

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματοουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση»

Ειδίκευση: Διδακτική του θεάτρου

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**“Το Θέατρο ως Παίγνιο” του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς και η επιρροή του στο έργο του
Γιούρι Ν. Μπουτούσοβ. Η παράσταση “Ο Γλάρος”**

Μαρία Ε. Φλωράτου

Α.Μ. 202029

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Κλειώ Φανουράκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Μέλη Τριμελούς Επιτροπής

Μιχαέλα Αντωνίου, Μέλος ΕΔΙΠ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Τλια Λακίδου, Μέλος ΕΔΙΠ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

ΑΘΗΝΑ, 2025

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ θερμά την καθηγήτριά μου, Κλειώ Φανουράκη, για την πολύτιμη εμπιστοσύνη και καθοδήγησή της. Επίσης, εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου στις καθηγήτριες Μιχαέλα Αντωνίου και Έλια Λακίδου για τις εύστοχες παρατηρήσεις τους, που συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση του τελικού κειμένου. Τέλος, ευχαριστώ την Ευγενία Kritsevskagia, την Τιτίκα Δημητρούλια και τον Ρόμπερτ Σμαγκούλοβ για την ανεκτίμητη συμβολή τους στην αντιμετώπιση των μεταφραστικών προκλήσεων της παρούσας εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη συνεισφορά των αρχών του Θεάτρου Παιγνίων στην εκπαίδευση σκηνοθετών και ηθοποιών, όπως αναπτύχθηκαν από τον Μιχαήλ Μπουτκέβιτς και εφαρμόστηκαν από τον Γιούρι Μπουτούσοβ στη σκηνοθεσία της παράστασης «Ο Γλάρος». Η μελέτη του συγγράμματος του Μ. Μ. Μπουτκέβιτς αποκαλύπτει πώς η διδακτική και δημιουργική εφαρμογή των αρχών του Θεάτρου Παιγνίων, μπορεί να ενισχύσει τη διαδικασία μάθησης και να προάγει την καινοτομία στην θεατρική τέχνη. Η εργασία εστιάζει στην ανάλυση της μεθοδολογίας και της πρακτικής εφαρμογής του Θεάτρου Παιγνίων στις θεατρικές σπουδές, και εξετάζει την επίδρασή του στην περίπτωση της παράστασης *Ο Γλάρος* σε σκηνοθεσία Γιούρι Μπουτούσοβ, στο Θέατρο Σατυρικών στην Μόσχα, 2011.

Λέξεις Κλειδιά: Θέατρο, Μιχαήλ Μπουτκέβιτς, Θέατρο Παιγνίων, Γιούρι Μπουτούσοβ, Υποκριτική, Άντον Τσέχωφ, Γλάρος, Σκηνοθεσία, Σύγχρονο Ρωσικό Θέατρο, Θεατρική Ανάλυση, Διακειμενικότητα στο θέατρο, Θεατρική Πρακτική, Κριτική Ανάλυση Παράστασης, Homo Ludens.

ABSTRACT

This thesis examines the contribution of the principles of Game Theater to the education of directors and actors, as developed by Mikhail Butkevich and applied by Yuri Butusov in the direction of the play *The Seagull*. The study of the writings of M. M. Butkevich reveals how the didactic and creative application of the principles of Game Theater can enhance the learning process and promote innovation in theatrical art. The work focuses on the analysis of the methodology and practical application of the Game Theater and examines the impact that they have on modern theatrical practice and specifically in the case of *The Seagull* directed by Yuri Butusov, staged in Satirikon Theater in Moscow, 2011.

Keywords: Theatre, Mikhail Butkevich, Play Theatre, Theatre of Games, Theatre of Players, Yuri Butusov, Acting, Anton Chekhov, *The Seagull*, Directing, Contemporary Russian Theatre, Theatrical Analysis, Intertextuality in Theatre, Theatrical Practice, Homo Ludens, Conceptual Theatre.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΜΕΡΟΣ Ι. Εισαγωγή.....	8
1.1 Πλαίσιο & Κίνητρα.....	8
1.2 Ερευνητικά Ερωτήματα και Στόχοι.....	10
1.3 Επισκόπηση της διατριβής.....	12
2. Μεθοδολογία.....	14
2.1 Βιβλιογραφική Ανασκόπηση και κριτική παρατήρηση.....	14
2.2 Η μεθοδολογική αρχή της Διακειμενικότητας.....	17
3. Θεωρητικό Υπόβαθρο. Το Παιχνίδι, στην μήτρα του πολιτισμού.....	22
4. ΜΕΡΟΣ ΙΙ. Το Θέατρο ως Παίγνιο - Μια Λυρική Πραγματεία.....	30
4.1 Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς. Ιστορικά και Βιογραφικά Στοιχεία.....	30
4.2 Η συγγραφή του βιβλίου Το Θέατρο ως Παίγνιο. Μια λυρική Πραγματεία.....	31
4.3 Βασικές Αρχές και Χαρακτηριστικά του Θεάτρου Παιγνίων.....	35
4.3.1 Αξιώματα της Ανάλυσης Θεατρικού Έργου κατά Μπουτκέβιτς.....	38
4.3.2 Τα Σημάδια του Παιχνιδιού.....	40
4.4 Επτά Διαλέξεις για το Θέατρο.....	41
Διάλεξη 1: Πραγματικότητες του Θεάτρου Παιγνίων.....	41
Διάλεξη 2: Η ψυχολογία στο Θέατρο Παιγνίων.....	42
Διάλεξη 3: Η αισθητική του Θεάτρου Παιγνίων.....	42
Διάλεξη 4: Πολιτική και «Ποπ» στο Θέατρο Παιγνίων.....	43
Διάλεξη 5: Δημιουργία και Καταστροφή του Τελετουργικού στο Θέατρο Παιγνίων.....	44
Διάλεξη 6: Η αθλητικότητα του Θεάτρου Παιγνίων.....	45
Διάλεξη 7: Ο παραλογισμός του Θεάτρου Παιγνίων.....	46
4.5 Η Εκπαίδευση Νέων Σκηνοθετών.....	47
Ασκησιολόγιο για Σκηνοθέτες.....	53
1α. Άσκηση Vsevolod Emilievich Meyerhold.....	53
1β. Άσκηση Sergey Mikhailovich Eisenstein.....	53
1γ. Άσκηση Federico Fellini.....	53
1δ Ένα πλήρες Σετ Αισθήσεων. Η Ιδέα της Συγχορδίας.....	54
1ε Ποιητικό Θέατρο. Στον κήπο του ποιητή.....	56
5. ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ. Ο Γλάρος του Γιούρι Μπουτούσοβ.....	58
5.1 Βιογραφικά Στοιχεία και Εργογραφία του Γιούρι Μπουτούσοβ.....	58
5.2 Στοιχεία Σκηνοθεσίας του Γιούρι Μπουτούσοβ.....	61
5.3 Ιστορικό και Σύντομη Περιγραφή της Παράστασης.....	64
5.4 Η Ανάμνηση της Πρώτης Θέασης.....	67
6. ΜΕΡΟΣ ΙV. Το «Θέατρο ως Παίγνιο» και η παράσταση «Ο Γλάρος» σε σκηνοθεσία Γιούρι Ν. Μπουτούσοβ.....	70
6.1 Το Παιχνίδι επί σκηνής. Ηθοποιοί-Ρόλοι και Κοινό.....	71
6.1.1 Σπουδές (études) και αυτοσχεδιασμοί.....	72
6.1.2 Το σπάσιμο του 4ου τοίχου.....	73
6.1.3 Επανάληψη Σκηνών Με Διαφορετικό Τρόπο.....	74

6.2 Μουσικότητα.....	75
6.2.1. Οι πολλαπλές «αντηχήσεις» των ρόλων.....	76
6.2.2. Επαναλαμβανόμενα Μοτίβα και εναλλαγή του tempo.....	76
6.3 Η αποκάλυψη της «κρυφής δομής».....	78
Επίμετρο.....	79
7. Συμπεράσματα.....	81
7.1 Η συνεισφορά των αρχών του Θεάτρου ως Παίγνιο στην εκπαίδευση σκηνοθετών και ηθοποιών... 81	
7.2 Η Επίδραση του Μπουτκέβιτς στο Έργο του Μπουτούσοβ.....	81
7.3 Συνεισφορά της Έρευνας στην Θεατρολογική Μελέτη και Προτάσεις για Μελλοντική Έρευνα..	83
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία.....	85
Ελληνική Βιβλιογραφία.....	87
Παραρτήματα.....	88
Παράρτημα 1 - Μετάφραση Επιλεγμένων Αποσπασμάτων από το σύγγραμμα του Μιχαήλ Μ. Μπουτκέβιτς: Το Θέατρο ως Παίγνιο . Μια Λυρική Πραγματεία.....	88
Σχετικά με τον συγγραφέα αυτού του βιβλίου.....	88
Επιλεγμένα Αποσπάσματα από το βιβλίο.....	91
1.Μεμονωμένες Αισθήσεις.....	91
2.Σχολικές φάρσες: μπαίνοντας στον κήπο κάποιου άλλου. Επεισόδιο πρώτο - Στον Κήπο των Καλλιτεχνών.....	93
3.Προσθέτοντας την ακοή στην όραση. Σχετικά με τους ήχους.....	95
5.Το παιχνίδι Μουσικές Εκκεντρικότητες. Συμβουλές σε έναν νέο σκηνοθέτη που θέλει να μάθει να ακούει τη μουσική ενός έργου.....	103
Ασκήσεις για Σκηνοθέτες- Άσκηση Federico Fellini.....	110
Διάλεξη 1. Οι Πραγματικότητες του Θεάτρου Παιγνίων.....	111
Παράρτημα 2 - Σημειώσεις από Συνεντεύξεις και Παρατηρήσεις.....	123
Theater Talks: Maryana Spivak / Марьяна Спивак.....	123
Παράρτημα 3 - Πληροφορίες Παραστάσεων.....	124
Συντελεστές της Παράστασης «Ο Γλάρος» (2011), Θέατρο Σατυρικών.....	124
Σκηνοθεσίες του Γιούρι Μπουτούσοβ.....	125
Πηγές Εικόνων.....	126

1. ΜΕΡΟΣ Ι. Εισαγωγή

1.1 Πλαίσιο & Κίνητρα

Το έργο του Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς παραμένει εν πολλοίς άγνωστο στην ελληνική θεατρική εκπαίδευση. Παρά την σημαντική συνεισφορά του στην διδασκαλία του θεάτρου και την σκηνοθεσία, ο Μπουτκέβιτς και το σύγγραμά του *К урвооу театру. Лирическуи праκтам*,¹ έχουν μελετηθεί από ελάχιστους ερευνητές και ιστορικούς του θεάτρου στην Ευρώπη, αλλά και συνολικά στην Δύση. Οι ιδέες, που κατέγραψε στο βιβλίο του, είναι προϊόν πολλών ετών πειραματισμού με ηθοποιούς και σκηνοθέτες, στο πλαίσιο συνεργασίας του με το κορυφαίο ινστιτούτο GITIS,² στο οποίο διετέλεσε καθηγητής και υπεύθυνος εργαστηρίων σκηνοθεσίας. Με τους μαθητές του ο Μπουτκέβιτς εφάρμοσε έμπρακτα την θεωρία που ανέπτυξε, για ένα πιο ελεύθερο, ρευστό, παιγνιώδη και συνειρμικό τρόπο ανάλυσης ενός θεατρικού έργου, από την ανάγνωση ως το παραστατικό γεγονός. Η μεθοδος του, καταγράφηκε από τον ίδιο στο βιβλίο του *Το Θέατρο ως Παιγνίο - Μια Λυρική Πραγματεία*, το οποίο εκδόθηκε από το GITIS, το 2002. Δυστυχώς ο Μπουτκέβιτς απεβίωσε πριν ολοκληρώσει το σύγγραμμά του, όμως το έργο του συνεχίστηκε από τους μαθητές του και επηρέασε σημαντικούς σύγχρονους σκηνοθέτες, όπως ο Ανατόλι Βασίλιεφ, η Ρόζα Τόλσκαγια και ο Γιούρι Μπουτούσοβ.

Η παρούσα εργασία έρχεται να συστήσει στο ελληνικό κοινό το έργο του Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς, να παρουσιάσει τις αρχές και τα βασικά χαρακτηριστικά της μεθόδου του και να επιχειρήσει μια διακειμενική ανάλυση ανάμεσα σε αυτό και την παράσταση *Ο Γλάρος* σε σκηνοθεσία Γιούρι Μπουτούσοβ. Το Θέατρο ως Παιγνίο, του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς, παρουσιάζεται ως ο κρίσιμος πυλώνας αυτής της μελέτης. Εξετάζοντας την καινοτόμα προσέγγιση του στην παραστατική τέχνη, η εργασία προσπαθεί να κατανοήσει τον

¹ Στην παρούσα εργασία ο τίτλος του βιβλίου μεταφράζεται ως: *Το Θέατρο ως Παιγνίο - Μία Λυρική Πραγματεία*. Το βιβλίο μελετήθηκε από αγγλικές μεταφράσεις και το πρωτότυπο ψηφιακό αντίγραφο. Ανακτήθηκε από <http://teatr-lib.ru/Library/Butkevich/t1/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

² Το Ρωσικό Ινστιτούτο Θεατρικών Τεχνών, πρώην Κρατικό Ινστιτούτο Θεατρικών Τεχνών, ιδρύθηκε το 1878 και σήμερα αποτελεί μια από τις πιο γνωστές δραματικές σχολές διεθνώς. Περιλαμβάνει οκτώ σχολές, των οποίων τα προγράμματα σπουδών καλύπτουν όλο το εύρος των παραστατικών τεχνών. Ανακτήθηκε από <https://gitis.net/en/about/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

τρόπο με τον οποίο τα παιγνιώδη στοιχεία, που προτείνει ο Μπουτκέβιτς, ενσωματώνονται στην θεατρική πράξη, δημιουργώντας ένα απρόβλεπτο αποτέλεσμα και μια θεατρική εμπειρία, που είναι ταυτόχρονα διδακτική, ψυχαγωγική και βαθιά συναισθηματική. Στην συνέχεια, η έρευνα θα επικεντρωθεί στην ανάλυση της παράστασης *Ο Γλάρος* του Αντόν Τσέχοφ, σε σκηνοθεσία του Γιούρι Μπουτούσοβ, παρέχοντας ένα παράδειγμα, μέσα από το οποίο μπορούν να εξεταστούν οι αρχές της μεθόδου του Μπουτκέβιτς.

Μία σημαντική πρόκληση καθ' όλη την διάρκεια της εργασίας ήταν η μετάφραση του τίτλου του συγγράμματος, από το ρωσικό πρωτότυπο. Καθώς το βιβλίο δεν έχει μεταφραστεί ποτέ στα ελληνικά και η ελληνική θεατρική αρθρογραφία δεν μνημονεύει τον Μπουτκέβιτς και την μεθόδό του, αυτή είναι η πρώτη απόπειρα μετάφρασης του έργου του. Ενώ, η μετάφραση δεν είναι κεντρικό ζητούμενο της παρούσας διπλωματικής, είναι σημαντικό να αποτυπωθεί με την μεγαλύτερη δυνατή πιστότητα το πνεύμα του συγγραφέα. Στην Ρωσική γλώσσα, ο τίτλος είναι *К уgroвoмy тeaтpы. Лυpичecкyй тpактaт*. Το πρώτο μέρος του τίτλου παρουσιάζει την μεγαλύτερη μεταφραστική δυσκολία, καθώς στην ελληνική γλώσσα, θα μπορούσε να αποδοθεί ως: *Θέατρο του Παίξιν* ή *Θέατρο του Παιχνιδιού* ή *Θέατρο Παιγνίων* ή *Θέατρο ως Παίγνιο*. Ταυτόχρονα, η έρευνα στην διεθνή βιβλιογραφία έδειξε ότι στην αγγλική, η μετάφραση έχει γίνει με πολλούς τρόπους. Αλλού συναντάται ως *Θέατρο του Παιχνιδιού* (Theater of Play και Theater of Games), αλλού ως *Θέατρο Παικτών* (Theater of Players) και αλλού ως *Προς ένα Θέατρο του Παιχνιδιού*.³ Από τα παραπάνω και κατόπιν συζήτησης με φυσικούς ομιλητές της ρωσικής γλώσσας, επιλέχθηκε για την παρούσα διπλωματική, ο τίτλος του βιβλίου να μεταφραστεί ως: *Το Θέατρο ως Παίγνιο*, διότι αποτελεί την εκδοχή, που παραμένει εγγύτερα στην πρωτότυπη έννοια και μεταδίδει την ενέργεια του να «παίζεις», ως μια δράση, που πραγματοποιείται με βάση συγκεκριμένους κανόνες, προϋποθέτει τακτική και αποσκοπεί στην ψυχαγωγία. Το δεύτερο μέρος του τίτλου: *Λυρική πραγματεία*, μεταφράζεται αβίαστα ως: *Μία λυρική πραγματεία* και δίνει σημαντικές πληροφορίες για την παιγνιώδη πρόθεση του συγγραφέα να κάνει, αφενός μια διεξοδική, επιστημονική μελέτη στις αρχές και τα χαρακτηριστικά αυτού του νέου συστήματος, όπως δηλώνει το ουσιαστικό *πραγματεία*, αφετέρου με τρόπο υποκειμενικό και προσωπικό, όπως υποδηλώνει το επίθετο *λυρική*. Κατά

³ Ο μεταφραστής των αποσπασμάτων του βιβλίου στα αγγλικά, Maxim Krivosheyev έχει επιλέξει τον τίτλο «TOWARDS A THEATRE OF GAMES» (Chambers, D., & Maxim, K., 2016), ενώ ο James Thomas στην συνέντευξή του με την Rosa Tolskaya επιλέγει το «Theatre of Players» (Thomas, J., 2008)

συνέπεια, στην παρούσα εργασία όταν γίνεται αναφορά στον τίτλο του βιβλίου θα χρησιμοποιείται η μετάφραση: *Το Θέατρο ως Παίγνιο. Μια λυρική Πραγματεία*, ενώ όταν θα γίνεται αναφορά στην φιλοσοφία, που αναπτύσσει ο Μπουτκέβιτς σε αυτό θα χρησιμοποιείται ο όρος Θέατρο Παιγνίων.

Επιχειρώντας μια εισαγωγική περιήγηση στο σύμπαν του Θεάτρου Παιγνίων και στο πολυσύνθετο παραστασιακό τοπίο της παράστασης *Ο Γλάρος*, η εργασία επιδιώκει να εντοπίσει τις σκηνικές εφαρμογές της θεωρίας του Μπουτκέβιτς και να ενισχύσει την κατανόηση του αναγνώστη για τη σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ κλασικών θεατρικών έργων και σύγχρονων σκηνοθετικών τεχνικών. Η εργασία αποσκοπεί να αποτελέσει μία γέφυρα μεταξύ θεωρίας και πρακτικής, ενθαρρύνοντας μια ενεργητική και διερευνητική στάση απέναντι στην ανάλυση και την πρακτική τέχνη του θεάτρου.

1.2 Ερευνητικά Ερωτήματα και Στόχοι

Τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας εργασίας θα επικεντρωθούν στην μελέτη των βασικών χαρακτηριστικών του Θεάτρου Παιγνίων και της πρακτικής εφαρμογής τους στην θεατρική εκπαίδευση. Θα εξετάσουν ακόμα, τον τρόπο με τον οποίο το Θέατρο Παιγνίων επηρεάζει το σκηνοθετικό έργο του Γιούρι Μπουτούσοβ, με ειδική αναφορά στην παράσταση *Ο Γλάρος*. Συγκεκριμένα, η εργασία θέτει τα εξής ερωτήματα:

Ποιά είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου Παιγνίων, όπως αυτά περιγράφονται από τον Μιχαήλ Μ. Μπουτκέβιτς στο σύγγραμμά του; Το πρώτο ερώτημα αφορά την κατανόηση των θεμελιωδών αρχών του Θεάτρου Παιγνίων και έχει στόχο να επιτρέψει την ανάπτυξη της θεωρητικής βάσης της εργασίας και τον ορισμό του πλαισίου, μέσα από το οποίο θα εξεταστούν τα επιμέρους κεφάλαια. Οι αρχές του Θεάτρου Παιγνίων βασίζονται στην ιδέα ότι η θεατρική πράξη πρέπει να προσεγγίζεται με ευελιξία, δημιουργικότητα και ελευθερία, παρόμοια με τον τρόπο που προσεγγίζεται ένα παιχνίδι. Αυτή η προσέγγιση ανατρέπει τις παραδοσιακές μεθόδους θεάτρου, προσφέροντας μια εναλλακτική πλατφόρμα για καινοτομία και αυθορμητισμό. Μέσω της ανάλυσης του έργου ως παίγνιο, η διαδικασία της ερμηνείας γίνεται ένας συνεχής διάλογος ανάμεσα στον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τους λοιπούς συντελεστές της παράστασης, επιτρέποντας την ανάδειξη νέων ερμηνευτικών δυνατοτήτων. Πηγή για την ανάπτυξη αυτού του ερωτήματος αποτελεί το ίδιο το σύγγραμμά του Μπουτκέβιτς: *Το Θέατρο ως Παίγνιο - Μια Λυρική Πραγματεία*.

Πώς εφαρμόσε ο Μπουτκέβιτς πρακτικά την μέθοδο του Θεάτρου Παιγνίων στην θεατρική εκπαίδευση; Ο Μ.Μ. Μπουτκέβιτς ανέπτυξε πειραματικά την μεθόδου του κατά την διάρκεια της διδασκαλίας του στο τμήμα εκπαίδευσης σκηνοθετών και ηθοποιών, που οργάνωσε ο ίδιος, στο Κρατικό Ινστιτούτο Θεατρικών Τεχνών (GITIS) από το 1985 ως το 1995. Στο σύγγραμά του *Το Θέατρο ως Παιγνίο - Μια Λυρική Πραγματεία* κάνει αναφορά στην πρακτική του εμπειρία ως δάσκαλος σκηνοθετών και στην πειραματική εφαρμογή της μεθόδου του με την ομάδα των σπουδαστών του. Ασκήσεις και δοκιμές, που έκανε κατά τη διάρκεια της εκπαιδευτικής διαδικασίας και κατέγραψε στο βιβλίο του, αποδελτιώθηκαν, ομαδοποιήθηκαν και παρουσιάζονται σε ειδικό κεφάλαιο εντός της εργασίας. Οι πηγές από τις οποίες θα αντληθεί υλικό για αυτό το ερώτημα είναι το σύγγραμμα του, άρθρα και συνεντεύξεις για το Θέατρο Παιγνίων και την πρακτική εφαρμογή του.

Πώς η σκηνοθετική προσέγγιση του Γιούρι Μπουτούσοβ επηρεάζεται από τις αρχές του Θεάτρου Παιγνίων του Μπουτκέβιτς; Το τρίτο ερώτημα εξετάζει την επιρροή του Μπουτκέβιτς στη σκηνοθετική φιλοσοφία του Γιούρι Μπουτούσοβ. Ο Μπουτούσοβ, μέσα από τη σκηνοθετική του πρακτική, έχει ενσωματώσει τις αρχές του Θεάτρου Παιγνίων, αναπτύσσοντας μια μεθοδολογία προβών που δίνει έμφαση στον αυτοσχεδιασμό και το παιχνίδι μεταξύ ηθοποιών και ρόλων. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει τη δημιουργία παραστάσεων, που χαρακτηρίζονται από έντονη σωματικότητα, ακραίες εκφραστικά ερμηνείες και πειραματισμό, αντανάκλωντας τη φιλοσοφία του παιχνιδιού και της διαρκούς ανακάλυψης. Πηγές για αυτό το κεφάλαιο αποτελούν άρθρα και συνεντεύξεις του Γ. Μπουτούσοβ, αρθρογραφία, μελέτες και διατριβές για το έργο του.

Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της σκηνοθεσίας του Γιούρι Μπουτούσοβ στην παράσταση *Ο Γλάρος* και πώς αυτά αντανάκλουν την επιρροή του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς; Η παράσταση αυτή, γνωστή για την πρωτοποριακή της προσέγγιση, παρουσιάζει μια απρόσμενη ερμηνεία του έργου του Τσέχοφ και ακολουθεί την φιλοσοφία του Θεάτρου Παιγνίων, σε πολλαπλά επίπεδα. Στο τέταρτο ερώτημα, εξετάζουμε τα σκηνοθετικά χαρακτηριστικά, την σκηνογραφία και την μουσική της παράστασης *Ο Γλάρος* και πώς αυτά αντικατοπτρίζουν τις ιδέες του Θεάτρου Παιγνίων. Η μελέτη έγινε μέσω κριτικής παρατήρησης της μαγνητοσκοπημένης παράστασης και επικεντρώθηκε σε τρία κριτήρια, που αποτελούν βασικές αρχές της μεθόδου. α) Παιχνίδι με τον ρόλο - τον συμπαίκτη - το κοινό (Αθλητικότητα), β)

Μουσικότητα γ) Τελετουργία. Κύριες πηγές αποτελούν το σύγγραμμα του Μπουτκέβιτς και η μαγνητοσκόπηση της παράστασης *Ο Γλάρος*. Άλλες πηγές, όπως άρθρα και κριτικές για την παράσταση συμπληρώνουν τα στοιχεία που εμφανίζουν επιρροές από το Θέατρο Παιγνίων. Στόχος είναι να μελετηθεί η συσχέτιση ανάμεσα στα σκηνοθετικές επιλογές του Μπουτούσοβ για τον *Γλάρο* και τις ιδέες του Θεάτρου Παιγνίων.

Πώς η έννοια του παιχνιδιού ενσωματώθηκε πρακτικά στις δοκιμές και στην παράσταση *Ο Γλάρος*; Το τελευταίο ερώτημα εξετάζει την πρακτική εφαρμογή της έννοιας του παιχνιδιού στις δοκιμές και το παραστασιακό αποτέλεσμα της παράστασης *Ο Γλάρος*, συγκεκριμένα ως προς την δημιουργική εργασία του σκηνοθέτη με τους ηθοποιούς. Ο πολλαπλασιασμός των ρόλων και η εναλλαγή τους από ηθοποιό σε άλλο ηθοποιό, το «παιχνίδι» μεταξύ θιάσου και κοινού, η αποκάλυψη της «κρυφής δομής» της παράστασης κ.α. είναι στοιχεία, που όχι μόνο διαμορφώνουν την αισθητική της παράστασης, αλλά αναδεικνύουν τις δυνατότητες επίδρασης των αρχών του Θεάτρου Παιγνίων στο παραστασιακό γεγονός. Κύρια πηγή αποτελεί η μαγνητοσκοπημένη παράσταση και οι σημειώσεις της γράφουσας από την κριτική παρατήρηση αυτής.

Μέσα από την εξέταση αυτών των ερωτημάτων, επιδιώκουμε να κατανοήσουμε βαθύτερα τη σχέση μεταξύ των θεατρικών φιλοσοφιών του Μπουτκέβιτς και του Μπουτούσοβ και να αναδείξουμε την επίδραση του Θεάτρου Παιγνίων στη σύγχρονη σκηνοθεσία και ερμηνεία.

1.3 Επισκόπηση της διατριβής

Η παρούσα διπλωματική εργασία διερευνά τη συνεισφορά των αρχών του Θεάτρου Παιγνίων στη σκηνοθετική και υποκριτική πρακτική, μέσα από το πρίσμα του έργου των Μιχαήλ Μπουτκέβιτς και Γιούρι Μπουτούσοβ. Η εργασία έχει δομηθεί σε τέσσερα μέρη, εκ των οποίων το πρώτο αναπτύσσει το θεωρητικό πλαίσιο και την μεθοδολογία της εργασίας, το δεύτερο εξετάζει το βιβλίο του Μ. Μ. Μπουτκέβιτς *Το Θέατρο ως Παιγνίο - Μία Λυρική Πραγματεία*, το τρίτο παρουσιάζει τα βασικά στοιχεία της παράστασης *Ο Γλάρος* και το τέταρτο εντοπίζει τις συγκλίσεις ανάμεσα στις αρχές του Θεάτρου Παιγνίων και της παράστασης του Μπουτούσοβ.

Το πρώτο μέρος αποτελείται από τρία κεφάλαια. Στο πρώτο, παρουσιάζεται το πλαίσιο και οι στόχοι της έρευνας, αναλύεται η σημασία του Θεάτρου Παιγνίων και ορίζονται τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία της εργασίας και στο τρίτο εξετάζονται οι βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις, που έχουν επηρεάσει το Θέατρο Παιγνίων, καθώς και η ιστορική εξέλιξη της μεθοδολογίας του Μπουτκέβιτς.

Το δεύτερο μέρος αναπτύσσεται στο τέταρτο κεφάλαιο και εξετάζει την θεωρία του Θεάτρου Παιγνίων από τον Μιχαήλ Μπουτκέβιτς, παρουσιάζοντας τις βασικές αρχές και τους σκοπούς της στην πρακτική εφαρμογή εκπαίδευσης σκηνοθετών και ηθοποιών. Αναφέρονται πρακτικά παραδείγματα από τις σημειώσεις και τις διαλέξεις του Μπουτκέβιτς, στα οποία εξηγεί πώς οι ιδέες του μεταφράζονται σε πρακτικές σκηνικές ασκήσεις.

Το τέταρτο μέρος (πέμπτο κεφάλαιο) επικεντρώνεται στην παράσταση *Ο Γλάρος* από τον Γιούρι Μπουτούσοβ. Εδώ αναφέρονται ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία, που σχετίζονται με τον σκηνοθέτη και την παράσταση. Ακολούθως, αναλύονται ορισμένα ενδεικτικά στοιχεία σκηνοθεσίας του Μπουτούσοβ, υπό το πρίσμα των αρχών του Μπουτκέβιτς και καταγράφεται η ανάμνηση της πρώτης θέασης της παράστασης από την γράφουσα.

Το τελευταίο μέρος περιλαμβάνει το έκτο και έβδομο κεφάλαιο. Σε αυτά συνδέονται οι θεωρητικές αναλύσεις με την πρακτική εφαρμογή της παράστασης. Στο έκτο κεφάλαιο καταγράφονται οι πολλαπλές επιρροές του Θεάτρου Παιγνίων στην παράσταση *Ο Γλάρος* και εξετάζονται επιμέρους στοιχεία ενδιαφέροντος, όπως η δομή της παράστασης, τα σκηνοθετικά ευρήματα και οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις των ηθοποιών στους ήρωες του Τσέχωφ.

Το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο συνοψίζει τα κυριότερα συμπεράσματα της εργασίας ως προς την συμβολή των αρχών του Θεάτρου Παιγνίων στην θεατρική εκπαίδευση και την επιρροή τους στο σκηνοθετικό έργο του Μπουτούσοβ. Τέλος, σε αυτό γίνεται μια σύντομη αναφορά στην συνεισφορά της εργασίας στην θεατρολογική μελέτη και προτείνονται θέματα για μελλοντική έρευνα.

2. Μεθοδολογία

2.1 Βιβλιογραφική Ανασκόπηση και κριτική παρατήρηση

Η μεθοδολογία της παρούσας εργασίας στηρίζεται σε έναν συνδυασμό θεωρητικής ανάλυσης, εμπειρικής παρατήρησης και κριτικής προσέγγισης των πηγών, με σκοπό τη διερεύνηση της επιρροής του Θεάτρου Παιγνίων του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς, στο έργο του Γιούρι Μπουτούσοβ και συγκεκριμένα στην παράσταση *Ο Γλάρος*.

Το πρώτο στάδιο της έρευνας περιλαμβάνει την ενδελεχή μελέτη της υπάρχουσας βιβλιογραφίας και αρθρογραφίας σχετικά με το Θέατρο Παιγνίων και τις θεατρικές πρακτικές του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς. Η έρευνα θα εστιάσει στον εντοπισμό και την ανάλυση των βασικών αρχών του Θεάτρου Παιγνίων, καθώς και στην καταγραφή των απόψεων άλλων μελετητών σχετικά με την επιρροή του Μπουτκέβιτς στο σύγχρονο θεατρικό γίγνεσθαι.

Το σύγγραμμα *Το Θέατρο ως Πάγνιο . Μία λυρική Πραγματεία* (Ρωσικά: *К угровому театру: Лирический трактат* των εκδόσεων GITIS (2002), αποτελεί κεντρική πηγή για την κατανόηση της θεωρίας του Μπουτκέβιτς. Αυτό μελετήθηκε, αφενός από τα μεταφρασμένα αποσπάσματα στα αγγλικά των Krivosheev και Chamber,⁴ αφετέρου από το πρωτότυπο κείμενο, που έχει δημοσιευθεί ηλεκτρονικά στον διαδικτυακό τόπο <http://teatr-lib.ru/>, με βάση τις βασικές γνώσεις ρωσικής της γράφουσας και αξιοποιώντας βοηθητικά τις υπηρεσίες αυτοματοποιημένες μετάφρασης. Για την δε μετάφραση του τίτλου έγινε συζήτηση με φυσικούς ομιλητές της ρωσικής γλώσσας. Η έμμεση μετάφραση του κειμένου από την αγγλική εκδοχή προέκυψε ως αναγκαιότητα, λόγω πολύ καλών γνώσεων της γράφουσας στην αγγλική, ενώ η οι βασικές γνώσεις ρωσικής επέτρεψαν την σύγκριση της αγγλικής μετάφρασης με το πρωτότυπο.

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας μεταφράστηκαν επιλεγμένα αποσπάσματα,⁵ προκειμένου να προσεγγιστεί η βαθύτερη κατανόηση των ιδεών του Μπουτκέβιτς και να σταχυολογηθούν οι βασικές αρχές του Θεάτρου Παιγνίων. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, τα αποσπάσματα αυτά θα χρησιμοποιηθούν ως πηγή κριτηρίων για την ανάλυση της παράστασης

⁴ Οι Krivosheev και Chamber μετέφρασαν και εξέδωσαν αποσπάσματα του βιβλίου του Μπουτκέβιτς, τα οποία εκδόθηκαν στο επιστημονικό περιοδικό *Stanislavski Studies* από το 2016 ως το 2018 (βλ. Υποσημείωση 6). Η έμμεση μετάφραση ως μια διαδεδομένη και διαχρονική πρακτική, παρουσιάζει δεδομένα οφέλη στην κατανόηση ενός έργου, ειδικά όταν αυτή γίνεται συγκριτικά με την πρωτότυπη εκδοχή.

⁵ Βλ. Παράρτημα I, σ.88.

του Μπουτούσοβ. Συνοψίζοντας, η επιλογή των αποσπασμάτων, που μεταφράστηκαν και παρατίθενται στο Παράρτημα Ι, έγινε με κριτήριο την καταγραφή των αρχών του Θεάτρου Παιγνίων, ενώ κομμάτια με ανεκδοτολογικές περιγραφές, κριτικές παραστάσεων και αναλύσεις συγκεκριμένων θεατρικών έργων, μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο μελλοντικής μελέτης.

Ως προς την βιβλιογραφική ανασκόπηση της εργασίας, τα κύρια έργα που μελετήθηκαν ήταν αφενός των Krivosheev και Chamber⁶ σχετικά με το σύγγραμμα του Μπουτκέβιτς και το περιεχόμενο του, αφετέρου των James και Gerni ως προς το θεωρητικό υπόβαθρο και την συνολικότερη συμβολή του Μπουτκέβιτς στην θεατρική πρακτική. Ο Thomas James αναφέρεται στην επιρροή του Δομισμού και τους κυριότερους στοχαστές του,⁷ ενώ παράλληλα καταγράφει την εξέλιξη της μεθόδου του Μπουτκέβιτς, μέσω της ερμηνείας της στενής του συνεργάτιδας και μαθήτριας, Ρόζας Τόλσκαγια.⁸ Ως προς την επιρροή του Θεάτρου Παιγνίων στην σκηνοθεσία του Μπουτούσοβ η Greer Gerni, στην διδακτορική της διατριβή, αναφέρει ότι ο Μπουτούσοβ ενσωματώνει στην πρόβα του τις μεθόδους του Μπουτκέβιτς και τις τεχνικές του Θεάτρου Παιγνίων, συνδυάζοντάς τες με τις παραδοσιακές Études.⁹

Στην συνέχεια η εργασία θα επικεντρωθεί στην καταγραφή των αρχικών εντυπώσεων από την πρώτη θέαση της παράστασης *Ο Γλάρος*, μέσω ενδοσκοπικής παρατήρησης. Αυτή πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 2020, σε μαγνητοσκοπημένη προβολή από την πλατφόρμα Stage Russia HD, η οποία στόχο έχει την προώθηση του σύγχρονου Ρωσικού θεάτρου παγκοσμίως. Ο απόηχος της πρώτης θέασης, χωρίς περιορισμό κριτηρίων και δεικτών παρατήρησης, θα αποτελέσει την αρχική βάση για την περαιτέρω μελέτη και στοιχείο αναφοράς για τα τελικά συμπεράσματα.

⁶ Chambers, D., & Krivosheyev M. (2018), *Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian Avant-Garde*, Stanislavski Studies, 6:2, 155-163, DOI: 10.1080/20567790.2017.1377427 · Chambers, D., & Krivosheyev, M. (2017). *Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian Avant-Garde*. Stanislavski Studies, 5(2), 159–171. <https://doi.org/10.1080/20567790.2017.1377428> · Chambers, D., & Krivosheyev, M. (2016). *Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde*, Stanislavski Studies, 4(2), 125–135. <https://doi.org/10.1080/20567790.2016.1234017>

⁷ Βλ. κεφάλαιο 3, σ. 18.

⁸ Thomas, J. (2008). *Its Hour Has Arrived: Rosalia Tolskaya and the 'Theatre of Players' Method*. Contemporary Theatre Review, Vol 18 (2), p 219–257. <https://doi.org/10.1080/10486800801912622>

⁹ Gerni, G. (2021). *Anton chekhov's texts on the twenty-first century russian stage* p.135. Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/anton-chekhovs-texts-on-twenty-first-century/docview/2501232506/s-e-2>

Κατόπιν, ακολούθησε μια δεύτερη θέαση της παράστασης, αυτή τη φορά με σκοπό την κριτική παρατήρηση και ανάλυση των σκηνοθετικών τεχνικών και στοιχείων, που σχετίζονται με το Θέατρο Παιγνίων. Η παρατήρηση αυτή επικεντρώθηκε στον εντοπισμό συγκεκριμένων πρακτικών και μεθόδων, που προέρχονται από τη θεωρία του Μπουτκέβιτς και πώς αυτές ενσωματώθηκαν στη σκηνοθεσία του Μπουτούσοβ. Επιλέχθηκαν τρία κριτήρια παρατήρησης: α) η παιγνιώδης εναλλαγή ηθοποιών και ρόλων, β) η μουσικότητα της σκηνοθεσίας και γ) η αποκάλυψη της κρυφής δομής της παράστασης. Μέσα από το φίλτρο αυτών των τριών κριτηρίων, εντοπίστηκαν συγκλίσεις στις προσεγγίσεις των δύο σκηνοθετών και παραδείγματα της πρακτικής εφαρμογής του Θεάτρου Παιγνίων στην σκηνική πράξη.

Τέλος, μελετήθηκε η σχετική με τα θέματα αρθρογραφία, καθώς και συνεντεύξεις προσώπων που συνδέονται, αφενός με τον Μιχαήλ Μπουτκέβιτς και αφετέρου με την παράσταση *Ο Γλάρος*, που αποτελεί την μελέτη περίπτωσης, της παρούσας εργασίας. Οι συνεντεύξεις αυτές θα παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τις προθέσεις, τις προκλήσεις και τις επιλογές, που καθόρισαν τη σκηνοθετική προσέγγιση του Μπουτούσοβ, συμβάλλοντας στην κατανόηση της έμπρακτης επιρροής του από τις θεωρίες του Μπουτκέβιτς.

Η παρούσα εργασία πρωτοτυπεί, καθώς εισάγει στο ελληνικό κοινό, τις αρχές του Θεάτρου Παιγνίων του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς, ενός σχετικά άγνωστου έργου στην ελληνική θεατρική εκπαίδευση. Εστιάζει στη συσχέτιση των θεωρητικών του αρχών με τη σκηνοθετική προσέγγιση του Γιούρι Μπουτούσοβ στην παράσταση *Ο Γλάρος*, αναδεικνύοντας τη διδακτική και καλλιτεχνική αξία της μεθόδου. Ωστόσο, υπάρχουν περιορισμοί λόγω της απουσίας προηγούμενης ελληνικής βιβλιογραφίας και της ανάγκης μετάφρασης των πηγών, κάτι που ενδεχομένως να επηρεάζει την απόλυτη ακρίβεια των ερμηνειών. Επιπλέον, η ανάλυση του παραδείγματος μελέτης, δηλαδή της παράστασης *Ο Γλάρος*, βασίζεται σε μαγνητοσκοπημένη προβολή, γεγονός που μπορεί να αποκλείει λεπτομέρειες που προσλαμβάνονται μόνο μέσω της ζωντανής θέασης. Παρά τις προκλήσεις, η εργασία συμβάλλει στη θεατρολογική έρευνα, προσφέροντας νέες οπτικές για τη σχέση θεωρίας και πρακτικής.

2.2 Η μεθοδολογική αρχή της Διακειμενικότητας.

Απαραίτητο εφόδιο για την παρακολούθηση του σκεπτικού της εργασίας είναι η εξοικείωση του αναγνώστη με τη μεθοδολογική αρχή της διακειμενικότητας, θεμελιώδους θεωρητικού εργαλείου μελέτης, μέσω του οποίου υποστηρίζεται η συσχέτιση των διαφόρων δια-κειμένων και η διαμόρφωση μιας νέας μυθοπλαστικής γλώσσας.

Το θέατρο είναι ένα μέσο που παραπέμπει διαρκώς σε άλλα κείμενα, παραδόσεις, και πολιτισμικά συμφραζόμενα και η μεθοδολογική αρχή της διακειμενικότητας συμβάλλει καθοριστικά στην ανάλυση θεατρικών παραστάσεων. Η έννοια της διακειμενικότητας μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο μελέτης, επιτρέποντας στους ερευνητές και στους θεατές να εξετάσουν πώς ένα έργο απορροφά και μετουσιώνει άλλα κείμενα. Η σκέψη αυτή είναι σημαντική για την θεωρητική προσέγγιση του θεάτρου, καθώς κάθε παράσταση αποτελεί ένα παλίμψηστο επιρροών και εμπνεύσεων από άλλα κείμενα, έργα τέχνης και πολιτιστικά πλαίσια. Επιτρέπει την εξερεύνηση των κειμένων ως δυναμικών συστημάτων που αλληλεπιδρούν με άλλα κείμενα, προκειμένου να αποκαλύψουν νέες διαστάσεις του νοήματος. Η Julia Kristeva, εισάγοντας την έννοια το 1966 στο έργο της *Word, Dialogue and Novel*, πρότεινε ότι «κάθε λέξη (κείμενο) είναι μια διατομή άλλων λέξεων (κειμένων), όπου τουλάχιστον μια άλλη λέξη (κείμενο) μπορεί να διαβαστεί».¹⁰ Η Kristeva τονίζει ότι «η ποιητική γλώσσα διαβάζεται τουλάχιστον ως διπλή», καθιστώντας το κείμενο ένα πεδίο σύγκρουσης και ενσωμάτωσης πολλαπλών σημασιών.¹¹ Αυτό το πλαίσιο είναι κρίσιμο για τη θεατρική ανάλυση, όπου η ίδια η παράσταση είναι προϊόν πολυεπίπεδων κειμένων και σημειώσεων, από το κείμενο του συγγραφέα έως τη σκηνοθεσία και τις υποκριτικές επιλογές.

Ο Roland Barthes, στο δοκίμιό του *Ο Θάνατος Του Συγγραφέα*,¹² επεκτείνει την έννοια της διακειμενικότητας, επισημαίνοντας ότι το κείμενο δεν ανήκει πια στον συγγραφέα του, αλλά αποτελεί ένα «πλέγμα αναφορών, προερχόμενων από χιλιάδες εστίες πολιτισμού».¹³ Για τον Barthes, η σημασία μιας παράστασης δεν καθορίζεται από την αρχική πρόθεση του συγγραφέα,

¹⁰ Alfaro, M. J. M. (1996). *Intertextuality: Origins And Development Of The Concept*. Atlantis, 18(1/2), 268–285. <http://www.jstor.org/stable/41054827>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹¹ Allen, G. (2000). *Intertextuality* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203131039> σ. 39.

¹² Barthes R, (1968). *Ο θάνατος του Συγγραφέα*, μετ. Ανδριωτάκης Μανώλης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2024.

¹³ Alfaro, M. J. M. (1996). *Intertextuality: Origins And Development Of The Concept*. p, 268–285.

αλλά από την ίδια την εμπειρία του θεατή, ο οποίος καλείται να ερμηνεύσει και να συνθέσει τις πολλαπλές αναφορές και επιρροές που εισέρχονται στην αφήγηση. Η θεατρική παράσταση, με την πολυπλοκότητά της, αποτελεί ένα ιδανικό πεδίο για την εφαρμογή αυτής της ανάλυσης, καθώς οι συντελεστές της λειτουργούν ως συνδετικοί κρίκοι μεταξύ διαφόρων κειμενικών επιπέδων.

Στο έργο του *Der Akt des Lesens*,¹⁴ ο Wolfgang Iser παρουσιάζει τη θεωρία της αισθητικής ανταπόκρισης, εστιάζοντας στη δυναμική σχέση μεταξύ κειμένου και αναγνώστη. Σύμφωνα με τον Iser, το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι στατικό, αλλά προκύπτει μέσα από την αλληλεπίδραση του αναγνώστη με το κείμενο.¹⁵ Εισάγει την έννοια του εννοούμενου ή λανθάνοντα θεατή,¹⁶ δηλαδή ενός θεωρητικού αναγνώστη, που το κείμενο προϋποθέτει και καθοδηγεί μέσω των δομών του. Επιπλέον, ο Iser τονίζει τη σημασία των κενών ή χασμάτων στο κείμενο, τα οποία ο αναγνώστης καλείται να συμπληρώσει, ενεργοποιώντας τη φαντασία και την εμπειρία του για να δημιουργήσει το τελικό νόημα. Αυτή η διαδικασία καθιστά την ανάγνωση μια ενεργή και δημιουργική πράξη, όπου το κείμενο και ο αναγνώστης συνδιαμορφώνουν την αισθητική εμπειρία.¹⁷

Ο Gérard Genette, στο έργο του *Palimpsests*, εστιάζει στην πρακτική διάσταση της διακειμενικότητας, εισάγοντας την έννοια της μεταδιακειμενικότητας, η οποία περιλαμβάνει πέντε μορφές σχέσεων μεταξύ των κειμένων. *Διακειμενικότητα* ορίζει την άμεση σχέση μεταξύ κειμένων, όπως παραθέματα ή αναφορές, *παρακειμενικότητα* τις σχέσεις μεταξύ κειμένου και των συνοδευτικών του στοιχείων, όπως ο τίτλος ή οι σημειώσεις, *μετακειμενικότητα* αναφέρεται σε κείμενο όπου δεν υπάρχει σαφής αναφορά ή σχόλιο του διακειμένου, *αρχικειμενικότητα* που προσδιορίζει το κείμενο στο σύνολό του και *υπερκειμενικότητα* που αφορά τις σχέσεις που

¹⁴ Wolfgang I. (1976) , *Der Akt Des Lesens: Theorie Aisthetischer Wirkun*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

¹⁵ Κακολύρης Γεράσιμος (2011), *Η Θεωρία της Ανάγνωσης του Ρικαιρ στο Χρόνος και αφήγηση*, Τόμος 170ος, Τεύχος 1847, Νέα Εστία, σ.351-374. Ανακτήθηκε από <https://www.frenchphilosophy.gr/wp-content/uploads/2013/11/Kakoliris-G.-H-theoria-tis-anagnosis-tou-Paul-Ricoeur-sto-Chronos-kai-afigisi.pdf>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹⁶ Μηκέ Π. (2017), *Ο ρόλος της εικόνας στη νοηματοδότηση του κειμένου από παιδιά προσχολικής ηλικίας*, Ανακτήθηκε από <https://core.ac.uk/download/pdf/150725095.pdf>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹⁷ Καρακάση Κ., Συριδοπούλου Μ., Κοτελίδης Γ., (2015) *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών. Παραδείγματα και εφαρμογές*. Ανακτήθηκε από https://chilonas.com/wp-content/uploads/2018/04/istoria_kai_theoria_twn_logotexnikwn_genwn_kai_eidwn_pdf_int_eraactive-koy.pdf. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

αναπτύσσονται μεταξύ του μεταγενέστερου υπερ-κειμένου (hypertext) με το προγενέστερο υπο-κείμενο (hypotext), από το οποίο προέρχεται το πρώτο.¹⁸ Αυτές οι κατηγορίες προσφέρουν ένα πλαίσιο ανάλυσης των θεατρικών παραστάσεων, καθώς επιτρέπουν την εξερεύνηση των σχέσεων του κειμένου με άλλα έργα (π.χ., αναφορές, παραθέματα) και την ανίχνευση των επιρροών που διαμορφώνουν την αισθητική της παράστασης.

Ο Michel Foucault δεν χρησιμοποιεί άμεσα τον όρο διακειμενικότητα στα έργα του, ωστόσο, οι θεωρίες του σχετικά με τον διάλογο (discourse), τις σχέσεις εξουσίας-γνώσης και την αρχαιολογία της γνώσης προσφέρουν ένα θεωρητικό πλαίσιο που συνδέεται με την έννοια της διακειμενικότητας. Στο έργο του *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, ο Foucault εξετάζει πώς οι διάλογοι (discourses) σχηματίζονται και πώς οι δηλώσεις (énoncés) συνδέονται μεταξύ τους μέσα σε ένα σύστημα αλληλένδετων δεσμών. Υποστηρίζει ότι τα κείμενα δεν είναι αυτόνομα αλλά μέρος ενός δικτύου λόγων που καθορίζονται από ιστορικές και κοινωνικές πρακτικές. Αυτό το δίκτυο μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή διακειμενικότητας, όπου τα κείμενα αλληλεπιδρούν και επηρεάζουν το ένα το άλλο.¹⁹

Επιπλέον, στο δοκίμιό του *Τι είναι ένας συγγραφέας;* ο Foucault εξετάζει την έννοια της συγγραφικής λειτουργίας και πώς αυτή επηρεάζει την παραγωγή και την πρόσληψη των κειμένων. Υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας δεν είναι η απόλυτη πηγή νοήματος ενός κειμένου, αλλά μέρος ενός δικτύου λόγων και πρακτικών.²⁰ Αυτή η προσέγγιση υπογραμμίζει ότι τα κείμενα είναι αποτέλεσμα πολλαπλών επινοήσεων και επιρροών, κάτι που είναι κεντρικό στη θεωρία της διακειμενικότητας. Παρόλο που ο Foucault δεν χρησιμοποιεί τον όρο διακειμενικότητα, η έμφαση που δίνει στη σχέση μεταξύ των κειμένων, των λόγων και των κοινωνικών πρακτικών συμβάλλει στην κατανόηση της διακειμενικότητας ως ένα δίκτυο κειμένων, που αλληλεπιδρούν μέσα σε ένα δυναμικό πλαίσιο.

Η Linda Hutcheon στο έργο της *A Theory of Adaptation*²¹ εξετάζει πώς το μεταμοντέρνο θέατρο βρίθεται από διακειμενικές διαδικασίες, όπου το πρωτότυπο έργο επανασχεδιάζεται μέσα

¹⁸ Gérard Genette (1982). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University Of Nebraska Press, 1997.

¹⁹ Φουκώ, Μ. *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1987, σ. 145.

²⁰ Φουκώ Μ. *Τι είναι ένας συγγραφέας;* (μετ. Πατσογιάννης Βασίλειος), Πλέθρον 2021^(1 1969).

²¹ Hutcheon L. (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2012.

από νέα πλαίσια και μέσα.²² Το μεταμοντέρνο θέατρο, με την έμφαση του στη διάλυση των παραδοσιακών αφηγηματικών δομών, συχνά αντλεί από προηγούμενα κείμενα, αλλάζοντας και αναδιαμορφώνοντας το νόημά τους. Είναι γενικά παραδεκτό ότι, ο σκοπός μιας θεατρικής παράστασης δεν είναι να παρουσιάσει ακριβώς ένα έργο, όπως γράφτηκε. Μια θεατρική παραγωγή είναι ένα έργο τέχνης που βασίζεται στην ανάλυση του έργου από τον καλλιτέχνη σε συνδυασμό με άλλες πηγές έμπνευσης και αποτελεί αφετηρία για τη δημιουργική έκφραση των συντελεστών της παράστασης.²³

Ο Carlson στο *The Haunted Stage*, διερευνά την έννοια της θεατρικής παράστασης ως τόπου μνήμης, όπου διασταυρώνονται προηγούμενες παραστάσεις, θεωρητικά πλαίσια και προσωπικές αναμνήσεις. Η κεντρική ιδέα του βιβλίου είναι ότι το θέατρο εγγενώς «στοιχειώνεται» από τα ίχνη προηγούμενων παραστάσεων, ηθοποιών και πολιτισμικών πλαισίων, δημιουργώντας μια πολυεπίπεδη εμπειρία τόσο για τους ερμηνευτές, όσο και για το κοινό. Ο Carlson αναδεικνύει πώς το θέατρο λειτουργεί ως μια «μηχανή μνήμης», όπου οι θεατές και οι δημιουργοί φέρνουν τις δικές τους εμπειρίες και αναμνήσεις, δημιουργώντας έναν διάλογο μεταξύ παρελθόντος και παρόντος.²⁴

Συνολικά, η διακειμενικότητα ως εργαλείο προσέγγισης της θεατρικής παράστασης διευρύνει την κατανόηση του θεατρικού γεγονότος, όχι ως μια απομονωμένη δημιουργία, αλλά ως μια συνεχή ανταλλαγή επιρροών, αναφορών και διαλόγων με άλλα έργα και πολιτισμικές αναφορές. Ειδικά σε ότι αφορά στις θεατρικές παραγωγές κλασικών κειμένων τον εικοστό πρώτο αιώνα, αυτές εξερευνούν ένα ή περισσότερα θέματα του έργου με νέο τρόπο. Ο στόχος μιας νέας παραγωγής είναι να μιλήσει στο σύγχρονο κοινό, και κάθε σκηνοθέτης έχει τη δική του προσέγγιση σε αυτό.

Σημαντικό παράδειγμα σύγχρονης θεατρικής παράστασης, που πραγματεύεται ένα κλασικό θεατρικό κείμενο και στην οποία είναι απτές οι επιρροές του Μπουτκέβιτς και του Θεάτρου ως Παίγνιο, αποτελεί *Ο Γλάρος* σε σκηνοθεσία Γιούρι Μπουτούσοβ. Σε αυτήν ο

²² Kinney, M. (2013). *A Review of Linda Hutcheon's A Theory of Adaptation*. Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project, 3(3), 7-15.

²³ Thomas, J. (2008). *Its Hour Has Arrived: Rosalia Tolskaya and the 'Theatre of Players' Method*. Contemporary Theatre Review, Vol 18(2), p 219–257. <https://doi.org/10.1080/10486800801912622> [21.11.2024]

²⁴ Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press, 2001.

Μπουτούσοβ χρησιμοποιεί το κείμενο του Τσέχωφ για να παρουσιάσει τις ιδέες του για τα οικουμενικά ζητήματα της Τέχνης, της Ελευθερίας και της Αγάπης.

3. Θεωρητικό Υπόβαθρο. Το Παιχνίδι, στην μήτρα του πολιτισμού

Οι αρχές του Θεάτρου Παιγνίων, όπως διατυπώθηκαν από τον Μιχαήλ Μπουτκέβιτς, προτείνουν μια ριζική αναθεώρηση των θεατρικών μεθόδων και πρακτικών, μέσω της ενσωμάτωσης στοιχείων παιχνιδιού στην παράσταση και τη διδασκαλία του θεάτρου. Το θεωρητικό υπόβαθρο του Θεάτρου Παιγνίων βρίσκει ριζώματα στις πολιτισμικές σπουδές, στην φιλοσοφία και στην θεωρία του δομισμού, ενώ αναπτύχθηκε παράλληλα με την εμφάνιση της εννοιολογικής και μεταμοντέρνας τέχνης.

Στο πεδίο των πολιτισμικών σπουδών, το παιχνίδι, ως κεντρική δομή του πολιτισμού και της κοινωνίας, έχει μελετηθεί από σημαντικούς ερευνητές ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα. Ένας από τους πρωτοπόρους, ήταν ο ολλανδός ιστορικός Johan Huizinga, του οποίου το εμβληματικό έργο *Homo Ludens*, το οποίο εκδόθηκε αρχικά το 1938, εξερευνά την έννοια του παιχνιδιού ως βασική πτυχή του ανθρώπινου πολιτισμού.²⁵ Ο Huizinga εισήγαγε την ιδέα ότι ο πολιτισμός προκύπτει μέσα από το παιχνίδι, το οποίο αναδεικνύει ως θεμελιώδη και πρωτογενή δομή της ανθρώπινης δραστηριότητας.²⁶ Σύμφωνα με τον Huizinga, το παιχνίδι δεν είναι απλώς ένα ψυχαγωγικό μέσο αλλά μια κρίσιμη δραστηριότητα που διαπερνά όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής, από την θέσπιση νόμων και τον πόλεμο μέχρι την τέχνη και την πολιτική.²⁷ Ο Huizinga ορίζει το παιχνίδι μέσω πέντε βασικών χαρακτηριστικών. Πρόκειται για μια ελεύθερη, εθελοντική δραστηριότητα, ξεχωριστή από την καθημερινή ζωή, οριοθετημένη σε χρόνο και χώρο (η έννοια του μαγικού κύκλου) και διέπεται από ένα δικό της σύνολο κανόνων.²⁸ Ο Huizinga υποστηρίζει ότι το παιχνίδι δημιουργεί τάξη, και μέσω αυτής της τάξης διαμορφώνονται πολιτιστικές δομές. Η ανάλυση του Huizinga δείχνει ότι πολλές βασικές πολιτιστικές δραστηριότητες, όπως οι τελετουργίες, οι διαγωνισμοί και τα φεστιβάλ, έχουν τις ρίζες τους στο παιχνίδι. Για παράδειγμα, συνδέει την ανάπτυξη του δικαίου και του πολέμου με το ανταγωνιστικό παιχνίδι και την εμφάνιση της μουσικής και της ποίησης με διασκεδαστικά

²⁵ Κατερίνα Διακομοπούλου, *Η λειτουργία των παιχνιδιών στην ελληνική θεατρική πρόβα*, 288-298, 2021, Μουσείο Σχολικής Ζωής και Εκπαίδευσης, σ 288.

²⁶ Frissen V., et al (2015). *Homo Ludens 2.0: Play, Media, and Identity*. Ανακτήθηκε από <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/33239/1/524070.pdf#page=10>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

²⁷ ο.π. σ.10.

²⁸ ο.π. σ.14.

αναπαραστατικά παιχνίδια.²⁹ Ο Huizinga διαχωρίζει την κατάσταση του παιχνιδιού από εκείνη του μη-παιχνιδιού, τοποθετώντας σε μια ξεχωριστή σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας την κάθε μια. Σε αυτή του παιχνιδιού, η ανθρώπινη δημιουργικότητα και οι κοινωνικοί κανόνες διατηρούνται και αμφισβητούνται ταυτόχρονα.³⁰ Ωστόσο, ο Huizinga εξέφρασε ανησυχία ότι, στις σύγχρονες εποχές, ο ρόλος του παιχνιδιού έχει μειωθεί και αντικατασταθεί από μηχανοποιημένες και χρηστικές δραστηριότητες. Υποστήριξε ότι το πνεύμα του παίζει, που κάποτε ήταν κεντρικό στον πολιτισμό, έχει διαβρωθεί, οδηγώντας σε μείωση της πολιτιστικής ζωτικότητας.³¹ Παρά ταύτα, η ιδέα του Huizinga ότι το παιχνίδι είναι απαραίτητο για τον πολιτισμό παραμένει επιδραστική και συνεχίζει να εμπνέει σύγχρονες αναλύσεις των παιχνιδιών, ως σημαντικών πολιτιστικών φαινομένων.

Ακολουθώντας τον Huizinga, ο Roger Caillois, στο έργο του *Man, Play and Games*, κατηγοριοποίησε διαφορετικές μορφές παιχνιδιού, συμπεριλαμβανομένων των *mimicry* (ρόλος), *agon* (ανταγωνισμός), *alea* (τύχη) και *ilinx* (ίλιγγος), εισάγοντας παράλληλα την ιδέα ότι το «παιχνίδι» ενέχει διττά χαρακτηριστικά στοχαστικότητας και ντετερμινισμού, τα οποία ονόμασε *paidia* (αυθορμητισμός) και *ludus* (δομή).³² Ο κοινωνιολόγος Zygmunt Bauman υποστηρίζει ότι το παιχνίδι στην σύγχρονη κοινωνία δεν περιορίζεται πλέον στην παιδική ηλικία, αλλά έχει γίνει μια στάση ζωής: «Το σημάδι της μεταμοντέρνας ενηλικίωσης είναι η προθυμία να αγκαλιάσουμε το παιχνίδι ολόψυχα, όπως κάνουν τα παιδιά».³³ Ο Joost Raessens, στο άρθρο του «Homo Ludens 2.0», εισήγαγε την ιδέα της παιγνιοποίησης του πολιτισμού (*ludification of culture*).³⁴ Ο Thomas Henrichs προσέφερε μια γενική θεωρία του παίζει ως συμπεριφοράς, που προάγει την αυτοπραγμάτωση και σφυρηλατεί την αντίληψη του εαυτού σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο,

²⁹ ο.π. σ.13.

³⁰ ο.π. σ.12.

³¹ ο.π. σ.12.

³² Το *Paidia* αναφέρεται στο ελεύθερο παιχνίδι, τον αυτοσχεδιασμό, τον αυθορμητισμό και τον παρορμητισμό, ενώ το *ludus* εμπλουτίζει το *paidia* προσθέτοντας μορφές πειθαρχίας και αναφέρεται σε πιο σαφείς μορφές παιχνιδιών που βασίζονται σε κανόνες. Raessens, J. (2010). *Homo Ludens 2.0: The Ludic Turn in Media Theory*. p.12

³³ Bauman, Zygmunt (1995). *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell. σ. 99

³⁴ Η παιγνιοποίηση είναι η ενσωμάτωση στοιχείων και μηχανισμών παιχνιδιού σε περιβάλλοντα εκτός παιχνιδιού για την ενίσχυση της αφοσίωσης, των κινήτρων και της συμμετοχής των χρηστών. Raessens, J. (2010). *Homo Ludens 2.0: The Ludic Turn in Media Theory*. p.7

με πέντε δομικά στοιχεία: την ψυχή, το σώμα, το περιβάλλον, την κοινωνία και τον πολιτισμό.³⁵ Σε πιο πρόσφατες μελέτες, ο Miguel Sicart υποστηρίζει ότι το να παίζεις είναι ένας τρόπος να υπάρχουν στον κόσμο, μια μορφή κατανόησης αυτού που μας περιβάλλει και ένα μέσο αλληλεπίδρασης με τους άλλους.³⁶

Ο Μπουτκέβιτς μετά από πολυετείς ζυμώσεις με τις ιδέες της φιλοσοφίας και της τέχνης αναγνωρίζει το παιχνίδι ως βασικό συστατικό της θεατρικής εμπειρίας. Ο Μπουτκέβιτς, βλέπει στο παιχνίδι την δυναμική αντιστικτικών χαρακτηριστικών και αναφέρει ότι: «[το παιχνίδι] είναι μια κομφορμιστική συμπεριφορά, με αναρχική σκέψη. Το παιχνίδι είναι ιλιγγιώδες, ανταγωνιστικό, προκλητικό, τρομακτικό και χαρούμενο, αυτοσχεδιαστικό και υπολογιστικό, εκστατικό και νηφάλιο»³⁷ Όπως και ο Sicart, ο Μπουτκέβιτς αντιλαμβάνεται ότι το παιχνίδι είναι ένας τρόπος για να δοκιμάζουμε τα όρια μας και να αντιλαμβανόμαστε πώς θα εμπλακούμε με το περιβάλλον και τους άλλους ανθρώπους. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο πειραματισμός είναι η ουσία του παιχνιδιού. Κοιτάξτε προσεκτικά: στην καρδιά κάθε παιχνιδιού βρίσκεται το ίδιο πράγμα - μια δοκιμή, ένας έλεγχος, μια ερώτηση».³⁸

Ο Μπουτκέβιτς προτείνει την μετάβαση από τις παραδοσιακές, σοβαροφανείς μεθόδους ανάλυσης του θεατρικού έργου σε μια πιο παιγνιώδη, ευφάνταστη και ελεύθερη προσέγγιση. Αυτή η οπτική επιτρέπει στον σκηνοθέτη να αλληλεπιδρά με το έργο και τον συγγραφέα του, ως συνεργάτης σε ένα παιχνίδι. Εξηγεί ότι αυτή η ιδέα δεν προέκυψε από τη μια μέρα στην άλλη, αλλά αναπτύχθηκε με χρόνια εμπειρίας και προβληματισμού. Η θεωρητική προσέγγιση του Μπουτκέβιτς, έχει επηρεαστεί βαθιά από τις θεωρίες των δομιστών και σημειολόγων, όπως οι

³⁵ Henricks, Th. S. (2015). *Play and the Human Condition*, University of Illinois Press.

³⁶ Sicart, M. (2017). *Play Matters (Playful Thinking)*. The MIT Press.

³⁷ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ.173 Ανακτήθηκε από <http://teatr-lib.ru/Library/Butkevich/t1/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

³⁸ ο.π. σ. 176.

Ferdinand de Saussure,³⁹ Roland Barthes,⁴⁰ Claude Lévi-Strauss⁴¹ και ο Yuri Lotman.⁴² Αυτοί οι στοχαστές διαμόρφωσαν την αντίληψή του για το θέατρο, τη γλώσσα και το νόημα, γεγονός που αποτυπώνεται στην προσέγγισή του στην σκηνοθεσία και την ανάλυση έργων.

Ο Ferdinand de Saussure, μέσω της θεωρίας του για τη γλώσσα, διαχώρισε το σημείο σε δύο μέρη: το «σημαίνον» (ήχος ή λέξη) και το «σημαινόμενο» (η έννοια που αντιπροσωπεύει). Σύμφωνα με τον Saussure κανένα σημείο δεν έχει το δικό του νόημα. Τα σημεία υπάρχουν σε ένα ήδη υπάρχον σύστημα και παράγουν νόημα μέσω της ομοιότητας και της διαφοράς με άλλα σημεία.⁴³ Αυτή η προσέγγιση επηρέασε τον Μπουτκέβιτς στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο κατασκευάζεται το νόημα όχι μόνο μέσω της γλώσσας, αλλά και μέσω της θεατρικής παράστασης. Στο θέατρο, τα στοιχεία της σκηνης (όπως οι χειρονομίες, τα κοστούμια ή ο φωτισμός) γίνονται «σημεία» μέσα σε ένα σημειολογικό σύστημα, επιτρέποντας στους σκηνοθέτες και ηθοποιούς να χειριστούν το νόημα, όπως ένας γλωσσολόγος αναλύει μια πρόταση. Αυτή η οπτική επιτρέπει στον Μπουτκέβιτς να βλέπει το θέατρο ως ένα σύστημα σημείων, όπου το *in absentia* (παρουσία του μη παρόντος) και το *in praesentia* (παρουσία του παρόντος), παίζουν κεντρικό ρόλο στην κατασκευή του νοήματος επί σκηνης.⁴⁴

Ο Roland Barthes επεκτείνει τις ιδέες του Saussure, αναλύοντας τη μυθολογία και τη σημειολογία της κουλτούρας, δείχνοντας πώς καθημερινά αντικείμενα ή χειρονομίες κρύβουν βαθύτερα νοήματα. Ο Barthes εξηγεί ότι οι έννοιες μπορούν να είναι παρούσες είτε λόγω της φυσικής τους παρουσίας (*in praesentia*) είτε μέσω της απουσίας τους αλλά παραπέμποντας σε κάτι άλλο (*in absentia*).⁴⁵ Στη θεατρική διδασκαλία, ο Μπουτκέβιτς χρησιμοποιεί αυτές τις

³⁹ Σοσίρ Φερντινάντ Ντε, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας* μετ. Αποστολόπουλος Φώτης, Αθήνα, Παπαζήσης, 1979 (1915)

⁴⁰ Barthes R., *Μυθολογίες. Μάθημα: Εναρκτήρια παράδοση στην έδρα της Φιλολογικής Σημειολογίας της Λογοτεχνίας στο Collège de France*, 7.01.1977, μετ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, Αθήνα, Κέδρος - Ράππα, 1979.

⁴¹ Lévi-Strauss C. *Μυθολογικά: το ωμό και το μαγειρεμένο*, μετ. Μ. Λώμη, Αθήνα, Αρσενίδης, 2001 (1964)

⁴² Λοτμαν Γιούρι, *Αισθητική και Σημειωτική του Κινηματογράφου*, μετ. Ζαχοπούλου Βλάχου, Πόλλα, Αθήνα, Θεωρία, 1981

⁴³ Allen Graham, *Intertextuality*, London: Routledge, 2000, σ. 9

⁴⁴ ο.π. σ.10.

⁴⁵ Jones, A. (1997). *Presence» in absentia: Experiencing performance as documentation*. Art Journal, 56(4), 11-18. Retrieved by <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00043249.1997.10791844>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

έννοιες για να δημιουργήσει συμβολικές αναφορές μέσα από την απουσία συγκεκριμένων σκηνικών ή αντικειμένων, τα οποία παρ' όλ' αυτά παράγουν ισχυρά νοήματα και συναισθήματα. Η σημασία, που έδινε ο Μπουτκέβιτς στα σκηνικά σημεία, ήταν τόση, ώστε αποτύπωσε αυτές τις ιδέες σε ένα από τα δώδεκα αξιώματα του για το Θέατρο ως Παίγνιο, στο οποίο προτείνει ότι ο σκηνοθέτης οφείλει να μελετά όχι μόνο τα στοιχεία του κειμένου που είναι παρόντα, αλλά και αυτά που είναι απόντα από αυτό, δίνοντας την χαρακτηριστική ανάλυση του για τις Μάγισσες του Μάκμπεθ.⁴⁶

Η ανάλυση του Μπουτκέβιτς για τις τρεις μάγισσες του Μάκμπεθ, εστιάζει στον λεπτό, αλλά ισχυρό ρόλο τους ως πράκτορες της μοίρας, καθοδηγώντας τα γεγονότα χωρίς να είναι φυσικά παρούσες σε πολλές σκηνές. Συνδέει την παρουσία τους, ή μάλλον την «αόρατη» τους επιρροή, με την έννοια του «in absentia», μια ιδέα που συζητήθηκε και από τον Roland Barthes. Στην ουσία, αυτή η έννοια σχετίζεται με το πώς κάτι μπορεί να έχει ισχυρή παρουσία ή επιρροή χωρίς να είναι άμεσα ορατό ή ενεργό. Στο Macbeth, ακόμα και όταν οι μάγισσες δεν είναι στη σκηνή, ο αντίκτυπός τους αντηχεί μέσα από τις αποφάσεις και τις πράξεις των χαρακτήρων, ιδιαίτερα του Μάκβεθ. Ο Μπουτκέβιτς εφιστά την προσοχή σε αυτό συζητώντας πώς η κακόβουλη επιρροή τους διαφαίνεται στην πλοκή. Για παράδειγμα, οι ενέργειες του Μάκβεθ, ιδιαίτερα ο εσωτερικός του αγώνας, συχνά καθοδηγούνται έμμεσα από τις προφητείες των μαγισσών. Ο Μπουτκέβιτς αντικατοπτρίζει την ιδέα του Barthes για το in absentia υποστηρίζοντας ότι οι μάγισσες ενσαρκώνουν μια απουσία που ασκεί έλεγχο. Περιγράφει πώς ο κόσμος του Μάκμπεθ διαποτίζεται από τους αόρατους χειρισμούς των μαγισσών, που οδηγούν συνεχώς την πλοκή προς τα εμπρός. Αυτή η αόρατη δύναμη λειτουργεί ως συνεχής ψυχολογική και θεματική πίεση στους χαρακτήρες, διασφαλίζοντας ότι το κοινό αισθάνεται την παρουσία του ακόμη και όταν είναι εκτός σκηνής. Αυτό συνδέεται άμεσα με την έννοια του Barthes για το in absentia, όπου η δύναμη των απόντων στοιχείων σε μια αφήγηση ή μια σκηνή μπορεί να είναι τόσο συναρπαστική όσο το ορατό, δημιουργώντας μια πολυεπίπεδη εμπειρία νοήματος και επιρροής.

Ο Claude Lévi-Strauss, με το έργο του στην ανθρωπολογία και τη μελέτη των μύθων, επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο ο Μπουτκέβιτς αναλύει τις θεατρικές αφηγήσεις μέσω της ανάλυσης των βασικών δομών, όπως οι δυαδικές αντιθέσεις και η μουσικότητα. Η έννοια του

⁴⁶ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ.213-236

bricolage του Lévi-Strauss—η δημιουργία κάτι νέου από υπάρχοντα πολιτισμικά στοιχεία⁴⁷—αντανακλάται στην προσέγγιση του Μπουτκέβιτς στη σκηνοθεσία, όπου ενθαρρύνει τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς να ανασυνθέτουν δημιουργικά και διαισθητικά, μέσω προσωπικών τους συνειρμών, τα μέρη ενός κειμένου ή μιας παράστασης, αποκαλύπτοντας νέες πτυχές των κλασικών έργων. Ο Μπουτκέβιτς αντλεί έμπνευση από τον Claude Lévi-Strauss, ο οποίος χρησιμοποιεί την μουσική δομή για να αναλύσει τους μύθους στο εμβληματικό βιβλίο του *Το ωμό και το μαγειρεμένο*. Όπως ο Λεβι Στρος χρησιμοποιεί την δομή της φούγκας για να αναλύσει τους μύθους, έτσι και ο Μπουτκέβιτς υποστηρίζει ότι η μουσική δομή γενικά, αλλά και ειδικότερα η δομή της φούγκας είναι ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία της θεατρικής ανάλυσης και κατανόησης κλασικών θεατρικών συγγραφέων όπως ο Τσέχοφ.⁴⁸

Ο Γιούρι Λότμαν, τον οποίο ο Μπουτκέβιτς αναφέρει ονομαστικά στο σύγγραμμά του ως πηγή επιρροής του, μελέτησε τη *Θεωρία του Πολιτισμού* και τη *Σημειωτική*. Θεωρείται μια από τις αυθεντίες στον τομέα της σημειωτικής και το έργο του αποτελεί συχνά αναφορά για μελετητές διαφορετικών ερευνητικών πεδίων.⁴⁹ Η σημαντικότερη μελέτη του στη ρωσική λογοτεχνία ήταν αφιερωμένη στο έργο του Πούσκιν. Ανάμεσα στα έργα του, με τη μεγαλύτερη επιρροή στη σημειολογία και τον στρουκτουραλισμό, είναι η *Σημειωτική του Κινηματογράφου, η Ανάλυση του Ποιητικού Κειμένου και η Δομή του Καλλιτεχνικού Κειμένου*. Ο Λότμαν υπήρξε βασικός εμπνευστής του επιστημονικού περιοδικού *Σημειωτική*, το οποίο ξεκίνησε να εκδίδεται το 1964 από τις εκδόσεις του Πανεπιστημίου Τάρτου, Εσθονία και κυκλοφορεί ως και σήμερα.⁵⁰ Τα δυαδικά συστήματα αντιθέσεων που χρησιμοποιεί ο Λότμαν, θα μπορούσαν ενδεχομένως να εφαρμοστούν και σε δραματικά κείμενα.⁵¹ Η μεθοδολογία του Λότμαν – και αυτή του στρουκτουραλισμού γενικά – συσχετίζει φαινομενικά ασύνδετους τομείς, όπως η πολιτιστική ανθρωπολογία και άλλα καθιερωμένα πεδία επικοινωνίας. Κατά συνέπεια, δεν αποτελεί

⁴⁷

<https://anthropologyreview.org/influential-anthropologists/claude-levi-strauss-structuralism-and-its-influence-on-anthropological-thought/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁴⁸ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К изрговому театру. Лирический трактат*. p.451.

⁴⁹ Yuri Lotman, *Analysis of the Poetic Text: The Structure of Poetry*, ed. & trans. by D. Barton Johnson (Ann Arbor, MI: Ardis, 1976), p. ix.

⁵⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Sign_Systems_Studies. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁵¹ Thomas, J. (2008). *Its Hour Has Arrived: Rosalia Tolskaya and the 'Theatre of Players' Method*. Contemporary Theatre Review, Vol 18(2), p 219–257.

έκπληξη, ότι η εφαρμογή των θεωριών του σε δραματικά κείμενα χρησιμοποιείται από τον Μπουτκέβιτς, ο οποίος ήταν διανοητής του θέατρο με ευρύτατα επιστημονικά και πολιτιστικά ενδιαφέροντα.

Η συμβολή του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς στη θεωρία και πρακτική του θεάτρου προσφέρει ένα πλούσιο πεδίο για ανάλυση, ειδικά όταν τοποθετηθεί δίπλα σε σύγχρονες θεατρικές κινήσεις και προσεγγίσεις. Οι ρίζες του Θεάτρου Παιγνίων υπάρχουν ήδη στις σπουδές του Στανισλάφσκι και στις διδασκαλίες των Alexander Tairov, Michael Chekhov, Maria Knebel, και Anatoly Efros.⁵² Ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα ο Μιχαήλ Τσέχωφ, ανέπτυξε μια ιδιαίτερη προσέγγιση, που συνδύαζε ψυχολογικό βάθος με σωματική έκφραση. Βασική ιδέα του ήταν ότι ο ηθοποιός πρέπει να χρησιμοποιεί τη φαντασία του για να δημιουργήσει έναν ψυχο-σωματικό χαρακτήρα. Ο Τσέχωφ πίστευε ότι η υποκριτική δεν είναι απλώς η αναπαράσταση συναισθημάτων, αλλά η δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας μέσα από την ενσάρκωση του ιδεατού σώματος του χαρακτήρα. Χρησιμοποιούσε τεχνικές όπως η *ψυχολογική χειρονομία* και η *ατμόσφαιρα* για να βοηθήσει τους ηθοποιούς να εμβαθύνουν στη σχέση τους με τον ρόλο τους.⁵³

Η περίοδος κατά την οποία ο Μπουτκέβιτς ανέπτυξε τις ιδέες του για το Θέατρο Παιγνίων συμπίπτει με σημαντικές θεωρητικές ανατροπές στον χώρο του θεάτρου, όπως το εννοιολογικό θέατρο, το μεταμοντέρνο και άλλες πειραματικές προσεγγίσεις που εξερευνούν τη διαδραστικότητα και την ρευστότητα της θεατρικής εμπειρίας. Το Θέατρο Παιγνίων υιοθετεί στοιχεία που χαρακτηρίζουν την Εννοιολογική Τέχνη (Conceptual Art),⁵⁴ η οποία αναδύθηκε στα τέλη του εικοστού αιώνα και επικεντρώνεται στην έννοια και την ιδέα πίσω από την αισθητική δημιουργία. Αυτή η μορφή τέχνης εκφράστηκε στο θέατρο ήδη από τον Vsevelod Meyerhold και στη συνέχεια αναπτύχθηκε μέσω των Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Peter Stein, Ariane Mnouchkine και Robert Wilson, μεταξύ άλλων αξιόλογων σκηνοθετών. Το εννοιολογικό θέατρο θεωρεί δεδομένο ότι η παράσταση είναι μια εντελώς αυτοδύναμη δημιουργία, ανεξάρτητη από το έργο ενός θεατρικού συγγραφέα, η οποία μπορεί να επεκτείνεται και σε μη δραματικά, αυτοσχέδια ή ακόμη και μη-θεατρικά κείμενα.⁵⁵

⁵² ο.π. σ.235

⁵³ Τσέχωφ Μ, *Για τον Ηθοποιό*, μετ. Πατέρα Καλλιόπη, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008

⁵⁴ ο.π. σ. 236.

⁵⁵ ο.π. σ. 237.

Ωστόσο, στο Θέατρο ως Παιγνίο, η πρόθεση του συγγραφέα έχει ύψιστη σημασία και ο Μπουτκέβιτς παροτρύνει τους σκηνοθέτες να υπηρετούν αυτήν την πρόθεση μέσα από το προσωπικό τους φίλτρο και απευθυνόμενοι στην δική τους εποχή.

Μια ενδεικτική εφαρμογή των θεωρητικών προσεγγίσεων στο σύγχρονο θέατρο, με εμφανή τα χαρακτηριστικά του Θεάτρου Παιγνίων, αποτελεί η σκηνοθεσία της παράστασης *ο Γλάρος* από τον Γιούρι Μπουτούσοβ στο Θέατρο Σατυρικών το 2017. Σε αυτή την παραγωγή, η έμφαση δόθηκε σε μια πιο ελεύθερη, δυναμική και παιγνιώδη ερμηνεία του κλασικού έργου του Άντον Τσέχοφ. Σε αυτή παρουσιάζεται μια ανορθόδοξη προσέγγιση του κλασικού έργου, που αντανακλά τις θεωρίες του Θεάτρου Παιγνίων, ως προς τον διττό χαρακτήρα του θεάτρου. Δηλαδή, έχει αυστηρή δομή, ενώ ταυτόχρονα επιτρέπει στιγμές πλήρους σκηνικής αναρχίας. Η σκηνοθεσία του Μπουτούσοβ ενσωμάτωσε έντονα στοιχεία αυθορμητισμού και ερμηνευτικής ελευθερίας, διερευνώντας έτσι τις δυνατότητες της παράστασης να παράγει νέες σημασίες μέσα από μία παιγνιώδη εμπειρία. Τα στοιχεία αυτά είναι κομβικά για την κατανόηση της εφαρμογής του θεωρητικού πλαισίου στη σύγχρονη θεατρική πράξη και ενισχύουν τη συζήτηση για την επίδραση του Θεάτρου Παιγνίων στην διαρκή εξέλιξη του θεάτρου.

4. ΜΕΡΟΣ ΙΙ. Το Θέατρο ως Παίγνιο - Μια Λυρική Πραγματεία

4.1 Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς. Ιστορικά και Βιογραφικά Στοιχεία

Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς υπήρξε Ρώσος σκηνοθέτης και δάσκαλος του θεάτρου, του οποίου η ζωή σημαδεύτηκε από βαθύτατη προσωπική τραγωδία, αλλά και από αξιοσημείωτη επαγγελματική αναγνώριση. Γεννήθηκε στις 10 Δεκεμβρίου 1926 στην παραλιακή πόλη Ντέρμπεντ, στην Κασπία θάλασσα. Πέρασε τα παιδικά του χρόνια στην πόλη Προχλάντνυ στον Βόρειο Καύκασο, όπου ζούσε με τη μητέρα του, τη Μαρία Ραφαΐλοβνα Μπουτκέβιτς, μια γυναίκα μορφωμένη, αριστοκρατικής καταγωγής και καταξιωμένη λογίστρια. Τον πατέρα του δεν το γνώρισε καθώς δεν έζησε ποτέ μαζί τους. Μητέρα και γιος χωρίστηκαν με τραγικό τρόπο το 1937, όταν η μητέρα του συνελήφθη κατά τη διάρκεια των εκκαθαρίσεων του Στάλιν. Ο μικρός Μιχαήλ, βρέθηκε τότε ολομόναχος σε μια σκληρή πραγματικότητα, αφού αναγκάστηκε να μεταφερθεί σε ορφανοτροφείο και αργότερα σε ειδικό καταυλισμό, όπου επανεκπαιδεύονταν τα παιδιά εχθρών του λαού. Παρά τις τεράστιες δυσκολίες της νεότητας του, ο Μπουτκέβιτς ποτέ δεν αυτοπροσδιοριζόταν ως θύμα, γεγονός που μαρτυρούσε την εσωτερική του δύναμη και υπερηφάνεια.

Τον Ιανουάριο του 1945, ο Μπουτκέβιτς εντάχθηκε στον Κόκκινο Στρατό, όπου υπηρέτησε μέχρι το 1949. Μετά τον στρατό, έζησε στην Τασκένδη, όπου εργάστηκε ως σχεδιαστής και σκηνοθέτησε μια θεατρική ομάδα σε ορφανοτροφείο. Με αυτήν έκανε 14 παραγωγές μέσα σε πέντε χρόνια. Αυτή η περίοδος σηματοδότησε την αρχή της ισόβιας αφοσίωσής του στο θέατρο.

Το 1953, ο Στάλιν πέθανε και ο Μπουτκέβιτς έστειλε ένα αίτημα, ζητώντας να τον ενημερώσουν για την τύχη των γονιών του. Έλαβε απάντηση έξι μήνες αργότερα και κλήθηκε στο τμήμα της πόλης του. Αφού πρώτα υπέγραψε σύμφωνο εχεμύθειας, του έδειξαν ένα επίσημο πιστοποιητικό ότι οι γονείς του, και οι δύο, πυροβολήθηκαν το 1937 και στην συνέχεια τον συμβούλεψαν να εξαφανιστεί από την Τασκένδη. Μετά από αυτό το περιστατικό, ο Μπουτκέβιτς πράγματι αποχώρησε από την Τασκένδη και μετακόμισε στη Μόσχα.

Το 1954, η ζωή του άλλαξε ριζικά, καθώς έγινε δεκτός στο περίφημο Κρατικό Ινστιτούτο Θεατρικών Τεχνών (GITIS), όπου σπούδασε υπό την καθοδήγηση σημαντικών προσωπικοτήτων του θεάτρου όπως ο Αντρέι. Δ. Πόποφ και η Μαρία. Ο. Κνέμπελ, στενών συνεργατών του ίδιου

του Στανισλάφσκι. Μετά την αποφοίτησή του το 1960, άρχισε να διδάσκει στο Κρατικό Ινστιτούτο Πολιτισμού της Μόσχας, πρώην Ινστιτούτο Βιβλιοθηκών,⁵⁶ όπου επηρέασε γενιές σπουδαστών με τις καινοτόμες προσεγγίσεις του στο θέατρο.

Παρά τη φήμη του ως δάσκαλος και σκηνοθέτης, η προσωπική του ζωή παρέμεινε μοναχική. Έζησε λιτά, αρχικά σε ένα πολυπληθές οίκημα και αργότερα σε ένα μικρό διαμέρισμα που έλαβε μόνο μετά από δεκαπέντε χρόνια διδασκαλίας. Η καριέρα του Μπουτκέβιτς στο θέατρο ήταν αξιοσημείωτη όχι μόνο για τα έργα που σκηνοθέτησε, αλλά και για τις ιδέες που ανέπτυξε, ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1980, όταν πρωτοπόρησε σε αυτό που ονόμασε Θέατρο ως Παίγνιο, το οποίο ανέπτυξε σε ένα ειδικό πρόγραμμα για σκηνοθέτες και το οποίο οργάνωσε στο GITIS μαζί με τους Anatoly Vasiliev και Rosalia Tolskaya, από το 1985 ως το 1995. Εκεί ο Μπουτκέβιτς ανέδειξε τη δημιουργική ελευθερία των ηθοποιών και των σκηνοθετών, επιδιώκοντας να μεταμορφώσει τη παραδοσιακή δομή της θεατρικής εκπαίδευσης.

Τελικά, απεβίωσε στις 7 Οκτωβρίου 1995, μετά από μακρά ασθένεια. Πέθανε στη Μόσχα, περιστοιχιζόμενος από φίλους, που εκτιμούσαν το έργο του και την αδιάκοπη αφοσίωσή του στις τέχνες.

4.2 Η συγγραφή του βιβλίου Το Θέατρο ως Παίγνιο. Μια λυρική Πραγματεία

Το βιβλίο του Μιχαήλ Μ. Μπουτκέβιτς, γραμμένο σε διάστημα σχεδόν μιας δεκαετίας, εξετάζει τις καινοτόμες ιδέες του σχετικά με το θέατρο και τους ανθρώπους του, ιδιαίτερα την έννοια του θεάτρου ως πεδίου παιχνιδιού. Το βιβλίο με τίτλο *Το Θέατρο ως Παίγνιο . Μία Λυρική Πραγματεία* (Ρωσικά: *К узрвоמו театру. Лυрический трактат*), επιμελήθηκε η μαθήτριά και συνεργάτιδα του Rosalia Tolskaya και εκδόθηκε μετά το θάνατό του από το GITIS το 2002.⁵⁷

Σε αυτό, ο Μπουτκέβιτς επιδίωξε να αποδομήσει τις αυστηρές δομές της Στανισλαφκικής παράδοσης, προτείνοντας ένα πιο ευέλικτο, αυτοσχεδιαστικό στυλ, που επιτρέπει στους ηθοποιούς και τους σκηνοθέτες μεγαλύτερη δημιουργική ελευθερία. Το βιβλίο είναι γεμάτο με

⁵⁶ Το Κρατικό Ινστιτούτο Πολιτισμού της Μόσχας, αποτελεί ανώτατο πανεπιστημιακό ίδρυμα στους τομείς της τέχνης και του πολιτισμού από το 1994. Ιδρύθηκε το 1930 ως Ινστιτούτο Βιβλιοθηκών της Μόσχας από την Nadezhda Konstantinovna Krupskaya, σύζυγο του Vladimir Ilyich Ulyanov. Ανακτήθηκε από https://en.wikipedia.org/wiki/Moscow_State_Institute_of_Culture και <https://idmmei.org/record.php?id=3417>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁵⁷ Thomas, J. (2008). Its Hour Has Arrived: Rosalia Tolskaya and the ‘Theatre of Players’ Method. Contemporary Theatre Review, Vol 18(2), p 219–257. <https://doi.org/10.1080/10486800801912622> [02/11/2024]

προσωπικές σκέψεις, ανεκδοτολογικές περιγραφές, απομνημονεύματα, θεωρητικές αναλύσεις και πρακτικές συμβουλές, καθιστώντας το ένα πολύτιμο εργαλείο, για οποιονδήποτε ενδιαφέρεται για την ανάπτυξη του ρωσικού θεάτρου του 21ου αιώνα. Ο ίδιος εξηγεί τους λόγους συγγραφής του βιβλίου του με το παρακάτω απόσπασμα.

«Εδώ και πολύ καιρό, ήθελα να βρω μια πραγματικά ευρεία δραματική δομή που θα ήταν ικανή να συμπεριλάβει και να ενσωματώσει όλες τις πολυάριθμες τάσεις και εκφάνσεις της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής. Αυτή η αναζήτηση με οδήγησε στην έννοια του Θεάτρου ως Παίγνιο. Η ιδέα δεν είναι καινούργια, αλλά μου φαίνεται εξαιρετικά σημαντική. Η ιδέα είναι τόσο παλιά όσο το ίδιο το θέατρο, άλλοτε απομακρύνεται στα περιθώρια του θεατρικού διαλόγου, άλλοτε επανέρχεται στο επίκεντρο, άλλοτε αναχωρεί στα βάθη της θεατρικής πρακτικής και άλλοτε βγαίνει στην επιφάνεια. Τώρα, σύμφωνα με όλα τα σημάδια, έφτασε η ώρα του θριάμβου του».⁵⁸

Η γραφή του Μπουτκέβιτς είναι διαποτισμένη με βαθιά φροντίδα για την τέχνη και σεβασμό προς τους μαθητές και τους δασκάλους του. Πίστευε ότι η απόλυτη ευχαρίστηση του θεάτρου έγκειται στη συναισθηματική σύνδεση μεταξύ των ερμηνευτών και του κοινού, μια σύνδεση που τροφοδοτείται από γνήσια αγάπη και ενσυναίσθηση, που ρέει από τη σκηνή προς την πλατεία.

Η κύρια ευχαρίστηση που λαμβάνει ένας θεατής στο Θέατρο Παιγνίων, έγκειται στο αίσθημα της αγάπης που ξεχύνεται πάνω του από τη σκηνή. Είναι σαφές ότι πρόκειται για ιδανική περίπτωση και επομένως, όχι τόσο συνηθισμένη. Ένας καλοπροαίρετος θεατής μπορεί κάλλιστα να είναι ικανοποιημένος με το κύμα αγάπης που ορμάει πάνω του, πίσω από τη ράμπα, στη χειρότερη περίπτωση, η συμπάθεια είναι αρκετή. Αλλά είναι απολύτως αδύνατο να ζεις χωρίς αγάπη στο Θέατρο Παιγνίων.⁵⁹

Το *Θέατρο ως Παίγνιο. Μια Λυρική Πραγματεία* δεν είναι απλά ένα τεχνικό εγχειρίδιο· είναι μια φιλοσοφική εξερεύνηση σχετικά με τον ρόλο του θεάτρου στην ανθρώπινη εμπειρία και την σχέση του με άλλες μορφές τέχνης. Αντανακλά δε, την πνευματική του οξύνοια και το

⁵⁸ Буткевич М., *К игровому театру. Лирический трактат*. σ.128.

⁵⁹ ο.π. σ 132

υψηλό αίσθημα αξιοπρέπειας και συνεισφοράς του στο κοινωνικό σύνολο. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Ένας κανονικός άνθρωπος δεν μπορεί να ζήσει χωρίς ποίηση. Εννοώ όχι μόνο τις τετριμμένες παρορμήσεις της ποίησης, τόσο χαρακτηριστικές της παιδικής ηλικίας και της πρώιμης νεότητας. Μιλώ για κάτι μεγαλύτερο, γενικότερο και σημαντικό - για την ποιητική διάθεση της ψυχής, για την ποιητική αντίληψη της, γύρω από την ζωή: το τοπίο, τον διαρκώς μεταβαλλόμενο καιρό, τη γυναικεία ομορφιά ή τον βαθύ προβληματισμό για την ύπαρξη. Αυτή η ιδιαίτερη ευαισθησία στη γοητεία του κόσμου και η εικονιστική του αντανάκλαση στους καθρέφτες της δικής του δημιουργικότητας και της δημιουργικότητας των άλλων, είναι απαραίτητη και αναντικατάστατη ιδιότητα του ανθρώπου».⁶⁰

Η αρχική του πρόθεση ήταν το βιβλίο να αποτελείται από πρόλογο, τρία μέρη και επίλογο. Ο Μπουτκέβιτς άλλαξε τη σύνθεση του βιβλίου και τη δομή των επιμέρους κεφαλαίων δύο φορές. Εκτός από το χειρόγραφο κείμενο, που περιλαμβάνει τον πρόλογο και το πρώτο μέρος, υπήρχαν κάρτες με ασκήσεις για σκηνοθέτες και ηθοποιούς, σημειώσεις και σκίτσα για το δεύτερο μέρος, το οποίο θα αποτελούσε ένα είδος ασκησιολογίου. Το δεύτερο και τρίτο μέρος καθώς και ο επίλογος δεν γράφτηκαν ποτέ. Απεβίωσε πριν προλάβει να τα ολοκληρώσει.

Ο πρόλογος και το πρώτο μέρος είναι εκείνα που έχουν φτάσει μέχρι σήμερα σε εμάς τους αναγνώστες, μέσω έκδοσης του ίδιου του GITIS. Ο πρόλογος ξεκινά με τη συνειδητοποίησή του συγγραφέα, στα τέλη της καριέρας του, ότι ασυνείδητα κινούνταν προς μια έννοια του θεάτρου που δίνει έμφαση στο παιχνίδι, παρά την προηγούμενη πίστη του στον ρεαλισμό και την παράδοση του Στανισλάφσκι. Ο πρόλογος χρησιμεύει ως ένα ενδοσκοπικό ταξίδι όπου ο Μπουτκέβιτς αναπολεί τις εμπειρίες του και τη σταδιακή αναγνώριση της κλίσης του προς μια πιο παιχνιδιάρικη, αυτοσχεδιαστική μορφή θεάτρου. Αναγνωρίζει τις προκλήσεις και τις αντιφάσεις στην αποδοχή αυτής της αλλαγής, ειδικά σε προχωρημένη ηλικία, και δικαιολογεί την συγγραφή αυτού του βιβλίου ως τρόπου για να τεκμηριώσει και να μοιραστεί την ιδιαίτερη οπτική του και τις εμπειρίες του με τις μελλοντικές γενιές των επαγγελματιών του θεάτρου.

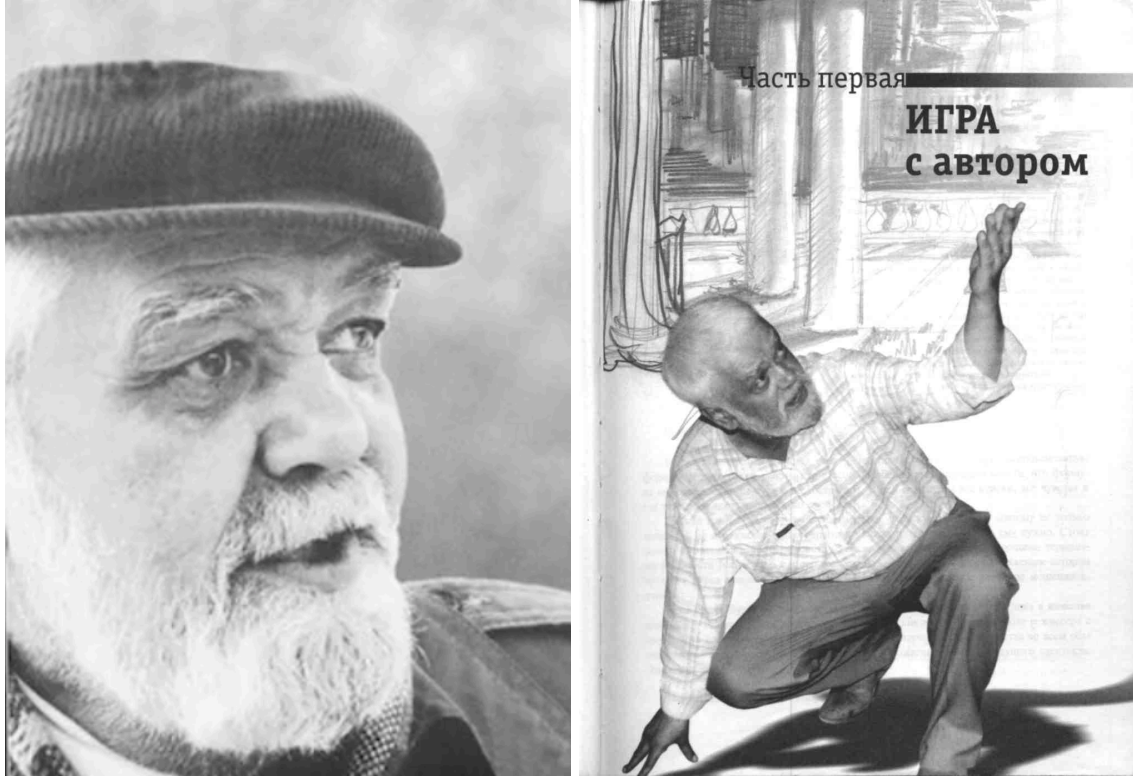
⁶⁰ ο.π. σ. 477.

Ο πρόλογος εισάγει επίσης τη θεματική δομή του βιβλίου, την οποία ο Μπουτκέβιτς περιγράφει ως ένα μείγμα απομνημονευμάτων, αναλύσεων και εκπαιδευτικού περιεχομένου, όλα παραδομένα με μια αίσθηση παιχνιδιού και αυτοσχεδιασμού. Τονίζει τη σημασία της ευθυμίας και ανάλαφρης διάθεσης στους ηθοποιούς, αναδεικνύοντας την αυθεντικότητα και το χιούμορ των ηθοποιών ακόμα και σε δύσκολες συνθήκες. Το βιβλίο προορίζεται όχι μόνο ως οδηγός για την παιδαγωγική του θεάτρου αλλά και ως μια εξερεύνηση της παιγνιώδης φύσης του, υπενθυμίζοντας διαρκώς την ισορροπία μεταξύ σοβαρότητας και παιγνιώδους ευθυμίας.

Το πρώτο μέρος του βιβλίου εξετάζει το σύγχρονο σύστημα εκπαίδευσης για σκηνοθέτες και ηθοποιούς του θεάτρου. Σε αυτό ο συγγραφέας συνδυάζει απομνημονεύματα από τον επαγγελματικό του βίο ως σκηνοθέτης και δάσκαλος, αναλύσεις κλασικών έργων, περιγραφές παραστάσεων, και σκέψεις σχετικά με τη μεθοδολογία της θεατρικής εκπαίδευσης. Το βιβλίο δίνει έμφαση στην παιγνιώδη προσέγγιση του θεάτρου, όπου η ελαφρότητα του παιχνιδιού είναι αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Είναι ένας συνδυασμός θεωρίας, πρακτικής και προσωπικής σκέψης, που προσφέρει πολύτιμες γνώσεις για όσους ασχολούνται με τη θεατρική εκπαίδευση.

Αν και δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει το βιβλίο στην ολότητά του, το έργο του συνεχίστηκε από τους μαθητές του και η θεωρία του επηρέασε σημαντικούς σκηνοθέτες που ακολούθησαν, όπως ο Ανατόλι Βασίλιεφ, ο Γιούρι Μπουτούσοβ και ο Ντιμίτρι Κρίμοβ.⁶¹ Το βιβλίο στέκει ως μαρτυρία της διαρκούς επιρροής του Μπουτκέβιτς στο ρωσικό σύγχρονο θέατρο και του καινοτόμου πνεύματός του.

⁶¹ Chambers, D., & Krivosheyev, M. (2016). Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde. *Stanislavski Studies*, 4(2), 125–135. <https://doi.org/10.1080/20567790.2016.1234017>



Εικόνα 1. Mikhail Mikhailovich Butkevich (1926-1995)

Εικόνα 2. Εσώφυλλο του βιβλίου

Πηγές Εικόνων σ.109.

4.3 Βασικές Αρχές και Χαρακτηριστικά του Θεάτρου Παιγνίων

Ο Μπουτκέβιτς πρότεινε την έννοια του «Θεάτρου Παιγνίων», τονίζοντας ότι το θέατρο πρέπει να προσεγγίζεται με την ίδια ευελιξία και δημιουργικότητα, όπως ένα παιχνίδι. Αυτή η μέθοδος είναι βαθιά ριζωμένη στην πεποίθηση, ότι η ουσία της υποκριτικής και του θεάτρου βρίσκεται στην αυθόρμητη και παιγνιώδη φύση του. Ο γενικός ορισμός του Θεάτρου Παιγνίων εμπεριέχεται στο όνομα του. Ένα πεδίο παιχνιδιού για τους εμπλεκόμενους συντελεστές σε επίπεδο προβών και παράστασης. Κάθε παραγωγή, αλλά και κάθε παράσταση, είναι απαραίτητα μοναδική και βασίζεται εξ ολοκλήρου στη δημιουργικότητα και τα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά των συντελεστών της. Η σημερινή πρόβα δεν θα μοιάζει με τη χθεσινή και η αποψινή παράσταση θα θυμίζει, αλλά δεν θα αντιγράφει την χθεσινή.⁶² Τι σημαίνει όμως η λέξη παίζω και παιχνίδι για το θέατρο Παιγνίων. Ο Μπουτκέβιτς διευκρινίζει:

⁶² ο.π. σ. 126

«Οι λέξεις στο θέατρο είναι εσκεμμένα διαφορούμενες. Στη θεατρική τους ύπαρξη υπάρχει ένα νόημα επιφανειακό, ψεύτικο ή κοινότοπο και ένα άλλο νόημα, εσωτερικό, ουσιαστικό. Ας εξετάσουμε τα σημασιολογικά στρώματα της λέξης παίζω: το τετριμμένο να παίζεις έναν ρόλο, για να τον παίζεις - εδώ όλα είναι ξεκάθαρα και υπάρχει ένα ελάχιστο παιχνίδι δράσης· λιγότερο ασήμαντο να παίζεις με έναν ρόλο (όπως ένα παιχνίδι), δηλαδή να το γυρίζεις προς διάφορες κατευθύνσεις, να το γυρνάς έτσι κι εκεί, ακόμα και να σπάσεις το «παιχνίδι», να το αποσυναρμολογήσεις και να το συναρμολογήσεις ξανά, να αλλάξεις την ερμηνεία του, να ξαναδιαβάσεις και να ξανασκεφτείς. Αυτό το νόημα είναι λιγότερο γνωστό και λιγότερο σαφές, αλλά υπάρχει πολύ περισσότερο παιχνίδι εδώ· και το εντελώς μη τετριμμένο παίζοντας με έναν ρόλο (όπως με έναν συνεργάτη στο παιχνίδι - στο σκάκι, στον τζόγο), εδώ όλα φαίνονται ασυνήθιστα και ακατανόητα, το ρίσκο, οι νίκες και οι ήττες γίνονται υποχρεωτικά, εδώ το παιχνίδι κυριαρχεί. Το Θεάτρου Παιγνίων απορρίπτει την ασήμαντη κατανόηση και εστιάζει στις δύο τελευταίες επιλογές.»

Η διαμόρφωση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της μεθόδου του, εξελίχθηκε σταδιακά υπό την επίδραση των δασκάλων του. Ο Μπουτκέβιτς αφηγείται, πώς επηρεάστηκε βαθιά από τη λεπτομερή προσέγγιση του Στανισλάφσκι στην ανάλυση των έργων, η οποία έδινε έμφαση στην κατανόηση της «ζωής» και των κινήτρων των χαρακτήρων, πέρα από το κείμενο, την οποία διδάχθηκε από τους Μαρί Κνέμπελ και Αντρέι Ποπόφ.⁶³ Αυτό οδήγησε τον Μπουτκέβιτς να εξερευνήσει μεθόδους, όπως οι σπουδές (études) και οι αυτοσχεδιασμοί, για να ανακαλύψει την ουσία ενός θεατρικού έργου, τις προτεινόμενες συνθήκες και τους στόχους των χαρακτήρων. Ωστόσο, αναγνώρισε τελικά τους περιορισμούς αυτής της μεθόδου και γοητευμένος από τις ιδέες του Μιχαήλ Τσέχοφ, αντικατέστησε την περίοδο του «τραπεζιού» με τις απευθείας δοκιμές επί σκηνής, προκειμένου να πετύχει το ζωντανό, παιχνιδιάρικο θέατρο που οραματιζόταν. Αυτή η συνειδητοποίηση τον οδήγησε στην ιδέα της Ανάλυσης-ως-Παιχνίδι. Υποστηρίζει ότι η ανάλυση ενός έργου ως παιχνιδιού περιλαμβάνει την ανακάλυψη των κανόνων, που ορίζει ο συγγραφέας και τη χρήση αυτών των κανόνων, για τη συμμετοχή σε μια δημιουργική,

⁶³ Chambers, D., & Krivosheyev, M. (2016). Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde. *Stanislavski Studies*, 4(2), 125–135. <https://doi.org/10.1080/20567790.2016.1234017>

ερευνητική διαδικασία. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει τη συνεχή βελτίωση των σκηνικών δοκιμών και τη βαθύτερη κατανόηση της δομής και του νοήματος του έργου.

Το Θέατρο Παιγνίων δεν είναι ένα σύστημα, είναι μία κουλτούρα για την θεατρική πρακτική, μία προσέγγιση, ένα πνεύμα ελευθερίας μέσα σε ένα συμφωνημένο πλαίσιο. Σε αυτό, ο ηθοποιός πρέπει να μπορεί α) να ενσαρκώσει το ρόλο, άμα τη οδηγία, β) να μπορεί να απεκδυθεί το χαρακτήρα και να παίζει ένα παιχνίδι με αυτόν και γ) να παίζει διαρκώς ένα παιχνίδι με το κοινό, είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα.⁶⁴ Η προσέγγιση του Μπουτκέβιτς ενσωματώνει τα στοιχεία ενός παιχνιδιού στην θεατρική πρακτική, ενθαρρύνοντας τους ηθοποιούς να ασχοληθούν με τους ρόλους τους, με δυναμικό και παιγνιώδη τρόπο. Τους επιτρέπει να εξερευνήσουν τους χαρακτήρες τους σε βάθος, οδηγώντας σε πιο αυθεντικές και συναρπαστικές ερμηνείες.⁶⁵ Επιπλέον, τους ενθαρρύνει, να εμπλέκονται συνεχώς σε ένα «πάρε-δώσε» με τους χαρακτήρες τους, τους συμπαίκτες τους και το κοινό, δηλαδή να παίζουν με τους χαρακτήρες τους και να παίζουν με το κοινό, αντί να ενσαρκώσουν τους χαρακτήρες τους ή να κάνουν το κοινό να πιστέψει ότι έπαψαν να είναι ο εαυτός τους και μεταμορφώθηκαν στα φανταστικά πρόσωπα του έργου. Αυτός ο τρόπος δουλειάς δίνει μεγαλύτερη πιθανότητα στο στοιχείο της έκπληξης ως προς τις ερμηνείες, ενώ ταυτόχρονα κρατά τους ηθοποιούς εντός των συμφωνημένων κανόνων του παιχνιδιού.⁶⁶ Η μαθήτρια του Μπουτκέβιτς και σκηνοθέτιδα Rosa Toslkaya, λέει χαρακτηριστικά: «Σύμφωνα με τον Μιχαήλ Τσέχωφ, αλλά και τη δομή του Θεάτρου Παιγνίων, υπάρχει ένας ειδικός χώρος και χρόνος, στον οποίο ο ηθοποιός είναι ελεύθερος να αυτοσχεδιάσει, εν μέσω της παράστασης χωρίς να εγκαταλείπει το συμφωνημένο οριοθετημένο πλαίσιο αυτής της».⁶⁷

⁶⁴ *ο.π. σ.129*

⁶⁵ Chambers, D., & Krivosheyev, M. (2017). Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian Avant-Garde. *Stanislavski Studies*, 5(2), 159–171. <https://doi.org/10.1080/20567790.2017.1377428>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁶⁶ Gerni, G. (2021). Anton Chekhov's Texts On The Twenty-First Century Russian Stage (Order No. 28317611). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (2501232506). P. 97. Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/anton-chekhovs-texts-on-twenty-first-century/docview/2501232506/s-e-2>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁶⁷ Από συνέντευξη του Maxim Krivosheyev με την Ρόζα Τόλσκαγια. Ανακτήθηκε, απομαγνητοφωνήθηκε και μεταφράστηκε από την γράφουσα. Η πηγή δεν είναι πλέον διαθέσιμη. Τελευταία ημερομηνία ανάκτησης [06/08/2024]

Το θέατρο Παγνίων ασχολείται με την κατανόηση ενός χαρακτήρα, που προηγείται της ψυχολογίας. Οι ηθοποιοί διαμορφώνουν τις σχέσεις μεταξύ των ρόλων τους, παίζοντας πάντοτε τον εαυτό τους, απλώς το κάνουν με τις λέξεις και τη λογική του δεδομένου κειμένου. Οι ηθοποιοί έχουν να κάνουν μόνο με το κείμενο, την εκφορά του λόγου, και το υλικό αναφοράς εκτός του κειμένου του συγγραφέα. Ο ηθοποιός είναι η μόνη πραγματικότητα και η ιδιοσυγκρασία του ηθοποιού διαμορφώνει τον ρόλο. Ο χαρακτήρας δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα όνομα, ένα ασφαλές περιβάλλον για να εξερευνήσει ο ηθοποιός.⁶⁸

4.3.1 Αξιώματα της Ανάλυσης Θεατρικού Έργου κατά Μπουτκέβιτς

Ο Μπουτκέβιτς κατέγραψε δώδεκα αξιώματα, για την ανάλυση ενός θεατρικού έργου και έξι σημάδια του παιχνιδιού, που αποτελούν τη βάση της μεθοδολογίας του. Οι αρχές και τα αξιώματα υπογραμμίζουν την καινοτόμο προσέγγιση του Μπουτκέβιτς στο θέατρο, συνδυάζοντας την μεθοδική ανάλυση με τη δημιουργική ελευθερία, αντιμετωπίζοντας τη θεατρική διαδικασία ως ένα συλλογικό και δυναμικό παιχνίδι. Αυτή η προσέγγιση ενθαρρύνει μια βαθύτερη ανάλυση του κειμένου και μια πιο ολιστική ανάπτυξη των χαρακτήρων, καθιστώντας την μια πολύτιμη μεθοδολογία τόσο για ηθοποιούς όσο και για σκηνοθέτες.

ΑΞΙΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ⁶⁹

1. Αξίωμα της Ιδεολογίας: Εντοπίστε τα τρέχοντα, σχετικά ζητήματα μέσα στο έργο.
2. Αξίωμα του Ανταγωνισμού: Εστιάστε στην εύρεση σύγκρουσης και αντιπαράθεσης στο έργο.
3. Αξίωμα του Προϋπάρχοντος Πλαισίου: Λάβετε υπόψη τις δεδομένες συνθήκες του έργου, του συγγραφέα και της ζωής του.
4. Αξίωμα του Σεβασμού προς τον Συγγραφέα: Κατανοήστε και ερμηνεύστε το έργο από την οπτική γωνία του συγγραφέα.

⁶⁸ Thomas, J. (2008). Its Hour Has Arrived: Rosalia Tolskaya and the 'Theatre of Players' Method. *Contemporary Theatre Review*, Vol 18(2), p 219–257. <https://doi.org/10.1080/10486800801912622>

⁶⁹ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ.208

5. Αξίωμα της Δομής: Αναλύστε τη δομή του έργου, εντοπίζοντας τα μέρη του και τις μεταξύ τους σχέσεις.

6. Αξίωμα της Τριαδικότητας: Αναζητήστε την αρχή, την κορύφωση και το τέλος στο έργο.

7. Αξίωμα της Ολότητας: Λάβετε υπόψη όλες τις πτυχές της δράσης, σωματικές και ψυχολογικές, εξωτερικές και εσωτερικές, ψεύτικες και αυθεντικές.

8. Αξίωμα της Αδρότητας και Απλότητας: Διαμορφώστε τις δράσεις με απλό, ακατέργαστο τρόπο.

9. Αξίωμα της Λεπτομέρειας και της Πολυπλοκότητας: Εκτελέστε μια ευφυή, λεπτομερή και πολυεπίπεδη ανάλυση των εσωτερικών κόσμων των χαρακτήρων.

10. Αξίωμα της Υποχρέωσης: Πάντα να αναζητάτε νέες προοπτικές και καινοτόμες ερμηνείες. Όταν αναλύετε ένα έργο, είναι απαραίτητο να προσπαθείτε να βρείτε νέα πράγματα πάντα και παντού, κοιτάζτε τα πάντα από μια νέα και ασυνήθιστη σκοπιά.

11. Αξίωμα της Νοηματοδότησης: κατά την ανάλυση ενός έργου, πρέπει να θεωρείται ότι ο συγγραφέας έχει φορτίσει κάθε σκηνή, κάθε γεγονός, κάθε λέξη, κάθε στοιχείο της δομής με νόημα.

12. Αξίωμα της Σύγκρισης: Δώστε έμφαση στη σημασία της σύγκρισης διαφορετικών στοιχείων μέσα σε ένα έργο - όπως πράξεις, σκηνές, επεισόδια, χαρακτήρες, γεγονότα, ακόμη και λέξεις - για να αναπτύξει την παραστατική κατανόηση του έργου από τον σκηνοθέτη. Επίσης, υπογραμμίζει την ανάγκη να εξεταστούν, όχι μόνο τα παρόντα στοιχεία αλλά και τα συσχετιζόμενα στοιχεία που απουσιάζουν αλλά υπονοούνται μέσω της δομής του έργου, εμβαθύνοντας έτσι την ανάλυση με την εξερεύνηση των υποκείμενων συσχετίσεων και θεματικών μοτίβων που εμπλουτίζουν την ερμηνεία.

4.3.2 Τα Σημάδια του Παιχνιδιού⁷⁰

Τα *Σημάδια του Παιχνιδιού* όπως περιγράφονται στο βιβλίο είναι τα εξής:

1. Ευφορία (Ευχαρίστηση): Το παιχνίδι πρέπει να προσφέρει ευχαρίστηση σε όλους τους συμμετέχοντες, παρόμοια με την ικανοποίηση του ύπνου, του φαγητού ή της αγάπης. Χωρίς αυτήν την ευχαρίστηση, το παιχνίδι δεν μπορεί να συνεχιστεί.

2. Ανταγωνιστικότητα: Το παιχνίδι περιλαμβάνει μια πρόκληση, όπου οι συμμετέχοντες μετρούν δύναμη, επιδεξιότητα και ταλέντο, καθοδηγούμενοι από την επιθυμία να κερδίσουν. Περιλαμβάνει τη διαίρεση σε ομάδες, μια πρόκληση και ένα στοίχημα, κάνοντας το παιχνίδι δυναμικό και ενδιαφέρον.

3. Δομή: Το παιχνίδι έχει ένα σύνολο σταθερών κανόνων που ρυθμίζουν τον ανταγωνισμό και παρέχουν το πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργούν οι παίκτες. Αυτή η δομή, ενώ φαίνεται περιοριστική, δίνει στην πραγματικότητα ελευθερία στους παίκτες μέσα στα όρια του παιχνιδιού.

4. Ρίσκο: Το στοιχείο του κινδύνου εισάγει αβεβαιότητα και ενθουσιασμό στο παιχνίδι. Η τύχη παίζει κρίσιμο ρόλο, καθιστώντας το παιχνίδι απρόβλεπτο και συνεχώς ανανεώνοντας την εμπειρία.

5. Διαφυγή: Το παιχνίδι προσφέρει τρεις μορφές απόδρασης - από τον πραγματικό χρόνο στον χρόνο του παιχνιδιού, από τον πραγματικό χώρο στον χώρο του παιχνιδιού και από τις κοινωνικές δομές σε μια νέα, αυτόνομη κοινωνική τάξη μέσα στο παιχνίδι. Αυτή η απόδραση προσφέρει ελευθερία, ισότητα και αίσθηση αδελφοσύνης στους παίκτες.

6. Μοναδικότητα: Κάθε παιχνίδι είναι μοναδικό και δεν μπορεί να επαναληφθεί. Αυτή η μοναδικότητα δίνει στο παιχνίδι τη γοητεία του και το ανυψώνει, καθιστώντας το ξεχωριστό και αξέχαστο. Η μοναδικότητα περιγράφει το συστατικό εκείνο του παιχνιδιού που όταν υπάρχει κάνει το παιχνίδι αξέχαστη εμπειρία και όταν λείπει, το παιχνίδι φαντάζει βαρετό και ανέμπνευστο. Το χαρακτηριστικό αυτό στηρίζεται στις ιδιότητες της ευθραυστότητας, του εφήμερου και της ευμετάβλητης φύσης του παιχνιδιού.

⁷⁰ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). К игровому театру. Лирический трактат. с. 185-190

Αυτά τα *σημάδια* τονίζουν την ευχαρίστηση, τη δομή, τον κίνδυνο και την αίσθηση απόδρασης που παρέχει το παιχνίδι και τα οποία είναι απαραίτητα για τη δημιουργία μιας ουσιαστικής και ευχάριστης εμπειρίας για τους συμμετέχοντες.

4.4 Επτά Διαλέξεις για το Θέατρο.

Ο Μπουτκέβιτς, στο βιβλίο του, αναπτύσσει τις σκέψεις του για το Θέατρο Παιγνίων, μέσω επτά διαλέξεων. Σε αυτές συζητά θεμελιώδη ερωτήματα για την τέχνη του θεάτρου και απαντά σε αυτά με τη μέθοδο του. Πραγματεύεται την αξία του ρεαλισμού, της ψυχολογίας του ρόλου, της ομορφιάς, της πολιτικής, της τελετουργίας, της αγωνιστικότητας, του μυστηριακού και παράλογου συστατικού που συναντά κανείς μόνο σε σπουδαίες παραστάσεις.

Διάλεξη 1: Πραγματικότητες του Θεάτρου Παιγνίων⁷¹

Εδώ ο συγγραφέας εξετάζει την έννοια της «πραγματικότητας» στο θέατρο, μέσα από μια φιλοσοφική και καλλιτεχνική διάσταση. Επικεντρώνεται στην ιδέα ότι η πραγματικότητα στο θέατρο είναι κάτι το οποίο βρίσκεται σε συνεχή αμφισβήτηση και αναθεώρηση, θέτει ερωτήματα για το τι είναι αληθινό και τι όχι επί σκηνής και αναρωτιέται για την ύπαρξη ηθοποιού και χαρακτήρα καθώς και την πρόσληψη αυτών από τον θεατή. Συνοπτικά, εξερευνά τις εφήμερες, αλλά απτές πραγματικότητες της θεατρικής πράξης, εστιάζοντας στον ρόλο του ηθοποιού και τη σύνδεση μεταξύ ηθοποιών και θεατών ως τα πιο ουσιαστικά στοιχεία της θεατρικής εμπειρίας.

Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο δίπολο ηθοποιός - ρόλος. Υπογραμμίζει τη σημασία της φυσικής παρουσίας του ηθοποιού στη σκηνή ως την πρώτη και πιο βασική αλήθεια της θεατρικής πράξης. Το σώμα του ηθοποιού είναι το βασικό υλικό του και αποτελεί το κύριο στοιχείο της δημιουργικότητάς του. Ταυτοχρόνως, προσπαθεί να περιγράψει με ακρίβεια την σχέση μεταξύ του ηθοποιού και του χαρακτήρα που υποδύεται, αναγνωρίζοντας ότι η σχέση των δύο και ο τρόπος με τον οποίο αναδύεται τότε ο ένας και τότε ο άλλος, είναι ένα από τα παράλογα θαύματα της σκηνής. Ωστόσο, υπάρχει μια ακόμα σχέση που ο Μπουτκέβιτς κρίνει ως ακόμη πιο σημαντική, αυτή του που συνδέει τον ηθοποιό με τον θεατή. Στο κείμενο τονίζει ότι,

⁷¹ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ. 615-622 Βλ. Παράρτημα Ι, σ. 88 για το πλήρες κείμενο.

παρά την εφήμερη φύση του θεάτρου, η σύνδεση μεταξύ θιάσου και θεατών είναι μια αληθινή, αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα. Χωρίς αυτή, δεν υπάρχει θέατρο.

Συμπερασματικά, ο συγγραφέας προσπαθεί να αναδείξει πώς το θέατρο, παρόλο που βασίζεται σε μια ψευδαίσθηση ή μια προσωρινή πραγματικότητα, περιέχει αληθινές πτυχές που είναι αδιαμφισβήτητες, όπως η φυσική παρουσία του ηθοποιού, η σχέση του με το ρόλο του, και η δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ ηθοποιού και θεατή. Αυτές οι πτυχές είναι αυτές που κάνουν το θέατρο ένα μοναδικό και ζωντανό καλλιτεχνικό φαινόμενο.

Διάλεξη 2: Η ψυχολογία στο Θέατρο Παιγνίων⁷²

Αυτή η διάλεξη συζητά τις ψυχολογικές πτυχές της τέχνης του ηθοποιού, τονίζοντας τη σημασία της συναισθηματικής εμπλοκής στη δημιουργία μιας καθηλωτικής ερμηνείας. Αναλύει πώς η ψυχολογία λειτουργεί ως μια θεμελιώδης διάσταση στο θέατρο. Ο συγγραφέας τονίζει ότι η ψυχολογία του ηθοποιού, η αλληλεπίδραση με τους θεατές, και η συναισθηματική εμπλοκή είναι κρίσιμα στοιχεία που καθορίζουν την επιτυχία και την αυθεντικότητα της θεατρικής εμπειρίας. Η ψυχολογική εμβάθυνση και το παιχνίδι με τα συναισθήματα είναι αυτά που προσδίδουν βάθος και αλήθεια στην τέχνη του θεάτρου.

Στην συνέχεια, ο συγγραφέας αντιπαραβάλλει την μη-πραγματικότητα της καθημερινής ζωής με την πραγματικότητα του θεάτρου. Στο θέατρο, οι συναισθηματικές, πνευματικές και ψυχικές εμπειρίες είναι οξυμένες και βαθιά αισθητές, σε αντίθεση με την καθημερινή ζωή, η οποία συχνά χαρακτηρίζεται από διεκπεραιωτική αδιαφορία. Κατά τον Μπουτκέβιτς, το θέατρο προσφέρει μια αίσθηση παρήγορου καταφυγίου, όπου το συναίσθημα του ηθοποιού και του θεατή μπορεί να βιωθεί με πληρότητα και ένταση σε ένα σχεδόν μεταφυσικό επίπεδο.

Διάλεξη 3: Η αισθητική του Θεάτρου Παιγνίων⁷³

Η τρίτη διάλεξη εστιάζει στην έννοια της αισθητικής. Ο συγγραφέας εξετάζει πώς το κάλλος και οι εκάστοτε αισθητικές αξίες της εποχής, ενσωματώνονται στην θεατρική τέχνη, και πώς αυτές διαμορφώνουν την εμπειρία του θεατή και την καλλιτεχνική έκφραση.

⁷² Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). К игровому театру. Лирический трактат. p. 511

⁷³ ο.π. σ.561.

Ο συγγραφέας ξεκινά με την αναγνώριση ότι η ομορφιά είναι μια από τις πιο ισχυρές δυνάμεις που επιτρέπουν στους ανθρώπους να αντέχουν την τραγική και πεπερασμένη ύπαρξή τους. Μέσα από την τέχνη, και ειδικότερα το θέατρο, η ομορφιά γίνεται το μέσο για την παρηγοριά και την εξύψωση της ανθρώπινης ψυχής.

Η αισθητική του θεάτρου περιλαμβάνει την οπτική, την ακουστική, και την συναισθηματική εντύπωση που δημιουργείται μέσω της σκηνοθεσίας, της ερμηνείας, και της συνολικής καλλιτεχνικής προσέγγισης. Η διάλεξη εξετάζει πώς το παιχνίδι με την ομορφιά μπορεί να λάβει διάφορες μορφές στο θέατρο, από τη χρήση εντυπωσιακών κοστούμιών και σκηνικών, μέχρι την επιδέξια χρήση της γλώσσας και της κίνησης για τη δημιουργία αισθητικά όμορφων εικόνων και πώς τελικά στο «Θέατρο Παιγνίων», η ομορφιά γίνεται αντικείμενο χειρισμού και εκφραστικής αναζήτησης.

Ακόμη και στο φτωχό θέατρο, η εξωτερική πενία και η απλότητα της σκηνικής εικόνας αντισταθμίζονται από τον εσωτερικό πλούτο και τη βαθιά ψυχολογική και αισθητική εμπειρία που προσφέρει η παράσταση. Αυτή η τάση στο θέατρο δείχνει πως το κάλλος μπορεί να αναδυθεί ακόμη και μέσα από το ελάχιστο, όταν η εσωτερική αλήθεια και η καλλιτεχνική δομή είναι ισχυρές.

Ο Μπουτκέβιτς συνεχίζει με μια καινοτόμα ιδέα, ότι η αίσθηση του «ωραίου» στο θέατρο προκύπτει όταν ο θεατής αρχίζει να κατανοεί τη δομή και την οργάνωση, που κρύβεται πίσω από τα εξωτερικά στοιχεία της παράστασης. Η αποκάλυψη αυτής της κρυφής δομής, των «σωθικών» της παράστασης είναι που προσφέρει την βαθύτερη αισθητική εμπειρία στον θεατή και καθιστά την αισθητική ως θεμελιώδες στοιχείο στο θέατρο. Το κάλλος δεν είναι απλά ένα χαρακτηριστικό, αλλά ένα εργαλείο για την εμβάθυνση της θεατρικής εμπειρίας.

Διάλεξη 4: Πολιτική και «Ποπ» στο Θέατρο Παιγνίων⁷⁴

Η τέταρτη διάλεξη εξετάζει τη σχέση μεταξύ πολιτικής και θεάτρου, υπογραμμίζοντας τις ομοιότητες και τις διαφορές μεταξύ τους. Ο συγγραφέας συζητά τις διαφορετικές προσεγγίσεις ανάμεσα σε πολιτικούς και ηθοποιούς, ως προς το προσωπείο και την

⁷⁴ ο.π. σ.578.

αντιμετώπιση του κοινού. Η διάλεξη αναλύει πώς οι πολιτικοί και οι ηθοποιοί συχνά έχουν παρόμοιες φιλοδοξίες και συμπεριφορές. Οι πολιτικοί, όπως και οι ηθοποιοί, επιθυμούν να ξεχωρίσουν, να προσελκύσουν την προσοχή και να παίξουν ρόλους, είτε πρόκειται για ηρωικούς, είτε για δημαγωγικούς. Ενώ όμως οι ηθοποιοί έχουν κίνητρο να μεταδώσουν μια ευεργετική ψυχική εμπειρία στους θεατές, οι πολιτικοί έχουν ιδιοτελή κίνητρα και παραπλανούν το κοινό με αθέμιτους και ανήθικους τρόπους.

Ο Μπουτκέβιτς προειδοποιεί για τους κινδύνους της πολιτικοποίησης του θεάτρου, που μπορεί να οδηγήσει στην απώλεια της καλλιτεχνικής του αυθεντικότητας και να το μετατρέψει σε μέσο προπαγάνδας. Ενώ η πολιτική και το θέατρο μπορεί να μοιράζονται κοινά στοιχεία, η διατήρηση της καλλιτεχνικής ακεραιότητας του θεάτρου είναι ζωτικής σημασίας.

Διάλεξη 5: Δημιουργία και Καταστροφή του Τελετουργικού στο Θέατρο Παιγνίων.

Στην πέμπτη διάλεξη, ο συγγραφέας εξετάζει την έννοια του τελετουργικού (ritual) στο θέατρο και πώς αυτό επηρεάζει και διαμορφώνει την θεατρική εμπειρία. Η διάλεξη αναλύει τις αντιφάσεις και τις πολυπλοκότητες που υπάρχουν στη χρήση του τελετουργικού στην θεατρική πρακτική, καθώς και τις επιπτώσεις του στην καλλιτεχνική έκφραση και την αίσθηση της «αλήθειας» στη σκηνή. Τονίζει την αντίθεση μεταξύ των διαχρονικά αμετάβλητων μοτίβων του τελετουργικού και της ευέλικτης, ζωντανής φύσης του θεάτρου και υπογραμμίζει ότι το τελετουργικό μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο για την εμπάθυση της θεατρικής εμπειρίας, προσδίδοντας αυθεντικότητα και διαχρονικότητα στην παράσταση. Ωστόσο, η ενσωμάτωση του τελετουργικού απαιτεί προσεκτική διαχείριση, καθώς μπορεί να προκαλέσει αντίσταση ή ακόμα και να καταστείλει τη ζωντανή φύση της θεατρικής τέχνης.

Ο Μπουτκέβιτς εξετάζει πώς το τελετουργικό φαίνεται να είναι ασύμβατο με το θέατρο, το οποίο βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και την αλλαγή. Παρόλα αυτά, το τελετουργικό και το θέατρο είναι αλληλοσυμπληρώνονται: το θέατρο στην ιερή και μυστική του υπόσταση είναι αδιανόητο χωρίς τελετουργικό. Αυτή η διφορούμενη σχέση οδηγεί τον συγγραφέα στο συμπέρασμα ότι το τελετουργικό και το θέατρο είναι ταυτόχρονα φίλοι και εχθροί.

Ο συγγραφέας περιγράφει την προσωπική του εξέλιξη από την απόλυτη απόρριψη του τελετουργικού κατά την νεανική του ηλικία, στην τελική του αποδοχή και ενσωμάτωση του τελετουργικού στην θεατρική του εργασία. Αυτή η αλλαγή στάσης συμβαίνει κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και '70, όταν συνειδητοποιεί τη δύναμη της τελετουργίας να δημιουργεί έντονες συναισθηματικές και ιστορικές αναφορές και να επιτρέπει στους ηθοποιούς να εξυψώσουν την παράσταση σε ένα ανώτερο επίπεδο θεατρικής εμπειρίας. Η εισαγωγή του τελετουργικού σε μια παράσταση μπορεί να επιβεβαιώσει όχι την αλήθεια της, αλλά την οικουμενικότητα της, μετουσιώνοντας την εικόνα σε σύμβολο και την πλοκή σε μύθο.

Διάλεξη 6: Η αθλητικότητα του Θεάτρου Παιγνίων⁷⁵

Αυτή η διάλεξη εξετάζει την έννοια της Αθλητικότητας (Αγγλικά: Sportiness, Ρωσικά: Спортивность) στο θέατρο, συγκρίνοντας τις ανταγωνιστικές και δυναμικές πτυχές του αθλητισμού με αυτές της θεατρικής παράστασης. Συζητά τις ομοιότητες και τις διαφορές μεταξύ τελετουργίας και αθλητισμού στο θέατρο και πώς η ανταγωνιστική φύση του θεάτρου μπορεί να ενισχύσει την αυθεντικότητα της παράστασης.

Ο συγγραφέας ξεκινά τη διάλεξη αντιπαραβάλλοντας την αθλητικότητα με την τελετουργία. Η αθλητικότητα χαρακτηρίζεται από τη δυναμικότητα, την ευμετάβλητη φύση των κανόνων, την έντονη ατομικότητα και τη γενική γνώση των κανόνων, σε αντίθεση με την ακινησία, τη συντηρητικότητα, τον συλλογικό χαρακτήρα και την μυστικότητα των κανόνων στο τελετουργικό.

Παρόλο που οι δύο προσεγγίσεις φαίνονται αντιφατικές, ο συγγραφέας επισημαίνει ότι υπάρχουν αξιοσημείωτες ομοιότητες μεταξύ τους. Για παράδειγμα, και στις δύο περιπτώσεις, οι κανόνες είναι αυστηροί και απαρέγκλιτοι, ενώ και οι δύο προσεγγίσεις περιλαμβάνουν μια πλήρη αποσύνδεση από την καθημερινή ζωή.

Η αθλητικότητα στο θέατρο εκφράζεται μέσω της ανταγωνιστικότητας και της επιθυμίας για διεκδίκηση, που λειτουργούν ως κεντρικές πηγές ενέργειας για την θεατρική αφήγηση. Αυτά

⁷⁵ ο.π. σ.587.

τα στοιχεία κάνουν το παιχνίδι να είναι πάντα ζωντανό και συναρπαστικό για τους συμμετέχοντες, δίνοντάς τους κίνητρο να επιχειρούν την τελειότητα και τη νίκη στη σκηνή.

Η διάλεξη τονίζει τη σημασία του χώρου στην αθλητική προσέγγιση του θεάτρου. Ο χώρος οργανώνεται και περιορίζεται γεωμετρικά, με τρόπο παρόμοιο με τους αθλητικούς χώρους, και αυτός ο περιορισμός προσδίδει ιδιαίτερη ένταση και σημασία στις δραστηριότητες που συμβαίνουν σε αυτόν.

Ο συγγραφέας περιγράφει την αθλητική προσέγγιση ως μια πρόκληση απέναντι στη μοίρα. Κάθε βράδυ, όταν ένας ηθοποιός ανεβαίνει στη σκηνή, μπαίνει σε έναν ανταγωνισμό με τη μοίρα του, θέτοντας τον εαυτό του σε κίνδυνο και δοκιμάζοντας τα όριά του, ακριβώς όπως ένας αθλητής σε έναν αγώνα.

Ο συγγραφέας προτείνει ότι η αθλητική προσέγγιση δίνει μια μοναδική αίσθηση κινδύνου, χαράς και αυθεντικότητας στο θέατρο, κάνοντας το παιχνίδι στη σκηνή όχι μόνο διασκεδαστικό αλλά και βαθιά συγκινητικό.

Διάλεξη 7: Ο παραλογισμός του Θεάτρου Παιγνίων⁷⁶

Αυτή η τελευταία διάλεξη πραγματεύεται τις παράλογες και απροσδιόριστες πτυχές του θεάτρου, ιδιαίτερα στο πλαίσιο του Θεάτρου Παιγνίων. Εξερευνά τις μυστηριώδεις και απροσδιόριστες ιδιότητες της θεατρικής πράξης, υποστηρίζοντας ότι αυτά τα παράλογα στοιχεία είναι, που κάνουν το θέατρο μια μοναδική και ισχυρή μορφή τέχνης.

Ο συγγραφέας ξεκινά περιγράφοντας την έβδομη κατάσταση ως κάτι που είναι εξαιρετικά αόριστο και σχεδόν ανύπαρκτο, αλλά ταυτόχρονα πολύ σημαντικό για το θέατρο. Τη συγκρίνει με την έννοια του ηλεκτρονίου, που υπάρχει και δεν υπάρχει, με το ταλέντο ή τον Θεό. Αυτή η κατάσταση είναι η τελευταία στη σειρά των καταστάσεων παιχνιδιού και προσδίδει δυναμισμό και ζωτικότητα στη δομή του θεάτρου λόγω της ασυμμετρίας της.

Η έβδομη κατάσταση παιχνιδιού περιγράφεται ως μια θεατρική εμπειρία, που είναι ταυτόχρονα υλική και πνευματική. Σε αυτή την κατάσταση, η θεατρική πράξη χάνει τα σαφή

⁷⁶ ο.π. σ. 593

όρια της και προσλαμβάνεται ως μεμονωμένες φάσεις συναισθηματικών καταστάσεων. Αυτή η κατάσταση αναδεικνύει την πολύπλευρη φύση του ηθοποιού, καθώς ο καλλιτέχνης εμφανίζεται για σύντομες στιγμές άλλοτε ως αρχέτυπο σύμβολο, άλλοτε ως ευφάνταστος χαρακτήρας, και άλλοτε ως διεκπεραιωτικός τεχνίτης.

Η έβδομη κατάσταση παιχνιδιού συνδέεται με την έννοια της μαγείας και της μεταμόρφωσης. Ο συγγραφέας αναφέρει την μαγεία της καθημερινής και συνεχούς αλλαγής, της μετενσάρκωσης και της μεταμόρφωσης ως κεντρικά στοιχεία αυτής της κατάστασης. Αυτή η μεταμόρφωση είναι κάτι που ο ηθοποιός πρέπει να καταφέρει να επιτύχει για να ζωντανέψει πλήρως τη θεατρική εμπειρία.

Ο συγγραφέας ολοκληρώνει τη διάλεξη αναφερόμενος στο θαύμα και την ιερότητα του θεάτρου, υποστηρίζοντας ότι η έβδομη κατάσταση παιχνιδιού υπάρχει μόνο σε ένα περιβάλλον όπου αναμένεται ένα θαύμα. Χωρίς αυτή την ατμόσφαιρα του υπερφυσικού, η κατάσταση αυτή εξαφανίζεται και το θέατρο χάνει την ουσία του.

Η έβδομη διάλεξη αναλύει την πιο ασαφή και μυστηριώδη κατάσταση παιχνιδιού στο θέατρο. Αυτή η κατάσταση δεν έχει σαφή ορισμό, αλλά είναι ουσιώδης για την ύπαρξη και τη ζωντάνια του θεάτρου. Ο συγγραφέας την συνδέει με την έννοια της μαγείας, της μεταμόρφωσης και του θαύματος, υποστηρίζοντας ότι η αληθινή θεατρική εμπειρία απαιτεί την ύπαρξη αυτής της αόριστης, αλλά πανίσχυρης κατάστασης.

4.5 Η Εκπαίδευση Νέων Σκηνοθετών

Το βιβλίο του Μ.Μ. Μπουτκέβιτς στο σύνολό του, είναι ένας διάλογος με θέμα την εκπαίδευση νέων σκηνοθετών, σε αυτό που ονομάζει Θέατρο ως Παίγνιο. Ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά:

«Σε όλη μου τη ζωή πίστευα (και εξακολουθώ να πιστεύω) ότι ο μελλοντικός σκηνοθέτης πρέπει να διδαχθεί να σκέφτεται με παραβολές, ρυθμικά σύμβολα,

συνειρμικές συγκρίσεις και συγκλίσεις.⁷⁷ Απαιτεί από μέρους του την καθημερινή ανάπτυξη μιας δυνατής συνήθειας, ενός είδους αισθητικού ενστίκτου που επιτάσσει από τον καλλιτέχνη να μεταμορφώνει ό,τι κάνει σε έργο τέχνης - από μια ασήμαντη άσκηση σε μια ολόκληρη παράσταση. Αυτό το ένστικτο πρέπει να εγκατασταθεί μέσα στον σκηνοθέτη τόσο βαθιά και φυσικά όσο η δίψα και η πείνα, όσο η ανάγκη για ύπνο και το κάλεσμα του σεξ».⁷⁸

και συνεχίζει:

«Ας επικεντρωθούμε στους μελλοντικούς σκηνοθέτες, που προορίζεται να είναι ποιητές της σκηνης[...] συνειδητοποίησα ότι ένας σκηνοθέτης δεν έχει πολλά δικά του εκφραστικά μέσα, μόνο τέσσερα: *mise-en-scène*, σύνθεση, τέμπο-ρυθμός και ατμόσφαιρα. Επιπλέον, το πρώτο ζευγάρι είναι το μέσο μετάδοσης της σκέψης του σκηνοθέτη στον θεατή και το δεύτερο ζευγάρι είναι το μέσο για να μεταδώσει στους θεατές το συναίσθημα του. Πέρασα άλλον μισό χρόνο αναζητώντας τουλάχιστον κάτι πέρα από αυτό το κουαρτέτο, αλλά, δυστυχώς, χωρίς αισθητά αποτελέσματα. Άλλη μια χρονιά πέρασαν οι μαθητές μου, τους οποίους ζήτησα να με βοηθήσουν να συμπληρώσω τη λίστα, και επίσης χωρίς αποτέλεσμα. Αλλά στη διαδικασία των ανεπιτυχών αναζητήσεων, το μοτίβο των τεσσάρων στοιχείων γινόταν όλο και πιο εμφανές: τα τέσσερα εκφραστικά μέσα του σκηνοθέτη είναι σαν τα τέσσερα στοιχεία του χώρου (φωτιά, νερό, αέρας και γη), όπως οι τέσσερις εποχές του χρόνου (άνοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο και χειμώνας), όπως οι τέσσερις περίοδοι της ημέρας (πρωί, απόγευμα, βράδυ και βράδυ), όπως οι τέσσερις ιδιοσυγκρασίες του ανθρώπου (αυστηρός, χολερικός, φλεγματικός και μελαγχολικός) και τέλος, όπως οι τέσσερις πράξεις του έργου του Τσέχωφ ή τα τετράστιχα των ρωσικών

⁷⁷ Ο Μπουτκέβιτς αναφέρεται στην έννοια του συνειρμού ως ουσιώδους διαδικασίας της Τέχνης. Την ίδια σκέψη αναπτύσσει ο Ραφαηλίδης στο βιβλίο του «Στοιχειώδης Αισθητική». Συγκεκριμένα, ο Ραφαηλίδης αναφέρει: Ο «κανόνας του συνειρμού» στην τέχνη ορίζει τον συνειρμό ως μια αλυσίδα σκέψεων, που βγαίνουν η μια μέσα απ' την άλλη. Είναι σα να γεννάει η μια την άλλη έτσι ώστε η τελική σκέψη να είναι δυνατό να βρίσκεται πάρα πολύ μακριά απ' την αρχική, τον πρώτο κρίκο της αλυσίδας. (Ραφαηλίδης Βασίλης, Στοιχειώδης Αισθητική, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1992, σ. 39)

⁷⁸ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ. 400. Ανακτήθηκε από <http://teatr-lib.ru/Library/Butkevich/t1/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

παραδοσιακών ποιημάτων».⁷⁹

Όλη του η συγγραφή, από τις ανεκδοτολογικές αφηγήσεις, μέχρι την καταγραφή συγκεκριμένων ασκήσεων, είναι για να αφυπνίσει τα δημιουργικό και καλλιτεχνικό ένστικτο των νέων σκηνοθετών. Ο Μπουτκέβιτς δίνει μεγάλη σημασία στις αισθήσεις, ειδικά της όρασης και της ακοής και αφιερώνει μεγάλο μέρος του βιβλίου του, στην επιμέρους διερεύνηση τους. Απομονώνει και εξετάζει διεξοδικά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της κάθε μίας και αναλύει με επιμέλεια τους τρόπους που επηρεάζουν το παραστατικό αποτέλεσμα.

Ο Μ.Μ. Μπουτκέβιτς υποστηρίζει ότι η ανάλυση του έργου μέσω μεμονωμένων αισθήσεων-όραση, ακοή, όσφρηση, γεύση και αφή-μπορεί να αποκαλύψει νέα νοήματα και συσχετίσεις, που διαφορετικά θα μπορούσαν να παραμείνουν κρυφά.

«Επινόησα ακόμη και έναν ειδικό σκηνοθετικό όρο: ανάλυση μέσω απομονωμένων αισθήσεων. Μου φάνηκε ενδιαφέρον να αναλύσω ένα έργο όχι σύμφωνα με το παραδοσιακό σχήμα πλοκής-ψυχολογίας (γεγονότα, συνθήκες, σχέσεις, χαρακτήρες κ.λπ.), αλλά σύμφωνα με τις αναγνώσεις των μεμονωμένων αισθήσεων - όραση, ακοή, όσφρηση, γεύση και αφή. Να περάσω απλώς ολόκληρο το έργο από την άποψη του χρώματός του, του ήχου του ή της οσμής του, να το δοκιμάσω στην αφή ή στη γεύση. Τα αποτελέσματα αυτής της φαινομενικά παράλογης δοκιμής ξεπέρασαν όλες μου τις προσδοκίες. Εξεταζόμενο στο επίπεδο αυτής ή εκείνης της απλής αίσθησης, το έργο άνοιξε με έναν εντελώς νέο τρόπο: η εικονοπλασία του άρχισε να ηχεί δυνατά, όλες οι υποσυνείδητες συνδέσεις και συνειρμοί του εμφανίστηκαν με μια προηγουμένως αδύνατη σαφήνεια, αποκαλύφθηκε το εξωλεκτικό περιεχόμενό του, απρόσιτο στη λογική. Έμεινα άναυδος από την πληθώρα συναισθημάτων του σκηνοθέτη και αμέσως κατάλαβα ότι είχα αγγίξει κάτι πολύ σημαντικό: εδώ, στα βάθη των αισθήσεων, η ανάλυση συνδυάζεται με τη σύνθεση — η σκηνοθετική ανάλυση μετατρέπεται στη σκηνοθετική σύλληψη».⁸⁰

Εστιάζοντας ιδιαίτερα στο χρώμα ως εργαλείο, προτείνει μια άσκηση, που περιλαμβάνει την οπτικοποίηση και τη συσχέτιση χρωμάτων με διαφορετικά στοιχεία του έργου, δίνοντας

⁷⁹ ο.π. σ. 488.

⁸⁰ Βλ. Παράρτημα Ι. σ. 88

στον σκηνοθέτη τη δυνατότητα να αποδώσει συνειρμικά και εικαστικά το θέμα του. Ποιο χρώμα αποδίδεται στον συγγραφέα, στο έργο συνολικά, σε μεμονωμένες σκηνές κτλ. Οι σκηνοθέτες και οι ηθοποιοί ενθαρρύνονται να βλέπουν τις επιλογές τους ως σύνολο και να κατανοήσουν το χρώμα, ως στοιχείο δημιουργίας φόρμας και αισθητικής συνάμα, που επηρεάζει ολόκληρο το καλλιτεχνικό και συναισθηματικό περιεχόμενο μιας παράστασης.⁸¹

Σπουδή με Χρώμα

«Όταν αρχίζετε να μελετάτε το επόμενο έργο σας (διαβάζοντας ένα μυθιστόρημα, ακούγοντας μουσική, απαγγέλλοντας ποίηση κ.λπ.), θα πρέπει να απαντήσετε στις εξής ερωτήσεις:

- Σε τι χρώμα αντιλαμβάνεστε τον συγγραφέα του έργου σας;
- Τι χρώμα είναι το έργο αυτό στο σύνολό του;
- Τι χρώμα έχει η πρώτη (δεύτερη, τρίτη κ.λπ.) πράξη;
- Τι χρώμα είναι βαμμένη κάθε εικόνα στο έργο για εσάς;

Κάντε ένα διάλειμμα, φέρτε τα αποτελέσματα των άμεσων και αυθόρμητων απαντήσεων σε ένα συνεκτικό, χρωματικό σύνολο και προχωρήστε:

- Τι χρώμα είναι κάθε χαρακτήρας στο έργο που είναι σημαντικός για εσάς;
- Και τελικά, τι χρώμα είναι οι βασικές φράσεις, οι βασικές λέξεις των χαρακτήρων;

Αυτό θα είναι μια αρκετά λεπτομερής ανάλυση του έργου με βάση το χρώμα και ταυτόχρονα μια καλή εκπαίδευση στην παράλογη προσέγγιση της δημιουργικότητας.»⁸²

Ο συγγραφέας τονίζει τη σημασία των παράλογων, συνειρμικών και αισθητηριακών μεθόδων στη δημιουργική διαδικασία, ενθαρρύνοντας τους σκηνοθέτες να προχωρήσουν πέρα

⁸¹ ο.π., σ. 78.

⁸² ο.π., σ. 68.

από τη συμβατική ανάλυση σε μια πιο διαισθητική, ευφάνταστη και συναισθηματικά φορτισμένη εξερεύνηση της θεατρικής πράξης.

Σε συνέχεια της μελέτης του θεατρικού έργου μέσω των αισθήσεων, ο συγγραφέας επικεντρώνεται στη σημασία της μουσικής στη σκηνοθεσία και στον τρόπο με τον οποίο οι σκηνοθέτες μπορούν να μάθουν να διαισθάνονται τη μουσική φύση ενός δραματικού έργου. Υποστηρίζει ότι η μουσικότητα είναι κρυμμένη σε πολλές τέχνες, όπως η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική και η λογοτεχνία, αλλά ειδικά στο θέατρο και τη δραματουργία.

«Λίγα χρόνια μετά, βρήκα ξαφνικά «τις δικές μου» σκέψεις στο βαθιά καινοτόμο βιβλίο του Λεβί Στρος «Το Ωμό και το Μαγειρεμένο». Ο Γάλλος στοχαστής, όπως και εγώ, έκανε έναν παραλληλισμό με τη μουσική, αλλά στην περίπτωσή του, αντί για δραματουργία, σκέφτηκε τη μυθολογία. Αυτός, όπως και εγώ, χρησιμοποίησε τη μουσική ως εργαλείο για την ανάλυση των μύθων και στη συνέχεια εφάρμοσε μουσικούς όρους και μουσικές φόρμες για να παρουσιάσει τα αποτελέσματα της έρευνάς του. «Η δομή του μύθου», έγραφε ο Κ. Λεβί-Στράους, «αποκαλύπτεται μέσω της μουσικής». Μέσω της μουσικής-θα μπορούσα να επαναλάβω μετά από αυτόν- αποκαλύπτεται η δομή του δράματος.»⁸³

Ο Μπουτκέβιτς προτείνει στους σκηνοθέτες να αναπτύξουν την ικανότητα να αναγνωρίζουν αυτήν τη μουσική δομή και να την ενσωματώνουν στις παραγωγές τους. Συγκεκριμένα, προτείνει μια σειρά από ασκήσεις και μεθόδους για να βοηθήσει τους σκηνοθέτες να καλλιεργήσουν αυτήν την ικανότητα, όπως η ανάλυση των γεγονότων μιας παράστασης σαν μουσικές νότες ή συγχορδίες και η σύγκριση του έργου με μουσικές φόρμες.

Ο Μπουτκέβιτς στο βιβλίο του κάνει εκτενή αναφορά στην μουσικότητα των έργων του Τσέχοφ. Στην ανάλυσή του για τη μουσικότητα του έργου «Τρεις αδελφές», ο Μπουτκέβιτς περιγράφει μια βαθιά σύνδεση μεταξύ της δομής του έργου και των πολυφωνικών μουσικών μορφών. Υποστηρίζει ότι το έργο λειτουργεί σε ένα επίπεδο, που αντικατοπτρίζει τη δομή της μουσικής, σημειώνοντας ιδιαίτερα πώς το έργο ενσαρκώνει τις ιδιότητες μιας φούγκας. Ο Μπουτκέβιτς υποστηρίζει ότι η δραματουργία του Τσέχοφ, ειδικά στις «Τρεις Αδελφές», είναι

⁸³ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. p. 451. βλ. Παράρτημα I

κατασκευασμένη με μουσική ακρίβεια, γεμάτη επαναλήψεις, παραλλαγές και μια περίπλοκη αλληλεπίδραση θεμάτων, όπως σε μια μουσική σύνθεση.

«Και εδώ, θεός μας θα είναι αναμφίβολα ο Τσέχοφ, ο μεγάλος και απaráμιλλος Άντον Πάβλοβιτς, ο μάστορας των αληθινά μουσικών αριστουργημάτων για τη σκηνή. Κοιτάζτε προσεκτικά και ακούστε: όλες οι παύσεις τοποθετούνται με ακρίβεια, όλες οι επαναλήψεις εκτελούνται με σπάνια τελειότητα, οι παραλλαγές αναπτύσσονται αριστοτεχνικά, η αντίστιξη χρησιμοποιείται μέχρι το τέλος».⁸⁴

Εστιάζει στην τελική πράξη, περιγράφοντάς την ως «μουσική κατάληξη», όπου οι επαναλαμβανόμενες γραμμές των τριών αδελφών - Μάσα, Ιρίνα και Όλγα - καθρεφτίζουν τη δομή ενός μουσικού κανόνα. Οι σύντομοι μονόλογοι των χαρακτήρων, αν και φαινομενικά ξένοι στην πλοκή, λειτουργούν ως η τελική αρμονική ανάλυση του έργου, ενισχύοντας το συναισθηματικό και θεματικό του βάρος. Κάθε γραμμή ξεκινά με μια αναφορά στη μουσική ή στον χρόνο—«Ω, πώς παίζει η μουσική» (Μάσα), «Θα έρθει η ώρα» (Ιρίνα), «Η μουσική παίζει τόσο χαρούμενα» (Όλγα)—και τελειώνει με μια επανάληψη, δημιουργώντας έναν ρυθμικό μοτίβο, που θυμίζει μουσικό κομμάτι.

Ο Μπουτκέβιτς αναλύει επίσης τη θεματική εξέλιξη σε όλες τις πράξεις του έργου, παρομοιάζοντάς τες με τις κινήσεις μιας φούγκας: η πρώτη πράξη είναι η «φούγκα των υποσχέσεων», η δεύτερη πράξη είναι η «φούγκα των διακοπτόμενων εξηγήσεων», η τρίτη είναι η «φούγκα των τελικών αποκαλύψεων» και η τελική πράξη είναι η «φούγκα των αποχαιρετισμών». Αυτή η λεπτομερής ανάλυση υπογραμμίζει την τεχνική του Τσέχοφ να χρησιμοποιεί την επανάληψη, τη θεματική παραλλαγή και τις τονικές αλλαγές, όπως θα έκανε ένας συνθέτης για τη δημιουργία ενός πολυεπίπεδου, συναισθηματικού μουσικού έργου.

⁸⁴ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ. 524 Βλ. Παράρτημα Ι σ. 88.

Ασκησιολόγιο για Σκηνοθέτες

1α. Άσκηση Vsevolod Emilievich Meyerhold

Αυτή η άσκηση είναι εμπνευσμένη από τις τεχνικές του Meyerhold, ο οποίος ήταν γνωστός για τη δημιουργική μεταχείριση των θεατρικών έργων. Η εργασία περιλαμβάνει την αποδόμηση και ανασύνθεση κλασικών θεατρικών και λογοτεχνικών κειμένων, όπως για παράδειγμα την εκ νέου επεξεργασία του «Επιθεωρητή» του Γκόγκολ, στο πνεύμα του Meyerhold, προσθέτοντας αποσπάσματα και δημιουργώντας μια νέα σκηνική φόρμα. Αυτό ενθαρρύνει τους σκηνοθέτες να σκέφτονται με πιο ευφάνταστο και μη παραδοσιακό τρόπο. Κατά τον Μπουτκέβιτς η σκηνοθεσία στην υψηλότερη έκφασή της είναι ο «ευφάνταστος συνδυασμός μακρινών ιδεών»⁸⁵

1β. Άσκηση Sergey Mikhailovich Eisenstein

Η άσκηση προέρχεται από αυτό που αποκάλεσε ο Αϊζενστάιν «κάθετο Μοντάζ». Ο Μπουτκέβιτς παρουσίασε στους μαθητευόμενους σκηνοθέτες μια σειρά από ανατυπωμένους ζωγραφικούς πίνακες και ζήτησε να επιλέξουν έναν από αυτούς. Στην συνέχεια θα έπρεπε να επιλέξουν και να ξανασχεδιάσουν στο σημειωματάριο τους έναν αριθμό από επιμέρους κάδρα της αρεσκείας τους, προερχόμενα από τον αρχικό πίνακα και να τα βάλουν στην σειρά που καλύτερα αποτυπώνει την σκέψη τους για το συγκεκριμένο έργο. Κατόπιν έπρεπε δίπλα στα κάδρα να καταγράψουν τους ήχους ή την μουσική που φαντάζονταν για αυτά.⁸⁶

1γ. Άσκηση Federico Fellini

Η άσκηση αυτή ζητά από τους μαθητευόμενους σκηνοθέτες να ανακαλέσουν έναν αυτοσχεδιασμό που έκαναν ως πρωτοετείς, στον οποίο συμμετείχαν ως ηθοποιοί, και να ενσωματώσουν δύο ή τρεις αγαπημένες παιδικές αναμνήσεις τους. Οι αναμνήσεις αυτές θα πρέπει να συσχετίζονται με τον αυτοσχεδιασμό είτε λόγω ομοιότητας καταστάσεων, φράσεων, είτε μέσω αισθητηριακών συνειρμών όπως χρώματα, μυρωδιές ή ήχους.

⁸⁵ ο.π. σ. 436.

⁸⁶ ο.π. σ. 438.

Στη συνέχεια, οι σπουδαστές πρέπει να επιλέξουν έναν μονόλογο από ένα έργο στο οποίο έχουν συμμετάσχει στο παρελθόν, να τον εμπλουτίσουν με τις σκέψεις τους για το θέατρο, τον συγγραφέα, και τη σκηνική τους ερμηνεία, και να τον παρουσιάσουν αυθόρμητα. Αμέσως μετά, θα πρέπει να επαναλάβουν τον ίδιο μονόλογο, αλλά αυτή τη φορά να τον εμπλουτίσουν με πολιτικό θυμό και αγανάκτηση για τα σύγχρονα γεγονότα, προσθέτοντας χιούμορ, κοινωνική κριτική και άλλες σχετικές αντιδράσεις.

Η άσκηση στοχεύει στην ανάπτυξη της ελευθερίας του σκηνοθέτη, απαραίτητη για την δημιουργία και κατανόηση του θεάτρου.⁸⁷

1δ Ένα πλήρες Σετ Αισθήσεων. Η Ιδέα της Συγχορδίας⁸⁸

Χαϊκού από τρία αντικείμενα. Δημιουργήστε μια σπουδή (etude) με τρία αντικείμενα.

Οδηγίες:

- Αρχικά, φτιάξτε μια απλή σκηνή-αυτοσχεδιασμό (π.χ. μια συνάντηση σε σιδηροδρομικό σταθμό).
- Προσδιορίστε την απλότητα της σκηνής και μετά προσθέστε τρία αντικείμενα για να τη βελτιώσετε.
- Τα τρία αντικείμενα πρέπει να επιλεγθούν για την οικονομία εκφραστικών μέσων και τη σύνθεση (π.χ. αναφορά τρένων, χιονάνθρωπος, κούκλα).
- Καθώς τα αντικείμενα παρουσιάζονται στη σκηνή, προσθέστε ένα τέταρτο στοιχείο που αφορά τον ήχο ή τη μουσική (π.χ. ήχος σπασμένου γυαλιού, αναγγελίες σταθμού).
- Τέλος, ανασυνθέστε τη σκηνή με τα αντικείμενα και τον ήχο σε διάφορους συνδυασμούς (π.χ. τρεις άντρες με χιονάνθρωπο και μουσική).

Χαϊκού από τρεις καλλιτεχνικές προθέσεις - θεατρική συγχορδία.⁸⁹ Επιλέξτε έναν συγγραφέα και συνθέστε μια συγχορδία καλλιτεχνικών στοιχείων που να αντιπροσωπεύσει το έργο του.

⁸⁷ ο.π., σ. 441.

⁸⁸ ο.π. σ. 551

⁸⁹ ο.π. σ. 552

Οδηγίες:

- Διαλέξτε έναν μεγάλο συγγραφέα (π.χ. Μπέκετ) και συνθέστε ένα τρίπτυχο με στοιχεία που τον αντιπροσωπεύουν: καλλιτέχνη, συνθέτη και ηθοποιό (π.χ. Πικάσο, Σοστακόβιτς, Μιχαήλ Τσέχοφ).
- Συγκρίνετε την συγχορδία με άλλα έργα του ίδιου συγγραφέα, για να το προσαρμόσετε καλύτερα στο επιλεγμένο έργο.
- Σκεφτείτε τις εντάσεις χρωμάτων, ήχων, υφών και συναισθημάτων που το έργο μπορεί να προκαλεί.
- Σκοπός είναι να βρείτε την ιδανική καλλιτεχνική σύνθεση που να εκφράζει τη θεματολογία και τον συμβολισμό του έργου.

Τανκα⁹⁰ **Αισθήσεων**.⁹¹ Μελετήστε τις αισθήσεις (χρώμα, ήχος, οσμή, γεύση, αφή) που προκαλεί ένα θεατρικό έργο και κάντε μια απόδοση αυτών, δημιουργώντας μια «παλέτα αισθήσεων».

Οδηγίες:

- Επιλέξτε ένα θεατρικό έργο. Προτείνεται έργο με έντονη συναισθηματική ή θεματική φόρτιση (π.χ. «Μαρά/Σαντ» του Peter Weiss).
- Χωρίστε την ανάλυση σε πέντε κατηγορίες αισθήσεων: χρώμα, ήχος, οσμή, γεύση και αφή. Για κάθε αίσθηση, φανταστείτε πώς αποδίδεται μέσα από το έργο.

Προτάσεις:

- **Χρώμα:** Ποιες αποχρώσεις σας έρχονται στο μυαλό όταν σκέφτεστε το έργο; (π.χ. «λευκό με κόκκινα στίγματα, ανακλαστικές επιφάνειες, νεκρική απόχρωση του λευκού»).
- **Ήχος:** Ποιοι ήχοι συμβολίζουν την ατμόσφαιρα του έργου; (π.χ. «κλαβεσέν, σειρήνα ασθενοφόρου, χτύπημα μαστιγίου»).

⁹⁰ Το Tanka (ελληνικά: σύντομο ποίημα) είναι ένα είδος κλασικής ιαπωνικής ποίησης. <https://en.wikipedia.org/wiki/Tanka>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁹¹ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ. 554

- **Οσμή:** Ποιες μυρωδιές αναδύονται από τις σκηνές του έργου; (π.χ. «καρβολικό οξύ, γλώριο, απολυμαντικά»).
- **Γεύση:** Τι γεύσεις αντιπροσωπεύουν την αίσθηση του έργου; (π.χ. «γεύση μετάλλου, αίματος, ξινή γεύση»).
- **Αφή:** Ποια υφή σας προκαλεί το έργο; (π.χ. «παγωμένος πάγος, χοντρό γυαλόχαρτο, βρεγμένο σεντόνι»).

1ε Ποιητικό Θέατρο. Στον κήπο του ποιητή.⁹²

Σκηνοθετήστε ένα ποίημα.

Οδηγίες:

- Επιλέξτε ένα σύντομο ποίημα για σκηνοθεσία. Επικεντρωθείτε σε ποιητικά στοιχεία όπως οι μεταφορές, οι αντιθέσεις εικόνων, και η ιεραρχία των συμβόλων.
- Προσεγγίστε τα φυσικά στοιχεία του ποιήματος (όπως το φεγγάρι, η νύχτα, ο άνεμος, η σιωπή) ως χαρακτήρες που αλληλεπιδρούν, όχι ως απλά διακοσμητικά στοιχεία.
- Δημιουργήστε τουλάχιστον δύο έως τέσσερις σκηνοθετικές συνθέσεις που να αναδεικνύουν τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των χαρακτήρων και των εικόνων του ποιήματος.
- Αναλύστε τις σχέσεις έλξης και απώθησης μεταξύ των στοιχείων στη σκηνή. Παρακολουθήστε τις αόρατες γραμμές έλξης που ενώνουν τις διάφορες εικόνες και σύμβολα, όπως θα κάνατε με τα στοιχεία ενός ιαπωνικού κήπου.
- Γεμίστε το κενό σκηνικό με αυτές τις αόρατες γραμμές βαρύτητας, που θα συνδέουν τα στοιχεία και θα αποκαλύπτουν τις κρυφές ποιητικές διαστάσεις.

Η σκηνοθεσία ενός ποιήματος με βάση τις αρχές του Ιαπωνικού Κήπου.⁹³ Βασιστείτε στις αρχές ενός ιαπωνικού κήπου πέτρας, και δομήστε τη σκηνή με βάση την κανονική οργάνωση των πέντε λίθων:

⁹² ο.π. σ.556

⁹³ ο.π. σ.557

Κύρια πέτρα: Το κεντρικό σύμβολο του ποιήματος.

Βοηθητική πέτρα: Ένα σύμβολο που υποστηρίζει ή ενισχύει το κεντρικό θέμα.

Πέτρα επισκέπτης (αντίθεση): Ένα στοιχείο που λειτουργεί ως αντίθεση ή σύγκρουση με το κεντρικό θέμα.

Οικιακή πέτρα: Ένα σταθερό, καθημερινό στοιχείο που γειώνει τη σύνθεση.

Πέτρα υποβάθρου: Το πλαίσιο ή το σκηνικό που ολοκληρώνει τη σύνθεση.

Σκεφτείτε τη χρωματική παλέτα του ποιήματος και αποδώστε την σκηνικά (π.χ. μπλε-μαύρη νύχτα, χρυσό κρασί, λευκό χιόνι).

Στόχος της άσκησης είναι να αποδοθεί η δομή του ποιήματος με σκηνικά στοιχεία, να αναδειχθούν οι κρυμμένες ποιητικές συνδέσεις και να αποδοθεί η αίσθηση ενός γιαπωνέζικου κήπου πέτρας, χρησιμοποιώντας τη σκηνοθετική ανάλυση.

Συνοψίζοντας το παρόν κεφάλαιο, είναι σημαντικό να αναφερθεί, ότι το έργο του Μ. Μ. Μπουτκέβιτς είναι κάτι πολύ περισσότερο από ένα εγχειρίδιο για σκηνοθέτες. Μέσα από αυτό ο συγγραφέας μοιράζεται σκέψεις, βιώματα, δυσκολίες και μαθήματα από τη ζωή του στο θέατρο κάνοντας μία εκ βαθέων εξομολόγηση. Απευθύνεται στον αναγνώστη σαν να έχει απέναντί του έναν μαθητευόμενο σκηνοθέτη, τον οποίο θέλει να διδάξει, αλλά κυρίως να εμπνεύσει, προκειμένου ο τελευταίος να ανακαλύψει την προσωπική του καλλιτεχνική ταυτότητα.

5. ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ. Ο Γλάρος του Γιούρι Μπουτούσοβ

5.1 Βιογραφικά Στοιχεία και Εργογραφία του Γιούρι Μπουτούσοβ.

Ο Γιούρι Νικολάγιεβιτς Μπουτούσοβ είναι Ρώσος σκηνοθέτης θεάτρου γνωστός για τις καινοτόμες και μη παραδοσιακές ερμηνείες κλασικών κειμένων, συμπεριλαμβανομένων των έργων των Τσέχοφ, Μπρεχτ και Σαίξπηρ.⁹⁴ Οι παραστάσεις του, γεννημένες μέσα από την λειτουργία αποδόμησης και ανασύνθεσης, είναι εντυπωσιακές οπτικά και ακουστικά, με εξπρεσιονιστικά στοιχεία, επαναλαμβανόμενα μοτίβα και μια εξωστρεφή εκφραστικότητα. Φημίζεται για την αντισυμβατική προσέγγισή του στα κλασικά έργα, η οποία ανανεώνει το κλασικό ρεπερτόριο και το παρουσιάζει σε νέα μορφή μέσα από το ιδιαίτερο σκηνοθετικό του στυλ.

Ο Γ. Ν. Μπουτούσοβ γεννήθηκε το 1961, στην Γκατσίνα, μία επαρχιακή πόλη σαράντα χιλιόμετρα νότια της Αγίας Πετρούπολης. Η οικογένεια του δεν είχε ιδιαίτερη σχέση με το θέατρο και ο ίδιος δοκιμάστηκε σε διαφορετικά επαγγέλματα. Αρχικά, αποφοίτησε από το Ινστιτούτο Ναυπήγησης του Λένινγκραντ και αργότερα εργάστηκε ως υπέας.⁹⁵ Στα τριαντατρία του ξεκίνησε τις σπουδές του στο θέατρο και το 1996 αποφοίτησε από την Κρατική Ακαδημία Θεατρικής Τέχνης Αγίας Πετρούπολης (τάξη σκηνοθεσίας της Irina Malochevskaya).⁹⁶ Οι πρώτες του σκηνοθεσίες, πριν ακόμα αποφοιτήσει, του χαρίζουν αναγνώριση και περιλαμβάνουν τα «Παντρολογήματα» του Γκόγκολ (1995), το «Παραδοξογράφος» βασισμένο στο «Σημειώσεις από το Υπόγειο» του Φ. Ντοστογιέφσκι (1996) και το «Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σ. Μπέκετ (1996), για το οποίο βραβεύεται από το Φεστιβάλ Αγίας Πετρούπολης.⁹⁷ Αμέσως μετά και κατόπιν πρόσκλησης του Βλαντισλαβ Μπορίσοβιτς Πάτσι,⁹⁸ ξεκίνησε η επαγγελματική του

⁹⁴ Για κατάλογο θεατρικών παραγωγών σε σκηνοθεσία Γ.Ν. Μπουτούσοβ βλ. Παράρτημα ΙΙΙ, σ.124.

⁹⁵ <https://vakhtangov.ru/en/person/yuriy-butusov/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁹⁶ Στην συνέχεια, η Ακαδημία μετονομάστηκε σε Ρωσικό Κρατικό Ινστιτούτο Παραστατικών Τεχνών. https://en.wikipedia.org/wiki/Russian_State_Institute_of_Performing_Arts. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁹⁷ <https://vakhtangov.ru/en/person/yuriy-butusov/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

⁹⁸ Σκηνοθέτης και Διευθυντής του Θεάτρου Λενσοβετ από το 1996 ως το 2006. <https://lensov-theatre.spb.ru/istoriya/arhiv/pamyat/vladislav-pazi/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

πορεία ως σκηνοθέτης στο Θέατρο Λενσοβέτ (Lensovet Theatre).⁹⁹ Σύντομα, η καριέρα του Μπουτούσοβ απογειώθηκε και ο ίδιος εξελίχθηκε σε έναν από τους πιο αναγνωρισμένους θεατρικούς σκηνοθέτες της Ρωσίας.¹⁰⁰

Ο Μπουτούσοβ έχει τιμηθεί επανειλημμένως για τις παραστάσεις του με θεατρικά βραβεία υψηλού κύρους. Έχει λάβει επτά φορές το βραβείο Χρυσή Μάσκα,¹⁰¹ εκ των οποίων οι πέντε ήταν για «Καλύτερη Σκηνοθεσία».¹⁰² Η πρώτη αφορούσε στην παράσταση «Περιμένοντας τον Γκοντό»,¹⁰³ που σκηνοθέτησε στο πλαίσιο της πτυχιακής του εργασίας και παρουσίασε τον επόμενο χρόνο ως ολοκληρωμένη παραγωγή στο θέατρο The Krukovsky Canal.¹⁰⁴ Τα επόμενα χρόνια ακολουθούν και άλλες βραβεύσεις και ο Μπουτούσοβ συνεχίζει να σκηνοθετεί, ενώ ταυτόχρονα αναλαμβάνει σημαντικές θεσμικές θέσεις στο Ρωσικό θεατρικό στερέωμα. Διδάσκει σκηνοθεσία, στην Ρωσική Ακαδημία Θεατρικών Τεχνών (GITIS) και στο Ρωσικό Κρατικό

⁹⁹ Το Lensovet είναι ένας συνδυαστικός όρος από τις λέξεις: Λένινγκραντ και Σοβιέτ. <https://lensov-theatre.spb.ru/istoriya/istoriya-teatra/> Το 2016 η παράσταση: «Η πόλη. Παντρολογήματα», βασισμένη στα Παντρολογήματα και σε άλλα κείμενα του Ν.Β. Γκόγκολ από το Θέατρο Lensovet, σε σκηνοθεσία Γιούρι Μπουτούσοβ, παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας (Κεντρική Σκηνή) στο πλαίσιο του 10ου Διεθνούς Φεστιβάλ «Θεατρική σεζόν Αγίας Πετρούπολης» και του έτους Ελλάδας - Ρωσίας. Πηγή: https://www.avgi.gr/tehnes/207315_syghrono-theatro-tis-agias-petroypolis-sto-ethniko. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹⁰⁰ Βλ. Παράρτημα ΙΙΙ για αναλυτική εργογραφία του Γιούρι Ν. Μπουτούσοβ. σ.124

¹⁰¹ Η Χρυσή Μάσκα είναι το πιο διάσημο βραβείο στο ρωσικό θέατρο. Θεσπίστηκε από την Ένωση Θεατρικών Εργαζομένων της Ρωσικής Ομοσπονδίας το 1993 ως επαγγελματικό βραβείο για τις καλύτερες παραστάσεις ρωσικών θεάτρων, που σε όλα τα είδη θεατρικής τέχνης: δράμα, όπερα, μπαλέτο, οπερέτα, μουσικό θέατρο, σύγχρονος χορός, κωμικοθέατρο. <https://www.interfax.ru/culture/967901>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹⁰² Ο Γ.Ν. Μπουτούσοβ έχει λάβει βραβείο Χρυσή Μάσκα στην κατηγορία «Καλύτερη Σκηνοθεσία» για τις παραστάσεις: «Περιμένοντας τον Γκοντό» (1999), «Ο Γλάρος» (2012), «Τρεις Αδελφές» (2015), «Θεός Βάνιας» (2018) και «Πεερ Γκοντ» (2021). Δύο ακόμα βραβεία Χρυσής Μάσκας έλαβε για το «R», βασισμένο στον Επιθεωρητή του Γκογκολ (2023) στην κατηγορία «Παραγωγή Μεγάλης Μορφής» και για τα Μακβεθ.Σινεμά (2014) και «Ο Καλός Άνθρωπος του Σε Τσουνάν» (2014) στην κατηγορία «Έρευνα Σε Μια Νέα Και Μοναδική Θεατρική Γλώσσα». Άλλα βραβεία περιλαμβάνουν: το διάσημο βραβείο της Αγίας Πετρούπολης, το Golden Soffit, για τον «Βούτσεκ» (1997) και το «Πόλη. Παντρολογήματα» (2015), το Διεθνές Βραβείο Στανισλάφσκι για τον «Φροντιστή» (1998), το Crystal Turandot για το «Βασιλιάς Ληρ» στο Θέατρο Σατυρικών(2006), το Spectators' Star για τα: «Άμλετ» στο Λενσοβιέτ (2018), «Βασιλιάς Ληρ» στο Βαχτάνγκοφ (2021), το Cabaret Brecht (2016) και το Brecht's Drums in the Night (2018). Butusov, Yury and Shevtsova, Maria. 2023. In Conversation in Apocalyptic Times. New Theatre Quarterly, 39(4), pp. 283-306. ISSN 0266-464X [Article]

¹⁰³ Περιμένοντας τον Γκοντό (*γαλλικά*: En attendant Godot). Θεατρικό έργο του Σάμουελ Μπέκετ, γραμμένο το 1948. Ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία του Θεάτρου του Παραλόγου και θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα κείμενα του θεατρικού ρεπερτορίου, καθώς συμπυκνώνει τα υπαρξιακά και φιλοσοφικά ερωτήματα του 20ου αιώνα. <https://www.hartismag.gr/hartis-29/afierwma/o-gkonto-eytyxws-den-prokeitai-na-roei>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹⁰⁴ <https://vakhtangov.ru/en/person/yuriy-butusov/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

Ινστιτούτο Παραστατικών Τεχνών και αναλαμβάνει θέση Καλλιτεχνικού Διευθυντή στο Θέατρο Λενσοβετ (Lensovet Theatre), στην Αγ. Πετρούπολη από το 2011 ως το 2018 και κατόπιν στο θέατρο Βαχτάνγκοφ,¹⁰⁵ στην Μόσχα μαζί με τον Ρίμας Τουμίνας.¹⁰⁶ Παράλληλα, σκηνοθετεί σε Νορβηγία, Νότια Κορέα και Βουλγαρία.¹⁰⁷

Μετά από πολυετείς πιέσεις λογοκρισίας, την έναρξη των οποίων ο ίδιος τοποθετεί ήδη από το 2014, ο Μπουτούσοβ παραιτείται από την καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου Βαχτάνγκοφ τον Νοέμβριο του 2022 και μετακομίζει με την οικογένεια του αρχικά στο Παρίσι και στην συνέχεια στην Λιθουανία. Εκεί σκηνοθετεί το *Οι Ροζενκραντζ και Γκίλντενστερν είναι νεκροί*, στο Vilnius Old Theater, το οποίο κάνει πρεμιέρα τον Σεπτέμβριο του 2023.¹⁰⁸



Εικόνα 3. Γιουρι Μπουτούσοβ. Πηγές Εικόνων σ. 109

¹⁰⁵ Ένα από τα πιο δημοφιλή δραματικά θέατρα της Ρωσικής Ομοσπονδίας. Ιδρύθηκε το 1921 από τον Eugene Vakhtangov. Η βασική φιλοσοφία του θεάτρου Vakhtangov είναι η αρμονία μιας τέλει μορφής και ενός ουσιαστικού ψυχολογικού περιεχομένου. Οι παραστάσεις ποικίλλουν από αρχαία τραγωδία έως σύγχρονη κωμωδία και περιλαμβάνουν δράμα, οπερέτα, χορογραφία και άλλα. <https://vakhtangov.ru/en/theatre/about/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹⁰⁶ Ο Rimas Tuminas (20 January 1952 – 6 March 2024) ήταν πολυβραβευμένος Λιθουανός σκηνοθέτης παγκοσμίου φήμης, απόφοιτος του GITIS και Καλλιτεχνικός Διευθυντής του θεάτρου Βαχτάνγκοφ από το 2007 ως την αποχώρησή του το 2022. Ανακτήθηκε από <https://ria.ru/20170120/1485939678.html>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹⁰⁷ <https://eng.culturehatti.com/yurij-butusov-teatralnij-rezhisser-tvorcheskij-put-i-biografiya-news-431132>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹⁰⁸ Συνέντευξη στον Anton Zhelnov για το Forbes Talk. «Director Yuri Butusov on theatre censorship and emigration. First interview after leaving». <https://www.youtube.com/watch?v=yYdiN7d57o>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

5.2 Στοιχεία Σκηνοθεσίας του Γιούρι Μπουτούσοβ

Το ιδιαίτερο σκηνοθετικό στυλ του Γ. Ν. Μπουτούσοβ, διακρίνεται για την φρενήρη ενέργεια, την μη γραμμική αφήγηση, την έντονη μουσικότητα, το σπάσιμο του «τέταρτου τοίχου» και την ακραία εκφραστικότητα των ηθοποιών. Ο Μπουτούσοβ οδηγεί τα έργα του σε χαοτικές, αλλά συναρπαστικές σκηνικές παρουσιάσεις. Ιδιαίτερα αγαπητός σε κοινό και κριτικούς, χαρακτηρίζεται συχνά ως ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους του μεταμοντέρνου θεάτρου.¹⁰⁹

Ο Μπουτούσοβ εργάζεται με τα κείμενα της επιλογής του, όπως του υπαγορεύει η διαίσθησή του, ώστε να συνδέεται με αυτά με βαθύ προσωπικό τρόπο. Δεν ανεβάζει Τσέχοφ, Σαίξπηρ ή Μπρεχτ στη σκηνή, αλλά αντίθετα σκηνοθετεί ένα έργο «Μπουτούσοβ», βασισμένο σε αυτά τα κείμενα. Στις παραστάσεις του μπορεί κανείς να περιμένει τολμηρές δραματουργικές επιλογές, με αναδιάταξη αποσπασμάτων του αρχικού κειμένου, επαναλήψεις και προσθήκες, που ενισχύουν την σύνδεσή του με το πρωτότυπο και τα νοήματα που επιθυμεί να επικοινωνήσει στο κοινό. Είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του Μπουτούσοβ η αναδιάταξη και επανάληψη, αποσπασμάτων του κειμένου, ολόκληρων σκηνών ή ακόμα και ρόλων. Παρ' όλα αυτά, δεν δουλεύει με κείμενα που παράγονται από αυτοσχεδιασμούς. Οι δοκιμές του βασίζονται στο δεδομένο κείμενο της παράστασης, είτε πρόκειται για το αρχικό κείμενο, είτε για την εμπλουτισμένη εκδοχή του, όπως διαμορφώνεται κατά την διάρκεια των προβών.¹¹⁰

Οι παραστάσεις του λέγεται ότι έχουν την αίσθηση Ροκ συναυλίας. Ο ίδιος παραδέχεται ότι η μουσικότητα είναι ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία στο έργο του. Ο ρόλος της μουσικής, για εκείνον, ξεπερνά την αισθητική λειτουργία και ανάγεται σε ουσιώδες συστατικό της σκηνικής αφήγησης. Παρομοιάζει την σκηνοθεσία με την σύνθεση μιας μουσικής φόρμας. Προσεγγίζει κάθε σκηνοθεσία σαν να είναι μια συμφωνία.¹¹¹ Δεν βλέπει το έργο ως ξεχωριστά τμήματα κειμένου, αλλά ως ενιαίο σύνολο, που πρέπει να εννορηστρώσει. Για τον Μπουτούσοβ, η

¹⁰⁹ Από συνέντευξη του Γ.Ν. Μπουτούσοβ στους Anatoly Smeliansky και Michael Earley. <https://www.youtube.com/watch?v=yDwO8s1DFBU>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹¹⁰ Gerni, G. (2021). Anton Chekhov's Texts On The Twenty-First Century Russian Stage p. 139. Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/anton-chekhovs-texts-on-twenty-first-century/docview/2501232506/s-e-2>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹¹¹ Butusov, Yury and Shevtsova, Maria. (2023) In Conversation in Apocalyptic Times. New Theatre. Quarterly, 39(4), pp. 283-306. ISSN 0266-464X [Article]

μουσικότητα είναι ο τελικός στόχος. Δεν είναι απλά ένα εργαλείο για να υποδείξει έναν χαρακτήρα ή μια κατάσταση ή να ενισχύσει μια σκηνή. Η Μουσικότητα της σκηνικής αφήγησης είναι κυρίαρχο ζητούμενο της παράστασης.¹¹²

Η διαδικασία των προβών είναι, επίσης, πρωταρχικό του μέλημα. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Ο Μέγιερχολντ είπε ότι: Σκηνοθεσία είναι το άθροισμα του ηθοποιού και της τέχνης της σύνθεσης. Αυτό είναι το προσωπικό μου ευαγγέλιο*»¹¹³ Για εκείνον, μια παραγωγή γεννιέται κατά τη διάρκεια των προβών. Δεν την σχεδιάζει εκ των προτέρων, και γι' αυτό κάνει συχνές αλλαγές. Δοκιμάζει πολλές αντιφατικές προσεγγίσεις και οι ηθοποιοί πρέπει να περάσουν από πολλές εκδοχές για να τις δει πρακτικά στη σκηνή, ώστε τελικά να συμφωνήσουν σε κάτι που λειτουργεί.¹¹⁴

Ο Μπουτούσοβ χρησιμοποιεί μια μοναδική μεθοδολογία προβών, που βασίζεται στο «Θέατρο Παιγνίων» και τις δικές του προσωπικές τεχνικές, οι οποίες επικεντρώνονται σε μετεξέλιξη των καθιερωμένων ήδη από τον Στανισλάφσκι «σπουδών» (études).¹¹⁵ Οι σκηνές σε στυλ ημιτελούς étude, που ενίοτε παραμένουν ως τέτοιες μέχρι το τελικό αποτέλεσμα της παράστασης, θεωρούνται χαρακτηριστικά δείγματα της σκηνοθεσίας του Μπουτούσοβ.¹¹⁶ Ο ίδιος διαφοροποιεί τον χαρακτηρισμό «στυλ- étude», χωρίς να τον αποποιείται. Ωστόσο, θεωρεί ακριβέστερο πως, αυτός και η ομάδα του, κάνουν «δοκιμές» σκηνών από διαφορετικές οπτικές γωνίες και δοκιμάζουν διάφορες δράσεις, αναζητώντας διαθέσεις και νοήματα, σαν γλύπτες που δουλεύουν με πηλό.¹¹⁷ Αυτό θεωρεί ότι είναι κάτι ευρύτερο από μια σπουδή (étude), όπου οι ηθοποιοί δοκιμάζουν συμπεριφορές και γνωρίσματα στον χαρακτήρα που υποδύονται.

¹¹² ο.π.

¹¹³ Απόσπασμα από συνέντευξη του Γ.Ν. Μπουτούσοβ στους Anatoly Smeliansky και Michael Earley. <https://www.youtube.com/watch?v=yDwO8s1DFBU>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹¹⁴ Butusov, Yury and Shevtsova, Maria. 2023. In *Conversation in Apocalyptic Times*. *New Theatre Quarterly*, 39(4), pp. 283-306. ISSN 0266-464X [Article]

¹¹⁵ Gerni, G. (2021). *Anton Chekhov's Texts On The Twenty-First Century Russian Stage* p. 131. Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/anton-chekhovs-texts-on-twenty-first-century/docview/2501232506/s-e-2>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹¹⁶ Shevtsova, M. (2017). *Revolutions remembered The golden mask in Moscow 2017* NTQ. *New Theatre Quarterly*, 33(3), 288-298.

¹¹⁷ Butusov, Y., & Shevtsova, M. (2023). In *Conversation in Apocalyptic Times*. *New Theatre Quarterly*, 39(4), 283-306.

Ο τρόπος που οργανώνει την πρόβα αλλάζει κάθε φορά ανάλογα με τους ανθρώπους που συνθέτουν τον θίασο, το θέατρο, τις συνθήκες της δεδομένης στιγμής. Σπάνια προαποφασίζει τον τρόπο πρόβας. Προτιμά να αφουγκράζεται τους ανθρώπους με τους οποίους θα συν-δημιουργήσει και να τους προτείνει συνθήκες δοκίμων.¹¹⁸ Θεωρεί ότι το ανοίκειο και το άγνωστο είναι περιοχές που οφείλει ως καλλιτέχνης να εξερευνήσει. Για αυτόν, η άγνοια είναι πολύ πιο σημαντική από τη γνώση. Οδηγεί εσκεμμένα τον εαυτό του σε μια κατάσταση άγνοιας, γιατί θεωρεί ότι αν ακολουθήσεις τον δρόμο που ξέρεις, θα φτάσεις εκεί που πάνε όλοι. Η συλλογική γνώση είναι οριοθετημένη και μόνο αν κανείς επιλέξει το άγνωστο μπορεί να ανακαλύψει κάτι νέο.¹¹⁹ Η ιδέα αυτή ευθυγραμμίζεται με την ιδέα του Μπουτκέβιτς, ο οποίος παροτρύνει τους σκηνοθέτες να μην περιορίζονται από τις καθιερωμένες προσδοκίες του κοινού και των κριτικών για ένα έργο, αντίθετα τους προτρέπει να το ανακαλύπτουν εκ νέου μέσω των δικών τους αισθήσεων.

Ο Μπουτούσοβ ζητά από τους ηθοποιούς θάρρος και εμπιστοσύνη. Ο θεωρητικός του Θεάτρου Michael Earley, αναφέρει πως οι ηθοποιοί είναι για τον Μπουτούσοβ, όπως ο λευκός καμβάς για τον ζωγράφο. Στις παραστάσεις του οι ηθοποιοί θα βάνουν τα πρόσωπά τους, θα χαλάσουν το make up τους, θα λουστούν με νερό.¹²⁰ Ο ίδιος ο Μπουτούσοβ, μιλώντας για τις στιγμές που δυσκολεύεται να συνεργαστεί με ηθοποιούς, αναφέρει:

«Δημιουργώ ένα περιβάλλον. Όταν χρειάζεται, μιλάω. Όχι για το έργο – για τον εαυτό μου και τι σκέφτομαι για τη ζωή. Μερικές φορές δείχνω, αλλά σπάνια. Δείχνω σε αδιέξοδες καταστάσεις. Δείχνω όχι για να επαναλάβει ο ηθοποιός αυτό που κάνω, αλλά για να ντραπεί, που δεν φοβάμαι να δείξω τίποτα. Ρίχνω τον ηθοποιό σε καταστάσεις, που δεν είναι λεκτικά διατυπωμένες και οι οποίες πρέπει να δοκιμαστούν από τον ίδιο - σωματικά και συναισθηματικά. Για να το κάνει αυτό, πρέπει να μην έχει αίσθημα ντροπής ή φόβου. Δεν λέγονται όλα με λόγια. Δείχνω έτσι ώστε το άτομο να ντρέπεται που αυτό είναι το επάγγελμά του και για κάποιο λόγο είναι αργό, φοβισμένο, ιδιότροπο, συμπεριφέρεται

¹¹⁸ <https://thereklama.com/butusov-sankt-peterburg-teatr/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹¹⁹ *ο.π.*

¹²⁰ Συνέντευξη της Maryana Spivak στον Michael Earley. Theater Talks: Maryana Spivak / Марьяна Спивак. <https://www.youtube.com/watch?v=85gU0hjNVJQ&t=1s>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

αντιεπαγγελματικά. Τότε το κάνω για εκείνον». ¹²¹

5.3 Ιστορικό και Σύντομη Περιγραφή της Παράστασης

Ο Γλάρος [Чайка; Čajka] σε σκηνοθεσία Γιούρι Μπουτουσόφ έκανε πρεμιέρα στη Μόσχα, στο Θέατρο Σατυρικών¹²² στις 15 Απριλίου 2011. Η παράσταση είχε διάρκεια περίπου πέντε ωρών και τιμήθηκε με βραβείο Χρυσή Μάσκα στην κατηγορία «Καλύτερη Σκηνοθεσία».¹²³ Ήταν υποψήφια σε πέντε ακόμα κατηγορίες: Δράμα - Έργο Σκηνοθέτη, Καλύτερη Ερμηνεία Σε Δράμα, Μεγάλη Φόρμα, Καλύτερο Έργο Του Καλλιτέχνη, Καλύτερος Γυναικείος Ρόλος (Agrippina Steklova), Καλύτερος Ανδρικός Ρόλος (Timofey Tribuntsev). Αργότερα, μαγνητοσκοπήθηκε από το Stage Russia (2017)¹²⁴ και προβλήθηκε σε χώρες της Δύσης, όπως Αμερική, Μεγάλη Βρετανία, Ιρλανδία και Καναδά.¹²⁵ Η μαγνητοσκόπηση της παραμένει στην διαδικτυακή πλατφόρμα του Stage Russia και διατίθεται για ενοικίαση ή αγορά.¹²⁶

Ο Γλάρος του Γιούρι Ν. Μπουτουσόφ αποτελεί μια ιδιαίτερα αφαιρετική και τολμηρή σκηνοθεσία, όπου οι σκηνές της παράστασης γεμίζουν με συμβολισμό, φυσική ένταση και αποδόμηση της πραγματικότητας. Ο Μπουτούσοφ είχε σκηνοθετήσει ξανά το έργο αυτό, το 2008 στο Εθνικό Θέατρο της Νότιας Κορέας με πολύ διαφορετικό τρόπο. Εκεί ο κεντρικός

¹²¹ <https://thereklama.com/butusov-sankt-peterburg-teatr/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹²² Το Ρωσικό Κρατικό Θέατρο «Satirikon» - Arkady Raikin (Ρωσικά:Российский государственный театр «Сатирикон» имени Аркадия Райкина), ιδρύθηκε το 1987 και βρίσκεται βόρεια του ιστορικού κέντρου της Μόσχας. Ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής Konstantin Raikin είναι ο γιος του Arkady Raikin για τον οποίο πήρε το όνομα του θεάτρου. Υπό την ηγεσία του Konstantin Raikin από το 1988, το θέατρο διακρίνεται για την avant-garde και γκροτέσκα του ταυτότητα. <https://www.satirikon.ru/theatre/history/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹²³ Βλ. Παράρτημα III για την αναλυτική διανομή. σ.124 <https://www.stagerussia.com/seagull>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹²⁴ Το Stage Russia ξεκίνησε το 2016 ως μια πλατφόρμα πολιτισμού, που μαγνητοσκοπούσε Ρώσικες θεατρικές παραστάσεις υψηλής καλλιτεχνικής αξίας και τις διένειμε σε HD, μεταφρασμένες και υποτιτλισμένες, σε κινηματογράφους, καλλιτεχνικά κέντρα και πανεπιστήμια σε όλο τον κόσμο. <https://www.stagerussia.com/about>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹²⁵ <https://theheatretimes.com/russian-theatre-screen-yury-butusovs-seagull/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹²⁶ <https://www.stagerussia.com/seagull>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

άξονας ήταν η σχέση μητέρας και γιού και είχε συνειδητά επιλέξει να μην ακούγεται καθόλου μουσική. Αντιθέτως, η εκδοχή, που ανέβασε στο Θέατρο Σατυρικών, ήταν ένα μάγμα τραγωδίας και φάρσας, με αντισυμβατικές σκηνοθετικές και δραματουργικές επιλογές, που στόχο είχαν να αναδείξουν τον πιο οικουμενικό χαρακτήρα του έργου. Πρόκειται για ένα εκρηκτικό μανιφέστο για την τέχνη, την αγάπη και την ελευθερία του ατόμου.¹²⁷ Το κείμενο του Τσέχοφ για τις αντιπαλότητες και τις φιλοδοξίες μεταξύ της Αρκάντινα, του Τρέμπλιεφ, του Τριγκόριν και της Νίνα παραμένουν παρούσες και σαφείς, αλλά επισκιάζονται από τα επιτακτικά ερωτήματα της παράστασης, που θέλει να μιλήσει για το τι είναι η Τέχνη, πώς φτιάχνεται, από ποιόν και γιατί;¹²⁸

«Δεν πρόκειται για την ιστορία καθημερινών ανθρώπων στην ρωσική επαρχία. Πρόκειται για ήρωες που πραγματεύονται τα ευρύτερα θέματα της αγάπης, του θεάτρου, της δημιουργικότητας και της ελευθερίας, που όλα ρέουν το ένα μέσα στο άλλο. Δεν ήταν πρόθεση της σκηνοθεσίας απλώς να διαταράξει τις προειλημμένες ιδέες για το ανέβασμα του Τσέχοφ, την διανομή ή την μουσική, που αρμόζει σε ένα τέτοιο έργο. Τα θέματα της αγάπης, του θεάτρου και της ελευθερίας ενώνονται τόσο στο κείμενο, όσο και στην παράσταση.¹²⁹ Ο ίδιος, ο σκηνοθέτης εξηγεί: «Για μένα, ο «Γλάρος» δεν είναι μια ιστορία για ανθρώπους του 19ου ή των αρχών του 20ου αιώνα, αλλά για εμάς, για τους ανθρώπους που δημιούργησαν το έργο: τους θεατρίνους. Οι χαρακτήρες του Τσέχοφ διασταυρώνονται με τις προσωπικές μας ζωές, τις μοίρες μας, έτσι η ροή ενός ψυχισμού σε ένα άλλο (ηθοποιού και ρόλου) μου φαίνεται θεμελιωδώς σημαντική. Αυτό δεν αφορά μόνο τον «Γλάρο», αλλά και άλλες παραστάσεις μου. Η αντικατάσταση (μερικές φορές η υποκατάσταση) ενός ατόμου από ένα άλλο, η δυαδικότητα του ανθρώπου – αυτά είναι πράγματα που μελετώ».¹³⁰

Η διασκευή του «Γλάρου» χαρακτηρίζεται από φρενήρη ενέργεια και μια βαθιά εξερεύνηση του δίπουλου δημιουργία και καταστροφή. Ο Μπουτούσοβ, επηρεασμένος από τις

¹²⁷ Butusov, Yury and Shevtsova, Maria. 2023. In Conversation in Apocalyptic Times. New TheatreQuarterly, 39(4), pp. 283-306. ISSN 0266-464X [Article]

¹²⁸ <https://www.themoscowtimes.com/2011/05/04/butusov-looks-at-art-in-extraordinary-seagull-a6775>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹²⁹ Butusov, Yury and Shevtsova, Maria (2023). In Conversation in Apocalyptic Times. New Theatre Quarterly, 39(4), pp. 283-306. ISSN 0266-464X [Article]

¹³⁰ Συνέντευξη του Γ. Ν. Μπουτούσοβ στον Σεργκέι Ελκιν. <https://thereklama.com/butusov-sankt-peterburg-teatr/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

θεωρίες των Μπουτκέβιτς,¹³¹ Μέγιερχολντ και Μπρεχτ, δίνει έμφαση στην σαρωτική δύναμη του θεάτρου και καθιστά σαφές ότι αυτό που συμβαίνει πάνω στην σκηνή είναι μέρος του παιχνιδιού της θεατρικής τέχνης. Απομακρύνεται με κάθε ευκαιρία από τον «Ρεαλισμό» και εμπλέκεται διαρκώς σε ένα παιχνίδι προκλήσεων με το κοινό, αδιαφορώντας για καθωσπρεπισμούς, προειλημμένες ιδέες και γραμμικές αφηγήσεις.

Για την γοητεία που του ασκεί το κείμενο του Γλάρου, ο Μπουτούσοβ εξομολογείται: «Μέσα στον καθένα μας ζουν όχι δύο πρόσωπα/εαυτοί αλλά περισσότερα, μπορεί τρία ή και τεσσερα. Βρίσκω αυτή την ιδέα αληθινή και καθαρή. Προσπαθώ να εξερευνώ αυτή την ιδέα στον *Γλάρο* και σε άλλα μου έργα.¹³² [...] Στο κείμενο του Γλάρου με τράβηξαν τα θέματα της δημιουργικότητας, η τέχνη ως λειτούργημα, το θέμα του θεάτρου ως τέχνης που κατατρώει ανθρώπους και καθορίζει το πεπρωμένο τους. Η παράσταση είναι αφιερωμένη στη μνήμη της ηθοποιού Valentina Karavayeva.¹³³

¹³¹ Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς (1926-1995) (Михаил Михайлович Буткевич) ήταν σκηνοθέτης θεάτρου και καθηγητής στη Ρωσική Ακαδημία Θεατρικών Τεχνών (GITIS) και συγγραφέας του «Το Θέατρο ως Παίγιο - Μια Λυρική Πραγματεία». Βλ. σ. 21

¹³² Σχόλια του Γ.Ν. Μπουτούσοβ σε επιλεγμένα αποσπάσματα του «Γλάρου». Scene Thru the Director's Eyes / The Seagull / Director: Yury Butusov. Чайка / Юрий Бутусов. https://www.youtube.com/watch?v=3gAG54gbm_k. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

¹³³ Συνέντευξη του Γ. Ν. Μπουτούσοβ στον Σεργκέι Ελκιν. Η Valentina Karavayeva ήταν ηθοποιός και σταρ του σινεμά. Μετά από ένα τροχαίο δυστύχημα, το πρόσωπό της παραμορφώθηκε και εκτοτε δυσκολευόταν να βρει δουλειά. Οι σκηνοθέτες δεν την καλούσαν να παίξει και άρχισε να κάνει ταινίες η ίδια. Για περισσότερα από είκοσι χρόνια, έπαιζε μπροστά σε μια ερασιτεχνική κινηματογραφική κάμερα. Για τον ρόλο της Nina Zarechnaya στον «Γλάρο», έκανε έναν γλάρο από σύρμα, χαρτί και φτερά. Πέθανε σε ηλικία εβδομήντα έξι ετών. Ανακαλύφθηκε μια εβδομάδα αργότερα. Ήταν ξαπλωμένη στην κουζίνα, τυλιγμένη από το φιλμ των προβών που είχε μαγνητοσκοπήσει. Το 2000, ο σκηνοθέτης Georgy Parajanov (ανιψιός του Sergei Parajanov) γύρισε μια ταινία ντοκιμαντέρ, «I Am the Seagull. Η μυστική ζωή της ηθοποιού Karavayeva», στην οποία χρησιμοποίησε αυτές τις ταινίες <https://thereklama.com/butusov-sankt-peterburg-teatr/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]



Εικόνα 4. Στιγμιότυπο από την παράσταση «Ο Γλαρος»
σε σκηνοθεσία Γιούρι Μπουτούσοβ. Πηγές Εικόνων σ.109

5.4 Η Ανάμνηση της Πρώτης Θέασης

Τον Απρίλιο του 2020 ο κόσμος ζούσε έγκλειστος, υπό τον φόβο εξάπλωσης του ιού COVID-19. Διαδοχικά η μία χώρα μετά την άλλη εγκαθιστούσαν αυστηρά μέτρα κατ' οίκον περιορισμού για τους πολίτες και απαγόρευσης των συναθροίσεων. Στην Ελλάδα βιώναμε το πρώτο Lockdown. Τα θέατρα ήταν από τις πρώτες δραστηριότητες που απαγορεύτηκαν, μέχρι νεωτέρας. Παραστάσεις και πρόβες ακυρώθηκαν και οι εργαζόμενοι και φίλοι του θεάτρου παρακολουθούσαν σοκαρισμένοι τις εξελίξεις. Εν μέσω αυτού του ζοφερού τοπίου, πολλά θέατρα στράφηκαν στο ψηφιακό τους υλικό και οργάνωσαν δωρεάν προβολές παραστάσεων μέσω του διαδικτύου. Σε αυτήν την συγκυρία ήρθα σε επαφή με την παράσταση του Γιούρι Μπουτούσοβ, η οποία μετέδιδε την εκρηκτική της ενέργεια ακόμη και μέσω του ψυχρού μέσου της προβολής σε μικρή οθόνη. Ο απόηχος της πρώτης θέασης της παράστασης, που συγκρατώ στην μνήμη μου, συγκεντρώνεται στις λέξεις: Αυθορμητισμός, Αναρχία, Εξπρεσιονισμός, Ποιητικότητα.

Παρακολουθώντας με μία ανάσα την πολύωρη παράσταση, θυμάμαι να παραξενεύομαι από την ανατρεπτική διανομή - οι ηλικίες των ηθοποιών δεν ανταποκρίνονταν στις ηλικίες των ρόλων τους και αυτό ενίσχυε την αίσθηση της οικουμενικότητας του τσεχωφικού κειμένου, που μιλάει για την ανθρώπινη ψυχή και όχι για μία δεδομένη συνθήκη καταστάσεων. Θυμάμαι ακόμα να εντυπωσιάζομαι από την ενέργεια τους, την ακατάπαυστη δοκιμή των ορίων τους, σωματικά και φωνητικά, την αντοχή τους στις ακρότητες που επέλεγαν, τις ακροβασίες τους ανάμεσα σε σοβαρότητα και χιούμορ και τέλος θυμάμαι την εισβολή εξωτερικών στοιχείων στην σκηνή, όπως οι τεχνικοί, τα αντικείμενα φροντιστηρίου και τελικά τον ίδιο τον σκηνοθέτη, να εισβάλει σαν ταύρος σε υαλοπωλείο, για να διαλύσει την σκηνή, να χορέψει στα συντρίμια της, να βάψει το γυμνό του στήθος με μαύρο σπρέι και να ουρλιάζει «Ίδού, το Θέατρο για εσας!». Κάθε φορά που ανακαλώ στη μνήμη μου αυτή την παράσταση συγκινούμαι.

Η πρώτη θέαση της παράστασης αφήνει μια αξέχαστη εντύπωση, με τις εναλλαγές των ρυθμών και της μουσικής, να δημιουργούν μια αίσθηση ησυχίας πριν την καταιγίδα. Οι εισβολές του θιάσου στο τελείωμα των κρίσιμων σκηνών και ενώ οι συνάδελφοί τους, ηθοποιοί, βρίσκονταν ακόμη στην πυκνή ατμόσφαιρα των τσεχωφικών διακυβευμάτων, υπενθύμιζε την ζωή που βρίσκεται διαρκώς σε εκκρεμότητα και την αίσθηση του ανεκπλήρωτου.

Η ατμόσφαιρα θυμίζει πανκ ροκ συναυλία, όπου η ένταση και η ενέργεια του ήχου δεν αφήνουν την προσοχή του θεατή να χαλαρώσει ούτε για μια στιγμή. Η παρουσία των ηθοποιών, η δυναμική τους ερμηνεία και η άμεση αντίδραση σε κάθε νέα δράση, αναδεικνύουν μια απελευθερωτική ελευθερία, που καθιστά την εμπειρία ιδιαίτερα συναρπαστική.

Το χιούμορ με το οποίο αντιμετωπίζονται οι βαθύτερες υπαρξιακές απελπισίες των χαρακτήρων προσφέρει μια έξυπνη αντίθεση στην έντονη δραματικότητα του έργου. Αυτό το στοιχείο της παράστασης επιτρέπει στους θεατές να απολαύσουν την ένταση χωρίς να χάσουν την ευαισθησία των πιο ήσυχων στιγμών της αφήγησης.

Η αίσθηση πρόβας, που επικρατεί καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, δημιουργεί την εντύπωση ότι τίποτα δεν έχει ολοκληρωθεί πλήρως. Η συνεχής εξέλιξη και αναστάτωση στο σκηνικό χώρο κρατούν το κοινό σε συνεχή εγρήγορση, διατηρώντας την περιέργεια και το ενδιαφέρον για το τι θα ακολουθήσει.

Η άνευ όρων διαθεσιμότητα των ηθοποιών να εμβαθύνουν σε κάθε νέα δράση με πλήρη ένταση και χωρίς αναστολές, καθώς και η τόλμη τους να φτάσουν στις πιο γκροτέσκες εκδοχές των χαρακτήρων τους, μεταδίδει αίσθηση ελευθερίας και θάρρους..

Η εμπειρία αυτή της παράστασης με οδήγησε στη σκέψη πως το Θέατρο Παιγνίων δεν είναι απλώς μια μέθοδος, αλλά μια ζωντανή, διαρκώς εξελισσόμενη διαδικασία που εμπλουτίζει τον τρόπο που βιώνουμε την θεατρική τέχνη. *Ο Γλάρος* του Μπουτούσοβ εμβαθύνει στις τραγικο-κωμικές πτυχές της ζωής των χαρακτήρων, προβάλλοντας τους αγώνες και τις φιλοδοξίες τους με έναν τρόπο χιουμοριστικό και συγκινητικό. Αυτή η τραγικο-κωμική προσέγγιση υπογραμμίζει τις εγγενείς αντιφάσεις και την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, καθιστώντας την παράσταση μια ζωντανή και συναρπαστική εμπειρία. Η εύθυμη ατμόσφαιρα, αλλάζει απότομα σε πένθιμη, αναδεικνύοντας την ευθραυστότητα των ανθρώπινων σχέσεων και την ευμεταβλητότητα της ζωής, ενώ συγχρόνως επιτρέπει μια βαθύτερη εξέταση των αλληλεπιδράσεων των χαρακτήρων και των υποκείμενων θεμάτων του έργου.



Εικόνα 5. Στιγμιότυπο από την παράσταση «Ο Γλάρος» σε σκηνοθεσία Γιούρι Μπουτούσοβ. Από αριστερά προς τα δεξιά: Anton Kuznetsov, Agrippina Steklova, Artem Osipov, Timofey Tribuntsev.

Πηγές Εικόνων σ. 109

6. ΜΕΡΟΣ IV. Το «Θέατρο ως Παιγνίο» και η παράσταση «Ο Γλάρος» σε σκηνοθεσία Γιούρι Ν. Μπουτούσοβ.

Η παράσταση *Ο Γλάρος* του Γιούρι Μπουτούσοβ είναι ένα σύγχρονο παράδειγμα του Ρωσικού Θεάτρου, επηρεασμένο σε μεγάλο βαθμό από τις θεωρίες του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς. Η παράσταση του Μπουτούσοβ χαρακτηρίζεται από μια μη παραδοσιακή προσέγγιση, που συνδυάζει τις μπρεχτικές τεχνικές με την έννοια του «Θεάτρου Παιγνίων», δημιουργώντας μια ζωντανή, χαοτική και πολύπλευρη θεατρική εμπειρία. Ο ίδιος ο Μπουτούσοβ, αναφέρει τον Μπουτκέβιτς ως την κυριότερη θεωρητική επιρροή του, σε συνέντευξή του στον David Chambers και κάνει, καθ'όλη την διάρκεια της παράστασης του Γλάρου, εμφανείς τις συγκλίσεις του με το Θέατρο Παιγνίων.¹³⁴

Η εντύπωση που κυριαρχεί στον θεατή είναι ότι ο Μπουτούσοβ και ο θίασος του, απολαμβάνουν το κείμενο του Τσέχωφ σαν παιδιά σε παιδική χαρά. Οι σκηνές αναδιατάσσονται, επιμηκύνονται, παραλείπονται ή επαναλαμβάνονται. Η παράσταση δεν ανοίγει όπως στο κανονικό κείμενο με τη δήλωση της Μάσα ότι θρηνεί για τη ζωή της —αν και αυτό θα έρθει λίγες στιγμές αργότερα— αλλά με τον πρώτο μονόλογο του Τρέμπλιεφ και το ένθερμο κάλεσμα του, για νέες μορφές στο θέατρο. Ο ηθοποιός ουρλιάζει αυτή τη φράση απευθυνόμενος στο κοινό.

Μετά από την ανάγνωση του συγγράμματος «Το Θέατρο ως Παιγνίο. Μία λυρική πραγματεία», η παράσταση *Ο Γλάρος* μελετήθηκε εκ νέου υπό το πρίσμα των αρχών του Θεάτρου Παιγνίων. Τα χαρακτηριστικά του «παιχνιδιού» κατά Μπουτκέβιτς, που χρησιμοποιήθηκαν ως κριτήρια για την μελέτη της παράστασης ήταν: α) η παιγνιώδης εναλλαγή ηθοποιών και ρόλων (Αθλητικότητα), β) η Μουσικότητα ως εργαλείο σκηνοθεσίας και ανάλυσης του έργου και γ) η αποκάλυψη της «κρυφής δομής» της παράστασης.

Ο Γ. Ν. Μπουτούσοβ ενσωματώνει το Θέατρο Παιγνίων στην πρόβα και στην παράσταση. Οι ηθοποιοί μοιάζουν τραγικοί αρλεκίνοι με εύθυμη μουφόνικη διάθεση, που καλούνται να «παίξουν» με τους χαρακτήρες, με τους συμπαίκτες τους και με το κοινό. Δεν επιθυμούν να ενσαρκώσουν τους ρόλους ή να κάνουν το κοινό να πιστέψει ότι «μεταμορφώθηκαν» στο θεατρικό πρόσωπο που υποδύονται. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει

¹³⁴ Chambers, D., & Krivosheyev, M. (2016). *Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde*. *Stanislavski Studies*, 4(2), 125–135. <https://doi.org/10.1080/20567790.2016.1234017>

απροσδόκητες ερμηνευτικές επιλογές του κάθε ρόλου, διατηρώντας ταυτόχρονα τα όρια και τους συμφωνημένους κανόνες της αφήγησης. Ο ίδιος συμμετέχει στην παιγνιώδη προσέγγιση σε επίπεδο δραματουργίας, σκηνοθεσίας και υποκριτικής. Αλλάζει τη σειρά του κειμένου, πολλαπλασιάζει τους ρόλους, δημιουργεί εικόνες παράλογες και ποιητικές, αφηγά τους καθωσπρεπισμούς του αστικού θεάτρου και εισβάλλει ο ίδιος στην σκηνή για να φωνάξει στους θεατές: «Ίδού, το Θέατρο, για εσάς!»

6.1 Το Παιχνίδι επί σκηνής. Ηθοποιοί-Ρόλοι και Κοινό.

Στον Γλάρο, ο Μπουτούσοβ απορρίπτει τα παραδοσιακά όρια του ρεαλισμού, αγκαλιάζοντας ένα στυλ που είναι ταυτόχρονα φυσικό και εξπρεσιονιστικό. Η αλλόκοτη διανομή ρόλων, όπως η σκόπιμη επιλογή μιας νεότερης Αρκάντινα και ενός μεγαλύτερου Τρέμπλιεφ, μιας ωριμότερης Πωλίνας και ενός νεότερου Ντορν, παράλληλα με την αναδιάταξη του κειμένου του Τσέχωφ, αποτελεί παράδειγμα της πρόθεσης του Μπουτούσοβ να παίξει και να αμφισβητήσει άμα τη εμφανίσει, τις προσδοκίες του κοινού. Η προσέγγισή του ευθυγραμμίζεται με τις αρχές του Θεάτρου Παιγνίων, όπου η σκηνή γίνεται παιδική χαρά για εξερεύνηση και επανεξέταση των ιερών τεράτων της θεατρικής παράδοσης. Με την αναδιάταξη της εναρκτήριας σκηνής και την ενσωμάτωση παράλογων σκηνικών στοιχείων, ο Μπουτούσοβ δίνει τον τόνο για μια παράσταση που αφορά τόσο τη θεατρική πράξη όσο και την αφήγηση του Τσέχωφ.¹³⁵

Το «παιχνίδι επί σκηνής» και η επιρροή του Θεάτρου Παιγνίων στο παραστατικό γεγονός γίνονται φανερά μέσω α) των σπουδών (études), που διατηρούνται μέχρι και το τελικό παραστατικό αποτέλεσμα, β) το σπάσιμο του τέταρτου τοίχου, καθώς επίσης και γ) της επανάληψης σκηνών με διαφορετικό τρόπο, όπως η σκηνή αποπλάνησης της Νίνα από τον Τριγκόριν ή η επανάληψη της σκηνής από διαφορετικούς ηθοποιούς, όπως οι σκηνή Κόστια - Νίνα της τέταρτης πράξης.

Ο Μπουτούσοβ ξεκινά το παιχνίδι του, ο ίδιος, αλλάζοντας την σειρά των σκηνών και θέτει στην αρχή της παράστασης, το φλογερό μονόλογο του Τρέμπλιεφ, τον οποίο ο Timofey Tribuntsev αποδίδει με καταγιγιστικό ρυθμό σχεδόν χωρίς ανάσα. Χωρίς καμία παύση ανάμεσα στα νοήματα, δίνει την αίσθηση μιας ατμόσφαιρας που είναι έτοιμη να εκραγεί και αισθημάτων που δεν μπορούν να μείνουν άλλο κρυφά, παρά πρέπει άμεσα να εκφραστούν. Κάπως έτσι

¹³⁵ Gerni, G. (2021). *Anton Chekhov's texts on the twenty-first century Russian stage*. p. 97.

ορίζεται ένας από τους βασικούς κανόνες του παιχνιδιού, που οργανώνει ο Μπουτούσοβ. Από εδώ και πέρα κάθε απόπειρα των ηθοποιών να παίξουν με το ρόλο τους θα είναι φλέγουσα και κατ' επείγουσα.

6.1.1 Σπουδές (études) και αυτοσχεδιασμοί

Ο Μπουτούσοβ χρησιμοποιεί το Θέατρο Παιγνίων μαζί με την πιο παραδοσιακή μέθοδο της étude, που δημιούργησε ο Konstantin Stanislavsky. Οι ηθοποιοί ενθαρρύνονται να φέρουν τη δική τους ανάλυση μέσα από τη δουλειά τους στα études και, όπως προτείνει ο Μπουτκέβιτς, να παίζουν συνεχώς ένα παιχνίδι με τους χαρακτήρες τους, μεταξύ τους και με το κοινό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι: η εναρκτήρια σκηνή της Μάσα και του Μεντβεντένκο, η οποία κλιμακώνεται σε μια σεξουαλικά φορτισμένη πάλη και οι études του Artem Osipov, στην έρευνά του για τον ρόλο του (Ντορν), οι οποίες κρατήθηκαν ως μέρος της παράστασης, παίρνοντας συχνά την θέση ιντερμέτζο ανάμεσα στις κύριες σκηνές.

Περίπου δεκαπέντε λεπτά μετά την έναρξη της παράστασης, παρουσιάζεται η σκηνή της Μάσα και του Μεντεβεντένκο. Οι δύο χαρακτήρες εμφανίζονται με μοντέρνα, καθημερινά ρούχα – η Μάσα με ένα στενό, μαύρο τοπ και σκισμένο τζιν, ενώ ο Μεντεβεντένκο με φαρδιά παντελόνια και ένα απλό t-shirt. Η σκηνή ξεκινά όχι με τον διάλογο του έργου, αλλά με μια φυσική αντιπαράθεση μεταξύ των δύο χαρακτήρων, που γρήγορα παίρνει σεξουαλική τροπή. Το πάθος τους φαίνεται ξεκάθαρα, όταν καταλήγουν να κυλιούνται στο πάτωμα. Η ένταση κορυφώνεται, όμως ξαφνικά, η Μάσα απομακρύνεται, διακόπτοντας τη στιγμή. Μέσα από αυτή την έντονα σωματική σκηνή, αναδεικνύονται τα περίπλοκα συναισθήματα και η πολυεπίπεδη σχέση των δύο χαρακτήρων. Δεν είναι τυχαία επιλογή πως ο ηθοποιός που υποδύεται τον Μεντεβεντένκο (Anton Kuznetsov), υποδύεται επίσης των πατέρα της Μάσα. Η παιγνιώδης διάθεση του τελευταίου φαίνεται από την μαρτυρία της συμπαίκτριας του Maryana Spivak, η οποία αποκαλύπτει: «Ο Αντόν, ως Σαμραγεφ μπαίνει στην σκηνή με ένα δώρο για την Νίνα. Κάθε φορά έμπαινε με διαφορετικό δώρο και εξέπληττε τον θίασο και το κοινό.»¹³⁶

Ειδικής μνείας αξίζουν οι σπουδές του Artem Osipov για τον ρόλο του Ντορν, οι οποίες λειτουργούν τότε ως εισαγωγή στις σκηνές Ντορν-Πωλινα, προετοιμάζοντας τη θερμοκρασία

¹³⁶ Συνέντευξη της Μαρίνας Σπίβακ στον Michael Earley. <https://www.youtube.com/watch?v=85gU0hjNVJQ&t=1s>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

του ηθοποιών και πότε ως εύθυμα ιντερμέτζο μεταξύ των σκηνών, αποφορτίζοντας την πένθιμη ατμόσφαιρα της προδοσίας και του υπαρξιακού τέλματος που κατακλύζει τους χαρακτήρες. Οι σπουδές του Osipov είναι έντονα σωματικές και θυμίζουν τεχνικές κλοουνερί ειδικά όταν προσπαθεί να εκτελέσει τις δράσεις του, παρόλα τα ανυπέβλητα εμπόδια που του θέτουν οι συμπαίκτες του και ο σκηνοθέτης.



Εικόνα 6. Στιγμιότυπο από την παράσταση. Timofey Tribuntsev (Αριστερά), Artem Osipov (Δεξιά). Πηγές Εικόνων σ. 109

6.1.2 Το σπάσιμο του 4ου τοίχου

Η σκηνοθετική προσέγγιση του Μπουτούσοβ ενθαρρύνει τους ηθοποιούς να συμμετέχουν σε παιγνιδιάρικες και αυτοσχεδιαστικές αλληλεπιδράσεις, τόσο με τους χαρακτήρες τους όσο και με το κοινό, συμβάλλοντας στο λεγόμενο σπάσιμο του τέταρτου τοίχου.

Οι ηθοποιοί απευθύνονται στο κοινό ακόμα και σε απρόσμενα σημεία του κειμένου, όπως οι ιδιωτικές στιγμές μεταξύ δύο προσώπων (Αρκάντινα - Κόστια, Νίνα - Μασα). Εκφωνούν τις ατάκες τους με δυνατή φωνή που πλησιάζει σε κραυγή ή καταλήγουν να κάνουν παράλληλους μονολόγους. Καθόλου ρεαλιστικά, αλλά ίσως περισσότερο σε Μπρεχτικό στυλ προσπαθούν με τον τρόπο αυτό να κάνουν το κοινό συμμετοχο σκηνικού συμβάντος και όπως προτείνει ο Μπουτκέβιτς διαλέγουν την πιο απρόσμενη οδό ερμηνείας για να πετύχουν την μέγιστη επίδραση στην εντύπωση των θεατών.

Από το παιχνίδι με το κοινό δεν λείπει ο ίδιος ο Μπουτούσοφ, που ανεβαίνει στη σκηνή αρκετές φορές για να χορέψει, να αλλάξει ή να καταστρέψει σκηνικά και να ουρλιάξει ένα παθιασμένο *cri de coeur* όταν, για μια στιγμή, στην τέταρτη πράξη αναλαμβάνει τον ρόλο του Τρέμπλιεφ. Πριν από την συνάντηση Νίνα - Κόστια, της τέταρτης πράξης, όλος ο θίασος ανεβαίνει στην σκηνή. Η μουσική παίζει δυνατά. Ο Μπουτούσοφ έρχεται στο κέντρο, βγάζει ένα αόρατο όπλο από την τσέπη-κάνοντας παντομίμα με το χέρι του, οπλίζει, πυροβολεί στον κρόταφο, χαμογελώντας στο κοινό. Με αυτό το κλείσιμο του ματιού στο κοινό δεν αφήνει καμία αμφιβολία, ότι όλη αυτή η παράσταση είναι ένα χαρούμενο παιχνίδι. Ακολουθεί η εμβληματική σκηνή Νίνα - Κόστια, που επαναλαμβάνεται από τέσσερα ζευγάρια ηθοποιών.

6.1.3 Επανάληψη Σκηνών Με Διαφορετικό Τρόπο

Ο Μπουτούσοφ και οι ηθοποιοί του, παίζουν με τις σκηνές, όπως ένα παιδί με ένα κύβο του ρούμπικ. Παίρνουν τις σκηνές του Τσέχωφ και τις περιεργάζονται από διαφορετικές πλευρές, διαφορετικές οπτικές. Είτε οι ίδιοι ηθοποιοί επαναλαμβάνουν την σκηνή με διαφορετικούς τρόπους, είτε διαφορετικοί ηθοποιοί παίζουν την ίδια σκηνή, ο καθένας με την εκδοχή της επιλογής του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι σκηνές ανάμεσα στην Νίνα και τον Τριγκόριν, η οποία επαναλαμβάνεται από τους ίδιους ηθοποιούς με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο και η σκηνή Νίνα-Κόστια, που επαναλαμβάνεται από διαφορετικά ζευγάρια ηθοποιών. Σε αυτή την τελευταία, ο Μπουτούσοφ έχει κρατήσει και τις 4 εκδοχές που δοκίμασαν τα ζεύγη των ηθοποιών στις πρόβες. Το παραστατικό αποτέλεσμα έχει μεγάλο ενδιαφέρον καθώς κάνει τον θεατή συμμετοχο της πρόβας και δείχνει το πόσο ανοιχτό σε ερμηνείες είναι το κλασικό κείμενο του Τσέχωφ.

Σε άλλο σημείο του έργου στην σκηνή Νίνα - Τριγκόριν, ο Μπουτούσοβ, με το ίδιο ζεύγος ηθοποιών επαναλαμβάνει την σκηνή πέντε φορές με διαφορετική κάθε φορά ατμόσφαιρα. Ο Τριγκόριν εμφανίζεται ως ένας καλλιτέχνης που καταρρέει ψυχολογικά υπό το βάρος των θαυμαστών του και της προσωπικής του ανασφάλειας. Ένας άνθρωπος που αγωνιά διαρκώς και που δεν αντέχει τον εαυτό του. Η μοίρα του είναι ανυπόφορη, όπως και για όλους τους χαρακτήρες του έργου. Κανείς δεν είναι ικανοποιημένος. Στο απόγειο της έκρηξης του αναποδογυρίζει το τραπέζι που είναι γεμάτο από πράγματα και πέφτει πάνω του απελπισμένος. Ακούγεται ένας πυροβολισμός. Η επόμενη σκηνή στην οποία ο Τριγκόριν περιγράφει την ιδέα του για ένα μικρό διήγημα και ουσιαστικά αποτελεί σκηνή αποπλάνησης της Νίνα επαναλαμβάνεται πέντε φορές σαν εφιάλης. Κάθε φορά στο τέλος, φιλάει τη Νίνα στο στόμα και μέσα στη σκηνή εισβάλλει μια γκροτέσκα φιγούρα, την οποία υποδύεται διαφορετική ηθοποιός κάθε φορά, σαν φάντασμα της Αρκάντινα, που ανακοινώνει ότι θα παραμείνουν στο κτήμα, σηματοδοτώντας έτσι το τέλος της σκηνής. Σε αυτό το μοτίβο, μπορεί κανείς να αναγνωρίσει καθαρά την προτροπή του Μπουτκέβιτς στους ηθοποιούς *να παίζουν με το ρόλο τους*. Παρακολουθώντας την ως θεατής ήταν καθαρό ότι στην συγκεκριμένη σκηνή οι πρωταγωνιστές Νίνα-Τριγκόριν, διατηρούσαν την διττή υπόστασή τους ως χαρακτήρες του έργου, αλλά και ως μέλη ενός θιάσου που επηρεάζονται σκηνικά από τις δράσεις των συμπαικτών τους, σε ενεστώτα χρόνο.

6.2 Μουσικότητα

Ο Μπουτκέβιτς, στο βιβλίο του, αναφέρει: «Και για εμάς θα είναι πολύ πιο χρήσιμο να στραφούμε στην πρακτική εμπειρία της εξοικείωσης με τη μουσική και τη μουσικότητα στο δραματικό θέατρο και τη δραματουργία. Και εδώ ο θεός μας θα είναι αναμφίβολα ο Τσέχωφ, ο μεγάλος και αξεπέραστος Αντόν Πάβλοβιτς, ο μάστορας πραγματικών μουσικών αριστουργημάτων για τη σκηνή...»¹³⁷ Και συνεχίζει: «Ο Γλάρος είναι μία σπουδή πάνω στη μελωδία, μαθήματα για Leitmotif, ένα μουσικό θέμα με παραλλαγές».¹³⁸ Αυτή η ιδέα εντοπίζεται σε όλο το εύρος της σκηνοθετικής προσέγγισης του Μπουτούσοβ, από τις

¹³⁷ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ. 524, Βλ. Παράρτημα Ι σ. 88.

¹³⁸ Butkevich, M. M. (2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. Ανακτήθηκε από <http://teatr-lib.ru/Library/Butkevich/t1/>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

πολλαπλές αντηχήσεις των ρόλων, και τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, μέχρι τη δομή των πράξεων και τις εναλλαγές του tempo των σκηνών.

6.2.1. Οι πολλαπλές «αντηχήσεις» των ρόλων.

Στην παράσταση υπάρχουν στιγμές όπου οι ρόλοι «πολλαπλασιάζονται», δηλαδή ερμηνεύονται από περισσότερους από έναν ηθοποιούς, κάθε ένας από τους οποίους υπηρετεί μια διαφορετική εκδοχή του ήρωα. Έτσι, έχουμε στιγμές, όπου εμφανίζονται τρεις Νίνες, δύο Μάσες ή δύο Τρέμπλιεφ. Σχετικά με αυτό, ο Μπουτούσοβ διευκρινίζει ότι πρόθεσή του δεν είναι να εμφανίσει έναν ρόλο από πολλούς ηθοποιούς ταυτόχρονα, αλλά να δημιουργήσει πολλαπλές «αντηχήσεις» του ρόλου. Δηλαδή, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Τρέμπλιεφ είναι ένας, ο Timofey Tribuntsev, αυτός έχει το βασικό «θέμα-leitmotif», όπως στην μουσική, οι υπόλοιποι είναι παραλλαγές αυτού, σαν σκιές, σαν ηχώ ή φαντάσματα. Και πάλι όταν μια σκηνή επαναλαμβάνεται από διαφορετικά ζευγάρια ηθοποιών είναι για να παιχτεί από τα πολλαπλά alter ego των ηρώων, όπως ενσαρκώνονται από την ξεχωριστή σωματικότητα και φωνή διαφορετικών ηθοποιών.

Στην διασκευή του Μπουτούσοβ, οι πολλαπλές αντηχήσεις των χαρακτήρων (τρεις ηθοποιοί υποδύονται τον ίδιο χαρακτήρα ταυτόχρονα επί σκηνής) και η εναλλαγή ηθοποιών στον ίδιο ρόλο, ενισχύουν τη δυναμική της παράστασης, απεικονίζοντας μια περίπλοκη και ρευστή αναπαράσταση των τσεχωφικών χαρακτήρων. Αυτή η τεχνική ευθυγραμμίζεται επίσης με την προσέγγιση του Μπουτκέβιτς, ο οποίος υποστηρίζει ένα θέατρο που αντικατοπτρίζει τις απρόβλεπτες και συχνά παράλογες πραγματικότητες της ζωής. Η προσέγγιση του Μπουτούσοβ μετατρέπει τη σκηνή σε έναν χώρο ελευθερίας και παιχνιδιού, όπου τα όρια μεταξύ ηθοποιού και ρόλου, σκηνοθέτη και συγγραφέα, σκηνικού, θεατρικού και δραματικού χρόνου θολώνουν και μπλέκονται το ένα στο άλλο, παράγοντας ένα χαοτικό αλλά συναρπαστικό αποτέλεσμα.

6.2.2. Επαναλαμβανόμενα Μοτίβα και εναλλαγή του tempo

Η δομή της κάθε πράξης στην παράσταση του Μπουτούσοβ εμφανίζει επίσης επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά. Το κυριότερο εξ αυτών είναι ότι στο τέλος κάθε πράξης ο σκηνοθέτης έρχεται ή εισβάλλει βίαια στη σκηνή, η μουσική δυναμώνει και επικρατεί ένα διονυσιακό κλίμα γιορτής, στο οποίο συμμετέχει όλος ο θίασος ή ακόμα και οι τεχνικοί. Επίσης,

αξιοσημείωτη είναι η σπουδή με την οποία ο σκηνοθέτης σχεδιάζει την εναλλαγή στο tempo και τον ρυθμό της παράστασης από τη μία σκηνή στην άλλη.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εναλλαγή ανάμεσα στην καρναβαλική και εύθυμη διάθεση του τέλους της δεύτερης πράξης και στην πιο πένθιμη ατμόσφαιρα της τρίτης πράξης. Στο τέλος της δεύτερης πράξης, όλος ο θίασος και οι τεχνικοί μπαίνουν στη σκηνή, μαζεύουν το σκηνικό, απομακρύνουν πράγματα και ο Μπουτούσοβ χορεύει με τρελή οργιώδη διάθεση υπό τους ήχους του Caravan του Duke Ellington. Αμέσως μετά, στην τρίτη Πράξη, η οποία ξεκινάει με την σκηνή Τριγκόριν - Μάσα, έρχεται απότομα η αλλαγή της ατμόσφαιρας και του tempo με τον πολύ αργό ρυθμό των δύο ηρώων που πίνουν παρέα, αλλά ο καθένας μιλάει για τα δικά του προβλήματα. Στο τέλος καταλήγουν να κάνουν δύο παράλληλους μονολόγους, ενισχύοντας την θλιβερή ατμόσφαιρα αποξένωσης και μοναξιάς του υπαρξιακού τέλματος, στο οποίο βρίσκονται.

Την βαριά ατμόσφαιρα σπάει ο σκηνοθέτης ο οποίος εισβάλλει στη σκηνή γυμνός από τη μέση και πάνω, γράφει με μαύρο σπρέι το αριστερό του στήθος, στη θέση της καρδιάς και ουρλιάζει στο κοινό: «Ίδού, το θέατρο για εσάς!» Μετά το σοκ που προκαλεί στους θεατές, ο Μπουτούσοβ εισάγει το κοινό στην τελετουργική σκηνή των Αρκάντινα - Κόστια. Κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνής, η ατμόσφαιρα αποκτά και πάλι έναν εντελώς διαφορετικό τόνο, καθώς η σκηνογραφία αντικαθίσταται από ένα περιβάλλον που θυμίζει νοσοκομείο. Τα λευκά τοιχώματα και τα φθορίζοντα φώτα δημιουργούν μια ψυχρή, αποστειρωμένη αίσθηση, ενώ μια μικρή, σκουριασμένη μπανιέρα εισάγεται στη σκηνή. Εδώ βλέπουμε την Αρκάντινα, μια γυναίκα που φαίνεται πολύ νεότερη από τον γιο της, τον Konstantin, κάτι που είναι συνειδητή επιλογή του σκηνοθέτη. Στη σκηνή αυτή, ο Κόστια ζητά από τη μητέρα του να του αλλάξει τον επίδεσμο. Ο επίδεσμος, σε αυτή την εκδοχή, είναι ένα μεγάλο σχοινί, το οποίο η Αρκάντινα τυλίγει γύρω από το κεφάλι του γιου της με αργές, μηχανικές κινήσεις, δημιουργώντας μια αίσθηση αποξένωσης. Η σκηνή αυτή αναδεικνύει την ένταση της σχέσης μητέρας-γιου και τον πόθο του Κόστια για αναγνώριση και αποδοχή.

Συνολικά σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, ο Μπουτούσοβ δημιουργεί μεταβάσεις από το Allegro στο Adagio και παρουσιάζει σκηνικές παραλλαγές πάνω στο ίδιο δραματουργικό θέμα.

Ο Μπουτούσοβ δεν αισθάνεται καμία υποχρέωση να δικαιολογήσει με τη λογική της επιλογές του. Όλη του η προσέγγιση από την σκηνογραφία, ως την μουσική και την καθοδήγηση των ηθοποιών είναι απόρροια της αίσθησης του για το έργο και της προσωπικής του εμπλοκής με αυτό, ακριβώς όπως προτείνει ο Μπουτκέβιτς στους σκηνοθέτες.

6.3 Η αποκάλυψη της «κρυφής δομής»

Στην αρχή της παράστασης, οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης είναι ήδη πάνω στη σκηνή και προετοιμάζονται μπροστά στο κοινό, χωρίς καμία προσπάθεια να κρυφτεί η θεατρική διαδικασία. Η σκηνή, όπως και το παρασκήνιο είναι φανερά και γεμάτα από αυτοσχέδια στοιχεία και αντικείμενα, δημιουργώντας ένα χαοτικό σκηνικό πρόβας εν εξελίξει. Ήδη από τα σκηνογραφικά στοιχεία αυτής της παραγωγής δημιουργείται μια έντονη αίσθηση αυτοσχεδιασμού και ακαταστασίας, που προκαλεί την εντύπωση ότι ο θεατής βλέπει τα σωθικά ενός θεατρικού χώρου. Ξύλινα τελάρα, πλαστικές κούκλες και λουλούδια βρίσκονται διάσπαρτα στον χώρο της σκηνής. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης ζωγραφίζει μια ναΐφ εικόνα λίμνης με μαύρο χρώμα πάνω στο λευκό χαρτί, ενώ ο ηθοποιός, που υποδύεται τον Κόστια (Timofey Tribuntsev) τον βοηθά. Αυτή η εισαγωγή καταστρέφει κάθε προσδοκία ρεαλισμού, υποδηλώνοντας ότι αυτό, που πρόκειται να δει το κοινό, είναι μια σύμβαση, ένα παιχνίδι. Η χρήση του ακατέργαστου, ημιτελούς σκηνικού από τον Μπουτούσοβ και η δική του παρουσία στη σκηνή θολώνουν ακόμη περισσότερο τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και παράστασης, χαρακτηριστικό της θεωρίας του Μπουτκέβιτς, ότι η σκηνή πρέπει πάντα να θυμίζει στο κοινό την τέχνη της.

Ακόμα και ως προς τη δραματουργία ο Μπουτούσοβ αποκάλυπτει την κρυφή δομή του θεάτρου του. Προσθέτει στην δραματουργία του εμβόλιμες σπουδές (études), με χαρακτηριστικότερες αυτές του Artem Osipov, ο οποίος υποδύεται την γιατρό Ντόριν ή επιλέγει να εμφανίσει την ίδια σκηνή με πολλές εκδοχές, από διαφορετικούς ηθοποιούς αποκαλύπτοντας μια από τις κυριότερες λειτουργίες της πρόβας στην ίδια την παράσταση. Επιπλέον, οι περισσότερες σκηνές δεν έχουν σαφές τέλος. Η επόμενη σκηνή έχει ξεκινήσει ήδη πριν ολοκληρωθεί η προηγούμενη, ενώ ταυτόχρονα και πριν αυτή ολοκληρωθεί μπορεί να εισβάλλουν άλλα μέλη του θιάσου ή τεχνικοί για να προετοιμάσουν τον σκηνικό χώρο για αυτό που έρχεται στη συνέχεια.

Επίμετρο

Ο ρυθμός και η μουσικότητα είναι πρωταρχικής σημασίας στην προσέγγιση του Μπουτούσοβ. Οι έννοιες είναι ευκολότερο να επικοινωνηθούν μέσω της διήγησης των επιμέρους συμβάντων, όπως τα παρακολούθησα ως θεατής και τα συγκράτησε η μνήμη μου βλέποντας την παράσταση. Ολόκληρη την πρώτη πράξη συνοδεύει ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο από ακορντεόν. Το «μουσικό χαλί» συνοδεύει τις σκηνές Νίνα - Κόστια και Μάσα - Μεντβεντένκο, με τις οποίες ο Μπουτούσοβ μας εισάγει στο είδος του ερωτισμού που λανθάνει στα δύο ζευγάρια. Ρομαντικός και παιδικός έρωτας για τον Κόστια και την Νίνα, ενώ για την Μάσα και τον Μεντβεντένκο, αφήνει περισσότερο σεξουαλικά και βίαια υπονοούμενα. Η μουσική ατμόσφαιρα αλλάζει με την είσοδο της Πωλίνας δεκαπέντε λεπτά από την έναρξη της παράστασης, όπου ξεκινά ένα τελετουργικό ντύσιμο του Ντορν. Στην συνέχεια η ατμόσφαιρα πάλι αλλάζει σε ένα διονυσιακό χορό, όπου ο Τρέμπλιεφ δίνει οδηγίες για την παράσταση του. Ηρεμία ξανά για να ακουστεί ο μονόλογος του Σόριν, συναισθηματικός και εξομολογητικός.

Ακολουθεί το τραγούδι του γιατρού Ντορν. Πρόκειται για μια σπουδή (étude) πάνω στο ρόλο, που κρατήθηκε ως εισαγωγή στην σκηνή Ντορν-Πωλίνας. Στην συνέχεια, έρχεται η Αρκάντινα και ξεκινάει το έργο. Η Νίνα απαγγέλει, ο Κόστια γίνεται έξαλλος όταν διακόπτεται η παράσταση του και αρχίζει να καταστρέφει το σκηνικό. Περιχύνει με νερό το χάρτινο υπόβαθρο της σκηνής και προσποιείται πως βάζει φωτιά στο ξύλινο πλαίσιο. Η αίσθηση της καταστροφής δημιουργείται μέσα από ήχους φωτιάς και δονήσεις του σκηνικού, ενώ η ατμόσφαιρα γίνεται ιδιαίτερα έντονη και επικίνδυνη. Σύντομα, η μουσική επισκιάζει τους ήχους της φωτιάς και ο ίδιος ο Butuson εισβάλλει στη σκηνή, για να συνεχίσει την καταστροφή. Αυτό το στοιχείο, όπου ο σκηνοθέτης παρεμβαίνει και καταστρέφει το σκηνικό στο τέλος κάθε πράξης, λειτουργεί ως υπενθύμιση στο κοινό ότι οι χαρακτήρες δεν είναι τίποτε άλλο από ρόλοι μέσα σε ένα θεατρικό παιχνίδι.

Ο θίασος πλησιάζει τον σκισμένο καμβά, οι ηθοποιοί βάζουν το πρόσωπό τους και στέκονται πλάτη, σαν να βλέπουν ένα πίνακα ζωγραφικής. Μέχρι στιγμής, λίγες φορές η απεύθυνση είναι μεταξύ ηθοποιών. Κυρίως η απεύθυνση είναι στο κοινό, είτε με μικρόφωνο είτε όχι. Στέκονται σε μια γραμμή και ο καθένας ξεχωριστά ψάχνουν τον Κόστια, φωνάζοντας το

όνομά του. Τελικά αυτή η αναζήτηση καταλήγει σε μια μικρή χορογραφία όλου του θιάσου. Οι τεχνικοί μπαίνουν και μοιράζουν μαντηλάκια για να βγάλουν οι ηθοποιοί το μέικ απ τους. Ακολουθούν επιμέρους σκηνές.

Ο Κόστια επιστρέφει και ο γιατρός Ντορν διηγείται πόσο θα ήθελε και αυτός να νιώσει την χαρά του δημιουργού - Άλλη μια étude ιντερμέδιο, όπου ο γιατρός απαγγέλει τον μονόλογο «Άνθρωποι, λιοντάρια...κτλ.» και όλος ο θίασος βγαίνει στη σκηνή, τον χειροκροτούν και τον αποθεώνουν σαν μια πραγματοποίηση της φαντασίωσης του γιατρού, που παρεμβάλλεται μέσα στη σκηνή Ντόρν-Κόστια.

Η πράξη τελειώνει με τον σκηνοθέτη που μπαίνει στη σκηνή, ρίχνοντας και το τελευταίο κομμάτι του σκηνικού της λίμνης και μαζί με την ηθοποιό Marina Drovosekova, η οποία έχει έναν βουβό και συμβολικό ρόλο, ξεκινούν να χορεύουν. Τελικά βγαίνει όλος ο θίασος και συμμετέχει σε αυτό τον διονυσιακό χορό. Ο κάθε ένας χορεύει μόνος. Ο χορός τελειώνει με μία κραυγή απελπισίας του Μπουτούσοβ. Σκοτάδι.

Με την διήγηση αυτή ελπίζω να μεταδίδεται το πλήθος των εναλλαγών που συμβαίνουν στην πρώτη πράξη, η ένταση και ο καταγιστικός ρυθμός που προτείνει ο Μπουτούσοβ. Έχοντας δει προσεκτικά την μαγνητοσκόπηση της παράστασης και μελετήσει το βιβλίο του Μπουτκέβιτς, βλέπω καθαρά τις αρχές του Θεάτρου Παιγνίων σε αυτή την παράσταση και αναγνωρίζω την αξία τους, τόσο για την εργαλειοθήκη σκηνοθετών και ηθοποιών, όσο και για το ίδιο το παραστατικό γεγονός.

7. Συμπεράσματα

7.1 Η συνεισφορά των αρχών του Θεάτρου ως Παίγνιο στην εκπαίδευση σκηνοθετών και ηθοποιών.

Η επαναστατική μεθοδολογία του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς για το Θέατρο ως Παίγνιο παρέχει ένα πλαίσιο που ενθαρρύνει την ελευθερία, τη δημιουργικότητα και την έκφραση στην εκπαίδευση των ηθοποιών και σκηνοθετών. Μέσα από αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε τις βασικές αρχές που ορίζει ο Μπουτκέβιτς και το πώς αυτές μπορούν να εφαρμοστούν στην πρακτική θεατρική εκπαίδευση.

Ο Μπουτκέβιτς υποστηρίζει ότι το θέατρο πρέπει να προσεγγίζεται ως ένα παιχνίδι, όπου η ευελιξία και ο αυθορμητισμός έχουν προτεραιότητα. Η εκπαίδευση των ηθοποιών και σκηνοθετών μέσα από αυτή την προσέγγιση στοχεύει να απελευθερώσει τη φαντασία, να προάγει την πρωτοτυπία και να ενθαρρύνει την ερμηνευτική πολυφωνία.

Μέσα από τα εργαστήρια και τις διδακτικές πρακτικές που ανέπτυξε, ο Μπουτκέβιτς εισήγαγε μια σειρά από ασκήσεις, που επικεντρώνονται στην προώθηση της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας και της προσωπικής εμπλοκής με το έργο. Ασκήσεις αυτοσχεδιασμών και θεατρικής ανάλυσης, βοηθούν τους σπουδαστές να αναπτύξουν μια πιο ολιστική κατανόηση της θεατρικής πράξης και της αλληλεπίδρασης με το κοινό. Οι εφαρμογές του Θεάτρου ως Παίγνιο δεν περιορίζονται μόνο στη θεατρική σκηνή, αλλά βρίσκουν θέση και σε συναφή πεδία, όπως η θεατρική εκπαίδευση, η ψυχοδραματική προσέγγιση και η ερμηνευτική ανάλυση των έργων.

Πολλά σύγχρονα εκπαιδευτικά προγράμματα θεάτρου έχουν υιοθετήσει την ιδέα του Θεάτρου Παιγνίων, ενσωματώνοντας στοιχεία από τη μεθοδολογία του Μπουτκέβιτς. Η συμβολή αυτής της προσέγγισης στην εκπαίδευση θεατρικών καλλιτεχνών είναι αδιαμφισβήτητη, καθώς επιτρέπει στους εκπαιδευόμενους να αναπτύξουν τις ικανότητές τους σε ένα περιβάλλον που υποστηρίζει τη δημιουργική έκφραση και τον πειραματισμό.

7.2 Η Επίδραση του Μπουτκέβιτς στο Έργο του Μπουτούσοβ

Ο Γλάρος του Μπουτούσοβ είναι μια απόδειξη των δυναμικών δυνατοτήτων του σύγχρονου ρωσικού θεάτρου, όπου οι θεωρίες του Θεάτρου Παιγνίων βρίσκουν μια ισχυρή

έκφραση μέσα από την οργισμένη και παιχνιδιάρικη σκηνοθεσία του Μπουτούσοβ. Η παράσταση *Ο Γλάρος* είναι ένα παράδειγμα για το πώς τα κλασικά κείμενα μπορούν να αναζωογονηθούν και να επανασχεδιαστούν για το σύγχρονο κοινό, καθιστώντας το θέατρο, χώρο τόσο για προβληματισμό όσο και για παιχνίδι. Βασικός στόχος του Μπουτούσοβ, σε πλήρη εναρμόνιση με το Θέατρο Παιγνίων είναι να ξεπεραστούν τα όρια της διανοητικής και ψυχολογικής εξήγησης του σκηνικού συμβάντος.¹³⁹

Ίσως το σημαντικότερο στοιχείο του Θεάτρου Παιγνίων, που εντοπίζεται στην παράσταση *Ο Γλάρος* του Μπουτούσοβ, είναι αυτό που ο Μπουτκέβιτς περιγράφει στην έβδομη διάλεξή, *Ο Παραλογισμός του Θεάτρου Παιγνίων*, ως μυστηριώδες, αόριστο, αλλά ταυτόχρονα πολύ σημαντικό για το θέατρο, στοιχείο της μαγείας. Οι πολλαπλές βραβεύσεις και οι απανταχού διθυραμβικές κριτικές της παράστασης, το επιβεβαιώνουν. Στο *Γλάρο* του Μπουτούσοβ, επιτελέστηκε ένα θεατρικό θαύμα, που είναι αδύνατον να επιμεριστεί σε ευφάνταστα και εύστοχα σκηνοθετικά ευρήματα ή εξαιρετικές ερμηνείες. Το όλον της παράστασης ήταν μεγαλύτερο και σπουδαιότερο από το άθροισμα των μερών της.

Ο Γιούρι Μπουτούσοβ αποτελεί μια από τις πιο καινοτόμες φωνές του σύγχρονου θεάτρου, καθώς αναπτύσσει μια σκηνοθετική γλώσσα που μεταμορφώνει τις κλασικές δραματουργίες μέσα από το ιδιαίτερο στυλ του. Η προσφορά του εκτείνεται πέρα από τη συγκεκριμένη παράσταση, καθώς μέσα από το έργο του έχει δημιουργήσει μια νέα σκηνοθετική προσέγγιση που επιτρέπει στους ηθοποιούς να συνδιαλέγονται με το υλικό τους με ένταση και ελευθερία. Η σκηνοθεσία του χαρακτηρίζεται από τη χρήση ανατρεπτικών στοιχείων, που καταλύουν τις καθιερωμένες δραματουργικές φόρμες και αναδεικνύουν την πολλαπλότητα των πιθανών αναγνώσεων ενός κειμένου.

Το έργο του Μπουτούσοβ εγείρει σημαντικά ερωτήματα σχετικά με τη χρήση του παιχνιδιού, των θεατρικών συμβάσεων, της ανάλυσης των κειμένων, των τεχνικών υποκριτικής και της διακειμενικότητας. Η σύνδεση του Μπουτούσοβ με το θέατρο Παιγνίων, καθώς και η ενσωμάτωση διαφορετικών σκηνικών και αφηγηματικών δομών στις παραστάσεις του, αποδεικνύουν ότι το θέατρο συνεχίζει να αποτελεί ένα πεδίο αέναου πειραματισμού. Η παράσταση *Ο Γλάρος* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ

¹³⁹ Scene Thru the Director's Eyes / The Seagull / Director: Yury Butusov. Чайка / Юрий Бутусов. https://www.youtube.com/watch?v=3gAG54gbm_k. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]

παράδοσης και καινοτομίας, αναδεικνύοντας τη σημασία του θεάτρου ως ζωντανού οργανισμού που αναδιαμορφώνεται συνεχώς μέσα από την αλληλεπίδραση των δημιουργικών δυνάμεων που το συνθέτουν.

Ο Γλάρος του Γιούρι Μπουτούσοφ είναι μια απόδειξη της διαρκούς συνάφειας των θεατρικών φιλοσοφιών του Μπουτκέβιτς. Αποδεικνύει πώς οι σύγχρονες ερμηνείες μπορούν να δώσουν νέα πνοή στα κλασικά έργα, δημιουργώντας μια συναρπαστική και εντυπωσιακή εμπειρία για το σύγχρονο κοινό.

7.3 Συνεισφορά της Έρευνας στην Θεατρολογική Μελέτη και Προτάσεις για Μελλοντική Έρευνα

Η παρούσα εργασία εμβαθύνει την κατανόησή μας για την μέθοδο του Μπουτκέβιτς και προσφέρει νέες διαστάσεις για την εξέλιξη της θεατρικής θεωρίας και πρακτικής. Επιπλέον, αποτελεί μία από τις πρώτες απόπειρες συστηματικής προσέγγισης του Θεάτρου ως Παίγνιο του Μιχαήλ Μπουτκέβιτς στο ελληνικό ακαδημαϊκό πεδίο. Η διερεύνηση των θεατρικών πρακτικών που προτείνει ο Μπουτκέβιτς, καθώς και η ανάλυση της επιρροής τους στο σκηνοθετικό έργο του Γιούρι Μπουτούσοφ, εμπλουτίζουν την κατανόηση της σύγχρονης ρωσικής σκηνοθεσίας και υποκριτικής μεθοδολογίας.

Μέσα από την ανάλυση του έργου του Μπουτούσοφ, η έρευνα αναδεικνύει τις δυνατότητες που παρέχει το Θέατρο ως Παίγνιο στη σκηνοθετική προσέγγιση των κλασικών θεατρικών κειμένων. Επίσης, συμβάλλει στη διακειμενική μελέτη του θεάτρου, εντοπίζοντας τις επιρροές που δέχονται οι σύγχρονες παραστάσεις από διαφορετικές δραματουργικές σχολές και πρακτικές. Η έρευνα αυτή ανοίγει τον δρόμο για περαιτέρω μελέτες σχετικά με τη συνεισφορά του Μπουτκέβιτς στην εκπαιδευτική διαδικασία, καθώς και την εφαρμογή των μεθόδων του σε διαφορετικά θεατρικά περιβάλλοντα.

Για μελλοντική έρευνα, προτείνεται η εμβάθυνση στη μεθοδολογία του Θεάτρου ως Παίγνιο και η συγκριτική ανάλυσή του, με άλλες σκηνοθετικές και υποκριτικές πρακτικές. Ιδιαίτερα χρήσιμη θα ήταν η μελέτη της πρακτικής εφαρμογής των ασκήσεων του Μπουτκέβιτς σε σύγχρονα θεατρικά εργαστήρια, καθώς και η διερεύνηση της επίδρασής τους στην εκπαίδευση ηθοποιών και σκηνοθετών. Επιπλέον, η ανάλυση της πρόσληψης των παραστάσεων

του Μπουτούσοβ σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια θα μπορούσε να φωτίσει περαιτέρω τη δυναμική του Θεάτρου Παιγνίων και τον τρόπο με τον οποίο επικοινωνεί με το σύγχρονο θεατρικό κοινό.

Η μελέτη του βιβλίου του Μπουτκέβιτς, σε συνδυασμό με τη διαδικασία της μετάφρασης του, ανέδειξε τις λεπτές αποχρώσεις της σκέψης του και το θεωρητικό του υπόβαθρο. Η μετάφραση δεν ήταν απλώς μια γλωσσική μεταφορά, αλλά μια διαδικασία που επέτρεψε τη βαθύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο το παιχνίδι και οι θεατρικές τεχνικές του Μπουτκέβιτς μπορούν να εφαρμοστούν σε σύγχρονα θεατρικά πλαίσια. Παράλληλα, η αξιοποίηση της μαγνητοσκοπημένης παράστασης Ο Γλάρος προσέφερε ένα πολύτιμο εργαλείο ανάλυσης, επιτρέποντας τη συσχέτιση της θεωρίας με την πρακτική εφαρμογή της επί σκηνής.

Η μελέτη του Θεάτρου ως Παίγνιο και η ανάλυση της επιρροής του σε ηθοποιούς και σκηνοθέτες αποτελεί ένα σημαντικό αντικείμενο για περαιτέρω έρευνα και μπορεί να συνεισφέρει σημαντικά στην εξέλιξη της σύγχρονης θεατρικής εκπαίδευσης. Μέσα από την κριτική προσέγγιση και την διεξοδική εξέταση, η θεατρική κοινότητα μπορεί να ανακαλύψει νέες μορφές έκφρασης και να ενθαρρύνει την καινοτομία στο πεδίο της θεατρικής πράξης.

Ξενογλώσση Βιβλιογραφία

- Aitken, C. (2019). *Constructing the promise of play: Exploring the concept of play in stuart brown and brian sutton-Smith's collaborative efforts* (Order No. 22616606). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global; ProQuest One Literature. (2316003560). Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/constructing-promise-play-exploring-concept/docview/2316003560/se-2>
- Bauman, Z. (1995). *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell.
- Beresin, A. (2024). *Key Ideas of Brian Sutton-Smith. Brian Sutton-Smith, Playful Scholar: A Centennial Celebration*, 35. Retrieved by https://books.google.gr/books?hl=en&lr=&id=M3oIEQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA35&dq=brian+sutton+smith+play+theater&ots=7GSq1rbAPR&sig=yyG9jOBLrV0X_Hd0r-d_JJ_S_7EU&redir_esc=y#v=onepage&q=brian%20sutton%20smith%20play%20theater&f=false
- Butkevich, M. M. (2002). Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. Η μετάφραση έγινε από αγγλικά, από την Μάρια Φλωράτου. Ανακτήθηκε από <http://teatr-lib.ru/Library/Butkevich/t1/> [02/02/2025]
- Butusov, Y. (2013). *Directing as an art of composition. In The Contemporary Ensemble* (pp. 56-62). Routledge.
- Butusov, Y., & Shevtsova, M. (2023). *In conversation in apocalyptic times*. *New Theatre Quarterly*, 39(4), 283-306.
- Carlson, M. A. (2018). *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornell University Press.
- Carlson, M. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press, 2001.
- Chambers, D., & Krivosheyev, M. (2016). *Mikhail Butkevich: The bridge to the contemporary Russian Avant-Garde*. *Stanislavski Studies*, 4(2), 125–135. <https://doi.org/10.1080/20567790.2016.1234017>.
- Chambers, D., & Krivosheyev, M. (2017). *Mikhail Butkevich: The bridge to the contemporary Russian Avant-Garde*. *Stanislavski Studies*, 5(2), 159–171. <https://doi.org/10.1080/20567790.2017.1377428>.
- Echegoyen, R. (1997 Fall). *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. *Romance Quarterly*, 44(4), 246-247.
- Farber, V. (2001). *Waiting for Godot*. *Theatre Journal*, 53(4), 653-655A.
- Frissen, V., Lammes, S., de Lange, M., de Mul, J., & Raessens, J. (2015). *Homo Ludens 2.0: Play, Media, and Identity*. Ανακτήθηκε από <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/33239/1/524070.pdf#page=10>.

- Gerni, G. (2021). *Anton Chekhov's texts on the twenty-first century Russian stage*. Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/anton-chekhovs-texts-on-twenty-first-century/docview/2501232506/se-2>. Τελευταία ημερομηνία πρόσβασης [02/02/2025]
- Henricks, Th. S. (2015). *Play and the Human Condition*. University of Illinois Press.
- Huizinga, J. (2014). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Martino Fine Books.
- Iser W., (1976), *Der Akt Des Lesens: Theorie Aisthetischer Wirkun*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Jackson, D. (2011). *Twenty-first-century Russian actor training: Active Analysis in the UK*. Theatre, Dance and Performance Training, 2(2), 166–180. <https://doi.org/10.1080/19443927.2011.602704>.
- Jones, A. (1997). «Presence» in absentia: Experiencing performance as documentation. Art Journal, 56(4), 11-18. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00043249.1997.10791844>.
- Krizhanskaya, D. (1999 Summer). *What do we care if the winter is cold and stressful?* Five St. Petersburg directors.
- Krivosheyev, M. (2007 Winter). *Mikhail Butkevich's Theatre of Players: Theatre and the Art of the Game*. Slavic and East European Performance, 27(1), 17-23, 101. Ανακτήθηκε από <https://www.proquest.com/docview/198285981>.
- Lotman, Y. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta (The Structure of the Artistic Text)*. Moskva: Iskustvo.
- Parast, O. et al. (2024). *Comparison of the effect of schema therapy and mindfulness technique on existential anxiety in MS*. Journal of Adolescent and Youth Psychological Studies, Vol. 5 No. 6 (2024): Serial Number 22 <https://doi.org/10.61838/kman.jayps.5.6.16>
- Pavis, P. (2003). *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge.
- Rakymzhan, O., Shalabay, B., Zhumagulova, O., Kazhibayeva, G., & Kairbekova, I. (2022). *Existential Loneliness in Kazakh Literature and Modern World Literature*. International Journal of Society, Culture & Language, <https://doi.org/10.22034/ijsc.2022.543086.2468>
- Rock, J., McGuire, M., & Rogers, A. (2018). *Multidisciplinary perspectives on co-creation*. Science Communication, 40(4).
- Shayan, T. (2020). *The culture of childhood in (and) spaces of resistance*. Contemporary Issues in Early Childhood, 23(2).
- Shevtsova, M. (2013 November). NTQ Reports and Announcements. New Theatre Quarterly, 29(4), 394-398.

- Shevtsova, M. (2015). *Alive, kicking - and kicking back Russia's golden mask festival 2015* NTQ. *New Theatre Quarterly*, 31(3), 232-240. <https://doi.org/10.1017/S0266464X15000445>.
- Shevtsova, M. (2017). *Revolutions remembered: The Golden Mask in Moscow 2017*. *New Theatre Quarterly*, 33(3), 288-298.
- Shevtsova, M. (2019). 'Small Forms' and Large: *The Russian Case at the Golden Mask, 2019*. *New Theatre Quarterly*, 35(3).
- Sicart, M. (2017). *Play Matters (Playful Thinking)*. The MIT Press.
- Thomas, J. (2008). *Its Hour Has Arrived: Rosalia Tolstaya and the 'Theatre of Players' Method*. *Contemporary Theatre Review*, 18(2), 219-257. <https://doi.org/10.1080/10486800801912622>.
- Wei, W. (2024). *The Interpretation of the Modern Spirit of Chekhov's Drama on the Contemporary Stage*.
- Weygandt, S. (2011). *Performing the Narrator and Language Images via A. Vasiliev's K Igrovomuy Teatry*. Proceedings from Brown University, Department of Slavic Languages, Graduate Student Conference, pp. 95-107.

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Διακομοπούλου Κατερίνα, *Η λειτουργία των παιχνιδιών στην ελληνική θεατρική πρόβα*, 288-298, 2021, Μουσείο Σχολικής Ζωής και Εκπαίδευσης, σ. 288.
- Κακολύρης Γεράσιμος (2011), *Η Θεωρία της Ανάγνωσης του Ρικαιρ στο Χρόνος και Αφήγηση*, Τόμος 170ος, Τεύχος 1847, Νέα Εστία, 2011, σ.351-374.
- Καρακάση Κ., Συριδοπούλου Μ., Κοτελίδης Γ., (2015) *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών. Παραδείγματα και εφαρμογές*. Ανακτήθηκε από https://chilonas.com/wp-content/uploads/2018/04/istoria_kai_theoria_twn_logotexnikwn_genwn_kai_eidwn_pdf_interactive-koy.pdf
- Μηκέ Π. (2017), *Ο ρόλος της εικόνας στη νοηματοδότηση του κειμένου από παιδιά προσχολικής ηλικίας*. Ανακτήθηκε από <https://core.ac.uk/download/pdf/150725095.pdf>
- Ραφαηλίδης Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1992.
- Τσέχωφ Μ, Για τον Ηθοποιό, μετ Πατέρα Καλλιόπη, Μεταιχμιο, Αθήνα 2008.

Παραρτήματα

Παράρτημα 1 - Μετάφραση Επιλεγμένων Αποσπασμάτων από το σύγγραμμα του Μιχαήλ Μ. Μπουτκέβιτς: Το Θέατρο ως Παίγνιο . Μια Λυρική Πραγματεία

Σχετικά με τον συγγραφέα αυτού του βιβλίου¹⁴⁰

«Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς ήταν σκηνοθέτης και δάσκαλος θεάτρου, δίδαξε στο GITIS και στο Ινστιτούτο Πολιτισμού. Αυτό το βιβλίο απευθύνεται «με ίση ευγνωμοσύνη» στους δασκάλους και τους μαθητές του. Το βιβλίο αυτό τον περιέχει ολόκληρο. Με τη λεπτή μοναξιά του, την πνευματική του διάθεση προς τους ανθρώπους, τη γνήσια δημοκρατία και την υψηλή αίσθηση τιμής και αυτοεκτίμησης.

«Η κύρια ευχαρίστηση που λαμβάνει ο θεατής ενός θεατρικού έργου», γράφει, «βρίσκεται στο συναίσθημα της αγάπης που ξεχειλίζει από τη σκηνή προς αυτόν.» Κάθε σελίδα αυτού του βιβλίου, που έγινε το αποτέλεσμα και η ολοκλήρωση της ζωής του, είναι γεμάτη αγάπη.

Η γνωριμία μας διήρκεσε τριάντα χρόνια. Παίρνω την ευθύνη να πω ότι το σπίτι μας έγινε το σπίτι του. Ήταν εντελώς μόνος. «Δεν έχει κοντινούς συγγενείς», διάβασα στο στρατιωτικό του δελτίο. Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς γεννήθηκε στις 10 Δεκεμβρίου 1926 στο Ντερμπέντ και πέρασε τα πρώτα δέκα ευτυχισμένα χρόνια του στην πόλη Προχλάδνι στον Βόρειο Καύκασο. Ζούσε μόνος με τη μητέρα του· δεν γνώριζε τον πατέρα του, ο οποίος ζούσε ξεχωριστά για πολύ καιρό. Η μητέρα του, Μαρία Ραφαήλοβνα Μπουτκέβιτς, γεννήθηκε το 1896 σε αριστοκρατική οικογένεια, αποφοίτησε από το λύκειο και μετά την επανάσταση υπηρέτησε ως κύρια λογίστρια του σταθμού διασταύρωσης της Προχλάδνι. Η ευτυχισμένη ζωή αυτής της μικρής οικογένειας διακόπηκε το χειμώνα του 1937. Η μητέρα του συνελήφθη και πέρασαν την τελευταία ημέρα πριν από τον χωρισμό τους σε ένα κελί φυλακής. Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς κατέληξε πρώτα σε ένα παιδικό καταφύγιο και στη συνέχεια σε μια αποικία ειδικού καθεστώτος, όπου αναδιπαιδαγωγούνταν τα παιδιά των εχθρών του λαού. Ποτέ δεν το είπε σε κανέναν αυτό. Δεν μιλούσε, και εμείς δεν ρωτούσαμε. Από σεβασμό προς τη μοναξιά που έφερε με τόση αξιοπρέπεια. Ποτέ δεν ήταν «θύμα του καθεστώτος», αν και το «καθεστώς» άφησε ανεξίτηλο το σημάδι του επάνω του, σε όλη την διάρκεια της ζωής του. Δεν είχε χρόνο για αυτό,

¹⁴⁰ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ.700-701

επιστρατεύτηκε τον Ιανουάριο του 1945 και αποστρατεύτηκε το 1949. Η περηφάνια του και αυτό που αποκαλούσε «απερίσκεπτη γενναιότητα» δεν του επέτρεψαν να είναι θύμα. Στον στρατό, όπως είπε ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς, του έδωσαν μια παλιά στολή που του κρεμόταν σαν σακί. Στο πρώτο του ταξίδι έξω από τη μονάδα, μια περίπολος τον σταμάτησε επειδή δεν φορούσε τη σωστή στολή και τον έστειλε στο γραφείο του διοικητή. Του ανέθεσαν μια εργασία εκτός σειράς - να καθαρίσει την τουαλέτα. Την καθάρισε και πήρε πιστοποιητικό ότι είχε εκτίσει την ποινή του. Την επόμενη μέρα, πήγε μόνος του στον διοικητή για μια νέα ανάθεση καθαρισμού της τουαλέτας. Και έτσι συνεχίστηκε για όλη την εβδομάδα. Ο διοικητής υποχώρησε και του έδωσε άδεια να κυκλοφορεί στην πόλη «με τη στολή που του δόθηκε».

Χρησιμοποιώντας τα λίγα έγγραφα που έχω, προσπαθώ να ανασυνθέσω τη βιογραφία του από το 1949 έως το 1954. Ζει στην Τασκένδη, εργάζεται ως σχεδιαστής στο Uzgosproekt και διευθύνει έναν δραματικό όμιλο σε ένα ορφανοτροφείο και μια τεχνική σχολή για το σοβιετικό εμπόριο. Αυτό επιβεβαιώνεται από πιστοποιητικά με σφραγίδες και υπογραφές. Σκηνοθέτησε 14 θεατρικά έργα σε πέντε χρόνια. Αποφοίτησε από το λύκειο ως εξωτερικός μαθητής. Σχεδίαζε να πάει στη Μόσχα για να σπουδάσει στο GITIS.

Το 1953, πέθανε ο Στάλιν και ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς έστειλε αίτημα στο τμήμα του NKVD της Προχλάδνι, ζητώντας να τον ενημερώσουν για τη μοίρα των γονέων του. Έλαβε απάντηση έξι μήνες αργότερα. Κλήθηκε στο τμήμα της πόλης του NKVD, όπου πρώτα του ζήτησαν να υπογράψει μια δήλωση απορρήτου, και στη συνέχεια του έδειξαν ένα επίσημο πιστοποιητικό ότι οι γονείς του, ο πατέρας και η μητέρα του, εκτελέστηκαν το 1937, και ανεπίσημα του συμβούλεψαν να παραιτηθεί αμέσως οικειοθελώς και να εξαφανιστεί από την Τασκένδη. Και ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς έφυγε για τη Μόσχα. Το 1954, εισήχθη στο GITIS, στο μάθημα των Α. Δ. Πόποφ και Μ. Ο. Κνέμπελ.

Η αποφοίτησή του ήταν το «Φρολ Σκομπέεβ», σχεδιασμένο από τη διάσημη καλλιτέχνη Τ. Μαβρίνα. Το 1960, μετά την αποφοίτησή του από το ινστιτούτο, ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς εγκαταστάθηκε στη Λεβάντε, κοντά στα Χίμκι, και άρχισε να διδάσκει στο Ινστιτούτο Πολιτισμού (τότε ακόμα το Βιβλιοθηκονομικό Ινστιτούτο). Ήταν τριάντα τεσσάρων ετών και επιτέλους είχε τον δικό του χώρο - ένα δωμάτιο οκτώ τετραγωνικών μέτρων σε ένα κοιτώνα, όπου, εκτός από αυτόν, υπήρχαν άλλα επτά άτομα. Οι τοίχοι του δωματίου ήταν από κόντρα πλακέ και άφηναν να περνούν οποιοδήποτε ήχοι, αλλά ήταν ξεχωριστό δωμάτιο, το

πρώτο από τη γέννηση του. Είχε ήδη μια μεγάλη βιβλιοθήκη και πολλούς υπέροχους δίσκους. Φιλοξενούσε τους καλεσμένους του με αληθινό, επαγγελματικά φτιαγμένο καφέ.

Θα λάβει ξεχωριστό διαμέρισμα σε 15 χρόνια, για αυτό θα πρέπει να αφήσει το GITIS και να επιστρέψει ξανά στο Ινστιτούτο Πολιτισμού. Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς ήταν ο τελευταίος που έφυγε από τον κοιτώνα. Οι επαφές του με τις αρχές ήταν δύσκολες. Ήξερε πώς να κάνει τα πάντα με τα χέρια του. Εξόπλισε την κουζίνα μόνος του, έφτιαξε ένα γραφείο, ράφια βιβλίων. Πρώην μαθητές του χάρισαν δύο πολυθρόνες και ένα τραπεζάκι.

Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς έγραφε αυτό το βιβλίο για σχεδόν 10 χρόνια. Ξεκίνησε, το εγκατέλειψε και επέστρεψε ξανά σε αυτό. Η εργασία και η ανάγκη του για βιοπορισμό τον απέσπασαν. Συχνά, προέκυπταν παύσεις επειδή ήταν απαραίτητο να δοκιμάσει στην πράξη εκείνες τις ιδέες που τον οδήγησαν σε κάτι εντελώς νέο, το οποίο αργότερα θα ονομάσει ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς «Θέατρο Παιγνίων και μέθοδο αυτοσχεδιασμού». Έτσι, στα μέσα της δεκαετίας του '80, ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς πρότεινε στον Α. Α. Γκοντσαρόφ να αναδιαρθρώσει το πρόγραμμα και το σύστημα εκπαίδευσης σκηνοθετών και άρχισε να το εφαρμόζει στην πράξη. Κατόπιν αιτήματος του Α. Α. Γκοντσαρόφ, έγραψε προγράμματα για τρία μαθήματα σε έξι μήνες. Ο Γκοντσαρόφ τα βρήκε καλά, αλλά μετά όλα κάπως ξεχάστηκαν. Δεν υπάρχει πρόγραμμα στο αρχείο του Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Μπουτκέβιτς· προφανώς υπήρχε μόνο ένα αντίγραφο και χάθηκε.

Ο Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς άλλαξε δύο φορές τη σύνθεση του βιβλίου και τη δομή των επιμέρους κεφαλαίων. Εκτός από το χειρόγραφο, υπήρχαν κάρτες με ασκήσεις για σκηνοθέτες και ηθοποιούς, σημειώσεις και προσχέδια για το δεύτερο μέρος, το οποίο δεν γράφτηκε ποτέ. Τα τελευταία δύο χρόνια αισθανόταν άσχημα και κατηγορηματικά αρνούσαν να πάει στους γιατρούς. Όταν τελικά πήγε, αποδείχτηκε ότι η ασθένεια ήταν προχωρημένη και ήταν πολύ αργά για χειρουργείο. Ήξερε ότι είχε λίγο χρόνο και βιαζόταν... Θυμάμαι την ημέρα που ήρθε σε εμάς και είπε ότι είχε αποφασίσει να τελειώσει πρώτα τη δουλειά στο τρίτο μέρος και στον επίλογο και μετά να γράψει το δεύτερο μέρος. Δεν πρόλαβε, δεν είχε αρκετή δύναμη ή χρόνο. Ζήτησε από τη μαθήτριά του, συνάδελφο Α. Ν. Νοβίκοβα, να ολοκληρώσει το δεύτερο μέρος και της έδωσε όλο το υλικό.

Φυσικά, δεν είναι δυνατό να το τελειώσει· μόνο να το συστηματοποιήσει και να το σχολιάσει.

Δύο μέρες πριν πεθάνει, ήρθε στη Μόσχα. Δυσκολευόταν να περπατήσει, να αναπνεύσει, κάπνιζε πολύ λίγο. Πέθανε το βράδυ της 7ης Οκτωβρίου. Πέθανε στην αγκαλιά δύο γυναικών με τις οποίες συνεργάστηκε στο ινστιτούτο και ήταν φίλοι. Κατάφερε να τους καλέσει και να ανοίξει την πόρτα.»

Επιλεγμένα Αποσπάσματα από το βιβλίο

1.Μεμονωμένες Αισθήσεις¹⁴¹

«Περίπου πριν από δεκαπέντε χρόνια, υπό την επίδραση κάποιου αναγνώσματος, νομίζω του Paul Valery, με συνεπήρε η ιδέα των μεμονωμένων αισθήσεων. Επινόησα ακόμη και έναν ειδικό σκηνοθετικό όρο: ανάλυση μέσω απομονωμένων αισθήσεων. Μου φάνηκε ενδιαφέρον να αναλύσω ένα έργο όχι σύμφωνα με το παραδοσιακό σχήμα πλοκής-ψυχολογίας (γεγονότα, συνθήκες, σχέσεις, χαρακτήρες κ.λπ.), αλλά σύμφωνα με τις αναγνώσεις των μεμονωμένων αισθήσεων - όραση, ακοή, όσφρηση, γεύση και αφή. Να περάσω απλώς ολόκληρο το έργο από την άποψη του χρώματός του, του ήχου του ή της οσμής του, να το δοκιμάσω στην αφή ή στη γεύση. Τα αποτελέσματα αυτής της φαινομενικά παράλογης δοκιμής ξεπέρασαν όλες μου τις προσδοκίες. Εξεταζόμενο στο επίπεδο αυτής ή εκείνης της απλής αίσθησης, το έργο άνοιξε με έναν εντελώς νέο τρόπο: η εικονοπλασία του άρχισε να ηχεί δυνατά, όλες οι υποσυνείδητες συνδέσεις και συνειρμοί του εμφανίστηκαν με μια προηγουμένως αδύνατη σαφήνεια, αποκαλύφθηκε το εξωλεκτικό περιεχόμενό του, απρόσιτο στη λογική. Έμεινα άναυδος από την πληθώρα συναισθημάτων του σκηνοθέτη και αμέσως κατάλαβα ότι είχα αγγίξει κάτι πολύ σημαντικό: εδώ, στα βάθη των αισθήσεων, η ανάλυση συνδυάζεται με τη σύνθεση — η σκηνοθετική ανάλυση μετατρέπεται στη σκηνοθετική σύλληψη.

Τώρα καταλαβαίνω ότι αυτές οι απομονωμένες αισθήσεις - μια μυρωδιά, ένας ήχος, μια κηλίδα χρώματος - είναι οι σπόροι από τους οποίους αναπτύσσεται η ιδέα του

¹⁴¹ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ.486

έργου, αλλά τότε, τη στιγμή της επινόησης, πιθανώς είχα παρασυρθεί από την πρωτοτυπία και ακόμη και κάποια σκανδαλώδη σκέψη: τι χρώμα είναι για μένα ο Α.Π. Τσέχωφ; Τι μυρωδιά έχει ο Σαίξπηρ; Τι ήχους παράγει το Κυνήγι Πάπιας; Η απάντηση σε τέτοιες απρόσμενες ερωτήσεις ήταν ασυνήθιστη, αλλά εξαιρετικά ενδιαφέροντα.

Ξεκίνησα την πρακτική εφαρμογή των ανοησιών μου με τις οπτικές αισθήσεις, δηλαδή με το χρώμα. Ας ξεκινήσουμε με το αυτό. Η δύναμη της συναισθηματικής επίδρασης του χρώματος είναι καλά γνωστή. Όλοι μας βιώνουμε με χαρά το μπλε του απύθμενου καλοκαιρινού ουρανού, τα μωβ σύννεφα της ανθισμένης πασχαλιάς, το κόκκινο χειμωνιάτικο ηλιοβασίλεμα στον μισό ορίζοντα, τους φωτεινότερους πίνακες του Matisse ή τα λαϊκά τρίχρωμα του Kuzma Petron-Vodkin, αλλά λίγοι άνθρωποι δίνουν προσοχή στην παραδοξότητα της αντίληψης των χρωμάτων της φύσης και της τέχνης από τον άνθρωπο: ένα ξεχωριστό, απομονωμένο από τους γείτονές του, καθαρό χρώμα δεν χάνει, αλλά αυξάνει στο δεκαπλάσιο τη δύναμη της επίδρασής του. Καθαρίζοντας και συγκεντρώνοντας, ένα μόνο χρώμα αποκτά πραγματικά μαγική δύναμη πάνω μας. Θυμηθείτε: το κόκκινο των σημαιών στις παρελθούσες διαδηλώσεις, την πράσινη στολή της Αγίας Τριάδας, την δροσερή λευκότητα ενός νυφικού. Αυτό δεν είναι πλέον απλώς ένα χρώμα, αλλά η εμπειρία ολόκληρου του λαού. Το να μην χρησιμοποιήσει αυτή τη δύναμη στο θέατρο θα ήταν, στην καλύτερη περίπτωση, επιπόλαιο.

Έτσι, αμέσως επινόησα μια σειρά από σκηνοθετικές ασκήσεις που μπορείτε να κάνετε στην τάξη, στο σπίτι και ακόμη και στις πρόβες με τους ηθοποιούς σας. Όταν αρχίζετε να εργάζεστε στο επόμενο έργο σας (διαβάζοντας ένα μυθιστόρημα, ακούγοντας μουσική, απαγγέλλοντας ποίηση από μνήμης κ.λπ.), θα πρέπει να απαντήσετε στις εξής ερωτήσεις:

- Σε τι χρώμα αντιλαμβάνεστε τον συγγραφέα του έργου σας;
- Τι χρώμα είναι το έργο αυτό στο σύνολό του;
- Τι χρώμα έχει η πρώτη (δεύτερη, τρίτη κ.λπ.) πράξη;
- Τι χρώμα είναι βαμμένη κάθε εικόνα στο έργο για εσάς;

Κάντε ένα διάλειμμα, φέρτε τα αποτελέσματα των άμεσων, ενστικτωδών και αυθόρμητων απαντήσεων σε ένα συνεκτικό, χρωματικό σύνολο και προχωρήστε:

- Τι χρώμα είναι κάθε χαρακτήρας στο έργο που είναι σημαντικός για εσάς;
- Και τελικά, τι χρώμα είναι οι βασικές φράσεις, οι βασικές λέξεις των χαρακτήρων;

Αυτό θα είναι μια αρκετά λεπτομερής ανάλυση του έργου με βάση το χρώμα και ταυτόχρονα μια καλή εκπαίδευση στην παράλογη προσέγγιση της δημιουργικότητας.

2.Σχολικές φάρσες: μπαίνοντας στον κήπο κάποιου άλλου. Επεισόδιο πρώτο - Στον Κήπο των Καλλιτεχνών¹⁴²

Αν αντιληφθούμε το χρώμα με πιο ευρύ τρόπο, γενικά και ολιστικά, ή, για να το πούμε απλά, ως ζωγραφική, τότε η σκηνοθεσία ενδιαφέρεται γι' αυτό εδώ και πολύ καιρό, από την αρχή της ύπαρξής της ως ανεξάρτητη τέχνη. Ακόμα και στο Meiningen, ο Kroneck μελετούσε και παρέθετε διάσημα έργα ζωγραφικής δημοφιλών καλλιτεχνών με τη μορφή *mise-en-scènes*. Δεν υπήρχε, λοιπόν, τίποτα το εκπληκτικό στο γεγονός ότι, μόλις η εκπαίδευση των σκηνοθετών απέκτησε το καθεστώς μιας ανεξάρτητης παιδαγωγικής πειθαρχίας, οι νεόκοποι καθηγητές κατέλαβαν την κακή τέχνη με τον ίδιο τρόπο. Στα μαθήματα σκηνοθεσίας, οι καμβάδες μεγάλων και όχι τόσο μεγάλων καλλιτεχνών μελετήθηκαν, αναλύθηκαν και μετατράπηκαν σε υλικό για τη δημιουργικότητα των μαθητών. Ειπώθηκαν πολλές όμορφες και έξυπνες λέξεις για αυτό το θέμα, αλλά σχεδόν όλα κατέληξαν σε μια καθημερινή εικονογράφηση: τι συνέβη πριν από τη στιγμή που καταγράφεται στον πίνακα ή μετά από εκείνη τη στιγμή.

Οι «σπουδές από πίνακες» εισήχθησαν από τον πρώτο επίσημο επικεφαλής του τμήματος σκηνοθεσίας στο GITIS, τον Vasily Grigorievich Sakhnovsky, έναν εξαιρετικά μορφωμένο άνθρωπο που γνώριζε την ιστορία της καλής τέχνης σχεδόν επαγγελματικά. Ένας άλλος, μεταγενέστερος επικεφαλής του τμήματος, ο A.D. Popov, όντας ζωγράφος με την κυριολεκτική έννοια της λέξης και ρομαντικός ποιητής του θεάτρου με τη

¹⁴² Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Литературский трактат*. σ.493-495

μεταφορική έννοια, πήρε τη σκυτάλη και τη συνέχισε. Εκείνος ποιητικοποίησε και πνευματοποίησε το έργο των αρχαίων σκηνοθετών πάνω στον κινηματογράφο. Δεν θα ξεχάσω ποτέ τα παραδείγματα της λαμπρής αποκάλυψης του Ρορον σχετικά με το σκηνικό νόημα των πινάκων του μεγάλου τρελού της ρωσικής ζωγραφικής, Pavel Andreevich Fedotov. Και τις, του Ρορον, εγκάρδιες αναλύσεις του «Πρωινού της Εκτέλεσης των Στρέλτσι», της «Μπογιαρίνια Μορόζοβα», της «Κατάληψης του Χιονιού» ή της «Κατάκτησης της Σιβηρίας από τον Ερμάκ»! Ήταν ένα φανταστικό πυροτέχνημα παρατηρήσεων-υποθέσεων, παρατηρήσεων-ανακαλύψεων και παρατηρήσεων-εφευρέσεων, αλλά ακόμη και μέσα σε αυτή τη λάμψη υποθέσεων και αισθήσεων, η ζωτική, ψυχολογική, καθαρά καθημερινή προσέγγιση κυριαρχούσε και πάλι. Η χρωματική απόδοση, η σύνθεση, ο ρυθμός-τέμπο των πινάκων συζητούνταν χωριστά, και το πιθανό «περιεχόμενο» συζητούνταν ξανά χωριστά. Το χρώμα, η μουσική των χρωμάτων, η βάσανος της δημιουργικότητας του συγγραφέα δεν περιλαμβάνονταν στο πλαίσιο της μελλοντικής μελέτης, συζητούνταν μόνο περιστασιακά, ως όμορφες αισθητικές υπερβολές.

Ως πιστός, προσεκτικός και επιμελής ακόλουθος του εξαιρετικού μου δασκάλου, κι εγώ, ιδιαίτερα στην αρχή της παιδαγωγικής μου καριέρας, έδινα μεγάλη προσοχή στα σκηνοθετικά σκίτσα με θέμα τα έργα τέχνης. Και, όπως οι δάσκαλοι, αφού μίλησα για τα «χρώματα», γρήγορα προχωρούσα στην ανάλυση των προτεινόμενων συνθηκών και γεγονότων, δηλαδή, στις λεπτομέρειες μιας απλοποιημένης κατανόησης της πλοκής. Μερικές φορές ταρακουνιόμουν εσωτερικά από μια ασαφή εικασία για την ανεπάρκεια και την ατέλεια μιας τέτοιας «μεθόδου», και άρχιζα να αισθάνομαι θλίψη.

Αλλά παρ' όλα αυτά, αγαπούσα πολύ αυτές τις «ασκήσεις» με τους πίνακες των καλλιτεχνών - τόσο ως ανάμνηση του Alexei Dmitrievich, όσο και ως ευκαιρία να διευρύνω τους ποιητικούς ορίζοντες των μαθητών μου, όσο και ως τον αγαπημένο μου τρόπο να κοιτάξω κρυφά πάνω από το φράχτη στους γείτονές μου στην τέχνη. Και ίσως περισσότερο από όλα, γιατί (το καταλαβαίνω αυτό τώρα με απόλυτη σαφήνεια!) ήταν ένα είδος απόδρασης από το κοινό πρότυπο ότι «ο σκηνοθέτης κυρίως σκηνοθετεί παραστάσεις». Πίσω από όλα αυτά διαφαινόταν η πραγματοποίηση ενός γνωστού

ονείρου σκηνοθέτη - να ανεβάσει κάτι ασυνήθιστο: έναν τηλεφωνικό κατάλογο ή μια φιλοσοφική πραγματεία.

Εμείς, οι ρεαλιστές δάσκαλοι και οι «νέοι φυσιοδίφες μαθητές» μας, ψήναμε εικονογραφημένες πλοκές σαν τηγανίτες, και αν ξαφνικά κάποιος μαθητής έφερνε μια αναπαραγωγή του Kandinsky ή του Klee στην τάξη, φωνάζαμε με μια φωνή για την έλλειψη σκηνικής παρουσίας του καλλιτέχνη.

Αλλά η τέχνη του 20ού αιώνα δεν έμεινε στάσιμη. Μετακινήθηκε από την μιμητική αντιγραφή της ζωής στην αποκαλυπτική της μορφή. Και η σκηνή, η πιο συντηρητική πλευρά της τέχνης, αναγκάστηκε να κινηθεί προς την ίδια κατεύθυνση.

3. Προσθέτοντας την ακοή στην όραση. Σχετικά με τους ήχους.¹⁴³

Σκόπιμα ξεκίνησα τις συζητήσεις για την εκπαίδευση σκηνοθέτη με τη διαίρεση. Κάπως χώρισα τις αισθήσεις: ξεχωριστά οι αναγνώσεις της όρασης, ξεχωριστά οι αναφορές της ακοής, και επίσης ξεχωριστά - η αίσθηση της όσφρησης του σκηνοθέτη, η γεύση του σκηνοθέτη, η υπερευαίσθητη αφή του σκηνοθέτη. Μια τέτοια διαίρεση είναι απαραίτητη και αναπόφευκτη σε κάθε εκπαίδευση - όπως ακριβώς ένας σύγχρονος bodybuilder κάνει ξεχωριστά ειδικές ασκήσεις για να αυξήσει τους δικέφαλους μυς του, ξεχωριστά για τους τρικέφαλους και ξεχωριστά για τους κοιλιακούς του μύες. Το bodybuilding του σκηνοθέτη είναι εξίσου διαφοροποιημένη: φούσκωσε το χρώμα - ας προχωρήσουμε στον ήχο.

Η θεωρία των σκηνικών ήχων έχει αναπτυχθεί, δυστυχώς, ανεπαρκώς. Σε σύγκριση με το πόσο έχει μελετηθεί και δοκιμαστεί το σκηνικό φως και το χρώμα, το πρόβλημα του σκηνικού ήχου μοιάζει με παρθένο έδαφος, αν και έχει περάσει σχεδόν ένας αιώνας από τότε που τέθηκε το πρόβλημα και βρέθηκαν οι πρώτες, προκαταρκτικές λύσεις. Ο μεγάλος Τσέχωφ και ο μεγάλος Στανισλάφσκι ήδη τότε - πριν από εκατό χρόνια! - εισήγαγαν την έννοια της ηχητικής παρτιτούρας για μια παράσταση στην θεατρική πρακτική, για την οποία κατακριθήκαν και αποθεώθηκαν.

¹⁴³ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ. 502-506

Στη συνέχεια, η χρήση των ήχων στη σκηνή κάπως κόλλησε, περιορίστηκε στη μελέτη της ομιλίας και της θεατρικής μουσικής, και οι ίδιοι οι ήχοι, δηλαδή οι θόρυβοι και οι φωνές της άφωνης φύσης, αποβλήθηκαν ήσυχα από τη σκηνή και βρήκαν σπίτι στο ραδιόφωνο και στον κινηματογράφο. Τώρα θα χρειαστεί να επαναφέρουμε τον ήχο για μεγάλο χρονικό διάστημα - από το ραδιόφωνο και τον κινηματογράφο στο θέατρο. Φυσικά, χρησιμοποιώντας τόσο την εμπειρία όσο και τα καλλιτεχνικά μερίσματα που έχουν συσσωρεύσει.

Δεν προσπαθώ να δώσω μια παγκόσμια λύση στο πρόβλημα του ήχου στην τέχνη, δεν επιδιώκω καν να καλύψω το ζήτημα με ολοκληρωμένο τρόπο, απλώς δεν μπορώ παρά να εκμεταλλευτώ την ευκαιρία και να παρουσιάσω μερικές παρατηρήσεις και σκέψεις σχετικά με τις δυνατότητες και τη θέση των ηχητικών εικόνων στο σκηνικό περιβάλλον.

Ο ήχος, μπαίνοντας στο θέατρο, γίνεται, όπως όλα τα άλλα σε αυτό το παράξενο ίδρυμα, διφορούμενος και διπρόσωπος. Εμφανίζεται μπροστά μας άλλοτε σε καθημερινή, ταπεινωμένη και εύκολα εξηγήσιμη μορφή (το νυχτερινό ουρλιαχτό ενός σκύλου στο Ιβάνωφ, οι κραυγές των γερανών στις Τρεις Αδερφές, το χτύπημα του τσεκουριού στο Βυσσινόκηπο), άλλοτε με τη μορφή κάποιου ακουστικού συμβόλου, ενός μυστηριώδους σημείου, ενός απόμακρου, σχεδόν αλλόκοτου θορύβου.

Με την πρώτη, καθημερινή λειτουργία του ήχου στη σκηνή, όλα είναι λίγο-πολύ ξεκάθαρα. Με τη δεύτερη - εικονική και συμβολική - λειτουργία, η κατάσταση είναι πολύ πιο περίπλοκη. Εδώ υπάρχει λιγότερη καλλιτεχνική εμπειρία, και η μεθοδολογία είναι κουτσή, προχωρώντας με τυχαίες δοκιμές και αναπόφευκτα λάθη, και η θεωρία δεν έχει ακόμα αποκαλυφθεί πλήρως - στέκεται εκεί, τυφλή, σε επώδυνη αβεβαιότητα, παραμένοντας άτολμη στο σταυροδρόμι: να είναι ή να παραιτηθεί οικειοθελώς. Για να αποκτήσει όραση και να προχωρήσει, πρέπει να γίνει κάτι, να αναληφθεί κάτι, τουλάχιστον μια μικρή πράξη - τουλάχιστον να οργανωθεί η εκπαίδευση σε μια πιο λεπτή αντίληψη των ακουστικών εντυπώσεων που φέρουν ένα εικονικό φορτίο.

Η συμβατική, δηλαδή η καθορισμένη από την αισθητική αναγκαιότητα, χρήση και αντίληψη του ήχου ως ποιητική εικόνα, σύμβολο και σημάδι απαιτεί ειδική,

εξειδικευμένη εκπαίδευση από όλους στο θέατρο - τόσο από τους θεατές όσο και από τους εκτελεστές. Εδώ χρειαζόμαστε μια σχολή αντίληψης του ήχου, χρειαζόμαστε ειδική προκαταρκτική εκπαίδευση που διδάσκει και βοηθάει να διαβάζουμε συμβατικούς ήχους με την ίδια ευκολία που οι θεατές ενός ανατολικού θεάτρου διαβάζουν το συμβατικό και πολύ εκκεντρικό μακιγιάζ των Ιαπωνικών ή Κινεζικών ηθοποιών: από τις πολύχρωμες ρίγες και τα σχέδια που είναι ζωγραφισμένα στο πρόσωπο του ηθοποιού, αναγνωρίζουν αμέσως ποιον παίζει - κακό ή καλό, πλούσιο ή φτωχό, αφελή ή πονηρό, αριστοκράτη ή πληβείο; Για αυτούς δεν είναι απλώς μακιγιάζ, είναι μια ολόκληρη βιογραφία στο πρόσωπο. Με τον ίδιο τρόπο, οι θεατές μας πρέπει να κατανοούν εύκολα τους εικονικούς ήχους της σκηνής. Και εδώ αναμένει μακροχρόνια και συστηματική εκπαίδευση για όλους: για τους θεατές, για τους ηθοποιούς και ιδιαίτερα για τους σκηνοθέτες.

Το ζήτημα του πώς θα οργανώσουμε την εκπαίδευση για τους πολλούς θεατές μας είναι τόσο ασαφές και ακατανόητο που δεν τολμώ καν να το αγγίξω (προς το παρόν). Τα θέματα της εκπαίδευσης των ηθοποιών φαίνεται να καλύπτονται με επαρκή πληρότητα στο δεύτερο μέρος του βιβλίου μου (όπου σας παραπέμπω με χαρά και ευγνωμοσύνη). Παραμένει το πρόβλημα της ακουστικής εκπαίδευσης των σκηνοθετών - το πιο επείγον, το πιο υποσχόμενο και το πιο ώριμο για συγκεκριμένη εξέταση.

Για να μην φανούν οι ασκήσεις που προτείνω πρωτόγονες ή για κάποιους απλώς χωρίς νόημα, θα τους δώσω κάποια, ας πούμε, θεωρητική βάση, θα παίξω με δύο ή τρεις γνωστούς όρους και δύο ή τρεις επιστημονικούς ορισμούς.

Ας ξεκινήσουμε, όπως συνηθίζεται στους επιστημονικούς κύκλους, συγκρίνοντας αυτά που έχουν ήδη περιγραφεί με αυτά που πρόκειται να περιγραφούν: ας προσπαθήσουμε να συγκρίνουμε το χρώμα και τον ήχο, να αναζητήσουμε τις διαφορές τους, τις ομοιότητες τους, και πώς, με τη διαμόρφωση, αντικαθιστούν το ένα το άλλο.

Και τα δύο μας επηρεάζουν συναισθηματικά και υποσυνείδητα, αλλά το χρώμα διεισδύει στην ψυχή μας μέσω του ματιού, και ο ήχος μέσω του αυτιού; το χρώμα δημιουργεί εικόνες μέσα μας, και ο ήχος δημιουργεί αναμνήσεις.

Το χρώμα είναι πολύτιμο και ανεξάρτητο από μόνο του; μας επηρεάζει άμεσα και κατηγορηματικά. Ο ήχος, αντίθετα, είναι υποταγμένος και είναι πλήρως εμπλεγμένος σε

εξαρτήσεις και συνδέσεις. Αν μιλάμε για θεατρικό ήχο, τότε αυτές οι συνδέσεις είναι με κάτι που βρίσκεται έξω από τη σκηνή (πηγές ήχου), και με εκείνο (ή εκείνους) που βρίσκονται τη στιγμή πάνω στη σκηνή και δίπλα της - κυρίως με τους ηθοποιούς (ενδιάμεσος δέκτης, μετατροπέας και πομπός ήχων) και το κοινό (ο τελικός αποδέκτης του ήχου). Ο ήχος που δεν έχει περάσει από τους ηθοποιούς και δεν έχει δικαιολογηθεί από αυτούς παύει να είναι σκηνικός ήχος για τον θεατή; γίνεται τυχαίος και μη καλλιτεχνικός ήχος, γίνεται εμπόδιο, επικάλυψη, εξωγενής ενοχλητικός θόρυβος.

Το χρώμα είναι μάλλον παραδειγματικό; σε κάθε περίπτωση, το σκηνικό χρώμα διαβάζεται πιο έντονα και ξεκάθαρα ακριβώς στην παραδειγματική κατάσταση: μια κυρία με κόκκινο φόρεμα μπήκε στο σκηνικό μιας μπλε αίθουσας ή μια κυρία με λευκό φόρεμα μπήκε στο σκηνικό μιας μπλε αίθουσας - δύο ισχυρές χρωματικές επιθέσεις, και αν προσθέσουμε εδώ μια κυρία με χρυσό φόρεμα που μπαίνει στην ίδια μπλε αίθουσα, οι επιθέσεις μετατρέπονται σε ακαταμάχητη χρωματική-ψυχική επίθεση, δεν μπορώ επίσης να αντισταθώ να σας θυμίσω την Δύναμη του Σκότους, την φοιτητική παράσταση που περιέγραψα παραπάνω - το χρυσό πάνω στο μαύρο μετατρέπεται αμέσως σε λευκό πάνω σε κόκκινο φόντο.

Ο ήχος, αντίθετα, αναδύεται, μεγαλώνει και σβήνει, όπως μια τυπική αφηγηματική φράση, έχει συνηθίσει να υπάρχει σε χρονικές διάρκειες.

Από όλα όσα έχουν ειπωθεί, μπορεί να συναχθεί μια άλλη ταξινόμηση χρώματος και ήχου: το χρώμα είναι, μάλλον, μια μεταφορά, και ο ήχος είναι, πιο πιθανό, μια μετωνυμία.

Τι βιαστικός ηλίθιος, είπε τη λέξη και αμέσως το μετάνιωσε. Το μετάνιωσε γιατί ο διάσημος Γάλλος εθνολόγος και δομικός μυθολόγος Κλοντ Λεβί-Στρος, μια αναγνωρισμένη αυθεντία, βλέπει το θέμα αυτό - για να το πούμε ήπια - διαφορετικά. Συνδέει το χρώμα με τη μετωνυμία, και τον ήχο με τη μεταφορά. Για να περιγράψουμε το χρώμα, σχεδόν πάντα καταφεύγουμε σε υπαινικτική μετωνυμία: το κίτρινο είναι αδιάρρηκτο από την αντίληψη του θεατή για άχυρο ή λεμόνι, το μαύρο συνδέεται στην αντίληψή μας με τον καφέ ή την οργωμένη γη. Ταυτόχρονα, ο κόσμος των ήχων αποκαλύπτεται από μεταφορές, για παράδειγμα: *le sanglo long de violon - de letonne* (οι

μακροί λυγμοί των βιολιών του φθινοπώρου), la clarinet c'est la femme aimée (το κλαρινέτο είναι η αγαπημένη γυναίκα), κλπ. Ο κύριος Κλοντ το είπε όμορφα, αλλά...

Αλλά λυπάμαι να αποχωριστώ την ιδέα ότι το χρώμα δεν συνδέεται με το άχυρο, αλλά με την ποίηση, ότι είναι ο ίδιος μια πηγή φωτεινών και τολμηρών αλληγοριών, και ότι ο ήχος, σαν ένας Σιαμέζος δίδυμος, έχει συγχωνευθεί με τις πραγματικότητες της φυσικής ζωής, με την ανεπτυγμένη της πρόζα.

Ο ήχος είναι ο τελευταίος εκπρόσωπος της φύσης που έχει επιβιώσει στη σύγχρονη σκηνή. Τα σκηνικά που μετέφεραν το φυσικό τοπίο στο πλαίσιο της πύλης και δημιουργούσαν την ψευδαίσθηση ενός δάσους, ενός αγρού, μιας θάλασσας ή ενός ποταμού, έχουν ευτυχώς εξαφανιστεί, και τώρα μόνο οι ήχοι μπορούν να μας βυθίσουν στην αντίστοιχη ατμόσφαιρα. Εδώ ένας δρυοκολάπτης χτυπά στον κορμό ενός πεύκου, εδώ ένα κύμα ψιθυρίζει με βότσαλα, εδώ ένας φρέσκος άνεμος σφυρίζει και θροΐζει τα φύλλα στις κορυφές των δέντρων - και βρισκόμαστε ήδη εκεί, στο ευλογημένο βασίλειο της φύσης με την αργή της εναλλαγή εποχών, και περιβαλλόμαστε από όλες τις πλευρές από αόρατες, οικείες εικόνες, γηγενείς και ζωντανές αναμνήσεις αυτής. Και αυτή η ικανότητα του ήχου να ανασταίνει στη φαντασία μας οράματα του περιβάλλοντος κόσμου γίνεται ιδιαίτερα επίκαιρη αυτή τη στιγμή, στο τέλος ενός νηφάλιου και κυνικού αιώνα, όταν το θέατρο έχει εξορίσει ψευδαισθητικά πράγματα από τους τοίχους του, όταν η φτωχή σκηνή έχει γίνει μόδα και όταν δεν υπάρχει τίποτα στη σκηνή εκτός από επινοημένες κατασκευές και πονηρές σκηνογραφικές συσκευές.

Ο ήχος στη σκηνή είναι ένα θαύμα άμεσης επαφής με τη φύση, η οποία, όπως και εμείς, έχει τόσο ένα φυσικό σώμα όσο και μια κοσμική ψυχή.

Ξεκίνησα αυτήν την ψευδοεπιστημονική συζήτηση όχι για να αντιδικήσω και να ανταγωνιστώ με τον μεγάλο εθνολόγο (κατ' αρχήν, συμφωνώ μαζί του και, επιπλέον, θαυμάζω το θάρρος και το βάθος της κομψής σκέψης του), αλλά μόνο για να δείξω πόσο σχετικές είναι όλες οι διαχωριστικές γραμμές στη φύση (και στην τέχνη), πόσο όλα εδώ είναι συνυφασμένα, πόσο κινητά και αναστρέψιμα είναι, πώς η ίδια μεταφορά και η μετωνυμία μερικές φορές έρχονται κοντά, δηλαδή το παράδειγμα και το σύνταγμα, η ποίηση και η πρόζα, η φανερή συμβατικότητα και η απόλυτη αλήθεια, πώς

συγχωνεύονται μέχρι τη μη διακριτότητα και πώς στη συνέχεια, όταν η αυστηρή αναλυτική επιστήμη τα μαλώνει, διασκορπίζονται στις δικαιωματικές τους, καθιερωμένες θέσεις.

Με τον ίδιο τρόπο, οι μεμονωμένες ασκήσεις και ολόκληρα τα εκπαιδευτικά συγκροτήματα έλκονται το ένα από το άλλο, συγκλίνουν και φωτίζουν το ένα μέσα από το άλλο. Οι ασκήσεις για την βελτίωση της ακουστικής αντίληψης, καθώς εξελίσσονται και γίνονται πιο σύνθετες, προκαλούν ακούσια και προσελκύουν πολυάριθμες και ποικίλες οπτικές εντυπώσεις - χρώματα, περιγράμματα και ολόκληρες εικόνες.

Ό,τι έχει διαιρεθεί επιδιώκει να ενωθεί. Τα μέρη φυσικά προσεγγίζουν το όλο τους, τα στοιχεία ονειρεύονται ένα σύστημα, οι ξεχωριστές και τυχαίες συνδέσεις αναζητούν μια κατάλληλη δομή, οι σταγόνες συγχωνεύονται σε χείμαρρο, και στη συνέχεια το αντίστροφο, αλλά περισσότερα γι' αυτό αργότερα.

Εν τω μεταξύ, ας προχωρήσουμε σε κάποιες ασκήσεις με ήχους.

Πριν περιγράψω συγκεκριμένες ασκήσεις, θα ήθελα να εκφράσω μια απαραίτητη επιφύλαξη: υπάρχει ένα αξίωμα που λέει ότι ένας σκηνοθέτης, τουλάχιστον δυνητικά, πρέπει να είναι ηθοποιός, επομένως κάθε νέος κύκλος ασκήσεων που σχετίζεται με έναν συγκεκριμένο ήχο πρέπει να ξεκινά με ένα πρακτικό υποκριτικό τεστ.

Άσκηση πρώτη: ο κούκος καλεί. Βρείτε μια ηχογράφιση ή έναν γραμμόφωνο με θεατρικούς θορύβους με τη φωνή του κούκου, ή ακόμα καλύτερα, ζητήστε από έναν από τους συμμετέχοντες στην εκπαίδευση να μιμηθεί τη φωνή του κούκου όσο το δυνατόν καλύτερα για τους συντρόφους του. Από αυτόν τον ήχο, ακριβώς από αυτόν, χωρίς να σκεφτείτε τίποτα εκ των προτέρων, κάντε έναν μικρό αυθόρμητο αυτοσχεδιασμό. Μπορεί να είναι κάτι πολύ απλό, αλλά ειλικρινές: διάθεση, φυσική ευεξία, μια απροσδόκητη συνάντηση με τη φύση ή με τη μοίρα σας. Αυτό θα είναι το πρώτο βήμα στην κατάκτηση αυτού του ήχου - την κατάκτηση κάτι δημιουργικού και πολύ προσωπικού.

Το δεύτερο βήμα: χρησιμοποιώντας τις εντυπώσεις που αποκτήθηκαν κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, οργανώστε με τους συντρόφους σας ένα απλό

σκηνοθετικό σκετς στο ίδιο θέμα του ήχου του κούκου, συζητώντας τα υποστηρικτικά σημεία του σκετς, αλλά διατηρώντας ταυτόχρονα μια αίσθηση αυτοσχεδιασμού κατά την εκτέλεση.

Τρίτο βήμα: αναπτύξτε τον κούκο ως ηχητική παρτιτούρα, δηλαδή καθορίστε τη διάρκεια, τη δυναμική (πιο δυνατά-πιο ήσυχα) και τον ρυθμό (παύσεις, επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις) του ήχου και δημιουργήστε ένα στιλιστικό ισοδύναμο για αυτήν την παρτιτούρα. Δείξτε, μετά από μια σύντομη πρόβα, τα αποτελέσματα της δουλειάς σας σε όλους τους συμμετέχοντες στην εκπαίδευση, διατηρώντας παράλληλα τη φρεσκάδα του αυτοσχεδιασμού.

Το τέταρτο και τελευταίο βήμα: σκεφτείτε για ποιο κομμάτι του παγκόσμιου ρεπερτορίου μπορεί η ηχητική σας ανάπτυξη να γίνει ένα μοτίβο, και προσπαθήστε να το εντάξετε οργανικά και στιλιστικά στο πλαίσιο του έργου, που έχετε επιλέξει. Και όσο πιο απροσδόκητη και τυχαία είναι η επιλογή του έργου, τόσο περισσότερες πιθανότητες θα έχετε να διατηρήσετε τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα της παράστασης.

Συνιστώ ένα παράδειγμα μιας πιθανής επιλογής έργων για το μοτίβο του κούκου που δεν είναι υποχρεωτικό όσον αφορά τους τίτλους - το πρώτο πράγμα που ήρθε στο μυαλό:

Ο Βυσσινόκηπος του Α.Π. Τσέχωφ,

Οι Θερινές Διακοπές του Μ. Γκόρκι,

Πουγκατσέφσκινα του Κ. Τρένεφ,

Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας του Σαίξπηρ.

Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του κούκου, προσπάθησα να περιγράψω ολόκληρη την τεχνολογία εκτέλεσης ασκήσεων βασισμένων σε ήχους και αφιερωμένων στους ήχους. Τώρα, για πλήρη σαφήνεια, θα δώσω ένα γυμνό, απαλλαγμένο από αποχρώσεις σχήμα:

α) αυθόρμητος υποκριτικός αυτοσχεδιασμός από ήχο;

β) σύνταξη και παρουσίαση ενός σκηνοθετικού σκετς με θέμα έναν δεδομένο ήχο;

γ) η απεικόνιση και η υλοποίηση στη σκηνή ενός πλαστικού ισοδύναμου του ήχου;

δ) μετατροπή μιας ηχητικής-πλαστικής σύνθεσης σε μοτίβο μιας πιθανής παράστασης.

Άσκηση δεύτερη: το κρώξιμο του βατράχου. Εδώ μπορείτε να ποικίλετε τον ήχο από μία προσπάθεια στην άλλη (αν η άσκηση εκτελείται από πέντε ή έξι σκηνοθέτες, τότε χρειάζονται τουλάχιστον τόσες πολλές παραλλαγές): δώστε μια αγαπημένη χορωδία βατράχων, ένα λυπημένο σόλο ενός μοναχικού εραστή βατράχου, ένα ντουέτο σε απόσταση ή ακόμα και ένα τρίο πίσω από τις πλάτες των θεατών. Αυτή η συγκεκριμένη άσκηση επιτρέπει τη χρήση ομοφωνίας και αντιπαραβαλλόμενων-παραδόξων λύσεων και κινήσεων. Είναι ανοιχτή όχι μόνο σε στυλ, αλλά και σε είδος - από τον λυρισμό μέχρι τη φάρσα.

Άσκηση τρίτη: ο ήχος ενός περαστικού τρένου. Εδώ η ηχητική παρτιτούρα δίνει πολύ περισσότερες δυνατότητες για παραλλαγή: η απόσταση ή η εγγύτητα του ήχου στη σκηνή, μια ευρεία γκάμα συναισθηματικών χρωμάτων, η ελεύθερη χρήση της τριάδας στη δομή του ήχου (crescendo-fortissimo-diminuendo). Η εύρεση υποκριτικών αντιστοιχιών στις αλλαγές στον ήχο είναι ένα ενδιαφέρον και υποσχόμενο έργο. Και αν δοκιμάσετε επίσης τα αποτελέσματα των δοκιμών σε ακατάλληλα έργα, για παράδειγμα, στον Μπόρις Γκοντούνοφ ή στον Επιθεωρητή, η δουλειά μπορεί να γίνει κυριολεκτικά συναρπαστική και απρόσμενη.

Ο πλούτος των ήχων που φέρουν την ποιητική δυναμική και τη γενετική μιας ιδιαίτερης, όχι πολύ συνηθισμένης θεατρικότητας είναι ανεξάντλητος. Ως απόδειξη, θα αναφέρω μία από τις πολλές δυνατές λίστες - ένα μητρώο εκφραστικών ήχων: ένα κύμα καταγίδας, το χτύπημα ή το τικ ενός ρολογιού, το κρώξιμο ενός κόρακα, ένας πυροβολισμός με ηχώ, το σφύριγμα ενός ατμόπλοιου που πιτσιλίζει πάνω από έναν ποταμό, ο χτύπος μιας γραφομηχανής, ένα συναγερμό, μια καμπάνα, το τρίξιμο μιας πόρτας που ανοίγει ή κλείνει, το χτύπημα των γρύλων τη νύχτα, το σφύριγμα των φρένων

ενός αυτοκινήτου, το τιτίβισμα ενός αηδονιού, τα βήματα που πλησιάζουν και απομακρύνονται, το κύμα της θάλασσας με τις κραυγές των γλάρων, ο θόρυβος ενός κοπαδιού αλόγων που περνάει με τον ήχο των πατουσών τους και το κροτάλισμα των οπλών. Αλλά, φυσικά, η υψηλότερη μορφή ήχου είναι ο οργανωμένος, δομημένος ήχος, δηλαδή η μουσική. Είναι η μουσική με την οποία θα ασχοληθούμε. Ας σκαρφαλώσουμε πάνω από το φράχτη στους άλλους μας γείτονες. [...]

5. Το παιχνίδι Μουσικές Εκκεντρικότητες. Συμβουλές σε έναν νέο σκηνοθέτη που θέλει να μάθει να ακούει τη μουσική ενός έργου.¹⁴⁴

Οι ασκήσεις του σκηνοθέτη προς τη μουσική είναι κατά βάση απλές ασκήσεις. Μερικές φορές οδηγούν στη δημιουργία μικρών αριστουργημάτων, άλλες φορές δεν καταλήγουν σε τίποτα, εκφυλίζονται - λόγω αδιαφορίας ή έλλειψης ταλέντου - σε πρωτόγονη εικονογράφηση μιας μουσικής σύνθεσης. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση - είτε με επιτυχία είτε με αποτυχία - φέρνουν τεράστιο όφελος, συνηθίζοντας τον μελλοντικό σκηνοθέτη να κατανοεί και να αισθάνεται τη μουσική φύση (τη μουσική βάση) οποιασδήποτε τέχνης (ζωγραφικής, αρχιτεκτονικής, λογοτεχνίας και, πρώτα απ' όλα, του θεάτρου και της δραματουργίας). Αυτές οι μουσικές ασκήσεις μας φέρνουν πολύ κοντά στο μυστικό της προέλευσης και της δομής ενός έργου του σκηνοθέτη.

Η μουσική βάση του στίχου είναι προφανής. Η μουσικότητα της αρχιτεκτονικής έχει καθοριστεί εδώ και καιρό στη κλασική φράση παγωμένη μουσική. Η μουσική φύση της γλυπτικής και της ζωγραφικής, αν και αισθητή από εμάς με την πρώτη ματιά, συνειδητοποιείται πολύ πιο αργά και σταδιακά, απαιτώντας ορισμένες προσπάθειες και σκέψη. Η μουσική αρχή της οργάνωσης των έργων του θεάτρου, της δραματουργίας και της λογοτεχνικής πρόζας είναι ακόμα πιο κρυφή. Είναι κρυμμένη από εμάς με πολλά παραπετάσματα και κουρτίνες, έντονα και φανταχτερά - καλύμματα πλοκών, ψυχολογικών πορτραίτων και σύγχρονων πολιτικών ιδεών.

Κάθε σκηνοθέτης που τολμά να θεωρεί τον εαυτό του επαγγελματία πρέπει να ακούει και να ακούει τη κρυφή μουσική των σκηνικών δομών. Αυτή η ικανότητα μοιάζει με την απόλυτη ακοή ενός μουσικού. Μπορεί να είναι ένα από τα πιο σημαντικά κριτήρια

¹⁴⁴ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Лирический трактат*. σ.522-526

καταλληλότητας. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί κατά την επιλογή υποψηφίων, πρέπει να εντοπίζεται και να αναπτύσσεται σε φοιτητές σκηνοθέτες κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής τους.

Πώς;

Αυτό θα συζητήσουμε.

Αφού δουλέψετε πάνω σε μουσικές ασκήσεις, κατά τις οποίες κάποια μουσικά μοτίβα και κινήσεις μεταναστεύουν, μεταφέρονται, περνούν στη σύνθεση του σκηνοθέτη ασυνείδητα και φαινομενικά τυχαία, μπορείτε να κάνετε το επόμενο βήμα - να αρχίσετε μια συνειδητή, στοχευμένη αναζήτηση για τη μουσική βάση ενός δραματικού έργου.

Δείτε και παρατηρήστε τα γεγονότα του έργου ως μεμονωμένες νότες και τις προτεινόμενες συνθήκες ως τουλάχιστον μια τονικότητα. Αυτό, φυσικά, λέγεται μεταφορικά, αλλά όχι εντελώς, γιατί μπροστά στα μάτια σας, μερικά γεγονότα θα σχηματίσουν τρίχα, κάποια άλλα ντουέτα, και μερικά θα παραμείνουν μια ολόκληρη νότα με ένα σημαντικό φερμάτα.

Δείτε τα σκορ των γεγονότων ως μουσικές παύσεις. Τοποθετήστε αυτές τις παύσεις δίπλα στις αντίστοιχες νότες.

Αν, αντίθετα με την προσδοκία, έχετε κάποια μουσική εκπαίδευση, όπως, για παράδειγμα, ο καλλιτέχνης Τσιουρλένις, ο ποιητής Παστερνάκ ή ο σκηνοθέτης Γεβγένι Σιμόνοφ, τότε κοιτάξτε τις νότες-γεγονότα σας και καθορίστε τη σχετική τους διάρκεια (πού είναι οι ολόκληρες νότες, πού οι μισές, και πού τα τέταρτα και τα όγδοα και ακόμα και τα δέκατα έκτα), διαιρέστε τα με κάθετες γραμμές και ορίστε την τονικότητα μιας συγκεκριμένης σκηνης (Do minor, Fa major, κλπ.)

Αν δεν έχετε καθόλου μουσική εκπαίδευση, ανοίξτε οποιοδήποτε εγχειρίδιο στοιχειώδους μουσικής παιδείας, διαβάστε και φυλλομετρήστε το σύμφωνα με την αρχή ό,τι καταλαβαίνω, το χρησιμοποιώ και απλά διαιρέστε τα γεγονότα σε ομάδες των δύο, τριών και τεσσάρων, και μετά στολίστε κάθε ομάδα γεγονότων-νοτών κατά την κρίση σας με σημειώσεις μουσικής δυναμικής: crescendo ή diminuendo, forte ή piano, legato ή staccato.

Και σας διαβεβαιώ, θα δείτε τις δομές να παίρνουν μορφή μπροστά στα μάτια σας και θα ακούσετε τη μελωδία του κομματιού.

Φυσικά, υπάρχουν και εναλλακτικές: μπορείτε να πείτε στον εαυτό σας ότι όλα αυτά είναι ανοησίες και να εγκαταλείψετε τις προτεινόμενες ασκήσεις όσο το δυνατόν περισσότερο. Αλλά τότε θα πρέπει να επιστρέψετε στην τύφλωση και την κώφωση σας και να βασιστείτε, με τον παλιό τρόπο, μόνο στην περιβόητη διαίσθησή σας. Σας εύχομαι επιτυχία και σε αυτό.

Και αν εξακολουθείτε να μένετε μαζί μου, θα προχωρήσουμε πιο μακριά - θα ανέβουμε εκεί που επικρατούν μεγαλύτερες και πιο σύνθετες μουσικές δομές.

Τώρα διαβάστε ξανά το κομμάτι, συγκρίνοντάς το ολόκληρο ή σε μέρη με ορισμένες ποικιλίες μουσικής μορφής. Αναζητήστε επαναλήψεις, ροντοειδείς και φουγκειοειδείς ακολουθίες στο έργο σας, εντοπίστε σημεία ομοφωνίας, ομοφωνικής ή πολυφωνικής δομής. Δεν είμαι σίγουρος ότι αυτά που λέγονται είναι σωστά από την άποψη της αυστηρής μουσικής θεωρίας, αλλά είμαι απολύτως βέβαιος ότι ως μακρινή αναλογία μια τέτοια ανάλυση του έργου θα διαλευκάνει πολλά φαινόμενα της σκηνης για εσάς.

Στη συνέχεια, φανταστείτε το έργο (και την μελλοντική σας παράσταση) ως πρελούντιο, σουίτα, σονάτα, συμφωνία ή κοντσέρτο οργάνου. Ως ωδή ή χορωδία. Ως καντάτα ή ραψωδία. Ό,τι σας είναι πιο κοντά και ό,τι, κατά τη γνώμη σας, είναι πιο κατάλληλο για αυτό το έργο. Και πάλι, μην είστε τεμπέληδες, διαβάστε για αυτές τις μορφές, ακούστε τις σε ηχογραφήσεις ή σε μια αίθουσα συναυλιών - ζωντανά, και μετά επιστρέψτε στο έργο, που σκέφτεστε και διευκρινίστε την διαίσθηση και τις εντυπώσεις σας.

Κουραστήκατε;

Λοιπόν, ας κάνουμε ένα διάλειμμα από αυτές τις υπεράνθρωπες προσπάθειες που καταβάλατε για να κατακτήσετε μια ξένη γλώσσα, να ξεσκονίσετε διάφορα εγχειρίδια

μουσικής, λεξικά και εγκυκλοπαίδειες. Ας στραφούμε σε πιο οικεία και προφανή πράγματα.

Σχεδιάστε μια απλή και, σε κάποιο βαθμό, υποκειμενική παράλληλη γραμμή ανάμεσα στα φαινόμενα του δράματος και της μουσικής. Λοιπόν, τουλάχιστον δηλώστε στον εαυτό σας ότι η τραγωδία είναι μια παράλληλη μορφή με την ωδή ή το ρέκβιεμ, ότι το ψυχολογικό δράμα είναι παράλληλο με μια σύγχρονη συμφωνία, και το σκερτσο με τα κωμικά καμώματα της οπερέτας ή της φάρσας. Και ούτω καθεξής. Επιλέξτε μια μουσική παράλληλη για το έργο που αναλύετε και προσπαθήστε να αποδείξετε αυτόν τον παραλληλισμό στον εαυτό σας με περισσότερες λεπτομέρειες (τονίζω: στον εαυτό σας!), σαν ένα θεώρημα για την ισότητα ή την ομοιότητα των τριγώνων - βήμα προς βήμα, ομοιότητα με ομοιότητα, εικόνα με εικόνα.

Ή στραφείτε στην εμπειρία του μεγάλου Wagner - ασχοληθείτε με τα θέματα leitmotif του έργου σας στον ελεύθερο χρόνο σας (για περισσότερες λεπτομέρειες, δείτε το πρώτο μέρος αυτού του βιβλίου). Αυτή η ερασιτεχνική Wagner-ική δραστηριότητα δεν θα σας ωφελήσει μόνο, αλλά θα σας δώσει και πολλή ευχαρίστηση: η αναγνώριση γνωστών μοτίβων, η συνάντησή τους στα πιο απροσδόκητα μέρη των έργων, είναι μια από τις πιο ισχυρές συγκινήσεις.

Ξεκίνησα τις μουσικές μου ασκήσεις για τους αφοσιωμένους της δραματικής σκηνης ακριβώς με το leitmotif και το counterpoint και, φανταστείτε, ήμουν ευτυχισμένος γι' αυτό - η χαρούμενη συγκίνηση του εφευρέτη και δημιουργού είναι ακόμα ζωντανή στην παλιά μου καρδιά.

Φυσικά, ακόμα και τότε καταλάβαινα πολύ καλά ότι επινοούσα ένα ακόμα ποδήλατο, αλλά αυτό δεν με στενοχωρούσε καθόλου, γιατί από τα πρώτα μου χρόνια είχα μάθει τις βασικές αρχές της συλλογικής μας δουλειάς: η σκηνοθεσία είναι από τη φύση της και ουσιαστικά ένα βαθιά δευτερεύον επάγγελμα, το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας δεν ισχύει για αυτήν σε καμία περίπτωση· ένας δημιουργός ονόματι σκηνοθέτης δεν έχει τίποτα απολύτως δικό του· αλλά εμείς οι σκηνοθέτες των έργων, οι ηθοποιοί και οι σκηνογράφοι έχουμε όλα αυτά που πραγματικά μας ανήκουν από κοινού.

Στη συλλογική τέχνη δεν υπάρχουν προτεραιότητες. Εκτός από μία - την προτεραιότητα της χαράς από την κατάρρευση της δικής σου ανακάλυψης. Όταν μαθαίνετε ότι η πιο πολύτιμη σας ανακάλυψη είχε γίνει πολύ πριν από εσάς, πρέπει να χαίρεστε και να χαίρεστε ακόμη περισσότερο, όσο μεγαλύτερος και πιο σημαντικός ήταν ο προκάτοχός σας. Αυτό σημαίνει ότι τώρα είστε μέρος μιας μακράς αλυσίδας δημιουργών και νομοθετών και ότι η ιδέα σας αποκτά βαθιές και αξιόπιστες ρίζες.

Λίγα χρόνια μετά την ανακάλυψή μου, ξαφνικά βρήκα δικές μου σκέψεις στο βαθιά καινοτόμο βιβλίο του Levi-Strauss Το Ωμό και το Μαγειρεμένο. Ο Γάλλος επιστήμονας, όπως κι εγώ, έκανε μια παράλληλη σχέση με τη μουσική, αλλά στην περίπτωση του, αντί για τη δραματουργία, εμφανιζόταν η μυθολογία. Αυτός, όπως κι εγώ, χρησιμοποίησε τη μουσική ως εργαλείο για την ανάλυση των μύθων, και στη συνέχεια εφάρμοσε μουσικούς όρους και μουσικές μορφές για να παρουσιάσει πιο κατάλληλα τα αποτελέσματα της έρευνάς του. Η δομή του μύθου, έγραψε ο K. Levi-Strauss, αποκαλύπτεται με τη βοήθεια της μουσικής. Με τη βοήθεια της μουσικής - θα μπορούσα να επαναλάβω μετά από αυτόν - αποκαλύπτεται η δομή της δραματουργίας.

Λίγο αργότερα, περίπου είκοσι χρόνια μετά, ξανά συναντήθηκα με τις σκέψεις μου, αυτή τη φορά στο μυαλό ενός εξαιρετικού ποιητή που τις είχε καταγράψει πολύ πριν από εμένα και πριν από τον Levi-Strauss.

Ο Μπόρις Παστερνάκ: ...και γράφω πρόζα κάπως όπως γράφονται οι συμφωνίες. Η πλοκή, ο τρόπος παρουσίασης, οι πλευρές ορισμένων περιγραφών, γενικά οι συνθήκες στις οποίες σταματάει η προσοχή μου και σε ποιες όχι, όλα αυτά είναι διάφορα πολυφωνικά μέσα, και, όπως η ορχήστρα, αυτό πρέπει να χρησιμοποιηθεί, ιδιαίτερα αναμειγνύοντας όλα αυτά και εκτελώντας το φανταστικό σας έτσι ώστε να γίνει ένα έργο με τόνο, σταθερή κίνηση, συναρπαστικό, κλπ. - αυτό αφορά τις ουσιαστικές, καθαρά εσωτερικές αναλογίες στη συγγραφή και τη σύνθεση του έργου. Και εδώ, με τον δικό του τρόπο, για τις εξωτερικές (εξωτερικές, όπως τα ρούχα) μουσικές στολισμένες πρόζας: ..το φως του φεγγαριού, ως κάτι παρελθόν, μεγάλο και απαρχαιωμένο, όπως το Fortes aknung, σχετίζεται με αυτό το σπίτι και συνδέεται με αυτό σε μια τόσο θλιβερή, λευκή, μινόρε συνδυασμό. Adagio poco fieramente. (από επιστολή στους γονείς το 1907).

Αλλά όλα αυτά είναι, κατά κάποιο τρόπο, θεωρητικά, λογικά, γενικευμένα, ως παρατήρηση μετά το γεγονός. Και για εμάς θα είναι πολύ πιο χρήσιμο να στραφούμε στην πρακτική εμπειρία της εξοικείωσης με τη μουσική και τη μουσικότητα στο δραματικό θέατρο και τη δραματουργία. Και εδώ ο θεός μας θα είναι αναμφίβολα ο Τσέχοφ, ο μεγάλος και αξεπέραστος Αντόν Πάβλοβιτς, ο μάστορας πραγματικών μουσικών αριστουργημάτων για τη σκηνή.

Κοιτάξτε προσεκτικά και ακούστε: όλες οι παύσεις έχουν τοποθετηθεί, όλες οι επαναλήψεις έχουν εκτελεστεί με σπάνια τελειότητα, οι παραλλαγές έχουν αναπτυχθεί με εξαιρετική δεξιοτεχνία, το counterpoint έχει χρησιμοποιηθεί μέχρι το βάθος.

Πρώτα συνάντησα τα μεγάλα έργα του Τσέχοφ πολύ καιρό πριν, πριν από τον πόλεμο. Ήμουν τότε δώδεκα ή δεκατριών χρονών, αλλά ήδη ήξερα πώς να γράφω έργα, γιατί είχα διαβάσει τον Επιθεωρητή, τον Πτωχευμένο και την Καταιγίδα εκείνη την εποχή, γιατί είχα δει την ταινία Προίκα του Πρωταζάνοφ. Αλλά η Γλάρος του Τσέχοφ ήταν κάποιο άλλο έργο, έντονα διαφορετικό, ανόμοιο με οτιδήποτε είχε προηγηθεί.

Πάγωσα σε μια ενθουσιασμένη, τρεμάμενη στάση, σαν ένα νεαρό σκυλί που το έχει πάρει ο ιδιοκτήτης του για πρώτη φορά σε πραγματικό κυνήγι.

Το νέο έργο φαινόταν παράξενο και πικάντικο. Μου ακούστηκε σαν μια πονεμένη γλυκιά, ερεθιστική πρόκληση - σαν τα σοκαριστικά μανιφέστα των Φουτουριστών... Αλλά δεν υπήρχε ίχνος Φουτουρισμού εκείνα τα χρόνια, ο δέκατος ένατος αιώνας τελείωνε, και ο Μαγιακόφσκι μόλις άρχιζε να μαθαίνει να μιλάει και να περπατάει. Και εδώ είναι: ...το σύγχρονο θέατρο είναι μια ρουτίνα, μια προκατάληψη. Όταν ανεβαίνει η κουρτίνα και στο βραδινό φως, σε ένα δωμάτιο με τρεις τοίχους, αυτοί οι μεγάλοι ταλαντούχοι, οι ιερείς της ιερής τέχνης, απεικονίζουν πώς οι άνθρωποι τρώνε, πίνουν, αγαπούν, περπατούν, φορούν τα σακάκια τους· όταν προσπαθούν να βγάλουν ένα ηθικό δίδαγμα από κοινές εικόνες και φράσεις - ένα μικρό, κατανοητό ηθικό δίδαγμα, χρήσιμο στην καθημερινή ζωή· όταν σε χίλιες παραλλαγές μου προσφέρουν το ίδιο πράγμα, το ίδιο πράγμα, το ίδιο πράγμα - τότε τρέχω και τρέχω, όπως ο Μοπάσαντ έτρεξε από τον Πύργο του Άιφελ, ο οποίος συνέθλιψε το μυαλό του με την ξιπασιά του.

Και οι σκηνικές οδηγίες;! Δεν είχα ξαναδεί τέτοιες σκηνικές οδηγίες: Αριστερά και δεξιά από τη σκηνή υπάρχουν θάμνοι. Ο ήλιος μόλις έχει δύσει. Η: ...ανοίγεται θέα στη λίμνη· το φεγγάρι είναι πάνω από τον ορίζοντα, η αντανάκλασή του στο νερό. Και αυτοί οι παράξενοι, μεθυστικοί συνδυασμοί λέξεων, παρόμοιοι με τα ποιήματα του Μπλοκ, που επίσης ήταν άγνωστα εκείνη την εποχή: Άνθρωποι, λιοντάρια, αετοί και πέρδικες, κερατοφόρα ελάφια, χήνες, αράχνες, αμίλητα ψάρια που ζούσαν στο νερό, αστερίες και αυτά που δεν φαίνονται με το μάτι - με μια λέξη, όλες οι ζωές, όλες οι ζωές, όλες οι ζωές, έχοντας ολοκληρώσει έναν λυπημένο κύκλο, έχουν εξαφανιστεί... Εδώ και χιλιάδες αιώνες τώρα, η γη δεν έχει φέρει κανένα ζωντανό πλάσμα, και αυτό το φτωχό φεγγάρι φωτίζει άδικα τον φανό του. Και τι ισχυρή εικονοπλαστική ενέργεια, σύμβολα και συγκρίσεις διασκορπίζονται σε αυτόν τον καμβά των σχεδόν ποιητικών γραμμών: ένα σύννεφο επέπλευσε, παρόμοιο με ένα πιάνο με ουρά, μια γλυκιά μυρωδιά και χρώμα χήρας..., ένας νεκρός γλάρος που τοποθετείται στα πόδια ενός αγαπημένου κοριτσιού, ένα εγκαταλελειμμένο θέατρο, γυμνό, άσχημο, σαν σκελετός με μια κουρτίνα που κυματίζει στον φθινοπωρινό άνεμο, πίσω από την οποία κάποιος κλαίει τα βράδια.

Και πάνω από όλα αυτά, μια ασυνήθιστη, θεματική κατάσταση: θέατρο, ηθοποιοί, θεατρικοί συγγραφείς, ποιητές, καινοτομία και παράδοση, τέχνη και τέχνασμα, αφθονία παιχνιδιών ένθετων με τη μορφή κροκέ, μαντείας, θεατρικών ανέκδοτων και στίχων από τον Σαίξπηρ. Το έντονο πρόβλημα του Γλάρου με συγκίνησε στα βάθη της ψυχής μου τότε - ανεξήγητα και, τονίζω, ανεξήγητα.

Τώρα καταλαβαίνω καλά τον κύριο λόγο για τον ενθουσιασμό μου εκείνη την εποχή: ένιωσα τον μοντερνισμό του έργου με όλη την ένταση και την αυθορμητισμό της παιδικής αντίληψης. Αργότερα, έχοντας μεγαλώσει πολύ και έχοντας γίνει πιο ανόητος, σταμάτησα να νιώθω τη μοντερνιστική κατεύθυνση της δραματουργίας του Τσέχωφ· με έμαθαν να θεωρώ τον μεγάλο συγγραφέα ως χρονικογράφο και ψυχολόγο της ρωσικής διάνοησης. Σταμάτησα να ακούω την ποίηση και τη μουσική των έργων του, αλλά έμαθα να εκτιμώ την τέχνη του στα υποκείμενα, τα δευτερεύοντα σχέδια, τις σιωπές και τις φυσιολογικές αποχρώσεις· με συγκινούσε το γεγονός ότι η Μάσα Προζόροβα είχε σερβιρισμένο το πόδι της, ότι ο βαρόνος Τουζενμπαχ, πριν από τον βέβαιο θάνατό του, σκεφτόταν για ένα φλιτζάνι καφέ, ότι δύο γυναίκες, η Σόνια και η Έλενα, κρυμμένες από

τους άνδρες, έπιναν μαζί και συζητούσαν ελεύθερα, ειδικά καθώς ο μοντερνισμός στα μεταπολεμικά χρόνια ήταν μια πολιτική κακή λέξη, ασυμβίβαστη με το όνομα του μεγαλύτερου Ρώσου συγγραφέα, της υπερηφάνειας μας, κλπ.

Και μοντερνισμός είναι όταν το έργο μιας τέχνης δημιουργείται σύμφωνα με τους κανόνες μιας άλλης τέχνης: ένα μυθιστόρημα γράφεται σαν ζωγραφική, μια ζωγραφική κατασκευάζεται σαν αρχιτεκτονική δομή, και ένα έργο συντίθεται σαν σονάτα ή συμφωνία - οι συνδυασμοί αυτών των μεταμορφώσεων στα όρια διαφορετικών τεχνών είναι αμέτρητοι.

Ασκήσεις για Σκηνοθέτες- Άσκηση Federico Fellini¹⁴⁵

Πάρτε έναν από τους αυτοσχεδιασμούς σας ως πρωτοετής. Πρέπει να είναι ένα σκετς στο οποίο συμμετείχατε εσείς ως ηθοποιός και βάλτε δύο-τρεις αγαπημένες αναμνήσεις από την παιδική σας ηλικία. Ο λόγος για μια τέτοια συμπερίληψη του παρελθόντος στο παρόν θα πρέπει να είναι η ομοιότητα καταστάσεων, προφορικών φράσεων ή ακόμα καλύτερα, απλώς ένας αισθητηριακός συσχετισμός: χρώμα, οσμή ή ήχος. Σε αντίθεση με τις ασκήσεις που ονομάζονται από τον Meyerhold και τον Eisenstein και είναι περισσότερο διανοητικές, αυτή εδώ εφαρμόζεται πρακτικά, με τη μορφή ενός ζωντανού, αυθόρμητου αυτοσχεδιασμού στη σκηνή.

Έπειτα ανατρέξετε στη μνήμη σας και επιλέξτε έναν μονόλογο από ένα έργο που έχετε παίξει. Εμπλουτίστε γρήγορα το πλήρες κείμενο του μονολόγου και διαβάστε το ή ερμηνεύστε το αμέσως στους παρευρισκόμενους, εισάγοντας τις δικές σας σκέψεις για την τέχνη του θεάτρου στα σημεία καμπής, για τον συγγραφέα και το έργο του, για τα πλεονεκτήματα της υποκριτικής σας ερμηνείας ή για την αλήθεια και τη συμβατικότητα της σκηνικής ύπαρξης του καλλιτέχνη.

Και αμέσως, χωρίς διάλειμμα, χωρίς ανάσα, επαναλάβετε τον ίδιο μονόλογο, αλλά με εντελώς διαφορετικά γεμίσματα. Τώρα εμπλουτίστε το κείμενο του συγγραφέα με τον πολιτικό θυμό της εποχής και την αγανάκτησή σας για το τι συμβαίνει στη χώρα:

¹⁴⁵ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Юрический трактат*. σ. 581

πείτε ένα φρέσκο ανέκδοτο για αχόρταγους λαϊκιστές βουλευτές, καταφερθείτε ενάντια στην διαφθορά, τραγουδήστε ένα απαγορευμένο τραγούδι.

Η αυθόρμητη διάταξη ανόμοιων υλικών α λα Φελίνι δίνει στον μαθητή πολλά:

Πρώτον, την ελευθερία του σκηνοθετικού αυτοσχεδιασμού. Δεύτερον, την ελευθερία του σκηνοθετικού αυτοσχεδιασμού και, τρίτον, την ελευθερία του σκηνοθετικού αυτοσχεδιασμού.

Χωρίς αυτήν είναι αδύνατο, όχι μόνο να οικοδομήσουμε ένα Θέατρο Παιγνίων, αλλά είναι αδύνατο να το φανταστούμε.

Διάλεξη 1. Οι Πραγματικότητες του Θεάτρου Παιγνίων ¹⁴⁶

Από εκείνη την αδιανόητα μακρινή εποχή που ο άνθρωπος έμαθε να σκέφτεται, προσπαθεί να δώσει νόημα στη ζωή του. Κατά καιρούς ρωτά τον εαυτό του, άλλους ανθρώπους και τον κόσμο γύρω του τα ίδια ερωτήματα - γιατί ζω; γιατί ζεις; και ζούμε πραγματικά, μήπως απλώς το φανταζόμαστε; - και αυτά τα ερωτήματα, μαζί με τις ακατανόητες, τις περισσότερες φορές ερασιτεχνικές απαντήσεις σε αυτά, διαμορφώνουν ένα συγκεκριμένο ατομικό φιλοσοφικό σύστημα. Μερικές φορές αυτή η φιλοσοφία δίνει σε ένα άτομο αρκετή σταθερότητα στην ταχεία και θυελλώδη ροή της ζωής, άλλες φορές, αντίθετα, τον μπερδεύει εντελώς και, αφού τον μετατρέψει σε τρελό σκεπτικιστή και πεσιμιστή, οδηγεί σε πλήρη αποτυχία στη ζωή.

Αλλά τις περισσότερες φορές η φιλοσοφία απομακρύνεται από το άτομο, διακηρύσσει τον εαυτό της ως υψηλή επιστήμη, και τότε αρχίζει ένα ζωντανό, ασυγκράτητο, σε μεγάλο βαθμό σχολαστικό παιχνίδι με διάφορες λέξεις και έννοιες: το είναι εξισώνεται με το μη είναι, η κίνηση παρουσιάζεται ως ακινησία και η ύλη μετατρέπεται σε κενό, σχεδόν μεταφυσικό. Εσείς κι εγώ έχουμε επανειλημμένα συναντήσει αυτό το παράξενο διασκέδασμα των διανοουμένων στις προηγούμενες συνομιλίες μας - με το εσωτερικό όνομα διαλεκτική. Αλλά η πρόοδος δεν λειτουργεί πολύ καλά: τα ερωτήματα που θέτει η επιστημονική, καθηγητική φιλοσοφία σήμερα είναι, δυστυχώς, τα ίδια που ανησυχούσαν και βασάνιζαν τον πρωτόγονο άνθρωπο - υπάρχει πραγματικά η περιβάλλουσα πραγματικότητα; είναι αξιόπιστη η γνώση μας; και υπάρχει κάποιο νόημα στη σκανδαλωδώς σύντομη ζωή μας;

¹⁴⁶ Буткевич, М. М. (GITIS, 2002). *К игровому театру. Литературный трактат*. σ. 615-622

Ας εξετάσουμε λοιπόν ένα από αυτά τα αιώνια ερωτήματα της φιλοσοφίας - το ερώτημα της πραγματικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά ας το δούμε σε σχέση με το θέατρο.

Δηλαδή:

— Τι είναι πραγματικό και τι μη πραγματικό στο θέατρο γενικά και στο Θέατρο Παιγνίων συγκεκριμένα;

Ποιες είναι οι αληθινές πραγματικότητες της θεατρικής ύπαρξης;

Τι ακριβώς είναι το είναι και το μη είναι του ηθοποιού; του θεατή; του χαρακτήρα;

Είχε δίκιο ο Κ.Σ. Στανισλάφσκι όταν διακήρυξε τον υπερ-ρεαλισμό της αυτοαντίληψης του ηθοποιού στις προτεινόμενες περιστάσεις του ρόλου;

Τι μπορεί λοιπόν να θεωρηθεί η αληθινή πραγματικότητα του θεάτρου;

Πρώτον, η εμφάνιση, η σύντομη ύπαρξη και η εξαφάνιση του «ηθοποιού-ρόλου». Θα σημειώσω σε παρένθεση ότι αυτός ο βαρύς όρος εφευρέθηκε όχι πολύ επιτυχώς από τον Κ.Σ. Στανισλάφσκι, έναν αδιαμφισβήτητο ιδιοφυΐα του θεάτρου, επομένως, παρά την επιτηδευμένη και προσποιητή φύση του, η λέξη «ηθοποιός-ρόλος» εκφράζει πολύ με ακρίβεια ένα από τα παράλογα θαύματα της σκηνής: τη σύνδεση, τη συγχώνευση, την αλληλοδιείσδυση, την αιώνια προσέγγιση προς την πλήρη ταυτότητα του ηθοποιού και του χαρακτήρα που ενσαρκώνει.

Δεύτερον, παρά την εφήμερη, την αστάθεια και την προσωρινότητά του, παρά την απροσδόκητη εμφάνισή του και την εξίσου απροσδόκητη εξαφάνισή του, η αναμφισβήτητη πραγματικότητα του θεάτρου είναι η σύνδεση μεταξύ της ομάδας των ηθοποιών και της ομάδας των θεατών που πιστεύουν σε αυτό που τους παρουσιάζεται. Αυτό είναι, ας πούμε, η βέλτιστη επιλογή. Αλλά υπάρχει και η ελάχιστη - η σύνδεση τουλάχιστον ενός θεατή με τουλάχιστον έναν ηθοποιό. Χωρίς αυτό, δεν μπορεί να υπάρξει θέατρο.

Και τέλος, η τρίτη βεβαιότητα του θεάτρου είναι η σωματικότητα του ηθοποιού, η φυσική του παρουσία στη σκηνή.

Θα μιλήσουμε για αυτό το τελευταίο σήμερα.

Για να αποδείξει την πραγματικότητα της ύπαρξής του στον εαυτό του και στους άλλους, για να πειστεί για την υλική ύπαρξη του σώματός του και του σώματος του συντρόφου που στέκεται δίπλα του, ο ηθοποιός αρχίζει να παίζει με το σώμα του, να παίζει τη δική του ανεξάντλητη σωματικότητα από όλες τις δυνατές πλευρές. Η αποστολή του υψηλού νατουραλισμού στο θέατρο είναι η επιβεβαίωση και η δοξολογία του ανθρώπινου σώματος, της ζωντανής σωματικότητας του ηθοποιού, οργανωμένης - πρώτα απ' όλα - από τον ίδιο. Το σώμα του ηθοποιού - η δύναμη του σώματος, η ομορφιά, η σεξουαλική έλξη και ο φυσιολογικός (ταμπού στην καθημερινή ζωή) πλούτος εκδηλώσεων - είναι η βάση της δημιουργικότητας του ηθοποιού και το υλικό για τις πιο διαφορετικές καλλιτεχνικές χειρισμούς του ηθοποιού και του σκηνοθέτη.

Οι ηθοποιοί, ειδικά οι ηθοποιοί, το ήξεραν αυτό από αμνημονεύτων χρόνων και το εκμεταλλεύονταν πάντα όμορφα. Το ήξεραν, αλλά δεν το κατανοούσαν πλήρως. Το σώμα του ηθοποιού εισήχθη στο φωτεινό πεδίο της θεατρικής συνείδησης κατά την περίοδο της ταχείας άνθησης των νατουραλιστικών παραγωγών: στη στροφή των αιώνων - του 19ου και του 20ού.

Ο Στανισλάφσκι ήταν ο πρώτος που μίλησε για αυτό - μετά από πολυάριθμες και μακροχρόνιες υποκλίσεις προς την ψυχή, εισήγαγε προσεκτικά και με νοημοσύνη την έννοια των απλών σωματικών ενεργειών στη μεθοδολογία.

Ο πιο αγαπημένος μαθητής και ακόλουθος του μεγάλου μεταρρυθμιστή, Μ.Α. Τσέχωφ, προχώρησε ακόμη περισσότερο, ανέπτυξε μια ολόκληρη ποιητική του σώματος του ηθοποιού, το δήλωσε, στην ουσία, ένα εργαλείο του δραματικού καλλιτέχνη και ακόμη και το θέμα της σκηνικής εργασίας του ηθοποιού-δημιουργού.

Το Θέατρο Παιγνίων, που καταλαμβάνει σταδιακά μια ολοένα και πιο ισχυρή θέση σήμερα, μετατρέπει το σώμα του ηθοποιού σε αντικείμενο ενός συναρπαστικού παιχνιδιού μπροστά στα μάτια μας. Το ίδιο το σώμα του ηθοποιού ενσωματώνεται δυναμικά στα θεατρικά παιχνίδια - δοξάζεται και γελοιοποιείται με κάθε τρόπο, περιβάλλεται από μια αύρα τρυφερότητας και επιθυμίας, βασανίζεται και φροντίζεται, ταπεινώνεται και εξυψώνεται, σαν κάποια διφορούμενη παγανιστική θεότητα. Στη σκηνή, λοιπόν, δημιουργείται μια νατουραλιστική κατάσταση παιχνιδιού - εύθυμη σωματική κοροϊδία, χαρούμενη απελευθέρωση και χειραφέτηση της σάρκας.. Αυτό συμβαίνει όταν οι άνθρωποι παύουν να ντρέπονται ο ένας

τον άλλον σε μια μεγάλη ομάδα, σαν να λένε: όλα είναι φυσικά. Όλοι είμαστε εξοικειωμένοι με αυτήν την κοινή φυσιολογική ύπαρξη, για παράδειγμα, από τη στρατιωτική θητεία, που ξεκινά με την περίφημη ιατρική εξέταση, ή από λουτρά και σάουνες, από γυναικείες και ανδρικές παραλίες γυμνιστών, από μυστηριώδη νυχτερινά μπάνια σε ποτάμι ή λίμνη, από την αβοήθητη ξεδιάντροπη συμπεριφορά των νοσοκομείων, από τη βεβιασμένη δημοσιότητα των φυλακών και των στρατοπέδων, και τέλος από τα περίφημα σοβιετικά κοινόχρηστα διαμερίσματα, όταν όλη σου η προσωπική ζωή λαμβάνει χώρα σε κοινή θέα πολλών και όχι τόσο αβλαβών γειτόνων, όταν όλοι γνωρίζουν τα πάντα για όλους, όταν δεν είναι πλέον ντροπιαστικό να στέκεσαι στην παραδοσιακή ουρά το πρωί για την μοναδική τουαλέτα - με ρόλερ και σκισμένα ρόμπες, με ένα ακατάστατο νυσταγμένο πρόσωπο, όταν το καλοκαίρι γίνεσαι επιτέλους αυθάδης από τη ζέστη, και περιφέρεσαι στην κουζίνα και τον διάδρομο με μαγιό, και τη νύχτα κρύβεις τους μυστικούς ήχους του έρωτα από τα περίεργα αυτιά των γειτόνων σου, αυξάνοντας την ένταση ενός παλιού ραδιοφωνικού δέκτη στο τέρμα.

Στο θέατρο, μια νατουραλιστική κατάσταση παιχνιδιού είναι, ας πούμε, ένα παιχνίδι με την αλήθεια, γιατί το σώμα του ηθοποιού είναι η μόνη αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα της δεδομένης στιγμής, η πραγματικότητα του χρόνου αυτής της παράστασης, η φυσικότητα του *hic et nunc*, δηλαδή, «εδώ και τώρα». Αλίμονο! Αυτή είναι ακριβώς η κατάσταση των πραγμάτων, και δεν μπορεί να γίνει τίποτα γι' αυτό: η αλήθεια της «ζωής του ανθρώπινου σώματος» του ηθοποιού είναι η πρώτη και πιο απλή αλήθεια της σκηνής, και εμείς, ως ανυπόφοροι *homo ludens*, αρχίζουμε να παίζουμε με αυτήν την αλήθεια. Η δραματική δραστηριότητα του ηθοποιού περιλαμβάνει όλα όσα αφορούν το σώμα - από τον χορευτικό ρυθμό των όμορφων κινήσεων του σώματος μέχρι τις μικρότερες φυσιολογικές λεπτομέρειες: λόξυγγας, τραύλισμα, δυσκολία ομιλίας, ομιλία που δυσχεραίνεται από πολύποδες, σπασμωδικά αναφιλητά πάθους, ρέψιμο από κορεσμό και κατάποση πεινασμένου σάλιου, τρέμουλο αγγιγμάτων τρυφερού έρωτα και ανελέητα, βάνουσα βίαια χτυπήματα μιας αιματηρής μάχης μεταξύ αντίπαλων αρσενικών, όλα τα επίπεδα μέθης και κρυολογήματος, οι τελευταίες συσπάσεις ενός ατόμου που πεθαίνει και όλες-όλες (οι πιο διαφορετικές!), χρωματισμένες από ένταση, αναμειγμένες με ευχαρίστηση, λειτουργίες του ανθρώπινου σώματος. Παραδείγματα;

Ας θυμηθούμε τον πάντα κρύο Κομισάριο Μαρτύνοφ (ο θαυμάσιος ηθοποιός του Μέγιερχολντ Β. Ζαϊτσίκοφ) από την ταινία «Είμαστε από το Κρονστάνδη». Μυξιάρης, μύξας,

φτερνισμένος και πέφτοντας σε κρίσεις γοερού βήχα, τυλίγοντας συνεχώς το λαιμό του με ένα ζεστό παλιό κασκόλ, σηκώνοντας το βελούδινο κολάρο ενός εντυπωσιακού παλτού demi-season με ρίγος, γίνεται φυσιολογικά κατανοητός και κοντά σε κάθε θεατή, και αποκτά μια ασυνήθιστη ζωντάνια και αναμφισβήτητη αυθεντικότητα μέσω της ερμηνείας του ηθοποιού.

Ακόμα πιο πυκνά συμπυκνωμένες είναι οι λεπτές σωματικές και φυσιολογικές αποχρώσεις στις διάσημες σκηνές από το «Τσαπάγιεφ»: ο λευκός συνταγματάρχης Μποροζνίν παίζει πιάνο. Το αίσθημα σχεδόν προπολεμικής, ειρηνικής άνεσης, η φυσική ευχαρίστηση του μουσικού από τη μουσική του, οι φακοί του συνταγματάρχη που θολώνουν από συναισθηματική υγρασία, ο ηλικιωμένος υπηρέτης, απασχολημένος με το γυάλισμα των πατωμάτων στο σαλόνι, να κουνιέται ρυθμικά στον ρυθμό της μουσικής - ένα απλό, ταυτόχρονα χαζό και πνευματικό ρωσικό πρόσωπο: «Ο Μίτκα πεθαίνει, ζητώντας τα αυτιά του...» Αυτή η αδύνατη φράση προσθέτει ένα άλλο ισχυρό στρώμα απομακρυσμένων αισθήσεων στην πολύπλοκη σύνθεση, γιατί ο Μίτκα είναι ο αδερφός του υπηρέτη, που μαστιγώθηκε με ράβδους από τον συνταγματάρχη, που είναι νευρικός πριν από την αποφασιστική μάχη. Και όλα αυτά μαζί - το άρωμα του ακριβού καπνού, αναμεμειγμένο με την έντονη μυρωδιά του κεριού για το παρκέ, η σελήνια φαλάκρα ενός πατρίκιου που παίζει μουσική και το θολό βλέμμα ενός αφοσιωμένου, πιστού μέχρι τον τάφο υπηρέτη που τον παρακολουθεί, ένα βλέμμα στο οποίο από τα βάθη μια επανάσταση ενάντια σε τέτοια κατάφωρη αδικία λαμπυρίζει με στιγμιαίες λάμψεις που σου κόβουν την ανάσα από την αυξανόμενη αγανάκτηση, και τα ζεστά, υγρά έντερα ανεβαίνουν από τα μήτρα βάθη μέχρι τον λαιμό - όλα αυτά μαζί προσθέτουν μια μαγευτική δομή ενός χαμένου, απελπιστικού, χαμένου παιχνιδιού: το παιχνίδι των Λευκών έχει χαθεί, το παιχνίδι των Κόκκινων έχει χαθεί, το παιχνίδι ενός ολόκληρου λαού έχει χαθεί.

Και φροντίστε να θυμηθείτε το αριστούργημα του Τόνι Ρίτσαρντσον από τον «Τομ Τζόουνς» - το κλασικό «Δείπνο της Αγάπης». Ένας άντρας και μια γυναίκα, πεινασμένοι με κάθε φυσική έννοια (ο μικρός Τομ, ένα ερωτικό παιδί που πρόωρα εξελίχθηκε, και η σαγηνευτική χήρα που έσωσε από τα βρώμικα νύχια του κακοποιού) τρώει σαν να αγαπιούνται. Η γευστική φυσιολογία του φαγητού τοποθετείται πάνω στη ζουμερή φυσιολογία του σεξ. Ως αποτέλεσμα μιας τέτοιας περίεργης επικάλυψης, προκύπτει - εντελώς απροσδόκητα! - μια υψηλή, αν και σοκαριστική, ποίηση της αγάπης. Μια αγάπη που είναι νικηφόρα, γεμάτη δύναμη και φρεσκάδα,

άπληστη, αχόρταγη, που υπάρχει παρά τις αμβλύ προκαταλήψεις και πονηρές δολοπλοκίες, μια αγάπη που είναι αδιάντροπη και ακριβώς γι' αυτό αγνή. Αγνή, σαν παιχνίδι με ειλικρίνεια.

Το παιχνίδι του σώματος, το παιχνίδι των λεπτών φυσιολογικών αισθήσεων είναι ισχυρό και ακαταμάχητο τόσο στον κινηματογράφο όσο και σε όλες τις άλλες μορφές τέχνης, αλλά το αποκορύφωμα της γιορτής του, η κορυφή του θριάμβου του, έρχεται, φυσικά, μόνο στο θέατρο, όπου το ανθρώπινο σώμα εμφανίζεται μπροστά μας πραγματικά, *au naturel*, ζωντανό και ζωντανό.

Συγχωρέστε με για ένα παράδειγμα από τη δική μου πρακτική, αλλά με δικαιολογεί το σημαντικό γεγονός ότι είμαι σκηνοθέτης θεάτρου επαγγελματικά και αυτό είναι το πεδίο μου. Κάποτε είδα κάτι παρόμοιο, αλλά όχι αγγλικό, αλλά εγγενές, σε καθαρά ρωσικό στυλ, κατά τη διάρκεια των προβών μου για το «Η Δύναμη του Σκότους». Τα πήγαινα άσχημα, δεν μπορούσα να αποφασίσω για την αρχή της τέταρτης πράξης - τη μεθυσμένη σκηνή των αρραβώνων της Ακουλίνας, δύο ή τρεις σκηνές: η Νονά και η Γειτόνισσα, η Προξενήτρα και η Ματριόνα, μετά ο Μίτριτς. Όλοι αυτοί οι χαρακτήρες βγαίνουν στην εσωτερική αυλή του χειμώνα από μια θερμαινόμενη καλύβα, όπου η έγκυος νύφη έχει πάρει μέρος σε μια ξέφρενη γιορτή. Οι έξοδοί τους από την καλύβα και οι έξοδοί τους πίσω στην καλύβα δεν συνδέονταν, ακουγόντουσαν ρουτίνα, ασήμαντες, καθαρά επίσημες (χαλαρές αναφορές για το τι συμβαίνει στο σπίτι), εξαιρετικά λογικές και αναποτελεσματικές. Οι ηθοποιοί, που κατανοούσαν την καθαρά επεισοδιακή φύση των «ρόλων» τους, βαριόντουσαν και γίνονταν κουραστικοί, ήμουν απογοητευμένος και αξιολύπητος στην ανικανότητά μου να τους βοηθήσω με οποιονδήποτε τρόπο. Αυτό συνεχίστηκε μέχρι να βρω απάντηση σε ένα απλό ερώτημα σχετικά με τον σκοπό και το νόημα της εξόδου τους στην αυλή, μέχρι που είπα στους άκεφους ηθοποιούς: τρέξτε από πίσω από το τραπέζι για ένα λεπτό - ανακουφιστείτε - και γρήγορα πίσω στη ζέστη - και πίσω στο τραπέζι. Και αμέσως όλα πήραν μπρος. Όχι πήραν μπρος, αλλά προχώρησαν. Εδώ έτρεξαν δύο γυναίκες, μια χοντρή και μια αδύνατη, κάθισαν με τις γούνες και τις πολλές φούστες τους τραβηγμένες στις πλάτες τους, σε μια γωνιά δίπλα στο φράχτη, ανακουφίστηκαν, εισέπνευσαν τη φρεσκάδα του χειμωνιάτικου βραδιού, κουτσομπόλεψαν και μπήκαν στην καλύβα, ανανεωμένες και φρεσκαρισμένες καθώς έμπαιναν. Εδώ ήρθε ένας ζαλισμένος άνδρας, παραπατώντας με τα πόδια και τη γλώσσα του, ξεκούμπωσε το παντελόνι του με άτακτα δάχτυλα και έγραψε κάτι ακατανόητο ακόμα και στον ίδιο πάνω στο λευκό χιόνι με κίτρινα

ούρα, θαύμασε το αναχωρούν ιδεόγραμμα, κούμπωσε τον εαυτό του και σύρθηκε πίσω στην διαπεραστική κλήση της συντρόφου του για μια ζωή. Δύο ακόμα βγήκαν, στάθηκαν δίπλα στο χιονισμένο άροτρο, φιλοσόφησαν κάτω από τα αστέρια, παζάρεψαν και πήγαν να δώσουν τα χέρια. Και ξαφνικά όλα απέκτησαν ένα υψηλότερο νόημα, έγιναν αμέσως χαρούμενα, απαραίτητα - ζωτικά και κατανοητά, όπως το ψωμί και το νερό, όπως η εισπνοή και η εκπνοή. Οι καλλιτέχνες, προβλέποντας την αναπόφευκτη επιτυχία των «αριθμών» τους, χαίρονταν. Ξεκίνησαν χαρούμενοι και γενναιόδωροι αυτοσχεδιασμοί.

Υπάρχει μια κάπως εκχυδαϊσμένη και εκλαϊκευμένη λέξη - «ζωτικότητα». Μια αδέξια, τεχνητή, επιτηδευμένη και απολύτως περιττή δημιουργία λέξεων, που επινοήθηκε κάπου στη νότια Ρωσία στις αρχές του αιώνα μας και τώρα, δόξα τω Θεώ, πέφτει σε αχρηστία (δεν υπάρχει πλέον στο λεξικό του Οζέγκοφ). Βασίζεται στο γαλλικό «joni-al» - εύθυμος, χαρούμενος. Φυσικά, με τη ρωσική προσαρμογή, το γαλλικό ιδιωτισμό απέκτησε ευρύτερο νόημα: χαρούμενος· λάτρης της καλής ζωής· κύριος της απόλαυσης· που ακτινοβολεί γενναιόδωρα τους ζωτικούς ρεύματα και χυμούς. Όταν εφαρμόζεται στην κατάσταση του «τρέξιμο στην αυλή», η λέξη «ζωτική» είναι κατάλληλη όπως καμία άλλη και, έχοντας χάσει την οσμή της Οδησού, εκφράζει το κύριο γεγονός που συμβαίνει στη σκηνή - τη θηριώδη, ανεξέλεγκτη χαρά της ζωής.

Αχ, αν μπορούσατε να δείτε με πόση ευχαρίστηση, με τι διαστροφή πολυπλοκότητας αυτά τα «βιαστικά τρεξίματα στην αυλή» εκτελούνταν από τους χαρούμενους καλλιτέχνες, με τι ενθουσιασμό τους υποδέχονταν το έκπληκτο κοινό! Και με τι μοχθηρή ενόχληση με δίδασκαν την αγνότητα οι εκπρόσωποι των αρχών λογοκρισίας - οι φύλακες της ηθικής, που δεν μπορούν να τα βγάλουν πέρα ούτε για ένα δευτερόλεπτο χωρίς βλαστήμιες και χυδαίες νύξεις στις στενές εταιρείες της «ελίτ» ακαδημαϊκής ζωής τους, μυστικοί ηδονοβλεψίες και διαφθορείς, παχύσαρκοι ηδονιστές και αδύνατοι αποβράσματα της σοβιετικής ηθικής και αισθητικής.

Αλλά δεν τους άκουσα, γιατί ήξερα:

Η έκθεση στον παγετό μετά από μια αποπνικτική καλύβα, η χαρούμενη ευκολία της αφόδευσης, ένα σωστά λειτουργικό ουρογεννητικό σύστημα - όλα αυτά είναι πολύ ρωσικές απολαύσεις της απλής ζωής, διάσημες μεταξύ των ανθρώπων από αρχαιοτάτων χρόνων. Στη λαογραφία μας, αυτό το θέμα έχει απεικονιστεί απίστευτα ευρέως και αναπτυχθεί με μεγάλη λεπτομέρεια. Η ανεξήγητη ευχαρίστηση, για παράδειγμα, της αφόδευσης σε εξωτερικό χώρο

(πράσινο χορτάρι κάτω από εσάς, μπλε ουρανός με σύννεφα και πουλιά πάνω σας) έχει γίνει παροιμία. «Το χέσιμο με καπνό είναι καλύτερο από το τσάι με γάλα» - αυτό μου ήρθε από την απομακρυσμένη χωριάτικη παιδική μου ηλικία. Έτσι, οι ρίζες εδώ είναι βαθιές, πρωταρχικές και το παιχνίδι είναι ολισθηρό και συναρπαστικό. Αλλά από πού προέρχεται η ίδια η συγκίνηση; Όλα προέρχονται από το ίδιο μέρος - από ένα απελευθερωτικό παιχνίδι, από ένα παιχνίδι που διασχίζει τα όρια της ευπρέπειας.

Αλλά εδώ — σταματήστε! — πρέπει να κάνω μια σημαντική και πολύ σημαντική επιφύλαξη: μια διάλεξη είναι ένα καθαρά θεωρητικό γεγονός και πρέπει να κατανοήσετε σταθερά ότι με τη μορφή μιας διάλεξης μιλάμε και ακούμε για τα πιο γενικά πράγματα, για αρκετά αφηρημένες κανονικότητες, για αφηρημένες, αν και αντικειμενικές τάσεις. Όσον αφορά τις πρακτικές αποφάσεις, εξαρτώνται από την αίσθηση του μέτρου και τη γεύση συγκεκριμένων ανθρώπων του θεάτρου: ηθοποιούς, σκηνοθέτες, σκηνογράφους, κ.λπ. Πώς να δείξω αυτό που αναφέρθηκε εδώ; Πώς να πραγματοποιήσω αυτή ή εκείνη την τολμηρή σκηνική ιδέα; Πώς να ενσαρκώσω την υπερβολικά ειλικρινή αυτογνωσία ενός καλλιτέχνη ή ενός χαρακτήρα; — όλα αυτά πρέπει να εκφραστούν με άξια και αυστηρά συγκεκριμένα μέσα της σημερινής (μεταφορικής!) τέχνης: υπαινιγμός, αλληγορία, μεταφορά και μετωνυμία. Μην ξεχνάτε ποτέ: σε αυτήν τη φυσική σφαίρα του θεάτρου ενεργείτε με δικό σας κίνδυνο και ρίσκο. Και σε αυτό, επίσης, υπάρχει ένα παιχνίδι.

Ένα ιδανικό και πρότυπο παράδειγμα διακριτικού και ταυτόχρονα εκφραστικού παιχνιδιού με το γυμνό γυναικείο σώμα μπορεί να είναι η χαριτωμένη και πειραχτική ενδιάμεση σκηνή του λουτρού στο έργο του Λιουμπίμοφ «Οι Αυγές Εδώ Είναι Ήσυχες». Σε αυτό το μινιατούρα αριστούργημα, το θέατρο Ταγκάνκα δείχνει την ομορφιά του γυναικείου σώματος με αυταπάρνηση και προσοχή. Βρεγμένα πρόσωπα και μαλλιά κοριτσιών, γυμνοί ώμοι, χέρια και στήθη, αλλά όχι περισσότερο από όσο αποκαλύπτει το συνηθισμένο ντεκολτέ τους - αυτό είναι από πάνω. Και από κάτω: κουβάδες με ζεστό νερό, πετσέτες, σκούπες, γυμνά πόδια, γυμνοί αστράγαλοι, γάμπες, μηροί, αλλά όχι ψηλότερα από όσο δείχνει η συνηθισμένη μίνι φούστα τους. Και όλα στο ενδιάμεσο, ανάμεσα σε αυτές τις δύο δελεαστικές εικόνες, είναι κρυμμένα από την πλευρά ενός φορητού που κρέμεται σε ένα σύννεφο ατμού από το λουτρό. Κλειστό και δοσμένο στο έλεος της φαντασίας του θεατή. Το θέατρο είναι γενναιόδωρο και άπληστο. Αντί για το σύνολο, δείχνει ένα μέρος και παίζει με σοκαριστικές και σημαντικές μετωνυμίες. Η

γυναικεία σάρκα αποκαλύπτεται σε όλη της τη γοητεία και την ευαλωτότητα απέναντι στη βία των ανδρών, των βομβών, των εκρηκτικών μηδενικών, την καταστροφική πορεία της ύπαρξης, απέναντι στη φρικτή βία του Μεγάλου Πατριωτικού Πολέμου. Έτσι, το ελαφρό παιχνίδι ξεχειλίζει, σπάει και πλημμυρίζει γειτονικές περιοχές - τις χαμηλές εκτάσεις της ιδεολογίας, τα φερόγρια της πολιτικής και τις εκθαμβωτικές κορυφές της ηθικής καλυμμένες με αιώνια χιόνια.

Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι η πρώτη, νατουραλιστική, παιγνιώδης κατάσταση στη σκηνή είναι ταυτόχρονα εύθυμη και σοβαρή, και έτσι, κατά μία έννοια, μοιάζει με στριπτίζ. Αλλά, ας τονίσουμε, ο στριπτίζ είναι καθαρά εξωτερικός: γδύσιμο του σώματος, έκθεση και αποκάλυψη της φυσιολογίας, ένας είδος επίδειξης της υλικότητας του θεάτρου.

Το Θέατρο Παιγνίων στο σύνολό του δεν είναι μια εντυπωσιακή μόδα καινοτομία, όπως ο φουτουρισμός ή ο κυβισμός, είναι κάτι άλλο, κάτι εντελώς διαφορετικό - κάτι πρωτόγονο, αιώνιο, που έχει συνοδεύσει και συνεχίζει να συνοδεύει την ανθρωπότητα σε όλες τις περιπλανήσεις της στους δρόμους της ιστορίας, και γι' αυτό θα πρέπει να συμβιβαστούμε με το πρωτόγονο γεγονός ότι, αναζωογονώντας ξανά το Θέατρο Παιγνίων, θα πρέπει επίσης να αποκαταστήσουμε κάποιες παραδόσεις της αρχαίας ρωσικής θεατρικότητας, που έχουμε απρόσεκτα και βιαστικά ξεχάσει και θάψει.

Υπό το πρίσμα των προβλημάτων που σχετίζονται με τη φυσική υπόσταση του ηθοποιού, τα οποία εξετάζουμε στη σημερινή διάλεξη, θα πρέπει να σκεφτούμε σοβαρά την ανακατασκευή του «θεάτρου των παλιάτσων» και του «θεάτρου των αγίων ανόητων», λοιπόν, αν όχι για μια πλήρη ανακατασκευή, τότε τουλάχιστον για την πρακτική αναβίωση πολλών από τις τεχνικές και τα μυστικά των «παιχνιδιών» και «δυσχερειών» εκείνης της εποχής.

Στην αναζήτηση των πικάντικων μυστικών της παιγνιδιάρικης σωματικότητας, πρέπει να κατεβούμε ακόμα πιο βαθιά, όχι χίλια χρόνια, αλλά δυόμισι χιλιάδες, στις ίδιες τις ρίζες του θεάτρου. Στην Αρχαία Ελλάδα. Στα μυστικά Ελευσίνια μυστήρια, τα μεθυσμένα και ταραγμένα κωμικά, τις ανηθικότητες των κωμωδιών του Αριστοφάνη με όλες τις υπερβολές των σκηνικών φαλλών, των κοιλιών και των πισινών. Στο βασανισμένο και πάσχον σώμα της αρχαίας τραγωδίας, στις μάσκες της που έχουν καταγράψει για αιώνες τους παροξυσμούς του απύθμενου πάθους.

Για να κατακτήσουμε μια νατουραλιστική κατάσταση παιχνιδιού, θα χρειαστεί να κατέβουμε όχι μόνο βαθιά (των αιώνων), αλλά και ευρέως (του αισθητικού χώρου) — στους «γείτονες». Πρώτα στους πιο κοντινούς, στους θεατρικούς συγγραφείς. Εδώ θα δούμε πώς οι θεατρικοί συγγραφείς αρπάζουν με ενθουσιασμό και λαχτάρα το νόστιμο κομμάτι της φυσιολογίας. Στη Ρωσία τον περασμένο αιώνα, υπήρξε ακόμη και μια πραγματική άνθηση της φυσιολογίας των θεατρικών συγγραφέων. Η δύναμη του αντίκτυπου του μπορεί μόνο να συγκριθεί με την πτώση του μετεωρίτη της Τουνγκούσκα. Ένα κέλυφος νατουραλισμού τέτοιας πυκνότητας και τέτοιας καταστροφικής δύναμης έπεσε πάνω στην φτωχή δραματική λογοτεχνία που οι συναδελφοί θεατρικοί συγγραφείς κουφάθηκαν και τυφλώθηκαν, οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες έμειναν άναυδοι και οι αυτοκρατορικοί λογοκριτές και κριτικοί σήκωσαν τα χέρια τους και για μισό αιώνα επαναλάμβαναν μόνο μία λέξη: όχι, όχι και όχι. Ο συγγραφέας του στόχου ήταν ο αριστοκράτης συγγραφέας και μυστηριώδης ιδιοφυΐα της τραγικωμωδίας Αλέξανδρος Βασίλιεβιτς Σουχόβο-Κόμπιλι, και η διάτρητη σφαίρα ήταν η τελευταία του κωμωδία, «Ο Θάνατος του Ταρέλκιν». Ο στόχος ήταν μοναδικός: η Ρωσία δεν είχε ξαναδεί τέτοια φαντασμαγορία της αυθαιρεσίας των Αρχών και Δυνάμεων. Ο στόχος ήταν επίσης προφητικός: μετά από μισό αιώνα, όταν τόσο οι αυτοκρατορικοί λογοκριτές όσο και οι ίδιοι οι αυτοκράτορες έφυγαν από τη σκηνή, χωρίς να προλάβουν να συνηθίσουν κατάλληλα στη σοβιετορωσική σκηνή, η χίμαιρα του Κομπίλιν πραγματοποιήθηκε πλήρως στη ρωσική σοβιετική ζωή.

Το έργο του Σουχόβο-Κόμπιλι συνέχισε επάξια ο θεατρικός συγγραφέας της επόμενης γενιάς, Άντον Πάβλοβιτς Τσέχοφ. Βέβαια, ο Άντον Πάβλοβιτς ήταν λεπτός και ευγενικός άνθρωπος - αντί για την αφόρητη δυσωδία από τα σάπια ψάρια που ήταν στοιβαγμένα στο φέρετρο, είχε μόνο μια μυρωδιά (ο υπηρέτης Γιάσα μυρίζει κοτόπουλο), και αντί για τα τέρατα του Μπόσχ στην χαρούμενη πλοκή του Ρασπλιούεφ - μόνο μια τεράστια αράχνη στο ιδρωμένο στήθος του Επικχότωφ από τον ύπνο και μια βρεγμένη κατσαρίδα που του έκλεινε το μάτι από μια κούπα με κβας, αλλά είναι ακόμα το ίδιο πράγμα - ένα φυσικό ζογκλερικό παίξιμο του γύρω κόσμου.

Όχι λιγότερο ενδιαφέρον για τη ζωή του ανθρώπινου σώματος έδειξαν οι πιο μακρινοί γείτονες του θεάτρου στις καλές τέχνες - όχι οι δραματικοί, αλλά απλώς οι συγγραφείς, μυθιστοριογράφοι και παραμυθάδες, ξεκινώντας από τον Απουλήιο και τον Πετρώνιο με τις

ημι-πορνογραφικές έπη-μινίπιες τους, μέσω της ανεξάντλητης χυδαιότητας του Φρανσουά Ραμπελαί, που γέμισε την πεζογραφία με γιγαντιαία σώματα, την πλημμύρισε με ποτάμια ούρων και πλημμύρες από νερά γέννας, την κάλυψε με ολόκληρες σειρές από χαρτιά γραμμένα με λίστες των καταναλωθέντων τροφίμων, του κρασιού που καταναλώθηκε και των μετέπειτα χρησιμοποιημένων σκουπών (οι τελευταίες είναι άφθονα εφοδιασμένες με λεπτομερή σχόλια σχετικά με την απόλαυση που προσφέρουν). Και ούτω καθεξής και ούτω καθεξής - μέχρι το «Νησί της Κριμαίας» του Β. Αξένοφ, ενός αμερικανοποιημένου Ρώσου συγγραφέα, που απεικονίζει με ευχαρίστηση και όχι χωρίς κομπόχτη τις σύγχρονες οργίες στα λουτρά της νομενκλατούρας με όλες τις φράουλες τους, μέχρι τον ημι-ευπρεπή συμβολισμό - την περιγραφή μιας ανέλιξης καριέρας σε ένα συγκεκριμένο ανερχόμενο κρατικό στέλεχος με αμφίβολη ηθική.

Μια μικρή σημείωση: προσωπικά προτιμώ τα πρωτότυπα από τα αντίγραφα στην τέχνη. Γι' αυτό μου αρέσει πολύ περισσότερο ο Αμερικανός συγγραφέας Κερτ Βόννεγκατ από τον Αμερικανό συγγραφέα Βασίλι Αξένοφ, ο οποίος κατέχει με μαεστρία το φυσιολογικό επίπεδο γραφής, πιθανότατα δανεισμένο από τον Στερν. Ένα καλό γενεαλογικό δέντρο στη λογοτεχνία είναι μακριά από το τελευταίο πράγμα.

Αν επιστρέψουμε στο θέμα της διάλεξής μας και προσπαθήσουμε να βγάλουμε μερικά προκαταρκτικά συμπεράσματα, μπορούμε να δηλώσουμε προσεκτικά τα εξής: το θέατρο του 20ού αιώνα, όπως και η τέχνη γενικά του αιώνα μας, δείχνει αυξημένο ενδιαφέρον για τη σωματικότητά του. Οι νεο-μπρουταλιστικές απαιτήσεις για τη γνησιότητα όλων των συνιστωσών του σκηνικού θεάματος έχουν επικρατήσει σε αυτό.

Το θέατρο δεν θέλει πλέον να παίζει για μάρκες, θέλει να ποντάρει και να πάρει πραγματικά, πραγματικά, μετρητά.

Ο νατουραλισμός (ως πρακτική ενσάρκωση της αλήθειας στο θέατρο) και ο παιγνιώδης εξτρεμισμός (ως ενεργό παιχνίδι κοροϊδίας και κυνισμού, ως προκλητική, πειρακτική «αναισχυντία») είναι δύο αδιαχώριστες πλευρές της πραγματικότητας που δημιουργείται και ενσαρκώνεται από τον ηθοποιό.

Αλλά γενικά, όπως βλέπετε, όλα αυτά ως φιλοσοφικό πρόβλημα δεν είναι καινούργια: η αιώνια επιθυμία της ανθρωπότητας να νιώσει ζωντανή, να πειστεί για την αυθεντικότητα της δικής της ύπαρξης.

Η στιγμή της αίσθησης της αυθεντικότητας του είναι κατά τη διάρκεια μιας παράστασης (εδώ είμαστε πραγματικά, εδώ νιώθουμε έντονα την κοινή μας ύπαρξη - στο σημείο που μπορούμε να δούμε, να ακούσουμε, να νιώσουμε, να αγγίξουμε κ.λπ. έναν αδύναμο ή ισχυρό χτύπημα, ροή, επιπλέον - η δημιουργία μιας πρωτοφανούς ζωής που αναδύεται μπροστά στα μάτια μας) - αυτή είναι η κύρια θεατρική, παιγνιώδης «εμπειρία». Μια παράσταση είναι μια στιγμή σκηνικής αλήθειας. Σήμερα (σε αυτή τη διάλεξη, αυτή τη φορά) την κατανοούμε, την αλήθεια, με φυσιολογικούς όρους, δηλαδή, σωματικά. Πώς θα το κατανοήσουμε αύριο; Θα μιλήσουμε για αυτό αύριο. Σας ευχαριστώ για την προσοχή σας.»

Παράρτημα 2 - Σημειώσεις από Συνεντεύξεις και Παρατηρήσεις

Theater Talks: Maryana Spivak / Марьяна Спивак¹⁴⁷

Η Maryana Spivak(ηθοποιός) συζητά με τον καθηγητή Michael Earley σχετικά με την εμπειρία της από τη βραβευμένη παραγωγή του Yuri Butuson, *The Seagull*. Κατά τη διάρκεια της συνομιλίας, η Spivak εμβαθύνει στην προσέγγισή της στον ρόλο, τη δημιουργική διαδικασία πίσω από την παραγωγή και τις προκλήσεις της ερμηνείας σε ένα κλασικό έργο του Τσέχωφ. Η συνέντευξη προσφέρει μια εικόνα για τις σκέψεις της για το θέατρο, την καριέρα της και τις προοπτικές της για το ρωσικό θέατρο σήμερα.

¹⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=85gU0hjNVJQ>. Τελευταία ημερομηνία ανακτησης <02/02/25>

Παράρτημα 3 - Πληροφορίες Παραστάσεων

Συντελεστές της Παράστασης «Ο Γλάρος» (2011), Θέατρο Σατυρικών

The Seagull | YURI BUTUSOV

Creative Team

Director - Yury Butusov

Set Designer - Alexander Shishkin

Music - Faustas Latenas

Lighting Designer - Anatoly Kuznecov

Sound - Ekaterina Pavlova and Dariya Kascheeva

Stage Manager - Angelika Ramazanova

Cast

Konstantin Gavrilovich Treplev - Timofey Tribuntsev

Nina Zarechnaya - Agrippina Steklova

Irina Nikolaevna Arkadina - Polina Raykina

Petr Nikolaevich Sorin - Vladimir Bolshov

Ilya Afanasyevich Shamraev - Anton Kuznetsov

Polina Andreevna - Lika Nifontova

Masha - Maryana Spivak

Boris Alekseevich Trigorin - Denis Sukhanov

Evgeniy Sergeevich Dorn - Artem Osipov

Semen Semenovich Medvedenko - Anton Kuznetsov

Dancing girl - Marina Drovosekova

Yakov - Sergey Bubnov

Treplev's monologue in Act 4 - Yury Butusov

Σκηνοθεσίες του Γιούρι Μπουτούσοβ

Nikolay Gogol's Marriage (1995)

Paradoxographer based on Fyodor Dostoyevsky's Notes From Underground (1996)

Waiting for Godot (1996), The Krukovsky Canal Theatre

Caligula (1997), Lensovet Theatre

Macbett (2002), Satirikon Theatre

Richard III (2004), Satirikon Theatre

King Lear (2006), Satirikon Theatre

The Seagull (2008), National Theatre of South Korea

Ivanov (2009), Moscow Art Theatre

Measure for Measure at The Vakhtangov Theatre (2010)

The Seagull (2011), Satirikon Theatre

Makbet.Cinema (2012), Lensovet Theatre

Good Person of Szechwan (2013), Pushkin Theatre

Three Sisters (2014), Lensovet Theatre

Othello (2014), Satirikon Theatre

Cabaret Brecht (2014), Lensovet Theatre

Flight (2015), Vakhtangov Theatre

Drums in the Night (2016), Pushkin Theatre

Uncle Vanya (2017), Lensovet Theatre

The Man of Fish (2017),

Hamlet (2017),

R (2022),

Πηγές Εικόνων

Εικόνα 1, σελ 29. <http://teatr-lib.ru/Library/Butkevich/t1/>

Εικόνα 2, σελ 29. <http://teatr-lib.ru/Library/Butkevich/t1/>

Εικόνα 3, σελ 50. <https://thereklama.com/butusov-sankt-peterburg-teatr/>

Εικόνα 4, σελ 56. <https://www.stagerussia.com/seagull>

Εικόνα 5, σελ 58.
<https://www.themoscowtimes.com/2017/08/03/russian-theater-goes-abroad-a58573>

Εικόνα 6, σελ 62.
<https://www.themoscowtimes.com/2011/05/04/butusov-looks-at-art-in-extraordinary-seagull-a67>
75