιοί καί ὁ σκηνοθέτης μαθαίνουν περισσότερα γιά τό ἔργο, μπορεῖ νά ἀλλάξουν τά ὀνόματα ὀρισμένων γεγονότων.

Γιά νά προσδιοριστεῖ μιά ἐνέργεια πρέπει νά χρησιμοποιηθεῖ ἕνα ἐνεργητικό ρῆμα πού πρέπει νά ἐκφράζει ἀκριδῶς καί λογικά τό ὄριο τό ὅποιο θέλει νά κατακτήσῃ ὁ ἠθοποιός. Ἄν, στήν πορεία τῆς δουλειᾶς του πάνω στό ρόλο, ὁ ἠθοποιός αἰσθανθεῖ ὅτι πρέπει νά ἀλλάξει τήν ἐνέργεια, πρέπει νά τό κάνει ἀλλάζοντας τῆς καί τό ὄνομα.

Ὁ καθορισμός τῆς ἐνέργειας κάνει τή συμπεριφορά τοῦ χαρακτήρα δικαιολογημένη καί σκόπιμη. Σάν ἀποτέλεσμα τῆς κατανόησης τῶν ἐνεργειῶν θά φτάσει ὁ ἠθοποιός νά κατανοήσῃ τό ὑπερ-κείμενο. Γιά νά κατανοήσῃ πραγματικά τίς ἐνέργειες πρέπει ὁ ἠθοποιός νά ἀναλύσει τό ἔργο, τό χαρακτήρα, τήν ἐποχή ὅπου διαδραματίζεται τό ἔργο καί ἄλλες δοσμένες συνθήκες. Ὅχι μόνο ἡ διαίσθηση, μά ἡ διείσδυση τοῦ ἠθοποιοῦ στίς προθέσεις τοῦ συγγραφέα, ἡ ἰκανότητά του νά διαλέξει τό πλέον τυπικό γιά τό χαρακτήρα, θά

καθορίσουν τό σωστό προσδιορισμό τῶν ἐνεργειῶν γιά τό ρόλο. Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς προφορικῆς ἐκφρασης τῶν ἐνεργειῶν σπρώχνει τόν ἠθοποιό νά σκεφτεῖ καί νά μελετήσῃ τό ρόλο του καί ὄλο τό ἔργο.

Συνήθως ὑπάρχει κάτι πού ἀντιτίθεται στήν ἐνέργεια. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά βρεῖ αὐτά τά ἐμπόδια πού πρέπει νά προσπαθήσῃ νά ὑπερπηδήσῃ ὁ χαρακτήρας. Γιά παράδειγμα, στήν περίπτωση τοῦ φίλου πού ἐρχεται νά διευθετήσῃ τή διαφορά μεταξύ τῶν δύο συζύγων, ἡ «ἀντενέργεια» μπορεῖ νά εἶναι τό γεγονός τοῦ ἔρωτα τοῦ φίλου γιά τή νέα γυναίκα. Προσπαθώντας τίμια νά βοηθήσῃ τό γάμο, πρέπει νά κρύψῃ τό γεγονός τοῦ ἔρωτά του. Μπορεῖ νά ὑπάρχουν καί ἄλλα ἐμπόδια, ὅπως ὁ σύζυγος, πού μπορεῖ νά μή θέλῃ νά ἀκούσῃ τόν καλοπροαίρετο φίλο. Τό ξεπέραςμα τέτοιων ἐμποδίων συγκρατεῖ τόν ἠθοποιό ἀπ' τό νά γίνῃ ἀπρόσεκτος καί τόν κάνει νά φέρῃ σέ πέρας τήν ἐνέργειά του πῶς ζωντανά, μέ περισσότερη ἐνεργητικότητα καί δύναμη.

Κάθε χαρακτήρας σ' ἓνα ἔργο ἔχει πάντα τό δικό του κύριο στόχο πάλης.

Τό ὑπερ-ἀντικείμενο καί ἡ «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν

Ὁ Στανισλάβσκι ἔλεγε πάντοτε ὅτι χωρίς μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς δέν θά ὑπῆρχε θέατρο, ὅτι τό πρῶτο καθήκον τοῦ θεάτρου εἶναι ἀπέναντι στόν συγγραφέα καί στό νά προβάλλῃ τήν ἰδέα του δυναμικά. Τό γραπτό ἔργο μεταμορφώνεται σέ παράσταση ἀπό τοὺς ἠθοποιούς καί τό σκηνοθέτη, πού πρέπει νά μεταδώσουν στό κοινό τήν κύρια ἰδέα τοῦ συγγραφέα, τό λόγο γιά τόν ὁποῖο ἔγραψε τό ἔργο. Τό νά διασχίσει τήν κύρια ἰδέα, τό ὑπερ-ἀντικείμενο ὅπως τήν ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι, εἶναι ὁ τελικός σκοπός κάθε παράστασης καί εἶναι τό σημεῖο ἐκκίνησης τοῦ συστήματος Στανισλάβσκι.

Τό ὑπερ-ἀντικείμενο, πού ἀποτελεῖ τήν οὐσία τοῦ ἔργου, πρέπει νά καθοδηγεῖ τό σκηνοθέτη καί τήν ἐρμηνεία τῶν χαρακτήρων καί γεγονότων. Μέ τό ὑπερ-ἀντικείμενο πλέκει ὁ ἠθοποιός τήν ἰδέα τοῦ συγγραφέα μέσα στή θεατρική παράσταση. Τό ὑπερ-ἀντικείμενο εἶναι τό βασικό ἐρέθισμα γιά τή δημιουργική διαδικασία· ἡ θεατρική φόρμα καί τό γραπτό ἔργο πρέπει νά γίνονται ἓνα μέσα ἀπό μιά συνεχή γονιμοποίηση τοῦ ἑνός ἀπ' τό ἄλλο στή διαδικασία τοῦ χτισίματος μιᾶς παράστασης.

Τό υπέρ-άντικείμενο ρυθμίζει τή λογική τῶν ἐνεργειῶν τοῦ κάθε χαρακτήρα, πού κάνει τήν υπόθεση συγκεκριμένη. Ὅσο ὁ ἥθοποιός ἐτοιμάζει τό ρόλο του τό υπέρ-άντικείμενο πρέπει νά εἶναι ξεκαθαρισμένο στό μυαλό του ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος. Νά τό λησμονήσει σημαίνει, ὅπως ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι, νά διακόψει τή γραμμή τῆς ζωῆς πού ὑποδύεται στή σκηνή. Κάθε λεπτομέρεια, κάθε σκέψη, κάθε ἐνέργεια πρέπει νά εἶναι στενά συνδεδεμένη μέ αὐτό.

Ὁ ἥθοποιός πρέπει νά δίνει ἕνα κατάλληλο καί ἐκφραστικό ὄνομα στό υπέρ-άντικείμενο, πού πρέπει νά εἶναι ἐνεργητικό ρῆμα. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἔργου ἐξαρτᾶται ἀπό αὐτό.

Γιά νά ἔχει ἡ ἀπόδοση τοῦ ἥθοποιοῦ λογική σειρά καί προοπτική, πρέπει νά χαράξει νοητά μιὰ γραμμὴ πού θά περνάει διά μέσου τοῦ ρόλου. Ὁ Στανισλάβσκι ἀποκαλοῦσε αὐτό τό «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν. Αὐτή εἶναι ἡ ἐνεργητικὴ ἐφαρμογὴ τοῦ υπέρ-άντικειμένου, ὁ βαθύς ὀργανικός δεσμός πού ἐνώνει τὰ ἀνεξάρτητα μέρη τοῦ ρόλου. Ἡ «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν ὀδηγεῖ τόν ἥθοποιό στόν κύριο σκοπὸ τῶν πράξεων του καί τόν προφυλάσσει ἀπό τό νά διασπᾶται ἀπό δευτερεύοντα γεγονότα· εἶναι ἡ συνεχῆ ἐνσάρκωση τοῦ υπέρ-άντικειμένου σέ σκηنيκὲς ἐνέργειες. Εἶναι τό ὑπόγειο ρεῦμα τοῦ ἔργου, τό βαθύτερο περιεχόμενο τῶν γεγονότων πού ἐκφράζονται στίς ἐνέργειες. Τό υπέρ-άντικείμενο καί ἡ «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν εἶναι οἱ στόχοι στοὺς ὁποίους τό χτίσιμο τοῦ ρόλου εἶναι βοηθητικό. Κάθε στοιχεῖο τοῦ συστήματος Στανισλάβσκι εἶναι βοηθητικό σ' αὐτά.

Ὁ ἥθοποιός πρέπει νά ἐλέγχει συνεχῶς τή «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν γιά νά σιγουρευτεῖται ὅτι ἔχει τή σωστὴ ἐνεργητικότητα, σειρά, λογική, χρῶμα, ἀντίθεση καί ὅτι, ὅλα αὐτά τὰ στοιχεῖα συμβάλουν στήν προβολή τοῦ υπέρ-άντικειμένου.

Τόν καθορισμὸ τῶν ἐνεργειῶν πρέπει νά καθοδηγεῖ ἡ «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν. Γιά νά εἶναι συνεχῆς καί λογική, κάθε ἐνέργεια πρέπει νά ἐξαρτᾶται ἀπὸ τήν προηγούμενη καί τήν ἐπόμενη. Ἡ «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν εἶναι ὅλες οἱ ἐνέργειες τοῦ χαρακτήρα συνυφασμένες λογικά, ἔχοντας τόν ἴδιο σκοπὸ, τήν ἔκφραση τῆς κύριας ιδέας.

Κάθε χαρακτήρας ἔχει ὀρισμένους βασικούς, κύριους σκοποὺς στίς συνθήκες πού θέτει ὁ συγγραφέας. Ἐνας τέτοιος σκοπὸς μπορεῖ νά ὀνομαστεῖ κεντρικὴ ἐνέργεια καί ἀντανακλᾷ τούς πιὸ σημαντικούς μὸχθους τοῦ χαρακτήρα. Αὐτὸς ὁ στόχος διά μέσου τοῦ ρόλου εἶναι τό υπέρ-άντικείμενο τοῦ ἴδιου τοῦ χαρακτήρα καί ἡ δική του «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν. Εἶναι ἡ κίνηση τοῦ ἐσώτερου κόσμου τοῦ χαρακτήρα. Ὁ στόχος γιά τόν ὁποῖο ἀγωνίζεται ὁ χαρακτήρας σέ μιὰ πράξη, μιὰ σκηνή, ἕνα ἐπεισόδιο καλεῖται κύρια ἐνέργεια αὐτῶν τῶν μερῶν. Γιά νά παραστήσει τό ρόλο του πρέπει ὁ ἥθοποιός νά βρεῖ τό υπέρ-άντικείμενό του. Ἡ σύγκρουση σ' ἕνα ἔργο ἀναπτύσσεται ἀπὸ τή «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν καί τήν ὑπόγεια ἐνέργεια τῶν χαρακτήρων.

Τό ψάξιμο τοῦ υπέρ-άντικειμένου, τῆς «διά μέσου» γραμμῆς τῶν ἐνεργειῶν καί τοῦ κεντρικοῦ θέματος τοῦ ρόλου χαρακτηρίζονταν ἀπ' τόν Στανισλάβσκι σάν «ἡ ἀναγνώριση τοῦ μυαλοῦ».

Ὅπως ἔχει ὁ ἥθοποιός τό υπέρ-άντικείμενο καί τή «διά μέσου» γραμμὴ τῶν ἐνεργειῶν γιά τόν ρόλο, τό ἴδιο πρέπει νά τὰ ἔχει γιά κάθε ἄσκηση ἢ αὐτοσχεδιασμό.

Τά σωματικά εφόδια του ἠθοποιοῦ

Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά βεβαιώνεται ὅταν δημιουργεῖ ἕνα χαρακτήρα ὅτι δέ χάνει τήν παραμικρή ἀπόχρωση, ἢ κάποιο σωματικό ἢ ψυχολογικό μέσο πού θά βοηθοῦσε νά ἐκφράσει κάποια ἐσώτερη ἐμπειρία του. Ἐνα ἐλαφρό κούνημα τοῦ κεφαλιοῦ, μιᾶ ἀλλαγὴ στήν κατεύθυνση τοῦ βλέματος μποροῦν νά πούν πολλά γιά τήν ἐσώτερη ζωὴ τοῦ χαρακτήρα καί νά προβάλλουν τίς σκέψεις του.

Ἡ ποιότητα τῆς ἐρμηνείας τοῦ ἠθοποιοῦ δέν ἐξαρτᾶται μόνο ἀπό τή δημιουργία τῆς ἐσώτερης ζωῆς ἐνός ρόλου ἀλλά καί ἀπό τή φυσική προσωποποίησή του. Ὁ Στανισλάβσκι ἔλεγε ὅτι ἀτέλειες στήν ἐξωτερική ἐκφραση ἐνός ρόλου μποροῦν νά παραμορφώσουν ἕνα βαθύ στοχασμό τοῦ συγγραφέα. Γιά νά μπορέσει νά ἐνσαρκώσῃ τή λεπτεπίλεπτη ἐσώτερη ζωὴ ἐνός χαρακτήρα, πρέπει νά ἔχει ὁ ἠθοποιός στή διάθεσή του σωματικά μέσα εὐαίσθητα καί νά μποροῦν νά ἀνταποκριθοῦν. Ὁ ἴδιος ὁ ὀργανισμός τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι τό ἐργαλεῖο του. Οἱ ἐνέργειες εἶναι τό ὕλικό του. Γιά νά σχηματίσῃ εὐνοϊκές συνθήκες γιά δημιουργία, τό ἐργαλεῖο δηλαδή ὁ ὀργανισμός τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νά εἶναι ἐτοιμος. Ἡ κακή ἀρθρωση δείχνει ἔλλειψη στοι-

χειώδους σεβασμοῦ πρὸς τό κοινό. Εἶναι κουραστικό γιά τόν θεατὴ νά ἀκούει ἕναν ἠθοποιό πού ἢ προφορὰ του δέν εἶναι ἀκριβῆς καί κατανοητή. Ἐλαττώματα στήν ὀμιλία μειώνουν, ὅπως εἶναι φυσικό, τήν παράσταση. Γιά νά «ζωγραφίσῃ μιᾶ εἰκόνα» μέ ζωντανά χρώματα πρέπει νά χρησιμοποιήσῃ ὁ ἠθοποιός ὅλη τήν κλίμακα τῆς φωνῆς του. Ἡ φωνὴ τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νά γυμνάζεται ὅπως τοῦ τραγουδιστῆ καί νά πηγάζει ἀπό τή «μάσκα» τό μπροστινὸ μέρος τοῦ προσώπου ἀπ' ὅπου ἔχει καί τήν μεγαλύτερη ἀντήχηση. Ἡ ὀμιλία πάνω στή σκηνὴ εἶναι τόσο σημαντικὴ τέχνη ὅσο τό τραγούδι γιά τόν τραγουδιστὴ. Ὅταν ὁ ἠθοποιός ἔχει καλὴ ἀναπνοή, σωστὴ ἀπαγγελία καί γυμνασμένη φωνὴ δέν θά πρέπει νά πιέζεται, ἀλλὰ ἀντίθετα θά εἶναι ἱκανός νά μιλά φυσικά καί ἀπαλά ἐνῶ καί ὁ ψίθυρός του ἀκόμα θά ἀκούγεται παντοῦ στό θέατρο.

Ἡ μυϊκὴ ἔνταση ἐμποδίζει τήν ἐκτέλεση ἀπ' τόν ἠθοποιό τῶν φυσικῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν ἄρα καί τή σωστὴ ἐσώτερη κατάσταση καί ἐσώτερη ἐμπειρία. Γιά νά ἀντιμετωπίσῃ τή μυϊκὴ ἔνταση, πρέπει ὁ ἠθοποιός νά ἔχει ἕνα σῶμα γυμνασμένο στό νά ὑπακούει, καί ἀπόλυτο ἔλεγχο πάνω στους μῦς του. Ἀκόμα καί ἡ παραμικρὴ μυϊκὴ ἔνταση μπορεῖ νά παραλύσῃ τή δημιουργικὴ κατάσταση τοῦ ἠθοποιοῦ. Μόνο μέσα ἀπὸ συστηματικὴ δουλειά, θά μπορέσει νά δημιουργήσῃ μέσα του ἕνα «παρατηρητὴ» πού θά παρατηρεῖ καί θά ἐντοπίζει ἀστραπιαῖα τό σημεῖο τῆς περιττῆς ἔντασης, καί ἐπίσης ἀστραπιαῖα θά τό ἐξαλείφει. Αὐτό μέ τό καιρὸ θά γίνῃ μιᾶ φυσικὴ, αὐτοματικὴ συνήθεια. Ἡ συγκέντρωση σέ μιᾶ συγκεκριμένη σκέψη καί καθορισμένη ἐνέργεια βοηθᾷ τόν ἠθοποιό νά ἡρεμήσῃ.

Ὁ Στανισλάβσκι πίστευε στήν ἐκγύμναση τοῦ σώματος πού βοηθᾷ τόν ἠθοποιό νά βελτιώνει τή στάση του καί νά κάνει τίς κινήσεις του πιὸ «λυμένες» μέ μεγαλύτερη πλαστικότητα καί χάρη. Ὁ ἠθοποιός πρέπει

επίσης νά βάλει καλά στό μυαλό του ότι στό ζωναντό θέατρο δέν υπάρχει θέση γιά μανιερισμούς ή μηχανικές χειρονομίες. Δέν πρέπει νά κάνει μιά χειρονομία έπειδή έχει χάρη ή πλαστικότητα. Ή χειρονομία πρέπει νά άντανανκλά μιά εσωτερη εμπειρία. Τότε θά γίνει μιά κίνηση μέ σκοπό, λογική και άληθοφάνεια.

«Σάν δημιουργική, καλλιτεχνική δύναμη δέ διαφέρετε από τούς πιανίστες και τούς τραγουδιστές και πρέπει νά έξασκείστε καθημερινά», έλεγε ό Στανισλάβσκι στους ήθοποιούς του. Τό σώμα και ή φωνή του ήθοποιού πρέπει νά είναι καλλιεργημένα και έξασκημένα ώστε νά μπορούν νά εκφράσουν έξωτερικά, στιγμιαία και μέ ακρίβεια τίς εκλεπτυσμένες βαθύτερες εμπειρίες τής δημιουργικής διαδικασίας. Τά εσωτερα και τά σωματικά προσόντα του ήθοποιού πρέπει νά έξασκούνται ταυτόχρονα. Ένώ ή εσωτερη τεχνική καλλιεργεί τήν ικανότητα του ήθοποιού νά δημιουργεί τήν κατάλληλη κατάσταση, χωρίς τήν όποια ή δημιουργία είναι αδύνατη και πού έξαρτάται από τήν ενέργεια πού εκτελείται μέ τή βοήθεια όλων τών στοιχείων τής εσωτερης τεχνικής του Στανισλάβσκι, ή σωματική τεχνική θά κάνει τά σωματικά προσόντα του ήθοποιού ικανά νά εκφράσουν τίς βαθύτερες διαδικασίες και νά ένσαρκώσουν τήν πνευματική ζωή του χαρακτήρα. «Είναι αδύνατο νά μεταδοθεί ή ύποσυνείδητη δημιουργικότητα από ένα άνεκπαίδευτο σώμα, ακριβώς όπως είναι αδύνατο νά παιχτεί ή *Ένάτη Συμφωνία* του Μπετόβεν μέ φάλτσα όργανα», έλεγε ό Στανισλάβσκι.

Ή σωματική τεχνική θά γυμνάσει τό αίσθημα του ήθοποιού γιά άλήθεια και μορφή. Γιά τόν Στανισλάβσκι ή τεχνική μαεστρία ήτανε ζωτικής σημασίας θέμα. Άπαιτούσε από τούς ήθοποιούς νά δουλεύουν πάνω στό ρυθμό, τήν κίνηση, τήν ακροβασία, τήν άπαγγελία, τή φωνητική, τήν εκφραστική όμιλία και τίς ιστορικές

τελετές. Θεωρούσε βασικό και ύποχρεωτικό γιά τόν ήθοποιό νά έλέγχει τή φωνή και τό σώμα του, νά κινείται καλά, νά γνωρίζει πώς νά φορέσει ένα κοστούμι.

Ό ήθοποιός πού δέν ψάχνει μόνο γιά τό εσωτερο περιεχόμενο μά και γιά τήν έξωτερική μορφή θά καταλάβει τή σημασία κάθε λεπτομέρειας πού έχει νά κάνει μέ τό καινούριο όν στή σκηνή. Τό σωστό κοστούμι γιά τό ρόλο γίνεται μέρος του. Ή στιγμή πού φοράει τό κοστούμι έχει μεγάλη ψυχολογική σημασία γιά τόν ήθοποιό. Πρέπει νά μάθει νά τό φορά και νά χρησιμοποιεί τό σπαθί, τή δεντάλια, τή μπέρτα ή τό σάλι.

Ή παράσταση ενός ήθοποιού πρέπει νά βασίζεται σ' ένα καθαρό και ακριβές μοντέλο όμιλίας και κίνησης. Κάθε μορφή εκφρασης πρέπει νά είναι άπλή και καθαρή. Κάθε κίνηση, χειρονομία, τονισμός πρέπει νά είναι ακριβής, εκφραστικός, τελειωμένος από καλλιτεχνική άποψη. Μόνο ή κυριαρχία στή σωματική τεχνική έξασφαλίζουν τήν αναγκαία έλευθερία και έπιτρέπουν στόν ήθοποιό νά εκτελεί μιά φυσική, άληθοφανή σωματική ενέργεια ώστε νά δίνεται στίς εμπειρίες του χαρακτήρα. Λίγοι γνωρίζουν ή θυμούνται ότι ό Στανισλάβσκι είπε πώς ή θεατρική τέχνη βασίζεται στήν ένωση τής βαθιάς ούσίας τής εσωτερης ζωής και μιάς όμορφης, έλαφριάς, εκφραστικής μορφής της. Ή εκφραστικότητα τής τέχνης, ή όλη παράσταση έξαρτώνται από αυτή τήν ένωση. Ή θεατρική τέχνη υπόκειται στόν ίδιο νόμο πού κυβερνά όλες τίς τέχνες: τήν ένωση του βαθύτερου περιεχόμενου και τής καλλιτεχνικής μορφής.

Δουλεύοντας τό ρόλο: τό χτίσιμο ενός χαρακτήρα

Κάθε τέχνη έχει τά δικά της μέσα έκφρασης. Οί ποιητές έχουν τίς λέξεις, οί μουσικοί τούς ήχους, οί ζωγράφοι τά χρώματα. Τό μέσο έκφρασης του ήθοποιού είναι ή ανθρώπινη ενέργεια, πού είναι όπως έχουμε δει, μία ψυχοσωματική διαδικασία. Οί θεατές μαθαίνουν για τούς χαρακτήρες στή σκηνή όπως μαθαίνουμε για τούς ανθρώπους στή ζωή — μέσω των φυσικών τους ενεργειών, πού υπαγορεύονται από τούς σκοπούς τους. Μία ενέργεια έξηγει τί κάνει ένας χαρακτήρας σέ μία δεδομένη στιγμή και γιατί τό κάνει. Κάθε σκοπός (ψυχολογικός) έκφράζεται σωματικά, και αντίστροφα κάθε σωματική ενέργεια έχει τό σκοπό της. Οί κινήσεις καθρεφτίζουν τά ενδιαφέροντα του άτόμου, τά γούστα του, τίς συνήθειες, τά κέφια του. Τό περίπλοκο της ανθρώπινης ψυχολογικής ζωής έκφράζεται μέσω μίας άπλης σωματικής ενέργειας. Ή λογική των σωματικών ενεργειών ενός άτόμου μάς κάνει νά καταλαβαίνουμε τίς εσωτερικές εμπειρίες του. Χωρίς τήν ένωση του ψυχολογικού και του σωματικού δέν μπορεί νά χτιστεί ένας ρόλος. Ή ζωή μπορεί νά δημιουργηθεί στή σκηνή έφόσον ο ήθοποιός άκολουθεί τούς νόμους της φύσης.

Είναι σημαντικό για έναν ήθοποιό νά δει τό χαρακτήρα πού χτίζει σαν σύνολο ενεργειών. Στίς δύομισι

ώρες στή σκηνή, πρέπει ο ήθοποιός νά προβάλλει «τή ζωή ενός ανθρώπινου πνεύματος»· πρέπει λοιπόν κάθε στιγμή νά χρησιμοποιεί ενέργειες πού θά έκφράζουν αυτή τή ζωή. Ή δημιουργική διαδικασία της δουλειάς του ήθοποιού είναι έπιλογή ενεργειών, και όλο τό σύστημα Στανισλάβσκι καλείται νά βοηθήσει αυτή τή διαδικασία. "Αν μία ενέργεια βοηθάει στήν έκφραση του χαρακτήρα, είναι καλλιτεχνικά σωστή. "Αν όχι, τότε είναι λάθος. Μία ενέργεια δέν μπορεί νά είναι τυχαία ή περιττή. Ή έπιλογή των ενεργειών πρέπει νά καθοδηγείται από τήν κύρια ιδέα του έργου και του ρόλου.

Ή έπιλογή των ενεργειών λοιπόν είναι τό θεμέλιο πού πάνω τους χτίζεται ένας χαρακτήρας. Έκτελώντας όρισμένες ενέργειες, ο ήθοποιός χτίζει ένα χαρακτήρα· έκτελώντας άλλες, χτίζει άλλο χαρακτήρα. Ή αξία μιας ενέργειας έγκειται στό εσωτερο περιεχόμενο πού έκφράζει. Ο ήθοποιός γίνεται ήθοποιός όταν έλέγχει τή διαδικασία της έπιλογής των ενεργειών πού χτίζουν έναν όρισμένο χαρακτήρα, έλεγε ο Στανισλάβσκι.

Μία ενέργεια στή σκηνή, αν δέν έχει σκοπό, άπλώς άποσπᾶ τήν προσοχή του κοινού από τήν ουσία του έργου. Ο σκοπός είναι αυτός πού θά προσδιορίσει τήν ενέργεια και μέσω από τήν όποία θά έκφράσει τήν άτομική ζωή. Για νά είναι μία ενέργεια άληθοφανής, πρέπει ο ήθοποιός νά μπορεί νά άπαντήσει σέ όρισμένες έρωτήσεις: «Ποιός είμαι;», «Πού λαμβάνει χώρα ή ενέργεια;», «Μαζί μέ ποιόν;», «Γιά ποιό λόγο;». Πρέπει νά γνωρίζει όλες τίς λεπτομέρειες των δοσμένων συνθηκών. Ο ρόλος είναι έτοιμος όταν ο ήθοποιός γνωρίζει συγκεκριμένα τί κάνει ο χαρακτήρας κάθε στιγμή στή σκηνή και γιατί τό κάνει. Οί ενέργειες συγκεκριμενοποιούν τή ζωή ενός ανθρώπινου πνεύματος και δίνουν στό κοινό μία ιδέα των συνηθειών του χαρακτήρα των διαθέσεών του, των προτιμήσεών του.

Ὁ ἥθοποιός πρέπει νά δημιουργεῖ μιά ιδιαίτερη λογική τῶν ἐνεργειῶν, μοναδική γιά κάθε χαρακτήρα. Σέ κάθε ἐνέργεια ὑπάρχει κάτι ἀντικειμενικό, κοινό σέ ὅλους, τήν ἴδια ὁμως στιγμή ἢ λογική τῶν ἐνεργειῶν κάθε ἀτόμου εἶναι ιδιαίτερη καί σωστή μόνο γιά τό ἴδιο. Γιά παράδειγμα, ἂν θέλουμε φρέσκο ἀέρα, μποροῦμε νά ἀνοίξουμε τό παράθυρο. Ἐπειδή ὁμως τό παρελθόν καί τά ἐνδιαφέροντα τῶν ἀνθρώπων διαφέρουν, διάφοροι ἀνθρώποι θά ἀνοίξουν τό παράθυρο μέ διάφορους τρόπους. Κάθε κίνηση τῆς ἐσώτερης ζωῆς τοῦ ἀτόμου, κάθε ἀντίδραση σέ ὅτι συμβαίνει γύρω του, εἶναι μοναδική. Ὁ ἀκριβής καθορισμός τῶν ἐνεργειῶν γιά κάθε χαρακτήρα θά ἀποφασιστεῖ ὄχι ἀπό τήν διαίσθηση τοῦ ἥθοποιοῦ ἀλλά ἀπό τή βαθιά ἀνάλυση τῶν προθέσεων τοῦ συγγραφέα καί ἀπό τήν ἰκανότητά του νά ἐπιλέξει αὐτό πού εἶναι πλέον χαρακτηριστικό καί τυπικό στόν χαρακτήρα. Ὅπως εἶδαμε ὁ Στανισλάβσκι, ἔδινε τεράστια σημασία στόν προφορικό προσδιορισμό τῶν ἐνεργειῶν, ἐπειδή ἕνας τέτοιος καθορισμός πιέζει τόν ἥθοποιό νά σκεφτεῖ καί νά μελετήσει τό ρόλο καί ὅλο τό ἔργο. «Ἡ τέχνη ἑνός ἥθοποιοῦ», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι, «εἶναι ἡ γνώση τῆς λογικῆς τῶν ἐνεργειῶν σ' ἕνα ἔργο καί ἡ ἰκανότητα νά τίς βάλει ὅλες σέ μιά λογική σειρά πού νά ἔχει ἀλληλουχία». Ὅλες οἱ ἐνέργειες πρέπει νά ὀδηγοῦν στήν πλήρωση τῆς κύριας ἰδέας τοῦ ἔργου καί τοῦ ρόλου.

Ἡ συνεχόμενη γραμμή τῶν ἐνεργειῶν τοῦ χαρακτήρα, πού ὀδηγεῖ στή λύση τοῦ κύριου σκοποῦ, δίνει προοπτική στό ρόλο. Ἡ προσοχή στήν προοπτική αὐτή εἶναι ὑποχρεωτική γιά τή σκηνική δουλειά ἐπειδή βοηθᾷ στήν ἀρμονική σχέση καί διανομή ὄλων ὄσων κάνει ὁ ἥθοποιός στό ρόλο του. (Ὁ ἥθοποιός πρέπει νά διαχωρίζει καθαρά τήν προοπτική στή ζωή τοῦ χαρακτήρα ἀπ' αὐτή στή δική του ζωή). Ὅταν ὁ ἥθοποιός ἔχει προοπτική προσθέτει ποιικιλία, ἀντίθεση,

χρωματισμούς καί φωτοσκιάσεις στίς διάφορες στιγμές τοῦ ρόλου του. Μοιράζει τά στοιχεῖα τοῦ ρόλου του μέ ἀρμονικό τρόπο γιά τό συμφέρον τοῦ ἔργου καί ὁ ρόλος του μεγαλώνει λογικά.

Ἡ συμπεριφορά τοῦ χαρακτήρα πρέπει νά συντίθεται ἀπό μικρές, λογικές, συγκεκριμένες ἐνέργειες. Κάθε ἐνέργεια πρέπει νά ἔχει μιά διαδοχή, ὅπως στή ζωή, στό χρονο-ρυθμό τῆς ζωῆς καί πρέπει νά ἔχει τόση συγκέντρωση ὅση ἀπαιτεῖ καί στή ζωή. Οἱ θεατές ἐνδιαφέρονται μόνο γιά συγκεκριμένες ἐνέργειες· τή μεγαλύτερη ἐντύπωση προκαλεῖ μιά ἀπλά, σωστά καί ἀληθινά ἐκτελεσμένη σωματική ἐνέργεια. Ἡ σημασία πού ἀπέδωσε ὁ Στανισλάβσκι στήν ἰκανότητα τοῦ ἥθοποιοῦ νά πληρεῖ τήν ἐνέργεια δέν πρέπει νά ὑπερτονίζεται. Οἱ ἐνέργειες τόν ὀδηγοῦν στόν ἐσώτερο κόσμο τοῦ χαρακτήρα. Ἡ ἀληθινή ἐκτέλεση μιᾶς ἐνέργειας σημαίνει νά ζεῖ ὁ ἥθοποιός στή σκηνή.

Ὁ Στανισλάβσκι ὀνόμαζε λέξη τήν ὕλική πλευρά τῆς ψυχοσωματικῆς ἐνέργειας. Οἱ εἰκόνες στό μυαλό μας καί τό «ὑπερ-κείμενο» – τό νόημα πίσω ἀπ' τίς λέξεις πού μᾶς κάνει νά τίς λέμε – εἶναι ἡ ψυχολογική πλευρά τῆς ἐνέργειας. Σύμφωνα μέ τόν Στανισλάβσκι τό ὑπερ-κείμενο εἶναι ἡ ἐνδόμυχη «ζωή ἑνός ἀνθρώπινου πνεύματος» πού κυλᾷ ἀκατάπαυστα κάτω ἀπ' τίς λέξεις τοῦ ρόλου. Ἐχει τήν ἴδια λειτουργική σημασία στό λόγο πού ἔχει ἡ «διά μέσου» γραμμή τῶν ἐνεργειῶν στό πεδίο τῆς ἐνέργειας. Οἱ λέξεις εἶναι μόνο ἕνα μέρος μιᾶς δεδομένης στιγμῆς στή σκηνή καί γεννιοῦνται ἀπό σκέψεις, εἰκόνες καί σωματικές ἐκφράσεις αὐτῶν τῶν ἐσώτερων διαδικασιῶν.

Εἶναι βασικό νά γίνει ἀντιληπτή ἡ στάση τοῦ χαρακτήρα. Στή ζωή ὁ τόνος τῆς φωνῆς μας ἀντικατοπτρίζει τή στάση μας· παίζοντας μέσω λέξεων, ὁ ἥθοποιός πρέπει νά μιλᾷ «στό μάτι», ὄχι στό αὐτί, τοῦ συναδέλφου του ἥθοποιοῦ. Πρέπει νά βλέπει εἰκόνες καί νά

τίς μεταδίνει στὸν ἄλλον. Πρέπει νὰ τὰ ἐτοιμάζει μόνος του καὶ νὰ τὰ ἐλέγχει στὴ πρόβα. Ἐάν ἀγνοεῖ αὐτὲς τίς εἰκόνες, ὁ ἠθοποιὸς κάνει τὸ ἴδιο λάθος ὅπως ὅταν χρησιμοποιεῖ μόνο κινήσεις. Ἐάν μεταδίνει τίς εἰκόνες καὶ πληρεῖ τίς ἐνέργειες, εἶναι ἐνεργὸς καὶ τὰ συναισθήματά του σὲ διέγερση. Οἱ εἰκόνες πρέπει νὰ πλουτίζονται μὲ λεπτομέρειες καὶ νὰ γίνονται πληρέστερες. Ἄν θέλει ὁ ἠθοποιὸς νὰ εἶναι οἱ λέξεις δικές του, πρέπει νὰ καταλάβει τὸ λόγο πού τίς ἔδωσε ὁ συγγραφεὺς στὸ χαρακτήρα. Οἱ φραστικές ἐκφράσεις τοῦ χαρακτήρα εἶναι ζωντανές ἐφόσον τίς χρειάζεται – δηλαδή ἂν ἔχει κάποιο λόγο πού τίς λείει καὶ κάνει τοὺς ἄλλους νὰ δοῦν τὸ λόγο αὐτό. Ἐάν πασχίζει τίμια καὶ ἐνεργητικά νὰ πληρώσει τίς ἐνέργειές του, τὰ λόγια του εἶναι «ἐνεργητικά» καὶ τὸ κοινὸ καταλαβαίνει τί θέλει νὰ πεῖ. Οἱ τονισμοὶ θὰ χρωματιστοῦν μὲσω τῶν εἰκόνων στὸ μυαλὸ τοῦ ἠθοποιοῦ, μὲσω τῆς ἀπαγγελίας του, μὲσω τῆς προβολῆς τοῦ ἀντικειμενικοῦ του σκοποῦ, μὲσω τῆς χρήσης ἐνεργητικῆς λέξης. Ἡ μηχανικὴ ἀποστήθιση σκοτώνει τὴ φαντασία.

«Μιά λέξη μὲ τσακισμένη ἀρχὴ εἶναι σάν ἓναν ἄνθρωπο μὲ πολτοποιημένο κεφάλι», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι. «Μιά λέξη χωρὶς τέλος μοῦ θυμίζει ἓναν ἄνθρωπο μὲ κομμένα πόδια. Κακὴ καὶ ἀτεχνὴ προφορὰ ἤχων καὶ συλλαβῶν εἶναι τὸ ἴδιο σάν νὰ ὑπάρχει ἓνα σπασμένο δόντι, ἓνα θγαλμένο μάτι ἢ ἓνα κομμένο αὐτί».

«Θησαυρὸς ἢ λέξη», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι. Ἡ ἐνεργητικὴ λέξη εἶναι τὸ πιὸ ἰσχυρὸ μέσο νὰ διεγερθοῦν συναισθήματα, ἢ πιὸ ἐκφραστικὴ καὶ πιὸ πολύτιμη ἀπὸ τίς σωματικὲς ἐνέργειες στὴ διαδικασία τοῦ χτισίματος τοῦ χαρακτήρα. Ἡ λέξη εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα σκέψεων, αἰσθημάτων καὶ εἰκόνων πού ἐκφράζονται ἀπὸ τὸ σῶμα. Γιὰ τὸν ἠθοποιὸ ἢ λέξη εἶναι μιὰ προφορικὴ ἐνέργεια, πού σημαίνει πὼς ὅταν μιλάει βρίσκεται σὲ μιὰ διαδικασία ἐνέργειας μὲσω λέξεων. Ἡ προφορικὴ ἐν-

ἐργεια καθορίζεται ἀπὸ τὸ σκοπὸ τῆς. Ἡ λέξη ἐπηρεάζει τὴ νοημοσύνη, τὴ φαντασία καὶ τὰ συναισθήματα κάποιου ἄλλου προσώπου. Ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ γνωρίζει ποιὸ ἀπ' τὰ τρία θέλει νὰ ἐπηρεάσει στὸν ἄλλο ἠθοποιό. Ἡ ἴδια ἢ ὁμιλία του πρέπει νὰ εἶναι λογικὴ καὶ πειστικὴ. Πρέπει νὰ ἀναλύει τὸ κείμενο κάθε γεγονότος στὸ ρόλο του, νὰ γνωρίζει τὴν ἐνέργειά του (π.χ. νὰ πείσει, νὰ παρηγορήσει, νὰ κατηγορήσει)· πρέπει νὰ γνωρίζει ποιὰ σκέψη εἶναι ἢ πιὸ σημαντικὴ καὶ μὲ ποιὰ ἐπιχειρήματα μπορεῖ νὰ τὸ ἀποδείξει, ποιὰ λέξη σὲ κάθε φράση εἶναι ἢ πιὸ σημαντικὴ γιὰ τὴν ἐκφραση τῆς σκέψης καὶ λοιπά. Ἐάν ἓνας ἠθοποιὸς γνωρίζει τί θέλει ἀπὸ τὸν ἄλλο, οἱ λέξεις του θὰ γίνουν προφορικὲς ἐνέργειες πού θὰ περιέχουν τὰ συναισθήματά του. «Τὸ νὰ μιᾶς σημαίνει νὰ ἐνεργεῖς», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι. Καὶ ὅταν ἀκοῦμε ἄλλους, πρῶτα ἀκοῦμε καὶ μετὰ βλέπουμε τίς εἰκόνες αὐτοῦ πού ἀκούσαμε καὶ μετὰ τὸ σῶμα μας ἐκφράζει αὐτὲς τίς ἐσώτερες διαδικασίες. Προσπαθώντας νὰ ἐπηρεάσει τὸν ἄλλο ἠθοποιὸ μὲ τὰ λόγια του, κάνει ἓνας ἠθοποιὸς γνωστὸ τὸ χαρακτήρα πού ὑποδέχεται. Ἄν τὸ κοινὸ δὲν καταλαβαίνει τί λείει ἓνας ἠθοποιὸς, τὸ λάθος δὲν ὀφείλεται μόνον στὴν κακὴ ἀπαγγελία. Ἡ προφορικὴ ἐνέργεια ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ σωματικὴ ἐνέργεια.

Ὁ Στανισλάβσκι ἀπαιτοῦσε ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς νὰ μελετοῦν ἀπὸ κάθε ἄποψη τὸ ἔργο καὶ τὴ νοοτροπία τοῦ συγγραφέα. Ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ καταλαβαίνει τὴν κύρια ἰδέα τοῦ ἔργου· πρέπει νὰ βλέπει τὸν ἑαυτὸ του σάν μέρος τοῦ ὅλου. Δουλεῖά πάνω στὸ ρόλο σημαίνει μελέτη τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου τοῦ ἔργου καὶ κατανόηση τοῦ «πυρήνα» πού τὸ γέννησε. Αὐτὸς ὁ πυρήνας καθορίζει τὴν οὐσία τοῦ ἔργου. Μόνον ἀφοῦ κατανοήσουν τὴν κύρια ἰδέα τοῦ συγγραφέα θὰ ἀρχίσουν οἱ ἠθοποιοὶ καὶ ὁ σκηνοθέτης νὰ αἰσθάνονται καὶ νὰ βλέπουν τοὺς χαρακτήρες τῶν μελλοντικῶν παρα-

στάσεων. Ἡ κύρια ιδέα εἶναι ἡ σπονδυλική στήλη καὶ ὁ σφυγμός τοῦ ἔργου, τοῦ ὁποῖου οἱ χαρακτήρες ἀποτελοῦν ἓνα ἀπλό στοιχεῖο· ὁ ἠθοποιός πρέπει νὰ γνωρίζει τὴν ἀποστολή του μέσα στὴν ἀλυσίδα τῶν γεγονότων τοῦ ἔργου, τὴν εὐθύνη του νὰ κάνει τὴν κύρια ιδέα νὰ ζωντανέψει. Στὸ θέμα τοῦ ρόλου του, πού πρέπει νὰ τὸ βλέπει καθαρά, κάθε λεπτομέρεια, κάθε σκέψη καὶ κίνηση πρέπει νὰ φωτίζεται ἀπὸ τὸ φῶς τῆς κύριας ιδέας τοῦ ἔργου. Δέν πρέπει νὰ παίρνει διαστικές ἀποφάσεις ὅσον ἀφορᾷ τὸ χαρακτήρα.

Οἱ λίγες στιγμές πού δείχνονται στὴ σκηνὴ εἶναι στενά συνδεδεμένες μέ τὴν ὅλη, ζωὴ τοῦ χαρακτήρα ἀκόμα καὶ μέ τὸ μέλλον του. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νὰ περνᾷ σχεδόν τὴν ἴδια δημιουργικὴ διαδικασία πού πέρασε ὁ συγγραφέας. Πρέπει νὰ συμπληρώνει τὴ ζωὴ τοῦ χαρακτήρα στὴ φαντασία του καὶ νὰ βλέπει μιὰ συνεχή, λογικὴ, ἀδιάσπαστη ἀλυσίδα γεγονότων. Ὁ Νεμίροβιτς-Νταντσένκο ὀνόμαζε αὐτὸ τὸ σύνολο ζωῆς τοῦ χαρακτήρα, πού δέν φαίνεται ἀλλὰ πρέπει νὰ γίνεται αἰσθητὸ στὴ σκηνὴ, τὸ «δεύτερο πλάνο». Ὅλες οἱ ἐμπειρίες πού ἐπηρέασαν τὸ χαρακτήρα σ' ὅλη του τὴ ζωὴ θὰ βοηθήσουν τὸν ἠθοποιὸ νὰ χτίσει τὸ ρόλο του αἰτιολογημένα. Ὁ Στανισλάβσκι πίστευε αὐτὸ πού πιστεύουν οἱ μεγάλοι δραματοῦργοι: ὅτι ἐφόσον μεταχειρίζεται τὸ χαρακτήρα σάν ζωντανὸ ἀνθρώπινο ὄν, λειτουργεῖ φυσιολογικά καὶ μ' ἓνα τρόπο πού δέ θὰ περιμενε οὔτε ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας.

Ἐνας χαρακτήρας, σύμφωνα μέ τὸν Στανισλάβσκι, εἶναι ἡ σὰρκα καὶ ἡ ψυχὴ τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ γεννιέται ἀπὸ τὴν ἔνωση ὄλων τῶν πνευματικῶν καὶ σωματικῶν στοιχείων τοῦ ρόλου καὶ τοῦ ἠθοποιοῦ. Μόνο ἓνα τέτοιο ὄν μπορεῖ νὰ ὑφίσταται, νὰ ὑπάρχει. Στὸ χτίσιμο τοῦ χαρακτήρα μπορεῖ ὁ ἠθοποιός νὰ ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὸ συγγραφέα, τὸ σκηνοθέτη, ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μέ τοὺς ἄλλους ἠθοποιούς καὶ ἀπὸ ὅλες τὶς ἐνδείξεις γιὰ τὸ

χαρακτήρα πού ὑπάρχουν στὸ κείμενο. Ἐνας χαρακτήρας εἶναι ἓνα ἀνθρώπινο ὄν μέ τὶς δικές του σκέψεις, ἐνέργειες, ἐμφάνιση, ἰδιοτυπίες, ἐμπειρίες, συνήθειες καὶ λοιπά. Ἄν καὶ τὸν ἔχει φανταστεῖ ὁ συγγραφέας, ὁ χαρακτήρας πρέπει νὰ ἐκφράζει τὶς προσωπικὲς ιδέες τοῦ ἠθοποιοῦ, τὰ συναισθήματά του, τὶς διαισθήσεις του – ἀνάλογα βέβαια μέ αὐτὰ τοῦ χαρακτήρα. Μόνο ὅταν ἡ προσωπικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ συγχωνεύεται μέ αὐτὴ τοῦ χαρακτήρα θὰ ζεῖ πραγματικά τὸ ρόλο. Ἀντιμετωπίζοντας μιὰ νέα προσωπικότητα σέ κάθε καινούριο ἔργο, ὁ ἠθοποιός ἔχει τὴ δυνατότητα γιὰ ἀτέλειωτες ἀνακαλύψεις. Εἶναι ὁ ἐσώτερος κόσμος πού πρέπει νὰ τραβάει τὴν προσοχὴ τοῦ κοινοῦ.

Ἄν ἓνας ἠθοποιός θέλει νὰ ἐντυπωσιάσει τὸ κοινὸ μέ τὴν «ἀλήθεια τῶν παθῶν», ὅπως ἔλεγε ὁ Πούσκιν, πρέπει νὰ ἀκολουθήσει τὴ φόρμουλα τοῦ Στανισλάβσκι «Προχώρα μόνος σου». Ἐνας ἠθοποιός δέν μπορεῖ καὶ δέν πρέπει νὰ ἀπορρίπτει τὸ «ἐγώ» του, ἂν θέλει νὰ δημιουργήσει ἓνα ζωντανὸ χαρακτήρα. Πρέπει νὰ γίνῃ κάποιος ἄλλος ἐνῶ θὰ παραμένῃ ταυτόχρονα ὁ ἑαυτὸς του, χρησιμοποιώντας τὴ δική του ὀργανικὴ φύση, τὴν προσωπικότητά του, σάν ὕλικὸ γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς χαρακτήρα. Τὸ «Προχώρα μόνος σου» ὅμως δέ σημαίνει νὰ ὑποδέεται τὸν ἑαυτὸ του, ὅπως νομίζουν οἱ ἄσχετοι. Δέ σημαίνει νὰ βγεῖ ὁ ἠθοποιός στὴ σκηνὴ χωρὶς νὰ ἔχει ἀναλύσει καὶ διαλέξει τὶς σκέψεις τοῦ χαρακτήρα, τὶς ἐνέργειες καὶ τὰ συναισθήματά του. «Εἶναι καταστροφὴ ἂν κάθε ρόλος, κάθε ἔργο, προσαρμόζεται στὰ προσωπικὰ μέτρα κάθε ἠθοποιοῦ. Αὐτὸ σημαίνει θάνατο γιὰ τὴ τέχνη», ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι. «Ἐπὶ ὑπάρχουν ἠθοποιοί, συνήθως γυναῖκες, πού δέν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸ χαρακτήρα ἢ τὴν «ἐπανεσάρκωση», ἐπειδὴ φέρνουν κάθε ρόλο στὰ μέτρα τους καὶ τὸν στηρίζουν μόνο στὴν προσωπικὴ τους γοητεία. Πάνω σ' αὐτὸ χτίζουν τὴν ἐπιτυχία τους. Χωρὶς αὐτὸ εἶναι

τόσο άβοήθητοι όσο ο Σαμφών χωρίς τὰ μαλλιά του. Γνωρίζουμε πολλές περιπτώσεις όπου ή προσωπική γοητεία ενός ήθοποιού στάθηκε ή αίτια τής καταστροφής του επειδή είχε σά μοναδική του φροντίδα τήν προσωπική του επίδειξη. Η φυσικότητα για τή φυσικότητα είναι χειρότερη από κλεψιά. Ένας ήθοποιός πρέπει νά προσαρμόζει τόν έαυτό του στον ρόλο, όχι τόν ρόλο στόν έαυτό του». Μέ τό «Προχώρα μόνος σου» ο Στανισλάβσκι έννοούσε ότι για τό χτίσιμο τής λογικής τών ενεργειών του χαρακτήρα ο ήθοποιός πρέπει πρώτα νά ψάξει για τό τί είναι γενικό, μοιρασμένο μέ τή δική του λογική τών ενεργειών. Ένας ήθοποιός πού προσπαθεί νά είναι πάντα άπλοϊκά φυσικός και χαριτωμένος δέν δίνει τίποτα στην τέχνη του θεάτρου. Τό νά είναι φυσικός όπως ο έαυτός του δέν είναι τό ίδιο μέ τό νά είναι φυσικός σάν χαρακτήρας. Οι ήθοποιοί πρέπει νά διδαχτούν τόν στόχο τής τέχνης τους: τήν επανενσάρκωση. Πρέπει νά μάθουν νά χτίζουν μιά ποικιλία άσυνήθιστων χαρακτήρων και νά ανακαλύπτουν τήν ούσία τους, νά μένουν όμως οι ίδιοι, άληθινοί και ειλικρινείς στή σκηνή.

Δέν υπάρχει τίποτα μυστικιστικό, καμία μυστηριώδης μεταμόρφωση, στή «στανισλάβσκια» επανενσάρκωση. Ένας ήθοποιός πετυχαίνει τήν επανενσάρκωση όταν πετύχει τήν άληθοφανή συμπεριφορά του χαρακτήρα, όταν οι ενεργειές του άναμειχθούν μέ λόγια και σκέψεις, όταν έχει ψάξει για όλα τά άπαραίτητα χαρακτηριστικά ενός δοσμένου χαρακτήρα όταν περιτριγυρίζεται από τίς δοσμένες συνθήκες και του γίνονται τόσο οικείες ώστε δέν γνωρίζει πού τόν αφήνει ή δική του προσωπικότητα και άρχίζει εκείνη του χαρακτήρα. Ο Στανισλάβσκι θεωρούσε τήν επανενσάρκωση σάν κορυφή τής τέχνης του ήθοποιού. Η δημιουργία του χαρακτήρα είναι ή ούσία του θεάτρου, επειδή μέσω τών χαρακτήρων ο δραματουργός ξετυλίγει τό θέμα

του έργου του.

Μολονότι ή διαίσθηση παίξει σημαντικό ρόλο σ' αυτό, τό χτίσιμο ενός χαρακτήρα – μέ τήν ποικιλία τών σκέψεων, ενεργειών και συναισθημάτων – δέν μπορεί νά επιτευχθεί μόνο μέσω αυτής τής ικανότητας. Στή διαδικασία του χτισίματος ενός χαρακτήρα πρέπει ο ήθοποιός νά συλλέγει όλες τίς δυνατές λεπτομέρειες και χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Πολλές φορές μπορεί νά τά βρει στό άπόθεμα τών άναμνήσεών του και νά τά χρησιμοποιήσει για τόν συγκεκριμένο χαρακτήρα. Θά πρέπει όμως νά τά άντλεί από τήν άστείρευτη πηγή πού είναι ή ζωή γύρω του. Πρέπει νά γνωρίζει νά επιλέγει τό τυπικό ύλικό για διάφορους χαρακτήρες και νά τό χρησιμοποιεί. Ο Στανισλάβσκι επέμενε ότι ένας ήθοποιός πρέπει νά μαθαίνει νά παίρνει ύλικό για τίς δημιουργίες του από τή ζωή γύρω του, από τούς άνθρώπους πού γνωρίζει ή ακόμα από αυτούς πού βλέπει στό δρόμο και του προξενούν κάποια έντύπωση. Στή συνεχή άλλαγή τής ζωής, στα άμέτρητα πρόσωπά της, τύπους, ένδυμασίες κλπ., αυτή ή πηγή ύλικού είναι άστείρευτη. «Παίρνετε παραδείγματα από τή ζωή και τή φύση» έλεγε ο Μίκαϊλ Τσέπκιν. «Μιά ζωντανή αίσθηση πραγματικότητας και ή ικανότητα νά εκφραστεί δημιουργεί τόν ποιητή» έλεγε ο Γκαίτε. Και ο Στανισλάβσκι: «Ίδιοφυία είναι ένα ήθοποιός πού βλέπει τή ζωή και είναι ικανός νά τήν άναπλάσσει στή σκηνή».

Ο ήθοποιός πρέπει σιγά σιγά νά άπορρίπτει τό περιττό, γιατί μόνο ότι είναι άναγκαίο ζει στή σκηνή. Ο ήθοποιός πρέπει νά χρησιμοποιεί μόνο τίς λεπτομέρειες πού βοηθούν στό χαρακτηρισμό μιάς όρισμένης προσωπικότητας. Μιά άπλή χαρακτηριστική έξωτερική λεπτομέρεια μπορεί νά δώσει έμφαση σέ μιά σκέψη και καμία φορά νά είναι πιο εκφραστική από έναν όλόκληρο μονόλογο.

Ένας ρόλος πρέπει να έχει σύνδεση με όλους και όλα γύρω του. Ο ήθοποιός πρέπει να καθιερώσει σχέσεις με άλλους χαρακτήρες. Πρέπει να γνωρίζει πώς αισθάνεται για τό κάθε τί στό έργο και να έχει ενεργητικές και ζωηρές αντιδράσεις προς όλους και όλα. Πρέπει να γνωρίζει τό περιβάλλον πού θά εκφράσει μέ τήν απεικόνισή του. Πρέπει να μελετήσει τή συμπεριφορά του χαρακτήρα. Οτιδήποτε κάνει ένας ήθοποιός στό ρόλο του, στά ρούχα του, στό λόγο του και στίς κινήσεις του πρέπει να είναι χαρακτηριστικό του προσώπου πού υποδύεται.

Ο κανόνας του Στανισλάβσκι «όταν παίζεις έναν αντιπαθητικό άνθρωπο, ψάξε για τό τί είναι καλό σ' αυτόν», συμβάλλει στή δημιουργία διαφόρων απόψεων ενός χαρακτήρα και κάνει έτσι τήν αντιπαθητικότητα να φαίνεται οξύτερη. Η προσπάθεια να προβάλλεται μόνο τό κακό κάνει τήν παράσταση βαριά και άνιαρή.

Ανάμεσα σε δύο φράσεις ενός διαλόγου υπάρχει ένας *εσώτερος μονόλογος* – μία άμεση σχέση πού είναι κρυμμένη. Πρίν προλάβει ο ένας ήθοποιός να απαντήσει στον άλλον πρέπει να αξιολογήσει στή σκέψη του τή συμπεριφορά του άλλου. Τό σώμα του πρέπει να εκφράζει τήν αξιολόγηση πού γίνεται στό μυαλό του. Οί φράσεις, οί σκέψεις και οί ενέργειες του άλλου ήθοποιού είναι τό υλικό για να σκεφτεί τήν απάντηση. Όταν ένας ήθοποιός εκφράζει, αξιολογεί, ελέγχει τίς ίδιες του τίς επιθυμίες, προσπαθεί να καταλάβει, αναλύει και κρίνει, εκτελεί μία εσώτερη ενέργεια. Στή ζωή παίρνει κάποιος μία απόφαση πρίν εκτελέσει μία εξωτερική ενέργεια. Οί σκέψεις πρέπει να είναι σημαντικές για να αξίζουν τή προσοχή του ήθοποιού. Ο σημερινός ήθοποιός πρέπει να είναι ικανός να σκέπτεται όπως ο χαρακτήρας, σοβαρά και βαθιά. Δυστυχώς, οί ήθοποιοί συχνά πιστεύουν ότι τό να ακούν σημαίνει απλώς να κοιτάζουν τόν άλλο ήθοποιό και να μη σκέ-

πτονται καθόλου. Πολλοί ήθοποιοί αναπαύονται όσο μιλούν οί άλλοι και ξανάρχονται στή ζωή μόνο όταν πρέπει να μιλήσουν. Για να είναι συνέχεια ζωντανός ο χαρακτήρας στή σκηνή πρέπει ο ήθοποιός να έχει εσώτερους μονόλογους, πού να εκφράζονται από τό σώμα του όταν μιλά ο άλλος ήθοποιός, πρέπει δηλαδή να αντιδρά προς τά μέσα και προς τά έξω σε καθετί πού συμβαίνει στή σκηνή. Υπάρχουν επίσης σιωπές και παύσεις πού πρέπει ο ήθοποιός να τίς γεμίζει με ενεργές σκέψεις ώστε να κάνει τή ζωή να κυλά άβίαστα στή σκηνή.

Ο *μονόλογος* – τό να σκέπτεται κάποιος δυνατά – εκφράζει τίς σκέψεις, τά αισθήματα και τή διάθεση του χαρακτήρα. Σ' ένα μονόλογο, ο ήθοποιός πρέπει να συμπληρώνει τό κείμενο με τίς εσώτερες σκέψεις πού απαιτούν οί παύσεις.

Ο Στανισλάβσκι έλεγε ότι επειδή ή ζωή είναι συνεχής άγώνας, στή σκηνή όπως και στή ζωή υπάρχουν αντιδράσεις από άλλα πρόσωπα, γεγονότα, περιστάσεις, συμβάντα πού αντιτίθενται στή λογική των ενεργειών. Διαμάχες και πάλη δημιουργούν ενδιαφέρουσες συγκρούσεις. Μία αξιόλογη δραματική δουλειά βασίζεται πάντα στή πάλη ανάμεσα σε διάφορα πρόσωπα. Οί θεατές ένθουσιάζονται από τή διαδικασία τής πάλης. Ένα πρόσωπο ώθείται να δράσει, να εκφράσει τά δικά του συμφέροντα, όταν αυτά συγκρούονται με τό περιβάλλον. Ο ήθοποιός πρέπει να βρει αυτά τά εμπόδια στήν πορεία του χαρακτήρα του και να προσπαθήσει να τά υπερπηδήσει. Για παράδειγμα, αν θέλει να πει ένα μυστικό σ' έναν άλλο και νομίζει ότι θά τόν ακούσει ο κόσμος, ή ότι κάποιος θά μπει και δέν θά έχει τό χρόνο να του τό πει, τέτοια φανταστικά μά λογικά εμπόδια θά τόν ώθήσουν να πετύχει τό σκοπό του πιο ζωντανά. Κάθε χαρακτήρας έχει τό δικό του σκοπό πάλης.

Ἡ μουσική κωμωδία, πού ἀπαιτεῖ μεγάλη ἐπιδεξιότητα, θέλει ἠθοποιούς πού τραγουδᾶνε, χορεύουν καλά, ἔχουν καλή ἀρθρωση καί μπορούν νά χτίσουν ἕνα χαρακτήρα ὅπως καί οἱ δραματικοὶ ἠθοποιοί. Ὅσο ἐλαφρότερο εἶναι τὸ στίλ τοῦ σώου, τόσο γρηγορότερες πρέπει νά εἶναι οἱ ἀλλαγές στήν ἐσώτερη ἐμπειρία τοῦ χαρακτήρα καί γι'αὐτό τὸ λόγο πρέπει νά εἶναι πιό ἐντονες. Τὰ περάσματα ἀπὸ τὰ λόγια στοῦ τραγουδι καί τὸ χορὸ εἶναι δύσκολα καί πρέπει νά γίνονται ὁμαλά. Οἱ ἠθοποιοὶ στὴ μουσική κωμωδία, ἐκτός ἀπ' τὸ νά εἶναι μουσικοί, ρυθμικοί καί νά γνωρίζουν πῶς νά κινῶνται ἀνάλαφρα καί νά ἐλέγχουν τὸ σῶμα τους, πρέπει νά εἶναι ἱκανοὶ νά αἰτιολογοῦν κάθε γεγονός, ἀκόμα καί τὴν πιό ἀπίθανη κατάσταση καί νά γνωρίζουν πῶς νά περνοῦν εὐκολα ἀπὸ τὴ μιά κατάσταση στήν ἄλλη. Δέν ὑπάρχει διαφορά μεταξύ τῆς ἀλήθειας τῆς ὑπαρξῆς στίς δραματικές σκηνές ἀπὸ τίς χορευτικές ἢ τραγουδιστικές σκηνές. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά φέρεται σὰ νά εἶναι ἀναγκαῖο νά τραγουδᾷ ἢ νά χορεύει μέσα ἀπὸ τὴ λογική τοῦ χαρακτήρα του. Ἡ ἐκπαίδευση στοῦ τραγουδι ἢ τὸ χορὸ πρέπει νά περιλαμβάνει καθορισμένες ἐνέργειες. Στίς χορευτικές σκηνές μέ πολλοὺς χορευτές, ὅπως στίς σκηνές πλήθους σ' ἕνα δραματικὸ ἔργο, κάθε ἐκτελεστής πρέπει νά καθορίζει τὴ συμπεριφορὰ του καί νά γνωρίζει τὴ στάση του ἀπέναντι στοὺς ἄλλους χαρακτήρες καί γεγονότα τοῦ ἔργου.

Πολλοὶ μεγάλοι ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου σκέφτηκαν ὅτι μιά κίνηση τοῦ καλογυμνασμένου σώματος τοῦ ἠθοποιοῦ θά διέγειρε τὰ συναισθήματά του. Ἡ «βιομηχανική» τοῦ Μέγιερχολντ, μέ τὴ βοήθεια τῆς ὁποίας περιέμενε ὅτι θά πετύχαινε τὴ συναισθηματικὴ ἀνάμειξη τοῦ ἠθοποιοῦ, τελικά τὸν ἀπογοήτευσε, παρόλο ὅτι παραμένει μιά βασικὴ σωματικὴ ἀσκηση καί χρησιμοποιεῖται σάν τέτοια σήμερα στίς Ρώσικες δραματικές

σχολές. Ἐνα ἄλλο σύστημα ἢ «ἐκφραστικὴ κίνηση», πού διακηρύχθηκε ἀπὸ τὸν *Delsarte*, ὅπως εἶδαμε, ἐκτοπίστηκε ἀπὸ τὸ σύστημα Στανισλάβσκι.

Ἐνα ποίημα πρέπει νά ἀπαγγέλεται μέ τρόπο πού νά ἀναδειχνοῦνται οἱ μουσικὲς καί ρυθμικὲς του ὁμορφιές. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά γνωρίζει σέ ποιούς τὸ λέει καί ποιός εἶναι ὁ σκοπὸς του ὅταν τὸ λέει. Ἀκριβῶς ὅπως ὅταν δουλεύει κάποιον ρόλο, πρέπει νά γνωρίζει τὸ «δεύτερο πλάνο» νά ἔχει μιά συνέχεια εἰκόνων, ἕναν ἐσώτερο μονόλογο καί ἕνα ἐκφραστικὸ σῶμα πού νά δικαιολογεῖ τὸ ὅτι λέει τὸ ποίημα στὴν ὑψηλὴ διάθεση πού ἀπαιτεῖ.

Ἐνας ἠθοποιός πρέπει νά ἐλέγχει συνεχῶς τὴ συμπεριφορὰ του στὴ σκηνή. Πρέπει νά μάθει νά βλέπει τὴ συμπεριφορὰ τοῦ χαρακτήρα πού ὑποδύεται καί νά τὴ διορθῶναι ἐάν χρειάζεται. Ἡ μέθοδος τῶν σωματικῶν ἐνεργειῶν δίνει στόν ἠθοποιό μιά ξεχωριστὴ εὐκαιρία γιὰ ἔνωση τοῦ λειτουργοῦντος ὑποσυνειδήτου μέ τὸν συνειδητὸ ἔλεγχο.

Ἡ συνειδητὴ παρατήρηση ἀπὸ τὸν ἠθοποιό τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ χαρακτήρα δέν βλάπτει τὴν ποιότητα τῆς ἐρμηνείας. Ὁ Στανισλάβσκι ἀπαιτοῦσε μέ ἔμφαση νά ἔχει ὁ ἠθοποιός ἀδιάκοπο, συνειδητὸ ἔλεγχο τῆς συμπεριφορᾶς του στὴ σκηνή. Οἱ ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ μπορεῖ καί πρέπει νά βοηθοῦν τὸν ἠθοποιό νά ἀποκτᾷ γνῶση τοῦ ἀποτελέσματος τῆς δουλειᾶς του καί πολλές φορές νά διορθῶναι τὰ λάθη του ἀμέσως. «Τὸ κοινὸ εἶναι ἕνα πελώριος καθρέφτης πού ἀντανάκλᾷ τὴν δημιουργικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ» ἔλεγε ὁ Στανισλάβσκι. «Πρέπει νά μάθουμε νά κοιτᾶμε μέσα σ' αὐτὸν τὸν καθρέφτη καί νά βλέπουμε τί δημιουργοῦμε. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά παίζει σάν χαρακτήρα καί νά ἀκούει σάν ἠθοποιός». Καί ὁ διάσημος Ἰταλὸς τραγικὸς ἠθοποιὸς Τομάζο Σαλβίνι (1829–1916) ἔλεγε: «ὁ ἠθοποιὸς ζεῖ, κλαίει καί γελά στὴ σκηνή, ποτὲ ὅμως δέ

σταματάει να παρατηρεί τὰ δάκρυα καὶ τὰ γέλια του». Ἐνας ἠθοποιός χωρὶς αὐτοέλεγχο δέν γίνεται δεκτός στή σκηνή.

Εἶναι ιδιαίτερα σημαντικό νά ἐπιμείνουμε στό αἶτημα γιά συνειδητό ἔλεγχο ἐπειδή ὑπάρχει μιὰ τάση στούς ἠθοποιούς νά θεωροῦν τή δημιουργικότητά τους σάν τήν ἔκφραση «ὑποσυνειδητων» ἢ «ἀσυνειδητων» ἀγώνων. Τό σύστημα Στανισλάβσκι δέν ἐπιτρέπει ποτέ στόν ἠθοποιό νά βρίσκεται κάτω ἀπ' τή δύναμη μιᾶς τυφλῆς καὶ τυχαίας διαίσθησης. Τό σύστημα εἶναι πράγματι συνειδητή δραστηριότητα στό ψηλότερο σημείο της, πού προετοιμάζει εὐνοϊκά τό ἔδαφος γιά ἐμπνευση ἢ γιά ὑποσυνειδητή δημιουργικότητα, ὅταν ὄλος ὁ ψυχοσωματικός ἐξοπλισμός του εἶναι ἀναμειγμένος. Μιὰ τέτοια ὑποσυνειδητή δραστηριότητα εἶναι ὁ στόχος τῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τόν φτάνει ὁ ἠθοποιός πού κατέχει τήν τεχνική του. Οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ Στανισλάβσκι γιά συνειδητή δραστηριότητα μεγάλωναν συνεχῶς.

Ὁ Στανισλάβσκι δέν πίστευε στίς ἑτοιμες συνταγές γιά τήν δημιουργικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἀπαιτοῦσε νά δημιουργεῖ ὁ ἠθοποιός ἀπό τήν ἀρχή σέ κάθε παράσταση τή ζωντανή ὀργανική διαδικασία μελετώντας προσεκτικά καὶ ἐξελίσσοντας τή λογική τῶν ἐνεργειῶν τοῦ χαρακτήρα. Ὁ ἠθοποιός δέν πρέπει νά ἐπαναλαμβάνει τήν χθεσινή παράσταση: πρέπει νά δημιουργεῖ κάθε μέρα μιὰ νέα, ἀληθινή ζωὴ σά νά συνέβαινε στή σκηνή γιά πρώτη φορά. Ἡ φόρμουλα τοῦ Στανισλάβσκι «Σήμερα, ἐδῶ, τώρα» κάνει κάθε παράσταση διαφορετική, ὅταν κάθε κίνηση, τονισμός καὶ ἔκφραση τοῦ προσώπου εἶναι καινούρια.

Ὁρισμένοι ἠθοποιοί ἐπιμένουν νά χρησιμοποιοῦν τὰ μικρά τους χαριτωμένα κλισέ. Ἐνας ἠθοποιός νιώθει συχνά τόν πειρασμό νά κάνει κάτι πού ἔχει ἤδη ἀποδειχθεῖ πετυχημένο· νομίζει ὅτι αὐτό κάνει τή δουλειά

του πιό εὐκόλη. Νέες, ἐκπληκτικές ἴσως ἀνακαλύψεις γιά ἕνα ρόλο μπορεῖ νά γίνουν κλισέ πού θά βλάψουν ἕνα ἄλλο ρόλο. Θέλει κουράγιο ὁ πειραματισμός καὶ ἡ ἀπόρριψη αὐτοῦ πού ἤδη ἀποδείχτηκε πετυχημένο· μόνο ἂν ἕνας ἠθοποιός πολεμάει τήν ἐπανάληψη εἶναι ἱκανός νά ἀποκαλύπτει κάθε φορά τήν ἀληθινή δημιουργική ἀτομικότητά του. Ἐνῶ δουλεύει ἕναν χαρακτήρα πρέπει ὁ ἠθοποιός νά ξεχνάει ὅλους τοὺς ρόλους πού ἔχει δημιουργήσει προηγουμένα καὶ νά χτίζει ἕναν ὀλοκληρωτικά καινούριο κάθε φορά.

Στήν προετοιμασία τοῦ ρόλου του, ἐκτός ἀπό τοὺς αὐτοσχεδιασμούς πάνω στίς ἐνεργειές του, πρέπει ὁ ἠθοποιός νά κάνει καὶ αὐτοσχεδιασμούς πάνω σέ διάφορες καταστάσεις πού θά μπορούσε νά βρεθεῖ ὁ χαρακτήρας, πού δέν ὑπάρχουν ὅμως στό ἔργο. Λόγια πού δέν τὰ γράφει ὁ συγγραφέας, ἀλλά θά μπορούσε νά πεῖ ὁ χαρακτήρας, πρέπει νά λέγονται στοὺς αὐτοσχεδιασμούς. Οἱ σκέψεις, οἱ ἐνεργειές καὶ οἱ εἰκόνες πρέπει νά προετοιμάζονται ἀπό τόν ἠθοποιό στό σπίτι του, ὅπου θά ἐπαναλαμβάνει τό κείμενο μόνο στό μυαλό του, ὄχι δυνατά. Πρέπει νά βλέπει στό μυαλό του τόν ἄλλο ἠθοποιό καὶ αὐτά πού λέει.

Ἡ σωματική παρουσία, πού πρέπει νά ἐκφράζει τήν ἐσώτερη ζωὴ, διαγράφεται βαθματῶς καθὼς ὁ ἠθοποιός δουλεύει τό ρόλο. Τὰ ἐξωτερικά χαρακτηριστικά εἶναι τό ἀποτέλεσμα τῆς βαθιᾶς διείσδυσης στόν ἐσώτερο κόσμο τοῦ χαρακτήρα. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά μάθει νά κάθεται, νά περπατᾶ, νά ντύνεται σάν γέρος, σάν παχὺς ἢ ἀδύνατος καὶ λοιπά. Στό σπίτι του πρέπει νά κάνει τίς καθημερινές του ἀσχολίες ὅπως ὁ χαρακτήρας – νά ντύνεται, νά τρώει, νά πλένεται, νά διαβάξει ὅπως θά ἔκανε ὁ χαρακτήρας.

Ἡ μεγάλη τεχνική τοῦ ἠθοποιοῦ, ἡ ἱκανότητά του νά παίζει σέ διάφορα εἶδη ἔργων – γιά παράδειγμα τίς τραγωδίες τοῦ Σέξπηρ ἢ τοῦ Σίλερ – ἐξαρτᾶται ἀπό

τήν ένωση τής εσωτέρας καί τής έξωτερικής τεχνικής.

Ύπάρχει κίνδυνος στήν προσπάθειά του ό ήθοποιός νά καθιερώσει μιά τελική φόρμα γιά τό ρόλο του από πολύ νωρίς. Πρέπει νά έχει στό μυαλό του ότι σέ καμιά στιγμή δέν φτάνει τά όρια. «Ή τέχνη είναι έρευνα, όχι τελική φόρμα», έλεγε ό Βαχτάνγκοφ. "Αν αυτό πού βρίσκει ό ήθοποιός είναι καλό, θά είναι εύκολο νά βρει κάτι καλύτερο. Άκόμα καί μετά τήν πρεμιέρα του έργου ό ρόλος πρέπει νά αναπτύσσεται.

Ό Στανισλάβοκι άπαιτούσε μιά δημιουργική στάση πριν από κάθε παράσταση. Ό ήθοποιός πρέπει νά φτάνει στό θέατρο άρκετά πριν βγει στή σκηνή. Έκτός άπ' τό νά φορέσει τό κοστούμι του καί τό μείκ-άπ, πρέπει νά ξανακοιτάξει τά σημαντικά σημεία του ρόλου του. Πρέπει νά κάνει εσωτέρες άναπροσαρμογές, «τήν *toilette*» του ήθοποιού όπως τό άποκαλούσε ό Στανισλάβοκι.

Κοιτώντας τή σκηνή καί προσανατολιζόμενος, θά μπει ό ήθοποιός στή σωστή σχέση μέ τά αντικείμενά της· βλέποντας γιατί βρίσκονται εκεί θά αισθανθεί άνετα. Ό ήθοποιός πρέπει νά γνωρίζει τή δραστηριότητα όλης τής ήμέρας του χαρακτήρα καί τό τί μπορεί νά του είχε συμβεί προτού εμφανιστεί. Ό ήθοποιός θά πρέπει νά αρχίζει νά παίζει ένα ή δυό λεπτά προτού βγει καί νά φτάσει σταδιακά καί λογικά στή στιγμή τής εισόδου του. Πρέπει νά σκέφτεται μιά μόνο ένέργεια κάθε φορά.

Ό Π.Μ. Έρσοβ στό *Directing as Practical Psychology** γράφει: «Όση ειλικρίνεια καί άν ύπάρχει στήν τέχνη, δέν είναι άρκετή. Κάθε κοιμισμένος είναι άπόλυτα ειλικρινής, όπως καί κάθε άνθρωπος πού δοκιμάζει σωματικό πόνο... Γιά τήν τέχνη πρέπει νά ύπάρχει έκφραστική μορφή».

* «Ή σκηνοθεσία σαν πρακτική ψυχολογία», Σ.τ.Μ.

Ό σκηνοθέτης

Ό σκηνοθέτης πρέπει νά πεθαίνει μέσα
στόν ήθοποιό.
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΝΕΜΙΡΟΒΙΤΣ - ΝΤΑΝΤΣΕΝΚΟ

Ό σκηνοθέτης είναι ό οργανωτής μιάς παράστασης, ό διερχόμενος ενός έργου. Δημιουργεί νέες αξίες μετατοπίζοντας τό έργο από τή λογοτεχνική του μορφή στή θεατρική. Ό σκηνοθέτης πρέπει νά γνωρίζει τή ζωή· πρέπει νά είναι ένας ψυχολόγος μέ ευαισθησία καλλιτέχνη. Πρέπει νά είναι ικανός νά αξιολογεί καί νά αναλύει τό έργο· νά εκφράζει τήν κύρια ιδέα του συγγραφέα· νά εξηγεί τό έργο στους ήθοποιούς καί νά προκαλεί τόν ενδιαφέρον τους· νά προτείνει τρόπους αντιμετώπισης συγκεκριμένων προβλημάτων· νά κάνει χρήση των συγκρούσεων του έργου· νά ερμηνεύει κάθε λεπτομέρεια άν είναι άναγκαίο· νά βρίσκει τό σωστό ρυθμό· νά δίνει σύντομες, συγκεκριμένες οδηγίες καί νά προβλέπει τίς αντιδράσεις του κοινού.

Ό σκηνοθέτης πρέπει νά διαθέτει φαντασία καί ευρηματικότητα· πρέπει νά έχει καλλιέργεια, γούστο, ευαισθησία καί αρχές. Πολλές φορές ό σκηνοθέτης προσπαθεί σκληρά γιά νά επιβάλλει τό κύρος του. Δέν

έχει δικαίωμα να διαστρεβλώνει την ιδέα του συγγραφέα χάρι των δικών του εύρημάτων, έχει όμως δικαίωμα να επιμένει στη πραγματοποίηση των ιδεών του.

Ο σκηνοθέτης πού είναι γνώστης της τεχνικής της υποκριτικής είναι περισσότερο υπομονετικός από άλλους, επειδή γνωρίζει τί είναι εύκολο και τί δύσκολο για έναν ηθοποιό. Η δουλειά του με τους ηθοποιούς είναι τό σημαντικότερο μέρος των καθηκόντων του στη δημιουργία μιᾶς παράστασης· ή καθοδήγησή του πρέπει να βοηθάει τόν ηθοποιό ακόμη και για μελλοντική δουλειά σέ άλλα έργα.

Ο σκηνοθέτης πρέπει να αισθάνεται την ατομικότητα του ηθοποιού και να είναι ικανός να δημιουργεί ένα σύνολο μέ διάφορες ατομικότητες. Αυτό όπωσδήποτε δέν σημαίνει ότι πρέπει να προσαρμόζεται μέ τό χαρακτήρα του κάθε ηθοποιού. Ο σκηνοθέτης δέν πρέπει να απαιτεί τά ίδια χρώματα από διάφορους ηθοποιούς. Ούτε πρέπει να απαιτεί τελειωτικά αποτελέσματα, μιᾶ τελειωτική έκφραση ή κίνηση ή τονισμό, από τήν αρχή. Οί πρόβες θά προχωρήσουν όμαλά άφοῦ ή ιδέα του σκηνοθέτη διεισδύσει στους ηθοποιούς. Αυτό θά επιτευχθεί μέ τή συζήτηση, όταν ό σκηνοθέτης τσεκάρει τίς ιδέες του μαζί μέ τό γκρουπ. "Όλα τά τμήματα της παραγωγής πρέπει να συζητούνται ένα πρός ένα. Πρέπει να δίνεται στους ηθοποιούς ή εύκαιρία να μιλοῦν πάνω στό έργο – για τήν κύρια ιδέα του, τά γεγονότα του, τή «διά μέσου» γραμμή των ενεργειών του και τίς σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων. Είχα άκούσει όμως τόν Στανισλάβσκι να περνάει στους ηθοποιούς τήν ιδέα ότι οί πρόβες υπάρχουν για τή δουλειά, για τήν ενέργεια και για τό ψάξιμο – όχι για παρατεταμένες συζητήσεις, όπως όρισμένοι όπαδοί του συστήματος υποστηρίζουν σήμερα. "Αν ένας ηθοποιός είναι κάτοχος της τεχνικής του και είναι ικανός να

αναλύει ένα έργο μέσω των διαδοχικών ενεργειών μέσα στίς δοσμένες συνθήκες του συγγραφέα, δέν θά χάνεται στήν αυτόνομη δουλειά του, ούτε θά χάνει χρόνο σέ συζητήσεις χωρίς νόημα.

Άκόμη και ένας σκηνοθέτης μέ τίς πιό αντισυμβατικές ιδέες πρέπει να σιγουρεύεται ότι οί ηθοποιοί του ζούν τίς εμπειρίες του χαρακτήρα μέσω των νόμων πού ανέπτυξε ό Στανισλάβσκι. Στίς αρχικές πρόβες μόνο ή αλήθεια της συμπεριφοράς του ηθοποιού πρέπει να ελέγχεται. Η οργανική αλήθεια είναι ζωτική, ό σκηνοθέτης όμως πρέπει να προσέχει να έχουν όλα μιᾶ ζωντανή μορφή και ή αλήθεια να είναι ενδιαφέρουσα και έκφραστική. Ο σκηνοθέτης πρέπει να βλέπει τό έργο σάν σύνολο ενεργειών και να μιλά γι' αυτές, όχι για αισθήματα· πρέπει να συνιστά άμέσως στους ηθοποιούς να αναλύουν ενέργειες ακόμα και όταν διαβάζουν τό έργο τήν πρώτη φορά, ώστε να αποφύγουν τούς μονότονους τονισμούς.

Η σκιαγράφηση του έργου ώθει τόν ηθοποιό στήν ανάλυση των ενεργειών· ό σκηνοθέτης πρέπει να είναι σέ θέση να βοηθά τόν ηθοποιό να τίς προσδιορίζει και να τίς δοκιμάζει. Τά αυτοσχεδιασμένα κομμάτια θά τον βοηθήσουν να αντιληφθεί τήν αναγκαιότητα και αποκλειστικότητα μιᾶς συγκεκριμένης ενέργειας. Η μέθοδος ανάλυσης μέσω γεγονότων και ενεργειών πρέπει να εφαρμόζεται σέ όλο τό έργο. Χρησιμοποιώντας τά ίδια του τά λόγια, ό ηθοποιός θά αναγκαστεί να ψάξει για τήν ακριδή ενέργεια και μπορεί να βρει άπρόσμενες διασκευές. Ο σκηνοθέτης πρέπει να καθοδηγεί τούς ηθοποιούς πρός λογικές, σκόπιμες ενέργειες πού οδηγούν στό υπερ-άντικείμενο του έργου και τούς βοηθούν να καταλάβουν όλες τίς αποχρώσεις της συμπεριφοράς του άλλου ηθοποιού.

Ο σκηνοθέτης μπορεί να έχει από πριν ένα μοντέλο για τήν παραγωγή, τό ανέδασμα όμως στή σκηνή είναι

μιά δημιουργική διαδικασία και πρέπει να είναι ικανός να αυτοσχεδιάζει. Κάθε σκηνοθεσία θα είναι εκφραστική όταν – χωρίς καθόλου λόγια – προβάλλει το περιεχόμενο, τη δραματική κατάσταση.

Προτού οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης δουλέψουν πάνω στις λέξεις, πρέπει να περάσουν μία διαδικασία παρόμοια με αυτή του συγγραφέα, συμπληρώνοντας τη ζωή κάθε χαρακτήρα ώστε να καταλάβουν τις σκέψεις και τα αισθήματα που υπαγορεύουν τα λόγια του χαρακτήρα.

Αν κάποιος ηθοποιός δεν μπορεί να εκτελέσει μία οδηγία, πρέπει πρώτα ο σκηνοθέτης να βεβαιωθεί ότι δεν έκανε ο ίδιος λάθος. Μπορεί να έδωσε στον ηθοποιό λάθος καθήκοντα και να συνέστησε μία ακατάλληλη στάση προς ένα γεγονός. Το πρόβλημα του ηθοποιού μπορεί να είναι ή έλλειψη αιτιολόγησης μίας συγκεκριμένης ενέργειας και είναι ο σκηνοθέτης αυτός που πρέπει να προσέχει ώστε κάθε ενέργεια να είναι αιτιολογημένη. Η δυσκολία του ηθοποιού μπορεί να είναι ή έλλειψη δημιουργικής «ώθησης» και οι συζητήσεις με τον σκηνοθέτη πάνω στη ζωή που θα υποδυθεί μπορεί να είναι χρήσιμες. Η προσπάθεια ενός ηθοποιού να υποκριθεί μία συγκίνηση ή ακόμη ένα μικρό λάθος σε κάποια λεπτομέρεια, μπορεί να είναι άλλο ένα πρόβλημα.

Ο σκηνοθέτης πρέπει να προσέχει ώστε η ιδέα όλου του έργου, όπως και κάθε σκέψη σε κάθε σκηνή και κάθε φράση του κειμένου, να φτάνει στη μεγαλύτερη ακρίβεια και καθαρότητα. Όπως έλεγε ο Μέγιερχολντ, «Ο σκηνοθέτης πρέπει να ρίχνει σκέψεις στο κοινό». Πρέπει να προσέχει ώστε όλα τα στοιχεία – τα σκηνικά, ή μουσική, οι φωτισμοί και τα κοστούμια – να συμβάλουν στην όλη παράσταση· κάθε στάση, κάθε σκηνοθετικό εύρημα της σκηνοθεσίας πρέπει να βγάζει το βαθύτερο περιεχόμενο της δοσμένης στιγμής στη

σκηνή. Πρέπει να είναι σε θέση να «ακούει» κάθε ηθοποιό, κάθε στοιχείο της παράστασης, σαν να ήταν ένα όργανο σε μία ορχήστρα.

Η μορφή της παράστασης θα βρεθεί όταν ο σκηνοθέτης έχει το υπέρ-υπέρ-αντικείμενό του – την ανάγκη του να συμβάλει στη κοινωνία – τις καλλιτεχνικές βλέψεις του και γνωρίζει τι θέλει να πει και γιατί θέλει να το πει. Όταν ο σκηνοθέτης γνωρίζει τις απαντήσεις, ή μορφή που θα βρει θα εκφράζει το βαθύτερο περιεχόμενο του έργου. Η λύση του σκηνοθέτη δεν έχει νόημα αν δεν καταλαβαίνει τι θέλει να πει και γιατί. Πρέπει να βρίσκει τη μοναδική μορφή για κάθε έργο.

«Η σκηνοθεσία», έλεγε ο Στανισλάβσκι, «είναι μία συγκεκριμένη επιστήμη, όχι αφηρημένες σκέψεις και φαντασία».

Ευγένιος Βαχτάνγκοφ: ὁ Μαθητής

Ὁ μεγαλύτερος μαθητής τοῦ Στανισλάβσκι, ὁ Ευγένιος Μπογκρατιόνοβιτς Βαχτάνγκοφ, γεννήθηκε τὴν 1 Φεβρουαρίου 1883 στὸ *Vladikavkaz* (τώρα *Dzardzhi-kau*) στὴν περιοχή τοῦ Βόρειου Καυκάσου, στή Ρωσία. Ἀφοῦ τέλειωσε τὸ γυμνάσιο πῆγε στή Μόσχα νά σπουδάσει στὸ πανεπιστήμιο. Τὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας τὸν ἐντυπώσιασε καὶ ἄρχισε νά δουλεύει σέ διάφορες δραματικές ομάδες. Τὸ γεγονός ὅτι ἤθελε νά γίνει ἠθοποιὸς συντάρραξε τὸν πατέρα του, πού περίμενε ὁ γιὸς του νά τὸν ἀκολουθήσει στὴν ἀποδοτική ἐπιχείρηση καπνοῦ· οἱ δύο τους τσακώθηκαν καὶ ποτέ δέ συμφιλιώθηκαν.

Στὰ ὀχτώ χρόνια ἀνάμεσα στὸ γυμνάσιο καὶ τὴν εἰσοδό του στὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας τὸ 1911, ὁ Βαχτάνγκοφ ἔπαιξε περὶ τούς πενήντα ρόλους καὶ ἀνέβασε περὶ τὰ εἴκοσι ἔργα. Στὰ 1909 μπήκε σέ δραματική σχολή πού τὴ διεύθυνε ὁ Α.Ι. Ἀντάσεφ, ἕνας ἠθοποιὸς τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας καὶ εἶχε συναντήσει τὸν Λέοπολντ Ἀντόνοβιτς Σουλέτσκι πού δίδασκε ἐκεῖ. Χωρὶς νά εἶναι ἠθοποιὸς ἢ ἐπαγγελματίας σκηνοθέτης, ὁ Σουλέτσκι ἦταν ἕνας θαυμαστής τοῦ θεάτρου, πού πίστευε ὅτι ἀσκεῖ ἰσχυρὴ πολιτιστι-

κή, ἠθική καὶ αἰσθητική ἐπιρροή. Πίστευε ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ πρέπει νά διαθέτουν μεγάλη μόρφωση γιὰ ἕνα τόσο σημαντικό ἐπάγγελμα. Ὁ Στανισλάβσκι θεωροῦσε τὸν Σουλέτσκι ἰδιοφυῖα καὶ εἶχε ἐπηρεαστεῖ πολὺ ἀπ' αὐτόν, ὅπως ἀργότερα καὶ ὁ Βαχτάνγκοφ. Ὁ Σουλέτσκι ἔπαιξε σημαντικό ρόλο βοηθώντας τὸν Στανισλάβσκι, ἐφαρμόζοντας τὶς πειραματικές του μεθόδους στὸς μαθητές τῆς σχολῆς Ἀντάσεφ. Ἔτσι ὁ Βαχτάνγκοφ ἔμαθε γιὰ τὸ σύστημα ἀπὸ τὸ ξεκίνημά του καὶ ἔγινε ἀμέσως ὁ εὐνοούμενος τοῦ Σουλέτσκι. Ἐντυπωσιάστηκε ἀπὸ τὸν Στανισλάβσκι καὶ ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τοῦ Σουλέτσκι πάνω στὴν ἐπίδραση πού μπορεῖ νά ἔχει μιά παράσταση στὸ κοινό.

Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1911, ὅταν ὁ Βαχτάνγκοφ ἔγινε δεκτὸς στὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, βρισκόταν σέ ἄμεση ἐπαφή μὲ τὸν Στανισλάβσκι καὶ τὸν Νεμίροβιτς-Νταντσένκο, τὸ μεγάλο σκηνοθέτη καὶ συνιδρυτὴ τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Ὁ Βαχτάνγκοφ ἀφιέρωσε τὸν ἑαυτό του στὴν καταπολέμηση κάθε «θεατρεισμοῦ» πού, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὸν θεωροῦσε, πρωταρχικὴ αἰτία τῆς κακῆς ὑποκριτικῆς. Πίστευε ἀπόλυτα στὰ διδάγματα τοῦ Στανισλάβσκι γιὰ τὸ χτίσιμο ἀληθινῆς ζωῆς στή σκηνή καὶ εἶχε πειστεῖ ὅτι ἡ οὐσία τοῦ θεάτρου ἦταν τὸ χτίσιμο «τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος». Ἦταν βαθιὰ ἐντυπωσιασμένος ἀπὸ τὸν τρόπο πού ὁ Στανισλάβσκι ἀνέλυε ἕνα ἔργο γιὰ νά ἀνακαλύψει τὴν οὐσία του. Ἐγινε ὁ θερμότερος ὀπαδὸς τοῦ συστήματος καὶ σύντομα ἔγινε βοηθὸς τοῦ Στανισλάβσκι.

Ὁ Στανισλάβσκι ἦταν κατηγορηματικὰ ἀντίθετος μὲ κάθε τελικὴ διατύπωση ἢ δημοσίευση τῆς πειραματικῆς δουλειᾶς σου. Στὴν περίοδο 1912-1917, ὅποτε δημιουργεῖτο τὸ σύστημά του, ὁ Βαχτάνγκοφ ἔψαχνε μὲ διάφορους τρόπους νά ἀνακαλύψει τὴν ἐσώτερη ζωὴ ἐνός χαρακτήρα καὶ λυπόταν αὐτοὺς πού ἔγραφαν γιὰ

τίς θεωρίες του Στανισλάβσκι, πού δέν είχαν ακόμα δημοσιευτεί. "Όπως άλλωστε περίμενε και ό ίδιος ό Στανισλάβσκι, ή διδασκαλία του συχνά παραποιήθηκε.

Ό στόχος του Στανισλάβσκι έγινε στόχος του Βαχτάνγκοφ: ν' ανακαλύψει τήν ιδέα του έργου μέσα απ' τούς χαρακτήρες του. Για νά γίνει αυτό, ό Βαχτάνγκοφ πίστευε ότι οί ήθοποιοί πρέπει νά μαθαίνουν τήν «επανενοσάρκωση» δημιουργώντας και ζώντας τίς εσωτερικές εμπειρίες τών χαρακτήρων. Ό Βαχτάνγκοφ, περισσότερο από κάθε άλλον, γρήγορα κατανόησε τή σημασία τής διδασκαλίας του Στανισλάβσκι και εκείνος αναγνώρισε τό τεράστιο ταλέντο του και τήν πίστη του στό σύστημα. Σέ λίγο καιρό άρχισε νά του αναθέτει τό ένα καθήκον μετά τό άλλο· του ζήτησε νά κάνει ένα κατάλογο ασκήσεων, νά δουλέψει πάνω σέ όρισμένες σκηνές και νά του τά δείξει. Έμεινε πάρα πολύ εύχαριστημένος από τά άποτελέσματα. Οί παλιοί ήθοποιοί του Θεάτρου Τεχνης τής Μόσχας, πού ήταν έχθρικοί πρós τό σύστημα, έντυπωσιάστηκαν βαθιά και άρχισαν νά τό μελετούν μόνοι τους.

Σύντομα ό Βαχτάνγκοφ έγινε περιζήτητος σέ πολλές θεατρικές ομάδες τής Μόσχας. Οί δραματικές σχολές τόν διεκδικούσαν. Μέ κλονισμένη ύγεία αλλά γεμάτος ένθουσιασμό, ό Βαχτάνγκοφ δίδαξε ό,τι είχε μάθει από τόν Στανισλάβσκι. Ό Βαχτάνγκοφ ήταν ό πρώτος πού δίδαξε τούς νέους ήθοποιούς ότι καθήκον τους δέν είναι μόνο νά βρουν τό σωστό τονισμό και νά «αισθανθούν» τό ρόλο, αλλά νά μάθουν τήν έπιστήμη τής υποκριτικής. «Ό ήθοποιός πρέπει νά ζει και νά σκέφτεται όπως ό χαρακτήρας» έλεγε. «Ό χαρακτήρας είναι ή οργανική ένωση τής ζωής του χαρακτήρα και τής ζωής του ήθοποιού. Ό ήθοποιός πρέπει νά άφομοιώσει τή ζωή του χαρακτήρα». Ό Βαχτάνγκοφ δίδασκε τούς μαθητές του νά παρατηρούν μέ τέτοιο τρόπο ώστε όχι μόνο νά αντιγράφουν τήν έξωτερική γραμμή τής συμ-

περιφορής μά νά καταλαβαίνουν τόν άδιάσπαστο σύνδεσμο μεταξύ τής εσωτερικής ζωής του άτόμου και τής έξωτερικής του έκφρασης. Τούς δίδασκε νά βγάδουν στήν σκηνή τήν άπρόσμενη, ένδιαφέρουσα αλήθεια, όχι τήν τετριμμένη. Ό ήθοποιός, έλεγε, πρέπει νά προσφέρει κάτι καινούριο σ' αυτούς πού έρχονται νά τόν δούν. Και, όπως ό Στανισλάβσκι, πίστευε ότι στό θέατρο όλοι είναι έξίσου σημαντικοί - κάθε ήθοποιός, κάθε τεχνικός. Οί ήθοποιοί του έπίσης έμαθαν τί σημαίνει νά είσαι έρωτευμένος μέ τήν τέχνη. Τό νά διδάξει τό σύστημα, όπως ό ίδιος ό Βαχτάνγκοφ έλεγε, ήταν ή άποστολή τής ζωής του.

Στίς 15 Ίανουαρίου 1913 μία ομάδα νέων ήθοποιών τήν όποία είχε εμπιστευτεί ό Στανισλάβσκι στόν Βαχτάνγκοφ, έγινε τό Πρώτο Στούντιο του Θεάτρου Τεχνης τής Μόσχας κάτω απ' τήν καθοδήγηση του Στανισλάβσκι και του Σουλέτσκι. Τό Νοέμβριο του ίδιου χρόνου, ό Βαχτάνγκοφ ανέβασε ένα έργο του Χάουπτμαν μέ τίτλο *Γιορτή Ειρήνης* στό Πρώτο Στούντιο. Πέτυχε νά κάνει τούς ήθοποιούς νά ζήσουν τίς εσωτερικές εμπειρίες του χαρακτήρα, αλλά ό Στανισλάβσκι κατέκρινε ιδιαίτερα τόν έαυτό του για τήν άποτυχία του νά τούς συγκρατήσει από αυτό πού όνόμαζε «εσωτερική ύστερία». «Παίζανε» έλεγε ό Στανισλάβσκι «σά νά ήταν βυθισμένοι σέ έκσταση» πράγμα πού θεωρούσε παρεκτροπή. Οί ήθοποιοί έπαιζαν για τόν έαυτό τους, έλεγε, όχι για τό κοινό.

Τόν ίδιο χρόνο, μερικοί νέοι άνθρωποι πήγαν στόν Βαχτάνγκοφ και του είπαν ότι παρόλο πού δέν ήθελαν νά γίνουν επαγγελματίες ήθοποιοί επιθυμούσαν πολύ νά μάθουν ό,τι μπορούσε νά τούς προσφέρει τό θέατρο. Ό Βαχτάνγκοφ συμφώνησε νά τούς διδάξει. Για νά βοηθήσει αυτή τήν ομάδα οικονομικά, τό 1914, συμφώνησε νά ανεβάσει τό *Κτήμα του Λανίν* του Μπόρις Ζάιτσεβ. Τό έργο δέν του άρεσε, υποχώρησε

δμως μπροστά στον ένθουσιασμό των μαθητών του γι' αυτό. Η παραγωγή ήταν τέτοια άτυχη ώστε ο Στανισλάβσκι και ο Νεμίροβιτς-Νταντσένκο απαγόρευσαν στον Βαχτάνγκοφ να δουλέψει στο έξης από το Θέατρο Τέχνης και το Πρώτο Στούντιο. Παρόλα αυτά, ο Βαχτάνγκοφ συνέχισε να δουλεύει μ' αυτή την ομάδα* μυστικά. Σύντομα έγινε το Στούντιο Βαχτάνγκοφ και αργότερα ονομάστηκε το Τρίτο Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας· μετά το θάνατο του Βαχτάνγκοφ έγινε θέατρο Βαχτάνγκοφ. Εκεί υπήρχε όλη η καλλιτεχνική ελευθερία που τόσο ο ίδιος λαχταρούσε.

Τό 1914 ο Βαχτάνγκοφ δημιούργησε τον καλύτερο ρόλο του, τον Τάκλετον στη θεατρική διασκευή από το Πρώτο Στούντιο του έργου του Ντίκενς *Τριζόνι στο παραγώνι*. Χωρίς να χάσει την οργανική αλήθεια του ρόλου, έγινε κύριος μιάς έντονης έκφραστικότητας· καθαρά και με ακρίβεια αποκάλυψε τη βαθύτερη ουσία του χαρακτήρα μέσα απ' την εξωτερική μορφή. Τό 1915 ο Βαχτάνγκοφ ανέβασε το δεύτερο έργο του στο Πρώτο Στούντιο, ένα έργο του Χ. Μπέργκερ με τίτλο *ο Κατακλυσμός*. Και οι δύο σκηνοθετικές εργασίες ανήκαν στην παράδοση του Θεάτρου Τέχνης. Σ' αυτό τό σημείο ο Βαχτάνγκοφ στηριζόταν περισσότερο στον νατουραλισμό απ' όσο ο Στανισλάβσκι. "Όταν ο Στανισλάβσκι έκανε ορισμένες αλλαγές στον *Κατακλυσμό*, ο Βαχτάνγκοφ τον κατηγόρησε ότι ήταν πολύ θεατρνίστικες και ότι δούλευε αντίθετα προς τις ιδιες του τίς αρχές. Εκεί έγιναν ορισμένες υποτυπώδεις νύξεις για τό τί θά έκφραζε σέ μελλοντικά έργα του.

Στό ανέβασμα του έργου του Ίψεν *Rosmersholm* στά 1918, ο Βαχτάνγκοφ απαιτούσε πλήρη «επανενσάρκωση» χωρίς τή βοήθεια κοστουμιών σκηνικών ή μακιγιάζ. Επέμενε ότι οι ήθοιοιόί πρέπει να πιστεύουν

* Η ομάδα αυτή ονομαζόταν Στούντιο Μανσουρόβσκι.

ό,τι πιστεύουν οι χαρακτήρες. Αύτός ήταν ακόμα ο πρώτος Βαχτάνγκοφ, που πίστευε ότι οι ήθοιοιόί πρέπει να αναπτύσσουν μέσα τους τίς απόψεις του χαρακτήρα. Κάθε διαφορά ανάμεσα στον ήθοιοίό και τον χαρακτήρα πρέπει να σθηστεί, έλεγε, και ο ήθοιοιός πρέπει να σκέφτεται όχι για τό χαρακτήρα αλλά μόνο σάν τό χαρακτήρα. "Ορισμένοι κριτικοί κατηγόρησαν τον Βαχτάνγκοφ ότι βρισκόταν πολύ κάτω από τήν έπήρεια του εξπρεσιονισμού, που ήταν τότε τής μόδας, ιδιαίτερα στή Γερμανία. "Ο Βαχτάνγκοφ του 1911-1918 έφερε τίς ιδέες του Στανισλάβσκι στα άκρα.

Από τό ένα άκρο ο Βαχτάνγκοφ, πήγε στο άλλο και τό έκανε μοτίβο του: «παίξε τή δική σου άποψη για τον χαρακτήρα, όχι τον χαρακτήρα». "Ο Στανισλάβσκι όμως που άρχιζε να αναθεωρεί τίς απόψεις του για τήν ταύτιση του ήθοιοιού με τον χαρακτήρα, δήλωσε ότι τό να συγχωνευτεί με τον χαρακτήρα δέ σημαίνει ότι ο ήθοιοιός πρέπει να τον αποδέχεται τελείως. "Η νοοτροπία του χαρακτήρα, οι τάσεις του και τά αισθήματά του πρέπει να αξιολογούνται, έλεγε, δέν χρειάζεται όμως να έχει ο ήθοιοιός τήν ίδια νοοτροπία. "Ο ήθοιοιός πρέπει να καταλαβαίνει τήν ουσία του χαρακτήρα, στήν ανάγκη όμως να είναι κριτικός απέναντί του. "Η ουσία του χαρακτήρα πρέπει να αποκαλύπτεται από τή λογική των ενεργειών. Είναι πιθανό για τον ήθοιοίό να γίνει ο χαρακτήρας και τήν ίδια στιγμή να διαφωνεί μ' αυτόν ή να τον κατηγορεί, έλεγε ο Στανισλάβσκι.

Λίγο αργότερα ο Βαχτάνγκοφ δήλωνε ότι «στό θέατρο πρέπει να υπάρχει *Θέατρο*». "Εδωσε μιά ιδιαίτερη προσοχή στή χρήση από τον ήθοιοίό των προσωπικών του εμπειριών. "Υπάρχουν καλύτεροι τρόποι να χτιστεί ένας ζωντανός χαρακτήρας έλεγε. Ξακαθάρισε ότι τά συναισθήματα του ήθοιοιού είναι άχρηστα, εκτός αν άγγίζουν τό κοινό, ότι δέν υπάρχει τέχνη εάν τά δά-

κρυα του ήθοποιού δεν επηρεάζουν τό κοινό. Ἀκολουθώντας τή διδασκαλία του Στανισλάβσκι ὁ Βαχτάνγκοφ ἔψαξε γιά τό ἰσχυρότερο μέσο πού θά ἐπηρεάζε τόν ἠθοποιό, πού μέ τή σειρά του, θά ἐπηρεάζε τό κοινό. Ἀρνιόταν νά ἐπιτρέψει τήν τυχαία συμπεριφορά στή σκηνή – τίς τυχαῖες λεπτομέρειες πού δέν ἐκφράζουν τίποτα. Μιά διαισθητική, λογική λύση εἶναι τό ἀποτέλεσμα λογικῆς, συνειδητῆς δουλειᾶς. Τό ὑποσυνείδητο, ἔλεγε, θά δουλέψει ἂν δεχτεῖ τροφή πού τοῦ στέλνει συνειδητά ὁ ἠθοποιός. Ὁ Στανισλάβσκι ἔψαχνε τότε γιά ἓνα «συνειδητό μέσο γιά τό ὑποσυνείδητο».

Ἐπειδή τά παιδικά χρόνια τοῦ Βαχτάνγκοφ ἦταν δυστυχημένα, σκόπευε ἀρχικά νά προσέξει ἰδιαίτερα τόν γιό του. Ἡ γυναίκα του ὅμως καί τό παιδί του σπάνια τόν ἔβλεπαν. Ὁ Βαχτάνγκοφ ἔκανε πρόβες τήν ἡμέρα, τό βράδυ εἶχε παράσταση καί μετά τήν παράσταση δούλευε μέ τούς ἠθοποιούς πάνω στό σύστημα. Ἡ φήμη του μεγάλωνε· παράμενε προσηλωμένος στήν πραγματοποίησι τῶν στόχων τοῦ Στανισλάβσκι. Ὀνειρευόταν ἓνα στούντιο σάν καρδιά τοῦ θεάτρου καί ὄνειρευόταν ἓνα σχολεῖο πού νά προμήθευε συνεχῶς νέα ταλέντα. Σχεδίασε νά σπουδάσει ἠθοποιούς καί σκηνοθέτες. Λαχταροῦσε νά βρεῖ ἐπικά ἔργα πού θά ἀντιπροσώπευαν τό πνεῦμα τῶν καιρῶν.

Τό 1920, ὁ Βαχτάνγκοφ ἀνέβασε τό *Γάμο* τοῦ Τσέχοφ στό Στούντιό του. Ἀρχικά ἀπαιτοῦσε ἀπ' τούς ἠθοποιούς μόνο τήν ἀλήθεια στίς συνθήκες τοῦ ἔργου. Ὅταν ὅμως τό ξανανέβασε τό 1921 ὁδήγησε τούς ἠθοποιούς σέ ἀκραῖο σημεῖο ἐξωτερικοῦ χαρακτηρισμοῦ. Μεγεθυμένοι χαρακτήρες πού ἔφταναν στό ἐπίπεδο τοῦ συμβόλου ἔγιναν τώρα χαρακτηριστικό ὄλων τῶν παραστάσεων τοῦ Βαχτάνγκοφ. Στό *Γάμο* σατίριζε τόν κόσμο τῶν μικροαστῶν καί πρόβαλε τήν καταδίκη ἀπό τόν Τσέχοφ μιάς τέτοιας ζωῆς.

Μέ τή νέα ὅμως ἐρμηνεία τοῦ ἔργου τοῦ Μέτερλινκ

*Τό θαῦμα τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου**, μέ τό ὁποῖο τό Τρίτο Στούντιο ἐγκαινίασε τό καινούργιο του θέατρο τό Νοέμβριο τοῦ 1921, ὁ Βαχτάνγκοφ σημάδεψε τήν καθέρωση τῆς θεατρικῆς του μορφῆς. Ὑπερβολικά ἐξεζητημένη ἐξωτερικά, ἦταν πάντα ἐσωτερικά ζωντανή. Ἡ ἀκριβεία καί ὁ ρυθμός τῆς παράστασης βρίσκονταν στό ψηλότερο καλλιτεχνικό ἐπίπεδο. Τό παράδοξο ἦταν χτυπητό· ἡ κωμωδία ἦταν τώρα μιά τραγική φάρσα. Οἱ μόνες ζωντανές ἀνθρώπινες φιγούρες, ὁ ἅγιος καί ἡ παρθένα, περιφερόντουσαν ἀνάμεσα σέ νεκρές φιγούρες πού οἱ μηχανικῆς τους κινήσεις σταματοῦσαν ξαφνικά σέ περιέργους σχηματισμούς. Ὁ Βαχτάνγκοφ μετέβαλε τούς ἠθοποιούς σέ σύμβολα χαρακτηριστῶν μέσω τῆς ὀξείας σάτιρας τῶν μανιερισμῶν τῆς βελγικῆς μπουρζουαζίας. Δέν ἐπέτρεψε τήν ἀνεξέλεγκτη ἔκφραση τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς· κάθε κίνηση, χειρονομία, τονισμός ἔπρεπε νά εἶχε μελετηθεῖ ἐξαντλητικά. Οἱ ἠθοποιοί εἶχαν φτιαχτεῖ ἔτσι ὥστε νά πετύχουν καθαρῆ, ἀκριβῆ μορφή. Κάθε ἰδέα, ἔλεγε, ἀπαιτεῖ τή δική της μορφή ἔκφρασης καί ἡ ἰδέα καί ἡ μορφή κάθε δουλειᾶς εἶναι μοναδικές, ἀνεπανάληπτες. Ὁ Βαχτάνγκοφ δέν ἀποφάσιζε γιά τή μορφή ἀπό πρῖν· αὐτή ἐξελλισσόταν μέσα ἀπό τήν ἀνακάλυψη τῆς οὐσίας τοῦ ἔργου. *Τό θαῦμα τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου* προκάλεσε τεράστιο ἐνδιαφέρον. Ὁ Βαχτάνγκοφ τώρα θεωρεῖτο σάν ὁ προοδευτικός σκηνοθέτης πού θά ὁδηγοῦσε τό θέατρο σέ νέα ὕψη.

Ὁ Βαχτάνγκοφ ἀνέβασε τόν *Ἑρρίκο XIV* τοῦ Στρίντμπεργκ στό Πρῶτο Στούντιο. Στή δουλειά του πάνω σ' αὐτό τό ἔργο ὑπογράμμισε ὅτι ἀκολουθοῦσε τίς ἀρχές τοῦ Στανισλάβσκι γιά τήν ἐσώτερη τεχνική συγχωνευμένη μέ τήν ἐξωτερική μορφή. Ἐλεγε ὅτι ὁ Στανισ-

* Τήν πρώτη ἐρμηνεία τοῦ ἔργου εἶχε ἀνεβάσει ὁ Βαχτάνγκοφ τό 1918.

λάδσκι ύπογράμμισε τή σημασία τής λέξης, τής φράσης, τής φωνής, τής σκέψης, τής χειρονομίας, τού ρυθμού, τής πλαστικής κίνησης· τό Πρώτο Στούντιο έψαχνε για έκφραστική θεατρική μορφή για άληθινές εσωτερές εμπειρίες. 'Ο 'Ερρίκος XIV άρχισε τς παραστάσεις τό 1921 προκαλώντας θαυμασμό αλλά και ξεσηκώνοντας επικρίσεις. "Αναψε φλογερές συζητήσεις.

Μορφικά ο 'Ερρίκος XIV ήταν τόσο διαφορετικός από ότι είχε γίνει προηγούμενα ώστε θεωρήθηκε σαν επανάσταση στο Θέατρο Τέχνης τής Μόσχας και τό Πρώτο Στούντιο. 'Ο Βαχτάνγκοφ πρόβαλε τήν έρμηνεία τού έργου με κάθε κίνηση, πόζα και σκηνή. Τά κοστουμίια ήταν στυλιζαρισμένα και τό μακιγιάζ δημιουργούσε μιά έντύπωση μασκών πού ύποφέρουν. 'Ο Στανισλάβσκι τό ένέκρινε· ή μορφή ήταν άπόλυτα δικαιολογημένη και οι ήθοποιοί ζούσαν στή σκηνή. 'Ο Βαχτάνγκοφ είχε φτάσει καθαρά σέ νέα ύψη στο θέατρο.

'Ενώ ο Βαχτάνγκοφ δούλευε τόν 'Ερρίκο τόν XIV ο Στανισλάβσκι άνέβαζε τόν 'Επιθεωρητή τού Γκόγκολ. 'Ο έξαιρετικός ήθοποιός Μιχαήλ Τσέχοφ έκανε πρόβες για τόν κύριο ρόλο και στά δυό έργα. 'Ο Βαχτάνγκοφ βοήθησε τόν Τσέχοφ νά ανταποκριθεί στίς άπαιτήσεις τού Στανισλάβσκι και τά άποτελέσματα πού κατάφερε ο Τσέχοφ κάτω από τούς δυό σκηνοθέτες ήταν ιδιαίτερα αξιόλογα. 'Ο Μ. Τσέχοφ σαν Χλιεστάκοφ στο έργο τού Γκόγκολ είχε κυριευτεί από τό γκροτέσκο στοιχείο. 'Ο Βαχτάνγκοφ ήταν καταχαρούμενος· έδλεπε ότι και ο Στανισλάβσκι προσπαθούσε νά πάει πέρα άπ' τόν νατουραλισμό. 'Ο Στανισλάβσκι είχε τόσο έντυπωσιαστεί άπ' αυτά πού κατάφερε ο Βαχτάνγκοφ με τόν Μιχαήλ Τσέχοφ ώστε τού ζήτησε νά δουλέψει μ' αυτόν στον ρόλο τού Σαλιέρι. 'Υπήρξε ένας μοναδικός συνδυασμός - ο Στανισλάβσκι ήθοποιός και ο Βαχτάνγκοφ σκηνοθέτης.

'Όταν ή ομάδα τού Στούντιο Χαμπίμα, πού μιλούσαν έβραϊκά, έφτασε στή Μόσχα από τήν επαρχιακή πόλη Μπιαλιστόν τής Πολωνίας, ζήτησε άπ' τόν Στανισλάβσκι νά τούς καθοδηγήσει. Μερικές συζητήσεις με τόν Στανισλάβσκι έκαναν τέτοια έντύπωση στους άρχηγούς τής ομάδας πού έκλεισαν τό Χαμπίμα και είπαν στους ήθοποιούς ότι πρέπει νά σπουδάσουν πριν μπορέσουν νά ξαναοίξουν για δημόσιες εμφανίσεις. Σάν άποτέλεσμα, μόνο λίγοι έμειναν· τά περισσότερα από τά μέλη έγκατέλειψαν άπογοητευμένα. 'Ο Στανισλάβσκι τούς πρότεινε τόν καλύτερο μαθητή του, τόν Βαχτάνγκοφ για νά διδάξει στους ήθοποιούς τού Χαμπίμα τό σύστημα. Στίς άρχές τού 1922, ο Βαχτάνγκοφ άνέβασε τήν παραγωγή του *The Dybbuk*, γραμμένη άρχικά στα ρώσικα από τόν Σ. "Ανσκι. 'Ο Στανισλάβσκι τό σύστησε στους ήθοποιούς τού Χαμπίμα και ο ποιητής Μπιαλίκ τό διασκεύασε και τό μετέφρασε στα έβραϊκά.

Στό *Dybbuk*, ο Βαχτάνγκοφ οδήγησε τούς ήθοποιούς σ' ένα γκροτέσκο στίλ, χωρίς νά τούς αφήνει νά ξεχνούν τίς άρχές τού Στανισλάβσκι για τήν εσωτερή άλήθεια. Γκροτέσκο, έλεγε, ήταν τό στίλ πού έκφραζε ζωντανά τό βαθύ περιεχόμενο τού έργου. Σκοπός του ήταν νά προβάλλει τή διαμάχη ανάμεσα στα ανθρώπινα αισθήματα και τόν προορισμό τους, με τούς άπάνθρωπους νόμους πού είναι προϊόντα μύθων και προκαταλήψεων, και τόν κόσμο τού φόβου πού επηρεάζει τήν ανθρώπινη ψυχή.

'Ο Βαχτάνγκοφ διέκοπτε τίς μακριές νύχτες τών δοκιμών μόνο για νά καταπιεί Bicarbonate, πού ήταν δύσκολο νά βρει στή πεινασμένη και παγωμένη Μόσχα εκείνων τών ήμερών τής επανάστασης και τού εμφύλιου πολέμου. Τό bicarbonate άπάλυνε λίγο τούς πόνοους τού καρκίνου. Φορώντας τό παλτό του και με μιά μπουκάλα ζεστό νερό δίπλα του, συνέχιζε τή δουλειά. 'Όταν τό Χαμπίμα δέν είχε χρήματα για σκηνικά και

κοστούμια, ο Βαχτάνγκοφ θά καλούσε επισκέπτες, θά τούς διασκέδαζε, θά τούς έδειχνε όρισμένες σκηνές και θά τούς ζητούσε βοήθεια· τήν άλλη μέρα τό Χαμπίμα θά είχε αρκετά χρήματα. Πολλές φορές κοίταγα τόν Βαχτάνγκοφ καθώς, μέ άλάνθαστη καλλιτεχνική διαίσθηση, έδειχνε στους ήθοποιούς πώς οι άνθρωποι πού περνούν τή ζωή τους σέ εκκλησίες συμπεριφέρονται, πώς τρώνε, κοιμούνται, μιλούν. Έβρισκε ένα διαφορετικό θεατρικό ρυθμό γιά κάθε χαρακτήρα. Ζητούσε τονισμούς πού θά μπορούσε νά τούς καταλάβει κανείς χωρίς νά καταλαβαίνει έβραϊκά. «Ξεχάστε τήν περιττή μίμηση τής ζωής», έλεγε. «Τό θέατρο έχει τό δικό του ρεαλισμό, τή δική του αλήθεια. Αύτή ή αλήθεια βρίσκεται στήν αλήθεια τών εμπειριών και συγκινήσεων πού εκφράζονται στή σκηνή μέ τή βοήθεια τής φαντασίας και τών θεατρικών μέσων. Τό καθετί πρέπει νά φτάνει στους θεατές μέ τίποτα άλλο από τίς πολύχρωμες έπινοήσεις του θεάτρου». Σέ κάθε στιγμή δόθηκε ή μεγαλύτερη έκφραστικότητα και όλα τά σύμβολα του έργου ξεκαθαρίστηκαν. 'Ο Βαχτάνγκοφ έδωσε ζωή σ' ένα θέατρο βαθιάς σκέψης και εμπειρίας ένωμένου μέ μιά πανίσχυρη φαντασία σέ μιά ποικιλία μορφών.

Τό *Dybbuk* ξεκίνησε στίς 31 'Ιανουαρίου 1922. Οι κριτικές ήταν γεμάτες επαινούς: «κάθε κίνηση, κάθε τονισμός, κάθε βήμα, στάση και έρμηνευτική λεπτομέρεια έχει φτάσει σέ τέτοια τεχνική τελειότητα ώστε δύσκολα μπορεί νά φανταστεί κανείς τίποτα ανώτερο...». «Κάθε στιγμή ήταν τέλεια, ή πιό ακριβής, ή πιό απόλυτη...». «Είδαμε θέατρο στήν ακριβή, άγνή και ελεύθερη σημασία τής λέξης...».

Ένώ ανέβαζε τό *Dybbuk* ο Βαχτάνγκοφ, σοβαρά άρρωστος μέ πόνους νά αυξάνονται κάθε μέρα, σκηνοθετούσε στό Πρώτο Στούντιο, όπου έπαιζε στόν *Κατακλυσμό*, εκτός από τή σκηνοθεσία στό δικό του Τρίτο Στούντιο. Τήν άνοιξη του 1920 ένδιαφέρθηκε γιά τήν

Τουραντό του Σίλερ· άργότερα προτίμησε τήν πρωτότυπη του Κάρλο Γκότζι. Στήν *Τουραντό* ο Βαχτάνγκοφ ήθελε νά κάνει τό κοινό νά αισθάνεται σαν νά βρίσκεται σέ γιορτή. «'Αν δέν υπάρχει γιορτή, δέν υπάρχει παράσταση. 'Η δουλειά μας δέν έχει νόημα άν δέν υπάρχει διάθεση διακοπών, άν δέν υπάρχει τίποτα πού νά ένθουσιάζει τούς θεατές. 'Ας τούς ένθουσιάσουμε μέ τά νιάτα μας, τό γέλιο, τούς αυτοσχεδιασμούς», έλεγε ο Βαχτάνγκοφ. Οι ήθοποιοί δούλευαν πάνω σέ κάθε λέξη, κίνηση και τονισμό μέχρις ότου τό άποτέλεσμα ήταν τελείως αυθόρμητο σαν αυτοσχεδιασμός.

Στή διάρκεια τών δοκιμών τής *Τουραντό* οι ήθοποιοί συναγωνιζόντουσαν σέ εύρήματα. Ένα μαντήλι του λαιμού γινότανε γενειάδα· ένα άμπαζούρ καπέλλο του αυτοκράτορα· καλάθια, κουτάλια και άλλα γίνονταν έξαρτήματα τών θεατρικών κοστούμιών. Χρησιμοποιήθηκαν μιά γραφομηχανή και σύγχρονες βαλίτσες. 'Ο Βαχτάνγκοφ επέλεξε τά καλύτερα και τελικά ή *Τουραντό* πήρε αύτή τή διάθεση άναψυχής πού ήθελε. 'Ο μοναδικός Βαχτάνγκοφ έφερε στή σκηνή μιά πανέμορφη έλαφρότητα. Δέν ήταν ψεύτικος θεατρνισμός, καπρίτσιο του σκηνοθέτη· πιό πολύ παρά ποτέ, ο Βαχτάνγκοφ άπαιτούσε τήν αλήθεια τών εσωτερικών εμπειριών και οδήγησε τούς ήθοποιούς προς ένα ζωντανό, πολύχρωμο, εσωτερικά πλήρες θέατρο.

Οι πρόβες τής *Τουραντό* άρχιζαν μετά τίς έντεκα τό βράδυ, όταν τελειωνε ή δική του παράσταση και διαρκούσαν μέχρι τίς όκτώ περίπου τό πρωί. Παρόλο πού δέν περιλαμβανόμουνα στό θίασό του εκείνο τόν καιρό, δέν έχασα ούτε μιά πρόβα. 'Η άφοσίωση του Βαχτάνγκοφ στό θέατρο, ή άστείρευτη δημιουργική του ενέργεια, μέ κατέπληξαν. 'Η άπαίτησή του γιά πειθαρχία ήταν τόσο αυστηρή πού οι ήθοποιοί τόν φοβόντουσαν. Καταλαβαίναμε ότι είχε έρθει ο Βαχτάνγκοφ από τήν ξαφνική σιωπή πού άπλωνόταν στό Στούντιο.

Μπορούσε να δώσει την ευτυχία στους ήθοποιούς μέ τον έπαινό του και τους είδα να κλαίνε από την αμείλικτη κριτική του. Τό σπινθηροδόλο, είρωνικό χιούμορ του Βαχτάνγκοφ, ή όξεία του νοημοσύνη, ή καλλιτεχνική του αίσθηση, ή απεριόριστη ενέργεια και πάνω άπ' όλα τό μίσος του για κάθε χυδαίο, ένέπνεαν θαυμασμό και σεβασμό. Ήταν ό ήγέτης πού προκαλούσε έμπιστοσύνη και σεβασμό.

Έτοιμοθάνατος ό Βαχτάνγκοφ άπαιτούσε άπό τους ήθοποιούς χαρά και μεταδοτικό κέφι. «Οί ήθοποιοί πρέπει να έχουν χαρά στίς καρδιές τους άπό τό άίσθημα τής σκηνης. Χωρίς αύτή, τό θέατρο είναι μά κοσμική άπασχόληση» — αύτό ήταν τό πιστεύω του. Καμιά φορά θά έπιανε τό πλευρό του και θά κατάπινε Bicarbonate· συχνά μόλις περνούσε λίγο ό πόνος, πήγαινε στή σκηνή για να δείξει κάτι στους ήθοποιούς, κινούμενος μέ έλαφράδα. Ό Βαχτάνγκοφ διαζότανε· ήξερε ότι δέ θά ζούσε πολύ. Ποτέ δέ θά ξεχάσω τίς πρόβες του: ποτέ του ίκανοποιημένος, άρκετές φορές άκύρωνε μέσα σ' ένα λεπτό ό,τι είχαν καταφέρει στή διάρκεια πολλών νυχτών· ψάχνοντας συνέχεια για αλήθεια και δύναμη, έκανε κάθε πρόβα καινούρια.

Τόν Φεβρουάριο του 1922 ό Βαχτάνγκοφ ήταν άρρωστος μέ πνευμονία. Βρισκόταν στό Τρίτο Στούντιο μέ 40 πυρετό, έτοιμάζοντας τους φωτισμούς τής Τουραντό. Στίς τέσσερις τό πρωί, όταν οι νεαροί ήθοποιοί ήταν τελείως έξαντλημένοι, παράγγειλε μία επανάληψη όλου του έργου. Φαινόταν να γνωρίζει ότι αύτή θά ήταν ή τελευταία φορά πού θά έβλεπε τό άριστούργημα του. Μετά την επανάληψη, όταν όλοι είχαν πάει σπίτι τους, ό Βαχτάνγκοφ, πολύ κουρασμένος για να κινηθεί, ξάπλωσε στό γραφείο του για λίγες ώρες.

Στίς 27 Φεβρουαρίου 1922 έγινε ή τελική πρόβα — ή πρώτη παράσταση τής Τουραντό, πού όργανωσε ό Βαχτάνγκοφ για τόν Στανισλάβσκι. Οί καθηγητές και οι

μαθητές του Βαχτάνγκοφ ήταν παρόντες: ό Στανισλάβσκι, ό Νεμίροβις-Νταντσένκο, οι ήθοποιοί του θεάτρου Τέχνης τής Μόσχας και των Στούντιο, περιλαμβανόμενης και τής ομάδας του Στούντιο Χαμπίμα. Ό ίδιος ό Βαχτάνγκοφ ήταν σπίτι του. Πέθαινε.

Στό πρώτο διάλειμμα ό Στανισλάβσκι τηλεφώνησε στό Βαχτάνγκοφ και στό δεύτερο πήρε ένα έλληθρο και πήγε σπίτι του. Ή παράσταση δέν θά συνεχιζόταν προτού επιστρέψει ό Στανισλάβσκι.

«Ήθελα οι ήθοποιοί να ζούν πραγματικά, να κλαίν και να γελούν αληθινά. Τους πιστεύετε;» ρώτησε ό Βαχτάνγκοφ τόν Στανισλάβσκι.

«Ή επιτυχία σας είναι εκπληκτική» άπάντησε ό Στανισλάβσκι. Γύρισε πίσω στό θέατρο και ή Τουραντό συνέχισε. Στό τέλος είπε ό Στανισλάβσκι στους ήθοποιούς: «ότά είκοσι τρία χρόνια ύπαρξης του Θεάτρου Τέχνης τής Μόσχας είχαμε έλάχιστους θριάμβους όπως αύτός. Βρήκατε αύτό πού πολλά θέατρα ψάχνουν μάταια πολύ καιρό».

Τό επόμενο βράδυ, στίς 28 Φεβρουαρίου, ήταν ή πρεμιέρα τής Τουραντό. «Έχοντας κατακτήσει τόν σκηνικό νατουραλισμό, ή Τουραντό, μ' όλο τόν θεατρνισμό της, είναι διαποτισμένη μέ αληθινή εσωτερη ζωή, είναι γεμάτη από ψυχή...» έγραψε ένας κριτικός θεάτρου.

«Φανταστικός» ή «θεατρικός» ρεαλισμός ήταν τό όνομα πού έδωσε ό Βαχτάνγκοφ στήν τέχνη για την όποία άγωνιζόταν. Πίστευε πως ό ήθοποιός πού ζει στίς εσωτερές εμπειρίες ενός χαρακτήρα πρέπει να τίς ύποδύεται μέ δημιουργική φαντασία. Αυτό μας διδάσκει ό Στανισλάβσκι, έλεγε και παράθετε τά λόγια του δασκάλου: «ή αλήθεια στή σκηνή δέν είναι, αύτό πού συμβαίνει στήν πραγματική ζωή, αλλά αύτό πού θά μπορούσε να συμβεί». Ό Βαχτάνγκοφ πίστευε πως τά μέσα για να χτιστεί ή εσωτερη ζωή έπρεπε να διδα-

χτούν και πώς ή μορφή και ή έκφραση, πού ύπαγορεύονται από τή καθημερινή ζωή, έπρεπε νά δημιουργηθούν με τή βοήθεια τής φαντασίας.

Ό Βαχτάνγκοφ δέν μπορούσε νά υποφέρει τήν έλλειψη μορφής. Άγωνιζόταν πάντοτε για τήν πιό άκριβή, πλούσια, έσωτερικά πλήρη, και έκφραστική έξωτερική μορφή για τό συγκεκριμένο δραματικό έργο πού δούλευε. Πάσχιζε νά μειώσει τίσ κοινοτοπίες και νά δημιουργήσει νέες μορφές μέσω των πιό δημιουργικών στοιχείων. Σκοπός του ήταν μιá σύνθεση τής δημιουργικής γλυπτικής μορφής και τής έσωτερης αλήθειας. «Τό έσωτερο περιεχόμενο διασκορπίζεται εάν ή μορφή πού τό έλέγχει είναι αδύναμη» έλεγε. «Μή σταματάτε ποτέ τήν έρευνα και νά φροντίζετε τή μορφή πού αποκαλύπτει τό έσωτερο περιεχόμενο». Τό χιούμορ, ένα άμέριμνο χαμόγελο, ή τραγωδία, ή βαθιά σκέψη – όλες οι άποχρώσεις ήταν ένωμένες σ' ένα καλλιτεχνικό σύνολο στό παίξιμό του και στή σκηνοθεσία του. Έντυπωσίαζε τό κοινό με τό βάθος τής σκέψης στις παραγωγές του.

Πρέπει νά σημειωθεί ότι στά σύντομα χρόνια τής δημιουργικής του ζωής, ό Βαχτάνγκοφ ενδιαφερόταν πολύ για τή δουλειά του Βσεβολόντ Μέγιερχολντ (1874-1940), του διάσημου πειραματιστή πού οι τολμηρές του παραγωγές ξεσήκωναν παθιασμένες συζητήσεις.* Αύτός ό λαμπρός σκηνοθέτης έγκατέλειψε τό Θεάτρο Τέχνης τής Μόσχας για νά κάνει τή δική του επανάσταση. Η φιλοδοξία του Μέγιερχολντ ήταν νά έφεύρει έντυπωσιακούς νέους σκηνικούς νόμους. Ποτέ δέν επαναλαμβανόταν. Άντίθετα από τόν Στανισλάβσκι, πού ήθελε νά χαθούν οι θεατές στήν άτμόσφαιρα του έργου, ό Μέγιερχολντ ήθελε νά μή ξεχνά ποτέ τό

* Η θεωρία του Μέγιερχολντ για τή «διο-μηχανική» βασιζόταν στή διδασκαλία του άμερικανού ψυχολόγου Γουίλιαμ Τζέιμς.

κοινό ότι βρισκόταν σε θέατρο. Ό Βαχτάνγκοφ σκεφτόταν ότι ό Μέγιερχολντ, με τόν τρόπο του, άγωνιζόταν για τόν ίδιο σκοπό με τόν Στανισλάβσκι: νά περιορίσουν καθετί κοινότυπο. Η έκπληκτική φαντασία του Μέγιερχολντ και ή αίσθηση τής μορφής έντυπωσίαζε τόν Βαχτάνγκοφ πού έγραφε στό ήμερολόγιό του: «καθεμιά από τίσ παραγωγές του είναι ένα καινούριο θέατρο. Καθεμιά απ' αυτές θά μπορούσε νά έχει μιá τελείως καινούρια θεατρική γραμμή». Πάντως ό Βαχτάνγκοφ σκεφτόταν ότι ό Μέγιερχολντ συχνά δρούσε από τήν έπιθυμία και μόνο νά καταστρέψει τό παλιό, ότι συχνά έπέβαλε μιá μορφή πού είχε πολύ λίγη σχέση με τήν ουσία του έργου, κι ότι τό μεγαλύτερο μειονέκτημά του βρισκόταν στήν δουλειά του με τούς ήθοποιούς, επειδή δέν ήταν πάντα σε θέση νά φτάσει στήν αλήθεια των αύθεντικών εμπειριών. Ό Μέγιερχολντ πού και ό ίδιος ήταν ήθοποιός, δέν γνώριζε τήν οργανική φύση του ήθοποιού. Μπορούσε νά δώσει στον ήθοποιό ένα έκπληκτικό έξωτερικό μοντέλο δέν μπορούσε όμως νά τόν βοηθήσει νά γεμίσει τό ρόλο με έσωτερη ζωή. Άν και μείωσε ό Μέγιερχολντ τήν κοινοτυπία, ό Βαχτάνγκοφ θεωρούσε τό θέατρό του νεκρό, χωρίς συναίσθημα.

Ό Βαχτάνγκοφ ήταν ένας μεγάλος, τολμηρός καλλιτέχνης πού άφήσε τό προσωπικό του χαρακτηριστικό σημάδι σε όλες τίσ δημιουργίες του. Ένώ ό Στανισλάβσκι έψαχνε για περισσότερα από σαράντα χρόνια για τίσ άπαντήσεις στα προβλήματα ήθοποιών και σκηνοθετών και έχτισε ένα θέατρο πραγματικής σπουδαιότητας, ή δημιουργική ζωή του Βαχτάνγκοφ κράτησε πέντε μόνο έκπληκτικά άποδοτικά χρόνια. Οι επιτεύξεις του όμως ήταν άποτέλεσμα τής κατανόησης τής ζωτικής αξίας τής διδασκαλίας του Στανισλάβσκι.

Δέν υπήρξε ποτέ ρήξη ανάμεσα στους δυό μεγάλους καλλιτέχνες. Και οι δυό άγωνιζόντουσαν για τήν αλή-

θεια του περιεχομένου, την αλήθεια του νοήματος και οι δυό όνειρευόντουσαν μιά ζωντανή θεατρική μορφή. Ο Βαχτάνγκοφ συνέχισε την έρευνα πάνω στη μορφή που είχε αρχίσει ο Στανισλάβσκι ο οποίος, έχοντας εκπλαγεί από τις ιδιες του τις ανακαλύψεις, αφιέρωσε τη ζωή του στην εξέλιξη και σχηματοποίηση των θαυμαστών του νόμων πάνω στην εσωτερική τεχνική της υποκριτικής τέχνης. Αυτοί που μιλούν για ρήξη ανάμεσα στον Στανισλάβσκι και τον Βαχτάνγκοφ είναι αυτοί που δέν καταλαβαίνουν τον Στανισλάβσκι. Ο Βαχτάνγκοφ πολέμησε στο πλευρό του Στανισλάβσκι με πάθος. Ο Στανισλάβσκι ανακάλυψε μιά επιστημονική θεωρία που άνοιξε τό δρόμο σε ατέλειωτους πειραματισμούς και παραπέρα ανακαλύψεις. Ο Βαχτάνγκοφ άκολουθήσε πιστά τά σημάδια και βοήθησε τό σύστημα Στανισλάβσκι νά προχωρήσει. Τά στοιχεία που πήρε από τό σύστημα έδωσαν στο θέατρο μεγαλύτερες υποκριτικές τεχνικές. Μολονότι οι παραγωγές του Βαχτάνγκοφ ήταν πειραματικές, ή δουλειά του στάθηκε ένα όρόσημο στην ιστορία του θεάτρου Τέχνης της Μόσχας και είχε τεράστια επίδραση στο παγκόσμιο θέατρο.

Ο Βαχτάνγκοφ έγραψε στον Στανισλάβσκι: «29 Μαρτίου 1919.... ευχαριστώ τη ζωή για την εύκαιρία νά σās γνωρίσω... δέν γνωρίζω... κανέναν ανώτερο σας. Στη τέχνη αγαπώ την αλήθεια για την όποία μιλάτε και την όποία διδάσκετε... Είπατε κάποτε “τό θέατρο Τέχνης της Μόσχας είναι ή ύπηρεσία μου σαν πολίτη, στη Ρωσία”... Τό σύμβολο κάθε καλλιτέχνη βρίσκεται στα λόγια σας. Είμαι ό ταπεινός μαθητής σας... Αισθάνομαι ότι δέν μπορώ νά σās δείξω τη δουλειά μου...».

Σέ μιά φωτογραφία του που έδωσε στον Βαχτάνγκοφ, έγραψε ο Στανισλάβσκι: «Στόν αγαπητό μου φίλο, αγαπημένο μαθητή, ταλαντούχο συνάδελφο, τον μόνο κληρονόμο, τον πρώτο που απάντησε στο κάλε-

σμα, που πίστεψε σε νέους δρόμους στη τέχνη, και δούλεψε σκληρά για νά εισάγει τις αρχές μας στη ζωή, σοφό δάσκαλο που δημιούργησε σχολές και μόρφωσε ήθοποιούς, τον εμπνευστή πολλών ομάδων, τον ταλατούχο σκηνοθέτη και ήθοποιό, δημιουργό νέων αρχών της επαναστατικής τέχνης, τον μελλοντικό ήγέτη του ρωσικού θεάτρου». Ο Στανισλάβσκι ήταν γνωστός ότι ποτέ δέν κολάκευε. Ένοοούσε ότι έλεγε. Ο Βαχτάνγκοφ δέν ήταν ένας από τους μαθητές του Στανισλάβσκι· ήταν ό μαθητής.

Ο Βαχτάνγκοφ πέθανε σε ηλικία τριάντα έννέα χρόνων, στις 29 Μαΐου 1922 στις δέκα παρά πέντε τό βράδυ. Η είδηση του θανάτου έφτασε άμέσως στα θέατρα της Μόσχας και παντού τό κοινό σηκώθηκε σε έκφραση φόρου τιμής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- My Life in Art*: τοῦ Κ. Σ. Stanislavski, (1925, 1928).
Actors Discuss Vakhtangov: τοῦ Η. Klersonski, (1940).
Glikeria Fedorova: τοῦ Georg Goyan, (1940).
Complete Works of Stanislavski: τόμοι 8, (1945-1961).
Ivan Moskvín on the Stage of the Moscow Art Theater: τοῦ V. Y. Vilenkin, (1946).
Stanislavski at Rehearsal: τοῦ V. Toporkov, (1950).
Maria Nikolaevna Ermolova: τοῦ S. N. Durylin, (1953).
Vassily Ivanovitch Kachalov: τοῦ V. Y. Vilenkin, (1954).
The Moscow Art Theater: τοῦ N. Chuskin, (1955).
Stanislavski's Theatrical Legacy: τῶν E. Grabar, S. Durylin, P. Markov, (1955).
The Directorial Lessons of Vakhtangov: τοῦ N. M. Gorchakov, (1957).
The Directorial Lessons of K. S. Stanislavski: τοῦ N. M. Gorchakov, (1958).
K. S. Stanislavski on the Director's Work with an Actor: τοῦ N. M. Korchakov, (1958).
Museum of the Moscow Art Theater: (1958).
Eugene Vakhtangov: Materials and Articles (1959).
Technology of an Actor's Art: τοῦ P. Erchov, (1959).
Theater Ethics of Stanislavski: τοῦ Y. Kalashnikov, (1960).
In the Contemporary Theater: τοῦ A. Anastasiev, (1961).
The Mastership of an Actor τῆς M. A. Venetziánova, (1961).
The Director's Art Today: τῶν Y. Zavadski, A. Popov, K. Knebel, B. Pokrovski, A. Lobanov, N. Slonova, G. Georgievski, K. Ird, O. Efremov, V. Kommissarievski, (1962).
The Method of K. S. Stanislavski and the Physiology of Emotions: τοῦ P. V. Simonov, (1962).
Discussions about Stanislavski: τοῦ Vladimir Prokofiev, (1963).
Innovations in Soviet Theater: τῶν A. Anastasiev, G. Boyardjeff, L. Obratzova, K. Rudnitzki, (1963).
Recollections and Reflections about Theater: τοῦ Alexei Popov, (1963).

- The System of Stanislavski and the Problems of Dramaturgy:* του Vl. Blok, (1963).
Vakhtangov: του K. H. Khersonski, (1963).
Mastership of an Actor and Director: του B. V. Zakhava, (1964· β' έκδοση, (1969).
The Word in an Actor's Art: του M. O. Knebel, (1964).
Traditions of Realism on Stage: του Y. S. Kalashnikov, (1964).
On the Art of the Theater: του Yuri Zavadski, (1965).
The Truth of the Theater: του P. Markov, (1965).
The aesthetic Ideal of K. S. Stanislavski: του Y. S. Kalashnikov, (1965).
William Shakespeare, Our Contemporary: του Grigori Kosintzen, (1966).
Shakespeare in the Soviet Union: συλλογή άρθρων, (1966).
The Nemirovich - Danchenko School of Directing: του M. O. Knebel, (1966).
The Art of the Word: του N. K. Gey, (1967).
Soviet Film Actors: συλλογή άρθρων, (1968).
The Training of an Actor in the Stanislavski School of Acting: του Grigori V. Kristi, (1968).
The Key to the Character: του Y. Smirnoff-Nesvirtski, (1970).
From Studio to Theater: του L. Shikmatov, (1970).
Drama As an Aesthetic Problem: του A. A. Kariagin, (1971).
The Life and Creativity of K. S. Stanislavski: Annals: τής I. Vinogradskaya, τόμοι 2, (1971).
The History of Soviet Dramatic Theater: τόμοι 6, (1966-1971).
Directing as Practical Psychology: του P. M. Ershov, (1972).
Έπίσης, *Θέατρο*, μηνιαία έκδοση τής Ένωσης Συντακτών τής ΕΣΣΔ και του Υπουργείου Πολιτισμού τής ΕΣΣΔ, (1963-1973).

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ «ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ
ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΕΚΙ», ΤΗΣ ΣΟ
ΝΙΑΣ ΜΟΥΡ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΤΟ
ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ ΛΓΓΕ
ΛΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΤΟΝ ΜΑΗ
ΤΟΥ 2012 ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΣΙΑΜΟΙΣ
ΤΩΝ 100 gr. ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ
ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΠΑΡΑΣΚΗ
ΝΙΟ». ΤΟ ΒΕΩΦΥΛΛΟ ΦΙΛΟ
ΤΕΧΝΗΣΕ Ο ΕΝΤΥ ΠΑΠΑΧΡΥ
ΣΑΝΘΟΥ. Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΞΙΑ Ε
ΓΙΝΕ ΣΤΗΝ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΠΟΥ
ΝΤΑΣ - ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ»
ΣΟΛΩΝΟΣ 76 ΑΘΗΝΑ 106 80
ΤΗΛ. 210.3648197 - 3648170
FAX 210.3648033