

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ



**ΤΙΤΛΟΣ: Φαντασία, ασυνείδητο και perezhivanie στο
Σύστημα Stanislavsky: Όρια και διαφορές με τη σύγχρονη
ψυχολογία**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ:

Μαρίας-Ιωάννας Νικολάου

A.M.:2922

Επιβλέπων καθηγητής:

κ. Δαφέρμος Μανόλης

Ρέθυμνο

2015-2016

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ:

ΠΙΝΑΚΑΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΡΩΣΙΑ: ΣΥΝΤΟΜΗ ΠΕΡΙΓΗΓΗΣΗ ΣΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ:

ΤΕΧΝΗ, ΔΙΑΝΟΗΣΗ, ΘΕΑΤΡΟ, ΕΠΙΣΤΗΜΗ.....	6
--	---

1.1. Καταβολές, πολιτική, κοινωνία και τέχνη	6
1.2. Η ρωσική intelligentsia: Οι λογοτέχνες	12
1.3 Θέατρο Τέχνης Μόσχας (Московский Художественный Театр).....	18
1.4. Εισαγωγή στη ρωσική ψυχολογία.....	23

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

STANISLAVSKY: ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ.....	28
---	----

2.1. «Κύριε Stanislavsky, χαρήκαμε για τη γνωριμία!».....	28
2.1.1. Οικογένεια και πρώτα χρόνια.....	30
2.1.2. Το έργο (εν περιλήψει).....	35
2.1.3. Οι μαθητές (εν περιλήψει).....	36
2.2. Το Σύστημα Stanislavsky: Καταβολές και παρατηρήσεις.....	37
2.3. Παρουσίαση του Συστήματος	40

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ STANISLAVSKY:

Η ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΜΑΤΙΑ.....	48
-------------------------	----

3.1. Περί Συστήματος και Ψυχολογίας.....	48
3.2. Η Φαντασία: Χτίζοντας με το «Μαγικό Εάν».....	51
3.3. Τα Συναισθήματα: Freud, James, Ribot, Αριστοτέλης	58

3.4. Το Ασυνείδητο ως Πηγή Έμπνευσης.....	62
3.5. Φαντασία και Δημιουργικότητα.....	66
3.6. Ροή Ενέργειας, Perekhivanie, Yoga: Ανατολικές και Δυτικές Επιδράσεις.....	70
3.7. Συμπεριφορισμός και Σύστημα.....	73
3.8. Η ψυχολογία του ηθοποιού	76
3.9. Ribot-Stanislavsky-Vygotsky: Από την ψυχολογία στο θέατρο και πάλι πίσω.....	82

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΝΕΧΙΣΤΕΣ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ STANISLAVSKY88

4.1. Δυσκολίες στη μελέτη του Συστήματος.....	88
4.2. Κριτική στο Σύστημα	91
4.3. Οι συνεχιστές της παράδοσης του Stanislavsky.....	97
4.3.1. Θέατρο, κινηματογράφος και μουσική σκηνή.....	98
4.3.2. Παροχή υπηρεσιών, ηλεκτρονικά παιχνίδια και συστήματα υγείας.....	101

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 104

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ106

ΕΙΣΑΓΩΓΗ:

Στην παρούσα εργασία θα γίνει απόπειρα εξέτασης πτυχών του έργου του Ρώσου ηθοποιού, σκηνοθέτη και θεωρητικού του θεάτρου, Konstantin Stanislavsky, υπό το ψυχολογικό πρίσμα ανάλυσης. Πιο αναλυτικά, έμφαση θα δοθεί στην φαντασία, το ασυνείδητο και την έννοια του «perezzhivanie» όπως αυτά παρουσιάζονται μέσα από το έργο του που έμεινε γνωστό στην ιστορία ως το «Σύστημα Stanislavsky» με παράλληλη αντιπαραβολή αυτών με ορισμένες από τις σύγχρονες αλλά και όχι μόνο προσεγγίσεις της ψυχολογίας. Αναλυτικότερα, αντιπαραβολή θα γίνει με τις ψυχοδυναμικές προσεγγίσεις των Freud, Jung και Lacan, το συμπεριφορισμό του κυρίως Watson, το λειτουργισμό του James, την πολιτισμική – ιστορική προσέγγιση του Vygotsky, κατά κύριο λόγο, μνεία θα γίνει επίσης και στη θεωρία των συναισθημάτων του Théodule-Armand Ribot καθώς επίσης και στις προσεγγίσεις της Δραματοθεραπείας αλλά και του Ψυχοδράματος του David Moreno.

Η επιλογή του συγκεκριμένου αντικειμένου μελέτης έγινε με γνώμονα το προσωπικό ενδιαφέρον για τη θεωρία του Stanislavsky αλλά και για το χώρο συνάντησης ψυχολογίας και θεάτρου. Ως θεματική η συγκεκριμένη έχει πολλά πεδία εφαρμογής στη σημερινή εποχή, αφενός, διότι το έργο που άφησε πίσω του, γνωστό ως «Σύστημα Stanislavsky» αποτελεί τη βάση της συντριπτικής πλειοψηφίας των μοντέρνων προσεγγίσεων παγκοσμίως, αφετέρου, διότι, παραδόξως αν και βρίθει ψυχολογικής γνώσης, δεν έχει εκτιμηθεί ως θα άρμοζε από τον κλάδο των ψυχολόγων. Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την εκπόνηση της παρούσας είναι εκείνη της βιβλιογραφικής ανασκόπησης. Αναλυτικότερα, μελετήθηκαν τα έργα του Stanislavsky «Η ζωή μου στην Τέχνη» (Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β), «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» (Στανισλάβσκι, 1999), «Πλάθοντας ένα ρόλο» (Στανισλάβσκι, 1977), μελετήθηκαν εργασίες ειδικών πάνω στο Σύστημα Stanislavsky (μεταξύ άλλων, εργασίες των: Bella Merlin, Jean Benedetti, David Magarshack, Rose Whyman, κ.ά.), έμφαση δόθηκε σε έργα σχετικά με τη βιογραφία του με στόχο την κατανόηση της ιδιαίτερης αυτής προσωπικότητας του θεάτρου.

Επιπρόσθετα, μελετήθηκε υλικό σχετικό με τη ρωσική ιστορία (καταβολές, κοινωνικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες), τη λογοτεχνία, το θέατρο γενικότερα αλλά και πιο εστιασμένα, την ιστορία και το ρόλο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Επιπρόσθετα, για τις ψυχολογικού προσανατολισμού αναλύσεις του Συστήματος μελετήθηκαν θεωρίες περί φαντασίας, θέσεις και απόψεις γύρω από το ζήτημα της ψυχολογίας του ηθοποιού, οι θεωρίες που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο (Vygotsky, Ribot, κ.ά.) καθώς επίσης και υλικό σχετικά με τη συναισθηματική μνήμη και τη επίδραση της yoga σε σώμα και πνεύμα. Για τον εμπλουτισμό

και την καλύτερη κατανόηση του υλικού που συνελέγη χρησιμοποιήθηκε και οπτικοακουστικό υλικό, όπως ντοκιμαντέρ, συνεντεύξεις και ομιλίες διαθέσιμες στο διαδίκτυο κυρίως στους ιστότοπους TEDx και YouTube.

Ως προς τη διάρθρωση της εργασίας, αρχικά γίνεται μία εισαγωγή στο κοινωνικοϊστορικό, πολιτισμικό και πολιτικό συγκείμενο προκειμένου να δομηθεί το «σκηνικό» από το οποίο τόσο καταλυτικά επέδρασε στον Stanislavsky και κατ' επέκταση και στο έργο του. Ψηφίδες του πλαισίου αυτού αποτελούν η ορθόδοξη χριστιανική θρησκεία -η εξάπλωση της οποίας έμελλε να επηρεάσει πολυεπίπεδα την ρωσική κοινωνία-, το τσαρικό καθεστώς, η εμφάνιση της intelligentsia, η άνθιση της λογοτεχνίας -οι εκπρόσωποι της οποίας περίτεχνα έκαναν λόγο για κομβικά κοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτικά ζητήματα παρακάμπτοντας το δίχτυ της λογοκρισίας. Των παραπάνω έπεται η παρουσίαση της ζωής και του έργου του προαναφερθέντος, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί η παρουσίαση του Συστήματος, πριν γίνει μετάβαση στο κυρίως θέμα της συγκεκριμένης εργασίας. Στη συνέχεια, αναπτύσσεται η ενότητα με θέμα την απόπειρα ψυχολογικής ανάλυσης του Συστήματος από μία γενική σκοπιά και έπειτα λόγος γίνεται για τη φαντασία, το ασυνείδητο και την έννοια του «perezhivanie» με τις ενότητες για την ψυχολογία του ηθοποιού, του συνεχιστές του Συστήματος και την κριτική αυτού να ολοκληρώνουν δίνοντας τη σκυτάλη στην ενότητα των συμπερασμάτων.

Τέλος, με ιδιαιτερότητες όπως η σχέση σώματος και ψυχής, η yoga και άρα, οι επιρροές τόσο από τη δυτική όσο και από την ανατολική παράδοση και η καινοτόμος σκέψη, το Σύστημα Stanislavsky αλλά και ολόκληρη η πορεία του στο δρόμο του γίνεσθαι, καθίστανται ζητήματα εξαιρετικά ενδιαφέροντα προς μελέτη. Ο Stanislavsky υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς- σταθμούς στην ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου, με τη θεωρία του, για πολλά χρόνια τόσο εντός, όσο και εκτός Σοβιετικής Ένωσης, να αποτελεί θεμέλιο λίθο εκπαίδευσης νέων ηθοποιών αλλά και καινοτόμο προάγγελο πολλών νέων θεατρικών ρευμάτων. Οι συνθήκες υπό τις οποίες εργάστηκε ήταν ιδιαίτερες και αυτό ίσως δικαιολογεί και τη δυσκολία μελέτης αλλά και τη μοναδικότητα που συνιστά το έργο του. Για τις δυσκολίες στη μελέτη του έργου του θα γίνει λόγος σε ομώνυμη ενότητα. Ακόμη, αξίζει να σημειωθεί ότι η μελέτη και κατανόηση του Συστήματος Stanislavsky δεν εξαντλείται βεβαίως με τη διερεύνηση των συνιστωσών της φαντασίας, του ασυνειδήτου και της πολυπλοκότητας έννοιας του perezhivanie, ωστόσο, στην παρούσα εργασία συντελείται μία πρώτη προσπάθεια προσέγγισης.

Αθήνα, Ιανουάριος 2016

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

ΡΩΣΙΑ: ΣΥΝΤΟΜΗ ΠΕΡΙΗΓΗΣΗ ΣΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ:

ΤΕΧΝΗ, ΔΙΑΝΟΗΣΗ, ΘΕΑΤΡΟ, ΕΠΙΣΤΗΜΗ

1.1. Καταβολές, πολιτική, κοινωνία και τέχνη

«Για να καταλάβη κανείς τη Ρωσική ιστορία, θα πρέπει να 'χη στο νου του τα λόγια του Ντοστογιέφσκι: «Δεν πρέπει να κρίνει κανείς τη Ρωσία από τις αισχύρτες, που έγιναν στο όνομά της, αλλ' από τα ιδανικά και τους σκοπούς, που αγωνίζεται να πετύχει ο ρωσικός λαός».

(Κερένσκυ, 1972: 46)

Η Ρωσία αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες εδαφικά χώρες του κόσμου, έχει το χαρακτηριστικό ότι στους κόλπους της ενώνονται δύο ήπειροι («Ρωσία», 2006). Πρόκειται μία χώρα αχανή, με απέραντες εκτάσεις οι πληθυσμοί των οποίων συνθέτουν ένα πολύχρωμο και εξαιρετικά πολιτισμικά όμορφο ψηφιδωτό ταξιδευτών, κατά κύριο λόγο. Αναφορικά όμως με την κοινή συνισταμένη που μπορεί ίσως να σκιαγραφήσει την ψυχή του Ρώσου, αυτό που μπορεί να ειπωθεί είναι ότι πρόκειται για περίπλοκο ζήτημα. Οι Καζαντζάκης (1967) και Ντοστογιέφσκι (2007) σκιαγραφούν το Ρώσο μουζικό ως απλό αγράμματο χωρικό, άνθρωπο με αγνή ψυχή και αγάπη για το Θεό, άνθρωπο που πιστεύει ότι ο λαός του είναι εκείνος που θα λυτρώσει τα έθνη όλης της οικουμένης. Ασυγκίνητους επίσης ίσως δεν μπορεί να αφήσει τους μελετητές της ρωσικής ιστορίας και η καταλυτική επίδραση του παράγοντα της εδαφικής έκτασης της χώρας. Στο νου πολλών, λόγω συνθηκών, η Ρωσία φαντάζει σαν μία αχανής γη, κρυμμένη στο πνευματικό σκοτάδι και στο μυστικισμό, μία γη που όμως έχει κατάρα κι ευλογία τους ανθρώπους της. Μέχρι και σήμερα η Ρωσία αποπνέει ένα αίσθημα μεγαλοπρέπειας αλλά και περιέργειας αναφορικά με την ιδιαιτερότητα του ανθρώπου ρωσικής εθνικότητας (Graham-Dixon, 2012-β).

Από καταβολές κόσμου, ως γεωγραφικό σημείο αναφοράς, ήταν πεδίο μάχης βίας, ιδεών και θρησκειών, με συγκρούσεις που χρονολογούνται από τα βυζαντινά χρόνια αλλά και παλαιότερα (Barford, 2009. Kizenko, 2009. Majeska, 2009. Ostrovsky, 2009). Καθ' όλη την πορεία του έθνους στο χρόνο, ισχυρό είναι το σχήμα της διατήρησης των παραδόσεων, όπως αναφέρει ο Καζαντζάκης, το «να κρατάμε φανατικά την παράδοση των πατέρων» (Καζαντζάκης, 1965: 20). Ένα μοτίβο που εν πολλοίς τροφοδοτήθηκε και από την Αρχή του

έθνους, τον αυτοκράτορα. Με ηγέτες που είχαν υπερρεαλιστικές βλέψεις, την πανίσχυρη επιρροή της εκκλησίας αλλά και του τεράστιου ποσοστού αναλφάβητου πληθυσμού, το καθεστώς αυτό απόλυτης κυριαρχίας του τσάρους κράτησε αιώνες (βλ. Know Nothing, 2014). Ο τσάρος ήταν ο Ρώσος «Καίσαρ» ο οποίος ήταν απεσταλμένος του θεού στη γη, είχε απόλυτη εξουσία και ο λόγος του ήταν θεϊκή επιταγή για όλους (Graham-Dixon, 2012-α). Από αυτό το «παρθένο» πλαίσιο άρχισαν να αναδύονται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα οι νέες μορφές κοινωνικής τάξης και πάλης, πριν ακόμη εισχωρήσουν στην αυτοκρατορία οι ιδέες του μαρξισμού. Μέσα σε ένα πλαίσιο μεγάλου επαναστατικού αναβρασμού γεννήθηκαν δύο νέες τάξεις: εκείνη των διανοούμενων και εκείνη των επαναστατών (Δαφέρμος, 2002). Πιο ειδικά, σε ό,τι αφορά την νέα κοινωνική ομάδα των διανοούμενων, έμειναν στην ιστορία με την ονομασία «ιντελιγκέντσια» και ήταν ακριβώς οι άνθρωποι αυτοί των γραμμάτων και των τεχνών οι οποίοι λάμβαναν ενεργά δράση και έπαιρναν θέση μπροστά στα γεγονότα της καθημερινής ζωής με γνώμονα τη δημιουργία μιας πιο δίκαιης, δημοκρατικής κοινωνίας. Σε ό,τι αφορά την τάξη των επαναστατών, αυτή συνίστατο σε όσους απόκλιναν για κάποιο λόγο από τα κοινωνικά στερεότυπα της τάξης τους και δεν ακολουθούσαν την επαγγελματική πορεία των πατέρων τους. Αυτοί ονομάστηκαν «ραζνοτσίντσι» (Δαφέρμος, 2002).

Σε ένα τέτοιο μακραίωνα σκοτεινό πλαίσιο η ελευθερία λόγου απείχε πολύ έστω και σαν ιδέα και η ανάγκη για έκφραση και αλλαγή της τάξης πραγμάτων κορυφώνονταν. Εκείνοι που κλήθηκαν να μιλήσουν για όλα αυτά ήταν οι λογοτέχνες. Ο Δαφέρμος (2002: 132), κάνοντας λόγο για έναν από τους σημαντικότερους διανοούμενους της εποχής, τον Τσερνισέφσκι, σημειώνει τα εξής: *«ο Τσερνισέφσκι θεωρούσε ότι η ρωσική λογοτεχνία διαδραμάτισε ρόλο πολύ πιο σημαντικό στην πνευματική ανάπτυξη του λαού απ' ό,τι η γαλλική, γερμανική και αγγλική λογοτεχνία στις αντίστοιχες χώρες, εξαιτίας των ιδιαιτεροτήτων ιστορικής ανάπτυξης της Ρωσίας. 'Σε μας η λογοτεχνία συγκεντρώνει επί του παρόντος σχεδόν ολόκληρη την πνευματική ζωή του λαού και γι' αυτό το λόγο έχει αναλάβει το καθήκον να ασχολείται με ζητήματα τα οποία σε άλλες χώρες έχουν μεταβιβαστεί στην ειδική εποπτεία άλλων κατευθύνσεων της πνευματικής δραστηριότητας»*. Οι λογοτέχνες έκαναν λόγο για την καταπίεση των δουλοπαροίκων, μίλησαν για τη δυστυχία του Ρώσου, τα ιδανικά του, την καθαρότητα της καρδιάς του, την ανελευθερία του καθεστώτος και τη μίμηση του ευρωπαϊκού τρόπου ζωής που καταντούσε φαιδρή. Η φαιδρότητα αυτή έφτασε σε σημείο ζενίθ επί ηγεσίας Μεγάλου Πέτρου, όπου υποχρεωτικά η ενδυμασία των ανθρώπων έπρεπε να συνάδει με την ευρωπαϊκή. Το γεγονός έλαβε τέτοιες διαστάσεις ώστε ο πληθυσμός διχάστηκε σε Σλαβόφιλους και Δυτικόφιλους (Ντοστογιέφσκι, 2007).

Αναφερόμενος στον συμβολισμό ο Καζαντζάκης (1965) σημειώνει τα εξής: «Μια μονάχα ελπίδα άρχισε να κυριεύει και να ζωογονεί μικρές, πρωτοποριακές ομάδες: μονάχα η βίαιη ανατροπή του καθεστώτος είναι ο δρόμος της σωτηρίας. Και η ανατροπή αυτή δεν μπορούσε να γίνει με τους χωρικούς, που είναι πάντα συντηρητικοί και βυθισμένοι σε μοιρολατρική αμάθεια' μα με τους εργάτες. Κι ένας είναι μονάχα ο προφήτης που κηρύχνει τη γόνιμη και σίγουρη μέθοδο της λύτρωσης: Ο Κάρολος Μαρξ» (Καζαντζάκης, 1965: 239). Μεγάλες κοινωνικές αλλαγές, όπως η απελευθέρωση των δουλοπαροίκων, δημιουργία της Duma, η πορεία προς την κοινωνική αλλαγή, την επανάσταση και την αλλαγή πολιτικού σκηνικού, έλαβαν χώρα αφήνοντας ανεξίτηλα τα σημάδια τους στους ανθρώπους της εποχής αλλά και στην ανθρωπότητα εν γένει (Hellie, 2009. Stockdale, 2009).

Σε ό,τι αφορά το πεδίο της τέχνης, από τα μέχρι τώρα ευρήματα προκύπτει ότι άρχισε να αναπτύσσεται από την περίοδο της διάδοσης του χριστιανισμού στη ρωσική επικράτεια. Η ρωσική τέχνη γεννήθηκε και βασίστηκε στην χριστιανική ορθόδοξη πίστη. Επομένως, ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της είναι ο θρησκευτικός, μεγαλοπρεπής και μυστικιστικός χαρακτήρας των εικονιζόμενων προσώπων- αναπαραστάσεων, τρίτον, ο συμβολικός της χαρακτήρας (Dorontchekon, 2009). Στοιχεία που ακολούθησαν τη ρωσική τέχνη αλλά και όχι μόνο στο πέρασμα των αιώνων. Επ' αυτού ο Κερένσκυ (1972: 45) αναφέρει ότι «η εκκλησία βοήθησε με τρόπο εξαιρετικά αποτελεσματικό να αναπτυχθεί η ρωσική εθνική συνείδηση. Η Ρωσία, όταν στερήθηκε τη δυνατότητα να δημιουργήσει κοσμική κουλτούρα όπως το πέτυχε η Δύση, αναζήτησε εκπολιτιστικά στοιχεία στην Εκκλησία, στα Ευαγγέλια και στους ερμηνευτές τους. Κι έτσι, ιδέες από καιρό παραπεταμένες στη Δύση, ρίζωσαν γερά στη Ρωσία».

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της είναι ότι είναι κυρίως απεικονιστική, την περίοδο αυτή. Εκφράζεται με άλλα λόγια περισσότερο μέσα από τη ζωγραφική και την αιογραφία. Στη συνέχεια, επιρροές στην τέχνη παρατηρήθηκαν στην αρχιτεκτονική αρχικά των εκκλησιών και στη συνέχεια και των υπόλοιπων κτηρίων από τη Δύση. Από την εποχή του Μεγάλου Πέτρου, παρατηρείται μία μεγάλη στροφή, με τη μορφή μίας νέας μεταρρύθμισης σύμφωνα με την οποία με ριζική αλλαγή γίνεται μία προσπάθεια εξευρωπαϊσμού της Ρωσίας (Hughes, 2004). Οι μεταρρυθμίσεις αυτές προήλθαν από τις εμπειρίες που αποκόμισε ο Μεγάλος Πέτρος από τα ταξίδια του στην Ευρώπη. Επρόκειτο για το μοναδικό ως τότε τσάρο που βγήκε εκτός ρωσικής αυτοκρατορίας. Πιο ειδικά, αναφορικά με τις μεταρρυθμίσεις του, άγγιξαν πολλούς τομείς, όπως η ενδυμασία, η καθημερινή εμφάνιση των πολιτών, η αλλαγή του ημερολογίου έτσι ώστε να συμβαδίζει με το δυτικό, άλλαξε τους κανόνες στην τέχνη της αρχιτεκτονικής των εκκλησιών, των εκκλησιαστικών εικόνων, κ.ά. (Graham-Dixon, 2012-α). Άλλωστε, ήταν αυτές αλλά και ακόμη περισσότερες οι μεταρρυθμίσεις που έγιναν από τον Πέτρο που του

προσέδωσαν τον χαρακτηρισμό «Μέγας» και την υστεροφημία του ως έναν από τους πιο χαρισματικούς ηγέτες της Ρωσίας. Η περίοδος όπου κατείχε ενεργά την εξουσία, ήταν περί το 1696 έως το 1725 όπου πέθανε (Kelley-Sowards, 1991). Τέλος, ειδικότερα σε σχέση με τη ζωγραφική, έχει ενδιαφέρον να παρατεθεί και ο κυματισμός που προκάλεσε στην τέχνη αυτή ο ερχομός ενός πίνακα του Rembrandt στη Ρωσία, από τον προαναφερθέντα ηγέτη. Το καλλιτεχνικό αυτό ερέθισμα είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση του ρεαλισμού για πρώτη φορά στο πεδίο της ζωγραφικής (Graham-Dixon, 2012-α).

Συμπληρωματικά, πέρα από την αγιογραφία και την αρχιτεκτονική, άλλοι τομείς της τέχνης που διαχρονικά γνώρισαν εξαιρετική άνθιση είναι ο χορός, η μουσική, η λογοτεχνία και το θέατρο. Εποχή άφησε η λεγόμενη «αργυρή εποχή της ρωσικής λογοτεχνίας». Σε σχέση με την τελευταία η Rylkova (2007) αναφέρει ότι εκτείνεται από το 1890 έως το 1917, το διάστημα δηλαδή που σημειώθηκε μεγάλη αλλαγή στις τέχνες αλλά και στις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Και στους δύο τομείς έγινε έκρηξη, η πρώτη στην τέχνη και η δεύτερη στην κοινωνία με τη μορφή της επανάστασης. Για την περίοδο αυτή πολλά έχουν γραφτεί και πολλές μελέτες έχουν γίνει τόσο για το περιεχόμενο και τις δημιουργίες που γεννήθηκαν, όσο και για την ίδια την προέλευση του χαρακτηρισμού «αργυρή εποχή» (βλ. Ronen, 1997). Πέραν αυτού, πρόκειται για το διάστημα όπου φαίνεται μία λεγόμενη έκρηξη –όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο σημείο της παρούσας ενότητας- ιδεών στο πεδίο αυτό. Ιδέες νέο-καντιανές, νιτσεικές, αισθητιστικές και σχετικές με το ερωτικό στοιχείο, συνέθεταν ένα ενδιαφέρον μωσαϊκό του οποίου τα χρώματα ολοένα και μπλέκονταν μεταξύ τους (Russian literature, 2015).

Περνώντας στον τομέα του θεάτρου, οι μεγάλες μορφές που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο και ουσιαστικά ετοίμασαν το έδαφος για να ανθίσει, με το πλήρωμα του χρόνου, η σκέψη του Stanislavsky ήταν οι Shcherkin και Ostrovsky. Και οι δύο περιέγραψαν με αδρές γραμμές και ασχολήθηκαν σε μεγάλο βάθος με το ρεαλισμό στην τέχνη. Αναφορικά με τον Scherkin, ακριβέστερα, επρόκειτο για την προσωπικότητα του θεάτρου που περισσότερο επηρέασε τον Stanislavsky, λόγος για αυτό όμως θα γίνει εκτενέστερα στην ενότητα «*Το Σύστημα Stanislavsky: καταβολές και παρατηρήσεις*» (βλ. σελίδα 37). Για τον Ostrovsky, ο Mirsky (1977) αναφέρει ότι «είναι ο λιγότερο υποκειμενικός Ρώσος συγγραφέας. Η περίπτωση του θα ήταν αποκαρδιωτική για τον ψυχαναλυτή» (1977: 200). Τόσο οι δύο προαναφερθέντες συγγραφείς και ηθοποιοί όσο και άλλοι σύγχρονοι αυτών, περιέγραφαν με σκαιά χρώματα την κατάσταση που επικρατούσε στην κοινωνία εκείνο το διάστημα. Πιο αναλυτικά, οι Gogol, Griboyedon και άλλοι πολύ γνωστοί θεατρικοί συγγραφείς (π.χ. Σουχοβό-Κομπύλιν, Πίσεμσκυ, κ.ά.) περιέγραφαν με μεγάλη μαεστρία τα κακώς κοινωνικά κείμενα. Υπήρξαν δε

σε πολύ ανώτερο επίπεδο τέχνης από εκείνο του Ostrovsky αλλά μεγαλύτερη βαρύτητα δίνεται στον τελευταίο καθώς εκείνος ήταν ο πρώτος που μπόρεσε να εγκαθιδρύσει μία πρώτη σχολή θεάτρου, εφάμιλλη και αντάξια εκείνου της Δύσης (Mirsky, 1977).

Τόσο το περιγραφόμενο κλίμα όσο και το είδος του θεάτρου που δημιουργήθηκε καθόλου άσχετο δεν είναι από την κοινωνική πραγματικότητα. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι την ίδια περίοδο που ονομάστηκε «Αργυρή Εποχή της Ρωσικής Λογοτεχνίας» το απολυταρχικό καθεστώς του Νικολάου Α' έδειχνε το πιο σκληρό και ανελεύθερο πρόσωπο σε επίπεδο λογοκρισίας είτε στα θεατρικά είτε στα λογοτεχνικά έργα. Μέσα στο κλίμα αυτό όμως, και αυτό ίσως είναι ένα αξιοθαύμαστο σημείο, κατορθώνουν να εκφράσουν ένα εξαιρετικό καλλιτεχνικό μεγαλείο μορφές της ρωσικής συγγραφικής κουλτούρας όπως οι Pushkin, Lermontov, Gogol, αλλά και πολλοί άλλοι. Χαρακτηριστική δε είναι και η φράση του Troyat: *«Η πιο λαμπρή εποχή της ρωσικής σκέψης ήταν εκείνη κατά την οποία ο τύπος είχε λιγότερη ελευθερία»*. (Troyat, 1992: 195). Ενώ, στο χώρο του θεάτρου από το αδιαπέραστο αυτό δίχτυ της τσαρικής αδιαλλαξίας κατορθώνει να περάσει ο Ostrovsky, ο οποίος θεωρείται ως ο ουσιαστικός δημιουργός του θεάτρου στη Ρωσία, όπως προαναφέρθηκε (Καζαντζάκης, 1965).

Συνεχίζοντας, ο Van der Water (2006) στο έργο του κάνει μία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αναδρομή στο χρόνο και το πλαίσιο της σοβιετικής ένωσης από την εποχή του 1917 έως και το 2000 εστιάζοντας ιδιαίτερα στο κομμάτι της εξάπλωσης της ιδεολογίας και της σχέσης της με το θέατρο. Πιο αναλυτικά, σύμφωνα με τον ίδιο, φαίνεται πως γίνονταν πολλές προσαρμογές και «αναμεταδόσεις» της κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής πραγματικότητας με στόχο την υποστήριξη των θέσεων του καθεστώτος. Μία από τις μεταρρυθμίσεις και τις προσπάθειες που έγιναν αφορούσε και τον τομέα του θεάτρου. Πιο ειδικά, προβλεπόταν η δημιουργία ενός θεάτρου προορισμένου για το εφηβικό κοινό, το οποίο θα είχε επικουρικό ρόλο στο πρόγραμμα εκπαίδευσης αλλά και στην εξάπλωση των ιδεών του καθεστώτος. Για την ακρίβεια, η πρακτική αυτή φαίνεται ότι τέθηκε σε εφαρμογή μετά την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 κατόπιν προτροπής του Μαρξ, όπως διακήρυττε ο Λένιν (van der Water, 2006). Ο Nikolai Bakhtin ήταν ο πρώτος διατελέσας διευθυντής της παιδικής και εφηβικής σκηνής στο Leningrad Theatre. Ο τελευταίος είχε οικειότητα με προσεγγίσεις από το εξωτερικό, οι οποίες καθ' όλα σχετικές ήταν με εκπαιδευτικές προσεγγίσεις και χρησιμοποιούσαν το θέατρο όχι μόνο ως παθητικό μέσο παιδείας αλλά και ως απαραίτητο μέσο ενεργητικής συμμετοχής από πλευράς των παιδιών (van der Water, 2006).

Διάχυτη είναι επίσης και η ψυχολογική γνώση που υπάρχει μέσα στο έργο των λογοτεχνών. Πιο συγκεκριμένα, ο Καζαντζάκης (1965) σημειώνει ότι *«καταπληκτική εντύπωση προξενεί η ψυχαναλυτική δύναμη του Δοστογιέφσκι. Κανένας, όσο αυτός, δεν μπόρεσε με τόση*

παθολογικά οξεία διαίσθηση, με τόση επιστημονική ακρίβεια, ν' αναλύσει τις σκοτεινές, ασυνάρτητες, κολασμένες ψυχές» (Καζαντζάκης, 1965: 218). Όπως επίσης, με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο περιγράφει ο ίδιος τον τρόπο που ο Τσέχωφ, στο έργο του οποίου στηρίχτηκε και αναδείχθηκε το Θ.Τ.Μ., έβλεπε τον κόσμο και τον αποτύπωνε στο έργο του, «είναι ο βαθύς, χωρίς ενθουσιασμό κι ελπίδες ταξινόμος των μέτριων, απελπισμένων ψυχών του καιρού του, που ήταν πλούσιες μα όμως ανίκανες να επιχειρήσουν τίποτα γενναίο» (ό.π., σ. 226). Ωστόσο, αναλυτικότερα λόγος για την ψυχολογία και τη λογοτεχνία θα γίνει σε επόμενες ενότητες.

Συνεχίζοντας, από τη σύνθετη εικόνα που αποτελεί το συγκείμενο της εποχής, δεν θα μπορούσε να λείπει και η επιστήμη. Αρχικά, όπως αναφέρει ο Turkevich (xxxx), μέχρι την εποχή του Μ. Πέτρου, η επιστήμη ήταν μία παντελώς incognita terra για τους Ρώσους. Καθόλου άσχετο με το γεγονός αυτό δεν είναι και το ότι τα επίπεδα αναλφαβητισμού στις περιοχές που συνιστούσαν τη Ρωσική Αυτοκρατορία ήταν εξαιρετικά υψηλά. Έτσι, ο προαναφερθείς έφερε νέες ιδέες επιστρέφοντας από τα ταξίδια του οι οποίες έδωσαν ώθηση στην επιστήμη και την τεχνολογία (Know Nothing, 2014). Μετά το θάνατό του, η διάδοχός του, Αικατερίνη η Β', ίδρυσε την πρώτη αυτοκρατορική ακαδημία επιστημών και έφερε πολλούς κορυφαίους επιστήμονες από τη δύση προκειμένου να εκπαιδεύσουν τους μελλοντικούς διανοούμενους της Ρωσικής Αυτοκρατορίας. Αργότερα, το πρόσωπο της επιστήμης άλλαξε ξανά μέσα στους κόλπους της Σοβιετικής ένωσης είτε παίρνοντας τη μορφή της λογοκρισίας, είτε –όπως έγινε στα χρόνια του Λένιν- προωθήθηκε η ανάπτυξη της επιστήμης υπέρ της ανάπτυξης μιας ισχυρής Σοβιετικής Ένωση (Turkevich, xxxx). Ίσως έχει σημασία να αναφερθεί επίσης και η θέση που εκφράζει ο Shaw (2005) σε άρθρο του σχετικά με τη γεωγραφία και την επιστήμη της κατασκευής χαρτών που υπήρχε ως την εποχή του Μ. Πέτρου, ότι δηλαδή τόσο στα δύο πεδία που προαναφέρθηκαν, όσο και στην επιστήμη γενικότερα, ακόμα κι αν οι Ρώσοι διδάχθηκαν κάποια από τους δυτικούς κανένας ισχυρισμός περί μίμησης δεν θα μπορούσε να ευσταθεί.

Φτάνοντας στον επίλογο της παρούσας ενότητας, θα είχε ίσως ενδιαφέρον να αναδειχθεί ακόμη ένα ζήτημα: ο τρόπος που σκιαγραφείται ο ρωσικός λαός, ή αλλιώς, η ψυχή του Ρώσου, συμπληρώνοντας τη νύξη που έγινε σε προηγούμενο σημείο της ενότητας. Άνθρωποι αγνοί, ήσυχοι, με παιδικό γέλιο, θρήσκοι και κάπως ευπειθείς, καλοσυνάτοι και φιλόξενοι, φτωχοί. Από την άλλη, άνθρωποι νωθροί, απαίδευτοι, προληπτικοί και σκληροί. Άνθρωποι που μπορεί να μην ξέρουν γράμματα στη συντριπτική τους πλειοψηφία αλλά άνθρωποι που ανεξάρτητα από την κοινωνική τάξη στην οποία βρίσκονται, δημιουργούν ομάδες και λειτουργούν συλλογικά. Με εδάφη που εκτεινόταν από τη Σκανδιναβία ως τα βάθη της Ασίας, τη Σιβηρία και τη Ματζουρία, η πολυπολιτισμικότητα ήταν δεδομένη (Troizat, 1992).

Ντοστογιέφσκι, 2007). Αν μη τι άλλο, θα ήταν ενδιαφέρον να λάβει κανείς υπ' όψιν του ένα μέρος της βιβλιογραφίας όπου έχει αφιερωθεί ακριβώς σε αυτό το ζήτημα ερευνητικά. Ένα τέτοιο παράδειγμα μπορεί ίσως να αποτελέσει το άρθρο των οι Allik, Realo, Mottus, Pullmann, Trifonova, McCrae, και συν. (2011), οι οποίοι αποπειρώνται να μελετήσουν με τα μέσα της σύγχρονης εποχής αν πράγματι υφίσταται κάποια τέτοια ιδιαιτερότητα και πού μπορεί να αποδοθεί. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα, κάποια τέτοια διαφοροποίηση δεν υφίσταται, ενώ οι όποιες διαφοροποιήσεις βρέθηκαν, δεν ενέπιπταν εκτός των κατηγοριών του Μοντέλου των Πέντε Παραγόντων της Προσωπικότητας (Big Five Factor Model). Παρόμοια έρευνα με την προαναφερθείσα, πάλι των Allik, Realo, Mottus, Pullmann, Trifanova και συν. (2009) φαίνεται να κινείται στην ίδια περίπου λογική αναζητώντας εκείνα τα στοιχεία που ουσιαστικά συντελούν στην δόμηση του εαυτού που βασίζεται στην εθνικότητα. Ανεξάρτητα από το αν συμφωνεί ή διαφωνεί κανείς με αυτού του είδους τις μεθόδους έρευνας, αναμφισβήτητα παρουσιάζουν ένα ενδιαφέρον, αν αναλογιστεί κανείς ότι έλαβαν χώρα γιατί υπήρξε αυτή περιέργεια ή ανάγκη διερεύνησης του ζητήματος.

1.2. Η ρωσική intelligentsia: Οι λογοτέχνες

Έχοντας θίξει το ζήτημα της intelligentsia στην προηγούμενη ήδη ενότητα, δεν θα ήταν δυνατόν να απουσιάζει μία λεπτομερέστερη μνεία σε αυτήν. Όπως προαναφέρθηκε, το εν λόγω κοινωνικό στρώμα έκανε για πρώτη φορά την εμφάνισή του μέσα από το σκότος του απολυταρχικού τσαρικού καθεστώτος (βλ. και Raleigh, 2010) και έμελλε να δημιουργήσει μεγάλο διάλογο γύρω από το όνομα, τους στόχους και την προέλευσή του. Πιο αναλυτικά, ορισμένοι μελετητές, όπως ο McConnell (1964), αμφισβητούν το αν, για παράδειγμα, πράγματι οι εκπρόσωποι αυτοί της intelligentsia βοήθησαν στην αλλαγή του κοινωνικοπολιτικού σκηνικού. Άλλοι προσπάθησαν να κατανοήσουν και να καταδείξουν το ρόλο τους στα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα (Brower, 1967). Ενώ άλλοι, όπως ο Petrovich (1962) αναδεικνύουν αφενός την κομβική σημασία της εμφάνισής τους, αφετέρου, τις προβληματικές που εγέρθηκαν από αυτήν, όπως η ομοιογένειά τους ως κοινωνικό στρώμα και η στόχευση που αυτό είχε στην προ και μετεπαναστατική Σοβιετική Ένωση.

Ο Szelenyi (1986) σε βιβλιοκριτική που κάνει στο έργο «Η Ρωσική Ιντελιγκέντσια» του Vladimir C. Nahirny, αναφέρεται στην προέλευση του όρου, που δεν είναι άλλη από τη Ρωσική, αλλά και στο γεγονός ότι με το πέρασμα του χρόνου το νόημά του μεταβλήθηκε σημαντικά. Κάτι που αναδεικνύει μέσα από το έργο του και ο Chamberlin (1959). Ο τελευταίος, κάνει μία πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση σχετικά με την «τραγικότητα» των διανοούμενων της προεπαναστατικής εποχής. Ειδικότερα, υπογραμμίζει το αίσθημα κενότητας και απελπισίας τους όταν το όνειρο της επανάστασης ενάντια στην τσαρική εξουσία για το οποίο τόσο είχαν εργαστεί, ήρθε αλλά δεν είχε τη μορφή που φαντάζονταν αφήνοντάς τους μετέωρους ανάμεσα στο όνειρό και την άρδην διαφορετική πραγμάτωση αυτού. Αναφέρεται δε ο ίδιος, επίσης, και στο έργο του Veresaev «Το αδιέξοδο» («The Deadlock» στα αγγλικά, ή «В типике», στα ρωσικά) στο οποίο περιγράφεται ακριβώς αυτή η συνθήκη «αδιεξόδου» των διανοούμενων της προεπαναστατικής Ρωσίας. Στο ίδιο αυτό άρθρο του, ο Chamberlin (1959) αναφέρεται και στο Θ.Τ.Μ. το οποίο, στα τριακοστά γενέθλιά του, συγκέντρωσε ακριβώς όλον εκείνον τον κόσμο, τους διανοούμενους της προεπαναστατικής περιόδου που είχαν στηρίξει το θέατρο από την πρώτη κιόλας μέρα του.

Ο όρος *intelligentsia* από το σημείο όπου στη Ρωσία του 19^{ου} αρχικά χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τους ανθρώπους των γραμμάτων, εκείνους που δεν χωρούσαν στα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής και όσους δεν έβλεπαν την εργασία τους εργαλειακά αλλά ως μέσο προσφοράς στην κοινωνία, κατέληξε να χρησιμοποιείται για ανθρώπους εγκλωβισμένους στο δογματισμό και το φανατισμό (Szelenyi, 1986). Παρατηρείται λοιπόν μία μεγάλη έκπτωση, από το χώρο των ιδανικών, του ανθρωπισμού και των σχέσεων, στο επίπεδο του ελιτισμού, της αποξένωσης και της αδιαλλαξίας. Το μοτίβο αυτό της αυτοκαταστροφής και της σύγχυσης της κοινωνικής αυτής ομάδας, παρατηρείται και σε άλλους ερευνητές. Παραδείγματος χάριν, ο Putnam (1965) αναφερόμενος στον διάσημο συμβολιστή ποιητή Alexandr Blok, έκανε λόγο για μία σκοτεινή περίοδο που δεν θα αργούσε να έρθει και θα έφερνε μαζί της τον άσχημο θάνατο της *intelligentsia*. Και ο Putnam (1965) κάνει λόγο για αποξένωση και ατομισμό μεταξύ των κύκλων της, ενώ δεν λείπουν και οι εντάσεις και διαμάχες.

Με αφορμή τη μνεία στον Blok, μπορεί να σημειωθεί ότι οι λογοτέχνες ήταν μία από τις κατ' εξοχήν υπό-ομάδες στο ψηφιδωτό της *intelligentsia*, η οποία φάνηκε να εξελίσσεται και να αξιοποιεί τις επιβαλλόμενες από το αυστηρό καθεστώς δυσχέρειες δημιουργικά καθώς βρήκαν τρόπους έκφρασης που η λογοκρισία δεν ανίχνευε (Δαφέρμος, 2002). Οποσδήποτε, αυτό που πρέπει να σημειωθεί, ανεξάρτητα από την ιστορική αυτή σύγχυση και τον μύθο που υπάρχει γύρω από τους εκπροσώπους της κοινωνικής αυτής ομάδας, η συμβολή τους ήταν καθοριστική γενικότερα. Ενώ λοιπόν στις αρχές του 18ου αιώνα στο λογοτεχνικό στερέωμα

δεν υπήρχε μεγάλη κίνηση, στα τέλη του ίδιου αιώνα, ο αναβρασμός ήταν εμφανής και πολλά υποσχόμενος προετοιμάζοντας το έδαφος για τις κοσμοϊστορικές αλλαγές που επρόκειτο να συμβούν (Altschuller, 1999). Με σημαντικούς λογοτέχνες όπως οι: Pushkin, Gryboyedov, Krylov, Derzhavin, Karamzin, Zhukovsky, Lermontov, Tolstoy, Dostoyevsky (βλ. και Szelenyi, 1986), με θεατρικούς συγγραφείς όπως οι: Gogol, Turgenev, Belinsky και άλλους, με βαθιά μύηση στην κουλτούρα αρχικά του ρεαλισμού, μετά του συμβολισμού και στη συνέχεια του νεοσυμβολισμού και του φουτουρισμού, η ρωσική γραφή και φιλολογία άλλαξε κυρίως σε επίπεδο μορφής και όχι τόσο σε επίπεδο περιεχόμενο, με εξαίρεση ίσως τους επαναστατικούς χρόνους (Γκόγκολ, 1976. Καζαντζάκης, 1965. McReynolds, 2009. Morson, 2009. Wachtel, 2009). Ήταν αυτοί οι λογοτέχνες που, όπως περιγράφει ο Δαφέρμος (2002), από τα μέσα της δεκαετίας του 1850 μέσα από τα γραπτά τους άρχισαν να φανερώνουν την ανάγκη για την ανάδειξη ενός νέου ανθρώπου, για την αφιέρωση του δυναμικού τους σε ένα κοινωνικό ζήτημα με στόχο την επίλυσή του. Ο Gogol (Γκόγκολ, 1976) που δραστηριοποιήθηκε έντονα την περίοδο αυτή και μέσα από το έργο του θέλησε να παίξει ενεργό ρόλο στην αλλαγή της κοινωνικής πραγματικότητας, με πολλούς τρόπους, ήταν επίσης υπέρ της δημιουργίας ενός νέου εθνικού θεάτρου το οποίο θα απεικόνιζε τη γνήσια ρωσική πραγματικότητα όπως ήταν, χωρίς φτιασιδώματα.

Πιο ειδικά, όπως αναφέρει ο Fedor Stepun (1958), οι λογοτέχνες έδειχναν τη δυσφορία και τη φρίκη που ένιωθαν ορισμένοι άνθρωποι των γραμμάτων, κάνοντας συγκεκριμένα αναφορά στους Alexander Herzen, Fyodor Dostoyevsky και Konstantin Leontiev, οι οποίοι επί της ουσίας, απέρριπταν την αστική τάξη σε ηθικό, κοινωνικό και θρησκευτικό επίπεδο (Stepun, 1958: 267). Άρρηκτα συνδεδεμένο με την intelligentsia και τους λογοτέχνες, είναι και το όνομα του Chernyshevsky, διανοούμενο που διαφωνούσε σθεναρά στα μέχρι τότε πρότυπα περιγραφής του Ρώσου. Στη διαμόρφωση των προτύπων αυτών, αναπόφευκτα, σπουδαίο ρόλο είχε διαδραματίσει η τεράστια επιρροή της Εκκλησίας στην καθημερινή ζωή, η οποία μεν συνετέλεσε στην καλλιέργεια βαθιών ιδανικών αδελφοσύνης και ισότητας στην ψυχή του λαού, δεν συνετέλεσε το ίδιο όμως και στην ανάπτυξη ιδανικών δικαιοσύνης (Κερένσκυ, 1972). Συνεχίζοντας, ο Chernyshevsky πίστευε ότι πρέπει να περιγράφεται με ρεαλισμό και όχι με εξιδανικευμένα σχήματα ο γνήσιος Ρώσος ούτως ώστε να μην διατηρείται το μέχρι τότε επικρατούν παράδειγμα. Για τον ίδιο, το παράδειγμα αυτό συνέβαλε αποφασιστικά στη διατήρηση του αναλφαβητισμού και του πολύ χαμηλού πνευματικού επιπέδου που κυριαρχούσε (Δαφέρμος, 2002). Στο έργο του «Τι να κάνουμε;» (βλ. Τσερνισέφσκι, 2013), ο Chernyshevsky φαίνεται πως δίνει μία ιδεολογική σπίθα που κυριολεκτικά δυναμιτίζει την ατμόσφαιρα στους κύκλους τόσο της intelligentsia αλλά και ολόκληρου του στερεώματος της

διανόησης σε Ρωσία, Ευρώπη αλλά και ορισμένους κύκλους της Αμερικής. Οι κριτικές που έλαβε προκαλούν ερωτηματικά και προβληματισμό καθώς περιφρονήθηκε, χαρακτηρίστηκε ως άτεχνο, πρόχειρο και μη ρεαλιστικό (βλ. Randall, 1962).

Οι κριτικές αυτές ίσως λίγο θα έπρεπε να προκαλούν έκπληξη καθώς το συγκεκριμένο λογοτέχνημα, καθώς επρόκειτο για ένα κοινωνικό μυθιστόρημα με ματιά ως τις κρυφότερες διακυμάνσεις της ανθρώπινης ψυχής. Επίσης, δίνει μεγάλη έμφαση στις φυλετικές ανισότητες και ανοιχτά οραματίζεται έναν κόσμο δίχως αυτές (Ogdoogr, 2013). Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η επιρροή που άσκησε στο στερέωμα της *intelligentsia* εντός και εκτός Σοβιετικής Ρωσίας ήταν τόσο μεγάλη που, τον χαρακτήρισαν ως πρόδρομο στοχαστή των ιδεών του Lenin (Ivask, 1953. Randall, 1962) και τη θεωρία του, ως πιο εκρηκτική και καταλυτική για το ξέσπασμα της επανάστασης από την ίδια τη μαρξική θεωρία (Πlus, xxxx). Για του λόγου το αληθές, ο Lenin το 1902 έγραψε το περίπου ομώνυμο με του Chernyshevsky έργο «Τι να κάνουμε: Φλέγουσες ερωτήσεις για το Κίνημά μας» («What is to be done», Lenin, 1902), ενώ, στο ίδιο αυτό λογοτέχνημα του Lenin, βρέθηκε να απαντά με το «Τι δεν πρέπει να κάνουμε» («What is not to be done?») ο Plekhanov (“Plekhanov, Georgi Valentinovich (1856-1918)”, xxxx), στην διαφωνία που είχε με τον Lenin και κατέληξε στη διάσπαση του το Ρωσικό Σοσιαλιστικό Δημοκρατικό Κόμμα των Εργαζομένων στις 16 Νοεμβρίου 1903 (Cavendish, 2003).

Παράλληλα, άλλη μία λογοτεχνική απάντηση στο έργο αυτό του Τσερνισέφσκι είναι και το έργο του Ντοστογιέφσκι «Σημειώσεις από το Υπόγειο». Στο τελευταίο αυτό έργο, ο Ντοστογιέφσκι πραγματεύεται το ζήτημα της ελευθερίας αλλά και της λογικής εγωπάθειας, όπως αυτή φαίνεται να παρουσιάζεται, κατά τον ίδιο, στο έργο του Τσερνισέφσκι (Μακράκης, 1981). Επίσης, αναφορικά πάλι με τον Ντοστογιέφσκι, έμφαση δίνεται τόσο από πλευράς ελευθερίας όσο και δόμησης χαρακτήρα σε ένα πρότυπο εμπνευσμένο από τις θρησκευτικές παραδοχές και προκαταλήψεις (Evdokimov, 1981). Ενώ, τέλος, το ίδιο το πρωτότυπο έργο του Chernyshevsky, αποτέλεσε έργο απάντηση στο «Πατέρες και παιδιά» του Turgenev (“Nikolai Chernyshevsky”, 2011). Από τη μικρή αυτή αναφορά στο θέατρο, έμμεσα από το όνομα του Turgenev που αναφέρθηκε στην προηγούμενη περίοδο, θα μπορούσε να γίνει κι ένα μικρό σχόλιο σε σχέση με το Θ.Τ.Μ. Ίσως στο γεγονός αυτό της αλλαγής των θέσεων, της στόχευσης και της σύστασης των ομάδας των διανοουμένων από την προεπαναστατική στην μετεπαναστατική περίοδο να οφείλονται οι κριτικές ότι τα έργα που ανέβαιναν στη σκηνή του Θ.Τ.Μ. ήταν αναχρονιστικά. Ειδικότερα, μπορεί, οι κριτικές και οι αιχμές που γίνονταν, να ήταν απόρροια της μεταστροφής του ιδεολογικού πλαισίου εντός των κόλπων της ίδιας της *intelligentsia*, η οποία, όπως περιγράφεται παραπάνω, δεν ήταν μία ομοιογενής ομάδα.

Έχοντας αναφέρει τόσα πράγματα σχετικά με τους λογοτέχνες και την *intelligentsia* εν γένει, σημαντικό ίσως θα ήταν να γινόταν ξεχωριστή μνεία, πέρα από τον Chernyshevsky, και στον Anton Pavlovich Chekhov, ο οποίος όχι μόνο αποτέλεσε λογοτέχνη-σταθμό στην παγκόσμια λογοτεχνία, αλλά και σημαντικό άνθρωπο-κεφάλαιο του Θ.Τ.Μ. Ο Άγγελος Τερζάκης σημειώνει τα εξής για τον Chekhov: *«Υπάρχουν δύο ειδών συγγραφείς καινοτόμοι: εκείνοι που φέρνουν κάτι το καινούριο. Το καινούριο παλιώνει. Και υπάρχουν εκείνοι που φέρνουν κάτι το ανεπανάληπτο. Απ' αυτούς ήταν ο Τσέχωφ»* (Τσέχωφ, 1986: 32-33). Γεννημένος στους ταραχώδεις καιρούς κατόπιν του Κριμαϊκού πολέμου, την οργάνωση κοινωνικών επαναστάσεων (Τσέχωφ, 1986) απόγονος δουλοπαροίκων (Loehlin, 2010), για πολλά χρόνια κάτοικος του εξωτερικού λόγω ασθένειας (Τσέχωφ, 1986) και γιατρός ο ίδιος, ο Chekhov περιγράφεται ως άνθρωπος με βαθιά ενσυναίσθηση και αγάπη για τον άνθρωπο, οξεία παρατηρητικότητα και μνήμη σε ό,τι αφορά τον ψυχισμό των ηρώων του (Ερενμπουργκ, 2008. Τσέχωφ, 1986.). Μπορεί να μη συγκρατούσε λεπτομέρειες της υλικής καθημερινής πραγματικότητας, ωστόσο σε ό,τι αφορούσε τους χαρακτήρες του *«οι γραβάτες και τα παντελόνια είχαν άμεση και στενή σχέση, για τον Τσέχωφ, με την εξωτερική εμφάνιση των ηρώων του, με το πνευματικό τους σύνολο»* (Ερενμπουργκ, 2008: 75). Αισιόδοξος για την ανθρώπινη φύση και με εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του ανθρώπου, αντίθετα από τον Gogol, τον προκάτοχο και εμπνευστή του (Γεωργουσόπουλος, 1999), μαζί με τον Gorki ήθελαν και έφεραν σε μεγάλο βαθμό την αλλαγή στο χώρο του θεάτρου, επίσης σε μία εποχή όπου επίσης μαινόταν ένας εθνικός διχασμός με τον κόσμο να χωρίζεται και «δυτικόφιλους» και «σλαβόφιλους», την περίοδο όπου τη διακυβέρνηση της χώρα είχε ο τσάρος Νικόλαος II (Loehlin, 2008). Τέλος, πρόβλεψε την ανάδυση της αστικής τάξης, όπως μπορεί να αντιληφθεί ο αναγνώστης του έργου του, *«Ο Βυσσινόκηπος»* (1904) (Τσέχωφ, 1986).

Ορισμένα από τα πιο γνωστά έργα του Chekhov είναι *«ο Γλάρος»* (γράφηκε το 1885), *«Ο Θείος Βάνιας»* (γράφηκε το 1897), *«Η Κυρία με το Σκυλάκι»* (γράφηκε το 1899), *«Οι Τρεις Αδελφές»* (γράφηκε το 1901), *«Ο Βυσσινόκηπος»* (γράφηκε το 1904), κ.ά. Τα έργα του στην εποχή όπου πρωτοδημοσιεύτηκαν και παίχτηκαν στη σκηνή του Θ.Τ.Μ. δεν έγιναν δεκτά με ιδιαίτερο ενθουσιασμό, ιδιαίτερα από τους κριτικούς θεάτρου. Πιο αναλυτικά, οι τελευταίοι φαίνεται πως πολύ συχνά ασκούσαν αιχμηρή κριτική κυρίως για την –κατά την οπτική τους- παντελή έλλειψη εξωτερικής κίνησης και ενδιαφέροντος της πλοκής τους. Ο Τσέχωφ, όπως αναφέρει ο Ερενμπουργκ (2008), δεν φαινόταν να ενοχλείται από αυτά, ωστόσο. Η συνεργασία και η εκτίμηση του Anton Pavlovich με τους Stanislavsky και Nemirovich-Danchenko ήταν ισόβια για τον θεατρικό συγγραφέα από τη στιγμή που ξεκίνησε, με το ανέβασμα του *«Γλάρου»* το 1898. Ωστόσο, δεν ήταν χωρίς προβλήματα και δυσκολίες, καθώς

οι συντελεστές, αν και έπιασαν τον παλμό των έργων του, δεν τα απέδιδαν στην ολότητα που εκείνος είχε στο νου του, συν ότι όπως δηλώνει ο ίδιος, ποτέ δεν πείστηκε από τις υποκριτικές ικανότητες του Stanislavsky (Τσέχωφ, 1993). Η σύνδεση της γραφής του Τσέχωφ με την ψυχολογία είναι κάτι παραπάνω από βαθιά. Κάτι που, όπως προαναφέρθηκε, συνέβαινε με διαφορετικούς τρόπους και βαθμούς και με τη σχέση των περισσότερων Ρώσων λογοτεχνών με την κοινωνική πραγματικότητα και τον ψυχισμό του ανθρώπου. Ο Γεωργουσόπουλος (1999) αναφέρει ακριβώς την άποψη ότι τα έργα των τότε κλασικών, Γκόγκολ, Σούχοβο, Γκριμπογιέντωφ, Οστρόβσκι, Τσέχωφ αλλά και Χέτρσεν και Μπελίνσκι, αποτύπωναν φωτογραφικά σχεδόν τη μορφή της κοινωνικής πραγματικότητας, σε επίπεδο τόσο πρακτικών αλλά και χαρακτήρων. Συμπληρώνει επίσης ότι στο κλασικό αυτό θέατρο στο οποίο ανήκουν οι προαναφερθέντες, «*το είναι προηγείται του γίνεσθαι*» (Γεωργουσόπουλος, 1999: 349) αλλά και ότι όλη διανοητική, συναισθηματική, σκηνική και καλλιτεχνική προσπάθεια έγκειται σε αυτήν ακριβώς την αποκάλυψη του είναι των ηρώων καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, με εξαίρεση τις στιγμές κορύφωσης.

Ο Mirsky (1977: 307) αναφέρει τα παρακάτω αναφορικά με την εστίαση που κάνει ο Άντον Παύλοβιτς στον ψυχισμό του ανθρώπου: «*ενώ ο Τσέχωφ συγκεντρώνεται στα απειροελάχιστα της νόησης, στις ελάσσονες, υποσυνείδητες, ακούσιες καταστροφικές και διαλυτικές δυνάμεις. Στην τέχνη η μέθοδος του Τσέχωφ είναι ενεργητική –πιο ενεργητική λόγω χάρη από εκείνη του Proust-, γιατί βασίζεται σε μία πιο συγκεκριμένη και συνειδητή εκλογή του υλικού, και σε μία περισσότερο εξεζητημένη και πιο πολύπλοκη διάταξη του υλικού αυτού*». Συνεχίζοντας, η Guss Teiholz (2015) δίνει έμφαση στον τρόπο που περιγράφεται το πένθος και ο πόθος στο έργο του «Οι τρεις αδελφές» (1900). Ίσως καθόλου τυχαίο δεν είναι το γεγονός ότι ο εν λόγω συγγραφέας ήταν γιατρός στο επάγγελμα. Το ρόλο που μπορεί να παίζει η επαγγελματική του ιδιότητα τον υπογραμμίζει ίσως έντονα σε άρθρο του ο Swift (2008) ο οποίος μελετά την «ψυχιατρική πτυχή» της Αριάδνης (Chekhov, xxxx). Ακόμη, από το έργο και τη στάση ζωής του φαίνεται ότι αν και φυσικός επιστήμων, δεν μπόρεσε ποτέ να πειστεί ότι ο κόσμος εξαντλείται μέσα στα όρια του επιστημονικού αυτού ρασιοναλισμού κάτι που δείχνει μέσα από τους χαρακτήρες που πλάθει (Igie, 2005).

Κλείνοντας την παρούσα ενότητα, παραπάνω λόγος έγινε για τις καταβολές, το ρόλο και τις μεταβολές της intelligentsia ως κοινωνικής ομάδας και τη σχέση αυτής την βαθιά ματιά στην ανθρώπινη ψυχή καθώς επίσης και τη σχέση με το καθεστώς. Το αμέσως επόμενο ζήτημα προς συζήτηση που άπτεται άμεσα με το παρόν είναι η ιστορία του Θεάτρου Τέχνης Μόσχας. Οι καταβολές, οι εμπνευστές, το έργο, καθώς επίσης και οι ιδιαιτερότητές του, περιγραφές που

σταδιακά εντάσσουν στο κυρίως θέμα της παρούσας εργασίας με συνεκτικό τρόπο καθώς, με τον τρόπο αυτό, δομείται το ευρύτερο πλαίσιο δραστηριοποίησης του Ρώσου ηθοποιού.

1.3. Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (Московский Художественный Театр, МХТ)

«Όταν όμως είδα στις εφημερίδες τη ρεκλάμα, πως ανοίγει το «Λαϊκό Θέατρο Τέχνης της Μόσχας», τρόμαξα, γιατί κατάλαβα πως μ' εκείνο το «Τέχνης» φορτωνόμαστε φοβερές ευθύνες. Ανησυχούσα σοβαρά.»

(Στανισλάβσκι, 1980-α: 309)

Το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας ιδρύθηκε επίσημα το 1898 (Stanislavsky, 1980-α). Αποτέλεσε πνευματικό και καλλιτεχνικό τέκνο των Konstantin Alekseyev και Vladimir Nemirovich- Dancheko που προέκυψε κατόπιν της ιστορικής δεκαοκτάωρης συζήτησης που έκαναν σχετικά με ζητήματα τέχνης και οράματος (Stanislavsky, 1980-α). Το όραμα που είχαν ήταν ένα θέατρο προσβάσιμο οικονομικά από όλους τους πολίτες έναντι πολύ χαμηλού αντιτίμου (Carnicke, 2004), κάτι που δυστυχώς, λόγω των αυξανόμενων οικονομικών δυσκολιών της περιόδου αλλά και του νεοσυσταθέντος του θεάτρου, δεν μπόρεσε να τηρηθεί για μεγάλο χρονικό διάστημα. Ωστόσο, παρέμεινε διά βίου επιδίωξη των δύο ανδρών (“Moscow Art Theatre”, xxxx). Ακόμη, σύμφωνα με το όραμα και την κουβέντα τους, το θέατρο αυτό θα αποτελούσε προπύργιο μάθησης και εξάπλωσης της γνώσης σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, κυρίως όμως στις τάξεις των εργατών, και με έργα παγκόσμιας εμβέλειας και αναγνώρισης από το εξωτερικό (Carnicke, 2004).

Πρόκειται, με άλλα λόγια, για ένα μόρφωμα εν τη γενέσει του, το οποίο άμεσα συνδέεται και εκφράζει τις θέσεις και τα ιδανικά του μεγαλύτερου μέρους της προεπαναστατικής intelligentsia, για την οποία έγινε λόγος στην προηγούμενη ενότητα της παρούσας εργασίας (βλ. ενότητα «Η ρωσική intelligentsia: Οι λογοτέχνες», σελ. 12). Μία από τις πολλές εκφάνσεις που σκιαγραφούν την άρρηκτη σχέση που είχε με το κοινωνικό και πολιτικό γίνεσθαι αλλά και την επαφή με τις επιδιώξεις και τα ιδανικά των ιδρυτών του, είναι και το ζήτημα της ονομασίας του. Αρχικά, το όνομα που συμφωνήθηκε ήταν, αγγλιστί, «Moscow Publicly Accessible Art Theater», κάτι που στα ελληνικά θα μπορούσε να

μεταφραστεί ως «Δημόσιο Ανοιχτό Θέατρο Τέχνης Μόσχας», λόγω όμως των δυσχερειών που προαναφέρθηκαν, μετονομάστηκε σε «Θέατρο Τέχνης Μόσχας» και τέθηκε υπό την προστασία του εύπορου άνδρα της εποχής, Savva Morozon το 1902 (Carnicke, 2004). Επίσης ένα όνομα με το οποίο έγινε γνωστό το θέατρο από την περίοδο του 1902 και έπειτα ήταν «Θέατρο του Γλάρου», λόγω της επιτυχίας που είχε σημειώσει η εν λόγω παράσταση (“Stanislavsky & The Moscow Art Theatre: A timeline”, xxxx). Ενώ, άλλες δύο φορές συνέβη το ίδιο, μία το 1920 («Ακαδημαϊκό Καλλιτεχνικό Θέατρο Μόσχας») όπου ήδη το θέατρο έχαιρε, λόγω των ρεαλιστικών παραγωγών του της ένοιας του Lenin και του Lunacharsky και άλλη μία, το 1930 (Ακαδημαϊκό Θέατρο Τέχνης Μόσχας του Γκόρκι), όπου το θέατρο πέρασε σε ευθεία κηδεμονία, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, από το σταλινικό καθεστώς (Carnicke, 2004. “Moscow Art Theatre”, 2015). Ο λόγος, τέλος, που το Θ.Τ.Μ. ήταν αποδέκτης αποδοκιμασίας και προνομίων από τον Stalin, ήταν το ότι ανέκαθεν γνώμονας εργασίας του ήταν ο κοινωνικός και ψυχολογικός ρεαλισμός, κάτι που εξυπηρετούσε, βεβαίως, το πολιτικό καθεστώς. Έτσι, τα προνόμια ήταν ουσιαστικά μία ανταμοιβή «καλής θέλησης». Επιβλήθηκε επομένως, για τον λόγο αυτό, η διδασκαλία του Συστήματος σε όλες τις θεατρικές ομάδες και σχολές αφού προηγουμένως ξεριζώθηκε καθετί που αφορούσε τις μη-υλιστικές πλευρές του ηθοποιού. Ο ίδιος ο Stanislavsky συνέχιζε να εξελίσσεται ως ηθοποιός και να εξελίσσει παράλληλα και το Σύστημά του όντας υπό περιορισμό και όχι φυλάκιση λόγω της διεθνούς αναγνώρισής του (Carnicke, 2004).

Σε ό,τι αφορά τώρα τους εμπνευστές του, επρόκειτο για ανθρώπους διαφορετικών καταβολών και χαρακτήρα, οι οποίοι λόγω της ιδιαιτερότητάς τους αυτής κατόρθωσαν και να κρατήσουν το θέατρο σε μάχιμη κατάσταση για χρόνια (Gauss, 1999. Magarshack, 1986.) αλλά και να το ανυψώσουν στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό στερέωμα (Hargood, 1964). Αναφορά στον Stanislavsky γίνεται αναλυτικότερα σε επόμενη αντίστοιχη ενότητα (βλ. ενότητα «Κύριε Stanislavsky, χαρήκαμε για τη γνωριμία!», σελ. 28). Αναφορικά με τον Vladimir Nemirovich-Danchenko, εκτός από την αγάπη του για το θέατρο, είχε εντυφλήσει στα μαθηματικά και τη φυσική (Gauss, 1999). Έγραψε θεατρικά έργα, σκηνοθέτησε, δίδαξε νέους ηθοποιούς και σκηνοθέτες όπως ο Vsevolod Meyerhold, ο μετέπειτα βοηθός του Stanislavsky, Leopold Sulerzhitskii -ο οποίος επίσης αποτέλεσε προσωπικότητα-κλειδί του Θ.Τ.Μ. και καρδιακό φίλο του Stanislavsky ειδικά στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του θεάτρου- κ.ά. (Gauss, 1999). Αναφορικά με τον «αγαπημένο μας Suler», όπως τον αποκαλούσαν όλοι στο Θ. Τ. (Στανισλάβσκι, 1980-β), διετέλεσε εμπνευστής, δάσκαλος στο Πρώτο Studio του Θ.Τ.Μ, βοηθός του Stanislavsky και «διερμηνέας» του Συστήματος και συνεργάτης του τελευταίου στη δημιουργία του (Gauss, 1999). Επιστρέφοντας στον Vladimir Nemirovich-Danchenko,

ιδεολογικά, πριν την ίδρυση του Θ.Τ.Μ. ανήκε στη μερίδα αυτή της *intelligentsia* που συμεριζόταν τις θέσεις του Schepkin για το χώρο του θεάτρου. Αναλυτικότερα, πίστευε ότι οι θεατρικές παραγωγές που παρουσιάζονταν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ήταν αναχρονιστικές και το ρεπερτόριο έχριζε εκσυγχρονισμού καθώς επίσης και ότι οι ηθοποιοί έπρεπε να αποβάλλουν την υπερβολή από το παίξιμό τους (Shenkman, 2013). Τέλος, αξιοσημείωτο είναι ίσως το γεγονός ότι παρά το ότι τους ένωνε η συνεργασία, η βαθιά εκτίμηση και ένας ολόκληρος καλλιτεχνικός κόσμος, δεν συνδέθηκε ποτέ με βαθείς φιλικούς δεσμούς με τον Stanislavsky (Magarshack, 1986).

Εκτός από το πολιτικά και κοινωνικά προσανατολισμένο πλαίσιο στο οποίο ήθελαν να κινείται το Θ.Τ.Μ. οι εμπνευστές του, ένα από τα πρώτα πράγματα στα οποία συμφώνησαν ήταν ο ηθικός του χαρακτήρας και ο τρόπος λειτουργίας του (Magarshack, 1986. Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β). Πιο ειδικά, θεσπίστηκε ένα ηθικό πλαίσιο εντός του οποίου η λειτουργία όλων αποτελούσε προϋπόθεση παραμονής στην ομάδα. Επιπρόσθετα, αναφορικά με τον τρόπο λειτουργίας του, σημειώθηκε ένας καταμερισμός εργασίας, ο οποίος είχε καθαρά πρακτικό ρόλο και αφορούσε την ενασχόληση του Stanislavsky με τη διαδικασία *mise-en-scène*¹ και του Nemirovich-Danchenko με την εκπαίδευση των ηθοποιών. Το «*mise-en-scène*», κατ' αρχάς, είναι η λεπτομερειακή επεξεργασία του βασισμένου στο εκάστοτε σενάριο θεατρικού σκηνικού. Ο Stanislavsky εργαζόταν, επομένως, ως «*metteur-en-scène*», δηλαδή, ως ένα είδος τεχνίτη που είναι μία από τις δύο ειδικότητες σκηνοθέτη σύμφωνα με τη γαλλική σχολή κινηματογράφου (βλ. Κόκουβας, 2012), ενώ αργότερα άρχισε να εργάζεται και με τους ηθοποιούς μέσα από ασκήσεις κυρίως και να διεκπεραιώνει και πλήθος άλλων έργων και εργασιών στο χώρο του θεάτρου που άλλαζαν με το πέρασμα του χρόνου (Στανισλάβσκι, 1980-β). Αντίστοιχα, ο Nemirovich-Danchenko, εργαζόταν εξ αρχής περισσότερο με τους ηθοποιούς και με την επεξεργασία του έργου γενικότερα (Magarshack, 1986).

Η δουλειά που έγινε στο θέατρο Τέχνης της Μόσχας, μπορεί να διαιρεθεί σε τρεις μεγάλες περιόδους: α) από το 1898 που ιδρύθηκε το Θ.Τ. ως το 1905 όπου και ξέσπασε η επανάσταση, β) από το ως την Οκτωβριανή επανάσταση το 1917 και γ) από την Οκτωβριανή επανάσταση μέχρι τις μέρες που έγραψε τα βιβλία (Στανισλάβσκι, 1980-β). Όπως αναφέρει ο Rudnitsky (1981): «The revolution said to the theatre: “*Theatre, I need you. I need you, but not so that I, the Revolution, can relax in comfortable seats in a beautiful hall and enjoy a show after all the hard work and battles.... I need you as a helper, as a searchlight, as an advisor. I*

¹ *Mise-en-scène*: χωροταξική ένταξη, ελληνιστί (Γραμματάς, 2007).

*want to see my friends and enemies on your stage.... I want to see them with my own eyes. I want also to study them through your methods*²” (Rudnitsky, 1981: 41). Πρακτικά, ο Ostrovsky (1917) κάνει λόγο για τρεις περιόδους λειτουργίας και τα ειδοποιά χαρακτηριστικά τους: α) τη ρεαλιστική περίοδο (όπου και υπήρξε μεγάλη επιρροή από την παράδοση του γαλλικού ρεύματος Theatre Libre³ αλλά και ανακαλύφθηκαν από το Θ.Τ.Μ. και τα έργα του Chekhov), β) τη συμβολιστική περίοδο (όπου σημαντικό ρόλο έπαιξε και η είσοδος του Maurice Maeterlinck στο στερέωμα του θεάτρου καθώς εισήγαγε το συμβολισμό, το θέατρο με μαριονέτες, καθώς για τον ίδιο μόνο οι μαριονέτες μπορούσαν να ενσαρκώσουν άρτια τα συναισθήματα και το ύφος του έργου αλλά και με το διάσημο έργο του «Το Γαλάζιο Πουλί»), γ) τη συνθετική περίοδο, (όπου έγινε προσπάθεια συγκερασμού των στοιχείων των δύο προηγούμενων περιόδων).

Η πρώτη του παραγωγή του Θ.Τ.Μ. ήταν ο Τσάρος Φιοντόρ Ιωάννοβιτς, του Lev Tolstoy και έλαβε χώρα στις 14 Οκτωβρίου. Ωστόσο, το έργο που το έκανε γνωστό σε ολόκληρη τη Ρωσία ήταν ο «Γλάρος» του Anton Chekhov (Magarshack, 1986. “Stanislavsky & The Moscow Art Theatre: A timeline”, xxxx). Σημαντικό προς αναφορά γεγονός αποτελεί και το ότι τα θέατρα την εποχή εκείνη στη Ρωσία ήταν συνεχώς γεμάτα κόσμο, πράγμα που δεν αποδίδεται στην καλή οικονομική κατάσταση των πολιτών αλλά στην μεγάλη τους αγάπη για το θέατρο η οποία είχε αρχίσει να εκδηλώνεται έντονα από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα (Korneyeva-Lyubshina, 2009). Οι παραγωγές που διαχρονικά έκανε περιλάμβαναν έργα καλλιτεχνών όπως: Ibsen, Chekhov, Gorki, Shakespeare, Hauptmann, Maeterlinck, Gogol, Bulgakov, Tolstoy, Σοφοκλή, Nemirovich-Danchenko, Griboyedov, Pushkin, Turgenev, Hamsun, Dostoyevsky, Moliere, Goldoni, Saltykov-Shchedrin κ.ά. (“Moscow Art Theatre”, xxxx. Μουρ, 1986. Stanislavsky, 1980-β. Whyman, 2008). Επιπλέον, έκανε μακρόχρονες περιοδείες στο εξωτερικό, στην Ευρώπη και την Αμερική, ως απέλπιδα προσπάθεια ανόρθωσης μπροστά στα οικονομικά δεινά που απειλούσαν την ύπαρξή του (Στανισλάβσκι, 1980-β).

Το Θ.Τ.Μ. συνοδεύτηκε από τη δημιουργία πολλών επιμέρους Studio, όπως υπαινίχθηκε σε προηγούμενο σημείο της ενότητας. Στα studios αυτά εκπαιδεύονταν νέοι

² «Θέατρο σε χρειάζομαι. Σε χρειάζομαι όχι τόσο γιατί εγώ, η Επανάσταση, μπορώ να καθίσω άνετα στα αναπαυτικά καθίσματα σε μία όμορφη σάλα, μετά από την σκληρή δουλειά και τις μάχες... σε χρειάζομαι σαν βοηθό, σαν λύχνο, σαν σύμβουλο. Θέλω να δω στη σκηνή σου τους φίλους και τους εχθρούς μου. Θέλω επίσης να τους μελετήσω μέσα από τις δικές σου μεθόδους» (Η μετάφραση είναι δική μας)

³ «Ελεύθερο θέατρο» του Γάλλου André Antoine, επηρεασμένο από τα έργα του Émile Zola και του θεάτρου του Meiningen άνοιξε νέους δρόμους στο νατουραλιστικό δράμα και εισήγαγε στη Γαλλία έργα του Tolstoy, του Ibsen και του Strindberg (“André Antoine”, 2016. Theatre-Libre, 2015).

ηθοποιοί, εκτός από αυτό όμως είχαν και το χώρο, ειδικά οι παλαιότεροι και εμπειρότεροι να εξασκήσουν, να ανακαλύψουν και να ολοκληρώσουν στην ουσία τους τις δικές τους ροπές στην ηθοποιία και τη σκηνοθεσία. Παραδείγματος χάριν, ο Stanislavsky, ο Michael Chekhov αλλά και ο Evgenii Vakhtangov βρήκαν αυτόν τον ζωτικό για την τέχνη τους χώρο στα studios αυτά (Gauss, 1999). Τα studios ήταν πολλά σε αριθμό και ανάλογα την ομάδα που κάθε φορά τα συνιστούσε, προέκυπτε και διαφορετικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ακριβέστερα, πρώτα δημιουργήθηκε το Studio της Povarskaya το 1912, το οποίο ήταν ουσιαστικά το πρώτο πεδίο εφαρμογής των ιδεών του Stanislavsky που σταδιακά διαμορφώνονταν στο Σύστημα, χώρος πειραματισμού, εργαστηρίων και δημιουργίας (Leach, 2004). Ανάμεσα στους πρώτους μαθητές τους studio αυτού ήταν ορισμένοι από τους μαθητές του Θ.Τ.Μ. που έμελλε αργότερα να γίνουν παγκοσμίως γνωστοί. Για του λόγου το αληθές, μεταξύ άλλων ήταν και οι: Evgenii Vakhtangov, Maria Ouspenskaya και Mikhail Chekhov (Senelick, 2007).

Στη συνέχεια, δημιουργήθηκε το Δεύτερο Studio που δημιουργήθηκε λίγο αργότερα και στο οποίο σκηνοθέτης και ηθοποιός διετέλεσε ο Victor Stanitsyn από το 1918-1924 (Gottlieb, 2010). Εν συνεχεία, το Τρίτο, ιδρύθηκε μόλις ένα χρόνο μετά την ίδρυση του πρώτου, το έτος 1913, από τον Vakhtangov ο οποίος ήδη φοιτούσε σε άλλη σχολή θεάτρου (Senelick, 2007). Ακολούθησε το Τέταρτο, που συστάθηκε το 1918 από τον Georgii Burdzhalon και αργότερα μετονομάστηκε (Senelick, 2007). Το 1919-1920 λειτούργησε επίσης το Μουσικό Studio (Musical Studio) υπό την επίβλεψη του Nemirovich-Danchenko, ο οποίος φιλοδοξούσε να εφαρμόσει τις αρχές και τις θεωρίες που μέχρι τότε χρησιμοποιούσαν στο Θ.Τ.Μ. στην όπερα. Βεβαίως, ο χαρακτήρας και το πρόταγμα σε κάθε ξεχωριστό studio καθόλου άσχετα με την επικαιρότητα της εποχής. Ενδεικτικά, οι ηθοποιοί του Τέταρτου Studio δεν μπήκαν σε διαδικασία πειραματισμού ούτε με το Σύστημα Stanislavsky αλλά ούτε και με νέες μορφές ηθοποιίας, εν αντιθέσει, ασχολήθηκαν εκτενώς με την προβολή έργων πολιτικά στοχευμένου περιεχομένου και δη, σάτιρα της αστικής τάξης και εγκωμιασμό της εργατικής (Gauss, 1999).

Αναπόφευκτα, με το πέρασμα του χρόνου και τις δυσχερείς οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες τα προβλήματα που προέκυπταν ήταν πολλά. Περί το 1903 οι συγκρούσεις και οι διαφωνίες μεταξύ των ιδρυτών του θεάτρου ήταν μεγάλες, ωστόσο, μέχρι τότε, υπήρχε ακόμη σεβασμός μεταξύ των ιδρυτών και δεν δημιουργούνταν θέματα διασπαστικής φύσης. Μόνο πρόσωπο που γνώριζε αλλά δεν πήρε θέση στη συνθήκη αυτή ήταν ο Anton Chekhov (Magarshack, 1968). Τέλος, όπως μνημονεύει ο Magarshack (1968), οι δύο μεγάλοι αυτοί άνδρες και το όραμά τους, εξελίχθηκαν σημαντικά με το πέρασμα του χρόνου και ξεφεύγοντας από τις νεανικές βλέψεις και ιδέες τους, περνώντας σε ένα άλλο στάδιο ωριμότητας τέχνης και συνείδησης. Όσο για το Θ.Τ.Μ., επίσης, ανάμεσα στις άλλες πρωτιές του, το 1924 αποτέλεσε

την πρώτη Σοβιετική αντιπροσωπεία, τρόπον τινά, σε αμερικανικό έδαφος, όπως μνημονεύει η Hargood (1964).

1.4. Εισαγωγή στη ρωσική ψυχολογία

Παραδοσιακά ψυχολογικές θεωρίες όπως εκείνες των Pavlov, Rubinstein, Vygotsky και της «τρόικα» που συναποτελούσε μαζί με τους Luria και Leontiev, Sechenov, κ.ά. συνυπάρχουν στο ρωσικό στερέωμα μαζί με τα λογοτεχνικά έργα μεγάλων κλασικών Ρώσων συγγραφέων, όπως οι Dostoyevsky, Chekhov, κ.ά. (βλ. και ενότητα «Η ρωσική intelligentsia: Οι λογοτέχνες», σελ. 12). Στην παρούσα ενότητα, λοιπόν, θα γίνει προσπάθεια συνοπτικής παρουσίασης των ιδιαιτεροτήτων του ρωσικού ψυχολογικού υπόβαθρου όπως είχε διαμορφωθεί ως την εποχή εμφάνισης και δράσης του Stanislavsky στη ρωσική επικράτεια. Θα γίνει προσπάθεια να σκιαγραφηθούν κυρίως οι πολιτισμικοί παράγοντες που συνετέλεσαν στην ανάπτυξη των ιδιαίτερων αυτών προσεγγίσεων στο χώρο της ψυχολογίας.

Αρχινώντας το μίτο από το ρόλο της intelligentsia και κάνοντας σύνδεση με την άνθιση στις τέχνες και τις επιστήμες, ίσως δύναται να γίνει μία σταδιακή μετάβαση σε ένα από τα σημεία-κλειδιά στη μελέτη και σκιαγράφηση της ρωσικής ψυχολογίας: τη λογοτεχνία. Είναι βεβαίως γνωστό ότι η λογοτεχνία λειτουργεί σαν άλλου είδους «φωτογραφική μηχανή» της κοινωνίας απεικονίζοντας πιο ζωντανά και άμεσα το ήθος, το πνεύμα και τη ζωή μιας εποχής, ξεφεύγοντας λίγο από το ρόλο του μοχλού της κοινωνικής αλλαγής για τον οποίο ήδη έγινε λόγος (βλ. ενότητα «Η ρωσική intelligentsia: Οι λογοτέχνες», σελ. 12) (βλ. Barker & Gill, 2010). Αρκεί ίσως κανείς να μελετήσει προσεκτικά ακόμα και τις πρώτες γραμμές του έργου του «Γλάρου» του Chekhov, να παρατηρήσει κανείς τις δυναμικές που αναπτύσσονται μεταξύ των ηρώων του έργου καθώς επίσης και τις δυναμικές που απορρέουν από την ιδιότητα που καθένας έχει. Άλλο ένα παράδειγμα της οξύτατης ματιάς και της μυστηριώδους γνώσης της ανθρώπινης ψυχής σχετικά με τον Chekhov, δίνει μέσα από το έργο της η Guss Teiholz (2015).

Η προαναφερθείσα αναλύει τις πτυχές του πένθους και του πόθου όπως αυτές εμφανίζονται στις «Τρεις Αδελφές». Ίσως καθόλου τυχαίο δεν είναι το γεγονός ότι ο εν λόγω συγγραφέας ήταν κατά βάση γιατρός στο επάγγελμα. Τη σκέψη αυτή την υπενθυμίζει ίσως

έντονα το άρθρο του Swift (2008) ο οποίος μελετά την «ψυχιατρική πτυχή» της Αριάδνης (για την ιστορία της Αριάδνης, βλ. Chekhov, xxxx). Λογοτέχνες όπως οι Dostoyevsky, Tolstoy, Pushkin αλλά και πολυάριθμοι άλλοι, μέσα από τα κείμενά τους, όχι μόνο μίλησαν για τον ανθρώπινο ψυχισμό του καθημερινού ανθρώπου με τρομακτική, συχνά, αλήθεια και ακρίβεια, αλλά και για τον ψυχισμό ολόκληρης της κοινωνίας. Όπως υπογραμμίστηκε σε προηγούμενη παράγραφο της ενότητας, καταλυτικό ρόλο στο σχηματισμό της ρωσικής ψυχολογίας, αδιαμφισβήτητα έπαιξε η διάδοση των μαρξικών ιδεών αλλά και οι θέσεις των Ρώσων ψυχολόγων (Zinchenko & Petrenko, 2009).

Επιπροσθέτως, φαίνεται πως σε τέτοιο βαθμό οξύτατης ματιάς στην ψυχή του ανθρώπου που διατύπωσε μία θέση που θα ερχόταν αργότερα ο Jacques Lacan να διατυπώσει και να γίνει γνωστή: «ο έρωτας είναι να δίνεις κάτι που δεν έχεις σε κάποιον που δεν το θέλει» (Τσέχωφ, 1993: 14). Ο Nikolai Gogol κινήθηκε σε παρόμοιο μεταρρυθμιστικού τύπου κλίμα, με εκείνο που εκφράζει ο Chekhov. Για την ακρίβεια, ο Καλλέργης (1976:11) σημειώνει τα εξής: «Απαλλαγμένος ο Γκόγκολ από τον ευρωπαϊκό ψευτορομαντισμό και ψευτοκλασικισμό, τόσο αταίριαχτο στο κλίμα και τις κοινωνικές συνθήκες της Ρωσίας, μπολιασμένος με τις ιδέες και φιλοσοφικές τάσεις που δημιούργησε στην Ευρώπη η γαλλική επανάσταση, μπόρεσε να προσδώσει μία νέα διάσταση στον κριτικό ρεαλισμό και να προβάλλει στα μάτια όλου του κόσμου τη βαθύτερη ψυχολογία του Ρώσου μέσα στις αντιθέσεις, τους παραλογισμούς και την αθλιότητα του ρωσικού κοινωνικού βίου». Ωστόσο, όσα αναφέρθηκαν στις μέχρι τώρα παραγράφους της παρούσας ενότητας, αφορούν περισσότερο τη μελέτη της ρωσικής λογοτεχνίας υπό το πρίσμα της σύγχρονης επιστήμης. Παρακάτω, θα παρατεθούν ορισμένες σκέψεις και πληροφορίες αναφορικά με το γενικότερο πλαίσιο της εποχής. Ειδικότερα, περισσότερες λεπτομέρειες για τους εκπροσώπους της κλασικής ρωσικής «επιστημονικής» ψυχολογίας παράλληλα με τη βαριά παράδοση που άφησαν πίσω τους οι λογοτέχνες.

Σημείο σύνδεσης και σε αυτό το κομμάτι μπορεί να αποτελέσει η ομάδα των διανοούμενων, με την έννοια ότι ξέφυγαν από το πλέγμα της άγνοιας και αφιερώθηκαν στην επιστήμη βασιζόμενοι τόσο στις πολιτισμικές τους ιδιαιτερότητες -αναπόφευκτα-, όσο και στις επιρροές από τη δύση. Όπως αναφέρουν οι Zinchenko και Petrenko (2009), παράγοντες όπως η άνοδος και η πτώση των ιδεών του Μαρξ, όπως ήδη σημειώθηκε, αλλά και η επιρροή των εγχώριων ψυχολόγων πρωτοστάτησαν στη διαμόρφωση και την ανάπτυξη του κλάδου. Μάλιστα, συνεχίζουν αναφέροντας ότι για τους μεταγενέστερους ψυχολόγους ιδεολογική και μεθοδολογική μαγιά αποτέλεσαν οι θεωρίες των Vygotsky, Luria, Leont'ev, Galperin οι οποίοι συνδέονται Rubinstein, Ananiev, Merlin, Bekhteriev, Myaschischef, κ.ά. Σε ρωσικό έδαφος επίσης βρήκαν τόπο να ριζώσουν και να γίνουν και έρευνες από τον ίδιο τον Emile Kraepelin,

ο οποίος έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την ψυχολογία όπως είχε εκφραστεί από τον Wundt. Επιπλέον, ήταν καθηγητής πανεπιστημίου αλλά και θεράπων ψυχίατρος στην πόλη Dorpat της Ρωσίας (Steinberg & Angermeyer, 2001). Πρόκειται για την περίοδο όπου παρατηρείται άνθιση των τεχνών και των επιστημών με τη βοήθεια της δύσης κατόπιν έκκλησης της Μεγάλης Αικατερίνης.

Επιστρέφοντας στο μοτίβο επιρροής από τη δύση και τη διαμόρφωση νέων τάσεων, ένα παράδειγμα θα μπορούσε να είναι εκείνο του Ρώσου ψυχιάτρου Vladimir Bekhterev. Ο τελευταίος, μετά τη μαθητεία του κοντά στον Wundt (βλ. Βοσνιάδου, 2001) επέστρεψε στη Ρωσία και συνέχισε με θέρμη τις μελέτες του. Σταδιακά άρχισε όμως να διαφοροποιείται από την πορεία πλεύσης που είχε ο δάσκαλός του για να διαμορφώσει ο ίδιος στη συνέχεια μία κατεύθυνση περισσότερο ψυχορεφλεξολογική («Psychoreflexology») (de Freitas Araujo, 2014). Αυτή ακριβώς η ψυχορεφλεξολογική κατεύθυνση αποτελεί μία από τις πιο αντιπροσωπευτικές της ρωσικής ψυχολογίας (βλ. Vassilieva, 2010). Για την ακρίβεια, γλαφυρή είναι η περιγραφή που κάνει ο Δαφέρμος (2012) για την επικρατούσα κατάσταση στην προεπαναστατική Ρωσία η οποία προσομοιάζει με εκείνη εμπόλεμης ζώνης μεταξύ πνευματιστικών προσεγγίσεων και νεοσυσταθισμών «αιρετικών» ψυχοφυσιολογικών με προεξάρχοντα των τελευταίων τον Sechenov.

Βεβαίως, δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής του αναγνώστη, ότι οι παραπάνω προσεγγίσεις προέκυψαν ως απόρροια έντονων, πολυεπίπεδων και αναστοχαστικών συζητήσεων επί των φιλοσοφικών καταβολών της επιστήμης (Hergenhahn, 2008). Συμπληρωματικά, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς ότι παράλληλα με τις προαναφερθείσες θεωρίες επίσης άνθιση γνώριζαν και οι εξελικτικές αλλά και εκείνες του λειτουργισμού του James στην κεντρική Ευρώπη αλλά και όχι μόνο (Brennan, 2009. Hergenhahn, 2008). Τέλος, ειδικά σε σχέση με τον James, όπως λεπτομερέστερα αναφέρεται και σε άλλες ενότητες της παρούσας εργασίας (βλ. ενότητα «Τα συναισθήματα: Freud, James, Ribot, Αριστοτέλης», σελ. 58) ακριβώς λόγω της επιρροής που άσκησε δευτερογενώς στον Stanislavsky.

Προχωρώντας λίγο παρακάτω, είναι απαραίτητο να γίνει μνεία στη θεωρία του Ivan Pavlov, όπως αναφέρθηκε στην αρχή της ενότητας. Από πολύ νωρίς το όνομά του συνδέθηκε με το συμπεριφορισμό (Cambiaghi & Sacchetti, 2015) αν και η άποψή του για την ψυχολογία ως επιστήμη ήταν ότι μάλλον επρόκειτο περισσότερο για «ψευδοεπιστήμη». Οι θέσεις του έλαβαν δημοσιότητα το 1903 στο 14^ο Διεθνές Συνέδριο Ιατρικής που έγινε στη Μαδρίτη. Από τη χρονική αυτή στιγμή, άρχισε να γίνεται ευρύτερα γνωστός τόσο εντός των πλαισίων της Ρωσίας, όσο και εκτός. Από την περίοδο αυτή χρονολογείται η πρώτη επιρροή του στο σοβιετικό κόσμο, μέσα από το πρίσμα του συμπεριφορισμού επρόκειτο όμως για έναν άνθρωπο

ο οποίος θεωρήθηκε αντι-κομφορμιστής, είχε λίγους μαθητές εντός σοβιετικής ένωσης, ο οποίος έκανε τις μελέτες του στα πειραματόζωα με τρόπους που μέχρι σήμερα αποκηρύττει το σώμα της μελέτης της φυσιολογίας (“Ivan Petrovich Pavlov”, 2015).

Σε εντελώς διαφορετικό πνεύμα κινείται η συλλογιστική και το έργο ενός άλλου μεγάλου Ρώσου ψυχολόγου, του Lev Semyonovich Vygotsky. Ο Vygotsky ήταν ένας από τους διανοούμενους της εποχής που με μεγάλο ζήλο ασχολήθηκαν με το ζήτημα της επιστήμης και ειδικότερα με τον κατακερματισμό αυτής κάνοντας λόγο για τις αιτίες που πιθανόν οδήγησαν στο φαινόμενο αυτό γράφοντας το έργο του «Το ιστορικό νόημα της κρίσης στην ψυχολογία» (Vygotsky, 1997). Εγκαθίδρυσε την πολιτισμική-ιστορική προσέγγιση της ψυχολογίας σε συνεργασία με τους Luria και Leontiev, η οποία αποτέλεσε πιθανή απάντηση-λύση του κρίσιμου ζητήματος της μεθοδολογικής κρίσης της ψυχολογίας (βλ. Dafermos, 2015. Van der Veer, 1991). Ακόμη, το όνομα του Vygotsky έχει συνδεθεί με το κίνημα των μαρξιστών ψυχολόγων (βλ. Elhammumi, 2002. Packer, 2008) που, ψυχολόγων που επηρεάστηκαν από την εξάπλωση των ιδεών του Μαρξ (βλ. ενδεικτικά Leont’ev, xxxx. Parker, 1999). Όμως αναλυτικότερα λόγος για τον Vygotsky και τη θεωρία του, θα γίνει σε άλλες ενότητες της παρούσας εργασίας (βλ. «Η Φαντασία: Χτίζοντας με το «Μαγικό Εάν», σελ. 51 και «Ribot-Stanislavsky-Vygotsky: Από την ψυχολογία στο θέατρο και πάλι πίσω», σελ. 82). Τέλος, κομβικό ρόλο για τη διαμόρφωση της ρωσικής και αργότερα της σοβιετικής ψυχολογίας, διαδραμάτισε αναμφισβήτητα η μαρξική θεωρία.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, πέρα από την επίδραση της μαρξικής θεωρίας, αλληλεπίδρασης επιστήμης και κοινωνίας που μπορεί να αναφερθεί εδώ είναι και η θεωρία του Sechenov. Οι θέσεις του επηρεάστηκαν σημαντικά από τις θέσεις του Chernyshevsky ο οποίος ιδεολογικά ήταν υπέρ του ανθρωπολογικού υλισμού και έθεσε νέους ορίζοντες και οπτικές για την ανάπτυξη και την εξέλιξη της ψυχολογίας τόσο σε επίπεδο μεθοδολογίας όσο και σε επίπεδο αντικειμένου έρευνας (Δαφέρμος, 2012). Γράφοντας για τον Chernyshevsky η Werner (2014) σημειώνει ότι έκανε μεγάλη μεταστροφή σε επίπεδο λογοτεχνικού ύφους και κλίματος αλλά και ότι κινήθηκε προς μία κατεύθυνση ρεαλισμού. Με την κατεύθυνση αυτή, δεν αρκείται μόνο στην περιγραφή αλλά επιδιώκει και τον κοινωνικό μετασχηματισμό.

Οδεύοντας προς το κλείσιμο της παρούσας ενότητας, σύμφωνα με μελετητές, όπως ο Simon (1957), η σοβιετική ψυχολογία μπορεί να συνοψιστεί, να συνδεθεί, να περιγραφεί και να χαρακτηριστεί ως συμπλέουσα με τον διαλεκτικό υλισμό, ενώ για παράδειγμα ο Valsiner (1988) θεωρεί ότι η μελέτη της σοβιετικής ψυχολογίας μπορεί να αποκτήσει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν ειδωθεί από το πρίσμα της αναπτυξιακής ψυχολογίας. Σε κάθε περίπτωση όμως, μία γενική άποψη επί του γενικότερου κλίματος στον κλάδο μετά την επανάσταση δίνεται από

τους Cole και Scribner (Vygotsky, 1978). Οι τελευταίοι, ειδικότερα, καταμαρτυρούν την ύπαρξη κλίματος γενικότερης αποδιοργάνωσης. Πιο αναλυτικά, προκύπτει ότι την περίοδο αυτή πέραν του αόριστου αντικειμένου της ψυχολογίας, δέσποζε και η περιβόητη κρίση της ψυχολογίας (Roth & Lee, 2007) με το ρεύμα της Gestalt να είναι το πιο πρωτοποριακό, κατά τον Vygotsky (Vygotsky, 1978). Το πώς όμως κατόρθωσαν οι σοβιετικοί λογοτέχνες να αποκτήσουν μία τόσο οξεία ματιά μέσα στην ψυχή των ανθρώπων είναι ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον ζήτημα προς μελέτη από κοινωνιολογική και ανθρωπολογική άποψη, το οποίο δυστυχώς δεν εμπίπτει στους στόχους της παρούσας πραγματείας.

Συμπερασματικά, στην παρούσα ενότητα έγινε μία συνοπτική παρουσίαση-σύνδεση της ομάδας των διανοούμενων λογοτεχνών με εκείνη των κλασικών ψυχολόγων με λανθάνουσα μνεία στην πάλη υποκειμενισμού-αντικειμενισμού που διέπει και τις δύο αυτές κοινωνικοπολιτισμικές πτυχές. Σαν τελικό σχόλιο της ενότητας θα μπορούσε ίσως να αναφερθεί ότι οι Ρώσοι στοχαστές γενικά δείχνουν εξαιρετικό ενδιαφέρον στις υψηλές και ιδιαιτέρως λεπτές πνευματικές λειτουργίες (Gredler & Shields, 2004. Vygotsky, 1997-α. Vygotsky, 1997-β). Ένα παράδειγμα είναι οι λογοτέχνες, οι οποίοι φαίνεται πως είχαν βαθιά κατανόηση της ψυχής του ανθρώπου. Δε θα ήταν ίσως υπερβολή να πούμε ότι οι Ρώσοι γνωρίζουν να αφουγκράζονται (βλ. και Kozulin, 1991).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

STANISLAVSKY: ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ

2.1. «Κύριε Stanislavsky, χαρήκαμε για τη γνωριμία!»

«...ο ηθοποιός πρέπει να έχει δυνατή θέληση. Το πρώτο πράγμα που πρέπει να μάθει ένας ηθοποιός, είναι να κυριαρχεί στη θέλησή του.» (Γλυκερία Φεντότοβα)

(Stanislavsky, 1980: 100)

Ο Konstantin Sergeyeovich Alexeyev, όπως ήταν το πραγματικό του όνομα, θεωρείται ένας από τους ανθρώπους του θεάτρου με τη μεγαλύτερη επιρροή παγκοσμίως, ασχολούμενος με το μυστήριο της υποκριτικής (Liyanage, 2013), περνώντας ο ίδιος από πλήθος ρόλων και, κυρίως, προσπαθώντας να προσεγγίσει ολόπλευρα το φαινόμενο της ηθοποιίας (Silberschatz, 2013). Ολόκληρη η πορεία του μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα ταξίδι στην τέχνη και το έργο του μια απόπειρα εύρεσης απάντησης σε δύο θεμελιώδη ερωτήματα-απόρροιες εμπειρικής και αναστοχαστικής αναζήτησης της πηγής της δημιουργικότητας. Το πρώτο, αφορά, το πώς μπορεί ένας ηθοποιός να βάλει ψυχή και συναίσθημα στο ρόλο που ενσαρκώνει, ερώτημα που απασχόλησε και άλλους θεωρητικούς προγενέστερους αλλά και σύγχρονους του, όπως ο Diderot (Goldstein & Bloom, 2011. βλ. και Diderot, 1995). Και το δεύτερο στρέφεται γύρω από το πώς μπορεί ένας ηθοποιός να μην πλήττει και να καταλήγει σε μηχανιστική και μη πειστική -αληθινή- ερμηνεία μετά από τις πολυάριθμες εμφανίσεις στον ίδιο ρόλο (Rieber, 1999). Κατά τον Worthen (1983), αυτό που ουσιαστικά αναζητούσε ο Stanislavsky ήταν να εξαλείψει την ένταση μεταξύ ηθοποιού και ρόλου. Όπως προαναφέρθηκε, στα ερωτήματα αυτά κατέληξε όχι τόσο μέσα από τη θεωρητική εξέταση των πραγμάτων αλλά από τη θεατρική πρακτική. Η έρευνα αυτή, που έπαψε μόνο με το θάνατό του, έφερε μέσα της το δικό του στόχο ζωής, είχε δηλαδή, βεβαίως, προσωπικό νόημα.

Ο Stanislavsky συγκαταλέγεται στους «μοντερνιστές»⁴ μαζί με τον Brecht⁵, τον Meyerhold⁶ και τον Artaud⁷ που έζησαν και δημιούργησαν στα τέλη του 20^{ου} αιώνα και ανήκαν στη γενιά αυτή που έδωσε έναυσμα για τη γένεση των ρευμάτων του συμβολισμού, του φουτουρισμού, του εξπρεσιονισμού και του σουρεαλισμού όπως αναφέρει ο Leach (2004). Ο ίδιος (ό.π. 2004) συμπληρώνει επίσης ότι οι νέες αυτές προσεγγίσεις της τέχνης που ξεπήδησαν μέσα από την παράδοση των προαναφερθέντων διανοητών, κάθε άλλο παρά τυχαία θραύσματα της υπερκείμενης προσέγγισης ήταν. Πιο αναλυτικά, καθένας τους ξεχωριστά προσπάθησε μέσα από το έργο του να δώσει και μία απάντηση στο πρόβλημα του κατακερματισμού της τέχνης. Όπως αναφέρει ο συγγραφέας Robert Leach (2004), το έργο και των τεσσάρων ήταν μία αιώρηση ανάμεσα «στο πολιτικό και μη πολιτικό, στο λογικό και το ενάντιο του λογικού, στο ιδιωτικό και το δημόσιο, το ατομικό και το κοινωνικό» (2004: 3) σκιαγραφώντας έτσι τις ιδιαιτερότητες του κάθε πλαισίου αναφοράς τους. Επίσης, σημαντικό ρόλο στις προσεγγίσεις και των τεσσάρων, έπαιξε και ο τρόπος με τον οποίο εργάζονταν. Συνεχίζοντας, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος συγγραφέας, ο Stanislavsky αλλά και ο Artaud εργάζονταν από το εσωτερικό του ηθοποιού προς το εξωτερικό, ενώ οι Brecht και Meyerhold, αντίστροφα. Ο Stanislavsky, αναφέρει ο προηγούμενος, ήταν της άποψης ότι το συναίσθημα του ηθοποιού

⁴ Ο μοντερνισμός γεννήθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα και αποτελεί απόγονο του ρομαντισμού και όχι από ένα σύνολο αξιών όπως γινόταν μέχρι τότε, αλλά από την κατάρρευση αυτών. Εξαπλώθηκε σε όλα τα πεδία της τέχνης και αποτέλεσε βάση για τη δημιουργία των σημαντικότερων ρευμάτων στον ευρωπαϊκό χώρο. Επιπλέον, ως φιλοσοφία γεννήθηκε σε μία ταραχώδη περίοδο όπου είχε αρχίσει να μετατοπίζεται το ενδιαφέρον του ανθρώπου για αυτογνωσία, με τους Nietzsche και Bergson να έχουν θέσει τα πρώτα ηχηρά θεμέλια (Στειακάκης, 2013).

⁵ Ο Bertold Brecht γεννήθηκε στις 10 Φεβρουαρίου 1898, τη χρονολογία δηλαδή που το Θέατρο Τέχνης Μόσχας που θα παρουσιαστεί αναλυτικότερα σε επόμενη σχετική ενότητα, στη Γερμανία και πέθανε στις 14 Αυγούστου του 1956 επίσης στη Γερμανία. Αποτέλεσε έναν από τους αναμορφωτές του θεάτρου της εποχής κάνοντας το θέατρό του εργαλείο κοινωνικής αλλαγής στραμμένο προς την αριστερά με έναν έντονα έκδηλο τρόπο (“Bertold Brecht”, 2015).

⁶ ο Karl Kasimir Theodor, ή όπως έμεινε γνωστότερος στην ιστορία, Vsevolod Meyerhold, γεννήθηκε στις 2 Φεβρουαρίου 1874 από μία λουθηρανική οικογένεια γερμανών στη Ρωσία και πέθανε περί τις 9 Φεβρουαρίου 1940. Η εμπειρία που τον τράβηξε στο θέατρο γενικά και στο Θ.Τ.Μ. ειδικότερα, ήταν η παράσταση του «Οθέλλου» που ήταν παραγωγής Στανισλάβσκι (Pigareva, 2011).

⁷ ο Antonin Artaud ήταν γάλλος ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας. Γεννήθηκε το 1896 και πέθανε το 1948. Ήταν ο ιδρυτής του «θεάτρου της σκληρότητας» (theatre of cruelty) η προσέγγιση του οποίου επηρέασε σημαντικά το στερέωμα του θεάτρου. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, το θέατρο ξεγύμνωνε την κοινωνία και έφερνε στο φως τις πιο άγριες και σκληρές πτυχές της. Λέγεται ότι από μικρή ηλικία αντιμετώπιζε δυσκολίες στον τομέα της ψυχικής του υγείας (“Artaud Antonin”, 2015).

πρέπει να μεταβιβαστεί και στο κοινό, πρέπει να λειτουργήσει ως μέσο εμπύθυνσης του κοινού στον κόσμο του ηθοποιού. Επίσης, σύμφωνα με την Hodge (2010), αναφορικά με τη σύγκριση Stanislavsky και Meyerhold, ο πρώτος κάνει μία περισσότερο ατομικού και ψυχολογικού τύπου προσέγγιση της υποκριτικής, πιο εστιασμένου στην τιθάσευση του ασυνείδητου, ενώ, ο δεύτερος σημειώνει μία πιο κοινωνιολογικού και συλλογικού τύπου προσέγγιση που εστιάζει στις σχέσεις μεταξύ των ηθοποιών.

2.1.1. Οικογένεια και πρώτα χρόνια

Γεννήθηκε στη Μόσχα στις 17 Ιανουαρίου 1863, σε μία εποχή μεταίχμιο για τη ρωσική κοινωνία –αλλά και όχι μόνο, όπου συνέβαιναν ραγδαίες κοινωνικές αλλαγές, όπως η κατάργηση της δουλοπαροικίας, η δημιουργία του υπερσιβηρικού σιδηροδρόμου, πλήθος πολεμικών συρράξεων, κ.ά. (Bishop & Jones, 1999. Στανισλάβσκι, 1980-α). Η οικογένειά του ήταν μάλλον πολυμελής -ενδεκαμελής, ο ίδιος ήταν το δεύτερο μεγαλύτερο παιδί ηλικιακά - και εύπορη, φιλόμουση και φιλότεχνη, ανοιχτή στις νέες καλλιτεχνικές εμπειρίες και τη μάθηση, στενά συνδεδεμένη με δεσμούς αγάπης, έντονα θρησκευόμενη και φιλόξενη αλλά και με έντονα τα «πιστεύω» της παλαιάς Ρωσίας (Leach, 2004. Παντελόγλου, 1980. Στανισλάβσκι, 1980-α). Ο Robert Leach (2004) σημειώνει τα εξής: «*art and religion were near neighbors. One side of life was occupied with business, trade, money-making; and the other centered on religion, art and preoccupations of the spirit*»⁸ (Leach, 2004: 7). Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί, έχοντας δει και την ενότητα για την Intelligentsia και τους λογοτέχνες που προηγήθηκε (βλ. ενότητα «Η ρωσική intelligentsia: Οι λογοτέχνες», σελ. 12), ότι εν πολλοίς επρόκειτο για μία οικογένεια που θα μπορούσε να ανήκει στους κύκλους της προεπαναστατικής intelligentsia.

Από πολύ μικρή ηλικία έδειξε ροπή στο θέατρο και αγάπη για τον ρεαλισμό. Την αγάπη αυτή μπορεί κανείς να την παρατηρήσει τόσο από τις περιγραφές που κάνει στην

⁸ η τέχνη και η θρησκεία συμπορεύονταν. Από τη μία η ζωή απασχολούταν με τις δουλειές, το εμπόριο και τα χρήματα και από την άλλη, απασχολούταν με τη θρησκεία, την τέχνη και τις φροντίδες για το πνεύμα (η μετάφραση είναι δική μας)

αυτοβιογραφία του, όσο και από το γεγονός ότι η οικογένεια έκρινε ότι ένας χώρος του σπιτιού μπορούσε να διαμορφωθεί και διαμορφώθηκε ως θέατρο (Στανισλάβσκι, 1980-α). Στο θέατρο αυτό έπαιξε τον πρώτο του ρόλο, στο ίδιο αυτό θέατρο μαζί με τα αδέρφια του ετοιμάζαν παραστάσεις για τους γονείς, τους εργαζόμενους αλλά και τους οικογενειακούς φίλους τα αδέρφια Alekseyev, τα οποία ίδρυσαν τον Όμιλο Alekseyev στον οποίο έπαιζαν ακόμη και τα πρώτα χρόνια της ενήλικης ζωής τους (Merlin, 2003. Στανισλάβσκι, 1980-α). Αρκετά περιστατικά κωμικά, και όχι μόνο, από εκείνη την περίοδο περιγράφει στην αυτοβιογραφία του. Ένα από αυτά είναι και η μαρτυρία του για τα καμώματα του μεγάλου του αδελφού: *«Δεν το 'χει σε τίποτα ενώ παίζει, να σταματήσει ξαφνικά, να ξαπλώσει φαρδύς πλατύς στο πάτωμα μέσα στη μέση της σάλας μπρος στο ακροατήριο, να σηκώσει τα πόδια του ψηλά και ν' αρχίζει να σκούζει: «Δεν παίζω άλλο!». Κάτι τέτοια μας τα 'κανε κιόλας. Έπρεπε να του δίνουμε ολόκληρη πλάκα σοκολάτας για να παίζει. Οι τρέλες του όμως μας χαλούσαν την «παραύσταση», της αφαιρούσαν το ρεαλιστικό στοιχείο της, που ήταν το σπουδαιότερο για μας. Είχαμε ανάγκη να πιστεύουμε πως όλα ήταν σοβαρά, πως ήταν αληθινά. Αλλιώς έχαναν κάθε ενδιαφέρον.»* (Στανισλάβσκι, 1980-α: 31-32).

Η αγάπη του αυτή για το θέατρο, τον ώθησε, από ένα σημείο και μετά να αναζητήσει και άλλες θεατρικές σκηνές στις οποίες να παίζει και να μαθαίνει. Δυστυχώς όμως την εποχή εκείνη, δεν υπήρχαν σχολές θεάτρου, οπότε, οι περισσότεροι νέοι ηθοποιοί που ήθελαν να ακολουθήσουν την τέχνη τους, αναγκάζονταν να παίζουν αρχικά σε θέατρα αμφίβολης ηθικής και αισθητικής (Στανισλάβσκι, 1980-α). Έτσι, υιοθέτησε το όνομα «Stanislavsky» σε ηλικία περίπου 25 ετών για να μπορεί κρυφά από την οικογένειά του να παίζει στο θέατρο, δίχως να ντροπιάσει το όνομά της (Στανισλάβσκι, 1980-α). Το όνομα αυτό λέγεται είτε ότι το «δανείστηκε» από έναν παλιό πολωνό ηθοποιό είτε από μία χορεύτρια μπαλέτου για την οποία έτρεφε την εποχή εκείνη συναισθήματα (Beckham, 2014. Stanislavsky, 1956). Παρόμοια ιστορία έχει και η μετέπειτα σύζυγός του, η οποία έμεινε γνωστή το χώρο με το όνομα Maria Lilina (Ignatieva, 2008. “Stanislavsky, Maria Lilina”, 2002).

Από τις περιπλανήσεις του στο χώρο του θεάτρου, είχε την ευκαιρία να συνεργαστεί και να συνδεθεί βαθιά με ανθρώπους της τέχνης, τέτοιοι άνθρωποι ήταν ο Fyodor Petrovich Komisarjevsky, ο Alexander Phillipovich Fedotov, ο Vladimir Alexandrovich Sollogub, η Glykeriya Fedotova, κ.ά. (Στανισλάβσκι, 1980-α. “Theodore Komisarjevsky”, 2015). Οι προαναφερθέντες άνθρωποι των τεχνών, αλλά και οι ηθοποιοί με τους οποίους συνεργάζονταν, π.χ. θέατρο Maly, είχαν καταλυτική επίδραση πάνω στην υπό διαμόρφωση ψυχή του Stanislavsky. Ακόμη, σε επαφή ήρθε και με τον Tchaikovsky, τον Turgenev, τον Tolstoy, Grigorovich και την Dostoyevskaya (Stanislavsky, 1956). Ιδιαίτερη δε εντύπωση του είχε κάνει

και η προσωπικότητα και το έργο του Ludwig Chronegk⁹ (Leach, 2004). Μέσα από τις περιπλανήσεις του αυτές, λοιπόν, ο Stanislavsky, βρέθηκε να οραματίζεται και να σχεδιάζει καλλιτεχνικά εγχειρήματα με τους Fedotov και Komisarjevsky με αποτέλεσμα να ιδρυθεί εν έτι 1887, η Εταιρεία Γραμμάτων και Τεχνών κυρίως με την οικονομική στήριξη του Stanislavsky (Στανισλάβσκι, 1980-α). Ο Fedotov, πρώην μέλος του θεάτρου Maly, είχε εκπαιδευτεί με τις διδαχές των Scherkin και Ostrovsky. Η τριανδρία αυτή εντός του πλαισίου της Εταιρείας Γραμμάτων και Τεχνών έκανε σημαντικό έργο σε πολλούς τομείς. Πέραν της επιρροής που άσκησαν στη συνεχώς διψασμένη για τέχνη και ερεθίσματα ψυχή του Stanislavsky οι Komisarjevsky και Fedotov, σημαντική επιρροή του άσκησε και ο θίασος του Γερμανού δούκα του Saxe- Meiningen που περιόδευε εκείνη την περίοδο στη Μόσχα. Στη συνέχεια, μετά τη δύση αυτού του άστρου, ο Stanislavsky, μαζί με τον Nemirovich-Danchenko ίδρυσαν το Θ.Τ.Μ. για το οποίο λόγος έγινε στην ομώνυμη ενότητα που προηγήθηκε (βλ. ενότητα «Το Θέατρο Τέχνης Μόσχας», σελ. 18).

Ο Διζικιρίκης (1985), μελετώντας τη θέση του Αλτουσέρ για το ασυνείδητο και το υλιστικό θέατρο, καταγράφει τα εξής: είναι *«ανεπίτρεπτο να ταυτίζεται ο θεατής με τον ήρωα»* (Διζικιρίκης, 1985: xxxx), κάτι παρόμοιο φαίνεται να υποστηρίζει και ο Stanislavsky αλλά περισσότερο από άποψη ιδεολογίας και όχι οπτικής. Επεξηγηματικά, σε αντίθεση με τον Nemirovich-Danchenko (Magarshack, 1984. Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β), υποστήριζε ότι μέσα από τις παραστάσεις που ανέβαζαν δεν θα έπρεπε οι ίδιοι επί σκωπώ να βάλουν στο στόμα των ηρώων πολιτικά μηνύματα και να κατευθύνουν έτσι ιδεολογικά το σώμα των θεατών. Απεναντίας, τα έργα που συχνά ανέβαζε το Θ.Τ.Μ. είχαν πολύ έντονο πολιτικό περιεχόμενο (π.χ. ο Βυσσινόκηπος, Τα Κατακάθια, κλπ.) αλλά δεν χρειαζόταν και δεν έπρεπε οι ηθοποιοί και σκηνοθέτες να προωθούν την ποδηγέτηση των θεατών (Στανισλάβσκι, 1980-β).

Ως προσωπικότητα, ο Stanislavsky, συγκέντρωνε βεβαίως ένα σύνολο ιδιαίτερων χαρακτηριστικών. Όπως αναφέρει ο Magarshack (1986), ο Stanislavsky πάντοτε ήταν ένα ντροπαλό, ιδιαίτερα δύσκολο και εσωστρεφές παιδί. Αυτό, συνδέθηκε με το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια ολόκληρης της ζωής του, δεν απέκτησε παρά μόνο δύο πραγματικούς φίλους, τον Fedya Kashdamanov τον οποίο έχασε σε μικρή ηλικία και τον Leopold Sulerjitskii (Suler) με

⁹ Ο Chronegk μαζί με τον Δούκα Georg II και τη γυναίκα του, Ellen, αποτέλεσαν τη ραχοκοκαλιά του θεάτρου Meiningen με τον πρώτο να ασχολείται με πρακτικά ζητήματα μετάφρασης, κλπ. του θεάτρου, τον δεύτερο με τη σκηνοθεσία και την τρίτη με τη φωνητική και ψυχολογική προετοιμασία των ηθοποιών (Sarlıs, 1983).

τον οποίο συνεργάστηκαν τόσο στο πλαίσιο του Θεάτρου Τέχνης όσο στο πλαίσιο του πρώτου studio του Θεάτρου Τέχνης Μόσχας (στο εξής Θ.Τ.Μ.). Επίσης, κατά τα πρώτα κυρίως χρόνια της ζωής του, ήταν εξαιρετικά φιλάσθενος, στοιχείο που τον έκανε ακόμη πιο δύσκολο ως παιδί. Μεγαλώνοντας, ο Gauss (1999) τον περιγράφει ως εξής: «*Stanislavski (sic) [was] a heavy smoker but otherwise abstemious, essentially puritanical in outlook, frowning on heavy drinking and extra-marital sex¹⁰*» (Gauss, 1999:2). Ακόμη, ενδιαφέρον και σημαντικό σημείο για την κατανόηση της ιδιαιτερότητάς του, είναι να δει κανείς την άποψη που ο ίδιος είχε για τον εαυτό του.

Πιο αναλυτικά, από τα πρώτα χρόνια της ζωής του, είχε την πεποίθηση ότι τα καταφέρνει εξαιρετικά στο χώρο του θεάτρου. Πριν δοκιμάσει τις δυνάμεις του στην όπερα φρονούσε ότι ήταν γεννημένος τραγουδιστής όπερας και όταν έπαιζε στο θέατρο, αφενός αρχικά προσπαθούσε να αντιγράψει το ερμηνεία του εκάστοτε διάσημου ηθοποιού που είχε δει να ενσαρκώνει το ρόλο, αφετέρου, δεν μπορούσε να κατανοήσει το γιατί, ενώ κατά την κρίση του τα έκανε όλα σωστά, την ικανοποίηση που αντλούσε ο ίδιος από την ερμηνεία του, δεν τη συμμερίζονταν και οι δάσκαλοι και σκηνοθέτες του (Στανισλάβσκι, 1980-α). Οι Fedotov, Fedotova και Komisarjevsky, είχαν εντοπίσει αυτά τα στοιχεία στον Stanislavsky. Πιο αναλυτικά, είχαν εντοπίσει το βαθμό στον οποίο είχε –ειρωνικά- εσωτερικεύσει το μηχανιστικό παίξιμο (Στανισλάβσκι, 1980-α). Τα πρώτα χρόνια ιδιαίτερα, τον είλκαν ιδιαίτερος οι φανταχτερές στολές και οι υπερβολές στο παίξιμο, γεγονός που κάνει το έργο του ακόμα πιο ιδιαίτερο, κατά την άποψη των συγγραφέων της παρούσας εργασίας. Το όμορφο και επίσης ιδιαίτερο στοιχείο της υπόθεσης αυτής, ήταν ότι και ο ίδιος αντιλαμβανόταν ποιες από τις πτυχές του παιξίματός του, προσπαθούσαν οι Δάσκαλοί του να τον βοηθήσουν να αποβάλει (Στανισλάβσκι, 1980-α). Εν τέλει, με αρκετά πισωγυρίσματα, η προσπάθειά του τον αντάμειψε οδηγώντας τον στην καθαρότητα του Συστήματός του. Πειραματίστηκε, κρίθηκε, αναστοχάστηκε, έκανε τέχνη και θέλησε να τη μοιραστεί μέχρι και την τελευταία του πνοή. Δυστυχώς, δεν διασώθηκε κανένα βίντεο με τον ίδιο επί σκηνής (“Michael Craig”, 2011-β).

Άλλο ένα σημείο ενδιαφέροντος στη μελέτη της προσωπικότητας αυτής του θεάτρου, αποτελεί και η ενασχόλησή του με πρακτικές των ανατολικών κοινωνιών, με άλλα λόγια, με τη yoga. Σύμφωνα με τον White (2006), η yoga ήρθε στη ζωή του Stanislavsky σε μία περίοδο βαθύτατης κρίσης και όχι μόνο τον ανακούφισε και τον έβγαλε από το καλλιτεχνικό, δημιουργικό και προσωπικό του αδιέξοδο αλλά έγινε και ζωτικό κομμάτι της διδασκαλίας του

¹⁰ ο Στανισλάβσκι ήταν παθιασμένος καπνιστής αλλά κατά τα άλλα εγκρατής, με εξαιρετικά παλιομοδίτικη εμφάνιση, αντιπαθούσε το πολύ αλκοόλ και τις εξώγαμες σχέσεις (η μετάφραση είναι δική μας).

(Stanislavsky, 1956. White, 2006). Στα βιβλία του «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» (2002-α) και «Πλάθοντας ένα ρόλο» (2002-β) κάνει λόγο για ακτίνες επικοινωνίας μεταξύ των εκπαιδευόμενων ηθοποιών κατά τις ασκήσεις (βλ. και Gordon, 1987 σελ. 62-64 και 69-71). Ουσιαστικά, από το 1911 και έπειτα παρατηρείται στη βιβλιογραφία μία πιο συστηματική χρήση εννοιών της yoga και των ανατολικών παραδόσεων στα γραπτά αλλά και στις ασκήσεις που έκανε με τους ηθοποιούς του στο Θ.Τ.Μ. αλλά και στα studios αυτού (Fets, 2014). Σύμφωνα με το άρθρο του Fets (2014), ήταν ακριβώς αυτή η κλίση που είχε ο Stanislavsky στο να προσπαθεί να ξυπνήσει και να επικαλεστεί το ασυνείδητο με συνειδητά μέσα που τον οδήγησε σε πειραματισμό με τη yoga. Σύμφωνα όμως με τον Sergei Tcherkasski (2012) ως το 1920 στη Σοβιετική Ρωσία απαγορευόταν ρητά κάθε τι που σχετιζόταν με τη yoga και αυτού του τύπου πνευματικής δραστηριότητας, επομένως, ως τότε, οποιαδήποτε αναφορά υπήρχε σε αυτού του τύπου τα διαβάσματα.

Τέλος, ο θάνατος τον βρήκε κλινήρη στο σπίτι του στη Μόσχα όπου εργαζόταν όταν είχε διαύγεια. Μέχρι τη στιγμή που έφυγε από τη ζωή, στις 7 Αυγούστου 1838, η υγεία του είχε κλονιστεί σοβαρά από τον μεγάλο αριθμό καρδιακών επεισοδίων που είχε, ωστόσο, δεν έπαυε να εργάζεται όσο σκληρά και αναστοχαστικά του επέτρεπε η φυσική του κατάσταση. Το τελευταίο αυτό διάστημα της ζωής του, εργάστηκε πάνω στο απόσταγμα όλης της γνώσης που είχε αποκτήσει ενώ δεν έπαυε στιγμή να κάνει όνειρα και σχέδια για μελλοντικά έργα (Magarshack, 1986). Ακόμη, στην τελευταία αυτή περίοδο, όπου γνώριζε ότι το τέλος θα ερχόταν σύντομα πλέον, διάλεξε τους καλύτερους μαθητές του, εκείνους που ένιωθε κι έβλεπε ότι είχαν γίνει κοινωνοί της ως τότε διδασκαλίας του και σε εκείνους δίδαξε το Σύστημά του, στην τελευταία και πιο πρόσφατη έκδοσή του. Φυσικά, αυτή η έκδοση δεν είχε προλάβει να γίνει σύγγραμμα και σύμφωνα με τους Levin και Levin (2002), έφερε το όνομα «active analysis».

2.1.2. Το έργο (εν περιλήψει)

Κυρίαρχη θέση στο έργο του έδινε στο ρεαλισμό, στοιχείο που αναζητούσε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του (Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β). Αξιοποιώντας και έχοντας ως παρακαταθήκη το έργο των προκατόχων του Scherkin και Ostrovich, επιδίωκε την εύρεση τρόπων για ρεαλιστική αλλά και δίχως μηχανικιστικές υπερβολές ηθοποιία, πλην όμως, με αληθινό και ειλικρινές συναίσθημα (Στανισλάβσκι, 1980-α). Αυτά, βάσει εκπαίδευσης, ωρίμανσης και προετοιμασίας με τη βοήθεια ορισμένων τεχνικών (Στανισλάβσκι, 1980-β). Για την ακρίβεια, ήταν εκείνος, ο οποίος εξέφρασε τις πιο ριζοσπαστικές απόψεις για το θέατρο και παράλληλα έκανε και τις αρμόζουσες πρακτικές μεταρρυθμίσεις (Bishop & Jones, 1999). Το έργο του αποτελεί πρωτοτυπία όχι μόνο γιατί εξέφρασε κομβικά ζητήματα που καλούνταν οι ηθοποιοί να αντιμετωπίσουν γενικότερα, αλλά και γιατί ο ίδιος, για να απαντήσει στα ερωτήματα που έθεσε, έκανε πειραματισμούς πρώτα στον εαυτό του. Επιπλέον, ενδιαφέρουσες είναι οι απόψεις που εκφράζει ο Worthen (1983) για το έργο του Stanislavsky, πιο ειδικά, αναφέρει ότι η πρωτοτυπία της δουλειάς του μπορεί να τοποθετηθεί, εκτός των άλλων και στο ότι, με την πίεση που ασκούσε τόσο στον εαυτό του όσο και στους εκπαιδευόμενους ηθοποιούς του, τους ανάγκαζε να βγάλουν «ρούχα» που δεν ήταν δικά τους και να αναδείξουν και να ορίσουν το καλλιτέχνη που καθένας ξεχωριστά είχε μέσα του. αυτή, ως οπτική αλλά και πρακτική, δεν μπορεί παρά να επιδρά απελευθερωτικά και άκρως δημιουργικά στην ψυχή του ηθοποιού. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι μία τέτοια πρακτική έχει κοινά σημεία με τη σωκρατική μαιευτική μέθοδο. Πολύ δε περισσότερο, ο Worthen (1983) πολύ εύστοχα λέει ότι ο Stanislavsky δεν δημιούργησε μόνο ένα σύστημα υποκριτικής όπως συχνά παρουσιάζεται, αλλά κάτι πολύ περισσότερο ένα σύστημα αξιών (ethos). Περισσότερες όμως λεπτομέρειες περί του έργου του θα διαφανούν στη συνέχεια στις ενότητες που ακολουθούν.

Αναφορικά με τη μαιευτική μέθοδο που μνημονεύτηκε ευθύς παραπάνω, ίσως θα είχε νόημα να σημειωθούν μερικά ακόμη πράγματα. Γενικά, σύμφωνα με τον Overholser (2014), η εφαρμογή της σωκρατικής μεθόδου σχετίζεται σημαντικά με τη θετική ψυχολογία και ειδικότερα, με την θετική ψυχοθεραπεία. Κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί κάτι τέτοιο στο παρόν σημείο, ως προάγγελος σημείων του κειμένου (βλ. ενότητα «Ροή ενέργειας, perezhivanie, yoga: Ανατολικές και δυτικές επιδράσεις », σελ. 70) όπου αναφορά γίνεται στο γεγονός ότι πρώτος εμπνευστής μίας εκ των βασικότερων αρχών της θετικής ψυχολογίας, της «ροής» (Flow), είναι ο ίδιος ο Stanislavsky. Επιπρόσθετα, συσχετισμός μπορεί να γίνει με το σημείο όπου λόγος λαμβάνει χώρα για τον υπαρξιστικό χαρακτήρα της δουλειάς και της

σκέψης του (βλ. ενότητα «Συμπεριφορισμός και Σύστημα», σελ. 73). Εν συνεχεία, ακόμη ένα σημείο ενδιαφέροντος σχετικά με τη σωκρατική μέθοδο και το Σύστημα, είναι ότι η σωκρατική μέθοδος σχετίζεται με τη γνωστικοσυμπεριφοριστική προσέγγιση (βλ. Clark & Egan, 2015) η οποία επίσης διαδραμάτισε ενεργά ρόλο στη διαμόρφωση αυτού, από παράλληλες οδούς βεβαίως.

2.1.3. Οι μαθητές (εν περιλήψει)

Υπό μία ευρεία έννοια, οι περισσότεροι ηθοποιοί του κόσμου έχουν εκπαιδευτεί με παραλλαγές του Συστήματος, ωστόσο το γεγονός αυτό άρχισε να γενικεύεται για πρώτη φορά από την έναρξη λειτουργίας του Θ.Τ.Μ. και πολύ περισσότερο από την ίδρυση και λειτουργία των Studios αυτού. Ο Stanislavsky, όπως αναφέρει οι Grotowski και Salata (2008), φαίνεται πως από όλους τους μαθητές του, περισσότερο ενέκρινε τον Evgenii Vakhtangon, ο οποίος είχε φτάσει στο σημείο να κάνει κάποιες φορές διορθώσεις στον δάσκαλό του και ο οποίος, σε αντίθεση με εκείνον, είχε μόνο πέντε εκρηκτικά από άποψη δημιουργικότητας παραγωγικά χρόνια. Κατά τη διάρκεια των χρόνων αυτών, βασιζόμενος στο σύστημα του δασκαλού του έβαλε νέες βάσεις στη θεατρική πράξη και μετέφερε πολλές ιδέες και στις Η.Π.Α. (Μουρ, 1986). Ο Vakhtangon φαίνεται πως επιθυμούσε να αποδομήσει πλήρως το Σύστημα Stanislavsky και να βρει κάθε δυνατό, κάθε κενό και αδύνατο σημείο του και να το διορθώσει (Gauss, 1999). Ωστόσο, δεν ήταν μόνο ο Vakhtangon χαρισματικός μαθητής, ούτε βέβαια και ο μόνος, αναλυτικότερα όμως μνεία στους μαθητές και τις μαθήτριές του θα είχε νόημα να γίνει μετά την παρουσίαση του συστήματος (βλ. ενότητα «Οι συνεχιστές της παράδοσης του Stanislavsky», σελ. 97).

2.2. Το Σύστημα Stanislavsky: καταβολές και παρατηρήσεις

«Μ' εξαίρετη τεχνική μόρφωση, με βαθιά ποιητική διαίσθηση, προσπαθεί να μεταδώσει στους ηθοποιούς την ψυχή του έργου, να καταστήσει ορατή, από τις ελάχιστες λεπτομέρειες ως τις πιο κρίσιμες στιγμές, τη συγκίνηση.»

(Καζαντζάκης, 1965: 229)

Το σύστημα Stanislavsky, όπως έχει αναφερθεί πολλάκις, βασίζεται σε ορισμένες παραδοχές οι οποίες αναδύθηκαν μέσα από την παρατήρηση, την εμπειρία, τον αναστοχασμό αλλά και την αλληλεπίδραση του Stanislavsky με άλλους ανθρώπους του πνεύματος. Επομένως, συνοπτικά, οι παράγοντες οι οποίοι θα αναφερθούν στην παρούσα ενότητα, αφορούν ακριβώς τα στοιχεία που μέσα από τη βιβλιογραφία προκύπτει ότι συνετέλεσαν αποφασιστικά στην έμπνευσή του. Αναλυτικότερα, οι παράγοντες αυτοί μπορούν να συνοψιστούν στους εξής: διαθέσιμο υλικό από τη θεατρική παράδοση των προηγούμενων χρόνων, ιδιοσυγκρασιακοί-οικογενειακοί παράγοντες, επαφή με τους σύγχρονους του καλλιτέχνες, και σε ένα τελικό στάδιο, ο τρόπος που επέλεξε να εργαστεί.

Ξεκινώντας, σύμφωνα με τα παραπάνω, πρώτο σημείο επίδρασης είναι η πρότερη θεατρική παράδοση και κυρίως το έργο του Scherkin. Ο τελευταίος, έφυγε από τη ζωή ακριβώς το έτος που γεννήθηκε ο Stanislavsky (Metten, 1962). Ο Metten (1962) σε άρθρο του αναφέρει ότι ο Stanislavsky αφενός γνώριζε πολύ καλά το έργο και τις ιδέες του προκατόχου του, αφετέρου, χρησιμοποίησε αρκετές από αυτές ως σημείο εκκίνησης για τη δική του προσέγγιση. Οι ιδέες αυτές του Scherkin λοιπόν στις οποίες βασίστηκε ο Stanislavsky, ήταν ότι ο ηθοποιός πρέπει: α) στη διαδικασία ενσάρκωσης ενός ρόλου να βάζει και στοιχεία του εαυτού του, β) να συγκεντρώνεται στη δράση του επί σκηνής και όχι στο κοινό για να είναι ρεαλιστική η ερμηνεία του, γ) να είναι πιστός στο σενάριο, δ) να λειτουργεί συλλογικά, ε) να έχει τεχνική και έλεγχο του σώματος, των συναισθημάτων και της φωνής του, στ) να παίζει απλά και φυσικά -χωρίς υπερβολές δηλαδή, ζ) να σέβεται τη δουλειά των άλλων, να προάγει το σεβασμό και να κάνει ό,τι μπορεί για το καλό της ομάδας (Metten, 1962: 48-49). Έτσι, με τα θεμέλια που έθεσε ο Scherkin γεννήθηκε για πρώτη φορά ο ρωσικός ρεαλισμός (“Mikhail Semenovich Shcherkin”, 2015), ο ίδιος δε ο Stanislavsky θεωρείται θεμελιωτής του λεγόμενου ψυχολογικού ρεαλισμού (“Constantin Stanislavsky”, 2008). Για την ακρίβεια, ήταν τέτοιος ο βαθμός της πιστότητας στην πραγματικότητα, που ο Jean Benedetti κάνει λόγο για

ρεαλιστικότητα φωτογραφικού φακού (Korneyeva-Lyubshina, 2009. “Michael Craig”, 2011-α).

Προχωρώντας, σε ό,τι αφορά του ιδιοσυγκρασιακούς και προσωπικούς παράγοντες, όπως αναφέρεται στο έργο του, μοτίβα όπως η μίμηση σπουδαίων ηθοποιών, η αλήθεια, ο πειραματισμός, η πίστη στη σκηνική αλήθεια, η αφοσίωση στην ομάδα και στην εύρυθμη λειτουργία αυτής, η προσωπική και συλλογική δουλειά, η εξάσκηση της τεχνικής και η μνήμη (Stanislavsky, 1965. Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β. Στανισλάβσκι, 2002-α) ήταν ανέκαθεν σημεία ενδιαφέροντος και πρακτικής για τον Konstantin Alekseyev. Επιπρόσθετα, η αγάπη του για την τέχνη, η κακή του μνήμη, οι πνευματικές του ανησυχίες και η, κατά διαστήματα εκδηλωμένη με κωμικό από τον ίδιο τρόπο, αυτοπεποίθησή του ότι είναι ένας εξαιρετος καλλιτέχνης επίσης συνέβαλαν στην ανάδειξη της σκέψης του (Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β). Συμπληρωματικά, μία εικασία που μπορεί να γίνει εδώ σχετικά με την κακή του μνήμη, είναι ότι ίσως ήταν αυτός ο λόγος που υποστήριζε, πρώτον, ότι οι ηθοποιοί πρέπει να είναι πιστοί στο σενάριο και δεύτερον, να αισθάνονται όσα λένε, να τα κάνουν δικά τους. Ενώ, τέλος, γνωστός από προηγούμενη ενότητα είναι και ο ρόλος του οικογενειακού του περιβάλλοντος (βλ. ενότητα «Οικογένεια και πρώτα χρόνια, σελ. 30).

Επίσης, καταλυτική ήταν αναμφίβολα και η επίδραση που είχε η επαφή του Stanislavsky με πλήθος ανθρώπων της τέχνης. Οι: Komisarjevsky, Fedotov, Fedotova, Nemirovich-Danchenko, Chekhov και αργότερα Craig, Duncan, Maeterlinck, κ.α. ήταν ορισμένοι καλλιτέχνες που τον σημάδεψαν (Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β). Επιπρόσθετα, από τον Meyerhold έμαθε για τον εσωτερικό ρυθμό του έργου, την πειθαρχία τη θαύμασε βλέποντας τους ηθοποιούς του θεάτρου Maly, την αξία της εμπειρίας και της δημιουργικότητας έναντι της απλής υπακοής στους δασκάλους της έμαθε από την «πνευματική του μητέρα», Glykeriya Fedotova (βλ. Johnson, 2009. Stanislavsky, 1965). Ίσως όμως και ο ίδιος υπήρξε αρκετά τυχερός να ζει σε ενδιαφέροντες καιρούς, όπου γινόταν μία καλλιτεχνική αλλά και κοινωνική έκρηξη. Δεν είναι ίσως καθόλου τυχαίο που υπάρχει κινέζικη ευχή-κατάρα του «να ζεις σε ενδιαφέροντες καιρούς» (Δικαίος, xxxx: 2).

Σε ό,τι, τώρα, αφορά το πεδίο της επιρροής που είχε η επιστήμη της εποχής στον ίδιο, ο Krasner (2009) αναφέρει ότι ήταν επίσης εξοικειωμένος με τις θέσεις περί συμπεριφορισμού του Pavlov, αλλά κι εκείνες της συνειρμικής ψυχολογίας και της συναισθηματικής μνήμης του Théodule Ribot (Whyman, 2008), είχε επίσης πάνω του επίδραση η yoga, η εμπειρική αισθητική του Tolstoy, ατομική θέληση του Eduard von Hartmann αλλά και η έμφαση του Chekhov στη δραματουργία που λάμβανε χώρα πίσω από τις γραμμές του κειμένου (Krasner, 2009: 343). Η έννοια της ομάδας αλλά και η λειτουργία αυτής και του Stanislavsky ως

οργανικού μέρους αυτής, φάνηκε να μεταβάλλεται με το πέρασμα του χρόνου. Άλλη μία συνιστώσα θα μπορούσε να είναι και η οξύτατη αντίληψή του που μπόρεσε να συλλάβει αυτό που ως τότε κανείς, πέραν του Freud και του Dostoyevsky κανείς δεν μπόρεσε. Αυτό, σε ελεύθερη μετάφραση σημαίνει ότι πολλές φορές άλλο δείχνει η συμπεριφορά του ανθρώπου ότι κάνει ενώ κάνει κάτι άλλο στ' αλήθεια. Αυτό, μεταφράζεται ως: για να ελεγχθεί αυτό που άμεσα είναι αδύνατον, πρέπει να γίνει προσπάθεια έμμεσα (Grotowski & Salata, 2008).

Ως προς τον τρόπο εργασίας του, αυτό που αναφέρουν οι μελετητές είναι ότι οι ιδέες του Stanislavsky πέρασαν από πολλά στάδια εξέλιξης μέχρις ότου εκείνος να αρχίσει να βρίσκει το νόημα που αναζητούσε (Leach, 2004. Levin & Levin, 2002). Από την εργασία με τη μέθοδο *mise-en-scène*, σημειώθηκε μετατόπιση ενδιαφέροντος από τον παραγωγό στον ηθοποιό και κατ' επέκταση και σε πιο συλλογικές διαδικασίες (Leach, 2004. Magarshack, 1986). Αυτό, χρονικά τοποθετείται κατά προσέγγιση την περίοδο προετοιμασίας της παράστασης του έργου του Turgeniev (1993) «Ένας μήνας στην εξοχή» (το έτος 1909). Άλλη μία καινοτομία είναι και η ίδια η μεταστροφή που έκανε από την καθαρά ψυχολογική και νοητική επεξεργασία του ρόλου σε μία πιο σωματική και εν συνεχεία πιο ολιστική προσέγγιση του ηθοποιού. Όπως αναφέρουν οι Grotowski και Salata (2008), ήταν απαραίτητο να περάσει από εκείνο το στάδιο για να μεταβεί ύστερα στη θεωρία των σωματικών ενεργειών, προσέγγιση που συνάδει με τη διαλεκτική.

Η τελευταία, συνεχίζοντας, και πιο ολοκληρωμένη συγκριτικά με τις προηγούμενες μορφή του Συστήματος δεν καταγράφηκε ποτέ σε κείμενο από τον εμπνευστή της. Ωστόσο, σύμφωνα με τους Levin και Levin (2002), στο στάδιο αυτό εξέλιξης, έμφαση δίνεται στη σημασία της συλλογικής προετοιμασίας των ηθοποιών σε όλα τα στάδια της δημιουργίας του ρόλου τους. Στόχος αυτού ήταν να μπορούν να βλέπουν οι ηθοποιοί τι απήχησε είχε ο λόγος τους στους άλλους και να μάθουν να σχετίζονται δυναμικά επί σκηνής. Ως πιο άξιο συνεχιστή της παράδοσής του, οι προαναφερθέντες (βλ. ό.π., 2002) ονοματίζουν τον Mikhail Kedron κυρίως. Ο τελευταίος, όχι μόνο πήρε τη διδασκαλία του Δασκάλου του αλλά και αποπειράθηκε να τη συστηματοποιήσει, να δοκιμάσει τις αρχές μία προς μία.

Ένα ακόμη ζήτημα που σχετίζεται με τη μελέτη του Συστήματος και φαίνεται πως απασχολεί τους ερευνητές, είναι η σχέση που είχε ο ίδιος με την επιστήμη. Το διακύβευμα σε αυτό ήταν πιθανότατα το ερώτημα του αν το Σύστημά του ήταν επιστημολογικά ισχυρό και εμπειριστατωμένο. Ο Pitches (2006) αναφέρει, λόγου χάρη, ότι το Σύστημα έχει μία ιδιόρρυθμη σχέση με την επιστήμη. Για την ακρίβεια, δηλώνει ότι ο Stanislavsky την επικαλούταν επιλεκτικά, ενώ, σε ό,τι αφορά την ορολογία που χρησιμοποιούσε, αυτή ήταν εμπνευσμένη από την πράξη, γεγονός που παραπέμπει στη θεωρία του Kuhn. Συμπληρωματικά, ο ίδιος (ό.π.

2006) υπογραμμίζει ότι οι Stanislavsky και Nemirovich-Danchenko μέσα από τους πειραματισμούς και την εργασία τους, κατέληξαν στην επανεφεύρεση του αριστοτελικού τρόπου σκέψης. Τουτέστιν, έκαναν λόγο για τη σκηνική αλήθεια, έδωσαν μεγάλη έμφαση στην αλληλουχία των γεγονότων, στη λογική συνέχεια της πλοκής, κλπ., στοιχεία που εκτενέστερα συζητούνται στην ενότητα «Τα συναισθήματα: Freud, James, Ribot, Αριστοτέλης» που ακολουθεί (βλ. σελ. 70). Στον αντίποδα, στα επιχειρήματα αυτά του Pitches, θα ήταν διαφωτιστικό να αντιπαραβληθούν οι θέσεις του Krasner (2009) ο οποίος, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο σημείο της παρούσας εργασίας (βλ. ενότητα «Το Σύστημα Stanislavsky: Καταβολές και παρατηρήσεις», σελ. 37), αναφέρει ότι ο Stanislavsky γνώριζε πολύ καλά τη θεωρία του Pavlov και ως ένα βαθμό του Ribot καθώς επίσης είχε επηρεαστεί σημαντικά αισθητικά από τους Chekhov και Tolstoy. Τα παραπάνω, επομένως, επιτρέπουν την απόκτηση μιας αμυδρής εικόνας της αντιπαράθεσης που υφίσταται επί του θέματος.

2.3. Παρουσίαση του Συστήματος

«A chief reason theatre is a difficult teaching field is the broad range of subject matters it includes»¹¹

(Hobgood, 1987: 58)

Ο ηθοποιός είναι μία αδιαίρετη και ενιαία ολότητα πνεύματος, σώματος και ψυχής για τον Stanislavsky (Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β, Στανισλάβσκι, 1977). Για να το κατανοήσει όμως αυτό έπρεπε να περάσει από πολλά στάδια πειραματισμού (Grotowski & Salata, 2008). Αρχικά, για την προσέγγιση ενός ρόλου πίστευε ότι το πιο σημαντικό ήταν η ψυχολογική ανάλυση του χαρακτήρα προς ενσάρκωση (Στανισλάβσκι, 1999), ή όπως το θέτει ο Menta (1994), η «εγκεφαλική ανάλυση». Μεγάλη έμφαση έδινε στο συναίσθημα γενικά αλλά ειδικότερα στη συναισθηματική μνήμη ως το κλειδί του ειλικρινούς θεάτρου (Metten, 1962). Στη συνέχεια όμως, διαπίστωσε και από τον εαυτό του αλλά και παρατηρώντας άλλους

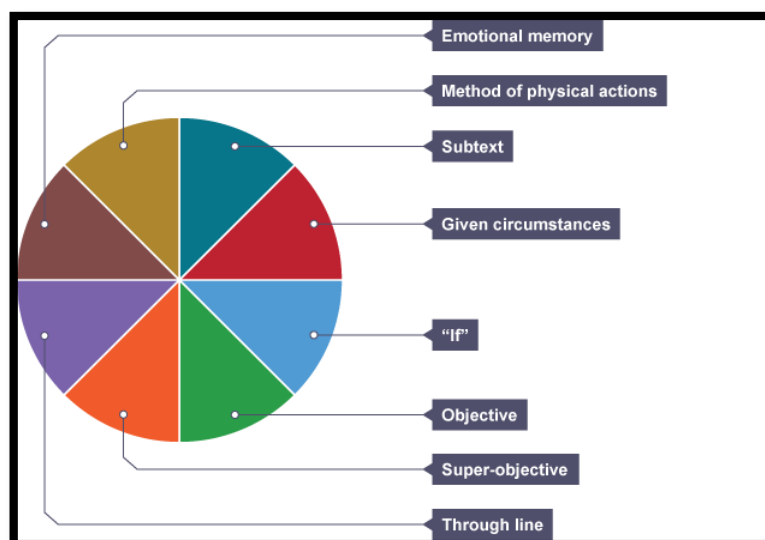
¹¹ ένας από τους κύριους λόγους που το θέατρο είναι δύσκολο να διδαχθεί είναι ότι περιλαμβάνει ένα μεγάλο εύρος θεματικών και πραγμάτων (η μετάφραση είναι δική μας)

ηθοποιούς, ότι αυτή η έμφαση στο συναίσθημα, πρώτον το ατονούσε με την επανάληψη και εν τέλει οδηγούσε σε μηχανιστικό παίξιμο –κάτι που ήθελε να αποφύγει- και δεύτερον το οδηγούσε και σε ακραίες συναισθηματικές υστερίες (Levin & Levin, 2002). Επομένως, άρχισε να στρέφεται προς τις σωματικές ενέργειες, πιο συγκεκριμένα τη ροή των σωματικών ενεργειών και της στοχοθεσίας (Στανισλάβσκι, 1980-β). Σύμφωνα με αυτήν την διαφορετική προσέγγιση, τίποτα πάνω στη σκηνή δεν είναι τυχαίο και δεν πρέπει να γίνεται δίχως συγκεκριμένη στόχευση.

Πιο αναλυτικά, οι ηθοποιοί προβαίνουν σε μία σειρά από σωματικές ενέργειες οι οποίες έχουν μία σκοπιμότητα υποκινούμενη από τη φαντασία (Στανισλάβσκι, 1999). Οι σωματικές αυτές ενέργειες ανατροφοδοτούν και πυροδοτούν την προσοχή και την φαντασία και έχουν ως αποτέλεσμα την πίστη στην σκηνική αλήθεια και την δημιουργική διάθεση. Συνδυασμένες λοιπόν οι δύο αυτές, αρχικά διακριτές προσεγγίσεις, δημιουργούν μία από τις πιο ολιστικές και ολοκληρωμένες προσεγγίσεις του ηθοποιού αλλά και του ανθρώπου γενικότερα. Είναι σημαντικό να αναφερθεί επίσης ότι οι τεχνικές και το βάθος της ματιάς του Stanislavsky στην ανθρώπινη φύση τόσο στην εποχή τους, όσο και στη σημερινή εποχή αποτελούν καινοτομία. Με αυτές τις δύο παραγράφους, επομένως, έγινε μία μικρή γενική εισαγωγή στο θέμα της παρούσας ενότητας. Για την ανάπτυξη αυτής, κύρια πηγή μελέτης ήταν τα έργα «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» (1999) και «Πλάθοντας ένα ρόλο» (1977) του Stanislavsky.

Ξεκινώντας, ο Stanislavsky τοποθετεί χρονικά και χωρικά τον αναγνώστη αλλά και τον ηθοποιό εντός μίας ομάδας. Η ομάδα είναι το πρώτο μόρφωμα που δέχεται τους εκπαιδευόμενους και εντός του οποίου θα διδαχθούν τις αλληλεπιδράσεις που αναπτύσσονται μέσα της. Στους κόλπους της οι ηθοποιοί θα διδαχθούν τη θεατρική τέχνη αλλά και θα μάθουν να λειτουργούν ποικιλοτρόπως (Στανισλάβσκι, 1999. Στανισλάβσκι, 1977) (βλ. και Metten, 1962. Roggi, 1973). Αυτό έχει σειρά επακόλουθων τόσο για τα όρια της αποδεκτής συμπεριφοράς και της ηθικής αλλά και για τον τρόπο που γίνεται η εξάσκηση των ηθοποιών (Levin & Levin, 2002) και για τη λειτουργία του ίδιου του θεάτρου, κάθε εργαζόμενος σε αυτό είναι μέλος της ομάδας και για να βγει ένα καλό αισθητικό αποτέλεσμα, όλων η συμβολή είναι σημαντική (Στανισλάβσκι, 1980-α). Στη συνέχεια, εφόσον οι εκπαιδευόμενοι ηθοποιοί ενταχθούν στην ομάδα και κατανοήσουν τη σημασία της, σειρά έχει ο πειραματισμός. Ο πειραματισμός ήταν συνθήκη-κλειδί για όλη την πορεία του Stanislavsky καθώς αναγνώρισε από νωρίς τόσο την ανάγκη του για αυτόν όσο και τη χρησιμότητά του. Πρόκειται για έναν τρόπο δράσης αναγκαίο στο πλαίσιο της τέχνης γενικότερα αλλά και του στανισλαβσκιανού θεάτρου ειδικότερα, στην πορεία προς την αναζήτηση νέων τρόπων και οριζόντων

(Στανισλάβσκι, 1999). Στόχος των πειραματισμών αυτών είναι να αρχίσουν οι νέοι να εξερευνούν τα όρια της τέχνης τους και σταδιακά, μέσα από την περιπλάνησή τους αυτή, να μάθουν για τα καλώς και κακώς κείμενα αυτής (Στανισλάβσκι, 1999). Σχηματικά, οι αρχές του Συστήματος θα μπορούσαν να παρουσιαστούν με τον εξής τρόπο:



Εικόνα 1 [πηγή: <http://www.bbc.co.uk/education/guides/zxn4mp3/revision/5>]

[από πάνω προς τα κάτω: συναισθηματική μνήμη, μέθοδος φυσικών ενεργειών, κείμενο πίσω από το κείμενο, δεδομένες συνθήκες, «μαγικό εάν», σκοπός¹², σκοπός έργου, υπερκείμενος στόχος, ροή γεγονότων¹³]

Γενικά η πορεία επεξεργασίας κι εργασίας που ακολουθείται είναι από μέσα προς τα έξω. Η διαδικασία ξεκινά με τη χαλάρωση του ηθοποιού. Η χαλάρωση, ψυχική και σωματική, πέραν του ότι συμπορεύονται, είναι απαραίτητα στοιχεία-προϋποθέσεις για την δημιουργία της ψυχικής ζωής ενός χαρακτήρα (Στανισλάβσκι, 1999). Μόνο όταν ψυχή και σώμα είναι απαλλαγμένα από την ένταση αποτελούν πρόσφορο έδαφος για μάθηση και δημιουργία (Στανισλάβσκι, 1999. Στανισλάβσκι, 1977). Σε αντίθετη περίπτωση, όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας, μόνο αναίτια ένταση και βία μπορεί να ασκηθεί στην ψυχή του νέου ηθοποιού που είναι ακόμη υπό διαμόρφωση. Για το λόγο αυτό, μεγάλη προσοχή δίνεται στον σεβασμό στο χρόνο και στην ευαισθησία του ψυχικού οργάνου του ηθοποιού που είναι ακόμα τόσο ευαίσθητα (Στανισλάβσκι, 1999). Ο σεβασμός αυτός διαπνέει ολόκληρο το έργο του, από την αρχή ως το τέλος.

¹² «Σκοπός» (objective) είναι η αγγλική απόδοση της Hargood. Η Carnicke (1984) το ρωσικό όρο, «zadacha», αποδίδει στα αγγλικά ως «problem», δηλαδή πρόβλημα. Με τον πρώτο όρο, δεν βγαίνει το λογικό συμπέρασμα όπου καταλήγει η Hargood στις αγγλικές εκδόσεις των οποίων επιμελήθηκε (ό.π., 1984).

¹³ Η απόδοση των αγγλικών όρων στην ελληνική γλώσσα είναι δική μας

Επόμενο βήμα από τη χαλάρωση είναι η πυροδότηση της φαντασίας, για την οποία θα γίνει λόγος και σε επόμενη ενότητα (βλ. ενότητα «Η Φαντασία: Χτίζοντας με το «Μαγικό Εάν», σελ. 51). Το ρόλο αυτό αναλαμβάνει το «Μαγικό Εάν». Ο Stanislavsky το χρησιμοποιεί, ως έναυσμα για να προκαλέσει στους μαθητές του, δοθείσης μίας συγκεκριμένης φανταστικής συνθήκης, μία σειρά από φανταστικές εικόνες (Στανισλάβσκι, 1999). Οι φανταστικές αυτές εικόνες έχουν τη δύναμη στη συνέχεια να προκαλούν τους ηθοποιούς να ανταποκριθούν στη συνθήκη αυτή σαν να ήταν αληθινή. Αυτό που αξίζει να ειπωθεί για το «εάν» αυτό είναι ότι για να μπορέσει να δημιουργήσει αυτή τη σειρά των εικόνων και των αλυσιδωτών αντιδράσεων στους ηθοποιούς, έπρεπε πρώτα να εξασκήσουν και να εκπαιδεύσουν τη φαντασία τους ώστε να μπορεί να φτιάχνει τέτοιες (Στανισλάβσκι, 1999).

Απαραίτητο συστατικό επί της διαδικασίας, εκτός από τη χαλάρωση, την αλήθεια και τη φαντασία, δεν είναι άλλο από την προσοχή. Ο Stanislavsky αναφέρεται στην συγκέντρωση του ηθοποιού στον εαυτό του, στην προσοχή που δίνει στο κοινό καθώς επίσης και στον ηθοποιό με τον οποίο βρίσκεται επί σκηνής (Carnicke, 1984. Στανισλάβσκι, 1980-α). Ο Stanislavsky κάνει λόγο για τρεις τύπους προσοχής: ο πρώτος είναι ο κύκλος προσοχής που περικλείει μόνο τον ηθοποιό και τίποτε άλλο, ο δεύτερος είναι λίγο ευρύτερος και συμπεριλαμβάνει και άλλα πράγματα τριγύρω από τον ηθοποιό και ο τρίτος είναι αυξάνει το βεληνεκές της προσοχής του ηθοποιού στο χώρο και συμπεριλαμβάνει και το κοινό (Στανισλάβσκι, 1999).

Ένα ακόμη καίριο τμήμα της δημιουργίας ενός χαρακτήρα είναι και η εύρεση της ροής δράσης μα πρωτίστως του σκοπού του ήρωα. Για να μπορέσει ο ηθοποιός να παίζει αληθινά πάνω στη σκηνή, είτε εκτελεί μία άσκηση είτε ενσαρκώνει ένα ρόλο, είναι το να έχει ένα εσωτερικό κίνητρο, ένα συγκεκριμένο στόχο. Τον στόχο αυτό τον γνωρίζει ο ηθοποιός πριν κιάλας ανέβει στη σκηνή και σε αυτό το μήκος κύματος κινείται (Στανισλάβσκι, 1999). Εφόσον υπάρχει ένα πλαίσιο αναφοράς στο οποίο ο ηθοποιός αποσκοπεί, οι πράξεις και οι κινήσεις του αποκτούν φυσικότητα και γίνονται πιστευτές. Σε αυτό ακριβώς έγκειται και η θέση της Carnicke (1984), η οποία εξηγεί τη διαφορά του όρου «problem» που η ίδια χρησιμοποιεί, με τον όρο «objective» της Hargood, από το οποίο δεν απορρέει κάποια δράση ή μάλλον ο τύπος της δράσης που περιγράφει ο Stanislavsky. Βεβαίως, οι εν λόγω μεταφράσεις αναφέρονται στο ρωσικό όρο «zadacha». Ο Stanislavsky, αναφορικά με τη δράση επί σκηνής στη ρωσική έκδοση του έργου του, διαχωρίζει τους όρους «igrat'» που σημαίνει παίζω (to act), «delat'» που σημαίνει κάνω (to do) και «derstovat'» που σημαίνει «συμπεριφέρομαι» (to behave) (Carnicke, 1984). Έτσι, μέσα από ένα σύνολο τέτοιων ροών ενέργειας και δράσης, δομείται η κεντρική ροή δράσης που συνιστά τον απώτερο αντικειμενικό στόχο του έργου (Stanislavsky, 1977). Ως

γραμμές δράσης λοιπόν, λογίζονται οι στόχοι του κάθε χαρακτήρα του έργου που τον οδηγούν σε μία σειρά ενεργειών που συντείνουν στο στόχο αυτό.

Με άλλα λόγια, παρατηρείται μία πορεία από μέσα προς τα έξω με επόμενο στάδιο τη συμπόρευση των δύο. Αναπόσπαστο κομμάτι της διαδικασίας είναι βεβαίως το ασυνείδητο, το οποίο ορίζεται ως η «καθαρή έμπνευση» και είναι ακριβώς αυτό το στοιχείο του ηθοποιού που προσπαθεί να δελεάσει η φαντασία. Αυτό, είναι και ο στόχος της όλης προετοιμασίας του ηθοποιού, να καλλιεργηθεί το σώμα και το πνεύμα με τέτοιο τρόπο που να μπορεί να τιθασευτεί το ασυνείδητο με συνειδητά μέσα (Στανισλάβσκι, 1977). Αυτή είναι κατά τους Grotowski και Salata (2008), η μεγαλύτερη καινοτομία του Stanislavsky, το γεγονός ότι συνέλαβε την ιδέα να επηρεάσει το ασυνείδητο πλαγίως καθώς τα συναισθήματα δεν μπορούν να ελεγχθούν κατά βούληση. Μάλιστα, στο έργο του «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» (1999), ο Stanislavsky αναφέρει τα εξής: *«Αφού ετοιμαστεί πια το έδαφος και το αίσθημα αρχίσει ν' αναβλύζει μέσα απ' την ψυχή του, ο ηθοποιός θα συγκινεί τους θεατές κάθε φορά που μιας φανταστική υπόθεση θα του προσφέρει την κατάλληλη διέξοδο για τη συγκίνησή του»* (Στανισλάβσκι, 1999: 157).

Αναπόφευκτα, μιλώντας για το ασυνείδητο και την έμπνευση, οδηγείται στη λεγόμενη «μνήμη των συγκινήσεων». Η προαναφερθείσα συνίσταται στην ενθύμηση συναισθηματικών μνημών που σχετίζονται με γεγονότα ζωής του ηθοποιού και τις οποίες χρησιμοποιεί στο πλαίσιο της δημιουργικής διαδικασίας ως μία από τις πηγές έμπνευσης αλλά και στοιχείου δόμησης εκ νέου ενός ρόλου. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο Stanislavsky, δεν είναι δυνατόν η ενσάρκωση ενός ρόλου να στηριχτεί μόνο στη συναισθηματική μνήμη για τους λόγους που αναφέρθηκαν στην αρχή της ενότητας. Αναφορικά με αυτό, σε άρθρο του, ο Roggi (1973) μνημονεύει τη συζήτηση που είχε με έναν από του παλιούς μαθητές, πλέον διδάσκοντες του Συστήματος στη Μόσχα, στην οποία ο διδάσκων, Massalsky, αναφέρει ότι η συναισθηματική μνήμη είναι βεβαίως απαραίτητη και χρησιμοποιήσιμη από έναν άνθρωπο 45 ετών, κάτι που δεν συμβαίνει ακριβώς και με την περίπτωση ενός 17χρονου παιδιού.

Πλάι στη συναισθηματική μνήμη βρίσκεται στο Σύστημα και η αυτοσυνείδηση. Ως αυτοσυνείδηση οι συγγραφείς της παρούσας εργασίας εννοούν τη συνθήκη του διφυούς του ηθοποιού κατά την ενσάρκωση ενός ρόλου: τη συνείδηση του εαυτού και του χαρακτήρα του ως δύο διακριτές οντότητες σε ένα σώμα. Αυτό το κομμάτι, του να κάνει ο ηθοποιός το ρόλο δικό του, να φουσήξει πνοή ζωής με κομμάτια του εαυτού του και να ζωντανέψει το χαρακτήρα, είναι μία από τις ιδέες του Schepkin που υιοθέτησε ο Stanislavsky, όπως προαναφέρθηκε (Metten, 1962). Ένας ρόλος για τον οποίο ο ηθοποιός δεν έχει το κατάλληλο συναισθηματικό υπόβαθρο, δεν πρόκειται, κατά τον Stanislavsky, να ενσαρκωθεί με επιτυχία, με ό,τι αυτό μπορεί να συνεπάγεται. Μάλιστα, κάνει λόγο ακόμη και για αποκλεισμό του στυλ των ρόλων

αυτών από το ρεπερτόριο του ηθοποιού (Στανισλάβσκι, 1999). Αυτό, κατά την άποψη των συγγραφέων απαιτεί εξαιρετικά υψηλό βαθμό αυτεπίγνωσης και αυτοσυνείδησης. Ένα σημείο που ίσως θα έπρεπε να αναφερθεί αναφορικά με την «ατομικότητα» αυτή στη δόμηση του ρόλου, είναι ότι οι αναπαραστάσεις και τα σχήματα που οι ηθοποιοί έχουν εσωτερικεύσει και εκφράζουν κατά τη δημιουργική διαδικασία, είναι κοινωνικά διαμεσοβημένα (βλ. Pelaprat & Cole, 2011). Το γεγονός αυτό μπορεί πολύ καλά να διαφανεί μέσα από τις περιγραφές των μαθητών του Stanislavsky στα έργα του «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» (1999) και «Πλάθοντας ένα ρόλο» (1977).

Όλα τα παραπάνω στοιχεία, τα ονομάζει στοιχεία ή μέθοδο ψυχο-τεχνικής και η χρησιμότητά τους είναι να προετοιμάσουν την ψυχή και το σώμα ούτως ώστε η φαντασία, το συναίσθημα και η θέληση να επενεργήσουν δημιουργικά πάνω στον ηθοποιό και «τελετουργικά να τον καθοδηγήσουν στη διαδικασία δημιουργίας ενός ρόλου. Είναι οι τρεις αυτές δυνάμεις που βάζουν το ψυχικό όργανο σε λειτουργία και κίνηση και άμεσα σχετίζονται με την κινητοποίηση του ασυνείδητου. Αυτό, έχει ως αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Stanislavsky, τη δημιουργία μίας αδιάσπαστης γραμμής η οποία είναι ακριβώς αυτό που ο ίδιος ονομάζει δημιουργική εργασία (βλ. Στανισλάβσκι, 1999: 258-277). Αυτή η γραμμή, είναι μία δημιουργία που μπορεί να γίνει για το χώρο της σκηνής και για τις ανάγκες της δημιουργίας του εκάστοτε ρόλου, δεν είναι όμως δυνατόν να δημιουργηθεί στην καθημερινή ζωή. Ο λόγος που υποστηρίζει κάτι τέτοιο είναι το γεγονός ότι στην πραγματική ζωή οι άνθρωποι δεν μπορούν να εργάζονται αδιάκοπα και ανελλιπώς πάνω σε κάτι καθώς οι παύσεις είναι απαραίτητες (Στανισλάβσκι, 1999). Ό,τι κάνει ο χαρακτήρας ενός έργου επί σκηνής, δεν έχει καμία διαφορά με αυτό που θα έκανε ένας οποιοσδήποτε άλλος άνθρωπος.

Στο πλαίσιο της εργασίας με το σώμα, ο Stanislavsky τονίζει ότι είναι πολύ σημαντικό οι ηθοποιοί να κατέχουν τον τρόπο λειτουργίας του, έτσι ώστε να γνωρίζουν τις δυνατότητες και τις αδυναμίες του και να μπορούν να εργαστούν μαζί του με τον καλύτερο τρόπο (Στανισλάβσκι, 1999). Κάνει έτσι λόγο για τους μηχανισμούς της κίνησης, της εκφοράς λόγου ακόμα και του ίδιου του βαδίσματος. Και αυτές όπως και όλες οι διαδικασίες που έχουν περιγραφεί ως τώρα είναι διαδικασίες που απαιτούν χρόνο και σταδιακή εκμάθηση. Όταν όμως έρχεται η στιγμή για την εφαρμογή, η κίνηση και η ενέργεια βγαίνουν απόλυτα φυσικά και με ροή, θέση που παραπέμπει εκ νέου στα λόγια του Massalsky (Poggi, 1973) ότι αυτή η ενότητα και η ροή των σκηνών είναι πιο προφανής στο νου του, στο νου του ως δασκάλου δηλαδή. Θα μπορούσε ίσως η θέση αυτή να θυμίσει λίγο την Gestalt ψυχολογία (βλ. Brennan, 2009). Επιστρέφοντας, στο πλαίσιο της εκμάθησης και της καλλιέργειας αυτής, εντάσσεται και η εκ νέου εκμάθηση στοιχειωδών κινητικών αλλά και όχι μόνο συμπεριφορών με σκοπό την

εφαρμογή τους επί σκηνής. Πιο αναλυτικά, ο Stanislavsky φαίνεται να υποστηρίζει ότι ο ηθοποιός πρέπει να μάθει από την αρχή να περπατάει, να μιλάει αλλά και πολλά άλλα πράγματα να κάνει όταν βρίσκεται στη σκηνή καθώς ο τρόπος που τα κάνει στην καθημερινή του ζωή είναι εντελώς λανθασμένος (Στανισλάβσκι, 1977. Στανισλάβσκι, 1999).

Μέσα από την ενδελεχή μελέτη του λόγου, στην οποία προβαίνει ο Stanislavsky στο Σύστημά του, τονίζει και αναδεικνύει με εξαιρετική τέχνη και ευαισθησία τη σημασία του λόγου, του επιτονισμού, της εφαρμογής και της πολύτιμης βοήθειας που προσφέρουν οι κανόνες της ίδιας της γλώσσας, η σκηνοθεσία του λόγου, το κείμενο πίσω από το κείμενο αλλά και η μουσικότητα αυτού (Stanislavsky, 2006). Δίνει έτσι την εντύπωση ότι είναι επιβεβλημένη η επαφή με κάθε εκφραστικό μέσο που έχει ο ηθοποιός στη διάθεσή του. Λέγοντας επαφή, εννοούμε και την επαφή μεταξύ ηθοποιών επί σκηνής αλλά και μεταξύ ηθοποιού και κοινού στη βάση της μεταβίβασης και του μοιράσματος των συναισθημάτων του πρώτου. Ωστόσο, πάλι ο Roggi (1973) αναφέρει ότι αυτό που φαίνεται πως είχε σημασία για τον Stanislavsky στο τελικό στάδιο του Συστήματος, ήταν να νιώθει ο ηθοποιός τα λόγια που λέει, και κατ' επέκταση, να μεταδίδει άμεσα στους θεατές το εκάστοτε μήνυμα.

Περνώντας στην διαδικασία επεξεργασίας της εξωτερικής πλευράς του ρόλου, ο Stanislavsky στο έργο του «Πλάθοντας ένα ρόλο» (1977) επικεντρώνει στα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού: την κίνηση, το λόγο, την εξωτερική μεταμόρφωση και το ρυθμό. Εξαιρετική έμφαση φαίνεται να δίνει στο ρυθμό, ή όπως ακριβέστερα τον αποκαλεί: «το χρονο-ρυθμό» καθώς επίσης και στην εκφορά του λόγου. «*Ο χρονο-ρυθμός ολόκληρου του έργου είναι ο χρονο-ρυθμός της κεντρικής γραμμής δράσης και του περιεχομένου του εσωτερικού του κειμένου*» (Στανισλάβσκι, 1977: 238). Σε αρκετά σημεία, με τη γνώση και την ευστροφία του κατορθώνει να συνεπάρει τον αναγνώστη όσο περιγράφει τον τρόπο που ο Tortson προσπαθεί μέσα από το παιχνίδι να μάθει στους νεαρούς ηθοποιούς τη σημασία του ρυθμού στο παίξιμο επί σκηνής. Κάνει μάλιστα την εξής παρατήρηση: εκείνος που δίνει το ρυθμό, κρατά στα χέρια του τα συναισθήματα όλων όσων τον βλέπουν, τον ενθουσιασμό ή την ανία τους (Στανισλάβσκι, 1977).

Στον τομέα της αλληλεπίδρασης μεταξύ των ηθοποιών αυτό που πρεσβεύει είναι ότι πρέπει η επαφή να γίνεται με κάθε εκφραστικό μέσο που έχει στη διάθεσή του ο ηθοποιός, όπως ειπώθηκε παραπάνω αλλά και να έχει βάθος (Levin & Levin, 2002. Στανισλάβσκι, 1977). Υποστηρίζει ότι ο ηθοποιός πρέπει να ακούει και να λαμβάνει μηνύματα από τον άλλο ηθοποιό με τον βρίσκεται επί σκηνής, πολυαισθητηριακά. Όντας πλέον καλλιτεχνικά ευαίσθητος και καλλιεργημένος, μπορεί να αντιληφθεί και να στείλει κι εκείνος μηνύματα. Ο τρόπος αυτός, ως τρόπος, είναι βέβαια απόλυτα συνυφασμένος με το αληθινό παίξιμο που πρεσβεύεται. Δεν

μπορεί να διαφύγει και της προσοχής του αναγνώστη και η αναφορά σε πρηνικές ροές ενέργειας που ρέουν από ηθοποιό σε ηθοποιό ως μέθοδος επικοινωνίας, επιρροή που βεβαίως προέρχεται από την παράδοση της yoga και άμεσα συνδέονται (Στανισλάβσκι, 1999).

Σε πολλά σημεία επίσης, επισημαίνεται η αναγκαιότητα της τήρησης αυστηρότατης πειθαρχίας εκ μέρους των ηθοποιών. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο Stanislavsky, ο ηθοποιός επιτελεί ένα κομβικότατο λειτούργημα και αποτελεί παράδειγμα για τους ανθρώπους που τον βλέπουν και τον συναναστρέφονται, για το λόγο αυτό, θα πρέπει να είναι πολύ προσεκτικός με τη συμπεριφορά και το ήθος του καθώς με αυτά δίνει το παράδειγμα, αρχή που ίσως παραπέμπει λίγο στις αρχές του υπαρξισμού (βλ. Σαρτρ, 1990). Όπως αναφέρει ο ίδιος: «*ν' αναπτύξετε μέσα σας την πειθαρχία του δημόσιου λειτουργού, του προορισμένου να διαδώσει στον κόσμο ένα μήνυμα ωραίο, ευγενικό, που εξυψώνει*» (Στανισλάβσκι, 1977: 276). Πειθαρχία λοιπόν και στον τομέα της εργασίας πάνω στον εαυτό και τις ασκήσεις αλλά και στο ήθος εντός και εκτός θεάτρου. Ο ηθοποιός έχει καθήκον να πρεσβεύει το ωραίο, το υψηλό και το καλαίσθητο όπως αναφέρεται στην παραπάνω φράση του δημιουργού του Συστήματος. Και, σύμφωνα με τον Worthen (1983), ο Stanislavsky εξυψώνει τον ηθοποιό και του δίνει μία υπαρξιστική διάσταση μέσα από την πίστη του να αποβάλλει από πάνω του τις μανιέρες και να τον αναγκάσει να δώσει τον πραγματικό του εαυτό.

Κλείνοντας, η σκέψη με την οποία κλείνει το έργο του «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» (1999) ο Stanislavsky είναι ότι στόχος αυτού του πρώτου κύκλου σπουδών των μαθητών της ιστορίας του ήταν να μάθουν οι μαθητευόμενοι να «*κυριαρχούν πάνω στις τρεις σπουδαιότερες δυνάμεις*» που διέπουν την δημιουργική τους εργασία του ηθοποιού. Οι τρεις αυτές δυνάμεις είναι: η εσωτερική ολοκληρωτική σύλληψη, η κεντρική γραμμή δράσης και ο απώτερος αντικειμενικός σκοπός (Στανισλάβσκι, 1999: 287). Αντίστοιχα, στο τέλος του «Πλάθοντας ένα ρόλο» (1977), ο Stanislavsky υποστηρίζει ότι αυτό που αποκαλεί σύστημα είναι ουσιαστικά ορισμένες έμφυτες στον άνθρωπο τάσεις από τις οποίες και εκπηγάει η ορμή για δημιουργία. Μεγάλη, ακόμη, σημασία έχει να συγκρατηθεί το γεγονός ότι το Σύστημα είναι ένα σύνολο οργανικά συνδεδεμένων ιδεών οι οποίες δεν μπορούν να λειτουργήσουν αποσπασμένες η μία από την άλλη. Το σύστημα Stanislavsky, προκειμένου να γίνει κατανοητό είναι απαραίτητη η εξάσκηση, ο αναστοχασμός και η τριβή (Levin & Levin, 2002). Πρόκειται, όπως προαναφέρθηκε, για μία φιλοσοφία ζωής που στόχευε, από ένα σημείο και μετά, στον εφοδιασμό και την ελευθερία των μαθητών να δημιουργήσουν δίχως ανάγκη έγκρισης και αποδοχής του Δασκάλου για το αισθητικό αποτέλεσμα (Merlin, 2013). Τέλος, σημαντικό είναι και το γεγονός ότι ο ίδιος δηλώνει ότι υπάρχουν ακόμη πάρα πολλά πράγματα γύρω από τη δημιουργική διαδικασία που ακόμη είναι άγνωστα (Στανισλάβσκι, 1999).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ STANISLAVSKY: Η ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΜΑΤΙΑ

3.1. Περί Συστήματος και Ψυχολογίας

Η ενότητα αυτή έχει ως αντικείμενο πραγμάτευσης μία πρώτου επιπέδου συζήτηση του Συστήματος με όρους ψυχολογίας. Η συζήτηση αυτή θα γίνει προσπάθεια να γίνει με σεβασμό και προσοχή, προκειμένου να μην εκπέσει σε ανούσια ψυχολογιοποίηση. Έχοντας λοιπόν αυτό ως αφετηριακό σημείο, καθίσταται δυνατό να αναφερθεί ότι πολλές πτυχές του Συστήματος Stanislavsky, όπως η προσοχή, η ενσώματη γνώση, η μνήμη, η σχέση συνειδητού και ασυνειδήτου, η φαντασία, η δημιουργικότητα και άλλες διαστάσεις της ανθρώπινης υπόστασης, είναι θέματα τα οποία αποτελούν πλούτο ανεξερεύνητο από τους ψυχολόγους. Ίσως βέβαια κάτι τέτοιο δεν θα έπρεπε να προκαλεί εντύπωση στο συγκεκριμένο κλάδο καθώς υπάρχει πολύ υλικό που μέχρι σήμερα παραμένει στο σκοτάδι. Υπήρχαν ωστόσο παράγοντες οι οποίοι «αντικειμενικά» δυσχέραιναν τη μελέτη των έργων αυτών γενικά αλλά και ειδικότερα, λόγος ας γίνει για το Σύστημα και μόνο. Οι παράγοντες αυτοί αναπτύχθηκαν και συζητήθηκαν στην ενότητα «Δυσκολίες στη μελέτη του Συστήματος» (βλ. σελ. 88) και «Κριτική στο Σύστημα Stanislavsky» (βλ. σελ. 91). Κλείνοντας την εισαγωγή αυτή, θα είχε νόημα να αναφερθούν οι τρεις θεματικοί άξονες που θα θιγούν στην συγκεκριμένη ενότητα. Αυτοί είναι οι εξής: α) ο ολιστικός χαρακτήρας του Συστήματος, β) η συνάφεια με διάφορα ρεύματα της ψυχολογίας.

Ξεκινώντας, η αίσθηση που αποκομίζει ο αναγνώστης και μελετητής του Συστήματος είναι εκείνη της ολότητας και της αρμονίας. Κάνοντας παραλληλισμό με τα δεδομένα του χώρου της ψυχολογίας, πρόκειται ως ένα βαθμό για κάτι περίπου εφάμιλλο με τις ολιστικές ψυχολογικές προσεγγίσεις που αν και ολιγάριθμες, δεν εκλείπουν. Η ίδια η διάρθρωση του Συστήματος Stanislavsky το τοποθετεί πέρα από τον καρτεσιανό δυϊσμό, περισσότερο προς μία σπινοζική προσέγγιση (Priest, 2003. βλ. επίσης και Brown & Stenner, 2001). Με τις αναγωγιστικές ψυχολογικές προσεγγίσεις να πλειοψηφούν, μία τέτοια προσέγγιση αποτελεί αναμφίβολα κάτι καινούριο και πολύ ενδιαφέρον με πολλά πεδία εφαρμογής. Σύμφωνα με τον McLeod (2008), ο οποίος έκανε λόγο για τον αναγωγιστικό χαρακτήρα των προσεγγίσεων, τέτοια παραδείγματα μπορούν να αποτελέσουν οι συμπεριφοριστικές, οι ψυχοδυναμικές αλλά

και οι γνωστικές προσεγγίσεις της ψυχολογίας καθεμιά για διαφορετικούς λόγους. Οι μόνες θεωρίες που φαίνεται να ξεφεύγουν από αυτό το δίκτυο είναι οι ανθρωπιστικές (βλ. και O'Hara, 1991), το Σύστημα παρά ταύτα, φαίνεται να εμπεριέχει μέσα του στοιχεία όλων (π.χ. gestalt, γνωστικές, ψυχοδυναμικές, συμπεριφοριστικές κ.ά.).

Συγκεκριμενοποιώντας, οι πιο κοντινές ψυχολογικές προσεγγίσεις στο Σύστημα είναι, κατά την άποψη των συγγραφέων της παρούσας εργασίας, το Ψυχόδραμα του Moreno και η δραματοθεραπεία (Kedem-Tahar & Kellermann, 1996). Βεβαίως, ο ρόλος της παρούσας ενότητας αλλά και της εργασίας γενικότερα, δεν είναι η σύγκριση ψυχοδράματος και δραματοθεραπείας, ωστόσο, έχει νόημα να αναφερθούν ορισμένες ομοιότητες και διαφορές καθώς κατά την άποψη των συγγραφέων, είναι οι κοντινότερες προσεγγίσεις στη φιλοσοφία του Συστήματος. Επομένως, είναι σημαντικό να αναφερθούν οι μεταξύ τους διαφορές για να φανεί η συνάφεια αυτών με το Σύστημα. Αρχικά, πρόκειται για προσεγγίσεις οι οποίες ξεκινούν κατά τους Johnson και Emunah (2009) από τη βάση που έδωσε ο Moreno, το Ψυχόδραμα, και στη συνέχεια διαφοροποιήθηκε ανάλογα με τις μεθόδους και τους λειτουργούς. Πιο αναλυτικά, σε μία πολύ ενδιαφέρουσα αντιπαραβολή των δύο προσεγγίσεων προβαίνουν οι Kedem-Tahar και Kellerman (1996). Οι προαναφερθέντες σημειώνουν ότι: α) το ψυχόδραμα προηγήθηκε χρονικά και ιδεολογικά και ότι όταν η δραματοθεραπεία άρχισε να αναδύεται, οι ψυχοδραματιστές είχαν ήδη κατορθώσει να δομήσουν έναν κορμό αρχών που το οριοθετούσαν, β) το ψυχόδραμα έχει ένα σαφώς ορισμένο επιστημολογικό χώρο, κάτι που δεν συμβαίνει με τη δραματοθεραπεία, δ) η στόχευσή τους είναι διαφορετική όπως επίσης και το κοινό στο οποίο απευθύνονται.

Αναλυτικότερα, στόχος του ψυχοδράματος είναι η έκθεση βιωμάτων των ίδιων των συμμετεχόντων, η επίλυση και συζήτησή τους, με τη βοήθεια της υπόλοιπης ομάδας αλλά και του συντονιστή, έντονα είναι τα στοιχεία της γνωστικής επεξεργασίας αυτών και η κατανόησή τους, του ρεαλισμού, της φαντασίας, κ.ά. Αντίθετα, στη δραματοθεραπεία προωθείται ένα μοντέλο αποστασιοποίησης από το προσωπικό βίωμα και αντί εστίαση να γίνεται σε αυτό, οι συμμετέχοντες προτρέπονται να εργαστούν και να ταυτιστούν με τους χαρακτήρες ενός μύθου. Πρόκειται, με άλλα λόγια για μία συνθήκη αρκετά ασφαλή και απομακρυσμένη από κάθε δράση που μπορεί να προκαλέσει ψυχική αναταραχή (Kedem-Tahar & Kellermann, 1996). Επιπρόσθετα, σε ό,τι αφορά τη δραματοθεραπεία, μπορεί να χαρακτηριστεί ως συνθετική, διότι κατορθώνει να συγκεράσει αρμονικά στοιχεία από πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις όπως γνωστική, συμπεριφοριστική, σε μεγάλο βαθμό ψυχοδυναμική, gestalt, κλπ. (βλ. Gussak & Rosal, 2015. Rubin, 2012) χωρίς να υπολείπεται στο ελάχιστο του ανθρωπιστικού στοιχείου.

Το Σύστημα Stanislavsky, είναι, μάλλον, προφανές σε ποια σημεία συμφωνεί και με ποια προσέγγιση μπορεί να πει κανείς ότι προσομοιάζει. Ειδικότερα, η σημασία του προσωπικού βιώματος, η επεξεργασία των ψυχικών φαινομένων στην οποία μπαίνει ο ηθοποιός κατά τη διάρκεια τόσο της δικής του καλλιέργειας αρχικά όσο και της δημιουργίας του ρόλου του, αλλά και έμφαση στην πραγματικότητα ως απώτερο στόχο, είναι ορισμένα από τα σημεία που ίσως υποδεικνύεται μία πιο στενή σχέση του Συστήματος με το ψυχόδραμα. Ωστόσο, σε ό,τι αφορά το κομμάτι της μεθοδολογίας, τα πράγματα δεν είναι τόσο ξεκάθαρα. Από τη μία, παρατηρείται ότι το ψυχόδραμα, έχει πιο «επιθετική» στρατηγική με ευθείες ερωτήσεις, με την ευθύτητα να αποτελεί και μέσο ευκρινές και στη διαδικασία εκπαίδευσης των ηθοποιών σε ποικίλα στάδια (π.χ. στις παραδόσεις του ο Tortson-Stanislavsky είναι ευθύς και θέτει άμεσα πρακτικά και φανταστικά προβλήματα στους μαθητές του για να επιλύσουν), αντίθετα, στη δραματοθεραπεία, η διαχείριση του συναισθήματος είναι έμμεση και απώτερος στόχος να εκφραστούν οι δημιουργικές δυνάμεις του ατόμου (Kedem-Tahar & Kellermann, 1996).

Μολονότι λοιπόν υπάρχει συνάφεια, ενέχεται και ένας σημαντικός περιορισμός: η εικαστική ψυχοθεραπεία, είναι τεχνική και όχι προσέγγιση. Αναμφισβήτητα όμως, αυτό που επίσης φαίνεται να συνδέει άμεσα τα τρία μέτωπα είναι το γεγονός ότι πρόκειται για προσεγγίσεις που κάνουν πράξη τη θεωρία τους (Rubin, 2012). Πρόκειται δηλαδή για ένα υβριδικό πεδίο με ψυχοδυναμικές ρίζες το οποίο εξελίχθηκε με τέτοιο τρόπο που έκανε χώρο για την έκφραση και την αποδοχή της, για το σώμα και την ελεύθερη έκφρασή του με ό,τι αυτό συνεπάγεται, με την προώθηση της αλληλεπίδρασης με άλλους ανθρώπους και όλα αυτά πλαισιωμένα από το ασφαλές περιβάλλον την ομάδας. Στο πεδίο αυτό, όπως και αντίστοιχα στη διδασκαλία του Συστήματος ο Stanislavsky, ο θεραπευτής είναι ο «οδηγός» (Rubin, 2012). Κάτι ακόμη που ίσως θα ταίριαζε να αναφερθεί εδώ, είναι και η άποψη του Moreno, του εισηγητή του Ψυχοδράματος, περί της σχέσης Ψυχοδράματος και Ψυχολογίας. Πιο αναλυτικά, ο Τσέργας (2014) καταγράφει στο βιβλίο του το περιστατικό της συνομιλίας που είχαν κάποτε ο Sigmund Freud με τον Jacob Moreno αναφορικά με τις μεθόδους που καθένας τους χρησιμοποιεί. Όταν ο Moreno ρωτήθηκε από τον Freud, εκείνος απάντησε τα εξής: *«Εγώ αρχίζω εκεί που σταματάτε εσείς. Εσείς συναντάτε τους άλλους στο τεχνητό περιβάλλον του γραφείου σας, εγώ τους συναντώ στο δρόμο, στο σπίτι τους, στο οικείο περιβάλλον τους. Εσείς αναλύετε τα όνειρά τους, εγώ προσπαθώ να τους εμφυσήσω τη δύναμη να ονειρεύονται»* (Τσέργας, 2014: 194).

Όπως προαναφέρθηκε, αυτή είναι η αντίληψη και η εικόνα που οι συγγραφείς της παρούσας έχουν για το πώς θα μπορούσε να παρομοιαστεί η προσέγγιση του Stanislavsky με ένα ψυχολογικό ρεύμα. Ακόμη, αναφορά επίσης έγινε και στο ότι αυτή η προσέγγιση

περιλαμβάνει ένα σύνολο επιμέρους προσεγγίσεων, αυτό που θα γίνει στη συνέχεια είναι να γίνει -εισαγωγικά πάντα- μία μικρή επιμέρους παρουσίαση στοιχείων του συστήματος και συζήτηση αυτών με συγγενείς προσεγγίσεις που είτε εντοπίστηκαν στη βιβλιογραφία είτε «ανακαλύφθηκαν». Στη συνέχεια, σειρά έχει η συζήτηση για τη φαντασία. Με λίγα λόγια, η φαντασία ως πεδίο έρευνας έχει απασχολήσει σημαντικά την επιστημονική κοινότητα αλλά και όχι μόνο, είναι απαραίτητο και βασικό συστατικό της τέχνης, αλλά και κάθε επιμέρους πτυχής της καθημερινότητας, όπως υποστηρίζουν ορισμένοι μελετητές της.

3.2. Η φαντασία: Χτίζοντας με το «Μαγικό Εάν»

«Ξέρετε τώρα, πως τη δουλειά μας πάνω σε ένα έργο, την αρχίζουμε χρησιμοποιώντας το ε ά ν σαν μοχλό για να υψωνόμαστε πάνω απ' την καθημερινή ζωή στη σφαίρα της φαντασίας»

(Στανισλάβσκι, 1999: 55)

Στο Σύστημα, ως Μούσα πολύτροπο την καλούν με τον όρο «το μαγικό εάν» και πριν γίνει πέρασμα στη θέασή της από το πρίσμα της ψυχολογίας, ίσως θα είχε νόημα να γίνει μία εκτενέστερη αναφορά στο ρόλο και στο πώς παρουσιάζεται. Βασικό ερέθισμα για το πρώτο αυτό μέρος της παρούσας ενότητας θα αποτελέσει το έργο του Στανισλάβσκι, «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» (1999). Η φαντασία, σύμφωνα με τον ίδιο, έχει ορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία την καθιστούν τόσο κομβικής σημασίας στο Σύστημα. Πιο αναλυτικά, πυροδοτείται από το «μαγικό εάν», το οποίο, ίσως καταχρηστικά προς το ύφος της παρούσας εργασίας, να μπορούσε κανείς να πει ότι πράγματι είναι «μαγικό». Καθώς, με τη χρήση του, προκαλείται μία «εσωτερική και πραγματική δραστηριότητα» (Στανισλάβσκι, 1999: 48) η οποία εγείρει στον ηθοποιό την ανάγκη να απαντήσει στο ερώτημα που του τίθεται, όχι με λόγο αλλά με πράξη, πρώτον. Δεύτερον, το «εάν» λόγω του υποθετικού και ανοιχτού του χαρακτήρα, αφήνει τη φαντασία να κινηθεί ελεύθερα και να δομήσει ένα σκηνικό εντός του οποίου ο ηθοποιός προετοιμάζεται, γνωστικά και συναισθηματικά, συμπεριφορικά αλλά και σε σχέση με τους άλλους ηθοποιούς, ούτως ώστε να δράσει αντίστοιχα.

Συνεχίζοντας, ακόμη μία ιδιότητα που φαίνεται να έχει το «εάν», είναι ότι αποτελεί συνειδητό μοχλό για την ενεργοποίηση του ασυνειδήτου, όπως προαναφέρθηκε. Οι λόγοι

βεβαίως αναφέρθηκαν και παραπάνω στην παρούσα ενότητα αλλά και σε σχετικές ενότητες της εργασίας (βλ. ενότητα «Παρουσίαση του Συστήματος», σελ. 40 και «Περί Συστήματος και Ψυχολογίας», σελ. 49). Η δύναμη, ακόμη, που έχει στο να εγείρει τη φαντασία, σε σημαντικό βαθμό στηρίζεται στις λεγόμενες «δοσμένες περιστάσεις», με αυτές να αποτελούν τις περιγραφές που κάνει ο εκάστοτε σεναριογράφος στο έργο του. Επεξηγηματικά, τα «κενά» που αφήνει η αφήγηση για την προηγούμενη ζωή, παραδείγματος χάριν, του ήρωα, τα κενά σημεία στην πλοκή όπου δεν δίνονται όλες οι απαιτούμενες και επιθυμητές διευκρινίσεις, έρχεται ο ηθοποιός να γεφυρώσει και να συνδέσει με τη βοήθεια του εάν και της φαντασίας (Στανισλάβσκι, 1999). Τέλος, όπως έχει προαναφερθεί, η φαντασία, κατά τον Stanislavsky, επιδέχεται καλλιέργειας αλλά και μπορεί να διακριθεί σε διαφορετικούς τύπους οι οποίοι όμως δεν αποσαφηνίζονται (Στανισλάβσκι, 1999).

Συμπληρωματικά, η φαντασία, όπως επισημαίνει ο Stanislavsky, έχει εξαιρετική σημασία να συνοδεύεται από ανάλογο συναίσθημα, με άλλα λόγια, με τον όρο, δεν δείχνει να εννοεί μία απλή αναπαραστασιακή, αποκλειστικά εικονιστική φαντασία, με την τελευταία να αποτελεί μία από τις σύγχρονες θέσεις των ψυχολόγων για εκείνη. Ενδιαφέρον δε, παρουσιάζει και η εξής φράση: *«Ο ηθοποιός πλάθει το μοντέλο του στη φαντασία του κι έπειτα, όπως ο ζωγράφος, παίρνει κάθε χαρακτηριστικό του και το μεταφέρει, όχι στο μουσαμά, αλλά στον εαυτό του»* (Στανισλάβσκι, 1999: 23), καθώς έρχεται να συμπληρώσει την αντίληψη περί έντονης εμπλοκής φαντασίας και συναισθήματος, όπως άλλωστε έχει υπογραμμιστεί και σε προηγούμενο σημείο της εργασίας (βλ. παρούσα ενότητα και «Τα συναισθήματα: Freud, James, Ribot, Αριστοτέλης», σελ. 58). Σε ό,τι αφορά τη θέση του Stanislavsky περί φαντασίας και πραγματικότητας, μπορεί να υποστηριχθεί ότι υπάρχει κοινό έδαφος με ορισμένες από τις σύγχρονες οπτικές επί του ζητήματος για τις οποίες λόγος θα γίνει λίγο παρακάτω στην παρούσα ενότητα. Πιο ειδικά, σε σημείο του έργου του, ο Stanislavsky παρουσιάζεται να προτρέπει τους μαθητές του όχι μόνο να μην απορρίπτουν την πραγματικότητα αλλά να την εντάσσουν ενεργά στα φανταστικά τους σενάρια στη διαδικασία ενσάρκωσης του ρόλου (βλ. Στανισλάβσκι, 1999: 61). Για του λόγου το αληθές, ο ίδιος συμπληρώνει λίγο παρακάτω ότι οποιαδήποτε αναφορά στη φαντασία, δε σηματοδοτεί κάτι το παράδοξο και ακατανόητο, τουναντίον, όπως θα περιγραφεί λίγο περισσότερο παρακάτω. Μολονότι λοιπόν η φαντασία δεν μπορεί να νοηθεί ως κάτι παράδοξο, σημασία έχει και το γεγονός ότι και η απόλυτα «εγκεφαλική», γνωστική, κυριολεκτική ή ψυχρά λογική αντιμετώπισή της δεν είναι δόκιμη (Στανισλάβσκι, 1999). Τέλος, έχοντας κάνει εκ νέου μία σύντομη ανασκόπηση του τρόπου που παρουσιάζει ο Stanislavsky φαντασία, μπορεί να γίνει μετάβαση στις θέσεις περί ψυχολογίας που μπορεί να βρει κανείς μελετώντας μέρος της βιβλιογραφίας.

Μεταβαίνοντας σε κάτι διαφορετικό, η φαντασία έχει θεωρηθεί ένδειξη ευφυΐας, μέσο μάθησης καθώς επίσης και μέσο θεραπείας (βλ. Schaverien 2005). Υπάρχουν πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις αυτής ανάλογα με το πρίσμα ανάλυσης που καθένας χρησιμοποιεί αλλά και το θεωρητικό του υπόβαθρο. Κάνοντας μία σύντομη ανασκόπηση της ιστορίας της φαντασίας, μπορούν να γίνουν ορισμένες πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις. Φιλόσοφοι όπως ο Hume, ο Kant, ο Hobbes, ο Russell, ο Αριστοτέλης αλλά και ο Berkeley και άλλοι, αφιέρωσαν μέρος του έργου τους στο εν λόγω ζήτημα, καταδεικνύοντας πριν από όλους, την πολυπλοκότητά του (Kaufmann & Heider, 1947. Kind, xxxx. Perdue, 2003. Russell, 1915.). Πλούσιος δε είναι ο διάλογος γύρω από τον ορισμό αυτής αλλά και τις διαφορές της από την αίσθηση ή την «εικονοποίηση» («imagery», η ελληνική μετάφραση είναι δική μας), τη θέση της στα σχέση υποκειμένου-αντικειμένου (βλ. Russell, 1915), το αν το περιεχόμενό της είναι προϊόν της εικονοποίησης ή αν δεν υφίσταται μεταξύ τους σχέση (Ainsworth-Land, 1982. Kind, xxxx), το αν μπορεί η αλλαγή στη φαντασία-ανάκληση ενός γεγονότος, να αλλάξει τον τρόπο που αυτό ανακαλείται εν τέλει (Garry & Polaschek, 2000. Lindner & Echterhoff, 2015. Shidlovski, Schul, & Mayo, 2014.) ή τέλος, το ποια είναι η σχέση της με την ύπνωση (βλ. Kirsch & Braffman, 2001).

Στο Σύστημα Stanislavsky η φαντασία αποτελεί εργαλείο-κλειδί για το σπιρούνιασμα του ασυνειδήτου. Είναι ο μηχανισμός ο οποίος γνωστικά βοηθά στην δόμηση και αναδόμηση συνθηκών οι οποίες στήνουν το σκηνικό γύρω από τον ηθοποιό, καλώντας τον να νιώσει και να συμπεριφερθεί αναλόγως. Το αποτέλεσμα, σύμφωνα με το Σύστημα, είναι η ροή ενεργειών, η δημιουργική διάθεση και η σκηνική αλήθεια. Πηγαίνοντας όμως λίγο παρακάτω, η φαντασία είναι μία πτυχή της οντότητας του ηθοποιού, η οποία επιδέχεται καλλιέργειας (Στανισλάβσκι, 1999), προσέγγιση με την οποία συμφωνούν και αρκετοί μεταγενέστεροι στοχαστές, από το χώρο της επιστήμης της ψυχολογίας (Karwowski & Soszynski, 2008. Magid, Sheskin & Schulz, 2015). Ο ρόλος της φαντασίας, χωρίς να αποκόπτεται από τη δημιουργικότητα ως έκφραση, είναι πολυδιάστατος. Κατ' αρχάς, ο μηχανισμός της τίθεται σε εφαρμογή μέσα από την εμφάνιση του «μαγικού εάν» για το οποίο επίσης λόγος έγινε παραπάνω. Με αυτό το «εάν», δινόταν στους ηθοποιούς ένα «εισιτήριο» για τον φανταστικό κόσμο πάνω στη σκηνή, έναν κόσμο αρχικά εσωτερικό στον οποίο ήταν απαραίτητο να πιστεύουν για να έχουν το εσωτερικό κίνητρο για ρεαλιστική δράση (Stanislavsky, 1999). Σε αυτό που φαίνεται να συμφωνεί η σύγχρονη ψυχολογία με τον Stanislavsky είναι το ότι η φαντασία έχει τη δύναμη να εγείρει εσωτερικές εικόνες (Ainsworth-Land, 1982. O' Connor & Aardema, 2005). Με άλλα λόγια, έρχεται να τον επιβεβαιώσει, πολλά χρόνια αργότερα και να βάλει την σφραγίδα του «επιστημονικού» στην πρακτική αυτή. Γενικότερα βεβαίως, ως μηχανισμός, καθόλου

άγνωστος δεν είναι στο χώρο του θεάτρου, ενώ, αντίστοιχα, το ίδιο ισχύει και για το χώρο της ψυχολογίας, αν και τα τελευταία χρόνια, έχει ανεξήγητα, η μελέτη της φαντασίας, παραγκωνιστεί (Tateo, 2015).

Ως αντικείμενο μελέτης, η φαντασία, θεμελιώθηκε από το 1950 και μετά (Pelaprat & Cole, 2011). Ειδικά από την περίοδο εκείνη και εξής, ο ρόλος της διερευνήθηκε περισσότερο στην επίδραση που μπορεί να έχει σε εκπαιδευτικά περιβάλλοντα αλλά και στο πεδίο της τέχνης (Perdue, 2003. Simpson, 1922) και ψυχολόγοι όπως οι Titchener, Wundt και Watson, ελάχιστα ασχολήθηκαν με το ζήτημα αυτό. Όπως αναφέρει ο Ray Simpson (1922), μέχρι εκείνη την εποχή ο Titchener, εκπρόσωπος του δομισμού, αποτέλεσε τον πιο «γενναιόδωρο» από τους προαναφερθέντες καθώς αφιέρωσε στη φαντασία τρεις ολόκληρες σελίδες από το τελευταίο του έργο. Ο δε Watson, ως γνήσιος εκπρόσωπος του συμπεριφορισμού δεν έκανε καμία μνεία στο φαινόμενο, ενώ ο Wundt, εντόπισε τη μεγάλη της σημασία αλλά, όπως παρατήρησε, τα μεθοδολογικά εργαλεία της ψυχολογίας της εποχής, δεν ήταν ικανά να ασχοληθούν με τη μελέτη μιας τόσο υψηλής ψυχολογικής διεργασίας (Simpson, 1922). Σε ό,τι άπτεται της θεωρίας του συμπεριφορισμού, αυτό που μπορεί να σημειωθεί είναι ότι πέραν του περιοριστικού και μονοδιάστατου μοντέλου της μίμησης που προάγει, της αναφοράς στην «εικονική σκέψη» (imagery) και της παντελούς έλλειψης ενδιαφέροντος και γραπτών κειμένων για τη φαντασία, δεν μπορούν να αντληθούν πολλά στοιχεία για το προς συζήτηση θέμα από τη συγκεκριμένη προσέγγιση.

Συνεχίζοντας, στη σύγχρονη μελέτη της φαντασίας, τα ευρήματα, οι προβληματισμοί και οι μελέτες αφορούν και εμπλέκονται σε ευρύ φάσμα προσεγγίσεων εντός του πεδίου της ψυχολογίας. Αναλυτικότερα, πολλά δεδομένα έχουν προέλθει από το χώρο των νευροεπιστημών (βλ. Diekhof, Kipshagen, Falkai, Dechent, Baudewig & Gruber, 2011. Dietrich, 2008. Tateo, 2015) όπου φαίνεται πως σε μεγάλο βαθμό φαίνεται πως υπάρχει σύνδεση μεταξύ μνήμης και φαντασίας καθώς έχει βρεθεί, για παράδειγμα, ότι ο ιππόκαμπος παίζει ενεργό ρόλο και στο δύο διαδικασίες (βλ. Addis & Schachter, 2012. Hassabis, Kumaran, Vann & Maguire, 2007. Rasmussen, 2013). Επίσης, οι O'Connor και Aardema (2005) σε ενδιαφέρον άρθρο τους παρουσιάζουν τις πιο κεντρικές θέσεις των κυρίαρχων προσεγγίσεων του χώρου της ψυχολογίας ως προς την φαντασία. Οι τελευταίες συνοψίζονται ως εξής: οι εκπρόσωποι του συμπεριφορισμού δεν δέχονται επ' ουδενί την ύπαρξή της, ο εκπρόσωπος της ψυχαναλυτικής προσέγγισης, Sigmund Freud, φαίνεται να την υποβιβάζει στο δευτερεύοντα ρόλο της ικανοποίησης των εσωτερικών μας εννοήσεων και επιθυμιών (βλ. Freud, 2008), ενώ, τέλος, οι εκπρόσωποι της υπαρξιακής και φαινομενολογικής προσέγγισης φαίνεται να τη θεωρούν ως μία λειτουργία, παράλληλη της αντίληψης.

Σε αρκετές μελέτες και άρθρα, επίσης, ο χαρακτήρας της φαντασίας σκιαγραφείται περισσότερο ως γνωστικός (Davies, 1907. Simpson, 1922). Ενώ, μελετητές όπως η Reichling (1990) έχουν κάνει λόγο για ορισμένες επιμέρους κατηγορίες ή μορφές αλλά και στάδια ανάπτυξης αυτής. Αυτό όμως που περισσότερο έχει σημασία να αναφερθεί είναι ότι νοεί την φαντασία ως οντότητα με τέσσερις συνιστώσες: μία διαισθητική, μία αντιληπτική, μία γνωστική-νοητική και μία συναισθηματική (Reichling, 1990. βλ. επίσης και Grier Hibben, 1910). Σε ό,τι, δε, αφορά τα στάδια ανάπτυξής της, αναφέρει ότι είναι τρία και είναι άμεσα συνδεδεμένα με την αναπτυξιακή φάση του ανθρώπου, πιο ειδικά, αρχικά υποστηρίζει ότι η φαντασία και η πραγματικότητα συμπίπτουν και ταυτίζονται, ό,τι είναι φανταστικό είναι και αληθινό. Έπειτα, με την προσθήκη της έλλογης σκέψης, πλέον ο διαχωρισμός φανταστικού και πραγματικό καθίσταται εφικτός. Η φαντασία μπορεί πλέον να κινηθεί σε αφαιρετικά επίπεδα και να αναζητήσει όχι πλέον την αλήθεια και το ψέμα αλλά την αλήθεια με έναν άλλο τρόπο, με την εικασία (Reichling, 1990). Αναφορικά με αυτό, η θέση του Stanislavsky είναι πολύ συναφής και απορρέει και πάλι από την εμπειρική πραγματικότητα.

Αναλυτικότερα, σχετικά με τη γνωστική διάσταση που φαίνεται να έχει η φαντασία και στο Σύστημα, θα μπορούσε ίσως να γίνει ένας παραλληλισμός. Ο γνωστικός χαρακτήρας της φαντασίας μπορεί να εντοπιστεί στο σημείο όπου χρησιμοποιείται για να εγείρει ένα σύνολο εικόνων και παραστάσεων στους ηθοποιούς, οι οποίες είναι βεβαίως γνωστικές αναπαραστάσεις που βοηθούν στη δόμηση της σκηνικής πραγματικότητας αλλά και της ροής δράσης (Στανισλάβσκι, 1999). Κάπως έτσι, καταλήγει το επιχείρημα εκ νέου και με νέα δεδομένα στην επιχειρηματολογία της Reichling που παρουσιάστηκε παραπάνω. Συμπληρωματικά, εκτός της προαναφερθείσας και άλλοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η φαντασία είναι ένας εξαιρετικά πολυσχιδής και περίπλοκος μηχανισμός ο οποίος εμπλέκεται ενεργότατα με το συναίσθημα, τη δημιουργικότητα αλλά και τη μάθηση. Ο Grier Hibben (1910) αναφέρει ότι η φαντασία διανθίζει και δίνει ζωή στη λογική και στη γνώση που αποκτούμε (βλ. επίσης και Keyser, 1910). Υποστηρίζει επίσης ότι ένας νους υπερ-εκτεθειμένος στη λογική και την κοινοτοπία, χωρίς ίχνος φαντασίας, είναι ένας νους ο οποίος ποτέ δεν θα μπορέσει να συλλάβει κάποιο υψηλό ιδανικό, μία νέα ιδέα, δεν θα είναι ποτέ σε θέση να ξεκλειδώσει τα μυστικά και τις δυνατότητες που κατέχει. Ο συγκεκριμένος στοχαστής φαίνεται επίσης να εκφέρει μία θέση πολύ συναφή με εκείνη του Konstantin Stanislavsky περί τιθάσευσης του ασυνειδήτου (Stanislavsky, 1999).

Η Merlin (2013) αναφερόμενη στην εμπειρία της από την ενσάρκωση του ρόλου της Margaret στο έργο του Σαίξπηρ «Richard III», μπορεί να δώσει μία πολύ ζωντανή και πραγματικά απτή περιγραφή όλων των αρχών του Stanislavsky όπως τις περιγράφει ο ίδιος

μέσα από το σύστημά του. Πιο ειδικά όμως, στο πεδίο της φαντασίας, αναφέρει ότι εφόσον το σώμα και το πνεύμα είναι χαλαρωμένα και δεν διακατέχονται από κανένος τύπου ένταση, μπορούν να επιτρέψουν στη φαντασία να επιτελέσει ομαλά το ρόλο της, ήτοι, να βγάλει στην επιφάνεια τη δημιουργική διάθεση του ηθοποιού. Κινητήριο δύναμη της φαντασίας αυτής είναι βέβαια το «μαγικό εάν». Οι περιγραφές αυτές της Merlin μπορούν ίσως να παραπέμψουν όχι μόνο στη θέαση που έχει ο Stanislavsky για τη φαντασία αλλά και στη σύνδεση που αυτή έχει με το ασυνείδητο. Ενώ, βεβαίως από τα παραπάνω προκύπτει ότι η φαντασία σχετίζεται και με την έννοια-κατάσταση του *perezhivanie*.

Μνεία στη σημασία της φαντασίας στην υπαρξιακή συνθήκη του *perezhivanie* θα γίνει στο παρόν σημείο με τη βοήθεια των θέσεων του Vygotsky. Πιο αναλυτικά, κάνοντας λόγο για τα παιδιά περισσότερο, ο προαναφερθείς (Vygotsky, 2004), λέει ότι η φαντασία είναι ένας χώρος ασφαλής που μπορεί να τους δώσει τη δυνατότητα να αναπτύξουν τα όρια του εαυτού τους, αποδίδοντάς του ιδιότητες και χαρακτηριστικά. Αυτό, σαν εικόνα, θα μπορούσε να περιγραφεί ως διάχυση ακτινών φωτός σε σημεία της εκάστοτε οντότητάς που μέχρι πρότινος ήταν σκοτεινά και άγνωστα. Ακόμη, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός ότι υποστήριζε ότι η φαντασία, αυτό που ακριβώς κάνει είναι να δίνει διέξοδο και έδαφος στα συναισθήματα να εκφραστούν (Lindqvist, 2003). Ακόμη, πέραν των προαναφερθέντων, η φαντασία μπορεί να ζωγραφίσει με τα πιο ακριβή κι ευαίσθητα χρώματα τη συνείδηση. Ενώ, τη χρωματική της παλέτα φτιάχνει από υλικό που παίρνει από την πραγματικότητα (Lindqvist, 2003), πάλι παραπέμποντας στο σκεπτικό του Stanislavsky και στις θέσεις του. Εν αντιθέσει, στο έργο του «φαντασία και δημιουργικότητα στην παιδική ηλικία» (Vygotsky, 2004), αναφέρει ότι ο όρος «fantasy» σε αντιδιαστολή με τον όρο «imagination» τον οποίο μεταφράζουμε κανονικά ως «φαντασία», θα μεταφραστεί εδώ ως «φαντασίωση» καθαρά για λόγους διαχωρισμού από τον όρο «φαντασία».

Σημείο ενδιαφέροντος θα μπορούσε επίσης να αποτελέσει και η οπτική του Ιερού Αυγουστίνου αναφορικά με τη φαντασία. Για τη σχέση της τελευταίας με το χρόνο και την μνήμη αναφέρει τα εξής: «*Yet, when past things are recounted as true, they are brought forth from memory, not as the actual things which went on in the past, but as words formed from images of these things; and these things have left their traces, as it were, in the mind while passing through sense perception*¹⁴» (Schmidt-Biggemann, 2004: 11). Αυτό που μπορεί να

¹⁴ Όταν παρελθούσες εμπειρίες αντιμετωπίζονται ως αληθινές, έρχονται στο προσκήνιο από τη μνήμη, όχι ως καθ' αυτά τα γεγονότα που συνέβησαν στο παρελθόν, αλλά σαν λέξεις σχηματισμένες από εικόνες των

παρατηρηθεί είναι ότι αφενός ο Ιερός Αυγουστίνος τείνει προς τη νεοπλατωνική σχολή σκέψης των φιλοσόφων, αφετέρου, οι θέσεις του έχουν συνδεθεί σε μεγάλο βαθμό με την αρχετυπική προσέγγιση της ψυχολογίας, ένα παρακλάδι της γιουνγκιανής προσέγγισης (McLennan, 2001. Schmidt-Biggemann, 2004). Βεβαίως, η σε βάθος εξέταση της πιθανής σχέσης που μπορεί να υπάρχει μεταξύ της στανισλαβσκιανής οπτικής της φαντασίας με εκείνη του Αυγουστίνου είναι ζήτημα που εμπίπτει εκτός των στόχων της παρούσας εργασίας, αν και πολλά ακόμη ενδιαφέροντα πράγματα θα μπορούσαν να αναφερθούν στο παρόν σημείο.

Τέλος, η δυναμική αντίληψη της φαντασίας που έχει ο Stanislavsky φαντάζει έτη φωτός μακριά από ορισμένες κυρίαρχες αναγνώσεις αυτής από τους ψυχολόγους αλλά και τους φιλοσόφους διαχρονικά είναι κυρίως η εικονιστική (βλ. Ainsworth-Land, 1982. Kind, xxxx). Μέσα από την παρουσίαση των θέσεων του Ρώσου ηθοποιού για την φαντασία, προκύπτει ότι τη θεωρεί δυναμικό εργαλείο του ηθοποιού που έχει τη δύναμη να εγείρει αναπαραστάσεις και να συντελεί δυναμικά στη δημιουργική διαδικασία με την «πρόκληση» των δυνάμεων του ασυνειδήτου. Ωστόσο, όπως σκιαγραφήθηκε σε προηγούμενη ενότητα της παρούσας εργασίας (βλ. ενότητα «Παρουσίαση του Συστήματος», σελ. 40) αλλά και από όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, η φαντασία, όπως και όλα τα μέρη του Συστήματος, συνδέεται οργανικά με την προσοχή, το συνειδητό και το ασυνείδητο καθώς επίσης και με το συναίσθημα ειδικότερα. Στην ενότητα που ακολουθεί, θα γίνει απόπειρα συγκριτικής προσέγγισης των συναισθημάτων όπως περιγράφονται στο Σύστημα, στη φροϋδική προσέγγιση, στην προσέγγιση του James, του Ribot αλλά και του Αριστοτέλη.

γεγονότων αυτών' και αυτά τα πράγματα έχουν αφήσει τα σημάδια τους, όπως φαίνεται, στο νου καθώς περνάνε από την αισθητηριακή αντίληψη (η μετάφραση είναι δική μας).

3.3. Τα συναισθήματα: Freud, James, Ribot, Αριστοτέλης

Τα συναισθήματα για τον Stanislavsky αποτελούν κινητήριο δύναμη αλλά και εύφλεκτο υλικό έμπνευσης, όπως έχει προκύψει από τη μέχρι τώρα εξέταση του έργου του. Τα αντιμετωπίζει ως επιφανόμενα που απορρέουν από την γνωστική και ψυχολογική επεξεργασία του ρόλου και μέσω των σωματικών ενεργειών μεταδίδονται στους θεατές. Όπως αναφέρθηκε στην ενότητα «Παρουσίαση του Συστήματος Στανισλάβσκι» (βλ. σελίδα 40), ο Stanislavsky φαίνεται πως αντιλήφθηκε κάτι για το οποίο έκανε λόγο και ο Freud. Παρά ταύτα, έκανε ένα βήμα παραπέρα: συνέλαβε την ιδέα ότι για να χαλιναγωγηθεί το ασυνείδητο, έπρεπε να χρησιμοποιηθεί η πλάγια οδός: το συνειδητό (Grotowski & Salata, 2008). Αναφορικά με την αντίληψη του συναισθήματος και την επεξεργασία αυτού ο Freud αναφέρει τα εξής: «...δεν είναι εύκολο να επεξεργαζόμαστε τα συναισθήματα επιστημονικά. Μπορούμε να προσπαθήσουμε να περιγράψουμε τις φυσιολογικές τους ενδείξεις. Όπου αυτό δε γίνεται- και φοβάμαι και πως το ωκεάνιο αίσθημα δεν επιδέχεται ένα τέτοιο χαρακτηριστικό- δεν απομένει τίποτε άλλο από το να μείνουμε στο παραστασιακό περιεχόμενο, το οποίο συντάσσεται συνειρμικά περισσότερο με το συναίσθημα» (Freud, 2011: 8). Στο εν λόγω κομμάτι, η αναφορά στο «ωκεάνιο συναίσθημα» εννοεί το θρησκευτικό συναίσθημα.

Θα είχε ίσως ενδιαφέρον να γίνει λίγο εκτενέστερα λόγος, στο σημείο αυτό, για την συνάφεια που μπορεί να βρεθεί μεταξύ της στανισλαβσκιανής και της φροϋδικής θεωρίας. Στοιχεία αιτιοκρατίας είναι ορατά και στις δύο περιπτώσεις. Αρχικά, ο Stanislavsky και ο Freud δουλεύουν και προτρέπουν για εργασία με τον εαυτό και εσωτερική ανάλυση (Freud, 2010. Βλ. και Heti, 2011). Έντονο είναι το αιτιοκρατικό στοιχείο, όπως αναφέρει η Krijanskaia (2008), το μοντέλο σκέψης του Ρώσου ηθοποιού, συνδέοντάς το με τα παραπάνω, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην χρονική και αιτιακή ακολουθία των γεγονότων. Με άλλα λόγια, πάλι παραπομπή μπορεί να γίνει στο αριστοτελικό μοντέλο ηθοποιίας βάσει του οποίου μπορεί να κατανοηθεί το Σύστημα. Το ίδιο μοτίβο δράσης φαίνεται πως ακολουθούν και οι Chekhov αλλά και Brecht με τον τελευταίο να καταλήγει πάλι στον ίδιο αριστοτέλειο παρονομαστή (Krijanskaia, 2008). Στο πλαίσιο της συνάφειας στανισλαβσκιανής και φροϋδικής θεωρίας ανήκει και η ανάλυση του έργου και της προσωπικότητας, συμπληρώνοντας τα παραπάνω, σύμφωνα με τον R. Gordon (2006). Αυτό που αναλυτικότερα καταγράφει ο τελευταίος στο βιβλίο του, είναι ότι ο Stanislavsky αν και δεν είχε μελετήσει το έργο του Freud, παρουσίαζε ομοιότητες στις θέσεις του με τον μεγάλο ψυχαναλυτή, στο επίπεδο της τριβής εσωτερικού και εξωτερικού χαρακτήρα, στο κίνητρο, ειδικά στο κίνητρο.

Μεταβαίνοντας σε κάτι διαφορετικό, σε ό,τι αφορά τις ομοιότητες της θεωρίας του James με εκείνη του Stanislavsky, ο Southworth (2014) θέτει στο επίκεντρο την αλληλεπίδραση που αναπτύσσεται μεταξύ συναισθήματος και σωματικής ενέργειας. Άλλως ειπείν: «...the standard view of James' theory maintains that an emotion is nothing but the feeling of bodily changes»¹⁵ (Southworth, 2014: 8), η οποία μπορεί σε ελεύθερη μετάφραση να σημαίνει ότι τα συναισθήματα είναι αντιλήψεις δευτέρου βαθμού, είναι δηλαδή αντιλήψεις αντιλήψεων. Όπως αναφέρει ο Hergenhahn (2008: 383): «...τα συναισθήματα που νιώθουμε εξαρτώνται από το τι κάνουμε». Μία διαφορετική οπτική που μπορεί να συνοψιστεί όπως η παραπάνω σε «αντίληψη της αντίληψης», έχει ο Stanislavsky για το συναίσθημα και την ενσάρκωση ενός ρόλου. Μπορεί ο James να τοποθετεί το συναίσθημα στο ρόλο του καθρέφτη της σωματικής συνείδησης, ωστόσο ο Stanislavsky προχωρά ένα βήμα παρακάτω: τοποθετεί το συναίσθημα στο ρόλο του καθρέφτη το τοποθετεί ένα σκαλί παραπάνω: στο ρόλο του καθρέφτη ολόκληρης της ψυχοσωματικής και καλλιτεχνικής οντότητας τους ηθοποιού. Πιο ειδικά, μνεία γίνεται στο σημείο εκείνο, για το οποίο λόγος ξαναγίνεται στην ενότητα «Η ψυχολογία του ηθοποιού» (βλ. σελ. 76) όπου ο Stanislavsky αναφέρει το περιστατικό με το ρόλο του Κριτικού τέχνης¹⁶. Αυτό είναι και ένα από τα ζητούμενα της στανισλαβσκιανής σκέψης και θεωρίας: η ανάπτυξη τέτοιων τεχνικών και τέτοιου βαθμού αυτοσυνείδησης που να μπορεί ο ηθοποιός να αυτοπαρατηρείται και να αφουγκράζεται το ίδιο το σώμα του, πολύ δε μάλλον και τα ίδια του τα συναισθήματα, σαν να είναι δημιουργός και θεατής του ίδιου του εαυτού του. Σχετικό με το ζήτημα της αυτοσυνείδησης και της αυτοπαρατήρησης είναι και άλλο ένα θέμα στο οποίο James και Stanislavsky φαίνεται πως συμφωνούν: εκείνο της σωματικής χαλάρωσης και της αντίληψης της έντασης στο σώμα. Πιο ειδικά, ο Stanislavsky, επηρεασμένος από την παράδοση της yoga (Fets, 2014) αλλά και από την παρατήρηση των

¹⁵ Μία συνήθης θέαση της θεωρίας του James υποστηρίζει ότι ένα συναίσθημα δεν είναι τίποτε άλλο πέρα από το αίσθημα των σωματικών αλλαγών (η μετάφραση είναι δική μας)

¹⁶ Σκηνή από το έργο το Stanislavsky, ένας ηθοποιός δημιουργείται (1977) όπου ο μαθητευόμενος ηθοποιός Κόστια, στο πλαίσιο μίας εκ των ασκήσεων που τους είχε αναθέσει ο δάσκαλός τους, Tortson, έγινε ένα με το ρόλο του, σε επίπεδο μορφής, ομιλίας, σκέψης και συμπεριφοράς, χωρίς ωστόσο να χάνει την αυτοσυνείδησή του ούτε στιγμή όμως να ξεχνά και να συγχέει το ποιος είναι ποιος. Με άλλα λόγια, είχε πλήρη συνείδηση του εαυτού του μέσα στον χαρακτήρα που ενσάρκωνε χωρίς να χάνει στιγμή ούτε τον εαυτό του αλλά ούτε και ο ρόλος του σε πειστικότητα και αλήθεια. Όπως προσλαμβάνεται από τον αναγνώστη, είναι σαν να υπάρχουν μέσα στο ίδιο σώμα δύο ψυχές οι οποίες αναγνωρίζουν την ύπαρξη η μία της άλλης, είναι αυτόνομες και συνάμα λειτουργούν αρμονικά στο ίδιο σώμα και με το ίδιο σώμα.

μεγάλων ηθοποιών της εποχής του, κατέληξε στην παρατήρηση ότι η μυϊκή και ψυχική χαλάρωση μπορεί να μειώσει τόσο την σωματική ένταση και τη νευρική δραστηριότητα, όσο και το άγχος (για το άγχος του ηθοποιού έχει κάνει έρευνα και ο Ζακόπουλος, βλ. Ζακόπουλος, 1990). Στην εξάλειψη και καταπράυνση του άγχους που απορρέει από την σωματική παρατήρηση που διενεργεί το ίδιο το άτομο φαίνεται πως καταλήγουν και ο James και ο Stanislavsky, σύμφωνα με τους Oatley και Jenkins (2004).

Η παραπάνω προσέγγισή του μπορεί να παραπέμψει και στις θέσεις του Damasio περί των συναισθημάτων και των σωματικών δεικτών. Σε άρθρο της η Angela Harkins (2011) κάνει λόγο για την θεωρία του Damasio αλλά και για τη συνάφεια που αυτή έχει με τη Μέθοδο Stanislavsky. Πιο ειδικά, αυτό που η τελευταία αναφέρει είναι ότι υπάρχει αρκετά μεγάλη σύμπτωση της θεωρίας του Damasio με τη Μέθοδο, στο κομμάτι των σωματικών ενεργειών και στα συναισθήματα που αυτές εγείρουν (Harkins, 2011). Χωρίς να ταυτίζονται οι δύο, όπως έχει υπογραμμιστεί, παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες Σύστημα και Μέθοδος καθώς το ένα είναι πρώιμο στάδιο του άλλου και ενυπάρχει μέσα του. Παράλληλα, δεν μπορεί παρά να παρατηρηθεί και η συνάφεια μεταξύ της θεωρίας του James με εκείνη του Damasio στο κομμάτι αυτό του ρόλου της αντίληψης και της σωματικής ενέργειας στην έγερση συναισθημάτων (Hall, 1998). Ειδικότερα, ο Stanislavsky περιέγραψε αναλυτικά την επίδραση που έχει η σωματική μεταβολή στη διαμόρφωση κάποιου συναισθήματος, στον έλεγχο, την ανατροφοδότηση και το ρόλο του στη συγκέντρωση και τη σκηνική αλήθεια, όπως έχει αναφερθεί σε αρκετά σημεία αυτής της εργασίας. Ωστόσο, στη βιβλιογραφία, αυτό που παρατηρείται είναι ότι ο Stanislavsky ήρθε σε επαφή με τη θεωρία του James μέσω των αναγνωσμάτων του Ribot (Whyman, 2008). Με άλλα λόγια, δευτερογενώς.

Συμπερασματικά, έχοντας κάνει μία ανασκόπηση των θέσεων των James, Ribot, Freud και Αριστοτέλη αναφορικά με το συναίσθημα, σειρά έχει το ασυνείδητο που επηρεάζει και επηρεάζεται από τα συναισθήματα τόσο σύμφωνα με το Σύστημα όσο και σύμφωνα με τις θέσεις των προαναφερθέντων. Πιο αναλυτικά, θα γίνει απόπειρα προσέγγισης αυτού υπό το ψυχοδυναμικό κυρίως πρίσμα το οποίο είναι το κατ' εξοχήν πεδίο όπου έχει γίνει η πιο λεπτομερής και ενδελεχής μελέτη του ασυνείδητου συγκριτικά με άλλες προσεγγίσεις, ενώ, αναφορές θα γίνουν και στις θέσεις γενικά του συμπεριφορισμού αλλά και της Gestalt ψυχολογίας.

3.4. Το Ασυνείδητο ως Πηγή Έμπνευσης

Ο Stanislavsky, στο έργο του «ένας ηθοποιός δημιουργείται» (1999) αναφέρει τα εξής: «δεν σας δίνω καμία τεχνική μέθοδο για να βάλετε κάτω από τον έλεγχό σας το υποσυνείδητο. Μπορώ μόνο να σας διδάξω μία μέθοδο για να φτάνετε έμμεσα ως αυτό και ν' αφήνετε τον εαυτό σας στη δύναμή του. Διαφορετικά βλέπουμε, ακούμε, κατανοούμε και σκεφτόμαστε πριν διαβούμε το «Κατώφλι του υποσυνείδητου» και διαφορετικά μετά. Πριν, έχουμε «αισθήματα που φαίνονται αληθινά», μετά, έχουμε «ειλικρινείς συγκινήσεις» (ό.π., σελ. 290). Με τη χρήση του όρου «υποσυνείδητο» ο Stanislavsky κάνει λόγο για αυτό που οι ψυχολόγοι αλλά και όχι μόνο, ονομάζουν «ασυνείδητο». Συζητώντας όμως για το ασυνείδητο, αναπόφευκτα ο νους πολύ συχνά πάει στη φροϋδική θεωρία κατά κύριο λόγο, η οποία αποτελεί μία από τις προσεγγίσεις για τις οποίες θα γίνει λόγος στην παρούσα ενότητα. Ο Kostantin Alekseyev, αντίθετα με τον Freud, δεν όρισε με σαφήνεια τι εννοούσε με τον όρο «ασυνείδητο» εκτός από ορισμένες σύντομες αναφορές, αντίθετα από οποιοδήποτε εκπρόσωπο του κλάδου της ψυχολογίας, δεν έκανε ενδελεχώς λόγο για αυτό, για το αν έχει κάποιες διαιρέσεις, αν είναι γεμάτο ζωτική ενέργεια που διψά να εκφραστεί, όπως λέει για παράδειγμα η φροϋδική θεωρία ικανοποιώντας τις διαθέσεις και τις εννομήσεις της (Freud, 2008. Freud, 2010). Ωστόσο, μέσα από τα συμφραζόμενα θα ήταν ίσως δυνατό να γίνουν κάποιες σκέψεις και υποθέσεις με βάση τα δεδομένα που έχουν στη διάθεσή τους οι συγγραφείς.

Αρχικά, ήδη από την προηγούμενη παράγραφο, μπορεί σαν πρώτη σκέψη να αναφερθεί ότι συνάφεια μεταξύ Συστήματος και ψυχαναλυτικής προσέγγισης μπορεί να υφίσταται στο πεδίο της επιγενόμενης ηδονής από την έκφραση αυτής της έντασης (Freud, 2011). Λεπτομερέστερα, κατά τον Freud, η ζωτική ενέργεια διψά για έκφραση, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εξήγηση που επ' αυτού δίνει για το αίσθημα της ευφορίας και της ευτυχίας. Ειδικότερα, αναφέρει ότι συναίσθημα μεγάλης ευχαρίστησης και ηδονής δημιουργείται όταν μεγάλο μέρος της επιθυμίας ικανοποιείται απρόσμενα (Freud, 2011). Κάτι αντίστοιχο μπορεί να εντοπιστεί ίσως και στο έργο του Stanislavsky όπου λόγος γίνεται για η δημιουργική διάθεση η οποία εκπηγάζει απευθείας από την έμπνευση, ήτοι, το ασυνείδητο. Δυστυχώς όμως, πέρα από τις υποθέσεις, δεν μπορεί πιο σίγουρα να αναφερθεί κάτι επιπλέον πέραν του ότι η τυχαία στιγμιαία έμπνευση που κάποιοι ηθοποιοί μπορεί να βιώσουν είναι κάτι άρδην διαφορετικό από εκείνη που βιώνει ένας ηθοποιός που έχει καλλιεργήσει την ψυχή, το νου και το σώμα του (Στανισλάβσκι, 1999).

Εν συνεχεία, το ασυνείδητο, όπως αυτό περιγράφεται μέσα στο Σύστημα, είναι ότι αποτελεί «ψυχικό χώρο» που όλοι ανεξαιρέτως οι ηθοποιοί κατέχουν σε διαφορετικούς βαθμούς, ενώ αυτό που διαφοροποιείται είναι ο βαθμός ανάπτυξης της φαντασίας (Στανισλάβσκι, 1999). Σπίθα στο εύφλεκτο υλικό του ασυνείδητου μπορεί να δώσει η φαντασία για την οποία λόγος θα γίνει στην αμέσως επόμενη ενότητα. Ο λόγος που αναφορά γίνεται σε αυτό, είναι πρώτον η σκέψη ότι μπορεί σε ένα πολύ πρώτο επίπεδο ίσως να υπάρξει σύνδεση με το συλλογικό ασυνείδητο για το οποίο κάνει λόγο ο Jung (Pervin & John, 2001), και δεύτερον, πρακτικά, μάλλον είναι αναγκαίο να αναφερθεί ότι σύμφωνα με τους Kedem-Tahar και Kellermann (1996), κατά βάση η δραματοθεραπεία έχει γιουνγκιανές βάσεις (βλ. επίσης και Ford-Martin, xxxx). Επεξηγηματικά καλό θα ήταν να προστεθεί επίσης ότι πρώτον, ο Stanislavsky δεν έκανε κάποια συγκεκριμένη μνεία σε οποιαδήποτε πτυχή της γιουνγκιανής προσέγγισης και δεύτερον η γιουνγκιανή θεωρία αποτελεί σε μεγάλο βαθμό τη βάση της δραματοθεραπευτικής προσέγγισης με την οποία το Σύστημα έχει αρκετά κοινά σημεία το Σύστημα (βλ. ενότητα «Περί Συστήματος και Ψυχολογίας», σελ. 48). Κοινή θέση με αυτήν της προσέγγισης του συνειδητού για να φτάσουμε στο ασυνείδητο, ή υποσυνείδητο, φαίνεται πώς υποστηρίζουν και εκπρόσωποι του κλάδου των νευροεπιστημών, υπενθυμίζοντας στους αναγνώστες ότι σε πολλά ζητήματα που άπτονται της ψυχολογίας, ο Stanislavsky, ένας άνθρωπος του θεάτρου, πρωτοπόρησε (βλ. Raftopoulos, 2000). Για την ακρίβεια, σε άρθρο της η J. Brody (2009), κάνει λόγο για τη λειτουργία των κατοπτρικών νευρώνων στο πλαίσιο του θεάτρου και ειδικότερα, τη διέγερση που δημιουργείται στους θεατές από την παρατήρηση των επί σκηνής γεγονότων, βεβαίως, ένας από τους κορυφαίους ανθρώπους του θεάτρου τους οποίους μελέτησε, ήταν και ο Stanislavsky.

Κάνοντας εν συντομία μία αναφορά στον Jung, επίσης εξέχον εκπρόσωπο του ψυχοδυναμικού χώρου με παγκόσμια επιρροή, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά με εκείνα που διδάσκει στο Σύστημά του ο Stanislavsky. Για την ακρίβεια, σύμφωνα με την παρουσίαση των χαρακτηριστικών της γιουνγκιανής ψυχολογίας, ο αναγνώστης ίσως θα νομιμοποιούταν να σκεφτεί ότι περισσότερες ομοιότητες παρουσιάζει η προσέγγιση του Jung για το ασυνείδητο με εκείνη του Stanislavsky παρά του Freud. Πιο ειδικά, σε δημοσίευσή του ο McLeod (2014), κάνει λόγο για τρεις διαστάσεις του ασυνειδήτου στις οποίες υπάρχει σημαντική διάσταση απόψεων μεταξύ των δύο ψυχαναλυτών. Αρχικά, κάνοντας λόγο για τη λιβιδινική ενέργεια, ο Jung υποστηρίζει ότι είναι μία πηγή συσσωρευμένης ψυχικής ενέργειας η οποία αποτελεί κινητήριο δύναμη για την εκδήλωση ποικίλων συμπεριφορών. Δεύτερον, η φύση του ασυνειδήτου είναι να κρατά φυλαγμένη τη μνήμη, τόσο την προσωπική όσο και τη συλλογική-προγονική και τρίτον, με τα δύο πρώτα να

συνδέονται, η συμπεριφορά είναι απόρροια προηγούμενων μεν εμπειριών που όμως αλληλεπιδρούν με τις παροντικές συνθήκες. Το πρώτο πράγμα που παρατηρεί ίσως κανείς βλέποντας τις τρεις παραπάνω διαφορές είναι ότι ο Jung δεν δίνει τόση έμφαση στο στοιχείο της σεξουαλικότητας. Το επόμενο, είναι ότι εκ πρώτης όψεως πράγματι τα παραπάνω παραπέμπουν στο σύστημα σκέψης του Stanislavsky όπως αυτό περιγράφηκε τόσο στην παρούσα ενότητα που αφορά το ασυνείδητο όσο και στην περιγραφή του Συστήματος (βλ. «Παρουσίαση του Συστήματος», σελ. 40. Και «Περί Συστήματος και Ψυχολογίας», σελ. 48).

Επιπρόσθετα, ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η άποψη του Jung (2007) ότι το ασυνείδητο πολύ περισσότερο προσομοιάζει με το υποσυνείδητο, καθώς, από τη μία είναι το σύνορο της συνείδησης και από την άλλη είναι σκοτεινό και άγνωστο. Ακόμη, σε σημείο του έργου του όπου εστιάζει στην επίδραση του συνειδητού στη δημιουργία αυτοματισμών, ειδικότερα, αυτό που αναφέρει είναι ότι άπαξ οι αυτοματισμοί στους οποίους υποπίπτουν οι άνθρωποι καθημερινά, έρθουν στο φως του συνειδητού, παύουν να είναι αυτοματισμοί (Jung, 2007). Την ακριβώς αντίθετη θέση φαίνεται να εκφράζει ο Stanislavsky στο κομμάτι του ασυνειδήτου και του αυτοματοποιημένου παιξίματος. Για την ακρίβεια, αυτό που υποστηρίζει είναι ότι για να μην γίνει το παίξιμο αυτοματοποιημένο, πρέπει το ασυνείδητο να παρέμβει. Αν όλες οι διαδικασίες γίνουν καθαρά και μόνο σε γνωστικό και συμπεριφορικό επίπεδο, τότε η δημιουργική κατάσταση δεν έχει πολλές προοπτικές εκδήλωσης (βλ. Στανισλάβσκι, 1999).

Εστιάζοντας σε μία διαφορετική προσέγγιση, ενδιαφέροντα πράγματα μπορεί κανείς να ανακαλύψει διαβάζοντας το άρθρο του Διζικιρίκη για τον Αλτουσέρ, το ασυνείδητο και το υλιστικό θέατρο (Διζικιρίκης, 1985). Αναφορικά με το ασυνείδητο, μνημονεύονται οι θέσεις του Freud. Ειδικότερα, αναφέρεται ότι ως μέρος της ψυχής το ασυνείδητο ενώ αρχικά παρουσιάζεται ως μία εντελώς ανεξερεύνητη και απροσπέλαστη πλευρά, μπορεί να επηρεαστεί από το συνειδητό μέρος της ψυχής. Συνεχίζοντας, προστίθεται ακόμη ότι ο Freud έκανε λόγο για ένα ασυνείδητο παντοδύναμο και επισκιάζον το συνειδητό (Διζικιρίκης, 1985). Έπειτα, αναφέρει ότι οι συνεχιστές της ψυχαναλυτικής προσέγγισης λόγω του ότι εκείνη ως προσέγγιση, τόσο λίγο μπορούσε να στηριχτεί σε αδιάσειστα επιστημονικά –κατά τα λεγόμενα της εποχής- στοιχεία, έρχονταν πολύ συχνά σε σύγκρουση μην μπορώντας να βρουν κοινό θεωρητικό έδαφος το οποίο ως συνθήκες κάθε άλλο παρά να βοηθήσει στο ξεκαθάρισμα του τοπίου της τέχνης μπορούσε.

Η προσέγγιση της έμπνευσης όπως την περιγράφει ο Διζικιρίκης (1985) μοιάζει αρκετά με την αντίστοιχη περιγραφή του Stanislavsky (1977). Για να γίνει όμως σύνδεση με τα προηγούμενα, η περιγραφή αυτή του Freud που δανείζεται ο Αλτουσέρ αποτελεί κοινό τόπο με την άποψη του Stanislavsky, όπως προκύπτει μέσα από τη μελέτη τόσο του Συστήματος (βλ.

Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β) όσο και από τις θέσεις μελετητών του (π.χ. βλέπε Grotowski & Salata, 2008). Συνεχίζοντας όμως περί έμπνευσης, αμφότεροι, Stanislavsky και Freud, κάνουν λόγο για τη σημασία που έχει ο συναισθηματικό κραδασμός που προηγείται της έναρξης της έκφρασης και άρα της έμπνευσης. Εκείνη από μόνη της επιλέγει τον τρόπο έκφρασής της και εκπηγάει από ένα μέρος του ψυχισμού του ανθρώπου, το οποίο είναι εντελώς αρχέγονο. Αυτό το στοιχείο της καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας δεν πέρασε καθόλου απαρατήρητο και από τον Αριστοτέλη ο οποίος έκανε λόγο για αυτό στην Ποιητική του (Αριστοτέλης, 2008). Η έμπνευση είναι δύναμη του ασυνειδήτου που κατά την εξωτερικεύσή της συνεπαίρνει και το συνειδητό με διαλεκτικό τρόπο, οπότε και εμπλέκονται σε έναν διαλεκτικό χορό, επίσης, πηγάζει από την ψυχή του καλλιτέχνη με τρόπο ακατέργαστο αλλά στη συνέχεια, δίχως να βγαίνει από τη δημιουργική του διάθεση είναι σε θέση να της δώσει μία μορφή συγκεκριμένη, ή καλύτερα, ένα δρόμο. Λόγος γίνεται για την τεχνική που χρησιμοποιείται (Στανισλάβσκι, 1977). Αναφορικά με το σύστημα Stanislavsky, ο ηθοποιός στρέφει όλη του την προσπάθεια στο να ετοιμάσει το σώμα, την ψυχή και το πνεύμα του ώστε να έρθει η έμπνευση να κατοικήσει σε αυτά (Στανισλάβσκι, 1977) και να στεφθεί η ενσάρκωση του ρόλου με επιτυχία. Στο κομμάτι αυτό της τεχνικής, μπορεί να μνημονευθεί και η άποψη του ζωγράφου Jackson Pollock, η οποία ίσως έχει κοινό πυρήνα με αυτήν του Ρώσου ηθοποιού. Πιο αναλυτικά, ο πρώτος λέει ότι πρέπει ο καλλιτέχνης να βρει τα μέσα αυτά (τεχνικές) που περισσότερο θα τον βοηθήσουν να εκφράσει την τέχνη του. Πρέπει, επομένως, να βρει τον τρόπο να τελειοποιήσει τις μεθόδους του ούτως ώστε να ρεύσει η έμπνευση (Τζιμούρτα, 2014).

Περνώντας, σε κάτι λίγο διαφορετικό, έχοντας κάνει λόγο για στοιχεία της ψυχοδυναμικής προσέγγισης και δη της φροϋδικής ψυχανάλυσης, με τα οποία μπορεί να γίνει μία αντιπαραβολή με το Σύστημα, θα είχε ίσως νόημα να αναφερθούν και ορισμένα πράγματα για την προσέγγιση του Lacan σε σχέση με το ζήτημα. Ο Lacan, εξέχων επίσης εκπρόσωπος της ψυχοδυναμικής προσέγγισης, ξεκινώντας από τον Freud, κατόρθωσε να χαράξει νέους και κατά πολλούς ερευνητές, ουσιαστικά καινοτόμους δρόμους, αντίθετα με τον πρώτο. Πιο ειδικά, σε συνέντευξή του στον Γιάννη Τριανταφύλλου (2009), ο Slavoj Žižek κάνει λόγο για αυτό το ζήτημα ακριβώς, το γεγονός δηλαδή ότι η άποψη του Lacan ότι η σεξουαλικότητα -κυρίως-, η φαντασία και το ασυνείδητο έχουν λογική οργάνωση, ήταν αυτά που μετά τον Freud ήταν δυσκολότερο να γίνουν αποδεκτά. Επιστρέφοντας όμως στην πιθανή σχέση Συστήματος και λακανικής προσέγγισης, κατά την άποψη των συγγραφέων της παρούσας εργασίας, ο βαθμός συσχέτισης, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως υψηλός, τουναντίον. Πιο αναλυτικά, όπως προαναφέρθηκε, το ασυνείδητο για τον Lacan είναι «δομημένο όπως η γλώσσα» (Τριανταφύλλου, 2009: xxxx). Στην περίπτωση του Συστήματος, δεν είναι ξεκάθαρο αν μπορεί

να γίνει μία τέτοιου είδους ταύτιση από την άποψη ότι η βάση της λογικής των δύο διαφέρει σημαντικά αν αναλογιστεί κανείς ότι ο Lacan δίνει χαρακτηριστικά δομής, της γλώσσας δηλαδή, σε ένα μέρος της ψυχής που σύμφωνα με τον Stanislavsky και άγνωστο είναι αλλά και απροσπέλαστο (Στανισλάβσκι, 1999).

Στη βάση αυτού, και η Δερβένη (2007) αλλά και ο Καρασαρίνης (2014), παρατηρούν την πρωτοκαθεδρία που έχει η γλώσσα στο θεωρητικό οικοδόμημα του Lacan. Αυτό, σε συνάρτηση με το Σύστημα, δεν φαίνεται να παρουσιάζει μεγάλη συνάφεια, όπως προαναφέρθηκε, με άλλα λόγια, ο Stanislavsky αν και επικεντρώνει την προσοχή του σε πτυχές όπως η χαλάρωση ή η προσοχή, δεν στρέφεται όμως αποκλειστικά σε μία προσέγγιση, όπως η σημειολογικά επηρεασμένη προσέγγισή του αλλά και ούτε με τον ίδιο τρόπο αντιμετωπίζει το ασυνείδητο. Αναφορικά με τη γλώσσα, σύμφωνα με τον ίδιο τον Lacan, πρόκειται για ένα μέσο το οποίο μπορεί να είναι κενό ή όχι, να έχει συμβολικό ή κυριολεκτικό περιεχόμενο ή, εναλλακτικά να μην έχει καθόλου περιεχόμενο και να είναι απλή σιωπή (Ντετί, 2000). Η γλώσσα, όπως και να 'χει, έχει την πρωτοκαθεδρία στη σκέψη του προαναφερθέντος φέρνοντας στο νου του αναγνώστη ίσως ότι μεγάλη έμφαση δίνει και ο Stanislavsky στη γλώσσα, λέγοντας γλώσσα εδώ νοηματοδοτείται τόσο η σωματική όσο και η λεκτική έκφραση, ωστόσο, σ' εκείνον πρεσβεύει την αμεσότητα και δεύτερον, εκφράζει άμεσα περιεχόμενο του ασυνείδητο, δίχως να έχει ακριβή επίγνωση αυτού¹⁷.

Συμπληρωματικά, για να ολοκληρωθεί η παρούσα ενότητα, δεν θα μπορούσε ίσως να λείπει και η αναφορά στη Gestalt ψυχολογία και τις θέσεις της περί ασυνείδητου. Αρχικά, όπως είναι γνωστό, η Gestalt ως προσέγγιση έδινε μεγάλη έμφαση στην ολότητα, το σύνολο (gestalten), θέση με την οποία συμφωνούσε και ο Lev Vygotsky (Blunden, 2008). Ωστόσο,

¹⁷ (βλ. Στανισλάβσκι, 1999: 294-301): στο χωρίο αυτό ο Tortson στο πλαίσιο της διδασκαλίας του για το ρόλο του ασυνείδητου, προτρέπει τον Κόστια να δείξει στην υπόλοιπη τάξη μέρος της άσκησης με τα «καμένα λεφτά». Ο λόγος που ο Tortson ζήτησε στο συγκεκριμένο μάθημα να επαναληφθεί η συγκεκριμένη άσκηση για πολλοστή φορά ήταν γιατί αυτή τη φορά έπρεπε να επιστρατευτεί η φαντασία και η χαλάρωση με τέτοιο τρόπο ώστε να κατορθώσει ο Κόστια να ξυπνήσει το ασυνείδητό του και με οδηγό αυτό να ανταποκριθεί στην άσκηση. Δύο σημεία αξίζει να συγκρατήσει κανείς από την περίπτωση αυτή: α) ότι μέσα από την περιγραφή του περιστατικού προκύπτει ότι το συνείδητο και η γλώσσα του Κόστια ήταν σε άμεση συνεργασία με το ασυνείδητό του κι έτσι υφαινόταν στο νου του η δράση και εξωτερικευόταν αναλόγως και συναισθηματικά και συμπεριφορικά με παράλληλη απώλεια συνείδησης, ο μαθητής, σύμφωνα με το κείμενο, έχει απορροφηθεί πλήρως στη δημιουργική εργασία του, β) ο Tortson παραδέχτηκε ότι αυτό ήταν ακριβώς μία «βουτιά στο ασυνείδητο» και με την επιτυχή εκτέλεση της άσκησης δόθηκε ζωντανό παράδειγμα των όσων είχαν συζητήσει ως τότε στα μαθήματα. Ακόμη, την επιστράτευση αυτή του ασυνείδητου ο Tortson-Stanislavsky ορίζει ως εγγυητή για την επιτυχία ενός ρόλου από την άποψη της προετοιμασίας ενός μη ενδιαφέροντος ρόλου.

μέσα από την προσεκτικότερη μελέτη της θα μπορούσε ίσως να υποστηριχθεί ότι τουλάχιστον σε επίπεδο φόρμας και όχι περιεχομένου, η Gestalt ως φιλοσοφία εκφράζει σε μεγάλο βαθμό το Σύστημα, από την άποψη ότι μία ολότητα οργανική και αδιαίρετη αποτελεί με τις αρχές του να είναι με τέτοιο τρόπο συνδεδεμένες που δεν μπορούν να νοηθούν αποσπασμένες (βλ. Hergenhahn, 2008). Αναφορικά όμως με το ασυνείδητο, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ίσως ότι σε ένα επίπεδο αφαίρεσης, είναι παρόν εκεί που το άθροισμα των μερών είναι διαφορετικό από το κάθε τμήμα εμπειρίας. Κάτι που σε ένα γενικό βαθμό μπορεί να ειπωθεί για το Σύστημα και τον τρόπο λειτουργίας του αλλά όχι και για τη στατισλαβσκιανή θέασή του.

Τέλος, στην παρούσα ενότητα έγινε προσπάθεια να προσεγγιστεί το στατισλαβσκιανό ασυνείδητο με ψυχοδυναμικούς κυρίως τρόπους, αναφορά δε έγινε και σε γνωστικούς ενώ από τη συζήτηση έλειψαν οι συμπεριφοριστικοί καθώς σε μεγάλο βαθμό το απορρίπτουν και ως έννοια αλλά και ως οντότητα. Όπως ίσως σκιαγραφήθηκε, πρόκειται για σημείο-σταθμό του Συστήματος. Στη συνέχεια, πέρασμα θα γίνει από το πεδίο της φαντασίας σε σχέση με τη δημιουργικότητα, η οποία το δίχως άλλο αποτελεί την πρακτική έκφραση της πρώτης αλλά και του ασυνειδήτου, αυτό που αναζητά ο Stanislavsky.

3.5. Φαντασία και δημιουργικότητα

Η φαντασία σε συνάρτηση με τη δημιουργικότητα επίσης έχει αποτελέσει πόλο έλξης τόσο στην πορεία του Stanislavsky όσο και στην σύγχρονη μελέτη της ψυχολογίας. Πιο ειδικά, έχοντας ως αφετηριακό σημείο τη φιλοσοφική παράδοση που έχει πίσω της η μελέτη της φαντασίας, όπως αναφέρθηκε και στην αρχή της ενότητας, στοχαστές όπως ο Kant, ο Sartre, ο Polanyi και άλλοι έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα (Stokes, 2014). Αναφορικά με τους δύο πρώτους, κοινά σημεία επαφής μπορούν να βρεθούν με το Σύστημα στη συζήτηση του παρόντος θέματος. Αναλυτικότερα, και οι δύο κάνουν λόγο για τα δύο είδη αυτής: την αναπαραγωγική και την δημιουργική, διάκριση που άρρητα θα μπορούσε να ειπωθεί ότι δεχόταν και ο Stanislavsky. Λόγου χάρη, μπορεί ίσως αυτό να γίνει φανερό αν αντιπαραβληθεί το δημιουργικό παίξιμο με εκείνο της μίμησης. Το μεν πρώτο, συνίσταται στη γένεση μιας νέας

συνθήκης ενώ η δεύτερη στην αναπαραγωγή μιας ήδη υπάρχουσας¹⁸. Ο Kant μάλιστα, φαίνεται να κάνει λόγο για το γεγονός ότι φαντασία και δημιουργικότητα συνυπάρχουν μόνο μέσα στους καλλιτέχνες και ότι η λογοτεχνία, ωστόσο, δεν μπορεί να καταταχτεί στην δημιουργική φαντασία. Με τη θέση αυτή, και αυτό έχει ίσως νόημα να σημειωθεί σχετικά με τη φαντασία όπως παρουσιάζεται στο Σύστημα, διαφωνεί ο Sartre οποίος υποστηρίζει ότι η λογοτεχνία όχι μόνο επιτελεί δημιουργικό έργο αλλά και κομβικής σημασίας έργο: συμβάλλει αποφασιστικά στη δόμηση του εαυτού και σχετίζεται άμεσα με την ελευθερία την οποία τόσο πρεσβεύει (Stokes, 2014).

Η στανισλαβσκιανή φαντασία, λαμβάνοντας υπ' όψιν όλα όσα προηγήθηκαν, θα ήταν δόκιμο να ειπωθεί ότι έχει έναν αμιγώς δημιουργικό χαρακτήρα (Στανισλάβσκι, 1999). Η Trensos (βλ. Trensos, 2014) κάνοντας λόγο για τη δημιουργικότητα των ηθοποιών γενικά, αναφέρει ότι η δημιουργικότητα εμφανίζεται σε δύο περιστάσεις στο θέατρο: στην πρόβα και την παράσταση. Παρενθετικά, η ίδια (ό.π., 2014) κάνει ένα πολύ εύστοχο σχόλιο επίσης στο έργο της, στο πλαίσιο της συζήτησης για τη δημιουργικότητα των ηθοποιών και των ανθρώπων του θεάτρου, παρατηρεί ότι αίφνης η δημιουργικότητα ως ορολογία άρχισε να κάνει την εμφάνισή της σε πολλά και πολύ διαφορετικά μεταξύ τους πεδία (βλ. και Trensos, 2014: 5). Συναφής εδώ είναι και η θέση της Schmitt (βλ. Schmitt, 1990) η οποία για ακόμη μια φορά μνημονεύει τον Αριστοτέλη σε ό,τι αφορά τη σύγκριση Φύσης και ηθοποιού. Αναλυτικότερα, όπως γίνεται αντιληπτό από τους συγγραφείς της παρούσας εργασίας, ο Ηθοποιός του Stanislavsky φαίνεται να εκφράζει ως ένα βαθμό την αριστοτελική Φύση, το κομμάτι της δημιουργικότητας με ίδια μέσα. Με άλλα λόγια, ο στανισλαβσκιανός ηθοποιός δημιουργεί όχι χρησιμοποιώντας μέσα και τρόπους άλλων αλλά δικούς του (βλ. Schmitt, 1990. Στανισλάβσκι, 1999. Stokes, 2014).

Παράλληλα, αξία ίσως θα είχε να σημειωθεί και το γεγονός ότι ορισμένοι μελετητές, όπως ο Kasof (1999), επισημαίνουν ότι δεν πρέπει να λησμονείται ακόμα μία διάσταση της δημιουργικότητας, το γεγονός ότι είναι κοινωνικά διαμεσολαβημένη καθώς επίσης και το ότι μέχρι σήμερα η πληθώρα των επιστημόνων που τη μελετούν τείνουν να πέφτουν στην παγίδα του να την εξετάζουν σε τεχνητές συνθήκες. Η δημιουργικότητα όπως και η φαντασία συνδέονται με πλήθος άλλων λειτουργιών και εκφάνσεων της καθημερινότητας του ανθρώπου

¹⁸ Στο παρόν σημείο ίσως θα μπορούσε να σημειωθεί και ένας παραλληλισμός μεταξύ Συστήματος και μυθολογίας: μπορεί άραγε να υποστηριχθεί κάποιος ότι η αέναη κυκλική πορεία που περιγράφει ο Stanislavsky σε ό,τι αφορά τη δημιουργικότητα να παραπέμψει στο μύθο του Σισύφου; Βεβαίως πρόκειται για έναν παραλληλισμό ο οποίος επιδέχεται μεγάλης συζήτησης, η οποία δυστυχώς δεν εμπίπτει στους στόχους της παρούσας εργασίας.

όπως η αυτοπραγμάτωση -κι εδώ μπορεί εκ νέου να γίνει σύνδεση των θέσεων του Συστήματος, του ανθρωπιστικού του χαρακτήρα και της επίδρασης που έχει η επεξεργασία ενός ρόλου στην ψυχολογία και ψυχοσύνθεση του ηθοποιού (βλ. ενότητα «Η ψυχολογία του ηθοποιού», σελ. 69)- και η αποδοχή του εαυτού (Davis, 1999). Ορισμένα σημεία που σύμφωνα με τον Davis (ό.π., 1999: 166) μπορούν να αποτελέσουν σοβαρή τροχοπέδη στην έκφραση αυτής αναφέρονται στο εξής χωρίο: «*The following five categories of barriers – learning and habit, rules and traditions, perceptual barriers, cultural barriers, and emotional barriers – will help distinguish blocks to creativity in different but overlapping categories*¹⁹».

Τα προαναφερθέντα σημεία που αναστέλλουν ή παρεμποδίζουν την περαιτέρω ανάπτυξη της δημιουργικότητας, παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον αντιπαραβαλλόμενα με τις θέσεις του Stanislavsky. Λεπτομερέστερα, σε ό,τι αφορά τον πρώτο, τη μάθηση και τη συνήθεια, είναι ένα στοιχείο το οποίο διδάσκει μεν ο Stanislavsky με το έργο του αλλά προσπαθεί να αποδομήσει διδάσκοντάς το. Δηλαδή, διδάσκοντας τρόπους που προκαλούν την έμπνευση ως έκρηξη του ασυνειδήτου, προσπαθεί να απομακρύνει τους μαθητές του από τις λογικές του τυποποιημένου παιχνιδιού και της «αναμενόμενης τυπικής συμπεριφοράς». Με όρους ψυχολογίας, λόγος μπορεί να γίνει για τις «νόρμες» που συναντά κανείς κατά τη μελέτη της κοινωνικής ψυχολογίας (βλ. Hogg & Vaughan, 2010). Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω, όχι μόνο ο Stanislavsky αποκλίνει από ένα τέτοιο τυποποιημένο σκεπτικό αλλά ως ένα βαθμό το χρησιμοποιεί για να επιτύχει το αντίθετο αποτέλεσμα: μέσα από μία πορεία η αρχή της οποίας πράγματι απαιτεί συγκεκριμένα βήματα τόσο για να τεθούν οι βάσεις όσο και να προστατευτούν οι νέοι ηθοποιοί, καταλήγει στο να αφήνει τη δημιουργική διάθεση των ηθοποιών εντελώς ελεύθερη (βλ. Merlin, 2013). Δεν πρέσβευε σε καμία περίπτωση, επίσης, λογικές «γνωστικής οικονομίας» όπως αυτές πρεσβεύονται από τις κυρίαρχες προσεγγίσεις κοινωνικής ψυχολογίας και εκφράζονται, λόγου χάρη, στο παραπάνω έργο των Hogg και Vaughan (2010).

Αναφορικά με τον δεύτερο παράγοντα, τους κανόνες και τις παραδόσεις, πάλι σύνδεση θα μπορούσε να γίνει με την προηγούμενη παράγραφο, ωστόσο, ένα ακόμη στοιχείο θα μπορούσε να προστεθεί. Αυτό δεν είναι άλλο από τον παραλληλισμό των κανόνων και των

¹⁹ Οι πέντε κατηγορίες εμποδίων που ακολουθούν – η μάθηση και η συνήθεια, οι κανόνες και οι παραδόσεις, οι αντιληπτικοί, πολιτισμικοί και συναισθηματικοί περιορισμοί – θα συμβάλλουν στη διάκριση των παραγόντων που εμποδίζουν τη δημιουργικότητα σε διαφορετικές πλην όμως αλληλεπικαλυπτόμενες κατηγορίες. (η μετάφραση είναι δική μας)

παραδόσεων με τον συντηρητισμό²⁰ με την έννοια ότι υπάρχει συγκεκριμένο υλικό που έχει ο ηθοποιός στη διάθεσή του και πρέπει να λειτουργήσει εντός ενός πολύ περιοριστικού κατ' επέκταση φάσματος (βλ. επίσης και Dollinger, 2007). Ο Stanislavsky από την πλευρά του, και πάλι χρησιμοποίησε την παράδοση ως όχημα -κριτική στο Σύστημα θα γίνει σε επόμενη ενότητα- κατορθώνοντας να την ξεπεράσει και να της δώσει δημιουργικά νέα πνοή (Metten, 1962) ενώ οι κανόνες που έθεσε ήταν κανόνες τεχνικής, η οποία σε όλες τις τέχνες και τις ενασχολήσεις είναι απαραίτητη στο βαθμό που δεν γίνεται περιοριστική καθώς καταστρέφει τη δημιουργικότητα και κατ' επέκταση και την τέχνη (Dollinger, 2007).

Οι τρεις εναπομείναντες παράγοντες, τέλος, κρίνεται σκόπιμο να κατηγοριοποιηθούν μαζί καθώς εναπόκεινται τόσο σε ατομικούς παράγοντες όσο και σε πολιτισμικούς. Υπενθυμίζεται ότι λόγος γίνεται για την αντίληψη, τους πολιτισμικούς και συναισθηματικούς λόγους που μπορεί να αποτελέσουν εμπόδιο στην περαιτέρω ανάπτυξη ή έκφραση της δημιουργικότητας. Συνδέοντας αυτά με το Σύστημα, απαντήσεις στο γιατί μπορεί αυτοί οι παράγοντες να εμποδίσουν τη δημιουργικότητα του ηθοποιού δίνονται σε όλη την έκταση του έργου του Stanislavsky. Ειδικότερα, σε ό,τι αφορά την αντίληψη, όπως αναφέρει ο ίδιος, είναι σημαντικό να είναι ο ηθοποιός πολίτης του κόσμου και δη, να έχει πλήθος εμπειριών τόσο για να τις ανασύρει από τη μνήμη του κατά τη διαδικασία δημιουργίας ενός ρόλου όσο και για να μπορεί πιο πλατιά να αντιληφθεί τον κόσμο και τις πιο αραχνούφαντες ακόμα εκφάνσεις του (Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β. Στανισλάβσκι, 1999). Επίσης, σε άλλο σημείο του έργου του (βλ. Στανισλάβσκι, 1999), αναφορικά με το συναίσθημα, δηλώνει ότι όταν το συναίσθημα δεν οδηγηθεί σε μία συνθήκη κλιμάκωσης ή δεν υπάρξει εκ των προτέρων κάποια προετοιμασία, το μόνο αποτέλεσμα που μπορεί να επιτευχθεί είναι είτε η συναισθηματική υστερία είτε ένα αίσθημα μεγάλης αμηχανίας επί σκηνής. Βεβαίως, ούτε η μία ούτε και η άλλη συνθήκη ευνοούν τη δημιουργικότητα. Τέλος, απέμειναν οι πολιτισμικοί παράγοντες τους οποίους, οι οποίοι θα μπορούσαν να εντοπιστούν στη σύγκριση που γίνεται έμμεσα μέσα από το έργο του Stanislavsky αναφορικά με τις μεγάλες διαφορές μεταξύ της θεατρικής και καλλιτεχνικής κουλτούρας των Ρώσων και των άλλων λαών που συνάντησε το Θ.Τ.Μ. κατά την περιοδεία του (βλ. Στανισλάβσκι, 1980-β) αλλά και στο ρόλο της κοινωνικής διαμεσολάβησης των σχημάτων που ως μέλη της κοινωνίας έχουν εσωτερικεύσει οι ηθοποιοί

²⁰ Οι συγγραφείς της παρούσας εργασίας δεν ενστερνίζονται την άποψη ότι οι κανόνες και οι παραδόσεις ταυτίζονται με τον συντηρητισμό, ωστόσο στο προς εξέταση θέμα ούτε την προωθητική επίδραση των θεατρικών παραδόσεων μπορούν να αρνηθούν ούτε όμως και τις καταστροφικές συνέπειες της παράδοσης και των κανόνων που συχνά λειτουργούν με τη λογική της τυποποίησης.

(βλ. και Tolman, 2014) Ακόμη, συνιστώσες του συγκεκριμένου που διαμορφώνει τις «συνθήκες δημιουργικότητας» είναι και το πολιτικό σκηνικό, ο τρόπος οργάνωσης της κοινωνίας, κλπ. (Dollinger, 2007).

Οδεύοντας προς το κλείσιμο της παρούσας ενότητας, σύμφωνα με έρευνες που έχουν γίνει στη σύγχρονη εποχή, ως δημιουργικότητα αφενός θεωρείται η εφαρμογή της φαντασίας, αφετέρου, στη βιβλιογραφία παρατηρείται η τάση σύνδεσης της δημιουργικότητας τόσο με συγκεκριμένους τομείς -π.χ. εκπαίδευση, τέχνη, κλπ. (βλ. de Souza Fleith, 2010)- όσο και με πολιτικές και όχι μόνο πεποιθήσεις (Dollinger, 2007). Μέσα από τη σύντομη αυτή ενότητα περί δημιουργικότητας σε σχέση με τη φαντασία, αυτό που μπορεί να σημειωθεί είναι ότι πρόκειται, πρώτα απ' όλα για ένα πολύ μεγάλο θέμα συζήτησης το οποίο μπορεί να ιδωθεί από πλήθος πρισμάτων ανάλυσης, ωστόσο στο παρόν κείμενο προσπάθεια έγινε για μία πρώτη προσέγγιση του ζητήματος όπως αυτό παρουσιάζεται στο Σύστημα. Στη συνέχεια, άρρηκτα συνδεδεμένο θέμα με τα προηγούμενα είναι κι εκείνο της ροής ενέργειας και της yoga, αναπόφευκτα, το οποίο θα γίνει προσπάθεια να προσεγγιστεί στην ενότητα που ακολουθεί.

3.6. Ροή Ενέργειας, Perekhivanie, Yoga: Ανατολικές και Δυτικές Επιδράσεις

Το πλαίσιο δράσης του ηθοποιού, δομείται σε μεγάλο βαθμό από τη φαντασία του, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται η λεγόμενη ροή ενεργειών. Ο τομέας αυτός, της «ροής ενέργειας» είναι ακόμη ένας στον οποίο πρωτοπόρησε ο Stanislavsky. Αυτό που εννοούσε και περιέγραφε με τον όρο «δημιουργική ροή ενέργειας», σκιαγραφούσε ουσιαστικά μία κατάσταση για την οποία δεν είχε τα απαιτούμενα εννοιολογικά και επιστημονικά εργαλεία να εκφράσει διαφορετικά. Στη σημερινή εποχή, στην αγγλική βιβλιογραφία, αυτό το φαινόμενο είναι πλέον γνωστό με τον όρο «flow» (Silberschatz, 2013). Ειδικότερα, διέκρινε και περιέγραψε τα χαρακτηριστικά αυτά για τα οποία το 1970 λόγο έκανε ο Mihaly Csikszentmihalyi στην Αμερική (βλ. επίσης και Hart & Sasso, 2011. Seligman & Csikszentmihalyi, 2000). Ακολουθώντας την ίδια ακριβώς πορεία που περιγράφει εμπειρικά ο Stanislavsky. Ήτοι, την απώλεια αίσθησης της «πραγματικότητας», την εμβύθυνση, την απώλεια αίσθησης χρόνου και απώλειας της αυτοσυνείδησης, την αίσθηση έμπνευσης τη στιγμή που συμβαίνει (Stanislavsky, 1999).

Ως ένα βαθμό, θα μπορούσε να υποστηριχθεί η άποψη ότι ο Stanislavsky, μέσα από το θεατρικό του έργο άνοιξε νέους δρόμους στην ψυχολογία του ηθοποιού και όχι μόνο, κάνοντας λόγο για τη ροή ενέργειας η οποία συζητείται εδώ. Έχει αναφερθεί στη βιβλιογραφία (Silberschatz, 2013) ότι ο Stanislavsky πριν από τον Csikszentmihalyi, έκανε λόγο για τη θεωρία της ροής, ή «flow», χωρίς ωστόσο να έχει τα εννοιολογικά εργαλεία για να μιλήσει για το ζήτημα αυτό. Συμπληρωματικά να αναφερθεί ότι η θεωρία της ροής που εκφράστηκε αργότερα από τον Csikszentmihalyi, ο οποίος αναγνωρίζει τα πρωτεία του Ρώσου ηθοποιού, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το κύμα της θετικής ψυχολογίας, το οποίο, στην περίπτωση του συγκεκριμένου διανοητή, εκπηγάει από τη θεωρία του C.G. Jung (Csikszentmihalyi, 2004). Επίσης, από τις βασικές αρχές της θεωρίας αυτής, απορρέει ότι υπάρχει μεγάλη συνάφεια με την έκφραση και τη δημιουργικότητα, όπως ακριβώς συνέβη και με το Σύστημα. Ακόμη, τόσο ο Silberschatz (2013) αλλά και ο Csikszentmihalyi (2004) επισημαίνουν την καινοτομία που σημείωσε ο Stanislavsky και σε επίπεδο νευροεπιστήμης, χωρίς βεβαίως να υπάρχουν τότε ούτε τα μέσα ούτε και ο εννοιολογικός εξοπλισμός για να γίνει λόγος για κάτι τέτοιο.

Αναφορικά με τις παραπάνω συνιστώσες της, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πόσα κοινά έχει η ροή ενεργειών με την έννοια του *perezhivanie*, η οποία δεν μπορεί να μεταφραστεί επιτυχώς σε άλλες γλώσσες πλην της ρωσικής (βλ. ενότητα «Ribot-Stanislavsky-Vygotsky: Από την ψυχολογία στο θέατρο και πάλι πίσω», σελ. 82). Το γενικό της νόημα παρά ταύτα εστιάζεται στην αίσθηση του βιώματος, της βαθιάς εμπειρίας που διαπερνά ολόκληρη την ύπαρξη. Την έννοια αυτή πιθανότατα τη δανείστηκε από τον Stanislavsky και ο Ρώσος ψυχολόγος Lev Vygotsky (Smagorinsky, 2011). Σχετικά με τη σχέση αυτή Stanislavsky και Vygotsky, σε άρθρο της η Lemon (2004) προβαίνει σε ορισμένες ουσιώδεις παρατηρήσεις. Πιο ειδικά, αναφέρει ότι μπορεί να συσχετιστεί αυτή η μετατόπιση ενδιαφέροντος του Stanislavsky από τη συναισθηματική μνήμη στο κομμάτι των φυσικών ενεργειών, με το λεγόμενο «ψυχολογικό ρεαλισμό» (*psychological realism*). Σημειώνει, ωστόσο, ότι αυτού του τύπου η ψυχολογία δεν μοιάζει τόσο με την φροϋδική θεωρία ή κάποια άλλη εσωτερική προσέγγιση τέτοιου είδους, αλλά πολύ περισσότερο με την κοινωνική και βυγκοτσκιανή προσέγγιση (Lemon, 2004). Η άποψη που φαίνεται να κυριαρχεί, είναι ότι πολύ περισσότερο το θέατρο της εποχής επηρεάστηκε από την ψυχολογία που είχε εισχωρήσει και αναπτυχθεί στην τότε σοβιετική ένωση, τη σοβιετική ψυχολογία. Παρά ταύτα, λεπτομερέστερη μνεία στη συνάφεια Vygotsky και Stanislavsky επί του θέματος θα γίνει σε επόμενη ενότητα (βλ. ενότητα «Ribot-Stanislavsky-Vygotsky: Από την ψυχολογία στο θέατρο και πάλι πίσω», σελ. 82).

Μαζί με την ροή και το *perezhivanie* συμπορεύεται και η *yoga* στο δρόμο της διαμόρφωσης των θέσεων του Stanislavsky για το σώμα, τη χαλάρωση και την επικοινωνία. Ο

τελευταίος ήρθε σε επαφή με τη γιόγκα σε μία περίοδο που είχε φτάσει σε προσωπικό και καλλιτεχνικό τέλμα. Πιο ειδικά, λόγο για το γεγονός αυτό κάνει ο Fets (2014), ο οποίος αναφέρει ότι μέσα σε αυτό το κλίμα απογοήτευσης, παρακμής και αναστοχασμού, η yoga έφτασε σε εκείνον μέσω ενός φοιτητή ιατρικής που έκανε μαθήματα στον γιό του. Αυτά συνέβησαν το 1911, από τότε, οι αρχές της Hatha και Raja yoga έγιναν αναπόσπαστο κομμάτι της διδασκαλίας του. Μάλιστα, ο προαναφερθείς φοιτητής, Nikolay Demidov, ακούγοντας τις περιγραφές του Stanislavsky για τη δομή και το περιεχόμενο του έργου του τον ενημέρωσε ότι κάποια από τα όσα περιέγραφε υπήρχαν ήδη καταγεγραμμένα στην παράδοση της yoga (βλ. επίσης και Tcherkasski, 2012). Και από το γεγονός αυτό διαφαίνεται ο τόσο καινοτόμος τρόπος σκέψης του Ρώσου ηθοποιού.

Οι τρόποι που η τελευταία κάνει την εμφάνισή της στη διδασκαλία του Stanislavsky είναι: α) η μη λεκτική επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών με τη βοήθεια των ροών ενέργειας, β) η μυϊκή χαλάρωση, γ) η συγκέντρωση στο σώμα και τη σκέψη, δ) ο υψηλότερος βαθμός αυτοσυνείδησης που συνίσταται στο να έχει πλήρη εικόνα του σώματος και της ψυχικής του κατάστασης ο ηθοποιός, ε) ο σεβασμός στο χρόνο που απαιτείται για την ανάπτυξη, στ) η αυτοκυριαρχία που ως αποτέλεσμα έχει την απελευθέρωση από πάθη (βλ. επίσης και Fets, 2014. Tcherkasski, 2012. Wegner, 1976). Συμπληρωματικά, οι παραπάνω εκφάνσεις αποτελούν μερικές από τις κυριότερες αρχές της Hatha Yoga (Κερνέζ, 1980). Αναφορικά, ειδικότερα, με την αυτοσυνείδηση που περιγράφηκε παραπάνω, μπορεί να αφορά είτε την αντίληψη της έντασης στο σώμα και την αποβολή αυτής, την αντίληψη του εαυτού ως κάτι εξωτερικό, την ικανότητα γενικότερα να μπορεί το άτομο που είναι στη μία ή στην άλλη συνθήκη –θέατρο ή γιόγκα- να έχει εικόνα του εαυτού του και αυτού που κάνει σαν να ήταν έξω από αυτό. Σημειωτέο ότι η μελέτη για τις επιδράσεις της yoga στον δυτικό άνθρωπο έχουν αυξηθεί κατά κόρον τα τελευταία χρόνια και έχουν καταλήξει και σε πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα σχετικά τόσο με τη σωματική όσο και με την ψυχική υγεία (Ross, Friedmann, Bevans & Thomas, 2013). Από τις μελέτες αυτές που αφορούν κυρίως τον μέσο άνθρωπο -και όχι τους ηθοποιούς- και περισσότερο άπτονται της σύγχρονης εποχής, αυτό που διαφαίνεται είναι ότι αυξάνεται η αυτοπεποίθηση, η χαλάρωση και βελτιώνεται κατά πολύ η ποιότητα ζωής (Taspinar, Bas Aslan, Agbuga & Taspinar, 2014).

Φτάνοντας στον επίλογο της παρούσας ενότητας, στις παραγράφους που προηγήθηκαν, συζήτηση έγινε για φαινόμενα που εν πολλοίς θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ανατολίτικης προέλευσης και επιρροής στο Σύστημα. Λόγος έγινε για τη yoga, τη ροή ενεργειών και τον τρόπο που αυτή σχετίζεται με τη δημιουργική κατάσταση στη διδασκαλία του Stanislavsky, την επίδραση των αρχών της στο σώμα και το πνεύμα του ηθοποιού. Ένα

ακόμη σχόλιο που θα μπορούσε να γίνει περί των όσων συζητήθηκαν, είναι ότι οι τρεις αυτές συνθήκες, yoga, perezhivanie, ροή ενεργειών, συνθέτουν ένα ψηφιδωτό που μεταφέρει τον ηθοποιό σε μία κατάσταση βαθιάς μυϊκής χαλάρωσης που τη διαδέχεται η εκδίπλωση ενός ολόκληρου σκηνικού που συνεπαίρνει τον ηθοποιό τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά. Βεβαίως, η σχέση των τριών αυτών φαινομένων δεν είναι δυνατόν να εξαντληθεί με μία πρώτη αναφορά, η περαιτέρω διερεύνηση αυτής, ωστόσο, εμπίπτει εκτός των στόχων της παρούσας εργασίας. Στην ενότητα που ακολουθεί, θα γίνει απόπειρα συζήτησης των στοιχείων του Συστήματος που μπορούν να συσχετιστούν με τον συμπεριφορισμό.

3.7. Συμπεριφορισμός και Σύστημα

Οδεύοντας προς κάτι διαφορετικό, έχει νόημα στην παρούσα ενότητα να σχολιαστεί σε ένα γενικό πλαίσιο η σχέση που φαίνεται να έχει το Σύστημα με άλλες προσεγγίσεις του χώρου της ψυχολογίας. Ειδικότερα, λόγος αρχικά θα γίνει για τον συμπεριφορισμό. Η διάκριση αυτή θα γίνει λόγω ενός παράγοντα που συζητήθηκε και σε άλλα σημεία της παρούσας εργασίας. Ο παράγοντας αυτός δεν είναι άλλος από τη μίμηση κυρίως, και σε ένα δεύτερο, λιγότερο αναλυτικό επίπεδο, οι σωματικές ενέργειες. Όπως έχει διαφανεί η μίμηση είναι ένα βασικό συστατικό στοιχείο της διαδικασίας που οδήγησε στη σύλληψη του Συστήματος, κάτι που ισχύει και για τις σωματικές ενέργειες. Διαλεκτικά, η μίμηση, για να γίνει επαναφορά στο αρχικό θέμα, ενυπάρχει μέσα του ακόμη κι αν δεν γίνεται ευθέως λόγος για αυτήν. Αυτή είναι η σκοπιμότητα ανάπτυξης της παρούσας θεματικής.

Αυτό που ίσως αξίζει να καταγραφεί και να μη διαφύγει της προσοχής είναι το γεγονός ότι σε μία τέτοια προσέγγιση που απορρίπτει την εικονική σκέψη, τη φαντασία και προάγει τη μάθηση μέσω μίμησης, την οποία και «θεοποιεί» (για το ρόλο τη μίμησης στη μάθηση ενδεικτικά βλ. Rilling, 2000, για το ρόλο του συμπεριφορισμού στην ψυχοπαθολογία ενδεικτικά βλ. Krings, Davison, Neale & Johnson, 2007, σελ. 64-108. Parnas, Sass & Zahavi, 2012), ασκεί κριτική ο Stanislavsky μέσα από το Σύστημά του -όχι επί τούτου ωστόσο. Αναλυτικότερα, αυτό που είναι πολύ σημαντικό είναι ότι μέσα από το έργο του, δίχως, επαναλαμβάνοντας, να είναι αυτός ο σκοπός του, αναδεικνύει τις αδυναμίες ολόκληρου του οικοδομήματος του συμπεριφορισμού καθώς αποδομεί τη σημασία και τη θετική επίδραση της

μίμησης και κατ' επέκταση της μάθησης που αυτή η συγκεκριμένου τύπου μάθηση συνεπάγεται. Αυτό που, ουσιαστικά, απορρέει από τη μελέτη του έργου του είναι ότι η μίμηση δεν μπορεί από μόνη της να δημιουργήσει τέχνη (Στανισλάβσκι, 1980-α, Στανισλάβσκι, 1980-β). Ειδικότερα, αυτό που επισημαίνει είναι ότι η μίμηση είναι κάτι το εξωτερικό που δεν βοηθάει στο να φτάσει ηθοποιός στην ουσία αυτού που κάνει, παραπέμποντας έτσι σε ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον υπαρξιστικό μοντέλο σκέψης (βλ. Worthen, 1983), όπως αναφέρθηκε και παραπάνω (βλ. ενότητα «Παρουσίαση του Συστήματος», σελ. 40). Σύμφωνα δε με τους Burnham και Papandreopoulos (xxxx), το υπαρξιστικό μοντέλο που πρεσβεύει ο Sartre και παρουσιάζει συνάφεια με το Σύστημα, σημαντικό πεδίο αναφοράς είναι η ελευθερία της επιλογής.

Η μίμηση, κατά τον Stanislavsky, είναι -όπως το καταλαβαίνουν οι συγγραφείς της παρούσας εργασίας- σαν να φοράει ο ηθοποιός ρούχα που δεν είναι δικά του και δεν τον αναδεικνύουν, δεν του ταιριάζουν και τον καθιστούν ψεύτικο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί ίσως να αποτελέσει τόσο το σύνολο των πρακτικών που χρησιμοποιούσε το πρώτο διάστημα που εμφανιζόταν ερασιτεχνικά επί σκηνής αλλά και μαθήτευσε κοντά στους Fedotov και Komisarjevsky (Στανισλάβσκι, 1980-α) καθώς επίσης, κι ένα περιστατικό όπου κατά το ανέβασμα του έργου του Dostoyevsky «Το χωριό Stepanchikonov». Στο περιστατικό αυτό, το Θ.Τ.Μ. είχε προσκαλέσει δύο χωρικούς για να τους βοηθήσουν να μπουν στο πνεύμα του ρόλου τους, μία εκ των δύο, μία ηλικιωμένη γυναίκα, αποδείχθηκε ότι είχε πηγαίο ταλέντο και οι σκηνικές της εκφράσεις σύντομα έγιναν αντικείμενο μίμησης, με το αποτέλεσμα να είναι κωμικό (Stanislavsky, 1956).

Επιπρόσθετα, το παράδειγμα αυτό που προσπαθεί να διδάξει ο Stanislavsky, είναι ότι έχει νόημα μόνο ό,τι είναι αληθινό και έχει κάποιο νόημα για τον δρώντα ηθοποιό, έτσι ώστε να μπορεί να δώσει άμεσα μηνύματα στους θεατές. Επομένως, μόνο εφόσον απεκδυθούν τα περιττά μάτια οι ηθοποιοί μπορούν να φτάσουν στην ουσία τους, στα συναισθήματά τους και την δημιουργική κατάσταση, κατ' επέκταση (Στανισλάβσκι, 1999. Στανισλάβσκι, 1977). Αυτές οι συνιστώσες αλλά και ακόμη περισσότερες αποτελούν ριζικά αντίθετες θέσεις από εκείνες που πρεσβεύει ο συμπεριφορισμός (βλ. Hamlyn, 1986. Naik, 1998), ο οποίος απορρίπτει οτιδήποτε μη μετρήσιμο και ενυπάρχον στη σφαίρα του νου και κυρίως, της συνείδησης (Wozniak, 1997). Συμπληρωματικά, ένα σημείο που δεν αναφέρθηκε και είναι μεγάλης σημασίας είναι εκείνο της πρόβλεψης. Η πρόβλεψη, σημείο κλειδί της συμπεριφοριστικής προσέγγισης, είναι ένας παράγοντας που δεν συναντάται μέσα στο Σύστημα, σε καμία μορφή του (βλ. Ohlsson, 2007). Εκτός αν μπορεί να νοηθεί ως κάποιας μορφής «μάθηση» ή πρόβλεψη η χημεία και η ομαδική εργασία των ηθοποιών είτε μιας και μόνο σκηνής είτε ολόκληρου του

έργου. Τέλος, πριν γίνει μετάβαση στο ζήτημα των σωματικών ενεργειών, θα είχε ίσως νόημα θα θιγεί και η κοινωνική διάσταση του ζητήματος της μίμησης. Με άλλα λόγια, το τι θέση είχε στον κοινωνικό ιστό και ποια λειτουργικότητα η μίμηση, είναι ένα μεγάλο ζήτημα και πολυμελετημένο -αν και δεν είναι συμπεριφοριστικής προσέγγισης τεκμήριο, άπτεται παρά ταύτα στη λογική της μαζικής κουλτούρας (βλ. Λε Μπον, 2010).

Σε ό,τι αφορά το Σύστημα, όπως έχει αναφερθεί πολλάκις στην παρούσα εργασία, η σωματική δραστηριότητα δεν μπορεί να νοηθεί ξέχωρα από την πνευματική επομένως θα μπορούσε ίσως να πει κανείς ότι πρόκειται για δύο σφαίρες οι οποίες αλληλοδιεισδύουν. Οι σωματικές ενέργειες από τη μία επηρεάζουν το συναίσθημα, σύμφωνα με τη θεωρία του James (βλ. ενότητα «Τα συναισθήματα: Freud, James, Ribot, Αριστοτέλης», σελ. 58), ενώ από την άλλη, αποτελούν και μοναδικό μέσο έκφρασης του ψυχικού κόσμου επί σκηνής (Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β). Αυτό ως πρακτική, οι επιδράσεις που μπορεί να έχουν στον ψυχισμό και το συναισθηματικό φορτίο του ηθοποιού έχει αποτελέσει πεδίο πραγμάτευσης και ψυχολόγων άλλων ειδικοτήτων στον ευρύτερο πληθυσμό (π.χ. βλ. Strack & Martin, 1988). Πιο συγκεκριμένα, ένας επιπλέον κλάδος που ασχολείται με τα φαινόμενα αυτά της επίδρασης των σωματικών μεταβολών στη διάθεση είναι και η γνωστική ψυχολογία αλλά και η ψυχολογία των συναισθημάτων (βλ. Oatley & Jenkins, 2004. Pervin & John, 2001). Παρά ταύτα όμως, αυτό που αξίζει να καταγραφεί και να μη διαφύγει της προσοχής είναι το γεγονός ότι σε μία τέτοια προσέγγιση τόσο μονοδιάστατη κατά την άποψη των συγγραφέων, ασκεί κριτική ο Stanislavsky μέσα από το Σύστημά του. Αυτό έχει σημασία να σημειωθεί καθώς το Σύστημα δίνει χώρο και προωθεί την επεξεργασία του συναισθήματος, προάγει την κατάρριψη των τύπων στο παίξιμο και «πιέζει» για την αποκάλυψη του γνήσιου εαυτού, προάγει την ενδοσκόπηση και τη στροφή του ηθοποιού προς εσωτερική αναζήτηση. Αυτές οι συνιστώσες αλλά και ακόμη περισσότερες αποτελούν ριζικά αντίθετες θέσεις της εν λόγω ψυχολογικής προσέγγισης (βλ. Hamlyn, 1986. Naik, 1998).

Στο πεδίο της ψυχοσωματική ενότητας στην οποία τόσο πολύ πίστευε ο Stanislavsky, φαίνεται πως μνεία κάνει και μία από τις παγκοσμίου φήμης ερευνήτριες του Συστήματος, η Sonia Moore (βλ. Moore, 1965) αλλά και πολλοί εκπρόσωποι του κλάδου της νευροψυχολογίας (βλ. και το άρθρο της J. Brody, 2009). Η προαναφερθείσα αναφέρει ορισμένα πολύ σημαντικά συμπεράσματα στα οποία έχει καταλήξει μέσα από την ερευνά της. Πιο συγκεκριμένα: α) υποστηρίζει ότι ο Stanislavsky μέσα από το έργο του πρεσβεύει ότι ροή σωματικών ενεργειών και ψυχολογικών και συναισθηματικών διεργασιών αποτελούν ενιαίο φάσμα καθώς σε οποιαδήποτε σωματική ενέργεια και αν προβεί το άτομο, υπάρχει από πίσω ένα ψυχοσυναισθηματικό-πνευματικό κίνητρο, β) η αρχή περί σωματικών ενεργειών έγινε γνωστή

την ίδια εποχή που κοινοποιήθηκαν και οι θέσεις του Ρανλον, επομένως, όπως επιβεβαιώνει ο Sechenov, οι θέσεις του Στανισλάβσκι περί σωματικών ενεργειών ήταν ορθές. Με αυτό να σημαίνει ότι στο σύνολό τους οι εσωτερικές αισθήσεις και τα συναισθήματα αλλά και τα πάθη, μπορούσαν μόνο να εξωτερικευτούν μέσα από μία σωματική ενέργεια, γ) ακριβώς αυτή η σωματική ενέργεια είναι που στην ουσία εκφράζει τον ψυχικό κόσμο του ηθοποιού επί σκηνής και δεν είναι δυνατόν αυτή να εκφραστεί άμεσα (ως ψυχική ενέργεια) αλλά ούτε και να γίνει αντικείμενο τιθάσευσης (βλ. Moore, 1965: 91).

Κλείνοντας την παρούσα ενότητα, όπως αναφέρθηκε ακροθιγώς, το Σύστημα με απλό, συστηματικό και παρμένο από την εμπειρία τρόπο αποδομεί τους βασικούς άξονες της συμπεριφοριστικής προσέγγισης καταδεικνύοντας την αδυναμία της να φτάσει στην ουσία - την οποία και δεν εξετάζει- καθώς επίσης και να δημιουργήσει τέχνη. Ωστόσο, με αφορμή αυτό μπορεί κανείς να φτάσει στα πιο σοβαρά φιλοσοφικά οντολογικά προβλήματα, τα οποία, αν και σχετίζονται με τα θέματα πραγμάτευσης της εργασίας μας, δεν εμπίπτουν στους άμεσους στόχους της. Στην ενότητα που ακολουθεί γίνεται προσπάθεια πραγμάτευσης ενός ζητήματος που συμπορεύεται με τα όσα συζητήθηκαν μέχρι στιγμής, το ζήτημα αυτό δεν είναι άλλο από την ψυχολογία του ηθοποιού έτσι όπως διαγράφεται μέσα από τη μελέτη του Συστήματος αλλά και την αντιπαραβολή αυτού με τα δεδομένα που υπάρχουν στον κλάδο της ψυχολογίας.

3.8. Ψυχολογία του ηθοποιού

Όπως προαναφέρθηκε, ο Stanislavsky, χωρίς να αποσκοπεί εκεί, έκανε αναπόφευκτα πολύ καίριες παρατηρήσεις και στον τομέα της ψυχολογίας του ηθοποιού. Ένα από τα πολλά ακόμη σημεία που τον καθιστούν εξαιρετικά πρωτοπόρο σε σχέση με αρχές αρκετών ρευμάτων της ψυχολογίας, είναι ότι ο Stanislavsky, ουδέποτε έκανε λόγο για πρόβλεψη της συμπεριφοράς επί σκηνής (βλ. Fatemi, 2015). Δηλαδή, ότι δεν συνέδεσε τη σκηνική δράση αλλά και εκπαίδευση των ηθοποιών αποσκοπώντας σε κάποιου είδους πρόβλεψη εκτός βέβαια από το να μάθουν οι ηθοποιοί να αφουγκράζονται και να αλληλεπιδρούν με τους άλλους επί σκηνής σε ορισμένα πλαίσια. Η στόχευση του Stanislavsky, όπως έχει υπογραμμιστεί, ήταν αποκλειστικά στο να προετοιμαστεί ο/η ηθοποιός ως ψυχοσωματική και γνωστική ενότητα

προκειμένου να έρθει η έμπνευση (Στανισλάβσκι, 1977), ως άλλος ποταμός, να τρέξει ορμητικά στην κοίτη που με φροντίδα φτιάχτηκε και να δώσει έτσι ζωή στην πλάση.

Η παρούσα ενότητα λοιπόν, πραγματεύεται το ζήτημα της ψυχολογίας του ηθοποιού, όπως αυτή περιγράφεται μέσα από το σύστημα Stanislavsky. Πιο αναλυτικά, αφενός, το ζήτημα της ψυχολογίας του ηθοποιού αποτελεί θέμα μελέτης ελλιπώς διερευνημένο, αφετέρου, μέσα από την παρατήρηση του ανθρώπου-ηθοποιού που πλάθει ο Stanislavsky θα μπορούσαν ίσως να εξαχθούν ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Κατ' αρχάς, είναι γεγονός ότι οι κοινωνικοί επιστήμονες αλλά και οι γνωστικοί επιστήμονες και οι ψυχολόγοι, δεν έχουν δώσει την αρμόζουσα σημασία στο επάγγελμα αυτό καθώς είτε δεν έχουν ασχοληθεί καθόλου, είτε έχουν ασχοληθεί με πολύ συγκεκριμένες πτυχές του (Fatemi, 2015. Goldstein & Bloom, 2011. Hannah, Domino, Hannah & Hannah, 1994). Συνήθως, η μελέτη είτε αφορά την αντίληψη που έχει ο θεατής, ή ο ψυχολόγος ως ειδικός για την γνώση που του προσφέρει ο ηθοποιός (Fatemi, 2015), είτε ο ρόλος που παίζει στο επάγγελμα η χρήση του λόγου (Smagorinsky, 2011.), είτε το ποια χαρακτηριστικά προσωπικότητας ή και ψυχοπαθολογίας φαίνεται να έχουν κοινά οι άνθρωποι του θεάτρου (Blum, 1976. Nettle, 2006. Marchant-Haycox & Wilson, 1992).

Σε άρθρο τους οι Hannah, Domino, Hanson και Hannah (1994), κάνουν λόγο για το πώς αλλάζει η προσωπικότητα των ηθοποιών κατά την διαδικασία «κατασκευής»- επεξεργασίας του ρόλου τους. Το δίχως άλλο, ως θεματική είναι απόλυτα συναφής με το σκεπτικό του συστήματος Stanislavsky. Πιο αναλυτικά, σαν φιλοσοφία το σύστημα Stanislavsky, από τη στιγμή που δεν είναι απλώς ένας οδηγός υποκριτικής αλλά τρόπος ζωής (Levin & Levin, 2002), διδάσκει και πρεσβεύει την ουσιαστική αλλαγή που προσανατολίζεται στην τέχνη. Μία προσεκτική μελέτη των έργων του (Stanislavsky, 1968. Στανισλάβσκι 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β) μπορεί να αποκαλύψει ότι μόνο με πολύπλευρη και πολυεπίπεδη δουλειά με τον εαυτό και την ομάδα μπορεί ο ηθοποιός να φτάσει το είναι του σε ένα υψηλό επίπεδο. Όπου, στο επίπεδο αυτό θα μπορεί πιο εύκολα, αβίαστα αλλά και εμμέσως πιο ελεγχόμενα η έμπνευση να φτερουγίσει πάνω του και να τον ωθήσει στη δημιουργική διάθεση.

Συνεχίζοντας, στο άρθρο των προαναφερθέντων συγγραφέων (Hannah, Domino, Hanson και Hannah, 1994) αναφέρεται ότι κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας ενός ρόλου, οι ηθοποιοί φαίνεται ότι αρχίζουν να παρουσιάζουν περισσότερα κοινά σημεία με τον χαρακτήρα τον οποίο πρόκειται ή υποδύονται ήδη. Σημείο που επίσης θα μπορούσε εύστοχα να παρατεθεί είναι και το χωρίο από το έργο του Stanislavsky (Stanislavsky, 1999) όπου διηγείται το περιστατικό με τον «Κριτικό», όπου ο Κόστια, ο οποίος ενσάρκωνε το ρόλο, δεν απώλεσε την αίσθηση του διττού ρόλου του, ούτε για μία στιγμή. Σαν σημείο κριτικής, θα μπορούσε ίσως να αναφερθεί, ότι σε αντίθεση με την προσέγγιση αυτή των Hannah, Domino, Hanses και

Hannah (1994), η οποία καταπιάνεται με μία επί μέρους πτυχή του ψυχισμού και της συμπεριφοράς του ηθοποιού, ο Stanislavsky, δεν διαχωρίζει τη συμπεριφορά από την ψυχή και το νου του ηθοποιού, τον βλέπει ως ολότητα που αναπτύσσεται. Βεβαίως, ένας τέτοιος τρόπος κατακερματιστικής μελέτης, είναι πλέον διαδεδομένος και ως ένα βαθμό αυτονόητος στην έρευνα της σύγχρονης εποχής (για τον κατακερματισμό της σύγχρονης επιστήμης βλ. Danziger, 1997).

Ειδικότερα αναφορικά με τις θέσεις της σύγχρονης ψυχολογίας για τον ηθοποιό, θα μπορούσε ίσως με αρκετά επιχειρήματα κάποιος να αναδείξει ακριβώς αυτήν την καταπληκτική ανεπάρκεια της σύγχρονης ψυχολογίας να προσεγγίσει τον άνθρωπο γενικά αλλά και τον ηθοποιό γενικότερα τόσο ολιστικά όσο τον προσεγγίζει ο Stanislavsky. Ο στόχος του δε συνέτεινε ποτέ στη διατύπωση μίας ψυχολογικής θεωρίας ή ενός οδηγού ψυχολογίας του ηθοποιού (Στανισλάβσκι, 1977), όπως έχει αναφερθεί ήδη αρκετές φορές στην παρούσα εργασία, αλλά, η εξέταση του έργου του σε μεγάλο βαθμό τα φέρνει στο προσκήνιο. Κατ' αρχάς, ξεκινάει την εκπαίδευση των μαθητευόμενων ηθοποιών του από τη συνολική προσέγγιση του έργου και στη συνέχεια των επί μέρους στόχων του κάθε χαρακτήρα (Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β. Στανισλάβσκι, 1999) και από εκεί, σε ένα βαθύτερο επίπεδο ανάλυσης όπου στο μικροσκόπιο μπαίνει κάθε ξεχωριστός χαρακτήρας. Με άλλα λόγια δηλαδή, πρώτα προσεγγίζεται η ψυχική ζωή του χαρακτήρα, κάτι που θα μπορούσε βεβαίως να έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας της ομώνυμης επιστήμης. Στη συνέχεια, σειρά έχουν οι σωματικές ενέργειες.

Λόγω του ότι ελλοχεύει ο κίνδυνος παρεξήγησης, καλό θα ήταν να αναφερθεί για ακόμη μία φορά ότι το Σύστημα Stanislavsky είναι ένα δυναμικό μόρφωμα το οποίο έμφαση δίνει στη διαδικασία και όχι στο αποτέλεσμα («Στανισλάφσκι Κωνσταντίν Σεργέγιεβιτς», 1979. «Σύστημα Στανισλάφσκι», 1979). Επίσης, καθώς το ίδιο πέρασε από αρκετά στάδια εξέλιξης, είναι σημαντικό να σημειωθεί και ότι τα στάδια αυτά είναι σε συνάρτηση με την ωριμότητα και την εμπειρία του εισηγητή του, η στόχευση του οποίου μεταβλήθηκε κατά το πέρασμα του χρόνου. Με άλλα λόγια, αρχικά, η προσέγγιση των ρόλων από τον Stanislavsky γινόταν καθαρά εγκεφαλικά και ψυχολογικά (Στανισλάβσκι, 1980-α). Δηλαδή, όπως εν πολλοίς θα προσέγγιζε η σημερινή κυρίαρχη ψυχολογία τον άνθρωπο, αποπλαισιωμένο και αποκομμένο από το σώμα του. Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει στην περίπτωση της yoga από την οποία επίσης πήρε πολλά πράγματα (βλ. Fets, 2014. White, 2006).

Συνεχίζοντας, σε προηγούμενες ενότητες της παρούσας εργασίας λόγος έγινε για την ολιστική ματιά και αντίληψη που είχε ο Stanislavsky για την ενότητα σώματος, πνεύματος και ψυχής του ανθρώπου. Όπως επαναδιατυπώθηκε, μία τέτοια θεώρηση είναι ενάντια αλλά και

εντελώς ξένη σε αρκετές σύγχρονες ψυχολογικές θεωρήσεις χωρίς συζήτηση να γίνεται με όρους απολυτότητας. Πιο συγκεκριμένα, μνεία στη yoga γίνεται ευθέως, για κάποιον που είναι εξοικειωμένος με αυτήν, από τα πρώτα κιόλας στάδια ανάπτυξης του συστήματος Stanislavsky, στο σημείο όπου λόγος γίνεται για τη μυϊκή χαλάρωση, πρωτίστως (Στανισλάβσκι, 1999), πρόκειται για μία από τις πρώτες πρακτικές και προϋποθέσεις που πρέπει να πληρούνται πριν ο επίδοξος μετέχων σε αυτήν την κουλτούρα, αρχίσει να μπαίνει βαθύτερα μέσα της (Κερνέζ, 1980). Έπειτα, άλλη μία πτυχή της γιόγκα που έχει υιοθετήσει ο Stanislavsky στο έργο του, πέρα από τη φιλοσοφία της χαλάρωσης για το ευεργετικό ρόλο της οποίας έχει κάνει εκτεταμένα λόγο στην πορεία προς την καλλιέργεια της δημιουργικής φαντασίας και διάθεσης, είναι οι αόρατες ενέργειες. Οι ενέργειες αυτές αναφέρονται στις γραφές της yoga με το όνομα «πρανικές ενέργειες» (Κερνέζ, 1980. βλ. και Δαφέρμος, 2010-β) και ο Stanislavsky μιλώντας για εκείνες κάνει λόγο περισσότερο για αόρατα ενεργειακά νήματα επικοινωνίας που μέσα από την εξάσκηση μπορούν να εκπέμπουν αλλά και να κατανοούν οι εκπαιδευόμενοι ηθοποιοί. Συμπληρωματικά, ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η πτυχή αυτή της γιόγκα που έφτασε και επηρέασε τον Stanislavsky ήταν η προσανατολισμένη στον δυτικό άνθρωπο γιόγκα, η Χάθα Γιόγκα (βλ. Κερνέζ, 1980).

Από τη γιόγκα επίσης, εκτός από τη μυϊκή χαλάρωση και την επίδραση των πρανικών ροών ενέργειας ο Stanislavsky επίσης πήρε και τη σημασία της σωστής αναπνοής για τη λειτουργία του σώματος αλλά και για τη χαλάρωση αυτής (Στανισλάβσκι, 1977. Στανισλάβσκι, 1999). Πιο ειδικά, σύμφωνα με τα γραπτά περί yoga η αναπνοή είναι από τα πρώτα και πιο βασικά βήματα που πρέπει να μάθει να κάνει σωστά και να ρυθμίζει ο αρχάριος στο χώρο. Συμπληρωματικά με την παραπάνω παρατήρηση, γενικότερα άλλο ένα σημείο επαφής της yoga με το θέατρο, μπορεί να είναι και το γεγονός ότι και οι δύο αυτοί κλάδοι, χώροι, απαιτούν αφοσίωση ψυχής τε και σώματι και για να γίνει αυτό πρέπει αυτά τα δύο να εκπαιδευτούν ανάλογα (Δαφέρμος, 2010-β. James, 1907. Κερνέζ, 1980). στην αντίθετη περίπτωση, μπορεί ο απαίδευτος και αμήτοχος να κινδυνεύσει, τόσο σωματικά, όσο και πνευματικά. Σύμφωνα με τον Ζακόπουλο (1990), ελλοχεύει ο κίνδυνος που προαναφέρθηκε και για αυτόν ακριβώς το λόγο αλλά και άλλους που προαναφέρθηκαν, οι μεγάλοι δάσκαλοι του θεάτρου, όπως ο Stanislavsky, ο Meyerhold, ο Brooks, ο Grotowski, κ.ά. το πρώτο πράγμα που ελέγχουν στους νέους μαθητευόμενους ηθοποιούς είναι το πώς αναπνέουν, για να δουν τι εκπαίδευση χρειάζονται.

Ο Ζακόπουλος στο βιβλίο του «Η ψυχολογία του ηθοποιού και η θεατρική παράσταση» (1990) υπογραμμίζει ότι για να μπορέσει κάποιος άνθρωπος να γίνει ηθοποιός πρέπει να έχει απαλλαγεί από κάθε σωματικό και ψυχικό βάρος, να είναι ελεύθερος, άποψη που εν πολλοίς μας παραπέμπει στη γνωστή φράση του μεγάλου Νίκου Καζαντζάκη «δεν ελπίζω τίποτα, δεν

φοβούμαι τίποτα, είμαι λήπτερος». Συνεχίζοντας, είναι σημαντικό, για τον Ζακόπουλο (1990) να είναι ο ηθοποιός κύριος του ελεύθερου εαυτού του καθώς έτσι δύναται να προστατεύσει τόσο τον ίδιο όσο και τους συνεργάτες του επί σκηνής. Συνεχίζοντας, ο ίδιος κάνει λόγο για την αναγκαιότητα που υπάρχει οι λειτουργοί αυτοί της τέχνης να είναι εξοικειωμένοι με την ψυχολογία τόσο τη γενική όσο και με την ψυχολογία του ηθοποιού πιο συγκεκριμένα, ενώ δε διστάζει να κατονομάσει ορισμένα χαρακτηριστικά που κατά τις παρατηρήσεις του, έχουν κοινά όλοι οι ηθοποιοί. Στα χαρακτηριστικά αυτά κάνει αναφορά και ο Stanislavsky, με πολύ διαφορετικό όμως τρόπο. Περισσότερο τα περιγράφει έμμεσα και δημιουργώντας ζωντανές εικόνες στο νου των αναγνωστών του, για παράδειγμα, ο τρόπος που περιγράφει τους μαθητές του Tortson ή ο τρόπος που περιγράφει τον Chekhov (Στανισλάβσκι, 1980-β). Ορισμένοι από τους χρησιμοποιούμενους χαρακτηρισμούς είναι οι: επικοινωνιακός, έντονη συναισθηματικότητα, κυκλοθυμία, κλπ. (Ζακόπουλος, 1990). Σύμφωνα τέλος με τον ίδιο (ό.π., 1990), ο ηθοποιός μπορεί να επιδεικνύει αυτές τις συμπεριφορές ακριβώς λόγω του περιβάλλοντος εργασίας του που συχνά είναι ρευστό, να σημειωθεί όμως το εξής: ο Ζακόπουλος κάνει λόγο για άλλο εθνικό και χωροχρονικό πλαίσιο ηθοποιίας, επομένως, θα ήταν επικίνδυνο να ταυτίζαμε τις απόψεις, τις θέσεις και τις όποιες ομοιότητες των δύο ανθρώπων του θεάτρου.

Στην ενότητα αυτή της ψυχολογίας του ηθοποιού θα άρμοζε ίσως να γίνει μία αναφορά και σε μία άλλη προσέγγιση που εμπλέκει με διαφορετικό τρόπο την ψυχολογία, τον ηθοποιό και την κοινότητα. Μία τέτοια είναι αυτή που κάνει στο άρθρο του ο Mirvis (2005) λέγοντας ότι μπορεί το θέατρο και η προετοιμασία για μία θεατρική παράσταση να αποτελείται ακριβώς από τα ίδια συστατικά στοιχεία και στάδια προετοιμασίας όπως και η οργάνωση μίας δράσης προσανατολισμένης στην κοινοτική αλλαγή. Ωστόσο, στο παρόν άρθρο, δεν γίνεται τόσο μνεία καθαρά στην ψυχολογία του ηθοποιού, όσο στη σύγχυση που βίωναν οι κοινοτικοί λειτουργοί ενίοτε περί του αν πρέπει να ανταποκριθούν στις συνθήκες ως ηθοποιοί ή καθημερινοί εργαζόμενοι. Σχετικό με το ζήτημα αυτό είναι και το γεγονός ότι σε ό,τι αφορά τη μελέτη των ηθοποιών, πέρα από τους κριτικούς θεάτρου, τους καλλιτέχνες και τους ψυχολόγους, ακόμη μία μερίδα επιστημόνων ασχολείται με ενδιαφέρον με την έκφανση αυτή: οι ανθρωπολόγοι. Μέσα από άρθρο τους οι Wilkinson & Weber ασχολούνται με το ζήτημα της μη συμμετοχής των ίδιων στη θεατρική πράξη, σημείο που θα μπορούσε να έρθει σε αντιπαράθεση με την εμπειρία της Merlin (2013) που εξετάστηκε σε προηγούμενο σημείο της παρούσας εργασίας.

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η Bandelj (2003) η οποία μελετά κάτι ελαφρώς διαφορετικό. Σαφέστερα, μελετά τον τρόπο που δομούν το χαρακτήρα του ρόλου τους οι ηθοποιοί που χρησιμοποιούν η μέθοδο Stanislavsky, η οποία είναι ομόρριζη με το Σύστημα.

Πιο ειδικά, διερευνά τον τρόπο που η δόμηση χαρακτήρων από τους ηθοποιούς που έχουν ένα τέτοιο θεωρητικό καλλιτεχνικό υπόβαθρο μπορεί εν πολλοίς να επηρεαστεί από τις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της εποχής γενικότερα αλλά και ειδικότερα της περιοχής όπου οι ηθοποιοί αυτοί δραστηριοποιούνται αλλά και η κουλτούρα που έχουν. Παράγοντες όπως τα στερεότυπα φύλου, η ηλικία και η κοινωνική τάξη, είναι μόνο ορισμένοι από εκείνους που επιδρούν στη δημιουργία ενός ρόλου, ενός ζωντανού χαρακτήρα επί σκηνής, από ανθρώπους οι οποίοι είναι οργανικά κομμάτια του κόσμου (Tolman, 2014). Πρέπει δηλαδή, οι ρόλοι να θεωρούνται κοινωνικά διαμεσολαβημένοι και όχι αποκλειστικά, αποκλήματα του ασυνειδήτου και των ναρκισσιστικών και όχι μόνο τάσεων των ανθρώπων.

Ενδιαφέρουσα έρευνα των Panero, Goldstein, Rosenberg, Hughes και Winner (2015), αναφέρει επίσης ένα χαρακτηριστικό που πιθανότατα παρουσιάζουν οι ηθοποιοί τόσο μέσα από τα όσα φαίνονται από τη μελέτη του Συστήματος Stanislavsky, όσο και μέσα από τη μελέτη των ηθοποιών γενικότερα. Πιο αναλυτικά, πρόκειται για μία ροπή, σύμφωνα με τους προαναφερθέντες, στην ύπνωση. Ως ύπνωση ορίζουν τη ροπή και τη εύκολα επηρεαζόμενη φαντασία καθώς επίσης και την εμβύθυνση στην εμπειρία (absorption). Επομένως, αυτό που προτείνουν και αυτό που βρήκαν οι προαναφερθέντες, είναι ότι οι μαθητευόμενοι ηθοποιοί σημείωσαν υψηλότερες επιδόσεις στις παραπάνω κατηγορίες των αντίστοιχων ψυχομετρικών εργαλείων σε αντιδιαστολή με τις επιδόσεις μαθητευόμενων μουσικών ή μη μαθητευόμενων κάποιας τέχνης.

Εν κατακλείδι, λαμβάνοντας υπ' όψιν τα στοιχεία που δίνει είτε διάσπαρτα είτε πιο συστηματοποιημένα στο έργο του ο Stanislavsky (βλ. Stanislavsky, 1965. Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β. Στανισλάβσκι, 1999. Στανισλάβσκι, 1977), μπορεί ίσως να δομηθεί ένα πορτρέτο του ηθοποιού, σύμφωνα βεβαίως με τον τελευταίο. Ο ηθοποιός, κατά τον Stanislavsky, είναι ένα πλάσμα το οποίο καταπιάνεται με την πιο δύσκολη από τις τέχνες και λέγει πιο δύσκολη γιατί εμπεριέχει και ρυθμό, και ορθοφωνία και κινησιολογία και συναίσθημα. Είναι περιττό βέβαια να σημειωθεί ότι για να μπορέσει να τα κάνει όλα αυτά ο ηθοποιός πρέπει να εκπαιδευτεί και ανάλογα, κάτι που δεν χρειάζεται για παράδειγμα να κάνουν οι μουσικοί ή οι χορευτές, κατά την άποψή του. Οι ηθοποιοί επίσης, πρέπει να έχουν πολλά βιώματα και μνήμες στη φαρέτρα τους, να έχουν εμπειρία από τη ζωή αλλά και δημιουργική δραστήρια φαντασία που να χτίζει νέους κόσμους. Ακόμη, οι ηθοποιοί πρέπει να έχουν ήθος, να αγαπούν την τέχνη τους και την ομάδα με την οποία εργάζονται, να μην αποτελούν τροχοπέδη για την λειτουργία αυτής, να είναι αφοσιωμένοι και να έχουν όρεξη για πειραματισμό και δουλειά.

3.9. Ribot-Stanislawsky-Vygotsky: Από την ψυχολογία στο θέατρο και πάλι πίσω

Από τον τίτλο της παρούσας ενότητας καθίσταται φανερό ότι λόγος θα γίνει τρεις εξέχοντες διανοητές, οι οποίοι επηρέασαν τους κύκλους της επιστήμης και της τέχνης πολυεπίπεδα. Συγκεκριμενοποιώντας, στο παρόν τμήμα, αντικείμενο αναστοχασμού αποτελούν ουσιαστικά η συναισθηματική μνήμη και η έννοια του *perezhivanie*. Ξεκινώντας από την πρώτη, ο Théodule Armande Ribot, προερχόμενος από μία χώρα με πολύ μεγάλη παράδοση στην ψυχαναλυτική και ψυχοδυναμική προσέγγιση (βλ. Poirier, Clarac, Barbara & Broussolle, 2012), είναι ο εμπνευστής της ορολογίας αυτής την οποία, ιδίως στο πρώτο μέρος του έργου του, ο Stanislavsky επεξεργάζεται ενδελεχώς. Οι ερευνητές που έχουν εντυπωήσει στο έργο του Ρώσου ηθοποιού και θεωρητικού του θεάτρου (βλ. Magarshack, 1968), αναφέρουν ότι ο Stanislavsky ήταν ενήμερος για το έργο του Γάλλου ψυχολόγου και ότι βεβαίως και είχε επηρεαστεί βαθύτατα. Γενικά, τα σημεία όπου μπορεί κανείς να εντοπίσει ξεκάθαρα την επιρροή του Ribot στο Σύστημα είναι εν συντομία τα εξής τέσσερα: η σημασία της πολυαισθητηριακής καταγραφής για τη μνήμη, η εκούσια και ακούσια μνημονική ανάκληση, η αισθητική και συναισθηματική μνήμη και ο τρόπος περιγραφής με το εκ παραλλήλου βιωμένο συναίσθημα.

Ξεκινώντας, από τον τομέα της πολυαισθητηριακής καταγραφής και της ισχυρής επίδρασης που έχει στη μνήμη, ο Ribot (1914) αναφέρει ότι όσο περισσότερο περίπλοκη είναι μία εμπειρία, τόσο ευκολότερη καθίσταται η ανάκλησή της. Από την πλευρά του ο Stanislavsky, σε σημεία του έργου του, πρέσβευε ότι είναι κομβικής σημασίας κεφάλαιο της ζωής, της εκπαίδευσης και της ανάπτυξης του ηθοποιού το να έχει πολλά βιώματα (βλ. Στανισλάβσκι, 1977. Στανισλάβσκι, 1999). Θεωρούσε ότι το συναισθηματικό και όχι μόνο αυτό υλικό αποτελεί τη «φαρέτρα» του. Ακόμη, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ακόμη ότι αυτή η έμφαση στην εμπειρία είναι ένα γνώρισμα που ζητείται και από τους κοινωνικούς επιστήμονες γενικότερα φέρνοντας στο νου μας την αναγκαιότητα του να είναι κανείς πολίτης και λειτουργό του κόσμου. Δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής του αναγνώστη ωστόσο η παιδευτική αξία που είχε, έχει και θα έχει το θέατρο για την οποία έγινε μνεία σε προηγούμενο σημείο της παρούσας πραγματείας (βλ. ενότητα «Θέατρο Τέχνης Μόσχας», σελ. 18).

Αναφορικά με τα είδη της ανάκλησης, υπάρχουν δύο: η πρώτη, που γίνεται εκούσια και η άλλη, η οποία γίνεται ακούσια. Η πιο εύκολη και προσβάσιμη είναι η εκούσια, όπου, σύμφωνα πάλι με τον ίδιο (ό.π., 1914), μπορεί να ανακληθεί πλήθος πληροφοριών με ακρίβεια και ζωντάνια. Κάνει επίσης λόγο για την αλληλεπίδραση που αναπτύσσεται μεταξύ των

εικόνων αυτών και των σωματικών ενδείξεων και δεικτών. Κάτι που μπορεί να παραπέμψει και στην θεωρία των James και Lange (βλ. Hergenhahn, 2008) (βλ. ενότητα «Τα συναισθήματα: Freud, James, Ribot, Αριστοτέλης», σελ. 58), λόγος επίσης γίνεται στο συγκεκριμένο σημείο και για τη σχέση που υφίσταται μεταξύ ακούσιας και εκούσιας ανάκλησης εικόνων σε ό,τι αφορά το επίπεδο του σώματος. Βεβαίως, το μοτίβο αυτό κάθε άλλο παρά άγνωστο είναι στο Σύστημα. Σχετικά με τη διάκριση σε αισθητική και συναισθηματική μνήμη, επιπρόσθετα, όπως πληροφορούν τους αναγνώστες οι Honey και Darvas (2010), χρονικά η εισαγωγή της συγκεκριμένης αυτής ορολογίας της μνήμης αλλά και των συνιστωσών της τοποθετείται στο έτος 1908. Η πρώτη, σηματοδοτεί ως επί το πλείστον τη συνειδητή προσπάθεια για ανάκληση αισθητικών ερεθισμάτων, ήτοι εικόνες, μυρωδιές, απτικά ερεθίσματα και η δεύτερη αφορά, κυρίως τη μεταφορά και την αλλαγή συναισθημάτων που προέκυψαν υπό ορισμένες συνθήκες αλλά δεν συνδέθηκαν αποκλειστικά κα μόνο με αυτές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού από το έργο του Stanislavsky «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» (1999) αποτελεί το σημείο όπου ο Κόστια ανακαλεί στη μνήμη του δύο διαφορετικά τραγικά περιστατικά των οποίων είχε γίνει μάρτυρας ενώ παράλληλα παρατηρεί μεταφορά συναισθήματος από το ένα στο άλλο και τη δημιουργία μίας ολότελα νέας αίσθησης διαφορετικής από τις αρχικές. Τα δύο περιστατικά αυτά ως κοινό σημείο έχουν το μοτίβο του θανάτου, ωστόσο μεταξύ τους είναι πολύ διαφορετικά και η συναισθηματική αντίδραση που εγέρθηκε στη θύμηση τους αφενός μεταβλήθηκε μετά το πέρασμα του χρόνου, αφετέρου, αν και μνημονική ανάκληση μπορούσε να γίνει πολύ καλά και για τα δύο, μόνο το ένα εν τέλει έφτασε να δημιουργεί την πιο έντονη συναισθηματική απόκριση.

Μπαίνοντας βαθύτερα στην ψυχολογία των συναισθημάτων, ο Ribot αρχίζει να συγκεκριμενοποιεί τον όρο, ενώ παράλληλα παρατηρεί ότι οι ψυχολόγοι της εποχής, έχουν αποφύγει να ασχοληθούν με την ανάκληση των συναισθημάτων, ότι ασχολούνται κατά κύριο λόγο με τη θεωρητική τους πλευρά και ότι υπάρχουν πολλά πεδία, όπως αυτό του πόνου και του σοκ όπου παράξενα φαινόμενα κάνουν την εμφάνισή τους (Ribot, 1914). Πιο αναλυτικά, κάποιες φορές, οι άνθρωποι, όταν καλούνται να περιγράψουν στιγμές μεγάλης οδύνης και σοκ, τις περιγράφουν ψυχρά λογικά και δεν δείχνουν σημάδια ότι αναβιώνουν τη μνήμη αυτή, σαν να επρόκειτο για κάποιον άλλο, κάτι που μπορεί να εντοπιστεί στη βιβλιογραφία και σε άλλα πεδία της ψυχολογίας, πέραν της μελέτης των συναισθημάτων (βλ. Ribot, 1914), όπως η μελέτη του τραύματος²¹, κλπ. Στον αντίποδα, υπάρχει και άλλη μία κατηγορία ανθρώπων η οποία

²¹ Παραδείγματα περιπτώσεων κυρίως ακούσιας ανάκλησης μνημών είτε με παράλληλη σωματική αναβίωση αυτών είτε όχι, μπορούν να αποτελέσουν φαινόμενα που σχετίζονται με κακοποίηση ή μετατραυματική

μπορεί πολύ καλά να ανακαλέσει αυτές τις πληροφορίες και όχι μόνο αυτό, μπορεί επίσης να ανακαλέσει και να αναβιώσει το συναίσθημα που είχε βιώσει τη στιγμή του εκάστοτε συμβάντος. Η αναβίωση αυτή του συναισθήματος και όχι μόνο των συνιστωσών της συνθήκης υπό εξέλιξη, είναι ένα φαινόμενο που πάρα πολύ απασχόλησε τον Ribot και είναι και ένα μοτίβο το οποίο παρατηρείται επίσης και στον Stanislavsky (βλ. Στανισλάβσκι, 2002). Για τους ανθρώπους αυτούς ενδιαφέρεται στην έρευνά του ο Γάλλος ψυχολόγος. Στο πεδίο αυτό της αποκλειστικά διανοητικής και της συναισθηματικής ανάκλησης φαίνεται πως συμφωνεί με τον Ribot και ο James (Ribot, 1914), ο οποίος υποστηρίζει ότι εφόσον δεν μπορεί να γίνει ανάκληση του συναισθήματος με παράλληλη συμμετοχή του σώματος σε αυτό, τότε πρόκειται για μία καθαρά διανοητική ανάκληση που διενεργείται σε γνωστικό επίπεδο.

Οδεύοντας προς κάτι λίγο διαφορετικό, ενδιαφέρον θα είχε να δει κανείς το πώς μπορεί να υπάρξει σύνδεση και σε επίπεδο ορολογίας αλλά και σε επίπεδο νοήματος μεταξύ δύο γλωσσών. Πιο αναλυτικά, αυτό που ο Ribot ονόμαζε συναισθηματική μνήμη, στη ρωσική γλώσσα αντιστοιχούσε περίπου στον όρο «переживание» (perezhivanie). Στη ρωσική γλώσσα ο όρος αυτός μεταφράζεται ως συναίσθημα, έντονο συναίσθημα, εμπειρία (experiencing), αναβίωση μιας έντονης εμπειρίας, ακόμη, μπορεί να σημαίνει και στεναχώρια ή ανησυχία (Blunden, 2015. Vasilyuk, 1991. «переживание», 2012. «переживание», 2015.), σημασία που αποτελεί, κατά την άποψη των συγγραφέων, την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος. Διαφωτιστική είναι και η μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου συνομιλία των Mike Cole και Andy Blunden (1 October – 3 October, 2011), όπου θέμα πραγμάτευσης είναι ακριβώς η έννοια του perezhivanie. Στη συνομιλία αυτή, ο Cole αναφέρει τα εξής: “(P)erezhivat” means, if you look at it closely, that you have passed as if above something that had made you feel pain ... There, inside of a recollection that we call an “again living” –lives your pain. It is the pain that doesn’t let you forget what has happened. And you keep on coming back to it in your memory, keep living through it over and over again, until you discover that you have passed through it, and have survived²².” (Ferholt, 2009: 5).

διαταραχή (βλ. Behar, Zuellig & Borkovec, 2005. Clark, Holmes, Woolrich & Macay, 2015. Williams & Moulds, 2008).

²² «(Π)ιριζιβάτ σημαίνει ότι, αν κοιτάξεις πιο προσεκτικά, σαν να έχεις ξεπεράσει κάτι που σε έκανε να πονέσεις... Εκεί, μέσα στην ανάμνηση που ονομάζουμε «αναβιωμένη εμπειρία»- ζει και κατοικεί ο πόνος σου. Είναι ο πόνος που δεν σε αφήνει να λησμονήσεις αυτό που έχει συμβεί. Και που συνεχίζεις να επιστρέφεις σε αυτόν στη μνήμη σου, να το ζεις ξανά και ξανά, μέχρι να ανακαλύψεις ότι το έχεις ξεπεράσει και έχεις επιβιώσει» (η μετάφραση είναι δική μας)

Η έννοια «perezhivanie» ή «perezhivania» αποτελεί μία από τις έννοιες μυστήριο που συναντά κανείς μελετώντας το χώρο του στανισλαβσκιανού θεάτρου αλλά και της βυγκοτσκιανής ψυχολογίας. Αναφορικά όμως με άλλους στοχαστές οι οποίοι όχι μόνο έχουν κάνει μνεία αλλά ασχολήθηκαν ενδελεχώς με το ζήτημα αυτό είναι και οι Fyodor Vasilyuk (βλ. Vasilyuk, 1991), ο John Dewey (βλ. Dewey, 1934), ο Wilhelm Dilthey (βλ. Blunden, 2009) και άλλοι (Bluden, 2009). Σε ό,τι αφορά το βαθύτερο νόημά της, αυτό συνίσταται στη σημασία που έχει για τη διαμόρφωση του ψυχισμού. Πιο ειδικά, άπτεται μίας συγκεκριμένης συνθήκης την οποία κλήθηκε το άτομο να διαχειριστεί και αυτό του άφησε μέσα του ένα συναισθηματικό αποτύπωμα. Πέρα από αυτό, ως perezhivanie μπορεί να οριστεί και η μνημονική ανάκληση και αναβίωση της εκάστοτε εκείνης συνθήκης μαζί και της απόκρισης που το άτομο είχε σε αυτήν, πτυχή η οποία αναπόφευκτα μας φέρνει στο νου τη θεωρία του Ribot περί συναισθηματικής μνήμης (βλ. Ribot, 1914) από την οποία επηρεάστηκε βαθύτατα ο Stanislavsky όπως αναφέρει ο Bentley (1962). Αυτή ακριβώς η αναφορά του Stanislavsky στη συναισθηματική μνήμη εννοείται με τον όρο που ο ίδιος χρησιμοποιεί, εκείνον του perezhivanie (Naturalism and Stanislavsky, xxxx. Βλ. επίσης και Magarshack, 1986). Παράλληλα, με τον συγκεκριμένο ρωσικό όρο φαίνεται πως έχει σχετιστεί και η «επεισοδική μνήμη» (βλ. Tulving & Szpunar, 2009. Mok, 2015).

Ο ίδιος ο Lev Vygotsky φάνηκε να επηρεάζεται από το Σύστημα στο κομμάτι της πρόσληψης των μηνυμάτων του θεατρικού έργου, της δόμησης και της κατανόησης των ρόλων και των χαρακτήρων, του μοιράσματος των συναισθημάτων με το κοινό και να το κάνει να νιώσει έντονα συναισθήματα και να ταυτιστεί (Δαφέρμος, 2011. Πουρκός, 2009). Συνεχίζοντας αναφορικά με τον Lev Vygotsky, επρόκειτο για έναν διανοούμενο της εποχής ο οποίος ασχολούταν με πολλούς κλάδους του πνεύματος, όπως το θέατρο, η ψυχολογία, η λογοτεχνία, η τέχνη γενικότερα, η εκπαίδευση, κ.ά. (Vygotskaia & Lifanova, 1999. Vygotsky, 1978). Ο Vygotsky κατά τα φοιτητικά του χρόνια επισκεπτόταν πολύ συχνά το Θ.Τ.Μ. και είχε προσωπική επαφή με κάποιους από τους συντελεστές του. Από αναφορές των μελετητών του (Van der Veer, 2015), προκύπτει ότι κι εκείνος είχε κοινό με τον Stanislavsky όραμα για ένα νέο θέατρο.

Αρχικά, ο ορισμός που δίνει ο Vygotsky για τη φαντασία, παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνον της έννοια του perezhivanie. Πιο αναλυτικά τη φαντασία ορίζει ως μέσο το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί από κάθε άνθρωπο και να έχει ως αποτέλεσμα τη διεύρυνση των οριζόντων του σε πραγματικότητες και εμπειρίες που το ίδιο μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν είχε (βλ. Vygotsky, 2004). Επίσης, συμπληρώνει ότι η φαντασία είναι και ένας χώρος όπου μπορεί κανείς να διαχωρίσει τον εαυτό του από την εμπειρία που ήδη έχει και να αποκτήσει προβολές

του εαυτού του στον κόσμο της φαντασίας (Vygotsky, 1994). Σε αυτήν την ιδιαίτερη συνθήκη του φαντασιακού χώρου, διαμορφώνεται μία συνθήκη όπου το άτομο αποκτά ικανότητες και ιδιότητες που πριν μπει σε αυτήν, δεν είχε, διευρύνει, με άλλα λόγια τα όρια της ατομικότητάς του. Ακριβώς την ίδια συνθήκη βλέπουμε να διαμορφώνεται και στο έργο και τη διδασκαλία του Stanislavsky.

Στο χώρο της τέχνης και της εμπειρίας του *perezhivanie*, αυτό που υποστηρίζει ο Vygotsky, είναι ότι η εμπλοκή με την τέχνη, μπορεί να οδηγήσει στην κάθαρση. Αυτό μπορεί να παραπέμψει στη φιλοσοφία του Ψυχοδράματος, όπως αυτό αναλύεται και παρουσιάζεται από τον Stefan Meisiek (2004). Πιο αναλυτικά, ο προαναφερθείς κάνει αναφορά ακριβώς στη συνθήκη της κάθαρσης που περιγράφηκε παραπάνω (βλ. ενότητα «Περί Συστήματος και Ψυχολογίας», σελ. 48) καταγράφει, ειδικότερα, τη συνθήκη όπου κάθε συμμετέχων της ομάδας –σύμφωνα με την προσέγγιση του Moreno (βλ. επίσης και Moreno, 1940)- εκδραματίζει μία κατάσταση που τον απασχολεί και μέσα από την αλληλεπίδραση με την ομάδα αλλά και την καθοδήγηση του εμπυχωτή και οδηγείται στην κάθαρση, ήτοι, στη λύση. Αναπόφευκτα όμως, μιλώντας για κάθαρση, δεν θα ήταν δυνατόν να μην μνημονευθεί και ο Αριστοτέλης και οι θέσεις του περί δραματικής τέχνης (βλ. Αριστοτέλης, 2008).

Οδεύοντας προς το κλείσιμο της παρούσας ενότητας, θα είχε ίσως αξία να αναφερθεί ότι στο θεατρικό στερέωμα και άλλοι συνάντησαν τη συνθήκη και μίλησαν για αυτήν της «*perezhivanie*». Ένας από τους ανθρώπους αυτούς, ο οποίος δεν χρησιμοποίησε τον όρο αλλά έφτασε ιδεολογικά πολύ κοντά του, ήταν ο Richard Schechner (Blunden, 2009). Ο τελευταίος έδωσε μία άλλη προσέγγιση, πιο συνδυαστική, μία προσέγγιση που ενεργά εμπλέκει την ψυχολογία καθώς, μέσα στο έργο του (βλ. ενδεικτικά Schechner, 1985) δημιουργεί μία ενδιαφέρουσα σύζευξη ψυχολογίας και θεάτρου. Πιο ειδικά, κάνει μνεία στις θεωρίες των D. W. Winnicott, Victor Turner and Bateson, οι οποίοι δίνουν έμφαση στο θεραπευτικό ρόλο του θεάτρου, και τις συνδυάζει με τις δικές του εμπειρίες και γνώσεις από το χώρο του θεάτρου (Blunden, 2009). Ακόμη, στοχαστές όπως ο Husserl, ο Sartre, ο Rubinstein, Kant αλλά και πολλοί άλλοι έδωσαν έμφαση στο συγκεκριμένο ζήτημα, καθώς, το *perezhivanie* αποτελεί για όλους τους αδιαμφισβήτητα μία μορφή συνείδησης, ειδικότερα, μία από τις απόψεις που υφίστανται γύρω από το εν λόγω συγκεκριμένο ζήτημα είναι ότι ιδίως η άμεση εμπειρία είναι εκείνη που διαμορφώνει το περιεχόμενο της συνείδησης (Vasilyuk, 1991. Βλ. και Sartre, 1957).

Γενικότερα σε ό,τι άπτεται των ομοιοτήτων μεταξύ των δύο Ρώσων στοχαστών -των Stanislavsky και Vygotsky- μπορούν να γίνουν αρκετές παρατηρήσεις. Πιο ειδικά, ένα από τα σημεία όπου παρατηρείται σύγκλιση των θέσεων των δύο προαναφερθέντων είναι εκείνο που αφορά το μηχανιστικό παίξιμο. Στη βάση αυτού, σε πολλά σημεία του έργου γενικά αλλά και

στις θεατρικές κριτικές που έγραφε, σημείωνε επίσης και ορισμένες από τις σκέψεις-προτάσεις του για την «θεραπεία» του φαινομένου της μανιέρας που σε τίποτα δεν εξυπηρετούσε την αισθητική (Van der Veer, 2015). Έπειτα, αναφορικά με συγκεκριμένες επιρροές που είχε το Σύστημα του Stanislavsky πάνω στον Vygotsky, αυτές μπορούν να διαφανούν μέσα από δύο εκφάνσεις: η μία από το γεγονός ότι δανείστηκε τον όρο «perezhivanie» τον οποίο ως τότε χρησιμοποιούσε ο Stanislavsky ενώ, η άλλη από το γεγονός ότι στο τελευταίο μέρος του έργου του «Σκέψη και Γλώσσα», κάνει μία ανάλυση διαλόγου από το έργο του Griboyedon «Συμφορά από το πολύ μυαλό» βάσει της μεθόδου του Stanislavsky (Smagorinsky, 2011).

Ακόμη, ο Vygotsky ασχολήθηκε ενεργά και με το ζήτημα του ηθοποιού. Πιο αναλυτικά, διερεύνησε το αν το συναίσθημα πρέπει να βιώνεται επί σκηνής αλλά και πώς μπορεί αυτό το συναίσθημα να συνδράμει στην ανάπτυξη της προσωπικότητας (Smagorinsky, 2011). Όπως αναφέρει η Bayanova (2013), ο Vygotsky ασχολήθηκε με την ανάλυση του έργου του Σαίξπηρ «Άμλετ, ο πρίγκιπας της Δανίας», μία ανάλυση και ενασχόληση στην οποία επέστρεφε ακόμη και σε πολύ μεταγενέστερο στάδιο της σκέψης και της εργασίας του (Δαφέρμος, 2010-α). Προσθέτει επίσης ότι η προσέγγιση αυτή του έργου του Σαίξπηρ, ήταν πρωτοποριακή καθώς ποτέ ως τότε δεν είχε επιχειρηθεί ψυχολογική ανάλυση ενός θεατρικού έργου (Bayanova, 2013). Πράγμα παράδοξο δεδομένου του ψυχολογικού πλούτου που κρύβεται στη λογοτεχνία. Το καινοτόμο στοιχείο στο εγχείρημα αυτό του Vygotsky είναι, πρώτον, το γεγονός ότι βρήκε το κλειδί του κόσμου της ατομικής ψυχολογίας και δεύτερον, το ότι ο τρόπος που έκανε την ανάλυσή του, βασίστηκε για πρώτη φορά στην επίδραση των κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών στην ψυχοσύνθεση του Άμλετ (Bayanova, 2013).

Φτάνοντας, πλέον στο κλείσιμο της παρούσας ενότητας, συνοπτικά, έγινε προσπάθεια εύρεσης ενός συνδετικού νήματος μεταξύ των Stanislavsky, Vygotsky και Ribot, διανοητών κι ερευνητών που επέδρασαν σημαντικά στην επιστήμη της ψυχολογίας, καθένας με το δικό του τρόπο. Στο ρόλο του συνδετικού αυτού νήματος εμφανίζεται η σχέση της συναισθηματικής μνήμης με την έννοια του perezhivanie ενώ επίσης σκιαγραφήθηκε και η επίδραση που έχουν ως παράγοντες στο πεδίο της τέχνης. Στην ενότητα που ακολουθεί θα παρουσιαστούν ορισμένα σημεία τα οποία αποδεδειγμένα αποτελούν τροχοπέδη στην σε βάθος μελέτη και κατανόηση των αρχών του Συστήματος καθώς επίσης και του τρόπου λειτουργίας αυτού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΝΕΧΙΣΤΕΣ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ STANISLAVSKY

4.1. Δυσκολίες στη μελέτη του Συστήματος

Παρά το γεγονός ότι ο Stanislavsky υπήρξε αναλυτικός και πολυγραφότατος, η μελέτη του Συστήματος απαντά πολλές δυσχέρειες από μελετητές και ηθοποιούς. Οι δυσχέρειες αυτές μπορούν να διακριθούν άτυπα σε δύο κατηγορίες: τις πρακτικές και τις θεωρητικές. Ξεκινώντας από τις πρακτικές, σχετίζονται περισσότερο με ζητήματα μετάφρασης και έκδοσης κυρίως ενώ οι θεωρητικές αφορούν περισσότερο τη δράση των μαθητών του και το ανολοκλήρωτο του έργου του. Αναλυτικότερα, τα έργα του Stanislavsky εκδόθηκαν για πρώτη φορά στην αγγλική γλώσσα, με επιμέλεια της Elizabeth Hargood, η οποία τον βοήθησε σημαντικά στη μετάφραση του έργου του από τη ρωσική γλώσσα (Elizabeth Reynolds Hargood papers, 2015). Ωστόσο, κατά τη διαδικασία αυτή, σημειώθηκε μία σειρά από γεγονότα τα οποία κατά πολύ αλλοίωσαν τη μορφή αλλά κυρίως το περιεχόμενο του Συστήματος.

Πιο αναλυτικά, η Carnicke, μία από τις γνωστότερες μελετήτριες του Stanislavsky, σε άρθρο της (Carnicke, 1984), κάνει αναφορά εκτενώς σε όλα τα προβλήματα που εκπηγάζουν από αυτήν την επιμέλεια έκδοσης. Αρχικά, εντοπίζει ότι δεν διατηρείται η ακριβής ορολογία που χρησιμοποιεί -πολύ προσεκτικά στο έργο του- ο Stanislavsky. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο αναγνώστης να φτάνει σε αδιέξοδο και να αδυνατεί να παρακολουθήσει τη συλλογιστική του Ρώσου ηθοποιού (Carnicke, 1984). Πέραν της νοηματικής αλλοίωσης που απορρέει από τη χρήση αναντίστοιχης ορολογίας, αλλοιώνεται επίσης και το κίνητρό του. Περισσότερο περιπλέκει την ήδη πολύπλοκη αυτή συνθήκη της επιμέλειας και το γεγονός ότι τα πνευματικά δικαιώματα που παραχωρήθηκαν στην Hargood καθιστούν μία διορθωμένη επανέκδοση του έργου μακρινό ενδεχόμενο. Τέλος, αναφορικά πάλι με την αλλοίωση, στα έργα του που παρουσιάζεται ως Tortson, η μεγάλη διαφορά που υπάρχει με τη μεταγενέστερη ρωσική έκδοση είναι ότι έχουν παραποιηθεί τα ονόματα, με την έννοια ότι ενώ ο ίδιος καλούσε τους μαθητές του με τα κανονικά τους ονόματα, στην αμερικανική έκδοση φαίνεται να τους καλεί

με υποκοριστικά δημιουργώντας την εντύπωση ότι είναι νεαροί σε ηλικία και αδαείς (Carnicke, 1984).

Ο Hobgood (1991), ακόμη ένας από τους επιφανείς μελετητές του Stanislavsky, κάνει επίσης λόγο για τη σκληρή επεξεργασία που υπέστη το χειρόγραφο του τελευταίου. Πιο ειδικά θέτει τον προβληματισμό του πόσο διαφορετικό θα ήταν το θεατρικό στερέωμα στην Αμερική εάν δεν είχε παραληφθεί από την εισαγωγή του έργου «Ένας ηθοποιός δημιουργείται» το κομμάτι εκείνο που προανήγγειλε την έκδοση συνέχειας του έργου του Stanislavsky (Levin & Levin, 2002). Ακόμη, και πάλι στο πλαίσιο της αλλοίωσης του ύφους αλλά και του κινήτρου του συγγραφέα, υπάγεται και το γεγονός ότι από τις σωκρατικού τύπου συζητήσεις που περιγράφονται στη ρωσική έκδοση το αναγνωστικό κοινό βρίσκεται μπροστά σε μία αμερικανικού τύπου πανεπιστημιακή διάλεξη (Stanislavsky, Benedetti & Carnicke, 1993). Σημασία όμως έχει να σημειωθεί και η θέση του ίδιου του Stanislavsky σε αυτό το ζήτημα. Σύμφωνα και πάλι με την Carnicke (1984), ο τελευταίος είχε εναποθέσει ολόκληρη την ευθύνη της επιμέλειας της έκδοσης στην Hargood εκείνο το διάστημα και στην Gurevich αργότερα για τη ρωσική έκδοση.

Για την ακρίβεια, προκύπτει πως είχε αναφέρει στην τελευταία ότι ο ίδιος δυσκολεύεται να εκφραστεί λεκτικά καθώς επίσης και ότι δεν ανησυχούσε για τυχόν αλλοιώσεις της εικόνας του ως αποτέλεσμα των επιλογών της επιμελήτριας έκδοσης. Η αιτία της έλλειψης αυτής ανησυχίας ήταν, όπως ο ίδιος σημείωνε, ότι ούτε και ο ίδιος δεν γνωρίζει στην ουσία του ποιος είναι (Carnicke, 1984: 486-487). Παράλληλα, κομβικής ίσως σημασίας είναι να υπογραμμιστεί ότι ο Stanislavsky, ούτε στη μία ούτε στην άλλη περίπτωση επιμέλειας έκδοσης του έργου του δεν είχε θέσει προϋποθέσεις για την μεταχείριση αυτού. Απεναντίας, εναπόθεσε εντελώς την ευθύνη στις Hargood και Gurevich (Carnicke, 1984), με την περίπτωση της αγγλικής έκδοσης ίσως να είναι δικαιολογημένη από την άποψη ότι ο ίδιος δεν γνώριζε καθόλου τη γλώσσα και δεν ήταν σε θέση να έχει εποπτεία του κειμένου. Επομένως, γλώσσα, αντιληπτικοί και ιδιοσυγκρασιακοί παράγοντες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο. Τέλος, αδιαμφισβήτητα σημαντικό ρόλο έπαιξε και το γεγονός ότι πέρασαν σχεδόν 24 χρόνια από την έκδοση του πρώτου βιβλίου του μέχρι να βγει και η συνέχειά του.

Μέσα σε όλο αυτό το κλίμα παρεξήγησης αλλά και φρενίτιδας με τον Stanislavsky στο αμερικανικό έδαφος, υπήρξε ακόμη ένας παράγοντας που περιέπλεξε ακόμη περισσότερο τα πράγματα: οι μαθητές του. Πιο αναλυτικά, οι Vakhtangov, Strasberg, Adler, Ouspenskaya αλλά και άλλοι που είχαν διδαχθεί το Σύστημα στα πρώτα του στάδια, πηγαίνοντας στην Αμερική άρχισαν να το διδάσκουν όπως το είχαν εκείνοι εσωτερικεύσει (Baumrin, 2000. Grotowski & Salata, 2008). Ακόμη, ειδικά σε ό,τι αφορά τους Αμερικανούς μαθητευόμενους ηθοποιούς,

ακριβώς λόγω της απόστασης που είχαν από τον ίδιο, δεν μπορούσαν να γνωρίζουν αν βαδίζουν στο δρόμο που χάραξε καθώς η μόνη επαφή μαζί του ήταν έμμεσα, μέσα από τις οπτικές των μαθητών του. Καταλυτικό ήταν επίσης το γεγονός ότι το Σύστημα στην τελευταία μορφή που υπήρξε πριν τον θάνατο του εμπνευστή του δεν υπήρχε σε γραπτή μορφή (Levin & Levin, 2000), επομένως, μετά το θάνατό του, εκείνο αλλά και οι μαθητές του εξελίσσονταν δίχως τον ίδιο εφόσον κιόλας δεν έχρισε ο ίδιος κάποιον συνεχιστή του (Schechner, 2008). Η Moore (1964), τέλος, θέτει προς αναστοχασμό ακόμη έναν παράγοντα που μέχρι στιγμής δεν αναφέρθηκε, καθ' όλα σχετικό με τον προηγούμενο: την κατανόηση του έργου των μαθητών του. Πιο ειδικά, εκείνη, φέρνοντας ως παράδειγμα την εργασία και τη σκέψη του Vakhtangov, αναφέρει τα εξής: «...*Vakhtangov, a great dynamic artist with his own distinctive mark, was very much a Stanislavski product. Because there is a great deal of misunderstanding about Vakhtangov, and because understanding him may also shed light on Stanislavski, I have included a chapter on Vakhtangov in my forthcoming book on the Stanislavski System*»²³ (Moore, 1965: 92).

Καίριο επίσης ρόλο στην κατανόηση και την διάδοση του Συστήματος διαδραμάτισε και η συγκεκριμένη αντιμετώπιση που είχε το Σύστημα από το Λενινικό καθεστώς (Krasner, 2009). Λεπτομερέστερα, λόγω του ψυχολογικού ρεαλισμού που χαρακτηρίζει το Σύστημα, θεωρήθηκε ως το κατ' εξοχήν αρμόζον με τις κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες Σύστημα εκπαίδευσης νέων ηθοποιών, τραβώντας την προσοχή του καθεστώτος. Ωστόσο, υπήρξε μία ουσιαστική παράμετρος διαφοροποίησης: η αποσόβηση κάθε πτυχής μη συμπλέουσας με τις αρχές του μαρξισμού, ήτοι οποιουδήποτε ιδεαλιστικού στοιχείου (Stanislavsky, Benedetti & Carnicke, 1993). Ο βαθμός και το είδος της στρέβλωσης έγιναν φανερά στους μελετητές αρκετά χρόνια μετά την αλλαγή του καθεστώτος (βλ. και Van der Veer, 2015).

Συμπερασματικά, το Σύστημα περιβάλλεται από «νέφη» ενθουσιασμού και ενδιαφέροντος, χαρακτηρίζεται όμως εκ παραλλήλου και από πολλά σκοτεινά σημεία τα οποία, όπως προαναφέρθηκε, καθιστούν δύσκολη τη τόσο τη μελέτη όσο και τη σε βάθος κατανόησή του. Έχοντας δει τις καταβολές, τις αρχές, την εξέταση ορισμένων συνιστωσών του υπό ένα

²³ ο Vakhtangov, ένας σπουδαίος, δυναμικός καλλιτέχνης με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο, ήταν πραγματικός μαθητής της διδασκαλίας του Stanislavsky. Επειδή υπάρχει τόσο μεγάλη παρεξήγηση γύρω από το όνομά του, αλλά και επειδή υπάρχει το ενδεχόμενο κατανοώντας τον λίγο καλύτερα να ρίξουμε περισσότερο φως στον Stanislavsky, έχω συμπεριλάβει στο νέο μου βιβλίο ένα κεφάλαιο για τον Vakhtangov. (η μετάφραση είναι δική μας)

ψυχολογικό πρίσμα, η εξέταση του ζητήματος αυτού θα ολοκληρωθεί με την κριτική που του ασκήθηκε, κομμάτι απαραίτητο για την πλήρη κατανόηση ενός ζητήματος και την ανάδειξη των σκοτεινών αλλά και φωτεινών σημείων του.

4.2. Κριτική στο Σύστημα Stanislavsky

Το σύστημα Stanislavsky, με την εμφάνιση αλλά και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του, προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις τόσο στους ηθοποιούς που κλήθηκαν να το δοκιμάσουν, τους μαθητές του Stanislavsky, όσο και στους λοιπούς λειτουργούς του θεάτρου της εποχής αλλά και όχι μόνο. Τα σημεία της κριτικής που θα παρουσιαστούν στην παρούσα ενότητα για λόγους λογικής συνέπειας και νοήματος, θα διακριθούν σε δύο κατηγορίες: τα μεθοδολογικά και τα γενικής αποτίμησης. Γενικότερα, σε ένα πρώτο επίπεδο μνεία θα γίνει στο κομμάτι της μεθοδολογίας και στη συνέχεια θα παρατεθούν και τα σημεία συνολικής κριτικής του έργου. Ξεκινώντας λίγο γραμμικά ίσως, θα αναφερθούν πρώτα τα σημεία αυτά που προηγούνται χρονολογικά.

Αρχικά, σημείο κριτικής μπορεί να αποτελέσει σχεδόν κάθε τι το οποίο χρησιμοποιούσε κατά τα πρώτα στάδια εξέλιξης της σκέψης του, ως στάδιο του γίνεσθαι του Συστήματος. Αναλυτικότερα, η μέθοδος *mise-en-scène* είναι ένα πρώτο τέτοιο παράδειγμα. Για του λόγου το αληθές, ως μέθοδος καθ' αυτή αλλά και μέσα από τις μαρτυρίες του ιδίου αλλά και των μαθητών του, είναι πολύ αυταρχική και δεν επιτρέπει τη συνεργασία, τη συλλογικότητα (Leach, 2004. Magarshack, 1986. Στανισλάβσκι, 1980-α. Στανισλάβσκι, 1980-β). Παράλληλα, με τη χρήση αυτής της μεθόδου, ουσιαστικά ενέπιπτε στο ατόπημα το οποίο έψεγε στους πρώτους δασκάλους που την πρώτη φορά που επιχείρησε να μπει σε μία από τις ελάχιστες σχολές θεάτρου που είχαν αρχίσει να υπάρχουν (Στανισλάβσκι, 1980-α). Με άλλα λόγια, έμπαινε σε μία λογική υπαγόρευσης των ρόλων των ηθοποιών, δίχως να τους αφήνει το περιθώριο να αντιληφθούν τι κάνουν και για ποιο λόγο ενώ παράλληλα χωρίς να έχει συνείδηση αυτού, τους ωθούσε σε τακτικές μίμησης. Επιπλέον, κάποια σκέψη περί αντίφασης μεταξύ διδασκαλίας και «πιστεύω» του Stanislavsky είναι, κατά την άποψη των συγγραφέων της εργασίας, άστοχη, καθώς οι πρακτικές αυτές χρησιμοποιούνταν την περίοδο όπου το Σύστημα βρισκόταν ακόμη σε εμβρυακή μορφή.

Στο πλαίσιο των παραπάνω την κατάσταση περιέπλεκε ακόμη περισσότερο το γεγονός ότι στη βιβλιογραφία δεν αναφέρεται (π.χ. βλ. Silberschatz, 2013) ότι ο ίδιος έδινε δικά του γραπτά κείμενα προς μελέτη του Συστήματος στους μαθητές του. Ερευνητές όπως ο Silberschatz (2013) υποστηρίζουν ότι στο λόγο του Stanislavsky λανθάνει μία υφέρπουσα έλλειψη εμπιστοσύνης και προς τους ίδιους τους ηθοποιούς του. Σαφέστερα, αυτό μεταφράζεται ως ότι η μόνη περίπτωση που υπήρχε οι ηθοποιοί του να μην υποπέσουν σε κωμικοτραγικό παίξιμο και θεατρινίστικες υπερβολές ήταν να κατορθώσουν να φτάσουν σε έναν υψηλότατο βαθμό αυτοσυνείδησης. Επιστρέφοντας όμως στο ζήτημα της έλλειψης γραπτών κειμένων, αυτό, αναπόφευκτα, αφενός δημιουργούσε πρόσθετες δυσκολίες στους μαθητές από την άποψη ότι διδάσκονταν ένα «Σύστημα» το οποίο δεν μπορούσαν να κατανοήσουν, αφετέρου, δημιουργεί προβληματισμό σχετικά με το τι διδάχθηκαν εν τέλει οι μαθητές του και τι είχαν κατανοήσει σε βάθος. Ως συνεπαγωγή αυτού δεν θα μπορούσε παρά να είναι ο προβληματισμός αναφορικά με την πιστότητα, και όχι ορθότητα, της διδασκαλίας του Συστήματος των μαθητών αυτών που το επιχείρησαν, π.χ. Strasberg, Ouspenskaya, Adler, κ.ά. Συμπληρωματικά, ο αποκλειστικά προφορικός χαρακτήρας της διδασκαλίας του Stanislavsky, σε συνάρτηση με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, δημιούργησαν στους ερευνητές την εντύπωση ότι ίσως ο Stanislavsky σε σημεία του έργου του έχει υποπέσει στην παγίδα της διάστασης θεωρίας και πράξης (Pitches, 2006). Συμπληρωματικά, στη βάση αυτού, του προβληματισμού περί των αντιφάσεων που μπορεί να ενυπάρχουν στο Σύστημα κατά τους ερευνητές, ο Pitches (2006: 4-5) αναφέρει τα εξής: *«από όλη αυτή τη πορεία του Stanislavsky, πού βρίσκεται η καθαρή του ουσία, σε ποιο από όλα τα στάδια που πέρασε μπορούμε να πούμε ότι το σύστημά του είναι πιο αξιόπιστο;»²⁴*. Ακόμη, στο πλαίσιο αυτό της αναζήτησης και του προβληματισμού, μελετητές όπως οι McCraw (2014) και Marowitz (2012) καταθέτουν τις αμφιβολίες τους αναφορικά με το κατά πόσο ο Stanislavsky με την τόση έμφαση που έδινε στην θεωρητική κατάρτιση βοηθούσε εν τέλει τη δημιουργικότητα και τη φαντασία των ηθοποιών.

Έχοντας κάνει τόσο εκτενώς λόγο για τα αρνητικά χαρακτηριστικά που προσάφθηκαν στο Σύστημα, είναι σημαντικό να αναφερθούν συνοπτικά και τα θετικά. Αρχικά, το Σύστημα Stanislavsky αποτελεί την πρώτη συστηματοποιημένη προσπάθεια θέσπισης ενός συστήματος υποκριτικής σε ευρωπαϊκό και αμερικανικό έδαφος (Hodge, 2010). Επίσης, σε ό,τι αφορά την ευρωπαϊκή παράδοση ειδικότερα, αποτελεί το πρώτο ρεύμα που ουσιαστικά θέτει το θεμέλιο λίθο για την έλευση του ρεαλισμού στο θέατρο. Αυτό βεβαίως δημιούργησε ένα ολόκληρο νέο

²⁴ η μετάφραση έγινε απ' ευθείας από τα αγγλικά και είναι δική μας

στερέωμα στο οποίο καμία θέση δεν είχε το μηχανιστικό και υπερβολικό παίξιμο αλλά η απλή και ειλικρινής ενσάρκωση των ρόλων. Παράλληλα με αυτά, κομβικής σημασίας είναι επίσης και το γεγονός ότι ο Stanislavsky πέρα από την εύρεση ενός τρόπου να βοηθήσει τους νέους ηθοποιούς μέσα από τη διδασκαλία, δίδαξε επίσης και ήθος. Με άλλα λόγια, αφενός έκανε τη θεωρία του πράξη, αφετέρου, μέσα από κάθε έκφασή του υπογράμμισε ότι το Σύστημα είναι ουσιαστικά ένας τρόπος ζωής καθώς ο ηθοποιός πρέπει να ποιεί ήθος τόσο εντός όσο και εκτός θεάτρου

Ακόμη, αναφορικά με τα περί μεθοδολογίας, η προσέγγιση που ακολούθησε βασιζόμενος στην εμπειρία του, δεν ήταν άλλη από τη συνθετική, όπως αναφέρεται και στις αντίστοιχες ενότητες (βλ. ενότητα «Παρουσίαση του Συστήματος», σελ. 40 και «Περί Συστήματος και Ψυχολογίας», σελ. 48). Ίσως δε, δε θα ήταν υπερβολή να χαρακτηριστεί ως διαλεκτικός ο τρόπος εργασίας του από την άποψη ότι ξεκίνησε την πορεία του κάνοντας παρατηρήσεις που αφορούσαν τον εσωτερικό κόσμο του ηθοποιού και τη σχέση αυτού με τη δόμηση ενός χαρακτήρα, στη συνέχεια, έχοντας εξαντλήσει την προσέγγιση αυτή, κατόρθωσε να τη φτάσει έως το λογικό της τέρμα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να κατανοήσει τους περιορισμούς της (συναισθηματική υστερία, κίνδυνος για τη σωματική και ψυχολογική ακεραιότητα του ηθοποιού, κλπ.) και να προσπαθήσει να τους υπερβεί καταλήγοντας έτσι σε μία διαφορετική κατεύθυνση, πιο πλήρη και ολιστική. Ακόμη, το γεγονός ότι ολόκληρο το Σύστημα σκέψης του εκπηγάει από την εμπειρική του παρατήρηση και εργασία, το καθιστά ίσως πολύ πιο αξιόπιστο από προσεγγίσεις οι οποίες είναι αποκλειστικά θεωρητικής προέλευσης και προσανατολισμού.

Κρίνοντας εκ του αποτελέσματος, αν και δεν είναι ο πιο δόκιμος τρόπος να εξετάσει κανείς κάποιο ζήτημα, το Σύστημα έχει επηρεάσει και διαμορφώσει τόσο γενιές και γενιές ηθοποιών όσο και ολόκληρα νέα ρεύματα υποκριτικής παγκοσμίως, επομένως, θα μπορούσε αυτό να αποτελέσει κατά κοινή ομολογία δείκτη της σημασίας που έχει για την ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου. Επιπλέον, στη βάση αυτού, μελέτη και ενδιαφέρον συγκεντρώθηκε γύρω από τις ψυχολογικές προεκτάσεις που μπορεί να έχει το συγκεκριμένο σύστημα υποκριτικής από την άποψη ότι, όπως έχει αναφερθεί αρκετές φορές μέσα στην παρούσα εργασία, σε πολλούς τομείς ο Stanislavsky χάραξε για πρώτη φορά δρόμους που σε βάθος χρόνου ήρθαν οι σύγχρονοι επιστήμονες να επιβεβαιώσουν. Για την ακρίβεια, στην ενότητα «Περί Συστήματος και Ψυχολογίας» (σελ. 48), γίνεται λόγος για τη συνάφεια που παρουσιάζεται μεταξύ της θεωρίας αυτής του θεάτρου και μίας συνθετικής ψυχολογικής προσέγγισης, κύριο μέσο της οποίας είναι η καλλιτεχνική θεατρική έκφραση. Τέλος, ακόμη μία σημαντική συμβολή του Συστήματος στο θεατρικό στερέωμα είναι το γεγονός ότι έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία

μίας κοινής θεατρικής παράδοσης από την οποία γεννήθηκαν νέες, κάτι που όπως αναφέρει ο Roggi (1973), δεν υπήρχε τον αμερικανικό χώρο, για παράδειγμα.

Προχωρώντας, λίγο περισσότερο στο δεύτερο θεματικό άξονα κριτικής της ενότητας, τη γενική αποτίμηση, επίσης πολλά πράγματα μπορούν να αναφερθούν. Αρχικά, ένα σημείο είναι η επαφή που είχε με την κοινωνικοπολιτική επικαιρότητα. Αναλυτικότερα, ο Magarshack (1986: 275) σημειώνει τα εξής: «*Stanislavsky was never interested in social problems, not, at any rate, sufficiently to be able to handle them adequately on the stage, and what he eventually produced was not a biting social satire, but a love story*»²⁵ (Magarshack, 1986: 275). Με άλλα λόγια, αυτό που αναφέρεται στην προηγούμενη περίοδο είναι ότι στην ουσία, ο Stanislavsky παρουσιάζεται ως θιασώτης της προσέγγισης η τέχνη για την τέχνη. Αυτό όμως σε ό,τι αφορά την επαφή με το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της εποχής.

Σε αντίθεση δηλαδή με άλλα θέατρα της εποχής και άλλους σκηνοθέτες και παραγωγούς της εποχής, ο Stanislavsky προτιμούσε να μην ανεβάζει παραγωγές με στρατευμένο πολιτικό περιεχόμενο στο βαθμό που συνηθιζόταν κατά τα ταραχώδη χρόνια της επανάστασης και του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ωστόσο, τα παραπάνω εγείρουν προβληματισμό από την άποψη ότι στα πρώτα του βήματα το Θ.Τ.Μ. ως στόχο είχε να δίνει τη δυνατότητα σε κάθε άνθρωπο να παρακολουθεί τις παραστάσεις του. Δίχως αμφιβολία αυτή είναι μία κίνηση η οποία φανερώνει μία πολιτική στάση και μάλιστα, καινοτόμο για την εποχή της, η οποία όμως, όπως εξετάστηκε σε προηγούμενη ενότητα (βλ. ενότητα «Η ρωσική intelligentsia: Οι λογοτέχνες», σελ. 12), ανήκε σε μία παλαιότερη γενιά με άλλη ιδεολογία. Στο κλίμα αυτό των κοινωνικών και πολιτικών αντιλήψεων, ένα ακόμη «ατόπημα» που του προσάπτεται είναι εκείνο του υφέρποντος σεξισμού προς το γυναικείο φύλο. Για την ακρίβεια, ο Marc Silberschatz (2013) σε άρθρο του παρατηρεί ότι τα θέματα φύλου που εγείρονται μέσα από την αλληλεπίδραση με τους μαθητές και τις μαθήτρες του, είναι ορατά, τόσο από τα παραδείγματα για τα οποία τους κάνει λόγο κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας, για την ακρίβεια σημειώνει (ό.π. 2013: 10): «*His women students often cry, flirt, show off on stage, respond best to scenes that feature maternal love; in short, they are drawn from stereotypical images. (This*

²⁵ Ο Stanislavsky δεν ενδιαφερόταν καθόλου για τα κοινωνικά προβλήματα, όντας με κανένα τρόπο επαρκής στο να τα διαχειριστεί επί σκηνής αποτελεσματικά με αποτέλεσμα η παραγωγή του να μην είναι καυστική κοινωνική σάτιρα αλλά μία ιστορία αγάπης.

is not to say that his male students are immune from such portrayal; but their simplistic characteristics are balanced against a more complex male narrator»²⁶.

Ακόμη, και στο μέρος αυτό της γενικής αποτίμησης έχει νόημα να αναφερθεί η ενότητα του χαρακτήρα του Συστήματος από την άποψη ότι, κατά την άποψη των συγγραφέων της παρούσας εργασίας, ο τρόπος με τον οποίο διαρθρώνεται το Σύστημα το καθιστά υπεράνω του διπόλου θεωρίας και πράξης, για τους λόγους που αναφέρθηκαν στις προηγούμενες παραγράφους. Φως στο ζήτημα αυτό ρίχνει και η μαρτυρία της Merlin (2013), η οποία και μέσα από τη μελέτη αλλά και μέσα από την τριβή με το Σύστημα από την πλευρά της ηθοποιού πλέον, αναγνωρίζει αυτό του το στοιχείο. Επίσης, ίσως θα μπορούσε να σημειωθεί και αυτό για το σύστημα Stanislavsky, ότι δεν ανακάλυψε τίποτα το καινούριο, τίποτα το νέο ή το αφύσικο, παρά μόνο έκανε λόγο για αυτό που υπήρχε ως γενική αίσθηση. Κάτι παρόμοιο αναφέρει και ο Αλτουσέρ (1991) για τους Freud και Marx. Θα μπορούσε επομένως να ισχυριστεί κανείς με κάποια αβεβαιότητα ότι υπάρχει και αυτή η σύνδεση, εκτός όλων των υπολοίπων που προαναφέρθηκαν στις ενότητες που προηγήθηκαν, μεταξύ των τριών αυτών μεγάλων πνευματικών μορφών. Συμπληρωματικά με αυτό, άλλο ένα κοινό σημείο ίσως με τον Freud παρουσιάζει η στανισλαβσκιανή θεωρία και ως προς το κομμάτι του ότι και οι δύο δεν δίνουν πρωτοκαθεδρία σε ένα, έναντι κάποιου άλλου μέρους της ψυχής ο μεν, και ο δε άλλου μέρους της ψυχοσωματικής ενότητας (ό.π., 1991).

Επιπρόσθετα, ο McCraw (2014) ερευνά τον τρόπο που δομούν τους χαρακτήρες τους ή αλλιώς τις «εικόνες» τους οι Stanislavsky και Bakhtin. Πιο ειδικά, ο Bakhtin στο προαναφερθέν άρθρο φαίνεται να θεωρεί ότι στη βάση της επαφής με τον χαρακτήρα του έργου, πρέπει να υπάρχει και το στάδιο όπου να έχει υπάρξει ένωση με τον χαρακτήρα του σεναρίου αλλά το επόμενο βήμα πρέπει να είναι και η «επιστροφή στην πραγματικότητα». Ο Stanislavsky φαίνεται να μην συμεριζεται αυτήν την άποψη, ότι για να παίζει ο ηθοποιός ένα ρόλο πρέπει να μείνει μέσα του, μέσα δηλαδή στον χαρακτήρα και ότι μόνο έτσι μπορεί να τον αποδώσει ολόπλευρα. Παρατηρούμε δηλαδή μία διαφορά εστίασης. Ο μεν Bakhtin φαίνεται να προτείνει ένα περισσότερο στατικό εξωτερικό μοντέλο προσέγγισης της εικόνας, ενώ, ο Stanislavsky, ένα περισσότερο εσωτερικό, πλην όμως συνεχώς μεταβαλλόμενο μοντέλο. Στη

²⁶ Οι μαθήτριές του συχνά ξεσπούν σε κλάμα, φλερτάρουν, κάνουν επίδειξη στη σκηνή, ανταποκρίνονται καλύτερα σε σκηνές που εμπεριέχουν το μοτίβο της μητρικής αγάπης' εν ολίγοις, σκιαγραφούνται από στερεοτυπικές εικόνες. (Αυτό (ωστόσο) δε σημαίνει ότι οι μαθητές του έμειναν ανέπαφοι από μία παρόμοια (στερεοτυπική) σκιαγράφηση' τα απλουστευμένα χαρακτηριστικά τους όμως βρίσκονται σε ισορροπία με έναν πιο σύνθετο αφηγητή). (η μετάφραση είναι δική μας)

βάση αυτού, στο ίδιο άρθρο, αναφέρεται ότι σημαντικό ρόλο μπορεί να παίζει αυτή η διαφορά εξωτερικότητας και εσωτερικότητας στην προσέγγιση και απόδοση του ρόλου και το είδος της γραφής του θεατρικού συγγραφέα. Με άλλα λόγια, το συγκεκριμένο παράδειγμα που φέρνει ο McCaw (2014) κάνοντας λόγο για τον Bakhtin, είναι εκείνο του Dostoyevsky, η εσωτερική ζωή των ηρώων του οποίου είναι αδύνατον να αποδοθεί επί σκηνής. Μία ακόμη, σχετική με την προσέγγιση του McCaw στον Bakhtin και τις διαφορές του με τον Stanislavsky είναι ότι ο πρώτος προσεγγίζει τους χαρακτήρες διαλογικά, ενώ ο Stanislavsky περισσότερο σαν ατομικές οντότητες σε αλληλεπίδραση, με κινητήριο όμως σημείο το «εγώ». Βεβαίως πολύς λόγος μπορεί να γίνει για το ζήτημα αυτό καθώς οι δύο θεωρητικοί χρησιμοποιούν και διαφορετικό λεξιλόγιο για να περιγράψουν το φαινόμενο αυτό, την ενσάρκωση ενός ρόλου (βλ. McCaw, 2014).

Περνώντας σε κάτι αρκετά διαφορετικό, εκείνο της έμπνευσης, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το εγχείρημα του Stanislavsky να ελέγξει την έμπνευση (Moore, 1965) ίσως θα μπορούσε κατά μία έννοια να χαρακτηριστεί ως εξαιρετικά φιλόδοξο έως και θετικιστικού τύπου. Ωστόσο, μία τέτοια κριτική δεν θα ευσταθούσε λόγω όλων των λόγων που έχουν εξεταστεί παραπάνω, αυτό όμως που θα μπορούσε να προκαλέσει έναν τέτοιου τύπου προβληματισμό είναι αδιαμφισβήτητα το γεγονός ότι πρακτικά, πρόκειται περί ενός εγχειρήματος ελέγχου της έμπνευσης. Βεβαίως, ο τρόπος προσέγγισης αλλά και το κίνητρο και ολόκληρη η επαγόμενη πορεία, είναι πολύ ξεκάθαρα ως προς το ότι ο στόχος είναι αμιγώς καλλιτεχνικός και άκρως υψηλός, είναι μία ολόκληρη επανάσταση που σημειώθηκε στο χώρο του θεάτρου αλλά και της τέχνης γενικότερα που είχε αντίκρισμα σε ολόκληρο τον κόσμο ακόμα και με τους πιο απροσδόκητους τρόπους (βλ. και ενότητα «Οι συνεχιστές της παράδοσης του Stanislavsky», σελ. 97).

Σε ό,τι αφορά την κριτική των επιγόνων του, το κύριο ζήτημα, που κατά την άποψη των συγγραφέων εγείρεται είναι εκείνο της απώλειας συνείδησης. Τι εννοείται με αυτό: στο διαδίκτυο αλλά και σε κριτικές θεάτρου διαβάζει κανείς για ηθοποιούς (βλ. Spargo, 2015), κάποιους από τους οποίους αναφέραμε παραπάνω (π.χ. Heath Ledger, Al Pacino, Robert De Niro, κ.ά.), ότι μπαίνουν τόσο πολύ μέσα στο ρόλο τους που σχεδόν χάνονται μέσα του. Αυτό, ήταν κάτι που συνέβη και στον ίδιο τον Stanislavsky, δεν είναι κάτι ξένο σ' εκείνον, μάλιστα, κατά τα πρώτα του βήματα στον πρωτοδημιουργηθέντα κύκλο Alekseyev (Στανισλάβσκι, 1980-α), συνήθιζε τόσο ο ίδιος όσο και τα αδέρφια και οι φίλοι του με τους οποίους ανέβαζε παραστάσεις, να υποδύονται τους χαρακτήρες που είχαν στο έργο, και εκτός σκηνής. Μάλιστα, πάλι κατά τα νεανικά του χρόνια, κάποιες φορές συνήθιζε να ντύνεται σαν επαίτης και να βγαίνει στο δρόμο ή στους σταθμούς του τραίνου και να δει αν πείθει τους περαστικούς,

μάλιστα, μία φορά τον είχε καταδιώξει η αστυνομία (Στανισλάβσκι, 1980-α). Σε μεταγενέστερο στάδιο του έργου του όμως, όταν πλέον έχει βρει αυτό που ζητά, πρεσβεύει ότι ο ηθοποιός, την ώρα που βρίσκεται σε δημιουργική κατάσταση, μπορεί να έχει και συνείδηση του εαυτού του αλλά και του πώς φαίνεται στους άλλους, πρόκειται για αυτό που κατά τη γνώμη μας συνιστά έναν υψηλότατο βαθμό αυτό-συνείδησης.

Τέλος, έχοντας δει όλα τα παραπάνω, η εικόνα για το Σύστημα Stanislavsky, έτσι όπως επιδιώχθηκε να παρουσιαστεί από τους συγγραφείς της παρούσας εργασίας, δεν θα μπορούσε να είναι λίγο περισσότερο ολοκληρωμένη δίχως την αναφορά στους συνεχιστές της παράδοσης που δημιούργησε. Παραδόξως, οι τομείς εφαρμογής του Συστήματος δεν είναι μόνο καλλιτεχνικοί και σαν γενικό πρόσημο, αυτό που μπορεί να καταγραφεί είναι ότι έμφαση δίνουν στη σημασία κυρίως στο κομμάτι των σωματικών ενεργειών από τη μία, και από την άλλη στη λεγόμενη «ενσυναισθητική φαντασία».

4.3. Οι συνεχιστές της παράδοσης του Stanislavsky

«In the 'system' the primary emphasis is on action, interaction, and the dramatic situation which result in feeling with Emotion Memory as a secondary, ancillary technique. In the Method, Emotion Memory is placed at the very centre; the actor consciously evokes personal feelings that correspond to the character, a technique which Stanislavsky expressly rejected. Whereas in the 'system' each section of the play contains some thing an actor has to do, in the Method it contains something he has to feel²⁷» (Jean Benedetti)

(Silberschatz, 2013: 14)

²⁷ Στο «Σύστημα» πρωταρχική έμφαση δίνεται στην δράση (να το δω αυτό!!! Με την ορολογία) και να κοιτάξω τι λέει η Carnicke για αυτό!!!), στην αλληλεπίδραση, και τη δραματική κατάσταση οι οποίες συντείνουν στο συναίσθημα με την Συναισθηματική μνήμη να αποτελεί δευτερεύουσα, επικουρική τεχνική. Στη μέθοδο, η Συναισθηματική μνήμη είναι τοποθετημένη στο επίκεντρο' ο ηθοποιός συνειδητά ξυπνά προσωπικά συναίσθημα που ανταποκρίνονται στον χαρακτήρα, μία τεχνική την οποία σύντομα απέρριψε ο Stanislavsky. Δεδομένου ότι στο «Σύστημα» κάθε ενότητα του έργου περιλαμβάνει κάτι το οποίο ο ηθοποιός πρέπει να φέρει εις πέρας, στη Μέθοδο περιλαμβάνει κάτι που πρέπει να βιωθεί ως συναίσθημα (η μετάφραση είναι δική μας).

4.3.1. Θέατρο, κινηματογράφος και μουσική σκηνή

Συνεχιστές της παράδοσης του Stanislavsky δεν αποτελούν μόνο οι μαθητές που ακολούθησαν τη σκέψη του ή οι μαθητές που την αμφισβήτησαν αλλά και τα καλλιτεχνικά και όχι μόνο ρεύματα που ξεκίνησαν από εκεί. Για την ακρίβεια, πολλές διαφοροποιήσεις του Συστήματος γεννήθηκαν κυρίως όταν αυτό ήταν σε εμβρυακή μορφή (Honey & Darvas, 2010). Η γενικότερη τάση όμως, φαίνεται πως είναι τάση διαφοροποίησης, κάτι που σε κάποιες περιπτώσεις δεν είναι απροσδόκητη εξέλιξη. Πιο αναλυτικά, από τους πρώτους μαθητές του στο Θ.Τ.Μ. ήταν ο Vsevolod Meyerhold, ο Evgeni Vakhtangov, η Maria Ouspenskaya, ο Lee Strasberg, ο Richard Boleslavsky, ο Mikhail Chekhov αλλά και άλλοι, κ.ά. είναι ορισμένοι από τους πιο γνωστούς και πολυμελετημένους συνεχιστές της παράδοσης του Stanislavsky (Hodge, 2010). Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν λίγα πράγματα για τους προαναφερθέντες, ωστόσο, η ενδελεχής ανάλυση των προσεγγίσεών τους εμπίπτει εκτός των στόχων της παρούσας εργασίας.

Αρχικά, ο Vsevolod Meyerhold, υπήρξε από τους πρώτους μαθητές που απέρριψαν το Σύστημα, όταν αυτό βρισκόταν στο στάδιο της «Μεθόδου», δηλαδή, αποκλειστικά της συναισθηματικής και γνωστικής επεξεργασίας του χαρακτήρα (Pigareva, xxxx). Η σχολή ου διαμόρφωσε απέρριπτε την έννοια του χαρακτήρα και έδινε εξαιρετική έμφαση στη δουλειά με το σώμα. Μάλιστα, λόγος γίνεται για τη «βιομηχανική προσέγγιση» αυτού (Eaton, 1990. Pitches, 2006). Το σώμα, στον Meyerhold λειτούργησε σαν μέσο για τη μετάδοση ενός μηνύματος κι όχι για ρεαλιστική και πειστική αναπαράσταση. Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές (βλ. Houghton, 1973) ο Meyerhold ήταν εκείνος που πραγματικά καινοτόμησε το θέατρο καθώς η προσέγγισή του δεν εξέφραζε πλέον την παλαιά αστικής προέλευσης *intelligentsia* αλλά τη νέα. Επίσης, αυτό που ακόμη αναφέρεται είναι ότι εκείνος ήταν που πραγματικά έφερε σημαντική αλλαγή στο σοβιετικό θέατρο, η Επανάσταση, ενώ αρχικά είχε ευνοήσει εκείνον, έπειτα ήταν η ίδια που του αφαίρεσε τη ζωή (Pigareva, xxxx).

Ένα σημαντικό σημείο, από τα λίγα, στο οποίο συμφωνεί με τον δάσκαλό του ο Meyerhold, είναι το γεγονός ότι είναι πολύ σημαντικό ο σκηνοθέτης να μεταδώσει στους ηθοποιούς την ίδια αίσθηση και εικόνα ενότητας και συνόλου που ο ίδιος έχει βλέποντας τους ηθοποιούς του επί σκηνής. Είναι σημαντικό δηλαδή να καταλάβουν και σε αυτή τη φάση της διαδικασίας ότι είναι ένα σύνολο που κάθε μέλος επηρεάζει τα υπόλοιπα (Houghton, 1973). Ο ίδιος ο Vsevolod Meyerhold μάλιστα, σε μία από τις παραδόσεις του, είπε ότι πράγματι έχει πολλές διαφορές από τον Stanislavsky και ότι διαφωνούσε ριζικά με τον τρόπο εργασίας του

αλλά αφενός παραδεχόταν ότι ήταν εξαιρετικός καλλιτέχνης και δεύτερον, ότι πράγματι οι προσεγγίσεις τους είχαν κοινά σημεία (Meyerhold & Hargood, 1964).

Έχει ενδιαφέρον να δει κανείς πόσο ριζικά αντίθετη είναι η προσέγγιση του Meyerhold σε σχέση με εκείνη του Stanislavsky και να την αντιπαραβάλλει με εκείνη του Vakhtangov. Αρχικά, μπορεί να αναφερθεί ότι ο Vakhtangov, όπως και ο Meyerhold, πίστευε ότι το θέατρο έπρεπε να μην έχει αυτόν το νατουραλισμό που απέπνεαν τα έργα του Stanislavsky. Επίσης, ο Vakhtangov για πρώτη φορά έκανε λόγο για τον λεγόμενο «φανταστικό ρεαλισμό», ο οποίος κινείται στο πλαίσιο του συμβολισμού (Chichakyan & Yudina, xxxx). Αναφορικά με το θέμα, η Vera Gottlieb (2005) προβαίνει σε μία πολύ ενδιαφέρουσα το δίχως άλλο αντιπαραβολή των δύο αυτών μαθητών του Stanislavsky, υπό το πρίσμα ανάλυσης του Berthold Brecht. Αυτό που αναφέρει λοιπόν είναι ότι ο Vakhtangov προέβη σε τέτοιο βαθμό πρωτοτυπίας που ουσιαστικά, η προσέγγισή του ήταν ένα διαλεκτικό κράμα μεταξύ της θεωρίας του Stanislavsky και του Meyerhold, ενδεικτικά, τοποθετεί τον Vakhtangov να σχοινοβατεί μεταξύ της σε βάθος ανάλυσης της ψυχής των Stanislavsky και Danchenko και της παντελούς αδιαφορίας για τον χαρακτήρα που επιδείκνυε ο Vakhtangov (Gottlieb, 2005).

Πηγαίνοντας λίγο παρακάτω, από τους πιο γνωστούς συνεχιστές της παράδοσης ήταν βεβαίως οι Maria Ouspenskaya, Lee Strasberg, Richard Boleslavsky, Stella Adler (Carnicke, 1998) και Mikhail Chekhov (Τσέχωφ, 1991). Με το έδαφος για την ανάδυση της «Μεθόδου» από τον Strasberg να προετοιμάζεται από τους Ouspenskaya και Boleslavsky (van Heerden, 2007). Πιο αναλυτικά, οι Boleslavsky και Ouspenskaya ήταν εκείνοι που ίδρυσαν το «American Laboratory» όπου και διδάχθηκαν οι πρώτες γενιές Αμερικανών ηθοποιών τμήμα του Συστήματος. Από τους πρώτους μαθητές τους ήταν και ο Lee Strasberg, ο οποίος ήταν εκείνος που περισσότερο ξεχώρισε σε ό,τι αφορά τη διδασκαλία του (Carnicke, 1998). Ο τελευταίος, σε μεγάλο βαθμό στην προσέγγισή του διατήρησε τη «συναισθηματική μνήμη» (Krasner, 2009). Ενώ ίσως μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο ίδιος εργαζόταν – παράνομα- ως ψυχολόγος (Carnicke, 1998). Ακόμη, ως προσωπικότητα επίσης ήταν αιγιματικός και δημιούργησε διαχρονικά πολύ αντιφατικά συναισθήματα στο κοινό του, ενώ, σύμφωνα με τον Rogoff (1964), ο Strasberg οικοδόμησε ένα θεατρικό «δόγμα» για πρώτη φορά σε αμερικανικό έδαφος, το οποίο όμως ήταν τόσο προσαρμοσμένο στην αμερικανική νοοτροπία και εθνική ιδεολογία που εγείρει προβληματισμό.

Αργότερα, μέσα από τη συνεργασία των ηθοποιών Adler, Strasberg και Clurman ιδρύθηκε το «Group Theatre» (Carnicke, 1984). Λόγος όμως αναλυτικότερα στο παρόν σημείο θα γίνει για τη Stella Adler. Συγκριτικά με τις προσεγγίσεις των υπολοίπων δασκάλων της Μεθόδου επί αμερικανικού εδάφους εκείνη που πιο κοντά παρέμεινε στο δρόμο που χάραξε ο

δάσκαλός της, ήταν η Stella Adler και η οποία διαφώνησε σημαντικά με τον Strasberg προσάπτοντάς του ότι απόκλινε αξιοσημείωτα από τον Stanislavsky (van Heerden, 2007). Γενικότερα, το γεγονός ότι από τους ιδρυτές του Group Theatre μόνο εκείνη είχε μαθητεύσει κοντά στον Stanislavsky, την κατέστησε σχεδόν «θεϊκή φιγούρα» στα μάτια των μαθητών της, σύμφωνα με τον A. Brody (2001). Επιπλέον, όταν, το 1934, πήγε στη Σοβιετική Ένωση και μαθήτευσε πλάι του, είχε πλέον σχηματίσει την άποψη ότι ως σύστημα υποκριτικής, το Σύστημα Stanislavsky ήταν πολύ άκαμπτο, επομένως, έχοντας εμπλουτίσει όσα γνώριζε και βάζοντας τη δική της ερμηνεία, γύρισε στην Αμερική να διδάξει εκ νέου (“Stella Adler”, 2015). Μαθητές των μαθητών ήταν και οι γνωστοί στο χώρο του αμερικανικού θεάτρου Robert Lewis, Cheryl Crawford και Elia Kazan (Minut, 2009). Οι οποίοι κινήθηκαν σύμφωνα με τη γραμμή της μεθόδου, χωρίς σημαντικές αλλαγές και διαφοροποιήσεις (van Heerden, 2007).

Περνώντας στην πιο σύγχρονη εποχή, αφού ήδη λόγος γίνεται για ηθοποιούς, όπως καταγράφουν οι Honey και Darvas (2010), πολλοί ηθοποιοί της σύγχρονης εποχής έχουν εκπαιδευτεί με παραλλαγές της Μεθόδου. Για παράδειγμα, οι προαναφερθέντες αναφέρουν τους εξής: Jack Nicholson, Marilyn Monroe, James Dean, Marlon Brando, Paul Newman, Warren Beatty, Robert Duvall, Johnny Depp, Sidney Poitier, Jessica Lange, William Hurt, Dustin Hoffman, Robert De Niro, Al Pacino αλλά και πάρα πολλούς άλλους (“Constantin Stanislavsky”, 2008). Πέραν όμως από αυτούς, έχει αναδυθεί και μία άλλη μερίδα ηθοποιών-μελετητών όπως η Bella Merlin (2013) οι οποίοι έχουν ρίξει πολύ φως στον τομέα της μελέτης του Συστήματος. Τέλος, ως συνεχιστές ωστόσο, μπορούν βεβαίως να λογιστούν όχι μόνο πρόσωπα αλλά και ιδέες.

Πιο ειδικά, ένα από τα θεατρικά ρεύματα στα οποία αναφερθήκαμε γενικά στην προηγούμενη περίοδο είναι και το «theatre of players» το οποίο κατατάσσεται υπό το λεγόμενο «κονσεπτουαλιστικό θέατρο» στο οποίο πρωτοκαθεδρία έχουν οι αρχές, ή ιδέες, και έπεται σε σημαντικότητα το υλικό και η μορφή (βλ. “Conceptual Art”, 2015. Thomas, 2008). Ενώ ακόμη, σύνδεση με την παράδοση του Stanislavsky φαίνεται να υπάρχει και στο έργο του Phillip Zarrilli, ο οποίος έχει υπάρξει μελετητής της ψυχοτεχνικής μεθόδου του θεάτρου τόσο της Δύσης όσο και της Ανατολής εστιάζοντας σε ινδικές μεθόδους ηθοποιίας αλλά και πολεμικές τέχνες στις οποίες ο δυτικός κόσμος ποτέ δεν είχε εστιάσει. Πρόκειται για τις μελέτες ενός ανθρώπου που όπως και ο Stanislavsky, αγαπούσε πολύ το θέατρο και ήταν άνθρωπος του χώρου αλλά και ασχολήθηκε με τη γιόγκα και τις πνευματικού τύπου παραδόσεις την ίδια στιγμή, δίνοντας όμως και έμφαση και στην ψυχολογία (Phillip Zarrilli, xxxx. Βλ. επίσης και McFillen, 2009).

Αναφορικά με το τελευταίο σκέλος της ενότητας, αυτό αφορά την εφαρμογή των ιδεών του Stanislavsky στο πλαίσιο της μουσικής σκηνής. Ένδειξη για το ζήτημα αυτό έχει καταγραφεί ήδη από την πρώτη περίοδο της δράσης του στο Opera Studio (Στανισλάβσκι, 1980-β). Όπου από κοινού με τον Nemirovich-Danchenko θέλησαν να εφαρμόσουν τη θεωρία τους στους τραγουδιστές της όπερας. Αρκετά χρόνια αργότερα, κι ενώ λίγη προσοχή φαίνεται πως είχε δοθεί στη βιβλιογραφία για αυτήν την πτυχή εφαρμογής του Συστήματος, το ζήτημα κάνει την επανεμφάνισή του. Στον Ελληνικό χώρο, ένας από τους ανθρώπους που φαίνεται πως ασχολείται με αυτό είναι ο μουσικός Ιγκόρ Πέτριν του οποίου τα ερευνητικά ενδιαφέροντα είναι και η εφαρμογή της ψυχοτεχνικής του Stanislavsky στο πιάνο²⁸. Αυτό που επί του θέματος αναφέρει ο Τορ (xxxx), είναι ότι μέχρι την εποχή όπου παρενέβη ο Stanislavsky, το ρεαλιστικό συναίσθημα δεν ήταν το δυνατό σημείο των τραγουδιστών της όπερας.

4.3.2. Παροχή υπηρεσιών, ηλεκτρονικά παιχνίδια και συστήματα υγείας

Πέραν του τομέα της υποκριτικής και της θεωρίας του θεάτρου, οι αρχές του Συστήματος ή της μεθόδου Stanislavsky βρίσκουν εφαρμογή και σε άλλα, απροσδόκητα πεδία. Ένα από αυτά είναι και ο χώρος του εμπορίου και πιο ειδικά, ο χώρος της εκπαίδευσης των εργαζομένων στον τομέα της παροχής υπηρεσιών, της αλληλεπίδρασης δηλαδή με τον κόσμο, ή άλλως ειπείν, τους πελάτες. Σε ένα ενδιαφέρον άρθρο τους οι Grove, Fisk και Laforge (2004) λόγο κάνουν για τη σύνδεση που υπάρχει μεταξύ της «ροής» (flow) που αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, του Συστήματος και της θεωρίας του Erving Goffman, δίνοντας έτσι μία κοινωνική χροιά στο σύστημα με διαφορετικό τρόπο. Σύμφωνα με το προαναφερθέν άρθρο, ορισμένες δεξιότητες, όπως η αφοσίωση στο έργο, η συναισθηματική ταύτιση με τον πελάτη και άρα η άμεση ανταπόκριση στις ανάγκες του, είναι ορισμένα σημεία με τα οποία στενή σύνδεση μπορεί να υπάρξει με τη Μέθοδο. Επιπλέον, προϋπόθεση για να γίνουν αυτά αποτελεί η θεατρική εκπαίδευση των εργαζομένων καθώς, ουσιαστικά, καλούνται να δώσουν μία παράσταση μπρος στα μάτια του πελάτη (Grove, Fisk & Laforge, 2004).

²⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα ενδιαφέροντα και το έργο του κ. Πέτριν βλ. το βιογραφικό του σημείωμα (Ιγκόρ Πέτριν, xxxx).

Στο ίδιο κλίμα κινείται και το επόμενο σημείο όπου καταγράφεται εφαρμογή μέρους των ιδεών του Stanislavsky στη σημερινή εποχή. Δυστυχώς ή ευτυχώς, πάλι σχετίζεται με τον καπιταλιστικό τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας. Πεδίο εφαρμογής αυτή τη φορά αποτελεί ο χώρος των ηλεκτρονικών παιχνιδιών τελευταίας γενιάς. Ειδικότερα, πρόκειται κυρίως παιχνίδια ρόλων όπου ο παίκτης ελέγχει έναν ήρωα ο οποίος έχει να φέρει εις πέρας μια σειρά επί μέρους αποστολών, οι οποίες όμως συντείνουν σε έναν υπέρ-κείμενο στόχο. Σύμφωνα με άρθρο των Seif El-Nasr και Wei (2008) οι πτυχές του συστήματος που έχουν χρησιμοποιηθεί στη βιομηχανία αυτή των ηλεκτρονικών παιχνιδιών είναι κυρίως οι σχετικές με την κίνηση του σώματος και τη δόμηση του ήρωα εξωτερικά. Ειδικότερα, οι προαναφερθέντες λόγο κάνουν στους εξής τίτλους ηλεκτρονικών παιχνιδιών: *Assassin's Creed*, *Prince of Persia* και *Facade*. Πρόκειται για παιχνίδια ενός παίκτη βασικό χαρακτηριστικό των οποίων είναι η έντονη παρουσία βίας, είτε λεκτικής, με τη μορφή λεκτικών διαπληκτισμών μεταξύ των ηρώων του παιχνιδιού, είτε σωματικής όπου πολλές φορές φτάνει στα όρια της αντοχής, είτε ψυχολογική στραμμένη προς τον παίκτη.

Επιπλέον, άλλο ένα πεδίο εφαρμογής μέρους των αρχών του Συστήματος Stanislavsky, είναι και ο χώρος της υγείας. Πιο αναλυτικά, αρκετές έρευνες έχουν ασχοληθεί τα τελευταία χρόνια με το πώς θα μπορέσουν οι γιατροί να αποκτήσουν περισσότερες επικοινωνιακές δεξιότητες, να είναι πιο φιλικοί και να μπορούν να σχετιστούν καλύτερα και αποτελεσματικότερα με τους ασθενείς (για παράδειγμα βλ. Bell, Pascucci, Fancy, Coleman, Zurakowski & Meyer, 2014. Mjaaland & Finset, 2009). Πιο αναλυτικά, σε ό,τι αφορά την εφαρμογή ολόκληρου ή αρχών του Συστήματος στον τομέα αυτό, ενδιαφέρον παρουσιάζει η έρευνα των Smith, Gephardt και Nestel (2015). Οι προαναφερθέντες κάνουν λόγο για το πώς η εφαρμογή του Συστήματος μπορεί να συντελέσει σημαντικά στην εκπαίδευση των ειδικευόμενων γιατρών, τουτέστιν, κάνουν ρόλο για τη σημασία της χαλάρωσης, της ενσυναισθητικής φαντασίας μπορούν να καταστήσουν τους εκπαιδευόμενους γιατρούς πιο αποτελεσματικούς στην επικοινωνία με τους ασθενείς κυρίως.

Ορισμό της ενσυναισθητικής φαντασίας δίνουν σε άρθρο τους οι Case και Brauner (2010) οι οποίοι την περιγράφουν ως μία γνωστική λειτουργία που επιτρέπει σε κάποιον να βιώσει κάτι που περιγράφει ή βιώνει κάποιος άλλος, μπαίνοντας φαντασιωτικά στη θέση του (Case & Brauner, 2010: 159). Οι προαναφερθέντες, αναφέρουν επίσης, ότι η σημασία της εκμάθησης αυτής της δεξιότητας είναι μεγάλη καθώς πρέπει να κατανοήσουν οι ειδικευόμενοι ότι οι λεκτικές και εξωλεκτικές εκφράσεις τους έχουν καταλυτική επίδραση στους ασθενείς (βλ. επίσης και Brugel, Postma-Nilsenova & Tates, 2015). Ακόμη, αναφέρουν ότι η στανισλαβσκιανή προσέγγιση δεν είναι η μόνη που προάγει την ενσυναισθητική φαντασία

αλλά και ότι υπάρχουν και άλλες, όπως η προσέγγιση του Boal, η *comedia dell' arte*, κ.ά. Τέλος, επισημαίνουν ότι η το σημείο τομής θεάτρου και υγείας, με την έννοια που προαναφέρθηκε, είναι σημείο ελλιπώς διερευνημένο και που, το υλικό που υπάρχει στη βιβλιογραφία για αυτό είναι αντιφατικό και καθόλου βοηθητικό (Case & Braumer, 2010).

Συμπερασματικά, από τη μικρή παράθεση τομέων όπου βρίσκει εφαρμογή το Σύστημα Stanislavsky ή, περίπου συναφώς, η Μέθοδος, προκύπτει ότι ακριβώς λόγω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους αλλά και της πρωτοτυπίας τους μπορούν να βρουν εφαρμογή σε πολλά πεδία. Το θέατρο ήταν το πρώτο, έπονται οι χώροι υγείας, η εξυπηρέτηση πελατών και οι δημόσιες σχέσεις καθώς επίσης και τα βιντεοπαιχνίδια. Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις αυτό που παίζει σημαντικό ρόλο είναι πρωτίστως η φαντασία, η φαντασία που φέρνει την ενσυναίσθηση για τον άλλο άνθρωπο, πράγμα εξαιρετικά σημαντικό στην καθημερινότητα πολλών λειτουργιών στο πλαίσιο της κοινωνίας αλλά και όχι μόνο. Ενώ επίσης, έμφαση δίνεται και στη σωματική διάσταση και στο τι εκείνη εγείρει τόσο στο πρόσωπο που δρα όσο και σε εκείνο που είναι αποδέκτης της δράσης αυτής.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ:

Τα ερώτημα που επιχείρησαν οι συγγραφείς της παρούσας εργασίας να απαντήσουν είναι ποια η θέση του στανισλαβσκιανού μοντέλου υποκριτικής ως προς τη φαντασία, το ασυνείδητο και τη συναισθηματική μνήμη-perezhivanie και πώς η θέση αυτή διαφέρει από τις μοντέρνες προσεγγίσεις της ψυχολογίας. Περνώντας στα ευρήματα της μελέτης μας, αρχικά, υπάρχουν αρκετά κοινά σημεία των ψυχολογικών προσεγγίσεων με τις θέσεις του Stanislavsky με κυρίαρχο χαρακτηριστικό το συνθετικό χαρακτήρα αυτών.

Αναφορικά με τη φαντασία, αντίθετα από αρκετές προσεγγίσεις, ο Stanislavsky βασίζεται στη δημιουργική της δύναμη και αφήνει πίσω του προσεγγίσεις που την περιορίζουν σε ένα ρόλο αναπαραστασιακό και εικονιστικό χωρίς κίνηση και ζωντάνια, χαρακτηριστικό κυρίως ορισμένων γνωστικών προσεγγίσεων της ψυχολογίας. Πολύ δε περισσότερο, αφήνει κατά πολύ πίσω του προσεγγίσεις κυρίως συμπεριφοριστικές που την απορρίπτουν ως ψυχική λειτουργία. Για την ακρίβεια, η φαντασία στο Σύστημα Stanislavsky αναλαμβάνει ρόλο ανοικοδομητικό, ήτοι, δημιουργικό, συνδέεται άρρηκτα με την ενσυναίσθηση και προσομοιάζει με τη θεώρηση που κάνει στην προσέγγισή του ο Vygotsky: επιτρέπει στον ηθοποιό να αποκτήσει προεκτάσεις που ως τότε δεν είχε, ενώ απομακρύνεται σημαντικά και από τις ψυχοδυναμικές προσεγγίσεις αυτής και την ψυχική επένδυση που φέρουν.

Ως προς το ασυνείδητο, παρά το γεγονός ότι φέρει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τις σύγχρονες ψυχοδυναμικές θεωρίες της εποχής, ο Stanislavsky τόλμησε την κατά μέτωπο «επίθεση» σε αυτό, προσπαθώντας με τη χρήση συνειδητών μέσων όπως η εκπαίδευση σώματος και πνεύματος του ηθοποιού, να το τιθασει. Η πρακτική αυτή παραπέμπει σε ολιστικές προσεγγίσεις των ημερών που δίνουν έμφαση τόσο στην ανθρώπινη ψυχή όσο και στο σώμα, τέτοιες είναι όσες για παράδειγμα συνδυάζουν την τέχνη με την ψυχολογία σε ένα γενικό πλαίσιο. Επίσης, στο ασυνείδητο -σημείο συμφωνίας με τον Freud- φωλιάζει όλη η δημιουργική ενέργεια των ηθοποιών και η έμπνευση, επομένως, ο στόχος τους είναι να το κινητοποιήσουν για να τους θέσει σε δημιουργική κίνηση. Ένα σημείο διαφοροποίησης με τη θεωρία του προαναφερθέντος είναι ότι στον Stanislavsky το ασυνείδητο δεν έχει κάποια επένδυση άλογου χαρακτήρα.

Σχετικά τώρα με το perezhivanie, το συναφές με τη συναισθηματική μνήμη, την εμπύθυνση, και τη ροή (flow), αναπτύχθηκε και αποτέλεσε αντικείμενο επεξεργασίας εντός του Συστήματος με τρόπους που αργότερα επιβεβαιώθηκαν από τους κόλπους της γνωστικής κυρίως ψυχολογίας αλλά και της θετικής (positive psychology), η οποία έχει κοινή βάση με την θεωρία του Jung. Συνάφεια επίσης σημειώνεται με την θέαση αυτής από το πρίσμα της

πολιτισμικής-ιστορικής προσέγγισης του Vygotsky. Βεβαίως, τέτοια ζητήματα απορρίπτονται από τις συμπεριφοριστικές προσεγγίσεις. Ωστόσο, πέραν των παραπάνω, δευτερευόντως ως παρατήρηση μπορεί να σημειωθεί συνολικά από τη μελέτη του Συστήματος, ότι το προαναφερθέν με τη διάρθρωσή του αποτελεί, από ψυχολογικής άποψης, πολύ καινοτόμο οπτική που προάγει την ισορροπία, την υψηλή τέχνη, το σεβασμό στην τεχνική καθώς επίσης και την ποίηση ήθους.

Όσον αφορά τις αδυναμίες της μελέτης, αν και στο μέτρο του δυνατού έγινε προσπάθεια μείωσης αυτών, παραμένουν αρκετές. Δύο είναι ίσως οι βασικότερες όλων. Η πρώτη, το γεγονός ότι οι συγγραφείς της εργασίας δεν γνωρίζουν τη ρωσική γλώσσα, επομένως δεν είχαν άμεση πρόσβαση και στο ρωσικό κείμενο, ούτως ώστε να αποφευχθούν ορισμένες από τις στρεβλώσεις μετάφραση. Η δεύτερη, ότι οι συγγραφείς δεν είχαν εμπειριστατωμένη πρότερη γνώση για το χώρο του θεάτρου γενικότερα αλλά και ειδικότερα του έργου του Stanislavsky, επομένως, ορισμένες στρεβλώσεις που ίσως ενυπάρχουν στο παρόν κείμενο να είναι απόρροιες αυτού. Επιπλέον, ανάλυση του στανισλαβσκιανού έργου υπό ένα ψυχολογικό πρίσμα ανάλυσης είναι ένα ζήτημα ελλιπώς διερευνημένο, όπως έχει αναφερθεί. Ζητήματα όπως η συναισθηματική και η ενσώματη μνήμη, η προσοχή, η σχέση συνειδητού και ασυνειδήτου, κ.ά. τα οποία θα μπορούσαν κάλλιστα να αποτελέσουν θέματα μελλοντικής έρευνας αλλά και βάσης για τη διενέργεια της παρούσας εργασίας.

Ορισμένες ιδέες προς μελλοντική μελέτη θα μπορούσαν να είναι η μελέτη-σύνδεση της μυθολογίας με το Σύστημα Stanislavsky, μπορεί να υπάρξει παραλληλισμός με τον μύθο του Σίσυφου; Ακόμη, ενδιαφέρον θα έχει και η μελέτη της εφαρμογής του Συστήματος -και όχι της μεθόδου- στους χώρους προαγωγής της υγείας. Συμπληρωματικά, η διατύπωση κάποιου ψυχολογικού μοντέλου ως ευθεία συνεπαγωγή των αρχών του Συστήματος και η εφαρμογή αυτού καθώς επίσης και η εύρεση τρόπων εφαρμογής του στο διάρκεια της ψυχοθεραπείας. Ακόμη, άλλες ιδέες προς διερεύνηση θα μπορούσαν βεβαίως να είναι και η περαιτέρω μελέτη των ίδιων των θεματικών που συζητήθηκαν στην παρούσα εργασία, τουτέστιν: της φαντασίας, του ασυνειδήτου και του *perezhivanie* με κάποιες ή όλες τις επιμέρους ψυχολογικές προσεγγίσεις καθώς το πεδίο συνάντησης της τέχνης με την ψυχολογία έχει μεγάλο πλούτο προς ανακάλυψη.

Βιβλιογραφία:

- Addis, D.R. & Schachter, D.L. (2012). The Hippocampus and Imagining the Future: Where Do We Stand? *Frontiers in Human Neuroscience*, 5(173): 1-15. Doi: 10.3389/fnhum.2011.00173. Accessed on: December 27, 2015.
- Ainsworth-Land, V. (1982). Imaging and Creativity: An Integrating Perspective. *The Journal of Creative Behavior*, 16: 5–28. Doi: 10.1002/j.2162-6057.1982.tb00319.x
- Allik, J., Mõttus, R., Realo, A., Pullmann, H., Trifonova, A., McCrae, R. R., & Meshcheryakov, B. G. (2009). How a national character is constructed: Personality traits attributed to the typical Russian. *Cultural-Historical Psychology*, 1, 2-18. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/815566765?accountid=17198>.
- Allik, J., Realo, A., Mottus, R., Pullmann, H., Trifonova, A., McCrae, R.R. et al. (2011). Personality profiles and the “Russian soul”: Literary and scholarly views evaluated. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 42(3): 372-389. Doi: 10.1177/0022022110362751
- Αλτουσέρ, Λ. (1991). Για τον Μαρξ και τον Φρόυντ. Θέσεις, 35, Ιούνιος-Ιούλιος 1991. (μτφ Χρ. Γιαννούλη και Δ. Δημούλης). Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=333
- Altschuller, M. (2008). The transition to the modern age: sentimentalism and preromanticism, 1790-1820, in C.A. Moser (ed.) “*The Cambridge history of Russian literature*”. Cambridge: Cambridge University Press.
- Αλεξάνδρου, Μ. (1978). *Η ρωσική λογοτεχνία: Από τον 11^ο αιώνα μέχρι την επανάσταση του 1917*. Τόμος Γ’. Αθήνα: Κέδρος
- "André Antoine". (2016). Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc. Available in: <http://www.britannica.com/biography/Andre-Antoine>. Accessed on: February 04, 2016.
- Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική*. (εισαγωγή, μτφ. επιμ. Δ. Λυπουρλής). Αθήνα: Ζήτρος
- “Artaud Antonin”. (2015). The Columbia Encyclopedia, 6th ed. *Encyclopedia.com*. Accessed on: September 1, 2015. Available in: <http://www.encyclopedia.com/doc/1E1-Artaud-A.html>
- Bandelj, N. (2003). How method actors create character roles. *Sociological Forum*, 18(3), 387-416. Doi: 10.1023/A:1025765502226.

- Barford, P.M. (2009). From “proto-Slavs” to proto-state. In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp: 17-33. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Barker, S. & Gill, J. (2010) (eds.). *Literature as History: Essays in Honour of Peter Widdowson*. London, New York: Continuum International Publishing Group. Available in: <http://www.bloomsbury.com/us/literature-as-history-9780826433855/>. Accessed on: August 25, 2015.
- Bayanova, L.F. (2013). Vygotsky’s Hamlet: The dialectic method and personality psychology. *Psychology in Russia: State of the Art*, 6(1): 35-42. Doi: 10.11621/pir.2013.0103. Accessed on: December 1, 2015.
- Beckham, M. (2013). American disciples and developers of Stanislavsky in the twentieth century. [thesis paper for MA in Theatre at Binghamton University 2013]. MWBECKHAM
Acting Theory: History and Application. Available online on: March 19, 2014. Available in: <https://mwbeckham.wordpress.com/>. Accessed on: February 10, 2016.
- Behar, E., Zuellig, A. R. & Borkovec, T.D. (2005). Thought and imaginal activity during worry and trauma recall. *Behavior Therapy*, 36(2): 157-168. Doi: 10.1016/S0005-7894(05)80064-4.
- Bell, S.K., Pascucci, R., Fancy, K., Coleman, K., Zurakowski, D., Meyer, E.C. (2014). The educational value of improvisational actors to teach communication and relational skills: Perspectives of interprofessional learners, faculty, and actors. *Patient Education and Counseling*, 96(3): 381-388. Doi: 10.1016/j.pec.2014.07.001. Accessed on: December 19, 2015.
- Bentley, E. (1962). Who Was Ribot? Or: Did Stanislavsky Know Any Psychology? *The Tulane Drama Review*, 7(2): 127-129. Doi: 10.2307/1125069
- “Bertold Brecht”. (2015). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from <http://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht>. Accessed on September 1, 2015.
- Bishop, B.W. & Jones, T. (1999). Konstantin Stanislavski (1863 - 1938). *Krying Sky*. Available online on: October 1999. Available in: <http://www.kryingsky.com/stan/biography/bot.html>. Accessed on: February 11, 2016.
- Blum, R.A. (1976). A psychoanalytic profile of the actor: Perspectives on career developments. *Western Speech Communication*, 40:3, 178-188. Available online: 06 June 2009. Doi: 10.1080/10570317609373901.

- Blunden, A. (2008). Vygotsky's Idea of Gestalt and its Origins. Available in: <http://home.mira.net/~andy/works/gestalt.htm>. Accessed on: December 5, 2015.
- Blunden, A. (2009). Notes on perezhivanie. [last revised in 2013 and 2014]. Available in: <http://www.ethicalpolitics.org/seminars/perezhivanie.htm>. Accessed on: December 5, 2015.
- Blunden, A. (2015). Fedor Vasilyuk's Psychology of Life-projects. Academia.edu. Available in: https://www.academia.edu/15198661/Fedor_Vasilyuk_s_Psychology_of_Life-projects. Accessed on: December 5, 2015.
- Βοσνιάδου, Σ. (2001). *Εισαγωγή στην ψυχολογία: βιολογικές, αναπτυξιακές και συμπεριφοριστικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg.
- Brennan, J.F. (2009). *Ψυχολογία: Ιστορία και συστήματα*. (επιμ. Π.Σ. Κορδούτης, μτφ. Κ. Παπάζογλου). Αθήνα: Τόπος.
- Brody, A. (2001). [Review of Acting with Adler]. *Theatre Journal*, 53(4), 671–672. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/25069011>. Accessed on: December 18, 2015.
- Brody, J. (2009). Myth, Stanislavski and Mirror Neurons. Myth, Mirror neurons and Stanislavsky blogspot. Available online: Tuesday, November 17, 2009. Available in: http://janebrody.blogspot.gr/2009/11/myth-stanislavski-and-mirror-neurons_17.html. Accessed on: January 9, 2016.
- Brower, D.R. (1967). The Problem of the Russian Intelligentsia. *Slavic Review*, 26(4): 638-647. Doi: 10.2307/2492614. Accessed on: December 11, 2015.
- Brown, S.D. & Stenner, P. (2001). Being affected: Spinoza and the psychology of emotion. *International Journal of Group Tensions*, 30(1): 81-105. Doi: 10.1023/A:1026658201222.
- Brugel, S., Postma-Nilsenova, M. & Tates, K. (2015). The link between perception of clinical empathy and nonverbal behavior: The effect of a doctor's gaze and body orientation. *Patient Education and Counseling*, 98(10): 1260-1265. Doi: 10.1016/j.pec.2015.08.007. Accessed on: December 19, 2015.
- Burnham, D. & Papandreopoulos, G. (xxxx). Existentialism. Internet Encyclopedia of Philosophy: A peer-reviewed academic resource. Available in: <http://www.iep.utm.edu/existent/#SH2d>. Accessed on: December 26, 2015.
- Cambiaghi, M. & Sacchetti, B. (2015). Ivan Petrovich Pavlov (1849–1936). *Journal of Neurology*, 262(6): 1599-1600. Doi: 10.1007/s00415-015-7743-2.

- Carnicke, S.M. (1984). An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboi, Chast' I': A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky. *Theatre Journal*, 36(4): 481-494. Doi: 10.2307/3206736.
- Carnicke, S.M. (1998). *Stanislavsky in focus*. Singapore: Harwood Academic Press.
- Carnicke, S.M. (2004). Moscow Art Theater. Encyclopedia of Russian History. Available in: http://www.encyclopedia.com/topic/Moscow_Art_Theater.aspx#1. Accessed on: December 12, 2015.
- Case, G.A. & Braumer, D.J. (2010). Perspective: The doctor as performer: A proposal for change based on a performance studies paradigm. *Academic Medicine*, 85(1): 159-163. Doi: 10.1097/ACM.0b013e3181c427eb. Accessed on: December 19, 2015.
- Cavendish, R. (2003). The Bolshevik-Menshevik split: The Russian socialist movement divided on November 16th, 1903. *History Today*, 53(11). Available in: <http://www.historytoday.com/richard-cavendish/bolshevik-menshevik-split>. Accessed on: December 12, 2015.
- Chamberlin, W. H. (1959). The Tragedy of the Russian Intelligentsia. *Russian Review*, 18(2): 89–95. Doi: 10.2307/126805. Accessed on: December 12, 2015.
- Chekhov, A. (xxxx). *Ariadne*. Shortstories: East of the web. Available in: <http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/Aria.shtml>
- Chichakyan, G. & Yudina, A. (xxxx). Prominent Russians: Evgeny Vakhtangov. Russiapedia: Get to know Russia better. Available in: <http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/cinema-and-theater/evgeny-vakhtangov/>. Accessed on: December 17, 2015.
- Clark, G.I. & Egan, S.J. (2015). The Socratic Method in Cognitive Behavioral Therapy: A Narrative Review. *Cognitive Therapy and Research*, 39(6): 863-879. Doi: 10.1007/s10608-015-9707-3.
- Clark, I.A., Holmes, E.A., Woolrich, M.W. & Macay, C.E. (2015). Intrusive memories to traumatic footage: the neural basis of their encoding and involuntary recall. *Psychological Medicine*, 46, pp 505-518. doi:10.1017/S0033291715002007. Available in: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=10080631&fileId=S0033291715002007>. Accessed on: January 10, 2016.
- Cole M. & Blunden, A. (1st – 3rd October 2011). E-mail conversation. Subject: Re: [xmca] Fwd: Perezhivanie citations. Available in: http://lchc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2011_10.dir/msg00033.html. Accessed on: December 7, 2015.
- “Conceptual Art”. (2015). TheArtStory.org website.

- Available in: <http://www.theartstory.org/movement-conceptual-art.htm>. Accessed on: September 1st, 2015.
- “Constantin Stanislavski”. (2008). *New World Encyclopedia*. Available online on: May , 2008. Retrieved 15:32, November 29, 2015 from [http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Constantin Stanislavski&oldid=703181](http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Constantin_Stanislawski&oldid=703181).
- Csikszentmihalyi, M. (2004). Mihaly Csikszentmihalyi: Flow, the secret to happiness. [video podcast]. Available in: http://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow#t-660424. Filmed: February 2004. Greek translation: M. Polychronides.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1999). *Παγκόσμιο θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Ίψεν*. (επιμ. & εισ. Ε. Ανδριανού). Αθήνα: Πατάκη
- Γκόγκολ, Ν. (1976). *Παντρολογήματα*. (μτφ. Λυκούργος Καλλέργης). Αθήνα: Δωδώνη.
- Γραμματάς, Θ. (2007). Η ουτοπία της σκηνοθεσίας αρχαίου δράματος. Προοπτικές και αδιέξοδα μετά τον μοντερνισμό. Θόδωρος Γραμματάς. Διαθέσιμο στο διαδίκτυο 28 Μαρτίου 2007, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://theodoregrammatas.com/2007/03/28/outopia/>. Ημερομηνία προσπέλασης: 13 Σεπτεμβρίου 2015.
- Δαφέρμος, Μ. (2002). Διανόηση: η περίπτωση των Ρώσων επαναστατών - δημοκρατών της δεκαετίας του 1860. *Ουτοπία*, 50: 123-146.
- Δαφέρμος, Μ. (2010-α). Πολιτισμική - ιστορική ψυχολογία και δραματική τέχνη. *Τετράδια Ψυχιατρικής*, 112, σ.32-38. Ημερομηνία προσπέλασης: 1^η Δεκεμβρίου 2015.
- Δαφέρμος, Μ. (2010-β). *Το ιστορικό γίνεσθαι της ψυχολογίας: Από τις μυθολογικές αντιλήψεις περί ψυχής ως τη μετατροπή της ψυχολογίας σε ανεξάρτητη επιστήμη*. (επιμ. Γ. Μαμάης). Αθήνα: Gutenberg.
- Δαφέρμος, Μ. (2011). *Η Πολιτισμική-Ιστορική Θεωρία του Vygotsky*. Αθήνα: Διάδραση.
- Δαφέρμος, Μ. (2012). Σοβιετική ψυχολογία: Μία απόπειρα ιστορικής οριοθέτησης. *Ουτοπία*, 101: 27-53.
- Dafermos, M. (2015). Critical reflection on the reception of Vygotsky’s theory in the international academic communities. In B. Selau & R. Fonseca de Castro (Eds.), *Cultural-Historical Theory: Educational Research in Different Contexts*. pp.19-38. Porto Alegre: EDIPUCRS. Available in: https://www.academia.edu/11671467/%CE%9C.Dafermos_2015_.Critical_reflection_on_the_reception_of_Vygotsky_s_theory_in_the_international_academic_communities.In_B.Selau_and_R.Fonseca_de_Castro_Eds.Cultural-

[Historical Theory Educational Research in Different Contexts pp.19-38 . Porto Alegre EDIPUCRS.](#)

- Danziger, K. (1997). *Naming the mind: How psychology found its language*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Davies, A.E. (1907). Imagination and thought in human knowledge. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 4(24): 645-655. Doi: <http://www.jstor.org/stable/2010648>
- Davis, G.A. (1999). Barriers of creativity and creative attitudes. In M.A. Runco & S.R. Pritzker (eds.) *Encyclopedia of Creativity*, Vol. 1: 165-174. Available in: https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=cjPlhZ9WBqgC&oi=fnd&pg=PA165&dq=rules,+habits+and+culture+restrict+imagination&ots=ofZD8HMRq8&sig=SwTOcIEB3HsbT8BamFpWjBP32bQ&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Accessed on: December 14, 2015.
- De Freitas Araujo, P. (2014). The emergence and development of Bekhterev's psychoreflexology in relation to Wundt's experimental psychology. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 50(2), pp. 189-201. Doi: 10.1002/jhbs.21653
- Δερβένη, Χ. (2007). *Lacan Jacques και η κυριαρχία του σημαίνοντος*. [μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία]. Επόπτης: Σ. Δεληβογιατζής. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης: Φιλοσοφική Σχολή: Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής: Κατεύθυνση Φιλοσοφίας: Ειδίκευση: Πολιτική Φιλοσοφία. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική ιστοσελίδα: <http://ikee.lib.auth.gr/record/100692/files/gri-2008-1008.pdf>. Ανακτήθηκε στις : 8 Ιανουαρίου 2016.
- De Souza Fleith, D. (2010). Teacher and student perceptions of creativity in the classroom environment. *Roeper Review*, 22:3, 148-153, Doi: 10.1080/02783190009554022.
- Dewey, J. (1934). Having an experience. In John J. McDermott (ed.) *The Philosophy of John Dewey, Two Volumes in One*, pp. 554-573. Available in: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/an-experience.htm>. Accessed on: December 5, 2015.
- Diderot, D. (1995). *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*. (μτφ. Α. Βέζης, πρόλογος Β. Παπαβασιλείου). Αθήνα: Πόλις.
- Diekhof, E.K. Kipshagen, H., E., Falkai, P., Dechent, P., Baudewig, J. & Gruber, O. (2011). The power of imagination — How anticipatory mental imagery alters perceptual

- processing of fearful facial expressions. *NeuroImage*, 54(2): 1703-1714. Doi: 10.1016/j.neuroimage.2010.08.034. Accessed on: December 10, 2015.
- Dietrich, A. (2008). Imaging and imagination: The trouble with motor imagery. *Methods*, 45(4): 319-324. Doi: 10.1016/j.ymeth.2008.04.004. Accessed on: December 10, 2015.
- Διζικιρίκης, Γ. (1985). Αλτουσέρ το ασυνείδητο και οι «σημειώσεις για ένα υλιστικό θέατρο». *Πολιτιστική*, τεύχος 26. Δημοσιεύτηκε στο διαδίκτυο στις 20 Ιουνίου 2009 από τον Παναγιώτη Βήχο στην ηλεκτρονική διεύθυνση του περιοδικού ΟΥΤΟΠΙΑ, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.u-topia.gr/node/1106>. Ημερομηνία προσπέλασης 14 Οκτωβρίου 2015.
- Δικαίος, Κ. (xxxx). Απόπειρα επαναδιατύπωσης της κοινωνικής πολιτικής: Κριτικός διάλογος ανάμεσα στην ιστορία και την σημερινή συγκυρία. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://eekp.gr/wp-content/uploads/2013/09/arxeio2.1.pdf>
- Dollinger, S.J. (2007). Creativity and conservatism. *Personality and Individual Differences*, 43: 1025-1035. Doi: 10.1016/j.paid.2007.02.023.
- Dorontchekov, I.A. (2009). Russian art from middle ages to modernism. (transl. A. Gleason). In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp: 121-144. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Eaton, K. (1990). [Review of Vsevolod Meyerhold.; Meyerhold and His Set Designers.]. *Slavic Review*, 49(4), 685–687. Doi: 10.2307/2500587. Accessed on: December 17, 2015.
- Elhammoumi, M. (2002). To create psychology's own capital. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 32(1): 89-104. Doi: DOI: 10.1111/1468-5914.00177
- Elizabeth Reynolds Hapgood papers (2015). The New York Public Library Archives and Manuscripts. Available in the website: <http://archives.nypl.org/the/21287#detailed>. Accessed on: November 19, 2015.
- Έρενμπουργκ, Ι. Γ. (2008). *Ο κόσμος του Τσέχωφ: Η ζωή και το έργο του*. (μτφ. Ξ. Καρακάλος). Αθήνα: Δαμιανός
- Endokimov, M. (1981). Ο ηλίθιος: ένα μυθιστόρημα του φωτός και του σκότους. (μτφ. Ν. Μακρής). Κεφάλαιο στο *Σπουδή στον Ντοστογιέφσκυ των Θ. Ταμπάκη-Γεώργα και Μ. Δημοπούλου* (επιμ.). Σελ. 215-231. Αθήνα: Imago.
- Ζακόπουλος, Ν. (1990). *Η ψυχολογία του ηθοποιού και η θεατρική παράσταση*. Γιάννινα: Δωδώνη
- Fatemi, S.M. (2015). Questioning the Unquestionability of the Expert's Perspective in Psychology. *Journal of Humanistic Psychology*, 55(3): 263-291. Doi: 10.1177/0022167814531656

- Ferholt, B. (2009). *The Development of Cognition, Emotion, Imagination and Creativity as Made Visible through Adult-Child Joint Play: Perekhivanie through Playworlds*. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Communication. Available in: <http://lchc.ucsd.edu/Projects/FerholtDissertation.pdf>. Accessed on: December 6, 2015.
- Fets, K. (2014). Stanislavsky's tryst with yoga. Russia and India Report. Available in: http://in.rbth.com/arts/2014/08/04/stanislavskys_tryst_with_yoga_37163.html. Available online: August 4, 2014.
- Ford-Martin, P. (xxxx). Art therapy - applications, benefits. Online Free Encyclopedia: Psychology Encyclopedia: Therapy and Treatment. Available in: <http://psychology.jrank.org/pages/45/Art-Therapy.html>. Accessed on: December 26, 2015.
- Freud, S. (2008). *Το Εγώ και το Αυτό*. (εισαγωγή Θ. Χατζόπουλος, μτφ. Δ. Παναγιωτοπούλου). Αθήνα: Πλέθρον.
- Freud, S. (2010). *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*. Τόμος Β'. (μτφ. Α. Πάγκαλος). Αθήνα: Γκοβόστης. [ειδική έκδοση για την εφημερίδα Το Βήμα].
- Freud, S. (2011). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. (Ν. Μυλωνά, επιμ. Α. Δημητρά). Αθήνα: Νίκας, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία Α.Ε.
- Garry, M. & Polaschek, D.L.L. (2000). Imagination and memory. *Current Directions in Psychological Science*, 9(1): 6-10. Doi: <http://www.jstor.org/stable/20182608>. Accessed on: October 15, 2015.
- Gauss, R. B. (1999). *Lear's daughters: The studios of the Moscow Art Theatre 1905-1927*. New York, Washington: Peter Lang.
- Goldstein, T.R. & Bloom, T. (2011). The mind on stage: why cognitive scientists should study acting. *Trends in Cognitive Sciences*, 15(4): 141-142. Doi: 10.1016/j.tics.2011.02.003
- Gordon, M. (1987). *The Stanislavsky technique: Russia: A workbook for actors*. Applause Theatre Book Publishers: New York.
- Gordon, R. (2006). *The purpose of playing: Modern acting theories in perspective*. Michigan: University of Michigan Press. Available in: https://books.google.gr/books?id=FmAue-VUMmYC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=stanislavski+and++a+month+in+the+country&source=bl&ots=BSvgO4hjEN&sig=_uL9oFcG8RP32TrVPG47gBUN_DE&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiPm-bqpqTKAhWBtxQKHSR4DG0Q6AEIKTAC#v=onepage&q=stanislavski%20and%200%20a%20month%20in%20the%20country&f=false. Accessed on: January 12, 2016.

- Gottlieb, V. (ed. & transl.) (2005). Anton Chekhov at the Moscow Art Theatre: Illustrations of the Original Productions. London and New York: Routledge. Available in: <http://www.scribd.com/doc/285231320/Vera-Gottlieb-Anton-Chekhov-at-the-Moscow-Art-Theatre-Archive-Illustrations-of-the-Original-Productions-2005-pdf#scribd>. Accessed on: December 13, 2015.
- Gottlieb, V. (2005). Vakhtangov's Musicality: Reassessing Yevgeny Vakhtangov (1883–1922). *Contemporary Theatre Review*, 15(2): 259-269. Doi: 10.1080/10267160500119077. Accessed on: December 18, 2015.
- Gottlieb, V. (2010) (ed. & transl). *Anton Chekhov at the Moscow Art Theatre: Illustrations of the original productions*. Routledge. Available in: https://books.google.gr/books?id=qm9_AgAAQBAJ&pg=PR14&dq=Vera+Gottlieb+Viktor+Stanitsyn&hl=el&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.
- Graham-Dixon, A. (2012- α). Russian art documentary: The art of Russia 1: Out of the forest. Written and presented by A. Graham-Dixon. BBC Documentary. Available online: November 20, 2012. Available in: <http://rutube.ru/video/9ab173ac8a28e745f4685921cf38dfba/?autoStart=true&bmstart=1>
- Graham-Dixon, A. (2012- β). Russian art documentary: The art of Russia 2: Roads to revolution. Written and presented by A. Graham-Dixon. BBC Documentary. Available online: November 20, 2012. Available in: <http://rutube.ru/video/3c5b9ec7958b9ac9b3826e8fce51ba47/?autoStart=true&bmstart=1>
- Gredler, M. & Shields, C. (2004). Does no one read Vygotsky's words? Commentary on Glassman. *Educational Researcher*, 33(2): 21-25. Doi: <http://www.jstor.org/stable/3699972>. Accessed on: April 7, 2015.
- Grier Hibben, J. (1910). The dialectic imagination. *The North American Review*, 192(657): 202-208. Available in: <http://www.jstor.org/stable/25106736>
- Grove, S., Fisk R. & Laforge, M. (2004). Developing the impression management skills of the service worker: an application of Stanislavsky's principles in a services context. *The Service Industries Journal*, 24(2): 1-14. Doi: 10.1080/02642060412331301222.
- Guss Teiholz, J. (2015) (ed.). Loss and Longing in Chekhov's Three Sisters: The Sisters Prozorov Answer the Brothers Karamazov (An Attempt to Emulate Paul Ornstein on a Small Scale and in a Minor Key). *International Journal of Psychoanalytic Self Psychology*, 10(2): 148-162. Doi: 10.1080/15551024.2015.1005800

- Gussak, D.E. & Rosal, M.L. (2015) (eds.). *The Wiley handbook of art therapy*. Jon Wiley and Sons. Available in: <https://books.google.gr/books?id=5hPICgAAQBAJ&pg=PA53&lpg=PA53&dq=gestalt+psychology+in+art+therapy&source=bl&ots=ND6kvWrgZg&sig=NStCJa4k62gkijro05Xsie-M7pQ&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjC-pPO6e7JAhXJ8ywKHQ0GB7cQ6AEIMDAD#v=onepage&q=gestalt%20psychology%20in%20art%20therapy&f=false>. Accessed on: December 22, 2015.
- Hall, R.H. (1998). Emotion. Available in: http://web.mst.edu/~rhall/neuroscience/04_affect/emotion.pdf. Accessed on: December 21, 2015.
- Hamlyn, D.W. (1986). "Higher criticism" of behaviorism. *Behavioral and Brain Sciences*, 9: 687. Doi:10.1017/S0140525X00051918. Available in: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=6781876>. Accessed on: December 26, 2015.
- Hannah, M.T., Domino, G., Hanson, R. & Hannah, W. (1994). Acting and personality change: the measurement of change in self-perceived personality characteristics during the actor's character development process. *Journal of Research in Personality*, 28, 277-286. Doi: 10.1006/jrpe.1994.1020.
- Hapgood, E. R. (1964). Stanislavski in America. *The Tulane Drama Review*, 9(1): 19–21. Doi: 10.2307/1124772. Accessed on: December 13, 2015.
- Harkins, A.K. (2011). The Performative Reading of the Hodayot: The Arousal of Emotions and the Exegetical Generation of Texts. *Journal for the study of the Pseudepigrapha*, 21(1): 55-71. Doi: 10.1177/0951820711419777. Accessed on: October 12, 2015.
- Hart, K.E. & Sasso, T. (2011). Mapping the Contours of Contemporary Positive Psychology. *Canadian Psychology*, 52(2): 82-92. Doi: 10.1037/a0023118.
- Hassabis, D., Kumaran, D., Vann, S.D. & Maguire, E.A. (2007). Patients with hippocampal amnesia cannot imagine new experiences. *PNAS*, 104(5): 1726-1731. Doi: 10.1073/pnas.0610561104. Accessed on: December 27, 2015.
- Hellie, R. (2009). Slavery and serfdom in Russia. In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp: 105-120. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Hergenhahn, B.R. (2008). *Εισαγωγή στην ιστορία της ψυχολογίας*. (επιμ. Π. Καζολέα-Ταβουλάρη, μτφ. Ρ. Καρακατσάνη). Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α.Α. Λιβάνη
- Heti, S. (2011). Method acting, a once-radical invention, has lost touch with who we've become. *Maisonneuve*. Available online on: January 20, 2011 in:

- <http://maisonneuve.org/article/2011/01/20/human-behaviour/>. Accessed on: December 20, 2015.
- Hobgood, B.M. (1987). The Mission of the Theatre Teacher. *The Journal of Aesthetic Education*, 21(1): pp. 57-73. Doi: 10.2307/3332813. Accessed on: November 11, 2015.
- Hobgood, B.M. (1991). Stanislavski's Preface to "An Actor Prepares" and the Persona of Tortsov. *Theatre Journal*, 43(2): 219-228. Doi: 10.2307/3208218. Accessed on: November 14, 2015.
- Hogg, M.A. & Vaughan, G.M. (2010). *Κοινωνική ψυχολογία*. (επιμ. Α. Χαντζή, μτφ. Ε. Βασιλικός, Α. Αρβανίτης). Αθήνα: Gutenberg.
- Honey, R. & Darvas, E. (2010). *A Comparative Study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner In The Context Of Current Research About The Stanislavsky System*. Wayne State University DigitalCommons@WayneState. Available in: http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=oa_dissertations. Accessed on: December 6, 2015.
- Hughes, L. (2004). "Peter I". *Encyclopedia of Russian History*. Available in: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404101008.html>. Accessed on: December 13, 2015.
- Houghton, N. (1973). Russian Theatre in the 20th Century. *The Drama Review: TDR*, 17(1): 5-13. Doi: 10.2307/1144788.
- «Ιγκόρ Πέτριν». (xxxx). Βιογραφικό και Δημοσιεύσεις. Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.uom.gr/modules.php?op=modload&name=Cv&file=index&id=1145&tmi=9&categorymenu=2>. Ημερομηνία προσπέλασης: 18 Δεκεμβρίου 2015.
- Igic, R. (2005). Anton Pavlovich Chekhov (1860–1904). *American Journal of Psychiatry*, 162(12): 2248. Doi: <http://dx.doi.org/10.1176/ajp.162.12.2248>
- Ignatieva, M. (2008). *Stanislavsky and female actors: Women in Stanislavsky's life and art*. U.S.A.: University Press of America. Available in: https://books.google.gr/books?id=UhgJA0SMY6sC&pg=PA12&lpg=PA12&dq=Maria+Lilina&source=bl&ots=pcwsleX6ZV&sig=TVW2ueTzoRuygU-Dxb7ztnfkPfs&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwj8Jm979vJAhWp_nIKHUuxD6AQ6AEIQTAL#v=onepage&q=Maria%20Lilina&f=false. Accessed on: December 14, 2015.

- “Ivan Petrovich Pavlov”. (2015). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from <http://www.britannica.com/biography/Ivan-Pavlov>
- Ivask, G. (1953). George Fedotov (1886-1951). *Russian Review*, 12(2): 79–82. Doi: 10.2307/125871. Accessed on: December 12, 2015.
- James, W. (1907). The Energies of Men. *The Philosophical Review*, 16(1): 1-20. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2177575>. Accessed on: January 12, 2016.
- Johnson, D.R. & Emunah, R. (2009) (eds.). *Current approaches in drama therapy*. U.S.A.: Charles C Publisher, LTD. Available in: https://books.google.nl/books?id=zvfyaVLHezsC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Accessed on: December 22, 2015.
- Jung, C.G. (2007). *Εισαγωγή στην ψυχολογία*. (μτφ. Ε. Παπαδοπούλου). Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Καζαντζάκης, Ν. (1965). *Ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: εκδ. Ελ. Καζαντζάκη.
- Καρασαρίνης, Μ. (2014). Ζακ Λακάν: Βίος λακανικός. Μια νέα βιογραφία του Γάλλου ψυχιάτρου παρακάμπει τις αμφιλεγόμενες πτυχές της προσωπικότητάς του και επικεντρώνεται στη σκέψη του. [Δημοσιεύτηκε στις 25 Ιουλίου 14]. Το Βήμα: Πολιτισμός. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=618221>. Ανακτήθηκε: 8 Ιανουαρίου 2016.
- Karwowski, M. & Soszynski, M. (2008). How to develop creative imagination? Assumptions, aims and effectiveness of Role Play Training in Creativity (RPTC). *Thinking Skills and Creativity*, 3: 163-171. Doi: 10.1016/j.tsc.2008.07.001
- Kasof, J. (1999). Attribution and Creativity. In M. Runco & S. Pritzker (eds) *Encyclopedia of Creativity*. Vol. 1. P. 147-156. San Diego, CA: Academic Press. Available in: [http://drc.scu.edu.cn/uploadfile/Encyclopedia%20of%20Creativity\(volume%201\).pdf](http://drc.scu.edu.cn/uploadfile/Encyclopedia%20of%20Creativity(volume%201).pdf). Accessed on: February 11, 2016.
- Kaufmann, F. & Heider, F. (1947). On imagination. *Philosophy and Phenomenological Research*, 7(3): 369-375. Doi: <http://www.jstor.org/stable/2102793>. Accessed on: October 10, 2015.
- Kedem-Tahar, E. & Kellermann, P.F. (1996). Psychodrama and drama therapy: A comparison. *Arts in Psychotherapy*, 23(1): 27-36. Available in: <http://peterfelix.tripod.com/home/Drama.pdf>. Accessed on: December 22, 2015.
- Kelley-Sowards, J. (1991) (ed.). Peter the Great and the westernization of Russia. In J. Kelley-Sowards (ed.) *Makers of the western tradition*. 5th edition. Pp. 26-29. New York: Saint

- Martin's. Available in: http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic782699.files/13_Oct_peter.pdf
- Κερένσκυ, Α. (1972). *Ηρωσική επανάσταση όπως την έζησα*. (μτφ. Α. Νίκας). Αθήνα: Πάπυρος
- Κερνέζ, Σ. (1980). Οι μυστικές δυνάμεις της Χάθα Γιόγκα: Μία γιόγκα για τον δυτικό άνθρωπο. (μτφ. Α. Πολίτη, Α. Τσαλάκης). Αθήνα: εκδόσεις Κονιδάρη
- Keyser, C.J. (1910). The asymmetry of the imagination. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 8(12): 309-316. Doi: 10.2307/2013649
- Kimbal, A. (xxxx). Intelligentsia. Available in University of Oregon. Available on: <http://pages.uoregon.edu/kimball/ntg.htm>. Accessed on: August 5, 2015.
- Kind, A. (xxxx). Imagery and imagination. Internet Encyclopedia of Philosophy: A peer-reviewed Academic Resource. Available in: <http://www.iep.utm.edu/imagery/>. Accessed on: December 10, 2015.
- Kirsch, I. & Braffman, W. (2001). Imaginative Suggestibility and Hypnotizability. *Current Directions in Psychological Science*, 10(2): 57-61. Doi: 10.1111/1467-8721.00115. Accessed on: December 10, 2015.
- Kizenko, N. (2009). The church schism and old belief. In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp: 145- 161. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Know Nothing (2014). A History of Russia (Tsars and Revolutions) [video podcast]. Uploaded by: YouTube user Know Nothing on: May 17, 2014. Available in: <https://www.youtube.com/watch?v=AEmUIfF2uAk>. Accessed on: April 20, 2015.
- Κόκουβας, Γ. (2012). Mise-en-scène : Η δουλειά του μαέστρου. διαθέσιμο από την ιστοσελίδα: Reel. Διαθέσιμο στο διαδίκτυο: 11 Ιουλίου 2012 στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://reel.gr/mise-en-scene/>
- Korneyeva-Lyubshina, I. (2009). Russian theatre begins at the cloakroom. The Kompass. Available in: <http://www.telegraph.co.uk/sponsored/rbth/5430141/Russian-theatre-boom-Russian-theatre-begins-at-the-cloakroom.html>. Available online on: June 3, 2009. Accessed on: September 1, 2015.
- Kozulin, A. (1991). Life as authoring: The humanistic tradition in Russian psychology. *New Ideas in Psychology*, 9(3): 335-351. Doi: 10.1016/0732-118X(91)90007-9.
- Kring, A.M., Davison, G.C., Neale, J.M. & Johnson, S.L. (2007). *Ψυχοπαθολογία*. (επιμ. Ε. Αυδή, Π. Ρούσση, μτφ. Θ. Καραμπά). Αθήνα: Gutenberg.
- Krasner, D. (2009). The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance (review). *Theatre Journal*, 61(2): 343-344. Doi: 10.1353/tj.0.0169.

- Leach, R. (2004). *Makers of the modern theatre: An introduction*. London and New York: Routledge
- Lemon, A. (2004). 'Dealing emotional blows': Realism and verbal 'terror' at the Russian state theatrical academy. *Language and Communication*, 24(4): 313-337. Doi: 10.1016/j.langcom.2004.01.001.
- Λε Μπον, Γ. (2010). *Ψυχολογία των μαζών*. (εισαγ., μτφ., σχόλια Ι.Σ. Χριστοδούλου). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη. [ειδική έκδοση για την εφημερίδα Το Βήμα].
- Lenin, V.I. (1902). What is to be done. Transcribed by T. Delaney. Printable version by: Chris Russell for the Marxists Internet Archive. Available in: <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1901/witbd/>. Accessed on: August 23, 2015.
- Leont'ev, A.N. (xxxx). *Marxism and psychological science*. Chapter 1. Available in: <https://www.marxists.org/archive/leontev/works/1978/ch1.htm>. Accessed on: February 8, 2016.
- Lindner, I. & Echterhoff, G. (2015). Imagination inflation in the mirror: Can imagining others' actions induce false memories of self-performance? *Acta Psychologica*, 158: 51-60. Doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.actpsy.2015.03.008>.
- Liyanage, S. (2013). What Stanislavski tells us about acting? Paper presentation at Social Scientists' Association Sri Lanka on 18th December 2013. Available in: https://www.academia.edu/5637072/What_Stanslavski_tells_us_about_acting
- Loehlin, J.N. (2010). *The Cambridge introduction to Chekhov*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magarshack, D. (1986). *Stanislavsky: A life*. London, Boston: Faber and Faber
- Magid, R.W., Sheskin, M. & Schulz, L.E. (2015). Imagination and the generation of new ideas. *Cognitive Development*, 34: 99-110. Doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.cogdev.2014.12008>.
- Majeska, G. (2009). Rus' and the Byzantine Empire. In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp: 34-65. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Μακράκης, Μ.Κ. (1981). Οι δύο διαστάσεις της ελευθερίας στη φιλοσοφική και θρησκευτική σκέψη του Ντοστογιέφσκυ. Κεφάλαιο στο *Σπουδή στον Ντοστογιέφσκυ των Θ. Ταμπάκη-Γεώργα και Μ. Δημοπούλου* (επιμ.). Σελ. 87-127. Αθήνα: Imago
- Marowitz, C. (2014). Getting Stanislavsky Wrong. *New Theatre Quarterly*, 30(03), pp: 210 – 212. Doi: 10.1017/S0266464X14000438.

- Marchant-Haycox, S.E. & Wilson, G.D. (1992). Personality and stress in performing artists. *Journal of Personality and Individual Differences*, 13(10): 1061-1068. Available online: 24 May 2002. Doi: 10.1016/0191-8869(92)90021-G
- McCaw, D. (2014). Paradoxes of Acting: Bakhtin and Stanislavsky. *New Theatre Quarterly*, 30, pp 29-39. Doi:10.1017/S0266464X14000050.
- McConnell, A. (1964). The Origin of the Russian Intelligentsia. *The Slavic and East European Journal*, 8(1): 1-16. Doi: 10.2307/303971. Accessed on: December 11, 2015.
- McFillen, K. (2009). Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski (review). *Theatre Topics*, 19(2): 223. Doi: 10.1353/tt.0.0069.
- McLeod, S. (2014). Carl Jung. Simply Psychology. Available in: <http://www.simplypsychology.org/carl-jung.html>. Accessed on: January 9, 2016.
- McLeod, S. A. (2008). Reductionism and Holism. Retrieved from www.simplypsychology.org/reductionism-holism.html. Accessed on: December 22, 2015.
- McReynolds, L. (2009). Russia's popular culture in history and theory. In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp:295-310. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Meheffring (2012). Stanislavski, Creativity, and the Unconscious by Natalie Crohn- Article response. Meheffring~A Fine Wordpress.com. Available online on November 19, 2012. Available in: <https://meheffring.wordpress.com/2012/11/19/stanislavski-creativity-and-the-unconscious-by-natalie-crohn-article-response/#respond>
- Meisiek, S. (2004). Which Catharsis Do They Mean? Aristotle, Moreno , Boal and Organization Theatre. *Organization Studies*, 25:5, p. 797-816. Doi: 10.1177/0170840604042415. Accessed on: October 18, 2015.
- Menta, E. (1994). (Reviewed Work) Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook by Shomit Mitter. *Theatre Journal*, 46(4): 564-565. Doi: 10.2307/3209091.
- Metten, C. (1962). Mikhail Shchepkin: "Artist and lawgiver of the Russian stage". *Educational Theatre Journal*, 14(1): 44-49. Doi: 10.2307/3204714.
- Merlin, B. (2003). *Konstantin Stanislavsky*. London, U.S.A., Canada: Routledge. Available in: <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=B4CC82FFB6149123C4037E8EEDED9FF2>. Accessed on: August 20, 2015.
- Merlin, B. (2013). Using Stanislavsky's Toolkit for Shakespeare's Richard III, Part II: Research on the Self in the Play. *New Theatre Quarterly*, 29, pp 159-169 Doi:10.1017/S0266464X13000262. Accessed on: November 13, 2015.

- Meyerhold, V. & Hapgood, E.R. (1964). The 225th Studio. *The Tulane Drama Review*, 9(1): 22–23. Doi: <http://doi.org/10.2307/1124773>. Accessed on: December 17, 2015.
- “Michael Craig”. (2011-α). Stanislavsky and the Russian Theatre - interview with Jean Benedetti on Gorky (fragment) [video podcast]. Uploaded on May 30, 2011. Accessed on: September 1, 2015.
- “Michael Craig”. (2011-β). Premiere "Stanislavsky and the Russian Theatre" Q&A session [video podcast]. Uploaded on: May 21, 2011.
- Mjaaland, T.A. & Finset, A. (2009). Communication skills training for general practitioners to promote patient coping: The GRIP approach. *Patient Education and Counseling*, 76(1): 84–90. Doi: 10.1016/j.pec.2008.11.014. Accessed on: December 19, 2015.
- “Mikhail Semenovich Shchepkin”. (2015). In Encyclopædia Britannica. Retrieved from: <http://www.britannica.com/biography/Mikhail-Semenovich-Shchepkin>
- Minut, B.A. (2009). *Applying Constantin Stanislavski’s acting ‘system’ to choral rehearsals*. [A dissertation submitted to the graduate school in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Arts]. Dissertation advisor: Duane Karna. Available in: file:///C:/Users/%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B1/Downloads/Bminut_2009-1_BODY.pdf. Accessed on: December 18, 2015.
- Mirsky, D.S.P. (1977). *Ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας*. (μτφ. Ι. Πάλλη, Κ. Χατζηδήμου). Αθήνα: Ερμής
- Mirvis, P.H. (2005). Large group interventions: Change as theater. *The Journal of Applied Behavioral Science*, 41(1): 122-138 Doi: 10.1177/0021886304272654
- Mok, N. (2015). Toward an understanding of perezhivanie for sociocultural SLA research. *Language and Sociocultural Theory*, 2(2): xxxx-xxxx. Available at: <https://journals.equinoxpub.com/index.php/LST/article/view/26248>. Doi: 10.1558/lst.v2i2.26248. Accessed on: December 5, 2015.
- Moore, S. (1965). The Method of Physical Actions. *The Tulane Drama Review*, 9(4): 91-94. Doi: 10.2307/1125034.
- Moreno, J.L. (1940). Mental catharsis and the psychodrama. *Sociometry*, 3(3): 209-244. Doi: 10.2307/2785151. Accessed on: December 6, 2015.
- Morson, G.S. (2009). The intelligentsia and its critics. In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp: 261-278. UK, USA: Willey-Blackwell.

- “Moscow Art Theatre”. (xxxx). Moscow Art Theatre. Available in: <http://art.theatre.ru/english/history/>
- “Moscow Art Theatre”. (2015). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from <http://www.britannica.com/topic/Moscow-Art-Theatre>. Accessed on: December 12, 2015.
- Μουρ, Σ. (1986). *Το σύστημα Stanislavsky: Η επαγγελματική εκπαίδευση ενός ηθοποιού*. (μτφ. Α. Τσάκας). Αθήνα: Παρασκήνιο.
- Naik, P. (1998). Behaviorism as a Theory of Personality: A Critical Look. SAPA project test. Available in: <http://www.personalityresearch.org/papers/naik.html>. Accessed on: December 26, 2015.
- Nati, M. (2014). 10 Most Extreme Method Actors. Oddee. Available online on: September 7, 2014 in the website: http://www.oddee.com/item_99013.aspx. Accessed on: December 2, 2015.
- Nettle, D. (2006). Psychological profiles of professional actors. *Personality and Individual Differences*, 40: 375-383. Doi: 10.1016/j.paid.2005.07.008.
- Nikolai Chernyshevsky. (2011). *New World Encyclopedia*. Available online on: October 12, 2012. Available in: http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Nikolai_Chernyshevsky&oldid=955452. Accessed on: December 12, 2015.
- Ντετί, Μ. (2000). *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Lacan*. (μτφ. Ν. Ποταμιάνου). Αθήνα: Καστανιώτη. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://pernoampariza.files.wordpress.com/2013/12/ceb5ceb9cf83ceb1ceb3cf89ceb3cae-cf83cf84ceb7cebd-cf88cf85cf87ceb1cebdceaccebbcf85cf83ceb7-cf84cebfcf85-cebbceb1cebaseacebd.pdf>. Ανακτήθηκε στις: 8 Ιανουαρίου 2016.
- Ντοστογιέφσκι, Φ. (2007). Έθνος και οικουμενικότητα: Φ. Ντοστογιέφσκι, Κ. Καβέλι. (μτφ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, β' ανατύπωση). Αθήνα: Έρασμος
- Oatley, K. & Jenkins, J.M. (2004). *Συγκίνηση: Ερμηνείες και κατανόηση*. (επιμ. Μ. Ντάβου, μτφ. Μ. Σόλμαν, Μ. Ντάβου). Αθήνα: Παπαζήση
- O'Connor, K.P. & Aardema, F. (2005). The imagination: cognitive, pre-cognitive, and meta-cognitive aspects. *Consciousness and Cognition*, 14: 233-256. Doi: 10.1016/j.concog.2004.07.005
- Ogdo.gr (2013). Νικολάι Τσερνισέφσκι – «Τι να κάνουμε;» (ΒΙΒΛΙΟ). Αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα: Όγδοο: Το τραγούδι αλλιώς, στις: 8 Νοεμβρίου 2013. Διαθέσιμο στην

- ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.ogdoo.gr/politismos/vivlio/nikolai-tsernisefski-ti-na-kanoyme-bibli>. Ημερομηνία προσπέλασης: 25/08/201
- O'Hara, M. (1991). Historic Review of Humanistic Psychology: Humanistic Psychology Overview. ahp (Association for Humanistic Psychology). Available in: <https://www.ahpweb.org/about/what-is-humanistic-psychology.html>. Accessed on: December 22, 2015.
- Ohlsson, S. (2007). Psychology is About Processes. *Integrative Psychological & Behavioral Science*, 41: 28-34. Doi: 10.1007/s12124-007-9008-9. Accessed on: December 26, 2015.
- Ostrovsky, D. (2009). The Mongols and Rus': Eight paradigms. In A. Gleason (ed.) A companion to Russian History. Pp: 66-85. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Ostrovsky, N. (1917). The Moscow Art Theatre: A Model. *Theatre of Arts Magazine*, 1(4): 180-182. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.actors-studio.com/history/mat.html>
- Overholser, J.C. (2015). Positive Psychotherapy According to the Socratic Method. *Journal of Contemporary Psychotherapy*, 45: 137-142. Doi: 10.1007/s10879-014-9279-7.
- Packer, M.J. (2008). Is Vygotsky relevant? Vygotsky's marxist psychology. *Mind, Culture and Activity*, 15(1): 8-31. Doi: <http://dx.doi.org/10.1080/10749030701798607>
- Parnas, J., Sass, L.A. & Zahavi, D. (2012). Rediscovering psychopathology: The epistemology and phenomenology of the psychiatric object. *Schizophrenia Bulletin*, xx(xx): xxxx-xxxx. Doi:10.1093/schbul/sbs153
- Pelapat, E. & Cole, M. (2011). "Minding the Gap": Imagination, Creativity and Human Cognition. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 45(4): 397-418. Doi: 10.1007/s12124-011-9176-5.
- Panero, M.E., Goldstein, T.R., Rosenberg, R., Hughes, H., Winner, E. (2015). Do actors possess traits associated with high hypnotizability? *Psychology of Aesthetics, Creativity and Arts*. (Article in press). Available in: <http://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-84947967009&origin=resultslist&sort=plf-f&src=s&st1=imagination&nlo=&nlr=&nls=&sid=9F5A7E1F99F18A7B7AEF454AF0D0A93D.ZmAYsXCHIBxxTXbnsoe5w%3a70&sot=b&sdt=b&sl=26&s=TITLE-ABS-KEY%28imagination%29&relpos=20&citeCnt=0&searchTerm=TITLE-ABS-KEY%28imagination%29>. Doi: 10.1037/aca0000044. Accessed on: December 10, 2015.

- Παντελόγλου, Κ.Π. (1980). Για το έργο του Κωνσταντίν Στανισλάβσκι «Η ζωή μου στην τέχνη». Ο Κόσμος της Ν. Φιλαδέλφειας. Αναρτήθηκε στο διαδίκτυο στις: 15 Απριλίου 2015. Δημοσιεύτηκε αρχικά στο Διαβάζω (Οκτώβριος 1980), 35: 124-125. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.kosmosnf.gr/2015/04/stanislavski/>. Ημερομηνία προσπέλασης: 14 Δεκεμβρίου 2015.
- Parker, I. (1999). Psychology and Marxism: Dialectical Opposites? In W. Maiers , B. Bayer, B. Duarte Esgalhado, R. Jorna, and E. Schraube (eds) *Challenges to Theoretical Psychology*. pp. 477-484. Toronto: Captus University Publications. Available in: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:u7Nu5ZB3DG4J:www.discourseunit.com/papers/parker_papers/1999%2520ISTP%2520Book%2520Marxism%2520and%2520Psychology.doc+&cd=5&hl=el&ct=clnk&gl=gr. Accessed on: February 8, 2016.
- Perdue, C. (2003). Imagination. The University of Chicago: Theories of Media: Keywords glossary: imagination. Available in: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/imagination.htm>. Accessed on: December 9, 2015.
- «Переживание». (2012). Англо-Русско-Английский словарь общей лексики, сборник из лучших словарей. (English-Russian-English dictionary of general lexis, the collection of the best dictionaries). Available in: <http://slovar-vocab.com/english-russian-english/best-collection-vocab/perejivanie-4977205.html>. Accessed on: December 7, 2015.
- «Переживание». (2015). Pons online dictionary. Available in: <http://en.pons.com/translate?q=%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5&l=enru&in=ru&lf=ru>. Accessed on: December 7, 2015.
- Pervin, L.A. & John, O.P. (2001). *Θεωρίες προσωπικότητας: Έρευνα και εφαρμογές*. (μτφ. Α. Αλεξανδροπούλου, Ε. Δασκαλοπούλου, επιμ. Α. Μπρούζος). Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός.
- Petrovich, M. B. (1962). [Review of The Russian Intelligentsia]. *The American Historical Review*, 67(3), 722–723. Doi: <http://doi.org/10.2307/1844142>. Accessed on: December 11, 2015.
- Phillip Zarrilli. (xxxx). Phillip Zarrilli. Available in: <http://www.phillipzarrilli.com/biografy/index.html>. Accessed on: September 1st, 2015.

- Pigareva, O. (xxxx). Prominent Russians: Vsevolod Meyerhold. RT Russiapedia. Available in: <http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/cinema-and-theater/vsevolod-meyerhold/>. Accessed on: September 1, 2015.
- Pitches, J. (2006). *Science and the Stanislavsky tradition of acting*. London, New York: Routledge
- “Plekhanov, Valentinovich Georgi”. (xxxx). Encyclopedia of Marxism: Glossary of People. Available in: <https://www.marxists.org/glossary/people/p/l.htm#plekhanov>. Accessed on: December 12, 2015.
- Plus (2014). Βιβλιοπρόταση: "Τί να κάνουμε;" του Νικολάι Τσερνισέφσκι. Αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα: Plus στις 19 Ιουλίου 2014. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.koutipandoras.gr/article/118543/vivlioprotasi-ti-na-kanoyme-toy-nikolai-tsernisefski>. Ημερομηνία προσπέλασης: 25/08/2015.
- Poggi, J. (1973). The Stanislavsky System in Russia. *The Drama Review: TDR*, 17(1): 124-133. Doi: 10.2307/1144798.
- Poirier, J, Clarac, F., Barbara, G.F., Broussolle, E. (2012). Figures and Institutions of the neurological sciences in Paris from 1800 to 1950. Part IV: Psychiatry and psychology. *History of Neurology*, 168(5): 389-402. Doi: [doi:10.1016/j.neuro.2012.02.007](https://doi.org/10.1016/j.neuro.2012.02.007). Accessed on: December 2, 2015.
- Πουρκός, Μ.(2009). *Τέχνη, παιχνίδι, αφήγηση: Ψυχολογικές και ψυχοπαιδαγωγικές διαστάσεις*. Αθήνα: Τόπος.
- Priest, S. (2003). "Mind-Body Theories." Encyclopedia of Science and Religion. Encyclopedia.com. Available in: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404200329.html>. Accessed on: December 22, 2015.
- Putnam, G. (1965). Aleksandr Blok and the Russian Intelligentsia. *The Slavic and East European Journal*, 9(1), 29–46. Doi: 10.2307/304387. Accessed on: December 12, 2015.
- Raftopoulos, C. (2000). Revue de la littérature: *In the theatre of consciousness. The workspace of mind*, B.J. Baars (Ed.). Oxford University Press (1997), 194. Doi: 10.1016/S0987-7053(00)00056-3. Accessed on: December 2, 2015.
- Raleigh, D.J. (2010). Zhivago's Children: The Last Russian Intelligentsia by Vladislav Zubok. *The Journal of Modern History*, Vol. 82(4): 1010-1011. Doi: 10.1086/656180. Accessed on: December 11, 2015.
- Randall, F. B. (1962). [Review of “What is to be Done?”: Tales about New People]. *Slavic Review*, 21(1): 178–181. Doi: 10.2307/3000564. Accessed on: December 12, 2015.

- Rasmussen, K. W. (2013). The role of the hippocampus and the prefrontal cortex in imagining the future-insights from studies of patients with focal brain lesions. *Nordic Psychology*, 65(2): 166-188. Available in: http://pure.au.dk/portal/files/77285788/Rasmussen_2013_2_.pdf. Accessed on: December 27, 2015.
- Reichling, M.J. (1990). Images of imagination. *Journal of Research in Music Education*, 38(4): 282-293. Doi: <http://www.jstor.org/stable/3345225>
- Ribot, T.A. (1914). *The psychology of the emotions*. University of Michigan. Available in: <https://ia600303.us.archive.org/28/items/psychologyofemo00ribo/psychologyofemo00ribo.pdf>. Accessed on: February 11, 2016.
- Rieber, R.W. (1999) (ed.). *The collected works of L.S. Vygotsky*. Vol. 6. Scientific Legacy. (transl. M. Hall). New York: Kluwer Academic/ Plenum Publishers.
- Rilling, M. (2000). How the challenge of explaining learning influenced the origins and development of John B. Watson's behaviorism. *The American Journal of Psychology*, 113(2): 275-301. Doi: 10.2307/1423731.
- Rogoff, G. (1964). Lee Strasberg: Burning Ice. *The Tulane Drama Review*, 9(2): 131–154. Doi: 10.2307/1125106. Accessed on: December 18, 2015.
- Ronen, O. (1997) (ed.). *The fallacy of the silver age in twentieth-century in Russian literature*. Vol 1. Russia: Harwood Publishers.
- Ross, A., Friedmann, E., Bevans, M. & Thomas, S. (2013). National survey of yoga practitioners: Mental and physical health benefits. *Complementary Therapies in Medicine*, 21: 213-223. Doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.ctim.2013.04.001>.
- Roth, W.M. & Lee, Y.J. (2007). "Vygotsky's Neglected Legacy": Cultural-Historical Activity Theory. *Review of Educational Research*, 77(2): 186-232. Doi: 10.3102/0034654306298273
- Rubin, J.A. (2012) (ed.). *Approaches to art therapy: Theory and technique*. Great Britain: Routledge. Available in: https://books.google.gr/books?id=oTQ3WIhhoN4C&pg=PA134&lpg=PA134&dq=gestalt+psychology+in+art+therapy&source=bl&ots=edf1LkNKh_&sig=3EduO2VTCqKObGBILlsk17Zs_4c&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjC-pPO6e7JAhXJ8ywKHQ0GB7cQ6AEILjAC#v=onepage&q=gestalt%20psychology%20in%20art%20therapy&f=false. Accessed on: December 22, 2015.
- Rudnitsky, K. (1981). *Meyerhold the director*. (ed. S. Schultze, trs. G. Petrov). Ann Arbor: Ardis.

- Russell, B. (1915). Sensation and imagination. *The Monist*, 1: 28-44. Doi: <http://www.jstor.org/stable/27900518>. Accessed on: October 15, 2015.
- Russian literature. (2015). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from: <http://www.britannica.com/art/Russian-literature/Other-prose-writers>
- Rylkova, G. (2007). The archaeology of anxiety: The Russian silver age and its legacy. *The H-Net Reviews in the humanities and social sciences*. pp. 1-2 Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. Available in: <https://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=14512>.
- Sarlós, R. K. (1983). [Review of The Meininger Theater: 1776-1926]. *Theatre Journal*, 35(1): 139–140. Doi: 10.2307/3206727. Accessed on: December 15, 2015.
- Σαρτρ, Ζ.Π. (1990). *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*. (μτφ. Κ. Σταματίου). Αθήνα: Αρσενίδης.
- Sartre, J.P. (1957). *Existentialism and Human Emotion*. (transl. B. Frechtman). Philosophical Library. Available in: <http://hudsoncress.net/hudsoncress.org/html/library/western-philosophy/Sartre,%20Jean%20Paul%20-%20Existentialism%20And%20Human%20Emotions.pdf>. Accessed on: December 8, 2015.
- Schaverien, J. (2005). Art, dreams and active imagination: A post-Jungian approach to transference and the image. *Journal of Analytical Psychology*, 50(2): 127-153. Doi: 10.1111/j.0021-8774.2005.00519.x. Accessed on: December 10, 2015.
- Schechner, R. (1985). *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (2008). Grotowski and the Grotowskian. *The Drama Review*, 52(2): 7-13. Available in: https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_drama_review/v052/52.2.schechner.html
- Schmitt, N.C. (1986). Stanislavski, Creativity, and the Unconscious. *New Theatre Quarterly*, 7(2): 345-351. Published online: 15 January 2009. Doi: <http://dx.doi.org/10.1017/S0266464X00002359>
- Schmitt, N.C. (1990). *Actors and onlookers: Theatre and twentieth-century scientific views of nature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. Available in: https://books.google.gr/books?id=GRL-8cD6n5oC&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false. Accessed on: January 4, 2016.

- Schmidt-Biggeman, W. (2004). *Philosophia perennis: Historical outlines of western spirituality in ancient, medieval and early modern thought*. Springer: Netherlands.
- Seif El-Nasr, M. & Wei, H. (2008). Exploring Non-verbal Behavior Models for Believable Characters. Available in: <http://summit.sfu.ca/item/29>. Accessed on: August 23, 2015.
- Seligman, M.E. & Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive psychology. An introduction. *The American Psychologist*, 55(1): 5-14. Doi: <http://dx.doi.org/10.1037/0003-066X.55.1.5>.
- Senelick, L. (2007). *Historical Dictionary of Russian Theater* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). U.S.A.: Scarecrow Press. Available in: <https://books.google.gr/books?id=oToYAgAAQBAJ&pg=PA259&lpg=PA259&dq=hir+d+studio+of+M.A.T.&source=bl&ots=F3HE3HB9K1&sig=ot8ViJdmPungle3UGsxONodndpE&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiRzu3n2NjJAhUKuBQKHdSyBGEQ6AEILjAH#v=onepage&q=third%20studio%20of%20M.A.T.&f=false>. Accessed on: December 13, 2015.
- Shaw, D.J.B. (2005). Mapmaking, science and state building in Russia before Peter the Great. *Journal of Historical Geography*, 31, pp: 409-429. Doi: 10.1016/j.jhg.2004.07.020
- Shenkman, Y. (2013). Nemirovich – Danchenko: Theater as life. *Russia Beyond the Headlines*. Available online on December 28, 2013 in: http://rbth.co.uk/arts/2013/12/28/nemirovich-danchenko_theater_as_life_33037.html
- Shidlovski, D., Schul, Y. & Mayo, R. (2014). If I imagine it, then it happened: The implicit truth value of imaginary representations. *Cognition*, 133: 517-529. Doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.cognition.2014.08.005>.
- Silberschatz, M. (2013). Creative state/ flow state: Flow theory in Stanislavsky's practice. *New Theatre Quarterly*, 29(1): 13-23. Doi: 10.1017/S0266464X1300002X.
- Simon, B. (1957) (ed.). *Psychology in the Soviet Union*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Simpson, R.M. (1922). Creative imagination. *The American Journal of Psychology*, 33(2): 234-243. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1414133>. Accessed on: October 15, 2015.
- Smagorinsky, P. (2011). Vygotsky's Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perekhivanie. *Mind, Culture and Activity*, 18:4, 319-341, Doi: 10.1080/10749039.2010.518300.
- Smith, C.M., Gephardt, E.G. & Nestel, D. (2015). Applying the theory of Stanislavsky to simulation: Stepping into the role. *Clinical simulation in Nursing*, 11(8): 361-367. Doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.ecns.2015.04.001>

- Southworth, J. (2014). William James' theory of emotion. Electronic Thesis and Dissertation Repository. Paper 2315. Available in: <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3584&context=etd>. Accessed on: November 24, 2015.
- Spargo, C. (2015). Robert De Niro goes method once again for role as Bernie Madoff with the actor looking and behaving just like the disgraced Ponzi scheme crook. [published online: October 7, 2015]. Daily Mail Online: <http://www.dailymail.co.uk/news/article3263497/Robert-Niro-goes-method-roleBernie-Madoff-actor-looking-behaving-just-like-disgraced-Ponzi-scheme-crook.html>. Accessed on: December 2nd, 2015.
- “Stanislavsky & Moscow Art Theatre: A timeline”. (xxxx). UofC Performance an ongoing blog of performance at the university of Chicago. Available in: <https://uttaps.wordpress.com/actor-prepares/stanislavski-the-moscow-art-theater-a-timeline/>. Accessed on: February 11, 2016.
- Stanislavsky, K. (1980-α). *Η Ζωή μου στην τέχνη*. Τόμος Α'. (μτφ. Α. Νίκας). Αθήνα: Γκόνης
- Στανισλάβσκι, Κ. (1980-β). *Η ζωή μου στην τέχνη*. Τόμος Β'. (μτφ. Α. Νίκας). Αθήνα: Γκόνης
- Στανισλάβσκι, Κ. (2002-α). *Το σύστημα Stanislavsky ολοκληρωμένο: Ένας ηθοποιός δημιουργείται*. Τόμος Α. (μτφ. Φ. Κονδύλης). Αθήνα: Δαμιανός.
- Στανισλάβσκι, Κ. (2002-β). *Το σύστημα Stanislavsky ολοκληρωμένο: Πλάθοντας ένα ρόλο. Τόμος Β'*. (μτφ. Φ. Κονδύλης). Αθήνα: Δαμιανός.
- Στανισλάβσκι, Κ. (1977). *Πλάθοντας ένα ρόλο*. (μτφ. Α. Νίκας). Αθήνα: Γκόνης.
- Στανισλάβσκι, Κ. (1999). *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*. (μτφ. Α. Νίκας). Αθήνα: Γκόνης.
- «Στανισλάφσκι, Κωνσταντίν, Σεργέγιεβιτς». (1979). Μεγάλη Σοβιετική εγκυκλοπαίδεια. Τόμος 32. (διευθυντής σύνταξης: Α.Μ. Πρόχοροφ). Μόσχα: Εκδ. Ακάδημος. Σελ. 117-118.
- Steinberg, H. & Angermeyer, M.C. (2001). Emil Kraepelin's years at Dorpat as professor of psychiatry in nineteenth-century Russia. *History of Psychiatry*, 12(47): 297-327. Doi: 10.1177/0957154X0101204703.
- «Σύστημα Στανισλάφσκι». (1979). Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια. Τόμος 32. (διευθυντής σύνταξης: Α.Μ. Πρόχοροφ). Μόσχα: Εκδ. Ακάδημος. Σελ. 117-118.
- Stanislavsky, C. (1956). *My life in art*. (trans. J.J. Robins). New York: Meridian Books.
- Stanislavsky, K., Benedetti, J., & Carnicke, S.M. (1993). From "The Actor: Work on Oneself". *TDR* (1988-), 37(1), 38–42. Doi: <http://doi.org/10.2307/1146269>

- “Stanislavsky, Maria Lilina”. (2002). Women in World History: A biographical Encyclopedia. Available in: <http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2591308775/stanislavski-maria-lilina-fl.html>. Accessed on: December 14, 2015.
- Strack, F. & Martin, L.L. (1988). Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis. *Journal of Personality and Social Psychology*, 54(5): 768-777. Available in: <http://datacolada.org/wp-content/uploads/2014/03/Strack-et-al-1988-cartoons.pdf>. Accessed on: January 12, 2016.
- “Stella Adler”. (2015). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from <http://www.britannica.com/biography/Stella-Adler>. Accessed on: December 18, 2015.
- Stepun, F. (1958). The Russian Intelligentsia and Bolshevism. *Russian Review*, 17(4): 263–277. Doi: 10.2307/125797. Accessed on: December 12, 2015.
- Stockdale, M. (2009). The Russian experience of the first world war. In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp: 311-334. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Stokes, D. (2014). *Imagination and Creativity*. [This is a pre-proofed draft. Final version to be published in A. Kind (ed.) *The Routledge Handbook of the Philosophy of the Imagination*, London: Routledge]. Available in: http://stokes.mentalpaint.net/Research_files/The%20role%20of%20imagination%20in%20creativity-REV-web.pdf. Accessed on: December 27, 2015.
- Swift, M.S. (2008). Chekhov's 'Ariadna': A portrait of psychopathy and sin. *Slavonic and East European Review*, 86(1): 26-57. Accession Number: WOS:000253222400002. ISSN: 0037-6795. Available in: http://www.jstor.org/stable/25479152?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Szelenyi, I. (1986). (book review). The Russian Intelligentsia. By Vladimir C. Nahirny. New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1983. Pp. 200. *American Journal of Sociology*, 91(5): 1284-1288. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2780154>.
- Taspinar, B., Bas Aslan, U., Agbuga, B., & Taspinar, F. (2014). A comparison of the effects of Hatha yoga and resistance exercise on mental health and well-being in sedentary adults: A pilot study. *Complementary Therapies in Medicine*, 22: 433-440. Doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.ctim.2014.03.007>.
- Tateo, L. (2015). Giambattista Vico and the psychological imagination. *Culture and Psychology*, 21(2): 145-161. Doi: 10.1177/1354067X15575695.
- Tcherkasski, S. (2012). *Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice*. Available in: <http://stanislavskistudies.org/wp->

- [content/uploads/Sergei_Tcherkasski_Stanislavski_studies_1.pdf](#). Accessed on: August 27, 2015.
- “Theatre-Libre”. (2015). In Encyclopædia Britannica. Retrieved from <http://www.britannica.com/topic/Theatre-Libre>. Accessed on: December 13, 2015.
- Τζιμούρτα, Ε. (2014). Τζάκσον Πόλλοκ: Το ασυνείδητο είναι μια σημαντική πλευρά της σύγχρονης τέχνης. Art 22: περί τέχνης ενημέρωση| all about fine arts. Διαθέσιμο στο διαδίκτυο: 28/01/2014. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.art22.gr/%cf%84%ce%b6%ce%ac%ce%ba%cf%83%ce%bf%ce%bd-%cf%80%cf%8c%ce%bb%ce%bb%ce%bf%ce%ba-%cf%84%ce%bf-%ce%b1%cf%83%cf%85%ce%bd%ce%b5%ce%af%ce%b4%ce%b7%cf%84%ce%bf-%ce%b5%ce%af%ce%bd%ce%b1%ce%b9-%ce%bc%ce%b9/>.
- “Theodore Komisarjevsky”. (2015). In Encyclopædia Britannica. Retrieved from <http://www.britannica.com/biography/Theodore-Komisarjevsky>. Accessed on: December 14, 2015.
- Thomas, J. (2008). Its hour has arrived: Rosalia Tolskaya and the 'theatre of players' method. *Contemporary Theatre Review*, 18(2): 236-249. Doi: 10.1080/10486800801912622
- Tolman, C.W. (2014). *Ψυχολογία, κοινωνία και υποκειμενικότητα: Εισαγωγή στη γερμανική κριτική ψυχολογία*. (μτφ. Μ. Παπανικολάου, Μ. Στασινοπούλου, επιμ. Θ. Μαρβάκης, Μ. Μεντίνης). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Torr, O. (xxxx). *Emotional truth in opera performance. Chapter Fourth – Conclusions*. [Thesis]. Available in: https://www.academia.edu/10146023/Emotional_Truth_in_Opera_Performance_-_Chapter_4_-_Conclusion. Accessed on: December 18, 2015.
- Trenos, H. (2014). *Creativity: The actor in performance*. Warsaw, Berlin: De Gruyter Open Ltd. Available in: https://books.google.gr/books?id=rgnuCAAQBAJ&pg=PA14&lpg=PA14&dq=the+creativity+of+acting&source=bl&ots=M_JtWlpHXY&sig=srhSn0Yq06HWbhWCAcsvgzXuE8&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjQ1pu7iZDKAhXEthQKHdpQAtMQ6AEIKDAD#v=onepage&q=the%20creativity%20of%20acting&f=false. Accessed on: January 4, 2016.
- Τριανταφύλλου, Γ. (2009). «Ο Λακάν εκσυγχρόνισε τον Φρόιντ». [Συνέντευξη: Πέμπτη 14 Μαΐου 2009]. Ελευθεροτυπία: Enet.gr. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=44046>. Ανακτήθηκε στις: 8 Ιανουαρίου 2016.

- Troyat, H. (1992). *Η καθημερινή ζωή στη Ρωσία την εποχή του τελευταίου τσάρου*. (μτφ. Ν. Μπάλτα). Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα
- Τσέργας, Ν. (2014). *Θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω της τέχνης*. Αθήνα: Τόπος
- Τσερνισέφσκι, Ν. (2013). *Τι να κάνουμε;* (μτφ. Ε. Μπακοπούλου, επιμ. Α. Μαραγκόπουλος). Αθήνα: Τόπος
- Τσέχωφ, Α.Π. (1993). *Ο γλάρος*. (μτφ. & εισ. Μ. Πλωρίτης). Αθήνα: Καστανιώτη.
- Τσέχωφ, Μ. (1991). *Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό*. (επιλογή από τις σημειώσεις της Ντίαρντρ Χαρστ ντι Πρέι, εισαγωγή: Μελ Γκόρντον, μτφ. Α. Αλεξανδράκη). Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη
- Tulving, E., and Szpunar, K. K. (2009). Episodic memory. *Scholarpedia*, 4 (8): 3322. Retrieved from http://www.scholarpedia.org/article/Episodic_memory
<http://dx.doi.org/10.4249/scholarpedia.3332>. Accessed on: December 5, 2015.
- Turgenev, I.S. (1993). *Ένας μήνας στην εξοχή*. (μτφ. Α. Σολομός). Αθήνα: Δωδώνη
- Turkevich, J. (xxxx). The progress of Soviet science. *Foreign Affairs*. Available in: <https://www.foreignaffairs.com/articles/russian-federation/1954-04-01/progress-soviet-science>. Accessed on August 5, 2015.
- Valsiner, J. (1988). *Developmental Psychology in the Soviet Union*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Van der Veer, R. (1991). The anthropological underpinning of Vygotsky's thinking. *Studies in Soviet Thought* 42: 73-91. Doi: <http://www.jstor.org/stable/20099397>.
- Van der Veer, R. (2011). *Continuum library of educational thought: Lev Vygotsky*. Vol. 10. Great Britain: Plenum
- Van der Veer, R. (2015). Vygotsky: The theatre critic 1922-3. *History of the Human Sciences*, 28(2): 103–110. Doi: 10.1177/0952695114559531. Accessed on: November 29, 2015.
- Van der Water (2006). *Moscow theatres for young people: A Cultural History of Ideological Coercion and Artistic Innovation, 1917–2000*. U.S.A.: Palgrave Macmillan.
- Van Heerden, E.E. (2007). *Tracing the impact of Stanislavski's system on Strasberg's method*. [thesis presented in partial fulfillment of the requirements of the degree of Master of Arts (Drama) at the University of Stellenbosch]. Supervisor professor: Edwin Hees. Available in: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/2626>.
- Vasilyuk, F. (1991). *The psychology of experiencing: The resolution of life's critical situations*. (translated from Russian). Hertfordshire: Harvester W. & M. Wheatsheaf

- Vassilieva, J. (2010). Russian psychology at the turn of the 21st century and post-soviet reforms in the humanities disciplines. *History of Psychology*, 13(2): 138-159. Doi: 10.1037/a0019270.
- Vygotskaia, G.L. & Lifanova, T.M. (1999). Lev Semyonovich Vygotsky. Part I. *Journal of Russian and East European Psychology*, 37(2): 1-91. New York: Sharpe
- Vygotsky, L.S. (1978). *Mind in Society: The development of higher psychological processes*. (eds. M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner, E. Souberman). U.S.A.: Harvard University Press.
- Vygotsky, L.S. (1997). The historical meaning of the crisis in psychology: A methodological investigation. In *The collected works of L.S. Vygotsky*. Vol. 3. Problems of the theory and history of psychology (pp. 233–343). New York, NY: Plenum.
- Vygotsky, L.S. (1997- α). Analysis of higher mental functions. In R. W. Rieber (Ed.), *The history of the development of the higher mental functions*, Vol. 4. Collected works of L. S. Vygotsky, pp. 65-82. New York: Plenum
- Vygotsky, L. S. (1997- β). Mind, consciousness, the unconscious. In R. W. Rieber & J. Wollock (Eds.), *Problems of the theory and history of psychology*, Vol. 3. Collected works of L. S. Vygotsky, pp. 109-121. New York: Plenum
- Vygotsky, L.S. (2004). Imagination and creativity in childhood. *Journal of Russian and East European psychology*, 42(1): 7-97. Available in: http://lhc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2007_07.dir/att-0503/Vygotsky_Imag_Creat_in_Childhood.pdf. Accessed on: December 5, 2015.
- Wachtel, A. (2009). Russian modernism. In A. Gleason (ed.) *A companion to Russian History*. Pp: 279-294. UK, USA: Willey-Blackwell.
- Wegner, W.H. (1976). The Creative Circle: Stanislavski and Yoga. *Educational Theatre Journal*, 28(1): 85-89. Doi: 10.2307/3205965.
- Werner, S. A. (2014). The Reality Effect and the Real Effects of Chernyshevsky's What Is to Be Done? *Novel*, 47(3): 422-442. Doi: 10.1215/00295132-2789132
- White, A. R. (2006). Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System. *Theatre Survey*, 1, pp 73-92. Doi:10.1017/S0040557406000068.
- Whyman, R. (2008). *The Stanislavsky system of acting: Legacy and influence on modern performance*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Williams, A. D. & Moulds, M.L. (2008). Manipulating recall vantage perspective of intrusive memories in dysphoria. *Memory*, 16(7): 742-750. Doi: 10.1080/09658210802290453

- Worthen, W. B. (1983). Stanislavsky and the Ethos of Acting. *Theatre Journal*, 35(1): 32–40.
Doi: 10.2307/3206699. Accessed on: December 15, 2015.
- Wozniak, R. (1997). Behaviorism: The early years. Available in:
<http://www.brynmawr.edu/psychology/rwozniak/behaviorism.html>. Accessed on:
December 27, 2015.
- Yasnitsky, A. (2011). Vygotsky circle as a personal network of scholars: Restoring connections between people and ideas. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 45(4): 422-457. Doi: 10.1007/s12124-011-9168-5.
- Zinchenko Y.P., Petrenko V.F. (2009). Introduction. *Psychology in Russia: State of the Art*, 2, 6-8. Available in:
http://psychologyinrussia.com/volumes/index.php?article=1466&sphrase_id=23299