

Τσελιτσέφ, Ούγκω, Μπεράρ τόσο γόνιμα στή σκηνογραφία.

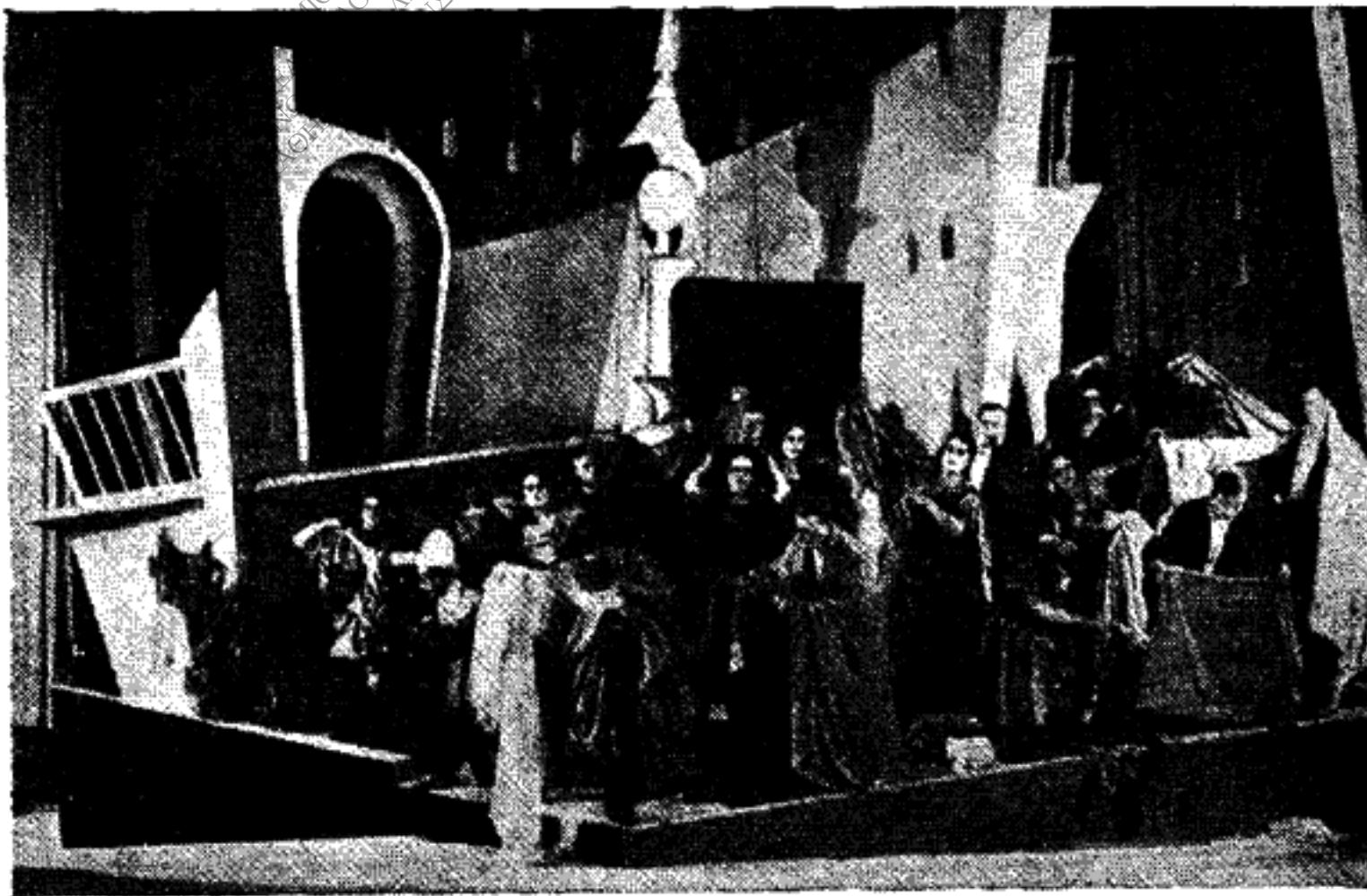
'Απ' τοὺς πρώτους δύμας ποὺ ἔνιωσε τὸ ξύπνημα εἶταν δὲ Ζάκ Κοπώ. 'Αλλὰ γι' αὐτὸν θὰ μιλήσομε μετά ἀπὸ τρία χρόνια.

**

'Ο Ράινχαρτ ἀνεβάζει τὸν Οἰδίποδα (μετάφραση Χόφμανσταλ) στὸ Ιπποδρόμιο Σοῦμαν. Πρωταγωνιστεῖ δὲ Χορός, ποὺ δὲν παρουσιάζεται σὰν ἔνα σῶμα δυσιόμορφο, ἀλλὰ σὰ σύνολο ἀπὸ διαφορετικά ἀτομα.

ὑπὸ τὸν Στανισλάβσκι, κάνουν ἐντατικὲς πρόβεις. 'Η μέρα τῆς παράστασης φτάνει. 'Ο Στανισλάβσκι ἐνθουσιασμένος μὲ τὰ σχέδια τοῦ Κρέϊγκ, γράφει: «Τὸ μυστικό του εἶναι πῶς γνωρίζει πλέρια τὴ σκηνὴ καὶ νιώθει τὶ εἶναι σκηνικὸ καὶ τὶ δὲν εἶναι. Εἶναι πάνω ἀπ' δλα σκηνοθέτης, πρᾶγμα δύμας ποὺ δὲν τὸν ἐμποδίζει νᾶναι καὶ θαυμάσιος ζωγράφος». 'Ενθουσιασμένος κι' δὲ Κρέϊγκ μὲ τὴν δργάνωση τοῦ θεάτρου, τοὺς ἡθοποιοὺς — 'Αμλέτο παίζει δὲ σπουδαῖος Βασίλης Κατσάλωφ.

Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ ἀποτυχία. Τὸ ἐ-



Η Πριγκήπισσα Τουραντὸ τοῦ Γκότσι, σκηνοθεσία Βαχτάγκωφ.
(Οι ἡθοποιοὶ ντύνονται μπροστά στὸ κοινό). 1920.

"Ο, τι ἀφαιρεῖ ἡ διάσπαση αὐτὴ ἀπ' τὴ δραματικὴ ἐνταση τῶν χορικῶν, τὸ προσθέτει δὲ δημιουργικὸς φωτισμὸς καὶ ἡ δημιουργικὴ κίνηση τῶν δύμαδων.

1911

'Ο Στανισλάβσκι καλεῖ τὸν Γκόρντον Κρέϊγκ στὴ Μόσχα γιὰ ν' ἀνεβάσει τὸν 'Αμλέτο. 'Ο δάσκαλος τῶν ἡθοποιῶν ἔχει ἀρχίσει νὰ ἐνοχλεῖται ἀπ' τὸν ἀκαδημαϊσμὸ τοῦ θεάτρου του. 'Απ' τὴν ἄλλη μεριά, δὲ θεωρητικὸς ἐπαναστάτης θέλει ἔνα καλὸ θέατρο γιὰ νὰ βάλει σ' ἐφαρμογὴ τίς ίδεες του. Συμφωνοῦν. 'Ο Κρέϊγκ πάει στὴ Μόσχα καὶ ντύνεται ρούσικα. 'Ο κόσμος δλος περιμένει τὶ θαῦμα θὰ βγεῖ ἀπ' τὴ συνεργασία τῶν δυο κορυφῶν. 'Ο Κρέϊγκ μένει ἔνα χρόνο στὴ Φλωρεντία προετοιμάζοντας τὸν 'Αμλέτο. Οι ἡθοποιοὶ τοῦ θεάτρου Τέχνης,

σωτερικὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν καὶ τὸ σχηματοποιημένο μεγαλεῖο τοῦ σκηνικοῦ — δρεαλισμὸς τοῦ Στανισλάβσκι ἀπ' τὴ μιὰ καὶ ἡ ποιητικὴ ἀφαίρεση τοῦ Κρέϊγκ ἀπ' τὴν ἄλλη — εἶχαν δσα κοινὰ ἔχει ἡ μέρα μὲ τὴ νύχτα.

Γράφει δὲ Κρέϊγκ: «Διαπίστωσα αὐτὸ ποὺ ἡθελα, πῶς τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ δὲν μποροῦν νὰ παιχτοῦν».

Γράφει δὲ Στανισλάβσκι: «Ἐχομε ἀκόμα πολὺ νὰ δουλέψομε».

◆

**

'Ο Ράινχαρτ δέχεται πρόσκληση ἀπ' τὸ Δονδίνο καὶ ἀνεβάζει τὸ Θαῦμα, συμβολικὸ μυστήριο τοῦ Φολμόλερ (μουσικὴ Χούμπερντινκ). Αύτὴ εἶναι ἡ παράσταση ποὺ τὸν ἔκανε φημισμένο σ' δλον τὸν κόσμο σὰν μάστορα τοῦ μεγάλου θεάματος. 'Ολόκληρο

τὸ θέατρο 'Ολύμπια εἶχε μεταμόρφωθεῖ σὲ ἔσωτερικὸ γοτθικῆς ἐκκλησίας — δπου ἑκατοντάδες ἀπὸ καλόγριες. Παναγίες, ἀγγέλους, παπάδες, βασιλιάδες καὶ κουρελήδες, παρελαῦναν μπροστὰ στὰ ἐκστατικὰ μάτια τῶν θεατῶν. Τὸ στρογγυλὸ παράθυρο τῆς ἐκκλησίας εἴτανε πιὸ μεγάλο κι' ἀπ' τὸ πραγματικὸ τῆς Νότρ Ντάμ — ἔτσι λένε τὰ χρονικά. Τὸ Θαῦμα ἔκανε τουρνέ στὴν Εὐρώπη καὶ παίχτηκε τέλος στὸ Βερολίνο στὰ 1913.

1912

Στὸ Γλάρο τοῦ Τσέχωφ (στὰ 1898), δπου ὁ Στανισλάρσκι ὁ ἴδιος ἔπαιξε τὸν ἐπιτυχημένο Τριγκόριν, τὸ ρόλο τοῦ νεαροῦ θεατρικοῦ συγγραφέα Τρέπλεφ — ποὺ φωνάζει μὲ ἀπόγνωση: «Χρειάζεται μιὰς καινούργιας ἔκφραση, κι' ἀν δὲν ὑπάρχει, τότε καλύτερα τίποτα!» — τὸν ἔπαιξε ὁ Βσέβελοντ Μέγερχολντ.

Τὰ λόγια τοῦ ρόλου στάθηκαν προφητικά, γιατὶ ὁ Μέγερχολντ εἴταν ἑκεῖνος ποὺ ἔφερε τὴν «καινούργιας 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 πῶς ὁ «δάσκαλος» καὶ οἱ ἡθοποιοὶ ἀπομακρύνονταν ἀπ' τὸν 19ο αἰώνα μὲ πολὺ ἀργὴ κίνηση.

'Ο Μέγερχολντ ζητοῦσε μᾶλις ἀπόλυτη προσάρτηση τοῦ θεάτρου στὸν αἰώνα τῆς μηχανῆς. Θεωροῦσε τὴν θεατρικὴ ψευδαίσθηση σὰν ἀπομεινάρι μιᾶς μπουρζουάδικης νωχέλειας — δπου μυαλὸ καὶ αἰσθήσεις παρακινούνταν ἔμμεσα, μέσ' ἀπ' τὶς νεφέλες τῆς αἰσθητικῆς. 'Ο Μέγερχολντ ἤθελε τὸ θέατρο νὰ μιλάει ἀμεσα στὸ κοινό. 'Ακόμα περσότερο, νὰ μὴ σερβίρεται στὸ κοινὸ σὰν κάτι προετοιμασμένο σὲ μαγικὰ ἔργαστηρια — ἀλλὰ αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ κοινὸ νὰ συμμετέχει στὴ δημιουργία του.

Γιαυτὸ ἡ ἐπανάσταση ἐπρεπε νᾶναι ριζικὴ — κι' ἀδυσώπητη. "Αρχισε, ξυλώνοντας τὴν αύλαία — οἱ ἀλλαγὲς θὰ γίνονταν μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ θεατῆ. Ξεσκέπασε τὰ φῶτα τῆς «μπαλάντζας» — ἀφοῦ ὁ θεατὴς ξέρει πῶς φωτίζομε τὴ σκηνὴ πρέπει νὰ βλέπει πῶς τὴ φωτίζομε. "Εσκισε τὸν όρίζοντα — καὶ φανέρωσε τοὺς γυμνοὺς τοίχους. Πάνω σ' αὐτὴ τὴν tabula rasa ἀνέβασε τὰ ἔργα του. Τὰ σκηνικὰ δὲν ἀντιπροσώπευαν τίποτα. Χρησιμοποιοῦσε σχῆματα γεωμετρικὰ καὶ ἐπίπεδα, σκάλες καὶ σκαλωσιές, ἀπὸ ξύλο ἀβαφτο, ἀτσάλι, γυαλί — κι' δ, τι χρειαζόταν γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν ἡθοποιὸ στὴν κίνηση. Τὸ θέατρο τοῦ Μέγερχολντ θύμιζε περισσότερο ἀρχινισμένο γιατὶ παρὰ θέατρο. Οὕτε ὑπῆρχε χώρισμα ἀνάμεσα στὸ κοινὸ καὶ στὴ σκηνὴ. Εἶχε καταργηθεῖ ἡ «μπούκα», τὸ προσκήνιο ἐφτανε ὡς τοὺς θεατές, κι' ἀπὸ μικρὲς σκάλες ἡ γεφύρια οἱ

ἡθοποιοὶ κατέβαιναν στὴν πλατεῖα.

Δυὸς δροὶ χρησιμοποιοῦνται συνήθως γιὰ νὰ καθορίσουν τὴν τεχνοτροπία τοῦ Μέγερχολντ (ποὺ μολαταῦτα ἀλλαζε ούσιαστικὰ 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 ἔκφραζοντας τὴ μηχανοποίηση τῆς σύγχρονης ζωῆς — καὶ ὁ βιομηχανισμός, ποὺ ἀφορᾶ τὴν τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ. Γιὰ τὸ Μέγερχολντ ὁ ἡθοποιὸς δὲν εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς, ἀλλὰ τὸ δρατὸ 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 — δχι μόνο τῶν ἀνθρώπων ἀλλὰ καὶ τῶν ζώων. 'Ο τρόπος ποὺ πετάει ἔνα γεράκι ἡ ποὺ μιὰ λεοπάρδαλη ἔτοιμάζεται νὰ πηδήσει, ἡ ἀντανάκλαση τοῦ πόνου, τοῦ φόβου ἡ τῆς χαρᾶς, στὴν κίνησή μας — δλα αὐτὰ σπουδάζονται προσεχτικὰ καὶ δημιουργοῦν τὶς καθορισμένες βάσεις γιὰ τὴν κίνηση τοῦ ἡθοποιοῦ. Δεύτερο θέμα τῆς θεωρίας εἶναι ἡ ἀπλούστευση καὶ ἡ ἀποκρυστάλλωση τῶν κινήσεων στὶς ζωτικὰ ἀπαραίτητες. 'Εδω ἡ μελέτη γίνεται γύρω ἀπ' τὶς μηχανές, ποὺ στὴ λειτουργία τους δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ περιττό. Στὴ μέθοδο αὐτὴ ἐφτασε ὁ Μέγερχολντ ὅστερ ἀπὸ ἐπίμονη μελέτη γύρω ἀπ' τὶς «ἀρχές τῆς Κομμέντια ντελλ」 "Αρτε καὶ τοῦ Γιαπωνέζικου θεάτρου, καὶ γύρω ἀπ' τὸν τρόπο ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ἀφομοιωθοῦν στὴ λειτουργία τοῦ σημερινοῦ θεάτρου, ποὺ σκοπός του εἶναι «νὰ ἔσωτερικεύει μὲ κάθε δυνατὸ τρόπο τὴ βαθύτερη ούσια μιᾶς ἀνθρώπινης πράξης ἡ μιᾶς ἐποχῆς».

Αύτὸ εἴταν πέντε χρόνια πρὶν ἀπ' τὴ Σοβιετικὴ 'Ἐπανάσταση.

1913

'Η ἰδρυση τοῦ Vieux Colombier.

'Ο Κοπὼ βγῆκε ἀπὸ φιλολογικούς κύκλους. Εἴταν προσωπικὸς φίλος τοῦ Ντυαμέλ, τοῦ Ζίντ, τοῦ Μαρτέν ντύ Γκάρ — καὶ ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς τῆς Nouvelle Revue Française, τοῦ περιοδικοῦ ποὺ τόσο ρόλο ἔπαιξε στὰ σύγχρονα γράμματα. 'Η ἴδια ἀνάγκη ποὺ εἶχε γεννήσει στὰ 1909 τὸ νεωτεριστικὸ αὐτὸ περιοδικό, έσπρωξε καὶ τὸν Κοπὼ νὰ ξεκινήσει γιὰ μιὰν ἀνανέωση τοῦ Γαλλικοῦ θεάτρου.

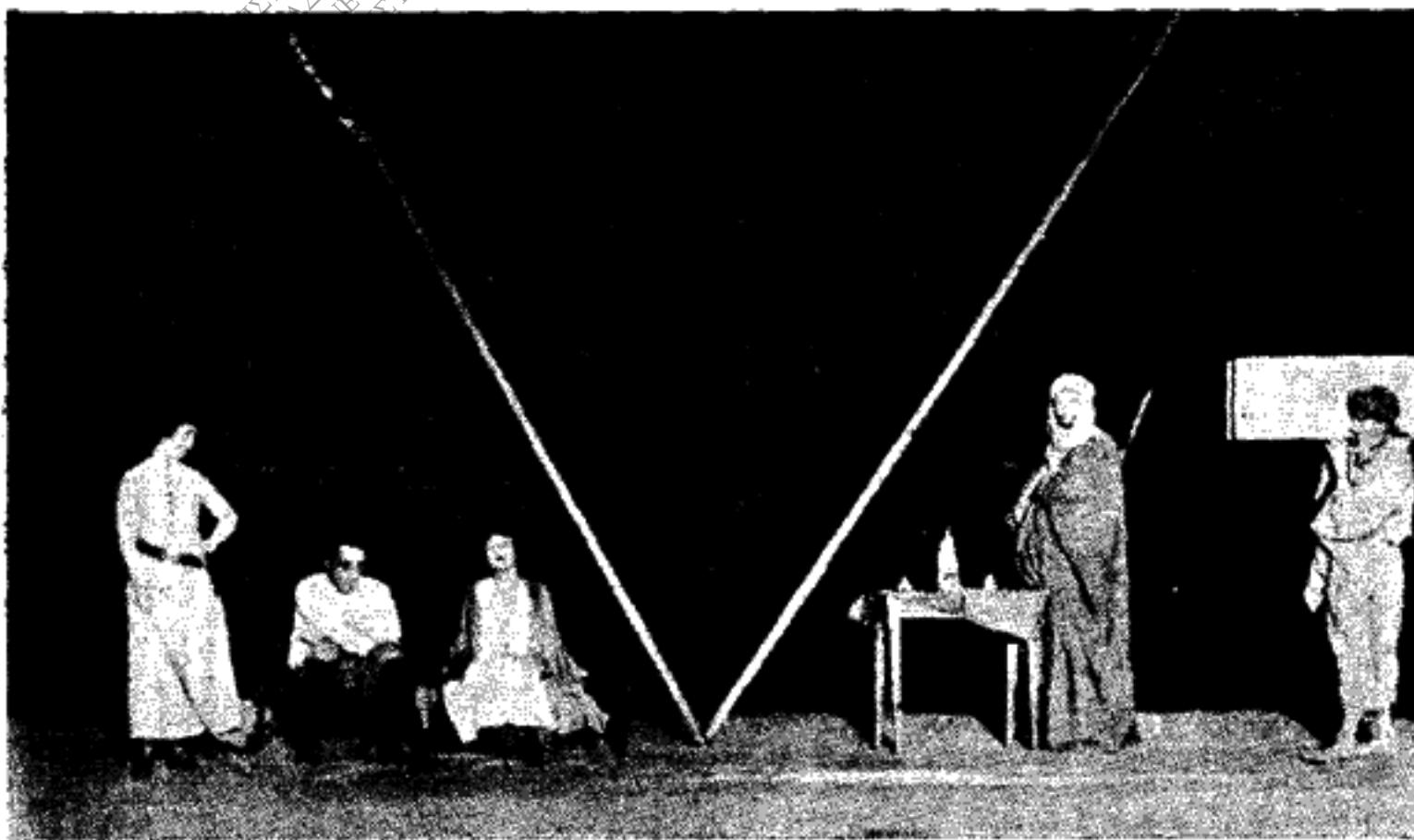
Εἶναι ἀλήθεια πῶς εἶχε προηγηθεῖ ἡ ἀντιταυραλιστικὴ δράση τοῦ Λυνιέ - Πό καὶ τοῦ Théâtre de l'Oeuvre, ποὺ ἤταν ταγμένο στὴν ὑπηρεσία ἀρχικὰ τοῦ Μαίτερλιν καὶ κατόπι τοῦ "Ιφεν. 'Ο Κοπὼ δὲν πίστευε πῶς ἀπὸ τὰ ἡμίφωτα καὶ τὴν ὑπερκόσμια ἀτμόσφαιρα, ποὺ ἀγαποῦσε ὁ Λυνιέ - Πό, μποροῦσε νὰ βγεῖ κάτι τὸ γνήσιο. Τὸ θέα-

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

“Οπως εἶπαμε, ἡρθαν τὰ Ρωσικὰ Μπαλέτα. ‘Ο Κοπώ εἴταν προετοιμασμένος. Μά οἱ σκηνογραφίες τῶν Ρώσων, ὁ χορὸς τοῦ Νιζίνσκι καὶ τῆς Παύλοβας, ἡ ἀδέσμευτη κίνηση, ἡ μουσικὴ — τοῦ δῶσαν ζωντανὰ τὴν αἰσθηση τῆς πρωταρχικῆς σημασίας τοῦ φυθμοῦ. Γι’ αὐτόν, ὁ ρυθμὸς πρέπει ν’ ἀρχίζει ἀπ’ τὴν ίδια τὴν κατασκευὴ τῆς σκηνῆς, νὰ περνάει στὸ σκηνικό, κατόπι στὴν κίνηση, στὸ λόγο, καὶ ν’ ἀποκρυσταλλώνεται στὴ μουσικὴ ύπόκρουση. Κι’ αὐτός, σὰν

σταση — καὶ ἡ προσωπικότητα τοῦ σκηνοθέτη πρέπει ν’ ἀπορροφηθεῖ ἀπ’ τὴν προσωπικότητα ἑκείνου. Δὲν πιστεύει, δπως ὁ Κρέϊκ ἢ ὁ Μέγερχολντ ἢ ἀργότερα ὁ Πισκάτωρ, πῶς ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰναι ὁ «ποιητὴς τῆς παράστασης». ‘Απλῶς, ἔνας βοηθὸς τοῦ συγγραφέα. ‘Ο Κοπώ ἀποζητοῦσε αὐτό ποὺ ἐκφράζεται μοναχὰ μὲ τὸ Γαλλικὸ δρό *le théâtre pur*.

‘Η πρώτη σαιζὸν τοῦ Βιέ Κολομπιέ παρουσιάζει 13 έργα. ‘Ο Κοπώ παίζει σὲ δλα. Στὴ Λιβαδέκατη Νύχτα τὸ Μαλβόλιο. ‘Αλλοι ἡθοποιοί του είναι ὁ Ντυλλέν, ὁ Ζουβέ, ὁ Ροζέ Κάρλ. Τὸ θέατρο ποὺ προτιμάει είναι τὸ κλασσικό (Σαΐξπηρ, Μολιέρος,



Αὕτος ποὺ τρώει τὰ δνειρὰ τοῦ Λενορμάν, σκηνοθεσία Πιτοέφ.

τὸ Ράϊνχαρτ, ἔταξε τὸ παιχνίδι γιὰ σκοπό του. Μά λιγότερο Διονυσιακός ἀπ’ τὸ Γερμανὸ συνάδελφό του — ποὺ τοῦ κατηγοροῦσε μάλιστα τὴ νεοπλουτίστικη ἐπιδεικτικότητα — Εμεινε πάντα στὸ ἐλάχιστο ἀπαφαίτητο, στὸ ἀσκητικὰ ώραῖο. Γιὰ ποιό λόγο ἡ τόση ἐπιμέλεια καὶ ὁ περιττός φόρτος, ὅταν μονάχα τὸ χρώμα μιᾶς κουρτίνας μπορεῖ νὰ προκαλέσει τὸ συναίσθημα ποὺ θέλομε; ‘Ο Στανισλάβσκι ἔλεγε: «“Ολοὶ ξέρομε πόσο δύσκολο είναι νὰ συγκεντρωθεῖ ὁ ἡθοποιὸς σὲ μιὰ γυμνὴ σκηνὴ». Κι’ δμως γιὰ τὸν Κοπώ, μολονότι θαυμαστὴ τοῦ Στανισλάβσκι, ἡ ιδανικὴ σκηνὴ είναι τὸ γυμνὸ πατάρι — ἔνα πατάρι ποὺ φτάνει κοντά στὸ θεατὴ (δπως στὸ ‘Ελισαβετιανὸ θέατρο). ‘Εκεῖ μονάχα μπορεῖ νὰ συγκεντρωθεῖ ὁ ἡθοποιὸς, γιατὶ κανένα ἔξωτερικὸ στοιχεῖο δὲ μπαίνει ἀνάμεσα σ’ αὐτὸν καὶ στὸ δραματικὸ ποιητὴ. ‘Ο ποιητὴς: αὐτὸν πρέπει πάνω ἀπ’ δλα νὰ ἔχει πηρετῆσει μιὰ παρά-

μυσσέ). ‘Αφιερώνει δμως μεγάλο μέρος τῆς προσπάθειάς του στὴ δημιουργία σύγχρονου ποιητικοῦ δράματος. Είταν ἀπ’ τοὺς πρώτους ν’ ἀνεβάσει Κλωντέλ, Ρομαίν—συνάμα ξεπρωδε τὸ Ντυσμέλ, τὸ Ζιντ τὸ Μαρτέν ντύ Γκάρ, τὸ Ζάν Σλουμπερζέ, στὸ δρόμο τοῦ θεάτρου.

1914

‘Ιδρύεται ἡ *Volksbürgste* στὸ Βερολίνο. Παράλληλη κίνηση καὶ σ’ ἄλλες πόλεις τῆς Γερμανίας καὶ τῆς Εύρωπης γιὰ «θέατρα τοῦ λαοῦ».

* *

‘Αντίθετα στὴ Ρωσία ἀνοίγει ἔνα μικρὸ ἀριστοκρατικὸ θέατρο, τὸ Κάμερνυ. ‘Ο ἔμψυχωτὴς του, ‘Αλεξάντερ Τσίρωφ, είναι ὁ ύπερμαχος τοῦ φορμαλισμοῦ. Δὲν τὸν ἔνδια-

φέρει μήτε ὁ λόγος μήτε ἡ ύποκριτικὴ ίκανότητα τῶν ἡθοποιῶν. Τὸ πᾶν εἶναι νὰ υπάρχει 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 δργανωμένων συνόλων καὶ συμπλεγμάτων. «“Οπως ύπαρχει ὁ δρος corps de ballet, ἔτοι πρέπει νὰ υπάρχει καὶ τὸ corps de théâtre», ἔλεγε ὁ Ταΐρωφ.

Παραστάσεις φημισμένες τῆς περιόδου αὐτῆς εἴταν ἡ Σαλώμη, ὁ Ρωμαῖος καὶ Ιουλίεττα καὶ τὴ διπερέττα Σιροφλέ—Σιροφλά. Σ' δλες γίνονταν ἡ ἐπέμβαση τοῦ Ταΐρωφ, ποὺ μὲ τὸ νυστέρι προσάρμοζε τὰ ἔργα στὶς κυβιστικὲς διαθέσεις τῶν ακηνογράφων 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'Νήλ, τοῦ Μπρέχτ καὶ τὴν Ἀγία Ιωάννα τοῦ Μπέρναρντ Σω. Ἀνεβάζει ἐπίσης καὶ τὶς Αἰγυπτιακὲς Νύχτες, δπου συνεργάζονται ὁ Σαίξπηρ, ὁ Πούσκιν καὶ ὁ Σω σ' ἔνα ἔργο περὶ Κλεοπάτρας. «Μὲ τὸ Κάμερνυ—γράφει ἔνας κριτικὸς — κλείνει γιὰ πάντα στὸ Ρωσικὸ θέατρο» ἡ περίοδος τῆς τέχνης γιὰ τὴν τέχνη.

1915

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

1916

Μιὰ ἐνδιαφέρουσσα φυσιογνωμία στὸ Εὐρωπαϊκὸ θέατρο εἶναι ὁ Εύγενιος Βαχτάγκωφ. «Ἀρχισε σὰ μαθητής καὶ συνεργάτης τοῦ Στανισλάβσκι. Πρωτοφάνηκε μὲ τὴ σκηνοθεσία τοῦ Ντυμπούκ στὸ Ἐβρέϊκο 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 ἔναν ἐκφραστικὸ τρόπο, ποὺ εἴταν λιτός καὶ αἰσθητικός, καὶ συγχρόνως ἀπέδιδε, μὲ τὴν παραστατικότητα μιᾶς Ἱεροτελεστίας, τὶς πιὸ ἐνδόμυχες ψυχικὲς καταστάσεις. Στὸ Βαχτάγκωφ βρίσκονται ἔνωμένα τὰ ἀντίθετα ίδιανικὰ τοῦ Μέγερχολντ καὶ τοῦ Στανισλάβσκι. Μὰ προσθέτει καὶ τὸ δικό του ίδιανικό: τὴν ἐπιδίωξη τοῦ αἰώνιου, τὴν προφητικὴ δύναμη τῆς τέχνης. «'Ο Στανι-

σλάβσκι ἔβρισκε ἀρμονία 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 κείνες τοῦ Κάμερνυ. Μὰ ἡ ἀπόσταση ποὺ τὶς χωρίζει εἶναι οὐσιαστικὰ μεγάλη. Ὁ Βαχτάγκωφ δὲν ἔκανε «φόρμα», μήτε τὸν ἐνδιαφέραν τὰ σύνολα. «Ἀποσκοπούμε σὲ μιὰ «συναισθηματικὴ ἀποκρυστάλλωση» στὴν κίνηση τοῦ ἡθοποιοῦ. Ετοι ποὺ ἡ παράσταση νὰ ἀφίνει ἐντονωτερη, καὶ διαρκέστερη εἰκόνα. Σχολὴ Βαχτάγκωφ δὲν υπάρχει—γιατὶ ἡ κάθε παράσταση πλάθονταν ἀπὸ τὰ μέσα πρὸς τὰ ἔξω—κάθε ἔργο ἔδινε καὶ μιὰ νέα σχολή. Τίποτα δὲ θὰ μποροῦσε νᾶναι πιὸ ἀντίθετο ἀπ' τὸ θρησκευτικὸ μυστικισμὸ τοῦ Ντυμπούκ καὶ τὸ φαρσικὸ παιχνίδι τῆς Τουραντ (1921)—δπου οἱ ἡθοποιοὶ βγαίναν ντυμένοι μὲ τὰ δικὰ τους ρούχα, καὶ μπροστά στὰ μάτια τοῦ κοινοῦ φοράγαν τὰ Κινέζικα, σὰ νὰ λέγαν: τὸ θέατρο εἶναι παιχνίδι κι' ἀπόψε θὰ ντυθοῦμε ψευτοκινέζοι, γιὰ νὰ σᾶς διασκεδάσσομε. «Ἐτοι λέγαν κ' οἱ ἡθοποιοὶ τῆς Ἰταλικῆς Κωμωδίας—ἔτοι μιλᾶνε κ' οἱ πρόλογοι κ' οἱ ἐπίλογοι τοῦ Σαίξπηρ.

«Ο Βαχτάγκωφ δὲν εἶχε σχολή, εἶχε δύμως δπαδούς. Κι' δταν πέθανε, νεώτατος, γύρω στὰ 1922, ίδρυθηκε τὸ θέατρο Βαχτάγκωφ, ποὺ διούλεψε γιὰ πολλὰ χρόνια σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές του.

1917

«Ἀρχίζει ἡ δράση τῆς Junge Deutschland. ποὺ συγκεντρώνει δλοὺς τοὺς ριζοσπόστες στοὺς κομεῖς τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς τέχνης. Ὁ Ἐξπρεσσιονισμὸς, ποὺχε ἀρχίσει μερικὰ χρόνια πρίν, κυριαρχεῖ τώρα στὸ Γερμανικὸ θέατρο. Εἶναι ἡ ἀτίθαση φυγὴ ἀπ' τοὺς ἐξωτερικοὺς νόμους πρὸς τὶς ἐσωτερικὲς δρμές. Τὸ «ἀντικειμενικό» καταργεῖται ἀπ' τὴν πνευματικὴ ζωὴ. Γράφει ὁ ζωγράφος Πάσουλ Κλέ: «Ἄλλοτε οἱ ἀνθρώποι παρασταῖναν τὰ πράματα ποὺ βλέπει, ἢ ποὺ ἐλπίζει κανεὶς νὰ δεῖ, στὸν κόσμο. Σήμερα ἡ πραγματικότητα τοῦ ἀδραγού κόσμου ἔχει γίνει τόσο ἔκδηλη, ποὺ νὰ νιώθει κανεὶς πῶς κάθε τι τὸ δρατὸ δὲν εἶναι παρὸ ἔνα μικρὸ δεῖγμα τοῦ κόσμου αὐτοῦ, καὶ πῶς δπάρχουν ἄλλες ἀλήθειες πιὸ οὐσιαστικές. Αὐτές τὶς ἀλήθειες προσπαθεῖ νὰ ἀνακαλύψει ὁ «ῆρωας» τοῦ Ἐξπρεσσιονιστικοῦ θεάτρου. Ἡ βασικὴ σύγκρουση θάναι πάντα ἀνάμεσα στὴ δυνατὴ του θέληση, στὸν ἀσυγκράτητο δυναμισμὸ του—καὶ στὸ χάος ποὺ τὸν περιβάλλει. Πρόδρομοι τοῦ Ἐξπρεσσιονισμοῦ εἶναι δὲ Στρίντμπεργκ κι' ὁ Βέντεκιντ. Κεῖνοι ποὺ μὲ τὰ ἔργα τους τὸν διακηρύσσουν εἶναι δὲ Κάϊζερ (μὲ τὴν τριλογία Γκάζ), δὲ Στέρνχαϊμ, δὲ Χάζενκλεβερ,

δέ Βέρφελ, δέ Τόλλερ, δέ Μπρέχτ, στήν 'Ιταλία δέ Πιραντέλλο καὶ στήν 'Αμερική δέ 'ΟΝΗΛ.

Μὲ τὸ τέλος τοῦ πρώτου Παγκόσμιου Πόλεμου, ἡ ποίηση, ποὺ ἔδινε ἀπὸ μέσα φωτιὰ σ' δὴ αὐτῇ τὴν κίνηση, μεταμορφώνεται σὲ στεῖρο ρεαλισμό. 'Η Νέα Γερμανία γίνεται Κομμουνιστικό Κόμμα καὶ δέ ἔξπρεσσιονισμὸς δίνει τὴν θέση του στὸ πολιτικὸ θέατρο.

1918

'Ο Μέγερχολντ, ποὺ δέ θεατρική του ἐπανάσταση εἶχε προηγηθεῖ τῆς πολιτικῆς, εἶναι δέ πρωτος ποὺ θὰ ἔκμεταλλευτεῖ τὴν νίκη τῶν Σοβιέτ. Πάνω σὲ δραματικὸ ύψος ὅμνους οὓς τοῦ Μαγιακόβσκι καὶ τοῦ Λουνατσάρσκι διοργανώνει τιτανικές παραστάσεις γιὰ τὸ λαό, σὲ τεράστιες αἴθουσες καὶ σὲ πλατείες. Συμμετέχει δέ στρατός, δέ στόλος καὶ τὰ κανόνια. Σχεδιάζει μάλιστα μιὰ αὐθεντικὴ ἀναπαράσταση τῆς «κατάληψης τῶν χειμερινῶν ἀνακτόρων» — δηλαβαίνουν μέρος 8.000 ήθο ποιοὶ οἱ καὶ 100.000 θεάτρες.

"Αν καὶ δέ Μέγερχολντ γρήγορα εύτυχως μαζεύτηκε, γιὰ ν' ἀφίερωθεῖ καὶ πάλι στὸ θέατρό

του, οἱ θεαματικὲς αὐτὲς ἐπιδείξεις χρησίμεψαν γιὰ ἀφετηρία τοῦ ἑπικοῦ Ρωσικοῦ κινηματογράφου, ποὺ μὲ τὸν 'Αἰζενστάϊν καὶ τὸν Πούντοβκιν ἔφτασε σὲ τόσο περίφημα ἀποτελέσματα.

'Η μεταπολεμικὴ περίοδος τοῦ Μέγερχολντ περιλαμβάνει καὶ τὶς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες του, δηλαβαίνει τὸν 'Οστρόφσκι, δέ Μεγαλειώδης Κερασφόρος τοῦ Κρόμμελινκ καὶ τὸ ἀριστούργημά του, δέ 'Επιθεωρητής τοῦ Γκόγκολ.

1919

"Ἐνας Ρώσος σκηνοθέτης ποὺ δύμως δέν

ἀνήκει στὸ Ρωσικὸ θέατρο εἶναι δέ Ζώρζ, Πιτοέφ. 'Η δράση του ἄρχισε στὴ Γενεύη, δηλαδὴ διάφοροι φιλότεχνοι χρηματοδοτοῦσαν τὸ μικρὸ του θέατρο, ἀφιερωμένο στὸ Ρωσικὸ δραματολόγιο, στοὺς Σκανδιναύους κι' ἀπὸ τοὺς Γάλλους, Ιδιαίτερα στὸν 'Ανρί Λενορμάν ('Ο χρόνος εἶναι δύνειρο, Οἱ ἀποτυχημένοι). "Ἐρχεται στὸ Παρίσι στὰ 1919, δηλαδὴ συγκρατημένος λυρισμὸς καὶ δέ χαμηλὸς δραματικὸς τόνος ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς παραστάσεις του κατακτοῦντε τὸ κοινό. Γι' αὐτὸν δὲν ὑπάρχει ἔξωτερικὸς τρόπος σκηνοθεσίας — προορισμὸς τοῦ θεάτρου εἶναι «νὰ ἔκφρασει τὴν θεία πνοή». Σκηνικὰ —

μερικὲς γραμμὲς μόνο, μερικὰ σχῆματα, πάνω σ' ἕνα ούδετερο φόντο ἀπὸ κουρτίνες, γιὰ νὰ υποδηλώνουν τὸν τόπο. Φωτισμὸς περιωρισμένος, γιὰ νὰ προσηλώνεται δὲ θεατῆς στὴν ἀποκαλ υπτικὴ λειτουργία τοῦ έργου. Τὸ βάρος τῆς ἐρμηνείας πέφτει πάντα στοὺς δύμους τοῦ ίδιου τοῦ Πιτοέφ καὶ τῆς μικρῆς καὶ ντελικάτης Λουντμίλας. τῆς γυναίκας του, πούχει ἀφίσει, σὲ κείνους ποὺ τὴν εἶδαν, πιὸ βαθιάν ἐντύπωση ἀπὸ δηποιαδήποτε δλληή ήθοποιοὶ τοῦ Μεσοπόλεμου.

'Ο Πιτοέφ δὲν εἶχε ποτὲ δρτια καταρτισμένο θίασο. 'Αρκοῦ σε δύμως δέ ψυχικὴ ἐπαφὴ πούχαν τὰ πρόσωπα τῆς σκη-

νῆς ἀναμεταξύ τους. ἀρκοῦσε δέ θρησκευτικὴ φλόγα τοῦ ίδιου καὶ δέ ἐκστατική, δύλη, παιδιάστικη πνευματικότητα ποὺ χάριζε τὸ παιξιμὸ τῆς Λουντμίλας (Ιδιαίτερα στοὺς ρόλους τῆς 'Ιουλιέττας, τῆς 'Οφηλίας καὶ τῆς 'Αγίας 'Ιωάννας). 'Απ' τὶς παραστάσεις τοῦ Πιτοέφ πούχαν τὴ μεγαλύτερη ἀπήχηση — Υσαμε τὰ 1939 ποὺ πέθανε — εἶταν δέ 'Εργος Δ' τοῦ Πιραντέλλο, δέ 'Ορφέας τοῦ Κοκτώ, δέ Ταξιδιώτης χωρὶς ἀποσκευὲς τοῦ 'Ανούηγ καὶ δλα τὰ ἔργα τοῦ Τσέχωφ καὶ τοῦ Λενορμάν. 'Ο Πιτοέφ, μὲ τὴ σλαύικη προέλευσή του, στάθηκε δέ ἔκκπητος τοῦ έσωτερικοῦ, τοῦ intime, τοῦ



'Ο Πιέρ Ρενουάρ καὶ δ Ζουβέ στὴν 'Ηλέκτρα τοῦ Ζιροντοῦ. 1937.

«ψυχικοῦ» &ν θέλετε, θεάτρου στὴ Γαλλία.

* *

Ο σκηνοθέτης "Αρθουρ Χόπκινς καὶ ὁ σκηνογράφος "Εντμοντ Τζόνς φέρνουν γιὰ πρώτη φορά στὸ 'Αμερικανικὸ θέατρο τὴν, ἄγνωστη ὡς τότε, συμβολικὴ σχηματοποίηση —μὲ τὴν παράσταση τοῦ *Ριχάρδου I*". Εἶναι ἡ ἀρχὴ μιᾶς γόνιμης συνεργασίας, καὶ συνάμα ἡ πρώτη ἐμπνευσμένη πρασέγγιση τῶν κλασσικῶν στὸ Νέο Κόσμο. Ο 'Εντμοντ Τζόνς εἶναι ἵσως ἀπ' δλους τοὺς σκηνογράφους αὐτὸς ποὺ ἔφάρμοσε τὶς ἰδέες τοῦ Κρέιγκ μὲ περσότερη ἐπιτυχία.

1920

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

Ο Ράινχαρτ ἐγκαινιάζει ἔνα νέο θέατρο, τὸ Grosseschauspielhaus — ποὺ εἶναι δσο μεγάλο καὶ τ' ὅνομά του. Ἐκεῖ, μπροστὰ σὲ 5.000 θεατές, ἀνεβάζει τὴν *'Ορέστια*. Κανένας σκηνικός περιορισμὸς δὲν τὸν ἐμποδίζει πιὰ νὰ πραγματοποιήσει τὰ δνειρά του. Κι' δμως, αὐτὸ τὸ θέατρο ποὺ τόσο τόχε ἐπιθυμήσει, καὶ ποὺ τόσες ἐλπίδες εἶχε στηρίξει ἐπάνω του, θάναι κατὰ κάποιον τρόπο ἡ καταστροφὴ του. Ορισμένοι κακοὶ ύπολογισμοὶ στὴν κατασκευὴ ἐμποδίζουν τὸ θέατρο αὐτὸ νὰ γίνει εύχαριστο στὸ κοινό. "Υστερα, οἱ δαπάνες εἶναι μεγάλες. Καὶ οἱ κριτικοὶ μιλοῦν πιὰ ἔξω ἀπ' τὰ δόντια τους, γιὰ σπατάλες καὶ γιὰ μέθη τῶν ἐπιδείξεων.

* *

Ἐνας ἑνθουσιώδης ὀπαδὸς τοῦ κομμουνισμοῦ καὶ τοῦ Μέγερχολντ, ὁ "Ἐρβιν Πισκάτωρ, ἀνοίγει ἔνα θέατρο μὲ σύνθημα «Ἡ τέχνη εἶναι δπλο», 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 αἰσθηση. Οἱ ἐπινοήσεις τοῦ Πισκάτωρ περιλαμβάνουν: 1) τὰ διαφανῆ σκηνικά, 2) τὶς προβολές, 3) τὴ συμμετοχὴ τοῦ κινηματογράφου, 4) τὶς κινέζικες σκιές (εἶδος Καραγκιόζη), 5) τὸ χωρισμὸ τῆς σκηνῆς σὲ πατῶματα καὶ διαμερίσματα, 6) τὴν ἔξελιξη τῆς περιστροφικῆς σκηνῆς ἀπὸ δίσκο σὲ σφαῖρα, δπου ἡ διαρρύθμιση τῶν σκηνικῶν εἶναι σὰν τὶς φέτες τοῦ πορτοκαλιοῦ. Καὶ ἀλλα πολλὰ. Σὲ μερικές παραστάσεις, βγαίνουν στὸ διάλειμμα καθηγητὲς τῆς σίκουγμολογίας, κι' ἔξηγοῦν στὸ

κοινὸ τὶς ἀρετὲς τοῦ κομμουνιστικοῦ συστήματος.

Ἄλλα καὶ δῶ τὰ ἔξοδα εἴταν συντριπτικὰ καὶ ἡ ἀντίδραση τοῦ μεγαλύτερου μέρους τοῦ κοινοῦ ζωηρή—ῶστε ὁ καταπέλτης δὲν ἄργησε νάρθει.

Περσότερο εύδοκίμησαν μερικοὶ μετριοπαθέστεροι σκηνοθέτες—δπως ὁ Λέοπολντ Γέσνερ, ποὺ χρησιμοποιεῖ κατὰ κόρον τὰ σκαλιά καὶ τὸν ὄριζοντα τοῦ Κρέιγκ. (Μ' αὐτὸν συνεργάζονται ὁ Μπάσσερμαν κι' ὁ Κόρτνερ). Ἐπίσης ὁ Γιούργκεν Φέλινγκ, ποὺ προτιμᾷ γιὰ φόντο τὶς μαῦρες κουρτίνες. Ἡ ἐπίδραση εἴταν τέτοια, ποὺ μιὰ ἐποχὴ δὲν ἔβλεπεις στὰ γερμανικὰ θέατρα τίποτ' ἀλλο—ἀπὸ μαῦρες κουρτίνες. (Μὲ τὸν Φέλινγκ ἀναδείχτηκε ὁ ήθοποιός Χάινριχ Γκέοργκε).

1921

Ο Σάρλ Ντυλλέν ἐγκαταλείπει τὸ Βιέ Κολομπιέ καὶ ἀρχίζει δικό του θέατρο: τὸ 'Ατελιέ. Συνεχίζει, μὲ περσότερο μάλιστα δυναμισμὸ καὶ φαντασία, τὸ ἔργο τοῦ Κοπὼ. Κέντρο βάρους οτὶς παραστάσεις του εἶναι ὁ ήθοποιός—δχι δμως ὁ ήθοποιός ποὺ «διαβάζει ώραία», ἀλλὰ ἐκεῖνος ποὺ μαζὶ μὲ τ' ἀλλα του χαρίσματα εἶναι καὶ μῆμος κι' ἀκροβάτης καὶ παλιάτσος. Ο ήθοποιός, γιὰ τὸ Ντυλλέν, πρέπει νᾶναι ἔνα δλότελα ἔξεχωριστό εἶδος ἀνθρώπου, γιὰ νὰ μπορεῖ μὲ χίλιους - δυσδ τρόπους νὰ σερβίρει τὸ ἔργο στὸ θεάτρη. Μὲ τὸ 'Ατελιέ, γνωρίζει τὸ Παρίσιο μιὰ σειρὰ ἀπὸ γοργές, ἔξυπνες καὶ μαζὶ σεμνές παραστάσεις, ποὺ ἔχουν δλητὴν πρωτόγονη ζωτικότητα ποὺ ἀπαιτεῖ ἔνα ἔργο τοῦ Μολιέρου, τοῦ Τζόνσον ἢ τοῦ 'Αριστοφάνη. Ο Ντυλλέν θριαμβεύει μὲ τὸ Φιλάργυρο, τὸ Βολπόνε, τοὺς *"Οργιθες"*. Εἶναι ἐπίσης ὁ ἐμψυχωτής τοῦ *'Ανούϊγ* καὶ τοῦ Σαλακροῦ. Ο θίασος αὐτὸς, ποὺ κρατιέται. Ισαμε τὸ 1940—εἶναι ἐπίσης ἔνα ώραιο δεῖγμα τῆς στενῆς συνεργασίας καὶ τῆς ἐκλεκτῆς δουλειᾶς—«χωρὶς μέσα». Ο Ντυλλέν κ' οἱ ήθοποιοὶ του συχνὰ πεινούσαν, μά δὲ χάνανε μῆτε τὸ κουράγιο μῆτε τὸ κέφι τους.

1922

Πικραμένος, ὁ Ράινχαρτ φεύγει ἀπ' τὸ Βερολίνο. 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 ἔναν πύργο, γιὰ μόνιμη διαμονὴ του. Τὸ χειμώνα δουλεύει στὴ Βιέννη. Ἐχει μετασχηματίσει τὴ Redoute-saal, τὴν αἴθουσα ἐνδὸς παλατιοῦ, σὲ θέατρο, κι' ἀνεβάζει ἔργα τοῦ 18ου αἰώνα—ἔχοντας γιὰ σκηνικὸ τὴν ἴδια τὴ διακόσμηση τῆς αἴθουσας, καὶ μερικὰ παραβάν.

1923

Δεύτερος νάρθικαταλείψει τὸν Κοπὼ εἶναι ὁ Λουΐ Ζουβέ. Παιζει, γιὰ δικό του λογαριασμὸν τὸν Κνόξ, καὶ μέσα σ' ἕνα βράδυ γίνονται διάσημοι κι' αὐτὸς καὶ ὁ Ζὸλ Ρομαίν. 'Ο Ζουβέ δὲν ἔχει τὴν Ικανότητα τοῦ Κοπὼ ἢ τοῦ Ντυλλέν νὰ ἐμψυχώνει ἢ νὰ διδάσκει τοὺς ἡθοποιούς. "Εχει δῆμως ἑξαετική διορατικότητα καὶ τὸ ἐμφυτο καλὸ γοῦστο τοῦ Γάλλου καλλιτέχνη. Τὸ κοινὸ ἐμαθε σιγὰ σιγὰ πῶς σὲ μιὰ παράσταση τοῦ Ζουβέ τὸ ἔργο θᾶναι πάντα καλό. Καὶ δὲν ὑπῆρξε πιὸ γόμιμη συνεργασία ἀνάμεσα σὲ σκηνοθέτη καὶ συγγραφέα ἀπ' δ.τι ἀνάμεσα στὸ Ζουβέ καὶ τὸ Ρομαίν, τὸν Ἀσάρ, καὶ τέλος τὸ Ζιροντοῦ, Ζουβέ καὶ Ζιροντοῦ γίναν ἔνα. 'Ο Ζουβέ Ξυραφε καὶ ὁ Ζιραντοῦ σκηνοθετοῦσε. Τότε γνώρισε καὶ τὸ 'Ατενὲ (τὸ θέατρο τοῦ Ζουβέ ἀπ' τὰ 1934) τὶς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες του, μὲ τὴν Ἡλέκτρα, τὴν Ὁντίν, τὸν Πόλεμο τῆς Τροίας καὶ τὴν Τρελλὴ τοῦ Σαγιώ. "Ηξερε ἐπίσης τὸ κοινὸ πῶς ἡ πρωταγωνίστρια θᾶναι μιὰ χαριτωμένη γυναίκα (Βαλεντίν Τεσιέ, Μανιλέν 'Οζραί, Ντομινίκ Μπανσάρ)—πῶς ἡ μουσικὴ ὑπόκρουση θὰ εἰναι τοῦ Μιλὼ ἢ τοῦ 'Ωρίκ, γιὰ νὰ δνομάσσομε δυὸ μονάχα ἀπ' τοὺς μοντέρνους—καὶ τέλος, πῶς τὸ σκηνικὸ καὶ τὰ κοστούμια θὰ εἰναι μιὰ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση. Πραγματικά, ἡ δουλειὰ τοῦ Τσελιτσὲφ στὴν Ὁντίν ἢ τοῦ Μπεράρ στὸ Σχοιλεῖο γυναικῶν καὶ στὴν Τρελλὴ τοῦ Σαγιώ εἰναι ἀπ' τὰ πιὸ σπάνια δείγματα τῆς σύγχρονης ζωγραφιστῆς σκηνογραφίας.

"Ἐτοι ὁ Κοπὼ μοιράστηκε στὰ δυό: ὁ Ντυλλέν πῆρε τὸ στοιχεῖο τοῦ «παιχνιδιοῦ» στὴν ὑποκριτικὴ καὶ ὁ Ζουβέ τὸν αἰσθητικὸ λυρισμό.

1924

'Ωστόσο διατηρήθηκε κι' ὁ Ίδιος. Δὲν εἰναι δῆμως τώρα ὁ ἐνθουσιώδης καὶ δυναμικὸς Κοπὼ, ποὺ ἄρχισε τὸ Βιέ Κολομπιέ δέκα χρόνια πρὶν. Εἰναι ἔνας κουρασμένος, πικραμένος καλλιτέχνης, ποὺ τὸ μόνο ποὺ γυρεύει εἰναι ν' ἀποτραβηχτεῖ στὴν ἔξοχὴ 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. 'Απ' τὸ σπουδαστήριο αὐτὸ δγαίνει ἔνας συγγραφέας, ὁ Ἀντρέ 'Ομπέ, καὶ μιὰ δημάδα νέων ἡθοποιῶν ποὺ θ' ἀποτελέσουν ἀργότερα (1931) τὸ «Θίασο τῶν 15».

**

'Ο Ράινχαρτ ἀνεβάζει τὸ Θαῦμα του στὴ Νέα 'Υόρκη—μὲ σκηνικὰ τοῦ 'Αμερικανοῦ Νόρμαν Μπέλ - Γκέντες. Τὸ πέρασμα τοῦ Ράινχαρτ ἔχει δυὸ ἀποτελέσματα· πρῶτο:

δίνει τὰ φτερὰ τῆς φαντασίας σὲ μιὰ ἐκλεκτὴ δημάδα νεαρῶν σκηνογράφων πού, μαζὶ μὲ τὸν "Ἐντμοντ Τζόνς, θὰ πρωτοστατήσουν στὴν ποιητικὴ ἀναγέννηση τοῦ 'Αμερικανικοῦ θεάτρου, καὶ, δεύτερο: κάνει ἀρχὴ τοῦ «μεγάλου θεάματος», ποὺ ὁ Ζίγκφελντ, προσθέτοντας τραγούδια καὶ τοὺς χορούς, θὰ τὸ φέρει στὸ κορύφωμά του.

Τὸ Βιέ Κολομπιέ καὶ τὸ θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας ἔχουνε κι' δλας περάσει ἀπό τὴ Νέα 'Υόρκη.

1925

Στὸ Παρίσι άρχιζουν νὰ προσέχουν τὸ Γκαστόν Μπατύ. Μὲ τὸ θίασό του (ἡ «Χίμαιρα»), ἀνεβάζει ἔργα νέων συγγραφέων μὲ πολλὲς εἰκόνες καὶ ἄλλες ἀποκλίσεις ἀπ' τὰ καθιερωμένα. 'Επιδιώκει ἔνα συνθετικὸ ρεαλισμὸ ζωγραφικοῦ πίνακα. Χωρίζει τὴ σκηνὴ, οἱ ἀλλαγὲς γίνονται γρήγορα μὲ κουρτίνες καὶ παραβάν, ἀπότομο ἀναμα καὶ σβύσιμο, κλπ. 'Αργότερα (στὰ 1930) θὰ ἐγκατασταθεῖ στὸ θέατρο Μονπαρνάς. Θὰ κάνει διασκευές μυθιστορημάτων (Μαντάμ Μποράδη, Δουλογέα, Μαντάμ Καλέ), καὶ θὰ τὶς φέρνει στὴ σκηνὴ μὲ μοναδικὴ φροντίδα: τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς.

**

Μιλόντας ἀρκετὰ ἔκτεταμένα γιὰ τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἰώνα, προχωρήσαμε βαθειὰ μέσα στὸ δεύτερο. Ούσιαστικά, ἔχομε καλύψει τὰ πενήντα χρόνια. Κείνο ποὺ εἶχε πάρει μορφὴ ζισμε τὰ 1925, συνεχίστηκε ζισμε τὸ δεύτερο πόλεμο, μὲ τὶς ἀναπότρεπτες ύλικες καὶ πνευματικὲς μεταβολὲς ποὺ ἐπιβάλλει ἡ «ἀδιάκοπη μεταμόρφωση».

Στὴ Ρωσία τὸ θέατρο Τέχνης συνεχίζει τὴν πορεία του, ποὺ ἔγινε μάλιστα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Στανισλάβσκι (1938) πιὸ συντηρητικὰ ρεαλιστικὴ. Συντηρητισμὸς ἐπικρατεῖ καὶ στ' ἄλλα θέατρα. Κάθε ἐλευθερία φαντασίας στὴ σκηνικὴ ἀπόδοση χαρακτηρίζεται σάν ἐπίδραση τῆς Δυτικῆς παρακμῆς. 'Ο Μέγερχολντ ἀφαντος. Τὸ Ίδιο κι' ὁ Ταΐρωφ. "Εσβυσε ἀκόμα κ' ἡ προσπάθεια τοῦ νεαροῦ 'Οκλόπκωφ μὲ τὸ Ρεαλιστικὸ θέατρο στὰ 1932—γιατὶ ὁ ρεαλισμὸς του εἴτανε πιὸ πειραματικὸς ἀπ' δ.τι ἐπέτρεπε ὁ πολιτικὸς δρθολογισμός. Θέατρο σήμερα στὴ Ρωσία εἰναι τὸ έργο, καὶ τὸ έργο εἰναι μιὰ πολιτικὴ διδασκαλία.

Τὸ Ίδιο κατάντησε τὸ Γερμανικὸ θέατρο τὸν καιρὸ τοῦ Χίτλερ. Πολλοὶ σκηνοθέτες αὐτοεξορίστηκαν. Τὸ Ίδιο κι' ὁ Ράινχαρτ, ποὺ ἔμεινε στὴν 'Αμερική, ζισμε τὸ θάνατο του. Εἰναι συγκινητικὸ ποὺ ἡ τελευταία γνωστὴ παραγωγὴ τοῦ Ράινχαρτ εἴταν ἡ ταινία "Ονειρο καλοκαιριάτικης νύχτας—δηλαδὴ τὸ Ίδιο "Ονειρο ποὺ στὰ 1905 τοῦ ἑξασφάλισε τὴν ἀρχὴ μιᾶς λαμπρῆς καὶ πολυκόμαντης καριέρας.

Στή Γαλλία, δύο μόνος ἐν δράσει ἀπ' τοὺς παλιότερους εἰναι δὲ Ζουβέ. Κι' δύο μόνος νεώτερος ποὺ στέκει στὸ ὄψος τῆς παράδοσης, δὲ Μπαρρώ. Τὸ ἀνέβασμα τοῦ *Soulier de satin* τοῦ Κλωντέλ (στή Γαλλική Κωμῳδία) καὶ τῆς *Mémoires* τοῦ Κάφκα (στὸ Μαρινὺ) εἰναι ἀπ' τὰ πιὸ ζωντανὰ δημιουργῆματα τῆς μεταπολεμικῆς θεατρικῆς φαντασίας. Στή δουλειὰ τοῦ Μπαρρώ διακρίνεται καθαρὰ ἡ συνέχιση τῆς γραμμῆς Κρέγκ-Κοπώ - Ντυλλέν, μὲ κάποια ὅμως διστάρεστη ύπερτροφία τῆς θεαματικῆς φαντασίας — ποὺ μὲ τὸν καιρὸν θά λείψει.

Στήν 'Αγγλία, τὸ σημαντικότερο Ἰσως γεγονός τοῦ αἰώνα εἰταν τὸ ξανάνοιγμα τοῦ "Όλντ Βίκ στὰ 1931—καὶ ἡ δημιουργία μιᾶς γενιᾶς ἔξαιρετικῶν ηθοποιῶν—τῶν καλύτερων Ἰσως τοῦ κόσμου σήμερα. Δύο ἀπ' τοὺς πιὸ σημαντικούς, ἔθειξαν καὶ μιὰ δλωσδιόλους ξεχωριστὴ ίκανότητα στή σκηνοθεσία: δὲ Λώρενς 'Ολιβιέ, ποὺ ἐπιδιώκει τὴ ζωηρὴ

κίνηση, τὴ σχηματοποιημένη ἀφαίρεση στὸ σκηνικὸ καὶ τὴ δραματικὴ ἔνταση στὸ λόγο —καὶ δὲ Γκίλγκουντ, ποὺ τοῦ ἀρέσουνε μᾶλλον οἱ υποβλητικοὶ φωτισμοί, ἡ μυστικοπάθεια κι' δὲ χαμηλὸς τόνος στὸ παίξιμο.

Στήν 'Αμερική, ἡ φυσιογνωμία ποὺ ἀρχίζει νὰ ξεχωρίζει—μέσα στὸ σύνολο τῶν σκηνοθετῶν τοῦ δυναμικοῦ ρεαλισμοῦ—εἰναι τοῦ 'Ηλία Καζάν. Δὲν εἰναι σύμπτωση ποὺ αὐτὸς ἀνέβασε τὶς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες τῶν τελευταίων χρόνων, τὰ έργα τοῦ Γουζλιάμης, τοῦ Μίλλερ καὶ τοῦ Ούάιλντερ. 'Ακριβῶς ἡ ιδέα τῆς προσήλωσης στὸ ἀσωτερικὸ αἴσθημα, ποὺ χαρακτηρίζει τὰ έργα τῶν παραπάνω, εἰναι καὶ ὁ ὀδηγὸς τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Καζάν. Πιστεύω πὼς ἀν δημιουργηθεῖ στὸν αἰώνα μας ποιητικὸ θέατρο, θάχει βγεῖ ἀπ' τὴν 'Αμερικανικὴ πρόσα. Καὶ σκηνοθέτες ὅπως δὲ Καζάν, φαινομενικὰ ρεαλιστές, θὰ δώσουν στὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς μας τὴν ποιητικὴ μορφὴ του.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

