

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικών**

**Σπουδών**

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**



**Συγκριτική Μελέτη Του Συστήματος Stanislavski Και Άλλων Μεθόδων Υποκριτικής Επηρεασμένων από το Σύστημα Stanislavski. Από Τη Θεωρία Στην Πράξη.**

**Σοφία Φυτιάνου**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια**

**Τάνια Νεοφύτου**

**Μάιος 2019**

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Πρακτικές  
Εφαρμογές Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Συγκριτική Μελέτη Του Συστήματος Stanislavski Και  
Άλλων Μεθόδων Υποκριτικής Επηρεασμένων από το  
Σύστημα Stanislavski. Από Τη Θεωρία Στην Πράξη.**

**Σοφία Φυτιάνου**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια**

**Τάνια Νεοφύτου**

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 2019**



## Περίληψη

Το ζητούμενο της εργασίας αυτής είναι η μελέτη του Συστήματος Stanislavski καθώς και άλλων μεθόδων υποκριτικής που επηρεάζονται από το Σύστημα Stanislavski. Πιο συγκεκριμένα, θα παρουσιαστούν τα βασικότερα σημεία των μεθόδων δουλειάς και θα επιλεγούν ασκήσεις από τους εξής δασκάλους: Konstantin Stanislavski, Yevgeny Vakhtangov, Lee Strasberg, Stella Adler και Sanford Meisner. Η εργασία αυτή επιδιώκει να καταδείξει τις ομοιότητες και τις διαφορές των μεθόδων των Vakhtangov, Strasberg, Adler και Meisner με τον σκαπανέα της συστηματικής μελέτης της δραματικής τέχνης Stanislavski και του ομώνυμου Συστήματός του. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, περιγράφονται ασκήσεις από τις μεθόδους και των πέντε προαναφερθέντων καλλιτεχνών και παρατίθενται μαγνητοσκοπημένα πειράματα με τις ασκήσεις αυτές από επαγγελματίες ηθοποιούς. Στο τέλος, πραγματοποιείται η διεξαγωγή των συμπερασμάτων, τόσο από το θεωρητικό, όσο και από το πρακτικό μέρος της εργασίας.

## **Summary**

The objective of this thesis is the study of Stanislavski's System, as well as other acting techniques inspired by it. More specifically, the key points of these techniques will be presented and analysed. Moreover, some exercises from Stanislavski's System will be selected, as well as various exercises from the acting techniques of Yevgeny Vakhtangov, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner. This thesis aims to demonstrate the similarities and differences between Stanislavski's System and the acting techniques by the aforementioned teachers. To this end, in the second part of this thesis, the selected acting exercises are demonstrated and analysed. In addition, videos of professional actors performing these exercises are presented. Finally, conclusions are drawn from the theoretical and practical part of this thesis.

## **Ευχαριστίες**

Στον Δημήτρη, συνοδοιπόρο μου σε αυτό το ταξίδι και σε πολλά ακόμα που έρχονται.



# Περιεχόμενα

<b>Πρόλογος</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Stanislavski</b> .....	<b>2</b>
1.1 Οι Δύο Βασικές αρχές του Συστήματος.....	2
1.2 Η Πρώτη Ομάδα Τεχνικών: Αίσθηση του Εαυτού .....	3
1.3 Η Δεύτερη Ομάδα Τεχνικών: Δουλειά Πάνω στους Ρόλους .....	5
1.3.1 Ξεκινώντας από το Κείμενο: Φαντασία και Νοητική Ικανότητα του Ηθοποιού .....	5
1.3.2 Ξεκινώντας από το Σώμα: Η Μέθοδος των Σωματικών Ενεργειών και η Ενεργητική Ανάλυση.....	8
<b>2 Vakhtangov</b> .....	<b>10</b>
2.1 Ομοιότητες .....	11
2.2 Διαφοροποιήσεις .....	12
2.2.1 Απόρριψη της Θεωρητικής Ανάλυσης .....	12
2.2.2 Προσήλωση στο Grotesque .....	14
<b>3 Η Μέθοδος και οι κύριοι Διαμορφωτές της</b> .....	<b>17</b>
3.1 Η Αμερικάνικη Σχολή Υποκριτικής.....	17
3.2 Strasberg.....	18
3.2.1 Χαλάρωση και Συγκέντρωση .....	18
3.2.2 Η Συναισθηματική Μνήμη .....	20
3.2.3 Το Έργο του Ρανλον ως Ψυχολογικό Υπόβαθρο .....	21
3.3 Stella Adler.....	22
3.3.1 Οι δοσμένες συνθήκες και η φαντασία.....	22
3.3.2 Η μέθοδος των σωματικών ενεργειών.....	23
3.4 Sanford Meisner.....	24
3.4.1 Η Άσκηση της Επανάληψης .....	24
3.4.2 Ο Αυτοσχεδιασμός του Χτυπήματος της Πόρτας .....	26
<b>4 Μαγνητοσκοπημένες Ασκήσεις</b> .....	<b>28</b>



4.1 Συγκέντρωση της Προσοχής .....	28
4.1.1 Stanislavski .....	28
4.1.2 Vakhtangov .....	29
4.1.3 Strasberg .....	29
4.1.4 Adler .....	31
4.1.5 Meisner .....	31
4.2 Φαντασία .....	32
4.2.1 Stanislavski .....	32
4.2.2 Vakhtangov .....	32
4.2.3 Strasberg .....	34
4.2.4 Adler .....	34
4.2.5 Meisner .....	34
4.3 Επικοινωνία .....	35
4.3.1 Stanislavski .....	35
4.3.2 Vakhtangov .....	36
4.3.3 Strasberg .....	36
4.3.4 Adler .....	36
4.3.5 Meisner .....	37
4.4 Συναισθηματική μνήμη .....	37
4.4.1 Stanislavski .....	37
4.4.2 Vakhtangov .....	37
4.4.3 Strasberg .....	38
4.4.4 Adler .....	39
4.4.5 Meisner .....	39
<b>5 Συνέντευξη με τους ηθοποιούς- συμπεράσματα των ηθοποιών .....</b>	<b>40</b>
5.1 Συμπεράσματα .....	44
5.1.1 Συγκέντρωση .....	44
5.1.2 Φαντασία .....	45

5.1.3 Επικοινωνία .....	46
5.1.4 Συναισθηματική μνήμη .....	47
<b>6 Συμπεράσματα .....</b>	<b>48</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>50</b>

# Πρόλογος

Πάνω στο Σύστημα Stanislavski, καθώς και στις μεθόδους υποκριτικής που επηρεάστηκαν από το Σύστημα Stanislavski, έχει γίνει εκτεταμένη έρευνα στη διεθνή βιβλιογραφία. Σε αυτή τη διπλωματική διατριβή γίνεται μία ανασκόπηση των κυριότερων σημείων των θεωριών πέντε δασκάλων της Δραματικής Τέχνης (Stanislavski, Vakhtangov, Strasberg, Adler, Meisner). Η σειρά είναι χρονολογική, καθώς ο Stanislavski, ήταν ο πρώτος που επιχείρησε να συστηματοποιήσει τη γνώση της υποκριτικής, και οι υπόλοιποι τέσσερις δάσκαλοι εμπνεύστηκαν από το έργο του και δημιούργησαν τις δικές τους πρωτότυπες τεχνικές και μεθόδους. Ακολουθούν μαγνητοσκοπημένες ασκήσεις που επιλέχθηκαν από τη σχετική βιβλιογραφία. Οι ασκήσεις που εμπεριέχονται στην εργασία, ανήκουν στην κατηγορία «Αίσθηση του Εαυτού» κατά Stanislavski, και χωρίζονται σε τέσσερις υποκατηγορίες : συγκέντρωσης, φαντασίας, επικοινωνίας και συναισθηματικής μνήμης. Πρόκειται επομένως για ασκήσεις που χρησιμοποιεί ο ηθοποιός προκειμένου να εξελίξει τα εκφραστικά του μέσα. Ακολουθεί συνέντευξη με τους ηθοποιούς που συμμετείχαν σχετικά με τις ομοιότητες και τις διαφορές των ασκήσεων και διεξαγωγή των πρώτων συλλογικών συμπερασμάτων. Η εργασία ολοκληρώνεται με την καταγραφή των τελικών συμπερασμάτων μέσα από συγκριτικούς πίνακες.

# Κεφάλαιο 1

## Stanislawski

### 1.1 Οι Δύο Βασικές Αρχές του Συστήματος

Ο Stanislawski έχει συνδέσει για πάντα το όνομα του με τον διακαή πόθο για τη συστηματοποίηση της γνώσης της δραματικής τέχνης. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου: «Πιστεύω πως όλοι οι γνώστες των τεχνών πρέπει να γράφουν και να προσπαθούν να συστηματοποιήσουν την τέχνη τους» (Filippon 1977: 58). Έως το θάνατό του ήταν πολυγροφότατος, με πλήθος προσωπικών σημειώσεων και χειρογράφων για τρία εγχειρίδια υποκριτικής. Ωστόσο, είχε εγκρίνει προς έκδοση μόνο δύο τελικά σχεδιάσματα: *Η Ζωή μου στην Τέχνη* και τον πρώτο τόμο από το *Ένας Ηθοποιός Δημιουργείται* (Carnicke 2000: 16). Το περίφημο σύστημα Stanislawski μας αποκαλύπτεται τεχνηέντως μέσα από τα βιβλία αυτά, που είναι σύμφωνα με τον ίδιο: «Το Σύστημα εντός μυθιστορίας» (Carnicke 2000: 16). Προσυπογράφω την περιγραφή της Carnicke για τα βιβλία του Stanislawski ως προς το ότι: «περισσότερο περιγράφει τη διαδικασία εντός μίας φανταστικής τάξης, και πολύ λιγότερο επεξηγεί το Σύστημά του» (Carnicke 2000: 16).

Το *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* έχει ημερολογιακή μορφή. Είναι γραμμένο ως ημερολόγιο του χαρακτήρα Κόστια Ναζβανόφ, ενός νέου που λαχταράει να διδάχτεί τα μυστικά της δραματικής τέχνης, ο οποίος μας μεταφέρει τις διδασκαλίες του σκηνοθέτη Τορτσόφ. Εισαγόμαστε στον κόσμο μίας φανταστικής τάξης για σχεδόν ένα χρόνο (Στανισλάβσκι 1959: 329), όπου θέτονται αδιάκοπα ερωτήματα αναφορικά με το τι είναι υποκριτική, τόσο στη

θεωρία όσο και στην πράξη. Η πρώτη θεμελιώδης αρχή που Συστήματος Stanislavski -απορρίπτοντας τη δυτική θεώρηση που διαχωρίζει το σώμα από το πνεύμα- ενστερνίζεται τα πιστεύω του γάλλου ψυχολόγου Théodule-Armande Ribot. Το πιστεύω του Ribot συνοψίζεται ως εξής: δεν υπάρχει συναίσθημα χωρίς σωματική συνέπεια (Carnicke, 2000: 16) και κατ' επέκταση «ένα μη σωματοποιημένο συναίσθημα δεν είναι υπαρκτό συναίσθημα» (Ribot 1897: 95). Ο Stanislavski συστηματοποίησε σε δύο βασικές ομάδες τα στοιχεία που οδηγούν στο «αληθινό παίξιμο», τη δεύτερη θεμελιώδη αρχή του Συστήματος: «Δεν υπάρχει αληθινή τέχνη, αν δεν τη ζήσεις. Αυτή αρχίζει, εκεί που δένεται μαζί της η συγκίνηση» (Στανισλάβσκι 1959: 32).

## **1.2 Η Πρώτη Ομάδα Τεχνικών: Αίσθηση του Εαυτού**

Πριν προχωρήσουμε στην πρώτη βασική ομάδα, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Stanislavski θεωρούσε το σωματικό «σφίξιμο» (physical tension), τον μεγαλύτερο εχθρό της δημιουργικότητας. Σύμφωνα με τον ίδιο: «Και η πιο ελαφριά πίεση σε ένα σημείο μπορεί να προκαλέσει αναστολή στις δημιουργικές μας ικανότητες» (Στανισλάβσκι 1959: 107) . Για το λόγο αυτό, ο Stanislavski, ενθάρρυνε τους ηθοποιούς του να ασκούνται στη Hatha Yoga, και γενικότερα να αναπτύξουν τεχνικές χαλάρωσης για την απελευθέρωση και του σώματος αλλά και του πνεύματος (Carnicke 2000: 17). Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση της Carnicke (Carnicke 2000: 18) προκειμένου να αναπτύξει ο ηθοποιός μία θεατρική αίσθηση του εαυτού, για να είναι έτοιμος για δημιουργική εργασία, πρέπει να μάθει να ελέγχει τις εξής τρεις δεξιότητες: τη συγκέντρωση, τη φαντασία και την επικοινωνία.

Ως προς τη συγκέντρωση ο Stanislavski ζητούσε απόλυτη πνευματική και σωματική συγκέντρωση επί σκηνής. Το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα είναι αυτό που ο ίδιος κατανομάζει: «δημόσια μοναξιά» ή όπως μεταφράζει ο Παλίλης «δημόσια απομόνωση» (Παλίλης 2010: 10). Σε αυτήν την κατάσταση οι ηθοποιοί

συγκεντρώνονται τέλεια στον κόσμο του έργου, μην παίρνοντας υπόψιν οτιδήποτε έξω από αυτόν. Συμπεριφέρονται μπροστά στο κοινό, όπως θα συμπεριφέρονταν και στην ιδιωτική τους ζωή. Η βελτίωση της συγκέντρωσης επιτυγχάνεται με δύο τρόπους. Αφενός με όξυνση των πέντε αισθήσεων (όραση, ακοή, αφή, όσφρηση, γεύση) αλλά και μιας ακόμη αίσθησης που προστίθεται από τον Stanislavski, και την ονομάζει «συναίσθημα» το οποίο συνδέεται με τη «μνήμη των συγκινήσεων» (Στανισλάβσκι 1959: 179). Η μνήμη των συγκινήσεων είναι δυνατόν να βελτιωθεί μέσω της άσκησης όπως και οι πέντε φυσικές αισθήσεις, (η περιγραφή των ασκήσεων αναλύεται σε άλλο μέρος της εργασίας).

Η συγκέντρωση του ηθοποιού επίσης γυμνάζεται μέσα από τις ασκήσεις για τους κύκλους προσοχής. Οι κύκλοι προσοχής χωρίζονται σε: μικρό, μεσαίο και μεγάλο. Μέσα στους κύκλους προσοχής υπάρχουν τα σημεία προσοχής, τα οποία μπορεί να είναι έμφυχα ή άψυχα, ορατά ή φανταστικά. Οι ηθοποιοί ασκούνται στο να συγκεντρώνουν την προσοχή τους μόνο στα σημεία προσοχής που βρίσκονται μέσα σε ορισμένους κύκλους. Στο *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* ο Stanislavski μας συστήνει τους κύκλους προσοχής τους οποίους δημιουργεί μέσω του φωτισμού. Σε μία σκοτεινή σκηνή μία πηγή φωτός δημιουργεί έναν κύκλο· μικρό, μεσαίο ή μεγάλο. Η προσοχή του ηθοποιού πρέπει να στραφεί μόνο στα αντικείμενα που εμπερικλείονται στον κύκλο.

Η φαντασία του ηθοποιού, είναι το δεύτερο πεδίο –μετά τη συγκέντρωση- που πρέπει να είναι καλλιεργημένο ώστε να αναπτυχθεί η αίσθηση του εαυτού του ηθοποιού. Για τον Stanislavski, είναι εξαιρετικά σημαντικό ο ηθοποιός να έχει την ευχέρεια να συμπεριφέρεται στις φανταστικές καταστάσεις του έργου σα να ήταν πραγματικές, να οπτικοποιεί λεπτομέρειες του κόσμου του χαρακτήρα και να ζει με τη φαντασία του τα γεγονότα του έργου. Εκτός από την οπτικοποίηση, ο Stanislavski χρησιμοποιούσε την άσκηση με το «μαγικό αν», την οποία εμπνεύστηκε από τα παιχνίδια που έπαιζε με την ανιψιά του. Αλλάζοντας μία συνθήκη, αλλάζει και η διάθεση του ηθοποιού, αρκεί «να χρησιμοποιήσετε τις εσωτερικές σας δυνάμεις για ν' αλλάζετε την εξωτερική πραγματικότητα

γύρω σας» (Στανισλάβσκι 1959: 69). Το «μαγικό αν», όπως το έλεγε ο Stanislavski μετατρέπει την πρόθεση του χαρακτήρα σε πρόθεση του ηθοποιού. (Μουρ 1979: 35).

Το τρίτο πεδίο, που ολοκληρώνει τις τεχνικές που αναπτύσσουν την αίσθηση του εαυτού στον ηθοποιό, είναι η επικοινωνία. Στο βιβλίο του *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* αναφέρει ότι: «Αν η επικοινωνία ανάμεσα στους κανονικούς ανθρώπους είναι σημαντική, είναι δέκα φορές σημαντικότερη στο θέατρο» (Στανισλάβσκι 1959: 209). Διαχωρίζει την επικοινωνία σε: αυτοεπικοινωνία που είναι η απεύθυνση προς τον εαυτό μας, την αμοιβαία επικοινωνία των προσώπων πάνω στη σκηνή, την επικοινωνία με φανταστικά, με ανύπαρκτα, όχι πραγματικά αντικείμενα, όπως τα φαντάσματα, την οποία την απορρίπτει και τη θεωρεί επικίνδυνη και απονεκρωτική μέθοδο, και τη δυσκολότερη μορφή επικοινωνίας που είναι η αμοιβαία επικοινωνία με το συλλογικό αντικείμενο, δηλαδή με το κοινό. Ο Stanislavski παρουσιάζεται ιδιαίτερα αυστηρός και επίμονος στην αναζήτηση της αληθινής επικοινωνίας, τόσο της λεκτικής όσο και της μη λεκτικής. Τη θεωρεί *sine qua non* στοιχείο του θεάτρου: «Με τέτοιες προϋποθέσεις δεν θα υπήρχε κανένας λόγος να έρθει ο θεατής στο θέατρο, αφού δεν θα μπορούσε να βρει εκείνο που τον έφερε στο θέατρο, δηλαδή να αισθανθεί τις συγκινήσεις και ν' ανακαλύψει τις σκέψεις των προσώπων που παίρνουν μέρος στο έργο» (Στανισλάβσκι 1959: 209).

## **1.3 Η Δεύτερη Ομάδα Τεχνικών: Δουλειά Πάνω στους Ρόλους**

### **1.3.1 Ξεκινώντας από το Κείμενο: Φαντασία και Νοητική Ικανότητα του Ηθοποιού**

Προσυπογράφοντας την παρατήρηση του Χριστοφή «Όλη η δουλειά του ηθοποιού πάνω στον εαυτό του εφαρμόζεται στην προσέγγιση του κειμένου και του δραματικού χαρακτήρα» (Χριστοφή 2018: 8). Πριν οποιαδήποτε πρόβα, πρέπει να γίνεται προσεκτική ανάγνωση του έργου. «Η πρώτη γνωριμία με τον

ρόλο είναι το πρώτο στάδιο της δημιουργικής εργασίας» (Carnicke 2000: 23). Η δουλειά πάνω στο ρόλο μπορεί να έχει διαφορετικές αφετηρίες. Υπάρχει η αφετηρία του σώματος, χρησιμοποιώντας τις φυσικές δράσεις (physical actions). Υπάρχει και ένας ακόμα δρόμος· από το συναίσθημα να οδηγηθείς στη δράση, αφυπνίζοντας πρώτα το συναίσθημα», (Carnicke 2000: 17). Σε αυτήν την περίπτωση μιλάμε για διανοητική ή νοητική ανάλυση (affective cognition). Επίσης, σύμφωνα με τον ίδιο, ο ρόλος της φαντασίας δεν είναι αμελητέος: «...η φαντασία δίχως σώμα ή υλική υπόσταση, μπορεί αντανακλαστικά να επηρεάσει το σώμα μας και να το βάλει σε δράση» (Στανισλάβσκι 1959: 80).

Η προαναφερθείσα αφετηρία της νοητικής ή διανοητικής ή συναισθηματικής ανάλυσης περιλαμβάνει με τη σειρά της δύο στάδια. Στο πρώτο συναντιούνται τα μέλη του θιάσου και συζητούν πάνω σε όλα τα στοιχεία του έργου πραγματοποιώντας εκτεταμένες συζητήσεις γύρω από ένα τραπέζι. Κατόπιν της προηγούμενης διαδικασίας, οπτικοποιούν στιγμές από τη ζωή των ρόλων τους, και προσπαθούν να συμπάσχουν μαζί τους νοερά. Αυτές οι οπτικοποιήσεις εγείρουν τα συναισθήματα του ηθοποιού. Η ανάλυση του έργου που περιγράφηκε πριν, μαζί με την οπτικοποίηση της ζωής του ρόλου, συνθέτουν τη νοητική ανάλυση ή -σύμφωνα με την Carnicke- είναι ακριβέστερος ο όρος «συναισθηματική ανάλυση» (Carnicke 2000: 23). Συνεχίζοντας πάνω στο πεδίο της νοητικής ανάλυσης, ανακαλύπτουμε την τεχνική της κατηγοριοποίησης των ενεργειών (scoring of actions).

Σε αυτήν την τεχνική, ο ηθοποιός, καλείται να ξεχωρίσει τις δράσεις (acts)- μέσα από τις οποίες ξεδιπλώνονται τα συμβάντα του έργου- από τις δραστηριότητες (activities) -από τις οποίες δημιουργείται ένα γενικότερο πλαίσιο για την κάθε σκηνή, για παράδειγμα: ο ρόλος τρώει ή καθαρίζει ή ψάχνει ένα αντικείμενο. Αφενός, δράσεις καλούνται οι ενέργειες που εκτελεί ο χαρακτήρας προκειμένου να προχωρήσει στην επίλυση ενός προβλήματος που υπάρχει ήδη στο έργο βάσει των δεδομένων συνθηκών (given circumstances) του έργου (Carnicke 2000: 24). Η δράση εκφράζεται πάντα μέσα από ένα ενεργητικό ρήμα, («Θέλω να...» Στανισλάβσκι 1959: 135). Ο Stanislavski τονίζει ότι «Στη Σκηνή είναι



αναγκαία η δράση, είτε εξωτερική είναι είτε εσωτερική» (Στανισλάβσκι 1959: 45).

Ολοκληρώνοντας τις τεχνικές που έχουν να κάνουν με τη φαντασία και τη νοητική ικανότητα του ηθοποιού, ο Stanislavski μας εισάγει στην τεχνική των ενότητων. Οι ενότητες συνδέονται οργανικά και άρρηκτα με τις δράσεις, τις οποίες ο Stanislavski ονομάζει αντικειμενικούς σκοπούς. «Το ουσιαστικό περιεχόμενο κάθε μεγάλης ενότητας μας δίνει το εσωτερικό διάγραμμα ολόκληρου του έργου» (Στανισλάβσκι 1959: 126-127). Με παρόμοιο τρόπο, οι αντικειμενικοί σκοποί εκφράζονται πάντα με ένα ενεργητικό ρήμα (Στανισλάβσκι 1959: 134). Ο ρόλος «θέλει να ...». Η φράση αυτή ολοκληρώνεται από τον ηθοποιό με ένα ρήμα που τον κινητοποιεί εσωτερικά και εξωτερικά να δράσει. Ωστόσο ο Stanislavski επισημαίνει ότι το σπάσιμο του έργου σε ενότητες είναι χρήσιμο μόνο για την προετοιμασία του ρόλου. Είναι δηλαδή ένα εργαλείο για την κατασκευή του ρόλου, που όταν έρχεται η στιγμή της αληθινής δημιουργίας, οι υποδιαίρεσεις του έργου θα συγχωνευτούν σε μεγαλύτερες ενότητες (Στανισλάβσκι 1959: 125).

Κάθε συγγραφέας, κάθε έργο και κάθε ρόλος –σύμφωνα με τον Στανισλάβσκι- έχουν έναν απώτερο αντικειμενικό σκοπό (Στανισλάβσκι 1959: 286). Θα λέγαμε, με πολύ απλό τρόπο, ότι ο απώτερος αντικειμενικός σκοπός του έργου, είναι ο λόγος για τον οποίο γράφεται το έργο και ταυτόχρονα ο λόγος που δίνει στο έργο την ταυτότητά του. Για παράδειγμα, στον *Άμλετ* του Shakespeare ο απώτερος αντικειμενικός σκοπός του συγγραφέα για το έργο, θα μπορούσε να είναι : «θέλω να εξαφανίσω τη διαφθορά». Αυτός μπορεί κάλλιστα να είναι και ο απώτερος αντικειμενικός σκοπός του Άμλετ. Οι αντικειμενικοί σκοποί ενός ρόλου πρέπει να εναρμονίζονται με τον απώτερο αντικειμενικό σκοπό του ρόλου, ο οποίος διατρέχει όλο το έργο. Προκειμένου να ανακαλύψει ο ηθοποιός τον απώτερο αντικειμενικό σκοπό του ρόλου του, πρέπει να φτάσει σε αυτό τα συμπεράσμα έπειτα από εσωτερική ολοκληρωτική σύλληψη. Η εσωτερική ολοκληρωτική σύλληψη, θα του αποκαλύψει μία κεντρική γραμμή δράσης, η

οποία θα αποδεικνύει ότι ο απώτερος αντικειμενικός σκοπός που διάλεξε είναι ο σωστός επειδή είναι λειτουργικός.

Ο ηθοποιός είναι ελεύθερος να διαλέξει τον απώτερο αντικειμενικό σκοπό του ρόλου του, ωστόσο μπορεί αυτός να τον εγκλωβίσει αντί να τον απελευθερώσει. Αν συμβεί αυτό, θα πρέπει να πειραματιστεί με ένα διαφορετικό απώτερο αντικειμενικό σκοπό. Για τον Stanislavski, η τεχνική αυτή είναι καθοριστικής σημασίας, καθώς ενεργοποιεί τον ηθοποιό ψυχικά και σωματικά. Στο παράδειγμα που αναφέρθηκε πριν, στον Άμλετ του Shakespeare, ο απώτερος αντικειμενικός σκοπός «θέλω να εξαλείψω τη διαφθορά», είναι –κατά τη γνώμη μου– ένας αντικειμενικός σκοπός που διαπερνάει όλο το έργο, δεν προσκρούει ούτε στην κατεύθυνση του απώτερου αντικειμενικού σκοπού του συγγραφέα, ούτε στους επιμέρους αντικειμενικούς σκοπούς του ρόλου του Άμλετ σε όλο το έργο, επιπλέον δε κινητοποιεί τον ηθοποιό που θα παίξει τον ρόλο του Άμλετ τόσο ψυχικά όσο και σωματικά.

### **1.3.2 Ξεκινώντας από το Σώμα: Η Μέθοδος των Σωματικών Ενεργειών και η Ενεργητική Ανάλυση**

Οι τεχνικές που θα αναλυθούν παρακάτω στηρίζονται περισσότερο στη δράση του ηθοποιού στο χώρο της πρόβας και λιγότερο στη θεωρητική δουλειά πάνω στο κείμενο. Στη μέθοδο των σωματικών ενεργειών (method of physical actions) «το σώμα του ηθοποιού αφυπνίζει τη φαντασία, η οποία τότε ενεργοποιεί τα συναισθήματα» (Martin 2001: 4). Σε αυτή τη μέθοδο, όπως περιγράφεται από την Carnicke «ο ηθοποιός πρώτα ανακαλύπτει και μετά πραγματοποιεί μία λογική σειρά από σωματικές ενέργειες απαραίτητες για την υλοποίηση των εσωτερικών, αποφασιστικών ενεργειών της σκηνής (του έργου)» (Carnicke 2000: 16). Η σειρά των σωματικών ενεργειών μας δίνει ένα σωματικό σύνολο ενεργειών ή αλλιώς ένα πλήθος ενεργειών (score) που μπορεί να αφυπνίσει τη συναισθηματική ζωή του ρόλου, καθώς ο ηθοποιός αποκτά εμπειρία της «αληθινής» ζωής του ρόλου του. Ο ηθοποιός καλείται να εκτελέσει μία σειρά ενεργειών που θα έκανε ο ρόλος του μέχρι να φτάσει σε μία δράση του έργου.

Μία άσκηση που προκύπτει από αυτή τη μέθοδο, είναι η άσκηση της «σιωπηρής σπουδής» (the silent étude).

Προς το τέλος της ζωής του ο Stanislavski κατέληξε σε μία από τις τελευταίες τεχνικές πρόβας του. Πρόκειται για μία αποκαλυπτική τεχνική. Ο Stanislavski δανείστηκε τον όρο «ενεργητική ανάλυση» (active analysis) από τους κριτικούς του ρωσικού φορμαλισμού και τον προσάρμοσε στο θέατρο. Έτσι, ένα έργο έχει «δομές της δράσης» (structures of action). Σε αυτή την τεχνική, ο ηθοποιός αντιλαμβάνεται την ανατομία του έργου πριν αποστηθεί το κείμενό του. Ο ηθοποιός διαβάζει το έργο σα να είναι ένα σύστημα από στοιχεία που υπονοούν τις δυνατότητες του αληθινού ανεβάσματος. Με αυτόν τον τρόπο, του αποκαλύπτονται στοιχεία που του φανερώνουν τη δράση της σκηνής αλλά και την προσωπικότητα του ρόλου. Τέτοια στοιχεία είναι ο ρυθμός του λόγου, το στυλ του και οι εικόνες του έργου. Ο ηθοποιός εντοπίζει το κύριο γεγονός μίας σκηνής, μέσα από τη διαδικασία της πρόβας («on their feet»). Εντοπίζεται η δύναμη (action) που προωθεί την εξέλιξη της δράσης και η αντίθετη δύναμη που ανακόπτει την εξέλιξη της δράσης. Όταν συναντιούνται αυτές οι δύο δυνάμεις δημιουργείται μία σύγκρουση. Ο ηθοποιός δημιουργεί έναν αυτοσχεδιασμό, εξαιρετικά χρήσιμο για την επανενσάρκωση του ρόλου του. Σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου: «Ο καλύτερος τρόπος να αναλύσεις ένα έργο είναι να δράσεις μέσα στις δοσμένες συνθήκες». (Carnicke 2000: 28)

# Κεφάλαιο 2

## Vakhtangov

Όσον αφορά το πρόσωπο του Yevgeny Vakhtangov, αγαπημένο μαθητή του Stanislavski, αξίζει να παραθέσω την εξής αφιέρωση του τελευταίου: «Στον αγαπητό μου φίλο, αγαπημένο μαθητή, ταλαντούχο συνάδελφο, τον μόνο κληρονόμο, τον πρώτο που απάντησε στο κάλεσμα, που πίστεψε σε νέους δρόμους στην τέχνη, και δούλεψε σκληρά για να εισάγει τις αρχές μας στη ζωή, σοφό δάσκαλο που δημιούργησε σχολές και μόρφωσε ηθοποιούς, τον εμπνευστή πολλών ομάδων, τον ταλαντούχο σκηνοθέτη και ηθοποιό, δημιουργό νέων αρχών της επαναστατικής τέχνης, τον μελλοντικό ηγέτη του ρωσικού θεάτρου» (Μουρ, 1979: 112-113). Ο Vakhtangov όντως δούλεψε με συγκινητική αφοσίωση το «Σύστημα Κ.Σ.» (όπως ο ίδιος το αποκαλούσε, Κάπα- Σίγμα –από το όνομα του Κωνσταντίν Στανισλάβσκι) (Γκόρτσακοφ, 1997: 20). Δεν επέτρεψε ούτε τους πόνους του καρκίνου να τον απομακρύνουν από το στόχο του. Ωστόσο, δε μιμήθηκε με στείρο και δουλικό τρόπο το Σύστημα, αλλά εμφύσησε μέσα του δημιουργική πνοή.

Ο συνιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας Nemirovich-Danchenko, είπε στην κηδεία του Vakhtangov, το 1922 : «Μέσα στη δημιουργική του αναζήτηση, ο Vakhtangov δεν αγωνιζόταν να πάρει διαζύγιο από το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, αν και πήρε διαζύγιο από τις κακές του παραδόσεις. Ποιες ήταν αυτές οι παραδόσεις; Ο νατουραλισμός από τον οποίο το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας θέλει να απαλλαγεί... Απ' αυτόν τον πληκτικό, κουραστικό νατουραλισμό κατάφερε να απαλλαγεί ο Vakhtangov, τόσο αυθόρμητα, τόσο κατηγορηματικά...». Ο Vakhtangov, επιμένει πολύ ως προς τη δουλειά που κάνει ο ηθοποιός με τον εαυτό του, μένοντας πιστός στις αρχές του Συστήματος

Stanislavski, για την καλλιέργεια της συγκέντρωσης, της φαντασίας και της επικοινωνίας, προκειμένου μετά να χρησιμοποιηθούν αυτές οι ικανότητες από τον εκάστοτε ηθοποιό πάνω στο ρόλο. Όπως σημειώνει ο Γκόρτσακοφ: «Για τον Vakhtangon, η εκπαίδευση του ηθοποιού σήμαινε την εκπλήρωση συγκεκριμένων στόχων και την αυστηρή τήρηση ηθικών κανόνων. Σαν μέντορας και δάσκαλος ο Vakhtangon όχι μόνο ακολούθησε τους κανόνες που είχαν θέσει ο Stanislavski και ο Nemirovich-Danchenko για την εκπαίδευση των ηθοποιών, αλλά ανέπτυξε τη γνώση που πήρε από αυτούς με τη δική του τεράστια εμπειρία» (Γκόρτσακοφ, 1997: 43).

## 2.1 Ομοιότητες

Οπωσδήποτε περισσότερες είναι οι ομοιότητες των δύο σπουδαίων δασκάλων και σκηνοθετών και λιγότερες οι διαφορές τους. Η απόλυτη συγκέντρωση, είναι ζητούμενο και από τους δύο. Όταν ο Vakhtangon επισημαίνει ότι δεν πρέπει ποτέ ο σκηνοθέτης να φοβίζεται έναν ηθοποιό (Γκόρτσακοφ, 1997: 25), αφενός αποφεύγεται έτσι το σωματικό «σφίξιμο» του ηθοποιού -κοινό σημείο με τον Stanislavski- αφετέρου δίνει ένα πολύ σημαντικό εργαλείο για τη συγκέντρωση του ηθοποιού και τον ωθεί να λειτουργήσει με απόλυτη συγκέντρωση, και μέσα από αυτό το μονοπάτι να οδηγηθεί στην κατάσταση της «δημόσιας μοναξιάς». Όσον αφορά τη φαντασία, παρ' όλο που ο Vakhtangon, απομακρύνθηκε από το νατουραλιστικό στυλ, απαιτεί άψογη και αληθοφανή εκτέλεση της σωματικής δράσης, όποια και αν είναι αυτή. Ο Γκόρτσακοφ υπογραμμίζει την αγαστή σύμπνοια των δύο δασκάλων ως προς την ύπαρξη αντικειμενικού σκοπού στην εκτέλεση μίας σκηνής: «Κυρίως όταν ακούω κάποιον να αναφέρεται στα λόγια του Stanislavski ότι *ο ηθοποιός δεν πρέπει να επιτρέπει στον εαυτό του να κάνει ό,τι να 'ναι ή να σκέφτεται ό,τι να 'ναι*» γιατί το «*ό,τι να 'ναι*» είναι ο εχθρός της τέχνης. Από την αρχή αυτό μας δίδαξε ο Vakhtangon». (Γκόρτσακοφ 1997: 133). Επομένως, χωρίς να απορρίπτει τη σκέψη και την προετοιμασία, το θέατρο του Vakhtangon απαιτεί τεράστια αυτοσχεδιαστική ετοιμότητα και διευρυμένη φαντασία από τους ηθοποιούς.

Η φαντασία αποτελεί βασικό προσόν του ηθοποιού και στις διδασκαλίες του Vakhtangon. Σύμφωνα με τον Γκόρτσακοφ, ο Vakhtangon «όποιο και αν ήταν το έργο, συνήθιζε να οργανώνει ειδικές ασκήσεις για τα διαφορετικά χαρακτηριστικά της υποκριτικής τέχνης, διότι θεωρούσε ότι το περιεχόμενο και το είδος κάθε έργου απαιτεί νέες, συγκεκριμένες μεθόδους σκηνικής έκφρασης και ιδιαίτερη φόρμα». Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το πώς σκηνοθέτησε τους Σοφούς στην *Πριγκίπισσα Τουραντό*. «Δε θέλουμε σκέψεις απλών ανθρώπων αλλά Σοφών Ανδρών. Και μάλιστα φανταστικές και σατιρικές σκέψεις.[...] Θέλω να μας πει ο Ζιλτσόφ πώς μπορεί κανείς να ταΐσει μια μύγα και να την κάνει μεγάλη σαν ελέφαντα... Περιμένω να μας απαντήσει ο Ζιλτσόφ σε πέντε-δέκα λεπτά». (Γκόρτσακοφ, 1997: 206). Ως προς την επικοινωνία, συμφωνεί με τον Stanislavski απόλυτα: «Θα πρέπει οι ηθοποιοί να δημιουργήσουν συγκεκριμένη σχέση με το κοινό» είπε σχολιάζοντας την επικοινωνία με το κοινό. Επιπροσθέτως, ο Vakhtangon τονίζει ότι μόνο μέσω της ρεαλιστικής σχέσης που δημιουργείται μεταξύ των ηθοποιών επί σκηνής μπορεί να αποκαλυφθεί «η ζωή της ανθρώπινης ψυχής» (Γκόρτσακοφ, 1997: 31).

## 2.2 Διαφοροποιήσεις

### 2.2.1 Απόρριψη της Θεωρητικής Ανάλυσης

Ο Vakhtangon διαφοροποιείται στη δεύτερη ομάδα τεχνικών από τον Stanislavski ως προς το ότι απορρίπτει τη θεωρητική ανάλυση (affective cognition) και επιλέγει τον δρόμο της ενεργητικής ανάλυσης. Η τεχνική της ενεργητικής ανάλυσης αναπτύχθηκε από τον Stanislavski στην υστερότερη φάση της δουλειάς του, από το 1931 έως το 1938, χωρίς να μπορούμε να αποκλείσουμε ότι επηρεάστηκε από τα αποτελέσματα της δουλειάς του Vakhtangon. «Για τον Vakhtangon, η δράση ήταν η βάση της δουλειάς του με τον ηθοποιό κι άρχιζε αμέσως μετά την άφιξή του στο Στούντιο». Μάλιστα, ήταν αντίθετος προς κάθε συζήτηση για το έργο, όπως συμβαίνει στις σημερινές πρόβες-αναγνώσεις γύρω από το τραπέζι (Γκόρτσακοφ, 1997: 215). Επιπροσθέτως, σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Γκόρτσακοφ, στο πρώτο μάθημα του Vakhtangon στους φοιτητές του Στούντιο, επισημάνθηκε ότι θα

διδασκεί το Σύστημα Κ.Σ. μόνο μέσα από την πρακτική εφαρμογή του. Στη συνέχεια, ο Vakhtangon, προχώρησε σε μία *etude*, προκειμένου να εισάγει τους σπουδαστές στον όρο «δημόσια μοναξιά» από τη Στανσλαβσκή θεωρία, μέσα από την πράξη (Γκόρτσακοφ, 1997: 21-29).

Ο Vakhtangon εμπιστεύτηκε την αλήθεια του σώματος, προκειμένου να αφυπνίσει τη φαντασία, η οποία θα δημιουργούσε τα συναισθήματα. Όπως παραθέτει τα λόγια του ο Γκόρτσακοφ: «Οι *études* δίνονται με μοναδικό σκοπό να επιτρέψουν στο συναίσθημα να προκύψει μέσα από τη δράση. Αυτά δεν τα λέω εγώ, είναι λόγια του Stanislavski». (Γκόρτσακοφ, 1997: 25). Συμπερασματικά, από τις τρεις αφετηρίες που προτείνει ο Stanislavski (του σώματος, του μυαλού και των συναισθημάτων), ο Vakhtangon επιλέγει συνειδητά τις σωματικές ενέργειες.

Η φαντασία των ηθοποιών πρέπει να είναι οξυμένη, όπως άλλωστε και στο Σύστημα Stanislavski, με τη διαφορά ότι ο Vakhtangon πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα, ζητώντας από τους ηθοποιούς του το «νέο» κάθε φορά. (Γκόρτσακοφ 1997: 161). Δηλαδή απαιτεί, κάθε φορά αστείρευτη δημιουργική διάθεση και έμπνευση. Το ίδιο βέβαια απαιτεί και από τον εαυτό του : «Κι εκεί που εμείς πιστεύαμε ότι μια σκηνή μπορεί να στηθεί με τρεις, ας πούμε, διαφορετικούς τρόπους, ο Vakhtangon είχε πάντα έτοιμη μια τέταρτη εκδοχή, για να μην πούμε και μια πέμπτη» (Γκόρτσακοφ, 1997: 192). Η φαντασία και η επικοινωνία είναι *sine qua non* στοιχεία του θεάτρου του Vakhtangon: «...το παίξιμό σας ήταν αρκετά καλό, η φαντασία σας και η σχέση που είχατε μεταξύ σας ήταν σε άμεση συνάφεια με την καλλιτεχνική σας προσπάθεια», είπε στους μαθητές του μετά από μία πρόβα από την οποία έμεινε ευχαριστημένος όταν ένα σκηνικό απρόοπτο χρησιμοποιήθηκε από τους ηθοποιούς του με ετοιμότητα και φαντασία (Γκόρτσακοφ, 1997: 69-71). Όπως προσυπογράφει και η Σόνια Μουρ «Ο Vakhtangon δίδασκε στους ηθοποιούς να βγάζουν στη σκηνή την απρόσμενη, ενδιαφέρουσα αλήθεια, όχι την τετριμμένη» (Μουρ, 1979: 99).

Ένα ακόμα στοιχείο που αξίζει να σημειωθεί, είναι η πίστη του Vakhtangon στην ομαδικότητα και με ποιο τρόπο η ομαδικότητα αυτή θα αποτελέσει και κομμάτι της σκηνοθεσίας ενός έργου. Για παράδειγμα, στις πρόβες από την *Πριγκίπισσα Τουραντό*, ο Γκόρτσακοφ σημειώνει: «Δεν μπορείτε να καταλάβετε ότι σας θέλω να παίζετε όλοι μαζί σε όλο το έργο, δε ξέρω πώς να σας το εξηγήσω ακριβώς, και όχι να παίζετε μόνο τους ρόλους σας» (Γκόρτσακοφ 1997: 167). Ακόμα και η αλλαγή των σκηνικών επί σκηνής από τους ηθοποιούς, που ήταν μια επιθυμία του Vakhtangon η οποία πραγματοποιήθηκε στην *Πριγκίπισσα Τουραντό* ή η παρέλαση των ηθοποιών στο ίδιο έργο, καταδεικνύουν το θέατρο του Vakhtangon ως ένα θέατρο με αφοσίωση στην ομάδα και στη συλλογικότητα. Αυτή τη θέση, την ενισχύει το γεγονός ότι το ξεχωριστό ταλέντο κάθε σπουδαστή του Στούντιο, χρησιμοποιούνταν για να βοηθήσει την ομάδα, όπως για παράδειγμα η σκηνοθεσία κάποιων σκηνών από τη Ξένια Κοτλούμπαϊ που είχε ήδη δώσει τους βασικούς άξονες ο Vakhtangon. Ο Vakhtangon, απομακρύνεται από την τυπική μίμηση της ζωής στο θέατρο, θέλοντας να δώσει παραστάσεις ανώτερες από τη ζωή. Σφυρηλατεί τη δική του αντίληψη για το θέατρο, συνεχίζοντας να αναζητά την αλήθεια στην τέχνη. Οι παραστάσεις του, μετά το 1921, λειτουργούν ως μία καλοκουρδισμένη μηχανή και μία γιορτή γεμάτη από φαντασία, δουλεμένες ως την παραμικρή λεπτομέρεια ερμηνευτικά, εκφραστικά και αισθητικά.

### 2.2.2 Προσήλωση στο Grotesque

Μία βασική του διαφοροποίηση από τον Stanislavski είναι η μεταγενέστερη προσήλωσή του στο grotesque στοιχείο, χωρίς όμως να ξεχνά την εσωτερική αλήθεια που πρεσβεύει το Σύστημα (Μουρ, 1979: 105). Με αυτόν τον τρόπο, όπως υπογραμμίζει ο Mirochnikov, συνδυάζονται δύο αντιθετικές ποιότητες: υποκριτική με βάθος και ειλικρίνεια και ακραία εκφραστικότητα. Ως αποτέλεσμα του συνδυασμού του grotesque με το λυρικό στοιχείο, ο ηθοποιός δημιουργεί μία ισχυρή εντύπωση στο κοινό, προσφέροντας μία θεατρική εμπειρία που είναι δύσκολο να λησμονηθεί (Mirochnikov 2007: 12).



Αρχικά, το 1915 ο Vakhtangon στηριζόταν περισσότερο στο νατουραλισμό απ' ό,τι ο Stanislavski. Στο δεύτερο έργο που ανέβασε ο Vakhtangon στο Στούντιο - *Κατακλυσμός*, του Χ. Μπέρκερ- ο Stanislavski έκανε κάποιες αλλαγές. Ο Vakhtangon τον κατηγόρησε ότι οι αλλαγές αυτές ήταν πολύ θεατρνίστικες και ότι δούλευε αντίθετα προς τις ίδιες του τις αρχές. Ο Vakhtangon της περιόδου 1911-1918 έφερε τις ιδέες του Stanislavski στα άκρα. Επέμενε ότι οι ηθοποιοί έπρεπε να αναπτύσσουν μέσα τους τις ιδέες του χαρακτήρα. Το Νοέμβριο όμως του 1921, ο Vakhtangon εγκαινίασε ένα δικό του είδος θεάτρου, με την παράσταση *Το θαύμα του Αγίου Αντωνίου* του Μαίτερλινκ. (Μουρ, 1979: 103), αυτό που ο ίδιος ονόμασε «φανταστικό» ή «θεατρικό» ρεαλισμό.

Σε αυτό το σημείο, παρ' όλο που ο Vakhtangon, φτάνει σε διαφορετικό σκηνικό αποτέλεσμα από τον Stanislavski, έχουν πίστη στις ίδιες αρχές: «Οι άνθρωποι πάνε στο θέατρο για να δουν τη ζωή της ανθρώπινης ψυχής» (Γκόρτσακοφ 1997: 39). Αυτό το καταφέρνει με μεγάλη επιτυχία ο Vakhtangon, φτάνοντας στην «ανώτατη έκφραση της σκηνικής φόρμας που συνδέεται με το περιεχόμενο» (Γκόρτσακοφ 1997: 205). Σημαντικός παράγοντας που επιφέρει το προαναφερθέν σκηνικό αποτέλεσμα είναι το grotesque στοιχείο. Το grotesque είναι sine qua non στοιχείο του προσωπικού στυλ του Vakhtangon, το οποίο διαλέγει συνειδητά θεωρώντας ότι είναι το καταλληλότερο μονοπάτι που οδηγεί στην αποκρυστάλλωση του νοήματος του έργου. Είναι το στοιχείο εκείνο που μετατρέπει τη θεατρική πράξη σε μία γιορτή.

Σύμφωνα με τον ίδιο, το εξπρεσιονιστικό στυλ είναι το κλειδί που ξεκλειδώνει αμφότερα το ύφος και τον απώτερο αντικειμενικό σκοπό του έργου. Με αυτή τη μορφή είναι ικανός να δώσει ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα τόσο ο ηθοποιός όσο και ο σκηνοθέτης μένοντας πιστοί στην αλήθεια του έργου. Παραθέτοντας τα λόγια του ίδιου για το grotesque: «Είναι, θα έλεγα, το αποκορύφωμα της εκφραστικότητας, η πιο κατάλληλη φόρμα της σκηνικής παρουσίας του περιεχομένου του έργου. Για το σκηνοθέτη, είναι το επίτευγμα της αναζήτησης του για αρμονία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου». (Γκόρτσακοφ 1997: 49). Συνοψίζοντας την ουσία του πρωτότυπου στυλ του

Vakhtangon, που ονομάζεται *φανταστικός ρεαλισμός*, πρέπει να τονίσουμε ότι διαχωρίζει το Σύστημα από το νατουραλισμό, και ότι προσπαθεί να πετύχει την τέλεια σύζευξη της εσωτερικότητας του ηθοποιού με τη θεατρικότητα και το στυλιζάρισμα που προέρχεται από το θέατρο του Μέγιερχολντ (Jomaron 2009: 101). Δε θα πρέπει να παραληφθεί ότι η εκπληκτική φαντασία και η αίσθηση της μορφής στις παραστάσεις του Μέγιερχολντ άσκησαν βαθιά επιρροή στον Vakhtangon (Μουρ 1979: 111). Ο Vakhtangon, θαύμαζε ειλικρινά τις παραστάσεις του Μέγιερχολντ, όπως αντιλαμβανόμαστε και από το ημερολόγιό του «Καθεμιά από τις παραγωγές του είναι ένα καινούριο θέατρο. Καθεμιά απ' αυτές θα μπορούσε να έχει μία τελείως καινούρια θεατρική γραμμή» (Μουρ 1979: 111). Ο Μέγιερχολντ αποτελεί μία εξέχουσα μορφή της Ρωσικής Πρωτοπορίας, ωστόσο απέρριπτε το Σύστημα Stanislavski και τη φυσιοκρατική προσέγγιση της υποκριτικής. Ανέπτυξε τη δική του μέθοδο τη λεγόμενη «Βιομηχανική», όπου έδωσε έμφαση «στους πρωταρχικούς νόμους των ανθρώπινων αντανακλαστικών» (Gorchakov 1957: 201). Η υποκριτική μέθοδος του Vakhtangon, απαιτεί τη χρησιμοποίηση του Συστήματος Stanislavski σε μια άλλη σκηνική φόρμα, η οποία απορρίπτει τον νατουραλισμό και εμπνέεται από το γεμάτο ζωντάνια, πρωτοτυπία και φαντασία σκηνικό σύμπαν του Μέγιερχολντ.

# Κεφάλαιο 3

## Η Μέθοδος και οι κύριοι διαμορφωτές της

### 3.1 Η Αμερικάνικη Σχολή Υποκριτικής

Η Μέθοδος (Method Acting) συνδυάζει τις τεχνικές του Stanislavski και τη δουλειά του μαθητή του, Vakhtangov, με σκοπό ένας ηθοποιός να κατανοήσει και να ερμηνεύσει αποτελεσματικά ένα ρόλο (Krasner, 2000: 129). Όπως και στο Σύστημα Stanislavski, στη Μέθοδο υπάρχουν κωδικοποιημένες ασκήσεις υποκριτικής και τεχνικές πρόβας καθώς και μία κοινή στάση ζωής απέναντι στο θέατρο, το οποίο αντιμετωπίζεται με τον προσήκοντα σεβασμό. Η Μέθοδος έχει ακόμα και σήμερα φανατικούς υποστηρικτές και ορκισμένους αντιπάλους. Ενώ υπάρχουν πολλοί δάσκαλοι υποκριτικής, ηθοποιοί και σκηνοθέτες που ανέπτυξαν τη Μέθοδο, τρεις είναι οι πλέον αναγνωρισμένοι: ο Lee Strasberg, η Stella Adler και ο Sanford Meisner. Παρ' όλο που και οι τρεις, παραδέχονταν την πνευματική τους συγγένεια με τον Stanislavski, διέφεραν σημαντικά ως προς τα μέσα που ένα ηθοποιός δημιουργούσε τον χαρακτήρα του. Ο Strasberg δίνει μεγάλη έμφαση στην ψυχολογία, η Adler στην κοινωνιολογία και ο Meisner στη συμπεριφορά (Krasner 2000: 129). Πρόκειται στην ουσία για διαφορετικά μονοπάτια, τα οποία οδηγούν στο μεγάλο δρόμο της αλήθειας στην τέχνη. Τα τρία αυτά διαφορετικά εφαλτήρια, στα οποία ο καθένας από τους προαναφερθέντες δασκάλους δίνει έμφαση, ανακαλύφθηκαν από αυτούς μέσα από πρόβες και πειραματισμό. Κάτι που αποτελεί κοινό στοιχείο δουλειάς τόσο στους τρεις Αμερικάνους όσο και στον Stanislavski και στον Vakhtangov.

## 3.2 Strasberg

Ο Strasberg γεννιέται το 1901, και έρχεται σε επαφή με τις ιδέες του Stanislavski πάνω στην υποκριτική μέσω της ομάδας American Laboratory Theatre το 1924, στην οποία συμμετείχαν μέλη του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας (Richard Boleslavsky, Maria Ouspenskaya) (Strasberg 1991: 13). Το 1931, γίνεται ιδρυτικό μέλος του Group Theater. Το έργο του Strasberg κινείται γύρω από τρεις βασικούς άξονες: τη χαλάρωση, τη συγκέντρωση και τη συναισθηματική μνήμη (Krasner 2000: 134). Ο σκοπός της μεθόδου του είναι αρχικά να πετύχει τη χαλάρωση και τη συγκέντρωση, τα οποία θεωρεί απαραίτητη προϋπόθεση για τον ηθοποιό, και έπειτα να καταφέρει να αντλήσει συναισθήματα και εμπειρίες που μπορεί να χρησιμοποιήσει, χρησιμοποιώντας τη συναισθηματική του μνήμη. Βλέπουμε λοιπόν, ότι αντλεί δημιουργικά από το Σύστημα Stanislavski, με σημαντικές ωστόσο διαφορές που θα αναλυθούν παρακάτω.

### 3.2.1 Η Χαλάρωση και η Συγκέντρωση

Ο Strasberg παρατήρησε ότι συχνά, όταν ένας ηθοποιός καλείται να εκφράσει κάποιο συναίσθημα, υπήρχαν κάποια πράγματα που φανέρωναν ότι το συναίσθημα δυσκολεύεται να βγει στην επιφάνεια (Strasberg, 1965: 82). Για παράδειγμα, έβλεπε τα μάτια και το πρόσωπο του ηθοποιού σφιγμένα, και δεν μπορούσε να αφήσει ελεύθερους τους μύες του έτσι ώστε να εκφράσουν πλήρως το συναίσθημα. Αυτό το απέδιδε στο ότι η κοινωνία έχει εκπαιδεύσει κατά κάποιο τρόπο τον άνθρωπο ώστε να καταπιέσει όσο το δυνατόν περισσότερο τα συναισθήματά του (Strasberg, 2010: 38).

Το πρώτο στάδιο της μεθόδου του Strasberg ήταν κάποιες ασκήσεις για να επιτευχθεί η χαλάρωση και η συγκέντρωση. Ο ηθοποιός αρχικά κάθεται σε μια καρέκλα και προσπαθεί να βρει μια θέση στην οποία θα μπορούσε, αν χρειαζόταν, να τον πάρει ο ύπνος (Garfield 1980: 169). Έπειτα, πρέπει να καταφέρει να χαλαρώσει μπροστά στο κοινό, πράγμα ιδιαίτερα δύσκολο να

επιτευχθεί. Ιδιαίτερη βαρύτητα έδινε στη χαλάρωση του σαγονιού, το οποίο θεωρούσε μεγάλης σημασίας για να φθάσει ο ηθοποιός σε κατάσταση χαλάρωσης. Όσο πλησιάζει αυτή την κατάσταση, ο Strasberg καθοδηγεί τον ηθοποιό να βγάλει από μέσα του ήχους, που του επιτρέπουν να χαλαρώσει την εσωτερική του ένταση, να απελευθερώσει την δημιουργική του έκφραση και να βεβαιωθεί ότι πλέον το συναίσθημα δεν εμποδίζεται από τίποτα για να εκφραστεί (Strasberg 1965: 135).

Όπως θα φανεί καλύτερα και παρακάτω, ο Strasberg έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα στη σύνδεση συναισθήματος και μνήμης. Πάνω σ' αυτό, ανέπτυξε μια σειρά ασκήσεων που ενίσχυαν την αντίληψη του ηθοποιού πάνω σ' αυτή τη σύνδεση. Συγκεκριμένα, ζητούσε από τον ηθοποιό να ανακαλέσει κάποιο σημαντικό γεγονός στη ζωή του, και έπειτα να θυμηθεί τα στοιχεία γύρω από αυτό το γεγονός που αφορούσαν τις εξωτερικές του αισθήσεις, όπως η όραση, η ακοή και η όσφρηση. Έτσι καλλιεργούσε την ικανότητα του ηθοποιού ώστε η απόκρισή του σ' αυτές τις αναμνήσεις να είναι περισσότερο σωματική παρά νοητική. Ένα ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο αυτών των ασκήσεων είναι τα φανταστικά αντικείμενα (imaginary objects), τα οποία ο ηθοποιός χρησιμοποιεί όχι μόνο για να μιμηθεί κάποια ενέργεια όταν τα χρησιμοποιεί, αλλά και για να χτίσει ένα σύνολο χαρακτηριστικών γύρω από αυτό. Με άλλα λόγια, όταν ο ηθοποιός δημιουργεί ένα φανταστικό αντικείμενο, δημιουργεί γύρω από αυτό μια προσωπική ιστορία, όπως για παράδειγμα να είναι δώρο κάποιου αγαπημένου προσώπου. Αυτή η προσωπική ιστορία, συμπεριλαμβάνει στοιχεία όπως τα ρούχα του, η ώρα της ημέρας, ο καιρός και το χρώμα των τοίχων του δωματίου όπου βρισκόταν (Strasberg 1965: 129)

Μια από τις σημαντικότερες ασκήσεις του Strasberg ήταν η προσωπική στιγμή. Σ' αυτήν, ο ηθοποιός αναπαράγει μπροστά από ένα ακροατήριο ή μια τάξη μαθητών κάποια προσωπική του ενέργεια, την οποία υπό φυσιολογικές συνθήκες δεν εκτελεί σε δημόσιο χώρο (Moston, 1993: 93). Αυτή η άσκηση απελευθερώνει τον ηθοποιό από τις αναστολές του, επιτρέποντας του να

μοιραστεί συναισθήματα τα οποία, λόγω αυτών των αναστολών, δε θα μοιράζονταν με ένα κοινό κάτω από άλλες συνθήκες. Καθώς η προσωπική στιγμή είναι άσκηση και όχι παράσταση, αποδεσμεύει τον ηθοποιό από την δέσμευση σε κάποιο κείμενο ή σε ένα ακροατήριο (Hirsch, 1984: 136).

### **3.2.2 Η Συναισθηματική Μνήμη**

Ένας από τους κεντρικούς άξονες της μεθόδου του Strasberg, αλλά και ένας από τους πιο αμφιλεγόμενους, είναι η έννοια της συναισθηματικής μνήμης. Συγκεκριμένα, ο Strasberg υποστήριζε ότι οποιοδήποτε συναίσθημα επιδεικνύεται από τον ηθοποιό επί σκηνής πρέπει να προέρχεται από την ανάμνηση κάποιου συναισθήματος που μπορεί με κάποιο τρόπο να το αναπαράγει ελεγχόμενα. Υποστήριζε μάλιστα ότι το συναίσθημα που δημιουργείται αυθόρμητα κατά τη διάρκεια της παράστασης δεν είναι ελεγχόμενο, και γι' αυτό ο ηθοποιός κατά πάσα πιθανότητα δεν θα μπορέσει να το διατηρήσει και να το αναπαράγει στο μέλλον. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία για τον Strasberg, καθώς ο θεατρικός ηθοποιός καλείται να αναπαράγει το ίδιο συναίσθημα πολλές φορές, αφού μπορεί να πραγματοποιηθούν αρκετές παραστάσεις του ίδιου έργου. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την υποκριτική στον κινηματογράφο, στην οποία η ερμηνεία του ηθοποιού καταγράφεται στην κάμερα, και δεν χρειάζεται να επαναληφθεί εφ' όσον έχει γίνει η κατάλληλη λήψη.

Ο Strasberg χαρακτήριζε τη συναισθηματική μνήμη ως το βασικό στοιχείο της πραγματικότητας του ηθοποιού. Συγκεκριμένα, αντλεί τα συναισθήματα από τις προηγούμενες βιωματικές εμπειρίες του ηθοποιού, οι οποίες παραλληλίζονται με τη συναισθηματική κατάσταση που απαιτεί ο κάθε χαρακτήρας. Γι' αυτό και ο Strasberg ισχυρίζεται ότι είναι σημαντικό ο ηθοποιός να έχει ένα πλούσιο ρεπερτόριο από εμπειρίες, έτσι ώστε να αυξηθεί το εύρος των χαρακτήρων που μπορεί να υποδυθεί, αφού θα μπορεί να αντλήσει από μια μεγαλύτερη «δεξαμενή» συναισθημάτων (Easty, 1981: 45). Ένα σημαντικό στοιχείο αυτής

της τεχνικής είναι ότι όσο περισσότερο ο ηθοποιός χρησιμοποιεί κάποια βιωματική εμπειρία για να αναπαράγει κάποιο συναίσθημα, τόσο θα μεταβάλλεται και θα εξελίσσεται η ερμηνεία που βασίζεται σε αυτό. Αυτή είναι μια ευπρόσδεκτη εξέλιξη απ' την πλευρά του ηθοποιού, καθώς μέσα από αυτή τη διαδικασία θα εξελίσσεται και θα ωριμάζει η αντίληψη που έχει και για το αρχικό γεγονός (Lewis, 1980).

### **3.2.3 Το έργο του Ραβλον ως ψυχολογικό υπόβαθρο**

Η αφοσίωση του Strasberg στην έννοια της συναισθηματικής μνήμης είναι στενά συνδεδεμένη με την έρευνά του πάνω στο έργο του ρώσου ψυχολόγου Ivan Petrovich Pavlov, ο οποίος μελέτησε το φαινόμενο της εξαρτημένης μάθησης (classical conditioning) (Pavlov, 1927). Είναι ευρέως διαδεδομένο το πείραμά του, γνωστό ως «ο σκύλος του Ραβλον» (Pavlov's dog). Σε αυτό το πείραμα, υπάρχει κάποιο εξαρτημένο ερέθισμα, ένα ανεξάρτητο ερέθισμα και μια εξαρτημένη απόκριση. Συγκεκριμένα, ο Ραβλον εφάρμοζε ταυτόχρονα σε έναν σκύλο ένα ανεξάρτητο ερέθισμα με κάποιο βιολογικά ισχυρό παράγοντα, όπως για παράδειγμα το φαγητό, με κάποιο εξαρτημένο ερέθισμα, όπως ο ήχος του διαπασών. Η εξαρτημένη απόκριση στο φαγητό ήταν τα σάλια του σκύλου. Ο Ραβλον παρατήρησε ότι, μετά από κάποιες επαναλήψεις, η εξαρτημένη απόκριση (το σάλιο) εμφανιζόταν και μόνο με την εφαρμογή του εξαρτημένου ερεθίσματος (το διαπασών).

Υπάρχει άμεση συσχέτιση της μεθόδου της συναισθηματικής μνήμης με το έργο του Ραβλον. Πιο συγκεκριμένα, ο Strasberg δεν καθοδηγούσε τον ηθοποιό να αναπαράγει απευθείας κάποιο συναίσθημα, αλλά τις συνθήκες που περιτριγύριζαν το γεγονός που προκάλεσε την αρχική του εμφάνιση, όπως για παράδειγμα το μέγεθος του δωματίου στο οποίο πραγματοποιήθηκε, το χρώμα των τοίχων και το ύφασμα των επίπλων. Αυτά τα στοιχεία αποτελούν, ουσιαστικά, τα εξαρτημένα ερεθίσματα. Ο Strasberg παρατήρησε ότι η αναπαραγωγή της συναισθηματικής απόκρισης που αφορούσε το αρχικό γεγονός μπορεί να γίνει ανά πάσα στιγμή με τη βοήθεια αυτών των φαινομενικά

επιφανειακών ερεθισμάτων, χωρίς να απαιτείται η παρουσία των υπόλοιπων συνθηκών (Smith, 1990: 38).

### **3.3 Stella Adler**

Η Adler δίνει έμφαση στις δοσμένες συνθήκες του έργου, στη φαντασία του ηθοποιού και στη μέθοδο των σωματικών ενεργειών (Krasner, 2000: 149). Διδάχτηκε το σύστημα από τον Stanislavski στο Παρίσι το 1934 και από τότε διαφώνησε με τον Stasberg ως προς την ορθή διδασκαλία της Μεθόδου. Στο βιβλίο της *Η Τέχνη του Ηθοποιού*, είναι έκδηλο πώς συνδυάζεται στη διδασκαλία της η φαντασία με την κοινωνιολογία. Για παράδειγμα στο κεφάλαιο «Καλλιέργω τη φαντασία», ζητάει από τους φοιτητές της να της περιγράψουν τρεις γάτες από τρεις διαφορετικές περιοχές προκειμένου να καταδείξει τις διαφορές των κοινωνικών τάξεων (Αντλερ 2007: 74).

#### **3.3.1 Οι δοσμένες συνθήκες και η φαντασία**

Βασικό σημείο στο οποίο συμφωνεί με τον Stanislavski, αλλά και τον Vakhtangon, είναι η πίστη της στις δοσμένες συνθήκες του έργου: «Η αλήθεια στην τέχνη είναι η πιστότητα στις συνθήκες του έργου» (Krasner, 2000: 139). Δε ξεχνάει ποτέ να τονίσει το κοινωνιολογικό υπόβαθρο των χαρακτήρων ως βασικό διαμορφωτή της προσωπικότητας και των κινήτρων τους. Αναγνωρίζει πόσο σημαντικό είναι να μπορεί να αντλεί ο ηθοποιός από τον εσωτερικό του κόσμο για να διαμορφώσει τον ρόλο του· αλλά αντί να βασίζεται στην ψυχολογία και στις προηγούμενες εμπειρίες του ηθοποιού (όπως ο Strasberg), δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη φαντασία του ηθοποιού, όχι όμως στην ανεξέλεγκτη φαντασία, αλλά σε εκείνη που υποτάσσεται στις δοσμένες συνθήκες του έργου. (Krasner, 2000: 149). Παρατηρούμε ότι η φαντασία του ηθοποιού είναι αλληλένδετη με τις δοσμένες συνθήκες του έργου.



### 3.2.2 Η μέθοδος των σωματικών ενεργειών

Η μέθοδος των σωματικών ενεργειών, προφανώς και είναι δανεισμένη από το Σύστημα Stanislavski. Ωστόσο, δεδομένου ότι ο Stanislavski ασχολήθηκε με αυτή την τεχνική στην υστερότερη φάση της ζωής του και πέθανε πριν ολοκληρώσει το έργο του, η συνεισφορά της Adler στην αποτελεσματική χρήση αυτής της τεχνικής είναι θεμελιώδης. Όπως ορθά παρατηρεί η Adler, «οι λέξεις έπονται των δράσεων». Σύμφωνα με την Adler, πρώτα συμβαίνει κάτι, αντιδρώ σε αυτό που συμβαίνει και η ομιλία έπεται. Εφόσον ο ηθοποιός αντιδρά πραγματικά, δεν υπάρχει τίποτα ψεύτικο στο παίξιμό του. Η Adler, πιστεύει ότι το συναίσθημα δεν ελέγχεται, σε αντίθεση με τις δράσεις, οι οποίες αν είναι πιστές στις δοσμένες συνθήκες του έργου, βοηθούν τον ηθοποιό να αποδώσει ρεαλιστικά ένα ρόλο, χωρίς να απαιτείται από αυτόν να νιώσει κάτι. Το συναίσθημα δημιουργείται, όταν τα ερωτήματα «πού βρίσκομαι», «τι κάνω» και «γιατί το κάνω» δικαιολογούνται εσωτερικά από τον ηθοποιό. Το «πώς κάνω κάτι» είναι ένα ερώτημα που δεν ελέγχεται αλλά δημιουργείται από τα υπόλοιπα τρία (Αντλερ: 2007, 28).

Η μέθοδος των σωματικών ενεργειών καλύπτει το 26,04%, του βιβλίου της Adler, *Η Τέχνη του Ηθοποιού*, στοιχείο που μας κάνει να καταλάβουμε τη μεγάλη έμφαση που δόθηκε στην τεχνική αυτή από την Adler. Πρόκειται για μία τεχνική οργανικά ενωμένη με άλλες μεθόδους δουλειάς της Adler, κοινές με αυτές του Stanislavski, όπως το «σπάσιμο» του κειμένου σε κομμάτια, την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα, τη σωματική, φωνητική και πνευματική καλλιέργεια του ηθοποιού. Παρατηρούμε, ότι η Adler, ενσωματώνει δημιουργικά τη δουλειά του Stanislavski και την εξελίσσει, με εξαίρεση την τεχνική για την «εκγύμναση» της μνήμης των συγκινήσεων, την οποία και απορρίπτει. Χαρακτηριστικά έλεγε: «Ό,τι ανασύρετε από τη συναισθηματική σας μνήμη δεν μπορεί να υποκαταστήσει ό,τι θα βρείτε αν βάλετε τη φαντασία σας να δουλέψει». (Αντλερ: 2007: 85).

## 3.4 Sanford Meisner

Ο Sanford Meisner ήταν μέλος του Group Theatre, αλλά σταδιακά απομακρύνθηκε από την καλλιτεχνική κατεύθυνση της ομάδας και αποχώρησε από αυτήν. Το 1935 έγινε μέλος της ομάδας Neighborhood Playhouse, μέσω της οποίας ανέπτυξε και τη δική του μέθοδο διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης.

Ο κύριος άξονας της μεθόδου του Meisner είναι η πράξη, και μέσα από αυτήν προκύπτουν όλες οι υπόλοιπες πτυχές του ρόλου. Ισχυρίζεται ότι οποιαδήποτε δράση του ηθοποιού πάνω στη σκηνή πρέπει να είναι πραγματική. Για παράδειγμα, όταν ο ηθοποιός βλέπει, τρώει, διαβάζει επί σκηνής, πρέπει να τα κάνει αυτά στην πραγματικότητα, και να προσπαθεί διαρκώς μέχρι να το επιτύχει αυτό (Ouspenskaya 1994:3). Δεν απέρριπτε πλήρως την ιδέα της συναισθηματικής ανάμνησης, αλλά πίστευε ότι αυτή πρέπει να γίνεται ξεχωριστά ως άσκηση για τον ηθοποιό και να μη χρησιμοποιείται κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Για τον Meisner, το κείμενο πρέπει να είναι απλώς ένα μέσο μετάδοσης της εσωτερικής ζωής του ηθοποιού. Μάλιστα, παρομοίωσε το κείμενο με ένα κανό, και το συναίσθημα με το ποτάμι μέσα στο οποίο κινείται το κανό. Αν το νερό του ποταμιού είναι ταραχώδες, τότε και οι λέξεις του κειμένου θα εκφραστούν όπως και η κίνηση του κανό σε αυτό το ποτάμι. Το κείμενο αποτελεί ουσιαστικά το δοχείο που θα μεταφέρει τα συναισθήματα του ηθοποιού (Meisner and Longwell 1987:115).

### 3.4.1 Η Άσκηση της Επανάληψης

Μία από τις δύο βασικές ασκήσεις που εκφράζουν τη μέθοδο του Meisner είναι η Άσκηση της Επανάληψης (Repetition Exercise). Σε αυτήν, ένας ηθοποιός λέει μία φράση που είναι απόρροια της παρατήρησης του πάνω σε έναν δεύτερο ηθοποιό, και ο δεύτερος ηθοποιός απαντάει χρησιμοποιώντας την ουσία της

φράσης του πρώτου ηθοποιού. Οι ηθοποιοί ανταλλάσσουν αυτές τις φράσεις μεταξύ τους αρκετές φορές, όσο ο καθένας από τους δύο προσπαθεί να αξιολογήσει τη συμπεριφορά του άλλου. Σύμφωνα με τον Meisner, μέσα από αυτή τη διαδικασία οι ηθοποιοί αντιλαμβάνονται ενστικτωδώς την αλλαγή στη συμπεριφορά του άλλου, και έτσι αλλάζει και προσαρμόζεται η φύση του διαλόγου της επανάληψης (Meisner and Longwell 1987:29-30).

Μέσα από την άσκηση της επανάληψης, ο Meisner βρήκε ουσιαστικά έναν τρόπο να αξιοποιήσει την αυθόρμητη αντίδραση. Για τον Meisner, η αυθόρμητη αντίδραση είναι η απάντηση σε εσωτερικά ή εξωτερικά ερεθίσματα, τα οποία χρησιμοποιεί ο ηθοποιός προκειμένου να θρέψει τη φαντασία του και τον εσωτερικό του κόσμο. Ο ηθοποιός αντιδράει αυθόρμητα σε αυτά τα ερεθίσματα, τα οποία δημιουργούν μια πραγματική και ειλικρινή συμπεριφορά που βασίζεται στις αντιδράσεις του. Έτσι, ο Meisner ισχυρίζεται ότι η Άσκηση της Επανάληψης εξαλείφει την ανάγκη για νοητικό χειρισμό της κατάστασης και τον αντικαθιστά με έναν πηγαίο αυθορμητισμό (Meisner and Longwell 1987:36).

Ο τελικός στόχος της άσκησης είναι να αποκτήσει ο ηθοποιός πλήρη επικοινωνία με έναν άλλον ηθοποιό, να γίνει πλήρως διαθέσιμος σε αυτόν, έτσι ώστε η απόκρισή του σε κάθε κατάσταση να είναι αυθεντική και πραγματική. Αξίζει να διευκρινίσουμε ότι αυτή η σχέση σύνδεσης που χτίζεται αφορά τους ηθοποιούς, όχι τους χαρακτήρες που υποδύονται. Σύμφωνα με τον Meisner, η δημιουργία του χαρακτήρα είναι ρευστή, και μπορεί να πραγματοποιείται κάθε φορά βασισμένη στη σχέση που έχουν αναπτύξει μεταξύ τους οι ηθοποιοί. Για το χτίσιμο του χαρακτήρα, δεν έχουν τόση σημασία τα στοιχεία που τον αποτελούν, γιατί ο χαρακτήρας είναι απλώς το δοχείο που θα περιέχει τη σχέση των ηθοποιών, ένα δοχείο που έχει πλαστεί στα μέτρα του έργου μέσα από την Άσκηση της Επανάληψης.

Η μέθοδος του Meisner δεν αναφέρεται αποκλειστικά στη σχέση μεταξύ ηθοποιών, αλλά μπορεί να αναφέρεται και στη σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και

στο κοινό. Αυτό γίνεται σε περιπτώσεις που ο ηθοποιός απευθύνεται στο κοινό, όπως για παράδειγμα σε ένα μονόλογο ή σε μια ρουτίνα ενός stand-up κωμικού. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, το κοινό αντιδράει στη δράση του ηθοποιού, και με τη σειρά του ο ηθοποιός προσαρμόζει τη συμπεριφορά του με βάση της αντιδράσεις του κοινού. Έτσι, μέσα από αυτή την αλληλεπίδραση, χτίζεται η σχέση ηθοποιού και κοινού.

### **3.4.2 Ο Αυτοσχεδιασμός του Χτυπήματος της Πόρτας**

Όσο οι ηθοποιοί αποκτούν περισσότερη εμπειρία στην Άσκηση της Επανάληψης, η μέθοδος του Meisner τους καθοδηγεί στο να κάνουν αυτοσχεδιασμούς με συνθήκες, οι οποίοι ονομάζονται «Το Χτύπημα της Πόρτας». Ο αυτοσχεδιασμός του «Χτυπήματος της Πόρτας» είναι η δεύτερη βασική άσκηση της τεχνικής του Meisner και αποτελεί εξέλιξη της πρώτης βασικής του άσκησης, της «Άσκησης της Επανάληψης». Έστω ότι ο ηθοποιός Α κάνει μια δραστηριότητα που είναι σημαντική και -σε κάποιο βαθμό- επείγουσα για αυτόν. Πρέπει η δραστηριότητα αυτή να συμβαίνει στην πραγματικότητα και όχι απλώς να τη μιμηθεί ο ηθοποιός και να έχει συγκεκριμένη αρχή, μέση και τέλος (Krasner 2000:144). Για παράδειγμα, ο ηθοποιός Α μπορεί να προσπαθεί να βάλει τις χορδές σε μια κιθάρα για να προλάβει μια οντισιόν, τις οποίες δεν πρόλαβε να βάλει νωρίτερα επειδή η κοπέλα του έπαθε ένα ατύχημα και έπρεπε να την πάει στο νοσοκομείο. Έστω ότι ένας ηθοποιός Β χτυπάει την πόρτα και μπαίνει στο δωμάτιο όπου ο Α πραγματοποιεί την ανεξάρτητη δραστηριότητά του. Ο Β έχει ένα στόχο που σχετίζεται με τον Α και παρεμποδίζει ενδεχομένως το στόχο του. Στο προηγούμενο παράδειγμα, μπορεί ο Β να είναι ο πατέρας του Α, και δε θέλει ο γιος του να παρατήσει την ιατρική σχολή για να γίνει μουσικός, οπότε προσπαθεί να τον πείσει να σταματήσει τελείως την ενασχόλησή του με τη μουσική.

Στη μέθοδο του Meisner, σ' αυτό τον αυτοσχεδιασμό, οι ηθοποιοί δε συζητάνε τις συγκεκριμένες περιστάσεις της κατάστασης, αν και έχουν και οι δύο μια κοινή κατανόησή της. Αντ' αυτού χρησιμοποιούν την Άσκηση της Επανάληψης. Η σχέση πατέρα και γιου είναι τεχνητή και όχι πραγματική, έτσι ο Meisner θέλει

να δώσει έμφαση στην πραγματικότητα της κατάστασης, δηλαδή στη συμπεριφορά και στην αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο ηθοποιών. Η δράση του ηθοποιού, όπως για παράδειγμα το να φωνάζει δυνατά, είναι κάτι το χειροπιαστό, στο οποίο ο άλλος ηθοποιός μπορεί να αντιδράσει ενστικτωδώς. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει στους ηθοποιούς να εστιάσουν στην πραγματική ανθρώπινη αλληλεπίδραση, και όχι τόσο στο τεχνητό κατασκεύασμα της πλοκής.

# Κεφάλαιο 4

## Μαγνητοσκοπημένες Ασκήσεις

### 4.1 Συγκέντρωση της Προσοχής

Κοινός τόπος για τους πέντε δασκάλους, η δουλειά των οποίων παρουσιάστηκε μέχρι τώρα, είναι πρωταρχικά η συγκέντρωση της προσοχής. Η συγκέντρωση της προσοχής είναι άμεσα συνδεδεμένη με την επαφή του ηθοποιού σε σχέση με τον εαυτό του, σε σχέση με τους συμπαίκτες του επί σκηνής και σε σχέση με το κοινό. Ο ηθοποιός που δεν είναι συγκεντρωμένος, δε μπορεί να ανταποκριθεί πειστικά στις ανάγκες του ρόλου του. Όταν η συγκέντρωση του ηθοποιού σκορπίζεται, η αξία θέασης του μειώνεται. Παρακάτω παραθέτω πέντε ασκήσεις, μία από τον κάθε δάσκαλο με στόχο τη συγκέντρωση της προσοχής. Για πρόσβαση στη βιβλιοθήκη που περιέχει όλες τις ασκήσεις της διατριβής, ακολουθήστε τον παρακάτω σύνδεσμο:

<https://vimeo.com/showcase/5974793?fbclid=IwAR3ytw3-6fSZol4sjOZh3JFxrDfiAYb66mdjH4vYjFkiNjmawD2iMNTcziI>

Ο κοινός κωδικός για όλα τα βίντεο είναι: sofiafytianou

#### 4.1.1 Stanislavski

«Ο ηθοποιός πρέπει να έχει ένα σημείο που να συγκεντρώνει την προσοχή του και αυτό το σημείο δεν πρέπει να βρίσκεται στην πλατεία» (Stanislavski 1959: 84)

Ο δάσκαλος διαλέγει ένα αντικείμενο για τον κάθε μαθητή. Αφήνει τον μαθητή να μελετήσει το αντικείμενο μέχρι ο δάσκαλος να μετρήσει ως το τριάντα. Μετά τα φώτα σβήνουν και μέσα σε απόλυτο σκοτάδι, ο μαθητής περιγράφει το αντικείμενο. Τα φώτα ανάβουν πάλι, ο δάσκαλος κάνει παρατηρήσεις και η άσκηση επαναλαμβάνεται έως ότου δοθεί από τον μαθητή μία ακριβής περιγραφή. Σταδιακά, όσο η συγκέντρωση της προσοχής εξελίσσεται, ο χρόνος παρατήρησης μειώνεται (Stanislavski, 1959: 89-91).

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334948605>

#### **4.1.2 Vakhtangov**

Η δράση που ζητείται –για την ακρίβεια η *étude*- είναι απλή, δεν περιέχει τίποτα το μελοδραματικό. Σε μία συγκεκριμένη γωνία της αίθουσας υπάρχει μία σόμπα ή ένα τζάκι. Κάποιος από τους μαθητές το ανάβει και καίει μερικά γράμματα ή οτιδήποτε άλλο επιθυμεί. Ο μαθητής πρέπει να διατηρήσει την προσοχή του στην παραπάνω αυτοσχεδιασμό και να αντιδράσει με σκηνική αλήθεια και συνέπεια (Γκόργκατσοφ 1997: 21). Είναι απαραίτητη η εσωτερική δικαιολόγηση της δράσης του.

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334964611>

#### **4.1.3 Strasberg**

Η πρώτη άσκηση συγκέντρωσης στη μεθοδολογία του Strasberg είναι η άσκηση «Πρωινό ρόφημα». Στην προ-άσκηση, ο μαθητής παρατηρεί το αληθινό πρωινό του ρόφημα στο σπίτι του. Στην τάξη χρησιμοποιεί πάντα ένα φανταστικό αντικείμενο. Όλες του οι αισθήσεις χρησιμοποιούνται σε σχέση με το συγκεκριμένο αντικείμενο και έτσι η προσοχή του δε διασπάται. Με τα μάτια κλειστά, καθισμένος σε μία καρέκλα, ο μαθητής χρησιμοποιεί τις πέντε του αισθήσεις για να εξερευνήσει τι ισχύει για το ρόφημά του και το περιεχόμενό του. Οφείλει να είναι ακριβής ως προς την περιγραφή του. Να αισθανθεί το

βάρος, τη θερμοκρασία και το υλικό. Να μυρίσει το άρωμα. Να δει τα χρώματα και το σχήμα της κούπας. Να γευτεί το υγρό και να το νιώσει τη διαδρομή του από τα χείλη στο στόμα, από το στόμα στον λαιμό, από τον λαιμό στο στομάχι. Να ακούσει τυχόν ήχους που κάνει το υγρό όταν το καταπίνει. Τα χέρια πρέπει να είναι χαλαρά. Να μην αντιγράφει ό,τι έκανε με την αληθινή κούπα, αλλά να ξαναζήσει τις αισθήσεις που του προέκυψαν στην προ-άσκηση. Αυτό είναι το ζητούμενο και όχι η παντομίμα της προ-άσκησης. (Cohen 2010: 50)

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334967450>

Αξίζει να αναφερθεί μία ακόμα άσκηση από τη μεθοδολογία του Lee Strasberg. Η άσκηση της «Ιδιωτικής Στιγμής» θα μπορούσε να καταταγεί στις ασκήσεις συγκέντρωσης, καθώς απαιτείται συγκέντρωση από τον ηθοποιό στη συνθήκη της άσκησης. Η άσκηση της «Ιδιωτικής Στιγμής» είναι βασική στη μεθοδολογία του Strasberg. Ο Strasberg εμπνέεται από τον Stanislavski, αλλά δημιουργεί μία δική του άσκηση. Στην άσκηση αυτή, ο ηθοποιός επιλέγει μία στιγμή από την ιδιωτική του ζωή, την οποία θα «διέκοπτε αν κάποιος έμπαινε ξαφνικά στο δωμάτιο και τον έβλεπε». Ο ηθοποιός εκτελεί μία ιδιωτική στιγμή, όχι όμως προσωπική, όπως τονίζει ο Strasberg «δεν πρέπει να έχουμε την εντύπωση ότι δε θα έπρεπε να βλέπουμε αυτό που βλέπουμε» (Hirsch 1984: 138). Ανακαλείται στη μνήμη του ηθοποιού μία προσωπική του στιγμή, όπως να κάνει μπάνιο, να τραγουδάει, ή να ακούει μουσική. Σύμφωνα με τον Strasberg: «Εσύ! Εσύ! Εσύ! Όχι κάποιος φανταστικός χαρακτήρας. Φέρε πράγματα από το περιβάλλον σου. Παρατήρησε αν μπορείς να πάρεις ώθηση από μία ανάμνηση και πως απλές δράσεις κερδίζουν λάμψη μέσα από αυτήν την άσκηση». Μέσα από την άσκηση αυτή, ο ηθοποιός απελευθερώνεται και είναι μία άσκηση πάνω στην οποία η εξάσκηση μπορεί να γίνεται σε βάθος χρόνου (Hirsch, 135-139: 1986)

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335024685>



#### 4.1.4 Adler

Οι μαθητές φέρνουν όλοι από ένα αντικείμενο, το οποίο βρίσκουν στη φύση (για παράδειγμα μία πέτρα, ένα λουλούδι, ένα φρούτο). Πρέπει ο κάθε μαθητής ξεχωριστά και με ανοιχτά μάτια να περιγράψει το αντικείμενό του στους άλλους, με τρόπο που όλοι να μπορούν να το δουν (ακόμα και αν δεν το είχε μαζί του) και όλοι να μπορούν να το περιγράψουν. Ο λόγος πρέπει να είναι απλός και ευθύς αλλά ταυτόχρονα να μη λείπουν από τις περιγραφές τα χαρακτηριστικά εκείνα που κάνουν ένα αντικείμενο να είναι αυτό που είναι (Άντλερ, 2007: 47).

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334973168>

#### 4.1.5 Meisner

Στη μεθοδολογία του Meisner κυριαρχεί η «Άσκηση της Επανάληψης» (Repetition Exercise). Πάνω σε αυτή την άσκηση και στις παραλλαγές της στηρίζεται η προσωπική συνεισφορά του Meisner στη Μέθοδο. Στο βιβλίο *Sanford Meisner on Acting*, καταλαβαίνουμε ότι μέσα από αυτήν την άσκηση ασκούνται όλες οι δεξιότητες οι απαραίτητες σε έναν ηθοποιό. Στο κεφάλαιο “Building the Foundation: the reality of doing”, ένας μαθητής παρατηρεί ότι κάνοντας της Άσκηση της Επανάληψης, παραμένει συγκεντρωμένος, και εφόσον είναι συγκεντρωμένος δε μπορεί να παρατηρήσει τον εαυτό του. Έτσι, σύμφωνα με τον Meisner, ο μαθητής δε χρειάζεται να παίξει τον χαρακτήρα, ο μαθητής είναι ο χαρακτήρας. Αυτή η αρχή ισχύει για όλα τα έργα, καθώς όλα βασίζονται στην αλήθεια της δράσης. Στην άσκηση αυτή, ο ηθοποιός είναι ο εαυτός του και δεν υποδύεται κάποιον χαρακτήρα. (Meisner and Longwell, 54: 1987)

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334977934>

## 4.2 Φαντασία

Η φαντασία, συνδέεται με την παρατηρητικότητα, και ενώ η εμπειρία του ηθοποιού είναι πεπερασμένη, η φαντασία του είναι άπειρη. Καθώς η δουλειά του ηθοποιού είναι να κάνει έναν αόρατο κόσμο ορατό, η φαντασία είναι ένα πολύτιμο εργαλείο για την επίτευξη του συγκεκριμένου στόχου. Αυτός είναι ένας κοινός τόπος, για όλους τους δασκάλους, και όλοι ανέπτυξαν πολλές και διαφορετικές ασκήσεις προκειμένου να καλλιεργηθεί στους ηθοποιούς αυτή η δεξιότητα. Η φαντασία μπορεί να «δυναμώσει», να «εκγυμναστεί» σύμφωνα με τον Stanislavski, αλλά για να γίνει αυτό είναι απαραίτητη η παρατηρητικότητα και η συγκέντρωση της προσοχής που αναλύθηκε προηγουμένως. Κάποιες από τις ασκήσεις των πέντε δασκάλων, που έχουν καταγραφεί, παρουσιάζονται παρακάτω.

### 4.2.1 Stanislavski

Όταν ο μαθητής δουλεύει πάνω σε ένα ρόλο, τα λόγια του ρόλου θα γίνουν δικά του εφόσον έχει την εικόνα των γεγονότων και των ανθρώπων. Με τη χρήση φωτογραφιών άγνωστων προσώπων, ο μαθητής παρατηρεί τις φωτογραφίες και εξηγεί ποιος μπορεί να είναι. Μαντεύει το επάγγελμα, την οικογένεια, τα γούστα του, κρίνοντας από το παρουσιαστικό. Με τη χρήση φωτογραφιών από τοπία, ο μαθητής κλείνει τα μάτια του και μιλάει για την ατμόσφαιρα του τοπίου με λεπτομέρειες. Η άσκηση επαναλαμβάνεται μειώνοντας σταδιακά τον χρόνο που παρατηρεί ο μαθητής τις φωτογραφίες.

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334979938>

### 4.2.2 Vakhtangov

Η φαντασία αποτελεί βασικό προσόν του ηθοποιού και στις διδασκαλίες του Vakhtangov. Από τις διδασκαλίες του Vakhtangov μας έχει διασωθεί η εξής

σπάνια περιγραφή: «Ο μαθητής βλέπει τον εαυτό μου να κάθεται σε μια καρέκλα. Με παρόμοιο τρόπο, μπορεί να νιώσει τον εαυτό μου και σαν γάτα. Όσο ο Michael Chekhov παρατηρούσε μια γάτα, δεν μπορούσε πια να διακρίνει τον εαυτό του από τη γάτα. Μέσα από μια δική τους δύναμη, οι μαθητές μαντεύουν πώς το αντικείμενο της συγκέντρωσής τους αισθάνεται αυτή τη στιγμή. Ο μαθητής μπορεί να αισθανθεί τη θέληση κάποιου άλλου με όλη του την ύπαρξη. Για μια στιγμή κάπως μεταφέρει τον εαυτό του μέσα σε εκείνον. Υπάρχει ένας διαχωρισμός ανάμεσα στο παράλογο και στο εξαιρετικό εδώ. Η τελευταία ανήκει στον τομέα της τέχνης. Μπορώ κάπως να διαπεράσω την ουσία κάποιου ατόμου. Με άλλα λόγια, μπορώ να μαντέψω τον “πυρήνα” του. Αυτό είναι το βασικό πράγμα για έναν ηθοποιό. Το μυστικό βρίσκεται στο να μεταφέρετε τον “εαυτό” σας εκεί. Οι δάσκαλοι της yoga λένε “πάρε ένα μολύβι και κατεύθυνε την προσοχή σου σ’ αυτό” - αυτό είναι το ίδιο πράγμα όπως η διδασκαλία του Stanislavski. Αυτό κάνω μέχρι να εξαντλήσω τη φαντασία μου για το ρόλο» (Babel 2011: 38).

Στην άσκηση που προκύπτει -κατά τη γνώμη μου- από τις παραπάνω οδηγίες, δύο ηθοποιοί παρατηρούν ο ένας τον άλλον, αρχικά εξωτερικά και έπειτα προσπαθούν να μαντέψουν τις σκέψεις του συμπαίκτη τους. Προσπαθούν να αποκρυσταλλώσουν τον «πυρήνα» του άλλου ηθοποιού και να στρέψουν όλη τους την προσοχή μέσα σε αυτόν τον πυρήνα. Σταδιακά, παρατηρούμε ότι ο ένας έχει αρχίσει να ενσωματώνει στοιχεία από τον άλλον, στη δική του συμπεριφορά. Για παράδειγμα, ο Κωστής μετά το πέμπτο λεπτό, ενσωματώνει τη σωματική συμπεριφορά της Αμαλίας, χωρίς να φαίνονται επιτηδευμένες οι κινήσεις τους.

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334984132>

### 4.2.3 Strasberg

Πρόκειται για μία άσκηση που έχει ως στόχο να οξύνει την αισθητηριακή μνήμη, χρησιμοποιώντας τη φαντασία του ηθοποιού και καταλήγοντας έτσι να καλλιεργεί και τη φαντασία του ηθοποιού. Σε αυτήν την άσκηση, ο ηθοποιός διαλέγει ένα συγκεκριμένο μέρος του σώματός του που έχει νιώσει οξύ πόνο έτσι ώστε ο εγκέφαλός του να ξέρει το σημείο πάνω στο οποίο θα πρέπει να συγκεντρωθεί ο ηθοποιός. Έπειτα, ο ηθοποιός προσπαθεί να ξαναζήσει αυτή την αίσθηση. Σταδιακά, αφήνει τον πόνο να απλωθεί και στο υπόλοιπο σώμα. Αυτή η άσκηση είναι ιδιαίτερα απαιτητική γιατί στη ζωή μας προσπαθούμε να απαλλαγούμε από τον πόνο και όχι να τον ξαναζήσουμε και μάλιστα να τον επιτείνουμε.

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334993006>

### 4.2.4 Adler

Οι μαθητές φαντάζονται και περιγράφουν το ένδυμα ενός Κινέζου αυτοκράτορα. Φαντάζονται την πλέξη, το βάρος, το χρώμα, την απόχρωση, το μήκος, αν χρειάζονται ακόλουθοι για να το κρατούν, αν έχει κεντημένα σχέδια, πως είναι το κεντημένο σχέδιο, αν απεικονίζει ένα θέμα από τη φύση ή όχι, αν το σχέδιο είναι συμμετρικό ή αφηρημένο και άλλες λεπτομέρειες. Δεν υπάρχουν σωστές και λάθος απαντήσεις. Ο στόχος της άσκησης είναι να πυροδοτηθεί η φαντασία του μαθητή και ο ενθουσιασμός του.

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334997116>

### 4.2.5 Meisner

Ο μαθητής καλείται να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του μέσω μιας φαντασίωσής του, που θα του δώσει το ανάλογο συναίσθημα για της σκηνή. Η φαντασίωση, σύμφωνα με τον Freud, προκύπτει είτε από τη σεξουαλικότητα είτε από τη φιλοδοξία. Η σκηνή είναι η εξής: Ένας μίζερος λογιστής πηγαίνει στο

αφεντικό του, και παραιτείται, έχοντας πριν κερδίσει ένα εκατομμύριο δολάρια. Μπαίνει και λέει: «Τελείωσα από εδώ! Παραιτούμαι! Πάρε πίσω τη δουλειά σου!». Ο Meisner υπογραμμίζει ότι η φαντασίωση είναι προσωπική, μπορεί το συναίσθημα του θριάμβου να προκύψει, όπως στην περίπτωση του μαθητή του, Vince, από την εμπειρία του με τις γυναίκες.

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/334991978>

## 4.3 Επικοινωνία

Οι ασκήσεις επικοινωνίας είναι πολλές και εξαιρετικά ενδιαφέρουσες στις τεχνικές όλων των δασκάλων που αναλύονται σε αυτήν την εργασία. Η φύση της υποκριτικής τέχνης είναι τέτοια που καθιστά την επικοινωνία κάθε μορφής (μεταξύ των ηθοποιών, αυτοεπικοινωνία, επικοινωνία με το συλλογικό αντικείμενο), απαραίτητο στοιχείο για ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Παρακάτω μαγνητοσκοπήθηκαν και αναλύθηκαν μερικές από αυτές.

### 4.3.1 Stanislavski

Δύο μαθητές παριστάνουν τους θεατές που παρακολουθούν μία παράσταση. Κάποιος δίπλα τους, νομίζει ότι ο ένας είναι γνωστός του. Προσπαθώντας να θυμηθεί που γνωρίζει αυτό το πρόσωπο, ενοχλεί τους άλλους. Οι μαθητές πρέπει να σκεφτούν πραγματικές συναθροίσεις ή άλλα μέρη, ανθρώπους που γνωρίζουν στην πραγματική τους ζωή. Να γνωρίζουν καλά τη συμπεριφορά και των δύο και να αντιδρούν όπως θα έκαναν στη ζωή, με έναν ψυχοσωματικό τρόπο.

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335000214>

### **4.3.2 Vakhtangov**

Ο Vakhtangov δίνει τον εξής αυτοσχεδιασμό στους φοιτητές του, δουλεύοντας το κομμάτι της επικοινωνίας: Δύο μαθητές πρέπει να βρουν δικαιολόγηση για την εξής δράση: Ο Α έχει ραντεβού με τον Β στο γραφείο του. Είναι η πρώτη φορά που συναντιούνται (Babel 2011: 208)

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335004823>

### **4.3.3 Strasberg**

Ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει πάνω στο κείμενο χρησιμοποιώντας ακατανόητη γλώσσα (gibberish). Αυτή η άσκηση δημιουργήθηκε από τον Strasberg και τη χρησιμοποιούσε όταν θεωρούσε ότι οι ηθοποιοί είχαν πρόβλημα εκφραστικότητας. Χρησιμοποιείται με σκοπό να σπάσει το συγκεκριμένο τρόπο που επικοινωνούν οι ηθοποιοί και να απελευθερώσει το σώμα από το μηχανικό παίξιμο. Ο ίδιος ο Strasberg αναγνώριζε ότι η ανθρώπινη επικοινωνία είναι κατά βάση μη λεκτική (Strasberg 49: 2010)

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335011495>

### **4.3.4 Adler**

Οι ηθοποιοί παίζουν τη σκηνή, παραφράζοντας το κείμενο, με δικά τους λόγια. Η αλήθεια του κειμένου βρίσκεται περισσότερο μέσα στον ηθοποιό και λιγότερο πάνω στις τυπωμένες λέξεις (Αντλερ, 176: 2007).

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335008596>

### 4.3.5 Meisner

Εκτελούμε την άσκηση *Αυτοσχεδιασμός του χτυπήματος της πόρτας* που περιγράφεται στις σελίδες 32-33

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335012761>

## 4.4 Συναισθηματική Μνήμη

### 4.4.1 Stanislavski

Ο μαθητής αφηγείται μια εμπειρία που του προκάλεσε ένα συγκεκριμένο πολύ έντονο συναίσθημα. Ξαναζεί το συναίσθημα αυτό μέσα από την εμπειρία του. Ανακαλεί συγκεκριμένες λεπτομέρειες από τον χρόνο, τον, χώρο την ατμόσφαιρα.

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335014900>

### 4.4.2 Vakhtangov

Ο Vakhtangov είπε ότι οτιδήποτε κάνουμε στη σκηνή είναι συναισθηματική μνήμη. Ο Vakhtangov συμφωνεί με τον Stanislavski, αλλά παίρνοντας υπόψιν πως χειρίστηκε τη σκηνοθεσία της *Πριγκίπισσας Τουραντό*, όταν μία ηθοποιός δεν ήταν αρκετά συγκινημένη κατά τη διάρκεια ενός μονολόγου, ο Vakhtangov της προκάλεσε εσκεμμένα στρες, λέγοντας της ότι ακυρώνεται η παράσταση εξαιτίας της. Μετά χρησιμοποίησε την ταραχή της για να ερμηνεύσει τον μονόλογό της με τα συναισθήματα, που της είχε προκαλέσει ο ίδιος και όχι οι δοσμένες συνθήκες του ρόλου ή μια προηγούμενη αντίστοιχη εμπειρία.

Προσπαθώντας να κωδικοποιήσω το παραπάνω περιστατικό, καταλήγω στη χρησιμοποίηση της άσκησης των «Νησιών», όπου προκαλούνται στον ηθοποιό αληθινά συναισθήματα προκειμένου να τα χρησιμοποιήσει σε φανταστικές καταστάσεις. Στο βίντεο που ακολουθεί η Αμαλία θα αρχίσει ένα μονόλογο του Πουκ, από το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* του William Shakespeare. Στοχεύοντας στο να ξεκινήσει η Αμαλία το μονόλογο του Πουκ με συναίσθημα θριάμβου, μία άλλη ηθοποιός θα βοηθήσει την Αμαλία να αισθανθεί το συγκεκριμένο συναίσθημα και να ξεκινήσει τον μονόλογό της

Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335018228>

#### **4.4.3 Strasberg**

Σε αυτή την άσκηση, ο ηθοποιός πρέπει να περιγράψει μέσα από τις πέντε αισθήσεις του μία προσωπική του εμπειρία που τον έκανε να βιώσει πολύ έντονα συναισθήματα. Δεν πρέπει απλώς να την περιγράψει ούτε να καταφύγει σε εύκολους χαρακτηρισμούς. Η ιστορία πρέπει να ξεκινήσει από ένα έως τρία λεπτά πριν το κύριο γεγονός. Ο ηθοποιός περιγράφει τι βλέπει, ακούει, αγγίζει, γεύεται, μυρίζει. Ο ηθοποιός αναβιώνει το γεγονός χρησιμοποιώντας τα παρακάτω ερωτήματα: Πως ακριβώς είναι το δωμάτιο; Πως είναι ο φωτισμός μέσα στο δωμάτιο; Υπάρχει κάποια μυρωδιά; Πως αισθάνεσαι ακριβώς; Πως αισθάνεσαι το έδαφος κάτω από τα πόδια σου; Καλό είναι να αποφεύγονται εκφράσεις όπως «είναι ένα ξύλινο πάτωμα». Είναι προτιμότερο να περιγράψει ο ηθοποιός την υφή και το χρώμα που κάνουν το ξύλινο πάτωμα να είναι ξύλινο πάτωμα. Μέσα από την αισθητηριακή μνήμη, ο ηθοποιός προσεγγίζει τη συναισθηματική μνήμη. Η έμφαση δίνεται στην ακρίβεια της περιγραφής. Υπάρχουν δύο αντικείμενα, τα οποία διαλέγει ο ηθοποιός και τον βοηθούν να μη χάσει τη συγκέντρωση καθ' όλη τη διάρκεια της περιγραφής. Είναι σημαντικό η άσκηση να γίνεται παρουσία άλλων ατόμων, με δύο αντικείμενα, ώστε αν δε λειτουργήσει το ένα αντικείμενο, ο ηθοποιός να μπορεί να χρησιμοποιήσει το άλλο.



Υπερσύνδεσμος για την άσκηση:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335020822>

#### **4.4.4 Adler**

Ασκήσεις για τη συναισθηματική μνήμη δεν υπάρχουν στη μεθοδολογία της Stella Adler, καθώς είναι μία θεωρία που απορρίπτει. Πιστεύει στις σκηνικές δράσεις, οι οποίες προκύπτουν από τις δοσμένες συνθήκες του έργου. Όταν αυτές εκτελούνται με πίστη και ειλικρίνεια, τότε τα συναισθήματα προκύπτουν, δεν ανασύρονται. Η Adler πιστεύει ότι τα μεγέθη των χαρακτήρων είναι –κατά κύριο λόγο- πολύ μεγαλύτερα από εκείνα του σύγχρονου ανθρώπου. Επομένως, δε μπορεί ένας ηθοποιός να ταυτιστεί με τον Άμλετ ή τον Ορέστη, γιατί δε μπορούν εκ των πραγμάτων να έχουν παρόμοια βιώματα.

#### **4.4.5 Meisner**

Σε αυτό το σημείο ο Meisner συμφωνεί με τη Stella Adler. Το συναίσθημα προκύπτει μέσα από την επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών και από την πίεση του επείγοντος γεγονότος πάνω στο ηθοποιό.

# Κεφάλαιο 5

## Συνέντευξη με τους ηθοποιούς Συμπεράσματα των Ηθοποιών



(Από αριστερά: Σοφία Φυτιάνου, Αμαλία Θεοχαρούδη, Ιφιγένεια Σταμπούλη, Κωστής Πισσάς)

Οι ηθοποιοί που συμμετείχαν στις ασκήσεις, είναι πρώην και νυν μαθητές μου. Ωστόσο, η Ιφιγένεια Σταμπούλη, αν και είναι σταθερή συνεργάτης μου από τότε που τελείωσε τη σχολή, δεν είχε ξαναδουλέψει με τον Κωστή Πισσά και την Αμαλία Θεοχαρούδη. Ο Κωστής και η Αμαλία, έχουν συνεργαστεί στο παρελθόν, σε δύο διαφορετικά project. Θεωρώ, ότι οι ασκήσεις θα επέδιδαν τα μέγιστα σε μία ομάδα που θα είχε συναντήσεις σε τακτά χρονικά διαστήματα, θα δούλευε τις ίδιες ασκήσεις σε βάθος χρόνου, εφευρίσκοντας παραλλαγές ή και νέες ασκήσεις εμπνευσμένες από τις ασκήσεις αυτές. Η κοινή οπτική πάνω στην τέχνη του θεάτρου, θα έδινε στην ομάδα την προσήλωση που απαιτείται για τη

θεατρική έρευνα. Οι συγκεκριμένες ασκήσεις δε μπορούν να επιβληθούν στους ηθοποιούς –όπως άλλωστε και καμία άλλη άσκηση- και δε θεωρώ ότι έχουν νόημα να γίνονται αν οι ηθοποιοί δεν καταλαβαίνουν τη χρησιμότητά τους. Οι ασκήσεις αυτές θα ήταν ιδιαίτερα ωφέλιμες ακόμα και σε μία ομάδα ή θίασο όπου οι ηθοποιοί δεν έχουν ακόμα αναπτύξει δεσμούς μεταξύ τους, καθώς λειτουργούν και ως ασκήσεις γνωριμίας και εμπιστοσύνης.

Οι ηθοποιοί συνεργάστηκαν άψογα για τις ανάγκες αυτής της εργασίας, κάποιες ασκήσεις τις είχαμε ξαναδουλέψει στην τάξη (όπως η άσκηση της συγκέντρωσης από τη μεθοδολογία του Strasberg) ενώ κάποιες άλλες ήταν εντελώς καινούριες, όπως η άσκηση του Vakhtangon, για την φαντασία, η οποία ήταν μέσα στις ασκήσεις που είχαν μεγάλο ενδιαφέρον –αν και περιγράφηκε ως μία από τις πιο δύσκολες- για τους ηθοποιούς, κυρίως ως προς την πιθανή εξέλιξη αυτής της άσκησης. Οι περισσότερες βέβαια, από τις ασκήσεις ήταν καινούριες για αυτούς, αλλά έχοντας δουλέψει πάνω σε άλλες ασκήσεις -στα πλαίσια της σχολής- που αφορούν την αίσθηση του εαυτού στον ηθοποιό, οι ηθοποιοί μπόρεσαν να εκτελέσουν τις ασκήσεις άμεσα και με επιτυχία. Εντυπωσιάστηκαν από την αμεσότητα που έχει η τεχνική του Meisner, με την οποία δεν είχαν ασχοληθεί στο παρελθόν. Υπήρχαν κάποιοι ενδοιασμοί ως προς το κατά πόσο είναι ψυχοφθόρος η τεχνική του Strasberg.

Παρατηρήθηκε ότι η τεχνική του Meisner έχει την ικανότητα να ενθουσιάζει τους ηθοποιούς, γιατί μειώνει τον όγκο των ασκήσεων που αφορούν την καλλιέργεια της αίσθησης του εαυτού στον ηθοποιό. Αποκρυσταλώνοντας την ουσία της τεχνικής του σε μόνο δύο ασκήσεις, ο Meisner οξύνει την αντίδραση του ηθοποιού στο αληθινό σκηνικό ερέθισμα και την επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών. Η τεχνική του Meisner, αλλά και της Adler, θα βοηθούσαν περισσότερο έναν ηθοποιό που δε θα ήθελε να χρησιμοποιήσει τα προσωπικά του βιώματα για το χτίσιμο του ρόλου του. Πρέπει να τονιστεί, ότι στόχος του Συστήματος Stanislavski, της τεχνικής του Vakhtangon και της τεχνικής του Strasberg, δεν είναι επ' ουδενί ο ηθοποιός να μοιραστεί τα προσωπικά του

βιώματα με την ομάδα, αλλά να χαρίσει κομμάτια των εμπειριών του στο ρόλο, λαμβάνοντας υπόψιν του και τις εμπειρίες του ρόλου μέσα από τις δοσμένες συνθήκες του έργου. Με ζωγραφικούς όρους, πρόκειται για μία τεχνική κολλάζ (collage). Οι ηθοποιοί θα ήθελαν μία μεικτή τεχνική, που θα ενσωματώνει ασκήσεις από όλες τις μεθοδολογίες που είδαμε. Δε θεωρούν ότι κάποια αντικρούει σε κάποια άλλη.

Υπήρχε αγαστή σύμπνοια απόψεων ως προς το ότι η τεχνική του Meisner, έχει τις ασκήσεις εκείνες που είναι οι πιο ενεργητικές, καθώς δε στηρίζεται στη συναισθηματική μνήμη αλλά στις αντιδράσεις της στιγμής. Οι ασκήσεις του Strasberg είχαν πάνω στους ηθοποιούς αποτελέσματα παρόμοια με εκείνα που περιγράφονται από τον Strasberg στα βιβλία του (αναβίωση συναισθημάτων, έντονη συγκινησιακή φόρτιση, απελευθέρωση), ως αποτέλεσμα της δουλειάς του στο Actor's Studio. Αυτή η εξέλιξη είναι, κατά τη γνώμη μου, εντυπωσιακή και σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στην εμπιστοσύνη που έδειξαν οι ηθοποιοί στις ασκήσεις. Βέβαια, μία ηθοποιός, παρ' όλο που εκτέλεσε την άσκηση με επιτυχία, διερωτήθηκε κατά πόσο είναι ψυχοφθόρο να αναβιώνει ο ηθοποιός έντονα δυσάρεστα συναισθήματα. Κατά τη γνώμη μου, η αναβίωση των συναισθημάτων είναι ζητούμενο και από τους πέντε δασκάλους που μελετώνται σε αυτήν την εργασία, επομένως τα αρνητικά συναισθήματα θα πρέπει να τα αισθανθεί ο ηθοποιός ούτως ή άλλως, εφόσον το απαιτεί ο ρόλος. Σε ηθοποιούς όμως, που δεν αντέχουν ψυχικά να αναβιώσουν αρνητικά συναισθήματα, προερχόμενα από προσωπικές εμπειρίες, είναι προτιμότερο –κατά τη γνώμη μου- να δουλέψουμε μαζί τους ως σκηνοθέτες ή δάσκαλοι, χρησιμοποιώντας τεχνικές της Adler ή του Meisner και όχι να τους πιέσουμε να ακολουθήσουν τεχνικές για τις οποίες έχουν ενστάσεις ή αμφιβολίες. Οι ασκήσεις έχουν νόημα όταν νοηματοδοτούνται από τους ηθοποιούς.

Εξίσου καλά, πήγαν οι ασκήσεις από τη μεθοδολογία του Meisner. Πιστεύω ότι αυτό οφείλεται στην φαινομενική απλότητα των ασκήσεων, η οποία αποφορτίζει τον ηθοποιό από το άγχος του αποτελέσματος. Οι ασκήσεις του

Stanislavski, του Vakhtangon και της Adler, λειτούργησαν καλά και είναι ασκήσεις που τις θεωρώ βραδυφλεγείς. Θα δείξουν το αποτέλεσμά του αργότερα, μέσα από τη δουλειά που θα γίνει πάνω στο κείμενο.

Πάνω στη σκέψη της μεικτής τεχνικής, ένας έμπειρος εισηγητής μπορεί να παρουσιάσει διάφορες ασκήσεις στα πλαίσια ενός εκπαιδευτικού προγράμματος αλλά σε μία επαγγελματική παράσταση, εκτιμώ ότι κάτι τέτοιο θα αποπροσανατόλιζε τους ηθοποιούς και δεν θα υπήρχε τόσος χρόνος για πειραματισμό σε μία επαγγελματική παραγωγή. Όσον αφορά την εκπαίδευση νέων ηθοποιών, θα διάλεγα λιγότερες ασκήσεις από τη μεθοδολογία του Strasberg, καθώς χρειάζεται μία πολύ δεμένη ομάδα, με κοινές αρχές απέναντι στο θέατρο, κάτι που δεν είναι δεδομένο σε μία τάξη. Αν είχα την ακαδημαϊκή ελευθερία, θα αφιέρωνα όλο το πρώτο εξάμηνο, μόνο σε ασκήσεις για την ανάπτυξη του εαυτού, πριν προχωρήσω σε κείμενο από το δεύτερο εξάμηνο. Οι ασκήσεις δε θα σταματούσαν στο πρώτο εξάμηνο καθ' όλη τη διάρκεια της φοίτησης, θα δουλεύονταν παράλληλα με ομαδικές ή ατομικές σκηνές από το δεύτερο εξάμηνο και έπειτα.

Συμπερασματικά, οι ηθοποιοί εντυπωσιάστηκαν αλλά ταυτόχρονα προβληματίστηκαν από τις ασκήσεις του Strasberg, θα ήθελαν να δουλέψουν περισσότερο πάνω στην τεχνική του Meisner και στις ασκήσεις παρατήρησης-συγκέντρωσης-φαντασίας από την τεχνική του Vakhtangon.

Υπερσύνδεσμος για τη συνέντευξη:

<https://vimeo.com/album/5974793/video/335027679>

## 5.1 Συμπεράσματα

Αρχικά, θα ήθελα να επισημάνω ότι τα όρια των ασκήσεων σε πολλές περιπτώσεις είναι δυσδιάκριτα. Για παράδειγμα, στην τεχνική του Meisner, μέσα από τις δύο βασικές ασκήσεις που δημιούργησε (Άσκηση της Επανάληψης, Άσκηση της Παράλληλης Δράσης), καλλιεργούνται όλες οι ιδιότητες του ηθοποιού που αφορούν την αίσθηση του εαυτού, δηλαδή η συγκέντρωση, η φαντασία και η επικοινωνία. Δευτερευόντως, θα ήθελα να υπογραμμίσω ότι είναι σημαντική η σειρά που δουλεύονται οι ασκήσεις. Δεν είναι τυχαίο ότι οι ασκήσεις συγκέντρωσης είναι πρωταρχικής σημασίας, διότι χωρίς συγκέντρωση και στόχο επί σκηνής δε μπορεί να επιτευχθεί καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Κατόπιν, καλλιεργείται η φαντασία του ηθοποιού, τόσο ατομικά όσο και συλλογικά, αλλά είναι ανέφικτο να διατηρηθεί ο ειρμός της σκέψης χωρίς συγκέντρωση. Παρατηρούμε λοιπόν ότι οι ασκήσεις είναι αλληλένδετες. Έχοντας καλλιεργήσει ο ηθοποιός τη συγκέντρωσή του και τη φαντασία του είναι συγκροτημένος και ταυτόχρονα ανοιχτός στις σχέσεις που θα δημιουργηθούν επί σκηνής. Σε αυτό το στάδιο, εισάγονται οι ασκήσεις επικοινωνίας, οι οποίες δε θα μπορούσαν να λειτουργήσουν χωρίς τις σκηνικές αρχές που έχουν εισαχθεί από τις προηγούμενες ασκήσεις. Επιπροσθέτως, η τεχνική της συναισθηματικής μνήμης συνδέεται άμεσα με την τεχνική της συγκέντρωσης, καθώς η ικανότητα ανάκλησης συναισθημάτων ανήκει στις τεχνικές της παρατήρησης και της συγκέντρωσης. Άρα βλέπουμε ότι η τέταρτη κατηγορία δεξιοτήτων στην ουσία εμπεριέχεται μέσα στην πρώτη.

### 5.1.1 Συγκέντρωση

Όσον αφορά τη συγκέντρωση ο Strasberg φαίνεται να στρέφει την προσοχή του ηθοποιού προς τα μέσα, με τις ασκήσεις της ιδιωτικής στιγμής και της συγκινησιακής μνήμης: «Σωστά χαλαρωμένος και συγκεντρωμένος, ο ηθοποιός έχει την πιθανότητα να μπει σε μια δημιουργική κατάσταση, όπου μπορεί να φτάσει τα συνήθως σκοτεινά βάθη του υποσυνείδητού του, όπου μπορεί να ανακαλύψει χείμαρρο αγνών, χρήσιμων συναισθημάτων, αναμνήσεων και εικόνων» (Hirsch, 38: 2001) ενώ η Adler στρέφει την προσοχή του ηθοποιού προς τα έξω με ασκήσεις παρατήρησης με έμφαση στα κοινωνιολογικά

χαρακτηριστικά (αν περιγράψεις μία αυλή ή μία γάτα έχει σημασία που βρίσκεται και αποκαλύπτεται έτσι ένα συγκεκριμένο κοινωνικό status). Σύμφωνα με την ίδια: «Πρέπει να εξετάσετε τις συνθήκες με μεγάλη επιμέλεια και υψηλό βαθμό κατανόησης. Δεν υπάρχει άλλος τρόπος να αισθανθείτε άνετα εκεί πάνω. Ένα από τα πλεονεκτήματα όταν συγκεντρώνεστε στις συνθήκες που χτίζετε, είναι ότι δεν ανησυχείτε για το κοινό» (Αντλερ, 82: 2007).

Η Adler μέμφεται τον Strasberg και επιμένει στην πίστη στις δοσμένες συνθήκες του έργου και όχι στα βιώματα του ηθοποιού : «Έκαναν μεγάλο κακό στους Αμερικάνους ηθοποιούς όσοι τους έπεισαν ότι πρέπει να ζουν πάνω στη σκηνή τις δικές τους εμπειρίες και όχι του έργου. Η εμπειρία σας δεν είναι ίδια με την εμπειρία του Άμλετ- εκτός και αν είστε και εσείς Πρίγκηπας της Δανίας. Η αλήθεια του χαρακτήρα δεν βρίσκεται σε σας, αλλά στη συνθήκη του βασιλικού αξιώματος. Η πράξη του Άμλετ, να αποφασίσει αν θα ζήσει ή θα πεθάνει, πρέπει να συνδεθεί με τις δικές του συνθήκες, όχι με τις δικές σας. Η αναποφασιστικότητα που θα δείξετε για το ποια κοπέλα θα συνοδεύσετε στο χορό των αποφοίτων, δεν φθάνει».

Η μεθοδολογία του Meisner, είναι πιο κοντά στην Adler, αλλά ταυτόχρονα ξεχωρίζει γιατί στρέφει την προσοχή του ηθοποιού στον άλλο ηθοποιό και στη συμπεριφορά του άλλου ηθοποιού επί σκηνής. Όταν ένας ηθοποιός συγκεντρώνεται τέλεια στον άλλον ηθοποιό, δεν υπάρχει χρόνος και χώρος για να αποσπαστεί η προσοχή του. Έχει κοινή αφετηρία σκέψης με τον Vakhtangon και τον Stanislavski ως προς τη «φυλάκιση» της προσοχής εντός σκηνής, ενώ δεν κάνει λόγο για «κύκλους προσοχής», που τους εισάγει ο Stanislavski και τους ακολουθεί ο Vakhtangon.

### **5.1.2 Φαντασία**

Όσον αφορά τη φαντασία, είναι βασική συνιστώσα για τους τέσσερις από τους πέντε δασκάλους, με μικρότερη σημασία να φαίνεται να έχει στη μεθοδολογία

του Meisner, όπου το βάρος πέφτει στην πραγματικότητα της πράξης (reality of doing). Παρ' όλα αυτά, είναι και εκεί αναγκαία προκειμένου ο ηθοποιός να έχει την ικανότητα να πιστέψει στις δοσμένες συνθήκες του έργου. Όσον αφορά τις ασκήσεις που είδαμε από Stanislavski, Strasberg και Adler, πρόκειται για ασκήσεις, που φαίνονται απλές μεν, είναι τεράστιας σημασίας δε. Όπως επισημαίνει η Adler: «Ή θα μάθετε να σέβεστε κάθε άσκηση σα να ήταν πρεμιέρα στη Σκάλα του Μιλάνου, ή η πρεμιέρα στη Σκάλα του Μιλάνου δε θα είναι τίποτα παραπάνω από μια άσκηση» (Adler, 21: 2007). Για τον Stanislavski, δε μπορεί να υπάρξει ηθοποιός χωρίς φαντασία, ούτε βέβαια για τον Vakhtangov ή τον Strasberg.

### 5.1.3 Επικοινωνία

Ασκήσεις επικοινωνίας, φυσικά και υπάρχουν σε όλους, μέγιστη σημασία στην επικοινωνία επί σκηνής, φαίνεται να δίνει ο Meisner, όχι γιατί λείπει από τους υπόλοιπους, απλά ο Meisner δίνει μια απλοποιημένη τεχνική με ρίζες στο Σύστημα Stanislavski, κρατώντας όμως την επικοινωνία ως το πιο βασικό συστατικό. Ο Meisner φαίνεται να προσεγγίζει το κείμενο πιο «ανάλαφρα», με πρωτοφανή παιγνιώδη διάθεση, χτίζοντας όλη του θεωρία πάνω στις ασκήσεις της επανάληψης και των παράλληλων δράσεων. Απορρίπτει την έννοια του ταλέντου, και είναι αυτός που κάνει την υποκριτική να μοιάζει πιο εύκολη σε σύγκριση με τους υπόλοιπους τέσσερις. Είναι μία τεχνική που βασίζεται κυρίως στην ειλικρινή επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών και στις αντιδράσεις τους στα ερεθίσματα που δέχονται επί σκηνής στην παρούσα στιγμή. Τα συναισθήματα προκύπτουν, ενώ δίνεται μεγάλη έμφαση στη φαντασία και στο χωρισμό του κειμένου σε ενότητες. Φυσικά, οι ηθοποιοί παίρνουν υπόψιν τους τις δοσμένες συνθήκες του έργου και προσπαθούν να βρουν το αληθινό κίνητρο του χαρακτήρα. Επίσης, πρέπει το αποτέλεσμα να μοιάζει “effortless”, χωρίς προσπάθεια, χωρίς αγωνία από την πλευρά των ηθοποιών για το σκηνικό αποτέλεσμα (Meisner, 243: 1987).



#### 5.1.4 Συναισθηματική μνήμη

Σε αυτή την τεχνική, προφανώς ο σκαπανέας είναι ο Stanislavski, πάνω στη δουλειά του οποίου, ο Strasberg χαράζει δημιουργικά τον δικό του δρόμο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Stanislavski, προς την υστερότερη φάση της δουλειάς του, προσπαθούσε να φτιάξει ένα κατάλογο σωματικών ενεργειών και είχε προσανατολίσει το ενδιαφέρον του εκεί, θέλοντας μάλιστα να το εκδώσει όταν θα ήταν έτοιμο, αλλά δυστυχώς πέθανε πριν ολοκληρώσει το πόνημά του. Ο Vakhtangov, έχοντας απορρίψει τον ρεαλισμό, ενώ περιμένει οι ηθοποιοί να κλαίνε και να γελούν αληθινά πάνω στη σκηνή, χρησιμοποιεί περισσότερο τις ασκήσεις του Stanislavski πάνω στην ενεργητική ανάλυση ή χρησιμοποιεί τη φαντασία ή εγείρει τα συναισθήματα του ηθοποιού την ώρα της πρόβας, χωρίς όμως να χρησιμοποιεί τη συναισθηματική μνήμη. Σε αυτό τον βοηθάει το σκηνοθετικό στυλ του φανταστικού ρεαλισμού, όπου οι χαρακτήρες είναι μεγεθυμένοι και έτσι δε χρειάζεται το ρεαλιστικό παίξιμο. Ο Strasberg από την άλλη, οδηγεί τον ηθοποιό σε ενδοσκόπηση και πιστεύει στην προσωπικότητα και στις εμπειρίες του ηθοποιού ως χρήσιμα εργαλεία για τη δημιουργία των εκάστοτε ρόλων. Όσον αφορά τη Stella Adler, απορρίπτει εντελώς αυτή την τεχνική, και επιμένει στο χτίσιμο ενός λεξιλογίου δράσεων βασισμένου πάνω στις δοσμένες συνθήκες του έργου. Με αυτόν τον τρόπο, τα συναισθήματα θα προκύψουν. Άλλωστε, θεωρεί ότι το συναίσθημα δε μπορεί ο ηθοποιός να το ελέγξει. «Δεν με ακούτε να μιλώ πολύ για αισθήματα. Δεν μιλώ για αισθήματα, γιατί τα αισθήματα δεν είναι κάτι που μπορεί (ο ηθοποιός) να κάνει, δεν γίνονται. Οι δράσεις γίνονται, και αν τις κάνετε σωστά, προκαλούν συναισθήματα» (Άντλερ, 2007: 150). Στην τεχνική αυτή, ο Meisner φαίνεται να συμφωνεί με την Adler, καθώς η τεχνική αυτή δε συμπεριλαμβάνεται στη μέθοδο του Meisner (Meisner, Longwell 1987: 25).

# Κεφάλαιο 6

## Συμπεράσματα

	<b>Stanislavski</b>	<b>Vakhtangov</b>	<b>Strasberg</b>	<b>Adler</b>	<b>Meisner</b>
<b>Συγκέντρωση της προσοχής</b>	Η προσοχή μπορεί να στρέφεται είτε «προς τα μέσα» (εσωτερική δράση) είτε «προς τα έξω» (εξωτερική δράση)	Η προσοχή στρέφεται «προς τα μέσα» στις σκέψεις του χαρακτήρα και «προς τα έξω» στις δράσεις που προκύπτουν από τον αντικειμενικό σκοπό.	Η προσοχή στρέφεται «προς τα μέσα», στον εσωτερικό κόσμο του ηθοποιού	Η προσοχή στρέφεται «προς τα έξω», στο εξωτερικό περιβάλλον του ηθοποιού	Η προσοχή στρέφεται «προς τα έξω», στον συμπαίκτη του ηθοποιού

Πίνακας I

	<b>Stanislavski</b>	<b>Vakhtango v</b>	<b>Strasberg</b>	<b>Adler</b>	<b>Meisner</b>
<b>Φαντασία</b>	Απαραίτητη, μέσω αυτής συμπληρώνεται η «κρυφή» ζωή του χαρακτήρα.	Απαραίτητη, μέσω αυτής μπορεί ο ηθοποιός να μαντέψει τον πυρήνα του ρόλου.	Απαραίτητη, καθώς πρέπει να βοηθάει τον ηθοποιό να οπτικοποιεί και να πιστεύει.	Απαραίτητη, αλλά πάντα σε συνάρτηση με τις δοσμένες συνθήκες του έργου.	Χρειάζεται μόνο τόση φαντασία, όση να πιστέψει ο ηθοποιός στις δοσμένες συνθήκες του έργου.

Πίνακας II

	<b>Stanislavski</b>	<b>Vakhtangov</b>	<b>Strasberg</b>	<b>Adler</b>	<b>Meisner</b>
<b>Επικοινωνία</b>	Μέγιστης σημασίας, τη χωρίζει σε είδη: αυτοεπικοινωνία, αμοιβαία επικοινωνία, αμοιβαία επικοινωνία με συλλογικό αντικείμενο.	Μέγιστης σημασίας, χωρίς επικοινωνία το θέατρο είναι νεκρό.	Μέγιστης σημασίας, υπογραμμίζει ότι η ανθρώπινη επικοινωνία είναι κατά βάση μη λεκτική.	Μέγιστης σημασίας, δίνει έμφαση στις δοσμένες συνθήκες του έργου και όχι στο γραπτό κείμενο.	Μέγιστης σημασίας, την καλλιεργεί συνεχώς μέσα από τις δύο βασικές του ασκήσεις. (Άσκηση της Επανάληψης και Άσκηση των Παράλληλων Δράσεων)

**Πίνακας III**

	<b>Stanislavski</b>	<b>Vakhtangov</b>	<b>Strasberg</b>	<b>Adler</b>	<b>Meisner</b>
<b>Συναισθηματική Μνήμη</b>	Πρώτος εισηγητής του όρου. Σημαντικό στοιχείο του Συστήματός του.	Δέχεται τις απόψεις του Stanislavski και τις προσαρμόζει στο προσωπικό του σκηνοθετικό στυλ.	Εξελίσσει την τεχνική αυτή, είναι βασικό στοιχείο της διδασκαλίας του.	Την απορρίπτει και την αντικαθιστά με τη Μέθοδο των Σωματικών Ενεργειών.	Την απορρίπτει καθώς θεωρεί ότι μπερδεύει τον ηθοποιό, ο οποίος πρέπει να είναι συγκεντρωμένος στο «εδώ και τώρα».

**Πίνακας IV**

Οι μέθοδοι δουλειάς όλων των δασκάλων μοιάζουν με παραποτάμους που χύνονται στον ίδιο μεγάλο ποταμό της αλήθειας στην τέχνη και στη ζωή. Κάθε ηθοποιός οφείλει να ξέρει το έργο τους, σίγουρα θα επηρεαστεί από αυτούς είτε ακολουθώντας μία από τις μεθόδους τους είτε φτιάχνοντας μία συνδυαστική μέθοδο, όπως θέλησαν και οι ηθοποιοί που έλαβαν μέρος στις ασκήσεις. Ακόμα και αν τις απορρίψει όλες, κάτι θα έχει μείνει μέσα του, που θα τον οδηγήσει στο δικό του φωτεινό μονοπάτι. Ελπίζω αυτή η εργασία να αποτελέσει ένα χρήσιμο ανάγνωσμα για τους ανθρώπους που ασχολούνται πρακτικά ή θεωρητικά με το θέατρο, για δασκάλους και σπουδαστές υποκριτικής αλλά και για όλους του φίλους του θεάτρου.

# Βιβλιογραφία

## Αγγλόφωνη βιβλιογραφία:

- [1] Carnicke, S. 1998. *Stanislavsky in Focus*, Νέο Τζέρσεϋ: Harwood Academic Publishers
- [2] Carnicke, S, Krasner, D. & Hodge A. (επιμ.) 2000. *Twentieth Century Actor Training*, Λονδίνο: Routledge
- [3] Easty, E. 1981. *On Method Acting*, Νέα Υόρκη, Ivy Books
- [4] Filippov, B. 1977. *Actors without Make-Up*, Μόσχα: Progress Publishers
- [5] Garfield, D. 1980. *A Player's Place. The Story of the Actors Studio*, Νέα Υόρκη: Macmillan
- [6] Gorchakov, N. 1957. *The Theater in Soviet Russia*. Νέα Υόρκη: Columbia UP, Print
- [7] Hirsch, F. 1984. *A Method to their Madness*, Νέα Υόρκη: Da Capo Press
- [8] Hull, S. L. 1985. *Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers, and Directors*, Γούντμπριτζ: Ox Bow Pr
- [9] Krasner, D. 2000. *Method Acting Reconsidered. Theory, Practice, Future*, Νέα Υόρκη: St. Martin's Press
- [10] Martin, B. 2001. *Beyond Stanislavski- The Psycho - Physical Approach to Actor Training*, Λονδίνο: Theatre Art Books / Routledge
- [11] Lewis, R. 1980. *Advise to the Players*, Νέα Υόρκη: Theatre Communications Group
- [12] Mirochnikov, O. 2007. *Teaching and Professional Fellowship Report 2006/7 : The Vakhtangov Technique. Project Report*, Λονδίνο: University of the Arts London
- [13] Meisner, S. & Longwell, D. 1987. *Sanford Meisner on acting*, Λονδίνο: Vintage Books

- [14] Moston, D. 1993. *Coming to Terms with Acting*, Νέα Υόρκη: Drama Book
- [15] Ouspenskaya, M. 1954. "Notes on Acting", *American Repertory Theater Magazine* 2(2), November: 1-4
- [16] Ribot, T. 1897. *The Psychology of Emotions*, Λονδίνο: Walter Scott, Ltd
- [17] Stanislavski, C. 1961. *Creating a role*, Νέα Υόρκη: Theatre Art Books
- [18] Strasberg, L. & Cohen, L. (επιμ.). 2010. *The Lee Strasberg Notes*, Λονδίνο: Routledge
- [18] Strasberg, L. & Hethmon, R.H. (επιμ.).1991. *Strasberg at the Actors Studio: tape-recorded sessions*, Νέα Υόρκη: Theatre Communications Group,
- [19] Smith, W. 1990. *Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931-1940*, Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf

#### **Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία:**

- [20] Άντλερ, Σ. 2007. *Η Τέχνη του Ηθοποιού* (μτφ. Σύλλας Τζουμέρκας), 2<sup>η</sup> εκδ. Αθήνα: Ίνδικτος
- [21] Γκορτσάκοφ, Ν. 1997. *Βαχτάνγκοφ : Μαθήματα σκηνοθεσίας και υποκριτικής*, Αθήνα: Μέδουσα
- [22] Jomaron, J. 2009. *Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας*, τόμ. ΙΙ, Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- [23] Μούρ, Σ. 1992. *Το Σύστημα Στανισλάβκι: η επαγγελματική εκπαίδευση ενός ηθοποιού*, Αθήνα: Παρασκήνιο
- [24] Παλίλης, Μ. 2010. *Η αμερικάνικη σχολή υποκριτικής εκπαίδευσης*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
- [25] Στανισλάβσκι, Κ. 1959. *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Αθήνα: Γκόννη
- [26] Στανισλάβσκι, Κ. 2006. *Η ζωή μου στην τέχνη*, Αθήνα: Γκόννη
- [27] Χριστοφή, Χ. 2018. *Ενότητα «Στανισλάβσκι 1: «Θεωρία και Εφαρμογές»*, Οδηγός Μελέτης. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου