ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ & ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Κ. ΤΟΜΕΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ
ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Κ. ΚΟΝΔΥΛΗΣ

Ιδρυτης ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
Διευθυντης: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ
ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ
1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^ΙΑ Α.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,,
38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΛ - 38
ΑΘΗΝΑΙ

Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

O, reform it altogether
(Ὁ Ἀμλέτος στοὺς ἠθοποιούς)

Τὰ μεσάνυχτα, μετὰ τὴν τελευταία παράσταση ἑνὸς ἔργου, συντελεῖται μιὰ ἤρεμη ρουτίνα, ποὺ χει τὴν ἐπισημότητα τοῦ θανάτου. Οἱ ἠθοποιοὶ ἐπιστρέφουν τὰ μαλιά τους καὶ τὰ γένια τους στὸν περουκέρη, ὁ ὑποβολέας παραδίδει τὸ βιβλίο, ἀκούγονται μερικοὶ ἀποχαιρετισμοί. Στὴ σκηνή, οἱ μηχανικοὶ ξεστήνουν τὸ Παλάτι τῶν Ραδιουργιῶν ἢ τὸ Καλύβι τοῦ Πόνου, καὶ τὸ Περιβόλι τῶν Ἐρώτων διαλύεται εἰς τὰ ἐξ ὧν συνετέθη.

Αὐτὴ εἶναι ἡ ὥρα ποὺ ἀντιπροσωπεύει ὅσο καμιὰ ἄλλη τὴν κοσμογονικὴ ἰδιότητα τοῦ θεάτρου. Γιατὶ τὸ πρωὶ ποὺ θὰ ξημερώσει ὕστερ' ἀπ' αὐτὸ τὸ θάνατο, στὴ σκηνὴ θὰ στηθοῦνε καινούργια σκηνικὰ κι' ἄλλες περοῦκες θὰ μοιραστοῦνε στοὺς ἠθοποιούς. Ὁ χτεσινὸς βασιλιὰς θὰ γίνει ταβερνιάρης, ὁ χαζὸς θὰ ξεχειλίσει ἀπὸ ἔξυπνες ἀποκρίσεις, κι' ἀπὸ τὴ στάχτη τῆς αἰμομίχτρας θὰ ξεπηδήσει μιὰ παρθένα.

Κι' ἔτσι πάντα ἡ ἀδιάκοπη ἀνανέωση.

Τὸ θέατρο εἶναι ἡ μόνη ἀνάμεσα στὶς τέχνες ποὺ δὲν ἔχει χτές. Οὔτε μουσεῖα θὰ κλείσουν τὴν πονεμένη κραυγὴ μιᾶς Ἰοκάστης, οὔτε σὲ βιβλιοθῆκες θὰ διατηρηθεῖ τὸ σατανικὸ χαμόγελο ἑνὸς Ἰάγου. Τὸ θέατρο εἶναι μονάχα *σήμερα* — μονάχα *τώρα*.

Μέσα στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου, ἡ μοῖρα αὐτὴ τῆς ἀδιάκοπης ἀλλαγῆς πουθενὰ δὲν παρουσιάζεται τόσο ἀνάγλυφα ὅσο στὰ 50 τελευταῖα χρόνια. Κεῖνο ποὺ κατέχομε, κεῖνο ποὺ ἔμεινε, κεῖνο ποὺ ἀπὸ λόγια ἢ βιβλία μαθαίνομε, εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖνο ποὺ γεννιόταν τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ πέθαινε κάτι ἄλλο.

Ἂς ἀρχίσουμε ἀπ' τὰ πρίν. Ὁ δέκατος ἕνατος αἰῶνας μᾶς παρέδωσε ἕνα θέατρο ὅπου βασίλευε ὁ νατουραλισμὸς — ἡ φωτογραφικὴ ἀπεικόνιση τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Πέντε βήματα χρειάστηκαν στὸ νατουραλισμὸ γιὰ νὰ κυριαρχήσει.

Πρῶτο βῆμα: Ἕνας ἐπαρχιακὸς Γερμανικὸς θίασος ποὺ ἱδρύθηκε ἀπ' τὸ Δούκα τοῦ Μάϊνιγκεν, περιόδευε, ἀνάμεσα στὰ 1874 καὶ στὰ 1890, τὰ κυριώτερα θεατρικὰ κέντρα ἀνεβάζοντας ἔργα τοῦ Σαίξπηρ καὶ τοῦ Σίλλερ. Στὶς παραστάσεις αὐτὲς δόθηκε γιὰ πρώτη φορὰ σημασία στὴν πιστὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας καὶ στὸν ἱστορικὸ ρεαλισμό. Ὁ ἠθοποιὸς ποὺ ἔπαιζε τὸν Ὀθέλλο, λογουχάρη, δὲν περιορίζονταν στὰ χαρίσματα τῆς φωνῆς του ἢ στὰ συναρπαστικὰ ξεσπάσματα πάθους. Ἔπρεπε νὰ μιμηθεῖ ὅσο τὸ δυνατὸν ἀκριβέστερα τὴ μάσκα, τὴν ἄρθρωση καὶ τὶς κινήσεις τῶν νέγρων· τὴν εἴσοδό του δὲ θὰ τὴν ἔκανε ἀπὸ «κουΐντα», ἀλλὰ ἀπὸ ἀληθινὴ πόρτα, μὲ πλαίσιο καὶ μὲ πόμολο· τὸ κάστρο δὲ θᾶταν ἕνα ὁποιοδήποτε κάστρο, μὰ τὸ κάστρο τῆς Ἀμοχώστου, σὲ πιστὴ ἀναπαράσταση· κι' ὁ Δόγης δὲ θὰ φοροῦσε — ὅπως γινόταν συχνὰ πρίν — τὸ ἐπίσημο ἔνδυμα Γερμανοῦ πρίγκηπα. Τὸ σπουδαιότερο ὅμως στὶς παραστάσεις αὐτὲς εἶταν, πὼς γιὰ πρώτη φορὰ δόθηκε σημασία στὴ *ζωντανὴ ὕπαρξη ὅλων τῶν προσώπων τῆς σκηνῆς*, κι' ὄχι μονάχα τοῦ πρωταγωνιστῆ — καὶ στὴ συνολικὴ λειτουργία ὅλων μαζὶ τῶν προσώπων γιὰ τὴν ἐκδήλωση μιᾶς κοινῆς ζωῆς.

Δεύτερο βῆμα: Μὴ διαθέτοντας οὔτε πνεμόνια κατάλληλα οὔτε ἄρθρωση καλή, ὁ μεγάλος Ἄγγλος ἠθοποιὸς Ἐρῖκος Ἔρβινγκ ἔπαιζε τοὺς Σαιξπηρικοὺς ρόλους «φυσικὰ» — σπάζοντας τοὺς μονολόγους μὲ παύσεις, ἀναστεναγμούς, ψίθυρους καὶ συγκεχυμένες κραυγές. Αὐτὸ συγκίνησε. Ὁ Ἀμλέτος κι' ὁ Μάκβεθ ἦρθαν πιὸ κοντὰ στὸ κοινὸ — ἔγιναν πιὸ ἀνθρώπινοι — γιατὶ εἶχαν τὶς ἀδυναμίες τῶν κοινῶν ἀνθρώπων.

Τρίτο βῆμα: Ἔχοντας τὸ Ζολᾶ γιὰ θεό του, πρῶτος ποὺ διατύπωσε τὸ δόγμα τοῦ νατουραλισμοῦ στὸ θέατρο εἶταν ὁ Ἀντρὲ Ἀντουάν, ἱδρύοντας στὰ 1887 τὸ Théâtre Libre τοῦ Παρισιοῦ. Ἕνα καινούργιο ρεπερτόριο — μικροαστικὸ καὶ ἀφιερωμένο στὰ ὑλικὰ προβλήματα τῆς ζωῆς — εἶδε τὸ φῶς τῆς ράμπας. Στὸ ρεπερτόριο αὐτό, τὸ θεατρικὸ πρόσωπο δὲν εἶναι πιὰ ἕνας ἥρωας μὲ φωτοστέφανο, ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὸν ἔρωτα, τὴ θυσία, τὴν ἐλευθερία — μὰ ἕνας κοινὸς ἄνθρωπος, συχνὰ ἀξούριστος, ποὺ φοράει λυωμένο πανταλόνι καὶ ποὺ φυσάει τὴ μύτη του πότε - πότε. Τότε ἀρχίζει κατουσίαν καὶ ἡ δράση τοῦ σκηνοθέτη. Γιατὶ αὐτὸς δὲν ἀφίνει πιὰ τὸν ἠθοποιὸ νὰ σταθεῖ στὸ κέντρο καὶ «νὰ τὰ πεῖ». Τὸν ὑποχρεώνει νὰ βγάλει τὸ σακάκι του, νὰ κάτσει στὸ τρα-

ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΑΦΙΕΡΩΣΗ ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΠΕΤΣΙΟΣ
Ε.Υ. Δήμου Ιωαννίνων ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

πέζι, καὶ ἀνάμεσα ἀπὸ κουταλιὲς ἀχνιστῆς σούπας (μὲ πραγματικὸ κριθαράκι) νὰ πεῖ τὸ κείμενό του. Τὸν βάζει καὶ νὰ γυρνάει τὴν πλάτη στὸ θεατή. Γιατὶ τὸ σκηνικὸ δὲν εἶναι τώρα πιὰ ἕνα σύνολο ἀπὸ κρεμαστὰ τελάρα, μὰ ἀληθινὸ δωμάτιο, χτιστό, μὲ *τέσσερις τοίχους* — κι' ἀκριβῶς ὁ τέταρτος βρίσκεται ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ στὴν πλατεῖα. Οἱ σπουδαιότεροι συγγραφεῖς, ποὺ μὲ τὰ ἔργα τους μύησαν τὸ κατάπληχτο κοινὸ τοῦ Παρισιοῦ στὸ νέο θέατρο, εἶταν ὁ Μπὲκ *(Κοράκια, Παριζιάνα)*, ὁ Ἴψεν *(Ἀγριόπαπια, Βρυκόλακες)*, ὁ Τολστόη *(Κράτος τοῦ ζόφου)* καί, φυσικά, ὁ Ζολᾶ.

Τέταρτο βῆμα: Ὁ νατουραλισμὸς περνάει στὴ Γερμανία μὲ τὸν Ὄττο Μπράμ καὶ τὴ Freie Bühne, ποὺ ἱδρύθηκε στὸ Βερολῖνο ἔπειτ' ἀπὸ δυὸ χρόνια. Στοὺς παραπάνω συγγραφεῖς προστίθεται ὁ Χάουπτμαν *(Πρὶν ἀπ' τὴν ἀνατολή, Ὑφαντὲς)* καί, γιὰ πρόσκαιρη μόνο δόξα, ὁ Σούντερμαν *(Τιμή, Μάγδα)*.

Τὰ δυὸ αὐτὰ φυτώρια τῆς νέας τέχνης, μολονότι δὲ διαθέταν μήτε μεγάλα ποσὰ μήτε μεγάλα ὀνόματα, μὰ ἔχοντας γιὰ μόνα ὅπλα τους τὴν εἰλικρίνεια ἀπέναντι στὰ βιοτικὰ προβλήματα καὶ τὸ πάθος ἐνάντια στὴ ρητορεία, μπόρεσαν νὰ ἐξουδετερώσουν τὴν ἐπιρροὴ τῶν ἐπίσημων ἱδρυμάτων τῆς ἐποχῆς, ὅπως εἶταν ἡ Comédie Française (μὲ τὴ Σάρα Μπερνάρ, τὸν Κοκλέν, τὸ Μουνὲ Συλλύ), τὸ Deutsches Theater (μὲ τὸν Κάϊντς καὶ τὴν Ἀγνὴ Ζόρμα), τὰ βασιλικὰ θέατρα τῆς Ἀγγλίας ἢ τὸ Μπουργκτεάτερ τῆς Βιέννης, καὶ νὰ βάλουν τὴ δικιά τους σφραγίδα σ' ὁλόκληρη τὴν περίοδο ποὺ γλείνει τὸ δέκατο ἕνατο αἰῶνα.

Πέμπτο καὶ τελευταῖο βῆμα: Τὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας. Ξέρομε πὼς ἕνα πρωῒ τοῦ 1898, ὕστερ' ἀπὸ 17 ὧρες νυχτερινῆς συζήτησης ἀνάμεσα στὸν ἠθοποιὸ Κωνσταντῖνο Στανισλάβσκι καὶ στὸ συγγραφέα Νεμιρόβιτς—Ντάντσενκο, γεννήθηκε τὸ θέατρο αὐτό, μὲ σκοπὸ νὰ καταργήσει τὸ βεντετισμὸ καὶ τὴ ρουτίνα στὸν ἠθοποιό, τὴ Δουμαϊκὴ καὶ Σαρδουϊκὴ αἰσθηματολογία στὸ δραματικὸ λόγο, καὶ τὸ συμβατικό, συχνὰ ἐπιπόλαιο θεατρικὸ ντεκόρ.

Ἡ ἀρχὴ γίνεται μὲ τὸν *Τσάρο Θεόδωρο* τοῦ Ἀλέξη Τολστόη,—ὁ ἱστορικὸς ρεαλισμὸς στὴν τελειότητά του,—ἀκολουθεῖ ὁ *Γλάρος* τοῦ Τσέχωφ (κι' ἀπὸ τότε μένει ὁ γλάρος πάνω στὴν αὐλαία σὰν ἔμβλημα τοῦ Θεάτρου Τέχνης), οἱ ἀγροτικὲς τραγωδίες τοῦ Λέοντα Τολστόη, καὶ τὰ ἀστικὰ δράματα τοῦ Χάουπτμαν, καθὼς καὶ τοῦ νέου συγγραφέα Μαξὶμ Γκόρκι. «Οἱ παραστάσεις αὐτὲς εἶταν τόσο τέλειες—λένε ὅσοι θυμοῦνται—*ποὺ ξεχνοῦσες πὼς βρισκόσουνα στὸ θέατρο*». Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶταν τὸ ἰδεῶνικὸ τοῦ νατουραλισμοῦ: νᾶναι τόσο πιστὴ ἡ ἀπεικόνιση τῆς ζωῆς πάνω στὸ σανίδι, ποὺ νὰ ξεχνάει ὁ θεατὴς πὼς βρίσκεται στὸ θέατρο.

Θὰ δοῦμε πὼς ὁλόκληρος ὁ ἀγῶνας τῶν πενῆντα τελευταίων χρόνων, μὲ τὶς χίλιες του ἀλλοπρόσαλλες μορφὲς—ἔχει ἕνα μονάχα σκοπό: Νὰ ξαναφέρει τὸ θέατρο στὸ θέατρο—νὰ καταργήσει τὴ μίμηση τῆς ζωῆς, δίνοντας στὴ σκηνὴ δικιά της ὀντότητα, καὶ στὸ θέατρο τὴ θέση του ἀνάμεσα στὶς τέχνες. *Ὁ θεατὴς δὲν πρέπει νὰ ξεχάσει μήτε στιγμὴ πὼς βρίσκεται στὸ θέατρο.*

1900

Τὸ Θέατρο Τέχνης βρίσκεται καβάλλα στοὺς δυὸ αἰῶνες—μὰ καὶ στὰ δυὸ ἀντίθετα θεατρικὰ δόγματα.

Ὁ Στανισλάβσκι εἶχε περὶ πολλοῦ τοὺς γρύλλους ποὺ χρησιμοποίησε σ' ἕνα ἔργο τοῦ Τσέχωφ. Ὁ ἴδιος ἀναφέρει πὼς κάποτε, τὴν ὥρα τῆς πρόβας ἑνὸς ἔργου κακομοιριᾶς (εἶταν ὁ *Βυθὸς* τοῦ Γκόρκι, ἂν δὲν κάνω λάθος), ἀκούστηκε ἕνα ποντίκι νὰ τρατραγανίζει τὸ πάτωμα.

Αὐτό, λέει ὁ Στανισλάβσκι, βοήθησε πολὺ τοὺς ἠθοποιοὺς νὰ μποῦν στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ ρόλου τους. Γιὰ ν' ἀνεβάσει τὸν *Ἰούλιο Καίσαρα* ὑποχρέωσε τοὺς ἐκτελεστὲς νὰ μελετήσουν Ρωμαϊκὴ Ἱστορία—κι' ὄχι μονάχα αὐτό, ἀλλὰ καὶ νὰ σεργιανᾶνε στοὺς δρόμους τῆς Μόσχας τυλιγμένοι μὲ Ρωμαϊκὲς τηβένους. Γιὰ τὸ *Κράτος τοῦ Ζόφου* πάλι, τοὺς πῆγε ὅλους νὰ περάσουν ἕνα μῆνα σ' ἕνα χωριὸ τῆς Οὐκρανίας. Ἔφερε μάλιστα καὶ μιὰ γριὰ τοῦ χωριοῦ στὴ Μόσχα, γιὰ νὰ παρακολουθήσει τὴ γενικὴ πρόβα.

Κι' ὅμως, ὁ νατουραλισμὸς δὲν εἶταν τὸ ὑπέρτατο ἰδανικὸ τοῦ Στανισλάβσκι. Ἡ ἀξία τοῦ μοναδικοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνη μετριέται ἀκριβῶς ἀπ' τὴν ἀδιάκοπη ἀγωνία του γιὰ τὴν ἐξέλιξη. Τὸν καιρὸ ποὺ ὁ Γαλλικὸς κι' ὁ Γερμανικὸς νατουραλισμὸς πέφτανε κάτω ἀπ' τὰ χτυπήματα τῶν ἐπαναστατῶν, ὁ Στανισλάβσκι εἶχε κάνει κιόλας τὴν εἰρηνική του αὐτοεπανάσταση, κι' ἀκολουθοῦσε ἕνα νέο δρόμο. Ἀπολογήθηκε τότε γιὰ τὸ δρόμο ποὺ ἀκολουθοῦσε πρίν: «Ζητοῦσα στὸ θέατρο τὴν αὐθεντικὴ ζωή. Ἴσως τότε νὰ μὴ μποροῦσα ἀκόμα νὰ ξεδιακρίνω ἀνάμεσα στὴ *θεατρικὴ ἀλήθεια* καὶ στὴν κοινὴ ἀλήθεια». Στὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἰδιαίτερου αὐτοῦ χαρακτῆρα τῆς θεατρικῆς ἀλήθειας τὸν βοήθησε κ' ἡ συνεργασία του μὲ τὸν Τσέχωφ. «Στὰ ἔργα του, γράφει ὁ Στανισλάβσκι, ἡ δράση δὲν εἶναι ἐξωτερική. Ἀκόμα κι' ὅταν τὰ πρόσωπα φαίνονται νὰ ἀδρανοῦν, κρύβουν μιὰν ἐσωτερικὴ δράση πολύπλοκη. Ὁ Τσέχωφ ἀπέδειξε καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον πὼς ἡ σκηνικὴ δράση πρέπει νὰ νοεῖται ἐσωτερικά». Ἡ ὀδυνηρὴ παρακολούθηση καὶ σπουδὴ τῆς ἐξωτερικῆς ζωῆς προκαλεῖ τὰ ἐσωτερικὰ συναισθήματα. Πρωτοῦ ἐκφραστοῦνε ὅμως ἐξωτερικὰ πάνω στὴ σκηνή, θάχει μεσολαβήσει ἕνας *μετασχηματισμὸς* μέσα στὴ δημιουργικὴ φαντασία τοῦ ποιητῆ.

Ε.Υ.Δ.Ο.Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

Ὁ Στανισλάβσκι ἔτεινε διαρκῶς πρὸς τὸ σκηνικὸ ἐλάχιστο, τὴ *θεατρική λιτότητα*. Ποτὲ δυστυχῶς δὲν κατάφερε νὰ ὁλοκληρώσει τὴν προσπάθειά του, γιατὶ ποτὲ δὲ συνέλαβε μιὰν ἐξωτερικὴ φόρμα ποὺ νὰ τὸν ἱκανοποιεῖ. Ἡ stylisation, ποὺ ἀποτέλεσε στοιχεῖο ἐπιτυχίας στὸ ἔργο ἑνὸς Ταῖρωφ ἢ ἑνὸς Κοπώ, εἶταν πρᾶγμα ξένο γιὰ κεῖνον.

Στὸν τομέα τοῦ ἠθοποιοῦ, τὸ αἴτημα τῆς μεθόδου Στανισλάβσκι εἶναι αὐτό: *Πῶς, μὲ τὸ ἐλάχιστο τῶν ἐξωτερικῶν μέσων, θὰ ἀποδοθεῖ τὸ μέγιστο τῆς ψυχικῆς λειτουργίας*. Ὅταν, χρόνια μετά, τὸ Θέατρο Τέχνης ἔκανε τὴ φημισμένη περιοδεία του, οἱ θεατρόφιλοι τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς μείνανε κατάπληκτοι μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν Ρώσων ἠθοποιῶν. Τότε πρωτοειπώθηκε, σὰ μέγιστος τῶν ἐπαίνων, ἡ φράση «ἐσωτερικὸ παίξιμο». Μάλιστα, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ, ὅπως θὰ δοῦμε, ὁ ἠθοποιὸς εἶχε παραγκωνιστεῖ ἀπὸ τὶς σκηνικὲς μηχανὲς καὶ τὰ ὀργανωμένα σύνολα, ἡ «μέθοδος Στανισλάβσκι» στάθηκε μοναδικὸ καὶ σωτήριο βοήθημα λίγο πολὺ παντοῦ.

1901

Ἡ ἐπικράτηση τοῦ νατουραλισμοῦ στὴ Γερμανία εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα νὰ μετατραπεῖ τὸ ἐπαναστατικὸ καθεστὼς σὲ νόμιμη κυβέρνηση καὶ νὰ παραχωρηθεῖ ἡ διεύθυνση τοῦ Deutsches Theater, τῆς ἐπίσημης σκηνῆς, στὸν Ὄττο Μπράμ. Ὁ νέος διευθυντὴς ἀποτείνεται σὲ νέους ἠθοποιούς, κι' ἕνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὁ Μὰξ Ράϊνχαρτ. Ἡ καριέρα τοῦ Ράϊνχαρτ, καὶ μαζὶ κ' ἡ μοίρα τοῦ Γερμανικοῦ θεάτρου, θᾶταν διαφορετική, ἂν εἶχε εὐδοκιμήσει σὰν ἠθοποιός. Εὐτυχῶς βλέπουμε τὴ συνεργασία νὰ διακόπτεται καὶ τὸ Ράϊνχαρτ ν' ἀνοίγει μιὰ καλλιτεχνικὴ λέσχη, μὲ τίτλο «Θόρυβος καὶ Καπνός». Ἡ λέσχη αὐτὴ θᾶναι τὸ λίκνο τῆς καινούργιας Γερμανικῆς τέχνης, καὶ οἱ συζητήσεις ποὺ γίνονται, μέσ' τοὺς καπνοὺς καὶ τὴν ἀντάρα, θὰ πάρουν ἀργότερα τὴ μορφὴ τῆς πιὸ χαρακτηριστικῆς σχολῆς τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα—τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Πάντως, στὰ 1901, οἱ τάσεις τῶν ἀνταρτῶν εἶναι καθαρὰ νεορωμαντικές. «Πίσω στὸ αἴσθημα, στὸ πέταμα τῆς φαντασίας, στὸ παιχνίδι τῶν αἰσθήσεων!»

1902

Ὁ Ράϊνχαρτ σκηνοθέτης στὸ Kleines Theater. Ἀνεβάζει, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, Στρίντμπεργκ, Οὐάϊλντ, Μαίτερλινκ, Βέντεκιντ—πολέμιους τοῦ νατουραλισμοῦ.

Σκηνὴ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Γκόρκι Στὸ Βυθὸ (Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας). Στανισλάβσκι (Σάτιν), Κατσάλωφ (Βαρῶνος) καὶ ἡ Ὄλγα Κνίπερ Τσέχωβα (Νάστια). 1900.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

1903

Ὁ Ράϊνχαρτ σκηνοθέτης καὶ στὸ Neues Theater. Ἀνεβάζει Στρίντμπεργκ, Οὐάϊλντ, Μαίτερλινκ, Βέντεκιντ.

1904

Ἀρχίζει ν' ἀκούγεται τ' ὄνομα τοῦ Ἐδουάρδου Γκόρντον Κρέϊγκ. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος ποὺ θὰ ἐπηρεάσει βασικὰ τὸ σύγχρονο θέατρο—πιὸ ἄμεσα μάλιστα ἀπ' τὸ Στανισλάβσκι, γιατὶ αὐτὸς δὲν γνωρίζει διαλλακτικότητα. Ὁ Κρέϊγκ, ζωγράφος καὶ ἠθοποιός, ξεκίνησε ἀπ' τὴν ἀρχὴ πῶς τὸ θέατρο εἶναι, ὅπως ἡ γλυπτικὴ καὶ ἡ μουσική, δημιούργημα τῆς ἔμπνευσης ἑνὸς καλλιτέχνη, καὶ σὰν τέτοιο δὲν ὑπακούει σ' ἄλλους νόμους ἀπ' τοὺς νόμους τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ. Μιὰ παράσταση γίνεται γιὰ νὰ ὑποβάλει στὸ θεατὴ μιὰν ἰδέα ἢ ἕνα αἴσθημα, καὶ δὲ χρειάζεται νὰ χρησιμοποιηθεῖ κανένα γνώριμο στοιχεῖο καθημερινῆς ζωῆς γιὰ νὰ κινήσει τὸ ἐνδιαφέρον ἢ νὰ διεγείρει τὸν ψυχικό του κόσμο. *Τὸ θέατρο δὲν εἶναι περιγραφή, εἶναι ἀποκάλυψη.* Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ μᾶς μιλήσει μὲ τὴ γλῶσσα τοῦ δρόμου γιὰ νὰ καταλάβουμε. Ἔχει τὴ δικιά του γλῶσσα, ποὺ εἶναι ἀντίστοιχη μὲ τὴ γλῶσσα τῶν προφητῶν καὶ τῶν ὀνείρων: μὲ μιὰ λέξη, ἡ γλῶσσα τῆς φαντασίας. Οὔτε χρειάζεται ὁ θεατὴς νὰ καταλάβει γιὰ νὰ πιστέψει. Πρέπει, ὅπως καὶ στὴ θρησκεία, *νὰ πιστέψει γιὰ νὰ καταλάβει.*

Ἡ θεωρία τοῦ Κρέϊγκ ξεπήδησε, πρῶτα-πρῶτα, σὰν ἀντίδραση στὸ περιβάλλον τοῦ θιάσου τοῦ Ἔρβινγκ, ὅπου ἐργαζόνταν σὰν ἠθοποιός. Ἡ μίμηση τῆς ζωῆς στὸ παίξιμο, ἡ ἔλλειψη κάθε ἁρμονίας στὴν κίνηση καὶ στὸ λόγο, τὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κοστούμια ποὺ ἀντιγράφαν δουλικὰ τὰ μουντὰ χρώματα τῆς πραγματικότητας — ὅλ' αὐτὰ τὸν σπρώχναν πρὸς τὴ φυγή. Ἀπὸ τοὺς «Προραφαηλίτες» ζωγράφους τοῦ 1850 καὶ τὸν αἰσθητικὸ Ράσκιν εἶχε μυηθῆ στὰ μυστικὰ τῆς γραμμῆς καὶ τοῦ χρώματος. Καταλαβαίνει πῶς ἡ σχέση μιᾶς εὐθείας καὶ μιᾶς καμπύλης πάνω στὴ σκηνή, μποροῦν νἄχουν, ἂν ὄχι μεγαλύτερη, τουλάχιστον ἴση ὑποβλητικὴ δύναμη μὲ ἕνα δραματικὸ μονόλογο. Ἀπ' τὸν Ἑλβετὸ αἰσθητικὸ Ἀδόλφο Ἀππιὰ γνώρισε τὴ δύναμη τοῦ θεατρικοῦ φωτισμοῦ.

Ὁ Ἀππιά, παραφράζοντας τὸν Σοπενχάουερ, ἔγραφε στὰ 1895: «Τὸ φῶς, ὅπως κ' ἡ μουσική, μπορεῖ νὰ ἐκφράσει μονάχα τὴν ἐσωτερικὴ ἔννοια τῶν φαινομένων». Κι' ὅ,τι εἶναι γιὰ τὴ μουσικὴ ὁ νόμος τοῦ χρόνου, εἶναι γιὰ τὸ φῶς ὁ νόμος τοῦ χώρου. Σχεδὸν σ' ὅλα πιὰ τὰ θέατρα, ὁ ἠλεκτρικὸς φωτισμὸς εἶχε ἀντικαταστήσει τὸ γκάζ. Στὴν Ἀγγλία καὶ στὴ Γερμανία εἶχε σημειωθεῖ μεγάλη πρόοδος στοὺς προβολεῖς, στὶς ἀποχρώσεις τῶν φίλτρων καὶ γενικὰ στὴ λειτουργία τοῦ σκηνικοῦ φωτισμοῦ. Γιὰ τὸν Ἀππιά, ἡ σκηνὴ εἶναι ἕνας κυβικὸς χῶρος, φωτισμένος στὸ σύνολό του.

Ἡ φράση *τὸ φῶς ἐκφράζει τὴν ἐσωτερικὴ ἔννοια τῶν φαινομένων,* γίνεται ὁδηγὸς τοῦ Κρέϊγκ. Τὸ φῶς παίζει τὸν πρῶτο ρόλο στοὺς σκηνικούς του ὁραματισμούς, γιατὶ κεῖνο ποὺ πρέπει, γι' αὐτόν, νὰ ἐκφράζει τὸ θέατρο εἶναι ἡ *ἐσωτερικὴ ἔννοια* τοῦ δράματος — κι' ὄχι τὰ *φαινόμενα* ποὺ τὸ ἀπαρτίζουν.

Ὁ Κρέϊγκ καταργεῖ τὸ περιγραφικὸ σκηνικὸ καὶ τὰ φῶτα τῆς ράμπας. Ἡ ἀξιοποίηση τοῦ χώρου μπορεῖ νὰ γίνει μονάχα μὲ τὸν *περιστροφικὸ ὁρίζοντα,* ποὺ, κατάλληλα φωτισμένος, δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ ἄπειρου. Ὁ φωτισμὸς τῆς σκηνῆς χωρίζεται σὲ δυὸ κατηγορίες: Τὸν διάχυτο, ποὺ ἔχει μιὰ ἢ πολλὲς πηγές, καὶ τὸν εἰδικό, ποὺ παρακολουθεῖ τοὺς ἠθοποιούς. Βάση τοῦ σκηνικοῦ εἶναι τὰ *ὀρθογώνια τελάρα* (παραβάν), ποὺ στήνονται μὲ διάφορους συνδυασμούς, οἱ *κουρτίνες,* ποὺ μὲ τὴν κατακόρυφη γραμμή τους καὶ τὴν κατάλληλη διαρρύθμιση μποροῦν νὰ δώσουν μιὰν ἀφηρημένη μὰ δυνατὴ ἐντύπωση, τὰ *ἐπίπεδα* καὶ τὰ *σκαλοπάτια.* Μολονότι ζωγράφος, ὁ Κρέϊγκ εἶναι ἐχθρὸς τῶν ζωγραφιστῶν σκηνικῶν, γιατὶ δίνουνε σημασία στὶς λεπτομέρειες. Ἡ ἔννοια τοῦ χρώματος πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μὲ γενικοὺς τόνους καὶ ἀπόλυτες ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς. Ἀπαραίτητο εἶναι λοιπὸν τὸ ἀφηρημένο, πλαστικὸ σκηνικό.

Θεμέλιος λίθος ὅμως ὅλης τῆς θεωρίας εἶναι ἡ gesamtkunstwerke, ὅπως τὴ διατύπωσε ὁ Βάγκνερ — ἡ ἔννοια τῆς *αἰσθητικῆς ἑνότητας* ποὺ πρέπει νἄχει μιὰ παράσταση— ἡ ἀπόλυτη συνεργασία τῶν τριῶν συντελεστῶν: θεάματος, ἤχου καὶ ποιητικοῦ κειμένου, στὴ δημιουργία ἑνὸς ὁλοκληρωμένου ἔργου σκηνικῆς τέχνης.

«Ἡ τέχνη τοῦ θεάτρου, γράφει ὁ Κρέϊγκ, δὲν εἶναι οὔτε τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, οὔτε τὸ δραματικὸ ἔργο, οὔτε τὸ σκηνικό, οὔτε ὁ χορός. Ἀπαρτίζεται ἀπ' ὅλα μαζὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ τὰ παραπάνω περιέχουν. Δηλαδή, τὴν *κίνηση,* ποὺ εἶναι ἡ βάση τῆς ἠθοποιΐας, τὸ *λόγο,* ποὺ εἶναι τὸ σῶμα τοῦ ἔργου, τὴ *γραμμὴ* καὶ τὸ *χρῶμα,* ποὺ εἶναι ἡ ψυχὴ τοῦ σκηνικοῦ, καὶ τὸ *ρυθμό,* ποὺ εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ χοροῦ».

Ὁ Κρέϊγκ δοκιμάζει τὶς θεωρίες του ἔμπρακτα σὲ διάφορα θέατρα τῆς Ἀγγλίας. Συνάμα δημοσιεύει ἄρθρα καὶ φτιάνει μακέτες, γιὰ τὸ «μελλοντικὸ θέατρο». Οἱ πατριῶτες του, σκανδαλισμένοι, τοῦ γυρνᾶνε τὴν πλάτη, ὅπως κάναν ἄλλοτες σ' ἕνα Βύρωνα ἢ σ' ἕνα Οὐάϊλντ. Ἡ ὑπόλοιπη ὅμως Εὐρώπη τοῦ ἀνοίγει τὶς ἀγκάλες, σὰ νάταν ὁ μεσίας. Ἀπὸ καιρὸ γινόνταν μικρὲς προσπάθειες, ἀπὸ συγγραφεῖς, ἠθοποιούς, σκηνοθέτες, σὲ μικρὰ καὶ μεγάλα κέντρα, γιὰ νὰ ξανανθίσει στὸ θέατρο λίγη ἀπ' τὴν ποίηση, ποὺ ὁ χειμώνας τοῦ νατουραλισμοῦ εἶχε κάψει ὡς τὴ ρίζα. Χρειαζόταν ὅμως ἡ

Ε.Υ.Δ. τῆς Κ.τ.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

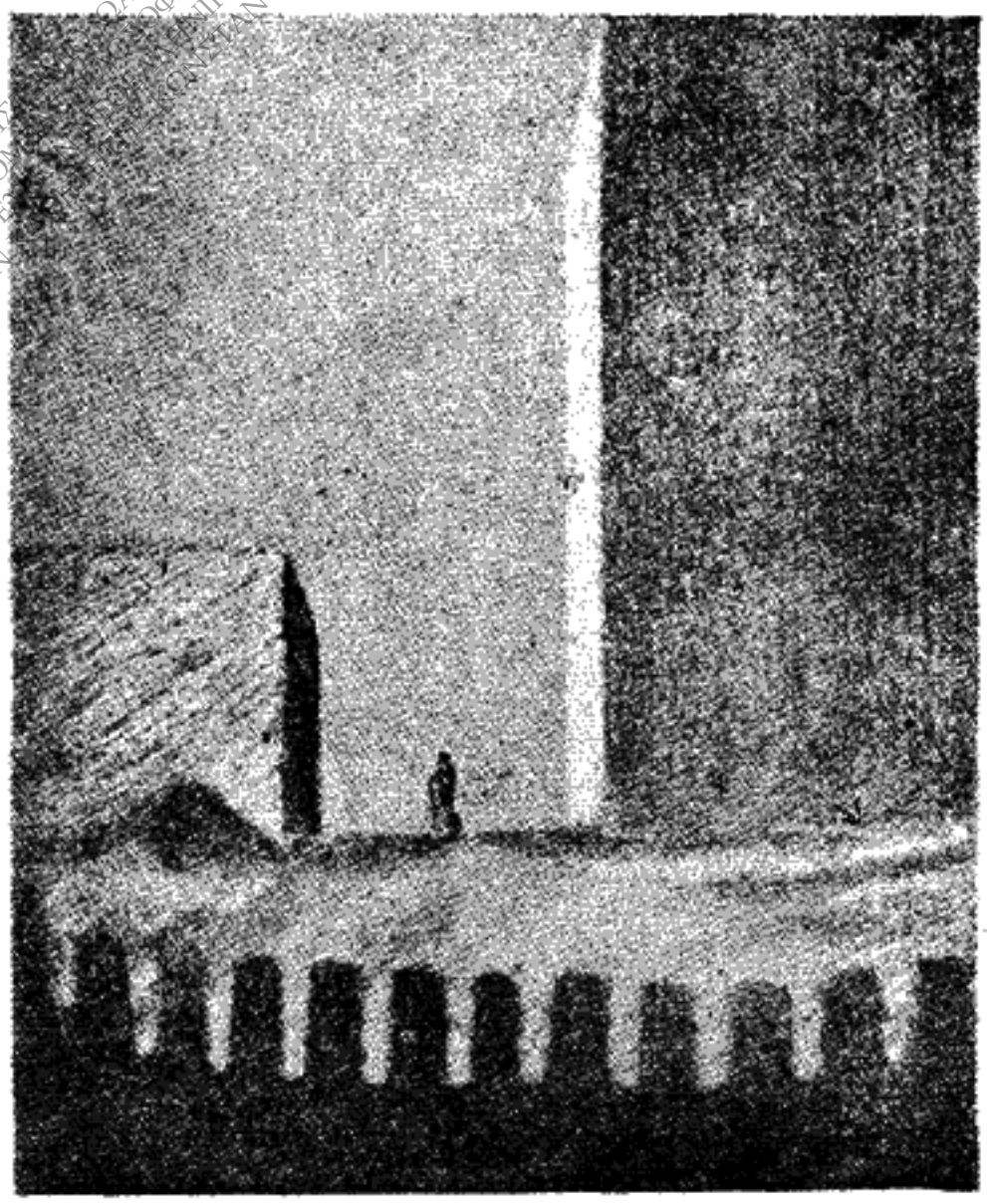
προσωπικότητα ποὺ θάδινε τὸ γενικὸ σύνθημα. Κι' αὐτὴ εἶταν — στὸ θεωρητικὸ τουλάχιστον ἀγῶνα — ὁ Γκόρντον Κρέϊγκ.

1905

Στὸν πρακτικὸ ἀγῶνα, στὸ στίβο τὸν ἴδιο, μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ πὼς εἶταν ὁ Ράϊνχαρτ. Γιατὶ ἡ πιὸ ἔντονη — ἂν ὄχι σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἡ πιὸ γόνιμη — ἐφαρμογὴ τῆς θεωρίας τοῦ Κρέϊγκ, ἔγινε ἀπ' τὸ νεαρὸ Γερμανὸ σκηνοθέτη.

Τὸ ὄνομα τοῦ Ράϊνχαρτ στάθηκε γιὰ 30 ὁλόκληρα χρόνια στόχος τοῦ πιὸ ἐκστατικοῦ θαυμασμοῦ καὶ τῆς πιὸ ἄγριας κατακραυγῆς. Αὐτὸ φανερώνει ἕνα: πὼς σὰ σκηνοθέτης, ὁ Ράϊνχαρτ εἶχε ἀπόλυτα τὸ χάρισμα τῆς μαγικῆς ὑποβολῆς — τῆς *ἀποκάλυψης*, ποὺ ζητοῦσε ὁ Κρέϊγκ. Κι' ἔτσι ἔπρεπε νὰ ὑποστεῖ τὴ διπλὴ τύχη τῶν μάγων: νὰ θριαμβέψει καὶ νὰ καεῖ.

Ὁ Ράϊνχαρτ παρουσίασε, ὅπως εἴδαμε παραπάνω, τὰ ἔργα τῶν Συμβολιστῶν, τῶν Νεορωμαντικῶν καὶ τῶν πρόδρομων τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Στὸ ρεπερτόριό του πῆραν κατόπι θέση οἱ κωμῳδίες τοῦ Σῶ καὶ τοῦ Σνίτσλερ. Δοκίμασε τὶς δυνάμεις του καὶ στὴ *Μήδεια* τοῦ Εὐριπίδη. Τέλος, στὶς 31 τοῦ Γενάρη τοῦ 1905, ἀνεβάζει τὸ *Ὄνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας*.



Σκίτσο τοῦ Γκόρτον Κραίγκ γιὰ τὸν Ἀμλέτο (σκηνὴ φαντάσματος). 1905.

Δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ ποῦμε πὼς ἴσαμε κείνη τὴν ἡμερομηνία, ἡ ἠπειρωτικὴ Εὐρώπη θεωροῦσε τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ σὰν ἐνδιαφέροντα σχολικὰ κείμενα τῆς ἀγγλικῆς φιλολογίας καὶ τίποτα παραπάνω. Μερικοὶ ρόλοι, βέβαια, εἶχανε μονιμοποιηθεῖ, γιατὶ δίνανε τὴν εὐκαιρία στοὺς μεγάλους ἠθοποιοὺς νὰ διακριθοῦν: ὁ Ἀμλέτος, λογουχάρη (Μουνὲ Συλλού), ὁ Ὀθέλλος (Σαλβίνι), ὁ Ρωμαῖος (Κάϊντς), ἡ Λαίδη Μάκβεθ (Ἀδελαΐδα Ριστόρι). Ἂν στοὺς παραπάνω ρόλους προσθέταμε τὸ Σάϋλωκ καὶ ἴσως τὸν Ἰούλιο Καίσαρα, θάχαμε ξοφλήσει μὲ τὴ Σαιξπηρικὴ τραγωδία. Ὅσο γιὰ τὶς κωμῳδίες, αὐτὲς πρὸ καιροῦ εἶχανε σφραγιστεῖ σὰν ἀντιθεατρικές. Ἡ παράσταση, λοιπόν, τοῦ *Ὀνείρου* ἔφερε τὸ Σαίξπηρ πίσω στὴ ζωή. Τὸ πέτυχε ὁ Ράϊνχαρτ, ἀνεβάζοντάς το σὰ νἆταν μιὰ σύγχρονη ἱστορία. Ὅπως ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς κάνει τοὺς Ἀθηναίους τοῦ ἔργου σύγχρονούς του, ἔτσι πρέπει νὰ κάνει κι' ὁ καθένας ποὺ τὸν ἑρμηνεύει. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ ἂν ξεκινήσομε, πάντα τὸ θέατρο — ἡ τέχνη ποὺ δὲν ἔχει χτὲς — θὰ μᾶς δικαιώσει.

«Ἔργο τοῦ θεάτρου, λέει ὁ Ράϊνχαρτ, εἶναι νὰ βγάλει τὸ λόγο ἀπ' τὸν τάφο τοῦ βιβλίου, νὰ τοῦ ἐμφυσήσει ζωή, νὰ τὸν γεμίσει αἷμα — αἷμα σημερινὸ — κι' ἔτσι νὰ τὸν φέρει σὲ ζωντανὴ ἐπαφὴ μὲ μᾶς, ὥστε νὰ τὸν δεχόμαστε καὶ νὰ τὸν ἀφίνομε νὰ καρποφορήσει μέσα μας. Αὐτὸς εἶναι ὁ μόνος τρόπος».

Μὲ τὴν παράσταση αὐτὴ ξεγυμνώθηκε καὶ ἡ μωρία τοῦ νατουραλισμοῦ, νὰ παρουσιάζει στὴ σκηνὴ μονάχα κεῖνο ποὺ μπορεῖ νὰ συμβεῖ στὴ ζωή, ἀποκλείοντας ἔτσι κάθε φανταστικὸ γεγονὸς ἢ πρόσωπο. Ὁ Ράϊνχαρτ μεταχειρίστηκε τὴ μέθοδο τοῦ νατουραλισμοῦ γιὰ νὰ φέρει πιὸ κοντὰ στὸ θεατὴ τὰ φανταστικὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου, τὸν Πούκ, τὸν Ὄμπερον, τὴν Τιτάνια, καὶ τὴν ἀκολουθία τους. Τὰ θεαματικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης — φῶς, ροῦχα, σκηνικό, μουσική, χορευτικὴ κίνηση — δίναν στὰ πρόσωπα αὐτὰ ἕναν ἐξωκόσμιο χαρακτῆρα, μὰ οἱ ἠθοποιοὶ οἱ ἴδιοι παίζανε μὲ τὸ σφρῖγος μιᾶς ἀπόλυτα ἀνθρώπινης ψυχῆς.

Ἡ ἐπιτυχία τοῦ *Ὀνείρου* ἦταν καὶ κατὰ μεγάλο μέρος ἐπιτυχία θεάματος. Ὁ σκηνογράφος Ἐρνέστος Στέρν, φέρνοντας γιὰ πρώτη φορὰ στὸ θέατρο τὰ χρώματα τῶν ἰμπρεσσιονιστῶν, παρουσίασε μιὰν Ἀττικὴ ἀνύπαρκτη, μὰ ἀληθινὴ στὴ θεατρικὴ ζωντάνια της.

Ἡ Σαιξπηρικὴ ἀναγέννηση, ποὺ ἄρχισε

Ε.Υ.Α. Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

μὲ τὸ *Ὄνειρο*, συνεχίστηκε ὁλοένα καὶ πιὸ δημιουργικά, μὲ τὸν *Ἔμπορο τῆς Βενετίας* (ὁ Σίλντκραουτ στὸ ρόλο τοῦ Σάϋλωκ), τὸ *Χειμωνιάτικο παραμύθι* καὶ τὸ *Ρωμαῖο καὶ Ἰουλιέττα* (ὅπου ὁ Ἀλεξάντερ Μόϊσι, ποὺ λέγαν πὼς δὲν ξέρει νὰ μιλήσει Γερμανικά, «ἔφαγε» τὸν Κάϊντς, τὸ μεγαλύτερο Ρωμαῖο τῆς Γερμανίας). Ἴσαμε τὰ 1920, ὁ Ράϊνχαρτ εἶχε ἀνεβάσει σχεδὸν ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ—καὶ ποτὲ δυὸ ἀπ' αὐτὰ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Τὸ καθένα ὑπαγόρευε μονάχο του τὸ στύλ. Ὁ ἴδιος δὲν ἔμενε ποτὲ ἱκανοποιημένος—καὶ σὰν τοῦ δινόταν ἡ εὐκαιρία νὰ ξανανεβάσει ἕνα ἔργο, πάντα δοκίμαζε νέα προσέγγιση καὶ νέα τεχνική. Ἀκόμα καὶ τὸ *Ὄνειρο* τοῦ 1905—ποὺ τοῦ χάρισε τὴν ἴδια χρονιὰ τὴ διεύθυνση τοῦ Deutsches Theater—δὲν τὸ θεώρησε σὰν ὁλοκλήρωση. Τὸ ξανάφερε στὴ σκηνὴ ἄπειρες ἀκόμη φορὲς ἀντικαθιστώντας μάλιστα τὸ στὺλ τῆς Ἑλληνιστικῆς κωμωδίας (τοῦ 1905) μὲ τὸ Γερμανικὸ μπαρόκ τοῦ 18ου αἰώνα.

Μὲ τὸ *Ὄνειρο*, ὁ Ράϊνχαρτ ἐκλαΐκεψε τὴν *περιστροφικὴ σκηνή*, ποὺ, μαζὶ μὲ τὸν ὁρίζοντα καὶ τὸν ὀργανικὸ - κινητὸ φωτισμό, ἀποτέλεσαν τὴ βάση τῆς σύγχρονης σκηνοθεσίας. Γιατί, ἀπὸ τεχνικὴ ἐπινόηση, δὲν ἔγινε τίποτα στὴν ἐποχή μας ποὺ νὰ μὴν τόχε δοκιμάσει πρῶτος αὐτός. Κανένας, πρὶν ἢ μετά, δὲ χειρίστηκε τόσο πλέρια κι' ἀποδοτικὰ τὶς τρεῖς διαστάσεις τοῦ σκηνικοῦ χώρου. Ἴσως μάλιστα νὰ βρίσκεται ἐκεῖ καὶ τὸ μειονέκτημα τῆς συμβολῆς τοῦ Ράϊνχαρτ: ἡ ὑποβολὴ ἄγγιζε πάντα τὴν ὑπερβολή, καὶ ἡ χρήση ἔφτανε τὴν κατάχρηση.

1906

Ὁ Ράϊνχαρτ ἀνοίγει τὸ Kammerspiele, θέατρο μὲ μικρὴ σκηνὴ καὶ 300 θέσεις, κολλητὰ στὸ Deutsches Theater—εἰδικὸ γιὰ «ἔργα δωματίου». Ἀρχίζει μὲ τοὺς *Βρυκόλακες* καὶ γιὰ τὰ σκηνικὰ φέρνει τὸ Νορβηγὸ ζωγράφο Ἔντβαρντ Μούνς, ἕναν ἀπ' τοὺς προδρόμους τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Τὸ δράμα βγαίνει μέσα ἀπὸ βαριὲς ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς. Σὲ ἀκουστική, μὰ καὶ σὲ ὀπτικὴ συγκέντρωση, τὸ θέατρο αὐτό, λέει ὁ Χόφμανσταλ «ἔχει τὴν εὐαισθησία ἑνὸς βιολιοῦ».

1907

Τὸ Θέατρο Τέχνης τοῦ Μονάχου. Κάτω ἀπ' τὴν ἐπιρροὴ τοῦ κυβισμοῦ—ποὺ ἔχει κάνει τὴν ἐμφάνισή του στὴ ζωγραφική—ὁ Γκέοργκ Φούχς ξεκινάει γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς θεάτρου «μοντέρνου»—ὅπου μὲ ἁπλὰ σκηνικὰ μέσα καὶ μὲ συγκέντρωση τοῦ φωτισμοῦ πάνω στὰ πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν, θὰ μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἀνάγλυφα ἡ βαθύτερη ποιητικὴ οὐσία τοῦ ἔργου. Τὸ Θέατρο Τέχνης τοῦ Μονάχου εἶναι χρονικά, σὲ κατασκευὴ καὶ ὀργάνωση σκηνῆς, τὸ πρῶτο σύγχρονο Εὐρωπαϊκὸ θέατρο. Ἐκεῖ ὁ ζωγράφος Φρὶτς Ἔρλερ ἀνέβασε τὸ *Φάουστ*, μὲ δυὸ μονάχα τελάρα γιὰ σκηνικό.

1908

Ὁ Γκόρντον Κρέϊγκ, ἐγκαταστημένος στὴ Φλωρεντία, ἐκδίδει τὸ περιοδικὸ *Μάσκα* καθὼς καὶ τὸ βιβλίο του *Ἡ Τέχνη τοῦ Θεάτρου*. Ὁ Στανισλάβκι στὴ Μόσχα κι' ὁ Ράϊνχαρτ στὸ Βερολίνο, δέχονται τὴν ἐπίδρασή του. Ὁ πρῶτος νομίζει ὅτι βρῆκε μιὰ λύση γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς «ἐξωτερικῆς σύνθεσης», ποὺ τόσο τὸν ἀπασχολεῖ στὴν προσπάθειά του νὰ ξεφύγει ἀπ' τὸ νατουραλισμό. Ὁ δεύτερος διδάσκεται τὴν ἀφαίρεση—τὸν περιορισμὸ τοῦ θεάματος στὸ αἰσθητικὰ ἀπαραίτητο. *Ἕνας* σταυρὸς μπορεῖ νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση νεκροταφείου ὅσο καλὰ κι' ἑκατὸ τάφοι, ὅπως κι' *ἕνας* στρατιώτης τὴν ἐντύπωση στρατιᾶς ὁλόκληρης. Τὸ ἴδιο *μιὰ* κίνηση (ὅταν εἶναι ἡ σωστὴ κίνηση) μπορεῖ ν' ἀντικαταστήσει δέκα κινήσεις. Καὶ *μιὰ* λέξη εἴκοσι λέξεις.

1909

Ὁ Ράϊνχαρτ ἀνεβάζει τὸν *Ἀμλέτο*, δοκιμαστικὰ στὴ Βουδαπέστη, κατόπι στὸ Μόναχο, τέλος στὸ Βερολῖνο. Στὰ σκηνικά, στοὺς φωτισμοὺς καὶ στὴν κίνηση τῶν ἠθοποιῶν, εἶναι ὁλοφάνερη ἡ ἐπιρροὴ τοῦ Κρέϊγκ.

Ὁ Μαρινέττι βγάζει τὸ «Φουτουριστικὸ Μανιφέστο». Γίνονται ἀπόπειρες, ἰδιαίτερα στὴν Ἰταλία, γιὰ τὴ δημιουργία φουτουριστικοῦ θεάτρου. Σὲ μερικὰ ἔργα πρωταγωνιστεῖ ἕνα... μελαγχολικὸ σκαμνάκι, σ' ἄλλα, τὸ κόκκινο γλομπάκι ἐρωτεύεται τὸ πράσινο.

1910

Τὰ Ρωσικὰ Μπαλλέτα περιοδεύουν τὴν Εὐρώπη. Τὰ ζωντανὰ χρώματα καὶ ἡ ἀδέσμευτη, σχεδὸν παιδιάστικη, φαντασία τῶν σκηνογράφων Μπάκστ, Μπενουά, Λαριόνωφ, Γκοντσαρόβα, ἀνοίγουν νέους δρόμους γιὰ τὴ ζωγραφιστὴ σκηνογραφία. Μὰ καὶ κάτι πιὸ οὐσιαστικό: Τὸ χορευτικὸ αὐτὸ συγκρότημα—ποὺ θὰ κάνει ἀργότερα τὸ Παρίσι δεύτερη πατρίδα του, γιὰ νὰ ἐξελιχτεῖ, μὲ τὸν Λεονὶντ Μασσοίν, σὲ γαλλικὸ μπαλλέτο—πρόκειται νὰ σημάνει, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, τὴν ἀναγέννηση τοῦ σύγχρονου θεάτρου τῆς Γαλλίας. Χωρὶς τὴ διεγερτικὴ ὤθηση ποὺ ἔδωσε στὴ νέα γενιὰ τῆς ἐποχῆς στρέφοντάς την πρὸς τὴ γνήσια παράδοση τοῦ θεάματος—δὲ θὰ ὑπῆρχαν οἱ Κοκτώ, Ρομαίν, Ἀσάρ, Ζιροντοῦ, Ἀνούϊγ, μήτε οἱ Ντυλλέν, Ζουβέ, Μπαρρώ, κι' οὔτε θᾶχε διοχετευτεῖ ἡ ζωγραφικὴ τῶν Πικασσό, Μπράκ,

Ε.Υ. ΔΗΣ Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

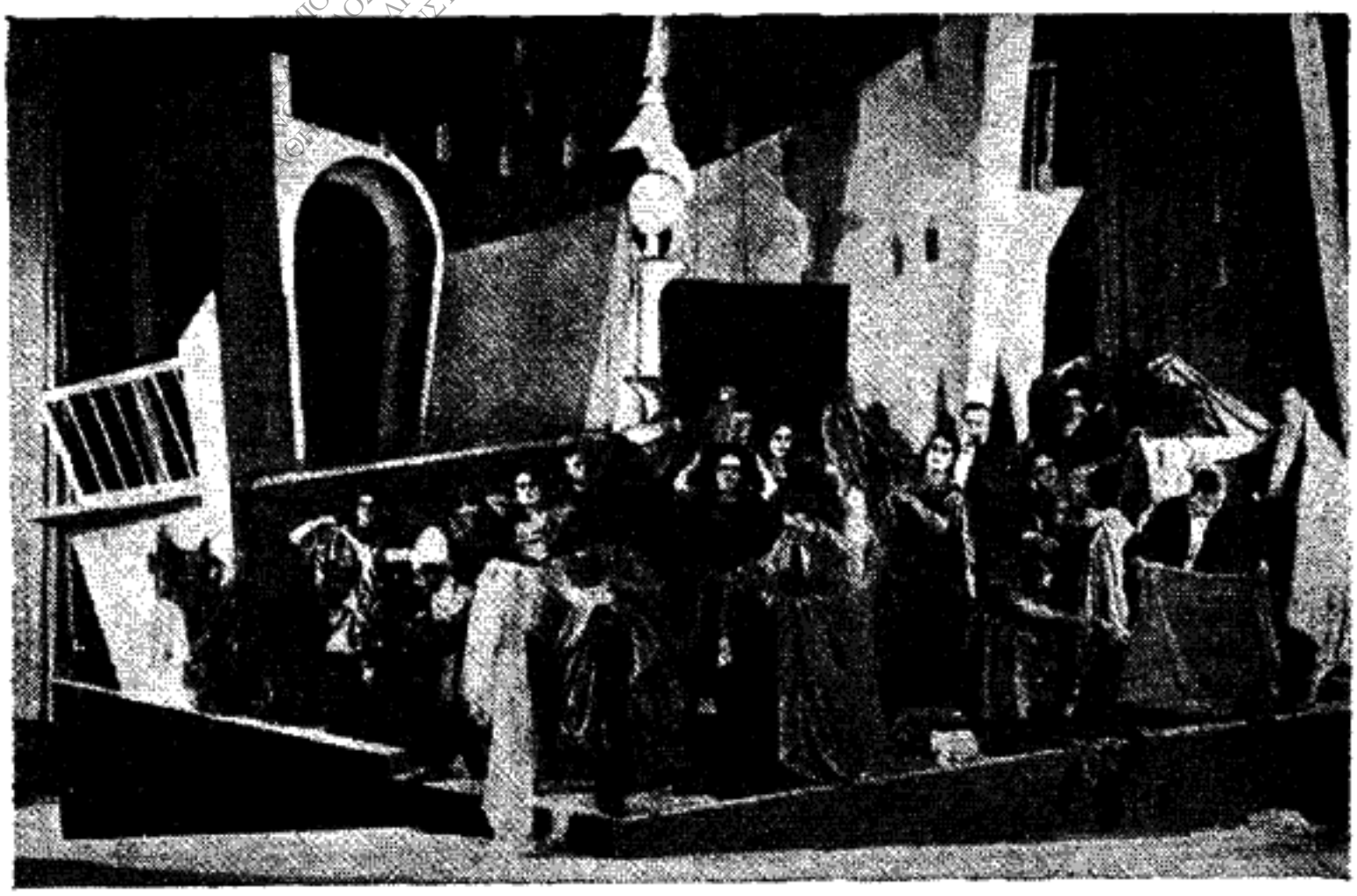
Τσελιτσέφ, Οὐγκώ, Μπεράρ τόσο γόνιμα στὴ σκηνογραφία.

Ἀπ' τοὺς πρώτους ὅμως ποὺ ἔνιωσε τὸ ξύπνημα εἶταν ὁ Ζὰκ Κοπώ. Ἀλλὰ γι' αὐτὸν θὰ μιλήσομε μετὰ ἀπὸ τρία χρόνια.

***

Ὁ Ράϊνχαρτ ἀνεβάζει τὸν *Οἰδίποδα* (μετάφραση Χόφμανσταλ) στὸ Ἱπποδρόμιο Σοῦμαν. Πρωταγωνιστεῖ ὁ Χορός, ποὺ δὲν παρουσιάζεται σὰν ἕνα σῶμα ὁμοιόμορφο, ἀλλὰ σὰ σύνολο ἀπὸ διαφορετικὰ ἄτομα. ὑπὸ τὸν Στανισλάβσκι, κάνουν ἐντατικὲς πρόβες. Ἡ μέρα τῆς παράστασης φτάνει. Ὁ Στανισλάβσκι ἐνθουσιασμένος μὲ τὰ σχέδια τοῦ Κρέϊγκ, γράφει: «Τὸ μυστικό του εἶναι πὼς γνωρίζει πλέρια τὴ σκηνὴ καὶ νιώθει τί εἶναι σκηνικὸ καὶ τί δὲν εἶναι. Εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα σκηνοθέτης, πρᾶγμα ὅμως ποὺ δὲν τὸν ἐμποδίζει νᾶναι καὶ θαυμάσιος ζωγράφος». Ἐνθουσιασμένος κι' ὁ Κρέϊγκ μὲ τὴν ὀργάνωση τοῦ θεάτρου, τοὺς ἠθοποιοὺς — Ἀμλέτο παίζει ὁ σπουδαῖος Βασίλης Κατσάλωφ.

Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ ἀποτυχία. Τὸ ἔ-



Ἡ Πριγκήπισσα Τουραντὸ τοῦ Γκότσι, σκηνοθεσία Βαχτάγκωφ. (Οἱ ἠθοποιοὶ ντύνονται μπροστὰ στὸ κοινό). 1920.

Ὅ,τι ἀφαιρεῖ ἡ διάσπαση αὐτὴ ἀπ' τὴ δραματικὴ ἔνταση τῶν χορικῶν, τὸ προσθέτει ὁ δημιουργικὸς φωτισμὸς καὶ ἡ δημιουργικὴ κίνηση τῶν ὁμάδων.

1911

Ὁ Στανισλάβσκι καλεῖ τὸν Γκόρντον Κρέϊγκ στὴ Μόσχα γιὰ ν' ἀνεβάσει τὸν *Ἀμλέτο*. Ὁ δάσκαλος τῶν ἠθοποιῶν ἔχει ἀρχίσει νὰ ἐνοχλεῖται ἀπ' τὸν ἀκαδημαϊσμὸ τοῦ θεάτρου του. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ὁ θεωρητικὸς ἐπαναστάτης θέλει ἕνα καλὸ θέατρο γιὰ νὰ βάλει σ' ἐφαρμογὴ τὶς ἰδέες του. Συμφωνοῦν. Ὁ Κρέϊγκ πάει στὴ Μόσχα καὶ ντύνεται ρούσικα. Ὁ κόσμος ὅλος περιμένει τί θαῦμα θὰ βγεῖ ἀπ' τὴ συνεργασία τῶν δυὸ κορυφῶν. Ὁ Κρέϊγκ μένει ἕνα χρόνο στὴ Φλωρεντία προετοιμάζοντας τὸν *Ἀμλέτο*. Οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ Θεάτρου Τέχνης, σωτερικὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν καὶ τὸ σχηματοποιημένο μεγαλεῖο τοῦ σκηνικοῦ — ὁ ρεαλισμὸς τοῦ Στανισλάβσκι ἀπ' τὴ μιὰ καὶ ἡ ποιητικὴ ἀφαίρεση τοῦ Κρέϊγκ ἀπ' τὴν ἄλλη — εἶχαν ὅσα κοινὰ ἔχει ἡ μέρα μὲ τὴ νύχτα.

Γράφει ὁ Κρέϊγκ: «Διαπίστωσα αὐτὸ ποὺ ἤθελα, πὼς τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ δὲν μποροῦν νὰ παιχτοῦν».

Γράφει ὁ Στανισλάβσκι: «Ἔχομε ἀκόμα πολὺ νὰ δουλέψομε».

***

Ὁ Ράϊνχαρτ δέχεται πρόσκληση ἀπ' τὸ Λονδῖνο καὶ ἀνεβάζει τὸ *Θαῦμα*, συμβολικὸ μυστήριο τοῦ Φολμόλερ (μουσικὴ Χούμπερντινκ). Αὐτὴ εἶναι ἡ παράσταση ποὺ τὸν ἔκανε φημισμένο σ' ὅλον τὸν κόσμο σὰν μάστορα τοῦ μεγάλου θεάματος. Ὁλόκληρο

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τὸ θέατρο Ὀλύμπια εἶχε μεταμορφωθεῖ σὲ ἐσωτερικὸ γοτθικῆς ἐκκλησίας — ὅπου ἑκατοντάδες ἀπὸ καλόγριες, Παναγίες, ἀγγέλους, παπάδες, βασιλιάδες καὶ κουρελήδες, παρελαῦναν μπροστὰ στὰ ἐκστατικὰ μάτια τῶν θεατῶν. Τὸ στρογγυλὸ παράθυρο τῆς ἐκκλησίας εἶτανε πιὸ μεγάλο κι' ἀπ' τὸ πραγματικὸ τῆς Νὸτρ Ντὰμ — ἔτσι λένε τὰ χρονικά. Τὸ *Θαῦμα* ἔκανε τουρνὲ στὴν Εὐρώπη καὶ παίχτηκε τέλος στὸ Βερολῖνο στὰ 1913.

1912

Στὸ *Γλάρο* τοῦ Τσέχωφ (στὰ 1898), ὅπου ὁ Στανισλάβσκι ὁ ἴδιος ἔπαιζε τὸν ἐπιτυχημένο Τριγκόριν, τὸ ρόλο τοῦ νεαροῦ θεατρικοῦ συγγραφέα Τρέπλεφ — ποὺ φωνάζει μὲ ἀπόγνωση: «Χρειάζεται μιὰ καινούργια ἔκφραση, κι' ἂν δὲν ὑπάρχει, τότε καλύτερα τίποτα!» — τὸν ἔπαιζε ὁ Βσέβελοντ Μέγερχολντ.

Τὰ λόγια τοῦ ρόλου στάθηκαν προφητικά, γιατὶ ὁ Μέγερχολντ εἶταν ἐκεῖνος ποὺ ἔφερε τὴν «καινούργια ἔκφραση» στὸ Ρωσικὸ θέατρο — καὶ μάλιστα τὴν ἔκφραση ποῦχε σὰν ἀρχὴ τὸ *τίποτα*.

Πρωτοβγῆκε στὰ 1902 σὰ σκηνοθέτης στὸ πειραματικὸ στούντιο τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Γρήγορα ὅμως ἀντιλήφθηκε πὼς ὁ «δάσκαλος» καὶ οἱ ἠθοποιοὶ ἀπομακρύνονταν ἀπ' τὸν 19ο αἰῶνα μὲ πολὺ ἀργὴ κίνηση.

Ὁ Μέγερχολντ ζητοῦσε μιὰν ἀπόλυτη προσάρτηση τοῦ θεάτρου στὸν αἰῶνα τῆς μηχανῆς. Θεωροῦσε τὴ θεατρικὴ ψευδαίσθηση σὰν ἀπομεινάρι μιᾶς μπουρζουάδικης νωχέλειας — ὅπου μυαλὸ καὶ αἰσθήσεις παρακινούνταν ἔμμεσα, μέσ' ἀπ' τὶς νεφέλες τῆς αἰσθητικῆς. Ὁ Μέγερχολντ ἤθελε τὸ θέατρο νὰ μιλάει *ἄμεσα* στὸ κοινό. Ἀκόμα περσότερο, νὰ μὴ σερβίρεται στὸ κοινὸ σὰν κάτι προετοιμασμένο σὲ μαγικὰ ἐργαστήρια — ἀλλὰ αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ κοινὸ νὰ συμμετέχει στὴ δημιουργία του.

Γιαυτὸ ἡ ἐπανάσταση ἔπρεπε νᾶναι ριζικὴ — κι' ἀδυσώπητη. Ἄρχισε, ξυλώνοντας τὴν αὐλαία — οἱ ἀλλαγὲς θὰ γίνονταν μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ θεατῆ. Ξεσκέπασε τὰ φῶτα τῆς «μπαλάντζας» — ἀφοῦ ὁ θεατὴς ξέρει πὼς φωτίζομε τὴ σκηνὴ πρέπει νὰ βλέπει *πῶς* τὴ φωτίζομε. Ἔσκισε τὸν ὁρίζοντα — καὶ φανέρωσε τοὺς γυμνοὺς τοίχους. Πάνω σ' αὐτὴ τὴν tabula rasa ἀνέβασε τὰ ἔργα του. Τὰ σκηνικὰ δὲν ἀντιπροσώπευαν τίποτα. Χρησιμοποιοῦσε σχήματα γεωμετρικὰ καὶ ἐπίπεδα, σκάλες καὶ σκαλωσιές, ἀπὸ ξύλο ἄβαφτο, ἀτσάλι, γυαλὶ — κι' ὅ,τι χρειαζόταν γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν ἠθοποιὸ στὴν κίνηση. Τὸ θέατρο τοῦ Μέγερχολντ θύμιζε περισσότερο ἀρχινισμένο γιαπὶ παρὰ θέατρο. Οὔτε ὑπῆρχε χώρισμα ἀνάμεσα στὸ κοινὸ καὶ στὴ σκηνή. Εἶχε καταργηθεῖ ἡ «μπούκα», τὸ προσκήνιο ἔφτανε ὡς τοὺς θεατές, κι' ἀπὸ μικρὲς σκάλες ἢ γεφύρια οἱ ἠθοποιοὶ κατέβαιναν στὴν πλατεῖα.

Δυὸ ὅροι χρησιμοποιοῦνται συνήθως γιὰ νὰ καθορίσουν τὴν τεχνοτροπία τοῦ Μέγερχολντ (ποὺ μολαταῦτα ἄλλαζε οὐσιαστικὰ ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο): ὁ *κονστρουκτιβισμός*, ποὺ ἀφορᾶ τὸ εἶδος τῶν σκηνικῶν καὶ εἶναι παρμένος ἀπ' τὴ Ρωσικὴ γλυπτικὴ τῆς ἐποχῆς, ποὺ προσπαθοῦσε νὰ δημιουργήσει νέες αἰσθητικὲς ἀξίες ἐκφράζοντας τὴ μηχανοποίηση τῆς σύγχρονης ζωῆς — καὶ ὁ *βιομηχανισμός*, ποὺ ἀφορᾶ τὴν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ. Γιὰ τὸ Μέγερχολντ ὁ ἠθοποιὸς δὲν εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς, ἀλλὰ τὸ ὁρατὸ σύμβολο τῆς ἐνδόμυχης ποιητικῆς σκέψης. Πρέπει λοιπὸν ν' ἀκολουθεῖ τοὺς κανόνες μιᾶς εἰδικῆς συμπεριφορᾶς. Τὸ πρῶτο θέμα τοῦ βιομηχανισμοῦ εἶναι ἡ βιολογικὴ μελέτη τοῦ μυϊκοῦ καὶ νευρικοῦ συστήματος — ὄχι μόνο τῶν ἀνθρώπων ἀλλὰ καὶ τῶν ζώων. Ὁ τρόπος ποὺ πετάει ἕνα γεράκι ἢ ποὺ μιὰ λεοπάρδαλη ἑτοιμάζεται νὰ πηδήσει, ἡ ἀντανάκλαση τοῦ πόνου, τοῦ φόβου ἢ τῆς χαρᾶς, στὴν κίνησή μας — ὅλα αὐτὰ σπουδάζονται προσεχτικὰ καὶ δημιουργοῦν τὶς καθορισμένες βάσεις γιὰ τὴν κίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ. Δεύτερο θέμα τῆς θεωρίας εἶναι ἡ ἁπλούστευση καὶ ἡ ἀποκρυστάλλωση τῶν κινήσεων στὶς ζωτικὰ ἀπαραίτητες. Ἐδῶ ἡ μελέτη γίνεται γύρω ἀπ' τὶς μηχανές, ποὺ στὴ λειτουργία τους δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ περιττό. Στὴ μέθοδο αὐτὴ ἔφτασε ὁ Μέγερχολντ ὕστερ' ἀπὸ ἐπίμονη μελέτη γύρω ἀπ' τὶς ἀρχὲς τῆς Κομμέντια ντελλ' Ἄρτε καὶ τοῦ Γιαπωνέζικου θεάτρου, καὶ γύρω ἀπ' τὸν τρόπο ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ἀφομοιωθοῦν στὴ λειτουργία τοῦ σημερινοῦ θεάτρου, ποὺ σκοπός του εἶναι «νὰ ἐξωτερικεύει μὲ κάθε δυνατὸ τρόπο τὴ βαθύτερη οὐσία μιᾶς ἀνθρώπινης πράξης ἢ μιᾶς ἐποχῆς».

Αὐτὸ εἶταν πέντε χρόνια πρὶν ἀπ' τὴ Σοβιετικὴ Ἐπανάσταση.

1913

Ἡ ἵδρυση τοῦ Vieux Colombier.

Ὁ Κοπὼ βγῆκε ἀπὸ φιλολογικοὺς κύκλους. Εἶταν προσωπικὸς φίλος τοῦ Ντυαμέλ, τοῦ Ζίντ, τοῦ Μαρτὲν ντὸ Γκάρ — καὶ ἀπὸ τοὺς ἱδρυτὲς τῆς Nouvelle Revue Française, τοῦ περιοδικοῦ ποὺ τόσο ρόλο ἔπαιξε στὰ σύγχρονα γράμματα. Ἡ ἴδια ἀνάγκη ποὺ εἶχε γεννήσει στὰ 1909 τὸ νεωτεριστικὸ αὐτὸ περιοδικό, ἔσπρωξε καὶ τὸν Κοπὼ νὰ ξεκινήσει γιὰ μιὰν ἀνανέωση τοῦ Γαλλικοῦ θεάτρου.

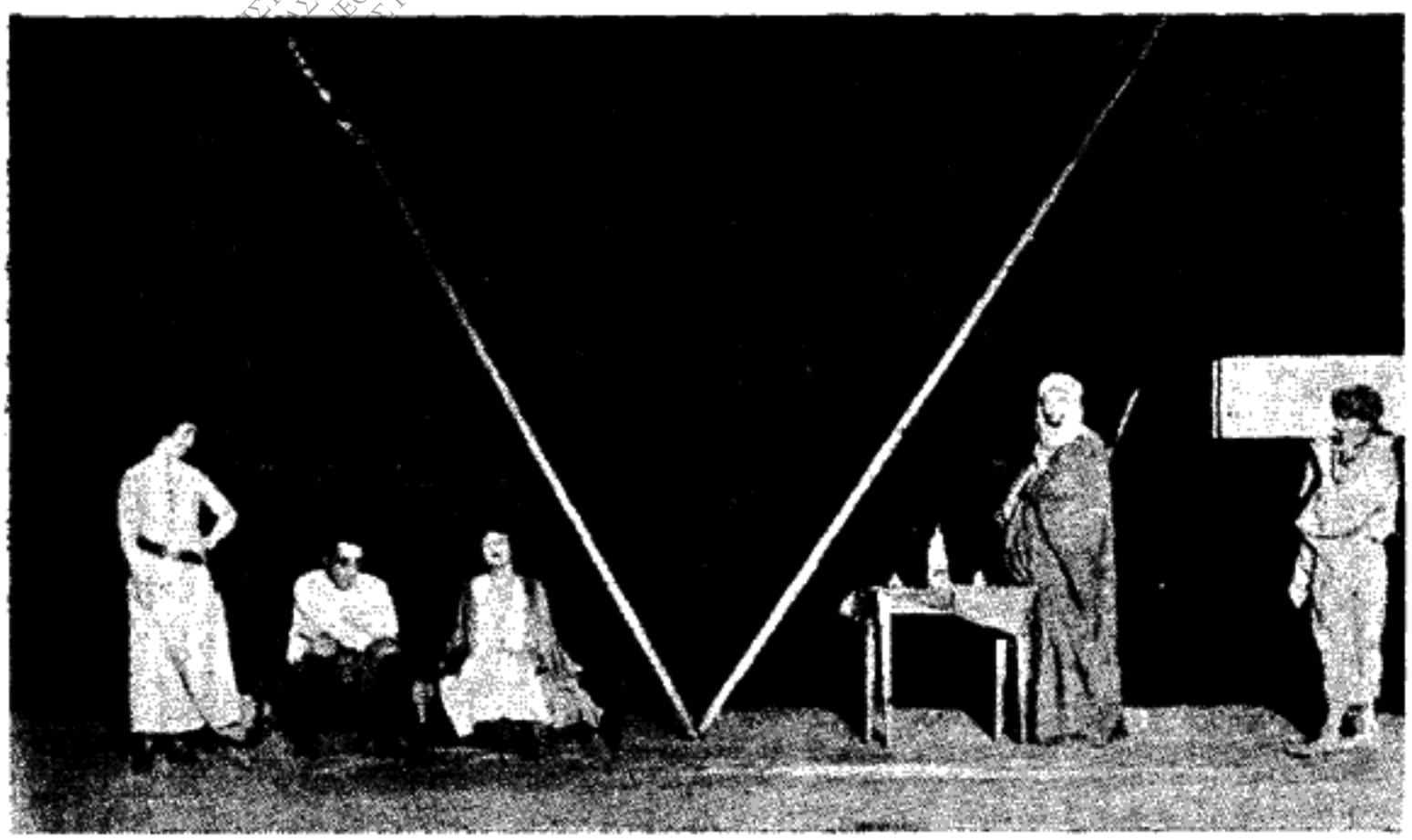
Εἶναι ἀλήθεια πὼς εἶχε προηγηθεῖ ἡ ἀντινατουραλιστικὴ δράση τοῦ Λυνιὲ - Πὸ καὶ τοῦ Théâtre de l'Oeuvre, ποὺ ἦταν ταγμένο στὴν ὑπηρεσία ἀρχικὰ τοῦ Μαίτερλινκ καὶ κατόπι τοῦ Ἴψεν. Ὁ Κοπὼ δὲν πίστευε πὼς ἀπὸ τὰ ἡμίφωτα καὶ τὴν ὑπερκόσμια ἀτμόσφαιρα, ποὺ ἀγαποῦσε ὁ Λυνιὲ - Πό, μποροῦσε νὰ βγεῖ κάτι τὸ γνήσιο. Τὸ θέα-

ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ Θ. ΠΕΤΣΙΟΣ
Ε.Υ.Δ. ΔΗΣ Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τρο δὲν ψιθυρίζεται μέσα σὲ μυστηριακὰ σκοτάδια ἢ πίσω ἀπὸ τούλια. Παίζεται *δυνατὰ καὶ καθαρά, στὴ μέση τοῦ κοινοῦ, καὶ στὸ ἄπλετο φῶς*.

Ὅπως εἴπαμε, ἦρθαν τὰ Ρωσικὰ Μπαλλέτα. Ὁ Κοπὼ εἶταν προετοιμασμένος. Μὰ οἱ σκηνογραφίες τῶν Ρώσων, ὁ χορὸς τοῦ Νιζίνσκι καὶ τῆς Παύλοβας, ἡ ἀδέσμευτη κίνηση, ἡ μουσικὴ — τοῦ δῶσαν ζωντανὰ τὴν αἴσθηση τῆς πρωταρχικῆς σημασίας τοῦ ρυθμοῦ. Γι' αὐτόν, ὁ ρυθμὸς πρέπει ν' ἀρχίζει ἀπ' τὴν ἴδια τὴν κατασκευὴ τῆς σκηνῆς, νὰ περνάει στὸ σκηνικό, κατόπι στὴν κίνηση, στὸ λόγο, καὶ ν' ἀποκρυσταλλώνεται στὴ μουσικὴ ὑπόκρουση. Κι' αὐτός, σὰν τὸ Ράϊνχαρτ, ἔταξε τὸ *παιχνίδι* γιὰ σκοπό του. Μὰ λιγότερο Διονυσιακὸς ἀπ' τὸ Γερμανὸ *συνάδελφό* του — ποὺ τοῦ κατηγοροῦσε μάλιστα τὴ νεοπλουτίστικη ἐπιδεικτικότητα — ἔμεινε πάντα στὸ ἐλάχιστο ἀπαραίτητο, στὸ ἀσκητικὰ ὡραῖο. Γιὰ ποιὸ λόγο ἡ τόση ἐπιμέλεια καὶ ὁ περιττὸς φόρτος, ὅταν μονάχα τὸ χρῶμα μιᾶς κουρτίνας μπορεῖ νὰ προκαλέσει τὸ συναίσθημα ποὺ θέλομε; Ὁ Στανισλάβσκι ἔλεγε: «Ὅλοι ξέρομε πόσο δύσκολο εἶναι νὰ συγκεντρωθεῖ ὁ ἡθοποιὸς σὲ μιὰ γυμνὴ σκηνή». Κι' ὅμως γιὰ τὸν Κοπώ, μολονότι θαυμαστὴ τοῦ Στανισλάβσκι, ἡ ἰδανικὴ σκηνὴ εἶναι τὸ *γυμνὸ πατάρι* — ἕνα πατάρι ποὺ φτάνει κοντὰ στὸ θεατὴ (ὅπως στὸ Ἐλισαβετιανὸ θέατρο). Ἐκεῖ μονάχα μπορεῖ νὰ συγκεντρωθεῖ ὁ ἡθοποιός, γιατὶ κανένα ἐξωτερικὸ στοιχεῖο δὲ μπαίνει ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὸ δραματικὸ ποιητή. Ὁ ποιητής: αὐτὸν πρέπει πάνω ἀπ' ὅλα νὰ ἐξυπηρετήσει μιὰ παράσταση — καὶ ἡ προσωπικότητα τοῦ σκηνοθέτη πρέπει ν' ἀπορροφηθεῖ ἀπ' τὴν προσωπικότητα ἐκείνου. Δὲν πιστεύει, ὅπως ὁ Κρέϊγκ ἢ ὁ Μέγερχολντ ἢ ἀργότερα ὁ Πισκάτωρ, πὼς ὁ σκηνοθέτης πρέπει νἆναι ὁ «ποιητὴς τῆς παράστασης». Ἁπλῶς, ἕνας βοηθὸς τοῦ συγγραφέα. Ὁ Κοπὼ ἀποζητοῦσε αὐτὸ ποὺ ἐκφράζεται μοναχὰ μὲ τὸ Γαλλικὸ ὅρο le théâtre pur.

Ἡ πρώτη σαιζὸν τοῦ Βιὲ Κολομπιὲ παρουσιάζει 13 ἔργα. Ὁ Κοπὼ παίζει σὲ ὅλα. Στὴ *Δωδέκατη Νύχτα* τὸ Μαλβόλιο. Ἄλλοι ἠθοποιοί του εἶναι ὁ Ντυλλέν, ὁ Ζουβέ, ὁ Ροζὲ Κάρλ. Τὸ θέατρο ποὺ προτιμάει εἶναι τὸ κλασσικὸ (Σαίξπηρ, Μολιέρος, Μυσσέ). Ἀφιερώνει ὅμως μεγάλο μέρος τῆς προσπάθειάς του στὴ δημιουργία σύγχρονου ποιητικοῦ δράματος. Εἶταν ἀπ' τοὺς πρώτους ν' ἀνεβάσει Κλωντέλ, Ρομαὶν—συνάμα ἔσπρωξε τὸ Ντυαμέλ, τὸ Ζὶντ τὸ Μαρτὲν ντὺ Γκάρ, τὸ Ζὰν Σλουμπερζέ, στὸ δρόμο τοῦ θεάτρου.



Αὐτὸς ποὺ τρώει τὰ ὄνειρα τοῦ Λενορμὰν, σκηνοθεσία Πιτοέφ.

1914

Ἱδρύεται ἡ Volksbügne στὸ Βερολῖνο. Παράλληλη κίνηση καὶ σ' ἄλλες πόλεις τῆς Γερμανίας καὶ τῆς Εὐρώπης γιὰ «θέατρα τοῦ λαοῦ».

***

Ἀντίθετα στὴ Ρωσία ἀνοίγει ἕνα μικρὸ ἀριστοκρατικὸ θέατρο, τὸ Κάμερνυ. Ὁ ἐμψυχωτής του, Ἀλεξάντερ Ταῖρωφ, εἶναι ὁ ὑπέρμαχος τοῦ *φορμαλισμοῦ*. Δὲν τὸν ἐνδια-

ΕΥ.ΔΗ.ΚΑ.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

φέρει μήτε ὁ λόγος μήτε ἡ ὑποκριτικὴ ἱκανότητα τῶν ἠθοποιῶν. Τὸ πᾶν εἶναι νὰ ὑπάρχει στὴ σκηνὴ «φόρμα»—σὰ σύμβολο τῆς τάξης ποὺ πρέπει νὰ ἐπικρατεῖ στὴν τέχνη, ἀντίθετα μὲ τὴν ἀταξία τῆς ζωῆς. Τὴν πρώτη περίοδο τοῦ Κάμερνυ χαρακτηρίζουν: ἡ ἐπίδραση τοῦ κυβισμοῦ καὶ ἡ τάση γιὰ τὴ δημιουργία αἰσθητικὰ ὀργανωμένων συνόλων καὶ συμπλεγμάτων. «Ὅπως ὑπάρχει ὁ ὅρος corps de ballet, ἔτσι πρέπει νὰ ὑπάρχει καὶ τὸ corps de théâtre», ἔλεγε ὁ Ταΐρωφ.

Παραστάσεις φημισμένες τῆς περιόδου αὐτῆς εἶταν ἡ *Σαλώμη*, ὁ *Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα* καὶ ἡ ὀπερέττα *Ζιροφλὲ—Ζιροφλά*. Σ' ὅλες γίνονταν ἡ ἐπέμβαση τοῦ Ταΐρωφ, ποὺ μὲ τὸ νυστέρι προσάρμοζε τὰ ἔργα στὶς κυβιστικὲς διαθέσεις τῶν σκηνογράφων του καὶ στὴν προσωπικότητα τῆς πρωταγωνίστριας καὶ συζύγου του, Ἀλίκης Κόνεν. Ἡ δεύτερη περίοδος τοῦ θεάτρου (μετὰ τὰ 1921) εἶναι πιὸ γόνιμη, γιατὶ καλλιεργεῖ τὸ *συνθετικὸ ρεαλισμὸ* μὲ τὰ ἔργα τοῦ Ο Νὴλ, τοῦ Μπρέχτ καὶ τὴν *Ἁγία Ἰωάννα* τοῦ Μπέρναρντ Σῶ. Ἀνεβάζει ἐπίσης καὶ τὶς *Αἰγυπτιακὲς Νύχτες*, ὅπου συνεργάζονται ὁ Σαίξπηρ, ὁ Πούσκιν καὶ ὁ Σῶ σ' ἕνα ἔργο περὶ Κλεοπάτρας. «Μὲ τὸ Κάμερνυ—γράφει ἕνας κριτικὸς — κλείνει γιὰ πάντα στὸ Ρωσικὸ θέατρο» ἡ περίοδος τῆς τέχνης γιὰ τὴν τέχνη.

1915

Στὴν Ἀγγλία, προκαλοῦν αἴσθηση οἱ Σαιξπηρικὲς παραστάσεις τοῦ Γκρὰνβιλ—Μπάρκερ. Τὰ ἔργα ἀνεβαίνουν, χωρὶς μήτε λέξη νὰ κοπεῖ ἢ ν' ἀλλάξει—πρᾶγμα σπάνιο ἴσαμε τότε—καὶ μὲ τάση νὰ ξαναφέρουν τὶς σκηνικὲς συμβάσεις τοῦ Ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου. Ὁ Μπάρκερ εἶναι παράλληλα κι' ὁ ἀξιολογότερος κριτικὸς τοῦ Σαίξπηρ, ποὺ γνώρισε ὁ αἰώνας μας.

1916

Μιὰ ἐνδιαφέρουσα φυσιογνωμία στὸ Εὐρωπαϊκὸ θέατρο εἶναι ὁ Εὐγένιος Βαχτάγκωφ. Ἄρχισε σὰ μαθητὴς καὶ συνεργάτης τοῦ Στανισλάβσκι. Πρωτοφάνηκε μὲ τὴ σκηνοθεσία τοῦ *Ντυμπούκ* στὸ Ἑβρέϊκο θέατρο τῆς Μόσχας—ποὺ ἀπὸ κεῖ βγῆκε ἀργότερα τὸ Χαμπίμα. Ἀπ' τὴ μελέτη τῶν συμβόλων τῆς Ἰουδαϊκῆς θρησκείας, καὶ γενικότερα τῆς Ἀσιατικῆς λαογραφίας καὶ τῶν μυστηρίων τοῦ Θιβέτ, μπόρεσε νὰ δημιουργήσει ἕναν ἐκφραστικὸ τρόπο, ποὺ εἶταν λιτὸς καὶ αἰσθητικός, καὶ συγχρόνως ἀπέδιδε, μὲ τὴν παραστατικότητα μιᾶς ἱεροτελεστίας, τὶς πιὸ ἐνδόμυχες ψυχικὲς καταστάσεις. Στὸ Βαχτάγκωφ βρίσκονται ἑνωμένα τὰ ἀντίθετα ἰδανικὰ τοῦ Μέγερχολντ καὶ τοῦ Στανισλάβσκι. Μὰ προσθέτει καὶ τὸ δικό του ἰδανικό: τὴν ἐπιδίωξη τοῦ αἰώνιου, τὴν προφητικὴ δύναμη τῆς τέχνης. «Ὁ Στανισλάβσκι ἔβρισκε ἁρμονία μόνο στὶς ψυχικὲς διαθέσεις τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς του. Ὁ Μάγερχολντ πάλι, δὲ βλέπει παρὰ μονάχα τὸ σήμερα. Πρέπει κανεὶς νὰ μπορεῖ νὰ δεῖ τὸ σήμερα στὸ αὔριο, καὶ τὸ αὔριο στὸ σήμερα».

Οἱ παραστάσεις τοῦ Βαχτάγκωφ θυμίζανε σὲ μερικοὺς κεῖνες τοῦ Κάμερνυ. Μὰ ἡ ἀπόσταση ποὺ τὶς χωρίζει εἶναι οὐσιαστικὰ μεγάλη. Ὁ Βαχτάγκωφ δὲν ἔκανε «φόρμα», μήτε τὸν ἐνδιαφέραν τὰ σύνολα. Ἀποσκοποῦσε σὲ μιὰ «συναισθηματικὴ ἀποκρυστάλλωση» στὴν κίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ, ἔτσι ποὺ ἡ παράσταση νὰ ἀφίνει ἐντονώτερη καὶ διαρκέστερη εἰκόνα. Σχολὴ Βαχτάγκωφ δὲν ὑπάρχει — γιατὶ ἡ κάθε παράσταση πλάθονταν ἀπὸ τὰ μέσα πρὸς τὰ ἔξω — κάθε ἔργο ἔδινε καὶ μιὰ νέα σχολή. Τίποτα δὲ θὰ μποροῦσε νἆναι πιὸ ἀντίθετο ἀπ' τὸ θρησκευτικὸ μυστικισμὸ τοῦ *Ντυμπούκ* καὶ τὸ φαρσικὸ παιχνίδι τῆς *Τουραντὸ* (1921) — ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ βγαίναν ντυμένοι μὲ τὰ δικά τους ροῦχα, καὶ μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ κοινοῦ φοράγαν τὰ Κινέζικα, σὰ νὰ λέγαν: τὸ θέατρο εἶναι παιχνίδι κι' ἀπόψε θὰ ντυθοῦμε ψευτοκινέζοι, γιὰ νὰ σᾶς διασκεδάσομε. Ἔτσι λέγαν κ' οἱ ἠθοποιοὶ τῆς Ἰταλικῆς Κωμωδίας — ἔτσι μιλᾶνε κ' οἱ πρόλογοι κ' οἱ ἐπίλογοι τοῦ Σαίξπηρ.

Ὁ Βαχτάγκωφ δὲν εἶχε σχολή, εἶχε ὅμως ὀπαδούς. Κι' ὅταν πέθανε, νεώτατος, γύρω στὰ 1922, ἱδρύθηκε τὸ θέατρο Βαχτάγκωφ, ποὺ δούλεψε γιὰ πολλὰ χρόνια σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές του.

1917

Ἀρχίζει ἡ δράση τῆς Junge Deutschland, ποὺ συγκεντρώνει ὅλους τοὺς ριζοσπάστες στοὺς τομεῖς τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς τέχνης. Ὁ Ἐξπρεσσιονισμός, ποὺ χε ἀρχίσει μερικὰ χρόνια πρίν, κυριαρχεῖ τώρα στὸ Γερμανικὸ θέατρο. Εἶναι ἡ ἀτίθαση φυγὴ ἀπ' τοὺς ἐξωτερικοὺς νόμους πρὸς τὶς ἐσωτερικὲς ὁρμές. Τὸ «ἀντικειμενικὸ» καταργεῖται ἀπ' τὴν πνευματικὴ ζωή. Γράφει ὁ ζωγράφος Πάουλ Κλέ: «Ἄλλοτε οἱ ἄνθρωποι παρασταῖναν τὰ πράματα ποὺ βλέπει, ἢ ποὺ ἐλπίζει κανεὶς νὰ δεῖ, στὸν κόσμο. Σήμερα ἡ πραγματικότητα τοῦ *ἀόρατου* κόσμου ἔχει γίνει τόσο ἔκδηλη, ποὺ νὰ νιώθει κανεὶς πὼς κάθε τι τὸ ὁρατὸ δὲν εἶναι παρὰ ἕνα μικρὸ δεῖγμα τοῦ κόσμου αὐτοῦ, καὶ πὼς ὑπάρχουν *ἄλλες* ἀλήθειες πιὸ οὐσιαστικές. Αὐτὲς τὶς ἀλήθειες προσπαθεῖ νὰ ἀνακαλύψει ὁ «ἥρωας» τοῦ ἐξπρεσσιονιστικοῦ θεάτρου. Ἡ βασικὴ σύγκρουση θἆναι πάντα ἀνάμεσα στὴ δυνατή του θέληση, στὸν ἀσυγκράτητο δυναμισμό του—καὶ στὸ χάος ποὺ τὸν περιβάλλει. Πρόδρομοι τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ εἶναι ὁ Στρίντμπερυκ κι' ὁ Βέντεκιντ. Κεῖνοι ποὺ μὲ τὰ ἔργα τους τὸν διακηρύσσουν εἶναι ὁ Κάϊζερ (μὲ τὴν τριλογία *Γκάζ*), ὁ Στέρνχαϊμ, ὁ Χάζενκλεβερ,

Ε.Π.Ε.Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

ὁ Βέρφελ, ὁ Τόλλερ, ὁ Μπρέχτ, στὴν Ἰταλία ὁ Πιραντέλλο καὶ στὴν Ἀμερική ὁ Ὀνήλ.

Μὲ τὸ τέλος τοῦ πρώτου Παγκόσμιου Πόλεμου, ἡ ποίηση, ποὺ ἔδινε ἀπὸ μέσα φωτιὰ σ' ὅλη αὐτὴ τὴν κίνηση, μεταμορφώνεται σὲ στεῖρο ρεαλισμό. Ἡ Νέα Γερμανία γίνεται Κομμουνιστικὸ Κόμμα καὶ ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς δίνει τὴ θέση του στὸ πολιτικὸ θέατρο.

1918

Ὁ Μέγερχολντ, ποὺ ἡ θεατρική του ἐπανάσταση εἶχε προηγηθεῖ τῆς πολιτικῆς, εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ θὰ ἐκμεταλλευτεῖ τὴ νίκη τῶν Σοβιέτ. Πάνω σὲ δραματικοὺς ὕμνους τοῦ Μαγιακόβσκι καὶ τοῦ Λουνατσάρσκι διοργανώνει τιτανικὲς παραστάσεις γιὰ τὸ λαό, σὲ τεράστιες αἴθουσες καὶ σὲ πλατεῖες. Συμμετέχει ὁ στρατός, ὁ στόλος καὶ τὰ κανόνια. Σχεδιάζει μάλιστα μιὰ αὐθεντικὴ ἀναπαράσταση τῆς «κατάληψης τῶν χειμερινῶν ἀνακτόρων» — ὅπου λαβαίνουν μέρος 8.000 ἠθοποιοὶ καὶ 100.000 θεατές.

Ἂν καὶ ὁ Μέγερχολντ γρήγορα εὐτυχῶς μαζεύτηκε, γιὰ ν' ἀφιερωθεῖ καὶ πάλι στὸ θέατρό του, οἱ θεαματικὲς αὐτὲς ἐπιδείξεις χρησίμεψαν γιὰ ἀφετηρία τοῦ ἐπικοῦ Ρωσικοῦ κινηματογράφου, ποὺ μὲ τὸν Ἀϊζενστάϊν καὶ τὸν Πούντοβκιν ἔφτασε σὲ τόσο περίφημα ἀποτελέσματα.

Ἡ μεταπολεμικὴ περίοδος τοῦ Μέγερχολντ περιλαμβάνει καὶ τὶς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες του, ὅπως τὸ *Δάσος* τοῦ Ὀστρόφσκι, ὁ *Μεγαλειώδης Κερασφόρος* τοῦ Κρόμμελινκ καὶ τὸ ἀριστούργημά του, ὁ *Ἐπιθεωρητὴς* τοῦ Γκόγκολ.

1919

Ἕνας Ρῶσος σκηνοθέτης ποὺ ὅμως δὲν ἀνήκει στὸ Ρωσικὸ θέατρο εἶναι ὁ Ζώρζ, Πιτοέφ. Ἡ δράση του ἄρχισε στὴ Γενεύη, ὅπου διάφοροι φιλότεχνοι χρηματοδοτοῦσαν τὸ μικρό του θέατρο, ἀφιερωμένο στὸ Ρωσικὸ δραματολόγιο, στοὺς Σκανδιναυοὺς κι' ἀπ' τοὺς Γάλλους, ἰδιαίτερα στὸν Ἀνρὶ Λενορμὰν (*Ὁ χρόνος εἶναι ὄνειρο, Οἱ ἀποτυχημένοι*). Ἔρχεται στὸ Παρίσι στὰ 1919, ὅπου ὁ συγκρατημένος λυρισμὸς καὶ ὁ χαμηλὸς δραματικὸς τόνος ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς παραστάσεις του κατακτοῦνε τὸ κοινό. Γι' αὐτὸν δὲν ὑπάρχει ἐξωτερικὸς τρόπος σκηνοθεσίας — προορισμὸς τοῦ θεάτρου εἶναι «νὰ ἐκφράσει τὴ θεία πνοή». Σκηνικὰ — μερικὲς γραμμὲς μόνο, μερικὰ σχήματα, πάνω σ' ἕνα οὐδέτερο φόντο ἀπὸ κουρτίνες, γιὰ νὰ ὑποδηλώνουν τὸν τόπο. Φωτισμὸς περιωρισμένος, γιὰ νὰ προσηλώνεται ὁ θεατὴς στὴν ἀποκαλυπτικὴ λειτουργία τοῦ ἔργου. Τὸ βάρος τῆς ἑρμηνείας πέφτει πάντα στοὺς ὤμους τοῦ ἴδιου τοῦ Πιτοὲφ καὶ τῆς μικρῆς καὶ ντελικάτης Λουντμίλας, τῆς γυναίκας του, ποὺ χει ἀφίσει, σὲ κείνους ποὺ τὴν εἶδαν, πιὸ βαθιὰν ἐντύπωση ἀπ' ὁποιαδήποτε ἄλλη ἠθοποιὸ τοῦ Μεσοπόλεμου.

Ὁ Πιὲρ Ρενουὰρ καὶ ὁ Ζουβὲ στὴν Ἠλέκτρα τοῦ Ζιροντοῦ. 1937.

Ὁ Πιτοὲφ δὲν εἶχε ποτὲ ἄρτια καταρτισμένο θίασο. Ἀρκοῦσε ὅμως ἡ ψυχικὴ ἐπαφὴ ποὺ χαν τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς ἀναμεταξύ τους, ἀρκοῦσε ἡ θρησκευτικὴ φλόγα τοῦ ἴδιου καὶ ἡ ἐκστατική, ὕλη, παιδιάστικη πνευματικότητα ποὺ χάριζε τὸ παίξιμο τῆς Λουντμίλας (ἰδιαίτερα στοὺς ρόλους τῆς Ἰουλιέττας, τῆς Ὀφηλίας καὶ τῆς Ἁγίας Ἰωάννας). Ἀπ' τὶς παραστάσεις τοῦ Πιτοὲφ ποῦχαν τὴ μεγαλύτερη ἀπήχηση — ἴσαμε τὰ 1939 ποὺ πέθανε — εἶταν ὁ *Ἐρῶκος Δ'* τοῦ Πιραντέλλο, ὁ *Ὀρφέας* τοῦ Κοκτώ, ὁ *Ταξιδιώτης χωρὶς ἀποσκευὲς* τοῦ Ἀνούϊγ καὶ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Τσέχωφ καὶ τοῦ Λενορμάν. Ὁ Πιτοέφ, μὲ τὴ σλαύϊκη προέλευσή του, στάθηκε ὁ ἐκπρόσωπος τοῦ ἐσωτερικοῦ, τοῦ intime, τοῦ

ΙΔΡΥΜΑ ΜΕΓΑΡΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΔΗΜΟΣΙΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΠΕΤΣΙΟΣ
Ε.Υ.Δ. Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

«ψυχικοῦ» ἂν θέλετε, θεάτρου στὴ Γαλλία.

***

Ὁ σκηνοθέτης Ἄρθουρ Χόπκινς καὶ ὁ σκηνογράφος Ἔντμοντ Τζόνς φέρνουν γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Ἀμερικανικὸ θέατρο τὴν, ἄγνωστη ὡς τότε, συμβολικὴ σχηματοποίηση —μὲ τὴν παράσταση τοῦ *Ριχάρδου Γ'*. Εἶναι ἡ ἀρχὴ μιᾶς γόνιμης συνεργασίας, καὶ συνάμα ἡ πρώτη ἐμπνευσμένη προσέγγιση τῶν κλασσικῶν στὸ Νέο Κόσμο. Ὁ Ἔντμοντ Τζόνς εἶναι ἴσως ἀπ' ὅλους τοὺς σκηνογράφους αὐτὸς ποὺ ἐφάρμοσε τὶς ἰδέες τοῦ Κρέϊγκ μὲ περσότερη ἐπιτυχία.

1920

Ἐνῶ τὸ Γαλλικὸ θέατρο, μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ Κοπὼ καὶ τοῦ Πιτοέφ, ὅλο καὶ περιόριζε τὶς θεαματικές του ἐπιδιώξεις, γυρνώντας ἔτσι στὴν ἀληθινή του κοίτη, τὸ Γερμανικὸ θέατρο ὅλο καὶ ἁπλώνονταν, πλημμυρίζοντας μεγάλες καὶ καινούργιες ἐκτάσεις.

Ὁ Ράϊνχαρτ ἐγκαινιάζει ἕνα νέο θέατρο, τὸ Grosseschauspielhaus — ποὺ εἶναι ὅσο μεγάλο καὶ τ' ὄνομά του. Ἐκεῖ, μπροστὰ σὲ 5.000 θεατές, ἀνεβάζει τὴν *Ὀρέστεια*. Κανένας σκηνικὸς περιορισμὸς δὲν τὸν ἐμποδίζει πιὰ νὰ πραγματοποιήσει τὰ ὄνειρά του. Κι' ὅμως, αὐτὸ τὸ θέατρο ποὺ τόσο τόχε ἐπιθυμήσει, καὶ ποὺ τόσες ἐλπίδες εἶχε στηρίξει ἐπάνω του, θᾶναι κατὰ κάποιον τρόπο ἡ καταστροφή του. Ὁρισμένοι κακοὶ ὑπολογισμοὶ στὴν κατασκευὴ ἐμποδίζουν τὸ θέατρο αὐτὸ νὰ γίνει εὐχάριστο στὸ κοινό. Ὕστερα, οἱ δαπάνες εἶναι μεγάλες. Καὶ οἱ κριτικοὶ μιλοῦν πιὰ ἔξω ἀπ' τὰ δόντια τους, γιὰ σπατάλες καὶ γιὰ μέθη τῶν ἐπιδείξεων.

***

Ἕνας ἐνθουσιώδης ὀπαδὸς τοῦ κομμουνισμοῦ καὶ τοῦ Μέγερχολντ, ὁ Ἔρβιν Πισκάτωρ, ἀνοίγει ἕνα θέατρο μὲ σύνθημα «Ἡ τέχνη εἶναι ὅπλο», καὶ μὲ τὴ βοήθεια τεράστιων καὶ περίπλοκων σκηνικῶν μηχανῶν, ἀρχίζει τὸν πόλεμό του. Στὶς μέρες ποὺ τὸ κοινὸ διψάει γιὰ πολιτικοὺς λόγους καὶ ποὺ ὑπνωτίζεται ἀπ' τὴν ὑπερφυσικὴ δύναμη τῆς μηχανῆς, τὸ θέατρο αὐτὸ κάνει αἴσθηση. Οἱ ἐπινοήσεις τοῦ Πισκάτωρ περιλαμβάνουν: 1) τὰ διαφανῆ σκηνικά, 2) τὶς προβολές, 3) τὴ συμμετοχὴ τοῦ κινηματογράφου, 4) τὶς κινέζικες σκιὲς (εἶδος Καραγκιόζη), 5) τὸ χωρισμὸ τῆς σκηνῆς σὲ πατώματα καὶ διαμερίσματα, 6) τὴν ἐξέλιξη τῆς περιστροφικῆς σκηνῆς ἀπὸ δίσκο σὲ σφαῖρα, ὅπου ἡ διαρρύθμιση τῶν σκηνικῶν εἶναι σὰν τὶς φέτες τοῦ πορτοκαλιοῦ. Καὶ ἄλλα πολλά. Σὲ μερικὲς παραστάσεις, βγαίνουν στὸ διάλειμμα καθηγητὲς τῆς οἰκονομολογίας, κι' ἐξηγοῦν στὸ κοινὸ τὶς ἀρετὲς τοῦ κομμουνιστικοῦ συστήματος.

Ἀλλὰ καὶ δῶ τὰ ἔξοδα εἶταν συντριπτικὰ καὶ ἡ ἀντίδραση τοῦ μεγαλύτερου μέρους τοῦ κοινοῦ ζωηρὴ—ὥστε ὁ καταπέλτης δὲν ἄργησε νὰρθει.

Περσότερο εὐδοκίμησαν μερικοὶ μετριοπαθέστεροι σκηνοθέτες—ὅπως ὁ Λέοπολντ Γέσνερ, ποὺ χρησιμοποιεῖ κατὰ κόρον τὰ σκαλιὰ καὶ τὸν ὁρίζοντα τοῦ Κρέϊγκ. (Μ' αὐτὸν συνεργάζονται ὁ Μπάσσερμαν κι' ὁ Κόρτνερ). Ἐπίσης ὁ Γιοῦργκεν Φέλινγκ, ποὺ προτιμάει γιὰ φόντο τὶς μαῦρες κουρτίνες. Ἡ ἐπίδραση εἶταν τέτοια, ποὺ μιὰ ἐποχὴ δὲν ἔβλεπες στὰ γερμανικὰ θέατρα τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μαῦρες κουρτίνες. (Μὲ τὸν Φέλινγκ ἀναδείχτηκε ὁ ἠθοποιὸς Χάϊνριχ Γκέοργκε).

1921

Ὁ Σὰρλ Ντυλλὲν ἐγκαταλείπει τὸ Βιὲ Κολομπιὲ καὶ ἀρχίζει δικό του θέατρο: τὸ Ἀτελιέ. Συνεχίζει, μὲ περσότερο μάλιστα δυναμισμὸ καὶ φαντασία, τὸ ἔργο τοῦ Κοπώ. Κέντρο βάρους στὶς παραστάσεις του εἶναι ὁ ἠθοποιὸς—ὄχι ὅμως ὁ ἠθοποιὸς ποὺ «διαβάζει ὡραῖα», ἀλλὰ ἐκεῖνος ποὺ μαζὶ μὲ τ' ἄλλα του χαρίσματα εἶναι καὶ μῖμος κι' ἀκροβάτης καὶ παλιάτσος. Ὁ ἠθοποιός, γιὰ τὸ Ντυλλέν, πρέπει νᾶναι ἕνα ὁλότελα ξεχωριστὸ εἶδος ἀνθρώπου, γιὰ νὰ μπορεῖ μὲ χίλιους - δυὸ τρόπους νὰ σερβίρει τὸ ἔργο στὸ θεατή. Μὲ τὸ Ἀτελιέ, γνωρίζει τὸ Παρίσι μιὰ σειρὰ ἀπὸ γοργές, ἔξυπνες καὶ μαζὶ σεμνὲς παραστάσεις, ποὺ ἔχουν ὅλη τὴν πρωτόγονη ζωτικότητα ποὺ ἀπαιτεῖ ἕνα ἔργο τοῦ Μολιέρου, τοῦ Τζόνσον ἢ τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὁ Ντυλλὲν θριαμβεύει μὲ τὸ *Φιλάργυρο*, τὸ *Βολπόνε*, τοὺς *Ὄρνιθες*. Εἶναι ἐπίσης ὁ ἐμψυχωτὴς τοῦ Ἀνούϊγ καὶ τοῦ Σαλακροῦ. Ὁ θίασος αὐτός, ποὺ κρατιέται ἴσαμε τὸ 1940—εἶναι ἐπίσης ἕνα ὡραῖο δεῖγμα τῆς στενῆς συνεργασίας καὶ τῆς ἐκλεκτῆς δουλειᾶς—«χωρὶς μέσα». Ὁ Ντυλλὲν κ' οἱ ἠθοποιοί του συχνὰ πεινοῦσαν, μὰ δὲ χάνανε μήτε τὸ κουράγιο μήτε τὸ κέφι τους.

1922

Πικραμένος, ὁ Ράϊνχαρτ φεύγει ἀπ' τὸ Βερολῖνο. Περνάει τὰ καλοκαίρια του στὸ Σάλτσμπουργκ, σκηνοθετόντας θρησκευτικὰ θεάματα μπροστὰ στὴ Μητρόπολη ἢ στὰ περιβόλια τῶν πύργων. Περίφημο ἀνάμεσα σ' αὐτὰ εἶναι ὁ *Γέντερμαν* (διασκευὴ τοῦ Χόφμανσταλ ἀπὸ μεσαιωνικὸ μυστήριο). Νοικιάζει μάλιστα ἕναν πύργο, γιὰ μόνιμη διαμονή του. Τὸ χειμώνα δουλεύει στὴ Βιέννη. Ἔχει μετασχηματίσει τὴ Redouten - saal, τὴν αἴθουσα ἑνὸς παλατιοῦ, σὲ θέατρο, κι' ἀνεβάζει ἔργα τοῦ 18ου αἰώνα—ἔχοντας γιὰ σκηνικὸ τὴν ἴδια τὴ διακόσμηση τῆς αἴθουσας, καὶ μερικὰ παραβάν.

ΕΛΛΑΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ ΔΙΦΘΟΝΓΟΣ ΝΑΣΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Ε.Υ.Δ. της Ε.Π.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

1923

Δεύτερος νὰ ἐγκαταλείψει τὸν Κοπὼ εἶναι ὁ Λουΐ Ζουβέ. Παίζει, γιὰ δικό του λογαριασμὸ τὸν *Κνόκ*, καὶ μέσα σ' ἕνα βράδυ γίνονται διάσημοι κι' αὐτὸς καὶ ὁ Ζὺλ Ρομαίν. Ὁ Ζουβὲ δὲν ἔχει τὴν ἱκανότητα τοῦ Κοπὼ ἢ τοῦ Ντυλλὲν νὰ ἐμψυχώνει ἢ νὰ διδάσκει τοὺς ἠθοποιούς. Ἔχει ὅμως ἐξαιρετικὴ διορατικότητα καὶ τὸ ἔμφυτο καλὸ γοῦστο τοῦ Γάλλου καλλιτέχνη. Τὸ κοινὸ ἔμαθε σιγὰ σιγὰ πὼς σὲ μιὰ παράσταση τοῦ Ζουβὲ τὸ ἔργο θᾶναι πάντα καλό. Καὶ δὲν ὑπῆρξε πιὸ γόμιμη συνεργασία ἀνάμεσα σὲ σκηνοθέτη καὶ συγγραφέα ἀπ' ὅ,τι ἀνάμεσα στὸ Ζουβὲ καὶ τὸ Ρομαίν, τὸν Ἀσάρ, καὶ τέλος τὸ Ζιροντοῦ. Ζουβὲ καὶ Ζιροντοῦ γίναν ἕνα. Ὁ Ζουβὲ ἔγραφε καὶ ὁ Ζιραντοῦ σκηνοθετοῦσε. Τότε γνώρισε καὶ τὸ Ἀτενὲ (τὸ θέατρο τοῦ Ζουβὲ ἀπ' τὰ 1934) τὶς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες του, μὲ τὴν *Ἠλέκτρα*, τὴν *Ὀντίν*, τὸν *Πόλεμο τῆς Τροίας* καὶ τὴν *Τρελλὴ τοῦ Σαγιώ*. Ἤξερε ἐπίσης τὸ κοινὸ πὼς ἡ πρωταγωνίστρια θᾶναι μιὰ χαριτωμένη γυναίκα (Βαλεντὶν Τεσιέ, Μαντλὲν Ὀζραί, Ντομινὶκ Μπανσὰρ)—πὼς ἡ μουσικὴ ὑπόκρουση θὰ εἶναι τοῦ Μιλὼ ἢ τοῦ Ὠρίκ, γιὰ νὰ ὀνομάσομε δυὸ μονάχα ἀπ' τοὺς μοντέρνους—καὶ τέλος, πὼς τὸ σκηνικὸ καὶ τὰ κοστούμια θὰ εἶναι μιὰ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση. Πραγματικά, ἡ δουλειὰ τοῦ Τσελιτσὲφ στὴν *Ὀντὶν* ἢ τοῦ Μπεράρ στὸ *Σχολεῖο γυναικῶν* καὶ στὴν *Τρελλὴ τοῦ Σαγιώ* εἶναι ἀπ' τὰ πιὸ σπάνια δείγματα τῆς σύγχρονης ζωγραφιστῆς σκηνογραφίας.

Ἔτσι ὁ Κοπὼ μοιράστηκε στὰ δυό: ὁ Ντυλλὲν πῆρε τὸ στοιχεῖο τοῦ «παιχνιδιοῦ» στὴν ὑποκριτικὴ καὶ ὁ Ζουβὲ τὸν αἰσθητικὸ λυρισμό.

1924

Ὡστόσο διατηρήθηκε κι' ὁ ἴδιος. Δὲν εἶναι ὅμως τώρα ὁ ἐνθουσιώδης καὶ δυναμικὸς Κοπώ, ποὺ ἄρχισε τὸ Βιὲ Κολομπιὲ δέκα χρόνια πρίν. Εἶναι ἕνας κουρασμένος, πικραμένος καλλιτέχνης, ποὺ τὸ μόνο ποὺ γυρεύει εἶναι ν' ἀποτραβηχτεῖ στὴν ἐξοχὴ καὶ ν' ἀφιερωθεῖ στοὺς νέους. Παίρνει τὴ σχολή του στὴ Βουργουνδία — καὶ περνᾶνε κάμποσα χρόνια δοκιμάζοντας τὴν ἀπήχηση τῶν Γάλλων κλασικῶν στοὺς χωρικούς, κάνοντας αὐτοσχεδιασμούς, γράφοντας ἔργα. Ἀπ' τὸ σπουδαστήριο αὐτὸ βγαίνει ἕνας συγγραφέας, ὁ Ἀντρὲ Ὀμπέ, καὶ μιὰ ὁμάδα νέων ἠθοποιῶν ποὺ θ' ἀποτελέσουν ἀργότερα (1931) τὸ «Θίασο τῶν 15».

***

Ὁ Ράϊνχαρτ ἀνεβάζει τὸ *Θαῦμα* του στὴ Νέα Ὑόρκη—μὲ σκηνικὰ τοῦ Ἀμερικανοῦ Νόρμαν Μπὲλ - Γκέντες. Τὸ πέρασμα τοῦ Ράϊνχαρτ ἔχει δυὸ ἀποτελέσματα· πρῶτο: δίνει τὰ φτερὰ τῆς φαντασίας σὲ μιὰ ἐκλεκτὴ ὁμάδα νεαρῶν σκηνογράφων ποὺ, μαζὶ μὲ τὸν Ἔντμοντ Τζόνς, θὰ πρωτοστατήσουν στὴν ποιητικὴ ἀναγέννηση τοῦ Ἀμερικανικοῦ θεάτρου, καί, δεύτερο: κάνει ἀρχὴ τοῦ «μεγάλου θεάματος», ποὺ ὁ Ζίγκφελντ, προσθέτοντας τραγούδια καὶ τοὺς χορούς, θὰ τὸ φέρει στὸ κορύφωμά του.

Τὸ Βιὲ Κολομπιὲ καὶ τὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας ἔχουνε κι' ὅλας περάσει ἀπὸ τὴ Νέα Ὑόρκη.

1925

Στὸ Παρίσι ἀρχίζουν νὰ προσέχουν τὸ Γκαστὸν Μπατύ. Μὲ τὸ θίασό του (ἡ «Χίμαιρα»), ἀνεβάζει ἔργα νέων συγγραφέων μὲ πολλὲς εἰκόνες καὶ ἄλλες ἀποκλίσεις ἀπ' τὰ καθιερωμένα. Ἐπιδιώκει ἕνα συνθετικὸ ρεαλισμὸ ζωγραφικοῦ πίνακα. Χωρίζει τὴ σκηνή, οἱ ἀλλαγὲς γίνονται γρήγορα μὲ κουρτῖνες καὶ παραβάν, ἀπότομο ἄναμα καὶ σβύσιμο, κλπ. Ἀργότερα (στὰ 1930) θὰ ἐγκατασταθεῖ στὸ θέατρο Μονπαρνὰς, θὰ κάνει διασκευὲς μυθιστορημάτων (*Μαντὰμ Μποβαρύ, Δουλοινέα, Μαντὰμ Καπέ*), καὶ θὰ τὶς φέρνει στὴ σκηνὴ μὲ μοναδικὴ φροντίδα τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς.

***

Μιλόντας ἀρκετὰ ἐκτεταμένα γιὰ τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἰώνα, προχωρήσαμε βαθειὰ μέσα στὸ δεύτερο. Οὐσιαστικά, ἔχομε καλύψει τὰ πενῆντα χρόνια. Κεῖνο ποὺ εἶχε πάρει μορφὴ ἴσαμε τὰ 1925, συνεχίστηκε ἴσαμε τὸ δεύτερο πόλεμο, μὲ τὶς ἀναπότρεπτες ὑλικὲς καὶ πνευματικὲς μεταβολὲς ποὺ ἐπιβάλλει ἡ «ἀδιάκοπη μεταμόρφωση».

Στὴ Ρωσσία τὸ Θέατρο Τέχνης συνεχίζει τὴν πορεία του, ποὺ ἔγινε μάλιστα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Στανισλάβσκι (1938) πιὸ συντηρητικὰ ρεαλιστική. Συντηρητισμὸς ἐπικρατεῖ καὶ στ' ἄλλα θέατρα. Κάθε ἐλευθερία φαντασίας στὴ σκηνικὴ ἀπόδοση χαρακτηρίζεται σὰν ἐπίδραση τῆς Δυτικῆς παρακμῆς. Ὁ Μέγερχολντ ἄφαντος. Τὸ ἴδιο κι' ὁ Ταῖρωφ. Ἔσβυσε ἀκόμα κ' ἡ προσπάθεια τοῦ νεαροῦ Ὀκλόπκωφ μὲ τὸ Ρεαλιστικὸ Θέατρο στὰ 1932—γιατὶ ὁ ρεαλισμός του εἴτανε πιὸ πειραματικὸς ἀπ' ὅ,τι ἐπέτρεπε ὁ πολιτικὸς ὀρθολογισμός. Θέατρο σήμερα στὴ Ρωσσία εἶναι τὸ ἔργο, καὶ τὸ ἔργο εἶναι μιὰ πολιτικὴ διδασκαλία.

Τὸ ἴδιο κατάντησε τὸ Γερμανικὸ θέατρο τὸν καιρὸ τοῦ Χίτλερ. Πολλοὶ σκηνοθέτες αὐτοεξορίστηκαν. Τὸ ἴδιο κι' ὁ Ράϊνχαρτ, ποὺ ἔμεινε στὴν Ἀμερική, ἴσαμε τὸ θάνατό του. Εἶναι συγκινητικὸ ποὺ ἡ τελευταία γνωστὴ παραγωγὴ τοῦ Ράϊνχαρτ εἶταν ἡ ταινία *Ὄνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας*—δηλαδὴ τὸ ἴδιο *Ὄνειρο* ποὺ στὰ 1905 τοῦ ἔξασφάλισε τὴν ἀρχὴ μιᾶς λαμπρῆς καὶ πολυκύμαντης καριέρας.

Ε.Υ.Δ. τῆς Κ.τ.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

Στὴ Γαλλία, ὁ μόνος ἐν δράσει ἀπ' τοὺς παλιότερους εἶναι ὁ Ζουβέ. Κι' ὁ μόνος νεώτερος ποὺ στέκει στὸ ὕψος τῆς παράδοσης, ὁ Μπαρρώ. Τὸ ἀνέβασμα τοῦ *Soulier de satin* τοῦ Κλωντέλ (στὴ Γαλλικὴ Κωμωδία) καὶ τῆς *Δίκης* τοῦ Κάφκα (στὸ Μαρινὺ) εἶναι ἀπ' τὰ πιὸ ζωντανὰ δημιουργήματα τῆς μεταπολεμικῆς θεατρικῆς φαντασίας. Στὴ δουλειὰ τοῦ Μπαρρὼ διακρίνεται καθαρὰ ἡ συνέχιση τῆς γραμμῆς Κρέϊγκ - Κοπὼ - Ντυλλέν, μὲ κάποια ὅμως δυσάρεστη ὑπερτροφία τῆς θεαματικῆς φαντασίας — ποὺ μὲ τὸν καιρὸ θὰ λείψει.

Στὴν Ἀγγλία, τὸ σημαντικώτερο ἴσως γεγονὸς τοῦ αἰώνα εἶταν τὸ ξανάνοιγμα τοῦ Ὄλντ Βίκ στὰ 1931—καὶ ἡ δημιουργία μιᾶς γενιᾶς ἐξαιρετικῶν ἠθοποιῶν—τῶν καλύτερων ἴσως τοῦ κόσμου σήμερα. Δύο ἀπ' τοὺς πιὸ σημαντικούς, ἔδειξαν καὶ μιὰ ὁλωσδιόλου ξεχωριστὴ ἱκανότητα στὴ σκηνοθεσία: ὁ Λώρενς Ὀλιβιέ, ποὺ ἐπιδιώκει τὴ ζωηρὴ κίνηση, τὴ σχηματοποιημένη ἀφαίρεση στὸ σκηνικὸ καὶ τὴ δραματικὴ ἔνταση στὸ λόγο —καὶ ὁ Γκίλγκουντ, ποὺ τοῦ ἀρέσουνε μᾶλλον οἱ ὑποβλητικοὶ φωτισμοί, ἡ μυστικοπάθεια κι' ὁ χαμηλὸς τόνος στὸ παίξιμο.

Στὴν Ἀμερική, ἡ φυσιογνωμία ποὺ ἀρχίζει νὰ ξεχωρίζει—μέσα στὸ σύνολο τῶν σκηνοθετῶν τοῦ δυναμικοῦ ρεαλισμοῦ—εἶναι τοῦ Ἠλία Καζάν. Δὲν εἶναι σύμπτωση ποὺ αὐτὸς ἀνέβασε τὶς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες τῶν τελευταίων χρόνων, τὰ ἔργα τοῦ Γουΐλλιαμς, τοῦ Μίλλερ καὶ τοῦ Οὐάϊλντερ. Ἀκριβῶς ἡ ἰδέα τῆς *προσήλωσης στὸ ἐσωτερικὸ αἴσθημα*, ποὺ χαρακτηρίζει τὰ ἔργα τῶν παραπάνω, εἶναι καὶ ὁ ὁδηγὸς τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Καζάν. Πιστεύω πὼς ἂν δημιουργηθεῖ στὸν αἰώνα μας ποιητικὸ θέατρο, θὰχει βγεῖ ἀπ' τὴν Ἀμερικανικὴ πρόζα. Καὶ σκηνοθέτες ὅπως ὁ Καζάν, φαινομενικὰ ρεαλιστές, θὰ δώσουν στὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς μας τὴν ποιητικὴ μορφή του.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008