

ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ 1875-1915

Εισαγωγή

Κατά κύριο λόγο το θέατρο κατά τα τέλη του 19ου αιώνα αποτέλεσε τη λογική εξέλιξη όσων προηγήθηκαν. Από το 1875 και μετά όμως ορισμένοι συγγραφείς και σκηνοθέτες έφεραν σημαντικές τομές δημιουργώντας αποστάσεις από το παρελθόν, και εισήγαγαν το θέατρο στην "μοντέρνα" εποχή. Αναμφισβήτητα οι αλλαγές αυτές δεν ήταν στην αρχή τίποτε περισσότερο από μια προσπάθεια να τονιστούν οι διαφοροποιήσεις που ολόκληρος ο αιώνας έφερε στη θεατρική πρακτική. Ο Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ την τροφοδότησε με τις θεωρητικές αρχές για την υψηλή τέχνη (master art work), προϊόν μιας μοναδικής καλλιτεχνικής αντίληψης, ενώ ο Saxe-Meiningen απέδειξε την αξία του πανίσχυρου σκηνοθέτη που μπορεί ελέγχοντας κάθε ειδικό τμήμα μιας θεατρικής παραγωγής να παρουσιάσει μια σύνθετη ενότητα. Στη δραματουργία ο Ίψεν ήταν ο πρώτος ο οποίος έφτασε τους στόχους των ρεαλιστών στα όριά τους και προετοίμασε το κοινό για τη νέα εποχή του θεάτρου που πλησίαζε.

Βάγκνερ και Saxe-Meiningen

Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ (=Richard Wagner, 1813-1883) μεγάλωσε σε μια θεατρική οικογένεια (ο πατριός του και 4 από τα αδέλφια του δούλευαν σε θέατρα). Η πρώτη όπερά του "*Die Feen*" ("*Οι Νεράϊδες*") παίχτηκε το 1831, αλλά ο Βάγκνερ δεν γνώρισε την επιτυχία πριν το 1842 με το "*Rienzi*" (θέμα εμπνευσμένο από την ιστορία της Ρώμης), που ταυτόχρονα προκάλεσε το διορισμό του στη θέση του διευθυντή της όπερας της Δρέσδης. Συμμετέχοντας στην εξέγερση του 1848 πέρασε περίπου 10 χρόνια εξόριστος (στην Ελβετία) όπου και επεξεργάστηκε τις θεωρίες του, οι οποίες έμελλαν να επηρεάσουν την εξέλιξη του σύγχρονου θεάτρου.

Ο Βάγκνερ απέρριψε τη σύγχρονή του τάση προς τον ρεαλισμό, προτάσσοντας την άποψη ότι ο δημιουργός θα έπρεπε κατ' αρχήν να δημιουργεί μύθους αντί να καταγράφει οικεία θέματα. Για κείνον το πραγματικό δράμα θα

έπρεπε να αναφέρεται σε έναν ιδανικό κόσμο (που όμως χάνεται εφόσον κυριαρχεί η πρόζα). Το δράμα θα έπρεπε να "βαπτισθεί στη μαγική πηγή της μουσικής" και να συνθέσει το μεγαλείο του Μπετόβεν και του Σαίξπηρ. Υποστήριζε ότι η μουσική, μέσω της μελωδίας και του ρυθμού, επιτρέπει μεγαλύτερο έλεγχο της παράστασης απ' όσο επιτρέπει η πρόζα, στην οποία η ερμηνεία εξαρτάται από τις προσωπικές κλίσεις του ερμηνευτή. Για τον Βάγκνερ η αποτελεσματικότητα του "μουσικού δράματος" εξαρτιόταν τόσο από την παράσταση όσο και από τη σύνθεση, και υποστήριζε ότι ο συγγραφέας-συνθέτης θα πρέπει να επιβλέπει κάθε στοιχείο της θεατρικής παραγωγής με στόχο να συνθέσει ένα Gesamtkunstwerk (ένα ολικό έργο τέχνης-μια σύνθεση των τεχνών). Από την αντίληψη αυτή επρόκειτο να ξεπηδήσουν πολλές από τις σύγχρονες θεωρίες για την αναγκαιότητα του σκηνοθέτη και την ενοποίηση των στοιχείων της θεατρικής παράστασης.

Παράλληλα με τις θεωρίες του, η θεατρική πρακτική του Βάγκνερ εξάσκησε σημαντική επιρροή, κυρίως στη θεατρική αρχιτεκτονική. Για να στεγάσει την εξιδανικευμένη αντίληψή του για το μουσικό δράμα δημιούργησε έναν νέο τύπο θεάτρου. [Η δομή του βέβαια μοιάζει να αναφέρεται σε μοντέλο που είχε προτείνει ήδη από το 1841 ο Schinkel]. Τα πρώτα σχέδιά του έγιναν το 1864 από τον Gottfried Semper, που είχε συνεργαστεί με τον Γικ για το χτίσιμο του θεάτρου Fortune, και αναθεωρήθηκαν από αρκετούς αρχιτέκτονες, μεταξύ των οποίων ήταν οι Wilhelm Newmann και Otto Bruckwald, αλλά και ο μηχανικός Karl Brandt. Αρχικά σχεδιασμένο για το Μόναχο, το θέατρο χτίστηκε τελικά στο Bayreuth.

Η οικοδόμησή του άρχισε το 1872 και τα εγκαίνιά του έγιναν το 1876. Το θέατρο του Bayreuth (Festspielhaus) έγινε διάσημο σε ολόκληρο τον κόσμο και ενέπνευσε μεγάλες μεταρρυθμίσεις στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό των θεάτρων. Αφού ο Βάγκνερ επιθυμούσε να δημιουργήσει ένα θέατρο πέρα από ταξικές διακρίσεις, εγκατέλειψε τη συνηθισμένη διάταξη της αίθουσας με το διαχωρισμό σε θεωρεία, πλατεία κλπ. Το κύριο μέρος της σάλας είχε 30 αμφιθεατρικά τοποθετημένες σειρές καθισμάτων χωρίς την ύπαρξη πλάγιων θεωρείων - η κεντρική πτέρυγα κάθε σειράς καθισμάτων οδηγούσε σε μια έξοδο, ενώ κάθε θεατής μπορούσε να βλέπει και να ακούει εξίσου καλά. Μόνο στο πίσω μέρος της αίθουσας υπήρχε ένα μεγάλο θεωρείο που είχε από πάνω μια μικρή γαλαρία. Η συνολική χωρητικότητα ήταν 1745 θεατές. Για να επιτραπεί η καλή παρακολούθηση από τους θεατές (ορίζοντας-θέαση?) το αμφιθέατρο αυτό είχε σχήμα βεντάλιας. Αφού όλες οι θέσεις είχαν την ίδια δυνατότητα καθιερώθηκε η ενιαία τιμή εισιτηρίου. Η ορχήστρα τοποθετήθηκε σε μια

τάφρο στην μπροστινή άκρη της σκηνής, αθέατη από το κοινό. Το στοιχείο αυτό δημιουργούσε ένα "μουσικό ρήγμα" μεταξύ του πραγματικού κόσμου και του ιδανικού κόσμου της σκηνής, το οποίο ενισχυόταν και από το σκοτάδι της αίθουσας κατά τη διάρκεια των παραστάσεων περιχαρικών της σκηνής με ένα διπλό τόξο προσκηνίου.

Αυτή η διευθέτηση του χώρου του αμφιθεάτρου αποτέλεσε και τη μεγάλη καινοτομία, αφού κατά τα άλλα η σκηνή ήταν αρκετά παραδοσιακή στο σχεδιάσμά της. Το πάτωμα της σκηνής ήταν επικλινές, με ανοδική πορεία προς τα πίσω. Η βασική καινοτομία συνίστατο σε ένα σύστημα εξαερισμού και δημιουργίας καπνού, για την πιο επιτυχή παρουσία ομίχλης επί σκηνής καθώς και ενός είδους "αυλαίας καπνού" για να καλύπτει τις αλλαγές της σκηνής. Το άνοιγμα του προσκηνίου, περίπου 13 μέτρα, οδηγούσε σε μια σκηνή με 27 μέτρα βάθος και 31 μέτρα πλάτος, ενώ υπήρχε περίπου 33 μέτρα ελεύθερος χώρος πάνω από τη σκηνή και άλλα 11 μέτρα κάτω απ' αυτή. Το κτίριο περιελάμβανε επίσης εργαστήρια, αποθήκες, βεστιάρια, καμαρίνια και χώρο προβολών.

Παρ' όλο που οι θεωρίες του Βάγκνερ ενέπνευσαν προσεγγίσεις που δεν βασίζονταν στην ψευδαίσθηση, οι παραστάσεις του έτειναν στην απόλυτη ψευδαίσθηση. Απαγορευόταν το κούρδισμα από τους μουσικούς στο χώρο της ορχήστρας, το χειροκρότημα, και τα ανοιγοκλεισίματα της αυλαίας στο τέλος. Φυσικά απαιτούσε απόλυτη ιστορική ακρίβεια σε σκηνικά και κοστούμια, ενώ χρησιμοποιούσε κινούμενα πανοράματα. Η τάση του προς τις σκηνικές λεπτομέρειες ήταν προφανής στον "*Siegfried*" π.χ. όταν χρησιμοποίησε έναν δράκο ρεαλιστικών διαστάσεων με κινούμενα μάτια και χείλη. Το ιδανικό του Βάγκνερ ήταν η δημιουργία της απόλυτης ψευδαίσθησης. Η θεατρική πρακτική του υποστηρίχθηκε από την παράδοση που δημιούργησε ήδη η πρακτική του 19ου αιώνα. Οι απόψεις του για το ενιαίο ύφος και τη σύνθεση των τεχνών του θεάματος, αλλά και για την θεατρική αρχιτεκτονική, ενέπνευσαν τους πρωτοπόρους του σύγχρονου θεάτρου.

Ενώ ο Βάγκνερ έχτιζε την όπερά του μια άλλη σημαντική δύναμη, οι ηθοποιοί του δουκάτου του Μάϊνγκεν (Meiningen), έκανε την εμφάνισή της. Παρ' όλο που ήδη από το 18ο αιώνα υπήρχε θέατρο του δουκάτου του Μάϊνγκεν, μόνιμο θέατρο δημιουργήθηκε εκεί το 1831 παρουσιάζοντας παραστάσεις αντίστοιχες με αυτές που δίνονταν παντού στη Γερμανία μέχρι την άνοδο του Georg II (1826-1914) στην ηγεμονία του δουκάτου το 1866. Ο Γεώργιος II, δούκας του Saxe-Meiningen, που είχε μια πλήρη καλλιτεχνική παιδεία, παρακολούθησε όλους τους κλασικούς ηθοποιούς

και θιάσους της εποχής: το πρωσσικό θέατρο του Βερολίνου κατά την εποχή του Tieck, τις σαιξπηρικές παραστάσεις του Τσαρλς Κην στο Λονδίνο κλπ. Το ενδιαφέρον του για το θέατρο ήταν επομένως μεγάλο πριν την άνοδό του στο θρόνο, που ήρθε σαν αποτέλεσμα της πρωσσικής εισβολής στο Μάϊνιγκεν, της αποπομπής του πατέρα του από τον θρόνο, και της υπέρ του Georg II παραίτησής του.

Διαδεχόμενος τον πατέρα του στον θρόνο, ο Γεώργιος II άρχισε αμέσως να αλλάζει το ρεπερτόριο του αυλικού θεάτρου και να ασχολείται προσωπικά με τα θέματά του. Στη διοίκηση του θεάτρου στηρίχθηκε κυρίως στη συνεργασία του Friedrich von Bodenstedt (1819-1892), και από το 1871 και μετά στον Κρόνεγκ (=Ludwig Chronegk, 1837-1891). Ο τελευταίος, με εκπαίδευση τραγουδιστή ηθοποιού, είχε προσληφθεί στο θίασο ως κωμικός. Η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Κρόνεγκ ήταν μια έκπληξη, αφού το παρελθόν του δεν τον είχε προετοιμάσει για κάτι τέτοιο. Παρ' όλα αυτά η φήμη του θιάσου οφείλεται εξίσου στον Γεώργιο II και τον Κρόνεγκ, ο οποίος δεν ήταν μόνο ένας ακαταπόνητος εργάτης του θεάτρου αλλά οργάνωσε και τις περιοδείες που έκαναν διάσημο το θίασο σε όλη την Ευρώπη.

Μεγάλη ήταν και η επιρροή της Ellen Franz (1839-1923), μιας ηθοποιού που το 1873 έγινε η τρίτη σύζυγος του δούκα. Από το 1873 ήταν υπεύθυνη για την επιλογή των έργων, τη διασκευή των κειμένων, καθώς και την επίβλεψη της εκφοράς του λόγου από σκηνής. Παρ' όλο λοιπόν που η λειτουργία του θιάσου ανάγεται στον δούκα, είναι παράλογο να θεωρήσουμε ότι η επιτυχής του συμβολή οφείλεται αποκλειστικά σε αυτόν.

Από το 1866 έως το 1874 ο θίασος έπαιζε στο Μάϊνιγκεν, το 1874 στο Βερολίνο, και από το 1874 έως το 1890 έπαιζε σε 38 πόλεις 9 χωρών, ανάμεσα στις οποίες ήταν η Ρωσία, η Σουηδία, η Αυστρία, η Δανία, το Βέλγιο, η Ολλανδία, και η Αγγλία, δίνοντας 2.600 παραστάσεις 41 έργων. Το 1890 ήταν ο πιο σημαντικός θίασος με το μεγαλύτερο κύρος πανευρωπαϊκά.

Το ρεπερτόριο του Μάϊνιγκεν αποτελούσαν έργα Σαίξπηρ, Σίλλερ, Γκριλλπάρτσερ και ρομαντικών συγγραφέων του 19ου αιώνα - ουσιαστικά ήταν αντίστοιχο με το ρεπερτόριο των άλλων θιάσων, με εξαίρεση ίσως την αποκλειστική επιλογή έργων μεγάλης αξίας. Εκτός από τους "Βρυκόλακες" του Ίψεν που παρουσίασε, τα άλλα σύγχρονα έργα ήταν κυρίως ποιητικό ρομαντικό δράμα.

Παρ' όλο που οι παραστάσεις θεωρήθηκαν οι πιο ακριβείς στα ιστορικά τους στοιχεία, η ακρίβεια της ιστορικότητας δεν ήταν ένας στόχος αυτός καθαυτός. Ο κύριος στόχος του θιάσου ήταν να αποδίδει σωστά τα κείμενα που παριστάνονταν, και

αυτή η βαθύτερη πεποίθηση ήταν που οδηγούσε στην επιθυμία για ιστορική ακρίβεια η οποία δεν είχε ιστορικό προηγούμενο. Ο δούκας στις παραστάσεις δεν εξασφάλιζε μια σχετική ιστορική ακρίβεια με γενικούς ιστορικούς διαχωρισμούς, αλλά μοιράζοντας κάθε αιώνα σε τρίτα και ξεχωρίζοντας τους τόπους ανάλογα με την ιστορική τους περίοδο είχε σαν αποτέλεσμα να παρουσιάζει καινοφανή ακρίβεια. Η απαγόρευση επιλογής ρούχων και κοστούμιών από τους ηθοποιούς, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στα υπόλοιπα θέατρα συνέβαλε επίσης στην αυθεντικότητα των παραστάσεων. Επιπλέον ο δούκας χρησιμοποίησε και αυθεντικά σκηνικά αντικείμενα, σπαθιά, πανοπλίες κλπ., καθώς και αυθεντικά έπιπλα αντίστοιχα με τον χρόνο δράσης του κάθε έργου. Η επιτυχία του θιάσου οδήγησε στη δημιουργία ειδικών οίκων τροφοδοσίας των παραστάσεων με αυθεντικά στοιχεία σκηνικών και κοστούμιών, οι οποίοι στη συνέχεια άρχισαν να τροφοδοτούν και άλλους θιάσους.

Ο δούκας σχεδίαζε όλα τα κοστούμια και τα σκηνικά που χρησιμοποιούσε ο θιάσος. Τα σκηνικά κατασκευάζονταν από τους αδελφούς Brucker στο Coburg, όπου σχεδιάζονταν και τα σκηνικά του Βάγκνερ. Έντονα χρώματα άρχισαν να χρησιμοποιούνται στα σκηνικά καθώς εγκαταλείφθηκε η μέχρι τότε συνήθεια να παίζουν οι ηθοποιοί σε υποτονικά σκηνικά. Ο δούκας απέφευγε τη συμμετρική ισορροπία που θεωρούσε αφύσικη, και επέμενε ιδιαίτερα στο να εμφανίζεται κάθε λεπτομέρεια με σωστές αναλογίες, καθώς και στη σύνθεση ζωγραφιστών και τρισδιάστατων σκηνικών στοιχείων με πειστικό τρόπο.

Παρ' όλο που ασφαλώς ο τρόπος χρήσης των σκηνικών στοιχείων ήταν ανώτερος από αυτόν των υπόλοιπων θιάσων, ο βασικός λόγος επιτυχίας του θιάσου του Μάϊνγκεν στηριζόταν στην ύπαρξη ομαδικού παιχνιδιού. Ο δούκας εξασκούσε όλη του την εξουσία στους ηθοποιούς, όπως και στα άλλα στοιχεία της παράστασης. Μη μπορώντας να συντηρήσει διάσημους ηθοποιούς προσέλαβε νέους ή λιγότερο γνωστούς ηθοποιούς. Παρ' όλο που συχνά παρουσιάζονταν με το θιάσο διάσημοι ηθοποιοί ως φιλοξενούμενοι, ακόμη και αυτοί ήταν υποχρεωμένοι να ακολουθήσουν τους κανόνες λειτουργίας του θιάσου. Μάλιστα, για να εμποδίσει κάθε βεντετισμό, ο δούκας απαιτούσε από τους ηθοποιούς που δεν είχαν σε κάποια παράσταση σημαντικό ρόλο να λαβαίνουν μέρος ως κομπάρσοι. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα σκηνές πλήθους που έκαναν τον θιάσο φημισμένο. Ο μικρός αριθμός μελών του θιάσου έκανε αυτά τα πλήθη ολιγομελή, η σωστή όμως χρήση των σκηνικών (μακρύτερα, έτσι ώστε να δημιουργείται η υπόνοια στους θεατές ότι υπάρχουν πολλοί ηθοποιοί στριμωγμένοι στα άκρα της σκηνής) και οι διαγώνιες και αντίθετες μεταξύ

τους διαδρομές των ηθοποιών δημιουργούσαν την αίσθηση της σύγχυσης και της ταραχής. Προβάροντας τις σκηνές πλήθους ο δούκας μοίραζε τους ηθοποιούς σε μικρές ομάδες με επικεφαλής εμπειρότερους ηθοποιούς που βοηθούσαν τους λιγότερο έμπειρους. Κάθε ομάδα έπαιρνε ειδικά χαρακτηριστικά συμπεριφοράς και διαφορετικές οδηγίες κίνησης. Στη συνέχεια όλες αυτές οι ομάδες συντονίζονταν. Τα αποτελέσματα, που δεν συγκρίνονταν με τις συνηθισμένες σκηνές πλήθους, θεωρήθηκαν επαναστατικά.

Ο δούκας είχε βέβαια άφθονο χρόνο για πρόβες. Στο μικρό δουκάτο με τους 8.000 κατοίκους το θέατρο έπαιζε 2 φορές την εβδομάδα για 6 μήνες το χρόνο. Αυτός ο προγραμματισμός επέτρεπε μια διαδικασία προβών διαφορετική από οπουδήποτε αλλού. Κάθε έργο προβαριζόταν από την αρχή με έτοιμα σκηνικά, αντικείμενα και επίπλα. Τα κοστουμια δεν ήταν πάντα έτοιμα από την αρχή, χρησιμοποιούντουσαν όμως αρκετά πριν από την πρεμιέρα. Οι ηθοποιοί έπρεπε από την πρώτη μέρα να παίζουν και όχι απλώς να περνούν το κείμενο, όπως συνέβαινε στα άλλα θέατρα. Οι πρόβες γίνονταν το απόγευμα μετά το τέλος των διοικητικών καθηκόντων του δούκα και κρατούσαν 5 ή 6 ώρες, μέχρι να θεωρηθεί ότι το έργο είναι ικανό να παρασταθεί - έστω και αν αυτό χρειαζόταν μερικούς μήνες. Στην πορεία αυτής της προετοιμασίας ο δούκας, μη έχοντας προθεσμίες να τηρήσει, είχε τη δυνατότητα να φέρνει βελτιώσεις σε λεπτομέρεις καθυστερώντας τις πρόβες και συχνά αλλάζοντας τον αρχικό σχεδιασμό των προβών.

Η επίδραση του θιάσου σε όλη την Ευρώπη ήταν μεγάλη. Η παρουσία του βρισκόταν στην αρχή μιας νέας εποχής, ενός κινήματος προς τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων της παράστασης όπου το κάθε στοιχείο επιλέγεται προσεκτικά βάση της συμβολής του στο συνολικό αποτέλεσμα. Είναι η στιγμή που ο ηθοποιός αναγκάζεται να παραδώσει την ενότητα της θεατρικής πράξης στο σκηνοθέτη. Ο Αντουάν κι ο Στανισλάφσκι θα πάρουν παραδείγματα από τη δουλειά του δούκα και θα επηρεαστούν ουσιαστικά.

Όταν ο θίασος του Μάϊνγκεν σταμάτησε τις τουρνέ του ήδη πια το θέατρο έμπαινε σε μια καινούργια εποχή, η οποία βέβαια διαμορφωνόταν και από τις νέες τάσεις στη δραματουργία που εξέφραζε η παρουσία του Ίψεν.

Ερρίκος Ίψεν

Ο Ερρίκος Ίψεν (=Henrik Ibsen, 1828-1906), μετά τη δημοσίευση του πρώτου έργου του το 1850, διορίστηκε μόνιμος δραματουργός και δευθυντής σκηνής στο πρόσφατα ιδρυμένο Νορβηγικό Εθνικό Θέατρο στη Bergen το 1851. Μέχρι το 1857 είχε συμμετάσχει στο ανέβασμα συνολικά 145 έργων, και είχε γράψει 7 δικά του. Από το 1857 ως το 1862 εργάστηκε στο Νορβηγικό Θέατρο της Χριστιανίας (του σημερινού Όσλο). Από το 1864 και μετά έζησε στο εξωτερικό εκτός από μικρά διαλείμματα.

Ανάμεσα στο 1850 και το 1899 ο Ίψεν έγραψε 25 έργα. Τα περισσότερα από τα πρώιμα έργα του είναι έμμετρα και αναφέρονται σε θέματα της σκανδιναβικής ιστορίας. Μεταξύ αυτών είναι "*Τα Παλληκάρια του Χέλγκλαντ*" (1858) και "*Οι Διεκδικητές*" (1864). Τα πιο σημαντικά από τα πρώιμα έργα του, ωστόσο, είναι ο "*Μπραντ*" (1866) και ο "*Πέερ Γκοντ*" (1867). Το πρώτο είναι ένα δραματικό ποίημα που αναφέρεται σε έναν άτεγκτο ιδεαλιστή ο οποίος θυσιάζει τα πάντα, ακόμη και την οικογένειά του, για το όραμά του. Πρόκειται για το έργο που καθιέρωσε τη φήμη του Ίψεν και του απέφερε τέτοια έσοδα ώστε του επέτρεψε να εργάζεται στη συνέχεια απερίσπαστος και χωρίς κανένα οικονομικό πρόβλημα. Σε αντίθεση με τον "*Μπραντ*", στον "*Πέερ Γκοντ*" ο πρωταγωνιστής είναι ένας άνθρωπος που αποφεύγει όλα τα ζητήματα περνώντας τα ξόφαιλα. Είναι ένα έργο που αναμιγνύει επιδέξια την φαντασία και την πραγματικότητα, και ερμηνεύτηκε από πολλούς ως σάτιρα του νορβηγικού χαρακτήρα.

Στη δεκαετία του 1870 ο Ίψεν έκανε μια σημαντική αλλαγή στη δραματουργία του. Εκδήλωσε την πρόθεση να εγκαταλείψει το έμμετρο δράμα, γιατί πίστευε ότι ως είδος ήταν ακατάλληλο για τη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης της πραγματικότητας. Η πορεία που ακολούθησε το έργο του στη συνέχεια καθορίστηκε ήδη από το έργο "*Στηρίγματα της Κοινωνίας*" (1877), αλλά η καθιέρωση της φήμης του Ίψεν ως ριζοσπαστικού διανοητή και δραματουργού-αμφισβητία οφείλεται κυρίως στα έργα: "*Το Κουκλόσπιτο*" (1879), "*Βρυκόλακες*" (1881) και "*Ένας Εχθρός του Λαού*" (1882). Κυρίως "*Το Κουκλόσπιτο*" και οι "*Βρυκόλακες*" ήταν αυτά που σόκαραν τους συντηρητικούς αναγνώστες και χρησίμευσαν ως όχημα για τη στήριξη του "δράματος των ιδεών". Στο "*Κουκλόσπιτο*" η Νόρα, όταν συνειδητοποιεί ότι πάντοτε αντιμετωπιζόταν σαν κούκλα, αποφασίζει να εγκαταλείψει τον άντρα της για να αποκτήσει δική της προσωπικότητα. Στους "*Βρυκόλακες*" η κα. Άλβιγκ, συμμορφωνόμενη με την κρατούσα ηθική, παρέμεινε στο πλευρό του έκφυλου άντρα της χωρίς ωστόσο να κατορθώσει να εμποδίσει την τρέλα του μοναχογιού της, που

οφείλεται προφανώς σε κληρονομική σύφιλη. Έτσι, και τα δύο αυτά έργα αμφισβητούσαν το αδιάσπαστο του γάμου, ενώ ο υπαινιγμός για αφροδίσιο νόσημα που γίνεται στους "Βρυκόλακες" ξεσήκωσε τέτοια θύελλα διαμαρτυριών παγκοσμίως ώστε η παράσταση του έργου απαγορεύτηκε στις περισσότερες χώρες.

Γρήγορα όμως ο Ίψεν στράφηκε σε νέες κατευθύνσεις. Στα έργα: "Αγριόπαπια" (1884), "Ρόσμερσχολμ" (1886), "Ο Αρχιτέκτων Σόλνες" (1892), "Ιωάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν" (1896) και "Όταν ξυπνήσωμε νεκροί" άρχισε να χρησιμοποιεί όλο και περισσότερο τον συμβολισμό, καθώς και θέματα που αναφέρονται περισσότερο σε διαπροσωπικές σχέσεις παρά σε κοινωνικά προβλήματα. Στην πραγματικότητα, το βασικό θέμα της δραματουργίας του Ίψεν παρέμεινε σχετικά σταθερό: ο αγώνας για την ηθική ακεραιότητα, η σύγκρουση ανάμεσα στο καθήκον μας προς τον εαυτό μας και στο καθήκον μας προς τους άλλους. Η κα. Άλβιγκ των "Βρυκόλακων" ανακαλύπτει πολύ αργά ότι κατέστρεψε τη ζωή της υπερεκτιμώντας τις υποχρεώσεις της προς τους άλλους, ενώ σε πολλά από τα ώριμα έργα του Ίψεν οι πρωταγωνιστές κυνηγώντας κάποιο προσωπικό τους όραμα καταστρέφουν την ευτυχία των άλλων και τελικά και τη δική τους.

Τα έργα του Ίψεν συνέβαλαν σημαντικά στην ανάπτυξη και εξέλιξη του ρεαλισμού. Στα έργα πρόζας του εφάρμοσε μια πιο εκλεπτυσμένη μορφή της συνταγής του καλογραμμένου έργου που πρωτοσυναντάμε στον Σκριμπ, την οποία προσάρμοσε απόλυτα στο ύφος του ρεαλισμού. Ο Ίψεν εγκατέλειψε τα *asides*, τους μονολόγους και άλλα τέτοια μη ρεαλιστικά τεχνάσματα, και πρόσεχε πάντοτε να παρέχει κίνητρα για οποιαδήποτε έκθεση χαρακτήρα ή δράσης. Συνήθως ένα πρόσωπο που μόλις έχει γυρίσει μετά από μακρά απουσία αποσπά τις απαραίτητες πληροφορίες με φαινομενικά απόλυτα φυσικό τρόπο, κάνοντας ερωτήσεις για να μάθει τι συνέβη όσο έλειπε. Όλες οι σκηνές έχουν μια αιτιώδη σχέση μεταξύ τους και οδηγούν λογικά στην τελική λύση. Οι διάλογοι, τα σκηνικά, τα κοστύμια και η σκηνική δράση επιλέγονται για τη δυνατότητά τους να αποκαλύπτουν τους χαρακτήρες και το περιβάλλον, και περιγράφονται αναλυτικά στις σκηνικές οδηγίες. Κάθε χαρακτήρας έχει συλληφθεί ως μια προσωπικότητα, της οποίας η συμπεριφορά μπορεί να αναχθεί σε κληρονομικούς ή κοινωνικούς λόγους. Δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στα εσωτερικά ψυχολογικά κίνητρα απ' ό τι στις εξωτερικές λεπτομέρειες της όψης. Χάρη σ' αυτά τα στοιχεία, ο Ίψεν αποτέλεσε πρότυπο για τους συγγραφείς της ρεαλιστικής σχολής.

Τα τελευταία έργα του Ίψεν επηρέασαν και μη ρεαλιστές συγγραφείς τόσο έντονα όσο τα έργα της προγενέστερης περιόδου του επηρέασαν το ρεαλισμό. Εκεί, κοινά αντικείμενα (όπως η αγριόπαπια στο ομώνυμο έργο) φορτίζονται με σημασία πέρα από το κυριολεκτικό τους νόημα και διευρύνουν τον αντίκτυπο της δραματικής πλοκής. Επιπλέον, πολλά από τα έργα αυτά κινούνται στα όρια της φαντασίας: στο "*Ρόσμερσχολμ*" το φάντασμα ενός άσπρου αλόγου έχει ιδιαίτερη σημασία, και στο "*Όταν ξυπνήσωμε νεκροί*" το ύψος των βουνών ασκεί μια ακατανίκητη έλξη. Αυτή η αίσθηση της επίδρασης μυστηριωδών δυνάμεων στα ανθρώπινα πεπρωμένα επρόκειτο να γίνει βασικό θέμα του συμβολιστικού δράματος.

Ρεαλιστικά ή μη, σχεδόν όλα τα θεατρικά έργα μετά τον Ίψεν επηρεάστηκαν από την πεποίθησή του ότι η τέχνη πρέπει να είναι πηγή διαίσθησης, κίνητρο συζητήσεων, όχημα ιδεών, και τελοσπάντων κάτι περισσότερο από απλή ψυχαγωγία. Ο Ίψεν έδωσε λοιπόν στους δραματουργούς ένα νέο όραμα του ρόλου που πρέπει να παίζουν στην κοινωνία. Παντού σχεδόν τα έργα του έφτασαν να συνοψίζουν τη διάσπαση από το παρελθόν και να αποτελούν σημείο εκκίνησης για παραγωγούς που αναζητούσαν νέους δρόμους στο θέατρο.

Ζολά και Γάλλοι νατουραλιστές

Ενώ ο Ίψεν έγραφε τα έργα πρόζας του, οι Γάλλοι νατουραλιστές εντελώς ανεξάρτητα απ' αυτόν πρόβαλαν επίσης το αίτημα για μια νέα λειτουργία του δράματος. Οι νατουραλιστές θεωρούσαν την κληρονομικότητα και το περιβάλλον ως τους πιο καθοριστικούς παράγοντες για την ανθρώπινη μοίρα. Το αξίωμα αυτό στηρίχθηκε (σε μεγάλο ποσοστό) στη θεωρία του Δαρβίνου όπως εκφράστηκε στο έργο του *Η Καταγωγή των Ειδών* (1859). Ο Δαρβίνος πρόβαλε δύο βασικές θέσεις: 1) ότι όλες οι μορφές ζωής αναπτύχθηκαν σταδιακά από μια κοινή προγονική ρίζα, και 2) ότι η εξέλιξη των ειδών εξηγείται με την αρχή της "επιβίωσης του ισχυροτέρου". Από τις θεωρητικές αυτές αρχές προέκυψαν αρκετά σημαντικά συμπεράσματα. Κατ' αρχήν υπονοήθηκε πως ο,τιδήποτε είναι ή κάνει ο άνθρωπος οφείλεται στην κληρονομικότητα ή στο περιβάλλον. Δεύτερον, εφόσον η συμπεριφορά καθορίζεται από παράγοντες τους οποίους σε μεγάλο ποσοστό ο άνθρωπος δεν μπορεί να ελέγξει, κανείς δεν μπορεί να θεωρηθεί απόλυτα υπεύθυνος για τις πράξεις του. Έτσι θεωρήθηκε ότι μέρος της ευθύνης ανήκει και στην κοινωνία που επέτρεψε την ύπαρξη ανεπιθύμητων παραγόντων κληρονομικότητας και περιβάλλοντος. Τρίτον, οι θεωρίες

του Δαρβίνου ενίσχυσαν την ιδέα της προόδου: αφού ο άνθρωπος εξελίχθηκε από ένα μικροσκοπικό κύτταρο ύπαρξης στο τόσο σύνθετο πλάσμα που είναι σήμερα, η ανάπτυξη πολύπλοκων μηχανισμών και η βελτίωση μοιάζουν αναπόφευκτες. Παρ' όλα αυτά όμως, υποστηριζόταν, η πρόοδος μπορεί να επιταχυνθεί με τη συνεπή εφαρμογή της επιστημονικής μεθόδου. Τέταρτον, ο άνθρωπος υποβιβάστηκε στο επίπεδο του φυσικού αντικείμενου. Πριν από τον 19ο αιώνα ο άνθρωπος θεωρείτο ξεχωριστός από την υπόλοιπη δημιουργία ως φυσικά ανώτερη ύπαρξη. Τώρα όμως έχανε τα προνόμιά του και συχνά αντιμετωπιζόταν απλά ως ένα ακόμη αντικείμενο που έπρεπε να μελετηθεί και να ελεγχθεί.

Οι υποστηρικτές του νατουραλισμού πλήθυναν και λόγω των πολιτικών και οικονομικών συνθηκών της εποχής. Ο Γαλλο-Πρωσικός πόλεμος του 1870-1871 ήταν ένα σημαντικό πλήγμα για το κύρος της Γαλλίας που, όχι μόνο ηττήθηκε, αλλά έχασε και την Αλσατία και τη Λορραίνη προς όφελος της Γερμανίας. Ο πόλεμος έφερε επίσης το τέλος της αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα ΙΙΙ. Η κομμούνια του Παρισιού γρήγορα ανατράπηκε και η Γαλλία έγινε γι' άλλη μια φορά δημοκρατία. Ο πόλεμος και τα επακόλουθά του έδειξαν έντονα ότι οι εργαζόμενοι απολάμβαναν ελάχιστα προνόμια, και κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα ο σοσιαλισμός άρχισε να αποκτά υποστηρικτές σε ολόκληρη την Ευρώπη καθώς πολλοί πια πίστευαν ότι ήταν η μόνη μορφή κοινωνικής οργάνωσης που μπορούσε να εξασφαλίσει ισότητα για όλους. Αυτές οι πιέσεις οδήγησαν αρκετές ευρωπαϊκές κυβερνήσεις να υιοθετήσουν επιτέλους συντάγματα - ως το 1900 όλες οι μεγάλες ευρωπαϊκές χώρες, εκτός από τη Ρωσία. είχαν κάποια μορφή καταστατικού χάρτη του πολιτεύματος. Το ενδιαφέρον αυτό για τη μοίρα των εργατικών τάξεων και τα δικαιώματα των απλών ανθρώπων αποτέλεσε τον κύριο άξονα του νατουραλιστικού κινήματος. Κύρια μέσα για την αντιμετώπιση των σύγχρονων προβλημάτων θεωρούνταν πλέον η επιστήμη και η τεχνολογία, και οι νατουραλιστές υποστήριζαν ότι όλα τα κοινωνικά προβλήματα θα μπορούσαν να λυθούν με τη συστηματική εφαρμογή της επιστημονικής μεθόδου.

Ως συνειδητό κίνημα ο νατουραλισμός πρωτοεμφανίστηκε στη Γαλλία τη δεκαετία του 1870. Κύριος συνήγορός του ήταν ο Ζολά (=Emile Zola, 1840-1902), θαυμαστής του Κοντ και υποστηρικτής της επιστημονικής μεθόδου ως μοναδικού μέσου για κάθε αλήθεια και πρόοδο. Πιστεύοντας πως η λογοτεχνία έπρεπε είτε να γίνει επιστημονική είτε να χαθεί, ο Ζολά υποστήριζε πως το δράμα έπρεπε να στοχεύει στην απεικόνιση των "αναπόφευκτων νόμων της κληρονομικότητας και του περιβάλλοντος" ή στην καταγραφή "ειδικών περιπτώσεων προς μελέτη". Ευχόταν ο

δραματουργός, στην αναζήτηση της αλήθειας, να παρατηρεί, να καταγράφει και να "πειραματίζεται" τηρώντας την ίδια αποστασιοποιημένη στάση που είχε ο επιστήμονας. Ο Ζολά σύγκρινε τον συγγραφέα με τον παθολόγο, που αναζητεί τα αίτια μιας αρρώστιας προκειμένου να τη γιατρέψει και δεν εξωραΐζει τη μόλυνση αλλά τη φέρνει στο φως για να την εξετάσει. Κατ' ανάλογο τρόπο θεωρούσε πως ο δραματουργός έπρεπε να παρουσιάζει την κοινωνική παθολογία για να μπορέσει να αντιμετωπιστεί και να θεραπευτεί. Επιπλέον υποστήριζε πως το περιβάλλον που διαμορφώνει τους χαρακτήρες και τα γεγονότα έπρεπε να παρουσιάζεται με απόλυτη ακρίβεια στη σκηνή για να αποκαλύπτεται η σχέση ανάμεσα στο αίτιο και το αποτέλεσμα.

Η πρώτη κατάθεση του Ζολά για τα δόγματα του νατουραλισμού έγινε το 1876, στον πρόλογο που έβαλε στη δραματοποίηση του μυθιστορηματός του "*Θηρεσία Ρακέν*". Ανέπτυξε τις απόψεις του με μεγαλύτερη πληρότητα στο *Ο Νατουραλισμός στο Θέατρο* (1881) και στο *Πειραματικό Μυθιστόρημα* (1881). Μερικοί από τους οπαδούς του ήταν ακόμη πιο ριζοσπαστικοί στο αίτημά τους για θεατρική μεταρρύθμιση και υποστήριζαν ότι το θεατρικό έργο έπρεπε να είναι απλώς μια "φέτα ζωής" μεταφερμένη στη σκηνή. Έτσι, στο ζήλο τους να πλησιάσουν την επιστημονική αλήθεια, συχνά έσβηναν οποιαδήποτε απόσταση μεταξύ τέχνης και ζωής.

Όπως και άλλα κινήματα πριν από αυτόν, ο νατουραλισμός υστερούσε σε καλά έργα που θα εξέφραζαν τις αρχές του. Παρ' όλο που παίχτηκαν μερικά στρατευμένα έργα όπως το "*Henriette Marechal*" (1863) των αδελφών Γκονκούρ (=Edmond και Jules Goncourt), ή το "*Η Αρλεζιάνα*" (1872) του Ντωντέ (Alphonse Daudet), είχαν πολύ μικρό αντίκτυπο. Ακόμη και η "*Θηρεσία Ρακέν*" του Ζολά δεν κατόρθωσε να ανταποκριθεί στα παραγγέλματα των κριτικών παρά μόνο στο σκηνικό - αντί για μια "φέτα ζωής" ήταν σχεδόν ένα μελόδραμα με θέμα ένα έγκλημα και τις επιπτώσεις του.

Κατά μια παράξενη συγκυρία, εκείνος που συνέλαβε καλύτερα το ιδανικό του νατουραλισμού στη Γαλλία ήταν ο Μπεκ (=Henri Becque, 1837-1899), παρ' όλο που αυτός κι ο Ζολά περιφρονούσαν ο ένας τον άλλο. Το έργο του Μπεκ "*Τα Όρνια*" (1882) δείχνει μια οικογένεια γυναικών που μετά το θάνατο του πατέρα λεηλατείται από τους υποτιθέμενους φίλους - δεν υπάρχουν καθόλου συμπαθητικοί χαρακτήρες, το τέλος είναι απαισιόδοξο και ειρωνικό, και δεν υπάρχουν εμφανείς κορυφώσεις αλλά μάλλον μια αργή προοδευτική πορεία προς την κυνική έκβαση. "*Η Παριζιάνα*" του δείχνει μια σύζυγο που θεωρεί την απιστία της πλεονέκτημα για να προαχθεί ο

άντρας της στη δουλειά του. Με αυτά τα έργα ο Μπεκ οδήγησε τον γαλλικό νατουραλισμό στο απόγειό του.

Το γεγονός ότι "*Ta Ορνια*" παρουσιάστηκαν από την Comedie Francaise, προπύργιο του συντηρητισμού, φαίνεται επιφανειακά να υποδεικνύει ότι ως τη δεκαετία του 1800 ο νατουραλισμός είχε πια γίνει πλήρως αποδεκτός στο Παρίσι. Το έργο όμως παραστάθηκε αναποτελεσματικά, γιατί ο Μπεκ αρνήθηκε να συμμορφωθεί με το αίτημα του θιάσου να ανασκευάσει το έργο ώστε να εναρμονίζεται περισσότερο με το γούστο της εποχής. Επειδή σχεδόν όλα τα νατουραλιστικά δράματα που έφταναν στη διαδικασία ακρόασης παριστάνονταν τελικά ανεπαρκώς, οι κρατούσες αντιλήψεις τόσο του κοινού όσο και των θεατρανθρώπων δεν έφτασαν στο σημείο να τεθούν σοβαρά υπό αμφισβήτηση. Για να σημειωθεί κάποια σημαντική αλλαγή χρειαζόταν κάτι περισσότερο. Αυτό το νέο στοιχείο που χρειαζόταν επρόκειτο να προσθέσει ο Αντουάν στο Théâtre Libre, όπου μετά το 1887 συνενώθηκαν για πρώτη φορά η νατουραλιστική σκηνοθεσία με το νατουραλιστικό τρόπο γραφής.

Αντουάν και Théâtre Libre

Ο Αντουάν (=Andre Antoine, 1858-1943) δεν έμοιαζε καθόλου με υποκινητή επαναστατικών ιδεών το 1887: ήταν απλά ένας κλητήρας σε εταιρία φωταερίου και η μόνη θεατρική του εμπειρία ήταν η συμμετοχή του ως κομπάρσου σε παριζιάνικους επαγγελματικούς θιάσους και οι περιστασιακές του εμφανίσεις με ένα ερασιτεχνικό θεατρικό σχήμα. Όταν προσπάθησε να ανεβάσει ένα πρόγραμμα απαρτιζόμενο από νέα έργα, μεταξύ των οποίων και μια δραματοποίηση του *Jacques Damour* του Ζολά, ο ερασιτεχνικός θίασος στον οποίο ανήκε αρνήθηκε να δώσει την έγκρισή του. Έτσι ο Αντουάν έφυγε για να ακολουθήσει μόνος του το όραμά του, και αναζητώντας ένα όνομα για το νέο του θίασο υιοθέτησε τελικά το "Théâtre Libre" ("Ελεύθερο Θέατρο"). Η επιτυχία της πρώτης παράστασής του έφερε στο θίασο την ισχυρή υποστήριξη του Ζολά και άλλων σημαντικών διανοουμένων της εποχής. Τη δεύτερη παράστασή του παρακολούθησαν αρκετοί από τους σημαντικότερους κριτικούς του καιρού, οι οποίοι του αφιέρωσαν εκτενή άρθρα. Πριν από το τέλος του 1887 ο Αντουάν εγκατέλειψε τη δουλειά του κλητήρα, και από τότε ως το 1914 αφοσιώθηκε αποκλειστικά στη θεατρική παραγωγή.

Το Théâtre Libre ήταν οργανωμένο με βάση ένα σύστημα συνδρομητών και επομένως ανοιχτό μόνο για τα μέλη του, πράγμα που σήμαινε ότι δεν μπορούσε να το

αγγίζει η λογοκρισία. Κατά συνέπεια ο Αντουάν είχε πρόσβαση σε όλα εκείνα τα έργα που δεν είχαν κατορθώσει να πάρουν άδεια παράστασης, τα περισσότερα από τα οποία ήταν νατουραλιστικά. Μεγάλο μέρος της κακής φήμης του Theatre Libre πήγαζε από τις comedies rosses (έργα όπου οι συνήθεις ηθικοί κανόνες αναστρέφονταν), πολλές από τις οποίες ήταν τόσο ακραίες ώστε προκαλούσαν αποστροφή ακόμη και στο ανεκτικό κοινό του Αντουάν. Λόγω αυτών των έργων κυρίως ο νατουραλισμός απέκτησε τη φήμη έκφυλου θεάματος, αλλά η δημοσιότητα που απέφεραν χρησίμευσε επίσης στο να ανοίξει σταδιακά το δρόμο για μια μεγαλύτερη ελευθερία ακόμη και για τα συντηρητικά θέατρα του κατεστημένου.

Επιπλέον, από το 1888 ο Αντουάν άρχισε να παρουσιάζει και ένα ξένο έργο κάθε χρόνο. Μετά "*Το Κράτος του Ζόφου*" του Τολστόϊ, ανέβασε τους "*Βρυκόλακες*" και την "*Αγριόπαπια*" του Ίψεν. Με αυτόν τον τρόπο τα έργα αμφισβήτησης, τόσο του εσωτερικού όσο και του εξωτερικού, παραστάθηκαν για πρώτη φορά στο Παρίσι.

Πέρα από τη χρησιμότητά του ως βήμα προβολής αυτών των νέων έργων, το Theatre Libre αποτέλεσε και ένα σημαντικό χώρο διερεύνησης νέων τεχνικών παραγωγής του θεάματος. Παρ' όλο που ο Αντουάν είχε εξαρχής μια ρεαλιστική αντιμετώπιση των στοιχείων του θεάματος, μετά το 1888 που παρακολούθησε το θίασο του Μάϊνγκεν και το θίασο του Έρβινγκ (Irving) ενέτεινε τις προσπάθειές του για ιστορική ακρίβεια. Από τότε επιχειρούσε πια να αναπαραστήσει το περιβάλλον με όλες του τις λεπτομέρειες: για παράδειγμα, στο "*Κρεοπωλείο*" (1888) κρέμασε πραγματικά σφαχτάρια στη σκηνή. Προσπαθούσε πάντα να δημιουργεί την αίσθηση ενός "τέταρτου τοίχου", σχεδιάζοντας τα σκηνικά σαν να επρόκειτο για πραγματικά δωμάτια και αποφασίζοντας αργότερα ποιόν τοίχο έπρεπε να αφαιρέσει για την παράσταση. Συχνά τοποθετούσε έπιπλα κατά μήκος της αυλαίας και έδινε οδηγίες στους ηθοποιούς να συμπεριφέρονται σαν να μην υπήρχε κοινό. Μέσω της πίστης του στη σημασία του περιβάλλοντος, ο Αντουάν συνέβαλε πολύ στην εδραίωση της πεποίθησης ότι κάθε έργο απαιτεί το δικό του ιδιαίτερο σκηνικό, εντελώς ξεχωριστό από το σκηνικό οποιουδήποτε άλλου έργου. Αφού παρακολούθησε το θίασο του Μάϊνγκεν, ο Αντουάν άρχισε να δίνει ιδιαίτερη προσοχή και στο ομαδικό παίξιμο. Παρ' όλο που οι περισσότεροι ηθοποιοί του ήταν ερασιτέχνες, τους κατηύθυνε προσεκτικά και αυταρχικά. Αποδοκίμαζε τη συμβατική κινησιολογία και τη στομφώδη απαγγελία - αντίθετα, απαιτούσε φυσική συμπεριφορά.

Η επιτυχία του Αντουάν όμως στράφηκε και εναντίον του, γιατί καθιέρωνε την αξία συγγραφέων και ηθοποιών που στη συνέχεια τον παρατούσαν για να δουλέψουν

με μεγαλύτερους θιάσους. Από την άλλη μεριά, η υψηλή ποιότητα των παραγωγών του σήμαινε ότι ήταν διαρκώς χρεωμένος. Ακόμη και στο απόγειο της δημοτικότητάς του, το Théâtre Libre δεν έδωσε ποτέ περισσότερες από 3 παραστάσεις του ίδιου έργου. Ήδη το 1893 ο θίασος είχε αρχίσει να χάνει το κύρος του και το 1894 ο Αντουάν τον εγκατέλειψε. Μέχρι τότε είχε παρουσιάσει 62 προγράμματα αποτελούμενα από 184 έργα. Εκτός από το Παρίσι, είχε παίξει και στο Βέλγιο, την Ολλανδία, τη Γερμανία, την Ιταλία και την Αγγλία. Το παράδειγμά του έμελλαν να το ακολουθήσουν και θίασοι σε πολλές άλλες χώρες.

Αφού εγκατέλειψε το Théâtre Libre, ο Αντουάν δεν παρέμεινε θεατρικά αδρανής: το 1897 άνοιξε το Théâtre Antoine, που λειτουργούσε ως καθαρά επαγγελματικό θέατρο, και το 1906 διορίστηκε διευθυντής του κρατικά επιχορηγούμενου Odeon, το οποίο και εκσυγχρόνισε πλήρως. Ο ρεαλισμός εξακολουθούσε να κυριαρχεί στη δουλειά του, αν και δεν τον εξασκούσε πια τόσο επίμονα. Οι πιο διάσημες παραστάσεις του αυτής της εποχής ήταν πιθανότατα εκείνες των γαλλικών κλασικών δραμάτων, στις οποίες επιχειρούσε να αναπαραγάγει τις θεατρικές συμβάσεις του 17ου αιώνα: ηθοποιοί με κοστούμια εποχής χρησίμευαν ως ακροατήριο επί σκηνής, πάνω από την οποία κρέμονταν πολυέλαιοι, ενώ τα φώτα της ράμπας ήταν κεριά τοποθετημένα σε πολύ εμφανή σημεία. Με τη νέα αυτή προσέγγιση, καθιέρωσε έναν ρεαλισμό που βασιζόταν περισσότερο στις θεατρικές συμβάσεις του παρελθόντος παρά στην ιστορική αρχιτεκτονική και τα κοστούμια, όπως ήταν η μέχρι τότε πρακτική. Ακόμη ο Αντουάν σκηνοθέτησε και αρκετές εξαιρετικές παραστάσεις σαιξπηρικών έργων. Προς το τέλος της θητείας του στο Odeon ανέβασε μερικές φανερά στυλιζαρισμένες παραστάσεις (βάσει εικονογραφικού υλικού), αλλά παραιτήθηκε από τη θέση του διευθυντή προτού προλάβει να διερευνήσει μέχρι τέλους αυτό το νέο ύφος. Ως το 1914 είχε παρουσιάσει συνολικά 364 έργα, και βέβαια επηρέασε τη θεατρική ζωή της Γαλλίας όσο κανένας άλλος αυτή την εποχή.

Μετά το 1890, οι περισσότεροι μεγάλοι Γάλλοι δραματουργοί ακολουθούσαν το ρεαλισμό, και πολλοί από αυτούς πρωτοπαρουσιάστηκαν από τον Αντουάν. Ανάμεσά τους οι πιο σημαντικοί ήταν ο Porto-Riche, ο Κουρέλ κι ο Μπριέ. Ο Georges Porto-Riche (1849-1930) ήταν διάσημος για τις λεπτές αποχρώσεις των χαρακτήρων του που τόνιζαν τις εσωτερικές συγκρούσεις. Το καλύτερο έργο του είναι μάλλον "*Οι Κατατρεγμένοι*", στο οποίο ένας σύζυγος προσπαθεί να απαλλαγεί από τη γυναίκα του κάνοντάς την να ενδιαφερθεί για έναν άλλο άνδρα, για να ανακαλύψει τελικά ότι δεν

μπορεί να ζήσει χωρίς εκείνη. Το πρώτο έργο του Κουρέλ (=Francois de Curel, 1854-1928) παραστάθηκε από τον Αντουάν το 1892. Ο Κουρέλ έκανε ελάχιστες παραχωρήσεις στο λαϊκό γούστο, και η αδιαφορία του για τους καθιερωμένους κανόνες δραματικής σύνθεσης συχνά δυσχέραινε την κατανόηση των προθέσεών του. Ωστόσο, το ενδιαφέρον του για τις εσωτερικές ψυχολογικές συγκρούσεις συνέβαλε πολύ στην προώθηση των ρεαλιστικών θεμάτων. Ανάμεσα στα καλύτερα έργα του είναι το "*The Fossils*" (1892) που απεικονίζει μια παρακμάζουσα αριστοκρατία, και το "*The Lion's Feast*" (1897) στο οποίο ο πρωταγωνιστής επιχειρεί να βελτιώσει τις συνθήκες διαβίωσης των εργατών. Ο Μπριέ (=Eugene Brieux, 1858-1932) θεωρείται από τον Σω (George Bernard Shaw) ως ο σημαντικότερος δραματουργός σε όλη την Ευρώπη μετά το θάνατο του Ίψεν. Πρωτοπαρουσιάστηκε κι αυτός από τον Αντουάν το 1892 και στη συνέχεια έγραψε το "*Κόκκινο Φουστάνι*" (1900) που έδειχνε τη δυσκολία να αποδοθεί δικαιοσύνη από διεφθαρμένους δικαστές, το "*Κατεστραμμένοι*" (1902) με θέμα τη μετάδοση της σύφιλης σε ένα παιδί, και το "*Μητρότητα*" (1903) στο οποίο επιτίθεται έντονα σε μια κοινωνία που δεν επιτρέπει το νόμιμο έλεγχο των γεννήσεων. Τα έργα του Μπριέ αποκαλύπτουν πως θέματα που το ευρύ κοινό θεωρούσε απαράδεκτα όταν άρχισε να τα διαπραγματεύεται ο Ίψεν, το 1900 είχαν πια φτάσει να παρουσιάζονται από τα εμπορικά θέατρα.

Freie Bühne και γερμανικός ρεαλισμός

Η νέα θεατρική πρακτική που προέκυψε στη Γαλλία μεταφέρθηκε και στη Γερμανία. Το πρώτο βήμα προς τη θεατρική μεταρρύθμιση έγινε το 1883, όταν ο Adolf L'Arronge (1838-1908) και ο Ludwig Barnay (1842-1924) άνοιξαν στο Βερολίνο το Deutsches Theater, με ένα θίασο που είχε επικεφαλής τον Josef Kainz (1858-1910), προερχόμενο από το θίασο του Μάϊνιγκεν, και την Agnes Sorma (1865-1927) που επρόκειτο να γίνει η μεγαλύτερη ηθοποιός του γερμανικού θεάτρου στο γύρισμα του αιώνα. Εκεί ανέβαζαν, με τον τρόπο του θιάσου του Μάϊνιγκεν, ένα ρεπερτόριο αποτελούμενο από παλαιά και νέα έργα. Το 1888 ο Barnay εγκατέλειψε το Deutsches Theater για να ιδρύσει το Berliner Theater, και την ίδια χρονιά ο Μπλούμενταλ (=Oscar Blumenthal, 1852-1917) ίδρυσε το Lessing Theater. Έτσι, ως το 1890, το Βερολίνο είχε αρκετούς ιδιωτικούς θιάσους εξαιρετικής ποιότητας. Η επιλογή των έργων όμως εξακολουθούσε να είναι αυστηρά περιορισμένη λόγω λογοκρισίας.

Στο μεταξύ, ένας θίασος που ονομαζόταν "Νεότετη Γερμανία" είχε αρχίσει να προωθεί μια νέα τέχνη βασισμένη στην αντικειμενική παρατήρηση της πραγματικότητας, ενώ ένας άλλος με την επωνυμία Durch ("Δια μέσου") προχώρησε πέρα ακόμη και από τον Ζολά στο αίτημα για ένα νατουραλιστικό δράμα. Και οι δύο αυτοί θίασοι εμπνεύστηκαν από τα έργα του Ίψεν, 16 από τα οποία είχαν ήδη μεταφραστεί στα γερμανικά ως το 1890.

Όπως όμως και στη Γαλλία, από το νέο κίνημα έλειπε ένας στόχος που να εστιάζει την προσοχή - ώσπου εμφανίστηκε ένα "ανεξάρτητο" θέατρο. Εμπνεόμενη από το Théâtre Libre, η Freie Bühne ("Ελεύθερη Σκηνή") ιδρύθηκε στο Βερολίνο το 1889. Αντίθετα όμως από το θίασο του Αντουάν, το γερμανικό αυτό θέατρο ήταν μια δημοκρατική οργάνωση με αυστηρή ιεραρχία και διοικητικό συμβούλιο. Ένας δραματικός κριτικός, ο Μπραμ (=Otto Brahm, 1856-1912), εκλέχτηκε πρόεδρος και αποτέλεσε το βασικό εμψυχωτή του θεάτρου. Προκειμένου να εξασφαλίσει τις υπηρεσίες επαγγελματιών ηθοποιών η Freie Buhne έπαιζε πάντοτε Κυριακή απόγευμα, αφού οι ηθοποιοί της και οι περισσότεροι από το προσωπικό της εργάζονταν κανονικά σε άλλα καθιερωμένα θέατρα, και κυρίως στα Deutsches, Berliner, και Lessing. Κάθε παράσταση συσπείρωνε συνήθως διαφορετικούς ηθοποιούς, τους οποίους ο Μπραμ δεν μπορούσε να ελέγξει παρά ελάχιστα. Έτσι η Freie Buhne ασκούσε πολύ μικρή επιρροή στη θεατρική παραγωγή και η κυριότερη συμβολή της ήταν ότι παρουσίαζε έργα που ήταν απαγορευμένα από τη λογοκρισία. Πρώτη παράσταση ήταν οι "*Βρυκόλακες*" και στη συνέχεια ακολούθησαν έργα του Χάουπτμαν, των αδελφών Γκονκούρ, του Ζολά, του Μπεκ, του Τολστόϊ, του Άντσεγκρουμπερ, και του Στρίντμπεργκ. Μετά από τη θεατρική περίοδο 1890-1891 σταμάτησαν να δίνονται τακτικές παραστάσεις, αν και κατά καιρούς οργανώνονταν περιστασιακά προγράμματα για να παρουσιαστεί κάποιο αξιόλογο έργο που δεν είχε κατορθώσει να πάρει άδεια παράστασης. Η Freie Buhne σταμάτησε τη δραστηριότητά της το 1894, όταν ο Μπραμ έγινε διευθυντής του Deutsches Theater.

Εκεί ανάμεσα στο 1894 και το 1904, και στη συνέχεια στο Lessing Theater από το 1904 ως το 1912, ο Μπραμ τελειοποίησε το ρεαλιστικό ύφος. Δεν είχε παρά ελάχιστη επιτυχία με τα έργα των κλασικών, και σταδιακά συγκεντρώθηκε στην προσπάθεια να δημιουργήσει μια ομάδα ηθοποιών και σκηνογράφων προσαρμοσμένων στις απαιτήσεις του σύγχρονου δράματος, και ιδιαίτερα του Ίψεν, του Χάουπτμαν, του Σνίτσελνερ και του Σούδερμαν - στις παραστάσεις των οποίων ο θίασος ήταν αξεπέραστος.

Ο μόνος πραγματικά σημαντικός Γερμανός δραματουργός που ανέδειξε η Freie Buhne ήταν ο Χάουπτμαν (=Gerhart Hauptmann, 1862-1946). Η τρομακτική επιτυχία του έργου του "Πριν απ' το ξημέρωμα" (1889), το οποίο αφηγείται την ιστορία μιας οικογένειας από τη Σιλεσία που βυθίζεται στην κακία μετά την ανακάλυψη άνθρακα στο κτήμα της, καθιέρωσε αμέσως τον Χάουπτμαν ως έναν από τους σπουδαιότερους νέους θεατρικούς συγγραφείς. Μέσα στα επόμενα 50 χρόνια έγραψε περίπου 30 έργα. Από τα πρώιμα έργα του το καλύτερο είναι "Οι Υφαντές" (1892), αξιοσημείωτο γιατί σ' αυτό πρωταγωνιστεί μια ομάδα εργατών που επιχειρούν μια αποτυχημένη επαναστατική απόπειρα. Όπως κι ο Ίψεν, ο Χάουπτμαν συνέχισε με έργα πιο συμβολικά, κυρίως το "The Assumption of Hannele" (1893) και το "Βουλιαγμένη Καμπάνα" (1896). Μετά το 1912 τα έργα του άρχισαν να γίνονται ολοένα και περισσότερο μη ρεαλιστικά. Πριν από το θάνατό του ο Χάουπτμαν έχασε μεγάλο μέρος του κύρους του επειδή αποδέχτηκε παθητικά την εξουσία του Χίτλερ. Τα έργα του στο σύνολό τους δείχνουν μεγάλη συμπόνοια για τον ανθρώπινο πόνο, αλλά οι πρωταγωνιστές του (οι οποίοι είναι θύματα περιστάσεων που βρίσκονται πέρα από τον έλεγχό τους) είναι περισσότερο αξιολύπητοι παρά ηρωϊκοί.

Η Freie Bühne δημιούργησε ερεθίσματα που οδήγησαν στη δημιουργία αρκετών παρόμοιων καλλιτεχνικών ενώσεων στη Γερμανία. Αν και καμιά από αυτές δεν απέκτησε τη φήμη του αρχικού σχήματος, άνοιξαν ωστόσο το δρόμο για μια νέα αντιμετώπιση του δράματος. Παράλληλα, εξίσου σημαντικά ήταν ίσως και τα "θέατρα του λαού" οργανωμένα από σοσιαλιστικές ομάδες (που νομιμοποιήθηκαν το 1890) οι οποίες ενδιαφέρονταν για την άνοδο του πολιτιστικού επιπέδου των εργατικών τάξεων. Έτσι, με πρότυπο την Freie Bühne, ιδρύθηκε το 1890 στο Βερολίνο η Freie Volksbühne ("Ελεύθερη Λαϊκή Σκηνή") που παρουσίαζε έργα σε κυριακάτικες απογευματινές παραστάσεις, για τις οποίες μοιράζονταν με κλήρωση εισιτήρια που κάλυπταν όλη τη σαιζόν μ' ένα συμβολικό αντίτιμο. Η οργάνωση αυτή, που στην αρχή αριθμούσε 1.150 μέλη, ως το 1908 έφτασε να έχει 12.000 μέλη. Το 1892 ιδρύθηκε και η Neue Freie Volksbühne ("Νέα Ελεύθερη Λαϊκή Σκηνή"), από τον πρώην διευθυντή του αρχικού σχήματος, και άρχισε κι αυτή ένα ανάλογο πρόγραμμα. Ήδη το 1905 πρόσφερε στους συνδρομητές της μεγάλη δυνατότητα επιλογής θεαμάτων μεταξύ αυτών που πρόσφεραν διάφορα μεγάλα θέατρα. Πριν από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο οι δύο αυτές ομάδες συγχωνεύτηκαν, και έχοντας συνολικά 70.000 συνδρομητές ήταν σε θέση να χτίσουν ένα από τα πιο σύγχρονα θέατρα στη Γερμανία και να προσλάβουν το δικό τους μόνιμο θίασο. Το εργατικό θεατρικό κίνημα άνθισε

σε ολόκληρη τη Γερμανία και την Αυστρία, και συνέβαλε σημαντικά στη δημιουργία ενός θεατρόφιλου κοινού ευρείας βάσεως που σ' αυτές τις χώρες συνεχίζει να υπάρχει μέχρι σήμερα.

Πριν από το 1900, το νέο ρεαλιστικό δράμα είχε ήδη αρχίσει να γίνεται αποδεκτό σχεδόν παντού. Στο Burgtheater της Βιέννης μια μεγάλη επιλογή από έργα αυτής της περιόδου παρουσιάστηκε στο διάστημα 1890-1898, όταν διευθυντής του θεάτρου ήταν ο Μπούρκχαρντ (=Max Burckhardt, 1854-1912). Ο διάδοχός του Σλέντερ (=Paul Schlenker, 1854-1916), φίλος και θαυμαστής του Χάουπμαν και ιδρυτικό στέλεχος της Freie Buhne, συνέχισε την ίδια πολιτική ανάμεσα στο 1898 και το 1910. Μια κάπως παρόμοια πρακτική ακολουθήθηκε και αλλού, εφόσον το ενδιαφέρον του κοινού για τα νέα έργα άρχισε να μεγαλώνει καθώς πια συμπεριλαμβάνονταν στο τυπικό ρεπερτόριο.

Εκτός από τον Χάουπμαν, άλλοι δύο σημαντικοί νέοι δραματουργοί ήταν ο Σούδερμαν κι ο Σνίτσερ. Ο Σούδερμαν (=Hermann Sudermann, 1857-1928) συνέβαλε ακόμη πιο αποφασιστικά από τον Χάουπμαν στην αποδοχή του ρεαλισμού από το κοινό, γιατί έτεινε να χρησιμοποιεί τις τεχνικές του καλογραμμένου έργου και να συμμορφώνεται αρκετά στις επιταγές της κρατούσας ηθικής ενώ έγραφε για "τολμηρά/προχωρημένα" θέματα. Το πιο δημοφιλές έργο του, η "*Μάγδα*" (1893), το οποίο αναφέρεται σε μια τραγουδίστρια που η μοδέμικη ζωή της τη φέρνει σε σύγκρουση με τον πατέρα της, έγινε το πιο αγαπημένο όχημα για επίδειξη ικανοτήτων ηθοποιών όπως η Σάρα Μπερνάρ κι η Ελεονόρα Ντούζε. Ο Σούδερμαν συνέχισε να γράφει και κατά τον 20ο αιώνα. Ο σπουδαιότερος Αυστριακός θεατρικός συγγραφέας αυτής της περιόδου ήταν ο Σνίτσερ (=Arthur Schnitzler, 1862-1931), που καταγράφει το μελαγχολικό κλίμα πλήξης που ήταν χαρακτηριστικό στο γύρισμα του αιώνα, και τη νέα στάση σεξουαλικής ελευθεριότητας που το συνόδευε. Το πιο διάσημο από τα έργα του είναι ο "*Ανατόλ*" (1893): στην πραγματικότητα πρόκειται για μια σειρά από σύντομα έργα, που το καθένα τους καταγράφει μια διαφορετική ερωτική πλεκτάνη. Ακόμη και μέσα στην ευτυχία του ο Ανατόλ ξέρει πως η στιγμιαία ευχαρίστηση θα μετατραπεί σε ζήλεια και ανία. Ανάλογο, αν και πιο τολμηρό, έργο του είναι και το "*Reigen*" (1900, αλλά δεν παραστάθηκε στη Γερμανία ως το 1920), στο οποίο και τα 10 πρόσωπα μπλέκουν σε μια σειρά από ερωτικές περιπέτειες. Φίλος του Σίγκμουντ Φρόυντ, ο Σνίτσερ ενδιαφερόταν πολύ για την κεντρική θέση της σεξουαλικής συμπεριφοράς στην ανθρώπινη ζωή, αλλά είχε επίσης την πεποίθηση ότι η απλή ικανοποίηση του Εγώ από μόνη της δεν μπορεί να αποτελέσει στήριγμα του έρωτα.

Αν και σπάνια ξέφευγε από αυτό το θέμα, ο Σνίτσελνερ έγραψε και για μερικά άλλα θέματα - για παράδειγμα, στο "*Καθηγητής Bernhardt*" (1912) ασχολείται με τον αντισημιτισμό.

Independent Theatre και ρεαλισμός στην Αγγλία

Μετά το θάνατο του Ρόμπερτσον το 1871 στο αγγλικό θέατρο κυριάρχησαν έργα που εντάσσονταν στην παράδοση των Μπουσικό και Σαρδού, ή εντυπωσιακές παραστάσεις κλασικών έργων. Καμιά νέα προοπτική δεν διαφαινόταν μέχρι τη δεκαετία του 1890, όταν εμφανίστηκαν ο Τζόουνς κι ο Ρίνερο. Αυτοί οι συγγραφείς κατέχουν στο αγγλικό δράμα θέση αντίστοιχη με εκείνη που έχουν ο Δουμάς υιός κι ο Ωζιέ στο γαλλικό, γιατί και οι δύο ήταν αρκετά ανανεωτές ώστε να σκανδαλίζουν ελαφρά το κοινό αλλά και αρκετά συμβατικοί ώστε να είναι αποδεκτοί τόσο από τη λογοκρισία όσο και από το θεατρόφιλο κοινό.

Ο Τζόουνς (=Henry Arthur Jones, 1851-1929) άρχισε την συγγραφική του καριέρα με ένα επιτυχημένο μελόδραμα, το "*The Silver King*" (1882), και δεν στράφηκε στο σοβαρό δράμα παρά μόνο μετά το 1890, οπότε έγραψε τα έργα "*The Dancing Girl*" (1891), "*The Liars*" (1897), και "*Mrs. Dane's Defence*" (1900). Το πιο παράδοξο έργο του, το "*Michael and His Lost Angel*" (1896) αναφέρεται στον έρωτα μεταξύ ενός ιερομένου και μιας από τις πιστές του ποιμνίου του. Παρ' όλο που ο Τζόουνς είχε υψηλές απαιτήσεις από το δράμα η σκέψη του δεν ήταν πρωτότυπη. Δημιουργούσε γαργαλιστικά (titillating) θεάματα γεμάτα suspense, χωρίς όμως να προχωρεί σημαντικά σε βάθος ή να φωτίζει από νέα οπτική τα ζητήματα.

Ο Arthur Wing Pinero (1855-1934) άρχισε την καριέρα του το 1874 ως ηθοποιός και στράφηκε στη συγγραφή το 1877. Η πρώτη μεγάλη επιτυχία του ήρθε με μια φάρσα (το "*The Magistrate*", 1885), είδος στο οποίο διέπρεψε. Αν και ο Ρίνερο δεν ισχυρίστηκε ποτέ ότι ενδιαφερόταν για ένα "δράμα των ιδεών", έφερε την πρώτη σημαντική αλλαγή στην αντιμετώπιση αυτού του δραματικού τύπου από το κοινό με το έργο του "*The Second Mrs. Tanqueray*" (1893), που αφηγείται την ιστορία μιας "γυναίκας με παρελθόν": η μεγάλη δημοτικότητά του παρακίνησε τους θεατρικούς παραγωγούς ν' αρχίσουν να βλέπουν με μεγαλύτερη συμπάθεια τα έργα "ιψενικού τύπου". Ο Ρίνερο εξακολούθησε να γράφει για τα επόμενα 30 χρόνια, δίνοντας επιτυχημένα έργα όπως το "*The Notorious Mrs. Ebbsmith*" (1895), το "*Iris*" (1901) και

το "*Mid-Channel*" (1909), αλλά μετά το 1910 η δημοτικότητά του άρχισε σταθερά να εξασθενεί.

Η ανάπτυξη ενός πιο σημαντικού δράματος στην Αγγλία οφείλεται κατά κύριο λόγο στον Ίψεν, αν και ο Τζόουνς κι ο Ρίnero άνοιξαν τον δρόμο για τη γενική αποδοχή του. Ως το 1880 ο Άρτσερ (William Archer) και άλλοι είχαν αρχίσει να μεταφράζουν τα έργα του Ίψεν, και μέχρι το 1890 όλα τα ήδη γραμμένα έργα του κυκλοφορούσαν στα αγγλικά. Το 1889 σημειώνεται η πρώτη παράσταση ιψενικού έργου στην πλήρη εκδοχή του στην Αγγλία: η Janet Achurch (1864-1916) παρουσίασε το "*Κουκλόσπιτο*". Η Achurch ήταν ανάμεσα στους πιο θερμούς υποστηρικτές της νέας δραματουργίας, και εμφανίστηκε σε έργα των Ίψεν, Σω και άλλων. Αυτή η παράσταση του "*Κουκλόσπιτου*" υπενθύμισε στους κριτικούς πόσο πίσω βρισκόταν πια το αγγλικό δράμα σε σύγκριση με εκείνο της υπόλοιπης Ευρώπης και αποτέλεσε ένα από τα κίνητρα για την ίδρυση του Independent Theatre.

Βασισμένο στο πρότυπο του Theatre Libre και της Freie Buhne το Independent Theatre ("Ανεξάρτητο Θέατρο") είχε επικεφαλής τον J.T. Grein (1862-1935), έναν ολλανδικής καταγωγής κριτικό που είχε ζήσει πολλά χρόνια στο Λονδίνο. Όπως και τα προηγούμενα ανάλογα σχήματα στην ηπειρωτική Ευρώπη, έτσι και το Independent Theatre οργανώθηκε βάσει της λογικής των συνδρομητών για να αποφύγει τη λογοκρισία και, όπως η Freie Buhne, έδινε τις παραστάσεις του Κυριακή για να εξασφαλίσει τη συνεργασία θιασαρχών και ηθοποιών. Το θέατρο άρχισε τη λειτουργία του το 1891 με μια παράσταση των "*Βρυκολάκων*" που έδωσε αφορμή να γραφτούν πάνω από 500 άρθρα, τα περισσότερα από τα οποία ήταν αρνητικά. Το δεύτερο έργο, η "*Θηρεσία Ρακέν*" του Ζολά, προκάλεσε σχεδόν ανάλογη αναταραχή. Η δημοσιότητα που έφεραν αυτά τα προγράμματα έκανε το ευρύ κοινό να συνειδητοποιήσει για πρώτη φορά την ύπαρξη μιας νέας δραματουργικής αντίληψης.

Ανάμεσα στο 1891 και το 1897 το Independent Theatre παρουσίασε 26 έργα, στην πλειοψηφία τους μεταφράσεις. Δεν προσέθεσε όμως παρά ελάχιστα στοιχεία στον τρόπο παράστασης των έργων. Έτσι, όπως κι η Freie Buhne, λειτούργησε κυρίως ως παράγοντας ανανέωσης του ρεπερτορίου μάλλον παρά της σκηνικής πρακτικής. Ο Grein ήλπιζε αρχικά να ανεβάσει νέα αγγλικά έργα γιατί ήταν πεπεισμένος ότι το χαμηλό επίπεδο της αγγλικής δραματουργίας της περιόδου οφειλόταν στο συντηρητισμό των παραγωγών. Γρήγορα όμως ανακάλυψε πως δεν υπήρχαν σημαντικά έργα, και η απογοήτευσή του παρακίνησε τον Σω να τελειώσει το "*Σπίτια*

των *Χήρων*", η παράσταση του οποίου το 1892 άνοιξε το δρόμο για την καριέρα του Σω ως δραματουργού.

Ο Σω (=George Bernard Shaw, 1856-1950), που μέχρι τότε ήταν μυθιστοριογράφος και κριτικός, έγραφε τακτικά για το θέατρο από το 1892 ως το θάνατό του. Αντίθετα από την πλειοψηφία των νέων συγγραφέων που έτειναν προς τη ζοφερότητα και την υπερβολική σοβαρότητα από αντίδραση στη ρηχότητα των προκατόχων τους, ο Σω έγραφε κυρίως στη μορφή της κωμωδίας. Η επιλογή αυτή μπορεί εν μέρει να εξηγηθεί από την πίστη του στη δυνατότητα της ανθρώπινης ύπαρξης για τελειοποίηση, και από το ενδιαφέρον του για την πειθώ - προκειμένου να εξυπηρετηθεί καλύτερα αυτό το τελευταίο, έβαζε τους χαρακτήρες του να αποδέχονται σταδιακά αντιλήψεις που βοηθούσαν να ξεπεραστούν τα εμπόδια για μια αίσια έκβαση. Του άρεσε επίσης να χρησιμοποιεί το παράδοξο (απροσδόκητες καταστάσεις), προκειμένου να αναγκάσει τόσο τα σκηνικά του πρόσωπα όσο και τους θεατές να επανεξετάσουν τις αξίες τους. Έτσι, στο "*Ο Άνθρωπος και τα Όπλα*" (1894) καυτηριάζει τις ρομαντικές αντιλήψεις για τον έρωτα και τον πόλεμο, ενώ στο "*Ταγματάρχης Βαρβάρα*" (1905) παρουσιάζει έναν βιομήχανο πολεμοφοδίων ως μεγαλύτερο ανθρωπιστή από την κόρη του που είναι ταγματάρχης του Στρατού Σωτηρίας, εφόσον η φιλανθρωπική αυτή οργάνωση διαιωνίζει ένα άδικο σύστημα περιθάλλοντας τα θύματά του ενώ ο βιομήχανος παρέχει στους εργάτες του τα μέσα για να βελτιώσουν τις συνθήκες τις ζωής τους και να ανέβουν κοινωνικά. Πολλά από τα έργα του Σω, ιδιαίτερα "*Το Δίλημμα του Γιατρού*" (1906) και το "*Getting Married*" (1908), είναι στην ουσία εκτενείς συζητήσεις για συγκεκριμένα προβλήματα. Άλλα, όπως το "*Άνθρωπος και Υπεράνθρωπος*" (1901) και "*Τον καιρό του Μαθουσάλα*" (1919-1921), δείχνουν το ενδιαφέρον του Σω για τη "δημιουργική εξέλιξη" ("creative evolution") και τη "ζωτική δύναμη" ("life force"), οι οποίες έτειναν, κατά την αντίληψή του, στη δημιουργία ενός "υπερανθρώπου" ("superman") ενεργώντας μέσα από ανώτερα άτομα-φορείς. Σε άλλα πάλι έργα, σαν το "*Καίσαρ και Κλεοπάτρα*" (1899) και το "*Αγία Ιωάννα*" (1923), ο Σω προσπάθησε να αποκαταστήσει και να απαλλάξει από πολύ διαδεδομένες παρεξηγήσεις κάποια ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα. "*Το Σπίτι του Σπαραγμού*" (1914-1919) είναι ίσως το λιγότερο χαρακτηριστικό έργο του: πρόκειται για μια παραβολή σχετικά με τις αδυναμίες της Ευρώπης την εποχή του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Ο ίδιος το χαρακτηρίζει ως έργο τσεχωφικού ύφους, ίσως για να τονίσει τη διαφοροποίησή του από την υπόλοιπη παραγωγή του.

Παρ' όλο που ο Σω σχετίζεται με το κίνημα του ρεαλισμού μέσω του ενδιαφέροντός του για τις ιδέες και τα κοινωνικά προβλήματα, διέφερε σημαντικά από την πλειοψηφία των συγγραφέων αυτής της σχολής. Αν και αναγνώριζε τη σημασία της κληρονομικότητας και του περιβάλλοντος, στα έργα του πάντοτε υπονοείται ότι ο άνθρωπος έχει ελευθερία στις επιλογές του. Επιπλέον, παρ' όλο που τα σκηνικά του πρόσωπα χρησιμοποιούν συχνά διαλέκτους, εκφράζονται πάντα με άνεση και σπάνια ακολουθούν πιστά το ρυθμό και το ύφος της καθημερινής ομιλίας. Ο Σω δεν ήταν σε καμιά περίπτωση αντικειμενικός, αφού επέλεγε τους χαρακτήρες του και επινοούσε τις υποθέσεις του για να χρησιμεύσουν ως παράδειγμα στην έκθεση θεωρητικών του απόψεων. Η κωμική του μέθοδος όμως επέτρεψε τελικά να ανοιχθεί σε ένα ευρύ κοινό το "θέατρο των ιδεών".

Ωστόσο ο Σω δεν έφτασε αμέσως στην επιτυχία, γιατί αρχικά οι μη συμβατικές του ιδέες και οι απροσδόκητες καταστάσεις που παρουσίαζε απλώς παραξένευαν ή και εκνεύριζαν τους θεατές. Η φήμη του χτίστηκε σιγά-σιγά χάρη στις προσπάθειες των διαφόρων θεατρικών οργανισμών που διαδέχτηκαν το Independent Theatre. Ο πρώτος απ' αυτούς τους οργανισμούς ήταν η Incorporated Stage Society ("Λέσχη Εταιρικής Σκηνης"), που ιδρύθηκε το 1899 με σκοπό να παρουσιάζει σύγχρονα έργα. Στην αρχή έδινε κυριακάτικες απογευματινές παραστάσεις αλλά, καθώς ο αριθμός των μελών της αυξήθηκε σταδιακά από τους 300 του 1899 σε 1.500 το 1914, προσέθεσε απογευματινές παραστάσεις και τις Δευτέρες. Όταν ο θίασος διαλύθηκε το 1939 είχε ήδη παρουσιάσει γύρω στα 200 έργα, πολλά από τα οποία δεν θα είχαν παρασταθεί καθόλου αν αυτός δεν υπήρχε. Λειτουργήσε ως πειραματικό θέατρο που ενημέρωνε τον αγγλικό θεατρικό χώρο για τα νέα κινήματα και τις τελευταίες θεατρικές εξελίξεις τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό.

Αναμφισβήτητα όμως ο πιο σημαντικός θίασος της περιόδου ήταν αυτός του Court Theatre, όπου ανάμεσα στο 1904 και το 1907 ο Μπάρκερ (=Harley Granville Barker, 1877-1946) και ο Βεντρέν (=John Vedrenne, 1863-1930) έδωσαν για πρώτη φορά στο νέο δράμα τη δυνατότητα να παρουσιαστεί στην ολότητά του σε ένα δημόσιο θέατρο. Ο Μπάρκερ είχε ξεκινήσει την καριέρα του ως ηθοποιός το 1891, είχε εργαστεί σε διάφορους θεατρικούς οργανισμούς (μεταξύ των οποίων και η Incorporated Stage Society) και ήταν πια ένας καθιερωμένος δραματουργός όταν τον κάλεσαν να βοηθήσει τον Βεντρέν για μια παράσταση του "*Δύο Κύριοι από τη Βερόνα*". Αυτή η αρχική συνεργασία γράγορα εξελίχθηκε σε ένα μόνιμο διακανονισμό, σύμφωνα με τον οποίο ένα έργο παιζόταν επί αρκετές εβδομάδες σε

βραδινές παραστάσεις, ενώ ένα άλλο (λιγότερο γνωστό ή σπάνια παρουσιαζόμενο) παιζόταν στο ίδιο διάστημα σε απογευματινές. Αν οι απογευματινές αυτές παραστάσεις έβρισκαν αρκετή ανταπόκριση, το έργο μεταφερόταν στη βραδινή ζώνη. Ωστόσο, ακόμη κι οι επιτυχίες δεν παίζονταν συνεχόμενα για διάστημα μεγαλύτερο από λίγες εβδομάδες. Ανάμεσα στο 1904 και το 1907 το Court Theatre παρουσίασε 32 έργα 17 διαφορετικών συγγραφέων, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνονταν οι Χάουπτμαν, Ίψεν, Γκαλσγουόρθυ και Γέητς. Ο συγγραφέας όμως που κατά βάση παρουσίαζε το θέατρο αυτό ήταν ο Σω - μάλιστα, 11 από τα έργα του ανέβηκαν σε παραγωγές σκηνοθετημένες από τον ίδιο, οι οποίες καθιέρωσαν τη δημοτικότητά του στο βρετανικό κοινό.

Το Court Theatre έφερε και μερικές άλλες σημαντικές αλλαγές. Ήταν διάσημο για το ομαδικό παίξιμο ενός θιάσου που συμπεριλάμβανε μερικούς από τους καλύτερους ηθοποιούς αυτής της περιόδου: τη Lillah McCarthy, την Edith Wynne Matthison, τον Louis Calvert, τον Lewis Casson και τον Godfrey Tearle. Δεν υπήρχαν όμως βεντέτες. Ο Μπάρκερ, έχοντας την πεποίθηση ότι ο πρωταρχικός ρόλος του σκηνοθέτη ήταν να δίνει μια προσεκτική ερμηνεία του "σεναρίου" που παρείχε ο θεατρικός συγγραφέας, αναζητούσε για κάθε έργο το ύφος που του άρμοζε. Παρ' όλα αυτά, το ύφος που κυριαρχούσε στις παραγωγές του Court Theatre ήταν ένας ρεαλισμός λεπτών αποχρώσεων που απέφευγε τις υπερβολές. Κλειδιά τόσο της υποκριτικής όσο και της σκηνογραφίας ήταν η απλότητα και η υποδήλωση. Το 1907 ο Μπάρκερ και ο Βεντρέν μεταφέρθηκαν στο πολύ μεγαλύτερο Savoy Theatre αλλά σταμάτησαν τις παραστάσεις τους μετά από την πρώτη θεατρική περίοδο, λόγω έλλειψης ανταπόκρισης και προβλημάτων με τη λογοκρισία. Όταν ο Φρόμαν (Charles Frohman) δημιούργησε ένα θίασο ρεπερτορίου στο Duke of York's Theatre το 1910, προσέλαβε τον Μπάρκερ για να τον διευθύνει. Αφού παρουσίασε 17 διαφορετικά έργα σε 17 εβδομάδες, προκαλώντας έτσι ένα σημαντικό παθητικό στα οικονομικά του θιάσου, ο Μπάρκερ παραιτήθηκε.

Παρά τις οικονομικές ατυχίες που τα συνόδευαν πάντως, τα πειράματα των Μπάρκερ και Βεντρέν βρήκαν αρκετούς μιμητές, ιδιαίτερα στην επαρχία όπου γι' άλλη μια φορά άρχισαν να δημιουργούνται θίασοι ρεπερτορίου. Ο πρώτος σημαντικός θίασος ιδρύθηκε το 1907 από τη Miss A.E.F. Horniman (1860-1937) στο Gaiety Theatre του Manchester. Μέχρι τη διακοπή της δραστηριότητάς του το 1917 εθεωρείτο ένας από τους καλύτερους θιάσους της Αγγλίας, και παρουσίαζε μια μεγάλη ποικιλία αγγλικών και ευρωπαϊκών έργων. Επίσης, ενθαρρύνοντας τους

τοπικούς συγγραφείς, ανέδειξε τη "Σχολή του Manchester" της οποίας σημαντικότεροι εκπρόσωποι ήταν ο Stanley Houghton (1881-1913) που έγραψε το "*Hindle Wakes*" (1912) και ο Harold Brighouse (1883-1958), συγγραφέας του "*Hobson's Choice*" (1916). Άλλοι δυναμικοί θίασοι ρεπερτορίου ιδρύθηκαν στο Liverpool το 1911 και στο Birmingham το 1913. Ο θίασος του Birmingham υπό τη διεύθυνση του Τζάκσον (=Barry Jackson, 1879-1961) επρόκειτο να ασκήσει σημαντική επιρροή μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.

Εκτός από τον Σω εμφανίστηκαν κι άλλοι δραματουργοί ρεαλιστικού ύφους μετά το 1900. Ο Γκαλσγουόρθου (=John Galsworthy, 1867-1933), που ήταν ήδη ένας από τους πιο επιτυχημένους μυθιστοριογράφους της Αγγλίας, στράφηκε στη θεατρική συγγραφή το 1906 με το "*The Silver Box*", στο οποίο παρουσιάζεται αντιθετικά η απονομή δικαιοσύνης για το ίδιο έγκλημα σε έναν φτωχό και σε έναν πλούσιο. Τα επόμενα έργα του, "*Strife*" (1909), "*Justice*" (1910) και "*Loyalties*" (1922) ακολουθούσαν την ίδια περίπου θεματική. Αποτελούν όλα τους αντικειμενικές προσεγγίσεις κοινωνικών προβλημάτων και φανερώνουν το σημαντικό ταλέντο του Γκαλσγουόρθου στη δημιουργία δραματικού διαλόγου και συγκρούσεων με σαφή περιγράμματα. Επίσης ο Μπάρκερ (Harley Granville Barker) απέκτησε φήμη και ως συγγραφέας με έργα όπως "*Ο Γάμος της Ann Leete*" (1902), "*The Voysey Inheritance*" (1905), "*Waste*" (1907) και "*Madras House*" (1910). Αν και τα ενδιαφέροντά του ήταν ανάλογα μ' εκείνα του Σω, ο Μπάρκερ δεν είχε την αίσθηση του κωμικού που χαρακτήριζε τον Σω και τα έργα του σήμερα μοιάζουν ψυχρά και άτονα.

Η συνέχεια της παράδοσης στην Αγγλία 1900-1914

Παρ' όλες αυτές τις τάσεις μοντερνισμού, πρωταρχικός στόχος του αγγλικού θεάτρου ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο εξακολούθησε να είναι ο ρεαλισμός των εικονιστικών στοιχείων. Επιπλέον, οι περισσότερες σημαντικές μορφές της λονδρέζικης σκηνης ανάμεσα στο 1900 και το 1914 είχαν διαπαιδαγωγηθεί θεατρικά στην παράδοση των Μπάνκροφτ και Έρβινγκ και έφεραν ελάχιστες καινοτομίες. Από τους ηθοποιούς-θιασάρχες οι σημαντικότεροι ήταν ο John Hare, ο Φορμπς-Ρόμπερτσον, ο Μάρτιν-Χάρβεϋ και ο Τρη.

Ο John Hare (1844-1921) είχε αποκτήσει αρκετούς οπαδούς προτού εγκαταλείψει τους Μπάνκροφτ το 1875 για να διευθύνει το Court Theatre. Στη συνέχεια διηύθυνε το St. James Theatre από το 1879 ως το 1888, οπότε μεταπήδησε

στο Garrick Theatre όπου έμεινε μέχρι το 1895 - μετά από αυτό έκανε εκτενείς περιοδείες. Το 1907 του απονεμήθηκε ο τίτλος του ιππότη και το 1911 αποσύρθηκε. Εθεωρείτο ένας από τους ηθοποιούς με τη μεγαλύτερη υποκριτική γκάμα κι ένας από τους πιο προσεκτικούς θιασάρχες του Λονδίνου.

Ο Φορμπς-Ρόμπερτσον (=Johnston Forbes-Robertson, 1853-1937) διέφερε από την πλειοψηφία των μεγάλων ηθοποιών της εποχής του λόγω της εξαιρετικής του ικανότητας στην εκφορά του στίχου, τέχνη που είχε διδαχθεί από τον Φελπς (Samuel Phelps). Στη σκηνή από το 1874, ο Φορμπς-Ρόμπερτσον έπαιξε με τον Φελπς, τους Μπάνκροφτ και τον Έρβινγκ. Ήταν επίσης συμπρωταγωνιστής της Helena Modjeska (1844-1909), της Πολωνέζας ηθοποιού που εμφανίστηκε με μεγάλη επιτυχία στην Αγγλία και στις Ηνωμένες Πολιτείες στο διάστημα 1877-1905, καθώς και της Άντερσον (=Mary Anderson, 1859-1940), μιας Αμερικανίδας ηθοποιού που έγινε διάσημη στην Αγγλία μεταξύ 1883 και 1889 για τις σαιξπηρικές της παραστάσεις. Περιστασιακά ο Φορμπς-Ρόμπερτσον ανέλαμβανε και διεύθυνση θιάσων, αλλά η φήμη του στηριζόταν κυρίως στην υποκριτική του. Ορισμένοι κριτικοί (ανάμεσα στους οποίους κι ο Σω, που έγραψε γι' αυτόν το "*Καίσαρ και Κλεοπάτρα*") τον θεωρούσαν ως τον καλύτερο Άμλετ όλων των εποχών. Πήρε τον τίτλο του ιππότη το 1913 και αποσύρθηκε τον ίδιο χρόνο.

Ο Μάρτιν-Χάρβεϋ (=John Martin-Harvey, 1863-1944) πρωτοεμφανίστηκε το 1881, και από το 1882 άρχισε να παίζει για τον Έρβινγκ τον οποίο και διαδέχτηκε στη διεύθυνση του Lyceum Theatre. Με την πρώτη ανεξάρτητη παραγωγή του, μια διασκευή της *Ιστορίας Δύο Πόλεων* του Ντίκενς, απέκτησε τέτοια δημοτικότητα που καταδικάστηκε να παίζει το ρόλο του Σίντνεϋ Κάρτον για όλη σχεδόν την υπόλοιπη καριέρα του. Απέκτησε νέα φήμη το 1912, παίζοντας στην λονδρέζικη παραγωγή της παράστασης του "*Οιδίποδος Τυράννου*" του Ράϊνχαρτ (Max Reinhardt). Μέχρι το 1910 περίπου ο Μάρτιν-Χάρβεϋ εξακολούθησε να εφαρμόζει τις θεατρικές πρακτικές του Έρβινγκ, αλλά σταδιακά άρχισε να αποδέχεται τις σύγχρονες τάσεις και μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο εγκατέλειψε εντελώς τον εικονογραφικό ρεαλισμό (pictorial realism). Αυτός ήταν που, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο παραγωγό, κατόρθωσε να γεφυρώσει μ' επιτυχία το χάσμα ανάμεσα στη βικτωριανή και τη σύγχρονη σκηνική πρακτική.

Ο διασημότερος ηθοποιός-θιασάρχης ανάμεσα στο 1900 και το 1914 ήταν ο Χέρμπερτ Μπήρμπωμ Τρη (=Herbert Beerbohm Tree, 1853-1917). Στη σκηνή από το 1878, ανέλαβε το 1887 τη διεύθυνση του Haymarket. Από τα κέρδη που του απέφεραν

οι παραστάσεις μελοδραμάτων και ελαφρών σύγχρονων έργων που έδινε εκεί έχτισε το 1897 το Her Majesty's Theatre. Αν και προηγουμένως ο Τρη δεν είχε θητεύσει παρά ελάχιστα στο σαιξπηρικό δράμα, το νέο του θέατρο επρόκειτο να γίνει το κυριότερο κέντρο παράστασης έργων του Σαίξπηρ στο Λονδίνο ανάμεσα στο 1900 και το 1914. Ο Τρη συνέχισε, και μάλιστα προώθησε ακόμη περισσότερο, την τάση για αληθοφανείς λεπτομέρειες: στην παράσταση του "Ονειרון καλοκαιρινής νύχτας" το 1900 παρουσίασε επί σκηνής ζωντανά κουνέλια και ένα ταπέτο από γρασίδι με λουλούδια που μπορούσαν να κοπούν πραγματικά - αν και οι αλλαγές σκηνικών πρόσθεσαν 45 λεπτά στο χρόνο διάρκειας της παράστασης, ο "κυριολεκτικός" ρεαλισμός της παραγωγής προσέλκυσε πάνω από 220.000 θεατές (ίσως ο μεγαλύτερος αριθμός που παρακολούθησε οποιοδήποτε σαιξπηρικό έργο στο Λονδίνο όλων των εποχών). Από το 1905 ο Τρη καθιέρωσε ένα ετήσιο φεστιβάλ σαιξπηρικών έργων, στο οποίο συμμετείχαν και πολλοί άλλοι θίασοι.

Παρ' όλο που δεν ήταν σπουδαίος ηθοποιός, ο Τρη συχνά πρωταγωνιστούσε ο ίδιος στις παραγωγές του. Από την άλλη μεριά όμως, προσεελάμβανε τους καλύτερους διαθέσιμους ηθοποιούς και δούλευε κάθε παραγωγή του με απεριόριστο ενθουσιασμό. Καθώς το σύστημα των θιάσων ρεπερτορίου άρχισε να φθίνει, άρχισε να τον απασχολεί η έλλειψη αποτελεσματικής εκπαίδευσης των νέων ηθοποιών και το 1904 ίδρυσε τη σχολή υποκριτικής που θα γινόταν αργότερα η Royal Academy of Dramatic Art, η οποία ακόμη και σήμερα είναι η πιο σχολή με το μεγαλύτερο κύρος σε ολόκληρη την Αγγλία.

Αφού ξέσπασε ο πόλεμος το 1914 ο Τρη άφησε το θέατρό του και πέθανε πριν τελειώσουν οι εχθροπραξίες. Μαζί του έσβησε και μεγάλο μέρος της αγγλικής θεατρικής παράδοσης, εφόσον μετά τον πόλεμο το σύστημα του ηθοποιού-θιασάρχη που αποτελούσε τον κυρίαρχο τύπο θεατρικής οργάνωσης από το 1700 στην ουσία εγκαταλείφθηκε και ο εικονογραφικός ρεαλισμός (pictorial realism) που για πολύ καιρό ήταν το μέτρο της τελειότητας έφτασε να θεωρείται παλιομοδίτικος και ξεπερασμένος.

Το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας και ο ρεαλισμός στη Ρωσία

Και στη Ρωσία επίσης η εμφάνιση "ανεξάρτητου θεάτρου" αποτέλεσε αναγκαστική προϋπόθεση για να ακολουθήσουν οι απαιτούμενες θεατρικές μεταρρυθμίσεις. Παρ' όλο που Ρώσοι δραματουργοί όπως ο Τουργκένιεφ, ο Οστρόφσκι κι ο Πισέμσκι είχαν

ήδη εγκαινιάσει τη ρεαλιστική γραφή, η θεατρική πρακτική διατηρούσε ακόμη τις συμβάσεις που είχε κληρονομήσει από το θέατρο του 18ου αιώνα και οι δύο επισκέψεις του θιάσου του Μάϊνικεν το 1885 και το 1890 είχαν φανερώσει σε πολλούς από τους Ρώσους παραγωγούς πόσο πίσω βρίσκονταν ακόμη τα πράγματα στη χώρα τους. Ωστόσο δεν έγινε παρά ελάχιστη σημαντική πρόοδος μέχρι την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας το 1898 από τον Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς Στανισλάφσκι (1863-1938) και τον Βλαντιμίρ Νεμίροβιτς-Νταντσένκο (1858-1943).

Το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας διέφερε από τα άλλα ανεξάρτητα θέατρα κατά το ότι αποτελούσε εξαρχής έναν πλήρως επαγγελματικό οργανισμό, και κατά το ότι έριχνε το βάρος στη θεατρική παραγωγή κι όχι στα παραμελημένα έργα. Με την πρώτη του κιόλας παραγωγή, τον "*Τσάρο Φεοντόρ Ιβάνοβιτς*" του Αλεξέϊ Τολστόϊ, δημιούργησε αίσθηση λόγω της λεπτομερέστατης αναπαράστασης της Ρωσίας του 1600, του ομαδικού παιχνιδιού (αίσθηση θεάτρου συνόλου), και της απουσίας πρωταγωνιστών-αστέρων. Ωστόσο το ενδιαφέρον του κοινού στη συνέχεια εξασθένησε, ώσπου η παράσταση του "*Γλάρου*" του Τσέχωφ καθιέρωσε την πρωτοτυπία τόσο του συγγραφέα όσο και του θιάσου.

Ο Άντον Παύλοβιτς Τσέχωφ (1860-1904) άρχισε τη δραματουργική του καριέρα με σκέτς vaudeville και σύντομα έργα κωμικο-παθητικού ύφους, και στη συνέχεια προχώρησε στη συγγραφή μεγαλύτερων έργων. Όταν ο "*Γλάρος*" (1896) παίχτηκε στο θέατρο Αλεξαντρίνσκι στην Πετρούπολη σημείωσε τρομακτική αποτυχία, γιατί οι ηθοποιοί δεν είχαν καταλάβει τους ρόλους τους και σχεδόν όλοι δεν είχαν μάθει το κείμενο. Κατά συνέπεια, ο Τσέχωφ αποφάσισε να εγκαταλείψει τη θεατρική συγγραφή και πολύ απρόθυμα πείστηκε να επιτρέψει στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας να ανεβάσει το ίδιο έργο. Μετά την επιτυχία αυτής της παράστασης, συνέχισε τη συνεργασία του με το ίδιο θέατρο δίνοντάς του άλλα τρία έργα: το "*Θείο Βάνια*" (1899), τις "*Τρεις Αδελφές*" (1901) και το "*Βυσσινόκηπο*" (1904). Η φήμη του Τσέχωφ στηρίζεται κυρίως σ' αυτά τα τέσσερα έργα.

Καθένα από αυτά τα έργα εκτυλίσσεται στη ρώσικη επαρχία και καταγράφει τη μονότονη και απογοητευτική ζωή της τάξης των γαιοκτημόνων. Όλοι οι χαρακτήρες φιλοδοξούν να έχουν μια καλύτερη ζωή, αλλά κανείς δεν ξέρει πως να την επιτύχει ούτε είναι σε θέση να πάρει πρωτοβουλίες για να πλησιάσει τους στόχους του. Κάθε έργο είναι χτισμένο πάνω σε αμέτρητες λεπτομέρειες, που συσχετίζονται εσωτερικά αλλά όχι πάντα με τρόπο φανερό. Σταδιακά όμως αναδύονται μια ενιαία ατμόσφαιρα, καθαρά διαγραμμένοι χαρακτήρες, και μια πλήρης και συγχρόνως απλή

μέθοδό του, γεννήθηκαν πολλές αλληλοσυγκρουόμενες ερμηνείες του "συστήματος Στανισλάφσκι".

Αν και δεν υπάρχει καμιά περιληπτική εκδοχή που να είναι πλήρως αποδεκτή από όλους τους οπαδούς και τους επικριτές του Στανισλάφσκι, το σύστημά του περιλαμβάνει τις ακόλουθες βασικές αρχές:

1. Το σώμα και η φωνή του ηθοποιού πρέπει να είναι τόσο εξασκημένα ώστε να μπορούν ν' ανταποκριθούν αποτελεσματικά στις απαιτήσεις οποιουδήποτε ρόλου.
2. Ο ηθοποιός πρέπει να μαθητεύσει στις σκηνικές τεχνικές ώστε να είναι σε θέση να προβάλλει έναν χαρακτήρα στο κοινό, με τρόπο που να μη δίνει την αίσθηση του βεβιασμένου και του τεχνάσματος.
3. Ο ηθοποιός πρέπει να ξέρει να παρατηρεί την πραγματικότητα, από την οποία πλάθει τους ρόλους του.
4. Ο ηθοποιός πρέπει να αναζητά μια εσωτερική αιτιολόγηση για οτιδήποτε συμβαίνει επί σκηνής. Αυτό επιτυγχάνεται εν μέρει μέσω του "μαγικού «αν»" (δηλαδή ο ηθοποιός λέει μέσα του: "Αν ήμουν αυτό το πρόσωπο και αντιμετώπιζα τη συγκεκριμένη αυτή κατάσταση, τότε θα ..."), και εν μέρει μέσω της "βιωματικής/συναισθηματικής μνήμης" (πρόκειται για μια διαδικασία μέσω της οποίας ο ηθοποιός συσχετίζει μια ανοίκεια δραματική κατάσταση με μια ανάλογη συναισθηματική κατάσταση της δικής του ζωής) - αν και τελικά ο Στανισλάφσκι μείωσε τη σημασία του δεύτερου αυτού βοηθητικού παράγοντα.
5. Αν ο ηθοποιός δεν πρόκειται απλώς να υποδυθεί τον εαυτό του, πρέπει να προχωρήσει σε μια βαθειά ανάλυση του κειμένου και να λειτουργήσει μέσα στις "δεδομένες συνθήκες" που θα βρεί εκεί. Ο ηθοποιός πρέπει λοιπόν να καθορίσει τα κίνητρα της συμπεριφοράς του χαρακτήρα που θα ενσαρκώσει σε κάθε σκηνή, στο σύνολο του έργου, και σε σχέση με κάθε άλλο ρόλο. Ο βασικός "στόχος" των επιθυμιών του χαρακτήρα πρέπει λοιπόν ν' αποτελέσει "το νήμα που διατρέχει" το ρόλο, τον άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται όλα τα υπόλοιπα.
6. Επί σκηνής, ο ηθοποιός πρέπει να επικεντρώνει την προσοχή του στη δράση, όπως εξελίσσεται από στιγμή σε στιγμή. Η συγκέντρωση αυτή θα δώσει στον ηθοποιό την "ψευδαίσθηση της πρώτης φοράς" και θα τον καθοδηγήσει να υποτάξει το Εγώ του στις καλλιτεχνικές απαιτήσεις της παραγωγής.
7. Ο ηθοποιός πρέπει να συνεχίσει να επιδιώκει την τελειοποίηση των δυνατοτήτων του να κατανοεί τους ρόλους και να κατέχει άριστα την τεχνική.

Διάφοροι ερμηνευτές έχουν τονίσει κατά καιρούς διαφορετικές πτυχές αυτής της μεθόδου. Αν την δούμε στο σύνολό της, συνιστά ένα οδηγό για συστηματική ανάλυση κάθε μιας από τις φάσεις της δουλειάς του ηθοποιού με σκοπό να γίνει όσο το δυνατόν πιο αποτελεσματική. Ο Στανισλάφσκι ποτέ δεν ήταν απόλυτα ικανοποιημένος από το σύστημά του και εξακολούθησε να το επεξεργάζεται και να το τελειοποιεί ώσπου πέθανε. Επίσης συμβούλευε τους άλλους να μην το υιοθετούν αυτούσιο χωρίς να κάνουν τις αλλαγές που απαιτούσε η προσαρμογή του σε διαφορετικές καλλιτεχνικές ανάγκες και πολιτιστικά περιβάλλοντα.

Παρά το γεγονός ότι το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας αποδοκίμαζε το σύστημα της βεντέτας, ξεχώρισαν μερικοί εξαιρετικοί ηθοποιοί. Εκτός από τον ίδιο τον Στανισλάφσκι, σ'αυτούς συμπεριλαμβάνονταν ο Μόσκβιν, ο Kachalov και η Knipper. Ο Ιβάν Μόσκβιν (1874-1946) ήταν ένας μικρόσωμος άνδρας που του ταίριαζαν κυρίως ρόλοι συγκρατημένων και μη αυτοπροβαλλόμενων προσώπων, όπως για παράδειγμα ο Επιχόντοφ στο "*Βυσσινόκηπο*". Η τέχνη του βασιζόταν στην υποδήλωση και τους χαμηλούς τόνους: αποκάλυπτε τις συναισθηματικές αξίες μιας σκηνής μέσα από ένα παιχνίδι λεπτών αποχρώσεων. Ο Vassily Kachalov (1875-1948) ήταν ένας ψηλός κι εντυπωσιακός άνδρας με ωραία φωνή, ο οποίος έδωσε τις καλύτερες ερμηνείες του σε ρόλους ρομαντικών ηρώων, επαναστατών ή διανοουμένων. Η Όλγα Knipper (1870-1959), σύζυγος του Τσέχωφ, έπαιξε μια μεγάλη ποικιλία διαφορετικών ρόλων αλλά έμεινε διάσημη κυρίως για την ερμηνεία της Μαντάμ Ρανέφσκαγια στον "*Βυσσινόκηπο*".

Εκτός από τον Τσέχωφ το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας ενθάρρυνε επίσης τον Μαξίμ Γκόρκυ (1868-1936), που ήταν ήδη γνωστός συγγραφέας ρεαλιστικών ιστοριών, να ασχοληθεί και με το θέατρο. Το έργο του "*Στο Βυθό*" (1902), που διαδραματίζεται σε ένα δημόσιο υπνωτήριο και παρουσιάζει μια συλλογή διαφορετικών χαρακτήρων νικημένων από τη ζωή, αποτέλεσε μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του θιάσου. Ανάμεσα στα άλλα έργα του είναι "*Οι Μικροαστοί*" (1904) και "*Οι Εχθροί*" (1907). Ο Γκόρκυ συμμετείχε ενεργά στους πολιτικούς αγώνες της εποχής, μεταξύ των οποίων και στην Επανάσταση του 1905 που, αν και γενικά αποτυχημένη, έφερε κάποιες μικρές αλλαγές προς μια αντιπροσωπευτική δημοκρατία. Εξαιτίας της πολιτικής του δραστηριότητας ο Γκόρκυ εξορίστηκε αλλά, λόγω της φήμης του ως υποστηρικτή του προλεταριάτου, άσκησε τεράστια επιρροή αργότερα στους Σοβιετικούς.

Αναβίωση του ιδεαλισμού στη Γαλλία

Η ρεαλιστική και η νατουραλιστική αντίληψη είχαν όμως και αντιπάλους. Αν και το γενικό πνευματικό κλίμα ανάμεσα στο 1850 και το 1900 ήταν κατά κύριο λόγο αντι-ιδεαλιστικό, οι υπερβολικές απαιτήσεις "για χάρη της επιστήμης" που χαρακτήρισαν αυτήν την περίοδο προκάλεσαν αρκετές διαμαρτυρίες. Η σημαντικότερη από αυτές προερχόταν από τους συμβολιστές, που πέρασαν στην αντεπίθεση το 1885 μ' ένα "μανιφέστο". Αντλώντας την έμπνευσή του από τα έργα του Πόου (Edgar Allan Poe), τα ποιήματα και τα κριτικά κείμενα του Μπωντλαίρ, τα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι, και τη μουσική και τη θεωρία του Βάγκνερ, ο συμβολισμός προσέλκυσε αντιπροσώπους από όλες τις τέχνες. Για τους συμβολιστές, η υποκειμενικότητα, οι εκφράσεις του ψυχισμού, και οι μυστηριώδεις εσωτερικές και εξωτερικές δυνάμεις αντιπροσώπευαν μια ανώτερη μορφή αλήθειας από εκείνη που ήταν σε θέση να αποκαλύψει η απλή παρατήρηση των εξωτερικών φαινομένων. Υποστήριζαν ότι αυτή η βαθύτερη σημασία δεν μπορούσε να παρασταθεί απ' ευθείας αλλά μόνο να ανακληθεί στη μνήμη μέσω συμβόλων, θρύλων, μύθων και ατμόσφαιρας. Κύριος εκπρόσωπος του κινήματος ήταν ο Μαλλαρμέ (=Stephane Mallarme, 1842-1898), του οποίου οι απόψεις σχετικά με το δράμα - ως μια ανάκληση του μυστηρίου της ύπαρξης μέσω ποιητικού και υπαινικτικού/υποδηλωτικού λόγου, που παριστάνεται με χρήση μόνο των πιο απαραίτητων και ατμοσφαιρικά ταιριαστών θεατρικών μέσων, με στόχο τη δημιουργία μιας εμπειρίας ημι-θρησκευτικού χαρακτήρα - καθόρισαν τον τόνο που ακολούθησαν τα αντιρεαλιστικά έργα της δεκαετίας του 1890.

Όπως και ο νατουραλισμός, έτσι και ο συμβολισμός δεν επηρέασε ιδιαίτερα το χώρο του θεάτρου ώσπου εμφανίστηκε μια "ανεξάρτητη" ομάδα κατά το πρότυπο του Theatre Libre. Το 1890 ένας δεκαεπτάχρονος ποιητής, ο Paul Fort (1872-1962), ίδρυσε το Theatre d' Art όπου ως το 1892 παρουσίασε έργα 46 συγγραφέων, που κυμαίνονταν από αναγνώσεις ποιημάτων και διασκευές τμημάτων της *Ιλιάδας* και της Βίβλου μέχρι νέα έργα. Τα περισσότερα προγράμματα περιοριζόνταν σε μια μόνο παράσταση κι οι ηθοποιοί, στην πλειοψηφία τους ερασιτέχνες, ήταν συχνά ακατάλληλοι. Αντίθετα από τον Αντουάν, ο Fort αντιμετώπιστηκε κυρίως εχθρικά από τους κριτικούς, ίσως επειδή οι παραγωγές του φαίνονταν ακατανόητες σε ένα κοινό που ήταν συνηθισμένο στην "ψευδαίσθηση της πραγματικότητας" (illusionism).

Όταν ο Fort εγκατέλειψε το θέατρο το 1892 το έργο που είχε αρχίσει συνεχίστηκε από το Theatre de l' Oeuvre, επικεφαλής του οποίου ήταν ο Aurelien-Marie Lugne-Poe (1869-1940). Ηθοποιός και διευθυντής σκηνης στο Theatre Libre για ένα διάστημα, ο Lugne-Poe προσχώρησε στον ιδεαλισμό αφού παρακολούθησε τις παραγωγές του Theatre d' Art, σε μερικές από τις οποίες εμφανίστηκε και ο ίδιος, κι ενώ συγκατοικούσε με τους ζωγράφους Eduard Vuillard, Maurice Denis, και Pierre Bonnard. Το Theatre de l' Oeuvre έδωσε την πρώτη του παράσταση το 1893, και από τότε ως το 1897 ο Lugne-Poe χρησιμοποιούσε το ίδιο πάνω κάτω ύφος σε όλες του σχεδόν τις παραγωγές. Με σύνθημα "ο λόγος είναι η σκηνογραφία" ο Lugne-Poe περιόρισε τη σκηνογραφία σε απλές συνθέσεις γραμμών και χρωμάτων που ζωγραφίζονταν σε παραπετάσματα στο βάθος της σκηνης. Χρησιμοποιώντας σκηνικά των Toulouse-Lautrec, Denis, Vuillard, Bonnard, Odilon Redon και άλλων, ο Lugne-Poe προσπάθησε να δημιουργήσει μια ενότητα ύφους και ατμόσφαιρας μάλλον παρά ένα ενιαίο περιβάλλον.

Η εναρκτήρια παράσταση, του έργου "*Πελλέας και Μελισσάνθη*", ήταν χαρακτηριστική για την πορεία του. Χρησιμοποιήθηκαν ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα και έπιπλα, η σκηνή φωτιζόταν από ψηλά και το μεγαλύτερο μέρος της δράσης διαδραματιζόταν στο μισοσκόταδο. Μια κουρτίνα από γάζα που κρεμόταν ανάμεσα στους ηθοποιούς και το ακροατήριο έδινε την εντύπωση ότι ομίχλη τύλιγε τη σκηνή, ενώ η ατμόσφαιρα μυστηρίου τονιζόταν ακόμη περισσότερο από παραπετάσματα του βάθους σε τόνους του γκριζου. Τα κοστούμια έμοιαζαν αόριστα μεσαιωνικά, αν και η πρόθεση ήταν να μην ανήκουν σε μια συγκεκριμένη περίοδο. Οι ηθοποιοί εκφράζονταν μ' ένα είδος κοφτής τραγουδιστής απαγγελίας σαν ιερείς και, σύμφωνα με ορισμένους κριτικούς, συμπεριφέρονταν σαν υπνοβάτες - οι χειρονομίες τους ήταν έντονα στυλιζαρισμένες. Με αυτή τη ριζοσπαστικά νέα προσέγγιση, δεν είναι περίεργο που πολλοί θεατές έμειναν άναυδοι.

Το ρεπερτόριο του Lugne-Poe το αποτελούσαν κυρίως γαλλικά έργα, ανάμεσα στα οποία όμως αναμιγνύονταν και μερικά έργα του Ίψεν, του Χάουπτμαν και άλλων, ή ακόμη και σανσκριτικά θεατρικά κείμενα. Από τα γαλλικά δράματα, τα καλύτερα ήταν αυτά του Μαίτερλιγκ (=Maurice Maeterlinck, 1862-1949). Ο Μαίτερλιγκ ήρθε στο Παρίσι από το Βέλγιο και στράφηκε στη συγγραφή θεατρικών έργων το 1889. Ως το 1896 είχε γράψει τον "*Παρείσακτο*" (1890), τους "*Τυφλούς*" (1890), και τον "*Θάνατο του Τενταζίλ*" (1894). Από τα πρώιμα έργα του το γνωστότερο είναι το "*Πελλέας και Μελισσάνθη*" (1892), στο οποίο μια νεαρή γυναίκα παντρεύεται έναν

πρίγκηπα που τη βρήκε στο δάσος αλλά στη συνέχεια ερωτεύεται τον αδελφό του και πεθαίνει από τη λύπη της. Το ενδιαφέρον ωστόσο δεν επικεντρώνεται στο ερωτικό τρίγωνο αλλά στην ατμόσφαιρα μυστηρίου που το περιβάλλει και που υποδηλώνεται μέσα από μια πληθώρα συμβόλων, όπως για παράδειγμα ένα γαμήλιο δαχτυλίδι που πέφτει σ' ένα συντριβάνι, περιστέρια που φεύγουν πετώντας από έναν πύργο, υπόγειες λίμνες και σπηλιές, σκιές που απλώνονται, και λεκέδες αίματος που είναι ανεξίτηλοι. Στις αρχές της δεκαετίας του 1890 ο Μαίτερλικ υποστήριξε ότι οι πιο έντονες δραματικές στιγμές είναι οι σκηνές σιωπής, κατά τη διάρκεια των οποίων γίνεται αισθητό το μυστήριο της ύπαρξης που συνήθως χάνεται μέσα στην ξέφρενη δραστηριότητα. Μετά το 1896 όμως ο Μαίτερλικ αναθεώρησε αυτήν την άποψη και τροποποίησε το ύφος του ώστε να συμπεριλάβει περισσότερες σκηνές εντονότερης δράσης. Το πιο διάσημο από τα όψιμα έργα του είναι "*Το Γαλάζιο Πουλί*" (1908), μια αλληγορία για την αναζήτηση της ευτυχίας.

Το 1896 ο Lugne-Poe παρουσίασε το "*Ubu Roi*" του Alfred Jarry (1873-1907), έργο το οποίο κατά καιρούς έχει χαρακτηριστεί ως το πρώτο δράμα του παραλόγου. Το έργο του Jarry σχετίζεται με τα έργα του συμβολισμού λόγω του αντιρεαλισμού του, αλλά το ηθικό ανακάτεμα που παρουσιάζει μοιάζει περισσότερο με τις comedies rosses των νατουραλιστών αν και στο "*Ubu Roi*" αποφεύγεται εντελώς η προκατάληψη υπέρ της επιστήμης και οι ρεαλιστικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται εκεί. Παρ' όλο το στοιχείο του αλλόκοτου που κυριαρχεί, ο "*Ubu Roi*" δείχνει στην ουσία έναν κόσμο στον οποίο δεν υπάρχει ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Η κεντρική μορφή του έργου, ο Ubu, είναι ένα βίαιο και ηλίθιο πλάσμα από το οποίο λείπει εντελώς κάθε ηθικός ενδοιασμός - αποτελεί την επιτομή όλων εκείνων των στοιχείων της αστικής κοινωνίας που ο Jarry έβρισκε ανόητα και άσχημα, όλων των στοιχείων της ανθρώπινης φύσης που έβρισκε τερατώδη και παράλογα. Σύμφωνα με το έργο, ο Ubu κάνει τον εαυτό του βασιλιά της Πολωνίας και διατηρεί την εξουσία του σκοτώνοντας και βασανίζοντας όλους όσους του αντιστέκονται. Τελικά τον διώχνουν από τη χώρα αλλά υπόσχεται να συνεχίσει τα κατορθώματά του αλλού. Ο Jarry έγραψε μερικά ακόμη έργα με κεντρικό ήρωα τον Ubu, το "*Ubu Enchaîne*" (1900), το "*Ubu Cocu*" (c. 1891, πρωτοδημοσιεύτηκε 1944), και το "*Ubu sur la butte*" (1906), που όμως δεν παίχτηκαν όσο ζούσε. Αρχικά η επίδρασή του ήταν μηδαμινή αλλά στη δεκαετία του 1920 απέκτησε πολλούς οπαδούς ανάμεσα στους σουρεαλιστές, και από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και μετά η grotesque οπτική του για την ανθρωπότητα του έδωσε

τιμητική θέση ανάμεσα στους σπουδαιότερους προδρόμους του θεάτρου του παραλόγου.

Η πρώτη κύρια φάση του κινήματος του αντιρεαλισμού έκλεισε το 1897, όταν ο Lugne-Poe αποσπάστηκε από τους συμβολιστές έχοντας φτάσει στο συμπέρασμα ότι τα περισσότερα έργα τους ήταν ανώριμα και ότι η αφοσίωσή του σε ένα και μοναδικό σκηνικό ύφος ήταν υπερβολικά περιοριστική. Στην απόφασή του αυτή επηρεάστηκε από τον θαυμασμό του για τον Ίψεν, τα έργα του οποίου δεν μπορούσαν να προσαρμοστούν στο ακραίο στυλιζάρισμα που πρότειναν οι συμβολιστές.

Ο Lugne-Poe έκλεισε το Theatre de l' Oeuvre το 1899, αλλά επρόκειτο να το αναβιώσει το 1912 και ξανά μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και να συνεχίσει να εργάζεται εκεί ως το 1929. Παρ' όλα αυτά οι παραγωγές που έκανε, σε συμβολικό ύφος, στη δεκαετία του 1890 αποτελούν τη σημαντικότερη συμβολή του στο θέατρο. Μέσα από περιοδείες που έκανε με το θίασό του και άρθρα που γράφονταν για τη δουλειά του, ο Lugne-Poe επηρέασε σχεδόν όλες τις αποκλίσεις από το ρεαλισμό που σημειώθηκαν μεταξύ 1893 και 1915.

Αππιά και Κραιγκ

Την ίδια περίπου εποχή που ο Lugne-Poe έκλεινε το Theatre de l' Oeuvre το 1899, δύο άλλοι άνθρωποι του θεάτρου, ο Αππιά και ο Κραιγκ, δουλεύοντας ξεχωριστά ο ένας από τον άλλο άρχισαν να θέτουν τα θεωρητικά θεμέλια της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής που δεν βασίζεται στην ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Ο Αππιά (=Adolphe Appia, 1862-1928), γεννημένος στην Ελβετία, ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το θέατρο μέσω των μουσικών σπουδών του. Βαθιά εντυπωσιασμένος από τα μουσικά δράματα και τα θεωρητικά κείμενα του Βάγκνερ, ο Αππιά διαπίστωσε ότι ο συνηθισμένος τρόπος παράστασης των έργων της όπερας (συμπεριλαμβανομένων και εκείνων του Βάγκνερ) δεν ενσάρκωνε σωστά τις βαγκνερικές θεωρίες. Μετά από προβληματισμό πολλών χρόνων πάνω στο ζήτημα αυτό, δημοσίευσε τα βιβλία *Η σκηνοθεσία των μουσικών δραμάτων του Βάγκνερ* (1895), *Μουσική και σκηνογραφία* (1899) και *The Work of Living Art* (1921). Σ' αυτά εξέθετε ιδέες σχετικά με τη θεατρική παραγωγή που έγιναν τελικά αποδεκτές σχεδόν παγκοσμίως.

Ξεκινώντας από την παραδοχή ότι θεμελιώδης στόχος της θεατρικής παραγωγής είναι η καλλιτεχνική ενότητα, ο Αππιά προσπάθησε να αναλύσει τους παράγοντες που οδηγούσαν σε αποτυχία επίτευξης αυτού του στόχου. Κατέληξε στο

συμπέρασμα ότι η σκηνική παρουσίαση περιλαμβάνει τρία αλληλοσυγκρουόμενα οπτικά στοιχεία: τον κινούμενο τρισδιάστατο ηθοποιό, την κάθετη σκηνογραφία, και το οριζόντιο πάτωμα της σκηνής. Θεώρησε ότι ένας βασικός λόγος διάσπασης της ενότητας ήταν τα ζωγραφιστά σκηνικά δύο διαστάσεων, και πρότεινε να αντικατασταθούν με τρισδιάστατα στοιχεία (σκαλοπάτια, ράμπες, πλατφόρμες) που ενίσχυαν την κίνηση του ηθοποιού και βοηθούσαν τη μετάβαση από το οριζόντιο πάτωμα στο όρθιο σκηνικό. Πάνω απ' όλα όμως ο Αππιά τόνισε το ρόλο του φωτισμού στη συνένωση όλων των οπτικών στοιχείων σε ένα ενιαίο όλο. Αφού γι' αυτόν το φως ήταν το οπτικό αντίστοιχο της μουσικής, μεταβαλλόμενο από στιγμή σε στιγμή σύμφωνα με τις αλλαγές της διάθεσης, των συναισθημάτων και της δράσης, ο Αππιά ήθελε να ενορχηστρώσει και να χειριστεί το φως με την προσοχή που θα έδινε σε μια μουσική παρτιτούρα. Διάφορες απόπειρες να εφαρμοστεί η θεωρία αυτή στην πράξη, που απαιτούν να ελέγχεται η κατανομή, η ένταση και το χρώμα του φωτός, οδήγησαν τελικά στην σύγχρονη πρακτική του σκηνικού φωτισμού. Ο Αππιά υποστήριζε επίσης ότι για την επίτευξη καλλιτεχνικής ενότητας απαιτείται να ελέγχονται όλα τα στοιχεία της παραγωγής από ένα και μόνο άτομο, ιδέα που ενίσχυσε τον ρόλο του σκηνοθέτη.

Το 1906 ο Αππιά συνάντησε τον Emile Jacques Dalcroze (1865-1960) που επρόκειτο να ασκήσει τη μεγαλύτερη επίδραση στο έργο του Αππιά μετά τον Βάγκνερ. Ο Dalcroze ήταν ο εφευρέτης της "ευρυθμικής" ("eurythmics"), ενός συστήματος που καθοδηγούσε τους σπουδαστές να συναισθάνονται τη μουσική κιναισθητικά, αντιδρώντας με φυσικές κινήσεις στους ρυθμούς των μουσικών συνθέσεων. Επηρεασμένος από τον Dalcroze, ο Αππιά έφτασε να πιστεύει ότι ο ρυθμός που είναι ενσωματωμένος σε ένα κείμενο αποτελεί το κλειδί για κάθε χειρονομία και κίνηση που πρέπει να χρησιμοποιηθούν επί σκηνής, κι ότι η σωστή κυριαρχία του ρυθμικού στοιχείου αρκούσε για να ενοποιήσει όλα τα στοιχεία του χώρου και του χρόνου σε ένα ικανοποιητικό και αρμονικό όλο. Ο Αππιά συνεργάστηκε σε μερικές παραγωγές με τον Dalcroze, στη σχολή του τελευταίου στο Hellerau, και βοήθησε στο σχεδιασμό του θεάτρου αυτής της σχολής που επρόκειτο να είναι το πρώτο θέατρο της σύγχρονης εποχής που χτιζόταν χωρίς αψίδα προσκηνίου και με μια εντελώς ανοιχτή σκηνή.

Μέσα στη δεκαετία του 1920 ο Αππιά άρχισε επιτελούς να κερδίζει αναγνώριση. Το 1923 ανέβασε στο Μιλάνο το "*Τριστάνος και Ιζόλδη*" και το 1924-1925 δύο μέρη από τον κύκλο του "*Δαχτυλιδιού των Νιμπελόγκεν*" (1924: "*Το*

Χρυσάφι του Ρήνου", 1925: "*Βαλκυρία*") στη Βασιλεία. Παρ' όλα αυτά ο Αππιά άσκησε διαχρονική επιρροή στο σύγχρονο θέατρο κυρίως μέσω του θεωρητικού του έργου, κι όχι της σκηνικής του πρακτικής.

Ο Κραιγκ (=Gordon Craig, 1872-1966), γιός της Ellen Terry και του Edward Godwin, ξεκίνησε την καριέρα του ως ηθοποιός στο θίασο του Έρβινγκ. Απέκτησε την πρώτη του σημαντική εμπειρία ως σκηνογράφος στο θίασο της μητέρας του, στο Imperial Theatre του Λονδίνου, το 1903. Μια έκθεση των σκίτσων του το 1902 και η έκδοση του βιβλίου του *Η τέχνη του θεάτρου* το 1905 δημιούργησαν τέτοια αναστάτωση γύρω από το όνομά του ώστε μέσα σε μερικά χρόνια ήταν διάσημος σε ολόκληρη την Ευρώπη. Το 1904 σκηνογράφησε μια παράσταση για τον Μπραμ στο Βερολίνο, το 1906 μια άλλη για την Ελεονόρα Ντούζε στη Φλωρεντία, και το 1912 μια ακόμη για το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Παντού δημιουργούσε αμφισβητήσεις. Συνέχισε να εκθέτει την προκλητικές και πρωτότυπες ιδέες του στα *On the Art of the Theatre* (1911), *Towards a New Theatre* (1913), *The Theatre Advancing* (1919) καθώς και στο περιοδικό *The Mask*, το οποίο εξέδιδε σποραδικά ανάμεσα στο 1908 και το 1929 - όπου και δημοσίευσε το 1908 το άρθρο του "The Actor and the Ubermarionette". Το 1908 εγκαταστάθηκε στη Φλωρεντία, όπου για ένα διάστημα διηύθυνε μια σχολή. Αν και ο Αππιά είχε ήδη εκφράσει πολλές από αυτές τις ιδέες, ο Κραιγκ ήταν εκείνος που τους έδωσε δημοσιότητα. Για αρκετούς συντηρητικούς σκηνοθέτες, ο Κραιγκ έμοιαζε τόσο επικίνδυνος όσο κι ο Ίψεν στη δεκαετία του 1880.

Ο Κραιγκ αντιμετώπιζε το θέατρο ως ανεξάρτητη τέχνη και υποστήριζε ότι ο πραγματικός καλλιτέχνης του θεάτρου συγχωνεύει τη δράση, το λόγο, τη γραμμή, το χρώμα και τον ρυθμό σε ένα τελικό προϊόν εξίσου ευδιάκριτο με αυτό του ζωγράφου, του γλύπτη ή του μουσικοσυνθέτη. Αναγνώριζε ένα είδος θεάτρου στο οποίο ένας τεχνίτης-διευθυντής, με σημείο εκκίνησης ένα λογοτεχνικό κείμενο, συντόνιζε τη δουλειά πολλών άλλων τεχνιτών, αλλά στόχευε σε μια ανώτερη μορφή θεάτρου όπου ένας αριστοτέχνης/αρχι-καλλιτέχνης χωρίς τη μεσολάβηση ενός λογοτεχνικού κειμένου θα δημιουργούσε μόνος του όλες τις πτυχές μιας εντελώς αυτόνομης τέχνης.

Η επιρροή του Κραιγκ έγινε εντονότερα αισθητή στη σκηνογραφία, ίσως διότι αντιλαμβανόταν το θέατρο κυρίως μέσω οπτικών όρων. Υποστήριζε ότι το κοινό πηγαίνει στο θέατρο περισσότερο για να δει παρά για να ακούσει ένα έργο. Τα δικά του σχέδια δείχνουν μια φανερή προτίμηση για τις ορθές γωνίες και μια μανία με τις παράλληλες γραμμές. Το πιο έντονο χαρακτηριστικό τους όμως είναι το ύψος και η αίσθηση του μεγαλείου που αυτό συνεπάγεται. Μια από τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του

Κραιγκ ήταν το κινητό σκηνικό. Σ' όλη του τη ζωή πειραματιζόταν με διάφορα παραβάν, από τα οποία ήλπιζε να δημιουργήσει ένα σκηνικό που θα μπορούσε με αόρατα μέσα να κινείται κατά τρόπο ανάλογο με την κίνηση του ηθοποιού και του φωτός.

Ο Κραιγκ αρνιόταν πάντοτε να ιεραρχήσει τα στοιχεία της θεατρικής πράξης και θεωρούσε ότι πολλά λάθη του παρελθόντος οφείλονταν στην κυριαρχία τότε του ενός και τότε του άλλου στοιχείου. Έτσι συχνά κατηγορούσε τον δραματοουργό για υπερβολική έμφαση στον προφορικό λόγο, ή κατηγορούσε τους ηθοποιούς-βεντέτες για το χαμηλό επίπεδο των θεαμάτων εφόσον προσπαθούσαν να αυτοπροβληθούν και να παρεμβάλλουν τις δικές τους αντιλήψεις ανάμεσα σ' αυτές του σκηνοθέτη και του κοινού. Κατά συνέπεια, ο Κραιγκ υποστήριξε κάποτε ότι η ιδανική περίπτωση θα ήταν ο αριστοτέχνης/αρχι-καλλιτέχνης να χρησιμοποιεί μια *Ubermarionette*, μια κούκλα "υπερ-νευρόσπαστο", η οποία δεν θα είχε Εγώ αλλά θα ήταν σε θέση να ανταποκριθεί σε οποιοδήποτε αίτημά του - πρόταση που προκάλεσε τη μεγαλύτερη θύελλα αντιδράσεων από οποιαδήποτε άλλη ιδέα του.

Παρ' όλο που ο Αππιά και ο Κραιγκ συχνά κατέληξαν στα ίδια συμπεράσματα, υπάρχουν μεταξύ τους και μερικές σημαντικές διαφορές. 1) Για τον Αππιά ο καλλιτέχνης του θεάτρου έπρεπε κυρίως να είναι ένας ερμηνευτής του έργου του συνθέτη-δραματοουργού, ενώ για τον Κραιγκ ένας πλήρως αναπτυγμένος καλλιτέχνης με αυτόνομη λειτουργία. 2) Ο Αππιά ιεραρχούσε τα στοιχεία της θεατρικής πράξης, ενώ ο Κραιγκ αρνιόταν να κάνει κάτι τέτοιο. 3) Ο Αππιά σκεφτόταν με όρους διαδοχικών σκηνικών (διαφορετικό σκηνικό για κάθε χώρο), ενώ ο Κραιγκ αναζητούσε ένα μοναδικό σκηνικό ικανό να εκφράζει το πνεύμα ολόκληρου του έργου ή να είναι κινητό ώστε να αντανακλά τις αλλαγές.

Ο Αππιά και ο Κραιγκ κατηγορήθηκαν συχνά για άγνοια των πραγματικών συνθηκών της θεατρικής καθημερινότητας: υποστηρίχθηκε ότι οι ιδέες τους ήταν δύσκολο να εφαρμοστούν στην πράξη και ήταν ουσιαστικά άχρηστες για τη σκηνική πρακτική. Και οι δύο όμως προώθησαν ιδανικά και στόχους που οι πρακτικοί άνθρωποι του θεάτρου αυτής της εποχής δεν ήταν σε θέση να παρέχουν. Από κοινού, ανάγκασαν τους συγχρόνους τους να αναθεωρήσουν τη φύση της τέχνης του θεάτρου, το ρόλο της στην κοινωνία, και τα συστατικά της στοιχεία (μεμονωμένα αλλά και σε συνδυασμό). Η επίδρασή τους ενίσχυσε την τάση για απλοποιημένο διάκοσμο, τρισδιάστατα σκηνικά, πλαστικότητα, και κατευθυνόμενο φωτισμό - και γενικότερα την τάση για υποδήλωση περισσότερο, παρά για "κυριολεκτική" αναπαράσταση.

Αρχικά αντικείμενο έντονης αμφισβήτησης, οι θεωρίες τους επρόκειτο να υπερισχύσουν μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.

Στρίντμπεργκ και Φρόϊντ

Κατά την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα εμφανίστηκαν και έργα ενός άλλου τύπου, τα οποία επρόκειτο να επηρεάσουν σημαντικά το σύγχρονο δράμα: τα μη ρεαλιστικά έργα του Σουηδού δραματουργού Στρίντμπεργκ (=August Strindberg, 1849-1912). Ο Στρίντμπεργκ είχε ήδη καθιερωθεί ως ρεαλιστής συγγραφέας με τα έργα "*Ο Πατέρας*" (1887) και "*Δεσποινίς Τζούλια*" (1888), που φανερώνουν το ενδιαφέρον του για την, κατά τη γνώμη του, θεμελιώδη και αναπόφευκτη σύγκρουση μεταξύ ανδρών και γυναικών. Η "*Δεσποινίς Τζούλια*" μάλιστα εξυμνήθηκε ιδιαίτερα για την έμφαση που δίνει στην κληρονομικότητα και το περιβάλλον, τον παράδοξο σκηνικό της χώρα (την τριγωνική άποψη μιας γωνίας κουζίνας), και τη χρήση παντομίμας στη θέση των διαλειμμάτων. Για πολλούς κριτικούς αποτέλεσε εξαιρετικό παράδειγμα προς μίμηση για την εφαρμογή των αρχών του νατουραλισμού.

Παρ' όλη τη δύναμη αυτών των έργων, η επίδραση που άσκησαν δεν ήταν ανάλογη όσων έγραψε ο Στρίντμπεργκ μετά από μια κρίση τρέλας που πέρασε μέσα στη δεκαετία του 1890. Εν μέρει λόγω αυτής της εμπειρίας και εν μέρει επηρεασμένος από τον Μαίτερλιγκ, ο Στρίντμπεργκ άρχισε πλέον να γράφει "ονειρικά έργα".

Σε τέτοιου είδους έργα, όπως είναι η τριλογία "*Προς τη Δαμασκό*" (1898-1901) και το "*Ονειρόδραμα*" (1902), ο Στρίντμπεργκ ανασκεύαζε την πραγματικότητα σύμφωνα με τη δική του υποκειμενική οπτική. Υπάρχουν συχνές αλλαγές τόπου και χρόνου που δεν υπόκεινται σε περιορισμούς λογικής ακολουθίας, το πραγματικό και το φανταστικό αναμιγνύονται, και αυτό που φαινομενικά αποτελεί κοινό τόπο περιβάλλεται με σημασία. Σ' αυτά τα όψιμα έργα του ο Στρίντμπεργκ αντιμετωπίζει με βαθιά συμπόνοια τον αλλοτριωμένο άνθρωπο, που χαμένος και δίχως ρίζες αναζητά κάποιο νόημα μέσα σ' ένα ακατανόητο σύμπαν, προσπαθώντας να συμβιβάσει τα πιο ανόμοια στοιχεία: τον πόθο και την αγάπη, το σώμα και το πνεύμα, την ασχήμια και την ομορφιά.

Από το 1907 ως το 1910 ο Στρίντμπεργκ συνεργάστηκε με τον Φαλκ (=August Falck, 1882-1938), ηθοποιό και θεατρικό παραγωγό, στο Intimate Theatre της Στοκχόλμης. Το θέατρο, που χωρούσε μόλις 161 θεατές, προοριζόταν για παραστάσεις έργων του Στρίντμπεργκ και ειδικά γι' αυτό έγραψε 5 "δράματα

δοματίου", από τα οποία το γνωστότερο είναι η "*Σονάτα των Φαντασμάτων*" (1907) - έργο που απηχεί πολλές από τις ιδέες που υπήρχαν ήδη στο "*Ονειρόδραμα*".

Την εποχή που πέθανε, το 1912, ο Στρίντμπεργκ ήταν ήδη ένας από τους διασημότερους συγγραφείς του κόσμου. Αν και τα θεατρικά του έργα ποτέ δεν έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλή στο ευρύ κοινό, παρέμειναν πάντοτε πηγή έμπνευσης και συγκρούσεων. Η σύλληψη των ανθρώπινων υπάρξεων ως βασανισμένων και αλλοτριωμένων άσκησε έλξη σε πολλούς κατοπινούς συγγραφείς, και οι δραματουργικές τεχνικές του χρησίμευσαν ως δείγμα για την εξωτερίκευση ψυχολογικών καταστάσεων και πνευματικών διασθήσεων. Όντας ο πρώτος δραματουργός που χρησιμοποίησε εκτενώς το ασυνείδητο, άσκησε σημαντική επιρροή στους θεατρικούς συγγραφείς που τον διαδέχτηκαν.

Η αποδοχή του Στρίντμπεργκ πιθανότατα υποβοηθήθηκε από τη διάδοση του ενδιαφέροντος για τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Σίγκμουντ Φρόυντ (1856-1939), ο οποίος σε βιβλία όπως το *Ερμηνεία των Ονείρων* (1900) και το *Three Contributions to the Theory of Sex* (1905) επιχείρησε να αναλύσει τη δομή του ανθρώπινου νου, να περιγράψει τις λειτουργίες του, και να διατυπώσει προτάσεις για την αντιμετώπιση της παθολογικής συμπεριφοράς. Η εξήγηση που έδινε ο Φρόυντ στην ανθρώπινη συμπεριφορά, βασισμένη στο ασυνείδητο, τα όνειρα ως κλειδί για την κατανόηση των απωθημένων επιθυμιών, και την ανθρώπινη ροπή για "τηλε-σκόπηση" των εμπειριών, πρόσφερε σημαντικό στήριγμα στη δραματουργία του Στρίντμπεργκ. Επιπλέον, όπως ο Κοντ, ο Ζολά και άλλοι είχαν δώσει πρωταρχικό ρόλο στο περιβάλλον ως καθοριστικό παράγοντα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ο Φρόυντ έστρεψε την προσοχή στα εξίσου σημαντικά ψυχολογικά αίτια. Το ενδιαφέρον του για την επιθετικότητα και τις σεξουαλικές ορμές ως κλειδιά της ανθρώπινης συμπεριφοράς συνέβαλε επίσης πολύ στην κατάρριψη των ταμπού/προκαταλήψεων σχετικά με το ποιά θέματα είναι κατάλληλα για το δράμα.

Η διεισδυτική επίδραση του Φρόυντ στο σύγχρονο δράμα οφείλεται ακόμη και στην ημι-επιστημονική του εξήγηση για την ανθρώπινη συμπεριφορά, την οποία το ιδεαλιστικό δράμα απέδιδε στο "μυστήριο της μοίρας", τη "διαίσθηση" ή σε άλλες εξίσου ασαφείς και υποκειμενικές έννοιες. Εντοπίζοντας την πηγή της συμπεριφοράς μέσα στον ανθρώπινο νου, ο Φρόυντ έδωσε τη δυνατότητα στους ρεαλιστές δραματουργούς να παρουσιάζουν εκφάνσεις της που ως τότε εθεωρούντο μη ρεαλιστικές ή παράλογες εφόσον δεν στηρίζονταν σε κάτι το επαληθεύσιμο. Η φροϋδική αντίληψη της πραγματικότητας που αναμιγνύει το λογικό και το παράλογο,

το συνειδητό και το ασυνείδητο, το αντικειμενικό και το υποκειμενικό, το πραγματικό και το φανταστικό, επρόκειτο να καταρρίψει πολλά από τα όρια που διαχώριζαν το ρεαλιστικό από το μη ρεαλιστικό δράμα.

Ιδεαλιστικό θέατρο και δράμα στη Γερμανία

Στη Γερμανία μερικοί δραματουργοί, και κυρίως ο Χάουπτμαν και ο Σούδερμαν, έφτασαν τελικά να γράφουν διαδοχικά πότε σε ρεαλιστικό και πότε σε μη ρεαλιστικό ύφος. Άλλοι όμως, όπως ο Χόφμανσταλ κι ο Βέντεκιντ, ανήκουν σαφώς στο αντι-ρεαλιστικό στρατόπεδο. Ο Χόφμανσταλ (=Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) θεωρείται συνήθως εκφραστής του νεο-ρομαντισμού, ενός κινήματος που αποτελεί χοντρικά το γερμανικό αντίστοιχο του κινήματος του συμβολισμού στη Γαλλία. Τα πρώιμα έργα του είναι στην πλειοψηφία τους σύντομα, όπως για παράδειγμα το "*Ο Μωρός και ο Θάνατος*" (1893) ή το "*Ο Τυχοδιώκτης κι η Τραγουδίστρια*" (1899), και είναι γραμμένα σε στίχο - πράγμα που έκανε πολλούς κριτικούς να τον εξυμνήσουν ως τον καλύτερο ποιητή μετά τον Γκαίτε. Γύρω στο 1900 πέρασε μια κρίση, κατά την οποία έφτασε να πιστεύει ότι οι λέξεις δε σημαίνουν τίποτε. Αν και αργότερα ξεπέρασε αυτήν την πεποίθηση, από τότε περιορίστηκε στο ξαναδούλεμα ήδη υπάρχοντος υλικού - για παράδειγμα επεξεργάστηκε την "*Ηλέκτρα*" (1903), τον "*Jedermann*" (1912), και "*Το Μεγάλο Θέατρο του Κόσμου*" (1922) - ή στη συγγραφή λιμπρέτων της όπερας, όπως το "*Die Rosenkavalier*" (1911) και η "*Αριάδνη στη Νάξο*" (1912), σε συνεργασία με τον Ρίχαρντ Στράους. Ορισμένα από τα έργα του εξακολουθούν να αποτελούν μέρος του σταθερού ρεπερτορίου των φεστιβάλ του Salzburg.

Ο Βέντεκιντ (=Frank Wedekind, 1864-1918) σχετίζεται περισσότερο με τον Στρίντμπεργκ παρά με τους Γάλλους συμβολιστές. Αφού πρώτα εργάστηκε ως δημοσιογράφος, διαφημιστής και ηθοποιός, ο Βέντεκιντ περιόδευσε ανά τη Γερμανία παίζοντας ένα ρεπερτόριο από δικά του έργα, τα οποία όμως έγιναν δημοφιλή σ' ένα ευρύ κοινό μόνο μετά το θάνατό του. Το πρώτο σημαντικό έργο του, "*Το Ξύπνημα της Νιότης*" (1891), αφηγείται την ιστορία δύο εφήβων που παλεύουν με τη συνειδητοποίηση της σεξουαλικότητάς τους και καταλήγει στην αυτοκτονία του ενός και στη μυστηριώδη σωτηρία του άλλου από έναν "Μασκοφόρο". Το έργο παρουσιάζει ενδιαφέρον εν μέρει λόγω της ανάμειξης στοιχείων νατουραλισμού και συμβολισμού, ωμής ειλικρίνειας και λυρικής έκφρασης. Η ενασχόληση του Βέντεκιντ

με τα σεξουαλικά θέματα συνεχίστηκε στο "*Πνεύμα της Γης*" (1895) και στο "*Κουτί της Πανδώρας*" (1904), που αναφέρονται και τα δύο στην ίδια πρωταγωνίστρια, τη Λούλου, η οποία δεν μπορεί να ξεχωρίσει τον πόθο από τον έρωτα - στο πρώτο έργο η Λούλου ευημερεί, αλλά στο δεύτερο παρακολουθούμε τη σταδιακή πτώση της ώσπου τελικά δολοφονείται από τον Τζακ τον Αντεροβγάλη. Πολλά από τα υπόλοιπα έργα του Βέντεκιντ φανερώνουν επίσης το ενδιαφέρον του για το σεξ, αλλά σε ορισμένα όψιμα έργα του όπως είναι το "*Σαμψών*" (1914) και το "*Ηρακλής*" (1917) η προσέγγισή του αγγίζει μερικές φορές τα όρια της παράνοιας. Τα έργα του είναι γενικά τόσο άνισα που είναι δύσκολο να τα κρίνει κανείς δίκαια. Μετά το 1900 όμως η φήμη του άρχισε σταθερά να μεγαλώνει και άσκησε σημαντική επιρροή στους εξπρεσιονιστές οι οποίοι τον έβρισκαν ελκυστικό εξαιτίας τόσο της εξέγερσής του ενάντια στις καθιερωμένες αξίες, όσο και των πειραματισμών του με τα υφολογικά στοιχεία.

Από το 1900 χρονολογείται και το αυξανόμενο ενδιαφέρον των Γερμανών παραγωγών για τη μη ρεαλιστική σκηνοθεσία. Μερικές από τις σημαντικότερες καινοτομίες έγιναν στο Θέατρο Τέχνης του Μονάχου, που ιδρύθηκε το 1907 και είχε επικεφαλής τον κριτικό και θεωρητικό του θεάτρου Φουκς (=Georg Fuchs, 1868-1949) και σκηνογράφο τον Έρλερ (=1868-1940). Σε δύο βιβλία του, *Το θέατρο του μέλλοντος* (1905) και το *Επανάσταση στο θέατρο* (1909), ο Φουκς διατύπωσε την αναγκαιότητα για ένα θέατρο που θ' ανταποκρινόταν στις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου και κήρυξε την εικονογραφική δημιουργία "ψευδαίσθησης της πραγματικότητας" ("pictorial illusionism") ξεπερασμένη. Με σύνθημα "να ξαναθεατροποιήσουμε το θέατρο" προσπάθησε να ενοποιήσει όλες τις τέχνες σε μια νέα εκφραστική μορφή.

Για τον σκοπό αυτό ο Λίτμαν (=Max Littmann, 1862-1931) σχεδίασε ένα θέατρο του οποίου η αίθουσα και ο "βυθισμένος" λάκκος της ορχήστρας έμοιαζαν με εκείνα του θεάτρου του Βάγκνερ στο Bayreuth. Η σκηνή ωστόσο διέφερε σημαντικά: ο χώρος που προοριζόταν για την υπόκριση μπορούσε να διευρυνθεί καλύπτοντας το λάκκο της ορχήστρας, ενώ ένα προσαρμόσιμο εσωτερικό προσκήνιο - στο οποίο υπήρχε μια πόρτα στο επίπεδο της σκηνής κι ένας εξώστης από πάνω - έδινε τη δυνατότητα να προσαρμόζεται ανάλογα το μέγεθος του ανοίγματος της σκηνής. Το πάτωμα της σκηνής χωριζόταν σε τμήματα, το καθένα από τα οποία ήταν τοποθετημένο πάνω σε ένα είδος ασανσέρ/ανυψωτή που επέτρεπε τη διαρύθμιση της σκηνής σε επίπεδα. Το βάθος της σκηνής ήταν καλυμμένο με 4 κυκλωράματα,

διαφορετικού χρώματος το καθένα, που μπορούσαν να μεταβληθούν με ηλεκτρικό τρόπο.

Η πιο αμφισβητούμενη πτυχή των παραγωγών ήταν η υποκριτική, που κατά κανόνα περιοριζόταν στο επίπεδο που διαγραφόταν από το εσωτερικό προσκήνιο, ενώ ο χώρος πίσω από αυτό προοριζόταν για τα σκηνικά ή τις σκηνές πλήθους. Η πρόθεση ήταν να βρίσκονται οι ηθοποιοί κοντά στο κοινό ώστε να δημιουργείται μια αίσθηση οικειότητας κι επικοινωνίας/κοινότητας και να τονίζεται η πλαστικότητα τους με την πλαισίωσή τους μπροστά σ' ένα απλοποιημένο φόντο.

Ο Έρλερ χρησιμοποιούσε μερικές φορές το προσαρμόσιμο προσκήνιο ως το κύριο σκηνικό στοιχείο - άλλοτε το χρησιμοποιούσε σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία, συχνά όμως το μεταχειριζόταν απλώς ως πλαίσιο για τον χώρο που βρισκόταν πίσω από αυτό. Η επιτυχία των εφέ του βασιζόταν στις απλές μορφές, τα ζωγραφιστά παραπετάσματα, και το παιχνίδισμα πολύχρωμων φωτισμών.

Όπως κι ο Αππιά και ο Κραιγκ, ο Φουκς πίστευε ότι ο ρυθμός είναι εκείνο που ενοποιεί όλα τα στοιχεία της θεατρικής παραγωγής. Αντίθετα από αυτούς, όμως, έτεινε στην τοποθέτηση του ηθοποιού μπροστά από το σκηνικό κι όχι μέσα σ' αυτό, πράγμα που εμπόδιζε την τρισδιάστατη λειτουργία του - την οποία εκείνοι επιζητούσαν τόσο επίμονα. Ωστόσο, καθώς το έργο του Θεάτρου Τέχνης του Μονάχου γινόταν ολοένα και ευρύτερα γνωστό, οι θεωρίες του Φουκς ενίσχυσαν αυτές των Αππιά και Κραιγκ και συνέβαλαν στην καθιέρωση της τάσης για στυλιζάρισμα σε όλα τα στοιχεία της θεατρικής πράξης.

Τελικά, όλες ουσιαστικά οι ιδέες και οι καινοτομίες - ρεαλιστικές και ιδεαλιστικές - που εμφανίστηκαν στην εικοσιπενταετία 1875-1900 συνδυάστηκαν στην πρακτική του Ράϊνχαρτ (=Max Reinhardt, 1873-1943). Τον Ράϊνχαρτ, που πρωτανέβηκε στη σκηνή ως ηθοποιός 19 χρονών, τον έφερε στο Deutsches Theater το 1894 ο Μπραμ (Otto Brahm). Παίζοντας στο θίασο του Μπραμ, ο Ράϊνχαρντ παράλληλα πειραματιζόταν σκηνοθετώντας παραστάσεις σ' ένα καμπαρέ και ανέπτυξε ιδιαίτερη προτίμηση για την οικεία του ατμόσφαιρα. Απέκτησε την πρώτη του εμπειρία ως παραγωγός μεταξύ 1902 και 1905 στο Kleines Theater, όπου παρουσίασε σχεδόν 50 έργα προερχόμενα από διάφορες χώρες και υφολογικές τεχνοτροπίες. Το κύριο έργο του άρχισε το 1905, όταν διαδέχτηκε τον Μπραμ στη θέση του διευθυντή του Deutsches Theater. Το 1906 άνοιξε το Kammerspiele ("Θέατρο Δωματίου"), ένα μικρό θέατρο που λειτουργούσε σε συνδυασμό με την κεντρική μεγάλη σκηνή. Αυτός ο διακανονισμός, που έδωσε τη δυνατότητα μεγάλης ελαστικότητας στον

προγραμματισμό αλλά και στο ύφος των παραγωγών, επρόκειτο να επηρεάσει σχεδόν όλα τα κρατικά θέατρα της Γερμανίας και να επεκταθεί τελικά στην υπόλοιπη Ευρώπη καθώς και στα αμερικάνικα εκπαιδευτικά θέατρα.

Η επίδραση του Ράϊνχαρτ οφειλόταν κατά πολύ στην ποικιλία των μορφών που παρουσίασε. Αντίθετα από τους σημαντικούς παραγωγούς που είχαν προηγηθεί, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν καθιερώσει ένα ενιαίο ύφος για όλα τα έργα που παρουσίαζαν, ο Ράϊνχαρτ πίστευε ότι κάθε έργο απαιτεί διαφορετικό ύφος. Συνεπώς ο εκλεκτικισμός του συμφιλίωνε πολλά αλληλοσυγκρουόμενα κινήματα, αφού γι' αυτόν κάθε ύφος είχε τη δική του χρησιμότητα. Για τον Ράϊνχαρτ κάθε νέα παραγωγή αποτελούσε ένα πρόβλημα προς λύση, όχι μέσω της εφαρμογής δοκιμασμένων "συνταγών" αλλά μέσω των ενδείξεων που πρόσφερε το ίδιο το έργο. Επιπλέον, αντιλαμβανόταν το θεατρικό ύφος ως κάτι που συμπεριλάμβανε τη φυσική διευθέτηση του θεάτρου και τη σχέση κοινού-ηθοποιών μέσα στο χώρο. Κατά την άποψή του, ορισμένα έργα απαιτούσαν μικρό και οικείο περιβάλλον, ενώ άλλα μεγάλους χώρους· ορισμένα πάλι χρειαζόνταν προσκήνιο, ενώ άλλα μια ανοιχτή πλατφόρμα. Για παράδειγμα, παρουσίασε τον "*Οιδίποδα Τύραννο*" σε ένα τσίρκο γιατί, κατά την αντίληψή του, από όλα τα σύγχρονα δομικά σχήματα ο φυσικός σχηματισμός του τσίρκου ήταν εκείνος που έμοιαζε περισσότερο με το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Ο Ράϊνχαρτ επρόκειτο να διευρύνει ακόμη πιο πολύ τα όρια αυτών των πειραματισμών πάνω στο ύφος των παραγωγών και στη θεατρική αρχιτεκτονική μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.

Ο Ράϊνχαρτ πίστευε ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να ελέγχει κάθε στοιχείο της παραγωγής. Για κάθε έργο ετοίμαζε ένα βιβλίο σκηνοθεσίας (Regiebuch ή κείμενο υποβολείου), στο οποίο κατέγραφε κάθε λεπτομέρεια της κινησιολογίας, της σκηνογραφίας, των σκηνικών αντικειμένων, του ήχου, του φωτισμού και των κοστούμιών. Ορισμένοι κριτικοί του προσάπτουν ότι οι ηθοποιοί ήταν γι' αυτόν κάτι σαν μαριονέτες που χειριζόταν ο ίδιος, ενώ άλλοι ισχυρίζονται ότι ο Ράϊνχαρτ ήταν τόσο ευαίσθητος ώστε ήξερε πως ακριβώς να βοηθήσει κάθε ερμηνευτεί. Πάντως είναι γεγονός ότι ο Ράϊνχαρτ δούλεψε σε στενή συνεργασία με τους ηθοποιούς του προκειμένου να δημιουργήσει τις παραστάσεις του που έγιναν παγκοσμίως γνωστές για την υφολογική τους τελειότητα. Ανάμεσα στους ηθοποιούς του οι πιο γνωστοί είναι ο Alexander Moissi (1880-1935) διάσημος ιδίως για τις ερμηνείες του αρχαίων ελληνικών και σαιξπηρικών ρόλων, ο Max Pallenberg (1859-1934) ένας κωμικός

ηθοποιός ευρείας γκάμας, ο Albert Bassermann (1867-1952) διάσημος για τις ερμηνείες του σε έργα του Ίψεν και αργότερα ως ηθοποιός αμερικάνικων κινηματογραφικών ταινιών, ο Werner Krauss (1884-1959), και ο Emil Jannings (1887-1950).

Ο Ράϊνχαρτ δούλευε επίσης σε στενή συνεργασία με τους σκηνογράφους του, και ιδιαίτερα με τους Ernst Stern (1876-1954), Alfred Roller (1864-1935), Oscar Strnad (1879-1935) και Emil Orlik (1879-1932). Οι παραγωγές του συχνά επικεντρώνονταν γύρω από ένα μοτίβο, μια κυρίαρχη ιδέα, ή τις σκηνικές συμβάσεις μιας περασμένης εποχής - γενικά κάλυπταν ένα ευρύ υφολογικό φάσμα. Στον Ράϊνχαρτ έχουν προσάψει ότι εξευτέλιζε τις ιδέες άλλων, αλλά συνέβαλε περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο στο να γίνουν τα νέα κινήματα και οι καινούργιες τεχνικές αποδεκτές από το ευρύ κοινό.

Το μη ρεαλιστικό θέατρο στην Αγγλία

Στην Αγγλία, ελάχιστοι δραματουργοί σημείωσαν κάποια σημαντική απόκλιση από το ρεαλιστικό ύφος. Ο Γουάιλντ (=Oscar Wilde, 1856-1900), οπαδός του δόγματος "η τέχνη για την τέχνη" ή του κινήματος του αισθητισμού που ήταν παράλληλο με τον γαλλικό συμβολισμό, απέρριψε την ιδέα ότι το δράμα πρέπει να έχει κάποια χρησιμότητα ή ότι το ευρύ κοινό είναι ο κατάλληλος κριτής της αξίας του. Αίτημά του ήταν η μετατροπή της ζωής σε έργο τέχνης, αντί για τον καταναγκασμό η τέχνη να μιμείται τη ζωή. Παρ' όλα αυτά, από τα έργα του Γουάιλντ μόνο η "*Σαλώμη*" (1893) μοιάζει με το γαλλικό συμβολιστικό δράμα, αν και η τρομακτικά επιτυχημένη κωμωδία του "*The Importance of Being Earnest*" (1895) παρουσιάζει κατά τον καλύτερο τρόπο τον γενικό τρόπο σκέψης του, μέσα από την παρωδία των τυπικών τεχνασμάτων της κωμωδίας και από τους αφορισμούς του που καυτηριάζουν τα συμβατικά ήθη της εποχής. Επιφανειακά τα έργα του "*Η Βεντάλια της Λαίδης Ουϊντερμυρ*" (1892), "*Μια γυναίκα χωρίς σημασία*" (1893), και "*Ο Ιδανικός Σύζυγος*" (1895) μοιάζουν πολύ με τα κοινωνικά δράματα του Pinero, αλλά απ' ότι φαίνεται ο Γουάιλντ αφήνει επίτηδες να διαφαίνεται ο μηχανισμός της πλοκής των έργων του ώσπου αυτά καταντούν σχεδόν παρωδίες.

Ο Μπάρυ (=J.M. Barrie, 1860-1937), αφού ξεκίνησε την καριέρα του ως δημοσιογράφος και μυθιστοριογράφος, στράφηκε στο δράμα το 1892 και συνέχισε να γράφει τακτικά για τη σκηνή ως το 1936. Μέσα απ' όλα τα έργα του διαφαίνεται μια

αισιόδοξη, ιδιότροπη άποψη για τη ζωή στην οποία το χιούμορ διανθίζεται από συναίσθημα. Το πιο επιτυχημένο έργο του είναι ο "*Πήτερ Παν*" (1904), μια συναισθηματική φαντασμαγορία που εξιδανικεύει την παιδική ηλικία και την παιδιάστικη άποψη για την πραγματικότητα. Ανάμεσα σ' άλλα δημοφιλή έργα του περιλαμβάνονται τα "*The Admirable Crichton*" (1902), "*Τι ξέρει κάθε γυναίκα*" (1908), και "*Αγαπητέ Βρούτε*" (1917).

Ενώ όμως ελάχιστα αγγλικά έργα απομακρύνθηκαν από το ύφος του ρεαλισμού, διάφορες καινοτομίες που σημειώθηκαν στη σκηνική πρακτική επρόκειτο τελικά να οδηγήσουν μακριά από την κατεύθυνση της ψευδαίσθησης της πραγματικότητας. Πολλές από αυτές τις καινοτομίες πήγαζαν από το ενδιαφέρον για τον τρόπο ανεβάσματος των σαιξπηρικών έργων. Ένα πρώτο βήμα προς μια πιο αφαιρετική σκηνοθεσία έκανε ο Μπένσον (=Frank Benson, 1858-1939), ο οποίος αρχικά έπαιζε με το θίασο του Έρβινγκ ενώ το 1883 ίδρυσε το δικό του θίασο και συνέχισε να περιοδεύει στην επαρχία παρουσιάζοντας ένα σαιξπηρικό ρεπερτόριο ως το 1933. Ο Μπένσον ήταν ο παραγωγός όλων σχεδόν των έργων του Σαίξπηρ που παρουσιάστηκαν στο ετήσιο φεστιβάλ του Stratford-on-Avon (θεσμός που καθιερώθηκε το 1879) από το 1886 ως το 1913, και μετά το 1900 έδινε κάθε χρόνο και λίγες παραστάσεις στο Λονδίνο. Ο Μπένσον ξεκίνησε ανεβάζοντας έργα στο ύφος του Έρβινγκ, αλλά ως το 1900 είχε ήδη περιορίσει το σκηνικό φόντο σε λίγα σταθερά χρησιμοποιούμενα σκηνικά αντικείμενα και είχε αρχίσει να ρίχνει το κύριο βάρος στους ηθοποιούς. Παρ' όλο που η λύση του ήταν, στην καλύτερη περίπτωση, απλώς ένας συμβιβασμός, ο Μπένσον συνέβαλε στο να γίνει η απλοποίηση της σκηνικής εικόνας αποδεκτή από το κοινό.

Μια πιο δραστική μεταρρύθμιση επιζητούσε ο William Poel (1852-1934). Αφού πρωτοεμφανίστηκε ως ηθοποιός το 1876, ο Poel δούλεψε για τον Μπένσον και άλλους προτού αρχίσει να πειραματίζεται με τη σκηνοθεσία έργων του Σαίξπηρ, πράγμα για το οποίο είναι σήμερα περισσότερο γνωστός. Στην πορεία του αυτή είχε, στο διάστημα 1894-1905, και την υποστήριξη της Elizabethan Stage Society της οποίας ήταν ηγετικό στέλεχος.

Στην παρουσίαση ελισσαβετιανού δράματος ο Poel δεν χρησιμοποιούσε πάντοτε τις ίδιες σκηνικές λύσεις - σήμερα όμως θεωρείται αξιοσημείωτος σχεδόν αποκλειστικά για τις απόπειρές του να αναπαραστήσει πιστά την ελισσαβετιανή σκηνή. Συνέβαλε επίσης στη διάδοση διάφορων συμβάσεων: να φορούν οι ηθοποιοί κοστούμια ελισσαβετιανής εποχής ώστε να αντανakλούν την εποχή του Σαίξπηρ και

όχι την ιστορική περίοδο κατά την οποία εκτυλίσσεται η δραματική δράση, να χρησιμοποιούνται ακόλουθοι (pages) με κοστούμια εποχής για να ανοιγοκλείνουν την αυλαία της εσωτερικής σκηνής και να τακτοποιούν τα σκηνικά αντικείμενα και έπιπλα, και να χρησιμοποιείται ένα ακροατήριο (πάλι με κοστούμια εποχής) επί σκηνής για να τονίζει τη σχέση κοινού-ηθοποιών της ελισσαβετιανής περιόδου. Πάνω απ' όλα όμως ο Poel επιθυμούσε τη συνέχεια της δράσης, την ακεραιότητα του κειμένου, και το ζωηρό ρυθμό. Αν και οι παραγωγές του δεν γέννησαν μεγάλο ενθουσιασμό, έδειξαν ωστόσο τα πλεονεκτήματα του μη διακοπτόμενου παιξίματος και της συγκέντρωσης της προσοχής στο κείμενο και τους ερμηνευτές. Η προσέγγιση του Poel αποτελεί μια άλλη μορφή αρχαιολογικής αντιμετώπισης (antiquarianism), στόχος της οποίας ήταν η αντικατάσταση της ιστορικής ακρίβειας των λεπτομερειών κατά την παλαιότερη έννοια με τις σκηνικές συνθήκες μιας εποχής του παρελθόντος. Πρόκειται για τυπικό χαρακτηριστικό των παρόμοιων προσεγγίσεων που επιχειρήθηκαν την ίδια εποχή σε διάφορες χώρες. Στο Royal Court Theatre του Μονάχου το 1889, ο Karl von Perfall και ο Jozsa Savitstς επιχείρησαν να μαντέψουν το σχήμα της ελισσαβετιανής σκηνής από μια μινιατούρα: χρησιμοποίησαν μια βαθιά "ποδιά" πίσω από την οποία υπήρχε ένας χώρος για υπόκριση που περιβαλλόταν από μια αρχιτεκτονική πρόσοψη με αρκετές πόρτες και πίσω, στο κέντρο, μια εσωτερική σκηνή κλεισμένη με αυλαία, όπου διάφορα έπιπλα και ρεαλιστικά σκηνικά αντικείμενα μπορούσαν να τοποθετηθούν και να αποκαλυφθούν ανάλογα με τις ανάγκες κάθε έργου. Αυτό το πείραμα, καθώς και μια παρόμοια απόπειρα που έκαναν στο Μόναχο το 1909-1910 ο Julius Klein και ο Eugene Kilian, στην ουσία δεν διέφεραν παρά ελάχιστα από τη λύση που είχε δώσει το 1840 ο Immermann. Κατ' ανάλογο τρόπο, ο Αντουάν ανέβασε αρκετά γαλλικά έργα του 17ου αιώνα στο Odeon, στο διάστημα 1907-1910, προσπαθώντας να αναπαραγάγει τις συνθήκες παιξίματος και τις θεατρικές συμβάσεις των πρωτότυπων παραγωγών.

Πολλοί από τους παλαιότερους πειραματισμούς στη σκηνοθεσία των σαιξπηρικών έργων συνενώθηκαν από τον Μπάρκερ (Granville Barker) στις παραστάσεις που ανέβασε στο Savoy Theatre του Λονδίνου ανάμεσα στο 1912 και το 1914: το "*Χειμωνιάτικο Παραμύθι*", τη "*Δωδέκατη Νύχτα*", και το "*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*". Ο Μπάρκερ, που πριν πάει στο Court Theatre είχε δουλέψει για τον Poel, συνδύασε τη συνεχή δράση του Poel με την οπτική απλότητα που πρότεινε ο Κραϊγκ και άλλοι. Ανασκεύασε το Savoy Theatre προσθέτοντας μια "ποδιά" και πόρτες μπροστά από το προσκήνιο. Πίσω από το προσκήνιο, η σκηνή

χωρίστηκε σε μια κύρια περιοχή υπόκρισης και μια τροποποιημένη εσωτερική σκηνή που ήταν ανυψωμένη σε επίπεδο λίγων σκαλοπατιών και εξοπλισμένη με αυλαία. Αυτός ο χωρισμός της σκηνής σε τρία τμήματα ("ποδιά", κύρια περιοχή, εσωτερική σκηνή) επέτρεπε τη συνεχή ροή της δράσης και απάλλαξε από την ανάγκη για εκτενή κοψίματα και αναδιαρθρώσεις του κειμένου, που ήταν η συνήθης πρακτική της σκηνοθεσίας που βασιζόταν στην ψευδαίσθηση. Ο Μπάρκερ χρησιμοποίησε καλλιτέχνες σαν τον Norman Wilkinson (1882-1934) και τον Albert Rutherston (1884--1953) για το σχεδιασμό της σκηνογραφίας και των κοστούμιών. Τα σκηνικά ήταν κυρίως ζωγραφιστές κουρτίνες με πτυχώσεις, ενώ τα κοστούμια δεν ανήκαν σε κάποια συγκεκριμένη περίοδο. Ζωηρά χρώματα (φούξια, κόκκινο της φωτιάς, λεμονί) αντικατέστησαν τους σκοτεινούς τόνους που συνηθίζονταν ως τότε στις παραστάσεις σαιξπηρικών έργων. Στην παράσταση του *"Ονείρου Καλοκαιρινής Νύχτας"* το 1914, το δάσος δεν περιείχε καθόλου τρισδιάστατα δέντρα, αλλά υποδηλώνονταν με ζωγραφιστά παραπετάσματα των οποίων οι πτυχώσεις έδιναν την εντύπωση των δέντρων. Κατά παρόμοιο τρόπο το bower της Τιτάνιας ήταν φτιαγμένη από γάζα που κρεμόταν από ένα στέμμα λουλουδιών, ενώ οι νεράϊδες ήταν επιχρυσωμένες και κινιόντουσαν σαν μαριονέττες προκειμένου να ξεχωρίζουν από τους θνητούς. Παρ' όλο που πολλοί συντηρητικοί κριτικοί θεώρησαν τις παραγωγές του Μπάρκερ σχεδόν έγκλημα καθοσίωσης, η προσέγγισή του καθόρισε την κατεύθυνση για τις εξελίξεις που επρόκειτο να ακολουθήσουν μετά τον πόλεμο.

Η ιρλανδική αναγέννηση

Γύρω στο 1900 η Ιρλανδία άρχισε να προβάλλει την καλλιτεχνική της ανεξαρτησία από την Αγγλία. Από την εποχή του Ερρίκου VIII και μετά, η Αγγλία κυβερνούσε την Ιρλανδία αν και ποτέ δεν κατόρθωσε να καταπνίξει τον ρωμαιοκαθολικισμό ή να επιτύχει την απόλυτη υποταγή του ιρλανδικού λαού. Όπως και σε άλλα μέρη της Ευρώπης, έτσι και στην Ιρλανδία τα εθνικιστικά αισθήματα εντάθηκαν ιδιαίτερα κατά τον 19ο αιώνα, και ως αποτέλεσμα η Gaelic και η κέλτικη παράδοση της χώρας άρχισαν να αποκτούν ολοένα και μεγαλύτερη σημασία. Το ενδιαφέρον αυτό επεκτάθηκε τελικά και στο θέατρο.

Παρ' όλο που το Δουβλίνο ήταν ένα από τα σπουδαιότερα θεατρικά κέντρα του βρετανικού κόσμου ήδη από τον 17ο αιώνα, ως τη δεκαετία του 1890 δεν είχε γίνει καμιά απόπειρα δημιουργίας μιας αυτόχθονης ιρλανδέζικης δραματουργίας. Το

πρώτο σημαντικό βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση έγινε το 1898, όταν ιδρύθηκε στο Δουβλίνο η Irish Literary Society. Ανάμεσα στο 1899 και το 1902 αυτή η ομάδα παρουσίασε 7 σύντομα έργα και απέδειξε τη δυνατότητα δημιουργίας ενός ιρλανδικού θεάτρου. Ηγέτες της εταιρίας ήταν ο Γέητς (=William Butler Yeats, 1865-1939), η Λαίδη Γκρέγκορνυ (=Lady Augusta Gregory, 1863-1935), ο Μουρ (=George Moore, 1853-1933) και ο Μάρτυν (=Edward Martyn, 1859-1923).

Παράλληλα μια άλλη οργάνωση, η Ormond Dramatic Society, με επικεφαλής τους W.G. Fay (1872-1947) και Frank Fay (1870-1931) παρουσίαζε επίσης έργα με έντονα ιρλανδέζικα στοιχεία, και τελικά οι δύο εταιρίες ενώθηκαν για να αποτελέσουν την Irish National Theatre Society. Μια εμφάνιση της νέας αυτής ομάδας στο Λονδίνο το 1903 κέρδισε την υποστήριξη της Miss A.E.F. Horniman, που αγόρασε για λογαριασμό τους ένα κτίριο το οποίο μετεσκεύασε στο Abbey Theatre (άνοιξε στα τέλη του 1904). Ως το 1910 η Miss Horniman παρείχε επίσης στο θίασο μια επιχορήγηση.

Αρχικά ο θίασος έδινε μόνο 3 παραστάσεις το μήνα, αλλά αφού απέκτησε μόνιμη στέγη άρχισε να παρουσιάζει ένα διαφορετικό έργο κάθε βδομάδα. Πάντως ως το 1908 δεν ήταν σε θέση να πληρώνει συγγραφικά δικαιώματα για τα έργα ή μισθούς στους ηθοποιούς του. Παρ' όλα αυτά οι μεγαλύτερες επιτυχίες του σημειώθηκαν πριν το 1910, ενώ μετά πολλοί από τους καλύτερους δραματουργούς και ηθοποιούς του άρχισαν να φεύγουν.

Από τους δραματουργούς του Abbey Theatre, τρεις ήταν οι σημαντικότεροι: ο Γέητς, η Λαίδη Γκρέγκορνυ και ο Synge. Ο Γέητς έγραψε περίπου 30 έργα στο διάστημα 1892-1938. Μεγάλο μέρος της πρώιμης παραγωγής του έμοιαζε με τα έργα των Γάλλων συμβολιστών, πολλούς από τους οποίους είχε γνωρίσει στο Παρίσι. Από αυτή την περίοδο, το γνωστότερο έργο του είναι μάλλον το "*Cathleen ni Houlihan*" (1902), στο οποίο το απίστευτα γηραιό αλλά παντοτινά όμορφο πνεύμα της Ιρλανδίας ενσαρκώνεται στη μορφή μιας γριάς γυναίκας που μεταμορφώνεται σε νέα κοπέλα. Γύρω στο 1910 ο Γέητς σταμάτησε να γράφει αποκλειστικά για το Abbey Theatre, και λίγο αργότερα δέχτηκε την επιρροή του γιαπωνέζικου θεάτρου Νο. Από τότε άρχισε να χρησιμοποιεί με αυξανόμενη συχνότητα μέσα όπως οι μάσκες, ο χορός, η μουσική και η τραγουδιστή απαγγελία. Ένα από τα καλύτερα όψιμα έργα του είναι το "*At the Hawk's Well*" (1917), στο οποίο ένας Χορός (κατά τα αρχαιοελληνικά δεδομένα) περιγράφει τη δράση ενώ δύο πρόσωπα του έργου περιμένουν την εμφάνιση των νερών που θα τους κάνουν αθάνατους. Ο Γέητς αντιπαθούσε το ρεαλιστικό δράμα και

επεδίωκε τη δημιουργία μιας κοινότητας συναισθημάτων και ιδανικών στους θεατές, μέσα από ποιητικά έργα που βασίζονταν σε κέλτικους μύθους και θρύλους.

Από την αρχή εμφανίστηκαν δύο αλληλοσυγκρουόμενες τεχνοτροπίες στο Abbey Theatre: ένα ύφος ποιητικο-μυθικό (του οποίου καλύτερος εκπρόσωπος ήταν ο Γέητς) και ένα ύφος ρεαλιστικό-εγχώριο (του οποίου καλύτερη εκπρόσωπος ήταν η Λαίδη Γκρέγκορ). Τα περισσότερα από τα δράματα της Λαίδης Γκρέγκορ γράφτηκαν μεταξύ 1902 και 1912, αν και δεν σταμάτησε εντελώς να γράφει ως το 1926. Είχε μεγαλύτερη άνεση με το είδος της μονόπρακτης αγροτικής κωμωδίας, όπως είναι για παράδειγμα το "*Spreading of the News*" (1904). Στην ουσία όμως, και το ιρλανδέζικο λαογραφικό έργο που βασίζεται κυρίως στην προφορική παράδοση, όπως το "*Kincora*" (1905), αποτελεί δική της εφεύρεση. Δεν επιχείρησε να γράψει πραγματικά σοβαρά ρεαλιστικά έργα, παρά μόνο πολύ σπάνια - για παράδειγμα στο "*The Gaol Gate*" (1906). Αν και τα έργα της δεν έχουν την ίδια αξία με εκείνα του Γέητς, ήταν πολύ πιο δημοφιλής στο κοινό από αυτόν - ίσως επειδή έγραφε για οικεία θέματα σε οικείο ύφος.

Ο John Millington Synge (1871-1909) ανέλαβε να ενοποιήσει τις δύο διαφορετικές τεχνοτροπίες που αντιπροσώπευαν ο Γέητς και η Λαίδη Γκρέγκορ, κάνοντας το μυθικό να μοιάζει οικείο, υψώνοντας το οικείο στο επίπεδο του μύθου, και γράφοντας σε μια κυματιστή, ποιητική πρόζα που στηριζόταν στον οικείο ιρλανδικό λόγο. Ο Synge ήταν όμως επίσης ο πιο αμφισβητούμενος από τους δραματουργούς του Abbey Theatre. Το έργο του "*Στον Ίσκιο της Κοιλιάδας*" (1903) κατηγορήθηκε ως δυσφήμιση των Ιρλανδέζων γυναικών, γιατί έδειχνε μια γυναίκα να εγκαταλείπει ευτυχισμένη το σπίτι της για να ακολουθήσει έναν αλήτη αφού ο σύζυγός της την είχε διατάξει να φύγει από το σπίτι. Εδώ, όπως και σε άλλα έργα του, ο Synge ενδιαφέρεται για τη σύγκρουση ανάμεσα σε μια καταπιεσμένη ζωή και στην ορμή προς τη χαρά και την ελευθερία. "*Το Λεβεντόπαιδο της Ιρλανδίας*" (= "*The Playboy of the Western World*", 1907) προκάλεσε ακόμη μεγαλύτερο κύμα διαμαρτυριών, γιατί η υπόθεση - σύμφωνα με την οποία ένας νεαρός καυχιέται ότι σκότωσε τον πατέρα του και γίνεται έτσι ο ήρωας του χωριού - θεωρήθηκε προσβολή του εθνικού χαρακτήρα των Ιρλανδών. Όπου κι αν παίχτηκε σημειώθηκαν ταραχές. Δεν ήταν όμως όλα τα έργα του Synge τόσο αμφισβητούμενα. Πολλοί κριτικοί θεωρούν το "*Καβαλλάρηδες στη Θάλασσα*" (1904) ως το καλύτερο σύντομο έργο που έχει γραφτεί στην αγγλική γλώσσα. Σ' αυτό, η Μώρρα χάνει και τον τελευταίο από του έξη γιούς της στη θάλασσα, αλλά αποκτά ένα νέο είδος γαλήνης αφού γνωρίζει

ότι η μοίρα δεν μπορεί να της φέρει άλλες συμφορές. Αν και σήμερα ο Synge θεωρείται ο καλύτερος Ιρλανδός δραματουργός του καιρού του, την εποχή εκείνη τα έργα του συνέβαλαν πολύ στη δημιουργία διχόνοιας στο θίασο και οδήγησαν πολλούς ηθοποιούς και συγγραφείς να εγκαταλείψουν τελικά το Abbey Theatre. Κατά συνέπεια, παρ' όλο που στη δεκαετία του 1920 το Abbey Theatre επρόκειτο να ανακτήσει μέρος της παλιάς του δόξας με τα έργα του Sean O' Casey, η σημαντική συμβολή αυτού του θιάσου στο θέατρο είχε τελειώσει ως το 1915.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Η περίοδος ανάμεσα στο 1915 και το 1940 οριοθετείται από τους δύο πιο καταστροφικούς πολέμους των νεότερων χρόνων. Κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο δεν χρησιμοποιήθηκαν μόνο οι μεγαλύτερες στρατιές που δημιουργήθηκαν στην ιστορία της ανθρωπότητας αλλά και νέα εξελιγμένα όπλα καταστροφής, τεθωρακισμένα οχήματα, αεροπλάνα, εξελιγμένες βόμβες, τορπίλες και υποβρύχια. Υπολογίζεται ότι περίπου 8.300.000 άνθρωποι σκοτώθηκαν και ξοδεύτηκαν ποσά που ξεπερνούν τα 337 δισεκατομμύρια δολάρια. Για πολλούς ο πόλεμος δεν ήταν τίποτα παραπάνω από μια έκφραση τρέλας και παραλογισμού.

Το τέλος του πολέμου όμως έφερε ένα κλίμα νέας αισιοδοξίας που οφείλεται στο ότι σε πολλές χώρες δημοκρατικά πολιτεύματα πήραν τη θέση αυταρχικών μοναρχιών, σχετικά μικρές εθνικές ομάδες κατέκτησαν το δικαίωμα να σχηματίζουν τα δικά τους κράτη ενώ ιδρύθηκαν η Κοινωνία των Εθνών και το Διεθνές Δικαστήριο που θα μπορούσαν να παρεμβαίνουν για να επιλύονται ειρηνικά οι διαφορές ανάμεσα στα κράτη και να αποφευχθούν στο μέλλον οι συγκρούσεις για εθνικές διεκδικήσεις. Πολύ γρήγορα το κλίμα της αισιοδοξίας άρχισε να υποχωρεί λόγω των τεράστιων οικονομικών προβλημάτων αλλά και των έντονων διεκδικήσεων μεταξύ πολλών κρατών. Ο ανερχόμενος πληθωρισμός της δεκαετίας του '20 εξακολούθησε κατά την περίοδο της μεγάλης οικονομικής ύφεσης της δεκαετίας του '30. Σε ορισμένες χώρες οι συνθήκες αυτές επέτρεψαν σε δικτατορικές ή αυταρχικές πολιτικές δυνάμεις να καταλάβουν τον απόλυτο έλεγχο της εξουσίας. Ο Μουσολίνι κατέλαβε την εξουσία στην Ιταλία από το 1928, ο Χίτλερ στη Γερμανία από το 1933 και ο Φράνκο στην Ισπανία από το 1939 ενώ παράλληλα ο Στάλιν εδραίωσε την ισχύ του στη Σοβιετική

Ένωση μετά το 1928. Κατά τη δεκαετία του '30 οι συγκρούσεις – ιδεολογικές συγκρούσεις ή εδαφικές διεκδικήσεις εμπορικού ανταγωνισμού ή αποικιοκρατικά σχέδια - κυριάρχησαν στη διεθνή σκηνή. Όταν η Κοινωνία των Εθνών άρχισε να φαίνεται ανεπαρκής, οι μεγάλες δυνάμεις άρχισαν και πάλι να εξοπλίζονται. Οι εντάσεις αυτές οδήγησαν στο Β Παγκόσμιο Πόλεμο από το 1939, έναν πόλεμο ακόμα πιο καταστροφικό από τον πρώτο.

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος πάντως είχε καταλυτική επίδραση σε πολλά επίπεδα, κυρίως όμως δημιούργησε νέες ηθικές αξίες, νέους κώδικες συμπεριφοράς, έθεσε νέους όρους σε ζητήματα χειραφέτησης των γυναικών η σε εργατικές διεκδικήσεις και έδωσε ώθηση στον καλλιτεχνικό πειραματισμό.

Γερμανικό Θέατρο και Δράμα, 1915 – 1940

Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το γερμανικό θέατρο, σε αντίθεση με το αγγλικό, το γαλλικό ή ακόμα και το αμερικανικό δε στράφηκε σε θεάματα που εξυπηρετούν μόνο τις ανάγκες της λαϊκής διασκέδασης. Η εγκαθίδρυση μιας Δημοκρατίας στη Γερμανία οδήγησε μεν στη μετονομασία των «βασιλικών θεάτρων» σε «κρατικά» αλλά δεν επέφερε σημαντικές αλλαγές στην πολιτική δραματολογίου τους και επομένως αυτά συνέχισαν να προσφέρουν ένα ποικίλο πρόγραμμα παραστάσεων με μόνιμους θιάσους. Οι οικονομικές συνθήκες μετά το 1920 και η μεγάλη άνοδος του πληθωρισμού έκαναν όλο και πιο δύσκολη την επιβίωση των μη χρηματοδοτούμενων από το κράτος θιάσων, οι οποίοι στράφηκαν σε λαϊκότερες σκηνικές εκφράσεις. Πολλά από τα θεάτρα υιοθετήθηκαν από φορείς τοπικής αυτοδιοίκησης με αποτέλεσμα να μεγαλώσει ο χώρος της κρατικής παρέμβασης στη θεατρική δραστηριότητα.

Ανάμεσα στους σκηνοθέτες που είχαν εμφανιστεί πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ο Μάξ Ράϊνχαρτ (Max Reinhardt) παρέμεινε ο δυναμικότερος. Παρέμεινε διευθυντής του Deutsches Theater και του Kammerspiele του Βερολίνου και ταυτόχρονα πραγματοποίησε την ανάπλαση του Τσίρκου Schumann, το οποίο μετονόμασε Grosses Schauspielhaus (με χωρητικότητα πάνω από 3.500 θέσεις) και στο οποίο μέχρι το 1922 παρουσίασε ορισμένες πολύ σημαντικές παραστάσεις έργων όπως η *Ορέστεια*, *Ιούλιος Καίσαρ* ή *Ο Θάνατος του Δαντόν*. Το εγχείρημα αυτό όμως δεν είχε την αναμενόμενη επιτυχία. Από το 1922 έως το 1944 ο Reinhardt

εγκαταστάθηκε στην Αυστρία όπου σε ετήσια βάση παρουσίαζε το έργο του Hugo von Hofmannsthal *Ο καθέννας* και *Το μεγάλο θέατρο του Κόσμου* στο φεστιβάλ του Στρασβούργου που είχε ιδρύσει με τη συνεργασία του Hofmannsthal και του συνθέτη Richard Strauss. Το 1922 έγινε διευθυντής του Theater in dem Redoutensaal της Βιέννης, μια βασιλική αίθουσα χορού του 1740, όπου παρουσίαζε έργα και όπερες του 18^{ου} αιώνα. Οι μικρές διαστάσεις αυτού του θεάτρου βρίσκονταν στους αντίποδες του Grosses Schauspielhaus. Παρά του ότι το κέντρο των δραστηριοτήτων του ήταν στην Αυστρία, από το 1924 ο Ράϊνχαρτ γύρισε στο Βερολίνο όπου συνέχισε τις δραστηριότητές του μέχρι την άνοδο των Χιτλερικών στην εξουσία και αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Βερολίνο το 1933. Από το 1924 έως το 1933 είχε σκηνοθετήσει 136 παραστάσεις ενώ με τους πειραματισμούς του με το ύφος των παραστάσεων αλλά και με τις απόψεις του για τη θεατρική αρχιτεκτονική επηρέασε την εξέλιξη της γερμανικής σκηνης. Εγκαταστάθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής όπου σκηνοθέτησε θεατρικές παραστάσεις και κινηματογραφικές ταινίες παρ' όλο που δεν κατάφερε να προσαρμοστεί στις εκεί συνθήκες παραγωγής του θεάτρου.

Οι πρακτικές του Μαξ Ράϊνχαρτ μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν στην πραγματικότητα προέκταση προτάσεων και ιδεών που είχε δοκιμάσει πριν το 1914. Πολλοί άλλοι σκηνοθέτες που είχαν ήδη αρχίσει να κυριαρχούν στη γερμανική σκηνή είχαν στραφεί προς τον εξπρεσιονισμό. Ο όρος εξπρεσιονισμός είχε αρχίσει να κερδίζει έδαφος στη Γαλλία γύρω στα 1901 στην προσπάθεια να διαφοροποιηθεί το έργο του Van Gogh και του Gauguin από το έργο των εμπρεσιονιστών, οι οποίοι προσπαθούσαν να συλλάβουν την εικόνα του αντικειμένου όπως φαινόταν μέσα από το φωτισμό μιας συγκεκριμένης στιγμής. Αντίθετα στον εξπρεσιονισμό η προσπάθεια των δημιουργών συνίστατο στην προβολή έντονων συναισθημάτων μέσα από τα οποία γίνονται αντιληπτά τα αντικείμενα με αποτέλεσμα να εικονογραφούνται διαφοροποιημένα από την πραγματικότητα και παραμορφωμένα, αντικατοπτρίζοντας την προσωπική αντίληψη της πραγματικότητας του δημιουργού.

Γύρω στα 1910 ο όρος εισήχθη στη Γερμανία όπου πολύ γρήγορα χρησιμοποιήθηκε από τους κριτικούς για να χαρακτηρίσει οποιοδήποτε ρεύμα στην λογοτεχνία ή τις εικαστικές τέχνες αποκλίνει από το ρεαλισμό, με αποτέλεσμα να είναι αρκετά δύσκολο το ρεύμα αυτό να οριστεί. Τα βασικά του χαρακτηριστικά πάντως είναι τα ακόλουθα: Μια ανθρωπομορφική οπτική της ύπαρξης οδηγούσε τους εξπρεσιονιστές να προβάλλουν αισθήματα και συμπεριφορές σε άψυχα αντικείμενα και να αναπλάθουν την αλήθεια σε πνευματικές και ψυχικές ιδιότητες παρά σε

εξωτερικά χαρακτηριστικά. Οι εξπρεσιονιστές αντιτίθενται στο ρεαλισμό και τον νατουραλισμό σε βαθμό που τα ρεύματα αυτά επικεντρώνονται σε επιφανειακές λεπτομέρειες υποστηρίζοντας ότι τα ορατά φαινόμενα της σύγχρονης υλικής και βιομηχανικής κοινωνίας αντανακλούν βασικές αλήθειες. Οι εμπρεσιονιστές προτιμούν να θεωρούν ότι η εξωτερική πραγματικότητα μπορεί να αλλάξει για να εναρμονιστεί με την ανθρώπινη πνευματική φύση που αποτελεί μια μοναδική πηγή μεγάλης αξίας. Ορισμένοι εξπρεσιονιστές επικέντρωσαν την προσοχή τους κυρίως στον εσωτερικό κόσμο ενώ άλλοι έπαιρναν μια πιο μαχητική θέση και κατεύθυναν τους προβληματισμούς τους στην αλλαγή των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών οι οποίες αλλοτριώνουν την ανθρώπινη φύση και εμποδίζουν την κατάκτηση της ευτυχίας.

Στο βαθμό που η «αλήθεια» μπορούσε να αναγνωριστεί από το υποκειμενικό κοίταγμα αυτό θα έπρεπε να παρουσιαστεί με νέα εκφραστικά μέσα. Παραμορφωμένες γραμμές και υπερβατικά σχήματα, αφύσικοι χρωματισμοί, μηχανικές κινήσεις και επιγραμματικός λόγος ήταν ορισμένα από τα τεχνάσματα που καθοδηγούσαν το κοινό στο να διακρίνει την αλήθεια πίσω από την επιφανειακή όψη των πραγμάτων. Συχνά τα πάντα παρουσιάζονταν αποκλειστικά μέσα από τα μάτια του πρωταγωνιστή του οποίου η άποψη διαφοροποιούσε την τοποθέτηση της έμφασης και επέβαλλε δραστικές ερμηνείες στα περιστατικά. Τα περισσότερα εξπρεσιονιστικά έργα ήταν δομημένα με επεισοδιακή διαδοχή γεγονότων τα οποία αντλούσαν την ενότητά τους από μια κεντρική ιδέα η ένα κεντρικό επιχείρημα που συχνά αντλούσε την έμπνευσή του από μια ουτοπία του μέλλοντος.

Ο Ζητιάνος (1912) του Reinhard Johannes Sorge (1892-1916) συχνά θεωρείται το πρώτο εξπρεσιονιστικό έργο το οποίο επικεντρώνεται στην πάλη ανάμεσα στις κατεστημένες αξίες και τις νέες, ανάμεσα στις παλαιότερες και τις νεώτερες γενιές με αφορμή την προσπάθεια ενός οραματιστή ποιητή να κατακτήσει την επίτευξη των επιθυμιών του σε μια υλιστική και όχι ευαίσθητη κοινωνία. Ανάλογες είναι και οι ιδέες που εκφράζει ο Walter Hasenclever (1890-1940) στο έργο *Ο Γιος* (1914) στο οποίο ο πρωταγωνιστής απειλεί να σκοτώσει τον πατέρα του που με την πουριτανική και υποκριτική του συμπεριφορά μπαίνει εμπόδιο στην κατάκτηση της ελευθερίας του. Το έργο αντιμετωπίστηκε ως συμβολική διαπραγμάτευση της ανάγκης να απαλλαγεί ο κόσμος από παλιές αξίες και κοινωνικές δομές που εμποδίζουν τη διαμόρφωση και επικράτηση του «νέου ανθρώπου».

Μετά την έλευση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι εξπρεσιονιστές αρχίζουν να εγκαταλείπουν την έμφαση στην προβολή της προσωπικής οπτικής για να ασχοληθούν κυρίως με την παρουσίαση μιας προειδοποίησης επερχόμενων καταστροφών ή με την υποστήριξη αιτημάτων για την αλλαγή της ανθρωπότητας και της κοινωνίας. Το αντιπολεμικό έργο του Hasenclever *Αντιγόνη* (1916) δείχνει πως ενώ η αγάπη είναι ο μόνος δρόμος για την κατάκτηση της ευτυχίας, η ευτυχία δεν μπορεί να υπάρξει όσο υπάρχουν αυταρχικές δομές εξουσίας που θα πρέπει να ανατραπούν. Ανάλογα ο συγγραφέας Fritz von Unruh (1885-1970) στο έργο *Μία φυλή* (1918) δείχνει πόσο οι λανθασμένες αξίες και υποχρεώσεις (και κυρίως ο πόλεμος) έχουν κάνει απάνθρωπη την ανθρωπότητα και καταλήγει με την πρόσκληση να αντιμετωπιστεί η βία για να αρχίσει να γεννιέται ενός νέος κόσμος.

Η επανάσταση του 1918 που ανέτρεψε τη γερμανική κυβέρνηση έφερε και το τέλος του πολέμου. Μέχρι τότε ελάχιστα εξπρεσιονιστικά έργα είχαν παιχτεί στη Γερμανία λόγω της αυστηρής λογοκρισίας. Από το 1913 λίγες ιδιωτικές αναγνώσεις και σκηνικές παραστάσεις είχαν οργανωθεί με ευθύνη του Herbert Walden (1878-1941) υπό την αιγίδα του περιοδικού *Η Καταγίδα* που διεύθυνε ο ίδιος. Μέχρι το 1916 δεν είχαν δοθεί δημόσιες παραστάσεις κάποιου εξπρεσιονιστικού έργου και μέχρι το τέλος του πολέμου τα ελάχιστα έργα που είχαν παρασταθεί επί σκηνής, είχαν παιχτεί μόνο σε περιορισμένο κοινό. Με την έλευση της ειρήνης το εξπρεσιονιστικό θέατρο άρχισε να ανθίζει. Ενώ το 1917 υπήρχαν μόνο 10 λογοτεχνικά περιοδικά με εξπρεσιονιστική κατεύθυνση το 1919 αυτά είχαν γίνει 44. Από το 1919 τα θέατρα άρχισαν να παίζουν εξπρεσιονιστικά έργα και μέχρι το 1924 αυτά πια κυριαρχούσαν στο ρεπερτόριο. Γρήγορα όλη η μεταπολεμική αισιοδοξία (που επέτρεπε να οραματιστούν οι οπαδοί του εξπρεσιονισμού ότι τα οράματά τους θα γίνονταν πράξη) έδωσαν την θέση τους στην απαισιοδοξία και στο τέλος των ψευδαισθήσεων. Το πέρασμα από την αισιοδοξία στην απαισιοδοξία εκφραζόταν πιο καθαρά στο έργο των σημαντικών εξπρεσιονιστών συγγραφέων Kaiser και Toller.

Ο Georg Kaiser (1878-1945) ξεκίνησε το συγγραφικό του έργο το 1911 αλλά το πρώτο εξπρεσιονιστικό του θεατρικό κείμενο ήταν το *Από την αυγή ως τα μεσάνυχτα* (1916) στο οποίο ένας άνθρωπος της βιομηχανικής εποχής αναζητά την ουσία της ζωής για να καταλήξει ένας μάρτυρας του μίσους και του φθόνου. Παρ' όλο που ο κόσμος δεν ήταν ακόμα έτοιμος για μια ριζική αλλαγή, ο Kaiser φαινόταν να πιστεύει ότι ο ήρωας του δείχνει το σωστό δρόμο. Σε μια επόμενη τριλογία του (*Coral*, [1917], *Gas I*, [1918], *Gas II*, [1920]) ο Kaiser δείχνει την πορεία προς την

απογοήτευση. Στο πρώτο έργο ο πρωταγωνιστής σταδιακά αναγνωρίζει τη σημασία της ψυχής ενώ στο δεύτερο ο γιος του προσπαθεί να αλλάξει τη μορφή της κοινωνίας. Παρ' όλο που οι πράξεις του δεν φέρνουν ακόμα τα επιθυμητά αποτελέσματα, τα δύο αυτά έργα διακρίνονται για τον αισιόδοξο χαρακτήρα τους. Στο τελευταίο όμως έργο ο Kaiser μοιάζει να απελπίζεται από την πορεία της ανθρωπότητας και στο τέλος του ο κόσμος εξαφανίζεται από έναν καταστροφικό κατακλυσμό. Από τότε ο Kaiser εγκατέλειψε τον εξπρεσιονισμό παρ' όλο που συνέχισε να ασχολείται με τη δραματική γραφή ως το θάνατό του.

Ο Ernst Toller (1893-1939) έγραψε το πρώτο του έργο *Μεταμόρφωση* (1918) όταν εξέτιε μια ποινή φυλάκισης για τη συμμετοχή του σε αντιπολεμικές δραστηριότητες. Το έργο δείχνει τη σταδιακή εξέλιξη του ήρωα από αφελή φιλόπατρι στρατιώτη σε έναν αποφασισμένο επαναστάτη που εξεγείρεται εναντίον του πολέμου και που προσπαθεί να βοηθήσει τους καταπιεσμένους. Το πιο σημαντικό όμως έργο του είναι *Ο άνθρωπος και οι μάζες* (1921) που αναφέρεται στον αγώνα μιας γυναίκας να βοηθήσει τους εργάτες και την ήττα της από εκείνους που παραμερίζουν τα ανθρωπιστικά ιδεώδη στο όνομα μιας ιδεολογικής επιλογής. Όταν πια ο Toller έγραψε το έργο *Ζήτω, Ζούμε!* (1927) η απομάκρυνση από όλα τα στοιχεία που τον ενέπνεαν αρχικά ήταν φανερή. Το έργο δείχνει πρώην ιδεαλιστές αγωνιστές οι οποίοι ζώντας μια ευκατάστατη ζωή επαναλαμβάνουν τα λάθη εκείνα τα οποία είχαν προκαλέσει την εξέγερσή τους. Ως αντίδραση σε αυτή την ανεξέλεγκτη τροπή ο πρωταγωνιστής αυτοκτονεί.

Από το 1919 έως το 1924 ο εξπρεσιονισμός κυριαρχεί και στο σκηνοθετικό ύφος, κυριώς στο έργο των Leopold Jessner (1878-1945) και Jurgen Fehling (1890-1968).

Παράλληλα με την παρακμή του εξπρεσιονισμού εμφανίστηκε η πιο μαχητική τάση του θεάτρου που χαρακτηρίστηκε ως «επικό θέατρο». Ο πρώτος από εκείνους που καθιέρωσαν τη νέα τάση, ο Erwin Piscator (1893-1966) αφού εργάστηκε για σημαντικό διάστημα σε μικρά θέατρα, έγινε διευθυντής στην Volksbühne του Βερολίνου όπου ανάμεσα στο 1924 και το 1927 προσπάθησε να καθιερώσει το «προλεταριακό δράμα» θέλοντας να τονίσει την ανυπαρξία έργων που απευθύνονται σε κοινό που προέρχεται από την εργατική τάξη. Η διασκευή των κειμένων που παρουσίαζε προσαρμοσμένα στις ιδεολογικές του επιλογές προκάλεσε μεγάλη αντίδραση και αναγκάστηκε να παραιτηθεί για να ιδρύσει το 1927 το Θέατρο Piscator. Εκεί βελτίωσε πολλές από τις τεχνικές που είχε δοκιμάσει παλιότερα στο

πλαίσιο της προσπάθειας δημιουργίας του επικού θεάτρου. Για το έργο του Toller *Ζήτω, Ζούμε!*, για μια διασκευή του *Καλού Στρατιώτη Σβέϊκ* του Jaroslav Hacek και για άλλα έργα, ο Piscator χρησιμοποίησε κινηματογραφικά πλάνα, σκίτσα, αποσπώμενα σκηνικά, περιστρεφόμενες σκηνές και άλλες τεχνικές που έπρεπε να δημιουργήσουν σημαντικούς παραλληλισμούς ανάμεσα στο δραματικό περιστατικό και την πρόσφατη ευρωπαϊκή ιστορία, προβάλλοντας την ανάγκη για κοινωνική και πολιτική αλλαγή. Ο Piscator εγκατέλειψε τη Γερμανία το 1933 και από το 1939 εγκαταστάθηκε στην Αμερική όπου έως το 1951 δίδασκε στο New School for Social Research και σκηνοθέτησε σημαντικό αριθμό έργων στη Νέα Υόρκη ή αλλού.

Το επικό θέατρο, παρά την εργασία του Piscator, είναι κυρίως συνδεδεμένο με τον Bertolt Brecht, τον σημαντικότερο θεωρητικό και δραματουργό του κινήματος. Το έργο του άσκησε μεγάλη επιρροή στην ευρωπαϊκή σκηνή, ιδιαίτερα μετά την εγκατάστασή του στη Γερμανία το 1947 μετά από ένα μεγάλο διάστημα εξορίας από τη Γερμανία λόγω της ανόδου στην εξουσία των Ναζί και τον Β' παγκόσμιο πόλεμο

Σε αντίθεση με τον Appia και τον Craig, ο Brecht δεν πίστευε στην επίτευξη ενός ενοποιημένου αποτελέσματος στο οποίο θα συγκλίνουν τα επιμέρους θεατρικά στοιχεία. Θεωρώντας αυτή την ενότητα περιττή, πίστευε ότι κάθε στοιχείο θα πρέπει να προσφέρει έναν διαφορετικό σχολιασμό στη δράση. Επίσης απέρριπτε την προσέγγιση του Στανισλάβσκι για την υποκριτική και συμβούλευε τους ηθοποιούς του να σκέφτονται τον ρόλο τους «σε τρίτο πρόσωπο» και μέσω του παιξίματός τους να σχολιάζουν τα κίνητρα και τις πράξεις των χαρακτήρων. Η θεωρία και οι πρακτικές του Brecht επηρέασαν σημαντικά σκηνοθέτες σε όλο τον κόσμο.

Άλλο ένα πείραμα της δεκαετίας του 20 – το Bauhaus – επρόκειτο να έχει σημαντική διεθνή επιρροή. Το 1919 ο Walter Gropius (1883 – 1969) ίδρυσε στο Staatliches Bauhaus στη Βαϊμάρη μια σχολή Καλών Τεχνών και Τεχνικών Επαγγελμάτων στην οποία προσπάθησε να σπάσει τα παραδοσιακά σύνορα ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τεχνίτη και να συνενώσει την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική, γλυπτική και τις άλλες τέχνες σε μια κοινή έκφραση. Τελικός στόχος του Bauhaus ήταν η διαμόρφωση του καθημερινού περιβάλλοντος σε ένα «συνολικό καλλιτεχνικό έργο» στο οποίο τα πάντα, από το τοπίο έως το σπίτι, τα έπιπλα, τα διακοσμητικά στοιχεία ακόμα και τα εργαλεία της κουζίνας θα γίνονταν αντιληπτά ως μέρη ενός συνολικού σχεδιασμού. Βασικός στόχος ήταν η μετατροπή του λειτουργικού στοιχείου σε καλλιτεχνικό και του καλλιτεχνικού σε λειτουργικό. Επιχείρησε να

βάλει τέλος στην ελιτίστικη λειτουργία της τέχνης που περιορίζεται σε μουσεία και σε πολυτελείς κατοικίες και να κάνει την τέχνη μέρος της καθημερινής ζωής.

Από το 1923 έως το 1929 διευθυντής του θεατρικού εργαστηρίου του Bauhaus ήταν ο Oscar Schlemmer (1883-1943) ο οποίος ασχολήθηκε κυρίως με τις τρισδιάστατες μορφές μέσα στο χώρο. Αντί να προσαρμόσει το χώρο της σκηνής στα μέτρα της φυσικής ανθρώπινης μορφής, επιχείρησε να εναρμονίσει το ανθρώπινο σώμα με έναν ιδανικό σκηνικό χώρο και στη συνέχεια τροποποίησε το σχήμα της ανθρώπινης μορφής με τη βοήθεια τρισδιάστατων κοστούμιών που μεταμόρφωναν τους ηθοποιούς σε «κινούμενα αρχιτεκτονικά στοιχεία» ενώ έλεγχε τις κινήσεις τους με μαθηματική ακρίβεια. Ο Schlemmer αγνόησε εντελώς το στοιχείο του λόγου αλλά ανέλυσε συστηματικά τα οπτικά στοιχεία (τον άδειο χώρο, την ανθρώπινη μορφή, την κίνηση, το φως και το χρώμα) το καθένα ξεχωριστά και σε διάφορους συνδυασμούς μεταξύ τους. Όπως και πολλά άλλα από τα έργα του Bauhaus οι εργασίες του Schlemmer μπορούν να θεωρηθούν ως μια μορφή βασικής έρευνας, της οποίας τα αποτελέσματα μπορούν να εφαρμοστούν με ποικίλους τρόπους σε πρακτικά προβλήματα. Στις αρχές του '50 τα πειράματα του επηρέασαν σημαντικά τον χορό. Επίσης, ως ζωγράφος, ο Schlemmer σχεδίαζε σκηνικά για αρκετούς γερμανούς σκηνοθέτες.

Σε ότι αφορά τη θεατρική αρχιτεκτονική το πιο σημαντικό έργο του Bauhaus ήταν αυτό του Gropius, ο οποίος το 1927 σχεδίασε το «ολικό θέατρο» για τον Piscator. Αν και ποτέ δε χτίστηκε, τα σχέδια του δεν έπαψαν να επηρεάζουν τον θεωρητικό στοχασμό γύρω από την αρχιτεκτονική του θεάτρου. Κατά τον Gropius υπάρχουν μόνο τρεις βασικές μορφές σκηνής – η κυκλική μορφή της αρένας η μετωπική σκηνή και το προσκήνιο και στην σχεδιαστική του πρόταση επιχείρησε να τις συνδυάσει και τις τρεις. Τοποθέτησε ένα μέρος των θέσεων και έναν χώρο σκηνικής δράσης πάνω σε έναν μεγάλο περιστρεφόμενο δίσκο μπροστά από το προσκήνιο. Όταν ο χώρος της σκηνικής δράσης βρισκόταν κοντά στο προσκήνιο, διαμόρφωνε μια σχεδόν παραδοσιακή σκηνή ενώ όταν περιστρεφόταν κατά 180 μοίρες δημιουργούσε μια κυκλική σκηνή. Στις δύο πλευρές του προσκηνίου εκτεινόταν μια ανοιχτή πλατφόρμα που συνεχιζόταν περιμετρικά γύρω από τον χώρο των θεατών, και η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί είτε ως χώρος δράσης είτε για σκηνικά που μετακινούνταν πάνω σε πλατφόρμες με τροχούς. Ακόμα, ένα μεγάλο σκηνικό οικοδόμημα επέτρεπε στις πλατφόρμες να κινούνται οριζόντια. Περιμετρικά γύρω από τον χώρο των θεατών ήταν τοποθετημένες δώδεκα κολώνες, ανάμεσα στις

οποιές υπήρχε η δυνατότητα να τοποθετηθούν οθόνες προβολής. Ένα διαφανές κυκλόγραμμα στο πίσω μέρος του προσκηνίου μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως επιφάνεια προβολής, ενώ άλλες οθόνες τοποθετούνταν πάνω από τις θέσεις των θεατών. Ο Gropius δήλωνε ότι επιθυμούσε να θέσει τον θεατή στη μέση της δράσης και να τον «αναγκάσει να συμμετέχει και να βιώσει το έργο».

Ο ριζοσπαστικός χαρακτήρας του Bauhaus αντιμετώπισε την εχθρότητα των συντηρητικών κύκλων και όταν οι Ναζί ήρθαν στην εξουσία αναγκάστηκε να διακόψει τη λειτουργία του. Τα μέλη του διασκορπίστηκαν σε όλον τον κόσμο αλλά η επίδρασή του στο σχέδιο και την αρχιτεκτονική (κυριώς σε έπιπλα, στην εσωτερική διακόσμηση αλλά και σε κτίρια χτισμένα από μέταλλο και γυαλί) είναι σήμερα τόσο ευρέως διαδεδομένη, σε σημείο που η πηγή έμπνευσής τους να περνά απαρατήρητη.

Αν και σήμερα το Επικό θέατρο και το Bauhaus θεωρούνται η σημαντικότερη συνεισφορά της Γερμανίας στη δεκαετία του 20, εκείνη την εποχή ήταν κυρίαρχο στο θέατρο ένα άλλο κίνημα που συχνά ονομαζόταν *Neue Sachlichkeit*, νέος ρεαλισμός ή νέα αντικειμενικότητα. Εμφανίστηκε το 1923 ως αντίδραση στην υπερβολή του εξπρεσιονισμού και επικεντρωνόταν στην καταγραφή των καθημερινών προβλημάτων, στις δυσκολίες προσαρμογής την περίοδο της ειρήνης, το υπερβολικά αυστηρό νομικό σύστημα, τα τραύματα της εφηβείας και τη σχολική ζωή. Δυστυχώς, από τα πολλά έργα που γράφτηκαν εκείνη την εποχή, πολύ λίγα σήμερα μπορούν να διαβαστούν. Ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς ήταν ο Friedrich Wolf (1888-1953) με το *Cyanide* (1929), μια επίθεση κατά του νόμου περί εκτρώσεων και το *Οι ναύτες του Καττόρο* (1930), ένα έργο που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα μιας εξέγερσης στο Αυστρο-ουγγρικό ναυτικό κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Άλλος σημαντικός συγγραφέας είναι ο Ferdinand Bruckner (1891-1958) με την *Αρρώστια της Νιότης* (1926) ένα έργο γύρω από τις απογοητεύσεις των νέων, και το *Οι εγκληματίες* (1928) που παρουσίαζε την τομή μιας πολυκατοικίας, της οποίας οι διάφοροι κάτοικοι καταπατούν διάφορους ηθικούς νόμους. Ο Bruckner αργότερα απέκτησε παγκόσμια φήμη με τα έργα του για ιστορικές μορφές όπως το έργο *Ελισάβετ της Αγγλίας*. Ο πιο γνωστός πάντως από τους συγγραφείς αυτούς ήταν ο Carl Zuckmayer (1896-1977) με το *Εύθυμο Αμπέλι* (1925), μια γήινη κωμωδία της οποίας η δράση τοποθετείται σε μια γιορτή κρασιού και που σημείωσε τεράστια επιτυχία. Το έργο του Zuckmayer που είχε τη μεγαλύτερη αντοχή στο χρόνο ήταν το *Ο λοχαγός του Κέπενικ* (1931), μια σάτιρα της Πρωσικής γραφειοκρατίας που δείχνει πώς ένας

μικροεγκληματίας φορώντας μια στρατιωτική στολή και απαιτώντας αδιαμφισβήτητη υπακοή, κατακτά μια ολόκληρη πόλη.

Με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία το 1933 πολλοί σημαντικοί καλλιτέχνες του θεάτρου εγκατέλειψαν τη Γερμανία. Πολλοί από αυτούς που παρέμειναν ασχολήθηκαν με τη σύνθεση ιστορικών έργων, ή προσπάθησαν να κρατήσουν μία απόσταση ασφαλείας από τη σύγχρονη σκηνή. Οι Ναζί ενθάρρυναν έργα που αφορούσαν το τευτονικό παρελθόν, επιβλητικά θεάματα μεγάλων διαστάσεων σε ανοιχτούς χώρους και παραγωγές που αποσκοπούσαν στην αναβίωση μιας μεγαλοπρεπούς και εξωπραγματικής εικόνας του πανίσχυρου βόρειου κόσμου. Το προσωπικό των θεάτρων συχνά απέφευγε να δηλώσει ότι συμφωνεί απόλυτα με τη ναζιστική ιδεολογία, ενώ αρκετοί κατάφεραν να διατηρήσουν μια σχετική ανεξαρτησία. Πάντως, το θέατρο στη Γερμανία, μεταξύ 1933 και 1945 ήταν υποταγμένο στις πολιτικές απαιτήσεις.

Θέατρο και δράμα στη Γαλλία 1915-1940

Κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο η θεατρική δραστηριότητα στη Γαλλία περιορίστηκε σημαντικά. Οι περισσότεροι ηθοποιοί επιστρατεύτηκαν ενώ οι υπόλοιποι είχαν κληθεί να παίζουν για τις ένοπλες δυνάμεις. Οι θίασοι στο Παρίσι είχαν αποδεκατιστεί, ακόμη και η Κομεντί Φρανσαιζ είχε αναγκαστεί να προσλάβει φοιτητές του Κονσερβατουάρ για να συμπληρωθούν οι διανομές των ρόλων στις παραστάσεις της. Το κλίμα του πολέμου επέβαλε στο θέατρο εύπεπτες λαϊκές διασκεδάσεις που οδήγησαν στην κυριαρχία του θεάτρου του μπουλβάρ. Ανάμεσα στους δημιουργούς του μπουλβάρ ξεχώρισε ο Σασά Γκιτρώ (Sacha Guitry 1885-1957) συγγραφέας περισσότερων από 150 θεατρικών έργων τα οποία ο ίδιος σκηνοθετούσε και πρωταγωνιστούσε.

Στον αντίποδα του ψυχαγωγικού θεάτρου μια σειρά από εξεγέρσεις εναντίον των παραδοσιακών εκφράσεων -φοβισμός, κυβισμός, φουτουρισμός, κονστρουκτιβισμός, νταντά και σουρεαλισμός- συνέβαλαν στην δημιουργία ρωγμών στην κυριαρχία του ρεαλισμού και να στρέψουν το ενδιαφέρον μιας μερίδας του κοινού σε νέες μορφές έκφρασης. Κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου πολλοί καλλιτέχνες αλλά και διαφωνούντες με την πολεμική εμπλοκή της Γαλλίας βρήκαν καταφύγιο στην ουδέτερη Ελβετία όπου ο ντανταϊσμός, η πιο ακραία μορφή

πρόζα θα έπρεπε να αναμειχθούν με τη μουσική τα φωτιστικά τεχνάσματα, το χρώμα και το χορό προκειμένου να δημιουργηθεί μία νέα μορφή έκφρασης.

Ο Αντρέ Μπρετόν (André Breton (1896-1966) ήταν ο αδιαμφισβήτητος ηγέτης των σουρεαλιστών και εξέδωσε το πρώτο μανιφέστο του κινήματος το 1924. Η επίδραση των φροϋδικών θεωριών είναι προφανής στον Μπρετόν που ορίζει τον σουρεαλισμό ως: *"αγνός ψυχικός αυτοματισμός που εκφράζει προφορικά γραπτά ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο την πραγματική διαδικασία της σκέψης. Με την αυτόματη γραφή με την απουσία της λογικής και πέρα από οποιαδήποτε ηθική ή αισθητική προϋπόθεση"*. Με τον τρόπο αυτό το υποσυνείδητο σε μια ονειρική σχεδόν κατάσταση αποτελούσε για τον Μπρετόν την πηγή της καλλιτεχνική αλήθειας. Μετά από την πολιτική μεταστροφή του και την ένταξη του στο κομμουνιστικό κίνημα ο Μπρετόν προσπάθησε να προτείνει έναν πιο μαχητικό σουρεαλισμό και στο δεύτερο μανιφέστο του (1929) κατήγγειλε πολλούς από τους παλιούς συνοδοιπόρους του στον σουρεαλισμό. Στη συνέχεια ο σουρεαλισμός άρχισε να παρακμάζει και αυτό παρόλο που η πιο ολοκληρωμένη έκφρασή του πραγματοποιήθηκε το 1938 με μια διεθνή έκθεση ζωγραφικής που παρουσίαζε τα σημαντικότερα επιτεύγματα του κινήματος.

