Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Υποκριτική Μέθοδος του Μιχαήλ Τσέχωφ: Φιλοσοφικές και Αισθητικές Επιρροές από τον Γκαίτε στους Ρώσους Συμβολιστές

Νεοκλής Νεοκλέους

Επιβλέπων Καθηγητής
Αύρα Σιδηροπούλου

Μάϊος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Υποκριτική Μέθοδος του Μιχαήλ Τσέχωφ: Φιλοσοφικές και Αισθητικές Επιρροές από τον Γκαίτε στους Ρώσους Συμβολιστές

Νεοκλής Νεοκλέους

Επιβλέπων Καθηγητής
Αύρα Σιδηροπούλου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
Στις 22 Μαΐου 16
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάϊος 2016

Περίληψη

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι η ανάδειξη της τσεχοφικής μεθόδου και ως εκτούτου η αναγκαιότητα της αξιοποίησής της. Αυτό που εδώ αναζητώ είναι όλα εκείνα τα συστατικά που θεμελιώνουν τη σπουδαιότητα της, τόσο σε ό,τι αφορά καθαυτή τη μέθοδο όσο και την τεχνική, μέσα στα πλαίσια της αναζήτησης τρόπων αυτοσχεδιασμού και της σπουδής πάνω στη δύναμη που κρατά ζωντανό το θεατρικό σώμα ως ολότητα.

Έχοντας υπόψη τη τσεχοφική μεθοδολογία και μέθοδο θα επιχειρήσω να ελέγξω τη θεωρητική θεμελίωση της τσεχοφικής θεωρίας και της τεχνικής, κυρίως σε σχέση με τις φιλοσοφικές και αισθητικές επιρροές του δημιουργού της. Η μέθοδος είναι ιδιαίτερα πολύπλοκη αλλά και δύσκολη στην κατανόηση χωρίς την φιλοσοφική στοιχείωση. Η πολυπλοκότητα και η δυσκολία βεβαιώνουν την αξία της τσεχοφικής μεθόδου, η οποία αποσκοπεί στην απελευθέρωση κυρίως του ηθοποιού από τα στενά όρια του ατομικού του εαυτού και τη σταδιακή του μεταμόρφωση στο σκηνικό χαρακτήρα του ρόλου.

Summary

The aim of this paper is to promote Checkhov's Acting method and as result the necessity of its' practice. What I am looking for here, is all those ingredients that support its' importance, both in terms of the method itself and the technique of acting, within the way that improvisation and study onto the force is keeping alive the theatrical body as a whole .

Having in mind the Checkhovian methodology and method I will try to examine the theoretical foundation of the Checkhov's theory and technique, mainly in relation to the philosophical and aesthetic influences of its creator. The method is very complex and difficult to understand without the philosophical approach and knowledge. The complexity and difficulty affirm the value of this method, which mainly aims to release the actor from the narrow limits of his individual self and the gradual transformation of the dramatic role.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 1
1. Εισαγωγή στη Μέθοδο του Τσέχωφ 4
1.1. Φιλοσοφία και Μέθοδος 11
2. Νίτσε – Η ολότητα του έργου τέχνης 13
3. Σόπεναουερ – Βούληση και ζωή: Προϋποθέσεις της τέχνης 18
4. Γκαίτε – Το αρχέτυπο και η συνείδηση του Εγώ 28
5. Στάινερ και Σουλερζίτσκι – Δημιουργικότητα και Νόηση 37
6. Μπλοκ και Μπέλι – Ρωσικός Συμβολισμός 50
Επίλογος 54

Βιβλιογραφία 56

Εισαγωγή

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι η ανάδειξη της τσεχωφικής μεθόδου και η υπόδειξη της αναγκαιότητας της αξιοποίησής της από τις Σχολές Θεάτρου. Αυτό που αναζητώ είναι όλα εκείνα τα συστατικά που θεμελιώνουν τη θέση μου αυτή, τόσο σε ότι αφορά καθαυτή τη μέθοδο και την τεχνική όσο και τους λόγους που η ίδια καθίσταται αναγκαία στην εκπαίδευση των ηθοποιών, μέσα στα πλαίσια της αναζήτησης τρόπων αυτοσχεδιασμού και της σπουδής πάνω στη δύναμη που κρατά ζωντανό το θεατρικό σώμα ως ολότητα.

Το θέμα της έρευνας είναι η μεθοδολογία και η μέθοδος του Μιχαήλ Τσέχωφ για το θέατρο και την τέχνη της υποκριτικής. Έχοντας υπόψη τη τσεχωφική μεθοδολογία και μέθοδο θα επιχειρήσω να ελέγξω τη θεωρητική θεμελίωση της τσεχωφικής θεωρίας και της τεχνικής. Τέλος θέτω ζητήματα της πρακτικής σημασίας της τεχνικής.

Σε ότι αφορά τη θεωρητική, και μεθοδολογική βάση της δικής μου έρευνας, αλλά και την πορεία που ακολούθησα για να θεμελιώσω τις όποιες απόψεις, κρίσεις και θεωρίες παραθέτω, αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ιστορική, διαλεκτική και κριτική. Ιστορική στο βαθμό που πρόθεσή μου είναι να εξηγήσω τον τρόπο που σταδιακά αποκρυσταλλώθηκε μέσα από ποικίλες θεωρίες και βιώματα η τσεχωφική σκέψη. Διαλεκτική, στο βαθμό που παρατίθενται ποικίλες θεωρίες (κυρίως φιλοσοφικές και αισθητικές), με σκοπό την ανάδειξη της πολυπλοκότητας αλλά και της δυσκολίας που

υπάρχει στην κατανόηση της τσεχοφικής μεθοδολογίας αν δεν υπάρχει η φιλοσοφική της στοιχείωση, και, τέλος, κριτική, στο βαθμό που όλο αυτό αποσκοπεί στην αλλαγή της θεατρικής πολιτικής αλλά και πιο ειδικά, της θεατρικής πράξης. Πιστεύω ότι η μεθοδολογία μου δικαιολογεί τη χρήση των τριών πιο πάνω μεθόδων, αλλά συνάμα βεβαιώνει και την αξία της τσεχωφικής μεθοδολογίας, που αποσκοπεί στην απελευθέρωση κυρίως του ηθοποιού από τα στενά όρια του ατομικού του εαυτού και τη σταδιακή του μεταμόρφωση στο σκηνικό χαρακτήρα του ρόλου.

Πολλά από τα θεωρητικά ζητήματα που παρατίθενται στα κεφάλαια είναι ίσως για τους πολύ ειδικούς γνωστά. Ωστόσο, επιχειρούνται νέες συνάψεις των ποικίλων θεωριών και η ιστορική παράθεση της πορείας με την οποία αυτές επηρέασαν τον Τσέχωφ θεωρώ πως φωτίζουν πολύ περισσότερο τόσο το λόγο της τσεχωφικής μεθόδου όσο και τους τρόπους της τεχνικής. Ακόμη, θεωρώ πως είναι δόκιμο και επιτακτικό οι αναγνώστες της διατριβής να έρθουν σε επαφή και με άλλα σχετικά ζητήματα, που συνδέουν τα νέα με τα παλιά. Για αυτό το λόγο παραθέτω εμβόλιμα πληροφορίες, βιογραφικά και άλλες λεπτομέρειες που ενδεχομένως να φωτίζουν ακόμη περισσότερο τα ειδικά ζητήματα που συζητούνται.

Η διατριβή αυτή αποσκοπεί σε μια πρακτική αλλά και μια επιστημονική προσέγγιση της τεχνικής του Μ. Τσέχωφ, έτσι ώστε να βοηθήσει τους ηθοποιούς, σκηνοθέτες και δασκάλους της υποκριτικής στην πρακτική τους εργασία. Στην πραγματικότητα, αυτό που έχετε μπροστά σας, θέλω να πιστεύω πως είναι ένα καλά καταρτισμένο εγχειρίδιο, επιστημονικά και πρακτικά, που αφορά τους εκπαιδευόμενους και επαγγελματίες ηθοποιούς που θέλουν να ερευνήσουν και να μελετήσουν την τεχνική του Μιχαήλ Τσέχωφ ως εργαλείο για το θέατρο του σήμερα αλλά και για ένα «μελλοντικό Θέατρο» όπως ο ίδιος το οραματιζόταν.

Η ιδιοσυγκρασία του Τσέχωφ (1891-1955), οι ιστορικές συγκυρίες, τα άτομα που συναναστράφηκε αλλά και οι πολιτικές και αισθητικές θεωρίες και ιδεολογίες της εποχής έπαιξαν η κάθε μια το δικό της ρόλο στη διαμόρφωση της μεθόδου του, για την τέχνη και την τεχνική του ηθοποιού. Μάλιστα, το ετερόκλητο των επιρροών αυτών είναι εκείνο που καθιστά τον πυρήνα και το υπόβαθρο της μεθόδου του τόσο ενδιαφέρον, στο βαθμό που οι δυτικές, οι ανατολικές, αλλά και οι ανατολίτικες θεωρίες συνυπάρχουν με τρόπο εντυπωσιακό τόσο στον ίδιο όσο και στους περισσότερους φιλοσοφικούς του μέντορες (Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Steiner, Ρώσοι συμβολιστές). Έτσι, μέσα από τις θεωρίες αυτών των στοχαστών –διονυσιακό, αρχαία τραγωδία, αρχέτυπο, βούληση και παράσταση, διαλογισμός και υπέρβαση του ατομικού εαυτού, δημιουργική κατάσταση του νου και ακτινοβολία του εσωτερικού μας κόσμου-- φανερώνεται η μεθοδολογία του Τσέχωφ.

Κεφάλαιο 1
Εισαγωγή στη Μέθοδο του Τσέχωφ

Ο Μιχαήλ Τσέχωφ (Michael Chekhov) γεννήθηκε στην Αγία Πετρούπολη το 1891 και ήταν ανιψιός του συγγραφέα Άντον Τσέχωφ (1860-1904). Ωστόσο, αν και ο θείος του πέθανε όταν ήταν μόλις δεκατριών ετών, είναι πολύ πιθανό να εμπνεύστηκε από το δικό του πάθος για το θέατρο. Ήδη, άλλωστε, από τα δέκα του κατασκεύαζε θεατρικούς χαρακτήρες και απολάμβανε να παίζει ρόλους. Με την ενθάρρυνση του δασκάλου του αρχικά παρακολούθησε μαθήματα στη Δραματική Σχολή του Alexei Survin, στα δεκαεννιά του προσκλήθηκε από τον Boris Glaconin να παίξει στο Θέατρο Maly,[1] ενώ τον επόμενο χρόνο, η θεία του Όλγα Κνίπερ Τσέχωφα, όταν σε μια περιοδεία της με το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (ΜΧΑΤ)[2] επισκέφθηκε την Αγία Πετρούπολη, του εισηγήθηκε να μπει στο δικό τους θίασο. Αφού αρχικά η θεία του μίλησε με τον Στανισλάβσκι, ο Τσέχωφ έγινε δεκτός για ακρόαση, πρώτα από τον Vishnevsky και την επομένη εξετάστηκε στην υποκριτική

[1]Για τα ζητήματα αυτά, βλέπε και M. Gordon, Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology,*The Drama Review*, vol.27, no 3, Autumn 1983, pp.3-21, p.5.

[2]Το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (Московский Художественный Академический Театр – *Moskovskiy Hudojestvenny Akademicheskiy Teatr*, ΜΧΑΤ) είναι ένας θεατρικός οργανισμός που ίδρυσαν το 1898 ο μεγάλος Δάσκαλος Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, μαζί με το Βλαντιμίρ Νεμίροβιτς-Ντασένκοβ. Ήταν τόπος συνάντησης των θιασωτών του νατουραλιστικού θεάτρου, σε αντίθεση με αυτού του μελοδραματικού, που θεωρούνταν η κυρίαρχη φόρμα στο ρωσικό θέατρο της εποχής.

από τον ίδιο τον Στανισλάβσκι.[3] Ο Μ. Τσέχωφ έγινε δεκτός στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας στις 16 Ιουνίου 1912, με το οποίο συνεργάστηκε και υπηρέτησε πιστά για 16 χρόνια. Ο ίδιος ο Στανισλάβσκι ήταν αυτός που εκπαίδευσε τον Τσέχωφ στα στοιχεία του δικού του συστήματος – ένα σύστημα που κράτησε μυστικό από το ευρύ κοινό, απαγορεύοντας αυστηρά στον οποιοδήποτε να γράψει για τη μεθοδολογία του.

Σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ο Τσέχωφ ασχολήθηκε με την προετοιμασία του «Ιδανικού Θεάτρου του Μέλλοντος». Οραματιζόταν την εποχή που το θέατρο, εκτός από διασκέδαση, θα είναι σημαντικός παράγοντας διαφώτισης και εξυγίανσης ολόκληρης της παγκόσμιας κουλτούρας. Πίστευε, ακόμη, ότι την αρμοδιότητα να καθορίσουν ποιο θα είναι το μελλοντικό θέατρο έχουν οι ηθοποιοί. Ο ίδιος ήταν ένας εξαίρετος ηθοποιός και δάσκαλος, αποφασισμένος να δημιουργήσει μια καθαρή, προσβάσιμη, λειτουργική προσέγγιση στην τέχνη της υποκριτικής. Κατά τη διάρκεια της ζωής του οι ιδέες του πολλές φορές κρίθηκαν ως ακραία ριζοσπαστικές και μυστικιστικές. Ωστόσο, αν και τα τελευταία είκοσι με τριάντα χρόνια η μέθοδος του έγινε τελικά αποδεκτή από τον κόσμο του θεάτρου. Δυστυχώς στο θέατρο της Κύπρου, η μέθοδος του Τσέχωφ παραμένει εν πολλοίς άγνωστη. Αυτό θεωρώ πως είναι μεγάλο μειονέκτημα, στο βαθμό που το θέατρο και η υποκριτική είναι ζωντανοί οργανισμοί που εξελίσσονται, αλληλο-ανακαλύπτονται και διαρκώς βρίσκουν τρόπους να εκφραστούν και να επικοινωνήσουν με το κοινό. Η μέθοδος που προτείνει ο Μιχαήλ Τσέχωφ ανοίγει πολλά νέα δημιουργικά μονοπάτια, καθώς έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με την αστείρευτη φαντασία του ανθρώπου και τον τρόπο με τον οποίο η φαντασία αυτή ενεργοποιεί το σώμα και βοηθά τα συναισθήματα να τεθούν σε δράση.

[3] Όπως καταγράφεται, παρά το γεγονός ότι ο νεαρός ήταν αφάνταστα νευρικός επειδή θα εμφανιζόταν μπροστά σ' ένα τόσο διάσημο σκηνοθέτη και δάσκαλο, όταν άρχισε να ερμηνεύει τον ρόλο του, χαλάρωσε και αφέθηκε στην τέχνη της υποκριτικής. Ο ίδιος ο Στανισλάβσκι σχολίασε μετά το δοκιμαστικό για τον Μ. Τσέχωφ: «Ταλαντούχος, έχει γοητεία. Μια αληθινή ελπίδα του μέλλοντος.»

Πολλές από τις τεχνικές του Τσέχωφ βρίσκουν εύκολη εφαρμογή όταν τις κατακτήσεις. Η χρήση μιας «ατμόσφαιρας» ή «ποιότητας της κίνησης» ένας καθορισμένος συναισθηματικός τομέας, η αξιοποίηση του στόχου του χαρακτήρα, η γνώση της ψυχικής χειρονομίας του ρόλου, κάθε ένα από αυτά τα στοιχεία μας επιτρέπει να ανακαλέσουμε άμεσα αληθινές έντονες συγκινήσεις, παρά τα οποιαδήποτε τεχνικά εμπόδια. Η προσέγγιση του Τσέχωφ σε ό,τι αφορά στην προετοιμασία για ένα «εμπνευσμένο παίξιμο», δίνει έμφαση στην πραγματοποίηση ψυχοσωματικών ασκήσεων, που παρέχουν στον ηθοποιό απλά και πρακτικά μέσα για να αντλήσει ενέργεια και να ανακαλεί συναισθήματα που συνδέουν την ψυχολογία του, το σώμα και τη φωνή με τον μοναδικό χαρακτήρα που αυτός ή αυτή υποδύεται.

Ο Τσέχωφ υποστηρίζει ότι, προκειμένου κάποιος ηθοποιός να γίνει πραγματικά καλλιτέχνης στο σύγχρονο αλλά και στο αυριανό θέατρο, το σώμα, η φωνή και η φαντασία του πρέπει να είναι τόσο καλά εκπαιδευμένα ώστε να είναι σε θέση να αναγνωρίζει, να δουλεύει και να εκπέμπει διάφορα είδη ενέργειας. Έτσι το κοινό θα μπορέσει όχι μόνο να δεχτεί το συναισθηματικό αντίκτυπο της υποκριτικής αλλά και μια παρόρμηση μεταμόρφωσης (δηλ. η σωματοποίηση ενός φανταστικού χαρακτήρα και η υποστήριξη των επιθυμιών του και των πεποιθήσεων του, με δύναμη πνεύματος και ψυχής). Στα χρόνια που Τσέχωφ δίδασκε, λίγοι σχετικά σπουδαστές και θεατές υπήρξαν πρόθυμοι να αποδεχτούν ως πραγματικότητα τη φαντασία, τις σκέψεις και άλλες αόρατες ενέργειες της μεθόδου. Η δουλειά του συχνά χαρακτηριζόταν ως μυστικιστική, γεγονός που τον απογοήτευε. Για το λόγο μάλιστα αυτό, όπως ο ίδιος υποστήριζε συχνά, το μόνο που χρειαζόταν για να διαπιστώσει κανείς ότι οι ασκήσεις που πρότεινε δεν είναι καθόλου μυστικιστικές αλλά αληθινά πρακτικές ήταν μια απλή δοκιμή.

Το 1914 ο Τσέχωφ έτυχε για πρώτη φορά διεθνούς αναγνώρισης, ερμηνεύοντας τον ρόλο του Κέιλεμπ στο *Ο Γρύλλος στο τζάκι*, κάτι που έκανε τον Στανισλάβσκι να τον

χαρακτηρίσει «απόλυτα έξοχο».[4] Η μεγάλη του συνεισφορά στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας δεν υπολογίζεται μόνο με βάση τον ιδιαίτερο τρόπο που ερμήνευε τους ρόλους του αλλά και τη σωστή κατανόηση της λειτουργίας, καθώς και της τέχνης και τεχνικής του ηθοποιού. Πιο συγκεκριμένα, ο Τσέχωφ εξέλιξε το σύστημα-μέθοδο του Στανισλάβσκι, βασιζόμενος στην ψυχοσωματική ολοκλήρωση μέσω της χρήσης της φαντασίας για την ανάπτυξη της θεατρικότητας, της αίσθησης του στυλ και της φόρμας σε μια παράσταση. Αυτό που ο Στανισλάβσκι εξέφρασε ως «ψυχο-τεχνική»,[5]στο *Ένας Ηθοποιός Προετοιμάζεται*, ο Τσέχωφ το μετεξέλιξε σε ψυχοσωματική τεχνική: επικεντρώθηκε περισσότερο στο σώμα και μετέθεσε την έμφαση της καλλιτεχνικής δημιουργίας του ηθοποιού από το *εγώ* του ηθοποιού στο *εγώ* του χαρακτήρα, απελευθερώνοντας έτσι τη «δημιουργική ατομικότητα». Στην αυτοβιογραφία του *Ο δρόμος του ηθοποιού* (2005) σχολιάζει:

> Ομολογώ –με κάθε ειλικρίνεια– ότι δεν υπήρξα ποτέ ένας από τους καλύτερους μαθητές του Στανισλάβσκι, αλλά πρέπει να πω με την ίδια ειλικρίνεια ότι χρησιμοποίησα αυτά που μας έδωσε ο Στανισλάβσκι ως δικά μου πάντα και τα έβαλα στη βάση της δικής μου μεθόδου, που ακολούθησε με ανεξάρτητα πειράματα για την τέχνη της υποκριτικής.[6]

Η αναζήτηση από τον Τσέχωφ της «δημιουργικής ατομικότητας» είχε ως κίνητρο τη διερεύνηση της δικής του ζωής, ειδικά κατά την περίοδο που παρουσίασε σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα. Αυτή ήταν η αρχική περίοδος στο Θέατρο Τέχνης, κατά την οποία τον κυρίεψαν σκέψεις αυτοκτονίας, παράνοιας και κατάθλιψης, συνέπεια όπως ο ίδιος ισχυρίστηκε αργότερα, της όχι ικανοποιητικής πορείας του ως ηθοποιού.[7] Μετά το 1918, σε μια αρκετά δημιουργική μάλιστα στιγμή της καριέρας του, έπαθε νευρικό

---

[4]Για το ζήτημα αυτό, βλέπε M. Gordon, Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology, σ.7

[5]Βλέπε K. Stanislavsky, *An actor prepares*, trns. by E. R. Hapgood, Theatre Art Books, New York, 1972, p.226.

[6]Βλέπε M. Chekhov, A. Kirillov&B. Merlin, *The Path of the Actor*, Routledge, Abingdon, 2005, p.78.

[7]Βλέπε M. Gordon, *The Stanislavsky technique*, *Russia: a Workbook for Actors*, Applause, New York, 1987, p.124 στο C. Ashperger, *The Rhythm of Spacce and Sound of Time. Michael Chekhov's Acting Tecnhnique in the 21st century*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008, 2.

κλονισμό. Τότε ήταν που ανακάλυψε τη φιλοσοφία του Schopenhauer, τη γιόγκα, την ανθρωποσοφία και, ιδιαίτερα, τη δουλειά του εσωτεριστή Rudolf Steiner. Οι θεωρίες και οι πρακτικές αυτών, όπως θα εξετάσουμε πιο κάτω, υπήρξαν μεγάλο κίνητρο για τη δημιουργία της δικής του τεχνικής, προτείνοντας μια διαφορετική προσέγγιση στην υποκριτική, στηριγμένη στην ιδέα του *ανώτερου εαυτού*. Αναφερόμενος στη δική του τεχνική, στη δεύτερη αυτοβιογραφία του, το *Ζωή και Συναπάντημα*, την οποία έγραψε αφού έφυγε για πάντα από τη Ρωσία, και η οποία εκδόθηκε στην αγγλική το 2005 με τίτλο *Ο Δρόμος του Ηθοποιού*, ο Τσέχωφ εξηγεί ότι η σκέψη του *ανώτερου εαυτού* προήλθε από την αναζήτηση μιας απάντησης στην ερώτηση «Πώς θα έρθει κάποιος σε επαφή με την έμπνευση;»[8]

Πολλά έχουν ειπωθεί και γραφτεί για τον «ανώτερο εαυτό». Ωστόσο, αυτό που ο Τσέχωφ θεωρούσε πως χρειαζόταν επιπλέον ήταν μια περιεκτική επιστημονική ανάλυση της έννοιας αυτής. Συχνά ο Τσέχωφ την ορίζει κάνοντας συγκρίσεις με τον «κατώτερο εαυτό,» που είναι κυριευμένος από τις φιλοδοξίες, τα πάθη και τις εγωιστικές αγωνίες του, σε αντίθεση με αυτόν τον άλλο εαυτό που πρέπει να είναι πρωτοπόρος κατά τη δημιουργική διαδικασία.[9] Αυτό σημαίνει ότι θα πρέπει να εγκαταλείψουμε το «συνηθισμένο τρόπο που πράττουμε» και να δημιουργήσουμε την ανάγκη για ένα είδος ενσωμάτωσης των χαρακτήρων, με τη χρήση της σωματικότητας (πλαστικότητα, ο τρόπος με τον οποίο το σώμα χρησιμοποιείται από τον ηθοποιό για να διαγράψει σκέψεις, συναισθήματα και ιδέες στην σκηνική ατμόσφαιρα) και σωματοποίησης (προσαρμογή του σώματος του ηθοποιού στο φανταστικό σώμα του χαρακτήρα), της αίσθησης και της ευαισθησίας, των εικόνων και του χορού ως τρόπου υποκριτικής και εκπαίδευσης. Κατά τη διάρκεια ενσωμάτωσης των χαρακτήρων, ο ηθοποιός πρέπει να παρακολουθεί την μεταμόρφωση του και να ελέγχει τον «κατώτερο εαυτό» έτσι ώστε ο τελευταίος να μην τον παρενοχλεί: ο «ανώτερος εαυτός» επιβλέπει και οδηγεί τον «κατώτερο,» οδηγώντας και συμπάσχοντας

[8]Βλέπε M. Chekhov, A. Kirillov & B. Merlin, *The Path of the Actor*, σ.145. (μετάφραση;)

[9]Ό.π. σ.146.

με τις φανταστικές λύπες και χαρές του χαρακτήρα. Αυτό εξηγεί και το βασικό σκεπτικό της τεχνικής του Τσέχωφ, ότι δηλαδή ο ηθοποιός, παρόλο που στη σκηνή υποφέρει, κλαίει, χαίρεται και γελά, την ίδια στιγμή πρέπει να παραμένει ανεπηρέαστος από αυτά τα αισθήματα σε προσωπικό επίπεδο.[10] Η τεχνική του Τσέχωφ έχει τις ρίζες της τόσο στην επαφή του με το ρωσικό θέατρο όσο και σε ποικίλες θεωρίες –φιλοσοφικές και μη— που επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τη φιλοσοφία της υποκριτικής και διδασκαλίας του. Επηρεάστηκε από τον Βουδισμό και τον Ινδουισμό (γιόγκα) αλλά και από αισθητικές θεωρίες, όπως αυτές των Γκαίτε (Goethe) και Σοπενάουερ (Schopenhauer), την ανθρωποσοφία (μια «σοφή» θρησκεία, εμπνευσμένη από το Βουδισμό και τον Ρομαντισμό, με κύριο εκπρόσωπο τον Ρούντολφ Στάινερ), αλλά και από τη δεύτερη γενιά των Ρώσων Συμβολιστών όπως θα δούμε διεξοδικά παρακάτω[11]. Όλα αυτά συνέκλιναν προς έναν κοινό σκοπό, να δημιουργηθεί δηλαδή μια ολοκληρωμένη θεωρία που θα βοηθήσει τον ηθοποιό να ελευθερώσει τη δημιουργική του ατομικότητα.

Είναι γεγονός ότι ο Τσέχωφ δημιούργησε μιαν από τις σημαντικότερες σχολές υποκριτικής του 20ουαιώνα. Μέσα από τη μέθοδό του, ο ηθοποιός κατορθώνει να βρει και να ενσωματώσει την εσωτερική δυναμική του ρόλου στην εξωτερική κίνηση, που δεν είναι τίποτε πέρα από μια «ψυχική χειρονομία». Έτσι, ο ηθοποιός εμπλουτίζει τον ρόλο του μέσω της υποσυνείδητης (αρχετυπικής) μνήμης του σώματος. Σημαντική εδώ είναι η άμεση πρόσβαση στον «ασύνειδο δημιουργικό μας εαυτό» με ά-λογα μέσα. Βασικά εργαλεία της τεχνικής είναι η φαντασία, η ψυχική χειρονομία και η ατμόσφαιρα, αλλά πάνω από όλα η αλληλεπίδραση του σώματος και της ψυχής.

---

[10]Βλέπε M. Chekhov, A. Kirillov&B. Merlin, *ThePathoftheActor*, σ.147. Αγκαλιάζοντας αυτή την άποψη, ο ηθοποιός έρχεται ταυτόχρονα σε επαφή με την ιδιοσυγκρασία του Τσέχωφ και τη τεχνικής του. Κυρίως όμως η θεώρηση αυτή είναι μια πολύ καλή αρχή για την κατανόηση της διαφοράς της τεχνικής του Τσέχωφ από αυτή του Στανισλάβσκι και των άλλων Σχολών που προέρχονται απ' αυτή.

[11] C. Ashperger, *The Rhythm of Spacce and Sound of Time. Michael Chekhov's Acting Tecnhnique in the 21st century*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008, 15-16.

Σύμφωνα με τον Τσέχωφ, η φαντασία προηγείται και δημιουργεί. Λέει χαρακτηριστικά: «Ξεκινώντας από μια παθητική κατάσταση του μυαλού, οι εικόνες σας εξύψωσαν σε μια [νέα] δημιουργική κατάσταση. Αυτή είναι η δύναμη της φαντασίας».[12] Έπειτα, η διαίσθηση εγείρει εκείνα τα συναισθήματα που ενεργοποιούν την χειρονομία και που εκφράζουν τα θέλω του Εγώ του χαρακτήρα. Τέλος, η λογική διορθώνει, προσθέτει ή αφαιρεί. Αυτός είναι ο τρόπος που εισηγείται ο Τσέχωφ για τη διερεύνηση του χαρακτήρα, έτσι ώστε να καταφέρει ο ηθοποιός να διεισδύσει βαθιά στην ίδια του την ψυχή. Η χρήση της φαντασίας και της εικόνας απελευθερώνει τον ηθοποιό και του παρέχει την δυνατότητα να πάει πέρα από όσα έχει δει ή ζήσει, σε ένα κόσμο νέο και κυρίως διαφορετικό από αυτό που ζει στην καθημερινή του ζωή. Και ακριβώς μέσα σε ένα τέτοιο κόσμο θα βρει οπωσδήποτε μια αστείρευτη πηγή έμπνευσης. Τις εικόνες που θα δει εκεί, θα τις δει με τα μάτια της ψυχής του. Ο ίδιος λέει πως του έχουν αποκαλυφθεί «όλες οι συγκινήσεις των χαρακτήρων, τα αισθήματα, τα πάθη, οι σκέψεις, οι στόχοι και οι βαθύτερες επιθυμίες» τους. «Μέσα από την εσωτερική έκφανση της εικόνας μου, δηλαδή του χαρακτήρα, πάνω στον οποίο δουλεύω με τη φαντασία μου βλέπω την εσωτερική του ζωή».»[13]

Συνοψίζοντας, αυτή είναι η κυρίαρχη φύση της προσέγγισης του Τσέχωφ στην υποκριτική: βασίζεται στη μεταφορά της ψυχικής προσέγγισης του χαρακτήρα στη σωματική έκφραση, μέσα από την κίνηση και τη χειρονομία, εμπλουτίζοντας έτσι και δραστηριοποιώντας την εσωτερική ζωή μέσα από μια δημιουργική, οργανική και παιγνιώδη διάθεση – δημιουργία. Η μέθοδος του Τσέχωφ βοηθά τον ηθοποιό να ξεσκεπάσει τα εσώτερα αποθέματα του εαυτού του και να τον απελευθερώσει από τους περιορισμούς της προσωπικής του ιστορίας, να εμπλουτίσει δηλαδή τη δημιουργικότητα του ηθοποιού, σημεία που θα αναλυθούν ενδελεχώς εν συνεχεία.

---

[12]Βλπ. M. Chekhov*, To the Actor*, *on the technique of acting*, p. 22.

[13]Ό.π. p.25.

1.1. Φιλοσοφία και Μέθοδος

Ο Τσέχωφ πίστευε βαθιά πως το θέατρο, εκτός από ψυχαγωγία, είναι και «σημαντικός παράγοντας διαφώτισης και εξυγίανσης ολόκληρης της παγκόσμιας κουλτούρας»,[14] ένας τρόπος διαφυγής και ανάκαμψης από την κατάπτωση, την εξάντληση των ενστίκτων και της αρετής, αλλά και ενδυνάμωσης της επιθυμίας για αντίσταση στον συντηρητισμό και το κατεστημένο. Τις αντιλήψεις του αυτές τις οργανώνει και τις συστηματοποιεί σε μια νέα πρόταση περί θεατρικής τέχνης –πιο ολοκληρωμένης στη θεωρητική της στοιχείωση- στηριγμένος σε θέσεις και απόψεις προγενέστερων θεωρητικών, όπως των Γκαίτε, Σόπεναουερ, Ρούντολφ Στάινερ (1861-1925) και Λέοπολντ Σουλερζίτσκι (1872-1916). Παράλληλα, θα υποστηρίξει τον σημαντικό ρόλο που θα πρέπει να παίζει η τέχνη του ηθοποιού, σε ό,τι αφορά τη λύτρωση του ανθρώπου και την εξέλιξη του πολιτισμού.

Η τσεχοφική θεωρητική προσέγγιση αναπτύσσεται κατά έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο και στηρίζεται άμεσα στις ψυχολογικές και επιστημολογικές προσεγγίσεις των προαναφερθέντων κυρίως θεωρητικών: υποστηρίζει την αναγκαιότητα μιας «μεταφυσικής της τέχνης», ενός κοινού αισθητικού λόγου και μιας σοφής δικαιοσύνης του καλλιτέχνη, που να μας παρέχει τη δυνατότητα μιας συνεχούς επανερμήνευσης της ολότητας του κόσμου γενικά, και της θεατρικής τέχνης ειδικότερα. Τη στοιχείωση αυτής της ολότητας εδώ, σε πρώτη φάση, θα επιχειρήσουμε να τη φωτίσουμε χρησιμοποιώντας τα φιλοσοφικά εργαλεία ενός μεγάλου φιλοσόφου της τέχνης, του Φρειδερίκου Νίτσε (1844-1900), η σκέψη του οποίου επηρεάστηκε από τον Σόπεναουερ και τον Γκαίτε και επηρέασε μετέπειτα τον Τζορτζ Στάινερ. Ο τελευταίος, δανειζόμενος την ορολογία του στην αρχαία ελληνική τραγωδία, αναζήτησε στη μελέτη του *Ο Θάνατος της Τραγωδίας* (1988) τον «διονυσιακό τρόπο της θέασης του κόσμου» μέσα από το ελληνικό βλέμμα, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο η *διονυσιακή* κίνηση και η *απολλώνια* φαντασία συγκρούονται και συνυπάρχουν. Αυτός ακριβώς ο τρόπος αναδείκνυε την τραγική φύση

[14] Μ. Τσέχωφ, *Για τον ηθοποιό*, σελ.33.

της ανθρώπινης ύπαρξης, η οποία διαταράσσεται συνεχώς από τις ανθρώπινες έριδες, τα πάθη και τον ανθρώπινο εγωισμό και συχνά οδηγεί σε πλάνες. Η αποδοχή της ανθρώπινης κατάστασης, αλλά και η ανάγκη ύπαρξης μιας ειλικρινούς θεατρικής γλώσσας που να παράγει φαινόμενα καλλιτεχνικά, είναι που οδηγεί τον Τσέχωφ στην αναζήτηση του ιδανικού τρόπου θέασης και καλλιτεχνικής δημιουργίας. Συμπερασματικά, επιδίωξη του Τσέχωφ υπήρξε η εκπαίδευση τόσο του ηθοποιού όσο και του θεατή.

Κεφάλαιο 2
Νίτσε - Η ολότητα του έργου τέχνης

Σύμφωνα με τον Νίτσε (Nietzsche), ο ουσιαστικός σκοπός της τέχνης είναι να επιβεβαιώνει την έννοια της ολότητας και να λειτουργεί ως υπόδειγμα συμμετοχής, τόσο στην καταστροφική όσο και στη δημιουργική πλευρά της ζωής, υποδεικνύοντας τη δυνατότητα της λύτρωσης *μέσα* από την ίδια τη ζωή. Κατά τον τρόπο αυτόν, η τέχνη αποκαλύπτεται μέσα από τον ίδιο τον πολιτισμό, αλλά και μεταμορφώνεται, αναζητώντας τη δική της αλήθεια. Ο φιλόσοφος χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και τη θεατρική τέχνη της αρχαιότητας, δίνοντας έμφαση στον τρόπο της σύνθεσης των καλλιτεχνικών ενστίκτων:[15] του *διονυσιακού* και του *απολλώνιου*.

[15]Ο Νίτσε, ήδη από το πρώτο κεφάλαιο της *Γέννησης της Τραγωδίας* (1872) εισάγει το *απολλώνιο* και το *διονυσιακό* ως τις *δύο ριζικά αντιτιθέμενες τάσεις- ορμές* (*Trieb*) [KSA 1:25]. Η πρώτη σκέψη που κάνουμε όταν διαβάζουμε για τις δύο αυτές τάσεις μας στρέφει πίσω στο σοπεναουερικό κόσμο της παράστασης και της βούλησης.

Με το *απολλώνιο* στοιχείο, ο Νίτσε επικυρώνει την ιδέα της τέχνης ως μίμησης της πραγματικότητας, καθιστώντας τέλειο «αυτό που Είναι» μέσω της αναπαράστασης (ο κόσμος των ονείρων, χωρίς να περνά όμως από τη νόηση).[16.] Με το *διονυσιακό* στοιχείο επικυρώνει την ιδέα της τέχνης, η οποία, μέσω της απελευθέρωσης των συναισθημάτων, της κάθαρσης των παθημάτων και της ταύτισης με τη φύση, παρασύρει το υποκείμενο μακριά από το Εγώ του [17]. Αυτό όμως που ο Νίτσε υποστηρίζει, πράγμα που στη συνέχεια φαίνεται να κάνει και ο Τσέχωφ, είναι πως οι σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις βασίζονται στην αξία και τη δύναμη της συνείδησης και της ορθολογικότητας, έχοντας χάσει την ενστικτώδη ελευθερία της έκφρασης των συναισθημάτων του ανθρώπου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τα ανήσυχα πνεύματα να έχουν την ανάγκη να επαναθεωρήσουν τη ζωή τους μέσα από την καλλιτεχνική πρακτική, η οποία δεν πρέπει να τη δικαιολογεί, αλλά να την αποκαλύπτει μέσω της φαντασίας και ενός μη-προμελετημένου –αυτοσχεδιαστικού κατά τους όρους του Τσέχωφ- τρόπου αναπαράστασης του κόσμου. Ως πρακτικός του θεάτρου, θεωρώ πως είναι μοναδικές οι στιγμές έμπνευσης και δημιουργίας, όταν βιώνουμε έντονα την πραγματικότητα του ονείρου, συντηρώντας ταυτόχρονα την ακτινοβόλο αίσθηση της φαινομενικότητάς της. Όταν αυτή σταματά, ξεκινά η στεγνή λογική ανάλυση - σύμφωνη με την καθημερινότητα- και η τέχνη χάνει την ιαματική φυσική της δύναμη. Άλλωστε, η Τέχνη είναι ένα παιχνίδι με το όνειρο και το όνειρο παίρνει μορφή δημιουργώντας μια ζωντανή πραγματικότητα.

---

[16]Στον κόσμο των ονείρων, ο ηθοποιός-καλλιτέχνης απολαμβάνει τη «μορφή». Όλες οι μορφές τού μιλούν και δεν υπάρχει τίποτα αδιάφορο, κοινότυπο και ανώφελο. Αυτό ακριβώς είναι που ο Μ. Τσέχωφ υποστηρίζει με σθένος για την τεχνική της υποκριτικής του: Την αναγκαιότητα εύρεσης τρόπων που ελευθερώνουν τη φαντασία του ηθοποιού-καλλιτέχνη και που ενισχύουν την εμπιστοσύνη του στην ικανότητά του να εισχωρεί και να ζει σε ένα κόσμο δημιουργικής φαντασίας --στον κόσμο του ονείρου. Μονάχα έτσι θα μπορέσει να επικοινωνήσει με μορφές, χαρακτήρες θεατρικούς. Η μορφή, η οποία είναι αποκύημα της φαντασίας, του ονείρου και που παίρνει σάρκα και οστά μέσω της υποκριτικής τέχνης που προτείνει ο Μ. Τσέχωφ. Πηγή της μορφής η πραγματικότητα που περνά από το φίλτρο τη φαντασίας.

[17] Ο Διόνυσος, ο θεός της δραματικής τέχνης είναι, πάνω απ' όλα ο θεός των υπερβάσεων, της φρενίτιδας και της απελευθέρωσης των συναισθημάτων. Η ανάγκη για ελευθερία εκδηλώνεται μέσα στο δράμα δια της πράξης, που συνιστά καθαυτή την κατάφαση της ελευθερίας, η οποία εμφανίζεται στον άνθρωπο ως το ουσιώδες κατηγόρημα της θεότητας,˙ δηλαδή το σημείο και η προϋπόθεση της τέλειας πραγμάτωσης της ατομικότητας. Σύμφωνα, μάλιστα με τους περισσότερους μελετητές, η διονυσιακή μέθη οδηγεί στην απόλυτη ελευθερία και την κάθαρση των παθημάτων, που μπορεί να επιτευχθεί μόνο με το «βιούμενο» θέαμα μιας πράξης ψυχοσωματικής, επιτελούμενης από ζωντανούς ανθρώπους (στην περίπτωσή μας από ηθοποιούς). Όλα αυτά, όπως θα δείξουμε, είναι άμεσα συνδεδεμένα με τον Τσέχωφ, αλλά και τη μέθοδο που σταδιακά δημιούργησε --μέσα από ένα ταξίδι μελέτης-αυτογνωσίας-παρατήρησης και σκέψης-- τη δική του μοναδική μέθοδο υποκριτικής των ψυχοσωματικών ενεργειών.

Σύμφωνα με το Τσέχωφ, η ψυχή είναι η ζωτική ενέργεια που κινητοποιεί το σώμα, ενώ ο ηθοποιός καλείται να διαχειριστεί αυτή την ενέργεια για να ζωντανέψει το χαρακτήρα που ερμηνεύει, με τρόπο απόλυτο και αληθινό, χωρίς όμως ο ίδιος να γίνει «ένα» με το χαρακτήρα. Για να το πετύχει αυτό, θα πρέπει αρχικά να δώσει στη δύναμη μορφή, έτσι ώστε να μπορέσει να την ελέγξει και να την καταλάβει, καθιστώντας την είδωλο και μοχλό κίνησης του φυσικού του σώματος. Τελικά, με το σώμα ως όχημα της ψυχής, ο ηθοποιός καλείται να εκφραστεί και να αντιδράσει στα ερεθίσματα του εξωτερικού κόσμου, αλλά και να δημιουργήσει ένα καινούργιο φανταστικό Εγώ. Για να γίνει αυτό, βασική προϋπόθεση είναι η αφύπνιση και η διαχείριση της φαντασίας, μέσω της οποίας ο ηθοποιός αισθάνεται βαθιά το ρόλο του, και μπορεί να τον εκφράσει. Για το λόγο αυτό, οι σωματικές δράσεις των ηθοποιών θα πρέπει είναι σαφείς αλλά και εκλεπτυσμένες, αντανακλώντας ξεκάθαρα τα συναισθήματα, τις ιδέες και την πολυπλοκότητα τους, στο βαθμό που οι θεατές θα πρέπει να παρακολουθήσουν την παράσταση και να υπερβούν με τη σειρά τους τον ατομικό τους εαυτό. Εδώ το σώμα γίνεται αντιληπτό ως φίλτρο που απορροφά κάθε ψυχολογική ιδιότητα και την κάνει εικόνα, λόγο και συναίσθημα.[18] Οι τρεις τρόποι/προϋποθέσεις για την καλλιτεχνική έκφραση είναι η σωματική ευαισθησία, που εγείρει ψυχολογικά δημιουργικά κίνητρα, η διευρυμένη ψυχική ευαισθησία και αντίληψη του περιβάλλοντος χώρου, και η απελευθέρωση του σώματος και της ψυχής του ηθοποιού για να μπορέσει να δημιουργήσει με αυτοπεποίθηση.

Υπάρχει όμως ακόμη ένα σημαντικό ζήτημα, που αφορά στο νιτσεϊκό εγχείρημα για αυτή τη νέα διερμήνευση: για τον φιλόσοφο, η τέχνη δεν εξυπηρετεί μόνο στην έκφραση της σκέψης του εκάστοτε καλλιτέχνη, αλλά κυρίως επιτελεί έργο παιδαγωγικό: όπως και στην αρχαία τραγωδία, μας υπενθυμίζει τον ευγενή τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος μπορεί να αντιμετωπίσει την οδύνη και τον τρόμο της ύπαρξης· οι τραγικοί ήρωες κατορθώνουν να λυτρωθούν από μια ανώτερη δύναμη, που τους καταδικάζει εις θάνατο, αλλά ταυτόχρονα

[18]Βλέπε M. Chekhov, *To the Actor, on the technique of acting*, p.2.

αναλαμβάνουν την ευθύνη για την ίδια τους την ζωή. Έτσι, η τέχνη ωθεί στη συμμετοχή, σε αυτό που ο Νίτσε ονομάζει *καλλιτεχνική* (*διονυσιακή*) *εμπειρία*. Με τον όρο αυτό, ο Νίτσε υπαινίσσεται εκείνη την καλλιτεχνική δραστηριότητα που προκύπτει μέσω του συνδυασμού του διονυσιακού και του απολλώνιου στοιχείου, μια δραστηριότητα που δεν αποσκοπεί απλά στην αναπαράσταση των συμβάντων, αλλά κυρίως στη μεταμόρφωση αυτών, σαν να θέλει να φανερώσει την *εμπειρία* ενός οράματος[19] που μας αποκαλύπτεται αισθητικά ως επιφάνεια, η επιφάνεια του θεού Διόνυσου.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, πρόθεσή μου δεν είναι να παρουσιάσω με τρόπο λεπτομερή ούτε τον ιστορικό χαρακτήρα του θεού ούτε τους πολλούς μύθους που πλαισιώνουν τη ζωή του. Υπήρξαν άλλωστε πολλές σημαντικές ερευνητικές μελέτες σχετικά. Άλλωστε, το ζητούμενο εδώ δεν είναι μια φιλολογική αναδίφηση των πηγών, αλλά η αιτιολόγηση της επιλογής του *διονυσιακού* ως εκείνου του υποστρώματος που θεμελιώνει την θεατρική εμπειρία και επιτρέπει την αναθεώρηση της τέλειας απολλώνιας τεχνικής. Διότι, είναι ακριβώς πάνω σε αυτή την *εμπειρία* που θεμελιώνεται η όποια διάθεση εξέλιξης της τεχνικής του Στανισλάβσκι, από τον μαθητή του Μιχαήλ Τσέχωφ. Ο τελευταίος ουσιαστικά υποστηρίζει πως ο δάσκαλός του, αλλά κυρίως οι ακόλουθοι αυτού απέδωσαν περισσότερη προσοχή στον απολλώνιο (έλλογο) κόσμο της τεχνικής και αδιαφόρησαν για την καλλιτεχνική πρακτική μέσα από ένα διονυσιακό, αρχετυπικό υπόστρωμα. Σήμερα, οι περισσότεροι ηθοποιοί ωριμάζουν κάτω από την απολλώνια δύναμη των εμπειριών τους (από το φαίνεσθαι του Είναι τους), αδιαφορώντας για εκείνη τη διονυσιακή μεταφυσική δύναμη που θα τους απελευθέρωνε από την ίδια τους τη συνείδηση. Αυτό που εδώ θα υποστηρίξω είναι πως για τον Τσέχωφ, πίσω από κάθε συμβάν υπάρχει μια μεταφυσική-μυστική αλήθεια, ένα αρχέτυπο, όπως ακριβώς υπάρχει μια μεταφυσική-μυστική βούληση πίσω από κάθε όψη της φυσικής δύναμης. Όπως εξηγεί ο Μάνλυ Χολ σχετικά με τη διάκριση της εικόνας και της πραγματικής της υπόστασης

[19]F. Nietzsche, *Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο*, απ. 114, σσ. 145-146, KSA, 2:117- 118.

> «Η μυστική φιλοσοφία είναι μια εκπαίδευση στη διάκριση [και] ο νους εκπαιδεύεται στην τεχνική των αξιών. Τα μόνιμα στοιχεία ανυψώνονται πάνω από τα παροδικά. Το κίνητρο ανυψώνεται πάνω από την πράξη, η αρχή πάνω από την προσωπικότητα και η εσωτερική εμπειρία της ψυχής εκτιμάται πάνω απ' όλες τις φαινομενικές περιπλοκότητες της υλικής ύπαρξης. Φυσικά, μέσω αυτής της φιλοσοφίας ο νους στρέφεται από τις φανερές προς τις κρυμμένες αλήθειες που στηρίζουν τον κόσμο».[20]

Σύμφωνα με τον Νίτσε, για τους αρχαίους Έλληνες, το προσωπείο, η «περσόνα», ήταν σύμβολο της ενότητας μέσα σε ένα δυαδικό σχήμα. Εκείνος που φορούσε τη μάσκα ήταν ταυτόχρονα ο ίδιος και κάποιος άλλος, ή γινόταν προσωρινά μια περσόνα (στα ελληνικά σημαίνει «ηχώ μέσω», δηλαδή «μιλώ δια της μάσκας»), ένας από τους χαρακτήρες του δράματος (dramatis persone). Το προσωπείο ήταν αυτό που κρατούσε ενωμένες τις δύο ταυτότητες, του Υποκριτή και του χαρακτήρα. Έτσι για τον Τσέχοφ η περσόνα, ο φανταστικός χαρακτήρας, πραγματώνεται με τη σωματοποίηση του από τον ηθοποιό. Ο ηθοποιός δεν βασίζεται στο προσωπείον αλλά χρησιμοποιεί ποιότητες και ιδιότητες της κίνησης του φανταστικού χαρακτήρα, οι οποίες θα αφυπνίσουν αισθήσεις κι αυτές με τη σειρά τους θα ενώσουν τις δυο συνειδήσεις-ολότητες, τον Ηθοποιό και τον χαρακτήρα.

[20]Βλέπε H. Da Costa, *Dionysian Artificers*, Philosophical Research Society, 1996.

Κεφάλαιο 3
Σόπεναουερ - Βούληση και ζωή: Προϋποθέσεις της τέχνης

Η επιρροή που άσκησε στον Τσέχωφ η φιλοσοφία του Σόπεναουερ ήταν τεράστια. Διάβαζε Σοπενάουερ από μικρή ηλικία. Μάλιστα, όταν έπασχε από κατάθλιψη και άλλα προβλήματα υγείας, έβρισκε μεγάλο στήριγμα και διέξοδο μέσα από τη φιλοσοφία του Σοπενάουερ (καθώς και του Νίτσε).[21] Γράφει χαρακτηριστικά: «Για ολόκληρες μέρες, ξάπλωνα στο κρεβάτι μου με τόμους βιβλίων από τις δουλειές του Σοπενάουερ στα χέρια μου».[22]

Ποια όμως είναι η μορφή της σκέψης του Schopenhauer και πώς καταλήγει στην ανάλυση του τραγικού φαινομένου της ύπαρξης; Έχοντας μελετήσει Πλάτωνα, Καντ, Φίχτ και

[21] L. C. Black, *Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher*, UMI Research Press, Michigan 1984, 5.

[22] Βλέπε M. Chekhov, A. Kirillov&B. Merlin, *The Path of the Actor*, σ.66.

Μπέρκλεϊ, αλλά και επηρεασμένος από τον φίλο του Γκαίτε, Φρίντριχ Μάγερ, που ήταν μελετητής της ινδουιστικής και της βουδιστικής θρησκείας,[23] θα διακρίνει δύο τρόπους έκφρασης του κόσμου: τον παραστατικό (απολλώνιο) και το βουλητικό (διονυσιακό). Για να αντιληφθούμε όμως καλύτερα τις δύο αυτές κοσμοθεωρίες, θα πρέπει αρχικά να ενσκήψουμε στη σοπεναουερική ορολογία και πιο συγκεκριμένα να εξετάσουμε τους όρους της *βούλησης* και της *παράστασης*.

Η *βούληση* για τον Σόπεναουερ τίθεται ως η μεταφυσική αρχή, ως η ρίζα όλων των φαινομένων· είναι άλογη, πανίσχυρη, καθολική, αμετάβλητη και ελεύθερη. Μάλιστα, η αρχή αυτή εμπεριέχει όλες τις βουλήσεις των ανθρώπων, που όμως, σε αντίθεση με την αρχική, την *καθολική βούληση*, είναι μεταβαλλόμενες, γεννιούνται, ενεργοποιούνται και τελικά πεθαίνουν. Η ατομική βούληση, η μεταβαλλόμενη βούληση του κάθε ανθρώπου, κρίνεται ως αναγκαία για την *καθολική βούληση*, την αμετάβλητη, όπως ακριβώς ολόκληρος ο ορατός κόσμος και λειτουργεί ως καθρέφτης. Μέσα στον καθρέφτη αυτό, η *βούληση* βλέπει το είδωλο του εαυτού της (το σώμα της), βλέπει την παράσταση ενός συγχρονικού φαινομένου που συμβαίνει στον χώρο και στον χρόνο, και επιχειρεί με τη βοήθεια του φαινομένου αυτού, και κατ' επέκταση, με την γνώση που θα αποκτήσει για τον εαυτό της, να οδηγηθεί στην αυτογνωσία και την αυτοσυνειδησία.

Συνεπώς, ο κόσμος που γνωρίζει το υποκείμενο είναι η παράσταση της *βούλησης*, δηλαδή ό,τι παρίσταται στην εμπειρία του γνωστικού υποκειμένου. Άλλωστε, χωρίς αυτή την εμπειρία και την χωροχρονική τοποθέτηση του υποκειμένου στον κόσμο της παράστασης, οι ατομικές βουλήσεις θα έχαναν την υπόστασή τους. Σύμφωνα μάλιστα με τον Σοπενάουερ, επειδή το υποκείμενο δεν μπορεί να υπερβεί τη συνείδησή του, εάν επιθυμεί να διαφυλάξει το δικαίωμα που έχει στη γνώση του κόσμου των πραγμάτων που καταλαμβάνουν χώρο και χρόνο και ακολουθούν αιτιακούς νόμους, θα πρέπει να

[23]Για το ζήτημα αυτό, βλέπε B. Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford: Clarendon Press, 1983.

αποδεχθεί ότι τα πράγματα δεν βρίσκονται έξω από την δική του συνείδηση. Ο κόσμος ως παράσταση απαιτεί ένα υποκείμενο που γνωρίζει και ένα αντικείμενο που μπορεί να καταστεί γνωστό. Έτσι, σύμφωνα με την σοπεναουερική θέση, η εμπειρία που έχουμε κάποιου αντικειμένου, απλά υποδηλώνει την ύπαρξη αυτού σε σχέση με την εμπειρία μας. Αυτή είναι η περίφημη *αρχή της εξατομίκευσης* (principium individuationis): ο χώρος, ο χρόνος και η αιτιότητα αποτελούν την «αρχή του αποχρώντος λόγου», που εκφράζει τον καθολικό και αναγκαίο αλληλοσυσχετισμό των παραστάσεών μας.[24]

Από τα πιο πάνω καθίσταται φανερό ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να αλλάξει με την βούλησή του την κατάσταση στην οποία βρίσκεται, διότι αυτήν την καθορίζει η *καθολική βούληση* και όχι το ίδιο το υποκείμενο, που απλά βιώνει το πεπρωμένο του, αδυνατώντας να το αλλάξει· γι' αυτό, άλλωστε, η κάθε τέτοια απόπειρα που επιχειρεί ο άνθρωπος είναι μάταιη και οδυνηρή. Πέραν όμως αυτού, η κάθε ατομική βούληση, επειδή διαφέρει από τις υπόλοιπες ατομικές βουλήσεις, ακόμα και όταν επιχειρεί να επιβληθεί πάνω στις άλλες, το μόνο που κατορθώνει είναι να προκαλεί αστάθεια και συγκρούσεις. Γι' αυτό και κρίνεται αναγκαία η συνειδητοποίηση της οδύνης που χαρακτηρίζει τον κόσμο των επί μέρους βουλήσεων ή της παράστασης, όπως επίσης και η συνειδητοποίηση της αναγκαιότητας της αναίρεσης της ανθρώπινης βούλησης, αφού ό,τι αυτή βούλεται προκαλεί οδύνη εξαιτίας της αδυναμίας της να το επιτύχει ή, ακόμη και αν το επιτύχει, ανία και αισθήματα κενού. Μπροστά λοιπόν στο φάσμα της ματαιότητας της ύπαρξης και της ψευδαίσθησης που προκαλεί ο ορατός κόσμος στον άνθρωπο, ένας κόσμος σκεπασμένος με ένα πέπλο φαντασίας, ο φιλόσοφος προτείνει ως μοναδική λύση αυτογνωσίας και αυτοσυνειδησίας την αναίρεση της ατομικής βούλησης. Στην επίπονη αυτή προσπάθεια συνιστά καρτερικότητα, αποδοχή του αναπόφευκτου χαρακτήρα της ζωής και ασκητικό βίο. Έτσι, ο Σοπενάουερ θα στραφεί στην αναζήτηση των τρόπων εκείνων που θα βοηθήσουν τον άνθρωπο να αναιρέσει την ατομική του βούληση. Χωρίζει την προσπάθεια αυτή, μέχρι την

[24]Βλέπε A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, μτφρ. E. F. Payne, 2 τόμοι, New York: Dover Publications, 1969, τ.1, §23, σ.112-119. Πρβλ. D. Hamlyn, 'Schopenhauer and Knowledge',στο*The Cambridge Companion to Schopenhauer*, σσ.44-62.

ολοκλήρωσή της, σε τρία στάδια: α) στο αισθητικό (την καλλιτεχνική δημιουργία), β) στο ηθικό (την φιλοσοφία της πρακτικής ζωής), μέσω του οποίου ο άνθρωπος θα συνειδητοποιήσει τη ταυτότητα της βούλησής του και θα συμπονέσει τους συνανθρώπους του και γ) στο μεταφυσικό, μέσω του οποίου ο άνθρωπος, ζώντας ασκητικά και με αυταπάρνηση, θα οδηγηθεί στη «χάρη» του Θεού ή στη νιρβάνα, σε μια κατάσταση δηλαδή που θα τον λυτρώσει από τις οδύνες της ζωής και θα τον καταστήσει γνώστη της υπέρτατης αλήθειας.[25]

Αρχικά, θα σταθούμε στο πρώτο από τα τρία αυτά στάδια, το αισθητικό, στο βαθμό που αυτό εδώ φαίνεται να φωτίζει περισσότερο το σκεπτικό της επιρροής του Σόπεναουερ στον Τσέχωφ. Σχετικά με το ηθικό, και ιδιαίτερα, το μεταφυσικό στάδιο, θα μιλήσουμε ενδελεχώς παρακάτω. Στο αισθητικό στάδιο, λοιπόν, η ανθρώπινη βούληση αίρεται μόνο προσωρινά, τιθέμενη στην υπηρεσία του φαινομένου (αυτού που παρίσταται) και υποτάσσεται στην παράσταση (στο απολλώνιο), και γίνεται κατά κάποιον τρόπο παράσταση του φαινομένου της τραγικότητας της ύπαρξης. Έτσι, σύμφωνα με τον Σοπενάουερ, η τέχνη παρέχει τη δυνατότητα στους ανθρώπους να εκφράσουν μέσω της ατομικής τους βούλησης την *καθολική βούληση*, βοηθώντας τους ταυτοχρόνως να απαλλαχθούν από την πρώτη (την ατομική τους βούληση), για να μπορέσουν να γνωρίσουν την *καθολική* (και αρχέγονη) *βούληση*, όχι πλέον ως άτομα αλλά ως καλλιτεχνικά υποκείμενα, ικανά να αναστείλουν την οδύνη της ύπαρξής τους και να αναπαύσουν, έστω για λίγο, τη συνείδησή τους.

Έχοντας παρατηρήσει αρχικά τη φύση του «εύμορφου» στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική, ο Σοπενάουερ συνέχεια προβαίνει στην εξέταση της ποιητικής τέχνης, του έντεχνου δηλαδή λόγου. Μέσω της ποίησης, γράφει, ο άνθρωπος αποπειράται να

[25]Για τα ζητήματα αυτά, βλπ C. Janaway, *Schopenhauer*, Oxford: Oxford University Press, 1994, ειδικά σσ.11-45. Πρβλ. G. Simmel, *Schopenhauer and Nietzsche*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991, ειδικά κεφ. 2-3, σσ.15-52 καιC. Janaway, 'Will and Nature', στο*The Cambridge Companion to Schopenhauer*, σσ.138-170.

παραστήσει, με τρόπο διαισθητικό, την «ιδέα της ανθρωπότητας» και μέσω αφηρημένων εννοιών καλείται να συνάγει μια συγκεκριμένη εποπτεία, την οποία και θα αποδώσει με λέξεις. Όσο ακριβέστερα κατορθώσει να συλλάβει τα σημεία, αλλά και όσο καλύτερες καταστάσεις επινοήσει, μέσα από τις οποίες τα σημεία αυτά θα φανερωθούν, τόσο μεγαλύτερη θα είναι και η επιτυχία του[26]. Η λυρική έτσι ποίηση, που προηγείται της δραματικής, μπορεί να χαρακτηρίσει τη νεανική ηλικία της ποιητικής δημιουργίας, ενώ η δραματική, την ώριμη. Στην υψηλότερη τέλος βαθμίδα του σοπεναουερικού συστήματος της αισθητικής βρίσκεται η μουσική, διότι μέσω αυτής δεν αναπαρίσταται τίποτε άλλο πέραν της *καθολικής βούλησης*. Η τραγωδία, για τον Σοπενάουερ αποτελεί το ανώτερο είδος δραματικής ποίησης, που μας φανερώνει την τρομερή πλευρά της ζωής, τους ακατονόμαστους πόνους, τις αγωνίες της ανθρωπότητας, τον θρίαμβο των κακών, τη δύναμη μιας τύχης που φαίνεται να μας κοροϊδεύει, την ήττα του δίκαιου και του αθώου. Η τραγωδία είναι το εκφραστικό σύμβολο της φύσης του κόσμου και της ζωής. Εκεί βρίσκουμε τη *καθολική βούληση* να παλεύει με τον εαυτό της, μέσα στην αναγκαιότητα της φύσης του ανθρώπου, και τις «ευγενείς φύσεις» να παραιτούνται όταν διαπιστώσουν τη ματαιότητα της ζωής ή ακόμη να απαλλάσσονται εκούσια και με χαρά από αυτή. Έτσι, στην τραγωδία αναπαρίσταται η μεγαλύτερη μας δυστυχία, και από μέσα από αυτή διδασκόμαστε τον τρόπο της εξιλέωσης από το προπατορικό αμάρτημα και το έγκλημα της ίδιας μας της ύπαρξης. Η τραγωδία, λοιπόν, είναι ο τόπος της ανατροπής και της ματαίωσης των ανθρώπινων στόχων, η παράσταση της εκμηδένισης της ατομικότητας σε αυτόν τον μάταιο κόσμο και ο τρόπος της συνειδητοποίησης της αναγκαιότητας της παραίτησης από τον ατομικό εγωισμό, της υπακοής, της απάρνησης και της αυτογνωσίας.[27]

Ποιες όμως είναι οι πιθανές καταστάσεις μέσα από τις οποίες ο τραγικός καλλιτέχνης μπορεί να επιδείξει τη τραγική μοίρα των ηρώων του; Σύμφωνα με τον Σοπενάουερ, αυτές

[26]Βλέπε A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, τ.1, §51, σ.252.

[27]Βλέπε A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, τ.1, §51, σσ.242-255.

μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες. Τις ορίζει[28] και ταυτοχρόνως παραθέτει χαρακτηριστικές περιπτώσεις από αρχαίες και σύγχρονες τραγωδίες:

α) Καταστάσεις που χαρακτηρίζονται από ασυνήθιστη μοχθηρία ή εγκληματικότητα. Παραδείγματα αυτής της κατηγορίας βλέπουμε στις σαιξπηρικές τραγωδίες, όπως π.χ. στον *Ριχάρδο ΙΙΙ* (ο ομώνυμος ήρωας), στον *Οθέλλο* (η περίπτωση του Ιάγου), στον *Έμπορο της Βενετίας* (η περίπτωση του Σάιλοκ), στο έργο του Σίλλερ *Οι Ληστές* (η περίπτωση του Φραντζ Μουρ), στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* (η περίπτωση της Φαίδρας) και στην σοφόκλεια *Αντιγόνη* (η περίπτωση του Κρέοντα).

β) Καταστάσεις που μπορεί να προέλθουν τυχαία ή από λάθος (από ένα τυφλό πεπρωμένο), όπως λ.χ. συμβαίνει στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, και γενικά στις περισσότερες αρχαίες τραγωδίες, αλλά και στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ, στο *Τάνκρεντ* του Βολτέρου και στο *Μνηστή της Μεσσήνης* του Σίλερ.

γ) Καταστάσεις που μπορεί να προέλθουν από τις σχέσεις των ανθρώπων (από τα «περιστατικά του κόσμου»), όπως π.χ. συμβαίνει στον *Άμλετ* του Σαίξπηρ, στον *Βάλενσταϊν* του Σίλερ, στο *Λε Σιντ* του Κορνέιγ και τέλος στον *Φάουστ* και τον *Κλαβίγκο* του Γκαίτε.

Η τελευταία από τις τρεις κατηγορίες, που σύμφωνα με τον Σοπενάουερ είναι και η πιο απαισιόδοξη για την ερμηνεία της ύπαρξης, είναι η ευνοϊκότερη συνθήκη για να προκληθεί μια τραγωδία.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, η *καθολική βούληση*, που ζει και εκδηλώνεται σε όλους τους ανθρώπους είναι μία, αλλά οι εκδηλώσεις της (οι μεμονωμένες ανθρώπινες βουλήσεις) συγκρούονται και αλληλοσπαράσσονται. Έτσι, ολόκληρη η δυστυχία στο κόσμο γίνεται κατανοητή ως το άθροισμα των συγκρούσεων της *βούλησης* με τον εαυτό της, αφού ως καθολική *βούληση* διασπάται σε ατομικές βουλήσεις, που εγκαταλείπουν τον πρωταρχικό χαρακτήρα της

[28] Ο.π.,σ.254.

ολότητάς και φέρονται πολλαχώς. Οι ατομικές βουλήσεις έρχονται σε σύγκρουση και καθιστούν τον κόσμο πεδίο μάχης. Από αυτό το πεδίο μάχης, λοιπόν, είναι που καλούμαστε να διαφύγουμε, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, ζώντας μέσα στο όνειρο. Σε αυτό φαίνεται να βοηθούν οι τέχνες, και πιο συγκεκριμένα, η τραγωδία και η μουσική. Με τον ίδιο τρόπο, βασικός σκοπός της τραγωδίας και γενικότερα της τέχνης, πάντα σύμφωνα με τον Σοπενάουερ, είναι να μας επιδείξει πόσο μάταιο είναι να προσπαθούν οι άνθρωποι να αποφύγουν τις μεταξύ τους συγκρούσεις. Έτσι, στόχος της τραγωδίας είναι να μας απελευθερώσει και να μας οδηγήσει στην παραίτηση. Θα ήταν ωστόσο χωρίς νόημα η επίτευξη ενός τέτοιου σκοπού, αν αυτό δεν μας προκαλούσε ευχαρίστηση. Τι είναι λοιπόν αυτό που μας προκαλεί την ευχαρίστηση (την ηδονή) μέσα σε αυτή τη δραματική αναπαράσταση της οδύνης και του πόνου; Ασφαλώς, ο Σοπενάουερ θα μας απαντούσε ότι αυτή η ευχαρίστηση προέρχεται από την ανάδειξη της καθημερινής οδύνης και εν συνεχεία από τη χαρούμενη άρνηση του μάταιου κόσμου και της εφήμερης ευτυχίας. Επιπλέον, θα μας απαντούσε ότι η ευχαρίστηση προέρχεται από την ανακάλυψη της καλλιτεχνικής μας ύπαρξης, μέσω του αισθητικού διαλογισμού ή της ενατένισης.[29]

Αυτές τις απόψεις του Σοπενάουερ, λοιπόν, φαίνεται να ασπάζεται και ο Τσέχωφ, στο βαθμό που αποτέλεσαν και για αυτόν πηγή παρηγοριάς και αυτοπεποίθησης, αλλά και του έδειξαν τον τρόπο με τον οποίο η *διονυσιακή εμπειρία* συνιστά έστω μια προσωρινή διαφυγή από τα μαρτύρια της ατομικής ζωής και την εμπειρική σφαίρα, την κατάσταση μιας άλλης τάξης, εκείνης του καθολικού όντος της *βούλησης*. Όπως μάλιστα είναι γνωστό, ο Σοπενάουερ επηρεάστηκε έντονα από τη βουδιστική φιλοσοφία σε ό,τι αφορά αυτό το μεταφυσικό κομμάτι της σκέψης του. Για παράδειγμα, η άποψη του Σοπενάουερ ότι το άτομο μπορεί να γίνει «ένα» με το καθολικό ον και να έχει επιφώτιση,[30] είναι καθαρά

[29]Για το σημαντικό αυτό μοτίβο της σοπεναουερικής φιλοσοφίας, βλέπε J. Atwell, 'Art as liberation: a central theme of Schopenhauer's philosophy' και P. Guyer, 'Pleasure and knowledge in Schopenhauer's aesthetics', στο D. Jaquette (επ.), *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*,σσ.81-106 και 109-32,αντιστοίχως.

[30]Γράφει σχετικά ο φιλόσοφος: «Όταν έχεις επιφώτιση δεν σημαίνει ότι αρνείσαι τη ζωή, αλλά ότι βρήκες τον τρόπο να έχεις την εμπειρία του κόσμου ως ολότητας…» Αυτό συνεπάγεται την απάρνηση της ατομικής βούλησης και επιθυμίας, πράγμα που σημαίνει την απάρνηση του διφυούς έλλογου χαρακτήρα του *Διονυσιακού* –του

στηριγμένη στην ολιστική θεωρία του βουδισμού.[31] Καθίσταται, λοιπόν, σαφές πως η ιδέα περί της καθολικής και ενιαίας *βούλησης* του Schopenhauer, προσομοιάζει τόσο με τις απόψεις των βουδιστών περί του «κενού τόπου», του Γκαίτε περί της «ολότητας» και του Σουλερζίτσκι για το «prana» (δηλ. ενεργειακός, αιθερικός κόσμος)–για τις οποίες θα μιλήσουμε στη συνέχεια— όσο και με εκείνη του Τσέχωφ περί της «αίσθησης του όλου», που κυριάρχησε κατά την πρώτη παιδαγωγική περίοδο της ζωής του (1918-1922). Γράφει χαρακτηριστικά στα *Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό*:

> Ο ηθοποιός πρέπει να έχει την ικανότητα να πιάσει το έργο σαν ολότητα που αποτελείται από μικρότερα σύνολα. Αν υπάρχει μια λέξη με ιδιαίτερη σημασία, ο ηθοποιός πρέπει να έχει την ικανότητα να την πιάσει σαν ολότητα. Αυτή η ιδιαίτερη ικανότητα να συλλαμβάνεις κάτι ως ολότητα στο χώρο και το χρόνο είναι ενδιαφέρουσα από πολλές απόψεις.[32]

Αυτή ακριβώς η «αίσθηση του όλου» βοήθησε τον Τσέχωφ να υπερβεί την απαισιοδοξία του, και να αναζητήσει καινούριους τρόπους δημιουργίας και αντιμετώπισης της κατά τα άλλα απαισιόδοξης ζωής. Αυτή άλλωστε η αίσθηση είναι που τον ώθησε στην αναζήτηση ενός καινούριου είδους θεάτρου, καθώς ο Τσέχωφ συνειδητοποίησε πως η κατάκτηση της δημιουργικότητας προϋποθέτει την ενεργοποίηση του ανώτερου εαυτού, διότι μονάχα αυτός μπορεί να ενώσει τα διαφορετικά στοιχεία (την πολλαπλότητα) της υποκριτικής τέχνης. Για τον λόγο, άλλωστε αυτό, όλα τα μέρη της τεχνικής του Τσέχωφ είναι φτιαγμένα για να αφυπνίσουν τις όψεις του εαυτού: το σώμα, την ψυχή, τα

διονυσιακού και του απολλώνιου-- και εισαγωγή στη *Διονυσιακή εμπειρία* της καθολικής βούλησης κόσμου. Βλέπε και P. Abelsen, 'Schopenhauer and Buddhism', *Philosophy East & West*, 43 (2), σσ.255-279, 1993

[31]Ο σύγχρονος βουδιστής και πνευματικός αρχηγός Tenzin Gyatso, ο 14ος Δαλάι Λάμα, διδάσκει ότι: «Για να έχει κάποιος την εμπειρία του *ενός* θα πρέπει να αποδεσμευτεί από τα αντικείμενα που εστιάζονται με το άγγιγμα. Για να μπορέσει κάποιος να το κάνει αυτό θα πρέπει να αρνηθεί την αξία της ατομικής επιθυμίας και των παθών που δημιουργεί την ψευδαίσθηση της ανθρώπινης προσωπικότητας.» Βλέπε Tenzin Gyatso, "His Holiness the Dalai Lama's Dharma Talk," Kalachakra, Toronto, 2004, 14.Με τον τρόπο αυτό η προσωπικότητα μπορεί να υπάρξει σε σχέση ή συνδυασμό με κάτι άλλο, το οποίο στον βουδισμό ονομάζεται «αλληλοεξαρτώμενη προέλευση». Ο Δαλάι Λάμα διδάσκει ότι όσο πιο γρήγορα κατανοήσει κάποιος την ανθρώπινη ύπαρξη σε αυτό το επίπεδο, τότε καταλαβαίνει ότι «δεν υπάρχει κάποια ανεξάρτητη, απόλυτη πραγματικότητα που να ονομάζεται εαυτός». Για να το κατανοήσει κάποιος αυτό πρέπει να σταθεροποιηθεί --να παραμείνει στο «κενό»--, να φτάσει στην «επιφώτιση» και τέλος να γίνει «ένα με την ολότητα»..

[32]Βλέπε M. Chekhov, *Lessons for the Professional Actor*,PAJ Publications, 2001.

συναισθήματα, τη φωνή, τη φαντασία, το μυαλό. Γράφει σχετικά: «Είχα κυριευθεί από την αίσθηση του όλου και μέσα σ' αυτό το όλο ζούσε το θέατρο του μέλλοντος.»[33]

Συνοψίζουμε: η ανάγκη του Σοπενάουερ να υπερβεί την ατομική βούληση προϋποθέτει πάνω απ' όλα την ανθρώπινη εμπειρία για τα πράγματα, δηλαδή τον συσχετισμό τους με τις παραστάσεις που έχουμε για αυτά (*αρχή της εξατομίκευσης–principium individuationis).* Η ενόραση της αναπόδραστης σχέσης που έχει η εκάστοτε ατομική βούληση με την *καθολική* οδηγεί τον φιλόσοφο στις ανώτερες μορφές της τέχνης και από εκεί στη διάγνωση της αξίας της πρακτικής του διαλογισμού και της ολοκληρωτικής φυγής από τα γήινα ή τον κόσμο. Για να κατανοήσουμε, μάλιστα την καθολική *βούληση* του Σοπενάουερ θα πρέπει να αρχίσουμε να υπερβαίνουμε τη διττότητα της--την εξατομικευμένη διφυή της διάσταση. Αυτή η αναγκαιότητα και η ιδέα της *καθολικής* βούλησης μπήκαν για τα καλά στην τεχνική μέθοδο του Τσέχωφ. Ωστόσο, εξυπακούεται πως κάποιος δεν μπορεί να είναι ηθοποιός αν αποσύρεται ολοκληρωτικά από της παραστάσεις της βούλησης· για τον λόγο άλλωστε αυτό η δουλειά του Τσέχωφ παραμένει ανθρωποκεντρική, στον βαθμό που κάθε θεατρική έκφραση (παράσταση) θα πρέπει να έχει σημεία επικοινωνίας με το κοινό.

Είναι σαφές πως η φιλοσοφική θεμελίωση που στηρίζει τη λογική της «μη-δράσης», ως μιας λογικής πανομοιότυπης με εκείνη τη δράσης, και η διατήρηση της «αίσθησης του όλου» είναι άμεσα συνδεδεμένη με την καλλιτεχνική δημιουργία στην Τεχνική του Τσέχωφ. Λέει ο ίδιος:

> Αν δούμε το θέμα από κοντά, βλέπουμε ότι η *ολότητα* συνίσταται από πολλά κομμάτια και όλα τα σημεία της μεθόδου πρέπει να θεωρηθούν ως λογική περιγραφή αυτών των συνθετικών κομματιών-μερών που έχουν παρθεί ξεχωριστά […] Αν μάθουμε να χρησιμοποιούμε σωστά κάθε ξεχωριστό σημείο (της τεχνικής),

[33]Ο.π., σ.86.

> έχουμε μεγαλύτερη πιθανότητα να εμπλέξουμε την έμπνευση και να μπούμε σ' ένα δημιουργικό στάδιο ή επίπεδο του μυαλού με τη δική μας βούληση.[34]

Η επιρροή του Σοπενάουερ στη δουλειά του Τσέχωφ είναι κυρίως θεωρητική. Ο Τσέχωφ δημιουργεί σωματικές πρακτικές ασκήσεις που αποτελούν άμεσο αποτέλεσμα της ατομικής βούλησης. Πηγή έμπνευσης για την δημιουργία των ασκήσεων, οι οποίες εντάχθηκαν στην τεχνική του Τσέχωφ, ήταν η ανθρωποσοφία, ο ινδουισμός, ο βουδισμός και οι ανατολίτικες θεατρικές φόρμες.[35]

[34]Βλέπε M. Chekhov, *On the Theatre and the Art of Acting: The six hour master class*, Applause, New York, 1991.

[35]Ο Τσέχωφ ήταν εξοικειωμένος με τις παραδοσιακές ανατολίτικες θεατρικές φόρμες, και σύμφωνα με τον Mel Gordon, «λάτρευε το Kabuki» (Βλέπε M. Chekhov, *Lessons for the Professional Actor*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1985, Εισαγωγή, σ.17) *Μαθήματα για ένα επαγγελματία ηθοποιό*, 17). Ακόμη, παρακολούθησε παραστάσεις του ανατολικού θεάτρου: για παράδειγμα, τον Uday Shankar και το ινδικό μπαλέτο του, που έδωσαν μια παράσταση για τα εγκαίνια του Chekhov Theatre Studio στο Darlington Hall του Λονδίνου το 1936. Ο Τσέχωφ, μάλιστα, όταν είδε το επίπεδο αφοσίωσης και τεχνικής των χορευτών αυτών, έδωσε μια διάλεξη με τίτλο «Η μελλοντική κουλτούρα και η σημασία της τεχνικής», αλλά και εμπνεύστηκε για ένα νέο αντικείμενο μαθήματος για τους νέους μαθητές του (Για τα ζητήματα αυτά, βλέπε M. Chekhov&D. H. DuPrey, *Lessons for teachers of his acting technique*, Dovehouse editions, Ottawa, 2000, 9).

Κεφάλαιο 4
Γκαίτε - Το αρχέτυπο και η συνείδηση του Εγώ

Είκοσι οκτώ περίπου αιώνες χωρίζουν τη σκέψη των Ελλήνων από την εποχή που ο Γκαίτε στοχάστηκε πάνω σε αυτή. Η αρχαία συνείδηση της ανθρωπότητας πριν από τη γέννηση της δυτικής φιλοσοφίας στην Ελλάδα ήταν ουσιαστικά συμμετοχική, ενώ ο ανεξάρτητος στοχασμός και η σύλληψη των εννοιών με τρόπο ορθολογιστικό ήταν ακόμη σχεδόν άγνωστα ζητήματα, καθώς τα φυσικά συμβάντα βιώνονταν άμεσα ως έκφραση των δραστηριοτήτων των θεών. Έτσι, οι αρχαίοι συμμετείχαν στα κοινά με έναν ενστικτώδη, άλογο και ελεύθερο, τρόπο, συντηρώντας αυτό που προηγουμένως ονομάσαμε *καλλιτεχνική* κοσμοθέαση.

Αντίθετα, η σύγχρονη δυτική συνείδηση είναι διφυής και ο άλλοτε ενωμένος κόσμος χωρίστηκε στα δύο, τον εξωτερικό –αυτόν που μπορεί να γίνει αντιληπτός δια των αισθήσεων --και τον εσωτερικό-- αυτόν που μπορούμε να συλλάβουμε με το νου. Το

κέρδος από αυτό τον διαχωρισμό είναι η ακρίβεια των πράξεων του ατόμου και η ανεξαρτησία από την καθολική βούληση, ταυτόχρονα συνεπάγεται την απομάκρυνση από την ολότητα του κόσμου. Αυτό που επιχείρησε ο Goethe αφορούσε στον επαναπροσδιορισμό της ολότητας, χωρίς όμως ο ίδιος να θέλει να αποστασιοποιηθεί από τα πλεονεκτήματα της ορθολογιστικής προσέγγισης. Έτσι, επιδίωξε να επανακτήσει την αρχαία συμμετοχική συνείδηση, διατηρώντας ταυτοχρόνως την ελευθερία και τον ακριβή έλεγχο της σκέψης, ως μιας στοχαστικής μεταμόρφωσης μέσω της φαντασίας. Ο Goethe όμως, όπως άλλωστε και οι τραγικοί Έλληνες, είχε αντιληφθεί πως μια τέτοια μεταμόρφωση της σκέψης δεν θα μπορούσε να πραγματωθεί χωρίς την απολλώνια συνηγορία του νοητικού και τον έλεγχο των άγριων και ανεξέλεγκτων φυσικών ενστίκτων. Γνώριζε πως αυτή η νέα, ζωντανή, ενδόμυχη «ελληνική» σκέψη, θα μπορούσε να προκύψει μονάχα μέσω της συνειδητής εγκατάλειψης του καθαρά αναλυτικού τρόπου σκέψης και της παράδοσης στην εκστατική ελεύθερη έκφραση και ένωσης του ανθρώπου με τη φύση. Αυτό είναι το εγχείρημα που χαρακτηρίζει ολόκληρο το έργο του και που θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε πιο κάτω.

Οι επιστημονικές απόψεις-αντιλήψεις του Γκαίτε στηρίζονται σε μια «διαισθητική αντίληψη», όπως την αποκαλεί ο Ahern, προτείνοντας στον επιστήμονα και στον καλλιτέχνη μια ουσιαστική, συμμετοχική παρατήρηση της φύσης.[36] Αυτού του είδους όμως η παρατήρηση προϋποθέτει μια εσώτερη, οργανική διαδικασία και μια συνένωσή της αντίληψης με τη φύση παρά για τον διαχωρισμό της από αυτή.[37]Ακόμη, λαμβάνει υπόψη της το χαρακτήρα, κατά τέτοιο τρόπο που «η μέθοδος εξαρτάται από το χαρακτήρα»,

[36]Βλέπε G. Ahern, *Sun at Midnight: The Rudolf Steiner Movement and the Western Esoteric Tradition*. Wellingborough: Aquarian Press, 1984, σ.50 στο C. Ashperger, *The Rhythm of Spacce and Sound of Time. Michael Chekhov's Acting Tecnhnique in the 21st century*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008, 2.

[37]Βλέπε και την επιστολή του Schiller στον Goethe, στις 23 Αυγούστου του 1794, στο *Briefweschelzwisschen Schiller und Goethe*, ed. E. Staiger, Frankfurt am Main. Insel, 1966, σ.34.

όπως σημειώνει [ο Γκαίτε] στο Ημερολόγιό του, την 1η Φεβρουαρίου του 1831[38]. Για να ξεφύγει από τα περιοριστικά όρια που έθετε η Νευτώνεια μεθοδολογία, ο Γκαίτε βοήθησε την επιστημονική κοινότητα με την άποψη του περί του ολιστικού (καθολικού) τρόπου θέασης της φύσης και του κόσμου. Επιδίωξε την ένωση της λογικής και της αντίληψης, μάλιστα παράλληλα διαπιστώνεται στις απόψεις του μια τάση υπέρβασης του ντετερμινισμού και σύνδεσης της εμπειρίας με το καθολικό και το αρχέτυπο.

Ο Γκαίτε προσεγγίζει την επιστήμη μέσω της θεωρίας του αρχέτυπου φαινομένου (γερμ. Urphänomen) και διακρίνει την *ολότητα* από το *μερικό* του κάθε αντικειμένου και εισηγείται την μελέτη του ίδιου του φαινομένου σε συνδυασμό με τις αισθητικές και λογικές ικανότητες του επιστήμονα. Το *αρχέτυπο φαινόμενο* είναι τόσο η έκφραση της ιδέας ενός φαινομένου, μια αφηρημένη γενίκευση αυτού, όσο και η έκφραση του ίδιου του φαινομένου ως πράγματος καθαυτού. Έτσι, η ιδέα του *αρχέτυπου φαινομένου*, που είναι ταυτόχρονα ιδέα και εμπειρικό φαινόμενο, επιβεβαιώνει την ενότητα του ανθρώπινου νου, που για τον Γκαίτε είναι αδιαίρετος, αλλά κυρίως την ενότητα του ανθρώπου με τη φύση.[39]

Ο Τσέχωφ επηρεάστηκε άμεσα από την θεωρία του Γκαίτε περί *αρχέτυπου φαινομένου* και ανέπτυξε την «Ψυχική χειρονομία», κατά τον ίδιο μια αρχετυπική χειρονομία, η οποία κινητοποιεί τη θέλησή μας, καταλαμβάνει όλο το σώμα μας, αποτελεί πρότυπο για όλες τις κινήσεις του χαρακτήρα και ενεργοποιεί το σώμα και τη ψυχή απόλυτα[40]. Είναι δυνατή και δίνει ώθηση στη βούλησή μας για δημιουργία μορφών, ουσιαστικών και ελεγχόμενων. Η «ψυχική χειρονομία» είναι ο σκελετός, η δομή, η ουσία του, η δύναμη της βούλησης του

[38]Βλέπε R. H. Stephenson, *Goethe's Conception of Knowledge and Science*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995, σ.27.

[39]Για το ζήτημα αυτό, βλέπε και H. B. Nisbet, *Goethe and the Scientific Tradition*. University of London, London, 1972, σ.42.

[40] L. Petit, *The Michael Chekhov Hand Book: For the actor*, New York, Routledge, 2010, 149.

χαρακτήρα, του ρόλου, η οποία είναι πολύ σημαντική για την δημιουργική ατομικότητα του ηθοποιού.

Για παράδειγμα, ο Γκαίτε εισηγείται την παρατήρηση ενός φύλλου και το δικαίωμα του παρατηρητή στο να οδηγηθεί μέσω της παρατήρησης αυτής σε συμπεράσματα για ολόκληρο το φυτό. (Στο εξής, θα αναφέρομαι σε αυτή την άσκηση ως η άσκηση «από το φύλλο στο φυτό»). Λέει ο Γκαίτε χαρακτηριστικά:

> Έχω αντιληφθεί ότι σε εκείνο το όργανο του φυτού που συνήθως υποδεικνύουμε ως φύλλο βρίσκεται κρυμμένος ο αληθινός Πρωτέας, που μπορεί να κρύψει και να αποκαλύψει τον εαυτό του σε κάθε μορφοποίηση. Προς τα εμπρός και προς τα πίσω, το φυτό είναι πάντοτε μονάχα φύλλο, που είναι τόσο πολύ αχώριστα ενωμένο με το μελλοντικό σπόρο, ώστε να μην μπορεί να γίνει κατανοητό το ένα χωρίς το άλλο.[41]

Κάποιος, λοιπόν, μπορεί να αντιληφθεί απευθείας το φύλλο, αλλά χρησιμοποιώντας την διαίσθησή του, με τη βοήθεια της απεριόριστης φαντασίας του, μπορεί να μάθει για τις βαθύτερες λειτουργίες ολόκληρου του φυτού. Και αυτό ο Γκαίτε το εφάρμοζε ως επιστήμονας, ελέγχοντας τα πειράματά του δυο φορές: την πρώτη με το συνήθη τρόπο, εμπειρικά, και τη δεύτερη αξιοποιώντας τις παρατηρήσεις του «διαισθητικά», ελέγχοντάς τες με το μάτι του μυαλού και μετασχηματίζοντάς τες με τη φαντασία του.[42]Αυτή η ίδια αρχή που χρησιμοποίησε ο Γκαίτε στις επιστημονικές παρατηρήσεις του είναι φανερή και στις πρακτικές της τεχνικής του Τσέχωφ, όπου οι ασκήσεις πρώτα γίνονται εξωτερικά και μετά δοκιμάζονται δια της φαντασίας, διαισθητικά. Για παράδειγμα, ένας ηθοποιός κινείται· κατόπιν, οι ίδιες οι κινήσεις περνούν στη φαντασία για να γίνουν εσώτερες κινήσεις και ως τέτοιες να επηρεάσουν το σώμα και τον νου του. Είναι πολύ σημαντικό να

[41]Αναφορά από τον Steiner, στο R. Steiner, *Goethe the Scientist*, New York, Anthroposophic Press, 1950.

[42]Για το ζήτημα αυτό, βλέπε και J. Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Routledge, London, 2006, ειδικά σ.138. Πρβλ. και D. Steuer, 'In defence of experience: Goethe's natural investigations and scientific culture', in *The Cambridge Companion to Goethe*, L. Sharp (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σσ.160-178, εδικάσσ.170-172.

σημειώσουμε ότι το πείραμα του Γκαίτε που περιγράψαμε πιο πάνω, εξετάζει τη δυνατότητα της ανθρώπινης δημιουργικής φαντασίας, μία θεμελιώδη παράμετρο στην τεχνική του Τσέχωφ.

Ταυτόχρονα, σύμφωνα με τον Γκαίτε, «η αισθητική εμπειρία είναι ο έμμεσος τρόπος που ενώνονται η ιδέα με η εμπειρία».[43] Ακόμη, ο Γκαίτε υποστηρίζει ότι «η αισθητηριακή αντίληψη γεννά την πιο περιεκτική γνώση που είναι ανθρωπίνως δυνατή».[44] Χαρακτηριστικά, ο Τσέχωφ σε ένα από μαθήματα που έδωσε στο Darlington Hall στις 8 Οκτωβρίου του 1936, με τίτλο «Τέσσερα Στάδια της Δημιουργικής Διαδικασίας», μίλησε για το πώς ο ίδιος φαντάζεται την επιρροή που είχε στον Γκαίτε η δημιουργία του Μεφιστοφελή:

> Εάν ένας ηθοποιός υποδύεται τον Μεφιστοφελή, σε ένα μήνα γίνεται άλλος άνθρωπος διότι αισθάνεται το χαρακτήρα. Τώρα, σκεφτείτε τι θα πρέπει να έπαθε ο ίδιος ο Γκαίτε, που είχε τόσο λεπτά συναισθήματα και ήταν τόσο δεκτικός.

Και συνεχίζει:

1. Κατανοήστε και επικεντρωθείτε πάνω στην απλή ιδέα ότι η φαντασία είναι η ικανότητα να βλέπουμε κάτι αόρατο. Να μπορούμε να δούμε κάτι μέσα από τα μάτια του μυαλού μας. Έτσι, ακόμα και η απλή ικανότητα να κλείσουμε τα μάτια και να δούμε όσα υπάρχουν μέσα στο δωμάτιο ακριβώς μέσα στα μάτια του μυαλού μας, θα μας γεμίσει με θαυμασμό. Καθημερινά συνηθισμένα πράγματα θα μας καταπλήξουν.
2. Όχι μόνο να βλέπουμε τα αόρατα πράγματα αλλά μάλιστα να μπορούμε να δημιουργούμε με τη φαντασία μας πράγματα που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα. Δημιουργώντας ένα λουλούδι που δεν έχουμε ξαναδεί, αυτό μας γεμίζει με θαυμασμό.

---

[43]Βλέπε R. H. Stephenson, *Goethe's Conception of Knowledge and Science*, σ.53.

[44]Ό.π., σ.54.

3. Να μπορούμε να ζούμε [...] με τη δημιουργία, έτσι που να μας επηρεάζει. Δημιουργούμε ένα παράξενο και ενδιαφέρον τοπίο μέσα στο μυαλό μας, και εκείνο μας αλλάζει και μας επηρεάζει. Αυτό είναι θαυμάσιο, το να μπορούμε να αλλάζουμε τα πράγματα, διότι έτσι μπορούμε να αλλάζουμε και εμείς, οι δικές μας διαθέσεις.
4. Τώρα το τελευταίο βήμα. Πρέπει μάλιστα να επηρεάζουμε την εικόνα και να την αλλάζουμε. Έτσι, δεν έχουμε μονάχα το αρχικό φανταστικό λουλούδι, αλλά μετά το αλλάζουμε. Μπορεί να αλλάζει και στην εμφάνιση και στην ψυχή του.[45]

Ο Τσέχωφ προτείνει, στην πρακτική των ασκήσεών του, ο ηθοποιός να αφήνεται στην «διαδικασία της μεταμόρφωσης», αλλάζοντας με κίνητρο την φανταστική εικόνα του χαρακτήρα. Η αλλαγή αυτή πρέπει να είναι συνειδητή και ελεγχόμενη από τον ίδιο τον ηθοποιό. Ο Τσέχωφ υποστηρίζει ότι η αισθητηριακή αντίληψη εναρμονίζει τις αισθητηριακές λειτουργίες με αυτές της λογικής, για να προχωρήσει έτσι ο ηθοποιός στην σωματοποίηση των φανταστικών εικόνων και χαρακτήρων. Αυτό συνάδει με τις απόψεις του Γκαίτε για το Urphanomen και την αισθητηριακή αντίληψη.

Ο Τσέχωφ επίσης, ο οποίος θεωρούσε πως ο ηθοποιός θα πρέπει να αφήσει τα φαινόμενα να μιλήσουν από μόνα τους για τον εαυτό τους μέσω της φαντασίας. Η τσεχοφική μέθοδος υποκριτικής, εμπνευσμένη σε πολλά της σημεία από τις θέσεις του Στάινερ, έχει ως βασικούς πυλώνες στήριξης τη φαντασία. Δίνει μεγάλη έμφαση στην απεικόνιση της πραγματικότητας και θεωρεί ότι ο ηθοποιός αρχικά πρέπει να συλλάβει κάποια εικόνα με τη φαντασία του και αργότερα να την αλλάξει και να την εξελίξει,[46] οδηγούμενος έτσι σε μια νέα κατάσταση, πιο δημιουργική και συνάμα *αρχετυπική*. Για το λόγο αυτό ο Τσέχωφ δούλεψε με το «φανταστικό σώμα» και τις «φανταστικές εικόνες» του ηθοποιού, το οποίο και θεωρούσε ικανό εργαλείο μεταμόρφωσης τόσο του σώματος όσο και της ψυχής. Την τεχνική αυτή την αποκάλεσε «ψυχο-σωματική» (psycho-physical).

[45]Βλέπε M. Chekhov and D. H. Du Prey, *The Actor is the Theatre, A Collection of M. Chekhov's Unpublished Notes and Manuscripts on the Art of Acting and the Theatre*, 1977, October 8, 1936.

[46]Για το ζήτημα αυτό, βλέπε και R. Hornby, *The End of Acting*, ApplauseBooks, New York, 1992, p.90.

Σε μια διάλεξή του στα *Μαθήματα για δασκάλους*, εστιάζει στην έννοια της συγκέντρωσης. Εδώ ο Τσέχωφ ζητά από τους δασκάλους να κάνουν χρήση της άσκησης του Γκαίτε «από το φύλλο στο φυτό». Αν και ο Τσέχωφ μέσα από το έργο του εισηγείται ότι η τεχνική αυτή θα πρέπει να προσεγγίζεται με έναν βαθμό ελευθερίας και δημιουργικότητας, εδώ επισημαίνει ότι η συγκεκριμένη άσκηση, καθώς και άλλες τρεις ασκήσεις του Γκαίτε για την εξέλιξη της φαντασίας, δεν μπορούν να διαφοροποιηθούν.

> «Υπάρχει μια άσκηση, που ο Γκαίτε πάντοτε χρησιμοποιούσε: την εικόνα ενός φυτού που μεγαλώνει. Για παράδειγμα, ένα δέντρο πρέπει να μεγαλώσει, και αρχίζεις με ένα μικρό πραγματάκι που είναι μέσα στο χώμα κ.λπ. Αυτές οι ασκήσεις δεν μπορούν να αλλάξουν διότι είναι πολύ σημαντικές και θα πρέπει να προσφέρονται μονάχα στο τέλος [στις μεγάλες τάξεις]»[47]

Αυτή η εμμονή στις αυθεντικές γκαιτικές ασκήσεις δείχνει τόσο τη βαθιά εκτίμηση του Τσέχωφ για τις ιδέες του Γκαίτε σχετικά με τους τρόπους που μπορείς να διευρύνεις τη φαντασία σου όσο και την επιρροή του Στάινερ στο έργο του.

Οι σπόροι των ιδεών του Γκαίτε βοηθούν τον Στάινερ στην ολιστική και στοχαστική κατανόηση των φυσικών φαινομένων. Σε αυτό, ο Στάινερ αναγνωρίζει τη βάση της επιστημολογίας του, την άμεση γνώση του να γνωρίζεις μέσω αυτού που αποκάλεσε «the organ of intuition» («όργανο της διαίσθησης»). Τη χρήση μάλιστα αυτού του καναλιού της διαίσθησης την περιγράφει ως τον «υψηλότερο στοχασμό του πνευματικού εαυτού» («high thinking of the Spirit self»).[48] Ο Τσέχωφ στη τεχνική του μιλά για μια υψηλή ανάπτυξη αισθαντικότητας: ο ηθοποιός φτάνει μέσω του οργάνου της διαίσθησης σε

[47]Βλέπε M. Chekhov and D. H. Du Prey, *Lessons for teachersof his acting technique*, Dovehouse editions, Ottawa, 2000, σ.37.

[48]Για τα ζητήματα αυτά, βλέπε R. Steiner, *Theosophy: An introduction to the Spiritual Processes in Human Life and in the Cosmos*, NY, Anthroposophic Press, 1994, σ.39.

βαθιά εσωτερικά πράγματα, τα οποία μπορεί να νιώσει και με αυτά παίζει στην πραγματικότητα.

Η άποψη του Γκαίτε για την «διαισθητική κρίση» ("intuitive discernment") και η πίστη του στη «λυτρωτική πνευματική υγεία της δράσης» ("redeeming sanity of action") επηρέασαν τις ιδέες του Στάινερ .[49] Η αντίληψη του Γκαίτε για τη δράση αντανακλά την παραδοσιακή ανατολίτικη ιδέα του τρόπου με τον οποίο δημιουργείται η πραγματικότητα: κυρίως με το να αναπαριστάς δράσεις (το τι) μέσα από συγκεκριμένες ποιότητες (το πώς).Ο Τσέχωφ χρησιμοποίησε τις ιδιότητες της κίνησης για να προσδιορίσει το πώς (άνεση, μορφή, ομορφιά και ολότητα). Το σώμα του ηθοποιού πρέπει να γίνει ένα έργο τέχνης εμποτισμένο με αυτές τις ιδιότητες βιώνοντας τις εσωτερικά. Το «πώς» θα γεννιέται από τις ποιότητες και τις ιδιότητες της κίνησης, στον βαθμό που είναι ολοκληρωμένες, στην εσώτερη και τέλεια αίσθηση που απέκτησε ο ηθοποιός. Η έννοια της πραγματικότητας για τον Γκαίτε δεν είναι κάτι που υπάρχει αυτόνομα, αλλά είναι μάλλον αποτέλεσμα μιας δράσης. Με άλλα λόγια, η ποιότητα μιας δράσης ορίζει τη φύση της πραγματικότητας. Η αντίληψη του Γκαίτε για τη δράση συχνά αναφέρεται από τον Στάινερ στις διαλέξεις του: «Εδώ θα ήθελα να σας υπενθυμίσω τα λεγόμενα του Γκαίτε: 'Να σκέφτεστε το *τι* αλλά ακόμη περισσότερο το *πώς*'».[50] Και στο έργο του Στάινερ *Εκπαίδευση ως τέχνη* (1970), η φράση αυτή λειτουργεί ως οδηγητικό μοτίβο. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως μέχρι σήμερα, στην τεχνική του Τσέχωφ, γίνεται διαρκής υπόμνηση στους μαθητές ότι θα πρέπει να νοιάζονται κυρίως για το *πώς* της παράστασης και όχι για το *τι*. Πάνω απ' όλα, η φιλοσοφία του Γκαίτε μας δείχνει μια ολιστική κατανόηση του κόσμου. Ίσως, λοιπόν, να μην είναι έκπληξη για εμάς --λαμβάνοντας υπόψη την επιρροή του Γκαίτε πάνω στον Στάινερ και ακολούθως του Στάινερ στον Τσέχωφ— ότι η αίσθηση του «όλου» αποτελεί βασική έννοια στο τσεχοφικό σύστημα. Πριν από το θάνατό του το 1955, ο Τσέχωφ έκανε μια ανασκόπηση και σχολίασε περιεκτικά την έννοια αυτή: «Η δημιουργική, εμπνευσμένη

[49]Βλέπε G. Ahern, *Sun at Midnight: The Rudolf Steiner Movement and the Western Esoteric Tradition*. σ.50.

[50]ΒλέπεR. Steiner & P. M. Allen, *Education as an Art*, NY, Rudolf Steiner Publications, 1970, σ.35.

κατάσταση του νου ενός ηθοποιού είναι μια μοναδική ψυχολογική, πνευματική μοναδικότητα».[51] Σύμφωνα με τον Τσέχωφ, ο ηθοποιός πρέπει να διακατέχεται από αυτή την ικανότητα της αίσθησης της ολότητας. Όλα τα στάδια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, από τα πιο μικρά (λέξη, χειρονομία) στα πιο μεγάλα (ολόκληρη η παράσταση) πρέπει να εμπεριέχουν την αίσθηση της ολότητας.[52] Στην αμέσως επόμενη ενότητα θα συζητήσω την έννοια της δημιουργικότητας στον Ρούντολφ Στάινερ (υπό το πρίσμα της «ανθρωποσοφίας»), αλλά και την αναμφισβήτητη επίδραση που άσκησε πάνω στον Τσέχωφ ο Λεοπόλντ Σουλερζίτσκι, σε ό,τι αφορά την κατάσταση του νου.

[51]Βλέπεν M. Chekhov, *On the Theatre and the Art of Acting: The Six Hour Master Class*, New York, Applause, 1991.

[52] Μ. Τσέχωφ, *Μαθήματα για ένα επαγγελματία ηθοποιό*, 124.

Κεφάλαιο 5
Στάινερ και Σουλερζίτσκι - Δημιουργικότητα και Νόηση

Ο Ρούντολφ Στάινερ γεννήθηκε το 1861 και μεγάλωσε στην Ουγγαρία. Σπούδασε μαθηματικά και επιστήμη στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο της Βιέννης από 1879 έως 1883. Σε ηλικία 21 ετών του ανατέθηκε η έκδοση του επιστημονικού έργου του Γκαίτε, ενώ το 1886 δημοσίευσε το πρώτο βιβλίο του, με θέμα τη φιλοσοφία του Γκαίτε. Ο Στάινερ ολοκλήρωσε το διδακτορικό του πάνω στη φιλοσοφία στο πανεπιστήμιο του Rostock το 1891. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου εργάστηκε ως μελετητής στο αρχείο του Γκαίτε-Σίλερ στη Βαϊμάρη, όπου και συνάντησε τον άρρωστο τότε Νίτσε το 1894. Το 1895 δημοσίευσε ένα βιβλίο για τον Νίτσε και το 1897 τα συμπεράσματα των μελετών του για τον Γκαίτε. Τόσο ο Γκαίτε όσο και ο Νίτσε επηρέασαν την αντι-εμπειρική (βασισμένα στα όνειρα και τη μεταφυσική) φιλοσοφία του περί της πνευματικής ολότητας, με την οποία εναντιωνόταν στον απλουστευμένο θετικισμό της εποχής του (βλπ. Τζον Στούαρντ Μίλ 1806-1873 και Χένρι Πουανκαρέ 1854-1912).

Η στροφή του στον μυστικισμό και την απόκρυφη φιλοσοφία δημοσιοποιήθηκε στις 8 Οκτωβρίου του 1902, όταν ο Στάινερ έδωσε μια διάλεξη περί «Μονισμού και Θεοσοφίας,» στην οποία υποστήριξε την αναγέννηση της ανατολικής πνευματικής φιλοσοφίας, έναντι

της παρακμής στο δυτικό πολιτισμό. Ο Στάινερ ανέπτυξε τη δική του «ανθρωποσοφία» για τον δυτικό πολιτισμό, ενσωματώνοντας τον μεσαιωνικό μυστικισμό. Το 1913 ίδρυσε το Ίδρυμα Goetheanum στο Ντόρναχ, ενώ αργότερα (1919) την πρώτη Σχολή Στάινερ στη Στουτγκάρδη, μέσα από την οποία θέλησε να προωθήσει εναλλακτικές λύσεις στη συμβατική, υποχρεωτική, δημόσια, γνωσιοκεντρική εκπαίδευση της εποχής του.[53] Την εικοσαετία που ακολούθησε, ιδρύθηκαν και άλλες Σχολές βασισμένες στο μοντέλο του Ρούντολφ Στάινερ σε ολόκληρη την Ευρώπη, που αποτέλεσαν τη βάση των σύγχρονων ιδιωτικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων. Το *Weltanschauung* (η κοσμοθεωρία) των σχολείων αυτών ονομάζεται «ανθρωποσοφία» (δηλαδή, σοφία των ανθρώπων) και αποτελείται από ένα σύστημα αρχών τις οποίες έθεσε ο ίδιος ο Ρούντολφ Στάινερ.

Οι φιλοσοφικές διδασκαλίες του Ρούντολφ Στάινερ έχουν ως κεντρικό άξονα συλλογιστικής την πραγματική ύπαρξη αυτού που καλείται «πνευματικός κόσμος.» Στην *Αυτοβιογραφία* του, μάλιστα, αναφέρεται σε μια «σύγχρονη μορφή [...] πνευματικής γνώσης,»[54] που δεν είναι μονάχα διαισθητική, αλλά και ουσιαστική και που --αν επεκτείνουμε τη θέση του Σοπενάουερ-- προϋποθέτει τη συνειδητοποίηση της ματαιότητας της ατομικής ζωής και της αναγκαιότητας για υπέρβαση και φωτισμό. Η ανθρωποσοφία του Στάινερ εστιάζεται στην ενότητα του σώματος, του νου και της ψυχής, όχι από την άποψη μιας προσωπικής, αλλά μιας κοσμικής ενότητας. Υπάρχουν τρεις κόσμοι, όπως υποστηρίζει: ο φυσικός, ο ψυχικός και ο πνευματικός, και ο άνθρωπος, ο οποίος είναι μέρος και των τριών αυτών κόσμων, θα υπάρξει μέσω των επτά μορφών (μετενσάρκωση) ολόκληρης της ύπαρξής του πάνω στη γη. Είναι «ριζωμένος» στο φυσικό κόσμο με το φυσικό, αιθερικό και ψυχικό του σώμα, το οποίο και «ανθίζει» στον

[53]Για τα ζητήματα αυτά, βλέπε R. Steiner, 'A Lecture for Prospective Parents of the Waldorf School', 31 August 1919. Translated by R. F. Lathe andN. Parsons Whitlaker, http://www.steinerbooks.org/research/archive/spirit_of_the_waldorf_school/spirit_of_the_waldorf_school.pdf , 1997.

[54]Βλέπε R. Steiner, *Mein Lebensgang*, *Eine nicht vollendete Autobiographie*(μετάφραση;), edited and with an afterword by M. von Sievers. Dornach, Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1925/1982,σ.429. Το κείμενο αυτό γράφτηκε λίγο πριν από το θάνατό του Στάινερ και είναι το τελευταίο, πιο προσωπικό και συνοπτικό κείμενο του έργου του.

πνευματικό κόσμο με τον πνευματικό του εαυτό, το πνεύμα της ζωής του και την πνευματική του ύπαρξη. Η ψυχή είναι ο ανθρώπινος κορμός, που ριζώνει από τη μια πλευρά και ανθίζει από την άλλη. Η ανθρωποσοφία, έτσι, δεν είναι τίποτα άλλο από την πνευματική επιστήμη που αποσκοπεί στην ωρίμανση της ψυχής, η οποία και προϋποθέτει την αναζήτηση του πνευματικού κόσμου. Έτσι, η εκπαίδευση καθίσταται μέρος του *Geheimwissenschaft*, μιας μυστικής δηλαδή σοφίας, που αποκαλύπτεται μονάχα στους «μυημένους.» Σύμφωνα με αυτή η διδασκαλία, κατά το πρώτο διάστημα, η εκπαίδευση δεν πρέπει να έχει χαρακτήρα «αφηρημένο,» αλλά να γίνεται με συγκεκριμένο τρόπο, με «ζωντανές, ζωηρές εικόνες» που αναπαριστούν την αληθινή πνευματικότητα, ούτως ώστε να μπορέσει να την κατανοήσει με τη σειρά του ο μαθητής. Ο εκπαιδευτικός πρέπει να είναι «ευαίσθητος, θερμός και να έχει ενσυναίσθηση,»[55] μέσα από τη μελέτη των πηγών της πνευματικής επιστήμης. Στο τέλος, ο εκπαιδευτικός θα μεταδώσει την «αληθινή γνώση για την πνευματική επιστήμη» που θα αποτελέσει τη βάση όλης της αληθινής εκπαίδευσης.[56] Μέχρι τη σεξουαλική ωριμότητα η διδασκαλία αφορά στη μνήμη του παιδιού, και ύστερα από αυτή στον λόγο. Η δουλειά με τις έννοιες είναι απαραίτητη μονάχα ύστερα από τη σεξουαλική ωριμότητα. Η διδασκαλία έχει μονάχα μια κεντρική αρχή σύμφωνα με τον Στάινερ: η μνήμη προηγείται και η κατανόηση έπεται. Όσο καλύτερη είναι η μνήμη, τόσο καλύτερη θα είναι και η κατανόηση. Έτσι, γίνεται σαφές πως η πρώτη εκπαίδευση του παιδιού θα πρέπει να βασιστεί στην απομνημόνευση.

Η βασική αρχή της σχολής Ρούντολφ Στάινερ είναι ο «ρυθμός» και όχι το παραδοσιακό μάθημα, η διάλεξη. Εδώ υπάρχει ο ρυθμός της ημέρας, της εβδομάδας και του έτους, και το πρόγραμμα σπουδών οργανώνεται γύρω από έναν επταετή κύκλο, με ειδικές μορφές διδασκαλίας, όπως η εποχική οδηγία ή η εκμάθηση της Ευρυθμίας.[57]Για το λόγο αυτό ο

[55]Βλέπε R. Steiner, *Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft*;, Stuttgart; Verlag Freies Geistesleben, 1907/1948, σ.39.

[56]Ο.π., σσ.39-40.

[57] Ευρυθμία είναι η τέχνη της κίνησης του σώματος ως ορατό λόγο και ορατή μουσική. Το σώμα δέχεται και μεταφέρει, εκφράζοντας τους κραδασμούς σε ήχους, σχήματα και αρχετυπικές έννοιες.

Στάινερ προτείνει σωματικές πρακτικές, φωνητικές ασκήσεις και ασκήσεις του λόγου, «την επιστήμη της ορατής ομιλίας» και των «χορών του πνεύματος,» που αποσκοπούν στο να μετατρέψουν τον ήχο και το χρώμα σε κίνηση.[58] Αυτό το σύστημα επηρέασε τόσο τους ηθοποιούς όσο και τους χορευτές στις αρχές του 20ουαιώνα. Σύμφωνα μάλιστα με τον Έντουαρντ Γκόρντον, αυτοί οι χοροί (κινησιολογικά μοτίβα) έκαναν τόσο μεγάλη εντύπωση στον Τσέχωφ όταν τους πρωτοπαρακολούθησε κατά τα πρώτα χρόνια του στο Βερολίνο, που το 1928-1929 εντάχθηκε στη Σχολή Ρούντολφ Στάινερ, αναζητώντας τρόπους εφαρμογής των μαθημάτων της Ευρυθμίας στον δραματικό λόγο.

Οι θέσεις του Στάινερ προαναγγέλλουν τον ερευνητικό χαρακτήρα της θεατρικής πρακτικής, κάτι που θα συζητηθεί παρακάτω. Όπως ο ίδιος περιγράφει, ο ηθοποιός επιτυγχάνει μια τέτοια καθολική εμπειρία μέσω των πνευματικών ποιοτήτων, «με το να βάζει σε λειτουργία τη φαντασία του, χρησιμοποιώντας το σώμα, τη φωνή και το μυαλό του· όλη η δουλειά του πρέπει να οδηγήσει στην κατανόηση όχι μόνο της φύσης της γνώσης καθαυτής αλλά και των τρόπων που η ψυχή --με τον τρόπο που σκέφτεται, αισθάνεται και επιθυμεί-- κυριαρχεί του σώματος.»[59] Από την άλλη, το σώμα για τον Στάινερ είναι το παλαιότερο σοφό κομμάτι του ανθρώπου στο γήινο επίπεδο. Είναι ο φορέας όλων των προοπτικών της ανθρώπινης ύπαρξης, όχι μονάχα των αισθητικών, αλλά και των διαισθητικών, τις οποίες και συλλαμβάνει μέσω της φαντασίας.

Ο Μ. Τσέχωφ, επηρεασμένος από τον Ρ. Στάινερ και το σύστημα της ανθρωποσοφίας, ανέπτυξε ασκήσεις αίσθησης-διαίσθησης, οι οποίες συλλαμβάνονται μέσω της φαντασίας και σωματοποιούνται Για την τεχνική του Τσέχωφ η φαντασία είναι ένα κύριο συστατικό για την δημιουργική κατάσταση του ηθοποιού. Η φαντασία σε συνεργασία με τη μνήμη θα

[58]Βλέπε M. Gordon, *The Stanislavsky technique, Russia: a Workbook for Actors*, NewYork, Applause, 1987, σ.124.Πρβλ. C. Marowitz, *The other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director & Theorist*. New York, Applause, 2004, σ.75.

[59]Βλέπε R. Wilkinson, *The spiritual basis of Steiner Education*, Sophia Books, London, 1996, σ.56.

μας προσφέρει άγνωστες εικόνες, θα ενεργοποιήσει το μυαλό για να δημιουργήσει άλλες δυνατότερες εικόνες. Με τη δύναμη της φαντασίας το μυαλό από μια παθητική κατάσταση θα βρεθεί σε μια δημιουργική γεμάτη με εμπνευσμένες, καινούριες, άγνωστες και ολοκληρωμένες εικόνες. Ο Τσέχωφ, όπως και ο Στάινερ, πιστεύει ότι ο ηθοποιός μπορεί να δημιουργήσει άμεσες γέφυρες μεταξύ της διαισθητικής γνώσης και των εξωτερικών ερεθισμάτων με την έλλογη σκέψη.

Στην ουσία, ο Στάινερ, στηριγμένος πάνω στις θέσεις αλλά και τις ασκήσεις του Γκαίτε, όπως για παράδειγμα την άσκηση «από το φύλλο στο φυτό» εισηγείται ένα γνωστικό σύστημα που ακολουθεί την εξής πορεία: ΦΑΝΤΑΣΙΑ - ΔΙΑΙΣΘΗΣΗ - ΕΜΠΝΕΥΣΗ. Αυτό ήταν το σύστημα που αποκάλεσε *ανθρωποσοφία* και το οποίο άσκησε τόσο μεγάλη επιρροή πάνω στον Τσέχωφ. Ο ίδιος ο Τσέχωφ, σε ένα σημείωμά του το 1938, γράφει χαρακτηριστικά: «Αν περιγράψει κάποιος τη διαδρομή μου στο θέατρο, δεν μπορεί να αγνοήσει τη στιγμή που γνώρισα τον Δρα Ρούτολφ Στάινερ. Ο Στανισλάβσκι ήταν η αρχή και αργότερα πέρασα στον Δρα Στάινερ και στις ιδέες του, και αυτή η ανάμιξη του Δρα Στάινερ και του Στανισλάβσκι έδωσε συγκεκριμένες βάσεις, ήταν θεμελιώδης για τη μέθοδό μου.»[60] Κάπου αλλού, μάλιστα, εστιάζει στην επίδραση της *Ανθρωποσοφίας* στις δικές του μεθόδους και σχολιάζει την πρακτική αξία των αρχών της εν λόγω επιστήμης, αλλά και τη συνάφειά της με τη δική του κοσμοθεωρία.[61] Άλλωστε, η ιδέα ότι η γνώση και η εμπειρία είναι το ένα και το αυτό, φαίνεται πως επηρέασε πολλές από τις ασκήσεις της τεχνικής του Τσέχωφ, στο βαθμό που αυτή οδηγεί εμπράγματα στην έμπνευση, και αναγνωρίζει ότι μέσω της διαίσθησης μπορούμε να κατακτήσουμε πολύ βαθύτερα τη γνώση από ότι με την λογική.

[60]Βλέπε M. Chekhov and D. H. Du Prey, *The Actor is the Theatre*, *A Collection of M. Chekhov's Unpublished Notes and Manuscripts on the Art of Acting and the Theatre*, 1977, June 8, 1938.

[61]Βλέπε M. Chekhov, A. Kirillov&B. Merlin, *The Path of the Actor*, p.134.

Κατά συνέπεια, μέσα από την *Ανθρωποσοφία*, οι πρακτικές του Τσέχωφ θα βοηθήσουν τους ηθοποιούς να υπερβούν το ατομικό τους Εγώ και να οδηγηθούν στη πνευματικότητα, κατακτώντας τη βαθιά γνώση του νοητικού τους εαυτού. Στο σημείο αυτό η νόηση καθίσταται καθοριστική για τη σύνδεση σώματος, σκέψης, αισθημάτων, βούλησης, συνείδησης και διαίσθησης. Κατά τον τρόπο αυτό, το σώμα (βουλητικό, φαντασιακό, φυσικό), η ψυχή (αισθητική, διαισθητική, ζωντανή) και το πνεύμα (στοχαστικό, συνειδησιακό, αστρικό) συνδέονται οργανικά και συνιστούν τόσο την ολότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και τη δυνατότητα επαφής με το συμπαντικό της πνευματικό Εγώ.[62]Σύμφωνα τώρα με την τεχνική του Τσέχωφ, η κατάκτηση αυτού του βαθύτερου νοητικού εαυτού, προκύπτει μέσα από τον ορθό τρόπο διαχείρισης του νου, των αισθήσεων και της βούλησης. Σύμφωνα με τον Τσέχωφ, η «δημιουργική ατομικότητα» – θεωρία που πηγάζει από την Ανθρωποσοφία- κάνει την εμφάνισή της στον άνθρωπο από τη στιγμή που αρχίζει η μεταμόρφωση του ατομικού του Εγώ σε αυτό που ο Τσέχωφ αποκαλεί «δημιουργική ατομικότητα»[63]. Η καινούργια αυτή ατομικότητα είναι αυτή που επιβεβαιώνει την αλήθεια και την καθαρότητα του φανταστικού εαυτού και συνιστά «ένα Εγώ υψηλότερου επιπέδου [που] εμπλουτίζει και επεκτείνει τη συνείδηση».[64] Αυτή η νέα ατομικότητα έρχεται σε άμεση επαφή με τη σκέψη, τα συναισθήματα και τις επιθυμίες, σε συνδυασμό με τη φωνή και την κίνηση, και τα οικειοποιείται. Έτσι, αφού πρώτα οικειοποιηθεί όλα αυτά τα «δομικά υλικά»,[65] διαχωρίζεται από το καθημερινό Εγώ και το εποπτεύει, προσδίδοντας πλέον σε αυτό έναν καινούριο καλλιτεχνικό χαρακτήρα και μεταμορφώνοντας τόσο την εσωτερική όσο και την εξωτερική του μορφή. Κατά τον τρόπο

[62]Μιλώντας με όρους «σωματικούς», η φαντασία συνδέεται με το κεφάλι, η διαίσθηση με τα άκρα και η έμπνευση με την καρδιά. Αυτά όμως τα σωματικά όργανα συνιστούν σε ένα ανώτερο επίπεδο τα κέντρα ενέργειας τριών αόρατων σωμάτων: του αστρικού, του αιθερικού και του πνευματικού σώματος, αντίστοιχα. Έτσι, για να αποκτήσει κάποιος το πνευματικό του «Εγώ» θα πρέπει να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του για να μεταμορφώσει το αστρικό του σώμα σε πνευματικό. Θα πρέπει να χρησιμοποιήσει την έμπνευσή του για να μεταμορφώσει το αιθερικό του σώμα σε πνεύμα ζωής, και τέλος την ενσυναίσθησή του για να μεταμορφώσει τον πνευματικό του «Εγώ» σε πνευματικό άνθρωπο.

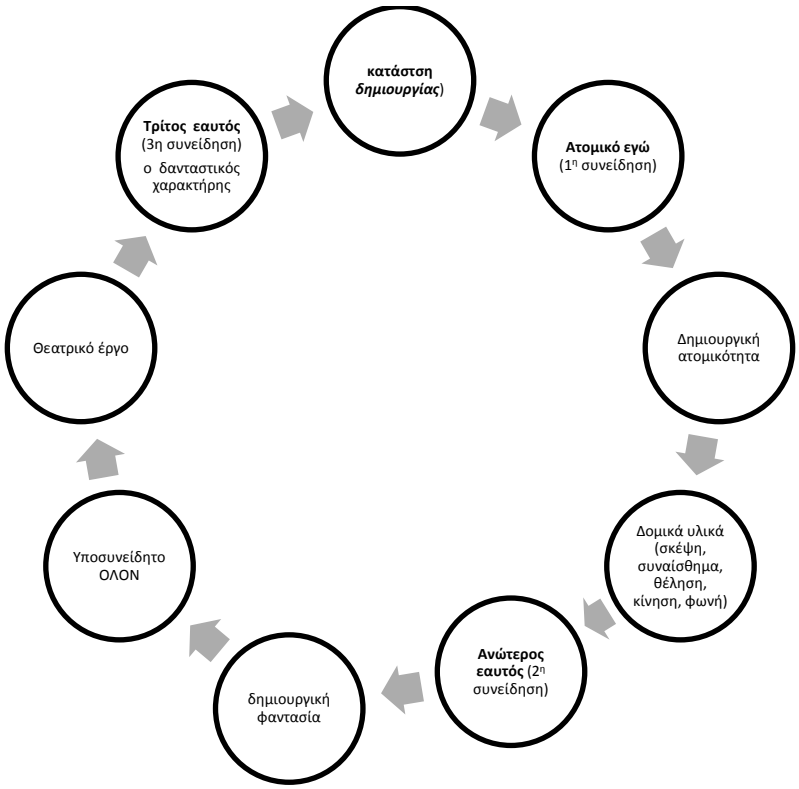
[63] C. Ashperger, *The Rhythm of Spacce and Sound of Time. Michael Chekhov's Acting Tecnhnique in the 21st century*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008, 37.

[64]Βλέπε Μ. Τσέχωφ, *Για τον ηθοποιό. Η τέχνη και η τεχνική της ηθοποιίας*, σ.207

[65]Ibid, p.87.

αυτό το ανθρώπινο σώμα μεταβάλλεται σε μια ευαίσθητη μεμβράνη, γίνεται πιο ευέλικτο και ευαίσθητο, η φαντασία μεγαλώνει, η γλώσσα διαφοροποιείται ανάλογα με τα συναισθήματα, γεννιέται βαθιά μέσα μας μια νέα αλήθεια που το ατομικό Εγώ μέχρι τώρα αγνοούσε, και ολόκληρη η ύπαρξή μας γίνεται πλέον πρωτότυπη, εφευρετική αλλά πάνω απ' όλα βαθιά αληθινή. «Με λίγα λόγια, [μας] θέτει σε κατάσταση *δημιουργίας*».[66]

Όλη την πιο πάνω διαδικασία της υπέρβασης του ατομικού Εγώ μέσω της δημιουργικότητας και της συνειδητής ένταξης στο χαρακτήρα του ρόλου, μπορούμε να την αποτυπώσουμε σχηματικά ως εξής:



Όπως διαπιστώνουμε, λοιπόν, οι ηθοποιοί θα πρέπει να δημιουργήσουν έναν τρίτο εαυτό (αυτόν του χαρακτήρα του ρόλου), που να μην συνδέεται πλέον άμεσα με το ατομικό τους

[66]Ibid.

Εγώ, αλλά που να λειτουργεί αυτόνομα, σύμφωνα με τα δικά τους «θέλω» και επιθυμίες, και που να αντιδρά με το δικό του τρόπο στα φανταστικά εμπόδια που καλείται να αντιμετωπίσει. Είναι εκείνο το Εγώ που θα γεννηθεί και θα αναπτυχθεί μέσα από τη φαντασία του ηθοποιού, σε σχέση πάντα με το θεατρικό κείμενο --ως πηγή πληροφοριών και συνθηκών-- αλλά και με τον σκηνοθέτη, ο οποίος θα πρέπει να εντοπίζει μαζί με τον ηθοποιό τον απώτερο αντικειμενικό σκοπό και την αδιάσπαστη γραμμή του εν λόγω χαρακτήρα.

Σε αυτά, όμως, τα συμπεράσματα οδηγήθηκε ο Τσέχωφ, προτού ενστερνιστεί την *Ανθρωποσοφία*, τότε που ακόμη βρισκόταν στο Πρώτο Στούντιο[67] του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, βαδίζοντας πάνω στη σκέψη ενός άλλου μεγάλου δασκάλου, του Λέοπολντ Σουλερζίτσκι (1872-1916). Η αποδοχή των ιδεών του Σουλερζίτσκι για το θέατρο από τον Τσέχωφ είναι αδιαμφισβήτητη, και αυτό γίνεται σαφές στη βιογραφία του *Ο δρόμος του Ηθοποιού*.[68]

Ο Σουλερζίτσκι, ένας από τους πιο φανατικούς οπαδούς του Τολστόι, ήταν σκηνοθέτης και διευθυντής του πρώτου Στούντιο του Θεάτρου της Μόσχας, ο οποίος αναζήτησε και δημιούργησε πρακτικές ασκήσεις με την τεχνική εκπαίδευση των ηθοποιών. Είχε στενή συνεργασία με τον Στανισλάβσκι και τον Βαχτάνγκοφ, τους οποίους ενημέρωνε για τις επιρροές που είχε στην μέθοδο διδασκαλίας του από τις ανατολίτικες πρακτικές, όπως ήταν η πρακτική της γιόγκα, του διαλογισμού και το prana. Τις πρακτικές αυτές τις ασπάστηκε ο Τσέχωφ μέσα από τα μαθήματα και τις αναζητήσεις που γίνονταν το 1912

[67]Το πειραματικό Πρώτο Στούντιο προέκυψε από την ανάγκη για δημιουργικότητα στην υποκριτική και καινούριες διδακτικές μεθόδους, που θα ξεπερνούσαν τον στυλιζαρισμένο, στομφώδη τρόπο παιξίματος και θα έκαναν την τέχνη της υποκριτικής δημιουργική, αλλά πάνω απ' όλα αληθινή, ζωντανή και με περιθώρια εξέλιξης. Επικεφαλής του εν λόγω Στούντιο ήταν ο Λέοπολντ Σουλερζίτσκι, ενώ εκεί δίδασκαν και οι Στανισλάβσκι και Βαχτάνγκοφ. Μεταξύ των μελών του ήταν και οι Μ. Τσέχωφ, Ρίτσαρντ Μπολεσλάβσκι και Μαρία Ουσπένσκαγια. Για τα ζητήματα αυτά, βλέπε F. Chamberlain, *Michael Chekhov*, Routledge, London, 2004, p.8.

[68] Ch. Marowitz, *The Other Chekhov: A biography of Michael Chekhov, the legendary actor, director and theorist*, 41-44

στο Στούντιο .[69] Για τον Τσέχωφ ο Σουλερζίτσκι ήταν ένας μεγάλος δάσκαλος με μεγάλες εκπαιδευτικές ικανότητες, ήταν μάλιστα αυτός που έπεισε τον Στανισλάβσκι να δουλέψει σε έργα Συμβολισμού και «να δώσει έμφαση στη χρήση του προσώπου και των άκρων του ηθοποιού, που ήταν και τα κέντρα του *prana*».[70] Το prana αναφέρεται στην ακατάπαυστη ενέργεια και δύναμη της ζωής που βρίσκεται και κυλά μέσα σ' όλα τα ζωντανά πράγματα. Για τον Σουλερζίτσκι το «*prana* ήταν μια άλλη ονομασία για την Δημιουργική Κατάσταση του Νου».[71] Τόσο ο Σουλερζίτσκι όσο και ο Τσέχωφ βασιζόμενοι σε πρακτικές ψυχοσωματικές ασκήσεις, μέσω της διαίσθησης και της φαντασίας, αφυπνίζουν αισθήματα, απελευθερώνουν ιδέες και εκπέμπουν ενέργειες οι οποίες «θα αφυπνίσουν τη δημιουργική κατάσταση του νου».[72] Το 1916 ο Σουλερζίτσκι φεύγει από τη ζωή και ύστερα από μερικά χρόνια ο Τσέχωφ τον διαδέχεται στη θέση του διευθυντή του Στούντιο και συνέχισε τη δουλειά του μεγάλου δασκάλου, δημιουργώντας νέες προϋποθέσεις και αναζητήσεις που στόχο είχαν τη διεύρυνση και ανάπτυξη του ψυχικού και πνευματικού κόσμου των μαθητών.[73]

Στο Πρώτο Στούντιο πρωτοεξετάστηκε το σώμα και η ψυχολογία του ηθοποιού, και παράλληλα, εφαρμόστηκαν πρακτικές ασκήσεις διαχείρισης της ψυχοσωματικής ενέργειας: Μία σημαντική άσκηση υπήρξε η διαχείριση και εκπομπή της σωματικής ακτινοβολίας, με απώτερο σκοπό τον έλεγχο των μελών του σώματος, διά των κέντρων του *prana*,[74](ειδικά του κέντρου στο στήθος, από όπου, σύμφωνα με τον Τσέχωφ, πηγάζει

---

[69] «Ο τρόπος που κατανόησα και βίωσα όλα όσα έλαβα από τους δασκάλους μου καθόρισε και τον τρόπο που τα μετέδωσα στους μαθητές μου». Βλέπε M. Chekhov, A. Kirillov&B. Merlin, *The Path of the Actor*, Routledge, Abingdon, 2005, p.77

[70]Ο.π. σ.34.

[71]Ο.π.. σ.32

[72]Βλέπε M. Gordon, *The Stansilavksy technique*, *Russia: a Workbook for Actors*, σ.31.

[73] Το στούντιο το 1924 μετονομάστηκε σε «Δεύτερο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας» και ο Μ. Τσέχωφ παρέμεινε εκεί ως διευθυντής, μέχρι που έφυγε από τη Σοβιετική Ένωση για πάντα το 1928.

[74]Βλέπελ.χ. M. Chekhov, *To the Actor, on the technique of acting*, Routledge, New York, 2002, exercise 6, p.12.

η δημιουργός και κινητήρια δύναμη του ηθοποιού). Ο Τσέχωφ, λοιπόν, πήρε τις ασκήσεις με τις οποίες πειραματιζόταν ο Σουλερζίτσκι και τις ανέπτυξε, ισχυριζόμενος ότι η ενέργεια δεν ακτινοβολείται μονάχα δια του προσώπου και των άκρων, αλλά και από ολόκληρο το σώμα, καθώς και από το εκάστοτε μέλος ξεχωριστά.[75]Αν τώρα σκεφτούμε ότι η «ακτινοβολία» που μας προτείνει ο Τσέχωφ είναι ένα ολοκληρωτικό δόσιμο του εσώτερου εαυτού μας, των σκέψεων, των συναισθημάτων και των δράσεών μας ως μορφή ενέργειας που πηγάζει από το κέντρο που βρίσκεται στο στήθος μας, τότε το να λαμβάνουμε την ενέργεια κάποιου σημαίνει το ακριβώς αντίθετο, δηλαδή ολοκληρωτική είσπραξη ενέργειας. Σημαίνει να μπορούμε να είμαστε διαθέσιμοι να δεχτούμε οτιδήποτε σημαντικό μας δίνεται από τους άλλους ηθοποιούς αλλά και θεατές (λέξεις, δράσεις, ατμόσφαιρες, γεγονότα κ.λπ.) Αυτή η ακτινοβολία και η δεκτικότητα είναι συνυφασμένες με τη διαστολή και συστολή: όταν διαστελλόμαστε νιώθουμε την ενέργεια μας να φτάνει πέρα από εμάς, πέρα από τα φυσικά όρια της δράσης μας, αλλά όταν συστελλόμαστε φανταζόμαστε την ενέργεια να τραβιέται προς τα μέσα. Όλα όμως αυτά πρέπει πάντα να γίνονται σε σχέση με τους άλλους ηθοποιούς, τη σκηνή και τους θεατές.

Είναι ακόμη γνωστό ότι ο Τσέχωφ, όπως και οι προκάτοχοι διευθυντές του Πρώτου Στούντιο -ιδιαίτερα ο Σουλερζίτσκι και ο Στανισλάβσκι- θεωρούσε την ακτινοβολία ως έναν από τους πιο δυνατούς τρόπους σκηνικής έκφρασης και ενδιαφερόταν πολύ για τους τρόπους με τους οποίους ένας ηθοποιός μπορούσε να ακτινοβολεί την ώρα της σιωπής πάνω στη σκηνή. Σύμφωνα πάλι με το Ρώσο συμβολιστή Αντρέι Μπέλι (βλπ. 1.6), «η υποκριτική του Τσέχωφ γεννιέται από την παύση, και όχι από την ομιλία». Για τον Τσέχωφ, «το σώμα είναι σαν την αστραπή. Η λέξη γεννάται από την άκρη του σώματος, σαν από μια έκρηξη ενέργειας· η λέξη είναι το απόσταγμα των πάντων».[76] Κατά τον τρόπο αυτό, ο Μπέλι κατορθώνει να συνδέσει τον ενθουσιασμό του Τσέχωφ με την *ευρυθμία* της

[75]Βλέπε F. Hirsch, *A Method to their Madness: The History of the Actors Studio*, Cambridge, Da Capo Press, 2002, p.347.

[76]Βλέπε Y. Meerzon, *The Path of a Character: Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics*, Peter Lang, Frankfurt, 2005, p.215.

Ανθρωποσοφίας του Στέινερ[77] αλλά και με τις έννοιες της γιόγκα, του *prana* και της ακτινοβολίας του Σουλερζίτσκι. Είχαν όλα ένα σκοπό: να φανερώσουν στο θεατή το κρυφό και το άρρητο, αλλά και την έννοια της προσφοράς-δωρεάς του εαυτού, είτε αυτή είναι αποδεκτή από τους θεατές είτε όχι,[78] χωρίς η προσφορά να υποδηλώνει σε καμιά περίπτωση την υποχρέωση της ανταπόδοσης. Η ακτινοβολία είναι μια πράξη της βούλησης, της επιθυμίας ενός ανθρώπου να μεταδώσει δύναμη-ενέργεια σ' έναν άλλο άνθρωπο. Σύμφωνα με τον Τσέχωφ, μέσα από την ακτινοβολία, ο ηθοποιός καθίσταται ικανός «να μεταδώσει στο κοινό τις πιο λεπτές και πιο ραφιναρισμένες λεπτομέρειες της υποκριτικής του και την πιο βαθιά έννοια του κειμένου και των καταστάσεων».[79]

Άλλωστε, αυτή είναι σύμφωνα με τον Τσέχωφ και η ουσιαστική, βαθύτερη δουλειά της υποκριτικής: η γνώση, το συναίσθημα και η δράση να μεταφερθούν και να αγγίξουν το κοινό: οτιδήποτε ζει μέσα μας να σταλεί προς τα έξω σαν ενεργητικό κύμα. Έτσι, η «ακτινοβόληση» ("radiating") καθίσταται μια διαδικασία που πρέπει να συνοδεύει τον εμπνευσμένο ηθοποιό.[80] Ακόμη, μπορεί να προκύψει και ως αποτέλεσμα της βαθιάς του επιθυμίας να μεταδώσει στο κοινό αυτά που κρύβει μέσα του και λειτουργεί καθαρτικά, επιφέροντας βαθιά ευχαρίστηση τόσο στον ηθοποιό όσο και τους θεατές που τον παρακολουθούν, γιατί ακριβώς πάει κατευθείαν σ' αυτούς. Είναι απλά αυτό που βρίσκεται πέρα από το σώμα μας και που είναι ζωντανό μέσα στο σώμα μας.[81] Κατά τον τρόπο αυτό, ο ηθοποιός επικοινωνεί με τους άλλους ηθοποιούς, αλλά και με το κοινό, και όλοι μαζί

---

[77] Εδώ απλά υπενθυμίζουμε πως η *ευρυθμία* στόχευε να φανερώσει τα συναισθήματα μέσω μιας συγκεκριμένης κίνησης και ότι ο Steiner θεωρούσε πως ο χαρακτήρας μιας κίνησης πρέπει να έχει τις ρίζες του στην ψυχή του καλλιτέχνη κι όχι στη λογική του. Η ευρυθμία είναι λόγος ή τραγούδι φανερός/ό.

[78]Για το ζήτημα αυτό, βλέπε M. Chekhov and D. H. DuPrey, *Lessons for teachers of his acting technique*, Ottawa, Dovehouse Editions, 2000, σ.147.

[79]Βλέπελ.χ. M. Chekhov, *To the Actor, on the technique of acting*, Routledge, New York, 2002, exercise 6, p.12.

[80]Ο Στανισλάβσκι, αυτή την εσώτερη, αόρατη ενέργεια σκέψης, δράσης και συναισθημάτων την ονόμασε 'radiation' για τις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο ηθοποιός στέλνει έξω από αυτόν την ενέργεια αυτή, και 'irradiation', όταν τη δεχόμαστε και γινόμαστε δέκτες της ανάλογα είτε ως θεατές είτε ως ηθοποιοί.

[81]Βλέπε L. Petit, *The Michael Chekhov Hand Book: For the actor*, New York, Routledge, 2010.

συνυπάρχουν τελετουργικά, και γίνονται τελικά μια «ολότητα», ένα κοινό έργο τέχνης, μια δημιουργία του συγγραφέα, των ηθοποιών και του κοινού, που είναι και ο απώτερος σκοπός της θεατρικής τέχνης. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που ο Τσέχωφ αναγνωρίζει την σπουδαιότητα του Πρώτου Στούντιο, σε αυτήν ακριβώς τη στενή σχέση μεταξύ ηθοποιού και συγγραφέα δια της ακτινοβολίας. Ωστόσο, ο Τσέχωφ, αναφερόμενος στη θεωρία της ακτινοβολίας του Στανισλάβσκι, σύμφωνα με την οποία αυτή ήταν το μέσο της επικοινωνίας με το κοινό και πρωτίστως η μεταφορά της βαθύτερης σκέψης και των αισθημάτων του ηθοποιού στους θεατές, επέμενε σε μια πιο «αντικειμενική ατμόσφαιρα», όχι τόσο ρεαλιστική και εξαρτημένη από τον ίδιο τον ηθοποιό και τις προσωπικές του εμπειρίες. Ο Τσέχωφ, με τις ασκήσεις και τις πρακτικές του έθεσε το ζήτημα της ατμόσφαιρας στο επίκεντρο της μεθόδου του. Η ατμόσφαιρα είναι εκείνο το πεδίο-πλαίσιο, μέσα στο οποίο συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν τα ατομικά αισθήματα, συναισθήματα και ενέργειες, διαμορφώνοντας και διαφοροποιώντας συνεχώς το όλο συγκείμενο. Έτσι, όποιος εισέρχεται σε μια ατμόσφαιρα μπορεί να συλλάβει όχι μόνο νοητικά τη δράση, αλλά και να διεπιδράσει συναισθηματικά.[82] Εκεί, ακόμη, οι ευαισθησίες του ηθοποιού, γίνονται ακόμη πιο κυρίαρχες και κάνουν το σώμα του να *αντιδρά*, διευρύνοντας τις ικανότητές του αλλά και την εμπειρία της επαφής και της αντίληψης του χαρακτήρα που υποδύεται.[83] Στο θέατρο, μάλιστα, η ίδια ατμόσφαιρα δημιουργεί τη δραματουργική ένταση, που διεγείρει τη φαντασία και ενεργοποιεί την εκδήλωση της όποιας ψυχικής χειρονομίας.

Ο Τσέχωφ συμβουλεύει ότι δεν πρέπει να πιέσουμε τον εαυτό μας να βιώσει κάτι, όντας υπό την επήρεια κάποιας ήδη κυρίαρχης ατμόσφαιρας, αλλά να τον αφήσουμε να δράσει και να αντιδράσει μέσα σ' αυτήν. Θα πρέπει λοιπόν να ξεχωρίσουμε τα αισθήματα που υπάρχουν μέσα σε μια γενική ατμόσφαιρα από τα δικά μας, διότι τα ατομικά μας

[82]Ibid, p.48.

[83]Βλέπε Michael Chekhov, "On Theatre and the Art of Acting: The five-hour (1) Master Class with the Acclaimed Actor-Director-Teacher,"Lectures recorded by Michael Chekhov in 1955, 4CDs New York: Working Arts, 2004, Compact Disc 2, Emphasis.

αισθήματα μπορεί να είναι άκρως αντίθετα, ενώ πλέον κυριαρχεί η ατμόσφαιρα με τη δυνατότερη βούληση και δύναμη. Τα ατομικά αισθήματα συγκρούονται με αυτά της γενικής ατμόσφαιρας μέχρι να επικρατήσει η μια ή η άλλη ατμόσφαιρα. Έτσι, όταν ένας ηθοποιός «νοιώθει» την ατμόσφαιρα, λειτουργεί ως ένα είδος πνευματικού-δημιουργικού διάμεσου, που λαμβάνει ατμόσφαιρα και την ακτινοβολεί δια των κέντρων του *prana* στους θεατές. Και ο Στανισλάβσκι, όμως, πίστευε πως οι ατμόσφαιρα στην σκηνή είναι αποτέλεσμα της ακτινοβολίας. Ακόμη θεωρούσε, όπως αργότερα και ο Τσέχωφ, ότι η επικοινωνία της σκηνικής ατμόσφαιρας με τους θεατές εξαρτάται από το σώμα του ηθοποιού, το οποίο λειτουργεί ως διάμεσο, ως ένα φίλτρο-πομπός ακτινοβόλο της ατμόσφαιρας, είτε αυτή υπάρχει αρχικά εντός είτε εκτός του ηθοποιού. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Τσέχωφ δεν μπορεί ποτέ να υπάρξει αυτό που ονομάζουμε «άδειος χώρος.» Ο χώρος εμπεριέχει, κατακλύζεται πάντα από μια ατμόσφαιρα, γεμάτη από συναισθήματα. Ο ηθοποιός δια της φαντασίας του, διαβάζοντας το έργο θα πρέπει να φανταστεί την κυρίαρχη σε κάθε σκηνή ατμόσφαιρα και να επιχειρήσει, αφήνοντας τον εαυτό του ελεύθερο, να συνυπάρξει αρμονικά μέσα της, να κινηθεί και να διαδράσει εντός του πλαισίου, να τη δεχτεί μέσα του, να την αφήσει να επηρεάσει τα αισθήματα του, και στη συνέχεια, ο ίδιος ως ενδιάμεσος και χαρακτήρας να ακτινοβολήσει τη δική του ενέργεια πίσω στην ατμόσφαιρα, γεμίζοντας με την παρουσία του το χώρο και συγκολλώντας δημιουργικά, όλα όσα παρευρίσκονται εκεί, σε αυτό που ονομάζουμε «ολότητα του έργου τέχνης.»

Κεφάλαιο 6

Μπλοκ και Μπέλυ - Ρωσικός Συμβολισμός

Ο Τσέχωφ πίστευε ότι η «ατμόσφαιρα» και η «διάθεση» ήταν πολύ πιο σημαντικά από τη νατουραλιστική λεπτομέρεια. Αυτές τις θέσεις υποστήριζαν από την αρχή της ίδρυσης του Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης μια ομάδα θεωρητικών της τέχνης, που ακολούθησαν τις αρχές του κινήματος του Συμβολισμού.[84] Ο Συμβολισμός, ως μια καλλιτεχνική κίνηση που δίνει έμφαση στην ατμόσφαιρα, επιχειρεί να εκφράσει τον εσώτερο κόσμο των ονείρων και της φαντασίας αντί της καθημερινής πραγματικότητας. Προϋποθέτει στιλιστική προσέγγιση στη σκηνοθεσία και την υποκριτική. Ο ρωσικός Συμβολισμός ήκμασε κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, όταν πολλά νέα συγγραφικά ταλέντα άρχισαν να δημοσιεύουν ποιήματα χρησιμοποιώντας συμβολική γλώσσα, επηρεασμένα κυρίως από το

[84]Για το ζήτημα αυτό, βλέπε M. Wachtel, *Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis and the Poetics of Vyaheslav Ivanov*, University of Wisconsin Press, Madison, 1994, p.164.

φιλόσοφο Βλαντιμίρ Σαλοβιόβ.[85] Από τη γενιά αυτή (τη δεύτερη), δύο νέοι ποιητές, ο Αλεξάντερ Μπλοκ (1880-1921) και Αντρέι Μπέλι (1880-1934), αποτελούν τους πιο γνωστούς εκφραστές του ρωσικού Συμβολισμού. Μπλοκ θεωρείται ως ένας από τους σημαντικότερους Ρώσους ποιητές του 20ου αιώνα και συχνά συγκρίνεται με τον Αλεξάντερ Πούσκιν και ολόκληρη την Αργυρή Εποχή της Ρωσικής Ποίησης, που ενίοτε αποκαλείται και «εποχή Μπλοκ». Οι πρώιμοι στίχοι του είναι μουσικοί και πλούσιοι σε ήχο, ενώ αργότερα, επιδίωξε να εισάγει ρυθμικά σχήματα και ακανόνιστους ρυθμούς στην ποίησή του. Τα ύστερα ποιήματά του συχνά βασίζονται στη σύγκρουση μεταξύ του πλατωνικού οράματος της ιδανικής ομορφιάς και της απογοητευτικής πραγματικότητας των αποκρουστικών βιομηχανικών περιχώρων. Χαρακτηρίζονται συχνά από μια ιδιοσυγκρασιακή χρήση του χρώματος και της ορθογραφίας για να εκφράσουν το νόημα. Επίσης, ο Μπλοκ ήταν οπαδός της *Ανθρωποσοφίας*, επιθυμώντας να σφυρηλατήσει την ενότητα μεταξύ πεζογραφίας, ποίησης και μουσικής σε ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας του. Επιπλέον, αυτό που εν γένει χαρακτηρίζει τη δεύτερη γενιά των Ρώσων συμβολιστών είναι η ιδέα ότι η τέχνη δεν είναι ένα όχημα γνώσης, αλλά μια μορφή γνώσης, και ως τέτοια μπορεί να δημιουργήσει μια νέα γνώση και μια νέα πραγματικότητα. Ο Μπέλι θεωρούσε ότι ο συμβολισμός είναι το αποκορύφωμα της γνώσης, αφού λειτουργεί στη βάση μιας τελεολογικής αρχής. Αυτό σήμαινε για τον Μπέλι ότι ειδικά στο θέατρο, αλλά και στις άλλες τέχνες, το «πράγμα καθαυτό» γίνεται κατανοητό σε ένα φαινομενικό επίπεδο.[86] Ο Τσέχωφ άρχισε την ουσιαστική του αναζήτηση της φιλοσοφίας της *Ανθρωποσοφίας* το 1921 κάτω από την καθοδήγηση του Bely.

---

[85]Στο *The Path of the Actor* γράφει χαρακτηριστικά ο Τσέχωφ για τον Solovyov: «Ο VladimirSolovyov μου φαινόταν ένας 'πιστός' αλλά στερημένος, κενός από πραγματική γνώση. Ζήτησα αποδείξεις για την ύπαρξη του εσώτερου κόσμου και του καλού, αλλά δεν μπορούσε να μου τις δώσει. Σταδιακά, κατάλαβα ότι οι αποδείξεις που ζητούσα απ' αυτόν ήταν αποδείξεις ενός καθαρά υλιστικού είδους -αποδείξεις οι οποίες, από τη φύση τους, δεν θα μπορούσαν να ήταν αποδείξεις για τις ερωτήσεις που έθετα τη συγκεκριμένη στιγμή.»Βλέπε M. Chekhov, A. Kirillov&B. Merlin, *ThePathoftheActor*, pp.72-73.

[86]Για το ζήτημα αυτό, βλέπε M. Wachtel, *Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*, University of Wisconsin Press, Madison, 1994, p.164.

Βασικός εκπρόσωπος των συμβολιστών στη θεατρική τέχνη ήταν ο Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ,[87] αλλά και ο Έντουαρντ Γκόρντον Γκραιγκ,[88] με τον οποίο ο Τσέχωφ είχε ήδη συναντηθεί από την αρχή της ένταξής του στο Στούντιο. Ο Meyerhold, μάλιστα, είχε εμπνευστεί από τα τις συμβολιστικές θεωρίες του Maurice Maeterlinck, έργα του οποίου ανέβασε αρκετές φορές, «αναζητώντας μια τεχνική που να χρησιμοποιεί την κίνηση ως 'πλαστική μουσική', με σκοπό να δομήσει μια «εξωτερική αποκρυπτογράφηση μιας εσώτερης εμπειρίας.[89]»Όλα αυτά τα ζητήματα περί της ατμόσφαιρας, της δημιουργικότητας του ηθοποιού και της σωματοποίησης των εσώτερων εμπειριών, αλλά και εκείνα περί της φόρμας και του σκηνικού ύφους (στυλ) ήταν που απασχολούσαν τον Τσέχωφ και που έγιναν σημαντικά μέρη της μετέπειτα μελέτης και μεθόδου του. Βασικά, άλλωστε στοιχεία του Ρωσικού Συμβολισμού, απαντώνται στη θεώρηση της τέχνης από τον Τσέχωφ. Πιο συγκεκριμένα, οι Ρώσοι Συμβολιστές πίστευαν στις παρακάτω βασικές αρχές: (1) η τέχνη δημιουργεί τη δική της αλήθεια, (2) η τέχνη αποκαλύπτει μια «ανώτερη αλήθεια» ή παρέχει γνώση για τις πλευρές του πραγματικού κόσμου, ο οποίος είναι απρόσιτος μέσω της ορθολογιστικής γνώσης, (3) η τέχνη αποκαλύπτει τη σύνδεση των φαινομένων σε μια υψηλή ολότητα, (4) η τέχνη βάζει σε τάξη τις ανθρώπινες εμπειρίες του πραγματικού κόσμου, (5) η τέχνη συνεισφέρει στη διαδικασία μεταμόρφωσης του πραγματικού κόσμου προς την κατεύθυνση του ιδανικού.[90] Οι Ρώσοι Συμβολιστές υποστήριζαν ένα είδος διαισθητικής γνώσης, από την οποία οι ηθοποιοί έχοντας εύκολη πρόσβαση δημιουργούν μια νέα, καινούρια γνώση και μ' αυτή την άποψη ευθυγραμμίζεται και ο Ρ. Στάινερ.

---

[87]Vsevolod Meyerhold (1876-1940): Ρώσος ηθοποιός και σκηνοθέτης.

[88]Ο Edward Gordon Graig (1872-1966) ήταν Άγγλος ηθοποιός, σκηνογράφος, σκηνοθέτης και θεωρητικός, συγγραφέας του'On the art of the theatre' -1911.

[89]Βλέπε E. Braun (ed.), *Meyerhold on Theatre*, Eyre Methuen, London, 1978, p.36.

[90]Βλέπε M. Wachtel, *Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis and the Poetics of VyacheslavIvanov*, p.163.

Αυτή η ελευθερία του πνεύματος και της ψυχής, η οποία προέρχεται από τη διαισθητική γνώση, ήταν για τον Στάινερ, τους Ρώσους Συμβολιστές και εν συνεχεία τον Μ. Τσέχωφ αντίδοτο στον ορθολογιστικό τρόπο αντιμετώπισης της σύγχρονης εποχής και της ραγδαίας τεχνολογικής εξέλιξης. Οι Ρώσοι Συμβολιστές ανέπτυξαν μια θεατρική γραφή με βάση την διαισθητική γνώση, η οποία δημιουργούσε μέσω των αισθήσεων μια καινούρια πραγματικότητα που απέχει από την ορθολογιστική υποκειμενική πραγματικότητα. Οι θεωρίες των Ρώσων Συμβολιστών επηρέασαν κατά πολύ την παιδαγωγική και πρακτική της Τσεχοφικής τεχνικής, βοηθώντας τον καλλιτέχνη να αντιληφθεί την αναγκαιότητα της εκπαίδευσης του ηθοποιού και τη σημασία της μεθόδου στη δουλειά του. Αυτό σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης θα έχει ως οδηγό το «πώς» παρά το «γιατί», δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο θα εκφραστεί (έχοντας πάντα τη φαντασία και τη διαίσθηση ως κίνητρο) παρά να προστρέχει σε προσωπικές εμπειρίες. Έτσι ο καλλιτέχνης θα δημιουργεί μια νέα, ουσιαστική πραγματικότητα, η οποία έχει άμεση επαφή με τον εσωτερικό του κόσμο και ενεργοποιεί τη δύναμη της φαντασία, το φανταστικό σώμα και τις φανταστικές εικόνες.

Επίλογος

Ένας ορισμός που αρμόζει στο στυλ, ως το περιεχόμενο της τεχνικής του Τσέχωφ είναι ο εξής: «η ποιότητα που προκύπτει από τον ιδιαίτερο τρόπο της έκφρασης.»[91] Έτσι, αναζητώντας αυτόν το ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης, εστιάζοντας στο πώς παρά στο τι, εμποτίζοντας το σώμα με ιδιότητες και ποιότητες της κίνησης, δημιουργώντας ασκήσεις με πυρήνα την φαντασία και την ενσωμάτωση φανταστικών εικόνων και σωμάτων, τη διέγερση της αίσθησης και των συναισθημάτων και αναζητώντας αρχετυπικές κινήσεις για να δημιουργηθεί η αίσθηση του όλου, αμέσως μπορούμε να αντιληφθούμε πώς διακρίνεται η τεχνική του Τσέχωφ από εκείνη του Στανισλάβσκι. Ακόμη, το ιδεώδες της τεχνικής του Τσέχωφ αναπτύχθηκε σε μια πνευματική βάση. Για αυτό και η τεχνική του αποσκοπεί στο να βοηθήσει τον ηθοποιό να εκφράσει την ατομικότητά του και μετά να την υπερβεί, για να δημιουργήσει μια πραγματικότητα που θα έχει ένα ουσιαστικό και βαθύ ψυχικό αντίκρισμα.

[91]Βλέπε E. A. Novak, *Styles of Acting: A Scenebook for Aspiring Actors*, Prentice-Hall, New Jersey, 1985, p.5.

Στην παρούσα εργασία επιχείρησα να αναδείξω τη σημασία της ύπαρξης μίας μεθόδου στην εκπαίδευση του ηθοποιού, και πιο συγκεκριμένα, τη συμβολή της Τσεχοφικής μεθόδου στη θεατρική τέχνη. Αναζήτησα τα φιλοσοφικά και θεωρητικά θεμέλια της θεωρίας του Μιχαήλ Τσέχωφ, γιατί χωρίς αυτή τη θεωρητική και εμπειρική γνώση δεν μπορεί να γίνει κατανοητός ούτε ο λόγος για τον οποίο είναι σημαντική η ύπαρξη της μεθόδου, ούτε το σκεπτικό της ειδικής της δομής. Επίσης θέλησα να αναδείξω τον τρόπο με τον οποίο όλες οι θεωρίες εμπότισαν την θεωρία της υποκριτική τέχνης του Τσέχωφ, παρακολουθώντας την ίδια την τσεχοφική μέθοδο μέσα από τα κείμενα και τις διαλέξεις του. Εδώ πλέον ακολούθησα τις «διανοητικές συλλήψεις» του (το σώμα του ηθοποιού, η φαντασία, η ψυχική χειρονομία, η κυρίαρχη ατμόσφαιρα, η δημιουργική ατομικότητα και η αίσθηση του όλου), συλλήψεις που επικυρώνουν το θεωρητικό υπόβαθρο που ανέπτυξα.

Βιβλιογραφία

(-), Briefweschelzwisschen Schiller und Goethe (1966) ed. E. Staiger, Frankfurt am Main: Insel.

P. Abelsen (1993) 'Schopenhauer and Buddhism', *Philosophy East & West*, 43:2, σσ.255-279.

G. Ahern (1984) *Sun at Midnight: The Rudolf Steiner Movement and the Western Esoteric Tradition*. Wellingborough: Aquarian Press.

C. Ashperger (2008) The Rhythm of Space and the sound of Time. Michael Checkov's acting technique in the 21st century. Amsterdam-New York: Rodopi.

J. Atwell (2007) 'Art as liberation: a central theme of Schopenhauer's philosophy' D. Jaquette (επ.), *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*, σσ.81-106. Cambridge: Cambridge University Press.

L. C. Black (1984) Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher. Michigan: UMI Research Press.

E. Braun (ed.) (1978), *Meyerhold on Theatre*, London: Eyre Methuen.

F. Chamberlain (2004) *Michael Chekhov*. London: Routledge.

M. Chekhov (1985) *Lessons for the Professional Actor*, New York: Performing Arts Journal Publications.

M. Chekhov (1991) *On the Theatre and the Art of Acting: The six hour master class*, New York: Applause.

M. Chekhov (2001) *Lessons for the Professional Actor*, New York: PAJ Publications.

M. Chekhov (2002) *To the Actor, on the technique of acting*. New York: Routledge.

M. Chekhov (2004) "On Theatre and the Art of Acting: The five-hour (1) Master Class with the Acclaimed Actor-Director-Teacher," *Lectures recorded by Michael Chekhov in 1955*, 4CDs New York: Working Arts.

M. Chekhov and D. H. DuPrey (1977) *The Actor is the Theatre*, *A Collection of M. Chekhov's Unpublished Notes and Manuscripts on the Art of Acting and the Theatre*. New York: New York Public Library.

M. Chekhov and D. H. DuPrey (2000) *Lessons for teachers of his acting technique*, Ottawa: Dovehouse editions.

M. Chekhov, A. Kirillov & B. Merlin (2005) *The Path of the Actor*. Abingdon: Routledge.

H. Da Costa (1996) *Dionysian Artificers*, Los Angeles: Philosophical Research Society

M. Gordon (1983) "Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology", *The Drama Review*, 27:3, pp.3-21.

M. Gordon (1987) *The Stanislavsky technique, Russia: a Workbook for Actors*, New York: Applause.

P. Guyer (2007), 'Pleasure and knowledge in Schopenhauer's aesthetics'. D. Jaquette (επ.), *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*, σς.109-32. Cambridge: Cambridge University Press.

D. Hamlyn (2002) 'Schopenhauer and Knowledge', στο *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, σς. 44-62. Cambridge: Cambridge University Press.

F. Hirsch (2002) *A Method to their Madness: The History of the Actors Studio*, Cambridge: Da Capo Press.

R. Hornby (1992) *The End of Acting*, New York: Applause Books.

C. Janaway (1994) *Schopenhauer*, Oxford: Oxford University Press.

C. Janaway (2002) 'Will and Nature', στο *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, σσ.138-170. Cambridge: Cambridge University Press.

B. Magee (1983) *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford: Clarendon Press.

C. Marowitz (2004) *The other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director & Theorist*. New York: Applause.

Y. Meerzon (2005) *The Path of a Character: Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics*, Frankfurt: Peter Lang.

H. B. Nisbet (1972) *Goethe and the Scientific Tradition*. London: University of London.

E. A. Novak (1985) *Styles of Acting: A Scenebook for Aspiring Actors*, New Jersey: Prentice-Hall.

L. Petit (2010) *The Michael Chekhov Hand Book: For the actor*, New York: Routledge.

J. Pitches (2006) *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, London: Routledge.

A. Schopenhauer (1969) *The World as Will and Representation*, μτφρ. E. F. Payne, 2 τόμοι, New York: Dover Publications.

G. Simmel (1991) *Schopenhauer and Nietzsche*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

K. Stanislavsky (1972), *An actor prepares*, trns. by E. R. Hapgood, New York: Theatre Art Books.

R. Steiner (1907), *Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft*;, Stuttgart; Verlag Freies Geistesleben.

R. Steiner (1925) *Mein Lebensgang***,** *Eine nicht vollendete Autobiographie*. Edited and with an afterword by M. von Sievers. Dornach: Rudolf Steiner Verlag.

R. Steiner (1950) *Goethe the Scientist*, New York: Anthroposophic Press.

R. Steiner (1994) *Theosophy: An introduction to the Spiritual Processes in Human Life and in the Cosmos*, New York: Anthroposophic Press.

R. Steiner (1997) 'A Lecture for Prospective Parents of the Waldorf School', 31 August 1919. Translated by R. F. Lathe and N. Parsons Whitlaker.

R. Steiner & P. M. Allen (1970) *Education as an Art*, New York: Rudolf Steiner Publications.

R. H. Stephenson (1995) *Goethe's Conception of Knowledge and Science*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

D. Steuer, (2002) "In defence of experience: Goethe's natural investigations and scientific culture". L. Sharp (ed.) *The Cambridge Companion to Goethe*, σσ.160-178. Cambridge: Cambridge University Press.

M. Wachtel (1994) *Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis and the Poetics of Vyaheslav Ivanov*, Madison: University of Wisconsin Press.

R. Wilkinson (1996) *The spiritual basis of Steiner Education*, London: Sophia Books.

Φ. Νίτσε (1872) *Γέννηση της Τραγωδίας*, μετάφραση: Αιμ. Χουρμούζιος. Αθήνα : Κοροντζή.

Φ. Νίτσε (2011) *Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο*, μετάφραση: Ζ. Σαρίκας. Αθήνα: Πανοπτικόν.

Μ. Τσέχοφ (1991) *Μαθήματα για ένα επαγγελματία ηθοποιό*. Μετάφραση: Αλίκη Αλεξανδράκη. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

Μ. Τσέχωφ (2007) *Για τον ηθοποιό. Η τέχνη και η τεχνική της ηθοποιίας*. Μετάφραση: Καλλιόπη Πατέρα. Αθήνα: Μεταίχμιο.