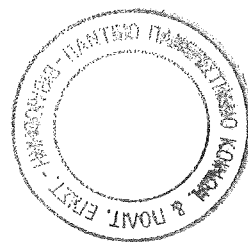


ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Συμβουλευτική επιτροπή : Γ. Ανδρεάδης, επιβλέπων

Μ. Παραδείση, μέλος

Π. Κόκορη, μέλος



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: Μέθοδοι υποκριτικής στον κινηματογράφο :

Το παράδειγμα του Actor's Studio

Παναγιώτα Ιωαννίδου

1035
2-11-2003

Αθήνα Νοέμβρης 2003



*If we cannot see the possibility of greatness
how can we dream it?
Lee Strasberg*

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εκπόνηση της μεταπτυχιακής εργασίας αποτελεί ένα τελευταίο στάδιο του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού προγράμματος, που ήταν μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εκπαιδευτική και πνευματική διαδικασία: ο κύκλος σπουδών, αλλά κυρίως η επαφή με πολύ σημαντικούς και αξιόλογους καθηγητές, καθώς και η συνάντηση με συμφοιτητές που είχαν κοινά ενδιαφέροντα και ανησυχίες σε συνδυασμό με την προσωπική μελέτη και σπουδή αντικειμένων που σχετίζονται με τον πολιτισμό, την τέχνη και την επικοινωνία, πραγματικά συντέλεσαν στη διεύρυνση των πνευματικών μου οριζόντων, στον εμπλουτισμό των γνώσεων και στη βαθύτερη κατανόηση της έννοιας της επιστημονικής προσέγγισης. Πραγματικά ήταν μια πνευματική πρόκληση. Μια περίοδος ιδιαίτερα δημιουργική. Μια πολύτιμη εμπειρία.

Στο τελικό στάδιο της εκπαιδευτικής αυτής διαδικασίας επέλεξα για τη μεταπτυχιακή εργασία ένα θέμα που σχετίζεται με την υποκριτική τέχνη και συγκεκριμένα με μια από τις πιο σημαντικές σχολές της. Η επιλογή αυτή δεν έγινε τυχαία. Αντίθετα σχετίζεται με πολύ σημαντικά ζητήματα που με αφορούν. Καταρχήν συνδέεται με το γεγονός ότι σπούδασα στην Δραματική σχολή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, εργάστηκα ως ηθοποιός στο θέατρο και τρέφω για την τέχνη αυτή έντονα αισθήματα αγάπης: επίσης με το γεγονός ότι οι σπουδές μου στην Φιλοσοφική σχολή και η θεωρητική ανησυχία μου για τη τέχνη αυτή με οδήγησαν στην απόπειρα μιας διατριβής με τον κύριο Γιάγκο Ανδρεάδη σε σχέση με την εξέλιξη της υποκριτικής και την επίδραση που έχει δεχτεί από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και συγκεκριμένα από την τηλεόραση. Το θέμα και η προβληματική της εργασίας λοιπόν εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο προβληματισμών που με απασχολούν.

Κατά την εκτέλεση της εργασίας αντιμετώπισα αρκετές δυσκολίες. Μια από τις πιο βασικές ήταν το γεγονός της περιορισμένης βιβλιογραφίας. Η αναζήτηση σχετικών άρθρων μέσω του διαδικτύου συντέλεσε στην κάλυψη των κενών, που υπήρχε εξαιτίας της έλλειψης πηγών. Κατά την ερευνητική διαδικασία επίσης η ιδιότητα της ηθοποιού συχνά

θα μπορούσε να λειτουργήσει ως παγίδα, καθώς η καλλιτεχνική οπτική μπορεί να αποπροσανατολίσει μια διαδικασία που στόχο έχει την επιστημονική προσέγγιση. Γι' αυτό ο χειρισμός του θέματος απαιτούσε ιδιαίτερη προσοχή. Από την άλλη πλευρά το ίδιο γεγονός με βοηθούσε να κατανοώ καλύτερα τις αρχές της υποκριτικής-ορισμένες από τις οποίες έχω διδαχτεί και πρακτικά-και την εκπαίδευση που πρέπει να ακολουθήσει ένας ηθοποιός, καθώς και να αποκωδικοποιώ τις λεπτομέρειες της ερμηνείας των ηθοποιών που μελέτησα .

Η πνευματική αυτή διαδρομή όμως με παρέσυρε πραγματικά και μου προκάλεσε μια αίσθηση δημιουργίας ανάλογης με τη διαδικασία της ίδιας της υποκριτικής μέσα από άλλη πορεία. Ήταν μια μορφή επανάληψης όσων έμαθα κατά την εκπαίδευση που είχα ως ηθοποιός. Ήταν μια κάλυψη κενών όσον αφορά τη γνώση. Ήταν μια διαφορετική οπτική εξίσου ενδιαφέρουσα και προκλητική. Και, όπως μου είπε ο κύριος Βουτσινάς στη συνέντευξη που μου έδωσε στα πλαίσια της ερευνητικής διαδικασίας, ίσως πρόκειται για ένα δρόμο παράλληλο μ' αυτόν του ηθοποιού. Και δεν μπορώ να μην αναφερθώ στη συγκίνηση που ένιωθα, όταν αισθανόμουν ότι συναντιόταν και αλληλοσυμπληρωνόταν η θεωρητική ανησυχία με την πρακτική εμπειρία γύρω από μια τέχνη που αγαπώ πολύ, την τέχνη του ηθοποιού.

Αντικείμενο της μεταπτυχιακής εργασίας συγκεκριμένα αποτελεί η σχολή υποκριτικής του **Actor's Studio**, που ίδρυσαν ο **Lee Strasberg** και ο **Elia Kazan** και η μελέτη των αρχών που όρισε για την υποκριτική τέχνη αρχικά στο θέατρο και στη συνέχεια στον κινηματογράφο

Η μελέτη θα γίνει με βάση δυο άξονες:

Πρώτο μέρος: Βασικές αρχές της υποκριτικής που διατύπωσαν κυρίως ο Strasberg και στη συνέχεια πολύ συνοπτικά ο Kazan. Συσχέτιση με άλλες μεθόδους υποκριτικής από τις οποίες επηρεάστηκαν (σχολή Στανισλάφσκι, Βαχτάνγκοφ, Πουντόβκιν)

Δεύτερο μέρος: Διερεύνηση της εφαρμογής των αρχών αυτών στις ερμηνείες γνωστών ηθοποιών του Χόλυγουντ, που υπήρξαν μαθητές της σχολής, σε δυο πολύ σημαντικές κινηματογραφικές ταινίες. Μελέτη και ανάλυση των δεδομένων της υποκριτικής τους.

Συγκεκριμένα θα μελετηθούν οι παρακάτω ταινίες :

1."Δεωφορείον ο Πόθος" σε σκηνοθεσία Elia Kazan.

Η ταινία αυτή επιλέχθηκε με στόχο να αναλυθεί η υποκριτική του μεγάλου ηθοποιού και σταρ του Χόλυγουντ **Marlon Brando**, που υπήρξε ένας από τους πιο λαμπρούς μαθητές του Actor's Studio και να διερευνηθούν τα σημεία τομής της με τις αρχές της Μεθόδου που διδάχτηκε στη σχολή. Η επιλογή της ταινίας επίσης οφείλεται στο γεγονός ότι

σκηνοθετήθηκε από έναν από τους πιο σημαντικούς δασκάλους της σχολής, τον **Elia Kazan**. Σημαντικός λόγος ακόμα είναι ότι αποτελεί κινηματογραφική μεταφορά ενός εξαιρετικού θεατρικού έργου του **Τενεσή Γουίλιαμς**. Ίσως είναι η πιο αντιπροσωπευτική ταινία ως πρακτική εφαρμογή της Μεθόδου από άποψη σκηνοθετικής προσέγγισης και υποκριτικής ερμηνείας: από ένα σκηνοθέτη που ήταν δάσκαλος, από έναν ηθοποιό που ήταν μαθητής και από μια ταινία που προέκυψε από ένα θεατρικό έργο.

2. "Ο Νονός (μέρος δεύτερο)" σε σκηνοθεσία του Francis Ford Coppola

Στόχος της επιλογής αυτής είναι να αναλυθούν οι ερμηνείες του **Al Pacino** και του **Robert de Niro**, δυο σπουδαίων ηθοποιών οι οποίοι επίσης υπήρξαν σημαντικοί μαθητές του Actor's Studio. Η ταινία επιλέχθηκε επίσης, επειδή ο ίδιος ο **Strasberg** υποδύεται ένα σημαντικό ρόλο, οπότε δίνεται η δυνατότητα να εξεταστεί κατά πόσο ο μεγάλος δάσκαλος πέτυχε να αποδώσει με την ερμηνεία του όσα δίδασκε για την υποκριτική.

Προβλήματα επιστημονικής προσέγγισης

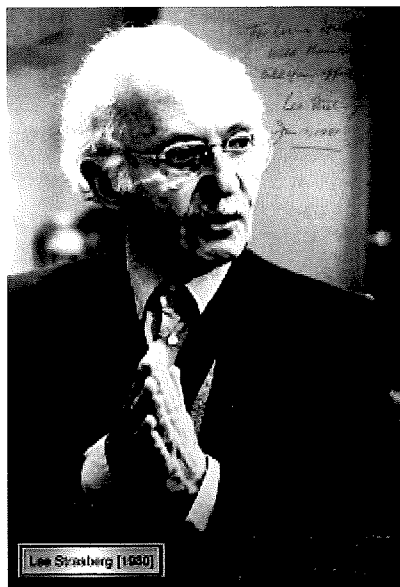
Μια τέτοια προσέγγιση ενέχει πολλές δυσκολίες. Θα διατυπωθούν συνοπτικά όσες κρίνει η ερευνήτρια ότι αφορούν την μελέτη της.

1. Προϋπόθεση για να κρίνει κάποιος τη μετάβαση ενός ηθοποιού σε ένα ρόλο, θεατρικό ή κινηματογραφικό, είναι να γνωρίζει καταρχήν το ρόλο. Μπορεί όμως κανείς να γνωρίζει απόλυτα ένα χαρακτήρα; Ακόμα και αν κάποιος προσπαθήσει μόνο θεωρητικά να τον προσεγγίσει, θα διαπιστώσει ότι δεν υπάρχει μια θεώρηση, καθώς πολλές είναι οι γωνίες από τις οποίες μπορεί να φωτιστεί ένας ρόλος. Πρώτο πρόβλημα λοιπόν επιστημονικής προσέγγισης αποτελεί το ότι δεν υπάρχει μια αντικειμενική και κοινώς αποδεκτή άποψη για ένα ρόλο κι επομένως δεν μπορεί καμιά θεώρηση ενός χαρακτήρα να είναι απόλυτα επιστημονικά εμπεριστατωμένη¹. Λόγω αυτού του προβλήματος η κριτική της ερμηνείας ενός ηθοποιού ενέχει πολλούς κινδύνους όπως: Αυτός που κρίνει αν ο ηθοποιός έφτασε σε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα με βάση ποιον αντικειμενικό ορισμό του ρόλου τον κρίνει; Αν έπαιξε καλά, ή όχι τον Άμλετ, αν έφτασε το επίπεδο του Άμλετ, για να κριθεί από κάποιον δεν προϋποθέτει ότι πρέπει να έχει αντικειμενικά ορίσει το ρόλο του Άμλετ; Πως όμως μπορεί να συμβεί κάτι τέτοιο; Έχουν γραφτεί χιλιάδες απόψεις για το ρόλο. Ποια από όλες ισχύει; Ποια θα χρησιμοποιηθεί;

1. Βέλτοσος Γιώργος, *Η μη κοινωνιολογία*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1988, σελ.39-42

2. Σύμφωνα με την προσωπική άποψη της ερευνήτριας μια επιπλέον δυσκολία αποτελεί το γεγονός ότι η προσέγγιση ενός έργου τέχνης, είτε από έναν απλό θεατή, είτε από κάποιον που επιχειρεί να το μελετήσει, ενέχει μια μεταφυσική διάσταση, μ' αποτέλεσμα ορισμένα στοιχεία να είναι δύσκολο να ερμηνευτούν και να εξηγηθούν απόλυτα λογικά. Η επαφή με ένα έργο τέχνης δεν μπορεί να έχει την καθαρότητα, που μια επιστημονική προσέγγιση απαιτεί. Ο θεατής ασυνείδητα οικειοποιείται το έργο τέχνης ανάλογα με το ποιος είναι ο ίδιος και με το τι μπορεί και τι θέλει να δεχτεί από το έργο, την ταινία, τον ηθοποιό¹.

Από τα παραπάνω διαφαίνονται οι δυσκολίες που υπάρχουν όσον αφορά την αντικειμενικότητα της επιστημονικής μεθόδου που θα χρησιμοποιηθεί. Αυτό γίνεται φανερό και από το γεγονός ότι η κριτική ενός έργου τέχνης εμπεριέχει τόσα προβλήματα, ώστε να έχει γίνει η ίδια αντικείμενο επιστημονικής μελέτης².



1. Edgar Wind, *Τέχνη και Αναρχία*, μετάφραση Γιάννα Μυράτ, εκδόσεις Νεφέλη, σελ.21

2. Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος περί νεωτερικότητας*, μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου-Αναστασία Καραστάθη, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ.163

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το **Actor's Studio** ιδρύεται αρχικά τον Οκτώβρη του 1947 από τους Cheryl Crawford, Elia Kazan και Robert Lewis. Αυτός όμως που στην ουσία το δημιουργεί και είναι η ψυχή και ο εμπνευστής της Μεθόδου είναι ο **Lee Strasberg**¹.

Μέθοδος ονομάζεται το σύστημα εκπαίδευσης που διαμορφώθηκε από τη διδασκαλία των ιδρυτών της σχολής. Πρόκειται για μια μέθοδο που διδάσκει στον ηθοποιό πως να χρησιμοποιεί φυσικούς κανόνες και νόμους στο θέατρο, που θα τον βοηθούν να παίζει ένα ρόλο. Αποτελεί μια ειδική τεχνική εσωτερικής αναζήτησης, την οποία πρέπει ο ηθοποιός να ακολουθεί. Το μοντέρνο αυτό σύστημα έχει προκύψει από την ισχυρή επιρροή που άσκησε το **σύστημα Στανισλάφσκι** στους δασκάλους του Actor's Studio, καθώς και η διδασκαλία του μαθητή του **Vakhtangov** που εξέλιξε ορισμένα σημεία². Στόχος του Actor's Studio, σημειώνει ο Strasberg, δεν είναι να μάθει στους ενδιαφερόμενους πώς να γίνουν ηθοποιοί, καθώς αποτελεί χώρο για ανθρώπους που είναι ήδη ηθοποιοί και επιζητούν νέα θεώρηση και εξέλιξη της υποκριτικής τους τέχνης.

Στο σημαντικό ερώτημα σε σχέση με το αν υπάρχει συγκεκριμένο στυλ υποκριτικής που επιδιώκει να επιβάλλει η Μέθοδος απαντά ότι: *"Η εκπαίδευση του ηθοποιού δεν έχει καμιά σχέση με το στυλ. Η τεχνική συνδέεται φυσικά με συγκεκριμένους στόχους που βάζει κανείς, αλλά σίγουρα δεν είναι συνδεδεμένη με ένα συγκεκριμένο στυλ, καθώς συνήθως έχει το χαρακτήρα ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη, την ιδιαιτερότητα του."*³

Ο Strasberg θεωρείται παγκοσμίως ένας μεγάλος δάσκαλος, που έχει διαμορφώσει τρεις γενιές ηθοποιών, συγγραφέων και σκηνοθετών, έχει επηρεάσει καθοριστικά το θέατρο και την τέχνη της υποκριτικής και έχει αποκτήσει απήχηση ισχυρή μέχρι σήμερα. Το 1931 ιδρύει το Group Theatre. Συντελεί στην εξέλιξη διακεκριμένων καλλιτεχνών όπως: του Elia Kazan, του John Garfield, της Stella Alder, του Sanfrond Meisner, του Franchot Tone, και του Robert Lewis. Είναι υπεύθυνος για τις παραγωγές του Studio και τα επόμενα είκοσι χρόνια σκηνοθετεί με επιτυχία πολλά έργα.

1. *Strasberg Lee*, Encyclopedia Britannica Entry, site: www.britanica.com/eb/print?eu=71709

2. *The Actors Studio History - Method acting*, site: www.wikipedia.org/wiki/The_Actor's_Studio

3. *Strasberg on the Actors Studio*, site: www.actorsstudio.com/LeeStrasberg

Το 1949 συμμετέχει στην ίδρυση του Actor's Studio στη Νέα Υόρκη και μέσα σ' ένα χρόνο γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής. Η λίστα των ηθοποιών που έχουν διδαχθεί την υποκριτική μέθοδο από τον Strasberg είναι τεράστια. Ορισμένοι από τους πιο γνωστούς είναι: Geraldine Page, Paul Newman, Al Pacino, Kim Stanley, Marilyn Monroe, Jane Fonda, James Dean, Dustin Hofmann, Eli Vallah, Eva Maria Saint, Robert de Niro, Jill Clayburg, Jack Nicolson¹.

Η προσφορά του στο αμερικάνικο θέατρο είναι ανεκτίμητη. Σε μια εποχή κρίσης του συστήματος των μεγάλων στούντιο δίνει έμφαση λέγοντας: *"Ένας ηθοποιός του Χόλυγουντ δεν μπορεί πια να είναι μόνο ένα όνομα...Πρέπει να είναι και ηθοποιός! Κι επειδή τα κεφάλαια των σημερινών παραγωγών επιτρέπουν λίγο χρόνο για πρόβες και επανάληψη του γυρίσματος η ανάγκη για εκπαίδευση είναι πιο σημαντική από κάθε άλλη φορά."*²

Ο Strasberg κάνει αναδρομή στην ιστορία της υποκριτικής τέχνης

Ο Strasberg είναι ένας από τους πιο σημαντικούς δασκάλους της υποκριτικής τέχνης και τους ελάχιστους θεωρητικούς της. Προσεγγίζει την υποκριτική από κάθε οπτική γωνία ως δάσκαλος, ως σκηνοθέτης, ως θεωρητικός ακόμα και ως ηθοποιός. Όπως χαρακτηριστικά λέει: *"Η υποκριτική είναι μια χαλάρωση για μένα. Την απολαμβάνω περισσότερο από ότι να σκηνοθετώ και να διδάσκω, γιατί δεν έχω να μαλώνω με τον εαυτό μου."*³

Κι επειδή αγάπησε την τέχνη αυτή με πάθος προσπάθησε αρχικά να την κατανοήσει και στη συνέχεια να διακρίνει ορισμένα ζητήματα που την αφορούν. Διαπιστώνει ότι ελάχιστοι θεωρητικοί, ή δάσκαλοι επιχείρησαν να διαμορφώσουν μια συγκεκριμένη τεχνική, ή μια πρακτική μέθοδο που να διδάσκει στους ηθοποιούς με σαφήνεια τη διαδικασία προσέγγισης ενός ρόλου. Θεωρεί αιτία αυτής της δυσκολίας μια ιδιαιτερότητα της υποκριτικής σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Στις υπόλοιπες τέχνες διαμορφώνεται ένα επίπεδο γνώσης από τη δημιουργία ενός αποθέματος κλασικών κανόνων, που προκύπτει από τη δουλειά μεγάλων καλλιτεχνών, το οποίο έχουν τη δυνατότητα να ενσωματώσουν στη συνέχεια οι νεότεροι. Αυτό αποτελεί γι' αυτούς παρακαταθήκη.

1.Lee Strasber, *biografy*, site: www.blockbuster.com

2.Lee Strasberg, *biografy*, site: www.leestrasberg.com/about/index.html

3.Lee Strasberg, *ό. παραπάνω*

Για τον ηθοποιό τα πράγματα είναι πολύ πιο δύσκολα, καθώς το έργο τέχνης πεθαίνει μαζί με τον ηθοποιό, μ' αποτέλεσμα η κάθε νέα γενιά να πρέπει να αναζητήσει τα πάντα από την αρχή, αλήθειες που προηγούμενοι μεγάλοι καλλιτέχνες είχαν ανακαλύψει και χάθηκαν μαζί τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μη μεταδίδεται εύκολα η γνώση της υποκριτικής τέχνης. Αλλά ακόμα και αν υπάρχει ο δάσκαλος, ή το εγχειρίδιο διδασκαλίας, έχει χαθεί το σώμα του καλλιτέχνη, το οποίο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως βάση για το σπουδαστή της δραματικής τέχνης, ώστε να κατανοήσει ορισμένες λειτουργίες. Είναι μια διαδικασία λοιπόν δύσκολα διδάξιμη.

Ο Strasberg παρατηρεί πως όλοι οι μεγάλοι θεωρητικοί αναζητούν μια νέα υποκριτική. Όλοι οι αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου θεωρούν ότι το θέατρο απαιτεί πλέον μια μοντέρνα υποκριτική. Ο Copeau, ο Craig, ο Meyerhold, ο Andre Antoine, όλοι, θεωρούν ότι χρειάζεται να δομηθεί ένα σύστημα εκπαίδευσης για τους ηθοποιούς, που να τους οδηγήσει σε μια νέα υποκριτική προσέγγιση, αποδεσμευμένη από κλισέ και στερεότυπα, παλιομοδίτικες, μηχανικές λειτουργίες και σχήματα, που να προάγει τη σύγχρονη γραφή.

Ποια εκπαίδευση όμως είχε ο ηθοποιός μέχρι τότε, ή ποια έπρεπε να έχει, ώστε να είναι σε θέση να δημιουργήσει ένα ρόλο; Ο Strasberg μελετά το παρελθόν της τέχνης του υποδύεσθαι και σημειώνει κάποια πρωτόλεια εγχειριδίων¹. Ήδη από τον **Αριστοτέλη** γίνεται αποδεκτό ότι η φωνή φέρει το λόγο. Πρώτη λειτουργία του ηθοποιού είναι ο λόγος. Στη συνέχεια καταγράφει με χρονολογική σειρά:

1657: *Traire de l' action de l' Orateur ou de la Prononciation et du geste.* Προέρχεται από τη Γαλλική Ακαδημία και ασχολείται με το θέμα του ήχου και του λόγου.

1707: *Grimarest.* Θεωρεί ότι με τη διαδικασία παραγωγής ήχου εκφράζεται η εσωτερική δράση. Κάθε συναίσθημα έχει τον ήχο του και πρέπει να συνοδεύεται από μια κίνηση που να το υπογραμμίζει.

1710: *The life of Mr Thomas Bennerto. Wherein the Action and Utterance of the Stage, Bar and Pulpit are distinctly considered.* Προέρχεται από την Αγγλία. Συνεχίζει τη θεωρία της γραμματικής των ήχων. Αποτελεί την πρώτη πηγή μιας πιο περίτεχνης φωνητικής και σωματικής έκφρασης.

1720: *Institutes of Oratory Quintilian.* Εξελίσσει τα δεδομένα. Δυο χιλιάδες χρόνια πριν γράφει: "Τα ανθρώπινα πλάσματα είναι παγκόσμια και η αλήθεια της ανθρώπινης συμπεριφοράς ξεπερνά το πέρασμα του χρόνου και του χώρου". Κι αυτά ενώ αναφέρεται σε ρήτορες.

1 .The Journal of Lee Strasberg, site: www.leestrasberg.com/about/index.html

1747: *Le comedien Remond de Sainte-Albine*. Το πρώτο βιβλίο που απευθύνεται πραγματικά σε ηθοποιούς. Θεωρεί απαραίτητα εφόδια για τον ηθοποιό: Αντίληψη (ρόλου), ευαισθησία, πνεύμα, ζωντάνια, ταχύτητα σκέψης. Περιγράφει απλοϊκά την έννοια της αισθητήριας προσληπτικότητας και της συναισθηματικής δραστηριότητας.

19^{ος} αιώνας. *Frenchman Delsarte*. Θεωρεί ότι κάτω από το άγχος των φυσικών ενστίκτων και συναισθημάτων το ανθρώπινο σώμα συμπεριφέρεται από μόνο του με ένα δικό του τρόπο και οδηγείται στις κινήσεις, που εκφράζουν τη συγκεκριμένη ψυχολογική του κατάσταση, που συχνά απέχουν πολύ από όσες ένας δάσκαλος διδάσκει.. Είχε προετοιμαστεί το κλίμα για τις έννοιες του συνειδητού και του ασυνειδητού, της λειτουργίας των αισθήσεων και της συναισθηματικής μνήμης. Είχε φθάσει η στιγμή για τον Στανισλάφσκι.

Πολλοί θεωρητικοί συνεχίζει ο Strasberg έχουν διατυπώσει εξαιρετικά ενδιαφέρουσες απόψεις φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές για το θέατρο, ακόμα και για τον ηθοποιό. Κανείς όμως δεν ασχολήθηκε με την διάρθρωση ενός πρακτικού συστήματος με στόχο την εκπαιδευτική διαδικασία του ηθοποιού εκτός από τον Στανισλάφσκι, από τον οποίο άμεσα επηρεάστηκε ο Strasberg και οι σύγχρονοί του.

Ένας άλλος μεγάλος θεωρητικός που τον επηρέασε, σε μερικά σημεία περισσότερο και από τον Στανισλάφσκι, λει ο Strasberg, ήταν ο Vakhtangov, ο σημαντικότερος μαθητής του Στανισλάφσκι που, αν και πέθανε πρόωρα, πρόλαβε να διαφοροποιηθεί και να εξελίξει το δάσκαλό του. Σημαντικός ήταν επίσης και ο Μιχαήλ Τσέχωφ, που ήταν ο πιο αιρετικός του μαθητής και με τον οποίο συνεργάστηκαν ενεργά κάποια μέλη του Group Theatre¹. Ο Strasberg ως σημαντικό θεωρητικό της υποκριτικής τέχνης, εκτός από μεγάλο σκηνοθέτη, θεωρεί και τον **Pudovkin**, που μετέφερε πολλά στοιχεία από το σύστημα του Στανισλάφσκι στον κινηματογράφο².

Σχετικά με την ιδιαιτερότητα της υποκριτικής τέχνης σύμφωνα με τον Lee Strasberg

Ο Strasberg ήταν ένας προικισμένος δάσκαλος, που κατείχε τη γνώση και τη χαρισματική προσωπικότητα. για να μυήσει τον ηθοποιό στην αναγκαία διαδικασία διείσδυσης στο ρόλο. Άλλοτε μιλούσε σοβαρά, άλλοτε θύμωνε, έκανε χιούμορ, σάρκαζε,

1.Μιχαήλ Τσέχωφ, *Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό*, μετάφραση Αλίκη Αλεξανδράκη, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1991, σελ.16-17, 22, 26-27

2.*The Journal of Lee Straberg*,ό.παραπάνω

παρακαλούσε. Χρησιμοποιούσε όλα τα μέσα για να τον εμπνεύσει. Για να μεταδώσει στους ηθοποιούς την αίσθηση που είχε για το θέατρο τους έλεγε: "*Όταν κοιτάτε έναν πίνακα να τοποθετείτε τον εαυτό σας μέσα στον πίνακα, αντί απλά να τον κοιτάζετε.*"¹

Ο Strasberg είχε την ικανότητα του μεγάλου δασκάλου να προσαρμόζεται στον κάθε ηθοποιό με τον οποίο δούλευε. Τον αντιμετώπιζε ως μοναδική περίπτωση, γιατί αναγνώριζε πόση σημασία είχε αυτή η ιδιαιτερότητά του². Αυτός είναι ο λόγος που η *Μέθοδος* δεν δημιούργησε ένα συγκεκριμένο στυλ υποκριτικής με σαφή χαρακτηριστικά, όπως ήδη αναφέρθηκε. Θεωρούσε ότι αυτό που διαφοροποιεί το θέατρο από όλες τις άλλες τέχνες είναι ότι στηρίζεται απόλυτα στην ύπαρξη του ηθοποιού, ο οποίος πρέπει να βρίσκεται τη στιγμή της δημιουργίας εκεί, παρών, ζωντανός, δημιουργικός για να δώσει στο ψέμα του έργου αλήθεια, να δώσει στο λόγο ζωή. Μπορεί να υπάρξει θέατρο χωρίς σκηνικά, χωρίς σκηνοθέτη, ακόμα και χωρίς λόγια. Δεν μπορεί όμως να υπάρξει χωρίς τον ηθοποιό. Είναι το μόνο στοιχείο που είναι απόλυτα απαραίτητο για να δημιουργηθεί η τέχνη του θεάτρου.

Σ' αυτό το συμπέρασμα φθάνει κανείς αν παρατηρήσει τι συμβαίνει στην περίπτωση που ένα έργο επαναλαμβάνεται. Από τη στιγμή που ο κεντρικός ήρωας παίζεται κάθε φορά από άλλον ηθοποιό, ο θεατής βλέπει διαφορετικό ήρωα και ερμηνεία σε άλλη παράσταση κι επομένως το ίδιο έργο ιδωμένο από άλλη οπτική. Πρόκειται λοιπόν για ένα νέο έργο τέχνης. Τόσο καθοριστική είναι η διαφορετική ερμηνεία. Αν λοιπόν η τέχνη του θεάτρου ταυτίζεται με τον ηθοποιό πρέπει να αντιμετωπιστούν σοβαρά και τα ζητήματα που σχετίζονται με την υποκριτική. Κατά τον Strasberg υπάρχει μεγάλη σύγχυση όσον αφορά το θέμα της υποκριτικής τέχνης, η οποία προκύπτει από την άγνοια και την έλλειψη κατανόησης της ιδιαίτερης διαδικασίας που απαιτείται από τον καλλιτέχνη. Θεωρεί ότι ακόμα και το σύστημα Στανισλάφσκι δεν έχει πλήρως κατανοηθεί και γι' αυτό συχνά παρερμηνεύεται. Μόνο αν συνδεόταν με την προβληματική που αφορά τις διαχρονικές δυσκολίες του ηθοποιού από καταγωγής θεάτρου μέχρι σήμερα, θα αντιλαμβανόταν κάποιος ότι υπάρχει ένα θέμα, το λεγόμενο *πρόβλημα της υποκριτικής*³.

Ο Σέξπιρ περιγράφει μέσα από τα λόγια του Άμλετ: "*Μου πιάνεται η ψυχή να ακούω ένα τριχωτό ρωμαλέο τύπο περιχυμένο στις πούδρες να κατασπαράζει ένα πάθος. Να το*

1. *Strasbergs Method*, site: www.leestrasberg.com/writings

2. *Η λογική του έργου*, περιοδικό Κινηματογράφος και Επικοινωνία, τεύχος Ν°1, χρόνος 1ος

3. *In American Practice*, site: www.leestrasberg.com/about/index.html

δαγκώνει με λύσσα. Να ξεκουφαίνει τους εξώστες, όπου ποτέ δεν φθάνει κανένα νόημα, μονάχα οι πόζες κι η βοή."¹ Τι είναι όμως τελικά αυτό το πάθος του ηθοποιού; Σ' αυτό ακριβώς το σημείο βρίσκεται το πρόβλημα. Ο Strasberg όσον αφορά αυτό το πάθος, λει οτι μπορεί κανείς να το αγγίξει, αν μιλώντας για την ψυχή του ηθοποιού βάλει δίπλα τη λέξη φαντασία, ή κάποια ανάλογη. Το ζητούμενο γι' αυτόν είναι ότι πρέπει κάθε βράδυ να διακατέχεται από αυτό το πάθος, να δημιουργεί ένα είδος εμπειρίας επί σκηνής, ώστε να λειτουργεί. Το σύστημα Στανισλάφσκι δημιουργήθηκε για να βοηθήσει τον ηθοποιό να αντιμετωπίσει αυτήν ακριβώς τη δυσκολία, να του διδάξει πως να προκαλεί αυτό που απλοϊκά ονομάζουν πάθος. Δεν είναι η φωνή του, ο λόγος και η κίνηση του τα μόνα σημαντικά εφόδια που απαιτούνται, δεν αρκούν για φθάσει στην υποκριτική τέχνη. Η υποκριτική τέχνη συνίσταται στην τάση *"..αυτού του ξεχωριστού δείγματος ανθρώπου, που θέλει να λέγεται ηθοποιός και περνά τη ζωή του προσπαθώντας να είναι κάποιος άλλος από τον εαυτό του."*²

Η τέχνη του να διαχειρίζεται κανείς την φαντασία του δεν είναι όμως μια θεωρία που διδάσκει μόνο ο Στανισλάφσκι, καθώς στη σύγχρονη εποχή είναι αποτέλεσμα και γνώσεων της επιστήμης της ψυχολογίας, που προσπαθεί να αναλύσει την ανθρώπινη λειτουργία μέσα από καθημερινές συνήθειες και συμπεριφορές³.

Η δυσκολία της υποκριτικής και του θεάτρου γενικότερα είναι ότι, ενώ ο ηθοποιός πρέπει να βασιστεί στη δύναμη του ασυνείδητου, ταυτόχρονα δεν αρκεί να αφεθεί μόνο σ' αυτό, γιατί είναι να σαν να αφήνεται στο τυχαίο. Το σύστημα Στανισλάφσκι προσπαθεί, όπως θα φανεί παρακάτω, να δώσει λύση σ' αυτό ακριβώς το πρόβλημα της υποκριτικής.

ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Ο Lee Strasberg και οι αρχές του Στανισλάφσκι

Σύμφωνα με τον Strasberg η ανθρώπινη ύπαρξη εμπεριέχει όλα τα συναισθήματα, καθώς η ψυχολογική της υφή είναι σύνθετη και πολύπλευρη επομένως και ο ηθοποιός, ως ανθρώπινη οντότητα, έχει μέσα του όλο το υλικό που απαιτείται για την υποκριτική τέχνη αρκεί να ψάξει βαθιά να το βρει και στη συνέχεια να το χρησιμοποιήσει. Για να μπορέσει όμως να το πετύχει πρέπει να ακολουθήσει μια διαδικασία.

1. Ουίλιαμ Σεξπιρ, *Άμλετ*, μετάφραση Γιώργος Χειμωνάς, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1988, σελ.94

2. Λουί Ζουβέ, *Συγκινείται ο ηθοποιός; Απόψεις για το παράδοξο του Ντιντερό*,

3. *In American Practice*, ό.παραπάνω

Πρόκειται για μια αντιφατική διαδικασία¹. Από τη μια πρέπει να αποκτήσει συνειδητότητα του υποσυνείδητου, και από την άλλη να αφεθεί σ' αυτό, ώστε να έχει έμπνευση. Ο Στανισλάφσκι θεωρεί ότι με μια κατάλληλη τεχνική αυτό γίνεται εφικτό. Πρέπει να κινητοποιήσει ο ίδιος ότι βρίσκεται κάτω από τον έλεγχό του και να επιτρέψει σ' οτιδήποτε προέρχεται από το υποσυνείδητο να λειτουργήσει φυσικά, να το αφήσει στη φύση². Πρέπει να καλλιεργήσει μια ισχυρή τεχνική σώματος-καλλιέργεια των εκφραστικών του οργάνων- και τεχνική ψυχής, *ψυχο-τεχνική*. Αυτή θα είναι η σκηνική του πανοπλία.

Το πρώτο μέρος της τεχνικής κατακτιέται από τον ηθοποιό μετά από σκληρή, καθημερινή, προσωπική άσκηση των εργαλείων του-το σώμα και τη φωνή- σύμφωνα με το Στανισλάφσκι³. Ο Strasberg αν και δεν ασχολείται ιδιαίτερα με τα πρωτόλεια εφόδια του ηθοποιού συμφωνεί απόλυτα με τον Στανισλάφσκι ότι το πρώτο στάδιο εκπαίδευσης αφορά το σώμα, τη φωνή και την κίνησή του. Αποδέχεται ότι: " Για να έχει ο ηθοποιός άνεση επί σκηνής πρέπει να έχει σώμα γερό και από υγεία και σε καλή κατάσταση από την άποψη των φυσιολογικών λειτουργιών, που να το εξουσιάζει απόλυτα."⁴ Καθώς επίσης ότι το:"Το να πηγαίνει καλά η φωνή είναι αληθινή ευλογία και για τον καλλιτέχνη της πρόζας. Να αισθάνεσαι πως έχεις τη δύναμη να κατευθύνεις τους φθόγγους σου, πως τους εξουσιάζεις, ώστε να σε υπακούνε"⁵.

Αποδέχεται απόλυτα ότι ο ηθοποιός χωρίς φαντασία είναι αδύνατο να πλάσει μια άλλη προσωπικότητα, την οποία και θα ερμηνεύσει. Δέχεται και εξελίσσει την άποψη ότι πρέπει να στηριχτεί **στην πίστη και στην αίσθηση της αλήθειας**, που σημαίνει κατά τον Στανισλάφσκι ότι πρέπει να είναι σε θέση να μεταφέρει στη σκηνική πραγματικότητα την αίσθηση του πραγματικού με την έννοια της εσωτερικής ψυχικής αλήθειας του ήρωα και της κατάστασης που βιώνει και όχι μιας νατουραλιστικής απόδοσής της. Συμφωνεί ότι αυτό προϋποθέτει αντίληψη της αλήθειας στην καθημερινή πραγματικότητα και ότι, όσο ο ίδιος βελτιώνεται σ' όλα τα επίπεδα της ζωής του και σε σχέση με τον εαυτό του, τόσο καλύτερος ηθοποιός γίνεται. Η άσκηση δεν σταματά, όταν κατεβαίνει από την σκηνή, ούτε

1. *On Acting*, site: www.leestrasberg.com/about/index.html

2. Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, εκδόσεις Γκόνης, σελ.13.

3. Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, μετάφραση Άγγλου Νίκα, εκδόσεις Γκόνης, σελ.171, 173,176,180-181

4. Κωνσταντίν Στανισλάφσκι *Πλάθοντας ένα ρόλο*, ό.π.σελ.43,

5. Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, ό.π.105

όταν τελειώνει ένας ρόλος¹.

Όλη η θεωρία της Μεθόδου επικεντρώνεται σε θεωρίες του Στανισλάφκι όπως: τη **μνήμη των συγκινήσεων** κατά την οποία η ψυχή του ηθοποιού, τα συναισθήματά του, οι εμπειρίες του, το ίδιο το υποσυνείδητό του θεωρούνται πρώτη ύλη για την τέχνη του. Το ταλέντο του στηρίζεται στην δυνατότητά του να ανασύρει γρήγορα και εύκολα από τη μνήμη του συναισθήματα για να τα χρησιμοποιεί στο ρόλο· στην ικανότητα του να ερεθίζει το υποσυνείδητό του και να το προκαλεί. Σημασία έχει να αποκτήσει μια συνειδητή ψυχο-τεχνική, για να φτάνει στην περιοχή αυτή. Στη λειτουργία αυτή στηρίζεται και η ψυχοθεραπευτική ικανότητα της υποκριτικής².

Ο Strasberg εμβαθύνει απόψεις του Στανισλάφκι που αφορούν τη *σκηνική του συμπεριφορά*³ **Δράση** : Ο ηθοποιός πρέπει να βρίσκεται πάντοτε σε δράση επί σκηνής, είτε εξωτερική, με τη μορφή απασχόλησης, είτε εσωτερική. Ποτέ δεν πρέπει να μένει παθητικός, γιατί τότε βγαίνει εκτός ρόλου. **Συγκέντρωση της προσοχής**: Λειτουργία απαραίτητη για τον ηθοποιό. Οφείλει να είναι συγκεντρωμένος στον εαυτό του και στο ρόλο του, στους συμπρωταγωνιστές του, ακόμα και στα σκηνικά αντικείμενα. **Σκοπός στη δράση**: Η διαγραφή του ρόλου να καθορίζεται από έναν *απώτερο αντικειμενικό σκοπό*, που θα βρίσκεται σε αρμονία με τις προθέσεις του συγγραφέα. Αυτό επιτυγχάνεται πρακτικά μέσω του χωρισμού του ρόλου σε *ενότητες* και σε πιο *συγκεκριμένους σκοπούς* κατά ενότητες και μέσω της σύνθεσής τους σε μια ενιαία γραμμή συγκόλλησης των επιμέρους στοιχείων του ρόλου, τη λεγόμενη *αδιάσπαστη γραμμή*. **Επικοινωνία**: Βασικότετη λειτουργία του ηθοποιού να επικοινωνεί επί σκηνής με τους άλλους ηθοποιούς, σε επίπεδο λόγου, σώματος και ανταλλαγής ενέργειας (ακτινοβολίας). Σημασία έχει κατά τα στάδια αυτά η ιδιαιτερότητα του ρυθμού κάθε ηθοποιού. Άλλος ηθοποιός ξεκινά μηχανικά και κατόπιν λειτουργεί εσωτερικά, αλλά μπορεί να έχει βρει το ρόλο ήδη από την πρώτη πρόβα κι άλλος πρέπει να περάσει κάποιο διάστημα για να του γίνει ξεκάθαρος και προσιτός⁴.

Ο Strasberg επισημαίνει ότι η μέθοδος του Στανισλάφκι τελικά δεν αποτελεί σύστημα, μάλλον το αντίθετο, γιατί ένα σύστημα θέτει μια θεωρία με συγκεκριμένους κανόνες, τους οποίους πρέπει κάποιος να ακολουθήσει με ακρίβεια και επιβάλλει

1.Κωνσταντίν Στανισλάφκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, ό.π. σελ.64-65, 71-72, 47-48,131-133

2. Κωνσταντίν Στανισλάφκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, ό.π. σελ.171-173,176,180-181

3.Κωνσταντίν Στανισλάφκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, ό.π., σελ. 36-37, 76-78, 264-266, 229-231

4. Lee Strasberg, *Strasberg at the Actor's Studio*, tape-recorded sessions, edited by Robert H.Hethmon, The Viking Press, New York 1965, ό.π.σελ.35,

συγκεκριμένα αποτελέσματα. Ενώ ο Στανισλάφσκι προσπαθούσε κυρίως να διδάξει στον ηθοποιό τη διαδρομή που πρέπει να ακολουθήσει για να ψάξει τα συστατικά της τέχνης του. Του επισήμανε ότι ήταν αναγκαίο, ακόμα και αν τα είχε εντοπίσει, να διασχίζει αυτήν την πορεία από την αρχή κάθε φορά που έπαιζε, ότι είχε κατακτήσει δεν ήταν δεδομένο, αν δεν επαναλάμβανε τη διαδικασία μετάβασης στο ρόλο με συνέπεια. Αυτή είναι και θεμελιώδης αρχή της Μεθόδου. Μέσω αυτή της λογικής μόνο μπορεί να σεβαστεί κάποιος το ταλέντο του καλλιτέχνη και να αποδεχτεί ότι διακρίνεται και από ένα μυστήριο, γεγονός που καθόρισε τόσο το θέατρο, όσο και την τέχνη γενικότερα¹.

Στάδια εκπαίδευσης του ηθοποιού σύμφωνα με τον Strasberg

Χαλάρωση

Ο Strasberg πρόσεχε στα μαθήματα του αρχικά να ελέγχει αν ο ηθοποιός ήταν σε ένταση, την οποία αποκαλούσε *συνηθισμένη επιδημία του ηθοποιού*². Ότι και να κάνει ο ηθοποιός απαιτείται μια προσπάθεια, επιθυμία, σκέψη, ή συναίσθημα. Αυτή η ενέργεια, όταν δεν εκτονώνεται, συχνά τον οδηγεί στην ένταση, επειδή εκείνη τη στιγμή προσπαθεί να δημιουργήσει. Αυτό όμως τον *μπλοκάρει*, γιατί όταν ένας άνθρωπος είναι σ' αυτήν τη κατάσταση δεν μπορεί ούτε να σκεφτεί, ούτε να νιώσει. Υπάρχουν πειράματα που το αποδεικνύουν. Η προετοιμασία του είναι ανάλογη με του αθλητή πριν τον αγώνα.

Ο Strasberg θεωρεί ότι η χαλάρωση είναι φυσική και πνευματική³. Βοηθά όχι μόνο τον ηθοποιό, αλλά κάθε άνθρωπο. Τα αποτελέσματα είναι εκπληκτικά, καθώς τα πραγματικά συναισθήματα, που ήταν παρόντα, αλλά είχαν εγκλωβιστεί εξαιτίας της μυϊκής και εγκεφαλικής έντασης, αρχίζουν να λειτουργούν αβίαστα και να εμφανίζονται αυθόρμητα. Σημασία έχει τα πράγματα να λειτουργούν, χωρίς ο ηθοποιός να τα

1.Lee Strasberg, ό.π.σελ.4

2.In American Practice, ό.παραπάνω

3.Lee Strasberg, ό.π. σελ.88-92: Μια χαρακτηριστική άσκηση χαλάρωσης ήταν: ο ηθοποιός να κάτσει σε μια καρέκλα, όχι αναπαυτική, γιατί πρέπει να μάθει να λειτουργεί κάτω από δύσκολες συνθήκες. και να βρει μια θέση στην οποία θα μπορούσε να κοιμηθεί. Όταν νιώσει ότι χαλάρωσε, ο δάσκαλος πιάνει τον ώμο του και βλέπει αν πέφτει βαρύς μόλις τον αφήσει, τρόπος με τον οποίο ελέγχει αν όντως χαλάρωσε. Ένας άλλος πιο εγκεφαλικός τρόπος χαλάρωσης σχετίζεται με την περιοχή των μπλε νευρών, με την άκρη της μύτης, που οδηγεί στα μάτια και με τους λεπτούς μυς κατά μήκος της μύτης, που συνδέονται με την ομιλία. Όταν οι ηθοποιοί χαλαρώνουν αυτές τις περιοχές έχει άμεσο αποτέλεσμα στη συνολική χαλάρωσή τους.

συνειδητοποιεί πάντα.. Η ένταση προκαλεί τα αρνητικά αποτελέσματα που πρέπει να αποφευχθούν κατά την υποκριτική διαδικασία και δυστυχώς προκαλούνται ερήμην του ηθοποιού. Ο Strasberg επισήμανε στους ηθοποιούς ως παγίδα: *"Μην προσπαθείτε στη σκηνή να είστε πολύ άνετοι. Η άνεση συχνά δείχνει ότι δεν υπάρχει χαλάρωση."*¹

Πρόκληση της φαντασίας

Η **φαντασία** για τον ηθοποιό είναι το πιο απαραίτητο και ισχυρό όπλο. Ο Strasberg θεωρεί ότι έχει τρεις όψεις: **Παρόρμηση, πίστη και συγκέντρωση**. Η παρόρμηση -το άλμα της φαντασίας- που μπορεί άλλοτε να είναι συνειδητή και άλλοτε ασυνείδητη στη γέννησή της, είναι άχρηστη χωρίς την πίστη του ηθοποιού χάρη στην οποία θα στηρίζει το *ψέμα* του σε σχέση με το τι κάνει, λέει και νιώθει. Η συγκέντρωση προκαλεί ταυτόχρονα αποτελέσματα και για την πίστη και για την παρόρμηση. Ο ηθοποιός, που έχει συχνά ισχυρή πίστη και ακολουθεί την παρόρμησή του, είναι συνήθως συγκεντρωμένος. Κανένας δεν μπορεί να σκεφτεί πραγματικά επί σκηνής αν δεν συγκεντρωθεί καταρχήν. Η φαντασία λειτουργεί στα όρια αυτών των λειτουργιών και μόνο αν όλες συνυπάρχουν μπορεί να προκληθεί και ο ηθοποιός να είναι ζωντανός στο ρόλο επί σκηνής².

Συγκέντρωση

Όταν ο Strasberg ρωτήθηκε αν η χαλάρωση και η συγκέντρωση είναι έννοιες αντιφατικές απάντησε: *"Είναι σαν το ερώτημα πως μπορείς να θεραπεύσεις κάποιον κόβοντάς τον. Πραγματικά η χαλάρωση επιτρέπει την πραγματική ενέργεια του ηθοποιού να λειτουργεί χωρίς να πιέζεται και να νιώθει ένταση.. Το ίδιο πράγμα συμβαίνει με τη συγκέντρωση. Η συγκέντρωση είναι η άλλη όψη του νομίσματος στο σύστημα Στανισλάφσκι. Κι αυτό είναι που προκαλεί τόσο μεγάλη σύγχυση, πως δηλαδή συνυπάρχουν. Όχι απλά συνυπάρχουν, αλλά το ένα δεν μπορεί να λειτουργήσει αν δεν υπάρχει το άλλο. Η χαλάρωση είναι απόλυτα αναγκαία για να προκληθούν τα συναισθήματα και η συγκέντρωση για να μπορεί να ελεγχθούν."*³

Ο Strasberg έλεγε ότι σε καμιά σχολή υποκριτικής δεν υπήρχε συγκεκριμένη τεχνική γι'αυτή τη διαδικασία. Επικρατούσε ασάφεια και αυτό ήταν αδυναμία για τους δασκάλους και τους ηθοποιούς, καθώς πρόκειται για μια βασική προϋπόθεση της υποκριτικής τέχνης.

1. Strasberg method, ο. παραπάνω

2. Lee Strasberg , ό.π.σελ.94

3. Lee Strasberg, ό.π.σελ.98-99

Γι' αυτό διαμόρφωσε ένα σύστημα ασκήσεων, που στηρίζουν την ικανότητα αυτοσυγκέντρωσης στην όξυνση της παρατηρητικότητας του ηθοποιού σε αντικείμενα, φυσικά, ή φανταστικά. Μπορεί να είναι πραγματικά αντικείμενα επί σκηνής, ή εκτός σκηνής στη σκέψη του ηθοποιού, καταστάσεις, ή γεγονότα¹. Σημασία έχει ο ηθοποιός να τα παρατηρεί, είτε ρεαλιστικά, είτε νοερά. Σημαντική άσκηση επίσης είναι να παρατηρεί τις δικές του προσωπικές, καθημερινές, συνηθισμένες λειτουργίες και να τις ανακαλεί στη σκηνή, αφού τις έχει μελετήσει με απόλυτη ακρίβεια.

Στο πλαίσιο των ασκήσεων αυτών με στόχο τη συγκέντρωση πολύ σημαντική είναι η άσκηση του ζώου. Ο ηθοποιός πρέπει να υποδυθεί ένα ζώο και να προσπαθήσει να βιώσει τη μυϊκή και αισθητική του κατάσταση. Δυο είναι οι στόχοι. Πρώτος στόχος είναι να μάθει να ελέγχει τους μυς του και να μπορεί να αποδώσει μια κίνηση που βλέπει. Να ασκηθεί στη σωστή διαχείριση της ενέργειάς του, γιατί παρατηρώντας τα ζώα που έχουν διαφορετική δύναμη στα σημεία του σώματος και χρησιμοποιούν την ενέργεια με διαφορετικό τρόπο όταν κινούνται, ή παίρνουν συγκεκριμένες στάσεις, μαθαίνει να κινείται κι αυτός χωρίς να στηρίζεται μόνο στο μυϊκό του σύστημα. Είναι μια άσκηση για τη σωστή διανομή της ενέργειάς². Δεύτερος στόχος είναι ο ηθοποιός να διακρίνει μέσω αυτής της διαδικασίας τις διαφορές του εαυτού του από το ζώο. Το να είναι σε θέση να επιλέγει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά για να υποδυθεί ένα ζώο, τον βοηθά αργότερα στο χτίσιμο του χαρακτήρα, καθώς η διαδικασία επιλογής χαρακτηριστικών για το ζώο είναι παρόμοια με του ρόλου. Ο Strasberg θεωρεί ότι η άσκηση βοηθά πολύ τους ηθοποιούς που στηρίζονται κυρίως στο συναίσθημα, γιατί τους υποχρεώνει να γίνουν πιο παρατηρητικοί³.

Εργασία του ηθοποιού σε σχέση με το συναίσθημα

Όλη η προηγούμενη διαδικασία στην ουσία έχει ένα βασικό στόχο να προετοιμάσει τον ηθοποιό και τα εργαλεία του για τη συναισθηματική εργασία. Ο Strasberg όμως είναι προσεκτικός στο σημείο αυτό και επισημαίνει ότι σημαντικό επίσης είναι το κομμάτι της

1 *In American Practice*, ό. παραπάνω

2 .Lee Strasberg, ό.π.σελ104-105

3. *In American Practice*: Ο Strasberg κάνει ειδική αναφορά στους ηθοποιούς του κινέζικου θεάτρου που φθάνουν σε σημείο να κάνουν εντυπωσιακά ακροβατικά με το σώμα τους χάρη στην απόλυτη και ταυτόχρονη χαλάρωση και συγκέντρωση που έχουν³.

υποκριτικής που δεν είναι απόλυτα συναισθηματικό και επιμένει ότι αυτό πρέπει να προηγείται μέσα από κατάλληλα μαθήματα στο πλαίσιο της εκπαίδευσης του ηθοποιού. Σίγουρο είναι ότι μόνο τότε ο ηθοποιός θα μπορεί να αρχίσει να δουλεύει πάνω στη συναισθηματική μνήμη για να προσεγγίσει το ρόλο¹.

Συναισθηματική μνήμη

Η συναισθηματική μνήμη είναι ένα από τα κυρίαρχα στοιχεία της τέχνης του ηθοποιού. Ο Strasberg θεωρεί πιο σημαντικό αυτό που αναφέρει ο Vakhtangon ότι στην υποκριτική δεν χρησιμοποιούνται λογοτεχνικά συναισθήματα. Σε μια συνέντευξη που έδωσε φέρνει το παράδειγμα ηθοποιών που σε μια σκηνή βίας λει ο ένας: *"Χτύπα με, χτύπα με. Αν δεν με χτυπήσεις δεν θα μπορώ να αντιδράσω. Strasberg: Αυτό είναι υποκριτική; Το θέμα όλο είναι να φαίνεται ότι σε χτυπάω τόσο πειστικά και με πραγματική ένταση, που θα πέσεις κάτω και θα είσαι χτυπημένος και εγώ δεν θα σε έχω αγγίξει. Αυτό είναι υποκριτική"*². Άραγε τι είδους συναίσθημα λειτουργεί σ' αυτή την περίπτωση; Είναι αυτό που λει ο Vakhtangon ένα συναίσθημα που ο ηθοποιός θυμάται. Τι ακριβώς όμως είναι αυτό;

Η βασική ιδέα της συναισθηματικής μνήμης δεν περιορίζεται στην επίκληση ενός συναισθήματος, αλλά στο ότι το συναίσθημα που θα χρησιμοποιήσει ο ηθοποιός στη σκηνή δεν πρέπει ποτέ να είναι ακριβώς πραγματικό. Διότι ένα συναίσθημα αληθινό και αυθόρμητο είναι εκτός ελέγχου και δεν ξέρει κανείς ποτέ που θα οδηγήσει. Ενώ ο ηθοποιός χρειάζεται ένα συναίσθημα που να μπορεί να το δημιουργεί ο ίδιος, να το επαναλαμβάνει και να το ελέγχει. Ο Vakhtangon θεωρεί τη διαδικασία αυτή κεντρική εμπειρία με την οποία ο ηθοποιός θα δουλέψει. Συχνά αυτό μεταφράζεται ως συναισθηματική μνήμη, αλλά πρόκειται για κάτι παραπάνω³. Αποτελεί μια λειτουργία αναγκαία για τις σημαντικές συναισθηματικές στιγμές του ηθοποιού στη σκηνή. Πρόκειται για μια διαδικασία απαραίτητη για το ηθοποιό προκειμένου να υποδυθεί ένα ρόλο.

Για να προκαλέσει ο ηθοποιός τη μνήμη του συναισθήματος απαιτείται μια πολύ συγκεκριμένη τεχνική, η οποία δεν πρέπει ποτέ να γίνεται με πίεση, με ιδιαίτερη προσπάθεια. Ο Strasberg παρομοιάζει τα συναισθήματα με μικρά παιδιά και λει ότι, όπως

1.Lee Strasberg at the studio, σελ.107

2.*In American Practice*, ό. παραπάνω

3.Νικολάι Γκορτσάκοφ, *Βαχτάνγκοφ, Μαθήματα σκηνοθεσίας και υποκριτικής*, μετάφραση Ανδρέας Μανολικάκης, εκδόσεις Μέδουσα, Αθήνα 1997, σελ.52-53,60-61,80, 98-99

τα μικρά παιδιά πρέπει να τα καλοπιάσεις για να τα προσεγγίσεις και όχι να τα τρομάξεις, παρόμοια και τα συναισθήματα για να τα προκαλέσεις δεν πρέπει να τα πίεςεις. Ο ηθοποιός πρέπει να έχει την τεχνική να τα ανακαλεί χωρίς βία και ένταση. Είναι μια διαδικασία που γίνεται αρκετά ασυνείδητα¹.

Πως όμως μπορεί να τα προκαλέσει; Ο καλύτερος δρόμος για να προκληθεί ένα συναίσθημα είναι να δοθεί έμφαση στο αντικείμενο που προκάλεσε την αίσθηση. Ο Προυστ δίνει την καλύτερη περιγραφή της συναισθηματικής μνήμης. Δεν ξεκινά κανείς να σκέφτεται το συναίσθημα, αλλά το μέρος, τη γεύση κάποιου πράγματος, το άγγιγμα, τον ήχο και μετά χωρίς καμιά προσπάθεια θυμάται πως αισθάνθηκε απλά και καθαρά. Αγγίζει τα πράγματα στο μυαλό, αλλά με τις αισθήσεις ζωντανές. Κι αυτά τα διδάσκει η ψυχολογία, όχι ο Φρόιντ, αλλά ο Παβλόφ. Προκαλώντας συγκεκριμένες συνθήκες μπορεί να προκαλέσει κανείς συγκεκριμένα αποτελέσματα. Η ανάμνηση αναβιώνει στον ηθοποιό μόνο αν προσπαθήσει να αναβιώσει συγκεκριμένες αισθήσεις.

Αυτή είναι μια λειτουργία την οποία ο ηθοποιός πρέπει να κάνει κάθε βράδυ κανονικά και όχι να την μιμείται. Κι επειδή τα συναισθήματα δεν αρέσκονται στο να αναβιώνουν, είναι απαραίτητο να γίνεται με ακρίβεια. Μετά από χρόνια εξάσκησης αποτελεί για τον ηθοποιό μια διαδικασία, που προκύπτει χωρίς πίεση και δυσκολία. Μπορεί να χρειαστεί ελάχιστο χρόνο για να ολοκληρωθεί. Ακόμα κι ένα λεπτό πριν ανοίξει η αυλαία αρκεί. Υπάρχει περίπτωση για κάποιους τυχαίους λόγους ο ηθοποιός να μην προλάβει να προετοιμαστεί. Σύμφωνα με τον Στανισλάσκι αν είναι καλά εκπαιδευμένος η μνήμη μπορεί να λειτουργήσει αυτόματα. Δυστυχώς όμως δεν συμβαίνει πάντα στις παραστάσεις².

Βέβαια είναι σημαντικό ότι ο άνθρωπος -και ακόμα περισσότερο ένας καλά εκπαιδευμένος ηθοποιός- μπορεί να κάνει πάνω από μια λειτουργία να είναι επί σκηνής, να αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει στα παρασκήνια, να σκέπτεται κάτι άσχετο και ταυτόχρονα να παίζει. Στην περίπτωση λοιπόν που κάτι δεν λειτουργήσει σωστά στη παράσταση, μπορεί αν είναι καλός ηθοποιός να το καλύψει. Ακόμα κι αυτός όμως μπορεί κάποια φορά να μη λειτουργήσει όπως θα έπρεπε. Αν το καταφέρει όμως είναι σίγουρο ότι οφείλει την επιτυχία του στη δημιουργική φαντασία και στη συναισθηματική ανάμνηση. Αυτό είναι το εντυπωσιακό με τον ηθοποιό. Δουλεύει με τον εαυτό του σε πολλά επίπεδα ταυτόχρονα

1. Lee Strasberg, ό.π. σελ 112-114

2. *In American Practice*, ό. παραπάνω

κι όσο καλύτερα γίνεται αυτό, τόσο καλύτερο είναι και το αποτέλεσμα επί σκηνής¹.

Η ποιότητα του αποτελέσματος καθορίζεται επίσης από την ικανότητα απόλυτης συγκέντρωσης. Όσο πιο συγκεκριμένος είναι ο ηθοποιός στη συγκέντρωσή του στα αντικείμενα, όταν παίζει, τόσο καλύτερα λειτουργεί η διαδικασία². Γίνεται σαφές ότι το υλικό που χρειάζεται ο ηθοποιός για την τέχνη του πρέπει να το αντλεί από τη ζωή του. Κάθε κομμάτι της ύπαρξης και της προσωπικότητάς του είναι αναγκαίο για τη σκηνή, όπως και κάθε εμπειρία της αληθινής του ζωής. Αυτό σημαίνει ότι, όσο πιο ανοιχτός είναι στη ζωή του ο ηθοποιός, τόσο αυτό θα τον βοηθήσει. Όσα πιο πολλά καταλαβαίνει για την ανθρώπινη συμπεριφορά, όσο πιο πολύ παρατηρεί τη ζωή και τους ανθρώπους, τόσο περισσότερο υλικό έχει για να χτίσει έναν ρόλο. Γι' αυτό και ο Strasberg υποστηρίζει με πεποίθηση για την τέχνη του ηθοποιού *"Η τέχνη γίνεται πιο πλούσια με την ηλικία, όχι λιγότερο. Γιατί με τον χρόνο ο ηθοποιός πλουτίζει από εσωτερικό υλικό, οράματα, συναισθήματα και εμπειρίες κι αυτά μπορεί να τα διοχετεύσει στη συνέχεια στην τέχνη του."*³

Ιδιωτική στιγμή

Μια από τις κεντρικές ιδέες του Strasberg για την υποκριτική εκφραζόταν απόλυτα από τα λόγια του Goethe: *"Η δουλειά του ηθοποιού αναπτύσσεται στο δημόσιο χώρο, αλλά η τέχνη του αναπτύσσεται στον ιδιωτικό."* Αυτό σημαίνει ότι, αν και πρέπει να λειτουργήσει μπροστά σε άλλους και με άλλους, η δουλειά, που έχει να κάνει, πρέπει να γίνει, όταν είναι μόνος του. Θεωρεί ότι το Actor's Studio είναι ο πιο κατάλληλος χώρος για να κατανοήσει ο ηθοποιός τι σημαίνει αυτό που ο Goethe ονόμαζε ιδιωτικό. Τι πρέπει να κάνει, όταν είναι μόνος του; Ταυτόχρονα θεωρεί ότι είναι ο κατάλληλος χώρος και για να μάθει να μεταβαίνει από το ιδιωτικό στο δημόσιο⁴.

Είναι εντυπωσιακό ότι οι άνθρωποι έχουν καταπληκτική συμπεριφορά, όταν είναι μόνοι τους. Μιλάνε στον εαυτό τους με τέτοια φοβερή ζωντάνια, μαλώνουν, τραγουδάνε. Εκφράζουν κατά κάποιον τρόπο ότι έχουν μέσα τους, το οποίο όμως κρύβουν κατευθείαν, μόλις κάποιος άλλος παρουσιαστεί μπροστά τους. Ο Strasberg θεωρεί σημαντικό στάδιο της εκπαίδευσης του ηθοποιού να φέρει αυτή την ιδιωτική στιγμή μπροστά στους άλλους.

1. *Strasbergs method*, ό. παραπάνω

2. *On Acting*, ό. παραπάνω

3. Lee Strasberg, ό.π. σελ.35

4. Lee Strasberg, ό.π. σελ.3

Γι' αυτό όμως χρειάζεται πραγματική εξάσκηση κυρίως για τους ηθοποιούς που δεν έχουν από τη φύση τους την ευκολία να λειτουργούν μπροστά σε κοινό¹.

Οι ασκήσεις ιδιωτικής στιγμής προέκυψαν από τη θεωρία του Στανισλάφσκι που θεωρεί πρώτο βήμα της υποκριτικής να *"γίνει δημόσιο το ιδιωτικό"*. Πιο σημαντική άσκηση είναι ο ηθοποιός να μείνει μόνος του στη σκηνή, ώστε να έχει τη δυνατότητα να εκφράσει όσα δεν εξέφρασε σε άλλο χρόνο. Ο Στανισλάφσκι πιστεύει ότι, επειδή υπάρχουν πολλές στιγμές σ' ένα έργο, κατά τις οποίες ο ηθοποιός στέκεται στην σκηνή χωρίς να μιλά, ή να κάνει κάτι άλλο, είναι σημαντικό να έχει εξασκηθεί προς αυτήν κατεύθυνση. Άλλωστε, όταν υπάρχει κάποια παύση στο έργο, δεν είναι ποτέ νεκρή. Ο συγγραφέας του θα έχει κάποια σχόλια γι' αυτήν. Μπορεί εκείνη τη στιγμή ο ήρωας να παίρνει μια πολύ μεγάλη απόφαση.

Η διαδικασία της ιδιωτικής στιγμής είναι πολύ σημαντική εμπειρία. Έχει σημασία όμως ο ηθοποιός που ασκείται να ελέγχει τη συναισθηματική του κατάσταση, γιατί μπορεί η άσκηση να του προκαλέσει έκρηξη συναισθημάτων, καθώς πολύ συχνά η ίδια η διαδικασία της υποκριτικής *πάει* τον ηθοποιό, χωρίς να γνωρίζει ακριβώς που θα τον οδηγήσει. Επίσης η άσκηση έχει θεραπευτικό χαρακτήρα για τον καθένα, καθώς τον φέρνει σε επαφή με τα πραγματικά του συναισθήματα².

Η μετάβαση στο ρόλο

Ο ηθοποιός έχει πάντοτε δυο επίπεδα εργασίας . Το πρώτο είναι η δουλειά με τον εαυτό του, και το δεύτερο επίπεδο η δημιουργία ενός ρόλου. Στο σημείο αυτό θα γίνει η σύνθεση όλων των προηγούμενων λειτουργιών με αφορμή έναν χαρακτήρα. Ο ηθοποιός έχει φτάσει **στο ζητούμενο της δραματικής τέχνης: να πλάσει το ρόλο**. Όλα πρέπει πια να γίνουν απόλυτα συγκεκριμένα, η σκέψη, η φαντασία, η μνήμη. Το ζήτημα είναι ένα: *πως θα πλάσει το ρόλο*. Σημασία έχει πλέον πόσο έτοιμος είναι από όλη την προηγούμενη διαδικασία να φέρει το ρόλο επί σκηνής μπροστά στο κοινό³.

Το στάδιο διάπλασης του ρόλου γίνεται στην πρόβα. Το να πλάσει ο ηθοποιός ένα ρόλο είναι μια πολύ σύνθετη διαδικασία. Πρέπει να βρει τη φωνή που θα έχει, την κίνηση, την όψη, τη σκέψη, την ευαισθησία, τη συμπεριφορά. Πρέπει να φαντασισθεί πως θα ήταν ως άνθρωπος και στη συνέχεια να μετουσιωθεί σ' αυτόν. Η ερμηνεία ενός ρόλου δεν

1. *On Acting*, ό.παραπάνω

2. *In American Practice*, ό.παραπάνω

3. Lee Strasberg, ό.π. σελ.115-117

μπορεί να είναι πάντοτε εξηγήσιμη από τον ηθοποιό. Πολύ συχνά μεγάλοι ηθοποιοί φθάνουν σε εκπληκτικές ερμηνείες, χωρίς να μπορούν να αναλύσουν θεωρητικά πως το πέτυχαν¹.

Κατά τη γένεση του ρόλου υπάρχει ο ρόλος, υπάρχει και ο ηθοποιός. Αν συμβαίνει κάτι στον χαρακτήρα, πρέπει να συμβεί ανάλογα και στον ηθοποιό. Διαφορετικά ο ρόλος δεν θα έχει ψυχή και ο ηθοποιός δε θα βιώνει το ρόλο. Δεν έχει σημασία αν αυτό που θα συμβεί στον ηθοποιό προκύψει από άλλη πηγή από ότι του ρόλου. Σημασία όμως έχει ότι κάτι πρέπει να του συμβεί. Πρέπει ο ηθοποιός να βρει ποια είναι η εσωτερική λειτουργία του ρόλου².

Σ' αυτό το σημείο είναι πολύ σημαντική η δουλειά του σκηνοθέτη, ο οποίος πρέπει από τη μια να κάνει κατανοητό αυτό που ζητάει από τον ηθοποιό, από την άλλη να του δώσει τη δυνατότητα να εκφράσει και τη δική του ιδιαιτερότητα, ώστε η υποκριτική να φθάσει στην ερμηνεία³. Οι σκηνοθέτες πολύ συχνά δεν αφήνουν περιθώρια στον ηθοποιό να αναπτύξει τη δημιουργική του ικανότητα κατά τη διαμόρφωση του ρόλου. Ο ηθοποιός πρέπει να καταλάβει πώς ο σκηνοθέτης φαντάζεται το ρόλο, αλλά και ο σκηνοθέτης πρέπει να αφήσει τον ηθοποιό να δημιουργήσει το ρόλο σύμφωνα με τη δική του προσωπικότητα σε σχέση μ' αυτό που του ζητάει.. Για να παρακινήσει ο σκηνοθέτης τον ηθοποιό δεν είναι απαραίτητη ολόκληρη ανάλυση. Μπορεί να αρκεί μια εικόνα που του δίνει, ένας ήχος, μια μυρωδιά, μια λέξη.

Κατά τον Strasberg πρώτα από όλα πρέπει να μάθει κανείς τις βασικές αρχές του έργου. Ο ηθοποιός μελετά το ρόλο του και καθήκον του είναι να αναρωτιέται συνεχώς τι θα έπρεπε να συμβεί σ' αυτόν, αν ήταν ο ρόλος. Δε γίνεται και δεν πρέπει να πει ο ηθοποιός ότι είναι ο ρόλος. Στο σημείο αυτό υπάρχει διαφορά ανάμεσα στον Στανισλάφσκι και στον Vakhtangon, του οποίου τη μέθοδο ακολουθεί το Actor's Studio όσον αφορά την προσέγγιση του ρόλου. Ο Στανισλάφσκι θα έλεγε σε μια ηθοποιό που θα έπαιζε την Λαίδη Μάκμπεθ "*Αν ήσουν η Μάκμπεθ τι θα έκανες, πως θα φερόσουν;*" Δίνοντας μια τέτοια οδηγία συχνά έκανε το αισθητικό λάθος να βάζει το ρόλο κάτω από τον ηθοποιό. Ενώ από την άλλη ο Vakhtangon θα έλεγε "*Αν είχες να κάνεις πράγματα σαν αυτά που κάνει η Λαίδη Μακμπεθ τι θα έπρεπε να σου συμβεί, τι θα σου προκαλούσε το κίνητρο να το κάνεις αυτό;*" Ο Vakhtangon βάζει πρώτα τον αισθητικό στόχο του ρόλου

1. *In American Practice*, ό. παραπάνω

2. *On acting*, ό. παραπάνω

3. Νικολάι Γκοτσάκοφ, ό.π. σελ. 79-80

και μετά τη διαδικασία, την τεχνική ως δρόμο για να βγάλει έξω αυτόν τον στόχο. Όταν αυτό δε συμβαίνει, ακόμα και σε παραγωγές του Στανισλάφσκι, ο ρόλος κατεβαίνει στο επίπεδο του ηθοποιού, αντί να ανεβαίνει ο ηθοποιός στο επίπεδο του ρόλου¹.

Η θεατρική εργασία πάνω σε ένα έργο δημιουργεί μια άλλη πραγματικότητα κι είναι πολύ σημαντικό να μεταφέρει ο σκηνοθέτης τον ηθοποιό στην πραγματικότητα του έργου δίνοντας του κίνητρα να λειτουργήσει, όπως ο χαρακτήρας. Το πιο σημαντικό στη μέθοδο του Vakhtangov είναι ότι η προσέγγιση του ηθοποιού προς το ρόλο στηρίζεται, όχι στο να του δείξει πως θα φτάσει στο ρόλο, αλλά στο να τον αφήσει με τη δημιουργικότητά του και τη φαντασία του να φτάσει ο ίδιος στον καλλιτεχνικό στόχο, με τέτοιο τρόπο σαν να ήταν μια φωτογραφία, όπου το θετικό και το αρνητικό είναι ίσα και όμοια. Συχνά η ευθύνη στη δουλειά αυτή είναι του σκηνοθέτη, που δεν τον οδηγεί σωστά. Είναι σημαντικό ο ηθοποιός κατά τη δημιουργία του ρόλου να μην ακολουθεί τη δική του λογική, αλλά τη λογική του συγγραφέα, ή τη λογική του σκηνοθέτη, που στηρίζει τη λογική του συγγραφέα². Γιατί, αν ο ηθοποιός επιβάλλει τη δική του λογική μπορεί να υπάρξει πρόβλημα και να οδηγηθεί σε λανθασμένο στόχο. Σε περίπτωση που ο ηθοποιός δεν μπορεί να δικαιολογήσει κάποια πράξη του χαρακτήρα τότε πρέπει να βρει ένα λόγο μέσα του, για να στηρίξει αυτήν την πράξη σύμφωνα όμως πάντα με τη λογική του ήρωα.

Η λογική του έργου

Ένα βασικό μέλημα του ηθοποιού μόλις αναλάβει έναν καινούργιο ρόλο είναι να μελετήσει τα στοιχεία που δίνονται για το χαρακτήρα από το ίδιο το έργο. Αυτή η πνευματική εργασία δεν εξασφαλίζει πάντα στον ηθοποιό το επιθυμητό αποτέλεσμα, αλλά σίγουρα αποτελεί ένα αναγκαίο, πρώτο στάδιο της διαδικασίας διάπλασης του ρόλου. Η φαντασία του ηθοποιού θα πρέπει να επεξεργαστεί τις πληροφορίες που του δίνονται, γιατί μόνο χάρη σ' αυτές θα δημιουργήσει το σκελετό του χαρακτήρα, στον οποίο στη συνέχεια θα πρέπει να δώσει ζωή³.

Κάθε έργο έχει μια συγκεκριμένη λογική. Ανάμεσα στα στοιχεία, που συνθέτουν τη λογική αυτή, θα ανιχνεύσει ο ηθοποιός όσα του είναι απαραίτητα για να διερευνήσει τη λογική του ρόλου, ώστε να ορίσει το αισθητικό αποτέλεσμα, στο οποίο θα πρέπει να καταλήξει. Είναι παγίδα για τον ηθοποιό να έχει μηχανική λογική. Ο Strasberg για να

1. In American Practice, ό.παραπάνω

2. Νικολάι Γκορτσάκοφ, ό.π. σελ.117

3. Lee Strasberg, σελ. ό.π.119-121

ενισχύσει τη θέση του αυτή φέρνει σαν παράδειγμα τα αντιβιοτικά, τα οποία, αν και έδωσαν τη μαγική συνταγή για να θεραπευτούν κάποιες ασθένειες, προκάλεσαν νέες γενιές μικροβίων, που αντέχουν στην καταστροφική τους δύναμη. Αυτό συνέβη, γιατί απλά ήρθαν σε αντιπαράθεση με τη λογική της ζωής που δεν είναι μηχανική: όταν ένας άνθρωπος κάνει μια ενέργεια δε σημαίνει ότι στη συνέχεια θα έχει το αποτέλεσμα που περιμένει και θα συμβεί αυτό που προσδοκά. Στη ζωή υπάρχει και η έννοια του απρόοπτου, του μη αναμενόμενου. Το ίδιο ισχύει στη δουλειά του ηθοποιού. Αν ίσχυε η μηχανική λογική, τότε μια ερμηνεία για κάθε έργο θα απαντούσε σε όλα τα ερωτήματα και θα αρκούσε. Όμως αυτό δεν ισχύει. Σε κάθε προσέγγιση ενός έργου βλέπουμε μια άλλη λογική να αναπτύσσεται, ή να κυριαρχεί που οδηγεί σε μια νέα παράσταση και σε μια διαφορετική ερμηνεία. Κάθε νέα απόπειρα να αποδοθεί θεατρικά ένα έργο ωθεί τον καλλιτέχνη να δώσει μια δική του εξήγηση σε κάποια σημεία, ή σε κάποιες πράξεις των ηρώων. Να το φωτίσει από άλλη οπτική γωνία, η οποία όμως θα πρέπει να είναι σύμφωνη με τη συνολική λογική του έργου¹.

Στιγμές δυσκολίας

Ο Strasberg θεωρεί ότι υπάρχει κίνδυνος για έναν ηθοποιό που έχει περάσει διαδικασία εκπαίδευσης για πολλά χρόνια να την χρησιμοποιεί ως σύστημα υποκριτικής και όχι ως διαδικασία ανεύρεσης των δυνατοτήτων του, που θα τον οδηγήσει στο αποτέλεσμα να είναι ο ίδιος ένα εκπαιδευμένο εργαλείο υποκριτικής. Η εκπαίδευση δε δημιουργεί το ταλέντο, απλά το αναπτύσσει. Βοηθά τον ηθοποιό να αποκοπεί από κακές συνήθειες. Η τεχνική σαφώς μπορεί να τον οδηγήσει σε μια πραγματική εμπειρία επί σκηνής, η εμπειρία όμως θα προκύψει κυρίως από το ταλέντο του και την ανθρώπινη φύση².

Η Μέθοδος προσφέρει στον ηθοποιό κάποιες τεχνικές σύμφωνα με τη φράση του Στανισλάφσκι "*σημειώματα για τις δύσκολες στιγμές*". Αν όμως ο ίδιος ο ηθοποιός δεν είναι εκπαιδευμένος όλες αυτές οι συμβουλές είναι άχρηστες. Παρακάτω παρατίθενται συνοπτικά οι πιο σημαντικές³.

Δράση: Τεχνική πρακτικής ενεργοποίησης του ηθοποιού, όταν αδυνατεί να κατανοήσει τι του ζητάει ο σκηνοθέτης και καταλαμβάνεται από σύγχυση.

1. Η λογική του έργου, ό.παραπάνω

2. Lee Strasberg, ό.π. σελ.130

3. Lee Strasberg at the studio, ό.π.σελ.136-137,131,125-126, 138, 145-148, 151-152,196-197

Προετοιμασία: Τεχνική συγκέντρωσης πριν την παράσταση για όσους ηθοποιούς έχουν πρόβλημα να προκαλούν εύκολα τη φαντασία τους¹.

Προσωποποίηση: Τεχνική χρήσης συγκεκριμένου προσώπου ως μοντέλο για τη διάπλαση του χαρακτήρα.

Εξειδίκευση: Τεχνική χρησιμοποίησης ορισμένων στοιχείων του έργου από τον ηθοποιό, στα οποία μπορεί ο συγγραφέας να μην έδωσε ιδιαίτερη έμφαση, αλλά για τον ηθοποιό είναι χρήσιμα.

"Ξεκίνημα από το μηδέν": Τεχνική συναισθηματικής αποφόρτισης του ηθοποιού, όταν δεν μπορεί να λειτουργήσει (να ξεκινήσει από εκεί που βρίσκεται).

Πειθαρχία: Τεχνική αυτοελέγχου κατά την επικοινωνία του με άλλους ηθοποιούς και κατά τη δράση (δεν πρέπει να αφήνεται έρμαιο των παρορμήσεών του).

Επιθυμία: Τεχνική ενδυνάμωσης της επιθυμίας του ηθοποιού ως προς το να υποβάλλει τον εαυτό του στη διαδικασία της υποκριτικής.

Άνεση και νατουραλισμός: Τεχνική απόδοσης του ρεαλισμού του ήρωα. Ο Strasberg απεχθάνεται το νατουραλισμό και θεωρεί ότι πρέπει να αποφεύγεται. Συχνά αναρωτιέται: "τι είναι τελικά πραγματικό;" Πιστεύει ότι αληθινό είναι αυτό που αποδίδει την πραγματικότητα του ρόλου, την κατάσταση και τα γεγονότα. Όταν ένας ηθοποιός παίζει νατουραλιστικά συμβαίνει το αντίθετο. Μιμείται την πραγματικότητα της ζωής μ' αποτέλεσμα να είναι εκτός πραγματικότητας έργου. Υπό αυτήν την έννοια δεν είναι καθόλου αληθινός⁷. Η καθημερινή οπτική της ζωής έχει μόνο την επίφαση του πραγματικού και μπορεί να είναι το ίδιο κενή, όσο άλλοι ακραίοι τρόποι έκφρασης². "Το φυσικό δεν είναι αρκετό έλεγε, το βλέπουμε και στους δρόμους. Απαιτείται μια υψηλότερη αίσθηση ρεαλισμού. Η τέχνη είναι συχνά πιο όμορφη και πιο φρικτή από τη ζωή³.

1. Lee Strasberg at the studio, ό.π.σελ 132-133: Μεγάλοι ηθοποιοί συνήθιζαν να πηγαίνουν νωρίτερα στο θέατρο και να προετοιμάζονται πριν ξεκινήσει η παράσταση. Οι γιαπωνέζοι ηθοποιοί πριν την παράσταση συχνά ακολουθούσαν ολόκληρη ιεροτελεστία για να ντυθούν και να βαφτούν και στη συνέχεια έπαιρναν το τσάι τους με θρησκευτική ευλάβεια για να προετοιμαστούν ψυχολογικά για το ρόλο.

2. Strasbergs method, ό. παραπάνω

3. In American Practice, ό. παραπάνω

Από την ανάλυση των αρχών της Μεθόδου γίνεται φανερό ότι πραγματικά το Actor's Studio δε δημιούργησε ένα στυλ υποκριτικής, μια τεχνική φόρμα παιξίματος, όπως υποστήριζε ο Strasberg. Οι αρχές που έθεσε η σχολή είχαν ένα βασικό άξονα: πώς να διδάξει τον ηθοποιό να χρησιμοποιεί τον εαυτό του ως μέσο για να παίξει ένα ρόλο· πως θα φτάσει στο ρόλο χρησιμοποιώντας το δικό του, προσωπικό υλικό. Σκοπός του ηθοποιού δεν είναι να γίνει ο ρόλος, αλλά να τον πλάσει μέσω του δικού του ψυχικού υλικού και της προσωπικότητάς του. Αυτό δίνει μεγάλη ελευθερία στον ηθοποιό. Του προσδίδει τη δυνατότητα να γίνει ο ίδιος δημιουργός και όχι απλά διεκπεραιωτής ενός χαρακτήρα που φαντάστηκε ο σκηνοθέτης. Προάγει την ιδιαιτερότητά του, η οποία αυτή και μόνο προσδίδει σφραγίδα στην ερμηνεία του. Η Μέθοδος απλά διδάσκει τη διαδρομή. Αυτό αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι δε μπορεί κανείς να προσδιορίσει με σαφήνεια αν κάποιος είναι ηθοποιός του Actor's Studio έχοντας ως κριτήριο συγκεκριμένα στοιχεία που διακρίνουν την υποκριτική του και που προκύπτουν από τη διδασκαλία της σχολής. Σίγουρα υπήρξαν ηθοποιοί που έδωσαν εκπληκτικές ερμηνείες και δεν είχαν παρακολουθήσει αυτή τη διαδικασία εκπαίδευσης. Η Μέθοδος σεβάστηκε τον άνθρωπο-ηθοποιό, την προσωπικότητά του, γι' αυτό και συνδέεται με την πορεία μεγάλων ηθοποιών-σταρ του Χόλυγουντ, που την χρησιμοποίησαν και στον κινηματογράφο¹.

Ο ηθοποιός γίνεται, δημιουργείται μέσα από σκληρή και μακροχρόνια διαδικασία. Από την άλλη όμως το ταλέντο του υπερβαίνει τα όρια αυτής της διαδικασίας. Είναι εντυπωσιακό πως ο ίδιος ο εμπνευστής του συστήματος αυτού, ενώ συνεχώς μιλά για την αναγκαιότητα της εκπαίδευσης σε πάρα πολλά σημεία εξυμνεί τη δύναμη του ταλέντου, το μυστήριο του, το οποίο ούτε ο ίδιος ο ηθοποιός αντιλαμβάνεται από τι ακριβώς συνίσταται, ούτε οι άλλοι που τον παρατηρούν. Συχνά ο Strasberg προσδίδει στο ταλέντο μια μεταφυσική διάσταση. Γι αυτό έλεγε:

"Art is longer than life"

Η υποκριτική στον κινηματογράφο

Το σύστημα Στανισλάφσκι, στο οποίο κυρίως στηρίχτηκε το Actor's Studio, αποτέλεσε μια μέθοδο διδασκαλίας για τον ηθοποιό του θεάτρου. Τι συμβαίνει όμως με τον ηθοποιό στον κινηματογράφο. Ποια είναι τα στάδια μετάβασης του ηθοποιού στο κινηματογραφικό ρόλο; Οι δυο μορφές τέχνης παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές. Πόσο αυτό επηρεάζει τον ηθοποιό και την υποκριτική του; Ο πρώτος σημαντικός θεωρητικός που ασχολήθηκε με το θέμα του ηθοποιού στον κινηματογράφο ήταν ο Πουντόβκιν. Ο **Βεσεβολόντ Πουντόβκιν** είναι από τους ελάχιστους θεωρητικούς του κινηματογράφου, που επιχείρησε να αναλύσει την κινηματογραφική υποκριτική τέχνη¹.

Στο βιβλίο του ***Η Υποκριτική στον κινηματογράφο*** σε πολλά σημεία αναφέρεται στη θεωρία του Στανισλάφσκι για την υποκριτική του ηθοποιού στο θέατρο και στηρίζει τις απόψεις του πάνω σ' αυτό. Αυτό που κυρίως τονίζει είναι ότι η ουσία της υποκριτικής είναι καταρχάς κοινή στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Ο Πουντόβκιν βρίσκει κοινό σημείο, πρωτογενές στη διαδικασία της υποκριτικής, το ότι ο ηθοποιός, όπου και να παίζει, βιώνει έναν ιδιότυπο διχασμό, ψυχικό και οργανικό. Το ένα του κομμάτι πρέπει να αισθάνεται και να συμπεριφέρεται σαν να είναι ο ρόλος, ενώ το άλλο να παραμένει ο εαυτός του και να παρατηρεί πώς λειτουργεί το κομμάτι του στο ρόλο².

Ο Πουντόβκιν διατυπώνει συνεχώς ότι ο ηθοποιός στον κινηματογράφο δανείζεται από τη θεατρική του παιδεία πολλά σημαντικά στοιχεία. Το πόσο καλά θα τα προσαρμόσει όμως είναι θέμα προσωπικής εργασίας και σωστής καθοδήγησης από το σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης έχει κυρίαρχο ρόλο στη διάπλαση του ρόλου στα πλαίσια της ταινίας. Η μεσολάβηση τόσων τεχνικών μέσων μεταξύ ηθοποιού και σκηνοθέτη διογκώνει το ρόλο του, γιατί αυτός ελέγχει και τον ηθοποιό και τα τεχνικά μέσα. Γι' αυτό θεωρείται ότι ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που προάγει το σκηνοθέτη, ενώ το θέατρο τον ηθοποιό³.

Ο Πουντόβκιν θεωρεί ότι η διδασκαλία του Στανισλάφσκι έχει απόλυτη αξία για τον κινηματογράφο. Πιστεύει ότι είναι ακριβώς η μέθοδος που χρειάζεται ο ηθοποιός, γιατί χάρη σ' αυτήν αποκτά την ικανότητα εσωτερικού παιξίματος, που αποτελεί βασική προϋπόθεση για να είναι καλός ένας κινηματογραφικός ηθοποιός. Στον κινηματογράφο

1.Βεσεβολόντ Πουντόβκιν, *Η Τέχνη του ηθοποιού στον Κινηματογράφο*, μετάφραση Γιώργος Μεταξάκης, εκδόσεις Ε Τ"Τέχνη" σελ.8-9

2.Βεσεβολόντ Πουντόβκιν, ό.π.σελ.18-19, 81

3.Βεσεβολόντ Πουντόβκιν, ό.π. σελ. 57

υπάρχουν κάποιες επιπλέον δυσκολίες, που καθιστούν ακόμα πιο αναγκαία την ύπαρξη δυνατής ψυχο-τεχνικής από τον ηθοποιό όπως: *α. το γεγονός ότι τα γυρίσματα δεν γίνονται με τη χρονική αλληλουχία ενός έργου οδηγεί σε ένα κατακερματισμό του ρόλου. Γι' αυτό απαιτείται πιο ισχυρή τεχνική και συγκέντρωση από τον ηθοποιό, ώστε να μπορεί να φέρει εσωτερικά την αδιάσπαστη γραμμή του χαρακτήρα σε κάθε πλάνο. Η διαδικασία των δοκιμών πριν από κάθε γύρισμα σίγουρα τον βοηθούν. β. Το γεγονός ότι ο ηθοποιός δεν έρχεται σε επαφή με τους υπόλοιπους συντελεστές της ταινίας. Είναι εντελώς αποκομμένος από όλη τη διαδικασία δημιουργίας και σύνθεσης της ταινίας. γ. Έλλειψη επαφής με το κοινό. Ο ηθοποιός δεν έχει την επαφή με το κοινό κι αυτό μπορεί να κάνει πιο στεία την υποκριτική του. δ. Το να πρέπει να παίζει ο ηθοποιός σε πιο αληθινά δεδομένα, καθώς η πραγματικότητα του κινηματογράφου συχνά είναι πιο ρεαλιστική από ότι του θεάτρου. Αυτό απαιτεί από τον ηθοποιό μεγαλύτερη προσοχή και ανεπτυγμένη τεχνική¹.*

Παρά τις διαφορές τονίζει ο Πουντόβκιν απαιτείται παρόμοια προπαρασκευαστική εργασία του ρόλου και στον κινηματογράφο. Μια βασική διαφορά είναι ότι ο ηθοποιός έχει περιορισμένες δυνατότητες μεταμόρφωσης στον κινηματογράφο, καθώς αυτός διαμορφώνει την εικόνα του ρόλου, χωρίς να αλλάζει ιδιαίτερα την εξωτερική του εμφάνιση. Από την στιγμή όμως που η ταύτιση του προσώπου του ηθοποιού με το ρόλο που υποδύεται σε μια ταινία είναι σχεδόν απόλυτη δεν αυξάνονται οι πιθανότητες η προσωπικότητά του να επηρεάσει πιο καθοριστικά το χαρακτήρα; Σ' αυτό το γεγονός στηρίζεται και το φαινόμενο των σταρ, όπου ο ηθοποιός ηγείται του ρόλου. Αυτό δεν είναι τυχαίο, καθώς η πραγματικότητα του κινηματογράφου είναι πιο κοντά στην αντικειμενική πραγματικότητα, μ' αποτέλεσμα να πρέπει τα πράγματα πολύ περισσότερο να είναι, από ότι να φαίνονται, όπως συμβαίνει στο θέατρο που πολλά δικαιολογούνται λόγω *θεατρικής αδείας*.

Γίνεται φανερό ότι οι θεωρίες του Στανισλάφσκι καθόρισαν τις αρχές της υποκριτικής που διαμορφώθηκαν στον κινηματογράφο. Αυτό δικαιολογεί απόλυτα και το ότι οι αρχές του Actor's Studio, που αποτελούν εξέλιξη της θεωρίας του Στανισλάφσκι, ενώ διδάσκονταν σε ηθοποιούς του θεάτρου χρησιμοποιήθηκαν στη συνέχεια από τους ίδιους ηθοποιούς και στον κινηματογράφο με απόλυτη επιτυχία.

1. Βεσεβόλντ .Πουντόβκιν, όπ.σελ..70-72, 53, 86-87, 91, 30-31



ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Ο άνθρωπος που πραγματικά συνέδεσε τις αρχές της υποκριτικής, που δίδαξε αρχικά ο Strasberg για το θέατρο, με την κινηματογραφική υποκριτική ήταν ο Elia Kazan. Ήταν αυτός που, αφού ενστερνίστηκε αρχικά, δίδαξε στη συνέχεια και πέρασε τις αρχές αυτές στον κινηματογράφο σκηνοθετώντας μεγάλους ηθοποιούς και δημιουργώντας ταινίες-σταθμούς στην ιστορία της έβδομης τέχνης. Οι ταινίες του ίσως αποτελούν μια πραγματική εφαρμογή της διδασκαλίας της Μεθόδου στον κινηματογράφο, γι' αυτόν το λόγο και μια από τις σημαντικότερες θα αποτελέσει αντικείμενο μελέτης.

Α.Λεωφορείον ο Πόθος σε σκηνοθεσία Elia Kazan:

Αντικείμενο μελέτης η ερμηνεία του **Marlon Brando** στο ρόλο του **Στάνλεϋ Κοβάλσκυ**. Η προβληματική της συγκεκριμένης ανάλυσης θα κινηθεί σε τρία επίπεδα: Πρώτο επίπεδο: να διαγνωστούν στην υποκριτική του Brando οι βασικές αρχές της Μεθόδου. Δεύτερο επίπεδο: να διερευνηθεί κατά πόσο ο Brando πέτυχε με την ερμηνεία του να ανυψωθεί υποκριτικά σε επίπεδο, που να θεωρείται δημιουργός (αν ισχύει δηλαδή η βασικότερη αρχή του Actor's Studio). Αυτό πρακτικά θα μπορούσε να μελετηθεί εξετάζοντας πώς ο ηθοποιός μεταβαίνει στο ρόλο και αν εφαρμόζει την αρχή του Actor's Studio που θέτει ότι: *ο ηθοποιός οφείλει να γνωρίζει ποιος είναι ο χαρακτήρας και να προσπαθεί να φτάσει στο ύψος του, στην καλλιτεχνική αυτή αξία, χρησιμοποιώντας όμως το δικό, προσωπικό του υλικό*². Τρίτο επίπεδο ανάλυσης: να διερευνηθεί αν η υποκριτική του Brando καθορίζεται από το γεγονός ότι υπήρξε ένας μεγάλος σταρ και αν πέτυχε να μετουσιωθεί στο ρόλο, ή τελικά τον υπόταξε κάτω από την πληθωρική του προσωπικότητα.

Σχεδιάγραμμα ανάλυσης

1. Αναφορά στον Elia Kazan (ως δασκάλου του Actor's Studio και ως σκηνοθέτη)
2. Αναφορά στο φαινόμενο των σταρ, ώστε να γίνει κατανοητή η περίπτωση του Brando και των υπόλοιπων ηθοποιών που θα μελετηθούν στην συνέχεια, καθώς ανήκουν σ' αυτήν την κατηγορία ηθοποιών.
3. Ανάλυση του χαρακτήρα Στάνλεϋ Κοβάλσκυ μέσω του θεατρικού έργου.
4. Ανάλυση του ηθοποιού Brando. Τα στοιχεία της ζωής και της προσωπικότητάς του, είναι σημαντικά για να ανιχνευτεί αν ο ηθοποιός είχε κοινά σημεία με το χαρακτήρα.
5. Ανάλυση της μετάβασης του ηθοποιού στο ρόλο μέσα από αναφορές σε συγκεκριμένες σκηνές της ταινίας και στιγμές της ερμηνείας του.

Ο Kazan και το Actor's Studio

Το 1932 ο Kazan συμμετέχει στο Group Theatre στη Νέα Υόρκη στο οποίο υπήρξε ενεργό μέλος σ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του τριάντα. Ξεκίνησε ο ίδιος ως ηθοποιός, που κρατούσε σημειώσεις από τις διδασκαλίες του Strasberg και από *χρήσιμες αναμνήσεις* για να κάνει εξάσκηση στη μνήμη των συγκινήσεων στο *χρυσό κουτί* όπως το έλεγε¹. Ακολούθησε όλες τις αρχές του συστήματος Στανισλάφκι και γρήγορα εξελίχτηκε και μαζί με τον Strasberg ίδρυσε το 1949 τη σχολή του Actor's Studio, της οποίας αρχικά ήταν διευθυντής².

Ήταν αυτός που επέλεγε τους ηθοποιούς που θα δούλευαν με το Studio. Είχε την ικανότητα να επιλέγει τον κατάλληλο ηθοποιό για τον κατάλληλο ρόλο. Λειτουργούσε με το ένστικτο και αφηνόταν στην πρώτη αίσθηση που του έδινε ο ηθοποιός. Μέχρι το 1954 συναντά και διδάσκει μεγάλους ηθοποιούς, όπως τον Anthony Quinn, τον Rod Streiger και τον James Dean. Μετά τη σκηνοθεσία του *Sur le quais* προσανατολίζεται κυρίως προς τη σκηνοθεσία εγκαταλείποντας σταδιακά τη διδασκαλία. Θεωρούσε ότι δεν είχε πραγματικά τη φύση του καθηγητή όπως ο Strasberg³.

Σημαντικότερη αρχή της διδασκαλίας της Μεθόδου θεωρούσε ότι έδινε στον ηθοποιό μεγάλη ελευθερία δημιουργίας και δυνατότητα προσωπικής σφραγίδας στην ερμηνεία του. Είναι η αρχή που θα εφαρμόσει στη συνέχεια και στον τρόπο που θα σκηνοθετεί Σ' αυτό πίστευε ότι οφείλονταν ο μύθος που προκλήθηκε γύρω από τη σχολή και όχι στο γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους ηθοποιούς που πέρασαν έγιναν διάσημοι⁴.

Δεν δεχόταν τη Μέθοδο ως σύστημα, ή συρραφή πρακτικών, αλλά ως διαδρομή. Κατά τη γνώμη του δεν στηριζόταν τόσο στο σύστημα Στανισλάφκι, αλλά στον Vakhtangof, γιατί είχε πιο ακριβείς απόψεις σε σχέση με το θέμα της μετάβασης του ηθοποιού στο

1 Elia Kazan: www.kirjasto.sci.fi/kazn.htm

2. Ελία Καζάν, *Μια ζωή*, μετάφραση Ευγένιος Πιερής, εκδόσεις Ελληνική Ευρωεκδοτική, Αθήνα 1989
σελ. 466-476 : Το 1952 στην έρευνα της επιτροπής HUAC ο Kazan ανάμεσα στα ονόματα που κατέδωσε ήταν και των Strasberg, Odets, Helman, Garfield, με τους οποίους συνεργάστηκε στο Actor's Studio. Δικαιολόγησε την πράξη του λέγοντας ότι ένιωθε θυμό γι' αυτούς, γιατί αρχικά τον είχαν υποτιμήσει, επειδή ήταν ξένος, μετανάστης.

3. Elia Kazan avec Michael Sament, *Kazan pour Kazan*, εκδόσεις Stock, Paris 1973, σελ. 53-55

4. Elia Kazan, site: www.wsws.org/articles/1999/feb1999kaz1-f20.shtml

ρόλο. Ο τρόπος που σκηνοθέτησε, αναφέρει, ήταν απόλυτα επηρεασμένος από αυτόν. Ο προβληματισμός: *"Ποια είναι τα κίνητρα του -τι θα έκανες εσύ αν ήσουν στην θέση του"* ήταν ο κατάλληλος δρόμος για τον ηθοποιό, ώστε να *μπει στο πετσί του ρόλου*¹.

Δεν δεχόταν την έννοια του νατουραλισμού ακόμα και στον κινηματογράφο. Θεωρούσε ότι κάθε έργο, θεατρικό ή κινηματογραφικό έχει ένα δικό του ρεαλισμό, τον οποίο οφείλει να υπηρετήσει ο σκηνοθέτης ανεξάρτητα από το μέσο και να μεταδώσει αυτό το κλίμα και στον ηθοποιό. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα θεωρούσε το *"Λεωφορείον ο Πόθος"*².

Όσον αφορά τον τρόπο που σκηνοθετούσε τον ηθοποιό στον κινηματογράφο θεωρούσε ότι δεν έχει καμιά διαφορά από τον τρόπο που χρησιμοποιούσε στο θέατρο. Η διαδρομή είναι ολόγεια. Μόνο το μέσο αλλάζει. Η σχέση ηθοποιού-ρόλου είναι ίδια. Η σχέση σκηνοθέτη-ηθοποιού είναι ίδια. Η διαδικασία της υποκριτικής είναι ίδια. Μόνο που ο φακός έχει μια δύναμη να διεισδύει κατευθείαν στην ψυχή του ηθοποιού. Περιγράφει την διαδικασία: *"Επαφή και μελέτη κειμένου και μετά λεπτομερή δουλειά πάνω σε κάθε σκηνή"*³.

Θεωρούσε ότι το μυστικό για να οδηγήσει ένα σκηνοθέτης σωστά έναν ηθοποιό είναι να εμπιστευτεί αρχικά το ταλέντο του: *"Όταν ένας σκηνοθέτης συνεργάζεται μ' ένα πραγματικό ταλέντο, πρέπει να ξέρει που θα σταματήσει οφείλει να δει τι μπορεί να κάνει μόνο του αυτό το ταλέντο. Καμιά φορά αυτό το κάτι είναι πέρα από κάθε περιγραφή"*⁴.

Φαινόμενο της διασημότητας

Το φαινόμενο της διασημότητας, το φαινόμενο stardom, συνδέεται άμεσα με τον κινηματογράφο. Σταρ θεωρείται ένας ηθοποιός που ερμηνεύει έναν χαρακτήρα με τέτοιο τρόπο που τον καθιστά μυθικό και στη συνέχεια γίνεται ο ίδιος σύμβολο για το κοινό. Προϋπόθεση για να συμβεί αυτό είναι να προκαλεί στο θεατή τη διάθεση να ταυτιστεί με τον ήρωα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αποκτά ο ηθοποιός τη διασημότητα, μια κατάσταση στην οποία σημασία έχει πλέον ο ίδιος ηθοποιός και όχι ο χαρακτήρας που υποδύθηκε. Ο διάσημος ηθοποιός παρουσιάζεται στο κοινό ως ο εαυτός του και πόλος

1. Elia Kazan avec Michael Sament, ό.π. σελ 77

2. Elia Kazan avec Michael Sament, ό.π. σελ.85

3. Ελία Καζάν, ό.π. σελ.63

4. Πίτερ Μανσό, *Μπράντο- Η βιογραφία*, μετάφραση Στέλλα Κωνσταντινέα, εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1996
ό.π. σελ.156

έλξης του ενδιαφέροντος είναι πλέον η δική του προσωπικότητα και ζωή. Ο σταρ είναι μια "κατασκευασμένη αμφισημία"¹.

Το φαινόμενο του σταρ συνδέεται με την πολιτική του μάρκετινγκ του αμερικάνικου κινηματογράφου. Όσο παρουσίαζε ανάπτυξη η συγκεκριμένη τέχνη και πολύ γρήγορα η βιομηχανία που την αφορούσε, τόσο μεγάλωνε η ανάγκη να προβληθεί στο κοινό με έναν τρόπο που θα τη διαφοροποιούσε από τις υπόλοιπες τέχνες και θα κέρδιζε την εύνοιά του². Η επιλογή ενός ιδιαίτερα λαμπερού ηθοποιού έκανε όλη τη διαδικασία πιο ενδιαφέρουσα για τους θεατές. Ποιο είναι όμως το υλικό ενός σταρ; Μια ακραία άποψη εκφράστηκε από τον Samuel Goldwin: "Ο Θεός έφτιαξε τους σταρ. Εξαρτάται από τους παραγωγούς να τους βρουν." Αλλά ακόμα και η άποψη ενός κοινωνιολόγου του I.C.Janvie στην ουσία αναφέρεται στο ταλέντο ορισμένων ανθρώπων, χωρίς όμως να μπορεί να προσδιορίσει τι ακριβώς είναι αυτό το ταλέντο: "Φωτογένεια, ικανότητα υποκριτικής, παρουσία στην κάμερα, γοητεία και προσωπικότητα, σεξ απήλ, γοητευτική φωνή." Ακαθόριστο λοιπόν το χάρισμα που τους διακρίνει. Πολύ συγκεκριμένη όμως η επιβολή που ασκεί στο κοινό³.

Το φαινόμενο των σταρ είναι κοινωνικό, καθώς έχει μεγάλη σημασία για τον τρόπο που διαμορφώνονται τα κοινωνικά πρότυπα. Οι σταρ γίνονται για το κοινό σύμβολα, που προκαλούν απόλυτο θαυμασμό ως και λατρεία και γι' αυτό το λόγο οι θαυμαστές τους νιώθουν την ανάγκη να τους οικειοποιηθούν, να ταυτιστούν μαζί τους. Από την οπτική της κοινωνικής ανάλυσης μπορεί να θεωρηθούν, όπως τους χαρακτηρίζει ο Raiment Durgant: "Αντανάκλαση μέσα στην οποία το κοινό βλέπει και προσαρμόζει τον εαυτό του. Η εθνική ιστορία ενός έθνους μπορεί να γραφτεί στα όρια των κινηματογραφικών σταρ του."⁴

Το φαινόμενο των σταρ διακρίνεται από μια παραδοξολογία. Οι ηθοποιοί που ζουν στη σφαίρα της διασημότητας γίνονται το αντικείμενο του τύπου, των περιοδικών, των ειδήσεων. Το κοινό επιζητά λεπτομέρειες για την προσωπική τους ζωή. Νιώθει την ανάγκη να γευτεί έμμεσα την ενδιαφέρουσα και πολυτελή, όπως συνήθως φαντάζεται, ζωή τους, γι' αυτό και συχνά προσκολλάται σε κάποια φωτογραφία τους, ή άλλο αντικείμενο που τους

1. John Ellis, *Visible Fictions*, εκδόσεις Routledge, London & New York 1995, σελ.91

2. Robert C.Allen/Douglas Gomery *Film History-Theory and the practice*, εκδόσεις Mc Graw Hill U.S 1976 σελ. 172-173

3. Richard Dyer, *Stars*, εκδόσεις BFI British Film Institute, Great Britain 1992, σελ.18

4. Richard Dyer, ό.π. σελ 6

αφορά. Μια φωτογραφία καθιστά τον σταρ για τον θεατή παρών, ενώ είναι απών¹. Η αντίφαση αυτή παρουσία-απουσία προκαλεί μια σειρά από ψυχικούς μηχανισμούς στους θεατές, που συχνά έχουν φετιχιστικό χαρακτήρα και σχετίζονται με την κάλυψη προσωπικών, ψυχολογικών αναγκών των θεατών μέσω της προβολής που κάνουν προς το είδωλο αυτό. Ταυτόχρονα δίνει σε ένα σταρ την απόλυτη ελευθερία να διογκώνει το ναρκισσισμό του, ώστε να είναι σε θέση να στέκεται στο ύψος ενός ειδώλου. Σχεδόν έμμεσα το ίδιο το κοινό είναι αυτό που επιζητά το ναρκισσισμό αυτόν και το μεγαλείο από κάποιον τον οποίο αποφάσισε να χρίσει ως ίνδαλμα. Είναι παράδοξο φαινόμενο, γιατί ο σταρ είναι για τον θεατή από τη μια κοντινός και οικείος και από την άλλη απόμακρος και απρόσιτος. Πολλές μυθολογίες που έδωσαν τροφή σε γενιές στηρίχτηκαν στη δημιουργία ειδώλων. Ο Αλμπερόνι τους χαρακτηρίζει ελίτ². Η δύναμη της εικόνας τους είναι μεγάλη, γιατί μέσω αυτής στέλνονται στο κοινό πολλά μηνύματα με πολυσήμαντο χαρακτήρα, κοινωνικό, ψυχολογικό και σεξουαλικό, των οποίων η επιρροή μπορεί να γίνει ακραία.

Αυτό που αφορά τη συγκεκριμένη ανάλυση είναι η διαπίστωση ότι ένας ηθοποιός για να γίνει σταρ-να είναι σε θέση να προκαλεί τέτοιες επιρροές στο κοινό -σίγουρα έχει έντονη προσωπικότητα που επιβάλλεται συχνά και στο κοινό και στο ρόλο που παίζει. Το ερώτημα είναι κατά πόσο ένας ηθοποιός που διαθέτει αυτό το χάρισμα και αυτήν την προσωπικότητα μπορεί να διαχειριστεί ένα ρόλο; Ποια μπορεί να είναι η διαδρομή ενός σταρ προς το ρόλο; Μπορεί ένας ηθοποιός με πολύ ισχυρή προσωπικότητα να μεταμορφωθεί, ή εξαιτίας αυτής της δυναμικής του φύσης τελικά φέρει το ρόλο στα μέτρα του και επιβάλλεται ο ίδιος σ' αυτόν; Απαντήσεις για τα ζητήματα αυτά θα μπορούσαν να δοθούν μόνο στην περίπτωση ανάλυσης ενός συγκεκριμένου σταρ και της μελέτης όλων των ερμηνειών του.

Η συγκεκριμένη ανάλυση που πρόκειται να γίνει βρίσκεται στα πλαίσια αυτού του γενικότερου προβληματισμού, καθώς ο Brando ανήκει σ' αυτήν την κατηγορία ηθοποιού. Ο τρόπος που υποδύεται τον Κοβάλσκι σχετίζεται με την επιβολή της περσόνας του πάνω στο ρόλο³. Αυτός ο προβληματισμός στη συγκεκριμένη περίπτωση συνδέεται με την προβληματική που έχει τεθεί αρχικά στο κατά πόσο αυτό προκύπτει από τη βασική αρχή του Actor's Studio, που δίνει στον ηθοποιό την ελευθερία να είναι αυτός δημιουργός. Και

1. John Ellis , ό.π.σελ.93

2. Richard Dyer, ό.π. σελ.7

3. Robert Stam &Toby Miller, *Film and the theory*, εκδόσεις Blackwell, Malden Massachusetts 2000
σελ.645

αν δεν προκύπτει ακριβώς, σίγουρα νομιμοποιείται. Δεν είναι τυχαίο ότι πρόκειται για τη μοναδική σχολή υποκριτικής που εκπαίδευσε τόσο σημαντικούς ηθοποιούς που έγιναν τόσο μεγάλοι σταρ, όπως υποστήριζε και ο ίδιος ο Strasberg.

Προϋπόθεση για να κατανοήσει κανείς την καλλιτεχνική πορεία του Brando είναι να τον αξιολογήσει ως έναν πολύ καλό ηθοποιό, που αποτέλεσε ταυτόχρονα και έναν από τους μεγαλύτερους μύθους στην ιστορία του κινηματογράφου. Ο Brando ήταν ένας μεγάλος σταρ, ένας από τους πιο σημαντικούς. Το σύμβολό του ήταν τόσο ισχυρό που μέχρι σήμερα ακτινοβολεί. Στη συγκεκριμένη εργασία αντιμετωπίζεται ο ηθοποιός στην πιο κρίσιμη ίσως στιγμή της πορείας του. Στην ταινία που τον έκανε διάσημο.

"Λεωφορείον ο Πόθος" (A Streetcar named Desire) του Τενεσή Γουίλιαμς

Το έργο

Πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα θεατρικά έργα του Τενεσή Γουίλιαμς. Το ολοκλήρωσε το καλοκαίρι του 1946 και ο αρχικός του τίτλος ήταν *"The poker Night"*. Πρόκειται για την ιστορία μιας νευρωτικής ξανθιάς του Νότου, της Μπλανς Ντυπουά, που χάνει την οικογενειακή περιουσία και αναγκάζεται να καταφύγει στη Νέα Ορλεάνη, στην αδερφή της και τον αγροίκο γαμπρό της. Η ιδέα του Γουίλιαμς ήταν να δώσει το δράμα της καταστροφής της που θα καθρέφτιζε την ήττα του πολιτισμού του Νότου από τη σκληράδα και τη βιαιότητα του σύγχρονου κόσμου. Η απώλεια όμως της περιουσίας και της ψυχικής υγείας της Μπλανς ήταν κάτι περισσότερο από απλός παραλληλισμός με κοινωνικά και ιστορικά φαινόμενα. Ο στρατευμένος συγγραφέας είχε πει: *"Βγάζω όλους τους ήρωες μου από τον εαυτό του"*. Ο Ντόναλντ Σπότο, ο βιογράφος του Γουίλιαμς, έδειξε καθαρά πως ο προστατευτικός, αλλά καταστροφικός Στάνλεϋ και η πνευματώδης, αλλά αισθησιακή Μπλανς δείχνουν τη λαχτάρα του συγγραφέα για ασφάλεια και την επιθυμία του για πολλαπλούς και παροδικούς ερωτικούς συντρόφους. Δυο χρόνια νωρίτερα, το έργο του *"Γυάλινος κόσμος"* τοποθέτησε τον Γουίλιαμς στην πρωτοπορία των σύγχρονων δραματουργών¹.

Η παράσταση

Το καλοκαίρι του 1947 αποφασίζει ο Γουίλιαμς να πάρει το σκηνοθέτη που είχε

1. Πίτερ Μανσό, ό.π. σελ., 172

σκηνοθετήσει με μεγάλη επιτυχία το έργο του Άρθουρ Μίλερ *"Ήταν όλοι τους παιδιά μου"* τον Elia Kazan. Η συνάντηση του Γουίλιαμς με τον Kazan δεν ήταν τυχαία. Τους έδεσε μια δυνατή σχέση αμοιβαίας εκτίμησης, φιλίας και καλλιτεχνικής σύμπνοιας. Ο Kazan έγραφε στην αυτοβιογραφία του για αυτόν: *"Ακόμη και σ' αυτό είχαμε κάποια κοινή σχέση. Ό,τι ήταν για τον ίδιο ο κόσμος των ομοφυλόφιλων, το ίδιο ήταν για μένα το γεγονός ότι ήμουν ένα ξένος. Και οι δυο είμαστε παρείσακτοι και η ζωή στην Αμερική μας είχε κάνει επαναστάτες."*¹ Η επικοινωνία των δυο καλλιτεχνών συντελεί σε μεγάλο βαθμό στην τεράστια επιτυχία που είχε η παράσταση.

Ο Kazan, παρά το γεγονός ότι ο Marlon Brando είχε απορριφθεί για το ρόλο του Στάνλεϋ, επειδή ήταν πολύ νέος, μόλις είκοσι τριών χρόνων, επιμένει ότι είναι ο κατάλληλος, γιατί διαθέτει ένα ζωώδη μαγνητισμό και τον βάζει να διαβάσει μπροστά στο συγγραφέα. Αυτός ενθουσιάζεται με την πρώτη ανάγνωσή του και θεωρεί ότι είναι πλασμένος για το ρόλο. Σε επιστολή του γράφει: *"Έχουμε έναν θεόσταλτο Στάνλεϋ στο πρόσωπο του Brando... Μια καινούργια διάσταση βγήκε από την ανάγνωσή του, που ήταν η καλύτερη ανάγνωση που άκουσα ποτέ."*² Συγγραφέας και σκηνοθέτης συμφωνούν απόλυτα ότι είναι ο κατάλληλος ηθοποιός για το ρόλο.

Οι πρόβες ξεκίνησαν στις 6 Οκτωβρίου. Ο Kazan, γνωστός για τις σύντομες και περιεκτικές πρόβες του, διερευνούσε τις σχέσεις των ρόλων. Έχοντας την εμπειρία του Group Theatre ακολουθούσε μια μέθοδο, που βασιζόταν κυρίως στη δημιουργία συνδέσμων ανάμεσα στο κείμενο και στις προσωπικές εμπειρίες του κάθε ηθοποιού. Συχνά παρέκκλινε από την κλασική πορεία του σκηνοθέτη και παρατηρούσε τη γενικότερη συμπεριφορά των ηθοποιών μέσα από κουβέντες που έκαναν στο γειτονικό μπαρ σε σχέση με θέματα γενικού περιεχομένου για την οικογένεια, τη θρησκεία, τις σεξουαλικές προτιμήσεις και ότι άλλο θα τον βοηθούσε να διεισδύσει στο βαθύτερο κόσμο του ηθοποιού. Η μέθοδος του είχε μια ψυχαναλυτική προσέγγιση, που ο Kazan είχε υιοθετήσει από τις γνώσεις που είχε χάρη στον αδερφό του, που ήταν ένας ορθόδοξος Φροϋδικός ψυχαναλυτής. Στόχος του ήταν να βοηθήσει τον ηθοποιό να ανοιχτεί³.

Στις 3 Δεκεμβρίου 1947 η παράσταση ανεβαίνει στο Ethel Barimor Theatre. Η επιτυχία ήταν απόλυτη. Το κοινό χειροκροτούσε επί μισή ώρα συνεχώς. Ο Brando είχε γίνει σταρ.

1.Ελία Καζάν, σελ.35

2.Μάρλον Μπράντο, *Τραγούδια που μου έμαθε η μητέρα μου* (σε συνεργασία με τον Robert Lindsey), μετάφραση: Σοφία Ανδρεοπούλου- Δάφνη Βούβαλη, εκδόσεις Λιβάνη, σελ.156-157

3. Πίτερ Μανσό, ό.π.σελ.175-176

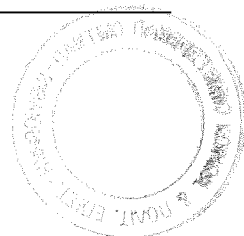
Ο ρόλος: Στάνλεϋ Κοβάλσκι

Πολλά έχουν γραφτεί για το ρόλο αυτό από ανθρώπους του θεάτρου και όχι μόνο. Είναι ένας ρόλος σύμβολο. Ένας ρόλος ορόσημο. Ο ρόλος θα κατανοηθεί καλύτερα αν μελετήσει κανείς τις λεπτομέρειες της ζωής του ήρωα.

Η ηλικία του Στάνλεϋ στο θεατρικό έργο είναι γύρω στα είκοσι οχτώ με τριάντα. Είναι Πολωνός. Πρώην επιλοχίας του Μηχανικού, που έχει παρασημοφορηθεί. Δουλεύει ως μηχανικός και εξαιτίας της δουλειάς του ταξιδεύει συχνά. Είναι παντρεμένος με τη Στέλλα, που έχει αστική καταγωγή. Τους συνδέει ένας μεγάλος αμοιβαίος έρωτας. Συνηθίζει να παίζει χαρτιά μαζί με τους φίλους του και να πίνει. Καλός του φίλος είναι ο Μιτς. Το ποτό τον κάνει επιθετικό και βίαιο. Η επιθετικότητα είναι ένα στοιχείο του χαρακτήρα του, καθώς επίσης κι ένας ιδιαίτερος κυνισμός. Η συμπεριφορά του γενικά είναι σκληρή και συχνά βίαιη.

Αυτό που σημαδεύει τον ήρωα είναι η καταγωγή του, το γεγονός ότι είναι μετανάστης και παρακατιανός, όπως τον ονομάζει η Μπλανς, ένας δεύτερος. Αυτή είναι η αιτία που γίνεται σκληρός και επιθετικός. Επιλέγει τη σκληρότητα για να επιβιώσει. Στην καταγωγή του επίσης οφείλεται και το ότι λειτουργεί τόσο άξεστα. *"Οι Πολωνοί είναι σαν τους Ιρλανδούς μόνο που δεν είναι τόσο καλλιεργημένοι"* λει η Στέλλα. Η Στέλλα αποδέχτηκε την καταγωγή του και τη διαφορετικότητα που τον διακρίνει εξαιτίας αυτής, γιατί τον αγαπά πολύ. Φέρεται με ένα ζωώδη τρόπο, πρωτόγονο συχνά και δείχνει σαν να μη λογαριάζει κανέναν. Η Μπλανς λει γι' αυτόν: *"Οι πράξεις του θυμίζουν ζώο. Έχει συνήθειες ζώου. Τρωει σαν ζώο, κινείται σαν ζώο"*. Ειδικά όταν πίνει και θυμώνει δεν ελέγχει καθόλου τη συμπεριφορά του και φτάνει στη βία, όπως στη σκηνή που πετάει το ραδιόφωνο από το παράθυρο και χτυπάει την Στέλλα. Ο θυμός που κουβαλάει μέσα του τον κάνει επίσης αλαζονικό απέναντι στους άλλους. Θεωρεί πάντα ότι αυτός ξέρει καλύτερα από όλους και έχει τους ανθρώπους του παντού για να ελέγχει ότι θέλει. Από τον Ναπολέοντσιο Κώδικα που ξέρει και το δικηγόρο που θα ελέγξει τα χαρτιά πώλησης του Μπελλ Ρεβ μέχρι τον εμπειρογνώμονα, που θα κοστολογήσει τα κοσμήματα της Μπλανς. Δεν μπορεί να διανοηθεί ότι κάποιος θα ήταν σε θέση να τον κοροϊδέψει. Αυτό οδηγεί τον εκρηκτικό χαρακτήρα του στα άκρα. Κι όταν είναι σ' αυτή την κατάσταση δεν υπολογίζει τίποτε και κανέναν. Γίνεται επικίνδυνος¹.

1. Τ.Γουίλιαμς, *Λεωφορείον ο Πόθος και έξι μονόπρακτα*, Μετάφραση Παύλου Μάτεσι, εκδόσεις Γκοβστή, σελ.48, 15, 16,48,38,24,40



Όμως αυτή είναι η μια πλευρά του. Ο Στάνλεϋ δεν είναι μόνο κακότροπος. Σε κάποιες, ελάχιστες στιγμές εκφράζεται η ευαισθησία του. Αυτή η πλευρά του χαρακτηρά του βγαίνει ξεκάθαρα στη σχέση του με την Στέλλα. Την αγαπά και της το δείχνει. Η αποδοχή που του έχει δείξει η Στέλλα τον μαλακώνει και τον γλυκαίνει. Κι ακόμα περισσότερο το γεγονός ότι περιμένει παιδί. Παρά τις εκρήξεις του Στάνλεϋ είναι ένα ευτυχισμένο ερωτευμένο ζευγάρι, όπου οι ρόλοι είναι σαφείς. Αυτός είναι το απόλυτο αρσενικό που ορίζει και αυτή η γυναίκα που τον ακολουθεί. Η αδυναμία που έχει στη Στέλλα φαίνεται, όταν αυτή, αφού την χτύπησε κατά λάθος, ανεβαίνει στη γειτόνισσα και αυτός της φωνάζει κλαίγοντας σπαρακτικά για να γυρίσει πίσω "Στέλλα" και μετά πέφτει στα πόδια της και την αγκαλιάζει. Στο σημείο αυτό μεταμορφώνεται σε ένα μικρό παιδί, που νιώθει εξάρτηση και πόνο στην ιδέα της εγκατάλειψης. Το ότι το ζευγάρι μπορεί να είναι ευτυχισμένο ουσιαστικά φαίνεται και από την αμέσως επόμενη σκηνή, που η Μπλανς βλέπει τη Στέλλα μετά τον καυγά να ξυπνά χαρούμενη. Η Στέλλα τον έχει συγχωρέσει και μιλά σαν να μην συνέβη τίποτα. Υπάρχει μεταξύ των δυο τους ένας κρυφός, μυστικός κώδικας.

Όλη αυτή η ιδιόμορφη ερωτική ισορροπία, που έχουν διαμορφώσει, διαταράσσεται από τον ερχομό της Μπλανς. Ο Στάνλεϋ από την πρώτη στιγμή αντιλαμβάνεται την απειλή. Η απειλή έγκειται στο ότι η Μπλανς προσπαθεί να ανοίξει τα μάτια της αδερφής της για να δει με ποιον άνθρωπο ζει. Και ο πόλεμος που ξεκινά είναι αμείλικτος. Όσο εισπράττει ο Στάνλεϋ την περιφρόνηση της Μπλανς τόσο πιο αγροίκος και επικίνδυνος γίνεται. Ο πόλεμος αυτός εμπεριέχει και έναν περίεργο ερωτισμό. Είναι μια μάχη, στην οποία υποβόσκει ένας ερωτισμός, για το ποιος θα έχει την εξουσία. Όσο και αν ο Στάνλεϋ είναι ο δυνατός γίνεται πολύ ευάλωτος συχνά, γιατί η επίθεση της Μπλανς τον χτυπάει στο σημείο ακριβώς που είναι αδύναμος, στην καταγωγή του και στην άξεστη συμπεριφορά του. Και όσο αυτή έμμεσα τον υποδαυλίζει, τόσο αυτός της φέρεται με περισσότερο μίσος και σκληρότητα. Για τον Στάνλεϋ η Μπλανς δεν είναι μόνο αυτή που διέλυσε την ισορροπία του σπιτιού του. Είναι και μια γυναίκα γοητευτική και ο τρόπος που πιθανά τον έλκει του προκαλεί ακόμα μεγαλύτερο θυμό. *"Μου είναι αδύνατο να σε φανταστώ σκλάβο μιας γυναίκας"* του λέει η Μπλανς και αυτός της απαντά *"Αλίμονο"*. Αυτό όμως δεν τον εμποδίζει να την φλερτάρει και να μην παύει να της επιδεικνύει τον ανδρισμό του και τη σεξουαλική δύναμη που έχει. Στο τέλος αυτό θα της το δείξει με την ακραία πράξη του βιασμού. Η λύσσα του όμως για εκδίκηση δε σταματά παρά μόνο στο σημείο, που θα προκαλέσει τη συντριβή της. Θα πει όσα έμαθε για το παρελθόν της στον Μιτς, θα καταστρέψει τη σχέση

τους, θα τη διώξει από το σπίτι τους και το χειρότερο θα την οδηγήσει στο φρενοκομείο. Το μίσος του Στάνλεϋ τον οδηγεί στην κτηνωδία και στην απόλυτη απανθρωπιά. Όλη αυτή η κατάσταση απελευθερώνει μέσα του το ζώο, που προκειμένου να επιβιώσει γίνεται αιμοβόρο.

Ο Στάνλεϋ όμως, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας σημειώνει, δεν είναι κακός. Αν δει κανείς το ρόλο μονοδιάστατα σημαίνει ότι δεν τον έχει καταλάβει. *"Δε θέλω να εστιαστούν οι ενοχές συγκεκριμένα σε κανένα χαρακτήρα, αλλά να είναι μια τραγωδία παρεξηγήσεων και αναισθησίας απέναντι στους άλλους"* γράφει ο ίδιος ο Γουίλλιαμς¹. Ο ήρωας στον αγώνα του να διατηρήσει τα κεκτημένα και την ήδη χαμένη από την κοινωνία αξιοπρέπεια του φτάνει στην ωμότητα, στην αποκτήνωση και στη βιαιότητα. Αποτελεί έναν από τους πιο ενδιαφέροντες ανδρικούς ρόλους στο παγκόσμιο θεατρικό ρεπερτόριο και μια αναβύθιση σε ένα από τα πιο σκοτεινά κανάλια της ανθρώπινης ύπαρξης που μας πρόσφερε το θέατρο.

Ο ηθοποιός Marlon Brando.

Όπως ήδη αναφέρθηκε είναι σημαντικό να μελετηθούν ορισμένες πτυχές της ζωής και του χαρακτήρα του μεγάλου ηθοποιού. Όλες οι αναφορές και οι βιογραφίες που αφορούν τον Brando αναφέρονται σε μια προσωπικότητα που έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον ήρωα Κοβάλσκι. Καταρχήν το αναγνώρισε ο ίδιος ο συγγραφέας.

Ο Marlon Brando υπήρξε ο ίδιος μια προσωπικότητα έντονη και εκρηκτική. Τον χαρακτηρίζαν επιθετικότητα και αντιδραστικότητα από τότε που ήταν παιδί. Η συμπεριφορά του στο σχολείο, στο στρατό και στη ζωή δήλωνε δυσκολία συμβιβασμού και προσαρμογής. Ο αλκοολισμός της μητέρας του, οι περίεργες και ακραίες ψυχολογικές καταστάσεις του πατέρα του και τα δύσκολα παιδικά χρόνια του δημιούργησαν ένα αίσθημα συναισθηματικής στέρησης, που εκφραζόταν συχνά με βίαιη συμπεριφορά. Ο ίδιος γράφει *"όταν κάποιος με ξαφνιάσει σηκώνω ενστικτωδώς τα χέρια μου και σφίγγω τη δεξιά γροθιά μου έτοιμος να χτυπήσω"*¹. Για το στοιχείο της επιθετικότητας του έγραφε και ο Kazan: *"Είναι γεμάτος εχθρότητες, νοσταλγία, δυσπιστία, αβεβαιότητα, αλλά εξωτερικά είναι ήρεμος και ευγενικός"*². Η έντονη αντιδραστικότητα του εκφραζόταν κυρίως με την απέχθεια που είχε προς την εξουσία. Το προφίλ του αντισυμβατικού και επαναστάτη που

1. Μάρλον Μπράντο, ό.π. σελ. 157, 79

2. Ο Μάρλον Μπράντο δεν μένει πια εδώ, εκδόσεις Οδός Πανός, Αθήνα 1988, σελ.48

του προσδόθηκε ως σταρ ήταν ένα από κύρια χαρακτηριστικά του. Ήταν πληθωρικός, εκρηκτικός και γεμάτος ενέργεια. Αντιμετώπισε αρκετές φορές ψυχολογικά προβλήματα - όπως λει ο ίδιος αισθάνθηκε ότι έφτασε στα όρια της τρέλας- και έκανε χρόνια ψυχανάλυση για να τα αντιμετωπίσει με ένα γιατρό, με τον οποίο τον συνέδεαν συναισθήματα εξάρτησης και απέχθειας. Για πολλά χρόνια όμως ο γιατρός Bella Mittland, τον οποίο θεωρούσε τον πιο ψυχρό άνθρωπο που γνώρισε ποτέ στη ζωή του, τον στήριξε στις περιόδους κυκλοθυμικών εκρήξεων¹.

Πολλοί από όσους τον γνώριζαν τον χαρακτήριζαν πολύ ιδιόρρυθμο, παράξενο και κλειστό άνθρωπο. Όσοι μιλούν γι' αυτόν λένε ότι δεν τα πήγαινε καλά με τον κόσμο. Ήταν ένας μοναχικός άνδρας αποτραβηγμένος και μελαγχολικός. Και ταυτόχρονα πολύ γενναϊόδωρος. Ο Kazan τον χαρακτηρίζει *"έναν από τους λεπτότερους ανθρώπους που γνώρισε"*. Τον διέκρινε έντονη κοινωνική ευαισθησία. Πάντοτε ήταν ευαισθητοποιημένος απέναντι σε κοινωνικά προβλήματα, σε θέματα που αφορούσαν τα ανθρώπινα δικαιώματα, τους φτωχούς και κατατρεγμένους. Η σχέση του με τον πλούτο δεν ήταν καλή. Δεν τον ενδιέφερε η πολυτέλεια, η διασημότητα και η κοινωνική αναρρίχηση. Σιχαινόταν το σταρ σύστημα και θα του ταίριαζε περισσότερο ο χαρακτηρισμός του αντισταρ παρά του σταρ. Ακόμα και για το γεγονός της διασημότητάς του έδειχνε αδιαφορία. Ο Brando αρνήθηκε να παίξει το ρόλο του σούπερ σταρ παρά το γεγονός ότι ήταν ακριβώς αυτό. Απεχθανόταν την κοσμικότητα, και τον τύπο και όσες φορές έδινε συνέντευξη μιλούσε για θέματα πολιτικής, ψυχιατρικής, ανατολίτικης φιλοσοφίας και ανθρώπινων δικαιωμάτων². Η διασημότητα, όπως λει ο ίδιος, δεν τον ωφέλησε σε τίποτε και η υποκριτική επίσης, αφού δεν τον οδήγησε στην ευτυχία³.

Παρά τις δηλώσεις αυτές και το δύσκολο χαρακτήρα του υπήρξε ένας ιδιαίτερα ευφάνταστος ηθοποιός. Ο Kazan τον χαρακτηρίζει *"τον πιο ευφυή ηθοποιό που γνώρισε στη ζωή του"*⁴, *"μια ιδιοφυΐα"*, *"ένα πραγματικό ταλέντο"*⁵. Φοίτησε αρχικά στη σχολή Δραματικής τέχνης της Νέας Υόρκης, όπου δίδασκε η Stella Adler, την οποία λάτρεψε ως δασκάλα. Η Stella Adler έλεγε γι' αυτόν: *"Ο Μάρλον ποτέ δεν χρειάστηκε να μάθει. Από την αρχή ήταν ηθοποιός."*⁶ Δήλωνε ότι όσα έμαθε για την υποκριτική τα όφειλε σ' αυτήν.

1. Μάρλον Μπράντο, ό.π.σελ.134, 163

2 *Ο Μάρλον Μπράντο δε μένει πια εδώ*, ό.π. σελ.28, 29

3.Πίτερ Μανσό, ό.π., σελ185

4.*Ο Μάρλον Μπράντο δεν μένει πια εδώ*, ό.π. σελ.48

5.Ελία Καζάν, ό.π. σελ.363, 447

6.*Ο Μάρλον Μπράντο δεν μένει πια εδώ*, ό.π. σελ.44

Για το πρόσωπο του Strasberg δεν εξέφραζε ποτέ δημόσια την προσωπική του εκτίμηση, που ήταν αρνητική, καθώς τον θεωρούσε εγωιστή και αλαζόνα¹.

Όσον αφορά την ερμηνεία του *"Στο Λεωφορείον ο Πόθος"* ο Kazan δήλωνε ότι *"έπαιζε ένα κομμάτι από τον πραγματικό του εαυτό"* και σε κάποιο άλλο σημείο: *"Εργαζόταν εσωτερικά, από μέσα και άφηγε το συναίσθημα να τον οδηγήσει. Το παίξιμο του ήταν γεμάτο εκπλήξεις πέρα από οτιδήποτε περιμέναμε"*². Ο Brando, αν και αρχικά αισθάνθηκε ότι ο ρόλος του έπεφτε πολύς και ήταν έτοιμος να τον αρνηθεί, τελικά τον δέχτηκε και στη συνέχεια τον μελέτησε με έναν ιδιότυπο τρόπο που αποτελούσε κυρίως εφαρμογή της διδασκαλίας του Actor's Studio. Έκανε τα πάντα για να μετουσιωθεί στο ρόλο. Σ' αυτό όμως, εκτός από την παιδεία που είχε, τον βοήθησε απόλυτα ο Kazan, ο οποίος, σύμφωνα με τη βασική αρχή του δασκάλου του Actor's Studio, τον άφησε απόλυτα ελεύθερο να δημιουργήσει το ρόλο, να χρησιμοποιήσει υλικό από την δική του ζωή και να εκφράσει τον εαυτό του μέσα από την ερμηνεία του. Γράφει στην αυτοβιογραφία του: *"Όταν κατάλαβα ότι ο Μάρλον είχε ανακαλύψει τον Στάνλεϋ που έκρυβε μέσα του, του έδινα όλο και λιγότερες οδηγίες. Μάλιστα σε ορισμένες σκηνές δεν του έλεγα απολύτως τίποτα...Συχνά η καλύτερη σκηνοθεσία συνίσταται στο να μπορείς να διαβάσεις το πρόσωπο του ηθοποιού και όταν βλέπεις ότι όλα είναι εντάξει απλώς και μόνο κουνάς το κεφάλι. Λίγα λόγια, ένα χάδι, ένα χαμόγελο αρκούν. Υστερα κάθισε και περίμενε το θαύμα. Με τον Μάρλον τα θαύματα μπορούσαν να συμβούν πολύ συχνά"*³.

Ο Brando έβλεπε τον Στάνλεϋ: *"επιθετικό, αυθόρμητο, εκδηλωτικό, άνθρωπο που δεν είχε καμιά αμφιβολία για τον εαυτό του, ανυπόφορο και εγωιστή. Ένας άνδρας χωρίς την παραμικρή εναισθησία, χωρίς καμιά ηθική εκτός από την γκρινιάρικη επιμονή στον δικό του τρόπο, σαν εκείνους τους ανθρώπους που εργάζονται σκληρά και έχουν μόνο μυς χωρίς τίποτα μαλακό πάνω τους. Δε χαλαρώνουν ποτέ τα χέρια τους."* Ο Brando βρισκόταν επικίνδυνα κοντά στο ρόλο του Κοβάλσκι⁴. Δούλεψε με πάθος. Για να βρει αυτό που θεωρούσε ο ίδιος ως βασική μυϊκή κατάσταση του χαρακτήρα πήγαινε γυμναστήριο κάθε μέρα για να δυναμώσει τους μυς του. Μετά από καιρό έγινε αγνώριστος, είχε μεταμορφωθεί. Κοιμόταν συχνά στον χώρο της πρόβας σε ένα υπόγειο πάνω σε ένα τραπέζι. Έκανε μέρες νηστεία για να μελετήσει την συμπεριφορά του ανθρώπου, όταν

1. Μάρλον Μπράντο, ό.π.σελ.122

2. Ελία Καζάν, ό.π. σελ 446, 360

3.Ελία Καζάν, ό.π. σελ447

4.Πίτερ Μανσό, ό.π. σελ177

πεινάει. Ήταν μια μορφή άσκησης που επέβαλλε στον εαυτό του¹.

Γίνεται φανερό ότι οι μέθοδοι προσέγγισης που ακολούθησε πηγάζουν από την παιδεία που πήρε από την Μέθοδο υποκριτικής. Παρά την απόλυτη επιτυχία που είχε ο ίδιος θεωρούσε: *"Εγώ ήμουν το αντίθετο του Στάνλεϋ Κοβάλσκυ. Εγώ είμαι ένας άνθρωπος ευαίσθητος από τη φύση μου, ενώ εκείνος ένας άνδρας τραχύς με ζωώδη ένστικτα και διαίσθηση."*²

Η ερμηνεία του Marlon Brando στο Λεωφορείον ο Πόθος

Στη συνέχεια θα γίνει μια αναλυτική προσέγγιση της ερμηνείας του Marlon Brando στο ρόλο του Στάνλεϋ Κοβάλσκυ στην ταινία *Λεωφορείον ο Πόθος*, με σκοπό να αναγνωριστούν, όσο είναι δυνατόν, οι αρχές του Actor's Studio στον τρόπο που παίζει. Για να επιτευχθεί η αποκωδικοποίηση της ερμηνείας του και να συνδεθεί με τις οδηγίες που έδινε η Μέθοδος θα βοηθούσε την ανάλυση η υποκριτική του να ειδωθεί μέσω του πρίσματος που θέτει ο Richard Dyer σε σχέση με τα *σημάδια της παράστασης*, όπως τα ονομάζει³. Σημάδια παράστασης είναι τα στοιχεία που συνθέτουν τον τρόπο, που χρησιμοποιεί ο ηθοποιός για να κάνει τις πράξεις και να πει τα λόγια του ήρωα. Πιο συγκεκριμένα τέτοια σημάδια είναι κυρίως οι εκφράσεις του προσώπου του ηθοποιού, η φωνή του, οι κινήσεις του σώματός του, του κεφαλιού και των χεριών του, ο τρόπος που στέκεται και πολλές άλλες λεπτομέρειες της υποκριτικής του, που αποτελούν έμμεσα σημειολογία του χαρακτήρα⁴. Θα μελετηθεί λοιπόν μέσα στο πλαίσιο ανάλυσης της ερμηνείας του και ο τρόπος που ο Brando κάνει χρήση αυτών των στοιχείων.

Η πρώτη σκηνή που εμφανίζεται ο Στάνλεϋ Κοβάλσκυ είναι η σκηνή, όπου η Στέλλα και η Μπλανς τον παρακολουθούν να καυγαδίζει με κάποιους άνδρες στο κτίριο του μπόουλινγκ. Το πλάνο είναι μακρινό και δεν μπορεί κανείς εύκολα να παρατηρήσει τον Brando. Διακρίνεται η φιγούρα του που σηματοδοτεί έναν άνδρα δυναμικό και άγριο. Η πρώτη σκηνή που παρουσιάζεται ο Brando είναι, όταν γυρίζει στο σπίτι και συναντά για πρώτη φορά την έκπληκτη από την αρσενική γοητεία του Μπλανς. Από την σκηνή αυτή ήδη διαγράφεται η απόλυτη γοητεία του ηθοποιού. Η συνολική παρουσία του, ο τρόπος

1. Πίτερ Μανσό, ό.π. σελ.180

2. Μάρλον Μπράντο, ό.π.σελ.159

3. Sram Robert & Miller Toby ό.π, σελ.656.

4. Richard Dyer, σελ.15

που στέκεται, το γεμάτο υπονοούμενα βλέμμα προς τα κάτω με το οποίο έχει επίμονα καρφώσει την Μπλανς, ο τρόπος που με αναίδεια μασά τσίχλα και ένα ύφος που ενέχει απορία και πείσμα, μέχρι το ότι κάποια στιγμή ξύνει την πλάτη του αδιάφορα, όλα έντεχνα και λεπτοδουλεμένα από τον ηθοποιό συντελούν στο να δημιουργηθεί και να επιβληθεί από την πρώτη στιγμή ο Στάνλεϋ στην Μπλανς και στον θεατή και μέσω του ρόλου ο ηθοποιός Brando.

Ντυμένος με τα ρούχα της δουλειάς, φορά το γνωστό λευκό μπλουζάκι, ιδρωμένο και λερωμένο, που αφήνει να διαγράφονται οι γυμνασμένοι μυς του. Η εμφάνιση αυτή μπροστά στο φακό ανάγει αμέσως σε ένα σύμβολο αρρενωπότητας. Το λευκό ιδρωμένο μπλουζάκι λειτουργεί με έναν ιδιαίτερο φετιχιστικό χαρακτήρα ανάλογο με ένα γυναικείο προκλητικό ρούχο σε ταινίες, όπου κυριαρχεί το θηλυκό σύμβολο σεξουλικότητας¹. Ο ηθοποιός παρουσιάζεται στο φακό με απόλυτη αυτοπεποίθηση που πηγάζει από την αίσθηση ελέγχου του πρώτου και βασικότερου εργαλείου του ηθοποιού, του σώματός του. Είναι φανερό από τον τρόπο που στέκεται μπροστά στον φακό ότι έχει κατακτήσει τη μυϊκή κατάσταση του ρόλου έχοντας ένα σώμα καλογυμνασμένο και μια κορμοστασιά, που θυμίζει αρχέγονο ανδρικό πρότυπο. Ο Brando γνωρίζει να χρησιμοποιεί το σώμα του απλώς φέροντάς το, έχοντας την αίσθηση ότι μ' αυτό ήδη επιβάλλεται στην Μπλανς, την Στέλλα, στον φακό, στον θεατή. Δεν διστάζει να το επιδείξει στην ίδια σκηνή, όταν ξεντύνεται μπροστά στην Μπλανς λέγοντάς της ότι: "*Σημασία έχει να νιώθει κανείς άνετα*". Και ο Κοβάλσκυ νιώθει άνετα, καθώς έτσι νιώθει ο ηθοποιός.

Μια αλληλένδετη με το σώμα αρχή της Μεθόδου, που έχει κατακτήσει ο Brando, είναι ότι έχει βρει την κίνηση του ήρωα Κοβάλσκυ. Ο ηθοποιός πετυχαίνει να μετουσιωθεί σε Κοβάλσκυ, γιατί η κίνηση του μπροστά στο φακό είναι τόσο εύπλαστη και ευμετάβλητη, ώστε να μπορεί να εκφράζει τις συνεχείς ψυχολογικές εναλλαγές του ήρωα. Από μαλακές κινήσεις που χρησιμοποιεί σε αρκετές στιγμές όπως, όταν ξεντύνεται αισθησιακά μπροστά στην Μπλανς, ή τις στιγμές που είναι τρυφερός και γλυκός με την

Στέλλα, περνά σε πολύ απότομες και άγριες κινήσεις, όπως σε σκηνές τσακωμού, όταν παίζει χαρτιά με τους φίλους του και θυμώνει με τη μουσική που έβαλε η Μπλανς, ορμά και πετά το ραδιόφωνο από το παράθυρο και χτυπάει την Στέλλα. Στις σκηνές βίας και θυμού η κίνηση του αποκτά την δυναμική και την έκρυθμη εκτίναξη ενός ζώου, που έχει απόλυτη αίσθηση της δύναμης και της επιβολής του. Ο Brando κινείται με μια ζωώδη

1. Μπάμπης Ακτσόγλου, *Λεωφορείον ο Πόθος*, Αθηνόγραμμα 9/4/99

ένταση. Η κίνηση του γίνεται βίαιη απότομα, ενώ μπορεί στο προηγούμενο πλάνο να ήταν το πρόσωπό του ήρεμο σαν μάσκα. Η επιθετικότητα της κίνησης του εκδηλώνεται πολύ με τα χέρια και κυρίως με τα δάκτυλά του. Έχει την κίνηση αιλουροειδούς, που ενώ βρίσκεται σε κατάσταση αγριότητας εκπέμπει την αίσθηση νεολιθικού άνδρα¹. Είναι εντυπωσιακό το πώς μπορεί να έχει την εκτίναξη μιας ζωώδους και εκρηκτικής αντίδρασης και στην αμέσως επόμενη σκηνή τη μαλακή και αφημένη κίνηση ενός μικρού παιδιού, που ξεσπά σε κλάματα και αποζητά απεγνωσμένα μιαν αγκαλιά να κρυφτεί.

Ίσως η πιο χαρακτηριστική στιγμή της ερμηνείας και της μεταμόρφωσης του Brando είναι η σκηνή που, αφού έχει χτυπήσει την Στέλλα και ξεμεθά, αρχίζει να κλαίει σαν μικρό παιδί και να φωνάζει "Στέλλα". Η κραυγή αυτή είναι ιδιαίτερη στιγμή της ερμηνείας του.

Η φωνή του στην κραυγή αυτή αποδίδει απόλυτα το βαθύτερο ψυχισμό του ήρωα που κατά βάθος είναι φοβισμένος και απελπισμένος. Στο σημείο αυτό η μεταμόρφωση του Brando είναι απόλυτη, καθώς από την κτηνωδία περνά στην απόλυτη ευαισθησία. Ο τρόπος που την αγκαλιάζει και πέφτει στα πόδια της δείχνουν έναν ηθοποιό που έχει πολλά πρόσωπα και ξέρει να τα χρησιμοποιεί με μαεστρία. Αυτό φυσικά συνδέεται με το γεγονός ότι χρησιμοποιεί άφοβα στοιχεία από το δικό του ψυχικό υλικό, στοιχεία από τον εαυτό του, που ήταν ιδιαίτερα αντιφατικός.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να γίνει αναφορά στη χρήση ενός άλλου σημαντικού εργαλείου του ηθοποιού, της φωνής του. Όσο εκπληκτική είναι η παρουσία του ηθοποιού, τόσο η φωνή του απέχει από το να χαρακτηριστεί χαρισματική. Δεν αφορά όμως την ανάλυση το να αξιολογηθεί η φωνή του, όσο το να διερευνηθεί το κατά πόσο εξυπηρετεί μ' αυτήν το ρόλο. Άλλωστε στη συγκεκριμένη ταινία η φωνή του ακούγεται σαν παραμορφωμένη από την στιγμή που για να αποδώσει το ρόλο στα περισσότερα σημεία είναι σχεδόν υπόκωφη. Συχνά γίνεται στριγκιά, ουρλιαχτό, κραυγή. Μεγάλη αξία έχει ότι ο ηθοποιός ελέγχει και ερμηνεύει με τη φωνή του και ότι έχει πετύχει να βρει τους ήχους του ήρωα. Ο ήχος του μοιάζει συχνά σαν εσωτερικό σφύριγμα θυμού, σαν να βγαίνει μέσα από τα δόντια του. Η ένταση της κραυγής του αποδίδεται πολύ εύστοχα και σκηνοθετικά στην σκηνή, όπου, ενώ παίζουν χαρτιά, ο Μιτς διακόπτει και μιλά στην Μπλανς και ο Στάνλεϋ του φωνάζει έντονα να γυρίσει. Η αντίδραση και η έκφραση που έχει το πρόσωπο του Μιτς, όταν του απαντά, διακρίνεται από μια φρίκη, που αποτελεί

1. Δ. Κανέλλης, *Λεωφορείον ο Πόθος*, Ελεύθερος τύπος.

αντανάκλαση της βίας που μεταδίδει το ουρλιαχτό του Brando.

Αυτό που χαρακτηρίζει όμως τόσο τον τρόπο που κινείται, όσο και τον τρόπο που μιλά είναι ότι διακρίνεται από ναρκισσισμό. Ο ήρωας έχει γνώση της γοητείας του. Το ίδιο και ο Brando. Αφήνεται στο βλέμμα των άλλων, στο βλέμμα του θεατή και γοητεύει απλώς με το να υπάρχει. Αυτό προϋποθέτει από την πλευρά του ηθοποιού μια απόλυτη συγκέντρωση και εσωτερικότητα. Το να μπορεί να μεταδίδει μια ακτινοβολία παράλληλα με τη συναισθηματική κατάσταση του ήρωα, χωρίς καν να μιλά, ή να κινείται δηλώνει απόλυτη χαλαρότητα και αυτοσυγκέντρωση. Ο ναρκισσισμός του Brando, που εξυπηρετεί το ναρκισσισμό του Κοβάλσκι μπορεί να είναι στοιχείο του γοητευτικού ηθοποιού, οι απόλυτα σωστές δόσεις όμως από σκηνή σε σκηνή είναι σίγουρα επίτευγμα μιας σωστής υποκριτικής παιδείας, ενός αυτοελέγχου και μιας αυτοκυριαρχίας. Σε κανένα σημείο δεν είναι υπερβολικός. Συνεχώς έχει την αίσθηση ο θεατής ότι ο ηθοποιός κρατιέται και αφήνεται στο ρόλο με ένα μέτρο που προσδίδει στην υποκριτική του λεπτότητα υψηλής αισθητικής. Αυτό είναι αποτέλεσμα και της σωστής διαχείρισης της ενέργειάς του. Παίζει με πολλή ενέργεια, αλλά ξέρει να την κατανέμει από σκηνή σε σκηνή.

Όσον αφορά όμως το ναρκισσισμό του Brando και τον τρόπο που ασκεί τη γοητεία του αρσενικού μπροστά στο φακό υπάρχει ένα στοιχείο, το οποίο δεν μπορεί να ενταχθεί σε κάποιες από τις αρχές της Μεθόδου και αποτελεί ιδιαίτερο προσωπικό του στοιχείο. Ενώ είναι απόλυτα αρρενωπός, η έκφραση του κυρίως στο πρόσωπο, αλλά και στο σώμα, έχει μια θηλυκή αίσθηση. Αφήνεται στο φακό με μια θηλυκή παθητικότητα. Το βλέμμα του έχει μια αίσθηση αναμονής που χαρακτηρίζει συνήθως ένα γυναικείο τρόπο ερωτικής προσέγγισης. Δεν κυνηγά ούτε με το βλέμμα, ούτε με το σώμα. Αφήνεται, περιμένει να έρθουν οι άλλοι προς αυτόν για να γοητευθούν. Σ' αυτό τον βοηθά και το πρόσωπό του που χαρακτηρίζεται από μια παιδικότητα και μια αγνότητα. Κανείς δεν μπορεί να φανταστεί, όταν κοιτά την Στέλλα μ' αυτό το χαμόγελο μικρού παιδιού ότι στην επόμενη σκηνή μπορεί να αντιδράσει με τόση κτηνωδία. Ο τρόπος που παίζει θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι διακρίνεται από μια αμφισεξουλικότητα¹. Είναι σαν να νομιμοποιεί στοιχεία θηλυκότητας σε μια απόλυτα αρσενική παρουσία. Και αυτό μπορεί να το παρατηρήσει κανείς σε μικρές λεπτομέρειες, στον τρόπο που χαμογελά, στον τρόπο που μισανοίγει το στόμα του, που θυμίζει το μισοάνοιγμα του στόματος της Μονρόε σε αρσενική έκδοση. Πρόκειται για ένα στοιχείο που αφορά μόνο τον συγκεκριμένο ηθοποιό και καθορίζει την ερμηνεία του, όπως

¹ Stam Robert και Miller Toby, σελ 645

έλεγαν οι δάσκαλοί του, με το δικό του προσωπικό στυλ. Είναι η πρώτη φορά που ένας ηθοποιός που παίζει τον σκληρό δεν είναι μόνο σκληρός και αιχμηρός, αλλά αντίθετα τον διακρίνει ένας αισθησιασμός. Αυτό είναι πολύ σημαντικό, γιατί με την ερμηνεία του αυτή έδωσε νέα διάσταση, αν όχι πρώτη φορά δημιούργησε, το πρότυπο ενός ανδρικού σεξουαλικού συμβόλου¹.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι το στοιχείο της σεξουαλικότητας και του αισθησιασμού του ηθοποιού Brando στο ρόλο του Κοβάλσκι προβάλλεται αρχικά έντονα μέσω της υποκριτικής του, αλλά ενισχύεται πολύ και από τον τρόπο που ο Καζάν τον σκηνοθετεί και δημιουργεί ένα κλίμα γενικότερου ερωτισμού στην ταινία. Ο τρόπος που καδράρει, η απόσταση της κάμερας από το φιλμαριζόμενο αντικείμενο, στην συγκεκριμένη ανάλυση το αντικείμενο αυτό είναι ο Brando, ο τρόπος που εστιάζει πάνω στον ηθοποιό και τον ανάγει σε ερωτικό αντικείμενο, συντελούν καθοριστικά στην προβολή του ερωτισμού που εκπέμπει ο ηθοποιός². Ο ερωτισμός του Στάνλεϋ και της Μπλανς διαχέεται αδιόρατα μέσα από μια διαδικασία κρυψίματος και φανερώματος του ηθοποιού, ή εστίασης σε κάποια μέρη του σώματός του. Στο σημείο που ο Brando με το φανελάκι κοιτάζει υπόγεια ερωτικά την Μπλανς για παράδειγμα ο φακός εστιάζει στο στέρνο, στα χέρια που έχει σταυρωμένα και κυρίως στα μπάτσα του. Ο φακός γυρίζει με διάφορους τρόπους γύρω από το σώμα του και επικεντρώνεται σε σημεία του κορμιού του κυρίως από την μέση και πάνω. Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι σε πολλά σημεία τον βλέπουμε να ντύνεται - μετά την πρώτη σκηνή που βγάζει το ιδρωμένο φανελάκι- και στη σκηνή που φορά το κουστούμι του και δένει τη γραβάτα του και ακόμα και πριν την σκηνή του βιασμού, που δεν φανερώνεται, αλλά σκόπιμα υπονοείται. Αυτό δε μειώνει την προσωπική ακτινοβολία του ηθοποιού ή την υποκριτική του, απλά υποδηλώνει πόσο και η σκηνοθετική προσέγγιση λειτούργησε, ώστε να προβληθεί ο ηθοποιός μετά την ερμηνεία του αυτή σε ανδρικό σύμβολο σεξουαλικότητας.

Μεγάλη σημασία γενικότερα στην ερμηνεία του Brando έχουν οι μικρές λεπτομέρειες, οι μικρές κινήσεις, οι ανεπαίσθητες αυτές κινήσεις που διαγράφουν το προσωπικό ύφος της υποκριτικής του. Ο τρόπος που τρωει συνεχώς, πίνει, καπνίζει, μασάει τσίχλα³. Κάθε στιγμή κάτι κάνει. Αυτό καταρχήν ανάγεται σε μια βασική αρχή του Actor's Studio ότι ο ηθοποιός πρέπει να βρίσκεται συνεχώς σε εσωτερική, αλλά και εξωτερική δράση, να μην

1.Α.Τύρος, *Λεωφορείον ο Πόθος*, Εξουσία

2.Θεόδωρος Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 1983

3.Stam Robert και Miller Toby, σελ.646

είναι αδρανής, όταν παίζει. Πέρα από το πώς νιώθει ο Κοβάλσκι ο ηθοποιός βρίσκεται συνεχώς σε μια κινητικότητα. Μεγαλύτερη αξία όμως έχει ο τρόπος που το πετυχαίνει.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ο τρόπος που τρωει ο Μπράντο, γιατί εξυπηρετεί το ρόλο πολύ περισσότερο από τα ίδια τα λόγια που λει. Τρωει σαν ζώο, άξεστα, με μια πείνα ακατάπαυστη. Με την πράξη αυτή εκφράζει την αδιαφορία του απέναντι στους άλλους και ασκεί μια μορφή επιβολής. Τρωει με τα χέρια, πράγμα που δηλώνει στοιχείο πρωτογονισμού. Δεν σταματά ούτε, όταν η Στέλλα τον αγκαλιάζει, ούτε, όταν στο δείπνο των γενεθλίων της Μπλανς ως ψυχρός εκτελεστής είναι έτοιμος να εξοντώσει το θύμα του. Τρωει και φτύνει τα κουκούτσια στο πάτωμα. Τρωει το κόκαλο του κρέατος και το κρατά στο χέρι σαν όπλο. Η έκφραση του τις στιγμές αυτές, που αποδίδεται πολύ πετυχημένα από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί το στόμα του, εμπεριέχει όλα τα στοιχεία του χαρακτήρα, το ζωώδη και πρωτόγονο τρόπο έκφρασης ενός άξεστου ανθρώπου και σηματοδοτεί τη χαμηλή καταγωγή του¹. Εκπέμπει όμως και τον αισθησιασμό ενός αντισυμβατικού ανθρώπου, μια ανεξήγητη υπόγεια έλξη που μπορεί να ασκεί ένας αλαζόνας. Ένας εγωιστής, ένας κυνικός που έχει γνώση της εξουσίας του απέναντι στους άλλους και δε σταματά να σαρκάζει και να αντιδρά στα πάντα. Δεν συμβιβάζεται ποτέ. Ο Brando υποδύεται πολύ επιτυχημένα τις στιγμές αλαζονείας, σαρκασμού, καυστικότητας του ανθρώπου που ελέγχει τα πάντα γύρω του, γιατί ξέρει ότι έχει τη δύναμη να το κάνει. Δεν είναι τυχαίο ότι από την ερμηνεία του αυτή αρχίζει να διαγράφεται το σύμβολο ενός επαναστάτη. Ο τρόπος που παίζει έχει αντικομοφορμιστικό χαρακτήρα². Το καταφέρνει όμως πέρα από τις λέξεις, πέρα από το κείμενο. Από τη μια ασκεί έναν φανερό έλεγχο και προκαλεί έναν κίνδυνο με την είσοδο του σε κάθε πλάνο, καθώς σφυρίζει, χτυπάει τα ντουλάπια, τις πόρτες, φωνάζει, σχεδόν ουρλιάζει σε ορισμένα σημεία. Ένας ήχος και μια φασαρία τον ακολουθεί παντού, όταν εισβάλλει στον χώρο. Από την άλλη ο τρόπος που παίζει προκαλεί μια αίσθηση απειλής που είναι εντελώς εσωτερική. Ακόμα και στη σκηνή του βιασμού δεν μπορεί εύκολα ο θεατής, αν δεν ξέρει το κείμενο, να φανταστεί ότι θα επακολουθήσει κάτι τέτοιο. Η επικινδυνότητα του Brando είναι υπόγεια, υποβόσκει. Όπως στη σκηνή των γενεθλίων της Μπλανς. Χτίζει την ένταση και την απειλή μέχρι να φτάσει στο σημείο να της δώσει το εισιτήριο για να φύγει. Παίζει όπως τα αγρίμια, που ύπουλα περιμένουν το θήραμα πριν του ορμήξουν. Και τότε προκαλώντας την έκπληξη του θεατή αφήνει την κτηνωδία του

1. Richard Dyer σελ.161

2. Robert Stam &Toby Miller, σελ.646

ήρωα να αναδυθεί. Ο Brando προκαλεί έκπληξη με τον τρόπο που παίζει. Διαφαίνεται η αρχή του Actor's Studio που διδάσκει στον ηθοποιό να βιώνει το συναίσθημα και να αφήνεται σ' αυτό. Δίνει την εντύπωση ότι αφήνεται σε μια εσωτερική ορμή. Παίζει παρορμητικά, χωρίς να φοβάται να εκτεθεί, να αφεθεί. Στην ίδια σκηνή προσπαθεί ήρεμα να θυμίσει στην Στέλλα πόσο ευτυχισμένα ζούσαν πριν έρθει η Μπλανς και αμέσως μετά αφήνεται στο να αναδυθεί από μέσα του ο απόλυτος σαδισμός και η βία προς την Μπλανς.

Στη μάχη του με την Μπλανς ο Κοβάλσκι παίζει με όλα τα όπλα που διαθέτει. Από την πρώτη σκηνή που την συναντά η προσέγγιση είναι ερωτική. Ο υπόγειος ερωτισμός που χαρακτηρίζει την σχέση Κοβάλσκι-Μπλανς- ήδη από το κείμενο- προκαλείται καταρχήν από το γεγονός ότι πρόκειται για μια σχέση απαγορευμένη³. Τόσο για τον Κοβάλσκι, όσο και για την Μπλανς το κρυφό αντικείμενο ενός διαστρεβλωμένου πόθου είναι απαγορευμένο και γι' αυτό περισσότερο ποθητό και απεχθές. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο υπάρχει τρομερή ένταση μεταξύ τους και μια ατελείωτη μάχη. Ο Brando αποδίδει την ένταση με την οποία μάχεται με απόλυτη αλήθεια. Όσον αφορά το ρεαλισμό με τον οποίο υποδύεται τον Κοβάλσκι², που αποτελεί μια από τις μεγαλύτερες αρετές της ερμηνείας του, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ενισχύεται καταρχήν από το ίδιο το έργο του Γουίλιαμς, που ήταν σκληρό και ρεαλιστικό και οδήγησε τον ηθοποιό στην πραγματικότητα του ήρωα με μια καθαρότητα³. Αποτελεί όμως και μια ακόμα ένδειξη ότι ο ηθοποιός στην υποκριτική του ακολούθησε μια βασική αρχή του Actor's Studio, σύμφωνα με την οποία μέγιστη αξία έχει να παίζει ρεαλιστικά, χωρίς να οδηγείται σε έναν εύκολο και φτηνό νατουραλισμό. Ο Brando παίζει αληθινά, σωματικά, αλλά επειδή είναι βαθιά συγκεντρωμένος, γνωρίζει ακριβώς το ρόλο που παίζει και είναι εσωτερικός· όχι απλά αποφεύγει την παγίδα ενός νατουραλιστικού παιξίματος, αλλά φτάνει στο σημείο να γίνεται πραγματικά ο ίδιος ο ήρωας. Είναι εντυπωσιακός ο τρόπος που εκφράζεται ο θυμός του. Σε κάποια γκρο πλαν διακρίνονται ως και οι φλέβες, που πετάγονται στο μέτωπο του από την οργή. Ο θυμός του εκφράζεται όμως εύστοχα και με τη φωνή του. Δεν της μιλά συχνά. Ή εκεί που της μιλά κάνει μια απότομη αλλαγή και αρχίζει να της φωνάζει. Στόχος του είναι να την τρομοκρατεί, να την συντρίψει. Ο τρόπος που αποδίδει ο Brando αυτή τη μάχη όμως είναι λεπτοδουλεμένος. Πίσω από κάθε κοίταγμα, πίσω από κάθε ατάκα φαίνεται ότι στο βλέμμα

1.Θόδωρος Σούμας, ό.π. σελ35

2.Δ.Δανίκας , *Λεωφορείον ο Πόθος*, Τα Νέα, 9/4/99

3.Gordon Gon, *Hollywood in the fifties*, A.S. Barnes a.Co. New York 1972, σελ119-120

του και στην κίνηση του ενυπάρχουν πολλά συναισθήματα ταυτόχρονα, τόσο ο ερωτισμός που υπόγεια νιώθει για την Μπλάνς, όσο και η αιμοβόρική διάθεση του ζώου για εκδίκηση, η κτηνωδία που προέρχεται από την ανάγκη του να συντηρήσει τα δικά του κεκτημένα¹. Αυτή η ικανότητα του ηθοποιού να παίζει έχοντας πάνω από ένα συναίσθημα να τον οδηγεί ανάγεται σίγουρα στη διαδικασία της συναισθηματικής μνήμης και στη σύνθεση των συναισθημάτων που έχουν προκληθεί μέσω της μνήμης από τον ηθοποιό. Και όπως διαπιστώθηκε από το προηγούμενο κεφάλαιο ο ηθοποιός διέθετε το ψυχικό υλικό να χρησιμοποιήσει αυτήν την κατάσταση βιαιότητας, σκληρότητας, μαχητικότητας. Αλλά ταυτόχρονα και την ευαισθησία ενός πληγωμένου και βαθύτερα φοβισμένου ανθρώπου.

Πολύ πετυχημένα περνά ο ηθοποιός στην τελευταία σκηνή. Αφού έχει συντρίψει την Μπλάνς, λίγο πριν φύγει για το φρενοκομείο υποδύεται ότι είναι ήρεμος και ευγενικός απέναντι στο θύμα του. Έχει μια στάση ανθρώπινη, σχεδόν δείχνει φροντίδα. Ο Brando παίζει και πάλι με τα πολλά του πρόσωπα. Είναι σαν να επιζητά από τον θεατή συγχώρεση. Κοιτάζει τους άλλους και το φακό με την αθωότητα του μικρού παιδιού, παρά το γεγονός ότι αυτό είναι ένα ψέμα. Ούτε μια στιγμή ο Κοβάλσκυ δεν βγάζει ενοχή, συμπόνια, ανθρωπιά. Και ο Brando υπηρετεί το ρόλο με απόλυτη αλήθεια. Υποδύεται το ψέμα του Κοβάλσκυ έχοντας ως όπλο την γλυκύτητά του, που όπως προαναφέρθηκε σε πολλά σημεία αποτελεί όπλο της υποκριτικής του.

Αυτή η ικανότητά του όμως να περνά από τη μια κατάσταση στην άλλη με τόση ευκολία, να έχει συνεχώς μια αδιάσπαστη γραμμή του ρόλου, όπως έλεγε ο Strasberg και ο Στανισλάφσκι και ροή, να συνδέει τις εναλλαγές, να έχει γέφυρες από τη μια ψυχολογική κατάσταση στην άλλη και να εμπεριέχει όλα τα συναισθήματα του ρόλου ακόμα και σε ένα μόνο βλέμμα του προς τον φακό ίσως είναι ο λόγος που χαρακτηρίστηκε ιδιοφυΐα της υποκριτικής. Χρησιμοποιεί τον εαυτό του όπως θέλει. Πάει προς τον ρόλο και φέρνει το ρόλο προς αυτόν. Η ερμηνεία του είναι τόσο εξαιρετική, που είναι δύσκολο ένας κριτικός, όσο και αν τη μελετήσει να διαγνώσει τι ακριβώς κάνει για να προσεγγίσει το ρόλο και να δώσει μια μόνο εξήγηση. Καθίσταται φανερό από την προηγούμενη ανάλυση ότι στην υποκριτική του διαφαίνονται οι βασικές αρχές της Μεθόδου. Είναι σαφές ότι βοηθήθηκε από τον σκηνοθέτη, που τον άφησε απόλυτα ελεύθερο να δημιουργήσει μέσα στα πλαίσια της βασικής αρχής του Actor's Studio. Διακρίνονται η παιδεία του και από την προεργασία που ακολούθησε σύμφωνα με τις πηγές. Όμως μήπως είναι κάτι παραπάνω; Είναι δύσκολο να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα ότι η ερμηνεία του οφείλεται μόνο στην παιδεία που

1. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, *Λεωφορείον ο Πόθος*, Καθημερινή 9/4/99

είχε. Σίγουρα τον καθόρισε απόλυτα¹. Η ερμηνεία του Brando όμως ξεπερνά μια τέτοια αναγωγή, γιατί δίνει την αίσθηση ότι συντελείται ένα μικρό θαύμα δημιουργίας ενός ρόλου. Μια στιγμή στην υποκριτική τέχνη, όπου όλα συντελούν οι δάσκαλοι, η σχολή, ο συγγραφέας, ο σκηνοθέτης, ώστε ένας μεγάλος ηθοποιός να φτάσει σε ένα ανώτατο επίπεδο υποκριτικής τέχνης ύψιστης καλλιτεχνικής αξίας, που τον καθιστά μεγάλο δημιουργό.

Ο Νovός του Francis Ford Coppola

Πρόκειται για ένα φιλμικό κείμενο ενός εντελώς διαφορετικού σκηνοθετικού ύφους και σχολής, κοινωνικού προβληματισμού και καλλιτεχνικών και αισθητικών αναζητήσεων από ότι το *Λεωφορείον ο Πόθος*, και γι' αυτό δεν θα μπορούσε να γίνει καμιά σύγκριση μεταξύ τους σε κανένα επίπεδο. Η ανάλυση των Al Pacino, Robert de Niro θα περιοριστεί μόνο στα δεδομένα που δίνει η ίδια η ερμηνεία των ηθοποιών, χωρίς να γίνει αναφορά στη ζωή τους και στην ιδιότητα τους ως σταρ.

Η ταινία θεωρείται αριστουργηματική και βραβεύτηκε με έξι Όσκαρ της Ακαδημίας. Αποτελεί το δεύτερο μέρος της τριλογίας που σκηνοθέτησε ο Coppola με θέμα το φαινόμενο της Μαφίας στην Αμερική τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα και γυρίστηκε το 1972. Η ταινία στηρίχτηκε στο βιβλίο του Mario Puzzo, συγγραφέας που ασχολήθηκε με το φαινόμενο του οργανωμένου εγκλήματος. Δεν είχε την εμπορική επιτυχία του πρώτου μέρους, θεωρήθηκε όμως μια πιο βαθιά και διεισδυτική ματιά του σκηνοθέτη απέναντι στο θέμα². Η χαμηλότερη εμπορικότητα της ίσως οφείλονταν στο γεγονός ότι ασχολήθηκε με την πτώση και την παρακμή της οικογένειας Κορλεόνε, θέμα λιγότερο προσφιές από τη στιγμή, που διέλυε το μύθο της Αμερικής ως Γη της Επαγγελίας και έδειχνε τη σύσταση και τη διαφθορά της σύγχρονης Αμερικής³. Η ταινία εξελίσσεται σε δυο παράλληλα επίπεδα αφήγησης. Από την μια ιστορεί τα παιδικά χρόνια του Νονού, του θεμελιωτή της αυτοκρατορίας των Κορλεόνε, του Βίτο Αντολίνι και το πώς εγκατέλειψε σε ηλικία εννέα χρόνων το Κορλεόνε της Σικελίας για να σωθεί από τους δολοφόνους του πατέρα του, του

1. Stam Robert & Miller Toby, ό.π.σελ 644

2. Kent Jones, *Francis Ford Coppola, Mythmaker*, περιοδικό Film Comment, Μάρτιος -Απρίλιος 2002, Volume 38, Number 2

3. Φράνσις Φορντ Κόππολα, *Κινηματογραφικό αρχείο*, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 1985, σελ. 51



αδερφού του και της μητέρας του και πήγε στην Αμερική. Από την άλλη (σύγχρονη εποχή) παρουσιάζει τους επιγόνους του και συνεχιστές της αυτοκρατορίας του με αρχηγό τον Μάικελ Κορλεόνη, το δευτερότοκο γιο του, που έχρισε και διάδοχο. Η ιστορία του Βίτο Κορλεόνη, που ξεκίνησε να δουλεύει σε μικρές δουλειές- λαντζιέρη και σερβιτόρου-στη συνέχεια μπλέχτηκε σε μικρές κλοπές, μέχρι που αφάνισε τον γκάνγκστερ της περιοχής και άρχισε να ιδρύει την φαμέλια του, εμπλέκεται συνεχώς με την ιστορία του Μαίκελ Κορλεόνη, που αποτελεί και το παρόν της ταινίας, ο οποίος έχοντας επεκτείνει τη δράση της φαμίλιας, τις επιχειρήσεις και σε "νόμιμες" και έχοντας αρχίσει συνεργασίες και δοσοληψίες με την πολιτεία, αντιμετωπίζει συνεχώς ισχυρότερες απειλές από τους εχθρούς της φαμίλιας, απόπειρες δολοφονίας και πισώπλατα χτυπήματα ακόμα και από τον αδερφό του. Το παρόν της οικογένειας Κορλεόνη είναι πολύ περισσότερο δυσοίωνο, καθώς αρχίζουν οι ρωγμές ανάμεσα στα ίδια τα μέλη της οικογένειας και η πιο ισχυρή αξία της, η ενότητα, κλονίζεται και τελικά διαλύεται. Ο Μαίκελ Κορλεόνη σταδιακά γίνεται σκληρότερος, αφανίζει τους εχθρούς του, χάνει την γυναίκα του που τον θεωρεί απεχθή για τα εγκλήματά του, νικά τυπικά και το νόμο που τον καταδιώκει, ουσιαστικά όμως είναι χαμένος, καθώς έχει πλέον διαλυθεί η οικογένειά του κι αυτός μένει νικητής σε μια κατάσταση άγριας και τραγικής μοναξιάς¹.

Το δεύτερο μέρος του Νονού γράφει ο κριτικός **Olivier Eyquem**: "*παρακολουθεί παράλληλα την άνοδο και την πτώση της οικογένειας Κορλεόνη. Ο μελλοντικός Ντον ανέρχεται στην εξουσία σεβόμενος ένα συγκεκριμένο σύστημα από οφειλές και υποχρεώσεις και κρατώντας σταθερά την ενότητα της οικογενειακής κυψέλης. Οι πράξεις του αν εξαιρέσουμε τη βία μοιάζουν με κείνες ενός μικρό-πατρόνου, που στηρίζονται στις παραδοσιακές αξίες της Αμερικής. Μια γενιά αργότερα ο Μάικελ βρίσκεται αντιμέτωπος με μια κοινωνία, όπου οι συμφωνίες ανάμεσα στους οικείους και οι κλασσικοί όρκοι πίστης δεν έχουν καμιά πέραση και η εξουσία τώρα βρίσκεται στις πιο υψηλές σφαίρες επιρροής. Η οικογένεια του, όσο χάνει την σημασία της, άλλο τόσο θέλει να νομιμοποιηθεί, να ενσωματωθεί στο υπόλοιπο κοινωνικό σχήμα. Τα μέλη της εγκαταλείπουν ένα-ένα την εστία τους αποτυχαίνοντας μέσα σε ένα είδος πολιτιστικού no man's land.*"²

Είναι σημαντικό επίσης ότι ο Βίτο Κορλεόνη όριζε και έλεγχε ο ίδιος την κατάσταση, έλυνε τις διαφορές του μόνος του, σκότωνε ο ίδιος, κέρδιζε ο ίδιος και ήταν αυτός που δημιούργησε την αυτοκρατορία της οικογένειας. Ο Μάικελ, που γνωρίζει ότι "*οι καιροί*

1.Αντώνης Μοσχοβάκης, *Σινεπιλογή (κριτικές 1958-1982)*, κινηματογραφικά κείμενα, σελ.222-223

2.Φράνσις Φορντ Κόπολα, ό.π. σελ 50

αλλάζουν", όπως λει σε κάποιο σημείο, καταρχήν έχει το ηθικό βάρος του διαδόχου και συνεχιστή. Πρέπει να ανταποκριθεί στο καθήκον απέναντι στον πατέρα του. Σ' όλες του τις κινήσεις είναι υποχρεωμένος να έχει μεσάζοντες, να δρα από απόσταση, μ' αποτέλεσμα να διακατέχεται από μεγαλύτερη καχυποψία για όσους τον συμβουλεύουν και δουλεύουν γι' αυτόν. Είναι πολύ πιο εγκλωβισμένος και δυσκίνητος. Έχει πολύ περισσότερους υπαρκτούς και μη εχθρούς. Στο τέλος γίνεται υπερβολικά καχύποπτος και καταλήγει απόλυτα μόνος. Η διαδρομή της ζωής του θυμίζει πρόσωπο τραγωδίας και η δομή της ιστορίας του είναι τραγική¹.

Πρόκειται για την ιστορία ενός πατέρα αφέντη και του διαδόχου του. Δυο ιστορίες δυο ισχυρών ανδρών που, αν και ενώνονται με το ίδιο νήμα αίματος και δύναμης, είναι εκ διαμέτρου αντίθετες, καθώς αποτελούν προϊόντα διαφορετικών εποχών και κοινωνικοπολιτικών συνθηκών.

Al Pacino

Η ερμηνεία του Al Pacino στην ταινία είναι εκπληκτική. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι βραβεύτηκε με Oscar καλύτερου ηθοποιού. Από τη ταινία αυτή γίνεται διάσημος. Ο Al Pacino θεωρήθηκε ένας λαμπρός μαθητής της Μεθόδου και στην ταινία αυτή, που συμπρωταγωνστεί μάλιστα με τον δάσκαλό του, αποδεικνύεται εκτός από το ταλέντο του και η εξαιρετική παιδεία που έχει ως ηθοποιός.

Ο Al Pacino υποδύεται τον Μάικελ Κορλεόνη με απόλυτα εσωτερικό τρόπο. Έχει τόσο έντονα σκιαγραφήσει την εικόνα του ήρωά του, ώστε όλα στην υποκριτική του να φαίνεται ότι ακολουθούν μια αδιάσπαστη γραμμή του ρόλου, χωρίς να εκτρέπεται καμιά στιγμή. Στην αρχή της ταινίας πριν ακόμα εμφανιστεί ο Δον Κορλεόνη υφαίνεται ο μύθος του προσώπου του από μια σειρά λεπτομέρειες. Όλη η χλιδή στη γιορτή που δίνει προς τιμή της πρώτης μετάληψης του γιου του, τα σχόλια των παρευρισκομένων ότι είναι ακριβοθώρητος και ότι πρέπει να περιμένουν στην ουρά για να τον δουν, όπως λει η αδερφή του, προκαλούν στο θεατή μια έντονη περιέργεια να δει ποιος τελικά είναι ο Δον². Η πρώτη εμφάνιση του ήρωα αλλάζει την εντύπωση που μπορεί να έχει δημιουργηθεί. Ο Μίκαελ Κορλεόνη είναι ένας άνθρωπος χαμηλών τόνων. Ο Pacino όμως επιβάλλεται με την χαμηλών τόνων παρουσία του, καθώς αυτή διαποτίζεται από μια ισχυρού ηλεκτρισμού ενέργεια. Είναι εντυπωσιακό πως, ενώ το σώμα του δεν τον βοηθά, καθώς είναι μικροκαμωμένος και κοντός, με την ενέργειά του και με τον τρόπο που μόνο εσωτερικά

1.Αντώνης Μοσχοβάκης, ό.π. σελ223

2.The Godfather part2, site: www.filmsite.org/godf2.html

τη διαχέει, αποκτά το παράστημα του κυρίαρχου. Κι αυτό το πετυχαίνει με ελάχιστες κινήσεις σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Η απόλυτη αυτοκυριαρχία του είναι επίσης μέσο επιβολής, την οποία ο ηθοποιός πετυχαίνει έχοντας ως εργαλείο το πρόσωπο του, απόλυτα ατάραχο και ήρεμο, ένα πρόσωπο που στις περισσότερες σκηνές μοιάζει με μάσκα. Η επιτυχία του ηθοποιού έγκειται στο γεγονός ότι κατορθώνει πίσω από τη μάσκα να κρύβει όσα νιώθει, όπως θα έπρεπε να κάνει ένας Δον, αλλά μεταφέροντας ταυτόχρονα στο θεατή όλο το δράμα του ήρωα. Το πρόσωπο του είναι μονίμως ανέκφραστο, δεν κινείται ούτε ένας μυς του. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι παίζει μόνο με το βλέμμα. Τα μάτια του και μόνο αυτά είναι ο καθρέπτης της ερμηνείας του. Μόνο διαβάζοντας ο θεατής το βλέμμα του ηθοποιού μπορεί να κατανοήσει τις αλλαγές της ψυχολογικής κατάστασής του, της οργής του, του εσωτερικού αναβρασμού του. Το ίδιο ανέκφραστη όμως είναι και η φωνή του, που μονίμως παραμένει σε έναν μονότονο, ψυχρό και μετρημένο τόνο. Δεν ανεβαίνει σχεδόν ποτέ τονικότητα και είναι απόλυτα ελεγχόμενη από τη σκηνή που τον προσβάλλει ο γερουσιαστής υποτιμώντας και τον ίδιο και την οικογένεια του, μέχρι ακόμα και τη σκηνή που αντιλαμβάνεται ότι κινδυνεύει από τον Ροθ, και κυρίως στην κορυφαία στιγμή που συνειδητοποιεί ότι ο αδερφός του τον πρόδωσε και του λει απόλυτα ήρεμα *"μου ράγισης την καρδιά"*. Σ' όλες τις σκηνές η οργή, η εσωτερική έκρηξη, η λύσσα για εκδίκηση φαίνονται από ένα ελαφρύ χαμήλωμα του βλέμματος, ή από μια σκληρή, στυγνή και χωρίς περιθώρια αμφισβήτησης ατάκα, όπως η χαρακτηριστική απάντηση προς τον γερουσιαστή *"τίποτα! (δεν θα πάρεις"*). Αυτά τα χαρακτηριστικά: ο ιδιότυπος τρόπος που χαμηλώνει το βλέμμα, η εκφραστικότητα των ματιών του και η υπόκωφη χωρίς κανέναν χρωματισμό φωνή υποδηλώνουν ότι ο ηθοποιός ασκεί απόλυτο έλεγχο στα μέσα του.

Ο Al Pacino όμως πετυχαίνει να εμποτίζει το βλέμμα του με όλα τα υλικά του ρόλου, αλλάζοντας εύκολα και γρήγορα τόνους, ή εκφράζοντας ταυτόχρονα πολλά συναισθήματα σε ένα βλέμμα, όπως σκληρότητα και παράπονο ταυτόχρονα στην σκηνή που κλείνει στα μούτρα της γυναίκας του την πόρτα, αφού τον εγκατέλειψε. Μεταλλάσσει γρήγορα τη μάσκα του στυγνού Δον Κορλεόνη σε ευαίσθητο και γεμάτο τρυφερότητα πρόσωπο, όταν συναναστρέφεται τα μέλη της οικογένειάς του, ειδικά τα παιδιά του, τη γυναίκα του και τη μητέρα του. Συχνά γίνεται ο τρυφερός και γεμάτος αγάπη πατριάρχης, ακόμα και όταν στην κηδεία της μητέρας του αγκαλιάζει δίνοντας συγχώρεση στο προδότη αδερφό. Ο Πατσίνο υποδύεται τον Μάικελ με τρόπο που δύσκολα θα φανταζόταν κάποιος έναν εγκληματία. Ποτέ δε φαίνεται να εγκληματεί, ή να σχεδιάζει κάτι τέτοιο. Μόνο τα γεγονότα αποδεικνύουν πάντα ότι αυτός έδωσε εντολή. Έχει τον αέρα του αφέντη συνεχώς δίνοντας όμως στην εικόνα αυτή και μια επίφαση φιλευσπλαχνίας. Παραμένει ατάραχος

και ήρεμος, ακόμα και στις πιο επικίνδυνες στιγμές, στην Αβάνα, στην δίκη, καθώς εκτελούνται τα εγκλήματα του αδερφού του, του Ροθ, καθώς η ζωή του συνεχώς βρίσκεται υπό απειλή. Έχει το πρόσωπο του ψυχρού εκτελεστή, στο οποίο όμως υποβόσκει μια βαριά θλίψη. Δεν είναι τυχαίο ότι δεν χαμογελά σε καμιά σχεδόν στιγμή στην ταινία. Κι όσο προχωρά προς το τέλος η ταινία αυτή η έκφραση κατάθλιψης γίνεται πιο έντονη.

Κι ενώ κρατά τα νήματα της υποκριτικής του σ' αυτό το κλίμα σε ορισμένες σκηνές κάνει ο Pacino απότομη αλλαγή ρυθμού και γίνεται εκρηκτικός, όπως στη σκηνή που πυροβολούν το σπίτι (η κραυγή του: *"Τους θέλω τώρα ζωντανούς"*), στη σκηνή της ανατροπής του Μπατίστα στην Αβάνα -που φιλάει στο στόμα τον αδερφό του ως απάντηση στην προδοσία του- και κυρίως στην σκηνή που τον εγκαταλείπει η γυναίκα του. Η βία που επικαλύπτει στο υπόλοιπο έργο ο ήρωας αφήνεται από τον ηθοποιό να διαφανεί. Ο αυταρχισμός και ο πληγωμένος εγωισμός του αλαζόνα υπονοούνται εύστοχα από τον ηθοποιό. Σ' αυτά τα σημεία ηθοποιός δρα έντονα ξετυλίγοντας και άλλες πτυχές της υποκριτικής του δυνατότητας. Φωνάζει, χτυπά, εκρήγνυται. Η υποκριτική του παίρνει άλλο ρυθμό γρήγορο, μέχρι και πάλι να βουλιάξει σε μια απόλυτη νεκρική κυριαρχία. Όσο πιο σκληρός γίνεται σταδιακά ο ήρωας, τόσο ο ηθοποιός παίζοντας με τη μνήμη των συγκινήσεων αποκτά το βλέμμα παραπονεμένου, πληγωμένου ζώου και τιμωρεί ανελέητα τους εχθρούς του. Τιμωρεί σιωπηλά τους άλλους και τον εαυτό του ταυτόχρονα οδηγώντας τον σε μια τραγική μοναξιά. Ο ηθοποιός ρίχνει εντελώς τους τόνους της υποκριτικής του προς το τέλος αφήνοντας να διαφανεί μόνο η καχυποψία, η πίκρα και η μοναξιά. Ο τρόπος που υποδύεται τον Κορλεόνη ο Al Pacino χαρακτηρίζεται από γραμμές απόλυτα καθαρές, είναι λιτός και αφαιρετικός. Κι ενώ η σκιαγράφηση του χαρακτήρα είναι διάφανη, ταυτόχρονα συχνά δεν είναι άμεσα αναγνώσιμη. Ο Pacino δεν αφήνει τίποτα να φανεί καθαρά, εύκολα. Στην υποκριτική του όλα υπονοούνται. Γι' αυτό και η δουλειά του είναι περίτεχνη, ακριβής, αυστηρή. Διαφαίνεται ένας καλά εκπαιδευμένος ηθοποιός με απόλυτο έλεγχο. Αν θα έπρεπε να χαρακτηριστεί η υποκριτική του ως Μάικελ Κορλεόνη θα μπορούσε ένα μόνο βλέμμα του να δώσει το στίγμα. Και ίσως αυτό θα έπρεπε να είναι το βλέμμα της τελευταίας σκηνής που εκφράζει την απόλυτη τραγική μοναξιά του νικητή, αλλά βαθιά νικημένου ανθρώπου.

Robert de Niro

Ο Robert de Niro υποδύεται τον ρόλο του Βίτο Κορλεόνη, του πατέρα του Μίκαελ Κορλεόνη. Η ερμηνεία του είναι επίσης χαρισματική και βραβεύτηκε με το Όσκαρ του

δεύτερου καλύτερου ανδρικού ρόλου. Μεγάλη σύμπτωση είναι ότι και για τον De Niro η ταινία υπήρξε ορόσημο, καθώς χάρη σ' αυτήν έγινε γνωστός.

Η υποκριτική του De Niro χαρακτηρίζεται από χάρη και ευγένεια, νεύρο και εγρήγορση. Ο ίδιος ο ρόλος οδηγεί τον ηθοποιό σ' ένα τρόπο παιξίματος πιο γρήγορο, εξωστρεφή και άμεσο. Ο Βίτο Κορλεόνε δεν έχει το ψυχικό βάρος του γιου του. Όπως έχει ήδη ειπωθεί είναι ένας άνθρωπος που αγωνίζεται να επιβιώσει από μικρό παιδί κάνοντας αρχικά τίμιες δουλειές και στη συνέχεια περνώντας από μικροαπατεωνιές στην παρανομία για να θρέψει τη φαμίλια του που λατρεύει. Ο Robert de Niro σε πολύ νεαρή ηλικία πετυχαίνει αρχικά να πλάσει τον ρόλο του Ιταλού μετανάστη άψογα. Το όμορφο παρουσιαστικό του, η ελαφριά και γεμάτη χάρη κίνησή του, η προφορά που χρησιμοποιεί, που φέρει την ιταλική μελωδικότητα στη βραχνή φωνή του, η ευγένεια των χαρακτηριστικών του όλα συντελούν, ώστε ο ηθοποιός να είναι απόλυτα συνεπής στην καταγωγή του ήρωα, στοιχείο πολύ σημαντικό για το συγκεκριμένο ρόλο. Ο De Niro πετυχαίνει μέσα από μικρές λεπτομέρειες να γίνει ένας μεσογειακός τύπος με εκρηκτικό ταμπεραμέντο. Αυτό που δούλεψε πολύ ο ηθοποιός είναι τα στοιχεία της ευγένειας και της αριστοκρατικής σχεδόν άνεσης, που χαρακτηρίζουν τον ήρωα του. Ο Βίτο Κορλεόνε μοιάζει πολύ περισσότερο με έναν κύριο ευπρεπή που τον διακρίνει απόλυτη αξιοπρέπεια και ήθος, παρά με άνθρωπο που θα οδηγηθεί στο έγκλημα. Ο De Niro αποδίδει αυτό το στοιχείο χρησιμοποιώντας τα μέσα του άριστα. Αρχικά τον βοηθά η παρουσία του και το πρόσωπό του που γράφει στον φακό με ιδιαίτερη φωτεινότητα. Ο τρόπος που κοιτά συχνά πλάγια με ένα χαμόγελο κρυμμένο στο βλέμμα του, που άλλοτε ενέχει πονηριά, άλλοτε εξυπνάδα, άλλοτε αυτοπεποίθηση, ο τρόπος που χαμογελά σε πολλά σημεία με μια διάθεση παιχνιδιού, ο τρόπος που μιλά, ακόμα και πριν αποκτήσει δύναμη στους ανθρώπους που θα έπρεπε να φοβάται, όπως στον Φανούτσο, δείχνει ότι ο ηθοποιός αποδίδει τέλεια την εσωτερική δύναμη που καθοδηγεί τον ήρωα. Όπως του λει ο Φανούτσο έχει κότσια. Και αυτό ο Robert de Niro το υποδύεται χρησιμοποιώντας ως *κάτω κείμενο* τη δύναμη, το πείσμα, την ανάγκη επιβίωσης του ήρωα, προσδίδοντάς του όμως την εικόνα ενός ανθρώπου φιλήσυχου, ήρεμου και ευγενικού. Ακόμα και ο τρόπος που διαπράττει τα εγκλήματα διακρίνονται από κίνηση γεμάτη χάρη. Ο ηθοποιός σε κανένα σημείο δεν εκφράζει βία. Αυτό είναι επίτευγμα της υποκριτικής του De Niro, γιατί είναι σαν να παίζει μονίμως σε δυο επίπεδα εντελώς αντιφατικά. Φέρει τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, που σίγουρα διακατέχεται από αγριότητα, βία και θυμό, γεγονός που δικαιολογείται, τόσο από το παρελθόν του, όσο και από τις ίδιες τις εγκληματικές πράξεις του και υποδύεται τη δράση του ήρωα μέσα από μια αντίστροφη διαδρομή ευγένειας και καλότητας. Αν ο

Pacino έχει το πρόσωπο του ψυχρού εκτελεστή, ο De Niro έχει το πρόσωπο του ευγενή και χαμογελαστού δολοφόνου. Πράττει πιο άμεσα, αλλά κανείς δε θα μπορούσε να τον συνδέσει με τις πράξεις βίας που κάνει λόγω της εικόνας του. Το πιο εντυπωσιακό είναι ότι αμέσως μετά από το έγκλημα του Φανούτσο επιστρέφει στην οικογένειά του και παίρνει στην αγκαλιά του το μωρό Μάικελ με απόλυτη στοργή και τρυφερότητα. Αυτή η ικανότητα του Robert de Niro να παίζει σε δυο εντελώς αντίθετα επίπεδα δηλώνουν πολύ καλή εσωτερική υποδομή και μελέτη του ρόλου από τον ηθοποιό- έχει δικαιολογήσει απόλυτα ο ηθοποιός τη λογική του ρόλου που υποδύεται- αυτοκυριαρχία, ροή της συναισθηματικής κατάστασης του ηθοποιού, ικανότητα γρήγορης μετάβασης από εσωτερικές διαδικασίες της υποκριτικής σε άμεση και γρήγορη εξωτερίκευση συναισθημάτων και δράση, πολύ καλή αίσθηση ρυθμού εσωτερικού και ρυθμού εξωτερικής δράσης. Ο De Niro είναι εύκαμπτος, γρήγορος και έκρυθμος ηθοποιός. Όλα λειτουργούν φυσιολογικά, μαλακά και χωρίς καμιά αιχμή. Με τον τρόπο που παίζει στηρίζει τόσο δυνατά το ρόλο, που ο θεατής δεν μπορεί να μέμψει τον ήρωα ακόμα και για τα εγκλήματά του. Είναι ένας ηθοποιός με πολύ καλή εκπαίδευση, όπως και ο Pacino, αλλά ίσως εξαιτίας του πιο χαλαρού ρόλου και του ότι με την εμβόλιμη αφήγηση της ιστορίας του δίνεται μια ανάσα στην τραγική εξέλιξη του ήρωα Μαίκελ, φαίνεται πιο φωτεινός όσον αφορά την ακτινοβολία που ασκεί στον φακό.

Lee Strasberg

Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον στα πλαίσια της μελέτης με προβληματική τη Μέθοδο του Actor's Studio να δίνεται η δυνατότητα στην ερευνήτρια να βλέπει το μεγάλο δάσκαλο της υποκριτικής να παίζει ο ίδιος ένα ρόλο. Ο Strasberg υποδύεται ένα δεύτερο ρόλο, αλλά πολύ σημαντικό για την πλοκή της ταινίας. Υποδύεται έναν Εβραίο, τον Χάιμαν Ροθ, αρχηγό της αντίπαλης ομάδας του Μίκαελ Κορλεόνε, που προσπαθεί να τον αφανίσει. Πρόκειται για έναν ενδιαφέροντα χαρακτήρα. Είναι ο πιο κακός και αντιπαθητικός ρόλος της ταινίας. Αυτός που, ενώ προσπαθεί να πείσει τον Μίκαελ Κορλεόνε για τα φιλικά του αισθήματα και για την προστασία που του προσφέρει, στην πράξη συνεχώς κάνει ενέργειες για να τον συντρίψει. Ο Strasberg πετυχαίνει να αποδώσει τον ύπουλο χαρακτήρα του ήρωα με μια υποκριτική απόλυτα αποστασιοποιημένη. Πρόκειται για έναν επίσης ψυχρό εκτελεστή παρόμοια με τον Μάικελ, μόνο που επειδή βρίσκεται σε κρίσιμη ηλικία και είναι άρρωστος, σχεδόν ετοιμοθάνατος, ή τουλάχιστον αυτό ισχυρίζεται (ο Μίκαελ λέει: "τα τελευταία είκοσι χρόνια είναι μονίμως ετοιμοθάνατος, αλλά ποτέ δεν πεθαίνει"), γίνεται ακόμα πιο αδιάστακτος, κακός και κυνικός. Ο Strasberg που δίδαξε την

εσωτερική διαδρομή του ηθοποιού προς το ρόλο φαίνεται να την ακολουθεί με συνέπεια ο ίδιος. Παίζει σε πολλά επίπεδα. Εσωτερικά ο ηθοποιός φαίνεται να βιώνει το φόβο του θανάτου, που τον διακατέχει και τη διάθεση του να ζήσει και γι' αυτούς τους λόγους νιώθει μια ανεξήγητη ζήλια και μνησικακία προς τον Μίκαελ σε βαθμό που να θέλει να τον καταστρέψει. Γιατί τα κίνητρα του Ροθ δεν χαρακτηρίζονται τόσο από οικονομική σκοπιμότητα, όσο από τη βαθιά ψυχική ανάγκη ενός ανθρώπου να σκορπίσει δυστυχία, για να αποφορτιστεί ο ίδιος από την κακία και την απελπισία, που νιώθει, καθώς αισθάνεται το δικό του τέλος να πλησιάζει. Αυτά όμως τα βαθύτερα αισθήματα του ρόλου ο ηθοποιός δεν αφήνει να φανούν εύκολα. Μόνο όταν λει: *"και τι δεν θάδινά να ζούσα άλλα είκοσι χρόνια"*, διαφαίνεται ότι υποφέρει. Ο ηθοποιός Strasberg παίζει με απόλυτη ψυχρότητα. Λειτουργεί σαν να μη συμμετέχει στο ρόλο και μ' αυτήν την έλλειψη επαφής με τον εαυτό του-ως ρόλος- δικαιολογούνται και οι πράξεις του ήρωα του. Αυτό υποδηλώνει μια βαθιά μελέτη του χαρακτήρα από την πλευρά του ηθοποιού, διαδικασία που απαιτείται ακόμα πιο έντονα, όταν η προσωπικότητα είναι τόσο αρνητική και ο ηθοποιός πρέπει να τη δικαιολογήσει ακόμα περισσότερο μέσα του τη λογική του ρόλου¹. Έντονη η αδιάσπαστη γραμμή του ρόλου στις σκηνές που ήρεμος μιλά στον Pacino και στις σκηνές που εκρήγνυται μαζί του όπως, όταν ο Μίκαελ τον ρωτά ποιος έδωσε την εντολή για να σκοτώσουν τον Πεντάτζελο και αυτός του απαντά ότι στις δουλειές αυτές δεν πρέπει ποτέ κανείς να ψάχνει ποιος έδωσε την εντολή. Τις στιγμές που ο ήρωας θυμώνει ο Strasberg αποδίδει το ρόλο με ιδιαίτερη ένταση και ενέργεια. Είναι εντυπωσιακή η υποκριτική του, γιατί κυρίως στηρίζεται σε μια ψυχρή απειλή στο βλέμμα, που γίνεται ακόμα πιο έντονη λόγω του χρωματισμού των ματιών του. Αν ο Pacino είχε στο βλέμμα την ψυχρότητα του στυγνού εκτελεστή, που όμως μαλάκωνε από μια αίσθηση πίκρας που τον διέκρινε όπως ειπώθηκε, τότε το βλέμμα του Strasberg είναι παγερό, χωρίς ίχνος ψυχής. Το πως καταφέρνει να κοιτά μ' αυτό το παγωμένο βλέμμα, που δεν αφήνει τίποτα άλλο να διαφανεί, είναι σίγουρα μαεστρία του μεγάλου δασκάλου. Αυτό προϋποθέτει αυτοέλεγχο, εσωτερικότητα, απόλυτη λιτότητα, λεπτή επεξεργασία των συναισθημάτων που χρησιμοποίησε για να πλάσει το ρόλο και πολύ αυστηρό φιλτράρισμα αυτών των συναισθημάτων². Προϋποθέτει συγκέντρωση και χαλάρωση, όπως έλεγε ο ίδιος. Το να παίζει ο ηθοποιός τόσο αποστασιοποιημένα το ρόλο, δηλώνει μια εσωτερική διαδικασία σύνθεσης και συμπύκνωσης του υλικού σε ελάχιστες δόσεις εκφραστικότητας.

1.Lee Strasberg,σελ.283-285

2.Lee Strasberg ,σελ.288-290,

Η υποκριτική ενός ηθοποιού που βασίζεται στην αφαίρεση συχνά είναι πολύ πιο δύσκολη από μια εξωστρεφή υποκριτική¹. Αυτό το γνώριζε ο δάσκαλος, γι'αυτό και ήταν τόσο αυστηρός με τους ηθοποιούς σε σχέση με τη δόση του ψυχο-υλικού που θα έπρεπε να χρησιμοποιήσει ο ηθοποιός στο ρόλο. Φαίνεται όμως ότι ήταν πολύ αυστηρός και με τον ίδιο του τον εαυτό, καθώς αυτό ακριβώς κάνει στο ρόλο. Από τη σύνθεση του ήρωα περνά στην αφαίρεση κι αυτό που αφήνει είναι ελάχιστα αποστάγματα της ιδιοσυστασίας του. Είναι σημαντικό να διακρίνει κανείς στην υποκριτική του δασκάλου εύγλωττα τις αρχές που δίδαξε στην υποκριτική τέχνη και δημιούργησε μια από τις πιο σημαντικές σχολές της υποκριτικής τέχνης.



1.Lee Strasberg, .ό.π. σελ. 296-298

Επίλογος

Η ερευνητική διαδικασία και η ανάλυση της ερμηνείας των παραπάνω ηθοποιών οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τελικά η Μέθοδος πράγματι δεν δημιούργησε ένα συγκεκριμένο ύφος υποκριτικής, καθώς η ερμηνεία του κάθε ένα ηθοποιού-μαθητή της σχολής αυτής, του οποίου η υποκριτική αναλύθηκε, χαρακτηρίστηκε από το προσωπικό του ύφος. Έγινε όμως φανερό ότι κάποιες από τις βασικές αρχές της σχολής διαφαίνονται σε μια κριτική προσέγγιση που στόχο έχει να τις εντοπίσει. Καθώς όμως η μαγεία της υποκριτικής τέχνης έγκειται τις περισσότερες φορές στο γεγονός ότι δεν είναι ευδιάκριτη πάντα η προέλευση των συστατικών της, γι' αυτόν τον λόγο η ανάγνωση των αρχών της Μεθόδου στην υποκριτική των ηθοποιών έγινε με ιδιαίτερη επιφυλακτικότητα..

Η ενασχόληση με το συγκεκριμένο αντικείμενο οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μια σχολή και μια μέθοδο υποκριτικής με μοναδική ιστορική αξία για την τέχνη του ηθοποιού. Καταρχήν για πρώτη φορά δημιουργείται ένα ολοκληρωμένο σύστημα εκπαίδευσης του ηθοποιού του θεάτρου και του κινηματογράφου. Ένα σύστημα συγκροτημένο, κατανοητό και απτό στη σύλληψη και στην εφαρμογή του. Ένα σύστημα που οπλίζει τον ηθοποιό με μια ισχυρή τεχνική επιστημονικού χαρακτήρα, εμπεριστατωμένη, που προκύπτει από βαθιά και διεισδυτική μελέτη των λειτουργιών και της ψυχής του ηθοποιού και του ανθρώπου γενικότερα. Η αξία αυτού είναι ανεκτίμητη, καθώς εξελίσσει τα όρια της τέχνης και ανυψώνει το επίπεδο και της τέχνης και των ανθρώπων που την υπηρετούν.

Το πιο σημαντικό όμως που πρόσφερε η σχολή στους ηθοποιούς, στοιχείο που σε πολλά σημεία της εργασίας τονίστηκε, είναι ότι έδωσε στον ηθοποιό για πρώτη φορά τη δυνατότητα να γίνει δημιουργός. Του έδωσε ελευθερία και του άνοιξε δημιουργικούς ορίζοντες. Είναι το πιο σημαντικό, γιατί μόνο μ' αυτήν την προϋπόθεση μπορεί ένας εργάτης της τέχνης να αναδειχτεί σε καλλιτέχνη. Μόνο αν του δοθεί-αλλά διεκδικήσει και ο ίδιος ταυτόχρονα-το δικαίωμα και την ευθύνη της προσωπικής ελευθερίας του στην έκφραση. Μόνο υπό αυτήν τη συνθήκη μπορεί να αναδυθεί το ταλέντο και οι βαθύτερες δυνατότητές του. Μόνο αν αναζητήσει μέσα από μια επίπονη συχνά και χρονοβόρα διαδρομή την προσωπική του πορεία για να φτάσει στο σημείο να εκφράσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και τις προσωπικές του ανησυχίες μέσα από την τέχνη. Κι αυτό ήταν πάντοτε ιδιαίτερα δύσκολο για τους ηθοποιούς, καθώς οι ίδιοι αποτελούν το εργαλείο της τέχνης τους και γι' αυτό η έλλειψη απόστασης που μπορεί να έχουν από το έργο τέχνης - από τον εαυτό τους δηλαδή- συχνά γίνεται τροχοπέδη για να φτάσουν στο επίπεδο της

δημιουργίας. Ο δρόμος της αυτογνωσίας που διδάσκει όμως η θεωρία της σχολής είναι ένας δρόμος που απελευθερώνει τον ηθοποιό κυρίως από τον ίδιο του τον εαυτό και του δίνει άλλες δυνατότητες εξέλιξης.

Το ελεύθερο πνεύμα της σχολής διαφάνηκε και από το γεγονός ότι νομιμοποίησε το φαινόμενο της διασημότητας και δεν απέκλεισε τους σταρ από την ουσιαστική τέχνη. Αυτό είναι πολύ σημαντικό, καθώς η ποιότητα στην τέχνη και στη ζωή γενικότερα υπάρχει παντού αρκεί να είναι σε θέση κάποιος να την αναζητήσει και να την εντοπίσει και γι' αυτό οι κατηγοριοποιήσεις και οι εύκολοι χαρακτηρισμοί αποπροσανατολίζουν τόσο τους ίδιους τους καλλιτέχνες όσο και το κοινό.

Η μέθοδος σεβάστηκε την τέχνη του θεάτρου και του κινηματογράφου, τον ηθοποιό, το ταλέντο του, τον άνθρωπο. Η διαδικασία που διδάσκει θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σε ένα πρώτο επίπεδο αντιφατική. Στην πραγματικότητα όμως δεν είναι. Από την μια επιβάλλει μια επώδυνη διαδικασία εκπαίδευσης, από την άλλη δέχεται μια μεταφυσική διάσταση του ταλέντου και της τέχνης. Είναι μια διαδρομή πολύ ενδιαφέρουσα. Μια διαδρομή που μπορεί να οδηγήσει έναν άνθρωπο στην ουσία της τέχνης. Να τον ωθήσει να γευτεί την αίσθηση της δημιουργίας. Να τον απελευθερώσει και να του δώσει τη δύναμη να βιώσει αλήθειες του εαυτού του και των άλλων. Να διαπιστώσει το πολυδιάστατο της τέχνης και της ζωής. Και το σημαντικότερο να αγγίξει τη μαγεία....

**The only thing you can go by
Is the integrity of the individual
Lee Strasberg**

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1.Μιχαήλ Τσέχωφ, *Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό*, μετάφραση Αλίκη Αλεξανδράκη, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1991.
- 2.Lee Strasberg, *Strasberg at the Actor's Studio*, tape-recorded sessions, edited by Robert H.Hethmon, The Viking Press, New York 1965.
- 3.Ουίλιαμ Σέξπιρ, *Αμλετ*, μετάφραση Γιώργος Χειμωνάς, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1988.
- 4.Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, εκδόσεις Γκόνης.
- 5.Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, μετάφραση Άγγλου Νίκα, εκδόσεις Γκόνης.
- 6.Νικολάι Γκορτσάκοφ, *Βαχτάνγκοφ, Μαθήματα σκηνοθεσίας και υποκριτικής*, μετάφραση Ανδρέας Μανολικάκης, εκδόσεις Μέδουσα, Αθήνα 1997.
- 7.Ελία Καζάν, *Μια ζωή*, μετάφραση Ευγένιος Πιερής, εκδόσεις Ελληνική Ευρωεκδοτική Αθήνα 1989.
- 8.Βεσεβολόντ Πουντόβκιν, *Η Τέχνη του ηθοποιού στον Κινηματογράφο*, μετάφραση Γιώργος Μεταξάκης, εκδόσεις Ε Τ"Τέχνη".
9. Elia Kazan avec Michael Sament, *Kazan pour Kazan*, εκδόσεις Stock, Paris 1973
- 10.Βέλτσος Γιώργος, *Η μη κοινωνιολογία*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1988.
- 11.Edgar Wind, *Τέχνη και Αναρχία*, μετάφραση Γιάννη Μυράτ, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1986.
- 12.Jurgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος περί νεωτερικότητας*, μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου-Αναστασία Καραστάθη, εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- 13.Πίτερ Μανσό, *Μπράντο-Η βιογραφία*, μετάφραση Στέλλα Κωνσταντινέα, εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1996.
- 14.Μάρλον Μπράντο, *Τραγούδια που μου έμαθε η μητέρα μου* (σε συνεργασία με τον Robert Lindsey), μετάφραση: Σοφία Ανδρεοπούλου, Δάφνη Βούβαλη, εκδόσεις Λιβάνη.
- 15.*Ο Μάρλον Μπράντο δεν μένει πια εδώ*, εκδόσεις Πανός, Αθήνα 1988
- 16.Τενεσή Γουίλιαμς, *Λεωφορείον ο Πόθος και έξι μονόπρακτα*, μετάφραση Παύλου Μάτεσι, εκδόσεις Γκοβοστή.
- 17.John Ellis, *Visible Fictions*, εκδόσεις Routledge, London & New York 1995,
- 18.Richard Dyer, *Stars*, εκδόσεις BFI Publishing British Film Institute, Great Britain 1992
- 19.Robert Stam&Toby Miller, *Film and the theory*, εκδόσεις Blackwell, Malden Massachusetts 2000

- 20.Θόδωρος Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, εκδόσεις Αιγόκερος Αθήνα 1983
- 21.Robertc.Allen/Douglas Gomery, *Film History- theory and practice*, McGraw Hill U.S.A.1985
22. Φράνσις Φορντ Κόππολα, *Κινηματογραφικό αρχείο*, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 1985
23. Αντώνης Μοσχοβάκης, *Σινεπιλογή (κριτικές 1958-1982)*, κινηματογραφικά κείμενα
- 24.Hall Rabiger, *Directing*, Michael Rabiger, United States of America 1997
25. James Monaco, *How to read a film*, Oxford University Press, New Oxford 2000

Sites

- 1.The Actors Studio History -*Method acting*,
site:[www.wikipedia.org/wiki/The Actor's Studio](http://www.wikipedia.org/wiki/The_Actor's_Studio)
- 2.The Actors Studio - *Strasberg on the Actors Studio*,
site: www.actorsstudio.com/history
- 3.Strasberg Lee, *Encyclopedia Britannica Entry*
site: www.britannica.com/eb/print?eu=71709
- 4.Strasberg on the Actors Studio, site: [www.actorsstudio.com/Lee Strasberg](http://www.actorsstudio.com/Lee_Strasberg)
- 5.Lee Strasberg, *Biografy*, site: www.blockbuster.com
- 6.LeeStrasberg,*Biografy*,
site: The Official Web Site Lee Strasberg: www.leestrasberg.com/about/index.html
- 7.Writings: *The Journal of Lee Straberg*,
site: The Official Web Site Lee Strasberg: www.leestrasberg.com/about/index.html
- 8.Wrtings:*Strasberg's Method*,
site: The official Web of Lee Strasberg www.leestrasberg.com/writtings
- 9.Writings: *In American Practice*,
site. The Official Web Site Lee Strasberg: www.leestrasberg.com/about/index.html.
10. Writings: *On Acting*,
site: The Official Web Site Lee Strasberg: www.leestrasberg.com/about/index.html
11. Elia Kazan, site: movies.yahoo.com/shop?d=hc&id1800029000&cf=biog&intl=us
12. Elia Kazan, site: www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAkazan.htm
13. Elia Kazan, site: www.kirjasto.sci.fi/kazn.htm
14. World Sosialist Web, site: www.wsws.org/articles/1999/feb1999kaz1-f20.shtml
15. The Godfather, part 2, site: www.filmsite.org/godf2.html

Άρθρα

- 16.Λη Στράσμπεργκ: *Η λογική του έργου*, περιοδικό Κινηματογράφος και Επικοινωνία, τεύχος Ν^ο1, χρόνος 1^{ος}
17. Λουί Ζουβέ, *Συγκινείται ο ηθοποιός;* Απόψεις για το παράδοξο του Ντιντερό,
18. Μπάμπης Ακτσόγλου, *Λεωφορείον ο Πόθος* , Αθηνόραμα 9/4/99
- 19.Δ.Κανέλλης, *Λεωφορείον ο Πόθος*, Ελεύθερος τύπος
- 20.Γιάννη Μπακογιαννόπουλου, *Λεωφορείον ο Πόθος*, εφημερίδα Καθημερινή

- 21.Δ.Δανίκας, *Λεωφορείον ο Πόθος*, εφημερίδα Τα Νέα
- 22.Kent Jones, *Francis Ford Coppola, Mythmaker*, περιοδικό Film Comment,Μάρτιος - Απρίλιος 2002, Volume 38, Number 2

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Συνέντευξη με το σκηνοθέτη Ανδρέα Βουτσινά

Ερώτηση: Ποια θεωρείτε πιο σημαντική από τις αρχές του Actor's Studio;

Απάντηση: Το δικαίωμα να αισθάνεται ο ηθοποιός δημιουργός. Να είναι σε θέση να βάζει την υπογραφή του σ' ένα ρόλο. Το γεγονός ότι κάποιος ηθοποιός με ταλέντο ποτέ δε θα είναι ίδιος με έναν άλλο με το αντίστοιχο ταλέντο.

Ερώτηση: Ποια θεωρείτε καινοτομία της Μεθόδου;

Απάντηση: Καινοτομία δεν υπάρχει. Η καινοτομία πολύ εύκολα γίνεται παλαιοτομία. Γίνεται παλιό πολύ γρήγορα. Σαν τη μόδα. Αυτό που έκανε η Μέθοδος είναι ότι έδωσε στον ηθοποιό την ταυτότητά του.

Ερώτηση: Πως μπορούν να χρησιμοποιηθούν οι αρχές του στο κινηματογράφο;

Απάντηση: Ακόμα καλύτερα από ότι στο θέατρο. Γιατί στον κινηματογράφο υπάρχει μια αρχή και ένα τέλος σε κάθε σκηνή. Μπορείς να διακινδυνεύεις κάτι τη μια μέρα και να το διορθώσεις την επόμενη. Στο θέατρο αυτό που διακινδυνεύεις, το λάθος, παραμένει λάθος για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Στον κινηματογράφο το λόγο έχει ο σκηνοθέτης, ενώ στο θέατρο ο ηθοποιός.

Ερώτηση: Γι' αυτόν τον λόγο θεωρείτε ότι έχει μικρότερη αξία η υποκριτική του ηθοποιού στον κινηματογράφο από ότι στο θέατρο;

Απάντηση: Όχι καθόλου. Είναι πολύ διαφορετικό. Είναι διαφορετικό το αποτέλεσμα. Κάποιος πρέπει να υπάρχει στον κινηματογράφο που να κοντρολάρει τα πράγματα. Ένας αυταρχικός σκηνοθέτης στο θέατρο μπορεί να είναι αποτυχημένος, γιατί μπορεί να γίνει αιτία να χαθεί η αίσθηση του ηθοποιού, ενώ στον κινηματογράφο μπορεί να είναι δημιουργός.

Ερώτηση: Πιστεύετε ότι η αποσπασματικότητα του ρόλου στο σινεμά είναι πρόβλημα για τον ηθοποιό;

Απάντηση: Βεβαίως. Αλλά αυτό δε σημαίνει τίποτα. Ο ρόλος συνεχίζεται μέχρι ένα σημείο. Μετά σταματά και συνεχίζει την άλλη μέρα. Αυτό δε συμβαίνει στο θέατρο. Όταν πρωτοσκηνοθέτησα στο θέατρο κατάλαβα ότι από ένα σημείο και μετά έπρεπε να είμαι θεατής. Στο θέατρο ο σκηνοθέτης είναι μια νταντά που τα παιδιά δεν είναι ποτέ δικά του. Στο σινεμά ο σκηνοθέτης είναι ο πατέρας.

Ερώτηση: Πως μπορεί να αναγνώσει κανείς στην υποκριτική κάποιων ηθοποιών τις αρχές του Actor's Studio;

Απάντηση: Δεν μπορεί. Γιατί βλέπεις ηθοποιούς που η ερμηνεία τους θυμίζει, αλλά δεν είναι μαθητές του Actor's Studio. Απλά το κοινό είναι ότι χρησιμοποιούν την ταυτότητα τους σα μέσο διαμονής στο ρόλο που θα δημιουργήσουν.

Ερώτηση: Τελικά τι συμβαίνει στη Μέθοδο πηγαίνει ο ηθοποιός προς το ρόλο, ή προσαρμόζει το ρόλο στα μέτρα του;

Απάντηση: Πάντα προσαρμόζεται ο ηθοποιός στο ρόλο, αλλά χρησιμοποιώντας δικά του υλικά. Πριν τον Στανισλάφσκι τα πράγματα ήταν ίδια. Όλοι έπαιζαν τον ίδιο Άμλετ. Σήμερα βλέπεις ότι μέσα σε κάθε Άμλετ υπάρχει μια άλλη ψυχολογία, μια άλλη ταυτότητα που τον οδηγεί να δημιουργήσει έναν Άμλετ, αλλά έναν άλλο Άμλετ.

Ερώτηση: Ποια είναι η μεγαλύτερη δυσκολία που έχει να αντιμετωπίσει ένας ηθοποιός στη διαδικασία που δίδασκε η Μέθοδος;

Απάντηση: Η δυσκολία είναι ίδια μ' αυτήν που είχε πάντα ο ηθοποιός. Να έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει το καλύτερό του με τον ίδιο τρόπο, που χρησιμοποιεί το χειρότερό του. Είναι όπως ένα νόμισμα. Αν δεν έχει δυο ίδιες όψεις δεν είναι νόμισμα. Το θετικό και το αρνητικό. Ο ηθοποιός που μπορεί να δει μέσα του το αρνητικό στοιχείο να έχει την ίδια αξία με το θετικό εκείνη την στιγμή είναι έτοιμος να δουλέψει ένα ρόλο. Δεν μπορούμε να δούμε ένα ρόλο μόνο μέσα από αυτό που οι άλλοι περιμένουν από εμάς. Πρέπει να δούμε τον εαυτό μας στο ρόλο. Πότε κάνουμε κάτι καλό και πότε κάτι λάθος. Δεν μπορείς να κάνεις τίποτα σωστό, αν δε δέχεσαι το λάθος. Αυτό είναι το σημαντικότερο που πρέπει να κάνει ένας ηθοποιός.

Ερώτηση: Πιστεύετε ότι η συναισθηματική μνήμη είναι ψυχαναλυτική μέθοδος;

Απάντηση: Είναι, αλλά δεν έχει καμιά σχέση. Στην ψυχανάλυση προσπαθείς να ανακαλύψεις και να λύσεις κάποια θέματα. Ενώ στο θέατρο και στο σινεμά προσπαθείς να τα βρεις για να τα χρησιμοποιήσεις. Η ψυχανάλυση μπορεί να σε απελευθερώσει στα θέλω. Μπορεί κανείς να ξέρει τι θέλει πραγματικά και για ποιον λόγο δεν μπορεί να το κάνει.

Ερώτηση: Τι πιστεύετε ότι κάνει έναν ηθοποιό σταρ;

Απάντηση: Αν μπορούσε να το πει κανείς θα ήταν όλοι σταρ. Δεν θα υπήρχε αποτυχημένος ηθοποιός. Είναι κάποια στιγμή, που έρχεται ένας ηθοποιός στην κοινωνία, όταν είναι έτοιμη να τον αποθεώσει. Όπως τον Brando, που για πρώτη φορά έφερε το ανδρικό στοιχείο να έχει κάποια θηλυκότητα, χωρίς να τον κάνει θηλυπρεπή.

Ερώτηση: Μπορεί ένας σταρ να σπάσει την εικόνα του και να μπει σε ένα ρόλο;

Απάντηση: Μπορεί, αλλά είναι πολύ δύσκολο. Είναι σαν να λες σ' έναν άνθρωπο που πεινάει, κάνε τώρα δίαιτα, γιατί πάχυνες πολύ.

Ερώτηση: Πιστεύετε ότι ο Brando προσαρμόζει το ρόλο πάνω του παίζοντας τον Κοβάλσκι, ή όχι;

Απάντηση: Πιστεύω ότι τον προσαρμόζει στη βάση, γιατί είχε σκηνοθέτη τον Καζάν και είχαν δουλέψει πριν στο θέατρο. Ο Καζάν καταλάβαινε ότι ο Brando ήταν το απόλυτο ανδρικό στοιχείο, αλλά δεν φοβόταν να έχει τις αδυναμίες που μέχρι τότε μόνο η γυναίκα είχε το δικαίωμα να έχει και όχι ο άνδρας.

Ερώτηση: Στις άλλες ταινίες του εξελίσσεται;

Απάντηση: Κάνει το ίδιο πράγμα σαν να έβγαζε μια αποτύπωση. Έψαχνε πάντα να βρει την ελευθερία που είχε στο *Λεωφορείον ο Πόθος*, έχοντας έναν καταπληκτικό συγγραφέα, έναν καταπληκτικό σκηνοθέτη, έναν καταπληκτικό ρόλο. Νομίζω ότι ξαναβρήκε τον εαυτό του μόνο στο *Αποκαλύψη τώρα*. Τα περισσότερα τα έκανε για τα λεφτά και κατάντησε επιχειρηματίας. Έφυγε από το Actor's Studio, γιατί είπε ότι ήθελε να παίζει ρόλους και όταν του πρότεινε ο Καζάν να παίζει στο Εθνικό Θέατρο τον Ληρ, είπε ότι δεν μπορούσε να το κάνει, γιατί χρειαζόταν τα λεφτά. Πολλοί ηθοποιοί έκαναν το ίδιο στο Χόλυγουντ.

Ερώτηση: Ποιους θεωρείτε τους πιο σημαντικούς ηθοποιούς του Actor's Studio;

Απάντηση: Ο De Niro, αν και έγινε και αυτός επιχειρηματίας. Κάτι που δεν έκανε ο Pacino. Καταπληκτικός ήταν και ο Jack Nicholson.