

# ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΥΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε. \*

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,"

38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΑ - 38

ΑΘΗΝΑΙ





## ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ

Δέν γνωρίζομε πολλά πράγματα για τὸ σκηνογραφικὸ μέρος τῶν παραστάσεων τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου. Ἡ ὕπαρξη ὁμῶς μόνιμης ἀρχιτεκτονικῆς σκηνῆς μᾶς πείθει ὅτι ἡ σκηνογραφία ἦταν περιορισμένη σὲ σταθερὰς συμβατικές ἐνδείξεις γιὰ τὴ δῆλωση τοῦ τόπου, καί, ἄγνωστα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον γιὰ μᾶς, μηχανικὰ μέσα γιὰ ὀρισμένες μόνο στιγμὲς τῆς δράσεως. Τὸ θέατρο στὴ γενέτειρά του δέν ἀγωνίζονταν νὰ ἐξισωθεῖ μὲ τὴ ζωὴ τοῦ θεατῆ του, ἀλλὰ, ἐπιβάλλοντάς του μιᾶς κι' ἀρχῆς βασικὲς ἀφαιρέσεις σὰ θέαμα, τὸν διέθετε νὰ δεχθεῖ τὴν διὰ τῆς «ὑπερβολῆς» τοῦ λόγου διδασκαλία.

Τὸ Ρωμαϊκὸ θέατρο, κι' ἂν βάρυνε στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς σκηνῆς του κι' ἂν πολλαπλασίασε τὰ μηχανικὰ του μέσα, κρατήθηκε στὶς ἴδιες ἀρχὲς τῆς θεατρικῆς συμβατικότητος.

Πολὺ ἀργότερα, δταν στὴν Ἀναγέννηση μετατοπίστηκε τὸ ἰδανικὸ τῆς τέχνης ἀπὸ τὴ μετουσίωση στὴν ἀκριβὴ μίμηση τῆς φύσης, ἄρχισε καί ἡ ἀναζήτησις τῆς φυσικότητος στὸ θέατρο. Τότε ἐμφανίζονται, γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἰταλία, προοπτικὲς ζωγραφικὲς κουίντες πίσω ἀπὸ τὰ μόνιμα ἀνοίγματα τῆς σκηνῆς. Αὐτὲς οἱ κουίντες θὰ ἐξελιχθοῦν μὲ τὸν καιρὸ στὰ περίφημα ζωγραφικὰ σκηνικά τῆς Ἰταλικῆς ὄπερας, ὅπου ἡ τελειότητα τῆς προοπτικῆς ἔδινε τεχνητὸ βάθος καί ὄγκο σὲ ὑπαιθρα, ἐσωτερικὰ καί οἰκοδομήματα, βάθος καί ὄγκο οὐσιαστικὰ ἀχρηστὰ γιὰ τὴ σκηνικὴ δράση ἐφόσον δέν μπορούσαν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀπὸ τὸν ἠθοποιὸ καί ἄφηναν τὸ χῶρο τῆς σκηνῆς ἀνεκμετάλλευτο.

Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ στὸ Ἑλισσαβετιανὸ θέατρο ἀναβιώνει ἡ παράδοσις τοῦ θεάτρου ποὺ δηλώνει ἐξ ἀρχῆς πὼς εἶναι θέατρο καί σκηνὴ καί θέλει νὰ μένει θέατρο καί σκηνὴ. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ τοῦ ἄλλου χῶρου καί τῆς ἄλλης ἀτμόσφαιρας, ὅπου ἡ ποίηση μπορεῖ νὰ παίζει ἀπεριόριστὴ ἀνάμεσα στὴν πραγματικότητά καί τὴ φαντα-

σία — ἡ συμβατικότητά της ἐπιτρέπει πετάγματα ἐλεύθερα ποὺ ἦταν ἀδύνατο νὰ τὰ δεσμεύσει καί ἡ τελειότερη κρυστάλλωσις τους — γέννησε τὸ μεγαλύτερο θέατρο τῆς ἐποχῆς μας, τοῦ Σαίξπηρ.

Στὸ Ἑλισσαβετιανὸ θέατρο μὲ τὴν ὑποτυπώδη δῆλωση τόπου καί χρόνου ὁ θεατῆς ἀφήνονταν ἐλεύθερος μαζί μὲ τὸν ποιητὴ νὰ δημιουργήσῃ, καί νὰ νιώσῃ ἔτσι ἐνεργὰ τὴν ἐνέργεια τοῦ λόγου. Δέν ἦταν ὁ παθητικὸς δέκτης ποὺ ἀναγκαστικά, λόγω αὐτῆς τῆς παθητικότητάς του, δέν μπορεῖ νὰ ὑψωθεῖ πάνω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του.

Ἡ παράδοσις τοῦ Ἑλισσαβετιανοῦ θεάτρου ἔσβυσε μὲ τὴν ἐξάπλωσις τῆς δόξας τοῦ ρεαλιστικοῦ θεάτρου. Ἀκόμη καί τὸ σκίρτημα τῆς Comedia dell' Arte, στὸν Μολιέρο—ἀριστουργηματικὰ—καταλήγει σὲ ἀπεικόνισις τῆς ζωῆς, ἂν καί ἀκόμα, μὲ τὴν καθολικότητα τῶν τύπων του ὁ Μολιέρος οὐσιαστικὰ «διδάσκει», δέν φωτογραφίζει τὸ κοινὸ του.

Τότε μὲ τίς βασιλικὲς γιορτὲς τῶν Βερσαλλίων, καί μὲ τὴν ἐπίδειξη τῆς τεχνικῆς τῶν maitres decorateurs, ἕνα νέο στοιχεῖο ξένο στὸν πυρῆνα τοῦ θεάτρου ἀρχίζει, παράλληλα μὲ τὴ φυσικότητα, νὰ καθορίζει τὴ σκηνογραφικὴ ἀντίληψη· ὁ πλοῦτος τοῦ θεάματος ποὺ θὰ ἐξέπλησσε τὸ μάτι τοῦ θεατῆ καί θὰ πρόσθετε μιὰ ἀκόμη ἀπόλαυσις στὶς διασκεδάσεις του. Ὁ σκηνικὸς διάκοσμος ἔτσι παίρνει πολλὰς φορές κυρίαρχο ρόλο σὲ βάρος τοῦ ποιητῆ καί τοῦ ἠθοποιοῦ. Ὁ ἴδιος ὁ Μολιέρος γιὰ νὰ ἔχει τὴν εὐνοια τῆς αὐλῆς γράφει γιὰ τίς ἀνακτορικὲς γιορτὲς κομμάτια μὲ καθαρὸ σκοπὸ νὰ δημιουργήσῃ εὐκαιρίες γιὰ μιὰ σκηνογραφικὴ ἐπίδειξη.

Ἡ χαλάρωσις αὐτὴ τῆς ἰσορροπίας τῶν θεατρικῶν μέσων εἶναι στοιχεῖο χαρακτηριστικὸ, ποὺ βαστᾷ ἀκόμα ὡς τίς μέρες μας, τῆς παρέκκλισης τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸν βασικὸ του σκοπὸ.

Κατὰ τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα ἡ ἀντίδρασις στὸ σκόρπισμα αὐτὸ τῶν θεα-

τρικῶν δυνάμεων ἐκδηλώνεται μὲ τὴν ἀνατολή τῆς ἰδέας μιᾶς ἀπαραίτητης κατευθυντήριας προσωπικότητας ποὺ θὰ συγκεντρῶνει καὶ θὰ ἐναρμονίζει ὅλα τὰ στοιχεῖα μιᾶς παράστασης. Ὁ σκηνοθέτης, ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ συνειδητοποιεῖται ἡ ἀνάγκη αὐτῆ, γίνεται τὸ κυρίαρχο πρόσωπο τῆς σκηνῆς, ὅπως ὁ μαέστρος εἶναι μὲ τὴν ὀρχήστρα.

Ἡ σκηνογραφία πρέπει νὰ ὑποταχθεῖ καὶ πάλι μέσα στὸ γενικὸ συνολικὸ πλαίσιο. Κι' ἐνῶ πρὶν ὁ καθορισμὸς τοῦ ρόλου τῆς σκηνογραφίας διατυπώνονταν μὲ τὰ λόγια αὐτά, «ἡ σκηνογραφία πρέπει νὰ εἶναι μαγεία ἐπιπροσθετῆ στὴν παράσταση ἑνὸς ἔργου», τώρα ὁ Rouché θά πῃ: «Ἡ σκηνογραφία εἶναι ἕνας καλὸς ὑπηρέτης τοῦ δράματος, δὲν πρέπει νὰ μιλά παρά ὅταν χρειάζεται».

Ὁ ρόλος τῆς εἶναι, περισσότερο κι' ἀπὸ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ τόπου, ἡ ὀπτική ἐκφραση τῆς κεντρικῆς ἰδέας μιᾶς παράστασης, ἡ ἀνάδειξη τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ ἡ ὑποβολὴ τῆς σωστῆς ἀτμόσφαιρας γιὰ τὸ ἄκουσμα ἑνὸς ἔργου. Εἶναι ἡ ὀπτικὴ ὑπόκρουση τοῦ λόγου ποῦ, ὅπως καὶ ἡ μουσικὴ, πρέπει νὰ τὸν συνοδεύει ἀλλὰ

νὰ μὴ τὸν σκεπάζει μὲ τὴν ἔντασή της ποτέ, καὶ οὔτε νὰ ἀπασχολεῖ τὸ θεατὴ μὲ τίς δικές της ἀξίες τόσο, ὥστε νὰ ἀπορροφᾷ ἢ νὰ ἀποσπᾷ τὴν προσοχὴ του ἀπὸ τὴν κύρια γραμμὴ τῆς δράσης.

Πρὶν νὰ φτάσωμε στὶς κεντρικὲς αὐτὲς ἰδέες ποὺ ρύθμισαν ὅλη τὴν ἐξέλιξη τῆς σκηνογραφίας στὰ πρῶτα πενήντα χρόνια τοῦ αἰῶνα μας, κάτω ἀπὸ τὴ μπαγκέτα ἑνὸς μεγάλου σκηνοθέτη τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ περασμένου αἰῶνα, τοῦ Antoine, ἡ σκηνογραφία ἔφθασε καὶ στὴν τελευταία λέξη τοῦ νατουραλισμοῦ της.

Τὸ ζωγραφικὸ σκηνικὸ ἀπομακρύνθηκε γιὰτὶ δὲν ἦταν κι' αὐτὸ ἀρκετὰ φυσικὸ, γιὰ νὰ ἀντικατασταθεῖ μὲ τὸ χτίσιμο καὶ τὴν ἐπίπλωση. Γιὰ νὰ παραστήσει ὁ Antoine ἕνα κρεοπωλεῖο κρεμοῦσε στὴ σκηνὴ σφαγμένα βόδια ἀληθινά, καὶ ἀπὸ τὸ ἀνοιγμα μιᾶς πόρτας ἤθελε νὰ φαίνεται τὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς ἄλλου διαμερίσματος τοῦ σπιτιοῦ, σὰν νὰ ἦταν ἡ σκηνὴ μιὰ κάμαρα πραγματικῆ. Ἔτσι ἡ σκηνὴ βάρυνε μὲ λεπτομέρειες ἀχρηστες γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου μὰ χρήσιμες γιὰ τὴν ἀκρίβεια τῆς μίμησης τῆς ζωῆς.

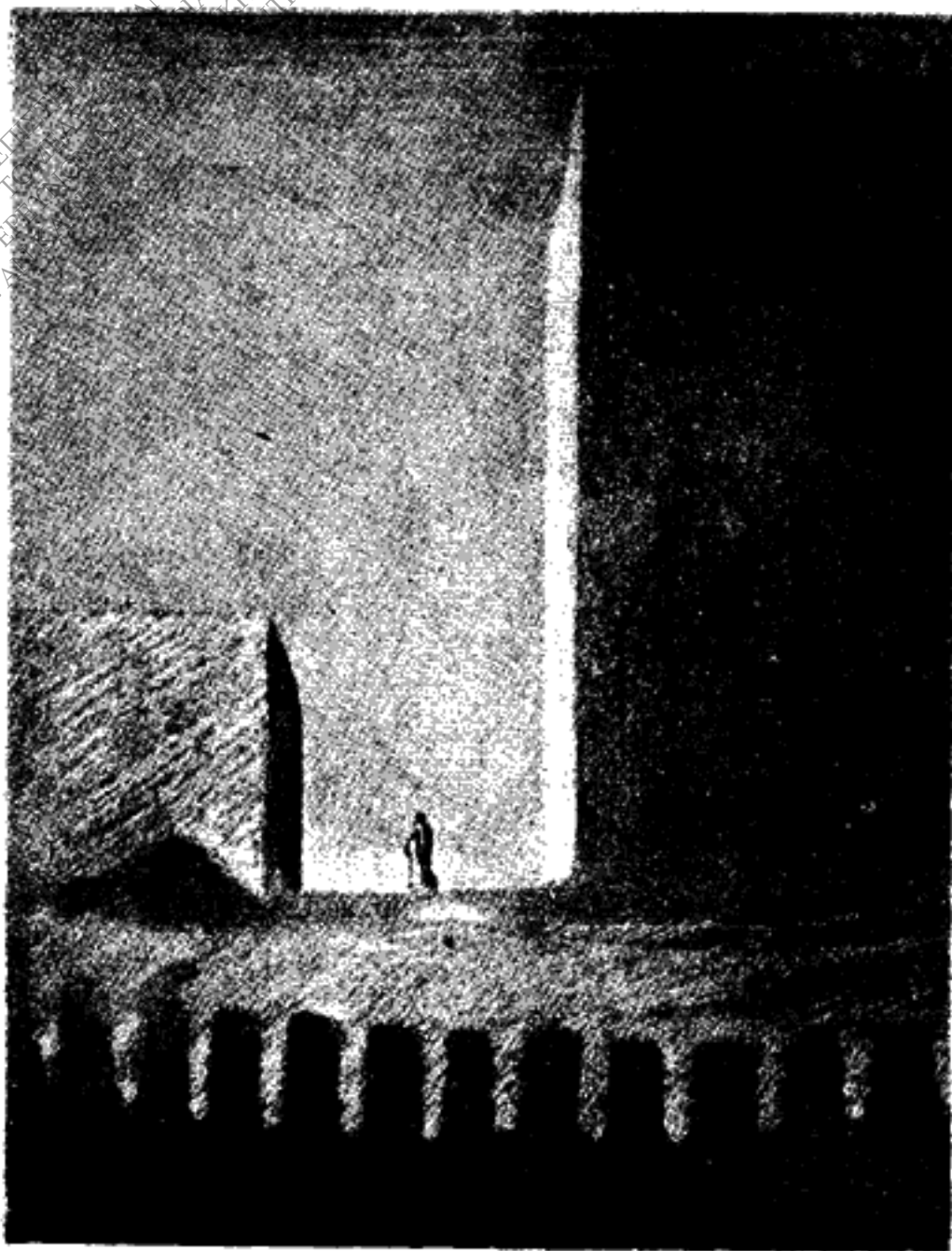
Ὁ θεατὴς ἔπρεπε νὰ βλέπει στὴ σκηνὴ τὴν προέκταση τῆς ζωῆς τοῦ καὶ γι' αὐτὸ τίποτα δὲν ἔπρεπε νὰ παραμεριθεῖ.

Κάτω ἀπὸ τὴ νατουραλιστικὴ ἐπίδραση τελειοποιοῦνται καὶ τὰ μηχανικὰ μέσα τῆς σκηνῆς ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ἐπιτείνουν τὴν ἐντύπωση τῆς φυσικότητας καὶ ἡ περιστροφικὴ σκηνὴ καὶ τὰ βαγονέτα ἀρχίζουν νὰ πληθαίνουν στὴ Γερμανία καὶ τίς ἄλλες χώρες.

Ἡ πειστικότητα τῆς τέχνης ποὺ προέρχεται μονάχα ἀπὸ τὴν ὀλοκλήρωση τῆς μορφῆς της, στὸ νατουραλισμὸ περιορίστηκε στὴν ὅσο τὸ δυνατόν μικρότερη μετατόπιση τοῦ θεατῆ, καὶ στὴν ἐλάττωση τῆς ἀμοιβαίας προσ-

πάθειας γιὰ τὴν κατάκτηση μιᾶς τρίτης πραγματικότητας, ποὺ δὲν εἶναι οὔτε ἡ πραγματικότητα τοῦ δημιουργοῦ μὰ οὔτε καὶ ἡ πραγματικότητα τοῦ κοινοῦ καὶ εἶναι τὸ μοναδικὸ ἔργο τέχνης.

Ὅπως σχεδὸν σ' ὅλες τίς περιοχὲς τῆς τέχνης ὁ 19ος αἰῶνας ὑπῆρξε ἡ ἀκραία συνέπεια τῆς ἐξέλιξης ὀρισμένων αἰσθητικῶν ἀξιών ποὺ ἀνταποκρίνονται στὸ αἶσθημα τῆς ἀσφάλειας, τῆς παντογνωσίας καὶ τῆς παντοδυναμίας τοῦ μέσου ἀνθρώπου. Ὄταν τὸ οἰκοδόμημα αὐτό, καθὼς ὑψώνονταν ἀπὸ τίς πλατειῆς ὑγιεῖς γερές του βάσεις, ποῦ



Ἐξπρεσιονιστικὸ σκηνικὸ τοῦ Gordon Craig γιὰ τὸν «Ἀμλέτο» τοῦ Σαίξπηρ.

μᾶς ἄφησαν ἀριστουργήματα, ἴσαμε τῶν ἄλλων μεγάλων ἐποχῶν, ἔφθασε σὲ λεπτολογίες καὶ ὑπερβολές, τότε ἔπρεπε νὰ ξαναγίνουν ὄλα ἀπ' τὴν ἀρχή. Κι' αὐτὸ εἶναι τὸ νόημα τῆς ἀνησυχίας καὶ τῆς ἀναζήτησης ποὺ κυριάρχησε στὰ πενήντα αὐτὰ χρόνια τοῦ 20οῦ αἰῶνα σ' ὄλες τὶς περιοχές.

Ἡ γλυπτική, ἡ ζωγραφική, ἡ ποίηση, ἡ μουσική, τὸ θέατρο, κάθε τέχνη προσπάθησε, παραμερίζοντας τὰ ἐπίκτητα γνώρισματά της νὰ δεῖ τὸ γυμνὸ της πρόσωπο, νὰ ξαναβρεῖ τὶς βασικὲς ἀρχές της. Πολλοὶ ἦταν οἱ δρόμοι ποὺ ὀδηγοῦσαν σ' αὐτό. Πολλές οἱ σχολές καὶ οἱ τρόποι ποὺ γεννήθηκαν ἀπὸ τὴν ἀναζήτησιν αὐτῆ τῶν πηγῶν. Ἴσως ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς ν' ἀρχίζει ἡ ἀντίστροφη πορεία πρὸς τὴν ἀποκρυστάλλωση τῆς νέας μορφῆς.

Στὸ θέατρο ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή ξαναγυρίζομε στὸ ἰδανικὸ τῆς ἀλήθειας τῆς θεατρικῆς, ποὺ εἶναι ἴσως καὶ πλησιέστερα στὴ βαθύτερη ἀλήθεια τῆς ζωῆς ἀπ' ὅλη τὴν ἔγνοια τῆς ἀκριβῆς ἀναπαράστασης τῶν φαινομένων τῆς ποὺ ἀπασχολοῦσε τοὺς νατουραλιστές.

Ἡδὴ στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα μας ἀρχίζει

στὴ Γαλλία ἡ κίνηση τοῦ θεάτρου τῶν συμβολιστῶν γιὰ νὰ ἀντιπαρατάξει στὸ μεσοράνημα τοῦ Antoine τὶς καινούργιες ἀλήθειες. Ἡ σκηνογραφία ἐδῶ δὲν ἔχει τὸ σκοπὸ νὰ ἀναπαραστήσει μὰ νὰ ὑποβάλλει, καὶ στὸ Théâtre de l'Art καὶ στὸ Théâtre de l'Oeuvre ἐργάζονται ὁ Bonnard, ὁ Vuillard, ὁ Denis, μὲ σκηνικά ποὺ δημιουργοῦν ἀτμόσφαιρα παίρνοντας ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τὰ ἀπαραίτητα μόνον στοιχεῖα. Ἡ προβολὴ τῆς μορφῆς βαραίνει γιὰ τοὺς καλλιτέχνες αὐτοὺς περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀναπαράστασιν τῆς ζωῆς, γι' αὐτὸ καὶ θεωροῦνται σὰν μιὰ προέκτασιν τοῦ συμβολιστικοῦ κινήματος τῆς ποίησης.

Οἱ νεώτεροι ὅμως δὲν εἶδαν σ' αὐτὴν τὴν προσπάθειαν παρὰ ἓνα δείγμα τῶν καιρῶν καὶ ὄχι μιὰ ὀλοκληρωμένη προσφορά. Γιατὶ ἡ σκηνογραφικὴ δημιουργία, σύμφωνα μὲ τὶς νέες ἀντιλήψεις, ἔπρεπε, ὄχι μόνον νὰ μὴν ἔχει γιὰ μέτρο τῆς τὴν πραγματικότητά

μὰ τὴ θεατρικότητα, ἀλλὰ γι' αὐτὸ νὰ χρησιμοποιεῖ καὶ νὰ ἀναδεικνύει ὄλα τὰ μέσα καὶ τὶς δυνατότητες τῆς σκηνῆς. Ἡ ἀτμόσφαιρα δὲν ἔπρεπε νὰ εἶναι κάτι τὸ στατικὸ ἀφοῦ ἡ θεατρικὴ ἐρμηνεία τοῦ λόγου κυριώτατα στηρίζεται στὴ δράσιν. Ὁ ἠθοποιὸς δὲν μιλάει μόνον ἀλλὰ καὶ κινεῖται, κι' ἡ κίνησή του δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἐπίπεδη ἀφοῦ γι' αὐτὴν χρησιμοποιεῖ τὸ σῶμα του, καὶ τὸ σῶμα του εἶναι πλαστικόν. Ἡ ἰδέα τῆς πλαστικότητος κερδίζει τὸ ἔδαφος τοῦ νέου θεάτρου, καὶ ἡ ἐναρμόνισιν ὄλων τῶν μέσων ἀπαιτεῖ γι' αὐτὸ ἀπὸ τὴ σκηνογραφία νὰ χρησιμοποιήσῃ καὶ νὰ ἀξιοποιήσῃ τὸν χῶρον προσφέροντάς τον στὴν κίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ στὴ δράσιν τοῦ ἔργου.

Ἐτσι τὸ σκηνικὸ δὲν περιορίζεται πιά στὴν ἐπίπεδη διακόσμηση τῶν τριῶν κυρίως περιοριστικῶν τοιχωμάτων τῆς σκηνῆς ἀλλὰ ζητᾶ νὰ χρησιμοποιήσῃ τὸν σκηνικὸν χῶρον καὶ κατὰ τὴν διάστασιν τοῦ ὕψους καὶ τοῦ βάθους.

Ὁ Ἄγγλος Gordon Craig καὶ ὁ Ἑλβετὸς Adolphe Appia εἶναι οἱ πρωτοπόροι καὶ οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τῶν νέων αὐτῶν θεωριῶν. Ἄν καὶ στὴν ἀρχὴ δὲν βρῆκαν

ἔδαφος πρὸςφορο γιὰ νὰ ἐφαρμόσουν τὶς ἰδέες τους καὶ περιώρισαν τὴ δουλειά τους σὲ πειραματικὲς μικρὲς σκηνές, σὲ σχέδια καὶ μακέτες, καὶ σὲ συγγράμματα ὅπου ἐξέθεταν τὶς βασικὲς ἀντιλήψεις τους ποὺ οἱ σύγχρονοί τους τὶς θεωροῦσαν οὐτοπίες, μὲ τὴν ἀνάπτυξιν τῶν τεχνικῶν μέσων καὶ κυρίως τοῦ φωτισμοῦ, οἱ ἰδέες τους δὲν ἄρρησαν νὰ γίνουν πραγματικότης.

Καὶ ὁ Craig ποὺ ξεκινοῦσε ἀπὸ τὴν πίστη στὴ θεατρικὴ ἐνότητα, καὶ ὁ Appia ποὺ ἔθετε τὴν ἀνάδειξιν τοῦ ἠθοποιοῦ σὰν βασικὸν προορισμὸν τῆς σκηνογραφίας, στηρίζονταν σὲ τὶς θεωρίες τους στὴν χρησιμοποίησιν τοῦ σκηνικοῦ χῶρου καὶ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς θεατρικῆς κίνησης σὲ διάφορα ἐπίπεδα ὕψους καὶ βάθους. Ἡ μουσικὴ τοῦ χῶρου στάθηκε καὶ γιὰ τοὺς δυὸ τὸ ἰδανικόν τους γιὰ νὰ ἐρμηνεύσουν ὀπτικὰ τὸν θεατρικὸν λόγον. Ὁ Craig στὴν ἐξέλιξιν τῆς σκέψης του γράφει κατὰ καιροὺς:



Ντεκόρ τοῦ Πικασσὸ γιὰ τὴν «Pucciniella» τοῦ Στραβίνσκου, ὅπως παίχτηκε τὸ 1920 στὸ Παρίσι. Ἐδῶ βλέπομε τὴν ἐποχὴ τῶν κυβιστικῶν σκηνικῶν.

«Φαντάζομαι πώς κανένας δέν θά είχε αντίρρηση νά παραδεχτεί πώς όταν δέν βασιλεύει ή ένότητα «ξαναδημιουργείται τό χάος».

«Η τέχνη του θεάτρου δέν είναι ούτε ή ήθοποιία ούτε τό έργο, δέν είναι ούτε τό σκηνικό ούτε ο χορός, αλλά συνίσταται από όλα τά στοιχεία που συνθέτουν αυτά τά πράγματα: κίνηση που είναι τό πνεύμα της ήθοποιίας, λέξεις που είναι τό σώμα του έργου, γραμμή και χρώμα που είναι ή καρδιά των σκηνικών, ρυθμό που είναι ή αληθινή πεμπουσία του χορού. Κανένα δέν είναι πιο σημαντικό από τό άλλο, όπως κανένα χρώμα δέν είναι πιο σημαντικό από τό άλλο για ένα ζωγράφο, ή μία νότα πιο σημαντική από μία άλλη για ένα μουσικό».

«Είναι μάταιο νά μιλάει κανείς για τη θεαματικότητα της σκηνογραφίας, γιατί τό ζήτημα δέν είναι νά κάνουμε θεαματικές σκηνογραφίες αλλά μάλλον νά δημιουργούμε ένα χώρο που νά έναρμονίζεται με τη σκέψη του ποιητή».

Και ο Adolphe Appia παράλληλα γράφει:

«Στό θέατρο παρευρισκόμαστε σέ μία δραματική δράση. Η παρουσία του ήθοποιού στη σκηνή αποκαλύπτει αυτήν τη δράση... γι' αυτό πρέπει νά απομακρύνουμε κάθε τί που δέν έχει σχέση με την παρουσία του».

«Δέν πρέπει πιά νά ζητούμε νά δημιουργήσωμε την ψευδαίσθηση ενός δάσους αλλά την ψευδαίσθηση ενός ανθρώπου στην άτμόσφαιρα ενός δάσους».

Και για τους δύο αυτούς μεγάλους πρωτοπόρους της σκηνογραφικής τέχνης στό σύγχρονο θέατρο, ή σκηνή είναι ουσιαστικά και τυπικά ένα πατάρι (platform) για τό παίξιμο του έργου. Η σκηνογραφία πρέπει νά είναι τρισδιάστατη και ζωντανή. Γι' αυτό ο Craig μεταχειρίζεται αρχιτεκτονικούς δοκούς, κύβους, επικλινή επίπεδα και

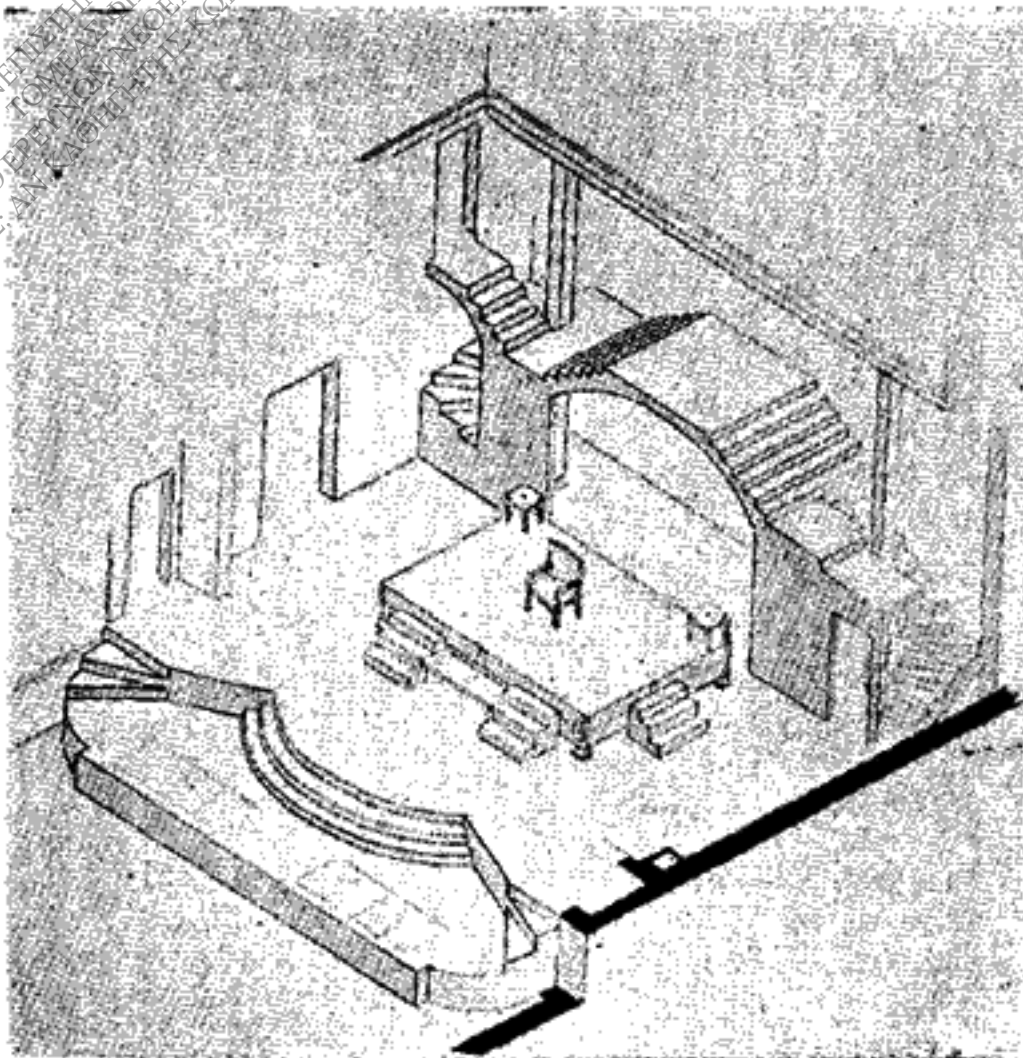
σκαλοπάτια, δημιουργώντας έτσι μία σκηνή όπου ο ήθοποιός μπορούσε νά αναπτύξει τη δράση του.

Ο Appia στηρίζεται περισσότερο στό φως για νά σπάσει τά όρια της σκηνής, νά την κάνει διάστημα και νά τη γεμίσει με ένα στοιχείο ζωντανό που θά μπορούσε νά δώσει άπειρες δυνατότητες στην κίνηση και την έκφραση με την τελειοποίηση της τεχνικής του χρήσης. Για τον Appia, που εργάστηκε κυρίως σέ σκηνογράφιση όπερας, τό φως μέσα στό διάστημα είναι και τό μοναδικό στοιχείο που μπορεί νά είναι μουσικό, τόσο άπιαστο και τόσο εύλύγιστο, που μόνο

αυτό μπορεί νά ακολουθήσει σέ κάποια όπτική του έκφραση τόν ήχο.

Με τά κηρύγματα αυτά του Gordon Craig και του Adolphe Appia ο τομέας της σκηνογραφίας παίρνει καινούργιο ένδιαφέρον σέ όλες τις μοντέρνες θεατρικές σχολές.

Όπως και σέ άλλες περιοχές οι δημιουργοί στην προσπάθειά τους νά βρουν τόν καθαρό δρόμο της τέχνης τους ξαναστρέφονται στις πηγές, έτσι και στη σκηνογραφία ή προσοχή συγκεντρώνεται στο



Η σκηνή του Vieux Colombier του Ζακ Κοτώ, όπως την έσχεδίασε ο Λουί Ζουβέ. Έδω πρόκειται για μόνιμη αρχιτεκτονική με διάφορα στοιχεία εναλλασσόμενα, που επιτρέπουν νά παιχθούν πολλά έργα.

στο αρχαίο Έλληνικό θέατρο, στη Γιαπωνέζικη παράδοση, στις θρησκευτικές παραστάσεις των μυστηρίων και στην Έλισσαβετιανή σκηνή.

Ο μόνιμος βασικός σκηνικός διάκοσμος που με λίγες αλλαγές θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει στην παράσταση ενός πλήρους ρεπερτορίου βρίσκει στη σκηνή του Jacques Coreau τη σύγχρονη έκφρασή του. Η ιδέα μιας μόνιμης αρχιτεκτονικής σκηνής, απ' την οποία μάλιστα λείπει πολλές φορές και ή αύλαια, αντιπροσώπευε στα μάτια του μεγάλου αυτού Γάλλου σκηνοθέτη και του συνεργάτη του Louis Jouvet, την ιδέα της ιερότητας του θεάτρου, και της άμεσότητας της έπαφής του με τόν θεατή. Στη σύλληψη αυτής της σκηνής ο καθολικός Jacques Coreau έμπνεύστηκε τόσο από τό αρχαίο

Ἑλληνικό θέατρο ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ μεσαιωνικά μυστήρια. Τὸ κοινὸ ὅταν βρισκόνταν στὸ θέατρο, ὅπως ὅταν βρισκόνταν στὴν ἐκκλησία, ἔπρεπε νὰ ξέρει, πρὶν ἀκόμη ἀρχίσει ἡ παράσταση, ὅτι βρισκόνταν στὸν τόπο τοῦ θεάτρου. Δὲν ἔπρεπε νὰ περιμένει διασκέδαση, ὅπως ἔλεγε καὶ ὁ Charles Düllin, μὰ μὲν πνευματικό.

Γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους ἀρχίζει νὰ ἐκπλώνεται ἡ ἰδέα, ἂν ὄχι μιᾶς γενικῆς μόνιμης σκηνῆς γιὰ ὅλα τὰ ἔργα, μὰ τουλάχιστον ἐνὸς βασικοῦ σκελετοῦ ποὺ νὰ κρατᾷ τὴν ἐνότητα ἀνάμεσα σ' ὅλες τὶς πράξεις ἐνὸς ἔργου.

Τὸ θέατρο στὴ Γαλλία, μὲ τὸ cartel τῶν ἐμπνευστῶν τῆς μοντέρνας προσπάθειάς της, τὸν Gaston Baty, τὸν Charles Düllin, τὸν Georges Pittoëf καὶ τὸν Louis Jouvet, ποὺ ἀκολουθοῦν

τὸν patron τους, ὅπως τὸν λέγανε Jacques Co-reaux, γίνεται καὶ πάλι διδαχὴ καὶ ὄχι διασκέδαση ἀπλὴ γιὰ τὸ κοινὸ του. Καὶ οἱ τέσσερις αὐτοὶ στυλοβάτες τοῦ μοντέρνου γαλλικοῦ θεάτρου συμφωνοῦν στὴν αὐστηρότητα τῆς σκηνογραφικῆς σύλληψης καὶ στὸν σεβασμὸ τοῦ λόγου. «Τί-

ποτα περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ἀπαιτεῖ ὁ λόγος, κανένα μέσο ποὺ νὰ μὴν εἶναι θεατρικό», λέει ὁ Düllin ζητώντας σύγχρονα ἀπὸ τὶς γραμμές, τοὺς ὄγκους καὶ τὰ χρώματα νὰ ἐκφράζεται τὸ δραματικὸ νόημα τοῦ ἔργου.

Ὁ Düllin, ὅμως καὶ ἀκόμη περισσότερο ὁ μαθητὴς του Jean-Louis Barrault, σπάζουν τὴν αὐστηρή, ἀσκητικὴ γραμμὴ τοῦ Coreaux εἰσάγοντας τὴ μιμικὴ καὶ τὴν κίνηση ὡς στοιχεῖο ἀπαραίτητο γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς θεατρικῆς ἐκφράσεως. Γι' αὐτὸ καὶ δέχονται ἀπὸ τὸν σκηνογράφο περισσότερη ἐλευθερία καὶ πρωτοβουλία στὴν ὑπόδειξη καὶ τὸν καθορισμὸ τῶν σκηνοδικῶν δυνατοτήτων.

Λίγο πρὶν στὴ Ρωσία ὁ Στανισλάβσκι ἔδινε μὲ τὴν πνοή του ἕνα καινούργιο νόημα στὸν θεατρικὸ νατουραλισμὸ, ὑψώνοντας μέσα ἀπὸ τὴ μίμηση τῆς ζωῆς τὴ σταθερότητα τῆς ἀλήθειας τῆς τέχνης. Στὶς

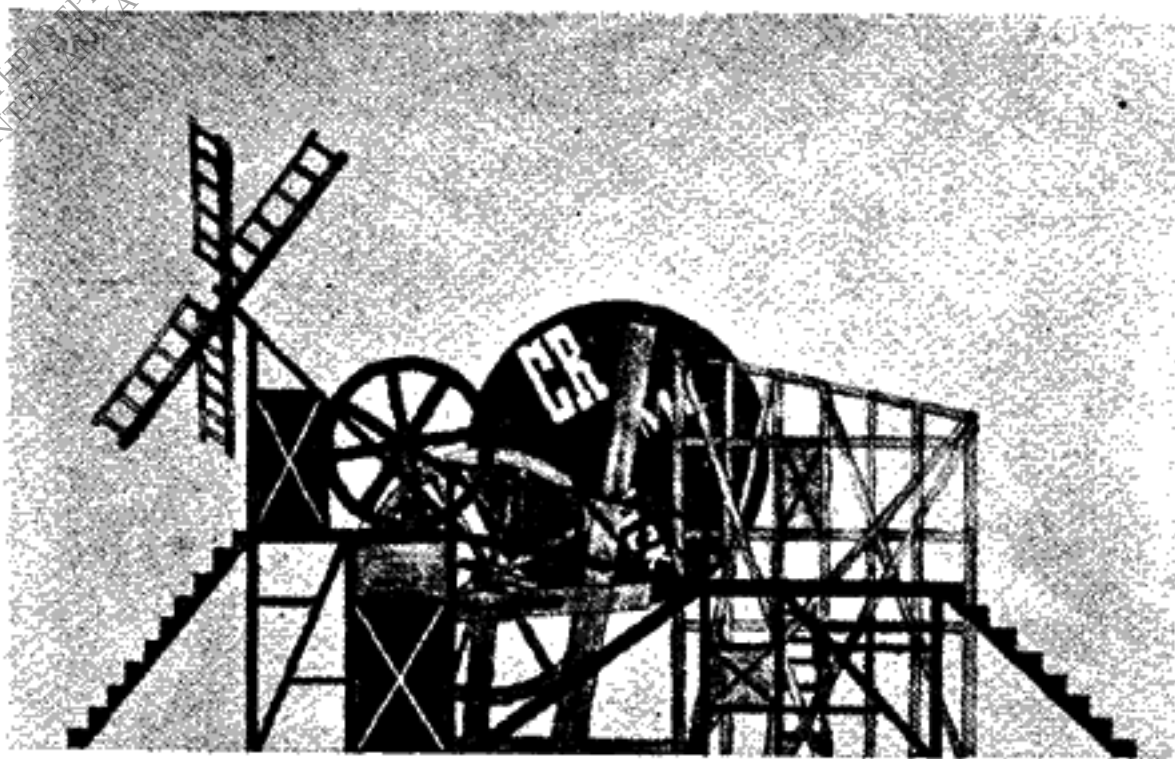
σκηνογραφίες του κρατήθηκε σ' ἕνα ρεαλισμὸ ἀπλοποιημένο ποὺ ἀναδείκνυε τὴν κεντρικὴ του γραμμὴ.

Ἀντίθετα ὁ Μέγιερχολντ, χωρίζοντας τὸ δρόμο του ἀπὸ τὸν Στανισλάβσκι, φτάνει ὡς τὸν ἐξπρεσιονισμὸ ὑπερβάλλοντα τὴν κίνηση, ποὺ τὴ θεωρεῖ τὸ κατ' ἐξοχὴν θεατρικὸ μέσο ἐκφράσεως. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ σκηνογραφίες τοῦ θεάτρου του δὲν ἔχουν πολλές φορές καμμιά σχέση μὲ τὸ κείμενο, παρουσιάζονται ὡς πολὺπλοκοὶ μηχανικοὶ σκελετοὶ ποὺ ἔχουν τὴν ὁμορφιά μιᾶς γυμνότητος καὶ μιᾶς συμπύκνωσης ἐνέργειας, ποὺ ὑποβάλλει στὸ θεατὴ τὸ αἶσθημα τῆς κίνησης καὶ μὲ μόνη τὴ θέα τους. Ἡ σκηνὴ τοῦ Μέγιερχολντ, χωρὶς νὰ καταργεῖ τὴν αὐλαία ἢ νὰ ἐνώνει τὴ σκηνὴ μὲ τὴν πλατεία, ἐρχόνταν σ' ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινὸ του

γιατὶ συνέθετε τὴ μορφή της πάνω στὴν ἴδια τὴ σπασμωδικότητα, τὴν ταχύτητα καὶ τὴν ἀέναη κίνηση τῆς ἐποχῆς.

Παράλληλα, στὴ Γερμανία καὶ τὴν Αὐστρία, ὁ Fucks, καὶ ἀργότερα ὁ μεγάλος ἐκλαίκευτῆς τῶν μοντέρνων θεατρικῶν προσπαθειῶν, ὁ Max Reinhard, δημι-

ουργοῦν ἕνα πυρῆνα θεατρικό, ὅπου κανένα πείραμα δὲν περιφρονήθηκε, ἀπὸ τὴν τελειοποίηση τοῦ νατουραλισμοῦ καὶ τὸν ἀπλοποιημένο ρεαλισμὸ, ὡς τὶς τελευταῖες μεθόδους τῆς μόνιμης σκηνῆς τοῦ στυλιζαρίσματος καὶ τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ. Ὁ Reinhard, ἔχοντας ἀφθονὰ τὰ μέσα γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῶν ἐμπνεύσεών του, ἔστησε σκηνές περίφημες, ὅπως αὐτὴ τῆς Βιέννης, ποὺ ὁ διάκοσμός της συνεχίζονταν ὡς τὴν αἴθουσα τοῦ κοινοῦ, καὶ δημιουργοῦσε ἔτσι ἀκόμη ἕνα δεσμὸ του μὲ τὸν ἡθοποιό. Ἀσχολήθηκε ἐπίσης καὶ μὲ τὴν ἰδέα τοῦ μεγάλου λαϊκοῦ θεάτρου γιὰ τὶς γιορτὲς τοῦ Salzbourg, ἰδέα ποὺ ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ ἰδανικά τῆς σύγχρονης σκηνῆς καὶ ποὺ ξαναφέρει στὴν πρώτη γραμμὴ τὸ ζήτημα τοῦ ὑπαίθριου θεάτρου. Μὲ τὸν ὄγκο τοῦ ἔργου τοῦ καὶ μὲ τὸ ἀπλωμα τῆς δράσεως του ὡς ἔξω ἀπὸ τὰ ὄρια τῆς Αὐστρίας καὶ τῆς Γερμανίας, στὴν Ἀμερικὴ κυρίως, ὁ Rein-



Σκηνικὸ τοῦ «Coco magnifique», ὅπως τὸ ἀνέβασε ὁ Μέγιερχολντ. Ἐδῶ βλέπουμε τὸν Κονστρουκτιβισμὸ ὅπως ἀπαιτεῖται ἀπὸ τὴν κίνηση τῶν ἡθοποιῶν, χωρὶς κανένα διακοσμητικὸ στοιχεῖο.

Hard έγινε απόστολος της μοντέρνας σκηνης στο νέο κόσμο.

Τότε στην 'Αμερική, αρκετά αργότερα από την ανάλογη κίνηση της Εύρωπης, αρχίζει η περίοδος μιας ριζικής ανακαίνισης του θεάτρου, που προχωρεί πέρα από την έρμηνεία στην ίδια την αντίληψη του μοντέρνου θεατρικού έργου. Οι 'Αμερικάνοι συγγραφείς μαζί με τους σκηνοθέτες, τους σκηνογράφους και τους ήθοποιούς, βλέπουν στο θέατρο ένα καινούργιο ναό για τον σημερινό κόσμο, τον μόνο ίσως όπου μπορεί να πιστέψει. Γιατί το θέατρο, καθώς απευθύνεται στο μεγάλο πλήθος και με την ενέργειά του προεκτείνει τη συγκίνηση ως τα ιδιαίτερα ατομικά προβλήματα του θεατή, μπορεί να φτάσει στο βάθος της σύγχρονης ζωής, να κατευθύνει τα ιδανικά της, να δημιουργήσει το δικό της μύθο. Μ' αυτή την πίστη το 'Αμερικάνικο θέατρο τείνει ήδη να στερεώσει μια νέα παράδοση και στέκεται πάντως, μαζί με το 'Εγγλέζικο, στην πρωτοπορεία της σημερινής θεατρικής κίνησης.

Στόν τομέα της σκηνογραφίας αντίθετα απ' ό,τι θα ήταν δυνατό να πιστέψει κανείς, οι 'Αμερικάνικες σκηνές περιορίζουν στο

ελάχιστο τα τεχνικά μηχανικά μέσα, εκτός των μέσων φωτισμού, όπου και κυρίως βασίζονται για να αποδώσουν την ατμόσφαιρα ενός έργου και τις μεταλλαγές της. Ο φωτισμός στα χέρια των 'Αμερικάνων γίνεται ένα λεπτότατο και ευαίσθητο όργανο που μπορεί όχι μόνο να φωτίσει και να αλλάξει τα χρώματα, αλλά να δώσει στο στέρεο σχήμα κίνηση, να υποβάλει με τις σκιές του, να παίζει τους προβολείς του ανάλογα με τ' ανεβοκατεβάσματα του λόγου και της δράσης, να δώσει την έντύπωση του άπειρου και της μοναξιάς όπως και την έντύπωση του πλήθους, να φωτίσει όχι μόνο τον τόπο και την ώρα μά και τα έσωτερικά συναισθήματα των ήρώων, να γίνει ο ρυθμός ο ίδιος του έργου. Το φως είναι στοιχείο δυναμικό και όχι στατικό, ταιριαγμένο για αυτό με την ουσία της θεατρικής έκφρασης. Κυρίως αφού με την υποταγή του στην τεχνική ρυθμίζεται και μπορεί να στερεωθεί σε μορφή.

Το στημένο σκηνικό περιορίζεται σε ένδειξεις μόνο, πολλές φορές με φόντο τάριντώ και σε απλά μικρά μετακινούμενα τελάρα που δεν καλύπτουν πάντοτε όλο το πλάτος της σκηνής για να δηλώνεται ο τόπος, ή σε κονστρουκτιβιστικούς δγκους που αξιοποιούν το πάτωμα της σκηνής με διάφορα επίπεδα για να πλουτίσουν την κίνηση του ήθοποιού και να γεμίσουν και τις τρεις διαστάσεις του σκηνικού χώρου με τη θεατρική δράση.

Στην 'Αγγλία επίσης τα τελευταία χρόνια, πιο έντονα ίσως από όλες τις χώρες της Εύρωπης, μπορεί να παρακολουθήσει κανείς την αναγέννηση της θεατρικής τέχνης. Χωρίς να δίνουν στους πειραματισμούς μεγαλύτερη έκταση και σημασία από μια πρώτη αναγνώριση, οι 'Εγγλέζοι ακολουθώντας τις γενικές γραμμές που χάραξε ο Gordon Craig, προσαρμόζουν τις θεωρίες του στην πράξη, δέχονται από όλες τις μοντέρνες σχολές διδάγματα, για να δώσουν σήμερα τη στερεότερη θεατρική μορφή με το θέατρο του Old Vick και τις άλλες σκηνές τους.

Η σκηνογραφία με τις αναζητήσεις των πρώτων πενήντα χρόνων του αιώνα μας έχει

πιά χαράξει τα όριά της και τον προορισμό της.

Δεν μπορεί να υπάρξει ούτε σαν τάση ούτε σαν αποτέλεσμα ανεξάρτητη από την ένότητα της παράστασης. Είναι ένα από τα θεατρικά στοιχεία, και αν υποτάξει τα άλλα ή αν μείνει χωρίς έσωτερική εξάρτηση από αυτά, καταστρέφει τη θεατρική ισορροπία που συνθέτει μια παράσταση.

Προορισμός της δεν είναι να στολίσει τη σκηνή με πλούτο θεαματικό, με εύρηματα, με οικοδομήματα, ή χρώματα και σχέδια, ούτε να αναπαραστήσει ένα κομμάτι της ζωής, αλλά με τα κατάλληλα μέσα να παρουσιάσει το έργο, όχι σαν άπλος περίγυρος μά σαν ένας τρόπος έκφρασής του, και να αναδείξει τον ήθοποιό δημιουργώντας του δυνατότητες κίνησης και τονίζοντας το παίξιμό του, χωρίς πάλι να τον υποκαθιστά ή να τον έπισκιαίνει. Η σκηνογραφία πρέπει να είναι το κλίμα μιας θεατρικής παράστασης.



«Η δημιουργία του κόσμου». Σκηνικό του Φερνάν Λεζέ, έντελως γραμμικό. Είναι η αναζήτηση των επιφανειών, χρωμάτων και γραμμών στη δραματική δράση.

Στη σύλληψη του κλίματος αυτού ο σκηνογράφος μπορεί να χρησιμοποιήσει το σχέδιο και το χρώμα όπως ο ζωγράφος, τον όγκο και τον χώρο όπως ο γλύπτης και ο αρχιτέκτονας, ποτέ όμως δεν πρέπει να ταυτίσει τον τελικό σκοπό του με τον σκοπό των εικαστικών τεχνών. Τα μέσα αυτά της σκηνογραφίας δεν μπορούν να καθορίσουν απόλυτα τη μορφή της γιατί η μορφή της δεν είναι κλειστή και ατύπια αλλά μέρος μίας άλλης γενικότερης σύνθεσης, της θεατρικής μορφής. Γι' αυτό από την ιστορία των τελευταίων ιδίως χρόνων της σκηνογραφίας περνούν όλες οι σύγχρονες τάσεις των εικαστικών τεχνών, ο εξπρεσιονισμός με τον Μέγιερχολντ, ο κυβισμός στην κονστρουκτιβιστική αντίληψη της σκηνής, ο φουτουρισμός στην Ιταλία με τον Πραμπολίνι, το όνειρο κάποιων παίνεται στις σκηνογραφίες του Léon Bakst για τα Ρωσικά μπαλέτα του Diaghilef, ο σουρρεαλισμός με τις σκηνογραφίες του Dalí στην Αμερική. Οι πιο μεγάλοι ζωγράφοι της εποχής μας, ο Picasso, ο Braque, ο Matisse, ο Derrain, ο Miro, ο Masson κάνουν σκηνογραφικές μακέτες για τα πιο γνωστά πρωτοποριακά θέατρα της Ευρώπης και της Αμερικής και για τα μπαλέτα. Όμως οι τάσεις αυτές που αντιπροσωπεύουν δεν είναι απομονωμένες στον τομέα τον σκηνογραφικό. Ανταποκρίνονται στη σκηνοθετική κατεύθυνση της παράστασης, και βρίσκουν την πραγμάτωσή τους, σε γενικότερες πνευματικές αρχές, πέρα από την εικαστική τους πλευρά, και στους άλλους τρόπους θεατρικής έκφρασης. Αλλά, βαθύτερα από την προβολή διαφόρων κατά καιρούς σχολών, η σκηνογραφία σταθερά προσανατολίζεται σε όλη τη

σύγχρονη πορεία της προς ώριμες αρχές, που της υπαγορεύονται από τις ουσιαστικές σκηνικές δυνατότητες και από τον βασικό της προορισμό.

α) Τη χρησιμοποίηση των καθαρώς θεατρικών μέσων (ριντώ, κινητά τελάρα, φωτισμός).

β) Την αξιοποίηση των τριών διαστάσεων του σκηνογραφικού χώρου (κονστρουκτιβιστικά επίπεδα, μόνιμη αρχιτεκτονική σκηνή, σύνθετη κίνηση τσίρκου).

γ) Πλησίασμα του κοινού στη σκηνή και ένεργη συμμετοχή του στο θέαμα (έπαναφορά της χρήσης του προσκήνιου, κατάργηση της αύλακας, αλλαγές σκηνογραφικών φανερών, και συμβολική μόνο δήλωση τόπου και αντικειμένων κατά το πρότυπο του Ελισσαβετιανού θεάτρου).

δ) Ένότητα της θεατρικής ατμόσφαιρας (μόνιμοι σκηνογραφικοί σκελετοί και μόνιμες σκηνές, διαμορφωμένη διακόσμηση της μπουκάς, στυλιζάρισμα σε ένότητα ρυθμού).

Είναι φανερό πως με τις αρχές αυτές η σκηνογραφία, εγκαταλείποντας τη νατουραλιστική παράδοσή της, άντλει αποφασιστικά τα διδάγματα της από παλαιότερες και πιο άγνες μορφές του θεάτρου, το αρχαίο ελληνικό, το γαπωνέζικο, το Ελισσαβετιανό. Η στροφή αυτή είναι πολύ γενικότερη και εκφράζει την ανάγκη του σύγχρονου θεάτρου να ξαναβρεί την ιδιαίτερη μορφή του, να δώσει κάποια έκφραση ώριμη στη ζωή και να στηθεί έτσι αληθινά απέναντι στο κοινό, συμπύκνωση και κρυστάλλωμα των σκόρπιων ατομικών παλμών μίας εποχής.

Γ. ΒΑΚΑΛΟ

