

BERNARD DORT

Ο σκηνοθέτης: ένας ηγεμόνας που μένει στη σκιά***Η εποχή του μεγάλου θεάματος**

Από το τέλος του 19ου αιώνα το δυτικό θέατρο γνώρισε μια αλλαγή δομής. Αυτή οφείλεται στην έλευση ενός νέου ηγέτη της σκηνης: του σκηνοθέτη, καθώς και στην εξέλιξη της σκηνοθεσίας όχι μόνον ως μεσολάβησης ανάμεσα στις διάφορες θεατρικές πρακτικές (του συγγραφέα, του ηθοποιού, του σκηνογράφου, του διευθυντή σκηνης), αλλά κυρίως ως κυρίαρχης δραστηριότητας που προκαθορίζει και ελέγχει το νόημα της παράστασης. Αυτά τα δύο φαινόμενα είναι εμφανώς συνδεδεμένα, αλλά δεν συμπίπτουν εντελώς. Ίσως σήμερα παρακολουθούμε το τέλος της βασιλείας του απόλυτου σκηνοθέτη. Αυτό δεν σημαίνει πως βγήκαμε κι από την εποχή της σκηνοθεσίας. Αυτή είναι ακόμα στο ζενίθ της, σε σημείο μάλιστα που θέατρο και σκηνοθεσία να έχουν γίνει σχεδόν συνώνυμα.

Βεβαίως, σ' όλη την ιστορία του δυτικού θεάτρου είδαμε να εμφανίζεται κατά καιρούς τότε ένας «συντονιστής», τότε ένας «οδηγός» ή «καθοδηγητής», τότε ένας «υπεύθυνος θεάματος», ο οποίος διήυθνε την προετοιμασία και εξασφάλιζε τον συντονισμό των διάφορων στοιχείων της παράστασης, πολλές φορές μάλιστα εντύπωνε σ' αυτά μια ενιαία κίνηση. Ο André Veinstein στο *La Mise en scène théâtrale*^[1] έχει καταγράψει τις διαφορές αυτές εκφάνσεις.

Αλλά, αν καμιά φορά μιλάμε για σκηνοθεσία στο θέατρο του Μεσαίωνα ή κατά την κλασική περίοδο, το κάνουμε μόνον «κατά προέκταση» και προβάλλοντας πάνω στο παρελθόν τη δική μας γνώση για το θέατρο του 20ού αιώνα. Η έλευση του σκηνοθέτη ως αυτόνομου παράγοντα της παράστασης, στον οποίον υποτάσσονται όλοι οι άλλοι, χρονολογείται όντως από τα τέλη του 19ου αιώνα, και ολοκληρώνεται, διαφορετικά και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές για κάθε χώρα, κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

Ο Αντρέ Αντουάν [André Antoine], αναμφίβολα ο πρώτος σύγχρονος γάλλος σκηνοθέτης, διαπίστωνε το 1903, στο «Causerie sur la mise en scène» («Κουβέντες για

* Bernard Dort, «Le metteur en scène : Un souverain qui s'efface», στο Daniel Couty και Alain Rey (επιμ.), *Le Théâtre*, Bordas, Παρίσι 21989, σ. 139-152. [Σ.τ.Ε.: Στο κυρίως κείμενο ακολουθούμε το σύστημα παραπομπών της γαλλικής έκδοσης. Ωστόσο, στις υποσημειώσεις και μέσα σε αγκύλες παραθέτουμε τους πλήρεις τίτλους. Στις περιπτώσεις που ο συγγραφέας παραπέμπει σε γαλλικές μεταφράσεις αγγλικών, ιταλικών και γερμανικών βιβλίων, καταγράφονται οι πρωτότυποι τίτλοι ή (εφόσον υπάρχουν) οι ελληνικοί].

¹ [André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Παρίσι 1955].

τη σκηνοθεσία»):^[2] «Η σκηνοθεσία, πρέπει να το υπογραμμίσουμε, είναι μια τέχνη που μόλις γεννήθηκε. Και τίποτα, απολύτως τίποτα, πριν από τον προηγούμενο αιώνα, πριν από το θέατρο ίντριγκας και καταστάσεων, δεν είχε καθορίσει την εκκόλαψή της».

Το 1905, ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ [Edward Gordon Craig] πήγαινε ακόμη πιο μακριά, όταν έβλεπε στην «αναγέννηση του διευθυντή σκηνής» (εδώ αυτή η λέξη υποδεικνύει τον σκηνοθέτη) «την αφετηρία για την αναγέννηση του θεάτρου», και προφήτευε την αλλαγή του θεάτρου από «επάγγελμα ερμηνείας» σε «ανεξάρτητη και δημιουργική τέχνη», που θα είναι το έργο «του καλλιτέχνη του μέλλοντος» (*On the Art of the Theatre*).^[3] Ανάμεσα στη διαπίστωση του Αντουάν και στην προφητεία του Κρέιγκ εγγράφονται η ιστορία και η προβληματική της σκηνοθεσίας στον 20ό αιώνα.

Ο σύγχρονος σκηνοθέτης δεν εμφανίστηκε πάνοπλος έτσι ξαφνικά στα τέλη του 19ου αιώνα. Η θεατρική πρακτική είχε προετοιμάσει και ζητήσει την έλευσή του καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του αιώνα. Ήδη, στο *Παράδοξο με τον ηθοποιό*,^[4] ο Ντιντερό [Diderot] σημείωνε ως «καθοριστικό γεγονός» το ότι στη Νάπολη «υπάρχει ένας θεατρικός ποιητής, η κύρια έγνοια του οποίου δεν είναι να συνθέσει το έργο του, αλλά να βρει μέσα στην κοινωνία πρόσωπα που να έχουν την ηλικία, τη μορφή, τη φωνή, τον χαρακτήρα, που ταιριάζουν στους ρόλους του, [και ο οποίος] εξασκεί τους ηθοποιούς του για έξι μήνες, όλους μαζί και τον καθένα ξεχωριστά».

Θα αναγνωρίσουμε εύκολα σ' αυτόν τον θεατρικό ποιητή τον πρόγονο ή τον πρόδρομο του δικού μας σκηνοθέτη. Σ' όλη την διάρκεια του 19ου αιώνα, δίνεται όλο και μεγαλύτερη σημασία στη σκηνική εκτέλεση του θεατρικού έργου. Έτσι ηθοποιοί όπως ο Ταλμά [Talma] στη Γαλλία, ο Λούντβιχ [Ludwig] και ο Εντουάρντ Ντεβρίντ [Eduard Devrient] στη Γερμανία, ο Έντμουντ Κην [Edmund Kean] στη Μεγάλη Βρετανία, ο Γκουστάβο Μοντένα [Gustavo Modena] και η Αντελαΐντ Ριστόρι [Adelaide Ristori] στην Ιταλία, απαρνούνται την παράδοση κι εμφανίζονται ως αναμορφωτές της υποκριτικής τέχνης.

Αλλά τον αποφασιστικό ρόλο τον έπαιξε κυρίως η όλο και μεγαλύτερη θέση που δινόταν στο θέαμα και η θέληση, διακηρυγμένη με κάθε τρόπο, να μιμηθούν την πραγματικότητα και να καταστήσουν τη σκηνή το ισοδύναμο του αισθητού κόσμου (είτε αυτός ήταν σύγχρονος είτε ανήκε στο παρελθόν).

Το πρώτο μισό του 19ου αιώνα γνώρισε έτσι αυτό που ονομάζουμε «εποχή του μεγάλου θεάματος». Περισσότερο από τον συγγραφέα, τον διευθυντή του θεάτρου,

² [André Antoine, «Causerie sur la mise en scène», *Revue de Paris*, 1 Απριλίου 1903].

³ [Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, Λονδίνο 1912. Η έκδοση είναι ελεύθερα προσβάσιμη στο διαδίκτυο: <https://archive.org/details/cu31924081270328> (20 Δεκεμβρίου 2013)].

⁴ [Ντενί Ντιντερό, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφ. Αιμ. Βέζης, προλ. Β. Παπαβασιλείου, Πόλις, Αθήνα 1998].

περισσότερο κι από τον ηθοποιό, κυριαρχούσε στη σκηνή ο σκηνογράφος. Ένας σκηνογράφος όπως ο Τσίτσερι [Ciceri] (1782-1868) βασίλευσε περίπου μισόν αιώνα στα σημαντικότερα παρισινά θέατρα, από την Όπερα ως την Comédie-Française. Δεν του αρκούσε να φαντάζεται, να ζωγραφίζει, να βάζει να του φτιάχνουν, σε εργαστήρια που ήλεγχε, σκηνικά που αποτελούσαν το κλου των παραστάσεων και αποφάσιζαν για την επιτυχία τους: υποδείκνυε, ή ακόμη παράγγελλε στους συγγραφείς και τους συνθέτες να γράψουν το ένα ή το άλλο έργο σε σχέση με το σκηνικό που είχε κατά νου: έτσι η παράσταση τού *La Muette de Portici* (*Η Κωφάλαλη του Πορτίτσι*) των Σκριμπ [Scribe] και Ωμπέρ [Auber] (1828) έπρεπε να περιλαμβάνει μια έκρηξη του Βεζουβίου.

Η εξέλιξη των σκηνικών τεχνικών, η διαφοροποίηση και η ποικιλία των εγκαταστάσεων (γενικεύεται, π.χ., η χρήση σπετσάτων, σταγκονιών και γεφυρών), η εμφάνιση περιστρεφόμενων σκηνών (τις χρησιμοποιούσαν συχνά στην Ιαπωνία, στο θέατρο Καμπούκι, αλλά στην Ευρώπη χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά από τον Καρλ Λάουτενσλάγκερ [Karl Lautenschlager], στο Residenztheater του Μονάχου, για μια παράσταση του *Don Giovanni* του Μότσαρτ, το 1896· στη συνέχεια, ο Μαξ Ράινχαρτ [Max Reinhardt] θα τις χρησιμοποιεί συστηματικά), όλα αυτά συντέλεσαν στο να καταστεί η σκηνική εργασία πολύ πιο σύνθετη. Το προσωπικό της σκηνης αυξήθηκε, οι διάφορες δουλειές μοιράστηκαν, η εξειδίκευση επιβλήθηκε.

Κυρίως, δύο κεφαλαιώδεις αλλαγές έγιναν στον φωτισμό. Στην αρχή του αιώνα, προς το 1820, το γκάζι αντικαθιστά τις αδύναμες και καπνογόνες λάμπες λαδιού (λάμπες με διπλό ρεύμα αέρα). Προς το τέλος, γύρω στο 1880, (για πρώτη φορά, στο καινούριο θέατρο του Μπαϋρόιτ το 1876), το ηλεκτρικό φως κάνει την είσοδό του στο θέατρο, αλλάζοντας δια μιας ριζικά τον τρόπο χρήσης και τις λειτουργίες του φωτισμού. Ήδη από το 1898, τελειοποιήθηκε μια κονσόλα φωτισμού που επέτρεπε να ποικίλλουν και να διαφοροποιούν, σχεδόν επ' άπειρον, με άμεση εντολή, το φως επί σκηνης.

Αυτές οι τεχνικές καινοτομίες προκάλεσαν μια σημαντική εξέλιξη της σκηνικής πρακτικής καθώς και την κυριαρχία της τεχνολογίας στο θέατρο, με αποτέλεσμα ένα μεγαλύτερο καταμερισμό της εργασίας. Αυτές προετοίμασαν την έλευση του σκηνοθέτη, αλλά δεν αποτελούν ούτε την άμεση αιτία ούτε και την πιο καθοριστική για την εμφάνιση και την επιβολή του.

Παράλληλα μ' αυτές τις καινοτομίες, η ίδια η θεατρική δραστηριότητα αυξήθηκε και διαφοροποιήθηκε. Χτίζονται πολυάριθμα θεατρικά οικοδομήματα (πολλές καινούριες αίθουσες ανεγείρονται στο Παρίσι, κατά την περίοδο της 2ης Αυτοκρατορίας). Το καθεστώς του κρατικού μονοπωλίου παίρνει τέλος. Δίνονται ελευθερίες στους θεατρώνες, οι οποίοι μπορούν πλέον να περιοδεύουν εντός και εκτός

της χώρας τους. Το κοινό αυξάνεται σημαντικά. Ελλείπει συγκεκριμένων αριθμών, οφείλουμε να στηριχτούμε στις εντυπώσεις των συγχρόνων: το 1884, στο *Art de la mise en scène*,^[5] ο Μπεκ ντε Φουκιέρ [Becq de Fouquières] εκτιμούσε, για τη Γαλλία και πιο συγκεκριμένα για το Παρίσι, πως «από το τέλος του περασμένου αιώνα, μπορούμε να πούμε ότι το κοινό που παρακολουθεί τις θεατρικές παραστάσεις εκατονταπλασιάστηκε» (πράγμα σίγουρα υπερβολικό).

Όμως, αυτό το κοινό είναι κυρίως περισσότερο ποικίλο και πιο ετερόκλητο: συγκεντρώνει θεατές διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης, οι οποίοι συρρέουν από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα: «Στους θεατές που προέρχονται από τις νέες αστικές τάξεις, προστίθεται μια κοσμοπολίτικη πελατεία: κοινό πολύχρωμο όπου, σύμφωνα με τον Κλαρεσί [Claretie],^[6] κυριαρχούν οι κοινωνικά υποβαθμισμένοι, οι γλεντζέδες, δίπλα στους σπάνιους παρατηρητές» (Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*).^[7]

Ο Φρανσίσκ Σαρσέ [Francisque Sarcey] παρατηρεί, πάλι για το Παρίσι: «Αφού επιτέλους ολοκληρώθηκε η κατασκευή τους, οι σιδηρόδρομοι [...] έφεραν στη λεωφόρο των θεάτρων ένα διεθνή πληθυσμό διψασμένο για θεάματα. Η γενική οικονομική άνεση [...] που μεγάλωνε ολοένα, επέτρεψε σ' ένα πολυάριθμο πλήθος να προσφέρει στον εαυτό του τη χαρά [του θεάτρου] που κάποτε ήταν προνόμιο των πλούσιων αστών» (όπως παρατίθεται από τον Descotes, ό.π.).

Δεν υπάρχει πλέον ένα ομοιογενές κοινό, απαρτιζόμενο από εραστές της τέχνης που μοιράζονται την ίδια αντίληψη για την κοινωνία και την επί σκηνης παρουσίασή της. Σ' αυτό το ετερογενές κοινό έπρεπε να ανταποκρίνεται, όπως ευφυώς παρατηρεί ο Μπεκ ντε Φουκιέρ, «μια ετερογενής τέχνη, και συνεπώς μια όλο και μεγαλύτερη διαφοροποίηση ανάμεσα στις αρχικές εικόνες των προσώπων του σύγχρονου θεάτρου».

Συντονισμός ή σκηνοθεσία;

Η συνεχώς αυξανόμενη πολυπλοκότητα των σκηνικών τεχνικών και η τάση για μεγάλα θεάματα οδηγούσαν στην αύξηση των ευθυνών και της εξουσίας εκείνου στον οποίον ανήκε η φροντίδα να οργανώνει υλικά την παράσταση: του «συντονιστή».

Η αύξηση και η διαφοροποίηση του κοινού, η θέληση, αφότου έσπασε η αρχική συμφωνία για τον τρόπο παρουσίασης της κοινωνίας, να είναι όσο γίνεται πιο κοντά

⁵ [Becq de Fouquières, *Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, G. Charpentrier et cie, Παρίσι 1884. Η έκδοση είναι ελεύθερα προσβάσιμη στο: <http://www.gutenberg.org/ebooks/12489> (20 Δεκεμβρίου 2013)].

⁶ [Σ.τ.Μ.: Jules Arsène Arnaud Claretie, διευθυντής της Comédie-Française κατά τη δεκαετία του 1880].

⁷ [Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Press Universitaires de France, Παρίσι 1964].

στο πραγματικό, και να το αποδίδουν επί σκηνής ακριβώς όπως είναι, έτσι ώστε να είναι αναγνωρίσιμο απ' όλους, είναι οι κύριοι λόγοι που επέβαλαν την παρουσία του σκηνοθέτη στο θέατρο.

Ας μη συγχέουμε τις δυο αυτές λειτουργίες: ο συντονιστής (ή τεχνικός υπεύθυνος, ή διευθυντής σκηνής) περιοριζόταν στο να ελέγχει την αντικειμενική διάταξη του θεάματος, η οποία όμως παρέμενε ο καρπός μιας παράδοσης ή ήταν το προϊόν, λίγο-πολύ τυχαίο, της υπεροχής ενός από τους δρώντες παράγοντες της παράστασης (του συγγραφέα, του πρωταγωνιστή, του σκηνογράφου, του διευθυντή του θεάτρου...). Αυτό ακριβώς επέτρεπε και την αναπαραγωγή της.

Για πρώτη φορά, το 1829, τυπώνεται ένα βιβλίο διεύθυνσης σκηνής: εκείνο του Αλμπερτέν [Albertin] για το έργο του Αλεξάνδρου Δουμά [Alexandre Dumas] *Henri III et sa cour* (*Ο Ερρίκος Γ' και η αυλή του*). Θα χρησίμευε στη διαιώνιση της εικόνας αυτού του πρώτου ρομαντικού δράματος και θα καθιστούσε δυνατή την επανάληψη του θεάματος στην επαρχία, έτσι όπως αυτό είχε παρουσιαστεί στο Παρίσι (βλ. Marie-Antoinette Allevy, *La Mise en scène en France pendant la première moitié du XIXe siècle*).^[8]

Ο σκηνοθέτης όχι μόνον θα επέβλεπε την τήρηση της διάταξης και της συνοχής της παράστασης, αλλά επιπλέον θα προέβλεπε εκ των προτέρων αυτήν τη διάταξη, καθορίζοντας από πριν το νόημα που θα έπαιρνε το θεατρικό έργο επί σκηνής, και θέτοντας, σύμφωνα με τον δικό του τρόπο και διαφορετικά για το κάθε θέαμα, τις αρχές πάνω στις οποίες θα στηριζόταν η επικοινωνία ανάμεσα στο έργο και στο κοινό. Ο συντονιστής ήταν ένας πρωτομάστορας. Ο σκηνοθέτης θα είναι ο αρχιτέκτονας.

Το παράδειγμα του θιάσου των Μάινινγκερ [Meiningen], που ιδρύθηκε το 1866 από τον Δούκα Γεώργιο Β' του Meiningen, και που, περιοδεύοντας στην Ευρώπη από το 1874 ως το 1890, άσκησε μια σημαντική επιρροή με τις παραστάσεις του, οι οποίες θεωρήθηκαν ως οι πρώτες εκδηλώσεις αυτής της καινούριας τέχνης της σκηνοθεσίας, είναι διαφωτιστικό. Σίγουρα, οι θεατές της εποχής εξεπλάγησαν πρωτίστως από την ποιότητα «συνόλου» του θιάσου (ο Αντουάν εξύμνησε «την εξαιρετική αλήθεια των ομαδικών σκηνών», «την ιδιαίτερα τελειοποιημένη τεχνική των Μάινινγκερ στις σκηνές πλήθους»), καθώς και από την αυθεντικότητα της παραμικρότερης λεπτομέρειας αυτών των ιστορικών θεαμάτων. Ο Δούκας Γεώργιος Β' όχι μόνο έδωσε στους ηθοποιούς του πραγματικά όπλα και αντικείμενα που ανήκαν στην περιουσία του, αλλά παράγγειλε να του «φέρουν από τη Λυών και τη Γένοβα τα πιο ωραία μεταξωτά και τα πιο πλούσια μπροκάρ», να υφάνουν «τα υφάσματα κατ' εικόνα των αρχαίων

⁸ [Marie-Antoinette Allevy, *La Mise en scène en France pendant la première moitié du XIXe siècle*, Droz, Παρίσι 1938].

καπλαμάδων για την επένδυση των επίπλων» και να φτιάξουν «τα σκηνικά του *Ιουλίου Καίσαρα* βασισμένοι στα ντοκουμέντα που τους προμήθευσε ο Βισκόντι [Visconti], συντηρητής των αρχαίων μνημείων και διευθυντής των αρχαιολογικών ερευνών στη Ρώμη» (Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*).⁹ Αλλά εδώ έχουμε προς το παρόν καινοτομίες μόνο ποσοτικής τάξεως, που αφορούν τον συντονισμό ή τον σκηνικό διάκοσμο. Για να αναγνωρίσουμε στους Μάινινγκερ το σπέρμα της σύγχρονης σκηνοθεσίας, πρέπει να πάρουμε υπόψη μας τα σκίτσα που σχεδίασε ο Γεώργιος Β΄ του Μάινινγκεν: «Τα περισσότερα από αυτά δεν παρουσιάζουν μόνο το σκηνικό, αλλά το σύνολο της σκηνικής εικόνας, πρόσωπα, ομάδες ηθοποιών, σκηνικά στοιχεία που αποδίδονται πλήρως, όπως και οι μεταξύ τους σχέσεις» (ό.π.). Εδώ, εμφανίζεται για πρώτη φορά στον 19ο αιώνα «η έννοια της ενότητας της σκηνικής εικόνας» (ό.π.). Έκτοτε, η παράσταση δεν είναι πια αποτέλεσμα της λίγο-πολύ τυχαίας ένωσης διάσπαρτων, ετερόκλητων στοιχείων: συλλαμβάνεται, ευθύς εξ αρχής, ως ένα όλον. Τα σκίτσα του Γεωργίου Β΄ είναι, κατά κάποιον τρόπο, ο προάγγελος της σύγχρονης σκηνοθεσίας: η πρώτη συγκεκριμένη μαρτυρία γι' αυτή την αλλαγή που θα μεταμορφώσει απ' την κορφή μέχρι τα νύχια το θέατρο του 20ού αιώνα.

Τα πρωτεία του περιβάλλοντος

Πρώτα θα επιβληθεί ο σκηνοθέτης. Στη Γαλλία, ο Αντουάν ιδρύει το Théâtre-Libre (Ελεύθερο Θέατρο) το 1887 και επιχειρεί μια πραγματική θεατρική μεταρρύθμιση, στην προοπτική που άνοιξε η εκστρατεία του Ζολά [Zola], από το 1876 ως το 1880, για να επιβάλει «τον νατουραλισμό στο θέατρο». Αυτή η μεταρρύθμιση έγινε στο όνομα της «αλήθειας» και της «παρουσίας του πραγματικού» επί σκηνής (η έκφραση ανήκει στον Μπεκ ντε Φουκιέρ που επέκρινε αυτή την τάση, αλλά και που την ανέλυσε με οξυδέρκεια και με το προαίσθημα των αλλαγών που επρόκειτο να ακολουθήσουν): το «περιβάλλον» παίρνει το προβάδισμα από το κείμενο και τα θεατρικά πρόσωπα. Όπως έλεγε ο ίδιος ο Αντουάν: «Το περιβάλλον καθορίζει τις κινήσεις των προσώπων, και όχι η κίνηση των προσώπων το περιβάλλον». Και προσέθετε: «Αυτή η απλή φράση δεν φαίνεται να λέει κάτι εντελώς καινούριο: κι όμως εδώ βρίσκεται όλο το μυστικό της εντύπωσης της καινοτομίας που δημιούργησαν αρχικά οι προσπάθειες του Théâtre-Libre». Εδώ βρίσκεται η οριστική επιβεβαίωση της σύγχρονης σκηνοθεσίας. Τώρα πια δεν είναι ανάγκη να χτίζουμε ένα ευχάριστο και αληθοφανές θέαμα, πάνω σε ένα κείμενο και σε δραματικά πρόσωπα καθορισμένα μια για πάντα. Μια ολόκληρη

⁹ [Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Centre National de la Recherche Scientifique, Παρίσι 1975].

ανατροπή λαμβάνει χώρα: η σκηνή προηγείται, το κείμενο έρχεται μετά. Πρώτα πρέπει να φτιαχτεί το σπίτι και να γίνει η τομή – δηλαδή, να προσδιοριστεί η θέση του «τέταρτου τοίχου» (που θα συμπίπτει με την αυλαία ή το κάδρο της σκηνής). Στη συνέχεια, θα εγγραφεί εκεί η δράση και θα προσαρμοστεί. Το σκηνικό δεν είναι πια ένα σκηνικό, ένα απλό περιτύλιγμα: δεν συνάγεται πια από το κείμενο, αλλά μάλλον μοιάζει να το παράγει. Το θέαμα (θα έπρεπε, στο εξής, να λέμε: το σκηνικό έργο) δεν μεταφράζει πλέον μόνο το θεατρικό έργο. Το αναλαμβάνει υπό την προστασία του και το κάνει να σημαίνει. Το πλαίσιο μετράει όσο και το κείμενο. Ο Αντουάν απαιτεί ακόμη, στη συνοχή του περιβάλλοντος, η ερμηνεία να απαντάει με την ίδια συνοχή. Δεν πρέπει πια να είναι μερικοί ηθοποιοί που παίζουν ένα έργο, αλλά ένα «σύνολο»: «Η ερμηνεία ενός έργου απαιτεί, πρώτα απ' όλα, μια αρετή τόσο ουσιαστική που απαλλάσσει από τις άλλες: το *σύνολο*, συνθήκη χωρίς την οποία το λογοτεχνικό έργο παραμορφώνεται και κατακρεουργείται, όπως θα συνέβαινε και με ένα μουσικό έργο που οι εκτελεστές του δεν θα κρατούσαν το μέτρο». Ο ηθοποιός οφείλει να γίνει ένα υλικό, το πλουσιότερο και το επιδεξιότερο, που ο σκηνοθέτης θα διευθετήσει μαζί με τα άλλα σκηνικά υλικά για να υλοποιήσει το δικό του, συχνά εντελώς προσωπικό, έργο.

Σίγουρα, ο Αντουάν συνάντησε πολλές αντιστάσεις. Γνωρίζουμε τις προστριβές του με τους ηθοποιούς στους οποίους θέλει να επιβάλει μια αυστηρή πειθαρχία: αυτή ξεκινούσε από τον σεβασμό των ωραρίων, σεβασμό που συμβόλιζε το ρολόι που έβαζε ο Αντουάν να κρεμάσουν σε κάθε αίθουσα όπου δούλευε, και έφτανε μέχρι την περίφημη δήλωση μη αποδοχής (λίγο πολύ εμπνευσμένη από το *Παράδοξο με τον ηθοποιό* του Ντιντερό) που απηύθυνε στον Λε Μπαρζί [Le Bargy]^[10] όταν αυτός εξέφρασε την επιθυμία να τροποποιήσει ο Φρανσουά ντε Κυρέλ [François de Curel]^[11] το πρόσωπο που όφειλε να ερμηνεύσει: «Ο ηθοποιός πρέπει να έχει ως απόλυτο ιδανικό του να γίνει ένα πληκτρολόγιο, ένα εξαιρετικά καλοκουρδισμένο όργανο, με το οποίο ο συγγραφέας [σήμερα θα λέγαμε: ο σκηνοθέτης, αλλά ο Αντουάν, την εποχή εκείνη, δεν θα μπορούσε να το πει], θα παίζει κατά βούληση». Γιατί, πρόσθετε, «οι ηθοποιοί δεν γνωρίζουν ποτέ τίποτα από τα έργα που πρέπει να παίξουν. Το επάγγελμά τους είναι να παίζουν απλώς τα έργα, να ερμηνεύουν όσο γίνεται καλύτερα πρόσωπα που η σύλληψή τους τους διαφεύγει. Είναι στην πραγματικότητα ανδρείκελα, μαριονέτες λίγο πολύ

¹⁰ [Σ.τ.Μ.: Charles Le Bargy (1858-1936), γάλλος ηθοποιός, μέλος της Comédie-Française, και κινηματογραφιστής].

¹¹ [Σ.τ.Μ.: François de Curel (1854-1928), γάλλος θεατρικός συγγραφέας και μυθιστοριογράφος, μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας].

τελειοποιημένες, αναλόγως του ταλέντου τους, και που ο συγγραφέας κινεί κατά πώς θα τού 'ρθει» (όπως παρατίθεται από τον Α. Thalasso, *Le Théâtre-Libre*).^[12]

Ελλείψει χρημάτων, ο Αντουάν δεν κατάφερε επίσης να μεταφέρει, αποτελεσματικά, «το πραγματικό επί σκηνής»: εάν γεμίζει τις παραστάσεις του με αληθινά αντικείμενα, και μάλιστα –πράγμα που έγινε θρυλικό– αληθινά κομμάτια κρέας (στην προκειμένη περίπτωση, δυο σφαγμένα πρόβατα κρεμασμένα από τσιγκέλια) στο έργο του Φερνάν Ικρ [Fernand Icrès]^[13] *Οι Χασάπηδες* (Théâtre-Libre, 19 Οκτωβρίου 1988) ή ένα δημόσιο σιντριβάνι απ' όπου ανάβλυζε ένας πραγματικός υδάτινος πίδακας (*Καβαλερία Ρουστικάνα* του Τζιοβάνι Βέργκα [Giovanni Verga], στην ίδια παράσταση του Théâtre-Libre), συνήθως τα σκηνικά του παραμένουν ζωγραφιστά πανιά, και είναι υποχρεωμένος να κάνει εκπτώσεις στην όρεξή του για πραγματικό. Αυτός που ονειρεύεται να έχει στη διάθεσή του τουλάχιστον «οροφές διακοσμημένες με ανάγλυφα και φανερές δοκούς», αληθινές πόρτες που όντως να διαθέτουν γερές κλειδαριές, είναι συχνά αναγκασμένος να χρησιμοποιεί κατ' επανάληψη το ίδιο σκηνικό. Τέλος, ας μη το ξεχνάμε, στην αρχή το Théâtre-Libre δεν είναι παρά ένας κύκλος ερασιτεχνών (πράγμα που του επιτρέπει να ξεφεύγει από τη λογοκρισία): δεν διαθέτει δική του αίθουσα, παίζει μόνο δυο-τρεις φορές την κάθε παράσταση (αλλά ανεβάζει συνήθως ένα έργο κάθε μήνα) και το κοινό του αποτελείται αποκλειστικά από συνδρομητές.

Κι όμως ο Αντουάν καταφέρνει να επιβληθεί. Από το 1897, μετά από ένα θλιβερό ιντερμέδιο στο Οδέον (η «πρώτη του διεύθυνση» του Οδέον, που ήταν συν-διεύθυνση με τον Πωλ Ζινιστί [Paul Ginisty], δεν κράτησε ούτε μήνα, τον Οκτώβριο 1896), ο Αντουάν έχει το δικό του θέατρο: το Théâtre-Antoine. Και το 1905 γίνεται, αυτή τη φορά εξ ολοκλήρου και χωρίς αμφισβήτηση, διευθυντής του Οδέον. Ο Αριστίντ Μπριάν [Aristide Briand]^[14] λέει ότι είναι «ιδιαίτερα ικανοποιημένος που μπόρεσε να βάλει επικεφαλής του δεύτερου Γαλλικού θεάτρου τον κύριο Αντουάν που, χάρη στο παρελθόν του, το ταλέντο του και την άοκνη δραστηριότητά του, δημιούργησε στη Γαλλία, με λαμπρή επιτυχία, μια καινούρια μορφή της δραματικής τέχνης» (όπως παρατίθεται από τον James B. Sanders, *André Antoine, directeur de l'Odéon. Dernière étape d'une odyssée*).^[15] Όχι χωρίς απογοητεύσεις κι εδώ, ο Αντουάν θα επεκτείνει τη μεταρρύθμισή του, κι επομένως τη σκηνοθεσία, στο ανέβασμα των κλασικών.

¹² [Adolphe Thalasso, *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*, Mercure de France, Παρίσι 1909].

¹³ [Σ.τ.Μ.: Fernand Icrès (1856-1888), γάλλος ποιητής. Πεθαίνει ενώ ο Αντουάν κάνει πρόβα στο μονόπρακτο έμμετρο δράμα του *Οι Χασάπηδες*, που είναι άλλωστε και το μόνο θεατρικό του].

¹⁴ [Σ.τ.Μ.: Aristide Briand (1862-1932), γάλλος πολιτικός που διετέλεσε 11 φορές πρωθυπουργός της Γαλλίας. Έλαβε το Νόμπελ Ειρήνης το 1926].

¹⁵ [James B. Sanders, *André Antoine, directeur de l'Odéon. Dernière étape d'une odyssée*, Minard, Παρίσι 1978].

Η τέχνη του θεάτρου

Πολύ γρήγορα, το παράδειγμα του Αντουάν εξαπλώθηκε σαν κηλίδα από λάδι. Στο Βερολίνο, το 1889, ένας θεατρικός κριτικός, ο Όττο Μπραμ [Otto Brahm], ακολουθώντας το μοντέλο του Théâtre-Libre, ιδρύει τη Freie Bühne (Ελεύθερη Σκηνή). Στη Μόσχα, ο Στανισλάβσκι [Stanislavski] και ο Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο [Nemirovitch-Dantchenko] δημιουργούν, το 1898, το Θέατρο Τέχνης, που πήρε επίσης τον τίτλο ενός θεάτρου «προσιτού σε όλους». Στην Αγγλία, ο Χάρλεϋ Γκράνβιλ Μπάρκερ [Harley Granville Barker] επικαλείται κι αυτός τον Αντουάν. Σε δέκα περίπου χρόνια, αυτό το νέο θεατρικό πρόσωπο, ο σκηνοθέτης, κατέκτησε τη θέση του, πρώτη τη τάξει, στη σκηνική δραστηριότητα. Εάν αμφισβητείται ακόμη και αν, σε ορισμένες χώρες όπως η Ιταλία, θα χρειαστεί ακόμη αρκετό χρόνο για να επιβληθεί (ο σκηνοθέτης θα επισκιάσει οριστικά τον «μεγάλο ηθοποιό» μόνο προς το τέλος της δεκαετίας του 1940, με τον Λουκίνο Βισκόντι [Lucino Visconti] και τον Τζόρτζιο Στρέλερ [Giorgio Strehler], παρά τις αρκετά προγενέστερες παραστάσεις των Βιρτζίνιο Τάλλι [Virginio Talli], Ντάριο Νικοντέμι [Dario Nicodemi], Άντον Τζούλιο Μπραγκάλια [Anton Giulio Bragaglia]), έχει ήδη πάρει σώμα, μορφή και εξουσία. Η βασιλεία του έχει ξεκινήσει.

Παράλληλα, η ιδέα της σκηνοθεσίας χειραφετείται από το νατουραλιστικό πλαίσιο. Δύο θεωρητικοί της δίνουν ευθύς εξ αρχής ένα μέγιστο εύρος: ο Άντολφ Άππια [Adolphe Appia] (1862-1928) και ο Κρέιγκ (1872-1966). Κάνουν την κριτική της νατουραλιστικής ψευδαίσθησης: ο Άππια καταγγέλλει «το ψεύδος ενός σκηνικού δισδιάστατου σύμπαντος, όπου εγγράφεται η τρισδιάστατη πραγματικότητα του σώματος του ηθοποιού», και ο Κρέιγκ δεν βλέπει για το θέατρο άλλη δυνατότητα να «αποκαταστήσει την τέχνη του» παρά μόνο εάν «απελευθερωθεί από κάθε σκέψη μίμησης της φύσης» (*On the Art of the Theatre*).

Μ' αυτό τον τρόπο, η σκηνοθεσία, περισσότερο από μέσο του θεάματος ή μεσολάβηση ανάμεσα στο πραγματικό και το θεατρικό, γίνεται η πράξη καθ' εαυτήν της σκηνικής δημιουργίας. Αρνούμενος το βαγκνερικό *Gesamtkunstwerk* (έργο ολικής ή κοινής τέχνης) που του φαίνεται ότι καταλήγει, στην πραγματικότητα, σε ένα «πλήρες χάος», ο Άππια κηρύσσει την εγκαθίδρυση μιας νέας θεατρικής ιεραρχίας, που στην κορυφή της βρίσκεται σίγουρα ο ηθοποιός (στον οποίο οφείλουν να υποταχθούν ο σκηνικός χώρος, ο φωτισμός και η ζωγραφική), αλλά που ο εγγυητής της δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τον σκηνοθέτη. Κι ο Κρέιγκ τον θεωρεί, αυτόν που επιμένει να αποκαλεί συντονιστή, όχι μόνο ως τον κύριο της σκηνής αλλά και ως τον πραγματικό «καλλιτέχνη του μελλοντικού θεάτρου» – ένα καλλιτέχνη που «θα συνθέσει τα αριστουργήματά του με την κίνηση, το σκηνικό, τη φωνή». Και εξηγεί: «Με τη λέξη

κίνηση εννοώ τη χειρονομία και τον χορό που είναι η πρόζα και η ποίηση της κίνησης. Με τη λέξη σκηνικό εννοώ όλα όσα βλέπουμε, τα κοστούμια, τους φωτισμούς, καθώς και τα ίδια τα σκηνικά. Με τη λέξη φωνή εννοώ τα λόγια που λέγονται ή που τραγουδιούνται σε αντίθεση με τα λόγια που είναι γραμμένα. Γιατί τα λόγια που είναι γραμμένα για να διαβαστούν και εκείνα που είναι γραμμένα για να μιληθούν είναι δύο πράγματα εντελώς διαφορετικά» (*On the Art of the Theatre*).

Τέλος, ήδη από την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, ο Στανισλάβσκι προσθέτει στη δουλειά του σκηνοθέτη μια ακόμη διάσταση: ο σκηνοθέτης δεν είναι μόνον ο κύριος της σκηνής, δεν περιορίζεται στο να σκέφτεται, να προβλέπει και να τακτοποιεί την παράσταση, αλλά διευθύνει επίσης τον θίασο, διδάσκει και εκπαιδεύει τους ηθοποιούς: «Το σημαντικό ήταν η δουλειά με τους ηθοποιούς. Έπρεπε να ενώσουμε, να συγκολλήσουμε, να βάλουμε κάτω από ένα κοινό παρονομαστή όλα τα μέλη της ομάδας, νέους και γέρους, ερασιτέχνες και επαγγελματίες, εκείνους που ξεκινούσαν και εκείνους που ήταν πεπειραμένοι, εκείνους που είχαν χαρίσματα και εκείνους που δεν είχαν κανένα, εκείνους που ήταν χαλασμένοι και εκείνους που ήταν ανέπαφοι. Έπρεπε όλα τα μέλη του θιάσου μας να μάθουν τις θεμελιώδεις αρχές της τέχνης μας» (*Η ζωή μου στην τέχνη*).¹⁶ Με τον Στανισλάβσκι, ο σκηνοθέτης γίνεται επίσης παιδαγωγός – και ξέρουμε ότι, στην περίπτωσή του, ο παιδαγωγός, ένας παιδαγωγός που βλέπει στο λειτούργημά του μια σχεδόν πνευματική αποστολή, θα υπερισχύσει πολύ γρήγορα και για πάντα του κυρίου της σκηνής.

Έτσι, πέρα από την έλευση του σκηνοθέτη ως αυτόνομου και κυρίαρχου παράγοντα της σκηνικής δραστηριότητας, η σκηνοθεσία επιβεβαιώνεται, από την αρχή του 20ού αιώνα, στην πιο μεγάλη φιλοδοξία της: δεν είναι τίποτε λιγότερο από την ίδια τη θεατρική δημιουργία. Αυτή στηρίζει το θέατρο στην αξίωσή του να γίνει, να ξαναγίνει, λέει ο Κρέιγκ, μια τέχνη εντελώς ξεχωριστή. Δεν χωρά αμφιβολία ότι, όπως δήλωνε, το 1946, ο Ζαν Βιλάρ [*Jean Vilar*] (που ωστόσο θα αντιδρούσε στην πρωτοκαθεδρία του σκηνοθέτη), «οι πραγματικοί θεατρικοί δημιουργοί στα τριάντα τελευταία χρόνια δεν είναι οι συγγραφείς, αλλά οι σκηνοθέτες» (*De la tradition théâtrale*).¹⁷ Πράγματι, αυτοί έδωσαν στο δυτικό θέατρο, εδώ και έναν αιώνα σχεδόν, τη μορφή του, και οι μεγάλες αποφάσεις πάρθηκαν κι αυτές στο επίπεδο της σκηνοθεσίας. Ακόμη κι αν σήμερα αμφισβητούνται και η εξουσία και συχνά η ίδια η παρουσία του σκηνοθέτη, κι αν η έννοια της σκηνοθεσίας έτσι όπως είχε τεθεί, σε όλο της το εύρος, στην αρχή του αιώνα, χρήζει επανεξέτασης, το σύγχρονο θέατρο παραμένει υπόχρεο σ'

¹⁶ [Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, *Η ζωή μου στην τέχνη*, μτφ. Άγγελος Νίκας, Γκόνης, Αθήνα 1998].

¹⁷ [*Jean Vilar, De la tradition théâtrale*, Gallimard, Παρίσι 1965].

αυτή την έλευση του σκηνοθέτη και την προαγωγή της σκηνοθεσίας σε δραστηριότητα κυρίαρχη και παραγωγό νοήματος.

Επαναθεατρικοποίηση του θεάτρου

Ο πρώτος τόπος της σκηνοθεσίας είναι η σκηνή, το πρώτο αντικείμενό της το θέαμα, και η πρώτη επιλογή της το ύφος (στυλ). Σκηνοθετώ σημαίνει πρώτα απ' όλα δίνω ύφος (στυλιζάρω). Βάζω ένα κείμενο, ένα χώρο και μια ομάδα ηθοποιών κάτω από ένα κοινό ύφος. Όπως έγραφε ο Μεγιερχόλντ το 1907, «η ιδέα του στυλιζαρίσματος είναι, κατά τη γνώμη μου, άρρηκτα δεμένη με την ιδέα της σύμβασης, της γενίκευσης και του συμβόλου. *Στυλιζάρω* μια χρονική περίοδο ή ένα γεγονός σημαίνει αποδίδω με όλα τα μέσα έκφρασης την εσωτερική σύνθεση μιας τέτοιας περιόδου ή ενός τέτοιου γεγονότος, αναπαράγω τα κρυμμένα ειδικά χαρακτηριστικά ενός έργου τέχνης» (*Κείμενα για το θέατρο*).^[18] Ενάντια στη νατουραλιστική επιθυμία να μπει αυτούσιο το πραγματικό επί σκηνής, ενάντια στον Αντουάν, τον Μπραμ και τον Στανισλάβσκι, οι σκηνοθέτες θέλουν να επαναθεατρικοποιήσουν το θέατρο (η έκφραση χρησιμοποιείται ως προμετωπίδα στο βιβλίο του Γκέοργκ Φουκς [Georg Fuchs], *Die Revolution des Theaters*, 1909).^[19]

Αυτή η επαναθεατρικοποίηση πάει μαζί με το κάλεσμα για «συνειδητή σύμβαση» που απευθύνει, το 1902, ο Βαλερί Μπριούσοβ [Valeri Brioussov] και που υιοθετεί ο νεαρός Μεγιερχόλντ ήδη από την εμπειρία του στο θέατρο-Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας (1905, εμπειρία που θα καταλήξει στη ρήξη ανάμεσα στον Μεγιερχόλντ και τον Στανισλάβσκι). Για την πραγματοποίηση αυτής της «συνειδητής σύμβασης», μια διπλή προσφυγή κρίνεται αναγκαία: προσφυγή στους εικαστικούς (ζωγράφους ή γλύπτες) αντί στους σκηνογράφους και άλλους διακοσμητές, η εκ νέου ανακάλυψη του παραδοσιακού θεάτρου, που σύμφωνα με τον Αντρέι Μπέλυϊ [Andréi Bieli] «αποκαθίσταται στη σεμνή αξιοπρέπειά του», ως κατόχου των «νόμων της θεατρικότητας», ενάντια στις προσποιήσεις του θεάτρου της ψευδαίσθησης. Ήδη από το θέατρο-Στούντιο, ο Μεγιερχόλντ απαγορεύει τις μακέτες που φτιάχνονται με τον τρόπο του Θεάτρου Τέχνης και προκρίνει τα σκίτσα: «Αντί για την πληθώρα λεπτομερειών, δυο τρεις βασικές γραμμές». Λίγο αργότερα μάλιστα, βασιζόμενος σε κείμενα του Βάγκνερ, του Φουκς και του Άππια, θα συγκρίνει τη δουλειά του σκηνοθέτη

¹⁸ [Βσέβολοντ Εμίλεβιτς Μεγιερχόλντ, *Κείμενα για το θέατρο 1891-1917*, μτφ. και επιμ. Αντώνης Βογιατζός, Ιθάκη, Αθήνα 1982].

¹⁹ [Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters: Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, Müller, Βερολίνο 1909].

με εκείνη του αρχιτέκτονα: η σκηνή πρέπει να είναι «μια σκηνή-ανάγλυφο» όπου τα «λυγίσματα ενός απομονωμένου σώματος και οι ομαδικοί σχηματισμοί γίνονται γλυπτά» (ό.π.).

Το θέατρο διεκδικεί την αναγόρευσή του σε σκηνικό γεγονός, ιδιαίτερο και αυτόνομο. Εκδηλώνεται μια καινούρια αντίληψη για το θέαμα: δεν βασίζεται στη θέληση να μεταφράσει κανείς σκηνικά ένα λογοτεχνικό κείμενο ή να αναπαραγάγει μια εξωτερική πραγματικότητα στο θέατρο. Επιβάλλει την ανάγκη εφεύρεσης, για κάθε θέαμα, ενός ιδιαίτερου στυλ που θα είναι, κατά κάποιον τρόπο, το κλειδί (ή ο κώδικας) της παράστασης. Ο σκηνοθέτης διευθετεί τα στοιχεία και εφευρίσκει τις εικόνες αυτής της παράστασης, αλλά, κυρίως, αποφασίζει για το στυλ. Και, επομένως, για το νόημα. Γιατί το θέαμα δεν οφείλει πια να είναι θεαματικό. Παρουσιάζεται ευθύς εξ αρχής ως σημαίνον.

Σίγουρα, αυτό το θέαμα μπορεί ακόμη να είναι ποικίλο, πλούσιο, πληθωρικό, όπως στην περίπτωση του Μαξ Ράινχαρτ [Max Reinhardt] (1873-1943). Ο ίδιος ομολογούσε πως η αντίληψή του της σκηνοθεσίας (που τον οδήγησε από τα «*Kammerspiele*, τα μικρά θέατρα δωματίου, πραγματικά εργαστήρια της δραματικής τέχνης», στα «*festspiele* που διεξάγονται σε ανοιχτούς χώρους, μπροστά στον καθεδρικό του Σάλτζμπουργκ ή στον περίβολο του μεγάλου ιππευτηρίου») δεν γνώριζε «αποκλεισμούς» και πως «θα μπορούσε να τη χαρακτηρίσει ως ολοκληρωτική». Ο Μαξ Ράινχαρτ προσπάθησε, με επιτυχία, όχι μόνο να δαμάσει σχεδόν όλα τα στυλ της ευρωπαϊκής σκηνης κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, αλλά επιχείρησε επίσης να κάνει τη σκηνοθεσία να επωμισθεί τις μεθόδους και τους χώρους παιχνιδιού άλλων ηπείρων: για το Sumurün, παντομίμα των Φρίντριχ Φρέκσα [Friedrich Freksa] και Βίκτορ Χόλεντερ [Victor Hollaender] που ανέβηκε στο Kammerspiele του Βερολίνου και στη συνέχεια στο Coliseum του Λονδίνου, στο Casino Theatre της Νέας Υόρκης και στο θέατρο του Vaudeville στο Παρίσι (1910-1912), δανείζεται από το Καμπούκι το *hannamichi* (δρόμο των λουλουδιών). Χρησιμοποιεί ως αρχαίο θέατρο το Τσίρκο Schumann του Βερολίνου, με τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή (1910) και μεταμορφώνει το Olympia Hall του Λονδίνου σε ένα είδος καθεδρικού ναού για το *θαύμα* του Φολμέλερ [Vollmoeller] (1911), με την ελπίδα να ξαναβρεί τη ζέση και τη μαζική συμμετοχή που γνώρισαν τα μεσαιωνικά μυστήρια. Άλλοτε, κινητοποιεί μια περιστρεφόμενη σκηνή (*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, στο Neues Theater, το 1905) και τις πιο σύγχρονες εφευρέσεις στην τεχνολογία (εξελιγμένα μέσα φωτισμού και γλυπτή σκηνή με ανάγλυφα δέντρα, για το ίδιο αυτό έργο) και, άλλοτε, επιστρέφει σε ένα καθαρό παιχνίδι, σχεδόν στοιχειώδες, επιθυμώντας (μετά τον Κρέιγκ) να αναστήσει την κομέντια ντελ' άρτε, και ανεβάζει το ένα μετά από το άλλο τα έργα:

Τουραντότ του Γκότζι [Gozzi] και *Αρλεκίνος υπηρέτης δύο αφεντάδων* του Γκολντόνι [Goldoni] (1926). Δεν περιφρονεί ούτε τα είδη τα λεγόμενα ελάσσονα, όπως η οπερέτα, και σκηνοθετεί, πολλές φορές, με θριαμβική επιτυχία, την *Ωραία Ελένη* του Όφενμπαχ [Offenbach] και τη *Νυχτερίδα* του Γιόχαν Στράους [Johann Strauss]. Με λίγα λόγια, ο Ράινχαρτ θέλει να ανεβάσει στη σκηνή όλο το θέατρο του κόσμου. Ο σκηνοθέτης μετατρέπεται σε μάγο και το θέατρο σε φανταστικό μουσείο. Τα θεάματα του Ράινχαρτ συγκαλούν όλα τα στυλ – σαν να 'πρεπε να φτιαχτεί από αυτά μια τελευταία φωτιά κατασκήνωσης.

Ο κρυμμένος δημιουργός

Στους αντίποδες, ο Ζακ Κοπώ [Jacques Copeau] (1879-1949) ελαττώνει τα μέγιστα το μέρος του θεάματος. «Με τη λέξη σκηνοθεσία» δήλωνε, το 1913, στο μανιφέστο που ανήγγειλε την ίδρυση του Vieux-Colombier, «εννοούμε τον σχεδιασμό μιας θεατρικής πράξης. Είναι το σύνολο των κινήσεων, των χειρονομιών και των συμπεριφορών, η συμφωνία των φυσιογνωμιών, των φωνών και των σιωπών, είναι το σύνολο του σκηνικού θεάματος, το οποίο πηγάζει από μία μοναδική σκέψη, η οποία το συλλαμβάνει, το ρυθμίζει και το εναρμονίζει. Ο σκηνοθέτης εφευρίσκει και δημιουργεί ανάμεσα στα πρόσωπα αυτόν τον μυστικό και αόρατο δεσμό, αυτή την αμοιβαία ευαισθησία, αυτή τη μυστηριώδη αντιστοιχία των σχέσεων, ελλείψει των οποίων το δράμα, ακόμη κι αν ερμηνεύεται από εξαιρετικούς ηθοποιούς, χάνει το καλύτερο κομμάτι της έκφρασής του. Σ' αυτή τη σκηνοθεσία που αφορά την ερμηνεία, δεν θα μπορούσαμε να προσφέρουμε ιδιαίτερη μελέτη. Στην άλλη που έχει να κάνει με τα σκηνικά και τα αξεσουάρ, δεν θέλουμε να δώσουμε ιδιαίτερη σημασία» (*Le Théâtre du Vieux-Colombier*). Κατά συνέπεια, για τον Κοπώ, η σκηνοθεσία δεν προσθέτει. Αντιθέτως, αφαιρεί: «Ας χαθεί κάθε άλλο γόητρο κι ας μας αφήσουν, για το καινούριο έργο, ένα γυμνό πατάρι!» (ό.π.). Όλοι οι οπαδοί του Κοπώ, άμεσοι όπως ο Ζουβέ [Jouvet] ή ο Ντυλλέν [Dullin], ή έμμεσοι όπως ο Βιλάρ που, σε ό,τι έχει να κάνει με τη σκηνική εργασία, υιοθέτησε και διηύρυνε στο Théâtre National Populaire (1951-1963) την «προσπάθεια θεατρικής ανανέωσης» του Vieux-Colombier, συνέλαβαν τη σκηνοθεσία ως ένα τρόπο όχι για να εικονογραφήσουν ή να διακοσμήσουν το κείμενο, αλλά να το φανερώσουν μέσα στη γύμνια του και στην αλήθεια του, στην ουσία του. Σύμφωνα μ' αυτούς, οι σκηνοθέτες –αλλά ο Βιλάρ μιλάει για «συντονιστή» και αρνείται «αυτή τη σχολαστική λέξη σκηνοθέτης» (*Mot pour mot*)²⁰ – μπορούν να είναι μόνο «τεχνίτες» και

²⁰ [Jean Vilard, *Mot pour mot*, επιμ. Jacques Tephany και Melly Touzoul, Stock, Παρίσι 1972].

«ερμηνευτές»: πρέπει «να ελπίζουμε πως θα παραμείνουν τίμιοι και θα αρκεστούν στο ρόλο του ερμηνευτή».

Μήπως αυτό σημαίνει ότι προσπαθούν να αυτοκαταργηθούν και ότι αναθεωρούν τη σύγχρονη αντίληψη για τη σκηνοθεσία; Σίγουρα όχι, γιατί είναι ο σκηνοθέτης, και μόνον αυτός, που μμείται αυτή την άρνηση. Ακριβώς όπως η γυμνή ή σχεδόν γυμνή σκηνή του Palais de Chaillot, που, περικυκλωμένη από μαύρες κουρτίνες και σαρωμένη από τις φωτεινές δέσμες των προβολέων, ήταν όχι μια απουσία σκηνικού, αλλά πραγματικό σκηνικό η ίδια, ένας τόπος δυναμικά και απολυταρχικά υποβλητικός, έτσι κι αυτή η φειδωλότητα κι ο ιανσενισμός που χαρακτήριζαν το θέαμα δεν συνιστούσαν ουδόλως μια παραίτηση του σκηνοθέτη. Αντιθέτως, επιβεβαίωναν τη δύναμή του. Γιατί μόνον αυτός, σε τελική ανάλυση, μπορούσε να αποφασίσει για το ποια ήταν η αλήθεια του θεατρικού έργου. Έτσι η εξουσία του δεν ήταν μόνον εικαστική: ήταν επίσης ηθική και, στην περίπτωση του Βιλάρ, κοινωνική. Εκ νέου ο σκηνοθέτης γινόταν παιδαγωγός. Αποκάλυπτε στο κοινό το βαθύτερο νόημα του έργου, την ουσία του. Και το στυλ των παραστάσεών του –γιατί υπήρχε ένα στυλ Βιλάρ, όπως υπήρχε ένα στυλ Ζουβέ, και επίσης ένα στυλ Ντυλλέν– παρουσιαζόταν όχι ως το προϊόν μιας αισθητικής ή ιδεολογικής επιλογής, αλλά ως το φανέρωμα του ίδιου του κειμένου σε ό,τι είχε το βαθύ και το ουσιώδες. Και τη στιγμή ακριβώς που ισχυριζόταν ότι εξαφανίζεται, ότι υποτάσσεται στο έργο, ότι είναι όλο κι όλο ένας υπηρέτης ή τεχνίτης – μόνον ερμηνευτής ή συντονιστής–, ο σκηνοθέτης βρισκόταν και πάλι στη θέση του απόλυτου μονάρχη: ήταν ο κύριος παράγοντας και ο εγγυητής της παγκοσμιότητας και της αλήθειας της παράστασης.

Ίσως ένας σκηνοθέτης όπως ο Τζόρτζιο Στρέλερ τοποθετήθηκε στη διασταύρωση των δρόμων ενός Μαξ Ράινχαρτ κι ενός Βιλάρ. Οι σκηνικές επιλογές του είναι καθαρές και μονοσήμαντες: όλος ο *Βασιλιάς Ληρ* του (1972) είναι ήδη στον χώρο που, μαζί με τον Λουτσιάνο Νταμιάνι [Luciano Damiani], του έδωσε: αυτήν την πίστα άμμου από μαύρο πολυστυρένιο, ελαφρύ και αστραφτερό, περικυκλωμένο από την πάνινη τέντα ενός τσίρκου που, στο τέλος της παράστασης, θα σχίσει ο Ληρ, κάνοντας την είσοδό του από το βάθος, με το πτώμα της Κορντέλια στην αγκαλιά του... Αλλά η παράσταση διατείνεται, επίσης, ότι λέει το σύνολο του θεατρικού έργου. Ο Στρέλερ το αποκαλεί «τα τρία κινέζικα κουτιά»: κάθε παράσταση περιέχει «τρία κουτιά: το ένα μέσα στο άλλο, εγκιβωτισμένα, το τελευταίο περιέχει το προτελευταίο, το προτελευταίο το πρώτο», και «το πρώτο κουτί είναι το κουτί της αλήθειας», της «αληθινής ιστορίας» που δείχνει «πώς ζουν πραγματικά τα πρόσωπα και πού ζουν», «το δεύτερο κουτί είναι το κουτί της Ιστορίας», και το τρίτο «το κουτί της ζωής, το μεγάλο κουτί της ανθρώπινης περιπέτειας», το κουτί της «αιώνιας παραβολής (όσο βέβαια μπορεί να

είναι αιώνιο το σύντομο πέρασμα του ανθρώπου από τη γη)» (*Un théâtre pour la vie*).²¹ Έτσι συγκεντρωμένο από τον σκηνοθέτη αυτό το σύνολο παραπέμπει, σε τελική ανάλυση, στο θέατρο. Όλο το θέαμα λέει επίσης, αν όχι πρωτίστως, τη θέση του σκηνοθέτη: το δράμα του θεάτρου. Ο *Βασιλιάς Ληρ* του Στρέλερ είναι επίσης η ιστορία ενός μάγου (το ίδιο συμβαίνει, πιο φανερά, και στην *Τρικυμία*, την οποία ανέβασε μετέπειτα, το 1978). Από τον Κοπώ και τον Βιλάρ, ο Στρέλερ πέρασε στον Μαξ Ράινχαρτ. Το θέατρό του είναι το κατεξοχήν θέατρο του σκηνοθέτη.

Μια ομολογία

Σ' αυτή την αντίληψη της σκηνοθεσίας που κλείνει το θέατρο στον εαυτό του και όπου ο σκηνοθέτης αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον ερμηνευτή και τον δημιουργό, μπροστά στην ακινησία και τη λάμψη ενός κειμένου που είναι ταυτόχρονα παρόν και άπιαστο, ως αντιπαραθέσουμε εκείνη όπου ο σκηνοθέτης δρα για δικό του λογαριασμό και, κατά κάποιο τρόπο, με ακάλυπτο πρόσωπο, και επεμβαίνει καμιά φορά στο ίδιο το κείμενο, αλλά ομολογεί ταυτόχρονα τη θέση και την ευθύνη του στο θέαμα. Φαινομενικά, αυξάνει κι άλλο τις εξουσίες του. Στην πραγματικότητα, αποποιείται τη θέση του ως δημιουργού, θέση η οποία προϋποθέτει μια συμφωνία, «μυστική» (Κοπώ) και ανεπηρέαστη από τον χρόνο, με την αλήθεια ενός κειμένου, για να μην είναι πια παρά ο πρώτος από εκείνους οι οποίοι, από ένα κείμενο, κάνουν μια παράσταση για ένα κοινό και κάτω από δεδομένες συνθήκες (κι επομένως μετατρέψιμες). Αυτό ανήγγελλε ο Μεγιερχόλντ, με μια καταπληκτική διορατικότητα, ήδη από το 1907, όταν, στο *Du théâtre*,²² αντιπαρέβαλλε στο «θέατρο-τρίγωνο», το «θέατρο της ευθείας γραμμής». Στο πρώτο, ο σκηνοθέτης είναι το ακροσφήνιο όλου του οικοδομήματος της παράστασης, «ένα τρίγωνο όπου την κορυφή καταλαμβάνει ο σκηνοθέτης και τις δύο γωνίες της βάσης ο συγγραφέας και ο ηθοποιός. Ο θεατής αντιλαμβάνεται την τέχνη των δύο αυτών τελευταίων παραγόντων με τη μεσολάβηση της τέχνης του σκηνοθέτη (σ' αυτή την περίπτωση, η θέση του θεατή είναι πάνω από την κορυφή του τριγώνου)». Στο δεύτερο, δηλαδή το θέατρο της ευθείας γραμμής, ο σκηνοθέτης δεν είναι πλέον παρά ένας αρμός, αναγκαίος, είναι αλήθεια, στη σημαίνουσα δουλειά που παράγει την παράσταση, «μία ευθεία γραμμή (οριζόντια), όπου τα τέσσερα βασικά στοιχεία του θεάτρου σημειώνονται με τέσσερις τελείες από αριστερά προς τα δεξιά: ο συγγραφέας,

²¹ [Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie: Réflexions, entretiens, notes de travail*, γαλλ. μτφ. Emmanuelle Genevois, Fayard, Παρίσι 1980 (= Giorgio Strehler, *Per un teatro humano*, Fetrinelli, Μιλάνο 1974)].

²² [Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, γαλλ. μτφ., εισ. και σχόλια Beatrice Picon-Vallin, 3 τμ., La Cité-L'Âge d'homme, Λωζάννη 1973 (στα ελληνικά κυκλοφορεί ο πρώτος τόμος: Β. Ε. Μεγιερχόλντ, *Κείμενα για το θέατρο 1891-1917*, μτφ. και επιμ. Αντώνης Βογιάζος, Ιθάκη, Αθήνα 1982)].

ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός, ο θεατής [...]. Ο ηθοποιός αποκαλύπτει την ψυχή του ελεύθερα μπροστά στον θεατή, αφομοιώνοντας το έργο του σκηνοθέτη ακριβώς όπως έχει αφομοιώσει κι αυτός ο τελευταίος το έργο του συγγραφέα». Αλλά τότε, η επέμβαση του σκηνοθέτη, που συγκρατείται με το χαλινάρι μέσα στην παράσταση, αναπτύσσεται σε δυο άλλους τομείς: σ' εκείνον της εκπαίδευσης ή, τουλάχιστον, της προετοιμασίας του ηθοποιού και σ' εκείνον της διασκευής ή της δραματοουργίας (με το γερμανικό νόημα της η λέξη) του κειμένου.

Η απελευθερωτική παιδαγωγική

Ας επιστρέψουμε στον Στανισλάβσκι. Οι πρώτες ενασχολήσεις του και η ίδρυση, με τον Νεμιρόβιτς-Ντάτσενκο, του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας συμπίπτουν με τη διαβεβαίωση της υπεροχής του σκηνοθέτη. Ο Στανισλάβσκι είχε δει τον «περίφημο θίασο του Δούκα του Μάινινγκεν που είχε επικεφαλής τον συντονιστή Κρόνεγκ [Chronegk]» στη Μόσχα. Είχε εκτιμήσει «ό,τι καλό μας είχαν φέρει οι Μάινινγκερ, δηλαδή μια σκηνοθεσία που φωτιζε το βαθύτερο νόημα των έργων» (Στανισλάβσκι, *Η ζωή μου στην τέχνη*). Αλλά γνώριζε ήδη πως «αν ο σκηνοθέτης μπορεί να κάνει πολλά, δεν μπορεί να κάνει τα πάντα. Το ουσιώδες παραμένει στα χέρια των ηθοποιών. Συμφέρει επομένως να τους βοηθήσουμε, να τους προσανατολίσουμε. Οι συντονιστές των Μάινινγκερ δεν το έκαναν προφανώς αρκετά, και οι ηθοποιοί ήταν καταδικασμένοι να δημιουργούν μόνοι. Το προσχέδιο του συντονιστή ήταν πάντα ευρύ και πλήρες, αλλά από τη στιγμή που δεν μπορούσε να το πραγματοποιήσει χωρίς ηθοποιούς, η σκηνοθεσία γινόταν το κέντρο του θεάματος. Η ανάγκη να δουλέψει, να δημιουργήσει κανείς για όλους, γεννούσε τον δεσποτισμό του συντονιστή» (ό.π.).

Επίσης, στον Στανισλάβσκι, ο παιδαγωγός εκτόπισε γρήγορα τον σκηνοθέτη. Διαπιστώνει: «Ως συντονιστής και ηθοποιός, δούλεψα, από τη μια, στον τομέα της σκηνοθεσίας, κι από την άλλη, στον τομέα της πνευματικής δημιουργίας του ηθοποιού». Πολύ γρήγορα, αυτός ο τελευταίος τομέας του φάνηκε ευρύτερος και σημαντικότερος από τον άλλον: «Δοκίμασα όλους τους δρόμους και όλα τα μέσα. Πλήρωσα το χρέος μου σε όλους τους τρόπους σκηνοθεσίας – ρεαλιστικό, ιστορικό, συμβολιστικό, ιδεολογικό. Μελέτησα τα ρεύματα και τις πιο διαφορετικές αρχές – ρεαλισμό, νατουραλισμό, φουτουρισμό, αρχιτεκτονική, γλυπτική, στυλιζάρισμα με τη χρήση πανιών, παραβάν, τούλινων υφασμάτων, φωτιστικών εφέ. Κατέληξα στην πεποίθηση πως κανένα από αυτά τα μέσα δεν δημιουργεί για τον ηθοποιό το υπόβαθρο που απαιτεί η τέχνη του [...]. Ο μόνος κύριος της σκηνης είναι ο ταλαντούχος ηθοποιός».

Στο εξής, η σκηνή ενδιαφέρει λιγότερο τον Στανισλάβσκι από το στούντιο, το θέαμα λιγότερο από τις προκαταρκτικές ασκήσεις. Αυτός που υπήρξε ένας από τους πρώτους σκηνοθέτες, ονειρεύεται κιόλας να καταργήσει τον σκηνοθέτη. Ο Στανισλάβσκι περνάει ολόκληρες περιόδους (σίγουρα παίζει ρόλο σ' αυτό και η κακή του υγεία) χωρίς να πατήσει στο θέατρό του. Επιχειρεί μάλιστα να διευθύνει ένα *Οθέλλο* από απόσταση αρκετών χιλιάδων χιλιομέτρων, από τη Νίκαια όπου διαμένει από το τέλος του 1929 ως τον Μάρτιο 1930: «Ετοιμάζω αυτή τη σκηνοθεσία μακριά από τον χώρο όπου διεξάγεται η εργασία» – και πολλαπλασιάζει τις σημειώσεις, τις επιστολές που περιλαμβάνουν, είναι αλήθεια, υποδείξεις τόσο συγκεκριμένες όσο η παρακάτω: «Μια άλλη λεπτομέρεια που πάντα δημιουργεί την επιθυμητή ατμόσφαιρα: το κουπί του γονδολιέρη να κατασκευαστεί από τσίγκο κι από μέσα να είναι άδειο. Να το γεμίσετε με νερό: όταν θα σηκώνεται το κουπί, θα κάνει θόρυβο το νερό και θα παράγει τον τόσο χαρακτηριστικό παφλασμό της Βενετίας».

Ο Στανισλάβσκι απέχει πολύ από το να παραιτηθεί από την εξουσία του, απλά την αντιλαμβάνεται πιο μακροπρόθεσμα. Αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του στην τελειοποίηση του «συστήματος». Αυτό το σύστημα, που η σύνταξή του θα αποτελούσε ένα μνημειώδες έργο και θα περιλάμβανε τουλάχιστον οκτώ βιβλία, κάτι σαν τεράστιο «θεατρικό μυθιστόρημα» σύμφωνα με την παράδοση των παιδαγωγικών μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα (στην πραγματικότητα, έγραψε μόνο τους δυο τόμους του πρώτου από αυτά τα βιβλία, και ο δεύτερος παρέμεινε υπό μορφή σημειώσεων και σχεδιασμάτων), είχε ως φιλοδοξία να βοηθήσει τον ηθοποιό «να αποκαταστήσει τους φυσικούς νόμους που διαταράσσονται από το γεγονός ότι είναι υποχρεωμένος να δουλεύει μπροστά σε κοινό» και «να ξαναβρεί την δημιουργική κατάσταση ενός κανονικού ανθρώπινου πλάσματος» (*Πλάθοντας ένα ρόλο*).^[23] Έτσι, ο ηθοποιός θα μπορούσε να γίνει, ταυτόχρονα με το πρόσωπο που θα δημιουργούσε, φυσικά, από την ίδια την ύπαρξή του, και σκηνοθέτης του εαυτού του. Και σήμερα ακόμη, είτε συνοδευόμενο από αρχές σοσιαλιστικές-ρεαλιστικές (όπως η μέθοδος των φυσικών δράσεων, η οποία, παρόλο που κουβαλάει παβλοφικά κατάλοιπα, δεν παίρνει γι' αυτό λιγότερο υπόψη της κάποια από τα διδάγματα του Μεγιερχόλντ), είτε ελαττωμένο στις «ιδιωτικές στιγμές» του με τη μεσολάβηση της «μεθόδου» σύμφωνα με το Actors studio και τον Λη Στράσμπεργκ [Lee Strasberg], το «σύστημα» παραμένει η *vulgata* κάθε κάπως σοβαρής εκπαίδευσης του ηθοποιού. Αλλά επέτρεψε άραγε σε έναν ηθοποιό που έφτασε σε ένα στάδιο ωριμότητας (ή φυσικότητας, σύμφωνα με τον

²³ [Το βιβλίο του Κωνσταντίν Στανισλάβσκι *Πλάθοντας ένα ρόλο* κυκλοφορεί στα ελληνικά σε δύο εκδόσεις: μτφ. Άγγελος Νίκας, Γκόνης, Αθήνα 1999, και μτφ. Φ. Κονδύλης, Δαμιανός, Αθήνα 2002].

Στανισλάβσκι) να καταλάβει τη θέση αυτού του συχνά αυταρχικού πατέρα που είναι ο σκηνοθέτης;

Ο άγιος ηθοποιός;

Μπορούμε να αμφιβάλλουμε. Γιατί ο σκηνοθέτης, καμιά φορά νικημένος στο ίδιο το γήπεδό του (τη σκηνή), έχει βρει ένα άλλο: έγινε μάγος, και μάλιστα γκουρού. Ο Στανισλάβσκι μετεμψυχώθηκε και πήρε τα χαρακτηριστικά του Γιέρζι Γκροτόφσκι [Jerzy Grotowski], που η πρώτη του έγνοια είναι επίσης «η εκπαίδευση του ηθοποιού». Αλλά η φιλοδοξία του Γκροτόφσκι είναι πιο ριζοσπαστική από εκείνην του Στανισλάβσκι. Ενώ αυτός ο τελευταίος «ήθελε να υλοποιήσει τις προθέσεις του δραματουργού, να δημιουργήσει ένα λογοτεχνικό θέατρο», ο Γκροτόφσκι εννοεί, από την πλευρά του, να ξαναβρεί το θέατρο σε ό,τι πιο ουσιώδες έχει, δηλαδή να το ξαναβρεί ως *συνάντηση*: «Συνάντηση ανάμεσα σε δημιουργούς. Εγώ, ως σκηνοθέτης, έρχομαι σε επαφή με τον ηθοποιό, και η αυτοαποκάλυψη ενός ηθοποιού μου δίνει την αποκάλυψη του εαυτού μου. Οι ηθοποιοί και εγώ ερχόμαστε σε επαφή με το κείμενο [...]. Η συνάντησή μου με το κείμενο μοιάζει με τη συνάντησή μου με τον ηθοποιό, και με τη δική του μαζί μου. Και για τους δύο, τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό, το κείμενο του συγγραφέα είναι κάτι σαν νυστέρι που μας επιτρέπει να ανοίξουμε τους εαυτούς μας, να υπερβούμε τα όριά μας, για να βρούμε αυτό που κρύβεται μέσα μας και να τελέσουμε την πράξη της συνάντησης με τους άλλους. Με άλλα λόγια, να υπερβούμε τη μοναξιά μας» (*Για ένα φτωχό θέατρο*).^[24] Στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, η δραστηριότητα των στούντιο ερχόταν να διπλασιάσει εκείνη του θεάτρου καθεαυτό. Στο Όπολε (1959), μετά στο Βρότσλαβ (1965), όλο το θέατρο είχε γίνει στούντιο, κι αυτό το Θέατρο Εργαστήρι (είναι η επίσημη ονομασία του) έχει την υπόσταση ενός Ιδρύματος (Ινστιτούτου) έρευνας για την τέχνη του ηθοποιού. Πρόθεση πάνω απ' όλα είναι να δημιουργηθεί εκεί ένα νέο είδος ηθοποιού – που ο Γκροτόφσκι ονομάζει *άγιο ηθοποιό* σε αντίθεση με τον *αυλικό ηθοποιό*, που είναι ο κανόνας ακόμη και σήμερα. Αυτός ο τελευταίος, εάν «διαθέτει ένα ικανό απόθεμα από εμπειρίες, μπορεί να φτιάξει το δικό του, θα λέγαμε, *οπλοστάσιο* – δηλαδή, μια συσσώρευση μεθόδων, τεχνασμάτων και τερτιπιών» και «να διαλέξει ανάμεσά τους [...] ένα συγκεκριμένο αριθμό συνδυασμών για κάθε ρόλο και να πετύχει έτσι την αναγκαία εκφραστικότητα για να συναρπάσει το κοινό». Ο άγιος ηθοποιός, αντιθέτως, «αποκαλύπτει τον ίδιο τον εαυτό του και θυσιάζει το πιο μύχιο κομμάτι του – εκείνο που δεν είναι καμωμένο για τα μάτια του κόσμου», ώστε να φτάσει σε μια «ολοκληρωτική πράξη, μια ολοκληρωτική αυτοαποκάλυψη» που

²⁴ [Γιέρζι Γκροτόφσκι, *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφ. Φ. Κονδύλης και Μ. Γαϊτή-Βορρέ, Θεωρία, Αθήνα 1982].

θα είναι ταυτόχρονα και μια πραγματική προσφορά του εαυτού του: «Οφείλουμε να δινόμαστε ολοκληρωτικά μέχρι τα μύχια μας, ξεγυμνώνοντάς τα, με εμπιστοσύνη, όπως όταν δινόμαστε στον έρωτα. Αυτό είναι το κλειδί».

Παράλληλα, τον σκηνοθέτη *προαγωγό* πρέπει να τον διαδεχτεί ο *άγιος* σκηνοθέτης. Σίγουρα, «η δουλειά του σκηνοθέτη απαιτεί μια συγκεκριμένη στρατηγική *τεχνογνωσία*, ειδικά την τέχνη του διευθύνειν. Γενικά μιλώντας, αυτό το είδος εξουσίας διαφθείρει. Ενέχει την αναγκαιότητα να μάθουμε πώς να χειριζόμαστε τους ανθρώπους. Απαιτεί να έχουμε το χάρισμα της διπλωματίας, το ψυχρό και απάνθρωπο ταλέντο της ίντριγκας». Έτσι, οριακά, αυτός ο σκηνοθέτης, ακόμη κι αν έγινε άγιος (αλλά δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι εντελώς άγιος, γιατί «αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε μαζοχιστική συνιστώσα στον ηθοποιό υπάρχει στον σκηνοθέτη υπό τη μορφή μιας σαδιστικής συνιστώσας· εδώ, όπως και οπουδήποτε αλλού, το σκοτάδι είναι αδιαχώριστο από το φως»), θα έπρεπε να εξαφανιστεί, να αυτοκαταργηθεί, για να αφήσει όλο τον χώρο σ' αυτό που είναι το καθαυτό θέατρο, ένα «φτωχό θέατρο», ή ουσιώδες, όπως το αποκαλεί ο Γκροτόφσκι, ή σ' αυτό «που συμβαίνει ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς».

Αλλά ισχύει πραγματικά το ίδιο και για τα θεάματα του Γκροτόφσκι; Ακόμη και στο πιο ωραίο από αυτά, τον *Καρτερικό Πρίγκιπα*, που είναι επίσης και εκείνο που στηρίζεται περισσότερο στον ηθοποιό (σ' έναν, είναι αλήθεια, εξαιρετικό ηθοποιό: τον Ρίσαρντ Τσίσλακ [Ryszard Cieslak], ο σκηνοθέτης πολύ απέχει από το να παραιτηθεί από τις εξουσίες του. Αντιθέτως, σ' εκείνες του σκηνοθέτη, προσθέτει και πραγματικά συγγραφικά προνόμια, αν και ο Ludwik Flaszen γράφει στο πρόγραμμα: «Ο σκηνοθέτης πιστεύει πως, παρόλο που δεν ήταν πιστός στο γράμμα του έργου του Καλντερόν, κατάφερε να συλλάβει το βαθύτερο νόημά του». Και η παράσταση ρυθμίζεται, ως την παραμικρή λεπτομέρεια, με αδυσώπητη ακρίβεια και με αυστηρότητα τέτοια που μπορεί να παίζεται, παντού ανά τον κόσμο, για δέκα και πλέον χρόνια (ανέβηκε πρώτη φορά το 1965 – και το *Apocalypsis cum figuris*, που παρουσιάστηκε το 1968, παιζόταν ακόμη το 1979!). Εξάλλου, *Ο Καρτερικός Πρίγκιπας* δεν είναι μόνο, σύμφωνα με τα λεγόμενα του προγράμματος, «μια μελέτη του φαινομένου της *ισχυρογνωμοσύνης* ως εκδήλωσης δύναμης, αξιοπρέπειας ή θάρρους», ή μια «παραλλαγή» στο θέμα του Πάθους: μπορεί ακόμη να διαβαστεί ως μια παραβολή των σχέσεων ανάμεσα στον σκηνοθέτη Γκροτόφσκι και τον πιο ταλαντούχο από τους ηθοποιούς του, τον Ρίσαρντ Τσίσλακ, και μάλιστα ως μια σκηνοθεσία της ίδιας της μεθόδου του Γκροτόφσκι, προορισμένη να «προφυλάξει την ανεξαρτησία και την αγνότητά του (το πρόγραμμα μιλάει για τον Πρίγκιπα, αλλά δεν θα ήταν λάθος να εννοήσουμε τον ηθοποιό) μέχρι την έκσταση». Άλλωστε ο Flaszen συμπεραίνει: «Η παράσταση είναι επίσης ένα είδος

άσκησης που καθιστά δυνατή την επαλήθευση της μεθόδου του Γκροτόφσκι. Όλα έχουν γλιστρήσει μέσα στον ηθοποιό: στο σώμα του, στη φωνή του και στην ψυχή του». Αντί να εξαφανιστεί προς όφελος ενός ηθοποιού δημιουργού, ο σκηνοθέτης γίνεται πανταχού παρών, και εδώ ακόμη, η σκηνοθεσία εμφανίζεται, σε τελευταία ανάλυση, ως το αντικείμενο του θεάματος. Ποτέ το θέατρο δεν ήταν, σε τέτοιο σημείο, κλεισμένο στον εαυτό του.

Σήμερα ο Γκροτόφσκι θέλει ίσως «να κάνει κάτι άλλο», ακριβώς, για να ξεφύγει από τη δημιουργική κατάσταση του σκηνοθέτη. Αλλά, λογικά, –καθιστώντας πιο ριζοσπαστική την έννοια της συνάντησης– οραματίζεται να απαρνηθεί το θέατρο, που εκλαμβάνεται ως θέαμα το οποίο παρουσιάζεται από μια ομάδα (ενεργητική) σε μια άλλη ομάδα (παθητική): «θα προτείνουμε ένα γεγονός όπου οι άνθρωποι μπορούν να συμμετάσχουν. Αν δεν υπάρχει διαίρεση ανάμεσα στον ηθοποιό-θεατή και τη δράση, δεν πρόκειται ούτε για θέαμα ούτε για *workshop*. Πρόκειται για έργο, αλλά το έργο αυτό βρίσκεται σε κατάσταση εξέλιξης, πρόκειται δηλαδή για το έργο-ποταμό, το έργο με τον εαυτό σου, το έργο των ανθρώπινων πλασμάτων που ταυτόχρονα είναι και η ουσία του» (*Les Nouvelles littéraires*, 14 Ιουνίου 1979). Ωστόσο, η ερώτηση παραμένει: άλλη μια φορά, η εκούσια εξαφάνιση του σκηνοθέτη δεν θα καταλήξει στο αντίθετό της; δηλαδή, στη μεταμόρφωσή του σε μάγο ή γκουρού και σε μια διεστραμμένη αύξηση των εξουσιών του;

Δραματουργία ή μίμηση του μοντέλου;

Όπως ο Στανισλάβσκι, έτσι κι ο Μπρεχτ [Brecht] δεν τοποθετεί τον σκηνοθέτη στο κέντρο της θεατρικής δραστηριότητας. Αλλά ενώ το *σύστημα* του Στανισλάβσκι βασίζεται στο ότι «ο Στανισλάβσκι, σκηνοθέτης, είναι πρώτα απ' όλα ηθοποιός», εκείνο του Μπρεχτ (που επίσης διεκδικεί τον τίτλο του συστήματος: «Ας ορίσουμε έτσι, στο εξής, αυτούς τους δυο τρόπους εργασίας, ώστε να υπογραμμίσουμε την εσωτερική συνοχή των διαφόρων στοιχείων τους») στηρίζεται στο ότι «όταν σκηνοθετώ, είμαι πρώτα απ' όλα συγγραφέας». Ας κοιτάξουμε πιο προσεχτικά: αν στα κείμενα του Μπρεχτ για το θέατρο επανέρχονται συχνά ονόματα σκηνοθετών του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, όπως του Μαξ Ράινχαρτ, του Λέοπολντ Γέσνερ [Leopold Jessner] και, στην πρώτη σειρά, του Πισκάτορ [Piscator] («Το θέατρο του Πισκάτορ παρέδιδε οπτικά μαθήματα»), ούτε ο σκηνοθέτης ως θεατρικός χειριστής, ούτε η σκηνοθεσία ως επικρατούσα σκηνική δραστηριότητα αναφέρονται πολύ συχνά. Ο σκηνοθέτης μάλιστα δεν εμφανίζεται ανάμεσα στα πρόσωπα της *Αγοράς του χαλκού*: οι πέντε παρτενέρ αυτών των «συνεντεύξεων για τέσσερις με θέμα ένα καινούριο τρόπο να κάνει κανείς

θέατρο» είναι, πράγματι, ο Φιλόσοφος, ο Ηθοποιός και η Ηθοποιός, ο Δραματουργός (με τη γερμανική σημασία της η λέξη), και ο σχεδόν βωβός Ηλεκτρολόγος «που αντιπροσωπεύει το καινούριο κοινό. Είναι ένας εργάτης, είναι δυσαρεστημένος με τον κόσμο έτσι όπως είναι».

Κι αυτό γιατί, για τον Μπρεχτ, οι δυο άξονες της θεατρικής εργασίας είναι, σε ό,τι αφορά ένα δεδομένο κείμενο, η επεξεργασία της ιστορίας που την επωμίζεται κυρίως ο δραματουργός, και η κατασκευή των προσώπων που είναι το έργο των ηθοποιών – χωρίς να ξεχάσουμε τη σχέση θεάματος και θεατή που παράγει, σε τελική ανάλυση, το νόημα της θεατρικής παράστασης. Σε μια τέτοια διαδικασία, ο σκηνοθέτης είναι –ή θα έπρεπε να είναι μόνο– ένας μεσάζων: «Σε μας, ο σκηνοθέτης δεν μπαίνει στο θέατρο με την *ιδέα* του, ή το *όραμά* του, ένα σχέδιο με *πανέτοιμες* τις *σκηνικές θέσεις* και τα *ντεκόρ*. Η επιθυμία του δεν είναι να υλοποιήσει την ιδέα του. Το καθήκον του συνίσταται στο να αφυπνίζει και να οργανώνει την παραγωγική δραστηριότητα των ηθοποιών (μουσικών, ζωγράφων, κλπ.)». Ή είναι ένας καθοδηγητής και ένα όργανο επαλήθευσης: μεταδίδει στην ομάδα των ηθοποιών την ιστορία έτσι όπως την επεξεργάστηκε με κοινή συμφωνία η ομάδα των συντελεστών (ξέρουμε πως, στο Berliner Ensemble, ο σκηνοθέτης Μπρεχτ επεξεργαζόταν αυτήν την ιστορία με τον ή τους δραματουργούς, τον σκηνογράφο και, καμιά φορά, με δυο-τρεις ηθοποιούς...) και φροντίζει ώστε ηθοποιοί και τεχνικοί να επιτρέψουν στον θεατή να διαβάσει αυτήν την ιστορία μέσα στην παράσταση.

Η έννοια της δραματουργίας επικαλύπτει και επισκιάζει –τουλάχιστον θεωρητικά– την έννοια του σκηνοθέτη. Για το μέλλον, ο Μπρεχτ ευχόταν η δραματουργική εργασία να μην είναι πια αποκλειστικά το καθήκον ή το προνόμιο ενός μόνο ή μιας μικρής ομάδας: σ' ένα ιδανικό μπρεχτικό θέατρο, θα έπρεπε να την αναλάβουν όλοι οι συμμετέχοντες, ο καθένας στη θέση του και όλοι παίρνοντας ένα ίσο μερίδιο στις αποφάσεις του συνόλου. Έτσι, η σκηνοθεσία θα γινόταν από όλους, κι όχι πια από έναν.

Η μπρεχτική πρακτική δεν μετέτρεψε αυτή την ουτοπία σε πραγματικότητα. Σίγουρα, ο σκηνοθέτης Μπρεχτ ήθελε να είναι διακριτικός και να εκπαιδεύει περισσότερο από το να κατευθύνει: «Δεν έχουμε την εντύπωση ότι προσπαθεί, με τη διαμεσολάβηση των ηθοποιών, να *παρουσιάσει την εικόνα ενός πράγματος που κουβαλάει μέσα του*. Οι ηθοποιοί δεν είναι τα όργανά του. Θέλει μάλλον να ανακαλύψει μαζί τους ποια ιστορία διηγείται το έργο, και να τους βοηθήσει να βρουν τη μέγιστη αποδοτικότητα τους [...]. Δεν είναι από τους σκηνοθέτες που ξέρουν τα πάντα. Μπροστά στο έργο, συμπεριφέρεται όπως αυτός που *δεν ξέρει τίποτε: περιμένει*» (παρατίθεται στο *Théâtre populaire*, τχ. 39). Επιπλέον, ο Μπρεχτ δεν ήταν ο διευθυντής

(ή *Generalintendant*) του Berliner Ensemble, και μάλιστα δεν συμμετείχε καν στο διοικητικό συμβούλιο του (που το διηύθυνε η Χελένε Βάιγκελ [Helene Weigel]), αλλά αυτή η διακριτικότητα ήταν, προφανώς, περισσότερο συμβολική παρά πραγματική: το Berliner Ensemble παρέμενε σίγουρα υπόθεση του συγγραφέα, του σκηνοθέτη και του παιδαγωγού Μπρεχτ. Και συνέχισε να είναι δική του υπόθεση, σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, μετά τον θάνατό του, σε σημείο να μετατραπεί το θέατρο σε μουσείο Μπρεχτ (ή σε «κονσερβατουάρ», σε «συντηρητήριο»). Αλλά μια δεσποτική και καθοδηγητική αντίληψη της σκηνοθεσίας επέστρεψε εμμέσως στη μπρεχτική πρακτική με το λεγόμενο μοντέλο. Γνωρίζουμε ότι ο Μπρεχτ επέβαλλε, για κάθε μία από τις παραστάσεις του, τη σύνθεση ενός βιβλίου μοντέλου που περιλάμβανε κυρίως το παιγμένο κείμενο, τις παρατηρήσεις και τα σχόλια της ομάδας υλοποίησης, και ένα σύνολο φωτογραφιών που απέδιδαν, όσο το δυνατόν με μεγαλύτερη ακρίβεια, τη συνέχεια καθώς και κάποιες σημαντικές λεπτομέρειες (η τέχνη του Μπρεχτ έγκειται συχνά στη λεπτομέρεια) του θεάματος. Αυτό το μοντέλο όφειλε να είναι ένα είδος κειμένου της παράστασης. Ο Μπρεχτ θεωρούσε τα μοντέλα αυτά ως όπλα για τη μεταμόρφωση του θεάτρου, κατά μια επική και σοσιαλιστική έννοια: «Στον δικό μας ιδιαίτερο τομέα, το θέατρο, πετάμε μοντέλα μέσα από το ρήγμα». Δεν «φτιάχτηκαν για να αντικαταστήσουν τη σκέψη, αλλά αντίθετα για να τη διεγείρουν, ούτε φτιάχτηκαν για να απαλλάξουν τον καλλιτέχνη από όλη τη δημιουργική δουλειά, αλλά αντίθετα για να του την καταστήσουν αναπόφευκτη». Όπως χρησιμοποιήθηκαν αυτά τα μοντέλα, συνέβαλαν στο να αποκατασταθεί η σκηνοθεσία ως προαπαιτούμενη ιδέα ή όραμα. Αυτό που ήταν το αποτέλεσμα μιας συλλογικής δουλειάς, στο Berliner Ensemble της δεκαετίας του πενήντα, το μετέτρεψαν σε *στυλ*. Γιατί, αντί για την *κυρίαρχη μίμηση* που συνιστούσε ο Μπρεχτ, εφάρμοσαν, σε ό,τι αφορούσε τα μοντέλα, μια *δουλική μίμηση*, που εκείνος αρνιόταν. Και ο μπρεχτικός σκηνοθέτης –εκείνος που γνώριζε το μοντέλο, εκείνος που *ήξερε*– έγινε πιο τυραννικός από ποτέ. Όχι μόνο το μοντέλο επέβαλλε ένα *στυλ*, αλλά επιπλέον εγγυόταν σ' αυτό εδώ μια σχεδόν ιερή νομιμότητα. Χάρη σε μια περίεργη αναστροφή των πραγμάτων, το θεατρικό κείμενο, ως θεματοφύλακας του νοήματος, ήταν πλέον λιγότερο ιερό από το μοντέλο, από τη σκηνοθεσία. Σε μεγάλο βαθμό, η κρίση του μπρεχτισμού, σήμερα, οφείλεται σ' αυτή την κακή χρήση του μοντέλου, στην αγιοποίησή του: το μοντέλο είχε μετατραπεί σε κείμενο απαραβίαστο, και μάλιστα περισσότερο απαραβίαστο από το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο. Η αντίληψη του Μπρεχτ για τη θεατρική εργασία είχε πια αλλοιωθεί, όπως και η θέλησή του να ξεπεράσει, μέσα από μια συλλογική δραματουργική πρακτική, αν όχι την ιδέα της σκηνοθεσίας, τουλάχιστον τη βασιλεία του απόλυτου σκηνοθέτη.

Το θέατρο και η ζωή

Αντίθετα με τον Μπρεχτ, ο Αντονέν Αρτώ [Antonin Artaud] φαίνεται να υποστηρίζει ότι θέατρο και σκηνοθεσία είναι ένα και το αυτό: «Για μένα το θέατρο συγχέεται με τις δυνατότητες που έχει για να υλοποιηθεί, όταν αντλούμε, από αυτές, τις ακραίες ποιητικές τους συνέπειες, και οι δυνατότητες υλοποίησης του θεάτρου ανήκουν εξ ολοκλήρου στον τομέα της σκηνοθεσίας, την οποία αντιλαμβανόμαστε ως ένα είδος γλώσσας στον χώρο και την κίνηση» (*Το θέατρο και το είδωλό του*).^[25] Ο Αρτώ αντιτάσσει μια απόλυτη άρνηση σε ένα θέατρο όπου «ο λόγος είναι τα πάντα και όπου δεν υπάρχει άλλη δυνατότητα πέρα από αυτόν», σε ένα θέατρο που θα ήταν «ένας κλάδος όλο κι όλο της λογοτεχνίας, ένα είδος ηχητικής ποικιλίας της γλώσσας», καθώς επίσης και στα «αριστουργήματα του παρελθόντος (που) είναι καλά για το παρελθόν: δεν είναι καλά για μας». Γι' αυτόν, «κάθε δημιουργία προέρχεται από τη σκηνή». Δεν κουράζεται να το επαναλαμβάνει: «Όλα τα προτεινόμενα θέματα εκκινούν, θα μπορούσαμε να πούμε, από τη σκηνή. Είναι όντως έτσι, και είναι έτσι σε τέτοιο βαθμό αντικειμενικής υλοποίησης που δεν μπορούμε να τα φανταστούμε, όσο βαθιά κι αν σκάψουμε, έξω από αυτή την πυκνή προοπτική, από αυτή την κλειστή και περιορισμένη σφαίρα της σκηνης», και επομένως «ένα θέατρο που υποτάσσει τη σκηνοθεσία, την υλοποίηση του θεάματος, δηλαδή ό,τι στο θέατρο είναι καθαρά θεατρικό, στο κείμενο είναι ένα θέατρο ηλιθίων, τρελών, κιναιδών, φιλολόγων, μπακάληδων, αντιποιητών και θετικιστών, δηλαδή δυτικών». Το θέατρο που ονειρεύεται ο Αρτώ, είναι αποκλειστικά «σκηνοθετικό». Αλλά, και μόνο από τις αξιώσεις του, η αντίληψη που εκφράζει για τη σκηνοθεσία καταλήγει στην άρνησή της – εάν εκληφθεί με τη συνηθισμένη της τουλάχιστον έννοια: «Πρέπει να θεωρούμε τη σκηνοθεσία, όχι ως την αντανάκλαση ενός γραπτού κειμένου και όλης αυτής της προβολής ανθρώπινων αντιγράφων που αποδεσμεύεται από το γραπτό, αλλά ως τη φλογισμένη προβολή όλων αυτών των αντικειμενικών συνεπειών που μπορούμε να αποκομίσουμε από μια κίνηση, μια λέξη, ένα ήχο, μια μουσική και από τους συνδυασμούς μεταξύ τους». Ήδη από την περίοδο του Θεάτρου Alfred-Jarry (1927-1930), ο Αρτώ αμφιταλαντευόταν ανάμεσα στη διακήρυξη της απόλυτης αχρηστίας της σκηνοθεσίας («η περιφρόνηση με την οποία αντιμετωπίζουμε όλα τα καθαυτό μέσα του θεάτρου, όλα όσα συνιστούν αυτό που συμφωνήσαμε να αποκαλούμε σκηνοθεσία, όπως τα φώτα, τα σκηνικά και τα κοστούμεια») και στη θέλησή του να μετατρέψει την παράσταση σε μια απαρέγκλιτα και με κάθε λεπτομέρεια ρυθμισμένη μηχανή («η σκηνοθεσία που υποβαστάζει το έργο θα λειτουργεί σαν καλοκουρδισμένη μηχανή. Και τα πάντα, από το σύνολο ως την

²⁵ [Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφ. Π. Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα 1992].

παραμικρή λεπτομέρεια, θα συμμορφώνονται σ' αυτήν»). Στο *Το θέατρο και το είδωλό του*, δεν αμφισβητεί πλέον τη σκηνοθεσία: αντίθετα, τη βλέπει ως «την καθαρή θεατρική γλώσσα» και διακηρύσσει ότι, από τη στιγμή που τα πάντα «μπορούν να γίνουν μόνο στη σκηνή και [οι] συνέπειες [αυτής της «φλογισμένης προβολής» για την οποία μιλούσε] βρίσκονται μπροστά στη σκηνή και πάνω στη σκηνή, ο συγγραφέας που χρησιμοποιεί αποκλειστικά γραπτές λέξεις και αδιαφορεί [για τη σκηνική πραγματικότητα] οφείλει να παραχωρήσει τη θέση του σε ειδικούς αυτής της αντικειμενικής και κινούμενης μαγείας». Αλλά, όταν ορίζει ότι «[τ]ο θέατρο είναι το μόνο μέρος στον κόσμο, όπου μια κίνηση που ολοκληρώθηκε δεν ξαναρχίζει για δεύτερη φορά», πάει πέρα από τη σκηνοθεσία και καταργεί την υπόστασή της.

Η άρνηση της επανάληψης που αντιπαραθέτει ο Αρτώ σε όλο το δυτικό θέατρο είναι επίσης, σε τελική ανάλυση, άρνηση της σκηνοθεσίας. Σκηνοθέτης του «θεάτρου της σκληρότητας» είναι στην πραγματικότητα μόνον ο ηθοποιός – ένας ηθοποιός ικανός να «επιστρέφει μέσω του θεάτρου στην ιδέα της οργανικής γνώσης των εικόνων και των τρόπων πρόκλησης εκστάσεων, σαν την κινέζικη ιατρική που γνωρίζει σε όλο το εύρος της ανθρώπινης ανατομίας τα σημεία που πρέπει κανείς να παρακεντήσει και που διέπουν ως και τις πιο περίπλοκες λειτουργίες». Ο Αρτώ το ένιωσε καλά ο ίδιος: μετά την αποτυχία των *Cenci* (1935), ξαναβρήκε το θέατρο και ό,τι εκτιμούσε ως την «πρώτη αληθινή παράσταση του θεάτρου της σκληρότητας» μόνο με το *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Για να ξεμπερδέουμε με την κρίση του Θεού, 1948), αυτή τη ραδιοφωνική εκπομπή της οποίας υπήρξε ταυτόχρονα ο συγγραφέας, ο σκηνοθέτης και ο κύριος πρωταγωνιστής.

Άλλωστε, γύρω στο 1968, στο όνομα του Αρτώ, αν όχι κατά το παράδειγμά του –γιατί, για να είμαστε ακριβείς, ο Αρτώ είναι αμίμητος, παρόλο που πολλοί προσπάθησαν να τον μιμηθούν, συχνά με άθλιο τρόπο–, αρκετοί νέοι άνθρωποι του θεάτρου διακήρυξαν το τέλος της βασιλείας του σκηνοθέτη και το δικαίωμα όλων στη δημιουργία. Ο ηθοποιός διεκδικεί όχι μόνο την ανάληψη μέρους της ευθύνης στη θεατρική παράσταση αλλά επιπλέον την εμφάνισή του σ' αυτήν με γυμνό πρόσωπο, χρησιμοποιώντας ελεύθερα το σώμα του και μιλώντας εξ ονόματος αυτού του ιδίου. Τότε το Living Theatre έγινε ένα πρότυπο θεάτρου αλλά και ζωής. Ο Τζούλιαν Μπεκ [Julian Beck] ανακεφαλαιώνει την εξέλιξη αυτής της ομάδας και του ρόλου του στους κόλπους της ως εξής: «Στις αρχές του Living, ετοιμάζαμε [ο Τζούλιαν Μπεκ και η Τζούντιθ Μαλίνα [Judith Malina]] τα πάντα εκ των προτέρων. Σιγά-σιγά, αφήσαμε τα σκηνικά και τη σκηνοθεσία να αναδυθούν από το έργο (...). Με τα χρόνια, η Τζούντιθ παραχώρησε μια διαρκώς αυξανόμενη ελευθερία στον ηθοποιό, μετατρέποντάς τον σε ένα στοιχείο ολοένα και πιο δημιουργικό. Καθιστούσε τη δράση ρευστή για τον

ηθοποιό, κατόπιν ο ηθοποιός μπορούσε να κινηθεί και να εφεύρει, ήδη από τη στιγμή εκείνη στις πρόβες που γνώριζε περισσότερα για τον ρόλο του από τον σκηνοθέτη» (παρατίθεται από τον Pierre Biner, *Le Living Theatre, histoire sans legende*).^[26] Και συμπεραίνει αργότερα: «Η κοινότητα του Living είναι, νομίζω, κατά κάποιο τρόπο η πιο σημαντική όψη της δουλειάς μας [...]. Θέλαμε αυτή η κοινότητα να λειτουργεί πραγματικά ως ένας αναρχικός συνεταιρισμός. [...] Η ύστατη κατάληξη των θεωριών μας είναι μια κοινωνία χωρίς εξουσία [...]. Η Τζούντιθ κι εγώ προσπαθούμε να εξαφανιστούμε, να διαλυθούμε μέσα στην κοινότητα. Χανόμαστε σιγά-σιγά όπως θέλουμε να κάνει και το Κράτος. Αλλά ο δρόμος που μένει είναι μακρύς [...]. Θέλουμε να φτάσουμε στο σημείο όπου η ίδια η θεατρική εργασία να είναι πράγματι ένα συλλογικό έργο».

Μια παλινόρθωση;

Μετά το 1968, πολλές ομάδες ή θίασοι στρατεύτηκαν στον δρόμο του Living Theatre. Στο επίκεντρο του οράματός τους βρισκόταν πάντα –προϋπόθεση ή συνέπεια;– η καθαίρεση ή η κατάργηση του σκηνοθέτη. Αλλά η εξέλιξή τους τους οδήγησε σε δυο αντίθετες κατευθύνσεις. Είτε αυτές οι ομάδες έδωσαν περισσότερη σημασία στη ζωή απ' ό,τι στο θέατρο και σχημάτισαν εύθραυστες λίγο-πολύ κοινότητες που η φιλοδοξία τους ήταν άλλη από το να κάνουν παραστάσεις (στην καλύτερη περίπτωση, ακολουθώντας κι εδώ ακόμη το παράδειγμα του Living Theatre, έφτασαν στο σημείο να παρουσιάζουν τους εαυτούς τους ως θέαμα). Είτε επανήλθαν στη θεατρική παραγωγή, και ο σκηνοθέτης επανεμφανίστηκε στους κόλπους τους, επιβλήθηκε, μέχρι που έγινε, με μια εξουσία ακόμη πιο αυξημένη, ο συγγραφέας των παραστάσεων της ομάδας. Αυτό συνέβη με το Grand Magic Circus και τον Ζερόμ Σαβαρύ [Jérôme Savary], καθώς και με το Théâtre du Soleil (Θέατρο του Ήλιου) και την Αριάν Μνουσκίν [Ariane Mnouchkine], αλλά με τρόπο εντελώς διαφορετικό και στους αντίποδες του Living.

Ο Ζερόμ Σαβαρύ, πέρα από το ό,τι επιβλήθηκε ως εμπυχωτής του Grand Magic Circus, ανέλαβε κι άλλες, μεγαλύτερες, ευθύνες: ήδη από το 1973, η παράσταση *De Moïse à Mao* (Από τον Μωϋσή στον Μάο), μια συμπαραγωγή του Grand Magic Circus και του Théâtre National de Strasbourg, είχε ως υπότιτλο: «ιστορική οπερέτα γραμμένη και σκηνοθετημένη από τον Ζερόμ Σαβαρύ» πάνω σε κείμενα των «Πιερ Λαρούς [Pierre Larousse], Μολιέρου [Molière], Σαίξπηρ [Shakespeare], Θερβάντες [Cervantes], Σαβαρύ, Σατωμπριάν [Chateaubriand], Βικτόρ Ουγκώ [Victor Hugo], Αβραάμ Λίνκολν [Abraham Lincoln], Magic Circus» και ο Ζερόμ Σαβαρύ ήταν ένας πανταχού παρών παρουσιαστής,

²⁶ [Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Παρίσι, 1968].

σαν τον Φρέγκολι [Fregoli]:²⁷ ο Moïse Marmeduke. Το Grand Magic Circus δεν υπάρχει πια. Μετά την επιτυχία του έργου *La Périchole* που είχε ανεβάσει στο Αμβούργο (1977), ο Ζερόμ Σαβαρύ σκηνοθέτησε λίγο-πολύ παντού οπερέτες του Όφενμπαχ, και στη συνέχεια του Ροσίνι [Rossini]: έγινε θαμώνας των μεγάλων λυρικών σκηνών. Αυτός ο «εργολάβος» θεαμάτων παίζει σε όλα τα ταμπλό. Ανεβάζει το ίδιο καλά Πανιόλ [Pagnol] (*La Femme du Boulanger: Η Γυναίκα του φούρναρη*) και αμερικάνικα μιούζικαλ (το *Καμπαρέ* που σκηνοθέτησε έκανε τον γύρο του κόσμου). Κι αυτός ο οπαδός του Μάη του '68 έγινε άνθρωπος των κρατικών οργανισμών: αφού διηύθυνε το Centre Dramatique de Montpellier, κατόπιν το Théâtre du VIIIe de Lyon, έγινε το 1988 επικεφαλής του Théâtre National de Chaillot. Εγκαινίασε τη θητεία του με το *D'Artagnan*, «ένα θέαμα του Ζερόμ Σαβαρύ», πάνω σε ένα κείμενο του Ζαν-Λου Νταμπαντί [Jean-Loup Dabadie].

Η περίπτωση της Αριάν Μνουςκίν και του Théâtre du Soleil είναι πιο σύνθετη. Από τη μια, ποτέ αυτή η ομάδα δεν θυσίασε στον μύθο της συλλογικής δημιουργίας, την οποία μπορούμε να αντιληφθούμε –ήταν το όνειρο του Living Theatre– ως «κατάργηση της ειδικής θέσης του καθένα» (παρατίθεται από τον Denis Bablet, *Travail Théâtral*, Ιανουάριος-Ιούνιος 1975): «Η δημιουργία μπορεί να είναι συλλογική, και απόλυτα συλλογική, ακριβώς αν ο καθένας είναι στη θέση του, αν εξασφαλίζει το μέγιστο δημιουργίας στο πόστο του κι αν υπάρχει κάποιος που λειτουργεί συγκεντρωτικά. Πράγμα που δεν εμπλέκει καμιά ιδέα ιεράρχησης». Η Αριάν Μνουςκίν ήταν πάντα αυτός ο κάποιος που λειτουργεί συγκεντρωτικά: αυτό τουλάχιστον δήλωνε, στα προγράμματα του Théâtre du Soleil, η ένδειξη «σκηνοθεσία» που ακολουθούσε το όνομά της. Από την άλλη, υπήρχε πάντα, από τους *Clowns* (1969, πρώτη συλλογική παράσταση του Théâtre du Soleil), μια πραγματική συλλογική εργασία σε ό,τι αφορά την επεξεργασία της παράστασης – και πρώτα απ' όλα σε ό,τι αφορά το κείμενο που φτιαχνόταν με αφετηρία τους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών. Αυτοί ήταν λοιπόν και συγγραφείς, και η Αριάν Μνουςκίν υποστήριζε πως η αληθινή εξέλιξη, σ' αυτόν τον τομέα, θα ήταν, όχι «να μειωθεί ο ρόλος της», αλλά «να αυξηθεί ο ρόλος των άλλων» (ό.π.). Ωστόσο, η πρακτική του Théâtre du Soleil άλλαξε κατεύθυνση. Η υλοποίηση πιο βαριών παραστάσεων, και τουλάχιστον από τεχνική άποψη πιο σύνθετων, οδήγησαν τον σκηνοθέτη, δηλαδή την Αριάν Μνουςκίν, στο πρώτο πλάνο. Επιπλέον, η Μνουςκίν έγινε και συγγραφέας. Η ταινία *Μολιέρος* δεν είναι μια ταινία του Théâtre du Soleil, με την Αριάν Μνουςκίν στη σκηνοθεσία. Είναι μια ταινία που «έγραψε και σκηνοθέτησε η

²⁷ [Σ.τ.Μ.: Leopoldo Fregoli (1867-1936), διάσημος Ιταλός ηθοποιός του μιούζικ-χολ, γνωστός για τις μεταμορφώσεις του και για την ταχύτητα με την οποία περνούσε από το ένα πρόσωπο στο άλλο, αλλάζοντας κοστούμια και περούκες εν ριπή οφθαλμού].

Αριάν Μνουσκίν» με το Théâtre du Soleil. Η διαφορά δεν είναι μικρή. Ο *Méphisto* (1979) επικυρώνει αυτή την αλλαγή. Η παράσταση είχε ως αφετηρία ένα κείμενο της Αριάν Μνουσκίν, που κι αυτό είχε την πηγή του σε ένα άλλο κείμενο: το μυθιστόρημα του Κλάους Μαν [Klaus Mann]. Σίγουρα η αρχική ιδέα επανεξετάστηκε και τροποποιήθηκε, κατά τη διάρκεια των προβών, από τους ηθοποιούς, αλλά ο *Méphisto* είναι περισσότερο η καθαρή και μονομερής σκηνική ερμηνεία μιας ιστορίας και δεδομένων θεατρικών προσώπων, παρά το αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμών μιας ομάδας ηθοποιών πάνω σε μια συγκεκριμένη ιστορική και κοινωνική κατάσταση (όπως ήταν, σε διαφορετικό βαθμό κάθε φορά, το 1789, το 1793 και το *L'Âge d'or*). Το γαλλικό κείμενο της σαιξπηρικής τριλογίας του Soleil (*Ριχάρδος Β΄, Δωδέκατη νύχτα, Ερρίκος Δ΄*, 1^ο μέρος, 1981-1984), το υπογράφει επίσης η Αριάν Μνουσκίν. Τα έργα: *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (*Η τρομερή αλλά ανολοκλήρωτη ιστορία του Νοροντόμ Σιχανούκ, βασιλιά της Καμπότζης*, 1985) και *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves* (*Η Ινδιάδα ή Η Ινδία των ονείρων τους*, 1987) είναι, όχι παραστάσεις που φτιάχτηκαν με αφετηρία μια συλλογική απόφαση του Soleil, αλλά θεατρικά έργα που έγραψε η Ελέν Σιζού [Hélène Cixous] και διηύθυνε η Αριάν Μνουσκίν. Είναι αλήθεια ωστόσο πως αυτά τα έργα γεννήθηκαν στη σκιά του Soleil, και πως το ανέβασμά τους πάει σίγουρα πιο πέρα από την απλή ερμηνεία ενός κειμένου από ηθοποιούς: συνεχίζει να ενεργοποιεί όλες τις δυνατότητες αυτής της κομπανίας, (με την πιο ισχυρή σημασία της η λέξη), που είναι πάντα το Théâtre du Soleil.

Μια ανάλυση της εξέλιξης της δουλειάς στη Schaubühne του Δυτικού Βερολίνου και της μεγάλης εξουσίας που δόθηκε στον Πέτερ Στάιν [Peter Stein] (πριν αυτός εγκαταλείψει τη διεύθυνση της Schaubühne, το 1984) θα μας οδηγούσε σε ανάλογες διαπιστώσεις. Βεβαίως, ο Στάιν ένωθε όλο και πιο πολύ την υποχρέωση να σεβαστεί το κείμενο που είχε γράψει κάποιος άλλος από αυτόν (είτε επρόκειτο για τον Σαίξπηρ είτε για τον Μπότο Στράους [Botho Strauss], που υπήρξε «δραματουργός» στη Schaubühne και που είναι τώρα ένας πραγματικός συγγραφέας), αλλά ο ρόλος του δεν υπήρξε παρόλ' αυτά λιγότερο κυρίαρχος: αρχίζει από την αποκλειστική επιλογή των μεγάλων κατευθυντήριων σκηνικών γραμμών που στηρίζουν την παράσταση, και μάλιστα – όπως συμβαίνει επίσης με το Théâtre du Soleil– από την επιλογή ενός τρόπου, διαφορετικού κάθε φορά, που καθορίζει τις σχέσεις ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή.

Μια καινούρια αλλαγή;

Μήπως επιστρέφουμε στο σημείο εκκίνησης και στην επιβεβαίωση της απόλυτης εξουσίας του σκηνοθέτη; Σίγουρα, σε ένα μέρος της θεατρικής δραστηριότητας (κυρίως στον δημόσιο τομέα του θεάτρου στη Γαλλία, στα κρατικά ή τα δημοτικά θέατρα στη Γερμανία, στα *teatri stabili* στην Ιταλία), οι σκηνοθέτες, περισσότερο από ποτέ, κρατούν για τον εαυτό τους τη μερίδα του λέοντα. Κι αυτό γιατί η οργάνωση αυτού του τομέα στηρίζεται όλο και πιο πολύ στην παραγωγή επιβλητικών θεαμάτων γοήτρου, που προορίζονται για περιοδείες μέσα στην ίδια τη χώρα ή στο εξωτερικό (όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει με το TNP-Théâtre de la Cité του Πλανσόν [Planchon]). Αλλά, ακόμη κι εδώ, ο σκηνοθέτης δεν απολαμβάνει πια μια αδιαμφισβήτητη κυριαρχία: η έννοια της *δραματουργίας* τείνει, αν όχι να εκτοπίσει, τουλάχιστον να υποσκάψει εκείνη της σκηνοθεσίας. Εξού μια διπλή αντίδραση. Ή ο σκηνοθέτης επωμίζεται αυτή τη δραματουργική αποστολή: τότε, έχει να αντιμετωπίσει το κείμενο, και οδηγείται, αν όχι στο να γίνει συγγραφέας, τουλάχιστον στο να θεωρηθεί υπεύθυνος γι' αυτό το κείμενο σε συνεργασία ή όχι με μια δραματουργική ομάδα. Έτσι συνέβαινε, π.χ., στο Théâtre National de Strasbourg, από το 1978 ως το 1983, όταν το διηύθυνε ο Ζαν-Πιερ Βενσάν [Jean-Pierre Vincent]: ήταν δύσκολο να διακρίνει κανείς τι, μέσα στην παράσταση, αναλογούσε στον διευθυντή και σκηνοθέτη Βενσάν, ή στους δραματουργούς του, ανάμεσα στους οποίους, καμιά φορά, βρισκόταν επίσης και κάποιος ηθοποιός. Ή, πάλι, ο σκηνοθέτης καταφεύγει σε μια περιοχή όπου η παράσταση διατηρεί μια σχετική αυτονομία κι όπου κάποιοι άλλοι, κι όχι αυτός, παίρνουν την ευθύνη για την άμεση μετάδοση του κειμένου: έτσι γίνεται στην όπερα όπου συντελείται, σήμερα, η ίδια ανάληψη ευθύνης από τον σκηνοθέτη με εκείνη που είχε γνωρίσει το θέατρο στις αρχές του αιώνα.

Από την άλλη, κάποιοι σκηνοθέτες-παιδαγωγοί αντιλαμβάνονται την παράσταση περισσότερο ως μια ευκαιρία να σταθεροποιήσουν προσωρινά, να ελέγξουν την εργασία (ίσως θα ήταν καλύτερα να λέγαμε «παιχνίδι») εκπαίδευσης και έρευνας στην οποία επιδίδονται με τους ηθοποιούς παρά ως στόχο. Εφεξής, για αυτούς, εκείνο που μετράει, είναι λιγότερο η επιτυχία μιας παράστασης, και μάλιστα η συνοχή της, από την αναζήτηση του παιχνιδιού, ενώ η παράσταση αποτελεί μόνο μια από τις στιγμές αυτού του παιχνιδιού. Ο Αντουάν Βιτέζ [Antoine Vitez] το παρατηρεί αυτό στον Brook [Μπρουκ], αλλά το ίδιο ισχύει και για κείνον: «Ο Μπρουκ, και γι' αυτό τον θαυμάζω τόσο, αποφάσισε να κάνει ένα θέατρο όπου ο πύργος από άμμο δείχνεται ως ένας πύργος από άμμο. Αυτό που πρέπει να δειχθεί στον θεατή είναι η ευθραυστότητα του θεάτρου, ο εφήμερος χαρακτήρας του. Ο Μπρουκ απεκδύθηκε κατά πολύ τη φιλοδοξία

του να γεμίσει τη σκηνή με σημεία [...]. Το θέατρο είναι ακριβώς το εφήμερο, είναι στη φύση του να χάνεται, όπως τα πολιτικά γεγονότα, όπως οι ίδιες οι ζωές» (συνέντευξη στο *Ca Cinéma*, τχ. 17). Από δω, ο σκηνοθέτης τείνει επίσης προς τον συγγραφέα. Αλλά αυτός ο συγγραφέας ανήκει, ίσως, σ' ένα καινούριο είδος: αντί να είναι ο δημιουργός μιας παράστασης προορισμένης να διαρκέσει –μιας παράστασης ισοδύναμης με βιβλίο (αυτή ήταν, όντως, η φιλοδοξία των πρώτων σκηνοθετών, και γνωρίζουμε ότι το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας έπαιζε για πολύ καιρό σκηνοθεσίες υπογραμμμένες από τον Στανισλάβσκι ή τον Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο)–, πλησιάζει «τον μελλοντικό καλλιτέχνη του θεάτρου που θα συνθέσει τα αριστουργήματά του (αλλά, αυτή τη φορά, η ίδια η ιδέα του αριστουργήματος έχει παραμεριστεί) με την *κίνηση*, το *σκηνικό* και τη *φωνή*», για τον οποίο μιλούσε ο Γκόρντον Κρέιγκ το 1905.

Μια επιστροφή στην προτεραιά κατάσταση –σ' ένα θέατρο συγγραφέων ή σ' ένα θέατρο ερμηνευτών– προφανώς αποκλείεται. Η αμφισβήτηση του σκηνοθέτη και το ξεπέραςμα της ιδέας της σκηνοθεσίας εγγράφονται στην προοπτική που άνοιξε, στην αρχή του αιώνα, με την έλευση της σύγχρονης σκηνοθεσίας. Τώρα, υπό αμφισβήτηση τίθεται η έννοια της παράστασης ως συνόλου τελειωμένου και κλειστού στον εαυτό του, με τα νοήματά του μια για πάντα καθορισμένα, καθώς και η σχέση ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές. Ίσως αρχίζει να παίρνει μορφή μια καινούρια αλλαγή του θεάτρου. Και ένα καινούριο μοίρασμα των καθηκόντων.

Μετάφραση: Δαμιανός Κωνσταντινίδης
Επιμέλεια βιβλιογραφικών παραπομπών: Ελένη Παπάζογλου

BERNARD DORT

Αντουάν ο πρόδρομος*

Συμπτωματικά, η θεατρική σαιζόν του 1963 σημαδεύτηκε από μια επέτειο: τα πενήνταχρονα του θεάτρου του Vieux-Colombier, και συγχρόνως από μια αποχώρηση: του Ζαν Βιλάρ [Jean Vilar] που παραιτήθηκε από τη διεύθυνση του T.N.P. [Théâtre National Populaire] έπειτα από δωδεκάχρονη δραστηριότητα. Η σύμπτωση αυτή δεν είναι ίσως χωρίς σημασία. Ο Βιλάρ είναι αναμφισβήτητα ο τελευταίος κι ο μεγαλύτερος απ' τους κληρονόμους του Κοπώ [Copeau] (σκηνοθέτης και διευθυντής του Vieux-Colombier). Το έργο που επιτέλεσε στο T.N.P., ήταν μια κατευθείαν προέκταση της «θεατρικής ανανέωσης», που είχε αναλάβει πριν από πενήντα χρόνια ο Κοπώ. Κάτι περισσότερο: ολοκλήρωσε αυτή την ανανέωση, εφόσον έφερε στο θέατρο, όπως το εννοούσε ο Κοπώ, το πλατύ λαϊκό κοινό, το οποίο, πριν από τον Βιλάρ, δεν το είχε κανένας απ' τους σκηνοθέτες του CARTEL.^[28] Η αποχώρηση του Ζαν Βιλάρ, που ίσως δεν θέλησε ν' αφήσει τον εαυτό του να εγκλωβιστεί στο θεατρικό σχήμα στου οποίου την τελειοποίηση συνέβαλε ο ίδιος, θέτει εκ νέου τα πάντα επί τάπητος. Δεν αμφισβητείται η επιτυχία της προσπάθειας που λέγεται T.N.P., απόδειξη ότι ο Ζωρζ Βιλσόν [Georges Wilson] εργάζεται πάνω στις ίδιες οργανωτικές βάσεις με τον Βιλάρ και με το ίδιο κοινό. Εκείνο όμως που στο εξής έχει πια κλονιστεί, είναι ένα ορισμένο ύφος παραστάσεων, το ύφος εκείνο που είχε κληροδοτηθεί απ' τον Κοπώ και που ο Βιλάρ το είχε φτάσει στον ανώτατο βαθμό αποτελεσματικότητάς του. Έτσι, η πρώτη παράσταση του Ζωρζ Βιλσόν, που αντικατέστησε τον Βιλάρ, πήρε κατά κάποιον τρόπο την αξία μανιφέστου.

Το σημείο αναφοράς του T.N.P. έχει αλλάξει: με τα *Παιδιά του Ήλιου* του Γκόρκι [Gorky], εκείνον, που πρέπει τώρα πια να επικαλείται κανείς, δεν είναι ο Κοπώ αλλά ο Αντουάν [Antoine]. Ξέρω, βέβαια, ότι το έργο απαιτούσε ένα νατουραλιστικό ύφος, η εκλογή όμως αυτού του έργου για τα εγκαίνια της νέας διεύθυνσης του T.N.P., είναι από μόνη της ενδεικτική, όπως και το γεγονός ότι ο Βιλσόν έμεινε πιστός σε κάποιον ιστορικό νατουραλισμό, ενώ θα μπορούσε να τον αποφύγει (δεν έχουμε παρά να θυμηθούμε τον *Πλατόνωφ* του Τσέχωφ [Chekhov] ανεβασμένον από τον Βιλάρ). Η

* Bernard Dort, «Antoine le patron», *France-Observateur*, 13 Φεβρουαρίου 1964 (αναδημοσιεύεται στο: Bernard Dort, *Théâtre public, Essais de critique*, Παρίσι, Seuil 1967, σ. 299-303).

²⁸ [Σ.τ.Μ.: «Συνασπισμός» τεσσάρων κορυφαίων σκηνοθετών-θιασαρχών στα χρόνια του μεσοπολέμου: Λουί Ζουβέ [Louis Jouvet], Σάρλ Ντυλλέν [Charles Dullin], Γκαστόν Μπατύ [Gaston Baty], Ζωρζ Πιτοέφ [Georges Pittoëff]].

διαμάχη στον θεατρικό χώρο του Παρισιού έχει διερευνηθεί: το ζήτημα πια δεν είναι μόνον το ν' ακολουθεί κανείς τον Κοπώ, στον αγώνα τώρα υπεισέρχεται κι ο Αντουάν.

Εδώ ακούω ορισμένους να βάζουν τα γέλια: Πώς; Ξαναγουρίζουμε πίσω στον Αντουάν και στο Théâtre-Libre; Θα δούμε πάλι ολόκληρα σφαχτά με το αίμα τους να τρέχει πάνω στη σκηνή και τα σιντριβάνια ν' αρχίζουν πάλι να τινάζουν ψηλά στον αέρα αληθινούς πίδακες νερού;... Μακριά απ' αυτά τα παλιοκαιρίσια πράγματα. Το Théâtre-Libre πάνε πάνω από πενήντα χρόνια που έχει πεθάνει. Σταματήστε πια ν' ασχολείστε μαζί του. Τι στο καλό, οφείλουμε να συμβαδίζουμε με την τελευταία λέξη της μόδας... και το παλιομοδίτικο φύρδην μίγδην του κ. Αντουάν δεν αξίζει πια παρά μόνο για το Μουσείο Grévin. Η αντίδραση έφτασε ακόμα και μέχρι τον κινηματογραφικό κριτικό του *Express*, που, γράφοντας για κάποια ταινία, δεν χάνει την ευκαιρία να διασύρει αυτό το «ακαδημαϊκό βαρύγδουπο κι άχαρο» Théâtre-Libre.

Το κακό είναι πως αυτό το Théâtre-Libre, φόβητρο των φίλων του μοντέρνου, δεν έχει καμία σχέση με το Théâtre-Libre του Αντουάν, και πως το έργο του Αντουάν απλώνεται πολύ πιο πέρα από τη δουλειά που κατάφερε να επιτελέσει στη διάρκεια των επτά χρόνων του Théâtre-Libre. Δεν έχω σκοπό να παίξω εδώ τον ρόλο του εξερευνητή, ωστόσο πρέπει να θυμίσουμε ότι ο Αντουάν υπήρξε ο πρώτος κι ίσως ο μόνος που αντιμετώπισε με τρόπο συγκεκριμένο όλα τα προβλήματα που, εδώ κι έναν αιώνα περίπου, δεν έπαψαν να τίθενται στο παρισινό θέατρο. Επί τριάντα χρόνια, είτε από τη σκηνή του Théâtre-Libre, είτε απ' τη σκηνή του θεάτρου Antoine, είτε από του Οδέον, έδωσε μια διπλή μάχη, μάχη για ένα ύφος πραγματικά σύγχρονης σκηνικής αναπαράστασης που να είναι συντονισμένο με τις τεχνικές απαιτήσεις της εποχής, μάχη επίσης για την ανεξαρτησία του θεάτρου, τόσο στον οικονομικό όσο και στον πολιτικό τομέα.

Το 1880 το θέατρο ήταν σε καθυστέρηση ούτε λίγο ούτε πολύ μισού αιώνα σε σχέση με τη λογοτεχνία και τις άλλες τέχνες. Επιπλέον, ήταν αποκομμένο απ' αυτές κι είχε περιοριστεί στο να προσφέρει χιλιοσερβιρισμένες διασκεδάσεις στην αστική τάξη. Πάνω κει εμφανίστηκε ο Αντουάν, και μέσα σε λίγα χρόνια, όλο το γαλλικό θέατρο μεταμορφώθηκε από τα θεμέλια του. Άλλωστε, ο Αντουάν, μπορεί να ξεκίνησε από τις αρχές του νατουραλισμού, αρκετά σύντομα όμως αποσπάστηκε από αυτές, και δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι στο Οδέον πραγματοποίησε, μεταξύ 1906 και 1910, το πιο σημαντικό και παραγνωρισμένο τμήμα του έργου του: αυτός δεν είναι μήπως ο σκηνοθέτης που πρώτος πειραματίστηκε συστηματικά πάνω στους κλασικούς και μας τους ξανάδωσε πίσω όχι τυλιγμένους στο φάσμα μιας απατηλής αιωνιότητας αλλά ενταγμένους σε μια συγκεκριμένη κοινωνία, επιτρέποντάς μας να τους καταλαβαίνουμε μέσα από το πρίσμα της ιστορίας του καιρού τους, όπως εμείς μπορούμε να τη

φανταστούμε σήμερα; Κάτι σημειώσεις του, κάτι κουβέντες του για τον *Ταρτούφο*, λόγου χάρη, προδικάζουν τις παραστάσεις αυτού του έργου από τον Ζουβέ (παραστάσεις που τις χτύπησε τότε σχεδόν σύσσωμη η κριτική) – ακόμα κι εκείνες του Πλανσόν [Planchon].

Συνεπώς, το ν' ανακαλύπτουμε σήμερα τον Αντουάν πέρα από τον Κοπώ, δεν σημαίνει ότι κάνουμε έργο ιστορικού, αλλά ότι ξαναγυρίζουμε στις ίδιες τις πηγές του σύγχρονου θεάτρου. Σημαίνει πως ξαναβρίσκουμε αυτό το θέατρο, πως ξαναβρίσκουμε όχι ένα θέατρο που έχει συρρικνωθεί στις διαστάσεις παιχνιδιού διαφόρων εστέτ, όχι ένα θέατρο που έχει καταντήσει άπιαστο, που διυλίζει σε τέτοιο σημείο ώστε να μην είναι πια παρά το είδωλο ενός ειδώλου, αλλά ένα θέατρο μ' όλες του τις απαιτήσεις κι όλες τις φιλοδοξίες του. Σε όλα αυτά δεν υπάρχει ίχνος επιστροφής στο παρελθόν.

Φυσικά, δεν τίθεται καν θέμα να ξανασυλλαβίσουμε σήμερα λέξη προς λέξη το μάθημα του νατουραλισμού. Ο επιστημονισμός του τέλους του περασμένου αιώνα ήταν καπνός χωρίς φωτιά. Εκείνο που εξακολουθεί να μας συγκινεί στον Ζολά, δεν είναι πια το επίπονα κατασκευασμένο σύστημά του πάνω στους νόμους της φυσικής κληρονομικότητας, αλλά η αντίληψή του για μια κοινωνία που έχει προσβληθεί από ένα είδος οργανικού καρκίνου κι έχει παραδοθεί στον ακατάσχετο πολλαπλασιασμό και στην αποσύνθεση. Είναι η εικόνα μιας αστικής κοινωνίας δηλητηριασμένης από τις ίδιες τις τοξίνες της. Έτσι κι από τον Αντουάν δεν θα συγκρατήσουμε ούτε τη θέλησή του ν' αναπαραστήσει επακριβώς την πραγματικότητα (τη «φέτα ζωής»), ούτε την πίστη του στην παντοδυναμία του «περιβάλλοντος» [*milieux*], αλλά την παρατηρητικότητα του, την αυστηρότητά του και την έγνοια του ν' αποδώσει στη θεατρική πράξη, κάτι σαν βάθος πεδίου, το απαράβατο περιβάλλον μιας συγκεκριμένης κοινωνίας. Τον κοινό παρονομαστή στις πιο φιλόδοξες απόπειρες του σύγχρονου θεάτρου δεν πρέπει να τον αναζητήσουμε στο στυλιζάρισμα του Κοπώ (που το κληρονόμησε από τον Κρέιγκ [Craig]) αλλά στον ρεαλισμό του Αντουάν.

Όταν σήμερα διαβάζουμε στο κείμενό του «Κουβέντες για τη σκηνοθεσία»,²⁹ που χρονολογείται από το 1903, ότι η σκηνοθεσία καλείται να παίξει στο θέατρο τον ρόλο που «παίζουν οι περιγραφές στο μυθιστόρημα», δεν μπορούμε να μην υπερθεματίσουμε και να μη δούμε σ' αυτή τη φράση μια προαίσθηση της κατεύθυνσης που θα πάρει όχι μόνον το θέατρο αλλά και η τέχνη του μυθιστορήματος που μας ζητά σήμερα ν' αποκρυπτογραφήσουμε, πέρα από την ψυχολογία των τύπων και των προσώπων, την πραγματική φυσιολογία της εποχής μας μέσα από τα σχήματα των αντικειμένων που υπάρχουν γύρω μας.

²⁹ André Antoine, «Causerie sur la mise en scène», *Revue de Paris*, 1 Απριλίου 1903.

Έτσι, βλέπουμε σήμερα τη σκηνή να κατοικείται και πάλι, να γεμίζει με διάφορα ετερόκλητα υλικά, κομμάτια από λιωμένα υφάσματα, υπολείμματα καθημερινών αντικειμένων που σώθηκαν από κάποια θεομηνία... Από την καρότσα της *Μάνας Κουράγιο* (του Berliner Ensemble) μέχρι τους σκελετούς αυτοκινήτων που στριμώχνονται πάνω στο πλατώ του θεάτρου Récamier για τον *Γάμο* του Γκομπρόβιτς [Gombrowicz], περνώντας απ' την ετοιμόρροπη σκάλα που πιάνει σχεδόν ολόκληρο τον σκηνικό χώρο του Chailiot για *Τα παιδιά του Ήλιου*, ο κόσμος των πραγμάτων βρίσκει ξανά ανοιχτό τον δρόμο για να μπει στο θέατρο. Ασφαλώς, δεν έχουμε πια να κάνουμε μ' εκείνα τα περιβάλλοντα, τα αντιγραμμένα με απόλυτη ακρίβεια, που ονειρευόταν ο Αντουάν, πρόκειται όμως πάλι για έναν χώρο που σημαίνει την εξάρτησή μας από την κοινωνία, που μας μιλά με τρόπο άμεσο για την αλλοτρίωσή μας. Τα έργα δεν εξελίσσονται πια αυτόνομα μέσα σ' ένα ποιητικό *No Man's Land*, είναι ριζωμένα σ' έναν κόσμο από συντρίμια, προϊόντα και απόβλητα. Και είναι αλήθεια πως με τον Μπρεχτ [Brecht] και τη δουλειά του Berliner Ensemble τα αντικείμενα επέστρεψαν στο θέατρο. Το παράδειγμα του Μπρεχτ και του Αντουάν, όσο διαφορετικά κι αν είναι (ο Μπρεχτ πάντα αρνήθηκε στο θέατρο την ψευδαίσθηση και τον «τέταρτο τοίχο»), συναντώνται σε τούτο: στο ότι εκείνο που έχει σημασία να παρουσιαστεί πρώτο είναι η πυκνότητα ενός ορισμένου είδους ζωής, τα υλικά δεσμά που δένουν τον άνθρωπο με τον κόσμο, ο ίδιος ο τρόπος με τον οποίο παράγεται ο άνθρωπος από τον κόσμο – ίσα ίσα για ν' αναρωτηθούμε κατόπιν πώς παράγει και ο άνθρωπος τον κόσμο.

Οι μεγαλύτερες θεατρικές παραστάσεις τα τελευταία χρόνια είναι παράγωγα επιμειξίας του Αντουάν και του Μπρεχτ. Στο Piccolo Teatro του Μιλάνου, ο Τζόρτζιο Στρέλερ [Giorgio Strehler] κατάφερε να ξαναβρεί το ύφος και την αλήθεια του νατουραλισμού στο *El Nost Milan*, προτού δώσει, με τη *Ζωή του Γαλιλαίου*, ένα υπόδειγμα επικής παράστασης, όπου η ακρίβεια των λεπτομερειών συναγωνίζεται έναν ποιητικό στοχασμό πάνω «στους κινδύνους μιας νέας εποχής» και όπου η υλικότητα του παιχνιδιού των ηθοποιών δεν αποκλείει καθόλου ένα είδος απόστασης και διαλογισμού που ενυπάρχουν σ' αυτό το παίξιμο. Στις *Μέρες της Κομμούνας* του Berliner Ensemble, η ιστορική ερμηνεία της αποτυχίας της πρώτης προλεταριακής επανάστασης περνάει μέσα από την εξονυχιστική, σχεδόν «ψευδαισθησιακή», περιγραφή της καθημερινής ζωής της οικογένειας Καμπέ. Τελείως πρόσφατα επίσης, στο *Messingkauf (Η Αγορά του χαλκού)*, αυτή τη διασκεδαστικά διδακτική παράσταση, όπου υπάρχει μια αλληλοδιαδοχή συζητήσεων πάνω στους σκοπούς και τα μέσα του μπρεχτικού επικού θεάτρου και ασκήσεων ηθοποιών, το θέμα που απεικονιζόταν με τον πιο λαμπρό τρόπο ήταν εκείνο των σχέσεων ανάμεσα στην αλήθεια της παρατήρησης και στην αναγκαιότητα της σκηνικής μεταφοράς: συγκεκριμένα, στη

σκηνή [σκην. Hans Georg Simmgen] όπου ο Ησίοδος και ο Όμηρος, με προσωπεία ελλήνων τραγωδών, αρχίζουν, ως ποιητές και ως ματαιόδοξοι και άπληστοι γέροι, μια μονομαχία ρητορείας, και στη σκηνή [σκην. Guy de Chambure] όπου ένας ντελάλης λαϊκού πανηγυριού συνδυάζει, για να εξυμνήσει τις θεραπευτικές ιδιότητες μιας σκόνης για ποδόλουτρα, το (νατουραλιστικό) στυλ του πλανόδιου πραγματευτή και το (πόσο διασκευασμένο όμως) στυλ του Έκκεχαρντ Σαλ [Ekkehard Schall] όταν παίζει τον δικτάτορα Ούι.

Εκτός αυτού, ο Μπρεχτ κι ο Αντουάν έχουν έναν κοινό πρόγονο: τον Ντιντερό [Diderot]. Όμως δεν πρόκειται μόνο για ιδεολογία. Πρόκειται για τις δομές του θεάτρου μας, που αναζητά ένα καινούριο κοινό και δεν προορίζεται πια για λίγους μυημένους, για εκείνο το κοινό «το περιορισμένο κι επιλεγμένο», που έλεγε ο Κοπώ, και που ήταν το κοινό του θεάτρου του Vieux-Colombier στο ξεκίνημα του. Γιατί έχει περάσει πια η εποχή του γυμνού παταριού καθώς και του αφηρημένου παιξίματος των ηθοποιών, που κάνουν επίδειξη των προσωπειών τους και των μορφασμών τους: αυτή ήταν μια εποχή που προϋπέθετε μια εκ των προτέρων συμφωνία ανάμεσα στη σκηνή και στην πλατεία, ένας είδος συμμετοχής σ' έναν μύθο, στον μύθο ακριβώς του επαναθεατροποιημένου θεάτρου. Σήμερα δεν υπάρχει αυτή η συμφωνία. Το νέο κοινό δεν είναι πια μόνον ένα κοινό θεατρόφιλων. Δεν είναι πια κάτοχος ούτε κληρονόμος μιας κουλτούρας που, από την πολλή χρήση, έχει ξεφτίσει. Το κοινό αυτό ζητάει μια ζωντανή, μια καινούρια κουλτούρα: μια κουλτούρα που να μπορεί να του χρησιμεύσει. Εκείνο που θα το κάνει ν' αναγνωρίσει αυτή την κουλτούρα, είναι πρώτ' απ' όλα ο σεβασμός των αναγκών και των απαιτήσεων της καθημερινής ζωής. Όπως έγραφε, πριν από έναν αιώνα σχεδόν, στο βιβλίο του *Η τέχνη της σκηνοθεσίας* ο Μπεκ ντε Φουκέρ [Becq de Fouquières], «το σημερινό κοινό δεν ενδιαφέρεται τόσο για τον άνθρωπο εν γένει όσο για τους ανθρώπους, τον καθένα ξεχωριστά, κι αυτούς δεν μπορεί να τους φανταστεί απαλλαγμένους από τις εξωτερικές επιδράσεις, τις περιστάσεις και τα γεγονότα».³⁰ Ο Κοπώ έφερε εις πέρας το έργο του: απαγκίστρωσε το θέατρο από τη μαγεία της ψευδαίσθησης. Σήμερα, μας επανατίθεται το ερώτημα που είχε θέσει ο Αντουάν: το ερώτημα της σχέσης ανάμεσα στη σκηνοθεσία και στην αναθύμηση της ιστορικής μας υπόστασης. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία πως οι απαντήσεις (περισσότερο απ' ό, τι φανταζόμαστε ποικίλες) που έδωσε εκείνος σ' αυτό το ερώτημα, δεν αποτελούν πια για μας μια απαραβίαστη αξία. Το Μάθημα όμως του Αντουάν παραμένει. Σε μας τώρα εναπόκειται να το κάνουμε δικό μας.

Μετάφραση: Δημήτρης Δημητριάδης

³⁰ Becq de Fouquières, *L' Art de la mise en scène. Essais d'esthétique théâtrale*, G. Charpentier et Cie, Παρίσι 1884, σ. 245.

BERNARD DORT

Η μεγάλη περιπέτεια του ηθοποιού κατά τον Στανισλάβσκι*

Ο Στανισλάβσκι [Stanislavski], ξέρουμε ποιος είναι; Σπάνια κάνουμε αυτήν την ερώτηση στον εαυτό μας. Για τους περισσότερους ανθρώπους του γαλλικού θεάτρου, το ζήτημα έχει ρυθμιστεί μια για πάντα. Ο Στανισλάβσκι είναι κάτι μεταξύ αγίου, ήρωα, σοφού ή τρελού· αρκεί, με την ευκαιρία κάποιας επίσημης τελετής, ν' αναφέρουμε με θρησκευτική ευλάβεια τ' όνομά του, και αισθανόμαστε πως έχουμε εκπληρώσει το χρέος μας απέναντί του. Με λίγα λόγια, εξαφανίσαμε δεξιοτεχνικά τον Στανισλάβσκι πίσω από τον μύθο του (αυτό το παραδεχόταν ο Κοπώ [Copeau] από τότε κιόλας που έγραφε τον Πρόλογο στη γαλλική έκδοση του *Η ζωή μου στην Τέχνη*: «για πολλά χρόνια, η φήμη του Κωνσταντίν Στανισλάβσκι ήταν για μένα σαν μια φλόγα που έλαμπε σε μια μακρινή, απρόσιτη απόσταση»³¹). Όχι μόνον εμείς οι Γάλλοι, αλλά κι εκείνοι που τον διεκδικούν πιο νόμιμα από μας, οι Αμερικανοί και οι Σοβιετικοί. Στην Ε.Σ.Δ.Δ., αφού τα πρώτα χρόνια μετά την οκτωβριανή επανάσταση θεωρήθηκε ύποπτος, στήθηκε πάλι στο βάθρο του και, θέλοντας και μη, μεταμορφώθηκε σ' έναν επίφοβο 'πατερούλη' του σοσιαλιστικού ρεαλισμού· στις Ηνωμένες Πολιτείες, αντίστροφα, μετατράπηκε σ' ένα είδος αρχιμάγου του θεάτρου, ή μάλλον σ' ένα μινώταυρο στον οποίο πρέπει, κάθε χρόνο, να θυσιάζονται στον ναό του Actors Studio ορισμένοι νέοι, που διαλέγονται ανάμεσα στους καλύτερους της φυλής (όσοι βγαίνουν σώοι έχουν δικαίωμα αν όχι στον τίτλο του πρωταγωνιστή, τουλάχιστον του σταρ, και στα χρυσωμένα συμβόλαια του Χόλυγουντ). Πράγμα που είναι άλλος ένας τρόπος να ξεφορτωθούμε τον Στανισλάβσκι.

Το όνειρο της μεγάλης επιτομής

Με ποιον τρόπο όμως να γνωρίσουμε τον Στανισλάβσκι; Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι αυτό δεν είναι καθόλου εύκολο. Ασφαλώς, έχει αφήσει γραπτά κείμενα, γιατί έγραφε πολύ. Γι' αυτόν, το να κάνει θέατρο δεν ήταν κάτι αυτονόητο. Οι πρώτες του εμπειρίες ως ηθοποιού και σκηνοθέτη, τόσο στη μοσχοβίτικη Εταιρεία Τέχνης και Λογοτεχνίας όσο και στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, που ίδρυσε το 1898 με τον φίλο

* Bernard Dort, «La grande aventure de l'acteur selon Stanislavski», πρόλογος στο: Constantin Stanislavski, *La construction du personnage*, μτφ. Charles Antonetti, σειρά «Art, Théâtre et Métier», Olivier Perin, Παρίσι 1966. Το άρθρο αναδημοσιεύεται στο *Théâtre Réel, essais de critique 1967-1970*, Seuil, Παρίσι 1971, σ. 67-77.

³¹ Jacques Copeau, πρόλογος στο: Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, μτφ. Nina Gourfinkel και Léon Chancerel, 1934 – δεύτερη έκδοση θεωρημένη και βελτιωμένη, Librairie théâtrale, Παρίσι 1950.

του Νεμιρόβιτς-Ντάτσενκο [Nemirovitch-Dantchenko], δεν άργησαν και πολύ για να τον πείσουν ότι το θέατρο δεν είναι τέχνη, παρά μόνο με την προϋπόθεση πως θέτει ακατάπαυστα σε αμφισβήτηση τις ίδιες τις μεθόδους του – διαφορετικά, ξεπέφτει στο επίπεδο «μιας συρραφής συμβατικών εφέ» ή καταντάει «μια καθαρή μίμηση». Επομένως, εκείνο που έπρεπε να γίνει ήταν να συνοδεύεται η θεατρική πρακτική από ένα στοχασμό πάνω σ' αυτή την πρακτική. Και τα αποτελέσματα αυτού του στοχασμού να μεταβιβάζονται στους άλλους. Γιατί μπορεί να είναι αδύνατο να γεννήσει κανείς δημιουργούς, είναι όμως δυνατό, και μάλιστα απαραίτητο, να δείχνει στους ανθρώπους του θεάτρου, και κυρίως στους ηθοποιούς, τους δρόμους από τους οποίους μπορούν να εισχωρήσουν σ' αυτή τη «δημιουργική κατάσταση» έξω από την οποία δεν υπάρχει θεατρική τέχνη.

Εξού και το μεγάλο σχέδιο του Στανισλάβσκι, το πιο φιλόδοξο που συνέλαβε ποτέ σκηνοθέτης: το σχέδιο να συντάξει μια Επιτομή που ν' αποτελεί μια ολοκληρωμένη εμπειρία τόσο στον τομέα της πραγματοποίησης όσο και στον τομέα της έρευνας. Όμως ο Στανισλάβσκι δεν μπόρεσε, παρά σ' ένα πολύ μικρό ποσοστό, να φέρει εις πέρας αυτό το έργο. Στην πραγματικότητα αυτή η Επιτομή παραμένει ημιτελής. Έπρεπε να περιλαμβάνει τουλάχιστον οχτώ τόμους, όπως παρατηρεί η Nina Gourfinkel: μετά το Ένας ηθοποιός δημιουργείται, «το Πλάθοντας ένα ρόλο· το Πέρασμα του ηθοποιού στη σκηνική δημιουργική κατάσταση· η Τέχνη της αναπαράστασης (το κυρίως επάγγελμα)· η Τέχνη του σκηνοθέτη· η Όπερα, και τέλος, ως συμπέρασμα: Η επαναστατική τέχνη, όλα αυτά συνοδευόμενα από ένα εγχειρίδιο ασκήσεων: *training και πειθαρχία*».³² Όμως, μόνον ο πρώτος τόμος, το Ένας ηθοποιός δημιουργείται, γράφτηκε εξ ολοκλήρου από τον Στανισλάβσκι. Το Πλάθοντας ένα ρόλο έμεινε σε κατάσταση σημειώσεων, σχεδίων, αποσπασμάτων ενός βιβλίου, που συγκεντρώθηκαν και δημοσιεύτηκαν καθυστερημένα σ' αυτή τη μορφή. Οι άλλοι τόμοι δεν γράφτηκαν.

Κάτι τέτοιο, στην περίπτωση των περισσότερων κειμένων που προέρχονται από ανθρώπους του θεάτρου, δεν θα ήταν μειονέκτημα: τα κείμενα αυτά είναι συνήθως αποσπάσματα, που ο σκηνοθέτης τα ρίχνει στο χαρτί μέσα στη δίνη μιας σκηνοθεσίας του, ή που κάθεται και τα σοφίζεται σε πομπώδες ύφος, μόνο και μόνο για να συναγωνιστεί τους φιλόλογους. Παρόμοια ημιτελής κατάσταση υπονομεύει το νόημα των κειμένων, που έχουν φτάσει σήμερα στα χέρια μας. Αυτά τα κείμενα είχαν οργανωθεί με τον απώτερο σκοπό ενός συνόλου. Αποτελούν μέρος ενός Συστήματος και δεν έχουν αξία, παρά μόνο ως κομμάτια αυτού του Συστήματος. Η φιλοδοξία του Στανισλάβσκι, όπως των μεγάλων μυθιστοριογράφων του περασμένου αιώνα, ήταν να φτάσει σε μια ολότητα. Μπορεί να φανταστεί κανείς το *Les Rougon-Macquart* του Ζολά

³² Nina Gourfinkel, *Constantin Stanislavski*, σειρά «Le Théâtre et les jours 5», L'Arche, Παρίσι 1955, σ. 183.

[Zola] ημιτελής; Μας λείπει ο ακρογωνιαίος λίθος του στανισλαβσκικού συνόλου, εκείνο το ενωτικό όραμα της θεατρικής δημιουργίας που είναι ολοκληρωμένη, όπως ένας τέλει σχηματισμένος οργανισμός, και που περνάει από το τεχνητό στο φυσικό. Ξέρω καλά πως κάθε στάδιο αυτής της δημιουργικής διαδικασίας άλλο δεν κάνει τελικά απ' το να επαναλαμβάνει, σ' ένα άλλο επίπεδο, το προηγούμενό του – έτσι που απ' το ένα στο άλλο, να μπορούμε να φτάσουμε σε κάποιο συμπέρασμα και να εκτιμήσουμε, παρά την έλλειψη μιας συνολικής άποψης, τη θέση που αναλογεί (σε κάθε στάδιο) μέσα στο Σύστημα.

Εκτός από όλα αυτά ο αναγνώστης είχε εναντίον του για πολλά χρόνια και μια άλλη δυσκολία που σίγουρα έπαιξε πολύ μεγάλο ρόλο στην παραγνώριση εκ μέρους μας του Στανισλάβσκι. Σε μας, τα κείμενα του Στανισλάβσκι έφτασαν με τεράστια καθυστέρηση και μ' έναν εξαιρετικά άτακτο ρυθμό. Η αυτοβιογραφία του, βέβαια, *Η ζωή μου στην τέχνη*, που γράφτηκε γύρω στο 1923-25, κυκλοφόρησε στα γαλλικά το 1934. Έπειτα όμως, χρειάστηκε να περιμένουμε ως το 1958 για να μας γίνει προσιτός ο πρώτος τόμος του *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* με τον, ίσως υπερβολικά γενικό τίτλο *Η διάπλαση του ηθοποιού*,³³ ενώ η *Σκηνοθεσία του Οθέλλου*³⁴ που είναι προγενέστερη, είχε μεταφραστεί δέκα χρόνια νωρίτερα. Για να γίνουν κάποιες συγκρίσεις, προσθέτουμε πως το *An Actor Prepares* (η αγγλική έκδοση του *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*) είχε κυκλοφορήσει στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1936 –είκοσι περίπου χρόνια νωρίτερα– και είχε γίνει αμέσως αντικείμενο πολύ ευρείας διάδοσης (έκτοτε, έχουν πουληθεί περισσότερα από εκατό χιλιάδες αντίτυπα).

Υπάρχει κάτι ακόμα – και σ' αυτό το σημείο, η κατάσταση στη Γαλλία και στις Ηνωμένες Πολιτείες είναι ίδια: το *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* για πολλά χρόνια θεωρήθηκε ως η πλήρης έκφραση της σκέψης του Στανισλάβσκι πάνω στην τέχνη του ηθοποιού. Αγνοήσαμε ή παραμελήσαμε το γεγονός, πως αυτό το βιβλίο δεν αποτελούσε στην πραγματικότητα παρά το πρώτο μέρος του *Travail de l'acteur sur lui-même*, το μέρος δηλαδή που αφορά αυτό που ο Στανισλάβσκι ονόμαζε «δημιουργική διαδικασία της αναβίωσης» (αυτός άλλωστε είναι ο ακριβής τίτλος της σοβιετικής έκδοσης αυτού του έργου). Το δεύτερο μέρος είναι το *Πλάθοντας ένα ρόλο*,³⁵ που κυκλοφόρησε το 1949 στις Ηνωμένες Πολιτείες από την Elisabeth Hargood με τον τίτλο *Building a Character*.

³³ Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, μτφ. από τα αγγλικά Elisabeth Janvier, εισαγωγή Jean Vilar, Olivier Perrin, Παρίσι, χ.χ. [Το βιβλίο του Κωνσταντίν Στανισλάβσκι *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* κυκλοφορεί στα ελληνικά σε δύο εκδόσεις: μτφ. Άγγελος Νίκας, επιμ. Χ. Βαχλιώτης, Γκόνης 1999 και μτφ. Φ. Κονδύλης, Δαμιανός 2002].

³⁴ *Shakespeare, Othello – Mise en scène et commentaires de Constantin Stanislavski*, μτφ. Nina Gourfinkel, πρόλογος Pierre Aimé-Touchard, σειρά « Mise en scène », Le Seuil, Παρίσι 1948.

³⁵ Constantin Stanislavski, *La construction du personnage*, μετ. Charles Antonetti, πρόλογος Bernard Dort, Olivier Perrin éditeur, Παρίσι 1966 [Το βιβλίο του Κωνσταντίν Στανισλάβσκι *Πλάθοντας ένα ρόλο*

Η δημιουργική διαδικασία της ενσάρκωσης

Αυτό το βιβλίο μπορεί να μη μεταβάλλει ριζικά την εικόνα που μπορούσαμε να σχηματίσουμε για τον ηθοποιό κατά τον Στανισλάβσκι, τη συμπληρώνει όμως και την εμπλουτίζει σημαντικά. Κυρίως, έρχεται να διαψεύσει κατηγορηματικά τις καταχρηστικές ερμηνείες που απορρέουν από μια εξαιρετικά κατά λέξη και συγχρόνως εξαιρετικά μερική ανάγνωση του *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*. Ο νους μου πηγαίνει συγκεκριμένα στην εικόνα ενός Στανισλάβσκι, που το μόνο που τον απασχολεί είναι το «εσωτερικό όργανο» του ηθοποιού και περιφρονεί κάθε τι που είναι φόρμα και έκφραση εξωτερική από το θεατρικό πρόσωπο – εικόνα που έχει την ισχύ νόμου με την επωνυμία της *Μεθόδου* στο Actors Studio, όπου οι στανισλαβσκιές μελέτες και ασκήσεις το γύριζαν πολύ συχνά στο ψυχόδραμα. Εξάλλου, από το 1934 κιόλας, όταν η Στέλλα Άντλερ [Stella Andler], μία από τις ηθοποιούς του Group Theater, επισκέφτηκε το Παρίσι, ο Στανισλάβσκι είχε προειδοποιήσει τους αμερικανούς 'οπαδούς' του να προσέχουν την κατάχρηση μιας αποκλειστικής προσφυγής στη «συγκινησιακή μνήμη» και στις ασκήσεις «αναβίωσης των αισθημάτων με τη μνήμη».

Όσο βασική όμως κι αν είναι η «εσωτερική τεχνική» του ηθοποιού, που επιτρέπει στον ερμηνευτή να κινητοποιήσει τον βαθύτερο εαυτό του προς όφελος του θεατρικού προσώπου, δεν του φτάνει για να ερμηνεύσει αυτό το πρόσωπο. Του χρειάζεται ακόμα «να βρει μια φυσική μορφή του προσώπου που ν' ανταποκρίνεται στην εσωτερική εικόνα, που είχαμε σχηματίσει γι' αυτό, και που όταν δεν τη βρίσκει, είναι αδύνατο να μεταδώσει σε άλλους την ίδια τη ζωή αυτής της εσωτερικής εικόνας». Αυτός είναι ο στόχος του *Πλάθοντας ένα ρόλο*: το ζήτημα πια δεν είναι μόνο το να διεισδύσει ο ηθοποιός στην εσωτερική ζωή του προσώπου ή, για να κυριολεκτήσουμε περισσότερο, το να είναι σε κατάσταση τέτοια, ώστε να θέσει την ίδια τη συγκινησιακή ζωή του στην υπηρεσία της συγκινησιακής ζωής του προσώπου (στην περίπτωση αυτή ο ηθοποιός πρέπει «να νοιώθει την ίδια τη ζωή του στο εσωτερικό της ζωής του προσώπου που ερμηνεύει, και τη ζωή του προσώπου αυτού ίδια κι απaráλλαχτη με τη δική του»), αλλά και το να δώσει μια σκηνική, ορατή μορφή σ' αυτή τη δημιουργία, να ενσαρκώσει δηλαδή πάνω στη σκηνή το πρόσωπο αντί να περιοριστεί να το ξαναζήσει. Μολονότι ο Στανισλάβσκι δεν επιφέρει καμιά αλλαγή στις βασικές γραμμές του Συστήματος του, το Σύστημα αυτό υφίσταται με τα παραπάνω μια μεταποίηση: δεν παραμελεί πια τις ασκήσεις ορθοφωνίας, αναπνοής, σωματικής έκφρασης, τραγουδιού

κυκλοφορεί στα ελληνικά σε δύο εκδόσεις: μτφ. Άγγελος Νίκας, Γκόνης, Αθήνα 1999 και μτφ. Φ. Κονδύλης, Δαμιανός, Αθήνα 2002].

ή ρυθμού, που πριν έδειχνε να τις αποκλείει ως μεθόδους σχεδόν ανάξιες να εξαρτώνται απ' αυτό που ο Στανισλάβσκι περιφρονητικά αποκαλούσε «σχολή της αναπαράστασης»· τις ασκήσεις αυτές τις εμπεριέχει. Αυτές βέβαια οι τεχνικές δεν έχουν καμιά αξία από μόνες τους: το να μιλάει καλά ένας ηθοποιός, το να στέκεται καλά πάνω στη σκηνή, κτλ, είναι και θα παραμείνουν ξένα για τον Στανισλάβσκι· όλες όμως αποτελούν μέσα για την προσπέλαση του στόχου που έχει δοθεί στη δημιουργική διαδικασία του ηθοποιού: για την κατά κάποιο τρόπο φυσική γέννηση του θεατρικού προσώπου.

Ο ηθοποιός, το θεατρικό πρόσωπο και το κοινό

Μ' αυτόν τον τρόπο ανακαλύπτουμε ένα είδος παιχνιδιού που παίζεται μέσα στο ίδιο το Σύστημα: το Σύστημα δεν είναι θεμελιωμένο σε μια αυστηρή και, κατά κάποιο τρόπο, ερμητικά κλειστή ταύτιση του ηθοποιού με το θεατρικό πρόσωπο. Ο Στανισλάβσκι μας το λέει αυτό υπαινικτικά: ο ηθοποιός παράγει το θεατρικό πρόσωπο με την ίδια του τη σάρκα, με τα ίδια του τα αισθήματα και μ' όλη την ψυχή του – δεν γίνεται όμως ολοκληρωτικά αυτό το πρόσωπο. Η ίδια η ειλικρίνεια με την οποία του δίνεται, δεν αποκλείει τον αυτοέλεγχο και την αυτοκριτική: «Η μισή ψυχή του ηθοποιού είναι απορροφημένη από το υπερ-αντικείμενο, από τη γραμμή δράσης, από το υπο-κείμενο, από τις εσωτερικές εικόνες, απ' όλα εκείνα που συμβάλλουν στο να χτιστεί η κατάσταση ενεργητικής δημιουργίας. Η άλλη όμως ψυχή εξακολουθεί να λειτουργεί σύμφωνα με τις μεθόδους που σας έχω διδάξει. Όταν ένας ηθοποιός παίζει, είναι μοιρασμένος [...] Αυτή η διπλή ύπαρξη, αυτή η ισορροπία ανάμεσα στη ζωή και στη δραματική ερμηνεία, είναι που προσδιορίζει το έργο τέχνης».³⁶

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως το «να ξαναζεί» και το «να ενσαρκώνει» κανείς ένα ρόλο, δεν έχουν παρά ένα και τον αυτό στόχο: να δώσουν στον ηθοποιό τη δυνατότητα να δημιουργήσει φυσικά ένα πλαστό πρόσωπο. Ήδη όμως στο *Πλάθοντας ένα ρόλο* διαγράφεται η εξέλιξη, που θα οδηγήσει τον Στανισλάβσκι αν όχι στο να μεταβάλει εκ θεμελίων το Σύστημά του, τουλάχιστον στο να προβεί σ' ένα είδος ανατροπής των όρων αυτού του Συστήματος. Με την ανατροπή αυτή, η ενσάρκωση περνάει τότε στο πρώτο πλάνο· δεν θεωρείται πια το απαραίτητο συμπλήρωμα στην «εσωτερική κατάσταση» του ηθοποιού· αποτελεί την ίδια την προϋπόθεση, που πρέπει να εκπληρώνει ο ηθοποιός, για να φτάσει σ' αυτή την «εσωτερική κατάσταση». Πρόκειται γι' αυτό που θα ονομαστεί «μέθοδος των φυσικών πράξεων», στον διακανονισμό της οποίας ο Στανισλάβσκι θ' αφιερώσει τα τελευταία χρόνια της ζωής του, και συγκεκριμένα την

³⁶ Stanislavski, *La construction du personnage*, σ. 181.

περίοδο που δούλευε πάνω στο λυρικό θέατρο. Τη φορά αυτή, το βάρος δίνεται στις καθαρά σωματικές υποχρεώσεις του ηθοποιού, στη «σωματική ζωή του ρόλου», γιατί μέσα από αυτές, έχοντας κυριολεκτικά αυτές για στήριγμα, θα πραγματοποιηθεί η δημιουργία του θεατρικού προσώπου. Στη σκηνή, «η πραγματική ζωή του ρόλου» δεν δημιουργείται από το μηδέν: η ζωή αυτή δεν υπάρχει παρά σε στενή σχέση με τη σωματική ζωή «που αποτελεί το πρόσφορο πεδίο» για την ανάπτυξή της. Το σώμα, η πραγματοποίηση των καθαρά υλικών υποχρεώσεων, είναι η αφετηρία· πριν απ' αυτό, έγινε μάλιστα μια ριζική διαγραφή του κειμένου καθώς και κάθε προκατασκευασμένης ιδέας πάνω στην ερμηνεία.

Στο *Πλάθοντας ένα ρόλο* ο Στανισλάβσκι δεν έχει φτάσει ακόμα σ' αυτό το σημείο, η περιλήψη όμως της διδασκαλίας του, την οποία παραθέτει στο τέλος του βιβλίου (βλ. Κεφάλαιο XV: «Προοπτική του δρόμου που έχει διανυθεί»), αφήνει μια εντύπωση πολύ διαφορετική από εκείνη, την οποία επέβαλε ο επίλογος του *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*. Η προοπτική έχει αλλάξει: τώρα, ο Στανισλάβσκι, δίπλα στον τρόπο τού να ζει κανείς ένα ρόλο, δίνει μια ισάξια θέση στον τρόπο τού να τον ερμηνεύει, να τον δείχνει. Το Σύστημα δεν κλείνεται πια στον εαυτό του σαν ένας μαγικός κύκλος, όπου ο ηθοποιός θα παρέπεμπε στον ρόλο και ο ρόλος στον ηθοποιό. Δεν παραγνωρίζει πια τη σημασία αυτού καθαυτού του φυσικού χώρου της σκηνής – ενός χώρου που είναι ανοιχτός σε μια αίθουσα, σ' ένα κοινό. Εγγράφει τη διαδικασία της «αναβίωσης» σ' ένα γενικότερο πλαίσιο, στο πλαίσιο μιας επικοινωνίας (με το βλέμμα, με τη μέθεξη και με την κρίση) ανάμεσα σ' ένα θεατρικό πρόσωπο και στο κοινό, στο πλαίσιο της δημιουργίας απ' τον ηθοποιό ενός προσώπου, που για το κοινό είναι ζωντανό και κατανοητό.

Μπροστά στους θεατές, η εσωτερική και η εξωτερική ζωή του θεατρικού προσώπου αλληλοϋποστηρίζονται: «όσο πιο άμεσο, αυθόρμητο, ζωντανό, συγκεκριμένο είναι το πέρασμα από την εσωτερική μορφή στην εξωτερική, τόσο η κατανόηση της εσωτερικής ζωής του προσώπου που παίζετε, θα είναι σωστή, πλατιά και πλήρης για το κοινό. Για να καταλήξουν σ' αυτό γράφτηκαν τα θεατρικά έργα, και γι' αυτό υπάρχει το θέατρο».³⁷ Ταύτιση, ενσάρκωση κι αναπαράσταση είναι αλληλένδετες. Το θέατρο, αντί να είναι μόνον υπόθεση αισθημάτων ανάμεσα στον ηθοποιό και στο πρόσωπο που ερμηνεύει, ζητά επίμονα το βλέμμα του θεατή, τη συγκίνησή του και την κρίση του.

³⁷ Stanislavski, *La construction du personnage*, σ. 294.

Ένα θεατρικό μυθιστόρημα

Ας σταθούμε τώρα σε μια τελευταία δυσκολία, στη δυσκολία που έγκειται στην ημιμυθιστορηματική μορφή που έδωσε ο Στανισλάβσκι στους δύο τόμους του *Le travail de l'acteur sur lui-même*. Πραγματικά, αντί να μας παραδώσει απευθείας τις σκέψεις του ή να μας προτείνει ένα εγχειρίδιο πρακτικών ασκήσεων, αυτός κατέφυγε στη μέθοδο της μυθοπλασίας: η διδασκαλία του Στανισλάβσκι-Τορτσώφ μας παραδίνεται στο *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* και στο *Πλάθοντας ένα ρόλο* μες απ' την αφήγηση και τις κάπως αφελείς σκέψεις του Κόστια, ενός μαθητευόμενου ηθοποιού, που παρακολουθεί τα μαθήματα του καθηγητή Τορτσώφ. Είναι κάτι περισσότερο από ευνόητο πως η μέθοδος αυτή δεν αποφεύγει τις επαναλήψεις και τις αδεξιότητες, ότι μερικές φορές ο Στανισλάβσκι, απ' την έγνοια του ν' αφηγηθεί την ιστορία του Κόστια και των συμμαθητών του, να την κάνει πιο ευλογοφανή και περισσότερο υποδειγματική, νομίζει πως έχει το δικαίωμα να βάζει στο βιβλίο του πολλές άχρηστες σκηνές ή να σχολιάζει με μια φαινομενική ψευδοσεμνότητα την ίδια τη διδασκαλία του. Αυτό το ελάττωμα έχει ήδη επισημανθεί και διατυπώθηκαν αρκετές αντιρρήσεις επ' αυτού: «ο Στανισλάβσκι είχε την ατυχή ιδέα να συντάξει το *Le travail de l'acteur sur lui-même* με τη μυθιστορηματική μορφή του προσωπικού ημερολογίου ενός μαθητή δραματικής σχολής, ελπίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο να δείξει καλύτερα τους δισταγμούς των αρχαρίων και τους διαφορετικούς τύπους και χαρακτήρες των μαθητών [...]. Δυστυχώς, αυτό τον παρακινεί να προσθέτει χίλιες δύο ενοχλητικές λεπτομέρειες όπου πνίγονται οι σωστές, πολύτιμες παρατηρήσεις και οι ασκήσεις, που χρησιμεύουν στην απεικόνιση τους».³⁸ Και νιώθουμε συχνά τον πειρασμό να πηδήξουμε το ένα ή το άλλο κομμάτι, ακόμα και να αναπλάσουμε για δική μας χρήση, στη θέση αυτού του ημιμυθιστορήματος, μια πραγματεία όπου σχόλια δεν θα υπονόμειαν πια τις ασκήσεις.

Παρόλα αυτά, η φόρμα που υιοθέτησε ο Στανισλάβσκι, αν τη σκεφτούμε καλύτερα, αποκαλύπτεται λιγότερο σόλοικη απ' όσο φαίνεται στην πρώτη ματιά: η φόρμα αυτή έχει ένα νόημα, είναι η έκφραση της ίδιας του της πνευματικής προσπάθειας και μας παραπέμπει σ' αυτό που ήταν η βαθύτερη φιλοδοξία του. Δεν πρέπει να έχουμε καμιά αμφιβολία, πως ο Στανισλάβσκι ήταν σε θέση να γράψει είτε μια συλλογή από αφορισμούς πάνω στο θέατρο είτε έναν οδηγό, που θα προοριζόταν για τις δραματικές σχολές. Δεν ήταν όμως αυτός ο στόχος του. Το έχω ήδη τονίσει: αυτό που ήθελε να γράψει, στην πραγματικότητα, ήταν μια μη θεατρική επιτομή, δηλαδή όχι η συγκρότηση μιας σειράς από κανόνες ή συνταγές, αλλά ένα βιβλίο που σύμφωνα με τον ορισμό της λέξης «επιτομή», που υπάρχει στο λεξικό Λιτρέ, «πραγματεύεται εν

³⁸ Gourfinkel, *Constantin Stanislavski*, σ. 185.

συντομία όλες τις πλευρές μιας επιστήμης» (στην προκειμένη περίπτωση, μιας τέχνης). Κι αν ένιωσε την ανάγκη να σκιαγραφήσει δύο πρόσωπα, αυτό δεν το έκανε μόνο για να δώσει περισσότερη «ζωντάνια» στο βιβλίο του, αλλά και για να συλλάβει εκ νέου μέσα απ' αυτά τα πρόσωπα ολόκληρη την εξέλιξη του στοχασμού του και της πρακτικής του εφαρμογής – γιατί αυτά τα δύο πρόσωπα στην πραγματικότητα είναι δύο εικόνες του εαυτού του: ο ένας, ο Τορτσώφ, είναι ο Στανισλάβσκι, εκείνος που ως ερασιτέχνης ηθοποιός της Λέσχης Αλεξέγιεφ ή της μοσχοβίτικης Εταιρείας Τέχνης και Λογοτεχνίας, ακόμα και σαν ιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας (που, επιπλέον, θα έπρεπε να είχε ονομαστεί και «προσιτό σ' όλους»), άρχιζε να προβληματίζεται πάνω στην τέχνη του, τη στιγμή ακριβώς που την επέβαλε σε μια θεμελιώδη αλλαγή. Και πράγματι, το θέατρο γι' αυτόν δεν είναι ούτε ένα μυστήριο που αρμόζει να τελείται με απανωτές σιβυλικές φόρμουλες, ούτε μια τεχνική που τους κανόνες της θα μπορούσαμε να τους καθορίσουμε μια για πάντα. Είναι μια συνεχής εμπειρία, μια παιδεία που δεν τελειώνει ποτέ. Μια διάπλαση του ίδιου του ανθρώπου. Έτσι, αυτό που θέλησε να γράψει ο Στανισλάβσκι, είναι αυτό που ο ίδιος ονόμαζε ένα «παιδαγωγικό μυθιστόρημα» – από εκείνα τα *Bildungsroman* που αγαπούσαν οι γερμανοί συγγραφείς του 19ου αιώνα και που ένα από τα πρότυπα των μυθιστορημάτων αυτών, το *Wilhelm Meisters Lehrjahre* του Γκαίτε [Goethe], περιέχει ακριβώς πολλά επεισόδια αφιερωμένα στη ζωή ενός θιάσου. Το μυθιστόρημα του περάσματος του ηθοποιού και, πιο πλατιά, του ανθρώπου του θεάτρου στην αλήθειά του – στην αλήθεια του θεάτρου συγχωνευμένη με τη δική του αλήθεια – μέσα από τα τεχνάσματα και τις προσποιήσεις της σκηνής.

Και πράγματι, το πρωταρχικό ερώτημα είναι τούτο: πώς να είναι κανείς αληθινός όταν στο θέατρο τα πάντα είναι ψεύτικα, από την υποχρέωση να παίξει ένα πρόσωπο άλλο από αυτό που είναι ο ίδιος και να προφέρει λόγια που είναι γραμμένα από έναν τρίτο, μέχρι την αναγκαιότητα να παραδίνεται σ' αυτό το είδος χρησιμοποίησης του ψεύτικου ή υποκατάστασης της προσωπικότητας όχι σ' έναν χώρο ιδιωτικό, ανάμεσα στον εαυτό του και στον καθρέφτη του, αλλά μπροστά σ' ένα κοινό; Το Ένας ηθοποιός δημιουργείται και το Πλάθοντας ένα ρόλο μάς περιγράφουν την κατάκτηση αυτής της αλήθειας – με τον τρόπο του *Wilhelm Meister*, που αφηγείται πώς ο Βίλχελμ περνάει, μέσα από τους αντικατοπτρισμούς (μεταξύ των οποίων και του θεάτρου), μέσα από τις φόρμες της κοινωνικής ζωής, στην κατάκτηση του εαυτού του.

Η διπλή δημιουργία

Μέσα από αυτό το πρίσμα του «εκπαιδευτικού μυθιστορήματος» θα έπρεπε να επανεξετάσουμε αυτό που ο Στανισλάβσκι ονομάζει «Σύστημά» του (βλέπε κυρίως το 16ο και τελευταίο κεφάλαιο: «Μερικά συμπεράσματα για την τέχνη του ηθοποιού»). Θα περιοριστούμε να σημειώσουμε ότι υπάρχει πράγματι σύστημα, εφόσον το ζήτημα είναι να βρεθεί μια μέθοδος που να δίνει πλήρη μαρτυρία της θεατρικής δραστηριότητας και συγχρόνως να επιτρέπει τη διακανόνισή της, αλλά ότι αυτό το Σύστημα «δεν είναι κανένα ετοιμοπαράδοτο ρούχο που μπορεί κανείς να το βάλει και αμέσως να βγει βόλτα»: δεν έχει αξία από μόνο του, δεν εξαγγέλλει διατάγματα απόλυτης αισθητικής σημασίας. Δεν υπάρχει παρά για να ξεπεραστεί, για να απορριφτεί ως σύνολο κανόνων, ασκήσεων, κτλ., δηλαδή για να επιτρέψει στον ηθοποιό να περάσει στον χώρο της ελευθερίας του και της αλήθειάς του. Πρόκειται για «ένα ολόκληρο ύφος ζωής μέσα στο οποίο πρέπει ν' αναπτύσσετε και να μορφώνεστε για χρόνια και χρόνια».³⁹

Έτσι, θα καταλάβουμε για ποιο λόγο το *Travail de l'acteur sur lui-même*, δεν πήρε τη μορφή ενός, έστω και εξαντλητικού, εγχειριδίου πάνω στη διαμόρφωση και στο επάγγελμα του ηθοποιού: το βιβλίο αυτό είναι κάτι πολύ περισσότερο, είναι το βιβλίο της απελευθέρωσης του ηθοποιού με την κυριαρχία του πάνω στις διάφορες τεχνικές του επαγγέλματος του, είναι το παιδαγωγικό μυθιστόρημα της μετατροπής του ηθοποιού, που χειρίζεται κατά βούληση τα εκφραστικά του μέσα. Κι αυτό γίνεται όχι με κάποια μυστηριώδη και ξαφνική μεταμόρφωση, αλλά με την ίδια την τελειοποίηση αυτών των μέσων, με τη συνειδητή τεχνική. Το Σύστημα είναι για τον ηθοποιό το μέσο που του επιτρέπει να περάσει από την υπόσταση του πλήρους ανθρώπου – του ανθρώπου που μάλιστα είναι περισσότερο άνθρωπος από τους άλλους ανθρώπους εφόσον, μ' αυτήν την επιχείρηση, αποκτάει εξουσία πάνω σ' αυτό που ο Στανισλάβσκι ονομάζει «υποσυνείδητο».

Ακόμα και σήμερα, ένας στοχασμός αυτού του είδους πάνω στη θεατρική πρακτική διατηρεί μια θεμελιώδη αξία, πέρα από τις ασάφειες στη διατύπωση (κυρίως σε ότι αφορά όρους ψυχαναλυτικής φύσεως). Οι ασκήσεις βέβαια που προτείνει στους ηθοποιούς ο Στανισλάβσκι, εξασφάλισαν τη γονιμότητα της διδασκαλίας πολλών σχολών: το Actors Studio μπορεί να γίνει στόχος κριτικής –δεν παραλείψαμε να την κάνουμε– επειδή παραμόρφωσε τον στανισλαβσκιισμό, περισσότερο όμως από κάθε άλλο μάθημα διάπλασης του ηθοποιού, συνέβαλε στην ανανέωση του έμφυτου υλικού των αμερικανικών θεάτρων και στούντιο, και δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία πως η εμφάνιση πολλών νεαρών ηθοποιών με ταλέντο, προικισμένων για να ερμηνεύσουν

³⁹ Stanislavski, *La construction du personnage*, σ. 302.

τόσο Σαίξπηρ πρόσφατα στην Αγγλία, όσο και μοντέρνους νεονατουραλιστές, οφείλεται στη διείσδυση των στανισλαβσικών μεθόδων στο αγγλοσαξονικό θέατρο (το αντίθετο ακριβώς από ό,τι συμβαίνει στη Γαλλία). Το δίδαγμά του όμως είναι ακόμα πιο πλατύ: στρέφοντας τα πυρά του εναντίον της, αποδεκτής από όλους, γνώμης σύμφωνα με την οποία η δουλειά του ηθοποιού δεν θα μπορούσε «να διέπεται από νόμους, τεχνικές, θεωρίες, και ακόμα λιγότερο από ένα σύστημα» («οι ηθοποιοί συντρίβονται κάτω από το βάρος της 'μεγαλοφυΐας' τους σε εισαγωγικά, είπε με αρκετή ειρωνεία ο Τορτσώφ»⁴⁰), διαβεβαιώνει τη σαφήνεια αυτής της δουλειάς. Τη μετατρέπει σε πραγματική ανθρώπινη παραγωγή. Με αυτόν τον τρόπο, αντί να υποδουλώνει τον ηθοποιό, τον κάνει κύριο της ίδιας του της δραστηριότητας. Συγχρόνως, δεν υποβάλλει αυτή τη δραστηριότητα σε νόμους, τεχνικές, θεωρίες ή συστήματα: όλα αυτά δεν είναι για τον ηθοποιό παρά τα μέσα που χρειάζεται για να φτάσει στο κατεξοχήν δημιουργικό στάδιο, στο στάδιο όπου μεταγγίζει την ίδια του τη ζωή στο πρόσωπο που υποδύεται. Μ' αυτόν τον τρόπο, παράγοντας ο ηθοποιός το θεατρικό πρόσωπο, παράγει συγχρόνως ελεύθερα και τον εαυτό του: όπως γράφει ο Λουί Ζουβέ [Louis Jouvet], «βρίσκοντας το νόημα του επαγγέλματός του, μπορεί να δώσει ένα νόημα στη ζωή του».⁴¹ Σχολιάζει ο Ζουβέ: «Ως τώρα ο ηθοποιός ήθελε να παίζει για να είναι άλλος ή κάτι περισσότερο απ' τον εαυτό του. Τώρα παίζει για να είναι καλύτερα. Αισθάνεται πως το έργο που παίζει, είναι όχι μια κατάσταση άσκησης, όχι μόνο ένα μέσο σαγήνης ή προσωπικής επιτυχίας, αλλά ο ίδιος ο σκοπός της ζωής του».⁴² Ο ηθοποιός, που το «σύστημα τον έχει βοηθήσει να παλινорθώσει τους φυσικούς νόμους, που είχαν διαταραχτεί από το γεγονός πως ο υποκριτής είναι υποχρεωμένος να δουλεύει μπροστά στο κοινό, μπορεί μ' αυτόν τον τρόπο να ξαναβρεί «τη δημιουργική κατάσταση ενός κανονικού ανθρώπινου πλάσματος».⁴³

Το θέατρο δεν είναι ούτε μαγεία ούτε άσκηση σοφών σκύλων, που βρίσκονται στο έλεος του μαστίγιου του σκηνοθέτη-θηριοδαμαστή. Ο ηθοποιός δεν είναι ούτε κανένας δαιμονισμένος, που αγνοεί τις ίδιες τις δυνάμεις του, ούτε κανένας σκλάβος, που έχει πουλήσει το σώμα του, το πρόσωπό του, ακόμα και την ψυχή του (ή τη σκιά του) στον σκηνοθέτη για να φανεί αυτός στο κοινό. Στο σημείο αυτό ο Στανισλάβσκι και ο Μπρεχτ [Brecht], ο άλλος μεγάλος σύγχρονος θεωρητικός που αποπειράθηκε να στοχαστεί ολοκληρωτικά τη «δουλειά» του θεάτρου, συναντώνται. Και οι δύο, παρόλο που ακολούθησαν διαφορετικούς δρόμους, μας προτείνουν το όραμα (δεν πρόκειται

⁴⁰ Stanislavski, *La construction du personnage*, σ. 304

⁴¹ Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, «Bibliothèque d'esthétique», Flammarion, Παρίσι 1952, σ. 227.

⁴² Στο ίδιο, σ. 240.

⁴³ Stanislavski, *La construction du personnage*, σ. 301.

όμως λίγο και για μια ουτοπία;) ενός ανθρώπου πέρα για πέρα ενήλικου – και μ' αυτό ας εννοήσουμε μια υπεύθυνη δημιουργική δραστηριότητα, όπου ο άνθρωπος, αναπαράγοντας εικόνες και αισθήματα, φτιάχνει και τον ίδιο τον εαυτό του. Η ημιτελής Επιτομή του Στανισλάβσκι είναι πραγματικά το μυθιστόρημα αυτής της μεγάλης περιπέτειας.

Μετάφραση: Δημήτρης Δημητριάδης

BERNARD DORT

Ο Μπρεχτ σήμερα*μια συνάντηση με τον Νικηφόρο Παπανδρέου το 1966**

Σε λίγες μέρες συμπληρώνονται δέκα χρόνια από τον θάνατο του Μπέρτολτ Μπρεχτ [Bertolt Brecht]. Ο συγγραφέας, ο σκηνοθέτης, ο θεωρητικός, έχει γίνει αντικείμενο μελετών και διδακτορικών διατριβών στα πανεπιστήμια. Όσο για τη θεατρική πράξη, μπορούμε να πούμε ότι για μερικούς από τους αξιολογότερους ανθρώπους της γαλλικής σκηνης «άστραψε φως» τη χρονιά που είδαν τη *Μάνα κουράγιο* του Berliner Ensemble στο θέατρο των Εθνών. Το πέρασμα του Μπρεχτ σημάδεψε το νεότερο θέατρο. Αλλά τι εννοούμε μ' αυτό; Ο Μπρεχτ έχει για μας σήμερα ιστορική μόνο αξία; Αποτελεί μια στιγμή, όσο μεγάλη, στην ιστορία του θεάτρου; Ή είναι παρών, ζωντανός, δίδαγμα μαζί και βίωμα, στη θεατρική ζωή του 1966; Και ποιο είναι, επιτέλους, το περίφημο «μάθημα» του Μπρεχτ, που πολλοί το κρίνουν χωρίς να το γνωρίζουν;

Για όλα αυτά τα ζητήματα, η συζήτηση που ακολουθεί είναι ίσως διαφωτιστική. Μιλάει ο Μπερνάρ Ντορτ, ένα από τα πιο αρμόδια πρόσωπα σχετικά με το θέμα που μας απασχολεί. Συστηματικός μελετητής του Μπρεχτ ο Ντορτ έχει γράψει ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον βιβλίο με τίτλο *Ανάγνωση του Μπρεχτ*^[44] και πλήθος άρθρα για τον Μπρεχτ στο περιοδικό *Théâtre Populaire* κι αλλού. Διδάσκει θεατρική αισθητική και γερμανικό θέατρο στο Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών της Σορβόνης.

Το μάθημα του Μπρεχτ

Ν. Π.: Πέρα από το αναμφισβήτητο ιστορικό ενδιαφέρον, ο Μπρεχτ είναι παρών στη σύγχρονη θεατρική πράξη; Και πρώτα-πρώτα τι εννοούμε όταν αναφερόμαστε στη σκέψη του Μπρεχτ;

Β. Δ.: Έχω προσπαθήσει, σε διάφορα άρθρα, να καθορίσω ό,τι θα μπορούσε ν' αποτελεί αυτό το «μάθημα» του Μπρεχτ. Σκέφτομαι πως θα μπορούσαμε, απλουστεύοντας ίσως πολύ τα πράγματα, να ξεχωρίσουμε δυό βασικά σημεία: τον σκοπό του μπρεχτικού θεάτρου και τη μέθοδό του. Σκοπός είναι η δημιουργία μιας δραματουργίας που ασκεί κριτική της κοινωνίας. Αυτό το κριτικό θέατρο μπορούμε να το καθορίσουμε καλύτερα αν το δούμε σε αντίθεση με δύο πράγματα. Από τη μια σε αντίθεση με τη δραματουργία της πρωτοπορίας, όπως εμφανίστηκε γύρω στα 1950. Δηλαδή μια δραματουργία μεταφυσική, ο άνθρωπος απέναντι στη μοναξιά του και τον ακατανόητο κόσμο, το

* Αρχική δημοσίευση: *Ταχυδρόμος*, τχ. 641 (23 Ιουλίου 1966), σ. 58-59.

⁴⁴ [Bernard Dort, *Lecture de Brecht: Augmentée de Pédagogie et forme épique*, Seuil, Παρίσι 1972].

δράμα του παράλογου – όχι με την έννοια που δίνει στη λέξη ο Καμύ [Camus], αλλά με την έννοια πάνω-κάτω που πήρε μέσα από τα δοκίμια τα αφιερωμένα στο θέατρο του Μπέκετ [Beckett] και του Ιονέσκο [Ionesco] (του πρώτου Ιονέσκο, γιατί ο σημερινός είναι πολύ διαφορετικός). Από την άλλη, σε αντίθεση με μια δραματουργία άμεσης πολιτικής επίδρασης, είτε τύπου *agitprop* (για να αναφερθούμε στα ρωσικά και γερμανικά πρότυπα της δεκαετίας 1920-1930) είτε, ας πούμε, σαρτρική· δηλαδή μια δραματουργία που ερευνά συγκεκριμένα σύγχρονα προβλήματα, ενδιαφέροντα ανάλογα με την επικαιρότητά τους. Παράδειγμα η *Πόρνη που σέβεται*.

Ν. Π.: *Ενώ ο Μπρεχτ;*

Β. Δ.: Το θέατρο του Μπρεχτ στρέφεται κι αυτό ενάντια σε μια κατεστημένη κοινωνική τάξη, αλλά η λειτουργία του είναι διαφορετική, πιο αποτελεσματική: ξαναδημιουργεί πάνω στη σκηνή την εικόνα μιας κοινωνίας και ζητάει από το θεατή να *σκεφτεί* πάνω σ' αυτή την εικόνα. Δείχνει ότι ο κόσμος δεν είναι πετρωμένος, αιώνιος, αλλά ότι είναι μεταβλητός, προκαλεί στους θεατές τη διάθεση να ενεργήσουν πάνω στον κόσμο.

Ν. Π.: *Η στάση αυτή επιβιώνει στο σημερινό θέατρο;*

Β. Δ.: Αυτό το αίτημα όχι μόνο δεν ατόνησε με τα χρόνια, αλλά προβάλλει όλο και πιο έντονο. Φτάνει ν' αναφέρω συγγραφείς όπως ο Πέτερ Βάις [Peter Weiss], ο Μάρτιν Βάλσερ [Martin Walser], ο Αντάμωφ [Adamov] του Παολό Παολί, ο Γκαττί [Gatti]...

Ν. Π.: *Όλοι αυτοί μπορούν να θεωρηθούν μαθητές του Μπρεχτ;*

Β. Δ.: Όχι βέβαια, έχουν μεγάλες διαφορές και απ' τον Μπρεχτ και μεταξύ τους, αλλά είναι λίγο-πολύ συγγραφείς μεταμπρεχτικοί, οι προσπάθειές τους εντάσσονται τελικά σε μια δραματουργία του τύπου που ανέφερα.

Ν. Π.: *Ως τώρα μιλήσατε για το σκοπό του μπρεχτικού θεάτρου. Η μέθοδος;*

Β. Δ.: Η μέθοδος, δηλαδή αυτό που για να μπορέσουμε να συνεννοηθούμε απεκάλεσα μέθοδο, είναι φυσικό επακόλουθο του σκοπού, γεννιέται από τη μελέτη των σχέσεων αυτού του σκοπού με τα μέσα του θεάτρου. Στο δραματουργικό πεδίο είναι η καλλιέργεια μιας καινούργιας μορφής, της επικής. Η επική μορφή δεν θα επιζήσει ίσως όπως ακριβώς ο Μπρεχτ την καθόρισε, αλλά είναι βέβαιο (τουλάχιστον το νομίζω, αυτό αποτελεί για μένα μια ομολογία πίστης), ότι σημαδεύει τη γέννηση μιας νέας αισθητικής κατηγορίας στον τομέα του θεάτρου: ρήξη με το παραδοσιακό δράμα, τη σύγκρουση αριστοτελικού τύπου κ.λπ.

Ν. Π.: Και στον τομέα της σκηνικής ερμηνείας;

Β. Δ.: Το επικό θέατρο χαρακτηρίζεται, όπως πολύ σωστά έγραψε ο Ρολάν Μπαρτ [Roland Barthes], από την υπογράμμιση της «ευθύνης» όλων των στοιχείων που συναποτελούν την παράσταση. Ο Μπρεχτ έθεσε με μεγαλύτερη διαύγεια από τους προηγούμενούς του, ίσως επειδή ήταν συγγραφέας μαζί και σκηνοθέτης, το αίτημα της ίσης σημασίας και, κυρίως, της ενότητας των στοιχείων της παράστασης. Δεν υπάρχει γι' αυτόν ένα κείμενο συν ή σκηνική του παρουσία, το θεατρικό έργο τοποθετείται γι' αυτόν από την αρχή στο επίπεδο της παράστασης. Ο Μπρεχτ έχει επίσης μια καθολική σύλληψη της θεατρικής πράξης και των σχέσεών της με το κοινό.

Ν. Π.: Μιλώντας προηγουμένως για την επιβίωση της σκέψης του Μπρεχτ, αναφέρατε μόνο συγγραφείς. Δεν υπάρχουν και «μεταμπρεχτικοί» σκηνοθέτες;

Β. Δ.: Βεβαίως. Ο Μπρεχτ μπορεί να έχασε σε άμεση επικαιρότητα, αλλά στα τελευταία χρόνια τα πιο ενδιαφέροντα θεατρικά εγχειρήματα, τουλάχιστον στη Δύση, έχουν επηρεαστεί απ' αυτόν. Χωρίς να τον μιμούνται, βρίσκουν μέσα στη μεθοδολογική του σκέψη και μέσα στο σκοπό που εκείνος έθεσε για το θέατρο, το κίνητρο για τη δραστηριότητά τους. Δεν εννοώ μονάχα το Berliner Ensemble, αλλά επίσης θέατρα καθώς το Piccolo Teatro, το Théâtre de la Cité του Πλανσόν [Planchon] κ. ά.

Ν. Π.: Μα ο Πλανσόν δήλωσε πρόσφατα ότι απαρνιέται τον Μπρεχτ γιατί... ανακάλυψε τον Αριστοτέλη.

Β. Δ.: Νομίζω ότι πρόκειται λιγάκι για αστεϊσμό. Ο Πλανσόν έχει πολύ την αίσθηση του σλόγκαν· όταν φωνάζει: ο Μπρεχτ τελείωσε, ο Αριστοτέλης αρχίζει, κάνει ένα είδος πρόκληση για να «πουλήσει» τα προϊόντα του. Υπάρχει όμως και μια σοβαρή πλευρά σ' όλα αυτά. Ο Πλανσόν φοβάται μην εγκλωβιστεί σε μια άλλου είδους ακαδημία και θέλει να αποφύγει μια δουλική μίμηση της διαδικασίας του μπρεχτικού θεάτρου, ν' αποφύγει ένα διδακτισμό ίσως υπερβολικό, με την επιστροφή στη λογοτεχνική αξία του κειμένου – κυρίως όσον αφορά τους κλασικούς. Πάντως δεν πολυκαταλαβαίνω αυτή την αναφορά στον Αριστοτέλη. Ολόκληρο το θέατρό μας ξεκινάει απ' αυτόν, σύμφωνοι, από κει και πέρα όμως δεν βλέπω τι θα είχε να διδάξει ο Αριστοτέλης σ' ένα σύγχρονο σκηνοθέτη.

Μπρεχτ και Αρτώ

Ν. Π.: Αναφέρατε θεατρικά ρεύματα επηρεασμένα από τον Μπρεχτ. Όμως στο σύγχρονο θέατρο υπάρχει έντονη η παρουσία και μιας άλλης τάσης, που την εκφράζουν σκηνοθέτες επηρεασμένοι λίγο-πολύ από το «θέατρο της σκληρότητας» του Αντονέν Αρτώ [Antonin Artaud]. Αρκεί ν' αναφέρουμε τον Πήτερ Μπρουκ [Peter Brook], τον Γέρτζι Γκροτόφσκι [Jerzy Grotowski], το Living Theater.

B. D.: Η επίδραση του Αρτώ στο σύγχρονο θέατρο είναι γεγονός. Εκφράζει την αντίθεση όχι μονάχα προς τον μπρεχτισμό αλλά επίσης, και ιδίως, προς τη θεατρική σκλήρυνση το *establishment* στον τομέα του θεάτρου. Γιατί το θέατρο, επειδή είναι τέχνη κοινωνική και πραγματοποιείται μονάχα σε σχέση με το κοινό, έχει περισσότερο από κάθε άλλη την τάση να σκληρύνεται, να θεσμοποιείται, να «καθιερώνεται». Αλλά και γενικότερα, το μεγάλο πρόβλημα της σύγχρονης τέχνης είναι ότι σήμερα διαθέτουμε εξαιρετικά ισχυρά μέσα για τη διάδοση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, τα καλλιτεχνήματα γίνονται γνωστά πολύ γρήγορα, και εξίσου γρήγορα οι δημιουργοί φυλακίζονται μέσα σε σχήματα, απολιθώνονται. Λοιπόν και το θέατρο, ακόμα και το λαϊκό θέατρο, έχει την τάση να εγκατασταθεί μέσα σε μια άνεση – δεν εννοώ οικονομική αλλά πνευματική. Απ’ αυτή την άποψη είναι απαραίτητο να ξαναβρίσκει κάποτε-κάποτε μια βιαιότητα, μια βιολογική σχεδόν αμεσότητα. Σ’ αυτή την περίπτωση μια επιστροφή στον Αρτώ θα έμοιαζε απόλυτα φυσική.

N. Π.: Και νομίζετε ότι τίποτα κοινό δεν υπάρχει ανάμεσα στον Μπρεχτ και τον Αρτώ;

B. D.: Κάθε άλλο. Βέβαια, στον Μπρεχτ έχουμε μια θεατρική θεωρία (πολύ ανοιχτή και εξελίξιμη αλλά πάντως θεωρία) ενώ αντίθετα στον Αρτώ δεν έχουμε θεωρία αλλά το όνειρο ενός ποιητή του θεάτρου, για τον οποίο το ίδιο το θέατρο είναι ένα όνειρο. Επίσης δεν υπάρχει καμιά σχέση ανάμεσα στον Μπρεχτ και την μυστικομεταφυσικίζουσα (είναι η περίπτωση του Γκροτόφσκι) ερμηνεία του Αρτώ. Ωστόσο, σημεία επαφής μπορεί να βρεθούν. Ας πάρουμε π.χ. τη γνωστή φράση του Αρτώ: η σκηνή είναι ένας συγκεκριμένος χώρος που περιμένει να τον γεμίσουν. Αυτή η αναζήτηση του φυσικού, του συγκεκριμένου στο θέατρο υπάρχει επίσης και στον Μπρεχτ, που υποστήριζε πάντα ότι η αλήθεια είναι συγκεκριμένη. Το αίτημα του Αρτώ για μια επιστροφή στο χώμα, στο κορμί, στο απτό, δεν βρίσκεται σε αντίθεση με τον στοχασμό του Μπρεχτ.

Η επική αντίληψη

N. Π.: Μερικοί άνθρωποι του θεάτρου θαυμάζουν την ποιητική αξία των έργων του Μπρεχτ αλλά υποστηρίζουν ότι είναι δυνατό, ίσως-ίσως και προτιμότερο, να μην ανεβάζονται σύμφωνα με την επική αντίληψη. Νομίζετε ότι σ’ αυτή την περίπτωση υπάρχει φόβος να χαθεί η ουσία των ίδιων των κειμένων;

B. D.: Αυτή η άποψη, να χωρίσουμε δηλαδή τον Μπρεχτ στα δύο, να δεχτούμε τον ποιητή και ν’ απορρίψουμε τον θεωρητικό, μου φαίνεται πολύ ευάλωτη και κρύβει φοβάμαι, την τάση να ξεχωριστεί ο ποιητής από το συγγραφέα που στοχάζεται πολιτικά. Εγώ νομίζω ότι η αξία του Μπρεχτ δεν έγκειται μόνο στο γεγονός ότι είναι

μεγάλος συγγραφέας, αλλά και στο ότι προβληματίζεται πάνω στο θέατρο. Εκείνο που κάνει υποδειγματικό το έργο του Μπρεχτ είναι ακριβώς ότι είναι απόλυτα συνειδητό. Ένα έργο που προβληματίζεται πάνω στον εαυτό του, στο τι μεταδίδει και πώς το μεταδίδει. Αυτό άλλωστε είναι κοινό στοιχείο της μοντέρνας λογοτεχνίας· κάθε έργο είναι συγχρόνως και προβληματισμός πάνω στο έργο.

Ν. Π.: *Σύμφωνοι, νομίζω όμως ότι όλοι οι σκηνοθέτες, που θα ανεβάζουν έργα του Μπρεχτ, δεν είναι υποχρεωμένοι να επαναλαμβάνουν τις παραστάσεις του Berliner Ensemble.*

Β. Δ.: Ποτέ δεν είπα τέτοιο πράγμα. Υποστηρίζω μόνο ότι ούτε θα καταλάβουμε ούτε θα μεταδώσουμε τίποτα από την ουσία των έργων του Μπρεχτ, αν δεν τα δουλέψουμε σε συνάρτηση με τη θεωρία του επικού θεάτρου. Αυτό όμως δεν σημαίνει καθόλου ότι υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος για το ανέβασμα αυτών των έργων. Η σκέψη του Μπρεχτ πάνω στο θέατρο είναι θεμελιώδης, αλλά δεν αποτελείται από σιδερένια σχήματα. Στη διάρκεια της ζωής του, άλλωστε, οι απόψεις του εξελίσσονταν διαρκώς, δεν πάγωσαν ποτέ. Επομένως, ο καλύτερος τρόπος να είναι κανείς πιστός στη σκέψη του Μπρεχτ θα ήταν να ξεπεράσει τις παραστάσεις του Berliner Ensemble, μένοντας βέβαια μέσα στα πλαίσια της μπρεχτικής θεωρίας. Αλλά για να ξεπεράσει κανείς κάτι, πρέπει πρώτα να το φτάσει. Αυτό είναι που λείπει, η συστηματική μελέτη και η δουλειά πάνω στα κείμενα του Μπρεχτ.

Οι δυσκολίες των επιγόνων

Ν. Π.: *Αφού ο λόγος για το Berliner Ensemble, νομίζετε ότι έχει δίκιο ο Αντουάν Μπουρσεγιέ [Antoine Bourseiller] που το βρίσκει σήμερα αρτηριοσκληρωμένο, σε σχέση με την εποχή που ζούσε ο ιδρυτής του; Λέτε ότι η σκέψη του Μπρεχτ βρισκόταν σε διαρκή εξέλιξη. Από τη στιγμή που εκείνος πέθανε όμως, δεν είναι φυσικό οι μαθητές του, στην προσπάθεια να διασώσουν το δίδαγμα του δασκάλου, να γίνουν συντηρητικότεροι απ' τον ίδιο;*

Β. Δ.: Όχι, δεν το πιστεύω. Οι παραστάσεις του Berliner Ensemble που είδα στα τελευταία χρόνια με βεβαιώνουν για το αντίθετο. Βέβαια, αυτός ο θίασος αντιμετωπίζει προβλήματα. Πρώτα-πρώτα επειδή η μέθοδος του Μπρεχτ είναι πολύπλοκη: υπάρχει πάντα φόβος να μετατραπεί μια μέθοδος σε ρητορική. Κι έπειτα, δυσκολίες πολιτικές. Είναι ένα θέατρο της Ανατολής, που προβάλλεται κυρίως στη Δύση, ένα είδος εξαγωγίμο προϊόν της Ανατολικής Γερμανίας. Αυτή η προνομιακή θέση του επιτρέπει ν' απομονώνεται λιγάκι. Το θέατρο έχει την τάση ν' αναδιπλώνεται στον εαυτό του, να κλείνεται σ' έναν κόσμο δικό του, έναν μπρεχτικό κόσμο – μια στάση εκ διαμέτρου αντίθετη με τις θέσεις του Μπρεχτ. Ένα άλλο πρόβλημα είναι ότι το Berliner Ensemble παράγει λίγο· ο Κοριολανός απαίτησε ένα χρόνο δοκιμές, είναι υπερβολικό.

Πάντως αν υπάρχει κάτι αξιοπρόσεχτο, είναι ότι το θέατρο, δέκα χρόνια μετά το θάνατο του Μπρεχτ, δίνει τις λαμπρές παραστάσεις που δίνει. Αυτό δεν μπορούσε να γίνει με εφαρμογή συνταγών, αυτό πετυχαίνεται μονάχα επειδή υπάρχουν συνεχιστές δημιουργικοί.

Ν. Π.: *Και το ρεπερτόριο; Περιέχονται σ' αυτό και εντελώς σύγχρονα έργα;*

Β. Δ.: Ο Μάνφρεντ Βέκμπερτ [Manfred Wekwerth], που δεν είναι ένας ωχρός μαθητάκος του Μπρεχτ αλλά ένας αληθινός σκηνοθέτης, που συνεχίζει τον Μπρεχτ και προβληματίζεται ουσιαστικά πάνω στη μέθοδό του, ο Βέκμπερτ λοιπόν και η διευθυντική ομάδα του Berliner Ensemble αντιμετώπισαν τον κίνδυνο να μεταβληθεί το θέατρο σε μπρεχτικό μουσείο και αποφάσισαν να παρουσιάσουν έργα νέων συγγραφέων. Λοιπόν, τα έργα που προγραμματίσαν δεν έχουν ακόμα ανεβαστεί. Λόγοι αισθητικοί, πολιτικοί, δεν ξέρω. Δυσκολίες λοιπόν, υπάρχουν. Αλλά να μιλάμε για αρτηριοσκλήρωση είναι καθαρή υποκρισία. Η πρόσφατη έξοχη παράσταση της *Κόκκινης σκόνης* του Ο' Κέιζυ [O' Casey] αποτελεί μια απόδειξη ότι το θέατρο αυτό είναι πάντα ένας ζωντανός οργανισμός. Κι αν υπάρχει ένα πρόβλημα Berliner Ensemble, αυτό δεν οφείλεται σε λάθος του Μπρεχτ ούτε του θιάσου, οφείλεται στις ιστορικές συνθήκες που προσδιορίζουν το Berliner Ensemble.

Αποστασιοποίηση και συγκίνηση

Ν. Π.: *Θα τελειώσω με την περιλάλητη αποστασιοποίηση, γιατί νομίζω πως η ιδέα ότι το θέατρο του Μπρεχτ αποκλείει εντελώς τη συγκίνηση του θεατή αποτελεί την πιο τρέχουσα παρανόηση σχετικά με τη θεωρία του Μπρεχτ. Πιστεύετε λοιπόν ότι στο επικό θέατρο δεν υπάρχει θέση για τη συγκίνηση;*

Β. Δ.: Όχι, βέβαια. Όσοι το ισχυρίζονται δεν έχουν απλώς κατανοήσει τη σκέψη του Μπρεχτ. Ποτέ δεν είπε ότι δεν πρέπει να συγκινεί το θέατρο, ποτέ. Είπε μονάχα ότι η συγκίνηση δεν είναι ο σκοπός του θεάτρου, αλλά ότι οι συγκινήσεις πρέπει να οδηγούν στη σκέψη. Σκέφτομαι και συγκινούμαι είναι γι' αυτόν ένα πράγμα, όπως ένα πράγμα είναι ψυχαγωγία και διδαχή. Κατά τον Μπρεχτ δεν μπορούμε αν δεν έχουμε συγκινηθεί, και δεν μπορούσε να είμαστε αληθινά συγκινημένοι αν δεν σκεφτόμαστε.

Ν. Π.: *Η αποστασιοποίηση, λοιπόν;*

Β. Δ.: Τη συλλαμβάνουν εντελώς λαθεμένα όσοι νομίζουν ότι σημαίνει: ηθοποιός ψυχρός και απαθής μπροστά σε θεατές ψυχρούς και απαθείς. Στο μπρεχτικό θέατρο υπάρχει αρχικά η ταύτιση του θεατή με το ρόλο του και σε δεύτερο στάδιο γίνεται η απομάκρυνση – είναι το σύνολο που έχει σημασία. Ποτέ στο θέατρο του Μπρεχτ δεν μας παρουσιάζεται ένα πρόσωπο εντελώς ηλίθιο ή απόλυτα μοθηρό, ώστε να μας

προκληθούν σκέψεις πάνω στην ανθρώπινη ηλιθιότητα ή τη μοχθηρία. Αντίθετα, οι άνθρωποι του είναι πολύπλοκοι, αυθεντικοί. Ένα πρόσωπο όπως η Μάνα Κουράγιο, πώς να μη συγκινηθείς, να μη ταυτιστείς μαζί του σε ένα ορισμένο στάδιο; Αυτό που έχει σημασία είναι ότι με την εξέλιξη του έργου δεν μένεις εκεί, παύεις να ταυτίζεσαι με το πρόσωπο, οδηγείσαι σε μια απόσταση, αλλά αυτό καθόλου δεν σκοτώνει τη συγκίνηση. Δεν υπάρχει στον Μπρεχτ κατάργηση της συγκίνησης, υπάρχει άρνηση της συγκίνησης σαν σκοπού, σαν της μόνης δικαίωσης του θεάτρου, και άρνηση του πάθους, αν γίνεται θάλασσα όπου πνίγεται ο θεατής.

Ν. Π.: *Επομένως ο Μπρεχτ δεν είναι διαμετρικά αντίθετος από τον Στανισλάβσκι.*

Β. Δ.: Προϋποθέτει τον Στανισλάβσκι. Ο ηθοποιός του Μπρεχτ μπαίνει αρχικά μέσα στο πετσί του προσώπου που θα υποδυθεί, ταυτίζεται με το πρόσωπο. Αλλά δεν σταματάει εκεί· ξεπερνάει την ταύτιση στο βαθμό που μας δείχνει όχι μόνο το πρόσωπο αλλά και ό,τι ο ίδιος σκέφτεται γι' αυτό. Ο Μπρεχτ λέει ότι η στανισλαβσκή ταύτιση πρέπει να χρησιμοποιείται στο διάστημα των δοκιμών. Όχι σαν μέσο επαφής ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία. Υπάρχει λοιπόν στο θέατρο του Μπρεχτ συγκίνηση, μόνο που τείνει, καθώς το έργο εξελίσσεται, να γίνει ενσυνείδητη. Επομένως, τα περί στεγνού και ψυχρού διδακτισμού του Μπρεχτ, είναι ένας μύθος επινοημένος από τους εχθρούς του.

BERNARD DORT

Ο τρίτος άνθρωπος: Υποθέσεις για τη σκηνοθεσία στο λυρικό θέατρο

Κατ' αρχάς μια ομολογία. Αγαπώ την όπερα από πολύ παλιά. Από την εφηβεία μου. Δεν είμαι μουσικός, ούτε ειδικός της όπερας, ίσως όμως, κατά βάθος, να έφτασα στο θέατρο μέσα από την όπερα. Από τις πρώτες αναμνήσεις μου ως θεατή, ήταν μια παράσταση της *Τόσκα* στην Opéra-Comique και μια της *Μανόν* στο Caritole της Τουλούζης – ήταν πριν από τον πόλεμο κι ήμουν ακόμη παιδί. Κρατάω ακόμη την έκπληξή μου, ή μάλλον το *σάστισμα* μου, μπρος σε αυτά τα πρόσωπα που αγαπιόνταν, αλληλοβασανίζονταν και πέθαιναν τραγουδώντας – τότε τραγουδούσαν στα γαλλικά, αλλά εγώ καταλάβαινα ελάχιστα από τα λόγια, που μου φαίνονταν μυστηριώδη κι επικίνδυνα. Αργότερα, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, πήγαινα τακτικά στο Palais Garnier, στο θέατρο των Champs-Élysées, στη Σκάλα του Μιλάνου και σε λυρικά θέατρα της Ιταλίας και της Γερμανίας. Τότε είδα για πρώτη φορά μια τραγουδίστρια που μου έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση: την Έμπε Στινιάνι [Ebe Stignani] στον ρόλο της Αζουτσένα στον *Τροβατόρε*. Τη θυμάμαι ξαπλωμένη στη σκηνή –ήταν εξαιρετικά εύσωμη– να σχηματίζει κάτι σαν βουνό από σάρκα και ύφασμα, και από αυτόν τον άμορφο όγκο να βγαίνει μια εξάισια φωνή που τραγουδούσε τη μητρική αγάπη. Στις αναμνήσεις μου της όπερας μπλέκεται συχνά η γοητεία που μου ασκεί, με μια τρελή αίσθηση κωμικού, η ταινία των Αδερφών Μαρξ [Marx Brothers] *Μια νύχτα στην όπερα*: δεν είναι εξάλλου μια σπουδαία ταινία για την όπερα; Την εποχή εκείνη οι διανοούμενοι δεν σύχναζαν στην όπερα κι ελάχιστοι από τους φίλους και γνωστούς μου διακινδύνευαν να με συνοδεύσουν. Αισθανόμουν μοναχικός καβαλάρης. Ένας οπαδός του Μπρεχτ στην όπερα... έμοιαζε ανάρμοστο! Μου το συγχωρούσαν, αλλά κανείς δεν σχολίαζε αυτή μου τη μανία ή διαστροφή. Ένιωθα κι εγώ ο ίδιος κάποια ντροπή: δεν μιλούσα για την όπερα καθόλου κι ακόμη λιγότερο έγραφα. Ήταν μια κρυφή προσωπική προτίμηση με ό,τι σκοτεινό μπορούσε αυτό να σημαίνει. Θυμάμαι πως μια φορά στο περιοδικό *Temps modernes* του Σαρτρ [Sartre], ο φιλόσοφος Μερλώ-Ποντύ [Merleau-Ponty], που ασχολιόταν με την ύλη του περιοδικού, απέρριψε ένα άρθρο μου για το φεστιβάλ του Αιξ θεωρώντας-το ελαφρύ και κοσμικό: στο περιοδικό μπορούσαν να υπάρχουν κείμενα για τον Μαριβώ [Marivaux], για τον Ζουβέ [Jouvet] στον *Ταρτούφο* –ήταν τα πρώτα μου άρθρα– ή για την τελευταία ταινία

· Ανέκδοτη διάλεξη που δόθηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, στις 6 Απριλίου 1992. Η διάλεξη συνοδευόταν από προβολή διαφανειών από χαρακτηριστικές σύγχρονες παραστάσεις όπερας. Στη μετάφραση ενσωματώνονται οι πολλές εκτός γραπτού κειμένου προφορικές προσθήκες και παρεκβάσεις του ομιλητή. Η δημοσίευση γίνεται με την άδεια του Ο.Μ.Μ.Α.

του Χίτσκοκ [Hitchcock], αλλά όχι για την όπερα. Η όπερα ανήκε οριστικά στο παρελθόν.

Σήμερα η κατάσταση έχει αντιστραφεί. Φίλοι και συνάδελφοι συνωστίζονται στην Όπερα του Παρισιού. Οι πιο ευκατάστατοι ανάμεσά τους φτάνουν καμιά φορά μέχρι το Μιλάνο. Γίνεται πολύς λόγος για την όπερα. Είναι η σειρά μου τώρα να αισθανθώ επιφύλαξη. Αγαπώ πάντα το λυρικό τραγούδι, ακούω πολλούς δίσκους, συλλέγω «φωνές του παρελθόντος», αλλά σπάνια οι παραστάσεις όπερας μου χαρίζουν πραγματική απόλαυση. Την απόλαυση που ένιωσα ακούγοντας τη Φλάγκσταντ [Flagstad] στον ρόλο της Ιζόλδης, ή ανακαλύπτοντας την Έμπε Στινιάνι [Ebe Stignani] στον *Τροβατόρε*. Δίχως να αναφέρω, βέβαια, την Κάλλας [Callas], που η *Τραβιάτα* της στη Σκάλα το 1955 φιλοξένησε τα πρώτα μου βήματα στην Ιταλία... Συχνά σήμερα οι λυρικές παραστάσεις με αφήνουν αμήχανο, για να μη πω αδιάφορο· διχασμένο ανάμεσα στην αγάπη μου για το τραγούδι και στην αγάπη μου για το θέατρο. Δεν έχουν πια εκείνη την αγριότητα ή την αδεξιότητα που τις χαρακτήριζε τα χρόνια της νιότης μου. Έχουν γίνει πολύ γυαλιστερές για τα μάτια μου, και πολύ δειλές, πολύ συνεσταλμένες, για τ' αυτιά μου.

Ίσως γιατί δεν πήγαινα στην όπερα παρά για να ξεφύγω από το θέατρο – ή για να βρω ένα διαφορετικό θέατρο. Να όμως που στις περισσότερες περιπτώσεις τα λυρικά θεάματα δεν μοιάζουν πλέον παρά απλώς με θέατρο. Ίδιο με εκείνο στο οποίο πηγαίνω κάθε βράδυ, ίδιο αλλά όχι στην καλύτερή του στιγμή. Αναρωτιέμαι μερικές φορές μήπως το θέατρο χαλάσει την όπερα ή η όπερα χαλάσει το θέατρο. Ή, αν θέλουμε να είμαστε αισιόδοξοι, μήπως από αυτόν τον νέο γάμο μπορέσει να γεννηθεί ένα καινούριο θέατρο και μια καινούρια όπερα.

*

Επειδή κάτι έχει συμβεί. Η όπερα επαναθεατροποιήθηκε. Οι σκηνοθέτες έκαναν την είσοδο τους, με μισό περίπου αιώνα καθυστέρηση σε σχέση με το δραματικό θέατρο. Και το λυρικό θέατρο ευθυγραμμίστηκε εύκολα με το θέατρο με τη στενή έννοια (ή, όπως λένε οι Ιταλοί, με το «θέατρο πρόζας»). Δεν αποτελεί πλέον μια περιοχή ξεχωριστή, προϊστορική, χαοτική, εξωτική και μυθική. Πήρε μια θέση στην τάξη του θεάτρου διεκδικώντας ταυτόχρονα τον πρώτο ρόλο. Και η όπερα διεκδικεί αυτήν την πρωτοκαθεδρία τόσο *οντολογικά* (γιατί η ύπαρξη της συναρτάται με τις απαρχές του θεάτρου, με το αρχαίο ελληνικό θέατρο, όπως τουλάχιστον φαντάστηκαν οι δημιουργοί του είδους στα τέλη του 16ου αιώνα), όσο και *οικονομικά* (γιατί είναι τεράστια τα ποσά που απαιτούνται για τη χρηματοδότησή της – ας αναλογιστούμε μόνον ότι ο

προϋπολογισμός της Όπερας της Βαστίλης είναι πέντε φορές ο προϋπολογισμός της Comédie-Française, του ακριβότερου δημόσιου θεάτρου της Γαλλίας).

Στις επιφυλάξεις μου σίγουρα κάποιο ρόλο παίζει η νοσταλγία. Αισθάνομαι ότι στερήθηκα μια από τις ιδιαιτερότητές μου. Η όπερα δεν μου προσφέρει πλέον έναν χώρο φυγής. Στις παραστάσεις της ξαναβρίσκω τους ίδιους θεατές με το υπόλοιπο θέατρο. Εξ ου, δίχως αμφιβολία, κι η απογοήτευση μου. Μια από τις κρυφές μου απολαύσεις έγινε δημόσια, κοινή για πολλούς. Ωστόσο, δεν είναι μόνο υπόθεση προσωπικής διάθεσης ή αυτοβιογραφίας. Το ζήτημα είναι σοβαρότερο και αφορά τον χαρακτήρα (και την πρακτική) της θεατρικής σκηνοθεσίας στην όπερα. Για τον χαρακτήρα αυτόν πρέπει να αναρωτηθούμε, γιατί είναι λιγότερο αυτονόητος απ' όσο μοιάζει.

*

Ας ανατρέξουμε στον Βάγκνερ [Wagner]. Γύρω από το έργο του αποκρυσταλλώνεται όλη η προβληματική για το θέατρο στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Το Festspielhaus του Μπαϊρόιτ, που αποτελεί μια τομή σε σχέση με την ιταλική σκηνή καθώς συναντά το αρχαίο αμφιθέατρο, γίνεται το πρότυπο των «θεάτρων του μέλλοντος». Και ως πρότυπο παραμένει ακόμη, περισσότερο ή λιγότερο, αν κρίνουμε από την πρόσφατη μεγάλη αίθουσα της Όπερας της Βαστίλης ή και από την Αίθουσα των «Φίλων της Μουσικής» στο κτίριο αυτό [σ. το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών], όπου μπορούμε να διακρίνουμε ξεκάθαρα κάποια ανάμνηση του. Όλοι οι ανανεωτές του θεάτρου στα τέλη του 19ου αιώνα, οι συμβολιστές όσο κι οι νατουραλιστές, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, έκαναν αυτό που ο Λαβινιάκ [Lavignac], ένας φανατικός βαγκνεριστής κριτικός, αποκαλούσε «καλλιτεχνικό ταξίδι στο Μπαϊρόιτ». Όταν ο Αντρέ Αντουάν [André Antoine], ο γάλλος σκηνοθέτης που αναγνωρίζεται ως ο πρώτος σκηνοθέτης με τη σύγχρονη έννοια του όρου, θέλει να δώσει μια ιδέα για το «παίξιμο του πλήθους στο θέατρο», παραπέμπει (αυτός που «δεν έχει ιδέα από μουσική») σε εκείνο που του είχαν πει ότι έκανε ο Βάγκνερ: «χορωδία με πολλά τμήματα», όπου «κάθε σειρά από σολίστες προσωποποιεί ένα διαφορετικό στοιχείο του πλήθους, και ενσωματώνεται σε ένα τέλειο σύνολο».⁴⁵ Κι είναι γνωστό πως κι οι δυο προφήτες της σύγχρονης σκηνοθεσίας, ο Άππια [Appia] και ο Κραϊήγκ [Craig], δεν έπαψαν ποτέ να ονειρεύονται γύρω από τη σκηνική πραγμάτωση των έργων του Βάγκνερ.

Ωστόσο, το πρώτο ζήτημα που τίθεται στη σκηνική εκτέλεση του βαγκνερικού έργου είναι του διευθυντή της ορχήστρας. Ο Ρενέ Λεϊμποβίτς [René Leibowitz], ένας

⁴⁵ Επιστολή του Αντουάν στον Φρανσίσκ Σαρσέ [Francisque Sarcey] για το παίξιμο του πλήθους στο θέατρο (Ιούλιος 1888).

σημαντικός γάλλος κριτικός και μουσικός, σημειώνει: «Ο τόσο σημαντικός και κυρίαρχος ρόλος που παίζει ο διευθυντής της ορχήστρας στις μέρες μας ανάγεται στην εποχή του Βάγκνερ. Ο ίδιος ο Βάγκνερ υπήρξε ίσως ο πρώτος μεγάλος διευθυντής ορχήστρας με την έννοια που κατανοούμε εμείς σήμερα αυτήν τη λειτουργία. Ήταν ίσως ο πρώτος που ήξερε (σύμφωνα με την ορολογία του Αντόρνο [Adorno]) να βάζει την ψυχή του στις χειρονομίες του και (αντίστροφα) να αντικειμενοποιεί με χειρονομίες αυτό που τον εμπύχωνε. Πριν από τον Βάγκνερ το επάγγελμα του αρχιμουσικού υπάκουε σε εμπειρικούς νόμους και είχε ως ρόλο κυρίως να διασφαλίζει τη σωστή εκτέλεση. Με τον Βάγκνερ, το επάγγελμα αυτό αναπτύχθηκε σε μια πολύπλοκη τεχνική εξαιρετικής εκλέπτυνσης αναλαμβάνοντας την αποστολή μιας ανώτερης ερμηνείας του μουσικού έργου. Πρώτος μεγάλος αρχιμουσικός, ο Βάγκνερ βρίσκεται στην αρχή μιας πλειάδας μεγάλων διευθυντών ορχήστρας του αιώνα μας, που οι περισσότεροι –άμεσα ή έμμεσα– διαμορφώθηκαν στη σχολή του».⁴⁶

Ο διευθυντής ορχήστρας είναι ο προάγγελος και το ισοδύναμο του σύγχρονου σκηνοθέτη: αναλαμβάνει τη συνοχή και το νόημα της συγκεκριμένης εκτέλεσης του έργου. Την προσδιορίζει στην ψυχή και τη συνείδηση του, και την πραγματοποιεί (ή την «πραγματώνει») μέσα από τη δουλειά του με την ορχήστρα και τους τραγουδιστές.

Οι πρώτοι μεγάλοι μεταβαγκνερικοί αρχιμουσικοί αναλαμβάνουν ταυτόχρονα και τη μεταρρύθμιση της όπερας. Στη Βιέννη, ο Μάλερ [Mahler] αγωνίζεται εναντίον αυτού που αποκαλούσε «κόλαση του θεάτρου» (ο Μάλερ υπήρξε ταυτόχρονα μουσικός διευθυντής και σκηνοθέτης, με τρόπο μάλιστα που σήμερα θα κρίναμε καταχρηστικό: τροποποιούσε τις παρτιτούρες ή ξαναέγραφε τμήματα του *Ντον Τζιοβάνι* του Μότσαρτ [Mozart]). Στη Σκάλα, ο Τοσκανίνι [Toscanini], με μεγαλύτερη έγνοια πιστότητας, δοκιμάζει επίσης «μια ριζική ανανέωση του προβλήματος της ερμηνείας των λυρικών έργων από συνολική σκοπιά, χωρίς και αυτός να τσιγκουνευτεί τον χρόνο του για να φροντίσει τις παραμικρότερες λεπτομέρειες των σκηνικών ή δραματικών στοιχείων».⁴⁷ Τέλος, λίγο αργότερα (ανάμεσα στα 1927 και το 1931), ο Όττο Κλέμπερερ [Otto Klemperer] δοκιμάζει στην Kroll Oper του Βερολίνου να κάνει «καλό θέατρο. Όχι πρωτοποριακό θέατρο, αλλά καλό θέατρο. [...] Καλή όπερα που δεν θα σημαδεύεται από τις κακές συνήθειες του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου [αλλού ο Κλέμπερερ γράφει πόσο υπέφερε από την «αθλιότητα του ρεπερτορίου»] και που θα την οδηγεί το φως μιας νέας διεύθυνσης».⁴⁸ Πρόκειται για την πρώτη ριζοσπαστικά νεωτεριστική

⁴⁶ René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Buchet/Chastel, Παρίσι 1957, σ. 248-249.

⁴⁷ René Leibowitz, *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Gallimard, Παρίσι 1971, σ. 236.

⁴⁸ Otto Klemperer, *Ecrits et entretiens*, επιμ. Peter Heyworth και εισαγωγή Georges Liebert, Hachette, Παρίσι 1985, σ. 107-108.

απόπειρα συνένωσης της διεύθυνσης της ορχήστρας με τη σκηνοθεσία σε μια σύγχρονη ματιά πάνω στα έργα, που αναπτύχθηκε σε στενή σύνδεση με τις πρωτοπορίες της εποχής, τη Σχολή της Βιέννης και άλλους.

*

Στο λυρικό θέατρο επομένως, η θέσπιση της διεύθυνσης της ορχήστρας και η έλευση της σύγχρονης σκηνοθεσίας με τη σύγχρονη έννοια, αλληλοκαλύπτονται επακριβώς. Αλλά, ιστορικά, η όπερα προηγείται.

Ο ίδιος ο όρος «ανάγνωση» –ανάγνωση ενός έργου ή νέες αναγνώσεις των κλασικών–, όρος που στη δεκαετία του '60 χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα για να προσδιορίσει τη δουλειά του σκηνοθέτη, ήταν ήδη από καιρό σε χρήση σε σχέση με τις παρτιτούρες. Μιλούσαμε για τον *Φιντέλιο* του Φουρτβαίνγκλερ [Furtwaengler], τον *Ντον Τζιοβάνι* του Μπρούνο Βάλτερ [Bruno Walter] ή για *Το δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* του Κνάππερτσμπους [Knappertsbusch], πριν να αρχίσουμε να μιλάμε για τον *Δον Ζουάν* του Ζουβέ, τον *Ταρτούφο* του Πλανσόν [Planchon] ή τον *Αρλεκίνο, υπηρέτη δυο αφεντάδων* του Στρέλερ [Strehler]...

Στον μαέστρο εμπίπτει, για να χρησιμοποιήσουμε το λεξιλόγιο του Αντουάν, «να δημιουργήσει την ατμόσφαιρα» και «να προσδιορίσει τον αληθινό χαρακτήρα»⁴⁹ του λυρικού έργου. Και δικό του καθήκον είναι να καθορίσει αμετάκλητα τους χρόνους και τις διάρκειες (ο Μπουλέζ [Boulez] μιλώντας για τον *Πάρσιφαλ* αντιπαραβάλλει τα *tempi* της δικής του εκτέλεσης με τους χρόνους του Λεβί [Levi], του μαέστρου της πρώτης εκτέλεσης του έργου το 1882).⁵⁰ Δίχως επίσης να αναφέρουμε το αίτημα θεώρησης της παράστασης ως «ενιαίου συνόλου», που αποτελεί την απαρχή της θεατρικής μεταρρύθμισης στα τέλη του 19ου αιώνα.

Οπότε, τι έρχεται να κάνει ο σκηνοθέτης στην όπερα; Ο διευθυντής ορχήστρας τον έχει προλάβει. Μήπως αυτός ο τρίτος (μετά από τον συνθέτη και τον μαέστρο) περισσεύει;

*

Είναι γεγονός ότι σήμερα γινόμαστε μάρτυρες μιας κατάληψης της εξουσίας στην όπερα από τους σκηνοθέτες. Πέρασε ο καιρός που επικεφαλής των λυρικών θεάτρων ήσαν ιμπρεσάριοι ή καλλιτεχνικοί πράκτορες. Ο τελευταίος χρονολογικά αυτών των μεγάλων μεσολαβητών, ο Ρολφ Λίμπερμαν [Rolf Liebermann], ο οποίος ανέλαβε τη διεύθυνση της Όπερας του Παρισιού και στη συνέχεια επέστρεψε στο Αμβούργο, διέθετε επίσης την ιδιότητα του συνθέτη και είχε επίσης λίγο ασχοληθεί με τη

⁴⁹ André Antoine, «Causerie sur la mise en scène», *Revue de Paris*, 1η Απριλίου 1903.

⁵⁰ Στο «*Chemins vers Parsifal*», πρόγραμμα φεστιβάλ Μπαϊρόιτ, 1970.

σκηνοθεσία (κυρίως στον κινηματογράφο). Την Όπερα της Λυόν είναι ένας σκηνοθέτης, ο Λουί Ερλό [Louis Erlo], που την έκανε πρότυπο για τα γαλλικά λυρικά θέατρα. Αντίστοιχα, στην όπερα La Monnaie των Βρυξελλών, η οποία για δέκα χρόνια υπήρξε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα λυρικά θέατρα της Ευρώπης, ένα ικανό διοικητικό στέλεχος, ο Ζεράρ Μορτιέ [Gerard Mortier], που στη συνέχεια ανέλαβε το Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ, στήριξε τη διεύθυνση του στη συνεργασία με έναν μαέστρο, τον Σουλβαίν Καμπρελένγκ [Sylvain Cambreling], αλλά κυρίως στη συνεργασία του με κάποιους σημαντικούς σκηνοθέτες θεάτρου, όπως τον Λυκ Μποντύ [Luc Bondy] ή τον σκηνογράφο Καρλ-Ερνστ Χέρμανν [Karl-Ernst Hermann], που πέρασε εδώ για πρώτη φορά στη σκηνοθεσία. Στη μικρή αλλά σημαντική όπερα του Κάρντιφ της Ουαλίας είναι η παρουσία σημαντικών σκηνοθετών, όπως ο Πέτερ Στάιν [Peter Stein] ή ο Αντρέ Ενζέλ [André Engel], που έδωσε ώθηση στην αναζήτηση, προσφέροντας εδώ συνθήκες εργασίας που δεν θα μπορούσαν ποτέ να υπάρξουν στις μεγάλες όπερες. Δεν μένουν πλέον παρά οι παλιές όπερες ως προπύργιο των μαέστρων: η Met με τον Ληβάν [Levine], το Covent Garden με τον Χάιτινκ [Haitink] ή το Μόναχο με τον Σάβαλλις [Sawallisch].

*

Ποιοι είναι λοιπόν αυτοί οι νεοφερμένοι; Ποιος είναι ο ρόλος της σκηνοθεσίας στην όπερα; Και ποιες είναι οι δυνατότητες εργασίας των σκηνοθετών για την ανανέωση του λυρικού θεάτρου; (Αφήνω κατά μέρος τον ρόλο των διευθυντών αυτών των μεγάλων οργανισμών, είτε είναι σκηνοθέτες είτε όχι. Πρόκειται εδώ για έναν τέταρτο πόλο εξουσίας, που τελικά μπορεί να επιβληθεί στους άλλους τρεις).

Η σκηνοθεσία στην όπερα συνδέεται πρώτα απ' όλα με τη σκηνογραφία κι αρκετοί από τους σκηνοθέτες όπερας υπήρξαν αρχικά σκηνογράφοι. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, έναν από τους πλέον παραγωγικούς, τον Πιερ-Λουίτζι Πίτσι [Pier-Luigi Pizzi] που μπορεί να «διευθύνει» πάνω από δέκα θεάματα κάθε περίοδο. Ο Πίτσι υπήρξε, και είναι πάντα, ένας από τους λαμπρότερους σκηνογράφους της ιταλικής σκηνής (και της «ιταλικού τύπου» σκηνής), ένας θαυμάσιος γνώστης των δυνατοτήτων της και της ιστορίας της. Είναι ένας, κατά κάποιο τρόπο, ιστοριογράφος σκηνογράφος και οι σκηνοθεσίες του δεν κάνουν άλλο από το να προεκτείνουν τις επιλογές του ως σκηνογράφου. Ο Πίτσι επινοεί ή επαναλαμβάνει σκηνικές μορφές που από έργο σε έργο δεν παραλλάσσουν πολύ. Δουλεύει πάνω στα είδη. Δημιουργεί μοντέλα παράστασης που να μπορούν να λειτουργήσουν όχι μόνο για ένα έργο, αλλά για περισσότερα: ένα μοντέλο μπαρόκ (για τον Χαίντελ [Haendel]), ένα ρομαντικό (για τον Βέρντι [Verdi]), ένα βεριστικό... Η μουσική και το παίξιμο δεν έχουν παρά να εγγραφούν στο εσωτερικό

τους – άλλοτε καλά, άλλοτε κακά. Δίχως το μοντέλο να βαραίνει πολύ. Ο Πίτσι δεν σκηνοθετεί: πλαισιώνει, μορφοποιεί. Με αυτόν τον τρόπο κάθε προστριβή ανάμεσα στον μάεστρο, τον σκηνοθέτη και τους τραγουδιστές, μπορεί να αποφευχθεί. Στον καθένα η θέση του: η Μαίριλιν Χορν [Marilyn Horne] στη σκηνή, ο Κλάουντιο Σιμόνε [Claudio Scimone] στη τάφρο της ορχήστρας. Ανάμεσα τους, κυριολεκτικά και μεταφορικά, ένας χώρος με την υπογραφή Πίτσι. Ο σκηνοθέτης εδώ δεν είναι παρά ένας σκηνογράφος και, στην περίπτωση αυτή, είναι φανερό ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για σκηνοθεσία με την έννοια που δίνουμε στο θέατρο.

Στην Ιταλία συναντούμε και την αντίστροφη περίπτωση, όπου ο σκηνοθέτης γίνεται σκηνογράφος δίχως να αποποιηθεί τον ρόλο του ως σκηνοθέτη. Η περίπτωση του Λούκα Ρονκόνι [Luca Ronconi] είναι χαρακτηριστική. Ο Ρονκόνι δουλεύει στην όπερα σαν «μισθοφόρος», αποδέχεται παραγγελίες και ανεβάζει παραστάσεις σχεδόν παντού. Συχνά πολύ βιαστικά, συχνά σε επαγγελματικές συνθήκες που εντυπωσιάζουν – είναι σε θέση να σκηνοθετεί ταυτόχρονα δύο παραστάσεις σε δύο διαφορετικές πόλεις της Ιταλίας, δίχως ωστόσο ποτέ να εγκαταλείψει την ποιότητα. Η δουλειά του έχει χαρακτήρα δομικό, με αφετηρία τα ίδια τα έργα. Για κάθε περίπτωση, για κάθε έργο και όχι για το είδος, ο Ρονκόνι δημιουργεί ένας είδος *μηχανής*. Και αυτή τη μηχανή θέτει σε λειτουργία στη σκηνή σε επαφή με τους τραγουδιστές και τον μάεστρο. Η μηχανή αυτή μερικές φορές διατηρεί μια σχετική αυτονομία. Στην περίπτωση του Ρονκόνι η σκηνοθεσία είναι ένας κόσμος κλεισμένος στον εαυτό του. Ορισμένες φορές, όχι πάντα, υπάρχει μια πραγματικά κοινή εργασία με τον διευθυντή της ορχήστρας που μπορεί να δώσει θαυμαστά αποτελέσματα. Όπως στην περίπτωση του *Ταξιδιού στη Ρεμς*, της καντάτας του Ροσίνι [Rossini] που ανακαλύφτηκε πρόσφατα και ανέβασαν για πρώτη φορά στο Πέζαρο ο Ρονκόνι με τον Αμπάντο [Abbado]. Αυτό που εδώ ήταν τόσο θαυμάσιο είναι, ίσως, ότι δεν επρόκειτο ακριβώς για θέαμα: ήταν η σκηνοθεσία μιας συναυλίας, ή μάλλον μια συναυλία που γινόταν παράσταση με τη συμμετοχή όλης της πόλης του Πέζαρο. Η μηχανή του Ρονκόνι λειτουργούσε εδώ στην εντέλεια.

*

Μπορούμε να ονειρευτούμε μια πλήρη σύμπνοια ανάμεσα στον διευθυντή της ορχήστρας και τον σκηνοθέτη; Μια κοινή αντίληψη του έργου και έναν υποδειγματικό καταμερισμό της εργασίας, στον έναν η τάφρος, στον άλλον η σκηνή;

Είναι αλήθεια ότι κάποιες φορές ορισμένα θεάματα μάς μεταδίδουν ένα τέτοιο αίσθημα ενότητας, όπως, για παράδειγμα, ο *Σίμον Μποκανέγκρα* των Αμπάντο/Στρέλερ. Εδώ η τάφρος της ορχήστρας και η σκηνή απαντούσαν η μια στην άλλη· η ίδια ενέργεια κυκλοφορούσε ανάμεσα τους ξεσηκώνοντας τον ορχηστρικό όγκο και εμπυχώνοντας

τις κινήσεις του πλήθους στη σκηνή. Κάτι σαν ίδια αναπνοή (και ξέρουμε πόσο η μουσική του Βέρντι παντρεύεται με την ανάσα του τραγουδιού). Την ίδια αίσθηση ενότητας μπορούμε να βρούμε και σε ορισμένες από τις μεγάλες μοτσάρτιες παραστάσεις του Στρέλερ με μαέστρους σαν τον Μούτι [Mutti], τον Αμπάντο, ή τον Ζούμπιν Μέτα [Zubin Mehta]: την *Απαγωγή από το σεράι* ή τους *Γάμους του Φίγκαρο*, που πρωτανέβηκαν σε έναν χώρο πολύ ταιριαστό, το θέατρο Gabriel των Βερσαλλιών.

Τέτοια παραδείγματα είναι σπάνια. Και ασταθή. Γιατί σε τελική ανάλυση μόνο ο μαέστρος μένει. Ή μόνο το σκηνικό. Όλα τα άλλα στοιχεία του θεάματος παραλλάσσουν ή μεταβάλλονται, αν όχι από παράσταση σε παράσταση, σίγουρα από τον έναν χώρο στον άλλον: οι τραγουδιστές, η ορχήστρα, το θέατρο, οι φωτισμοί... Είναι γνωστή η απόγνωση των σκηνοθετών, όταν για τις τηλεοπτικές αναμεταδόσεις, που είναι όλο και πιο συχνές, χρειάζεται να αλλάξουν τους φωτισμούς – και ζητάνε πάντα να αναφερθεί τουλάχιστον ρητά στο πρόγραμμα. Οι επαναλήψεις πληθαίνουν και τα θεάματα ταξιδεύουν. Μόλις περάσει η πρεμιέρα ο σκηνοθέτης εξαφανίζεται. Τι μένει από τους *Γάμους του Φίγκαρο*, όταν ανεβαίνουν ξανά στο Παρίσι δεκαπέντε χρόνια μετά από την πρεμιέρα; Ακόμη και το όνομα του Στρέλερ έχει αφαιρεθεί από το πρόγραμμα. Δεν μπορούμε βέβαια πλέον να μιλήσουμε για σύμπνοια ανάμεσα στον σκηνοθέτη και στον διευθυντή της ορχήστρας, δεν μπορούμε καν να συζητήσουμε τη θεατρικότητα της παράστασης. Επιστρέφουμε σε μια αντίληψη για το λυρικό θέατρο που θα χαρακτηριζα επικίνδυνη. Οπότε, στην περίπτωση αυτή προτιμώ να βλέπω παραστάσεις όπερας χωρίς διόλου σκηνοθεσία, ρυθμισμένες από τους ίδιους τους τραγουδιστές, σύμφωνα με μια παράδοση, περισσότερο ή λιγότερο σίγουρη – παρά αυτές τις κατεδαφισμένες σκηνοθεσίες, παρά αυτά τα ερείπια παράστασης.

*

Κάτι ακόμη: υπάρχει μια ενοποιητική αντίληψη του λυρικού έργου που στηρίζεται ακριβώς στον μύθο του βαγκνερικού *Gesamtkunstwerk*, αν τον εννοήσουμε ως «ολικό έργο τέχνης» (ή ως «σύνθεση των τεχνών») και όχι ως «σύμπραξη των τεχνών» – όπως είναι ίσως η ορθότερη απόδοση. Οπότε στην παράσταση δημιουργείται περιττολογία και πλεονασμός: η ποίηση, η μουσική και η μιμική –για να χρησιμοποιήσουμε ξανά τις βαγκνερικές κατηγορίες– καταλήγουν να επαναλαμβάνονται η μια στην άλλη. Η σκηνή αναδιπλασιάζει την τάφρο της ορχήστρας. Και η σκηνοθεσία εκλαϊκεύει (ή οπτικοποιεί – το ίδιο είναι) ό,τι έχει ήδη ειπωθεί από την ορχήστρα. Ο σκηνοθέτης Ζαν-Πιερ Βενσάν [Jean-Pierre Vincent] το επισημαίνει ειρωνικά: «Ο σημερινός ρόλος της σκηνοθεσίας [στην όπερα] είναι η σάλτσα: μιας και το κρέας έχει αρχίσει να μπαγιατεύει, πρέπει να

βρεθούν μπαχαρικά, και τις περισσότερες φορές η σκηνοθεσία δεν παίζει παρά αυτόν τον ρόλο».⁵¹

*

Στην όπερα μια τέτοια ενοποιητική αντίληψη είναι κοινά αποδεκτή. Ωστόσο, δεν είναι αυτονόητη. Το λυρικό θέαμα ως «σύμπραξη των τεχνών» δεν είναι αναγκαστικά φτιαγμένο από ένα και μόνο υλικό. Η ενότητά του μπορεί να συγκροτείται και από αντιθέσεις. Μπορεί να μην απορρέει από μια ιεράρχηση των τεχνών που συμπράττουν – ή από την υποταγή τους σε μια από αυτές, αλλά από τον μεταξύ τους διάλογο ή παιχνίδι. Να στηρίζεται περισσότερο στην ετερογένειά τους παρά στην ομοιογένειά τους.

Είναι το μάθημα της βαγκνερικής τετραλογίας *Το δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* στο ανέβασμα των Μπουλέζ [Boulez]/Σερώ [Chéreau], σε αντιπαράθεση με την παράσταση του Βήλαντ Βάγκνερ [Wieland Wagner]. Εκεί όπου ο τελευταίος υπέτασσε τα πάντα σε μια προκαταρκτική ενότητα –την οποία συμβόλιζε το σχήμα του δαχτυλιδιού που οργάνωνε κυκλικά την παράσταση ως σύνολο– ο Μπουλέζ και ο Σερώ, αντίθετα, στοιχημάτισαν υπέρ της ανομοιότητας και της «ασυνέχειας των διαφόρων τύπων λόγου στον Βάγκνερ». Ας ακούσουμε τον Σερώ: «Από τη μεριά μου, στην υπέρτερη ιδέα της ενότητας, του σφιχτοδεμένου έργου, αντιπαρέθεσα –εμπειρικά, με αφέλεια στην ανάγνωση του υλικού– μια αντίθετη ιδέα: στο *Δαχτυλίδι* υπάρχει μια θαυμάσια έλλειψη ενότητας. Ο Ρισάρ Πεντουτσι [Richard Peduzzi] κι εγώ δουλέψαμε πάνω στη μείξη των ειδών, σχεδόν το *ανακάτεμα*, πάνω στις θεματικές και ιδεολογικές αντιθέσεις που κατεβάζει αυτός ο χείμαρρος, πάνω στην ασυνέχεια του ιστού που ο Βάγκνερ ύφαινε για πολύ καιρό. Τριάντα χρόνια».⁵²

Δεν εννοώ εδώ τη θεσμοθέτηση ενός δυαδισμού: σκηνή/τάφρος ορχήστρας, ή σκηνοθεσία/διεύθυνση ορχήστρας. Πρόκειται για το άνοιγμα μιας πιθανότητας παιχνιδιού στο εσωτερικό της συνολικής σύλληψης που συνενώνει και τις δύο. Πρόκειται, ακόμη, για την εισαγωγή στο απόλυτο του έργου (στην κυριολεξία του) μιας γενικευμένης σχετικότητας – ιδιότητας κατεξοχήν χαρακτηριστικής της θεατρικής σκηνοθεσίας (στα τέλη του 19ου αιώνα ο Μπεκ ντε Φουκιέρ [Becq de Fouquières] μιλούσε για τη «μεταφορά του σχετικού στο θέατρο που αποτελεί τον πλούτο της

⁵¹ Στο αφιέρωμα «Aujourd'hui l'opéra», επιμ. Michel Rostain και Marie-Noël Rio, *Recherches*, τχ. 42 (Ιανουάριος 1980), σ. 32. (Συζήτηση με τον Jean-Pierre Vincent, «L'illusion du consensus»).

⁵² Βλ. «Mettre en scène le *Ring*», συζήτηση του Patrice Chéreau με τον Denis Bablet, *théâtre/public*, τχ. 27 (Ιούνιος 1979), σ. 46.

σύγχρονης τέχνης».⁵³ Πρόκειται για την πιθανότητα να βρεθεί ένα είδος πολυφωνίας του θεάματος ανάλογης με την πολυφωνία στην οποία στηρίζεται το μουσικό έργο.

Το ίδιο συνέβαινε και στη *Λούλου* στην Όπερα του Παρισιού: «μια σκηνοθεσία», σημείωνε ο Μπουλέζ, «που δεν παίρνει τοις μετρητοίς την υποτιθέμενη απόλυτη αντοχή του έργου στον χρόνο, αλλά που αντίθετα αναλύει και ξέρει να ξεχωρίσει το διαρκές από το φθαρμένο, ή τουλάχιστον ενδιαφέρεται να το εκσυγχρονίσει. Γιατί η ίδια η θεατρική εμπειρία δεν είναι ένα φαινόμενο εκσυγχρονισμού;»⁵⁴ Πράγματι, στην όπερα υπάρχει πάντα ο πειρασμός του εκσυγχρονισμού. Αλλά θα έπρεπε, νομίζω, να κάνουμε τη διάκριση ανάμεσα σε έναν εκσυγχρονισμό *ανεκδοτολογικό* και σε έναν εκσυγχρονισμό που θα ονόμαζα *ιστορικό* με στόχο την ανάδειξη όλης της ποικίλης διαστρωμάτωσης του οπερατικού έργου. Τα λυρικά έργα είναι πάντα ένα είδος γεωλογικών αντικειμένων, είναι έργα με συνοχή που συγκροτείται όμως από γεωλογικές πυκνότητες διαφορετικής τάξης. Στη *Λούλου* έπρεπε να πλεχτούν μαζί ο Βέντεκιντ [Wedekind] με τον Μπεργκ [Berg], η εποχή του Βέντεκιντ (το τέλος του 19ου αιώνα) με την εποχή του Μπεργκ (η δεκαετία του '30) μαζί και η δική μας (όπου αυτό το έργο που έμενε ημιτελές «ανέβηκε» για πρώτη φορά ολόκληρο)... Μουσικά και σκηνικά έπρεπε να γίνουν πολυάριθμα *Πήγαιν'-έλα* (για να χρησιμοποιήσουμε τον τίτλο μιας διασκεδαστικής πειραματικής όπερας του Χίντεμιτ [Hindemith]). Με αυτόν τον τρόπο η παράσταση πρότεινε περισσότερο μια πυκνότητα παρά μια επιφάνεια: την πυκνότητα της σχεδόν αιωνόβιας νεωτερικότητας μας. Όπως, αντίστοιχα, η *Τετραλογία* των Μπουλέζ/Σερώ μας αφηγήθηκε *όλον* τον 19ο αιώνα προτείνοντας μια επιτομή του.

*

Η λυρική σκηνοθεσία είναι διχασμένη ανάμεσα στη νοσταλγία και το προαίσθημα. Τη νοσταλγία ενός λυρικού θεάτρου άπιαστου ή έξω από τη φύση, και το προαίσθημα ενός άλλου θεάτρου του οποίου οι συνιστώσες δεν θα διατηρούνται ενωμένες παρά μόνο φανερά και μόνο χάρη στο μεταξύ τους παιχνίδι. Η σκηνοθεσία στο λυρικό θέατρο συχνά δεν είναι παρά απαρχαιωμένη, ογκώδης και πλεοναστική – και αυτό εξηγεί τη δυσφορία μου για τις περισσότερες παραστάσεις όπερας σήμερα. Αλλά μπορεί και να γεννήσει συναισθήματα απελευθερωτικά. Γιατί μια τέτοια νέα αντίληψη στην όπερα μπορεί να υπάρξει: σύμφωνα με αυτήν, η σκηνοθεσία θα εντάσσεται στην ιδέα του έργου ως συνόλου, αλλά θα διατηρεί στο εσωτερικό του τον δικό της ιδιαίτερο λόγο.

⁵³ L. Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, G. Charpentier et Cie, Παρίσι 1884, σ. 268.

⁵⁴ Pierre Boulez, «Court post-scriptum sur la fidélité», στο *Lulu*, έκδοση του Théâtre National de Paris, Jean-Claude Lattès, Παρίσι 1979, σ. 164.

Δύο στοιχεία μπορούν να στηρίξουν αυτόν τον ιδιαίτερο σκηνοθετικό λόγο: η σκηνογραφία βέβαια, αλλά επίσης και κυρίως οι τραγουδιστές, ή μάλλον η μεταμόρφωση των τραγουδιστών της όπερας σε τραγουδιστές-ηθοποιούς. Δύο κορυφαίοι άνθρωποι του θεάτρου το είχαν ακριβώς προφητεύσει: ο μέγας Στανισλάφσκι [Stanislavski], αλλά και ο Βάλτερ Φέλζενσταϊν [Walter Felsenstein], ένας σπουδαίος σκηνοθέτης και διευθυντής όπερας που ίσως έχει άδικα ξεχαστεί σήμερα. Για τον Στανισλάφσκι είναι γνωστό ότι στο τέλος της καριέρας του στράφηκε στο λυρικό θέατρο. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30, προτιμούσε μάλιστα να δουλεύει με τραγουδιστές παρά με ηθοποιούς και ίδρυσε μια όπερα στη Μόσχα που εξακολουθεί να υπάρχει: την Όπερα Στανισλάφσκι. Ο Φέλζενσταϊν υπήρξε κατά τη δεκαετία του '50 διευθυντής της Komische Oper του Ανατολικού Βερολίνου, ενός πειραματικού λυρικού θεάτρου, που υπήρξε κατά κάποιο τρόπο το ανάλογο στην όπερα με το Berliner Ensemble στο θέατρο.

Ωστόσο, η έννοια «τραγουδιστές-ηθοποιοί» δεν είναι αυτονόητη. Είναι, βέβαια, προφανής όταν αφορά κάποιες εξαιρετικές περιπτώσεις τραγουδιστών. Αναφέρομαι στη Μαρία Κάλλας που αποτελεί μια από τις πολυτιμότερες αναμνήσεις μου από το θέατρο γενικά. Θα έλεγα μάλιστα ότι οι δύο γυναίκες ηθοποιοί που με έχουν συγκινήσει περισσότερο είναι η Μαρία Κάλλας στην *Τραβιάτα* των Τζουλίνι [Giulini]/Βισκόντι [Visconti] και η Χελένε Βάιγκελ [Helene Weigel] στη *Μάνα Κουράγιο* του Μπρεχτ, δύο ηθοποιοί τόσο αντίθετες, που έφταναν όμως και οι δύο την τέχνη τους στα άκρα κι ίσως εκεί κάπου να συναντιόνταν. Με μια όμως διαφορά: η Κάλλας ήταν μια πολύ μεγάλη τραγουδίστρια-ηθοποιός, αλλά πρώτα απ' όλα ήταν τραγουδίστρια· και έμεινε πάντα τραγουδίστρια. Η επανάσταση της Κάλλας ήταν ότι μας έκανε να ανακαλύψουμε ξανά την κυρίαρχη θέση του *ρετσιτατίβο* στο λυρικό τραγούδι. Όταν η Κάλλας μιλούσε δεν ήταν το ίδιο καλή· έχω στον νου μου την ανάγνωση της επιστολής στον *Μάκβεθ* από την πασίγνωστη σήμερα ζωντανή πειρατική ηχογράφηση – η τραγουδιστική ερμηνεία της του ρόλου είναι βέβαια αξέχαστη. Μπορώ να αναφέρω και άλλες τέτοιες περιπτώσεις τραγουδιστών-ηθοποιών: τον Τζον Βίκερς [Jon Vickers] παραδείγματος χάριν, ή την Τερέζα Στράτας [Teresa Stratas] στη *Λούλου* των Μπουλέζ/Σερώ. Αποτελούν όμως, νομίζω, εξαιρέσεις. Σήμερα μια διάθεση για φυσικότητα έχει κατακτήσει τους τραγουδιστές της όπερας, ενδιαφέρονται πλέον για το παρουσιαστικό τους και για το παίξιμο τους. Αυτό όμως δεν αρκεί. Το ζήτημα που τίθεται σήμερα είναι της νέας εκπαίδευσης των τραγουδιστών της όπερας, εκπαίδευση που θα δημιουργήσει έναν νέο τύπο τραγουδιστών: τραγουδιστών-ηθοποιών. Πράγματι, τέτοιες προσπάθειες έχουν γίνει στην Αγγλία και στο Julliard School της Νέας Υόρκης, καθώς και κάποιες

δειλές απόπειρες στη Γαλλία, χωρίς όμως συνέχεια: στην Opéra Studio της Λυόν και στην Opéra-Comique του Παρισιού.

Η ίδια η εξέλιξη της σκηνοθεσίας στην όπερα συνδέεται με αυτήν την αναγκαία θεμελιώδη αλλαγή στην εκπαίδευση των τραγουδιστών. Όπως, χωρίς αμφιβολία, συνδέεται και με την αλλαγή του ίδιου του χαρακτήρα της όπερας την οποία η σημερινή τάση τη θέλει να παράγει διεθνή προϊόντα πολυτελείας για τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Δεν είναι τυχαίο ότι τα πιο ενδιαφέροντα λυρικά θεάματα των τελευταίων χρόνων δεν βγήκαν από τις μεγάλες όπερες, αλλά ακριβώς από λυρικά θέατρα μικρότερα –μιλάμε πάντα συγκριτικά, γιατί κι εδώ οι προϋπολογισμοί είναι πολύ υψηλοί– όπως στην Όπερα της Γενεύης, στο θέατρο La Monnaie των Βρυξελλών, ή στην Εθνική Όπερα της Ουαλίας στο Κάρντιφ. Ο Πέτερ Στάιν εξηγώντας γιατί δεν θέλει να συνεργάζεται με τις μεγάλες όπερες, λέει ότι προτιμά «ένα τροχόσπιτο» όπου θα έχει τη δυνατότητα να δουλέψει μαζί με τους τραγουδιστές, την ορχήστρα και τον διευθυντή της, όπου θα μπορέσει να ανεβάσει μια όπερα όπως θα ανέβαζε ένα θεατρικό έργο.

Αυτό είναι το σημείο που βρισκόμαστε σήμερα. Η σχέση θεατρικής σκηνοθεσίας και λυρικού θεάτρου βρίσκεται σε ένα σταυροδρόμι απ' όπου ανοίγονται δύο αντίθετοι δρόμοι: υπάρχει περίπτωση η όπερα να νικήσει το θέατρο και η κυριαρχία των προϊόντων πολυτελείας να απλωθεί ακόμη περισσότερο. Οπότε η σκηνοθεσία, με την έννοια μιας τέχνης ενσυνείδητης και κριτικής, στο επίκεντρο της θεατρικής πράξης, θα κινδυνεύσει να εξαφανιστεί, καταβροχθισμένη από τους «αστέρες» των μαζικών μέσων και από την υποχρέωση κάθε θέαμα να αποτελεί γεγονός. Η σκηνοθεσία δεν θα είναι πλέον παρά ένα πανάκριβο στολίδι στην ξύλινη (ή μήπως χρυσελεφάντινη) μπαγκέτα του μαέστρου.

Μπορούμε όμως να φανταστούμε και μian άλλη εξέλιξη, όπου από αυτήν την πολύπλοκη αντιπαράθεση ανάμεσα στη μουσική, τον λόγο και τη σκηνή θα γεννηθεί ένας νέος τύπος θεάματος. Μπορούμε να φανταστούμε θεάματα που δεν θα στηρίζονται σε μια απόλυτη ενότητα ή συγχώνευση των τεχνών. Ένα θέατρο σε πλήρη ανάπτυξη που δεν θα υποδουλώνεται σε καμία ιεραρχία των τεχνών ή των υλικών του και που μόνος του νόμος θα είναι το ίδιο του το παιχνίδι. Ένα θέατρο που θα προβάλλει στο μέλλον νέες καλλιτεχνικές δυνατότητες. Οπότε, ίσως, η είσοδος της σκηνοθεσίας στο λυρικό θέατρο να σημάνει όχι μόνο την ανανέωση του παλιού ρεπερτορίου της όπερας, αλλά και την πιθανότητα δημιουργίας ενός νέου λυρικού ρεπερτορίου. Γιατί βέβαια εδώ είναι το ζήτημα. Αν η όπερα μείνει απλώς ένα μουσείο, δεν θα είναι πλέον θέατρο. Κι ίσως με την παρέμβαση της σκηνοθεσίας ο κίνδυνος αυτός αποφευχθεί. Το

εύχομαι, αν και είναι ένα εγχείρημα δύσκολο, ριψοκίνδυνο, αλλά οπωσδήποτε συναρπαστικό.

Μετάφραση: Βίκτωρ Αρδίττης

BERNARD DORT

Το κείμενο και η παράσταση*

Το Υπουργείο των Πανεπιστημίων^[55] αρνήθηκε πριν από λίγο καιρό να αναγνωρίσει ως εθνικό δίπλωμα το δίπλωμα^[56] και το πτυχίο^[57] των θεατρικών σπουδών. Κατά την άποψή του, αυτού του είδους οι σπουδές δεν θα μπορούσαν να είναι, στο επίπεδο του 2ου κύκλου^[58], παρά μόνον μια παραλλαγή των φιλολογικών σπουδών.⁵⁹ Αυτή η σκανδαλώδης απόφαση φέρνει ξανά στο προσκήνιο μια παλιά διαμάχη, εκείνη του κειμένου και της σκηνης, αλλά η λύση που της δίνει, με αυταρχικό τρόπο, έρχεται σε αντίθεση προς ό,τι έχει σημαδέψει το θέατρο εδώ και έναν αιώνα σχεδόν, δηλαδή την υπεροχή της σκηνης. Επιπλέον έρχεται σε μια στιγμή όπου μπορεί κανείς, χωρίς να την αρνηθεί, να σκεφτεί διαφορετικά αυτή την υπεροχή, και να διατυπώσει τις σχέσεις ανάμεσα στη σκηνή και το κείμενο μ' έναν καινούριο τρόπο που να αποδίδει στο καθένα το μερίδιό του.⁶⁰

Η εμφάνιση, στο τέλος του 19ου αιώνα, του σύγχρονου σκηνοθέτη άλλαξε, ριζικά, όχι μόνο τον τρόπο δουλειάς, αλλά και την ίδια την αντίληψή μας για το θέατρο. Η ανάληψη από ένα μόνον άνθρωπο της ευθύνης του θεάματος επέφερε μιαν αναταραχή στη σχέση του κειμένου και της σκηνης. Προηγουμένως, η σκηνή μπορούσε να θεωρηθεί ως η υπηρέτρια του κειμένου: το θέατρο ήταν μόνο μια τέχνη ερμηνείας. Τώρα, επρόκειτο να γίνει κάτι εντελώς διαφορετικό. Ή, ενδεχομένως, να ξαναγίνει αυτό που ήταν πριν εγκαθιδρυθεί η ηγεμονία του κειμένου (που χρονολογείται μόνον από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα).

* Bernard Dort, «Le texte et le spectacle», στήλη: «Chroniques», εφ. *Le Monde*, 12 Οκτωβρίου 1980.

⁵⁵ [Σ.τ.Μ.: Υπουργός των Πανεπιστημίων από το 1978 ως το 1981 ήταν η Alice Saunier-Seite. Αυτή είναι και η μόνη περίοδος που υπάρχει υπουργείο Πανεπιστημίων στη Γαλλία. Συνήθως ονομάζεται «Υπουργείο Ανώτατης Εκπαίδευσης», όταν ο τομέας αυτός δεν είναι ενσωματωμένος σε ένα γενικότερο υπουργείο εθνικής παιδείας].

⁵⁶ [Σ.τ.Μ.: Πρόκειται για τη *licence*, δίπλωμα που χορηγείται μετά το πέρας του τρίτου έτους των πανεπιστημιακών σπουδών στη Γαλλία].

⁵⁷ [Σ.τ.Μ.: Πρόκειται για τη *maîtrise*, δίπλωμα ανάλογο του δικού μας πτυχίου, στο τέλος του 4ου χρόνου σπουδών].

⁵⁸ [Σ.τ.Μ.: Ο δεύτερος κύκλος περιλάμβανε, την εποχή που γράφεται το άρθρο, τη *licence* και τη *maitrise* (3^ο και 4^ο έτος πανεπιστημιακών σπουδών). Ο τρίτος κύκλος το μεταπτυχιακό και τη διατριβή, ενώ ο πρώτος τα 2 πρώτα έτη (D.E.U.G.). Η κατάταξη αυτή ίσχυε από το 1973 μέχρι τη μεταρρύθμιση του 2003-2006, γνωστή ως *Réforme Licence-Master-Doctorat*].

⁵⁹ Βλ. το άρθρο του Jacques Scherer, «Le théâtre a-t-il le droit de réfléchir?», εφ. *Le Monde*, 2 Οκτωβρίου 1980.

⁶⁰ Θα βρούμε εκτενείς πληροφορίες, καθώς και γόνιμους προβληματισμούς για τη σχέση κειμένου και σκηνης, στο ωραίο συλλογικό έργο Daniel Couty και Alain Rey (επιμ.), *Le Théâtre*, Bordas, Παρίσι 21989.

Εξαιρετικά παχύσαρκος

Οδηγηθήκαμε λοιπόν σταδιακά να διακρίνουμε, μέσα στη θεατρική παράσταση, δύο γραφές: την κειμενική ή δραματική γραφή και τη σκηνική γραφή. Στη δεκαετία του '60, ο Ροζέ Πλανσόν [Roger Planchon]^[61] υπήρξε ο υπέρμαχος της έννοιας της σκηνικής γραφής. Αυτή υλοποιούσε, επί σκηνής, την κειμενική γραφή, ή, τουλάχιστον, κάποιες από τις δυνατότητές της. Δεν τη μετέφραζε. Έκανε επίσης κάτι περισσότερο από το να την ερμηνεύει. Της έδινε, κατά κάποιον τρόπο, ένα σώμα (χώρο, διάρκεια και ηθοποιούς). Ήταν, κυριολεκτικά, η ενσάρκωσή της – σε κάθε παράσταση, μία από τις πιθανές ενσαρκώσεις. Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης άρχισε να επιβάλλεται ως συγγραφέας: ο συγγραφέας της παράστασης, ένας συγγραφέας στο τετράγωνο, που αναδημιουργούσε σκηνικά, και σύμφωνα με τους δικούς του νόμους, ό,τι ο δραματικός συγγραφέας είχε ρίξει στο χαρτί... Ήταν κάτι το προφανές. Το σύγχρονο θέατρο λειτουργεί πράγματι έτσι. Με αφετηρία αυτή τη διαπίστωση αναπτύχθηκαν οι θεατρικές σπουδές στο γαλλικό Πανεπιστήμιο. Το κεντρικό αντικείμενό τους είναι όχι το κείμενο, αλλά η παράσταση. Μια έννοια τους (όχι η μόνη), η κατανόηση των σχέσεων ανάμεσα στο κείμενο και το θέαμα. Ό,τι δηλαδή αποκαλέσαμε, επαναχρησιμοποιώντας μια παλιά λέξη, «δραματοουργία».

Μια τέτοια αντίληψη για το θέατρο παραμένει αδιαμφισβήτητη. Ωστόσο πρέπει σήμερα να την επανεξετάσουμε. Όχι για να γυρίσουμε πίσω, δηλαδή σε ένα απατηλό θέατρο κειμένου, αλλά για να την καταστήσουμε δεκτική στις αλλαγές των οποίων το θέατρο είναι διαρκώς το διακύβευμα.

Ο ρόλος του σκηνοθέτη έχει πάρει υπερβολικές διαστάσεις. Από τη στιγμή που έγινε δεκτό ότι είναι ο συγγραφέας του θεάματος, ο σκηνοθέτης θέλησε να είναι επίσης ένας συγγραφέας, με την έννοια που δίναμε στη λέξη κατά τον 19ο αιώνα. Διεκδίκησε τον ρόλο του δημιουργού. Ο σκηνοθέτης έγινε εξαιρετικά παχύσαρκος. Από τη μια, κατέλαβε εξουσία. Για να πραγματοποιήσει τα θεάματά του, χρειαζόταν να ελέγχει όλον τον αναγκαίο για την παραγωγή τους μηχανισμό. Τώρα, διευθύνει ένα ή και περισσότερα θέατρα (συχνά πολλές αίθουσες), ανεβάζει κείμενα (ενίοτε τα δικά του) και προσπαθεί ακόμη (με μέτρια επιτυχία) να επηρεάσει κι αυτός την πολιτιστική πολιτική (ή την απουσία της). Από την άλλη, ο σκηνοθέτης καθυπόταξε όλους τους άλλους συντελεστές της παράστασης. Συχνά μάλιστα τους υποβάθμιζε σε υλικά κομματιασμένα, αποσπασματικά, που μπορούσε να χρησιμοποιεί όπως και όποτε του άρεσε.

⁶¹ [Σ.τ.Μ.: Roger Planchon (1931-2009). Σημαντικός γάλλος σκηνοθέτης, κινηματογραφιστής, συγγραφέας, διευθυντής θεάτρου και ηθοποιός, εξέχουσα μορφή της θεατρικής αποκέντρωσης κατά τις δεκαετίες '60 και '70].

Οι θίασοι ή οι κομπανίες ηθοποιών έχουν σχεδόν εξαφανιστεί. Οι ηθοποιοί προσλαμβάνονται κατ' άτομο, και ανά θέαμα. Οι τεχνικοί δεν είναι πλέον παρά ειδικευμένοι εργάτες. Οι ίδιοι οι συγγραφείς είτε παραμελήθηκαν, είτε μετατράπηκαν σε απλούς προμηθευτές κειμένων.

Νοσταλγία

Ενώ, στην αναγκαστικά συλλογική δουλειά του, θα μπορούσε να είχε βρει υλικό για μια καινούρια αντίληψη του ρόλου του ως συγγραφέα, ο σκηνοθέτης, στην ιδεολογία του, σ' αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε με όρους δανεισμένους από τον Αλτουσέρ [Althusser] αυθόρμητη φιλοσοφία της σκηνοθεσίας, διόγκωσε τον μύθο του 19ου αιώνα για τον συγγραφέα-δημιουργό. Καμιά φορά όμως βασιλεύει πάνω σε ερείπια: έγινε τα πάντα, αλλά τα θεάματά του δεν είναι πια παρά μια συλλογή από ένα σωρό τίποτε. Αυτή ήταν η περίπτωση, για παράδειγμα, του έργου του Κλωντέλ [Claudel] *Tête d'or* (*Χρυσή Κεφαλή*) που σκηνοθέτησε ο Μεζγκίς [Mesguich],^[62] το 1979-80, στο Saint-Denis. Εφεξής, πώς γίνεται να μη μας κυριεύσει η νοσταλγία για ένα θέατρο κειμένου, ένα λογοτεχνικό θέατρο;

Για να εξηγήσουμε τη δυσφορία μας απέναντι σε ορισμένα θεάματα, χαοτικά και πληθωρικά, πρέπει να πάμε πιο πίσω ακόμη και να επανεξετάσουμε το σχήμα που υποβαστάζει την ίδια την έννοια της σκηνικής γραφής. Όντως, σύμφωνα μ' αυτήν, εάν το θεωρήσουμε ως την υλοποίηση των δυνατοτήτων της δραματικής γραφής, το θεατρικό έργο τέχνης, η παράσταση δηλαδή, αποτελεί ένα όλον, διάφορο ενός εκάστου των μερών του (των στοιχείων που το απαρτίζουν) και ανώτερο από το απλό άθροισμά τους. Η αντίληψη που συνεχίζει να διέπει τη σκέψη μας, εδώ, είναι πάντα η βαγκνερική αντίληψη του θεάτρου ως ένα *Gesamtkunstwerk* (ολικό έργο τέχνης ή, πιο σωστά, «κοινό» έργο τέχνης).

Ε, λοιπόν, ίσως και να μην είναι έτσι. Ίσως η θεατρική παράσταση δεν είναι υλοποίηση ενός κειμένου ή ένωση σε ένα οργανικό σύνολο στοιχείων τόσο διαφορετικών όσο το κείμενο, ο χώρος και τα ανθρώπινα σώματα. Αντί να τη θεωρήσουμε υπό το φως της ενότητας, μήπως πρέπει να τη δούμε υπό το φως της πολλαπλότητας και της διαφοράς; Γιατί υπάρχει τουλάχιστον ένας βαθύς και αμετάκλητος δυϊσμός ανάμεσα στο κείμενο και το θέαμα. Το κείμενο είναι αυτό που διαρκεί, που επαναλαμβάνεται, κάθε φορά, με πανομοιότυπο τρόπο, που μεταδίδεται, από παράσταση σε παράσταση, από τη μια χρονική περίοδο στην άλλη... Το θέαμα,

⁶² [Σ.τ.Μ.: Daniel Mesguich, σημαντικός γάλλος σκηνοθέτης, ηθοποιός, καθηγητής υποκριτικής, γεννημένος στην Αλγερία το 1952. Διετέλεσε διευθυντής του Θεάτρου Gérard Philipe στο Saint-Denis και του Εθνικού Θεάτρου της Lille. Από το 2007, είναι διευθυντής στο Conservatoire του Παρισιού].

αντιθέτως, είναι αυτό που αλλάζει, που δεν είναι ποτέ το ίδιο, που δεν υπάρχει ως θέαμα παρά μόνο σε μια διάρκεια και ένα τόπο πολύ στενά περιορισμένους. Ίσως η ευχαρίστησή μας στο θέατρο πηγάζει, ακριβώς, από το ότι βλέπουμε ένα κείμενο, εξορισμού ξένο προς τον χρόνο και τον χώρο, να εγγράφεται στη φευγαλέα στιγμή και τον καθορισμένο χώρο του θεάματος.

Σώμα με σώμα

Έτσι η θεατρική παράσταση δεν θα μπορούσε να είναι ο τόπος μιας επανευρεθείσας ενότητας, αλλά εκείνος μιας για πάντα ακατεύναστης έντασης, ανάμεσα στο αιώνιο και το παροδικό, ανάμεσα στο γενικό και το ειδικό, ανάμεσα στο αφηρημένο και το συγκεκριμένο – ανάμεσα στο κείμενο και τη σκηνή. Δεν υλοποιεί, με περισσότερη ή λιγότερη επιτυχία, ένα κείμενο: το κρίνει, το βιάζει, το ρωτά. Αναμετρείται μαζί του και το κάνει να αναμετρηθεί μαζί της. Η παράσταση είναι όχι μια συμφωνία, αλλά μια μάχη.

Πράγμα που το παίρνουμε υπόψη μας ολοένα και περισσότερο σήμερα. Πολυάριθμα είναι τα θεάματα που ξεκινούν από την ιδέα να ανέβει το κείμενο σε τόπους ή περιβάλλοντα που του είναι, κατ' αρχήν, ξένα. Είναι η περίπτωση των θεαμάτων που ονόμασα «θεάματα-διαδρομές».⁶³ Όταν ο Κλάους-Μίκαελ Γκρούμπερ [Klaus-Michael Grüber]^[64] βάζει να πουν τον *Υπερίωνα* στο Ολυμπιακό Στάδιο του Βερολίνου, παίζει όχι με μια αναλογία ανάμεσα σε ένα χώρο, που φέρει τα σημάδια του ναζισμού ή του πολέμου, και στο έργο του Χαίλντερλιν [Hölderlin], αλλά με τις διαφορές τους, με ό,τι τα καθιστά αντίπαλα. Στοιχηματίζει σε έναν αλληλοσπαραγμό. Από την άλλη, η κυρίαρχη τάση πολλών νέων ηθοποιών, κυρίως εκείνων που εκπαιδεύτηκαν στη σχολή του Βιτέζ [Vitez],^[65] δεν είναι να γίνουν το θεατρικό πρόσωπο, ούτε να περιοριστούν στην εκφορά του κειμένου: είναι να παίξουν σωματικά μ' αυτό το κείμενο, να δοκιμάσουν πρώτα απ' όλα πάνω τους (γι' αυτό, προφανώς, ο πειρασμός του ναρκισσισμού) το βάρος του, τη γεύση του, το φαντασιακό του – με λίγα λόγια να ξεκινήσουν μια μάχη σώμα με σώμα μαζί του.

Δεν πρόκειται να υποτάξουμε εκ νέου, όπως το ονειρεύεται το δίχως άλλο ο Υπουργός μας των Πανεπιστημίων, το θέατρο στην εξουσία του κειμένου. Δεν πρόκειται ίσως πια να το σκεφτούμε όπως το είχαμε ονειρευτεί, σαν μια ενότητα όπου

⁶³ Βλ. «Le parcours du spectateur», εφ. *Le Monde Dimanche*, 13 Απριλίου 1980.

⁶⁴ [Σ.τ.Μ.: Klaus-Michael Grüber (1941-2008). Από τους πιο σημαντικούς, αν όχι ο σημαντικότερος γερμανός σκηνοθέτης του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα. Συνεργάστηκε με τις μεγαλύτερες ευρωπαϊκές θεατρικές και λυρικές σκηνές της Ευρώπης].

⁶⁵ [Σ.τ.Μ.: Antoine Vitez (1930-1990). Σημαντικός γάλλος σκηνοθέτης, ηθοποιός και δάσκαλος υποκριτικής, εξαιρετικός μεταφραστής (μεταξύ άλλων των: Σοφοκλή, Ρίτσου, Τσίρκα, Τσέχωφ...), διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου του Chaillot και κατόπιν της Comédie Française].

κείμενο και θέαμα θα μπορούσαν να επικοινωνήσουν αρμονικά. Οφείλουμε, αντιθέτως, να το αναγνωρίσουμε ως έναν προνομιούχο τόπο εντάσεων, οι οποίες δεν μπορούν να συμφιλιωθούν παρά μόνον παροδικά μέσα σ' αυτό που είναι ίδιον του θεάτρου: το παιχνίδι. Από εδώ προέρχονται η γοητεία του και η δύναμή του να αμφισβητεί. Κι αυτό ακριβώς είναι το στοιχείο του που δεν παύει να ανησυχεί.

Μετάφραση: Δαμιανός Κωνσταντινίδης