ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΙΘΑΚΗ
Γ. ΚΟΤΑΝΙΔΗΣ – Θ. ΚΑΚΟΥΛΙΔΗΣ Ο.Ε.
Πανεπιστημίου 25-29 τηλ. 3229560

Copyright γιά τήν ἑλληνική μετάφραση: Ἐκδόσεις Ἰθάκη, Ἀθήνα 1982

Διορθώσεις: Λίζα Μπένου

Ἡ σύνθεση τοῦ ἐξώφυλλου εἶναι τοῦ Γιάννη Λεκκοῦ.

ΒΣΕΒΟΛΟΝΤ ΕΜΙΛΕΒΙΤΣ
ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Μετάφραση-Ἐπιμέλεια
Ἀντώνης Βογιάζος

Πρῶτος Τόμος
1891-1917

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΙΘΑΚΗ ΑΘΗΝΑ 1982

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ προσωπικότητα, ἡ σκηνοθετική δημιουργία καί οἱ θεωρητικές ἀναζητήσεις τοῦ Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ σφράγισαν βαθιά τήν ἱστορία ὄχι μόνο τοῦ ρωσικοῦ καί τοῦ σοβιετικοῦ ἀλλά καί τοῦ παγκόσμιου θεάτρου τοῦ 20οῦ αἰώνα. Καί εἶναι εὐτύχημα γιά τούς μεταγενέστερους ὅτι ὁ ἴδιος ὁ δημιουργός, διαθέτοντας ἕνα ὑψηλό ἐπίπεδο θεωρητικῆς συνειδητοποίησης τῆς καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς του καί λαμπρά συγγραφικά προσόντα, ἄφησε ἕνα ἐξαιρετικό πλοῦτο κειμένων πού μᾶς δίνουν τή δυνατότητα νά γνωρίσουμε «ἀπό πρῶτο χέρι» τό δημιουργικό του «ἐργαστήριο», νά παρακολουθήσουμε σέ ὅλες τίς φάσεις καί τίς ἐναλλαγές της τήν πολυτάραχη πορεία του στό θέατρο, τήν ἀδιάκοπη ἀναζήτηση νέων λύσεων καί νέων μορφῶν.*

Πνεῦμα ἀνήσυχο καί ἀκούραστο, ὁ Μεγιερχόλντ δέν ἦταν ποτέ ἱκανοποιημένος μέ ὅσα εἶχε βρεῖ καί κατακτήσει στήν τέχνη τοῦ θεάτρου. Ἴσως τόν καλύτερο χαρακτηρισμό ἀπ' αὐτήν τήν ἄποψη τόν εἶχε δόσει ἕνας ἄλλος μεγάλος ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου πού ὁ Μεγιερχόλντ πάντα τόν θεωροῦσε συγγενικό του πνεῦμα, ὁ Ἄγγλος σκηνοθέτης καί σκηνογράφος Γκόρντον Κράιγκ. Ὕστερα ἀπό μιά ἐπίσκεψή του στή Μόσχα καί ἄμεση γνωριμία του μέ τό Μεγιερχόλντ τό 1935 ὁ Γκόρντον Κράιγκ ἔγραφε γιά τό Ρῶσο σκηνοθέτη στό ἄρθρο του «Τό ρωσικό θέατρο σήμερα»: «Εἶναι ἕνας ἔξοχος πειραματιστής, ἕνας κατακτητής κορυφῶν, πού δέν ξέρει τί θά πεῖ ἀνάπαυση καί σχεδόν κάθε χρόνο, σηκώνοντας ψηλά περήφανα τό κεφάλι, κατακτᾶ ἕνα καινούριο ὕψος. Γνωρίστε τήν ἱστορία τῆς διαδρομῆς του καί θά δεῖτε πόσο ἐλεύθερο εἶναι τό πνεῦμα του —ποτέ δέ γαντζώνεται πεισματάρικα ἀπό τίς προκαταλήψεις του— οὔτε τίς παλιότερες, οὔτε τίς τελευταῖες». Καί πραγματικά ἡ ἀνανέωση τῆς σκηνοθετικῆς φυσιογνωμίας τοῦ Μεγιερχόλντ ἦταν

** Θεώρησα σκόπιμο νά διατηρήσω τόν ὀρθό τονισμό τοῦ ὀνόματος στά ρωσικά, παρά τό ὅτι στά ἑλληνικά ἔχει καθιερωθεῖ νά λέγεται Μέγιερχολντ. Α.Β.*

σχεδόν διαρκής, οἱ στροφές του συχνά ἀπότομες καί αἰφνιδιαστικές. Μά μέσα ἀπ' ὅλες αὐτές τίς ἀλλαγές, πού κάποτε φαίνονταν ἀντιφατικές, περνοῦσε σάν κόκκινη κλωστή μιά συνεχής καί συνεπής τάση: ἡ ἀναζήτηση τοῦ θεάτρου μέσα στό θέατρο, ἡ παραπέρα ἀνάπτυξη τῆς «θεατρικότητας», πού βασιζόταν σέ μιά βαθιά γνώση τῶν παραδόσεων τῆς παγκόσμιας θεατρικῆς τέχνης καί ἰδιαίτερα αὐτῶν πού ὁ Μεγιερχόλντ θεωροῦσε σάν «αὐθεντικά θεατρικές»: τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, τῶν πλανόδιων θεατρίνων τοῦ Μεσαίωνα, τοῦ γιαπωνέζικου, τοῦ Ἐλισσαβετιανοῦ καί τοῦ Ἰοπανικοῦ θεάτρου, τῆς ἰταλικῆς κομμέντια ντέλλ' ἄρτε.

Οἱ καινούριοι δρόμοι πού ἄνοιγε στό θέατρο ὁ Μεγιερχόλντ συναντοῦσαν πάντα σφοδρές ἀντιδράσεις καί ἀμφισβητήσεις ἀπό πολλές μεριές, καί εἶναι εὔκολο μέσα σ' αὐτό τό πλαίσιο νά ἐξηγήσει κανείς τή μαχητική ὁρμή, τήν ἐπιθετικότητα, τίς ὑπερβολές τῆς πολεμικῆς πού διαπερνοῦν τά κείμενά του. Αὐτήν τή μαχητικότητα στήν ὑπεράσπιση τῶν ἀπόψεών του τή διατήρησε ἀκέραιη καί στά πιό δύσκολα χρόνια τῆς σταλινικῆς περιόδου, ὅταν ἀπό τίς στῆλες τοῦ ἐπίσημου κομματικοῦ τύπου ἐξαπολύονταν ἐναντίον του ἀπανωτά ἀναθέματα γιά «φορμαλισμό», «ἀντιλαϊκή τέχνη» κλπ., ὥς τό τραγικό του τέλος, μέ τή σύλληψη καί ἐξόντωσή του, μέσα στό κύμα τῶν σταλινικῶν διωγμῶν τοῦ τέλους τῆς δεκαετίας τοῦ '30. Τή φυσική του ἐξόντωση ἀκολούθησε, γιά ἀρκετά χρόνια, ἡ ἐξαφάνιση κάθε ἴχνους τῆς καλλιτεχνικῆς παρουσίας του στό σοβιετικό θέατρο. Σ' αὐτό ὀφείλεται καί τό γεγονός ὅτι τό μεγαλύτερο μέρος τῆς γραφτῆς κληρονομιᾶς του παράμεινε γιά πολύ καιρό ἄγνωστο. Στή μετασταλινική περίοδο, μετά καί τήν ἐπίσημη πιά «ἀποκατάσταση» τοῦ Μεγιερχόλντ, τό ἐνδιαφέρον γιά τό ἔργο του, τή θεωρία καί τήν πρακτική του, γνωρίζει πρωτοφανή ἔνταση, παίζει κυριολεκτικά ρόλο καταλύτη σέ μιά ἀνανεωτική διαδικασία μέσα στή σοβιετική θεατρική ζωή. Μέσα σ' αὐτό τό πλαίσιο δημοσιεύονται ἀνέκδοτα κείμενα τοῦ Μεγιερχόλντ, καθώς καί μελέτες καί ἀπομνημονεύματα γιά τή ζωή καί τό ἔργο του, καί τό 1968 κυκλοφορεῖ μιά ἐπιστημονικά συγκροτημένη δίτομη ἔκδοση πού περιλαβαίνει τά κυριότερα κείμενά του, δημοσιευμένα καί μή —ἄρθρα, ἐπιστολές, ὁμιλίες, καθώς κά στενογραφημένα πρακτικά ἀπό πρόβες, (στή σοβιετική περίοδο).

Στήν πρώτη αὐτήν ἑλληνική ἔκδοση κειμένων τοῦ Μεγιερχόλντ πού κρατάει στά χέρια του ὁ ἀναγνώστης ἐπιδιώξαμε νά περιλάβουμε ὅλα τά γραφτά του πού περιέχουν οὐσιαστικά στοιχεῖα γύρω ἀπό τή σκηνοθετική πρακτική καί τή θεωρητική σκέψη του

πάνω στό θέατρο, καθώς καί τήν ἰδεολογική του ἐξέλιξη. Βασικό κριτήριο τῆς ἐπιλογῆς ἦταν ἀκριβῶς νά δοθεῖ στόν ἀναγνώστη ἡ δυνατότητα νά παρακολουθήσει μέ σαφήνεια τήν καλλιτεχνική πορεία τοῦ Μεγιερχόλντ στή δυναμική της, μέσα ἀπό ὅλες τίς μεταλλαγές καί τίς φάσεις της, καί ὄχι στατικά σάν κάποιο δοσμένο καί λίγο-πολύ ἀποστεωμένο «σύστημα» ἰδεῶν. Γι' αὐτό καί προτιμήσαμε τήν αὐστηρά χρονολογική διάταξη τῶν κειμένων ἀντί γιά κάποιες θεματικές ἑνότητες. Ἀνάλογοι λόγοι, πέρα ἀπό τήν ἐκδοτική εὐχέρεια, ἐπέβαλαν καί τή διαίρεση τῆς ἔκδοσης σέ δύο τόμους μέ ξεχωριστή εἰσαγωγή στόν καθένα —τόν πρῶτο γιά τήν προεπαναστατική περίοδο (1896-1917) καί τό δεύτερο γιά τήν περίοδο 1917-1939. Γιατί εἶναι γεγονός ὅτι μετά τήν Ὀκτωβριανή Ἐπανάσταση ἡ δημιουργία τοῦ Μεγιερχόλντ, χωρίς νά κόβει τόν ὀμφάλιο λῶρο πού τή συνδέει μέ τίς προηγούμενες ἀναζητήσεις του, ἀποκτᾶ νέο περιεχόμενο καί νέες κατευθύνσεις.

Στήν ἑλληνική ἔκδοση δέν ἔχουν περιληφθεῖ ὁρισμένα κείμενα πού εἶναι φορτωμένα μέ δυσνόητες γιά τόν Ἕλληνα ἀναγνώστη λεπτομέρειες γιά πρόσωπα καί πράγματα τῆς ρωσικῆς θεατρικῆς καί καλλιτεχνικῆς ζωῆς, χωρίς νά προσθέτουν οὐσιαστικά στοιχεῖα γιά τήν κατανόηση τῆς δημιουργικῆς πορείας τοῦ Μεγιερχόλντ. Δέν ἔχουν περιληφθεῖ ἐπίσης κείμενα πού ἀποτελοῦν ἁπλή ἐπανάληψη ἤδη διατυπωμένων ἀπόψεων.

*

* *

Ὁ Βσέβολοντ Ἐμίλεβιτς Μεγιερχόλντ γεννήθηκε στήν πόλη Πένζα στίς 10 Φεβρουαρίου 1874. Ὁ πατέρας του εἶχε ἔρθει ἀπό τή Γερμανία καί ἦταν ἰδιοκτήτης ἐργοστασίου παραγωγῆς βότκας καί ἑνός κτήματος. Στό σπίτι του σύχναζαν μουσικοί, ἠθοποιοί, ζωγράφοι καί δίνονταν μουσικοφιλολογικές βραδιές, πράγμα πού εἶχε κάποια ἐπίδραση στήν πρώιμη πνευματική ἀνάπτυξη τοῦ μικροῦ Μεγιερχόλντ. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὁ πατέρας του, βλέποντας μέ ἀνησυχία τά παιδιά του νά ἔχουν τήν τάση νά βρίσκονται συνεχῶς ἀνάμεσα στούς ἐργάτες τοῦ ἐργοστασίου καί τούς ἀγρότες τοῦ κτήματος, ἀποφάσισε γιά νά τά βάλει στόν «ἴσιο δρόμο» νά τούς πάρει ἕναν παιδαγωγό, κάποιον Καβέλιν. Δέν ἤξερε ὅμως ὅτι αὐτός ἦταν σοσιαλιστής κι ἔτσι τό ἀποτέλεσμα ἦταν ἀντίθετο ἀπό αὐτό πού ἐπιδίωκε.

Ἡ εὐαισθησία καί οἱ πνευματικές καί κοινωνικές ἀνησυχίες

τοῦ νεαροῦ Μεγιερχόλντ φαίνονται ἤδη ἀπό τό ἡμερολόγιό του ὅταν ἀκόμα ἦταν μαθητής στό 2ο Γυμνάσιο τῆς Πένζας. Ἔτσι, στίς 17 Ἀπριλίου 1891 σημειώνει ὅτι τοῦ φαίνεται πώς ἔχει δυό ζωές, «μιά πραγματική καί μιά ὀνειρική» καί πώς δίνεται περισσότερο στή δεύτερη. Καί συνεχίζει: «Μήπως ἐκείνη ἡ ζωή εἶναι ὡραία, ὅπου μπορεῖ νά βρεῖ κανείς ὅλες τίς ἀνέσεις, ὅλη τή ξενιασιά καί συνάμα ὅλη τήν ἀπουσία τοῦ μυαλοῦ; Ὄχι! Δέ μοῦ χρειάζεται τέτοια ζωή. Σ' αὐτήν τή ζωή ὑπάρχουν πάρα πολλές βρωμιές καί προστυχιές πού συγκαλύπτονται ἀπαρατήρητα ἀπό τό ἐξωτερικό λοῦστρο. Ἀλλά θέλεις-δέ θέλεις εἶσαι ἀναγκασμένος νά σέρνεσαι στή ζωή αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων τοῦ σκότους καί τῆς ἄγνοιας. Καί γιά νά μή μοῦ φαίνεται ὑπερβολικά ἀφόρητη αὐτή ἡ πραγματική ζωή, ἔχω διαλέξει γιά τόν ἑαυτό μου τήν ὀνειρική ζωή. Τήν ἔχω διαλέξει ἀπό καιρό, ἐδῶ καί τέσσερα χρόνια».

Στήν Πένζα ὁ νεαρός Μεγιερχόλντ ἔρχεται καί σέ μιά πρώτη ἐπαφή μέ τό θέατρο. Παρακολουθεῖ τίς παραστάσεις θιάσων τῆς Πετρούπολης καί τῆς Μόσχας πού ἔφερναν ἐκεῖ στίς περιοδεῖες τους ἕνα ὀοβαρό ρεπερτόριο, διαφορετικό ἀπό τά φτηνά βωντεβίλ καί μελοδράματα τῶν ἐπαρχιακῶν θεάτρων. Παίζει καί ὁ ἴδιος σέ ἐρασιτεχνικές παραστάσεις (ὅπως π.χ. στό ἔργο τοῦ Γκριμπογέντοφ «Βάσανα ἀπό τό πολύ μυαλό»).

Τό 1895 μπαίνει στή Νομική σχολή τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Μόσχας. Πρωτοετής ἀκόμα φοιτητής, τόν Ἀπρίλιο τοῦ 1896 παντρεύεται τήν Ὄλγα Μιχάηλοβνα Μούντ καί ἀποκτᾶ παιδί, ἐνῶ στό μεταξύ ἡ ἐπιχείρηση τοῦ πατέρα του χρεωκοπεῖ καί βγαίνει σέ δημοπρασία. Οἱ σπουδές του στή Νομική σχολή δέν ἱκανοποιοῦν τόν Μεγιερχόλντ καί τελικά τίς ἐγκαταλείπει. Ὅλο καί περισσότερο τόν τραβάει ἡ πλούσια καλλιτεχνική ζωή τῆς Μόσχας ἐκείνης τῆς ἐποχῆς καί εἰδικότερα τό θέατρο. Ἤδη ἀπό τό 1896 γίνεται δεκτός στό δεύτερο ἔτος τοῦ δραματικοῦ τμήματος τῆς Φιλαρμονικῆς σχολῆς πού διεύθυνε ὁ Β. Ἰ. Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο. Ἀποφοιτώντας ἀπ' αὐτήν τή σχολή τό 1898, γίνεται δεκτός σάν ἠθοποιός στό νεοσύστατο τότε Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας καί ἀπό δῶ καί πέρα ἀρχίζει ἡ ἐπαγγελματική σταδιοδρομία του στό θέατρο. Στά ἐγκαίνια τοῦ καινούριου θεάτρου ἔπαιζε τό ρόλο τοῦ Βασίλη Σούισκι στό ἔργο τοῦ Ἀ. Κ. Τολστόι «Ὁ τσάρος Φιοντόρ Ἰωάννοβιτς».

Ἡ δημιουργική, ἀντιρουτινιέρικη ἀτμόσφαιρα πού βρίσκει ὁ Μεγιερχόλντ στό Θέατρο Τέχνης τόν συναρπάζει καί στά γράμματά του αὐτῆς τῆς περιόδου δέν κρύβει τόν ἐνθουσιασμό του. Ἰδιαίτερη ἐντύπωση τοῦ προκαλεῖ ἡ φυσιογνωμία τοῦ Στανισλάφσκι, πού σέ

ἕνα γράμμα του τῆς 28 Ἰουνίου 1898 τόν ἀποκαλεῖ «ὄχι ἁπλῶς ταλέντο ἀλλά μ ε γ α λ ο φ υ ή οκηνοθέτη-δάσκαλο». Αὐτόν τόν ἀνυπόκριτο θαυμασμό γιά τόν Στανισλάφοκι οάν καλλιτέχνη-δημιουργό ὁ Μεγιερχόλντ θά τόν διατηρήσει καί μετά τήν ἀποχώρησή του ἀπό τό Θέατρο Τέχνης καί ὕστερα ἀπό ὅλες τίς διαφωνίες καί τίς συγκρούσεις μέ τόν πρώην δάσκαλό του, ὥς τό τέλος τῆς ζωῆς του. Προτρέχοντας, θά πρέπει νά ποῦμε ἐδῶ λίγα λόγια γιά μιά πολύ διαδεδομένη ἀλλά ὄχι λιγότερο ἐσφαλμένη καί σχηματική ἀντίληψη, πού θέλει νά ἀντιπαραθέτει αὐτές τίς δυό μεγάλες φυσιογνωμίες τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου σάν ἀνειρήνευτους ἀντίποδες καί ἀντιπάλους. Ἀλλά τό ἴδιο τό γεγονός ὅτι οἱ σχέσεις ἀνάμεσά τους πέρασαν διαδοχικά ἀπό ἀρκετές φάσεις ἀπομάκρυνσης καί προσέγγισης καί ὅτι ο' ὅλη αὐτήν τήν περίπλοκη διαδρομή καί οἱ δυό τους διακήρυξαν οέ πολλές εὐκαιρίες δημόσια τήν ἐκτίμηση καί τόν θαυμαομό τους ὁ ἕνας γιά τόν ἄλλο, θά ἔπρεπε τουλάχιστον νά προβληματίζει γιά τήν ὀρθότητα μιᾶς τέτοιας ἀντίληψης. (Τό πιό χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀπ' αὐτήν τήν ἄποψη εἶναι ὅτι στήν πιό δύοκολη στιγμή τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Μεγιερχόλντ, τό 1938, ὅταν οἱ σταλινικές ἀρχές ἔκλεισαν τό θέατρό του, ὁ Στανισλάφοκι, πού ἦταν τότε ὁ ἀναγνωρισμένος «κορυφαῖος» τοῦ σοβιετικοῦ θεάτρου, τόν πῆρε σά σκηνοθέτη στό νεοσύστατο Κρατικό θέατρο ὄπερας «Κ. Σ. Στανισλάφσκι» καί, σύμφωνα μέ ὅλα τά στοιχεῖα, οἱ σχέσεις ἀνάμεσά τους χαρακτηρίζονταν ἀπό εἰλικρινή ἀλληλοκατανόηση). Στήν πραγματικότητα οἱ ἀναζητήσεις τῶν δυό μεγάλων οκηνοθετῶν δέν ἦταν τόσο ἀντιθετικές ὅσο συμπληρωματικές, ὅπως θά δοῦμε παρακάτω.

Στή σκηνή τοῦ Θεάτρου Τέχνης ὁ Μεγιερχόλντ ἔπαιξε 18 ρόλους (ἀνάμεσά τους τόν Τρέπλεφ καί τόν Τουζεμπάχ στό «Γλάρο» καί στίς «Τρεῖς ἀδελφές» τοῦ Τσέχοφ, τόν πρίγκηπα τῆς Ἀραγωνίας στόν «Ἔμπορο τῆς Βενετίας» καί τό Μαλβόλιο στή «Δωδεκάτη νύχτα» τοῦ Σαίξπηρ, τό Γιοχάννες στούς «Μοναχικούς ἀνθρώπους» τοῦ Χάουπτμαν, τόν Πιότρ στούς «Μικροαστούς» τοῦ Γκόρκι κ.ἄ.). Ἡ ὑποκριτική του χαρακτηριζόταν ἀπό μιά ἔντονη τάση πρός τό αἰχμηρό οκιτσάρισμα τοῦ ρόλου καί τήν προβολή τῶν καρατερίστικων στοιχείων πού εἰδικότερα στούς κωμικούς ρόλους ἔφτανε οτό γκροτέοκο καί στήν μπουφονάδα.

Ὡστόοο τό ἀνήσυχο πνεῦμα τοῦ Μεγιερχόλντ πολύ γρήγορα ἀρχίζει νά μήν ἱκανοποιεῖται ἀπό τίς κατευθύνσεις καί τήν ἀτμόοφαιρα τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Ἡ ἰδέα τοῦ «θεάτρου-καθρέφτη τῆς ζωῆς», ἡ νατουραλιστική δηλαδή τάση πού κύριο φορέα της στό

Θέατρο Τέχνης ὁ Μεγιερχόλντ θεωροῦσε τόν Νεμιρόβιτς Ντάντοενκο, τόν ἀπωθεῖ ὅλο καί περισσότερο. Καί ὅσο κι ἄν αὐτό μπορεῖ νά φανεῖ παράξενο γιά ἕναν ἄνθρωπο πού τόσες φορές κατηγορήθηκε κατοπινά σά «φορμαλιστής» καί «ἐστέτ», ἡ διάστασή του αὐτή μέ τό Θέατρο Τέχνης δέν ἔχει ἁπλῶς αἰσθητικό χαρακτήρα ἀλλά πρῶτα καί κύρια ἰδεολογικό, ξεκινάει ἀπό μιά ἄλλη, ἐνεργητική ἀντίληψη τῆς κοινωνικῆς ἀποστολῆς τοῦ θεάτρου. Πολύ ἐνδεικτικό εἶναι ἀπ' αὐτήν τήν ἄποψη τό παρακάτω ἀπόσπασμα ἀπό ἕνα γράμμα του τῆς 22 Ἰουλίου 1898 (πού δημοσιεύεται σ' αὐτόν τόν τόμο), μέ ἀφορμή τήν πρώτη ἀνάγνωση στό θίασο τοῦ ἔργου τοῦ Χάουπτμαν «Χαννέλε»: «Ἐγώ ἔκλαιγα... Καί τόσο ἤθελα νά φύγω ἀπό δῶ! Γιατί ἐδῶ μιλοῦν μόνο γιά τή φόρμα. Ὀμορφιά, ὀμορφιά, ὀμορφιά! Γιά τήν ἰδέα δέ μιλοῦν ἐδῶ, καί ὅταν μιλοῦν, τό κάνουν μέ τέτοιο τρόπο πού σοῦ 'ρχεται νά διαμαρτυρηθεῖς. Θεέ μου! Μά μήπως μποροῦν αὐτοί οἱ χορτάτοι ἄνθρωποι, αὐτοί οἱ καπιταλιστές πού ἔχουν μαζευτεῖ στό ναό τῆς Μελπομένης γιά νά κάνουν τό κέφι τους, ναί μόνο γι' αὐτό, μήπως μποροῦν νά καταλάβουν ὅλο τό νόημα τῆς «Χαννέλευ- τοῦ Χάουπτμαν; Ἴσως καί νά μποροῦν, ἀλλά δυστυχῶς δέ θά θελήσουν νά τό καταλάβουν ποτέ, ποτέ». Ἀνάλογα μοτίβα κοινωνικῆς διαμαρτυρίας βρίσκουμε καί στίς σημειώσεις του τοῦ 1901 γιά τόν «Κόκκινο πετεινό» τοῦ Χάουπτμαν: «Οἱ ἄνθρωποι χωρίστηκαν σέ ἀνώτερους καί κατώτερους καί ἀνάμεσά τους ἔχει ὑψωθεῖ ἕνα τεῖχος... Ὁ παραλογισμός τοῦ κοινωνικοῦ καθεστῶτος, ὅπου κεφάλαιο δέν εἶναι ἡ ἐργασία ἀλλά τό χρῆμα, δημιουργεῖ ἐγκληματικά ἔνστικτα καί σακάτηδες... Πρέπει τό γρηγορότερο νά συνεννοηθοῦμε, εἶναι καιρός νά παρατήσουμε τίς ἀπαισιόδοξες οἰμωγές καί τούς στεναγμούς τῆς αὐτοανάλυσης, εἶναι καιρός νά ἀνάψουμε μέσα μας ἡλιοφώτιστα ἔνστικτα, καί γρήγορα στόν ἀγώνα! Στόν ἀνοιχτό, ἀκούραστο ἀγώνα ἐνάντια στήν ἠλιθιότητα πού κυβερνάει τόν κόσμο».

Τό 1902 ὁ Μεγιερχόλντ φεύγει ἀπό τό Θέατρο Τέχνης καί ἱδρύει δικό του θίασο γιά περιοδεῖες στήν ἐπαρχία, τή Συντροφιά νέου δράματος, ὅπου ὁ ἴδιος εἶναι καί σκηνοθέτης καί ἠθοποιός. Ὁ θίασος δίνει παραστάσεις στή Χερσώνα, Τιφλίδα, Ροστόφ, Πολτάβα καί ἄλλες πόλεις. Ὁ ἀριθμός τῶν ἔργων πού ἀνέβασε ὁ Μεγιερχόλντ μέ τή Συντροφιά νέου δράματος στή διάρκεια τριῶν θεατρικῶν σαιζόν (ἀπό τό 1902 ὥς τό 1905) εἶναι ἀστρονομικός: 170! Εἶναι βέβαια φανερό ὅτι πρόκειται γιά ἐφήμερες παραστάσεις μέ ἀντίστοιχο βαθμό προετοιμασίας (δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Μεγιερχόλντ ἀρχίζει τόν κατάλογο τῶν σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν του πού δημο-

σιεύει τό 1913 στό βιβλίο του «Γιά τό θέατρο» ἀπό τό 1905, δηλαδή μετά ἀπ' αὐτήν τήν περίοδο, καί ἀναφέρει μόνο 3 παραστάσεις πού παρουσίασε μέ τή Συντροφιά νέου δράματος τό 1906) καί ὅτι αὐτοί οἱ ρυθμοί δουλειᾶς ἐπιβάλλονταν ἀναγκαστικά ἀπό τίς καθιερωμένες τότε συνθῆκες λειτουργίας ἑνός ἐπαρχιακοῦ θεάτρου. Δέν παύει ὡστόσο νά εἶναι ἀσύλληπτο γιά ὁποιαδήποτε φαντασία πῶς ἔγινε δυνατό, ἔστω καί τεχνικά, νά πραγματοποιηθοῦν αὐτές οἱ παραστάσεις, ἄν παρθεῖ μάλιστα ὑπόψη ὅτι σέ πολύ μεγάλο μέρος πρόκειται γιά ἔργα ὀνομάτων πρώτου μεγέθους τῆς ρωσικῆς καί παγκόσμιας δραματουργίας (Τσέχοφ, Γκόρκι, Ὀστρόφσκι, Τολστόι, Ἴψεν, Χάουπτμαν, Στρίντμπεργκ κ. ἄ.). Πολύ περισσότερο πού ἄν κρίνουμε ἀπό ὅσα γράφει ὁ Μεγιερχόλντ σέ ἕνα γράμμα του πρός τόν Τσέχοφ τῆς 8 Μαΐου 1904 σχετικά μέ τή δική του ἑρμηνεία γιά τό «Βυσσινόκηπο» (ἔργο πού ἀνέβασε μέ τή Συντροφιά νέου δράματος ἀλλά δέν τό ἀναφέρει στόν «Κατάλογο σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν»), σέ ὁρισμένες τουλάχιστο περιπτώσεις ὑπῆρχε μιά σαφής καί πρωτότυπη σκηνοθετική ἀντίληψη (τό γράμμα δημοσιεύεται σ' αὐτόν τόν τόμο). Πάντως τό πιό σημαντικό στοιχεῖο πού προκύπτει ἀπό τή δουλειά τοῦ Μεγιερχόλντ στή Συντροφιά νέου δράματος εἶναι ὅτι ἡ προσοχή του στρέφεται ὅλο καί περισσότερο στό συμβολιστικό ρεπερτόριο (Μαίτερλινκ, Σνίτσλερ, Βέντεκιντ, Πσιμπισέφσκι κ.ἄ.) ὅπου πιστεύει ὅτι βρίσκει τίς νέες, πιό ἐνεργητικές μορφές θεατρικῆς ἔκφρασης πού ἀναζητεῖ.

Τελικά ὡστόοο ὁ ἀπολογισμός τῆς δουλειᾶς τοῦ Μεγιερχόλντ στήν ἐπαρχία δέ φαίνεται νά ἦταν καθόλου ἐνθαρρυντικός γι' αὐτόν: τό ξόδεμα ἐνεργητικότητας, δουλειᾶς καί φαντασίας ἦταν τελείως δυσανάλογο μέ τά ἀποτελέσματα πού κατάφερνε νά πετυχαίνει. Γι' αὐτό καί μόλις ὁ Στανισλάφσκι, πού παρακολουθοῦσε μέ ἐνδιαφέρον τίς ἀναζητήσεις τοῦ νεαροῦ σκηνοθέτη, τοῦ προτείνει νά ἀναλάβει τή διεύθυνση ἑνός «θυγατρικοῦυ- πειραματικοῦ παραρτήματος τοῦ Θεάτρου Τέχνης, μέ τήν ὀνομασία Θέατρο-στούντιο, ὁ Μεγιερχόλντ δέχεται μέ ἐνθουσιασμό. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Στανιολάφσκι στά ἀπομνημονεύματά του, πού δημοσιεύτηκαν στή σοβιετική πιά περίοδο («Ἡ ζωή μου στήν τέχνη», 1926), γράφει γιά τούς λόγους πού τόν παρακίνησαν νά καλέσει τό Μεγιερχόλντ στό Θέατρο-στούντιο: «...ἐγώ τότε ἁπλῶς ἔτεινα πρός τό καινούριο ἀλλά δέν ἤξερα τούς δρόμους καί τά μέσα γιά τήν πραγματοποιήσή του, ἐνῶ μοῦ φαινόταν ὅτι ὁ Μεγιερχόλντ εἶχε ἤδη βρεῖ νέους δρόμους καί τρόπους ἀλλά δέν μποροῦσε νά τούς πραγματοποιήσει στό ἀκέραιο...».

Στά κείμενα «Σχετικά μέ τό σχέδιο ἑνός νέου θεάτρου πρόζας στά πλαίσια τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας» καί «Ἱστορία καί τεχνική τοῦ θεάτρου» ὁ Μεγιερχόλντ ἀναπτύσσει ἀρκετά διεξοδικά καί τούς ἀρχικούς στόχους πού εἶχαν τεθεῖ στό καινούριο θέατρο, καί τό ξεπέρασμά τους, μέ πιό τολμηρές ἀναζητήσεις, στήν πορεία τῆς προετοιμασίας τῶν παραστάσεών του. Τό γεγονός εἶναι ὅτι ὕστερα ἀπό μερικούς μῆνες δουλειᾶς μέ πολύ ἐνθουσιασμό καί κέφι, τό Θέατρο-στούντιο διαλύθηκε, μέ ἀπόφαση τῆς διεύθυνσης τοῦ Θεάτρου Τέχνης, χωρίς νά προλάβει νά παρουσιάσει τή δουλειά του στό κοινό. Σχετικά μέ τό πῶς πάρθηκε καί αἰτιολογήθηκε αὐτή ἡ ἀπόφαση, ὁ Μεγιερχόλντ ἀποφεύγει νά πεῖ κάτι συγκεκριμένο. Τό βασικό συμπέρασμα πού βγαίνει ἀπό τήν ἀναλυσή του εἶναι ὅτι τό Θέατρο- στούντιο ξεπέρασε στήν πράξη τόν ἀρχικό του στόχο, νά εἶναι ἕνα πειραματικό κέντρο γιά τήν παραπέρα ἐξέλιξη καί ἀνανέωση τῶν ἀρχῶν τοῦ Θεάτρου Τέχνης, καί ἦρθε τελικά σέ ρήξη μέ τίς ἴδιες αὐτές τίς ἀρχές, δημιουργώντας τίς βάσεις γιά ἕνα «θέατρο σύμβασης» (στυλιζαρισμένο). Ἡ ἐξήγηση πού δίνει ὁ Στανισλάφσκι γιά τή διάλυση τοῦ Θεάτρου-στούντιο εἶναι ὅτι μετά τίς γενικές δοκιμές τῶν ἔργων «Ὁ θάνατος τοῦ Τενταζίλ» τοῦ Μαίτερλινκ καί «Σλούκ καί Γιάου» τοῦ Χάουπτμαν κατέληξε στό συμπέρασμα ὅτι ἡ ἔναρξη τῆς λειτουργίας τοῦ νέου θεάτρου θά ἦταν ἐπικίνδυνη «γιά τήν ἴδια τήν ἰδέα γιά τήν ὁποία ἱδρύθηκε, μιά καί τό νά δεῖξεις ἄσχημα μιά ἰδέα εἶναι σάν νά τή σκοτώνεις». Δέν ἀποκλείεται ὅμως νά δέχτηκε ἰσχυρές πιέσεις πρός αὐτήν τήν κστεύθυση ἀπό τό περιβάλλον του καί εἰδικότερα ἀπό τό Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή εἶναι ἐνδεικτικό ἕνα γράμμα τοῦ Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο (8-10 Ἰουνίου 1905) πρός τό Στανισλάφσκι, ὅπου ἀφοῦ τοῦ ἀπευθύνει διάφορα κομπλιμέντα γιά τήν ὁμιλία του στήν ἐναρκτήρια συνέλευση τοῦ νέου θιάσου στίς 5 Μαΐου 1905, ἐκφράζει τίς ἀντιρρήσεις του γιά τήν τοποθέτηση τοῦ Μεγιερχόλντ ἐπικεφαλῆς τοῦ Θεάτρου-στούντιο. Κατά τό Νεμιρόβιτς Ντάντσενκο, οἱ ἰδέες τοῦ Μεγιερχόλντ δέν εἶναι παρά «ἀνώφελη περιπλάνηση μιᾶς κουρασμένης σκέψης πού μπορεῖ νά παραμιλάει ὅπως τῆς ἔρχεται» καί ὁ ἴδιος ὁ Μεγιερχόλντ εἶναι ἀπό ἐκείνους «πού ὑπερασπίζονται τό καινούριο μόνο ἐπειδή ἔχουν φανερώσει τήν ἀδυναμία τους νά κάνουν κάτι ἀξιοπρόσεχτο στό παλιό...». Κατά τήν ἄποψη τοῦ Μεγιερχόλντ τό Θέατρο-στούντιο, παρά τήν τόσο σύντομη καί ἀφανή ὕπαρξή του, ἦταν σταθμός στήν καλλιτεχνική του σταδιοδρομία, τό φυτώριο ἀπό ὅπου ξεπετάχτηκαν καί οἱ δικές του παραπέρα ἐπεξεργασίες ἀλλά καί ἀνάλογες τάσεις σέ ἄλλα ρωσικά θέατρα.

Τό 1906 ὁ Μεγιερχόλντ διευθύνει καί πάλι τή Συντροφιά νέου δράματος, δίνοντας παραστάσεις στήν Τιφλίδα, στό Ροστόφ καί στήν Πολτάβα. Ἐκεῖ προωθεῖ παραπέρα τούς πειραματισμούς πού εἶχε ἀρχίσει στό Θέατρο-στούντιο καί εἰδικότερα τήν ἀντικατάσταση τῶν νατουραλιστικῶν σκηνικῶν μέ συμβατικά καί συμβολικά, καί τήν ἀναμόρφωση τοῦ σκηνικοῦ χώρου (κατάργηση τῆς αὐλαίας, χρησιμοποίηση τοῦ προσκήνιου), μέ παράλληλη προβολή τῆς πλαστικότητας τῶν ἠθοποιῶν. Ὁρισμένες ἀπ' αὐτές τίς παραστάσεις («Ἡ κωμωδία τῆς ἀγάπης» καί «Βρυκόλακες» τοῦ Ἴψεν, «Τό θαῦμα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου» τοῦ Μαίτερλινκ, «Ἡ κραυγή τῆς ζωῆς» τοῦ Σνίτσλερ, «Κάιν» τοῦ Ντίμοφ κ.ἄ.) ὁ ἴδιος ὁ Μεγιερχόλντ τίς ξεχωρίζει σάν ὁρόσημα στίς ἔρευνές του πρός αὐτήν τήν κατεύθυνση. Ὡστόσο οἱ συνθῆκες δουλειᾶς στήν ἐπαρχία τοῦ φαίνονται ὅλο καί πιό ἀσφυκτικές καί ἀπρόσφορες γιά τήν ὁλοκληρωμένη ὑλοποίηση τῶν ἰδεῶν του. Ἔτσι τό φθινόπωρο τοῦ 1906 δέχεται πρόθυμα τήν πρόταση τῆς μεγάλης ἠθοποιοῦ Βέρας Κομισσαρζέφσκαγια νά δουλέψει σά γενικός σκηνοθέτης (δηλαδή ὄχι μόνο σά σκηνοθέτης ἀλλά καί σάν καλλιτεχνικός διεθυντής) στό καινούριο θέατρο πού αὐτή εἶχε ἀνοίξει τό 1904 στήν Πετρούπολη.

Στό Δραματικό θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια ὁ Μεγιερχόλντ συνεχίζει, μέσα σέ καλύτερες συνθῆκες, τίς ἀναζητήσεις του πρός τήν κατεύθυνση τοῦ «θεάτρου σύμβασης». Ἡ Κομισσαρζέφσκαγια, δείχνοντας καί αὐτή ζωηρό ἐνδιαφέρον γιά τήν ἀνανέωση τῆς θεατρικῆς τέχνης καί κλίση πρός τό συμβολιστικό ρεπερτόριο, στήν ἀρχή ἐνθουσιάζεται μέ τίς ἰδέες τοῦ Μεγιερχόλντ. Βαθμιαῖα ὅμως ἐμφανίζεται ἀνάμεσά τους μιά διάσταση πού ὅλο καί ὀξύνεται: ὁ σκηνοθέτης, προσηλωμένος πρῶτα ἀπ' ὅλα στή δημιουργία νέων εἰκαστικῶν καί ρυθμικῶν μορφῶν τῆς θεατρικῆς παράστασης, ἀπαιτεῖ ἀπό τούς ἠθοποιούς πλήρη ὑποταγή σ' αὐτούς τούς στόχους, ἐνῶ ἡ Κομισσαρζέφσκαγια αἰσθάνεται ὅλο καί περισσότερο τό μεγάλο της ταλέντο νά δεσμεύεται μέσα σ' αὐτά τά πλαίσια καί νά μή μπορεῖ νά ἐκφραστεῖ μέ πληρότητα. Σέ ἕνα γράμμα της λέει χαρακτηριστικά ὅτι «ἐμεῖς οἱ ἠθοποιοί δέν ἔχουμε τί νά κάνουμε σ' αὐτό τό θέατρο» καί ὅτι ὁ Μεγιερχόλντ «μετάτρεψε τό θέατρό μας σέ πειραματικό ἐργαστήριο σκηνοθεσίας». Πρέπει νά εἰπωθεῖ ἐδῶ ὅτι καί ὁ ἴδιος ὁ Μεγιερχόλντ ἀργότερα, σέ μιά ὁμιλία του τοῦ 1936 μέ τίτλο «Ὁ Μεγιερχόλντ κατά τοῦ μεγιερχολντισμοῦ», προβαίνει σέ μιά ἀνάλογη ἀναγνώριση: «Καί ἐγώ ἔπεσα σ' αὐτό τό ἁμάρτημα, καί ἐγώ πέρασα μιά τέτοια περίοδο, ὅταν δούλευα μέ τήν Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια, καί πολύ δίκαια μοῦ ρίχτηκε τότε ἡ μομφή πώς,

γιά νά ἐδραιώσω τούς κανόνες τῆς ζωγραφικῆς στή σκηνή, ξέχασα ὁλότελα τόν ἄνθρωπο. Νά μιά τυπική περίπτωση πού ἀπόσπασα τή μορφή ἀπό τό περιεχόμενο καί πού ὁ ἄνθρωπος γιά μένα ἦταν μόνο μιά καλή κηλίδα γιά νά βοηθηθεῖ ὁ ζωγράφος νά ἐκφράσει τρισδιάστατα αὐτό πού δέν μποροῦν νά ἀποδόσουν οἱ δυό διαστάσεις». Βέβαια θά μποροῦσε νά ἐκφραστεῖ ἡ ὑπόνοια ὅτι πρόκειται ἐδῶ γιά μιά ἀναγκαστική «αὐτοκριτική» πού ἐπιβλήθηκε στό Μεγιερχόλντ ἀπό τή οφοδρή καμπάνια πού διεξαγόταν τότε ἐναντίον του μέ τήν κατηγορία τοῦ «φορμαλισμοῦ». Ἄν ὅμως πάρουμε ὑπόψη μας ὅτι στήν ἴδια ὁμιλία ὁ Μεγιερχόλντ ὑπερασπίζεται σθεναρά τίς βασικές κατευθύνσεις τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας (πού τίς διαχωρίζει ἀπό τό «μεγιερχολντισμό», ἀπό τήν ἐπιγονική μίμηση ὁρισμένων ἀδύνατων πλευρῶν ἤ καί ὑπερβολῶν της), τότε θά πρέπει μᾶλλον νά καταλήξουμε στό συμπέρασμα ὅτι πρόκειται γιά εἰλικρινή κριτική ἐπανεκτίμηση ἀπό πιό ὥριμες θέσεις.

Ἀπό τίς παραστάσεις πού σκηνοθέτησε στό θέατρο τῆς Κομισσαρζέφσκαγια ὁ Μεγιερχόλντ ξεχωρίζει τήν «Ἔντα Γκάμπλερ» τοῦ Ἴψεν, «Τό αἰώνιο παραμύθι» τοῦ Πσιμπισέφσκι, τήν «Ἀδελφή Βεστρίκη» καί «Πελλέας καί Μελισσάνθη» τοῦ Μαίτερλινκ, τή «Ζωή τοῦ Ἀνθρώπου» τοῦ Λ. Ἀντρέεφ, τή «Νίκη τοῦ Θανάτου» τοῦ Φ. Σολογκούμπ (περιγραφή τους βλ. στό κείμενο «Σημειώσεις πάνω στόν κατάλογο σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν»). Ὡστόσο ἐντελῶς ἰδιαίτερη θέση ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς παραστάσεις κατέχει «Τό πλανόδιο θεατράκι» τοῦ μεγάλου Ρώσου συμβολιστῆ ποιητῆ Ἀλεξάντρ Μπλόκ, πού ὁ ἴδιος ὁ Μεγιερχόλντ τό θεωρεῖ σά σταθμό στή σκηνοθετική του σταδιοδρομία.

Στό «Πλανόδιο θεατράκι» ὁ Μεγιερχόλντ ἐφαρμόζει μέ μεγαλύτερη πληρότητα ἀπό κάθε ἄλλη φορά τίς ἀρχές τοῦ «θεάτρου σύμβασης». Παράλληλα ὅμως οἱ νέες μορφές ξεπερνοῦν ἐδῶ τό ἐπίπεδο μιᾶς ὁρισμένης τεχνικῆς καί γίνονται ἔκφραση μιᾶς κοσμοαντίληψης τοῦ σκηνοθέτη πού συμπίπτει μέ ἐκείνη τοῦ συγγραφέα (δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Μπλόκ χαρακτήρισε τήν παράσταση αὐτή τοῦ ἔργου του σάν ἰδανική) καί πού ὁ ἴδιος ὁ Μεγιερχόλντ τήν προσδιορίζει σάν «τραγικό γκροτέσκο». «Τό γκροτέσκο - γράφει ὁ Μεγιερχόλντ σέ ἕνα μεταγενέστερο ἄρθρο του μέ τόν χαρακτηριστικό τίτλο «Τό πλανόδιο θέατρο» (1912) - μπορεῖ νά εἶναι ὄχι μόνο κωμικό... ἀλλά καί τραγικό, ὅπως τό ξέρουμε ἀπό τά σκίτσα τοῦ Γκόγια, ἀπό τά διηγήματα τρόμου τοῦ Ἔντγκαρ Πόε καί πάνω ἀπ' ὅλα βέβαια ἀπό τόν Ἔ.-Τ.-Ἀ. Χόφφμαν. Ὁ δικός μας ὁ Μπλόκ ἀκολούθησε στά λυρικά του δράματα τό δρόμο τοῦ γκροτέσκου στό πνεῦμα αὐτῶν τῶν δημιουργῶν».

Στήν παράσταση τοῦ ἔργου τοῦ Μπλόκ ὁ Μεγιερχόλντ κατάφερε νά ἀποδόσει μέ ἐξαιρετική εὐαισθησία καί εὐρηματικότητα καί τήν οὐσία καί τό ἰδιόμορφο ὕφος του, σμίγοντας σέ τολμηρές ἐναλλαγές καί ἀντιπαραθέσεις τό τραγικό στοιχεῖο μέ τό κωμικό, πού ἔφτανε στά ὅρια τῆς μπουφονάδας, τόν πηγαῖο λυρισμό μέ τή λεπτή εἰρωνεία. Αὐτές οἱ ἐναλλαγές καί τά κοντράστα ἀποτελοῦν ἐξ ἄλλου θεμελιακό στοιχεῖο τῆς ἀντίληψης τοῦ Μεγιερχόλντ γιά τό γκροτέσκο. «Τό βασικό στό γκροτέσκο - γράφει στό προαναφερόμενο ἄρθρο - εἶναι ἡ συνεχής τάση τοῦ καλλιτέχνη νά βγάζει τό θεατή ἀπό ἕνα ἐπίπεδο, μόλις ἐκεῖνος τό συλλάβει, καί νά τόν μεταφέρει σέ ἕνα ἄλλο, πού δέν τό περίμενε σέ καμμιά περίπτωση».

Ὁ ἴδιος ὁ Μεγιερχόλντ ἔπαιξε στήν παράσταση τό ρόλο τοῦ Πιερότου, πλάθοντας μιά βαθιά τραγική μορφή, διαποτισμένη ἀπό τήν αἴσθηση τῆς μοναξιᾶς καί τῆς διάστασης μέ τό περιβάλλον. «Φτιαγμένος ὅλος ἀπό ὀξεῖες γωνίες, ψιθυρίζοντας μέ πνιχτή φωνή λόγια κάποιας ὑπερκόσμιας θλίψης... αἰχμηρός σάν ἀγκάθι πού τρυπάει τήν ψυχή, τρυφερός καί συνάμα αὐθάδης» - νά πῶς τόν περιγράφει στό ρόλο τοῦ Πιερότου ἕνας ἀπό τούς συγκαιρινούς του, ὁ Σεργκέι Ἀουσλέντερ, στά ἀπομνημονεύματά του πού παραθέτει ὁ Ν. Βόλκοφ στό βιβλίο «Μεγιερχόλντ» (Μόσχα, 1929).

Στό «Πλανόδιο θεατράκι» ὁ Μεγιερχόλντ προώθησε παραπέρα τήν ἐφαρμογή τῶν ἀρχῶν τοῦ «θεάτρου σύμβασης». Δέν πρόκειται πιά ἁπλῶς ἐδῶ γιά τήν ἀντικατάσταση τῶν «φυσικῶν» σκηνικῶν μέ συμβατικά καί γιά τήν δημιουργία μιᾶς εἰκαστικῆς, πλαστικῆς σχέσης ἀνάμεσα στόν ἠθοποιό καί τό σκηνικό διάκοσμο, ἀλλά γιά τήν ἀπογύμνωση τοῦ ἴδιου τοῦ μηχανισμοῦ τῆς σκηνῆς καί τῆς λειτουργίας της. Πάνω στή σκηνή ὁ Μεγιερχόλντ ἔφτιασε μιά δεύτερη σκηνή, ἕνα «θεατράκι», ὅπου ὁ θεατής ἔβλεπε καθαρά τά σκοινιά καί τά σύρματα πού ἀνεβοκατεβάζουν τά σκηνικά, τόν ὑποβολέα νά μπαίνει στό ὑποβολεῖο του κλπ. (βλ. περιγραφή τῆς παράστασης στίς «Σημειώσεις πάνω στόν κατάλογο σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν»). Αὐτή ἡ χρησιμοποίηση τῆς «ἀνατομίας» τοῦ θεάτρου γιά τή δημιουργία θεατρικῶν ἐφέ βρῆκε τή συνέχειά της, μέ τή μιά ἤ τήν ἄλλη μορφή, καί στήν κστοπινή σκηνοθετική πρακτική τοῦ Μεγιερχόλντ.

Οἱ διαφωνίες τοῦ Μεγιερχόλντ μέ τήν Κομισσαρζέφσκαγια ὁδήγησαν τελικά (τόν Νοέμβριο τοῦ 1907) στή σύγκρουση καί στήν ἀποχώρησή του ἀπό τό θέατρό της. Πάλι ἀναγκάζεται τό 1908 νά καταφύγει στήν ἐπαρχία δίνοντας μέ τό θίασό του παραστάσεις σέ πόλεις τῆς Δυτικῆς καί Νότιας Ρωσίας, ἀλλά τόν ἴδιο χρόνο μιά ἐν-

τελῶς ἀπρόοπτη στροφή ἐπέρχεται στή σταδιοδρομία του. Ὕστερα ἀπό πρωτοβουλία καί ἐνεργητική παρέμβαση τοῦ γνωστοῦ ζωγράφου καί σκηνογράφου Ἀλεξάντρ Γκολοβίν, ὁ διευθυντής τῶν αὐτοκρατορικῶν θεάτρων Β. Ἀ. Τελιακόφσκι ἀποφασίζει νά προσκαλέσει τό Μεγιερχόλντ γιά μόνιμη δουλειά σ' αὐτά τά θέατρα, πού ἦταν τότε σύμβολα τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἀποτελμάτωσης, σέ μιά προσπάθεια «νά πλήττει λιγότερο τό κοινό τους», σύμφωνα μέ μιά ἔκφραση τοῦ ἴδιου τοῦ Τελιακόφοκι (οἱ ρηξικέλευθοι νεωτερισμοί τοῦ Μεγιερχόλντ εἶχαν ἤδη δημιουργήσει μιά ἀρκετά σκανδαλώδη φήμη γύρω ἀπό τό ὄνομά του). Ὁ Μεγιερχόλντ ἀποδέχεται τήν πρόταση καί γιά δέκα χρόνια θά δουλέψει σά μόνιμος οκηνοθέτης στά θέατρα τῆς Πετρούπολης Ἀλεξάντρινσκι (πρόζα) καί Μάριινσκι (ὄπερα). Ταυτόχρονα σ' ὅλη αὐτή τήν περίοδο σκηνοθετεῖ σέ διάφορες μικρές πειραματικές σκηνές μέ τό ψευδώνυμο Ντόκτορ Νταπερτοῦττο (δαιμονική φυσιογνωμία ἀπό τά δηγήματα τοῦ Χόφφμαν «Φαντασίες σέ τεχνοτροπία Καλλό»).

Αὐτή ἡ ἰδιόμορφη «διχοτόμηση» τοῦ Μεγιερχόλντ ἀνάμεσα στό σκηνοθέτη τῶν αὐτοκρατορικῶν θεάτρων, πού οὐσιαστικά ἔχει στή διάθεσή του ἀπεριόριστα μέσα, καί τόν πειραματιστή τῶν μικρῶν σκηνῶν εἶναι ὡστόσο οέ μεγάλο βαθμό φαινομενική καί δέν πρέπει νά τῆς δίνουμε τήν ἔννοια μιᾶς ἀπόλυτης ἀντιπαράθεσης ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς δυό πλευρές τῆς δραστηριότητάς του, ὅπως ἔχουν τήν τάση νά κάνουν ὁρισμένοι ἐρευνητές. Ἔτσι, ἡ Γαλλίδα ἐρευνήτρια τοῦ ἔργου του Νίνα Γκουρφενκέλ, στό βιβλίο της «Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ- Τό θεατρικό θέατρο» (Γκαλλιμάρ, 1963) συγκεντρώνει τά κείμενα καί τά στοιχεῖα πού ἀφοροῦν τή δουλειά του οτά θέατρα Ἀλεξάντρινσκι καί Μάριινσκι σέ ἕνα ξεχωριστό κεφάλαιο μέ τό χαρακτηριστικό τίτλο «Ὁ ἐστέτ τῶν αὐτοκρατορικῶν σκηνῶν», ὅπου ὑποστηρίζει ὅτι σ' αὐτή τή δραστηριότητα ὁ Μεγιερχόλντ βρισκόταν κάτω ἀπό τήν ἐπήρεια τοῦ ἐστετισμοῦ καί τῆς ὡραιοπάθειας, πού ἀνταποκρίνονταν στά γοῦστα τοῦ κοινοῦ αὐτῶν τῶν θεάτρων, καί ὅτι «καλλιέργησε τό συμβατικά ὡραῖο, ἐξωθώντας το ὡς τό ραφιναριομένο καί τό ἐξεζητημένο». Στήν πραγματικότητα ἀρκεῖ νά διαβάσει κανείς τά ἴδια τά κείμενα τοῦ Μεγιερχόλντ πού ἀναφέρονται σ' αὐτές τίς σκηνοθετικές του ἐργασίες (βλ. τά ἄρθρα «Σχετικά μέ τό ἀνέβασμα τοῦ «Τριστάνος καί Ἰζόλδη» στό Θέατρο Μάριινσκι», «Σχετικά μέ τό ἀνέβαομα τοῦ «Δόν Ζουάν» τοῦ Μολιέρου», «Τό Πλανόδιο θέατρο») γιά νά διαπιστώσει πώς στόχος του δέν ἦταν τό ἀφηρημένα «ὡραῖο» (ἤ «τά τεχνάσματα γιά νά διασκεδάζουν οἱ σνόμπ», ὅπως γράφει ὁ ἴδιος) ἀλλά ἡ ὁλοκληρωμένη θεατρική ἔκφραση τῆς ἰδέας τοῦ ἔργου καί ἡ ἐφαρμογή τῶν ἰδίων θεατρικῶν ἀντιλήψεων πού προωθοῦσε καί στίς μικρές πειραματικές σκηνές (μέ τήν ἀξιοποίηση βέβαια τῶν πλουσιοπάροχων μέσων πού εἶχε ἐδῶ στή διάθεσή του). Εἰδικότερα στόν «Δόν Ζουάν» ἡ πολυτέλεια τοῦ σκηνικοῦ διάκοομου, τῶν κοστουμιῶν καί τῶν ἀξεσουάρ, πού ὑποβάλλει τήν «ἀχλύ τοῦ ἀρωματισμένου καί χρυσοποίκιλτου βασίλειου τῶν Βερσαλλιῶν», χρησιμεύει ὅπως γράφει ὁ Μεγιερχόλντ, σάν κοντράστο γιά νά προβληθεῖ πιό ἔντονα ἡ λαϊκή στήν προέλευσή της σάτιρα τοῦ Μολιέρου ἐνάντια στήν ἀριστοκρατία, τόν κλῆρο καί τήν αὐλή, «ἡ ἀπότομη εὐθύτητα τοῦ μολιερικοῦ γκροτέσκου». Καί εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὁ Μεγιερχόλντ θεωρεῖ σάν τό καλύτερο κομπλιμέντο γιά τόν ἑαυτό του (βλ. «Τό Πλανόδιο θέατρο») τή μομφή τοῦ γνωστοῦ ζωγράφου καί κριτικοῦ τῆς τέχνης Ἀλεξάντρ Μπενουά ὅτι ἡ παράσταση τοῦ «Δόν Ζουάν» ἦταν «καλοντυμένο πλανόδιο θέατρο».

Μέ ἰδιαίτερη συνέπεια καί ἐπιμονή προωθεῖ ὁ Μεγιερχόλντ τήν ἐφαρμογή τῶν ἀρχῶν τοῦ «πλανόδιου θεάτρου» στίς πειραματικές παραστάοεις πού ὑπογράφει μέ τό ψευδώνυμο «Ντόκτορ Νταπερτοῦττο». Χρηοιμοποιεῖ γιά τό οκοπό αὐτό χώρους πού βρίσκονται ἔξω ἀπό τό θεατρικό «κύκλωμα» τῆς ἐποχῆς καί θιάσους μέ σχετικά ἐφήμερο χαρακτήρα πού ἀποτελοῦνται ἀπό νεαρούς ἠθοποιούς, καθώς καί συγγραφεῖς, μουσικούς, ζωγράφους κλπ. Μέ τόν ὅρο «πλανόδιο θέατρο» (στά ρωσικά «μπαλαγκάν») ὁ Μεγιερχόλντ ἐννοεῖ πρῶτα ἀπ' ὅλα τήν παράδοση τῆς «κομμέντια ντέλλ' ἄρτε» ἀλλά καί ἀνάλογων μορφῶν λαϊκοῦ θεάτρου ἀπό ἄλλες χῶρες. Στό ὁμότιτλο ἄρθρο του («Τό Πλανόδιο θέατρο», 1912) περιγράφει μέ ἔμπνευση ἀλλά καί ἐπιστημονική γνώση τά βασικά στοιχεῖα αὐτῆς τῆς παράδοσης καί τονίζει τή σημαοία τῆς ἀξιοποίησής τους γιά τήν ἀναγέννηση τοῦ θεάτρου.

Γενικά, ἀπό τό 1907 καί ὕστερα, ἡ οκηνοθετική δημιουργία καί ἔρευνα τοῦ Μεγιερχόλντ συνοδεύεται ἀπό μιά συστηματική προσπάθεια θεωρητικῆς συνειδητοποίησης καί διατύπωσης τῶν ἀποτελεσμάτων της. Ἔτσι, γράφει καί δημοσιεύει σέ περιοδικά μιά σειρά ἄρθρα πού, μαζί μέ ἄλλα ἀδημοσίευτα, τά συγκεντρώνει ἀργότερα στό βιβλίο του «Γιά τό θέατρο» (1913).Στά 1914-1916 ἐκδίδει, πάλι μέ τό ψευδώνυμο «Ντόκτορ Νταπερτοῦττο», τό μικρό περιοδικό «Ἔρωτας τῶν τριῶν πορτοκαλιῶν», ὅπου γίνεται μιά συλλογική πιά προσπάθεια, μέ τή συμμετοχή καί ἄλλων νέων σκηνοθετῶν, συγγραφέων, ποιητῶν, γιά τή μελέτη καί ἀξιοποίηση τῶν διδαγμάτων τοῦ «παλαιικοῦ θεάτρου» καί εἰδικότερα τῆς ἰτα-

λικῆς κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, καθώς καί πολεμική μέ τίς ἀντίθετες τάσεις στή σύγχρονη θεατρική ζωή (ὁ τίτλος τοῦ περιοδικοῦ πάρθηκε ἀπό τό ὁμώνυμο θεατρικό ἔργο τοῦ Ἰταλοῦ συγγραφέα Κάρλο Γκότζι, πού ὁ Μεγιερχόλντ τόν ἀγαποῦσε ἰδιαίτερα καί ἔβρισκε μιά προφητική σημασία στά λόγια του: «θάρθει καιρός πού σέ κάποια μακρινή βόρεια χώρα θά ἐμφανιστεῖ μιά ὁμάδα ἀνθρώπων πού θά ἀναστήσει τό θέατρο»).

Βασική ἀντίληψη πού διαποτίζει ὅλα αὐτά τά κείμενα τοῦ Μεγιερχόλντ εἶναι ἡ ὑπεράσπιση τοῦ «θεάτρου σύμβασης» καί ἡ ἀντιπαράθεσή του στό νατουραλιστικό θέατρο («τό θέατρο τῆς κλειδαρότρυπας», ὅπως τό χαρακτηρίζει σέ ἕνα ἄρθρο του). Ἡ ἐπίμονη διερεύνηση καί προβολή τῶν παραδοσιακῶν μορφῶν τοῦ «παλαικοῦ θεάτρου» δέν ξεκινάει, ὅπως διευκρινίζει ὁ ἴδιος, ἀπό καμμιά διάθεση ἀρχαιολογικῆς ἀναστήλωσής τους ἤ μουσειακοῦ στυλιζαρίσματος, ἀλλά ἀπό μιά προσπάθεια ἀποκάλυψης καί δημιουργικῆς ἀφομοίωσης τῶν πιό ἐνεργητικῶν καί ἀποτελεσματικῶν στοιχείων τῆς θεατρικῆς τέχνης, ὅπως αὐτά διαμορφώθηκαν καί δοκιμάστηκαν μέσα στούς αἰῶνες. Καί ὅλα αὐτά μέσα στό πλαίσιο τῆς ἀναζήτησης ἑνός βαθύτερου θεατρικοῦ ρεαλισμοῦ πού προχωράει πέρα ἀπό τήν ἐπιφάνεια τῶν πραγμάτων καί προσπαθεῖ νά δόσει, σύμφωνα μέ μιά ἔκφραση τοῦ Τσέχοφ πού ἀναφέρει ὁ Μεγιερχόλντ, τήν «πεμπτουσία τῆς ζωῆς». Ἀκόμα καί ὅταν ὁ Μεγιερχόλντ πραγματεύεται στά κείμενά του, ἀπό πρώτη ἄποψη καθαρά «τεχνικά» θέματα τοῦ «θεάτρου σύμβασης», ὅπως τό ρόλο τοῦ προσκηνίου καί τό μυστικό τῆς θεατρικῆς μάσκας (μέ τήν κυριολεκτική ἤ τή μεταφορική ἔννοιά της), εἶναι φανερό ὅτι αὐτό δέν ἐκφράζει ἁπλῶς ἐνδιαφέρον γιά κάποια ἐντυπωσιακά θεατρικά ἐφέ ἀλλά ἐντάσσεται σ' αὐτή τή γενικότερη ἀντίληψη ἑνός ρεαλισμοῦ πού «ξεπερνάει τήν καθημερινή ζωή μέσα στήν καθημερινή ζωή» ἤ «ὑπερβατικοῦ», ὅπως ἀλλοῦ τόν χαρακτηρίζει.

Γενικά ἐκφράσεις ὅπως «ὑπερβατικό», «μυστικιστικό», «δαιμονικό» κλπ. συναντᾶ κανείς πολύ συχνά στά κείμενα τοῦ Μεγιερχόλντ αὐτῆς τῆς περιόδου. Στή δεκαετία τοῦ '30 οἱ «ὀρθόδοξοι» σταλινικοί κριτικοί πού σφυροκοποῦσαν τό Μεγιερχόλντ γιά κάθε λογῆς «παρεκκλίσεις», σταχυολόγησαν μέ πολλή ἐπιμέλεια παρόμοιες διατυπώσεις ἀπ' αὐτά τά κείμενά του γιά νά στοιχειοθετήσουν τήν κατηγορία ὅτι ἀνέκαθεν ἦταν ἐκφραστής ἰδεαλιστικῶν καί ἀντιδραστικῶν φιλοσοφικῶν ἀντιλήψεων. Στήν πραγματικότητα, ἄν δεῖ κανείς τίς ἐκφράσεις αὐτές μέσα στό πλαίσιο τῆς ὅλης συλλογιστικῆς τοῦ ἀντίστοιχου κειμένου καί ὄχι ἀποσπασμένες ἀπ'

αὐτό, εὔκολα μπορεῖ νά διαπιστώσει ὅτι ὁ Μεγιερχόλντ χρησιμοποιεῖ ἔννοιες ἀπό τήν ὁρολογία ἰδεαλιστικῶν φιλοσοφικῶν ρευμάτων πού στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα εἶχαν μεγάλη διάδοση στή ρωσική διανόηση (συμβολισμός, ἐμπειρικοκριτικισμός, «θεοπλασία» κλπ.) γιά νά ἐκφράσει πολύ συγκεκριμένα προβλήματα καί πορίσματα τῆς καλλιτεχνικῆς του πρακτικῆς καί ὄχι γιά νά ὑποστηρίξει κάποιο φιλοσοφικό σύστημα ἰδεῶν. Ἀπ' αὐτήν τήν ἄποψη εἶναι πολύ χαρακτηριστική μιά δήλωση τοῦ Μεγιερχόλντ πού ἔχει καταγράψει στή δεκαετία τοῦ '30 ὁ στενός συνεργάτης του ἐκεῖνα τά χρόνια Ἀλεξάντρ Γκλαντκόφ: «Ἄν εἶχα ἐλεύθερο χρόνο, θά ἤθελα νά ξαναγράψω μερικά ἄρθρα μου ἀπό τό βιβλίο «Γιά τό θέατρο» ἔτσι πού, χωρίς νά τά ἀλλάξω στήν οὐσία τους, νά τά ἀπαλλάξω ἀπό τή μοντερνιστική ὁρολογία πού ἦταν τῆς μόδας στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα. Τώρα ἡ ὁρολογία αὐτή ἐμποδίζει νά ἐκτιμηθοῦν σωστά» (Ἀ. Γκλαντκόφ: Ἀναμνήσεις, σημειώσεις, καταγραφές γιά τόν Β. Ἐ. Μεγιερχόλντ, 1961, στή συλλογή «Σελίδες τῆς Ταρούσα»).

Τόσο οἱ πειραματικές παραστάσεις πού ἀνέβασε ὁ Μεγιερχόλντ σέ μικρές σκηνές ὅσο καί οἱ σκηνοθετικές του ἐργασίες σέ μεγάλα θέατρα, τόν πείθουν ὅλο καί περισσότερο γιά τήν ἐπιτακτική ἀνάγκη τῆς διαμόρφωσης ἑνός νέου τύπου ἠθοποιοῦ πού θά διαθέτει μιά ἐξαιρετικά ἀναπτυγμένη ἐξωτερική τεχνική-μιμική, παντομίμα, πλαστικότητα τοῦ σώματος καί τῶν κινήσεων, γυμναστικές καί ἀκροβατικές ἱκανότητες, τέλεια αἴσθηση τοῦ ρυθμοῦ, πλούσια γκάμμα «μουσικῆς» χρησιμοποίησης τοῦ λόγου, εὐχέρεια αὐτοσχεδιασμοῦ κλπ. -ὥστε νά εἶναι σέ θέση νά ἀνταποκριθεῖ μέ πληρότητα στίς ἀπαιτήσεις τοῦ «νέου θεάτρου». Πολύ συχνά στά κείμενα τοῦ Μεγιερχόλντ αὐτῆς τῆς περιόδου, καί ἰδιαίτερα σ' αὐτά πού περιγράφουν παραστάσεις πού ἀνέβασε, συναντοῦμε τήν ἔκφραση τῆς πικρίας του γιατί ἡ ἔλλειψη σχετικῆς παιδείας καί προπαρασκευῆς ἀλλοίωνε πολλές φορές στό τελικό ἀποτέλεσμα τήν ἴδια τή σκηνοθετική σύλληψη. Ἔτσι, τό 1913 ὀργανώνει τό Στούντιο Μεγιερχόλντ πού λειτούργησε ὡς τό 1918 καί ὅπου ἔγινε συστηματική προσπάθεια γιά τή διαμόρφωση ἑνός τέτοιου ἀκριβῶς νέου τύπου ἠθοποιοῦ.

Τό Στούντιο βρισκόταν σέ ὀργανική καί ἄμεση σύνδεση μέ τό περιοδικό «Ἔρωτας τῶν τριῶν πορτοκαλιῶν», καί ὅσα σέ θεωρητικό ἐπίπεδο ἔρευνας δημοσιεύονταν στίς σελίδες τοῦ περιοδικοῦ ἔβρισκαν τήν πρακτική ἐφαρμογή τους στά προγράμματα καί στήν ἐργαστηριακή δραστηριότητα τοῦ Στούντιο. Καί ἀντίστροφα, οἱ ἐμπειρίες ἀπό τήν παιδαγωγική δουλειά στό στούντιο ἀναλύονταν καί ἐκλαϊκεύονταν ἀπό τό περιοδικό.

Οἱ πολέμοι τοῦ Μεγιερχόλντ τόν κατηγόρησαν συχνά ὅτι ὁ τύπος τοῦ ἠθοποιοῦ πού προοπάθησε νά καλλιεργήσει ἦταν ὁ τύπος τοῦ «τέλειου ρομπότ» πού μπορεῖ νά ἀνταποκρίνεται μέ μηχανική ἀκρίβεια στίς ἀπαιτήσεις τῆς σκηνοθεσίας. Πάνω σ' αὐτήν τή βάση οἰκοδομήθηκε μιά ἀντίληψη ἀπόλυτης ἀντιπαράθεσης ἀνάμεσα στό Στανισλάφσκι καί τό Μεγιερχόλντ ὅπου ὁ πρῶτος ἐκπροσωπεῖ «τό θέατρο τοῦ ἠθοποιοῦ» καί δεύτερος «τό θέατρο τοῦ σκηνοθέτη». Πρόκειται γιά μιά ἀντίληψη πού σχηματοποιεῖ καί παραμορφώνει μιά πραγματικότητα πολύ πιό σύνθετη καί πλούσια σέ ἀποχρώσεις. Θά μπορούσαμε πρῶτα ἀπ' ὅλα νά θυμίσουμε ὅτι ἀπό τή σχολή τοῦ Μεγιερχόλντ βγῆκαν μιά σειρά λαμπροί ἠθοποιοί τοῦ σοβιετικοῦ θεάτρου καί κινηματογράφου (Ἴγκορ Ἰλίνσκι, Μαρία Μπαμπάνοβα, Ἐράστ Γκάριν, Σεργκέι Μαρτινοόν, Μιχαήλ Στράουχ, Λέφ Σβέρντλιν καί πολλοί ἄλλοι). Ἀκόμα, στά ἴδια τά κείμενα πού δημοσιεύονται σ' αὐτόν τόν τόμο ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νά διαπιστώσει πόσο συχνά καί ἔντονα ὑπογραμμίζει ὁ Μεγιερχόλντ ὅτι ἡ ἀφομοίωση τῆς τεχνικῆς τοῦ «θεάτρου σύμβασης» ἀπό τόν ἠθοποιό πρέπει ἀπαραίτητα νά συνοδεύεται ἀπό τήν ἔκφραση τῆς ἰδιαίτερης προσωπικότητάς του, τοῦ ψυχισμοῦ του. Ἔτσι, στίς «Σημειώσεις πάνω στόν κατάλογο σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν» παρατηρεῖ: «...ὁ ἠθοποιός πρέπει ὁ ἴδιος νά ἐμφυσήσει στή δοσμένη φόρμα τό ἀντίστοιχο περιεχόμενο. Ὁ ἠθοποιός πού δέν εἶναι σέ θέση νά τό κάνει αὐτό καί ὁ ἴδιος καταποντίζεται καί ἀναπόφευκτα καταβαραθρώνει μαζί του καί ὅλη τήν παράσταση. Αὐτό ἀκριβῶς ἔγινε πολλές φορές, ὅταν οἱ νέες θεατρικές φόρμες πού ὑπαγόρευσε ὁ σκηνοθέτης δέ γέμισαν μέ ζωντανό περιεχόμενο». Στήν «Ἱστορία καί τεχνική τοῦ θεάτρου» ὁ Μεγιερχόλντ στέκεται ἰδιαίτερα σ' αὐτό τό θέμα γιά νά τονίσει συμπερασματικά: «Ὁ ἠθοποιός τότε μόνο θά συγκινήσει τό θεατή, ὅταν χωνέψει μέσα του καί τό συγγραφέα καί τό οκηνοθέτη καί ὅταν ἐκφράσει ἀπό τή οκηνή τόν ἑαυτό του».

Ἡ ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα στό Στανισλάφοκι καί τό Μεγιερχόλντ στό πρόβλημα τοῦ ἠθοποιοῦ, ἄν δέν παρασυρθοῦμε ἀπό τίς ἐκδηλώσεις πολεμικῆς τοῦ ἑνός κατά τοῦ ἄλλου, θά δοῦμε ὅτι ἔχει στήν οὐσία περισσότερο ἀλληλοσυμπληρωματικό χαρακτήρα παρά τήν ἔννοια μιᾶς ἀνειρήνευτης ἀντίθεσης.

Ὁ Στανισλάφσκι ἔριξε τό κύριο βάρος τῶν ἐρευνῶν καί προσπαθειῶν του στήν ἀνάπτυξη τῆς ἐσωτερικῆς τεχνικῆς τοῦ ἠθοποιοῦ, τῶν μεθόδων ἐκείνων πού θέτουν σέ λειτουργία τόν ψυχισμό του γιά μιά ὀργανική «βίωση» τοῦ ρόλου, μέσα στά πλαίσια βέβαια τῆς ὅλης σκηνοθετικῆς ἀντίληψης τῆς παράστασης. Αὐτό δέ

σήμαινε ὡστόσο ὅτι ὑποτιμοῦσε τή σπουδαιότητα τῆς ἀνάπτυξης τῶν ἐξωτερικῶν ἐκφραστικῶν μέσων τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἴσως ἡ πιό σαφής τοποθέτησή του σ' αὐτό τό ζήτημα περιέχεται στό σημεῖο ἐκεῖνο τοῦ βιβλίου του «Ἡ ζωή μου στήν τέχνη», ὅπου ἀφοῦ ἀναφέρεται στά θεατρικά ρεύματα τῆς δεκαετίας τοῦ '20 καί εἰδικότερα στίς καινοτομίες τοῦ Μεγιερχόλντ, ἀναγνωρίζει ὅτι «στόν τομέα τῆς καθαρά ἐξωτερικῆς τεχνικῆς τοῦ ἠθοποιοῦ» ἔμεινε «εἰλικρινά κατάπληκτος ἀπό πολλές μεγάλες ἐπιτεύξεις». «Δέν μπορεῖ παρά νά ἀπορεῖ κανείς - συνεχίζει ὁ Στανισλάφοκι - γιά τήν εὑρηματικότητα, τό ταλέντο, τήν πολυεδρικότητα, τήν ἐξυπνάδα, τήν ἐπιδεξιότητα, τό γοῦστο καί τή γνώση τῆς οκηνῆς πού δείχνουν οἱ ἐφευρέτες ὅλων αὐτῶν τῶν σκηνικῶν καινοτομιῶν καί ἀνακαλύψεων. Καί ἐγώ τούς ψέλνω διθυράμβους. Ἀλλά μέ μιά ἐπιφύλαξη. Ὅσο ἡ φυσική ἀγωγή τοῦ σώματος ἔρχεται νά ὑποβοηθήσει τά βασικά δημιουργικά καθήκοντα τῆς τέχνης: τ ή ν ἀ π ό δ ο ο η τ ῆ ς ζ ω ῆ ς τ ο ῦ ἀ ν θ ρ ώ π ι ν ο υ π ν ε ύ μ α τ ο ς μ έ κ α λ λ ι τ ε χ ν ι κ ή μ ο ρ φ ή— ἐγώ χαιρετίζω ὁλόψυχα τίς νέες ἐξωτερικές ἐπιτεύξεις τοῦ σύγχρονου ἠθοποιοῦ. Ἀπό τή στιγμή ὅμως πού ἡ σωματική ἀγωγή γίνεται αὐτοοκοπός στήν τέχνη, ἀπό τή στιγμή πού ἀρχίζει νά βιάζει τή δημιουργική διαδικασία καί νά προκαλεῖ ρήξη ἀνάμεσα στήν τάση τοῦ πνεύματος καί τίς συμβατικότητες τῆς ἐξωτερικῆς ὑποκριτικῆς, ἀπό τή στιγμή πού πνίγει τό συναίσθημα, τή βίωση, ἐγώ γίνομαι φανατικός ἀντίπαλος τῶν θαυμάσιων νέων ἐπιτεύξεων».

Ἡ ἀντίληψη τοῦ Μεγιερχόλντ γιά τό «νέο τύπο ἠθοποιοῦ» γεννήθηκε στήν πάλη κατά τοῦ νατουραλιομοῦ καί γιά τήν ἐξεύρεση ἐνεργητικῶν θεατρικῶν μορφῶν πού δέν περιορίζουν οὔτε τό θέατρο γενικά οὔτε τόν ἠθοποιό εἰδικότερα στόν παθητικό ρόλο τοῦ «καθρέφτη τῆς ζωῆς». Ἦταν φυσικό λοιπόν ὁ Μεγιερχόλντ νά ρίξει τό κύριο βάρος τῶν ἀναζητήσεών του στήν ἀνάπτυξη τῆς ἐξωτερικῆς τεχνικῆς τοῦ ἠθοποιοῦ, χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ὑποτιμοῦσε τή οημασία τῆς ἔκφρασης τοῦ ψυχισμοῦ του. Μέσα σ' αὐτό τό πλαίσιο πρέπει νά δοῦμε καί τίς ἐκφράσεις πολεμικῆς, πού συναντᾶμε συχνά στά κείμενά του, ἐνάντια στήν «ὑποκριτική τῆς βίωσης» (μέ τόν ὅρο αὐτό ὁ Στανισλάφσκι ὑποδηλώνει τή δική του σχολή ὑποκριτικῆς, πού ἔχει σά στόχο νά ζεῖ ὀργανικά ὁ ἠθοποιός τό ρόλο του πάνω στή σκηνή). Ὁ Μεγιερχόλντ πολεμάει τή «βίωση» στό βαθμό πού ἐκφράζει τήν ἀντίληψη τοῦ θεάτρου -«καθρέφτη τῆς ζωῆς», στό βαθμό πού ὑποκαθιστᾶ τήν ἀναζήτηση ἐνεργητικῆς θεατρικῆς φόρμας, τήν ἀνάπτυξη τῆς μιμικῆς, πλαστικῆς καί μουσικῆς ἐκφραστικότητας τοῦ ἠθοποιοῦ. Τήν πολεμάει ἐπίσης, ἰδιαίτερα στή σοβιετι-

κή περίοδο, στό βαθμό πού ή «βίωση» παρασύρει τόν ἠθοποιό στήν ἀπώλεια τοῦ κριτικοῦ ἐλέγχου πάνω στήν οὐσία τοῦ ρόλου του (καί ἐδῶ ἡ ἀντίληψή του εἶναι πολύ συγγενική μέ τήν «ἀποσταοιοποίηση» τοῦ Μπρέχτ).

Ἀποκορύφωμα τῆς σκηνοθετικῆς δημιουργίας τοῦ Μεγιερχόλντ στήν προεπαναστατική περίοδο ἦταν ἡ παράσταση τοῦ ἔμμετρου θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Λέρμοντοφ «Καρναβάλι» (Φεβρουάριος 1917) στό θέατρο Ἀλεξάντρινσκι. Τήν ἐξαιρετικά φιλόδοξη καί μεγαλόπνοη αὐτή παράσταση ὁ Μεγιερχόλντ ἄρχισε νά τή δουλεύει ἀπό τό 1910 ἀλλά χρειάστηκε νά περάσουν πάνω ἀπό ἕξι χρόνια γιά νά μπορέσει νά τή φέρει σέ πέρας. Ἀπό μιά ἄποψη θά μπορούσαμε νά τήν ποῦμε «ἔργο ζωῆς» τοῦ σκηνοθέτη, ἄν παρθεῖ ὑπόψη ὅτι ἐξακολούθησε νά παίζεται μέ ἐπιτυχία καί μετά τήν Ὀκτωβριανή Ἐπανάσταση ἐ π ί τ ρ ι ά ν τ α χρόνια καί ὅτι στό διάστημα αὐτό ὁ Μεγιερχόλντ τήν ξαναδούλεψε δυό φορές (τό 1933 καί τό 1938).

Τό ρομαντικό αὐτό ἔργο τοῦ Λέρμοντοφ, ὅπου ἕνα δράμα ζήλειας ξετυλίγεται στό φόντο τῶν ραδιουργιῶν τῆς ἀριστοκρατικῆς κοινωνίας, ἔδινε πλούσιες δυνατότητες γιά ἐξάρσεις τῆς σκηνοθετικῆς φαντασίας τοῦ Μεγιερχόλντ, πού ὅμως δέν ἀποτελοῦν αὐτοσκοπό ἀλλά εἶναι ὑποταγμένες σέ ἕνα ξεκάθαρο στόχο: τό μαστίγωμα τῆς «ἀνώτερης κοινωνίας», «μέ τήν ἀχόρταγη ἔλξη της πρός τό χρυσάφι, τίς δολοπλοκίες, τή ματαιοδοξία, τήν τεμπελιά» (ἀπό ὁμιλία τοῦ Μεγιερχόλντ πρός τούς ἠθοποιούς στή δεύτερη ἀνάγνωση τοῦ ἔργου, 21 Αὐγούστου 1911). Ἔτσι, στή σκηνοθετική ἑρμηνεία του τό κέντρο βάρους τοῦ ἔργου μετατοπίζεται ἀπό τό δράμα τῆς ζήλειας σ' αὐτό πού φαίνεται σά φόντο (τήν κοσμική κοινωνία), μά πού στήν πραγματικότητα κινεῖ τά νήματα αὐτοῦ τοῦ δράματος. Σέ μιά ἐποχή πού πολλαπλασιάζονταν τά σημάδια τῆς ἀποσύνθεσης τῶν κυρίαρχων τάξεων καί πύκνωναν τά σύννεφα τῆς ἐπερχόμενης ἐπαναστατικῆς θύελλας, ἡ παράσταση τοῦ «Καρναβαλιοῦ» ξεπερνοῦσε τά πλαίσια μιᾶς ἀναπαράστασης «περασμένων καιρῶν» καί φορτιζόταν μέ ἐπίκαιρο περιεχόμενο, μέ τήν ἠλεκτρισμένη ἀτμόσφαιρα τοῦ κοινωνικοῦ περίγυρου. Καί εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὁ Μεγιερχόλντ προσπαθεῖ νά ξεπεράσει τό ρομαντικό περίβλημα τοῦ ἔργου γιά νά διεισδύσει στή βαθύτερη οὐσία του. Σέ μιά ἀπό τίς σημειώσεις του, στήν περίοδο τῆς προετοιμασίας τῆς παράστασης, γράφει: «Στό Λέρμοντοφ ὑπάρχει ἡ ἀλήθεια τῆς ζωῆς. Τό βιογραφικό στοιχεῖο στόν «Παράξενο ἄνθρωπο» (θεατρικό ἔργο τοῦ Λέρμοντοφ -Ἀ. Β.) δέν εἶναι ἐπινόηση ἀλλά κάτι

πού ὑπῆρξε στή ζωή. Καί αὐτό εἶναι συμπυκνωμένο. Ἄν λοιπόν βάζουμε ἕνα στόχο, αὐτός πρέπει νά εἶναι ὁ τραγικός τόνος καί ὄχι ὁ ρομαντικός. Γιατί ἡ ἔκφραση ἀπαιτεῖ εἰλικρίνεια (ἀλήθεια) καί πάθος γιά νά φτάσει αὐτή ἡ εἰλικρίνεια ὥς τήν τραγικότητα».

Ἡ πρεμιέρα τοῦ «Καρναβαλιοῦ», αὐτοῦ τοῦ κατηγορητήριου ἐνάντια στήν «ἀνώτερη κοινωνία», παρουσιάστηκε στό «ἐκλεκτό κοινό» τοῦ αὐτοκρατορικοῦ θεάτρου Ἀλεξάντρινσκι στίς 25 Φεβρουαρίου 1917, τήν ἴδια μέρα πού ἡ Πετρούπολη εἶχε παραλύσει ἀπό γενική ἀπεργία, ἐνῶ μέσα σέ λίγες μέρες τά ἐπαναστατικά γεγονότα πού συγκλόνισαν τή Ρωσία ὁδήγησαν στήν ἀνατροπή τοῦ τσαρισμοῦ. (Μιά περίεργη ἱστορική ἀναλογία ἔρχεται ἄθελα στό νοῦ: «Οἱ γάμοι τοῦ Φίγκαρο» τοῦ Μπωμαρσαί, αὐτή ἡ ἀμείλιχτη σάτιρα τῆς ἀριστοκρατίας, πού παίζεται μπροστά στό ἀριστοκρατικό κοινό, ἐνῶ πλησιάζει ἡ θύελλα τῆς Μεγάλης Γαλλικῆς Ἐπανάστασης).

Ἀμέσως μετά τήν ἀστικοδημοκρατική Φεβρουαριανή Ἐπανάσταση ὁ Μεγιερχόλντ συμμετέχει δραστήρια, ἀπό προοδευτικές θέσεις, στίς ὀργανωτικές διαδικασίες καί ἰδεολογικές ζυμώσεις μέσα στό χῶρο τῆς καλλιτεχνικῆς διανόησης. Εἶναι ἕνας ἀπό τούς ὀργανωτές τοῦ «μπλόκ τῶν ἀριστερῶν» πού ἱδρύθηκε στίς 9 Μαρτίου 1917 καί πού ἔπαιξε σπουδαῖο ρόλο στή νεοσύστατη Ἕνωση τῶν καλλιτεχνῶν. Ἀπό μέλη αὐτοῦ τοῦ «μπλόκ», στήν πρώτη φάση μετά τήν Ὀκτωβριανή Ἐπανάσταση, ἐπανδρώθηκαν στό μεγαλύτερό τους μέρος τά πολιτιστικά ὄργανα τῆς νέας, οοβιετικῆς ἐξουσίας, σέ μιά περίοδο πού ἡ στάση τοῦ μεγαλύτερου μέρους τῆς καλλιτεχνικῆς διανόησης ἀπέναντί της χαρακτηριζόταν ἀπό ἐχθρότητα, ἄρνηση συνεργασίας ἤ δυσμενή οὐδετερότητα.

Σέ μιά διάλεξή του στίς 14 Ἀπριλίου 1917 μέ τίτλο «Ἐπανάσταση καί θέατρο» ὁ Μεγιερχόλντ ὑποστηρίζει τήν ἰδέα ἑνός ἀνανεωμένου θεάτρου πού θά ἀπευθύνεται «στούς ἀγρότες, τούς στρατιῶτες, τούς ἐργάτες καί ἐκείνους τούς διανοούμενους πού θά ποῦν: φτάνει πιά νά κοιμόμαστε!». Στήν ἐφημερίδα τοῦ ἀστικοῦ κόμματος τῶν καντέτων «Ρέτς» («Λόγος») κάποιος Μπ. Κοβαλέφσκι ἐπιτέθηκε σ' αὐτήν τήν ὁμιλία τοῦ Μεγιερχόλντ, χαραχτηρίζοντάς τη οἀν «κολακεία πρός τό νέο ἀφεντικό, τό προλεταριάτο» καί κατηγορώνας τον ἔτσι γιά καιροσκοπισμό. Σέ ἀπαντητική ἐπιστολή του ὁ Μεγιερχόλντ ὑπενθυμίζει ὅτι παρόμοιες ἀπόψεις εἶχε ἐκφράσει «πολλές φορές π ρ ί ν τ ή ν ἐ π α ν ά σ τ α σ η καί σέ δημόσιες ὁμιλίες καί στόν τύπο». Καί παραπέμπει, ἀνάμεσα στά ἄλλα, σέ μιά σειρά κείμενα τοῦ περιοδικοῦ «Ἔρωτας τῶν τριῶν πορ-

τοκαλιῶν». Σέ ἕνα ἀπ' αὐτά (τεῦχος 1-2-3. 1915) διαβάζουμε, λογουχάρη: «Οἱ τραυματίες στρατιῶτες πού παρακολούθησαν στίς 17 Νοεμβρίου 1914 τίς σπουδές καί παντομίμες πού εἶχε ἑτοιμάσει τό Στούντιο γιά τήν πρώτη του βραδιά δημιούργησαν μέ τή σχέση τους πρός τό παίξιμο τῶν θεατρίνων ἐκείνη ἀκριβῶς τήν «πλατεία», γιά τήν ὁποία καί θά ὑπάρχει τό Νέο θέατρο, τό γνήσια λαϊκό θέατρο».

Μακριά ἀπό καιροσκοπισμούς, τόσο ἡ καλλιτεχνική ὅσο καί ἡ ἰδεολογική πορεία τοῦ Μεγιερχόλντ ἔχουν, πέρα ἀπό ὅλες τίς ἐναλλαγές καί φαινομενικές ἀντιφάσεις, μιά συνέχεια καί μιά συνέπεια. Αὐτή ἀκριβῶς τόν ὁδήγησε νά ἀποδεχτεῖ καί νά χαιρετήσει ἀμέσως καί ἀνεπιφύλαχτα τήν Ὀκτωβριανή Ἐπανάσταση καί νά στρατευτεῖ ἐνεργά στό ἔργο τῆς οἰκοδόμησης τοῦ σοβιετικοῦ θεάτρου. Ἀλλά ἡ σοβιετική περίοδος δραστηριότητας τοῦ Μεγιερχόλντ, ὅπου νέα περιεχόμενα καί κατευθύνσεις ἐμφανίζονται στή σκηνοθετική του δημιουργία καί νέες, πιό ὥριμες συνθέσεις στή θεωρητική του σκέψη, θά ἀποτελέσει ἀντικείμενο ἀνάλυσης στήν εἰσαγωγή τοῦ δεύτερου τόμου, ὅπου θά εἶναι συγκεντρωμένα καί τά σχετικά κείμενα.

Α. ΒΟΓΙΑΖΟΣ

ΑΠΟ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΤΗΝ Ο.Μ.ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ[1]

22 Ἰουνίου 1898, Πούσκινο

....Οἱ πρόβες προχωροῦν θαυμάσια, κι αὐτό ἀποκλειστικά χάρη στόν Ἀλεξέεφ (Στανισλάφσκι). Πῶς ξέρει νά κεντρίζει τό ἐνδιαφέρον μέ τίς ἐξηγήσεις του, πόσο ἀνεβάζει τή γενική διάθεση, δείχνοντάς μας πῶς νά παίζουμε μέ ἔξοχο τρόπο, ἔτσι πού καί ὁ ἴδιος συναρπάζεται τί καλλιτεχνική διαίσθηση εἶναι αὐτή, τί φαντασία!

Ὁ «Σάυλοκ» θά παιχτεῖ πέρα γιά πέρα στό πνεῦμα τῆς σχολῆς τοῦ Μάινιγκεν[2]. Θά τηρηθεῖ ἡ ἱστορική καί ἐθνογραφική ἀκρίβεια. Ἡ παλιά Βενετία θά ξεπεταχτεῖ ὁλοζώντανη μπροστά στό κοινό. Ἀπό τή μιά μεριά ἡ παλιά «ἑβραϊκη συνοικία», βρώμικη, σκοτεινή, καί ἀπό τήν ἄλλη ἡ γεμάτη ποίηση καί ὀμορφιά πλατεία μπροστά στό παλάτι τῆς Πόρτσιας, μέ θέα στή μαγευτική θάλασσα. Ἐκεῖ τό σκοτάδι, ἐδῶ τό φῶς, ἐκεῖ τό πλάκωμα, ἡ καταπίεση, ἐδῶ ἡ λάμψη καί τό ξεφάντωμα. Καί μόνο ὁ διάκοσμος χαράζει ἀμέσως καθαρά τήν ἰδέα τοῦ ἔργου. Τά σκηνικά τά κάνει ὁ Σίμοφ. Τά εἴδαμε σέ μακέτες πού ἔκανε ὁ ἴδιος καί πού μᾶς ἔφερε ὁ Ἀλεξέεφ στήν ἀνάγνωση τοῦ ἔργου.

Ἡ διανομή τοῦ ἔργου εἶναι πολύ πετυχημένη: τό ρόλο τοῦ Σάυλοκ θά τόν παίζουν διαδοχικά ὁ Ἀλεξέεφ καί ὁ Ντάρσκι.

Καί πῶς, θά ρωτήσεις, συμπεριφέρεται στίς πρόβες ὁ Ντάρσκι, πού ἔχει συνηθίσει νά κάνει περιοδεῖες κι ἔχει περάσει κάπου ὀχτώ χρόνια στήν ἐπαρχία; Εἶναι δυνατό νά ὑπακούει εὔκολα σέ μιά ἀσυνήθιστη γι' αὐτόν πειθαρχία; Καί ὅμως, ὄχι μόνο ὑπακούει στήν ἐξωτερική πειθαρχία ἀλλά καί ξαναφτιάνει πέρα γιά πέρα ἀπό τήν ἀρχή αὐτό τό ρόλο (Σάυλοκ) πού τόν παίζει τόσο καιρό. Ἡ ἑρμηνεία τοῦ ρόλου τοῦ Σάυλοκ ἀπό τόν Ἀλεξέεφ βρίσκεται τόσο μακριά ἀπό τή ρουτίνα, εἶναι τόσο πρωτότυπη, πού ὁ Ντάρσκι δέν τολμᾶ οὔτε νά διαμαρτυρηθεῖ, καί ξαναμαθαίνει τό ρόλο ὑπάκουα, ἄν καί ὄχι τυφλά (ὅσο γι' αὐτό εἶναι ἀρκετά ἔξυπνος), ἀπαλλάσοντάς τον ἀπό τίς συμβατικότητες καί τό στόμφο. Καί νάξερες πόσο δύσκολο εἶναι αὐτό!

Σκέψου πώς ὀχτώ χρόνια ἔπαιζε αὐτό τό ρόλο καί μάλιστα πολλές φορές τό χρόνο. Πραγματικά, ὁ Ντάρσκι εἶναι ἄξιος μεγάλης ἐκτίμησης.

Ὁ Ἀλεξέεφ θά παίξει βέβαια καλύτερα αὐτό τό ρόλο. Τόν ἔχει δουλέψει ἔξοχα...

22 Ἰουλίου 1898, Πούσκινο

...Σήμερα ὁ Ἀλεξέεφ μᾶς διάβασε τή «Χαννέλε»[3] μέ συνοδεία μουσικῆς εἰδικά γραμμένης γι' αὐτό τό ἔργο. Ἔπαιζε ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης Σιμόν.

Ἐγώ ἔκλαιγα... Καί τόσο ἤθελα νά φύγω ἀπό δῶ! Γιατί ἐδῶ μιλᾶν μόνο γιά τή φόρμα. Ὀμορφιά, ὀμορφιά, ὀμορφιά! Γιά τήν ἰδέα δέν μιλᾶν ἐδῶ, καί ὅταν μιλᾶν, τό κάνουν μέ τέτοιο τρόπο πού σοῦ ἔρχεται νά διαμαρτυρηθεῖς. Θεέ μου! Μά μήπως μποροῦν αὐτοί οἱ χορτάτοι ἄνθρωποι, αὐτοί οἱ καπιταλιστές, πού ἔχουν μαζευτεῖ στό ναό τῆς Μελπομένης γιά νά κάνουν τό κέφι τους, ναί, μόνο γι' αὐτό, μήπως μποροῦν νά καταλάβουν ὅλο τό νόημα τῆς «Χαννέλε» τοῦ Χάουπτμαν; Ἴσως καί νά μποροῦν, ἀλλά δυστυχῶς δέ θά θελήσουν νά τό καταλάβουν ποτέ, ποτέ.

Ὅταν ὁ Ἀλεξέεφ τέλειωσε τήν ἀνάγνωση τῆς «Χαννέλε», ἐγώ καί ἡ Κάτια[4] μείναμε ἀκίνητοι μέ δάκρυα στά μάτια, ἐνῶ οἱ ἠθοποιοί ἄρχισαν νά μιλοῦν γιά σκηνικά ἐφέ, γιά ἐφετζίδικες καταστάσεις στούς ρόλους κλπ.

ΑΠΟ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1901-1902

Τό πιό ἐπικίνδυνο γιά τό θέατρο εἶναι νά ὑπηρετεῖ τά ἀστικά γοῦστα τοῦ ὄχλου. Δέν πρέπει ν' ἀκοῦμε τή φωνή του. Διαφορετικά μπορεῖ νά γκρεμιστοῦμε ἀπ' τό «βουνό» στήν «κοιλάδα». Τό θέατρο εἶναι μεγάλο ὅταν ἀνεβάζει τόν ὄχλο στό ὕψος του, κι ἄν δέν τόν ἀνεβάζει, τουλάχιστον τόν τραβάει στά ὕψη. Ἄν κάθεται κανείς νά ἀκούει τή φωνή τοῦ ἀστικοῦ ὄχλου, εἶναι τόσο εὔκολο νά πέσει κάτω. Κάθε τάση πρός τά ὕψη ἔχει νόημα μόνο ὅταν εἶναι ἀφιλόκερδη. Χρειάζεται ἀγώνας μέ κάθε θυσία. Ἐμπρός, ἐμπρός, πάντα ἐμπρός! Ἄς κάνουμε λάθη, ἄς εἶναι ὅλα ἀσυνήθιστα, κραυγαλέα, ἄς φτάνει τό πάθος στή φρίκη καί τό πένθος στό τράνταγμα καί τόν πανικό, ὅλα αὐτά εἶναι ὡστόσο καλύτερα ἀπό τή χρυσή μετριότητα. Ποτέ νά μήν

κάνουμε παραχωρήσεις καί πάντα νά ἀλλάζουμε, νά παίζουμε μέ πολύχρωμα φῶτα, καινούρια, πρωτοφανέρωτα. Τά φῶτα αὐτά τυφλώνουν τήν ὅραση ἀλλά ἀπ' αὐτά θ' ἀνάψουν λαμπρές φωτιές καί θά ἐξοικειώσουν τούς ἄλλους στό φῶς τους. Ἔτσι ἐξοικειώνεται ἕνας ἄνθρωπος πού ἔχει μείνει πολύ καιρό σέ σκοτεινό δωμάτιο νά ξεχωρίζει τό περίγραμμα τῶν ἀντικειμένων.

. . . . . .

(Ἀπό γράμμα σέ ἄγνωστο πρόσωπο, τέλη 1901- ἀρχές 1902).

...Ὑποφέρω συχνά, γιατί ἔχω ἔντονα ἀναπτυγμένο τό αἴσθημα τῆς αὐτεπίγνωσης. Ὑποφέρω συχνά, γιατί ξέρω πώς δέν εἶμαι ἐκεῖνος πού θά ἔπρεπε νά εἶμαι. Βρίσκομαι συχνά σέ διάσταση μέ τό περιβάλλον, σέ διάσταση μέ τόν ἴδιο τόν ἑαυτό μου. Συνεχῶς ἀμφιβάλλω, ἀγαπῶ τή ζωή ἀλλά καί τήν ἀποφεύγω. Σιχαίνομαι τήν ἀβουλία μου καί θέλω δύναμη, ἀναζητῶ τό μόχθο. Εἶμαι πιό συχνά δυστυχισμένος παρά εὐτυχισμένος. Ἀλλά θά βρῶ τήν εὐτυχία μόλις πάψω νά παιδεύομαι μέ ἐξονυχιστικές ἀναλύσεις, μόλις δυναμώσω ἀρκετά γιά νά ριχτῶ στό δραστήριο ἀγώνα. Σ' ἕνα καινούριο θεατρικό ἔργο τοῦ Γκόρκι κάποιος λέει: «Πρέπει νά χωθοῦμε πολύ βαθιά μέσα στή ζωή». Σωστά. Καί ὁ ἀλήτης ὁ Σεριόζκα λέει στή «Μάλβα»: «Πρέπει πάντα νά κάνεις κάτι γιά νά τριγυρίζουν ὁλόγυρά σου οἱ ἄνθρωποι... καί νά νιώθουνε πώς ζεῖς. Πρέπει ν' ἀνακατεύουμε πιό συχνά τή ζωή γιά νά μήν ξυνίζει». Σωστά. Στό δράμα τοῦ Τρέπλεφ, τοῦ Γιοχάννες καί τοῦ Τουζεμπάχ[5] ὑπάρχουν πολλά δικά μου πράγματα, ἰδιαίτερα στόν Τρέπλεφ. Ὅταν τό 1898 πρωτόπαιξα αὐτό τό ρόλο, εἶχα πολλά βιώματα ἀνάλογα μέ τά δικά του. Ἡ ἑρμηνεία τοῦ ρόλου τοῦ Γιοχάννες συνέπεσε μέ τό ἐνδιαφέρον μου γιά τίς ἀτομικιστικές τάσεις. Οἱ ἐγερτήριες νότες τοῦ Τουζεμπάχ πού καλοῦν σέ μόχθο, σέ δραστήριο ἀγώνα, μέ βοηθοῦν νά ξεφύγω ἀπό τήν περιοχή τοῦ παθητικοῦ ἰδεαλισμοῦ. Καί διψάω γιά ζωτικότητα, γιά παλλόμενο καί ὑγιή μόχθο. Θέλω νά βράζω, νά κοχλάζω, γιά νά δημιουργῶ, ὄχι μόνο νά καταστρέφω, ἀλλά νά δημιουργῶ καταστρέφοντας. Τώρα περνάω κρίση. Εἶναι ἡ πιό ἐπικίνδυνη στιγμή.Καί ἡ ἔντονα ἀναπτυγμένη συνείδηση, οἱ ἀμφιβολίες, οἱ ταλαντεύσεις, ἡ αὐτοανάλυση, ἡ κριτική τοῦ περιβάλλοντος, τό ἐνδιαφέρον γιά διάφορες θεωρίες — ὅλα αὐτά δέν πρέπει νά εἶναι σκοπός ἀλλά μονάχα μέσο. Ὅλα αὐτά εἶναι γιά κάτι ἄλλο.

Ὑπόφερα καί ὑποφέρω. Ὅλα αὐτά πού ὑπαινίχθηκα παραπάνω στό γράμμα μου βοήθησαν βέβαια τή δημιουργία μου.

Ἡ δημιουργία μου εἶναι ἀποτύπωμα της σύγχυσης τῆς ἐποχῆς μας.

Μέ περιμένει μιά καινούρια δημιουργία, γιατί καινούρια θά εἶναι ἡ ζωή. Ἕνα καινούριο κύμα μέ ἔχει ἁρπάξει κιόλας.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΤΟΝ Α. Π. ΤΣΕΧΟΦ[6]

18 Ἀπριλίου 1901, Μόσχα[7]

Ἀγαπητέ Ἀντόν Πάβλοβιτς!

Γράφετε: «σᾶς εὐχαριστῶ πού μέ θυμηθήκατε». Εἶχα πολύ καιρό νά Σᾶς γράψω, ἀλλά πῶς μπορέσατε νά σκεφτεῖτε ὅτι Σᾶς ξέχασα; Εἶναι δυνατό νά Σᾶς ξεχάσω; Σᾶς σκέφτομαι πάντα, πάντα. Ὅταν Σᾶς διαβάζω, ὅταν παίζω στά ἔργα Σας, ὅταν συλλογιέμαι πάνω στό νόημα τῆς ζωῆς, ὅταν βρίσκομαι σέ διάσταση μέ τούς γύρω μου καί μέ τόν ἴδιο μου τόν ἑαυτό, ὅταν ὑποφέρω στή μοναξιά μου...

Ἄν δέ Σᾶς ἔγραφα καί δέ Σᾶς ἔδωσα ἔμπραχτη ἀπόδειξη ὅτι Σᾶς σκέφτομαι συνεχῶς, εἶναι μόνο καί μόνο ἐπειδή συναισθάνομαι πώς εἶμαι ἄχρηστος γιά τή ζωή καί πώς ὅλα τά συναισθήματά μου δέν ἐνδιαφέρουν κανένα.

Εἶμαι εὐέξαπτος, ἐριστικός, καχύποπτος, καί ὅλοι μέ θεωροῦν ἀντιπαθητικό ἄνθρωπο. Καί γώ ὑποφέρω καί σκέφτομαι τήν αὐτοκτονία. Ἄς μέ περιφρονοῦν ὅλοι. Μοῦ εἶναι πολύ ἀγαπητή ἡ ὑποθήκη τοῦ Νίτσε: «Γίνε αὐτός πού εἶσαι». Λέω ἀνοιχτά ὅ,τι σκέφτομαι. Μισῶ τό ψέμα ὄχι ἀπό τή σκοπιά τῆς καθιερωμένης ἠθικῆς (πού ἡ ἴδια βασίζεται στό ψέμα) ἀλλά σάν ἄνθρωπος πού ἐπιδιώκει τήν κάθαρση τῆς δικῆς του προσωπικότητας.

Ἀγαναχτῶ ἀνοιχτά γιά τήν ἀστυνομική αὐθαιρεσία πού μάρτυράς της ἔγινα στίς 4 Μαρτίου[8] στήν Πετρούπολη, καί δέν μπορῶ νά ἀφοσιωθῶ μέ τήν ἡσυχία μου στή δημιουργία, ὅταν τό αἷμα βράζει κι ὅλα καλοῦν σέ ἀγώνα.

Θέλω νά φλέγομαι ἀπό τό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας. Θέλω ὅλοι οἱ λειτουργοί τῆς σκηνῆς νά συνειδητοποιήσουν τή μεγάλη ἀποστολή τους. Μέ ἀνησυχοῦν οἱ συνάδελφοί μου πού δέν ἐννοοῦν νά ὑψωθοῦν πάνω ἀπό τά στενά συμφέροντα τῆς κάστας καί τούς εἶναι ξένα τά συμφέροντα τῆς κοινωνίας.

Ναί, τό θέατρο μπορεῖ νά παίξει ἕνα τεράστιο ρόλο στήν ἀνάπλαση ὅλης τῆς σημερινῆς πραγματικότητας! Δέν εἶναι τυχαῖο πού ἡ νεολαία τῆς Πετρούπολης ὑπογράμμισε μέ τόση ἔμφαση τή στάση της ἀπέναντι στό θέατρό μας. Τή στιγμή πού αὐτή τή νεολαία τή χτυποῦσαν ἀνελέητα, κυνικά, στήν πλατεία καί στήν ἐκκλησία, μέ βούρδουλες καί σπαθιά, μόνο στό θέατρο μπόρεσε αὐτή νά ἐκφράσει ἀνοιχτά τή διαμαρτυρία της γιά τήν ἀστυνομική αὐθαιρεσία, ἁρπάζοντας ἀπό τό «Στόκμαν»[9] φράσεις πού δέν εἶχαν καμμιά σχέση μέ τήν ἰδέα τοῦ ἔργου καί χειροκροτώντας τες μέ μανία. «Εἶναι δίκαιο οἱ μωροί νά κυβερνοῦν φωτισμένους ἀνθρώπους;». «Ὅταν πᾶς νά ὑπερασπιστεῖς τήν ἀλήθεια καί τή λευτεριά, δέν πρέπει νά φορᾶς τό καλύτερό σου κοστούμι». Νά ποιές φράσεις τοῦ Στόκμαν προκαλοῦσαν ἐκδηλώσεις. Τό θέατρο ἕνωσε μέσα του ὅλες τίς τάξεις, τά διαφορετικά κόμματα, κάνοντας ὅλους νά ὑποφέρουν ἀπό τήν ἴδια συμφορά, νά ἐκφράζουν τόν ἴδιο ἐνθουσιασμό, νά διαμαρτύρονται γι' αὐτό πού σ' ὅλους προκαλεῖ τήν ἴδια ἀγανάχτηση. Μέ αὐτόν τόν τρόπο τό θέατρο διακήρυξε τήν ἀνεξαρτησία του ἀπό κόμματα καί ὑπαινίχτηκε ὅτι μέ τόν καιρό οἱ τοῖχοι του θά ὑπερασπιστοῦν ἀπό τό βούρδουλα ἐκείνους πού θά θελήσουν νά κυβερνήσουν τή χώρα στό ὄνομα τῆς γενικῆς ἀπελευθέρωσης.

Τό κοινωνικό κίνημα τῶν τελευταίων ἡμερῶν μέ ἀναζωογόνησε, ξύπνησε μέσα μου ἐπιθυμίες πού οὔτε κάν ὀνειρευόμουνα. Καί θέλω πάλι νά μάθω, νά μάθω, νά μάθω.

Θέλω νά ξέρω: πρέπει νά τελειοποιῶ τήν προσωπικότητά μου ἤ νά πάω στό πεδίο τῆς μάχης γιά τήν ἰσότητα;

Θέλω νά ξέρω: δέν εἶναι ἄραγε δυνατό νά γίνουμε ἴσοι καί ταυτόχρονα ὁ καθένας νά κατευθύνεται ἀπό τή δική του ἠθική, ἀκίνδυνη γιά τούς ἄλλους καί κατανοητή σέ ὅλους, σάν ἐκδήλωση συγγενικοῦ πνεύματος;

Ὕστερα μοῦ φαίνεται πώς δέν μπορεῖς νά γίνεις «κύριος», ὅταν ἡ κοινωνική πάλη σέ βάζει στίς τάξεις τῶν «δούλων».

Ἔτσι, παραδέρνω καί διψῶ γιά γνώσεις.

Μά ὅταν βλέπω τά ἀδύνατα χέρια μου, ἀρχίζω νά μισῶ τόν ἑαυτό μου, γιατί μοῦ φαίνεται τό ἴδιο ἀνήμπορος καί καχεκτικός, σάν αὐτά τά χέρια πού ποτέ δέν ἔχουν σφίξει γερά τίς γροθιές τους.

Ἡ ζωή μου μοῦ φαίνεται σάν παρατεταμένη, βασανιστική κρίση κάποιας τρομερῆς χρόνιας ἀρρώστειας. Καί δέν κάνω ἄλλο ἀπό τό νά περιμένω πότε θά λυθεῖ αὐτή ἡ κρίση, μέ τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο. Δέ φοβᾶμαι τό μέλλον, φτάνει νά ἔρθει πιό γρήγορα τό τέλος, ἕνα ὁποιοδήποτε τέλος...

'Αλλά φτάνει πιά γι' αὐτά.

'Ελᾶτε γρήγορα ἐδῶ, καλέ μου 'Αντόν Πάβλοβιτς! Νά μᾶς ζεστάνετε μέ τή στοργή Σας. Καί Σᾶς θά Σᾶς ζεστάνει ἡ φύση. Εἶναι ὡραῖα ἐδῶ. 'Η ἄνοιξη ἀνθίζει κάθε μέρα καί περισσότερο. Καί σέ τραβάει ὁ ἀέρας, ἡ φύση. Πρίν λίγο καιρό ἀπολαύσαμε τό ἡλιοβασίλεμα στό Πετρόφσκο-Ραζουμόφσκοε. Ὕστερα εἴδαμε πῶς πύκνωσαν οἱ ἴσκιοι καί πῶς στό φόντο τοῦ χλωμοῦ οὐρανοῦ οἱ σιλουέτες τῶν δέντρων ἄρχισαν σιγά-σιγά νά ψηλώνουν τόσο περισσότερο ὅσο πιό πολύ ἔπεφτε τό σκοτάδι. 'Ο ἀέρας κρύωνε, στόν οὐρανό ἄναβαν τά ἀστέρια, καί στήν ψυχή πύκνωναν οἱ σκιές ὅπως καί στή φύση. Σοῦ ἐρχόταν νά περάσεις ὅλη τή νύχτα μέσα σ' αὐτήν τήν ἀτμόσφαιρα μυστηρίου, νά ζήσεις χιλιάδες σκέψεις γιά νά πλησιάσεις ἔστω καί λιγάκι στό ξεδιάλυμα τοῦ ἀσύλληπτου νοήματος τῆς ὕπαρξης...

Μέ θερμή ἀγάπη

Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ

Γράψτε δυό λόγια ὥσπου νά ρθεῖτε.
Χαιρετισμούς στή μητέρα Σας.

. . . . . .

8 Μαΐου 1904, Λοπάτινο

'Αγαπητέ 'Αντόν Πάβλοβιτς!

Σᾶς εὐχαριστῶ πολύ γιά τό εὐγενικό γράμμα πού μοῦ στείλατε μόλις μάθατε γιά τήν ἀρρώστεια μου καί πού ἐγώ —ὁ ἀφιλότιμος— ἄφησα τόσο καιρό ἀναπάντητο. Συγχωρέστε με.

'Η ὑγεία μου καλυτέρεψε μόλις ἦρθα στή Μόσχα, παρατώντας τίς ἀσχολίες μου. Συμβουλεύτηκα τό γιατρό. Δέ μοῦ ἐπέτρεψε νά παίξω τήν ἄνοιξη καί τό καλοκαίρι. Στά πνευμόνια δέ βρῆκε τίποτα. 'Η καρδιά ἔχει κουραστεῖ πολύ. Μ' ἔστειλε στό χωριό. Καί νά πού ἀπό τό Πάσχα ζῶ στά βάθη τοῦ κυβερνείου τοῦ Σαράτοφ. Πευκόδασος, νερά καί ταχυδρομεῖο μόνο δυό φορές τήν ἑβδομάδα.

Τή θεατρική ἐπιχείρηση δέν μπορῶ νά τήν ἐγκαταλείψω[10]. Ἔχω βάλει πάρα πολλά σ' αὐτήν. Ἄν ἡ ἀνάγκη τό ἐπιβάλλει, τότε τί νά κάνω. Ἔτσι ὅμως εἶναι δύσκολο.

Μέ κάλεσε ἡ Κομισσαρζέφσκαγια[11] στό θέατρό της ἀλλά φοβήθηκα τήν Πετρούπολη. Κι ἔπειτα σκόπευε νά μοῦ φορτώσει *μόνο* τή σκηνοθετική δουλειά. Ὅσο ἐνδιαφέρουσα κι ἄν εἶναι ἡ δουλειά τοῦ σκηνοθέτη, πολύ πιό ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ δουλειά τοῦ ἠθοποιοῦ. Στήν ἐπιχείρησή μου ἡ σκηνοθεσία μέ ἐνδιαφέρει στό βαθμό πού, μαζί μέ τό ἀνέβασμα τοῦ ὅλου καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου τῆς ἐπιχείρησης, βοηθᾶ στήν τελειοποίησή μου σάν ἠθοποιοῦ.

Τόν ἄλλο χρόνο ὁ θίασός μου θά παίξει στήν Τιφλίδα. 'Ελᾶτε νά μᾶς δεῖτε, ἔχουμε ἀναπτυχθεῖ καλλιτεχνικά. Τό ἔργο Σας «'Ο βυσσινόκηπος» τό παίζουμε καλά. Ὅταν τό εἶδα στό Θέατρο Τέχνης, δέν ντράπηκα γιά λογαριασμό μας. Δέ μοῦ πολυαρέσει ἡ ἑρμηνεία αὐτοῦ τοῦ ἔργου στή Μόσχα. Γενικά.

Θά ἤθελα νά τό πῶ ἔτσι: Ὅταν κάποιος συγγραφέας μέ τή μεγαλοφυία του κάνει νά γεννηθεῖ ἕνα δικό του θέατρο, τό τελευταῖο μαντεύει τό μυστικό τῆς ἑρμηνείας τῶν ἔργων του, βρίσκει τό κλειδί... Ἄν ὅμως ὁ συγγραφέας ἀρχίζει νά τελειοποιεῖ τήν τεχνική του καί νά ἀνεβάζει τή δημιουργία του σέ ὕψη, τότε τό θέατρο, σά σύνολο πολλῶν δημιουργῶν καί συνεπῶς σά δημιουργός πιό δυσκίνητος, ἀρχίζει νά χάνει αὐτό τό κλειδί. Ἔτσι, λογουχάρη, ἔχασε τό κλειδί γιά τήν ἑρμηνεία τῶν ἔργων τοῦ Χάουπτμαν τό Deutsches Theater τοῦ Βερολίνου (ἀποτυχία τῆς θαυμάσιας κωμικοτραγωδίας «Κόκκινος πετεινός», «Σλούκ καί Γιάου», «'Ο φτωχός 'Ερρίκος»). Ἔτσι, μοῦ φαίνεται, καί τό Θέατρο Τέχνης βρέθηκε σέ ἀμηχανία ὅταν καταπιάστηκε μέ τό «Βυσσινόκηπό» Σας.

Τό ἔργο Σας εἶναι ἀφηρημένο, ὅπως μιά συμφωνία τοῦ Τσαϊκόφσκι. Καί ὁ σκηνοθέτης πρέπει νά τό συλλάβει πρῶτα ἀπ' ὅλα μέ τήν ἀκοή του. Στήν τρίτη πράξη, στό φόντο τοῦ ἠλίθιου «ποδοβολητοῦ» - αὐτό ἀκριβῶς τό «ποδοβολητό» πρέπει νά τό πιάσει μέ τό αὐτί του-, μπαίνει ἀπαρατήρητα γιά τούς ἀνθρώπους τό Δέος: «'Ο βυσσινόκηπος πουλήθηκε». Χορεύουν. «Πουλήθηκε». Χορεύουν. Καί ἔτσι μέχρι τό τέλος. Ὅταν διαβάζεις τό ἔργο, ἡ τρίτη πράξη προκαλεῖ τήν ἴδια ἐντύπωση μέ τόν ἀχό πού ἀκούγεται στά αὐτιά τοῦ ἀρρώστου στό διήγημά Σας «Τύφος». Σά φαγούρα. Σά γλέντι ὅπου ἀκούγονται οἱ ἦχοι τοῦ θανάτου. Σ' αὐτήν τήν πράξη ὑπάρχει κάτι μαιτερλινκικό, τρομερό. Ἔκανα τή σύγκριση μόνο ἐπειδή δέν μπορῶ νά ἐκφραστῶ μέ περισσότερη ἀκρίβεια. Στή μεγάλη Σας δημιουργία εἶστε ἀσύγκριτος. Ὅταν διαβάζεις θεατρικά ἔργα ξένων συγγραφέων, βλέπεις ὅτι 'Εσεῖς μέ τήν πρωτοτυπία Σας ἔχετε μιά ξεχωριστή θέση. Καί στό δράμα ἡ Δύση θά χρειαστεῖ νά διδαχτεῖ ἀπό Σᾶς.

Στό Θέατρο Τέχνης ἡ τρίτη πράξη δέν ἀφήνει μιά τέτοια ἐντύ-

πωση. Τό φόντο δέν εἶναι ἀρκετά τονισμένο καί ταυτόχρονα δέν εἶναι ἀρκετά ἀπομακρυσμένο. Ὕστερα εἶναι ἡ ἱστορία μέ τή στέκα, οἱ ταχυδακτυλουργίες. Καί ὅλα αὐτά εἶναι ξεχωριστά. Δέ συγκροτοῦν τήν ἁλυσίδα τοῦ «ποδοβολητοῦ». Κι ὅμως ὅλα αὐτά εἶναι «χοροί»: οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀνέμελοι καί δέ νιώθουν τή συμφορά. Στό Θέατρο Τέχνης ὁ ρυθμός αὐτῆς τῆς πράξης εἶναι ὑπερβολικά ἀργός. Ἤθελαν νά παραστήσουν τήν πλήξη. Λάθος. Πρέπει νά παραστήσουμε τήν ἀνεμελιά. Ὑπάρχει διαφορά. Ἡ ἀνεμελιά εἶναι πιό ἐνεργητική. Τότε ἡ τραγικότητα αὐτῆς τῆς πράξης θά συμπυκνωθεῖ.

Εἰδικότερα: δέν παίζουν καλά τό Λοπάχιν, τό λακέ, τή Ντουνιάσα, τή Βάρια, τήν Ἄνια.

Ὁ Μοσκβίν καί ὁ Στανισλάφσκι εἶναι ὑπέροχοι.

Ὁ Φίρς δέν εἶναι καθόλου σωστός.

Καταπληκτικό εἶναι τό τοπεῖο τῆς δεύτερης πράξης ἀπό σκηνογραφική ἄποψη.

. . . . . .

Γράψτε λίγα λόγια γιά τά δικά Σας.

Πέστε στήν Ὄλγα Λεονάρντοβνα[12] πώς τῆς ζητῶ συγγνώμη πού δέν πῆγα νά τή δῶ. Ἔμεινα λίγο στή Μόσχα καί εἶχα πάρα πολλές δουλειές.

Μέ θερμή ἀγάπη

Βσ. Μεγιερχόλντ

Διεύθυνση:
Ταχυδρομικός σταθμός Τσαντάεφκα τοῦ κυβερνείου Σαράτοφ.

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΘΙΑΣΟΥ ΠΡΟΖΑΣ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΜΟΣΧΑΣ[13] (1905)

Παρά τή μεγάλη ἀνανεωτική ἐπίδραση πού εἶχε τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας πάνω στό ρωσικό δράμα γενικά, τά ἐπαρχιακά θέατρα δέν ἐγκαταλείπουν τήν κλίση τους πρός τή ρουτίνα καί ἐξακολουθοῦν νά ἀντιμετωπίζουν τίς νέες μορφές τοῦ δράματος μέ τήν προηγούμενη στενοκεφαλιά τους.

Ὁρισμένα ἐπαρχιακά θέατρα, ἔχοντας ἁρπάξει μέ ἐξωτερικό

μόνο τρόπο τίς τεχνικές μεθόδους τῶν νέων σκηνοθετῶν τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας, ἔχοντας περιοριστεῖ δηλ. στήν ἐξωτερική μίμηση, προξενοῦν μάλιστα καί φανερή ζημιά στό δράμα, γιατί μέ τό νά χύνουν τό καινούριο κρασί σέ παλιά ἀσκιά, αὐτά τά μιμητικά θέατρα ἔχουν ὑποσκάψει τήν ἐμπιστοσύνη τοῦ αὐθόρμητου ἐπαρχιακοῦ κοινοῦ πρός τήν καινούρια τέχνη, πού στά χέρια τῶν μιμητῶν-«ἐπαγγελματιῶν» ἀποδείχτηκε κάτι ἄλλο ἀπό ἐκεῖνο πού εἶχε φανταστεῖ τό κοινό ἀκούγοντας τίς φῆμες γιά τήν ὀμορφιά τοῦ νεογέννητου θεάτρου.

Μερικοί ἠθοποιοί τοῦ Θεάτρου Τέχνης πῆγαν στήν ἐπαρχία καί δοκίμασαν νά ἀνεβάσουν τό ἐπίπεδο τῶν ἐπαρχιακῶν θεάτρων, ἀλλά μέσα στήν τεράστια μάζα τῶν ἠθοποιῶν παλιῶν παραδόσεων τά ἔχαναν, καί ἄλλοι ἀπ' αὐτούς, ἔχοντας μείνει μόνοι στήν προσπάθειά τους νά ἐφαρμόσουν στήν ἐπαρχία τά ἰδανικά τοῦ Θεάτρου Τέχνης, ἔφευγαν ἀπογοητευμένοι ἀπό τήν ἐπαρχία, ἐνῶ ἄλλοι —χωρίς νά τό παρατηρήσουν καί οἱ ἴδιοι— ἐπηρεασμένοι ἀπό τή γενική ἀτμόσφαιρα καί παρασυρμένοι ἀπό τίς φτηνές δάφνες, ἔχαναν σιγά-σιγά τό ἀπόθεμα τῶν καλλιτεχνικῶν συνηθειῶν τους καί πρόσθεταν ἔτσι τούς ἑαυτούς τους στίς τάξεις τῶν «ἐπαγγελματιῶν» τῆς τέχνης.

Τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, μέσα ἀπό τούς ἐκπροσώπους του, ἔχει ἀποφασίσει νά μετατρέψει σέ χείμαρρο τήν ἀνανεωτική ροή πού ἔφερε στή ζωή τῆς ρωσικῆς δραματικῆς τέχνης, γιά νά γιατρευτοῦν μιά γιά πάντα οἱ πληγές τῶν ἐπαρχιακῶν σκηνῶν.

Στήν ἐπικείμενη χειμερινή σαιζόν 1905/1906 συγκροτεῖται στό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας νέος θίασος ἀπό ἠθοποιούς πού ἀνῆκαν προηγούμενα στή δύναμη τοῦ Θεάτρου Τέχνης καί εἶχαν φύγει γιά δουλειά στήν ἐπαρχία, καθώς καί ἀπό ἠθοποιούς πού ἀποφοίτησαν ἀπό τή θεατρική σχολή αὐτοῦ τοῦ θεάτρου σέ ὅλη τή διάρκεια τῆς ὕπαρξής του. Ἐπικεφαλῆς τοῦ θιάσου θά εἶναι ὁ ἠθοποιός τοῦ Θεάτρου Τέχνης Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς Μεγιερχόλντ, ἐνῶ τή γενική καλλιτεχνική ἐπίβλεψη θά τήν ἀναλάβει ὁ γενικός σκηνοθέτης τοῦ Θεάτρου Τέχνης Κονσταντίν Σεργκέεβιτς Στανισλάφσκι (Ἀλεξέεφ).

Ὁ νέος θίασος θά παίζει στή σκηνή τῆς Κυνηγετικῆς λέσχης τῆς Μόσχας. Τό ρεπερτόριο θά περιλάβει ἔργα Ἰψεν, Στανισλάβ Πσιμπισέφσκι, Μαίτερλινκ, Σνίτσλερ, Στρίντμπεργκ, Χάουπτμαν, Βέντεκιντ, Χόφμανσταλ, Μπιέρνσον κ.ἄ. Ὁ νέος θίασος σκοπεύει, ἀφοῦ προετοιμάσει στή Μόσχα αὐτό τό ρεπερτόριο, νά παίξει καί σέ διάφορες πόλεις τῆς ἐπαρχίας. Τό ἐνδιαφέρον τοῦ ἐπαρχιακοῦ κοινοῦ γι' αὐτές τίς παραστάσεις θά ἐνισχυθεῖ καί ἀπό τό γεγονός ὅτι εἰδικά γιά τήν περιοδεία θά παίζουν στό νέο θίασο καί ἠθοποιοί τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας.

Ἔτσι τό Θέατρο Τέχνης δέ θά βγάζει πιά ἀπό τή δική του σχολή-θέατρο μεμονωμένα ἄτομα πού θά τούς εἶναι δύσκολο καί ἴσως καί ἀδύνατο νά δουλέψουν σέ ἕνα ἀκατάλληλο περιβάλλον, ἀλλά θά ἑτοιμάσει μερικούς ὁμογενεῖς θιάσους πού θά ἔχουν τή δυνατότητα νά ἀντιπαλαίψουν μέ συντονισμένη πίεση τή ρουτίνα τῶν ξεπεραμένων μορφῶν τέχνης καί νά δείξουν ὁλοφάνερα μέ τό παράδειγμά τους ὅλη τή διαφορά ἀνάμεσα στό αληθινό καί τό κάλπικο στήν τέχνη.

Γιά τό ἴδιο τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας ἡ δουλειά τοῦ νέου θιάσου, ὁ νεανικός δυναμισμός τῆς ἀνάπτυξής του, θά ἔχει σημασία ἀπό τήν ἄποψη ὅτι τό ἀμοιβαῖο κέντρισμα θά βοηθήσει τό θέατρο νά ξαναβρεῖ ἐκεῖνο τόν τόνο πού θά τοῦ ἐπέτρεπε νά συγκινεῖ καί τό κοινό καί τούς ἐκπροσώπους τῆς τέχνης μέ τή συνεχή προσπάθειά του νά τραβάει μπροστά.

Νά γιατί ἔχει ἰδιαίτερη σημασία γιά ὅλους ἐκείνους πού συμμετέχουν στήν καινούρια πρωτοβουλία νά μήν ξεχνοῦν ὅτι δέν πρέπει ἁπλῶς καί μόνο νά ἐκτελοῦν εὐσυνείδητα τίς ὑποχρεώσεις τους, θυσιάζοντας σ' αὐτό τό ἔργο κερδοσκοπικούς καί κάθε λογῆς προσωπικούς ὑπολογισμούς, ἀλλά καί νά δείξουν ἐκεῖνο τό *φανατισμό* πού εἶναι ἀπαραίτητος στή δημιουργική δουλειά τῆς ἀναζήτησης *νέων* δρόμων.

Τό νέο θέατρο δέν πρέπει νά καταφεύγει στή μίμηση, πρέπει νά προσπαθήσει νά διαμορφώσει μέ κάθε τρόπο τή δική του προσωπικότητα, γιατί μόνο ἡ τέχνη πού ἔχει προσωπικότητα εἶναι ὡραία.

Τό νέο θέατρο πρέπει νά βρίσκεται σέ στενή σύνδεση μέ τό μεγαλύτερο ἀδερφό του, μέ τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, γιατί στοιχεῖο πού θά ἑνώνει τά δυό θέατρα θά εἶναι πάντοτε: ἡ τάση πρός τήν Ὑψιστη Ὀμορφιά τῆς Τέχνης, ἡ καταπολέμηση τῆς ρουτίνας, ἡ ἀνήσυχη καί ἀκούραστη ἀναζήτηση νέων παραστατικῶν μέσων γιά τή νέα δραματουργία πού δέν ἔχει βρεῖ ἀκόμα τό θεατρό της, ἐπειδή ἔχει φύγει πάρα πολύ μπροστά, ὅπως πολύ μπροστά ἔχει φύγει καί ἡ σύγχρονη ζωγραφική σέ σύγκριση μέ τήν τεχνική τῆς σκηνῆς καί τῶν ἠθοποιῶν.

Ἡ ὄχι καί πολύ πετυχημένη ἀπόπειρα τοῦ Θεάτρου Τέχνης νά ἀνεβάσει στή σκηνή τό Μαίτερλινκ (ἐνδιαφέρουσα καί σημαντική φάση στή ζωή αὐτοῦ τοῦ θεάτρου) δέν ὀφείλεται στό ὅτι τό ρεπερτόριο τοῦ θεάτρου τοῦ Μαίτερλινκ εἶναι ἀκατάλληλο γιά τή σκηνή ἀλλά στό ὅτι οἱ ἠθοποιοί τοῦ Θεάτρου Τέχνης ἔχουν συνηθίσει ὑπερβολικά νά παίζουν ἔργα ρεαλιστικοῦ τόνου καί δέν μπόρεσαν νά βροῦν τά παραστατικά μέσα πού χρειάζονταν γιά νά παρουσιαστεῖ στή σκηνή τό νέο, μυστικοσυμβολικό δράμα.

Αὐτό δέ σημαίνει ὡστόσο ὅτι στό θέατρο δέν ὑπάρχει καθόλου τό πνεῦμα τῆς ποίησης καί τῆς μυστικοπάθειας. Ἴσως δέν ὑπάρχουν οἱ ἀπαραίτητοι γιά τό νέο δράμα ἀκαθόριστοι καί θολοί τόνοι τοῦ ἰμπρεσσιονισμοῦ, καί οἱ φωνές τῶν ἠθοποιῶν τῆς ρεαλιστικῆς σχολῆς δέν ἀποδίδουν τό μυστήριο καί τήν ἀπαλότητα τῶν παραμυθένιων ὑπαινιγμῶν.

Στό Θέατρο Τέχνης πάντα ὑπῆρχαν δυό καλλιτεχνικά ρεύματα: ὁ λεπτός ρεαλισμός καί ὁ λυρισμός (ἀλλά μήπως ὁ τελευταῖος δέν περικλείνει τό ἔμβρυο τοῦ στοιχείου τῆς μυστικοπάθειας;). Ἐπειδή ὅμως καί τό ἕνα καί τό ἄλλο (καί ὁ ρεαλισμός καί ὁ λυρισμός πού περνᾶ σέ μυστικοπάθεια ἤ ἁπλῶς σέ μεγαλη ἔξαρση πού ἀπορροφᾶ τό παιχνίδι τοῦ ρεαλισμοῦ) βρίσκονται σέ δυό διαφορετικούς δίσκους τῆς ἴδιας ζυγαριᾶς (τῆς τέχνης), πολλές φορές συνέβαινε ὁ δίσκος τοῦ ρεαλισμοῦ νά βαραίνει περισσότερο, καί τότε τό Θέατρο Τέχνης, ἄν καί ἔφτανε στά μεγαλύτερα ὕψη ρεαλιστικά λεπτῆς ἀναπαράστασης τῆς Ζωῆς, ἔπαυε ὡστόσο γιά ἕνα διάστημα νά εἶναι τό *πρωτοπόρο* ἐκεῖνο θέατρο πού μόνο αὐτό μπορεῖ δικαιωματικά νά εἶναι.

Καθῆκον τοῦ νέου θιάσου εἶναι νά βοηθᾶ μέ ὅλες του τίς δυνάμεις τό Θέατρο Τέχνης νά μή χάνει τή γοητεία ἑνός τέτοιου ἀκριβῶς *πρωτοπόρου* θεάτρου πού πάντα θά συμπορεύεται μέ τήν ὁρμητική πρωτοπορειακή κίνηση τῆς σύγχρονης «νέας» δραματουργίας καί ζωγραφικῆς καί δέ θά ἀφήνει ποτέ τή δραματουργία καί τή ζωγραφική νά βρίσκονται πολύ πιό μπροστά ἀπό τήν τεχνική τῆς σκηνῆς, ἀπό τήν τεχνική τῶν ἠθοποιῶν.

Ἄν τό νέο θέατρο θά φλέγεται ἀπό φανατισμό στήν ἀναζήτηση τῆς ποίησης καί τῆς μυστικοπάθειας τοῦ νέου δράματος, στηριγμένο στό λεπτό ρεαλισμό μέ τή βοήθεια τῶν παραστατικῶν μέσων πού ἔχει βρεῖ γιά τό ρεαλισμό τό Θέατρο Τέχνης, ἄν τό νέο θέατρο διαμορφώσει μιά αὐστηρότατη πειθαρχία, ὄχι ἀκαδημαϊκά πληκτική καί ὄχι ἀστυνομική, ἀλλά σάν κι αὐτήν πού πρέπει νά ἔχουν οἱ σκαπανεῖς, σάν κι αὐτήν πού εἶχαν οἱ μασόνοι, ἄν τό νέο θέατρο κατορθώσει νά ἀναπληρώσει τούς ἠθοποιούς πού ἀποχώρησαν καί ἀποχωροῦν ἀπό τίς τάξεις τοῦ Θεάτρου Τέχνης μέ ἠθοποιούς νέου τύπου καί συνάμα φλεγόμενους ἀπό δημιουργική ἐνέργεια, ἄν τό νέο θέατρο φέρει ἕνα νέο κύμα δημιουργικῆς ἔξαρσης καί συναρπάσει μέ αὐτό τούς κουρασμένους καί κάπως κατσούφηδες «γέροντες» τοῦ Θεάτρου Τέχνης, τότε θ' ἀρχίσει γιά τό τελευταῖο μιά καινούρια ἐποχή καί θά ξαναγίνει πρωτοπόρο θέατρο.

Αὐτοί πού θά προσχωρήσουν στό νέο θίασο θά πρέπει νά μήν ξεχνοῦν ὅτι καλά θέατρα χάνονται ἐπειδή οἱ ἠθοποιοί δέν ἔχουν ἀρκετό

φανατισμό, ἀρκετή ἀπομόνωση. Γιά τούς Ρώσους ἠθοποιούς εἶναι ἐντελῶς ἄγνωστα τά κελιά τῆς δημιουργικῆς μοναξιᾶς. Νά γιατί εἶναι τόσο λίγες οἱ στιγμές *ἔκστασης* στή δημιουργική δουλειά τους. Οἱ ἄνθρωποι ... εἶναι παντοῦ ὑπερβολικά ἄνθρωποι... Ἄνθρωποι εἶναι οἱ καλλιτέχνες, ἄνθρωποι καί τό κοινό. Δέν ὑπάρχει μεγάλη διάσταση ἀνάμεσα στούς μέν καί στούς δέ. Κι ὅμως καλά εἶναι μονάχα ἐκεῖ ὅπου οἱ μέν τραβοῦν μαζί τους τούς δέ, κι αὐτοί ἀντιστέκονται γιατί φοβοῦνται τά ἱλιγγιώδη ὕψη. Τό θέατρο πρέπει νά εἶναι *ἀσκηταριό*. Ὁ ἠθοποιός πρέπει πάντα νά εἶναι *αἱρετικός*. Πάντα διαφορετικός ἀπό τούς ἄλλους.Νά δημιουργεῖ μοναχικά καί νά ἀναφλέγεται στήν ἔκσταση τῆς δημιουργίας μπροστά στά μάτια ὅλων. Καί ὕστερα πάλι στό κελί του! Κελί ὄχι μέ τήν ἔννοια τῆς ἀποξένωσης ἀπό τήν κοινωνία ἀλλά μέ τήν ἔννοια τῆς ἱκανότητάς του νά ἱερουργεῖ στή δημιουργική δουλειά του. Πρέπει νά περιφρονεῖ τόν ὄχλο, νά προσκυνᾶ ἕνα νέο Θεό σέ κάθε πλημμυρίδα καί νά τόν ξεχνᾶ σέ κάθε ἄμπωτη. Καί νά ἀλλάζει κάθε ὥρα τό χρῶμα του ὅπως ἡ θάλασσα! Τί ὡραῖα εἶναι νά κοροϊδεύουμε κατάφατσα τόν ὄχλο ὅταν δέ μᾶς καταλαβαίνει. Τό ἀσκηταριό τῶν αἱρετικῶν πρέπει νά ἀνάψει αὔριο τήν πυρά του. Σύντροφοι, πρέπει νά ξέρετε νά εἶστε πιστοί στό Θεό σας. Καί νά ἀνακαλύπτετε τήν ὀμορφιά ἐκεῖ πού δέν τή βρίσκουν οἱ ἄλλοι.

ΑΠΟ ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ Ο. Μ. ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

24 Φεβρουαρίου 1906, Τιφλίδα

...Ἐδῶ δέ βρίσκω καμμιά ἱκανοποίηση. Στίς πρόβες ἐμπνέομαι, μιλάω, δείχνω πολλές ἐνδιαφέρουσες λεπτομέρειες, μά κανένας δέν παίρνει τίποτα ἀπ' αὐτά, ὅλοι εἶναι ἀπρόσεχτοι, νωθροί καί ἀκόμα καί καθαρά ἀσυνείδητοι. Καί τό κυριότερο - γιά νά δουλεύω στήν ἐπαρχία εἶμαι ὑποχρεωμένος νά ὑποβιβάζω τό γοῦστο μου. Ἀρνιέμαι ὅλο αὐτό τό ρεπερτόριο, δέν μοῦ χρειάζονται αὐτά τά ταμπεραμέντα τους, αὐτές οἱ φωνές τους. Στό βιβλίο σκηνοθετικῶν ὁδηγιῶν ζητάω μιά σειρά φωτεινές κηλίδες ἀλλά κανένας δέ θέλει νά τίς πραγματοποιήσει. Οἱ πρόβες εἶναι τόσο λίγες πού δέν μπορεῖς νά πετύχεις οὔτε κάν ἕνα ἀξιοπρεπή συντονισμό. Μέ δυό λόγια, φρίκη, φρίκη, φρίκη! Ὀνειρεύομαι ἕνα θέατρο-σχολή καί πολλά ἄλλα πού στήν ἐπαρχία δέν μποροῦν ποτέ νά πραγματοποιηθοῦν. Γιατί, γιατί νά καταστρέψω τόν ἑαυτό μου! Καί θά καταστραφῶ ἂν μείνω στήν ἐπαρχία. Αὐτό ἔχει γίνει πιά γιά μένα φανερό τώρα πού ἔχουν δοθεῖ μιά σειρά παραστάσεις. Προηγούμενα σοῦ ἔγραφα μέ δισταγμούς, τώρα πιά εἶναι γιά μένα φανερό ὅτι ἡ ἐπαρχία εἶναι σκουπιδαριό. Στήν ἐπαρχία εἶναι καλό νά ἔρχεσαι μέ κάτι ἕτοιμο, γιατί τό ἐπαρχιακό κοινό εἶναι ἀφελές καί ἔχει τήν ἱκανότητα νά ἐκπλήσσεται εἰλικρινά. Ἀλλά νά δημιουργεῖς κάτι μπροστά στά μάτια του... ὄχι, εἶμαι κατά τῆς ἐπαρχίας.

Σήμερα ἡ παράσταση («Οἱ Ἑβραῖοι» τοῦ Ἐ. Τσίρικοφ) ἦταν πάρα πολύ ἐνδιαφέρουσα. Ὁ τρόπος πού ἀνέβασα τό φινάλε εἶναι ἐξαιρετικά ἀξιοπερίεργος. Περνάω τό πογκρόμ ὄχι μέ τό θόρυβο ἀλλά μέ τή σιγή. Στή διάρκεια ὅλης τῆς πράξης ἀκούγεται ἔξω ἀπό τή σκηνή μακρινό βουητό τοῦ ὄχλου πού ἁπλῶς κεντρίζει τή φαντασία. Ὁ θόρυβος πλησιάζει, ἀλλά τή στιγμή ἀκριβῶς πού τό κοινό ἔχει τήν ἐντύπωση ὅτι εἶναι πάρα πολύ κοντά, ἀρχίζω νά τόν ἀπομακρύνω τόσο πολύ πού παύει νά ἀκούγεται. Παύση. Στή σκηνή ὅλοι ἔχουν μείνει ἀκίνητοι, τό κοινό ἔχει ἡσυχάσει. Καί νά πού κάποιοι σπρώχνουν τήν πόρτα, σπάζουν τά παντζούρια. Κανένας δέ φωνάζει, μόνο ψιθυρίζουν (θυμᾶσαι τίς φωνές, ὅταν ἔστηναν ὁδοφράγματα κάτω ἀπό τό σπίτι μας; — ἔτσι ἀκριβῶς). Ὅσοι εἶναι στή σκηνή σβύνουν τίς λάμπες, τά κεριά. Καί γίνεται ἀπόλυτο σκοτάδι. Τότε σπᾶν οἱ πόρτες, καί ὁρμοῦν μέσα οἱ τραμπουκοι. Ψάχνουν σιωπηλά. Σιωπηλή πάλη ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους. Ὁ πυροβολισμός τῆς Λίας. Πνίγουν τόν Μπεριόζιν. Ἔξω ἀπό τή σκηνή ἀκούγονται ἀπανωτοί πυροβολισμοί τῶν Κοζάκων. Οἱ τραμπουκοι ἐξαφανίζονται. Ἔρχεται ὁ Νάχμαν, φωτίζει τήν εἰκόνα καί —φρίκη— βλέπει μιά σειρά ἀπό πτώματα. Μόνο ὁ Λάιζερ εἶναι καθιστός καί μουρμουρίζει ὅτι ἔπεσε μπόρα καί τά πῆρε ὅλα. Ὁ Νάχμαν σωριάζεται καί κλαίει σιγανά πάνω ἀπ' τό πτῶμα τῆς Λίας. Χτυπάει ἕνα ρολόι. Ἡ ἐντύπωση εἶναι καταπληκτική. Φοβᾶμαι μήπως αὔριο κατεβάσουν τό ἔργο. Στήν τελευταία πράξη εἶχε ἔρθει ὁ διευθυντής τῆς ἀστυνομίας[14]. Καί τά σκηνικά ἦταν πολύ πετυχημένα...

ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΟΝ Κ. Σ. ΣΤΑΝΙΣΛΑΦΣΚΙ

1 Φεβρουαρίου 1912, Πετρούπολη

Σεβαστέ μας Κονσταντίν Σεργκέεβιτς,

Ἐδῶ, στήν Πετρούπολη, ἔχει διαδοθεῖ ἡ φήμη ὅτι Ἐσεῖς σηκώνετε μόνος Σας ὅλο τό βάρος τῆς βασανιστικῆς κρίσης ἀπό τήν

πάλη δύο τάσεων μέσα στό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας: τῆς παλιᾶς, πού ἐκπρόσωπός της εἶναι ἡ ὁμάδα τῶν ὀπαδῶν τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου, καί τῆς νέας, πού ἐκπρόσωπός της εἴσαστε Ἐσεῖς μαζί μέ τούς νέους πού ἀναζητοῦν γιά τή σκηνική τέχνη μιά διέξοδο σέ καινούριους δρόμους.

Στόν ἀγώνα Σας εἴμαστε ὁλόψυχα μαζί Σας! Σᾶς εὐχόμαστε νά νικήσετε! Σᾶς εὐχόμαστε κουράγιο καί ὑγεία! Εἴμαστε βέβαιοι ὅτι ἡ νίκη θά εἶναι δική Σας, γιατί ἔχετε πάρει στά δυνατά Σας χέρια τή σημαία τῆς Νέας τέχνης πού δέ φοβᾶται κανένα ἐχθρό.

Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ

Ἀλ. Γκολοβίν[15]

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ[16] (1907)

1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ-ΣΤΟΥΝΤΙΟ

Τό 1905 ἐπρόκειτο νά ἀνοίξει τό λεγόμενο «Θέατρο-στούντιο». Στή διάρκεια σχεδόν μισοῦ χρόνου - τήν ἄνοιξη στό «ἐργαστήριο μακετῶν» τοῦ Θεάτρου Τέχνης, τό καλοκαίρι στό πάρκο Ντυπουί τῆς Μάμοντοφκα στό δρόμο πρός τό Γιαροσλάβλ, τό φθινόπωρο στό θέατρο τῶν πυλῶν τοῦ Ἀρμπάτ - ἠθοποιοί, σκηνοθέτες, ζωγράφοι καί μουσικοί, πού εἶχαν συγκεντρωθεῖ ἀπό τόν Κ. Σ. Στανισλάφσκι, ἑτοιμάζονταν μέ ἀσυνήθιστη ἐνεργητικότητα γιά τά ἐγκαίνια ἑνός καινούριου νεαροῦ θεάτρου. Μά τό θέατρο αὐτό δέν ἔμελλε νά δείξει τή δουλειά του ὄχι μόνο στό πλατύ κοινό ἀλλά οὔτε κάν στό στενό κύκλο ἐκείνων πού εἶχαν ἐνδιαφερθεῖ γι' αὐτό τό νέο θεατρικό ἐγχείρημα.

Ὡστόσο, παρά τό γεγονός ὅτι τό Θέατρο-στούντιο δέν ἄνοιξε τίς πόρτες του γιά τό κοινό, ἔπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στήν ἱστορία τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου. Ὅλα ὅσα τά πρωτοπόρα θέατρά μας ἄρχισαν ἀργότερα νά τά καθιερώνουν στίς σκηνές τους μέ νευρική ὑπερδιέγερση καί ἀσυνήθιστη βιασύνη, μποροῦμε νά ποῦμε μέ βεβαιότητα ὅτι τά ἀντλοῦσαν ἀπό τήν ἴδια πηγή. Καί ὅλα τά μοτίβα πού ἀποτέλεσαν τή βάση τῶν νέων σκηνικῶν ἑρμηνειῶν ἦταν ἤδη προσφιλῆ καί γνώριμα γιά ὅσους ἔζησαν τή δημιουργική δουλειά τοῦ Θεάτρου-στούντιο. Ὁ ἱστορικός ὅμως δέν ἔχει τή δυνατότητα νά σημειώσει τό φαινόμενο αὐτό, ἐπειδή ἡ δουλειά τοῦ θεάτρου ἔγινε κεκλεισμένων

τῶν θυρῶν καί μόνο λίγοι εἶχαν τήν τύχη νά γνωρίσουν τή φυσιογνωμία τοῦ θεάτρου πού γεννιόταν.

Ὁ Βαλέρη Μπριοῦσοφ ἔγραφε γιά τή γενική πρόβα τοῦ «Θανάτου τοῦ Τενταζίλ»: «Ἤμουν ἀνάμεσα στούς λίγους πού εἶχαν τήν εὐτυχία νά δοῦν στό στούντιο τή γενική πρόβα τοῦ «Θανάτου τοῦ Τενταζίλ» τοῦ Μαίτερλινκ. Κοντολογίς, ἦταν μιά ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες παραστάσεις πού εἶδα στή ζωή μου».

Ἐνῶ μέσα στό Θέατρο-στούντιο ἡ δουλειά ἦταν στό φόρτε της, ἀπό τίς ἐφημερίδες καί τά περιοδικά μποροῦσε κανείς νά μάθει: 1) «Τή φετεινή ἄνοιξη (1905) συμπληρώθηκαν τρία χρόνια ὕπαρξης τῆς Συντροφιᾶς νέου δράματος (1902-1905), καί αὐτός ὁ τρίτος χρόνος στάθηκε ὁ τελευταῖος. Ἡ Συντροφιά νέου δράματος δέν ὑπάρχει πιά. Ὁ θιασάρχης Μεγιερχόλντ ἐπιστρέφει στή Μόσχα, στό Θέατρο Τέχνης, στό Στανισλάφσκι. Ὁ Στανισλάφσκι ὀργανώνει νέο θίασο πού ἐπικεφαλῆς του θά εἶναι ὁ Μεγιερχόλντ. Ρεπερτόριο «μοντέρνο». 10-15 ἔργα. Ὕστερα περιοδεῖες στήν ἐπαρχία. Ἐκτός ἀπ' αὐτό, ὀργάνωση βραδιῶν στήν αἴθουσα διαλέξεων τοῦ Ἱστορικοῦ μουσείου μέ συμμετοχή τοῦ θιάσου αὐτοῦ τοῦ νέου θεάτρου. Οἱ βραδιές θά εἶναι ἀφιερωμένες σέ ξένους καί Ρώσους ποιητές (Μπωντλαίρ, Ἔ. Πόε, Βεράρεν, Β. Μπριοῦσοφ, Μπάλμοντ, Βιατσεσλάβ Ἰβάνοφ, Ἀ. Μπέλι κ.ἄ.)».

2) «Τό παράρτημα τοῦ Θεάτρου Τέχνης (Θέατρο-στούντιο), πού ὀργανώνεται κάτω ἀπό τή γενική καθοδήγηση τοῦ Στανισλάφσκι καί τήν ἄμεση διεύθυνση τοῦ Μεγιερχόλντ, θά βρίσκεται στό Θέατρο Χίρς, στίς πύλες τοῦ Ἀρμπάτ. Σκοπός αὐτοῦ τοῦ ἱδρύματος εἶναι νά ἐμφυτεύει στήν ἐπαρχία θιάσους καί θέατρα μέ σοβαρές κατευθύνσεις καί καλή ὀργάνωση».

3) «Ἡ σύνδεση μέ τό Θέατρο Τέχνης θά εἶναι κυρίως σύνδεση ἀρχῶν, μέ τήν ἔννοια τῆς ἐφαρμογῆς τῶν ἴδιων βάσεων «καλλιτεχνικοῦ» ἀνεβάσματος τῶν ἔργων ἀλλά μέ ὁρισμένες διαφορές στό ρεπετόριο».

4) «Θά εἶναι ἄραγε αὐτό τό θέατρο φορέας καί συνεχιστής τῶν πεποιθήσεων τοῦ Θεάτρου Τέχνης ἤ θά ἐνσαρκώσει νέες τάσεις καί ἀναζητήσεις τῆς δραματικῆς καί θεατρικῆς τέχνης;».

Τό τελευταῖο ἐρώτημα ἔμεινε τότε ἀνοιχτό. Ἀξεκαθάριστη ἔμεινε καί ἡ φυσιογνωμία τοῦ θεάτρου, πού δέχτηκε στό ρεπερτόριό του τό Μαίτερλινκ πλάι στό Γκόρκι, τόν Πσιμπισέφσκι πλάι στόν Ἴψεν, τό Βεράρεν πλάι στόν Πολεβόι. Κανένας δέν ἤξερε σίγουρα ἄν τό Θέατρο-στούντιο εἶναι πραγματικά παράρτημα τοῦ Θεάτρου Τέχνης, δηλαδή ἄν τά δύο αὐτά θέατρα βρίσκονται ἀπό τήν ἄποψη τῶν

ἰδεῶν στήν ἴδια σχέση μέ αὐτήν πού ἔχουν π.χ. ἀνάμεσά τους τά θέατρα Μάλι καί Νόβι τῆς Μόσχας[17].

Τό Θέατρο-στούντιο ἱδρύθηκε ἀπό τόν Κ. Σ. Στανισλάφσκι. Εἶναι ἐπίσης ἀλήθεια ὅτι ἐγώ μπῆκα σ' αὐτήν τήν ὑπόθεση σά σκηνοθέτης, μαζί μέ τόν πυρήνα τῶν καλύτερων δυνάμεων ἀπό τή Συντροφιά νέου δράματος. Ἀλλά τό Θέατρο-στούντιο δέν ἦταν οὐσιαστικά παράρτημα τοῦ Θεάτρου Τέχνης ἄν καί ὁ Κ. Σ. Στανισλάφσκι ἤθελε νά γίνει ἔτσι.

Οἱ πληροφορίες αὐτές χρειάζονται γιά νά ξέρουμε ὅτι τό Θέατρο-στούντιο ζοῦσε τή δική του φλογερή καί ἐλεύθερη ζωή καί γι' αὐτό ἀκριβῶς, νομίζω, ἀπελευθερώθηκε τόσο γρήγορα καί εὔκολα ἀπό τά δεσμά τοῦ Θεάτρου Τέχνης, γι' αὐτό παραιτήθηκε τόσο γρήγορα καί εὔκολα ἀπό τίς ἕτοιμες φόρμες καί ρίχτηκε ὁρμητικά σ' ἕναν καινούριο κόσμο γιά νά ἀρχίσει τό χτίσιμο του ἀπό τά θεμέλια.

Ἡ πρώτη συνεδρίαση τῶν στελεχῶν τοῦ Θεάτρου-στούντιο ἔγινε στίς 5 Μαΐου, καί ἤδη σ' αὐτήν τή συνεδρίαση ἀκούστηκαν τέτοιες νότες: οἱ σύγχρονες μορφές τῆς δραματικῆς τέχνης εἶναι πιά ἀπό καιρό ξεπερασμένες. Ὁ σύγχρονος θεατής ἀπαιτεῖ ἄλλες τεχνικές μεθόδους. Τό Θέατρο Τέχνης ἔφτασε σέ κάποια δεξιοτεχνία ἀπό τήν ἄποψη τῆς ζωντανῆς φυσικότητας καί τῆς ἁπλότητας τῆς ἑρμηνείας. Ὡστόσο ἐμφανίστηκαν δράματα πού ἀπαιτοῦν νέες μεθόδους σκηνοθεσίας καί ἑρμηνείας. Τό Θέατρο-στούντιο πρέπει νά ἐπιδιώξει τήν ἀνανέωση τῆς δραματικῆς τέχνης μέ νέες μορφές καί μεθόδους σκηνικῆς ἑρμηνείας. Ἄν κρίνουμε ἀπό τό γεγονός ὅτι διαβάστηκε στούς ἠθοποιούς ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό κείμενο τοῦ Ἀντουάν, τό θέμα ἦταν προφανῶς νά προχωρήσει τό νεαρό θέατρο μέ τήν ἔννοια μιᾶς *ἐξέλιξης* τῶν μορφῶν πού εἶχε βρεῖ τό Θέατρο Τέχνης. Καί τό νά βρεῖ κανείς γιά τά νέα ρεύματα τῆς δραματουργίας τίς ἀντίστοιχες νέες μορφές ἐνσάρκωσής τους στή σκηνή δέ σήμαινε ἀκόμα ὅτι ἔρχεται σέ τόσο τολμηρή ρήξη μέ τό παρελθόν ὅπως ἔκανε ἀργότερα στή δουλειά του τό Θέατρο-στούντιο. «Τό Θέατρο Τέχνης μέ τό φυσικό του παίξιμο δέν ἀποτελεῖ βέβαια τήν τελευταία λέξη καί δέ σκοπεύει νά σταματήσει σέ κάποιο σημεῖο ἀπολίθωσης. Τό «νεαρό θέατρο» πρέπει μαζί μέ τό γενάρχη του (τό Θέατρο Τέχνης) νά συνεχίσει τό ἔργο, νά προχωρήσει παραπέρα»[18]. Ἔτσι λοιπόν ἡ ἐντύπωση ἦταν ὅτι τό Θέατρο-στούντιο θά ἀποτελοῦσε ἁπλῶς κάποια *ἐξέλιξη* καί ἴσως μάλιστα ἐξέλιξη ἀποκλειστικά καί μόνο στό δρόμο τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Ἀλλά ἀπό τόν Ἰούνιο ἀκόμα, στά ἐγκαίνια τῆς αἴθουσας δοκιμῶν τῆς Μάμοντοφκα, μερικοί ἀπό τούς προσκεκλημένους εὐχήθηκαν στό Στούντιο νά μή μιμηθεῖ τό Θέατρο Τέχνης.

Γιά νά βροῦν ἐκείνη τή θεατρική τεχνική πού ταίριαζε στίς λογοτεχνικές μορφές τοῦ νέου δράματος καί νά ἀνανεώσουν τή σκηνική τέχνη μέ νέες τεχνικές μεθόδους, οἱ σκηνογράφοι καί οἱ σκηνοθέτες (ὁ θίασος εἶχε σκορπίσει πρίν τόν Ἰούνιο) ἐμβρίθησαν γιά ἕναν ὁλόκληρο μήνα στό ἐργαστήριο μακετῶν πού τούς παραχώρησε εὐγενικά τό Θέατρο Τέχνης.

Ὁ Μάιος ἦταν γιά τό Θέατρο-στούντιο πολύ σημαντικός μήνας. Στήν ἔκβαση τῶν παραπέρα περιπετειῶν τῶν ἐπικεφαλῆς τοῦ Θεάτρου-στούντιο ἡ ἄνοιξη ἔπαιξε μοιραῖο ρόλο.

Στό ἐργαστήριο μακετῶν ἀναζητοῦνταν οἱ «λύσεις» γιά τά ἔργα: «Ρωσική λεβεντιά» τοῦ Πολεβόι, «Τό χιόνι» τοῦ Πσιμπισέφσκι, «Ὁ πωλητής τοῦ ἥλιου» τῆς Ρασίλντ, «Ὁ συνάδελφος Κράμπτον» καί «Γιορτή εἰρήνης» τοῦ Χάουπτμαν, «Ἡ Σφίγγα» τοῦ Τετμάγιερ, «Οἱ ἑφτά πριγκήπισσες» τοῦ Μαίτερλινκ καί «Γυναίκα στό παράθυρο» τοῦ Χόφμανσταλ.

Μαζί μέ τούς σκηνοθέτες δούλεψαν οἱ ζωγράφοι Ντενίσοφ, Οὐλιάνοφ, πρίγκηπας Γκουγκουνάβα καί Χόλστ.

Ἀλλά ἡ δουλειά πάνω στή μακέτα σάν τρόπος ἀναζήτησης γραμμῶν, γωνιῶν καί ἀτμόσφαιρας τοῦ σκηνικοῦ ἀποτελεῖ ἐπαγγελματική ρουτίνα ἀπαράδεκτη γιά ἕνα ζωγράφο.

Ἄν ὁ σκηνοθέτης καί ὁ σκηνογράφος ἀνήκουν στήν ἴδια ζωγραφική σχολή, τότε ὁ σκηνοθέτης κάνει ἕνα σκίτσο (σχέδιο) καί ὁ σκηνογράφος δίνει σ' αὐτό τό σκίτσο τήν ἁρμονία τῶν χρωμάτων, τή διάταξη τῶν χρωματικῶν κηλίδων. Μιά τέτοια συνεργασία σκηνοθέτη καί σκηνογράφου εἶχε σάν ἀποτέλεσμα μιά σειρά ἀπό σχέδια τοῦ σκηνικοῦ. Τό σκηνοθετικό σκίτσο τῆς σχηματικῆς κίνησης τῶν γραμμῶν, μέ κάρβουνο ἤ μέ μολύβι - ἤ (ἄν ὁ σκηνοθέτης δέν κατέχει τό χρῶμα) ἕνα ἔγχρωμο σχέδιο τοῦ σκηνικοῦ φτιαγμένο ἀπό τό σκηνογράφο - εἶναι ἀπόλυτα ἀρκετό γιά νά περάσουμε στή σκηνή παρακάμπτοντας τή μακέτα.

Γι' αὐτό, ὅταν κατασκευάστηκαν πολλές μακέτες πού παρίσταναν ἐσωτερικά καί ἐξωτερικά σάν αὐτά πού ὑπάρχουν στή ζωή, τό ἐργαστήριο μακετῶν ἔγινε ξαφνικά σκυθρωπό, ἄρχισε νά ἐκνευρίζεται καί νά περιμένει πότε κάποιος θά φωνάξει πρῶτος ὅτι εἶναι καιρός νά κάψουμε καί νά τσαλαπατήσουμε ὅλες τίς μακέτες.

Ὡστόσο δέν ὑπῆρχε λόγος νά μετανιώσουμε γιά τό δρόμο πού εἴχαμε διανύσει. Αὐτή ἀκριβῶς ἡ ἐπαγγελματική ρουτίνα πρόσφερε ὑπηρεσία στό θέατρο. Ὅλοι κατάλαβαν: ἄν τό κόλλημα τῶν μακετῶν εἶναι τόσο περίπλοκο, πάει νά πεῖ εἶναι περίπλοκη ὅλη ἡ μηχανή τοῦ θεάτρου. Στριφογυρίζοντας στά χέρια μας τή μακέτα, στριφογυρίζα-

με τό σύγχρονο θέατρο. Θέλαμε νά κάψουμε καί νά τσαλαπατήσουμε τίς μακέτες, καί αὐτό σήμαινε ὅτι γρήγορα πιά θά τσαλαπατούσαμε καί θά καίγαμε τίς ἀπαρχαιωμένες μεθόδους τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου.

Τήν πρώτη ὤθηση γιά τήν ὁριστική ρήξη μέ τή μακέτα τήν ἔδοσαν οἱ ζωγράφοι Σαπουνόφ καί Σουντέικιν. Αὐτή ἦταν καί ἡ πρώτη ὤθηση γιά τήν ἀναζήτηση νέων, ἁπλῶν ἐκφραστικῶν μέσων στή σκηνή.

Τούς εἶχε ἀνατεθεῖ νά βροῦν τή «λύση» γιά τό «Θάνατο τοῦ Τενταζίλ» τοῦ Μαίτερλινκ. Ἄρχισαν αὐτή τή δουλειά μέ ἀγαλλίαση, γιατί καί οἱ δύο ἔτειναν πρός τή διακοσμητική ζωγραφική καί ἀγαποῦσαν τό Μαίτερλινκ. Ἀλλά καί ὁ ἕνας καί ὁ ἄλλος ὑποσχέθηκαν νά παρουσιάσουν σχέδια τοῦ σκηνικοῦ, ἐνῶ ἀρνήθηκαν κατηγορηματικά νά κολλήσουν μακέτες. Μόνο ὅταν τά σχέδια ἦταν ἕτοιμα, δέχτηκαν νά κολλήσουν καί νά βάψουν μακέτες, κι αὐτό μόνο γιά νά μπορεῖ ὁ μηχανικός νά βλέπει σέ ποιά ἐπίπεδα θά κινηθοῦν οἱ ἠθοποιοί, μέ ἄλλα λόγια μόνο γιά νά φαίνεται ποῦ θά τοποθετηθοῦν πάνω στή σκηνή οἱ ζωγραφιστές ἐπιφάνειες, ποῦ θά εἶναι τό πάτωμα τῆς σκηνῆς, ποῦ τά πρατικάμπιλε κλπ.

Ὅταν στό ἐργαστήριο μακετῶν ἔμαθαν γιά τή δουλειά τῶν Σαπουνόφ καί Σουντέικιν, ὅτι δηλαδή αὐτοί «ἔλυσαν» τό σκηνογραφικό σχέδιο τοῦ «Θανάτου τοῦ Τενταζίλ» μέ τή μέθοδο τῶν «ἐπιπέδων», τῆς σύμβασης, τότε οἱ ἄλλοι σκηνογράφοι ἔχασαν πιά κάθε ὄρεξη γιά δουλειά.

Καί σ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν περίοδο τῆς ἀρνητικῆς στάσης ἀπέναντι στίς μακέτες γεννήθηκε ἡ μέθοδος τῶν ἰμπρεσσιονιστικῶν ἐπιφανειῶν, κυριολεκτικά ἐπιφανειῶν, ἐπειδή οἱ ζωγράφοι πού εἶχαν δεχτεῖ τό συμβιβασμό καί εἶχαν παραδοθεῖ στήν ἐπαγγελματική ρουτίνα - στό κόλλημα ἀρχιτεκτονικῶν λεπτομερειῶν πάνω στή μακέτα (καθῆκον τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου), δέν ἤθελαν βέβαια νά θυσιάσουν καί τήν ἰδιαίτερή τους ζωγραφική τεχνοτροπία. Καί ὅσο κι ἄν ἔμοιαζαν φυσικά ὅλα αὐτά τά κολλημένα ἐσωτερικά καί ἐξωτερικά, ὡστόσο καθένας ἀπό τούς ζωγράφους προσπαθοῦσε νά ἀπαλύνει αὐτήν τήν ὠμή νατουραλιστική μέθοδο (τό νά χτίζει στή σκηνή διαμερίσματα, κήπους, δρόμους) μέ τήν ἰδεαλιστική λεπτότητα τῶν χρωματισμῶν καί μέ τά τεχνάσματα τῆς διάταξης τῶν φωτιστικῶν ἐφέ (στή ζωγραφική).

Οἱ παλιές μακέτες ἐγκαταλείφθηκαν. Ἡ καινούρια δουλειά εἶχε φουντώσει. Ὁ Ντενίσοφ στήν πρώτη πράξη τοῦ «Κράμπτον» (ἀτελιέ ζωγράφου), ἀντί νά δώσει τό δωμάτιο σέ ὅλο του τό μέγεθος καί μέ

ὅλες του τίς λεπτομέρειες, δίνει μόνο τίς πιό ἀδρές, μεγάλες πινελιές πού εἶναι χαρακτηριστικές γιά τό ἀτελιέ. Ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἀτελιέ, ὅταν ἀνοίγει ἡ αὐλαία, ἐκφράζεται μόνο ἀπό ἕναν τεράστιο πίνακα πού πιάνει τή μισή σκηνή, ἀποσπώντας τήν προσοχή τοῦ θεατῆ ἀπό κάθε λογῆς λεπτομέρειες. Ἀλλά γιά νά μήν ἀφαιρεῖται ὁ θεατής μέ τό θέμα τοῦ πίνακα, εἶναι ζωγραφισμένη μόνο μιά γωνιά του, ἐνῶ ὅλη ἡ ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια εἶναι ἀμυδρά σχεδιασμένη μέ περιγράμματα ἀπό κάρβουνο. Στό ἐπάνω μέρος εἶναι ἡ ἄκρη ἑνός μεγάλου παράθυρου ἀπ' ὅπου φαίνεται ἕνα κομμάτι τοῦ οὐρανοῦ. Μιά σκάλα γιά τό ζωγράφισμα τοῦ μεγάλου πίνακα, ἕνα μεγάλο τραπέζι, ἕνα ντιβάνι πού χρειάζεται στή διάρκεια τοῦ ἔργου καί τά ἄτακτα πεταμένα πάνω στό τραπέζι σκίτσα.

Προβλήθηκε ἡ ἀρχή τοῦ στυλιζαρίσματος.* Ἡ βασική δουλειά πρός αὐτήν τήν κατεύθυνση ἔγινε ἀπό τό σκηνογράφο Οὐλιάνοφ στό ἔργο τοῦ Χάουπτμαν «Σλούκ καί Γιάου» (στή σκηνοθεσία συμμετεῖχε καί ὁ Βλ. Ἐ. Ρέπμαν). Τό σχέδιό μας ἦταν νά ἀνεβάσουμε αὐτό τό ἔργο στό στύλ τοῦ «αἰώνα τῆς πούδρας». Στήν πρώτη μορφή εἴχαμε νά κάνουμε μέ πολύ περίπλοκες κατασκευές.Δέν εἶναι ἀστεῖο πράγμα νά κατασκευάσεις τά δωμάτια καί τίς αἴθουσες τῶν Λουδοβίκων καί τούς κήπους τους μέ βάση φωτογραφίες τους ἤ σκίτσα ἀντιγραμμένα ἀπό τίς πολυτελεῖς ἐκδόσεις αὐτῆς τῆς μεγαλόπρεπης ἐποχῆς.

Ὅταν ὅμως στερεώθηκε ὁριστικά ἡ ἀρχή τοῦ στυλιζαρίσματος, τότε τό πρόβλημα λυνόταν καί εὔκολα καί γρήγορα. Ἀντί γιά πολλές λεπτομέρειες, μόνο μιά-δυό μεγάλες πινελιές.

Πρώτη πράξη: ἡ πύλη τοῦ πύργου, ὅπου οἱ κυνηγοί βρίσκουν μεθυσμένους τό Σλούκ καί τό Γιάου. Στή σκηνή παρουσιάζεται μόνο ἡ πύλη μέ τή στρογγυλή περιστρεφόμενη πόρτα, διακοσμημένη στό πάνω της μέρος μέ ἕνα μπρούντζινο ἄγαλμα τοῦ Ἔρωτα. Ἡ πύλη βρίσκεται μπροστά, στό προσκήνιο, καί καταπλήσσει μέ τή μεγαλοπρέπειά της, τόσο τεράστια καί ἐπιβλητική εἶναι. Μέσα ἀπό τήν πύλη δέ φαίνεται ὁ πύργος, ἀλλά μιά σειρά ἀπό παραβάν (μποσκέτες[19]) πού προχωρεῖ πρός τό βάθος μεταδίδει ἀμέσως στό θεατή καί τό στύλ τῆς ἐποχῆς καί τήν αἴσθηση τοῦ πλούτου ἐκείνων πού ζοῦν πίσω ἀπ'

* Μέ τό «στυλιζάρισμα» δέν ἐννοῶ τήν ἀκριβή ἀναπαράσταση τοῦ στύλ μιᾶς ὁρισμένης ἐποχῆς ἤ ἑνός ὁρισμένου φαινομένου, σάν ἐκείνη πού κάνει ὁ φωτογράφος. Μέ τήν ἔννοια τοῦ «στυλιζαρίσματος», κατά τή γνώμη μου, συνδέεται ἀδιάρρηκτα ἡ ἰδέα τῆς σύμβασης, τῆς γενίκευσης καί τοῦ συμβόλου. Τό νά «στυλιζάρουμε» μιά ἐποχή ἤ ἕνα φαινόμενο σημαίνει νά ἀποκαλύπτουμε μέ ὅλα τά ἐκφραστικά μέσα τήν ἐσωτερική σύνθεση αὐτῆς τῆς ἐποχῆς ἤ αὐτοῦ τοῦ φαινομένου, νά ἀναπαριστάνουμε τά κρυμμένα χαραστηριστικά τους, σάν αὐτά πού ὑπάρχουν στό βαθιά κρυμμένο στύλ κάποιου ἔργου τέχνης.

αὐτήν τήν πύλη. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά οἱ φιγοῦρες τοῦ Σλούκ καί τοῦ Γιάου δίπλα στήν πολυτελή πύλη δημιουργοῦν ἀμέσως τό ἀπαραίτητο γιά τό ἔργο κοντράστο καί μπάζουν τό θεατή στήν ἀτμόσφαιρα τῆς κωμικοτραγωδίας, τῆς σάτιρας.*

. . . . . .

Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς βασιλικῆς κρεβατοκάμαρας δίνεται συνθετικά μέσα ἀπό ἕνα παράλογα μεγαλοπρεπές κρεβάτι ὑπερβολικῶν διαστάσεων, μ' ἕναν ἀπίθανο «οὐρανό». Ὅλες οἱ διαστάσεις εἶναι ὑπερβολικά μεγάλες γιά νά δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς βασιλικῆς μεγαλοπρέπειας καί τοῦ κωμικοῦ τουπέ τοῦ πλούτου. Ἔτσι γίνεται ἀμέσως αἰσθητή ἡ σάτιρα, ὅπως στά σχίτσα τοῦ Τ.-Τ. Χάινε.

Στήν τρίτη εἰκόνα τό στυλιζάρισμα φτάνει στό ἀνώτατο ὅριο. Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς νωχέλειας καί τῆς περίτεχνης κομψότητας ἐκφράζεται μέ μιά σειρά ἀπό κιόσκια μέ μορφή καλαθιῶν κατά μῆκος τοῦ προσκηνίου. Τό φόντο εἶναι ἕνας γαλάζιος οὐρανός μέ συννεφάκια. Ἡ γραμμή τοῦ ὁρίζοντα δίνεται μέ μιά σειρά ἀπό πορφυρά τριαντάφυλλα σέ ὅλο τό μῆκος τῆς σκηνῆς. Τά κρινολίνα, οἱ ἄσπρες περοῦκες, τά κοστούμια τῶν προσώπων τοῦ ἔργου συνδυάζονται μέ τά χρώματα τοῦ σκηνικοῦ καί μαζί μέ αὐτό ἐκφράζουν τόν ἴδιο ζωγραφικό στόχο: μιά σεντεφένια συμφωνία, τή γοητεία τῶν πινάκων τοῦ Κ. Ἀ. Σόμοφ. Προτοῦ ἀνοίξει ἡ αὐλαία ἀκούγεται ἕνα ντουέτο στό στύλ τοῦ 18ου αἰώνα. Ἀνοίγει ἡ αὐλαία. Σέ κάθε κιόσκι-καλάθι κάθονται: στό μεσαῖο ἡ Ζιτζαλίλ, στά πλαϊνά οἱ κυρίες τῆς αὐλῆς. Ὅλες κεντοῦν μέ βελόνες ἀπό ἐλεφαντοκόκαλο τήν ἴδια φαρδιά κορδέλα, στόν ἴδιο ἀκριβῶς ρυθμό, ἐνῶ ἀπό μακριά ἀκούγεται τό ντουέτο μέ τή συνοδεία κλαβεσίνου καί ἄρπας. Ὅλα ἔχουν ἕνα μουσικό ρυθμό: οἱ κινήσεις, οἱ γραμμές, οἱ χειρονομίες, τά λόγια, τά χρώματα τῶν σκηνικῶν καί τῶν κοστουμιῶν.

Ὅλα ὅσα ἔπρεπε νά κρύψουμε ἀπό τό κοινό, ὅλα τά κενά, τά καλύπταμε μέ στυλιζαρισμένες ζωγραφιστές ἐπιφάνειες, χωρίς νά φροντίζουμε καθόλου νά κάνουμε τό θεατή νά ξεχάσει πώς βρίσκεται στό θέατρο. Στό ἐρώτημα τοῦ τότε περιοδικοῦ Τύπου: «Θά εἶναι ἄραγε αὐτό τό νέο θέατρο (τό Θέατρο-στούντιο) φορέας καί συνεχιστής τῶν πεποιθήσεων τοῦ Θεάτρου Τέχνης ἤ θά ἐνσαρκώσει νέες τάσεις καί ἀναζητήσεις τῆς δραματικῆς καί θεατρικῆς τέχνης;» - δέν μποροῦσε νά δοθεῖ παρά μόνο μιά ἀπάντηση. Τά πράγματα ἦρθαν ἔτσι πού τό Θέατρο-στούντιο δέ θέλησε νά γίνει φορέας καί συνεχιστής τῶν πεποιθήσεων τοῦ Θεάτρου Τέχνης καί ρίχτηκε στήν ἀνέγερση ἑνός νέου κτιρίου ἀπό τά θεμέλια.

* Ἄλλη παραλλαγή τοῦ σκηνογράφου, ἐξαιρετικά ἁπλουστευμένη: οὔτε πύλη, οὔτε κιγκλίδωμα, μόνο ἀψίδες-μπισκέτες μέ καλάθια καί πίσω τους παρτέρια μέ λουλούδια.

Στό Θέατρο-στούντιο δημιουργεῖται Λογοτεχνικό γραφεῖο, ὅπου καλοῦνται καί συμμετέχουν περίφημοι ποιητές μας ἀπό τίς νέες λογοτεχνικές ὁμάδες τῶν περιοδικῶν «Ζυγός» καί «Προβλήματα τῆς ζωῆς»[20]. Τό ὄργανο αὐτό —τό Λογοτεχνικό γραφεῖο— εἶχε σάν ἀποστολή του νά προμηθεύει στό θέατρο ἐνδιαφέροντα ἔργα ἀπό τή νεότατη δραματουργική λογοτεχνία ὅλων τῶν χωρῶν. Ἡ διεύθυνση τοῦ Λογοτεχνικοῦ γραφείου ἀνατίθεται στό Β. Μπριοῦσοφ, πού στή συνέχεια συμμετέχει ἀπό πολύ κοντά στίς ὑποθέσεις τοῦ θεάτρου. Ἀπό τά παρακάτω κεφάλαια τῆς ἐργασίας μου θά γίνει κατανοητό γιατί διαλέχτηκε ἀκριβῶς ὁ Μπριοῦσοφ γιά μιά τόσο ἄμεση συμμετοχή στό θέατρο.

Τό Θέατρο-στούντιο ἔγινε θέατρο ἀναζητήσεων. Δέν τοῦ ἦταν ὅμως καί τόσο εὔκολο νά λευτερωθεῖ ἀπό τά νατουραλιστικά βρόχια τῆς σχολῆς τοῦ Μάινιγκεν. Ὅταν συνέβη κάτι μοιραῖο, καί τό θέατρο «μαράθηκε προτοῦ προλάβει νά ἀνθίσει», ὁ Β. Μπριοῦσοφ ἔγραφε στό «Ζυγό» (Ἰανουάριος τοῦ 1906):

«Τό Θέατρο-στούντιο, ἀπό πολλές ἀπόψεις, ἔκανε προσπάθειες νά ξεκόψει ἀπό τό ρεαλισμό τῆς σύγχρονης σκηνῆς καί νά ἀποδεχτεῖ τολμηρά τήν σύμβαση σάν ἀρχή τῆς θεατρικῆς τέχνης. Στίς κινήσεις ὑπῆρχε περισσότερη πλαστικότητα παρά ἀπομίμηση τῆς πραγματικότητας, καί ὁρισμένα σύνολα ἔμοιαζαν μέ τοιχογραφίες τῆς Πομπηΐας πού ἔγιναν ζωντανοί πίνακες. Τά σκηνικά δέ λογάριαζαν καθόλου τίς συνθῆκες τῆς πραγματικότητας, τά δωμάτια ἦταν χωρίς ταβάνι, οἱ κολῶνες τοῦ πύργου ἦταν τυλιγμένες μέ λιάνες κλπ. Ὁ διάλογος ἀκουγόταν διαρκῶς στό φόντο τῆς μουσικῆς πού συνέπαιρνε τίς ψυχές τῶν θεατῶν στόν κόσμο τοῦ μαιτερλινκικοῦ δράματος. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὅμως ἦταν ἔντονα αἰσθητή ἡ συνήθεια τῶν παραδόσεων τῆς σκηνῆς, ἡ μακρόχρονη μαθητεία στό Θέατρο Τέχνης. Οἱ ἠθοποιοί ἐνῶ μελετοῦσαν τίς στυλιζαρισμένες χειρονομίες πού ὀνειρεύονταν οἱ προραφαηλικοί[21], στούς τονισμούς τους ἐξακολουθοῦσαν ὅπως καί πρίν νά ἐπιδιώκουν τή ρεαλιστική ἀληθοφάνεια τοῦ διαλόγου, προσπαθοῦσαν νά ἀποδόσουν μέ τή φωνή τους τό πάθος καί τή συγκίνηση, ὅπως ἐκφράζονται στή ζωή. Ὁ σκηνικός διάκοσμος ἦταν συμβατικός, ἀλλά στίς λεπτομέρειές του ἔντονα ρεαλιστικός. Ἐκεῖ ὅπου τελείωνε ἡ διδασκαλία τοῦ σκηνοθέτη, ἄρχιζε τό συνηθισμένο παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ, καί ἀμέσως γινόταν φανερό ὅτι οἱ

ἠθοποιοί παίζουν κακά, χωρίς ἀληθινή παιδεία καί χωρίς κανένα ταμπεραμέντο. Τό Θέατρο-στούντιο ἔδειξε σέ ὅλους ὅσους τό γνώρισαν ὅτι δέν εἶναι δυνατό νά ἀναδημιουργηθεῖ τό θέατρο πάνω στό παλιό θεμέλιο. Ἤ πρέπει νά συνεχιστεῖ τό οἰκοδόμημα τοῦ θεάτρου τῶν 'Αντουάν-Στανισλάφσκι ἤ νά ἀρχίσει κανείς ἀπό τά θεμέλια».

Τήν πραγματοποίηση τῶν σχεδίων σέ ὅλη τους τήν πληρότητα ἐμπόδιζε κυρίως τό γεγονός ὅτι ὁ θίασος τοῦ Θεάτρου-στούντιο συγκροτήθηκε πρίν τό Μάιο (μήνα ἀπότομης στροφῆς πρός τή ρήξη μέ τή σχολή τοῦ Μάινιγκεν) καί τό βασικό μέρος του τό ἀποτελοῦσαν μαθητές τοῦ θεατρικοῦ φροντιστήριου τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Γιά τίς νέες ἀπαιτήσεις τοῦ Θεάτρου-στούντιο στήν περίοδο μετά τό Μάιο, δηλαδή τότε ἀκριβῶς πού ὁ σκηνουθέτης ἄρχισε τίς πρόβες, ἔγινε φανερό ὅτι τοῦ χρειάζεται ἄλλο ὑλικό, πιό εὐλύγιστο καί λιγότερο ἐξοικειωμένο στίς χάρες ἑνός προσδιορισμένου θεάτρου. Τό Θέατρο-στούντιο δέν εἶχε δικό του θίασο. Δυό-τρεῖς ἠθοποιοί τῆς σχολῆς τοῦ Θεάτρου Τέχνης καί δυό-τρεῖς ἀπό τή Συντροφιά νέου δράματος κατανόησαν τή νέα μέθοδο. Οἱ περισσότεροι ὅμως προέρχονταν ἀπό τό θεατρικό φροντιστήριο τοῦ Θεάτρου Τέχνης, καί οἱ σκηνοθέτες τοῦ Θεάτρου-στούντιο εἶχαν μπροστά τους τό καθῆκον ὄχι νά δουλέψουν μέ τούς ἠθοποιούς γιά τήν ὑλοποίηση ἑνός ρεπερτορίου, ἀλλά πρός τό παρόν νά τούς προετοιμάσουν ἁπλῶς μέ μιά σειρά συζητήσεις καί πειράματα, νά τούς προετοιμάσουν γιά νά μποροῦν νά συλλάβουν τό ἄρωμα τῆς νέας μεθόδου. Καί τότε μοῦ γεννήθηκε ἡ σκέψη πώς ἡ σχολή μέσα στά πλαίσια τοῦ θεάτρου εἶναι δηλητήριο γιά τούς ἠθοποιούς πού διδάσκονται σ' αὐτήν, πώς ἡ σχολή πρέπει νά ἔχει μιά αὐτοτέλεια καί δέν πρέπει σ' αὐτή νά διδάσκουν τό πῶς συνηθίζεται τώρα νά παίζουν. Ἡ σχολή πρέπει νά ὀργανωθεῖ ἔτσι πού ἀπ' αὐτή νά γεννηθεῖ ἕνα θέατρο, καί συνεπῶς οἱ μαθητές πού θά βγαίνουν ἀπ' αὐτή νά εἶναι ὑποχρεωμένοι εἴτε νά πᾶν στό καινούριο θέατρο πού δημιουργεῖται ἀπ' αὐτούς καί μόνο, εἴτε νά μήν πᾶν πουθενά. Ἐνῶ μιά σχολή στά πλαίσια ἑνός θεάτρου, ὅταν δέν ἐξυπηρετεῖ *ἕναν καί μόνο* σκοπό —τήν ἀναπλήρωση τῆς διαρρ ῆς στελεχῶν τοῦ *δικοῦ της* θεάτρου—, μιά τέτοια σχολή, σέ συνθῆκες ὑπερπαραγωγῆς, στελεχώνει καί τά ἄλλα θέατρα, προξενώντας μόνο ζημιά σ' αὐτά: οἱ ἠθοποιοί αὐτοί εἶναι παντοῦ ξένοι, ὅσο καλοί κι ἄν εἶναι ἀπό τήν ἄποψη τῆς *δικῆς τους* σχολῆς.

Τό Θέατρο-στούντιο ἦταν θέατρο ἀναζήτησης νέων θεατρικῶν μορφῶν. Αὐτό θά μποροῦσε νά κάνει τή θεατρική κριτική νά παρακολουθήσει μέ ἰδιαίτερη προσοχή τή δουλειά του: ἡ κριτική θά ἐπισήμαινε τή διαδρομή πού διανύει τό θέατρο καί ἔτσι θά βοηθοῦσε τή

σωστή πορεία του πρός τά μπρός. Ἀλλά ὅλη ἡ δουλειά τοῦ θεάτρου ξετυλίχτηκε ἀόρατα. Καί ἔτσι τόσο αὐτά πού ἔσπασε , ὅσο καί αὐτά πού κατάκτησε, ἔμειναν ὅλα ἀζύγιστα. Στό κοινό τό θέατρο δέν ἄνοιξε τίς πόρτες του, καί ἡ ἱστορία δέν ἔχει τή δυνατότητα νά ζυγίσει ὅλη τήν ἀξία τῆς πείρας πού ἀπόχτησε.

Τό πόσο μεγάλη ἦταν ὡστόσο ἡ ἐπίδραση τοῦ Θεάτρου-στούντιο στίς μελλοντικές τύχες τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου μποροῦμε νά τό κρίνουμε καί μόνο ἀπό τό γεγονός ὅτι μετά τό θανατό του, κάθε φορά πού στή Μόσχα ἤ στήν Πετρούπολη ἀνέβαινε κάποια ἐξαιρετική παράσταση, ὅλοι θυμοῦνταν αὐτό ἀκριβῶς τό Θέατρο-στούντιο.

Ὅταν στό Θέατρο Τέχνης παίχτηκε τό «Δράμα τῆς ζωῆς», σέ μιά ἀπό τίς ἐφημερίδες τῆς Μόσχας γράφτηκε ὅτι τό ἔργο ἀνεβάστηκε μέ βάση τίς ἰδέες τοῦ Θεάτρου-στούντιο. Στό περιοδικό «Θέατρο καί τέχνη» τονίστηκε ὅτι ὅλη αὐτή ἡ καινοτομία (ἡ ἀπόπειρα «στυλιζαρίσματος») ἔχει σάν πηγή προέλευσής της τό Θέατρο Τέχνης καί ὅτι ὅλα ὅσα ἐφάρμοσα ἐγώ στό Δραματικό θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια τά ἐκκόλαψα, σύμφωνα μέ τά λεγόμενα τοῦ θεατρικοῦ κριτικοῦ Κοῦγκελ, στό πειραματικό ἐργαστήριο τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Καί ἐδῶ σημειώθηκε ὅτι πηγή ὅλων τῶν νέων ἀναζητήσεων καί τάσεων εἶναι πάλι τό Θέατρο-στούντιο.

Σκοπός μου εἶναι νά βοηθήσω τό μελλοντικό ἱστορικό τοῦ θεάτρου νά ἀξιολογήσει σωστά τή σημασία τοῦ Θεάτρου-στούντιο, νά βοηθήσω ἐκείνους τούς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου πού νιώθουν τή βασανιστική ἐπιθυμία νά βροῦν νέα ἐκφραστικά μέσα, νά βοηθήσω τό θεατή νά ξεκαθαρίσει τί εἶναι ἐκεῖνο πού ἐμπνέει τό Θέατρο νέου δράματος, πού προσδιορίζει τή ζωή του καί τίς ἀναζητήσεις του. Γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό σκοπό προσπαθῶ νά περιγράψω ὅσο τό δυνατό πιό λεπτομερειακά τό ἔργο πού πραγματοποίησε τό Θέατρο-στούντιο καί νά ἀναλύσω ὅσο τό δυνατό πληρέστερα τίς ἐμπειρίες πού ἀπόχτησε.

Εἶναι ἀπαραίτητο νά ἀναλύσουμε ὅσο τό δυνατό πληρέστερα τή διαδικασία γέννησης τῶν ἀρχῶν νέας σκηνοθεσίας πού ἀποτέλεσαν τή βάση τοῦ Θεάτρου σύμβασης καί νά παρακολουθήσουμε ἱστορικά τήν ἐξέλιξη ἐκείνου τοῦ ρεύματος πού σάρωσε τίς ἀρχές τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου, ἀντικαθιστώντας τες μέ τίς ἀρχές τοῦ Θεάτρου σύμβασης.

Θά μπορούσαμε πρῶτα ἀπ' ὅλα νά σημειώσουμε ἐδῶ τίς ὑπηρεσίες πού πρόσφερε στό Θέατρο-στούντιο ἡ ἐπαρχιακή Συντροφιά νέου δράματος, ἡ πρώτη πού ὑπέβαλε σέ κριτική τίς νατουραλιστικές μεθόδους, χάρη στή συμμετοχή τοῦ 'Α. Μ. Ρέμιζοφ πού, διευθύνοντας τό Λογοτεχνικό γραφεῖο, ἔσπρωχνε μέ τόν πιό ἐνεργητικό τρόπο

πρός νέους τομεῖς τή δουλειά τῶν νέων ἀγωνιστῶν. Ἀλλά αὐτό θά μεγάλωνε ὑπερβολικά τήν ἔκταση τῆς ἐργασίας μου. Ἀρκεῖ νά εἰπωθεῖ τό τί ἔκανε τό Θέατρο-στούντιο στήν ὑπόθεση τῆς ἐπανάστασης (καί ὄχι ἐξέλιξης, ὅπως ἀναμενόταν) τῆς σύγχρονης σκηνῆς καί πῶς αὐτό, ἀναζητώντας νέους δρόμους, ἐπηρέασε τή δουλειά τῶν ἄλλων θεάτρων πού ὑπῆρχαν πλάι του καθώς καί ἐκείνων πού ἐμφανίστηκαν μετά τό θάνατό του.

Ἡ δουλειά πάνω σ' ἕνα ἔργο («Ἡ κωμωδία τῆς ἀγάπης») μᾶς ὁδήγησε στήν κριτική τοῦ Θεάτρου Τύπων καί σέ κάποιες ἀποκαλύψεις στόν τομέα τοῦ Θεάτρου Συνθέσεων, ἐνῶ ἡ δουλειά πάνω σ' ἕνα ἄλλο ἔργο («Ὁ θάνατος τοῦ Τενταζίλ») μᾶς ἔδωσε μιά μέθοδο νά διατάσσουμε τίς φιγοῦρες πάνω στή σκηνή ὅπως στ' ἀνάγλυφα καί στίς τοιχογραφίες, μᾶς ἔδωσε ἕναν τρόπο νά φανερώνουμε τόν ἐσωτερικό διάλογο μέ τή μουσική τῆς πλαστικῆς κίνησης, μᾶς ἔδωσε τή δυνατότητα νά ἐλέγξουμε στήν πράξη τή δύναμη τῶν καλλιτεχνικῶν τονισμῶν στή θέση τῶν παλιῶν «λογικῶν» τονισμῶν καί πολλά ἄλλα πού θά πῶ παρακάτω. Ἡ δουλειά πάνω σ' ἕνα τρίτο ἔργο («Σλούκ καί Γιάου») μᾶς ἔμαθε νά φέρνουμε στή σκηνή μόνο τό βασικό, τήν «πεμπτουσία τῆς ζωῆς», ὅπως ἔλεγε ὁ Τσέχοφ, καί μᾶς ἀποκάλυψε τή διαφορά πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν *ἀναπαράσταση ἑνός στύλ πάνω στή σκηνή καί τό στυλιζάρισμα σκηνικῶν καταστάσεων*. Καί σ' ὅλες αὐτές τίς δουλειές ὅσο περισσότερη χαρά καί φλόγα εἶχαν, τόσο πιό φανερά γίνονταν τά λάθη πού ἔκανε ὁ «μεγάλος ἀδερφός» μας —τό Θέατρο Τέχνης.

Γιά μένα, σά γενικό διευθυντή τῆς Συντροφιᾶς νέου δράματος καί τοῦ Θεάτρου-στούντιο, ἡ περιγραφή τοῦ δρόμου πού περάσαμε στήν ἀναζήτηση νέων σκηνικῶν μορφῶν σημαίνει ταυτόχρονα καί κριτική ἐκείνων τῶν μορφῶν πού μοῦ φαίνονταν ὄχι μόνο ἀπαρχαιωμένες ἀλλά καί βλαβερές.

Βασικοί ἐχθροί μου ἔγιναν οἱ ἀρχές τῆς σχολῆς τοῦ Μάινιγκεν, καί μιά πού τό Θέατρο Τέχνης σ' ἕνα μέρος τῆς δραστηριότητάς του ἀκολουθοῦσε τή μέθοδο αὐτῆς τῆς σχολῆς, στόν ἀγώνα μου γιά νέες σκηνικές μορφές ἀναγκάστηκα νά κηρύξω ἐχθρό μου καί τό Θέατρο Τέχνης.

Γιά νά φτάσω στήν ἔκθεση τῶν ἀρχῶν τοῦ Θεάτρου σύμβασης δέν μπορῶ νά μήν περιγράψω πῶς, στήν ἀναζήτηση νέων δρόμων, ἀποκαλύπτονταν βαθμιαῖα μπροστά στά μάτια μου οἱ ἀνεπάρκειες τῆς μεθόδου τῆς σχολῆς τοῦ Μάινιγκεν καί τί ἦταν ἐκεῖνο ἀπό τά πειράματα τοῦ κυριότερου ἡγέτη τοῦ Θεάτρου Τέχνης πού ἐγώ θεωροῦσα ἀναγκαῖο νά ξεπεραστεῖ.

Τρέφοντας ὑψηλή ἐκτίμηση γιά τίς τεράστιες ὑπηρεσίες πού ἔχει προσφέρει τό Θέατρο Τέχνης στήν ἱστορία ὄχι μόνο τοῦ ρωσικοῦ ἀλλά καί τοῦ εὐρωπαϊκοῦ σύγχρονου θεάτρου, θά ἤμουνα ὡστόσο ἀνειλικρινής ἀπέναντι στόν ἑαυτό μου καί ἀπέναντι σέ ὅσους παραδίνω αὐτή τήν ἐργασία, ἄν δέν ἔθιγα ἐκεῖνα τά λάθη πού μέ βοήθησαν νά φτάσω σέ μιά νέα μέθοδο σκηνοθεσίας.

Μιά σειρά σκέψεις μου γιά τό Θέατρο Τέχνης τίς δίνω μέ τή μορφή πού γεννήθηκαν τότε, ὅταν δούλευα στή Συντροφιά νέου δράματος καί στό Θέατρο-στούντιο.

II. ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ
(1906)

Τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας ἔχει δύο πρόσωπα: τό ἕνα εἶναι τό Νατουραλιστικό θέατρο («Οἱ σατράπες» τοῦ Πίσεμσκι, «Χένσελ» τοῦ Χάουπτμαν, «Τείχη» τοῦ Ναϊντιόνοφ, «Τά παιδιά τοῦ Ἥλιου» τοῦ Γκόρκι κλπ.) καί τό ἄλλο τό Θέατρο ἀτμόσφαιρας (ἔργα τοῦ Ἀ. Π. Τσέχοφ). Ὁ νατουραλισμός τοῦ Θεάτρου Τέχνης εἶναι δανεισμένος ἀπό τή σχολή Μάινιγκεν. Βασική του εἶναι ἡ *ἀκρίβεια ἀναπαράστασης τοῦ φυσικοῦ*.

Στή σκηνή ἔπρεπε, κατά τό δυνατό, νά εἶναι ὅλα *ἀληθινά*: ταβάνια, ἀνάγλυφες κορνίζες, τζάκια, ταπετσαρίες, θυρίδες τῆς σόμπας, φεγγίτες κλπ.

Στή σκηνή ἔτρεχε καταρράκτης καί βροχή ἀπό ἀληθινό νερό. Θυμᾶμαι ἕνα παρεκκλήσι φτιαγμένο ἀπό ἀληθινή ξυλεία, ἕνα σπίτι μέ πρόσοψη ἀπό λεπτό ξύλινο κόντρα-πλακέ, διπλά παράθυρα, βαμπάκι ἀνάμεσά τους καί τό τζάμι μέ τά ἴχνη τῆς παγωνιᾶς. Ξεκάθαρες καί λεπτομερειακά δουλεμένες ἦταν ὅλες οἱ γωνιές στή σκηνή. Τζάκια, τραπέζια, ἐταζέρες ἦταν κατάφορτα ἀπό μικροπράγματα πού μόνο μέ τά κιάλια μποροῦσε νά τά δεῖ κανείς καί πού μόνο ἕνας θεατής μέ ἐπίμονη περιέργεια προλάβαινε νά τά περιεργαστεῖ στή διάρκεια περισσότερων ἀπό μιᾶς πράξεων. Βροντή πού τρομάζει τό κοινό, στρογγυλό φεγγάρι πού πάνω σ' ἕνα σύρμα κινεῖται στόν οὐρανό. Ἀπό τό παράθυρο φαίνεται πώς πλέει μέσα στό φιόρντ ἕνα ἀληθινό πλοῖο. Στή σκηνή κατασκευάζονται ὄχι μόνο πολλά δωμάτια ἀλλά καί πολλά πατώματα μέ πραγματικές σκάλες καί πόρτες ἀπό βελανιδιά. Ἡ σκηνή διασπᾶται καί περιστρέφεται. Τό φῶς τῆς ράμπας. Πολλές σοφίτες. Τό φόντο πού παριστάνει τόν οὐρανό εἶναι κρεμασμένο σέ ἡμικύκλιο. Στά ἔργα ὅπου πρέπει νά παρουσιαστεῖ μιά χω-

ριάτικη αὐλή τό πάτωμα σκεπάζεται μέ λάσπη ἀπό παπιέ-μασέ. Μέ λίγα λόγια, προσπαθοῦν νά πετύχουν αὐτό πού ἐπιδιώκει στά πανοράματά του ὁ Γιάν Στύκα: τό ζωγραφισμένο νά σμίγει μέ τό ἀληθινό. Ὅπως καί ὁ Γιάν Στύκα, στό Νατουραλιστικό θέατρο *ὁ σκηνογράφος δημιουργεῖ σέ στενή συνεργασία μέ τό μαραγκό, τό φροντιστή καί τόν ξυλοποικιλτή.*

Στό ἀνέβασμα ἱστορικῶν ἔργων στή σκηνή, τό Νατουραλιστικό θέατρο ἀκολουθεῖ τόν κανόνα νά μετατρέπει τή σκηνή σέ ἔκθεση ἀληθινῶν μουσειακῶν ἀντικειμένων εἴτε τῆς ἐποχῆς ἤ τουλάχιστον ἀντιγραμμένων ἀπό σκίτσα τῆς ἐποχῆς εἴτε ἀπό *φωτογραφίες* πού ἔχουν γίνει στά μουσεῖα. Καί μάλιστα ὁ σκηνοθέτης καί ὁ σκηνογράφος προσπαθοῦν νά προσδιορίσουν μέ ὅσο τό δυνατό μεγαλύτερη ἀκρίβεια τό χρόνο, τό μήνα καί τή μέρα πού ἐξελίσσεται ἡ δράση τοῦ ἔργου. Δέν τούς φτάνει, λογουχάρη, νά ἀγχαλιάζει ἡ δράση τόν «αἰώνα τῆς πούδρας». Τά περίτεχνα ἀλσύλια, τά παραμυθένια συντριβάνια, τά φιδωτά μπερδεμένα δρομάκια, οἱ ἀλλέες ἀπό τριανταφυλλιές, κουρεμένες καστανιές καί μυρτιές, τά κρινολίνα, οἱ ἰδιότροπες κομμώσεις - ὅλα αὐτά δέν προσελκύουν τούς σκηνοθέτες-νατουραλιστές. Ἐκεῖνο πού τούς χρειάζεται εἶναι νά διαπιστώσουν μέ ἀκρίβεια τί εἴδους μανίκια φοροῦσαν ἐπί Λουδοβίκου 15ου καί σέ τί διαφέρουν οἱ κομμώσεις τῶν κυριῶν τοῦ Λουδοβίκου 16ου ἀπό τίς κομμώσεις τῶν κυριῶν τοῦ Λουδοβίκου 15ου. Δέν παίρνουν γιά ὑπόδειγμα τή μέθοδο τοῦ Κ. Ἀ. Σόμοφ πού στυλιζάρει αὐτήν τήν ἐποχή, ἀλλά προσπαθοῦν νά βροῦν ἕνα περιοδικό μόδας ἐκείνου τοῦ χρόνου, τοῦ μήνα, τῆς μέρας ὅπου ὁ σκηνοθέτης ἔχει διαπιστώσει ὅτι ἐξελίσσεται ἡ δράση.

Ἔτσι δημιουργήθηκε στό Νατουραλιστικό θέατρο ἡ μέθοδος *τῆς ἀντιγραφῆς* τοῦ ἱστορικοῦ στύλ. Μέ μιά τέτοια μέθοδο εἶναι πολύ φυσικό ὅτι ἡ ρυθμική ἀρχιτεκτονική ἑνός ἔργου πχ. σάν τόν «Ἰούλιο Καίσαρα», μέ τήν πλαστική διαπάλη δύο ἑτερογενῶν δυνάμεων, πέρασε ἐντελῶς ἀπαρατήρητη καί συνεπῶς δέν ἀποδόθηκε[22]. Καί κανένας ἀπό τούς ἰθύνοντες τοῦ θεάτρου δέν κατανοοῦσε ὅτι ἡ σύνθεση τοῦ «καισαρισμοῦ» δέν μπορεῖ νά δημιουργηθεῖ μέ ἕνα καλειδοσκόπιο ἀπό «σκηνές τῆς ζωῆς» καί μέ τήν ἀδρή ἀναπαράσταση *τύπων* ἀπό τό πλῆθος ἐκείνης τῆς ἐποχῆς.

Τό μακιγιάζ τῶν ἠθοποιῶν εἶναι πάντα ἔντονα καρατερίστικο. Ὅλοι τους ἔχουν ζωντανά πρόσωπα, σάν κι αὐτά πού βλέπουμε στή ζωή. Ἀκριβές ἀντίγραφο. Προφανῶς τό Νατουραλιστικό θέατρο θεωρεῖ τό πρόσωπο σάν τόν κύριο ἐκφραστή τῶν συλλήψεων τοῦ ἠθοποιοῦ καί γι' αὐτό παραβλέπει ὅλα τά ὑπόλοιπα μέσα ἔκφρασης. Τό Νατουραλιστικό θέατρο δέν ξέρει τίς ὁμορφιές τῆς πλαστικότητας,

δέν ἀναγκάζει τούς ἠθοποιούς νά ἐξασκοῦν τό σῶμα τους καί, ὅταν ἱδρύει μιά σχολή στά πλαίσια ἑνός θεάτρου, δέν καταλαβαίνει ὅτι ἡ *σωματική ἀγωγή* πρέπει νά εἶναι βασικό μάθημα, ἄν ὀνειρεύεται νά ἀνεβάσει «Ἀντιγόνη» καί «Ἰούλιο Καίσαρα» - ἔργα πού ἡ μουσική τους τά κάνει νά ἀνήκουν σ' ἕνα *ἄλλο* θέατρο.

Στή μνήμη μας μένουν πάντα πολλά δεξιοτεχνικά μακιγιάζ ἀλλά ποτέ στάσεις καί ρυθμικές κινήσεις. Στό ἀνέβασμα τῆς «Ἀντιγόνης» ὁ σκηνοθέτης ἔκφρασε μέ κάποιο ἀσυνείδητο τρόπο τήν τάση νά διατάξει τά πρόσωπα πάνω στή σκηνή κατά τό ὑπόδειγμα τῶν τοιχογραφιῶν καί τῶν ἀγγειογραφιῶν, ἀλλά αὐτό πού εἶχε δεῖ ὁ σκηνοθέτης στίς ἀνασκαφές, δέν μπόρεσε νά τό *συνθέσει*, νά τό *στυλιζάρει*, ἁπλῶς τό φωτογράφισε. Στή σκηνή βλέπουμε μιά σειρά ἀπό ὁμάδες. Ὅλες τους ἀποτελοῦν ἀναπαραστάσεις, σάν κορυφές λόφων στή σειρά, κι ἀνάμεσά τους, σά φαράγγια, οἱ «ζωντανές» χειρονομίες καί κινήσεις τοῦ σώματος, πού βρίσκονται σέ ἔντονη δυσαρμονία μέ τόν ἐσωτερικό ρυθμό τῶν ἀναπαραστάσεων.

Τό Νατουραλιστικό θέατρο δημιούργησε ἠθοποιούς ἐξαιρετικά εὐλύγιστους γιά τή μεταμόρφωσή τους στή σκηνή, μόνο πού τό μέσο γιά νά τό πετυχαίνουν αὐτό δέν εἶναι ἡ ἐπιδίωξη τῆς *πλαστικότητας* ἀλλά τό μακιγιάζ καί ἡ ἱκανότητά τους νά ὑποτάζουν τή γλώσσα τους σέ διάφορους τρόπους προφορᾶς καί διαλέκτους καί τή φωνή τους στήν ἠχητική ἀπομίμηση. Στούς ἠθοποιούς ἐπιβάλλουν τό καθῆκον *νά μήν ντρέπονται* ἀντί νά τούς ἀναπτύσσουν τήν αἰσθητική ἀπαιτητικότητα πού δέ θά ἀνεχόταν τήν ἀναπαράσταση φαινομένων ἄξεστων καί τερατόμορφων. Στόν ἠθοποιό κάλλιεργεῖται ἡ ἱκανότητα τοῦ ἐρασιτέχνη φωτογράφου *νά παρατηρεῖ τίς λεπτομέρειες τῆς καθημερινότητας.*

Στόν Χλεστακόφ, κατά τήν ἔκφραση τοῦ Γκόγκολ, «τίποτα δέν εἶναι ἔντονα ἐκφρασμένο», κι ὅμως ἡ μορφή του εἶναι πολύ σαφής. *Στίς ἑρμηνεῖες τῶν ρόλων τά ἔντονα χαρακτηριστικά δέν εἶναι ἀπαραίτητα γιά τή σαφήνεια τῶν ρόλων.*

«Τά προσχέδια τῶν μεγάλων τεχνιτῶν ἐπιδροῦν συχνά πιό δυνατά ἀπό τούς ὁλοκληρωμένους πίνακες».

«Οἱ φιγοῦρες ἀπό κερί, παρά τό γεγονός ὅτι ἡ ἀπομίμηση τοῦ φυσικοῦ φτάνει ἐδῶ στόν ἀνώτατο βαθμό, δέν προκαλοῦν παρόλα αὐτά αἰσθητική ἐπίδραση. Δέν μποροῦμε νά τίς θεωροῦμε ἔργα τέχνης, γιατί δέν προσφέρουν τίποτα *στή φαντασία τοῦ θεατῆ*» (Σοπεγχάουερ).

Τό Νατουραλιστικό θέατρο διδάσκει στόν ἠθοποιό τήν ὁπωσδήποτε ὁλοκληρωμένη, ἔντονη, *καθορισμένη* ἔκφραση. Ποτέ δέν ἐπι-

τρέπει τό παίξιμο μέ νύξεις, τό συνειδητά ὑποτονικό παίξιμο. Νά γιατί εἶναι τόσο συχνές οἱ περιπτώσεις *ὑπερβολικοῦ παιξίματος* στό Νατουραλιστικό θεάτρο. Τό παίξιμο μέ νύξεις εἶναι ἐντελῶς ἄγνωστο γι' αὐτό τό θέατρο. Κι ὅμως μερικοί ἀπό τούς ἠθοποιούς, ἀκόμα καί στήν περίοδο τῆς μόδας τοῦ νατουραλισμοῦ, ἔχουν δόσει στή σκηνή μεμονωμένες στιγμές τέτοιου τρόπου παιξίματος: ὁ χορός τῆς ταραντέλας τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στή «Νόρα» βασιζόταν στήν ἐκφραστικότητα τῶν στάσεων καί μόνο. Ἡ κίνηση τῶν ποδιῶν ἦταν ἁπλῶς νευρικά ρυθμική. Ἄν κοίταζε κανείς μόνο τά πόδια, ἦταν μᾶλλον φυγή παρά χορός.

Ἡ ἠθοποιός τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου, ἀφοῦ ἐκπαιδευτεῖ ἀπό ἕνα χορογράφο, θά ἐκτελέσει εὐσυνείδητα ὅλα τά βήματα τοῦ χοροῦ, θά ὁλοκληρώσει τό παίξιμό της, θά βάλει ὅλο τό ταμπεραμέντο της ἀκριβῶς στήν ἐκτέλεση τοῦ χοροῦ. Ποιά εἶναι ὅμως ἡ ἐντύπωση πού ἀφήνει ἕνα τέτοιο παίξιμο στό θεατή;

Ὁ θεατής πού ἔρχεται στό θέατρο ἔχει τήν ἱκανότητα νά συμπληρώνει μέ τή φαντασία του ὅ,τι δέν ἔχει εἰπωθεῖ ὥς τό τέλος. Πολλούς τούς τραβάει στό θέατρο ἀκριβῶς αὐτό τό Μυστήριο καί ἡ ἐπιθυμία τους νά τό λύσουν.

«Τά ἔργα τῆς ποίησης, τῆς γλυπτικῆς καί τῶν ἄλλων τεχνῶν περιέχουν μέσα τους θησαυρούς βαθύτατης σοφίας, γιατί μέσα ἀπ' αὐτά μιλάει ὅλη ἡ φύση τῶν πραγμάτων, καί ὁ καλλιτέχνης δέν κάνει ἄλλο ἀπό τό νά ἀποσαφηνίζει καί νά μεταφράζει τά ἀποφθέγματά της σέ μιά ἁπλή καί κατανοητή γλώσσα. Εἶναι ὅμως αὐτονόητο ὅτι ὁ καθένας πού διαβάζει ἤ περιεργάζεται κάποιο ἔργο τέχνης, πρέπει ὁ ἴδιος, μέ τά δικά του μέσα, νά συμπράττει στήν ἀποκάλυψη αὐτῆς τῆς σοφίας. Συνεπῶς ὁ καθένας μπορεῖ νά τήν καταλάβει μόνο στό μέτρο τῶν ἱκανοτήτων του καί τῆς ἀνάπτυξής του, ὅπως ὁ ναύτης μπορεῖ νά βυθίσει τό σκαντάγιο του μόνο σέ κεῖνο τό βάθος πού ἀντιστοιχεῖ στό μῆκος του» (Σοπεγχάουερ).

Καί ὁ θεατής πού ἔρχεται στό θέατρο διψᾶ ἀναμφισβήτητα, ἔστω καί ἀσυνείδητα, γι' αὐτήν τή λειτουργία τῆς φαντασίας, πού κάποτε γίνεται μέσα του δημιουργική. Μήπως θά μποροῦσαν χωρίς αὐτό νά ὑπάρξουν πχ. οἱ ἐκθέσεις πινάκων;

Τό Νατουραλιστικό θέατρο, ἀρνεῖται προφανῶς στό θεατή τήν ἱκανότητα νά συμπληρώνει τήν εἰκόνα καί νά ὀνειροπολεῖ, ὅπως ὅταν ἀκούει μουσική.

Κι ὅμως αὐτή ἡ ἱκανότητα ὑπάρχει στό θεατή. Στό ἔργο τοῦ Γιάρτσεφ «Κοντά στό μοναστήρι» (ἀνεβάστηκε στό Θέατρο Τέχνης), στήν πρώτη πράξη πού παριστάνει τό ἐσωτερικό τοῦ ξενώνα τοῦ

μοναστηριοῦ, ἀκούγεται ἡ εὐλαβική καμπάνα τοῦ ἑσπερινοῦ. Παράθυρα δέν ὑπάρχουν στή σκηνή, ἀλλά ἀπό τόν ἦχο τῆς καμπάνας τοῦ μοναστηριοῦ ὁ θεατής ζωγραφίζει μέ τή φαντασία του μιά αὐλή μέ σωρούς ἀπό γαλαζωπό χιόνι, ἔλατα ὅπως στούς πίνακες τοῦ Νέστεροφ, πατημένα στό χιόνι δρομάκια ἀπό κελί σέ κελί, χρυσούς τρούλους ἐκκλησίας... Ὁ ἕνας θεατής ζωγραφίζει μιά τέτοια εἰκόνα, ὁ ἄλλος μιά ἄλλη, ὁ τρίτος μιά τρίτη. Τό μυστήριο κυριεύει τούς θεατές καί τούς παρασύρει στόν κόσμο τῆς ὀνειροφαντασίας. Στή δεύτερη πράξη ὁ σκηνοθέτης ἔχει πιά ἕνα παράθυρο καί δείχνει στό θεατή τήν αὐλή τοῦ μοναστηριοῦ. Ἀλλιώτικα εἶναι τά ἔλατα, ἀλλιώτικοι οἱ σωροί ἀπό χιόνι, ἀλλιώτικο τό χρῶμα τῶν τρούλων. Καί ὁ θεατής ὄχι μόνο ἀπογοητεύεται ἀλλά καί θυμώνει: χάθηκε τό Μυστήριο καί χλευάστηκαν οἱ ὀνειροπολήσεις του.

Καί τό γεγονός ὅτι τό θέατρο αὐτό ἔδειξε συνέπεια καί ἐπιμονή στό διώξιμο τῆς ἐξουσίας τοῦ Μυστήριου ἀπό τή σκηνή του ἀποδείχνεται ἀπό τό ὅτι στό πρῶτο ἀνέβασμα τοῦ «Γλάρου», στήν πρώτη πράξη, δέ φαινόταν ποῦ ἔφευγαν τά πρόσωπα ἀπό τή σκηνή. Περνώντας γρήγορα ἀπό μιά γεφυρούλα, ἐξαφανίζονταν *κάπου*, μέσα στή μαύρη κηλίδα τοῦ ἄλσους (τότε ὁ σκηνογράφος δούλευε ἀκόμα χωρίς τή συνεργασία τῶν ..οικιλτῶν). Ὅταν ὅμως ξανανεβάστηκε ὁ «Γλάρος» ὅλες οἱ γωνιές τῆς σκηνῆς εἶχαν ἀποκαλυφθεῖ: κατασκευάστηκε ἕνα κιόσκι μέ ἀληθινό τροῦλο καί ἀληθινές κολῶνες, καί ὑπῆρχε πάνω στή σκηνή ἕνα φαράγγι, καί φαινόταν καθαρά ὅτι οἱ ἄνθρωποι, φεύγοντας, πάνε σ' αὐτό τό φαράγγι. Στό πρῶτο ἀνέβασμα τοῦ «Γλάρου», στήν τρίτη πράξη, τό παράθυρο ἦταν στό πλάι, καί δέ φαινόταν τό τοπίο. Καί ὅταν τά πρόσωπα τοῦ ἔργου ἔμπαιναν στό χώλ μέ τίς γαλότσες τους, τινάζοντας τά καπέλα τους, τά σάλια τους, τά μαντήλια τους, ζωγραφιζόταν τό φθινόπωρο, ἡ ψιλή βροχούλα, οἱ νερόλακοι στήν αὐλή καί οἱ σανίδες πού κάνανε πλάτς-πλούτς πάνω σ' αὐτούς. Ὅταν ὅμως ξανανεβάστηκε τό ἔργο, σέ μιά τεχνικά τελειοποιημένη σκηνή, τά παράθυρα ἀνοίχτηκαν ἀπέναντι στό θεατή. Τό τοπίο φαίνεται. Ἡ φαντασία σας σωπαίνει κι ὅ,τι κι ἄν λένε γιά τό τοπίο τά πρόσωπα τοῦ ἔργου, δέν τό πιστεύετε, δέν μπορεῖ ποτέ νά εἶναι ἔτσι ὅπως τό λένε: εἶναι ζωγραφισμένο καί τό βλέπετε. Καί ἡ ἀναχώρηση μέ τά ἄλογα πού ἀκούγονταν τά κουδουνάκια τους (στό φινάλε τῆς τρίτης πράξης) στό πρῶτο ἀνέβασμα δινόταν σάν κάτι πού γίνεται ἔξω ἀπό τή σκηνή καί γι' αὐτό ζωγραφιζόταν ἔντονα στή φαντασία τοῦ θεατῆ. Στό δεύτερο ὅμως ἀνέβασμα ὁ θεατής ἀπαιτεῖ νά φαίνονται αὐτά τά ἄλογα μέ τά κουδουνάκια τους, μιά καί φαίνεται ἡ βεράντα ὅπου βγαίνουν οἱ ἄνθρωποι πού ἀναχωροῦν.

«Τό ἔργο τέχνης μπορεῖ νά ἐπιδρᾶ μόνο μέσα ἀπό τή φαντασία. Γι' αὐτό πρέπει συνεχῶς νά τήν ἀφυπνίζει» (Σοπεγχάουερ), ἀκριβῶς νά τήν ἀφυπνίζει, καί ὄχι «νά τήν ἀφήνει σέ ἀδράνεια» προσπαθώντας νά τά δείξει ὅλα. Ἡ ἀφύπνιση τῆς φαντασίας εἶναι «ἀπαραίτητη προϋπόθεση τῆς αἰσθητικῆς ἐπίδρασης, καθώς καί βασικός νόμος τῶν καλῶν τεχνῶν. Ἀπό δῶ ἕπεται ὅτι τό ἔργο τέχνης πρέπει νά δίνει στά αἰσθήματά μας *ὄχι τά πάντα* ἀλλά τόσα ἀκριβῶς ὅσα χρειάζονται γιά νά κατευθύνει τή φαντασία στό σωστό δρόμο, ἀφήνοντας σ' αὐτήν τόν τελευταῖο λόγο» (Σοπεγχάουερ).

«Μποροῦμε πολλά πράγματα νά τά λέμε ἀνολοκλήρωτα, θά τά ὁλοκληρώσει ὁ ἴδιος ὁ θεατής, καί κάποτε αὐτό ἔχει σά συνέπεια νά δυναμώσει μέσα του ἀκόμα περισσότερο ἡ ψευδαίσθηση. Ἀλλά τό νά λέμε παραπανίσια πράγματα εἶναι σά νά γκρεμίζουμε ἕνα ἄγαλμα καί νά τό σκορπίζουμε στά κομμάτια πού τό ἀποτελοῦν ἤ σά νά βγάζουμε τή λάμπα ἀπό τό μαγικό φανάρι» (Λ. Ν. Τολστόι: Γιά τό Σαίξπηρ καί τό δράμα).

Καί ὁ Βολταῖρος λέει κάπου: «Τό μυστικό γιά νά εἶσαι πληκτικός εἶναι νά τά λές ὅλα».

Καί ὅταν ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ δέ ναρκώνεται ἀλλά ἀπεναντίας κεντρίζεται, τότε ἡ τέχνη εἶναι πιό ἐκλεπτυσμένη. Γιατί τό μεσαιωνικό δράμα μποροῦσε νά λειτουργεῖ χωρίς κανένα σκηνικό διάκοσμο; Χάρη στή ζωντανή φαντασία τοῦ θεατῆ.

Τό Νατουραλιστικό θέατρο ἀρνεῖται στό θεατή ὄχι μόνο τήν ἱκανότητα νά ὀνειροπολεῖ ἀλλά καί τήν ἱκανότητα νά καταλαβαίνει ἔξυπνους διαλόγους στή σκηνή.

Ἀπό δῶ ξεκινᾶ αὐτή ἡ ἐξονυχιστική *ἀνάλυση* ὅλων τῶν ἰψενικῶν διαλόγων πού μετατρέπει τά ἔργα τοῦ Νορβηγοῦ δραματουργοῦ σέ κάτι πληκτικό, ἀργόσυρτο, διδακτικό.

Ἀκριβῶς ἐδῶ, στό ἀνέβασμα τῶν ἔργων τοῦ Ἴψεν στή σκηνή, ἐκδηλώνεται μέ ἰδιαίτερη ἐνάργεια, ἡ *μέθοδος* τοῦ νατουραλιστῆ σκηνοθέτη στή δημιουργική του δουλειά.

Τό θεατρικό ἔργο διασπᾶται σέ μιά σειρά σκηνές. Καί τό καθένα ἀπ' αὐτά τά ξεχωριστά μέρη τοῦ ἔργου *ἀναλύεται* διεξοδικά. Αὐτή ἡ διεξοδική ἀνάλυση προωθεῖται σέ βάθος ἀπό τό σκηνοθέτη καί στίς παραμικρές σκηνές τοῦ δράματος. Ὕστερα, ἀπ' ὅλα αὐτά τά μέρη πού ἔχουν ἀναλυθεῖ διεξοδικά, συγκολλεῖται τό σύνολο.

Βέβαια ἡ συγκόλληση τῶν ξεχωριστῶν μερῶν σ' ἕνα σύνολο εἶναι κάτι πού πραγματικά ἀφορᾶ τήν τέχνη τοῦ σκηνοθέτη, ὅταν ὅμως ἐγώ ἀναφέρομαι σ' αὐτήν τήν *ἀναλυτική* δουλειά τοῦ νατουραλιστῆ σκηνοθέτη, δέν πρόκειται ἐδῶ γιά τή συγκόλληση σ' ἕνα σύνο-

λο τῶν ξεχωριστῶν εἰδῶν δημιουργίας τοῦ συγγραφέα, τοῦ ἠθοποιοῦ, τοῦ μουσικοῦ, τοῦ σκηνογράφου κα τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη, δέν πρόκειται γι' αὐτήν τήν τέχνη.

Ὁ διάσημος κριτικός τοῦ 18ου αἰώνα Πόπ στό διδακτικό του ποίημα «Δοκίμιο γιά τήν κριτική» (1711), ἀπαριθμώντας τίς αἰτίες πού ἐμποδίζουν τόν κριτικό νά ἐκφέρει σωστές κρίσεις, ἀναφέρει ἀναμεσά τους καί τή συνήθεια νά στρέφουμε τήν προσοχή μας *στίς λεπτομέρειες*, ἐνῶ τό πρώτιστο καθῆκον τοῦ κριτικοῦ θά πρέπει νά εἶναι ἡ προσπάθειά του νά τοποθετηθεῖ στή σκοπιά τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα γιά νά ἀγκαλιάσει μέ τή ματιά του τό *σύνολο* τοῦ ἔργου.

Τό ἴδιο μποροῦμε νά ποῦμε καί γιά τόν σκηνοθέτη.

Ἀλλά ὁ νατουραλιστής σκηνοθέτης, διεισδύοντας μέ τήν ἀνάλυσή του στά ξεχωριστά μέρη τοῦ ἔργου, δέ βλέπει τήν εἰκόνα τοῦ *συνόλου*, καί παρασυρμένος ἀπό τή λεπτοδουλειά, ἀπό τό λεπτομερειακό δούλεμα κάποιων σκηνῶν πού ἀποτελοῦν εὐνοϊκό ὑλικό γιά τή δημιουργική φαντασία του χάρη στίς ἰδιαίτερες «καρατερίστικες» δυνατότητές τους, πέφτει στή διατάραξη τῆς ἰσορροπίας, τῆς ἁρμονίας τοῦ ὅλου.

Στή σκηνή *ὁ χρόνος* εἶναι πολύτιμος. Ἄν κάποια σκηνή, πού σύμφωνα μέ τή σύλληψη τοῦ συγγραφέα πρέπει νά εἶναι φευγαλέα, διαρκεῖ περισσότερο ἀπ' ὅσο χρειάζεται, αὐτό βαραίνει πάνω στήν ἑπόμενη σκηνή, πού ἔχει μεγάλη σπουδαιότητα γιά τή σύλληψη τοῦ συγγραφέα. Καί ὁ θεατής, πού εἶδε σέ περισσότερη διάρκεια αὐτό πού πρέπει γρήγορα νά ξεχάσει, εἶναι κουρασμένος γι' αὐτή τή σπουδαία σκηνή. Ὁ σκηνοθέτης τήν ἔχει βάλει ἔτσι μέσα σ' ἕνα κραυγαλέο πλαίσιο. Μιά τέτοια διατάραξη τῆς ἁρμονίας τοῦ ὅλου ἔχει μείνει στή μνήμη μας ἀπό τήν ἑρμηνεία πού ἔδωσε ὁ σκηνοθέτης τοῦ Θεάτρου Τέχνης στήν τρίτη πράξη τοῦ «Βυσσινόκηπου». Ὁ συγγραφέας τό βλέπει ἔτσι: τό λάιτ-μοτίβ τῆς σκηνῆς εἶναι ἡ προαίσθηση τῆς Ρανέφσκαγια γιά τήν ἐπερχόμενη μπόρα (πούλημα τοῦ βυσσινόκηπου). Ὅλοι γύρω ζοῦν μέσα σέ κάποια ἠλίθια ἀπάθεια: νά οἱ εὐχαριστημένοι —χορεύουν κάτω ἀπό τό μονότονο γρατζούνισμα τῆς ἑβραϊκῆς ὀρχήστρας καί σάν ἐφιαλτικός ἀνεμοστρόβιλος στριφογυρίζουν στόν πληκτικό μοντέρνο χορό πού δέν ἔχει οὔτε κέφι, οὔτε ἔξαρση, οὔτε χάρη, οὔτε κάν... λαγνεία, καί δέν ξέρουν ὅτι ἡ γῆ πού πάνω της χορεύουν φεύγει κάτω ἀπ' τά πόδια τους. Μόνο ἡ Ρανέφσκαγια προβλέπει τή Συμφορά καί τήν περιμένει, καί τρέχει πέρα-δῶθε, καί κάποια στιγμή σταματάει τόν κινούμενο τροχό, αὐτόν τόν ἐφιαλτικό χορό ἀπό μαριονέτες. Καί μέ στεναγμούς προτρέπει τούς ἀνθρώπους σέ ἐγκλήματα, φτάνει νά μήν εἶναι «καθαρούτσικοι», γιατί μέσα ἀπό τό

ἔγκλημα μπορεῖ κανείς νά φτάσει στήν ἁγιότητα, ἐνῶ μέσα ἀπό τή μετριότητα δέ φτάνει ποτέ πουθενά. Δημιουργεῖται ἡ παρακάτω ἁρμονία αὐτῆς τῆς πράξης: οἱ στεναγμοί τῆς Ρανέφσκαγια μέ τήν προαίσθησή της γιά τήν ἐπερχόμενη Συμφορά (τό στοιχεῖο τῆς μοίρας στό νέο μυστικό δράμα τοῦ Τσέχοφ) ἀπό τή μιά μεριά καί ἀπό τήν ἄλλη τό κουκλοθέατρο (δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Τσέχοφ βάζει τή Σαρλόττα νά χορεύει ἀνάμεσα στούς «φιλισταίους» μέ τό ἀγαπημένο κοστούμι τοῦ κουκλοθέατρου —μαῦρο φράκο καί παντελόνι καρρό). Ἄν αὐτό τό μεταφράσουμε στή γλώσσα τῆς μουσικῆς, πρόκειται γιά ἕνα ἀπό τά μέρη μιᾶς συμφωνίας. Περιέχει μέσα του: τή *βασική* λυπητερή *μελωδία* μέ ἐναλλασσόμενες ἀποχρώσεις σέ pianissimo καί ἐξάρσεις σέ forte (τά αἰσθήματα τῆς Ρανέφσκαγια) καί τό *φόντο* - τήν παράφωνη συνοδεία - τό μονότονο γρατζούνισμα τῆς ἐπαρχιακῆς ὀρχήστρας καί τό χορό τῶν ζωντανῶν πτωμάτων (τῶν φιλισταίων). Αὐτή εἶναι ἡ μουσική ἁρμονία τῆς τρίτης πράξης. Ἔτσι, ἡ σκηνή μέ τίς ταχυδακτυλουργίες δέν ἀποτελεῖ παρά μόνο μιά ἀπό τίς στριγγλιές αὐτῆς τῆς παρεμβαλλόμενης παράφωνης μελωδίας τοῦ ἠλίθιου χοροῦ. Ἄρα ἡ σκηνή αὐτή πρέπει, σμίγοντας μέ τίς σκηνές τῶν χορῶν, νά παρεμβληθεῖ μόνο γιά μιά στιγμή καί πάλι νά χαθεῖ, πάλι νά σμίξει μέ τούς χορούς, πού ὡστόσο μποροῦν σά φόντο, σάν ὑπόκωφη συνοδεία, νά ἀκούγονται συνεχῶς ἀλλά μόνο σά φόντο*.

Ὁ σκηνοθέτης τοῦ Θεάτρου Τέχνης ἔδειξε πῶς μπορεῖ κανείς νά χαλάσει τήν ἁρμονία μιᾶς πράξης. Τίς ταχυδακτυλουργίες τίς κάνει ὁλόκληρη σκηνή μέ κάθε εἴδους λεπτομέρειες καί κολπάκια , σκηνή περίπλοκη καί μεγάλης διάρκειας. Ὁ θεατής συγκεντρώνει σ' αὐτή γιά πολλή ὥρα τήν προσοχή του καί χάνει τό λάιτ-μοτίβ τῆς πράξης. Καί ὅταν ἡ πράξη ἔχει τελειώσει, ἔχουν μείνει στή μνήμη οἱ μελωδίες τοῦ φόντου, ἐνῶ τό λάιτ-μοτίβ βούλιαξε, χάθηκε.

Στό δράμα τοῦ Τσέχοφ «Βυσσινόκηπος», ὅπως καί στά δράματα τοῦ Μαίτερλινκ, ὑπάρχει ἕνας ἥρωας ἀόρατος στή σκηνή, πού ὡστόσο ὅμως γίνεται αἰσθητός κάθε φορά πού πέφτει ἡ αὐλαία. Ὅταν ἔπεφτε ἡ αὐλαία τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας στήν παράσταση

* Παρόμοιες παράφωνες νότες πού παρεμβάλλονται ἀπό τό φόντο στό λάιτ-μοτίβ τῆς πράξης ὑπάρχουν στή σκηνή πού ὁ σταθμάρχης ἀπαγγέλλει στίχους, στή σκηνή πού ὁ Ἐπιχόντοφ σπάζει τή στέκα, στή σκηνή πού ὁ Τροφίμοφ πέφτει ἀπό τή σκάλα. Καί δέστε πόσο κοντά καί λεπτά εἶναι μπλεγμένες στόν Τσέχοφ αὐτές οἱ δυό μελωδίες —τό λάιτ-μοτίβ καί τό φόντο πού τό συνοδεύει:

«Ἄ ν ι α (*ταραγμένη*). Τώρα δά κάποιος στήν κουζίνα ἔλεγε πώς *ὁ βυσσινόκηπος πουλήθηκε ἀπό σήμερα κιόλας*.

Λ ι ο υ μ π ό φ' Ἀν τ ρ έ ε β ν α. Σέ ποιόν πουλήθηκε;

Ἄ ν ι α. Δέν εἶπε σέ ποιόν, ἔφυγε. (*Χορεύει μέ τόν Τροφίμοφ*)».

τοῦ «Βυσσινόκηπου» ἡ παρουσία ἑνός τέτοιου ἥρωα δέν ἦταν αἰσθητή. Στή μνήμη εἶχαν μείνει μόνο κάποιοι τύποι. Γιά τόν Τσέχοφ οἱ ἄνθρωποι τοῦ «Βυσσινόκηπου» εἶναι μέσο καί ὄχι οὐσία. Ἀλλά στό Θέατρο Τέχνης οἱ ἄνθρωποι ἔγιναν οὐσία καί ἡ λυρική-μυστική πλευρά τοῦ ἔργου δέν ἀποκαλύφθηκε.

Ἔτσι στά ἔργα τοῦ Τσέχοφ τό *μερικό* περισπᾶ τό σκηνοθέτη ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ *ὅλου*, ἐπειδή οἱ ἰμπρεσσιονιστικά πεταμένες στόν πίνακα εἰκόνες τοῦ Τσέχοφ ἀποτελοῦν βολικό ὑλικό γιά νά ζωγραφιστοῦν συμπληρωματικά ὥσπου νά γίνουν συγκεκριμένες μορφές (τύποι). Ὅσο γιά τόν Ἴψεν, αὐτός, κατά τή γνώμη τοῦ νατουραλιστῆ σκηνοθέτη, πρέπει νά *ἐξηγεῖται* στό κοινό, γιατί δέν εἶναι ἀρκετά κατανοητός σ' αὐτό.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα τό ἀνέβασμα τῶν ἰψενικῶν ἔργων δημιουργεῖ τήν ἑξῆς συνήθεια: οἱ «πληκτικοί» διάλογοι ζωντανεύουν μέ κάτι ἄλλο - φαγητό, καθάρισμα τοῦ δωματίου, ἑτοιμασία βαλιτσῶν, φτιάξιμο σάντουιτς κλπ. Στήν «Ἔντα Γκάμπλερ», στή σκηνή τοῦ Τέσμαν μέ τή θεία Ἰουλία, ἔπαιρναν τό πρωινό τους. Θυμᾶμαι πολύ καλά πόσο ἐπιδέξια ἔτρωγε ὁ ἑρμηνευτής τοῦ ρόλου τοῦ Τέσμαν ἀλλά ἄθελά μου ἄφησα νά μοῦ διαφύγει τό εἰσαγωγικό μέρος τοῦ ἔργου.

Στά ἔργα τοῦ Ἴψεν, ἐκτός ἀπό τό συγκεκριμένο σκιτσάρισμα τῶν «τύπων» τῆς νορβηγικῆς καθημερινῆς ζωῆς, ὁ σκηνοθέτης ἐπιδίδεται στήν ὑπογράμμιση τῶν κάθε λογῆς *περίπλοκων*, κατά τή γνώμη του, διαλόγων. Καί ὅπως θυμᾶμαι, ἡ οὐσία τοῦ δράματος τοῦ Ἴψεν «Τά στηρίγματα τῆς κοινωνίας», ὕστερα ἀπό μιά τέτοια διεξοδική ἀναλυτική δουλειά, βούλιαξε ὁλότελα μέσα στήν περίτεχνη ἀνάλυση τῶν *περαστικῶν* σκηνῶν. Καί ὁ θεατής, πού ἤξερε καλά τό ἔργο ἀπό τό διάβασμά του, βλέπει στήν παράσταση ἕνα καινούριο ἔργο πού δέν τό καταλαβαίνει, γιατί εἶχε διαβάσει κάτι ἄλλο. Ὁ σκηνοθέτης ἔβγαλε στό πρῶτο πλάνο πολλές δευτερεύουσες εἰσαγωγικές σκηνές καί ἀποκάλυψε τήν οὐσία τους. *Ὡστόσο τό ἄθροισμα τῶν οὐσιῶν τῶν εἰσαγωγικῶν σκηνῶν δέν ἀποτελεῖ τήν οὐσία τοῦ ἔργου.* Μιά βασική στιγμή τῆς πράξης, ὅταν προβάλλεται ἀνάγλυφα, κρίνει τήν τύχη της, μέ τήν ἔννοια τῆς κατανόησής της ἀπό τό κοινό, κι ἄς πέρασαν μπροστά του οἱ ὑπόλοιπες σά μέσα σέ ὁμίχλη.

Ἡ τάση νά τά *δείξουμε* ὁπωσδήποτε ὅλα, ὁ φόβος τοῦ Μυστηρίου, τῆς ἐλλειπτικῆς ἔκφρασης, μετατρέπει τό θέατρο σέ *εἰκονογράφηση* τῶν λεγομένων τοῦ συγγραφέα.

«Ἀκούω νά οὐρλιάζει πάλι τό σκυλί», -λέει κάποιο πρόσωπο. Καί ἀμέσως *ἀποδίδεται* τό οὐρλιαχτό τοῦ σκυλιοῦ. Τήν ἀναχώρηση κάποιου ὁ θεατής τή μαθαίνει ὄχι μόνο ἀπό τά ἀπομακρυνόμενα κου-

δουνάκια ἀλλά καί ἀπό τόν κρότο τῶν πετάλων πάνω στήν ξύλινη γέφυρα τοῦ ποταμοῦ. Ἀκούγεται ἡ βροχή πού χτυπάει πάνω στή λαμαρίνα τῆς σκεπῆς. Πουλιά, βατράχια, τριζόνια.

Σχετικά μ' αὐτό παραθέτω μιά συζήτηση τοῦ Ἀ. Π. Τσέχοφ μέ τούς ἠθοποιούς (ἀπό τό Ἡμερολόγιό μου).

Στόν Ἀ. Π. Τσέχοφ, πού εἶχε ἔρθει γιά δεύτερη μόνο φορά στήν πρόβα τοῦ «Γλάρου» (11 Σεπτεμβρίου 1898) στό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, ἕνας ἀπό τούς ἠθοποιούς λέει ὅτι στό «Γλάρο» θά ἀκούγονται πίσω ἀπό τή σκηνή βατράχια, τριζόνια, σκυλιά.

—Γιατί χρειάζεται αὐτό; -ρωτάει ὁ Τσέχοφ μέ κάποια δυσαρέσκεια στή φωνή του.

—Γιά νά εἶναι ἀληθινό, —ἀπαντᾶ ὁ ἠθοποιός.

—Ἀληθινό, — ἐπαναλαμβάνει γελώντας ὁ Ἀ. Π. καί ὕστερα ἀπό μιά μικρή παύση λέει:

—Ἡ σκηνή εἶναι τέχνη. Ὑπάρχει ἕνας πίνακας τοῦ Κραμσκόι ὅπου τά πρόσωπα εἶναι θαυμάσια ζωγραφισμένα. Τί θά λέγατε ἄν σ' ἕνα ἀπ' αὐτά τά πρόσωπα κόβαμε τή ζωγραφισμένη μύτη καί βάζαμε μιά ζωντανή; Ἡ μύτη θά εἶναι «ἀληθινή» ἀλλά ὁ πίνακας θά ἔχει χαλάσει.

Κάποιος ἀπό τούς ἠθοποιούς περιγράφει μέ περηφάνεια πῶς στό τέλος τῆς τρίτης πράξης τοῦ «Γλάρου» ὁ σκηνοθέτης θέλει νά βγάλει στή σκηνή ὅλο τό ὑπηρετικό προσωπικό, κάποια γυναίκα μέ ἕνα μωρό πού κλαίει.

Ὁ Ἀντόν Παύλοβιτς λέει:

—Δέν πρέπει. Εἶναι σά νά παίζετε στό πιάνο **pianissimo** κι ἐκείνη τή στιγμή νά πέσει τό καπάκι τοῦ πιάνου.

—Στή ζωή συμβαίνει συχνά νά εἰσβάλλει στό **pianissimo**, ἐντελῶς ἀπρόοπτα γιά μᾶς, ἕνα **forte**, -προσπαθεῖ νά ἀντιτείνει κάποιος ἀπό τήν ὁμάδα τῶν ἠθοποιῶν.

—Ναί, ἀλλά ἡ σκηνή —λέει ὁ Τσέχοφ— ἀπαιτεῖ μιά ὁρισμένη συμβατικότητα. Δέν ἔχετε τέταρτο τοῖχο. Κι ἔπειτα ἡ σκηνή εἶναι τέχνη, ἡ σκηνή καθρεφτίζει τήν πεμπτουσία τῆς ζωῆς, δέν πρέπει νά βγάζουμε στή σκηνή τίποτα τό παραπανίσιο.

Δέ χρειάζεται ἀσφαλῶς νά ἐξηγήσω τί καταδικαστική ἀπόφαση γιά τό Νατουραλιστικό θέατρο ἐκφράζει ὁ ἴδιος ὁ Ἀ. Π. Τσέχοφ σ' αὐτόν τό διάλογο. Τό Νατουραλιστικό θέατρο ἀναζητοῦσε ἀκούραστα τόν τέταρτο τοῖχο, κι αὐτό τό ὁδήγησε σέ μιά ὁλόκληρη σειρά *παραλογισμῶν*.

Τό θέατρο ἔγινε αἰχμάλωτος τῆς φάμπρικας. Ἤθελε νά εἶναι ὅλα στή σκηνή «ὅπως στή ζωή», καί κατάντησε νά εἶναι μαγαζί μουσειακῶν ἀντικειμένων.

Πιστεύοντας τά λεγόμενα τοῦ Στανισλάφσκι ὅτι μπορεῖ κάποτε ὁ θεατρικός οὐρανός νά φανεῖ ἀληθινός στό κοινό, ὅλες οἱ διευθύνσεις τῶν θεάτρων ἄρχισαν νά κατέχονται ἀπό τή βασανιστική ἔγνοια πῶς ν' ἀνεβάσουν ὅσο γίνεται πιό ψηλά τή στέγη πάνω ἀπό τή σκηνή.

Καί κανένας δέν παίρνει εἴδηση ὅτι ἀντί νά μετατρέπουμε τή σκηνή (πού κοστίζει τόσο ἀκριβά) θά ἔπρεπε νά σπάσουμε ἐκείνη τήν ἀρχή πού ἀποτελεῖ τή βάση τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου. Αὐτή καί μόνο εἶναι πού ὁδήγησε τό θέατρο σέ μιά σειρά παραλογισμῶν.

Ποτέ δέν μπορεῖ νά πιστέψει κανείς ὅτι εἶναι ὁ ἀέρας, καί ὄχι τό χέρι τοῦ ἐργάτη, πού κουνάει τή γιρλάντα στήν πρώτη εἰκόνα τοῦ «Ἰούλιου Καίσαρα», ἀφοῦ οἱ χιτῶνες τῶν προσώπων τοῦ ἔργου δέν κουνιοῦνται.

Τά πρόσωπα τῆς δεύτερης πράξης τοῦ «Βυσσινόκηπου» περιφέρονται σέ «ἀληθινά» φαράγγια καί γεφύρια, κοντά σ' ἕνα «ἀληθινό» παρεκκλήσι, ἐνῶ ἀπό τόν οὐρανό κρέμονται δυό μεγάλα κομμάτια πανιοῦ βαμμένου μέ γαλάζιο χρῶμα, μέ πιέτες ἀπό τούλι, πού δέ μοιάζουν καθόλου οὔτε μέ οὐρανό, οὔτε μέ σύννεφα. Οἱ λόφοι στό πεδίο τῆς μάχης (στόν «Ἰούλιο Καίσαρα») εἶναι κατασκευασμένοι ἔτσι πού φαίνονται σά νά μικραίνουν ὅσο πλησιάζουν πρός τόν ὁρίζοντα, ἀλλά γιατί δέ μικραίνουν καί τά πρόσωπα πού ἀπομακρύνονται ἀπό μᾶς στήν ἴδια κατεύθυνση μέ τούς λόφους;

«Τό καθιερωμένο σχῆμα τῆς σκηνῆς ξεδιπλώνει μπροστά στό θεατή τοπία μέ μεγάλο βάθος, χωρίς ὡστόσο νά εἶναι σέ θέση νά δείξει στό φόντο αὐτῶν τῶν τοπίων τίς ἀνθρώπινες φιγοῦρες σχετικά πιό μικρές. Καί ὅμως μιά τέτοια σκηνή ἔχει τήν ἀξίωση τῆς πιστῆς ἀναπάρασταση τοῦ φυσικοῦ! Ὁ ἠθοποιός πού ἀπομακρύνεται ἀπό τή ράμπα δέκα ἤ καί εἴκοσι μέτρα φαίνεται τό ἴδιο μεγάλος καί μέ τίς ἴδιες λεπτομέρειες ὅπως καί ὅταν βρισκόταν στήν ἴδια τή ράμπα. Καί ὅμως σύμφωνα μέ τούς νόμους τῆς προοπτικῆς τῆς σκηνογραφίας θά ἔπρεπε νά ἀπομακρύνουμε τόν ἠθοποιό ὅσο γίνεται περισσότερο, καί ἄν χρειάζεται νά τόν δείξουμε σέ ἀληθινό συσχετισμό μέ τά δέντρα, σπίτια καί βουνά πού τόν περιβάλλουν, τότε πρέπει νά τόν δείξουμε πολύ μικρότερο, κάποτε σά σιλουέτα καί κάποτε μόνο σάν κηλίδα».*

. . . . . .

* Georg Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft, σ. 28.

Ἕνα ἀληθινό δέντρο πλάι σ' ἕνα ζωγραφισμένο φαίνεται ἄχαρο καί ἀφύσικο, γιατί προκαλεῖ τή δυσαρμονία μέ τίς τρεῖς διαστάσεις του πλάι στή ζωγραφική πού ἔχει μόνο δύο διαστάσεις.

Θά μπορούσαμε νά ἀναφέρουμε ἄπειρα παραδείγματα τῶν παραλογισμῶν ὅπου ἔφτασε τό Νατουραλιστικό θέατρο, μέ τό νά βάλει σά βάση του τήν ἀρχή τῆς ἀκριβῆς ἀναπαράστασης τοῦ φυσικοῦ.

Βασικός στόχος τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου ἔχει γίνει ἡ σύλληψη τῆς ὀρθολογικῆς πλευρᾶς τοῦ ἀντικειμένου, ἡ φωτογράφιση, ἡ εἰκονογράφιση τοῦ κειμένου τοῦ θεατρικοῦ ἔργου μέ τή σκηνογραφία, ἡ ἀντιγραφή τοῦ ἱστορικοῦ στύλ.

Καί ἄν ὁ νατουραλισμός ὁδήγησε τό ρωσικό θέατρο σέ μιά πιό περίπλοκη τεχνική, τό Θέατρο τοῦ Τσέχοφ (τό δεύτερο πρόσωπο τοῦ Θεάτρου Τέχνης, πού ἔδειξε τή δύναμη τῆς *ἀτμόσφαιρας* στή σκηνή) δημιούργησε *κάτι* πού χωρίς αὐτό θά εἶχε πεθάνει ἀπό καιρό τό θέατρο τῆς σχολῆς τοῦ Μάινιγκεν. Καί ὅμως τό Νατουραλιστικό θέατρο δέν κατόρθωσε, γιά τό συμφέρον τῆς παραπέρα ἀνάπτυξής του, νά ἀποκομίσει ὄφελος γιά τόν ἑαυτό του ἀπ' αὐτόν τόν *καινούριο τόνο* πού τοῦ ἔφερε ἡ τσεχοφική μουσική. Τό θέατρο ἀτμόσφαιρας ὑπαγορεύτηκε ἀπό τό ἔργο τοῦ 'Α. Π. Τσέχοφ. Τό Θέατρο 'Αλεξάντρινσκι, πού ἔπαιξε τό «Γλάρο» του, δέν μπόρεσε νά συλλάβει αὐτήν τήν ἀτμόσφαιρα πού ὑπαγόρευε ὁ συγγραφέας του[23]. Καί τό μυστικό της δέ βρισκόταν καθόλου στά τριζόνια, οὔτε στό γαύγισμα τῶν σκυλιῶν, οὔτε στίς ἀληθινές πόρτες. Ὅταν ὁ «Γλάρος» παιζόταν στό κτίριο τοῦ Θεάτρου Τέχνης στό «'Ερμιτάζ», ἡ *μηχανή* δέν εἶχε ἀκόμα τελειοποιηθεῖ καλά καί ἡ *τεχνική* δέν εἶχε ἀκόμα ἁπλώσει τά πλοκάμια της σέ ὅλες τίς γωνιές τοῦ θεάτρου.

Τό μυστικό τῆς τσεχοφικῆς ἀτμόσφαιρας κρυβόταν στό *ρυθμό* τῆς γλώσσας του. Καί αὐτόν ἀκριβῶς τό ρυθμό μπόρεσαν νά τόν ἀκούσουν οἱ ἠθοποιοί τοῦ Θεάτρου Τέχνης στίς πρόβες γιά τό πρῶτο ἀνέβασμα τοῦ ἔργου τοῦ Τσέχοφ. Καί μπόρεσαν νά τόν ἀκούσουν ἐπειδή ἦταν ἐρωτευμένοι μέ τό συγγραφέα τοῦ «Γλάρου».

Ἄν τό Θέατρο Τέχνης δέν εἶχε συλλάβει τό ρυθμό τῶν τσεχοφικῶν ἔργων,ἄν δέν εἶχε κατορθώσει νά ἀναδημιουργήσει αὐτό τό ρυθμό στή σκηνή, δέ θά εἶχε ἀποκτήσει ποτέ αὐτό τό δεύτερο πρόσωπο πού τοῦ δημιούργησε καί τή φήμη του σά Θεάτρου ἀτμόσφαιρας. Αὐτό ἦταν *δικό του* πρόσωπο καί ὄχι μιά μάσκα πού δανείστηκε ἀπό τή σχολή τοῦ Μάινιγκεν.

Εἶμαι βαθιά πεπεισμένος πώς ἄν τό Θέατρο Τέχνης κατόρθωσε νά φιλοξενήσει κάτω ἀπό τήν ἴδια στέγη μέ τό Νατουραλιστικό θέατρο καί τό Θέατρο ἀτμόσφαιρας, σ' αὐτό βοήθησε ὁ ἴδιος ὁ 'Α. Π.

Τσέχοφ, καί συγκεκριμένα τό γεγονός ὅτι ὁ ἴδιος παραβρισκόταν στίς πρόβες τῶν ἔργων του καί τόσο μέ τή γοητεία τῆς προσωπικότητάς του ὅσο καί μέ τίς συχνές συζητήσεις του μέ τούς ἠθοποιούς ἐπιδροῦσε πάνω στό γοῦστο τους, στή στάση τους ἀπέναντι στά καθήκοντα τῆς τέχνης.

Αὐτό τό καινούριο πρόσωπο τοῦ θεάτρου δημιουργήθηκε ἀπό μιά ὁρισμένη ὁμάδα ἠθοποιῶν πού ὀνομάστηκαν στό θέατρο «τσεχοφικοί ἠθοποιοί». Τό κλειδί γιά τήν ἑρμηνεία τῶν τσεχοφικῶν ἔργων βρισκόταν στά χέρια αὐτῆς τῆς ὁμάδας πού ἔπαιζε σχεδόν πάντα σ' ὅλα τα ἔργα τοῦ Τσέχοφ. Καί αὐτή ἡ ὁμάδα πρέπει νά θεωρεῖται ὁ δημιουργός τοῦ τσεχοφικοῦ ρυθμοῦ στή σκηνή. Κάθε φορά πού θυμᾶμαι αὐτήν τήν ἐνεργό συμμετοχή τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Θεάτρου Τέχνης στή δημιουργία τῶν μορφῶν καί τῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ «Γλάρου», ἀρχίζω νά καταλαβαίνω πῶς γεννήθηκε μέσα μου ἡ βαθιά πίστη στόν ἠθοποιό σάν κύριο παράγοντα τῆς σκηνῆς. Δέν ἦταν ἡ κίνηση στή σκηνή, οὔτε τά τριζόνια, οὔτε ὁ κρότος ἀπό τά πέταλα τῶν ἀλόγων πάνω στή γεφυρούλα πού δημιουργοῦσαν τήν *ἀτμόσφαιρα* ἀλλά μόνο ἡ ἐξαιρετική μουσικότητα τῶν ἑρμηνευτῶν, πού ἔπιασαν τό ρυθμό τῆς τσεχοφικῆς ποίησης καί μπόρεσαν νά τυλίξουν τά δημιουργήματά τους μέ τήν ἀχλύ τοῦ σεληνόφωτος.

Ἡ ἁρμονία δέ διαταράχτηκε στά δύο πρῶτα ἔργα πού ἀνεβάστηκαν («Γλάρος» καί «Ὁ θεῖος Βάνια»), ὅσο ἡ δημιουργία τῶν ἠθοποιῶν ἦταν ἐντελῶς ἐλεύθερη. Ἀργότερα ὅμως ὁ νατουραλιστής σκηνοθέτης, πρῶτο, θεωρεῖ σάν τό πιό οὐσιαστικό τή δημιουργία ἑνός «συνόλου» καί, δεύτερο, χάνει τό κλειδί τῆς ἑρμηνείας τῶν ἔργων τοῦ Τσέχοφ.

Ἡ δημιουργία τοῦ κάθε ἠθοποιοῦ γίνεται παθητική, μιά καί τό «σύνολο» γίνεται οὐσία. Ὁ σκηνοθέτης, διατηρώντας γιά τόν ἑαυτό του τό ρόλο τοῦ μαέστρου, ἐπιδρᾶ ἔντονα στό ποιά θά εἶναι ἡ τύχη τοῦ *καινούριου τόνου* πού ἔχει βρεθεῖ καί ἀντί νά τόν κάνει βαθύτερο, ἀντί νά διεισδύει στήν οὐσία τοῦ λυρισμοῦ, ὁ σκηνοθέτης τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου δημιουργεῖ τήν ἀτμόσφαιρα μέ τήν ἀνάπτυξη τῶν ἐξωτερικῶν μέσων ὅπως τό σκοτάδι, οἱ ἦχοι, τά ἀξεσουάρ, οἱ χαρακτῆρες.

Ὁ σκηνοθέτης, ἔχοντας πιάσει τό ρυθμό τοῦ λόγου, χάνει γρήγορα τό κλειδί γιά νά διευθύνει τό «σύνολο» (τρίτη πράξη τοῦ «Βυσσινόκηπου»), γιατί δέν παρατήρησε πῶς ὁ Τσέχοφ ἀπό τόν ἐκλεπτυσμένο ρεαλισμό πέρασε σ' ἕνα λυρισμό μέ μυστικό βάθος.

Τό θέατρο, ἀφοῦ βρῆκε ἕνα κλειδί γιά τήν ἑρμηνεία τῶν ἔργων τοῦ 'Α. Π. Τσέχοφ, τό εἶδε σάν ἕνα καλούπι πού ἄρχισε νά τό ἐφαρ-

μόζει καί στούς ἄλλους συγγραφεῖς. Ἔτσι ἄρχισε νά ἑρμηνεύει «ἀλά Τσέχοφ» τόν Ἴψεν καί τό Μαίτερλινκ.

Γιά τόν Ἴψεν σ'αὐτό τό θέατρο γράψαμε παραπάνω. Ὅσο γιά τό Μαίτερλινκ, δέν τόν πλησίασε μέσα ἀπό τή μουσική τοῦ Τσέχοφ ἀλλά πάλι μέ τήν ἴδια ἐκείνη μέθοδο τῆς ὀρθολογικῆς ἀνάλυσης. Τά πρόσωπα στούς «Τυφλούς» χωρίστηκαν σέ χαρακτῆρες καί ὁ Θάνατος στόν «Ἀπρόσκλητο» ἐμφανιζόταν σάν ἕνα σύννεφο ἀπό τούλι.

Ὅλα ἦταν πολύ περίπλοκα, ὅπως γενικά στό Νατουραλιστικό θέατρο, καί *καθόλου στυλιζαρισμένα*, ὅπως ἀπεναντίας εἶναι ὅλα στό θέατρο τοῦ Μαίτερλινκ.

Τό Θέατρο Τέχνης εἶχε μιά δυνατότητα νά βγεῖ ἀπό τό ἀδιέξοδο: νά φτάσει στό Νέο Θέατρο μέσα ἀπό τό λυρικό μουσικό ταλέντο τοῦ Τσέχοφ. Ἀντί γι' αὐτό ὅμως κατάφερε στήν παραπέρα δουλειά του νά ὑποτάξει τή μουσική τοῦ Τσέχοφ στήν τεχνική καί σέ διάφορα κολπάκια καί τελικά ἔχασε τό κλειδί γιά τήν ἑρμηνεία τοῦ δικοῦ του συγγραφέα - ὅπως ἀκριβῶς καί οἱ Γερμανοί ἔχασαν τό κλειδί γιά τήν ἑρμηνεία τοῦ Χάουπτμαν, πού πλάι σέ ἔργα ἠθογραφικά ἄρχισε νά δημιουργεῖ καί ἔργα («Σλούκ καί Γιάου», «Καί ἡ Πίπα χορεύει») πού ἀπαιτοῦν διαφορετική ἀντιμετώπιση.

III. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΠΡΟΑΝΑΚΡΟΥΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Κάπου διάβασα ὅτι *ἡ σκηνή δημιουργεῖ τή λογοτεχνία*. Αὐτό δέν εἶναι ἀλήθεια. Ἄν ἡ σκηνή ἔχει κάποια ἐπίδραση στή λογοτεχνία, αὐτή εἶναι μόνο μιά: νά φρενάρει σέ κάποιο βαθμό τήν ἀνάπτυξή της, δημιουργώντας μιά πλειάδα συγγραφέων «στό στύλ τῆς κυρίαρχης τάσης» (ὁ Τσέχοφ καί αὐτοί πού γράφουν «σέ στύλ Τσέχοφ»). Τό *Νέο Θέατρο* ξεπηδᾶ ἀπό τή *λογοτεχνία*. Στό σπάσιμο τῶν θεατρικῶν μορφῶν τήν πρωτοβουλία τήν ἔπαιρνε πάντα ἡ λογοτεχνία. Ὁ Τσέχοφ ἔγραφε τό «Γλάρο» προτοῦ ἐμφανιστεῖ τό Θέατρο Τέχνης πού τόν ἀνέβασε. Ὁ Βάν Λέρμπεργκ καί ὁ Μαίτερλινκ ἐπίσης προηγήθηκαν ἀπό τά θέατρά τους. Ἴψεν, «Αὐγές» τοῦ Βεράρεν, «Ἡ γῆ» τοῦ Μπριοῦσοφ, «Τάνταλος» τοῦ Βιατσεσλάβ Ἰβάνοφ - ποῦ εἶναι τά θέατρα πού θά μποροῦσαν νά τά ἀνεβάσουν αὐτά; Ἡ λογοτεχνία ὑπαγορεύει τό εἶδος τοῦ θεάτρου. Καί τό ὑπαγορεύουν ὄχι μόνο οἱ θεατρικοί συγγραφεῖς, δημιουργώντας ὑποδείγματα μιᾶς νέας φόρμας πού ἀπαιτεῖ διαφορετική τεχνική, ἀλλά καί ἡ κριτική πού ἀπορρίπτει τίς παλιές φόρμες.

Ἄν συγκεντρώσουμε ὅλες τίς κριτικές γιά τά θέατρά μας, πού

ἔχουν γραφτεῖ ἀπό τή μέρα τῶν ἐγκαινίων τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας ὥς τή σαιζόν τοῦ 1905, πού ἔγιναν οἱ πρῶτες προσπάθειες γιά τή δημιουργία στυλιζαρισμένων θεάτρων, καί ἄν διαβάσουμε μονομιᾶς ὅλη αὐτή τή βιβλιογραφία, θά μείνει στέρεα στή μνήμη μας ἕνα βασικό λάιτ-μοτίβ: *ὁ διωγμός τοῦ νατουραλισμοῦ*.

Ὁ πιό ἀκούραστος πολέμιος τοῦ νατουραλισμοῦ στή σκηνή ἦταν ὁ θεατρικός κριτικός Κοῦγκελ (Homo Novus). Τά ἄρθρα του ἔδειχαν πάντα ὅτι πρόκειται γιά μεγάλο γνώστη τῆς σκηνικῆς τεχνικῆς, ἔδειχναν γνώση τῶν ἱστορικῶν ἀλλαγῶν τῶν θεατρικῶν παραδόσεων, ἐξαιρετική ἀγάπη γιά τό θέατρο - καί ἀπ' αὐτήν τήν ἄποψη εἶχαν μεγάλη ἀξία καί, ἄν κρίνουμε τό ρόλο τους στό ἱστορικό ἐπίπεδο, εἶναι ἀκριβῶς οἱ κριτικές τοῦ Κοῦγκελ πού βοήθησαν περισσότερο ἀπό καθετί ἄλλο τούς μελλοντικούς πρωτεργάτες τοῦ Νέου Θεάτρου καί τό νέο θεατή νά συνειδητοποιήσουν ὅλες τίς ὁλέθριες συνέπειες πού ἔφερε ὁ συρμός τῆς ρωσικῆς σχολῆς Μάινιγκεν. Ὡστόσο στά ἄρθρα τοῦ Κοῦγκελ ἄν καί ἐξαιρετικά πολύτιμα στό βαθμό πού ἐκεῖνος προσπαθοῦσε μέ ὅλο του τό πάθος νά πετάξει ἀπό τό θέατρο καθετί τό πρόσκαιρο καί τό περιττό, ὅλα ὅσα εἶχε ἐπινοήσει γιά τό θέατρο ὁ Κρόνεκ (σκηνοθέτης τῆς σχολῆς τοῦ Μάινιγκεν), δέν μποροῦσε κανείς νά μαντέψει τί ἀκριβῶς εἶδος θεάτρου ὀνειρεύεται ὁ Κοῦγκελ. Ἤ, λόγου χάρη, τί θά ἤθελε νά ἀντιπαραθέσει στήν περίπλοκη τεχνική τοῦ Νατουραλιστικοῦ θεάτρου. Πιστεύοντας ὅτι βάση τοῦ θεάτρου εἶναι ὁ ἠθοποιός, ὁ Κοῦγκελ ὀνειρεύεται τήν ἀναγέννηση τοῦ «ἐσωτερικοῦ αἰσθήματος», ἀλλά πάντα ἄφηνε νά δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι καταλαβαίνει τό «ἐσωτερικό αἴσθημα» σάν κάτι τό αὐτοδύναμο. Καί μέ τήν ἔννοια αὐτή τό θέατρό του φαίνεται σάν κάτι χαῶδες, κάτι πού θυμίζει τόν ἐφιάλτη τῶν ἐπαρχιακῶν θεάτρων, κάτι ἐξαιρετικά κακόγουστο.

Ὁ διωγμός τοῦ νατουραλισμοῦ ἀπό τούς θεατρικούς κριτικούς προετοιμάζει ἕνα εὐνοϊκό ἔδαφος γιά ζύμωση στούς θεατρικούς κύκλους, ἀλλά οἱ πρωτεργάτες τῶν στυλιζαρισμένων θεάτρων ὀφείλουν τίς ἀναζητήσεις τους γιά νέους δρόμους ἀπό τή μιά μεριά στήν προπαγάνδα τῶν ἰδεῶν τοῦ Νέου Δράματος πού ἔκαναν ἀπό τίς στῆλες μεμονωμένων περιοδικῶν τέχνης οἱ νέοι μας ποιητές* καί ἀπό τήν ἄλλη στά θεατρικά ἔργα τοῦ Μωρίς Μαίτερλινκ. Στή διάρκεια μιᾶς δεκαετίας ὁ Μωρίς Μαίτερλινκ δίνει μιά σειρά ἔργων ** πού δέν

* Παρακάτω θά μιλήσω μόνο γιά δυό ποιητές (τόν Βαλ. Μπριοῦσοφ καί τόν Βιατσ. Ἰβάνοφ) πού τά ἄρθρα τους γιά τήν τέχνη καί τό θέατρο εἶναι, κατά τή γνώμη μου, τά πιό ἀξιόλογα προανακρούσματα τῆς ἐπανάστασης πού θά γινόταν. Αὐτό δέ σημαίνει ὡστόσο ὅτι ξεχνῶ τή σημαντική ἐπίδραση ἄλλων. Καί πῶς μποροῦμε νά ξε-

προκαλοῦν παρά ἀμηχανία, ἰδιαίτερα ὅταν παρουσιάζονται στή σκηνή. Ὁ ἴδιος ὁ Μαίτερλινκ ἔχει δηλώσει πολλές φορές ὅτι τά ἔργα του τά ἀνεβάζουν ὑπερβολικά περίπλοκα. Ἡ ἐξαιρετική ἁπλότητα τῶν δραμάτων του, ἡ ἁπλοϊκή γλώσσα, οἱ σύντομες καί συχνά ἐναλλασσόμενες σκηνές πραγματικά ἀπαιτοῦν κάποια ἄλλη τεχνική τῆς σκηνοθεσίας. Ὁ Βάν Μπέβερ, περιγράφοντας τήν παράσταση τῆς τραγωδίας «Πελλέας καί Μελισσάνθη» πού ἀνεβάστηκε κάτω ἀπό τήν ἄμεση καθοδήγηση τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα, λέει: «Τά ἀξεσουάρ ἦταν ἁπλουστευμένα στό ἔπακρο, ἐνῶ τόν πύργο τῆς Μελισσάνθης πχ. τόν παρίστανε ἕνα ξύλινο τελάρο τυλιγμένο μέ γκρίζο χαρτί». Ὁ Μαίτερλινκ θέλει νά ἀνεβάζονται τά δράματά του ὅσο γίνεται πιό ἁπλά γιά νά μήν ἐμποδίζεται ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ νά συμπληρώνει ὅσα δέν ἔχουν εἰπωθεῖ. Κάτι παραπάνω: ὁ Μαίτερλινκ φοβᾶται μήπως οἱ ἠθοποιοί, συνηθισμένοι νά παίζουν μέσα στό βαρύ διάκοσμο τῶν σκηνῶν μας, παίξουν τά πάντα ὑπερβολικά πρός τά ἔξω, πράγμα πού θά ἐμπόδιζε νά φανερωθεῖ τό πιό ἐνδόμυχο, λεπτό, ἐσωτερικό μέρος ὅλων τῶν τραγωδιῶν του. Ὅλα αὐτά τόν ὁδηγοῦν στή σκέψη ὅτι οἱ τραγωδίες του ἀπαιτοῦν μιά ἐξαιρετική, σχεδόν κουκλίστικη ἀκινησία (tragédie pour théâtre marionettes).

Γιά πολλά χρόνια οἱ τραγωδίες τοῦ Μαίτερλινκ δέν ἔχουν ἐπιτυχία. Καί ἐκεῖνοι πού ἀγαποῦσαν τό ἔργο τοῦ Βέλγου δραματουργοῦ, ἀρχίζουν νά ὀνειρεύονται ἕνα Νέο Θέατρο μέ διαφορετική τεχνική, ὀνειρεύονται τό λεγόμενο Θέατρο σύμβασης.

Γιά νά δημιουργήσουμε τό σχέδιο ἑνός τέτοιου θεάτρου σύμβασης, γιά νά κατακτήσουμε τή νέα τεχνική ἑνός τέτοιου θεάτρου, ἔπρεπε νά ξεκινήσουμε ἀπό τίς νύξεις πού ἔχει κάνει ὁ ἴδιος ὁ Μαίτερλινκ («Ὁ θησαυρός τῶν ταπεινῶν»).Κατά τή γνώμη του, ἡ τραγωδία ἐκφράζεται ὄχι μέ τή μέγιστη ἀνάπτυξη τῆς δραματικῆς δράσης καί μέ τίς σπαραξικάρδιες κραυγές ἀλλά ἀπεναντίας μέ τήν ὅσο τό δυνατό πιό ἤρεμη, ἀκίνητη φόρμα καί μέ τή χαμηλόφωνη ἐκφορά τοῦ λόγου.

Χρειάζεται τό Ἀκίνητο θέατρο. Καί αὐτό δέν εἶναι κάτι τό καινούριο, κάτι πού δέν ὑπῆρξε ποτέ. Ἕνα τέτοιο θέατρο ἔχει ἤδη ὑπάρξει. Οἱ καλύτερες ἀπό τίς ἀρχαῖες τραγωδίες -«Εὐμενίδες», «Ἀντιγόνη», «Ἠλέκτρα», «Οἰδίπους ἐπί Κολονῷ», «Προμηθέας», «Χοηφόρες» εἶναι τραγωδίες ἀκίνητες. Σ' αὐτές δέν ὑπάρχει οὔτε κάν ψυχολογική δράση, γιά νά μήν ποῦμε γιά τήν ὑλική, αὐτήν πού λέγεται «ὑπόθεση».

Νά ποιά εἶναι τά ὑποδείγματα τῆς δραματουργίας τοῦ Ἀκίνητου θεάτρου. Καί σ' αὐτά ἡ Μοίρα καί ἡ θέση τοῦ Ἀνθρώπου μέσα στό σύμπαν ἀποτελοῦν τόν ἄξονα τῆς τραγωδίας.

Ὅταν δέν ὑπάρχει κίνηση στήν ἀνάπτυξη τῆς ὑπόθεσης, ὅταν ὅλη ἡ τραγωδία βασίζεται στήν ἀμοιβαία σχέση τῆς Μοίρας καί τοῦ Ἀνθρώπου, τότε χρειάζεται ἕνα Ἀκίνητο θέατρο καί μέ τήν ἔννοια μιᾶς ἀκίνητης τεχνικῆς, ὅπου ἡ κίνηση ἀντιμετωπίζεται σάν πλαστική μουσική, σάν ἐξωτερικό περίγραμμα τοῦ ἐσωτερικοῦ βιώματος (κίνηση-εἰκονογράφηση). Καί γι' αὐτό ἡ τεχνική αὐτή τοῦ Ἀκίνητου θεάτρου προτιμᾶ τή δέσμευση τῶν χειρονομιῶν καί τήν οἰκονομία τῶν κινήσεων ἀπό τήν κοινότυπη χειρονομία. Ἡ τεχνική αὐτοῦ τοῦ θεάτρου φοβᾶται τίς περιττές κινήσεις, γιά νά μήν περισπάσει μέ αὐτές τήν προσοχή τοῦ θεατῆ ἀπό τά σύνθετα ἐσωτερικά βιώματα πού μπορεῖ νά τά «ἀκούσει» κανείς μόνο μέσα ἀπό τό θρόισμα, τήν παύση, τή φωνή πού τρέμει, τά βουρκωμένα μάτια τοῦ ἠθοποιοῦ.

Κι ἔπειτα σέ κάθε δραματικό ἔργο ὑπάρχουν δύο διάλογοι: ὁ ἕνας, ὁ «ἐξωτερικά ἀπαραίτητος», εἶναι τά λόγια πού συνοδεύουν καί ἐξηγοῦν τή δράση, ὁ ἄλλος, ὁ «ἐσωτερικός», εἶναι ὁ διάλογος πού πρέπει νά ἀκούσει ὁ θεατής ὄχι ἀπό τά λόγια ἀλλά ἀπό τίς παύσεις, ὄχι ἀπό τίς κραυγές ἀλλά ἀπό τίς σιωπές, ὄχι ἀπό τούς μονόλογους ἀλλά ἀπό τή μουσική τῶν πλαστικῶν κινήσεων.

Ὁ Μαίτερλινκ πλάθει τόν «ἐξωτερικά ἀπαραίτητο» διάλογο ἔτσι πού στά πρόσωπα δίνεται ἕνας ἐλάχιστος ἀριθμός λέξεων, ἐνῶ ἡ δράση βρίσκεται σέ ἐξαιρετική ἔνταση.

Καί γιά νά φανερώσει στό θεατή τόν «ἐσωτερικό» διάλογο τῶν δραμάτων τοῦ Μαίτερλινκ, γιά νά τόν βοηθήσει νά συλλάβει αὐτόν τό διάλογο, ὁ καλλιτέχνης τῆς σκηνῆς χρειάζεται νά ἀναζητήσει νέα ἐκφραστικά μέσα.

χάσουμε, λογουχάρη, τόν Ἀντόν Κράινι[24], πού στά σημειώματά του γιά τό θέατρο («Ζητήματα ζωῆς», «Νέος δρόμος») ξέκοψε θαρραλέα ἀπό τίς παλιές θεατρικές παραδόσεις καί ἔστρεψε ἐλεύθερα τό βλέμα του σέ νέες προφητεῖες στόν τομέα τῆς δραματικῆς τέχνης, ἢ τόν Πσιμπισέφσκι, μέ τήν ἀριστοκρατική του ἀντίληψη γιά τήν τέχνη γενικά καί γιά τή θεατρική τέχνη εἰδικότερα. Δέν ξεχνιοῦνται οἱ ὑπέροχες σελίδες ἀπό τό «Βιβλίο τῆς μεγάλης ὀργῆς», στό κεφάλαιο «Παλιό καί νέο ρεπερτόριο».

** Τό πρῶτο του ἔργο, «Ἡ πριγκήπισσα Μαλέν», γράφτηκε τό 1890.

Νομίζω, δέ θά κάνω λάθος ἄν θά πῶ ὅτι ἐδῶ στή Ρωσία πρῶτος ὁ Βαλέρη Μπριοῦσοφ* μίλησε γιά τό πόσο ἄχρηστη εἶναι ἐκείνη ἡ «ἀλήθεια» πού τά τελευταῖα χρόνια προσπαθοῦσαν μέ κάθε τρόπο νά ἀναπαραστήσουν στίς σκηνές τῶν θεάτρων μας. Ὁ ἴδιος ὑπόδειξε ἐπίσης ἄλλους δρόμους δραματικῆς ἑρμηνείας, καλώντας μας νά περάσουμε ἀπό τήν ἄχρηστη ἀλήθεια στή *συνειδητή συμβατικότητα.***

. . . . . .

Στό ἴδιο ἄρθρο ὁ Βαλ. Μπριοῦσοφ προβάλλει σέ πρώτη γραμμή τόν *ἠθοποιό*, σάν τό πιό σπουδαῖο στοιχεῖο στή σκηνή. Ἀλλά καί ἐδῶ ἀντιμετωπίζει τό ζήτημα μέ διαφορετικό τρόπο ἀπό τόν Κοῦγκελ, πού πρόβαλε τό «ἐσωτερικό αἴσθημα» σάν κάτι αὐτοδύναμο καί ἔβλεπε τήν ὑποκριτική χωρίς ἀδιάρρηκτη σύνδεση μέ τή γενική σύλληψη τοῦ σκηνοθέτη, σέ ὑπερβολική ἀπόσταση ἀπό τήν ἀπαραίτητη πειθαρχία.

Παρόλο πού τό ζήτημα πού ἔθιξε ὁ Μπριοῦσοφ σχετικά μέ τή *συνειδητή συμβατικότητα* βρίσκεται γενικά πιό κοντά στό βασικό ἀντικείμενο τοῦ ἄρθρου μου, μοῦ εἶναι ὡστόσο ἀπαραίτητο, γιά νά φτάσω στό ζήτημα τοῦ θεάτρου σύμβασης καί τῆς νέας τεχνικῆς του, νά σταθῶ στό ρόλο τοῦ *ἠθοποιοῦ* στό Θέατρο, ὅπως τόν βλέπει ὁ Βαλ. Μπριοῦσοφ.

Σύμφωνα μέ τόν Μπριοῦσοφ, ὁ μύθος, ἡ ἰδέα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ *φόρμα* του. Ὑλικό τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι οἱ εἰκόνες, τά χρώματα, οἱ ἦχοι. Γιά τήν τέχνη ἀξία ἔχει μόνο ἐκεῖνο τό ἔργο ὅπου ὁ καλλιτέχνης ἔχει βάλει τήν *ψυχή* του. *Περιεχόμενο* τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι ἡ *ψυχή τοῦ καλλιτέχνη*. Ὁ πεζός λόγος, οἱ στίχοι, τά χρώματα, ὁ πηλός, ὁ μύθος -ὅλα αὐτά εἶναι γιά τόν καλλιτέχνη τό μέσο γιά νά ἐκφράσει τήν ψυχή του.

Ὁ Μπριοῦσοφ δέ χωρίζει τούς καλλιτέχνες σέ καλλιτέχνες - δημιουργούς (ποιητές, γλύπτες, ζωγράφοι, μουσικοσυνθέτες) καί σέ καλλιτέχνες-ἑρμηνευτές (ὀργανοπαίκτες, ἠθοποιοί, τραγουδιστές, σκηνογράφοι). Βέβαια ἄλλοι ἀπ' αὐτούς, κατά τή γνώμη του, ἀφήνουν πίσω τους μιά τέχνη μέ διάρκεια (permanent) καί ἄλλοι πρέπει νά ξαναδημιουργοῦν τά ἔργα τῆς τέχνης τους κάθε φορά πού θέλουν νά τά κάνουν προσιτά στούς ἄλλους. Ἀλλά καί στή μιά καί στήν ἄλλη περίπτωση ὁ καλλιτέχνης εἶναι *δημιουργός*.

* Μ π ρ ι ο ῦ σ ο φ, Ἄχρηστη ἀλήθεια — περιοδικό «Ὁ κόσμος τῆς τέχνης», τόμος VII, μέρος 3, σελ. 67.

** Οἱ ὑπογραμμίσεις ἐδῶ καί παρακάτω εἶναι δικές μου.

«Ὁ ἠθοποιός στή σκηνή εἶναι τό ἴδιο μέ τό γλύπτη πού βρίσκεται μπροστά σ' ἕνα ὄγκο ἀπό πηλό: πρέπει νά ἐνσαρκώσει σέ χειροπιαστή μορφή ἀνάλογο περιεχόμενο μέ ἐκεῖνο τοῦ γλύπτη - *τά σκιρτήματα τῆς ψυχῆς του, τά αἰσθήματά της*. Τό ὑλικό γιά τόν πιανίστα εἶναι οἱ ἦχοι τοῦ ὀργάνου πού παίζει, γιά τόν τραγουδιστή ἡ φωνή του, γιά τόν ἠθοποιό τό ἴδιο του τό σῶμα , ὁ λόγος του, ἡ μιμική του, οἱ χειρονομίες του. Τό ἔργο πού ἑρμηνεύει ὁ ἠθοποιός χρησιμεύει σά φόρμα γιά τή δική του δημιουργία».

«Ἡ *ἐλευθερία δημιουργίας τοῦ ἠθοποιοῦ δέν ἐμποδίζεται ἀπό τό ὅτι αὐτός παίρνει ἕτοιμη τή φόρμα τοῦ δημιουργήματός του ἀπό τό συγγραφέα τοῦ ἔργου*... Οἱ ζωγράφοι δημιουργοῦν ἐλεύθερα, ἀπεικονίζοντας τίς μεγάλες στιγμές τῆς εὐαγγελικῆς ἱστορίας, παρόλο πού καί δῶ ἡ φόρμα εἶναι δοσμένη ἀπό τά ἔξω»..

«Καθῆκον τοῦ θεάτρου εἶναι νά ἐξασφαλίσει ὅλα τά δεδομένα γιά νά μπορεῖ ἡ δημιουργία τοῦ ἠθοποιοῦ νά ἐκδηλωθεῖ ὅσο γίνεται πιό ἐλεύθερα καί νά ἀφομοιωθεῖ ὅσο γίνεται πληρέστερα ἀπό τούς θεατές. *Μοναδική ἀποστολή τοῦ θεάτρου εἶναι νά βοηθήσει τόν ἠθοποιό ν' ἀνοίξει τήν ψυχή του στούς θεατές*».

Ἀφήνοντας κατά μέρος τά λόγια «μοναδική ἀποστολή τοῦ θεάτρου» καί διευρύνοντας τή σκέψη τοῦ Μπριοῦσοφ, θά πῶ: *πρέπει μέ ὅλα τά μέσα νά βοηθήσουμε τόν ἠθοποιό ν' ἀνοίξει τήν ψυχή του, πού ἔχει σμίξει μέ τήν ψυχή τοῦ δραματουργοῦ μέσα ἀπό τήν ψυχή τοῦ σκηνοθέτη*». Καί ὅπως δέν ἐμποδίζει τήν ἐλευθερία δημιουργίας τοῦ ἠθοποιοῦ τό ὅτι παίρνει ἕτοιμη τή φόρμα τοῦ δημιουργήματός του ἀπό τό συγγραφέα τοῦ ἔργου, ἔτσι δέν μπορεῖ νά ἐμποδίσει τήν ἐλευθερία τῆς δημιουργίας του καί αὐτό πού τοῦ δίνει ὁ σκηνοθέτης.

Ὅλα τά μέσα τοῦ θεάτρου πρέπει νά βρίσκονται στή διάθεση τοῦ ἠθοποιοῦ. Ὁ ἠθοποιός πρέπει νά κυριαρχεῖ ὁλοκληρωτικά πάνω στό κοινό, γιατί στήν τέχνη τοῦ θεάτρου ἡ ὑποκριτική κατέχει μιά ἀπό τίς πρῶτες θέσεις.

Κατά τή γνώμη τοῦ Μπριοῦσοφ, ὅλο τό εὐρωπαϊκό θέατρο, ἐκτός ἀπό μηδαμινές ἐξαιρέσεις, βρίσκεται σέ *στραβό δρόμο*.

Δέν πρόκειται νά θίξω ὅλους ἐκείνους τούς παραλογισμούς τῶν ματουραλιστικῶν θεάτρων, πού ὑπογραμμίζει ὁ Βαλ. Μπριοῦσοφ, στήν προσπάθειά τους γιά μιά ὅσο τό δυνατό πιό πιστή ἀναπαράσταση τῆς ζωῆς, γιατί τούς ἔχω ἤδη φωτίσει ἐδῶ, στό πρῶτο μέρος, μέ ἀρκετή πληρότητα, ἄν καί ἀπό μιά ἄλλη ὀπτική γωνία.

Ὁ Μπριοῦσοφ εἶναι ὑπέρ τῆς διατήρησης τῆς *συμβατικότητας* στή σκηνή - ὄχι τῆς κοινότοπης συμβατικότητας, ὅπου οἱ ἠθοποιοί, θέλοντας νά μιλήσουν στή σκηνή ὅπως στή ζωή καί μήν ξέροντας

πῶς νά τό κάνουν αὐτό, ὑπογραμμίζουν τεχνητά τίς λέξεις, κουνᾶνε ἄγαρμπα τά χέρια τους, ἀναστενάζουν μέ κάποιο ἰδιαίτερο τρόπο κλπ. ἤ ὅπου ὁ σκηνογράφος, θέλοντας νά δείξει στή σκηνή ἕνα δωμάτιο ὅπως στή ζωή, στήνει ἕνα περίπτερο μέ τρεῖς τοίχους. Ὁ Μπριοῦσοφ δέν εἶναι ὑπέρ τῆς διατήρησης αὐτῆς τῆς κοινότοπης, παράλογης ἀντικαλλιτεχνικῆς συμβατικότητας ἀλλά ὑπέρ τῆς δημιουργίας στή σκηνή *σκόπιμης συμβατικότητας*, σάν καλλιτεχνικῆς μεθόδου, σάν ἰδιόμορφης χάρης στόν τρόπο ἀνεβάσματος. «Συμβατικό εἶναι τό ὅτι τά μαρμάρινα καί μπρούντζινα ἀγάλματα εἶναι ἄχρωμα. Συμβατική εἶναι ἡ ξυλογραφία ὅπου τά φύλλα εἶναι μαῦρα καί ὁ οὐρανός ἔχει ραβδώσεις, μά ὡστόσο μπορεῖ κανείς νά νιώσει καθαρή αἰσθητική ἀπόλαυση καί ἀπό τήν ξυλογραφία. Παντοῦ ὅπου ὑπάρχει τέχνη, ὑπάρχει καί συμβατικότητα. «Δέν ὑπάρχει βέβαια ἀνάγκη νά ἐξαφανίσουμε ὁλότελα τό διάκοσμο καί νά ἐπιστρέψουμε στήν ἐποχή πού οἱ ὀνομασίες τῶν σκηνικῶν ἀναγράφονταν σέ πασσάλους, ἀλλά «πρέπει νά δημιουργηθοῦν τύποι σκηνικῶν κατανοητοί σέ ὅλους, ὅπως εἶναι κατανοητή κάθε καθιερωμένη γλώσσα, ὅπως εἶναι κατανοητά τά λευκά ἀγάλματα, οἱ ἐπίπεδοι πίνακες, οἱ μαῦρες γκραβοῦρες».

Σέ συνέχεια ὁ Βαλ. Μπριοῦσοφ ὑποδείχνει τόν ἐνεργό ρόλο τοῦ θεατῆ στό θέατρο. «Τό θέατρο πρέπει νά πάψει νά μιμεῖται τήν πραγματικότητα. Τό σύννεφο πού εἶναι ζωγραφισμένο σ' ἕνα πίνακα εἶναι ἐπίπεδο, δέν κινεῖται, δέν ἀλλάζει σχῆμα καί τόνο, μά ὡστόσο ἔχει κάτι πού μᾶς δίνει μιά ἀνάλογη αἴσθηση μέ τό πραγματικό σύννεφο στόν οὐρανό. *Ἡ σκηνή πρέπει νά δίνει ὅλα ὅσα βοηθοῦν τό θεατή νά ἀναπλάθει μέ τόν πιό εὔκολο τρόπο στή φαντασία του τόν περίγυρο πού ἀπαιτεῖ ὁ μύθος τοῦ ἔργου*».

Γιά τόν Βιατσ. Ἰβάνοφ θά μιλήσω σέ σχέση μέ τό ρεπερτόριο τοῦ Θεάτρου σύμβασης.

IV. ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΥΜΒΑΣΗΣ

Τήν πρωτοβουλία γιά τίς πρῶτες προσπάθειες δημιουργίας θεάτρου σύμβασης, σύμφωνα μέ τίς ὑποδείξεις τοῦ Μ. Μαίτερλινκ καί τοῦ Β. Μπριοῦσοφ, τήν εἶχε τό Θέατρο-στούντιο. Καί ἐπειδή μέ τό ἀνέβασμα τῆς τραγωδίας τοῦ Μαίτερλινκ «Ὁ θάνατος τοῦ Τενταζίλ» αὐτό τό πρῶτο Θέατρο ἀναζητήσεων πλησίασε, κατά τήν ἄποψή μου, πολύ κοντά στό ἰδανικό Θέατρο σύμβασης, νομίζω πώς δέ θά ἦταν περιττό νά ἐκθέσω τήν πεῖρα πού ἀποχτήθηκε, ἀναλύοντας τήν πορεία τῆς δουλειᾶς τῶν σκηνοθετῶν, τῶν ἠθοποιῶν καί τῶν σκηνογράφων πάνω στό παραπάνω ἔργο.

Τό θέατρο πάντα ἀποκαλύπτει τή δυσαρμονία τῶν δημιουργῶν πού ἐμφανίζονται συλλογικά μπροστά στό κοινό. Ὁ συγγραφέας, ὁ σκηνοθέτης, ὁ ἠθοποιός, ὁ σκηνογράφος, ὁ μουσικός, ὁ φροντιστής ποτέ δέ συγχωνεύονται κατά ἕνα ἰδανικό τρόπο στή συλλογική τους δημιουργία. Καί γι' αὐτό δέ μοῦ φαίνεται δυνατή ἡ βαγκνερική σύνθεση τῶν τεχνῶν. Καί ὁ ζωγράφος καί ὁ μουσικός πρέπει νά διαφοροποιοῦνται. Ὁ πρῶτος σ' ἕνα εἰδικό Σκηνογραφικό θέατρο ὅπου νά μπορεῖ νά παρουσιάζει ζωγραφισμένες ἐπιφάνειες πού ἀπαιτοῦν σκηνή καί ὄχι ἔκθεση πινάκων, νυχτερινό καί ὄχι ἡμερήσιο φωτισμό, πολλά ἐπίπεδα κλπ. Ὅσο γιά τό μουσικό, αὐτός πρέπει νά ἀγαπήσει μόνο τή συμφωνία, ἐκείνη πού ὑπόδειγμά της ἀποτελεῖ ἡ 9η συμφωνία τοῦ Μπετόβεν, καί δέν ἔχει τίποτα νά κάνει σ' ἕνα δραματικό θέατρο ὅπου ἡ μουσική παίζει μόνο ἕνα βοηθητικό ρόλο.

Οἱ σκέψεις αὐτές μοῦ ἦρθαν στό νοῦ ἀργότερα, ὅταν οἱ πρῶτες προσπάθειες («Ὁ θάνατος τοῦ Τενταζίλ») εἶχαν περάσει στό δεύτερο στάδιο («Πελλέας καί Μελισσάνθη»).

Ἀλλά καί τότε ἀκόμα πού μόλις εἴχαμε ἀρχίσει τή δουλειά γιά τό ἀνέβασμα τοῦ «Θανάτου τοῦ Τενταζίλ» μέ βασάνιζε τό πρόβλημα τῆς δυσαρμονίας τῶν δημιουργῶν. Καί ἄν δέν ἦταν δυνατό νά συγχωνευτοῦμε οὔτε μέ τό σκηνογράφο, οὔτε μέ τό μουσικό (ὁ καθένας τους φυσικά τραβοῦσε τό σκοινί πρός τή δική του μεριά, προσπαθοῦσε ἐνστικτώδικα νά διαφοροποιηθεῖ), ἤθελα τουλάχιστο νά συγχωνευτοῦν ὁ συγγραφέας, ὁ σκηνοθέτης καί ὁ ἠθοποιός.

Καί ἐδῶ διαπιστώθηκε ὅτι αὐτοί οἱ τρεῖς πού ἀποτελοῦν τή βάση τοῦ θεάτρου, *μποροῦν νά συγχωνευτοῦν*, ἀλλά μέ μιά ἀπαραίτητη προϋπόθεση: νά ἀρχίσουν τή δουλειά τους ἔτσι ὅπως αὐτό ἔγινε στό Θέατρο-στούντιο, στίς πρόβες τοῦ «Θανάτου τοῦ Τενταζίλ».

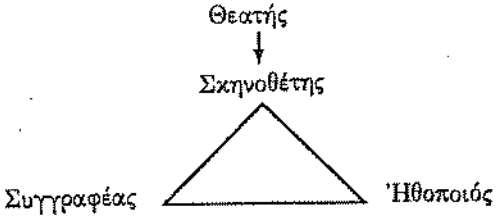
Ἀφοῦ πέρασαν τό συνηθισμένο στάδιο τῶν «συζητήσεων» γιά τό ἔργο (προηγήθηκε βέβαια ἡ μελέτη ἀπό τό σκηνοθέτη τῶν ὅσων εἶχαν γραφτεῖ σχετικά μέ τό ἔργο), ὁ σκηνοθέτης καί ὁ ἠθοποιός δοκιμάζουν νά ἀπαγγείλουν στίχους τοῦ Μαίτερλινκ, ἀποσπάσματα ἀπό ἐκεῖνα τά δράματά του πού ἔχουν σκηνές παρεμφερεῖς σέ ἀτμόσφαιρα μέ τίς σκηνές τῆς τραγωδίας «Ὁ Θάνατος τοῦ Τενταζίλ» (τήν τελευταία τήν ἀφήνουν γιά τήν ὥρα, γιά νά μή μετατρέψουν σέ σπουδή, σέ ἄσκηση, τό ἔργο πού θά πρέπει νά πλησιάσουν μόνο ὅταν θά ξέρουν πῶς νά τό κυριέψουν). Κάθε ἠθοποιός μέ τή σειρά του ἀπαγγέλλει στίχους καί ἀποσπάσματα Αὐτή ἡ δουλειά εἶναι γι' αὐτούς ὅ,τι εἶναι ἡ σπουδή γιά τό ζωγράφο καί ἡ ἄσκηση γιά τό μουσικό. Στή

σπουδή τελειοποιεῖται ἡ τεχνική, καί μόνο ἀφοῦ ἀναπτύξει τήν τεχνική του ὁ ζωγράφος ἀρχίζει τόν πίνακα. Ἀπαγγέλλοντας στίχους καί ἀποσπάσματα, ὁ ἠθοποιός ἀναζητᾶ νέα ἐκφραστικά μέσα. Τό ἀκροατήριο (ὅλο καί ὄχι μόνο ὁ σκηνοθέτης) κάνει τίς παρατηρήσεις του καί κατευθύνει στόν καινούριο δρόμο αὐτόν πού δουλεύει τή σπουδή. Καί ὅλη αὐτή ἡ δημιουργία ἀποβλέπει στό νά βρεθοῦν ἐκεῖνα τά χρώματα πού θά κάνουν τό συγγραφέα «νά ἀκουστεῖ». Ὅταν ὁ συγγραφέας φανερώνεται μέσα ἀπ' αὐτήν τή συνεργασία, ὅταν στή δουλειά κάποιου «ἀκούγεται ἔστω καί ἕνα ἀπό τά ἀποσπάσματα ἤ τούς στίχους του, τότε τό ἀκροατήριο ἀρχίζει νά ἀναλύει τά ἐκφραστικά ἐκεῖνα μέσα πού ἀποδίδουν τό στύλ, τόν τόνο τοῦ συγγραφέα.

Πρίν ἀρχίσω νά ἀπαριθμῶ τίς νέες τεχνικές μεθόδους πού ἀποχτήθηκαν μέ τή διαίσθηση καί ὅσο ἀκόμα εἶναι πρόσφατη στή μνήμη ἡ εἰκόνα τῆς συνεργασίας ἠθοποιοῦ καί σκηνοθέτη στίς σπουδές, θά ἀναφερθῶ σέ *δυό μεθόδους σκηνοθετικῆς δημιουργίας* πού τοποθετοῦν μέ διαφορετικό τρόπο τίς ἀμοιβαῖες σχέσεις ἠθοποιοῦ καί σκηνοθέτη: ἡ μιά μέθοδος ἀφαιρεῖ τή δημιουργική ἐλευθερία ὄχι μόνο ἀπό τόν ἠθοποιό ἀλλά καί ἀπό τό θεατή, ἐνῶ ἡ ἄλλη ἀπελευθερώνει ὄχι μόνο τόν ἠθοποιό ἀλλά καί τό θεατή, κάνοντας τόν τελευταῖο νά μήν εἶναι παθητικός παρατηρητής ἀλλά νά δημιουργεῖ (στήν ἀρχή αὐτό ἐκδηλώνεται ἐνεργά μόνο στή σφαίρα τῆς φαντασίας τοῦ θεατῆ).

Οἱ δυό μέθοδοι θά γίνουν φανερές, ἄν φανταστοῦμε τή διάταξη τῶν *τεσσάρων βάσεων* τοῦ θεάτρου (συγγραφέας, σκηνοθέτης, ἠθοποιός καί θεατής), σέ σχηματικό διάγραμμα, μέ τόν παρακάτω τρόπο:

1) Ἕνα τρίγωνο ὅπου ἡ ἐπάνω γωνία εἶναι ὁ σκηνοθέτης καί οἱ δυό κάτω γωνίες ὁ συγγραφέας καί ὁ ἠθοποιός. Ὁ θεατής ἐπικοινωνεῖ μέ τή δημιουργία τῶν δύο τελευταίων *μέσα ἀπό τή δημιουργία τοῦ σκηνοθέτη* (στό διάγραμμα ἡ λέξη «θεατής» πρέπει νά γραφτεῖ πάνω ἀπό τήν ἐπάνω γωνία τοῦ τριγώνου). Αὐτό εἶναι τό ἕνα θέατρο («θέατρο-τρίγωνο»).



2) Μιά εὐθεία (ὁριζόντια) ὅπου οἱ τέσσερεις βάσεις τοῦ θεάτρου σημειώνονται με τέσσερα σημεῖα ἀπό τά ἀριστερά πρός τά δεξιά: συγγραφέας, σκηνοθέτης, ἠθοποιός, θεατής. Αὐτό εἶναι ἄλλο θέατρο («θέατρο τῆς εὐθείας»). Ὁ ἠθοποιός ἀνοίγει ἐλεύθερα τήν ψυχή του στό θεατή, ἔχοντας πάρει μέσα του τή δημιουργία τοῦ σκηνοθέτη, ὅπως κι ἐκεῖνος πῆρε μέσα του τή δημιουργία τοῦ συγγραφέα.

Συγγραφέας Σκηνοθέτης Ἠθοποιός Θεατής

1) Στό «θέατρο-τρίγωνο» ὁ σκηνοθέτης, ἀφοῦ ἀναπτύξει ὅλο τό σχέδιό του σέ ὅλες του τίς λεπτομέρειες, ἀφοῦ δείξει πῶς βλέπει τά πρόσωπα καί τοποθετήσει ὅλες τίς παύσεις, κάνει πρόβες ὥσπου νά πραγματοποιηθεῖ μέ ἀκρίβεια ὅλη ἡ σύλληψή του, σέ ὅλες τίς λεπτομέρειες, ὥσπου νά ἀκούσει καί νά δεῖ τό ἔργο ἔτσι ὅπως τό ἄκουγε καί τό ἔβλεπε ὅταν δούλευε μόνος του πάνω σ' αὐτό.

Ἕνα τέτοιο «θέατρο-ὀρχήστρα» μοιάζει μέ συμφωνική ὀρχήστρα ὅπου μαέστρος εἶναι ὁ σκηνοθέτης.

Ὡστόσο τό ἴδιο τό θέατρο, πού δέν προβλέπει γιά τό σκηνοθέτη τό ἀναλόγιο τοῦ μαέστρου, δείχνει ἤδη τή διαφορά ἀνάμεσα στίς μεθόδους τοῦ μαέστρου καί τοῦ σκηνοθέτη.

Ναί ἀλλά, θά μοῦ ποῦν, ὑπάρχουν περιπτώσεις πού ἡ συμφωνική ὀρχήστρα παίζει χωρίς μαέστρο. Ἄς φανταστοῦμε ὅτι ὁ Νίκις ἔχει τή δική του μόνιμη συμφωνική ὀρχήστρα πού μαζί της παίζει δεκάδες χρόνια, χωρίς σχεδόν νά ἀλλάζει τή σύνθεσή της. Ὑπάρχει κάποιο μουσικό ἔργο πού ἡ ὀρχήστρα τό παίζει πολλές φορές κάθε χρόνο στή διάρκεια μιᾶς δεκαετίας.

Θά μποροῦσε ἄραγε ὁ Νίκις μιά φορά νά μήν πάρει τή θέση του στό ἀναλόγιο τοῦ μαέστρου καί ἡ ὀρχήστρα νά παίξει αὐτό τό μουσικό ἔργο χωρίς τήν παρουσία του ἀλλά μέ τή δική του ἑρμηνεία; Ναί, θά μποροῦσε, καί ὁ θεατής θά ἄκουγε αὐτό τό μουσικό ἔργο στήν ἑρμηνεία τοῦ Νίκις. Ἄλλο ζήτημα ἄν τό ἔργο αὐτό θά παιχτεῖ ἀκριβῶς ὅπως θά παιζόταν σέ περίπτωση πού θά διεύθυνε ὁ Νίκις. Θά παιχτεῖ βέβαια χειρότερα ἀλλά ὡστόσο θά ἀκούσουμε τήν ἑρμηνεία τοῦ Νίκις.

Σχετικά μέ αὐτό θά πῶ: συμφωνική ὀρχήστρα πού παίζει χωρίς μαέστρο εἶναι βέβαια κάτι πού μπορεῖ νά γίνει, μά παρόλα αὐτά δέν μποροῦμε νά κάνουμε παραλληλισμό ἀνάμεσα σέ μιά τέτοια συμφωνική ὀρχήστρα χωρίς μαέστρο καί στό θέατρο, ὅπου οἱ ἠθοποιοί βγαίνουν στή σκηνή πάντα χωρίς τό σκηνοθέτη.

Συμφωνική ὀρχήστρα χωρίς μαέστρο μπορεῖ νά παίξει, ἀλλά ὅσο ἰδανικά κι ἄν ἔχουν γίνει οἱ πρόβες δέ θά μπορέσει νά ἐνθουσιάσει τό κοινό, οὐσιαστικά δέ θά κάνει τίποτα παραπάνω ἀπό τό νά παρουσιάσει στούς ἀκροατές τήν ἑρμηνεία τοῦ ἑνός ἤ τοῦ ἄλλου μαέστρου καί δέ θά μπορέσει νά ἀποτελέσει ἑνιαῖο σύνολο παρά μόνο στό βαθμό πού ἀναπαράγει τή σύλληψη κάποιου ἄλλου.

Ἡ δημιουργία τοῦ ἠθοποιοῦ ὅμως εἶναι τέτοια πού ὁ στόχος της εἶναι πολύ πιό σημαντικός ἀπό τό νά παρουσιάσει στό θεατή τή σύλληψη τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ ἠθοποιός τότε μόνο θά συγκινήσει τό θεατή, ὅταν χωνέψει μέσα του καί τό συγγραφέα καί τό σκηνοθέτη καί ὅταν ἐκφράσει ἀπό τή σκηνή τόν ἑαυτό του.

Ἔπειτα τό βασικό προτέρημα τοῦ καλλιτέχνη μιᾶς συμφωνικῆς ὀρχήστρας εἶναι νά κατέχει δεξιοτεχνικά τήν τεχνική του καί νά ἐκπληρώνει μέ ἀκρίβεια τίς ὑποδείξεις τοῦ μαέστρου, ἐξουδετερώνοντας τή δική του προσωπικότητα.

Προσπαθώντας νά μοιάσει στή συμφωνική ὀρχήστρα, τό «θέατρο-τρίγωνο» πρέπει νά δέχεται ἠθοποιούς μέ δεξιοτεχνική τεχνική ἀλλά ὁπωσδήποτε σέ μεγάλο βαθμό χωρίς προσωπικότητα, ὥστε νά εἶναι σέ θέση νά ἐκπληρώνουν μέ ἀκρίβεια τή σύλληψη πού τούς ὑπαγορεύει ὁ σκηνοθέτης.

2) Στό «θέατρο τῆς εὐθείας» ὁ σκηνοθέτης, ἔχοντας χωνέψει μέσα του τό συγγραφέα, φέρνει στόν ἠθοποιό τή δημιουργία του (συγγραφέας καί σκηνοθέτης ἔχουν ἐδῶ συγχωνευτεῖ). Ὁ ἠθοποιός, παίρνοντας ἀπό τό σκηνοθέτη τή δημιουργία τοῦ συγγραφέα, βγαίνει πρόσωπο μέ πρόσωπο μπροστά στό θεατή (καί ὁ συγγραφέας μέ τό σκηνοθέτη πίσω ἀπό τίς πλάτες τοῦ ἠθοποιοῦ), τοῦ ἀνοίγει *ἐλεύθερα* τήν ψυχή του καί ἐπιτείνει ἔτσι τήν ἀλληλεπίδραση τῶν δύο κυριότερων βάσεων τοῦ θεάτρου - τοῦ θεατρίνου καί τοῦ θεατῆ.

Γιά νά μή μετατραπεῖ ἡ εὐθεία γραμμή σέ κυματιστή*, θά πρέπει ὁ σκηνοθέτης νά εἶναι ὁ *μόνος* πού δίνει τόν τόνο καί τό ὕφος στό ἔργο ἀλλά παρόλα αὐτά ἡ δημιουργία τοῦ ἠθοποιοῦ στό «θέατρο τῆς εὐθείας» παραμένει ἐλεύθερη.

Ὁ σκηνοθέτης ἀποκαλύπτει τό *σχέδιό* του στή *συζήτηση* γιά τό ἔργο. Ὅλο τό δημιούργημα ὁ σκηνοθέτης τό διαποτίζει μέ τή *δική του* ἀντίληψη γιά τό ἔργο. Ἠλεκτρίζοντας τούς ἠθοποιούς μέ τή δική

* Ὁ Ἀ. Μπλόκ (περιοδικό «Διάσελο», 1906) φοβᾶται μήπως οἱ ἠθοποιοί ἑνός τέτοιου θεάτρου «κάψουν τό καράβι τοῦ ἔργου», ἀλλά, κατά τή γνώμη μου, ἡ «παραφωνία» καί τό ναυάγιο μποροῦν νά ἐπέλθουν μόνο ὅταν ἡ εὐθεία γραμμή μετετραπεῖ σέ κυμματιστή. Ὁ κίνδυνος μπορεῖ νά ἀποφευχθεῖ, ἄν ὁ σκηνοθέτης σωστά ἑρμήνευσε τό συγγραφέα, σωστά τόν μετάδοσε στόν ἠθοποιό, κι ἐκεῖνος σωστά κατάλαβε τό σκηνοθέτη.

του ἀγάπη γι' αὐτό, ὁ σκηνοθέτης τούς ἐμποτίζει μέ τήν ψυχή τοῦ συγγραφέα καί μέ τή δική του ἑρμηνεία. Ἀλλά *μετά τή συζήτηση* ὅλοι οἱ καλλιτέχνες ἀφήνονται σέ μιά πλήρη αὐτοτέλεια. Ὕστερα ὁ σκηνοθέτης τούς ξαναμαζεύει ὅλους γιά νά δημιουργήσει τήν ἁρμονία τῶν ξεχωριστῶν μερῶν. Ἀλλά πῶς; Μόνο ἰσορροπώντας ὅλα τά μέρη πού δημιουργήθηκαν ἐλεύθερα ἀπό τούς ἄλλους καλλιτέχνες αὐτῆς τῆς συλλογικῆς δημιουργίας. Καί ἀφοῦ ἀποκαταστήσει ἐκείνη τήν ἁρμονία πού χωρίς αὐτή δέ νοεῖται παράσταση, *δέν ἐπιδιώκει τήν ἀκριβή πραγματοποίηση τῆς σύλληψής του*, πού εἶναι ἑνιαία μόνο γιά τήν ἁρμονία τῆς παράστασης, γιά νά μήν κατακερματιστεῖ ἡ συλλογική δημιουργία, ἀλλά περιμένει τή στιγμή πού θά μπορέσει νά κρυφτεῖ στό παρασκήνιο, ἀφήνοντας στούς ἠθοποιούς ἤ «νά κάψουν τά καράβια», ἄν οἱ ἠθοποιοί βρίσκονται σέ διάσταση καί μέ τό σκηνοθέτη καί μέ τό συγγραφέα (ἄν δηλαδή δέν εἶναι τῆς «νέας σχολῆς»*), ἤ νά ἀνοίξουν τήν ψυχή τους μέ σχεδόν αὐτοσχεδιαστικές συμπληρώσεις, ὄχι βέβαια τοῦ κειμένου ἀλλά αὐτῶν πού ἔχει ἁπλῶς ὑπαινιχτεῖ ὁ σκηνοθέτης, κάνοντας τό θεατή νά ἀποδεχτεῖ μέσα ἀπό τό πρίσμα τῆς δημιουργίας τοῦ ἠθοποιοῦ καί τό συγγραφέα καί τό σκηνοθέτη. *Τό θέατρο εἶναι ὑποκριτική.*

Ἄν πάρουμε ὅλα τά ἔργα τοῦ Μαίτερλινκ, τούς στίχους καί τά δράματά του, τόν πρόλογο τῆς τελευταίας του ἔκδοσης, τό βιβλιαράκι του «Le trésor des humbles» ὅπου μιλάει γιά τό ἀκίνητο θέατρο, καί ἄν διαποτιστοῦμε ἀπό τή γενική γκάμα, ἀπό τή γενική ἀτμόσφαιρα τῶν ἔργων του, τότε θά δοῦμε καθαρά ὅτι ὁ ἴδιος ὁ συγγρα-

* Τό «θέατρο-τρίγωνο» ἔχει ἀνάγκη ἀπό ἠθοποιούς χωρίς προσωπικότητα ἀλλά *μέ ἐξαιρετική δεξιοτεχνία*, καί τοῦ εἶναι ἀδιάφορο σέ ποιά σχολή ἀνήκουν. Γιά τό «θέατρο τῆς εὐθείας» ἔχει μεγάλη σημασία ἡ προσωπική λάμψη τοῦ ὑποκριτικοῦ ταλέντου, πού χωρίς αὐτή δέ νοεῖται ἡ ἐλεύθερη δημιουργία, καθώς καί τό νά εἶναι ἀπαραίτητα *νέας σχολῆς*. Νέα σχολή δέν εἶναι ἐκείνη πού διδάσκει νέες μεθόδους, ἀλλά αὐτή πού γεννιέται μόνο μιά φορά γιά νά γεννήσει ἕνα νέο ἐλεύθερο θέατρο καί ὕστερα νά πεθάνει.

Τό «θέατρο τῆς εὐθείας» ξεφυτρώνει γιά μιά μόνο φορά ἀπό μιά σχολή, ἀπό μιά ἑνιαία σχολή, ὅπως ἕνα φυτό ξεφυτρώνει ἀπό ἕνα σπόρο. Καί ὅπως γιά τό ἑπόμενο νέο φυτό πρέπει πάλι νά ρίξουμε νέο σπόρο, ἔτσι καί τό νέο θέατρο θά ξεφυτρώνει κάθε φορά ἀπό νέα σχολή.

Τό «θέατρο-τρίγωνο» ἀνέχεται σχολές ὁλόγυρά του καί σχολές στά πλαίσια τοῦ θεάτρου, ἀλλά τό καθῆκον αὐτῶν τῶν σχολῶν εἶναι νά βγάλουν μιά ὁμάδα ὑποψήφιων ἀντικαταστατῶν γιά τίς θέσεις πού ἀδειάζουν, προετοιμάζοντας μιμητές τῶν μεγάλων ἠθοποιῶν τοῦ καθιερωμένου θεάτρου. Ἔχω πειστεῖ πώς ἀκριβῶς αὐτές οἱ σχολές φταῖνε γιά τήν ἀπουσία φρέσκων καί ἀληθινῶν ταλέντων ἀπό τίς σκηνές μας.

Ἡ *σχολή ἐκτός θεάτρου* πρέπει νά βγάζει ἠθοποιούς πού δέν θά εἶναι κατάλληλοι γιά κανένα θέατρο ἐκτός ἀπό αὐτό πού θά δημιουργήσουν οἱ ἴδιοι. *Νέα σχολή εἶναι αὐτή πού δημιουργεῖ νέο θέατρο.*

φέας δέ θέλει νά προκαλεῖ τή φρίκη στή σκηνή, δέ θέλει νά ταράξει τό θεατή καί νά τοῦ ἀποσπᾶ ὑστερικές κραυγές, δέ θέλει νά κάνει τό κοινό νά τό βάζει ἔντρομο στά πόδια μπροστά σέ κάτι φρικιαστικό ἀλλά ἀπεναντίας: νά ἐμποτίσει τήν ψυχή τοῦ θεατῆ μέ τήν ἀνήσυχη ἀλλά σοφή ἐνατένιση τοῦ ἀναπόφευκτου, νά κάνει τό θεατή νά κλάψει, νά ὑποφέρει, ἀλλά ταυτόχρονα καί νά νιώσει τρυφερότητα, νά φτάσει στή γαλήνη καί στό ἔλεος. Ὁ βασικός στόχος πού βάζει ὁ συγγραφέας εἶναι «νά ἀπαλύνει τά βασανά μας, σπέρνοντας ἀνάμεσά τους μιά ἐλπίδα πού πότε σβύνει καί πότε πάλι ξαναφουντώνει» (Ἀ ν ν ι μ π ά λ ε Π α σ τ ό ρ ε, Μωρίς Μαίτερλινκ - «Δελτίο ξένης λογοτεχνίας», 1903, Σεπτέμβρης). Ἡ ζωή ἡ ἀνθρώπινη θά συνεχιστεῖ μέ ὅλα της τά πάθη ὅταν ὁ θεατής θά φύγει ἀπό τό θέατρο, ἀλλά τά *πάθη* δέ θά τοῦ φανοῦν πιά *μάταια*, ἡ ζωή θά κυλήσει μέ τίς χαρές καί τίς πίκρες της, μέ τίς ὑποχρεώσεις της, μά ὅλα αὐτά θά ἀποχτήσουν κάποιο νόημα, γιατί ἀποχτήσαμε πιά τή δυνατότητα νά βγοῦμε ἀπ' τό σκοτάδι ἤ *νά τό ὑπομένουμε χωρίς πικρία*. Ἡ τέχνη τοῦ Μαίτερλινκ εἶναι ὑγιής, ζωογόνα. Καλεῖ τούς ἀνθρώπους σέ μιά σοφή ἐνατένιση τοῦ μεγαλείου τῆς Μοίρας, κι ἔτσι τό θέατρό του γίνεται ναός. Δέν ἔχει ἄδικο ὁ Παστόρε πού ἐπαινεῖ τό μυστικισμό του σάν τελευταῖο καταφύγιο τῶν δραπετῶν τῆς θρησκείας, πού δέ θέλουν νά ὑποταγοῦν στήν *πρόσκαιρη* ἐξουσία τῆς ἐκκλησίας ἀλλά καί δέ σκοπεύουν νά ἀπαρνηθοῦν τήν ἐλεύθερη πίστη τους σ' ἕνα ὑπεργήινο κόσμο. Σ' ἕνα τέτοιο θέατρο μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ ἡ λύση τῶν θρησκευτικῶν προβλημάτων. Καί ὅσο σκοτεινά κι ἄν εἶναι τά χρώματα τοῦ ἔργου, αὐτό κρύβει μέσα του, μιά καί πρόκειται γιά *μυστήριο*, ἕνα ἀκούραστο κάλεσμα ζωῆς.

Νομίζουμε πώς ὅλο τό λάθος ἐκείνων πού πρίν ἀπό μᾶς ἀνέβασαν στή σκηνή δράματα τοῦ Μαίτερλινκ εἶναι ὅτι προσπαθοῦσαν νά τρομάξουν τό θεατή ἀντί νά τόν συμφιλιώνουν μέ τό ἀναπόφευκτο τοῦ μοιραίου. «Βάση τῶν δραμάτων μου- λέει ὁ Μαίτερλινκ - εἶναι ἡ ἰδέα τοῦ χριστιανικοῦ Θεοῦ μαζί μέ τήν ἰδέα τῆς ἀρχαίας Μοίρας». Ὁ συγγραφέας ἀκούει τά λόγια καί τά δάκρυα τῶν ἀνθρώπων σάν ὑπόκωφο θόρυβο, γιατί αὐτά πέφτουν σέ μιά βαθιά ἄβυσσο. Βλέπει τούς ἀνθρώπους ἀπό ὑπερκόσμια ὕψη, καί τοῦ φαίνονται σάν ἀμυδρές τρεμουλιαστές σπίθες. Καί δέ θέλει παρά νά διακρίνει καί νά ἀφουγκραστεῖ στίς ψυχές τους μερικά λόγια ταπεινοφροσύνης, ἐλπίδας, συμπόνιας καί φόβου καί νά μᾶς δείξει πόσο κραταιή εἶναι ἡ Μοίρα πού κυβερνᾶ τίς τύχες μας.

Ἡ δική μας ἑρμηνεία τοῦ Μαίτερλινκ ἐπιδιώκει νά προκαλέσει στήν ψυχή τοῦ θεατῆ ἐκείνη ἀκριβῶς τήν κατευναστική ἐντύπωση

πού ἤθελε καί ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας. Μιά παράσταση Μαίτερλινκ εἶναι *μυστήριο:* εἴτε ἁρμονία φωνῶν πού μόλις ἀκούγονται, χορωδία βουβῶν δακρύων, πνιχτῶν λυγμῶν καί τρεμουλιαστῶν ἐλπίδων (ὅπως στό «Θάνατο τοῦ Τενταζίλ»),εἴτε ἔκσταση πού καλεῖ σέ παλλαϊκή θρησκευτική τελετουργία, σέ χορό μέ συνοδεία ἀπό σάλπιγγες καί ἁρμόνιο, στά βακχανάλια τῆς μεγάλης γιορτῆς τοῦ Θαύματος (ὅπως στή δεύτερη πράξη τῆς «Ἀδελφῆς Βεατρίκης»). Τά δράματα τοῦ Μαίτερλινκ εἶναι «πάνω ἀπ' ὅλα φανέρωμα καί κάθαρση τῶν ψυχῶν». «Τά δράματά του εἶναι χορωδία ψυχῶν πού τραγουδοῦν *χαμηλόφωνα* γιά τήν ὀδύνη, τήν ἀγάπη, τήν ὀμορφιά καί τό θάνατο». *Ἁπλότητα* πού μᾶς ἀνεβάζει ἀπό τή γῆ στόν κόσμο τῶν ὀνείρων. Ἁρμονία πού προαναγγέλλει τή γαλήνη. Ἡ ἐκστατική χαρά.

Νά μέ ποιά ἀντίληψη τῆς ψυχῆς τοῦ Θεάτρου τοῦ Μαίτερλινκ ἤρθαμε στό χῶρο τῶν δοκιμῶν γιά νά δουλέψουμε τίς σπουδές.

Ὅπως λέει ὁ Μοῦτερ γιά τόν Περουτζίνο, ἕναν ἀπό τούς πιό γοητευτικούς ζωγράφους τοῦ Quattrocento, θά θέλαμε καί μεῖς νά ποῦμε γιά τό Μαίτερλινκ: «Στό γαλήνιο, λυρικό χαρακτήρα τῶν θεμάτων του, στήν ἤρεμη μεγαλοπρέπεια καί τήν ἀρχαϊκή ἐπισημότητα τῶν πινάκων του» δέν μπορεῖ παρά «νά ἀντιστοιχεῖ ἕνας τέτοιος τρόπος σύνθεσης, πού ἡ ἁρμονία του δέ διασαλεύεται ἀπό καμιά ὁρμητική κίνηση, ἀπό καμιά ἔντονη ἀντίθεση».

Μέ βάση αὐτές τίς γενικές σκέψεις γιά τό ἔργο τοῦ Μαίτερλινκ οἱ ἠθοποιοί καί οἱ σκηνοθέτες, δουλεύοντας τίς σπουδές στό χῶρο τῶν δοκιμῶν, βρῆκαν μέ τή διαίσθησή τους τά παρακάτω:

Ι. Στόν τομέα τῆς ἐκφορᾶς τοῦ λόγου.

1) Χρειάζεται *οἱ λέξεις νά προφέρονται καθαρά καί ψυχρά*, χωρίς κανενός εἴδους τρέμολα καί κλαψιάρικες θεατρινίστικες φωνές. Ὁλοκληρωτική ἀπουσία κάθε ἔντασης καί ζοφεροῦ τόνου.

2) Ὁ ἦχος πρέπει νά ἔχει πάντα κάποιο *στήριγμα* καί οἱ λέξεις νά πέφτουν σά σταγόνες σέ βαθύ πηγάδι: ἀκούγεται ὁ καθαρός χτύπος τῆς σταγόνας χωρίς τρεμούλιασμα τοῦ ἤχου μέσα στό χῶρο. Ὄχι ἀσάφεια στόν ἦχο, οὔτε γοερές καταλήξεις τῶν λέξεων, ὅπως κάνουν ὅσοι ἀπαγγέλλουν «παρακμιακούς» στίχους.

3) Τό μυστικιστικό ρίγος εἶναι πιό δυνατό ἀπό τό ταμπεραμέντο τοῦ παλιοῦ θεάτρου. Τό τελευταῖο εἶναι πάντα ἀχαλίνωτο, ἄξεστο στίς ἐκδηλώσεις του (κουνήματα τῶν χεριῶν, χτυπήματα στό στῆθος καί στούς μηρούς). Τό ἐσωτερικό ρίγος τοῦ μυστικιστικοῦ δέους καθρεφτίζεται στά μάτια, στά χείλια, στόν ἦχο, στόν τρόπο ἐκφορᾶς τοῦ λόγου, εἶναι ἡ ἐπιφανειακή γαλήνη, σέ ἠφαιστειακή συναισθηματική κατάσταση. Καί ὅλα αὐτά χωρίς ἔνταση, ἀνάλαφρα.

4) Ἡ βίωση τῶν ψυχικῶν συγκινήσεων καί ὅλη ἡ τραγικότητά τους συνδέονται ἀδιάρρηκτα μέ τή βίωση τῆς μορφῆς, πού εἶναι ἀναπόσπαστη ἀπό τό περιεχόμενο, ὅπως εἶναι ἀναπόσπαστη καί στό Μαίτερλινκ, πού ἔδοσε αὐτές τίς μορφές καί ὄχι ἄλλες σέ πράγματα τόσο ἁπλά καί τόσο γνώριμα ἀπό καιρό*.

5) Σέ καμιά περίπτωση *ὁ λόγος δέν πρέπει νά τρέχει.* Αὐτό εἶναι νοητό μόνο σέ δράματα νευρασθενικοῦ τόνου, σ' αὐτά ὅπου βάζουν μέ πολύ ζῆλο τά ἀποσιωπητικά. Ἡ ἐπική ἠρεμία δέν ἀποκλείει τό τραγικό αἴσθημα. Καί τά τραγικά αἰσθήματα εἶναι πάντα μεγαλοπρεπῆ.

6) Τραγικότητα μέ τό χαμόγελο στό πρόσωπο.

Αὐτήν τήν ἀπαίτηση πού βγῆκε ἀπό τή διαίσθηση τήν κατάλαβα καί τήν ἀποδέχτηκα μέ ὅλη μου τήν ψυχή μόνο ἀργότερα, ὅταν ἔτυχε νά διαβάσω τά λόγια τοῦ Σαβοναρόλα: «Μή νομίζετε πώς ἡ Μαρία, στό θάνατο τοῦ γιοῦ της, φώναζε στούς δρόμους, τραβοῦσε τά μαλλιά της καί ἔκανε σάν τρελή. Ἀκολουθοῦσε τό γιό της μέ ταπεινοφροσύνη καί μεγάλη ὑποταγή. Σίγουρα θά ἔχυνε δάκρυα, ὅμως ἡ ὄψη της δέν ἔδειχνε θλιμμένη ἀλλά ταυρόχρονα *θλιμμένη καί χαρούμενη.* Καί πλάι στό σταυρό ἔστεκε *θλιμμένη καί χαρούμενη,* βυθισμένη στό μυστήριο τοῦ μεγάλου ἐλέους τοῦ Θεοῦ».

Ὁ ἠθοποιός τῆς τῆς παλιᾶς σχολῆς, γιά νά προκαλέσει ἔντονη ἐντύπωση στό κοινό, φώναζε, ἔκλαιγε, βογγοῦσε, χτυποῦσε τίς γροθιές στό στῆθος του. Ὁ ἠθοποιός τῆς νέας σχολῆς ἄς ἐκφράσει τό ὕψιστο σημεῖο τῆς τραγικότητας ἔτσι ὅπως ἡ τραγικότητα αὐτή ἐκφράστηκε στή θλιμμένη καί χαρούμενη Μαρία: ἐξωτερικά ἤρεμα, σχεδόν *ψυχρά,* χωρίς κραυγές καί κλάματα, χωρίς τρέμολα, ἀλλά πολύ βαθιά.

II. Στή σφαίρα τῆς πλαστικότητας:

* «Ἡ πρακτική ἔχει θέσει ἕνα ζήτημα πού δέν ἀναλαβαίνω νά τό λύσω μά θέλω ὡστόσο νά τό προβάλλω: πρέπει ἄραγε ὁ ἠθοποιός νά ἀποκαλύπτει πρῶτα τό ἐσωτερικό περιεχόμενο τοῦ ρόλου, νά ἀφήνει τό ταμπεραμέντο του ἐλεύθερο καί ὕστερα μόνο νά ντύνει αὐτό τό συναίσθημα μέ τή μιά ἤ τήν ἄλλη μορφή, ἤ ἀντίστροφα; Ἐμεῖς τότε εἴχαμε ἀκολουθήσει τήν παρακάτω μέθοδο: δέν ἀφήναμε τό ταμπεραμέντο ἐλεύθερο μέχρις ὅτου κατακτήσουμε τή φόρμα. Καί αὐτό μοῦ φαίνεται σωστό. Θά μοῦ ποῦν: ὁρίστε λοιπόν, ἔχουν δίκιο αὐτοί πού παραπονιοῦνται ὅτι ἡ φόρμα δεσμεύει τό ταμπεραμέντο. Οἱ παλιοί νατουραλιστές ἠθοποιοί, οἱ δάσκαλοί μας, ἔλεγαν: ἄν δέ θέλεις νά καταστρέψεις τό ρόλο σου, ἄρχισε νά τόν διαβάζεις ὄχι φωναχτά ἀλλά μέσα σου, καί μόνο ὅταν ἀντηχήσει μέσα στήν καρδιά σου, τότε μπορεῖς νά τόν πεῖς δυνατά. Τό νά πλησιάσεις ἕναν ἠθογραφικό ρόλο μέσα ἀπό τό σιωπηλό διάβασμα τοῦ κειμένου καί τό νά πλησιάσεις ἕνα μή ἠθογραφικό ρόλο κατακτώντας πρῶτα τό ρυθμό τοῦ λόγου καί τό ρυθμό τῆς κίνησης εἶναι ἐξίσου σωστή μέθοδος.

1) Ὁ Ριχάρδος Βάγκνερ ἀποκαλύπτει τόν ἐσωτερικό διάλογο μέ τή βοήθεια τῆς ὀρχήστρας. Ἡ μουσική φράση πού τραγουδάει ὁ τραγουδιστής δέ φαίνεται ἀρκετά δυνατή γιά νά ἐκφράσει τά ἐσωτερικά βιώματα τῶν ἡρώων. Ὁ Βάγκνερ καλεῖ σέ βοήθεια τήν ὀρχήστρα, πιστεύοντας πώς μόνο ἡ ὀρχήστρα εἶναι ἱκανή νά πεῖ αὐτά πού δέν εἰπώθηκαν, νά ἀποκαλύψει στό θεατή τό Μυστήριο. Ὅπως στό μουσικό δράμα ἡ φράση πού τραγουδάει ὁ τραγουδιστής, ἔτσι καί στό δράμα ὁ *λόγος* δέν εἶναι ἀρκετά ἰσχυρό ἐργαλεῖο γιά νά ἀποκαλύψει τόν ἐσωτερικό διάλογο. Καί δέν εἶναι ἄραγε ἀλήθεια πώς ἄν ὁ *λόγος* ἦταν τό μοναδικό ἐργαλεῖο πού ἀποκαλύπτει τήν οὐσία τῆς τραγωδίας, τότε θά μποροῦσαν νά παίζουν στή σκηνή οἱ πάντες; Τό νά προφέρεις κάποια λόγια, ἔστω καί ἄν τά προφέρεις καλά, δέ σημαίνει ἀκόμα ὅτι εἶπες κάτι. Χρειάστηκε λοιπόν νά ἀναζητήσουμε νέα μέσα γιά νά ἐκφράσουμε αὐτό πού δέν εἰπώθηκε, νά ἀποκαλύψουμε αὐτό πού εἶναι κρυμμένο.

Ὅπως ὁ Βάγκνερ ἀφήνει τήν ὀρχήστρα νά μιλήσει γιά τίς ψυχικές καταστάσεις, ἔτσι καί ἐγώ ἀφήνω νά μιλήσουν γι' αὐτές οἱ *πλαστικές κινήσεις.*

Βέβαια καί στό παλιό θέατρο ἡ πλαστικότητα ἦταν ἀπαραίτητο ἐκφραστικό μέσο. Ὁ Σαλβίνι στόν Ὀθέλλο ἤ στόν Ἅμλετ πάντα μᾶς κατέπλησσε μέ τήν πλαστικότητά του. Ἡ πλαστικότητα πραγματικά ὑπῆρχε, ἀλλά ἐγώ δέν ἐννοῶ ἐδῶ αὐτό τό εἶδος της.

Ἐκείνη ἡ πλαστικότητα ἦταν αὐστηρά ἐναρμονισμένη μέ τά λόγια πού προφέρονταν. Ἐγώ ὅμως μιλῶ γιά «πλαστικότητα πού δέν ἀντιστοιχεῖ στά λόγια».

Τί θά πεῖ «πλαστικότητα πού δέν ἀντιστοιχεῖ στά λόγια»;

Δυό ἄνθρωποι συζητοῦν γιά τόν καιρό, γιά τήν τέχνη, γιά τά σπίτια τους. Ἕνας τρίτος πού τούς παρακολουθεῖ (ἄν βέβαια εἶναι λίγο-πολύ εὐαίσθητος καί ὀξυδερκής) μπορεῖ ἀπό τή συζήτηση αὐτῶν τῶν δυό γιά θέματα πού δέν ἀφοροῦν τίς σχέσεις τους νά προσδιορίσει μέ ἀκρίβεια τί εἶναι αὐτοί οἱ δυό ἄνθρωποι: φίλοι, ἐχθροί, ἐρωμένοι. Καί αὐτό μπορεῖ νά τό προσδιορίσει ἐπειδή οἱ δυό αὐτοί ἄνθρωποι πού συζητοῦν κάνουν μέ τά χέρια τους τέτοιες κινήσεις, παίρνουν τέτοιες στάσεις, χαμηλώνουν μέ τέτοιο τρόπο τό βλέμμα τους πού δίνουν τή δυνατότητα νά προσδιορίσει κανείς τίς σχέσεις τους. Γιατί, μιλώντας γιά τόν καιρό, τήν τέχνη κλπ., οἱ δυό αὐτοί ἄνθρωποι κάνουν κινήσεις πού δέν ἀντιστοιχοῦν στά λόγια. Καί ἀπ' αὐτές τίς κινήσεις πού δέν ἀντιστοιχοῦν στά λόγια ἐκεῖνος πού τούς παρακολουθεῖ προσδιορίζει τί εἶναι: φίλοι, ἐχθροί, ἐρωμένοι...

Ὁ σκηνοθέτης δημιουργεῖ μιά γέφυρα ἀπό τό θεατή στόν ἠθο-

ποιό. Βγάζοντας στή σκηνή φίλους, ἐχθρούς καί ἐρωμένους, σύμφωνα μέ τό θέλημα τοῦ συγγραφέα, ὁ σκηνοθέτης πρέπει νά δώσει στίς κινήσεις καί στίς στάσεις τους μιά τέτοια μορφή πού νά βοηθᾶ τό θεατή ὄχι μόνο νά ἀκούει τά λόγια τους ἀλλά καί νά διεισδύει στόν ἐσωτερικό, κρυφό διάλογο. Καί ἄν ὁ σκηνοθέτης ἔχει ἐμβαθύνει στό θέμα τοῦ συγγραφέα καί ἔχει ἀκούσει τή μουσική τοῦ ἐσωτερικοῦ διαλόγου, τότε προτείνει στόν ἠθοποιό ἐκεῖνες τίς πλαστικές κινήσεις πού, κατά τήν ἄποψή του, μποροῦν νά κάνουν τό θεατή νά νιώσει αὐτόν τόν ἐσωτερικό διάλογο ἔτσι ὅπως τόν ἀκοῦν ὁ σκηνοθέτης καί οἱ ἠθοποιοί.

Οἱ χειρονομίες, οἱ στάσεις, τά βλέμματα, ἡ σιωπή προσδιορίζουν τίς *ἀληθινές* σχέσεις ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους . Τά λόγια δέν τά λένε ὅλα. Συνεπῶς χρειάζεται μιά τέτοια *μορφή τῶν κινήσεων* στή σκηνή πού νά βάζει τό θεατή στή θέση ἑνός προσεχτικοῦ παρατηρητῆ καί νά τοῦ προσφέρει ἕνα ὑλικό σάν κι αὐτό πού ἔδωσαν οἱ δυό συζητήσεις στόν τρίτο πού τούς παρακολουθοῦσε , -ἕνα ὑλικό πού θά βοηθήσει τό θεατή νά μαντέψει τίς ψυχικές καταστάσεις τῶν προσώπων τοῦ ἔργου. Τά λόγια εἶναι γιά τήν ἀκοή, ἡ πλαστικότητα γιά τά μάτια. Ἔτσι ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ λειτουργεῖ κάτω ἀπό τήν πίεση δύο ἐντυπώσεων: τῆς ὀπτικῆς καί τῆς ἀκουστικῆς. Καί ἡ διαφορά ἀνάμεσα στό παλιό καί στό νέο θέατρο εἶναι ὅτι στό τελευταῖο ἡ πλαστικότητα καί τά λόγια ὑπάγονται τό καθένα στό δικό του ρυθμό καί συχνά βρίσκονται ἀναντιστοιχία.

Δέν πρέπει ὡστόσο νά νομίζουμε ὅτι πάντοτε πρέπει ἡ πλαστικότητα νά μήν ἀντιστοιχεῖ στά λόγια. Μπορεῖ σέ κάποια φράση νά δοθεῖ μιά πλαστική ἔκφραση πού παρουσιάζει μεγάλη ἀντιστοιχία μέ τά λόγια, ἀλλά αὐτό εἶναι τό ἴδιο φυσικό ὅπως καί ὅταν σέ κάποιο στίχο συμπίπτει ὁ λογικός τονισμός μέ τό στιχουργικό.

2) Οἱ εἰκόνες τοῦ Μαίτερλινκ ἔχουν μιά ἀρχαϊκότητα. Ὀνόματα πού θυμίζουν ἐκκλησιαστικές εἰκόνες. Ὁ Ἀρκέλ[25] πού θυμίζει πίνακα τοῦ Ἀμπρότζιο Μποργκονιόνε. Γοτθικοί θόλοι. Ξύλινα ἀγάλματα, λεῖα καί λαμπερά, σάν παλισάνδρη. Καί νιώθεις τήν ἀνάγκη γιά μιά συμμετρική διάταξη τῶν προσώπων, ὅπως τά ἤθελε ὁ Περουτζίνο, γιατί αὐτή ἐκφράζει μέ τόν καλύτερο τρόπο τή θεϊκότητα τοῦ σύμπαντος.

«Οἱ γυναῖκες, οἱ θηλυπρεπεῖς ἔφηβοι καί οἱ ταπεινοί κουρασμένοι γέροντες μποροῦν μέ τόν καλύτερο τρόπο νά ἐκφράσουν τά ὀνειροπόλα, ἁπαλά αἰσθήματα» πού προσπαθοῦσε νά ἀποδόσει ὁ Περουτζίνο. Μήπως τό ἴδιο δέ συμβαίνει καί στό Μαίτερλινκ; Ἀπό δῶ ξεκινάει ἡ προσφυγή στό στύλ τῆς ἐκκλησιαστικῆς εἰκόνας.

Τό ἀσυνάρτητο στοίβαγμα στίς σκηνές τῶν νατουραλιστικῶν θεάτρων ἀντικαταστάθηκε στό νέο θέατρο ἀπό τήν ἀπαίτηση νά διατάσσεται σέ ἐπίπεδα μιά κατασκευή αὐστηρά ὑποταγμένη στή ρυθμική κίνηση τῶν γραμμῶν καί στή μουσική ἁρμονία τῶν χρωματικῶν κηλίδων.

Τό στύλ τῆς εἰκόνας χρειάστηκε νά χρησιμοποιηθεῖ καί στόν τομέα τῶν σκηνικῶν, μιά καί δέν εἴχαμε φτάσει τότε ἀκόμα στήν πλήρη κατάργησή τους. Καί ἀπό τή στιγμή πού οἱ πλαστικές κινήσεις ἀποχτοῦσαν τή σημασία μεγάλου ἐκφραστικοῦ μέσου γιά τήν ἀποκάλυψη τῆς ἐξαιρετικῆς σπουδαιότητας τοῦ ἐσωτερικοῦ διαλόγου, ἀρχίσαμε νά φανταζόμαστε ἕνα σκηνικό πού δέ θά ἔκανε τίς κινήσεις αὐτές ἀσαφεῖς. Ἔπρεπε νά συγκεντρώσουμε στίς κινήσεις ὅλη τήν προσοχή τοῦ θεατῆ. Γι' αὐτό καί στό «Θάνατο τοῦ Τενταζίλ» ὑπῆρχε μόνο ἕνα σκηνογραφικό φόντο. Οἱ πρόβες αὐτῆς τῆς τραγωδίας γίνονταν στό φόντο ἑνός ἁπλοῦ λινόπανου, καί ἡ ἐντύπωση ἦταν πολύ δυνατή, γιατί οἱ χειρονομίες ζωγραφίζονταν πολύ ἁδρά καί ξεκάθαρα. Ὅταν ὅμως οἱ ἠθοποιοί μεταφέρθηκαν σέ σκηνικό ὅπου ὑπῆρχε χῶρος καί ἄπλα, τό ἔργο ἔχασε. Ἀπό δῶ βγῆκε ἡ ἰδέα τοῦ διακοσμητικοῦ πανώ. Μά ὅταν ἔγιναν μιά σειρά πειράματα μέ διακοσμητικά πανώ («Ἀδελφή Βεατρίκη», «Ἔντα Γκάμπλερ», «Τό αἰώνιο παραμύθι»), ἀποδείχτηκε πώς καί τό διακοσμητικό πανώ δέν εἶναι λιγότερο ἀκατάλληλο ἀπό τά τρισδιάστατα σκηνικά ὅπου οἱ πλαστικές κινήσεις γίνονται ἀσαφεῖς, δέ ζωγραφίζονται καθαρά, δέν ἐντοπίζονται. Στούς πίνακες τοῦ Τζιόττο τίποτα δέ χαλάει τήν ἁρμονία τῶν γραμμῶν, γιατί ὅλη ἡ δημιουργία του βρίσκεται σέ ἐξάρτηση ἀπό μιά ἄποψη διακοσμητική καί ὄχι νατουραλιστική. Ἀλλά ἄν δέν ὑπάρχει γιά τό θέατρο ἐπιστροφή στό νατουραλισμό, ἄλλο τόσο δέν ὑπάρχει καί δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει καί ἐπιστροφή στή «διακοσμητική» ἄποψη (ἐκτός ἄν τήν πάρουμε μέ τήν ἀντίληψη πού εἶχε γι' αὐτήν τό γιαπωνέζικο θέατρο).

Τό διακοσμητικό πανώ, ὅπως καί ἡ συμφωνική μουσική, ἔχει τή δική του εἰδική ἀποστολή, καί ἄν χρειάζεται φιγοῦρες ὅπως ὁ πίνακας, χρειάζεται μόνο φιγοῦρες ζωγραφισμένες πάνω σ' αὐτό, ἤ ἄν πρόκειται γιά θέατρο, μαριονέτες ἀπό χαρτόνι, ὄχι ὅμως ἀπό κερί, οὔτε ἀπό ξύλο, οὔτε ἀνθρώπινο σῶμα. Καί αὐτό γιατί τό διακοσμητικό πανώ, ἔχοντας δύο διαστάσεις, ἀπαιτεῖ καί φιγοῦρες δύο διαστάσεων.

Τό ἀνθρώπινο σῶμα καί τά ἀντικείμενα πού ὑπάρχουν γύρω του —τραπέζια, καρέκλες, κρεβάτια, ντουλάπες— ἔχουν ὅλα τρεῖς διαστάσεις. Γι' αὐτό στό θέατρο πού κύρια βάση του εἶναι ὁ ἠθοποιός

πρέπει νά στηριζόμαστε σέ ὅ,τι βρίσκουμε στίς πλαστικές τέχνες καί ὄχι στή ζωγραφική. Βάση γιά τόν ἠθοποιό πρέπει νά εἶναι *ἡ ἀνάγλυφη πλαστικότητα.*

Νά ποιό εἶναι τό ἀποτέλεσμα τοῦ πρώτου κύκλου ἀναζητήσεων στόν τομέα τοῦ Νέου Θεάτρου. Τερματίστηκε ἕνας ἱστορικά ἀπαραίτητος κύκλος, πού ἔδωσε μιά σειρά πειράματα θεάτρου σύμβασης καί ὁδήγησε στή σκέψη γιά κάποια νέα θέση τῆς διακοσμητικῆς ζωγραφικῆς στό δραματικό θέατρο.

Ὁ ἠθοποιός τῆς παλιᾶς σχολῆς, μαθαίνοντας ὅτι τό θέατρο θέλει νά ξεκόψει ἀπό τή διακοσμητική ἄποψη, θά χαρεῖ γι' αὐτό νομίζοντας ὅτι δέν πρόκειται γιά τίποτε ἄλλο παρά γιά ἐπιστροφή στό παλιό θέατρο. Γιατί ἀκριβῶς στό παλιό θέατρο θά πεῖ, ὑπῆρχε αὐτός ὁ χῶρος τῶν τριῶν διαστάσεων. Ἄρα, κάτω τό Θέατρο σύμβασης!

Ἐγώ θά ἀπαντήσω: ἀπό τή στιγμή πού ἡ διακοσμητική ζωγραφική θά ξεχωρίσει καί θά πάει στή σκηνή τοῦ Διακοσμητικοῦ θεάτρου καί ὁ μουσικός στήν Αἴθουσα συμφωνικῆς μουσικῆς, τό Θέατρο σύμβασης ὄχι μόνο δέ θά πεθάνει ἀλλά ἀπεναντίας θά τραβήξει μπροστά μέ ἀκόμα πιό τολμηρά βήματα.

Ἀπορρίπτοντας τό διακοσμητικό πανώ, τό Νέο Θέατρο δέν παραιτεῖται ἀπό τίς μεθόδους τῆς στυλιζαρισμένης σκηνοθεσίας οὔτε ἀπό τήν ἑρμηνεία τοῦ Μαίτερλινκ μέ τίς μεθόδους τῆς ἐκκλησιαστικῆς εἰκόνας. Ἀλλά ἡ ἐκφραστική μέθοδος πρέπει νά εἶναι ἀρχιτεκτονική σέ ἀντίθεση μέ τήν προηγούμενη, τή ζωγραφική. Ὅλα τά σχέδια στυλιζαρισμένης σκηνοθεσίας, καί γιά τό «Θάνατο τοῦ Τενταζίλ» καί γιά τήν «Ἀδελφή Βεατρίκη» καί γιά τό «Αἰώνιο παραμύθι» καί γιά τήν «Ἔντα Γκάμπλερ» διατηροῦνται ἀνέπαφα, ἀλλά μεταφέρονται σ' ἕνα ἀπελευθερωμένο θέατρο σύμβασης. Ὁ ζωγράφος ὅμως τοποθετεῖ τόν ἑαυτό του σ' ἕνα ἐπίπεδο ἀπό ὅπου ἀφήνει ἔξω τόν ἠθοποιό καί τά ἀντικείμενα, μιά καί οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ ἠθοποιοῦ καί τοῦ μή θεατρικοῦ ζωγράφου εἶναι διαφορετικές.

V. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΥΜΒΑΣΗΣ

«Σᾶς καλῶ νά περάσετε ἀπό τήν ἄχρηστη ἀλήθεια τῶν σύγχρονων σκηνῶν στή συνειδητή συμβατικότητα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου» —ἔγραφε ὁ Βαλ. Μπριοῦσοφ. Τήν ἀναγέννηση τοῦ ἀρχαίου θεάτρου περιμένει καί ὁ Βιατσ. Ἰβάνοφ. Ὁ Βαλ. Μπριοῦσοφ, ὑπογραμμίζοντας ὅτι ἀκριβῶς τό ἀρχαῖο θέατρο ἀποτελεῖ ἕνα ἐνδιαφέρον ὑπόδειγμα τοῦ θεάτρου σύμβασης, περιορίζεται μόνο σέ μιά φευγαλέα μνεία

γι' αὐτό. Ὁ Βιατσ. Ἰβάνοφ ἀναπτύσσει ἕνα ἁρμονικό σχέδιο Διονυσιακῆς Τελετουργίας.

Ἔχει ἐπιβληθῆ μιά μονόπλευρη ἀντίληψη ὅτι τάχα τό θέατρο πού προβλέπει τό σχέδιο τοῦ Βιατσ. Ἰβάνοφ δέ δέχεται στό ρεπερτόριό του παρά μόνο τήν ἀρχαία τραγωδία — τήν πρωτότυπη ἤ ἔστω τή γραμμένη κατοπινά ἀλλά ὁπωσδήποτε στό ἀρχαιοελληνικό στύλ, ὅπως εἶναι πχ. ὁ «Τάνταλος». Γιά νά πειστεῖ κανείς ὅτι τό σχέδιο τοῦ Βιατσ. Ἰβάνοφ κάθε ἄλλο παρά μονόπλευρο εἶναι καί ὅτι χωράει μέσα του ἕνα εὐρύτατο ρεπερτόριο, πρέπει βέβαια νά μήν παραβλέψει οὔτε μιά ἀράδα γραμμένη ἀπό τόν Βιατσ. Ἰβάνοφ, ἀλλά δυστυχῶς δέν ἔχουμε συνηθίσει νά μελετᾶμε τά γραφτά του. Θά ἤθελα νά σταθῶ στά σχέδια τοῦ Βιατσ. Ἰβάνοφ γιά νά διεισδύσω στίς στίς ἐνοράσεις του καί ὕστερα νά ἀποκαλύψω ἀκόμα πιό συγκεκριμένα τά πλεονεκτήματα τῆς τεχνικῆς τοῦ θεάτρου σύμβασης καί νά δείξω ὅτι μόνο αὐτή ἡ τεχνική δίνει στό Θέατρο τή δυνατότητα νά δεχτεῖ στούς κόλπους του τό πολύμορφο ρεπερτόριο πού προτείνει ὁ Βιατσ. Ἰβάνοφ καί τό πολύχρωμο μπουκέτο δραμάτων πού ρίχνει στή σκηνή τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου ἡ σύγχρονη δραματουργία.

Ἀπό τόν πόλο τῆς δυναμικῆς τό δράμα προχώρησε στόν πόλο τῆς στατικότητας.*

Τό δράμα γεννήθηκε «ἀπό τό πνεῦμα τῆς μουσικῆς, ἀπό τό χορικό διθύραμβο, ὅπου ὑπῆρχε μιά ἐνέργεια δυναμική». «Ἀπό τήν ἐκστατική τελετουργία τῆς θυσίας γεννήθηκε ἡ διονυσιακή τέχνη τοῦ χορικοῦ δράματος».

Ὕστερα ἀρχίζει «ὁ διαχωρισμός τῶν στοιχείων τῆς διονυσιακῆς τελετουργίας». Ὁ διθύραμβος ξεχωρίζει σάν αὐτοτελές εἶδος τῆς λυρικῆς ποίησης. Ἡ προσοχή συγκεντρώνεται ὁλοκληρωτικά στόν πρωταγωνιστή ἥρωα πού ἡ τραγική μοίρα του ἀρχίζει νά γίνεται τό κέντρο τοῦ δράματος. Ὁ θεατής ἀπό μέτοχος τῆς ἱερῆς τελετουργίας πού ἦταν ἄλλοτε γίνεται θεατής ἑνός γιορταστικοῦ «θεάματος». Ὁ χορός, ἀφοῦ διαχωρίζεται καί ἀπό τήν κοινότητα, πού πρῶτα βρισκόταν στήν ὀρχήστρα, καί ἀπό τόν ἥρωα, γίνεται στοιχεῖο πού εἰκονογραφεῖ τίς περιπέτειες μιᾶς ἡρωικῆς μοίρας. Ἔτσι δημιουργεῖται τό *θέατρο* σά *θέαμα.*

Ὁ θεατής περιορίζεται ἁπλῶς νά βιώνει *παθητικά* αὐτά πού δέχεται ἀπό τή σκηνή. «Χαράζεται αὐτό τό μαγικό ὅριο ἀνάμεσα στούς ἠθοποιούς καί τό θεατή πού μέχρι σήμερα, μέ τή γραμμή τῆς ράμπας, χωρίζει τό θέατρο σέ δυό κόσμους ξένους τόν ἕναν πρός τόν ἄλ-

* Γιά τίς ἐξελίξεις τοῦ Δράματος, τό Θέατρο-θέαμα καί τήν τύχη τῆς μάσκας βλ. τό βιβλίο τοῦ Βιατσ. Ἰβάνοφ «Τά ἄστρα», Πετρούπολη 1909.

λο: αὐτόν πού μόνο δρᾶ καί αὐτόν πού μόνο προσλαμβάνει,— καί δέν ὑπάρχουν φλέβες πού νά ἑνώνουν αὐτά τά δυό ξεχωριστά σώματα σέ μιά κοινή κυκλοφορία αἵματος τῶν δημιουργικῶν ἐνεργειῶν». Ἡ ὀρχήστρα πλησίαζε τό θεατή στή σκηνή. Στή θέση ὅπου ἦταν ἡ ὀρχήστρα δημιουργήθηκε ἡ θεατρική ράμπα, καί ἀπομάκρυνε τή σκηνή ἀπό τό θεατή. Ἡ σκηνή ἑνός τέτοιου θεάτρου-θεάματος εἶναι «ἕνα εἰκονοστάσι, μακρινό, αὐστηρό πού δέν καλεῖ πιά τούς πάντες νά σμίξουν σέ μιά κοινή γιορταστική κοσμοσυρροήν-, — ἕνα εἰκονοστάσι πού ἀντικατάστησε «τό παλιό χαμηλό κρηπίδωμα τοῦ βωμοῦ» ὅπου ἦταν τόσο εὔκολο νά τρέξει κανείς μέσα στήν ἔκστασή του γιά νά πάρει μέρος στήν τελετουργία.

Τό δράμα, πού γεννήθηκε ἀπό τίς διθυραμβικές τελετουργίες τοῦ Διονύσου, ἀπομακρύνθηκε σιγά-σιγά ἀπό τίς θρησκευτικές πηγές του, καί ἡ Μάσκα τοῦ τραγικοῦ ἥρωα πού στίς τύχες του ὁ θεατής ἔβλεπε τή δική του μοίρα, ἡ Μάσκα τῆς μεμονωμένης τραγικῆς μοίρας ὅπου ἐνσαρκωνόταν τό πανανθρώπινο Ἐγώ, αὐτή ἡ Μάσκα μέ τήν πάροδο τῶν αἰώνων ἀποχτοῦσε ἀντικειμενική ὑπόσταση. Ὁ Σαίξπηρ ἀποκαλύπτει χαρακτῆρες. Ὁ Κορνήλιος καί ὁ Ρακίνας τοποθετοῦν τούς ἥρωές τους σέ ἐξάρτηση ἀπό τήν ἠθική μιᾶς συγκεκριμένης ἐποχῆς, μετατρέποντάς τους σέ ὑλιστικές φόρμουλες. Ἡ σκηνή ἀπομακρύνεται ἀπό τό θρησκευτικό-κοινοτικό στοιχεῖο. Ἡ σκηνή ἀπομακρύνεται ἀπό τό θεατή ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς ἀντικειμενικότητάς της. Ἡ σκηνή *δέν ἐμπνέει, δέν μεταμορφώνει.*

Τό Νέο θέατρο τείνει καί πάλι πρός τό δυναμικό στοιχεῖο. Τέτοια εἶναι τά Θέατρα τοῦ Ἴψεν, τοῦ Μαίτερλινκ, τοῦ Βεράρεν, τοῦ Βάγκνερ.* Οἱ νεότατες ἀναζητήσεις ἀνταμώνουν μέ τίς ὑποθῆκες τῆς

*Γιατί ὁ Μαίτερλινκ πλάι στόν Ἴψεν, ὁ Μαίτερλινκ πλάι στό Βεράρεν (οἱ «Αὐγές» π.χ. πλάι στό «Θάνατο τοῦ Τενταζίλ»);

Ὁ πάσχων Θεός εἶναι διπρόσωπος: ὁ Διόνυσος εἶναι ἡ μέθη, ὁ Ἀπόλλων τό ὄνειρο. Ἡ ψυχή τοῦ Βιατσ. Ἰβάνοφ κλίνει πρός διονυσιακά θεατρικά ἔργα μέ τήν ἔννοια τῆς μέθης. Αὐτό ὅμως δέ σημαίνει ὅτι γιά τόν Βιατσ. Ἰβάνοφ τό διονυσιακό δράμα πρέπει ὁπωσδήποτε νά εἶναι «ὀργιαστικό» στήν ἐξωτερική του ἔκφραση. Βλέπει τό χορικό στοιχεῖο σέ δυό διαφορετικές εἰκόνες:

«Τό ὄργιο τῆς τρέλας στό κρασί
Γελώντας ἀναδεύει ὅλο τόν κόσμο.
Μά καί στήν ἤρεμη, νηφάλια σιγαλιά
Ἡ ἴδια τρέλα κάποτε ἀνασαίνει.
Μές στά κλαδιά πού κρέμονται σωπαίνει,
Στή λαίμαργη σπηλιά παραφυλᾶ».

Φ. Σολογκούμπ.

«Τό ἴδιο διονυσιακά εἶναι, γιά τόν Βιατσ. Ἰβάνοφ, τό ξεφάντωμα τῶν σατύρων τοῦ δρυμοῦ καί ἡ ἀκίνητη σιωπή τῆς χαμένης (μέσα στήν ἐσωτερική ἐνατένιση καί τήν αἴσθηση τοῦ Θεοῦ) μαινάδας».

ἀρχαιότητας. Ὅπως παλιότερα ἡ τελετουργία τῆς Τραγωδίας ἦταν ἕνα εἶδος τῆς Διονυσιακῆς «κάθαρσης», ἔτσι καί τώρα ἀπαιτοῦμε ἀπό τόν καλλιτέχνη θεραπεία καί κάθαρση.

Ἡ ἐξωτερική δράση στό νέο θέατρο, ἡ ἀποκάλυψη τῶν χαρακτήρων γίνονται πιά ἄχρηστες. «Θέλουμε νά διεισδύσουμε *πίσω* ἀπό τή μάσκα καί *πίσω* ἀπό τή δράση, στό νοερό, χαρακτήρα τοῦ προσώπου, καί νά μαντέψουμε τήν «ἐσωτερική μάσκα» του».

Στό νέο δράμα ἡ ἀπομάκρυνση ἀπό τό ἐξωτερικό στοιχεῖο γιά χάρη τοῦ ἐσωτερικοῦ δέ γίνεται γιά νά ὁδηγεῖται ὁ ἄνθρωπος, μέ αὐτήν τήν ἀποκάλυψη τοῦ βάθους τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, στήν ἀπομάκρυνση ἀπό τή γῆ καί νά ἀνεβαίνει στά σύννεφα (théâtre ésoterique) ἀλλά γιά νά μεθᾶ μέ τή διονυσιακή μέθη τῆς αἰώνιας θυσίας.

«Καί ἀφοῦ τό νέο θέατρο εἶναι πάλι δυναμικό, ἄς εἶναι τέτοιο ὡς τό τέλος». Τό θέατρο πρέπει νά φανερώσει ὁριστικά τή δυναμική οὐσία του. Πρέπει λοιπόν νά πάψει νά εἶναι «θέατρο» μέ τήν ἔννοια μόνο τοῦ «θεάματος». Θέλουμε νά συγκεντρωνόμαστε γιά νά δημιουργοῦμε — «νά πράττουμε» — συλλογικά καί ὄχι μόνο νά παρακολουθοῦμε.

Ὁ Βιατσ. Ἰβάνοφ ρωτάει: «ποιό πρέπει νά εἶναι τό ἀντικείμενο τοῦ μελλοντικοῦ δράματος;». Καί ἀπαντάει: «ὅλα πρέπει νά νιώθουν ἀπλόχωρα μέσα σ' αὐτό: ἡ τραγωδία καί ἡ κωμωδία, τό μυστήριο καί τό λαϊκό παραμύθι, ὁ μύθος καί ἡ κοινωνική ζωή».

Τό *συμβολιστικό δράμα* πού ξεπερνάει τήν ἀπομόνωση καί βρίσκει μιά «ἁρμονική συνήχηση μέ τήν αὐτοδιάθεση τῆς λαϊκῆς ψυχῆς»· *ἡ θεία καί ἡρωική τραγωδία* πού θυμίζει τήν ἀρχαία τραγωδία (ὄχι βέβαια μέ τήν ἔννοια τῆς ἀρχιτεκτονικῆς κατασκευῆς τῶν ἔργων ἀλλά μέ τήν ἔννοια τοῦ ρόλου τῆς Μοίρας καί τῆς Σάτιρας σά βάσεων τῆς Τραγωδίας καί τῆς Κωμωδίας)· τό *μυστήριο*, λίγο-πολύ ἀνάλογο μέ τό μεσαιωνικό· ἡ κωμωδία σέ στύλ Ἀριστοφάνη· — νά τό ρεπερτόριο πού προτείνει ὁ Βιατσ. Ἰβάνοφ.

Μπορεῖ ἄραγε τό Νατουραλιστικό θέατρο νά δεχτεῖ ἕνα τόσο ποικιλόμορφο ρεπερτόριο; Ὄχι. Τό ὑποδειγματικό θέατρο τῆς νατουραλιστικῆς τεχνικῆς — τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας — προσπάθησε νά δεχτεῖ στούς κόλπους του τό Ἀρχαῖο θέατρο («Ἀντιγόνη»), τό θέατρο τοῦ Σαίξπηρ («Ἰούλιος Καίσαρ», «Σάυλοκ»), τοῦ Ἴψεν («Ἔντα Γκάμπλερ», «Βρυκόλακες» κ.ἄ.), τοῦ Μαίτερλινκ («Τυφλοί» κ.ἄ.)... Ὡστόσο, παρόλο ὅτι εἶχε ἐπικεφαλῆς του τόν πιό ταλαντοῦχο σκηνοθέτη τῆς Ρωσίας (τό Στανισλάφσκι) καί μιά ὁλόκληρη σειρά ἔξοχων ἠθοποιῶν (Κνίππερ, Κατσάλοφ, Μοσκβίν, Σαβίτσκαγια), ἀποδείχτηκε ἀνίσχυρο νά ἐκφράσει ἕνα τόσο πλατύ ρεπερτόριο. Ὑποστη-

ρίζω πώς ἐκεῖνο πού τοῦ στάθηκε ἐμπόδιο σ' αὐτό εἶναι ἡ μίμηση τῆς σκηνοθετικῆς τεχνοτροπίας τοῦ Μάινιγκεν , εἶναι ἡ «νατουραλιστική μέθοδος».

Τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, πού μπόρεσε νά ἐκφράσει μόνο τό Θέατρο τοῦ Τσέχοφ, ἔμεινε τελικά «θέατρο γιά λίγους». Θέατρα γιά λίγους εἶναι καί ὅλα ἐκεῖνα πού, ἔχοντας σά στήριγμα πότε τή μέθοδο τῆς σχολῆς Μάινιγκεν καί πότε τήν «ἀτμόσφαιρα» τοῦ Τσεχοφικοῦ θεάτρου, ἀποδείχτηκαν ἀνίσχυρα νά διευρύνουν τό ρεπερτόριό τους καί μέ τόν τρόπο αὐτό νά διευρύνουν καί τό κοινό τους.

Τό Ἀρχαῖο θέατρο διαφοροποιοῦνταν κάθε αἰώνα καί περισσότερο, καί τά Θέατρα γιά λίγους εἶναι τό ἔσχατο ὅριο τοῦ κατακερματισμοῦ, τό τελευταῖο παρακλάδι τοῦ Ἀρχαίου θεάτρου. Τό δικό μας Θέατρο διασπάστηκε σέ Τραγωδία καί Κωμωδία, ἐνῶ τό Ἀρχαῖο Θέατρο ἦταν Ἐνιαῖο. Καί νομίζω πώς αὐτός ἀκριβῶς ὁ κατακερματισμός τοῦ Ἐνιαίου θεάτρου σέ Θέατρα γιά λίγους ἐμποδίζει τήν ἀναγέννηση τοῦ Παλλαϊκοῦ θεάτρου, τοῦ Θεάτρου-τελετουργίας καί τοῦ Θεάτρου-γιορτῆς.

Ἡ πάλη κατά τῶν νατουραλιστικῶν μεθόδων πού ἔχουν ἀναλάβει τά Θέατρα ἀναζητήσεων καί ὁρισμένοι σκηνοθέτες* δέν εἶναι τυχαία, ἔχει ὑπαγορευτεῖ ἀπό τήν ἴδια τήν ἱστορική ἐξέλιξη. Οἱ ἀναζητήσεις νέων σκηνικῶν μορφῶν δέν εἶναι ἕνα καπρίτσιο τῆς μόδας, ἡ χρησιμοποίηση νέας μεθόδου σκηνοθεσίας (στυλιζαρισμένης) δέν εἶναι μιά ἐπινόηση γιά τό χατήρι τοῦ ὄχλου πού ἀναζητᾶ ἀχόρταγα ὅλο καί πιό ἔντονες ἐντυπώσεις.

Τό Θέατρο ἀναζητήσεων καί οἱ σκηνοθέτες του δουλεύουν γιά τή δημιουργία τοῦ Θεάτρου σύμβασης ἀκριβῶς γιά νά σταματήσουν τή διακλάδωση τοῦ Θεάτρου σέ Θέατρα γιά λίγους καί νά ἀναστήσουν τό Ἐνιαῖο Θέατρο.

Τό θέατρο σύμβασης προτείνει μιά τεχνική τόσο ἁπλουστευμένη πού δίνει τή δυνατότητα νά ἀνεβάζουμε τό Μαίτερλινκ πλάι στό Βέντεκιντ, τόν Ἀντρέεφ πλάι στό Σολογκούμπ, τόν Μπλόκ πλάι στόν Πσεμπισέφσκι, τόν Ἴψεν πλάι στό Ρέμιζοφ.

Τό Θέατρο σύμβασης ἀπελευθερώνει τόν ἠθοποιό ἀπό τά σκηνικά, δημιουργώντας γι' αὐτόν ἕναν τρισδιάστατο χῶρο καί βάζοντας στή διάθεσή του τή φυσική ἀνάγλυφη πλαστικότητα.

Χάρη στίς στυλιζαρισμένες μεθόδους τεχνικῆς καταρρέει ἡ περίπλοκη θεατρική μηχανή καί τό ἀνέβασμα τῶν ἔργων φτάνει σέ τέ-

* Τό Θέατρο-στούντιο στή Μόσχα, ὁ Στανισλάφσκι (στό δρόμο πού ξεκίνησε μέ τό «Δράμα τῆς ζωῆς»)[26], ὁ Γκόρντον Κράιγκ (Ἀγγλία), ὁ Ράινχαρντ (Βερολίνο), ἐγώ (Πετρούπολη).

τοια ἁπλότητα πού ὁ ἠθοποιός μπορεῖ νά βγαίνει στήν πλατεία καί νά παίζει ἐκεῖ τά ἔργα του, χωρίς νά ἐξαρτᾶται ἀπό σκηνικά καί ἀξεσουάρ εἰδικά προσαρμοσμένα στή θεατρική ράμπα καί γενικά ἀπό καθετί τό ἐξωτερικό καί τό τυχαῖο.

Στήν Ἑλλάδα, στήν ἐποχή τοῦ Σοφοκλῆ καί τοῦ Εὐριπίδη, ἡ ἄμιλλα τῶν ἠθοποιῶν τῆς τραγωδίας ὁδήγησε στήν *αὐτόνομη δημιουργική δραστηριότητα τοῦ ἠθοποιοῦ*. Ὕστερα, μέ τήν ἀνάπτυξη τῆς σκηνικῆς τεχνικῆς, οἱ δημιουργικές δυνάμεις τοῦ ἠθοποιοῦ παρουσίασαν πτώση. Ὅσο πιό περίπλοκη ἔγινε ἡ τεχνική, τόσο περιορίστηκε ἡ αὐτενέργεια τοῦ ἠθοποιοῦ. Γι' αὐτό ἔχει δίκιο ὁ Τσέχοφ ὅταν λέει ὅτι «τά λαμπρά ταλέντα τώρα εἶναι λίγα, αὐτό εἶναι ἀλήθεια, ἀλλά τό μέσο ἐπίπεδο τοῦ ἠθοποιοῦ ἀνέβηκε πολύ περισσότερο» (στό «Γλάρο»). Ἀπελευθερώνοντας τόν ἠθοποιό ἀπό τήν τυχαία ἐπισώρευση ἐξωτερικῶν ἀξεσουάρ καί ἁπλοποιώντας στό ἐλάχιστο τήν τεχνική, τό Θέατρο σύμβασης προβάλλει ἔτσι πάλι σέ πρώτη γραμμή τή δημιουργική αὐτενέργεια τοῦ ἠθοποιοῦ. Κατευθύνοντας ὅλη τή δουλειά του στήν ἀναγέννηση τῆς Τραγωδίας καί τῆς Κωμωδίας (μέ τήν προβολή τῆς Μοίρας στήν πρώτη καί τῆς Σάτιρας στή δεύτερη), τό Θέατρο σύμβασης, ἀποφεύγει τίς διάφορες «ἀτμόσφαιρες» τοῦ Τσεχοφικοῦ θεάτρου, πού ἡ προβολή τους παρασύρει τόν ἠθοποιό σέ παθητικές ψυχικές καταστάσεις καί τόν συνηθίζει σέ χαμηλότερη δημιουργική ἔνταση.

Σπάζοντας τή ράμπα, τό Θέατρο σύμβασης θά κατεβάσει τή σκηνή στό ἐπίπεδο τῆς πλατείας, καί προσαρμόζοντας τήν ἄρθρωση καί τίς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν στό ρυθμό, θά φέρει πιό κοντά τή δυνατότητα ἀναγέννησης τῆς *ὄρχησης*, ἐνῶ ὁ λόγος σ' ἕνα τέτοιο θέατρο θά περνᾶ εὔκολα σέ μουσική κραυγή ἤ σέ μουσική σιωπή.

Ὁ σκηνοθέτης τοῦ Θεάτρου σύμβασης ἔχει σά στόχο του ἁπλῶς νά κατευθύνει τόν ἠθοποιό καί ὄχι νά τόν διευθύνει (σέ ἀντίθεση μέ τό σκηνοθέτη τῆς σχολῆς τοῦ Μάινιγκεν). Χρησιμεύει ἁπλῶς σά γέφυρα πού συνδέει τήν ψυχή τοῦ συγγραφέα μέ τήν ψυχή τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἔχοντας χωνέψει μέσα του τή δημιουργία τοῦ σκηνοθέτη, ὁ ἠθοποιός βρίσκεται *μόνος*, πρόσωπο μέ πρόσωπο, μέ τό θεατή, καί ἀπό τήν τριβή δύο ἐλεύθερων στοιχείων -τῆς δημιουργίας τοῦ ἠθοποιοῦ καί τῆς δημιουργικῆς φαντασίας τοῦ θεατῆ - ἀνάβει μιά ἀληθινή φλόγα.

Ὅπως ὁ ἠθοποιός εἶναι ἐλεύθερος ἀπό τό σκηνοθέτη, ἔτσι καί ὁ σκηνοθέτης εἶναι ἐλεύθερος ἀπό τό συγγραφέα. Οἱ ὑποδείξεις τοῦ τελευταίου δέν εἶναι γιά τό σκηνοθέτη παρά μιά ἀνάγκη πού προκλήθηκε ἀπό τήν τεχνική τῆς ἐποχῆς πού γράφτηκε τό ἔργο. Ἔχοντας ἀ-

κούσει τόν ἐσωτερικό διάλογο, ὁ σκηνοθέτης τόν προβάλλει ἐλεύθερα μέ τό ρυθμό τῆς ἐκφορᾶς τοῦ λόγου καί τό ρυθμό τῆς πλαστικότητας τοῦ ἠθοποιοῦ καί παίρνει ὑπόψη του μόνο ἐκεῖνες τίς ὑποδείξεις τοῦ συγγραφέα πού ξεπερνοῦν τά πλαίσια τῆς τεχνικῆς ἀναγκαιότητας.

Τέλος, ἡ μέθοδος τῆς σύμβασης προϋποθέτει στό θέατρο ἕναν τέταρτο *δημιουργό*, μετά τό συγγραφέα, τό σκηνοθέτη καί τόν ἠθοποιό: τό *θεατή*. Τό θέατρο σύμβασης δημιουργεῖ ἕναν τέτοιο τρόπο ἀνεβάσματος τοῦ ἔργου ὅπου ὁ θεατής ὑποχρεώνεται *νά συμπληρώνει δημιουργικά* μέ τή φαντασία του τίς *νύξεις* πού τοῦ δίνει ἡ σκηνή.*

Στό θέατρο σύμβασης «ὁ θεατής δέν ξεχνᾶ οὔτε στιγμή ὅτι μπροστά ἔχει ἕναν ἠθοποιό πού *παίζει*, καί ὁ ἠθοποιός ὅτι μπροστά του ἔχει τούς θεατές, κάτω ἀπό τά πόδια του τή σκηνή καί πλάι του τά σκηνικά. Ὅπως σ' ἕναν πίνακα: ὅταν τόν κοιτάζεις, δέν ξεχνᾶς οὔτε στιγμή ὅτι ἔχεις νά κάνεις μέ μπογιές, μέ λινόπανο, μέ πινέλο, κι ὅμως ταυτόχρονα ἀποκομίζεις μιά ὕψιστη καί λαγαρή αἴσθηση ζωῆς. Καί συχνά μάλιστα συμβαίνει τοῦτο: ὅσο περισσότερο εἶναι *πίνακας*, τόσο πιό δυνατή εἶναι ἡ αἴσθηση *ζωῆς***.

Ἡ τεχνική τῆς σύμβασης ἀντιπαλεύει τή μέθοδο τῆς ψευδαίσθησης. Δέν τῆς χρειάζεται ἡ ψευδαίσθηση πού μοιάζει μέ ἀπολλώνεια ὀνειροπόληση. Τό Θέατρο σύμβασης, ἀποκρυσταλλώνοντας τήν τήν ἀνάγλυφη πλαστικότητα, σταθεροποιεῖ στή μνήμη τοῦ θεατῆ ὁρισμένες στάσεις τῶν προσώπων γιά νά ἀκουστοῦν πίσω ἀπό τά λόγια οἱ μοιραῖες νότες τῆς τραγωδίας.

Τό Θέατρο σύμβασης δέν ἀναζητᾶ τήν ποικιλία στήν κίνηση τῶν ἠθοποιῶν, ὅπως γίνεται πάντα στό Νατουραλιστικό θέατρο, ὅπου ὁ πλοῦτος τῶν θέσεων τοῦ σκηνικοῦ δημιουργεῖ ἕνα καλειδοσκόπιο ἀπό γρήγορα ἐναλλασσόμενες στάσεις. Τό Θέατρο σύμβασης ἐπιδιώκει νά χρησιμοποιεῖ ἐπιδέξια τίς γραμμές, τή διάταξη τῶν ἠθοποιῶν καί τά χρώματα τῶν κοστουμιῶν, καί δημιουργεῖ μέ τήν ἀκινησία του χίλιες φορές περισσότερη κίνηση ἀπό τό Νατουραλιστικό θέατρο. Ἡ κίνηση στή σκηνή δέ δημιουργεῖται ἀπό τήν κίνηση στήν κυριολεξία της ἀλλά ἀπό τήν κατανομή τῶν γραμμῶν καί τῶν χρωμάτων, καθώς καί ἀπό τό πόσο εὔκολα καί ἐπιδέξια διασταυρώνονται καί πάλλονται αὐτές οἱ γραμμές καί τά χρώματα.

Ἄν λοιπόν τό Θέατρο σύμβασης θέλει νά ἐξαφανιστοῦν τά σκηνικά πού τοποθετοῦνται στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τόν ἠθοποιό καί μέ

* Βλ. τό σημείωμά μου στό περιοδικό «Ζυγός», 1907, τεῦχος 6: «Ἀπό ἐπιστολές γιά τό θέατρο».
** Λ. Ἀντρέεφ (ἀπό γράμμα του σέ μένα).

τά ἀξεσουάρ, ἄν δέ θέλει τή ράμπα, ἄν ὑποτάζει τό παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ στό ρυθμό τῆς ἐκφορᾶς τοῦ λόγου καί στό ρυθμό τῶν πλαστικῶν κινήσεων, ἄν ἐπιδιώκει τήν ἀναγέννηση τῆς ὄρχησης καί παρασύρει τό θεατή σέ ἐνεργό συμμετοχή στή δράση, τότε δέν ὁδηγεῖ ἄραγε ἕνα τέτοιο θέατρο σύμβασης στήν ἀναγέννηση τοῦ Ἀρχαίου θεάτρου;

Μάλιστα.

Τό Ἀρχαῖο θέατρο μέ τήν ἀρχιτεκτονική του εἶναι ἀκριβῶς τό θέατρο πού διαθέτει ὅλα ὅσα χρειάζονται στό σημερινό μας θέατρο: δέν ἔχει σκηνικά, ὁ χῶρος του εἶναι τρισδιάστατος, ἀπαιτεῖ ἀνάγλυφη πλαστικότητα.

Στήν ἀρχιτεκτονική αὐτοῦ τοῦ θεάτρου θά γίνουν βέβαια ἀσήμαντες διορθώσεις σύμφωνα μέ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ καιροῦ μας, ἀλλά ἀκριβῶς τό Ἀρχαῖο θέατρο, μέ τήν ἁπλότητά του, μέ τήν ἡμικυκλική διάταξη τῶν θέσεων γιά τό κοινό, μέ τήν ὀρχήστρα του, εἶναι τό μόνο θέατρο πού εἶναι ἱκανό νά δεχτεῖ στούς κόλπους του τήν ποθητή ποικιλία τοῦ ρεπερτόριου: τό «Πλανόδιο θεατράκι» τοῦ Μπλόκ, τή «Ζωή τοῦ Ἀνθρώπου» τοῦ Ἀντρέεφ, τίς τραγωδίες τοῦ Μαίτερλινκ, τά θεατρικά ἔργα τοῦ Κουζμίν, τά μυστήρια τοῦ Ἀλ. Ρέμιζοφ, «Τό δῶρο τῶν σοφῶν μελισσῶν» τοῦ Φ. Σολογκούμπ καί πολλά ἄλλα θαυμάσια ἔργα τῆς νέας δραματουργίας πού δέν ἔχουν βρεῖ ἀκόμα τό Θέατρό τους.

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΑΝΕΒΑΣΜΑ ΤΟΥ «ΤΡΙΣΤΑΝΟΣ ΚΑΙ ΙΖΟΛΔΗ» ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΑΡΙΙΝΣΚΙ
30 Ὀκτωβρίου 1909

I

Ἂν παραστήσουμε μιά ὄπερα στή σκηνή ἀφαιρώντας ἀπ' αὐτήν τό λόγο, τότε θά ἔχουμε οὐσιαστικά ἕνα εἶδος *παντομίμας*.

Στήν παντομίμα τό κάθε ἐπεισόδιο, ὅλες οἱ κινήσεις αὐτοῦ τοῦ ἐπεισοδίου (οἱ πλαστικές διακυμάνσεις του), καθώς καί οἱ χειρονομίες τῶν ξεχωριστῶν προσώπων του, ἡ διάταξη τῶν συνόλων, εἶναι προκαθορισμένα μέ ἀκρίβεια ἀπό τή μουσική - ἀπό τίς μεταπτώσεις τῶν ρυθμῶν της, ἀπό τίς διακυμάνσεις της, γενικά ἀπό τό διάγραμμά της.

Στήν παντομίμα οἱ ρυθμοί τῶν κινήσεων καί τῶν χειρονομιῶν καί ὁ ρυθμός τῆς διάταξης τῶν προσώπων εἶναι αὐστηρά ἐναρμονισμένοι μέ τό ρυθμό τῆς μουσικῆς καί μόνο ὅταν πετυχαίνεται αὐτή ἡ ἐναρμόνιση μποροῦμε νά ἔχουμε μιά ἰδανική ἐκτέλεση τῆς παντομίμας στή σκηνή.

Γιατί λοιπόν οἱ καλλιτέχνες τῆς ὄπερας δέν ἀκολουθοῦν στίς κινήσεις καί στίς χειρονιμίες τους μέ μαθηματική ἀκρίβεια τό ρυθμό τῆς μουσικῆς - τό τονικό διάγραμμα τῆς παρτιτούρας;

Μήπως ἄν προσθέταμε στούς καλλιτέχνες τῆς παντομίμας τό τραγούδι, θά ἄλλαζε στήν παντομίμα ἡ σχέση ἀνάμεσα στή μουσική καί τόν τρόπο ἀνεβάσματος τοῦ ἔργου στή σκηνή;

Νομίζω πώς αὐτό συμβαίνει ἐπειδή ὁ καλλιτέχνης τῆς ὄπερας παίζει χρησιμοποιώντας κυρίως τό ὑλικό πού παίρνει ἀπό τό λιμπρέτο καί ὄχι ἀπό τήν παρτιτούρα.

Καί τό ὑλικό αὐτό στίς περισσότερες περιπτώσεις εἶναι τόσο *ρεαλιστικό* πού δημιουργεῖ τόν πειρασμό χρησιμοποίησης τεχνοτροπίας παρόμοιας μέ ἐκείνη τοῦ ἠθογραφικοῦ θεάτρου. Καί ἀνάλογα μέ τήν ἐποχή: ὅταν ἡ ὄπερα περνᾶ μαζί μέ τό δραματικό θέατρο τήν περίοδο τῆς στυλιζαρισμένης ὡραίας χειρονομίας, πού θυμίζει μαριονέτα πού τήν κινοῦν μόνο γιά νά φαίνεται ζωντανή, τότε τό παίξιμο τῶν καλλιτεχνῶν τῆς ὄπερας αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι στυλιζαρισμένο, ὅπως στυλιζαρισμένο ἦταν τό παίξιμο τῶν Γάλλων ἠθοποιῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Ρακίνα καί τοῦ Κορνήλιου. Ὅταν ὅμως ἡ ὄπερα περνᾶ μαζί μέ τό δραματικό θέατρο περίοδο ὅπου κυριαρχεῖ ἡ μόδα τοῦ νατουραλισμοῦ, τότε τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν πλησιάζει πολύ στήν πραγματική ζωή καί τή θέση τῶν στυλιζαρισμένων «χειρονομιῶν τῆς ὄπερας» τήν παίρνει ἡ αὐτόματη χειρονομία, πού εἶναι πολύ ρεαλιστική. Εἶναι ἡ χειρονομία τῆς ἀνταναακλαστικῆς συνήθειας, πού συνοδεύει στήν καθημερινή ζωή τίς κουβέντες μας.

Στήν πρώτη περίπτωση ἡ διάσταση ἀνάμεσα στό ρυθμό πού ὑπαγορεύει ἡ ὀρχήστρα καί τό ρυθμό τῶν κινήσεων καί τῶν χειρονομιῶν εἶναι σχεδόν ἀνεπαίσθητη (παρόλο πού οἱ χειρονομίες αὐτές εἶναι δυσάρεστα γλυκερές, ὡραιοπαθεῖς, ἀνόητα μαριονετικές, δέν παύουν ὡστόσο νά εἶναι σύρρυθμες). Ἡ διάσταση βρίσκεται μόνο στό ὅτι ἡ κίνηση δέν ἀποχτᾶ νόημα καί αὐστηρή ἐκφραστικότητα, ὅπως λογουχάρη ἀπαιτοῦσε ὁ Βάγκνερ. Στή δεύτερη ὅμως περίπτωση ἡ διάσταση αὐτή γίνεται ἀφόρητη: Πρῶτο, ἐπειδή ἡ μουσική βρίσκεται σέ δυσαρμονία μέ τό ρεαλιστικό χαρακτήρα τῆς αὐτόματης, καθημερινῆς χειρονομίας, καί ἡ ὀρχήστρα, ὅπως στίς κακές παντομίμες, μετατρέπεται σέ ἀκομπανιατέρ πού παίζει κάποια ρεφραίν. Δεύτερο, ἐπειδή ὁ θεατής μοιραῖα διχάζεται: ὅσο καλύτερο εἶναι τό παίξιμο, τόσο πιό ἁπλοϊκή φαίνεται ἡ ἴδια ἡ οὐσία τῆς τέχνης τῆς ὄπερας. Πραγματικά, καί μόνο τό γεγονός ὅτι ἄνθρωποι πού συμπεριφέρονται στή σκηνή σάν νά ἔχουν ἔρθει ἀπό τήν πραγματική ζωή ἀρχίζουν ξαφνικά νά τραγουδοῦν, εἶναι φυσικά παράλογο. Ἡ ἀπορία τοῦ Λ. Ν. Τολστόι μπροστά σ' αὐτούς τούς ἀνθρώπους πού τραγουδοῦν ἐξηγεῖται πολύ ἁπλά: τό τραγούδισμα κάποιου μέρους τῆς ὄπερας, ὅταν συνοδεύεται ἀπό ρεαλιστική ἑρμηνεία τοῦ ρόλου, προκαλεῖ ἀναπόφευκτα τήν κοροϊδία στόν εὐαίσθητο θεατή. Βάση τῆς τέχνης τῆς ὄπερας εἶναι μιά ὁρισμένη σύμβαση - *οἱ ἄνθρωποι τραγουδοῦν*. Γι' αὐτό δέν ἐπιτρέπεται νά μπάζουμε στό παίξιμο τό στοιχεῖο τῆς φυσικότητας. Γιατί τότε ἡ σύμβαση ἔρχεται ἀμέσως σέ δυσαρμονία μέ τό ρεαλιστικό στοιχεῖο καί ἐμφανίζεται σά δῆθεν ἀσύστατη, δηλαδή χάνεται ἡ βάση αὐτῆς τῆς τέχνης. *Τό μουσικό δράμα πρέπει νά ἐκτελεῖται μέ τέτοιο τρόπο πού ὁ ἀκροατής - θεατής νά μήν ἀναρωτιέται οὔτε στιγμή γιατί οἱ ἠθοποιοί τραγουδοῦν αὐτό τό δράμα ἀντί νά μιλοῦν.*

Ὑπόδειγμα μιᾶς τέτοιας ἑρμηνείας τῶν ρόλων, ὅπου ὁ θεατής δέν ἀναρωτιέται «γιατί ὁ ἠθοποιός τραγουδάει ἀντί νά μιλάει», μπορεῖ νά ἀποτελέσει ἡ τέχνη τοῦ Σαλιάπιν.

Ὁ Σαλιάπιν κατάφερε νά κρατηθεῖ στήν κορφή μιᾶς ἀμφικλινοῦς στέγης, χωρίς νά πέσει οὔτε πρός τή μεριά τῆς ἀπόκλισης τοῦ νατουραλισμοῦ, οὔτε πρός τή μεριά τῆς ἄλλης ἀπόκλισης, ἐκείνης δηλ. τῆς συμβατικότητας τῆς ὄπερας πού μᾶς ἦρθε ἀπό τήν Ἰταλία τοῦ 16ου αἰώνα, τότε πού γιά τόν τραγουδιστή ἐκεῖνο πού εἶχε σημασία ἦταν νά δείξει στήν ἐντέλεια τήν τέχνη του στούς λαρυγγισμούς καί δέν ὑπῆρχε καμιά σύνδεση ἀνάμεσα στό λιμπρέτο καί τή μουσική.

Στό παίξιμο τοῦ Σαλιάπιν ὑπάρχει πάντα *ἀλήθεια*, ἀλήθεια ὅμως θεατρική καί ὄχι ρεαλιστική. Μιά ἀλήθεια πού βρίσκεται πάντα λίγο πιό πάνω ἀπό τή ζωή - αὐτή ἡ κάπως μακιγιαρισμένη ἀλήθεια τῆς τέχνης.

Ὁ Μπενουά γράφει στό «Βιβλίο γιά τό Νέο θέατρο»: «Ὁ ἥρωας μπορεῖ νά πεθαίνει, ἀλλά καί σ' αὐτόν τό θάνατο ἔχει σημασία νά νιώθει κανείς τό γλυκό χαμόγελο τοῦ Θεοῦ». Αὐτό τό χαμόγελο τό νιώθει κανεις στό φινάλε ὁρισμένων τραγωδιῶν τοῦ Σαίξπηρ (τοῦ «Λήρ», λογουχάρη), στόν Ἴψεν, τή στιγμή τοῦ θανάτου τοῦ Σόλνες, ἡ Χίλντα ἀκούει «ἄρπες στόν ἀέρα», ἡ Ἰζόλδη «σβύνει μέσα στήν ἀνάσα ἀπέραντων κόσμων». Τό ἴδιο αὐτό «γλυκό χαμόγελο τοῦ Θεοῦ» νιώθει κανείς καί στόν θάνατο τοῦ Μπορίς Γκοντουνόφ ὅπως τόν παίζει ὁ Σαλιάπιν. Μά μήπως εἶναι μόνο ἡ στιγμή τοῦ θανάτου πού ὁ Σαλιάπιν φωτίζει μέ τό «χαμόγελο τοῦ Θεοῦ»; Φτάνει νά θυμηθοῦμε τή σκηνή στόν καθεδρικό ναό («Φάουστ»), ὅπου ὁ Μεφιστοφελῆς-Σαλιάπιν δέν ἐμφανίζεται καθόλου σάν τό θριαμβευτικό πνεῦμα τοῦ κακοῦ ἀλλά σάν πάστορας-κατήγορος, σάν περίλυπος ἐξομολογητής τῆς Μαργαρίτας, φωνή τῆς συνείδησής της. Ἔτσι, τό ἀνάξιο, τό τερατῶδες, τό ποταπό (μέ τήν ἔννοια πού τούς δίνει ὁ Σίλλερ) γίνονται, ὅπως τά μεταμορφώνει ὁ Σαλιάπιν, ἀντικείμενο αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης.

Ἔπειτα ὁ Σαλιάπιν εἶναι ἕνας ἀπό τούς λίγους καλλιτέχνες τῆς ὄπερας πού ἀκολουθώντας μέ ἀκρίβεια τίς ὑποδείξεις τῆς παρτιτούρας τοῦ συνθέτη, δίνει πάντα ἕνα *διάγραμμα* στίς κινήσεις του. Καί αὐτό τό πλαστικό διάγραμμα συγχωνεύεται πάντα ἁρμονικά μέ τό τονικό διάγραμμα τῆς παρτιτούρας.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τῆς σύνθεσης τοῦ πλαστικοῦ ρυθμοῦ μέ τόν μουσικό μπορεῖ νά ἀποτελέσει ἡ ἑρμηνεία τοῦ Σαλιάπιν στό ξεφάντωμα τοῦ Μπρόκεν (στήν ὄπερα τοῦ Μπόιτο)[27], ὅπου ὄχι

μόνο οἱ *κινήσεις* καί οἱ *χειρονομίες* τοῦ Μεφιστοφελῆ — κορυφαίου τοῦ χοροῦ εἶναι ρυθμικές ἀλλά ἀκόμα καί στή γεμάτη ἔνταση *ἀκινησία* (σχεδόν ἀπολίθωση) τοῦ οἴστρου του ὁ ἀκροατής-θεατής μαντεύει τό ρυθμό πού ὑπαγορεύει ἡ κίνηση τῆς ὀρχήστρας.

Ἡ σύνθεση τῶν τεχνῶν πού γιά τόν Βάγκνερ ἦταν ἡ βάση τῆς μεταρρύθμισης τοῦ μουσικοῦ δράματος, θά ἐξελιχθεῖ — ὁ μεγάλος ἀρχιτέκτονας, ὁ ζωγράφος, ὁ μαέστρος καί ὁ σκηνοθέτης, πού ἀποτελοῦν τούς κρίκους της, θά φέρνουν στό Θέατρο τοῦ Μέλλοντος ὅλο καί νέες δημιουργικές πρωτοβουλίες τους, ἀλλά φυσικά ἡ σύνθεση αὐτή δέν μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ χωρίς τόν ἐρχομό ἑνός *νέου ἠθοποιοῦ*.

Αὐτό τό φαινόμενο πού λέγεται Σαλιάπιν ἔδειξε γιά πρώτη φορά στόν ἠθοποιό τοῦ μουσικοῦ δράματος τό μόνο δρόμο πού ὁδηγεῖ στό μεγαλόπρεπο οἰκοδόμημα πού ἔστησε ὁ Βάγκνερ.

Ἀλλά οἱ περισσότεροι δέν μπόρεσαν νά δοῦν στό Σαλιάπιν αὐτό ἀκριβῶς πού πρέπει νά θεωρεῖται τό *ἰδανικό* τοῦ καλλιτέχνη τῆς ὄπερας: τή θεατρική ἀλήθεια τῆς τέχνης τοῦ Σαλιάπιν τήν κατάλαβαν σάν ἀλήθεια τῆς ζωῆς, νόμισαν ὅτι πρόκειται γιά νατουραλισμό. Καί νά γιατί ἔγινε αὐτό: ἡ ἐμφάνιση τοῦ Σαλιάπιν στή σκηνή (στό ἰδιωτικό θέατρο ὄπερας τοῦ Μάμοντοφ[28] συνέπεσε μέ τήν κυριαρχία τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς πρώτης περιόδου (γραμμή τῆς σχολῆς τοῦ Μάινιγκεν).

Τό φῶς πού ἔριχνε ἕνα τόσο σημαντικό φαινόμενο σάν τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας ἦταν τόσο δυνατό πού κάτω ἀπό τίς ἀχτίδες τῆς τεχνοτροπίας του ἀλά Μάινιγκεν ἡ τέχνη τοῦ Σαλιάπιν ἑρμηνεύτηκε σάν καθιέρωση τῆς νατουραλιστικῆς τεχνοτροπίας στήν ὄπερα.

Ὁ σκηνοθέτης καί οἱ ἠθοποιοί τοῦ θεάτρου ὄπερας νόμιζαν ὅτι ἀκολουθοῦν τά ἴχνη τοῦ Σαλιάπιν, ὅταν στό «Φάουστ» ἡ Μαργαρίτα, στό τραγουδάκι της γιά τό βασιλιά τῆς Θούλης, ὅπου στό φόντο τῆς ὀρχήστρας ἀκουγόταν τόσο ταιριαστά τό ροδάνι, πότιζε τά λουλούδια μέ τό ποτιστήρι...

Γιά τόν ἠθοποιό τοῦ μουσικοῦ δράματος ἡ τέχνη τοῦ Σαλιάπιν ἀποτελεῖ τήν ἴδια πηγή ἔμπνευσης πού ἀποτελοῦσε γιά τήν τραγωδία ὁ βωμός τοῦ Διόνυσου.

Μά ὁ ἠθοποιός τοῦ μουσικοῦ δράματος θά μπορέσει νά γίνει ἕνας μεγάλος κρίκος τῆς βαγκνερικῆς σύνθεσης τότε μόνο, ὅταν θά κατανοήσει τήν τέχνη τοῦ Σαλιάπιν ὄχι κάτω ἀπό τίς ἀχτίδες τοῦ Θεάτρου Τέχνης, ὅπου τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν βασίζεται στούς νόμους τῆς *μίμησης**, ἀλλά κάτω ἀπό τίς ἀχτίδες ἑνός πανίσχυρου ρυθμοῦ.

* Ἑλληνικά στό κείμενο τοῦ Μεγιερχόλντ. *Σημ. μεταφρ.*

Περνώντας σέ συνέχεια στήν κίνηση τῶν ἠθοποιῶν τοῦ μουσικοῦ δράματος, σέ σχέση μέ τόν προσδιορισμό του, θά παρατηρήσω ἁπλῶς ὅτι δέν εἶχα τήν πρόθεση νά κάνω μιά διεξοδική ἀνάλυση τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Σαλιάπιν, πού τόν ἀνάφερα μόνο καί μόνο γιά νά γίνει πιό εὔκολα κατανοητό γιά τί εἴδους τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ τῆς ὄπερας μιλάω ἐδῶ.

Καί ἀρχίζω ἀπό τίς κινήσεις καί τίς χειρονομίες τῶν ἠθοποιῶν, ἐπειδή τό ἀνέβασμα τοῦ μουσικοῦ δράματος δέν πρέπει νά γίνεται ἀνεξάρτητα ἀλλά σέ συνδυασμό μέ αὐτές τίς κινήσεις, πού πρέπει νά ὑπακούουν στήν παρτιτούρα.

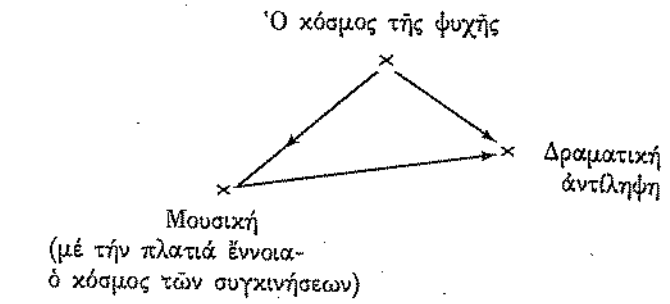
Στή μέθοδο ἀνεβάσματος τοῦ μουσικοῦ δράματος δέν φτάνει νά διακρίνουμε ἁπλῶς δυό σοβαρές παραλλαγές. Ἄν πάρουμε σάν προπάτορα τοῦ μουσικοῦ δράματος τόν Γκλούκ, τότε ἔχουμε δυό παρακλάδια, δυό γραμμές: ἡ μιά εἶναι Γκλούκ-Βέμπερ-Βάγκνερ καί ἡ ἄλλη Γκλούκ-Μότσαρτ-Μπιζέ.

Θεωρῶ ὑποχρέωσή μου νά διευκρινίσω ὅτι ὁ τρόπος ἀνεβάσματος σάν κι αὐτόν πού κάνω λόγο παρακάτω ταιριάζει γιά μουσικά δράματα τύπου Βάγκνερ, δηλαδή γι' αὐτά ὅπου τό λιμπρέτο καί ἡ μουσική δέν ὑποδουλώνουν τό ἕνα τό ἄλλο.

Ἡ δραματική ἀντίληψη τοῦ μουσικοῦ δράματος, γιά νά μπορέσει νά ἀρχίσει νά ζεῖ, δέν μπορεῖ νά παρακάμψει τή μουσική σφαίρα, καί ἔτσι κυριαρχεῖται μοιραῖα ἀπό τό μυστηριώδη κόσμο τῶν αἰσθημάτων μας. Γιατί ὁ κόσμος τῆς Ψυχῆς μας δέν μπορεῖ νά ἐκφραστεῖ παρά μόνο μέσα ἀπό τή μουσική καί ἀντίστροφα μόνο ἡ μουσική ἔχει τή δύναμη νά ἐκφράσει σέ ὅλη του τήν πληρότητα τόν κόσμο τῆς Ψυχῆς.

Ὁ δημιουργός τοῦ μουσικοῦ δράματος, ἀντλώντας τή δημιουργία του μέσα ἀπό τά κατάβαθα τῆς μουσικῆς, ζωντανεύει τή συγκεκριμένη εἰκόνα αὐτῆς τῆς δημιουργίας μέ τό *λόγο* καί τόν *τόνο*, καί ἔτσι γεννιέται ἡ παρτιτούρα - τό λογομουσικό κείμενο.

Ὁ Ἄππια («**Die Musik und die Inszenierung**») δέ βλέπει ἄλλη δυνατότητα γιά νά φτάσει κανείς στή δραματική ἀντίληψη παρά μόνο ἄν βυθιστεῖ ἀρχικά στόν κόσμο τῶν συγκινήσεων - στή μουσική σφαίρα.



Τήν κίνηση ἀπό τά δεξιά ὁ Ἄππια δέν τή θεωρεῖ δυνατή. Δραματική ἀντίληψη πού δημιουργεῖται χωρίς νά προηγηθεῖ τό πέρασμα ἀπό τή μουσική βγάζει κακό λιμπρέτο.

Καί νά ἀκόμα πῶς προσδιορίζει ἐποπτικά ὁ Ἄππια τίς σχέσεις ἀνάμεσα στά στοιχεῖα τοῦ θεάτρου ὄπερας:

Πραγματοποίηση τοῦ δράματος στό χρόνο

Ἀπό τή *μουσική*
μέ τήν πλατειά ἔννοια τῆς λέξης
γεννιέται
ἡ δραματική ἀντίληψη
αὐτή ἐξελίσσεται σέ εἰκόνες
καί μέσω
τοῦ λόγου καί τοῦ τόνου
στό
δράμα.
Τό δράμα αὐτό γίνεται ὁρατό

Στήν παρτιτούρα

Πραγματοποίηση τοῦ δράματος στό χῶρο

στό θεατή μέ τή βοήθεια
τοῦ ἠθοποιοῦ
τοῦ ἀνάγλυφου,
τοῦ φωτισμοῦ,
τῆς ζωγραφικῆς
Ἔτσι γεννιέται
τό λογομουσικό δράμα

Στή σκηνοθεσία

Ἡ μουσική, καθορίζοντας τό χρόνο γιά καθετί πού συντελεῖται στή σκηνή, δημιουργεῖ ἕνα ρυθμό πού δέν ἔχει τίποτα τό κοινό μέ τήν καθημερινότητα. Ἡ ζωή τῆς μουσικῆς δέν εἶναι ἡ ζωή τῆς καθημερινῆς πραγματικότητας. «Μιά ζωή πού δέν εἶναι σάν κι αὐτή πού ὑπάρχει, οὔτε σάν κι αὐτή πού πρέπει νά ὑπάρχει, ἀλλά ἔτσι ὅπως τή βλέπουμε στά ὄνειρά μας» (Τσέχοφ).

Ὅλη ἡ οὐσία τοῦ σκηνικοῦ ρυθμοῦ εἶναι ὁ ἀντίποδας τῆς οὐσίας τῆς πραγματικῆς, καθημερινῆς ζωῆς.

Γι' αὐτό ἡ ὅλη σκηνική ἐμφάνιση τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νά ἀποτελεῖ καλλιτεχνική ἐπινόηση, πού μερικές φορές μπορεῖ καί νά στηρίζεται σέ ρεαλιστική βάση ἀλλά τελικά δημιουργεῖ μιά εἰκόνα κάθε ἄλλο παρά ταυτόσημη μέ ὅ,τι βλέπουμε στή ζωή. Οἱ κινήσεις καί οἱ χειρονομίες τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νά εἶναι ἐναρμονισμένες μέ τή σύμβαση τοῦ τραγουδιστοῦ διαλόγου.

Ἡ δεξιοτεχνία τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ νατουραλιστικοῦ δράματος συνίσταται στήν παρατήρηση τῆς ζωῆς καί στή μεταφορά στοιχείων αὐτῆς τῆς παρατήρησης στή δημιουργία του. Ἡ δεξιοτεχνία τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ μουσικοῦ δράματος δέν μπορεῖ νά εἶναι ὑποταγμένη μόνο στήν ἐμπειρία τῆς ζωῆς.

Ἡ δεξιοτεχνία τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ νατουραλιστικοῦ δράματος εἶναι τίς περισσότερες φορές ὑποταγμένη στήν αὐθαιρεσία τοῦ ταμπεραμένου του. Ἡ παρτιτούρα, ἐπιβάλλοντας ἕνα ὁρισμένο μουσικό μέτρο, ἐλευθερώνει τόν ἠθοποιό τοῦ μουσικοῦ δράματος ἀπό τήν ὑποταγή στήν αὐθαιρεσία τοῦ προσωπικοῦ του ταμπεραμέντου.

Ὁ ἠθοποιός τοῦ μουσικοῦ δράματος πρέπει νά συλλάβει τήν οὐσία τῆς παρτιτούρας καί νά μεταφράσει ὅλες τίς λεπτομέρειες τοῦ ὀρχηστρικοῦ διαγράμματος στή γλώσσα τοῦ πλαστικοῦ διαγράμματος.

Καί γι' αὐτό ὁ ἠθοποιός τοῦ μουσικοῦ δράματος πρέπει νά γίνει δεξιοτέχνης στήν εὐλύγιστη χρησιμοποίηση τοῦ σώματος.

Τό εὐλύγιστο καί εὐκίνητο ἀνθρώπινο σῶμα, μπαίνοντας στήν κατηγορία τῶν «ἐκφραστικῶν ὀργάνων» μαζί μέ τήν ὀρχήστρα καί τόν σκηνικό διάκοσμο, ἀρχίζει νά συμμετέχει ἐνεργά στή σκηνική κίνηση.

Ὁ *ἄνθρωπος* μαζί μέ τό συναρμονισμένο διάκοσμο καί τή σύρρυθμη μουσική ἀποτελεῖ ἤδη *ἔργο τέχνης*.

Ποῦ βρίσκει λοιπόν τήν ὕψιστη ἀνάπτυξή του τό ἀνθρώπινο σῶμα, εὐλύγιστο γιά τήν ἐξυπηρέτηση τῆς σκηνῆς,εὐλύγιστο στήν ἐκφραστικότητά του;

Στό χορό.

Γιατί ὁ χορός εἶναι ἀκριβῶς ἡ κίνηση τοῦ ἀνθρώπινου σώματος

στή σφαίρα τοῦ ρυθμοῦ. Ὁ χορός εἶναι γιά τό σῶμα μας ὅ,τι εἶναι ἡ μουσική γιά τό αἴσθημά μας: μιά τεχνητά δημιουργημένη φόρμα πού δέν ζητᾶ τή βοήθεια τῆς γνώσης.

Ὁ Ριχάρδος Βάγκνερ ἔδωσε τόν ὁρισμό τοῦ μουσικοῦ δράματος σά «συμφωνίας πού γίνεται ὁρατή, χάρη στήν ὁρατή καί κατανοητή δράση» («ersichtlichtgewordene Thaben der Musik»). Καί ἡ ἀξία τῆς συμφωνίας βρίσκεται γιά τό Βάγνερ στή χορευτική της βάση. «Ὁ ἐναρμονισμένος χορός εἶναι ἡ βάση τῆς σύγχρονης συμφωνίας» - παρατηρεῖ ὁ Βάγκνερ. «Ἀποθέωση τοῦ χοροῦ» ἀποκαλεῖ τήν Ἕβδομη (A-dur) συμφωνία τοῦ Μπετόβεν.

Ὥστε λοιπόν, ἡ «ὁρατή καί κατανοητή δράση» -πού τήν ἐκφράζει ὁ ἠθοποιός - εἶναι ἡ δράση τοῦ χοροῦ.

Ἀφοῦ ὅμως στό μουσικό δράμα πηγή τῶν χειρονομιῶν εἶναι ὁ χορός, θά πρέπει οἱ ἠθοποιοί τῆς ὄπερας νά διδάσκονται τή χειρονομία ὄχι ἀπό τόν ἠθοποιό τοῦ ἠθογραφικοῦ θεάτρου ἀλλά ἀπό τό χορογράφο.*

«Ἡ μουσική καί ἡ ποιητική τέχνη γίνονται κατανοητές... μόνο μέσα ἀπό τή χορευτική τέχνη» (Βάγκνερ).

Ἐκεῖ ὅπου ὁ λόγος χάνει τή δύναμη τῆς ἐκφραστικότητας, ἀρχίζει ἡ γλώσσα τοῦ χοροῦ. Στό παλιό γιαπωνέζικο θέατρο, στή λεγόμενη σκηνή «Νό», ὅπου παίζονταν ἔργα παρόμοια μέ τίς δικές μας ὄπερες, ὁ ἠθοποιός ἔπρεπε ἀπαραίτητα νά εἶναι ταυτόχρονα καί χορευτής.

Ἐκτός ἀπό τήν εὐλυγισία πού κάνει τόν τραγουδιστή τῆς ὄπερας νά γίνεται στίς κινήσεις του χορευτής, ὑπάρχει καί ἄλλη μιά ἰδιομορφία πού ξεχωρίζει τόν ἠθοποιό τοῦ μουσικοῦ δράματος ἀπό τόν ἠθοποιό τοῦ λογοδράματος. Ὁ ἠθοποιός τοῦ τελευταίου, θέλοντας νά δείξει ὅτι κάποια ἀνάμνηση τοῦ προκάλεσε πόνο, προσπαθεῖ νά δείξει στό θεατή τόν πόνο του μέ τή μιμική. Στό μουσικό δράμα αὐτόν τόν πόνο μπορεῖ νά τόν περιγράψει στό κοινό ἡ μουσική.

Ἔτσι, ὁ καλλιτέχνης τῆς ὄπερας πρέπει νά ἀποδεχτεῖ *τήν ἀρχή τῆς οἰκονομίας τῶν χειρονομιῶν*, γιατί ἡ χειρονομία του χρειάζεται ἁπλῶς νά συμπληρώνει τά κενά τῆς παρτιτούρας ἤ νά ἀποτελειώνει αὐτό πού ἄρχισε καί παράτησε ἡ ὀρχήστρα.

Στό μουσικό δράμα ὁ ἠθοποιός δέν εἶναι τό μόνο στοιχεῖο πού σχηματίζει τόν κρίκο ἀνάμεσα στόν ποιητή καί τό κοινό. Εἶναι μόνο ἕνα ἀπό τά ἐκφραστικά μέσα, οὔτε περισσότερο οὔτε λιγότερο σπουδαῖο ἀπό τά ἄλλα μέσα ἔκφρασης, καί γι' αὐτό πρέπει νά μπεῖ μέσα

* Ἐδῶ βέβαια γίνεται λόγος γιά χορογράφο νέου τύπου. Ἰδανικός χορογράφος τῆς νέας σχολῆς νομίζω πώς στό σύγχρονο θέατρο εἶναι ὁ Μ. Μ. Φόκιν.

στή σειρά τῶν ἐκφραστικῶν συναδέλφων του.

Ἀλλά βέβαια ἡ μουσική μεταφέρει τό μέτρο τοῦ χρόνου στό χῶρο πρῶτα ἀπ' ὅλα μέσω τοῦ ἠθοποιοῦ.

Πρίν τό ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἡ μουσική δημιουργεῖ μιά ἀπατηλή εἰκόνα μόνο μέσα στό χρόνο, μέ τό ἀνέβασμα ἡ μουσική νικᾶ τό χῶρο. Τό ἀπατηλό γίνεται πραγματικό μέσα ἀπό τή μιμική καί τίς κινήσεις τοῦ ἠθοποιοῦ, πού εἶναι ὑποταγμένες στό μουσικό διάγραμμα. Ἔτσι ὑλοποιεῖται μέσα στό χῶρο αὐτό πού ἀεροβατοῦσε μόνο μέσα στό χρόνο.

II

Ὁ Βάγκνερ, μιλώντας γιά «τό θέατρο τῆς μελλοντικῆς ἐποχῆς», τό θέατρο πού θά πρέπει νά εἶναι «ἕνωση ὅλων τῶν τεχνῶν», ὀνόμασε τό *Σαίξπηρ* (τῆς περιόδου πού δέν εἶχε ἀκόμα ἀποχωρήσει ἀπό τή «συντροφιά») «Θέσπιδα τῆς τραγωδίας τοῦ μέλλοντος» («τήν ἴδια σχέση πού ἔχει τό ἅρμα τοῦ Θέσπιδος μέ τό θέατρο τοῦ Αἰσχύλου καί τοῦ Σοφοκλῆ θά ἔχει καί τό θέατρο τοῦ Σαίξπηρ μέ τό θέατρο τῆς μελλοντικῆς ἐποχῆς»). Καί γιά τόν Μπετόβεν* λέει: νά ποιός βρῆκε τή γλώσσα τοῦ μελλοντικοῦ καλλιτέχνη.

Καί ὁ Βάγκνερ βλέπει τό θέατρο τοῦ μέλλοντος ἐκεῖ πού οἱ δυό αὐτοί ποιητές θά ἁπλώσουν τά χέρια τους ὁ ἕνας στόν ἄλλο.

Καί ἀκόμα, ὁ Βάγκνερ ἔχει χαράξει μέ ξεχωριστή ἀκρίβεια στά γραφτά του τό ὄνειρό του: «ὁ ποιητής θά βρεῖ τήν ἐξιλέωσή του» ἐκεῖ ὅπου *«τά μαρμάρινα δημιουργήματα τοῦ Φειδία θά ντυθοῦν μέ σάρκα καί αἷμα».*

Στό σαιξπηρικό θέατρο ὁ Βάγκνερ ἐκτιμοῦσε πρῶτα-πρῶτα τό γεγονός ὅτι αὐτό ἀποτελοῦσε τήν ἰδανική ἐκείνη συντροφιά πού ἦταν ἄλλλοτε ὁ *θίασος*** μέ τήν πλατωνική ἔννοια («ἕνα ξεχωριστό εἶδος τῆς ἠθικῆς μορφῆς τῆς κοινότητας», ὅπως γράφει ὁ Τ. Λέσσιγκ στήν «Ψυχή τοῦ θεάτρου. Σπουδή γιά τή σκηνική αἰσθητική καί τήν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ»). Δεύτερο, ὁ Βάγκνερ ἔβλεπε τό σαιξπηρικό θέατρο σάν προσέγγιση πρός τό ὑπόδειγμα τῆς παλλαϊκῆς τέχνης: «Τό δράμα τοῦ Σαίξπηρ ἀποτελεῖ τόσο πιστή ἀπεικόνιση τοῦ κόσμου πού στήν καλλιτεχνική ἔκφραση τῶν ἰδεῶν εἶναι ἀδύνατο νά ξεχωρίσει κανείς μέσα σ' αὐτές τήν ὑποκειμενική πλευρά τοῦ ποιητῆ». Στό ἔργο τοῦ Σαίξπηρ μιλοῦσε, κατά τό Βάγκνερ, ἡ ψυχή τοῦ λαοῦ.

* Κατά τό Βάγκνερ, ὁ Μπετόβεν εἶναι ὁ κυριότερος ἀρχιτέκτονας τῆς συμφωνίας, πού βάση της εἶναι ὁ τόσο σπουδαῖος γιά τόν Βάγκνερ «ἐναρμονισμένος χορός».

** Ἑλληνικά στό κείμενο τοῦ Μεγιερχόλντ. *Σημ. μεταφρ.*

Μιά πού ἐδῶ ἀσχολοῦμαι βασικά μέ τήν τεχνική πλευρά τοῦ θέματος, θά ἤθελα νά παρατηρήσω τά παρακάτω σχετικά μέ τήν προβολή τοῦ Σαίξπηρ ἀπό τό Βάγκνερ (πού ἦταν ὡστόσο ἐρωτευμένος μέ τήν ἀρχαιότητα), σάν ἀξιομίμητου ὑποδείγματος.

Στήν ἁπλότητα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῆς σαιξπηρικῆς σκηνῆς ἐκεῖνο πού ἄρεσε στό Βάγκνερ ἦταν τό ὅτι οἱ ἠθοποιοί τοῦ θεάτρου τοῦ Σαίξπηρ ἔπαιζαν στή σκηνή περιτριγυρισμένοι ἀπ' ὅλες τίς μεριές ἀπό τούς θεατές. Ὁ Βάγκνερ (πολύ εὔστοχα καί ἔξυπνα) ὀνομάζει τό προσκήνιο τοῦ παλιοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου «κόλπο ὅπου γεννιέται ἡ δράση».

Μποροῦσε ὅμως ἄραγε ὁ Βάγκνερ νά θεωρεῖ σάν ἐπανάληψη τῆς περίεργης μορφῆς τῆς παλιᾶς ἀγγλικῆς σκηνῆς τό προσκήνιο τοῦ θεάτρου τῆς Ἀναγέννησης πού τόσο πολύ τό χρησιμοποιοῦσαν οἱ Ἰταλοί τραγουδιστές;

Ὄχι βέβαια. Πρῶτα-πρῶτα ὁ Βάγκνερ θαύμαζε τό ἀρχαῖο θέατρο, ὅπου τό ἐπίπεδο πού θά μποροῦσε νά θυμίσει τό δικό μας προσκήνιο (ἡ ὀρχήστρα) τό ἤθελε γιά *νά ἔχει ἐκεῖ* τήν κρυμμένη ὀρχήστρα.* Δεύτερο, ὅταν ὁ Βάγκνερ πρότεινε νά ἀναχθεῖ ὁ ἄνθρωπος σέ ἀντικείμενο λατρείας καί ὀνειρευόταν τήν πλαστική μεταμόρφωσή του στή σκηνή, δέν μποροῦσε βέβαια νά θεωρεῖ τό προσκήνιο τῶν θεάτρων μας πρόσφορο χῶρο γιά διάταξη τῶν προσώπων πού θά στηρίζεται στήν *ἀρχή τῆς πλαστικῆς μεταμόρφωσης*. Καί νά πῶς φαντάζεται ὁ Βάγκνερ αὐτή τή μεταμόρφωση:

«Ὅταν ὁ ἄνθωπος... θά δώσει μιά θαυμάσια ἀνάπτυξη στό σῶμα του, τότε ἀντικείμενο τῆς τέχνης πρέπει νά γίνει ἀναμφισβήτητα ὁ *ζωντανός*, τέλειος ἄνθρωπος. Ἀλλά ἡ ποθητή γιά τόν τελευταῖο τέχνη εἶναι τό *δράμα*. Γι' αὐτό ἡ πλαστικότητα θά ἀναπληρωθεῖ ἀπό τή *μαγική μετατροπή τοῦ μάρμαρου σέ σάρκα καί αἷμα τοῦ ἀνθρώπου, ἀπό τή μετατροπή τοῦ ἀκίνητου σέ ζωντανό καί τοῦ μνημειώδους σέ σύγχρονο*. Μόνο ὅταν οἱ δημιουργικές ὁρμές θά περάσουν στήν ψυχή τοῦ χορευτῆ, τοῦ μίμου, τοῦ τραγουδιστῆ καί τοῦ δραματικοῦ ἠθοποιοῦ, μποροῦμε νά ἐλπίζουμε ὅτι οἱ ὁρμές αὐτές θά ἱκανοποιηθοῦν. Ἡ *πραγματική πλαστικότητα* θά ὑπάρξει ὅταν ἡ γλυπτική θά πάψει νά ὑπάρχει καί θά μετατραπεῖ σέ *ἀρχιτεκτονική*, ὅταν ἡ φριχτή μοναξιά αὐτοῦ τοῦ ἑνός ἀνθρώπου, τοῦ σμιλευμένου ἀπό πέτρα, θά ἀντικατασταθεῖ ἀπό ἕνα ἄπειρο πλῆθος ζωντανῶν, πραγματικῶν ἀνθρώπων, - ὅταν θά θυμόμαστε τήν ἀγαπητή νεκρή γλυπτική μέσα ἀπό τήν αἰώνια ἀνανέωση τῆς ἐμπνευσμένης σάρκας καί τοῦ αἵματος

* Βλ. «Ὁ Βάγκνερ καί ἡ Διονυσιακή τελετουργία» στό βιβλίο τοῦ Βιατσεσλάβ Ἰβάνοφ «Τά ἄστρα» (Πετρούπολη, 1909)

καί ὄχι μέσα ἀπό τό νεκρό χαλκό ἤ μάρμαρο, *ὅταν μέ τήν πέτρα θά χτίσουμε θεατρικά παλκοσένικα γιά ζωντανά* ἔργα τέχνης ἀντί νά προσπαθοῦμε νά ἐκφράσουμε μέσα ἀπ' αὐτήν τήν πέτρα τό ζωντανό ἄνθρωπο» (Βάγκνερ).

Ὁ Βάγκνερ δέν ἀπορρίπτει μόνο τή γλυπτική ἀλλά καί τή ζωγραφική τοῦ πορτραίτου: «αὐτή δέ θά ἔχει τί νά κάνει ἐκεῖ ὅπου ὁ ὡραῖος ἄνθρωπος θά ἀποτελεῖ ἀντικείμενο τῆς τέχνης μέσα σέ ἐλεύθερα καλλιτεχνικά πλαίσια, χωρίς πινέλα καί καβαλέτα».

Καί ἐδῶ ὁ Βάγκνερ ἐπικαλεῖται τή βοήθεια τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἄς βάλει σά στόχο του ὁ ἀρχιτέκτονας νά φτιάσει τό χτίριο τοῦ θεάτρου μέ τέτοιο τρόπο πού ὁ ἄνθρωπος νά εἶναι «ἀντικείμενο τέχνης γιά τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό». Μόλις ἡ ζωντανή μορφή τοῦ ἀνθρώπου μετατρέπεται σέ πλαστική μονάδα, ξεπηδάει ἀμέσως τό πρόβλημα τῆς νέας σκηνῆς (μέ τήν ἔννοια τῆς ἀρχιτεκτονικῆς της).

Στή διάρκεια ὅλου τοῦ 19ου αἰώνα τό πρόβλημα αὐτό ξεπηδάει κάθε τόσο, ἰδιαίτερα στή Γερμανία.

Νά τί λέει ὁ ἀρχηγός τῆς ρομαντικῆς σχολῆς Λιούντβιχ Τίκ σέ γράμμα του πρός τό Ράουμερ (δίνω ἁπλῶς τό περιεχόμενο, χωρίς ἀκριβή παράθεση): σᾶς ἔχω πεῖ ἤδη πολλές φορές ὅτι θεωρῶ δυνατή τήν ἐξεύρεση τρόπων γιά τό μετασχηματισμό τῆς σκηνῆς ἔτσι πού ἡ ἀρχιτεκτονική της νά πλησιάσει τήν παλιά ἀγγλική σκηνή. Μά γιά νά γίνει αὐτό θά ἔπρεπε οἱ σκηνές μας νά εἶναι τουλάχιστο δυό φορές πλατύτερες ἀπ' αὐτές πού ἔχουμε συνηθίσει. Θά ἔπρεπε ἀπό καιρό νά παρατήσουμε τό βάθος τῆς σκηνῆς πού τήν κάνει ἀντικαλλιτεχνική καί ἀντιδραματική.

Γιά τίς «εἰσόδους» καί «ἐξόδους» δέ θά ἔπρεπε νά χρησιμοποιοῦμε τό βάθος τῆς σκηνῆς ἀλλά τά πλαϊνά παρασκήνια - μέ ἄλλα λόγια, θά ἔπρεπε νά γυρίσουμε τή σκηνή πρός τό κοινό ἀπό τήν ἄλλη μεριά της, νά βάλουμε στό προφίλ αὐτό πού βλέπουμε **en face**.

«Τά θέατρα εἶναι βαθιά καί ψηλά ἀντί νά εἶναι πλατιά καί ἄβαθα, ὅπως τά ἀνάγλυφα διαζώματα». Ὁ Τίκ θεωροῦσε ὅτι *ἡ παλιά ἀγγλική σκηνή εἶχε κάποια ὁμοιότητα μέ τήν ἑλληνική*. Ἐκεῖνο πού τοῦ ἄρεσε σ' αὐτήν ἦταν, πρῶτο, ὅτι γιά ὅλα ἔδινε μόνο νύξεις καί, δεύτερο, ὅτι ἡ *σκηνή* (μέ τή στενή ἔννοια τῆς λέξης) *βρισκόταν μπροστά*. Ὅλα ὅσα θά μπορούσαμε σήμερα νά τά ποῦμε παρασκήνια ἔδειχναν τή δράση πολύ κοντά στό θεατή. Καί ὁ θεατής δέν ἔχανε οὔτε στιγμή ἀπό τό ὀπτικό του πεδίο τίς φιγοῦρες τῶν ἠθοποιῶν πού βρίσκονταν στό παλκοσένικο, ὅπως γίνεται καί μέ τίς φιγοῦρες στό στίβο τοῦ τσίρκου.

Τό πρόβλημα πῶς νά τοποθετηθοῦν σέ διαφορετικά ἐπίπεδα ἡ

ζωγραφική καί οἱ ἀνθρώπινες φιγοῦρες φαίνεται πώς ἀπασχολοῦσε ἔντονα καί τόν διάσημο κλασσικό ἀρχιτέκτονα Σίνκελ (1781-1841), γιατί καί αὐτός προτείνει μοντέλα μιᾶς νέας σκηνῆς πού συμπίπτουν μέ τό ὄνειρο τοῦ Βάγκνερ νά δεῖ τή «ζωγραφική τοπίου» σά μακρινό φόντο, ὅπως μακρινό φόντο ἦταν καί τό ἑλληνικό τοπίο στό ἀρχαιοελληνικό θέατρο. «Ἡ φύση δέν ἦταν γιά τόν Ἕλληνα παρά μόνο τό *πλαίσιο* τοῦ ἀνθρώπου, - καί οἱ θεοί, πού ἐνσάρκωναν γιά τήν ἑλληνική ἀντίληψη τίς δυνάμεις τῆς φύσης, ἦταν ἀκριβῶς ἀνθρώπινοι θεοί. Ὁ Ἕλληνας προσπαθοῦσε νά δώσει ἀνθρώπινη ὄψη σέ κάθε φαινόμενο τῆς φύσης, καί ἡ φύση εἶχε γι' αὐτόν ἀπέραντη γοητεία μόνο μέσα ἀπό τή μορφή τοῦ ἀνθρώπου...».

«Ἡ ζωγραφική τοπίου πρέπει νά γίνει ἡ ψυχή τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Θά μᾶς μάθει πῶς νά φτιάξουμε τή σκηνή γιά τό δράμα τοῦ μέλλοντος, ὅπου ἡ ἴδια θά ἀποτελεῖ τό ζωντανό *πλαίσιο* τῆς φύσης γιά τό ζωντανό ἄνθρωπο καί ὄχι γιά τό ὁμοίωμα τοῦ ἀνθρώπου».

«Αὐτό πού προσπαθοῦσαν ἄλλοτε νά δημιουργήσουν πάνω στήν πέτρα καί στό πανί *ὁ γλύπτης καί ὁ ἱστορικός ζωγράφος* θά τό δημιουργήσει τώρα ὁ ἠθοποιός μέ τόν ἴδιο τόν ἑαυτό του, μέ τή φιγούρα του, μέ τά μέλη τοῦ σώματός του, θά τό ἀποτυπώσει στά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου του γιά μιά συνειδητή καλλιτεχνική ζωή. Τά ἴδια κίνητρα πού ὁδηγοῦσαν τό γλύπτη ὅταν προσπαθοῦσε νά ἀποδόσει τά σχήματα τοῦ ἀνθρώπου, ὁδηγοῦν τώρα τόν ἠθοποιό, τή μιμική του. Τό μάτι, πού βοηθοῦσε τόν ἱστορικό ζωγράφο νά βρίσκει ὅ,τι πιό καλό, ἐλκυστικό καί χαρακτηριστικό μποροῦσε στό σχέδιο, στά χρώματα, στίς φορεσιές καί στή διάταξη τῶν ἀνθρώπινων συνόλων, ρυθμίζει τώρα τή διάταξη ζωντανῶν ἀνθρώπων» (Βάγκνερ).

Ἀπό ὅλα ὅσα ἔχει πεῖ ὁ Βάγκνερ σχετικά μέ τή θέση τῆς ζωγραφικῆς στή σκηνή -γιά τήν ἀνάθεση τοῦ προσκήνιου στόν ἀρχιτέκτονα, γιά τό ζωγράφο πού τόν καλεῖ στό θέατρο ὄχι μόνο γιά ζωγραφική (αὐτή ἔχει τή θέση της μόνο σά *φόντο)* ἀλλά καί γιά σκηνοθεσία-, ἀπό ὅλα ὅσα γράφει ἀλλοῦ ὁ Βάγκνερ σχετικά μέ τήν *ἀτμόσφαιρα* σέ ὅ,τι ἀφορᾶ στό φωτισμό, στίς γραμμές, στά χρώματα, σχετικά μέ τήν ἐπιτακτική ἀνάγκη νά βλέπουμε καλά τήν ἀκρίβεια τῶν κινήσεων, τῶν χειρονομιῶν καί τῆς μιμικῆς τοῦ ἠθοποιοῦ, σχετικά μέ τίς ἀκουστικές συνθῆκες πού εὐνοοῦν τήν ἐκφορά τοῦ λόγου ἀπό τόν ἠθοποιό, ἀπ' ὅλα αὐτά γίνεται φανερό ὅτι ἡ σκηνή τοῦ Μπαϋρόυτ δέν μποροῦσε νά ἱκανοποιήσει αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς ἀπαιτήσεις τοῦ Βάγκνερ, γιατί δέν εἶχε ἀκόμα κόψει ὁριστικά τούς δεσμούς της μέ τίς παραδόσεις τῆς σκηνῆς τῆς Ἀναγέννησης, καί τό κυριότερο - οἱ σκηνοθέτες πού ἀνέβαζαν Βάγκνερ δέ θεωροῦσαν

ἀναγκαῖο νά παίρνουν ὑπόψη τους τήν βασική ἄποψη αὐτοῦ τοῦ μεταρρυθμιστῆ πού ἔβλεπε τή σκηνή σάν *ὑπόβαθρο γλυπτικῆς*.

III

Ἐκεῖνος πού ἀνάλαβε νά πραγματοποιήσει τό ὄνειρο τῶν Τίκ, Ἴμμερμαν, Σίνκελ καί Βάγκνερ - τό ὄνειρο τῆς ἀναγέννησης τῶν χαρακτηριστικῶν ἰδιομορφιῶν τῆς ἀρχαιοελληνικῆς καί τῆς παλιᾶς ἀγγλικῆς σκηνῆς - ἦταν ὁ *Γκέοργκ Φούκς στό Μόναχο* («Künstlertheater»).*[30]

Ἡ ἰδιομορφία αὐτῆς τῆς σκηνῆς βρίσκεται στό ὅτι τό προσκήνιο προορίζεται μόνο γιά *ἀνάγλυφα*.

Λέγοντας ἀνάγλυφα ἐννοοῦμε *τά πρατικάμπιλε μέ τήν πλατιά ἔννοια* (ἡ γαλλική λέξη «praticable» καί ἡ γερμανική «praktikabel» σημαίνουν στήν κυριολεξία «εὔχρηστο»). Συνεπῶς δέν πρόκειται μόνο γιά ἐκεῖνα τά κομμάτια ζωγραφικῆς, ξεχωριστά ἀπό τό «σκελετό», πού ἐξυπηρετοῦν ἀποκλειστικά καί μόνο ζωγραφικούς σκοπούς- νά ἐνισχύσουν τήν αἴσθηση τῆς προοπτικῆς ἤ νά δυναμώσουν τό φῶς πάνω στό «σκελετό» (ὁπότε πίσω ἀπό τά πρατικάμπιλε τοποθετοῦνται ἠλεκτρικά «φράγματα»). Ὁ ὅρος «ἀνάγλυφο» δέν ἀναφέρεται ἐδῶ ἐπίσης μέ τή στενή ἔννοια πού τοῦ ἔδωσε τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, ὅπου «ἀνάγλυφα» λένε τά ξυλόγλυπτα κομμάτια πού προσθέτουν στά ζωγραφιστά σκηνικά γιά νά ἐνισχύσουν τήν ψευδαίσθηση τοῦ πραγματικοῦ.

Πρατικάμπιλε-ἀνάγλυφα εἶναι ἐκεῖνα τά κομμάτια συμπληρωματικοῦ σέ σχέση μέ τό σκηνικό ὑλικοῦ πού, χωρίς νά δημιουργοῦν ψευδαισθήσεις γιά τό μάτι τοῦ θεατῆ, ἔχουν χειροπιαστή ὑπόσταση. Ὁ ἠθοποιός μπορεῖ νά ἀκουμπήσει σ' αὐτά, καί ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος ὑπόβαθρου γιά τή γλυπτική ἔκφραση. Ἔτσι, τό πρῶτο πλάνο, πού μετατρέπεται σέ «ἀνάγλυφη σκηνή» καί εἶναι πολύ ἀπομακρυσμένο ἀπό τή ζωγραφική πού τοποθετεῖται σέ δεύτερο πλάνο, δίνει τή δυνατότητα νά ἀποφεύγεται ἡ δυσφορία πού προκαλεῖται συνήθως στό αἰσθητικό γοῦστο τοῦ θεατῆ, ὅταν τό ἀνθρώπινο σῶμα (τρεῖς διαστάσεις) βρίσκεται καί πλάι στή ζωγραφική (δύο διαστάσεις),— δυσφορία πού μεγαλώνει ἀκόμα περισσότερο, ὅταν τήν ἀντίφαση ἀνάμεσα στήν πλασματική οὐσία τοῦ σκηνικοῦ καί στό «πραγματικό» στοιχεῖο πού

* Βλ. α) «Ἐπετηρίδα τῶν αὐτοκρατορικῶν θεάτρων», 1909, τόμος III. Γράμματα ἀπό τό ἐξωτερικό. Γράμμα III. «Τό Θέατρο Τέχνης τοῦ Μονάχου».
β) περιοδικό «Ἀπόλλων», 1909, τεῦχος 2. G.Fuchs, Τό θέατρο Τέχνης τοῦ Μονάχου.

φέρνει μέ τό σῶμα του στή σκηνή ὁ ἠθοποιός προσπαθοῦν νά τήν ἀπαλύνουν, μπάζοντας τό ἀνάγλυφο στόν ἴδιο τόν πίνακα, δηλαδή στίς περιπτώσεις πού ἡ ζωγραφική δέν εἶναι μόνο φόντο ἀλλά βρίσκεται καί στό πρῶτο πλάνο, στήν ἴδια γραμμή μέ τά ἀνάγλυφα. «Τό νά μπάζουμε τό ἀνάγλυφο στόν πίνακα, τή μουσική στήν ἀπαγγελία, τή ζωγραφική στή γλυπτική - ὅλα αὐτά εἶναι παραστρατήματα ἐνάντια στό «καλό γοῦστο» καί ἐνοχλοῦν τό αἰσθητικό αἴσθημα» (Μπενουά).

Γιά νά μπορέσει ὁ Γκέοργκ Φούκς νά προβάλλει αὐτήν τήν ἀρχή τῆς «ἀνάγλυφης σκηνῆς» χρειάστηκε νά ξαναχτίσει τό θέατρο ἀπό τήν ἀρχή.

Ὅταν εἴμαστε ἀναγκασμένοι νά δουλεύουμε σέ μιά σκηνή τύπου θεάτρου τῆς Ἀναγέννησης καί θέλουμε νά δοκιμάσουμε τήν τόσο πρόσφορη γιά τό ἀνέβασμα τῶν βαγκνερικῶν δραμάτων μέθοδο τῆς διαίρεσης τῆς σκηνῆς σέ δύο πλάνα («ἀνάγλυφη σκηνή» τό πρῶτο, «ζωγραφική» τό δεύτερο), σκοντάφτουμε ἀμέσως σ' ἕνα πελώριο ἐμπόδιο πού μᾶς κάνει νά μισοῦμε μέ ὅλες τίς δυνάμεις τῆς ψυχῆς μας τήν κατασκευή τῆς ἀναγεννησιακῆς σκηνῆς.

Τό προσκήνιο, πού τόν παλιό καλό καιρό χρησίμευε γιά νά βγαίνουν πιό κοντά στό κοινό οἱ ἠθοποιοί μέ τίς ἄριές τους (σά νά τραγουδοῦσαν ρομάντσες πού δέ συνδέονταν οὔτε μέ τά προηγούμενα, οὔτε μέ τά ἑπόμενα νούμερα τοῦ κοντσέρτου), -αὐτό τό προσκήνιο πού ἔγινε περιττός χῶρος ὕστερα ἀπό τήν ἐξαφάνιση τῶν εὐνουχισμένων τραγουδιστῶν καί τῶν τραγουδιστριῶν πού ἔκαναν φωνητικές ἀσκήσεις (ἄς μέ συγχωρήσουν οἱ σοπράνο-κολορατούρα πού δέν τίς λογαριάζω μέσα στόν κύκλο τοῦ θεάτρου τοῦ μελλοντικοῦ μουσικοῦ δράματος γιά τό ὁποῖο γίνεται ἐδῶ λόγος),- τό προσκήνιο πού ὁ σύγχρονος ἠθοποιός τῆς ὄπερας τό ἔχει ἐγκαταλείψει, γιατί τό λιμπρέτο δέ στέκει πιά παράμερα, ὅπως στίς παλιές ἰταλικές ὄπερες, ἀλλά τόν ὑποχρεώνει νά πλέκει τόν ἱστό τῆς σκηνικῆς δράσης μαζί μέ τούς παρτεναίρ του, - αὐτό τό προσκήνιο πού ξεπροβάλλει τόσο μπροστά δέν μπορεῖ δυστυχῶς νά χρησιμοποιηθεῖ σάν «ἀνάγλυφη σκηνή» ἐπειδή βρίσκεται μπροστά ἀπό τήν αὐλαία, καί αὐτό δέ μᾶς ἐπιτρέπει νά τό χρησιμοποιήσουμε στό σχεδιασμό τῆς σκηνῆς.

Αὐτή ἡ ἀναποδιά μᾶς ἀνάγκασε νά δημιουργήσουμε τήν «ἀνάγλυφη σκηνή»* ὄχι στό προσκήνιο ἀλλά στό πρῶτο πλάνο καί ἔτσι ἡ «ἀνάγλυφη σκηνή» δέ βρίσκεται τόσο κοντά στό κοινό ὅσο θά θέλαμε, γιά νά φαίνονται πιό καλά ἡ μιμική καί οἱ πλαστικές κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν.

* Τό πείραμα μέ τήν «ἀνάγλυφη σκηνή» ἔγινε στή 2η καί 3η πράξη τοῦ «Τριστάνου».

Ἡ σκηνή τοῦ ἀναγεννησιακοῦ θεάτρου εἶναι ἕνα κουτί ὅπου στή θέση τοῦ ἑνός τοιχώματος ἔχει ἀνοιχτεῖ ἕνα «παράθυρο» στραμμένο πρός τό θεατή (τό κάτω μέρος τοῦ κουτιοῦ εἶναι τό πάτωμα τῆς σκηνῆς, τά πλαϊνά του εἶναι τά πλαϊνά μέρη τῆς σκηνῆς πού κρύβονται ἀπό τά παρασκήνια καί τό καπάκι του εἶναι τό πάνω μέρος τῆς σκηνῆς πού εἶναι ἀόρατο γιά τό θεατή).

Δέν ὑπάρχει ἀρκετό πλάτος (τά πλαϊνά τοιχώματα τοῦ κουτιοῦ δέν εἶναι μακριά ἀπό τίς ἄκρες τοῦ παραθύρου του) ὥστε νά μή χρειάζεται νά κρύβουμε αὐτά τά τοιχώματα ἀπό τά βλέμματα τοῦ κοινοῦ κρεμώντας κουρελόπανα στά πλαϊνά (παρασκήνια) καί δέν ὑπάρχει ἀρκετό ὕψος ὥστε νά μήν ἔχουμε ἀνάγκη ἀπό τούς τσόχινους μπερντέδες καί τά «κρεμαστά» τοῦ προσκηνίου.

Οἱ ἠθοποιοί πού βρίσκονται πάνω σ' αὐτή τή σκηνή-κουτί μέ τά μπογιατιστά κουρελόπανα (κρεμασμένα στά πλαϊνά καί ἀπό πάνω) καί τά μπογιατιστά πρατικάμπιλε τοποθετημένα στό πάτωμα τῆς σκηνῆς χάνονται σ' αὐτή «σά μινιατοῦρες μέσα σ' ἕνα τεράστιο κάδρο» (Ἔ.-Τ.-Ἀ. Χόφφμαν).

Ἄν στό προσκήνιο πού βρίσκεται ἔξω ἀπό τήν αὐλαία στρώσουμε ἕνα χαλί πού θά παίζει τό ρόλο χρωματικῆς κηλίδας ἐναρμονισμένης μέ τίς πλευρικές τσόχες, ἄν τό χῶρο πού πρόσκειται στό προσκήνιο τόν μετατρέψουμε σέ ὑπόβαθρο γιά πλαστικά σύνολα, δημιουργώντας ἐκεῖ μιά «ἀνάγλυφη σκηνή», ἄν τέλος τό πίσω μέρος τοῦ σκηνικοῦ, πού βρίσκεται στό βάθος, τό ὑποτάξουμε σέ ἀποκλειστικά ζωγραφικούς στόχους, δημιουργώντας ἀπ' αὐτό ἕνα εὐνοϊκό φόντο γιά τά ἀνθρώπινα σώματα καί τίς κινήσεις τους, τότε οἱ ἐλλείψεις τῆς ἀναγεννησιακῆς σκηνῆς θά μετριαστοῦν σέ ἀρκετό βαθμό.

Ἡ δημιουργία προσκήνιου στό Μπαϋρόυτ, ἄν καί σημαντικά κατώτερου ἀπό ἐκεῖνο πού ἔκανε ὁ Φούχς (στό **Künstlertheater**), ὑπογραμμίστηκε ὡστόσο ἀπό τό Βάγκνερ, μέ τήν ἔννοια ὅτι οἱ φιγοῦρες σ' αὐτό τό προσκήνιο παρουσιάζονταν μεγαλοποιημένες.

Αὐτό ἀκριβῶς - τό ὅτι μεγαλώνουν οἱ φιγοῦρες - κάνει ἐλκυστική γιά τά βαγκνερικά δράματα τήν «ἀνάγλυφη σκηνή», καί ὄχι βέβαια ἐπειδή θέλουμε νά βλέπουμε μπροστά μας γίγαντες, ἀλλά ἐπειδή ἀποκτοῦν πλαστικότητα οἱ τεθλασμένες τῶν σωμάτων τῶν ξεχωριστῶν προσώπων τοῦ ἔργου, καθώς καί ἡ διάταξη τῶν συνόλων.

Ἡ κατασκευή τῆς «ἀνάγλυφης σκηνῆς» δέν εἶναι αὐτοσκοπός ἀλλά μόνο μέσο. Σκοπός εἶναι ἡ δραματική δράση, ὅπως αὐτή γεννιέται στή φαντασία τοῦ θεατῆ, πού ἐντείνεται χάρη στούς ρυθμικούς κυματισμούς τῶν σωματικῶν κινήσεων. Καί οἱ κυματισμοί αὐτοί πρέπει νά ἁπλώνονται σ' ἕνα χῶρο πού βοηθᾶ τό θεατή νά διακρίνει τίς γραμμές τῶν κινήσεων, τῶν χειρονομιῶν, τῶν στάσεων...

Ἄν ἡ σκηνή πρέπει νά εὐνοεῖ τό στοιχεῖο τῆς κίνησης τοῦ σώματος μέσα στό χῶρο, τότε πρέπει νά εἶναι κατασκευασμένη μέ τέτοιο τρόπο ὥστε οἱ γραμμές τῶν ρυθμικῶν ἐκφράσεων νά φαίνονται ξεκάθαρα. Γι' αὐτό ὅλα ὅσα χρησιμεύουν σάν ὑπόβαθρο γιά τόν ἠθοποιό, ὅπου ἀκουμπᾶ, ὅ,τι ἀγγίζει, ὅλα πρέπει νά ἔχουν γλυπτική ὑπόσταση, ἐνῶ ἡ ἀοριστία τῆς ζωγραφικῆς παραδίνεται στό φόντο.

Τό πιό μεγάλο ἐμπόδιο ἐδῶ εἶναι τό πάτωμα τῆς σκηνῆς, ἡ ἰσόπεδη ἐπιφάνειά του. Ἔ λοιπόν, ὅπως ὁ γλύπτης ζυμώνει τόν πηλό, ἔτσι ἄς ζυμωθεῖ καί τό πάτωμα τῆς σκηνῆς καί ἀπό πλατύς κάμπος ἄς γίνει μιά συμπαγής σειρά ἐπιπέδων, διαφορετικοῦ ὕψους.

Οἱ γραμμές τεθλασμένες.

Οἱ ἄνθρωποι συντάσσονται σέ πιό σφιχτά σύνολα, μέ ἕνα κομψό κυματισμό.

Οἱ φωτοσκιάσεις πέφτουν ὡραῖα καί οἱ ἦχοι συμπυκνώνονται.

Ἡ δράση παίρνει στή σκηνή τή μορφή μιᾶς ὁρισμένης ἑνότητας. Ὁ θεατής μπορεῖ πιό εὔκολα ἔτσι νά συνδυάσει σέ μιά ὡραῖα ἁρμονία τούς πάντες καί τά πάντα πάνω στή σκηνή. Ἡ ὀπτική καί ἡ ἀκουστική ἐντύπωση τοῦ ἀκροατῆ-θεατῆ δέ διασπῶνται. Αὐτή ἡ μέθοδος καί μόνο αὐτή μᾶς δίνει τή δυνατότητα νά ὑπογραμμίσουμε τήν καλλιτεχνική ἰδιομορφία τοῦ Βάγκνερ, πού δημιούργησε τίς μορφές του μέ μεγάλες καί ἐκφραστικές πινελιές, μέ ἁπλουστευμένο περίγραμμα. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Λισταμπερζέ συγκρίνει τίς φιγοῦρες τοῦ Βάγκνερ μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ Πυβί ντέ Σαβάνν.

Ὅταν ἡ φιγούρα τοῦ ἠθοποιοῦ δέ διαχέεται μέσα στά διακοσμητικά πανώ, πού τώρα ἔχουν ἀπωθηθεῖ στό πίσω μέρος τῆς σκηνῆς (**Hintergrund**), τότε ὁ ἠθοποιός γίνεται ἀντικείμενο προσοχῆς σάν ἔργο τέχνης. Καί ἡ κάθε χειρονομία του, ὅταν ἔχει σά στόχο νά μήν ἀποσπᾶ τήν προσοχή τοῦ κοινοῦ ἀπό τό διάγραμμα τῆς μουσικῆς καί νά εἶναι πάντα βαρυσήμαντη, γίνεται ἕνα εἶδος ἀποστάγματος: εἶναι ἁπλή, ξεκάθαρη, ἀνάγλυφη, ρυθμική.

Συνήθως ἡ δουλειά τῶν σκηνογράφων περιορίζεται στό ζωγράφισμα τῶν σκηνικῶν καί τῶν πρατικάμπιλε.

Καί ὅμως ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία εἶναι νά δημιουργηθεῖ ἁρμονία ἀνάμεσα στά ἐπίπεδα ὅπου κινοῦνται οἱ φιγοῦρες τῶν ἠθοποιῶν καί τίς ἴδιες αὐτές τίς φιγοῦρες, καθώς καί ἀνάμεσα στίς φιγοῦρες καί τή ζωγραφική τοῦ σκηνικοῦ.

Ὁ σκηνογράφος ἐνδιαφέρεται γιά τήν ἀναζήτηση τῶν χρωμάτων καί τῶν γραμμῶν σ' ἕνα μέρος τοῦ συνόλου (στό σκηνικό), ἐνῶ τό σύνολο (τόν ὅλο διάκοσμο τῆς σκηνῆς) τό ἀφήνει στό σκηνοθέτη.

Αὐτό ὅμως εἶναι ἕνα καθῆκον ἀσήκωτο γιά ἕναν πού δέν εἶναι ζωγράφος, δηλαδή γιά ἕνα σκηνοθέτη πού δέν ἔχει εἰδικές γνώσεις σχεδίου (ἀποχτημένες εἴτε σέ σχολή ζωγραφικῆς, εἴτε μέ τή διαίσθηση). Μέσα ἀπό τό σκηνοθέτη πρέπει νά δημιουργεῖ ὁ γλύπτης καί ὁ ἀρχιτέκτονας.

Βρίσκω πολύ ἀξιόλογες τίς παρακάτω γραμμές τοῦ Μωρίς Ντενί: «Παρατηροῦσα πῶς ἐκεῖνος (πρόκειται γιά τό γλύπτη Μαγιόλ) ἄλλαζε μέ τή σειρά, σχεδόν συστηματικά, στρογγυλές καί κυλινδρικές φόρμες, προσπαθώντας νά ἐκπληρώσει τήν ὑποθήκη τοῦ Ἔνγκρ: «ὡραῖες φόρμες εἶναι οἱ ἐπίπεδες ἐπιφάνειες μέ στρογγυλότητες».

Ὁ σκηνοθέτης ἔχει στή διάθεσή του μιά ἐπίπεδη ἐπιφάνεια (τό πάτωμα τῆς σκηνῆς), ἔχει τήν ξυλεία πού μέ αὐτήν πρέπει, ὅπως κάνει ὁ ἀρχιτέκτονας, νά δημιουργήσει ἕνα ἀπαραίτητο ἀπόθεμα ἀπό «πρατικάμπιλε», ἔχει τό ἀνθρώπινο σῶμα (τόν ἠθοποιό), καί καθῆκον του εἶναι νά συνδυάσει ὅλα αὐτά τά δεδομένα μέ τέτοιο τρόπο πού νά δημιουργηθεῖ ἕνα ἁρμονικά ὁλοκληρωμένο ἔργο τέχνης - μιά σκηνική εἰκόνα.

Ἡ μέθοδος δουλειᾶς τοῦ σκηνοθέτη προσεγγίζει πολύ ἐκείνη τοῦ ἀρχιτέκτονα, ἡ μέθοδος τοῦ ἠθοποιοῦ συμπίπτει ἀπόλυτα μέ ἐκείνη τοῦ γλύπτη, γιατί κάθε χειρονομία τοῦ ἠθοποιοῦ, κάθε στροφή τῆς κεφαλῆς του, κάθε κίνησή του εἶναι φόρμες καί γραμμές ἑνός γλυπτοῦ πορτραίτου.

Ἄν οἱ ἀρχιτέκτονες καλοῦσαν τό Μαγιόλ σέ συνεργασία - νά διακοσμήσει μέ ἀγάλματα τά Παλάτια τοῦ Μέλλοντος, κανένας δέ θά κατάφερνε, κατά τή γνώμη τοῦ Μωρίς Ντενί, καλύτερα ἀπό τό Μαγιόλ νά βρεῖ γιά τά ἀγάλματά του τήν πρέπουσα θέση πού πρέπει νά ἔχει ἡ γλυπτική μέσα σ' ἕνα κτίριο, γιά νά μή φαίνεται αὐτό παραφορτωμένο μέ γλυπτά.

Τίνος ἡ καλλιτεχνική ἰδέα δημιουργεῖ τά σκηνικά ἐπίπεδα μέ τή φόρμα τους καί τά χρώματά τους; Τοῦ ζωγράφου; Τότε ὁ ζωγράφος εἶναι ἐδῶ ἀρχιτέκτονας, γιατί δέ ζωγράφισε μόνο κάποιες ἐπιφάνειες ἀλλά καί σύνθεσε σ' ἕνα ἁρμονικό σύνολο ὅλο τό χῶρο τῆς σκηνῆς. Αὐτός ὁ ἀρχιτέκτονας θά πρέπει νά ἀναγνωρίσει ἕνα Μαγιόλ στό πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ, ἔτσι ὥστε ἡ γλυπτική τοῦ τελευταίου (τό σῶμα του) νά ἐμφυσήσει στίς ἄψυχες πέτρες (στά πρατικάμπιλε) τή ζωή καί τή δύναμη ἑνός ὑπόβαθρου ἄξιου νά στηρίζει αὐτό τό μεγάλο ἄγαλμα τοῦ ζωντανοῦ καί κυριαρχημένου ἀπό τό ρυθμό σώματος.

«Πόσο λίγοι εἶναι οἱ ἀρχιτέκτονες τῆς μόδας πού ἡ δουλειά τους θά ἦταν ἄξια ἑνός τέτοιου στύλ καί ἑνός τέτοιου τάκτ σάν ἐκεῖνα τοῦ Μαγιόλ!» -λέει ὁ Μωρίς Ντενί.

Στή σκηνή συμβαίνει τό ἀντίθετο. «Ἀρχιτέκτονες» ὑπάρχουν κιόλας, μά πόσο λίγοι εἶναι οἱ Μαγιόλ, δηλαδή οἱ ἠθοποιοί-γλύπτες. Οἱ ἀχιτέκτονες εἶναι παρόντες στίς περιπτώσεις ἐκεῖνες πού ὁ χῶρος τῆς σκηνῆς ἔχει ἑτοιμαστεῖ γιά τόν ἠθοποιό σά γλυπτικό ὑπόβαθρο μέ ζωντανό φόντο. Ἀρχιτέκτονες ἐδῶ εἶναι ἤ ὁ ζωγράφος καί ὁ σκηνοθέτης-ἀρχιτέκτονας πού ἔχουν ταιριάξει ἀνάμεσά τους ἤ ὁ ζωγράφος πού ἔχει πάρει στά χέρια του τό σκηνοθέτη πού δέν εἶναι ζωγράφος καί ἔχει συνδυάσει μέσα του καί τό σκηνοθέτη καί τό γλύπτη καί τόν ἀρχιτέκτονα, ὅπως λογουχάρη ὁ Γκόρντον Κράιγκ. Ποῦ εἶναι ὅμως οἱ Μαγιόλ, οἱ ἠθοποιοί-γλύπτες, πού ξέρουν τό μυστικό νά ἐμφυσοῦν ζωή στίς ἄψυχες πέτρες καί νά γεμίζουν τό κορμί τους μέ τήν ἁρμονία τοῦ χοροῦ; Ὁ Σαλιάπιν, ὁ Γερσόφ... Ποιά ἄλλα ὀνόματα μποροῦμε νά προσθέσουμε; Ἡ μαγεία τοῦ Μαγιόλ εἶναι ἀκόμα ἐντελῶς ἄγνωστη γιά τή σκηνή.

Ὅταν οἱ ἠθοποιοί καταπιάνονται μέ τήν ἑρμηνεία ρόλων τοῦ Βάγκνερ, δέν πρέπει οὔτε νά τούς περνᾶ ἀπό τό μυαλό νά διδαχτοῦν ἀπό τούς Γερμανούς ἠθοποιούς-τραγουδιστές.

Νά τί γράφει γι' αὐτούς ὁ Γκέοργκ Φούκς (καί εἶναι πολύ πιό σημαντικό πού τό γράφει Γερμανός!) στό βιβλίο του «Der Tanz»: «Τό ὅτι ὁ Γερμανός δέν ἔχει ἀκόμα καταλάβει τίς ὁμορφιές τοῦ ἀνθρώπινου σώματος φάνηκε πιό καθαρά ἀπό κάθε ἄλλη φορά ἐδῶ, ὅπου εἶναι ἀφόρητο νά βλέπεις αὐτές τίς γελοιότατες παραμορφώσεις του: αὐτούς τούς Σίγκφριντ μέ τίς σφιγμένες στόν κορσέ «κοιλιές τῆς μπυραρίας», αὐτούς τούς Σίγκμουντ μέ τά πόδια σά λουκάνικα στριμωγμένα στή μάλια, αὐτές τίς Βαλκυρίες πού λές καί περνοῦν ὅλο τόν ἐλεύθερο χρόνο τους στίς μπυραρίες τοῦ Μονάχου μ' ἕνα πιάτο ἀχνιστό συκώτι κι ἕνα ποτήρι ἀφρισμένη μπύρα, αὐτές τίς Ἰζόλδες πού ὅλος ὁ σκοπός τους εἶναι νά ἀσκήσουν ἀκατανίκητα ἐλκυστική ἐπίδραση, σά νταρντάνες πλανόδιου τσίρκου, πάνω στή φαντασία τῶν πωλητῶν τῶν χρεοπωλείων».

IV

Ἀκόμα ἀπό τή δεκαετία 1840-1850 ὁ Βάγκνερ, ἀναζητώντας στίς «σελίδες τοῦ μεγάλου βιβλίου τῆς ἱστορίας» κάποιο δραματικό γεγονός, πέφτει πάνω στά ἐπεισόδια τῆς κατάχτησης τοῦ βασίλειου τῆς Σικελίας ἀπό τό Μάνφρεντ, γιό τοῦ αὐτοκράτορα Φρειδερίκου Β'. Ὁ Βάγκνερ εἶδε κάποτε μιά γκραβούρα πού παρίστανε τό Φρειδερίκο Β' σέ μιά μισοαραβική αὐλή μέ γυναῖκες Ἀράβων πού χόρευαν. Αὐτή ἡ γκραβούρα τόν βοήθησε νά συνθέσει μιά ἐκπληκτική σέ πάθος καί

λάμψη δραματική σύλληψη, ἀλλά ὁ Βάγκνερ ἐγκαταλείπει αὐτό τό σχέδιο μόνο καί μόνο ἐπειδή τοῦ φάνηκε πώς τό σχεδιαζόμενο δράμα «λαμποκοποῦσε ἀπό μαρμαρυγές, ἀπό ἕνα πολυτελή ἱστοριοποιητικό ἱστό πού, σά μεγαλοπρεπής στολή, ἔκρυβε ἀπό τά μάτια του τό ἁρμονικό σχῆμα τοῦ ἀνθρώπου, πού μόνο αὐτό μποροῦσε νά μαγέψει μέ τήν ὅρασή του» (Λισταμπερζέ).

Ὁ Βάγκνερ ἀπόρριπτε τά ἱστορικά θέματα. Πίστευε πώς τά θεατρικά ἔργα δέν πρέπει νά εἶναι ἕνα μεμονωμένο, ἀτομικό δημιούργημα ἑνός ὑποκειμενικοῦ ποιητῆ πού χειρίζεται ὅπως θέλει τό ὑλικό πού ἔχει στά χέρια του. Ἤθελε τά ἔργα αὐτά νά ἔχουν πάνω τους ὅσο τό δυνατό περισσότερο τή σφραγίδα τῆς ἀναγκαιότητας, πράγμα πού διακρίνει ἀκριβῶς τά ἔργα πού ἔχουν βγεῖ ἀπό τή λαϊκή παράδοση.

Καί νά πού ὁ Βάγκνερ, ἔχοντας ἀπορρίψει τά ἱστορικά θέματα, στρέφεται ἀπό δῶ καί πέρα μόνο στούς μύθους.

Νά πῶς ἐκθέτει ὁ Λισταμπερζέ τίς σκέψεις τοῦ Βάγκνερ γιά τά πλεονεκτήματα τοῦ μύθου σέ σχέση μέ τό ἱστορικό θέμα:

«Οἱ μύθοι δέν ἔχουν πάνω τους τή σφραγίδα μιᾶς αὐστηρά καθορισμένης ἐποχῆς.* Οἱ ἱστορίες πού ἀφηγοῦνται γίνονται κάπου πολύ μακριά, σ' ἕνα νεκρό παρελθόν, καί οἱ ἥρωες πού τραγουδοῦν *εἶναι πάρα πολύ ἁπλοί καί εὔκολοι γιά νά τούς παραστήσουμε στή σκηνή,* ζοῦνε κιόλας μέσα στή φαντασία τοῦ λαοῦ πού τούς δημιούργησε καί *ἀρκοῦν μερικές συγκεκριμένες πινελιές* γιά νά τούς φέρουμε στήν ἐπιφάνεια. Τά αἰσθήματά τους εἶναι οἱ αὐθόρμητες καί στοιχειώδεις ψυχικές ἀντιδράσεις πού συγκινοῦσαν ἀνέκαθεν τήν ἀνθρώπινη καρδιά. Ὅλες αὐτές οἱ ψυχές εἶναι ὁλότελα νεανικές, *πρωτόγονες,* καί κουβαλοῦν μέσα τους τό στοιχεῖο τῆς δράσης, δέν ἔχουν οὔτε κληρονομικές προκαταλήψεις, οὔτε συμβατικές. Νά ποιοί ἥρωες καί ποιές ἱστορίες κάνουν γιά τούς δραματουργούς».

Ὅταν ὁ σκηνογράφος καί ὁ σκηνοθέτης καταπιάνονται μέ τή μεταφορά στή σκηνή τοῦ ἑνός ἤ τοῦ ἄλλου δραματικοῦ ἔργου, πρέπει ὁπωσδήποτε νά παίρνουν ὑπόψη τους τί εἶναι ἐκεῖνο πού ἀποτελεῖ τή βάση τοῦ δράματος πού ἀνεβάζουν -ἕνα ἱστορικό θέμα ἤ ἕνας μύθος-, γιατί οἱ τρόποι ἀνεβάσματος δυό τέτοιων ἔργων- ἑνός ἱστορικοῦ καί ἑνός μέ μυθοπλαστική ἀπόχρωση - πρέπει βέβαια νά διαφέρουν ἔντονα ἀνάμεσά τους. Ἄν πρέπει ἄβυσσος νά χωρίζει ἕνα ἱστορικό ἔργο στή σκηνή ἀπό μιά ἱστορική αἴθουσα μουσείου, ἀκόμα πιό μεγάλη ἄβυσσος πρέπει νά χωρίζει ἕνα θεατρικό ἔργο μέ ἱστορικό θέμα ἀπό ἕνα ἔργο-μύθο.

* Οἱ ὑπογραμμίσεις εἶναι ὅλες δικές μου.

Τό κύρος τοῦ θεάτρου τοῦ Μπαϋρόυτ ἐπέβαλε σά μοντέλο βαγκνερικοῦ ἀνεβάσματος τή συνήθεια νά προσδίνουν στήν ἐξωτερική μορφή τῶν δραμάτων τοῦ Βάγκνερ τό γενικά καθιερωμένο θεατρικό ὕφος τῶν λεγόμενων ἱστορικῶν δραμάτων. Καί αὐτά τά μεταλλικά κράνη καί οἱ ἀσπίδες πού λάμπουν σά σαμοβάρια, καί αὐτοί οἱ ἠχηροί θώρακες, καί αὐτά τά μακιγιάζ πού θυμίζουν ἥρωες τῶν ἱστορικῶν χρονικῶν τοῦ Σαίξπηρ, κι αὐτά τά δέρματα ζώων στά κοστούμια καί στό σκηνικό κι αὐτά τά γυμνά χέρια τῶν ἠθοποιῶν... Καί ὅταν τό πληκτικό, κάθε ἄλλο παρά μυστηριῶδες καί αἰνιγματικό, τό ἄχρωμο αὐτό φόντο τοῦ ἱστορισμοῦ, πού κάνει τό θεατή νά προσπαθεῖ νά μαντέψει σέ ποιά χώρα καί *ποιό χρόνο* τίνος αἰώνα ἐξελίσσεται ἡ δράση, ἔρχεται σέ ἐπαφή μέ τή μουσική ζωγραφική τῆς ὀρχήστρας, τήν τυλιγμένη μέ παραμυθένια ἀχλύ, τότε μιά τέτοια βαγκνερική παράσταση σέ κάνει ν' ἀκοῦς τή μουσική χωρίς νά κοιτάζεις τή σκηνή. Ἴσως γι' αὐτό καί ὁ Βάγκνερ, ὅπως διηγοῦνται στενοί του φίλοι, ὅταν παίζονταν τά ἔργα του στό Μπαϋρόυτ, πλησίαζε τούς γνωστούς του καί τούς ἔκλεινε μέ τά χέρια του τά μάτια, ὥστε νά μποροῦν νά δοθοῦν πιό ὁλοκληρωτικά στά μάγια τῆς καθαρῆς συμφωνίας.

Ὁ Βάγκνερ τονίζει ὅτι τό κύπελλο στό δράμα του μοιάζει μέ τόν πυρσό τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ Ἔρωτα. Ἐκεῖνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει σ' αὐτήν τήν ὑπόδειξη δέν εἶναι ὅτι ὁ συνθέτης ὑπογραμμίζει τή βαθιά συμβολική σημασία αὐτοῦ τοῦ πυρσοῦ. Αὐτό τό καταλαβαίνει ὁ καθένας. Ἐκεῖνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει σ' αὐτήν τή νύξη εἶναι ἡ ἔγνοια τοῦ Βάγκνερ, πού ὑπαγορεύεται ἀπό τή διαίσθηση, νά δημουργηθεῖ μιά τέτοια ἀτμόσφαιρα τοῦ συνόλου ὥστε καί ὁ πυρσός, καί τά μάγια τῆς μητέρας τῆς Ἰζόλδης, καί τά ὕπουλα τεχνάσματα τοῦ Μελότου, καί τό χρυσό κύπελλο μέ τό ἐλιξήριο τοῦ ἔρωτα, καί πολλά ἄλλα, νά ἔχουν μιά πειστική παρουσία πάνω στή σκηνή καί νά μή φαίνονται σά μιά συλλογή κοινότοπων ἀξεσουάρ τῆς ὄπερας.

Ἄν καί ὁ Βάγκνερ, «ἐντελῶς ἐνσυνείδητα», βυθιζόταν μόνο στά βάθη τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τῶν ἡρώων του, ἄν καί ἐντόπιζε ὅλη τήν προσοχή του μόνο στήν ψυχολογική πλευρά τοῦ μύθου, ὁ σκηνογράφος καί ὁ σκηνοθέτης πού θά καταπιαστοῦν μέ τό ἀνέβασμα τοῦ «Τριστάνου καί Ἰζόλδης» θά πρέπει ἀπαραίτητα νά φροντίσουν ὥστε ἡ παράσταση νά ἔχει τέτοιο ὕφος πού νά μή χάνεται τό παραμυθένιο στοιχεῖο τοῦ ἔργου καί ὁ θεατής νά μεταφέρεται ὁπωσδήποτε στήν ἀτμόσφαιρα αὐτοῦ τοῦ περιβάλλοντος. Αὐτό δέν μπορεῖ νά ἐμποδίσει καθόλου τό βασικό στόχο τοῦ Βάγκνερ — νά ἀναδείξει μέσα ἀπό τό θρύλο τό ἠθικό στοιχεῖο του. Καί ἐπειδή ἕνα περιβάλλον κάθε ἄλλο παρά καθρεφτίζεται ὁλόκληρο μέσα στά ἀντικείμενα τῆς καθήμερινῆς

ζωῆς, ἀλλά πολύ περισσότερο στό ρυθμό τῆς γλώσσας τῶν ποιητῶν, στά χρώματα καί τίς γραμμές τῶν μαστόρων τοῦ πινέλου, ὁ ζωγράφος ἔρχεται στή σκηνή πρῶτα ἀπ' ὅλα γιά νά ἑτοιμάσει ἕνα παραμυθένιο φόντο καί νά ντύσει μέ ἀγάπη τά πρόσωπα τοῦ ἔργου μέσα σέ ὑφάσματα δημιουργημένα μόνο ἀπό τή φαντασία του, ὑφάσματα πού τά χρώματά τους θά μποροῦσαν νά μᾶς θυμίζουν τίς μισολυωμένες σελίδες παλιῶν βιβλίων. Καί ὅπως ὁ Τζιόττο, ὁ Μέμλινγκ, ὁ Μπρέχελ, ὁ Φουκέ, εἶναι ἱκανοί νά μᾶς μπάζουν στήν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς περισσότερο ἀπό ἕνα ἱστορικό, ἔτσι καί ὁ σκηνογράφος, πού ἔχει ἀνασύρει ὅλα αὐτά τά κοστούμια καί τά ἀξεσουάρ μέσα ἀπό τή φαντασία του, θά μᾶς κάνει πολύ περισσότερο νά πιστέψουμε ὅτι ὅλα αὐτά ἦταν κάποτε ἔτσι ἀκριβῶς ἀπ' ὅσο θά τό κατάφερνε κάποιος πού θά προσπαθοῦσε νά ἐπαναλάβει στή σκηνή τά κοστούμια καί τά ἀντικείμενα μιᾶς αἴθουσας μουσείου.

Ὁρισμένοι βιογράφοι τοῦ Βάγκνερ ὑπογραμμίζουν ὅτι στό νεαρό Ριχάρδο δέν μποροῦσαν παρά νά ἐπιδράσουν τά μαθήματα ἰχνογραφίας πού προσπάθησε νά τοῦ δόσει ὁ πατριός του Γκέυερ. Καί ὅτι τάχα κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση αὐτῶν τῶν μαθημάτων ἰχνογραφίας καί ζωγραφικῆς ἀναπτύχθηκε στό Βάγκνερ ἡ φαντασία ἑνός ζωγράφου. «Κάθε πράξη τῶν ἔργων του παίρνει τή μορφή μιᾶς σειρᾶς ἀπό μεγαλειώδεις πίνακες». Ἡ δεξίωση στήν αἴθουσα τοῦ Βάρτμπουργκ, ὁ ἐρχομός καί ἡ ἀναχώρηση τοῦ Λόεγκριν μέ μιά βάρκα πού τή φέρνει ἕνας κύκνος, τά παιχνίδια τῶν τριῶν θυγατέρων τοῦ Ρήνου στά βάθη τοῦ ποταμοῦ... «ὅλα αὐτά εἶναι πίνακες πού ἰσάξιοί τους δέν ὑπάρχουν ὡς τώρα στήν τέχνη».

Ὁ Γκέυερ, σά ζωγράφος, ἦταν εἰδικός μόνο στά πορταῖτα, ἀλλά δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι ἦταν ταυτόχρονα καί θεατρίνος. Ἠθοποιοί ἦταν καί ὁ ἀδερφός καί ἡ ἀδερφή τοῦ Βάγκνερ. Καί ὁ Βάγκνερ πήγαινε βέβαια στίς παραστάσεις ὅπου συμμετεῖχε ὁ Γκέυερ, καθώς καί σ' ἐκεῖνες ὅπου συμμετεῖχαν ὁ ἀδερφός καί ἡ ἀδερφή του. Ἔ λοιπόν, τό πιό πιθανό εἶναι ὅτι τά παρασκήνια, ὅπου στριμωγνόταν ὁ νεαρός Βάγκνερ, μπόρεσαν νά ἐπηρεάσουν τήν πλούσια σέ σκηνογραφικά σχέδια φαντασία του. Τήν ἀναχώρηση τοῦ Λόεγκριν σέ μιά βάρκα πού τήν σέρνει ἕνας κύκνος ἐγώ δέ θά τήν ἔβλεπα σάν ἕνα ἀπό τούς πίνακες πού «ἰσάξιοί τους δέν ὑπάρχουν ὡς τώρα στήν τέχνη» ἀλλά μᾶλλον θά ἔλεγα ὅτι ἔχει πάνω του τή σφραγίδα τῶν παρασκηνίων μιᾶς ἐπαρχιακῆς γερμανικῆς πόλης μέσου γούστου.

Ὁ ζωγράφος Ἄνσελμ Φόυερμπαχ μᾶς ἔχει ἀφήσει τά παρακάτω λόγια γιά τό σύγχρονο μέ τό Βάγκνερ θέατρο: «Μισῶ τό σύγχρονο θέατρο, γιατί τά μάτια μου εἶναι παρατηρητικά καί δέν μπορῶ

νά μή βλέπω ὅλα αὐτά τά ψεύτικα μπιχλιμπίδια καί τίς μουτζοῦρες τοῦ μακιγιάζ. Μισῶ ἀπό τά βάθη τῆς ψυχῆς μου τίς ὑπερβολές στόν τομέα τῆς σκηνογραφικῆς τέχνης. Διαφθείρουν τό κοινό, διώχνουν τά τελευταῖα ὑπολείμματα τοῦ αἰσθήματος τοῦ ὡραίου καί συντηροῦν τά βάρβαρα γοῦστα. Ἡ τέχνη ἀποστρέφει τό πρόσωπό της ἀπό ἕνα τέτοιο θέατρο καί τινάζει τή σκόνη ἀπό τά πόδια της».

Τό ταλέντο τοῦ «ζωγράφου τοιχογραφιῶν» πού ἀποδίδουν πολλοί στό Βάγκνερ μπορεῖ νά ἀμφισβητηθεῖ, φτάνει μονάχα νά μελετήσουμε βαθύτερα τίς ὑποδείξεις τοῦ συνθέτη πού φανερώνουν ὅτι ὁ Βάγκνερ ἦταν περισσότερο δημιουργός τῆς ἀκοῆς παρά τῆς ὅρασης.

«Ἡ οὐσία τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος εἶναι ὅτι δημιουργεῖ ἀπό τά μέσα. Ὁ ἀληθινά αἰώνιος θεός ζεῖ μέσα του προτοῦ ἀκόμα στήσει τό ναό τῆς δόξας του» (Βάγκνερ).

Τά δράματα τοῦ Βάγκνερ, πού εἶναι χτισμένα ἀπό τά μέσα, ἔχουν πάρει ἀπό τόν «αἰώνιο θεό» τῶν ἐμπνεύσεών του τούς καλύτερους χυμούς γιά ὅ,τι *ἐσωτερικό* ὑπάρχει στή μουσική καί στό λόγο πού σμίγουν σέ μιά ἑνότητα στήν παρτιτούρα. Τό *ἐξωτερικό* στοιχεῖο τῶν δραμάτων του, αὐτό πού λένε φόρμα τοῦ ἔργου (στή συγκεκριμένη περίπτωση ἀναφέρομαι στή σκηνική ἀντίληψη τῶν δραμάτων του γιά τό ἀνέβασμά τους), ἔμεινε ἀδικημένο ἀπό τό θεό τῶν ἐμπνεύσεών του. Ὁ Μπαίχλιν δέν μπόρεσε μέ κανένα τρόπο νά συνεννοηθεῖ μέ τό Βάγκνερ στό θέμα τοῦ ἀνεβάσματος τοῦ «Δαχτυλιδιοῦ τῶν Νιμπελοῦγκεν» καί τελικά τοῦ ἔδοσε μόνο ἕνα σκίτσο γιά τό μακιγιάζ τοῦ Φάφνερ.

Ὁ Βάγκνερ, πού ἀπαιτοῦσε γιά τίς πανηγυρικές παραστάσεις του (Bühnen-festspiele) ἕνα θέατρο νέας ἀρχιτεκτονικῆς, τοποθέτησε βαθύτερα τήν ὀρχήστρα, κάνοντας την ἀόρατη, ἐνῶ τήν ἴδια τή σκηνή τήν ἀποδέχτηκε μέ τίς τεχνικές ἀτέλειες πού εἶχε πρίν ἀπ' αὐτόν.

Οἱ ὑποδείξεις τοῦ δημιουργοῦ τοῦ ἔργου ἐξαρτῶνται ἀπό τό ἐπίπεδο τῆς σκηνικῆς τεχνικῆς τῆς ἐποχῆς πού γράφεται τό ἔργο. Ὅταν ἔχει ἀλλάξει ἡ τεχνική τῆς σκηνῆς, τότε οἱ ὑποδείξεις τοῦ δημιουργοῦ πρέπει νά ἐξετάζονται μόνο μέσα ἀπό τό πρίσμα τῆς σύγχρονης σκηνικῆς τεχνικῆς*.

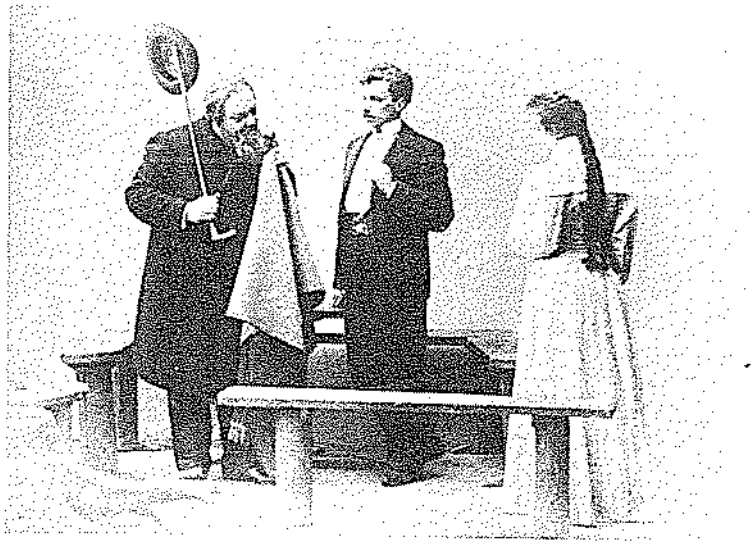
* Μιλάω ἀποκλειστικά γιά τίς ὑποδείξεις πού ἀναφέρονται στό σενάριο καί ὄχι γιά ἐκεῖνες τίς ὑπέροχες ὑποδείξεις τοῦ Βάγκνερ πού ἀποκαλύπτουν τήν ἐσωτερική οὐσία τῆς ὀρχηστρικῆς συμφωνίας. Σάν παραδείγματα βλ. τίς σελίδες 17, 61, 81-82, 116-117, 146 καί ἄλλα σημεῖα τῆς παρτιτούρας τοῦ «Τριστάνου καί Ἰζόλδης» (μετάφραση Β. Κολομίτσεφ, ἔκδοση Νέλντνερ στή Ρίγα).

Ὁ σκηνογράφος καί ὁ σκηνοθέτης πού θά καταπιαστοῦν μέ τό ἀνέβασμα τοῦ «Τριστάνου» ἄς ἀκούσουν τά μοτίβα γιά τίς εἰκόνες τους ἀπό τήν ὀρχήστρα. Πόσο ἰδιόρρυθμα εἶναι τά χρώματα τοῦ Μεσαίωνα καί στό τραγουδάκι τοῦ Κουρβενάλ καί στίς κραυγές τοῦ χοροῦ τῶν ναυτικῶν καί στό μυστηριῶδες λάιτ-μοτίβ τοῦ θανάτου καί στίς φανφάρες τῶν κυνηγετικῶν βούκινων καί στίς φανφάρες τοῦ Μάρκου, ὅταν ὑποδέχεται τό πλοῖο τοῦ Τριστάνου πού τοῦ φέρνει τήν Ἰζόλδη. Δίπλα σ' ὅλα αὐτά ἔχουν ἄραγε τόση ἀξία γιά τό Βάγκνερ τό παραδοσιακό κρεβάτι ὅπερας ὅπου πρέπει νά εἶναι ξαπλωμένη ἡ Ἰζόλδη στήν πρώτη πράξη καί τό παραδοσιακό κρεβάτι γιά τόν Τριστάνο πού πεθαίνει στήν τρίτη πράξη καί αὐτό τό λουλουδένιο παγκάκι ὅπου πρέπει ὁ Τριστάνος νά βάλει τήν Ἰζόλδη νά καθήσει στό ἐντερμέδιο τοῦ ἐρωτικοῦ ντουέτου; Καί αὐτός ὁ κῆπος τῆς δεύτερης πράξης ὅπου τό θρόισμά τῶν φύλλων πού σμίγει μέ τόν ἦχο τῶν βούκινων ἀπεικονίζεται τόσο καταπληκτικά ἀπό τήν ὀρχήστρα; Τό νά σκεφτεῖς νά παραστήσεις αὐτή τή φυλλωσιά στή σκηνή θά ἦταν τόσο κραυγαλέα κακογουστιά ὅσο καί νά εἰκονογραφήσεις σελίδες τοῦ Ἔντγκαρ Πόε. Ὁ δικός μας σκηνογράφος δίνει στή δεύτερη πράξη μόνο ἕνα πελώριο τοῖχο τοῦ πύργου πού χάνεται στά ὕψη, καί στό φόντο του, στό κέντρο ἀκριβῶς τῆς σκηνῆς, καίει ὁ μυστικός πυρσός πού τόσο σπουδαῖο ρόλο παίζει στό δράμα.

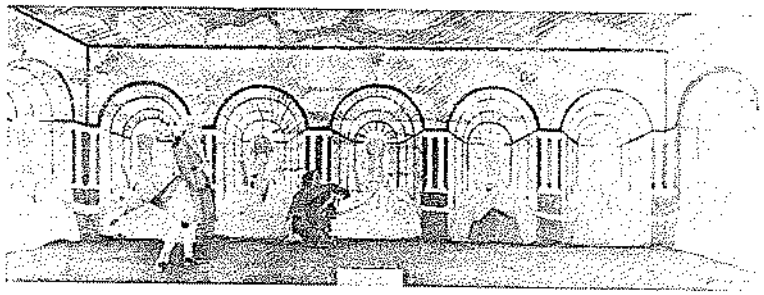
Ὁ Κ. Ἴμμερμαν ἔγραφε γιά τό «Στρατόπεδο τοῦ Βαλλενστάιν» τοῦ Σίλλερ:«Στό ἀνέβασμα τέτοιων ἔργων ὅλη ἡ οὐσία εἶναι νά ἐκμεταλλεύεσαι μέ τέτοιο τρόπο τή φαντασία τοῦ θεατῆ ὥστε νά πιστεύει σ' αὐτό πού δέν ὑπάρχει».

Μποροῦμε νά συσσωρεύσουμε σέ μιά τεράστια σκηνή κάθε λογῆς λεπτομέρειες καί ὡστόσο κανένας νά μήν πιστέψει ὅτι ἔχει μπροστά του ἕνα πλοῖο. Ὤ πόσο δύσκολο εἶναι νά παραστήσεις στή σκηνή τό κατάστρωμα ἑνός πλοίου πού κινεῖται! Ἄς ὑπάρχει λοιπόν μόνο ἕνα καραβόπανο πού σκεπάζει ὅλη τή σκηνή καί αὐτό ἄς πλάσει τό πλοῖο μόνο στή φαντασία τοῦ θεατῆ. «Μέ λίγα νά πεῖς πολλά — ἐκεῖ βρίσκεται ὅλη ἡ οὐσία. Ἡ σοφότατη οἰκονομία πού βγαίνει ἀπό ἕνα τεράστιο πλοῦτο εἶναι τό πᾶν γιά τόν καλλιτέχνη. Οἱ Ἰάπωνες ζωγραφίζουν μόνο ἕνα ἀνθισμένο κλωνάρι καί εἶναι ὅλη ἡ ἄνοιξη. Οἱ δικοί μας ζωγραφίζουν ὅλη τήν ἄνοιξη καί δέν εἶναι κάν ἕνα ἀνθισμένο κλωνάρι!» (Πέτερ Ἄλτεμπεργκ).

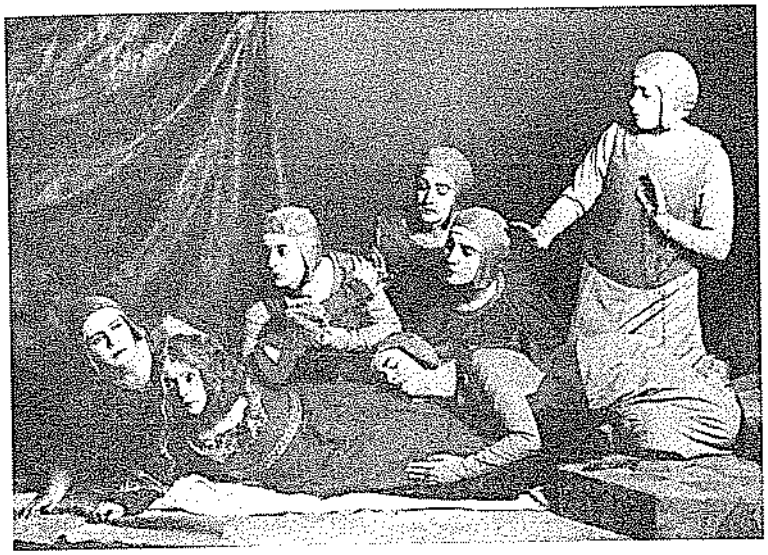
Ἡ τρίτη πράξη ὅπου, κατά τό Βάγκνερ, ἡ σκηνή εἶναι γεμάτη καί ἀπό ψηλούς πύργους καί ἀπό ἕνα προμαχώνα μέ τή σκοπιά στή μέση καί ἀπό τίς πύλες ἑνός πύργου στό βάθος τῆς σκηνῆς καί ἀπό τίς γυρτές φλαμουριές, ἐκφράζεται ἀπό τό δικό μας σκηνογράφο μόνο μέ



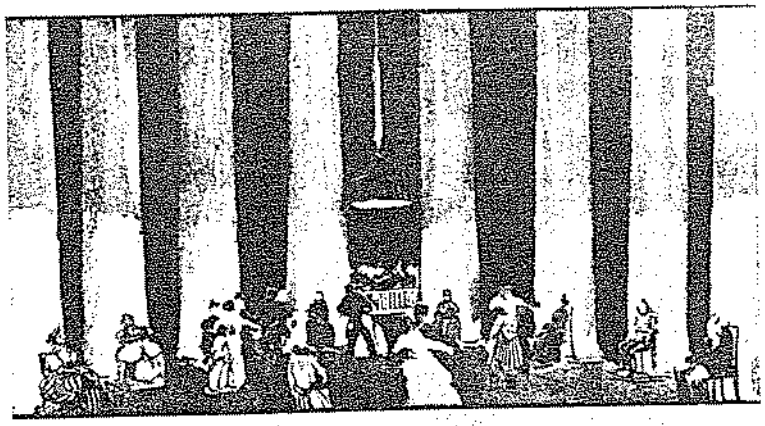
Ὁ Μεγιερχόλντ σάν Τρέπλεβ, στό *Γλάρο* τοῦ Τσέχοφ. Μόσχα, Θέατρο Τέχνης, 1898.



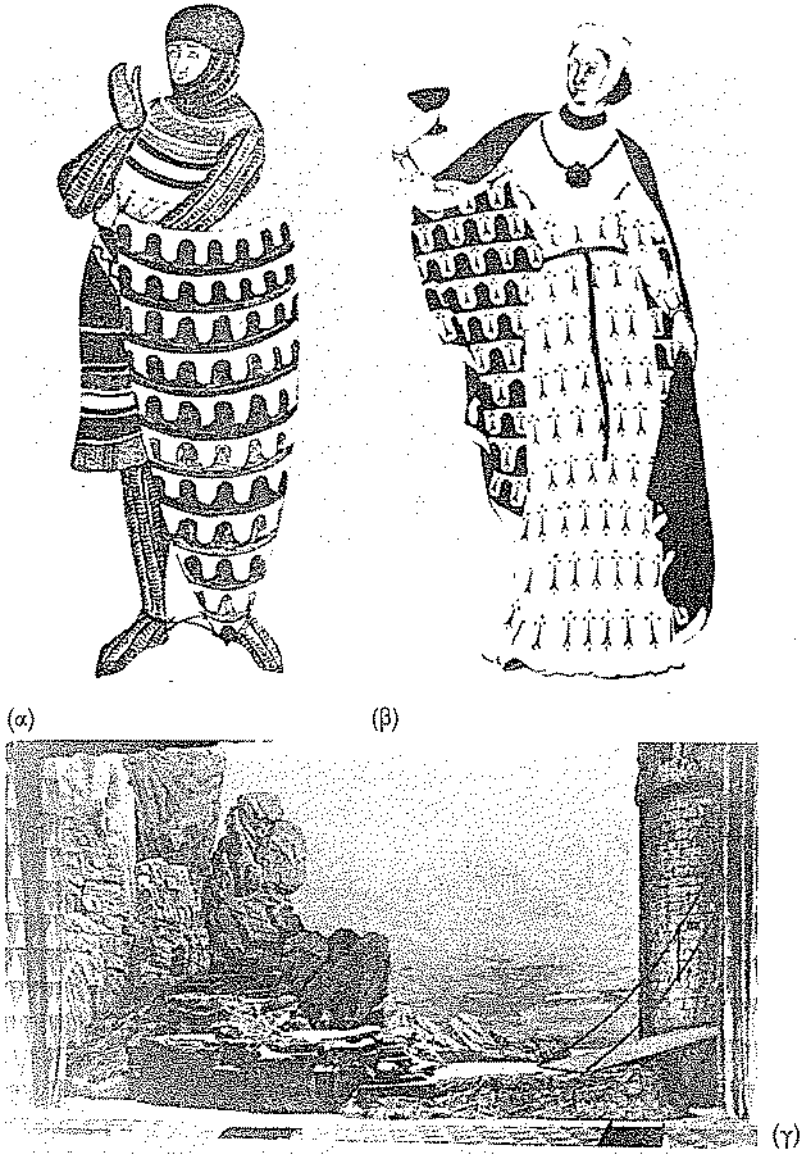
Ζωγραφιστό σκηνικό τοῦ Οὐλιάνοφ στό ἔργο τοῦ Χάουπτμαν *Σλούκ καί Γιάου*, 1905



Ἡ Κομισαρζέφσκαγια στήν *Ἀδελφή Βεατρίκη* τοῦ Μ. Μαίτερλινκ, 1906



Ἡ σκηνή τοῦ χοροῦ στό ἔργο τοῦ Λ. Ἀντρέεφ *Ἡ ζωή τοῦ ἀνθρώπου*, 1907



Τριστάνος καί Ἰζόλδη τοῦ Βάγκνερ, 1909. (α) καί (β) σχέδια κοστουμιῶν τοῦ πρίγκηπα Σερβασίτζε γιά τόν Τριστάνο καί τήν Ἰζόλδη. (γ) Τό σκηνικό τῆς τρίτης πράξης.

(α)

(β)

(γ)

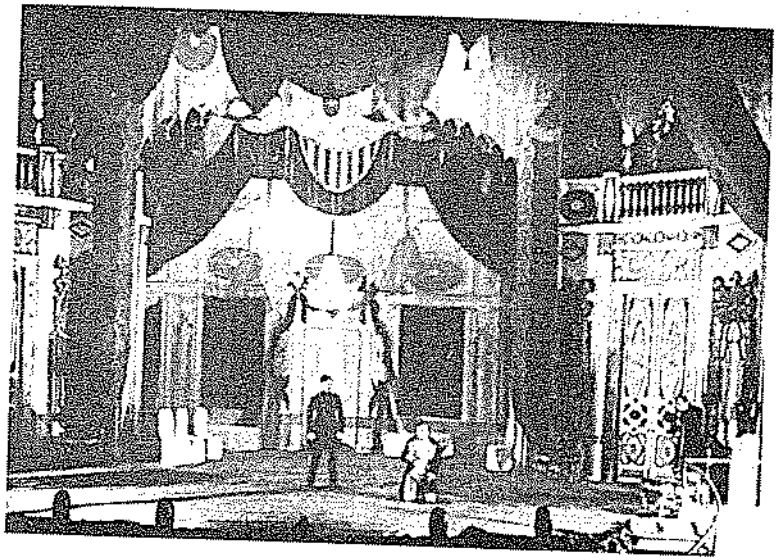
(δ)

Σχέδια κοστουμιών τοῦ Ἀλεξάντερ Γκολοβίν.

(α) καί (β) *Δόν Ζουάν*, 1910 (Δόν Ζουάν καί Σγαναρέλλος)

(γ) καί (δ) *Καρναβάλι*, 1917

Γκολοβίν καί Μεγιερχόλντ τό 1923



Καρναβάλι 1917

Τό Πορτραίτο τοῦ Ντόριαν Γκραίη, ἡ πρώτη ταινία τοῦ Μεγιερχόλντ, 1915. Ἡ Βαρβάρα Γιάνοβα σάν Ντόριαν Γκραίη καί ὁ Μεγιερχόλντ σάν Λόρδος Χένρυ.

τήν καταθλιπτική ἀπεραντοσύνη τοῦ ὁρίζοντα καί τούς μελαγχολικούς γυμνούς βράχους τῆς Βρετάνης.

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΑΝΕΒΑΣΜΑ ΤΟΥ «ΔΟΝ ΖΟΥΑΝ» ΤΟΥ ΜΟΛΙΕΡΟΥ

Ὅταν μίλησα γιά τίς μεθόδους πού ὑπάρχουν στή διάθεση τῶν σκηνοθετῶν πού προσπαθοῦν νά ἀναδημιουργήσουν τίς σκηνικές ἰδιορμορφίες ὑποδειγματικῶν θεατρικῶν ἐποχῶν, ὅταν ἀναφέρθηκα σέ δυό μεθόδους γιά τούς σκηνοθέτες πού καταπιάνονται μέ τό ἀνέβασμα ἔργων τῶν παλιῶν θεάτρων[31], δέν ἔκανα μνεία γιά μιά πιθανή ἐξαίρεση ἀπό τόν προτεινόμενο κανόνα. Ἀνεβάζοντας ἕνα ἔργο παλιοῦ θεάτρου, δέν εἶναι καθόλου ἀπαραίτητο νά ὑποτάζουμε τή σκηνοθεσία, ὅπως ἔγραφα, στή *μέθοδο τῆς ἀρχαιολογίας*. Στό ἔργο τῆς ἀναστήλωσης ὁ σκηνοθέτης δέν ἔχει ἀνάγκη νά φροντίζει γιά τήν ἀκριβή ἐπανάληψη τῶν ἀρχιτεκτονικῶν ἰδιομορφιῶν τῶν παλαιικῶν σκηνῶν. Τό ἀνέβασμα ἑνός γνήσιου ἔργου τοῦ παλιοῦ θεάτρου μπορεῖ νά γίνει *μέ μιά ἐλεύθερη σύνθεση* στό πνεῦμα τῶν πρωτόγονων σκηνῶν, μέ τήν ἀπαραίτητη προϋπόθεση ὡστόσο νά πάρουμε ἀπό τίς παλιές σκηνές τήν *οὐσία* ἐκείνων τῶν ἀρχιτεκτονικῶν ἰδιορρυθμιῶν τους πού ταιριάζουν περισσότερο στό πνεῦμα τοῦ ἔργου πού ἀνεβάζουμε.

Γιά νά ἀνεβάσουμε, λογουχάρη, τό «Δόν Ζουάν» τοῦ Μολιέρου, θά ἦταν λάθος νά προσπαθοῦμε ὁπωσδήποτε νά ἀναδημιουργήσουμε μιά ἀκριβή μίμηση, κάποιας σκηνῆς τῆς ἐποχῆς τοῦ Μολιέρου: τοῦ Παλαί-Ρουαγιάλ ἤ τοῦ Πετί-Μπουρμπόν.

Μελετώντας τήν ψυχή τῆς μολιερικῆς δημιουγίας, βλέπουμε ὅτι ὁ Μολιέρος προσπαθοῦσε νά διευρύνει τίς σκηνές τοῦ καιροῦ του, πού ἦταν πιό κατάλληλες γιά τό στόμφο τοῦ Κορνήλιου παρά γιά ἔργα πού γεννήθηκαν ἀπό στοιχεῖα τῆς λαϊκῆς δημιουργίας.

Τό ἀκαδημαϊκό θέατρο τῆς Ἀναγέννησης, ἀφοῦ δέν κατάφερε νά ἀξιοποιήσει τή σημασία τοῦ ἔντονα προωθημένου προσκήνιου, ἀπομάκρυνε τόν ἡθοποιό ἀπό τό κοινό σέ σεβαστή ἀπόσταση. Οἱ πρῶτες σειρές τῶν καθισμάτων ἀπομακρύνονταν κάποτε ὄχι μόνο ὥς τή μέση τῆς αἴθουσας ἀλλά καί πιό πέρα ἀκόμα, πρός τήν ἀντίθετη ἀπό τή σκηνή μεριά.

Μποροῦσε ἄραγε ὁ Μολιέρος νά συμφιλιωθεῖ μέ αὐτόν τό διαχωρισμό τοῦ ἡθοποιοῦ ἀπό τό κοινό; Μποροῦσε σ' αὐτές τίς συνθῆκες νά ἐκδηλωθεῖ ἐλεύθερα τό κέφι του πού ξεχείλιζε; Μποροῦσαν νά χωρέσουν ἐδῶ σ' ὅλο τους τό πλάτος οἱ μεγάλες καί ἀδίσταχτα ἀποκαλυπτικές πινελιές του; Μποροῦσαν ἀπ' αὐτή τή σκηνή νά φτάσουν ὥς τόν ἀκροατή τά κύματα τῶν μονόλογων καταγγελίας τοῦ συγγραφέα γιά τήν προσβολή πού τοῦ ἔγινε μέ τήν ἀπαγόρευση τοῦ «Ταρτούφου»; Ἡ ἐλεύθερη χειρονομία τοῦ μολιερικοῦ ἡθοποιοῦ, οἱ γυμναστικές του κινήσεις δέν ἐμποδίζονταν ἄραγε ἀπ' αὐτές τίς κολῶνες τῶν πλευρικῶν παρασκήνιων;

Ὁ Μολιέρος πρῶτος, ἀπό τούς καλλιτέχνες τῆς σκηνῆς τοῦ Βασιλιᾶ-Ἥλιου, προσπαθεῖ νά βγάλει τή δράση ἀπό τό βάθος καί τή μέση τῆς σκηνῆς στό *προσκήνιο* καί μάλιστα στήν ἄκρη του.

Τόσο στήν ἀρχαιοελληνική σκηνή ὅσο καί στή σκηνή τῆς σαιξπηρικῆς ἐποχῆς δέ χρειάζονταν σκηνικά σάν τά δικά μας, μέ τήν τάση τους πρός τήν ψευδαίσθηση. Καί ὁ ἡθοποιός δέν ἦταν μονάδα ψευδαίσθησης οὔτε στήν Ἀρχαία Ἑλλάδα οὔτε στήν παλιά Ἀγγλία. Ὁ ἡθοποιός, μέ τή χειρονομία του, μέ τή μιμική του, μέ τίς πλαστικές του κινήσεις, μέ τή φωνή του, ἦταν *ὁ μόνος* πού ὄφειλε καί ἤξερε νά ἐκφράζει ὅλες τίς συλλήψεις τοῦ δραματουργοῦ.

Τό ἴδιο γινόταν καί στή μεσαιωνική Ἰαπωνία. Στίς παραστάσεις τοῦ θεάτρου «Νό», μέ τίς κομψές τελετουργίες τους, ὅπου κινήσεις, διάλογοι, τραγούδι ἦταν ὅλα αὐστηρά στυλιζαρισμένα, ὅπου ὁ ρόλος τοῦ χοροῦ ἦταν παρόμοιος μέ ἐκεῖνον τοῦ ἑλληνικοῦ χοροῦ, ὅπου ἡ μουσική μέ τούς ἄγριους ἤχους της ἀποσκοποῦσε στό νά μεταφέρει τό θεατή στόν κόσμο τῶν παραισθήσεων, οἱ σκηνοθέτες ἔβαζαν τούς ἡθοποιούς στό παλκοσένικο τόσο κοντά ὥστε οἱ χοροί τους, οἱ κινήσεις, οἱ χειρονομίες, οἱ μορφασμοί καί οἱ στάσεις τους νά φαίνονται καλά.

Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι, μιλώντας γιά τό ἀνέβασμα τοῦ μολιερικοῦ «Δόν Ζουάν», θυμήθηκα τίς μεθόδους τῶν παλιῶν γιαπωνέζικων σκηνῶν.

Ἀπό τίς περιγραφές τῶν παλιῶν γιαπωνέζικων παραστάσεων στήν ἴδια περίπου ἐποχή πού στή Γαλλία βασίλευε τό θέατρο τοῦ Μολιέρου μαθαίνουμε ὅτι ἐκεῖ ὑπῆρχαν στή σκηνή εἰδικοί ὑπηρέτες - οἱ λεγόμενοι *κουρόμπο* - πού φοροῦσαν εἰδικά μαῦρα κοστούμια, σά ράσα, καί ἔκαναν ὁλοφάνερα τόν ὑποβολέα γιά τούς ἡθοποιούς. Ὅταν τό κοστούμι ἑνός ἡθοποιοῦ πού ἔπαιζε γυναικεῖο ρόλο* τσαλα-

* Ὁ Κανγιέι (1624-1643) ἀπαγορεύει νά παίζουν στή σκηνή οἱ γυναῖκες, πού ὥς τότε ἦταν οἱ βασικές ἑρμηνεύτριες. Ἀπό τότε ἀρχίζουν νά παίζουν τούς γυναικεῖους ρόλους ἔφηβοι. Διάταγμα τοῦ 1651 ἀπαγορεύει καί στούς ἔφηβους νά παίζουν στή σκηνή.

κωνόταν σέ κάποια στιγμή παθητικῆς ἔξαρσης, ὁ κουρόμπο ἔτρεχε γιά νά φτιάσει ὡραῖες πτυχές στήν οὐρά τοῦ φορέματος καί νά διορθώσει τήν κόμμωση τοῦ ἠθοποιοῦ. Ὑποχρέωσή τους ἦταν ἐπίσης νά περιμαζεύουν ἀπό τή σκηνή τά πεταμένα ἤ ξεχασμένα ἀπό τούς ἠθοποιούς ἀντικείμενα. Μετά τή μάχη οἱ κουρόμπο παίρνουν ἀπό τή σκηνή τά χαμένα κράνη, ὅπλα, μανδύες. Ὅταν ὁ ἥρωας πεθαίνει στή σκηνή, ὁ κουρόμπο τρέχει νά πετάξει πάνω στό «πτῶμα» ἕνα μαῦρο μαντήλι, καί μέ τήν κάλυψη τοῦ μαντηλιοῦ ὁ «σκοτωμένος» ἠθοποιός φεύγει ἀπό τή σκηνή. Ὅταν στήν πορεία τῆς δράσης γίνεται σκοτάδι στή σκηνή, ὁ κουρόμπο κάθεται ἀνακούρκουδα κοντά στά πόδια τοῦ ἥρωα καί φωτίζει τό πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ μέ ἕνα κερί στερεωμένο στήν ἄκρη ἑνός μακριοῦ κονταριοῦ.

Οἱ Γιαπωνέζοι διατηροῦν μέχρι σήμερα τήν τεχνοτροπία τῶν ἠθοποιῶν τῆς ἐποχῆς πού ἄκμασαν οἱ δημιουργοί τοῦ γιαπωνέζικου δράματος Ὀνόνο Ὄτσου, Σατσούμα Τζιοσύν καί Τικαμάτσου Μοντζαεμόν, αὐτός ὁ Σαίξπηρ τῆς Ἰαπωνίας.

Μήπως καί ἡ Κομεντί Φρανσαίζ δέν προσπαθεῖ τώρα μέ τόν ἴδιο τρόπο νά ἀναστήσει τίς παραδόσεις τῶν μολιερικῶν θεατρίνων;

Στήν Ἄπω Δύση (Γαλλία, Ἰταλία, Ἱσπανία, Ἀγγλία) καί στήν Ἄπω Ἀνατολή, στά πλαίσια τῆς ἴδιας ἐποχῆς (δεύτερο μισό τοῦ 16ου καί ὅλος ὁ 17ος αἰώνας), τό Θέατρο ἀχολογᾶ ἀπό τά κουδουνάκια τῆς καθαρῆς θεατρικότητας.

Μήπως δέν εἶναι κατανοητό γιατί τό κάθε τέχνασμα τῆς καθεμιᾶς ἀπό τίς σκηνές αὐτῆς τῆς λαμπρῆς θεατρικῆς ἐποχῆς εἶχε τή θέση του ἀκριβῶς σ' αὐτόν τόν θαυμάσιο χῶρο πού λέγεται προσκήνιο;

Καί τό ἴδιο τό προσκήνιο;

Στριμωγμένο ἀπ' ὅλες τίς μεριές ἀπό τόν κλοιό τῶν θεατῶν, ὅπως ὁ στίβος τοῦ τσίρκου, τό προσκήνιο εἶναι προωθημένο κοντά στό κοινό γιά νά μή χάνεται στή σκόνη τῶν παρασκηνίων οὔτε μιά χειρονομία, οὔτε μιά κίνηση, οὔτε ἕνας μορφασμός τοῦ ἠθοποιοῦ. Καί δέστε πόσο σοφά μετρημένες εἶναι ὅλες αὐτές οἱ χειρονομίες, κινήσεις, στάσεις καί μορφασμοί τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ προσκήνιου. Καί πῶς ἀλλιῶς θά μποροῦσε νά εἶναι! Μήπως θά μποροῦσε νά γίνει ἀνεκτός ἕνας ἠθοποιός μέ ὑπερβολικό στόμφο, μέ ὄχι ἀρκετή πλαστικότητα τῶν κινήσεων τοῦ σώματος του, ὅταν τό προσκήνιο τῆς παλιᾶς ἀγγλικῆς, τῆς παλιᾶς ἱσπανικῆς, τῆς παλιᾶς ἰταλικῆς καί τῆς παλιᾶς γιαπωνέζικης σκηνῆς ἔβγαζε τόν ἠθοποιό τόσο κοντά στό θεατή;

Τό προσκήνιο, πού τόσο ἐπιδέξια χρησιμοποιήθηκε ἀπό τόν ἴδιο τό Μολιέρο, ἦταν τό καλύτερο ὅπλο ἐνάντια στήν ξερή μεθοδικότητα τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Κορνήλιου, πού γεννήθηκε ἀπό τά καπρίτσια

τῆς αὐλῆς τοῦ Λουδοβίκου τοῦ 14ου.

Πᾶμε παρακάτω. Πόσο αἰσθητά εἶναι τά ὀφέλη ὅταν ὁ Μολιέρος παίζεται σέ ἕνα προσκήνιο τεχνητά δημιουργημένο, παρόλες τίς δυσμενεῖς συνθῆκες τῆς σύγχρονης σκηνῆς! Πόσο ἐλεύθερα ζωντάνεψαν, χωρίς κανένα πιά ἐμπόδιο, οἱ μορφές-γκροτέσκο τοῦ Μολιέρου σ' αὐτόν τόν ἔντονα προωθημένο χῶρο! Ἡ ἀτμόσφαιρα πού γεμίζει αὐτόν τό χῶρο δέν πνίγεται ἀπό τίς κολῶνες τῶν παρασκηνίων, ἐνῶ τό φῶς πού διαχέεται σ' αὐτήν τήν ἀτμόσφαιρα χωρίς σκόνη παίζει μόνο πάνω στίς εὐλύγιστες φιγοῦρες τῶν ἠθοποιῶν. Ὅλα γύρω λές καί εἶναι δημιουργημένα γιά νά παίζει πιό πολύ τό λαμπρό φῶς καί ἀπό τά κεριά τῆς σκηνῆς καί ἀπό τά κεριά τῆς αἴθουσας, πού σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς παράστασης δέ βυθίζεται στό σκοτάδι.

Ἂν ὁ σκηνοθέτης δέν ἀποδέχεται σάν ὑποχρεωτικές τίς λεπτομέρειες πού προσιδιάζουν μόνο στή σκηνή τῆς ἐποχῆς τοῦ Λουδοβίκου τοῦ 14ου (πχ. τή σχισμή στήν αὐλαία γιά νά βγάζει τό κεφάλι του αὐτός πού ἀναγγέλλει), θά πρέπει ἄραγε καί νά ἀγνοήσει τό συγκεκριμένο περιβάλλον πού συνδέεται στενά μέ τό ὕφος τῆς ἐποχῆς πού δημιούγησε τό θέατρο τοῦ Μολιέρου;

Ὑπάρχουν θεατρικά ἔργα, ὅπως λογουχάρη ἡ «Ἀντιγόνη» τοῦ Σοφοκλῆ καί τό «Βάσανα ἀπό τό πολύ μυαλό» τοῦ Γκριμπογέντοφ, πού ὁ σύγχρονος θεατής μπορεῖ νά τά ἀφομοιώσει μέσα ἀπό τό πρίσμα τῆς ἐποχῆς του. Ἡ «Ἀντιγόνη» καί τό «Βάσανα ἀπό τό πολύ μυαλό» μποροῦν νά παίζονται ἀκόμα καί μέ σύγχρονα κοστούμια. Ἡ ἐξύμνηση τῆς ἐλευθερίας στό πρῶτο ἔργο καί ἡ πάλη τῶν δύο γενεῶν, τῆς καινούριας καί τῆς παλιᾶς, στό δεύτερο ἐκφράζονται μέσα ἀπό ἕνα ξεκάθαρο καί ἐπίμονο λάιτ-μοτίβ καί μποροῦν μέ τή σαφήνεια τῆς θέσης τους νά ξεπροβάλλουν μέσα στίς συνθῆκες ὁποιουδήποτε περιβάλλοντος.*

* Ἀπό τούς τρεῖς μεγαλύτερους τραγικούς συγγραφεῖς τῆς Ἀρχαίας Ἑλλάδας τή μεγαλύτερη ὑπεροχή τῶν ἐγκεφαλικῶν στοιχείων τή βλέπουμε στό Σοφοκλῆ. Στόν Αἰσχύλο ὁ χορός εἶναι *δρόν* πρόσωπο καί ὅλη ἡ τραγωδία εἶναι ἕνας κόσμος μουσικῶν ὁρμῶν πού συνοδεύονται μέ τό χορευτικό ρυθμό τῆς πλαστικῆς κουλτούρας. Στόν Εὐριπίδη, πού ἀφοσιώθηκε στήν ἀναπάρασταση τῶν παθῶν, ὑπερέχει τό συγκινησιακό στοιχεῖο (βλ. «Φοίνισσες») καί, παρά τή φανερή τάση τοῦ συγγραφέα νά ξεχωρίσει τό θέατρο ἀπό τή θρησκεία, οἱ τραγωδίες του εἶναι ὡστόσο ἀξεχώριστες ἀπό τίς ἰδιομορφίες τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῆς ἐποχῆς του. Στήν «Ἀντιγόνη» τοῦ Σοφοκλῆ ὁ χορός ἔχει μετατραπεῖ σ' ἕνα πληκτικά ἐγκεφαλικό raisonnent. Ἡ βασική κατεύθυνση τῆς πλοκῆς εἶναι σχεδόν ἀποσπασμένη ἀπό τίς βάσεις τῆς θρησκείας καί τό κέντρο βάρους ἔχει μετατοπιστεῖ στό θέμα τοῦ ἀγώνα γιά τήν ἐλευθερία. Αὐτές ἀκριβῶς οἱ ἐλλείψεις τῆς «Ἀντιγόνης» τοῦ Σοφοκλῆ δίνουν στό σύγχρονο θεατή τή δυνατότητα νά ἀκούσει καί νά καταλάβει τήν τραγωδία, ἀνεβασμένη ἄσχετα ἀπό τίς ἰδιομορφίες τῆς ἀρχαίας σκηνῆς. Θεωρῶ ὑποχρέωσή μου νά διευκρινίσω ὅτι ὑπο-

Ὑπάρχουν ἀπεναντίας ἔργα πού ἡ ἰδέα τους μπορεῖ νά φτάσει στό θεατή μέ ὅλη τήν πληρότητά της μόνο ὅταν τό σύγχρονο κοινό μπορέσει, μαζί μέ τήν κατανόηση ὅλων τῶν λεπτομερειῶν τῆς δράσης, νά ἐμποτιστεῖ καί ἀπό ἐκείνη τήν ἀπροσδιόριστη ἀτμόσφαιρα πού περιέβαλε κάποτε τόσο τούς ἠθοποιούς τῶν σύγχρονων μέ τό συγγραφέα θεάτρων ὅσο καί τό τότε κοινό. Ὑπάρχουν ἔργα πού ὁ θεατής δέν μπορεῖ νά τά νιώσει παρά μόνο ἄν τά δεῖ μέσα σ' ἕνα περιβάλλον πού στόχος του εἶναι νά δημιουργήσει γιά τό σύγχρονο θεατή, γιά νά νιώσει αὐτά πού συμβαίνουν στή σκηνή, συνθῆκες ταυτόσημες μέ αὐτές πού περιέβαλαν τόν ἄλλοτινό θεατή. Τέτοιο ἔργο εἶναι ὁ «Δόν Ζουάν» τοῦ Μολιέρου. Τό κοινό θά νιώσει ὅλη τή φινέτσα αὐτῆς τῆς μαγευτικῆς κωμωδίας μόνον ὅταν θά μπορέσει νά ἐξοικειωθεῖ ἀκόμα καί μέ τά παραμικρά χαρακτηριστικά τῆς ἐποχῆς πού δημιούργησε αὐτό τό ἔργο. Γι' αὐτό ὁ σκηνοθέτης πού θά καταπιαστεῖ μέ τό ἀνέβασμα τοῦ «Δόν Ζουάν» πρέπει ἀπαραίτητα, πρῶτα ἀπ' ὅλα νά γεμίσει μέ μιά τέτοια ἀτμόσφαιρα καί τή σκηνή καί τήν αἴθουσα ὥστε νά μή μπορεῖ κανείς νά νιώσει τή δράση παρά μόνο μέσα ἀπό τό πρίσμα αὐτῆς τῆς ἀτμόσφαιρας.

Τί πληκτικό ἔργο εἶναι ὁ μολιερικός «Δόν Ζουάν», ἄν τό διαβάσουμε χωρίς νά ξέρομε ποιά ἐποχή δημιούργησε τή μεγαλοφυΐα τοῦ συγγραφέα του! Πόσο πληκτικά εἶναι δουλεμένη ἡ πλοκή του σέ σύγκριση ἔστω καί μέ τήν πλοκή τοῦ «Δόν Ζουάν» τοῦ Μπάυρον, γιά νά μή μιλήσουμε γιά τόν «Κατεργάρη τῆς Σεβίλλης» τοῦ Τίρσο ντέ Μολίνα. Ὅταν διαβάζεις τό «Βάσανα ἀπό τό πολύ μυαλό » τοῦ Γκριμπογέντοφ, θαρρεῖς πώς στή κάθε σελίδα του καθρεφτίζονται μοτίβα τῆς ἐποχῆς μας, καί αὐτό κάνει τό ἔργο ἰδιαίτερα σημαντικό γιά τό σύγχρονο κοινό. Ὅταν διαβάζεις τούς μεγάλους μονόλογους τῆς Ἐλβίρας στήν πρώτη πράξη ἤ τό μακρύ διάλογο τοῦ Δόν Ζουάν πού μαστιγώνει τήν ὑποκρισία στήν πέμπτη πράξη, ἀρχίζεις νά πλήττεις. Γιά νά μπορέσει ὁ σύγχρονος θεατής ν' ἀκούσει αὐτούς τούς μονόλογους χωρίς νά πλήττει, γιά νά μήν τοῦ φανοῦν ξένοι πολλοί ἀπό τούς διάλογους, εἶναι ἀπαραίτητο σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς παράστασης, ἐπίμονα, νά τοῦ θυμίζεις μέ κάποιο τρόπο ὅλους αὐτούς τούς χιλιάδες ἀργαλιούς τῆς μανιφακτούρας τῆς Λυόν πού ἔφτιαναν τά μετάξια γιά τήν ὑπέρογκα πολυπληθῆ αὐλή τοῦ Λουδοβίκου τοῦ 14ου, νά τοῦ θυμίζεις τό «Ξενοδοχεῖο τῶν Γκομπελέν», αὐτήν τήν πόλη ζωγράφων, γλυπτῶν, χρυσοχόων καί τορναδόρων, τά ἔπιπλα πού κατασκευάζον-

γραμμίζοντας σάν ἀδυναμία τό ἐγκεφαλικό στοιχεῖο τῆς τραγωδίας τοῦ Σοφοκλῆ, περιορίζομαι στό παράδειγμα τῆς «Ἀντιγόνης». Στά ἄλλα ἔργα του αὐτή ἡ ἀδυναμία δέ φαίνεται τόσο ἔντονα.

ταν κάτω ἀπό τήν ἐπίβλεψη τοῦ διάσημου ζωγράφου Λεμπρέν, ὅλους αὐτούς τούς τεχνίτες πού ἔφτιαναν καθρέφτες καί δαντέλες πάνω σέ βενετσιάνικα μοντέλα, κάλτσες πάνω σέ ἀγγλικά, τσόχες πάνω σέ ὁλλανδικά, τενεκέδες καί χαλκό πάνω σέ γερμανικά.

Ἑκατοντάδες κεριά σέ τρεῖς κρεμαστούς πολυέλαιους καί σέ δυό μεγάλα κηροπήγια στό προσκήνιο, ἀραπάκια πού θυμιατίζουν τή σκηνή μέ μεθυστικά ἀρώματα χύνοντάς τα σταγόνα-σταγόνα ἀπό κρυστάλλινα μπουκαλάκια πάνω σέ πυρακτωμένη πλατίνα, ἀραπάκια πού πηγαινοέρχονται στή σκηνή πότε γιά νά σηκώσουν τό δαντελωτό μαντήλι πού ἔπεσε ἀπό τά χέρια τοῦ Δόν Ζουάν καί πότε γιά νά προσφέρουν καρέκλες στούς κουρασμένους ἠθοποιούς, ἀραπάκια πού δένουν τίς κορδέλες στά παπούτσια τοῦ Δόν Ζουάν ὅταν ἐκεῖνος τσακώνεται μέ τό Σγαναρέλο, ἀραπάκια πού δίνουν στούς ἠθοποιούς φανάρια ὅταν ἡ σκηνή βυθίζεται στό μισοσκόταδο, ἀραπάκια πού περιμαζεύουν ἀπό τή σκηνή τούς μανδύες καί τά ξίφη ὕστερα ἀπό τή σφοδρή μάχη τῶν ληστῶν μέ τό Δόν Ζουάν, ἀραπάκια πού κρύβονται κάτω ἀπ' τό τραπέζι ὅταν ἐμφανίζεται τό ἄγαλμα τοῦ Κυβερνήτη, ἀραπάκια πού μέ ἀσημένια κουδουνάκια καλοῦν τό κοινό νά πάρει τίς θέσεις του καί ἀναγγέλλουν τά διαλείματα, μιά καί δέν ὑπάρχει αὐλαία, -ὅλα αὐτά δέν εἶναι τεχνάσματα γιά νά διασκεδάζουν οἱ σνόμπ ἀλλά γίνονται γιά τό βασικό σκοπό: νά δείξουμε ὅλη τή δράση σά νά εἶναι σκεπασμένη ἀπό τήν ἀχλύ τοῦ ἀρωματισμένου καί χρυσοποίκιλτου βασίλειου τῶν Βερσαλλιῶν.

Καί ὅσο πιό πολυτελῆ καί φανταχτερά εἶναι τά κοστούμια καί τά ἀξεσουάρ (κι ἄς εἶναι ἐξαιρετικά ἁπλή ἡ ἀρχιτεκτονική τῆς σκηνῆς!) τόσο πιό ὁρμητικά ξεχύνεται τό θεατρίνικο ταμπεραμέντο τοῦ Μολιέρου σέ ἀντίθεση μέ τό τουπέ τῶν Βερσαλλιῶν.

Νά εἶναι ἄραγε οἱ περιπλανήσεις στήν ἐπαρχία πού ἔδωσαν στό χαρακτήρα τοῦ Μολιέρου αὐτήν τήν τόσο ἀπότομη εὐθύτητα; Ἡ ζωή στά «παλκοσένικα» πού σκαρώνονταν στά βιαστικά; Ἡ πάλη μέ τήν πείνα; Ἤ μήπως αὐτός ὁ προκλητικός τόνος γεννήθηκε στό Μολιέρο ἀνάμεσα στίς ἠθοποιούς ἐρωμένες πού ἔριξαν τόν ποιητή σέ θλιβερές ἀπογοητεύσεις; Πάντως ὁ Λουδοβίκος 14ος εἶχε, καθώς φαίνεται τούς λόγους του νά δείξει ψυχρότητα στό Μολιέρο ὕστερα ἀπό μιά σύντομη περίοδο εὔνοιας.

Αὐτή ἡ διάσταση ἀνάμεσα στό Βασιλιά-Ἥλιο, πού ἡ μορφή του ὑποβάλλεται στό θεατή ἀπό ὅλη τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ πολυτελῆ διάκοσμου τοῦ προσκηνίου, καί τόν ποιητή, πού μέσα σ' αὐτό τό λαμπρό περιβάλλον βάζει τό Σγαναρέλο νά μιλᾶ γιά στομαχικές διαταραχές, δημιουργώντας κοντράστο ἀνάμεσα στήν κομψότητα τοῦ περιβάλ-

λοντος καί τήν άπότομη εὐθύτητα τοῦ μολιεριχοῦ γκροτέσκου, αὐτή ἡ διάσταση θά πρέπει τώρα νά άντηχήσει τόσο άρμονικά πού ὁ θεατής ἀναπόφευκτα θά παραδοθεῖ ὁλοκληρωτικά στή δύναμη τοῦ Θεάτρου τοῦ Μολιέρου. Καί ἔτσι δέ θά χαθεῖ οὔτε μιά λειτουργία αὐτοῦ τοῦ μεγαλοφυῆ δημιουργοῦ!

Ὁ «Δόν Ζουάν» τοῦ Μολιέρου παίζεται χωρίς αὐλαία. Αὐτό δέ γινόταν οὔτε στό θέατρο τοῦ Παλαί-Ρουαγιάλ, οὔτε στό θέατρο τοῦ Πετί-Μπουρμπόν.

Γιατί βγάλαμε τήν αὐλαία; Ὁ θεατής διακατέχεται συνήθως ἀπό ψυχρή διάθεση ὅταν βλέπει τήν αὐλαία, ὅσο ὡραῖα κι ἄν εἶναι ζωγραφισμένη κι ὅσο μεγάλος κι ἄν εἶναι ὁ καλλιτέχνης πού τή ζωγράφισε. Ὁ θεατής, πού ἔχει ἔρθει στό θέατρο γιά νά δεῖ αὐτό πού ὑπάρχει πίσω ἀπ' τήν αὐλαία, ὅσο νά τήν ἀνοίξουν, βλέπει ἀφηρημένα, χλιαρά τήν ἰδέα πού ἐκφράζει ἡ ζωγραφική τῆς αὐλαίας. Ἀνοίγει ἡ αὐλαία, καί πόση ὥρα περνάει ὥσπου ὁ θεατής νά ἀπορροφήσει ὅλη τή μαγεία τῆς ἀτμόσφαιρας πού περιβάλλει τά πρόσωπα τοῦ ἔργου! Ἄλλο πράγμα εἶναι ὅταν ἡ σκηνή εἶναι ἀνοιχτή ἀπό τήν ἀρχή ὥς τό τέλος, ὅταν γίνεται αὐτή ἡ ἰδιόμορφη παντομίμα τῶν κομπάρσων πού ἑτοιμάζουν τή σκηνή μπροστά στά μάτια τοῦ κοινοῦ. Ἔτσι, ὅταν βγεῖ στή σκηνή ὁ ἠθοποιός, ὁ θεατής ἔχει κιόλας προλάβει νά ἀναπνεύσει γιά ἀρκετή ὥρα τήν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς. Καί τότε ὅλα ὅσα στό διάβασμα τοῦ ἔργου φαίνονταν περιττά ἤ πληκτικά, παρουσιάζονται τώρα στό θεατή μέ ἀλλιώτικη ὄψη.

Καί δέ χρειάζεται νά βυθίζουμε τήν αἴθουσα στό σκοτάδι, οὔτε στά διαλείμματα, οὔτε στή διάρκεια τῆς δράσης. Τό δυνατό φῶς μεταδίνει μιά γιορταστική διάθεση σ' αὐτούς πού ἔχουν ἔρθει στό θέατρο. Ὁ ἠθοποιός βλέποντας τό χαμόγελο στά χείλια τοῦ θεατῆ, ἀρχίζει νά καμαρώνει τόν ἑαυτό του, σά νά βρίσκεται μπροστά σέ καθρέφτη. Φορώντας τή μάσκα τοῦ Δόν Ζουάν θά κατακτᾶ τίς καρδιές ὄχι μόνο τῶν γυναικῶν πού φοροῦν τή μάσκα τῆς Ματουρίνας καί τῆς Σαρλόττας ἀλλά καί ἐκείνων τῶν γυναικῶν μέ τά ὡραῖα μάτια πού τή λάμψη τους θά τήν προσέξει ἀνάμεσα στούς θεατές ὁ ἠθοποιός, σάν ἀπάντηση στό χαμόγελο τοῦ ρόλου του.

ΤΟ ΠΛΑΝΟΔΙΟ ΘΕΑΤΡΟ
(1912)

I

«Μυστήριο στό ρωσικό θέατρο». Αὐτόν τόν τίτλο ἔδοσε ὁ Μπενουά σ' ἕνα ἀπό τά «Γράμματα γιά τήν τέχνη» (ἐφημερίδα «Ρέτς», ἀρ. 114, 27 Ἀπριλίου 1912). Θά μποροῦσε νά νομίσει κανείς ὅτι γίνεται λόγος γιά τό ἀνέβασμα στή ρωσική σκηνή κάποιου ἀπό τά θεατρικά ἔργα τοῦ Ἀλεξέι Ρέμιζοφ πού συνδέονται μέ τίς παραδόσεις τῶν μεσαιωνικῶν θεαμάτων. Ἤ μήπως ὁ Σκριάμπιν πραγματοποίησε κιόλας ἕνα ἀπό τά ὄνειρά του, καί ὁ Μπενουά σπεύδει νά πληροφορήσει τό κοινό γιά ἕνα πολύ μεγάλο γεγονός τῆς ρωσικῆς σκηνῆς, γιά τήν ἐμφάνιση μιᾶς νέας σκηνικῆς φόρμας, πού μιμεῖται τίς τελετουργίες τῶν μυστηρίων τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ πολιτισμοῦ;

Ὄχι, τό μυστήριο, ὅπως μαθαίνουμε, δέν τό πραγματοποίησαν στή χώρα μας οὔτε ὁ Ρέμιζοφ οὔτε ὁ Σκριάμπιν ἀλλά, ὅπως πιστεύει ὁ Μπενουά, πραγματοποιήθηκε στή σκηνή τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας, μέ τό ἀνέβασμα τῶν «Ἀδελφῶν Καραμάζοφ»[32].

Δέν ὑπάρχει καμμιά ἀμφιβολία ὅτι ὁ Μπενουά δέν ἀναφέρεται ἐδῶ στό ἑλληνικό *μυστήριον**. Ποιός μπορεῖ λοιπόν νά ὑποπτευθεῖ τό Μπενουά ὅτι εἶδε σ' αὐτήν τήν παράσταση τήν κληρονομιά τῶν θαυμάσιων ἐλευσίνιων μυστηρίων;

Μήπως ὅμως τό μυστήριο τοῦ Μπενουά εἶναι κάτι παρόμοιο μέ τό ministerium**; Ἀλλά ποιά χαρακτηριστικά τῶν μεσαιωνικῶν μυστηρίων βρίσκονται στήν παράσταση τῶν «Ἀδελφῶν Καραμάζοφ»; Ἤ μήπως ἐδῶ ἡ κάθαρση τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ μυστηρίου ἀνακατεύτηκε μέ τά χαρακτηριστικά τοῦ μεσαιωνικοῦ μυστηρίου, μέ τό διδακτικό του τόνο καί τήν ἐποπτική του ἐπίδειξη;

Στό μυθιστόρημα τοῦ Ντοστογιέφσκι τά στοιχεῖα τῆς κάθαρσης καί τῆς διδαχῆς ὑπάρχουν, ἀλλά ἐκφράζονται μέ τή μεγαλοφυή κα-

* Ἑλληνικά στό κείμενο τοῦ Μεγιερχόλντ. *Σημ. μεταφρ.*
** Θρησκευτική λειτουργία (στά λατινικά). *Σημ. μεταφρ.*

τασκευή τῆς θέσης καί τῆς ἀντίθεσης: τοῦ θεοῦ καί τοῦ διάβολου. Ὁ Ζώσιμος καί ὁ «καραμαζοφισμός», τό σύμβολο τοῦ θεοῦ καί τό σύμβολο τοῦ διαβόλου, ἀποτελοῦν τίς δυό ἀξεχώριστες βάσεις τοῦ μυθιστορήματος.

Στή σκηνή τό κέντρο βάρους στήν ἀνάπτυξη τῆς πλοκῆς ἔχει μεταφερθεῖ στό Μήτια. Μέ τή διασκευή τοῦ μυθιστορήματος σέ θεατρικό ἔργο ἐξαφανίστηκε ἡ βασική τριάδα τοῦ Ντοστογιέφσκι: ὁ Ζώσιμος, ὁ Ἀλιόσα καί ὁ Ἰβάν στίς ἀμοιβαῖες τους σχέσεις. Μέ αὐτή τους τή μορφή «οἱ ἀδελφοί Καραμάζοφ» δέν εἶναι παρά μιά διασκευή γιά τή σκηνή τοῦ μύθου τοῦ μυθιστορήματος ἤ μᾶλλον ὁρισμένων κεφαλαίων τοῦ μυθιστορήματος. Μιά τέτοια μετατροπή τοῦ μυθιστορήματος σέ θεατρικό ἔργο τή θεωροῦμε καθαρή ἱεροσυλία ὄχι μόνο σέ σχέση μέ τόν Ντοστογέφσκι, ἀλλά καί σέ σχέση μέ τήν ἰδέα τοῦ ἀληθινοῦ μυστήριου, ἄν τήν παράσταση αὐτή οἱ ὀργανωτές της ἤθελαν νά τήν κάνουν μυστήριο.

Ἄν ἐλπίζουμε νά δοῦμε μυστήριο στό ρωσικό θέατρο, ἀπό ποιόν ἄλλο μποροῦμε νά τό περιμένουμε ἄν ὄχι ἀπό τόν Ἀλεξέι Ρέμιζοφ ἤ τό Σκριάμπιν; Τό ἐρώτημα ὅμως εἶναι: ἔχει ἔρθει ἄραγε ἡ ὥρα του; Καί ἄλλο ἕνα ἐρώτημα : μπορεῖ ἄραγε τό Θέατρο νά δεχτεῖ στούς κόλπους του τό μυστήριο;

Ὁ Σκριάμπιν στήν πρώτη συμφωνία του ὕμνησε τήν τέχνη σά θρησκεία, στήν τρίτη συμφωνία φανέρωσε τή δύναμη τοῦ πνεύματος πού ἀπελευθερώνεται καί τῆς προσωπικότητας πού ἐπιβάλλει μόνη της τήν ὑπόστασή της, στό «Ποίημα τῆς ἔκστασης» κάνει τόν ἄνθρωπο νά κυριαρχεῖται ἀπό τή χαρά τῆς συναίσθησης ὅτι ἔχει περάσει ἐλεύθερα τό δρόμο τῶν μαρτυρίων καί ἔρχεται πιά γι' αὐτόν ἡ ὥρα τῆς δημιουργίας. Σ' αὐτά τά στάδια ὁ Σκριάμπιν ἔχει βρεῖ πολύτιμο ὑλικό, ἕτοιμο γιά χρησιμοποίηση στή μεγαλειώδη τελετουργία πού λέγεται μυστήριο, ὅπου θά σμίξουν σέ μιά ἐνιαία ἁρμονία καί ἡ μουσική καί ὁ χορός καί τό φῶς καί ἡ μεθυστική μυρωδιά τῶν λουλουδιῶν καί τῶν χόρτων τοῦ κάμπου. Ἄν δοῦμε μέ τί τερατώδη ταχύτητα ἔκανε ὁ Σκριάμπιν τή διαδρομή ἀπό τήν πρώτη συμφωνία ὡς τόν «Προμηθέα», τότε μποροῦμε νά ποῦμε μέ σιγουριά: ὁ Σκριάμπιν εἶναι ἕτοιμος νά παρουσιάσει στό κοινό ἕνα μυστήριο. Ἄν ὅμως ὁ «Προμηθέας» δέν μπόρεσε νά συνενώσει τούς σύγχρονους ἀκροατές σέ μιά ἐνιαία κοινότητα, θά θελήσει ἄραγε ὁ Σκριάμπιν νά τούς παρουσιάσει ἕνα μυστήριο; Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τό δημιουργό τοῦ «Προμηθέα» τόν τραβοῦν οἱ ὄχθες τοῦ Γάγγη. Δέν ἔχει ἀκόμα τό κοινό του γιά τό μυστήριο, δέν ἔχει ἀκόμα ἐδῶ συγκεντρώσει γύρω του ἀληθινούς πιστούς καί μυημένους.

Ὅταν γίνεται λόγος γιά τά μυστήρια καί γιά τή δυνατότητα νά τά δημιουργήσουμε στή χώρα μας γιά ἕνα πλατύ κοινό, νιώθω πάντα τήν ἀνάγκη νά ὑποδείξω δυό φαινόμενα ἀπό τήν ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ θεάτρου πού θά μποροῦσαν νά μᾶς διδάξουν.

«Les Confrères de la Passion[33]», πού τηροῦσαν αὐστηρά τίς ὑποθῆκες τῶν ἀληθινῶν μυστηρίων, χρειάστηκε νά κλειστοῦν στή στενή κοινότητα τῆς Ἁγίας Τριάδας, δίνοντας τίς παραστάσεις τους μόνο γιά τούς μυημένους. Ἔτσι δημιουργήθηκε ὁ Οἶκος τῶν μυστηρίων.

Οἱ γραφιάδες τοῦ Μπαζός, πού στηρίζονταν στίς βασικές παραδόσεις τῶν μίμων, ξεχύθηκαν στούς δρόμους. Καί μόνο ἐδῶ γεννήθηκε τό ἀληθινό Θέατρο, σ' αὐτή τή στενή συνένωση τῶν πλανόδιων θεατρίνων μέ τό λαό.

Ὁριοθετήθηκαν αὐστηρά δυό σφαῖρες δημόσιων θεαμάτων: ἐκείνη τῶν μυστηρίων καί ἐκείνη τοῦ θεάτρου.

Στόν τόπο μας δέν ἐννοοῦν μέ κανένα τρόπο νά διαχωρίσουν αὐτές τίς δυό τόσο ἀντίθετες σφαῖρες.

Ὁ Ρέμιζοφ φέρνει τό ἔργο του «Τά δρώμενα τοῦ Σατανᾶ» στό θέατρο, ἐκεῖ ὅπου χτές ἀκόμα συγκινοῦσε τό κοινό ὁ δημιουργός πού ἔγραφε τό «Πλανόδιο θεατράκι», αὐτός ὁ ἀληθινός μάγος τῆς θεατρικότητας. Κι ἄς γιουχάιζε ἕνα μέρος τῶν θεατῶν τόν Μπλόκ καί τούς ἠθοποιούς του, τό θέατρο ἦταν θέατρο. Καί ἴσως αὐτό ἀκριβῶς τό γεγονός, δηλαδή τό ὅτι τό κοινό τόλμησε νά σφυρίξει μέ τόση μανία, εἶναι ἡ καλύτερη ἀπόδειξη ὅτι ἐδῶ ἡ παράσταση ἀντιμετωπίστηκε σάν παράσταση θεατρική. Τό νέο μυστήριο τοῦ Ρέμιζοφ, ὅπως καί κάθε ἄλλο μυστήριο, ἀπαιτοῦσε ἀπό τό θεατή μιά ἄλλη σχέση μέ αὐτά τά νέα δρώμενα, ἀλλά ὁ θεατής-ἀκροατής φέρθηκε σ' αὐτήν τήν παράσταση μέ τόν ἴδιο τρόπο πού φέρθηκε καί στό «Πλανόδιο θεατράκι». Πῶς μπόρεσε ὁ Ρέμιζοφ νά διακινδυνέψει νά παραδόσει «Τά δρώμενα τοῦ Σατανᾶ» στήν ἴδια αἴθουσα ὅπου ὁ Μπλόκ κατάφερε μέ μιά μόνο κίνηση τῆς μαγικῆς μπαγκέτας του νά δημιουργήσει τήν ἀτμόσφαιρα μιᾶς ἀληθινῆς θεατρικότητας;

Εἶμαι βέβαιος, ὅτι μέχρις ὅτου οἱ δημιουργοί τῶν νεομυστηρίων κόψουν τούς δεσμούς τους μέ τό θέατρο, μέχρις ὅτου φύγουν ὁριστικά ἀπό τό θέατρο, τό μυστήριο θά εἶναι ἐμπόδιο γιά τό θέατρο καί τό θέατρο γιά τό μυστήριο.

Ἔχει δίκιο ὁ Ἀντρέι Μπέλι ὅταν, ἀναλύοντας τό συμβολιστικό θέατρο τῆς ἐποχῆς μας, καταλήγει στό συμπέρασμα: «Ἄς μείνει τό θέατρο θέατρο καί τό μυστήριο μυστήριο». Καταλαβαίνοντας θαυμάσια τόν κίνδυνο πού περικλείνει ἡ σύγχυση ἀνάμεσα σέ δυό ἀντίθετα

εἴδη παραστάσεων καί παίρνοντας ὑπόψη πόσο ἀδύνατη εἶναι ἡ γένεση ἑνός ἀληθινοῦ μυστήριου στίς συνθῆκες τῆς θρησκευτικῆς μας ρουτίνας, ὁ Ἀντρέι Μπέλι ζητάει «νά ἀποκατασταθεῖ τό παραδοσιακό θέατρο μέ τά ταπεινά του προτερήματα».

Ἡ ἀποκατάσταση τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρου ἐμποδίζεται ἀπό τό ἴδιο τό κοινό, γιατί ἔχει συνάψει συμμαχία μέ τούς λεγόμενους θεατρικούς συγγραφεῖς πού μετατρέπουν τή λογοτεχνία γιά ἀνάγνωση σέ λογοτεχνία γιά τό θέατρο. Ἔτσι κι ἀλλιῶς στίς ἀντιλήψεις τοῦ κοινοῦ γιά τό θέατρο βασιλεύει ἡ ἀσυναρτησία. Ὁ Μπενουά, καλώντας το νά πάει νά δεῖ τήν παράσταση τῶν «Ἀδελφῶν Καραμάζοφ» σά μυστήριο, δημιουργεῖ ἀκόμα μεγαλύτερη ἀσυναρτησία στίς ἀντιλήψεις τοῦ κοινοῦ γιά τό θέατρο σά θέατρο καί ἐμποδίζει ἔτσι ἀκόμα περισσότερο τήν ἀποκατάσταση τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρου.

Τό χάος ἀπό ὅπου δέν καταφέρνει μέ κανένα τρόπο νά βγεῖ τό σύγχρονο θέατρο, μή διαθέτοντας ἀρκετούς δραστήριους ἀνθρώπους πού θά τό βοηθοῦσαν νά χωριστεῖ στά δυό, ὅπως ἔγινε μέ τό θέατρο τοῦ Παλιοῦ Παρισιοῦ, αὐτό τό χάος προφανῶς ὁδήγησε τόν Μπενουά σέ κάποια ἀμηχανία. Πῶς ἀλλιῶς νά ἐξηγηθεῖ ὅτι ἀποκαλεῖ «ἀληθινά θρησκευτικά δρώμενα» μιά παράσταση πού δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τό μυστήριο.

Ἐξάλλου μερικές φράσεις ἀπό τό ἴδιο αὐτό γράμμα τοῦ Μπενουά μᾶς δίνουν τό κλειδί γιά νά ξεκαθαρίσουμε ἄν ὄχι τήν ἀντίληψη τοῦ Μπενουά γιά τό μυστήριο, τουλάχιστο τή στάση του ἀπέναντι στό θέατρο σά θέατρο. Ὁ Μπενούα γράφει: «Λέω λοιπόν γιά ἄλλη μιά φορά ὅτι καί τό Θέατρο Τέχνης, ὅπως καί ὁ Μήτια, δέν ξέρει νά λέει ψέματα» - καί παρακάτω: «Γι' αὐτούς εἶναι ἀπρόσιτα ὅλα ὅσα καταφέρνει ἡ Κομεντί Φρανσαίζ, ὅλα ὅσα μπορεῖ νά καταφέρει ὁ Ράινχαρντ ἤ ὁ Μεγιερχόλντ, ὅλα ὅσα εἶναι ἀπάτη, καμποτινισμός».

Στή λέξη καμποτινισμός ὁ Μπενουά δίνει ἀρνητική σημασία. Φαίνεται σά νά κατηγορεῖ κάποιους ὅτι ἐξαιτίας τους ἐπικρατεῖ στό θέατρο ἐπιζήμια κατάσταση. Κατά τή γνώμη τοῦ Μπενουά, οἱ ἄνθρωποι πού νοιάζονται γιά τή μεταρρύθμιση τῆς σύγχρονης σκηνῆς ἐξαπατοῦν τό κοινό, δημιουργώντας κάποια πλασματική ἀνανέωση τοῦ θεάτρου.

Μόνο τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, κατά τή γνώμη τοῦ Μπενουά, «δέν ξέρει νά λέει ψέματα».

Ψέμα θεωρεῖ ὁ Μπενουά τή χρησιμοποίηση τοῦ καμποτινισμοῦ στή σφαίρα τοῦ θεάτρου.

«Ὅλα ὅσα εἶναι ἀπάτη, καμποτινισμός εἶναι ἀπρόσιτα γι' αὐτούς», δηλαδή γιά κείνους πού διευθύνουν τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας καί πού «δέν ξέρουν νά λένε ψέματα».

Εἶναι ὅμως δυνατό νά ὑπάρχει θέατρο χωρίς καμποτινισμό καί τί εἶναι τελικά αὐτός ὁ τόσο μισητός γιά τόν Μπενουά καμποτινισμός; Cabotin εἶναι ὁ πλανόδιος θεατρίνος. Ὁ καμποτίνος εἶναι συγγενής τῶν μίμων καί τῶν θαυματοποιῶν. Ὁ καμποτίνος εἶναι κάτοχος μιᾶς θαυματουργῆς ὑποκριτικῆς τεχνικῆς. Ὁ καμποτίνος εἶναι φορέας τῶν παραδόσεων τῆς ἀληθινῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ. Εἶναι ἐκεῖνος πού βοήθησε τό δυτικό θέατρο νά φτάσει στήν ἀκμή του (ἱσπανικό καί ἰταλικό θέατρο τοῦ 17ου αἰώνα). Ὁ Μπενουά στρέφει τά βλέμματά του στό μυστήριο καί χαίρεται γιά τήν ἀναγέννησή του στή ρωσική σκηνή, ἐνῶ γιά τόν καμποτινισμό μιλάει περιφρονητικά σά νά πρόκειται γιά κάτι βλαβερό. Καί ὅμως ἀπό τούς καμποτίνους ζητοῦσαν βοήθεια καί τά μυστήρια. Ὁ καμποτίνος ἦταν παντοῦ ὅπου ὑπῆρχε ὁποιαδήποτε παράσταση, ἀπ' αὐτόν οἱ ὀργανωτές τῶν μυστηρίων περίμεναν τήν ἀκριβή ἐκτέλεση ὅλων τῶν πιό δύσκολων καθηκόντων πού ἐπέβαλαν οἱ παραστάσεις τους. Ἀπό τήν ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ θεάτρου ξέρουμε ὅτι αὐτοί πού ἔπαιζαν στά μυστήρια δέ τά ἔβγαζαν πέρα χωρίς τή βοήθεια τῶν θαυματοποιῶν. Στήν ἐποχή τοῦ Φιλίππου τοῦ Ὡραίου ἀνάμεσα στά θρησκευτικά θέματα ξεπηδάει ξαφνικά, ἀπρόσμενα καί ἀπρόβλεπτα, ἡ ἄσεμνη φάρσα τῆς Ἀλεποῦς. Ποιός ἄλλος ἀπό τόν καμποτίνο θά μποροῦσε νά παίξει αὐτή τή φάρσα; Ὅσο ἀναπτύσσονταν σιγά-σιγά τά μυστήρια μέ πομπές, ἐμφανίζονταν ὅλο καί νέα θέματα πού ἀπαιτοῦσαν ἀπό τούς ἑρμηνευτές ὅλο καί νέες τεχνικές μεθόδους. Μόνο ὁ καμποτίνος ἀποδείχτηκε ὅτι εἶχε τά κότσια νά λύσει τά ἐξαιρετικά περίπλοκα προβλήματα τῶν παραστάσεων τῶν μυστηρίων. Ἔτσι βλέπουμε ὅτι ὁ καμποτινισμός δέν ἦταν ἄσχετος ἀκόμα καί μέ τίς παραστάσεις τῶν μυστηρίων, ὁ καμποτίνος ἔπαιξε σημαντικό ρόλο καί στίς τύχες τῶν μυστηρίων.

Τό μυστήριο, νιώθοντας τήν ἀδυναμία του, ἄρχισε σιγά-σιγά νά ἀπορροφᾶ τό στοιχεῖο τῆς λαϊκότητας πού ἐκπροσωποῦσαν οἱ μίμοι, καί ἀναγκάστηκε νά φύγει ἀπό τόν ἄμβωνα τῆς ἐκκλησίας γιά νά πάει στήν πλατεία, ἀφοῦ πρῶτα πέρασε ἀπό τό προαύλιο τῆς ἐκκλησίας καί τό νεκροταφεῖο. Κάθε φορά πού τό μυστήριο προσπαθοῦσε νά συνάψει συμμαχία μέ τό θέατρο, δέν μποροῦσε παρά νά στηριχτεῖ στίς βάσεις τῆς μιμικῆς τέχνης, ἀλλά μόλις τό μυστήριο συμμαχοῦσε μέ τήν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀμέσως διαλυόταν μέσα σ' αὐτήν τήν τέχνη καί ἔπαυε νά εἶναι μυστήριο.

Καί ἴσως πάντα γίνεται ἔτσι: δέν ὑπάρχει καμποτίνος, δέν ὑπάρχει καί Θέατρο, καί ἀντίστροφα, μόλις τό θέατρο ἀπαρνιέται τούς βασικούς νόμους τῆς θεατρικότητας, ἀμέσως νιώθει ὅτι μπορεῖ νά κάνει καί χωρίς τόν καμποτίνο.

Γιά τόν Μπενουά τό «μυστήριο» εἶναι προφανῶς αὐτό πού μπορεῖ νά σώσει τό ρωσικό θέατρο ἀπό τήν κατάπτωση, ἐνῶ ὁ καμποτινισμός εἶναι αὐτό πού κάνει ζημιά στό θέατρο. Ἐγώ νομίζω, ἀντίθετα, ὅτι τό μυστήριο πού ἐννοεῖ ὁ Μπενουά κάνει ζημιά στό ρωσικό θέατρο καί οοτι αὐτό πού μπορεῖ νά τό ἀνεβάσει εἶναι ἀκριβῶς ὁ καμποτινισμός. Καί γιά νά σώσουμε τό ρωσικό θέατρο ἀπό τήν τάση του νά γίνει ὑπηρέτης τῆς λογοτεχνίας χρειάζεται μέ κάθε θυσία νά ἐπαναφέρουμε στή σκηνή τή λατρεία τοῦ καμποτινισμοῦ, μέ τήν πλατιά ἔννοια τῆς λέξης.

Πῶς ὅμως νά τό κάνουμε αὐτό;

Πρῶτα ἀπ' ὅλα νομίζω, πρέπει νά δουλέψουμε γιά τή μελέτη καί τήν παλινόρθωση τῶν παλιῶν θεάτρων, ὅπου βασίλευε αὐτή ἡ λατρεία τοῦ καμποτινισμοῦ.

Οἱ θεατρικοί μας συγγραφεῖς δέν ξέρουν καθόλου τούς νόμους τοῦ ἀληθινοῦ θεάτρου. Στό ρωσικό θέατρο τοῦ 19ου αἰώνα, στή θέση τοῦ παλιοῦ βωντεβίλ, ἀναδύονται στή σκηνή ἔργα μέ λαμπρό διάλογο, ἔργα μέ «θέση», ἔργα ἠθογραφικά, ἔργα ἀτμόσφαιρας*...

Ὁ λογοτέχνης κάνει ὅλο καί λιγότερες τίς φράσεις περιγραφικοῦ χαρακτήρα, κάνει ὅλο καί περισσότερους τούς διαλόγους γιά νά γίνει πιό ζωηρή ἡ ἀφήγηση καί τελικά προτείνει στούς ἀναγνῶστες του νά περάσουν ἀπό τό ἀναγνωστήριο στήν αἴθουσα τοῦ θεάτρου. Ἔχει ἀνάγκη ὁ λογοτέχνης ἀπό τίς ὑπηρεσίες τοῦ καμποτίνου; Ὄχι βέβαια. Οἱ ἀναγνῶστες μποροῦν μόνοι τους νά ἀνεβοῦν στή σκηνή καί ἀπό κεῖ νά διαβάσουν φωναχτά γιά τό κοινό, κατά ρόλους, τούς διαλόγους τοῦ ἀγαπημένου τους λογοτέχνη. Αὐτό λέγεται «ὁμόθυμη

* Δέν ἀναφέρομαι στό παλιό βωντεβίλ ἐπειδή πρέπει ὁπωσδήποτε νά τό ξαναφέρουμε στό θέατρο. Παίρνω αὐτή τή θεατρική φόρμα σάν παράδειγμα φόρμας πού, ἀπό τή μιά μεριά, συνδέεται μέ τίς θεατρικές καί ὄχι μέ τίς λογοτεχνικές παραδόσεις καί, ἀπό τήν ἄλλη, μέ τά γοῦστα τοῦ λαοῦ. Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι τό βωντεβίλ μᾶς ἦρθε ἀπό τή Γαλλία, καί ξέρουμε ὅτι τό γαλλικό βωντεβίλ (βλ. Fournel, Spectacles populaires et artistes des rues, σελ. 320-321) ἔκανε τήν ἐμφάνισή του ἔτσι: «Κοντά στήν Πύλη τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου διατηρήθηκε γιά πολύ καιρό ἕνα αὐτοσχέδιο λαϊκό θέατρο. Πλήθη λαοῦ ἔτρεχαν ἐκεῖ γιά νά δοῦν καί νά ἀκούσουν τά τραγούδια καί τίς σκηνές τριῶν ἀνεξάντλητων καλαμπουρτζήδων πού ἔμειναν ἀξέχαστοι γιά πολύ καιρό. Καί οἱ τρεῖς τους κατάγονταν ἀπό τή Νορμανδία, ἦταν παραγιοί τῆς συντεχνίας τῶν φουρνάρηδων, καί εἶχαν ἔρθει στό Παρίσι γιά νά δοκιμάσουν τήν τύχη τους μεταφέροντας στήν πρωτεύουσα τό ξένιαστο καί κεφάτο ὕφος τῶν δροσερῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν καί παιχνιδιῶν τῆς Νορμανδίας πού ἔδωσαν ὕστερα στή Γαλλία τό βωντεβίλ της. Ὅλη ἡ πόλη τούς ἤξερε καί τούς ἀγαποῦσε, καί τά ὀνόματα πού εἶχαν πάρει, Γκωτιέ-Γκαργκίγ, Τουρλουπέν καί Γκρό-Γκιγιώμ, ἔμειναν γιά πάντα ἀξέχαστα στήν ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ χιοῦμορ». Ὅπως βλέπουμε τό βωντεβίλ ξεπετάχτηκε ἀπό τό λαϊκό τραγούδι καί ἀπό τήν τεχνοτροπία τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου.

ἀπόδοση τοῦ ἔργου». Σπεύδουν νά δόσουν ἕνα τίτλο στόν ἀναγνώστη πού ἔγινε ἠθοποιός, καί νά πού ἐμφανίζεται ἕνας καινούριος ὅρος - «ὁ ἠθοποιός -διανοούμενος». Στήν αἴθουσα τοῦ θεάτρου ἐπιβάλλεται ἡ ἴδια νεκρική ἡσυχία πού συναντοῦμε στό ἀναγνωστήριο. Εἶναι γιατί τό κοινό μισοκοιμᾶται. Μιά τέτοια ἀκινησία καί ἐπισημότητα ἔχουν τή θέση τους μόνο στό ἀναγνωστήριο.

Γιά νά κάνουμε θεατρικό συγγραφέα ἕνα λογοτέχνη πού γράφει γιά τό θέατρο θά ἦταν καλό νά τόν βάλουμε νά γράφει μερικές παντομίμες. Ὡραία «ἀντίδραση» ἐνάντια στήν κατάχρηση τοῦ λόγου. Μόνο ἄς μή φοβηθεῖ αὐτός ὁ νεόφυτος συγγραφέας ὅτι θέλουν νά τοῦ στερήσουν γιά πάντα τή δυνατότητα νά μιλάει ἀπό τή σκηνή. Θά τοῦ ἐπιτραπεῖ νά δώσει τό λόγο στόν ἠθοποιό μόνο ὅταν θά ἔχει δημιουργηθεῖ ἕνα *σενάριο τῶν κινήσεων*. Πότε ἐπιτέλους θά γραφτεῖ στίς πλάκες τῶν νόμων τοῦ θεάτρου : *τά λόγια στό θέατρο δέν εἶναι παρά κεντήματα πάνω στόν καμβά τῶν κινήσεων;*

Κάπου ἔχω διαβάσει: «Τό δράμα στήν ἀνάγνωση εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα διάλογος, συζήτηση, ἐντατική διαλεκτική. Τό δράμα στή σκηνή εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα δράση, ἐντατική πάλη. Ἐδῶ τά λόγια, θά μπορούσαμε νά ποῦμε, δέν εἶναι παρά συμπληρωματικοί τόνοι τῆς δράσης. Πρέπει νά ξεφεύγουν ἀπό τό στόμα τοῦ ἠθοποιοῦ ἄθελά του, καθώς ἐκεῖνος διακατέχεται ἀπό τήν αὐθόρμητη κίνηση τῆς δραματικῆς πάλης».

Στίς μεσαιωνικές τελετές τῶν μυστηρίων οἱ ὀργανωτές τους ἤξεραν πολύ καλά τή μαγική δύναμη τῆς παντομίμας. Οἱ πιό συγκινητικές σκηνές στά γαλλικά μυστήρια τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα ἦταν πάντα βουβές. Οἱ κινήσεις τῶν προσώπων τοῦ ἔργου ἐξηγοῦσαν τό περιεχόμενο τῆς παράστασης πολύ καλύτερα ἀπό τίς μπόλικες πολυλογίες σέ στίχους ἤ σέ πρόζα*. Καί εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι μόλις μιά τέτοια παράσταση μυστηρίου περνάει ἀπό τήν ξερή ρητορεία τῶν θρησκευτικῶν τελετῶν σέ νέες μορφές θεάματος, γεμάτες ἀπό συγκινησιακά στοιχεῖα (ἀρχικά στό miracle, ὕστερα στή moralité καί τελικά στή φάρσα), ἀμέσως ἐμφανίζονται στή σκηνή ταυτόχρονα καί ὁ θαυματοποιός καί ἡ παντομίμα.

* Σχετικά μέ τή δύναμη καί τή σημασία τῆς παντομίμας θυμᾶμαι ἄθελά μου ἕνα ἐπεισόδιο ἀπό μιά ἄλλη ἐποχή: «Σύμφωνα μέ τά λεγόμενα ἑνός Ρωμαίου συγγραφέα, τόν καιρό τῆς βασιλείας τοῦ Νέρωνα κάποιος ξένος ἄρχοντας παραβρέθηκε σέ παράσταση παντομίμας ὅπου ἕνας διάσημος ἠθοποιός παρουσίαζε καί τούς δώδεκα ἄθλους τοῦ Ἡρακλῆ μέ τόση ἐκφραστικότητα καί σαφήνεια πού ὁ ξένος τά κατάλαβε ὅλα χωρίς καμμιά ἐξήγηση. Αὐτό τοῦ φάνηκε τόσο ἐκπληκτικό πού παρακάλεσε τό Νέρωνα νά τοῦ χαρίσει αὐτόν τόν ἠθοποιό. Ὁ Νέρωνας παραξενεύτηκε πολύ γι' αὐ-

Ἡ παντομίμα βουλώνει τό στόμα τοῦ ρήτορα, πού ἡ θέση του εἶναι στήν ἕδρα καί ὄχι στό θέατρο, ἐνῶ ὁ θαυματοποιός διατρανώνει τήν αὐτοδύναμη σημασία τῆς δεξιοτεχνίας τοῦ ἠθοποιοῦ. Ὁ θαυματοποιός ἀπαιτεῖ γιά τόν ἑαυτό του πρῶτα ἀπ' ὅλα μιά μάσκα, ὅσο τό δυνατό περισσότερα κουρέλια γιά νά εἶναι παρδαλό τό κοστούμι του, ὅσο τό δυνατό περισσότερα σειρήτια, φτερά καί κουδουνάκια, ὅσο τό δυνατό περισσότερα ἀπ' ὅλα αὐτά πού δίνουν στήν παράσταση τόση λάμψη καί τόσο θόρυβο.

Ὅσο εὐλαβής κι ἄν ἦταν ἡ νοοτροπία τῶν ὀργανωτῶν τῶν θρησκευτικῶν παραστάσεων, ἔπρεπε ὡστόσο οἱ τρεῖς κοπέλες πού παρίσταναν τίς σειρῆνες στή γιορτή τῆς ἄφιξης τοῦ Λουδοβίκου 11ου νά παρουσιαστοῦν γυμνές, καί κατά τήν ἄφιξη τῆς βασίλισσας Ἰσαβέλλας τῆς Βαυαρῆς ἔπρεπε, μέσα σ' ἕναν περίγυρο θρησκευτικοῦ χαρακτήρα, οἱ ἀγαθοί ἀστοί νά παίξουν καί τή μεγάλη μάχη τοῦ βασιλιᾶ Ριχάρδου κατά τοῦ Σαλαδίνου καί τῶν Σαρακηνῶν. Κατά τήν ἄφιξη τῆς βασίλισσας Ἄννας τῆς Βαυαρῆς ἐμφανίστηκε ἕνας ἠθοποιός πού παρίστανε τόν Πρόλογο καί ἀποτάθηκε στό πλῆθος σέ στίχους.

Μήπως δέν εἶναι φανερή σ' ὅλα αὐτά ἡ τάση νά ὑποταχθεῖ τό κάθε θέαμα στόν καμποτινισμό;

Συμβολικές μορφές, πομπές, μάχες, πρόλογοι, παρελάσεις, ὅλα αὐτά εἶναι στοιχεῖα τῆς ἀληθινῆς θεατρικότητας, καί χωρίς αὐτά δέν μποροῦσαν νά κάνουν καί τά μυστήρια.

Τίς πηγές τοῦ θεάτρου πρέπει νά τίς ἀναζητήσουμε ἀκριβῶς στίς ἐποχές πού ἄκμαζε ὁ καμποτινισμός. Θά ἦταν λάθος νά νομίζουμε ὅτι τό θέατρο τοῦ νοσοκομείου τῆς Ἁγίας Τριάδας γεννήθηκε ἀπό τά μυστήρια. Ὄχι. Γεννήθηκε ἀπό τίς μιμικές παραστάσεις τῶν δρόμων κατά τίς πανηγυρικές ἀφίξεις τῶν βασιλιάδων.

Καί μέ τήν εὐκαιρία.

Τώρα οἱ περισσότεροι σκηνοθέτες καταφεύγουν στίς παντομίμες καί προτιμοῦν αὐτό τό εἶδος δράματος ἀπό ἐκεῖνο πού βασίζεται στό λόγο. Νομίζω πώς αὐτό δέν εἶναι τυχαῖο. Δέν εἶναι ἁπλῶς ζήτημα γούστου. Ἡ τάση τῶν σκηνοθετῶν νά καλλιεργήσουν αὐτό τό εἶδος δέν ἐξηγεῖται μόνο μέ τήν ἰδιόρρυθμη μαγευτική χάρη πού κρύβεται στίς παντομίμες. Στό ἔργο τῆς ἀναστήλωσης τοῦ Παλιοῦ θεάτρου ὁ

τήν τήν παράκληση, καί τότε ὁ ξένος τοῦ ἐξήγησε ὅτι μέ τίς κτήσεις του γειτονεύει ἕνας ἄγριος λαός πού τή γλώσσα τους κανένας δέν μπορεῖ νά τήν καταλάβει καί οὔτε οἱ ἄγριοι καταλαβαίνουν τί θέλουν ἀπ' αὐτούς οἱ γείτονές τους. Νά λοιπόν, μέσω τῆς παντομίμας αὐτός ὁ διάσημος ἠθοποιός θά μπορεῖ νά τούς διαβιβάζει τίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἄρχοντα καί κεῖνοι σίγουρα θά τόν καταλάβουν μιά χαρά» («Οἱ χοροί, ἡ ἱστορία τους καί ἡ ἐξέλιξή τους ἀπό τήν ἀρχαιότητα ὡς τίς μέρες μας». Βουιγιέ, ἔκδοση τοῦ «Νέου περιοδικοῦ ξένης λογοτεχνίας», Πετρούπολη, 1902, σελ. 15).

σύγχρονος σκηνοθέτης νιώθει τήν ἀνάγκη νά ἀρχίσει ἀπό τήν παντομίμα ἐπειδή στό ἀνέβασμα αὐτῶν τῶν βουβῶν ἔργων ἀποκαλύπτεται γιά τούς ἠθοποιούς καί τούς σκηνοθέτες ὅλη ἡ δύναμη τῶν πρωτογενῶν στοιχείων τοῦ θεάτρου: ἡ δύναμη τῆς μάσκας, τῆς χειρονομίας, τῆς κίνησης καί τῆς πλοκῆς.

Ὁ σύγχρονος ἠθοποιός ἀγνοεῖ ὁλότελα τή μάσκα, τή χειρονομία, τήν κίνηση, τήν πλοκή. Ἔχει χάσει ὁλότελα τήν ἐπαφή μέ τίς παραδόσεις τῶν μεγάλων δεξιοτεχνῶν τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης. Δέν ἀκούει πιά τούς παλιότερους συναδέλφους του στή συντεχνία νά μιλοῦν γιά τήν αὐτοδύναμη σημασία τῆς τεχνικῆς τοῦ ἠθοποιοῦ.

Τή θέση τοῦ θεατρίνου στό σύγχρονο ἠθοποιό τήν πῆρε ὁ «σκεφτόμενος ἀφηγητής». «Τό ἔργο θά ἀπαγγελθεῖ μέ κοστούμια καί μακιγιάζ» -αὐτό θά μποροῦσε νά γράφεται στίς σύγχρονες ἀφίσες. Ὁ νέος ἠθοποιός τά καταφέρνει χωρίς τή μάσκα καί τήν τεχική τοῦ θαυματοποιοῦ. Τή θέση τῆς μάσκας τήν παίρνει τό μακιγιάζ, πού ἀποβλέπει στήν ὅσο τό δυνατό πιό ἀκριβή ἀπόδοση ὅλων τῶν χαρακτηριστικῶν κάποιου προσώπου πού παρατηρήθηκε στή ζωή. Καί ἡ τεχνική τοῦ θαυματοποιοῦ δέ χρειάζεται καθόλου τό σύγχρονο ἠθοποιό, γιατί αὐτός ποτέ δέν «παίζει» ἀλλά μόνο «ζεῖ» στή σκηνή. Δέν μπορεῖ νά καταλάβει αὐτή τή μαγική λέξη τοῦ θεάτρου - τό «παίξιμο» - ἐπειδή ὁ μιμητής δέν εἶναι ποτέ σέ θέση νά ἀνεβεῖ ὥς τόν αὐτοσχεδιασμό, πού βασίζεται σέ ἀτέλειωτα πολύμορφους συνδυασμούς καί ἐναλλαγές τῶν τεχνικῶν μεθόδων πού ἔχει βρεῖ ὁ πλανόδιος μίμος.

Ἡ λατρεία τοῦ καμποτινισμοῦ, πού εἶμαι βέβαιος ὅτι θά ἐμφανιστεῖ μαζί μέ τήν ἀναστήλωση τοῦ Παλιοῦ θεάτρου, θά βοηθήσει τό σύγχρονο ἠθοποιό νά καταφύγει στούς βασικούς νόμους τῆς θεατρικότητας.

Οἱ ἀνορθωτές τῶν παλιῶν σκηνῶν, πού ἀτλοῦν τίς γνώσεις τους ἀπό ξεχασμένες θεωρίες τῆς σκηνικῆς τέχνης, ἀπό τά παλιά θεατρικά χρονικά καί τή σχετική εἰκονογραφία, προσπαθοῦν νά κάνουν τόν ἠθοποιό νά πιστέψει στή δύναμη καί στή σημασία τῆς ὑποκριτικῆς τεχνικῆς.

Ὅπως ὁ συγγραφέας στυλιζαρισμένων μυθιστορημάτων, μέσα ἀπό τό ὑλικό τῶν παλιῶν χρονικογράφων, ἀναστηλώνει τό παρελθόν, στολισμένο μέ τή δική του φάντασία, ἔτσι καί ὁ ἠθοποιός, μέσα ἀπό τό ὑλικό πού συγκεντρώνει γι' αὐτόν ὁ ἐπιστήμονας-ἀναστηλωτής, μπορεῖ νά ξαναδημιουργήσει τήν τεχνική τῶν ξεχασμένων θεατρίνων*. Μέσα στήν ἔξαρση τοῦ ἐνθουσιασμοῦ του γιά

* Πόσο εὔγλωττη εἶναι, ἀλήθεια, γιά ἕνα σύγχρονο θεατράνθρωπο ἡ παρακάτω σημείωση τοῦ Καλντερόν: «Ὁ Ντόν Γκουτιέρρε μπαίνει σά νά πηδᾶ πάνω ἀπό ἕνα

τήν ἀπλότητα, τήν κομψή εὐγένεια, τή μέγιστη καλλιτεχνικότητα τῶν παλιῶν καί ταυτόχρονα πάντα νέων ὑποκριτικῶν τεχνοτροπιῶν ὅλων αὐτῶν τῶν histriones, mimi, atellani, scurrae, jaculatores, ministelli, ὁ ἠθοποιός τοῦ μέλλοντος μπορεῖ - ἤ μᾶλλον πρέπει, ἄν θέλει νά παραμείνει ἠθοποιός - νά συνταιριάξει τή συγκινησιακή του ἔξαρση μέ τή δεξιοτεχνία του καί νά πλαισιώσει καί τή μιά καί τήν ἄλλη μέ τήν παραδοσιακή τεχνική τοῦ Παλιοῦ θεάτρου.

Ὅταν μιλᾶς γιά τήν ἀναστήλωση τῶν παλιῶν σκηνῶν, πάντα ἀκοῦς νά λένε: θά εἶναι πληχτικό ἄν οἱ σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφεῖς ἀναγκαστοῦν νά μιμοῦνται στά δημιουργήματά τους τό παλιό στύλ γιά νά συναγωνιστοῦν τά ἐντερμέδια τοῦ Θερβάντες, τά δράματα τοῦ Τίρσο ντέ Μολίνα, τά παραμύθια τοῦ Κάρλο Γκότσι. Ἄν ὁ σύγχρονος θεατρικός συγγραφέας δέ θελήσει νά ἀκολουθήσει τίς παραδόσεις τῶν Παλιῶν θεάτρων καί ἄν μείνει γιά ἕνα διάστημα πιό πίσω ἀπό τό θέατρο πού ἀντλεῖ τήν ἀνανέωσή του ἀπό τά παλιά, αὐτό μόνο καλό θά κάνει στό σύγχρονο θέατρο. Ὁ ἠθοποιός, πού θά βαρεθεῖ «νά τελειοποιεῖ τήν τέχνη» του γιά ξεπερασμένα ἔργα, θά θελήσει πολύ γρήγορα ὄχι μόνο νά παίζει ἀλλά καί νά συγγράφει γιά τόν ἑαυτό του. Καί ἄν ὁ θεατρικός συγγραφέας θελήσει νά βοηθήσει τόν ἠθοποιό, τότε ὁ ρόλος του στό θέατρο θά περιοριστεῖ στόν πολύ ἁπλό ἀπό πρώτη ἄποψη ἀλλά πολύ δύσκολο στήν πραγματικότητα ρόλο τοῦ δημιουργοῦ σενάριου καί τοῦ συγγραφέα προλόγων πού ἐκθέτουν σχηματικά στό κοινό τό περιεχόμενο τοῦ ἔργου πού εἶναι ἕτοιμοι νά παίξουν οἱ ἠθοποιοί. Ἐλπίζω πώς ὁ θεατρικός συγγραφέας δέ θά νιώσει ταπεινωμένος ἀπό ἕνα τέτοιο ρόλο. Μήπως ὁ Κάρλο Γκότσι ἔχα-

φράχτη» («Γιατρός τῆς τιμῆς του», μετάφρ. Κ. Ντ. Μπάλμοντ, ἐκδ. Μ. καί Σ. Σαμπάσνικοβιχ, 1912, σελ. 117). Μέ αὐτό τό «σά νά» ὁ ἠθοποιός προσδιορίζει τό γυμναστικό χαρακτήρα τῆς εἰσόδου τοῦ Ἱσπανοῦ συναδέλφου του στή σκηνή ἐνῶ ὁ σκηνοθέτης μαντεύει ἀπ' αὐτή τή σημείωση τόν πρωτότυπο χαρακτήρα τοῦ σκηνικοῦ διάκοσμου ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Τήν ἴδια ὑπηρεσία προσφέρει στό σκηνοθέτη ἡ διάσωση μιᾶς καταγραφῆς τῶν περιουσιακῶν στοιχείων ἑνός θεάτρου τοῦ 1598:
«item (ἐπίσης): βράχος, φυλακή, στόμα τῆς Κόλασης, τάφος τῆς Διδῶς.
item: ὀχτώ δόρατα, σκάλα γιά τό Φαέθωντα γιά νά ἀνεβαίνει στόν οὐρανό.
item: δυό πάστες καί ἡ πόλη τῆς Ρώμης.
item: τό χρυσόμαλλο δέρας, δυό κρεμάλες, μιά δάφνη.
item: ξύλινος οὐρανός, κεφαλή τοῦ γέρου Μωάμεθ.
item: τρεῖς κεφαλές Κέρβερου, φίδι τοῦ Φάουστους, λιοντάρι, δυό κεφαλές λιονταριῶν, μεγάλο ἄλογο μέ πόδια.
item: ἕνα ζευγάρι κόκκινα γάντια, μίτρα τοῦ Πάπα, τρία βασιλικά στέμματα, ἰκρίωμα γιά τή θανάτωση τοῦ Ἰωάννη.
item: καζάνι γιά τόν Ὀβριό.
item: τέσσερεις στολές γιά τόν Ἡρώδη, μανδύας γιά τή Μαριάννα, πατατούκα γιά τήν Εὔα, στολή τοῦ Πνεύματος καί τρία καπέλα Ἱσπανῶν ἀρχόντων».

σε τίποτα μέ τό νά δίνει στό θίασο Σάκκι σενάρια, ἀφήνοντας τούς ἠθοποιούς ἐλεύθερους νά σκαρώνουν αὐτοσχεδιάζοντας μονόλογους καί διάλογους;

Θά μέ ρωτήσουν: μά γιατί χρειάζονται ὁπωσδήποτε στό θέατρο ὅλοι αὐτοί οἱ πρόλογοι, οἱ παράτες κλπ.

Δέν ἀρκεῖ ἄραγε μόνο τό σενάριο;

Ὁ πρόλογος καί ἡ παράτα πού ἐπακολουθεῖ, καθώς καί ὁ τόσο ἀγαπημένος ἀπό τούς Ἰταλούς καί Ἱσπανούς τοῦ 17ου αἰώνα καί ἀπό τούς Γάλλους κωμειδυλλιογράφους ἐπίλογος πρός τό κοινό, ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα τοῦ Παλιοῦ θεάτρου ὑποχρεώνουν τό θεατή νά βλέπει τήν παράσταση τῶν ἠθοποιῶν μόνο σάν παιχνίδι. Καί κάθε φορά πού ὁ θεατής παρασύρεται πολύ βαθιά ἀπό τόν ἠθοποιό στή χώρα τῆς φαντασίας, ὁ ἠθοποιός προσπαθεῖ μέ κάποια ἀναπάντεχη φράση ἤ μέ κάποιο μακρύ μονόλογο a parte νά ὑπενθυμίσει ὅσο τό δυνατό πιό γρήγορα στό θεατή ὅτι αὐτά πού γίνονται μπροστά του δέν εἶναι παρά «παιχνίδι».

Ὅσο ὁ Ρέμιζοφ καί ὁ Σκριάμπιν θά ἀναζητοῦν τίς θέσεις τους στίς πλατεῖες πού ἑτοιμάζονται γιά τά νέα θέατρα καί ὅσο τά μυστήριά τους θά περιμένουν τίς συγκεντρώσεις τῶν μυημένων, τό Θέατρο πού ἔχει παραδοθεῖ στό θαυματοποιό θά παλεύει σκληρά ἐνάντια στά ἠθογραφικά διαλεκτικά δράματα, ἐνάντια στά ἔργα «θέσης» καί ἀτμόσφαιρας, τό νέο *Θέατρο μάσκας* θά διδάσκεται ἀπό τούς Ἱσπανούς καί Ἰταλούς τοῦ 17ου αἰώνα πῶς νά στηρίζει τό ρεπερτόριό του στούς νόμους τοῦ Πλανόδιου θεάτρου ὅπου ἡ «διασκέδαση» προηγεῖται πάντα ἀπό τή «διδαχή» καί ὅπου οἱ κινήσεις ἔχουν μεγαλύτερη ἀξία ἀπό τά λόγια. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι γιά τούς γραφιάδες τοῦ Μπαζός ἡ ἀγαπημένη δραματική φόρμα ἦταν ἡ παντομίμα.

Ὁ Σλέγκελ ὑποστηρίζει ὅτι στούς Ἕλληνες ἡ παντομίμα εἶχε φτάσει σέ ἀπερίγραπτη τελειότητα. Ὁ Μ. Κουμπλίτσκι* προσθέτει ὅτι «ἕνας λαός πού μέ τόση ἐπιτυχία ἀσχολήθηκε μέ τίς πλαστικές τέχνες, μιά χώρα ὅπου ὑπῆρχαν τόσα ἀγάλματα καί ὅπου ὅλα καλλιεργοῦσαν τή χάρη, δέν μποροῦσε παρά νά ἀναπτύξει καί νά τελειοποιήσει τίς παντομίμες».

Ἐμεῖς δέν ἔχουμε τόν οὐρανό καί τόν ἥλιο τῆς Ἀρχαίας Ἑλλάδας, ἀλλά οἱ συνεχεῖς ἀσκήσεις στήν τέχνη τῆς παντομίμας δέ θά μᾶς ὁδηγήσουν ἄραγε καί μᾶς στά θαύματα τῆς χάρης;

* «Δοκίμιο ἱστορίας τοῦ θεάτρου», Μόσχα, ἐκδόσεις Γκωτιέ, 1848, σελ. 136.

II

Δυό κουκλοθέατρα.

Ὁ διευθυντής τοῦ ἑνός ἀπ' αὐτά θέλει ἡ κούκλα του νά μοιάζει σάν ἄνθρωπος μέ ὅλες του τίς καθημερινές λεπτομέρειες καί ἰδιομορφίες. Ἔτσι κι ὁ εἰδωλολάτρης ἤθελε τό εἴδωλο νά κουνάει τό κεφάλι του, ἔτσι καί ὁ κουκλοποιός θέλει ἡ κούκλα του νά βγάζει ἤχους πού μοιάζουν μέ ἀνθρώπινη φωνή. Στήν προσπάθειά του νά ἐπαναλάβε τήν πραγματικότητα «ὅπως εἶναι» ὁ διευθυντής τελειοποιεῖ συνεχῶς τήν κούκλα, τήν τελειοποιεῖ ὥσπου νά τοῦ ἔρθει στό νοῦ μιά πιό ἁπλή λύση αὐτοῦ τοῦ περίπλοκου προβλήματος: νά ἀντικαταστήσει τήν κούκλα μέ ἄνθρωπο.

Ὁ ἄλλος διευθυντής βλέπει ὅτι στό δικό του θέατρο τό κοινό διασκεδάζει ὄχι μόνο μέ τίς πνευματώδεις ἱστορίες πού παίζουν οἱ κούκλες του ἀλλά καί μέ τό γεγονός (καί ἴσως μάλιστα κυρίως μ' αὐτό) ὅτι στίς κινήσεις πού κάνουν οἱ κοῦκλες καί στίς στάσεις τους, ὅσο κι ἄν αὐτές προσπαθοῦν νά ἐπαναλάβουν στή σκηνή τή ζωή, δέν ὑπάρχει ἀπόλυτη ὁμοιότητα μέ αὐτά πού τό κοινό βλέπει στή ζωή.

Ὅταν βλέπω πῶς παίζουν οἱ σύγχρονοι ἠθοποιοί, εἶναι πάντα ξεκάθαρο γιά μένα ὅτι ἔχω μπροστά μου τό τελειοποιημένο θέατρο μαριονέτας τοῦ πρώτου ἀπό τούς δύο διευθυντές, δηλαδή αὐτό ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἦρθε νά ἀντικαταστήσει τήν κούκλα. Ὁ ἄνθρωπος δέν ἀπομακρύνεται ἐδῶ οὔτε βῆμα ἀπό τήν προσπάθεια τῆς κούκλας νά μιμηθεῖ τή ζωή. Γι' αὐτό ἀκριβῶς καί ἔχει κληθεῖ νά ἀντικαταστήσει τήν κούκλα, ἐπειδή στήν ἀντιγραφή τῆς πραγματικότητας μόνο αὐτός μπορεῖ νά κάνει ὅ,τι δέν μποροῦσε νά καταφέρει ἡ κούκλα: νά πετύχει τήν πιστότατη ἀντιστοιχία μέ τή ζωή.

Ὁ ἄλλος διευθυντής, πού προσπάθησε κι αὐτός νά κάνει τήν κούκλα του νά μοιάζει μέ ζωντανό ἄνθρωπο, παρατήρησε πολύ γρήγορα πώς ὅταν ἀρχίζει νά τελειοποιεῖ τόν μηχανισμό τῆς κούκλας του, ἐκείνη χάνει ἕνα μέρος τῆς γοητείας της. Τοῦ φάνηκε μάλιστα πώς ἡ κούκλα ἀντιστέκεται μέ ὅλο της τό εἶναι σ' αὐτή τή βάρβαρη μεταποίηση. Ὁ διευθυντής αὐτός συνῆλθε ἔγκαιρα, ὅταν εἶδε ὅτι στή μεταποίηση αὐτή ὑπάρχει ἕνα ὅριο πού ἄν τό περάσει, θά γίνει ἀναπόφευκτη ἡ ἀντικατάσταση τῆς κούκλας ἀπό τόν ἄνθρωπο.

Ἀλλά πῶς μπορεῖ νά ἀποχωριστεῖ τήν κούκλα, ὅταν αὐτή ἔχει πιά δημιουργήσει στό θέατρό του ἕναν τόσο μαγευτικό κόσμο, μέ τόσο ἐκφραστικές χειρονομίες πού πειθαρχοῦν σέ κάποια ἰδιαίτερη, μαγική τεχνική, μέ αὐτή τή σπασμωδικότητα πού ἔχει ἀποκτήσει πιά

πλαστική μορφή*, μέ αὐτές τίς ἀσύγκριτες κινήσεις;

Περιέγραψα τά δυό κουκλοθέατρα γιά νά βάλω τόν ἠθοποιό σέ σκέψεις: Τί νά κάνει; Νά ἀντικαταστήσει τήν κούκλα καί νά συνεχίσει τό βοηθητικό της ρόλο, πού δέν ἀφήνει ἐλεύθερη τήν προσωπική δημιουργία, ἤ νά δημιουργήσει ἕνα θέατρο σάν κι αὐτό πού κατάφερε νά διασώσει γιά τόν ἑαυτό της ἡ κούκλα πού δέ θέλησε νά ὑποκύψει στήν προσπάθεια τοῦ διευθυντῆ νά ἀλλάξει τή φύση της; Ἡ κούκλα δέν ἤθελε νά εἶναι πλῆρες ὁμοίωμα τοῦ ἀνθρώπου, ἐπειδή ὁ κόσμος πού παρουσιάζει εἶναι θαυμαστός κόσμος τῆς φαντασίας, ὁ ἄνθρωπος πού παριστάνει εἶναι ἕνας φανταστικός ἄνθρωπος, τό παλκοσένικο ὅπου κινεῖται εἶναι τό ἠχεῖο πού πάνω του εἶναι τεντωμένες οἱ χορδές τῆς δεξιοτεχνίας της. Στό δικό της παλκοσένικο τά πράγματα εἶναι ἔτσι κι ὄχι ἀλλοιώτικα, ὄχι ἐπειδή ἔτσι εἶναι στή φύση αλλά ἐπειδή ἔτσι θέλει αὐτή, κι αὐτή θέλει νά μήν ἀντιγράφει ἀλλά νά δημιουργεῖ.

Ὅταν ἡ κούκλα κλαίει, τό χέρι της κρατάει τό μαντῆλι χωρίς νά ἀγγίζει τά μάτια, ὅταν ἡ κούκλα σκοτώνει, χτυπάει τόσο προσεχτικά τόν ἀντίπαλό της πού ἡ ἄκρη τοῦ σπαθιοῦ δέν ἀγγίζει τό στῆθος του, ὅταν ἡ κούκλα δίνει ἕνα χαστούκι, δέν πέφτει ἡ μπογιά ἀπό τό μάγουλο τοῦ χτυπημένου, καί ὅταν ἀγκαλιάζονται οἱ κοῦκλες-ἐραστές εἶναι τόσο προσεχτικές πού ὁ θεατής, θαυμάζοντας τά χάδια τους ἀπό ἀρκετή ἀπόσταση, δέ χρειάζεται νά ρωτήσει τό γείτονά του γιά τό ποῦ μποροῦν νά καταλήξουν αὐτοί οἱ ἐναγκαλισμοί.

Γιατί λοιπόν, ὅταν ἐμφανίστηκε στή σκηνή ὁ ἄνθρωπος, ὑποτάχτηκε τυφλά στό διευθυντή πού θέλησε νά μετατρέψει τόν ἠθοποιό του σέ κούκλα τῆς νατουραλιστικῆς σχολῆς;

Ὁ ἄνθρωπος δέ θέλησε νά δημιουργήσει στή σκηνή *τήν τέχνη τοῦ ἀνθρώπου.*

Ὁ σύγχρονος ἠθοποιός δέ θέλει νά καταλάβει ὅτι ἀποστολή τοῦ θεατρίνου-μίμου εἶναι νά ὁδηγήσει τό θεατή στή χώρα τῆς φαντασίας, διασκεδάζοντάς τον σ' αὐτήν τή διαδρομή μέ τή λαμπρή τεχνική του.

Ἡ ἐπινοημένη χειρονομία πού κάνει μόνο γιά τό θέατρο, ἡ συμβατική κίνηση πού εἶναι νοητή μόνο στό θέατρο, ἡ ἐπιτηδευμένη θεατρική ἐκφορά τοῦ λόγου- ὅλα αὐτά καταδικάζονται καί ἀπό τό κοινό καί ἀπό τήν κριτική μόνο καί μόνο ἐπειδή ἡ ἔννοια «θεατρικότητα»

* Πρβλ. ὅσα γράφονται στό περιοδικό «Ἀπόλλων», τεῦχος 6 τοῦ 1912, γιά τά ἔργα τοῦ κυβιστῆ *Λότ:* «Ἀφοῦ ἀπόδωσε φόρο τιμῆς στό φανταχτερό καί ἐπίπεδο στύλ τῶν ὑαλογραφιῶν, ὁ νεαρός ζωγράφος προσελκύστηκε ἀπό *τή ρυθμική σπασμωδικότητα τῆς ξύλινης γλυπτικῆς»* (σελ. 41, ἡ ὑπογράμμιση δική μου).

δέν ἔχει ἀπαλλαγεῖ ἀκόμα ἀπό τά ἐπίκτητα στοιχεῖα τῆς ὑποκριτικῆς τῶν λεγόμενων «ἠθοποιῶν τοῦ ἐσωτερικοῦ αἰσθήματος». Ὁ «ἠθοποιός τοῦ ἐσωτερικοῦ αἰσθήματος» θέλει νά ἐξαρτιέται μόνο ἀπό τή δική του διάθεση. Δέ θέλει νά ἀναγκάσει τή θέλησή του νά χειρίζεται τεχνικές μεθόδους.

Ὁ «ἠθοποιός τοῦ ἐσωτερικοῦ αἰσθήματος» περηφανεύεται ὅτι ξανάφερε στή σκηνή τή λαμπρότητα τῶν αὐτοσχεδιασμῶν. Στήν ἀφέλειά του νομίζει ὅτι οἱ αὐτοσχεδιασμοί αὐτοί ἔχουν κάποια σχέση μέ τούς αὐτοσχεδιασμούς τῆς παλιᾶς ἰταλικῆς κωμωδίας. Ὁ «ἠθοποιός τοῦ ἐσωτερικοῦ αἰσθήματος» δέν ξέρει ὅτι οἱ ἑρμηνευτές τῆς Commedia dell' arte δέν ἔκαναν τούς αὐτοσχεδιασμούς τους παρά μόνο πάνω στόν καμβά τῆς ἐκλεπτυσμένης τεχνικῆς τους. «Ἡ τεχνική ἐμποδίζει τήν ἐλευθερία τῆς δημιουργίας» - ἔτσι λέει πάντα ὁ «ἠθοποιός τοῦ ἐσωτερικοῦ αἰσθήματος». Γι' αὐτόν ἀξία ἔχει μόνο τό στοιχεῖο τῆς ὑποσυνείδητης δημιουργίας πάνω σέ συγκινησιακή βάση. Ὅταν ὑπάρχει αὐτό τό στοιχεῖο, ὑπάρχει καί ἐπιτυχία. Ὅταν λείπει, δέν ὑπάρχει ἐπιτυχία.

Ἀλλά μήπως ὁ ὑπολογισμός τοῦ ἠθοποιοῦ ἐμποδίζει τήν ἐκδήλωση τοῦ συγκινησιακοῦ στοιχείου; Κοντά στό βωμό τοῦ Διόνυσου δροῦσε μέ πλαστικές κινήσεις ἕνας ζωντανός ἄνθρωπος. Οἱ συγκινήσεις του φλέγονταν, θά ἔλεγε κανείς, ἀσύγκρατητα, ἡ φωτιά τοῦ βωμοῦ ἔδινε ἀφορμή γιά μεγάλη ἔκσταση. Ὡστόσο ἡ ἱεροτελεστία πού ἦταν ἀφιερωμένη στό θεό-ἀμπελουργό προκαθόριζε ἀπό τά πρίν ὁρισμένα μέτρα καί ρυθμούς, ὁρισμένες τεχνικές μεθόδους γιά τά περάσματα καί τίς χειρονομίες. Νά ἕνα παράδειγμα ὅπου ὁ ὑπολογισμός τοῦ ἠθοποιοῦ δέν ἐμπόδιζε τήν ἐκδήλωση τοῦ ταμπεραμέντου. Ὁ Ἕλληνας πού χόρευε, ἄν καί ἦταν ὑποχρεωμένος νά τηρεῖ μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπό παραδοσιακούς κανόνες, μποροῦσε ὡστόσο νά βάζει στό χορό του ὅσα δικά του εὑρήματα ἤθελε.

Ὁ σύγχρονος ἠθοποιός ὄχι μόνο δέν ἔχει ὡς τώρα στή διάθεσή του κανενός εἴδους κανόνες τῆς τέχνης τοῦ θεατρίνου (καί ὅμως τέχνη εἶναι μόνο ὅ,τι πειθαρχεῖ σέ νόμους, βλ. καί τή σκέψη τοῦ Βολταίρου: «ὁ χορός εἶναι τέχνη ἐπειδή πειθαρχεῖ σέ νόμους*») καί ἔχει δημιουργήσει στήν τέχνη του φοβερότατο χάος. Δέν τοῦ φτάνει αὐτό ἀλλά θεωρεῖ καί ἀπαραίτητη ὑποχρέωσή του νά φέρνει τό χάος καί στούς ἄλλους τομεῖς τῆς τέχνης, μόλις ἔρχεται σέ ἐπαφή μαζί τους. Ἄν λογουχάρη, θέλει νά ἑνωθεῖ μέ τή μουσική, τότε παραβιάζει τούς βασικούς της κανόνες καί ἐφευρίσκει τή μουσική ἀπαγγελία. Ἄν ἀ-

* Παίρνω τήν παραπομπή ἀπό τό λαμπρό ἄρθρο τοῦ Ἀ. Λεβινσόν «Ὁ Νοβέρ καί ἡ αἰσθητική τοῦ μπαλέτου στό 18ο αἰώνα» («Ἀπόλλων», 1912, τεῦχος 2).

παγγέλει στίχους ἀπό τή σκηνή, τότε ἀποδίνει σημασία μόνο στό περιεχόμενο τῶν στίχων καί σπεύδει νά βάλει λογικούς τονισμούς, χωρίς νά θέλει νά ξέρει τίποτα οὔτε γιά μέτρο καί ρυθμό, οὔτε γιά τομές καί παύσεις, οὔτε γιά μουσικούς τόνους.

Οἱ ἠθοποιοί τῆς ἐποχῆς μας, ἐπιδιώκοντας τή μετενσάρκωσή τους στό ρόλο, ἔχουν σά στόχο τους νά ἐκμηδενίσουν τό «ἐγώ» τους καί νά δώσουν στή σκηνή μιά ψευδαίσθηση ζωῆς. Γιατί τότε γράφονται στίς ἀφίσες τά ὀνόματα τῶν ἠθοποιῶν; Τό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, ἀνεβάζοντας τό ἔργο τοῦ Γκόρκι «Στό βυθό», ἔφερε στή σκηνή τόν ἀληθινό ἀλήτη στή θέση τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἡ τάση τῆς μετενσάρκωσης ἔφτασε πιά σέ κεῖνο τό ὅριο ὅπου συμφέρει καλύτερα νά ἀπαλλάξουμε τόν ἠθοποιό ἀπό τό ἀσήκωτο βάρος τῆς ἐπιδίωξης νά μετενσαρκωθεῖ ὡς τή πλήρη ψευδαίσθηση. Γιατί ἀναφερόταν στίς ἀφίσες τό ὄνομα τοῦ ἑρμηνευτῆ τοῦ ρόλου τοῦ Τέτερεφ[34]; Μήπως μπορεῖ νά ὀνομαστεῖ «ἑρμηνευτής» αὐτός πού ἐμφανίζεται στή σκηνή στή φυσική του κατάσταση; Γιατί νά παραπλανοῦμε τό κοινό;

Τό κοινό ἔρχεται στό θέατρο γιά νά δεῖ τήν τέχνη τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλά τί εἴδους τέχνη εἶναι νά περπατᾶς στή σκηνή ὅπως εἶσαι! Τό κοινό περιμένει εὑρήματα, παίξιμο, δεξιοτεχνία. Καί ἀντί γι' αὐτό τοῦ δίνουν εἴτε τή ζωή εἴτε μιά δουλική ἀπομίμησή της.

Μήπως ἡ τέχνη τοῦ ἀνθρώπου στή σκηνή δέν εἶναι νά μπορεῖ, πετώντας ἀπό πάνω του τά ρούχα τοῦ περιβάλλοντος, νά διαλέγει ἐπιδέξια μιά μάσκα, μιά διακοσμητική στολή, καί νά κάνει στό κοινό ἐπίδειξη λαμπρῆς τεχνικῆς- πότε τοῦ χορευτῆ, πότε τοῦ ραδιούργου σέ καρναβάλι, πότε τοῦ «ἀγαθιάρη» τῆς παλιᾶς ἰταλικῆς κωμωδίας, πότε τοῦ θαυματοποιοῦ;

Διαβάζοντας προσεχτικά τίς κιτρινισμένες σελίδες τῶν συλλογῶν σεναρίων, πχ. τοῦ Φλαμίνιο Σκάλα (1611), ἀρχίζεις νά καταλαβαίνεις τή μαγική δύναμη τῆς μάσκας.

Ὁ Ἀρλεκίνος ἀπό τό Μπέργκαμο, ὑπηρέτης τοῦ τσιγγούνη Γιατροῦ, πού ἀναγκάζεται ἀπό τή τσιγγουνιά τοῦ ἀφεντικοῦ του νά φορᾶ ἕνα ροῦχο μέ παρδαλά μπαλώματα, εἶναι ἕνας χαζούτσικος ἀγαθιάρης, ἕνας κατεργάρης ὑπηρέτης πού πάντα φαίνεται κεφάτος.

Μά γιά δέστε τί κρύβεται πίσω ἀπό τή μάσκα του!

Ὁ Ἀρλεκίνος εἶναι ἕνας πανίσχυρος μάγος καί θαυματοποιός, εἶναι ἕνας ἐκπρόσωπος καταχθόνιων δυνάμεων.

Καί δέν εἶναι μόνο αὐτές οἱ δυό τόσο ἀντίθετες μορφές πού μπορεῖ νά κρύβει πίσω της ἡ μάσκα.

Τά δυό πρόσωπα τοῦ Ἀρλεκίνου εἶναι δυό πόλοι. Ἀνάμεσά τους ὑπάρχει ἕνας ἄπειρος ἀριθμός παραλλαγῶν, ἀποχρώσεων. Πῶς

παρουσιάζεται στό θεατή ἡ τεράστια πολυμορφία τοῦ χαρακτήρα; Μέ τή βοήθεια τῆς μάσκας.

Ὁ ἠθοποιός πού κατέχει τήν τέχνη τῆς χειρονομίας καί τῶν κινήσεων (νά ποῦ βρίσκεται ἡ δύναμή του!) θά γυρίσει τή μάσκα ἔτσι πού ὁ θεατής πάντα νά νιώθει καθαρά ποιόν ἔχει μπροστά του: τό χαζούτσικο ἀγαθιάρη ἀπό τό Μπέργκαμο ἤ τό διάβολο.

Αὐτός ὁ χαμαιλεοντισμός, πού κρύβεται πίσω ἀπό τήν ἀναλλοίωτη μάσκα τοῦ θεατρίνου, δίνει στό Θέατρο ἕνα μαγευτικό παιχνίδι φωτοσκίασης.

Δέν εἶναι μήπως ἡ μάσκα πού βοηθᾶ τό θεατή νά καλπάζει στή χώρα τῆς φαντασίας;

Ἡ μάσκα ἐπιτρέπει στό θεατή νά βλέπει ὄχι μόνο τό συγκεκριμένο Ἀρλεκίνο ἀλλά ὅλους τούς Ἀρλεκίνους πού ἔχουν μείνει στή μνήμη του. Καί σ' αὐτήν ὁ θεατής βλέπει ὅλους τούς ἀνθρώπους πού ταιριάζουν λίγο-πολύ μέ τό περιεχόμενο αὐτῆς τῆς μορφῆς. Εἶναι ὅμως μόνο ἡ μάσκα τό βασικό ἐλατήριο τῶν μαγευτικῶν δολοπλοκιῶν τοῦ θεάτρου; Ὄχι.

Ὁ ἠθοποιός εἶναι ἐκεῖνος πού μέ τήν τέχνη τῆς χειρονομίας καί τῆς κίνησής του κάνει τό θεατή νά μεταφέρεται σ' ἕνα παραμυθένιο βασίλειο, ὅπου πετάει τό γαλάζιο πουλί, ὅπου τά θηρία κουβεντιάζουν, ὅπου ὁ ἀκαμάτης καί κατεργάρης Ἀρλεκίνος, πού κατέχεται ἀπό καταχθόνιες δυνάμεις, μεταμορφώνεται σέ ἀγαθιάρη πού κάνει καταπληκτικά πράγματα. Ὁ Ἀρλεκίνος εἶναι ἰσορροπιστής, σχεδόν σκοινοβάτης. Τά σάλτα του ἐκφράζουν μιά ἀσυνήθιστη ἐπιδεξιότητα. Τά αὐτοσχεδιαζόμενα ἀστεῖα του καταπλήσσουν τό θεατή μέ τήν ὑπερβολική τους ἀπιθανότητα πού οὔτε νά τήν ὀνειρευτοῦν μποροῦσαν οἱ κύριοι σατιρικοί συγγραφεῖς. Ὁ ἠθοποιός εἶναι χορευτής. Ξέρει νά χορεύει τόσο τό χαριτωμένο μονφερίνι ὅσο καί τό ἄγαρμπο ἀγγλικό τζίγκ. Ὁ ἠθοποιός ξέρει νά σέ κάνει νά κλαῖς καί ὕστερα ἀπό μερικά δευτερόλεπτα νά γελᾶς. Κρατάει στούς ὤμους του τό χοντρό Γιατρό καί ταυτόχρονα πηδάει στή σκηνή σά νά μή συμβαίνει τίποτα. Πότε εἶναι ἁπαλός καί εὐλύγιστος καί πότε ἄγαρμπος καί ἀδέξιος. Ὁ ἠθοποιός ξέρει νά ἔχει χιλιάδες διαφορετικούς τόνους στή φωνή του, μά δέν τούς χρησιμοποιεῖ γιά νά μιμηθεῖ ὁρισμένα πρόσωπα ἀλλά μόνο σά στόλισμα καί συμπλήρωμα στίς ποικιλόμορφες χειρονομίες καί κινήσεις του. Ὁ ἠθοποιός ξέρει νά μιλάει γρήγορα, ὅταν παίζει ρόλο κατεργάρη, καί ἀργά καί τραγουδιστά, ὅταν παριστάνει τό σχολαστικό. Ὁ ἠθοποιός ξέρει νά ζωγραφίζει στό παλκοσένικο μέ τό σῶμα του γεωμετρικές φιγοῦρες, καί ἄλλοτε πάλι νά πηδάει ἀνέμελα καί χαρούμενα σά νά πετάει στόν ἀέρα.

Πάνω στό πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι μιά νεκρή μάσκα, ἀλλά μέ τή βοήθεια τῆς δεξιοτεχνίας του ὁ ἠθοποιός ξέρει νά τή βάζει σέ μιά τέτοια ὀπτική γωνία καί νά λυγίζει τό σῶμα του σέ μιά τέτοια στάση πού ἀπό νεκρή ἡ μάσκα γίνεται ζωντανή.

Ἀπό τότε πού ἐμφανίστηκε ἡ Ἰσιδώρα Ντούνκαν καί τώρα ἀκόμα περισσότερο μέ τήν ἐμφάνιση τῆς ρυθμικῆς θεωρίας τοῦ Ζάκ-Νταλκρόζ[35] ὁ σύγχρονος ἠθοποιός ἀρχίζει νά σκέφτεται τή σημασία τῆς χειρονομίας καί τῆς κίνησης στή σκηνή. Ἡ μάσκα ὅμως ἐξακολουθεῖ νά μήν τόν πολυενδιαφέρει. Ὅταν ἀρχίζει νά γίνεται λόγος γιά τίς μάσκες, ὁ ἠθοποιός ἀμέσως ρωτάει: μά εἶναι δυνατή στή σύγχρονη σκηνή ἡ ἐμφάνιση τῆς μάσκας καί τῶν κοθόρνων τοῦ ἀρχαίου θεάτρου; Τή μάσκα ὁ ἠθοποιός τή βλέπει πάντα μόνο σάν ἕνα στοιχεῖο μέ βοηθητικό ρόλο: γι' αὐτόν δέν εἶναι παρά κάτι πού βοηθοῦσε ἄλλοτε νά ὑποδηλωθεῖ ὁ χαρακτήρας τοῦ ρόλου καί νά ὑπερνικηθοῦν οἱ δυσκολίες τῶν ἀκουστικῶν συνθηκῶν.

Θά ἔρθει ἕνας καιρός πού ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἠθοποιοῦ στό παλκοσένικο χωρίς μάσκα θά προκαλεῖ τήν ἀγανάκτηση τοῦ κοινοῦ, ὅπως ἔγινε στήν ἐποχή τοῦ Λουδοβίκου 14ου ὅταν ὁ χορευτής Γκαρντέλ τόλμησε γιά πρώτη φορά νά ἐμφανιστεῖ χωρίς μάσκα. Μά γιά τήν ὥρα ὁ σύγχρονος ἠθοποιός δέ θέλει μέ κανένα τρόπο νά παραδεχτεῖ τή μάσκα σά σύμβολο τοῦ θεάτρου. Καί ὄχι μόνο ὁ ἠθοποιός.

Ἔκανα μιά ἀπόπειρα νά ἑρμηνεύσω τή μορφή τοῦ Δόν Ζουάν μέ βάση τό σύστημα τοῦ Θεάτρου μάσκας*. Ἀλλά ἀκόμα καί ἕνας τέτοιος κριτικός τῆς τέχνης σάν τόν Μπενουά δέν μπόρεσε νά καταλάβει τή μάσκα στό πρόσωπο τοῦ ἑρμηνευτῆ.

«Τόν Δόν Ζουάν ὁ Μολιέρος τόν ἀγαπάει, ὁ Δόν Ζουάν εἶναι ἥρωάς του, καί ὅπως ὅλοι οἱ ἥρωες εἶναι λιγάκι καί προσωπογραφία τοῦ Μολιέρου. Ἔ λοιπόν, τό νά βάλει κανείς στή θέση αὐτοῦ τοῦ ἥρωα ἕνα σατιρικό τύπο... εἶναι ὄχι μόνο λάθος ἀλλά καί κάτι παραπάνω»**.

Ἔτσι βλέπει τό μολιερικό Δόν Ζουάν ὁ Μπενουά. Θέλει νά βλέπει στό Δόν Ζουάν τή μορφή τοῦ «ξελογιαστῆ τῆς Σεβίλλης», ὅπως τόν ἔχουν παραστήσει ὁ Τίρσο ντέ Μολίνα, ὁ Μπάυρον, ὁ Πούσκιν.

Περνώντας ἀπό τόν ἕνα ποιητή στόν ἄλλο, ὁ Δόν Ζουάν διατηροῦσε τά βασικά στοιχεῖα τοῦ χαρακτήρα του, ἀλλά καθρέφτιζε καί τίς πιό διαφορετικές ἰδιοσυγκρασίες ποιητῶν, τήν καθημερινή ζωή

* Αὐτοκρατορικό θέατρο Ἀλεξάντρινσκι. Ἡ πρώτη ἀνανεωμένη παράσταση τοῦ «Δόν Ζουάν» δόθηκε στίς 9 Νοεμβρίου 1910.

** Ἐφημερίδα «Ρέτς» («Λόγος»), ἀρ. 318, 19 Νοεμβρίου 1910.

τῶν πιό διαφορετικῶν χωρῶν καί τίς ἐκφράσεις τῶν πιό διαφορετικῶν κοινωνικῶν ἰδανικῶν.

Ὁ Μπενουά ἔχει ξεχάσει ὁλότελα ὅτι γιά τό Μολιέρο ἡ μορφή τοῦ Δόν Ζουάν δέν ἦταν σκοπός ἀλλά μόνο μέσο.

Ὁ «Δόν Ζουάν» γράφτηκε ἀπό τό Μολιέρο μετά τή θύελλα ἀγανάκτησης πού εἶχε προκαλέσει ὁ «Ταρτοῦφος» στό στρατόπεδο τοῦ κλήρου καί τῆς ἀριστοκρατίας. Τό Μολιέρο τόν κατηγόρησαν γιά μιά σειρά βδελυρά ἐγκλήματα, καί οἱ ἐχθροί τοῦ ποιητῆ βιάζονταν νά τοῦ βροῦν μιά ἄξια τιμωρία. Ὁ Μολιέρος μποροῦσε νά ἀντιμετωπίσει αὐτήν τήν ἀδικία μόνο μέ τή δύναμη τοῦ ὅπλου του. Ἔτσι λοιπόν, γιά νά σατιρίσει τήν ψευδοευλάβεια τῶν κληρικῶν καί τήν ὑποκρισία τῶν μισητῶν ἀριστοκρατῶν, πιάνεται ἀπό τό Δόν Ζουάν ὅπως ὁ πνιγμένος ἀπό τά μαλλιά του. Ἔτσι βάζει στό ἔργο μιά σειρά σκηνές καί ξεχωριστές φράσεις πού ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀτμόσφαιρα τῆς βασικῆς δράσης καί μέ τό χαρακτήρα τοῦ κεντρικοῦ προσώπου, μόνο καί μόνο γιά νά ἐκδικηθεῖ ἐπάξια ἐκείνους πού ἐμπόδισαν τήν ἐπιτυχία τοῦ «Ταρτούφου». Ὁ Μολιέρος ὁδηγεῖ στή γελοιοποιήση καί στόν ἐξευτελισμό αὐτόν ἀκριβῶς τόν «ἐρωτύλο πού πηδάει, χορεύει καί ἀκκίζεται» * γιά νά τόν κάνει στόχο γιά σφοδρές ἐπιθέσεις κατά τῆς ὑπεροψίας καί ματαιοδοξίας πού μισεῖ ὁ ποιητής. Καί ταυτόχρονα βάζει στό στόμα αὐτό ἀκριβῶς τοῦ ἐπιπόλαιου ἱππότη, πού μόλις πρίν λίγο κορόιδεψε, ἕνα λαμπρό χαρακτηρισμό τοῦ κυριότερου κακοῦ τῆς ἐποχῆς του - τῆς ὑποκρισίας καί τῆς ψευδοευλάβειας.

Δέν πρέπει ἐπίσης νά ξεχνᾶμε καί τό γεγονός ὅτι τήν ἐποχή πού ὁ Μολιέρος δοκίμασε τήν πιό μεγάλη πικρία μέ τό κατέβασμα τοῦ «Ταρτούφου» ἀπό τή σκηνή συνέπεσε καί τό οἰκογενειακό δράμα τοῦ ποιητή. «Ἡ γυναίκα του, ἀνίκανη νά ἐκτιμήσει τή μεγαλοφυΐα καί τό εἰλικρινές αἴσθημα τοῦ ἄντρα της, τόν ἀπατοῦσε μέ τούς πιό ἀνάξιους ἀντίζηλους καί παρασυρόταν ἀπό φαφλατάδες τῶν σαλονιῶν πού τό μόνο τους πλεονέκτημα ἦταν ἡ ἀριστοκρατική καταγωγή. Ὁ Μολιέρος καί παλιότερα δέν ἔχανε εὐκαιρία γιά νά πετάξει κάποια κοροϊδία στούς γελοίους μαρκήσιους»**. Τώρα χρησιμοποιεῖ τήν προσωπικότητα τοῦ Δόν Ζουάν γιά νέες ἐπιθέσεις κατά τῶν ἀντιζήλων του.

Ἡ σκηνή μέ τίς χωριατοποῦλες χρειάζεται στό Μολιέρο ὄχι τόσο γιά νά χαρακτηρίσει τό Δόν Ζουάν ὅσο γιά νά πνίξει μέ τό μεθυστικό κρασί αὐτῶν τῶν κωμικῶν σκηνῶν τό δράμα τοῦ ἀνθρώπου πού τήν οἰκογενειακή του εὐτυχία τοῦ τή στέρησαν παρόμοιοι ἐλαφρόμυαλοι καί ἐγωιστές «κατακτητές τῶν γυναικείων καρδιῶν».

* Ἐφημερίδα «Ρέτς», ἀρ. 318, 19 Νοεμβρίου 1910.
** Περιοδικό «Ἀρτίστ» («Καλλιτέχνης»), 1890, τεῦχος 9.

Εἶναι παραπάνω κι ἀπό φανερό ὅτι γιά τό Μολιέρο ὁ Δόν Ζουάν εἶναι μιά μαριονέτα πού ὁ συγγραφέας τή χρειάζεται μόνο γιά νά λογαριαστεῖ μέ τό πλῆθος τῶν ἀναρίθμητων ἐχθρῶν του. Ὁ Δόν Ζουάν εἶναι γιά τό Μολιέρο μόνο κάποιος πού φοράει μάσκες. Πότε βλέπουμε σ' αὐτόν τή μάσκα πού ἐνσαρκώνει τόν ἔκλυτο χαρακτήρα, τήν ἀπιστία, τόν κυνισμό καί τήν προσποίηση ἑνός ἱππότη τῆς αὐλῆς τοῦ Βασιλιᾶ-Ἥλιου, πότε τή μάσκα τοῦ συγγραφέα-κατήγορου καί πότε τήν ἐφιαλτική μάσκα πού ἔπνιγε τόν ἴδιο τόν συγγραφέα, ἐκείνη τή βασανιστική μάσκα πού ὑποχρεώθηκε νά φοράει καί στίς αὐλικές παραστάσεις καί μπροστά στή δολερή γυναίκα του. Καί μόνο στό τέλος ὁ συγγραφέας δίνει στή μαριονέτα του τή μάσκα πού καθρέφτιζε τά χαρακτηριστικά τοῦ El burlador de Sevilla, ὅπως τά εἶχε δεῖ σέ πλανόδιους Ἰταλούς ἠθοποιούς.

Τό καλύτερο κομπλιμέντο πού θά μποροῦσαν νά ὀνειρευτοῦν ὁ σκηνογράφος* καί ὁ σκηνοθέτης** πού ἀνέβασαν τό μολιερικό «Δόν Ζουάν» τό παίρνουν ἀπό τόν Μπενουά, πού ἀποκάλεσε αὐτήν τήν παράσταση «χαλοντυμένο πλανόδιο θέατρο».

Τό Θέατρο μάσκας ἦταν πάντα Πλανόδιο θέατρο, καί ἡ ἰδέα μιᾶς ὑποκριτικῆς τέχνης πού βασίζεται στή θεοποίηση τῆς μάσκας, τῆς χειρονομίας καί τῶν κινήσεων συνδέεται ἀδιάρρηκτα μέ τήν ἰδέα τοῦ Πλανόδιου θεάτρου.

Οἱ ἄνθρωποι πού ἀσχολοῦνται μέ τή μεταρρύθμιση τοῦ σύγχρονου θεάτρου ὀνειρεύονται νά φέρουν στή σκηνή τίς ἀρχές τοῦ Πλανόδιου θεάτρου. Οἱ σκεπτικιστές ὡστόσο νομίζουν ὅτι τό ἐμπόδιο γιά τήν ἀναγέννηση τῶν ἀρχῶν τοῦ Πλανόδιου θεάτρου εἶναι ὁ κινηματογράφος.

Κάθε φορά πού γίνεται λόγος γιά τήν ἀναγέννηση τοῦ Πλανόδιου θεάτρου βρίσκονται ἄνθρωποι πού εἴτε ἀρνοῦνται γενικά τήν ἀναγκαιότητα τῆς τεχνοτροπίας τοῦ πλανόδιου θεάτρου στή σκηνή, εἴτε χαιρετίζουν τόν κινηματογράφο καί θέλουν νά τόν πάρει τό θέατρο στήν ὑπηρεσία του.

Οἱ ὑπερασπιστές τοῦ κινηματογράφου, αὐτοῦ τοῦ εἴδωλου τῆς σύγχρονης πόλης, τοῦ ἀποδίνουν ὑπερβολικά μεγάλη σημασία. Ὁ κινηματογράφος ἔχει ἀναμφισβήτητη σημασία γιά τήν ἐπιστήμη, σάν ἐποπτικό βοήθημα, ὁ κινηματογράφος εἶναι εἰκονογραφημένη ἐφημερίδα («τά ἐπίκαιρα») καί γιά μερικούς (τί φρίκη!) ἀποτελεῖ ὑποκατάστατο τῶν ταξιδιῶν. Ὁ κινηματογράφος δέν ἔχει ὡστόσο θέση στό ἐπίπεδο τῆς τέχνης, ἀκόμα καί ἐκεῖ ὅπου θέλει νά παίξει μόνο ἕνα

* Ἀ. Μ. Γχολοβίν.
** Ὁ συγγραφέας αὐτοῦ τοῦ βιβλίου.

βοηθητικό ρόλο. Καί ἄν κατά περίεργο τρόπο ὁ κινηματογράφος ὀνομάζεται θέατρο, εἶναι μόνο γιατί σέ μιά περίοδο πού ἡ μόδα τοῦ νατουραλισμοῦ ἦταν ἰδιαίτερα ἐπίμονη (τώρα ἡ μόδα αὐτή ἔχει πιά σημαντικά καταλαγιάσει) καλοῦνταν στήν ὑπηρεσία τοῦ θεάτρου καθετί πού περιεῖχε μηχανικά στοιχεῖα.

Μιά ἀπό τίς πρῶτες αἰτίες τῆς ἀσυνήθιστης ἐπιτυχίας τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ ἐξαιρετικά μεγάλη διάδοση τοῦ νατουραλισμοῦ , πού εἶναι τόσο χαρακτηριστική γιά τίς πλατιές μάζες στά τέλη τοῦ 19ου καί στίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα.

Τά ἀόριστα ὄνειρα τῶν ρομαντικῶν γιά τό παρελθόν διαδέχτηκαν τά αὐστηρά πλαίσια τῶν κλασσικῶν τραγωδιῶν. Καί μέ τή σειρά του ὁ ρομαντισμός χρειάστηκε νά παραχωρήσει τή θέση του στούς ἐκπρόσωπους τοῦ νατουραλιστικοῦ δράματος.

Οἱ νατουραλιστές ἔριξαν τό σύνθημα τῆς ἀναπαράστασης τῆς ζωῆς «ὅπως εἶναι», καί ἔτσι μπέρδεψαν δυό ἔννοιες στήν τέχνη: τήν ἔννοια τῆς ἰδέας καί τήν ἔννοια τῆς φόρμας.

Ἐνῶ κατηγοροῦσαν τούς κλασσικιστές καί τούς ρομαντικούς γιά ὑπερβολική ἀπασχόληση μέ τή φόρμα, οἱ νατουραλιστές καταπιάστηκαν καί οἱ ἴδιοι μέ τήν τελειοποίηση τῆς τελευταίας καί μετέτρεψαν τήν τέχνη σέ φωτογραφία.

Ἡ ἠλεκτρική ἐνέργεια ἦρθε νά βοηθήσει τούς νατουραλιστές, καί τό ἀποτέλεσμα ἦταν ἡ συγκινητική συνένωση τῆς ἀρχῆς τῆς φωτογραφίας μέ τήν τεχνική - ὁ κινηματογράφος.

Διώχνοντας ἀπό τό θέατρο τή φαντασία ὁ νατουραλισμός, γιά νά εἶναι συνεπής, θά ἔπρεπε νά διώξει ἀπό τό θέατρο καί τά χρώματα καί ἐν πάση περιπτώσει τήν ἀφύσικη ἐκφορά τοῦ λόγου ἀπό τούς ἠθοποιούς.

Καί ὁ κινηματογράφος χρησιμοποιοῦσε μέ ἐπιτυχία τήν παραπέρα ἀνάπτυξη τῆς φυσικότητας, ἀντικαθιστώντας τά χρώματα τῶν κοστουμιῶν καί τῶν σκηνικῶν μέ τήν ἄχρωμη ὀθόνη καί καταφέρνοντας νά τά βγάλει πέρα χωρίς τό λόγο.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι τό πραγματοποιημένο ὄνειρο τῶν ἀνθρώπων πού ἐπιδίωκαν τή φωτογράφιση τῆς ζωῆς, λαμπρό παράδειγμα τῆς μανίας γιά τήν ψευτοφυσικότητα.

Ὁ κινηματογράφος ἔχει βέβαια ἀναμφισβήτητη σημασία γιά τήν ἐπιστήμη ἀλλά ὅταν τόν τραβοῦν νά ὑπηρετήσει τήν τέχνη νιώθει ὁ ἴδιος τήν ἀνημποριά του καί μάταια προσπαθεῖ νά συμμετάσχει σ' αὐτό πού ὀνομάζεται «τέχνη». Ἀπό δῶ ξεκινάει ἡ προσπάθειά του νά ξεφορτωθεῖ τήν ἀρχή τῆς φωτογραφίας: συνειδητοποιεῖ τήν ἀνάγκη νά δικαιώσει τό πρῶτο μισό τῆς διττῆς ὀνομασίας του - «θέατρο -

κινηματογράφος». Ἀλλά τό θέατρο εἶναι τέχνη, ἐνῶ ἡ φωτογραφία δέν εἶναι τέχνη. Καί ὁ κινηματογράφος σπεύδει νά συνενωθεῖ κατά κάποιο τρόπο μέ στοιχεῖα ἐντελῶς ξένα πρός τό μηχανικό του χαρακτήρα καί προσπαθεῖ νά ἐντάξει στίς παραστάσεις του τά χρώματα, τή μουσική, τήν ἀπαγγελία καί τό τραγούδι.

Ὅπως μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπό θέατρα, πού ἐξακολουθοῦν νά ἐπιβάλλουν τό νατουραλιστικό δράμα καί μιά δραματική λογοτεχνία κατάλληλη μόνο γιά ἀνάγνωση, δέν μποροῦν νά ἐμποδίσουν τήν αὔξηση τῶν γνήσια θεατρικῶν καί κάθε ἄλλο παρά νατουραλιστικῶν ἔργων, ἔτσι καί ὁ κινηματογράφος δέν μπορεῖ νά ἐμποδίσει τή διάδοση τῶν ἰδεῶν τοῦ Πλανόδιου θεάτρου.

Τώρα πού βασιλεύει ὁ κινηματογράφος δημιουργεῖται ἡ φαινομενική ἐντύπωση ὅτι τό Πλανόδιο θέατρο δέν ὑπάρχει. Ἀλλά τό Πλανόδιο θέατρο εἶναι αἰώνιο. Οἱ ἥρωές του δέν πεθαίνουν. Ἀλλάζουν μόνο πρόσωπα καί παίρνουν νέα μορφή. Οἱ ἥρωες τῶν ἀρχαίων Ἀτελλανῶν δραμάτων, ὁ χαζούτσικος Μάκ καί ὁ ἀγαθιάρης Πάπους, ἀναστήθηκαν ὕστερα ἀπό εἴκοσι σχεδόν ἑκατονταετηρίδες μέ τή μορφή τοῦ Ἀρλεκίνου καί τοῦ Πανταλόνε, τῶν κεντρικῶν προσώπων τοῦ Πλανόδιου θεάτρου τῆς ὕστερης Ἀναγέννησης (commedia dell' arte), ὅπου τό κοινό ἐκείνου τοῦ καιροῦ πήγαινε ὄχι τόσο γιά νά ἀκούσει λόγια ὅσο γιά νά δεῖ ἕνα πλοῦτο κινήσεων, μέ ὅλες αὐτές τίς μπαστουνιές, τά ἐπιδέξια σάλτα καί τά κάθε λογῆς ἀστεῖα πού ταιριάζουν στό θέατρο.

Τό Πλανόδιο θέατρο εἶναι αἰώνιο. Ἄν οἱ ἀρχές του ἔχουν προσωρινά ἐκδιωχθεῖ ἀπό τό χῶρο τοῦ θεάτρου, ξέρουμε ὡστόσο ὅτι εἶναι στέρεα ριζωμένες μέσα στίς γραμμές τῶν χειρογράφων τῶν πραγματικῶν συγγραφέων γιά τό θέατρο.

Ὁ μεγαλύτερος κωμικός τῆς Γαλλίας καί ταυτόχρονα ὁ μέγας ὀργανωτής τῶν διασκεδάσεων τοῦ Βασιλιᾶ-Ἥλιου, ὁ Μολιέρος, εἶχε παραστήσει πολλές φορές στίς κωμωδίες-μπαλέτα του αὐτά πού εἶχε δεῖ ὅταν ἦταν παιδί, στό πλανόδιο θέατρο τοῦ Γκωτιέ-Γκαργκίγ καί τῶν διάσημων συνεργατῶν του Τουρλουπέν καί Γκρό-Γκιγιώμ καί σέ ἄλλα πλανόδια θέατρα, διασκορπισμένα στήν πλατεία τοῦ πανηγυριοῦ τοῦ Σαίν-Ζερμαίν.

Ἐκεῖ τό πλῆθος τό διασκέδαζαν οἱ μαριονέτες. «Ἄν κρίνουμε ἀπό τό μικρό δυστυχῶς ἀριθμό τῶν θεατρικῶν ἔργων γιά μαριονέτες πού ἔχουν διασωθεῖ καί ἀπό τίς πολυάριθμες μαρτυρίες τῶν συγχρονῶν, τό φτωχό κουκλοθέατρο ξεχώριζε γιά τή μεγάλη τόλμη τῶν ἐπιθέσεών του καί γιά τήν καθολικότητα τῆς σάτιράς του: οἱ πολιτικές ἀποτυχίες τῆς Γαλλίας, οἱ βρώμικες ραδιουργίες τῆς αὐλῆς, τά ἀπο-

κρουστικά φαινόμενα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ὁ χωρισμός τῆς κοινωνίας σέ κάστες, τά ἤθη τῆς ἀριστοκρατίας καί τῶν ἐμπόρων - ὅλα σατιρίζονταν τό ἴδιο ἀπό τίς πανέξυπνες μαριονέτες» (Ἀλεξέι Ν. Βεσελόφσκι).

Ἐδῶ εἶναι πού ἀποχτᾶ ὁ Μολιέρος ἐκείνη τή δύναμη καταγγελίας πού θά χρειαστεῖ νά ἀντιμετωπίσουν ἀργότερα καί ἡ ἐξουσία καί ἡ ἀριστοκρατία.

Στό πανηγύρι τοῦ Σαίν-Ζερμαίν ὁ Μολιέρος εἶχε δεῖ πῶς παιζόταν ἡ λαϊκή φάρσα κάτω ἀπό ἕνα καραβόπανο, πῶς στριφογύριζαν οἱ ἀκροβάτες καθώς βροντοῦσε τό ταμπουρλο καί τό ντέφι, πῶς αἰχμαλώτιζε τήν περιέργεια τοῦ ἀναρίθμητου πλήθους ἕνας πλανόδιος θαυματοποιός, ταχυδακτυλουργός καί θεραπευτής κάθε λογῆς ἀρρωστιῶν.

Ὁ Μολιέρος πῆρε μαθήματα ἀπό τούς ἠθοποιούς τῶν πλανόδιων ἰταλικῶν θιάσων. Χάρη σ' αὐτούς, βλέποντας τίς κωμωδίες τοῦ Ἀρετίνο, ἔφτασε στή μορφή τοῦ Ταρτούφου, ἀπό τίς ἰταλικές μπουφονάδες πῆρε τόν τύπο τοῦ Σγαναρέλου. Τό «Ἐρωτικό πεῖσμα» εἶναι πέρα ὥς πέρα μίμηση τῶν Ἰταλῶν. Γιά τόν «Κατά φαντασία ἀσθενή» καί τόν «Κύριο Πουρσονιάκ» ὁ Μολιέρος χρησιμοποίησε μιά σειρά σενάρια τοῦ ἰταλικοῦ Πλανόδιου θεάτρου, ὅπου παρουσιάζονται γιατροί («Ὁ Ἀρλεκίνος ἱπτάμενος γιατρός» κ. ἄ.).

Διωγμένες ἀπό τό σύγχρονο θέατρο, οἱ ἀρχές τοῦ Πλανόδιου θεάτρου ἔχουν βρεῖ γιά τήν ὥρα καταφύγιο στά γαλλικά Cabaret, στά γερμανικά Überbette, στά ἀγγλικά Music - hall καί στά παγκόσμια Variétés*.

Διαβάστε τό μανιφέστο τοῦ «ὑπερπαλκοσένικου» τοῦ Βολτσόγκεν [36] καί θά δεῖτε ὅτι στήν οὐσία ἀποτελεῖ ἀπολογία τῶν ἀρχῶν τοῦ Πλανόδιου θεάτρου

Δέν πρέπει νά περιφρονοῦμε τή σημασία τῆς τέχνης τῶν «Variétés». Ἔτσι λέει αὐτό τό μανιφέστο. Οἱ ρίζες της βρίσκονται βαθιά μέσα στό ὑπέδαφος τῆς ἐποχῆς μας. Αὐτήν τήν τέχνη δέ θά ἔπρεπε νά τήν θεωροῦμε «παροδική διαστροφή τῶν γούστων».

Τά Variétés, συνεχίζει ὁ συγγραφέας τοῦ μανιφέστου, τά προ-

* Δέν ἐννοῶ βέβαια ἐκεῖνα τά «Variétés» πού περιγέλασε ὁ Γκ. Φούχς καί πού, ὅπως λέει, ἀποτελοῦν τό «Simplicissimus - Stil» (τό στύλ τοῦ εὐθυμογραφικοῦ περιοδικοῦ «Simplicissimus»), μεταφερμένο στό παλκοσένικο ἀπό τά τεύχη αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ τοῦ Μονάχου. Καί γενικά πρέπει νά κάνω μιά διευκρίνηση: τά δυό τρίτα ἀπό τά νούμερα τῆς καθεμιᾶς ἀπό τίς καλύτερες σκηνές αὐτοῦ τοῦ εἴδους δέν ἔχουν καμμιά σχέση μέ τήν τέχνη, καί παρόλα αὐτά ἀκριβῶς σ' αὐτά τά θεατράκια καί στό ἕνα τρίτο τῶν «ἀτραξιόν» ὑπάρχει περισσότερη τέχνη ἀπ' ὅ,τι στά λεγόμενα σοβαρά θέατρα πού τροφοδοτοῦνται μέ φιλολογία.

τιμᾶμε ἀπό τίς μεγάλες σκηνές μέ τά ἔργα τους πού καλύπτουν ὅλη τή βραδιά, μέ τά θλιβερά τους γεγονότα σέ βραδυκίνητες καί στομφώδεις περιγραφές. Καί ἡ αἰτία αὐτῆς τῆς προτίμησης δέν εἶναι καθόλου ὅτι φτώχηνε τό πνεῦμα μας, ὅπως θά ἤθελαν νά μᾶς κατηγορήσουν μερικοί ψευδο-Κάτωνες καί landatores temporis acti.* Ἀκριβῶς τό ἀντίθετο. Ἐμεῖς ἐπιδιώκουμε τή συντομία καί τήν ἐμβάθυνση, τή σαφήνεια καί τό ὑγιές ἀπόσταγμα.

Μεγάλες ἀνακαλύψεις καί κάθε λογῆς ἐπαναστάσεις στή ζωή τοῦ πνεύματος καί τῆς τεχνικῆς τοῦ καιροῦ μας ἔχουν πάλι ἐπιταχύνει τό ρυθμό τοῦ παγκόσμιου σφυγμοῦ. Ὁ χρόνος δέ μᾶς φτάνει. Γι' αὐτό θέλουμε σέ ὅλα τή συντομία καί τήν ἀκρίβεια. Στήν παρακμιακή τέχνη, πού γνωρίσματά της εἶναι ἡ θολούρα καί τό παρατράβηγμα στήν προβολή τῶν λεπτομερειῶν, ἐμεῖς ἀντιπαραθέτουμε θαρραλέα τή λακωνικότητα, τό βάθος καί τήν ἐνάργεια. Καί παντοῦ, σέ ὅλα, ἀναζητοῦμε μόνο τίς μεγάλες διαστάσεις.

Δέν εἶναι ἀλήθεια πώς δέν ξέρουμε νά γελᾶμε. Βέβαια δέ θά βρεῖτε σέ μᾶς τό χαζό, τό ἄμορφο, θά λέγαμε, γέλιο τοῦ ἡλίθιου. Ὡστόσο ξέρουμε τό σύντομο, τό σφιχτοδεμένο γέλιο τοῦ πολιτισμένου ἀνθρώπου, πού ἔχει μάθει νά βλέπει τά πράγματα ἀπό πάνω πρός τά κάτω καί σέ βάθος.

Βάθος καί ἀπόσταγμα, συντομία καί κοντράστα! Μόλις πρίν λίγο γλύστρησε πάνω στή σκηνή ὁ μακροπόδαρος χλωμός Πιερότος, μόλις πρίν λίγο ὁ θεατής μάντεψε μέσα ἀπ' αὐτές τίς κινήσεις τήν αἰώνια τραγωδία τῆς ἀνθρωπότητας πού ὑποφέρει σιωπηλά, καί νά πού ἀμέσως ὕστερα ἀπ' αὐτό τό ὅραμα εἰσβάλλει κιόλας ὁρμητικά ἡ κεφάτη ἀρλεκινιάδα. Τό τραγικό παραχωρεῖ τή θέση του στό κωμικό, ἡ τσουχτερή σάτιρα παίρνει τή θέση τοῦ αἰσθηματικοῦ τραγουδιοῦ.

Σ' αὐτό τό μανιφέστο βρίσκεται ἡ ἀπολογία τῆς ἀγαπημένης τεχνοτροπίας του Πλανόδιου θεάτρου - τοῦ *γκροτέσκου*.

«Γκροτέσκο (ἰταλ. -grottesco) εἶναι ἡ ὀνομασία τοῦ χοντροῦ κωμικοῦ εἴδους στή λογοτεχνία, στή μουσική καί στίς πλαστικές τέχνες. Τό γκροτέσκο εἶναι κυρίως κάτι τό τερατωδῶς παράξενο, δημιούργημα ἑνός χιοῦμορ πού συνδέει χωρίς ἐμφανή δικαιολογία τίς πιό ἑτερογενεῖς ἔννοιες, ἐπειδή, *ἀγνοώντας τίς λεπτομέρειες καί παίζοντας μόνο μέ τή δική του ἰδιορρυθμία, παίρνει ἀπό παντοῦ μόνο ὅ,τι βρίσκεται σέ ἀνταπόκριση μέ τή δική του χαρούμενη ζωτι-*

* Ὑμνητές τῶν παλιῶν καιρῶν (*λατινικά*). *Σημ. μεταφρ.*

*κότητα καί τή δική του ἰδιότροπα εἰρωνική ἀντιμετώπιση τῆς ζωῆς».**

Νά μιά τεχνοτροπία πού ξανοίγει μπροστά στό δημιουργόκαλλιτέχνη τούς πιό θαυμαστούς ὁρίζοντες.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα εἶναι τό *ἐγώ*, ἡ δική μου ἰδιόρρυθμη στάση ἀπέναντι στόν κόσμο. Καί ὅλα ὅσα παίρνω σάν ὑλικό γιά τήν τέχνη μου βρίσκονται σέ ἀνταπόκριση ὄχι μέ τήν ἀλήθεια τῆς πραγματικότητας ἀλλά μέ τήν ἀλήθεια τῆς καλλιτεχνικῆς μου ἰδιοτροπίας.

«Ἡ τέχνη δέν εἶναι σέ θέση νά ἀποδώσει τήν πληρότητα τῆς πραγματικότητας, δηλαδή τίς παραστάσεις καί τήν ἐναλλαγή τους μέσα στό χρόνο. Ἔτσι, ἀποσυνθέτει τήν πραγματικότητα, παριστάνοντάς την πότε σέ μορφές χώρου καί πότε σέ μορφές χρόνου. Γι' αὐτό ἡ τέχνη σταματάει ἤ στήν παράσταση ἤ στήν ἐναλλαγή παραστάσεων: στήν πρώτη περίπτωση γεννιοῦνται οἱ μορφές χώρου τῆς τέχνης, στή δεύτερη οἱ χρονικές μορφές. *Στήν ἀδυναμία τῆς τέχνης νά ἀντιμετωπίσει τήν πραγματικότητα σέ ὅλη τήν πληρότητά της βρίσκεται ἡ αἰτιολογία τῆς σχηματοποίησης τῆς πραγματικότητας (καί εἰδικότερα πχ. τοῦ στυλιζαρίσματος)»***.

Τό στυλιζάρισμα βασίζεται ἀκόμα σέ κάποια ἀληθοφάνεια. Γι' αὐτό ὁ στυλιζαριστής εἶναι ἀκόμα κατ' ἐξοχήν ἀναλυτικός (Κουζμίν, Μπιλίμπιν).

«Σχηματοποίηση». Ἡ λέξη αὐτή μοιάζει σά νά ὑποδηλώνει κάποιο φτώχεμα τῆς πραγματικότητας, σά νά χάνεται κάπου ἡ πληρότητά της.

Τό γκροτέσκο, πού ἀποτελεῖ τό δεύτερο στάδιο στό δρόμο τοῦ στυλιζαρίσματος, ἔχει καταφέρει πιά νά βάλει τέρμα σ' ὅλους τούς λογαριασμούς μέ τήν ἀνάλυση. Ἡ μέθοδός του εἶναι αὐστηρά συνθετική. Τό γκροτέσκο, περιφρονώντας χωρίς συμβιβασμούς τίς κάθε εἴδους μικρολεπτομέρειες, δημιουργεῖ (βέβαια μέσα σέ μιά «συμβατική ἀναληθοφάνεια»***) ὅλη τήν πληρότητα τῆς ζωῆς.

Τό στυλιζάρισμα, ἀνάγοντας τόν πλοῦτο τῆς ἐμπειρίας στό τυπικά ἑνιαῖο, φτωχαίνει τή ζωή.

Τό γκροτέσκο δέν ἔχει νά κάνει *μόνο* μέ τό ταπεινό ἤ *μόνο* μέ τό ὑψηλό. Τό γκροτέσκο ἀνακατεύει τά ἀντίθετα, δημιουργώντας ἐνσυνείδητα τήν ὀξύτητα τῶν ἀντιθέσεων καί *παίζοντας μόνο μέ τή δική του ἰδιορρυθμία.*

* Μεγάλη Ἐγκυκλοπαίδεια(1902). Ἡ ὑπογράμμιση εἶναι δική μου.

** Ἀντρέ Μπέλι, «Συμβολισμός», μέρος Ι, Μορφές τῆς τέχνης. Ἡ ὑπογράμμιση εἶναι δική μου.

*** Ἔκφραση τοῦ Πούσκιν (βλ. παρακάτω).

Στό Χόφφμαν τά φαντάσματα παίρνουν σταγόνες γιά τό στομάχι τους, ὁ θάμνος μέ τούς πύρινους κρίνους μετατρέπεται στήν παρδαλή ρόμπα τοῦ Λίντχορστ καί ὁ φοιτητής Ἀνσέλμους καταφέρνει νά χωρέσει μέσα σ' ἕνα γυάλινο μπουκάλι.

Στόν Τίρσο ντέ Μολίνα ὁ μονόλογος τοῦ ἥρωα, πού σάν τούς μεγαλοπρεπεῖς ἤχους τοῦ καθολικοῦ ἁρμόνιου δημιουργεῖ στό θεατή μιά ἀτμόσφαιρα ἐπισημότητας, παραχωρεῖ τή θέση του στό μονόλογο τοῦ gracioso, πού μέ τά κωμικά καμώματά του σβύνει μονομιᾶς ἀπό τό πρόσωπο τοῦ θεατῆ τό εὐλαβικό χαμόγελο καί τόν ἀναγκάζει νά γελάει μέ τό χοντρό γέλιο τοῦ μεσαιωνικοῦ βαρβάρου.

Κάποια φθινοπωριάτικη βροχερή μέρα ἁπλώνεται στούς δρόμους ἡ πομπή μιᾶς κηδείας. Βαθύτατο πένθος ἐκφράζουν οἱ σόλες ἐκείνων πού ἀκολουθοῦν τό φέρετρο. Μά νά πού ὁ ἄνεμος ρίχνει τό καπέλο ἀπό τό κεφάλι ἑνός ἀπό τούς πενθοῦντες, ἐκεῖνος σκύβει γιά νά τό σηκώσει, καί ὁ ἄνεμος ἀρχίζει νά διώχνει τό καπέλο ἀπό νερόλακκο σέ νερόλακκο. Κάθε πήδημα τοῦ ἀξιοπρεποῦς κυρίου πού τρέχει νά πιάσει τό καπέλο του δίνει στή φιγούρα του τόσο κωμικά σκέρτσα πού ξαφνικά ἡ σκυθρωπή πομπή μεταμορφώνεται ἀπό κάποιο διαβολικό χέρι σέ κίνηση γιορτινοῦ πλήθους.

Ἄν μπορούσαμε νά πετύχουμε στή σκηνή ἕνα παρόμοιο ἐφέ!

«Κοντράστο». Μά μήπως μοναδικός προορισμός τοῦ γκροτέσκου εἶναι νά ἀποτελεῖ μέσο γιά νά δημιουργεῖ κοντράστα ἤ νά τά ἐπιτείνει; Δέν εἶναι ἄραγε τό γκροτέσκο αὐτοσκοπός; Ὅπως ὁ γοτθικός ρυθμός, λογουχάρη. Τό καμπαναριό πού ξεπετάγεται στά ὕψη ἐκφράζει τό πάθος τοῦ προσευχητῆ, ἀλλά οἱ προεξοχές τῶν πλευρῶν του πού εἶναι στολισμένες μέ τερατόμορφες, τρομερές φιγοῦρες παρασύρουν τίς σκέψεις στήν κόλαση. Ἡ λαγνεία τοῦ ζώου, ἡ αἱρετική ἡδυπάθεια, οἱ ἀκατανίκητες ἀσχήμιες τῆς ζωῆς —ὅλα αὐτά λές καί ὑπάρχουν γιά νά προφυλάξουν τίς ὑπερβολικές ἰδεαλιστικές ἐξάρσεις ἀπό τό νά πέσουν στόν ἀσκητισμό. Ὅπως στό γοτθικό ρυθμό ἐξισορροποῦνται καταπληχτικά ἡ κατάφαση καί ἡ ἄρνηση, τό οὐράνιο καί τό γήινο, τό ὡραῖο καί τό ἄσχημο, ἔτσι ἀκριβῶς καί τό γκροτέσκο, στολίζοντας τό ἄσχημο, δέν ἀφήνει τήν Ὀμορφιά νά μετατραπεῖ σέ κάτι συναισθηματικό (μέ τήν ἔννοια πού τοῦ δίνει ὁ Σίλλερ).

Τό γκροτέσκο ἔχει τό χάρισμα νά προσεγγίζει μέ διαφορετικό τρόπο τήν καθημερινή ζωή.

Τό γκροτέσκο βαθαίνει τήν καθημερινή ζωή ὥς ἐκεῖνο τό ὅριο πού παύει πιά νά ἀποτελεῖ κάτι τό φυσικό.

Στή ζωή, ἐκτός ἀπ' αὐτά πού βλέπουμε, ὑπάρχει ἀκόμα καί ἡ τεράστια περιοχή τοῦ ἀνεξιχνίαστου. Τό γκροτέσκο, ἀναζητώντας τό

ὑπερφυσικό, συνδέει σέ μιά σύνθεση τά ἀποστάγματα τῶν ἀντιθέτων, δημιουργεῖ τήν εἰκόνα τοῦ ἐξαιρετικοῦ φαινομένου, κάνει τό θεατή νά προσπαθεῖ νά λύσει τό αἴνιγμα τοῦ ἀσύλληπτου.

Ὁ Ἀ. Μπλόκ («Ἡ ἄγνωστη», 1η καί 3η πράξη), ὁ Φ. Σολογκούμπ («Ὁ Βάνκα ὁ κλειδοῦχος καί ὁ αὐλικός Ζεάν»), ὁ Φ. Βέντεκιντ* («Τό πνεῦμα τῆς γῆς», «Τό κιβώτιο τῆς Πανδώρας», «Τό ξύπνημα τῆς ἄνοιξης») κατάφεραν νά κρατηθοῦν στό πεδίο τοῦ ρεαλιστικοῦ δράματος, προσεγγίζοντας μέ διαφορετικό τρόπο τήν καθημερινή ζωή. Καί σ' αὐτό τούς βοήθησε τό γκροτέσκο, χάρη στό ὁποῖο κατάφεραν νά πετύχουν ἀσυνήθιστα ἐφέ στόν τομέα τοῦ ρεαλιστικοῦ δράματος.

Ὁ ρεαλισμός αὐτῶν τῶν θεατρικῶν συγγραφέων στά παραπάνω ἔργα, εἶναι τέτοιου εἴδους πού ἐπιβάλλει στό θεατή μιά διττή στάση ἀπέναντι σ' αὐτά πού συμβαίνουν στή σκηνή.

Καί μήπως ὁ στόχος τοῦ θεατρικοῦ γκροτέσκου δέν εἶναι ἀκριβῶς νά κρατάει συνεχῶς τό θεατή σ' αὐτήν τήν κατάσταση διττῆς ἀντιμετώπισης τῆς σκηνικῆς δράσης, πού ἀλλάζει τίς κινήσεις της μέ στοιχεῖα κοντράστου;

Τό βασικό στό γκροτέσκο εἶναι ἡ συνεχής τάση τοῦ καλλιτέχνη νά βγάζει τό θεατή ἀπό ἕνα ἐπίπεδο, μόλις ἐκεῖνος τό συλλάβει, καί νά τόν μεταφέρει σέ ἕνα ἄλλο, πού δέν τό περίμενε σέ καμιά περίπτωση.

«Γκροτέσκο εἶναι ἡ ὀνομασία τοῦ χοντροῦ κωμικοῦ εἴδους στή λογοτεχνία, στή μουσική καί στίς πλαστικές τέχνες». Γιατί τοῦ *«χοντροῦ κωμικοῦ»;* Καί μόνο ἄραγε τοῦ *κωμικοῦ;*

Δέν ἦταν μόνο οἱ δημιουργοί χιουμοριστικῶν ἔργων πού συνέδεαν συνθετικά, χωρίς καμιά ἐμφανή δικαιολογία, τά πιό ἑτερογενῆ φαινόμενα τῆς φύσης.

Τό γκροτέσκο μπορεῖ νά εἶναι ὄχι μόνο κωμικό, ὅπως τό ἔχει διερευνήσει ὁ Φλαῖγκελ («Ἱστορία τοῦ κωμικοῦ γκροτέσκου»), ἀλλά καί τραγικό, ὅπως τό ξέρουμε ἀπό τά σκίτσα τοῦ Γκόγια, ἀπό τά διηγήματα τρόμου τοῦ Ἔντγκαρ Πόε καί πάνω ἀπ' ὅλα βέβαια ἀπό τόν Ἐ.-Τ.-Ἀ. Χόφφμαν.

Ὁ δικός μας ὁ Μπλόκ ἀκολούθησε στά λυρικά του δράματα τό δρόμο τοῦ γκροτέσκου στό πνεῦμα αὐτῶν τῶν δημιουργῶν.

«Χαῖρε, κόσμε! Μαζί μου εἶσαι πάλι!
Ξέρω τήν ψυχή σου ἀπό καιρό!

* Δυστυχῶς πολύ κακό κάνει στόν Φ. Βέντεκιντ ἡ κακογουστιά του καί ἡ συνεχής τάση του νά φέρνει στή σκηνή φιλολογικά στοιχεῖα.

Τρέχω ν' ἀνασάνω τήν ἄνοιξή σου
Στό παραθυρό σου τό χρυσό!»*

Ἔτσι φωνάζει ὁ Ἀρλεκίνος στόν ψυχρό ἔναστρο οὐρανό τῆς Πετρούπολης καί πηδάει ἀπό τό παράθυρο. Ἀλλά «τό ἀπόμακρο τοπίο πού φαίνεται ἀπό τό παράθυρο εἶναι ζωγραφισμένο πάνω σέ χαρτί».

Καί ὁ πληγωμένος παλιάτσος, πετώντας πάνω ἀπό τή ράμπα τό κορμί του πού συνταράζεται ἀπό τούς σπασμούς, φωνάζει στό κοινό ὅτι αἱμορραγεῖ μέ ζουμιά ἀπό ξινόμουρα.

Ὁ διακοσμητικός ρυθμός πού καθιερώθηκε ἀπό τή ζωγραφική τῆς Ἀναγέννησης τοῦ 15ου αἰώνα καί πού τά πρότυπά του εἶχαν βρεθεῖ στίς ὑπόγειες κατασκευές (τίς λεγόμενες grotte) τῆς Ἀρχαίας Ρώμης, στίς θέρμες καί στίς αὐτοκρατορικές αὐλές, πῆρε τελικά τή μορφή συμμετρικῆς σύμπλεξης στυλιζαρισμένων φυτῶν μέ φιγοῦρες φανταστικῶν ὄντων καί θηρίων, μέ σάτυρους, κένταυρους καί ἄλλα μυθολογικά ὄντα, μέ μάσκες, μέ γιρλάντες καρπῶν, μέ πουλιά καί ἔντομα, μέ ὅπλα καί ἀγγεῖα.

Μήπως αὐτό ἀκριβῶς τό γκροτέσκο, μέ τήν εἰδικότερη σημασία του, ἐκφράστηκε στόν τρόπο πού παρουσίασε στή σκηνή ὁ Σαπουνόφ τίς φιγοῦρες τῆς παντομίμας «Ἡ σάρπα τῆς Κολομπίνας» τῶν Σνίτσλερ-Νταπερτοῦττο;

Ὁ Σαπουνόφ γιά νά δημιουργήσει ἕνα θεατρικό γκροτέσκο, χρειάστηκε νά μετατρέψει τόν Τζίγκολο σέ παπαγάλο, χτενίζοντας ἀπότομα τά μαλλιά στήν περούκα του ἀπό πίσω πρός τά μπρός ἔτσι πού νά μοιάζουν μέ φτερά καί κάνοντας οὐρά μέ τό φράκο.

Σ' ἕνα μικρό θεατρικό ἔργο τοῦ Πούσκιν ἀπό τήν ἐποχή τῶν ἱππότων, οἱ χωριάτες χτυποῦν μέ τίς κόσες τους στά πόδια τά ἄλογα τῶν ἱππότων, «τά πληγωμένα ἄλογα πέφτουν, ἄλλα λυσσᾶνε».

Ὁ Πούσκιν**, πού μᾶς καλοῦσε νά στρέψουμε ἰδιαίτερα τήν προσοχή μας «στούς ἀρχαίους, στίς τραγικές τους μάσκες, στό δισυπόστατο τῶν προσώπων τοῦ ἔργου», ὁ Πούσκιν πού χαιρετίζει αὐτήν τή «συμβατική ἀναληθοφάνεια», δέν μποροῦσε ἀσφαλῶς νά περιμένει πώς ὅταν θά παιχτεῖ τό ἔργο του, θά φέρουν στή σκηνή πραγματικά ἄλογα, ἀφοῦ τά μάθουν πρῶτα νά πέφτουν καί νά λυσσᾶνε.

Γράφοντας αὐτήν τή σημείωση, ὁ Πούσκιν, ἦταν σά νά μάντευε ὅτι ὁ ἠθοποιός τοῦ 20οῦ αἰώνα θά βγεῖ στή σκηνή καβάλα πάνω σ'

* «Τό πλανόδιο θεατράκι».

** Βλ. τό προσχέδιο ἐπιστολῆς (στά γαλλικά) πρός τό Ραέφσκι, 1829.

ένα ξύλινο άλογο, όπως έγινε * στήν παστοράλ τοῦ 'Αντάμ ντέ λά Ἄλ «Ρομπέν καί Μαριόν», ἤ πάνω στούς μαραγκούς τοῦ θεάτρου, σκεπασμένους μέ σεντόνι καί μέ μιά κεφαλή ἀλόγου ἀπό παπιέ-μασέ, όπως έγινε** στό έργο τοῦ 'Ε. 'Α. Ζνόσκο-Μπορόφσκι «Ὁ μεταμορφωμένος πρίγκηπας».

Νά μέ ποιά ἄλογα ὁ πρίγκηπας καί ἡ ἀκολουθία του κατάφερναν νά πραγματοποιήσουν τό μακρινό ταξίδι τους.

Ὁ σκηνογράφος λύγισε τούς λαιμούς τῶν ἀλόγων σέ ένα τόσο καμπύλο τόξο καί ἔχωσε στά κεφάλια τους τόσο περήφανα φτερά στρουθοκαμήλου πού οἱ στραβοπόδαροι μαραγκοί τοῦ θεάτρου, κρυμμένοι κάτω ἀπ' τά σεντόνια, δέ χρειάστηκε νά κοπιάσουν καί πολύ γιά νά δώσουν τήν ἐντύπωση ὅτι τά ἄλογα καλπάζουν ἀνάλαφρα καί ἀνασηκώνονται τόσο ὄμορφα στά πισινά τους πόδια.

Στό ἴδιο ἔργο ὁ νεαρός πρίγκηπας, ἐπιστρέφοντας ἀπό τό ταξίδι, μαθαίνει πώς ὁ πατέρας του ὁ βασιλιάς πέθανε. Καί οἱ αὐλικοί, ἀνακηρύσσοντας βασιλιά τό νεαρό πρίγκηπα, τοῦ φοροῦν μιά γκρίζα περούκα καί τοῦ κρεμοῦν μιά μακριά γκρίζα γενειάδα. Ὁ νεαρός πρίγκηπας μετατρέπεται μπροστά στά μάτια τοῦ κοινοῦ σ' ένα σεβάσμιο γέρο, όπως ὀφείλει νά εἶναι ένας βασιλιάς σ' ένα παραμυθένιο βασίλειο.

Στήν πρώτη εἰκόνα τοῦ ἔργου τοῦ Μπλόκ «Τό πλανόδιο θεατράκι» ὑπάρχει στή σκηνή ένα μακρόστενο τραπέζι, σκεπασμένο ὥς τό πάτωμα μέ μαύρη τσόχα, πού εἶναι τοποθετημένο παραλληλα πρός τή ράμπα. Πίσω ἀπό τό τραπέζι κάθονται οἱ «μυστικιστές» ἔτσι πού τό κοινό βλέπει μόνο τό πάνω μέρος τῶν σωμάτων τους. Τρομαγμένοι ἀπό κάποια φράση, οἱ μυστικιστές κατεβάζουν μέ τέτοιο τρόπο τά κεφάλια τους πού ξαφνικά πίσω ἀπό τό τραπέζι μένουν μόνο τά μπούστα τους, χωρίς κεφάλια καί χωρίς χέρια. Διαπιστώνουμε λοιπόν ὅτι οἱ φιγοῦρες τῶν σωμάτων ἦταν κομμένες *ἀπό χαρτόνι* καί πάνω σ' αὐτές εἶχαν ζωγραφιστεῖ μέ φοῦμο καί κιμωλία οἱ ρεδιγκότες, τά πλαστρόνια, οἱ γιακάδες καί τά μανικέτια. Τά χέρια τῶν ἠθοποιῶν ἦταν περασμένα μέσα ἀπό στρογγυλές τρύπες πού εἶχαν ἀνοιχτεῖ στά χαρτονένια μπούστα, ἐνῶ τά κεφάλια τους ἀκουμποῦσαν ἁπλῶς στούς χαρτονένιους γιακάδες.

Μιά μαριονέτα τοῦ Χόφφμαν παραπονιέται γιατί ἀντί γιά καρδιά ἔχει μέσα της ένα μηχανισμό ρολογιοῦ.

* Παλαιικό θέατρο. Σκηνογράφος ὁ Μ. Β. Ντομπουζίνσκι. Σκηνοθέτης ὁ Ν. Ν. Ἐβρέινοφ.

** Λέσχη Ἰντερμέδιων. Σκηνογράφος ὁ Σ. Γ. Σουντέϊκιν. Σκηνοθέτης ὁ Ντόκτορ Νταπερτοῦττο.

Στό θεατρικό γκροτέσκο, όπως καί στό γκροτέσκο τοῦ Χόφφμαν, σημαντικό εἶναι *τό μοτίβο τῆς ὑποκατάστασης*. Τό ἴδιο συμβαίνει καί στό Ζάκ Καλλό. Ὁ Χόφφμαν γράφει γι' αὐτόν τόν καταπληκτικό σκιτσογράφο: «Ἀκόμα καί τά σκίτσα του πού εἶναι παρμένα ἀπό τή ζωή (πομπές, πόλεμοι) ἔχουν μιά ἐντελῶς ἰδιόρρυθμη, γεμάτη ζωή φυσιογνωμία πού προσδίνει στίς φιγοῦρες καί στά σύνολά του *κάτι τό γνώριμα ξένο*. Κάτω ἀπό τό καλυμμα τοῦ γκροτέσκου, οἱ ἀστεῖες μορφές τοῦ Καλλό ἀποκαλύπτουν στό λεπτό παρατηρητή *μυστηριώδεις νύξεις*»*.

Ἡ τέχνη τοῦ γκροτέσκου βασίζεται στήν πάλη ἀνάμεσα στό περιεχόμενο καί τή μορφή. Τό γκροτέσκο προσπαθεῖ νά ὑποτάξει τόν ψυχολογισμό στό διακοσμητικό στόχο. Νά γιατί σέ ὅλα τά θέατρα ὅπου βασίλευε τό γκροτέσκο ἦταν τόσο σημαντική ἡ πλευρά τοῦ διάκοσμου, μέ τήν πλατιά ἔννοια τῆς λέξης (γιαπωνέζικο θέατρο). Διακοσμητικά ἦταν ὄχι μόνο τό σκηνικό, ἡ ἀρχιτεκτονική τῆς σκηνῆς καί τοῦ ἴδιο τοῦ θεάτρου, ἀλλά καί ἡ μιμική, οἱ κινήσεις τοῦ σώματος, οἱ χειρονομίες, οἱ στάσεις τῶν ἠθοποιῶν. Ἡ ἐκφραστικότητά τους περνοῦσε μέσα ἀπό τό διακοσμητικό στοιχεῖο. Νά γιατί στίς μεθόδους τοῦ γκροτέσκου κρύβονται στοιχεῖα χοροῦ. Μόνο μέ τή βοήθεια τοῦ χοροῦ οἱ συλλήψεις τοῦ γκροτέσκου μποροῦν νά ὑποταχθοῦν σέ ένα διακοσμητικό στόχο. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι οἱ Ἕλληνες ἀναζητοῦσαν τό χορό σέ κάθε ρυθμική κίνηση, ἀκόμα καί στό βηματισμό. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ 'Ιάπωνας, πού προσφέρει στή σκηνή ένα λουλούδι στήν ἀγαπημένη του, θυμίζει μέ τίς κινήσεις του μιά κυρία ἀπό γιαπωνέζικες καντρίλιες, μέ τίς λικνιστικές κινήσεις τοῦ πάνω μέρους τοῦ σώματός της, μέ τίς ἐλαφρές κλίσεις καί περιστροφές του κεφαλιοῦ καί μέ τά κομψά ἁπλώματα τῶν χεριῶν της δεξιά καί ἀριστερά.

«Μήπως τό κορμί, οἱ γραμμές του, οἱ ἁρμονικές του κινήσεις δέν τραγουδοῦν μόνα τους, τό ἴδιο ὅπως καί οἱ ἦχοι;».

Ὅταν στό ἐρώτημα αὐτό (ἀπό τήν «Ἄγνωστη» τοῦ Μπλόκ) θά ἀπαντήσουμε καταφατικά, ὅταν στήν τέχνη τοῦ γκροτέσκου, στήν πάλη ἀνάμεσα στή μορφή καί τό περιεχόμενο, θά θριαμβέψει ἡ πρώτη, τότε ψυχή τῆς σκηνῆς θά γίνει ἡ ψυχή τοῦ γκροτέσκου.

Δηλαδή: Τό φανταστικό μέσα στό παιχνίδι τῆς ἴδιας μας τῆς ἰδιορρυθμίας. Ἡ χαρά τῆς ζωῆς καί στό κωμικό καί στό τραγικό. Τό δαιμονικό μέσα στήν πιό βαθειά εἰρωνεία. Τό τραγικοκωμικό μέσα στό καθημερινό. Ἡ τάση πρός τή συμβατική ἀναληθοφάνεια, τίς μυστηριώδεις νύξεις, τίς ὑποκαταστάσεις καί τίς μεταμορφώσεις. Τό

* Οἱ ὑπογραμμίσεις εἶναι δικές μου.

πνίξιμο τοῦ καχεκτικοῦ συναισθηματισμοῦ μέσα στό ρομαντισμό. Ἡ παραφωνία πού ἐξυψώνεται σέ κάτι ἁρμονικά ὡραῖο καί τό ξεπέρασμα τῆς καθημερινῆς ζωῆς μέσα στήν καθημερινή ζωή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΚΑΤΑΛΟΓΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ[37]

Στήν τέχνη τοῦ Θεάτρου ξαναγυρίζει ἡ χαμένη ἀπό τό Θέατρο τέχνη τῆς φόρμας.

Ὁ διακοσμητικός στόχος πρέπει νά συγχωνεύεται μέ τό στόχο τῆς δραματικῆς δράσης πού προωθεῖται μέ τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν. Ταυτόχρονα πρέπει νά ὑπάρχει αὐστηρή ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στή βασική ἰδέα καί τήν ἐσωτερική μουσική τοῦ ἔργου, ἀνάμεσα στίς ἀποχρώσεις τῆς ψυχολογίας καί τό ὕφος, τό διάκοσμο τῆς παράστασης.

Στή σκηνοθεσία καί στό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν διαμορφώνονται νέες μέθοδοι σκόπιμα συμβατικῆς ἑρμηνείας. Οἱ φόρμες τῆς θεατρικῆς τέχνης ἀποχτοῦν τά χαρακτηριστικά τῆς σκόπιμης συμπύκνωσης - στή σκηνή τίποτα δέν πρέπει νά εἶναι τυχαῖο.

Σέ ὁρισμένες περιπτώσεις οἱ ἠθοποιοί τοποθετοῦνται ὅσο τό δυνατό πιό κοντά στό θεατή. Αὐτό ἀπελευθερώνει τόν ἠθοποιό ἀπό τίς τυχαῖες νατουραλιστικές λεπτομέρειες τοῦ πάντα δυσκίνητου σκηνικοῦ μηχανισμοῦ. Δίνει στή μιμική τοῦ ἠθοποιοῦ τήν ἐλευθερία γιά μιά πιό ἐκλεπτυσμένη ἐκφραστικότητα. Βοηθᾶ τή φωνή τοῦ ἠθοποιοῦ νά βρίσκει πιό λεπτές ἀποχρώσεις, ἀνεβάζει τή δεκτική ἱκανότητα τῶν θεατῶν καί κατά κάποιο τρόπο ἐξαφανίζει τή διαχωριστική γραμμή ἀνάμεσα σ' αὐτούς καί τούς ἠθοποιούς.

Οἱ στάσεις, οἱ κινήσεις καί οἱ χειρονομίες τῶν ἠθοποιῶν μετατρέπονται σέ μέσο ἐκφραστικότητας καί ὑπακούουν στούς νόμους τοῦ ρυθμοῦ. Οἱ στάσεις, οἱ κινήσεις καί οἱ χειρονομίες γεννιοῦνται ἀπό τό λόγο, μέ τίς ἐκφραστικές του ἰδιότητες, καί ἀντίστροφα, τά λόγια ὁλοκληρώνουν τίς πλαστικές εἰκόνες.

Ἀλλά ὁ ἠθοποιός πρέπει ὁ ἴδιος νά ἐμφυσήσει στή δοσμένη φόρμα τό ἀντίστοιχο περιεχόμενο. Ὁ ἠθοποιός πού δέν εἶναι σέ θέση νά τό κάνει αὐτό, καί ὁ ἴδιος καταποντίζεται καί ἀναπόφευκτα καταβαραθρώνει μαζί του καί ὅλη τήν παράσταση. Αὐτό ἀκριβῶς ἔγινε πολ-

λές φορές, ὅταν οἱ νέες θεατρικές φόρμες πού ὑπαγόρευσε ὁ σκηνοθέτης δέ γέμισαν μέ ζωντανό περιεχόμενο. Ὑπῆρχαν ὡστόσο καί σημεῖα ὅπου τά νέα πειράματα συγχωνεύονταν μέ τίς παλιές κατακτήσεις. Τότε ὁ ἠθοποιός τῆς παλιᾶς σχολῆς κατά κάποιο τρόπο ἔβρισκε ξανά τόν ἑαυτό του, καί τότε τό κοινό, πού ἀποδεχόταν ἕνα γνώριμο σ' αὐτό παίξιμο, ἕνα γνώριμο σ' αὐτό τρόπο ἔκφρασης, νόμιζε ὅτι ἀποδέχεται τό «νέο θέατρο».

Ὁ Π. Μ. Γιάρτσεφ (βλ. «Τό Χρυσόμαλλο δέρας», 1907, τεῦχος 7-9, καί ἐφημερίδα «Λογοτεχνική-καλλιτεχνική ἑβδομάδα», Μόσχα, 1907, φύλλα 1 καί 2) παρατηρεῖ ὅτι «Ἡ ἀδελφή Βεατρίκη» ἄφησε τήν ἐντύπωση μελοδράματος. Ὁ ἠθοποιός πού δέν εἶχε στήν παλέτα του ἐκεῖνα τά χρώματα καί τούς ἤχους πού ζητοῦσε ἀπ' αὐτόν τό Νέο θέατρο, ἄρχισε νά τά νοθεύει. Ὁ νέος τόνος, πού εἶχε προταθεῖ ἀπό τό σκηνοθέτη, μετατράπηκε σέ τόνο μελοδραματικό (πού ἡ μόνη του συγγένεια μέ τόν τόνο τοῦ Νέου θεάτρου εἶναι ὅτι καί αὐτός εἶναι συμβατικός). Κατά τή γνώμη τοῦ Γιάρτσεφ, ὁ ἠθοποιός δέν ἔχει ἀκόμα κατακτήσει τήν τέχνη του μέσα στά πλαίσια τοῦ Νέου θεάτρου. Τά πειράματα νέας θεατρικῆς δημιουργίας ἀναζητοῦν σέ ὅλα μιά ἁρμονική ἁπλουστευμένη ἔκφραση, καί στήν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ χαρακτηρίζονται ἀπό τήν ἀκινησία καί τή μουσικότητα. Ἡ μουσικότητα καί ἡ ἀκινησία δέν ἀποτελοῦν αὐτές καθεαυτές φόρμες πού δέν εἶχαν παρουσιαστεῖ ὥς τώρα στή θεατρική τέχνη: τό μελόδραμα ἦταν καί ἀκίνητο (μονόλογος) καί μουσικό (μελωδική ἐκφορά τοῦ λόγου). Ἄν τό Νέο θέατρο προχωρεῖ τόσο ἀργά στό δρόμο τῶν ἀναζητήσεών του, εἶναι γιατί ὁ σύγχρονος ἠθοποιός ἐξακολουθεῖ ἀκόμα νά ξεστρατίζει σ' αὐτό πού τοῦ εἶναι προσιτό: καί στό μελόδραμα καί στή μελωδική ἐκφορά τοῦ λόγου. Νά γιατί γίνεται τόσο ἐπιζήμια γιά τό σύγχρονο ἠθοποιό ἡ συμμετοχή του στό ρομαντικό ρεπερτόριο, ἀπό ὅπου ἀνασύρει στοιχεῖα μελοδράματος, καί ἡ συνεχής του τάση πρός τή μελωδική ἐκφορά τοῦ λόγου, πού δέν ἀπαιτεῖ ἀπό τόν ἠθοποιό ἐκεῖνες τίς εἰδικές γνώσεις τῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς, ἐκεῖνες τίς εἰδικές μελέτες γιά τούς νόμους τοῦ μέτρου καί τοῦ ρυθμοῦ πού εἶναι τόσο ἀπαραίτητες στό Νέο θέατρο.

Τό Νέο θέατρο περιμένει τόν ἐρχομό ἑνός ἠθοποιοῦ πού θά ἔχει μιά σειρά εἰδικές γνώσεις στό μουσικό καί πλαστικό τομέα.

Ὅταν ὁ ἠθοποιός τοῦ Νέου θεάτρου θά παραδοθεῖ στήν ἐξουσία τοῦ ρυθμοῦ, αὐτό δέ σημαίνει ὅτι θά πρέπει νά ἀντικαταστήσει τόν «αὐθόρμητο λόγο» μέ τή λεγόμενη «ρυθμική ἀπαγγελία». Αὐτό πού σέ μᾶς συνηθίζουν νά ἀποκαλοῦν «ρυθμική ἀπαγγελία» δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τή λεγόμενη «μουσική ἐκφορά τοῦ λόγου στό δράμα»

(σύμφωνα μέ τήν ἀδημοσίευτη ἀκόμα θεωρία τοῦ Μ. Φ. Γκνέσιν). Στή «ρυθμική ἀπαγγελία» περικλείονται ὅλα τά τρωτά τῆς μελωδικῆς ἐκφορᾶς τοῦ λόγου. Ἡ μουσική εἰσάγεται συνήθως στό δράμα μόνο καί μόνο γιά τή διατήρηση τῆς «ἀτμόσφαιρας» καί κατά κανόνα δέ συνδέεται καθόλου μέ τά στοιχεῖα τῆς δραματικῆς δράσης. Ἐπίσης, στή «ρυθμική ἀπαγγελία» τά διάφορα ἀνεβοκατεβάσματα δέ συμπίπτουν μέ τίς μουσικές ἰδιομορφίες πού κρύβονται μέσα στό ἴδιο τό ἔργο. Στή μουσική ἐκφορά τοῦ λόγου, πού προτείνει στό νέο ἠθοποιό ὁ Γκνέσιν, ὁ ρυθμός γεννιέται ἀπαραίτητα ἀπό ἕνα αὐστηρά προσδιορισμένο μετρικό καμβά, πράγμα πού δέ συμβαίνει ποτέ στή λεγόμενη «ρυθμική ἀπαγγελία» καί στήν περιβόητη «μελωδική ἐκφορά τοῦ λόγου». Στή μουσική ἐκφορά τοῦ λόγου, σύμφωνα μέ τόν Γκνέσιν, ὑπάρχουν στοιχεῖα μουσικῆς τονικότητας, ἐδῶ ἡ ἐκφορά τοῦ λόγου μετατρέπεται συχνά σέ καθαρά μουσικό φαινόμενο, καί τότε εὔκολα ἐναρμονίζεται μέ τή μουσική συνοδεία.

Σχετικά μέ τίς σημειώσεις τοῦ συγγραφέα σ' ἕνα ἔργο, εἶναι ἀπαραίτητο νά παρατηρήσουμε τά παρακάτω: γιά τόν ἠθοποιό ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία δέν εἶναι νά ἐκπληρώσει μέ ἀκρίβεια, σέ ὅλες τίς λεπτομέρειες της, κάποια σημείωση τοῦ συγγραφέα, ἀλλά νά ἀποδόσει τή διάθεση πού προκάλεσε αὐτή τή σημείωση. Παράδειγμα: «πετάχτηκε πάνω ὀργισμένος». Μπορεῖ κανείς καί νά μήν πεταχτεῖ πάνω (παραβίαση τῆς σημείωσης) ἀλλά νά ὀργιστεῖ (ἐκπλήρωση της σημείωσης), μπορεῖ πάλι νά μήν καταφέρει νά ὀργιστεῖ (παραβίαση τῆς σημείωσης) ἀλλά νά πεταχτεῖ πάνω (ἐκπλήρωση τῆς σημείωσης). Ὁ ἠθοποιός πρέπει πάντα νά τείνει στόν πρῶτο συνδυασμό. Οἱ σημειώσεις τοῦ συγγραφέα δέν εἶναι ὑποχρεωτικές καί γιά τό σκηνοθέτη, ὄχι μόνο γιά τούς ἴδιους λόγους ἀλλά καί ἐπειδή οἱ σημειώσεις αὐτές βρίσκονται πάντα σέ ἐξάρτηση ἀπό τή σκηνική τεχνική τῆς ἐποχῆς πού γράφτηκε τό ἔργο. Τί μποροῦν, ἄς ποῦμε, νά δώσουν στό σύγχρονο σκηνοθέτη οἱ σημειώσεις τῶν ἐκδοτῶν τοῦ Σαίξπηρ στήν ἐποχή του, ὅταν τώρα ὁ σκηνοθέτης διαθέτει πιό ποικιλόμορφα παραστατικά μέσα, πιό ἐκλεπτυσμένη τεχνική. Οἱ σημειώσεις τοῦ συγγραφέα, πού πάντα γεννιοῦνται σέ ἐξάρτηση ἀπό τίς συνθῆκες τῆς σκηνικῆς τεχνικῆς, δέν εἶναι καθόλου οὐσιαστικές στό τεχνικό ἐπίπεδο καί εἶναι πολύ οὐσιαστικές στό βαθμό πού μᾶς βοηθοῦν νά διεισδύσουμε στό πνεῦμα τοῦ ἔργου.

«Τ ό χ ι ό ν ι»[38], «Ἡ κ ω μ ω δ ί α τ ῆ ς ἀ γ ά π η ς»[39], «Οἱ β ρ υ κ ό λ α κ ε ς»[40], ὁ «Κ ά ϊ ν»[41], «Ἡ κ ρ α υ γ ή τ ῆ ς ζ ω ῆ ς»[42], ἡ «Ἔ ν τ α Γ κ ά μ π λ ε ρ»[43], «Σ τ ή ν π ό λ η»[44], «Ἡ τ ρ α γ ω δ ί α τ ῆ ς ἀ γ ά π η ς»[45], «Τ ό κ ο υ κ λ ό σ π ι σ τ ο»[46],

«Ἔνοχοι-ἀθῶοι;»[47] καί «Στίς πύλες τοῦ βασιλείου»[48] ἀνεβάστηκαν μέ μεθόδους πού βρίσκονται στά πλαίσια τῆς ἴδιας σκηνοθετικῆς ἀρχῆς, μέ μόνη διαφορά ὅτι κάθε μιά ἀπ' αὐτές τίς παραστάσεις εἶχε καί τίς ἀτομικές ἰδιομορφίες τοῦ σκηνογράφου της. Γιά ὅσους δέν ἔχουν δεῖ αὐτές τίς παραστάσεις καί τίς ἄλλες πού ἀναφέρονται στόν κατάλογο σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν, γιά νά μπορέσουν νά σχηματίσουν μιά σαφή ἀντίληψη γιά τίς μεθόδους σκηνοθεσίας, θεωρῶ ἀπαραίτητο νά προτείνω μιά «ἀνταναχλαστική» ἐξέταση ὁρισμένων παραστάσεων, ἤ μᾶλλον μιά περιγραφή πού κάποτε εἶναι διεξοδική καί κάποτε ἐξετάζει μόνο ὁρισμένα στοιχεῖα τῆς παράστασης. Ἀπό τήν ὁμάδα τῶν παραπάνω ἔργων, πού ἔχουν ἀνεβαστεῖ μέ μεθόδους τῆς ἴδιας σκηνοθετικῆς ἀρχῆς, δίνονται περιγραφές τῶν παρακάτω παραστάσεων, σάν περισσότερο χαρακτηριστικῶν: «Ἔντα Γκάμπλερ», «Ἔνοχοι-ἀθῶοι;», «Οἱ βρυκόλακες» καί «Ἡ κραυγή τῆς ζωῆς».

Νά πῶς περιγράφει ὁ Π. Μ. Γιάρτσεφ* (βλ. «Λογοτεχνική-καλλιτεχνική ἑβδομάδα», Μόσχα, 1907, ἀρ.1) τήν παράσταση τῆς «Ἔντα Γκάμπλερ»:

«Τό θέατρο αὐτό τῆς Πετρούπολης προτίμησε νά δώσει μόνο ἕνα φόντο σά σκηνικό -ζωγραφικό ἤ ἁπλῶς χρωματικό. Τά κοστούμια, ἀντί νά εἶναι πιστά μέ τήν ἠθογραφική ἔννοια, ἀποτελοῦν ἕνα χρωματικό συνδυασμό μέ τό φόντο («κηλίδα») καί κάποια συνισταμένη ἀνάμεσα στά δεδομένα τῆς ἐποχῆς καί τοῦ περιβάλλοντος, τήν ὑποκειμενικότητα τοῦ καλλιτέχνη πού ζωγράφισε τό κοστούμι καί τήν ἐξωτερικά ἁπλουστευμένη ἔκφραση τῆς ἐσωτερικῆς οὐσίας κάθε προσώπου τοῦ ἔργου. Γιά παράδειγμα, τό κοστούμι τοῦ Τέσμαν («Ἔντα Γκάμπλερ») δέν ἀνταποκρίνεται σέ μιά ὁρισμένη μόδα, καί ἄν ἔχει κάτι ἀπό τή δεκαετία τοῦ '20 τοῦ περασμένου αἰώνα, ἔχει ὡστόσο κάτι καί ἀπό τή δική μας ἐποχή. Ἀλλά ἕνα τέτοιο ἀκριβῶς κοστούμι (μέ τούς γυρτούς ὤμους τοῦ εὐρύχωρου σακακιοῦ, μέ τή σκόπιμα μεγάλη γραβάτα, μέ τά φαρδιά παντελόνια πού στένευαν ἀ-

* Ὁ Π. Μ. Γιάρτσεφ διεύθυνε τό Λογοτεχνικό γραφεῖο τοῦ Θεάτρου τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια καί συμμετεῖχε στή δημιουργία ὁρισμένων παραστάσεων σά συνσκηνοθέτης («Τό αἰώνιο παραμύθι», «Στήν πόλη»). Ἡ κύρια δουλειά τοῦ Γιάρτσεφ ἦταν ἡ δουλειά τοῦ μαίτρ τῆς λογοτεχνίας (αὐτοῦ πού στά γερμανικά θέατρα τόν λένε «δραματουργό»). Ἀργότερα ὁ Γιάρτσεφ κάνει τήν «ἀνταναχλαστική» ἐξέταση ὁρισμένων παραστάσεων («Ἔντα Γκάμπλερ», «Ἡ ἀδελφή Βεατρίκη», «Στήν πόλη», «Τό θαῦμα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου», «Τό πλανόδιο θεατράκι», «Τό αἰώνιο παραμύθι») καί πρῶτος δείχνει πόσο σημαντική εἶναι ἡ περιγραφική μέθοδος στίς θεατρικές κριτικές.

πότομα πρός τά κάτω) ὁ ἐνδυματολόγος (Βασίλη Μιλιότι) τό ἔβλεπε σάν κάτι «ἁπλουστευμένο τεσμανικό», καί ὁ σκηνοθέτης τό ὑπογράμμισε αὐτό μέ τίς τίς κινήσεις τοῦ Τέσμαν καί τίς στάσεις του μέσα στό γενικό πίνακα. Σέ ἀντιστοιχία μέ τά χρώματα τοῦ ζωγραφικοῦ φόντου πού ζωγράφισε γιά τήν «Ἔντα Γκάμπλερ» ὁ Σαπουνόφ, ὁ Μιλιότι ἔδωσε στό κοστούμι τοῦ Τέσμαν ἕνα μολυβένιο γκρίζο χρῶμα. Στό φόντο ὑπῆρχαν τά γαλανά χρώματα τοῦ τοίχου, τῆς κουρτίνας καί τοῦ οὐρανοῦ πού φαινόταν μέσα ἀπό ἕνα τεράστιο, περιτυλιγμένο μέ κισσό παράθυρο καί τά ἀχυρένια χρυσωπά χρώματα τοῦ φθινοπώρου στό γκομπελέν πού ἔπιανε ὅλο τόν τοῖχο καί στά πλαϊνά τούλια τῶν παρασκηνίων. Τά χρώματα τῶν κοστουμιῶν ὅλων τῶν προσώπων τοῦ ἔργου ἀποτελοῦσαν ἀνάμεσά τους καί σέ σχέση μέ τό φόντο μιά ἁρμονική γκάμα: πράσινο (Ἔντα), καφέ (Λέβμποργκ), ρόζ (Τέα), σκοῦρο γκρίζο (Μπράκ). Τό τραπέζι στή μέση, τά πούφ καί ὁ μακρόστενος καναπές κατά μῆκος τοῦ τοίχου, κάτω ἀπό τό γκομπελέν, ἦταν σκεπασμένα μέ ἕνα γαλάζιο ὕφασμα, χρυσοποίκιλτο, πού ἔμοιαζε ἔτσι μέ δαμασκηνό. Μιά τεράστια πολυθρόνα δεξιά ἀπό τό θεατή ἦταν ὅλη τυλιγμένη μέ λευκή μηλωτή. Μιά παρόμοια μηλωτή ἦταν ριγμένη στόν καναπέ, κάτω ἀπό τό γκομπελέν, καί σκέπαζε ἕνα μέρος του καί μιά ἄλλη, χρυσωπή-γαλάζια, ἔπεφτε στήν ἀριστερή μεριά ἀπό τό λευκό πιάνο, πού ἡ γωνιά του ξεπρόβαλε πίσω ἀπό τό μπροστινό τούλι τοῦ παρασκηνίου.

Πίσω ἀπό τό δεξιό μπροστινό τούλι τοῦ παρασκηνίου ξεχώριζε, πάνω σ' ἕνα ὑπόβαθρο σκεπασμένο μέ τήν ἴδια γαλάζια μηλωτή, ἕνα τεράστιο πράσινο βάζο τυλιγμένο μέ κισσό. Πίσω ἀπ' αὐτό, ὑποθετικά ἦταν τό τζάκι ὅπου διαδραματίζονται σκηνές τοῦ Τέσμαν μέ τήν Ἔντα καί ὅπου ἡ Ἔντα καίει τά χειρόγραφα τοῦ Λέβμποργκ. Τό τζάκι προσδιοριζόταν μέ ἕνα κοκκινωπό φῶς πού ἄναβε στά σχετικά σημεῖα τοῦ ἔργου.

Κάτω ἀπό τό γκομπελέν καί κοντά στόν καναπέ, ἀπό τή δεξιά μεριά, ἦταν τοποθετημένο ἕνα λευκό τετράγωνο κομοδίνο, πού στό πάνω συρτάρι του ἡ Ἔντα κρύβει τά χειρόγραφα. Πάνω σ' αὐτό τό κομοδίνο ἀφήνουν τά καπέλα τους σέ διάφορες στιγμές τοῦ ἔργου ὁ Λέβμποργκ καί ὁ Μπράκ. Πάνω σ' αὐτό βρίσκεται ἐπίσης τό πράσινο κουτί μέ τά πιστόλια, ὅταν δέ βρίσκεται πάνω στό τραπέζι.

Σέ μικρά λευκά καί πρασινωπά βάζα - πάνω στό πιάνο, στό τραπέζι, στό ὑπόβαθρο τοῦ μεγάλου βάζου - ὑπάρχουν λουλούδια, κυρίως λευκά χρυσάνθεμα. Χρυσάνθεμα ὑπάρχουν ἐπίσης καί στίς πτυχές τῆς μηλωτῆς πάνω στήν πλάτη τῆς πολυθρόνας. Τό πάτωμα εἶναι σκεπασμένο μέ μιά σκούρα γκρίζα τσόχα, ζωγραφισμένη ἀπαλά

μέ γαλάζια καί χρυσωπά χρώματα. Ὁ οὐρανός εἶναι ζωγραφισμένος ξεχωριστά καί πέφτει πίσω ἀπό τό ἄνοιγμα τοῦ παραθύρου. Δύο οὐρανοί: ἕνας ἡμερήσιος κι ἕνας νυχτερινός (4η πράξη). Στό νυχτερινό οὐρανό φέγγουν ἤρεμα ψυχρά ἀστέρια.

Ἡ σκηνή μακρόστενη, ἔχει μῆκος 14 πήχεις καί βάθος 5 πήχεις. Εἶναι ὑψωμένη πάνω σέ εἰδικό κρηπίδωμα καί ὅσο τό δυνατό πιό κοντά στή ράμπα. Φωτίζεται ἀπό τή ράμπα καί ἀπό τά πάνω φῶτα.

Αὐτό τό παράξενο δωμάτιο (ἄν εἶναι δωματιο) κάθε ἄλλο βέβαια παρά θυμίζει τήν παλιομοδίτικη βλα τῆς στρατηγίνας Φάλκ. Τί σημαίνει ὅλος αὐτός ὁ διάκοσμος πού δέ μοιάζει μέ τίποτα καί πού δίνει τήν αἴσθηση μιᾶς γαλάζιας, ψυχρῆς καί φθίνουσας ἁπλοχωριᾶς; Γιατί στά πλαϊνά - ἐκεῖ ὅπου θά ἔπρεπε νά εἶναι πόρτες ἤ νά μήν εἶναι τίποτα, ἄν τό δωμάτιο συνεχίζεται καί πέρα ἀπό τίς κουίντες - πέφτουν χρυσωπά τούλια, ἀπό ὅπου ἔρχονται καί φεύγουν τά πρόσωπα τοῦ ἔργου; Γίνονται αὐτά στή ζωή, ἔτσι τά ἔγραψε ὁ Ἴψεν;

Ὄχι, δέν γίνονται ἔτσι στή ζωή, κι οὔτε τά ἔγραψε ἔτσι ὁ Ἴψεν. Ἡ παράσταση τῆς «Ἔντα Γκάμπλερ» στή σκηνή τοῦ Δραματικοῦ θεάτρου ἦταν «στυλιζαρισμένη». Στόχος της ἦταν νά ἀποκαλύψει στό θεατή τό ἔργο τοῦ Ἴψεν μέ ἀσυνήθιστες, εἰδικές μεθόδους παραστατικότητας, καί ἡ ἐντύπωση τῆς γαλάζιας, ψυχρῆς καί φθίνουσας ἁπλοχωριᾶς (*ἀκριβῶς σάν ἐντύπωση*) πού ἄφηνε τό σκηνογραφικό μέρος τῆς παράστασης ἦταν κάτι πού τό ἐπιδίωξε τό θέατρο. Τό θέατρο ἔβλεπε τήν Ἔντα μέ ψυχρούς γαλάζιους τόνους, στό φόντο ἑνός χρυσωποῦ φθινόπωρου. Ἀντί νά ζωγραφίσει τό φθινόπωρο πίσω ἀπό τό παράθυρο, ὅπου ἔβαλε τόν γαλανό οὐρανό, ἔδωσε τά χρυσωπά-ἀχυρένια χρώματά του πάνω στό γκομπελέν, στά ὑφάσματα, στά τούλια. Τό θέατρο προσπάθησε νά ἐκφράσει πρωτότονα καί ἀπέριττα αὐτό πού ἔνιωθε μέσα στό ἔργο τοῦ Ἴψεν: τήν ψυχρή, μεγαλοπρεπή, φθινοπωριάτικη Ἔντα.

Τούς ἴδιους στόχους ἔβαζε τό θέατρο καί στήν ὅλη σκηνική παρουσίαση τῆς «Ἔντα Γκάμπλερ» (τέχνη τῶν ἠθοποιῶν, σκηνοθετικό σχέδιο): νά παρακάμψει τήν ἀκριβή ἀληθοφάνεια, τήν καθιερωμένη «αἴσθηση τῆς ζωῆς», καί μέσα ἀπό συμβατική, χωρίς πολλές κινήσεις, διάταξη τῶν ἠθοποιῶν στή σκηνή, μέσα ἀπό τήν οἰκονομία χειρονομιῶν καί μιμικῆς, μέσα ἀπό τό κρυφό ἐσωτερικό ρίγος, πού ἐκφράζεται ἐξωτερικά μέ τά μάτια πού ἀνάβουν ἤ σβήνουν, μέ τό στιγμιαῖο, φιδωτό χαμόγελο κλπ, νά ὑποτάξει τό θεατή στήν ὑποβολή του. Ἡ μακριά λουρίδα τῆς σκηνῆς, ὑπογραμμισμένη ἀπό τό μικρό της βάθος, ἔδινε τή δυνατότητα πλατιῶν πλάνων, καί ὁ σκηνοθέτης

τά χρησιμοποίησε, τοποθετώντας τούς δύο συνομιλητές στίς ἀντίθετες ἄκρες τῆς σκηνῆς (ἀρχή τῆς σκηνῆς Ἔντας καί Λέβμποργκ στήν 3η πράξη) ἤ καθίζοντάς τους ἀραιά στόν καναπέ κάτω ἀπό τό γκομπελέν (Τέα, Ἔντα καί Λέβμπόργκ στή 2η πράξη). Κάποτε (ἰδιαίτερα στή δεύτερη περίπτωση) αὐτό δέν ἦταν καί πολύ αἰτιολογημένο, ἦταν ὅμως ἐναρμονισμένο μέ τήν ἐντύπωση ψυχρῆς μεγαλοπρέπειας πού ἐπιδίωκε τό θέατρο. Ἡ τεράστια πολυθρόνα μέ τή λευκή μηλωτή ἦταν ἕνας ἰδιόμορφος θρόνος γιά τήν Ἔντα: σ' αὐτόν καί κοντά του περνοῦσε ἕνα μεγάλο μέρος ἀπό τίς σκηνές της. Τό θέατρο ὑπολόγιζε ὅτι ὁ θεατής θά συνδέσει τήν ἐντύπωση ἀπό τήν Ἔντα μέ τό θρόνο της καί θά πάρει μαζί του αὐτήν τή σύνθετη, ἀξεχώριστη ἐντύπωση.

Ὁ Μπράκ εἶναι συνδεμένος μέ τό ὑπόβαθρο τοῦ μεγάλου βάζου. Ἐκεῖ κάθεται, βάζοντας τό ἕνα πόδι πάνω στό ἄλλο καί ἀγκαλιάζοντας μέ τά χέρια του τά γόνατα, καί ἀπό κεῖ κάνει τό ἔντονο, σπινθηροβόλο κονταροχτύπημά του μέ τήν Ἔντα, χωρίς οὔτε στιγμή νά κατεβάζει τό βλέμμα ἀπό πάνω της. Θυμίζει φαῦνο. Γενικά ὁ Μπράκ κινεῖται στή σκηνή καί παίρνει καί ἄλλες θέσεις (ὅπως καί ἡ Ἔντα, ὅπως καί τά ἄλλα πρόσωπα τοῦ ἔργου), ἀλλά ἡ πόζα τοῦ φαύνου στό ὑπόβαθρο εἶναι τό ἴδιο συνδεμένη μαζί του ὅσο καί ὁ θρόνος μέ τήν Ἔντα.

Τό τραπέζι εἶναι ὑπόβαθρο γιά τίς ἀπολιθωμένες φιγοῦρες πού τό θέατρο θέλει νά ἐντυπώσει στή μνήμη τοῦ θεατῆ. Ὅταν ὁ Λέβμποργκ στή 2η πράξη βγάζει τά χειρόγραφά του, στέκεται πλάι στήν κουρτίνα στό βάθος τῆς σκηνῆς. Ἡ Ἔντα καί ὁ Τέσμαν εἶναι ἐπίσης σέ δεύτερο πλάνο, ὁ Μπράκ κοντά στό δεξιό παρασκήνιο, καί τό κέντρο τῆς σκηνῆς (τό τραπέζι) μένει ἄδειο. Θέλοντας νά ξεφυλλίσει πιό ἄνετα τά ὀγκώδη χειρόγραφα, ὁ Λέβμποργκ κάνει μιά κίνηση πρός τό τραπέζι καί μέ τά λόγια: «Ἐδῶ εἶμαι ὅλος ἐγώ», ὀρθώνεται εὐθυτενής καί συλλογισμένος, ἀκουμπώντας τά χέρια του στά ἀνοιχτά χειρόγραφα πάνω στό τραπέζι. Ὕστερα ἀπό μερικά δευτερόλεπτα, ξεφυλλίζοντας πιά τά χειρόγραφα, ἐξηγεῖ στόν Τέσμαν πού ἦρθε κοντά του τή σημασία τῆς ἐργασίας του. Ἀλλά στά μερικά ἀκίνητα δευτερόλεπτα ὁ Λέβμποργκ καί τά χειρόγραφά του προβάλλονται ἀπομονωμένα μπροστά στό θεατή. Καί πρέπει νά τοῦ ποῦν αὐτό πού κρύβεται πίσω ἀπό τά λόγια: νά τόν κάνουν νά νιώσει ἀόριστα καί ἀνήσυχα τί εἶναι ὁ Λέβμποργκ, τί συνδέει τό Λέβμποργκ μέ τά χειρογαφά του καί τά χειρόγραφα τοῦ Λέβμποργκ μέ τήν τραγωδία τῆς Ἔντας.

Ἡ πρώτη σκηνή τοῦ Λέβμποργκ καί τῆς Ἔντας γίνεται ἐπίσης στό τραπέζι. Στή διάρκεια ὅλης αὐτῆς τῆς σκηνῆς ὁ Λέβμποργκ καί ἡ

Ἔντα κάθονται ὁ ἕνας δίπλα στόν ἄλλο, τεντωμένοι, ἀπολιθωμένοι, καί κοιτάζουν μπροστά τους. Οἱ σιγανές ἀνησυχητικές ρεπλίκες τους πέφτουν ἀπό τά χείλη τους πού τά νιώθει κανείς ξερά καί κρύα. Μπροστά τους καίει ἡ φλόγα τοῦ πούντς (ὁ Ἴφεν ἀναφέρει ἕνα νορβηγικό «κρύο πούντς») καί στέκουν δυό ποτήρια. Στή διάρκεια ὅλης αὐτῆς τῆς μεγάλης σκηνῆς δέν ἀλλάζουν οὔτε μιά φορά τήν κατεύθυνση τοῦ βλέμματος καί τίς ἀκίνητες στάσεις τους. Μόνο μέ τά λόγια: «Ὥστε καί μέσα σου ὑπάρχει ἡ δίψα τῆς ζωῆς!», ὁ Λέβμποργκ κάνει μιά ἀπότομη κίνηση πρός τήν Ἔντα. Ἀλλά ἐδῶ ἡ σκηνή διακόπτεται καί γρήγορα τελειώνει.

Ἀπό τήν ἄποψη τῆς ἀληθοφάνειας εἶναι ἀδιανόητο νά παίζουν ἔτσι τή σκηνή τους ἡ Ἔντα καί ὁ Λέβμποργκ, εἶναι ἀδιανόητο νά μποροῦν ποτέ ζωντανοί ἄνθρωποι νά μιλοῦν ἔτσι ὁ ἕνας μέ τόν ἄλλο. Ὁ θεατής ἀκούει ἐδῶ ἕνα διάλογο πού εἶναι σά νά ἀπευθύνεται σ' αὐτόν, τό θεατή. Ὁ θεατής βλέπει συνεχῶς μπροστά του τά πρόσωπα τῆς Ἔντας καί τοῦ Λέβμποργκ, διαβάζει σ' αὐτά τίς πιό λεπτές ἀποχρώσεις τῶν αἰσθημάτων τους, νιώθει μέσα στό ρυθμό τῶν λέξεων πού πέφτουν μονότονα καί πίσω ἀπό τόν ἐξωτερικό προφορικό διάλογο, τόν ἐσωτερικό κρυφό διάλογο τῶν προαισθήσεων καί βιωμάτων πού δέν ἐκφράζονται μέ λόγια. Ὁ θεατής μπορεῖ νά ξεχάσει τά λόγια πού εἶπαν ἐδῶ ὁ ἕνας στόν ἄλλο ἡ Ἔντα καί ὁ Λέβμποργκ. Δέν πρέπει ὅμως νά ξεχάσει τά στοιχεῖα ὑποβολῆς πού ἄφησε σ' αὐτόν ἡ σκηνή τῆς Ἔντας καί τοῦ Λέβμποργκ».

Νά πῶς περιγράφει ὁ σκηνογράφος Γ. Μ. Μπόντι τήν παράσταση τοῦ ἔργου «Ἔ ν ο χ ο ι - ἀ θ ῶ ο ι ;»:

«Στό ἀνέβασμα τοῦ ἔργου τοῦ Στρίντμπεργκ ἔγινε προσπάθεια νά χρησιμοποιηθοῦν τά σκηνικά καί τά κοστούμια γιά ἄμεση συμμετοχή στή δράση τοῦ ἔργου.

Γιά νά γίνει αὐτό ἔπρεπε τό κάθετι, ἡ κάθε λεπτομέρεια στό διάκοσμο νά ἐκφράζει κάτι (νά παίζει τόν καθορισμένο ρόλο της). Σέ πολλές περιπτώσεις, λογουχάρη, χρησιμοποιήθηκε ἄμεσα ἡ ἰδιότητα ὁρισμένων χρωμάτων νά ἐπενεργοῦν κατά ἕνα ὁρισμένο τρόπο στό θεατή. Τότε ὁρισμένα λάιτ-μοτίβ, πού ἐκφράζονταν μέσα ἀπό τά χρώματα, ἀποκάλυπταν (ἔδειχναν) κατά κάποιο τρόπο τή βαθύτερη συμβολική σύνδεση ὁρισμένων στοιχείων. Ἔτσι, ἀπό τήν τρίτη εἰκόνα καί ὕστερα, ἔμπαινε σιγά-σιγά τό κίτρινο χρῶμα. Γιά πρώτη φορά αὐτό ἐμφανίζεται ὅταν ὁ Μωρίς καί ἡ Ἐνριέττα κάθονται στό Auberge des Adrets. Γενικό χρῶμα ὅλης τῆς εἰκόνας εἶναι τό μαῦρο. Μόλις πρίν ἀπό λίγο σκεπάστηκε μέ ἕνα μαῦρο ὕφασμα τό μεγάλο πολύχρωμο παράθυρο. Πάνω στό τραπέζι ὑπάρχει ἕνα κηροπήγιο μέ τρία κεριά. Ὁ Μωρίς βγάζει τή γραβάτα καί τά γάντια πού τοῦ χάρισε ἡ Ἰωάννα. Γιά πρώτη φορά ἐμφανίζεται τό κίτρινο χρῶμα, πού γίνεται τό μοτίβο τοῦ «ἁμαρτήματος» τοῦ Μωρίς (ἐνῶ ταυτόχρονα συνδέεται ἀναπόφευχτα μέ τήν Ἰωάννα καί τόν Ἀδόλφο). Στήν πέμπτη εἰκόνα, ὅταν μετά τήν ἀποχώρηση τοῦ Ἀδόλφου γίνεται ὁλοφάνερο γιά τό Μωρίς καί τήν Ἐνριέττα τό ἔγκλημά τους, φέρνουν στή σκηνή πολλά καί μεγάλα κίτρινα λουλούδια. Στήν ἕβδομη εἰκόνα ὁ Μωρίς καί ἡ Ἐνριέττα κάθονται (ἐξουθενωμένοι) σέ μιά ἀλέα τοῦ κήπου τοῦ Λουξεμβούργου. Ἐδῶ ὅλος ὁ οὐρανός εἶναι ἔντονα κίτρινος, καί στό φόντο του ξεχωρίζουν σά σιλουέτες οἱ πλεγμένοι κόμποι τῶν μαύρων κλαδιῶν, τό παγκάκι καί οἱ φιγοῦρες τοῦ Μωρίς καί τῆς Ἐνριέττας.

Μέ τό κίτρινο χρῶμα συνδυάζονταν καί ἄλλα χρώματα: λογουχάρη, τό κόκκινο χρῶμα τῆς Ἐνριέττας (ἢ μᾶλλον ὄχι τῆς ἴδιας τῆς Ἐνριέττας ἀλλά τοῦ μοιραίου ρόλου πού ἔμελλε νά παίξει). Ὅλα τά ὑπόλοιπα χρώματα ἀποτελοῦσαν ἕνα εἶδος ἀκομπανιαμέντου καί βοηθοῦσαν νά ἀναδείχνονται οἱ ἀπαιτούμενοι συνδυασμοί.

Γενικά τά ὀπτικά στοιχεῖα στή διάρκεια ὅλης τῆς παράστασης ἦταν συνδεμένα σέ ἕνα σύστημα. Δημιουργήθηκε ἔτσι μιά ὁρισμένη ἰσορροπία, ὅπου ὁλόκληρο τό σύστημα θά κατέρρεε ἄν παραβιαζόταν ἕνα ἀπό τά στοιχεῖα του.

Πρέπει νά παρατηρήσουμε ὅτι γενικά ἡ ἑρμηνεία τοῦ ἔργου εἶχε δοθεῖ σέ μυστικοπαθή τόνο, καί ἡ ἴδια ἡ παράσταση εἶχε πένθιμο χαρακτήρα: ἦταν ἀφιερωμένη στή μνήμη τοῦ Ἀ. Στρίντμπεργκ. Ἔτσι, ὅλα τά σκηνικά (καί ὅλη ἡ δράση) ἦταν κλεισμένα σ' ἕνα πλατύ πένθιμο κάδρο. Στό βάθος αὐτοῦ τοῦ κάδρου τοποθετοῦνταν καί κρεμόντουσαν ὀθόνες ἀπό τούλι πού παρίσταναν δωμάτια ἐστιατορίων, κορμούς δέντρων στό νεκροταφεῖο, δέντρα σέ ἀλέα τοῦ κήπου. Πίσω ἀπ' αὐτές ἦταν τεντωμένα διαφανῆ ὑφάσματα μέ ἐνιαῖο χρῶμα. Αὐτά φωτίζονταν ἀπό πίσω, ἀλλά οἱ φιγοῦρες τῶν ἠθοποιῶν γίνονταν σιλουέτες μόνο στό φόντο τοῦ κίτρινου οὐρανοῦ. Ἡ σκηνή ἔπρεπε νά φαίνεται συνεχῶς σάν ἕνας πίνακας. Οἱ φιγοῦρες τῶν ἠθοποιῶν, τά σκηνικά, τά ἀντικείμενα καί τά ἔπιπλα ἦταν ἀπωθημένα σέ δεύτερο καί τρίτο πλάνο ἀπό τή γραμμή τῆς ράμπας. Ὅλος ὁ πλατύς χῶρος τοῦ πρώτου πλάνου (τοῦ προσκηνίου), ἔντονα συσκοτισμένος χάρη στήν ἀπουσία τῆς ράμπας, ἔμενε διαρκῶς ἐλεύθερος. Οἱ ἠθοποιοί ἔβγαιναν στό προσκήνιο μόνο ὅταν οἱ φιγοῦρες τους ἔπρεπε νά ἀποσπαστοῦν ἀπό τή γενική δράση τοῦ ἔργου, καί τότε τά λόγια τους ἀ-

κούγονταν σάν ἕνα εἶδος ἀνοιχτοῦ σχολιασμοῦ. Σέ σχέση μέ αὐτό πρέπει νά εἰπωθεῖ ὅτι οἱ δημιουργοί τῆς παράστασης ἤθελαν καί ὅλη τή δράση (τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν) νά τή στηρίξουν στήν ἀρχή τῆς ἀκινησίας. Νά κάνουν νά ἀκούγονται τα ἴδια τά λόγια τοῦ ἔργου καί ὅλη τή δυναμική τῆς δράσης νά τή μεταφέρουν καί νά τήν ἐγκλείσουν στά στοιχεῖα τῶν γραμμῶν καί τῶν χρωμάτων».

«Σ τ ή ν π ό λ η». Βλ. περιγραφή αὐτῆς τῆς παράστασης στό τεῦχος 2 τῆς «Λογοτεχνικῆς-καλλιτεχνικῆς ἑβδομάδας», 1907, ἄρθρο τοῦ Π. Μ. Γιάρτσεφ «Γιά τό παλιό καί τό νέο θέατρο. Ἕνα ἠθογραφικό ἔργο σέ θέατρο «σύμβασης». Διδακτικές δυσκολίες».

Στούς «Β ρ υ κ ό λ α κ ε ς» καί τόν «Κ ά ι ν» (στό ἔργο αὐτό μάλιστα σέ ἀντίθεση μέ τίς ὑποδείξεις τοῦ συγγραφέα) ὑπογραμμιζόταν ἡ ἑνότητα τοῦ χώρου. Τά ἔργα παίζονταν χωρίς αὐλαία. Στήν ἐφαρμογή αὐτῆς τῆς μεθόδου βοήθησε ἡ ἐξαιρετικά βολική κατασκευή τῆς σκηνῆς στό θέατρο τῆς Πολτάβας, ὅπου τό καλοκαίρι τοῦ 1906 ἔκανα μιά σειρά πειράματα πού τά ἐπανέλαβα ὕστερα (σέ νέες παραλλαγές) στό θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια καί ἀργότερα στό Θέατρο Ἀλεξάντρινσκι («Δόν Ζουάν»). Στό θέατρο τῆς Πολτάβας ἡ ράμπα ἀφαιρεῖται εὔκολα καί ὁ χῶρος πού προορίζεται γιά τήν ὀρχήστρα ἐπιστρώνεται βολικά μέ ἕνα πάτωμα στό ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς. Δημιουργεῖται ἔτσι ἕνα προσκήνιο πολύ προωθημένο μέσα στήν πλατεία. «Χάρη στήν ἀφαίρεση τῆς αὐλαίας ὁ θεατής ἔχει συνεχῶς μπροστά του μόνο τήν ἀτμόσφαιρα τῆς δράσης. Ἔτσι διατηρεῖται καλύτερα καί ἐνισχύεται μιά ὁρισμένη ἐντύπωση πού ἀφήνει τό δράμα» (βλ. ἐφημερίδα «Ἐργάτης τῆς Πολτάβας», 1906, ἀρ. φύλλου 6).

«Ἡ κ ρ α υ γ ή τ ῆ ς ζ ω ῆ ς». Στό ἀνέβασμα αὐτοῦ τοῦ ἔργου δοκιμάσαμε νά δόσουμε ὑπερβολικά μεγάλες διαστάσεις στό σκηνικό διάκοσμο. Ἕνας τεράστιος καναπές πού ἁπλωνόταν (παράλληλα πρός τή ράμπα) σέ ὅλη τή σκηνή, κάπως συμπιεσμένη βέβαια, εἶχε σάν ἀποστολή νά παριστάνει μέ τή βαρύτητά του καί τόν καταπιεστικό του ὄγκο ἕνα ἐσωτερικό, ὅπου ὁ καθένας πού θά ἔμπαινε θά μποροῦσε νά φανεῖ σά στριμωγμένος καί ἐξουθενωμένος ἀπό τήν ὑπερβολική κυριαρχία τῶν πραγμάτων. Ἡ ἀφθονία χαλιῶν, γκομπελέν, μαξιλαριῶν τοῦ καναπέ, δυναμώνει αὐτήν τήν ἐντύπωση. Ὑπερνίκηση τῶν τσεχοφικῶν διαθέσεων στό ὄνομα τοῦ μοιραίου καί τοῦ τραγικοῦ. Ἡ δυνατή ἐκφορά τοῦ λόγου δέν ἐμποδίζει τίς λεπτές ἀποχρώσεις τῆς μυστικοπαθοῦς ἐμβάθυνσης. Μέθοδοι γκροτέσκου σέ ὅλα τά σημεῖα ὅπου τά πάθη φτάνουν στήν ὕψιστη ἔνταση. Προσπάθεια ἐπικά ψυχρῆς ἀφήγησης, ἀπό τή σκηνή, σχεδόν ἀδιάφορης χωρίς ὑπογράμμιση τῶν διάφορων λεπτομερειῶν της, γιά νά δυναμώσουν ἔτσι οἱ γειτονικές μέ αὐτήν τήν ἀφήγηση παθητικές σκηνές. Τά λεγόμενα «περάσματα» στή γλώσσα τῆς σκηνῆς ἐδῶ εἴτε προηγοῦνται ἀπό τά λόγια τῶν ἠθοποιῶν, εἴτε ἀποτελοῦν τήν κατάληξή τους. Κάθε κίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ ἀντιμετωπίζεται σά χορός (γιαπωνέζικη μέθοδος), ἀκόμα καί ὅταν δέν προκαλεῖται ἀπό κάποια συγκίνηση.

«Ὁ θ ά ν α τ ο ς τ ο ῦ Τ ε ν τ α ζ ί λ»[49]. Γιά τό ἀνέβασμα αὐτοῦ τοῦ ἔργου βλ. τό ἄρθρο «Ἱστορία καί τεχνική τοῦ θεάτρου». Σέ ὅσα ἀναφέρονται σ' αὐτό τό ἄρθρο πρέπει νά προστεθεῖ ὅτι ὅλη ἡ παράσταση γινόταν μέ συνοδεία μουσικῆς. Τόσο τά ἐξωτερικά ἐφέ πού πρόβλεπαν οἱ ὑποδείξεις τοῦ ἔργου τοῦ Μαίτερλινκ, ὅπως πχ. τό βουητό τοῦ ἀνέμου, ὁ παφλασμός τῶν κυμάτων τῆς θαλασσας, ἡ ὀχλοβοή, ὅσο καί ὅλες οἱ ἰδιομορφίες τοῦ «ἐσωτερικου διαλόγου» πού ὑπογράμμιζε ὁ σκηνοθέτης, ἀποδίδονταν ἀποκλειστικά καί μόνο μέ τή βοήθεια τῆς μουσικῆς (ὀρχήστρα ἤ χορωδία). Οἱ ἀποχρώσεις πού ἔβρισκαν ἡ ὀρχήστρα καί ἡ χορωδία κρατιόντουσαν ἀπό πρόβα σέ πρόβα. Ὁρισμένες λεπτές ἀποχρώσεις ἴσως νά χάνονταν ἐν μέρει ἤ νά παράλλαζαν, ἀλλά τό βασικό πού εἶχε βρεθεῖ καί ἐπιβληθεῖ ἀπό τό μαέστρο (Ἰ.Ἀ. Σάτς) κρατήθηκε σταθερά στήν ἐκτέλεση τῆς ὀρχήστρας καί τῆς χορωδίας. Σ' αὐτό βοήθησε καί ἡ παρτιτούρα. Μέ τούς ἠθοποιούς ὅμως τά πράγματα ἦταν διαφορετικά. Αὐτά πού εἶχαν ἀποχτηθεῖ σέ ὁρισμένες συνθῆκες (στήν αἴθουσα δοκιμῶν τῆς Μάμοντοφκα) ὄχι μόνο ἄλλαξαν στίς λεπτομέρειες ἀλλά καί χάθηκαν ὁλότελα στίς νέες συνθῆκες (στό θέατρο τῶν πυλῶν τοῦ Ἀρμπάτ). Ἐνῶ στίς πλαστικές κινήσεις ὑπῆρχε κάποια σταθερότητα (προφανῶς οἱ ἠθοποιοί διέθεταν κάποια μέσα γι' αὐτό), στό ρυθμό καί στή χροιά τοῦ λόγου τῶν ἠθοποιῶν παρατηρήθηκε ἐξαιρετική ἀστάθεια. Καί ἐδῶ δέ φταίει καθόλου ἡ διαφορά διαστάσεων ἀνάμεσα στίς δυό σκηνές ὅπου ἔγιναν οἱ δοκιμές. Γιά μιά σταθερή ἐκφορά τοῦ λόγου ἀπό τούς ἠθοποιούς ἔλειπε μιά σχηματική καταγραφή της (ὅπως γίνεται μέ τίς νότες). Ὅταν οἱ ἠθοποιοί καί ἡ ὀρχήστρα συναντήθηκαν γιά κοινή πρόβα, ἡ ἔλλειψη ἑνός συστήματος σάν τίς νότες ἀποδείχτηκε ἰδιαίτερα

ξεκάθαρα σά μέγιστη ἀδυναμία τοῦ θεάτρου πρόζας στίς περιπτώσεις πού αὐτό καταπιάνεται μέ ἔργα πού ἐμπεριέχουν τά ἴδια τή μουσική ἤ ἐκτελοῦνται μέ συνοδεία μουσικῆς. Τό πρόβλημα πού εἶχε ξεπροβάλλει τότε σχετικά μέ τήν ἀνάγκη νά βρεθεῖ κάποιο μέσο γιά νά σταθεροποιοῦνται μέ τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο ὁ ρυθμός καί ἡ χροιά πού βρέθηκαν στήν ἐκφορά τοῦ λόγου τῶν ἠθοποιῶν ἔμεινε ἄλυτο. Ὁ Μ. Φ. Γκνέσιν ἀνεξάρτητα ἀπό τό Θέατρο-στούντιο, ἄρχισε νά δουλεύει γιά τή λύση αὐτοῦ τοῦ προβλήματος. Ἀργότερα ὁ Γκνέσιν, στή σαιζόν 1908-1909, ἔδοσε στό δικό μου Στούντιο τῆς Πετρούπολης γιά τούς μαθητές του σειρά μαθημάτων, ὅπου θεμελίωσε τή θεωρία τῆς «μουσικῆς ἐκφορᾶς τοῦ λόγου στό δράμα». Μέ τή μέθοδο τοῦ Γκνέσιν οἱ μαθητές τοῦ Στούντιο ἔπαιξαν ἀποσπάσματα ἀπό τήν «Ἀντιγόνη» τοῦ Σοφοκλῆ καί τίς «Φοίνισσες» τοῦ Εὐριπίδη. Τό καλοκαίρι τοῦ 1912, στό Τεριόκι, στή Συντροφιά ἠθοποιῶν, ζωγράφων, συγγραφέων καί μουσικῶν, ὁ Γκνέσιν συνέχισε τά μαθήματά του καί ἑτοίμαζε ὁλόκληρη παράσταση, πού δυστυχῶς τελικά δέν ἔγινε. Γιά πρώτη φορά (ἀπό τήν ἐποχή τῆς ἀρχαιότητας) σ' αὐτήν τή βραδιά θά γινόταν ἕνα πείραμα αὐστηρῆς ἐφαρμογῆς τῶν ἀρχῶν τῆς μουσικῆς τέχνης στό δράμα.

«Τ ό α ἰ ώ ν ι ο π α ρ α μ ύ θ ι»[50]. «Ἡ δράση ἀναπτύσσεται στή χαραυγή τῆς ἱστορίας». Τό σχέδιο πού σκάρωσε ὁ σκηνοθέτης βγῆκε ἀπό τίς μεθόδους τοῦ παιδικοῦ θεάτρου. Πάνω στό τραπέζι σκορπίζεται ἕνας σωρός ἀπό κύβους διαφορετικῶν διαστάσεων, σκάλες, κολῶνες τετράγωνες καί στρογγυλές. Ἀπ' αὐτό τό ὑλικό πρέπει νά στηθεῖ ἕνα παραμυθένιο παλάτι. Στήν ἀρχή δημιουργεῖται ὁ χῶρος ὅπου θά τοποθετηθοῦν οἱ δύο θρόνοι. Μιά καί σ' αὐτήν τήν κατασκευή ὅλα εἶναι τυχαῖα, ὅλα ὑπαγορεύονται ἀπό τή νευρική βιασύνη τῶν ἐπιδέξιων χεριῶν τοῦ παιδιοῦ-οἰκοδόμου, στά πλαϊνά τοῦ βασικοῦ ἐπίπεδου, ὅπου βρίσκονται οἱ θρόνοι, στήνονται δυό στενές σκάλες, πού ὁδηγοῦν σά δυό φτερά στά ἐπάνω ἐπίπεδα, ἀόρατα γιά τό θεατή. Πίσω ἀπό τούς θρόνους πού εἶναι στραμμένοι φάτσα πρός τό θεατή καί πίσω ἀπό τά δυό φτερά τῆς σκάλας, μακριές τετράγωνες κολῶνες σχηματίζουν μιά σειρά ἀπό μακρόστενα παράθυρα καί μιά μεγάλη κεντρική πόρτα πού βρίσκεται στόν ἴδιο τοῖχο μέ τά παράθυρα (τό χέρι τοῦ παιδιοῦ ἐπιτρέπει μιά τέτοια ἀνακολουθία). Γιά νά μή μποροῦν οἱ θρόνοι νά ἀναποδογυριστοῦν πρός τά πίσω, ὅταν θά παίξουν οἱ φιγοῦρες τοῦ Βασιλιᾶ καί τῆς Βασίλισσας, πρέπει στήν πλατιά ἀφίδα τῆς κεντρικῆς εἰσόδου νά κρεμαστεῖ ἕνα κομμάτι δαμασκηνοῦ ἤ ἕνα χρωματιστό κουρέλι, ὅ,τι βρεθεῖ. Ἀπό τό βασικό ἐπίπεδο τρία-

τέσσερα σκαλοπατάκια ὁδηγοῦν πρός τά κάτω σέ μιά στενή λουρίδα (στό μάκρος ὅλης τῆς κατασκευῆς) καί ἄλλα τέσσερα σκαλοπατάκια ἀκόμα παρακάτω, σέ μιά ἑπόμενη στενή λουρίδα. Ὅλη ἡ κατασκευή τέλειωσε, ἐπειδή δέν ἔφτασαν τά οἰκοδομικά ὑλικά. Ὄχι, ὑπάρχουν ἀκόμα δύο στρογγυλές κολῶνες: αὐτές μποροῦν νά γίνουν δύο πλαϊνά ὑπόβαθρα γιά κηροπήγια ὅπου τά κεριά θά ἀντικατασταθοῦν ἀπό κερένια σπίρτα. Ἀπό χρωματιστό χαρτί θά χρειαστεῖ νά κοποῦν τρεῖς κορφές δέντρων στά πλαϊνά ἀπό τίς σκάλες καί μιά στενή λουρίδα οὐρανοῦ. Στόν οὐρανό θά κολληθοῦν ὕστερα χρυσά ἀστέρια.

Τά σκηνικά καί τά κοστούμια ἀπό λινόπανο γιά τό «Αἰώνιο παραμύθι» ζωγραφίστηκαν ἀπό τόν Ντενίσοφ (Βλ. Π. Μ. Γιάρτσεφ, «Τό Χρυσόμαλλο Δέρας», 1907, τεῦχος 7-9). Ἦταν ἕνα παραμύθι εἰδυλλιακό, ἤρεμο, ἐπικά ἁπλό. Τό φόντο — ἡ ραδιουργία τῶν αὐλικῶν — ἦταν σκόπιμα ἀχνό καί ἁπλουστευμένο. Οἱ «ἄρχοντες» ἦταν παραταγμένοι συμμετρικά στή σκάλα, ὅλοι ὅμοιοι ὁ ἕνας μέ τόν ἄλλο. Στό τέλος τῆς τρίτης πράξης μέσα ἀπό τά στενά ἀνοίγματα τῶν παραθύρων ἐμφανίζονταν μόνο τά κεφάλια τους, τό ἕνα πάνω ἀπό τό ἄλλο. Στό χρωματισμό καθενός ἀπ' αὐτούς εἶχε σβηστεῖ σχεδόν κάθετι τό ὑποκειμενικό. Ἦταν ἕνας χορός: τό δεξιό τόν ἀποτελοῦσαν οἱ ὀπαδοί τοῦ Βασιλιᾶ, τόν ἀριστερό οἱ ἀντίπαλοί του. Ἡ σκηνή τῆς συνωμοσίας (ἀπό ὁμάδα πού ἀποτελοῦν ὁ Καγκελάριος καί τέσσερεις ἄρχοντες) παιζόταν στό φόντο τοῦ δεξιοῦ μεσαίου πλάνου, κοντά στή σκάλα. Σμίγοντας μέ τό φόντο, ἡ ἀπολιθωμένη ὁμάδα δημιουργοῦσε τήν ἐντύπωση ἀνάγλυφου. Οἱ σκηνές τοῦ Βασιλιᾶ, τῆς Σόνκα, τοῦ Καγκελάριου, τοῦ Γελωτοποιοῦ, τοῦ Μπογκντάρ καί τῶν κοριτσιῶν (ὅπως καί οἱ ἄρχοντες, ἔτσι καί τά κορίτσια ἦταν χωρισμένα σέ δύο ὁμάδες: σ' αὐτές πού συμπαθοῦσαν τή Σόνκα καί σ' αὐτές πού τῆς ἐναντιώνονταν) παίζονταν στά σκαλοπάτια τοῦ μπροστινοῦ πλάνου. Ὅλες σχεδόν οἱ κεντρικές σκηνές τοῦ Βασιλιᾶ καί τῆς Σόνκα παίζονταν σ' ἕνα χῶρο τριῶν πήχεων μπροστά στούς θρόνους. Ἐδῶ ἡ ἀρχή τῆς «ἀκινησίας» ἐφαρμόστηκε σέ πολύ μεγάλες σκηνές, πού χαρακτηρίζονταν ἀπό ἕνα αὐξημένο καί πολύλογο λυρισμό. Καί χρειαζόταν πολύ ταμπεραμέντο γιά νά μπορεῖ κανείς σ' αὐτές τίς συνθῆκες νά παίζει καί ὄχι νά ἀπαγγέλλει.

Οἱ καλοί ἠθοποιοί πού ἔπαιζαν τό «Παραμύθι», ἔδειξαν τό ταμπεραμέντο τους καί αὐτό ὁδήγησε ἀπό μόνο του σ' ἕνα σκέτο μελόδραμα, πού ἔγινε πρόθυμα ἀποδεκτό ἀπό τό κοινό. Ὅλα τά δροσερά καί ἐμπνευσμένα στοιχεῖα πού ἤθελε νά δείξει ἐδῶ τό θέατρο, πνίγηκαν μέσα στόν πολύλογο καί ὑπερβολικό λυρισμό τοῦ κειμένου καί μέσα στό πρωτόγονα μελοδραματικό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν. Τό ζω-

γραφικό φόντο τοῦ ἔργου, ὅπως καί τό σκηνοθετικό σχέδιο τῆς παράστασης, βρέθηκαν ἐδῶ χώρια ἀπό τήν ἐκτέλεση. Κανένα «σύμβολο» δέ σκόπευε «νά δείξει» ἐδῶ τό θέατρο, ὅπως ἔγραφαν οἱ ἐφημερίδες τῆς Μόσχας, ἀλλά ἤθελε ἁπλῶς νά δείξει τό «Αἰώνιο παραμύθι» τοῦ Πσιμπισέφσκι. Καί ἤθελε νά τό κάνει πιό σφιχτό, πιό ἁπλό ἐξωτερικά, νά τό ζωγραφίσει μέ αὐστηρές γραμμές γιά νά συγκεντρώσει ὅλο τό νόημά του στά λόγια καί στούς μεγάλους διαλόγους».

Τώρα, ἀναδρομικά, εἶναι εὔκολο νά ζυγίσουμε τά λάθη καί τά ἐπιτεύγματα. Τά λάθη ὀφείλονται σχεδόν ὅλα στό ὅτι ἡ δουλειά τῆς ἀναζήτησης νέων τεχνικῶν μεθόδων γινόταν πάνω σ' ἕνα ὑλικό ἐξαιρετικά ἀπρόσφορο. Γιά νά ἀποφύγει τά ὁμοιώματα τῆς τυπικῆς πραγματικότητας,τό θέατρο προσπαθοῦσε μαζί μέ τόν Πσιμπισέφσκι νά ἀπογειωθεῖ, ἀλλά ἡ εὐκταία ἁπλότητα (στούς δρόμους τῶν ἀναζητήσεων), πού στό ὄνομά της προσπαθοῦσε νά δόσει τή μάχη ἡ καινούρια τέχνη, μετατρεπόταν ἀπό τό κείμενο σέ ἀπευκταῖο φτηνό «μοντερνισμό».

Γιά τά ἴχνη πού ἄφησε ἡ παράσταση τοῦ «Αἰώνιου παραμυθιοῦ» διαβάζουμε στό Λάντ: «Ἡ ζωντάνια τῶν σκηνικῶν εἶναι ἡ κατευθυντήρια ἰδέα τοῦ Στανισλάφσκι, ὁ σκηνογραφικός ρόλος τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι ἡ κατευθυντήρια ἰδέα τοῦ Νέου θεάτρου. Στόν πρῶτο ἔχουμε τό ρεαλισμό τῆς σκηνοθεσίας, στό δεύτερο τό σκηνοθετημένο χαρακτήρα τῆς ὑποκριτικῆς. Ἡ οὐσία βρίσκεται στό σκηνογραφικό ρόλο τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἀπό δῶ προέρχεται κάποια ἀποκρυστάλλωση τῆς ὑποκριτικῆς του, ἀπό δῶ καί ἡ κεντρική ἰδέα τῶν μιμικῶν λάιτ-μοτίβ πού προσδιορίζει ὅλη τή σκηνοθεσία. Ὁ ἠθοποιός δέν «παίζει» ὅλη τήν πληρότητα καί τήν πολυμορφία τῆς ζωῆς τοῦ προσώπου πού παριστάνει, ἀλλά ἀποδίδει στυλιζαρισμένα, διακοσμητικά κάποιο μιμικό λάιτ-μοτίβ, κάποια σταθεροποιημένη πόζα, κάποια ἀποκρυσταλλωμένη χειρονομία. Ὅπως ἡ σιλουέτα πού κόβουμε ἀπό χαρτόνι ἁπλουστεύει τό πορτραῖτο, ἔτσι καί αὐτό τό στύλ ἁπλουστεύει τό παίξιμο, τήν ψυχολογία τοῦ ρόλου, τή φτωχαίνει, ἀλλά καί ταυτόχρονα τήν προσδιορίζει πιό σχηματικά καί πιό ξεκάθαρα». Ὁ Γιούρη Μπελιάεφ, πού γενικά δέν ἐπιδοκίμασε τήν παράσταση, ἦταν ὁ μόνος πού ἔκανε νύξη γιά τήν ἰδέα τοῦ παιδικοῦ θεάτρου, σημειώνοντας τούς ἄρχοντες πού τοῦ θύμιζαν κάτι ἀνάμεσα σέ φάντηδες τῆς τράπουλας καί σέ προφίλ ἀπό παλιά νομίσματα.

«Ἡ ἀδελφή Βεατρίκη».[51] «Ἡ ἀδελφή Βεατρίκη» ἀνεβάστηκε στό ὕφος πού εἶναι ζωγραφισμένοι οἱ πίνακες τῶν προραφαηλικῶν καί τῶν ζωγράφων τῆς Πρωτοαναγέννησης. Θά ἦταν ὅμως λάθος νά

νομίζουμε ὅτι ἡ παράσταση ἐπιδίωκε νά ἐπαναλάβει τή χρωματική γκάμα καί τίς στάσεις τῶν προσώπων κάποιου ἀπό τούς ζωγράφους αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Οἱ κριτικές πού γράφτηκαν μετά τήν παράσταση προσπαθοῦσαν νά βροῦν σ' αὐτήν τό ἀντικαθρέφτισμα τῶν πιό διαφορετικῶν ζωγράφων: ἀνάφεραν καί τό Μέμλινγκ καί τόν Τζιόττο καί τόν Μποττιτσέλλι καί πολλούς ἄλλους. Στή Βεατρίκη εἶχε παρθεῖ ἀπό τούς παλιούς ζωγράφους μόνο ὁ τρόπος ἔκφρασης. Στίς κινήσεις, στή διάταξη τῶν προσώπων, στά ἀντικείμενα καί στά κοστούμια ὑπῆρχε μόνο κάποια σύνθεση τῶν γραμμῶν καί τῶν χρωμάτων πού συναντοῦμε στούς πριμιτίφ. Περιγραφή αὐτῆς τῆς παράστασης βρίσκουμε στόν Μαξιμιλιάν Βολόσιν («Τά Πρόσωπα τῆς Δημιουργίας — Τό Θέατρο ὀνειροφαντασία, II — «Ἡ ἀδελφή Βεατρίκη» στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια», ἐφημερίδα «Ρωσία», Πετρούπολη, 1906, 9 Δεκεμβρίου) καί στόν Π. Γιάρτσεφ («Παραστάσεις τοῦ Δραματικοῦ θεάτρου τῆς Πετρούπολης», «Τό Χρυσόμαλλο Δέρας», 1907, τεῦχος 7-9).

«Ἕνας γοτθικός τοῖχος πού ἡ πρασινωπή καί μώβ πέτρα του ἀνακατεύεται μέ τούς γκρίζους τόνους τῶν γκομπελέν καί πού λάμπει ἐλαφρά ἀπό ὠχρό ἀσήμι καί παλιό χρυσάφι... Οἱ ἀδελφές φοροῦν γκριζογάλαζα ἐφαρμοστά φορέματα καί ἄσχημα σκουφάκια πού κάνουν νά ξεχωρίζει τόσο πολύ τό μάγουλο. Ἀντικρύζοντάς τες ἔβλεπα συνεχῶς σά σέ ὄνειρο τίς τοιχογραφίες τοῦ Τζιόττο στόν καθεδρικό ναό τῆς Φλωρεντίας — αὐτήν τήν ἐξαίσια κοίμηση τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, μέ ὅλο τόν ἀδυσώπητο ρεαλισμό της καί τήν ἰδανική ὀμορφιά της. Ἤμουνα ἐρωτευμένος μέσα στό ὄνειρο μέ αὐτήν τήν καθολική Παναγία πού τόσο πολύ θύμιζε ἐκείνη πού εἶχα δεῖ στή Σεβίλη, ἔνιωθα τή φρίκη τοῦ ἁμαρτωλοῦ σώματος τῆς γήινης Βεατρίκης, πού διαφαινόταν κάτω ἀπό τά πορφυρά κουρέλια της» (Μ. Βολόσιν).

«Οἱ Ἀδελφές ἀποτελοῦσαν μιά ἑνιαία ὁμάδα, ἕναν κοινό χορό: ρυθμικά καί ταυτόχρονα πρόφεραν τά λόγια τους: «Ἡ Μαντόννα ἐξαφανίστηκε!», «Ἔκλεψαν τό ἄγαλμα!», «Οἱ τοῖχοι θά ἐκδικηθοῦν!». Στή σκηνή τῆς ἔκστασης (2η πράξη) οἱ Ἀδελφές μπλέκονταν καί ξεμπλέκονταν μεταξύ τους, ξαπλώνονταν στίς πλάκες τοῦ ἐρημοκκλησιοῦ, ἔσμιγαν σέ μιά κραυγή γεμάτη ἔξαραση: «Ἡ ἀδελφή Βεατρίκη εἶναι ἁγία». Ἀπό τή στιγμή πού ἡ χορωδία πίσω ἀπό τή σκηνή καί οἱ καμπάνες σώπαιναν, οἱ Ἀδελφές —ὅλες σέ μιά γραμμή— γονάτιζαν καί γύριζαν τά κεφάλια τους πρός τό ἐρημοκκλήσι. Ἀπό τό κατώφλι του κατέβαινε ἡ Μαντόννα — τώρα πιά μέ τή μοναχική

στολή τῆς Βεατρίκης καί μέ μιά χρυσή στάμνα στά χέρια. Ταυτόχρονα — ἀπό τήν ἀντίθετη μεριά — ἐμφανίζονταν τρεῖς ἔφηβοι-προσκυνητές μέ μακριά λεπτά ραβδιά καί καφετιά ροῦχα (μέ πρόσωπα «ἀλά Βροῦμπελ») καί γονάτιζαν σηκώνοντας τά χέρια πάνω ἀπ' τά κεφάλια τους. Ἡ Μαντόννα περνοῦσε ἀπό τή σκηνή ἀργά, κάτω ἀπό τούς ἤχους τοῦ ἁρμόνιου, καί καθώς πλησίαζε οἱ Ἀδελφές ἔσκυβαν τά κεφάλια. Φτάνοντας στήν ὁμάδα τῶν προσκυνητῶν, ἡ Μαντόννα σήκωνε τή χρυσή στάμνα πάνω ἀπό τά ἀνυψωμένα χέρια τους... Οἱ ζητιάνοι ἦταν συγκεντρωμένοι στό ἄνοιγμα πού ὑποδήλωνε τήν πύλη τοῦ μοναστηριοῦ. Ἦταν συγκεντρωμένοι πολύ στενά — στό μπροστινό πλάνο γονατιστοί — καί ὅλοι τους ἄπλωναν ἴσια τά χέρια τους στή Μαντόννα. Ὅταν ἡ Μαντόννα, ἀφήνοντας κάτω τό καλάθι, γύριζε πρός τή μεριά τους καί καθώς σήκωνε τά χέρια γιά νά τούς εὐλογήσει φαινόταν κάτω ἀπό τή στολή τῆς Βεατρίκης τό φόρεμα τῆς Μαντόννας, οἱ ζητιάνοι ἔκαναν μιά πρωτόγονη χειρονομία ἁπλοϊκῆς ἔκπληξης: ἄνοιγαν τίς παλάμες τῶν σηκωμένων χεριῶν. Στήν τρίτη πράξη οἱ ὁμάδες τῶν Ἀδελφῶν κοντά στή Βεατρίκη πού πεθαίνει θύμιζαν μοτίβα «ἀποκαθήλωσης» ἀπό τή ζωγραφική τῶν πριμιτιβιστῶν» (Π. Γιάρτσεφ).

Ὁ ρυθμός βασιζόταν σέ μιά αὐστηρά διαμορφωμένη διάρκεια τῶν παύσεων, πού προσδιοριζόταν ἀπό ξεκάθαρα ἀνάγλυφες χειρονομίες. Ἡ πρωτόγονη τραγικότητα ἀπαλλασσόταν πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀπό τό ρομαντικό στόμφο. Ὁ μελωδικός λόγος καί οἱ ἀργές κινήσεις ἔπρεπε πάντα νά κρύβουν ἀπό κάτω τους τήν ἐκφραστικότητα, καί κάθε φράση πού λεγόταν σχεδόν ψιθυριστά ἔπρεπε νά γεννιέται ἀπό τραγικά βιώματα. Τά σκηνικά ἦταν τοποθετημένα σχεδόν κοντά στή ράμπα, καί ὅλη ἡ δράση γινόταν τόσο κοντά πού ὁ θεατής δημιουργοῦσε ἄθελά του τήν ψευδαίσθηση τοῦ ἄμβωνα.

Ἕνα σχέδιο τοῦ σκηνοθέτη πού ἔμεινε ἀνεκπλήρωτο (ἐπειδή τό θέατρο δέ διέθετε τά μέσα) προέβλεπε νά καλυφθεῖ ὅλο τό μπροστινό καί τό κάτω μέρος τῆς σκηνῆς μέ γυαλισμένο ξύλο (κάτι πού νά θυμίζει παλισάνδρη) ὥστε νά μποροῦν ἐκεῖ οἱ ἠθοποιοί, ἐντελῶς ἀποσπασμένοι ἀπό τό ζωγραφικό πανώ, νά σιγοψιθυρίζουν μόλις ἀκουστά τά τρυφερά μά τρεμάμενα λόγια τοῦ κειμένου τοῦ Μαίτερλινκ.

Μιά νύξη γιά τή συμβατική τεχνοτροπία στό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, πού εἶχε ἐφαρμοστεῖ στήν «Ἀδελφή Βεατρίκη» διαβάζουμε στό Γιάρτσεφ: «Ὄχι μόνο στήν τρίτη πράξη, στήν ὁμάδα τῶν Ἀδελφῶν πού εἶχαν περιτριγυρίσει τήν ἑτοιμοθάνατη Βεατρίκη, ἡ ἡγουμένη, φιλώντας τά πόδια τῆς Βεατρίκης, ἔγερνε σ' αὐτά μέ τό μάγουλό της, ἀλλά καί στήν πρώτη πράξη ὁ Μπελλιντόρ φιλοῦσε τή Βεατρίκη μέ τήν ἄκρη ἀπό τά χείλη του»

«Τ ό θ α ῦ μ α τ ο ῦ Ἀ γ ί ο υ Ἀ ν τ ω ν ί ο υ».[52] Ὅταν ὁ Μαίτερλινκ ἔγραφε στό χειρόγραφο τοῦ «Θανάτου τοῦ Τενταζίλ» τήν ὑποσημείωση «γιά κουκλοθέατρο», ἔβαζε ἄραγε σάν ἀπαραίτητο ὅρο νά παίζεται τό ἔργο του μόνο ἀπό κοῦκλες; Ὅταν ἀρκετά ἀργότερα ὁ Μαίτερλινκ γράφει τή «Ζωή τῶν μελισσῶν» καί τό «Θαῦμα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου», διαφαίνεται ἰδιαίτερα ξεκάθαρα ἡ κοσμοαντίληψή του πού συμπίπτει τόσο πολύ μέ τήν κοσμοαντίληψη ἑνός ἄλλου ρομαντικοῦ, πού ἔνοιωθε κι αὐτός τήν ἴδια ἰσχυρή ἕλξη πρός τίς κοῦκλες,— τοῦ Ἑ.-Τ.-Ἀ. Χόφφμαν. Τό νά βλέπεις τόν κόσμο ἔτσι ὅπως τόν ἔβλεπε ὁ Χόφφμαν καί ὅπως τόν βλέπει ὁ Μαίτερλινκ σημαίνει νά τόν βλέπεις σάν κουκλοθέατρο. «Οἱ ἄνθρωποι εἶναι μόνο μαριονέτες πού τίς κινεῖ ἡ Μοίρα, σά Διευθυντής τοῦ Θεάτρου τῆς Ζωῆς» (Σ. Ἰ γ κ ν ά τ ο φ, Ἑ.-Τ.-Ἀ. Χόφφμαν. Ἡ προσωπικότητα καί ἡ δημιουργία του). Γιά νά τονίσει τήν εἰρωνική του στάση ἀπέναντι στήν πραγματικότητα ὁ Μαίτερλινκ, ὅπως καί ὁ Χόφφμαν, χρειάζεται τό κουκλοθέατρο, ἀλλά ὄχι μόνο αὐτό. Ἂν ὁ ζωντανός ἠθοποιός μποροῦσε στό παίξιμό του νά ἀποδόσει τή βαθύτατη εἰρωνεία τοῦ συγγραφέα μέ κάποια ἄλλα ἀκόμα μέσα καί ὄχι μόνο μέ τήν τυφλή μίμηση τῆς κούκλας, αὐτό θά ἦταν ὄχι λιγότερο σημαντικό. Γιά τήν ὥρα ὁ ἠθοποιός δέ διαθέτει τέτοια μέσα. Καί ἡ μίμηση τοῦ κουκλοθέατρου στήν παράσταση «Τό θαῦμα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου» δέν ἦταν μέθοδος γιά τή δημιουργία ἑνός ἠθοποιοῦ-κούκλας, πού θά ἀντικαθιστοῦσε τό ζωντανό ἄνθρωπο στό Νέο θέατρο. Ἡ μέθοδος αὐτή χρησιμοποιήθηκε σάν ὁ καλύτερος τρόπος γιά νά ἐκφραστεῖ ἡ ζωή στό πνεῦμα τῆς κοσμοαντίληψης τοῦ Μαίτερλινκ. «Στή μεγάλη σκηνή τοῦ πραγματικοῦ κόσμου εἴμαστε κι ἐμεῖς μαριονέτες πού διευθύνονται ἀπό κάποιο ἀόρατο χέρι» (Σ. Ἰγκνάτοφ). Καί νά πού τό κουκλοθέατρο ξεπροβάλλει σάν ἕνας μικρός κόσμος πού ἀποτελεῖ τήν πιό εἰρωνική ἀντανάκλαση τοῦ πραγματικοῦ κόσμου. Στά γιαπωνέζικα θέατρα μέχρι σήμερα οἱ κινήσεις καί οἱ στάσεις τῶν μαριονετῶν θεωροῦνται σάν τό ἰδανικό πού πρέπει νά ἐπιδιώκουν οἱ ἠθοποιοί. Καί δῶ εἶμαι βέβαιος πώς αὐτή τήν ἀγάπη γιά τή μαριονέτα θά πρέπει νά τήν ἀναζητήσουμε μέσα στή σοφή κοσμοαντίληψη τοῦ Γιαπωνέζου.

Οἱ μαριονέτες πού ἔδειξε τό θέατρο στήν παράσταση τοῦ «Θαύματος τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου» δέν ἔπρεπε νά εἶναι τόσο ἀστεῖες, ὅσο φοβερές καί μάλιστα ἐφιαλτικές. Τό ἔργο αὐτό θά μποροῦσε νά παιχτεῖ χωρίς τήν τεχνοτροπία τοῦ κουκλοθέατρου, νά παιχτεῖ σάν «ὑ-

ψηλή κωμωδία», άπλά, χωρίς ὑπογράμμιση τοῦ εἰρωνικοῦ χαμόγελου τοῦ συγγραφέα ὕστερα ἀπό κάθε φράση. Ἀλλά τότε τό θέατρο δέ θά ἔκανε τό πιό βασικό, δέ θ' ἄφηνε τραγικές ἐντυπώσεις σάν τελικό ἀποτέλεσμα τῆς παράστασης. Ἄν ἡ ἑρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν ἔπεφτε δυστυχῶς συχνά στό βωντεβίλ, αὐτό γινόταν ἐπειδή οἱ θεατρικές φόρμες πού πρότεινε ὁ σκηνοθέτης (ἡ σχηματικότητα καί ἡ ὑπερβολή) ἔγιναν ἀντιληπτές σάν κοντινές μέ κάτι πού ἤδη ὑπῆρξε κάποτε στή σκηνή. Ἀλλά ἡ τεχνοτροπία τοῦ βωντεβίλ εἶναι ἐδῶ μόνο ἐξωτερικά κοντινή, ὅπως ἐξωτερικά κοντινά ἦταν τό μελόδραμα καί ἡ μελωδική ἐκφορά τοῦ λόγου σέ σχέση μέ τό καινούριο πού ἀναζητοῦσε τό θέατρο στήν «Ἀδελφή Βεατρίκη». Ἄν οἱ ἠθοποιοί πήγαιναν ὥς τό τέλος στό δρόμο τῆς καινούριας τεχνοτροπίας, τότε θ' ἄφηναν πίσω τους τούς χοντρούς, σχεδόν φαρσικούς τόνους, καί ἐκεῖ πχ. πού ἔπρεπε νά ὑπογραμμιστεῖ (καί μέ τό μακιγιάζ καί μέ τή φωνή) τό ἀποκρουστικό στοιχεῖο τοῦ ζώου στούς Γουσταῦο, Ἀσίλ, Ἀββᾶ καί Γιατρό, οἱ ἠθοποιοί θά ἔβρισκαν ἀκριβῶς στήν τεχνοτροπία τῶν μαριονετῶν ὅλα τά ἀναγκαῖα χρώματα γιά νά πετύχουν ὥστε οἱ χοντροκομμένες μάσκες τῶν ἠθοποιῶν πλάι στό κρεβάτι τῆς τυλιγμένης μέ τό σάβανο νεκρῆς νά βρίσκονται σέ ἕνα καί τό αὐτό ἐπίπεδο.

«Τ ό π λ α ν ό δ ι ο θ ε α τ ρ ά κ ι»[53]. Γύρω ἀπό ὅλη τή σκηνή, στά πλαϊνά καί πίσω, εἶναι κρεμασμένα γαλάζια πανιά. Αὐτός ὁ γαλάζιος χῶρος χρησιμεύει σά φόντο καί προβάλλει τά χρώματα τῶν σκηνικῶν στό μικρό «θεατράκι» πού ἔχει στηθεῖ πάνω στή σκηνή. Τό «θεατράκι» ἔχει τό παλκοσένικό του, τήν αὐλαία του, τό ὑποβολεῖο του, τίς κουίντες καί τούς μπερντέδες του. Τό πάνω μέρος του δέν καλύπτεται ἀπό τόν παραδοσιακό «ἁρλεκίνο», ἡ σιδεριά του μέ ὅλα τά σκοινιά καί τά σύρματα εἶναι μπροστά στά μάτια τοῦ κοινοῦ. Ὅταν στό μικρό «θεατράκι» τά σκηνικά ἀνεβαίνουν πρός τά πάνω, πρός τήν πραγματική σιδεριά τοῦ θεάτρου, τό κοινό βλέπει ὅλη τήν κίνησή τους.

Μπροστά ἀπό τό «θεατράκι» στή σκηνή, κατά μῆκος ὅλης τῆς γραμμῆς τῆς ράμπας, ἔχει ἀφεθεῖ ἕνας ἐλεύθερος χῶρος. Ἐδῶ ἐμφανίζεται ὁ συγγραφέας, σάν ἕνα εἶδος μεσολαβητῆ ἀνάμεσα στό κοινό καί στά ὅσα διαδραματίζονται πάνω στή μικρή σκηνή.

Ἡ δράση ἀρχίζει μέ τό σινιάλο πού δίνει ἕνα μεγάλο ταμπουρλο. Στήν ἀρχή παίζει ἡ μουσική, καί βλέπουμε πῶς ὁ ὑποβολέας μπαίνει στό ὑποβολεῖο του καί ἀνάβει τά κεριά. Ὅταν ἀνεβαίνει ἡ αὐλαία στό «θεατράκι», βλέπουμε ὅτι ἡ σκηνή του ἀποτελεῖ ἕνα «περίπτερο» μέ τρεῖς πλευρές: ἡ μιά πόρτα εἶναι ἀριστερά ἀπό τό θεατή, ἡ ἄλλη στή μέση καί δεξιά εἶναι ἕνα παράθυρο. Στή σκηνή, παράλληλα πρός τή ράμπα, ὑπάρχει ἕνα μακρόστενο τραπέζι, ὅπου κάθονται οἱ «μυστικιστές» (περιγραφή τῆς σκηνῆς τῶν «μυστικιστῶν» βλ. στό ἄρθρο «Τό Πλανόδιο Θέατρο»). Κάτω ἀπό τό παράθυρο εἶναι ἕνα στρογγυλό τραπεζάκι πού ἔχει πάνω του μιά γλάστρα μέ γεράνι καί μιά χρυσή καρεκλίτσα ὅπου κάθεται ὁ Πιερότος. Ὁ Ἁρλεκίνος ἐμφανίζεται γιά πρώτη φορά βγαίνοντας κάτω ἀπό τό τραπέζι τῶν «μυστικιστῶν». Ὅταν ὁ συγγραφέας τρέχει στό προσκήνιο, δέν τόν ἀφήνουν νά τελειώσει τό κατεβατό πού ἄρχισε, κάποιο ἀόρατο χέρι τόν τραβάει ἀπό τήν οὐρά τῆς ρεδιγκότας του πίσω, στό παρασκήνιο: διαπιστώνουμε ὅτι τόν ἔχουν δεμένο μέ σκοινί, γιά νά μήν τολμᾶ νά διακόπτει τήν ἐπιβλητική πορεία τῆς δράσης στή σκηνή. «Ὁ μελαγχολικός Πιερότος (στή δεύτερη εἰκόνα) κάθεται καταμεσίς στή σκηνή σ' ἕναν πάγκο», πίσω του εἶναι ἕνα ὑπόβαθρο μέ ἕναν Ἔρωτα. Ὅταν ὁ Πιερότος τελειώνει τό μεγάλο του μονόλογο, ὁ πάγκος καί τό ὑπόβαθρο μέ τόν Ἔρωτα, μαζί μέ τά σκηνικά, ἀνεβαίνουν πρός τά πάνω μπροστά στά μάτια τοῦ κοινοῦ, ἐνῶ ἀπό πάνω κατεβαίνει μιά παραδοσιακή αἴθουσα μέ κολῶνες (τοῦ Ν. Ν. Σαπουνόφ). Ὅταν ἀπό τά παρασκήνια ἐμφανίζονται οἱ μάσκες πού φωνάζουν «πυρσούς!», οἱ φροντιστές κρατοῦν στή σκηνή δυό σίδερα μέ ἀναμμένα βεγγαλικά, καί φαίνεται ὄχι μόνο ἡ φλόγα ἀλλά καί τά δυό χέρια πού κρατοῦν τά σίδερα.

«Τά πρόσωπα τοῦ ἔργου κάνουν μόνο χαρακτηριστικές χειρονομίες, λογουχάρη ὁ Πιερότος ὁμοιόμορφα ἀναστενάζει, ὁμοιόμορφα κουνάει τά χέρια του», -παρατήρησε ὁ Ἀντρέι Μπέλι («Τό συμβολιστικό θέατρο», ὑπότιτλος: «Σχετικα μέ τήν περιοδεία τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια», -Ἐφημερίδα «Πρωί τῆς Ρωσίας», Μόσχα, 1907, 28 Σεπτεμβρίου).

Στήν πρώτη ἀπό τίς «συζητήσεις» πού προηγήθηκαν ἀπό τό ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ὁ Γ. Ἰ. Τσουλκόφ ἔκανε εἰσήγηση σχετικά μέ τό ἔργο, πού ἕνα μέρος της δημοσιεύτηκε ἀργότερα στή «Νέα Ζωή», τεῦχος 4 (17 Δεκεμβρίου 1906).

«Ἡ Ζ ω ή τ ο ῦ Ἀ ν θ ρ ώ π ο υ»[54]. Αὐτό τό ἔργο τό ἀνέβασα *χωρίς σκηνικά* μέ τή συνήθη τους ἔννοια. Γύρω ἀπό ὅλη τή σκηνή ἦταν κρεμασμένα πανιά, ὄχι ὅμως ὅπως στό «Πλανόδιο θεατράκι». Ἐκεῖ τά πανιά κρέμονταν στίς συνηθισμένες θέσεις πού ἔπιαναν τά σκηνικά, ἐδῶ ἦταν κρεμασμένα πάνω στούς ἴδιους τοίχους τοῦ θεά-

τρου, στά πιό βαθιά πλάνα τῆς σκηνῆς, ἐκεῖ ὅπου συνήθως παριστάνουν τόν «ὁρίζοντα». Ἡ ράμπα, τά πάνω φῶτα καί τά κάθε εἴδους ἠλεκτρικά «φράγματα» ἀφαιρέθηκαν ἐντελῶς. Δημιουργήθηκε ἕνας «γκρίζος, ἀχνός, μονόχρωμος» χῶρος. «Γκρίζοι τοῖχοι, γκρίζο ταβάνι, γκρίζο πάτωμα». «Ἀπό κάποια ἀόρατη πηγή πέφτει ἕνα ὁμοιόμορφο, ἀδύνατο φῶς, καί εἶναι τό ἴδιο γκρίζο, μονότονο, μονόχρωμο, ὀνειρικό, χωρίς νά κάνει σκιές καί φωτεινές κηλίδες». Ἐδῶ ἀπαγγέλλεται ὁ πρόλογος. Ὕστερα ἡ αὐλαία ἀνοίγει ἕνα βαθύ σκοτάδι, ὅπου ὅλα εἶναι ἀκίνητα. Σέ τρία δευτερόλεπτα ἀρχίζουν νά διαγράφονται μπροστά στό θεατή οἱ σιλουέτες τῶν ἐπίπλων σέ μιά γωνιά τῆς σκηνῆς. «Σάν ἕνας σωρός ἀπό γκρίζα στοιβαγμένα ποντίκια, διαφαίνονται ἀμυδρά οἱ γκρίζες σιλουέτες τῶν γριῶν». Κάθονται σ' ἕνα μεγάλο παλαιικό καναπέ καί σέ δυό πολυθρόνες στά πλαϊνά του. Πίσω ἀπό τόν καναπέ ὑπάρχει μιά λάμπα καί ἕνα παραβάν. Οἱ σιλουέτες τῶν γριῶν φωτίζονται μόνο ἀπό τό φῶς πού πέφτει κάτω ἀπό τό ἀμπαζούρ αὐτῆς τῆς λάμπας. Τό ἴδιο καί σέ ὅλες τίς ἄλλες εἰκόνες. Ἀπό μιά καί μόνη πηγή φωτισμοῦ πέφτει σέ κάποιο μέρος τῆς σκηνῆς μιά φωτεινή κηλίδα πού ἐπικρατεῖ μόνο γιά νά φωτίσει τά ἔπιπλα πού βρίσκονται κοντά της καί τόν ἠθοποιό πού βρέθηκε κοντά στήν πηγή φωτισμοῦ. Ἀπλώνοντας σέ ὅλη τή σκηνή ἕνα γκρίζο μισοσκόταδο καί φωτίζοντας μόνο ὁρισμένα σημεῖα, καί μάλιστα πάντα ἀπό μιά μόνο πηγή φωτισμοῦ (ἡ λάμπα πίσω ἀπό τόν καναπέ καί ἡ λάμπα πάνω ἀπό τό στρογγυλό τραπέζι στήν πρώτη εἰκόνα, ὁ πολυέλαιος στό χορό, οἱ λάμπες πάνω ἀπό τά τραπέζια στή σκηνή τῶν μεθυσμένων), καταφέραμε νά δημιουργήσουμε στούς θεατές τήν ἐντύπωση ὅτι τάχα ὑπάρχουν οἱ τοῖχοι στή σκηνή, ἀλλά οἱ θεατές δέν τούς βλέπουν ἐπειδή τό φῶς δέ φτάνει σ' αὐτούς.

Στήν ἀπελευθερωμένη ἀπό τά συνηθισμένα σκηνικά σκηνή, ὁ ρόλος τῶν ἐπίπλων καί τῶν ἀντικειμένων γίνεται πιό σημαντικός. Τώρα μόνο ὁ χαρακτήρας τῶν ἐπίπλων καί τῶν ἀντικειμένων προσδιορίζει τό χαρακτήρα τοῦ δωμάτιου καί τήν ἀτμόσφαιρά του. Προβάλλει ἡ ἀνάγκη νά δείχνουμε στή σκηνή τά ἔπιπλα καί τά ἀντικείμενα σέ ὑπογραμμισμένα ὑπερβολικές διαστάσεις. Καί πάντα πολύ λίγα ἔπιπλα. Ἕνα χαρακτηριστικό ἀντικείμενο ἀντικαθιστᾶ πολλά λιγότερο χαρακτηριστικά. Ὁ θεατής πρέπει νά κρατήσει στή μνήμη του κάποια ἀσυνήθιστη σιλουέτα καναπέ, μιά μεγαλειώδη κολώνα, κάποια ἐπιχρυσωμένη πολυθρόνα, μιά βιβλιοθήκη πού πιάνει ὅλο τόν τοῖχο, ἕναν πελώριο μπουφέ, καί ἀπ' αὐτά τά ξεχωριστά κομμάτια ἑνός συνόλου νά ζωγραφίσει μέ τή φαντασία του ὅλα τά ὑπόλοιπα. Φυσικά, οἱ φυσιογνωμίες τῶν ἀνθρώπων ἔπρεπε νά σμιλευτοῦν ἀδρά,

ὅπως στή γλυπτική, καί τά μακιγιάζ νά εἶναι ἔντονα σκιτσαρισμένα. Οἱ ἠθοποιοί χρειάστηκε νά ἐπαναλάβουν ἄθελά τους, στίς φυσιογνωμίες τῶν ἀνθρώπων πού παρίσταναν, αὐτά πού ἀγαποῦσαν νά ὑπογραμμίζουν στά πορτραῖτα τους ὁ Λεονάρντο ντά Βίντσι καί ὁ Φ. Γκόγια.

Τά κοστούμια δέν ἦταν δυστυχῶς στά χέρια τοῦ σκηνογράφου (αὐτά τά διάλεξε ἕτοιμα ἀπό τό βεστιάριο τοῦ θεάτρου ὁ Φ. Φ. Κομισσαρζέφσκι, πού διεύθυνε τότε τό σκηνογραφικό τμῆμα τοῦ Θεάτρου τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέσφσκαγια). Στήν περίπτωση πού ἡ σκηνή φωτίζεται ἀπό μιά μόνο πηγή φωτισμοῦ, τά κοστούμια παίζουν ἰδιαίτερα σημαντικό ρόλο, καί στίς σιλουέτες τό σχέδιο τοῦ κοστουμιοῦ ἀποτελεῖ πολύ ὑπεύθυνο στοιχεῖο.

Ἀφετηρία γιά τήν ὅλη σύλληψη τῆς παράστασης ἦταν ἡ σημείωση τοῦ συγγραφέα: «ὅλα εἶναι σά σέ ὄνειρο». («Σάν ἀπόμακρη καί ὀνειρική ἠχώ θά περάσει μπροστά μας ἡ ζωή τοῦ ἀνθρώπου»).

Ἡ παράσταση αὐτή ἔδειξε ὅτι στό Νέο θέατρο δέν ἀνάγονται τά πάντα μόνο στήν προσπάθεια νά δοθεῖ ἡ σκηνή σάν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια. Οἱ ἀναζητήσεις τοῦ Νέου θεάτρου κάθε ἄλλο παρά περιορίζονται, ὅπως νόμιζαν πολλοί, στό νά ἀναχθεῖ ὅλο τό σύστημα τῶν σκηνικῶν στό ζωγραφικό πανώ καί οἱ φιγοῦρες τῶν ἠθοποιῶν νά σμίξουν μέ αὐτό τό πανώ, νά γίνουν ἐπίπεδες, συμβατικές, ἀνάγλυφες.

«Πελλέας καί Μελισσάνθη»[55] καί «Ἡ νίκη τοῦ Θανάτου»[56]. Οἱ δύο αὐτές παραστάσεις ἡ μιά πλάι στήν ἄλλη, ἔδειξαν ξεκάθαρα δυό δρόμους στίς μεθόδους ἀνεβάσματος τῶν ἔργων. Στό «Πελλέας καί Μελισσάνθη» ἔχουμε τή ζωγραφική καί τή φιγούρα τοῦ ἠθοποιοῦ στό ἴδιο ἐπίπεδο. Τί προκύπτει ἀπ' αὐτό βλ. στό ἄρθρο «Ἱστορία καί τεχνική τοῦ Θεάτρου». Στή «Νίκη τοῦ Θανάτου» ἡ φιγούρα τοῦ ἠθοποιοῦ προωθεῖται στό προσκήνιο καί τοποθετεῖται τό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τή γλυπτική. Ἡ πείρα πρόβαλε ἕνα νέο πρόβλημα. «Οἱ μαζικές σκηνές, σκηνοθετημένες ρεαλιστικά, προκαλοῦσαν ἔκπληξη γιά τήν ἀντίθεσή τους μέ τόν «ἀνάγλυφο χαρακτήρα τῶν προηγούμεων παραστάσεων» (Ἀ. Ζόνοφ, Χρονικό τοῦ θεάτρου τῆς ὁδοῦ Ὀφιτσέρσκαγια. Συλλογή «Ἀλκονόστ», τ. 1, Πετρούπολη, 1911, σελ. 71). Ἂν μιλᾶμε γιά «ἀνάγλυφο» χαρακτήρα, αὐτός ὑπῆρχε ἀκριβῶς ἐδῶ καί ὄχι «στίς προηγούμενες παραστάσεις» («...ἡ ὁμάδα κοντά στό Βασιλιά ἀπολιθωνόταν κατά μῆκος τῶν βαριῶν στύλων τοῦ παλατιοῦ, σάν τίς πέτρινες γιρλάντες τῶν ἀνθρώπινων σωμάτων στούς τοίχους τῶν ἀρχαίων ναῶν». Ἀ. Βοροτνικόφ.

«Τό Χρυσόμαλλο Δέρας», 1907, τεῦχος 11-12, σελ. 108). Αὐτός ἀκριβῶς ὁ ἀνάγλυφος χαρακτήρας ἔδοσε καί τήν ἐλευθερία γιά τή ρεαλιστική ἀπόδοση τῆς βασικῆς κατάστασης τῆς τραγωδίας. Καί βέβαια ὁ σκηνοθέτης ποτέ δέν ἐπιδίωξε νά συνδυάσει τίς ἀρχές τοῦ «παλιοῦ θεάτρου μέ τίς ἀρχές τοῦ κουκλοθέατρου, ὅπως λέει σέ γράμμα της σέ μένα ἡ Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια (9 Νοεμβρίου 1907).

«Ὁ συγγραφέας ἤθελε προφανῶς, στή σκηνή τῆς ὀργιαστικῆς παραφορᾶς τοῦ πλήθους γύρω ἀπό τήν ὡραία Ἀλγίστη, νά ξεπεραστεῖ ἡ μυστική διαχωριστική γραμμή, «νά γκρεμιστεῖ ἡ ράμπα». Καί αὐτό θά μποροῦσε νά πραγματοποιηθεῖ ὄχι μόνο στό θέαμα ἀλλά καί στή δράση, ἐφόσον θά συνεχιζόταν ἡ σκάλα τῆς σκηνῆς ὥς τό ἐπίπεδο τῆς πλατείας καί τό τραγικό παιχνίδι θά συντελοῦνταν μέσα στόν κύκλο τῶν θεατῶν» (Ἐφημερίδα «Σύντροφος», Πετρούπολη, 8 Νοεμβρίου 1907). Ἡ σκηνή ἦταν σκεπασμένη σέ ὅλο της τό πλάτος ἀπό σκαλοπάτια παράλληλα πρός τή γραμμή τῆς ράμπας. Ἔμενε μόνο νά κατεβοῦν αὐτά ὥς κάτω στήν πλατεία. Τό θέατρο τό φοβήθηκε αὐτό καί ἔμεινε ἔτσι στό μισό δρόμο, στήν προσπάθειά του νά ξεπεράσει τή διαχωριστική γραμμή τῆς ράμπας.

«Ὁ Ἀ ρ λ ε κ ί ν ο ς π ρ ο ξ ε ν η τ ή ς»[57]. Αὐτή ἡ ἀρλεκινιάδα, πού δημιουργήθηκε ἀπό τό συγγραφέα ἀποκλειστικά γιά τή σκηνή καί εἶχε σκοπό νά ἀναστήσει τό Θέατρο τῆς Μάσκας, ἀνεβάστηκε μέ τίς παραδοσιακές μεθόδους, ὅπως ἔβγαιναν ἀπό τή μελέτη τῶν σενάρίων τῆς kommedia dell' arte. Τίς πρόβες τίς διεύθυναν ταυτόχρονα ὁ συγγραφέας καί ὁ σκηνοθέτης, μέ τόν ἑξῆς τρόπο: ὁ συγγραφέας, πού στή συγκεκριμένη περίπτωση ἦταν ἀναστηλωτής τῆς παλιᾶς σκηνῆς, ἔδινε τή διάταξη τῶν ἠθοποιῶν στή σκηνή, τίς κινήσεις, τίς στάσεις καί τίς χειρονομίες, ὅπως τίς βρῆκε στίς περιγραφές τῶν σενάριων τῶν αὐτοσχέδιων κωμωδιῶν. Ὁ σκηνοθέτης, προσθέτοντας νέα τεχνάσματα στό στύλ τῶν παραδοσιακῶν μεθόδων καί συνδέοντας τά στοιχεῖα τοῦ παλιοῦ θεάτρου μέ τά καινούρια ἐπινοημένα στοιχεῖα, προσπαθοῦσε νά ὑποτάξει τή σκηνική παράσταση σέ μιά ἑνότητα ὕφους. Ἡ Ἀρλεκινιάδα εἶναι γραμμένη σέ μορφή παντομίμας. Αὐτή ἡ μορφή διαλέχτηκε ἀπό τό συγγραφέα ἐπειδή εἶναι περισσότερο ἀπό τίς ἄλλες μορφές σκηνικῆς ἐνσάρκωσης ἱκανή νά φέρει τό Θέατρο πιό κοντά στήν ἀναγέννηση τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ. Στήν παντομίμα δίνεται στόν ἠθοποιό μόνο ἡ γενική δομή τοῦ ἔργου, καί στά στάδια πού παρεμβάλλονται ἀνάμεσα σέ κάποια αὐστηρά καθορισμένα σημεῖα τοῦ ἔργου ὁ ἠθοποιός ἔχει τήν ἀπόλυτη ἐλευθερία νά αὐτοσχεδιάζει. Ἡ ἐλευθερία τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι ὡστόσο σχετική, γιατί πειθαρχεῖ στό μουσικό διάγραμμα τῆς παρτιτούρας τῆς ὀρχήστρας. Ἀπό τόν ἠθοποιό πού παίζει ἀρλεκινιάδα ἀπαιτεῖται ἰδιαίτερη εὐαισθησία ἀπέναντι στό ρυθμό, καθώς καί μεγάλα γυμναστικά προσόντα καί ἱκανότητα νά κυριαρχεῖ πάνω στό ταμπεραμέντο του. Οἱ ἱκανότητες αὐτές τοῦ ἠθοποιοῦ, πού κάνουν τό ἐπάγγελμά του ἐπάγγελμα ἀκροβάτη, εἶναι ἀπαραίτητες ἐπειδή τό γκροτέσκο τῆς γενικῆς σύλληψης βάζει στόν ἠθοποιό τέτοιους στόχους πού μόνο ἀκροβάτης μπορεῖ νά τούς πετύχει.

Ἀντί γιά κάθε ἄλλο σκηνικό ὑπάρχουν μόνο δυό ἁπλά, ζωγραφισμένα ἀπό τό σκηνογράφο παραβάν, πού εἶναι τοποθετημένα σέ κάποια ἀπόσταση τό ἕνα ἀπό τό ἄλλο καί ἀντικαθιστοῦν τά σπίτια τοῦ Πανταλόνε καί τοῦ Γιατροῦ (πίσω ἀπ' αὐτά τά παραβάν, ἀνεβαίνοντας πάνω στά τραπέζια πού βρίσκονταν ἐκεῖ, ἐμφανίζονταν ὁ Πανταλόνε καί ὁ Γιατρός καί ἔκαναν νοήματα ὁ ἕνας στόν ἄλλο στή σκηνή τῆς μιμικῆς συνομιλίας τους γιά τό γάμο τοῦ Γιατροῦ μέ τήν Ἀουρέλια). Πάντα συμμετρική ἡ διάταξη τῶν προσώπων τοῦ ἔργου πάνω στή σκηνή. Ἀκροβατικές οἱ κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν. Σκόπιμα χοντρή μπουφονάδα στά καθιερωμένα ἤ αὐτοσχέδια «ἀστεῖα πού ταιριάζουν στό θέατρο»: χτυπήματα τοῦ ἀντίπαλου στό πρόσωπο μέ τήν ἄκρη τοῦ παπουτσιοῦ, μεταμφιέσεις τοῦ μάγου μέ τή βοήθεια τοῦ παραδοσιακοῦ σκούφου καί τῆς δεμένης γενειάδας, κουβάλημα ἀπό τή σκηνή τοῦ ἑνός πάνω στήν πλάτη τοῦ ἄλλου, μπαστουνιές, κόψιμο τῆς μύτης μέ ξύλινο σπαθί, συμπλοκές, σάλτα στήν πλατεία, χορευτικά καί ἀκροβατικά νούμερα, κολοτοῦμπες τοῦ Ἀρλεκίνου, μύτες πού ξεπροβάλλουν ἀπό τά παρασκήνια, σάλτα καί φιλιά, ἀποχώρηση στό φινάλε ὅλων τῶν ἠθοποιῶν, παραταγμένων σέ μιά γραμμή, μέ κωμικά νοήματα πρός τό κοινό. Ρυθμικές κινήσεις. Μάσκες. Κραυγές καί τσιρίδες στήν ἀποχαιρετιστήρια τρεχάλα. Παρεμβολή σύντομων φράσεων σέ ὁρισμένα σημεῖα ὕψιστης ἔντασης τῆς δράσης.

Προτοῦ φτάσουμε σέ κάποια σκηνοθεσία πού νά μποροῦμε νά τή θεωροῦμε ἀρκετά ὁλοκληρωμένη, ἦταν ἀπαραίτητο νά δοκιμάσουμε μερικές παραλλαγές. Σά μιά χαρακτηριστική παραλλαγή, πού ἀργότερα καταργήθηκε, θά πρέπει νά ἀναφέρουμε ἐκείνη ὅπου ἡ σκηνή εἶχε χωριστεῖ συμβατικά σέ τρία πλάνα: τό προσκήνιο, τό πρῶτο ἐπίπεδο (ἕνα σκαλοπάτι πιό ψηλό ἀπό τό προσκήνιο) καί τό δεύτερο ἐπίπεδο (δυό σκαλοπάτια πιό ψηλό ἀπό τό προσκήνιο). Τά δύο αὐτά ἐπίπεδα ἦταν στενά, σάν πεζοδρόμια, καί ἁπλώνονταν ἀπό τό ἕνα παρασκήνιο ὥς τό ἄλλο, κατά μῆκος τῆς γραμμῆς τῆς ράμπας. Τό καθένα ἀπό τά πλάνα εἶχε τόν ἰδιαίτερο προορισμό του στήν πορεία τῆς δράσης. Ἔτσι λογουχάρη, στήν παράτα, ὅταν ὁ συγγρα-

φέας λέει τόν πρόλογο καί ὀνομάζει κάποιο ἀπό τά πρόσωπα, ὁ ἠθοποιός πού ἀκούγεται τό ὄνομά του βγαίνει ἀπό τό πίσω πλάνο στό μπροστινό, ἐνῶ τά ὑπόλοιπα πρόσωπα παραμένουν στό πάνω ἐπίπεδο. Ἡ ἐμφάνιση μιᾶς ἄλλης παραλλαγῆς ἦταν ἀποτέλεσμα τῆς ἀντικατάστασης τῆς μουσικῆς τοῦ κ. Σπίς φόν Ἔσενμπρουκ μέ τή μουσική τοῦ κ. Ντέ Μπούρ (πάνω σέ θέματα τοῦ Χάυντν καί τοῦ Ἀράγια). Ἡ μουσική τοῦ πρώτου συνθέτη ἐμπόδιζε τίς ἀποχρώσεις τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου. Καί μιά πού ὁ συγγραφέας καί ὁ σκηνοθέτης δέν εἶχαν κανένα ἄλλο στόχο ἀπό τό νά παρουσιάσουν μιά τυπική ἀρλεκινιάδα, γερά δεμένη μέ τίς παραδόσεις τοῦ Θεάτρου τῆς Μάσκας, δέν τούς ἦταν καθόλου ἀδιάφορο ποιά μουσική θά ἐξυπηρετεῖ τίς κινήσεις αὐτῆς τῆς ἀρλεκινιάδας.

Νέες κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν ἐμφανίστηκαν ἐπίσης μιά φορά χάρη στό γεγονός ὅτι ἡ ἀρλεκινιάδα παρουσιάστηκε σέ μιά τετράγωνη σκηνή, σέ αἴθουσα συναυλιῶν. Ἡ σκηνή αὐτή ἦταν στημένη ἔτσι πού ἀνάμεσα στά πλαϊνά ἄκρα της καί τούς πλαϊνούς τοίχους τῆς αἴθουσας ἔμεναν κενά πού δέν καλύπτονταν ἀπό τό πάτωμα τῆς σκηνῆς. Αὐτό ἔδινε τή δυνατότητα στόν Ἀρλεκίνο νά κάνει σάλτα ἀπό τή σκηνή καί νά ἐμφανίζεται σάν «ἀπό μηχανῆς θεός». Ἄλλη μιά παραλλαγή: ἡ ἀρλεκινιάδα παρουσιάστηκε μιά φορά (στό σπίτι τοῦ Φ. Σολογκούμπ) ἀπό ἠθοποιους μέ σμόκινγκ, φράκα καί κοστούμια χοροῦ. Στά σύγχρονα κοστούμια εἶχαν προστεθεῖ μόνο τά τυπικά ἀξεσουάρ τῆς commedia dell' arte : ἡ μάσκα, τό ντέφι, τό μπαστουνάκι τοῦ Ἀρλεκίνου, καπέλα πού ὑπογράμμιζαν τή μιά ἤ τήν ἄλλη ἰδιομορφία τοῦ χαρακτήρα. (Περιγραφή τῆς παράστασης «Ὁ Ἀρλεκίνος προξενητής» βλ. στόν Μιχαήλ Μπαμπέντσικοφ: «Τό θέατρο τῆς Συντροφιᾶς ἠθοποιῶν, μουσικῶν, συγγραφέων καί ζωγράφων στό Τεριόκι», «Νέο στούντιο», 1912, τεῦχος 7. Ἐκεῖ ἐπίσης ὑπάρχει καί περιγραφή τῆς δεύτερης παραλλαγῆς τῆς παράστασης «Τό προσκύνημα τοῦ σταυροῦ»).

«Τ ό π ρ ο σ κ ύ ν η μ α τ ο ῦ σ τ α υ ρ ο ῦ»[38]. Τό ἔργο αὐτό ἀνεβάστηκε δυό φορές. Ἡ πρώτη παράσταση, πού ἔγινε στό Θέατρο τοῦ Πύργου τοῦ Βιατσεσλάβ Ἰβάνοφ, περιγράφτηκε ἀπό τόν Εὐγκ. Ζνόσκο-Μπορόφσκι στό τεῦχος 8 τοῦ «Ἀπόλλωνα» τοῦ 1910. Στήν παράσταση τοῦ Τεριόκι οἱ γενικές ἀρχές ἦταν οἱ ἴδιες. Διέφερε κυρίως ἡ ἐξωτερική πλευρά: ἡ ἐπεξεργασία τῶν σκηνικῶν καί ἡ κίνηση τῶν ἠθοποιῶν. Καί ἐδῶ ὅλα ἦταν ἁπλουστευμένα στό ἔπακρο: σκηνικά στήν οὐσία δέν ὑπῆρχαν. Προσπαθήσαμε νά δημιουργήσουμε μόνο κάποιο διάκοσμο πού θά βοηθοῦσε τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν καί πού

θά μποροῦσε μέ τόν καλύτερο τρόπο νά ἐκφράσει τό πνεῦμα τοῦ Καλντερόν.

Ἡ σκηνή εἶχε πάρει τή μορφή ἑνός μεγάλου λευκοῦ ἀντίσκηνου. Ἀπό τό πίσω πανί, κομμένο σέ στενές κάθετες λουρίδες, μπαινόβγαιναν στή σκηνή οἱ ἠθοποιοί. Αὐτό τό λευκό παραπέτασμα, πού πάνω του ἦταν ζωγραφισμένη μιά μακριά σειρά ἀπό γαλάζιους σταυρούς, ἀποτελοῦσε ἕνα συμβολικό σύνορο πού χώριζε τόν τόπο δράσης τοῦ καθολικοῦ αὐτοῦ ἔργου ἀπό τόν ἐξωτερικό (ἐχθρικό) κόσμο. Στό πάνω μέρος τοῦ ἀντίσκηνου, στά τρίγωνα πού σχηματίζονταν στά πλαϊνά, ἦταν ζωγραφισμένα ἀστέρια. Στά πλαϊνά τῆς σκηνῆς ὑπῆρχαν ψηλά λευκά φανάρια, ὅπου πίσω ἀπό θαμπό χαρτί ἔφεγγαν μικρές λάμπες. Ἀλλά τά φανάρια ὑπῆρχαν μόνο σά σύμβολα φαναριῶν, καί ἡ σκηνή φωτιζόταν ἀπό τά ἐπάνω καί τά πλαϊνά φῶτα (ράμπα δέν ὑπῆρχε). Καμμιά ἀλλαγή σκηνικῶν δέ γινόταν. Μόνο στή δεύτερη πράξη, γιά νά δείξουμε ὅτι ἡ δράση γίνεται σέ μοναστήρι, καθώς ἀκουγόταν ἔξω ἀπό τή σκηνή νά χυπάει μονότονα ἡ καμπανα, δυό καλογεροπαίδια ἔφερναν καί ἔστηναν στή σκηνή μεγάλα λευκά τρίπτυχα παραβάν, ὅπου ἦταν ζωγραφισμένη μιά αὐστηρή παράταξη καθολικῶν ἁγίων. Γενικά ἡ αὐστηρότητα, ὁ σκυθρωπός τόνος καί ἡ ἁπλότητα πετυχαίνονταν μέ τό ὅτι παντοῦ εἶχε ἀφεθεῖ τό λευκό χρῶμα: τά σχέδια πάνω στό ἀντίσκηνο καί στά παραβάν (πολύ ἁπλά καί αὐστηρά) ἦταν ζωγραφισμένα μέ γαλάζιο χρῶμα μόνο στό περίγραμμά τους. Ὁ θεατής ἔπρεπε νά καταλάβει ξεκάθαρα ὅτι ἐδῶ τά σκηνικά δέν παριστάνουν τίποτα, ἐδῶ παίζουν μόνο οἱ ἠθοποιοί. Ὁ διάκοσμος εἶναι μόνο ἡ σελίδα, ὅπου εἶναι γραμμένο τό κείμενο. Γι' αὐτό ὅλα ὅσα σχετίζονταν μέ τό διάκοσμο ἀποδίδονταν μέ ὁλοφάνερα συμβατικό τρόπο.

Τούς ἠθοποιούς δέν τούς ἔδεναν στά δέντρα (δέντρα δέν ὑπῆρχαν καθόλου στή σκηνή): ἁπλῶς αὐτοί ἀκουμοῦσαν μέ τήν πλάτη τους στούς δυό στύλους πού περιόριζαν στό μπροστινό πλάνο τή σκηνή (καί ἀνῆκαν στό κτίριο του θεάτρου). Τό σκοινί πού ἦταν περασμένο στά χέρια τους δέν μπορουσε νά τούς δέσει, γιατί κρεμόταν σ' αὐτά ἐλεύθερα μέ τή μορφή θηλιᾶς. Ὁ χωριάτης ΧΛ, πού ἔπρεπε νά κρυφτεῖ στούς θάμνους τυλιγόταν ἁπλῶς μέ τήν αὐλαία. Στό τέλος τοῦ ἔργου «ὁ σταυρός φράζει τό δρόμο» στό θανάσιμα τραυματισμένο Εὐσέβιο, πού τρέχει πάνω στή σκηνή. Ἔτσι ἀκριβῶς γινόταν: τή στιγμή πού ὁ Εὐσέβιος ἦταν πιά ἕτοιμος νά πέσει, ἕνα καλογεροπαίδι, ντυμένο στά μαῦρα, ἔβγαζε ἕνα γαλάζιο ξύλινο σταυρό καί τόν τοποθετοῦσε μπροστά του.

Ὁ «Ὀ ρ φ έ α ς»[59] ἀνεβάστηκε μέ βάση τήν παρτιτούρα πού ἐκδόθηκε τό 1900 ἀπό τόν A. Durand (Orphée et Euridice. Tragédie - Opera en trois actes. Musique de Gluck. Poème de Moline d' aprés Calsabigi. Texte allemand de Max Kalbeck. Texte italien de Giovanni Pozza. Publié par M- elle F. Pelletan, G. Saint-Saens et Jylien Tiersot avec le concours de M. Edouard Barre. Paris, A. Durand et Fils, Editeurs, 4 Place de la Madeleine). Βάση αὐτῆς τῆς παρτιτούρας ἦταν ἡ διασκευή τῆς ὄπερας πού ἔκανε ὁ Γκλούκ γιά τή σκηνή τοῦ Παρισοῦ, ὅταν δέκα χρόνια μετά τό ἀνέβασμά της στή Βιέννη (1762) εἶχε πιά μιά τελειότερη παραλλαγή τῆς τραγωδίας του. Τό ρόλο τοῦ Ὀρφέα, πού προηγούμενα ἦταν γραμμένος γιά κοντράλτο, τώρα ἔπρεπε νά τόν τραγουδήσει τενόρος. Ἡ πρώτη παράσταση τῆς ὄπερας σ' αὐτήν τήν παραλλαγή της δόθηκε τό 1774 μέ παρουσία τοῦ συνθέτη καί μέ τό Λέ Γκρό στό ρόλο τοῦ Ὀρφέα.

Μόνο ἀπό τό 1859 ἐμφανίζεται μιά νέα παρτιτούρα μέ τόν Ὀρφέα κοντράλτο. Χάρη στόν Μπερλιόζ, πού τοῦ εἶχε ἀνατεθεῖ ἡ διασκευή τῆς ὄπερας γιά τήν Πωλίν Βιαρντό, καί ἡ νέα παραλλαγή (γιά κοντράλτο) βρῆκε πλατιά διάδοση. Ὁ Σαίν-Σάνς πιστεύει ὅτι αὐτήν τήν παράδοση δέν μποροῦμε νά τή θεωροῦμε βῆμα πρός τά ἐμπρός. Ὅταν ὁ Γκλούκ δημιουργοῦσε στή Βιέννη ἕνα ρόλο γιά εὐνοῦχο, ἔκανε ἁπλῶς μιά παραχώρηση στίς ἀπαιτήσεις της ἐποχῆς. Αὐτό τό ἀπόδειξε ἀρκετά ὁ ἴδιος, ὅταν ξέκοψε ἀπό τήν παλιά σχολή καί καταπιάστηκε μέ τή διασκευή τῆς πρώτης παραλλαγῆς.

Ἀνεβάζοντας τόν «Ὀρφέα» στό Θέατρο Μάριινσκι, θά μποροῦσαμε νά τόν παρουσιάσουμε μέ τά κοστούμια πού παιζόταν αὐτή ἡ τραγωδία στίς σκηνές τῆς ἐποχῆς τοῦ Γκλούκ ἤ θά μποροῦσαμε νά δώσουμε στούς θεατές μιά πλήρη ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας τοῦ ἀρχαίου κόσμου. Καί τίς δυό αὐτές ἑρμηνεῖες ὁ σκηνογράφος καί ὁ σκηνοθέτης δέν τίς θεωροῦσαν σωστές, γατί ὁ Γκλούκ κατάφερε ἐπιδέξια νά τοποθετήσει στό ἴδιο ἐπίπεδο τό ρεαλιστικό μαζί μέ τό συμβατικό. Στό Θέατρο Μάριινσκι τό ἔργο ἀντιμετωπίστηκε κατά κάποιο τρόπο μέσα ἀπό τό πρίσμα τῆς ἐποχῆς πού ἔζησε καί δημιούργησε ὁ συνθέτης του. Ὅλα ὑποτάχθηκαν στό στύλ «ἀντίκ», ὅπως τό καταλάβαιναν οἱ ζωγράφοι τοῦ 18ου αἰώνα.

Ἀπό τήν ἄποψη τῆς τεχνικῆς σ' αὐτήν τήν παράσταση κατορθώθηκε νά ἐφαρμοστεῖ ὁ χωρισμός τῆς σκηνῆς σέ δύο διαχωρισμένα πλάνα: στό προσκήνιο, ὅπου δέν ὑπῆρχαν σκηνικά καί ὅπου ὅλος ὁ διάκοσμος περιοριζόταν μόνο σέ κεντημένα ὑφάσματα, καί στό πίσω πλάνο, ὅπου κυριαρχοῦσε ἡ ζωγραφική.

Ἰδιαίτερη σημασία εἶχε δοθεῖ στούς λεγόμενους χώρους διάταξης: τά πρατικάμπιλε πού τοποθετοῦνται στή μιά ἤ τήν ἄλλη θέση προσδιορίζουν μόνα τους τή διαταξη τῶν συνόλων καί τίς μετακινήσεις τῶν ἠθοποιῶν. Ἔτσι, στή δεύτερη εἰκόνα εἶχε δημιουργηθεῖ στή σκηνή ἀπό μεγάλο ὕψος πρός τά κάτω ὁ δρόμος τοῦ Ὀρφέα πρός τόν Ἅδη καί στά πλαϊνά αὐτοῦ τοῦ δρόμου, μπροστά του, εἶχαν τοποθετηθεῖ δύο μεγάλες βραχώδεις προεξοχές. Μέ μιά τέτοια τοποθέτηση τῶν χώρων διάταξης, ἡ φιγούρα τοῦ Ὀρφέα δέ συγχωνεύεται μέ τό πλῆθος τῶν Ἐρινύων ἀλλά δεσπόζει πάνω ἀπ' αὐτές. Οἱ δυό μεγάλες βραχώδεις προεξοχές στίς δυό πλευρές τῆς σκηνῆς ἐπιβάλλουν σά μοναδική λύση τή διάταξη τῆς χορωδίας καί τοῦ μπαλέτου σέ δύο ὁμάδες πού ἀνεβαίνουν ἀπό τά πλαϊνά παρασκήνια τῆς χορωδίας καί πρός τά πάνω. Ταυτόχρονα ἡ εἰκόνα πού διαδραματίζεται στά πρόθυρα τοῦ Ἅδη δέν κατατεμαχίζεται ἔτσι σέ μιά σειρά ἀπό ἐπεισόδια, ἀλλά ἐκφράζει συνθετικά μόνο δυό ἀντίπαλες κινήσεις: τήν κίνηση τοῦ Ὀρφέα πού τείνει πρός τά κάτω ἀπό τή μιά μεριά καί ἀπό τήν ἄλλη τήν κίνηση τῶν Ἐρινύων πού στήν ἀρχή ὑποδέχονται ἀπειλητικά τόν Ὀρφέα καί ὕστερα ὑποταζονται σ' αὐτόν. Ἐδῶ ἡ διάταξη τῶν ὁμάδων εἶναι αὐστηρά προκαθορισμένη ἀπό τήν κατανομή τῶν χώρων διάταξης πού ἔχουν ἐπεξεργαστεῖ ὁ σκηνογράφος καί ὁ σκηνοθέτης.

Στή σκηνή τοῦ Ἠλυσίου ἡ χορωδία ἀπομακρύνθηκε στά παρασκήνια. Αὐτό ἔδωσε τή δυνατότητα νά ξεπεραστεῖ ἡ συνηθισμένη στίς ὄπερες δυσαρμονία ἀνάμεσα στίς κινήσις δύο μερῶν τῆς σκηνῆς τῆς ὄπερας πού πρός τό παρόν ἀκόμα δέν καταφέρνουν νά σμίξουν: τῆς χορωδίας καί τοῦ μπαλέτου. Ἄν ἀφήναμε τή χορωδία στή σκηνή, θά γινόταν ἀμέσως αἰσθητό ὅτι μιά ὁμάδα τραγουδάει καί ἄλλη χορεύει, ἐνῶ στό Ἠλύσιο ὑπάρχει μιά ὁμοιογενής ὁμάδα (Les ombres heureuses)* πού ἀπαιτεῖ ἀπό τούς ἠθοποιούς πλαστικότητα τοῦ ἴδιου ὕφους.

Στή δεύτερη σκηνή τῆς τρίτης πράξης ὁ Ἔρωτας, ἀφοῦ ἀναστήσει τήν Εὐρυδίκη καί πεῖ τήν τελευταία φράση ἀπό τό ρετσιτατίβο του: «Je viens vous retirer de cet affreux séjour, jouissez dèsormais des plaisirs de l' amour!»**, βγάζει τόν Ὀρφέα καί τήν Εὐρυδίκη ἀπό τίς βραχώδεις ἐσοχές τοῦ δεύτερου πλάνου (πού εἶναι σκεπασμένο μέ πρατικάμπιλε) στό συμβατικό χαλί τοῦ προσκηνίου. Ὅταν ὁ Ὀρφέας, ἡ Εὐρυδίκη καί ὁ Ἔρωτας βγαίνουν στό προσκήνιο,

* Οἱ μακάριες σκιές (γαλλικά). -*Σημ. μεταφρ.*

** «Σᾶς ἔβγαλα ἀπ' αὐτό τό φοβερό μέρος, ἀπολαῦστε ἀπό δῶ καί πέρα τίς χαρές τῆς ἀγάπης» *(γαλλικά)*. -*Σημ. μεταφρ.*

πέφτει πίσω τους ή κεντητή αὐλαία (ή βασική) πού κρύβει τό τοπίο, καί τό τελικό τρίο αὐτῆς τῆς σκηνῆς οἱ ἠθοποιοί τό τραγουδοῦν σά νούμερο σέ συναυλία. Ὅσο διαρκεῖ τό τρίο, πίσω ἀπό τήν αὐλαία τό σκηνικό «La Sortie des Enfers»* ἀλλάζει μέ τό σκηνικό τῆς Ἀποθέωσης πού ἀποκαλύπτεται ἀμέσως μόλις τελειώνει τό τρίο, μέ ἕνα σινιάλο τοῦ Ἔρωτα.

* *«Ἡ ἔξοδος ἀπό τόν Ἅδη» (γαλλικά).-Σημ. μεταφρ.*

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ «ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ»[60]

Συνέντευξη στήν ἐφημερίδα «Χρονικά τοῦ χρηματιστήριου», 24 Φεβρουαρίου 1917

Ἡ παράσταση χωρίζεται σέ τρία μέρη, καί ἀνάμεσα στό καθένα ἀπ' αὐτά γίνεται διάλειμμα πού διαρκεῖ ὄχι παραπάνω ἀπό 15 λεπτά. Αὐτό δέν ἔγινε γιά τεχνικούς λόγους. Μέ ἕνα τέτοιο χωρισμό τοῦ δράματος ὁ θεατής κατορθώνει νά συγκεντρώσει τήν προσοχή του στίς κύριες βάσεις τῆς θαυμάσιας δραματικῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Λέρμοντοφ.

Στό πρῶτο μέρος ὅλα κινοῦνται γύρω ἀπό τή γέννηση τῆς ζήλειας, ἐδῶ δίνεται ἡ πρώτη ὤθηση γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς δραματικῆς σύγκρουσης. Σ' ἕνα σύνθετο φόντο ξεχωρίζουν ἐδῶ δυό φιγοῦρες: ἡ Νίνα καί ὁ Ἀρμπένιν.

Στό δεύτερο μέρος ὁ Ἀρμπένιν κανονίζει τούς λογαριασμούς του μέ τόν πρίγκηπα καί τή βαρώνη Στράλ, καί μόνο στό τρίτο μέρος ἐπιστρέφει στό βασικό κανάλι τοῦ δράματος, στήν πάλη μέ τή Νίνα. Αὐτό πού στό πρῶτο μέρος εἶχε μόλις διαφανεῖ - ὁ ρόλος τοῦ Σπρίχ στήν κοσμική κοινωνία- στό δεύτερο μέρος ἀναπτύσσεται πολύ ὑπογραμμισμένα. Ἡ ἴντριγκα λειτουργεῖ μέ ὅλη της τή δύναμη. Ἔχουμε ἐδῶ καί πλαστογράφηση ἐπιστολῶν, καί «φυτίλια», καί παγίδες σέ λέσχες χαρτοπαιξίας. Εἶναι φανερό ὅτι κάποιο ἀόρατο χέρι (ὁ Ἄγνωστος) ἔχει ἀρχίσει νά διευθύνει τά πράγματα. Ὁ Σπρίχ ἐμφανίζεται σάν πληρωμένος σπιοῦνος καί πληρωμένος ραδιοῦργος.

Τό κεντρικό πρόσωπο παρουσιάζεται στό τρίτο μέρος. Εἶναι ὁ Ἄγνωστος. Τόν εἴχαμε δεῖ μόνο μιά σύντομη στιγμή, στό χορό τῆς δεύτερης εἰκόνας. Ἀλλά ἤδη παρατηρήσαμε ἐκεῖ τί ρόλο πρόκειται νά παίξει στή μοίρα τῶν Ἀρμπένιν. Ὁ Ἄγνωστος ἀποτελειώνει τό θύμα του ὅταν οἱ ὑποταχτικοί του (ὁ Σπρίχ καί ὁ Καζάριν) ἔχουν πιά προετοιμάσει ἀρκετά τή δουλειά.

Ἡ σκηνή ἔχει χωριστεῖ σέ προσκήνιο καί σέ σκηνή μέ τή στενή ἔννοια τῆς λέξης. Τό προσκήνιο εἶναι πλαισιωμένο ἀπό ἕνα ἀνάγλυφο πυλώνα μέ καθρέφτες. Αὐτός ὁ πυλώνας δέν ἀλλάζει σέ ὅλη τή διάρ-

κεια τοῦ ἔργου. Ὁ σκηνογράφος Ἀ. Γ. Γκολοβίν χρησιμοποιεῖ τά ζωγραφιστά πανιά μόνο ἀπό πάνω («ἀρλεκίνοι») καί ἀπό πίσω («πανώ»). Ὅλα εἶναι ὑπολογισμένα γιά γρήγορη ἐναλλαγή τῶν εἰκόνων.

Ὅλα κινοῦνται μπροστά στό θεατή σά σέ ὄνειρο.

Ἡ σκηνή ἀνοίγει σέ μεγάλο βάθος μόνο δυό φορές: στή δεύτερη εἰκόνα - στό καρναβάλι - καί στήν ὄγδοη εἰκόνα - στό χορό. Ἡ ράμπα ἔχει καταργηθεῖ. Ὁ φωτισμός δίνεται μόνο ἀπό πάνω καί ἀπό τά πλαϊνά. Τό προσκήνιο ἔχει προωθηθεῖ πολύ μπροστά. Ὑπάρχει στό προσκήνιο ἕνα κιγκλίδωμα πού χωρίζει τήν πλατεία ἀπό τή σκηνή.

Αὐλαῖες: ὑπάρχει μιά βασική αὐλαία πού κλείνει τήν πρώτη, τρίτη, πέμπτη, ἕκτη καί ἕβδομη εἰκόνα. Στή δεύτερη, ὄγδοη καί δέκατη εἰκόνα ὑπάρχουν αὐλαῖες πού κατεβαίνουν στή διάρκεια τῆς δράσης. Στό τέλος τῆς παράστασης κατεβαίνει μιά πένθιμη αὐλαία.

Ἀπό τή μουσική τοῦ Ἀ. Κ. Γκλαζουνόφ ὅλοι εἶναι κατενθουσιασμένοι. Ἔχει γράψει χορευτικά νούμερα γιά τή δεύτερη καί ὄγδοη εἰκόνα, μιά ρομάντσα γιά τή Νίνα, τόν ἦχο τοῦ ρολογιοῦ τοῦ φρούριου Πετροπάβλοφσκαγια καί τρία νούμερα γιά τά διαλείμματα.

ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΑΛΕΞΗ «ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ» (14 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1917)[61]

Ρεπορτάζ τοῦ περιοδικοῦ «Θέατρο καί τέχνη» (Τεῦχος 18 τοῦ 1917)

Τήν ἐπανάσταση στό θέατρο καί τήν ἐπανάσταση στό δρόμο ὁ κ. Μεγιερχόλντ τίς συνδέει μέ μιά ἡμερομηνία. Τό 1905, ὅταν στούς δρόμους τῆς Μόσχας ὡρίμαζε ἡ λαϊκή ἀναταραχή, στό Στούντιο τῆς Μόσχας ἑτοιμαζόταν ἡ παράσταση τοῦ «Θανάτου τοῦ Τενταζίλ», ὅπου ἀόρατη ἀλλά τρομερή φάνταζε ἡ φιγούρα τῆς βασίλισσας. Φρικιαστική ἐντύπωση προκαλοῦσε αὐτό τό φάντασμα πού ἀπό τή νεκρή πνοή του ἔτρεμε καθετί τό ζωντανό πάνω στή σκηνή.

Τήν ἐπανάσταση στό δρόμο τήν ἔπνιξαν, ἀλλά τό θέατρο συνέχιζε τόν ἐπαναστατικό του ρόλο. Τώρα εἶναι σά νά ἄλλαξαν ρόλους, - συνεχίζει ὁ κ. Μεγιερχόλντ- οἱ ἠθοποιοί ἔγιναν συντηρητικοί. Οἱ ἠθοποιοί ξέχασαν τό ρεπερτόριο τοῦ Μπλόκ, τοῦ Σολογκούμπ, τοῦ Μαγιακόφσκι[62], τοῦ Ρέμιζοφ. Ποιός φταίει γι' αὐτό; Ἡ πλατεία, ἡ σιωπηλή ἀδιάφορη πλατεία, σά χῶρος ἀναψυχῆς.

Ὁ κ. Μεγιερχόλντ ἀπορεῖ πολύ γιατί δέν ἔρχονται οἱ στρατιῶτες στό θέατρο καί δέν τό ἀπελευθερώνουν σιωπηλά ἀπό τό κοινό τῆς πλατείας.

...Φτάνει πιά αὐτή ἡ πλατεία! Τούς διανοούμενους θά τούς διώξουν καί θά τούς στείλουν ἐκεῖ ὅπου ἀκμάζουν οἱ ἐπίγονοι τοῦ Ὀστρόφσκι. Καί τά ἔργα τῶν συγγραφέων πού ἀναφέρθηκαν παραπάνω θά ἀνεβάζονται γιά τούς ἀγρότες, τούς στρατιῶτες, τούς ἐργάτες καί ἐκείνους τούς διανοούμενους πού θά ποῦν:φτάνει πιά νά κοιμόμαστε! Τότε τό θέατρο θά εἶναι στό ὕψος του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τά γράμματα ἀπευθύνονται στήν Ὄλγα Μιχαήλοβνα Μεγιερχόλντ (πατρικό ἐπίθετο Μούντ), πρώτη γυναίκα τοῦ Μεγιερχόλντ. Παντρεύτηκαν στίς 17 Ἀπριλίου 1896, ὅταν ὁ Μεγιερχόλντ ἦταν πρωτοετής τῆς Νομικῆς σχολῆς τοῦ Πανεπιστήμιου τῆς Μόσχας.

2. Σχολή τοῦ Μάινιγκεν ὀνομάστηκε ἡ θεατρική τάση πού δημιουργήθηκε ἀπό τή δραστηριότητα τοῦ γερμανικοῦ θεάτρου πού λειτουργοῦσε στά πλαίσια τῆς αὐλῆς τοῦ δούκα τοῦ Μάινιγκεν. Οἱ παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ θεάτρου εἶχαν μεγάλη ἐπιτυχία στίς τελευταῖες τρεῖς δεκαετίες τοῦ 19ου αἰώνα, χάρη στήν ἀσυνήθιστα ἔντονη γιά τήν ἐποχή ἐκείνη προβολή τοῦ ρόλου τῆς σκηνοθεσίας, τή δημιουργία ἑνιαίου καί ὁμογενοῦς συνόλου καί τή μουσειακά ἀκριβή ἀναπαράσταση τῶν ἱστορικῶν ἐποχῶν, πού ὅμως ἔδινε τελικά στίς παραστάσεις ἕνα νατουραλιστικό χαρακτήρα. Τό θέατρο αὐτό ἄσκησε σημαντική ἐπίδραση στή θεατρική τέχνη πολλῶν χωρῶν καί εἰδικότερα τῆς Ρωσίας, ὅπου πραγματοποίησε περιοδεῖες τό 1885 καί στή δεκαετία 1890-1900.

3. Τό ἔργο τοῦ Χάουπτμαν «Χαννέλε» ἀνεβάστηκε ἀπό τόν Κ. Σ. Στανισλάφσκι στήν Ἑταιρία τέχνης καί λογοτεχνίας, πού ἀποτέλεσε τόν ἀρχικό πυρήνα τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Ἡ πρεμιέρα του δόθηκε στίς 2 Ἀπριλίου 1896. Τό ἀνέβασμά του, στή συνέχεια, στό Θέατρο Τέχνης ἐμποδίστηκε μέ ἀπαγόρευση τοῦ μητροπολίτη τῆς Μόσχας.

4. Πρόκειται γιά τήν Αἰκατερίνα Μιχαήλοβνα Μούντ, ἠθοποιό καί ἀδελφή τῆς γυναίκας τοῦ Μεγιερχόλντ, πού δούλευε τότε μαζί του στό Θέατρο Τέχνης. Ἀργότερα συνεργάστηκε μέ τό Μεγιερχόλντ στή Συντροφιά νέου δράματος, στό Θέατρο-στούντιο καί στό Δραματικό θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια.

5. Πρόκειται γιά ρόλους πού ἔπαιξε ὁ ἴδιος ὁ Μεγιερχόλντ στό Θέατρο Τέχνης: Τρέπλεφ στό «Γλάρο» τοῦ Τσέχοφ (πρεμιέρα στίς 17 Δεκεμβρίου 1898), Γιοχάννες στούς «Μοναχούς ἀνθρώπους» τοῦ Χάουπτμαν (πρεμιέρα τίς 16 Δεκεμβρίου 1899) καί Τουζεμπάχ στίς «Τρεῖς ἀδελφές» τοῦ Τσέχοφ (πρεμιέρα στίς 31 Ἰανουαρίου 1901).

6. Ὁ Μεγιερχόλντ γνώρισε τόν Τσέχοφ στίς πρόβες τοῦ Θεάτρου Τέχνης, καί ἀνάμεσα στό νεαρό ἠθοποιό καί τόν καθιερωμένο συγγραφέα δημιουργήθηκε ἀμέσως μιά ἀμοιβαία συμπάθεια. Ἡ γνωριμία μέ τή δραματουργία τοῦ Τσέχοφ καί ἡ κριτική στάση ἀπέναντι στόν τρόπο πού ἀνεβάστηκε στή σκηνή τοῦ Θεάτρου Τέχνης ἔπαιξαν σημαντικό ρόλο στήν ἀμφισβήτηση ἀπό τό Μεγιερχόλντ τῆς νατουραλιστικῆς παράδοσης πού βάραινε πάνω στό Θέατρο Τέχνης καί τήν ἀναζήτηση καινούριων δρόμων στό θέατρο. Ὅταν τό 1902 ὁ Μεγιερχόλντ ἄρχισε τήν προσπάθεια, σά σκηνοθέτης πιά, γιά τή δημιουργία νέου θεάτρου στήν ἐπαρχία, ὁ Τσέχοφ τοῦ ἔκφρασε τή συμπαράστασή του. Εἶναι γεγονός ὅτι στή συνέχεια τῶν ἀναζητήσεών του ὁ Μεγιερχόλντ φτάνει στήν ἄρνηση τῆς τσεχοφικῆς δραματουργίας πού τή θεωρεῖ περισσότερο «λυρικό ἔπος» παρά «καθαρό» θέατρο (τήν ἄποψη αὐτή τήν ἀναπτύσσει ἀναλυτικά στό ἄρθρο του «Ρῶσοι θεατρικοί συγγραφεῖς», πού συμπεριλήφθηκε στό βιβλίο του «Γιά τό θέατρο», 1913). Παρόλα αὐτά ὥς τό τέλος τῆς ζωῆς του διατήρησε τήν ἀγάπη καί τό θαυμασμό του γιά τόν Τσέχοφ. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἀ. Γκλαντκόφ, στενός συνεργάτης του στά τελευταῖα πέντε χρόνια τῆς ζωῆς του («Μιλάει ὁ Μεγιερχόλντ», περιοδικό «Νόβι μίρ» («Νέος κόσμος»), 1961, τεῦχος 8), ὁ Μεγιερχόλντ ἔλεγε στούς μαθητές του λίγο πρίν τό τραγικό του τέλος: «Ὁ Τσέχοφ μέ ἀγαποῦσε. Αὐτό εἶναι καμάρι τῆς ζωῆς μου, μιά ἀπό τίς πιό ἀκριβές ἀναμνήσεις μου».

7. Τό γράμμα αὐτό τοῦ Μεγιερχόλντ ἀνοίχτηκε ἀπό τήν ἀστυνομία καί ἀντίγραφο του στάλθηκε στό διοικητή τῆς τσαρικῆς «ὀχράνας» τῆς Μόσχας Σ. Β. Ζουμπάτοφ, ὅπου καί τοποθετήθηκε σέ φάκελο «γιά τόν ἠθοποιό τοῦ Θεάτρου Τέχνης Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ».

8. Πρόκειται γιά τό αἱματοκύλισμα φοιτητῶν διαδηλωτῶν ἀπό τήν ἀστυνομία στήν Πετρούπολη. Ὁ Μεγιερχόλντ βρισκόταν τότε ἐκεῖ σέ περιοδεία τοῦ Θεάτρου Τέχνης (19 Φεβρουαρίου -23 Μαρτίου).

9. Ἡ πρεμιέρα τοῦ ἔργου τοῦ Ἴψεν «Δόκτορ Στόκμαν» («Ὁ ἐχθρός τοῦ λαοῦ») δόθηκε ἀπό τό Θέατρο Τέχνης στήν Πετρούπολη στίς 24 Ὀκτωβρίου 1900, τή βραδιά τῆς ἴδιας μέρας πού ἡ ἀστυνομία διέλυσε μέ τή βία ἀντικυβερνητική διαδήλωση τῆς νεολαίας.

10. Ὁ Μεγιερχόλντ ἀναφέρεται ἐδῶ στό θίασο «Συντροφιά νέου δράματος», ὅπου ἦταν ταυτόχρονα σκηνοθέτης καί θιασάρχης.

11. Ἡ μεγάλη δραματική ἠθοποιός Βέρα Φιόντοροβνα Κομισσαρζέφσκαγια (1864-1910) δημιούργησε δικό της θέατρο στήν Πετρούπολη τό φθινόπωρο τοῦ 1904. Ὁ Μεγιερχόλντ πῆγε τελικά σ' αὐτό, σά γενικός σκηνοθέτης καί ἠθοποιός, τόν Αὔγουστο τοῦ 1906 καί δούλεψε ἐκεῖ ὥς τόν Ὀκτώβριο τοῦ 1907. Ἡ Κομισσαρζέφσκαγια εἶχε ἀρχικά ἐνθουσιαστεῖ μέ τίς ἰδέες τοῦ Μεγιερχόλντ, ἀλλά τελικά ἦρθε σέ σύγκρουση μαζί του καί ὁ Μεγιερχόλντ ἔφυγε ἀπό τό θέατρό της. Σ' αὐτό ἔπαιξε προφανῶς κάποιο ρόλο καί ἡ ἀντιζηλία τοῦ ἀδελφοῦ της - ἐπίσης σκηνοθέτη - Φ. Φ. Κομισσαρζέφσκι, ἀλλά βασική αἰτία ἦταν ὅτι ἡ ἴδια ἡ Κομισσαρζέφσκαγια θεώρησε κάποια στιγμή ὅτι, ὅπως γράφει σ' ἕνα γράμμα της, «ἐμεῖς οἱ ἠθοποιοί δέν ἔχουμε τί νά κάνουμε σ' αὐτό τό θέατρο» καί ὅτι ὁ Μεγιερχόλντ «μετάτρεψε τό θέατρό μας σέ πειραματικό ἐργαστήριο σκηνοθεσίας». Παρά τή σύγκρουση ὁ Μεγιερχόλντ διατήρησε τό θαυμασμό του γιά τήν Κομισσαρζέφσκαγια. Σέ ἕνα κείμενό του τό 1926 (πρόλογος στό βιβλίο τοῦ Ἀ. Ἀβέρτσενκο «Σημειώσεις ἑνός θεατρικοῦ τυφλοπόντικα») τήν ἀναφέρει σά μιά ἀπό τίς «φωτεινές προσωπικότητες» πού ξεχωρίζουν στό προεπαναστατικό θέατρο καί σέ μιά σειρά ἄλλες ἀναφορές τήν κατατάσσει ἀνάμεσα στίς μεγαλύτερες φυσιογνωμίες τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου.

12. Πρόκειται γιά τήν ἠθοποιό τοῦ Θεάτρου Τέχνης Ὄλγα Λεονάρντοβνα Κνίππερ, κατοπινά γυναίκα τοῦ Τσέχοφ.

13. Τό κείμενο αὐτό, πού ἀποτελεῖ προλογικό σημείωμα γιά τό σχέδιο λειτουργίας τοῦ Θεάτρου-στούντιο, στάλθηκε στό Στανισλάφσκι ἀπό τό Μεγιερχόλντ, πού τότε βρισκόταν στήν πόλη Νικολάεφ, μαζί μέ ἕνα συνοδευτικό γράμμα (10 Ἀπριλίου 1905), ὅπου τόν παρακαλοῦσε νά κάνει σ' αὐτό τό κείμενο ὅσες διορθώσεις θεωρήσει ἀναγκαῖες καί σέ συνέχεια ἀντίγραφά του νά δοθοῦν σέ ὅλα τά πρόσωπα πού χρειάζεται νά ἐνημερωθοῦν γιά τό καινούριο θέατρο. Δέν ὑπάρχει ὡστόσο καμμιά πληροφορία ἄν τό κείμενο αὐτό κυκλοφόρησε καί τελικά πρωτοδημοσιεύτηκε στή σοβιετική δίτομη ἔκδοση τῶν κειμένων τοῦ Μεγιερχόλντ τοῦ 1968.

14. Τό ἔργο ἀπαγορεύτηκε τελικά ὕστερα ἀπό τρεῖς παραστάσεις.

15. Ὁ ζωγράφος Ἀ. Γ. Γκολοβίν ἦταν ἕνας ἀπό τούς πιό στενούς συνεργάτες τοῦ Μεγιερχόλντ καί ἔκανε τά σκηνικά στίς περισσότερες ἀπό τίς παραστάσεις πού ἀνέβασε ὁ Μεγιερχόλντ στά θέατρα Ἀλεξάντρινσκι καί Μάριινσκι.

16. Τό ἄρθρο «Ἱστορία καί τεχνική τοῦ θεάτρου», πού πρωτοδημοσιεύτηκε τό 1908, καθώς καί τά κείμενα «Σχετικά μέ τό ἀνέβασμα τοῦ «Τριστάνος καί Ἰζόλδη» στό Θέατρο Μάριινσκι», «Σχετικά μέ τό ἀνέβασμα τοῦ «Δόν Ζουάν» τοῦ Μολιέρου», «Τό Πλανόδιο θέατρο» καί «Σημειώσεις πάνω στόν κατάλογο σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν», συμπεριλήφθηκαν στή συλλογή κειμένων τοῦ Μεγιερχόλντ «Γιά τό θέατρο» πού ἐκδόθηκε τό 1913 στήν Πετρούπολη.

17. Τό Θέατρο Νόβι (Νέο) λειτούργησε σάν παράρτημα τῶν αὐτοκρατορικῶν θεάτρων τῆς Μόσχας Μάλι(Μικρό) καί Μπολσόι(Μεγάλο) ἀπό τό 1898

ὡς τό 1907. Ἦταν στενά συνδεμένο μέ τό Θέατρο Μάλι, πού ἠθοποιοί του ἔπαιζαν στή σκηνή τοῦ Θεάτρου Νόβι, καί σκηνοθετοῦσε βασικά σ' αὐτό ὁ διάσημος ἠθοποιός τοῦ Μάλι Ἀ. Π. Λένσκι. Ὁ Λένσκι προσπάθησε νά δόσει πιό προοδευτική κατεύθυνση στό ρεπερτόριο καί στή λειτουργία τοῦ Θεάτρου Νόβι, ἀλλά ἡ γραφειοκρατική διεύθυνση τῶν αὐτοκρατορικῶν θεάτρων τοῦ δημιουργοῦσε ἐμπόδια καί τελικά ὁ Λένσκι ἔφυγε ἀπό τό Νόβι.

18. Τό κείμενο σέ εἰσαγωγικά εἶναι ἀπόσπασμα ἀπό τήν ὁμιλία τοῦ Κ. Σ. Στανισλάφσκι στήν πρώτη συνέλευση τῶν μελῶν τοῦ Θεάτρου-στούντιο στίς 5 Μαΐου 1905.

19. Μποσκέτες εἶναι πυκνές διακοσμητικές συστοιχίες δέντρων (ψεύτικων) πού χρησιμεύουν στή σκηνή σάν παραβάν.

20. Τό περιοδικό «Ζυγός» («Βεσί») ἦταν μηνιαία ἔκδοση τέχνης καί λογοτεχνίας πού κυκλοφοροῦσε στή Μόσχα στά 1904-1909. Ἀνάμεσα στούς συνεργάτες του ἦταν ὁ Β. Μπριοῦσοφ, ὁ Ἀ. Μπέλι καί ἄλλοι ὀπαδοί τοῦ συμβολισμοῦ. Τά «Ζητήματα ζωῆς» («Βοπρόσι ζίζνι») ἦταν μηνιαῖο λογοτεχνικό-κοινωνικό περιοδικό πού ἐκδιδόταν στήν Πετρούπολη τό 1905.

21. Οἱ προραφαηλικοί ἦταν ἀγγλική σχολή ζωγράφων καί συγγραφέων στά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα, πού προσπαθοῦσαν νά μιμηθοῦν τό στύλ τῆς τέχνης τῆς Πρωτοαναγέννησης (πρίν ἀπό τόν Ραφαήλ).

22. Ἡ πρεμιέρα τοῦ ἔργου «Ἰούλιος Καίσαρ», σέ σκηνοθεσία τοῦ Β. Ἰ. Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο, δόθηκε στό Θέατρο Τέχνης στίς 2 Ὀκτωβρίου 1903. Ἡ παράσταση ἦταν φορτωμένη μέ κάθε εἴδους λεπτομέρειες τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῆς ρωμαϊκῆς κοινωνίας.

23. «Ὁ γλάρος» τοῦ Τσέχοφ πρωτοανεβάστηκε στό αὐτοκρατορικό Θέατρο Ἀλεξάντρινσκι τῆς Πετρούπολης στίς 17 Ὀκτωβρίου 1896. Τό ἔργο ἀνεβάστηκε ρουτινιέρικα, χωρίς καμμιά κατανόηση τῶν πρωτοποριακῶν ἰδιομορφιῶν του, καί ἡ παράσταση σημείωσε παταγώδη ἀποτυχία. Ἀντίθετα ἡ θριαμβευτική ἐπιτυχία τοῦ «Γλάρου» στό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας (ἡ πρεμιέρα του δόθηκε στίς 17 Δεκεμβρίου 1898) σήμανε ταυτόχρονα τήν καθιέρωση αὐτοῦ τοῦ καινούριου θεάτρου καί τήν «ἀποκατάσταση» τοῦ ἔργου τοῦ Τσέχοφ.

24. Ἀντόν Κράινι - ψευδώνυμο τῆς συμβολίστριας ποιήτριας Ζινάιντα Χίππιους.

25. Ἀρκέλ - ἕνα ἀπό τά πρόσωπα τοῦ ἔργου τοῦ Μαίτερλινκ «Πελλέας καί Μελισσάνθη».

26. Ὁ Στανισλάφσκι ἀνέβασε σέ συμβολιστικό στύλ «Τό δράμα τῆς ζωῆς» τοῦ Κ. Χάμσουν στό Θέατρο Τέχνης τό 1907. Γενικά σ' αὐτήν τήν περίοδο ὁ Στανισλάφσκι δείχνει ζωηρό ἐνδιαφέρον γιά τό συμβολιστικό θέατρο καί γιά τίς νέες τάσεις στή θεατρική τέχνη.

27. Πρόκειται γιά τήν ὄπερα τοῦ Ἰταλοῦ μουσικοσυνθέτη Ἀρρίγκο Μπόιτο «Μεφιστοφελῆς», ὅπου ὁ Σαλιάπιν ἔπαιξε μέ λαμπρή ἐπιτυχία τόν κεντρικό ρόλο.

28. Τό ἰδιωτικό θέατρο ὄπερας τοῦ βιομήχανου καί θεατρικοῦ μαικήνα Σ. Ἰ. Μάμοντοφ (1841-1918) ἔπαιξε στήν ἐποχή του πρωτοποριακό ρόλο, σέ ἀντιπαράθεση πρός τόν ἀκαδημαϊσμό τῶν αὐτοκρατορικῶν θεάτρων ὄπερας. Σ' αὐτό ἄρχισε τήν καριέρα του καί ὁ Σαλιάπιν. Ὁ Μάμοντοφ ἦταν ἐπίσης ἕνας ἀπό τούς βασικούς ἐνισχυτές τοῦ Θεάτρου Τέχνης.

29. Τό 1876 ἐγκαινιάστηκε στό Μπαϋρόυτ τῆς Βαυαρίας ἕνα καινούριο θέατρο πού χτίστηκε εἰδικά γιά νά παίζονται σ' αὐτό οἱ ὄπερες του Βάγκνερ καί γιά νά ὑλοποιηθεῖ ἡ ἰδέα του γιά ἕνα θέατρο νέου τύπου - χῶρο γιορτῆς καί «πανηγυρικῶν παραστάσεων».

30. Τό Θέατρο Τέχνης τοῦ Μονάχου ὀργανώθηκε τό 1908 ἀπό τόν Γκέοργκ Φούχς, σέ συνεργασία μέ σκηνογράφους πού ἀντιτάσσονταν στήν ἀντίληψη τῆς «σκηνῆς-κουτιοῦ», τοῦ νατουραλισμοῦ καί τῆς ὀπτικῆς ψευδαίσθησης καί ἐπιδίωκαν τή μεταρρύθμιση τοῦ θεάτρου. Ὡστόσο οἱ μεταρρυθμίσεις στό θέατρο τοῦ Μονάχου περιορίστηκαν κυρίως στή διαμόρφωση τῆς σκηνῆς καί τῆς πλατείας.

31. Ὁ Μεγιερχόλντ ἀναφέρεται ἐδῶ σέ ἄρθρο του γιά τό «Παλαιικό θέατρο» τῆς Πετρούπολης, πού δημοσιεύεται στό βιβλίο του «Γιά τό θέατρο» ἀκριβῶς πρίν ἀπό τό κείμενο γιά τήν παράσταση τοῦ «Δόν Ζουάν». Τό σχετικό σημεῖο τοῦ ἄρθρου ἔχει ὡς ἑξῆς: «Τό Παλαιικό θέατρο μποροῦσε νά διαλέξει δυό δρόμους: ἤ 1) νά πάρει ἔργα τῶν παλιῶν θεάτρων καί νά ὑποτάξει τό ἀνέβασμα αὐτῶν τῶν ἔργων στή μέθοδο τῆς ἀρχαιολογίας, δηλαδή νά φροντίσει πρῶτα ἀπ' ὅλα γιά τήν ἀκρίβεια τῆς σκηνικῆς ἀναστήλωσης, ἤ 2) νά πάρει ἔργα γραμμένα στή *μανιέρα* τῶν παλιῶν θεάτρων καί νά τά ἀνεβάσει σέ μιά ἐλεύθερη σύνθεση πάνω στό θέμα τοῦ πρωτόγονου θεάτρου (ὅπως, λογουχάρη, ἀνέβασα ἐγώ τήν «Ἀδελφή Βεατρίκη» στό θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια)».

32. Ἡ πρεμιέρα τῆς διασκευῆς τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Ντοστογέφσκι «Ἀδελφοί Καραμάζοφ», πού ἡ παράστασή της διαρκοῦσε δύο συνεχεῖς βραδιές, δόθηκε στό Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας στίς 12 καί 13 Ὀκτωβρίου 1910.

33. Ἡ «Ἀδελφότητα τῶν παθῶν» ἦταν ἡ ὀργάνωση ἐκείνων πού ἔπαιρναν μέρος στίς παραστάσεις τῶν μυστηρίων στό Παρίσι. Τό 1402 ἡ ὀργάνωση αὐτή πῆρε ἀπό τό βασιλιά Κάρολο τόν 6ο τό ἀποκλειστικό προνόμιο νά παίζει μυστήρια στήν πρωτεύουσα. Οἱ «γραφιάδες τοῦ Μπαζός», πού ἀναφέρονται σέ συνέχεια στό ἄρθρο, ἦταν οἱ δικαστικοί γραφιάδες τοῦ μεσαιωνικοῦ Παρισιοῦ πού ἀποτελοῦσαν τό σωματεῖο Μπαζός. Τό Μπαζός εἶχε τό δικαίωμα νά δίνει γιορτινές παραστάσεις (παιχνίδια, φάρσες) στούς δρόμους τοῦ Παρισιοῦ καί ἄλλων γαλλικῶν πόλεων. Οἱ παραστάσεις αὐτές πολλές φορές σατίριζαν ἔντονα τούς ἀριστοκράτες καί τούς ἀνώτερους κληρικούς, πρᾶγμα πού γινόταν ἀφορμή γιά συχνούς διωγμούς ἀπό μέρους τῶν ἀρχῶν. Τό 1582 τό σωματεῖο Μπαζός ἀπαγορεύτηκε.

34. Τό ρόλο τοῦ ψάλτη Τέτερεφ στήν παράσταση τῶν «Μικροαστῶν» τοῦ Μ. Γκόρκι στό Θέατρο Τέχνης τόν ἔπαιζε ἕνας ἀληθινός ψάλτης, ὁ Ν. Ἀ. Μπαράνοφ.

35. Πρόκειται γιά τό σύστημα ρυθμικῆς γυμναστικῆς τοῦ Ἐλβετοῦ μουσικοσυνθέτη καί παιδαγωγοῦ Ἐμίλ Ζάκ-Νταλκρόζ (1865-1950), πού βασίζεται στή στενή σύνδεση τῶν πλαστικῶν ἀσκήσεων μέ τή μουσική. Τό σύστημα αὐτό ἐφαρμόστηκε στό Ἰνστιτοῦτο μουσικῆς καί ρυθμοῦ τοῦ Χέλλεραου (Γερμανία, 1911-1914), στό Ἰνστιτοῦτο Ζάκ-Νταλκρόζ τῆς Γενεύης καί σέ συνέχεια σέ πολλές ἄλλες χῶρες.

36. Στίς ἀρχές τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ 20οῦ αἰώνα ὁ συγγραφέας Ἔρνστ φόν Βολτσόγκεν (1855-1934) ἀνάπτυξε στή Γερμανία τό κίνημα τῶν «φιλολογικῶν βαριετέ» ἤ «ὑπερπαλκοσένικων» (Überbrettl).

37. Στό βιβλίο του «Γιά τό θέατρο» ὁ Μεγιερχόλντ παραθέτει κατάλογο τῶν σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν του στήν περιόδο 1905-1912. Τό κείμενο πού ἀκολουθεῖ ἀποτελεῖ σχολιασμό ὁρισμένων ἀπ' αὐτές τίς παραστάσεις, μέ τή χρησιμοποίηση τοῦ περιγραφικοῦ στοιχείου πού ἐπιτρέπει νά δοῦμε τήν ἔμπρακτη ἐφαρμογή τῶν σκηνοθετικῶν ἀντιλήψεων τοῦ Μεγιερχόλντ.

38. «Τό χιόνι» τοῦ Σ. Πσιμπισέφσκι σκηνοθετήθηκε ἀπό τό Μεγιερχόλντ τό 1905 στό Θέατρο-στούντιο, ἀλλά τελικά ἡ παράσταση δέ δόθηκε, μιά καί τό καινούριο αὐτό θέατρο διαλύθηκε προτοῦ λειτουργήσει.

39. Ἡ «Κωμωδία τῆς ἀγάπης» τοῦ Ἴψεν ἀνεβάστηκε στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια (Πετρούπολη) στίς 22.1.1907. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Β. Ἰ. Ντενίσοφ.

40. Οἱ «Βρυκόλακες» τοῦ Ἴψεν ἀνεβάστηκαν ἀπό τή Συντροφιά νέου δράματος στήν πόλη Πολτάβα τῆς Οὐκρανίας τό καλοκαίρι τοῦ 1906. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Κ. Κ. Κόστιν.

41. Ὁ «Κάιν» τοῦ Ρωσοεβραίου συγγραφέα Ὄ. Ντίμοφ (τό πραγματικό του ἐπίθετο εἶναι Περελμάν) ἀνεβάστηκε στήν Πολτάβα ἀπό τή Συντροφιά νέου δράματος τό καλοκαίρι τοῦ 1906. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Κ.Κ. Κόστιν.

42. «Ἡ κραυγή τῆς ζωῆς» τοῦ Αὐστριακοῦ συγγραφέα Ἄ. Σνίτσλερ (σέ διασκευή τοῦ Μεγιερχόλντ) ἀνεβάστηκε στήν Πολτάβα ἀπό τή Συντροφιά νέου δράματος τό καλοκαίρι τοῦ 1906. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Κ. Κ. Κόστιν.

43. Ἡ «Ἔντα Γκάμπλερ» τοῦ Ἴψεν ἀνεβάστηκε στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 10.11.1906. Σκηνογράφοι ἦταν οἱ Κ. Κ. Κόστιν καί Ν. Ν. Σαπουνόφ (σκηνικά) καί Β. Ντ. Μιλιότι (κοστούμια).

44. Τό ἔργο τοῦ Ρωσοεβραίου συγγραφέα Σ. Γιουσκέβιτς «Στήν πόλη» ἀνεβάστηκε στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 13.11.1906. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Β. Κ. Κολέντα.

45. «Ἡ τραγωδία τῆς ἀγάπης» τοῦ Νορβηγοῦ συγγραφέα Γκούνναρ Χάιμπεργκ ἀνεβάστηκε στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 8.1.1907. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Β. Γ. Σουρενιάντς.

46. «Τό κουκλόσπιτο» τοῦ Ἴψεν ἀνεβάστηκε στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια τό 1907.

47. Τό ἔργο τοῦ Στρίντμπεργκ «Ἔνοχοι - ἀθῶοι;» ἀνεβάστηκε ἀπό τήν πειραματική ὁμάδα «Συντροφιά ἠθοποιῶν, συγγραφέων, ζωγράφων καί μουσικῶν» στό θέρετρο Τεριόκι (τώρα Ζελενογκόρσκ) τό καλοκαίρι τοῦ 1912 Σκηνογράφος ἦταν ὁ Γ. Μ. Μπόντι.

48. Τό ἔργο τοῦ Κνούτ Χάμσουν «Στίς πύλες τοῦ βασιλείου» ἀνεβάστηκε στό αὐτοκρατορικό θέατρο Ἀλεξάντρινσκι στίς 30.9.1908. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Ἀ. Γ. Γκολοβίν.

49. «Ὁ θάνατος τοῦ Τενταζίλ» τοῦ Μ. Μαίτερλινκ σκηνοθετήθηκε ἀπό τό Μεγιερχόλντ στό Θέατρο-στούντιο (1905). Καί αὐτή ἡ παράσταση δέ δόθηκε τελικά, λόγω τῆς διάλυσης τοῦ θεάτρου. Τό ἔργο ἀνεβάστηκε ξανά ἀπό τό Μεγιερχόλντ μέ τή Συντροφιά νέου δράματος στήν Τιφλίδα στίς 19 Μαρτίου 1906.

50. «Τό αἰώνιο παραμύθι» τοῦ Σ. Πσιμπισέφσκι ἀνεβάστηκε στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 4. 12.1906. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Β. Ἰ. Ντενίσοφ.

51. «Ἡ ἀδελφή Βεατρίκη» τοῦ Μ. Μαίτερλινκ ἀνεβάστηκε στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 22.11.1906. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Σ. Γ. Σουντέικιν.

52. «Τό θαῦμα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου» τοῦ Μ. Μαίτερλινκ ἀνεβάστηκε ἀρχικά ἀπό τή Συντροφιά νέου δράματος στήν Πολτάβα τό καλοκαίρι τοῦ 1906 (σκηνογράφος Κ. Κ. Κόστιν) καί, σέ δεύτερη παραλλαγή, στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 30.12.1906 (σκηνογράφος Β. Κ. Κολέντα).

53. «Τό πλανόδιο θεατράκι» τοῦ Ἀ. Μπλόκ ἀνεβάστηκε στό Θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 30.12.1906. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Ν. Ν. Σαπουνόφ.

54. «Ἡ Ζωή τοῦ Ἀνθρώπου» τοῦ Λ. Ἀντρέεφ ἀνεβάστηκε τό 1907 στό θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια. Τά σκηνικά ἦταν σχεδιασμένα ἀπό τόν ἴδιο τό Μεγιερχόλντ.

55. Τό ἔργο τοῦ Μ. Μαίτερλινκ «Πελλέας καί Μελισσάνθη» ἀνεβάστηκε στό θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 10.10.1907. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Β. Ἰ. Ντενίσοφ.

56. «Ἡ νίκη τοῦ Θανάτου» τοῦ Φ. Σολογκούμπ ἀνεβάστηκε στό θέατρο τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια στίς 6.11.1907. Τά σκηνικά ἦταν σχεδιασμένα ἀπό τόν ἴδιο τό Μεγιερχόλντ.

57 «Ὁ Ἀρλεκίνος προξενητής» τοῦ Β. Ν. Σολοβιόφ παρουσιάστηκε ἀρχικά στήν αἴθουσα συναυλιῶν τῆς Λέσχης τῶν Εὐγενῶν στίς 8.11.1911 (σκηνογράφος Κ. Ἰ. Ἐφσέεφ) καί ὕστερα στό Τεριόκι, τό καλοκαίρι τοῦ 1912, ἀπό τή Συντροφιά ἠθοποιῶν, συγγραφέων, ζωγράφων καί μουσικῶν (σκηνογράφος Ν. Ἰ. Κουλμπίν).

58. «Τό προσκύνημα τοῦ σταυροῦ» τοῦ Καλντερόν παρουσιάστηκε ἀρχικά στίς 19.4.1910 στό «Θέατρο τοῦ Πύργου» πού λειτουργοῦσε στό διαμέρισμα τοῦ συγγραφέα Βιατσεσλάβ Ἰβάνοφ (σκηνογράφος Σ. Γ. Σουντέικιν) καί ὕστερα στό Τεριόκι, τό καλοκαίρι τοῦ 1912, ἀπό τή Συντροφιά ἠθοποιῶν, συγγραφέων, ζωγράφων, καί μουσικῶν (σκηνογράφος Γ. Μ. Μπόντι).

59. Ἡ ὄπερα «Ὀρφέας» τοῦ Γκλούκ ἀνεβάστηκε στό αὐτοκρατορικό λυρικό θέατρο Μάριινσκι (Πετρούπολη) στίς 21.12.1911. Σκηνογράφος ἦταν ὁ Ἀ. Γ. Γκολοβίν καί χορογράφος ὁ Μ. Μ. Φόκιν.

60. Ἡ πρεμιέρα τοῦ «Καρναβαλιοῦ» τοῦ Λέρμοντοφ δόθηκε στό θέατρο Ἀλεξάντρινσκι στίς 25 Φεβρουαρίου 1917, στίς παραμονές τῆς ἀνατροπῆς τοῦ τσαρισμοῦ. Ὁ Μεγιερχόλντ ὅμως ἄρχισε νά δουλεύει αὐτήν τήν παράσταση ἀπό τό 1910 (τήν ἀναφέρει καί στό τέλος τοῦ «Καταλόγου σκηνοθετικῶν ἐργασιῶν» πού λήγει τό 1912, ἄν καί δέν εἶχε ἀκόμα πραγματοποιηθεῖ). Μετά τήν Ὀκτωβριανή Ἐπανάσταση ἡ παράσταση αὐτή ἐξακολούθησε

νά παίζεται μέ ἐπιτυχία στό ἴδιο θέατρο (πού μετονομάστηκε σέ Κρατικό ἀκαδημαϊκό θέατρο πρόζας «Ἀ. Σ. Πούσκιν») ἐπί 30 χρόνια, ὥς τό 1947 μέ διακοπές). Στή σοβιετική περίοδο ὁ Μεγιερχόλντ ξαναδούλεψε τήν παράσταση δυό φορές (στά 1933 καί στά 1938).

61. Ἡ ὁμιλία αὐτή ἔγινε σέ δημόσια συζήτηση πού ὀργανώθηκε, μετά τή Φεβρουαριανή Ἐπανάσταση, ἀπό τόν καλλιτεχνικό σύνδεσμο «Τέχνη γιά ὅλους». Θέμα τῆς συζήτησης ἦταν: «Ἐπανάσταση, τέχνη, πόλεμος».

62. Εἶναι ἡ πρώτη φορά πού γίνεται μνεία τοῦ ὀνόματος τοῦ Μαγιακόφσκι σέ κείμενο τοῦ Μεγιερχόλντ. Ὁ Μαγιακόφσκι εἶχε γράψει τότε μόνο ἕνα θεατρικό ἔργο, τήν τραγωδία «Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι» (1913). Ἡ πρώτη ἄμεση γνωριμία ἀνάμεσα στούς δύο δημιουργούς γίνεται στά τέλη τοῦ 1915 - ἀρχές τοῦ 1916, ὅταν ὁ Μαγιακόφσκι πῆγε μέ διική του πρωτοβουλία στό Στούντιο τοῦ Μεγιερχόλντ καί διάβασε στόν ἴδιο καί στούς μαθητές του τό μεγάλο του ποίημα «Πόλεμος καί σύμπαν».

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Ἀντάμ ντέ λά Ἄλ (γύρω στό 1238-γύρω στό 1286), Γάλλος ποιητής, θεατρικός συγγραφέας καί μουσουργός.
Ἀντρέεφ Λεονίντ Νικολάεβιτς (1871-1919), Ρῶσος πεζογράφος καί θεατρικός συγγραφέας.
Ἄππια Ἄντολφ (1862-1928), μουσικός, ζωγράφος καί θεωρητικός τοῦ θεάτρου. Γεννήθηκε στήν Ἑλβετία.
Ἀράγια Φραντσέσκο (1709 -γύρω στό 1770), Ἰταλός μουσικοσυνθέτης.
Ἀρετίνο Πιέτρο (1492-1556), Ἰταλός συγγραφέας καί δραματουργός.

Βάν Μπέβερ Ἀντόλφ (1871-1927), Γάλλος κριτικός.
Βάν Λέρμπεργκ Σάρλ (1861-1907), Βέλγος ποιητής καί θεατρικός συγγραφέας.
Βέντεκιντ Φράνκ (1864-1918), Γερμανός θεατρικός συγγραφέας καί ἠθοποιός.
Βεράρεν Ἐμίλ (1855-1916), Βέλγος ποιητής καί θεατρικός συγγραφέας.
Βεσελόφσκι Ἀλεξέι Νικολάεβιτς (1843-1918), Ρῶσος φιλόλογος καί ἱστορικός τοῦ θεάτρου.
Βιαρντό Μισέλ-Πωλίν (1821-1910), Γαλλίδα τραγουδίστρια καί μουσουργός.
Βίλκινα Λιουντμίλα Νικολάεβνα (1873-1920), Ρωσίδα ποιήτρια καί μεταφράστρια.
Βολόσιν Μαξιμιλιάν Ἀλεξάντροβιτς (1878-1932), Ρῶσος ποιητής.
Βολίνσκι Ἀκίμ Λβόβιτς (1863-1926), Ρῶσος κριτικός τῆς λογοτεχνίας καί θεωρητικός τῆς τέχνης.
Βολτσόγκεν Ἔρνστ φόν (1855-1934), Γερμανός συγγραφέας καί παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς.
Βοροτνικόφ Ἀντόνη Πάβλοβιτς, Ρῶσος ἠθοποιός, μεταφραστής θεατρικῶν ἔργων καί θεατρικός συγγραφέας.
Βουιγιέ Γκαστόν Σάρλ (1847-1915), Γάλλος ζωγράφος.
Βρούμπελ Μιχαήλ Ἀλεξάντροβιτς (1856-1910), Ρῶσος ζωγράφος, γραφίστας καί σκηνογράφος.

Γερσόφ Ἰβάν Βασίλιεβιτς (1847-1943), Ρῶσος τραγουδιστής τῆς ὄπερας.

Γιάρτσεφ Πιότρ Μιχάηλοβιτς (πέθανε τό 1930), Ρῶσος θεατρικός συγγραφέας, κριτικός τοῦ θεάτρου καί σκηνοθέτης.

Ζόνοφ Ἀρκάντη Πάβλοβιτς (πέθανε τό 1922), Ρῶσος σκηνοθέτης καί ἠθοποιός.

Ἰβάνοφ Βιατσεσλάβ Ἰβάνοβιτς (1866-1949), Ρῶσος ποιητής , θεατρικός συγγραφέας, θεωρητικός καί ἱστορικός τῆς τέχνης.
Ἰγκνάτοφ Σεργκέι Σεργκέεβιτς (1887-1959), Ρῶσος θεατρολόγος, φιλόλογος καί κριτικός.
Ἴμμερμαν Κάρλ Λέμπερεχτ (1796-1840), Γερμανός συγγραφέας, δραματουργός καί παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς.

Καλλό Ζάκ (γύρω στό 1592-1635), Γάλλος ζωγράφος καί χαράκτης.
Καλντερόν ντέ λά Μπάρκα Πέντρο (1600-1681), Ἱσπανός θεατρικός συγγραφέας.
Κατσάλοφ Βασίλη Ἰβάνοβιτς (1875-1948), ἠθοποιός τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας, ἀπό τά βασικά στελέχη του.
Κνίππερ - Τσέχοβα Ὄλγα Λεονάρντοβνα (1868-1959), ἠθοποιός τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας, ἀπό τά βασικά στελέχη του, γυναίκα τοῦ Τσέχοφ.
Κολέντα Βίκτορ Κονσταντίνοβιτς (1872-1945), Ρῶσος ζωγράφος καί σκηνογράφος.
Κομισσαρζέφσκαγια Βέρα Φιόντοροβνα (1864-1910), Ρωσίδα ἠθοποιός καί παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς.
Κομισσαρζέφσκι Φιόντορφ Φιόντοροβιτς (1882-1954), Ρῶσος σκηνοθέτης καί θεωρητικός τοῦ θεάτρου, ἀδελφός τῆς Β. Φ. Κομισσαρζέφσκαγια.
Κοῦγκελ Ἀλεξάντρ Ραφαήλοβιτς (ψευδώνυμο - Homo Novus, 1864-1928), Ρῶσος κριτικός τῆς λογοτεχνίας καί τοῦ θεάτρου, θεατρικός συγγραφέας καί σκηνοθέτης.
Κουζμίν Μιχαήλ Ἀλεξέεβιτς (1875-1936), Ρῶσος ποιητής, θεωρητικός τῆς τέχνης καί μουσικοσυνθέτης.
Κουμπλίτσκι Μιχαήλ Γεγκόροβιτς (1821-1875), Ρῶσος ἱστορικός καί κριτικός τοῦ θεάτρου.
Κράιγκ Ἔντουαρντ Γκόρντον (1872-1966), Ἄγγλος σκηνοθέτης, σκηνογράφος, ἠθοποιός καί θεωρητικός τοῦ θεάτρου.
Κραμσκόι Ἰβάν Νικολάεβιτς (1837-1887), Ρῶσος ζωγράφος, ἡγέτης τοῦ κινήματος τῶν «περεντβίζνικι» στή ρωσική ζωγραφική.
Κρόνεκ Λιούντβιχ (1837-1891), Γερμανός ἠθοποιός καί σκηνοθέτης.

Λέ Γκρό Ζοζέφ (1739-1793), Γάλλος τραγουδιστής τῆς ὄπερας.
Λεμπρέν Σάρλ (1619-1690), Γάλλος ζωγράφος.
Λέσσιγκ Τέοντορ (1872-1933), Γερμανός φιλόσοφος.
Λισταμπερζέ Ἀνρύ (1864-1941), Γάλλος φιλόλογος.

Μαγιόλ Ἀριστίντ (1861-1944), Γάλλος γλύπτης.
Μαίτερλινκ Μωρίς (1862-1949), Βέλγος ποιητής, θεατρικός συγγραφέας καί φιλόσοφος, ἐκπρόσωπος τῆς συμβολιστικῆς σχολῆς.
Μάμοντοφ Σάββα Ἰβάνοβιτς (1841-1918), Ρῶσος βιομήχανος καί παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς.
Μεγιερχόλντ (πατρικό ἐπώνυμο Μούντ) Ὄλγα Μιχάηλοβνα (1874-1940), πρώτη γυναίκα τοῦ Β. Ἐ. Μεγιερχόλντ.
Μέμλινκ Χάνς (γύρω στό 1443-1494), Ὁλλανδός ζωγράφος.
Μιλιότι Βασίλη Ντμήτριεβιτς (1875-1943), Ρῶσος ζωγράφος καί σκηνογράφος.
Μοσκβίν Ἰβάν Μιχάηλοβιτς (1874-1946), ἠθοποιός τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας, ἀπό τά βασικά του στελέχη.
Μούντ Αἰκατερίνα Μιχαήλοβνα (1875-1954), Ρωσίδα ἠθοποιός, ἀδελφή τῆς πρώτης γυναίκας τοῦ Μεγιερχόλντ.
Μοῦτερ Ρίχαρντ (1860-1909), Γερμανός θεωρητικός τῆς τέχνης.
Μπαμπέντσικοφ Μιχαήλ Βασίλιεβιτς (1890-1957), Ρῶσος θεωρητικός τῆς τέχνης.
Μπαϊκλιν Ἄρνολντ (1827-1901), Ἐλβετός ζωγράφος.
Μπάλμοντ Κονσταντίν Ντμήτριεβιτς (1867-1942), Ρῶσος ποιητής, ἐκπρόσωπος τῆς συμβολιστικῆς σχολῆς.
Μπέλι Ἀντρέι (ψευδώνυμο τοῦ Μπορίς Νικολάεβιτς Μπουγκάεφ, 1880-1934), Ρῶσος ποιητής, πεζογράφος καί κριτικός τῆς λογοτεχνίας, ἐκπρόσωπος τῆς συμβολιστικῆς σχολῆς.
Μπελιάεφ Γιούρη Ντμήτριεβιτς (1876-1917), Ρῶσος κριτικός καί θεατρικός συγγραφέας.
Μπενουά Ἀλεξάντρ Νικολάεβιτς (1870-1960), Ρῶσος ζωγράφος, γραφίστας, σκηνογράφος, ἱστορικός καί θεωρητικός τῆς τέχνης, κριτικός, σκηνοθέτης.
Μπιέρνσον Μπιέρνστερνε (1832-1910), Νορβηγός πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας καί παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς.
Μπλόκ Ἀλεξάντρ Ἀλεξάντροβιτς (1880-1921), Ρῶσος ποιητής, ἡ πιό σημαντική φυσιογνωμία τοῦ ρωσικοῦ συμβολισμοῦ στήν ποίηση.
Μπόιτο Ἀρρίγκο (1842-1918), Ἰταλός μουσικοσυνθέτης καί ποιητής.
Μπόντι Γιούρη Μιχάηλοβιτς (1889-1926), Ρῶσος σκηνογράφος καί σκηνοθέτης.
Μποργκονιόνε Ἀμπρότζιο (γύρω στό 1460-1523), Ἰταλός ζωγράφος.
Μποττιτσέλλι Σάντρο (1444-1510), Ἰταλός ζωγράφος.
Μπρέχελ Πῆτερ ὁ Πρεσβύτερος (γεννήθηκε μεταξύ 1525 καί 1530, πέθανε τό 1569), Ὁλλανδός ζωγράφος καί χαράκτης.

Ναϊντιόνοφ Σεργκέι Ἀλεξάντροβιτς (1868-1922), Ρῶσος θεατρικός συγγραφέας.
Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο Βλαντίμιρ Ἰβάνοβιτς (1858-1943), Ρῶσος σκηνοθέτης καί θεατρικός συγγραφέας, συνιδρυτής καί συνδιευθυντής μαζί μέ τό

Στανισλάφσκι τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας.
Νέστεροφ Μιχαήλ Βασίλιεβιτς (1862-1942), Ρῶσος ζωγράφος.
Νόις Ἄρτουρ (1855-1922), Οὔγγρος μαέστρος.
Νοβέρ Ζάν Ζώρζ (1727-1810), Γάλλος χορογράφος καί θεωρητικός τῆς τέχνης τοῦ χοροῦ.
Ντενί Μωρίς (1870-1943), Γάλλος ζωγράφος καί θεωρητικός τῆς τέχνης.
Ντενίσοφ Βασίλη Ἰβάνοβιτς (1862-1922), Ρῶσος ζωγράφος.
Ντίμοφ (πραγματικό ἐπώνυμο Περελμάν), Ὄσιπ Ἰσιντόροβιτς (1878-1954 ἤ 1955), Ρῶσος πεζογράφος καί θεατρικός συγγραφέας.
Ντομπουζίνσκι Μστισλάβ Βαλεριάνοβιτς (1875-1958), Ρῶσος ζωγράφος χαράκτης καί σκηνογράφος.
Ντούνκαν Ἰσιδώρα (1878-1927), Ἀμερικανίδα χορεύτρια.

Ὀ όνο Ὄτσου (1558-1616), Γιαπωνέζα συγγραφέας.
Ὀστρόφσκι Ἀλεξάντρ Νικολάεβιτς (1803-1886), Ρῶσος θεατρικός συγγραφέας.
Οὐλιάνοφ Νικολάι Πάβλοβιτς (1875-1949), Ρῶσος ζωγράφος καί σκηνογράφος.

Περουτζίνο Πιέτρο (γύρω στό 1446-1523), Ἰταλός ζωγράφος.
Πίσεμσκι Ἀλεξέι Φεοφιλάκτοβιτς (1821-1881), Ρῶσος πεζογράφος καί θεατρικός συγγραφέας.
Πόε Ἔντγκαρ Ἄλλαν (1809-1849), Ἀμερικανός συγγραφέας.
Πσιμπισέφσκι Στανισλάβ (1868-1927), Πολωνός πεζογράφος καί θεατρικός συγγραφέας.
Πυβί ντέ Σαβάνν Πιέρ (1824-1898), Γάλλος ζωγράφος
Ράινχαρντ Μάξ (1873-1943), Γερμανός σκηνοθέτης καί ἠθοποιός.
Ράουμερ Φρίντριχ (1781-1873), Γερμανός ἱστορικός.
Ρασίλντ (πραγματικό ὀνοματεπώνυμο Μαργαρίτα Βαλέτ, 1860-1953), Γαλλίδα θεατρικός συγγραφέας.
Ρέμιζοφ Ἀλεξέι Μιχάηλοβιτς (1877-1957), Ρῶσος συγγραφέας.
Ρέπμαν Βλαντίμηρ Ἐμίλεβιτς (1871-1918), Ρῶσος σκηνοθέτης.

Σαβίτσκαγια Μαργκαρίτα Γκεόργκιεβνα (1868-1911), Ρωσίδα ἠθοποιός.
Σαβοναρόλα Τζιρολάμο (1452-1498), Ἰταλός μοναχός τοῦ τάγματος τῶν δομινικανῶν, ἱεροκήρυκας καί ἡγέτης μεταρρυθμιστικοῦ κινήματος πού τόν ὁδήγησε σέ σύγκρουση μέ τήν ἐπίσημη καθολική ἐκκλησία καί στή θανάτωσή του.
Σαίν-Σάνς Καμίλ (1835-1921), Γάλλος μουσικοσυνθέτης καί πιανίστας.
Σάκκι Ἀντόνιο Τζιοβάννι (1708-1788), Ἰταλός ἠθοποιός.
Σαλβίνι Τομμάζο (1829-1915), Ἰταλός ἠθοποιός.
Σαπουνόφ Νικολάι Νικολάεβιτς (1880-1912), Ρῶσος ζωγράφος καί σκηνογράφος.
Σάτς Ἰλιά Ἀλεξάντροβιτς (1875-1912), Ρῶσος μουσικοσυνθέτης.

Σατσούμα Τζιοούν (1595-1672), Γιαπωνέζος συγγραφέας.
Σίμοφ Βίκτορ Ἀντρέεβιτς (1858-1935), Ρῶσος σκηνογράφος.
Σίνκελ Κάρλ Φρίντριχ (1781-1841), Γερμανός ἀρχιτέκτονας.
Σκάλα Φλαμίνιο (δεύτερο μισό τοῦ 16ου αἰώνα - ἀρχές τοῦ 17ου αἰώνα), Ἰταλός ἠθοποιός, γνωστός μέ τό ὄνομα Φλάβιο.
Σκριάμπιν Ἀλεξάντρ Νικολάεβιτς (1871-1915), Ρῶσος μουσικοσυνθέτης καί πιανίστας.
Σλέγκελ Ἄβγκουστ Βίλχελμ (1767-1845), Γερμανός ἱστορικός τῆς λογοτεχνίας καί κριτικός.
Σνίτσλερ Ἄρτουρ (1862-1931), Αὐστριακός πεζογράφος καί θεατρικός συγγραφέας.
Σολοβιόφ Βλαντίμηρ Νικολάεβιτς (1887-1941), Ρῶσος σκηνοθέτης καί θεατρολόγος.
Σολογκούμπ Φιόντορ Κουζμίτς (πραγματικό ἐπώνυμο Τετέρνικοφ, 1863-1927), Ρῶσος πεζογράφος, ποιητής καί θεατρικός συγγραφέας.
Σόμοφ Κονσταντίν Ἀντρέεβιτς (1869-1939), Ρῶσος ζωγράφος.
Σουντέικιν Σεργκέι Γιούρεβιτς (1882-1946), Ρῶσος ζωγράφος, χαράκτης καί σκηνογράφος.
Σουρενιάντς Βαρντκές (1860-1921), Ἀρμένιος ζωγράφος, χαράκτης καί σκηνογράφος.
Σπίς φόν Ἔσενμπρουκ Βασίλη Ἄβγκουστοβιτς (1872-1919), Ρῶσος μουσικοσυνθέτης γερμανικῆς καταγωγῆς.
Στανισλάφσκι (πραγματικό ἐπώνυμο Ἀλεξέεφ) Κονσταντίν Σεργκέεβιτς (1863-1938), Ρῶσος σκηνοθέτης, ἠθοποιός, παιδαγωγός καί θεωρητικός τῆς θεατρικῆς τέχνης, συνιδρυτής καί συνδιευθυντής μέ τόν Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας.
Στρίντμπεργκ Γιούχαν Ἄβγκουστ (1849-1912), Σουηδός πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας καί παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς.
Στύκα Γιάν, (1859-1925), Πολωνός ζωγράφος.

Τετμάγιερ Καζιμέζ (1865-1940), Πολωνός ποιητής, πεζογράφος καί θεατρικός συγγραφέας.
Τζιόττο (1266 ἤ 1276-1337), Ἰταλός ζωγράφος.
Τίκ Γιόχαν Λούντβιχ (1773-1853), Γερμανός πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας καί παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς.
Τικαμάτσου Μοντζαεμόν (1653-1724), Γιαπωνέζος θεατρικός συγγραφέας.
Τίρσο ντέ Μολίνα (πραγματικό ὀνοματεπώνυμο Γκαμπριέλ Τέλιεθ, γύρω στό 1583-1648), Ἱσπανός θεατρικός συγγραφέας, ποιητής καί πεζογράφος.
Τουρλουπέν (πραγματικό ὀνοματεπώνυμο Ἀνρύ Λεγκράν, 1587-1637), Γάλλος ἠθοποιός.
Τσίρικοφ Εὐγκένη Νικολάεβιτς (1864-1932), Ρῶσος πεζογράφος καί θεατρικός συγγραφέας.
Τσουλκόφ Γκεόργκη Ἰβάνοβιτς (1870-1939), Ρῶσος συγγραφέας.

Φλαϊγκελ Κάρλ Φρίντριχ (1729-1788), Γερμανός ἱστορικός τῆς λογοτεχνίας.
Φόκιν Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς (1880-1942), Ρῶσος χορογράφος καί χορευτής.
Φόυερμπαχ Ἄνσελμ (1829-1880), Γερμανός ζωγράφος.
Φουκέ Ζάν (γύρω στό 1420- μεταξύ 1477 καί 1481), Γάλλος ζωγράφος.
Φούκς Γκέοργκ (1886-1949), Γερμανός θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης καί θεωρητικός τοῦ θεάτρου.
Φουρνέλ Βικτόρ (1829-1894), Γάλλος συγγραφέας.

Χάμπεργκ Γκούνναρ (1857-1929), Νορβηγός θεατρικός συγγραφέας καί κριτικός.
Χάινε Τόμας Τέοντορ (1867-1948), Γερμανός χαράκτης καί ζωγράφος.
Χάουπτμαν Γκέρχαρτ (1862-1946), Γερμανός θεατρικός συγγραφέας.
Χίππιους Ζιναΐντα Νικολάεβνα (1869-1945), Ρωσίδα ποιήτρια τῆς συμβολιστικῆς σχολῆς.
Χόφφμαν Ἔρνστ Τέοντορ Ἀμαντέι (1776-1822), Γερμανός συγγραφέας, μουσικοσυνθέτης, ζωγράφος καί παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς.
Χόφμανσταλ Οὔγκο φόν (1874-1929), Αὐστριακός ποιητής καί θεατρικός συγγραφέας.