

NDRYSHIMET MIDIS „SISTEMIT“ TË STANISLAVSKIT DHE „METODËS“ SË LEE STRASBERG

Dritan BORIÇI¹

Përmbledhje

Duke përdorur metodën e krahasimit midis dy teknikave më të rëndësishme të aktrimit, jo vetëm qartësojmë ndryshimet, por shpërfaqim edhe vazhdimësinë e zhvillimit të koncepteve mbi të cilat bazohet arti i aktorit. Në këtë punim diskutohen elementët themelorë të aktrimit si: veprimi, emocioni, “sikuri magjik”, imagjinata etj. Sesi ato ndërthuren dhe zëvendësojnë njëra-tjetrën për të krijuar teknika bashkëkohore aktrimi. Stanislavski është krijuesi i koncepteve të aktrimit, të cilat më pas duke u analizuar dhe këmbyer vendet, prodhuan teknika të ndryshme aktrimi nga “sistemi”. Lee Strasberg ishte nga të rrallët, që duke pranuar konceptet e Stanislavskit arriti të krijonte edhe koncepte të tjera “zëvendësuese” për konceptet e Stanislavskit.

Ky zëvendësim realizohet me synimin e arritjes së teknikave më efikase për aktrimin bashkëkohor. Duke pranuar se Stanislavski i njihte problemet e pazgjidhura të “Sistemit”, por nuk pati kohë jetike për ti zgjidhur ato, Lee Strasberg nëpërmjet ndryshimeve dhe përshtatjeve prodhon një nga teknikat më bashkëkohore dhe jetëgjata të aktrimit e cila është “Metoda”. Krahasimi midis “Sistemit” dhe “Metodës” ndihmon në përfshirjen profesionale të aktorëve jo vetëm në aspektin praktik, por edhe në atë intelektual.

Fjalët kyçe: *Sistemi”, “Metoda”, veprimi, emocioni, “sikuri magjik”, imagjinata.*

Edhe pse të gjitha sistemet e aktrimit flasin për veprimin si elementin bazë mbi të cilin ngrihet arti skenik, ato e konceptojnë ate ndryshe nga njëra tjetra. Veprimi është parësor në Sistemin e Stanislavskit. Rëndësia e veprimit ilustron nga fakti se Stanislavski pohon se është veprimi ai që e ndan teatrin nga artet e tjera. Koncepti I veprimit I Stanislavskit shërben si standart me të cilin krahasohen drejtimit e tjera të aktrimit. Sistemi I Stanislavskit e bënë të qartë lidhjen e tij me konceptin Aristotelian të veprimit. “Teatri I Artit Moskovit përdori ekzaktesisht të njëjtën fjalë – veprim – që Aristoteli përdorte si bazën e teorisë së tij të artit.”(Honey dhe Darvas, 2010:31)

Për më tepër në veprën e tij fundamentale ‘Puna e Aktorit me veten’(2018) ai citon:

“Në skenë duhet të veprosh. Veprimi, aktiviteti, ja baza mbi të cilën ngrihet arti dramatik, arti i aktorit. Vetë fjala dramë në greqishten e vjetër do të thotë veprim. Në latinisht përkon me fjalën action, rrënja e së cilës është act, nga kanë dalë fjalët tona aktivitet, aktor, akt. Kështu pra, drama në skenë është veprimi që ndodh para syve tanë, kurse aktori që ka dalë në skenë është vepruesi.”(fq.56)

Veprimi në Sistem definohet duke pasur parasysh motivin që e shtyn karakterin dhe duke qënë I vetëdijshëm se ky motiv jo gjithmonë është ai që thotë me fjalë karakteri. Pra një veprim është një arsye themelore e karakterit për të bërë dicka. Për Stanislavskin, veprimi është mjeti me të cilin shprehet arti I portretizimit të karakteri. Për më tepër, ai besonte se qëllimi I teknikës së tij aktoriale ishte “...për të mundësuar tek aktori ‘të perceptoj dhe imitoj veprimin kështu që

ai mund të luaj saktësisht rolet që cdo lloj dramaturgu ka shkruar’.”(Honey dhe Darvas, 2010:32)

Cdo veprim duhet të ndjekë tjetrin duke u lidhur me njëri tjetrin, përgjatë interpretimit të rolit, si një varg – veprimesh. Që nga moment I parë që aktori hyn në skenë dhe deri sa ai del, aktori, sipas Sistemit, ai interpreton një zinxhir të pashkëputshëm veprimesh, të cilët fillojnë nga impulse I brendshëm, tek veprimi I brendshëm, tek shprehshmëria e jashtme nëpërmjet veprimit fizik.

Duke diskutuar mbi konceptin e aktrimit ne Sistemin e Stanislavskit, është e rëndësishme në këtë pikë të dallojmë ndryshimin midis veprimit (atë cfarë aktori është duke bërë) dhe emocionit (atë cfarë aktori është duke ndjerë). Stanislavski e konsideronte veprimin si një mjet me anë të të cilit emocion do të ngrihej si një pasprodukt. Me qartë, duke ndjekur veprimin e jashtëm apo të brendshëm (Stanislavski e përdorte termin veprim si për veprimin e jashtëm fizik ashtu dhe për veprimin e brendshëm mental), emocion do të vinte spontanisht.

Ai e konfirmonte këtë qëndrim kur këshillonte aktorët të zgjidhnin një veprim dhe të mos shqetësoheshin rreth emocionit sepse ai do të vinte vetë si rezultat natyral. Padyshim që Lee Strasberg e ka njohur konceptin e Stanislavskit mbi aktrimin nëpërmjet mësuesve të tij, Boleslavsky dhe Ouspenskaya. Por për të veprimi I vërtetë do të realizohej me ndihmën e shqisave dhe përqëndrimit. Gjithashtu nëse Stanislavski në Sistemin e tij e thekson më tepër veprimin si mjet për të komunikuar, Lee Strasberg thekson anën përshtatëse të veprimit me veprimin e partnerit gjë që sjell komunikimin. Sipas Lee Strasberg, veprimet nuk janë vetëm fizike apo mentale, por fizike, motivuese dhe emocionale. Ai e përshkruan kështu veprimin:

“Veprimi nuk është një parafrazë në kuptimin e drejtë për drejtë të fjalëve të autorit, as një sinonim për atë që ndodh në skenë. Veprimi ka qënë gjithmonë elementi themelor në teatër. Vetë fjala AKTOR të lë ta kuptosh këtë. Cdo aktor shfrytëzon njërin ose tjetrin lloj të veprimit.”(Strasberg, 1988:75)

Lee Strasberg e zgjeron konceptin e veprimit duke folur për një mjet që përdoret nga regjisori ose aktori në momente të vështira të procesit krijues me qëllimin që të merret cilësia emocionale e nevojshme nga aktori, të cilën ky I fundit nuk arrin ta krijoj vecse në një mënyrë shumë të rastësishme. Pra ai kërkon përdorimin e veprimit vetëm në rastin kur nuk arrihet cilësia emociane, gjë që është largë idesë së Stanislavskit. Ai e mbështet kështu argumentin e vetë:

“Kjo fjalë shpeshherë është përdorur por fatkeqësisht keqkuptuar. Njerëzit mendojnë se ajo nënkupton vetëm një gjë, tekstualisht një parafrazë të fjalëve të autorit, një sinonim për atë që ndodh në skenë ose një analizë logjike të një skene. Por ne e dimë se përqëndrimi mbi logjikën e cdo skene shumë shpesh nuk krijon koloritin [emocionin] e domosdoshëm. Një veprim që nuk ndryshon shumë prej mënyrës konvencionale apo mekanike të interpretimit të një detyre të caktuar nuk shton asgjë. Veprimet janë të vlefshme vetëm kur ato përcaktojnë zona të sjelljes të cilat përndryshe aktori nuk do të mund ti krijonte.”(Honey dhe Darvas, 2010:45)

Pra, ndërsa flet për rëndësinë e veprimit, Strasberg, e vendos theksin sipëror mbi emocionin. Ai beson se veprimi madje nuk është I nevojshëm për sa kohë emocion do të vërtetë:

“Veprimin që e kemi përdorur gjithmonë, por theksimin e veprimit si të vërtetë kryesore, jo. nëse je I paaftë të sjellësh një emocion, atëherë cili është thelbi I veprimit?...Nëse gjithshka funksionon perfekt ti nuk ke nevojë për veprim. Gjithsesi, nëse ke vetëm veprimin dhe gjë tjetër jo, atëherë asgjë nuk funksionon. (Honey dhe Darvas, 2010:47)

Për më tepër, Strasberg bënte se veprimi nuk është I domosdoshëm nëse emocion do të vërtetë është present, ndërkohë për Stanislavskin, sic e përmendëm më lartë, veprimi ishte Sovran dhe emocion do të ishte I një rëndësie të dytë. Në shënimet e tij Lee Strasberg përmend për ilustrim rastin e Dr. Stokmanit tek armiku I popullit, interpretuar nga Stanislavski, ku ai duke u bazuar vetëm tek veprimet, në shfaqet mbas premierës u kthye në një imitues të veprimeve të rolit të tij.

“Qasja e tij nuk funksionoj sepse ai e vuri shumë theksin vetëm mbi veprimet, dhe kjo e coj tek sjellja imitative.”(Cohen, 2010:150) Vihet re nga citimi I fundit se ne vend të fjalës veprim ai përdor fjalën sjellje. Kjo për arsyen se Strasberg e ndjente se përdorimi I fjalës veprim apo synim “I jepte aktorit më shumë një ndjenjë të mekanikës”(Honey dhe Darvas, 2010:48)

Në vitet e fundit të jetës së tij Kostandin Stanislavski e zgjeroj ndarjen nga emocioni duke shkuar dhe më tej drejt veprimit – sidomos atij fizik. Ai krijoi ‘Metodën e veprimit fizik’ gjë që ndikoi në shfaqet e pas-vdekjes së Stanislavskit në MAT . Teksa ndiqte ato shfaqje Lee Strasberg do ta artikulonte zhgënjimin e tij:

“Kur ai abandonoj ndjekjen prej tij të natyrale, personale, të brendshme, dhe ndryshoj fokusin e tij drejt qasjes fizike, ai flaku ato gjëra të mrekullueshme që gjeti thellë brenda aktorit me ushtrimet e tij origjinale, dhe e shtyu tej aktorin prej anës emocionale të vetvetes.”(Cohen, 2010:151)

Një arritje domethënëse e Metodës në aktrim në dallim nga Sistemi, është këmbimi I ‘sikurit magjik’ me ‘idenë e zëvendësimit’ duke u mbështetur në rrethanat e dhëna të pjesës. Si pikënisje e zbulimit të tij reformues u bë pyetja e ngritur prej studentit të Stanislavskit, Yevgeny Vakhtangov: “Rrethanat në një pjesë nxisin që karakteri duhet të sillet në një mënyrë të caktuar, po cfarë do të më motivonte mua , aktorin të sillesha në të njëjtën mënyrë si karakteri?”(van Heerden, 2007:60)

Për më tepër Strasberg konstatoj se pyetja bazike e ‘sikurit magjik’:

“Cfarë do të bënit apo do të ndjenit ju sikur të ishit karakteri dhe si do të silleshit?” ... ishte e limituar në efektivitetin e saj. Kjo teknikë do të funksiononte nëse përmbajtja ishte e lidhur më jetën e aktorit dhe aktori kish ndarë me veten atë që karakteret në këto pjesë kishin përjetuar”(Cohen, 2010:148)

Pra për të ishte e qarte që ‘sikuri imagjinar’ funksiononte, në rastin më të mirë, vetëm për pjesët bashkohore. Ai dështonte si mjet aktrimi në pjesët e traditës teatrore. Është e qartë që Strasberg ka kërkuar një teknik aktrimi që të funksionoj për çdo rol që I besohet aktorit për të interpretuar. Metoda duke e vendosur theksin mbi të vërtetën dhe realitetin e situatave brenda një pjese, I largohet qasjes së Stanislavskit në këtë drejtim dhe preferon qasjen e Vakhtangov.

“Vaghtangov e dinte që pyetja nuk është ‘Cfarë do të bësh ti nëse do të ishe karakteri?’. Ajo duhet të jetë ‘Cfarë bën karakteri?’ Stanislavski nuk e ndërmori hapin I cili ish zhvilluar prej Vaghtankov dhe I cili ish sistemuar në punën tonë – idea e zëvendësimit.”(Cohen, 2010:149)

Kjo qasje është një hap drejt aktorit si person, kur qasja e Stanislavskit është e lidhur drejt për së drejti me aktorin. Kjo teknikë aktrimi zëvendëson ‘sikurin magjik’ me përjetimet personale të aktorit që përafrohen më përjetimet e karakterit. Kjo teknikë nuk kërkon vetëm që aktori të krijoj rezultatin emocional të dëshiruar, por që aktori ta arrij atë rezultat kërkohej prej tij që ta bëj atë real dhe personal. Kjo mund të arrihet vetëm nëse aktori është I aftë të krijojë vërtetësinë e përjetimit, sjelljes dhe shprehshmërisë. Nëse Stanislavski pyet ‘Cfarë do të bëja unë si person në një situatë të tillë?’, Strasberg pyet ‘Cfarë do të bëja unë, si karakter, në një situatë të tillë?’. Unë mendoj se kjo qasje është më larg aktorit si person, kur qasja e Stanislavskit është e lidhur direkt me aktorin.

Është psikologjikisht më e shëndetshme për aktorin të largohet prej karakterit, sesa të zhytet thellë në të. Në Metodën e Strasberg aktori duhet të krijoj një motivim për vetën me qëllim që veprimet e karakterit të mund të rrjedhin emocionalisht prej aktorit si një interpretim vërtetësor. Ai duhet të krijoj realitet zëvendësues (marrë nga përvoja personale) prej atij të pjesës që sjellja e tij skenike të jetë e besueshme dhe jetësore. Sic e kemi përmendur, aktorit I kërkohej një realitet zëvendësues, qoftë edhe I ndryshëm nga ai që parashtrohet nga pjesa dhe që do ta ndihmoj atë të sillet me vërtetësi sipas kërkesave të rolit, “një realitet zëvendësues I cili nuk ka lidhje me skenën, por për aktorin, krijon ngjarje.”(Honey dhe Darvas, 2010:49)

Nëse diskutoj një element tjetër bazik në aktrim, sic është imagjinata, të dy, si Stanislavski dhe Lee Strasberg, ndajnë mendimin se imagjinata është jetësore për aktorin. Kaq fundamentale është ajo për Stanislavskiski sa që ai në librin e tij ‘Puna e aktorit me veten’ I kushton asaj një kapitull më vete. Dhe për më tepër Stanislavski I ndihmon aktorët të forcojnë imagjinatën e tyre nëpërmjet ushtrimeve instruktuese, të cilat u mësojnë se si ta përdorin imagjinatën ndërkohë që punojnë me rolin. Nga ana tjetër, Lee Strasberg, edhe pse e vlerëson rëndësinë e imagjinatës nuk ofron ushtrime të cilat fokusohen vetëm mbi përdorimi nga aktori të imagjinatës së tij. Ushtrimet që ai paraqet janë një përdorim I imagjinatës, relaksimit, përqëndrimit dhe kujtesës emocionale brenda të njëjtit ushtrim.

Pra Metoda në ndryshim nga Sistemi I përbashkon mjetete e aktrimit dhe nuk I fragmentarizon. Për Sistemin është ‘sikuri magjik’ ai që shtyn aktorin drejt imagjinatës. “Me ndihmën e sikurit, unë do t’ju coj në një botë që nuk ekziston, në botën e imagjinuar.”(Stanislavski, 2018:93) Imagjinata formon lidhjen njerëzore midis aktorit dhe rolit. Ndersa Metoda e krijon realitetin imagjativ nëpërmjet kujtesës emocionale dhe shqisore që buron nga realiteti zëvendësues. Në Sistem imagjinata ndahet nga Fantazia: “Imagjinata krijon atë që është, që ekziston, që ne e njohim, kurse fantazia krijon atë që nuk ekziston, që ne në realitet nuk e njohim, që nuk ka qenë, dhe nuk do të jetë kurrë.”(Stanislavski, 2018:86) Metoda e lidh më shumë imagjinatën me elementë të tjerë bazik të aktrimit. “Në aktrim, imagjinata ka tre aspekte, impulsi, besimi dhe përqëndrimi”(Honey dhe Darvas, 2010:66)

“Me fjalë të tjera, aktori nuk mundet realisht të mendojë në skenë nëse ai nuk është I përqëndruar, dhe ai nuk mund të jetë I përqëndruar nëse ai realisht nuk mendon në skenë. Imagjinata pra operon në termat e këtyre tre faktorëve ndërveprues, dhe vetëm kur të tre sëbashku operojnë bëjnë imagjinatën në aktrim të funksionoj.” (Honey dhe Darvas, 2010:67)

Strasberg besonte se aktrimi I vërtetë është rezultat I trajnimit të aktorit për të marrë impulse prej stimulimit imagjativ që ai e ka të besueshëm për veten dhe që zgjon kundërpërgjigjet e duhura motorike, emocionale, apo shqisore. Ndërkohë që Stanislavski I jep rëndësi lidhjes së Imagjinatës me veprimin fizik. Ai për këtë ofron termin ‘unë jam’ që me fjalë të thjeshta mund të shpjegohet: Unë mendërisht filloj të jem, pjesëmarrës në jetën e pjesës. Pra, unë jam në këtë situatë (edhe pse imagjinare) dhe do ti përgjigjem asaj sa më vërtetësisht që të mundem për hir të karakterit. Strasberg në metodën e tij nuk flet as për fantazin as për termin ‘unë jam’.

Si Sistemi dhe Metoda, e ndajnë imagjinatën në imagjinatë passive dhe aktive. Passive kur aktori është thjesht vëzhgues mendor I imazhit që imagjinata e tij ka krijuar, dhe kur bëhet pjesëmarrës në imazhin mendor, imagjinata e tij bëhet aktive. Lee Strasberg preferoj termat, imagjinat koshiente(aktive), dhe jokoshiente (passive). Shume I rëndësishem është dallimi që bën Metoda mbi përdorin e Imagjinatës si një mjet në aktrim për të arritur rezultatin e dëshiruar kur rrethanat e dhëna mund të jenë krejtësisht të panjohura, sic janë kohë, vende, apo situata të ndryshme. Strasberg thoshte: “Imagjinata e zmadhuar nënkupton që jut ë jeni I aftë të pikturoni realitete të mundshme në një skenë, e konceptuar më shumë se e zakonshme, dhe të imagjinosh çfarë mund të ndodhë.”(Honey dhe Darvas, 2010:67) Për ta konkretizuar këtë ide mjafton të japim si shembuj skena të caktuar nga ‘Ëndrra e një natë vere’ e Shakespeare apo ‘Një lojëndërr’ e August Strindberg.

Kur krahasojmë qasjet e Metodës dhe Sistemit në elementër e ‘copave dhe objektivave (detyrave)’ duket se Metoda I ka pranuar këto koncepte të zbuluara prej Stanislavskit edhe pse me emërtime të tjera (copë = njësi) falë përkthimit të parë në anglisht të veprës së Stanislavskit nga Elizabeth Hapgood, (Haney dhe Darvas, 2010:73)dhe termin problem në vend të termit objektiv (detyrë). Në librin e saj “The Method Acting Exercises Handbook” , ish studentja dhe bashkpunëtorja e Strasberg, Lola Cohen (2017) citon:“Analizoni dhe interpretoni tekstin duke e ndarë atë në ato që Strasberg dhe të tjerët I quanin Njësi të Sjelljes apo Njësi të Veprimit që kodifikojnë sekuenca të ngjarjeve dhe krijojnë unitetin gjuhësor, ritmik, dhe kadencën e

dialogut të autorit”(fq.98) Por për Strasberg termi problem nënkuptonte cdo gjë që konkludonte me shprehshmërinë e brendshme apo të jashtme të rolit. Teksa I drejtohet një studenti që ka arritur sukses me përqëndrimin ai citon;

“Gjithshka përfshin përqëndrimin! Lloji I përqëndrimit që ti përdor ka vlerë vetëm në termin e problemit. Tani nëse ti ke kënaqësinë të më tregosh problemin, unë do të tregoj se çfarë të bësh. Unë nuk e di se çfarë ti ken ë mëndje. Ti duhet të bësh dicka. Çfarë do të bësh dhe pse?”(Honey dhe Darvas, 2010:80)

Pra ai nuk kërkonte një intelektualizim të procesit të aktrimit. Ai donte mjete të cilat të nxisnin shprehshmërinë dhe më pas kuptueshmërinë tek spektatori. Për më tepër ai nuk I ndan objektivat (detyrat) sic bën Sistemi në: detyra të nevojshme dhe të panevojshme, fizike, të përditshme, në thelb psikologjike, psikologjike, creative, koshiente dhe jokoshiente. Metoda , sic shpesh e përmendim e vë theksin në përjetimin e teksti dhe veprimeve nëpërmjet shqisave tona. Kapja e detajeve shqisore ka një rëndësi të vecantë në këtë teknik aktrimi e cila përdor një sërë ushtrimesh praktike për të pikënisur karakterin dhe një sens të realitetit prej të cilit lind emocioni. Metoda lufton mekanicizmin e tekstit dhe rënien në klishe.

Nëpërmjet punës shqisor ajo nuk lejon parapërgatitjen e emocionit. Ndarja në copa dhe objektiva (detyra) bëhet një punë mekanike dhe e ngurtëson personazhin përpara disa kufijve të paravendosur. Duke e mbështetur punën me tekstin mbi një realitet shqisor dhe zëvendësues ne e jetësojmë batutën. Strasberg përpiket ta lehtësojë trajtimin e ngurtë të copës dhe objektivit (detyrës), për të most a kthyer atë në një qëllim në vetvete që dëmton interpretimin kur I jepet rëndësi e tepërt apo trajtohet pa elementët e tjerë të aktrimit, kur thotë:“Leximet tuaja të para duhet tju ndihmojnë të zbuloni ulje ngritjet e veprimit ose copat që të cojnë tek klimaksi dhe zgjidhja....Pyesni veten cilat janë tre momentet më të rëndësishme në skenë për karakterin tuaj që ju ndihmojnë të përcaktoni veprimin dhe të zbatoni zgjidhje sipas nevojës.”(Cohen, 2017:98)

Në vitet e fundit të punës së tij edhe vetë Stanislavski pranoi se ndarja në copa dhe objektiva (detyra) hera herës është problematike sepse mund ta bëjë aktorin të lidhur më shumë me detajet se sa të shohë gjithë ‘pikturën e pjesës’. Benedetti (2005), ndoshta biografi më I mirë I Stanislavskit, shkruante: “Eksperiencia kish treguar se një preokupim shumë I madh me copat dhe objektivat (detyrat) individuale e conte aktorin tek harresa e kuptimit të përgjithshëm të pjesës.”(Honey dhe Darvas, 2010:112) Gjithsesi qëllimi I Metodës është të siguroj unitetin e së tërës duke përshtatur sëbashku elemente të ndryshëm për të krijuar një përjetim kompleks njerëzor që cliron kuptueshmërinë dhe psikologjinë e karakterit në kontekstin e pjesës.

Besoj se kemi folur tashmë për diferencën që krijojnë Metoda nga Sistemi kur diskutojmë mbi kujtesën emocionale. Jo vetëm për faktin se Metoda vë të parin emocioni dhe Sistemi ve veprimin, por për rëndësinë që Lee Strasberg I jep në Metodë, kujtesës shqisore prej të cilës rrjedh kujtesa emocionale. Në Sistemin e Stanislavskit aktori mund të përfitojë gjithshka nga jeta e tij reale apo fantazia për të krijuar karakterin që është duke luajtur. Është puna e aktorit të nxis emocionet e kujtesës dhe përjetimet personale që janë të përshtatshme për karakterin që po interpreton. Ushtrimi I kujtesës emocionale të Stanislavskit është vetëm një mjet që mund të përdoret prej aktorit, nëse ai I nevojitet për të përmbushur karakterin. Nëse Stanislavski e krijon strukturën e vetë të Sistemit duke nisur nga mësimi I koncepteve të veprimit, imagjinatës, copës dhe objektivit (detyrës) dhe më pas kujtesës emocionale, Lee Strasberg tek Metoda e fillon me relaksim dhe më pas me kujtesën shqisore dhe emocionale. Kjo tregon rëndësinë që ky I fundit I jep kujtesës emocionale si bazë të Metodës së tij.

“Për faktin se Stanislavski nuk e përcaktoj kurrë një rend logjik të ushtrimeve specifike,,unë krijova një rend që nuk ekzistonte tek Stanislavski. Procedurat tona të reja janë bazuar mbi punën e tij por shkojnë dhe më tej, nuk merren thjesht me krijimin e realitetit, por me shprehshmërinë e realitetit; unë kam përcaktuar rendin e ushtrimeve shumë më saktësisht dhe qartësisht dhe kam shtuar një shkallë të caktuar të qartësisë dhe përcaktimit të proceduarve bazë të Stanislavskit”(Cohen, 2010:16)

Rendi i ri i ushtrimeve është I mbështetur mbi një bazë logjike. Ai nuk është I vështirë dhe I shpejtë por nuk mund të bëhet përmendësh. Ka një qasje individuale për cdo aktor, dhe një rend të përgjithshëm të ushtrimeve që cdo trajnues aktrimi duhet tja përshtas cdo individ. Ushtrimet e Metodës mbi kujtesën emocionale, si asnjë teknikë tjetër aktrimi, na ndihmon të shprehim ndjenjat që ndodhen brenda nesh të bllokuar. E reja e Metodës është se aktorit nuk I kërkohet ta nxis emocionin. Atij I mësohet se si të vendosi kontakt me kujtesën që nxit daljen e emocionit në plan të parë. Duke kujtuar se cfarë ishte parë, preku, nuhatur dhe dëgjuar në detaje të gjalla, konkretësia shqisore stimulon emocionet.

Dallimi me Sistemin është se aktori duhet të përpiqet ta kujtoj ngjarjen, jo në serinë e hapave të vegjël nëpër të cilat ngjarja ndodh, por nëpërmjet gjithë detajeve shqisore që e rrethojnë atë. Dhe ky është një dallim I madh në konceptim nga Sistemi dhe teknika të tjera aktrimi. Pra, jo emocioni në vetvete, por detajet dhe objektet shqisore që fillimisht krijojnë kundërpërgjigjen emocionale, përbëjnë unicitetin e Metodës. Me Metodën aktorët zhvillojnë aftësitë për të qënë të aftë të frymëzojnë vetveten për ti ndërë emocionet me vullnetin e tyre duke përdorur ushtrimet e kujtesës emocionale. Në Metodë, ushtrimet e kujtesës emocionale janë themeli për aktorin që të krijojë vërtetësinë e sakte emocionale në skenë. Strasberg e dinte se kundërpërgjigja e aktorit ndaj kujtesës mund të ketë ndryshuar nga koha kur ai e përjetonte ngjarjen. Gjithsesi, celsi është se si aktori është influencuar sot; sesa cfarë e ka sjellë kujtesën emocionale.

“Tani (në vitet e fundit të Stanislavskit) atij I ngjante se cdo lloj përpjekje e drejtë për drejtë për të evokuar ndjenjë ose kujtesë të ndjenjës duhej të shmangej,,,,,Duke filluar me trupin Stanislavski zhvilloj një metodë të re të qasjes ndaj rolit.,,,Ekziston një aspekt fizik drejt mendimit dhe një aspekt mental drejt veprimit. Puna fizike mund të veproj si një stimulus I fuqishëm drejt imagjinatës dhe subkoshiencës.”(Benedetti, 2005:90)

Vitet përfundimtare të karrjerës së Stanislavskit shënuan një kapitull të rëndësishëm në punën e tij kërkimore, që ndryshoj krejt rrjedhën e mëparshme të Sistemit. Stanislavski krijon atë që konsiderohet të jetë kulminacioni I Sistemit dhe mishëronte synimin e vërtetë se si Sistemi mund të bëhej më përfitues për aktorët dhe regjisorët gjatë krijimit të interpretimit. Ajo quhet. Analiza Aktive. Deri në këtë moment, sipas Sistemit qasja ndaj tekstit fillimisht bëhej në një analizë intelektuale në tavolinë dhe më pas aktorët coheshi në skenë, por vetëm pas një pune intensive në tavolinë. Pra procesi tradicional I provave ndahej midis punës intelektuale në tavolinë dhe inskenimit fizik. Tashmë Stanislavski propozon një mënyrë të re që mund ta paraqesim kështu:

“1- Aktorët lexojnë skenën; 2- Ata caktojnë faktet e skenës për të konstatuar ngjarjet kryesore të saj, po ashtu dhe veprimin brenda skenës; 3- Aktorët improvizojnë skenën duke përdorur fjalët e tyre dhe gjithë faktet që ata kujtojnë prej diskutimit të tyre për skenën; 4- Aktorët lexojnë skenën përsëri dhe e krahasojnë atë me përjetimin e tyre të improvizimit; 5- Aktorët memorizojnë skenë duke përdorur fjalët e autorit;”(Honey dhe Darvas, 2010:112)

Sonia Moor, një student e Vakhtangov e cila u bë më pas një trajnere e nderuar e aktrimit në Amerikë, e quan Analizën Aktive si një teknikë provash dhe jo një kulminacion të Sistemit të Stanislavskit. Analiza aktive tenton te jetë një mjet për aktorin që ta analizoj pjesën duke përdorur trupin, imagjinatën, intuitën dhe emocionin gjatë provave me qëllim që ta kuptoj më mirë karakterin e tij. ajo kërkon që improvizimet të jenë të mbështetura në ngjarjet tekstuale të pjesës. Një improvizim I ‘diktuar’ nga autori. Pra përsëri nuk largohemi nga ‘sikuri magjik’. Në thelb asgjë nuk ndryshon nga koncepti mbi të cilin ngrihet Sistemi. Pra baza e Analizës Aktive mbetet rrethanat e dhëna të vetë pjesës, ndërkohë që në të kundërt, improvizimet e Starsberg janë bazuar në situata prej mjedisit të vetë aktorit.

Strasberg konkludon se Analiza Aktive është një drejtim i gabuar sepse sipas tij emocioni nuk mund të nxitet nëpërmjet veprimeve fizike. Interpretimi i tij për mardhënien midis emocionit dhe veprimit, e kemi theksuar, është një pikë kryesore mosmarveshjeje me Stanislavskin. Edhe improvizimi, është i rëndësishëm për Metodën në përpjekjen e saj për të theksuar rëndësinë e ‘mardhënies’. “Improvizimi udhëheq tek një process i mendimit dhe kundër përgjigjes dhe gjithashtu ndihmon aktorin të zbuloj sjelljen logjike të karakterit më shumë se sa ‘ilustrim i thjeshtë’ i kuptimit të dukshëm të vargut.”(Strasberg, 1988:91)

Ndryshimi më domethënës midis Analizës Aktive të Stanislavskit dhe improvizimit të përdorur nga Strindberg ndodh në procesin e analizës. Në ndryshim nga Stanislavski aktorët e Strasberg nuk kthehen tek rishfaqja dhe përmirësimi i improvizimeve të tyre pasi i kanë analizuar ato. Kjo mund të sillte një mekanizim të improvizimit. Sipas Lee Strasberg: “...qasja e tij dështoj, dhe me të drejtë....Si rezultat i përqëndrimit të tij vetëm mbi zgjedhjet fizike që bëhen për skenën, punët e Stanislavskit në skenë hera herës ishin statike ose të ngurta. Skenat bëheshin të ngadalta, një mënyrë e gabuar ishte krijuar, dhe publiku me të vërtetë nuk e dinte se çfarë ishte duke ndodhur...Qasja e tij ende vazhdon të mos funksionoj sepse ai e vendosi jashtëzakonisht shumë theksin vetëm mbi veprimet, dhe kjo e coj në sjellje imitative.”(Cohen, 2010:150)

Metoda sygjeron një skemë tjetër gjatë procesit të provës. Ajo i jep më shumë përgjegjesi punës individuale të aktorit/aktorëve. Gjatë procesit të provave, anëtarët e trupës bëhen një shoqëri duke u bashkuar sëbashku si një njësi funksionale dhe e gjallë që ndan një qëllim kreativ. Regjisori është ai që jep vizionin e tekstit dhe fton aktorët të japin kontributin e tyre në krijimin e karakterit duke avancuar në kërkimet e bëra mbi pjesën, biografinë, historinë dhe kontekstin kulturor. Aktorët duhet të mblidhen sëbashku në mënyrë të pavarur, jashtë provave të bëra nën drejtimin e regjisorit, dhe të punojnë në cifte ose të gjithë sëbashku. Leximi i parë duhet të jetë kryesisht një eksplorim pa presionin e interpretimit. Ai duhet të jetë i ngadaltë, i thjeshtë, i drejtëpërdrejtë pa menduar se sip o thuhet fjalët. Nëpërmjet tij duhet të ndiejmë pamjen e përgjithshme të pjesës.

“Ndërkohë që lexon pjesën, kap ide dhe imazhe nga aktivitetet të përditshme që janë nënkuptuar ose ju duken të logjikshme, sic janë të gatuarit, rruajtja/grimi, veshja, të punuarit, pastrimi, ecja, edhe sikur të most ë jenë të përfshira në tekst. Mendo rreth hyrjeve dhe daljeve. Është duke hyrë karakteri në skenë nga mjedis i ftohtë apo po ja mbath nga ca shqetësime serioze jashtë skenës? A ka një realitet paralel nga jeta jote apo një ngjarje zëvendësuese që të vjen ndër mend? Shëno detajet shqisore nga teksti rreth karakterit dhe vendosi ato në bllok apo në anësoret e tekstit.”(Cohen, 2017:173)

Më pas fillon procesi i memorizimit të tekstit duke u ulur përballë partnerit dhe duke pasur parasysh procesin e relaksimit dhe sidomos këshillën kryesore të Metodës se: Reshti i tekstit përmban historinë dhe veprimet fizike, por kuptimi i reshtit del prej ndjenjave dhe ndjesive teksa ato zhvillohen. Në këtë fazë të punës me partnerin pa praninë e regjisorit, kur aktori ka një qëllim të vecantë në mendje, përdoret improvizimi më qëllim eksplorimin e një aspekti të karakterit.

“Unë kam punuar mbi këto çështje për 55-vjet – më shumë vite se Stanislavski – dhe kam ndërtuar sistemin tim mbi zbulimet e tij. për regjisorin e madh Rus, teatri ishte si një kishë. Mua më pëlqen ta mendoj teatrit si një vend ku aktorët janë priftërinj për publikun.”(Cohen, 2010:152)

Referencat

- [1] Benedetti, Jean. Stanislavski: An Introduction. – Taylor& Francis e-Library : London & New York – UK & USA, 2005.
- [2] Cohen, Lola. The Lee Strasberg Notes. – Taylor & Francos e- Library : London & New York – UK & USA, 2010.
- [3] Cohen Lola. The Method Acting Exercises Handbook. – Routledge : New York – USA, 2017.

- [4] Honey, Ruthel & Darvas, Ellen. A Comparative study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford meisner in the Context of Current Research about the Stanislavsky System. Marrë nga http://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations
- 5] Stanislavski, Kostantin. Puna e aktorit me veten. – Instituti i teatrit Eksperimental : Tiranë, 2018.
- [6] Strasberg, Lee. A Dream of Passion. – Plime – Penguin Random House : USA, 1988
- [7] Van Herden, E. E. (2007, December). Tracing the impact of Stanislavski's System on Strasberg's Method [Thesis (MDrama), University of Stellenbosch]. Stellenboch University. <http://hdl.handle.net/10019.1/2626>