

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η Εξέλιξη του Συστήματος Στανισλάφσκι:
Σχολές και Μέθοδοι

Ευδόκιμος Τσολακίδης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η Εξέλιξη του Συστήματος Στανισλάφσκι:
Σχολές και Μέθοδοι**

Ευδόκιμος Τσολακίδης

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2016

Περίληψη

Στόχος της διατριβής αυτής είναι να καταγράψει και να μελετήσει τα βασικά χαρακτηριστικά των μεθόδων υποκριτικής που στηρίζονται στο σύστημα Στανισλάφσκι. Αρχικά γίνεται μία αναφορά στο ίδιο το σύστημα Στανισλάφσκι, τον εμπνευστή του και τα κυριότερα στοιχεία του, καθώς επίσης και στην αναγκαιότητα ενός τέτοιου συστήματος σε σχέση με την εποχή και τις συνθήκες στις οποίες δημιουργήθηκε. Το σύστημα Στανισλάφσκι αφορά την ρεαλιστική προσέγγιση και ερμηνεία ενός ρόλου, και για αυτό κρίθηκε σκόπιμο να γίνει αναφορά και σε μη ρεαλιστικές μεθόδους, προκειμένου να αποσαφηνιστούν οι διαφορές μεταξύ της μίας και της άλλης προσέγγισης.

Μελετώντας το σύστημα Στανισλάφσκι παρατηρούμε ότι δεν αποτελεί μια ενιαία μέθοδο υποκριτικής, αλλά χωρίζεται σε δύο μέρη τα οποία είναι αντικρουόμενα μεταξύ τους. Στο πρώτο μέρος ο Στανισλάφσκι εστιάζει όλο το ενδιαφέρον του γύρω από την ιδέα της «Συγκινησιακής Μνήμης» ενώ στο δεύτερο μέρος, απαρνείται ουσιαστικά την «Συγκινησιακή Μνήμη» και εστιάζει την προσοχή του στην «Μέθοδο των Σωματικών Δράσεων». Το γεγονός αυτό παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, τόσο για το ίδιο το σύστημα όσο και για τους συνεχιστές του Στανισλάφσκι, καθώς κάποιοι στήριξαν την μέθοδό τους στην πρώτη εκδοχή και κάποιοι άλλοι στην δεύτερη.

Οι τρεις σημαντικοί μαθητές του Στανισλάφσκι που μας απασχολούν στην αρχή της διατριβής είναι ο Μπολεσλάφσκι, ο Βαχτάνγκοφ και ο Τσέχοφ. Ο Μπολεσλάφσκι ακολουθεί τον Στανισλάφσκι της πρώτης εκδοχής. Ο Βαχτάνγκοφ καταφέρνει να συγκεράσει όχι μόνο τον πρώιμο και τον ύστερο Στανισλάφσκι, αλλά να ενσωματώσει επιπλέον στοιχεία μιας μη ρεαλιστικής μεθόδου, αυτής του Μέγιερχολντ. Ο Τσέχοφ διαχωρίζει παντελώς την θέση του από τον πρώιμο Στανισλάφσκι, προτείνοντας μια μέθοδο που συγγενεύει σε αρκετά σημεία με εκείνη του Στανισλάφσκι των τελευταίων χρόνων της ζωής του.

Τη σκυτάλη παίρνουν οι Αμερικανοί: Ο Λη Στράσμπεργκ, στο Group Theater αρχικά και στο Actors Studio αργότερα, θα ακολουθήσει την διδασκαλία του πρώιμου Στανισλάφσκι. Η Στέλλα Άντλερ αντιθέτως, θα στηρίξει την μέθοδό της στον ύστερο Στανισλάφσκι όπως και ο Σάνφορντ Μάισνερ, ο οποίος όμως θα δημιουργήσει αυτόνομη, δική του σχολή, εστιάζοντας σε άλλα σημεία του συστήματος που αυτός θεωρούσε σημαντικότερα.

Τέλος μας απασχολούν νεώτεροι σημαντικοί δάσκαλοι όπως η Ούτα Χάγκεν, ο Ντέιβιντ Μάμετ, η Σούζαν Μπάτσον και η Ιβάννα Τσάμπακ, που έχουν δώσει με τις μεθόδους τους ένα ιδιαίτερο στίγμα, στη ρεαλιστική προσέγγιση της ερμηνείας ενός ρόλου.

Summary

This Thesis seeks to study and analyse the main characteristics of the various acting methods based upon the Stanislavski System. The research, study and analysis focuses upon Stanislavski himself, his system and the Stanislavski acting system core characteristics by taking into consideration the necessity for such a method, regarding the context and acting circumstances within the period of time in which the Stanislavski method was created. The Stanislavski system approaches and acts upon each character by relying on realism.

In order for this study to clarify the main differences between the realism-bound Stanislavski system approach in contrast to the various non-realistic approaches, the most important representatives of the latter are going to be examined. Studying the Stanislavski system in depth, one observes two conflicting parts: The first part focuses upon the concept of “Affective Memory”, whilst in the second part, “Affective Memory” is totally cast aside, as the focus now becomes the idea of “Physical Actions”. This is quite interesting not only for the Stanislavski System itself but also in relation to his successors, since some have based their method on the “Affective Memory” idea whilst others developed their work, applying the notion of “Physical Actions”.

The three most important Stanislavski students and successors who are going to be examined at the beginning of this thesis are: Boleslavski, Vakhtangov and Michael Chekhov. Boleslavski chooses to adopt the first part of the Stanislavski system (Affective Memory). Vakhtangov manages to combine both Stanislavski system parts, also incorporated into his own method, parts of Meyerhold’s non-realistic techniques. Chekhov, on the other hand, completely ignores the first part of the Stanislavski system (Affective Memory), creating a new method similar on many points to the Stanislavsky System that Stanislavsky himself chose to follow in his later years.

This Thesis continues by studying and analysing the Stanislavski System successors in the U.S.A. Lee Strasberg at Group Theater and later at The Actors Studio, follows Stanislavski System’s Affective Memory. Sanford Meisner and Stella Adler developed their own acting method, based upon the Stanislavski System’s Physical Actions. Meisner managed to create his own separate school by focusing on other Stanislavsky System characteristics that seemed more important in his viewpoint. This Thesis concludes by studying the most important younger generation acting teachers: Uta Hagen, David Mamet, Susan Batson and Ivana Chubbuck, who have succeeded in creating unique and, innovative acting method techniques on how to realistically approach a role, thus leaving their mark in the field of acting.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ πολύ την καθηγήτρια μου Αύρα Σιδηροπούλου για την σαφή καθοδήγηση, την διακριτική επίβλεψη, τις χρήσιμες υποδείξεις και παρατηρήσεις, και κυρίως για την υπομονή με την οποία αντιμετώπισε την επιμονή μου να επαναλαμβάνω τα ίδια – κυρίως γραμματικά και συντακτικά - λάθη.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
1.1	Πριν το σύστημα Στανισλάφσκι	1
1.2	Το σύστημα Στανισλάφσκι	3
1.2.1	Πρώιμο σύστημα Στανισλάφσκι	5
1.2.2	Μεταγενέστερο σύστημα Στανισλάφσκι	6
2	Οι Πρώτοι Μαθητές	8
2.1	Μπολεσλάφσκι	8
2.2	Βαχτάνγκοφ	10
2.3	Τσέχοφ	13
3	Ο Στανισλάφσκι στην Αμερική	16
3.1	Group Theater	16
3.2	Η Διάλυση του Group Theater.....	18
3.2.1	Actors Studio (Λη Στράσμπεργκ)	18
3.2.2	Στέλλα Άντλερ	21
3.2.3	Σάνφορντ Μάισνερ	22
4	Άλλοι Δάσκαλοι	27
4.1	Ούτα Χάγκεν	27
4.2	Ντέιβιντ Μάμετ	30
4.3	Σούζαν Μπάτσον	31
4.4	Ιβάννα Τσάμπακ	32
5	Άλλες μέθοδοι	34
6	Συμπεράσματα	38
	Βιβλιογραφία	39

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Το σύστημα Στανισλάφσκι είναι η πρώτη συστηματική και οργανωμένη μέθοδος υποκριτικής που διδάσκεται στις περισσότερες δραματικές σχολές του δυτικού κόσμου. Εμπνευστής και δημιουργός της είναι ο ίδιος ο Κωνσταντίν Στανισλάφσκι (1863-1938).

Στην μεταπτυχιακή αυτή διατριβή θα μελετήσουμε τους συνεχιστές του συστήματος Στανισλάφσκι. Για να γίνει όμως πιο κατανοητή η μελέτη μας, θεωρούμε σωστό να αφιερώσουμε το πρώτο κεφάλαιο στον ίδιο τον Στανισλάφσκι και την μέθοδό του. Στην πρώτη ενότητα θα κάνουμε μια σύντομη ανασκόπηση του τρόπου με τον οποίο έπαιζαν οι ηθοποιοί την εποχή του Στανισλάφσκι, καθώς και των λόγων που τον οδήγησαν στην ανάγκη δημιουργίας μιας νέας μεθόδου εκπαίδευσης των ηθοποιών. Στην δεύτερη ενότητα θα αναφερθούμε στον ίδιο τον Στανισλάφσκι και την μέθοδό του. Όπως θα παρατηρήσουμε στα επόμενα κεφάλαια που αφορούν στους συνεχιστές του, ο καθένας επικεντρώνει το ενδιαφέρον του σε επί μέρους στοιχεία του συστήματος Στανισλάφσκι. Έτσι, πιστεύουμε πως έχει νόημα να χωρίσουμε αυτήν την ενότητα σε δύο υποενότητες. Στην πρώτη, θα μελετήσουμε τον Στανισλάφσκι των πρώτων χρόνων της «Μεθόδου», και στην δεύτερη, τον ύστερο Στανισλάφσκι.

1.1 Πριν το σύστημα Στανισλάφσκι

Η ιδέα μιας ρεαλιστικής προσέγγισης του ρόλου απαντάται ήδη αρκετό καιρό πριν τον Στανισλάφσκι. Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα στην Αγγλία, ο ηθοποιός Τσαρλς Μακλίν (1690-1797) και ο μαθητής του Ντέιβιντ Γκάρικ (1717-1779) εισάγουν έναν ρεαλιστικό τρόπο ερμηνείας. Είναι η εποχή κατά την οποία για πρώτη φορά στην ιστορία του το επάγγελμα του ηθοποιού, αντιμετωπίζεται ως αληθινό επάγγελμα κι όχι ως

ερασιτεχνική απασχόληση. Ο Ντιντερό,¹ στο βιβλίο «*Το Παράδοξο με τον Ηθοποιό*», που έγραψε μεταξύ 1770-1778, θα θέσει το μεγάλο πρόβλημα της ταύτισης του ηθοποιού με τον ρόλο, κάτι που θα προβληματίσει και θα επηρεάσει πολύ τον Στανισλάφσκι. Την ίδια εποχή, μια νέα αντίληψη διαφαίνεται, όπου ζητούμενο είναι, η φυσικότητα στο παίξιμο. Ο Ρικομπόνι² θα γράψει την πραγματεία περί υποκριτικής, «*Η Τέχνη του Θεάτρου*» στην οποία αναφέρεται στο επάγγελμα του ηθοποιού, περιγράφοντάς το ως μια τέχνη που στόχο της έχει να πετύχει την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη φυσικότητα στην ερμηνεία ενός ρόλου. Παράλληλα ξεκινάει η εποχή του βεντετισμού και του σταρ σύστημα που θα κυριαρχήσει σε όλη την Ευρώπη, συμπεριλαμβανομένης και της Ρωσίας, καθ' όλη την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα (Σπυριδοπούλου, 2011).

Πριν ακόμα από την γέννηση του Στανισλάφσκι, ο Ρώσος ηθοποιός Μιχαήλ Σέπκιν (1788-1863) είχε ήδη αντιταχθεί στο στομφώδες, ψεύτικο και υπερβολικό ύφος των ηθοποιών. Θεωρείται ο πατέρας του Ρεαλισμού στο θέατρο. Ο Στανισλάφσκι επηρεάστηκε πολύ από την διδασκαλία του Σέπκιν και άρχισε να δουλεύει πάνω σε μια τεχνική που θα επέτρεπε στον ηθοποιό να χτίσει έναν ζωντανό ανθρώπινο τύπο πάνω στην σκηνή. Μια σοβαρή προσπάθεια για πειθαρχία και ομαδική δουλειά που επηρέασε πολύ τον Στανισλάφσκι έγινε από τους Meiningen Players, που κυριάρχησαν στο ευρωπαϊκό θέατρο κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, εντυπωσιάζοντας για την απόλυτη πιστότητά τους στην ακριβή ιστορική αναπαράσταση (Clurman 1972: 8). Την ίδια εποχή ο Αντρέ Αντουάν (1858-1943), ενστερνίστηκε τις αρχές του Εμίλ Ζολά, όπως περιγράφονται στο μανιφέστο που εξέδωσε ο ίδιος με τίτλο «Ο Νατουραλισμός στο Θέατρο» (1981), και ίδρυσε το «Ελεύθερο Θέατρο» μέσα από το οποίο αφοσιώθηκε στην μελέτη του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού.³ Όπως και με τους Meiningen Players, έτσι κι εδώ, έχουμε την εμφάνιση του σκηνοθέτη, που η παρουσία του θα παίξει πολύ σημαντικό ρόλο στο θεατρικό γίγνεσθαι όλου του 20^{ου} αιώνα (Μποζιζιο: 191).

Παρά τις προσπάθειες όμως, για την εγκατάλειψη του στομφώδους και υπερβολικού παιξίματος των ηθοποιών, και την υιοθέτηση πιο ρεαλιστικών τρόπων

¹ Ντενί Ντιντερό (1713-1784). Γάλλος φιλόσοφος και συγγραφέας. Στο δοκίμιό του «*Το Παράδοξο με τον Ηθοποιό*» υποστηρίζει ότι η ευαισθησία βλάπτει τον ηθοποιό ο οποίος προκειμένου να αποδώσει τα μέγιστα σ' έναν ρόλο, ώστε να συγκινήσει το κοινό του, θα πρέπει να είναι ο ίδιος εντελώς ασυγκίνητος.

² Αντουάν-Φρανσουά Ρικομπόνι. (1707-1772) Ιταλός ηθοποιός και θεατρικός συγγραφέας που έζησε στο Παρίσι.

³ Ο Αντουάν αντιτάχθηκε σφοδρά στην παράδοση του «Conservatoire de Paris». Έφτασε στο σημείο να προσλαμβάνει μη εκπαιδευμένους ηθοποιούς για τις παραστάσεις του, επειδή πίστευε ότι θα παίξουν πιο αυθεντικά και ρεαλιστικά τους ρόλους τους.

προσέγγισης της υποκριτικής τέχνης, κατάλοιπα των προηγούμενων εποχών εξακολουθούσαν να κυριαρχούν στην σκηνή και κατά την διάρκεια του 18^{ου}, ολόκληρου του 19^{ου} αιώνα, και ενίοτε και μέχρι και τα τέλη του 20^{ου}. Το θέατρο πριν από τον Στανισλάφσκι ήταν απειθάρχητο και οι ηθοποιοί δεν ένιωθαν κανέναν σεβασμό για το επάγγελμά τους. Με εξαίρεση ορισμένες ειδικές περιπτώσεις, κάποιες από τις οποίες αναφέραμε πριν, η πλειοψηφία των θεατρικών σχημάτων χαρακτηριζόταν από παντελή έλλειψη ομαδικότητας, αφού αποτελούνταν από ανυπόληπτους «καλλιτέχνες», συγκεντρωμένους γύρω από έναν πρωταγωνιστή. Αν και το ρεπερτόριό τους ήταν περιορισμένο, οι πρωταγωνιστές είχαν τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο για οτιδήποτε σχετικό με το ανέβασμα μιας παράστασης. Ο ίδιος ο Στανισλάφσκι έλεγε χαρακτηριστικά ότι οι ηθοποιοί πρέπει να αγαπούν την τέχνη κι όχι τον εαυτό τους μέσα στην τέχνη. Ο σεβασμός όμως με τον οποίον συμπεριφέρονταν εκείνος στους ηθοποιούς, τούς έκανε με την σειρά τους να του τον ανταποδίδουν με την αφοσίωσή τους στο σύστημά του (Marchant: 1).

1.2 Το σύστημα Στανισλάφσκι

Η μέθοδος του Στανισλάφσκι θεωρείται από πολλούς η επιστημονική βάση του θεάτρου. Δεν αποτελείται από μια σειρά κανόνων, αλλά από διαδικασίες σωματικής και ψυχικής προετοιμασίας που βοηθούν τους ηθοποιούς στην πολυδιάστατη σύνθεση του χαρακτήρα που υποδύονται. Το ρεαλιστικό παίξιμο, η δημιουργία ενός αυθεντικού, αληθινού ανθρώπου πάνω στην σκηνή, που είναι μεν ο ρόλος που υποδύμαστε ως ηθοποιοί, αλλά έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός ανθρώπου που συναντάμε στην ζωή εκτός σκηνής, είναι το βασικό ζητούμενο. Ο δρόμος για να το πετύχει αυτό ένας ηθοποιός είναι τις περισσότερες φορές «από μέσα προς τα έξω», από το περιεχόμενο προς την φόρμα, από την εσωτερικότητα προς τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ρόλου, αλλά ενίοτε γίνεται και αντίστροφα. Παρά το γεγονός, ότι από την πρώτη του κιόλας σκηνοθετική δουλειά⁴, ο Στανισλάφσκι, διαπίστωσε ότι για να πετύχει την αλήθεια που ήταν το ζητούμενό του, μπορούσε να ακολουθήσει τον δρόμο από το εξωτερικό προς το εσωτερικό, από το σώμα στην ψυχή, από την φόρμα στην ουσία και από την υλική απεικόνιση στην εσωτερική δημιουργία, απέρριψε τελικά αυτήν την διαδικασία, προτιμώντας τον δρόμο της εσωτερικότητας. (Στανισλάφσκι, 1980: 209).

⁴ Πρόκειται για το έργο του Τολστόι, *Καρποί από την Γνώση*, που έκανε πρεμιέρα στις 30 Δεκεμβρίου του 1889. Ο Στανισλάφσκι το ανέβασε το 1891.

Προτού εστιάσουμε την προσοχή μας στις βασικές αρχές του πρώιμου και του ύστερου Στανισλάφσκι, ας δούμε τα κυριότερα χαρακτηριστικά της μεθόδου του:

Απώτερος σκοπός του συστήματος Στανισλάφσκι είναι να κατανοεί ο ηθοποιός σε κάθε δεδομένη στιγμή τα κίνητρα, τους στόχους και τα εμπόδια του χαρακτήρα που ερμηνεύει. Ένας ηθοποιός που προσεγγίζει την ερμηνεία ενός ρόλου με το σύστημα Στανισλάφσκι, λαμβάνοντας υπ-όψη τις δοσμένες συνθήκες του τόπου στον οποίο βρίσκεται ο ρόλος και του χώρου που τον περιβάλλει, θα πρέπει να διερευνήσει τέσσερις σημαντικούς παράγοντες που αφορούν στον χαρακτήρα που ερμηνεύει: α) Τι θέλει β) Τι κάνει για να πετύχει αυτό που θέλει γ) Τι εμπόδια (εσωτερικά και εξωτερικά) αντιμετωπίζει δ) Τι κάνει για να ξεπεράσει αυτά τα εμπόδια. Για να διευκολύνει την δουλειά του, ο ηθοποιός χωρίζει την κάθε σκηνή του έργου σε ενότητες. Το κριτήριο για τον διαχωρισμό των ενοτήτων είναι η είσοδος κάθε νέου στοιχείου στην σκηνή. Για παράδειγμα, αν ο ρόλος σε μια σκηνή διαβάζει ένα βιβλίο, χτυπάει η πόρτα και του φέρνει ο υπηρέτης ένα γράμμα, διαβάζει το γράμμα, κάνει ένα τηλεφώνημα, αλλάζει ρούχα και φεύγει, η σκηνή μπορεί να χωριστεί σε τέσσερις ενότητες. Στην πρώτη, ο στόχος μπορεί να είναι να μελετήσει, στην δεύτερη να διαβάσει το σημείωμα, στην τρίτη να ειδοποιήσει ότι σπεύδει και στην τέταρτη να φορέσει τα ρούχα για να βγει. Για κάθε στόχο στις επί μέρους ενότητες συχνά βρίσκονται ανάλογα εμπόδια και γίνονται ανάλογες δράσεις για να ξεπεραστούν αυτά. Οι σκηνοθέτες που δουλεύουν σύμφωνα με το σύστημα Στανισλάφσκι, απευθύνονται πολύ συχνά στους ηθοποιούς τους και ζητούν απ' αυτούς να σταματήσουν να παίζουν τα συναισθήματα του ρόλου και να παίξουν την δράση. Για να τους βοηθήσουν προς αυτήν την κατεύθυνση, τους ρωτούν τι θέλουν να πετύχουν και ποια δράση πιστεύουν ότι θα τους βοηθήσει να πετύχουν τον στόχο καλύτερα. Μόλις ο ηθοποιός επιλέξει την δράση του ζητούν απλώς να την εκτελέσει (Geduld: 1). Αναλύοντας μια συγκεκριμένη δράση ο ηθοποιός (ως ρόλος, δηλαδή ως ο χαρακτήρας που αυτός υποδύεται) θέτει στον εαυτό του τρεις ερωτήσεις «Τι κάνω; Γιατί το κάνω; Πώς το κάνω;» (Sawoski: 7).

Θεμελιώδες χαρακτηριστικό του συστήματος Στανισλάφσκι είναι το «μαγικό αν», αφού δίνει την δυνατότητα στον ηθοποιό να σκεφτεί «τι θα έκανε αν βρισκόταν στην θέση του ρόλου και αντιμετώπιζε μια παρόμοια κατάσταση με αυτόν». Με τον τρόπο αυτό ο ηθοποιός πετυχαίνει την επιδιωκόμενη σκηνική αλήθεια που για τον Στανισλάφσκι είναι η τέχνη της σκηνικής πράξης (Sawoski: 8). Επιπλέον, ο εσωτερικός

μονόλογος αποτελεί βασική παράμετρο του συστήματος. Πρόκειται για ένα δεύτερο κείμενο, το λεγόμενο subtext («κάτω κείμενο»), που λέει από μέσα του ο ηθοποιός την ώρα που προφέρει το κείμενο του ρόλου του, και που χάρη σε αυτό πετυχαίνει αυθεντικότητα και αυθορμητισμό στην ερμηνεία του. Ο Στανισλάφσκι συνήθιζε να λέει ότι οι θεατές πηγαίνουν στο θέατρο για ν' ακούσουν τον εσωτερικό μονόλογο του ηθοποιού. Αν ήθελαν ν ακούσουν το κείμενο θα έμεναν στο σπίτι τους και θα διάβαζαν το έργο (Sawoski: 9). Συμπληρωματικά, κύριοι άξονες που πρέπει να λαμβάνει υπ' όψη του ένας ηθοποιός που δουλεύει σύμφωνα με το σύστημα Στανισλάφσκι είναι: η φαντασία και τα ευρήματά της, η αίσθηση της αλήθειας και της πίστης σε ό, τι κάνει, η επικοινωνία με τον παρτενέρ και η προσαρμογή στις εκάστοτε συνθήκες, και τέλος ο εσωτερικός χρονο-ρυθμός (Στανισλάφσκι, 1977: 302).

1.2.1 Πρώμο σύστημα Στανισλάφσκι

Αρχικά, το σύστημα Στανισλάφσκι εστίαζε στην παραγωγή αληθοφανών συναισθημάτων δια μέσου της εφαρμογής της συγκινησιακής μνήμης και των ειδικών ασκήσεων που ο ίδιος ο Στανισλάφσκι επινόησε. Όταν το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, που ίδρυσε ο Στανισλάφσκι μαζί με τον Βλαντιμίρ Νεμίροβιτς Ντάντσενκο (1858-1943) το 1897, ανέβασε τον *Γλάρο* του Τσέχοφ την αμέσως επόμενη χρονιά, η παράσταση σημείωσε πολύ μέτρια επιτυχία. Προκάλεσε όμως τεράστια εντύπωση η εσωτερική τεχνική των ηθοποιών, το ψυχολογικό βάθος της ερμηνείας τους και η εσωτερική αλήθεια τους. Την εποχή εκείνη ο Στανισλάφσκι μελετούσε το ζήτημα της «Συναισθηματικής Μνήμης», όπως το είχε πραγματευτεί ο Ριμπό,⁵ και το 1909 συγκέντρωσε και κατέγραψε τις πρώτες του ιδέες πάνω σε αυτό που θα αποτελούσε στη συνέχεια τη μέθοδό του. Το 1911 δημιούργησε το πρώτο του εργαστήριο ηθοποιών για να εφαρμόσει τις ιδέες αυτές⁶. Η συναισθηματική μνήμη απαιτεί από τον ηθοποιό να ξαναζήσει ένα μακρινό γεγονός και να ξανανιώσει τα συναισθήματα που βίωσε εκείνη την μακρινή στιγμή. Ένα τέτοιο γεγονός δεν έπρεπε να είναι πρόσφατο. Ο Στανισλάφσκι έλεγε χαρακτηριστικά ότι αυτή η ειλικρινής εμπειρία περνούσε μέσα από

⁵ Τεονίλ Ριμπό (1839-1916). Γάλλος ψυχολόγος γνωστός για τον «νόμο του Ριμπό», που αφορά σε μια εκδοχή αμνησίας κατά την οποία ο ασθενής θυμάται γεγονότα από το μακρινό του παρελθόν ενώ αδυνατεί να θυμηθεί εκείνα από το πιο πρόσφατο. Στο βιβλίο του «*Οι Απρώστιες της Μνήμης*» (1881), ο Ριμπό αναλύει ανωμαλίες της μνήμης και διερευνά την μνήμη δια μέσου των συναισθημάτων.

⁶ Μάλιστα ο Βαχτάνγκοφ, ο Μπολεσλάφσκι και ο Τσέχοφ που θα μελετήσουμε παρακάτω ήταν μαθητές της πρώτης εκείνης γενιάς καλλιτεχνών.

ένα «χρονικό φίλτρο» που μετέτρεπε την ποιότητα της σε ποιητική αντανάκλαση και την έκανε εμπειρία ζωής (Sawoski: 20).

Πολύ αργότερα, προς το τέλος σχεδόν της ζωής του, ο Στανισλάφσκι θα συνειδητοποιήσει ότι αυτή η μέθοδος υπήρξε πολύ εξαντλητική για τους ηθοποιούς και πολύ συχνά οδηγούσε σε προσωπικές υστερίες και μεταξύ τους εντάσεις. Η προσπάθεια για πλήρη χειρισμό του ασυνείδητου φάνηκε να τον οδηγεί σε αδιέξοδο. Την λύση την βρήκε με το σύστημα των Σωματικών Δράσεων (Sawoski: 20).

1.2.2 Μεταγενέστερο σύστημα Στανισλάφσκι

Περί τις αρχές της δεκαετίας του '30, ο Στανισλάφσκι άρχισε να δουλεύει πάνω στην μέθοδο των Σωματικών Δράσεων. Η διαδικασία αυτή λειτουργούσε αντίθετα προς εκείνη της Συγκινησιακής Μνήμης, αφού πλέον μέσω αυτής, ο ηθοποιός μπορούσε να παράγει με δημιουργικότερο τρόπο αληθοφανή συναισθήματα, εστιάζοντας στην σωματικότητα της ερμηνείας του ρόλου και θέτοντας σε δεύτερη μοίρα τον ψυχισμό του. Στην φάση αυτή της αναθεώρησης των αρχικών του απόψεων, διαπίστωσε ότι η εσωτερική και συναισθηματική προσέγγιση του ρόλου δεν βοηθούσε πάντα στην επίτευξη μιας ικανοποιητικής ερμηνείας. Η σωματικότητα που είχε ανάγκη ο ρόλος ήταν πολύ δύσκολο να επιτευχθεί όταν ήδη είχαν παγιωθεί, λόγω της εσωτερικότητας που είχε προηγηθεί και της δουλειάς πάνω στο συναίσθημα, φτωχές κινησιολογικές φόρμες με ελάχιστο θεατρικό ενδιαφέρον. Το πρόβλημα αυτό έστρεψε τον Στανισλάφσκι στην απλή λύση της πρόκλησης συναισθήματος δια μέσου της σωματικής δράσης. Η αλληλοεξάρτηση των δύο αυτών στοιχείων οδήγησε στο συμπέρασμα ότι η δουλειά πάνω στον ρόλο μπορεί και πρέπει να γίνεται ταυτοχρόνως «εσωτερικά» (συναίσθημα) και «εξωτερικά» (σωματικές δράσεις). Δεν είναι ίσως τυχαία και η αλλαγή του πολιτικού καθεστώτος στην Ρωσία που συμπίπτει με την μεταστροφή αυτήν του Στανισλάφσκι. Μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, που έδωσε το δικό της στίγμα σε κάθε εκδήλωση της κοινωνικής, πολιτικής, οικονομικής και καλλιτεχνικής ζωής της χώρας, οποιαδήποτε μεταφυσική διάσταση στην τέχνη, με ψυχολογικές προεκτάσεις ήταν κατακριτέα. Ίσως, χάρη σ' αυτήν ακριβώς την αλλαγή πλεύσης, κατάφερε να αποσπάσει ο Στανισλάφσκι από τον ίδιο τον Λένιν την δήλωση: «Αν πρέπει να διατηρήσουμε ένα μόνο θέατρο από το παρελθόν, αυτό θα είναι σίγουρα το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας» (Polyakova: 252).

Η μέθοδος των Σωματικών Δράσεων αποκρυσταλλώθηκε και τέθηκε σε εφαρμογή το 1933, λίγα χρόνια πριν από τον θάνατο του μεγάλου δασκάλου (1938). Η πρόταση του Στανισλάφσκι για την σχέση ανάμεσα στην εσωτερική εμπειρία και τη σωματική έκφραση, επιβεβαιώθηκε αργότερα από επιστήμονες όπως ο Παβλόφ⁷ και ο Σεκένοφ.⁸ Ο χάρτης των σωματικών δράσεων ενός ρόλου διαμορφώνεται μέσα από τον διαχωρισμό των σκηνών σε ενότητες, για την κάθε μία από τις οποίες επιτρέπεται μόνο μία δράση, σύμφωνα με τον στόχο που έχει ο ηθοποιός στην δεδομένη στιγμή. Όλες οι δράσεις μετά, σε αλληλουχία, διαμορφώνουν τον χάρτη των σωματικών δράσεων του ρόλου, προκειμένου να επιτευχθεί η αίσθηση του «όλου». Ένας «Υπερστόχος» διατρέχει ολόκληρο τον ρόλο από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου και οι επί μέρους στόχοι εξυπηρετούν εκείνον τον ένα και μοναδικό υπερστόχο.⁹ Όλοι οι στόχοι της κάθε ενότητας στην οποία χωρίζεται ο ρόλος θα πρέπει να βρίσκονται σε συνάρτηση με τον υπερστόχο. Οι σωματικές δράσεις εξυπηρετούν στην επίτευξη των στόχων (Sawoski: 6).

⁷ Ιβάν Παβλόφ (1849-1936). Ρώσος φυσιολόγος, ψυχολόγος και ιατρός. «Ο Σκύλος του Παβλόφ», το πείραμα που έφερε επανάσταση στην ψυχολογία, αφορά σε μια μορφή συνειρμικής μάθησης, την αποκαλούμενη «κλασική εξάρτηση» (Pavlovian ή Respondent Conditioning), που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από τον Παβλόφ.

⁸ Ιβάν Μιχαήλοβιτς Σεκένοφ (1829-1905) «Ο πατέρας της Ρώσικης Φυσιολογίας», κατά τον Παβλόφ, έθεσε τα θεμέλια της μελέτης των αντανακλαστικών.

⁹ Στην περίπτωση του Άμλετ για παράδειγμα ο Υπερστόχος μπορεί να είναι «Να απαλλάξω την Δανία από την σήψη και την διαφθορά».

Κεφάλαιο 2

Οι Πρώτοι Μαθητές

Στο κεφάλαιο αυτό θα μας απασχολήσουν οι τρεις πιο σημαντικοί μαθητές του Στανισλάφσκι, που υπήρξαν και σημαντικοί δάσκαλοι. Θα μελετήσουμε την μέθοδό τους και τις τυχόν διαφοροποιήσεις της από το σύστημα Στανισλάφσκι.

2.1 Μπολεσλάφσκι

Ο Ρίτσαρντ Μπολεσλάφσκι (1889-1973), από τα πρώτα μέλη του θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, εκπαιδεύει ηθοποιούς και σκηνοθέτες στο σύστημα Στανισλάφσκι, και είναι ο πρώτος που βγαίνει από τα σύνορα της Ρωσίας και διδάσκει στην Αμερική. Μαζί με την Μαρία Ουσπένσκαγια, επίσης μαθήτριά του Στανισλάφσκι, διδάσκουν στην Νέα Υόρκη, στο American Laboratory Theatre το 1925. Ο Μπολεσλάφσκι πιστεύει στην τεχνική που πρέπει να αναπτύξει ο ηθοποιός παράλληλα με το ταλέντο του, το οποίο θέτει ως προϋπόθεση για να ασχοληθεί κάποιος με το θέατρο, και εστιάζει την προσοχή του, μέσα από συγκεκριμένες ασκήσεις στην συγκέντρωση, την συναισθηματική μνήμη, την σωματική δράση, την παρατήρηση, τον ρυθμό και τέλος το πλάσιμο του χαρακτήρα. Ένας από τους πρώτους μαθητές του είναι ο Λη Στράσμπεργκ (Sawoski: 18).

Ο Μπολεσλάφσκι δίνει μεγάλη σημασία στο ζήτημα της συγκινησιακής μνήμης, κάτι απολύτως φυσικό και αναμενόμενο, αφού ήταν ένας από τους πρώτους μαθητές του Στανισλάφσκι. Οι μαθητές του εκπαιδεύονται αρχικά στο να μπορούν να συγκεντρώνονται κάτω από οποιοσδήποτε συνθήκες και αμέσως μετά μπαίνουν στην διαδικασία ανάκλησης εμπειριών και συνειδητοποίησης των συναισθημάτων που βίωσαν κατά την διάρκεια μιας συγκεκριμένης εμπειρίας. Ο Μπολεσλάφσκι πιστεύει ότι οι ηθοποιοί θα πρέπει να έχουν μια έντονη, γεμάτη εμπειρίες ζωή, ώστε να ανατρέχουν στο παρελθόν τους για κάθε κατάσταση που βιώνει ο ρόλος που ερμηνεύουν, ψάχνοντας να βρουν το αντίστοιχο παρόμοιο περιστατικό από την δική τους ζωή, να

ξανανιώσουν το συναίσθημα που είχαν νιώσει τότε και να το διοχετεύσουν στον ρόλο τους. Ακόμα κι όταν πρέπει ένας ηθοποιός να υποδυθεί τον ρόλο ενός δολοφόνου χωρίς ο ίδιος να έχει διαπράξει κάποιο έγκλημα στην μέχρι τότε ζωή του, ώστε να ανακαλέσει καταστάσεις και συναισθήματα, ο Μπολεσλάφσκι επέμενε ότι υπάρχει ισοδύναμο: Του θυμίζει για παράδειγμα στιγμές της ζωής του που είχε σκοτώσει με θανάσιμο μίσος ένα ενοχλητικό κουνούπι ή μια μύγα. Συνεπώς για κάθε κατάσταση που βιώνει ένας ρόλος υπάρχει το ισοδύναμο στην ζωή του ηθοποιού ώστε να ανατρέξει σ' αυτό, και να εφαρμόσει τα συναισθήματα που είχε νιώσει τότε, στην ερμηνεία του ρόλου του. Για να το πετύχει αυτό ο ηθοποιός πρέπει να φέρει στην μνήμη του καθετί που έχει σχέση με το συγκεκριμένο συμβάν της ζωής του, το οποίο ταιριάζει με αυτό που συμβαίνει στον ρόλο σε μια δεδομένη στιγμή του έργου. Οι λεπτομέρειες είχαν τεράστια σημασία. Αν για παράδειγμα, ο ρόλος που παίζει ο ηθοποιός βιώνει έναν χωρισμό, πρέπει ο ηθοποιός να συγκεντρωθεί σε μια πιθανή στιγμή χωρισμού από το παρελθόν της προσωπικής του ζωής. Δεν φτάνει μάλιστα μόνο, να σκεφτεί το πρόσωπο από το οποίο χώρισε αλλά καθετί που σχετίζεται με αυτό και με την ίδια τη στιγμή. Τα ρούχα που φορούσαν οι δυο τους, τα χρώματα, τις μυρωδιές, τις γεύσεις, τον χώρο, τα αντικείμενα: όλα πρέπει να είναι συγκεκριμένα και να ανακαλούνται στην παραμικρή τους λεπτομέρεια. Μόλις ο ηθοποιός αρχίζει να νιώθει τα συναισθήματα που είχε νιώσει τότε, πρέπει αμέσως να ξεκινήσει να παίζει τον ρόλο του και να αφήσει να διοχετευτεί το συναίσθημα στον ρόλο. Ο Μπολεσλάφσκι υποστηρίζει ότι αυτή η διαδικασία, μπορεί να φαίνεται σύνθετη αρχικά, αλλά με την συνεχή εκπαίδευση, την τριβή και την εμπειρία, είναι ζήτημα χρόνου για να αυτοματοποιηθεί. Ειδικά ως προς τους δραματικούς ρόλους, πιστεύει ότι δεν έχει κανένα νόημα να αποδίδονται «δραματικά» σε όλη την διάρκεια του έργου γιατί θεωρεί ότι αυτό θα ήταν βαρετό, τόσο για τον ηθοποιό όσο και για το κοινό. Για τον λόγο αυτό, δίνει οδηγίες στους μαθητές του να βρίσκουν τις στιγμές της κορύφωσης του ρόλου, και δια μέσου της συγκινησιακής μνήμης, να επενδύουν υποκριτικά σ' αυτές τις στιγμές συγκλονίζοντας το κοινό τους (Boleslavski: 41).

Η εκπαίδευση των ηθοποιών αφορά τρεις τομείς: Ο πρώτος σχετίζεται με την ανάπτυξη των σωματικών και φωνητικών ικανοτήτων, που μαζί συνθέτουν αυτό που ο Μπολεσλάφσκι ονομάζει «εξωτερική έκφραση». Ο δεύτερος αφορά την ανάπτυξη των ψυχολογικών ικανοτήτων, ώστε να μπορούν οι ηθοποιοί να υποδύονται ρόλους κάθε ηλικίας, κοινωνικού στάτους, εποχής κ.λπ. Ο τομέας αυτός συνθέτει την «εσωτερική έκφραση». Τέλος, μεγάλη σημασία δίνεται στην πνευματική καλλιέργεια και την

μόρφωση των ηθοποιών. Η Ουσπένσκαγια δούλευε με μικρότερες ομάδες, κυρίως πάνω σε αυτοσχεδιασμούς. Μια άσκηση που χρησιμοποιούσε πολύ συχνά ήταν η εξής: Ζητούσε από τους ηθοποιούς να περπατήσουν στη σκηνή προς διάφορες κατευθύνσεις. Τους άφηνε για μερικά λεπτά, ώστε να νιώσουν αμήχανα, και να εκδηλώσουν αυτήν τους την αμηχανία σωματικά. Ύστερα, τους ζητούσε να κάνουν το ίδιο, και παράλληλα να σκεφτούν με τη σειρά, πόσα και ποια βιβλία διάβασαν από την αρχή της χρονιάς μέχρι την ημέρα εκείνη. Από το γεγονός και μόνο, ότι οι ηθοποιοί ήταν συγκεντρωμένοι πλέον σε κάτι, έφευγε κάθε αμηχανία, και οι ηθοποιοί μπορούσαν πια να περπατούν, χωρίς να νιώθουν άβολα (Willis: 113).

2.2 Βαχτάνγκοφ

Ο Γεβγένι Βαχτάνγκοφ (1883-1922), ο καλύτερος μαθητής του Στανισλάφσκι, είναι αυτός που θα κάνει το σύστημα του δασκάλου του πιο προσιτό και κατανοητό, αυτός που θα τον παραδεχτεί ως δάσκαλό του ακόμα και ο ίδιος ο Στανισλάφσκι, και που θα επηρεάσει με την διδασκαλία του περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον την εγκαθίδρυση του συστήματος Στανισλάφσκι στην Αμερική. Ο Βαχτάνγκοφ καταφέρνει να συγκεράσει τον Στανισλάφσκι με τον Μέγιερχολντ (βλ. κεφάλαιο 5), και στις παραστάσεις του, παράλληλα με την εσωτερικότητα στην διδασκαλία των ρόλων (Στανισλάφσκι), χρησιμοποιεί μάσκες, χορό, αφηρημένα κοστούμια και πρωτοποριακά σκηνικά (Μέγιερχολντ). Οι ηθοποιοί αλλάζουν ρούχα και σκηνικά μπροστά στους θεατές. Ο Φανταστικός Ρεαλισμός¹⁰ του Βαχτάνγκοφ κάνει το θέατρό του ταυτοχρόνως ζωντανό και θεατρικό, ενώ η εκπαίδευση του ηθοποιού σημαίνει την εκπλήρωση συγκεκριμένων στόχων και την αυστηρή τήρηση ηθικών κανόνων όπως θα δούμε παρακάτω (Γκόρτσακοφ: 43).

Ο Βαχτάνγκοφ χώριζε την εκπαίδευση των ηθοποιών σε τέσσερα μέρη: Το πρώτο μέρος αφορούσε στην Προετοιμασία. Η Χαλάρωση ήταν το πρώτο βήμα, στο πλαίσιο της Προετοιμασίας, παράλληλα με την Συγκέντρωση, με την οποία ήταν αλληλένδετες. Δια μέσου των αισθήσεων ο ηθοποιός παρατηρούσε τον χώρο και τα αντικείμενα τριγύρω του. Μέσα από την προσπάθεια του να δει, να ακούσει, να μυρίσει, να γευθεί και να αγγίξει το καθετί γύρω του, κατάφερνε να αποβάλλει την

¹⁰ Φανταστικός Ρεαλισμός: Πρόκειται για την ονομασία της μεθόδου του Βαχτάνγκοφ που σηματοδοτεί τον συνδυασμό των δύο μεγάλων σχολών της εποχής εκείνης. Το ρεαλιστικό στοιχείο σχετίζεται με το σύστημα του Στανισλάφσκι ενώ το φανταστικό στοιχείο με την μέθοδο του Μέγιερχολντ.

αυτοπαρατηρήση και την ένταση και έτσι, να χαλαρώσει. Μετά την κατάκτηση της χαλάρωσης και την συγκέντρωσης, το επόμενο βήμα ήταν η Αιτιολόγηση. Ο ηθοποιός έπρεπε να πιστεύει βαθιά μέσα του την σκηνική πραγματικότητα που αφορούσε στο καθετί που τον περιέβαλλε και που συνέβαινε γύρω του. Για να το πετύχει αυτό έπρεπε να αιτιολογήσει την ύπαρξη όλων των σκηνικών αντικειμένων και των καταστάσεων, δημιουργώντας αληθινές σχέσεις μαζί τους. Έπρεπε όμως να είναι προετοιμασμένος και για αναπάντεχες καταστάσεις που θα μπορούσαν να συμβούν πάνω στην σκηνή. Για τον λόγο αυτό ο Βαχτάνγκοφ έβαζε τους ηθοποιούς να αιτιολογούν τυχόν γέλια που μπορεί να άκουγαν από τις κούντες (τα οποία βεβαίως δεν είχαν σχέση με την παράσταση αλλά ωστόσο έπρεπε να ενταχθούν σε αυτήν), ή ακόμα και ένα λεκτικό μπέρδεμα (έπρεπε να αιτιολογηθεί ως λεκτικό μπέρδεμα του ρόλου και όχι του ηθοποιού), ένα ξαφνικό κενό και μια παύση επειδή κάποιος ξέχασε τα λόγια του κ.ο.κ. Επόμενο βήμα στην δημιουργική διαδικασία ήταν η Φαντασία. Μέσα από συγκεκριμένες ασκήσεις οι ηθοποιοί θα έπρεπε να μπορούν να «μετατρέψουν» με την φαντασία τους ένα κοντάρι σε όπλο, σε μουσικό όργανο ή σε σκούπα. Με την φαντασία τους επίσης θα μπορούσαν να βιώσουν μεταξύ τους αληθινές σχέσεις αγάπης, μίσους, έρωτα κ.ο.κ. Στο πλαίσιο πάντοτε της Προετοιμασίας, το επόμενο βήμα ήταν η εκτέλεση ενεργειών ώστε να ασκηθεί ο ηθοποιός στον Κύκλο της Προσοχής για να γνωρίζει τα όρια της δράσης του και να περάσει στην συνέχεια στη Συγκινησιακή Μνήμη. Αρχικά η Μνήμη των Αισθήσεων, μέσα από μια σειρά ασκήσεων, καθιστούσε τον ηθοποιό ικανό να μπορεί να επαναφέρει δράσεις στις οποίες εμπλέκονταν μία ή περισσότερες αισθήσεις του. Αν για παράδειγμα, το πρωί είχε πει στο σπίτι του έναν ζεστό καφέ, μπορούσε το απόγευμα στην Σχολή, με ένα άλλο φλιτζάνι γεμάτο με νερό από την βρύση, να ξαναζήσει την ίδια αίσθηση που του προκαλούσε ο πρωινός καφές. Μπορούσε να αγγίξει το ζεστό φλιτζάνι (που δεν ήταν ζεστό) με προσοχή για να μην καεί, να δει τον καφέ, να μυρίσει το άρωμά του (να τα φανταστεί δηλαδή αφού τώρα είχε στη διάθεσή του μόνο νερό από την βρύση), να ακούσει τον ήχο από την ρουφηξιά της πρώτης γουλιάς, να την γευθεί και να την απολαύσει όπως ακριβώς είχε κάνει το πρωί με το αληθινό φλιτζάνι και τον αληθινό καφέ. Η Μνήμη των Αισθήσεων είναι και το κλειδί για να βιώσει και πάλι ο ηθοποιός συναισθήματα που συνδέονται με ένα γεγονός που πρέπει να χρησιμοποιήσει στο πλαίσιο της Συγκινησιακής Μνήμης. Τα δύο τελευταία βήματα της Προετοιμασίας για τον Βαχτάνγκοφ είναι ο Στόχος και το Τέμπο. Όσον αφορά στον Στόχο, ο Βαχτάνγκοφ θέλει να συνδυάσει τις νοητικές, ψυχολογικές και σωματικές ενέργειες σε μία ισχυρή μονάδα που μπορεί να λειτουργεί ως κίνητρο για

κάθε δεδομένη στιγμή του ρόλου, προκειμένου να μπορεί να ανακαλύψει ο ηθοποιός την απαιτούμενη δράση στο πλαίσιο των δοσμένων περιστάσεων. Οι δοσμένες περιστάσεις σε συνδυασμό με την δράση καθορίζουν το Τέμπο, τον ρυθμό δηλαδή της εκάστοτε σκηνής (Gordon: 110).

Το δεύτερο μέρος, σύμφωνα με τον διαχωρισμό της μεθόδου εκπαίδευσης των ηθοποιών του Βαχτάνγκοφ, αφορά στην Μέθοδο αυτήν καθ' αυτήν της προσέγγισης και ερμηνείας ενός ρόλου. Στο πλαίσιο αυτό η έμφαση δίνεται στην Επικοινωνία και την «Δημόσια Ιδιωτικότητα».¹¹ Ως προς την πρώτη, ο Βαχτάνγκοφ επηρεάστηκε πολύ από τον δάσκαλό του, Λεοπόλδο Σουλερτζίτσκι,¹² ο οποίος έδινε έμφαση στην μη λεκτική επικοινωνία. Όσο πιο συγκεντρωμένος είναι ο ηθοποιός στην επικοινωνία του με τον παρτενέρ του, τόσο πιο βαθιά και ουσιαστική θα είναι η επαφή του με το κοινό. Όσον αφορά δε στο ζήτημα της «δημόσιας ιδιωτικότητας», ο ηθοποιός έχει την ευκαιρία να εφαρμόσει τις γνώσεις του και τις ικανότητές του στην συγκέντρωση και την χαλάρωση προκειμένου να μπορεί να λειτουργεί ιδιωτικά, δημοσίως. Στο τρίτο μέρος, και μόνον αφού οι ηθοποιοί είχαν «περάσει» με επιτυχία τα δύο πρώτα μέρη, γινόταν μελέτη σκηνών και μονολόγων, για να εφαρμοστούν στην πράξη οι γνώσεις που αποκτήθηκαν κατά τα δύο πρώτα στάδια. Τέλος στο τέταρτο και τελευταίο μέρος, γινόταν εξωτερική προσέγγιση της ερμηνείας του χαρακτήρα και ολοκλήρωση της δουλειάς πάνω στον Ρυθμό (Gordon: 114).

Ο Φανταστικός Ρεαλισμός του Βαχτάνγκοφ προκαλεί ένα θεατρικό παράδοξο. Δημιουργεί μια τεχνική υποκριτικής εξαιρετικά στυλιζαρισμένη, που προσεγγίζεται εξωτερικά και που ταυτοχρόνως είναι εσωτερικά ρεαλιστική. Τα αληθινά και απολύτως πιστευτά συναισθήματα που βιώνει ο ηθοποιός πάνω στην σκηνή πρέπει να παρουσιάζονται με έναν εντελώς θεατρικό και φανταστικό τρόπο, καθώς για τον Βαχτάνγκοφ το θέατρο δεν είναι αντιγραφή της ζωής αλλά συμπυκνωμένη ζωή, δηλαδή μια υπέρ – πραγματικότητα (Mirochnikov: 4).

¹¹ Όρος του Στανισλάφσκι, που χρησιμοποίησε ο Βαχτάνγκοφ, αλλά και ο Στράσμπεργκ, όπως θα δούμε στην συνέχεια, που τον εξέλιξε σε αυτό που έγινε γνωστό ως «Private Moment».

¹² Λεοπόλδος Σουλερτζίτσκι (1872-1916). Πολωνικής καταγωγής στέλεχος του Θεάτρου Τέχνης και δάσκαλος τόσο του Βαχτάνγκοφ όσο και του Μιχαήλ Τσέχοφ. Επηρεάσε βαθύτατα τον Στανισλάφσκι στο σύστημά του, κυρίως όσον αφορά τις πρακτικές της Ανατολής σε σχέση με την γιόγκα, τον διαλογισμό και την πράνα.

2.3 Τσέχοφ

Ο Μάικλ Τσέχοφ (1891-1955), μαθητής και αυτός του Στανισλάφσκι, εισάγει εντελώς νέα στοιχεία στο σύστημα του δασκάλου του, όπως την «ψυχολογική χειρονομία», και θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον του στο στοιχείο της φαντασίας του ηθοποιού, της ενσωμάτωσης των εικόνων και της δημιουργικής ατομικότητας. Ο λαμπρός αυτός μαθητής του Στανισλάφσκι θα δηλώσει πως η μέθοδος του δασκάλου του ήταν από πολλές απόψεις επικίνδυνη και όχι χρήσιμη. Η μέθοδος του Τσέχοφ βοηθάει τον ηθοποιό να ξεσκεπάσει τα εσωτερικά αποθέματά του και να απελευθερωθεί από τους περιορισμούς της προσωπικής του ιστορίας.

Ως τις αρχές της δεκαετίας του '30 ο Τσέχοφ δεν είχε κατασταλάξει ακόμα στην μέθοδό του. Είχε διαμορφώσει όμως πολλές ασκήσεις που αφορούσαν στην ανάπτυξη της Φαντασίας, της Ευρυθμίας, της Αίσθησης του Όλου, του Δημιουργικού Πνεύματος και της δουλειάς πάνω στις Ατμόσφαιρες. Για τον Τσέχοφ οι ασκήσεις για την φαντασία ταυτίζονται με τις ασκήσεις για την συγκέντρωση, με επιπλέον το στοιχείο της μνήμης. Παρατηρώντας αντικείμενα σε έναν χώρο ο ηθοποιός, θα έπρεπε να μπορεί να τα περιγράψει μετά, στην παραμικρή τους λεπτομέρεια, χωρίς να τα βλέπει και το ίδιο θα έπρεπε να κάνει, όχι μόνο για τα αντικείμενα, αλλά για το καθετί, έμψυχο ή άψυχο, που τον περιβάλλει. Την έννοια της «ευρυθμίας» ο Τσέχοφ την δανείστηκε από τον Ρούντολφ Στάινερ,¹³ εστιάζοντας στην καλλιτεχνική της διάσταση, αφού μπορεί να λειτουργήσει επίσης τόσο παιδαγωγικά όσο και θεραπευτικά. Μέσα από αφηρημένες κινήσεις, οι ηθοποιοί μπορούν να επικοινωνήσουν ήχους, χρώματα, ρυθμούς, ιδέες, ενώ η «αιώνια ψυχή» του θεατρίνου, με εικόνες και κίνηση, μπορεί να εκφραστεί δια μέσου της «ευρυθμίας», δηλαδή ενός κώδικα χειρονομιών και εκφράσεων. Η αίσθηση του όλου συμπεριλαμβάνει τις έννοιες της αρχής, της μέσης και του τέλους που δίνουν την εντύπωση της ολοκλήρωσης και της πληρότητας. Το δημιουργικό πνεύμα διαχωρίζεται από την καθημερινή ζωή από μια γραμμή, που αν ξεπεραστεί, τότε ο ηθοποιός εισέρχεται σε ένα μαγικό περιβάλλον όπου κάθε σκέψη και κάθε δράση είναι πιθανές, και η καλλιτεχνική και πνευματική του ενέργεια μπορούν να απελευθερωθούν πλήρως.

¹³ Ρούντολφ Στάινερ (1861-1925) Αυστριακός φιλόσοφος, επιστήμονας, παιδαγωγός και καλλιτέχνης. Ιδρυτής της *Ανθρωποσοφίας*. Πρόκειται για την έρευνα του πνευματικού κόσμου μέσω επιστημονικών μεθόδων. Μαζί με την δεύτερη γυναίκα του, Μαρία Φον Σίβερς, δημιούργησαν την «Ευρυθμία», την τέχνη της κίνησης του σώματος ως ορατού λόγου και ορατής μουσικής.

Μια «ατμόσφαιρα» είναι για τον Τσέχοφ ένα διαφανές ή αόρατο μέσο όπως η ομίχλη, το νερό, ο πανικός, ο φόβος, το σκοτάδι κλπ. Στην μέθοδό του, η ατμόσφαιρα λειτουργεί ως η συγκινησιακή μνήμη που χρησιμοποιεί ο Στανισλάφσκι στο σύστημά του, και μπορεί να καταλαμβάνει ολόκληρο τον σκηνικό χώρο. Η αίσθησή της επιδρά τόσο στον ηθοποιό όσο και στον θεατή, αφού ο πρώτος την απορροφά και την εκπέμπει στον δεύτερο. Για παράδειγμα, μια σκηνή τροχαίου ατυχήματος αποτελεί μια ατμόσφαιρα. Ο ηθοποιός εισπνέοντας την απορροφά και εκπνέοντας την εκπέμπει στον θεατή (Gordon: 144). Μια ταβέρνα σ ένα λιμάνι, ξημερώματα, μέσα στην οποία την προηγούμενη νύχτα είχαν πει, χορέψει και τραγουδήσει ναύτες μαζί με πόρνες, αποτελεί μian άλλη ατμόσφαιρα. Ο ηθοποιός δεν προσπαθεί να αισθανθεί κάτι, παρά μόνο να φανταστεί και να αφήσει τον εαυτό του ανοιχτό δια μέσου της φαντασίας του. Μπορεί να κινηθεί αρμονικά μέσα στην ατμόσφαιρα, ή ακόμα και να αρθρώσει μια φράση. Και μετά, μπορεί να σπάσει αυτήν την ατμόσφαιρα, και κρατώντας τον ίδιο χώρο και τα ίδια πρόσωπα, να βρεθεί ξαφνικά στο αποκορύφωμα της βραδιάς, πίνοντας, γελώντας, χορεύοντας και φλερτάροντας, γεμάτος ενέργεια, μπαίνοντας απλώς, με την φαντασία του και μόνο σε μια εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα (Τσέχοφ, 1991: 80).

Το ξεχωριστό στίγμα όμως στην μέθοδο του Τσέχοφ το δίνει η έννοια της «Ψυχολογικής Χειρονομίας» (ΨΧ). Για τον Τσέχοφ η ψυχική κατάσταση αποτελείται από σκέψεις, αισθήματα και επιθυμίες. Η ΨΧ είναι η σωματική έκφραση αυτών των τριών παραμέτρων μέσα σε μία και μοναδική κίνηση. Πρόκειται για μια συγκεκριμένη κίνηση την οποία επινοεί ο ίδιος ο ηθοποιός προκειμένου να εκφράσει την ιδιοσυγκρασία του χαρακτήρα που ερμηνεύει. Δεν πρόκειται για μια φυσική και συνηθισμένη χειρονομία εμπνευσμένη μέσα από την καθημερινότητα, αλλά για μια αρχετυπική χειρονομία, δηλαδή μία χειρονομία που χρησιμεύει ως μοντέλο-πρότυπο για όλες τις πιθανές χειρονομίες που είναι παρόμοιες (Τσέχοφ, 2008: 191). Για να διευκολυνθούμε στην κατανόησή της, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχουν τρία ζεύγη αρχετυπικών χειρονομιών, «Δίνω-Παίρνω», «Θέλω-Απορρίπτω», «Υπερασπίζομαι-Παραχωρώ». Δεν πρέπει όμως να συγχέουμε την αρχετυπική χειρονομία με την καθημερινή, φυσική χειρονομία, διότι τότε μπορούμε να βρούμε περισσότερους συνδυασμούς αντιθετικών ζευγών. Για παράδειγμα, το «δίνω ένα φιλί» με το «δίνω ένα χαστούκι» σε επίπεδο καθημερινότητας μπορεί να αποτελούν αντιθετικό ζεύγος, αφού το ένα είναι πράξη αγάπης και το άλλο πράξη εχθρότητας,

θυμού ή μίσους, αρχετυπικά όμως, και για τα δύο, σημασία έχει ότι τα «δίνουμε» (Petit: 51). Αφού ο ηθοποιός βρει την ΨΧ, την επαναλαμβάνει πολλές φορές ώστε να αποτυπωθεί μέσα του, ενώ κατόπιν παίζει τον ρόλο του, τοποθετώντας την νοερά στον αυχένα του, ώστε να μπορεί πλέον να την βλέπει με την φαντασία του. Τέλος η ΨΧ πρέπει να έχει ορισμένα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά: να είναι δυνατή, χωρίς ωστόσο να παράγεται με άσκοπη μυική ένταση, απλή, ώστε να συμπυκνώνει όλη την ουσία της πολυπλοκότητας του χαρακτήρα, να έχει καθαρή και καθορισμένη μορφή, χωρίς ασάφειες, και τέλος να έχει έναν ξεκάθαρο και σαφή ρυθμό. Μια σωστά επιλεγμένη ΨΧ παρακινεί την δύναμη της θέλησης του ηθοποιού, της δίνει συγκεκριμένη κατεύθυνση, διεγείρει τα αισθήματα, παρέχοντας μια συμπυκνωμένη εκδοχή του χαρακτήρα (Τσέχοφ, 2008: 193).

Η μέθοδος του Τσέχοφ δεν ήταν εύκολο να γίνει αποδεκτή στην εποχή του, αλλά και για μερικές δεκαετίες μετά τον θάνατό του, λόγω της πνευματικής της διάστασης. Ο Τσέχοφ δέχτηκε πολλές επιδράσεις από την φιλοσοφία και τις πρακτικές της Ανατολής με τις οποίες ο Δυτικός άνθρωπος δεν είχε την εξοικείωση που έχει σήμερα. Η ολιστική φιλοσοφία της μεθόδου του, με την εσωτερικότητά της, οδηγούσαν σε έναν συνθετικό τρόπο αντίληψης της υποκριτικής τέχνης, σε αντίθεση με τον αναλυτικό τρόπο άλλων, πιο δημοφιλών μεθόδων της εποχής εκείνης, όπως ήταν του Βαχτάνγκοφ αλλά και του ίδιου του Στανισλάφσκι. Ο σημερινός Δυτικός άνθρωπος είναι πολύ πιο κοντά στην φιλοσοφία και τον τρόπο ζωής της Ανατολής με αποτέλεσμα η μέθοδος του Τσέχοφ να γίνεται ολοένα και πιο δημοφιλής στις δραματικές σχολές του δυτικού κόσμου (Citron: 92).

Κεφάλαιο 3

Ο Στανισλάφσκι στην Αμερική

Στο τρίτο κεφάλαιο μελετάμε το σύστημα Στανισλάφσκι όπως αυτό εξελίχθηκε στην Αμερική. Στην πρώτη ενότητα μας απασχολεί το Group Theater. Στην συνέχεια, στην δεύτερη ενότητα, διερευνούμε τους λόγους της διάλυσης του Group Theater, και σε κάθε υποενότητα παρατηρούμε τον ξεχωριστό δρόμο που διάλεξαν τα εξέχοντα μέλη της ομάδας.

3.1 Group Theater

Τα ιδρυτικά μέλη του Group Theater, Χάρολντ Κλέρμαν (1901-1980), Λη Στράσπεργκ (1901-1982) και Τσέρυλ Κρώφορντ (1902-1986) μαζί με άλλα μέλη που αργότερα θα παίξουν πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της υποκριτικής τέχνης, όπως η Στέλλα Άντλερ, ο Μπόμπι Λούις, ο Ελία Καζάν και ο Σάνφορντ Μάισνερ, υιοθετούν το σύστημα Στανισλάφσκι στην πρώτη του εκδοχή, η οποία στηρίζεται κυρίως στο στοιχείο της συγκινησιακής μνήμης. Μέσα από αυτήν προσπαθούν να πετύχουν ένα όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικό και αληθοφανές αποτέλεσμα στην προσέγγιση και ερμηνεία ενός ρόλου.

Το ελαφρύ και καθαρά ψυχαγωγικό θέατρο (βλ. Ziegfeld Follies, Roof Garden Show κλπ) κυριαρχούσε στην Αμερική μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920. Το καλοκαίρι του 1931 ο Χάρολντ Κλέρμαν, ο Λη Στράσπεργκ και η Τσέρυλ Κρώφορντ ίδρυσαν το Group Theater με σκοπό ν' αλλάξουν το αμερικανικό θέατρο. Όπως ο Στανισλάφσκι, μερικές δεκαετίες νωρίτερα, είχε επιχειρήσει να απαλλάξει το ρώσικο θέατρο από την προχειρότητα, την ανευθυνότητα και τον βεντετισμό, έτσι οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες θέλησαν να φτιάξουν ένα θέατρο υπευθυνότητας, πειθαρχίας και ομαδικότητας. Δεν είναι άλλωστε τυχαία η λέξη «group» στην ονομασία

τους. Ο Κλίφορντ Όντετς (1906-1963), που την εποχή εκείνη συμμετείχε ως ηθοποιός στην ομάδα, έγραψε μερικά συναρπαστικά έργα πολιτικού χαρακτήρα των οποίων οι παραστάσεις έκαναν τεράστια επιτυχία και αγκαλιάστηκαν με ενθουσιασμό από το κοινό και τους κριτικούς της εποχής, όχι μόνο λόγω του ίδιου του κειμένου και της σκηνοθεσίας αλλά και λόγω της ερμηνείας των ηθοποιών που ακολουθούσαν πιστά την «μέθοδο». Οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν στοιχεία από την διδασκαλία του Στανισλάφσκι της πρώτης περιόδου, αφού ο μεγάλος δάσκαλος την εποχή εκείνη ζούσε ακόμη και διαμόρφωνε το σύστημά του, εμπλουτίζοντας το με νέα στοιχεία και παράλληλα καταργώντας ή αλλάζοντας κάποια παλιά, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Αυτό, που αργότερα ονομάστηκε από τον Λη Στράσμπεργκ, «Μέθοδος» (και εξακολουθεί να ονομάζεται έτσι μέχρι σήμερα), στηρίχτηκε κυρίως στην έννοια της συγκινησιακής μνήμης. Μέσα από σωματικές και ψυχολογικές ασκήσεις, οι ηθοποιοί έπρεπε να ανακαλέσουν μια προσωπική τους μνήμη και να χρησιμοποιήσουν το συναίσθημα που ένιωσαν τότε, στην ερμηνεία του ρόλου τους τώρα, στον οποίο συνέβαινε κάτι παρόμοιο. Αν ο ρόλος πονούσε και υπέφερε λόγω του θανάτου ενός αγαπημένου του προσώπου, ο ηθοποιός έπρεπε να θυμηθεί πως ένιωσε ο ίδιος όταν έχασε ένα αγαπημένο του πρόσωπο και να χρησιμοποιήσει εκείνο το συναίσθημα στην ερμηνεία του ρόλου του. Αν δεν είχε ποτέ μια παρόμοια εμπειρία, μπορούσε να χρησιμοποιήσει το «Μαγικό Αν» που αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. «Αν έχανα τον πατέρα μου πώς θα ένιωθα;», ρωτάει ο ηθοποιός τον εαυτό του (ενώ ο πατέρας του εξακολουθεί να ζει), συγκεντρώνεται σ' αυτήν την σκέψη και χρησιμοποιεί τα συναισθήματα που προκύπτουν, στον ρόλο του στην δεδομένη στιγμή του έργου.

Στα δέκα χρόνια λειτουργίας του το Group Theater ανέβασε είκοσι έργα και η επίδρασή του στο αμερικάνικο θέατρο υπήρξε τεράστια. Πολλοί ηθοποιοί που έγιναν διάσημοι αργότερα, διδάχτηκαν υποκριτική από τα μέλη του Group Theater, με αποτέλεσμα να διαπρέψουν τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο, δίνοντας ένα καινούριο στίγμα με την τέχνη τους και αλλάζοντας για πάντα τον χάρτη της εκπαίδευσης των ηθοποιών στην Αμερική.

3.2 Η Διάλυση του Group Theater

Στα τέλη της δεκαετίας του 1930, αφενός η οικονομική κρίση και αφετέρου η κριτική εκ των έσω που άρχισε να δέχεται η «Μέθοδος», οδήγησαν στην αποχώρηση του Λη Στράσπεργκ και της Τσέρυλ Κρώφορντ από το Group Theater. Σ' αυτό συνέβαλλε πολύ και η επίσκεψη της Στέλλα Άντλερ στην Γαλλία, το 1934. Εκεί, η Άντλερ συνάντησε τον Στανισλάφσκι και συνεργάστηκε μαζί του όταν εκείνος είχε εγκαταλείψει προ πολλού την μέθοδο της συγκινησιακής μνήμης και δούλευε ήδη πάνω στις σωματικές δράσεις. Όταν η Άντλερ επέστρεψε στην Νέα Υόρκη και μίλησε στα μέλη του Group Theater για την εμπειρία της με τον μεγάλο δάσκαλο και τις αλλαγές που ο ίδιος έκανε στο σύστημά του, τα περισσότερα μέλη αντέδρασαν με ενθουσιασμό. Ο Λη Στράσπεργκ διαφώνησε έντονα και αποχώρησε (Sawoski: 21). Ο Χάρολντ Κλέρμαν προσπάθησε να κρατήσει όρθια την ομάδα και για να το καταφέρει αναγκάστηκε να κάνει συμβιβασμούς. Έφτασε στο σημείο να φέρει διάσημα ονόματα από το Χόλιγουντ, σπάζοντας έτσι κατά κάποιο τρόπο την παράδοση της ομαδικότητας, προκειμένου να σώσει την κατάσταση. Δυστυχώς δεν τα κατάφερε, με αποτέλεσμα το 1941 η ομάδα να διαλυθεί. Τα διακεκριμένα μέλη που προαναφέραμε τράβηξαν πλέον το καθένα την δική του πορεία, εστιάζοντας στα στοιχεία εκείνα του συστήματος Στανισλάφσκι που θεωρούσαν σημαντικότερα, με αποτέλεσμα να διαμορφώσουν τις δικές τους μεθόδους τις οποίες θα εξετάσουμε ξεχωριστά στις παρακάτω υποενότητες.

3.2.1 Actors Studio (Λη Στράσπεργκ)

Στην πρώτη υποενότητα μας απασχολεί η ίδρυση και δημιουργία του Actors Studio από τον Μπόμπι Λούις (1909-1997), τον Ελία Καζάν (1909-2003) και την Τσέρυλ Κρώφορντ το 1947, καθώς και η μετέπειτα είσοδος του Λη Στράσπεργκ, που ανέλαβε την διεύθυνση (μετά την αποχώρηση του Λούις). Η λέξη «Μέθοδος» χρησιμοποιείται πλέον από ολοένα και περισσότερους ηθοποιούς. Στο Actors Studio επιμένουν να ακολουθούν την «ορθόδοξη» Στανισλαφσκιική εκδοχή των πρώτων χρόνων, κατά την οποία όλη η προσέγγιση και ερμηνεία ενός ρόλου επικεντρώνεται στη λειτουργία της συγκινησιακής μνήμης. Προχωρούν όμως ένα βήμα παραπέρα και ζητούν από τον ηθοποιό να γίνεται ένα με τον χαρακτήρα που ερμηνεύει. Ζητούν δηλαδή την ταύτιση του ηθοποιού με τον ρόλο, σε αντίθεση με τον Στανισλάφσκι που υποστηρίζει ότι ο ηθοποιός δεν πρέπει να χάνει ποτέ τον εαυτό του στην σκηνή διότι από την στιγμή που θα ξεφύγει από τον

εαυτό του, παύει να ζει αληθινά τον ρόλο του, άρα πρέπει να παίζει τον εαυτό του για να είναι αληθινός στον ρόλο του (Στανισλάφσκι, 1974: 181).

Ο Λη Στράσπεργκ είναι η κυρίαρχη μορφή του Actors Studio, αφού το διηύθυνε για 31 ολόκληρα χρόνια, από το 1951 που το ανέλαβε, μέχρι τον θάνατό του, το 1982. Ο Στράσπεργκ εντυπωσιάστηκε από τους ηθοποιούς του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας και τον τρόπο που έπαιζαν, όταν τους είδε στην Νέα Υόρκη το 1923. Για πρώτη φορά στη ζωή του έβλεπε ηθοποιούς να θυσιάζουν το προσωπικό τους «εγώ» για το καλό της παράστασης. Είτε έπαιζαν μικρό είτε μεγάλο ρόλο ήταν όλοι δοσμένοι στην παράσταση απόλυτα, με όλο τους το είναι, συγκεντρωμένοι σ' αυτό που έκαναν, με μια πρωτοφανή εσωτερικότητα, που μάγεψε τον νεαρό τότε Στράσπεργκ. Δύο από τους ηθοποιούς, όπως προαναφέρθηκε ήδη, ο Μπολεσλάφσκι και η Ουσπένσκαγια, έμειναν στις Η.Π.Α. και ίδρυσαν το American Laboratory Theatre. Κοντά σε αυτούς μαθήτευσε ο Στράσπεργκ (όπως επίσης η Στέλλα Άντλερ αλλά και ο Χάρολντ Κλέρμαν). Με αυτόν τον τρόπο ο Στράσπεργκ είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από πρώτο χέρι το σύστημα του Στανισλάφσκι (Schickel: 12). Αργότερα, όπως έχουμε δει, εφάρμοσε το σύστημα αυτό, διδάσκοντας υποκριτική στο Group Theater. Ο Στράσπεργκ εστίασε όλη του την προσοχή στο ζήτημα της «Συγκινησιακής Μνήμης» και αυτή του η εμμονή τον έκανε να διαφωνήσει με άλλα εξέχοντα μέλη του Group Theater που είχαν διαφορετική αντίληψη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο καθένας ν' ακολουθήσει πλέον τον δικό του δρόμο. Τον Μάρτιο του 1937 ο Στράσπεργκ έφυγε από το Group Theater και συνέχισε για ένα διάστημα να σκηνοθετεί στην Νέα Υόρκη ενώ αργότερα έφυγε στο Χόλιγουντ. Μετά τον πόλεμο επέστρεψε στην Νέα Υόρκη και ύστερα από λίγα χρόνια επανασυνδέθηκε με παλιούς του συνεργάτες από το Group Theater, που είχαν εν τω μεταξύ ιδρύσει το Actors Studio. Ανέλαβε την διεύθυνση του τελευταίου και κράτησε αυτήν την θέση μέχρι τον θάνατό του (Bartow: 4). Οι ηθοποιοί που δούλευαν με τον Στράσπεργκ, έκαναν πολλές ασκήσεις προκειμένου να αποκτήσουν την ικανότητα να ανακαλούν μνήμες και γεγονότα από το παρελθόν τους, να βιώνουν εκ νέου τα συναισθήματα που είχαν νιώσει με αφορμή γεγονότα που είχαν συμβεί στην ζωή τους, έτσι ώστε να διοχετεύσουν το συναίσθημα επί σκηνής πλέον, στην παρόμοια κατάσταση που ζούσε ο ρόλος. Πριν βγουν στην σκηνή να παίξουν οι ηθοποιοί, έμεναν συγκεντρωμένοι στην κουίντα για μερικά λεπτά, με κλειστά μάτια προσπαθώντας να θυμηθούν, να ξαναζήσουν, να νιώσουν την δραματική κατάσταση. Το μεγαλύτερό τους πρόβλημα τις περισσότερες φορές ήταν η ατάκα που περίμεναν ν' ακούσουν για να

βγουν στην σκηνή αφού τους έβγαζε από την συγκέντρωση στο παρελθόν και τους επανέφερε στο παρόν (Lewis: 125).

Με την ανάληψη των καθηκόντων του στην διεύθυνση του Actors Studio, ο Στράσπεργκ κατάφερε σχεδόν αμέσως να απογαλακτιστεί από τον Στανισλάφσκι και να διαμορφώσει ένα δικό του σύστημα, την «Μέθοδο», που έμελλε να γίνει το σήμα κατατεθέν της υποκριτικής στην Αμερική, για μισό και πλέον αιώνα, τόσο στο θέατρο, όσο και στον κινηματογράφο. Με τον τρόπο αυτό η Αμερική μπορούσε να δώσει το δικό της ξεχωριστό στίγμα στην υποκριτική, και να απαλλαγεί από την επιρροή της «Αγγλικής Σχολής», που πλέον φάνταζε στημένη, στείρα, καθωσπρέπει, ψεύτικη και υπερβολική, σε αντίθεση με την Αμερικάνικη, που ήταν αυθόρμητη, γεμάτη ένταση και συναισθηματικό πλούτο. Ο ηθοποιός της μεθόδου, δεν παίζει πλέον τον χαρακτήρα του έργου αλλά τον εαυτό του, με την έννοια ότι ψάχνει βαθιά μέσα του, δια μέσου της συγκινησιακής μνήμης, να βρει στοιχεία που έχοντάς τα βγάλει στην επιφάνεια, θα μπορέσει να τα εφαρμόσει στον ρόλο που παίζει (Easty: 18).

Εκτός από την συγκινησιακή μνήμη, ο Στράσπεργκ έδωσε μεγάλη σημασία και στην «Ιδιωτική Στιγμή» (Private Moment), όπως την περιέγραφε ο Στανισλάφσκι στα βιβλία του, εμπλουτίζοντας την με δικές του ιδέες και ασκήσεις. Για τον Στράσπεργκ, η ιδέα του Στανισλάφσκι ότι μία από τις βασικές συνιστώσες της δουλειάς του ηθοποιού είναι η ικανότητά του να διατηρεί την ιδιωτικότητά του δημοσίως, σήμαινε ότι δουλεύοντας πάνω σ' αυτήν την ιδέα, με ειδικά διαμορφωμένες ασκήσεις, ο ηθοποιός θα μπορούσε να καλλιεργήσει την εκφραστικότητά του, ξεπερνώντας τις σκηνικές δυσκολίες και τους περιορισμούς που του έθετε η καθημερινή, χαλαρή και αδιάφορη συμπεριφορά (Strasberg: 143). Σύμφωνα με μία βασική άσκηση της «Ιδιωτικής Στιγμής», ο ηθοποιός εκτελεί μια ενέργεια μόνος του στον χώρο, και κατόπιν, ή σταματά να την κάνει, ή συνεχίζει να την κάνει με εντελώς διαφορετικό τρόπο, δηλαδή με την παρουσία ενός προσώπου που μπαίνει στον χώρο.

Για τον Στράσπεργκ το ζητούμενο σε έναν ηθοποιό ήταν να είναι ο ρόλος κι όχι να παίζει τον ρόλο. Πίστευε ότι ο ηθοποιός μπορούσε να το καταφέρει ανακαλύπτοντας τον εαυτό του, και κατά συνέπεια δίδασκε τους ηθοποιούς του να ζουν κι όχι να παίζουν. Ο Στράσπεργκ πίστευε ότι ο άνθρωπος καταστρέφεται στο διάβα της ζωής του από τους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις που του θέτει αρχικά η οικογένεια και

αργότερα η κοινωνία μέσα από το σχολείο. Εάν κάποιος αποφασίσει να γίνει ηθοποιός πρέπει να ξαναβρεί τον χαμένο του εαυτό, να ανακαλύψει και πάλι τον κόσμο που του στέρησαν, να αποκαταστήσει κάθε σφιγμένη και καταπιεσμένη πλευρά στο σώμα του, αλλά και μέσα στην ψυχή του. Αυτό μπορεί να το πετύχει μέσα από την χαλάρωση και την συγκέντρωση. Όταν ένα μικρό παιδί δεν θέλει να φιλήσει την ηλικιωμένη θεία του και το πιέζουν οι γονείς του να το κάνει, αναγκάζοντάς το να το κάνει με το ζόρι, το παιδί το κάνει παρά την θέλησή του με σφιγμένα χείλη και με έναν μορφασμό στο πρόσωπο που αποτυπώνεται και παραμένει σε όλη του τη ζωή, αφού παρόμοια περιστατικά θα ακολουθήσουν πάμπολλα, καθώς όλα αυτά είναι συνυφασμένα με τους κοινωνικά αποδεκτούς τρόπους καλής συμπεριφοράς. Ο ηθοποιός, για τον Στράσπεργκ, πρέπει να απαλλαγεί απ' όλες αυτές τις αγκυλώσεις, σωματικές και ψυχικές, και να ξαναβρεί τον αληθινό του εαυτό. Γι αυτό επέμενε τόσο πολύ ο ίδιος να λέει ότι δεν δίδασκε τους ηθοποιούς να παίζουν αλλά τους δίδασκε να ζουν (Bartow:18).

3.2.2 Στέλλα Άντλερ

Στην δεύτερη υποενότητα μας απασχολεί η Στέλλα Άντλερ (1901-1992), που είχε την τύχη, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, να γνωρίσει προσωπικά τον Στανισλάφσκι σε ένα φεστιβάλ στην Γαλλία και να εργαστεί μαζί του. Γνώρισε λοιπόν από πρώτο χέρι την μεταστροφή του μεγάλου δασκάλου, και στήριξε τις τεχνικές της στην εξέλιξη του συστήματος, όπως διαμορφώθηκε από τον ίδιο τον δάσκαλο.

Για την Στέλλα Άντλερ το ταλέντο βρίσκεται στις επιλογές που κάνει ένας ηθοποιός. Πηγή έμπνευσης για τον ηθοποιό, είναι η φύση με την απεραντοσύνη της, συμπεριλαμβανομένων και των ανθρώπων αφού αποτελούν μέρος της. Ο ηθοποιός θα πρέπει σταθερά να παρακολουθεί την οργανική και την ανόργανη φύση, ένα λουλούδι ή μία πέτρα, και να μπορεί να τα περιγράψει στην παραμικρή τους λεπτομέρεια όταν του ζητηθεί. Το ίδιο πρέπει να κάνει και με τις ανθρώπινες συμπεριφορές των προσώπων γύρω του (Adler: 48). Τρεις είναι οι σημαντικότεροι τομείς της τεχνικής της Στέλλα Άντλερ: Η Βάση, ο Χαρακτήρας και η Ερμηνεία του Κειμένου. Ως Βάση στην μέθοδό της, η Άντλερ θεωρεί την φαντασία. Από κει ξεκινούν κι εκεί καταλήγουν όλα. Η Δράση είναι το βασικό ζητούμενο στην τεχνική της αφού για αυτήν υποκριτική σημαίνει «κάνω κάτι», δηλαδή δράω. Η αλήθεια, που είναι επίσης ένα βασικό ζητούμενο, βρίσκεται στις δοσμένες περιστάσεις του έργου. Στο πλαίσιο της ανάγκης για δημιουργία μια γερής Βάσης, πάνω στην οποία μπορεί να χτίσει ένας ηθοποιός αργότερα τον ρόλο του, η

Στέλλα Άντλερ έδινε αυτοσχεδιασμούς που σχετίζονταν με την φαντασία και την παρατηρητικότητα. Ζητούσε από τους ηθοποιούς να φανταστούν ένα διαμέρισμα, να το περιγράψουν στην παραμικρή του λεπτομέρεια, κι ύστερα να ζήσουν μέσα σε αυτό ως γάτες (Bartow: 34). Η δουλειά πάνω στον Χαρακτήρα είχε τεράστια σημασία για την Άντλερ αφού η ίδια πίστευε ότι όσο πιο βαθιά μπαίνει κανείς στην ταυτότητα του άλλου τόσο καλύτερα γνωρίζει τον ίδιο του τον εαυτό. Πολύ συχνά συνιστούσε στους ηθοποιούς της να ανατρέχουν στα έξι βασικά αρχέτυπα: τον αριστοκράτη, τον στρατιωτικό, τον κληρικό, τον αστό, τον προλετάριο και τον χωρικό και να αντλούν από αυτά ιδέες για την συμπεριφορά, την ομιλία, τις χειρονομίες, την εκφορά του λόγου, το βάδισμα κλπ. Παράλληλα γινόταν συστηματική δουλειά και σε χαρακτηριστικά όπως: ντροπαλός, υπερφίαλος, ευερέθιστος, καλόκαρδος κλπ με την Άντλερ να ζητάει από τους μαθητές της μέσα από αυτοσχεδιασμούς να δείξουν: πώς είναι να νιώθει κανείς έτσι, ποια είναι η σχέση του με τον υπόλοιπο κόσμο, τι είδους εσωτερικές κινήσεις μπορεί να προκαλεί μια τέτοια κατάσταση, αν ένιωσαν ποτέ έτσι, και αν ναι, γιατί κλπ. Τέλος, η ερμηνεία του κειμένου είχε βαρύνουσα σημασία καθώς η Άντλερ, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο δάσκαλο υποκριτικής που συνδέεται άμεσα με το σύστημα Στανισλάφσκι, ανέλυε σε βάθος τα κείμενα, είτε αυτά ήταν κλασικά είτε σύγχρονα, εξετάζοντας τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής στην οποία γράφτηκαν και, αναζητώντας τη σχέση τους με την σύγχρονη εποχή (αν επρόκειτο για ένα κλασικό κείμενο), στην προσπάθειά της να κάνει σαφές στους μαθητές ότι αυτός ήταν ο μοναδικός τρόπος για να ανακαλυφθεί η ζωή που κρύβεται πίσω από τις λέξεις (Bartow:37).

Εν τέλει για την Στέλλα Άντλερ ο ηθοποιός πρώτα δρα και μετά αισθάνεται ενώ σύμφωνα με τον Στράσπεργκ συμβαίνει το αντίθετο.

3.2.3 Σάνφορντ Μάισνερ

Στην Τρίτη υποενότητα παρακολουθούμε την προσέγγιση του Σάνφορντ Μάισνερ (1905-1997), που μέσα από μια σειρά ασκήσεων, δικής του επινοήσης, εστιάζει την προσοχή του στο «ζωντανό» παίξιμο, την επαφή και επικοινωνία με τον παρτενέρ και το “Moment to Moment Acting” (ερμηνεία «στιγμή προς στιγμή»), ώστε ο ηθοποιός να «είναι» και όχι να «δείχνει».

Ήδη από την εποχή του Group Theater, ο Μάισνερ, διαχώρισε την θέση του από την εμμονή του Στράσμπεργκ με την συγκινησιακή μνήμη, και εστίασε το ενδιαφέρον του στην «Πραγματικότητα της Δράσης» (The Reality of Doing), που αποτέλεσε και τον πυρήνα της τεχνικής του, θέτοντας έναν και μοναδικό στόχο για τον ηθοποιό: «Να ζει αληθινά κάτω από δοσμένες φανταστικές περιστάσεις» (living truthfully under given imaginary circumstances). Αφού αποχώρησε από το Group Theater, δίδαξε στο Neighborhood Playhouse School της Νέας Υόρκης, και αργότερα βρέθηκε να διδάσκει στο Actors Studio στα πρώτα χρόνια της ίδρυσης του και να αποχωρεί από κει όταν ανέλαβε την διεύθυνσή του ο Στράσμπεργκ. Μέχρι το 1990 που αποσύρθηκε, συνέχισε την διδασκαλία του στο Neighborhood Playhouse School, όπου διηύθυνε το πρόγραμμα της υποκριτικής. Η διδασκαλία της τεχνικής του Μάισνερ χωρίζεται σε δύο φάσεις: Στην πρώτη φάση ο ηθοποιός μαθαίνει να χειρίζεται το όργανό του, δηλαδή το σώμα του, το μυαλό και την φωνή του, με θεατρικό τρόπο και όχι με τον τρόπο που το χειρίζεται στην καθημερινότητά του στην προσωπική του ζωή. Μέσα από δοσμένες φανταστικές καταστάσεις, χωρίς να υποδύεται κάποιον ρόλο, ο ηθοποιός μαθαίνει να τις χειρίζεται και να τις αντιμετωπίζει όντας ο εαυτός του και όχι χαρακτήρας από ένα έργο. Στην δεύτερη φάση ο ηθοποιός μελετάει τον τρόπο που θα γίνει ο χαρακτήρας, χρησιμοποιώντας τα εφόδια που έχει αποκτήσει στην πρώτη φάση (Bartow:52).

Στην πρώτη φάση, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι όλη η εργασία είναι μέρος μίας και μόνο άσκησης. Κάθε φορά δουλεύουμε πάνω σε μία συνιστώσα της. Μόλις εμπεδώσουμε την πρώτη, περνάμε στην δεύτερη κ.ο.κ Ποτέ δεν επαναλαμβάνουμε μια άσκηση. Όλες οι ασκήσεις γίνονται αυτοσχεδιαστικά. Αυτό που επαναλαμβάνουμε, δοκιμάζουμε και προβάρουμε όσες φορές χρειαστεί είναι η ιδέα της άσκησης κι όχι το περιεχόμενό της. Έτσι, στην πρώτη αυτή φάση, οι ηθοποιοί καλλιεργούν και εκπαιδεύουν το ταλέντο και την φαντασία τους. Η πρώτη βασική άσκηση είναι αυτή της επανάληψης. Δύο ηθοποιοί στέκονται αντικριστά σε απόσταση δύο μέτρων περίπου ο ένας από τον άλλον. Ξεκινάει ο πρώτος, λέγοντας στον άλλον και κοιτάζοντας τον στα μάτια, κάτι πολύ απλό και εύκολο που παρατηρεί πάνω του. Η φράση μπορεί να είναι «Έχεις ωραία μάτια». Ο άλλος ηθοποιός πρέπει να επαναλάβει ακριβώς αυτό που άκουσε. Ο πρώτος επαναλαμβάνει επίσης κ.ο.κ. Στην πραγματικότητα δηλαδή επαναλαμβάνουν αυτό που ξέρουν ότι θ' ακούσουν χωρίς να ξέρουν ότι θα το ακούσουν. Η προσοχή και των δύο ηθοποιών είναι συγκεντρωμένη στο να ακούσουν κι όχι στο να πουν αυτό που ήδη ξέρουν. Με τον τρόπο αυτό χαλαρώνουν, δεν σκέφτονται,

και καλλιεργούν τον αυθορμητισμό τους. Αν τους αφήσει ο δάσκαλός τους να επαναλάβουν την φράση εκατό ή ακόμα και διακόσιες φορές, η πρώτη από την πέμπτη ή την ένατη φορά πιθανόν να μη έχουν κάποια διαφορά αλλά από την εικοστή ή την τριακοστή η διαφορά θα είναι εμφανής, εφόσον οι ηθοποιοί έκαναν σωστά την άσκηση και άκουγαν πραγματικά τον παρτενέρ τους χωρίς να λένε αυτό που ήξεραν ότι θα ειπωθεί. Ένας ανεπαίσθητα διαφορετικός τονισμός, μια ελάχιστη παύση και διάφορες άλλες μικροαλλαγές που είναι απολύτως φυσικό και ανθρώπινο να συμβούν, όχι σκοπίμως αλλά κατά λάθος, θα μεταδοθούν εφόσον γίνεται σωστά η άσκηση και θα επαναληφθούν. Με τον τρόπο αυτό οι ηθοποιοί θα αποκτήσουν μια γερή βάση ώστε να παίζουν πάντα «ζωντανά». Στο θέατρο άλλωστε αυτό είναι ένα από τα βασικά στοιχεία που πρέπει να λαμβάνουμε πάντοτε υπ όψη, ενώ δηλαδή ξέρουμε τι θα γίνει στη συνέχεια, να παίζουμε σαν να μην ξέρουμε, προκειμένου το παίξιμό μας να είναι πάντοτε ζωντανό και να μένουμε στη στιγμή (moment to moment acting). Η άσκηση της επανάληψης, αφού εμπεδωθεί στην πρώτη της απλή εκδοχή, μπορεί να συνεχιστεί με μερικές παραλλαγές. Ενώ ο πρώτος ηθοποιός λέει «έχεις ωραία μάτια» ο δεύτερος δεν επαναλαμβάνει ακριβώς αλλά λέει αυτό που άκουσε από την δική του οπτική γωνία, δηλαδή λέει «έχω ωραία μάτια». Αυτό συνεχίζεται πολλές φορές μέχρι να βεβαιωθεί ο δάσκαλος που παρακολουθεί την άσκηση ότι οι ηθοποιοί δεν σκέφτονται καθόλου, είναι αυθόρμητοι, ακούν ο ένας τον άλλον, και ενώ ξέρουν τι θα πουν, απαντούν σαν αν μην ξέρουν, σαν να τους έρχεται εκείνη τη στιγμή να πουν αυτό που λένε ως απάντηση σ' αυτό που τους είπε μόλις ο παρτενέρ τους. Σημασία έχει οι ηθοποιοί, ακόμα και σε αυτό το αρχικό επίπεδο υποκριτικής που βρίσκονται, να μην απαντούν σ' αυτό που λέγεται ως προς το νόημά του αλλά να απαντούν σε σχέση με τον τρόπο που λέγεται. Έτσι αρχίζουν να αντιλαμβάνονται το πολύ σημαντικό για την υποκριτική νόημα του «subtext» (κρυμμένο κείμενο) (Meisner: 27). Η άσκηση μπορεί να εξελιχθεί ύστερα από αρκετές επαναλήψεις, με τον δεύτερο ηθοποιό να ρωτάει «έχω ωραία μάτια;» και μετά από αρκετές και πάλι επαναλήψεις τον πρώτο να λέει «ε, καλά, εντάξει, έχεις ωραία μάτια». Μόλις εμπεδωθούν πολύ καλά οι προηγούμενες ασκήσεις, περνάμε στο επόμενο βήμα. Πρόκειται για την επανάληψη που συμβαίνει στην διάρκεια μιας δράσης. Σ' αυτό το βήμα ο ένας ηθοποιός θα πρέπει να έχει μια δραστηριότητα επί σκηνής και ο δεύτερος να μπει ύστερα από λίγο για να κάνουν τις επαναλήψεις με παρόμοιες, απλές φράσεις, όπως στο παράδειγμα που δώσαμε προηγουμένως (Brestoff: 133). Έχει μεγάλη σημασία εδώ η πίστη των ηθοποιών σε αυτό που κάνουν, καθώς πρέπει να λειτουργήσουν μέσα σε φανταστικές περιστάσεις που δημιουργούν οι ίδιοι και να

ζήσουν ζωντανά και αληθινά τη συνθήκη που επινοούν και αναπτύσσουν, λαμβάνοντας υπ' όψη και τον περιορισμό του χρόνου που πρέπει να είναι συγκεκριμένος για την ολοκλήρωση της δράσης (Bartow:62).

Στην δεύτερη φάση οι ηθοποιοί παύουν πλέον να είναι ο εαυτός τους που λειτουργεί σε συγκεκριμένες φανταστικές καταστάσεις, αλλά μπαίνουν στην ιδέα της ερμηνείας ενός ρόλου μέσα από την αλλαγή της συμπεριφοράς. Αρχικά δουλεύουν πάνω σε συνθήκες που επηρεάζουν την σωματική λειτουργία και στην συνέχεια περνούν και στις αλλαγές του ψυχισμού. Μελετούν τις αρρώστιες, από ένα απλό κρυολόγημα μέχρι βαριές ασθένειες από τις οποίες πεθαίνει κάποιος. Στη συνέχεια δουλεύουν πάνω σε σωματικές αλλοιώσεις και την αίσθηση ή τον πόνο που μπορεί να προκαλούν, από ένα κάψιμο από ηλιοθεραπεία μέχρι τραυματισμό από όπλο. Τέλος, δουλεύουν κάθε είδους αλλαγή που μπορεί να αφορά στην ομιλία και την προφορά ή την δυσκολία εκφοράς του λόγου, έναν τραυματισμό ή μια αναπηρία, χρήση αλκοόλ ή ναρκωτικών ουσιών, μέχρι τις περιβαλλοντολογικές αλλαγές, τις αλλαγές στην θερμοκρασία και τον τρόπο που το σώμα μας αντιδρά σε όλα αυτά. Στην συνέχεια, ζητούμενο είναι η μετατροπή της ψυχολογίας σε συμπεριφορά. Επόμενο βήμα είναι η μελέτη σκηνών από το παγκόσμιο δραματολόγιο και η εφαρμογή σ' αυτών των εφοδίων που αποκτήθηκαν κατά την διάρκεια της πρώτης φάσης. Μελετώνται και ξεκαθαρίζουν οι συνθήκες, οι σχέσεις των προσώπων, γίνεται συναισθηματική προετοιμασία με χρήση του «Μαγικού Αν», και ξεδιπλώνεται ο χαρακτήρας του ρόλου που πρέπει να ερμηνεύσει ο ηθοποιός. Η συναισθηματική προετοιμασία δεν γίνεται με την μέθοδο της συγκινησιακής μνήμης αλλά με την μέθοδο του «ονείρου μ' ανοιχτά μάτια» (daydream). Αντί να χρησιμοποιήσει κάποιος μια τραυματική του εμπειρία ενθαρρύνεται από τον Μάισνερ να «ονειρευτεί» ένα φανταστικό γεγονός. Είναι όπως όταν ο εργοδότης κάποιου τον προσβάλλει μπροστά σε κόσμο κι ο υπάλληλος θέλει να του ρίξει μια μπουνιά. Αυτό για τον Μάισνερ είναι ένα πολύ δυνατό συναίσθημα που μπορεί να το χρησιμοποιήσει ο ηθοποιός χωρίς τους κινδύνους που μπορεί να προκαλέσει η ανάκληση ενός αληθινού γεγονότος (Bartow:65). Ο Μάισνερ παρομοίαζε το κείμενο με ένα κανό και τα συναισθήματα με το ποτάμι στο οποίο πλέει το κανό. Αν το ποτάμι είναι ήρεμο το κανό πλέει ήρεμα, αν το ποτάμι είναι ορμητικό, το κανό πλέει ταραγμένα με επικίνδυνα σκαμπανεβάσματα που μπορεί ακόμη και να το αναποδογυρίσουν (Meisner: 115).

Συμπερασματικά η βασική δουλειά του ηθοποιού, τόσο στην πρόβα όσο και στην παράσταση, σύμφωνα με την τεχνική Μάισονερ, είναι να έχει στραμμένη διαρκώς την προσοχή του στον παρτενέρ του και να επιτρέψει σε αυτόν να τον επηρεάζει διαρκώς, στιγμή προς στιγμή, δημιουργώντας μαζί του μια διαρκή σχέση δράσης – αντίδρασης. Αυτός είναι και ο λόγος που οι ηθοποιοί που ακολουθούν αυτήν την τεχνική έχουν μεγάλη επιτυχία στον κινηματογράφο, επειδή εκεί το να ακούς και να απαντάς είναι πολύ σημαντικό. Η κάμερα δεν ψεύδεται ποτέ και μπορεί να εκθέσει έναν ηθοποιό που απλώς «δείχνει» χωρίς να «είναι».

Κεφάλαιο 4

Άλλοι Δάσκαλοι

Στο τέταρτο κεφάλαιο μελετάμε καταξιωμένους δασκάλους της υποκριτικής, που χωρίς να έχουν άμεση επαφή με το Group Theater, πιστεύουν και αυτοί στην ταύτιση του ηθοποιού με τον ρόλο που παίζει, έτσι ώστε να βιώνει με ειλικρίνεια τις καταστάσεις που προκύπτουν κάτω από τις δοσμένες φανταστικές περιστάσεις του έργου. Στην πρώτη ενότητα μας απασχολεί μια μεγάλη δασκάλα του θεάτρου, η Ούτα Χάγκεν. Στην δεύτερη ενότητα μελετάμε την μέθοδο του, αιρετικού για πολλούς, Ντέιβιντ Μάμετ. Τέλος, στην τρίτη ενότητα, κάνουμε μια αναφορά σε δύο σύγχρονες δασκάλες της υποκριτικής, την Σούζαν Μπάτσον και την Ιβάνα Τσάμπακ, για να δείξουμε ότι η σκυτάλη της μεθόδου προσέγγισης και ερμηνείας ενός ρόλου με ρεαλιστικό τρόπο, έχει περάσει στις μέρες μας σε χέρια άξιων συνεχιστών του «Συστήματος», που το εξελίσσουν και το προσαρμόζουν λαμβάνοντας υπ όψη στοιχεία της εποχής μας. Η ενότητα κλείνει με κάποια συμπεράσματα που αφορούν συνολικά το θέμα της διατριβής και την επίτευξη των στόχων της.

4.1 Ούτα Χάγκεν

Στην πρώτη ενότητα μελετάμε την τεχνική της Ούτα Χάγκεν (1920-2004), η οποία είναι η πρώτη δασκάλα της υποκριτικής που, χωρίς να έχει άμεση σχέση με το Group Theater, κατάφερε να δώσει ένα ισχυρό στίγμα με την διδασκαλία της, στην προσέγγιση της υποκριτικής τέχνης με ρεαλιστικό τρόπο. Η σχέση της με το Group Theater είναι έμμεση, αφού την σκηνοθέτησε ο Χάρολντ Κλέρμαν σε μια παράσταση το 1947 στο Μπρόντγουεϊ, στην οποία παράσταση γνώρισε τον μελλοντικό σύζυγό της, Χέρμπερτ Μπέργκοφ (1909-1990). Ο Μπέργκοφ μάλιστα, υπήρξε ιδρυτικό μέλος του Actors Studio και αφού δίδαξε για ένα διάστημα εκεί, καθώς επίσης και στο Neighborhood Playhouse School, ίδρυσε την δική του σχολή το HB Studio το 1945. Το 1947, μόλις γνώρισε την Χάγκεν και έπαιξε μαζί της στην παράσταση που σκηνοθέτησε ο Κλέρμαν,

της ζήτησε να πάει να διδάξει στην σχολή του. Η Χάγκεν δίδαξε στην σχολή για πενήντα χρόνια περίπου και ανέλαβε την διεύθυνση μετά τον θάνατό του.

Η Ούτα Χάγκεν πίστευε τόσο πολύ στην δύναμη του θεάτρου που ισχυριζόταν ότι το θέατρο μπορεί να συμβάλλει καθοριστικά στην ανάπτυξη της πνευματικής ζωής ενός έθνους (Hagen, 1973:7). Η τεχνική της Χάγκεν στηρίζεται σε τρία αξιώματα. Το πρώτο αξίωμα θεωρεί ότι τα βασικά συστατικά όλων των χαρακτήρων που ερμηνεύουμε στο θέατρο, βρίσκονται κατά κάποιον τρόπο μέσα μας. Το δεύτερο υποστηρίζει πως η φωνή, η ψυχή και το μυαλό δεν λειτουργούν ξεχωριστά από το σώμα αλλά είναι αναπόσπαστο κομμάτι του. Το τρίτο μεταφράζει κάθε ενέργεια του ηθοποιού σε δράση. Για την Χάγκεν καθετί που κάνουμε σχετίζεται με τις προσδοκίες μας για το αποτέλεσμα αλλά αυτό δεν είναι πάντα σύμφωνο μ' αυτές (Hagen, 1991:55). Για παράδειγμα μαγειρεύουμε προσδοκώντας ένα καλό αποτέλεσμα στο τέλος, κάτι που δεν το καταφέρνουμε πάντα. Η ίδια πίστευε πως δεν υπάρχει τίποτα σπουδαιότερο από την ίδια την ζωή για να εμπνευστεί κανείς και να χρησιμοποιήσει και τις πέντε αισθήσεις του προκειμένου να εκπαιδεύσει το σώμα του, την καρδιά του, το μυαλό του και την ψυχή του. Θεωρούσε ότι είναι μεγάλο λάθος το να αναζητά κάποιος την φυσικότητα στο παίξιμο, την ώρα που θα πρεπε να νοιάζεται για την αλήθεια, η οποία όμως χωρίς νόημα δεν έχει καμιά θέση στην σκηνή. Εκείνο που δίνει νόημα στην σκηνική αλήθεια είναι η θεατρικότητα την οποία η Χάγκεν έβρισκε σε αφθονία στην πραγματικότητα της ζωής γύρω μας. Για αυτό και αρνιόταν πεισματικά να δεχθεί την φράση: «Αν συνέβαινε αυτό στη σκηνή δε θα το πίστευε κανείς» κάθε φορά που γινόταν κάτι στη ζωή που φάνταζε υπερβολικό (Hagen, 1991:49).

Έξι βήματα-ερωτήματα αποτελούν την ραχοκοκκαλιά της μεθόδου της Χάγκεν: Πρώτο βήμα, το ερώτημα: *Ποιος είμαι;* Στην ερώτηση αυτή ο ηθοποιός απαντά σε πρώτο πρόσωπο χρησιμοποιώντας το όνομα του ρόλου που παίζει και χρησιμοποιεί το πρώτο πρόσωπο επίσης κάθε φορά που αναφέρεται στον ρόλο. Δεύτερο βήμα: *Ποιες είναι οι συνθήκες;* Μια βασική συνθήκη είναι ο χρόνος, που αναφέρεται στο έτος, την εποχή, τη μέρα αλλά και την ώρα και ο οποίος μας οδηγεί σε συμπεράσματα σε σχέση με την ηλικία του ρόλου, τον καιρό, το ντύσιμο του κλπ. Ο χρόνος σχετίζεται και με το παρελθόν δηλαδή: με το τι έχει συμβεί πριν στη ζωή του ρόλου που παίζουμε, με το παρόν: δηλαδή τι συμβαίνει τώρα, αλλά και με το μέλλον: με την έννοια των προσδοκιών που αναφέραμε πριν. Τι θα συνέβαινε αν όλα πήγαιναν κατ' ευχήν. Στο θέατρο βέβαια ποτέ δεν πηγαίνουν όλα καλά (όπως άλλωστε και στην ζωή). Για να

έχουμε θέατρο πρέπει κάτι να πάει στραβά, κάτι ξαφνικό και αναπάντεχο να συμβεί κ.ο.κ. ώστε να υπάρξει μια σύγκρουση, ένα πρόβλημα για το οποίο θα πρέπει να βρεθεί μια λύση. Μια άλλη συνθήκη είναι ο χώρος με την έννοια του «τόπου» δηλαδή της πόλης, του χωριού, της γειτονιάς κλπ αλλά και του κτιρίου, του δωματίου κ.ο.κ. Στην έννοια του χώρου συμπεριλαμβάνονται και τα αντικείμενα, ο, τι στο θέατρο ονομάζουμε «φροντιστήριο», καθώς και καθετί που μας περιβάλλει. Τρίτο βήμα: *Ποιες είναι οι σχέσεις μου;* Αφού αναγνωρίσουμε στο προηγούμενο βήμα τις συνθήκες, έρχεται η σειρά να διερευνήσουμε τη σχέση που έχουμε με τον χρόνο, τον χώρο, τα αντικείμενα αλλά και τη σχέση που έχουμε με τον ένα ή με περισσότερους παρτενέρ, με τους άλλους δηλαδή ρόλους του έργου. Τέταρτο βήμα: *Τι θέλω;* Ποιος είναι ο στόχος μου δηλαδή σε κάθε στιγμή και τι θα κάνω ως ρόλος για να πετύχω αυτόν τον στόχο. Με αυτήν την έννοια η σκέψη του στόχου μεταφράζεται αμέσως σε δράση. Πέμπτο βήμα: *Τι εμπόδια έχω;* Τι με εμποδίζει δηλαδή να πετύχω τον στόχο μου. Έκτο βήμα: *Τι κάνω για να ξεπεράσω αυτά τα εμπόδια.* Η ύπαρξη εμποδίων είναι αναγκαία, για να μπορεί να υπάρχει διαρκώς μια δράση, προκειμένου αυτά να ξεπεραστούν, στο πλαίσιο της προσπάθειας του ρόλου να πετύχει τον στόχο του (Bartow:135).

Με τα έξι παραπάνω βήματα ως οδηγό, η Ούτα Χάγκεν χρησιμοποιεί πολλές ασκήσεις με διαφορετικά θέματα κάθε φορά, προκειμένου να εκπαιδευτούν οι ηθοποιοί στην μέθοδό της με όσο το δυνατόν καλύτερο και αποτελεσματικότερο τρόπο. Στις ασκήσεις αυτές οι ηθοποιοί δεν παίζουν κάποιο ρόλο αλλά, παραμένοντας ο εαυτός τους, χειρίζονται καταστάσεις που συνήθως αντιμετωπίζουν οι διάφοροι ρόλοι. Οι πιο σημαντικές από αυτές τις ασκήσεις είναι οι εξής: Πρώτη άσκηση: *Ένας στόχος και ένα εμπόδιο.* Στην άσκηση αυτή ο ηθοποιός προσπαθεί να πετύχει τον στόχο του αντιμετωπίζοντας ένα εμπόδιο που τον δυσκολεύει. Δεύτερη άσκηση: *Μια άσχετη σκέψη την ώρα που κάνει κάτι σημαντικό ο ηθοποιός και πως συνυπάρχουν αυτές οι δύο καταστάσεις.* Για παράδειγμα, την ώρα που είναι στο σπίτι του ο ηθοποιός και σιδερώνει ένα πουκάμισο (ο στόχος του είναι να σιδερώσει), σκέφτεται ένα αστείο περιστατικό που συνέβη την προηγούμενη μέρα και βάζει τα γέλια (η σκέψη δεν πρέπει να έχει σχέση με την δράση δηλαδή το σιδέρωμα στην προκειμένη περίπτωση). Η σκέψη μπορεί να λειτουργήσει ως εμπόδιο στον αρχικό στόχο. Τρίτη άσκηση: *Δύο αισθήσεις που αλλάζουν την ενέργεια του ηθοποιού πάνω στην σκηνή.* Στην άσκηση αυτή, με αφορμή δύο αισθήσεις, αλλάζει η ενέργεια του ηθοποιού. Για παράδειγμα, βλέπουμε τον ηθοποιό να μπαίνει με νεύρα στη σκηνή (που αναπαριστά το σπίτι του), εξ αιτίας ενός

καυγά που είχε στον δρόμο, και βλέπει ένα μπουκέτο με λουλούδια στο τραπέζι (όραση). Αλλάζει αμέσως η διάθεση του και γίνεται ευχάριστη. Ενώ έχει ευχάριστη διάθεση, και τοποθετεί τα λουλούδια σε ένα βάζο, ακούει ένα φρενάρισμα (ακοή), ανοίγει το παράθυρο και βλέπει ένα ατύχημα που έγινε στον δρόμο ακριβώς έξω από το σπίτι του. Τηλεφωνεί αμέσως στην τροχαία πολύ ταραγμένος. Τέταρτη άσκηση: Ένα τηλεφώνημα που κάνει ο ηθοποιός και μιλά με τρία διαφορετικά πρόσωπα με τα οποία έχει διαφορετική με το καθένα σχέση (στην άσκηση αυτή γίνεται χρήση του τέταρτου τοίχου). Πέμπτη άσκηση: Ψάχνοντας ένα χαμένο αντικείμενο. Στην άσκηση αυτή ο στόχος του ηθοποιού είναι να βρει κάτι που έχασε. Έκτη άσκηση: Ένα ατύχημα επί σκηνής. Στην άσκηση αυτή, πρέπει να συμβεί ένα ατύχημα επί σκηνής, το οποίο θα αποτελέσει και το εμπόδιο στον αρχικό στόχο του ηθοποιού. Όλες αυτές οι ασκήσεις, βοηθούν τον ηθοποιό να μάθει να παίζει, όχι με φυσικότητα, αλλά αληθινά, και χωρίς περιττούς θεατρνισμούς (Hagen, 1991:123).

4.2 Ντέιβιντ Μάμετ

Στην δεύτερη ενότητα θα μας απασχολήσει ο Ντέιβιντ Μάμετ (1947-_), που με την μεθοδό του, την «Πρακτική Αισθητική», απλοποιεί πολύ τα πράγματα με αποτέλεσμα να θεωρείται αιρετικός από πολλούς ανθρώπους του θεάτρου. Ο Μάμετ πιστεύει ότι ο ηθοποιός βρίσκεται στη σκηνή για να κοινωνήσει το έργο στους θεατές. Για τον Μάμετ, πηγαίνουμε στο θέατρο για να μοιραστούμε μια εμπειρία που μόνο η κοινωνία του θεάτρου μπορεί να μας προσφέρει (Mamet: 19). Ο ηθοποιός σύμφωνα με τον Μάμετ, δεν χρειάζεται να γίνει ο ρόλος πάνω στην σκηνή, διότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει ρόλος, αφού το κοινό βλέπει στην ουσία μια ψευδαίσθηση του ρόλου πάνω στη σκηνή. Για να δημιουργήσει αυτήν την ψευδαίσθηση ο ηθοποιός δεν χρειάζεται να αισθάνεται τίποτα ούτε χρειάζεται να υποστεί κάτι. Το μόνο που χρειάζεται είναι να έχει καλή άρθρωση, δυνατή και καθαρή φωνή κι ένα εύκαμπτο σώμα. Χρειάζεται επίσης μια στοιχειώδης κατανόηση του κειμένου. Εφόσον συντρέχουν όλοι αυτοί οι λόγοι, ο ηθοποιός βγαίνει απλώς στη σκηνή, λέει δυνατά, καθαρά και με θάρρος τα λόγια του και δεν αισθάνεται την ανάγκη να κοροϊδέψει κανέναν, ούτε τον εαυτό του, ούτε τους φίλους του, ούτε το κοινό (Μάμετ: 16).

Η βασική δουλειά του ηθοποιού κατά τον Μάμετ είναι να έρθει ο ηθοποιός στην σκηνή για να βοηθήσει στο να ειπωθεί μια ιστορία. Δεν ανεβαίνει στη σκηνή ούτε για να

βιώσει εμπειρίες ούτε για να εκθέσει τον εαυτό του. Η δουλειά πάνω στον χαρακτήρα είναι θέμα του συγγραφέα κι όχι του ηθοποιού. Τρεις ερωτήσεις θέτει ο ηθοποιός στον εαυτό του για κάθε στιγμή του ρόλου τον οποίον υποδύεται, για τις οποίες πρέπει να έχει σαφείς και ξεκάθαρες απαντήσεις: Πρώτη ερώτηση: *Τι κάνει κυριολεκτικά ο ρόλος;* Η απάντηση πρέπει πάντα να είναι απλή και περιεκτική π.χ. Ετοιμάζεται να φάει, προσπαθεί να φτιάξει το ρολόι του κ.ο.κ. Δεύτερη ερώτηση: *Ποια είναι η απαραίτητη δράση γι' αυτό που κάνει ο ρόλος;* Κι εδώ η απάντηση πρέπει να είναι σαφής, π.χ., κάθεται στο τραπέζι και βάζει την πετσέτα στα πόδια του, βγάζει ένα μικρό κατσαβίδι από το συρτάρι και προσπαθεί μ' αυτό να ανοίξει το ρολόι του κ.ο.κ. Τρίτη ερώτηση: *Τι σημαίνει αυτή η δράση για μένα; Είναι σαν να...* Εδώ μπαίνει το στοιχείο της φαντασίας. Ο ηθοποιός σκέφτεται ένα υποθετικό γεγονός που θα μπορούσε να του είχε συμβεί το οποίο μοιάζει με το γεγονός που συμβαίνει στον ρόλο που παίζει, και φαντάζεται τις αντιδράσεις του σ' αυτό, τις οποίες χρησιμοποιεί για τον ρόλο. Δεν ανακαλεί συναισθήματα (συγκινησιακή μνήμη) αλλά μόνο αντιδράσεις, και αυτές, κυρίως σωματικές. Αυτός είναι ο τρόπος ανάλυσης ενός ρόλου για κάθε του στιγμή μέσα στο έργο (Bruder: 19).

4.3 Σούζαν Μπάτσον

Στην τρίτη ενότητα μελετάμε την τεχνική της Σούζαν Μπάτσον (1944-), που μέσα από ασκήσεις που αφορούν τις ανάγκες του ρόλου, σε συνδυασμό με την δημόσια εικόνα του, οδηγεί στην Αλήθεια, η οποία για την Μπάτσον είναι η βασική προϋπόθεση έτσι ώστε ο ηθοποιός να δημιουργεί κι όχι να μιμείται. Οι μαθητές της μαθαίνουν να ξεπερνούν σωματικές και ψυχολογικές αναστολές, να επιλέγουν τις πιο αποτελεσματικές πηγές έμπνευσης, ώστε οι χαρακτήρες που δημιουργούν στην σκηνή να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο αληθινοί.

Η Σούζαν Μπάτσον στην διδασκαλία της χρησιμοποιεί ασκήσεις που βοηθούν τους ηθοποιούς να ζουν ιδιωτικές στιγμές σε δημόσιο χώρο και να μοιράζονται βαθιά αισθήματα με το κοινό, δημιουργώντας μαζί του μια τέτοιας μορφής οικειότητα, που ο θεατής μπορεί να βλέπει μέσα στον ηθοποιό. Με τις ασκήσεις αυτές ο ηθοποιός μαθαίνει να ξεπερνά τις κοινωνικές νόρμες που επιβάλλουν την άρνηση και την καταπίεση των συναισθημάτων μας. Οι ηθοποιοί που δουλεύουν με την Μπάτσον έχουν ως κεντρικό μέλημά τους την αναζήτηση της ανεκπλήρωτης ανάγκης του ρόλου. Για να

το πετύχουν αυτό χρησιμοποιούν την τεχνική της εξατομίκευσης κατά την οποία εντάσσουν προσωπικά τους στοιχεία προκειμένου να χτίσουν τον χαρακτήρα. Η Μπάτσον πιστεύει ότι κάθε ρόλος έχει τρία βασικά στοιχεία: Την δημόσια εικόνα του, τις ανάγκες του και ένα τραγικό ελάττωμα. Το ίδιο ακριβώς ισχυρίζεται ότι συμβαίνει και με τον κάθε άνθρωπο. Γι αυτό προτείνει ν' αρχίσει κανείς την δουλειά από τον εαυτό του, ανακαλύπτοντας την δική του προσωπική δημόσια εικόνα, τις δικές του προσωπικές ανάγκες και το δικό του προσωπικό τραγικό ελάττωμα (Batson: 8).

4.4 Ιβάννα Τσάμπακ

Στην τέταρτη ενότητα μας απασχολεί η τεχνική της Ιβάννα Τσάμπακ, που μέσα από δώδεκα βήματα οδηγεί τον ηθοποιό στο να δημιουργήσει έναν δυναμικό και ενδιαφέροντα χαρακτήρα. Τα δώδεκα βήματα της τεχνικής της είναι: ο γενικός στόχος, ο στόχος της σκηνής, τα εμπόδια, η αντικατάσταση, οι εικόνες της σκέψης, οι παλμοί δράσης, η στιγμή πριν, ο χώρος και ο τέταρτος τοίχος, οι δράσεις, ο εσωτερικός μονόλογος, οι προηγούμενες συνθήκες, και τέλος το να αφήνεσαι στην κατάσταση.

Ο γενικός στόχος αφορά σε αυτό που ο ρόλος θέλει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο σε όλη την διάρκεια του έργου. Ο στόχος της σκηνής είναι αυτό που θέλει ο ρόλος σε κάθε συγκεκριμένη σκηνή και το οποίο πρέπει να συνάδει με τον γενικό στόχο. Τα εμπόδια αφορούν σε κάθε σωματική, συναισθηματική ή νοητική δυσκολία που δυσκολεύει το να πετύχει ο ρόλος είτε τον γενικό στόχο είτε τον επί μέρους στόχο της κάθε σκηνής. Η αντικατάσταση αφορά στην δυνατότητα που έχει ο ηθοποιός να αντικαθιστά με την φαντασία του έναν παρτενέρ με ένα αληθινό πρόσωπο της ζωής του προκειμένου να βοηθηθεί και να παίξει καλύτερα την σκηνή. Φαντάζεται δηλαδή στην θέση του παρτενέρ του κάποιο άλλο αληθινό πρόσωπο από την προσωπική του ζωή. Οι εικόνες της σκέψης είναι όλες αυτές οι εικόνες που έχουμε στο μυαλό μας όταν αναφερόμαστε ή ακούμε άλλους να αναφέρονται σε ένα γεγονός, ένα πρόσωπο, έναν χώρο κ.ο.κ. Οι παλμοί δράσης αφορούν τις σκέψεις μας, κάθε φορά που αλλάζουμε σκέψη αλλάζει και ο παλμός δράσης. Η στιγμή πριν, αφορά το καθετί που συμβαίνει πριν από τη σκηνή που πρόκειται να παίξουμε. Αν η σκηνή αναπαριστά το σπίτι του ρόλου που παίζουμε, και μπαίνουμε απ' έξω μέσα στο σαλόνι μας, η στιγμή πριν, αφορά στο τι συνέβη πριν μπούμε στον χώρο, τι συμβαίνει στο ασανσέρ, στον διάδρομο της πολυκατοικίας. Ο χώρος και ο τέταρτος τοίχος δημιουργούν ασφάλεια και σιγουριά,

ενώ βοηθούν τον ηθοποιό να συγκεντρωθεί στον ρόλο του. Οι δράσεις αφορούν στις χρήσεις των αντικειμένων που χάρη σ' αυτές ο ρόλος αποκτά συμπεριφορά: Μπορεί ο ηθοποιός να δένει τα κορδόνια από τα παπούτσια του την ώρα που μιλάει, να χτενίζει τα μαλλιά του κ.ο.κ. Ο εσωτερικός μονόλογος αφορά στο subtext (κάτω κείμενο) που έχουμε δει σε προηγούμενα κεφάλαια (βλ. σελ.:5 και 26) Οι προηγούμενες συνθήκες έχουν σχέση με όλα τα γεγονότα της προηγούμενης ζωής του ρόλου. Τέλος το να αφήνεται ένας ηθοποιός στην κατάσταση, σημαίνει πως δουλεύει πολύ προσεκτικά τον ρόλο, σύμφωνα με τα ένδεκα βήματα, και ότι αφήνεται την ώρα που παίζει, εμπιστευόμενος την δουλειά που έχει κάνει και γνωρίζοντας ότι εφόσον έχει γίνει σοβαρή και σκληρή προετοιμασία τα ένδεκα βήματα θα λειτουργήσουν από μόνα τους για να επιτευχθεί ένα ενδιαφέρον αποτέλεσμα (Chubbuck: 3).

Κεφάλαιο 5

Άλλες Μέθοδοι

Στο κεφάλαιο αυτό θα κάνουμε μια επιγραμματική αναφορά σε επιπλέον μεθόδους υποκριτικής, από την εποχή του Στανισλάφσκι μέχρι και σήμερα, οι οποίες έχουν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της ερμηνείας ενός ρόλου από αυτόν του Στανισλάφσκι. Στις μεθόδους αυτές ο στόχος δεν είναι το ρεαλιστικό παίξιμο και η ταύτιση του ηθοποιού με τον ρόλο. Σε κάποιες από αυτές αναφερθήκαμε ήδη. Με αυτόν τον τρόπο φιλοδοξούμε να γίνουν πιο εμφανή τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν με σαφήνεια τις διάφορες μεθόδους υποκριτικής που στηρίζονται αποκλειστικά και μόνο στο σύστημα Στανισλάφσκι.

Σύγχρονος του Στανισλάφσκι, ο Βσέβολοντ Εμίλεβιτς Μέγιερχολντ (1874-1940), ιδρυτικό μέλος και αυτός του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, προτιμά τον Συμβολισμό από τον Ρεαλισμό στο θέατρο, γεγονός που εκφράζεται στην τεχνική του, την Βιομηχανική Μέθοδο. Ο στόχος του ηθοποιού μέσα από αυτήν την τεχνική είναι να προκαλέσει την αντίληψη του κοινού και όχι απλώς να το «ταξιδέψει». Ο Μέγιερχολντ βλέπει τον ηθοποιό ως τραγουδιστή, χορευτή, ακροβάτη και περφόρμερ. Πιστεύει στην τεχνική και περιφρονεί το «εσωτερικό αίσθημα» και το συγκινησιακό στοιχείο που κυριαρχεί στο σύστημα του Στανισλάφσκι. Οι ηθοποιοί, σύμφωνα με τον Μέγιερχολντ, πρέπει να προσπαθούν με την θέλησή τους να χειριστούν τεχνικές μεθόδους, και όχι να γίνονται έρμαια της διάθεσής τους και να στηρίζονται στον αστάθμητο παράγοντα της συγκινησιακής βάσης που χαρακτηρίζει την υποσυνείδητη δημιουργία (Μέγιερχολντ: 134).

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ (1898-1956) υποστηρίζει ότι ο ηθοποιός πρέπει να παίζει έναν ρόλο χωρίς να ταυτίζεται μ' αυτόν, πρέπει δηλαδή να κρατάει μια συναισθηματική απόσταση από τον ρόλο που ερμηνεύει. Σκοπός του δεν είναι να αναπαράγει την πραγματικότητα επί σκηνής αλλά να καταστήσει τους θεατές μέρος της παράστασης,

σκεπτόμενους κατά την διάρκειά της και προβληματισμένους κατά την αποχώρησή τους από το θέατρο. Το σημαντικό είναι να πουν οι ηθοποιοί μια ιστορία και όχι να την ζήσουν. Εχθρός της Στανισλαφσκικής ψευδαίσθησης, ο Μπρεχτ καταργεί την αυλαία, αφήνει ορατούς τους προβολείς (πολύ συχνά πλατεία και σκηνή φωτίζονται εξ- ίσου με τον ίδιο φωτισμό) και με το επικό και πολιτικό του κατά βάση θέατρο, θέτει τα θεμέλια της αποστασιοποίησης στην προσέγγιση και ερμηνεία του ρόλου από τον ηθοποιό (Marchant: 1). Πιστεύει σ' ένα διδακτικό θέατρο, θέλει τα έργα του να διδάσκουν, για αυτό και θεωρεί ότι αν οι θεατές ταυτίζονται με τα τεκταινόμενα επί σκηνής δυσκολεύονται να σκεφτούν και να βγάλουν από την παράσταση χρήσιμα συμπεράσματα έτσι ώστε ν' αλλάξουν την ζωή τους (Geduld: 1).

Ο Ζακ Κοπώ (1879-1949) στην Γαλλία, ιδρυτής του θεάτρου Vieux-Colombier δημιούργησε σημαντική Σχολή δουλεύοντας πάνω σε αυτοσχεδιασμούς, κίνηση, παντομίμα και κυρίως πάνω σε μάσκες. Είχε σπουδαίους μαθητές μεταξύ άλλων και τον Ετιέν Ντεκρού (1898-1991) που με την σειρά του έφτιαξε δική του Σχολή και καθιέρωσε την μέθοδο της «Σωματικής Μίμησης» (corporeal mime) κατά την οποία σωματοποιούνται και εκφράζονται μέσω της κίνησης οι πέντε βασικές αρχές του δράματος: Παύση, Δισταγμός, Βάρος, Αντίσταση και Έκπληξη. Ο μαθητής του Ζαν Λουί Μπαρό (1910-1994) κατάφερε να δώσει φωνή στον Μίμο, που μέχρι τότε ήταν βουβός, δημιουργώντας έτσι το αποκαλούμενο «Total Theatre». Ένα άλλο μέλος της ομάδας «Michel -Saint-Denis» στην οποία ανήκε ο Μπαρό, ο Αντονέν Αρτό (1896-1948) επηρεάστηκε από την τελετουργία του Μπαλινέζικου θεάτρου, και ίδρυσε το «Θέατρο της Σκληρότητας». Πίστευε σε ένα βίαια κινησιολογικό θέατρο που δεν χρειάζεται τον λόγο και μπορεί να απευθυνθεί στις αισθήσεις, δανειζόμενο στοιχεία από τελετουργίες και μυστήρια του παρελθόντος συνδεδεμένα με τελετές μαγείας (Artaud:144). Η μεγάλη παράδοση της Γαλλίας στην τέχνη της παντομίμας βρήκε ακόμα έναν σπουδαίο εκφραστή της που ενσωμάτωσε στοιχεία της στην διδασκαλία του, τον Ζακ Λεκόκ (1921-1999). Η σχολή του Λεκόκ, που ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1956, αποτέλεσε πόλο έλξης για πολλούς σημαντικούς ανθρώπους του θεάτρου από το Ηνωμένο Βασίλειο, μεταξύ των οποίων και ο Στίβεν Μπέργκοφ καθώς επίσης και ο Σάμιον ΜακΜπέρνι (ιδρυτής του θεάτρου Complicite).

Το θέατρο της Ασίας, με τον τελετουργικό του χαρακτήρα, επηρέασε πολλούς σκηνοθέτες-δασκάλους ηθοποιών της Δύσης και τους έκανε να ακολουθήσουν μη ρεαλιστικές προσεγγίσεις στην διδασκαλία των ρόλων. Η Όπερα του Πεκίνου, το

Μπαλινέζικο θέατρο, το Θέατρο Κατακάλι της Ινδίας και το Καμπούκι της Ιαπωνίας είχαν μεγάλη επίδραση στο θέατρο της Δύσης. Την μεγαλύτερη όμως επίδραση άσκησε το Ιαπωνικό θέατρο Νο.¹⁴ Ο Γιέρτζι Γκροτόφσκι (1933-1999), ο Πίτερ Μπρουκ (1925-_) και η Τζόαν Λίτλγουντ (1914-2002), είναι μερικοί μόνο από τους σημαντικούς δασκάλους του σύγχρονου θεάτρου που επηρεάστηκαν από το θέατρο Νο και χρησιμοποίησαν τις τεχνικές του στην διδασκαλία τους. Επί πλέον, ο Ιάπωνας σκηνοθέτης Ταντάσι Σουζούκι (1939-_) χρησιμοποιεί στις παραστάσεις του πολλά στοιχεία τού θεάτρου Νο κάτι που επίσης πράττει και η συνεργάτιδά του Αν Μπόγκαρντ (1956-_) η οποία εφαρμόζει μέρος των τεχνικών αυτών στην μέθοδό της των «Viewpoints». Η μέθοδος αυτή εμφανίστηκε για πρώτη φορά στον χορό, στην δεκαετία του '70, από την Μαίρη Όβερλαϊ που χρησιμοποίησε έξι viewpoints (χώρος, χρόνος, συναίσθημα, θέμα, κίνηση και σχήμα) για εφαρμογή στις κινησιολογικές της αναζητήσεις. Η Μπόγκαρντ κατόπιν τα εφάρμοσε στο θέατρο.

Ο Ρούντολφ Φον Λάμπαν (1879-1958) και το κωδικοποιημένο σύστημά του σε σχέση με την κίνηση που αφορά στον Χώρο, τον Χρόνο, την Δύναμη και την Ροή, βρήκε τρόπο εφαρμογής όχι μόνο στον χορό αλλά και στο θέατρο, μέσα από την διδασκαλία της τεχνικής του Γιατ Μάλμγκρεν (1916-2002). Ο Εουτζένιο Μπάρμπα (1936-_) επηρεασμένος από τον Γκροτόφσκι αλλά και το ινδικό θέατρο «Κατακάλι», ίδρυσε το 1964 το θέατρο «Οντίν» στο Όσλο (το 1966 μεταφέρθηκε στην Δανία) αλλά και την Διεθνή Σχολή της Θεατρικής Ανθρωπολογίας. Από τον Γκροτόφσκι είναι επηρεασμένος και ο Βλαντιμίερζ Στανιέφσκι (1950-_), που συνεργάστηκε για ένα διάστημα μαζί του και αφού ήρθαν σε ρήξη και αποχώρησε από την ομάδα του, ίδρυσε το Gardzienice Center for Theater Practices, όπου, απορρίπτοντας το ορθολογικό θέατρο που υπάρχει στα μεγάλα αστικά κέντρα, εφαρμόζει ένα δικό του πρόγραμμα που το ονομάζει «Συμβόλαιο με την Ζωή». Επιπροσθέτως ο Αουγκούστο Μπόαλ (1931-2009), επηρεασμένος από τον Μπρεχτ, θεμελίωσε το «Αόρατο Θέατρο» που το ονόμασε: «Το Θέατρο του Καταπιεσμένου». Ο Μπόαλ πιστεύει ότι το θέατρο είναι ένα πολύ αποτελεσματικό όπλο, που χρησιμοποιούν οι κυρίαρχες τάξεις ως μέσον επιβολής τους πάνω στον λαό, γι αυτό και ο λαός πρέπει να το αξιοποιήσει ως μέσον απελευθέρωσης. Τέλος από τον Μπρεχτ επηρεάστηκε και ο Τζόζεφ Τσέικιν (1935-2003), ο οποίος, αφού

¹⁴ Το θέατρο Νο (Noh) είναι παραδοσιακό Ιαπωνικό θέατρο που οι ρίζες του χάνονται στον 14^ο αιώνα. Πρόκειται για στυλιζαρισμένο θέατρο, με αυστηρά κωδικοποιημένες κινήσεις και χειρονομίες, που χρησιμοποιεί μάσκες και απαιτεί άριστα εκπαιδευμένους ηθοποιούς που κινούνται αδιάκοπα, χορεύουν και τραγουδούν.

ξεκίνησε την καλλιτεχνική του πορεία από το Living Theater,¹⁵ ίδρυσε το 1963 το Open Theater, όπου μπόρεσε να εφαρμόσει τις αντισυμβατικές τεχνικές στις οποίες πίστευε (Hodge: 164).

¹⁵ Το παλαιότερο πειραματικό θέατρο των Η.Π.Α. που ιδρύθηκε το 1947 από τους: Τζούντιθ Μαλίνα (1926-2015) και Τζούλιαν Μπεκ (1925-1985).

Κεφάλαιο 6

Συμπεράσματα

Οι ηθοποιοί σήμερα έχουν στην διάθεσή τους ένα μεγάλο φάσμα επιλογών ως προς την μέθοδο υποκριτικής που μπορούν να ακολουθήσουν κατά την διαδικασία προσέγγισης και ερμηνείας ενός ρόλου. Το σημερινό θέατρο, επηρεασμένο από την ξέφρενων ρυθμών εποχή που ζούμε, με την εικονικότητα και την δυναμικότητα που την χαρακτηρίζει, παρουσιάζει μια πρωτοφανή πολυμορφία. Το σωματικό θέατρο κερδίζει ολοένα και περισσότερο έδαφος, καθώς η τεχνολογία εισβάλλει στην θεατρική σκηνή, και η εικαστική διάσταση μιας παράστασης κυριαρχεί συχνά, θέτοντας την εσωτερικότητα του ηθοποιού στο περιθώριο. Ο Κωνσταντίν Στανισλάφσκι και οι συνεχιστές του, ως υπέρμαχοι αυτής της εσωτερικότητας στο θέατρο, φαντάζουν μερικές φορές, σαν από άλλη εποχή. Παραμένουν όμως ακόμα και σήμερα η βάση, της υποκριτικής τέχνης. Ο οδικός χάρτης του Στανισλάφσκι που συνοψίζεται στην φράση: «Ο δρόμος της συνειδητότητας προς τις πύλες του ασυνείδητου» (Billington: 1) αποτελεί τον θεμέλιο λίθο του μοντέρνου θεάτρου που κανένας ηθοποιός δεν επιτρέπεται να αγνοεί. Άλλωστε το σύγχρονο θέατρο χρησιμοποιεί στοιχεία από αμέτρητες τεχνικές και φόρμες. Πολύ συχνά βλέπουμε ρεαλιστικά και νατουραλιστικά στοιχεία να συνυπάρχουν με το στιλιζαρισμένο και συμβολικό παίξιμο. Δεν είναι όμως ακριβώς φαινόμενο της εποχής μας αυτό καθώς το έχουμε συναντήσει και σε προγενέστερες εποχές. Στα έργα του Σαίξπηρ, για παράδειγμα, συναντάμε μέσα στο ίδιο το έργο μέρη γραμμένα σε πρόζα κι άλλα γραμμένα σε στίχο, όπως και σκηνές που παρουσιάζουν ταυτοχρόνως ρεαλιστικά και μη ρεαλιστικά στοιχεία, τεχνικές «θεάτρου εν θεάτρων», κλπ. Συνεπώς ένας ηθοποιός δεν καλείται να επιλέξει τον έναν ή τον άλλον τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας ενός ρόλου αλλά κυρίως να συνδυάσει τις πολλαπλές τεχνικές και μεθόδους ώστε να μπορεί να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της εκάστοτε παράστασης και του συγκεκριμένου κάθε φορά σκηνοθέτη (Geduld: 1).

Βιβλιογραφία

Ξενόφωνη

- Adler, S., (2000) *The Art of Acting* New York: Applause Books
- Artaud, A., (1964) *Le Théâtre et son Double*, Paris: Gallimard
- Bartow, A., (edited) (2006) *Handbook of Acting Techniques*, New York: Theatre Communications Group
- Batson, S., (2007) *Truth*, New York: Rugged Land
- Boleslavsky, R., (1933) *Acting The First Six Lessons*, New York: Routledge
- Brestoff, R., (1995) *The Great Acting Teachers and their Methods*, New York: Smith and Kraus Inc.
- Bruder, M., Cohn, L.M., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., Zigler, S., (1986) *A Practical Handbook for the Actor*, New York: Vintage Books
- Chubbuck, I., (2004) *The Power of the Actor* Los Angeles: Gotham Books
- Clurman, H., (1972) *On Directing*, New York: Macmillan Publishing Company
- Easty, E.D., (1981) *On Method Acting*, New York: Ballantine Books
- Gordon M., (1987) *The Stanislavsky Technique: Russia*, New York: Applause Books
- Hagen, U., (1973) *Respect for Acting*, New York: Macmillan Publishing Company
- Hagen, U., (1991) *A Challenge for the Actor*, New York: Scribner
- Hodge, A., (edited) (2000) *Twentieth Century Actor Training*, New York: Routledge
- Lewis, R., (1980) *Advice to the Players*, New York: Theatre Communications Group
- Mamet, D. (1998) *Three Uses of the Knife*, New York: Vintage Books
- Meisner, S., (1982) *On Acting*, New York: Vintage Books
- Petit, L., (2010) *The Michael Chekhov Handbook for the Actor*, New York: Routledge
- Polyakova, E., (1982) *Stanislavsky*, Moscow: Progress Publishers
- Schickel, R., (2005) *Elia Kazan*, New York: Harper Collins Publishers
- Strasberg, L., (1987) *A Dream of Passion*, New York: Plume

Ελληνόφωνη

- Γκόρτσακοφ, Ν., (1997) *Βαχτάνγκοφ Μαθήματα Σκηνοθεσίας και Υποκριτικής*, Αθήνα: Μέδουσα

Μάμετ, Ντ., (2002) *Προς τον Ηθοποιό*, Αθήνα: Πατάκης
Μέγιερχολντ, Β. Ε., (1982) *Κείμενα για το Θέατρο*, Αθήνα, Ιθάκη
Μποζίζιο, Π., (2006) *Ιστορία του Θεάτρου* Αθήνα: Αιγόκερως
Στανισλάβσκι, Κ., (1974) *Ένας Ηθοποιός Δημιουργείται*, Αθήνα: Γκόνης
Στανισλάβσκι, Κ., (1977) *Πλάθοντας ένα Ρόλο*, Αθήνα: Γκόνης
Στανισλάβσκι, Κ., (1980) *Η Ζωή μου στην Τέχνη*, Αθήνα: Γκόνης
Τσέχωφ, Μ., (1991) *Μαθήματα για έναν Επαγγελματία Ηθοποιό*, Αθήνα: Δωδώνη
Τσέχωφ, Μ., (2008) *Για τον Ηθοποιό*, Αθήνα: Μεταίχμιο

Διαδικτυογραφία

Citron, A., *The Chekhov Technique Today*, *The Drama Review: TDR*, Vol. 27, No. 3, Michael Chekhov (Autumn, 1983) pp. 91-96

<http://www.jstor.org/stable/1145462?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=michael&searchText=chekhov>

Sawoski, P., *The Stanislavski System Growth and Methodology*

<http://www.scribd.com/doc/135904250/The-Stanislavski-System-Growth-and-Methodology-Perviz-Sawoski-2ed#scribd>

Billington, M., (2009) *Method in the Madness*

<http://www.theguardian.com/stage/2009/may/09/stanislavski-method-acting-michael-billington>

Marchant, S., *Stanislavski/Brecht*

<http://www.dreamdust.co.uk/work/compare/>

Geduld, M., *What are the Differences in the Acting Techniques of Stanislavski and Brecht*

<https://www.quora.com/What-are-the-differences-in-the-acting-techniques-of-Stanislavski-and-Brecht/answer/Marcus-Geduld>

Willis, A. R., *The American Lab Theater*, *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 1, (Autumn, 1964), pp. 112-116

<http://www.jstor.org/stable/1124783?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=boleslavski>

Σπυριδοπούλου, Μ., (2011)

<https://spiridopoulou.files.wordpress.com/2011/04/commedia-dellarte.pdf>

Mirochnikov, O., (2007)

http://ualresearchonline.arts.ac.uk/510/1/The_Vakhtangov_Technique.pdf