

Ανατόλι Βασίλιεβ

Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου

μετάφραση: Δέσποινα Σαραφείδου

KOAN

COMMENTS ON  
TERMINOLOGY

Χερμιά-Πίν ορολογία προέρχεται από:  
ναυμαγαμικό γεγονός = γεγονός "εξόδου"  
μυρίαρχο, γερμανό = κύριο γεγονός  
Wauwano : "ωαίχινις".

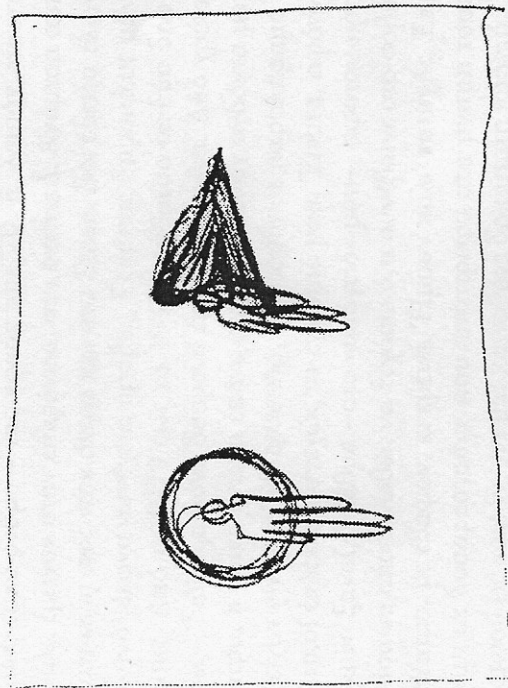
Πίν διαφώνη αρμο "ωαίχινις" εμφανίζεται  
από το 2ο ωαίχινι του "Wauwano" ή "Wauwano".

ΠΑΝΝ. ΔΙΔΑΧ

Άλλοστε ο αυθορμητισμός των πέντε μαθημάτων και η αίσθηση των συναντήσεων που είναι πια παρελθόν έχουν τη δική τους γοητεία.

Το όγδοο μάθημα, που δίνει στον τίτλο αυτό το είδος ειρωνικού διαταγμού, δεν έγινε στο πλαίσιο της Ακαδημίας παρουσιάζεται ως επίλογος. Το συμπεριλάβαμε για δύο λόγους: ο *Αμφιγυρών* είναι ένα είδος πρακτικής ενσάρκωσης, πραγμάτωσης των συζητήσεων σχετικά με το αν είναι εφικτή μια σχολή θεάτρου. Έπειτα, κατά την παρουσίασή της στο Φεστιβάλ της Αβινιόν, η παράσταση –αδικαιολόγητα και αουλόγιστα, το πιστεύω ελικρινά– ξενάχτηκε από την κριτική. Ας της δοθεί εδώ αυτή η καθυστερημένη, αλλά πάντα επίκαιρη «απολογία»!

Παρίσι, Garden Hotel, 2 Νοεμβρίου 1998



## Πρώτο μάθημα, το λεγόμενο «δημοκρατικό»

Το σύστημα του Στανισλάβσκι (αποδόμηση)

Από τις συνομιλίες της 1ης και της 7ης Μαΐου 1996

I. Εισαγωγή. II. Εισαγωγή στις έννοιες «κυρίαρχο γεγονός» και «καταγωγικό γεγονός». III. Παπτικές και ψυχολογικές δομές. IV. Καταγωγικό γεγονός. V. Κυρίαρχο γεγονός. VI. Παράδειγμα ανάλυσης του κυρίαρχου γεγονότος: Ο Γλάρος του Τυέχσβ. VII. Η έννοια «σπουδή». VIII. Η έννοια «προοπτική». IX. Διόρθωση και σπουδή. X. Σκηνοθέτης και χοροθέτης. XI. Το παράδειγμα της Βάσσα Ζελεζόβα. XII. Ψυχολογικά και παικτικά συστήματα. XIII. Οι έννοιες πρόσωπο και πρόσωπο. XIV. Το παράδειγμα του Γλάρου. XV. Μετάβαση από το ένα σύστημα στο άλλο. XVI. Η πρακτική της σπουδής (και του κειμένου κατά τη σπουδή). XVII. Ατιόσφαφα, ψυχημιάς, αίσθηση, συνείδηση, συγκίνηση. XVIII. Σφαίρα και διάνοση. XIX. Ατιόσφαφα και διάνοση στο κείμενο του συγγραφέα. XX. «Αντικείμενο» και «αντικείμενο». XXI. Παίξιμο και «ερωτισμιάς».

## I

ΑΝΑΤΟΛΙ ΒΑΣΙΛΙΕΒ: Η ζωή μου στη Ρωσία είναι θλιβερή. Ήμουν πάντοτε μόνος. Και νά, σήμερα, μου έφεραν ένα άρθρο που

πρότεινε σ' ένα περιοδικό κάποιος κ. Μπ... το οποίο τελικά απορρίφθηκε από τον αρχισυντάκτη. Ο λόγος; «Αυτός είναι ο μύθος του Βασίλιεβ, εμείς χρειαζόμαστε την ανατροπή αυτού του μύθου». Έχω την αίσθηση ότι ποτέ δεν έχω βγει από την κατάσταση του «μύθου»... Κάθε φορά που επιστρέφω από την Ευρώπη, διαβάζω στον ρωσικό τύπο το πολλοστό άρθρο που χτυπάει σκληρά την τελευταία μου παράσταση στο εξωτερικό, ή επικρίνει τη συμπεριφορά μου εδώ και εκεί, το θέατρο που κάνω... Αυτό ήταν ανέκαθεν μια σταθερά.

Ωστόσο, διαπιστώνω ένα πράγμα: Έχω στο ενεργητικό μου ορισμένες παραστάσεις πάνω στις οποίες θα μπορούσε να οικδομηθεί ένα θέατρο. Η *Ενθλικτη κήρη ενός νέου άντρα* θα μπορούσε να έχει γεννήσει ένα «νέο κύμα», ένα ριζικά καινούριο θέατρο' όμως όχι, τίποτα. Αρκέστηκαν στο να αντιγράψουν τη σκηνογραφία. Θα προτιμούσα να μου κλέψουν τη θεωρία' θα ένιωθα ικανοποίηση. Μα όχι. Μετά, ήταν το *Σερσό*. Είχε τεχνικές, είχε γνώσεις να κλέψεις. Για να θεμελιώσεις ένα μετασοβιετικό αισθητικό ρεύμα – της γενιάς του '70. Ε, λοιπόν, τίποτα. Και πάλι, έμειναν στην επιφάνεια, στα σκηνικά. Ανάμεσα στην *Ενθλικτη κήρη ενός νέου άντρα* και στο *Σερσό*, δεν έδειξα τίποτα στο κοινό' έκανα συνέχεια πρόβες. Ο τύπος δημοσίευσε μόνο λίβελλους. Από το 1979 έως το 1985 –ανάμεσα σε δύο δημοσιεύσεις–, διάβαζα μόνο δυσμενή άρθρα για μένα. Δύο χρόνια αργότερα, η κοινή γνώμη έκανε στροφή εκατόν ογδόντα μοιρών: είχαν γίνει τα *Έξι πρόσωπα*, ακολούθησε παραλήρημα – οι κριτικοί έπλεκαν συνεχώς το εγκώμιό μου. Έπειτα, αφότου άρχισα να ξαναζώ λάθρα –στο «υπόγειο» μου–, αφότου προσπάθησα να απομονωθώ, να ξεχάσω ό,τι συνέβαινε στο σοβιετικό θέατρο, με έθαψαν, κι εμένα. Ήμουν πολύ ευτυχής. Επίσης, δεν με δυσαρεστούσε που επέστρεφα στη μνήμη τους, από καιρού εις καιρόν, για μια καινούρια δριμύτητα κριτική.

Τι θέλω να πω; Ό,τι έκανα εδώ, στο θέατρό μου, δεν το έκανα για μένα –δεν το έχω ανάγκη αυτό–, αλλά για το θέα-

τρο. Νομίζω πως τώρα έχω αποκτήσει ορισμένες ικανότητες, κάποια γνώση, που θα είναι χρήσιμες στο μέλλον' αλλά αυτό δεν κίνησε ποτέ το ενδιαφέρον κανενός. Και είμαι μόνος, Ιδού η πραγματικότητα. Στην Ευρώπη, όλο και κάποιος περιέργως προσπαθεί να με συναντήσει... Ζω εδώ, στη Μόσχα, και από τα *Έξι πρόσωπα* και μετά, κανείς δεν πέρασε ποτέ το κατώφλι αυτού του σπιτιού. Ιδού η πραγματικότητα.

Έκανα αυτή την εισαγωγή για να σας δώσω να καταλάβετε ποια είναι η κατάσταση αυτού του θεάτρου, η κάθε μέρα δουλειάς σ' αυτό το θέατρο. Καταλαβαίνω ότι εγώ, εγώ μόνος, το έχω οργανώσει έτσι. Αλλά δεν το έκανα για να πέσω στη λήθη.

Θα προσεγγίσουμε τώρα τη δουλειά μου...

Αλλά προτού το κάνουμε αυτό, θα ήθελα να αναφερθώ σε ένα μεταγενέστερο δημοσίευμα, του Ιουνίου του 1998:

«Οι ηθοποιοί του Βασίλιεβ περνούν δύσκολη ζωή: από τότε που ανυπαράθετον το σκηνικό ύφος τους στο “θεατρικώς ορθό”... Κανείς τους δεν αντιλαμβάνεται ότι η θεατρική παράδοση που αποδομούν με τέτοια μανία –χωρίς να νοιάζονται για τα νευρικά τους κύτταρα, ούτε για τα δικά μας–, έχει ήδη πεθάνει από φυσικό θάνατο. Όσο για το “υψηλό ύφος” στο περιθώριο του οποίου έχουν με τόσο ζήλο οικοδομήσει την τέχνη τους, ανήκει ήδη στο παρελθόν. Χτυπάνε το κεφάλι τους σ' έναν τοίχο χωρίς να βλέπουν ότι έχει ήδη καταρρεύσει και ότι χρειάζεται να καταβάλουμε υπεράνθρωπες προσπάθειες για να αναδυθεί το φάντασμα του από τη μνήμη μας». («Το πείραμα συνεχίζεται. Μάταια». *Ρωσικός ημερήσιος*, 16 Ιουνίου 1998).

Η σημερινή συζήτηση απαιτεί όλη την προσοχή σας. Θα προσπαθώ να είμαι όσο το δυνατόν πιο σαφής.

Από τον καιρό που ασκώ το θέατρο –και πάνε ήδη πολλά χρόνια–, χρησιμοποιώ την ορολογία του Στανισλάβσκι. Και αν καμιά φορά μεταχειρίζομαι άλλες λέξεις, αυτές είναι πά-

συλλήψεων, του Στανισλάβοκι.

Η πορεία μου ήταν στην αρχή διασθητική, κι ύστερα συνειδητή: είκοσι χρόνια στενά συνδεδεμένα με την ιστορία του θεάτρου, με τα συναισθήματα και τη φιλοσοφία της προσωπικής μου ζωής και της γενιάς μου. Έτσι, σ' αυτήν τη διπλή, διασθητική και διανοητική, εξέλιξη, προχώρησα, μέσω του Μιχαήλ Τσέχοβ και του Βαχτάνγκοβ, από τον Στανισλάβοκι σε ένα πρωτότυπο σύστημα. Με αφετηρία αυτό το σύστημα, είναι δυνατή αντίστροφα να ριζώσουμε γέφυρες προς τις αρχές του Μεγάλου Αιώνα της ρωσικής σκηνοθεσίας: προς τον Μεγιερχόλντ, τον Ταϊρόβ, και ξανά, προς τον Μιχαήλ Τσέχοβ, τον Βαχτάνγκοβ, και τον Στανισλάβοκι. Νομίζω ότι, ενώ είναι μια πρωτότυπη θεωρία, ενσωματώνει στοιχεία του παρελθόντος, του θεατρικού παρελθόντος.

Το δρόμο μου τον έχω διανύσει στο παρόν' ύστερα κατάλαβα ότι καθένα από τα βήματά μου εγγραφόταν στο μέλλον, σε ένα ίσως καθυστερημένο μέλλον. Βέβαια, θα ήθελα να πιστεύω ότι η πορεία μου θα χρησιμοποιήσει σε κάτι, ότι στην εμπειρία μου ενυπάρχει το έμβρυο ενός μελλοντικού θεάτρου. Αυτό, το πιστεύω, θα ήθελα όμως να βρω κάπου κάτι που να το επιβεβαιώνει.

## II - V

Στο σύστημα του Στανισλάβοκι - και θα ορίσω με το όνομα του Στανισλάβοκι τις πηγές και τη συνεχή πορεία της σχολής του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας -, δύο θεμελιώδεις έννοιες δομούν το κείμενο και την υποκριτική πρακτική. Δύο πολύ απλές έννοιες. Η μία αφορά την αρχή του - το καταγωγικό γεγονός -, και η άλλη το τέλος του - το κυρίαρχο γεγονός.

Λοιπόν, ας κάνουμε ένα σχέδιο (σχήμα I): Εδώ έχουμε την αρχή (α), κι εκεί το τέλος (β). Μιλάμε για ένα κείμενο.

do

of



πνε. Α

Γεγονότο εξέδοτο  
Εύριο γεγονός

σχήμα I

του, την πλοκή του, τη δράση του, ότι τα *πρόσωπα*\* του έρ-  
 γου έχουν ορισμένες σχέσεις μεταξύ τους κ.λπ. Στη μία περί-  
 πτωση (*d*), όλα καθορίζονται από το καταγωγικό γεγονός (*I-A*)·  
 ας το ονομάσουμε σύστημα I. Στην άλλη (*f*), όλα καθορί-  
 ζονται από το κυρίαρχο γεγονός (*I-B*) - προσέξτε: στο σχή-  
 μα, δεν είναι το ίδιο πράγμα! Ας το ονομάσουμε σύστημα II.  
 Είναι δύο συστήματα διακριτά από τη βάση τους· έχουν  
 σφραγίσει την ιστορία του δράματος.

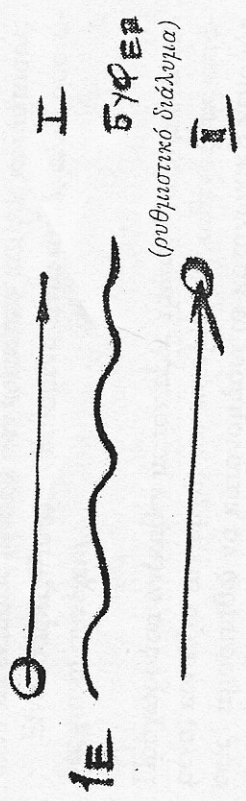
Εάν προτρέξω λίγο, μπορώ να τα παραστήσω ως εξής  
 (σχήμα 3, σ. 38): στη μία περίπτωση, το τόξο πηγαιίνει προς  
 τα κάτω, στην άλλη, κατευθύνεται προς τα πάνω. Και πάλι,  
 θα έχουμε (*I-C*) και (*I-D*).

Τα συστήματα (I) τα ονομάζω *ψυχολογικά συστήματα*  
 και τα συστήματα (II) συστήματα -ή δομές- *παιξίματος, παι-  
 λωγικά συστήματα*.

Ανάμεσά τους υπάρχει μια ενδιάμεση περιοχή, για την  
 οποία μιλάω στον πρόλογο της ταινίας *Έξι πρόσωπα*...  
 -μπορούμε να τη σχεδιάσουμε ως εξής (*I-E*)-, που λειτουρ-  
 γεί ως *ρυθμιστικό διάλυμα*<sup>6</sup> μεταξύ των δύο συστημάτων.  
 Εκεί ανήκουν ορισμένα κείμενα: ο Πιραντέλλο, και -επιμέ-  
 νο!- ο Τσέχοφ.

Ας δούμε πώς λειτουργούν όλα αυτά.

Το καταγωγικό γεγονός (*d*) είναι μια κατάσταση. Είναι σαν  
 ένας κύκλος -τον οποίο σχεδιάζω- όπου εγγράφονται τα  
*ηρώετα*. Μπορούμε να πούμε ότι τα *πρόσωπα* βρίσκονται μέ-  
 σε σε μια κατάσταση, και ότι αυτή τα επηρεάζει. Είναι κοινή  
 για όλα τα *πρόσωπα*. Ας πάρουμε το παράδειγμα που μας έχει  
 συγκεντρώσει εδώ: το μάθημα. Η δική μας κατάσταση δεν εί-  
 ναι δραματική· δεν υφίσταται προς το παρόν κανένας λόγος  
 να εξελχθεί σε σύγκρουση. Έχει έναν πρόλογο: τη συνάντησή  
 μου με τη Μισέλ, τη δουλειά μου, που την έχει δει, την πρα-



Σοφές  
 παιχνιδιών  
 συντάσσονται αναχινιδών

σχήμα 1

νη, και την αγάπη της για μένα. Εκείνη, με τη σειρά της, συνδέεται με εσάς, μέσω της δουλειάς της, των ερευνών της, και αυτής της χρονιάς της ζωής της που αποφάσισε ότι θα ήταν έτσι κι όχι αλλιώς... και ιδού το αποτέλεσμα: βρισκόμαστε εδώ, δεμένοι από τον κύκλο μιας και της αυτής κατάστασης.

Τώρα κάθεστε εδώ, μπροστά μου, κι εγώ απέναντί σας<sup>1</sup> και μελετήστε το θέατρο. Όμως καθένας από σας έχει τον δικό του λόγο για τον οποίο έχει έρθει, και τις δικές του προσωπικές συνθήκες που τον οδήγησαν εδώ, που τον κρατούν και επιδρούν επάνω του... Μπορείτε να αποτραβηχτείτε από τον κύκλο ή να μείνετε μέσα σ' αυτόν: εξαρτάται από τις προσωπικές σας συνθήκες, που δεν συνδέονται αναγκαστικά με τους στόχους του ερχομού σας εδώ.

Αυτή η κοπέλα, λόγου χάρη<sup>1</sup> σας φανταστούμε ότι έχει αφήσει τον φίλο της στο Παρίσι. Δεν σκέφτεται άλλο από το πώς θα τον ξαναδεί. Εδώ, δεν της αρέσει τίποτα: ούτε η κατάσταση στη Ρωσία, στο θέατρο, ούτε τα μαθήματα<sup>1</sup> με δυο λόγια, όλα την ενοχλούν.

(<sup>1</sup>) φίλος της της γράφει – μπλέχτηκε σε κάποια ιστορία, εκεί πέρα, ή μπορεί εκείνη να ανησυχεί ερωτικά γι' αυτόν. Οπότε σπάει τους δεσμούς και φεύγει, εγκαταλείπει τον κύκλο. Οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι οι συνθήκες της αποδείχθηκαν ισχυρότερες από την κατάσταση μας. Υπάρχουν λοιπόν συνθήκες που την ώθησαν να έρθει, αλλά και άλλες που μπορούν να την κάνουν να βγει από τον κύκλο.

Το ίδιο ισχύει για καθέναν από σας! Έτσι, όλα όσα σας διδάσκω, ή το πώς διδάσκω, μπορεί να σας πληγώσουν. Θα το συζητήσετε τότε με τη Μισέλ. Και θα χωριστείτε. Θα αναδυθεί μια σύγκρουση που θα αφορά το ουσιώδες – το λόγο για τον οποίο ήρθατε εδώ. Αυτό σημαίνει ότι στο εσωτερικό μιας κατάστασης (I-A) μπορεί να γεννηθεί μια σύγκρουση που αφορά το βασικό θέμα: στην περίπτωση μας, το να κεί-

νεις θέατρο. Έχουμε λοιπόν δύο διακριτές συγκρούσεις: μία ιδιωτικής τάξης – η σύγκρουση που με φέρνει αντιμετώπιση με αυτήν την κοπέλα (ο φίλος της) – και την άλλη που αφορά το κεντρικό ζήτημα (το να κάνεις θέατρο). Αυτό σημαίνει ότι το καταγωγικό γεγονός και οι συνθήκες που θέτει καθορίζουν τις εντάσεις μεταξύ των *προσώπων*<sup>1</sup> και της κατάστασης. Είναι σαφές: Αυτό το δεδομένο είναι απλό, αλλά ουσιώδες για τη συνέχεια.

Προχωρούσα ανέκαθεν με τον εξής τρόπο: Παίρνω ένα κείμενο, κοιτάζω την αρχή, την ιστορία του καθενός, τις εντάσεις<sup>1</sup> προσπαθώ να κατονομάσω το καταγωγικό γεγονός τους<sup>1</sup> είναι πιο βολικό να το κατονομάζεις με μια μόνο λέξη ή μια μόνο φράση. Η οποία θα περικλείει την αρχή, το αίτημα στην αρχή του έργου.

Θα διατρέξουμε όλο το έργο ακολουθώντας τη σύγκρουση: όταν «μπαίνει στο παιχνίδι» η σύγκρουση προωθείται η κίνηση. Μόνο στο τέλος η σύγκρουση αποκτά το νόημά της, βρίσκει το λόγο ύπαρξής της. Τότε το μυστικό της σύγκρουσης που έχει μετασημασιωθεί σε δράση αποκαλύπτεται. Το καταγωγικό γεγονός θα «ανασάνει» θαρρείς, θα εξελιχθεί, θα μεταμορφωθεί έως το οριστικό τέλος του, που ονομάζεται «κυρίαρχο γεγονός».

Παραδείγματος χάρη, στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγράφει* του Πιραντέλλο, ο Έφρηβος αυτοκτονεί. Αυτή την κατάσταση, το «αυτοκτονεί», πρέπει να την ονομάσουμε κυρίαρχο γεγονός<sup>1</sup> εκκινώντας από αυτό, όλα όσα συμβαίνουν στην αρχή του κειμένου καθορίζουν το γιατί ο Διευθυντής συναντά τον Πατέρα. Πρέπει να δώσουμε ένα όνομα σ' αυτό το γεγονός, και να το ονομάσουμε, να το διατυπώσουμε με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλέσουμε μια στιγμιαία αντιπαράθεση. Η διατύπωση του πρέπει να γεννά αμέσως στο φαντασιακό των ηθοποιών ένα αίτημα σύγκρουσης. Και οι πρωταγωνιστές θα

περίσσει ολό το έργο λύνοντας την εγκάρσια σύγκρουση. Βλέπεται ότι στα Έξη πρόσωπα... η εξέλιξη τοποθετείται σε δύο επίπεδα. Στο επίπεδο των σχέσεων μεταξύ των όντων: ο Πατέρας, η Κόρη, ο Διευθυντής, η Μητέρα...; και στο επίπεδο των σχέσεων μεταξύ των ιδεών: οι συνομιλίες για το θέατρο, την τέχνη, το νόημα της αλήθειας και της ψευδαίσθησης. Αυτοί οι δύο κατευθυντήριοι άξονες θα διασταυρωθούν τελικά, θα βρουν τη λύση τους σε ένα σημείο –ή μια περιοχή– που βρίσκεται στο τέλος του έργου. Έτσι διαπιστώνουμε ότι ο Διευθυντής και ο Πατέρας έπρεπε να συναντηθούν, και ότι το κρυμμένο νόημα της συνάντησής τους είναι η πραγματικότητα της αυτοκτονίας του Εφύβου. Κι εκεί ακριβώς, σ' αυτήν την πραγματικότητα, αποκαλύπτονται οι κρυμμένες ιδέες του κειμένου: ο θάνατος του αγοριού απαλείφει τα σύννορα ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψέμα, ανάμεσα στο θέατρο και στη ζωή.

Ρωτίσατε πώς να κατανοήσουμε αυτόν τον μη απαιτηλό θάνατο στη σκηνή του θεάτρου, χρησιμοποίησα τη λέξη: τάση, προδοκία, ορμή? – η διατύπωση του κυρίαρχου γεγονότος.

Η έννοια του κυρίαρχου γεγονότος είναι θεμελιώδης προκειμένου να προσδιορίσουμε την ουσία της σύγκρουσης, την αυθεντικότητα των ηθελημένων από τον συγγραφέα αντιφάσεων.

Οι θεατρικές σπουδές μου ξεκίνησαν με τη μάθηση αυτών των θεμελιωδών εννοιών. Η μέθοδος ήταν η ακόλουθη: Παιρνεις ένα κείμενο, ένα ολόκληρο έργο, και αρχίζεις προσδιορίζοντας το κυρίαρχο γεγονός του. Παραδόξως, δεν μας έβραζαν να ξεκινάμε από το καταγωγικό γεγονός, αλλά από το κυρίαρχο γεγονός. Διότι σ' αυτό εγγράφεται η μυστική σύλληψη του έργου και της μελλοντικής παράστασης. Αυτή τη διαδικασία ακολουθούσαμε με τα έργα του Τσέχοβ. Η ζώνη του κυρίαρχου γεγονότος –εγκαταλείπω από δω και πέρα τη λέξη «σημείο»– είναι σχεδόν η ίδια για όλο τον κόσμο. Με μικρές αποχρώσεις, ωστόσο. Ο ένας θα πει ότι είναι

ο πυροβολισμός του Εφύβου, ένας άλλος θα διαλέξει κάτι άλλο. Μ' αυτές τις αποχρώσεις εκφράζεται η προσωπικότητα του καλλιτέχνη – του σκηνοθέτη, του ηθοποιού.

Σας το σχεδιάζω (σχήμα 2): Εδώ, σ' αυτήν την περιοχή (Α), βρίσκεται το καταγωγικό γεγονός, κι εκεί βρίσκεται το κυρίαρχο γεγονός –μια άλλη περιοχή (Β)–, καθένας θα αποφασίσει σε ποιο σημείο (C) θα παραλλάξει ελαφρά, σε συνάρτηση με την προσωπικότητα καθενός, το θέατρο, το ύφος του, και με πολλά άλλα πράγματα... Εάν πρόκειται για εργαστήριο, αυτή η στιγμή θα δώσει λαβή σε συζητήσεις για τη δουλειά ανάμεσα στους ηθοποιούς και τον σκηνοθέτη... Χωρίς αυτές τις διασαφηνίσεις, αυτές τις κρίσεις, η επινοητικότητα του καλλιτέχνη δεν μπορεί να ασκηθεί.

Προτού συνεχίσουμε, θα ήθελα να ξέρω αν έχετε να θέσετε ερωτήσεις.

**JOHNNY ACERO:** Υπάρχει ένα μόνο κυρίαρχο γεγονός, ή το κυρίαρχο γεγονός μπορεί να παραλλάξει;

**A.B.:** Υπάρχει μόνο ένα κυρίαρχο γεγονός και μόνο ένα καταγωγικό γεγονός ανά έργο. Κατόπιν: Υπάρχουν πάντα πολλές πράξεις (D) το κυρίαρχο γεγονός –το ένα και μοναδικό κυρίαρχο γεγονός–, όπως σ' έναν καθρέφτη, αντανακλάται σε κάθε μια απ' αυτές (E). Όλα προχωρούν αναπόφευκτα, μοιραία, προς μια κατεύθυνση (F).

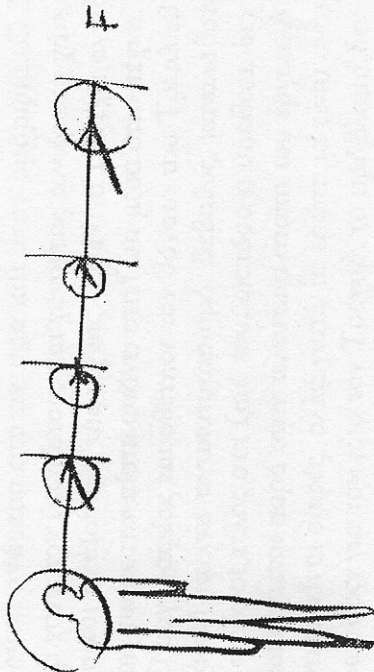
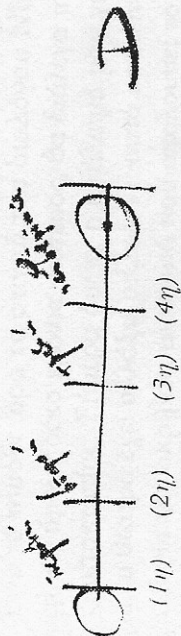
**J.A.:** Το κυρίαρχο γεγονός θα αλλάξει τη στάση των προσώπων;

**A.B.:** Οπωσδήποτε. Θα απορροφήσει όλα τα πρόσωπα και τελικά θα τα μεταμορφώσει. Το κυρίαρχο γεγονός είναι το σημείο όπου η ζωή τους ανατρέπεται, όπου η αρχή που τη διέπει τίθεται ξανά υπό αμφισβήτηση. Εκεί η σύγκρουση βρίσκει τη λύση της. Είναι το σημείο όπου φτάνουμε στην αλήθεια.

A | O |

| O | → O | B

| O | → O | C, D, E, F  
(επιλογή)



9.11.2



JA.: Το καταγωγικό γεγονός είναι ό,τι συμβαίνει πριν ξεκινήσει το έργο;

A.B.: Ναι, περιλαμβάνει ό,τι προηγείται του έργου και καθορίζει τη θέση των *προσώπων* μέσα στη σύγκρουση.

## VI

Εργάστηκε πρόσφατα<sup>8</sup> με μερικούς γάλλους ηθοποιούς πάνω στον *Γλάρο*: το κυρίαρχο γεγονός βρίσκεται στην 4η πράξη, μπορούμε να το τοποθετήσουμε σε διάφορες στιγμές... Παραδείγματος χάρη – συγχωρήστε με, θα μιλήσω και πάλι για αυτοκτονία, αλλά είναι παράξενοι συγγραφείς, ο Πιραντέλλο και ο Τσέχοβ! – στην αυτοκτονία, λοιπόν, του Τρέπλιεβ. Εγώ το τοποθέτησα τη στιγμή του διαλόγου Νίνας – Τρέπλιεβ. Αν ήμουν δέκα χρόνια νεότερος, θα διάλεγα το σημείο της αυτοκτονίας. Σήμερα όμως, η αντίληψή μου για τη ζωή, για το θέατρο έχει αλλάξει ριζικά. Γι' αυτό προτείνω το διάλογο, ή για την ακρίβεια τη σιωπή που ακολουθεί το διάλογο, στις σκηνικές οδηγίες: «Για δυο ατέλειωτα λεπτά, αμίλητος, σχίζει όλα τα χειρόγρατά του και τα πετάει κάτω από το γραφείο του, έπειτα ανοίγει την πόρτα δεξιά και φεύγει».

Η δομή του *Γλάρου* είναι ανάλογη με τη δομή των *Έξι ηρωϊκών...*: Ένας άξονας εξιστορεί τα γεγονότα ανάμεσα στα όντα – τις σχέσεις ανάμεσα στα *πρόσωπα* μέσα στη ζωή, μέσα στην εξελικτική πορεία της ζωής. Ένας άλλος άξονας συνίσταται σε συζητήσεις πάνω στο θέατρο. Το κυρίαρχο γεγονός, εγώ το τοποθέτησα στον αισθητικό άξονα, στον άξονα της διάνοιας – όχι στον άξονα των σχέσεων μεταξύ των όντων, αλλά στον άξονα των σχέσεων μεταξύ των ιδεών. Εάν εστίαζα στο βίωμα, θα υπογράμιζα την απαισιοδοξία του κειμένου – βέβαια, ο Τρέπλιεβ δεν αντέχει τη μοίρα του, ούτε τις ιστορίες που πλέκονται ανάμεσα στα *πρόσωπα*, και αυτοκτονεί.

Η Νίνα και ο Τρέπλιεβ – δύο αισθήματα, δύο αντιλήψεις για την τέχνη, δυο εμπειρίες ζωής – συναντώνται στο διάλογο και για το διάλογο. Ανακάλυψα στο κείμενο ότι επρόκειτο για δύο αντιλήψεις μιας και της αυτής διαδικασίας. Για τον Τρέπλιεβ, η τέχνη είναι αδιανόητη δίχως τον έρωτα, και διά του έρωτα δομείται η τέχνη. Για τη Νίνα που επιστρέφει στο σπίτι του Τρέπλιεβ, η τέχνη δεν υπάρχει δίχως την πίστη «στο σταυρό της», και πάνω στην πίστη οικοδομείται η τέχνη. Έχουμε αντιμετώπιες δύο αντιλήψεις για την ίδια διαδικασία: την καλλιτεχνική δημιουργία. Τι δημιουργεί την τέχνη: η πίστη ή ο έρωτας; Συναντάμε το ίδιο ολοφάνερα ερώτημα πάνω σε ένα εντελώς διαφορετικό θέμα στο *Φιλορέντσα* του Τόμας Μανν – του οποίου είδατε την τελική σκηνή<sup>9</sup>, στη σύγκρουση ανάμεσα στο πνεύμα και στην ομορφιά. Ο Τρέπλιεβ χάνει τον έρωτά του, και χάνοντας τον έρωτα χάνει τον πόθο και το αίσθημα της τέχνης. Τη Νίνα την έχει αγγίξει η πίστη, και με την πίστη φτάνει στη ζωή μέσα στην τέχνη.

Ο συγγραφέας τοποθέτησε τον θάνατο του Τρέπλιεβ στα παρασκήνια, σαν αντικατοπτρισμό. Βεβαίως, καταλαβαίνουμε ότι έδωσε τέλος στη ζωή του, ωστόσο η υπόθεση δεν μας αποκαλύπτεται παρά στην τελευταία ατάκα του έργου. Αυτοκτόνησε, είναι σαφές, αλλά γιατί, το ερώτημα είναι ανοιχτό! Προφανώς, για τον ίδιο τον Τσέχοβ, το πρόβλημα δεν έχει οριστικά λυθεί. Εκείνο που παραμένει απολύτως σαφές γι' αυτόν είναι ότι ο έρωτας δομεί την τέχνη. Όμως η σχέση του με την πίστη παραμένει μυστηριώδης. Στον *Γλάρο*, προσφέρει αυτό το ίχνος από την προσωπική του πορεία, προτείνοντας την αυτοκτονία του συγγραφέα. Δεν θυμάμαι να ασχολήθηκε περαιτέρω με αυτό το θέμα. Δεν έγραψε έκτοτε ούτε ένα έργο πάνω στην τέχνη του θεάτρου. Διότι η τραγωδία που έζησε με τον *Γλάρο* – η εξαγρίωση και η παντελής έλλειψη κατανόησης του κοινού, η μοναξιά του – καθόρισε το πεπρωμένο του: έγινε ο Τσέχοβ, και όχι ο Πιραντέλλο.

Με αφετηρία αυτό το παράδειγμα, μπορείτε να εκτιμήσετε τη σημασία του στοχασμού πάνω στο κυρίαρχο γεγονός. Δεν είναι ζήτημα λέξεων, αλλά πρακτικής. Διότι όταν του έχουμε δώσει ένα όνομα, οδηγούμε όλους τους ρόλους σ' αυτόν τον ορισμό... Και ακριβώς το κυρίαρχο γεγονός επιτρέπει να χτίσουμε το καταγωγικό γεγονός, να δούμε καθαρά την ιστορία, την αρχή της (που τοποθετείται πριν από τις πρώτες ατάκες), και ανάμεσα σε όλες τις προτεινόμενες συνθήκες, να διαλέξουμε τις πιο δυναμικές: αυτές που, μοιραία, θα μας οδηγήσουν ως το τέλος. Αυτή είναι η θεωρία, καθώς και η πρακτική, που ονομάζουμε «σπουδή».

## VII - X

Προκειμένου να την ορίσω κατά το δυνατό πιο συγκεκριμένα, θα έλεγα ότι η *σπουδή* είναι η έμπρακτη ανάγνωση του έργου. Σκοπό της έχει να φέρει πιο κοντά τη στιγμή όπου ο *ηθοποιός* θα ανέβει στη σκηνή... Με άλλα λόγια, το έργο διαβάζεται όρθια, επί σκηνής: είναι ανάγνωση μέσω των ποδιών. Μπορούμε επίσης να την αποκαλέσουμε μέθοδο της «*ανάλυσης-δράσης*»: εντός και μέσω της δράσης. Πώς συμβαίνει κάτι τέτοιο; Οι *ηθοποιοί* συγκεντρώνονται. Σε μια σύνομη συζήτηση -επιτομή της έρευνας-, ορίζουν τις κύριες θέσεις του έργου, του έργου στο σύνολό του, ύστερα μιας συλλογικής ηπράξης, κατόπιν μιας σκηνής: ορίζουν τις *θέσεις* και τις δράσεις, και προχωρούν αμέσως στη σκηνή. Εκτελούν. Έπειτα μαζεύονται ξανά. Μαζί με τον σκηνοθέτη-δάσκαλο, διορθώνουν με βάση αυτό που έγινε. Επιστροφή στη σκηνή... Εάν συμφωνούν αρκετά με τις προθέσεις τους, συνεχίζουν. Και τα *πόδια* τους, συγκεκριμένα, από πρόβα σε πρόβα, διαβάζουν όλο το κείμενο. Η *σπουδή* προϋποθέτει μια γρήγορη ανάγνωση, την άμεση ένταξη της συγκίνησης, αποκλείει τις λεπτολογίες, τις πολυλογίες που καταστρέφουν τη

ζωντανή υφή ενός έργου. Και για να είναι δυνατή αυτή η πρακτική, πρέπει προηγουμένως να έχουν καθοριστεί τα δύο στοιχεία της γραμματικής της δραματικής σύνθεσης: το καταγωγικό γεγονός και το κυρίαρχο γεγονός.

Μπορέσατε να νιώσετε ότι όλη η δυναμική ενός έργου συμπυκνώνεται στην αρχή του, ενώ η προοπτική του είναι τοποθετημένη στο τέλος. Αν αίφνης η αρχή στερείται αυτής της δυναμικής, τα *πρόσωπα* -οι *δρώντες*<sup>10</sup>- δεν δρουν. Πρέπει τότε να φανταστούμε μια τεχνητή κατάσταση: ο *ηθοποιός* «τραβιάει, τεντώνει» το ρόλο του, ενώ θα έπρεπε αντίθετα ο ρόλος να κυλάει, να γλιστράει, ας πούμε, σε μια πλαγιά, κοιτάζε: δίνω μια κλίση στην εγκάρσια δράση. Το καταγωγικό γεγονός (*IC - σχήμα 3*) επιτρέπει στο ρόλο να κατέβει ανεμπόδιστα από την κορυφή όλων των αιτίων (*I*), και, τελικά, να βρει τη λύση του -να αυτοκατανοηθεί- στο κυρίαρχο γεγονός.

Έχετε ερωτήσεις;

**YAN CIRET:** Ποια είναι η διαφορά μεταξύ αυτής της δομής της σύγκρουσης και της λύσης της σύγκρουσης στην αρχαία ελληνική τραγωδία;

**A.B.:** Αυτή η δομή απορρέει από τις δραματικές δομές· δηλαδή από τις δομές κειμένων που εμφανίστηκαν στον 19ο και στον 20ό αιώνα.

**ROLF ABDERHALDEN:** Αν κατάλαβα καλά, όταν αναζητάτε το κυρίαρχο γεγονός με τους *ηθοποιούς*, υπάρχει πρώτα μια φάση συζήτησης, μετά αυτοσχεδιασμός, και πάλι συζήτηση...

**A.B.:** ...η φάση της ανάλυσης του έργου μέσω της δράσης. Της *σπουδής*.

FRANÇOIS-XAVIER FRANTZ: Στον αυτοχειρισμό, οι ηθοποιοί κρατούν το κείμενο στο χέρι, ή το ξέρουν ήδη;

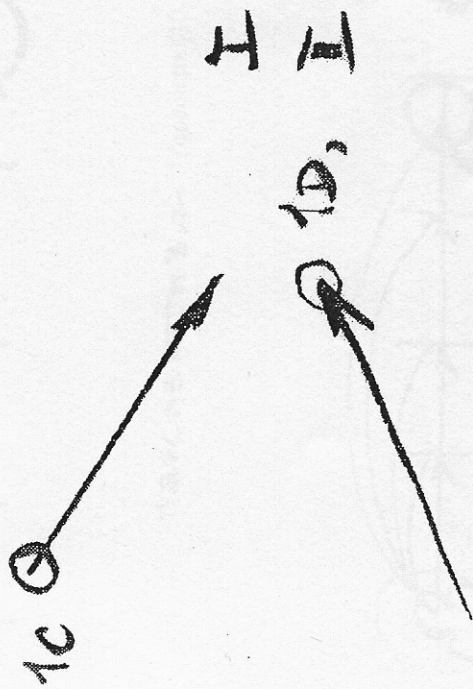
A.B.: Το πώς χρησιμοποιείται το κείμενο είναι ένας άλλος κανόνας. Δεν γίνεται, δεν πρέπει να ξέρουν το κείμενο απ' έξω. Καταγορηματικά όχι.

R.A.: Τι ακριβώς σημαίνει «προοπτική»;...

A.B.: Μπορείτε να την εξηγήσετε μόνος σας (σχήμα 2). Τα *πρόσωπα* βρίσκονται εδώ, στο κέντρο αυτού του κύκλου και αυτός ο κύκλος των συνθηκών τα ωθεί να προχωρούν προς ένα ορισμένο σημείο. Θα φτάσουν στο κυρίαρχο γεγονός (B). Υπάρχει ή όχι προοπτική (2G, 2H); (Ονομάζω «προοπτική» μια νοητή προβολή στο μέλλον, στη διασταύρωση δύο πεπωμένων, ένα ουράνιο τόξο που συνδέει το τέλος με την αρχή). Πού τοποθετείται αυτή η προοπτική: στη νόση ή στο συναίσθημα; Στο συναίσθημα. Διότι στα ψυχολογικά συστήματα αντιλαμβάνομαστε αυτή την προοπτική δίχως να τη γνωρίζουμε, σαν τη συναίσθηση μιας μοίρας που μας επιβάλλεται ακριβώς στο κατώφλι του θανάτου.

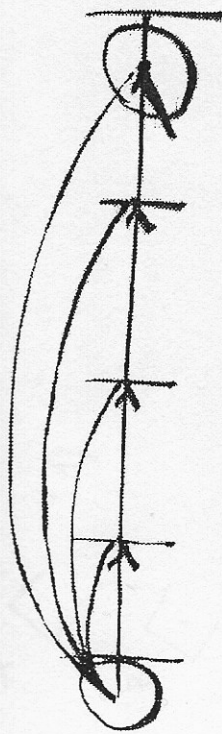
R.A.: Ο ηθοποιός πρέπει να έχει συνείδηση αυτού του σημείου, μέσα σ' αυτή την κίνηση, σ' αυτή την προοπτική; Πρέπει να ξέρει πού βρίσκεται;

A.B.: Υποχρεωτικά. Γιατί αλλιώς δεν θα μπορούσε να «αλλάξει πορεία». Γιατί πρέπει να μπορεί να στρέφεται, να μπαίνει στην περιοχή του κυρίαρχου γεγονότος και να φτάνει στο τέλος. Εκεί, έχει επιλογή. Αλλά, από ένα ορισμένο σημείο του ρόλου και πέρα, πρέπει να καταλαβαίνει πού πηγαίνει (σχήμα 4 (7)).

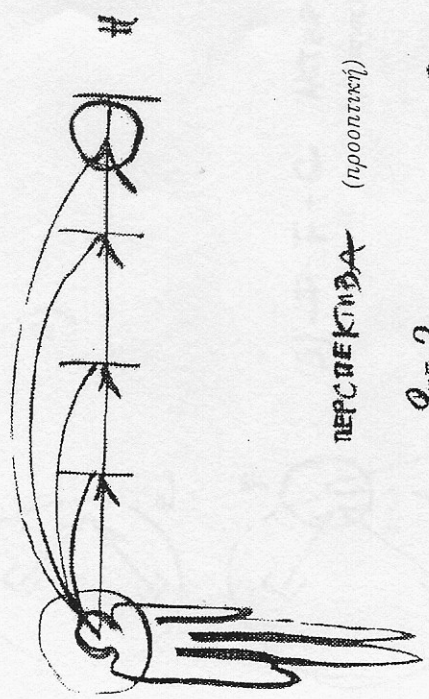


R.A.: Το ρωτάω αυτό γιατί συχνά ο ηθοποιός «ξεστρατίζει», ή υιοθετεί μιαν άλλη προοπτική· ο ηθοποιός σε σχέση με το πρόσωπο... Δεν βαδίζουν μαζί...

A.B.: Σε σχέση με το σκοπό! Εδώ μιλάμε για την πρακτική της *σπουδής*. Έχετε αναλύσει μια κατάσταση (A) για σας, για τον συνάδελφο με τον οποίο παίζετε μαζί, και βρίσκεστε εδώ (B-σχήμα 4). Έχετε αναγκαστικά νιώσει μια ώθηση, έτσι (C), με μια κατεύθυνση. Τώρα, προχωράτε, και βρίσκεστε σε σύγκρουση με τον συμπαίκτη σας (D), ο οποίος, επίσης, έχει νιώσει μια ώθηση. Εδώ, έχετε τον κύκλο της κατάστασης (E). Συναντηθήκατε εδώ· και, τη στιγμή που συναντηθήκατε, κάτι συνέβη ανάμεσά σας (F). Πρέπει να αφογκράξετε αυτό που συμβαίνει, και να το κατανοείτε. Το κάνετε και συνεχίζετε την πορεία σας (G). Η στιγμή της επιλογής είναι υποχρεωτική, είναι το πιο ζωντανό στοιχείο του ρόλου: το σημείο της συνάντησης της δράσης και της αντίληψης. Λοιπόν, δράτε, εισπράττετε το αποτέλεσμα των πράξεών σας, κατανοείτε την καινούρια σας κατάσταση, και η φύση σας του ηθοποιού παίρνει την απόφαση για το ποια συνέχεια θα δώσει στη δράση... Ας φανταστούμε ότι έχετε βρεθεί εδώ, ότι έχετε σταματήσει τη *σπουδή* σας για να την αναλύσετε, να τη συγκρίνετε με το πρωτότυπό σας, και αντιλαμβάνεστε ότι δεν έπρεπε να κάνετε αυτό (G), αλλά εκείνο (H). Αυτό το ονομάζουμε ανάλυση μέσω της δράσης και *διόρθωση*: έπρεπε να πάτε προς αυτό το σημείο της σύνθεσης του πρωτοτύπου (H)· κι εσείς πήγατε προς εκείνο το σημείο (G). Λοιπόν, προσέξτε: δεν επιλέξατε τον σωστό κύκλο συνθηκών. Διαλέξτε μια πιο κλειστή στροφή (J), και θα φτάσετε εδώ, σύμφωνα με το ρόλο. Δεν διαλέξατε τους σωστούς λόγους για τις πράξεις σας, ούτε τη σωστή προοπτική. Καταλαβαίνετε, αισθάνεστε, αλλά η επιλογή σας είναι λανθασμένη. Ο Τρέπλερ, ας πούμε, θα είχε επιλέξει κάτι άλλο. Εσείς διαλέξατε



Π Ε Ρ Σ Ρ Ε Κ Τ Η Β Α (προοπτική)



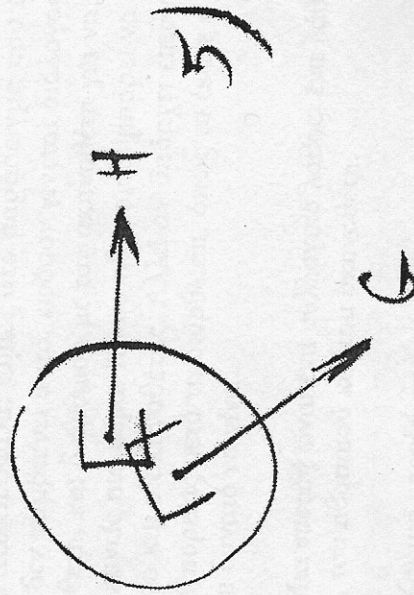
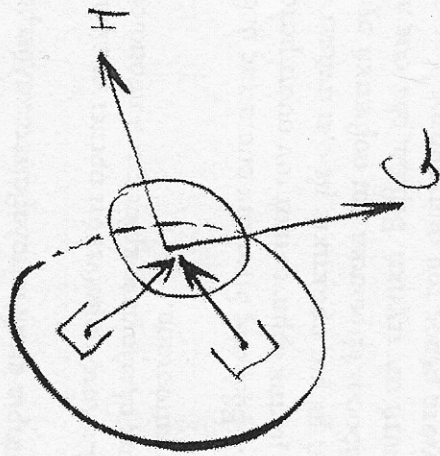
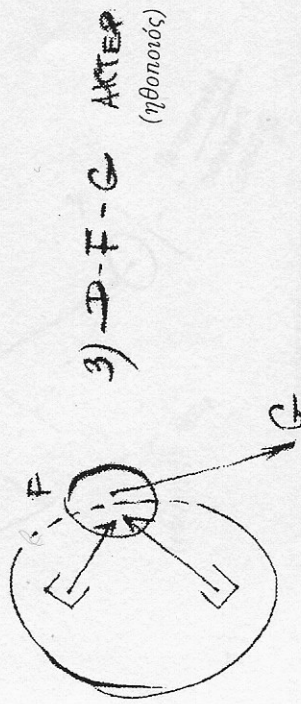
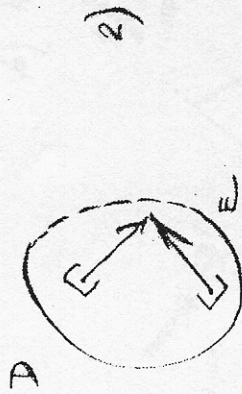
Π Ε Ρ Σ Ρ Ε Κ Τ Η Β Α (προοπτική)

9ης 2 2η

A [ 1)

B [ .

C [ . →



ετούτο, ενώ εκείνος θα είχε επιλέξει κάτι άλλο. Ένα βήμα μέσα στο ρόλο, σημαίνει πως τον αντικειμενοποιείτε, πως κάνετε ένα βήμα προς την κατεύθυνσή του. Στο εξής, μετά την εμπειρία αυτή, καταλαβαίνετε καλύτερα τον Τρέπλιεβ.

**R.A.:** Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί με τις αξιολογικές κρίσεις του ηθοποιού για το ρόλο του, για την κατάστασή.

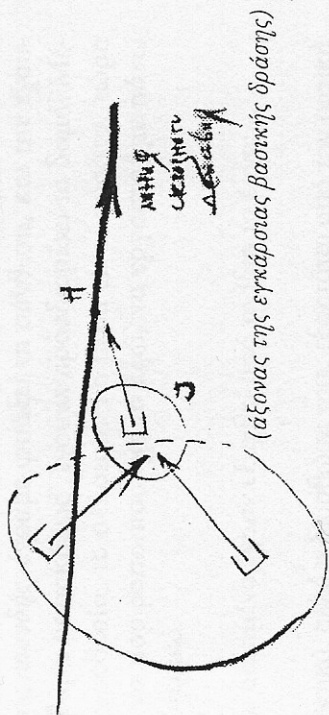
**A.B.:** Εδώ σας δίνω την ουσία της μεθόδου. Δεν ασχολούμαι με την ερμηνευτική του συστήματος του Στανισλάβσκι, αλλά με μια πρακτική: με ό,τι ανήκει στην παράδοση, στη μετέδοση. Η ρωσική και σοβιετική σχολή έχει ασκήσει πολύ αυτή την τεχνική. Βέβαια, εδώ σας παρουσιάζω μόνο ένα ελάχιστο μέρος του συστήματος, όμως το κομμάτι αυτό είναι θεμελιώδες.

**ΜΙΣΣΕΛ ΚΟΚΟΣΦΣΚΙ:** Όμως στο παράδειγμα που έδωσε ο Ρολφ δεν συμβαίνει αυτό, εφόσον γίνεται διάλογος με τον σκηνοθέτη, και διόρθωση με τον σκηνοθέτη για να προχωρήσει κανείς πιο πέρα. Άρα ο ηθοποιός μπορεί να ξεγελαστεί όσο και ο σκηνοθέτης. Αλλά αν υπάρχει επιθυμία για αλλαγή πορείας μετά τη διόρθωση, όπως το έκανε ο Ανατόλι, είναι δυνατό να γίνει.

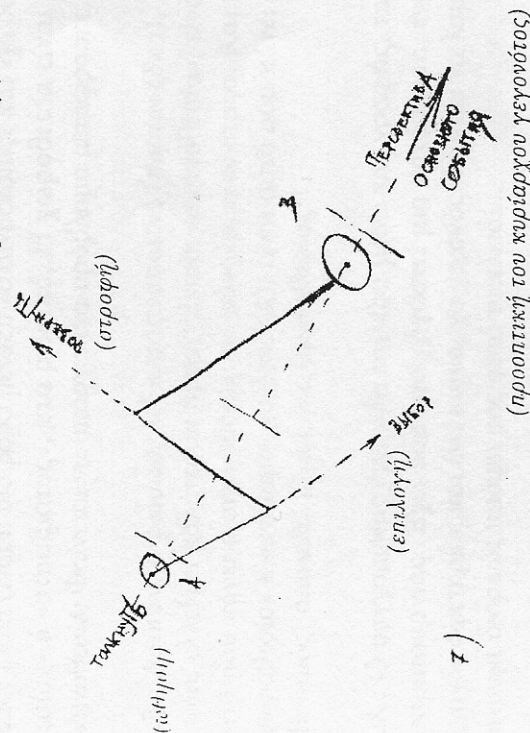
**A.B.:** Μια σπουδή είναι ένα συλλογικό λάθος, ένα λάθος από κοινού, του ηθοποιού και του σκηνοθέτη.

**M.K.:** Και μια σπουδή μπορεί εξίσου να είναι ένα συλλογικό, από κοινού λάθος όσο και μια συλλογική από κοινού εργασία.

**R.A.:** Όμως δεν αποτελεί και πάλι μια θέση απέναντι στο έργο του συγγραφέα;



6) Α-Ζ-Η ΠΡΟΣΩΠΟ (πρόσωπο του έργου)



**A.B.:** Πώς να μην εκφραστεί έτσι το έργο, εφόσον έχουμε ήδη κάνει μια πρώτη διασαφήνιση του έργου; Έχουμε προσδιορίσει το καταγωγικό γεγονός, το κυρίαρχο γεγονός, μέσω της *σπουδής*, έχουμε φτιάξει τη σύνθεση, και την έχουμε προβάλει με ασκήσεις· έχουμε προσδιορίσει τη δομή! Μένει η χωροθεσία, το στίσιμο. Το μέσο είναι αόρατο, τώρα πρέπει να μορφοποιήσουμε το έξω, να εργαστούμε πάνω στο εξωτερικό.

**R.A.:** Τα δεδομένα έχουν εξαχθεί από το ίδιο το έργο;...

**A.B.:** Φυσικά, αλλά η διόρθωσή τους εξαρτάται από την οπτική μας για το έργο.

**M.K.:** Ποια είναι η διαφορά μεταξύ «σκηνοθεσίας» και «χωροθεσίας» ή «στυσίματος», στα ρωσικά; Η χωροθεσία είναι η σκηνοθεσία; Φαίνεται να υπάρχει ένα πρόβλημα μετάφρασης...

**A.B.:** Λοιπόν, η ρωσική λέξη *постановка* (*ποστανόβκα*), η οποία, ελλείψει καλύτερου όρου, λέγεται «σκηνοθεσία», είναι αυτό που κάνει ο σκηνοθέτης: το σύνολο, η ολότητα. Και η «χωροθεσία» ή «στυσίμο» (*μίζανσένα*), είναι αυτό που κάνει ο ηθοποιός· αποτελεί μέρος της σκηνοθεσίας<sup>1</sup>.

**R.A.:** Ο συγγραφέας έχει ήδη επιλέξει μέσω της γραφής, της δραματοουργίας, Έχει ήδη επεξεργαστεί μια κατάσταση, ένα γεγονός αφετηρίας και ένα κυρίαρχο γεγονός. Πρέπει να λμβάνουμε διαρκώς υπόψη μας αυτό το κλειδί...

**PAULA DE ASCENSAC:** Και τι κάνει ο σκηνοθέτης στη δομή που μας περιγράψατε;

**A.B.:** Όλα όσα σας είπα· αυτός τα κάνει όλα αυτά.

**P.d.A.:** Ελειδή πρόκειται για άμεση συνεργασία, πρόκειται για μια αέναη διάδραση με τον ηθοποιό... Επομένως η ουσία του σκηνοθέτη όπως μας τον περιγράφετε είναι η διάδραση με τον ηθοποιό, δεν είναι μια προβολή του πνεύματός;

**A.B.:** Είναι τα πάντα εκτός από προβολή του πνεύματος! Αν είναι προβολή του μυαλού του, τότε καταστρέφει ολοσχερώς την παράδοση του Στανισλάβσκι. Τότε δεν είναι «σκηνοθέτης», δεν σκηνοθετεί, ούτε διευθύνει ηθοποιούς, αλλά στήνει απλώς το έργο, είναι «χωροθέτης»<sup>12</sup>.

Θίγουμε εδώ ένα βασικό σημείο, θα έλεγα ένα «φιλοσοφικό» σημείο της ρωσικής σχολής: πρέπει πρώτα να καταλάβουμε πολύ καλά τον συγγραφέα, και μόνο μετά να αφήσουμε όσο θέλουμε αχαλίνωτη τη φαντασία μας. Η σχολή περνάει κρίση όταν κάνουμε του κεφαλιού μας, όταν δεν αφουγκραζόμαστε τον συγγραφέα.

**P.d.A.:** Η ορολογία είναι σημαντική, γιατί στη Γαλλία ο σκηνοθέτης είναι Θεός...

**A.B.:** Όμως σ' εμάς πολλοί όροι προσδιορίζουν το ίδιο επαγγελμα...

Υπάρχουν δύο είδη παραστάσεων. Που διαφοροποιούνται από τον τρόπο παρουσίας του ηθοποιού επί σκηνής. Είναι παρών είτε ο σκηνοθέτης, είτε ο ηθοποιός. Σε αυτό ακριβώς το σημείο η ρωσική σχολή διαφέρει ουσιαστικά από τις άλλες. Ένα κριτήριο προσδιορίζει τη γνησιότητα της θεατρικής τέχνης: Η ολική πραγματικότητα του σκηνοθέτη περιέχει την πραγματικότητα της παρουσίας του ηθοποιού; Αν η απάντηση είναι όχι, δεν έχουμε να κάνουμε με έναν σκηνοθέτη, αλλά με έναν «χωροθέτη». Γι' αυτό ακούμε στα φουαγιέ των θεάτρων: «Η σκηνοθεσία είναι καλή, αλλά κακοπαιγμένη».

DAVID GOUHIER: Ο ήθοποιός μπορεί να προσδιορίσει, μέσα στο καταγωγικό γεγονός και στο κυρίαρχο γεγονός, το καταγωγικό γεγονός και το κυρίαρχο γεγονός του *προσώπου* που υποδύεται;

A.B.: Αυτόνομα, ναι· μόνος, όχι.

Καταγωγικό και κυρίαρχο γεγονός υπάρχουν για όλους τους ήθοποιούς και για όλα τα *πρόσωπα* ταυτόχρονα και υποχρωτικά· τα προσδιορίζουμε για ένα δεδομένο έργο. Δεν μπορεί να έχει κανείς τον εγωισμό του τύπου: έκανα την ανάλυσή μου, κι όσο για τους άλλους, δε με νοιάζει!

RAOUL FERNANDEZ: Όταν ξεκινάει η ανάγνωση, ποια είναι τα κριτήρια για τη διανομή των ρόλων;

A.B.: Στο θέατρο ρεπερτορίου, όλα είναι προκαθορισμένα. Αλλά, σε ένα εργαστήριο, η διανομή εξαρτάται από τι ενδιαφέρει καθέναν· και σιγά σιγά, σε μερικές εβδομάδες, όλα ξεκαθαρίζουν: ποιος είναι φτιαγμένος για το ρόλο, ποιος όχι. Κάποτε έχουμε εκπλήξεις: περιμέναμε τον Τρέπλιεβ, και έχουμε τον Τριγκόριν. Αλλά αυτό γίνεται μόνο στο εργαστήριο. Στο θέατρο ρεπερτορίου, αυτή η διαδικασία αποκλείεται.

P.d.A.: Και το «*ρυθμιστικό διάλυμα*» – η ενδιάμεση περιοχή – έχει σχέση με την προσωποποιημένη ιδέα και το πρόσωπο, για τα οποία μιλήσατε στο *Έξι πρόσωπα*...; Είναι δυνατό να μιλήσετε γι' αυτό λίγο περισσότερο τώρα;

A.B.: Ναι, αμέσως... ή σ' ένα χρόνο... Μπορώ να σας απαντήσω όπως ο γιαπωνέζος δάσκαλος: φύγετε, και ελάτε πάλι σ' ένα χρόνο! Αλλά θα απαντήσω με τον ευρωπαϊκό τρόπο: θα κάνουμε ένα διάλειμμα πέντε λεπτών και θα επανέλθουμε.  
[...]

Όλα τα θεατρικά κείμενα – τουλάχιστον αυτό έχω διαπισώσει – βασίζονται είτε στην πρώτη (I), είτε στη δεύτερη (II) δομή· ή τοποθετούνται κάπου ανάμεσα. Εξάλλου, αυτά που τοποθετούνται κάτω από τον αριθμό δύο, και που εγώ αποκαλώ «*παικτικά* συστήματα», είναι στην πραγματικότητα τα πρώτα, τα θεμελιώδη συστήματα. Από ιστορική, αλλά και μυθολογική σκοπιά, υπάρχουν εδώ και πολύ καιρό και καλούνται να ζήσουν εξίσου πολύ με όσο έχουν ήδη ζήσει. Τα ψυχολογικά συστήματα, πάλι, είναι πιο πρόσφατα: δημιουργήθηκαν τον 19ο αιώνα και ισχυροποιήθηκαν τον 20ό· και δεν νομίζω ότι τους μένει πολλές ζωής ακόμη... πριν, θα τα έλεγα «μη κανονικά». Πράγμα που δεν σημαίνει ότι δεν είναι δυνατό να επανεμφανιστούν στο πλαίσιο του πολιτισμού και της ιστορίας...

Δουλεύω μέσα σ' αυτά τα δύο συστήματα. Στο πρώτο μέρος της θεατρικής μου ζωής, συνέχισα την παράδοση της ρωσικής σχολής (I)· ύστερα δούλεψα με μια σύνθεση του πρώτου και του καινούριου συστήματος. Και, εδώ και οχτώ χρόνια, στο πλαίσιο της σχολής, ξεκίνησα τη διερεύνηση των αμιγών *παικτικών* συστημάτων.

Σίγουρα θα αναρωτιέστε: πώς ονομάζεται ο *ιστός* – η υφή –, όπου, στα δύο αυτά συστήματα, λαμβάνουν χώρα οι ανταλλαγές, η επικοινωνία; Ανάμεσα στους ηθοποιούς; Ανάμεσα στα *πρόσωπα*;

Το έχουμε ήδη πει: ηθοποιοί και *πρόσωπα* συναντιούνται σε έναν κύκλο συνθηκών, τίθενται σε δράση, συναντούν μια σύγκρουση κ.λπ. Αλλά πώς ονομάζεται ο ιστός όπου κεντάμε το σχέδιο της δράσης, το σχέδιο αυτού που τους κάνει να δρουν; Δίνοντας μια πρωτόγονη, μη επιστημονική, απάντηση, θα μπορούσαμε να πούμε: συναίσθημα. Είναι προφανές. Αυτό είναι όλο; Επίσης κατά προσέγγιση, θα έλεγα ότι δρουν μέσω και διά μέσου του ψυχισμού τους, ή ακριβέστερα ανταλλάσσουν διαθέσεις, μια ατμόσφαιρα. Αλλά, αν θέλω να

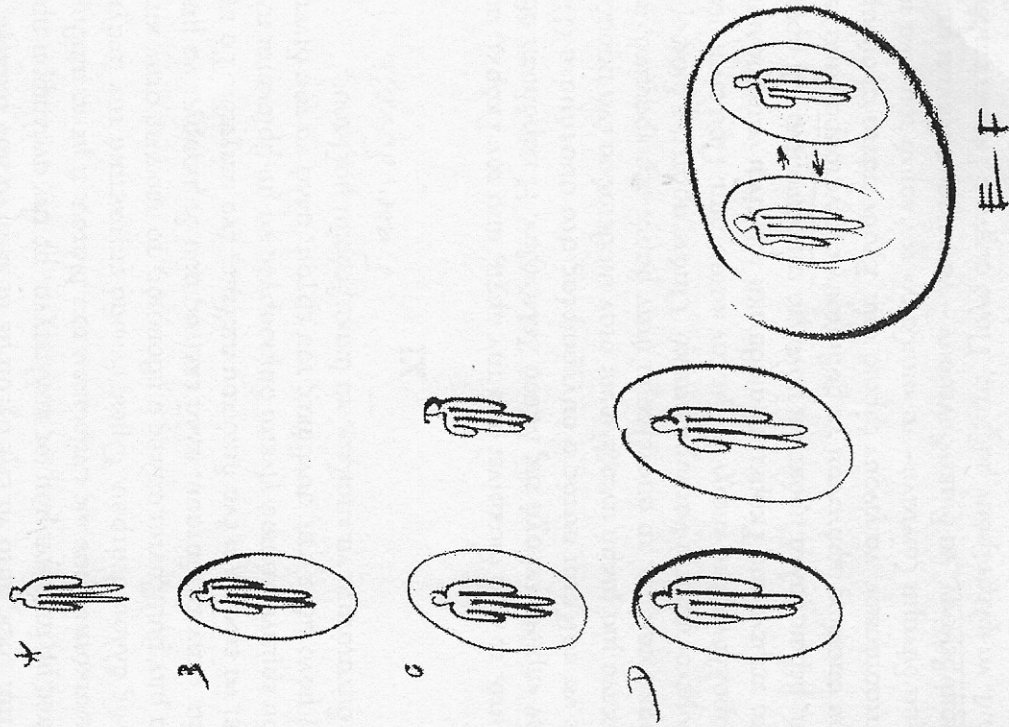


είμαι απολύτως ακριβής, οφείλω να πω ότι η δράση τους τοποθετείται στην ψυχική σφαίρα. Αναπόφευκτα. Διότι τα *πρόσωπα* είναι κυκλωμένα από την κατάσταση, βρίσκονται μέσα της. Τα συναισθήματά τους, ο ψυχισμός τους την αντιλαμβάνεται, μέσω του ψυχισμού επικοινωνούν, αντιδρούν, ανταλλάσσουν. Όλα τοποθετούνται ολοκληρωτικά στην ψυχική σφαίρα. Προφέρουν λόγια; Ναι. Αλλά οι δράσεις δεν βρίσκονται στις λέξεις. Αυτή η φράση είναι πολύ σημαντική.

Θα σχεδιάσω έναν άνθρωπο (σχήμα 5), σαν αυτόν. Είναι μόνος (Α), μέσα σε μια κατάσταση (Β). Σημειώστε το εξής: όταν παίζουμε, μας αντιλαμβάνομαστε μέσα σε κάτι – σε μια κατάσταση, λόγω χάρη. Σχεδιάζω τώρα έναν άλλο άνθρωπο (C). Που, και αυτός, αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μέσα σε μια κατάσταση (D). Και οι δύο, βρίσκονται μέσα σε μια, την ίδια, κατάσταση (E), για την οποία έχουν μια αντίληψη, ένα συνείδημα σύγκρουσης (F). Αυτή η κατάσταση είναι κοινή και στους δύο, αλλά καθένας από τους συμμετέχοντες την αντιλαμβάνεται, τη νιώθει ανταγωνιστικά. Ο ψυχισμός ακριβώς των ηθοποιών και των *προσώπων* τους κάνει να δρουν, να επιτελούν τις δράσεις τους. Είμαστε εδώ στα συστήματα Γ, τα ψυχολογικά συστήματα.

Σχεδιάζω έναν άλλο άνθρωπο (σχήμα 6). Τον τοποθετώ σε άλλη σχέση ως προς την κατάσταση. Βλέπετε: ο άνθρωπος (Α) που ήταν μέσα στο αυγό, στο κέλυφος, είναι τώρα (B) έξω από αυτό: το αυγό – η κατάσταση – προβάλλεται μπροστά του.

Όταν ίρχισα να δουλεύω με αυτές τις κατασκευές (σχήμα 5), κατάλαβα πολύ γρήγορα ότι τα συναισθήματα – όλα όσα συναισθανόμαστε – ήταν ελάχιστα κινητικά μέσα σε αυτές, τουλάχιστον για μένα... Μου έδιναν την εντύπωση μιας πολύ βαριάς μηχανής, που είναι αδύνατο να τη χειριστείς. Ό,τι



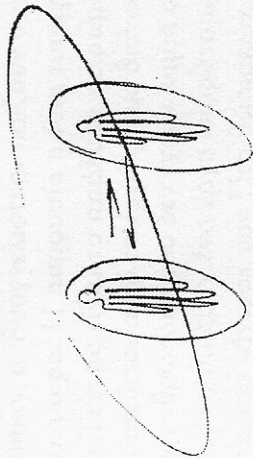
σχήμα 5

έκανα μπορεί να ήταν εντελώς προσανατολισμένο προς όλο τον κόσμο, όμως η δομή δεν είχε καμιά εσωτερική κινητικότητα. Ίσως αυτό να είχε σχέση με τα κείμενα που διάλεγα ή ίσως με τη φύση μου ως καλλιτέχνη, με την ανάλαφρη προσωπικότητά μου ως ανθρώπου του Νότου, ή με το αίσθημα ενός άλλου θεάτρου. Όμως ένιωθα επιτακτική την ανάγκη να μην βυθίζονται απλώς ο ηθοποιός, το πρόσωπο στην ιστορία, στην κατάσταση, αλλά εκείνος που δημιουργεί να μπορεί να εισαγάγει ένα δικό του *παίξιμο*, ένα *παιχνίδι*. Το εγώ του ερμηνευτή που γίνεται δημιουργός να μη βρίσκεται πλέον μόνο μέσα στις συνθήκες του έργου, αλλά να του δίνεται η δυνατότητα να «παίζει», να διακυβεύεται μαζί τους.

Σταινδένει | ρισάρει

XI

Αυτό, το είχα διακρίνει από την αρχή, από τον Γκόρκι, από την «πρώτη εκδοχή της Βάσσα Ζελεζνόβα». Η παράδοση ήθελε να παίζεται αυτός ο συγγραφέας στα συστήματα (!)... Έκανα μια μικρή ανακάλυψη: όταν υιοθετούσα ένα παραδοσιακό παιχνίδι, το αποτέλεσμα ήταν βαρύ, περιγραφικό, παγωμένο, φρικτά νατουραλιστικό. Οπότε πρότεινα διάφορες παραλλαγές στο «παιχνίδι» με την κατάσταση. Που είναι μέσα στο κείμενο του Γκόρκι. Η αισθητική του είναι νατουραλιστική, βέβαια, αλλά πρόκειται μόνο για επιφαινόμενο. Οι ήρωές του σπανίως αφήνονται να βυθιστούν στο νατουραλισμό των καταστάσεων, να γίνουν έρμαιά του. Έχουν πάντα τη δύναμη — μια δύναμη ζωντανή — να «παίζουν» τον εαυτό τους, να τον διακυβεύουν, να διακινδυνεύουν — να πειραματίζονται με τη ζωή, να φλερτάρουν μαζί της. Πολύ συχνά ο Γκόρκι επιλέγει μια νατουραλιστική κατάσταση την οποία θεατροποιεί. Τα *πρόσωπά* του, τοποθετημένα σ' ένα νατουραλιστικό πλαίσιο, δεν είναι ποτέ, αυτά τα ίδια, εντελώς νατουραλιστικά. Πειραματίζονται διαρκώς.

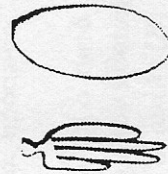


φ.π. 5 Ψακίτσα (ψυχισμός)

σχήμα 5



A



B

φ.π. 6.

σχήμα 6

Παραδείγματος χάρι, στο έργο *Στο βυθό*, οι αλτήρες ρι-  
σκέρουν τη χαρά της ζωής. Ο «Ηθοποιός», ο «Βαρόνος», ο  
«Λουκάς ο Ευαγγελιστής» παίζουν στα χαρτιά μια αποτυχη-  
μένη μοίρα. Η παρουσία η ίδια του έργου αυτού στο Θέα-  
τρο Τέχνης είναι το απόλυτο πείραμα! Ο Στανισλάβσκι<sup>13</sup>  
εμπιστεύεται αυτό το έργο στους διανοούμενους, σε ευγενείς  
– σε ανθρώπους που δεν έχουν καμιά σχέση με το λαό. Τους  
βάζει να παίζουν ένα έργο «παράνομο», υπόγειο, και τους  
ρίχνει στο «άντρο» των Περιθωριακών. Είναι μεγάλο στοίχη-  
μα να βάζεις έναν αριστοκράτη να παίζει τον ζητιάνο που  
δεν ήταν και ούτε θα είναι ποτέ...

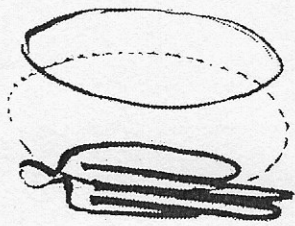
Η σχέση του Γκόρκι με το νατουραλισμό, με την αισθητι-  
κή του νατουραλισμού, είναι ανοιχτό ζήτημα στη Ρωσία!  
Έτσι αποφάσισα να κατασκευάσω μια πειραματική κατάστα-  
ση και να τοποθετήσω σ' αυτήν τα *πρόσωπα*. Ζήτησα<sup>14</sup> από  
τους ηθοποιούς να συναισθανθούν τη ζωή των *προσώπων*  
τους σαν ένα παιχνίδι, ένα πείραμα, μια εμπειρία που ζεις με  
κάποιον ή με κάτι – μια εμπειρία ζωής–, θεατροποίηση όλες  
τις καταστάσεις. Εδραίωσα σχέσεις αυτού του τύπου (*B* –  
*αρχή/μα 6*). Το *πρόσωπο* έβγαине λίγο από το «επαγγελματικό»  
του πετσί (*C*). Αυτό υπήρξε μια προσωπική θεατρική εμπει-  
ρία θεμελιώδης, και το πρώτο βήμα...

**Μ.Κ.:** Εδώ δεν πρόκειται για το *πρόσωπο* του έργου, αλλά για  
τον ηθοποιό ως πρόσωπο...

**Α.Β.:** Θα έρθω και σ' αυτό.

Εδώ, έχουμε τον ηθοποιό (*σχήμα 7 – Α*), σε μια κατάστα-  
ση. Διαλύεται σ' αυτήν (*B*). Το εγώ του ηθοποιού και το εγώ  
του *προσώπου* είναι ταυτισμένα, ή τείνουν να είναι. Μόλις αρ-  
χίσετε το παίξιμο, το εγώ του ηθοποιού και το εγώ του *προ-*  
*σώπου* απομακρύνονται λίγο· γιατί το εγώ του *προσώπου* είναι  
πάντοτε ένα με την κατάσταση, είναι «ανδρόγυνο»<sup>15</sup> (*C*). Αυ-

с



φ.π.δ.

σχήμα 6

τή την απόσταση την εγκαθιδρύουν το συναίσθημα, η διαί-  
σθησι, ή η κατεύθυνση του είδους του έργου, του *ύφους*  
του, ή ακόμα της παράστασης, ο *ρόλος*, εν ολίγοις το σύνολο  
των αισθήσεων. Στον Γκόρκι, ώθησα τους ηθοποιούς να πει-  
ραματιστούν και να παίξουν με τις καταστάσεις. Το έργο είχε  
μια τέτοια ρευστότητα...

## XII-XIV

Ωστόσο, δέκα χρόνια μετά, μπορώ να κάνω το ίδιο πράγμα  
στο αμιγώς διανοητικό επίπεδο: έτσι το «παίξιν» είναι το άρι-  
στο δυνατό (D). Εφάρμοσα το παίξιμο με τις συνειδησιακές  
καταστάσεις. Κοιτάξτε! Στην περίπτωση αυτή, η απόσταση  
ανάμεσα στο εγώ του *προσώπου* και στο εγώ του ηθοποιού  
(έτσι: του προσώπου) είναι πιο αισθητή: βλέπετε, εδώ (B),  
δεν υπάρχει απόσταση, αλλά εκεί (C), έχει ήδη διανοιχτεί.  
Τώρα κοιτάξτε (D): είναι ένα πολύ διασκεδαστικό παιχνίδι:  
ιδιού ο ηθοποιός, και αυτό που είναι μπροστά του. Ας μην το  
λέμε «*ηρόσηπο*», αλλά καλύτερα «*πυρήνα*», ένα «*πύκνωμα* συ-  
γκινήσεων» του οποίου την έλξη, την επίδραση αισθάνεται ο  
ηθοποιός μπροστά του. Το κέντρο του παιζήματος έχει μετα-  
τοπιστεί, έχει προβληθεί (E), και για τον ηθοποιό αυτό είναι  
μια πολύ πραγματική αίσθηση: αυτός και αυτό που παίζει  
βρίσκονται σε απόσταση, έχει διανοιχτεί χώρος ανάμεσά τους.

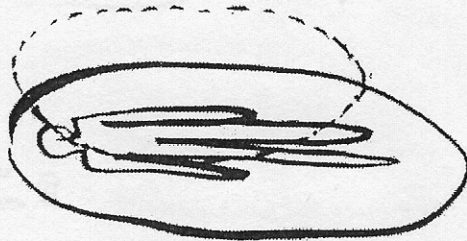
Έτσι το αποτέλεσμα είναι το εξής: στην πρώτη περίπτωση  
(*σχήμα 5*) –στα ψυχολογικά συστήματα–, ο ηθοποιός και το  
*ηρόσηπο* εξαρτώνται απολύτως από το καταγωγικό γεγονός,  
με κάτι μοιραίο, θα λέγαμε: οφείλουν να το εκπληρώσουν. Το  
καταγωγικό γεγονός οδηγεί, κατευθύνει τον ηθοποιό. Μόλις  
εφαρμόσουμε μια μικρή απόσταση (*σχήμα 7*), παρέχουμε  
στον ηθοποιό τη δυνατότητα της αυτοδιάθεσης, ή στο *ηρόση-  
πο* τη δυνατότητα να πλοηγείται, να οδηγείται. Τότε λοιπόν το  
*ηρόσηπο* έχει μια ελευθερία, μια ευκαιρία: την ελευθερία να



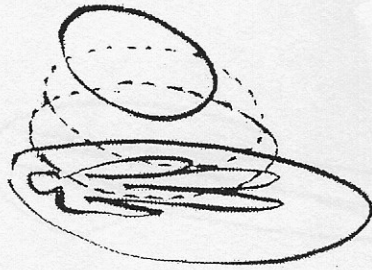
(A)



(B)



(D)

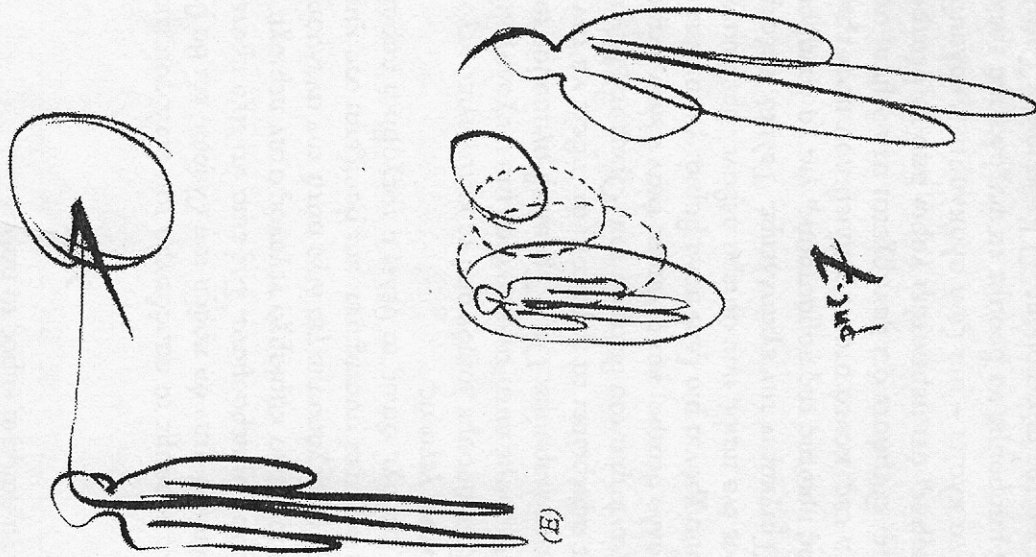


μην εξαρτάται μόνο από το καταγωγικό γεγονός, αλλά από το ίδιο. Αυτή η απόσταση ανάμεσα στον ηθοποιό ως πρόσωπο και στο *ηρώταπο* του έργου (*C, D, E*) καταλαμβάνεται από το παίξιμο – το ελάχιστο παίξιμο με την κατάσταση, με το *πρόσωπο* και το μέγιστο παίξιμο, με την προσωποποιημένη ιδέα. Ο ρόλος του ηθοποιού στη σκηνική ενσάρκωση του θεατρικού έργου αποκτά σημασία: υπερβαίνει τον ίδιο τον ηθοποιό, το *ηρώταπο* που ερμηνεύει. Εδώ (*σχήμα 5*), όλα ανήκουν στο καταγωγικό γεγονός, ο ηθοποιός είναι ο σκλάβος της στιγμής όπως ακριβώς ο Τάταρος στο *Βυθό*, εκπληρώνει το πεπρωμένο του. Μόλις παραισφρήσει η ιδέα ότι κάτι «παίζεται», διακυβεύεται, ανάμεσα στον ίδιο και στην κατάσταση του και αυτό διευρυνθεί, ο ηθοποιός μπορεί να ασκήσει κάποια επίδραση. Τότε, το πρόσωπο του ηθοποιού έχει μια δράση πάνω στο θεατρικό έργο.

Σας μίλησα με σαφήνεια γι' αυτή την εργασία όσον αφορά την ανάπτυξή της, τη λογική της, για να σας οδηγήσω στην ακόλουθη πρόταση: στα *παικτικά* συστήματα, το *πρόσωπο* δεν υποτάσσεται στην ισχύ του καταγωγικού γεγονότος, αλλά σ' εκείνη του κυρίαρχου γεγονότος· η ζώη του *πρόσωπου*, η δυναμική του, η φιλοσοφία του δεν προκαθορίζονται από το αρχικό σημείο, αλλά από το σημείο της συνάντησης.

Στην περίπτωση (I) (*σχήμα 3*), ο ηθοποιός πρέπει να κατασκευάσει το αρχικό γεγονός (*I - C*), και, προαισθανόμενος την προοπτική του κυρίαρχου γεγονότος, να εισέλθει στη δράση του ρόλου του. Στην περίπτωση (II), ο ηθοποιός κατασκευάζει (*I - D*) το ρόλο του σε συνάρτηση με το κυρίαρχο γεγονός, φαντάζεται το μέλλον, και όχι το παρελθόν, αυτό που βρίσκεται μπροστά, και όχι μέσα του. Εδώ, ο δρόμος του πηγαίνει προς τα κάτω (I), στα βάρη του υποσυνείδητου. Εδώ (II), πηγαίνει προς τα πάνω, προς τις πρώτες αλήθειες. Είναι δύο δρόμοι, δύο διαφορετικά συστήματα.

ΣΧΗΜΑ 5  
(κέντρο)



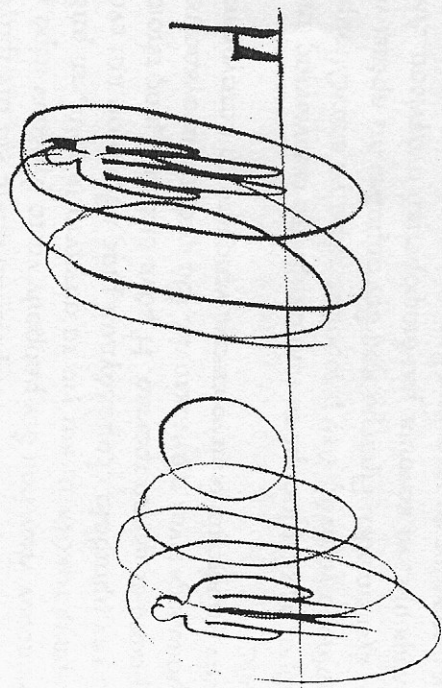
σχήμα 7

P.d.A.: Καθώς μας εξηγείτε αυτά, σκέφτομαι τη Σαρλότ, από το *Βυσσινόκηπο* – για μένα, ήταν ένα αίνιγμα, επειδή την παίζον «προς τα κάτω», αλλά με την ερμηνεία σας φωτίζεται: πρέπει να παίζεται «προς τα πάνω»...

## XIV

A.B.: Ας πάρουμε το παράδειγμα του διαλόγου της Νίνας με τον Τρέπλιεβ στην 4η πράξη του *Γλάρου*, και θα βγάλετε μόνι σας τα συμπεράσματα. Σας είπα ότι είχα προτείνει να τοποθετήσουμε το κυρίαρχο γεγονός στην περιοχή αυτής της σκηνής· ας ξεχάσουμε για λίγο αυτή την ανάλυση που ανήκει στα *παικτικά* συστήματα, και βασίζεται στο κυρίαρχο γεγονός, και όχι, όπως το θέλει η τσεχοβική παράδοση, στο καταγωγικό γεγονός.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν από το καταγωγικό γεγονός και ας τοποθετήσουμε αυτή τη σκηνή σε μια ψυχολογική προοπτική. Τι παρατηρούμε; Ότι ο Τρέπλιεβ αγαπούσε τη Νίνα, ότι της είχε αφιερώσει τα έργα του, ότι ήθελε να την κάνει την πρωταγωνίστρια του θεάτρου του. Όμως της Νίνας της άρεσε ένα άλλο θέατρο, και αγάπησε έναν άλλον άντρα. Έφυγε· έζησε δύο χρόνια μια ζωή πολύ βαριά: γνώρισε την ευτυχία· απέκτησε ένα παιδί, που ύστερα πέθανε· βρέθηκε χωρίς θέατρο, ο Τριγκόριν την εγκατέλειψε. Τελικά, επέστρεψε στον τόπο της πρώτης της παράστασης, για να ξαναβρεί θαρρείς τη νιότη της, κοντά στον Τρέπλιεβ που ήταν ερωτευμένος μαζί της. Θυμάστε ότι ξανάρχεται στη λίμνη, σαν γλάρος διαβατήρης, ότι περπατάει γύρω από το θέατρο, ότι την ακούν να κλαίει – μια ζωή ολόκληρη. Ακολουθώντας τα στάδια, μπορούμε να βρούμε τα ψυχολογικά ερείσματα της δράσης και της σύγκρουσης. Ο Κωνσταντίν Τρέπλιεβ, πάλι, αγαπούσε πάντα τη Νίνα, πένθησε για την προδοσία της και έφυγε για να τη βρει. Συνέχισε να γράφει· μετά σταμάτησε, η



κατάστασή του είναι απελπιστική, έχει βυθιστεί στη μιζέρια. Ζει στο σαλόνι του θείου του - το γραφείο του είναι πλάι στο κρεβάτι ενός ανθρώπου στο κατώφλι του θανάτου. Το σπίτι είναι διαρκώς κατειλημμένο από τους επισκέπτες. Η Πωλίνα, η μητέρα της Μάσας, προσπαθεί ακόμα να του δώσει την κόρη της. Έτσι είναι η ζωή... Μπορούμε να διαβάσουμε εδώ μια μαρτυρία για την κρίση της διάνοησης, την κρίση του θεάτρου, του 19ου αιώνα που τελειώνει, των ασθeneιών. Και πολλά άλλα ακόμα, αλλά θα πρόκειται πάντα για την τραγωδία κάποιων νέων που δεν μπορούν να τα βγάλουν πέρα με την πραγματικότητα, και για τη συνάντησή τους, τη ρήξη τους, την αμοιβαία εξομολόγηση μιας ηθολογίας και ενός συγγραφέα σε φόντο τραγικό. Η μόνη διέξοδος μιας τέτοιας «κατρακύλας» είναι η αυτοκτονία. Θα φτάσετε αναγκαστικά εκεί εάν χτίσετε το κείμενο εκκινώντας από το καταγωγικό γεγονός!

Τώρα, ας εξετάσουμε τα ίδια συμβάντα εκκινώντας από το κυρίαρχο γεγονός. Δεν μπορούμε τώρα να επανέλθουμε σε ό,τι έχει ειπωθεί. Πράγμα που δεν σημαίνει ότι πρέπει να το καλύψουμε, να κάνουμε μια διαφορετική ανάγνωση. Αλλά δεν μπορούμε να χτίσουμε βασισμένοι σ' αυτό ούτε τους ρόλους, ούτε το παίξιμο. Πρέπει να επιστρέψουμε στο αρχικό μας θέμα: στους ανθρώπους του θεάτρου, στους καλλιτέχνες, στον συγγραφέα Τρέπλιεβ και στην ηθοποιό Ζαρέτσαγια, και, κυρίως, στο νόημα της δημιουργίας. Πρέπει να μιλήσουμε γι' αυτό που στηρίζει τη ζωή των δημιουργών, για κάτι τελείως διαφορετικό. Αυτό που αποκαλούμε έρωτα και πίστη δεν υπάγεται πλέον στο υλικό, αλλά στο εννοιακό, όχι στο συγκεκριμένο, αλλά στο αφηρημένο. Πράτουμε με αφηρημένες κατηγορίες, που είναι οι ίδιες συγκεκρισιακά *αντικείμενα*<sup>16</sup> παιζίματος. Απλώς, μας δίνονται διαφορετικά: η αντίληψή μας για τα *αντικείμενα* αυτά βρίσκεται μπροστά μας.

*for*

**Μ.Κ.:** Μήπως μπορείτε, με ένα παράδειγμα, να μας μεταδώσετε, σε σχέση μ' αυτή τη σκηνή που είναι πολύ συγκεκριμένη για μας, τι εννοείς με τον όρο «αφηρημένες κατηγορίες»; Αυτές οι αφηρημένες κατηγορίες ορίζονται, είναι δυνατό να οριστούν, ορίζονται σε σχέση με κάποιες εικόνες, ορίζονται άραγε σε σχέση με κάποια κείμενα, με κάποιες μεταφορές...; Πώς προσδιορίζονται αυτές οι αφηρημένες κατηγορίες;

**Α.Β.:** Σε σχέση με κάποιες ιδέες! Προσδιορίζονται σαν εικόνες. Φυσικά, πρέπει κανείς να προχωρήσει σε μια ολική επανάσταση του εαυτού του, να αποσχιστεί από το καθημερινό, από το αγκυροβόλημα. Αν η εικόνα της ιδέας - ο έρωτας δημιουργεί την τέχνη - δεν λειτουργεί συγκινησιακά στην ατομικότητα, στην προσωπικότητα του ηθοποιού, δεν θα μπορούμε να παίξει. Αυτό το παίξιμο απαιτεί ποιητές. Αλλιώς, ο ηθοποιός θα μας αντιγυρίσει: «Όχι, αυτό δεν το καταλαβαίνω... Όμως τη βιογραφία του Τρέπλιεβ, μάλιστα, αυτή την καταλαβαίνω...» «Φυσικά, τον καταλαβαίνετε τον Τρέπλιεβ, κανένα πρόβλημα... Θέλετε να παίξετε την τραγωδία της κατάστασης ενός ανθρώπου που ανήκει σ' αυτόν τον κόσμο, ενώ εγώ σας ζητάω να μιλήσετε για την τέχνη - να παίξετε την τραγωδία της κατάστασης του καλλιτέχνη στην τέχνη, αυτό είναι κάτι τελείως διαφορετικό».

**Μ.Κ.:** Θα ήθελα να μάθω εάν, στον δεύτερο άξονα, το κείμενο γίνεται το εραλτήριο για να τεθεί η ίδια η ουσία του ζητήματος, ενώ στον πρώτο, το κείμενο, τα *πρόσωπα* γίνονται η ταύτιση - στον δεύτερο, γίνονται το πέρασμα, το εραλτήριο για έναν άλλο τόπο στον οποίο αναφέρθηκε πριν από λίγο...

**Α.Β.:** Ναι, νομίζω ότι αυτή είναι η απάντηση. Η σκηνή ανάμεσα στον Τρέπλιεβ και στη Νίνα, όπως τη διηγήθηκα, δεν μπορεί να επιτελεστεί παρά μόνο μέσω του χώρου του λό-

γιναι· διότι τότε τη δράση την περιέχει ο λόγος, και όχι ο ψυ-  
χισμός και η βίωση των καταστάσεων.

*βίωση (βιωσιμότητα)*  
*παρασιότητα*

Υ.Σ.: Θα ήθελα να μάθω εάν σας έχει ήδη τύχει να χρησιμοποιήσετε ένα σύστημα όπου υπήρχαν αυτές οι δύο μορφές, η μία σαν απάτη, όπως στο *grompe-I'oeil* — δηλαδή η κατάσταση, ο κύκλος, αλλά όπου η ουσιαστική δράση θα περνούσε προς τα έξω. Ο Γκροτόφσκι έλεγε στην Ποντεντέρα ότι υπάρχει καταρχάς μια ιστορία επί σκηνής, μια κατάσταση την οποία προσφέρουμε στο κοινό. Ενώ η αληθινή δράση δεν συμβαίνει μέσα στον κύκλο, αλλά έξω από αυτόν. Και αυτά τα δύο επίπεδα φαίνεται να λειτουργούν στο ίδιο πλαίσιο, στην ίδια παράσταση...

Μ.Κ.: Ναι, αλλά πρέπει να διευκρινίσουμε κάτι... Ο Γκροτόφσκι μιλούσε για την κρυμμένη εξελικτική διαδικασία του ηθοποιού, όχι για το αποτέλεσμα.

## XV

Α.Β.: Η μετάβαση από τα συστήματα του συναισθήματος στα άλλα είναι εξαιρετικά πολύπλοκη. Σε μια απροετοίμαστη συνείδηση, αποβαίνει καταστροφική. Όλος ο πολιτισμός, όλη η ηθική ανάγονται στο εσωτερικό, στο ψυχικό. Και ο πολιτισμένος, καλλιεργημένος σύγχρονός μας άνθρωπος είναι έτσι φτιαγμένος. Ιδού το *εφθαλτήριο!* Να φτιάξεις έναν εντελώς διαφορετικό ηθοποιό. Οι δουλειές μου περιείχαν πάντοτε θραύσματα μιας άλλης, μιας πνευματικής σκηνικής ύπαρξης· όμως πάντα ενορατικά, δίχως υπολογισμό ή προμελέτη. Γιατί η σκέψη πολλαπλασιάζει τη δυσκολία. Μια ακραία δυσκολία. Πρώτα αμγώς αυτό (1 - Α), έπειτα αμγώς εκείνο (1 - Β), με συνοχή. Σ' αυτό έχω αφοσιωθεί — προπάντων τον τελευταίο καιρό. Αλλά πέρασα πολλά χρόνια — σχεδόν επτά

2  
χρόνια— στο *ρυθμιστικό διάλυμα*: όλη η δουλειά μου πάνω στον Πιραντέλλο. Το *ρυθμιστικό διάλυμα* είναι σαν ανάσα. Γιατί όταν το διασχίσεις περνάς στο οριακό, σε ένα σύστημα παιξίματος ακραίο, καθαρό, αμιγές. Εκεί συνάντησα τον Πλάτωνα, το αρχαίο ελληνικό δράμα, τον Μολιέρο.

Υ.Σ.: Στην πραγματικότητα, κάτι τέτοιο συνίσταται στο να δημιουργείς την ψευδαίσθηση ότι ασχολείσαι με τον πρώτο κύκλο, ενώ πραγματεύεσαι τον δεύτερο...

Α.Β.: Η ψευδαίσθηση είναι τελείως άλλο πράγμα. Όποιος μιλάει για παίξιμο μιλάει για ψευδαίσθηση, κυρίως στον Πιραντέλλο.

## XVI

Ρ.Α.: Στα αποσπάσματα που μας δείξατε χθες, ανακάλυψα διάφορες ποιότητες της δουλειάς. Και τώρα μου είναι σαφές ότι οι σχέσεις των ηθοποιών μεταξύ τους ήταν διαφορετικής φύσης, και κατά συνέπεια διαφορετικής ποιότητας. Το ίδιο συνέβαινε και με τη δομή, με το υλικό του αυτοσχέδιασμού;

Μ.Κ.: Πολύ ενδιαφέρον αυτό το σημείο. Τι δούλεψες με τους ηθοποιούς σου σε κάθε φάση της εργασίας πάνω στο διάλογο; Πώς, με ποια μέσα διυλίστηκε το υλικό; Και για να φτάσεις σ' αυτή τη «διαφορετική ποιότητα», εξακολουθείς να δουλεύεις με αυτοσχέδιασμό ή υιοθετείς κάποια άλλη πρακτική ώστε να φτάσεις στο καθαρό σχεδιασμο;

Α.Β.: Η βάση αυτών των εργασιών είναι η *σπουδή*. Με αφετηρία τη *σπουδή* μπορούμε να προχωρήσουμε στο *σκληρό* κείμενο\*.



M.K.: Μπορείς να διευκρινίσεις τι είναι η σπουδή; Η σπουδή στο επίπεδο της συζήτησης, της θεωρίας;

A.B.: Γιατί; Όχι, είναι απλώς μια πρακτική.

M.K.: Μετασηματίζεις αμέσως τη σκηνή σε παίξιμο; Αυτό κάνουν;

A.B.: Όχι, η σπουδή είναι μια πολύ ιδιαίτερη μέθοδος. Είναι η διερεύνηση μιας σκηνής μέσω της δράσης. Η σπουδή εφαρμόζεται περισσότερο σε κείμενα με ψυχολογικό περιεχόμενο.

R.A.: Πρόκειται γι' αυτό που ονομάζετε «ενεργητική ανάλυση»;

A.B.: Συγγνώμη; Δεν καταλαβαίνω τι λέτε...

R.A.: Το είπατε αυτό μιλώντας για τη σπουδή...

A.B.: Αυτή η έκφραση, η «ενεργητική ανάλυση» δεν ανήκει στο λεξιλόγιό μου, γι' αυτό θα ήθελα να γίνει πιο ακριβής η ερώτησή σας...

R.A.: Είπατε ότι ο Στανισλάβσκι ήταν η αφητηρία της σπουδής, και προσθέσατε ότι η ανάλυση γινόταν μέσα στη δράση, ότι μ' αυτή την έννοια, ίσως, ήταν «δραστηκή, ενεργητική»<sup>17</sup>.

A.B.: Φανταστείτε ότι καθόμαστε και αναλύουμε, αναλύουμε... Τι κάνουμε; Αυτό είναι θέατρο ή σεμινάριο; Δεν μπορούμε να αναλύουμε για να αναλύουμε. Στο θέατρο, αναλύουμε για να παίζουμε. Εάν υπάρχει «ενεργητική» ανάλυση, αυτό υπονοεί ότι υπάρχει και «παθητική» ανάλυση! Οι φιλόλογοι, οι κριτικοί λογοτεχνίας κάνουν παθητική ανάλυση.

Αλλά όταν χρησιμοποιούμε την ανάλυση στο θέατρο, τότε πρέπει υποχρεωτικά να περιέχει μια «ενεργητική» παρόρμηση, να έχει ένα διαφορετικό περιεχόμενο, πάντοτε ενεργητικό! Δεν μπορούμε να αναλύουμε έτσι, για το τίποτα! Αν παίρνουμε ένα κείμενο και λέμε ότι έχει αυτή ή εκείνη τη δομή, το κάνουμε φυσικά για να προχωρήσουμε αμέσως στο παίξιμο. Θέλω πραγματικά να γίνω απολύτως κατανοητός. Διότι βλέπω συχνά πως οι Γάλλοι έχουν μια παθητική σχέση με το θέατρο, έναν στατικό διανοουμενισμό, ή προβολές της λογικής. Άλλωστε εμείς στην πατρίδα μου έχουμε μια άλλη λέξη για την ανάλυση, λέμε «διασαφήνιση»<sup>18</sup>! Θα προσπαθήσω να γίνω κατανοητός. Ας φανταστούμε ότι είχαμε επιλέξει ένα κείμενο για ανάλυση, για διασαφήνιση. Αλλά μόλις προχωρήμε στη σκηνική πραγμάτωσή του, αυτή δεν έχει πια καμία σχέση με την αρχική μας ανάλυση. Η ανάλυση ενός κειμένου είναι μια τεχνική στην οποία καταφεύγουμε για να μας ωθήσει στο παίξιμο. Αν αυτή η τεχνική δεν είναι προσανατολισμένη προς το παίξιμο, δεν χρειάζεται καν να λέμε ότι είναι μια ανάλυση για το θέατρο. Είναι πολύ σημαντικό να καταλάβουμε: έχουμε ένα κείμενο, το αναλύουμε, και αποκτάμε ένα ισοδύναμο αυτού του κειμένου. Όμως δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα ισοδύναμο όσο δεν δρα πάνω μας. Πάραμε αυτό το δομικό ισοδύναμο και το μετασηματίζουμε: έχουμε τώρα μια παράσταση, ένα ρόλο, ένα διάλογο, μια σκηνή. Και τώρα το κείμενο δεν υφίσταται πια ως λογοτεχνία, αλλά ως θεατρική παράσταση. Η ανάλυση είναι πάντα ενεργητική!

Είπα ότι οι ηθοποιοί κάθονται όπως εμείς, αυτή τη στιγμή, σ' έναν κύκλο (αυτό λέγεται «πρόβα στο τραπέζι»)· συζητάνε, καλλιεργούνται όσον αφορά τους ρόλους. Όταν έρχεται στην πρώτη πρόβα, ο ηθοποιός δεν έχει καμιά καλλιέργεια όσον αφορά το ρόλο: ούτε ως προς το περιεχόμενό του, ούτε ως προς τα συναισθήματα – δεν γνωρίζει τον συγγραφέα, την

διάτυπη  
δράση

ιστορία της λογοτεχνίας, το πολιτισμικό πλαίσιο. Μετά το «μη ενεργητικό» πέρασμά του από το τραπέζι, φαίνεται πως τα έχει μίθει. Πρέπει να περάσει στη σκηνή. Και το κάνει. Αλλά δεν ξέρει τίποτα πια! Και πρέπει να ξαναχτίσουν όλα απ' την αρχή· ο ηθοποιός αγνοεί τα πάντα για τον συγγραφέα, για όσα λέει, δεν ξέρει πού πηγαίνει – τα έχει ξεχάσει όλα. Η κατάσταση αυτή επαναλαμβάνεται με εξαιρετικό ζήλο. Οπότε, για να παρακαμφθεί το πέρασμα από το τραπέζι, προτάθηκε η μέθοδος της «ανάλυσης-δράσης»: με τη βοήθεια μιας ειδικής μεθόδου – της *σπουδής* –, προχωράμε στην ανάλυση, στη διασαφήνιση του κειμένου, μ' άλλα λόγια αναζητάμε ένα λειτουργικό ισοδύναμό του, και αποκαλύπτουμε μια δομή που να διαθέτει μια δύναμη, μια δυναμική ικανή να δράσει πάνω μας. Τότε δρουν ξαφνικά η ίδια η δομή, η ίδια η ανάλυση. Η προετοιμασία δεν κράτησε δέκα μέρες, αλλά δέκα λεπτά. Ο ηθοποιός βρίσκεται στη σκηνή· δεν διαβάζει το κείμενο με τα οινόπληρά του, αλλά με τα πόδια του – πράγμα αισθητά διαφορετικό! Και η ανάνηψη κρατάει όσο μπορούμε χωρίς να λήμε ψέματα στον εαυτό μας· ακούμαστε στο λίγο. Την επόμενη μέρα κάνουμε λίγο παραπάνω, και προχωράμε έτσι από μέρα σε μέρα. Τα έργα τα διαβάζουν πλέον τα πόδια μας. Μ' αυτή την έννοια μπορούμε να μιλάμε για «ενεργητικότητα»! Η δράση, η δράση καθαυτήν, περιέχει πλέον μια πληροφορία· μια πληροφορία πρακτικής, θεατρικής υφής – για τον ηθοποιό και όχι για τον ερευνητή. Είκοσι μέρες αργότερα, ο ηθοποιός ξέρει το κείμενό του, αλλά το ξέρει για να το παίξει, μπορεί να παίξει. Νά λοιπόν, σας έδωσα μια πολύ απλή περιγραφή της μεθόδου. Το έργο, φυσικά, είναι ακόμη ψπλαφίσματα, γεμάτο λάσκιαράφια, είναι ακόμη γεμάτο ψπλαφίσματα, γεμάτο λάσκιαράφια, είναι ακόμη γεμάτο ψπλαφίσματα, γεμάτο λάσκιαράφια. Από το φαντασιακό του σχεδιάσματος (διασαφήνιση) <sup>not clear</sup> πήμε προς το έργο, μέσω της διόρθωσης (το σωστό πράγμα). Όπως ο ζωγράφος στο καβαλέτο του προχωράει από

τη *σπουδή* στον καμβά, ο ηθοποιός βάζει ολοένα και περισσότερο ακρίβεια στη δουλειά του: στο κείμενό του, από το οποίο απαλείφει λίγο λίγο τις αυτοσχέδιες στιγμές, και το οποίο τείνει ολοένα και περισσότερο στο *σκληρό* κείμενο· στις δράσεις, τις οποίες προσεγγίζει ολοένα και περισσότερο στο στόχο τους και στη σύνθεση του έργου· στο στήσιμο στο χώρο, το οποίο το εφηύρε ελεύθερα, και αποκτά τότε όλο το ανάγλυφό του – το ανάγλυφο της μελλοντικής παράστασης. Έτσι προχωράει ο ηθοποιός από τη *σπουδή* στην παράσταση.

Ο αυτοσχεδιασμός πάλι είναι πιο ελεύθερος από τη *σπουδή*. Μπορούμε να πούμε ότι στη *σπουδή* ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει. Δεν είναι λάθος. Αλλά η *σπουδή* θα παραμείνει η ίδια παντού, συμπεριλαμβανομένης της Αφρικής. Είναι πάντοτε μια γεωγραφία, ένας χάρτης του έργου, κι αυτόν το χάρτη ακολουθούμε. Τον ακολουθούμε αυτοσχεδιάζοντας. Ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να είναι κάτι τελείως διαφορετικό! Στη *σπουδή*, η δράση αναπτύσσεται παράλληλα, διότι εδώ «μελετάμε το έργο μέσω της δράσης», και η δράση προκύπτει από το κείμενο του συγγραφέα όπως από έναν γεωγραφικό χάρτη. Στον αυτοσχεδιασμό, ο ηθοποιός συνθέτει μια δράση σε ένα δοσμένο θέμα. Ενώ στη *σπουδή* ο ηθοποιός οφείλει να ακολουθεί σχολαστικά το χάρτη, στον αυτοσχεδιασμό ξαναγράφει τη δράση. Στη *σπουδή*, ο ηθοποιός έχει μια μόνο ελευθερία, το κείμενο. Στον αυτοσχεδιασμό, έχει δύο: συνθέτει μια δράση σε ένα δοσμένο θέμα και δημιουργεί τα λόγια αυτής της δράσης. Δεν είναι το ίδιο.

**Μ.Κ.:** Στο Μπανιολέ<sup>19</sup> το κείμενο των ηθοποιών ήταν όλο αυτοσχεδιασμός; Ήταν το δικό τους κείμενο; Ή το δικό σου κείμενο, ή το κείμενο ενός άλλου συγγραφέα; Επίσης, όταν παίρνεις μέρος σε ένα πείραμα τέτοιου τύπου, πώς προσατολίζεις στη συνέχεια τη δουλειά; Γιατί το κείμενο του

ανάπτυξη  
για δράση

Το σχέφ δεν φαίνεται καθόλου στις εργασίες αυτές. Θα ήταν πιο σωστό να μιλούσαμε για το «από κάτω κείμενο» των ηθοποιών...

**A.B.:** Ασφαλώς, είναι μεγάλο πρόβλημα! Για να αισθανθεί άνετα, ο ηθοποιός πρέπει να αυτοσχεδιάσει μεγάλα κομμάτια του κειμένου, σχεδόν όλο το κείμενο – ο αυτοσχεδιασμός πρέπει να ξεκινάει από τον δικό του κόσμο, πρέπει να είναι προσωπικός. Αυτό είναι αναγκαία συνθήκη. Ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει με βάση την προσωπική του ιστορία, που πρέπει να είναι ανάλογη με εκείνη του ρόλου. Αυτή την κατάσταση προσομοίωσης την ονομάζω «μεικτή». Όπως στην τεχνική εκπομπής της φωνής στη μεσαία έκταση – η μεικτή θέση είναι η θέση της φυσικής φωνής! Και τώρα προστίθεται ένα άλλο πρόβλημα: ο ηθοποιός μπορεί να προχωρήσει και να «αποκαθάρει» γρήγορα τον αυτοσχεδιασμό του; Φυσικά, όταν σε πρώην φάση ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει μεγάλα κομμάτια του κειμένου, δεν διαμαρτύρομαι, ωστόσο μπορεί να αναστείλω μία από τις ελευθερίες του. Αλλά προς μια μόνο κατεύθυνση: αν δεν είναι πια ελεύθερος ως προς τις δομικές δράσεις, δεν μπορεί να αγγίξω την ελευθερία του ως προς το κείμενο. Οπότε περιμένω. Διακρίνουμε έτσι δύο μέρη ελευθερίας: τη *σπουδή* και τη δυνατότητα να αυτοσχεδιάσεις ένα κείμενο και, δεύτερη φάση, το κείμενο πρέπει να «αποκαθαρθεί» από τον αυτοσχεδιασμό, και η *σπουδή* πρέπει να μεταχρηματιστεί συγκεκριμένα σε σκηνή και σε *σκληρό* κείμενο. Είναι δύσκολο να ξεκινήσεις τη *σπουδή*! Προτείνω να ξεκινήσει κανείς με τον αυτοσχεδιασμό – τι σημαίνει αυτό; Από τη φαντασία σε ένα δοσμένο θέμα στο καταγωγικό γεγονός. Έτσι ο ηθοποιός, αυτοσχεδιάζοντας, εισάγεται στη δράση. Όταν επιτέλους νιώσει ότι έχει ενταχθεί στη δουλειά, αρχίζει να δρα μέσω της *σπουδής*. Όταν έχει εξαντλήσει όλες τις δυνατότητες της *σπουδής*, περνάει στο κείμενο του συγγραφέα.

Μια σκηνή, ένας διάλογος όπως αυτά εδώ, περιλαμβάνουν τρία μέρη ελευθερίας: τον αυτοσχεδιασμό, τη *σπουδή*, το κείμενο. Δεν δείχνουμε ποτέ μια *σπουδή* στο κοινό. Δεν έχει τέτοια δύναμη: είναι εφήμερη, είναι απλώς μια μέθοδος. Αλλά στις πρόβες του Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε, στο Τσέντρο Τεάτρο Ατενέο [Centro Teatro Ateneo] της Ρώμης, και έπειτα στις παραστάσεις που ακολούθησαν, αυτά τα τρία μέρη ελευθερίας μάς επέτρεψαν να κάνουμε είκοσι πρόβες. Είκοσι παραστάσεις-*σπουδές*.

**M.K.:** Μπορείς να προσδιορίσεις συγκεκριμένα ποια δομή προτείνεις στους ηθοποιούς σου;

**A.B.:** Το έκανα ήδη όταν σάς ανέλυσα την 4η πράξη του *Γλάρου*.

**M.K.:** Δηλαδή;

**A.B.:** Για τη *σπουδή* είναι υποχρεωτικό να προσδιορίσουμε το καταγωγικό και το κυρίαρχο γεγονός. Πρέπει να βρούμε μέσα στο κείμενο μία ή δύο αρθρώσεις. Έτσι ότι ανάμεσα στο καταγωγικό γεγονός και στο κυρίαρχο γεγονός, στο κείμενο του συγγραφέα, υπάρχουν πέντε. Δεν είναι απαραίτητο να τις βρούμε όλες.

**M.K.:** Τι εννοείς με τον όρο «άρθρωση»; Μια σύγκρουση, μια μετάβαση μέσα σε μια σκηνή, μια άλλη κατάσταση;

**A.B.:** Κοιτάξτε το σχέδιο (*σχήμα 4 (7)*)! Έτσι παρασταίνεται. Αυτό ονομάζουμε άρθρωση. Η αρχή, το καταγωγικό γεγονός, ο κόμπος (ή «άρθρωση»), κι έπειτα δύο άλλα μέρη. Αυτά είναι η σύνθεση.

**Y.C.:** Τι οδηγίες δίνετε για τον αυτοσχεδιασμό;

**A.B.:** Την καλύτερη –και πιο παράδοξη– διατύπωση για τον αυτοσχεδιασμό τη βρήκα σε ένα θεατρικό έργο ενός σοβιετικού συγγραφέα, του Ε. Ραντζίνσκι, το *Τώρα παίζουμε θέατρο*. Ένα ηρώδιο λέει σ' ένα άλλο: «Οραία, τώρα αρχίζουμε να παίζουμε τον αυτοσχεδιασμό απ' έξω». Οι αυτοσχεδιασμοί πρέπει να έχουν πολύ πιο αυστηρή δομή από τη *σπουδή*, αλλιώς είναι αδύνατοι.

**HELENE RATAROT:** Στις *σπουδές* πάνω σε ένα κείμενο, είναι δύσκολο να αυτοσχεδιάσεις το λόγο του συγγραφέα, και στο τέλος γίνεται πάντα το ίδιο: όλοι λένε ό,τι να 'ναι και όπως να 'ναι. Όταν ο ηθοποιός είναι μόνος στη σκηνή, είναι πιο καθαρό, μπορεί να βρει την ελευθερία του ολομόναχος αυτοσχεδιάζοντας, να την εκδηλώσει με τις σωματικές κινήσεις, ή με τις κινήσεις του κειμένου, είναι δικό του θέμα να το ψάξει. Παρατήρησα στους αυτοσχεδιασμούς με το κείμενο του συγγραφέα ότι το μόνο που έκαναν οι ηθοποιοί ήταν να προβάθρουν τις συγκινησιακές κινήσεις των *προσώπων*, ενώ η σκέψη δεν προχωρούσε καθόλου σχεδόν. Υπάρχει συγκίνηση, αλλά δεν γίνεται κανένα παιχνίδι της διάνοιας πάνω στο κείμενο.

**A.B.:** Όπως ακριβώς ένας άνθρωπος που κοιτάζει έναν καθρέφτη βλέπει να εμφανίζεται μπροστά του ένα είδος αντικατοπτρισμού του εαυτού του, η ιστορία του ήρωα είναι η αντανάκλαση της προσωπικής ιστορίας του ηθοποιού – βρίσκεται στις αντανακλάσεις του καθρέφτη.

**H.P.:** Αναφερόμουν στο χώρο ελευθερίας του ηθοποιού στη σωματική δράση... Θα ήθελα τώρα να θέσω μια ερώτηση για τη γλώσσα του ηθοποιού ως προσώπου. Αν ένας ηθοποιός αναπαράγει το κείμενο ενός συγγραφέα με ποιητική γραφή όπως ο Τσέχov, για παράδειγμα, έχει αληθινό ύψος. Αλ-

λά εάν στις ίδιες δομές επινοεί τη δική του γλώσσα! Η λέξη και η σκέψη αντιφάσκουν με την παρορμητική σωματική δράση: να παίζεις και ταυτόχρονα να σκέφτεσαι τις λέξεις, ενώ παράλληλα η σωματική δράση μπορεί να γίνει εντελώς παρορμητική...

**M.K.:** Τι ψάχνει ο ηθοποιός, τι ψάχνεις εσύ σ' αυτή την αντιπαράσταση; Στην αντιπαράσταση με το κείμενο που επινόησε ο συγγραφέας, κυρίως όταν η γλώσσα είναι η γαλλική, που είναι πιο καρτεσιανή από τις άλλες, που περιέχει πιο πολύ διανοητικό παιχνίδι από άλλες; Ποιο είναι το υλικό βάλυσης της πορείας του ηθοποιού;

**A.B.:** Καταρχάς, η *σπουδή* εξερευνά τη δράση, όχι το κείμενο. Κατά δεύτερο, η ύλη του θεάτρου είναι η δράση. Τρίτο, σε κείμενα όπως τα έργα του Τσέχov, η δράση τοποθετείται στον ψυχολογικό ιστό και το κείμενο συνοδεύει –όπως συνοδεύει η μουσική– τη δράση.

**M.K.:** Όταν λες «κείμενο», για ποιο κείμενο μιλάς; Για μένα, δεν μπορεί να είναι παρά το κείμενο του ηθοποιού...

**A.B.:** Όταν λέω «κείμενο», μιλάω για το κείμενο του έργου, του συγγραφέα.

**M.K.:** Τότε, αυτοσχεδιάζουμε πάνω στη δράση, όχι πάνω στο κείμενο του συγγραφέα;

**A.B.:** Δεν είναι ακριβώς έτσι.

**M.K.:** Πότε ακριβώς παρεμβαίνει το κείμενο του συγγραφέα; Θα ήθελα να το διευκρινίσεις.

**A.B.:** Ο ηθοποιός έχει μελετήσει μια συγκεκριμένη ψυχολογική δράση, την έχει αναλύσει, και τώρα πρέπει να τη νιώσει, να την επιτέλεσει. Έχει κάνει το ίδιο πράγμα για τη σύνθεση του κειμένου και τώρα πρέπει να τη συνοδεύσει. Είναι σαν μια μουσική συνοδεία.

**M.K.:** Η συνοδεία, το ακομπανιαμέντο, είναι τα δικά του λόγια;

**A.B.:** Όχι, είναι τα λόγια του κειμένου που έχουν ελευθερωθεί με τον αυτοσχεδιασμό.

## XVII - XIX

**M.K.:** Μπορείς να μας πεις, πολύ απλά, τι εννοείς όταν λες «ψυχολογικό παίξιμο», «ψυχικό παίξιμο», «αίσθηση», «συναίσθημα», και «συγκίνηση» – όρο που χρησιμοποιείς πιο σπάνια;... Η «συγκίνηση» είναι κάτι πολύ παράξενο για τον σκηνοθέτη, δεν τολμάει να αγγίξει τη «συγκίνηση» του ηθοποιού, γιατί πιστεύει ότι έτσι θα εξαπολυθούν στερεότυπα. Εγώ, για παράδειγμα, απεχθάνομαι τη λέξη «συγκίνηση»... Ποτέ δε θα την έλεγα!

**A.B.:** Συμφωνώ. Όλες αυτές οι λέξεις, στην καθημερινή γλώσσα, είναι συνώνυμες, παρότι καλύπτουν διαφορετικές έννοιες: όταν λόγου χάριν χρησιμοποιώ τη λέξη «διάθεση» [настроение (ναπτροένιε)], ή «ατιμόσφαιρα» – αυτές είναι δύο λέξεις πολύ κοντινές σημασιολογικά, όμως, παρ' όλα αυτά, η διάθεση είναι η τονικότητα στην οποία έχει «κουρδιστεί»<sup>20</sup> η ψυχή – μια «ψυχική κατάσταση». Ο ηθοποιός δρα διαμέσου μιας σφαίρας. Η ατιμόσφαιρα είναι μια σφαίρα: η τέχνη να αναγκάζεις το συναίσθημα να λάβει σφαιρική μορφή. Να παίζεις τις κωμωδίες του Τσέχοφ σημαίνει να «παίζεις» με την ατιμόσφαιρα, τη διάθεση. Και όταν λέω «συγκίνηση», μι-

λάω για κάτι σφαιρικό, όχι για «κάποιο πράγμα», αλλά για ένα σύνολο: ένα ολικό συναίσθημα.

Συχνά χρησιμοποιώ τους όρους με μη επιστημονικό τρόπο: μπορώ μόνο να σας πω με ποιο αίσθημα τους χρησιμοποιώ. Όταν μιλάω για μια δράση που τοποθετείται στην ψυχολογία ή, πιο σωστά, στον ψυχισμό, δεν υποδηλώνω πια μια σφαίρα, αλλά ένα διάλυμα: μια κάποια κατεύθυνση. Ένα βέλος, μια γραμμή. Αν η ατιμόσφαιρα αρχίσει να δρα, είναι ένας κώνος. Πρέπει να συμπυκνώσουμε τη σφαίρα σε ένα σημείο, να την κατευθύνουμε σαν μια ακτίνα φωτός, είναι κάτι διαφορετικό.

Όταν λέω «ψυχισμός», μιλάω για την εργασία του υποσυνείδητου: για το υποσυνείδητο που δρα, που βρίσκεται εν δράσει. Είναι κάτι μυστικό, που είναι δύσκολο να κυριαρχήσεις πάνω του, που ξαφνικά δρα. Θυμίζει κύμα που σαν καλεσμένος ανοίγει την πόρτα σου, ή σαν καταρράκτης καταστρέφει, μπαίνει σε δράση.

Όταν μιλάω για τη δράση μιας σφαίρας, ή ενός τόξου, υπάρχει μια διαφορά. Άλλοτε η σφαίρα είναι στατική, και τότε η αρχή είναι πώς να μεταδώσεις κάτι μέσω αδρανών μαζών σε εκκρεμότητα: άλλοτε ετούάζεται, μετασχηματίζεται σε κώνο: τότε γίνεται δυναμική.

**M.K.:** Αυτό είναι φανερό στην παράσταση του έργου *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Εάν ξέρεις να βλέπεις κάθε *πρόσωπο*, μπορείς να πεις: σ' αυτό το απόσπασμα, δρα μέσω της ατιμόσφαιρας, και σ' εκείνο μέσω της κατεύθυνσης, του προσανατολισμού.

**A.B.:** Απολύτως. Σε όλο το φινάλε, για παράδειγμα, δρα το υποσυνείδητο. Ο ηθοποιός μπορεί να πάρει το χρόνο να υπαγάγει το βέλος στη θέλησή του ή στη νόσή του, ή να σταματήσει κάθε έλεγχο – το αποτέλεσμα δεν είναι το ίδιο: εξακολουθεί να δρα, αλλά μέσα στις συμφορές του κυρίαρ-

χου γεγονότος, η διάνοιά του δεν έχει πια τη δύναμη να οδηγήσει τη συναισθημάτά του.

Υ.Σ.: Αυτά τα θραύσματα ψυχισμού ή ατιμόσφαιρας είναι εγγεγραμμένα στο κείμενο του συγγραφέα;

Α.Β.: Τα ανακαλύπτω στο κείμενο του συγγραφέα... μ' όλο που κάποιες φορές νομίζω πως επινωώ μάλλον παρά ανακαλύπτω...

Υ.Σ.: Στον Τσέχοβ, πολύ συχνά, το επίπεδο της συνείδησης είναι όπως στον υπνοβάτη, είναι μια δομή ονέρου· η γλώσσα δεν είναι η γλώσσα του ασυνείδητου, ούτε της συνείδησης, μα κάτι ανάμεσα στις δύο...

Α.Β.: Στον Τσέχοβ, υπάρχουν «τρεις τόνοι»<sup>21</sup> νόησης, Μπρωτά και μη-ονείρου! Η δράση εξελίσσεται μέσα στην ατιμόσφαιρα, αυτή μεταδίδει την αισθαντικότητα των *προσώπων*. Ωστόσο, τον περισσότερο καιρό, τοποθετείται στο επίπεδο της διάνοιας· τα *πρόσωπα* – και εδώ γίνεται φανερός ο «ειρωνισμός»– κάνουν χιούμορ. Και, αν τα *πρόσωπα* έπαιαν να διασκεδάζουν με τις σκέψεις και τις ψυχικές καταστάσεις τους, θα είχαμε ένα άλλο θέατρο, ένα άλλο ύφος. Υπάρχει διαρκώς ειρωνεία· όλα τα *πρόσωπα* –όλα– οφείλουν να αστερευτούν. Ο Τρέπλιεβ, πριν αυτοκτονήσει, λέει μια φράση πολύ πνευματώδη: «Θα 'ναι κρέμα να τη δεις κανείς στον κήπο και να το πει της μητέρας μου. Αυτό θα την επίκρανε πολύ». Κι αμέσως μετά, ανοίγει την πόρτα και «Μπαμ!».

Υ.Σ.: Διάβασα σε ένα κείμενο της Ναταλί Σαρώτ –που άλλωστε είναι ρωσικής καταγωγής– ότι ο Τσέχοβ δεν έγραφε στη γλώσσα που μιλάμε, αλλά στη γλώσσα που σκεφτόμαστε.

## XX

Μ.Κ.: Καταλαβαίνω ότι χρησιμοποιείς δύο έννοιες της λέξης «αντικείμενο». Μπορείς να τις ορίσεις<sup>22</sup>;

Α.Β.: Η λέξη «αντικείμενο» (*предмет* (πρεντιμέτ) υποδηλώνει ενός είδους ανεξαρτησία σε σχέση με αυτόν που το κοιτάζει: μοιάζει να είναι το αντικείμενο καθαυτό. Αλλά πώς να υποδηλώσεις όλα αυτά τα αντικείμενα συνολικά, μαζί, με μια μόνο λέξη; Θα ήταν σ' αυτή την περίπτωση πιο σωστό να λέγαμε *αντικείμενα οδβεκτ* (ομπιέκτ). Και όταν λέω *αντικείμενο*, ξέρω από τη θεωρία και την πρακτική της χρήσης αυτής της έννοιας ότι ο όρος δηλώνει μια λειτουργία εντελώς άλλη από το αντικείμενο σε σχέση μ' εμένα. Το αντικείμενο απλώς διαφοροποιείται από μένα, ενώ το *αντικείμενο* έχει μια σχέση μαζί μου. Για παράδειγμα: αυτό το αντίτυπο του Τσέχοβ μπορεί να είναι ένα αντικείμενο, ένα αντικείμενο κι αυτό είναι όλο. Αλλά εάν αυτό το πράγμα είναι ένα *αντικείμενο*, πρέπει να παίξω ένα ρόλο σε σχέση με αυτό. Όταν λέω «*αντικείμενο* της προσοχής», εννοώ ότι μπορεί να είναι έμφυχο ή άφυχο, συγκεκριμένο ή αφηρημένο, ορατό ή αόρατο. Και ο ηθοποιός πρέπει να είναι ικανός να κατευθύνει την προσοχή του σε διάφορα επίπεδα· πρέπει να μπορεί να επικεντρώνει την προσοχή του σε ένα ορατό ή αόρατο *αντικείμενο*. Το *αντικείμενο* μπορεί να είναι γεμάτο ή διαφανές. Το έχω διαπιστώσει πολλές φορές στην πρακτική, και το έχω χρησιμοποιήσει στη θεωρία μου: μπορώ να κοιτάξω τον συνάδελφό μου σαν ένα γεμάτο *αντικείμενο* ή σαν ένα διάφανο *αντικείμενο*. Αυτό καθορίζει την εστίαση του βλέμματός μου: το βλέμμα σταματάει ή διαπερνά. Η τοποθέτηση του βλέμματος αλλάζει ριζικά το παιχνίδι. Ο Στανισλάβσκι λέει: «Το *αντικείμενο* για την κατάσταση δημιουργικής ευαस्थσίας, για το είναι». Το «είναι» είναι η πληρότητα.

**F.-X.F.:** Στο *Έξι πρόσωπα* η σκηνοθεσία υπογραμμίζει αυτήν την «τέχνη να αναγκάζεις το συναίσθημα να λάβει σφαιρική μορφή» για την οποία μιλήσατε; Κάποιες στιγμές, νιώθεις πολύ έντονα τη «σφαιρικότητα» της ατμόσφαιρας, της αναμονής που αμέσως ακολουθείται από μια έκρηξη της δράσης... Πίσω από μια φαινομενική απλότητα, κάτι βρίσκεται σε λειτουργία: Όλα τα *πρόσωπα* βρίσκονται σε κατάσταση αναμονής. Ο ηθοποιός, πάλι, μπορεί να βρει αυτή την κατάσταση αναμονής, αλλά πώς διαθρώνεται αυτό με τη δουλειά του σκηνοθέτη;

**A.B.:** Ένα έργο ως αρχιτεκτόνημα, ως «σεβαστή και αξιότιμη βιβλιοθήκη»<sup>23\*</sup>, ζει σε δύο επίπεδα. Εδώ σας εκθέτω την κατασκευή του κατώτερου έσω επιπέδου του. Μια τεχνική που ο ηθοποιός οφείλει να χειρίζεται τέλεια. Εάν συμβαίνει αυτό, τότε αντανακλάται αναγκαστικά στο ανώτερο επίπεδο, το έξω – ακόμα κι αν ο ηθοποιός δεν ξέρει ακριβώς πώς γίνεται αυτό. Ο αριθμός των αντανακλάσεων είναι ένα ανεξέλεγκτο δεδομένο. Η εξωτερική δράση του ηθοποιού δεν βρίσκεται σε αντιστοιχία με το εσωτερικό του παρά μόνο στις αρθρώσεις. Υπάρχει το «δεκτικό σώμα». Και το «ανακλών σώμα» ή «μεμβράνη».

**M.K.:** Αν μου επιτρέψεις... Στο θέατρο του Βασίλιβ δεν υπάρχει ποτέ αναμονή. Κανένας ηθοποιός δεν βρίσκεται σε κατάσταση αναμονής, έχει διαρκώς κάτι να δουλέψει...

**A.B.:** Ο ηθοποιός ακολουθεί τον εγκάρσιο άξονα που τον οδηγεί στο κυρίαρχο γεγονός, αλλά δεν ξέρει ποτέ πότε θα φτάσει σ' αυτό: είναι πάντα κάτι τυχαίο, είναι μια συνάντηση. Τα πάντα – η μεγάλη έκθεση πριν από τη συνάντηση με

το κυρίαρχο γεγονός–, το έχω ήδη πει, είναι μια παγίδα. Το κυρίαρχο γεγονός αφινιδιάζει, «χτυπάει» τον ηθοποιό, και υπό αυτή την έννοια μόνο μπορούμε να μιλάμε για αναμονή: την αναμονή της συνάντησης με το κυρίαρχο γεγονός. Αλλά σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να παίζουμε την αναμονή.

**F.-X.F.:** Η έρευνά σας αναπτύσσει συγκεκριμένες πρακτικές ώστε ο ηθοποιός να μην πέσει στην παγίδα τού να προηγηθεί του κυρίαρχου γεγονότος... Γιατί σε κάθε περίπτωση ο ηθοποιός γνωρίζει το έργο, ξέρει το κυρίαρχο γεγονός...

**A.B.:** Καταρχάς, καμιά τεχνική –ούτε και η δική μου περισσότερο από κάποιου άλλου– δεν αποφεύγει την αντιγραφή. Αυτός είναι ο κίνδυνος στο επάγγελμά μας. Τον Στανισλάβσκι μπορούμε να τον μιμηθούμε. Εξαρτάται από την υπευθυνότητα του ηθοποιού μπροστά στη γνώση, μπροστά στη σχέση αιτίου και αιτιατού. Αυτό είναι το μάθημα της ρωσικής σχολής: πρώτα το αίτιο, μετά το αποτέλεσμα. Και ο ηθοποιός φέρει αυτή την ευθύνη. Αν δεν ακολουθήσει αυτή την τάξη, πέφτει στο μιμητισμό.

Έπειτα, το παίξιμο στην προοπτική του κυρίαρχου γεγονότος –απόχρωση!– χτίζεται πάντα πάνω στην άρνηση αυτού του γεγονότος. Αυτό είναι Πλάτωνας, η αισθητική του «ειρωνισμού». Το παίξιμο είναι πάντοτε ένα «παίζω με»: με μια κατάσταση, ένα *πρόσωπο*, μια ιδέα, ή το κυρίαρχο γεγονός. Αυτό φαίνεται παράδοξο, αλλά η κίνηση προϋποθέτει πάντοτε μια άρνηση του κυρίαρχου γεγονότος. Αυτό είναι το παίξιμο: αυτό που ονομάζω «ειρωνισμό». Είναι η κεντρική αισθητική πορεία στον Πλάτωνα και σε όλα τα *παικτικά ύφη*. Αλλά! Η συνάντηση με αυτό που αρνούμαστε είναι πάντα αναπάντεχη, τυχαία – είναι η πιο δυνατή στιγμή μέσα στους κανόνες του παίξιν. Ποιος αρνείται; Όχι η λογική μας, αλλά το ίδιο το αίσθημα του παίξιν, ο «ειρωνισμός».

**Ρ.Α.:** Όμως ταυτόχρονα δεν μπορούμε να αρνηθούμε αυτό που δεν βλέπουμε...

**Α.Β.:** Απολύτως. Δεν μπορούμε να αρνηθούμε παρά αυτό που γνωρίζουμε, που το γνωρίζουμε ως αληθινό. Αυτό είναι το ναΐζειν.

## Σημείωμα και σημειώσεις

Από τον Αιρίλιο έως τον Ιούνιο του 1996, το «Εργαστήριο του ηθοποιού» [«Laboratoire d'acteur»], υπό τη διεύθυνση της Μισέλ Κοκοσοφοκί, και με βοηθούς τους Yan Ciret και Pierre-Henri Magnin, ξεκίνησε μια έρευνα και μια πειραματική εργασία πάνω στους μηχανισμούς που διέπουν τη ζωή και τις πρακτικές του ηθοποιού.

Ακολουθώντας την εκπαιδευτική ηθική, ο Γιέρζυ Γκροτόφσκι και ο Ανατόλι Βασίλιεβ φιλοξένησαν το «Εργαστήριο του ηθοποιού» στους χώρους όπου εργάζονται και συμμετέχαν σε μια διαδικασία πειραματισμού. Η πρώτη φάση εργασίας, «Από την απαρχή στο ξεκίνημα» [«De l'origine au commencement»], έλαβε χώρα στο Κέντρο Εργασίας του Πιέρζυ Γκροτόφσκι στην Πονταντέρα· η δεύτερη φάση, «Από την άσκηση στην πρόβα» [«De l'exercice à la répétition»], πραγματοποιήθηκε στη Σχολή Δραματικής Τέχνης της Μόσχας, την οποία διευθύνει ο Ανατόλι Βασίλιεβ, με πρακτική και θεωρητική διδασκαλία: επιδείξεις, ασκήσεις τις οποίες διηύθυναν οι ηθοποιοί-δασκαλοί, ομιλίες ειδικών του θεάτρου τέχνης.

Συμμετείχαν οι: Rolf Abderhalden, Johnny Acero, Paula de Ascensao, Raul Fernandez, François-Xavier Frantz, Cyrille Gaudin, David Gouhier, Mathias Maréchal, Héléne Patarot, Elise Vigier.

4. Σε όλο το βιβλίο, ο Ανατόλι Βασίλιεβ αναφέρεται στον Στανισλάβσκι και στους μαθητές του. Από τις αρχές του 20ού αιώνα γεννιέται στον Στανισλάβσκι η ιδέα να ιδρύσει, παράλληλα με το Θέατρο Τέχνης, ένα, και κατόπιν πολλά «στούντιο», τα οποία θα εμπιστευτεί στους πιο ταλαντούχους

και τελικά πιο ανεξάρτητους μαθητές του. Από τον μετασηχηματομό αυτών των στούντιο θα γεννηθούν πολλά μεγάλα θέατρα της πρωτεύουσας, και οι διευθυντές τους θα μπουν στο πάνθεον στις ρωσικές δραματικές τέχνης. Ο Γιάροβ δεν είναι παιδί του Θεάτρου Τέχνης -ή μάλλον μόνο έμμεσα, μέσω του Μεγερχόλντ- (πράγμα που δεν ισχύει για τη σύντροφό του, την Αλίσια Κοόνεν, που υπήρξε ηθοποιός), παρ' όλα αυτά δόμισε την αισθητική του σε διάλογο, σε αντιπαράθεση με τον Στανισλάβσκι.

**ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ,** Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς (1863-1938): Ιδρύει το Θέατρο Τέχνης το 1998 μαζί με τον Βλαντίμιρ Ιβάνοβιτς Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο (1858-1943).

**ΜΕΓΙΠΕΡΧΟΛΝΤ,** Βοέβδολντ Εμιλιεβιτς (1874-1940): Ηθοποιός του Θεάτρου Τέχνης από την ίδρυσή του (παίζει τον Τρέπλεβ στον *Γλάρο του Τσέχοβ*), το εγκαταλείπει το 1902 για να δημιουργήσει στην επαρχία τη Συντροφιά Νέου Δράματος. 1905: Ο Στανισλάβσκι τον καλεί στο Θέατρο-Στούντιο. 1906-1907: Δραματικό Θέατρο Βέρα Κομισσαρζέφσκαγια στην Αγία Πετρούπολη. Διορίζεται το 1908 στα Αυτοκρατορικά Θέατρα. Δημιουργεί το GosTİM (Κρατικό Θέατρο Μεγερχόλντ). Το 1936, ενώ είχε ταχθεί προσωπικά και καλλιτεχνικά με την πλευρά της επανάστασης, κατηγορείται για «φορμαλισμό» και οι καινουργίες του σκηνοθεσίες απαγορεύονται. Το θέατρό του κλείνει το 1938. Ο Στανισλάβσκι, λίγο πριν από το θάνατό του, τον φιλοξενεί στο δικό του Όπερα-Στούντιο. Ο Μεγερχόλντ συλλαμβάνεται το 1939, βασανίζεται και τουφεκίζεται τον Φεβρουάριο του 1940 ως «κατάσκοπος και τροτσκιστής». Αποκαθίσταται το 1955, αλλά η συμβολή του στο ρωσικό θέατρο «ανακαλύπτεται εκ νέου» στην πατρίδα του μόλις στην εποχή μας. Το σκηνοθετικό του έργο είναι τεράστιο. Πατέρας της «βιομηχανικής», έχει παραγάγει πολύ σπουδαίο θεωρητικό έργο. Στα γαλλικά, έχει εκδοθεί στις εκδόσεις L'Age d'Homme. (Σ.τ.Ε.Μ.) Στα ελληνικά έχει εκδοθεί το βιβλίο του *Κερίμενα για το θέατρο*, μτφρ. Αντώνης Βογιάντζος, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα 1982.

**ΤΣΕΧΟΒ** Μιχαήλ (1891-1955): Ηθοποιός, ανεπιός του μεγάλου συγγραφέα. Μπαίνει στο Θέατρο Τέχνης το 1912, ύστερα στο Πρώτο Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης. Από το 1924 ως το 1927, διευθύνει



το Αιυότερο Στούντιο. Μετανασσεύει το 1928. Το θεωρητικό του έργο έχει εκδοθεί στη Γαλλία από τις εκδόσεις Pygmalion.

(Σ.τ.Ε.Μ.) Στα ελληνικά έχει εκδοθεί το βιβλίο *Μαθήματα για έναν ρωσικό γυναικείο ηθοποιό* (επιλογή από τις σημειώσεις της Ντίτριντ Χάρουτ ντι Πρέι, εισαγ. Μελ Γκόρντον), μτφρ. Αλίκη Αλεξανδράκη, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1991.

ΒΑΧΤΑΝΓΚΟΒ Εβγκένι Μπακρατιονόβιτς (1883-1922): Ηθοποιός, έπειτα σκηνοθέτης. Μιμάνει το 1911 στο Θέατρο Τέχνης, ύστερα στο Πρώτο Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης, όπου παίζει σημαίνοντα ρόλο, ως σκηνοθέτης και παιδαγωγός. Ιδρύει το 1913 το Πανεπιστημιακό Στούντιο Δραματικής Τέχνης, που το 1917 γίνεται το Δραματικό Στούντιο της Μόσχας υπό τη διεύθυνση του Ε. Βαχτάνγκοβ, το 1920 το Τρίτο Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης, και κατόπιν, το 1926, το Θέατρο Βαχτάνγκοβ. Σκηνοθετεί Γκόχοβ, Μαίτερλινκ, Στρίντπεργκ, Άνσκι, Γκότσι. Το θεωρητικό του έργο έχει εκδοθεί στα γαλλικά από τις εκδόσεις L'Age d'Homme.

ΓΑΙΡΙ ΝΙΣ Αλεξάντρ Γιάκοβλεβιτς (1885-1950): Ηθοποιός (ξεκίνησε με τον Μεγιερχόλντ) και κατόπιν σκηνοθέτης, ιδρύει στη Μόσχα, το 1914, μαζί με τη γυναίκα του, την ηθοποιό Αλίσα Κόδον (1889-1974), το Θέατρο Δωματίου («Κάμερν»), που κλείνει από το καθεστώς το 1949. Σκηνοθετεί Ρικίνα, Οσκαρ Ουάιλντ, Φλωμπέρ, Άννεσκι, Βισνέβσκι. Το θεωρητικό του έργο έχει εκδοθεί στα γαλλικά από τις εκδόσεις L'Age d'Homme.

(Σ.τ.Ε.Μ. σ. 26) Βλ. Γλωσσάρι.

5. Όλοι παρακολούθησαν τα μαθήματα της Ακαδημίας στη Μόσχα είδαν πολλά κινηματογραφημένα αποσπάσματα από παραστάσεις του Ανατόλι Βασιλίεβ: *Έξι πρόσωπα όριών συγγραφέα* του Πιραντέλλο, *Οι δαμνοισμύνη* και *Το όνειρο ενός γελοίου ανθρωπίσκου* του Ντοστογιέβσκι, *Φορμίνια* του Τόμας Μανν, *Χορός μεταμφιεσμένων* του Λέρμοντοβ, *Η πωλίτεια* του Πλάτωνα, *Η νύκτα πύκα*, όπερα βασισμένη στο έργο του Γούσκιν... Σε αυτά γίνεται αναφορά στα δύο πρώτα μαθήματα.

6. Βλ. Γλωσσάρι.

7. Υιέρχει μόνο μια λέξη στα ρωσικά (που προέρχεται από το λεξιλόγιο του Στανισλάβσκι): εδώ δίνουμε την πληθλοκόπτη του νοήματος της και στη συνέχεια κρατάμε μόνο τη λέξη «έλαν» [«οριμή»].

8. Βλ. Βιογραφία.

9. Πράξη 3η, σκηνή 7. Βλ. σημ. αρ. 5.

10. Η πιο κοινή, η πιο τυπική έκφραση για να δηλωθεί στα ρωσικά η έννοια «reisoupage» [«πρόσωπο του έργου»] είναι κατά λέξη: «personne agissant» [«όρων πρόσωπο»]. Αυτός ο όρος χρησιμοποιείται εδώ.

11. Όταν ο Στανισλάβσκι άρχισε να εργάζεται στο θέατρο, για τη δουλειά του —τη σκηνοθεσία— η ρωσική γλώσσα του πρόσφερε μια μόνο λέξη: μιζανσυενα (μιζανσένα), αντιγραφή από τα γαλλικά, με το γαλλικό της νόημα από τον 19ο αιώνα: να τοποθετεί τους ηθοποιούς πάνω στη σκηνή, να κανονίζει τις μετακινήσεις τους. Η λέξη στα γαλλικά εξελήθηκε, ωστόσο στα ρωσικά περιορίστηκε σε αυτό το νόημα και μια άλλη λέξη, η λέξη режиссура (ρεζισσουρά) ήρθε για να δηλώσει αυτό που ονομάζουμε σήμερα «mise en scene» [«σκηνοθεσία»]. Για την έννοια μιζανσυενα (μιζανσένα), ο Αντουάν Βιτέζ πρότεινε τον όρο «rascage». Επιλέγουμε τον όρο «mise en espace» [«χωροθεσία», «σπίσιμο»] με νόημα ελαφρά διαφορετικό από τη γαλλική σημασία: στα ρωσικά, η σκηνοθεσία συμπεριλαμβάνει τη χωροθεσία. Με τον Στανισλάβσκι η έννοια εξελίσσεται.

12. Η ρωσική λέξη режиссур (ρεζισσουίρ) (που εδώ μεταφράζεται «metteur en scene» [«σκηνοθέτης»]) δηλώνει συγχρόνως τον σκηνοθέτη και τον δάσκαλο των ηθοποιών. Πρόκειται για τον γερμανικό όρο, ή τον όρο «regisseur», προσφιλή στον Ζαν Βιλάρ. Η λέξη постановник (ποσταννόβνικ) δεν συμπεριλαμβάνει τη διεύθυνση των ηθοποιών. Μεταφράζουμε αυτή τη λέξη ως «metteur sur scene» [«χωροθέτης»].

13. Ο Στανισλάβσκι ανέβασε το έργο Στο βυθό στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας στις 18 Δεκεμβρίου του 1902. Ήταν ο σκηνοθέτης και ερμήνευε το ρόλο του Σάτιν.

14. Πρόκειται εδώ για τις πρόβες του έργου που αναφέρεται πιο πάνω: «Πρώτη εκδοχή της Βάσσα Ζελιζόβνα».

15. Αναφορά στον Πλάτωνα...

16. «Αντικείμενο»: Βλ. Γλωσσάρι και πιο κάτω.

\* (Σ.τ.Ε.Μ. σ. 65) Βλ. Γλωσσάρι.

17. Η παρεξήγηση οφείλεται σε ένα λεπτό μεταφραστικό ζήτημα... Στα ρωσικά, δύο επίθετα εκφράζουν τη λέξη «actif» [«δραστήριος, ενεργητικός»]. Ο

Ανατόλι Βασιλιέβ αντάρ στο ένα από τα δύο – που δεν το χρησιμοποιεί.  
 18. Η ρωσική λέξη *разбор* (*ραζμπορ*) σημαίνει μια ανάλυση πιο αδρομε-  
 ρή, πιο γρήγορη, λιγότερο «εγκεφαλική» από τη λέξη *анализ* (*ανά-  
 λιζ*). Δεν έχει ισοδύναμο στα γαλλικά. Η λέξη που προτείνουμε,  
 «*défilchage*» («ξεκαθάρισμα», «προετοιμασία πεδίου») (θα μπορούσα-  
 με να πούμε και «*mise au clair*» [«αποσαφήνιση»]), δεν μας ικανοποι-  
 εί απόλυτα, διότι υπαινίσσεται μια σύγχυση του βασικού υλικού,  
 απόχρωση που απουσιάζει από τα ρωσικά.

(Σ.τ.Ε.Μ.) Για την ελληνική μετάφραση, προτιμήσαμε την απόδοση  
 «διασαφήνιση».

19. Βαγριολέ: Βλ. Βιογραφία. Οι γάλλοι ηθοποιοί παρουσίασαν εκεί τις  
 «*σπηλιές*» τους πάνω στον *Γλάρο*.

20. Αυτή η εικόνα προκύπτει φυσικά από τη ρωσική λέξη, *настроение*  
 (*ναστρόνιε*) («*l'humeur*» [«διάθεση»]), που είναι παράγωγο του ρήμα-  
 τος *настроить* (*ναστρόγιου*), «*accorder*» [«κουρδίζω»] (ένα όργανο).

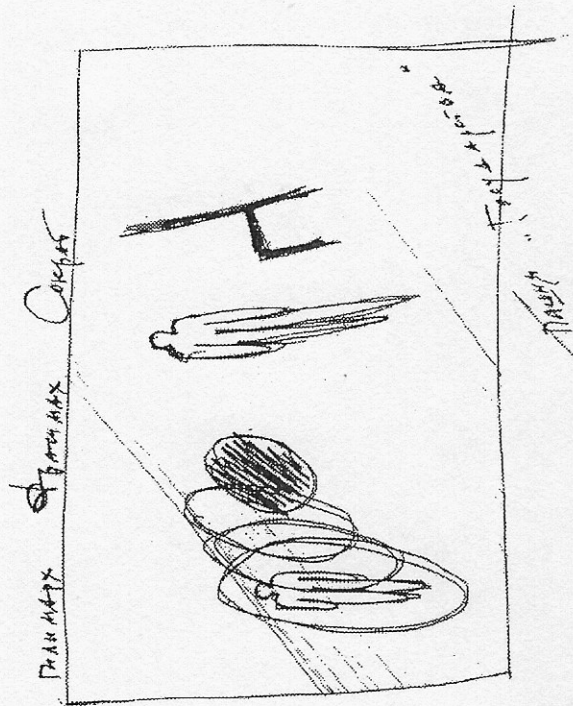
21. Αναφορά σε μια περίφημη φράση του Τσέχοβ σχετικά με τον *Γλάρο*:  
 [μεριέχει] «τρεις τόνους έρωτα».

(Σ.τ.Ε.Μ. σ. 76) *Ο γλάρος*, πράξη 4η, από το βιβλίο Άντον Τσέχοβ, *Ο*  
*Υάμιος - Θείος Βάμιος - Πρώτατη γάμου - Η αρκούδα*, τόμ. Α', μτφρ.  
 Λυκούργος Καλλέργης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986.

22. Βλ. Γλωσσάρι.

23. Αναφορά στον Τσέχοβ, *Ο βυυιπόκηλος*

(Σ.τ.Ε.Μ. σ. 78) Πράξη 1η. Γκάνεβ: [...] Σεβαστή μου και αξιότιμη βι-  
 βλιοθήκη! Σε χαιρετώ εσένα, που με καρτερικότητα εκατό και πλέον  
 ετών, ιστορικά φιλοξενείς εντός σου, τις φωτεινές ιδέες του αγαθού και  
 του δικαίου. Εσύ, κατά τον αιώνα αυτόν της υπέρβασής σου, με την αθό-  
 ρυξη και ακούραστη φωνή σου, δίδασκες τους γόνιμους εργάτες του  
 ενεύματος, την επιστήμη και την αγαθοεργία! (*Μέσ' από δάκρυα*). Ετρο-  
 φιάτιστες τις γενεές μας με θάρρος, με πίστη... με πίστη για ένα καλύ-  
 τερο μέλλον και τις ενδυνάμωσες, μεταδιδοντάς τους τις μεγάλες ιδέες  
 της καλοσύνης και της κοινωνικής συνειδήσεως!... (Άντον Τσέχοβ, *Οι*  
*ημερις ατέλειες - Ο βυυιπόκηλος - Ο γάμιος - Το κίνειο άσμα*, τόμ. Β',  
 μτφρ. Λυκούργος Καλλέργης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1986).



(Πολέμαρχος) (Θρασύμαχος)

(Σωκράτης)

(«Η δουλεμένη γη της Πολιτείας»)