

μπορούσε κανείς να φανταστεί, η Βάιγκελ επέλεγε εκείνες που η γνώση τους διευκόλυνε, στον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό, έναν πολιτικό χειρισμό για τις Βλάσφες (πράγμα που ίσχυε επίσης για τις εντελώς ατομικές, μοναδικές και ιδιαίτερες εκφράσεις!), και άλλες του είδους που διευκολύνει τις ίδιες τις Βλάσφες στη δουλειά τους. Έτσι λοιπόν (ήταν) σαν να έπαιζε μπροστά σε ένα κύκλο πολιτικών - αλλά γι' αυτό τον λόγο όχι λιγότερο ηθοποιός ή εκτός της τέχνης»<sup>70</sup>.

Σ' αυτό το στυλ παιξίματος, ο ηθοποιός στηρίζεται το κείμενο του στις κινήσεις που είναι οι πιο κατάλληλες για να εξωτερικεύσουν σωματικά την πεμπουσία του. Η ερμηνεία του παίζει με εκείνη των παρτενέρ του: «Η πιο μικρή και γνωμική μονάδα», γράφει ο Μπρεχτ, «δεν είναι ο άνθρωπος, αλλά δύο άνθρωποι» και «μες στη ζωή επίσης βοηθάμε ο ένας τον άλλον στο φτιάξιμο της προσοπικής κόπτης μας»<sup>71</sup>. Η στάση του σώματος, ο τονισμός, οι αλλαγές έκφρασης καθορίζονται λοιπόν από ένα κοινωνικό «gestus». Αυτή την τεχνική παιξίματος την τελειοποίησε ο Μπρεχτ, κυρίως κατά την περίοδο 1929-30 στο Theater am Schiffbauerdamm, το οποίο, μετά την επιτυχία της Όπερας της πεντάρας, είχε τεθεί στη διάθεσή του. Εκτός από την Ελένε Βάιγκελ, σ' αυτά τα περάσματα συμμετείχαν κι άλλοι αξιόλογοι ηθοποιοί: ο Πέτερ Λόρρε, ο Όσκαρ Χομόλκα, η Κάρολα Νέερ, ο Ερνστ Μπους. Κάποιοι ήταν εδώ και καιρό στις διανομές των έργων του Μπρεχτ και είχαν συμματάξει, μαζί με τον Κάσπαρ Νέερ και τον Έρικ Ίνγκελ, σε μια δουλειά που ο σκηνοθέτης Μπρεχτ θεωρούσε πάντα ως συλλογική. Μετά την αναχώρησή του από τη Γερμανία ο Μπρεχτ θα εξελίξει τις απόψεις του για τον επικό ηθοποιό, εισάγοντας την έννοια του «Verfremdungseffekt», το εφέ της αποστασιοποίησης. Όπως θυμίζει ο Μπρεχτ, αυτό το εφέ επενέβαινε, με διαφορετικούς κοινωνικούς στόχους, σε όλα τα βασισμένα στη σύμβαση θέατρα (μεσαιωνικό, ελισαβετιανό, ασιατικά θέατρα, κλπ.). Το «αποστασιοποιημένο» παίξιμο ήταν, πολλά χρόνια πριν από τα περάσματα του Μπρεχτ, μια συνήθης πρακτική στον Μέγερχολντ, πιο συγκεκριμένα στη δουλειά του πάνω στη θιαμχανική. Η καινοτομία του Μπρεχτ έγκειται στο ότι το εντάσσει σε μια συνολική στρατηγική, σαν μία από τις μεθόδους (μαζί με τη μουσική, τα σκηνικά, κλπ.) που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης για να προκαλέσει κάποια εφέ απόσυρσης και για να κάνει να φανελάει η παρουσίαζόμενη πραγματικότητα ως αλλόκοτη και υποκειμένη σε αμφισβήτηση. Αλλά τραβώντας τον θεατή από τον λήθαργό του, ο ηθοποιός πρέπει επίσης να του προσφέρει αυτή την ευχαρίστηση που ο Μπρεχτ θεωρούσε πάντα ως μία από τις κύριες συνιστώσες κάθε παράστασης.

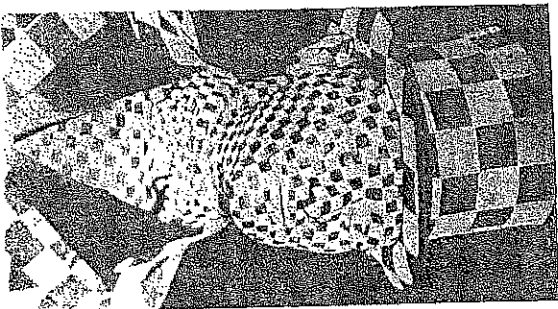
70. «Notes sur Le Mère», ό.π., σ. 361.

71. Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, στο *Œuvres sur le théâtre*, 1959, ό.π., σ. 197.

Ο Μπρεχτ θα εγκαταλείψει το Βερολίνο, το 1933, την επαύριον της πυρκαγιάς στο Ράιχσταγκ. Η εξορία του θα διαρκέσει δεκαπέντε χρόνια και θα τον οδηγήσει, μέσω Πράγας και Βιέννης, από τη Σουηδία στη Δανία και στη Φινλανδία, κατόπιν στην Αμερική. Μέχρι τον πόλεμο, μερικά από τα έργα του θα παρουσιαστούν εκτός Γερμανίας: Η Μάνα στο Civil Repertory Theatre της Νέας Υόρκης (1935), Στρογγυλοκέφαλοι και σουβλοκέφαλοι στη Δανία (1935). Τα Μπουφέςια της κυρά Καρράρ, που ανέθηκε στο Παρίσι, το 1937, σε σκηνοθεσία Σλάταν Ντουρντόφ, με την Ελένε Βάιγκελ η οποία θα παρουσιάσει εκεί, την επόμενη χρονιά, κάποιες σκηνές από τον Τρόμο και αθλιότητα του Γ Ράικ. Στη διάρκεια της μεγάλης εξορίας του, πέρα από τα δραματικά έργα και τα ποιήματα, ο Μπρεχτ θα γράψει πάνω από δέκα έργα, χωρίς καμιά δυνατότητα να τα κάνει να παιχτούν ή να τα σκηνοθετήσει ο ίδιος. Αυτό το σημαντικό έργο, όπου ο καλλιτέχνης φτάνει στην ωριμότητά του, θα παρουσιαστεί εντέλει μετά τον γυρισμό του Μπρεχτ στη Γερμανία και τη δημιουργία του Μπερλίнер Αναμίτλ που ιδρύει στο Ανατολικό Βερολίνο, το 1949, με την Ελένε Βάιγκελ.

## ΤΟ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ: ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΑΦΑΙΡΕΣΗ

Ο πιο πρωτοπόρος θεατρικός αναζητήσιος λαμβάνουν χώρα στη Γερμανία, στο πλαίσιο της Σχολής του Μπαουχάουζ (Bauhaus), που ίδρυσε ο Βάλτερ Γκρόπιους το 1919, στη Βαϊμάρη. «Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, όλοι πρέπει να επιστρέψουμε στη χειροτεχνία! Δεν υπάρχει ειδολογική διαφορά ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τεχνίτη. Ο καλλιτέχνης είναι ένας εμπνευσμένος τεχνίτης.» Αυτή η δήλωση του Γκρόπιους, στο μανφέστο των εγκαινίων, προσδιορίζει το πνεύμα της Σχολής. Η δημιουργική ένωση της τέχνης και της τεχνικής είναι το κοινό ιδανικό που θα φέρει κοντά, πέρα από τις ιδιαιτερότητες του καθένα, όλους τους καλλιτέχνες του Μπαουχάουζ. Η «χειροτεχνική» εκπαίδευση των σπουδαστών γίνεται σε εργαστήρια παράλληλα με τα βασικά μαθήματα και, από την αρχή, η Σχολή διαθέτει ένα θεατρικό εργαστήρι. Επιπλέον, πολλοί καθηγητές του Μπαουχάουζ ασχολήθηκαν, σε διαφορετικούς τομείς ο καθένας, με θέματα που αφορούσαν στο θέατρο. Ο Γκρόπιους φτιάχνει, το 1927, τα σχέδια για το «Ολικό Θέατρο» του Πιακάτορ, ο Κανίνσκι γράφει πολλά σενάρια για θεατρικά έργα, θεωρητικά κείμενα (Για τη σκηνική σύνθεση, 1912, Για την αφηρημένη σύνθεση της σκηνής, 1923), και επινοεί τα σκηνικά για τα Ταμπλό μιας έκθεσης του Μουσόργκακι (Ντεσού, 1928). Ο Κλε κατασκευάζει μαριονέτες, και πολλοί τίτλοι πινακών του αναφέρονται στο θέατρο. Ο Μοχόλι-Νάγκι είναι ο σκηνογράφος των Παραμυθιών τού Χόφμάν και της Μαντάμ Μπατερφλάι (Kroll

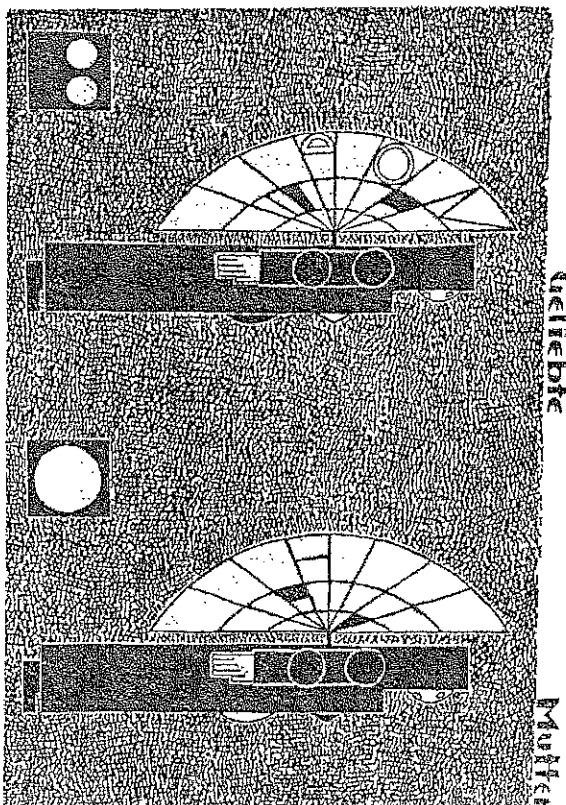


Μαρκιζά που χρησιμοποιήθηκε σε γιορτή στο Μπρασουχάουζ, 1926

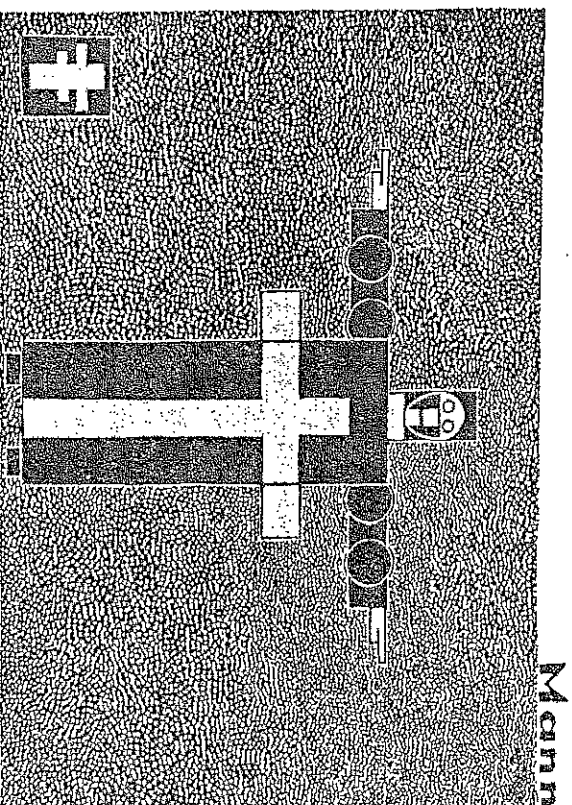
Opera, Βερολίνο, 1929 και 1933). Ο Γιούστ Σζιαντ εστρεφόμενος ένα σχέδιο για «μικρα-νική σκηνή».

Τον θεατρικό τομέα του Μπρασουχάουζ διευθύνει αρχικά, από το 1919 ως το 1923, ο ζωγράφος και συγγραφέας Λότσαρ Σπρένερ. Ο Σπρένερ, πριν έρθει στο Μπρασουχάουζ, είχε δημιουργήσει δύο θέατρα-σταύντια, το ένα στο Βερολίνο, το Στιρτλβίλινε, το 1918, και το άλλο στο Αμβούργο από το 1919 ως το 1921, το Καμφβίλινε, που το υποστήριζε ένας σύλλογος φίλων του Εξπρεσιονισμού. Ο Σπρένερ αντιπροσωπεύει άνωταξ ένα ιδιαίτερο πέτυμα του εξπρεσιονισμού (πρόγραμμα που διακρίνει και ο ίδιος), τον «αφηρημένο εξπρεσιονισμό».

Γι' αυτόν, η νέα τέχνη του θεάτρου είναι μια «αισθητική περιπέτεια»: φόρμα, χρώμα, κίνηση και ήχος αποτελούν τα υλικά της. Τα «αίμβολα», με την «κυρίαρχη δύναμή τους», θα μεταβάλλουν το θέατρο σε εργαλείο για τη «γνώση της ψυχής». Το Καμφβίλινε απορρίπτει όλες τις σκηνικές μηχανές: οι ηθοποιοί φορούν μάσκες και κινούνται σε μια γυμνή σκηνή, χωρίς σκηνικά. Οι μάσκες, συχνά πολύ μεγά-λες, ενισχύουν γινόντιες, φτιαγμένες από πλεγμένο χαρτί, καλύπτουν εξ ολοκλή-ρου το σώμα των ηθοποιών. Στη Στάυρωση, έργο που συνέθεσε και ανέθεσε ο Σπρένερ το 1920, ο ηθοποιός που παίζει τον «Άνδρα» είναι εγκλωβισμένος μέσα σε ένα κιβώτιο από τους ώμους ως τα πόδια. Στην πρόσοψη αυτού του κιβωτίου, υπάρχει το σχέδιο ενός μεγάλου σταυρού. Τα χέρια, με κινεμά μορφή, είναι τετραγώνια οριζόντιας, ενώ οι αρθρώσεις των ώμων και των αγκώνων υποδηλώνονται με σφαίρες. Όσο για τα δύο άλλα πρόσωπα, τη «Μητέρα» και την «Αγαπημένη», ένας μεγάλος διακός είναι στρεφωμένος στην πλάτη τους, οι ζωγραφιστές ακτίνες του απεικονίζουν την «τεμπλουσία της θηλύντας». Ο κύκλος συμβολίζει το θάνατο (τα στήθη, η κοιλιά), ενώ ο σταυρός το Άρρεν. Την παράσταση, την πυθμίζει μια λεπτομερής παρτιτούρα που συγχρονίζει κείμενο, ήχους, χρώματα, και που αποτελείται από 77 Ξυλόγραφους. Πάνω τους έχουν χαραχτεί το κείμενο και οι ακινικές οδηγίες που παριστάνονται με γεωμετρικά σχήματα. Τα κοστούμια-μάσκες του Σπρένερ μεταφράζουν τις ιδέες που διατυ-



Η Στάυρωση, σκηνοθεσία Σπρένερ, 1920. Οι μορφές της Αγαπημένης και της Μητέρας



Η Στάυρωση, σκηνοθεσία Σπρένερ, 1920. Η μορφή του Άντρα

πώνει ο Καντίνσκι στο Γκα το πνευματικό στοιχείο στην τέχνη. «Ακόμη και η αφηρημένη, γεωμετρική, φόρμα διαθέτει τον δικό της εσωτερικό ήχο. Είναι ένα πνευματικό ον προικισμένο με φρετές ταυτόσημες μ' αυτή τη φόρμα (...). Κάθε φόρμα λοιπόν έχει και ένα εσωτερικό περιεχόμενο. Η φόρμα είναι η εξωτερική εκδήλωση αυτού του περιεχομένου»<sup>72</sup>. Τα θεάματα του Σρένερ, που παίζονταν μπροστά σε ένα κοινό μημνώνων, μοιάζουν με ιεροτελεστίες, όπου ο μουσικός, ένα είδος «αναγεννημένου χριστιανισμού», ταυτίζεται με τον εξπρεσιονισμό.

Ο Σρένερ θα συνεχίσει, από το 1921 ως το 1923, την πειραματική δουλειά του με μικρά θεάματα μέσα στο ίδιο πνεύμα, χωρίς ποτέ να προσηγγίσει τις σχέσεις που μπορεί να έχει το θέατρο με τον δομημένο χώρο ή την αρχιτεκτονική.

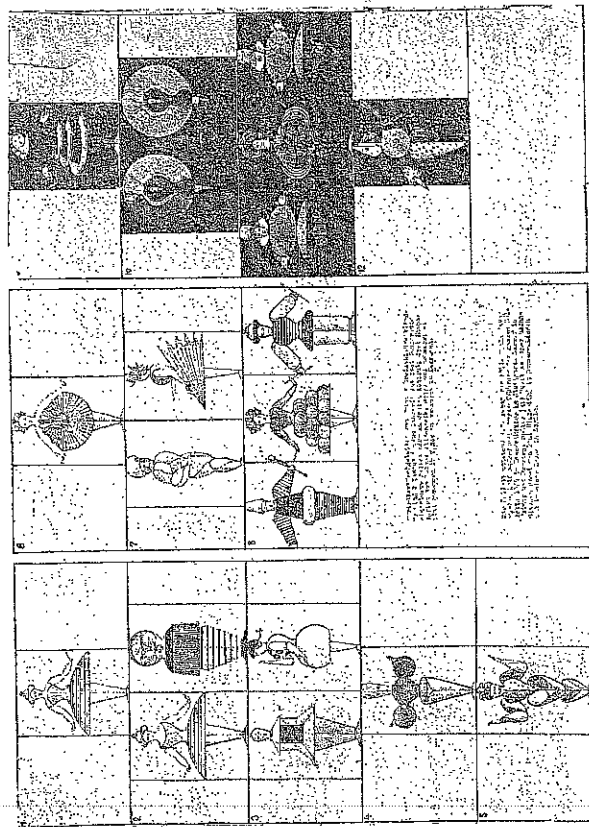
Το 1922, οργανώνεται στη Βαϊμάρη ένα συνέδριο από τη «Διεθνή Ομάδα μελέτης των κονστρουκτιβιστών δημιουργών», που συγκεντρώνει, πέρα από τους ρώσους κονστρουκτιβιστές (εκ των οποίων ο Ελ Λισίτσκι), ανθρώπους όπως ο Ολλανδός Ήαν Ντέσμπουργκ, ιδρυτής του περιοδικού «De Stijl» («Το Στυλ»), ή ο Ούγγρος Μοχόλι-Ναγκί (που θα διδάξουν στο Μπασουάουζ). Η τελική απόφαση του συνεδρίου δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις αρχές που διέπουν τον κονστρουκτιβισμό, την επιστήμη και την τεχνική, καθώς και στην αναγκαιότητα «αντίδρασης μέσω της συλλογικής δημιουργίας και όχι πλέον, μέσω της έμπνευσης ενός μόνου ατόμου»<sup>73</sup>. Υπό αυτή την επίδραση, το Μπασουάουζ, που τα πρώτα χρόνια διακατεχόταν από ένα μεσαιωνικό και ατομικιστικό πνεύμα, θα εντίνει τις τεχνολογικές αναζητήσεις του. Ο μουσικισμός και ο εξπρεσιονισμός του Σρένερ δεν ταριάζουν πια με τον καινούριο προσανατολισμό: εγκαταλείπει το Μπασουάουζ το 1923, και τη διεύθυνση του θεατρικού εργαστηρίου αναλαμβάνει ο Όσκαρ Σλέμερ.

Το πιο γνωστό έργο του Σλέμερ, επίσης γλύπτη και ζωγράφου, είναι το Τριαιδικό Μπαλέτο. Ανέβηκε στη Στουτγάρδη το 1922 και επαναλήφθηκε στο Μπασουάουζ το 1923. Αυτό το μπαλέτο, που «χρωσά τη γέννησή του σε μια παιχνιδιάρικη φαντασία, στην πρωτόρχικη ευχαρίστηση της φόρμας, του χρώματος και των υλικών», λέγεται «τριαδικόν», σύμφωνα με τον Σλέμερ, «επειδή ερμηνεύεται από τρεις χορευτές, επειδή η συμφωνική-αρχιτεκτονική κατασκευή του συνόλου περιλαμβάνει τρία μέρη και επειδή υπάρχει αρμονική συνεργασία ανά-

72. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, traduit de l'allemand par Pierre Volbouit, Paris Denoël/Gonthier, 1969, σ. 76.

73. Παρατίθεται από τον Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus, La Cité-L'Age d'homme*, coll. «Théâtre années 20», 1978, σ. 62.

2ος τόμος, 1914-1940



Μελέτη του Σλέμερ για τα κοστούμια του Τριαδικού Μπαλέτου, 1920-1922



Το Τριαδικό Μπαλέτο του Ο. Σλέμερ, 1922

μεσα στον χορό, το κοστούμι και τη μουσική»<sup>74</sup>. Δύο χορευτές και μία χορευ-  
τρια εκτελούν δώδεκα χορούς. Το πρώτο μέρος, περιρικυκλωμένο από λειονί-  
πανό, αγγίζει τα όρια της μιμουλόκις κωμωδίας. Το δεύτερο, τελειωμικό και  
καταλυτικό, διαδραματίζεται μπροστά από ένα ροζ φόντο. Το τρίτο είναι μια  
ονειρική, μυστηκιστική φαντασία μπροστά από ένα μαύρο φόντο. Η πρωτοτυπία  
του θεάματος οφείλεται κυρίως στα δεκαοκτώ «χωρο-πλαστικά» κοστούμια που  
έγνων με υλικά παρμένα από τη νέα τεχνολογία (σίβερο, χακό, πλέξιγκλάς,  
γυαλί ή πεπερασμένο χαρτί ζωγραφισμένο με μεταλλικά χρώματα). Οι φόρμες  
αυτών των κοστουμίων είναι οι φόρμες της κίνησης: σφαίρα, κύλινδρος, έλλει-  
ψη, διακός, στήλη. Το βάρος τους περιορίζει τον ηθοποιό-χορευτή, που «μπαί-  
νει στο κοστούμι του όπως ο δύτες στο ακάφανδρο του»<sup>75</sup>, τον υποχρεώνει να  
κάνει καινούριες κινήσεις, απαιτεί μια ακρίβεια σε συμπεριφορά με τη «μαθηματική  
οντότητα» του.

Ο Σλέιερ ωστόσο δεν θέλει να μεταβάλλει τους ηθοποιούς του σε ρομπότ,  
όπως οι παλόνι φουτουριστές. Αντά στις τυλημένες με κυματοστά υφάσματα «χο-  
ρεύτριες της ψυχής», στην «εξήραση-οιτική έκταση» – καθώς επίσης και στην  
εμπειρική τέχνη – αντιπαράθετεί ένα θέατρο που αναγεννιεται, χάρη στην επι-  
στροφή στο ουσιαστικό, στην απλότητα «που εννοείται ως *tabula rasa*, ως το  
μεγάλο ξεκαθαρίσιμα από όλα τα περατά πράγματα, από όλα τα συλά και από  
όλες τις εποχές»<sup>76</sup>. Αυτό τα υπέροχα κοστούμια καθυποτάσσουν τον ηθοποιό  
σε ένα αυστηρό ρυθμό, διευρύνουν και υπογραμμίζουν την παραμυκή κίνηση  
του: οι απλές φόρμες τους, κατανοητές από όλους, θέλουν να εκφράσουν «τη  
μοναδικότητα ανέκτα στην πολλαπλότητα των πραγμάτων»<sup>77</sup>.

Στο Μητσουχόυζ, ο Σλέιερ επιδιβετα σε μια σειρά από πειραματισμούς. Το  
1923, ανεβάσει Το Δωμάτιο με τις φωνήες, που θα γνωρίσει τον Μέξ εκδοχές  
μέχρι το 1926: επίθετες, πολύχρωμες φωνήες, φταγμένες από ξύλο, κινούνται  
μηχανικά και συγκρούονται χάρη στα εργαλεία μέτρησης που τις απαρτίζουν.  
Πρόκειται για ένα θέαμα «αυτίμετα στο παιχνίδι σκοποβολής, όπως στα παινή-  
γυρία, και στο *metaphysical abstraction* (...), συνδυασμός νοήματος και μη  
νοήματος, ρυθμιζόμενο από το χρώμα, τη φόρμα, τη φύση και την τέχνη, τον  
άνθρωπο και τη μηχανή, την ακουστική και τη μηχανική»<sup>78</sup>.

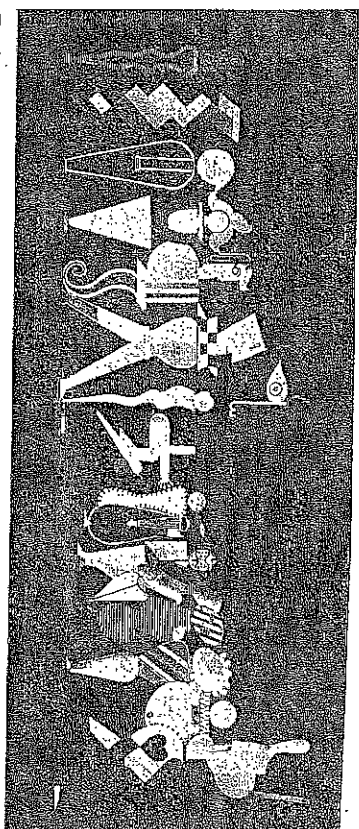
74. Στο «Mathématique de la danse», 1926, πορταβεται από τον Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, ό.π., σ. 76.

75. Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, ό.π., σ. 74.

76. Στο «Mathématique de la danse», πορταβεται στο *Théâtre au Bauhaus*, ό.π., σσ. 77-78.

77. Oskar Schlemmer, «Abstraction et danse» στο *Catalogue de l'exposition Paris-Berlin, 1900-1933*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, σ. 286.

78. Πορταβεται στο *Théâtre au Bauhaus*, ό.π., σ. 82.

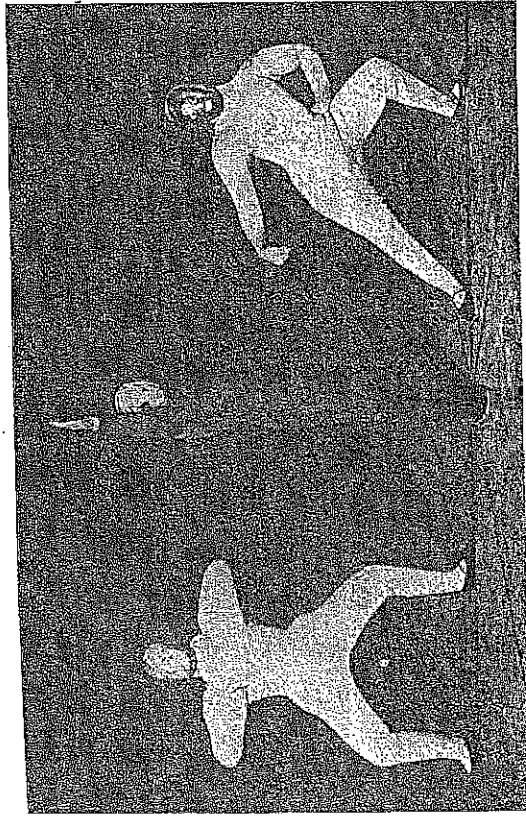


Το Δωμάτιο με τις φωνήες, σκηνοθεσία Σλέιερ, 1922-1923

Στο Μηχανικό Μητάλετο, πρώτη αυλονική παράσταση που ανέθεσε το θεα-  
τρικό εργαστήρι, (δημιουργοί της είναι οι: Κ. Σλίερ, Φ. Β. Μητόγκερο και Γ. Τέλ-  
τοερ), τέντε χορευτές με μαύρα κολόν είναι κρυμμένοι πίσω από χωμαποτά  
γεωμετρικά πανό και τα ζωντανεύουν μετακινούμενοι τήαγγίως, μπροστά από  
ένα μαύρο φόντο: «Θαυμάσιο φορμαλιστικό παιχνίδι χωμαποτών επιφανειών,  
που, σύμφωνα με την κριτική, αποτελεί ένα πραγματικό «αφηρημένο τήακα στο  
γίνεοθαι του», όπου δημιουργούνται και διαλύονται καινούριοι πάντα σχημα-  
τισμοί μέσα από ένα παιχνίδι συναντήσεων, ευθυγραμμίσεων και διαδοχικών γή-  
στημάτων»<sup>79</sup>, και επιπλέον, αισθητικοποίηση της μηχανής, του εργοστασίου και  
του εργάτη. Παρόλληλα με τις προχωρημένες έρευνές του, το θεατρικό εργα-  
στήρι διοργανώνει, με κάθε ευκαιρία, στεςίες γιορτές όπου μέδοκες, περίεργα  
μακινάζ και επρόκλιτα κοστούμια είναι καρπός μιας αυλονικής εργασίας.

Μετά την εγκατάσταση του Μητσουχόυζ στο Ντεσάου, το 1924, όπου το  
εργαστήρι διεθέτει μια πειραματική σκηνή, οι αναζητήσεις του Σλέιερ προσα-  
νατολίζονται προς την ανακάλυψη των δυνατοτήτων του χώρου. «Η συνταγή  
που ακολουθεί το Μητσουχόυζ είναι πολύ απλή», γράφει το 1929 στο ημερο-  
λόγιό του: «όσο γνεται λιγότερες προκαταλήψεις, και να προσεγγίζουμε τον  
κόσμο σα να είχε μόλις δημιουργηθεί (...) Να ξεκινάμε από το στοιχειώδες (...)»  
Να ξεκινάμε από το σημείο, τη γραμμή, την απλή επιφάνεια, να ξεκινάμε από  
την απλή σύνθεση των επιφανειών, να ξεκινάμε από το σώμα, να ξεκινάμε από  
τα απλά χρώματα, κόκκινο, γαλάζιο, κίτρινο και μαύρο, άσπρο, γκρίζο. Να ξεκί-  
νάμε από τα υλικά, να δοκιμάζουμε τις διαφορετικές ποιότητες του γυαλιού, του

79. Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, ό.π., σ. 85.



Δράμα του χώρου II, σκηνοθεσία Σλέμερ, 1926

μετάλλου, του ξύλου, κλπ., και να τις αφομοιώνουμε καλά. Να ξεκινάμε από τον χώρο, από τους νόμους και το μυστήριο του, και να αφηνόμαστε να «μαγευτούμε» (...). Να ξεκινάμε από τις στάσεις του σώματος, από την απλή παρουσία. Από την όρθια στάση, το βήδημα και, τέλος, το άλμα και τον χορό. Γιατί το να κάνεις ένα βήμα είναι μια περίπτωση, το ίδιο και το να σηκώσεις ένα χέρι, ή να κινήσεις ένα δάχτυλο».

Αυτό το πνεύμα διέπει τα «δράματα του χώρου» που επινοεί στα 1926-1927. Ο Σλέμερ εγκαταλείπει το κοστούμι που περιορίζει το σώμα. Αλλά στον «χορό των χειρονομιών», οι τρεις ηθοποιοί φορούν ομοιομορφα κολλάν παραγεμισμένα με βαμβάκι και ίδιες μάσκες, που σβήνουν τις διαφορές των σωματιών τους και τους «τυποποιούν». Το στοιχείο χρώμα κάθε κοστουμιού, κίτρινο, γαλάζιο, κόκκινο, γίνεται η εκδήλωση της «εσωτερικής αναγκαιότητας», το «εσωτερικό περιεχόμενο» του καθένα τους. Μπαίνουν στη σκηνή, ο καθένας με τον ρυθμό του, κέθονται ο καθένας στο κάθισμά του, μιμούνται ένα διάλογο συζητώντας ο καθένας με το προσωπικό του ύψος. Οι διαδρομές τους ρυθμίζονται από τη γεωμετρία του εδάφους. Για τον «χορό των φορμών», ο Σλέμερ συνδυάζει τη γραφή του σώματος του ηθοποιού μέσα στον χώρο και τον καθορισμό του από την ύλη, με τη βοήθεια ράβδων, σφαιρών, ροπαλών που χειρίζεται ο ηθοποιός. Στον «χορό των ραβδίων», δώδεκα ραβδιά είναι στερεωμένα στο



Equilibristik, σκηνοθεσία Σλέμερ, 1927

κολάν του ηθοποιού και σκηματίζουν τις «προεκτάσεις των οργάνων της κίνησης»: «το μεγάλο πόνημα των ραβδίων» αναπτύσσεται, με άσηρα ραβδιά σε μαύρο φόντο.

Οι αναζητήσεις του Σλέμερ ξεπερνούν σίγουρα τα όρια του πραγματικού θεάτρου. Δύσπιστος απέναντι στο κείμενο, πιστεύει πως ο χορός «είναι προορισμένος να γίνεται αδιάκοπα και πάντα το σπέρμα και το σημείο μηδέν κάθε αναγέννησης του θεάτρου», γιατί «δεν λέει τίποτα αλλά σημαίνει τα πάντα». Ωστόσο ο Σλέμερ, (του οποίου οι αναζητήσεις διακόπηκαν με την άνοδο του ναζισμού και την εξορία του Μπρουκνούζ), δεν απέρριπτε διόλου τον άνθρωπο, «μέτρο κάθε πράγματος, κατασκευή καθορισμένη από μέτρα και νόμους, χιτριμένη με κόκκαλα, εφοδιασμένη με τον μηχανισμό της άρθρωσης των μελών»<sup>80</sup>.

Στο Μπρουκνούζ, αντίθετα, κάποιοι καλλιτέχνες, όπως οι Εβάνγκερ και Λοβ, επιδόθηκαν σε πιο ριζικούς πειραματισμούς, με μπελэта αμιγώς μηχανικά, που απέκλειαν τον ηθοποιό-χορευτή από τη σκηνή. Αυτές οι σκηνικές εμπειρίες πρέπει να τοποθετηθούν στο ρεύμα που ξεκινά από τον ιταλικό φουτουρισμό.

## ΠΑΡΑΚΛΗΨΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΤΑΛΙΚΟ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟ

Στην Ιταλία, η σκηνική έρευνα, που εγγράφεται στην έκρηξη του φουτουριστικού κινήματος, τείνει να εξορίσει από το θέατρο την ανθρώπινη παρουσία.

80. Oskar Schlemmer, «Abstraction et danse», ό.π. (Σ.τ.Μ. όπως και οι κυρίες αρθροί που αναφέρονται στις απόψεις του Σλέμερ).



Ο Είρηνορος των καθίστών, φουτουριστική παντομίμα του Γραμπωάκι, 1927

«Πρέπει να εισάγουμε στη βασίλεια της μηχανής», διακηρύσσει ο Μαγιόβντι, το 1911, στο *Μανιφέστο των φουτουριστών δραματοποιών*. Στο μανιφέστο του *Το Μιούζικ Χαλ* (1913), υποστηρίζει πως το μιούζικ χαλ είναι το μόνο επαναστατικό θέατρο που, με τον δυναμισμό της μορφής του και του χρόμματος, τον γρήγορο ρυθμό του τον διαποτισμένο από «συγχρονικότητα», μπορεί να είναι σε αρμονία με την ταχύτητα και την κίνηση της σύγχρονης ζωής. Η μηχανική ακριβεία των ακροβατών, των κλόουν και των χορευτών, που πραγματοποιούν με τις απόλυτα ρυθμιζόμενες κινήσεις των μυών τους «αυτήν την αποστράγγισσα τελειότητα των καθολοδωμένων γραναζιών»<sup>81</sup>, αντανακλώνεται στη Βασίλεια της μηχανής. Επί πλέον, η συμπύκνωση που χαρακτηρίζεται τα ιδιαιτέρως μικρά φουτουριστικά έργα (ατράκες χωρίς αλληλουχία, κινούμενα ποιήματα, δράματα αντικειμένων) αντέχει γεγονότα και ιδέες σε σύμφωνά με τη γρήγορη και λακωνική σύγχρονη ευαισθησία. Αυτό το «δυναμικό, ταυτόχρονο, αυτόνομο, άδολο, μη πραγματικό»<sup>82</sup> θέατρο, απαιτεί κάθε ψυχολογική διάσταση και οδηγεί ολόκληρα στην κατάργηση του ντροπυλολογικού παζιλιματος. Η έκπληξη, βασικό στοιχείο της τέχνης, πρέπει να αποσπάσει τον θεατή από την καθημερινή ζωή, να τον αφήσει εμβρόντητο, και να του προκαλέσει απρόβλεπτες αντιδράσεις.

81. F.T. Marinetti, *Le Music-hall manifeste futuriste*, στο *Travail théâtral* no XI, printemps 1973, σσ. 49-55.

82. F.T. Marinetti, E. Saffimelli, B. Corra, *Le Théâtre symbolique*, άρν., σσ. 59-65.

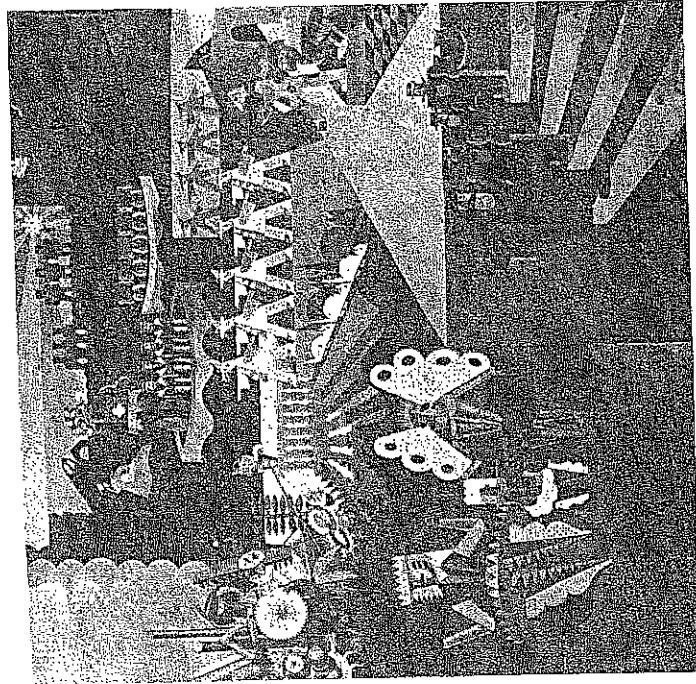
Παράλληλα, το φουτουριστικό θέατρο πρέπει να συνοδεύεται από ριζικές ακηνολογικές καινοτομίες. Ο Ζωγράφος Ε. Γραμπωάκι, στο μανιφέστο του *Φουτουριστική ακηνολογία* (1915), προοιολογεί το καινούριο θέατρο ως εξής: η ακηνική δράση οφείλει να είναι το αντικείμενο μιας δυναμικής και αφηρημένης σύνθεσης που να την εκφράζει η ίδια η ακηνή, «όπως εκφράζει ο ηθοποιός, χάρη σε κινητικές αρχιτεκτονικές και χρωμοδυναμικά εφέ συνοδευόμενα από ήχους. Αντί της «φωτισμένης» ακηνής, η «φωτισμένη» ακηνή. Η ζωτική ένταση αυτήν των εικαστικών δραμάτων θα αγγίξει την τελειότητα με την απόληξη του ηθοποιού προς όφελος παλμικών κινήσεων, φωτεινών μορφών που «θα σπαρταρούν, θα συστρέφονται δυναμικά», πραγματικοί «ηθοποιοί-φωταέριοι» ικανοί να εκφράσουν «πολύμορφες συνκηνισιακές αόριστες». Η αφετηρία των δελών των φουτουριστών είναι το όνειρο του Κορνήλιου για μια τέχνη της κίνησης, πρώτη εκδήλωση ενός αφηρημένου θεάτρου»<sup>83</sup>.

Παρά τα ανεπαρκή μέσα που διαθέτουν, οι φουτουριστές θα καταφέρουν να πλησιάσουν το ιδανικό τους μέσα από θεάματα και σχέδια που διακρίνονται για τη μεγάλη τόλμη και την ποικιλία τους. Ο ηθοποιός έχει εξασφαλιστεί, είτε προς όφελος του «ζώντανου αυτόματου» (που τα κοστούμια του παραμορφώνουν την ανθρώπινη αιδουέτα για να την κάνουν να μοιάσει με εκείνη ενός «ανθρώπου-μηχανής») ή της μολοιότητας, είτε προς όφελος ενός παινιδιού αφηρημένων κινούμενων μορφών, όπου συνδυάζονται ήχοι και χρώματα.

Το 1914, ο Ίζακομο Μπάλδα σχεδιάζει διάφορα νεσκόρ για «μυμικο-συνοπτικές» δράσεις: το *Macchina Typographica* έπρεπε να καταστήσει ορατή τη λειτουργία μιας τυπογραφικής μηχανής, με τη βοήθεια δώδεκα ηθοποιών-μηχανών, ενώ το νεσκόρ είχε περιοριστεί σε μία μόνο λέξη «Typographia», που ήταν γραμμένη με γνήσια γράμματα πάνω σ' ένα πιάτο. Για το *Τυποτέννημα* του Στραβίνσκι, όπου ο ίδιος ο συνθέτης διεύθυνε τη μουσική του (Ρόμην, Ρωσικά Μπαλέτα, 1917), οι χορευτές έχουν αντικατασταθεί από το νεσκόρ και το φως. Ο Μπάλδα φτιάχνει ένα αρχιτεκτόνημα με κυβικούς όγκους, καλυμμένους με πολύχρωμα πινάκια και φωτισμένους από το εσωτερικό: καμιά πενήνταριά φωτιστικά εφέ τροποποιούν ασταμάτητα τη ακηνική εικόνα στα άνω δεξιά που διαρκεί το μπαλέτο (θυμίζαστε εδώ τους *Πλωκτες μιας έκθεσης* του Μουσοόργκκι -Ντεσάου 1928 - όπου οι κινούμενες φόρμες που είχε υιοθετήσει στον *Καντίνακι* το άκουσμα της μουσικής παίζουν με τους ήχους και το φως).

Το 1917, ο Φορτουνάντο Ντεπέρο φτιάχνει, μετά από παραγγελία του Νιταγκάρεφ, για *Το τραγούδι του αρθονιού* του Στραβίνσκι, ένα σχέδιο για ακηνικό,

83. B.A. Denis Babiet, *La mise en scène en scène contemporaine 1-1887-1914*, Bruxelles, La Renaissance du livre, σ. 62.



Φουτουριστικό θέαμα του E. Ντεπέρο. / *miel bailli plastici*, Ρώμη, 1918

όπου οι γεωμετρικοί όγκοι προτείνουν ένα σύμπαν από παράξενα φυτά, μετάθεση στο εικαστικό επίπεδο των δυσαρμονιών της μουσικής. Τα κοστούμια σχεδιασμένα σαν παντοφλίες (όπως τα κοστούμια-παντοφλίες του Πικάσο για την Παράτα του Κοκτώ), συνθεμένα από γεωμετρικά στοιχεία που αναγκάζουν σε οπισσώδικες κινήσεις, απαρικρύνονται από «τις αντικειμενικές μορφές της ανθρώπινης δόμησης, στην οποία προσδίδουν μια γκροτέσκα μεγέθυνση», και «παιρνουν τις μορφές του φυτικού μακρόκοσμου που τα περιβάλλει. Οι χορευτές γίνονται έτσι το κεντρικό υποστήριγμα ενός εικαστικού παιχνιδιού με χρωματικούς όγκους, στην πραγματικότητα απρόβλεπτου, που μετατρέπεται τη σκηνή σε ένα τεράστιο καλειδοσκόπιο»<sup>84</sup>.

84. Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, anthologie critique, tome I, Lausanne, La Cité-L'Age d'homme, coll. «Théâtre années 20», σ. 32.

Για τα Γλασσικά μπαλέτα του (1918), ο Ντεπέρο φτιάχνει μικρά μηχανικά θέατρα με ανδρείκελα, ντυμένα σαν ρομπότ, «παιχνίδια για ενλίκες», που η επαναλαμβανόμενη δράση τους δημιουργεί μια ενόχλητα μέσα από τα χρώματα, τους ρυθμούς και τους ήχους. Όσο για τον Προμπολίμ, μετά από διάφορους πειραματισμούς με μαριονέτες και φωτεινούς δυναμιτισμούς, καταφέρνει να υλοποιήσει το όραμα που είχε διατυπώσει στη *Φουτουριστική σκηνογραφία*, με το *Μαγνητικό θέατρο*, η μακέτα του οποίου παρουσιάστηκε στο Παρίσι το 1925 στην Έκθεση των Διακοσμητικών Τεχνών: επρόκειτο για ένα αρχιτεκτονικό κονστρουκτιβιστικό σύνολο που περιλάμβανε φωτεινά στοιχεία σε κίνηση, χρωματιστές κινητές κατασκευές, οδόνες για ταυτόχρονες προβολές και μεγάλωνα που μετέδιδαν μουσική. «Ο ηθοποιός-χώρος», με τη βοήθεια όλων αυτών των μέσων, όφειλε να δράσει δια της υποβολής πάνω στον θεατή.

Το Teatro Sperimentale degli Indipendenti, που ίδρυσε στην Ρώμη ο Μιράγκολια, γίνεται, κατά τη δεκαετία του 1920, το κέντρο της θεατρικής πρωτοπορίας στην Ιταλία. Ένα «μηχανικό κονστρουκτιβιστικό» ρεύμα κάνει εκεί την εμφάνισή του με τον Πανάγκι και τον Παλαντίνι, που θα βρει τη συνέχειά του στο μπελέτο των απημηχανιών του Ντεπέρο, *Annichiam tu 3000* (1924). Ο Μιράγκολια θα παρουσιάσει ο ίδιος ένα σχέδιο για μια «πολλαπλή σκηνή», το 1924, στο Παρίσι, όπου χρησιμοποιεί πολλές σκηνές για τις γρήγορες αλλαγές σκηνικών<sup>85</sup>.

Οι αντιλήψεις του ιταλικού φουτουρισμού υλοποιήθηκαν σε όλες τις σκηνικές έρευνες των ευρωπαϊκών πρωτοποριών, από το Μπασουκούζ ως τις προσπάθειες για μηχανική χορογραφία του Φερνάν Λεζέ, (*Η Δημιουργία του κόσμου* σε μουσική Νταριούς Μιλό, 1923). Είναι σίγουρο πως βρήκαν μια ιδιαίτερη απήχηση στη μεγάλη μεταπαναστατική έκρηξη των πρωτοποριακών κινημάτων στη Ρωσία. Οι σκηνικές του φουτουρισμού υπέρ του τσίρκου και του μιούζικ κωλ θα επηρεάσουν το θέατρο του Μέγερκολντ και του Αϊζενστάιν, το «παίξιμο μέσα στο παίξιμο» του Βαχτίνγκωφ, καθώς επίσης και τον σοβιετικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '30. Ανεξάρτητα από τον τρόπο εξέλιξης των διαφόρων κινήματων, δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο ιταλικός φουτουρισμός αποτέλεσε μια από τις πηγές της φιλοσοφικής σχολής των ρώσων φορμαλιστών, του σουπρεματισμού και του κονστρουκτιβισμού.

85. Βλ. για το φουτουριστικό θέατρο το έργο του Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, tome I et II, ο.π.