



ΕΒΛΙΑ ΚΑΖΑΝ

για τη σκηνοθεσία

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΡΣΕΖΕ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΝΙΝΑ ΜΠΟΥΡΗ

 ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

ΕΛΙΑ ΚΑΖΑΝ

ΓΙΑ ΤΗ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μάρτιν Σκορσέζε

ΕΙΣΑΓΩΓΗ-ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ρόμπερτ Κόρνφιλντ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Νίνα Μπούρη



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Πρόλογος</i> (του Μάρτιν Σκορσέζε)	11
<i>Εισαγωγή</i> (του Ρόμπερτ Κόρνφιλντ).	13

ΟΙ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ

<i>Λίγα λόγια για το Γκρουπ Θίατερ</i> (Στιλ και ραχοκοκαλιά, Το στιλ στο θέατρο, <i>Quiet City</i>)	27
<i>Hot Nocturne</i>	38
<i>Με τα δόντια</i>	41
<i>Dunnigan's Daughter</i>	45
<i>Truckline Café</i>	49
<i>Ήταν όλοι τους παιδιά μου</i>	54
<i>Λεωφορείον ο Πόθος</i>	73
<i>Ο θάνατος του εμποράκου</i>	108
<i>Καμίνο Ρεάλ</i>	132
<i>Λυσσασμένη γάτα</i>	145
<i>Ιώβ</i>	154
<i>Γλυκό πουλί της νιότης</i>	163
<i>Σύντομες λήψεις</i> (<i>The Young Go First, Casey Jones, It's Up to You, One Touch of Venus, Jacobowsky and the Colonel, Είναι βαθιές οι ρίζες, Τσάι και συμπάθεια, The Dark at the Top of the Stairs, Μετά την πτώση, The Changeling, The Chain</i>)	197

ΤΑΙΝΙΕΣ

<i>Ένα δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν</i>	207
<i>Το μεγάλο κατηγορώ</i>	209
<i>Συμφωνία κυρίων</i>	214
<i>Πανικός στους δρόμους</i>	216
<i>Λεωφορείον ο Πόθος</i>	218
<i>Βίβα Ζαπάτα</i>	229
<i>Το λιμάνι της αγωνίας</i>	239
<i>Ανατολικά της Εδέμ</i>	252
<i>Κουκλίτσα</i>	262
<i>Μια μορφή μέσα στο πλήθος</i>	273
<i>Λάσπη στ' αστέρια</i>	279
<i>Πυρετός στο αίμα</i>	285
<i>Αμέρικα Αμέρικα</i>	298
<i>Ο συμβιβασμός</i>	305
<i>Ο τελευταίος των μεγιστάνων</i>	312
<i>Σύντομες λήψεις (Θάλασσα από χορτάρι, Πίνκυ, η μιγάς, Δραπέτες του τρόμου, Οι επισκέπτες)</i>	317

ΟΙ ΗΔΟΝΕΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

<i>Τι κάνει τον σκηνοθέτη</i>	323
<i>Οι ηδονές της σκηνοθεσίας</i>	339
<i>Επίλογος (του Ρόμπερτ Κόρνφιλντ)</i>	393
<i>Σημειώσεις</i>	409
<i>Ευχαριστίες</i>	419
<i>Χρονολόγιο</i>	421
<i>Βιβλιογραφία</i>	439
<i>Ευρετήριο</i>	443

Τα κείμενα έχει επιλέξει ο Robert Cornfield, με εξαίρεση το «Οι ηδονές της σκηνοθεσίας», και έχει γράψει τα σχόλια, τις σημειώσεις και το χρονολόγιο.

Πρόλογος

του Μάρτιν Σκορσέζε

Ο Ελία Καζάν, ένας σπουδαίος Αμερικανός καλλιτέχνης, γεννήθηκε σαν εφέτος περισσότερο από έναν αιώνα πριν.

Αποτελεί μία από τις σημαντικότερες μορφές της ιστορίας του κινηματογράφου. Τόσο απλά. Η ντοκιμαντερίστικη ματιά του, η ικανότητά του να εστιάζει ακόμα και στις πιο αδιόρατες συμπεριφορές και αλληλεπιδράσεις, η αίσθηση της έκπληξης και της ομορφιάς μέσα στο καρέ, το εκπληκτικό αυτί του, η αξιοσημείωτη ευαισθησία του όσον αφορά την ατμόσφαιρα... αυτά είναι μόνο λίγα από τα χαρίσματά του ως σκηνοθέτη.

Για μένα ο Καζάν δεν είναι απλώς «σημαντικός», «βασικός» ή «επιδραστικός». Μεγάλωσα βλέποντας τις ταινίες του, οι οποίες συνέβαλαν ουσιαστικά στη διαμόρφωση των ιδεών μου για τον κινηματογράφο, τι ήταν και τι θα μπορούσε να γίνει. Επίσης, θεωρώ ότι συνέβαλαν στο να κατανοήσω τον εαυτό μου. Τις έβλεπα και τις ξανάβλεπα, και με τα χρόνια ο τρόπος που τις βίωνα εξελισσόταν. Ακόμα εξελίσσεται – κάθε φορά που βλέπω το *Λιμάνι της αγωνίας*, το *Ανατολικά της Εδέμ*, το *Λάσπη στ' αστέρια*, ή το *Αμέρικα Αμέρικα*, ανακαλύπτω κάτι καινούριο.

Οι σημειώσεις και οι αναμνήσεις που περιέχονται σ' αυτό τον τόμο μάς προσφέρουν μια ανεκτίμητη ματιά στη μέθοδο με την οποία δούλεψε ο Καζάν και στον τρόπο που προσέγγιζε την τέχνη του – τις λεπτομερείς αναλύσεις των χαρακτήρων και της πλοκής, την αδυσώπητη κριτική στο ολοκληρωμένο έργο του, τη σχολαστική προσοχή σε κάθε πλευρά της από μέρους του δημιουργίας της ταινίας. Επίσης

προσφέρουν στον αναγνώστη την ευκαιρία να δει την ανάπτυξή του ως καλλιτέχνη, τον τρόπο με τον οποίο επηρέασε τη σκηνοθεσία του η αντίληψη που είχε για το θέατρο και η εμπειρία του ως ηθοποιού, την αυξανόμενη αυτοπεποίθησή του ως σκηνοθέτη και την αυξανόμενη δυσαρέσκειά του με το σύστημα των στούντιο που τον οδήγησε στην εμφάνισή του ως ανεξάρτητου κινηματογραφιστή με το *Αμέρικα, Αμέρικα*.

Και, φυσικά, να γνωρίσει τον άνθρωπο Καζάν. Τον γνώρισα από κοντά τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια της ζωής του, και τον αναγνωρίζω μέσα σ' αυτές τις σελίδες όπως και στο *Μια ζωή*, την εκπληκτική αυτοβιογραφία του. Η αίσθηση του χιούμορ, η αδυσώπητη ειλικρίνεια (πρωτίστως για τον εαυτό του), η παντελής έλλειψη συναισθηματισμού και κυρίως η απορρόφηση στο έργο καθαυτό... η παρουσία τους είναι έντονη.

Για τους μαθητές του Καζάν αυτό το βιβλίο είναι ανεκτίμητο. Όμως είναι εξίσου ανεκτίμητο και για όσους ενδιαφέρονται για τον τρόπο δημιουργίας των ταινιών. Γιατί, στο κάτω κάτω, πρόκειται για αποσπάσματα από τα σημειωματάρια ενός αριστοτέχνη. Ενός αριστοτέχνη ονόματι Ελία Καζάν.

Εισαγωγή

του Ρόμπερτ Κόρνφιλντ

Ο Ελία Καζάν, αριστοτέχνης σκηνοθέτης του θεάτρου και του κινηματογράφου, κατέγραφε επιμελώς τις προκαταρκτικές σημειώσεις για τις παραγωγές του σε τετράδια με μαλακό εξώφυλλο. Ξεκινούσε τις προτάσεις με κεφαλαίο, υπογράμμιζε τρεις φορές τις λέξεις-κλειδιά, σκίτσαρε τα σκηνικά και έψαχνε να βρει ομοιότητες ανάμεσα στους χαρακτήρες των έργων και στους ανθρώπους που γνώριζε. Αλλά η πιο εξονυχιστική του αναζήτηση αφορούσε τη σχέση του έργου με τη δική του ζωή.

Αυτό που τον ώθησε να κάνει τις καλύτερες δουλειές του ήταν η ανάγκη του να ανακαλύψει στο έργο στοιχεία για τη δική του ύπαρξη· όταν εργαζόταν σε ένα σενάριο ασχολιόταν με τα πιο αιχμηρά ζητήματα ζωής και θανάτου. Στα έργα του Άρθουρ Μίλλερ, του Τεννεσσί Γουίλλιαμς ή του Τζον Στάινμπεκ –είτε επρόκειτο για ένα θεατρικό για την Μπλανς ΝτυΜπουά και τον Γουίλλυ Λόμαν ή μια ταινία που έλεγε την ιστορία του Καλ Τρασκ ή του Εμιλιάνο Ζαπάτα– ξετρύπωνε το δράμα της αυτοαποκάλυψης, κάνοντας, μέσω του σεναρίου, ένα επικίνδυνο και απαιτητικό ταξίδι στην ανακάλυψη και την ενδόμυχη αποκάλυψη. Αυτό εξηγεί τη δύναμη του έργου του σε σημαντικό βαθμό· στις παραγωγές του Καζάν δεν υπάρχουν αδιάφορες στιγμές, όλα είναι δυναμικά, όλα φουσκώνουν από ζωντάνια. Τις περισσότερες φορές, υπήρχε ταύτιση των αντιλήψεων του σκηνοθέτη και του συγγραφέα· όμως μερικές φορές ο Καζάν ακολουθούσε τον δικό του δρόμο. Οι δραματουργοί ήταν (κατά κύριο λόγο) ευγνώμονες για τις αποσαφηνίσεις του Καζάν –«Ωστε αυτό εννοούσα!»– γί'

αυτό οι καλύτεροι Αμερικανοί δραματουργοί του εικοστού αιώνα εμπιστεύτηκαν στον Καζάν τα έργα τους για να τα ανεβάσει δίνοντάς τους ζωντάνια και ρεαλισμό, να αποκαλύψει την ποίησή τους, να βελτιώσει τη δουλειά τους.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο Καζάν σκηνοθέτησε κυριολεκτικά το ένα πίσω από το άλλο τα πρώτα μείζονα αμερικανικά θεατρικά έργα (*Λεωφορείον ο Πόθος* και *Ο θάνατος του εμποράκου*) μετά τα έργα του Ευγένιου Ο'Νιλ. Και ήταν ο πλέον περιζήτητος σκηνοθέτης ηθοποιών του αμερικανικού θεάτρου. Ο Μάρλον Μπράντο, ως Στάνλεϋ Κοβάλσκι στην παραγωγή του Καζάν *Λεωφορείον ο Πόθος*, σηματοδότησε τον θρίαμβο της από καιρό προετοιμασμένης επανάστασης στην αμερικανική υποκριτική τέχνη. Και δύο χρόνια αργότερα, η ερμηνεία του Λι Τζ. Κομπ στον ρόλο του Γουίλλυ Λόμαν στον *Θάνατο του εμποράκου* χαιρετήθηκε ως το αποκορύφωμα του αμερικανικού θεάτρου. Ο Μπράντο και ο Κομπ έβαλαν τον πήχη για όλες τις μεταγενέστερες ερμηνείες αυτών των ρόλων, και το σημάδι του Ελία Καζάν βρίσκεται σε όλες τις μεταγενέστερες παραστάσεις αυτών των έργων. Χωρίς να έχει συνεισφέρει ούτε μία λέξη (αν και κάποιοι υποπεύονται ότι έχει βάλει αρκετές), ο Καζάν βρίσκεται συνυφασμένος στα καλύτερα έργα του Τεννεσσί Γουίλλιαμς και του Άρθουρ Μίλλερ.

Ως σκηνοθέτης και δάσκαλος, ο Καζάν ήταν ο πιο περίφημος εκφραστής της αμερικανικής προσαρμογής της «Μεθόδου» (παρότι τα φώτα της δημοσιότητας συγκεντρώνονταν στον Λι Στράσμπεργκ), ένα σύστημα βασισμένο στις πρωτοποριακές ιδέες του Ρώσου σκηνοθέτη των αρχών του εικοστού αιώνα Κονσταντίν Στανισλάφσκυ, που ως πρώτο στόχο είχε τη νατουραλιστική ερμηνεία μέσω της ψυχολογικής ταύτισης ρόλου και ερμηνευτή. Ο Στανισλάφσκυ πίστευε ότι το Θέατρο ήταν τέχνη ισότιμη με τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία ή τη μουσική, ένα Ολικό Θέατρο που συμπεριλάμβανε όλες τις τέχνες (φιλοδοξία που πήγαζε από την ιδέα του «λυρικού θεάτρου» του Ρίχαρντ Βάγκνερ)· με το παράδειγμά του ενθάρρυνε άλλους θεωρητικούς του θεάτρου, περιλαμβανομένων των Γκόρντον Κραιογκ, Ευγένιου Βαχτάνγκοφ και Βσέβολοντ Μέγερχολντ. Φαντάζονταν το

θέατρο ως ένωση παιχνιδιού, ηθοποιών, σχεδιαστών, μουσικής, περιβάλλοντος – και ο αφέντης χειραγωγός, ο μέγας χορογράφος, ο κελεύων διαμορφωτής όλων των στοιχείων ήταν Ο Σκηνοθέτης. Ήταν ένας ρόλος, με τις ποικίλες ευθύνες του, που ο Καζάν απολάμβανε.

Μετά την αποφοίτησή του από το κολλέγιο Γουίλλιαμς το 1930, ο Ελία Καζάν παρακολούθησε τη Δραματική Σχολή του Γέιλ για δύο χρόνια, ενώ συμμετείχε σε πολλές παραγωγές με το σφυρί στο χέρι: Η επιδεξιότητά του πίσω από τη σκηνή, στην κατασκευή των σκηνικών και στον φωτισμό, σε όλες τις πλευρές της θεατρικής τέχνης, του έδωσε το παρατσούκλι «Γκατζ», αυτός δηλαδή που τα πάει καλά με τα μαραφέτια. Όμως τη σημασία και τον σκοπό του θεάτρου τον ανακάλυψε τα χρόνια που μαθήτευσε στο Γκρουπ Θίατερ, μια κολεκτίβα που οργάνωσαν το 1931 ο Χάρολντ Κλέρμαν, ο Λι Στράσπεργκ και η Σέρυλ Κρόφορντ· στα μέσα της δεκαετίας του 1920 ο Κλέρμαν και ο Στράσπεργκ είχαν μαθητεύσει κοντά στη Μαρία Ουσπένσκαγια και τον Ρίτσαρντ Μπολεσλάφσκυ (πρώην μέλη του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας του Στανισλάφσκυ) στο American Laboratory Theatre. Το Γκρουπ βάσισε τις διδασκαλίες του στις αρχές του Στανισλάφσκυ, αλλά η φιλοδοξία του ήταν να αναδιαμορφώσει τη δραματική τέχνη με την εφαρμογή αυστηρού συστήματος και μεθοδολογίας, να δημιουργήσει ένα άρτιο θέατρο που αφορούσε και επιδρούσε στο αμερικανικό κοινό και να ανεβάζει μόνο έργα Αμερικανών δραματουργών. Ήταν ένα εθνικιστικό εγχείρημα, διαμορφωμένο και εμποτισμένο από τις κοινωνικές εντάσεις των δεκαετιών του 1920 και του 1930. Με μία μόνο εξαίρεση, ο Καζάν αφοσιώθηκε στο έργο σύγχρονων Αμερικανών συγγραφέων (περιλαμβανομένου και του ίδιου) και σε σύγχρονα θέματα στο σύνολο της καριέρας του στο θέατρο και τον κινηματογράφο.

Οι σκηνοθετικές τεχνικές του Καζάν – η εκμαίευση μιας ερμηνείας, η αντίληψη που είχε για το θέατρο – διαμορφώθηκαν υπό την επίδραση του Κλέρμαν και του Στράσπεργκ. Έμελλε να ξεπεράσει τους δασκάλους του σε επιτυχία, φήμη και δύναμη, αφού είχε καλύτερη διαισθητική αντίληψη της κίνησης, ισχυρότερη ικανότητα να ενεερ-

γοποιεί τους ηθοποιούς και σχολαστικότητα στην ενδυνάμωση του θεατρικού έργου. Ο ξινός Κλέρμαν δεν ήταν ποτέ ολόψυχα ευχαριστημένος με τις παραγωγές του μαθητή του (στις κριτικές του του έκανε κήρυγμα και τον καυτηρίαζε) και ο πικρός Στράσμπεργκ αργότερα τον έβλεπε ως αριβίστα, αγάριστο και προδότη· αλλά σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του παρέμειναν η φωνή της καλλιτεχνικής του συνείδησης. Ζήλευαν, ανταγωνίζονταν και περιφρονούσαν ο ένας τον άλλο με αδελφικό ανταγωνισμό, όμως τους έδενε αιώνια στοργή και βαθύτατος σεβασμός για τις κοινές καλλιτεχνικές φιλοδοξίες τους. Στη δεκαετία του 1940, ο Καζάν ίδρυσε μια εταιρεία παραγωγής με τον Κλέρμαν που επιβίωσε μόνο τρία χρόνια, όμως σε όλη του τη ζωή η κριτική άποψη που εκτιμούσε περισσότερο ήταν αυτή του Κλέρμαν. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, ο Καζάν μεταβίβασε τον εκπαιδευτικό κλάδο του Άκτορς Στούντιο στον Λι Στράσμπεργκ, αλλά δέκα χρόνια αργότερα του αρνήθηκε τη συμμετοχή στο εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό πρόγραμμα της πρώτης ενσάρκωσης του Θεάτρου Ρεπερτορίου του Κέντρου Λίνκολν.

Παρότι συνδεόταν με το ριζοσπαστικό θεατρικό κίνημα, ο πρωταρχικός σκοπός του Γκρουπ ήταν η θεατρική, όχι η κοινωνική, επανάσταση. Κάποια από τα μέλη του Γκρουπ, ανάμεσά τους ο Καζάν, μπήκαν στο Κομμουνιστικό Κόμμα, αλλά όταν το κόμμα απαίτησε να εισακούεται περισσότερο η γνώμη του στην πολιτική του Γκρουπ, ο Καζάν κατηγορήθηκε ότι δε συνεργαζόταν και το 1936 παραιτήθηκε. Η διετής προσχώρηση του Καζάν στο ΚΚ έμελλε να έχει αμφιλεγόμενη επίδραση που άλλαξε την προσωπική και επαγγελματική του ζωή, όταν το 1952 έδωσε τα ονόματα πρώην μελών του κόμματος στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών. Παραδόξως, μολονότι όλο το έργο του πήγαζε από το ενδιαφέρον του για τα κοινωνικά ζητήματα και θεωρούσε τον εαυτό του φιλελεύθερο, στην καρδιά του ήταν απολιτίκ, ένας μοναχικός καλλιτέχνης αποφασισμένος να κάνει πραγματικότητα το καλλιτεχνικό του όραμα. Στην αυτοβιογραφία του αναθεώρησε μελαγχολικά την κατάθεσή του στην Επιτροπή: «Πώς καλυτέρευσε ο κόσμος με αυτό που έκανα; Ήταν απλώς ένα παιχνίδι εξουσίας και επιρροής που με παραπλάνησε και με απομάκρυνε από

τον πραγματικό εαυτό μου. Ξεγελάστηκα από κάτι που δεν έπρεπε, όσο μεγάλη κι αν ήταν η πίεση, όσο εύλογοι κι αν ήταν οι λόγοι μου. Η απλή αλήθεια ήταν ότι δεν είχα σχέση με την πολιτική – ούτε τότε, ούτε τώρα».¹

Οι πρώτες επιτυχίες του στο Μπρόντγουεϊ, το *Με τα δόντια* του Θόρντον Γουάιλντερ και ένα έργο γραμμένο για να πρωταγωνιστήσει η Έλεν Χείζ, το *Harriet*, του έφεραν προτάσεις από το Χόλλυγουντ, και το 1944 αποδέχτηκε την πρόταση του παραγωγού Λούις Λάιτον να σκηνοθετήσει για λογαριασμό της Twentieth Century-Fox την κινηματογραφική βερσιόν του μπεστ σέλερ της Μπέττυ Σμιθ *Ένα δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*. Αλλά ο Καζάν δεν ήταν εντελώς αρχάριος στον κινηματογράφο. Τη δεκαετία του 1930 είχε συμμετάσχει σε ντοκιμαντέρ, συνήθως για την προώθηση των συνδικάτων, εργάστηκε ως βοηθός του χολλυγουντιανού σκηνοθέτη Λιούις Μάιλστοουν και την περίοδο 1940-41 εμφανίστηκε σε δύο ταινίες της Warner Bros., ως γκάνγκστερ στους *Ιππότες του υποκόσμου* και ως μουσικός της τζαζ στους *Ρυθμούς της νύχτας*, και οι δύο σε σκηνοθεσία Ανατόλ Λίτβακ.

Από τότε και έπειτα, οι επιτυχίες του στο Μπρόντγουεϊ και το Χόλλυγουντ ήταν ταυτόχρονες. Από τα μέσα ως τα τέλη της δεκαετίας του 1940 σκηνοθέτησε τα *Χαμένα νιάτα* (ταινία), *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (θέατρο), *Το μεγάλο κατηγορώ* (ταινία), *Λεωφορείον ο Πόθος* (θέατρο), *Συμφωνία κυρίων* (ταινία) και *Ο θάνατος του εμποράκου* (θέατρο). Και κάποια στιγμή που είχε ελεύθερο χρόνο ίδρυσε το διακεκριμένο εργαστήριο για επαγγελματίες του θεάτρου Άκτορς Στούντιο. Τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 μάς έδωσε, μεταξύ άλλων, τη *Λυσσασμένη γάτα* (θέατρο), την κλασική ταινία *Λεωφορείον ο Πόθος*, το *Βίβα Ζαπάτα* (ταινία), το *Τσάι και συμπάθεια* (θέατρο), *Το λιμάνι της αγωνίας* (ταινία), το *The Dark at the Top of the Stairs* (θέατρο), το *Ανατολικά της Εδέμ* (ταινία), τις ταινίες *Κουκλίτσα*, *Μια μορφή στο πλήθος*, *Λάσπη στ' αστέρια* και *Πυρετός στο αίμα*, το θεατρικό *Γλυκό πουλί της νιότης* και, μετά, το κινηματογραφικό του αρι-

1. Kazan, *A Life*, 685.

στούργημα, το *Αμέρικα Αμέρικα*. Καμιά άλλη σκηνοθετική επιτυχία δεν μπορεί να συγκριθεί μαζί της.

Ως τη δεκαετία του 1940, οι καλύτεροι νεαροί Αμερικανοί ηθοποιοί είχαν εκπαιδευτεί με το σύστημα που είχε αναπτυχθεί από τη Μέθοδο, από δασκάλους όπως ο Χάρολντ Κλέρμαν, η Φοίβη Μπραντ, ο Τζο Μπρόμπεργκ, ο Μόρρις Καρνόφσκυ, η Μαίρυ Μόρρις, ο Λι Στράσμπεργκ, ο Ρόμπερτ Λιούις, η Στέλλα Άντλερ και ο Σάνφορντ Μάισονερ, πρώην μέλη του Γκρουπ Θίατερ. Το Γκρουπ είχε διαλυθεί το 1941 ύστερα από χρόνια επισφαλούς οικονομικής διαχείρισης και εσωτερικών διχασμών· ο αληθινός του διάδοχος ήταν το Άκτορς Στούντιο, που ίδρυσαν ο Καζάν και η παραγωγός Σέρυλ Κρόφορντ το 1948, του οποίου η προσέγγιση στην ανάλυση των χαρακτήρων ήταν πρωτίστως στανισλαφσκική. Για τα έργα του στον κινηματογράφο και το θέατρο ο Καζάν χρησιμοποιούσε έναν οιονεί θίασο ρεπερτορίου συγκροτημένο από πρώην μέλη του Γκρουπ Θίατερ και του Στούντιο, περιλαμβανομένων των Ελάι Γουάλλας, Καρλ Μάλντεν, Τζούλι Χάρρις, Τζο βαν Φλιτ, Μάρλον Μπράντο, Τζέιμς Ντιν, Λι Τζ. Κομπ, Εύα Μαρί Σαιντ, Τζέραλντιν Πέιτζ, Πολ Νιούμαν και Ρόμπερτ ντε Νίρο. Επέλεγε ηθοποιό με βάση «τον τύπο» – απαιτώντας να βρίσκεται ο ρόλος στη συναισθηματική και φανταστική γκάμα του ηθοποιού: «Πρέπει να ξεκινήσεις από τον ηθοποιό, και πρέπει να βρεις σε ποιο σημείο είναι ζωντανός ο ρόλος για εκείνον. Κάπου μέσα τους πρέπει να υπάρχει ο ρόλος. Πριν τους διαλέξεις, πρέπει να ανακαλύψεις ότι το στοιχείο που χρειάζεται στην ερμηνεία υπάρχει μέσα τους». Μαστίγωνε τους ηθοποιούς και τους συγγραφείς με την ίδια αυστηρότητα που επέβαλλε και στον εαυτό του. Το πρόγραμμα που δημιούργησε για τα μέλη του Στούντιο, το οποίο είχε αρχικά σχεδιάσει με τον Ρόμπερτ Λιούις, ήταν μια επέκταση της στανισλαφσκικής μεθόδου που «ανέπτυξε τις αισθήσεις, ανέπτυξε τη φαντασία, ανέπτυξε τον αυθορμητισμό, ανέπτυξε τη δύναμη του ηθοποιού και, πάνω από όλα, αφύπνιζε τους συναισθηματικούς πόρους του».²

Το έργο και οι ηθοποιοί ήταν τα σημεία εκκίνησης, αλλά ο Καζάν

2. Ciment, 36.

αποζητούσε το Ολικό Θέατρο – τη μέγιστη απήχηση όλων των στοιχείων, μια αίσθηση διασταλτικού μεγαλείου. Η φόρμα που ταίριαζε περισσότερο σ' αυτή τη φιλοδοξία ήταν οι ταινίες, και από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 φιλοδοξούσε να γίνει κινηματογραφιστής. Οι πρώτες ταινίες που πυροδότησαν τη φιλοδοξία του ήταν τα σοβιετικά *agitprop* (αγκιτάσιας-προπαγάνδας) και σχεδόν ποιητικά δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ των δεκαετιών του 1920 και του 1930, ταινίες όπως το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Αϊζενστάιν, μια αναπαράσταση της βάνουσης καταστολής μιας ναυτικής εξέγερσης στην Οδησό το 1905 και τα *Οπλοστάσιο* και *Αερογκράντ* (που διαδραματιζόταν στα σύνορα της Σοβιετικής Ένωσης στην Άπω Ανατολή) του Ντοβζένκο. Οι ταινίες αυτές ήταν επικές, συνήθως προπαγανδιστικές, που όμως χρησιμοποιούσαν ένα μείγμα ερασιτεχνών και επαγγελματιών ηθοποιών για διαπεραστικά αληθινές και αρχετυπικές ερμηνείες, γυρισμένες σε φυσικούς χώρους που τόνιζαν τον αντίκτυπο του αστικού και φυσικού τοπίου. Αργότερα θυμόταν ένα επεισόδιο από το *Αερογκράντ* που τον μεταμόρφωσε: «Δύο γέροι κάνουν μια συζήτηση στο δάσος. Τους χωρίζουν πολλά μέτρα. Αναγκάζονται να φωνάζουν. Δεν το ξέχασα ποτέ. Για μένα, είναι μια από τις σπουδαιότερες κινηματογραφικές στιγμές».³ Η μοίρα του ανθρώπου που διαμορφώνεται από το περιβάλλον του είναι το μεγάλο θέμα των ταινιών του Καζάν: τα βουνά και τα χωριά του Μεξικού στο *Βίβα Ζαπάτα*, το λιμάνι στο *Λιμάνι της αγωνίας*, ο Νότος στην *Κουκλίτσα* και τη *Λάσπη στ' αστέρια*, το τοπίο της Τουρκίας στο *Αμέρικα Αμέρικα* (που γυρίστηκε στην Τουρκία και την Ελλάδα), το Σαλίνας στην Καλιφόρνια στο *Ανατολικά της Εδέμ*.

Οι μέθοδοι της δουλειάς του παρέμειναν ίδιες σε όλη την καριέρα του. Μόλις ανακάλυπτε τι σήμαινε ένα έργο για τον ίδιο, μόλις έβρισκε το στοιχείο που τον βοηθούσε να ταυτιστεί με το θέμα και τους χαρακτήρες ή καθόριζε την ομοιότητά τους με ανθρώπους που ήξερε, αποφάσιζε το στιλ της παρουσίασης, πώς θα επέλεγε τους ηθοποιούς και θα σκηνοθετούσε και τι οδηγίες θα έδινε στον σκηνογρά-

3. Young, 107.

φο και τον ενδυματολόγο. Μελετούσε το κείμενο του θεατρικού ή του σεναρίου για να βρει το ένα περιεκτικό κίνητρο που δίνει ενέργεια στο έργο, το κεντρικό αίσθημα, αυτό που αποκαλεί «ραχοκοκαλιά». Έπειτα αναζητούσε τη «ραχοκοκαλιά» του χαρακτήρα. Φαντάζεται μια προϊστορία για τους χαρακτήρες που θα έδινε τη βάση για αυτοσχεδιασμούς στους ηθοποιούς προτού στραφούν στο κανονικό κείμενο. Στο *Λεωφορείο*, η Μπλανς ΝτυΜπουά πρέπει να βρει ένα ασφαλές καταφύγιο – αυτή είναι η ραχοκοκαλιά του χαρακτήρα της. Κοιτάζει τον Στάνλεϋ είτε με τρόμο είτε με λαγνεία – ο «χτύπος» της, η αποκαλυπτική αντίδραση. Οι συνήθειες πρωκτικού τύπου που έχει ο Στάνλεϋ Κοβάλσκι υποδεικνύονται από το ότι μασάει συνέχεια το πούρο του, τρώει και πίνει διαρκώς. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά αποτελούν γενικούς οδηγούς για τους ηθοποιούς, προορίζονται να ξυπνήσουν τη φαντασία τους και είναι σημεία αναφοράς για το *mise-en-scène*, την τοποθέτηση, την κίνηση και τη διάταξη των ηθοποιών. Ο ίδιος θεωρούσε ενστικτώδη τη δεξιοτεχνία του στην τοποθέτηση και τη χορογραφική κίνηση, γι' αυτό γράφει τόσο σπάνια γι' αυτή. Ο Άρθουρ Μίλλερ έλεγε ότι ο Καζάν «δε σκηνοθετεί», δημιουργεί «ένα κεντρικό σημείο και μετά πηγαίνει σε κάθε ηθοποιό και του δημιουργεί την επιθυμία να κινηθεί προς αυτό». «Όλοι οι ηθοποιοί μου δείχνουν δυνατοί, είναι ζωντανοί, είναι δυναμικοί – όσο ήσυχτοι κι αν είναι», είπε ο Καζάν.⁴

Οι πρώτες σημειώσεις του Καζάν δεν είναι οι τελικές ερμηνείες του, αλλά δείχνουν τον πρώιμο και πιο σημαντικό αγώνα του με το υλικό. Κάποιες στιγμές, οι σημειώσεις είναι αδυσώπητα αυτοκριτικές και φανερώνουν την ίδια αδίστακτη και αθωωτική ειλικρίνεια που δυσαρέστησε πολλούς όταν εκδόθηκε η αυτοβιογραφία του. Οι αντιλήψεις του δε στηρίζουν μόνο τη σκηνοθεσία αλλά και τις απαιτήσεις που είχε από τους ηθοποιούς – ωθώντας τους σε παρόμοιες παραδοχές κατά τη διάρκεια ιδιωτικών συναντήσεων. Κατά τη διάρκεια των δοκιμών, διάβαζε συνεχώς τις αρχικές διατυπώσεις του, προσθέτοντας, υπογραμμίζοντας και αναδιατυπώνοντας τις παρατηρήσεις του.

4. Kazan, *A Life*, 150.

Δάσκαλος από τη φύση του, σε όλη του τη ζωή δούλεψε σποραδικά ένα βιβλίο περί υποκριτικής και σκηνοθεσίας, μερικές φορές με τη μορφή διαλέξεων (που έδωσε στη Νέα Σχολή για την Κοινωνική Έρευνα και στα μέλη του Γκρουπ) και ανέπτυξε με τον Στράσμπεργκ και τον Τζο Μπρόμπεργκ ένα μάθημα υποκριτικής για τη Νέα Σχολή. Έκανε απόπειρα να γράψει ένα εγχειρίδιο το 1940 και το 1945 (μάλλον σε συνεργασία με τον Κλέρμαν), και το 1947 ετοίμασε το πρόγραμμα μαθημάτων για το Άκτορς Στούντιο. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, άρχισε να δουλεύει σοβαρά το βιβλίο που έμελλε να είναι το τελευταίο του, το οποίο αφορούσε κυρίως, στο γενικό τμήμα του, την κινηματογραφική σκηνοθεσία. Έκανε μια επιλογή γραπτών από όλη την πορεία της καριέρας του, και τα πρώτα κεφάλαια του παρόντος βιβλίου, που αφορούν τα χρόνια στο Γκρουπ Θίατερ και τις πρώτες εμπορικές παραγωγές του, αποτελούνται από κείμενα που ουσιαστικά επέλεξε ο ίδιος.

Το υπόλοιπο υλικό αντλεί από σημειωματάρια, ημερολόγια και σκόρπια χειρόγραφα, από συνεντεύξεις, από την αυτοβιογραφία του, *Μια ζωή*, από επιστολές και κριτικές και από απομνημονεύματα ηθοποιών και δραματουργών που συνεργάστηκαν μαζί του. Τα σημειωματάρια για τα κινηματογραφικά έργα του είναι μικρότερα σε έκταση από τα σημειωματάρια για το θέατρο, γιατί η σύλληψη και οι αναθεωρήσεις γίνονταν πάνω στα πρώτα κείμενα και τις αναθεωρήσεις των σεναρίων. Επειδή το βιβλίο αυτό αποτελείται από υλικό που γράφτηκε σε διάστημα έξι δεκαετιών, υπάρχουν τεράστιες αντιφάσεις και αναθεωρήσεις, που απλώς αποδεικνύουν τη χαλκέντερη ανθεκτικότητα του Καζάν.

Η μορφή του βιβλίου έχει ως πρότυπο το *On Directing* του Χάρολντ Κλέρμαν, ένα έργο που ο Καζάν θαύμαζε πολύ. Τα θεατρικά έργα και οι ταινίες που παρουσιάζονται έχουν επιλεγεί γιατί συνεχίζουν να προκαλούν ενδιαφέρον, και για να δείξουν τις προσεγγίσεις και την εμπλοκή του Καζάν.

«Οι ηδονές της σκηνοθεσίας» περιλαμβάνουν υλικό από το ανολοκλήρωτο βιβλίο του Καζάν για τη σκηνοθεσία, που το είχε παραγγείλει η Κάθριν Χούριγκαν, η τελευταία εκδότριά του στον Κνορφ. Το

χειρόγραφο του Καζάν είναι ανεπίσημο, προκλητικό, μαχητικό, γραμμένο σε διαλεκτικό τόνο – ένας σοφός γέρος επαγγελματίας που λέει στα παιδιά τι να προσέξουν. Όμως διδάσκει καλύτερα με την τεχντροπία, το πάθος, την αφοσίωση και την πεποίθησή του ότι η τέχνη είναι απαραίτητη για την ύπαρξη. Για τον Καζάν, το να δώσει ζωή σε ένα θεατρικό έργο ή μια ταινία ήταν εξίσου επικίνδυνο, οδυνηρό και ικανοποιητικό με μια γέννα. Μερικές από τις παραγωγές του τον απογοτεύουν, άλλες είναι αγαπημένες του, αλλά τις αγκαλιάζει όλες.

ΟΙ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ



Λίγα λόγια για το Γκρουπ Θίατερ

ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΣ: Αποφασισμένοι με πάθος να δημιουργήσουν ένα αμερικανικό θέατρο το οποίο θα συναγωνιζόταν σε αφοσίωση και καλλιτεχνική συνείδηση το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας του Στανισλάφοκνυ και θα έτρεφε μια νέα θεατρική ανταπόκριση στην αμερικανική ζωή, η Σέρυλ Κρόφορντ, διευθύντρια στον σημαντικότερο οργανισμό παραγωγής στο Μπρόντγουεϊ, τον θίασο Theatre Guild, και δύο αδιάντροπες και γεμάτες αυτοπεποίθηση διάνοιες, ο Χάρολντ Κλέρμαν και ο Λι Στράσμπεργκ, ίδρυσαν μια ομάδα ηθοποιών με την ονομασία Γκρουπ Θίατερ (Group Theatre) το 1931. Επί μία δεκαετία, τα μέλη του Γκρουπ Θίατερ διαφωνούσαν και μάλωναν μεταξύ τους, χωρίζονταν σε κλίκες που μισούσαν και θαύμαζαν, περιφρονούσαν και λάτρευαν η μία την άλλη· εντούτοις, η προσέγγισή τους στη βάση της παρέμεινε αρκετά συνεπής ώστε να φέρει επανάσταση στο αμερικανικό θέατρο και στη συνέχεια στον αμερικανικό κινηματογράφο. Με το Γκρουπ Θίατερ έχουν συνδεθεί οι πιο διακεκριμένοι δάσκαλοι υποκριτικής της δεκαετίας του 1940: ο Σάνφορντ Μάιονερ, η Στέλλα Άντλερ, ο Ρόμπερτ Λιούις και ο Λι Στράσμπεργκ. Επίσης, σχεδόν όλες οι σημαντικές αμερικανικές θεατρικές παραστάσεις στις δεκαετίες του 1940 και του 1950 έχουν σκηνοθετηθεί είτε από τον Χάρολντ Κλέρμαν είτε από τον Ελία Καζάν· η επόμενη γενιά έξοχων σκηνοθετών –ο Σίντνεϋ Λιούμετ, ο Μάρτιν Ριτ, ο Άρθουρ Πεν, ο Ντάνιελ Μαν, ο Τζόζεφ Άντονυ– εκπαιδεύτηκαν υπό την αιγίδα του Γκρουπ Θίατερ ή του διαδόχου του, του Άκτορς Στούντιο.

Το 1932, μετά από δύο χρόνια στη Δραματική Σχολή του Γέιλ, ο Ελία Καζάν ήρθε στη Νέα Υόρκη και έγινε δεκτός, με επιφυλάξεις, ως μαθητευόμενος στον δεύτερο θερινό κύκλο εισαγωγικών μαθημάτων του Γκρουπ Θίατερ. Όμως, ήταν εξαιρετικά φιλόδοξος, επιδέξιος και ενθουσιώδης, καταλάβαινε γρήγορα, και συχνά μάλιστα αμφισβητούσε, τους στόχους του Γκρουπ, σε τόσο μεγάλο βαθμό, που μέσα σε τρία χρόνια έδινε μαθήματα



Ο Καζάν, με τα χέρια υψωμένα, ως Άγκειτ Κέλλερ στο *Περιμένοντας τον Λέφτυ*.

θεάτρου, υποκριτικής και θεωρίας στη Νέα Σχολή (New School) και την Ένωση Θεάτρου της Νέας Υόρκης (Drama League). Μετά την παραίτηση της Σέρυλ Κρόφορντ και του Λι Στράσμπεργκ το 1935, ο Χάρολντ Κλέρμαν επανίδρυσε το Γκρουπ με μια διοικητική συμβουλευτική επιτροπή, με κύριο μέλος τον Καζάν.

Ο Καζάν έπαιξε στις πλέον σημαντικές παραγωγές του Γκρουπ, σημειώνοντας φοβερή επιτυχία στα *Περιμένοντας τον Λέφτυ* και *Το αγόρι με τη χρυσή τύχη* του Κλίφορντ Οντέτς. Το 1938, έκανε το σκηνοθετικό του ντεμπούτο στο Μπρόντγουεϊ με το Γκρουπ Θιάτερ, στην παραγωγή του *Casey Jones* του Ρόμπερτ Άρντρεϊ, και την επόμενη χρονιά προετοίμασε δύο σπουδαστικές παραστάσεις του *Quiet City* του Ίρβιν Σο.

Στιλ και ραχοκοκαλιά (1938)

Η σκηνοθεσία αποτελεί ουσιαστικά τον κεντρικό παράγοντα δράσης σε μια παραγωγή. Η σκηνοθεσία είναι ο πυρήνας της παραγωγής, και όλες οι αποφάσεις, οι επιλογές και οι διακρίσεις προέρχονται από αυτό που αποκαλούμε «η σκηνοθεσία».

Οπότε το πρώτο πρόβλημα του σκηνοθέτη είναι να καθορίσει τι θα είναι η σκηνοθεσία του. Και καθώς αυτή η σκηνοθεσία πρόκειται

να προσδώσει οργανική ενότητα σε ολόκληρη την παραγωγή, η πρώτη του δουλειά είναι να βρει ένα «κέντρο» ή έναν «πυρήνα» για το έργο και για την παραγωγή. Όσο πιο ακέραιο είναι αυτό το κέντρο, τόσο ακέραια θα είναι και η παραγωγή. Μόλις βρεθεί αυτό, έχει παρθεί η βασική απόφαση. Όλα τα υπόλοιπα προέρχονται από αυτή.

Ο σκηνοθέτης πρέπει να επαναδιατυπώσει συνοπτικά το έργο, το νόημα και τη φόρμα του, με δικά του λόγια: πρέπει να το συλλάβει εκ νέου, σαν να το είχε γράψει ο ίδιος. Τι σημαίνει για εκείνον; Τι του ξυπνάει μέσα του; Πώς επηρεάζει το κείμενο την ψυχή του; Εν ολίγοις, ποια είναι η σχέση του ως καλλιτέχνη με αυτό το χειρόγραφο, με αυτό το κείμενο;

Δεν είναι απαραίτητο να συμπίπτει η αντίδραση του σκηνοθέτη με την πρόθεση του συγγραφέα. Κάθε περίοδος έχει δικές της αξίες και δικά της νοήματα. Και ένας σκηνοθέτης μπορεί να θελήσει να ανεβάσει ένα έργο για λόγους διαφορετικούς από του συγγραφέα. Υπάρχουν άφθονα παραδείγματα: το σαφέστερο είναι οι σαιξπηρικές παραγωγές από την εποχή του Σαίξπηρ ως τη δική μας.

Ως εκ τούτου, το πρώτο ερώτημα του σκηνοθέτη όταν προσεγγίζει ένα σενάριο δεν είναι ποια ήταν η πρόθεση του συγγραφέα, αλλά ποια είναι η δική του αντίδραση ως ανεξάρτητου καλλιτέχνη σ' αυτό. Ένα σενάριο μπορεί να μην προκαλέσει στον σκηνοθέτη τίποτα περισσότερο από ένα συναίσθημα, μια εντύπωση, όπως για μένα το *Casey Jones* σήμαινε κυρίως «η μοναξιά της αμερικανικής ζωής». Εδώ ξεκινά το έργο του σκηνοθέτη: εξετάζει όλους τους πόρους της προσωπικότητάς του, διαβάζοντας και ξαναδιαβάζοντας το σενάριο για ν' ανακαλύψει τι ακριβώς βρίσκει εκείνος σημαντικό μέσα στο θέμα.

Καθώς μελετά πιο βαθιά το σενάριο, ο σκηνοθέτης εξερευνά το νόημα του θέματος για τον συγγραφέα. Η μελέτη γίνεται πιο ενεργητική, καθώς ο σκηνοθέτης εποπτεύει τη διόρθωση του σεναρίου από τον συγγραφέα, καθοδηγώντας τον να εκφράσει καλύτερα την πρόθεσή του. Αλλά αυτό στο οποίο θα πρέπει να εστιάζει ο σκηνοθέτης καθώς προετοιμάζει τη σκηνοθεσία του (σε αντίθεση μ' αυτό στο οποίο εστιάζει όταν δουλεύει το σενάριο) πρέπει να είναι το δικό του συναί-

σθημα και οι σκέψεις για την κεντρική ιδέα, το θέμα, την ιστορία και τους χαρακτήρες.

Η μελέτη του σεναρίου θα πρέπει να καταλήγει σε μια απλή διατύπωση που συνοψίζει το έργο σε μία φράση, μια φράση που θα αποτελέσει οδηγό για όσα κάνει ο σκηνοθέτης. Ξεκινάει με τα απλά λόγια: «Για μένα, αυτό το έργο μιλάει για...». Η φράση θα πρέπει να περιγράφει την ουσία της δράσης που διαδραματίζεται στη σκηνή· θα πρέπει να αντικατοπτρίζει τι συμβαίνει, τι κάνουν οι χαρακτήρες. Πρέπει να υπονοεί προσπάθεια, πρόοδο, μετάβαση, ΚΙΝΗΣΗ. Αυτή η σύλληψη δεν πρέπει να υποδεικνύει μονάχα τα γεγονότα, αλλά το χρώμα και τη διάθεση του έργου, το συναισθηματικό τοπίο και τη μορφή του. Προορίζεται να λειτουργήσει ως κλειδί της παραγωγής, ως αυτό που θα της προσδώσει ενότητα.

Για παράδειγμα, η ραχοκοκαλιά της παράστασης *Awake and Sing!* του Κλίφορντ Οντέτς από τον Χάρολντ Κλέρμαν δίνει μέσα στην περιεκτική διατύπωση «Η αναζήτηση της ευτυχίας σε ευτελή αντικείμενα» τα αντιθετικά στοιχεία του έργου, τον πνευματικό αγώνα για ευτυχία μέσα στις πεζότητες της καθημερινής ύπαρξης. Για τον Κλέρμαν, το έργο έδινε την εντύπωση ενός μπερδεμένου κόσμου. Ζήτησε από τον Μπόρις Άρονσον να δημιουργήσει ένα σκηνικό που περιλάμβανε και το επίγειο και το βασιλείο της ψυχής. Ο Άρονσον χώρισε τη σκηνή σε δύο δωμάτια μεταξύ των οποίων πηγαινοέρχονταν διαρκώς οι ηθοποιοί· οι χώροι ήταν τοποθετημένοι πλάι πλάι: ο ένας είχε αποχρώσεις του κόκκινου και ο άλλος αποχρώσεις του πράσινου, έτσι που άλλες στιγμές δημιουργούσαν μείγμα κι άλλες αντίθεση. Επίσης οι ηθοποιοί είχαν σκηνοθετηθεί να παίζουν με εναλλασσόμενες διαθέσεις, άλλες στιγμές κωμική και άλλες με την οδύνη του πνευματικού αγώνα· μάλιστα, το παίξιμο δεν ήταν φυσικό. Ο Κλέρμαν βασίστηκε ιδιαίτερα στην εκτός σκηνής μουσική για τις μεταβάσεις και για να τονίσει τα συναισθήματα. Μπορούσε κανείς σχεδόν να καταλάβει τη δράση χωρίς τους διαλόγους, σαν να επρόκειτο για παντομίμα. Οι πιο αληθινές και πιο χαρακτηριστικά σπαρακτικές στιγμές του έργου ήταν εκεί όπου το γέλιο και τα δάκρυα εναλλάσσονταν γρήγορα, προερχόμενα από το ίδιο περιστατικό.

Η ραχοκοκαλιά του *Αγοριού με τη χρυσή τύχη* του Οντέτς από τον Χάρολντ Κλέρμαν: «Αγώνας για επιτυχία». Η έμπνευση του Μορντεκάι Γκόρελικ για τη σκηνογραφία ήταν το ρινγκ της πυγμαχίας. Ώρες ώρες φώτιζε την παράσταση με εκτυφλωτικό λευκό φως, δίνοντας σαφή περιγράμματα στις σιλουέτες των ηθοποιών και στον χώρο όπου έπαιζαν. Η ηθοποιία ήταν επίσης απογυμνωμένη στα απολύτως απαραίτητα· δε δόθηκε έμφαση στην εμβάθυνση στους χαρακτήρες αλλά στον βασικό χαρακτήρα. Ο κακός ήταν ένα συγκεκριμένο είδος κακού, αλλά παρέμενε πάντοτε κακός που λειτουργούσε ως κακός. Το έργο δεν ήταν βαθύ· έκανε τη δουλειά του – όπως οι πυγμάχοι στο ρινγκ: ασχολούνται με τον ουσιαστικό λόγο για τον οποίο βρίσκονται εκεί.

Η «επιτυχία» που αναφέρεται στη ραχοκοκαλιά έχει να κάνει με τον εγωισμό. Το έργο ασχολείται με πληγωμένους εγωισμούς και τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να γιατρευτούν αυτές οι πληγές. Δεν υπονοείται κάποια αξιολογική κρίση στη λέξη «επιτυχία», παρότι αυτή υπάρχει μέσα στο έργο του Οντέτς. Η παράσταση δεν κάθισε να ηθικολογήσει. Διηγήθηκε απλώς την ιστορία της, που έμοιαζε με αλληγορία, και η οποιαδήποτε κρίση αναδυόταν όταν σκεφτόταν κανείς ολόκληρη την ιστορία.

Το στιλ στο θέατρο (1938)

Το «στιλ» θεωρείται ψευτοκουλτουριάρικος όρος στο θέατρο, παρ' όλα αυτά, όταν ένας ατζέντης συμβουλεύει έναν θεατρικό συγγραφέα ότι ο μόνος σκηνοθέτης για το έργο του είναι ο Τζορτζ Άμποτ (για φαρσοκωμωδίες ή μιούζικαλ) ή ο Τζεντ Χάρρις (για δραματικά έργα), μιλά για το «στιλ», για το στιλ της παραγωγής. Ακόμα και οι ασφαλείς σκηνοθέτες έχουν ένα στιλ. Οποιοσδήποτε νουνεχής ατζέντης θα ήταν πανευτυχής να αναθέσει το έργο του πελάτη του στον Γκάθρι ΜακΚλίντικ, γιατί ο ΜακΚλίντικ δίνει «τόνο» στο έργο. Είναι αναμφίβολα η σύγχρονη έκφραση της παλιάς σχολής που πιστεύει ότι η βιομηχανία του θεάματος ήταν βιομηχανία του θεάματος

και ότι το θέατρο έπρεπε να πουλά γοητευτικές, μυστηριώδεις και θρυλικά ωραίες προσωπικότητες, και να τις περιβάλλει με εξαιρετικούς ηθοποιούς και όμορφο ντεκόρ – γεμάτο λουλούδια και τα τελευταία καπέλα. Έτσι, ο κύριος ΜακΚλίντικ παίρνει μια δραστήρια, υγιή, έξυπνη γυναίκα σημαντικής ομορφιάς, που όμως διαθέτει το μυστήριο μιας πλάκας σαπουνιού, και δημιουργεί μια θεατρική προσωπικότητα.⁵

Υπάρχουν κάποιες νεότερες διάνοιες –όποιος έχει ανεβάσει μία επιτυχία στο Μπρόντγουεϊ είναι διάνοια– που γνωρίζουν την ανταμοιβή που φέρνει η συνειδητή στάση. Κι ο κυριότερος ανάμεσά τους είναι ο Όρσον Γουέλς. Ο κύριος Γουέλς παραδέχεται ότι η κυριότερη μέριμνά του στις παραγωγές του είναι το ΣΤΙΛ. Πρωταγωνιστεί σε μια «Παραγωγή του Όρσον Γουέλς». Ο Γκέοργκ Μπύχνερ ή ο Γουίλλιαμ Σαίξπηρ δεν μπορούν να πουν τη γνώμη τους γι' αυτό που έχει κάνει ο Γουέλς στα έργα τους, αλλά αν ρωτήσεις κάποιον από τους ηθοποιούς που εμφανίζονται σ' αυτά τα έργα, θα σου πει ότι το μόνο που ενδιαφέρει τον Γουέλς είναι η παραγωγή του.⁶ Ο κύριος Γουέλς δεν έχει καταφέρει να κρατήσει ούτε έναν αξιόλογο ηθοποιό: μάρτυρες ο Χίραμ Σέρμαν, ο Μάρτιν Γκείμπελ, ο Μπέρτζες Μέρεντιθ και ο Τζορτζ Κουλούρης, που παράτησαν απδιασμένοι τον κύριο Γουέλς γιατί αρνήθηκαν να βουλιάξουν κάτω από την παραγωγή ή να χρησιμοποιηθούν ως γρανάζια σε μια δουλειά στιλ, όπου το μόνο πράγμα που φαινόταν ήταν το στιλ του κυρίου Γουέλς.

Ο κύριος Γουέλς ενδιαφέρεται μονάχα για το ΠΩΣ κάνει μια παραγωγή. Δεν ξέρει ακριβώς τι σήμαινε ο Καίσαρας [στη φασιστικού

5. Ο Καζάν αναφέρεται στη σύζυγο του ΜακΚλίντικ, την Κάθριν Κορνέλ, φημισμένη και θαυμαστή ηθοποιό του Μπρόντγουεϊ από τη δεκαετία του 1920 ως τη δεκαετία του 1950.

6. Ο Γουέλς ανέβασε το κλασικό έργο του Γκέοργκ Μπύχνερ *Ο θάνατος του Δαντόνγια* τον θίασό του, το Mercury Theatre. Αργότερα, ο Γουέλς διασκεύασε τα ιστορικά δράματα του Σαίξπηρ σε μία παράσταση με τίτλο *Five Kings*, που συγκαταλέγεται στις ονομαστές θεατρικές αποτυχίες της δεκαετίας του 1930. Το Γκρουπ Θίατερ θεωρούσε το Mercury Theatre του Γουέλς και το χρηματοδοτούμενο από το κράτος Ομοσπονδιακό Θέατρο ανταγωνιστές του.

στιλ παράσταση του Γουέλς *Ιούλιος Καίσαρ* του Σαίξπηρ] ή κατά πόσο ο Δαντών ήταν «επαναστάτης» ή «αντεπαναστάτης», όμως ήξερε πολύ καλά τι ήθελε από τον φωτισμό σε κάθε περίπτωση. Δεν έχει πει ποτέ με συνέπεια σε έναν ηθοποιό τι θέλει από την ερμηνεία του, με τρόπο ώστε να τον κάνει να καταλάβει ότι είναι καλλιτέχνης, συνειδητός, που δουλεύει ώστε να πετύχει μια αληθινή ερμηνεία, αλλά έχει το δίχως άλλο πει στον ηθοποιό πού να σταθεί, πού να τρέξει μέσα στο σκοτάδι, πότε να αναδυθεί από το πουθενά. Εν ολίγοις, ο κύριος Γουέλς τις τελευταίες δύο σεζόν κάνει ΑΚΡΟΒΑΣΙΕΣ με παλιά θεατρικά έργα. Έχει εστιάσει την προσοχή του στην παραγωγή, στην παραγωγή ως τέχνη, και την έχει απομακρύνει από το έργο και τον πρωταγωνιστή – όπου βρισκόταν εστιασμένη σε ολόκληρη την ιστορία του αμερικανικού θεάτρου. Αλλά ο κύριος Γουέλς, επειδή ενδιαφέρεται μονάχα να κάνει φιγούρα, εντυπωσιάζοντας, σοκάροντας, εκπλήσσοντας και αναστατώνοντας ένα σοβαρό θέατρο του Μπρόντγουεϊ, δεν έχει να πει κάτι περισσότερο από το θέατρο εναντίον του οποίου επαναστατεί. Σίγουρα στις παραγωγές του υπάρχει μια ορισμένη ζωντάνια και ενεργητικότητα, αλλά δίχως συνολικό νόημα, δίχως αίσθηση της πυκνής ύφανσης της ζωής, του πραγματικού της σώματος. Ο Γουέλς υποβίβασε το θέατρο στο επίπεδο των θεατρνισμών, κι αυτό αδυνατίζει το θέαμα.

Quiet City (1939)

του Ίρβιν Σο

ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΣ: Το έργο του Ίρβιν Σο *Quiet City* ανέβηκε ως σπουδαστική παράσταση, για δύο συνεχόμενες Κυριακές, 16 και 23 Απριλίου 1939, στο θέατρο Belasco μπροστά από τα σκηνικά της παραγωγής του *The Gentle People* του Σο. Ο Μορντεκάι Γκόρελικ παρείχε ένα σκηνικό εργασίας, και ο Άαρον Κόπλαντ επένδυσε μουσικά την παράσταση. Πρόκειται για ένα έργο μνήμης στο οποίο ένας μεγιστάνας των πολυκαταστημάτων εξετάζει τις προδοσίες της ζωής του, της θρησκείας του, της τάξης του και της οικογένειάς του. Η Γουέντυ Σμιθ, στο βιβλίο της για την ιστορία του Γκρουπ Θί-

ατερ, το *Real Life Drama*, ισχυρίζεται ότι ο Καζάν «ήταν ενδόμυχα ανασφαλής και ανησυχούσε για το πώς θα δώσει στον θίασο να καταλάβει το όραμά του... Σαν να μην έφτανε αυτό, ο Καζάν αντιμετώπιζε προβλήματα πειθαρχίας με τον Μόρρις Καρνόφσκυ, ο οποίος αργούσε συστηματικά στις πρόβες. Ο Καρνόφσκυ ζητούσε πάντοτε συγγνώμη, αλλά ο Καζάν δεν πίστευε ότι το εννοούσε· εκλάμβανε την αργοπορία του ως αμφισβήτηση του κύρους του».⁷ Εξαιτίας της έλλειψης ενθουσιασμού εκ μέρους του κοινού, ο Κλέρμαν διέκοψε την περαιτέρω δουλειά πάνω στο έργο. Οι ηθοποιοί της παράστασης, ο Λούθερ Άντλερ, ο Μόρρις Καρνόφσκυ και η Φράνσις Φάρμερ εμφανίστηκαν την ίδια χρονιά στο *Thunder Rock* του Ρόμπερτ Άρντρεϋ, πάλι σε σκηνοθεσία του Καζάν.

Απολογισμός

Δεν πέτυχε πραγματικά και αληθινά και ΚΥΡΙΟΛΕΚΤΙΚΑ αυτό που ξεκίνησες να κάνεις. Πάντοτε να προσανατολίζεσαι προς την αρχική σου πρόθεση.

Ο αυτοσχεδιασμός γινόταν ορισμένες φορές αυτοσκοπός. Δεν περιέγραψες πλήρως και εντελώς στους ηθοποιούς τους χαρακτήρες που υποδύονταν· όχι μόνο όσον αφορά την ουσία και τη ραχοκοκαλιά, αλλά ειδικότερα όσον αφορά ορισμένα «προφανή» ή αιώνια στοιχεία: την ΕΙΚΟΝΑ, τη ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ, τον ΑΠΛΟ ΤΥΠΟ. Είναι εξαιρετικά σημαντικό να το κάνεις αυτό, γιατί αλλιώς θα υπάρχει η τάση να παγιδευτείς σε ανούσιες «αποχρώσεις» που δε σχετίζονται με τη στέρεη βάση των θεμελιωδών στοιχείων κάθε χαρακτήρα.

Πάνω από όλα, να περιγράφεις στον ηθοποιό την εικόνα που έχεις με λεπτομέρειες, ιδιαίτερα με λεπτομέρειες χαρακτηριστικής συμπεριφοράς, δηλαδή τα πράγματα που κάνει καθ' έξιν. Μια ήσυχη συζήτηση, για μια σειρά εσωτερικών ερωτήσεων σχετικά μ' αυτά, θα αποσαφηνίσει και θα συγκεκριμενοποιήσει πολλά πράγματα για τον ηθοποιό. Κάθε τέχνη είναι συγκεκριμένη. Το συγκεκριμένο είναι παρεμφατικό όσο τίποτα άλλο. Επίσης, πολύ παρεμφατικές είναι οι εικόνες που φέρνει στο μυαλό η ιδέα που έχεις εσύ για τον χαρακτή-

7. Smith, 357.

ρα. Εσύ, ο σκηνοθέτης, πρέπει απαραίτητως να αναζητήσεις μαζί με τον ηθοποιό εκείνη τη μία εικόνα, ή εκείνη την ιδιαιτερότητα που αποσαφηνίζει τον χαρακτήρα. Αυτό θα ξεκινήσει τις γόνιμες διεργασίες της ασυνείδητης και της συνειδητής σκέψης. Το μυστικό για να βρεις αυτές τις εικόνες κρύβεται σε όσα γνωρίζεις για την προσωπικότητα του ηθοποιού. Τη ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗ ΜΝΗΜΗ του! Το μοναδικό πράγμα που διεγείρει τον ηθοποιό και τον οδηγεί να ΠΡΑΞΕΙ!

Η ραχοκοκαλιά δεν έχει νόημα, εκτός από τις στιγμές και τα σημεία που δουλεύει για τον ηθοποιό. Υπό μία ορισμένη έννοια, ο ηθοποιός πρέπει πάντοτε να βρίσκει μόνος του τη ραχοκοκαλιά του. Και σίγουρα πρέπει να βρει το δικό του ισοδύναμο της ραχοκοκαλιάς που του έχει παράσχει ο σκηνοθέτης.

Μόλις ο ηθοποιός βρει πραγματικά τη ραχοκοκαλιά, ίσως επωφεληθεί να αναζητήσει τη δική του νοερή εικόνα του χαρακτήρα, ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΡΑΧΟΚΟΚΑΛΙΑ. Τι του φέρνει στον νου μια σωματοποίηση του ρήματος της ραχοκοκαλιάς; Ή, μάλλον, τι τον οδηγεί να ΚΑΝΕΙ όσον αφορά την εξωτερική κίνηση; Ποια χαρακτηριστική ή συννηθισμένη ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ απαιτεί ή υποδηλώνει η ραχοκοκαλιά; Η νοερή εικόνα πρέπει να σχετίζεται με τη ραχοκοκαλιά, και είναι καλύτερη όταν αποτελεί μια σωματοποίηση της ραχοκοκαλιάς.

Ο ηθοποιός δεν πρέπει να χάνει ποτέ τον εαυτό του μέσα στον ρόλο. Εκείνος ο ίδιος, ο ηθοποιός, πρέπει να κάνει τις πράξεις. Αργότερα, εάν υπάρξει συγχώνευση του ηθοποιού και του ρόλου που καταλήγει σ' έναν νέο χαρακτήρα, τότε όλα ωραία και καλά.

Ορισμένοι ηθοποιοί δε βρήκαν ποτέ (και συνήθως δε βρίσκουν) μέσα στην πραγματική τους προσωπικότητα τη ροπή η οποία ταυτίζεται με τον ρόλο και ισούται με τη ραχοκοκαλιά του χαρακτήρα. Ένας τρόπος για να φτάσει ο ηθοποιός στην κατανόηση του ΕΑΥΤΟΥ ΤΟΥ είναι να εξετάσει την πιο έντονη στιγμή του ρόλου του.

Είναι δημιουργικοί καλλιτέχνες οι ηθοποιοί; «Ναι, όταν είναι δημιουργικοί». Οπωσδήποτε όχι σε άλλες στιγμές. Ως σκηνοθέτης, γνωρίζω ότι η σημαντικότερη δουλειά είναι να τους επιλέξεις σωστά. Ύστερα τους δίνεις καμιά δυο υποδείξεις και περιμένεις. Όπως κάνει ο μάγειρας, δεν πρέπει ν' ανοίξεις την πόρτα του φούρνου προτού

ψηθεί το κέικ – αν το κάνεις, θα χαλάσει. Το Γκρουπ περιλαμβάνει ορισμένα πολύτιμα μέλη που δεν είναι δημιουργικοί καλλιτέχνες. Το καλύτερο που μπορούν να κάνουν είναι να σου δώσουν ακριβώς αυτό που είναι γραμμένο στον ρόλο, και τίποτα περισσότερο. Η Φράνσις Φάρμερ είναι αρχάρια. (Ένα μεγάλο μου σφάλμα ήταν που προσπάθησα να την κάνω να με συμπαθήσει και να με σεβαστεί.) Αυτό είναι σημαντικό· ύστερα μπορείς να πεις ότι είναι πολύ τεμπέλα· επίσης, επειδή είναι πολύ καλό κορίτσι, πασχίζει να ξεπεράσει την πνευματική της νωθρότητα με τη δύναμη της θέλησής της. Όμως η δύναμη της θέλησης δεν αγγίζει ένα συγκεκριμένο σημείο. Η Φράνσις χρειάζεται λίγη διάπλαση. Κάτι στην ψυχή της βρίσκεται σε χειμερία νάρκη και ίσως να μην έρθει ποτέ γι' αυτήν η άνοιξη.

Ο Μόρρις [Καρνόφοκυ] είναι ως στιγμής ο πιο έξοχος τεχνίτης. Είναι επίσης έξοχος άντρας, παρότι είναι αντιπαθής και στην ουσία όχι ο τύπος μου. Είναι πολύ αδύναμος, έχει τεράστιο σύμπλεγμα κατωτερότητας και την αρχηγική ηθικολογία που γνωρίζουμε. Μέσα στο Γκρουπ αυτός έχει περισσότερο το πνεύμα της κλίκας, και η κλίκα του αποτελείται από ιδρυτικά μέλη της ομάδας λατρών του Καρνόφοκυ. Δεν πρέπει να σκηνοθετήσει ούτε να διδάξει ποτέ. Θα μπορούσε να ηγηθεί ενός στούντιο Καρνόφοκυ με πέντε ή έξι νεαρούς που τον λατρεύουν. Αλλά το πρόβλημα μ' αυτόν είναι ότι οι αγάπες του δε διαρκούν πολύ. Ο καλύτερος ηθοποιός του Γκρουπ είναι ο Λούθερ Άντλερ. Είναι ένας διαισθητικός ηθοποιός ο οποίος πότε πετυχαίνει διάνα και πότε αστοχεί και δεν έχει άξια λόγου τεχνική. Και μ' αυτόν δουλειά του σκηνοθέτη είναι να έχει υπομονή και να περιμένει ώσπου να ψηθεί το κέικ προτού κοιτάξει μέσα στον φούρνο. Του δίνεις τον ρόλο και ύστερα ανέχεσαι περισσότερα σκατά απ' όσα θα πρέπει να ανέχεται οποιοσδήποτε άνθρωπος από κάποιον άλλο, και ως ανταμοιβή μπορεί να σου δώσει μια εξαιρετική ερμηνεία και να σου φτιάξει την παράσταση. Η συμβολή του προέρχεται κατά ενενήντα εννιά τοις εκατό από τα φυσικά του εφόδια. Ταυτόχρονα, δεν έχει μάτια για να δει, είναι απίστευτα αφελής και παντελώς αναισθητός στον αντίκτυπο που έχουν οι πράξεις του στους άλλους. Συν την έπαρσή του, το πάθος του για κανακέματα, θωπίες και χαϊδολογία-

ματα, τη βαθιά τεμπελιά του. Ο Λούθερ δεν είναι καλλιτέχνης – είναι μηχανισμός – υπάρχει για να χρησιμοποιείται. Αυτός και ο Μόρρις είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Το παράπονό μου δεν είναι ότι οι ηθοποιοί του Γκρουπ έχουν εγωισμούς. Όλοι έχουμε υπερτροφικούς εγωισμούς. Το πρόβλημα είναι ότι πάρα πολλοί από τους εγωισμούς τους λειτουργούν σε χαμηλό επίπεδο. Ένας δημιουργικός ηθοποιός πρέπει να είναι δημιουργικός καλλιτέχνης. Πρέπει να έχει αίσθηση του πεπρωμένου, αίσθηση του χαρακτήρα του, αίσθηση των υλικών του, αίσθηση της εξέλιξης και της προόδου του, αίσθηση αυτοκριτικής, μια τρομερή εσωτερική ορμή, και ως εκ τούτου μια αίσθηση πραγμάτωσης και συνάμα μια αίσθηση αποτυχίας.

Πρέπει να μαζέψουμε γύρω μας όσους νεαρούς ηθοποιούς μπορούμε και να επιλέξουμε όσους πιστεύουμε ότι μπορούν να γίνουν μέλη του Γκρουπ. Πρέπει να τους εκπαιδεύσουμε από την αρχή. Πρέπει να ασκήσουμε τη φωνή τους, το σώμα τους, πρέπει να τους εκπαιδεύσουμε ώστε να γίνουν ηθοποιοί του δικού μας είδους. Ο Χάρολντ είναι κατά βάση σκηνοθέτης, επ' ουδενί δάσκαλος. Δεν έχει την υπομονή να εκπαιδεύσει καθημερινά ανθρώπους να γίνουν τεχνίτες. Ούτε η Στέλλα [Άντλερ]. Ο Μπόμπυ [Λιούις] κι εγώ είμαστε οι καλύτερες περιπτώσεις, και θα πρέπει να μας βάλουν υπεύθυνους σε δικές μας ομάδες.

Η τέχνη δημιουργείται μέσα από την αφοσίωση – κάθε παραγωγή πρέπει να είναι ζήτημα ζωής και θανάτου. Η εμπειρία μέσα από την οποία δημιουργείται η τέχνη – και η υποκριτική είναι τέχνη – πρέπει να είναι έντονη, και το αποτέλεσμα της έντονης ανάμειξης με κάτι μπορεί να είναι η έκσταση ή η κατάθλιψη, η νίκη ή η ήττα. Όσον αφορά εμένα, δε γνωρίζω άλλον τρόπο.

