Τόμος αφιερωμένος στη Κινηματογράφο

Νο 7 (1936)

Θεατρική Τέχνη

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ

2ο ΤΡΙΜΗΝΟ

Μὲ τὸ 7ο φύλλο της ἡ «Θεατρικὴ Τέχνη» μπαίνει στὸ 2ο τρίμηνο τῆς ἐκδόσεώς της. Στὸ διάστημα ποὺ διέρρευσε μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ διαπιστώσουμε πὼς ἂν δὲν ὑπάρχει ἕνα μεγάλο μέρος καλλιτεχνῶν ποὺ νὰ ἐνδιαφέρεται μὲ πραγματικὴ ζέση γιὰ τὰ σοβαρὰ προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦν σήμερα τὸ παγκόσμιο θέατρο, ὡς τόσο πολὺ περισσότερο οἱ ἁπλοὶ ἄνθρωποι ποὺ ἀγαποῦν τὸ θέατρο ἔδωσαν δείγματα ἐξαιρετικοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν προσπάθειά μας αὐτή. Ὁ ἀπολογισμὸς αὐτὸς βέβαια εἶναι κάπως δυσάρεστος ἂν σκεφτεῖ κανεὶς τὶ γίνεται σὲ ἄλλα μέρη τοῦ κόσμου ὅπου μεγάλες συζητήσεις διεξάγονται ἀνάμεσα σὲ ἠθοποιούς, συγγραφεῖς καὶ σκηνοθέτες. Ἡ στειρότης αὐτὴ καὶ ἡ νέκρα στοὺς καλλιτέχνες μας ὀφείλεται σὲ λόγους ποὺ δὲν εἶναι τῆς στιγμῆς νὰ ἐξετασθοῦν. Πάντως δημιουργεῖ λυπηρὴ ἐντύπωση αὐτὴ ἡ τρομερὴ «αὐτοσυγκέντρωση» στοὺς καλλιτέχνες μας. Καὶ εἶναι εὐτύχημα ποὺ τὸ κοινό. τὸ μόνο ποὺ συντηρεῖ καὶ τρέφει τὸ θέατρο, εἶναι τόσο εὔπαθὲς σὲ ὑποστήριξη καὶ γιὰ μικρὲς ἀκόμη προσπάθειες. Τὰ πρόσωπα σίγουρα ἀλλάζουν, μὰ τὸ κοινὸ πάντοτε μένει. Καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ μόνο παρηγορο.

Η ΝΕΩΤΕΡΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ

Τὸ τεῦχος μας αὐτὸ εἶναι τὸ περισσότερο ἀφιερωμένο στὴν τέχνη τῆς σκηνογραφίας, ὅπως φάνηκε καὶ ἐξελίχθηκε τὰ τελευταῖα χρόνια. Ἡ μελέτη αὐτὴ τοῦ Θ. Κομισσαργιέφσκυ εἶναι μιὰ ἀρκετὰ διαφωτιστικὴ ἔκθεση τῶν τάσεων τῆς σημερινῆς σκηνογραφίας καθὼς καὶ τῶν σχολῶν ποὺ ὑπάρχουνε στὴν Ρωσσία καὶ στὴν Εὐρώπη. Ὑποθέτουμε πὼς εἶναι μιὰ συμβολὴ στὴν ὑπάρχουσα σήμερα ζήτηση γιὰ τὴν κατατόπιση πάνω σ' ἕνα τόσο κεφαλαιῶδες ζήτημα ὅπως εἶναι ἡ σκηνογραφία.

ΤΑ ΝΕΑ ΕΡΓΑ

Δύο εὐχάριστα γεγονότα στὸ θεατρικὸ αὐτὸ δεκαπενθήμερο. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ κ. Β. Ἀργυροπούλου στὸν «Ταρτοῦφο» τοῦ Μολιέρου —κατὰ μετάφραση τοῦ κ. Γ. Σημηριώτη— καὶ τὸ ἀνέβασμα τοῦ «Δὸν Κιχώτη» τοῦ Θερβάντες κατὰ θεατρικὴ διασκευὴ τοῦ κ. Θ. Συναδινοῦ στὸ Βασιλικὸ Θέατρο. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μας πρέπει νὰ ἐξαρθῇ ἰδιαιτέρως εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ τὸ ἐλεύθερο θέατρο ἄρχισε νὰ στρέφεται πρὸς τὰ κλασσικὰ ἔργα. Καὶ ὅτι καλλιτέχνης τῆς περιωπῆς τοῦ κ. Β. Ἀργυροπούλου ἀπεφάσισε νὰ μᾶς δώσει ὅλον του τὸν καλλιτεχνικὸ ἑαυτὸ στὸ Μολιέριο αὐτὸ τύπο ποὺ ὅμοια μὲ πολλὰ ἄλλα ἀδέρφια του ἀναζητοῦσαν ἀπὸ καιρὸ τὸ Βασίλη Ἀργυρόπουλο.

ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ

Τὸ προηγούμενο τεῦχος μας —τῆς Πρωτοχρονιᾶς— ἦταν, ἔτσι νὰ ποῦμε, ἐκτὸς προγράμματος. Ἔγινε ὡς ἕνα εἶδος ἰντερμέντιο στὴ σειρὰ τῶν τευχῶν μας. Ἄλλως τε ἡ ἐμφάνισις ἀπὸ καιροῦ σὲ καιρὸ θεατρικῶν κομματιῶν μέσα στὸ περιοδικό μας ἐπιβάλλεται. Καὶ ἡ πρᾶξις εἶναι πάντοτε μιὰ θετικὴ ἀπόδειξις τῆς κάθε φορὰ ἐξαγγελλόμενης θεωρίας.

Ο ΘΙΑΣΟΣ ΤΗΣ κ. ΜΑΡΙΚΑΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ

Μετὰ ἐπιτυχῆ περιοδεία στὴν Αἴγυπτο ὁ θίασος τῆς κ. Μαρίκας Κοτοπούλη ἐπέστρεψε στὸ κέντρο γιὰ νὰ ξαναφύγει πάλι ἀμέσως σὲ μιὰ περιοδεία στὸ ἐσωτερικό. Τώρα βρίσκεται στὴ Θεσσαλονίκη. Μὰ πολὺ γρήγορα θὰ γυρίσει καὶ σ' ἄλλες πόλεις γιὰ νὰ μᾶς ἔρθει ἐδῶ πιθανώτατα μὲ τὴν ἔναρξη τῆς Πασχαλιάτικης θεατρικῆς περιόδου.

ΑΝΔΡΕΑΔΟΥ—ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ—ΜΥΡΑΤ

Μὲ μεγάλη ἐπιτυχία συνεχίζει τὴν περιοδεία του ἀνὰ τὴν Ἑλλάδα ὁ θίασος τῆς κ. Ἀνδρεάδου. Ὁ θίασος ἐσημείωσε ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία στὴν Κοζάνη, ἀπ' ὅπου ἔφυγε γιὰ ἄλλες πόλεις τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Θεσσαλίας.

ΝΕΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΣΚΗΝΗ

Ὁ Μελᾶς μὲ τὴ Μαρίκα συσταίνουν πάλι ἐλεύθερη σκηνή. Ἂν λάβει κανεὶς ὑπ' ὄψει του τὴν πρώτη καλλιτεχνικὴ συνεργασία τους ποὺ ἔδωσε ἔργα σὰν τὸ «Βολπόνε», τὴ «Σκουριὰ» καὶ τὴ «Μάγια», τότε δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ περιμένει κανεὶς μὲ ἀνυπομονησία καὶ τὴ νέα τους αὐτὴ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση.

Ο ΠΙΤΟΕΦ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Μαθαίνουμε πὼς εἶναι πιθανὸ νὰ κατέβει στὴν Ἑλλάδα ὁ Πιτοέφ. Τὸν φέρνει ὁ ἐπιχειρηματίας Ἀποστολίδης ποὺ ἔφερε καὶ τὴ Βιεννέζικη ὀπερέττα. Ἂν γίνει αὐτὸ πραγματικὰ θᾶχουμε νὰ δοῦμε ἕνα ἀπὸ τὰ καλλίτερα θέατρα στὸν τόπο μας.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΔΕΛΤΙΟ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Γραφεῖα: Πατησίων 26	ΕΠΙΜΕΛΗΤΑΙ Θ. ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Γ. ΚΟΥΝΤΟΥΡΗΣ	Τυπογραφεῖα: Νικηταρᾶ 1

Ἔτος Α'. 25 Ἰανουαρίου 1936 Ἀριθ. φύλλου 7

Θ. ΚΟΜΙΣΑΡΓΙΕΦΣΚΥ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Μέχρι περίπου τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος, οἱ σκηνογραφίες, ποὺ κατὰ κανόνα στηριζόντουσαν στὴν ὀπτικὴ ἀπάτη, ἦταν ζωγραφισμένες προοπτικά, ἀπομιμούμενες (καὶ τὶς περισσότερες φορὲς πολὺ ἄσχημα), τὰ decors τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων καὶ ἀρχιτεκτόνων τοῦ μπαρὸκ τοῦ δεκάτου ἑβδόμου αἰῶνος. Καθὼς ἡ προοπτικὴ σκηνογραφία ἀπαιτοῦσε τὸν λεγόμενο «φλοῦ» φωτισμό, παντοῦ ὁμοιόμορφο καὶ διάχυτο, χρησιμοποιήθηκαν ἡ ράμπα καὶ οἱ ὁριζόντιες καὶ κάθετες μπαλάντζες, καὶ ἐπειδὴ κάθε εἶδος συγκεντρωμένου φωτισμοῦ θὰ χαλοῦσε τὴν ὀπτικὴ ἀπάτη τῆς ζωγραφιστῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἀγνοήθηκε τελείως ἡ φωτοσκίασις.

Στὰ τελευταῖα ἑξῆντα χρόνια ἡ μεταβολὴ στὴ σκηνογραφικὴ τέχνη ἦταν πολὺ μεγάλη. Οἱ καλλιτέχναι τῆς θεατρικῆς πρωτοπορείας στὴν Εὐρώπη, ἀφοῦ πρῶτα πέρασαν ἀπὸ τοὺς διαφόρους «ισμούς»: Ματουραλισμό, Συμβολισμό, Στυλιζαρισμὸ καὶ Ἐξπρεσσιονισμό, ἔφτασαν στὸν Κοντρουκτιβισμὸ καὶ τὸν Συνθετικορεαλισμό, ἑπομένως καὶ στὴν ἄρνηση τῶν ἀρχῶν τῶν σκηνογράφων τῆς προοπτικῆς σκηνογραφίας, ποὺ βάση εἶχε τὴν ὀπτικὴ ἀπάτη. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ φαίνεται περίεργο εἶναι τὸ ὅτι μὲ ὅλη αὐτὴ τὴν ἐπανάστασι στὴ σκηνογραφικὴ τέχνη, ὑπάρχουν θεάματα (ὅπως ἡ Μουσικὴ Κωμωδία καὶ τὸ Μελόδραμα) ποὺ χρησιμοποιοῦν τὸ παληὸ σόστημα τῆς προοπτικῆς σκηνογραφίας. Ἐπίσης ὄχι μόνο τὸ ἐπαγγελματικὸ θέατρο ἀλλὰ καὶ θέατρα ἄλλα ὅπως τὸ Μπαϋρόϋτ Βάγνερ ἀνακατεύουν τὶς νέες σκηνογραφικὲς ἀρχὲς μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς προοπτικῆς σκηνογραφίας καὶ τοῦ ματουραλισμοῦ, —ἂν καὶ ὁ τελευταῖος θεωρήθηκε νεωτερισμὸς ἐδῶ καὶ πενῆντα ἐννέα χρόνια (1874) ὅταν τὸν πρωτοπαρουσίασαν οἱ Γερμανοὶ σκηνοθέτες τοῦ Θεάτρου Μαϊνίγκεν.

Οἱ Μαϊνίγκερ προσπάθησαν μὲ τὸν Ματουραλισμὸ καὶ τὴν ἀρχαιολογικὴ ἀκρίβεια νὰ δώσουν ἕνα ζωντανὸ σκηνικό. Κι' ἦταν οἱ πρῶτοι ποὺ βάλανε γωνίες στὴ σκηνὴ γιὰ νὰ κάνουνε δωμάτια καὶ δρόμους ποὺ νὰ φαίνονται σὰν ἀληθινά. Μεταχειρίστηκαν τὸ πανόραμα τοῦ οὐρανοῦ (cyclorama) ἀπὸ λινάτσα, προβολεῖς ποὺ νὰ φωτίζουν τὴ σκηνὴ ἀπὸ ὅλα τὰ μέρη καὶ ἄλλα ἐντυπωσιακά, καὶ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα, ὅπως βροχή, φλόγες κ.τ.λ. Ἔδωσαν τέλος καὶ τὴν ἰδέα τοῦ τετάρτου τοίχου βάζοντας κομάτια σκηνικοῦ καὶ ἔπιπλα μπροστὰ στὴ ράμπα.

Τὸν ἴδιο δρόμο ἀκολούθησε καὶ ὁ Ἀντουὰν στὸ «Ἐλεύθερο Θέατρο» στὸ Παρίσι (1887) καὶ ὁ Στανισλάφσκυ καὶ ὁ Νεμίροβιτς - Ντανσένκο στὸ «Θέατρο Τέχνης» τῆς Μόσχας (1898).

Στὴν Ἀγγλία ἡ πρώτη προσπάθεια σκηνι-

κοῦ νατουραλισμοῦ ἔγινε μὲ τὸ ἀνέβασμα τῆς κωμωδίας τοῦ Τ. Ρόμπερτσον «Society» στὸ θέατρο τοῦ πρίγκηπος τῆς Οὐαλλίας στὸ Λονδῖνο (1865) ἀλλὰ ὁ Νατουραλισμὸς αὐτὸς ἐφαρμόστηκε περισσότερο στὴ σκηνοθεσία παρὰ στὴ σκηνογραφία.

Τῶν Μαϊνίγκερ ἡ ἐπίδρασι στὴν Ἀγγλία πρωτοφάνηκε μὲ τὸ ἀνέβασμα του «Ἐμπόρου τῆς Βενετίας», ἀπὸ τὸν Ἔντουαρτ Γκόντουϊν στὸ θέατρο τοῦ πρίγκηπος τῆς Οὐαλλίας (1875) Ὅσο γιὰ τὶς σκηνογραφίες τοῦ Ἐρρίκου Ἴρβιγκ καὶ τοῦ Μπίρμπομ-Τρὴ αὐτὲς δείχνουν τὴν ἐπίδρασι τοῦ γερμανικοῦ νατουραλισμοῦ, ποὺ δέχτηκαν μέσῳ τοῦ ἔργου τοῦ Γκώντουϊν.

Στὴ Γαλλία ὁ σκηνικὸς νατουραλισμὸς κρίθηκε βαρειὰ ἀπὸ τοὺς Συμβολιστάς, ζωγράφους καὶ ποιητάς. οἱ ὁποῖοι ὑποστήριξαν πὼς ἡ σκηνογραφία, ἔπρεπε νὰ κάνη μόνο τὶς ἰδέες ὁρατές. Ἕνα ἰδεαλιστικὸ ἔργο (καὶ κάθε ἔργο τέχνης πρέπει νὰ εἶναι ἰδεαλιστικὸ), δὲν στέκει μέσα σὲ μιὰ σκηνογραφία φυσική. Καὶ καθὼς τὸ θέατρο εἶναι μιὰ μορφὴ τῆς Τέχνης πρέπει νὰ δίνει τὴν ὄψι τῶν πραγμάτων κι' ὄχι τὰ ἴδια τὰ πράγματα.

Ὁ Πὼλ-Φὸρ ἕνας φτωχὸς καὶ σχεδὸν ἄγνωστος ποιητής, στάθηκε ὁ ἀρχηγὸς τῆς μάχης τῶν Συμβολιστῶν κατὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ Ἀντουάν. Ἀργότερα τὸ 1890 μὲ τὴν ὑποστήριξι τῶν Μαλαρμέ, Βερλαίν, Ἀνρὺ ντὲ Ρενιέ, Ζὰν Μορεάς, Βεραρέν, Ἀλφρὲ Βαλλέτ, καὶ πολλῶν ἄλλων, ἄνοιξε στό Παρίσι τὸ «Τεὰτρ Μίξτ». συνεχίζοντας ἔτσι τὸ «Θέατρο Τέχνης» Στὸ 1892 ὅμως, παράτησε τὶς προσπάθειές του καὶ διευθυντὴς τοῦ θεάτρου του ἔγινε ὁ πρώην σκηνοθέτης του Λὺγκ-Πῶ. Αὐτὸς ὁλοένα καὶ περισσότερο ἐπηρεαζόταν ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς καὶ τοὺς Ρώσσους σκηνοθέτες ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸν Ἀντουάν.Σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς τῶν Γάλλων Συμβολιστῶν ἡ σκηνογραφία εἶναι καθαρὰ ψεύτικο στόλισμα, μὲ μόνο σκοπό, νὰ συμπληρώση μὲ τὶς ἀναλογίες τῶν χρωμάτων καὶ σχημάτων της, μαζὶ μὲ τὴν ἀπαγγελία, τὴν αἰσθητικὴ illusion ποὺ δημιουργεῖ ἡ ποίησις τοῦ ἔργου. Μερικὲς φορὲς ἡ σκηνογραφία, ἦταν μιὰ δημιουργία τόσο ἐλεύθερη ὥστε οἱ ἐργάτες τῆς σκηνῆς σύγχιζαν τὸ ἐπάνω μὲ τὸ κάτω. Ἔφτασαν νὰ ἰσχυριστοῦν, οἱ Συμβολισταί, ὅτι ἀρκεῖ γιὰ φόντο καὶ μιὰ κουρτίνα μόνο, ἢ μερικὰ ὑφάσματα ἱκανὰ νὰ δώσουν στὸν θεατὴ τὰ φανταστικὰ σύμβολα τῆς ποιητικῆς ἰδέας.

«Selon son âme des figures terribles et charmantes, et des pays de mensonge où nul que lui ne pénétrera».

Στὴ Ρωσσία, ὁ σκηνοθέτης Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ, τὸ 1905 συνέχισε τὰ πειράματα τῶν Γάλλων Συμβολιστῶν στὸ «Θέατρο Μελέτης τῆς Μόσχας» ποὺ ἱδρύθηκε ἀπὸ τὸν Στανισλάφσκη μὰ ποὺ ποτὲ δὲν ἄνοιξε γιὰ τὸ κοινό. Τό 1906 ξανάρχισαν τὰ πειράματα στὸ θέατρο τῆς Βέρα Κομισαργιέφσκη στὴν Πετρούπολι, ἀλλὰ οἱ διευθύνοντες τὸ θέατρο ἔκριναν καλλίτερα νὰ σταματήσουν. Ἡ μεγάλη ρωσσίδα ἠθοποιὸς Βέρα Κομισαργιέφσκη ποὺ σκόπευε νὰ ἑνώση τὰ ἐξωτερικὰ καὶ ἐσωτερικὰ στοιχεῖα τοῦ θεάτρου, ἔφτασε στὸ συμπέρασμα πὼς τὸ συμβολικὸ σκηνικὸ δὲν ἁρμονίζεται μὲ τὸν ζωντανὸ ἠθοποιό. Ἡ μόνη λύσις ἦταν νὰ ἀντικαταστήση τὸν ζωντανὸ ἠθοποιό, μὲ ἐπίπεδες μαριονέττες ὅπου τὸ σκηνικὸ ἦταν ἕνα φόντο ἐπίπεδο, καὶ μὲ μαριονέττες τριῶν διαστάσεων ὅταν τὸ σκηνικὸ εἶχε τρεῖς διαστάσεις. Ἡ Κομισαργιέφσκη καὶ ὁ Μέγιερχολντ, δὲν ἦταν οἱ πρῶτοι ποὺ πολέμησαν τὸν σκηνικὸν νατουραλισμό, καὶ ποὺ χρησιμοποίησαν ἀληθινοὺς ζωγράφους γιὰ τὰ σκηνικά τους.Πρὶν ἀπ' αὐτοὺς πρὸς τὸ τέλος τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος ὁ Σάββας Μαμοντὼφ ἕνας πλούσιος Μαικήνας ἄρχισε νὰ προσλαμβάνη μοντέρνους ζωγράφους γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς ἰδιωτικῆς ὄπερας τῆς Μόσχας καὶ ἀνάμεσά τους τοὺς φημισμένους Βροῦμπελ, Ἀπολινάρη, Βωσσένζωφ καὶ Κωνσταντίνο Κορόβιν. Αὐτοὶ οἱ καλλιτέχναι, ἐν τούτοις δὲν ἦταν Συμβολισταί. Ἦταν ρωμαντικοὶ καὶ ἐμπρεσσιονισταὶ ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὴν Ρωσσικὴ ζωὴ καὶ τὴ λαϊκὴ τέχνη. Προσπάθησαν ν' ἀποφύγουν τὴν ὀπτικὴ ἀπάτη τῶν παλῆῶν σκηνικῶν, καὶ μὲ τὴ δημιουργία σκηνικῶν συνθέσεων μὲ δυνατὰ καὶ τολμηρὰ σχήματα καὶ χρώματα ἐξέφρασαν τὴν προσωπική τους ἑρμηνεία τοῦ μελοδράματος.

Τὰ θεατρικὰ κοστούμια, τὸν δέκατο ἔννατο αἰῶνα τὰ ἔφιαχναν ράφτες καὶ δὲν εἶχαν μεγάλη σχέσι μὲ τὰ σκηνικά. Πολὺ γρήγορα ὅμως ὕστερα ἀπὸ τὶς προσπάθειες τοῦ Μαμοντώφ, τὰ Βασιλικὰ Θέατρα τῆς Μόσχας καὶ τῆς Πετρουπόλεως, ἄρχισαν νὰ προσλαμβάνουν γιὰ τά σκηνικὰ καὶ τὰ κοστούμια τους ζωγράφους ὅπως τὸν Κόροβιν, Ἀλέξανδρον Γκόλοβιν, Βαλεντῖνον Σερώφ, Ἀλέξανδρον Μπενουὰ καὶ Λέων Μπάκστ. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς ζωγράφισε ἐκεῖ τὶς πλούσιες σὲ χρῶμα Ἀνατολίτικες καὶ Ἑλληνικὲς συνθέσεις του, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ τῶν μέσων τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος φαντασία του, γιὰ τὸ Καρναβὰλ τοῦ Σοῦμαν ἀνεβασμένο ἀπ' τὸν Φόκιν.

Τὰ συστήματα τῶν ζωγράφων τοῦ Μαμοντὼφ καὶ τῶν ὀπαδῶν του πρωτοπαρουσιάστηκαν στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη ἀπὸ τὸν Σέργιο Ντιαγκίλεφ στὸ Παρίσι τὸ 1907 στὴν ὄπερα «Βόρις Γκοντουνὼφ» καὶ στὰ Ρωσσικὰ Μπαλλέτα ἀπ' τὸ 1909 κι' ἐδῶ. Ἔκαναν μεγάλη αἴσθησι καὶ σιγὰ σιγὰ ἐπέδρασαν τοὺς ζωγράφους καὶ σκηνοθέτας ὅλου τοῦ κόσμου. Τὰ ὀνόματα τῶν Λ. Μπάκστ, Ἀλ. Μπενουά, Μοτιλάβ, Ντομπουζίνσκη, Σερώφ, Νικόλα Ραίριτς, Ναταλία Γκοντσαρόβα, καὶ Μιχαὴλ Λαριονὼφ εἶναι συνδεδεμένα μὲ τὴν προσπάθεια τοῦ Ντιαγκίλεφ.

Ἀργότερα ὁ Ντιαγκίλωφ συνεργάστηκε μὲ Γάλλους καὶ ἄλλους ξένους ζωγράφους καὶ τὰ τελευταῖα του μπαλλέτα (Οἱ γάμοι), (Οἱ ναῦτες), (Ἡ γάτα), (Πὰ ντ' Ἀσιέ), (Ὠδή), (Ἀλεποῦ), ἔδωσαν παραδείγματα τῶν πιὸ προοδευμένων ρωσσικῶν μεθόδων.

Ἡ ἐπίδρασι τῶν Ρώσσων ζωγράφων στὸ Γερμανικὸ ἐπαγγελματικὸ θέατρο, φάνηκε μὲ τὸ ἀνέβασμα τοῦ «Σουμουροὺν» ἀπὸ τὸν Μὰξ Ράϊνχαρτ, καὶ στὴν Ἀγγλία ἡ ἐπιρροὴ τοῦ Λ. Μπάκστ φάνηκε κατὰ τὴ διάρκεια καὶ μετὰ τὸν πόλεμο, σὲ πάρα πολλὲς καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε ἀντικαλλιτεχνικὲς σκηνογραφίες γιὰ μουσικὲς κωμωδίες καὶ ἐπιθεωρήσεις.

Οἱ πραγματικοὶ ζωγράφοι ποτὲ δὲν ὑποστηρίχτηκαν ἀπὸ τοὺς Ἄγγλους θεατρικοὺς ἐπιχειρηματίας, καὶ οἱ περισσότεροι ἔμειναν ἔξω ἀπὸ τὸ θέατρο. Οἱ Νόρμαν Γουίλκινσον Τσάρλς Ρίκιτς, Λόβατ, Φρέϊζερ καὶ Ὄγκιστις Τζὼν εἶναι μεταξὺ τῶν λίγων ποὺ ἀναγνωρίστηκε ἡ σκηνικὴ ἱκανότης τους καὶ ἀξία. Ἡ μεγαλείτερη καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωσι στὴ σκηνικὴ τέχνη τοῦ Ἀγγλικοῦ θεάτρου συνδέεται μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Κόχραν ἀνθρώπου μὲ ἀξιοσημείωτη θεατρικὴ δρᾶσι. Τὰ πολυάριθμα μουσικὰ καὶ ἐπιθεωρησιακὰ ἔργα ποὺ σκηνοθέτησε ὁ Κόχραν εἶναι ἀπὸ τὰ καλλίτερα τῆς Εὐρώπης. Οἱ θεατρικές του δημιουργίες, στὸ «Silver Tassie» τοῦ Ο' Κάζευ, γιὰ τὸ ὁποῖο ἕνας ἀπὸ τοὺς καλλίτερούς μας καλλιτέχνες ὁ Ὄγκιστις Τζὼν ζωγράφισε ἕνα σκηνικό, καὶ ἡ φαντασία του ἀπ' τὴν Ὡραία Ἑλένη τοῦ Ὄφφεμπαχ, μὲ κοστούμια καὶ σκηνικὰ ἀπ' τὸν Ὄλιβερ Μέσσελ. δὲν εἶναι παρὰ ἀναλαμπὴ στὸ (λυποῦμαι ποὺ τὸ λέω) σκυθρωπὸ καὶ χωρὶς γοῦστο θεατρικὸ κῦκλο τοῦ Γουὲστ-εντ τοῦ Λονδίνου.

Στὸν Ἑλβετὸ καλλιτέχνη Ἀδόλφο Ἄππια ἡ ἰδέα σκηνικῶν μὲ τρεῖς διαστάσεις, πλαστικῶν καὶ ἁπλοποιημένων μέσων ὀφείλεται. Ἰσχυρίστηκε πὼς τὸ οὐσιαστικώτερο στοιχεῖο τοῦ θεάτρου εἶναι ἡ δρᾶσις, καὶ ἐκεῖνο ποὺ ὑποβάλλει τὴν δρᾶσι εἶναι ἡ παρουσία ζωντανῶν χαρακτήρων καὶ ἑπομένως ἡ θεατρικὴ παράστασις πρέπει νὰ βασίζεται στὴν ἐμφάνισι τοῦ ἠθοποιοῦ.

Γιὰ νὰ δοθῇ λοιπὴν ὅλη αὐτὴ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία στὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἐπάνω στὴ σκηνή, πρέπει ν' ἀποφεύγεται κάθε τι ποὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεσι μ' αὐτὴ τὴν ἐμφάνισι. Πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦνται : σκηνικὰ τριῶν διαστάσεων, πλαστικὰ ἀντὶ ζωγραφισμένα, σκηνογραφία δύο διαστάσεων καὶ φωτισμὸς ποὺ νὰ δίνει τὴν σωστὴ ἔκφρασι στὸ σῶμα στὴ στάσι καὶ στὶς κινήσεις τοῦ ἠθοποιοῦ. Στὰ σκηνικά του ὁ Ἄππια ἁπλοποίησε καὶ γενίκευσε ἢ ὅπως τὄπαν ἀργότερα στυλιζάρισε τὶς φόρμες τῆς φύσεως. Μεταχειρίστηκε ὅλες τὶς πιθανὲς συνθέσεις φωτισμοῦ, γιὰ νὰ δώση χρῶμα στὰ οὐδετέρου τόνου σκηνικά, τοποθετώντας τα σὲ διάφορες γωνίες γιὰ νὰ δώση ὅλο τὸ νόημα τοῦ χώρου. Ἔγραψε πὼς ὁ φωτισμὸς καὶ ἡ ζωγραφικὴ εἶναι δυὸ στοιχεῖα ποὺ τὸ ἕνα ἀποκλείει τὸ ἄλλο.

Μετὰ τὸν Ἄππια οἱ πιὸ σημαντικοὶ νεωτεριστὰ ποὺ θερμὰ ὑποστήριξαν τὰ σκηνικὰ τῶν τριῶν διαστάσεων εἶναι οἱ Γκόρντον Κραίγκ καὶ Φούξ. Ἐνῷ ὅμως ὁ Ἄππια δὲν εἶναι παρὰ ἕνας Stylisateur καὶ ὁ Κραίγκ ἕνας συμβολιστὴς ὁ Φοὺξ συνθέτει τὰ δύο καὶ ἐπιδιώκει ζωγραφικότητα. Σὰν τὸν Ἄππια ὁ Κραίγκ δίνει ὅλη τὴν ἀξία στὴ φωτιστικὴ ἐντύπωσι, καὶ χρησιμοποιεῖ πραλληλόγραμμα ἐπίπεδα καὶ βαθμίδες. Ἀλλὰ τὰ σκηνικά του καθὼς καὶ τῶν Γάλλων συμβολιστῶν δὲν εἶναι παρὰ μυστηριώδη ποιήματα χρώματος καὶ σχήματος— τὸ χρῶμά του δημιουργεῖται μόνον ἀπὸ τὸν φωτισμὸ—καὶ τελείως ἀντίθετα τῆς ἁπτῆς καὶ πραγματικῆς ζωῆς ὅπως τὴν βλέπουμε. Τοῦ Φοὺξ οἱ θεωρίες καὶ ἰδέες δοκιμάστηκαν καὶ πραγματοποιήθηκαν στὴ σκηνὴ τοῦ νέου «Καλλιτεχνικοῦ Θεάτρου» τοῦ Μονάχου τὸ 1907. Σὰν ὅλους τοὺς νεωτεριστὰς τῆς μετανατουραλι-

στικῆς περιόδου ἦταν κι' αὐτός ἐχθρός τοῦ νατουραλισμοῦ, ἐναντίον ὅμως καὶ τοῦ ἀφύσικου συμβολισμοῦ καὶ τοῦ αἰσθητισμοῦ. Ἡ κυρία του ἰδέα ἦταν ἐκεῖνο ποὺ ὁ Γκαῖτε πρῶτος ἐσκέφθηκε : «Νὰ συνδυάση στὴ σκηνογραφία τὸ ταλέντο τοῦ ζωγράφου - τορνογράφου καὶ τοῦ ἀρχιτέκτονος».Οἱ σκηνογραφίες καὶ τὰ κοστούμια του σχεδιάστηκαν ἀπὸ φημισμένους ζωγράφους ποὺ ἀνάμεσά τους ἡ ἐπίδρασι τοῦ Φρὶτς Ἔρλερ εἶναι ἰδιαίτερα αἰσθητή. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ σχεδιασταὶ μὲ τὴν στυλιζαρισμένη τους τέχνη ἔδωσαν ἁρμονία μεταξὺ τοῦ σκηνικοῦ περιβάλλοντος καὶ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ βαθυτέρου νοήματος τοῦ ἔργου. Πολέμησαν τὸν νατουραλισμὸ ἐξευγενίζοντας καλλιτεχνικὰ τὶς ἀρχαιολογικὲς μορφὲς τῆς σκηνῆς μεταβάλλοντάς τες σὲ θεατρικὲς ἀξίες καὶ ὄχι ἀποκλείοντάς τες ἐντελῶς. Δὲν ἦταν καθολοκληρίαν σκηνογράφοι ὅσο ἦταν ζωγράφοι χώρου καὶ κατὰ τὸν Φοὺξ ἔργο τους ἦταν τὸ νὰ σκέπτονται ἐντελῶς σὲ τρεῖς διαστάσεις ὥστε νὰ εἶναι σὲ θέσι νὰ ὑποτάξουν τὰ διακοσμητικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα στὴ δραματικὴ οὐσία τοῦ θεάτρου. Τὸ ἔργον τοῦ Σὰρλ Ντυλὲν στὸ ἐνδιαφέρον πρωτοποριακὸ θέατρό του στὸ Παρίσι δείχνει κάτι ἀπὸ τὴν ἐπίδρασι τοῦ Φοὺξ καὶ οἱ ἀρχὲς τῆς στυλιζασιὸν ἀναφέρονται στὴ θεατρικὴ παραγωγὴ τοῦ Γκρανβὶλ Μπερκὲρ σ' ἔργα τοῦ Σαίξπηρ στὸ Λονδῖνο, καὶ ὁ πιὸ γνήσιος Ἄγγλος διακοσμητὴς τῶν τελευταίων ἐτῶν ὁ Λοβὰτ Φρέϊζερ στὶς σκηνογραφίες του τῆς στυλιζὲ ἐποχῆς δὲν γλύτωσε τὴν ἐπίδρασι τοῦ Ἔρλερ καὶ τῶν ἄλλων συνεργατῶν τοῦ Φοὺξ. Ἐπίσης ὁ Μὰξ Ράϊνχαρτ χρησιμοποίησε τὶς σκηνοθετικὲς θεωρίες τοῦ Φοὺξ καὶ ὁ Λοῦντβιγκ Σίβερτ (γνωστὸς ἐπίσης γιὰ τὶς σκηνογραφίες του τὶς ἐξπρεσιονιστικὲς καὶ ρεαλιστικὲς) ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ στυλιζάρισε τὸ «Ring» τοῦ Βάγγνερ. Οἱ θεωρίες τοῦ Φοὺξ ἔπαιξαν σπουδαῖο ρόλο στὸ ἐξπρεσσιονιστικὸ κίνημα, ὅσο κι' ἄλλες σπουδαῖες ἐπιδράσεις.

Ἀπὸ τὸν πόλεμο κι' ἐδῶ οἱ ζωγράφοι τῆς Κυβιστικῆς σχολῆς ἐπέδρασαν σημαντικὰ τὸ σκηνικὸ μέρος τοῦ θεάτρου. Μὲ τὸν ζωντανὸ ἠθοποιὸ οἱ σκηνογραφίες τῶν κυβιστῶν εἶχαν τόση λίγη σχέσι, ὅση εἶχαν καὶ οἱ σκηνογραφίες τῶν Συμβολιστῶν. Σύμφωνα δὲ μὲ τὶς ἀπόψεις τῶν φουτουριστῶν, ποῦ ἦταν οἱ ἰδεαλιστικοὶ ἀρχηγοὶ τῶν κυβιστῶν, ἡ ἑρμηνεία τοῦ θεατρικοῦ ἔργου ἔπρεπε ν' ἀποτελεῖται, ὅπως καὶ ὁ Μαρινέττι ἔγραψε ἀπὸ καθαρὲς γεωμετρικὲς κινήσεις δημιουργούμενες χωρὶς καμμιὰ διαταραχὴ τῶν γεωμετρικῶν ὄγκων, ποὺ θὰ ὑπερέβαιναν τὶς ἀνθρώπινες μυϊκὲς πιθανότητες». Ὅσο γιὰ τὴ φωνὴ τοῦ ἠθοποιοῦ αὐτὴ ἔπρεπε νὰ πάρη ἕναν ἦχο μηχανικὸ καὶ νὰ κάνη ἀφηρημένες ψαλμωδίες. Καθὼς παρόμοια πράγματα δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ γίνουν σὲ ἕνα θέατρο ζωντανῶν ἠθοποιῶν, οἱ Κυβισταὶ ἀναγκάστηκαν νὰ συμβιβαστοῦν, ζωγραφίζοντας κυβιστικὰ τὰ κοστούμια ἢ τὰ πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν ἢ ἀκόμα φορώντας τους μάσκες καὶ χοντρὰ κοστούμια ἀπὸ μουσαμᾶ. Τέτοιες προσπάθειες νὰ κάνουν τὸν ζωντανὸ ἄνθρωπο - ἠθοποιὸ ἕνα μέρος τῆς ρυθμικῆς ἢ μηχανικῆς συνθέσεως δὲν ἦταν ἱκανοποιητικὲς ἀπὸ ζωγραφικῆς ἀπόψεως, ἐμπόδιζαν δὲ καὶ τὴ σκηνικὴ δράση τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἀργότερα οἱ θεωρητικοὶ στὸ «Ἀφηρημένο Μηχανικὸ Θέατρο» χρησιμοποίησαν αὐτὲς τὶς θεωρίες καὶ μετέβαλλαν τὸ ρόλο τοῦ ἠθοποιοῦ σὲ μηχανικὸ νευρόσπαστο. Ἐν τούτοις οἱ πιὸ λίγο φανατικοὶ Κυβισταὶ παραδέχτηκαν γιὰ σκηνογραφία φόντο ἀνεξάρτητο καὶ ἠθοποιοὺς μὲ συνηθισμένο μακιγιάρισμα καὶ ντύσιμο.

Μεταξὺ τῶν ζωγράφων καὶ σκηνοθετῶν ποὺ μεταχειρίστηκαν κυβιστικὲς σκηνογραφίες πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν οἱ Ἰταλοὶ ζωγράφοι Πραμπολίνι καὶ Μπάλλα, ποὺ ἔκαναν τὸν πρῶτο φουτουριστικὸ διάκοσμο στὸ θέατρο Κορτάνζι στὴ Ρώμη (1912) ὁ Πικασσὼ, ὁ ὁποῖος ζωγράφισε σκηνογραφίες γιὰ τὶς θεατρικὲς παραστάσεις τοῦ Ντιαγκίλεφ (Παρὰντ), τοῦ Ε. Σατὶ καὶ Κοκτὼ καὶ Τρικόρν, τοῦ Μανουὲλ ντὲ Φάλλα, ὁ Ρῶσσος ζωγράφος Ταρλίν, ποὺ ἐξέθεσε κυβιστικὲς σκηνογραφίες στὴ Μόσχα πρὸ τοῦ πολέμου, ἡ Ἀλεξάνδρα Ἔξτερ. τῆς ὁποίας οἱ κυβιστικὲς σκηνογραφίες τριῶν διαστάσεων χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τὸν Ρῶσσο σκηνοθέτη Ταῖρωφ στὸ Θέατρο Καμὲρνη στὴ Μόσχα τὸ 1916, ὁ Ρῶσσος ζωγράφος Γ. Γιακούλωφ, ὁ ὁποῖος τελευταῖα σχεδίασε σκηνογραφίες κονοτρουκτιβιστικές, οἱ ζωγράφοι Μιχαὴλ Λυριακὼφ, Ζουὰν Γκρίς, Λῶρενς, καὶ Φερνὰν Λεζέ, ὁ ὁποῖος τὸ 1922 σχεδίασε σκηνικὰ καὶ κοστούμια γιὰ τὰ Σουηδικὰ Μπαλλέτα τοῦ Ρὸλφ ντὲ Μαρέ, ὁ Γερμανὸς ζωγράφος Χάρρυ Τάουμπερ, ὁ διευθυντὴς τοῦ Ἀνεξαρτήτου Θεάτρου στὴ Ρώμη, ὁ Μπραγκάλια, καὶ ὁ Γερμανὸς σκηνοθέτης Ἔντουιν Πισκάτορ, ὁ ὁποῖος τελευταῖα συνεδύασε τὶς ἀρχὲς τοῦ κυβισμοῦ καὶ τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ, ὁ Ναοὺμ Ἄλτμαν, ποὺ ἐπενόησε σκηνογραφίες σὲ τεχνοτροπία κυβιστικὴ γιὰ τὴν ἄξια προσοχῆς σκηνοθεσία τοῦ ἔργου «Κόντυ Μποὺκ» ἀπὸ τὸν Ε. Βακτανγκὼφ στὸ Ἑβραϊκὸ Θέατρο τῆς Μόσχας, ἐπίσης γιὰ τὸ «Τουραντὼ» τοῦ Κάρλο Γκότσι (1922).

Γιὰ μιὰ διασκευὴ τοῦ Ντοστογιέφσκυ, ποὺ σὰν φανταστικὸς ἐφιάλτης ἐμφανίστηκε στὸ θέατρό μου τῆς Μόσχας, ἐπενόησα κυβιστικὲς σκηνογραφίες, τίς ὁποῖες ζωγράφισε ὁ Γ. Ἀννενκώφ (1916).

Στὴν Ἀγγλία ἔγιναν τελευταῖα κάτι συντηρητικὰ φουτουριστικὰ σκῖτσα ἀπὸ τὸν Κῶφφερ γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ Ὀθέλου ἀπὸ τὸν Ἐρν. Μίλτον. Ὁ Γάλλος σκηνοθέτης Γκαστὸν Μπαττὺ σχεδιάζει πότε πότε γιὰ τὸ θέατρό του (ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ λίγα καλὰ θέατρα ποὺ ἀπόμειναν στὴν Γαλλία) φουτουριστικὰ σκηνικά, ἂν καὶ σὲ γενικὲς γραμμὲς ἐργάζεται ἕναν τρόπο ποὺ ἐγὼ θὰ τὸν ἔλεγα ἁπλοποιημένο θεατρικὸ ρεαλισμό.

Μεταξὺ τῶν σκηνογραφιῶν ἄλλων πρωτοπόρων Γάλλων ποὺ ἔχουν ἐνδιαφέρον Σὰρλ Ντυλέν, Λουῖ Ζουβὲ καὶ Ζὼρζ Πιτοὲφ—μερικοὶ φαίνονται ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸν Φουτουρισμό, μερικοὶ ἀπὸ τὸν Στυλιζαρισμὸ καὶ μερικοὶ εἶναι νατουραλισταὶ κατὰ συνθήκην, ὁ τελευταῖος μάλιστα δείχνει στὰ τελευταῖα του σκηνικὰ τάσεις πρὸς τὸν ἐξπρεσσιονισμό. Οἱ σκηνογραφίες τῶν ἐξπρεσσιονιστορεαλιστῶν, ποὺ ἐν μέρει ἔχουν τὴν ἐπίδρασι τῶν Κυβιστῶν, ἐν μέρει τὴν ἐπίδρασι ἄλλων ζωγράφων, σὰν τοῦ Βὰν Γκὸγκ καὶ Κοκόσκα καὶ ἐν μέρει τὴν ἐπίδρασι τοῦ Ἄππια καὶ τοῦ Φοὺξ πρωτοφάνηκαν στὴν Γερμανία. Αὐτὲς οἱ σκηνογραφίες καὶ τὰ κοστούμια ἀποτελοῦνταν ἀπὸ σχήματα τέτοια ποὺ νὰ μποροῦν νὰ διευγείρουν τὶς συγκινήσεις τοῦ κοινοῦ δίνοντας στὸ ἔργο ἔννοια ἐν μέρει ρεαλιστικὴ καὶ ἐν μέρει συμβολική. Τὶς περισσότερες φορὲς ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὰ κομμάτια ἢ κ' ἕνα μόνο ἀντικείμενο (ἕνα μεγάλο κρεββάτι ἐπὶ παραδείγματι). Αὐτὰ φυσικὰ δὲν γεμίζουν ὅλη τὴ σκηνή, ἀλλὰ εἶναι βαλμένα «ἐν χώρῳ» καὶ δικαιολογοῦνται μὲ τὸν φωτισμό. Ἀκόμα κι' ὅταν ὅλη ἡ σκηνὴ χρησιμοποιεῖται, ὁ ἴδιος τρόπος τοπικοῦ φωτισμοῦ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ξεχωρίζει ὁ χῶρος τῆς πράξεως. Ἀκολουθώντας τ(ς ἀρχὲς τοῦ Ἄππια οἱ ἐξπρεσσιονιστορεαλισταὶ προτιμοῦν τὰ σκηνικὰ τῶν τριῶν διαστάσεων ἀλλὰ γιὰ χρῶμα μεταχειρίζονται τόσο τὴν ζωγραφική, ὅσο καὶ τὸν φωτισμό. Μερικὲς φορὲς ὅπως στὴ σκηνοθεσία τοῦ Λ. Γιέσνερ στὸ «Ριχάρδο 3ο» τὸ χρῶμα ἔχει συμβολικὴ ἀκόμα καὶ ἀλληγορικὴ ἔννοια. Ἡ πρώτη γνωστὴ σὲ μένα θεατρικὴ παραγωγὴ ποὺ πλησίαζε τὶς «ἰδέες χώρου» εἶναι ἡ δική μου σκηνοθεσία τοῦ «Ἠλίθιου» τοῦ Ντοστογιέφσκυ στὸ 1912. Ἐπίσης ἀπ' τὰ πρῶτα παραδείγματα στὴ Γερμανία ἦταν ἡ σκηνοθεσία τοῦ Λ. Ζίβερτ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Χάϊζεν Κλέβερ, στὸ ὁποῖο ὁ ἠθοποιὸς ἦταν χωρισμένος ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο μὲ τὸ μέσον τῶν συνθέσεων φωτὸς καὶ σκιᾶς.

Οἱ πιὸ γνωστοὶ ἀπὸ τοὺς πρώτους μεταπολεμικοὺς ἐξπρεσσιονιστορεαλιστὰς εἶναι ὁ Γερμανὸς σκηνοθέτης - διευθυντὴς Λ. Γιέσνερ καὶ ὁ ζωγράφος Ἔμιλ Πόρχμαν.

Οἱ συνθετικορεαλισταί, οἱ ἀπόλυτοι ἐξπρεσσιονισταὶ καὶ οἱ Κοντρουκτιβισταὶ εἶναι τάσεων ἀντιδιακοσμητικῶν. Οἱ πρῶτες ἀντιδιακοσμητικὲς σκηνοθεσίες τῆς ἐποχῆς μας ἔγιναν πρὸ τοῦ πολέμου ἢ μὲ ἁπλὲς κουρτίνες ἢ μὲ διαρκὲς ἀρχιτεκτονικὸ σκηνικὸ σύμφωνα μὲ τὸ ὑπόδειγμα τοῦ θεάτρου Παλλάντιο καὶ τῆς σκηνῆς τῆς Ἐλισσάβετ. Ἡ διαρκὴς σκηνογραφία τοῦ Λόβατ Φρέϊζερ γιὰ τὸ ἔργο «Begger's opera» εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ Παλάντιο καὶ ὁ Νόρμαν Οὐίλκινσον ἔδωσε τελευταῖα μιὰ εἰκονογραφικὴ ἑρμηνεία στὸ Ρωμαῖο καὶ Ἰουλιέττα στὸ Ἀναμνηστικὸ Θέατρο τοῦ Στράτφορντ.

Ἡ σκηνὴ τῆς Ἐλισσάβετ χρησιμοποιήθηκε ἐπίσης ὡς πρότυπον στὸ διαρκὲς Θέατρο «Σκηνὴ τοῦ Σαίξπηρ» ποὺ χτίστηκε στὸ Μόναχο στὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνος, καὶ σὲ ἀνεβάσματα ἔργων τοῦ Σαίξπηρ στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὸν Οὐΐλλιαμ Πάλ. Τὸ 1913 ὁ Γάλλος σκηνοθέτης Ζὰκ Κοπὼ μὲ τὴν βοήθεια τοῦ Λουῖ Ζουβὲ ἔχτισε στὸ θέατρό του «Βιὲ Κολομπιὲ» στὸ Παρίσι μιὰ σκηνὴ σύμφωνα μὲ τὶς ἀντιδιακοσμητικὲς ἀρχὲς καὶ ἡ ὁποία εἶχε ἕνα προσκήνιο μὲ σκαλοπάτια ποὺ ὁδηγοῦσαν στὴν κυρίως σκηνή! Μιὰ σκηνὴ ὅμοια μ'αὐτὴ τοῦ Vieux Colombier χτίστηκε στὸ Τεὰτρ ντὲ Μαραὶ στὶς Βρυξέλλες πάλι μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ζουβέ.

Ἀνεβάσματα ἔργων ὅπως τὸ «Θαῦμα» ἀπὸ τὸν Μὰξ Ράϊνχαρτ ἐκτελούμενα σὲ κυκλικὲς πλατεῖες ἢ στὴ μέση τοῦ ἀκροατηρίου εἶναι ἕνας συνδυασμὸς τῆς παλιᾶς σὰν ζωγραφιστὸ κάδρο σκηνῆς καὶ τῶν ἀρχῶν της μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς σκηνῆς τοῦ χώρου, πρᾶγμα ποὺ κατὰ τὴν γνώμην μου εἶναι καλλιτεχνικῶς ἀσυμβίβαστο.

Οἱ ἰδέες τῆς ἁπλοποιημένης ρεαλιστικῆς σκηνοθεσίας ἐκδηλωμένες ἀπὸ τὴν Βέρα Κομισαργιέφσκυ πρὶν καὶ μετὰ τὴ δυσαρέσκειά της γιὰ τὰ συμβολικὰ πειράματα τοῦ Μέγιερχολντ, ἵδρυσαν τὶς πρῶτες ἀρχὲς τοῦ συνθετικορεαλιστικοῦ μας θεάτρου μὲ μιὰ σκηνὴ χώρου καὶ δίχως τὰ σκηνικὰ στολίσματα τοῦ παληοῦ θεάτρου ποὺ δὲν ἔχω τόπο νὰ περιγράψω ἐδῶ. Οἱ κυβισταὶ προχώρησαν σὲ μιὰ ἀντίληψη ἑνὸς θεάτρου ἀφηρημένου μηχανικοῦ. Οἱ «Ἀφηρημένοι Μηχανικοὶ» ποὺ συχνὰ τοὺς λένε καὶ «Ἀπολύτους ἐξπρεσσιονιστὰς» φρονοῦν πὼς ὁ ἑρμηνευτὴς τοῦ ἔργου πρέπει νὰ ἀντιπαραβάλλεται πρὸς τὶς ἀφηρημένες ἰδέες τοῦ σκηνοθέτου καὶ τῶν σκηνικῶν, μᾶλλον, παρὰ τὸ σκηνικὸ περιβάλλον νὰ ἁρμονίζεται μὲ τὸν ἠθοποιό. Ἀποβλέπουν στὴ πλήρη μηχανοποίηση τοῦ ἠθοποιοῦ μεταβάλλοντάς τον μὲ κοστούμια, μάσκες καὶ μεγάφωνα σὲ μιὰ ἔμψυχη μηχανή. Ἀπὸ ἐντελῶς ἄλλο δρόμο, φθάνουν νὰ παραδεχθοῦν τὰ ἴδια μὲ τοὺς ρώσσους καὶ ἄγγλους συμβολιστὰς τοὺς πρὸ εἴκοσι πέντε ἐτῶν, ὅτι δηλαδὴ ὁ ζωντανὸς ἄνθρωπος δὲν μπορεῖ νὰ παρουσιάσει ἱκανοποιητικὰ μιὰ ἰδέα ἀφηρημένη, καὶ γιαὐτὸ πρέπει νὰ ἀντικαθίσταται ἀπὸ μιὰ τεχνητὴ φιγοῦρα ἢ νευρόσπαστο τὴν ὑπερμαριονέττα τοῦ Γκόρντον Κραίγκ. Στὴν Γερμανία πρὸ δέκα περίπου ἐτῶν ὁ Φάρκας Μόλναρ καὶ ὁ Μόχολυ Νάγκυ δημοσίευσαν σκῖτσα καὶ περιγραφὲς τῶν θεάτρων χώρου, γιὰ ἀφηρημένες μηχανικὲς παραγωγές. Αὐτὰ τὰ θέατρα εἶναι ὅμοια μὲ τὸ δικό μου τὸ συνθετικορεαλιστικὸ τοῦ 1910 καὶ τὸ θέατρο χώρου τοῦ Ἄππια ὅπως τὸ περιγράφει στὰ τελευταῖα του συγγράμματα. Τὸ θέατρο τοῦ Μόλναρ εἶχε τέσσαρες σκηνές. Τὴν πρώτη πιὸ ἐνδιαφέρουσα, στὸ μέσον τοῦ ἀκροατηρίου, τὴν δεύτερη πίσω καὶ λίγο ψηλότερα ἀπὸ τὴν πρώτη γιὰ σκηνὲς ποὺ φαινόντουσαν μόνο ἀπ' τὴ μιὰ πλευρά, τὴν τρίτη πίσω ἀπὸ τὴν δεύτερη, μ' ἕναν ἀκίνητο κυρτὸ τοῖχο στὸ βάθος γιὰ χρήση τῶν ἐπιπέδων καὶ κινηματογραφικῶν ἐφφέ, τὴν τετάρτη κρεμασμένη ἐπάνω ἀπ' τὴν τρίτη καὶ χρησιμοποιούμενη γιὰ τὰ ἐφφὲ τοῦ ἤχου καὶ ἀκροβατικὲς ἀσκήσεις, ποὺ ἦταν ἕνα οὐσιῶδες μέρος τῶν θεατρικῶν παραγωγῶν τῶν ἀπολύτως ἐξπρεσσιονιστῶν. Τὸ θέατρο τὲ σχεδιασμένο ἀπὸ τὸν Μόχολυ Νάγκυ, ἦταν παρόμοιο. Εἶχε τρεῖς σκηνές, τὶς δύο πάνω ἀπ' τὴν πρώτη μεγάλη σκηνή, καὶ ποὺ στὴν κορυφὴ εἶχε μιὰ περιστρεφομένη σκηνή, κατάλληλη γιὰ προβολὲς φίλμ κ.τ.λ. Οἱ ἀποπάνω κρεμασμένες σκηνές, οἱ ὑψούμενες καὶ κινούμενες ἐξέδρες, μᾶς θυμίζουν τὶς σκηνογραφίες τῶν Ρώσσων Κονστρουκτιβιστῶν, καὶ τῶν ὁποίων ἡ ἐπίδρασις εἶναι πρόδηλη.

Τὰ Κονστρουκτιβιστικὰ σκηνικὰ ἄρχισαν νὰ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὶς ἐργατικὲς ὀργανώσεις τῆς Ρωσσίας (Proletcultete) ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1917. Ἀπετελοῦντο ἀπὸ ἁπλοῦς ἐξῶστες, σκάλες, ἀνεμόσκαλες, σκελετὰ παραθύρων καὶ θυρῶν κ.τ.λ. βαλμένα στὴν ἀρχὴ ἀνάμεσα ἀπὸ κουρτίνες ποὺ ἔκρυβαν τὸ βάθος καὶ τὰ πλάγια τῆς σκηνῆς. Ἦταν σκηνικά, καθαρὰ ἐξυπηρετικά, καὶ δημιουργήθηκαν ἀπὸ τὴν ἔλλειψη ὑλικῶν γιὰ σκηνογραφίες ἐκείνη τὴν ἐποχή, ἀπὸ τὴν προσπάθεια τῶν προοδευτικῶν ρώσσων σκηνοθετῶν ἀκόμα καὶ πρὸ τῆς ἐπαναστάσεως νὰ χτυπήσουν τὴν παληὰ αἰσθητικὴ καὶ ἀπὸ τὴν ἀποστροφὴ τῶν ἐργαζομένων τάξεων γιὰ τὶς πολυτελεῖς διακοσμήσεις καὶ τὰ ἀπηρχαιωμένα στὺλ τῶν παλαιῶν ἀστικῶν θεατρικῶν παραγωγῶν.

Ἀργότερα ὅλες οἱ κουρτίνες ἔφυγαν ἀφίνοντας ὅλο τὸ συγκρότημα θεατὸ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραστάσεως, ἂν καὶ κάποτε χρησιμοποιοῦνται μεταξὺ τῶν πράξεων. Ὅταν οἱ διανοούμενοι σκηνογράφοι καὶ ἀρχιτέκτονες, τὸ πλεῖστον Κυβισταὶ ἄρχισαν νὰ ἐνδιαφέρονται γι' αὐτὰ τὰ γυμνὰ καὶ καθαρῶς κοινωφελῆ κατασκευάσματα, τὰ μετέτρεψαν σ' ἕνα εἶδος μηχανικῶν συνθέσεων προσθέτοντας στοιχεῖα μετάλλου καὶ κρυστάλλου. Μεταξὺ τῶν πρώτων Ρώσσων διανοουμένων κοντρουκτιβιστῶν τῆς μετὰ τὴν ἐπανάσταση περιόδου εἶναι ὁ Νιβίνσκυ, ὁ ὁποῖος ἐπενόησε ἕνα κυβιστικὸ σκηνικὸ γιὰ τὴν θεατρικὴ παραγωγὴ τοῦ Βακταγκὼφ τὸν «Τουραντώ», ὁ Γιακούλωφ καὶ ὁ Λυόμπαβ Πόποβα Ἀπὸ τὸ 1920, ἐποχὴ ποὺ ὁ Μέγιερχολντ, ἔξυπνος καὶ ἱκανὸς σκηνοθέτης ἄρχισε νὰ τὰ χρησιμοποιεῖ, τὰ Κονστρουκτιβιστικὰ σκηνικά, ἔγιναν πρᾶγμα συνηθισμένο στὴν Ρωσσία. Ὁ Τάϊρωφ, τοῦ ὁποίου τὸ ὄνομα συνδέεται μὲ τὸν Κονστρουκτιβισμὸ εἶναι ἕνας καλλιτέχνης ἐκλεκτικός, καὶ στὸ ἔργο του διακρίνεται ἡ ἐπίδρασις πολλῶν Ρώσσων καὶ ξένων.

Ἐκ προθέσεως δὲν καταπιάστηκα μὲ τὸ θέμα τῆς εὐεργετικῆς (ὅπως πολλοὶ βεβαιώνουν) ἐπιδράσεως τοῦ κινηματογράφου στὶς σκηνογραφίες τοῦ θεάτρου, γιατί, κατὰ τὴ γνώμη μου, αὐτὴ ἡ ἐπίδρασις —καὶ γενικὰ ἡ ἐπίδρασις τοῦ κινηματογράφου στὸ θέατρο— δὲν ὑφίσταται καλλιτεχνικῶς. Ὁ λαϊκὸς καὶ ὁ ἐπαγγελματικὸς κινηματογράφος εἶναι οὐσιαστικῶς ἀντικαλλιτεχνικὸς καὶ ἀντιδραστικός, καὶ οἱ ἐπιδείξεις τοῦ πρωτοπορειακοῦ (ἢ καλλιτεχνικοῦ) κινηματογράφου εἶναι πρὸς τὸ παρὸν σπάνιες καὶ χωρὶς σημάδια. Λένε πὼς ὁ κινηματογράφος ἐπέδρασε στοὺς νέους δραματογράφους νὰ κατασκευάζουν τὶς σκηνές τους πολὺ μικρές. Ἀλλὰ πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐφεύρεσι τοῦ κινηματογράφου ἔγραψαν ἔργα μὲ μικρὲς σκηνὲς οἱ Σαίξπηρ, Καλντερὸν ντὲ λὰ Μπάρκα, Τίρβο ντὰ Μολίνα, Σίλλερ, Γκαῖτε καὶ Ποῦσκιν.

Λένε ἐπίσης πὼς οἱ σχεδιασταὶ τῶν μοντέρνων σκηνογραφιῶν, ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ κινηματογράφου, προσέχουν περισσότερο τὴ ζωντάνια καὶ στὶς ἱστορικὲς λεπτομέρειες. Ἀλλὰ ὁ νατουραλισμός, πολὺ πρὶν γεννηθεῖ ὁ κινηματογράφος, κατεῖχε τὴ σκηνή. Ὅσο γιὰ τὴν ἱστορικὴ ἀκρίβεια τῶν σκηνῶν καὶ τῶν κοστουμιῶν οἱ σκηνοθέται τῶν ἱστορικῶν φίλμ θὰ σκανδάλιζαν ὡρισμένως τοὺς σκηνοθέτες τῆς ὁμάδος Μαϊνίγγερ μὲ τὶς χοντροκοπιές τους καὶ τὶς ἱστορικὲς ἀνακρίβειες. Κινηματογραφικὸς φωτισμὸς καὶ ἐφφὲ ὁποτίθεται ὅτι ἐπέδρασαν στὶς σκηνοθεσίες τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ πάλι τὸ ἠλεκτρικὸ φῶς εἰσήχθη στὴ σκηνὴ πολὺ πρὶν γεννηθεῖ ὁ κινηματογράφος, καὶ μάλιστα ὁ ἠλεκτρισμὸς στάθηκε ἕνας σπουδαῖος συντελεστὴς τῆς σκηνικῆς ἐπαναστάσεως τῶν τελευταίων ἐτῶν, τότε ποὺ ὁ κινηματογράφος βρισκόταν στὴν πιὸ χονδροειδῆ του ἀνηλικιότητα. Καί, ἐκτὸς αὐτῶν, πριν καὶ ὁ ἠλεκτρισμὸς ἀνακαλυφθεῖ, πρὸ τριακοσίων χρόνων, καταπληκτικὰ φωτιστικὰ καὶ μηχανικὰ ἐφφὲ παρήγοντο στὴ σκηνὴ ἀπὸ Ἰταλούς, Γάλλους καὶ Γερμανοὺς προοπτικο-διακοσμητὰς καὶ ἐδῶ, ἀπὸ τὸν Inigo Jovres στὶς μάσκες του.

Ἂν ὁ κινηματογράφος καὶ μάλιστα ὁ ὁμιλῶν, ἐξασκεῖ καμμιὰ ἐπίδραση, στὸ θέατρο, αὐτὴ ἡ ἐπίδραση δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι πολὺ κακή, ἐφ' ὅσον δημιουργεῖται μὲ τὴν πρόθεση νὰ σπρώξει τὸν κόσμο ἔξω ἀπὸ κάθε προσπάθεια διανοητική, καὶ ἀκόμη νὰ ἀπομακρύνῃ τὶς σκέψεις του ἀπὸ κάθε ἐκδήλωσι ἀνθρώπινης εὐφυΐας καὶ ἀπὸ τὰ προβλήματα καὶ τὶς ἰδέες ποὺ μᾶς προβάλλει ἡ πραγματικότης καὶ ἡ αἰωνιότης τῆς ζωῆς.

Ο ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ ΤΟΥ ΜΟΛΙΕΡΟΥ ΣΤΟΝ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟ

Εἶναι θαυμαστὸ πόσο ἕνα ἔργο κλασσικὸ ἀναπληρώνει τὶς τεράστιες σκηνικὲς ἐλλείψεις. Τὸ περίφημο ἔργο τοῦ Μολιέρου μπόρεσε νὰ μᾶς καλύψει κάθε προχειρότητα καὶ ἀτημέλεια ὕφους στοὺς ἠθοποιοὺς ποὺ κανένας —ἐξὸν ἀπὸ τὸν Ἀργυρόπουλο— δὲν μπόρεσε νὰ μπεῖ μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ ἔργου. Γιατὶ ἐνῶ νιώθαμε χαρὰ γιὰ τοῦτο καὶ μόνο τὸ γεγονὸς ὅτι παίζονταν Μολιέρος σὲ ἀθηναϊκὸ θέατρο-ἐπιχείρηση, ἐκ παραλλήλου λυπόμαστε γιὰ τὸ θλιβερὸ τρόπο ποὺ ἀνεβάστηκε κι' ἀκόμα περισσότερο γιὰ τὴν ἀνεπάρκεια τῶν ἠθοποιῶν. Ἕνας ἠθοποιὸς — καὶ ὁ Ἀργυρόπουλος στάθηκε πέρα ὡς πέρα ἄψογος, μὲ μιὰν ἀφάνταστη ὑποκριτικὴ δεξιοτεχνία καὶ σύλληψη τοῦ χαραχτῆρα μοναδικὴ— ὅσο τέλειος κι' ἂν εἶναι δὲν μπορεῖ ν' ἀναπληρώσει τὰ τεράστια χάσματα ποὺ ἀναφαίνονται ἰδίως στὸ ἀνέβασμα ἑνὸς κλασσικοῦ ἔργου. Ὅμως δὲν πρέπει κανεὶς νὰ μιλᾶ οὔτε γιὰ τὰ ἐλλειπέστατα καὶ κωμικὰ κοστούμια οὔτε γιὰ τὶς ξεκάρφωτες περροῦκες καὶ γιὰ τὴν πιὸ ἀφελῆ καὶ πρωτόγονη σκηνογραφία, οὔτε γιὰ τὸν αὐτοδίδαχτο τρόπο τοῦ παιξίματος τῶν ἠθοποιῶν. Ἀρκεῖ ἕνας μεγάλος ἔπαινος γι' αὐτὸ καὶ μόνο τὸ γεγονὸς τοῦ ἀνεβάσματος τοῦ «Ταρτούφου». Ὁ κόσμος χαίρονταν μόνο καὶ μόνο τὸ συγγραφέα. Μπροστά του φανερώνονταν ἡ ἀνεξάλειπτη ἀξία τῶν κλασσικῶν ἔργων σ' ἀντίθεση μὲ τὰ σημερινά. Ὁ «Ταρτοῦφος» εἶναι κατ' ἐξοχὴν κοινωνικὴ σάτυρα ἀπὸ κεῖνες ποὺ ἀγαπάει ὁ λαός, γιατὶ βλέπει τὸ ξεσκέπασμα τοῦ κομποτινισμοῦ, τῆς ψευτιᾶς γαὶ τοῦ κοινωνικοῦ θεατρινισμοῦ, τῆς ψευτοευλάβειας, καὶ τοῦ φανφαρονισμοῦ. Εἶναι ἡ ἠθικὴ ἀποκατάσταση τοῦ λαοῦ —στὸ πρόσωπο τῆς ὑπηρένριας— ποὺ δικαιώνεται πάντοτε στὶς προρρήσεις του καὶ στὴ διαίαθησή του. Εἶναι τὸ σοφὸ ξεδιάλεγμα τοῦ Κλεάνθη-Μολιέρου τῶν πιὸ σωστῶν ἐννοιῶν στὴ ζωή. Καὶ τὸ ἔργο λύεται —μὲ κάποιον βέβαια ἀπὸ μηχανῆς θεὸ— ἐναντίον τοῦ Ταρτούφου ποὺ θέλησε νὰ συντρίψει μιὰ καλὴ ἀστικὴ οἰκογένεια τῆς ἐποχῆς τοῦ Μολιέρου, ποὺ τόσο πέρνει τὰ δίκηα της ὁ συγγραφεύς.

Θ. ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΥ: — Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ ΣΤΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ — [ἀνασκόπηση]

Κατὰ τὸ ἔτος 1935 τὸ θέατρο παρουσιάζει ἔντονη καλλιτεχνικὴ δράση στὸ διεθνὲς ἐπίπεδο. Μία ἀντίθεσις ἀνάμεσα στὸν ἀστικὸ δυτικὸ θεατρικὸ πολιτισμὸ καὶ τὸ σοβιετικὸ παρατηρεῖται. Ἡ ἀντίθεσις αὐτὴ σημειώνεται λόγῳ τῆς ἐπαναστατικῆς ἀνανεώσεως ποῦ πραγματοποιεῖ τὸ σοβιετικὸ θέατρο καὶ τῆς σχετικῆς στασιμότητος τοῦ ἀστικοῦ. Τὸ θεατρικὸ πρόβλημα, ποιὸ ἀπὸ τὰ δυὸ πρέπει νὰ ὑπερισχύει στὴν ἑρμηνεία ἑνὸς ἔργου, ἡ ἱκανότης τοῦ σκηνοθέτου ἢ τὸ πνεῦμα τοῦ συγγραφέως λύεται γιὰ μὲν τὴ Ρωσσία ὑπὲρ τοῦ σκηνοθέτου, τοῦ ὁποίου διακηρύσσεται ἡ παντοκρατορία, γιὰ δὲ τὴν Εὐρώπη ὑπὲρ τοῦ συγγραφέως. Ἡ τελευταία μεγάλη συζήτησις στὴ Λέσχη τῶν Καλλιτεχνῶν τῆς Μόσχας πιστοποιεῖ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ὅτι μεγάλες σκηνοθετικὲς μορφές, σὰν τὸν Μέγιερχολντ ἐπὶ παραδείγματι, ἐπέβαλλαν καθ' ὅλη τὴν γραμμὴ τὴν προσωπικότητά τους καὶ ἐπὶ τῶν μεγάλων ἀκόμη ποιητικῶν ἔργων, ἐνῷ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος χάρις στὸν Ράντλωφ διακηρύσσεται γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ ὅτι, ἐκεῖνο ποὺ ἀξίζει εἶναι ἡ ποιητικὴ δημιουργία ἄρα τὸν πρῶτο ρόλο ἔχει ὁ συγγραφεύς.

Ἀλλὰ ποιὰ δυνατότητα ἔχει ὁ σημερινὸς συγγραφεὺς γιὰ νὰ ἀντιμετωπίση τὸ μέγεθος τῆς ἀποστολῆς του;

Μὲ ποιὸ τρόπο ἀντιμετωπίζει τὸ τεράστιο βάρος τῆς δημιουργικῆς εὐθύνης του;

Ἂν ἐξαιρέσουμε τοὺς μεγάλους κλασσικοὺς θεατρικούς, ποὺ ἐστάθηκαν πάντοτε σ' ἕνα ἀπρόσιτο ὕψος δημιουργικῆς ἱκανότητος καὶ ποὺ τὰ ἔργα των ἐχρησιμοποίησαν οἱ μεταγενέστεροι συγγραφεῖς σὰν μέσον «ἀναβάσεως» ἂν ὄχι καὶ «μιμήσεως», οἱ σύγρονοι συγγραφεῖς δὲν κατώρθωσαν νὰ ξεπεράσουν τὰ κοινωνικά τους πλαίσια καὶ ν' ἀνυψωθοῦν σὲ μιὰν ὁλοκληρωμένη ποιητικὴ οἰκουμενικότητα. Ὑπάρχουν ἀρκετοὶ διάσημοι συγγραφεῖς ἀλλὰ κανένας ὅσο πρέπει ποιητής. Τοῦτο ὀφείλεται στὴν τρομαχτικὴ πίεση τῶν κοινωνικῶν ἀντιθέσεων, στὴ διαφοροποιούμενη πίστη στὰ ἄτομα καὶ στὰ ἔθνη.

Ἔτσι ἀσφαλῶς ἐνῷ θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναφέρουμε ξεχωριστὰ τὰ ὀνόματα τῶν Μπέρναρ Σῶ καὶ Ο Νήλ, ὡς τῶν περισσότερο ἀντιπροσωπευτικῶν θεατρικῶν τῆς ἐποχῆς μας, τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπηχοῦν μόνον τὶς ἐξωτερικὲς καταστάσεις ποὺ σατυρίζει ὁ πρῶτος καὶ τὶς ἐσωτερικὲς ἀνησυχίες ποὺ ἐκφράζει μὲ κάποια ὑπερβολικὴ ὑποκειμενικότητα ὁ δεύτερος, δὲ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τοὺς ἀνακηρύξουμε σὲ οἰκουμενικοὺς θεατρικοὺς ποιητές. Τὸ ὅτι ὁ Σαίξπηρ καὶ ὁ Γκαῖτε ἀκολουθώντας τὰ χνάρια τῶν ἀρχαίων κλασσικῶν στάθηκαν σ' ἕνα στερεὸ βάθρο δημιουργίας «δικαιωμένων μορφῶν» ἀπ' ὅπου ἀπλώθηκαν μὲ μιὰν αἰώνια πίστη σ' ὅλων τῶν ἀνθρώπων τὶς καρδιές, ὀφείλεται ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ πρᾶγμα : ὅτι καὶ οἱ δυό τους, πέρνοντας σὰν ξεκίνημα τὶς πρωταρχικὲς κοινωνικὲς καταστάσεις, τὶς συνεχώνευσαν μέσα στὸ ἀνθρώπινο αἴσθημα καὶ μὲ τὰ ἀπόλυτα γνωρίσματα τοῦ κάθε χαρακτῆρα, ἔπλασαν ὁλοκληρωμένα ποιητικὰ ἔργα.

Μὰ οἱ σύγχρονοι θεατρικοὶ στάθηκαν μονάχα στὶς καταστάσεις. Καὶ γιὰ τοῦτο ἀποδείχτηκαν μονόπλευροι, συγγραφεῖς ἐθνικοί. Δὲν ὑψώθηκαν πάνω ἀπὸ τὴν ἐποχή τους. Δὲ στάθηκαν ἀνθρωπιστικὰ παγκόσμιοι.

Γιὰ ν' ἀποδείξουμε τοὺς ἰσχυρισμούς μας σωστοὺς θἄπρεπε νὰ κυττάξουμε τὴ σημαντικώτερη θεατρικὴ παραγωγὴ στὰ 1935. Καὶ ὁ χρόνος αὐτὸς γιὰ τοὺς ἀστοὺς συγγραφεῖς σημαίνει παράταση τῆς ἀμφιβολίας καὶ τῶν θεατρικῶν ἀκροβατισμῶν. Ὁ Πιραντέλλο πρῶτα-πρῶτα μὲ τὸ ἔργο του «Κανεὶς δὲν ξέρει πῶς» ἀνανεώνει τὴ δίχως τέρμα ἐξονυχιστική του ψυχανάλυση, διακηρύσσοντας πάλι τὴν ἐκμηδένιση τῶν ἀνθρωπίνων προσπαθειῶν, μπροστὰ στὸ ἀνεξερεύνητο χάος τῆς συνειδήσεως, τὴν ὁποίαν κυβερνοῦν μυστηριώδεις δυνάμεις. Αὐτὴ ἡ ἄγνωστη δύναμις μᾶς ὠθεῖ σὲ κάθε λογῆς ἐγκλήματα, ἀκόμα καὶ σὲ κεῖνα ποὺ ὀνομάζει «ἀθῶα». Ἕνας ἐγκεφαλικὸς συγκλονισμὸς ταράζει καὶ τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Πιραντέλλο ποὺ ἂν καὶ τέλειος δεξιοτέχνης δὲν κατάφερε ὡς τόσο νὰ ἀντικρύσῃ μέσα ἀπόνα διαυγὲς πρῖσμα τὴ σύγχρονη πραγματικότητα. Καὶ μ' ὅλα ταῦτα οἱ ὑποσυνείδητες αὐτὲς ἐμπλοκὲς ποὺ παρουσιάζονται μὲ ἐξωτερικὲς χτυπητὲς ἀντινομίες, φανερώνουν μιὰν ὑπερβατικὴ γιὰ τοὺς ἀστοὺς κατάταξη πραγμάτων, μιὰ κατάπτωση τῆς καπιταλιστικῆς κουλτούρας γιὰ τοὺς μαρξιστάς.

Κι' οἱ ἴδιοι ὅμως οἱ ἀστοί, ὅσοι πέρνουν ὡς μέτρον συγκρίσεως τοὺς θεατρικοὺς πατέρες δὲν ἔχουν παρὰ νὰ καταφεύγουν σὲ ἀδυσώπητη κριτικὴ ἀκόμα καὶ ὅταν πρόκειται γιὰ τὸν Χάουπτμαν. Ἔτσι «ὁ Ἀμλέτος στὸ Βίττεμπεργκ» κρίνεται ἀπὸ τοὺς Ἄγγλους ἰδίως κριτικοὺς ὡς ἕνα γέρασμα τοῦ ταλέντου του. Εἶναι μιὰ καθυστερημένη ἐκδήλωση παληοῦ ρωμαντισμοῦ ποὺ δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὴν ἐποχή μας, ὁμολογοῦνε κι' οἱ ἀστοὶ κριτικοί.

Ἀκόμα κρίνεται τὸ νέο ἔργο τοῦ Γεράρδου Χάουπτμαν σὰν ἕνα παρατράβηγμα τοῦ Σαιξπηρικοῦ ἔργου μὲ ἀρκετὴ δόση Φρωϋντισμοῦ.

Ὡς τόσο, ἡ σύμμιξις αὐτὴ δὲ θἄπρεπε νὰ ἦταν ἀδικαιολόγητος γιὰ τοὺς ἀστοὺς κριτικούς.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Φρωϋντισμοῦ τόσο στὸν Χάουπτμαν ὅσο καὶ στὸν Λενορμὰν σημαίνει μιὰν ἀναπλήρωση στὶς συλλήψεις τῶν ψυχικῶν παθῶν ποὺ γίνεται τόσο θαυμαστὰ ἀπὸ τοὺς κλασσικούς, μιὰν ἀναπλήρωση ἀπὸ τὶς ψυχιατρικὲς ἐπιστῆμες μὲ τὶς ὁποῖες οἱ σύγχρονοι συγγραφεῖς προσπαθοῦν νὰ αἰτιολογήσουν τὶς ἐσωτερικὲς καταστάσεις τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ ἐκεῖ ὅπου τὸ πνεῦμα λείπει παίρνεται σὰν πρότυπο καὶ ὁδηγὸς ὁ Σαίξπηρ γιὰ νὰ καλύψει τὴν περίτεχνη αὐτὴ κροῦστα. Γιὰ τοῦτο βλέπουμε αὐτὸ τὸ παράξενο κρᾶμα νοσηρότητος—ποὺ δικαιολογεῖ ἡ ἐπιστήμη—καὶ τέχνης ποὺ πατρονάρει πάντοτε ἕνας μεγάλος κλασσικός.

Ἡ βιομηχανοποίηση ἔχει γενικὰ μπεῖ στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς μας. Ἔτσι καὶ ὁ Μπέρναρ Σῶ στὴν «Ἐπιστροφὴ στὸ Μαθουσάλα» του φτάνει νὰ πεῖ πὼς στὰ 31820 μ. Χ. οἱ ἄνθρωποι θὰ γενιόνται ἀπὸ αὐγὰ καὶ θ' ἀναπτύσσονται μὲ ἐπιστημονικὰ μέσα, σὲ λίγα δευτερόλεπτα σὰν τὰ κοτόπουλα ἀπ' τὶς ἐκκολαπτικὲς μηχανές τους. Ἔπειτα διάφορα εἰδικὰ μηχανήματα θὰ πλουτίζουν τὸ μυαλὸ τοῦ ἀνθρώπου χωρὶς νὰ καταλαβαίνει πῶς. Θὰ γίνεται δηλ. ἕνα εἶδος «ἐγχύσεως» γνώσεων, πείρας καὶ συναισθημάτων στὸ μυαλὸ τοῦ ἀνθρώπου μέσα σὲ λίγα δευτερόλεπτα.

Ἡ ἀπίθανη αὐτὴ ἐκδοχὴ ποὺ θὰ μποροῦσε ν' ἀπασχολήσῃ ἕναν μυθιστοριογράφο τῆς φαντασίας τοῦ Βὲρν ἢ τοῦ Οὐέλς, βλέπουμε πὼς ἀποτελεῖ στοιχεῖο ἐπιστημονικῆς θέσεως και γιὰ τὰ σοβαρὰ ἔργα. Ὅμως αὐτὸ σημαίνει σίγουρα ἀπόλυτη ἔλλειψι ἐσωτερικοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου ποὺ ν' ἀνήκει στὸν καθαρὸ κόσμο τῆς ποίησης. Κι' ἔτσι στὸ συναίσθημα δὲν μένει ἄλλο παρὰ νὰ πεθάνει.

ooo

Οἱ Γάλλοι κριτικοί, προσπαθώντας νὰ δώσουν μιὰ δικαιολογία στὸ φαινόμενο τῆς τάσεως ποὺ παρατηρεῖται τελευταῖα στοὺς Γάλλους συγγραφεῖς μὲ τὸ νὰ παρουσιάζουν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἱστορικὰ δράματα, λένε ὅτι αὐτὸ ὀφείλεται σὲ μερικὲς γενικὲς ἰδέες ποὺ φαίνεται νἄχουν στενὴ σχέση μὲ τὰ πραγματικὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς καὶ ποὺ ἐπιδροῦν μὲ μυστηριώδη τρόπο στοὺς συγγραφεῖς καὶ στὸ κοινόν.

Ἀλλὰ ποιὰ σχέση μποροῦν νἄχουν μὲ τὴ σημερινὴ πραγματικότητα τὰ τοιούτου εἴδους ἱστορικὰ δράματα;

Ἡ ἐποχή μας εἶναι ἐντελῶς διάφορη καὶ ἄν μερικὲς φορὲς ξεφεύγει ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς αὐτοκριτικῆς της, ὡς τόσο ἀναζητώντας τὴ «φυγὴ» αὐτὴ σὲ ἀδιάφορα ἔργα μὲ τὴ μορφὴ ἱστορικῶν δραμάτων ἀπομακρύνεται πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὰ φλέγοντα καὶ ζωτικὰ προβλήματα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τί ἀντιπροσωπεύει ἡ «Ἐλισσάβετ, ἡ γυναῖκα χωρὶς ἄντρα» τοῦ Ζοσσέ, παρὰ μία ἐρωτικὴ ἱστορία μέσα σὲ ἱστορικὰ καλούπια ; Ἄρα οἱ Γάλλοι κριτικοὶ ἀποτυχαίνουν στοὺς χαρακτηρισμούς των. Στὴν ἴδια κατηγορία πρέπει νὰ καταταχθοῦν καὶ ὁ «Βοναπάρτης» τοῦ Σαὶν Ζὼρζ ντὲ Μπουελιὲρ, ἡ «Μαντὰμ Κιὲνζ» τοῦ Ζὰν Σαρμάν, καὶ ἡ «Μαργκὸ» τοῦ Ἐδουάρδου Μπουρντέ.

Μάλιστα ὁ Μπουρντὲ ποὺ μὲ τοὺς «Δύσκολους Καιρούς» του ἔδειξε μιὰ κάποια μεγαλύτερη συνέπεια μὲ τὴν ἀπαίτηση τῆς ἐποχῆς του ποὺ τὴν ἐσατύρισε, τώρα κι' αὐτός, ἀκολουθώντας τὸ νόμο τῆς ἐπιτυχίας κι' ὄχι τῆς ἀνάγκης, τὰ γυρίζει καὶ λέει ὅτι ἡ ἐποχή μας δὲν ἀντέχει σὲ κριτικὴ ἢ σὲ σάτυρα καὶ καλλίτερα νὰ τὴ διασκεδάζουμε μὲ ἐρωτικὰ ἱστορικὰ δράματα. «Ὑπάρχουν, λέει, στὴν κοινωνικὴ ζωὴ τῆς κάθε μιᾶς χώρας περίοδοι ποὺ φαίνονται κατώτερες ἀπὸ κάθε κριτικὴ». Κρῖμα· γιατὶ μιὰ τέτοια εἰλικρινὴς ὁμολογία κατεβάζει τόσο τὸ ἐπίπεδο τῆς χώρας του. Μὰ πρέπει νὰ τὴν πιστέψουμε πραγματικὴ τούτη τὴν ὁμολογία μιὰ ποὺ ἐνῷ γίνονται τόσοι σοβαροὶ καὶ σκληροὶ ἀγῶνες στὰ πεζοδρόμια, οἱ συγγραφεῖς τῶν περισσοτέρων χωρῶν ἀσχολοῦνται ἀκόμη μὲ τὰ σεξουαλικὰ ἢ τὰ ψυχοσυνθετικὰ δράματα. Καὶ τὸ χειρότερο εἶναι πὼς ἡ κραιπάλη τούτη τοῦ πνεύματος διοχετεύεται καὶ σ' ὅλους τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους στοὺς ὁποίους ἐμποτίζεται ἡ πίστη : πὼς εἶναι ἄρρωστοι πὼς ἔχουν τέτοια χάλια καὶ τέτοιες πληγές, ὥστε εἶναι ἄξιοι περισσότερον οἴκτου παρὰ κριτικῆς.

Τί τρομερὴ κατάντια! τί μαρασμὸς καὶ τί ἐξουθένωμα!

Ἰσχυρίζονται ἀκόμη οἱ κριτικοὶ πὼς τὸ κοινωνικὸ δρᾶμα δὲν μπόρεῖ νὰ σταθῇ, πὼς ἡ ἀποστολή του ἐτελείωσε. Καὶ τοῦτο γιατὶ τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ σήμερα νὰ παρουσιάσῃ ἔξαφνα τὶς διαμάχες Δεξιῶν καὶ Ἀριστερῶν. Δὲν μπορεῖ νὰ δείξῃ τὰ

ἰμπεριαλιστικὰ ἐγκλήματα, οὔτε τὶς τραγικὲς συνθῆκες ὡρισμένων ὑποδούλων τάξεων, οὔτε τὶς τεράστιες κοινωνικὲς ἀντιθέσεις, γιατὶ ἁπλούστατα θὰ διακινδυνεύσῃ τὴν ἀσφάλειά του. Καὶ προκειμένου νὰ χρεωκοπήσουν οἱ θεατρῶναι καὶ οἱ συγγραφεῖς καλλίτερα νὰ ἐπιστρέψωμε στὸ ἱστορικὸ δρᾶμα ποὺ δὲν πειράζει καὶ δὲν ἐνοχλεῖ κανέναν. Καλλίτερα νὰ ζήσουμε ἀναδρομικὰ τὸ παρελθόν.

Μὲ λίγα λόγια οἱ ἀστοὶ κριτικοὶ ὁμαλογοῦν μ' ὅλη τους τὴν περηφάνεια πὼς ἡ ἐποχή τους εἶναι δειλή, νοθεμένη, ἢ κάτι χειρότερο: Πὼς συνειδητὰ καταπνίγει κάθε ξεσκέπασμα ποὺ δὲν συμφέρει στὶς ἄρχουσες τάξεις, κάθε φανέρωμα αὐτῶν τῶν πληγῶν ποὺ μᾶς κάνουνε—δῆθεν—ἄξιους οἴκτου! «Κοινωνικὴ κριτικὴ δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ ὅταν μαζεύωνται στὸν οὐρανὸ τὰ μαῦρα σύννεφα τῆς καταιγίδας» λέει ὁ Μπουρντέ. Ἀλλὰ αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ πιὸ πεπλανημένη ὁμολογία μιᾶς στροφῆς ποὺ σημειώνεται στοὺς ἀστοὺς ἐξ αἰτίας τῆς αἰώνιας ὑποχωρήσεώς των...

Τὸ ἱστορικὸ δράμα γιὰ νὰ σταθῆ σήμερα μέσα στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ποὺ συνδέεται μὲ τὰ πραγματικὰ γεγονότα της, πρέπει νὰ βασισθῆ ὡρισμένα σὲ μιὰ μέθοδο, σὲ μιὰ κοσμοθεωρία κοινωνική. Ἀφοῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νἄχουμε μεγάλους ποιητές, ποὺ αὐτόματα αὐτοὶ πάντοτε ἀγκαλιάζουν καὶ δίνουν τὴ χαρακτηριστικὴ σφραγίδα τῆς ἐποχῆς τους, μέσα σὲ γεγονότα ἢ σὲ πρόσωπα, τότε θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ὑπάρξῃ μιὰ συναρμολογημένη μορφὴ τέχνης βασισμένη σὲ μιὰ κοσμοθεωρία. Ἔτσι οἱ ρωμαντικοὶ καὶ οἱ συμβολισταὶ συγγραφεῖς τῶν περασμένων περιόδων ἔδειχναν ὅτι ὑπακούουν σὲ κάποιο γενικώτερο ἐπιβεβλημένο νόμο ἢ ὅτι πρώτη φορὰ ἔσπαγαν τὰ προγενέστερα καλούπια γιὰ νὰ κηρύξουν μιὰ φιλολογικὴ ἐπανάσταση. Σήμερα τὸ σύνθημα τῆς ἐποχῆς γιὰ τοὺς λογοτέχνες καὶ θεατρικοὺς εἶναι ἡ συνέπεια καὶ ἡ ἔκφραση τῆς ὁμαδικῆς ἀνάγκης τῶν λαῶν. Σήμερα τὸ ἱστορικὸ δρᾶμα μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ αὐτὸ μιὰ συνυφασμένη μὲ τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου κριτικὴ τῶν περασμένων περιόδων σύμφωνα μὲ τὴν ἱστορικὴ μέθοδο. Ἡ ἀντικειμενικὴ αὐτὴ μέθοδος μπορεῖ ν' ἀποσοβήσῃ κάθε προκατάληψη ἐκ μέρους τοῦ συγγραφέως καὶ συγχρόνως ν' ἀπομακρύνῃ τὸν κίνδυνο καταστροφικῶν κηρυγμάτων, ἰδεολογικῶν καὶ πολιτικῶν συνάμα. Ἀλλὰ πάνω σ' αὐτὴ τὴ μέθοδο μόνον οἱ Ρῶσσοι ἐργάζονται σήμερα. Οἱ Εὐρωπαῖοι καὶ οἱ Ἀμερικανοὶ ἐκπρόσωποι θεατρικοὶ—ἐκτὸς ἀπὸ λίγους πρωτοπόρους—δουλεύουν μέσα σὲ μιὰν ἄναρχη τελείως ἰδεολογικὴν ἀτμόσφαιρα. Εἶναι συγκεχυμένοι καὶ ἀκατάληπτοι, νοσηροὶ καὶ ἀτομικιστές.

Τὸ σύγχρονο θέατρο μὴ μπορώντας νὰ ἀντλήσῃ τὴ δύναμή του ἀπὸ τὴν ποιητικὴ ἐργασία τῶν στεγνῶν δημιουργῶν του, καταφεύγει στὴν ἐξωτερικὴ ἔνδειξη τῆς πρωτοτυπίας του. Ἡ χαλάρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὰ ἔργα ποὺ στεροῦνται πραγματικοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου ἀντιστρόφως γίνεται ἐντατικὴ προσοχὴ γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ἀνεβάζονται τὰ ἔργα αὐτά. Τὰ σκηνικὰ τεχνάσματα γιὰ τοὺς Εὐρωπαίους ἔχουν ἀποκτήσει τέτοιαν ἀπαραίτητη θέση στὴν ἔννοια τοῦ θεάματος ὥστε καὶ οἱ συγγραφεῖς νὰ συνδέωνται μ' αὐτὴ τὴ σκηνικὴ πρωτοτύπηση καὶ νὰ φιάχνουν ἐξ ἀρχῆς τὰ ἔργα των μὲ ἄπειρες σκηνοθετικὲς σημειώσεις καὶ μὲ ἄπειρα θεατρικὰ περιστατικὰ δέοντα ν' ἀποδοθοῦν μὲ τὸ σύγχρονο σκηνικὸ τρόπο. Αὐτὴ ἡ τρομερὴ κατάπτωση στοὺς συγγραφεῖς ἐπέφερε τὴν παντοδυναμία τοῦ σκηνοθέτου. Ἐπέφερε καὶ αὔξηση τοῦ θεάματος εἰς βάρος τοῦ ποιήματος. Κανένα μέρος τῆς γῆς δὲν μπόρεσε νὰ ξεπετάξει ἀπὸ πάνω του τὸν τύραννο σκηνοθέτη ἢ σκηνογράφο, γιατὶ αὐτὸς ἦταν ἴσα-ἴσα τὸ μυστικὸ τῆς ἀναπλήρωσης τοῦ συγγραφέα. Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κανεὶς ἄδικος ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀποστολὴ τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὸς ἦρθε στὴν ἀρχὴ σὰν ρυθμιστής, τῆς ὁμαδικῆς παράστασης καὶ κατέληξε νὰ γίνῃ καὶ ὁ ἐμπνευστής της. Ἐμπνευστὴς ὁ ὁποῖος ἔπερνε τὰ ἐργαλεῖα του ἀπὸ τὴν πεῖρα τοῦ παρελθόντος, καὶ τοῦ παρόντος. Ὁ σκηνοθέτης σήμερα ἐμφανίζεται καὶ σὰν συγγραφεύς. Πλουτίζει τὸ ὑπὸ διδασκαλίαν ἔργο, μὲ διάφορες πολύτιμες σημειώσεις καὶ ὁδηγίες οἱ ὁποῖες σχηματίζουν τὴ φόρμα τῆς παράστασης. Ὁ σκηνοθέτης δὲν εἶναι ἀνωφελὴς παράγων τῆς σημερινῆς παρατηρούμενης ἔλλειψης στοὺς συγγραφεῖς. Φαντάζεται λοιπὸν κανεὶς τί ὡραία ποὺ θὰ ἦταν ἡ ἐφεύρεσή του, ἂν στέκονταν στὴ θέση του, ὡς ρυθμιστὴς μονάχα τῆς παράστασης ποὺ θὰ ἐνέπνεε κυρίως ἡ μεγάλη πνοὴ τοῦ δραματικοῦ ποιητή. Φαντάζεται κανεὶς πόση μεγάλη ἁρμονία καὶ λογικὴ τοποθέτηση τῶν πραγμάτων θὰ ὑπῆρχε, ἂν φανερώνονταν κι' ὁ ποιητής. Τότε ὁ σκηνοθέτης θὰ ἔπερνε τὴν πραγματικὴ θέση του στὴν ἔννοια θέατρο. Θὰ ἦταν ἁπλούστατα ἕνα μηχανικὸ κίνητρο, ἕνας δευτερεύων ἀλλὰ ἀπαραίτητος συντελεστὴς τῆς παράστασης. Ἀλλὰ ἡ ἀνησυχία τῆς ἐποχῆς μας καὶ ἡ ἔλλειψη τοῦ συγγραφέως ἔχει φέρει τὴ σχετικὴ παντοδυναμία του. Καὶ γιὰ τοὺς Εὐρωπαίους καὶ γιὰ τοὺς Ρώσσους ὁ σκηνοθέτης εἶναι σήμερα ἀναπληρωτὴς τοῦ συγγραφέως ἢ τῆς κοσμοθεωρίας.

ooo

Τὸ ἔργο τοῦ Ἠλία Σελβίνσκυ. «Οὔμκα, ἡ λευκὴ ἀρκούδα», ἔχει κάποια σημάδια ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς ἐποχῆς του: τὴν αἰώνια πάλη τοῦ παρελθόντος μὲ τὸ παρόν. Τὴν ἐκμετάλευση τῶν ἡμιαγρίων ἀπ' τοὺς πολιτισμένους, κάποιαν πρωτόγονο ἀγριότητα ποὺ ἐπιβάλλει στὸν Οὔμκα νὰ θανατώσῃ τὸ γεροπατέρα του πιεσμένος ἀπὸ τὸ βάρβαρο τοπικὸ ἔθιμο, τὴ διαφώτισή του ἀπὸ τὸν ἐπιστημονικὸ σοβιετικὸ ὅμιλο, τέλος τὴ μακρυνὴ ἐπανάσταση ποὺ θὰ δώσῃ στοὺς φτωχοὺς τῆς χώρας του τὴ λευτεριά τους. Κι' ὅλ' αὐτὰ ἑνωμένα μὲ μιὰ γερὴ δραματικὴ συγκίνηση. Ἡ «Ἐπανάσταση τοῦ καθηγητὴ Σοκόλωφ» τοῦ Μπελοτσερκόφσκυ καὶ ὁ «Ἀλέξανδρος Ποῦσκιν» τῶν Μπουλγκάνωφ καὶ Βερεσάγιεφ εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τῆς Σοβιετικῆς παραγωγῆς.

Ὅλ' αὐτὰ τὰ Σοβιετικὰ ἔργα φαίνονται νὰ ὑπακοῦνε στὴν κοσμοθεωρία τους. Εἶναι κάποιος πειθαρχημένος, ὠφελιμιστικὸς δρόμος ποὺ φαίνεται νὰ ἐξυπηρετεῖ πολὺ περισσότερο τὶς λαϊκὲς μάζες παρ' ὅσον ὁ «Ἑκατομμυριοῦχος» τοῦ Μπέρναρ Σῶ ποὺ μὲ τὸν πνευματώδη του διάλογο προσπαθεῖ νὰ κατευνάσῃ τὴ μανία τῶν ἀστῶν, τὴ μανία γιὰ τὰ ἑκατομμύρια.

«Τὸ θέατρο σήμερα σφαδάζει κάτω ἀπὸ μιὰ θανάσιμη ἀγωνία, λέει ὁ Ράνχαρτ. Τὸ δημιουργικὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα ἐγκαταλείπει τὸ θέατρο».

Τὸ θέατρο θὰ σωθῆ ἀπὸ τὸν ἠθοποιό, λέει ὁ Ραΐνχαρτ. Μὰ σίγουρα αὐτὸ εἶναι μιὰ ὑποκειμενικὴ γνώμη τοῦ Γερμανοῦ σκηνοθέτη γεμάτη συμπάθεια γιὰ τὸν ἠθοποιό. Ὁ ἠθοποιὸς εἶναι πάντοτε ἕνα ταιράστιο κεφάλαιο στὴν ὅλην ὑπόθεση τοῦ θεάτρου. Ἀλλὰ εἶναι καὶ τὸ μόνο πρόσωπο ποὺ παρουσιάζεται χωρὶς σοβαρὴ εὐθύνη στὸν καθοδηγητικὸ τομέα τῆς τέχνης τοῦ θεάτρου. Τὴν εὐθύνη τὴν ἔχει ὁλόκληρη ὁ συγγραφεύς. Εἶναι ὁ ἐνιεταλμένος κατ' εὐθεῖαν ἀπὸ τὸ Θεό, γιὰ νὰ τὸ πεῖ κανεὶς ἔτσι, γιὰ τὸ ἔργο αὐτό. Κι' ὅταν δὲν ἀσκεῖ ὅπως πρέπει τὴν ἐντολή του τὸ θέατρο ξεπέφτει. Ἡ σημερινὴ παρακμὴ τοῦ θεάτρου εἶναι παρακμὴ μεγάλων δραματικῶν ποιητῶν.

ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟΥ

ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: «Ο ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ»

Τὸ θρυλικὸ ἔργο τοῦ Θερβάντες ἔχει διασκευαστεῖ ὡς τώρα ἀρκετὲς φορὲς γιὰ τὸ θέατρο ἀπὸ ξένους καὶ δικούς. Καὶ τοῦτο γιατὶ ἡ λατρεία τῆς ἀνθρωπότητος πρὸς ἕνα τόσο τέλειο ἔργο ἔκαμε καὶ τοὺς θεατρικοὺς νὰ σκεφθοῦν νὰ τὸ δραματοποιήσουν. Ὡς τόσο, ἡ ἐποχή μας εἶναι μιὰ ἐποχὴ κοτὰ τὴν ὁποίαν ἔχει ἀπωλεσθεῖ φαίνεται ἡ ἔννοια τῆς θεατρικότητος. Ἂν παραδεχθοῦμε ὅτι τὸ θέατρο ἐξυπηρετεῖται μόνο μὲ ἔργα καθαρῶς θεατρικά, ἔργα δηλ. ποὺ ἀνεξάρτητα ἀπὸ μιὰ διαγραφὴ χαρακτήρων ἔχουν κοὶ σὺγκροση δραματικῶν παθῶν, τότε ὅσα βασίζονται στὸ πρῶτο μόνο μέρος δηλ. σὲ μιὰν ἁπλὴ διαγραφὴ χαρακτήρων δὲν εἶναι μέσα στὴν ἔννοια: θέατρο. Καὶ ὁ «Δὸν Κιχώτης» ὅπως εἶναι ἁπλωμένος στὸ μυθιστόρημα, ἀναγκαστικὰ καὶ στὸ θέατρο προσλαμβάνει τὴ μονομέρεια διαγραφῆς χαρακτήρων, συμβόλων πιὰ γιὰ τὴν αἰώνιαν ἀξία τους.

Ἀφοῦ λοιπὸν ἡ ἐποχή μας ἔχει χάσει τὴν ὁρατότητα τῆς αὐστηρῆς θεατρικοτητας καὶ ἔχει ἀποκλίνει πρὸς τὴν καθ' οἱονδήποτε τρόπον ἐξυπηρέτηση τοῦ θεάτρου, ἔστω καὶ διὰ μέσου διασκευῶν ἢ ἄλλων θεατρικῶν θεαμάτων ὠργανωμένων σύμφωνα μὲ κάποια σκοπιμότητα ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη, τότε θἀπρεπε νὰ σκεφθοῦμε ποιὸς θἄταν ὁ καλλίτερος τρόπος γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ θεάματος. Ὁ «Δὸν Κιχώτης» λοιπὸν εἶναι ἕνα τέτοιο κατ' ἐξοχὴν λαϊκὸ θέαμα. Παράλληλα μὲ τὴν κλασσικὴ ἀξία του, νὰ κατορθώνει νὰ δίνει μιὰν αἰώνια μορφὴ σ' ὅλο της τὸ πλάτος, καθὼς κωμικοτραγικὰ τὴ διαγράφει, ἔχει στοιχεῖα ποὺ ἀναμφισβήτητα ἀνάγονται στὸ λαϊκὸ γλέντι καὶ χιοῦμορ. Τὰ γιορταστικὰ στοιχεῖα του: οἱ κάμποι ὅπου ἀ· αζητᾶ τὶς περιπέτειές του ὁ ἀναστημένος ἱππότης τοῦ Μεσαίωνα, τὸ γλέντι τῆς κουβέρτας, απ' τοὺς ἁπλοὺς ἀνθρώπους, χανιτζῆδες, ἀγωγιάτες καὶ χαροκόπους, ὅλο τὸ λαϊκὸ χιοῦμορ ἐμποτισμένο στὸ πνεῦμα τοῦ Σάντσου, εἶναι στοιχεῖα ποὺ ἀποζητοῦν ἕνα χρῶμα λαϊκοῦ ξεφαντώματος καὶ περίσσιας χαρᾶς. Τὸ λαϊκὸ λοιπὸν τοῦτο θέαμα, ποὺ μυρίζει ἀπ' ἄλλη πλευρὰ κάποιο γιορταστικὸ μυστήριο ἀποζητᾶ τὸ ὕπαιθρο. Ἀποζητᾶ μιὰν ὀργάνωση θεάματος στὸ ὕπαιθρο. Ἐκεῖ τὰ τραγούδια κ' οἱ χοροί Ἐκεῖ ἡ χωριάτικη ζωὴ καὶ οἱ βουνίσιες περιπέτειες, σὲ τρίστρατα κι' ἀνεμόμυλους, σὲ κοπάδια ἀπὸ ζωντανά, ἐκεῖ οἱ ταξειδιῶτες καὶ τὰ φανταστικὰ κονταροχτυπήματα τοῦ «Δὸν Κιχώτη». Ἐκεῖ τὸ γλέντι τῆς κουβέρτας καὶ τὸ τραγικὸ γύρισμα τοῦ «Δὸν Κιχώτη» στὸν ἀραμπᾶ.

Ὁ θεατρικὸς πολιτισμὸς μᾶς ἐμποδίζει δυστυχῶς νὰ δοῦμε τὶς ἀγνὲς πηγὲς τοῦ θεάτρου, νὰ ζητήσουμε τὶς ἁπλὲς συγκινήσεις στὴν ὠμορφιὰ τοῦ τοπίου, τῆς ἐξοχῆς. Κάθε ἔργο, κάνει δὲν κάνει, εἶναι καταδικασμένο νὰ δεῖ τὴν ἀναπαράστασή του μέσα στὰ στενόχωρα ὅρια μιᾶς σκηνῆς διευθετημένης σύμφωνα μὲ κάποιο συμβατικὸ τρόπο. Ἡ «αὐτενέργεια» ποὺ πέρνει τὸ καιάλληλο ἔργο ἀνεβαζόμενο στὸ εὐνοϊκώτερο περιβάλλον εἶναι κάπως ἄγνωστο ἀκόμη. Καὶ ὁ νατουραλισμὸς τοῦτος ποὺ εἶναι τοποθέτηση τοῦ ἔργου στὸν ἀνοιχτὸ χῶρο, μὲ ρεαλιστικὸ αἴσθημα καὶ παίξιμο, εἶναι κάτι ποὺ τὸ γνωρίζει ὁ τόπος σὰν ἀληθινὸ καὶ παγκόσμιο φαινόμενο σκηνοθεσίας, ὅταν ἐπιτύχει στὸ σκοπό του: δηλαδὴ νὰ θεριέψει τὴν ψυχή μας καὶ νὰ τῆς δώσει καινούργιο θάρρος γιὰ μπρός.

Κ. ΜΑΝΙΑΤΗΣ

Φ. ΔΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΥ — Θεατρική διασκευή ΑΙΜ. ΒΕΑΚΗ

ΤΑΠΕΙΝΟΙ ΚΑΙ ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΟΙ

Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο

ΑΛΙΟΣΑ.—(*εἶν' ἕνας νέος 19 χρονῶ ποὺ μοιάζει περισσότερο μὲ κορίτσι. Ξανθὸς μὲ φυσικὰ μπουκλάτα χρυσὰ μαλιά. Τὸ χρῶμα του καὶ τὸ ἁπαλό του δέρμα δείχνουν πὼς εἶναι γέννημα ἐκλεπτισμένης μὰ καὶ ἐκφυλισμένης ράτσας. Μόλις βλέπει τὸ Βάνια ξεχνᾷ τὴ Νατάσα καὶ τρέχει κοντά του, τοῦ ἁρπάζει καὶ τὰ δυὸ χέρια καὶ τοῦ τὰ σφίγγει*). Εἶναι καιρὸς τώρα ποὺ ἤθελα νὰ σᾶς μιλήσω σὰν σὲ ἀδερφό. Πόσα δὲ μοῦχει πεῖ γιὰ σᾶς ἡ Νατάσα. Εἰδοθήκαμε ὅμως τόσο λίγο...ἐλάχιστα μιλήσαμε μαζί..."Ας εἴμαστε φίλοι καί...συχωρέστε μας (*σκύβει τὸ κεφάλι κοκκινίζοντας ντροπαλά. "Εξαφνα νοιώθοντας πὼς ὁ Βάνιας στὴ μακροθυμία του ἀντὶ γι' ἀπάντηση τοῦ σφίγγει τὰ χέρια. ξεφωνίζει μὲ χαρὰ*) "Α! μοῦ σφίγγετε τὰ χέρια ; Λοιπὸν ναί ; Εὐχαριστῶ. (*ἀγκαλιάζει τὸ Βάνια καὶ τὸν φιλεῖ. "Εξαφνα θυμᾶται τὴ Νατάσα*) "Ω! Συγγνώμην, (*"Ερχεται κοντά της παίρνει τὸ χέρι της καὶ τῆς τὸ φιλεῖ κανονικὰ σὲ στάση προσοχῆς. Μιὰ ραφιναρισμένη, ἐπίσημη, ἀριστοκρατικὴ κίνηση*).

ΝΑΤΑΣΑ.—(*Μεθυσμένη ἀπὸ χαρὰ*) Ναί ..ναί, Ἀλιόσα. Εἶναι φίλος μας, εἶναι ἀδερφός μας ὁ Βάνιας. Μᾶς συχώρεσε κι' ὅλα.Χωρὶς αὐτὸν δὲ θὰ μπορούσαμε νἄμαστ' εὐτυχισμένοι. (*Ξαφνικὰ ἡ χαρά της σκοτεινιάζει, ἕνα τρεμούλιασμα φαίνεται στὰ χείλη της*). "Α...τί σκληροὶ ποὺ εἴμαστε.—Βάνια, γύρισε πίσω, σπίτι μας, κοντά τους. Ξέρουν τόσο καλὰ τὴ χρυσή σου καρδιὰ ποὺ, κι' ἂν δὲ μὲ συχωρέσουν ἐμένα, ἄμα δοῦν πὼς ἐσὺ μὲ συχώρεσες, ἡ ὀργή τους θὰ μαλακώσει. Πές τους τα ὅλα μὲ λόγια ποὺ νὰ βγαίνουν ἀπ' τὴν καρδιά σου..'Υπερασπίσου με, σῶσε με. Πές τους Βάνια, πὼς ἡ κόρη τους ξέρει καλὰ πὼς δὲ μποροῦν νὰ τὴ συχωρέσουν. Κι' ἂν αὐτοὶ μὲ συχωρούσανε, ὁ Θεὸς δὲ θὰ μὲ συχωροῦσε, τὸ ξέρω. Μὰ κι' ἂν μὲ καταραστοῦνε, ἐγὼ θὰ προσεύχομαι γι' αὐτοὺς σ' ὅλη τὴ ζωή μου."Αχ γιατὶ νὰ μὴν μποροῦμε νἄμαστ' ὅλοι εὐτυχισμένοι; Γιατί; Γιατί; (*Ξαφνικὰ κρύβοντας μ' ἀπελπισία τὸ πρόσωπο*) Θεέ μου, τί ἔκανα ! !

ΑΛΙΟΣΑ.—(*Σὰν παιδί, τρομαγμένος ἀπ' τὸν πόνο της, ποὺ δὲν τὸν νοιώθει τὴν ἀγκαλιάζει σφιχτὰ καὶ ὁρμητικὰ*) Σ' ἀγαπῶ Νατάσα!

ΒΑΝΙΑΣ.—(*Σὲ μιὰ στιγμὴ ἀδυναμίας, ξεσπώντας καὶ ρίχνοντας βλέμμα κατηγόρου στὸν 'Αλιόσα*). Πῶς μπορέσατε νὰ τῆς ζητήσετε τέτοια θυσία !

ΑΛΙΟΣΑ.—(*'Αφίνοντας ἀμέσως τὴ Νατάσα μὲ ὕφος παιδιοῦ ποὺ τὸ μαλώνουν*). Μὴ μὲ καταδικάζετε, μή, ὄχι ἔτσι...'Ακοῦστε. Αὐτὴ ἡ δυστυχία δὲ θὰ βαστάξει παρὰ μόνο μιὰ στιγμή. Εἶμαι βέβαιος γι' αὐτό. Δὲ χρειάζεται παρὰ λίγη δύναμη, νὰ ὑποφέρουμε αὐτὴ τὴ στιγμή. "Ολη ἡ ἀφορμὴ εἶναι μιὰ ἀνόητη οἰκογενειακὴ περηφάνια. 'Εκεῖνοι οἱ καυγάδες ποὺ μποροῦσαν καὶ νὰ λείπουν. Οἱ δίκες. ."Ολα ὅμως αὐτὰ θὰ πάρουν ἕνα τέλος. Θὰ ἑνωθοῦμε ὅλοι ξανὰ καὶ οἱ γονεῖς μας βλέποντάς μας τόσο εὐτυχισμένους θὰ τὰ ξεχάσουνε ὅλα, κι' ὁ γάμος μας θὰ γίνει ἀφορμὴ νὰ φιλιώσουν κι' αὐτοὶ μεταξύ τους. 'Εγὼ τὸ σκέφτηκα πολὺ καὶ θαρρῶ πὼς ἔτσι θἄρθουν τὰ πράματα. Τί λέτε καὶ σεῖς ;

ΒΑΝΙΑΣ.—(*'Απορώντας μὲ τὴν ἀφέλειά του*) Μιλᾶτε γιὰ γάμο; Μὰ πότε θὰ παντρευτῆτε ;

ΑΛΙΟΣΑ.— (*σὰ νὰ μιλᾷ γιὰ τιποτένια πράματα*) 'Αμέσως! Αὔριο κι' ὅλας. "Η...μπορεῖ νὰ μὴν προφτάσουμε αὔριο,μεθαύριο ὅμως,αὐτὸ ἀλήθεια δὲν τὄχα σκεφθῆ καὶ δὲν ἔλαβα χρόνο, νὰ... ἔλεγα κι' ὅλα πὼς μπορεῖ καὶ νὰ μὴν ἐρχότανε σήμερα ἡ Νατάσα στὸ ραντεβοῦ μας. "Υστερα κι' ὁ πατέρας μου ἤθελε καὶ καλὰ νὰ μὲ πάει ἀπόψε στὴν ἀρραβωνιαστικιά μου.. . (*γελῶντας*) τὸ ξέρετε πὼς θέλουν νὰ μὲ παντρέψουν. 'Η Νατάσα θὰ σᾶς τὸ εἶπε, ναί; Μὰ ἐγὼ δὲ θέλω. Βλέπετε ὅμως, ἔτσι ὅπως ἦταν μπερδεμένα τὰ πράγματα δὲν μποροῦσα τίποτα νὰ ὑπολογίσω στὰ σίγουρα. Πάντα ὅμως θὰ στεφανωθοῦμε μεθαύριο. Βέβαια...φυσικά..αὐτὸ πρέπει ἐξάπαντος νὰ γίνει ἀλλοιῶς, δὲν εἶν' ἔτσι; Αὔριο φεύγομε κι' ὅλα κατὰ τὸ δρόμο τοῦ Ψκώφ. Κάθετ' ἐκεῖ κάπου ἕνας συμμαθητής μου ἀπ' τὸ λύκειο. Λαμπρὸ παιδί. Θὰ βροῦμε κανένα παπά. "Ω! ἀλήθεια δὲν ξέρω σίγουρα ἂν βρίσκετ' ἐκεῖ παπᾶς! Θἄπρεπε βέβαια αὐτὸ νὰ τὄχα μάθει ἀπὸ πρίν, μά, νό!—γιατὶ σᾶς λέω—δὲ μοῦμεινε καιρός. 'Ως τόσο αὐτὸ δὲν εἶναι τίποτα.Μιὰ ἁπλὴ λεπτομέρεια...Μποροῦμε ὅμως νὰ κουβαλήσουμε κανέναν παπᾶ ἀπ' τὰ γειτονικὰ χωριά. Κρίμα μόνο ποὺ δὲ βρῆκα καιρὸ νὰ γράψω δυὸ λόγια στὸ συμμαθητή μου...καθόλου παράξενο νὰ μὴ βρίσκεται σπίτι του κείνη τὴν ὥρα . . . Μπά...τί πειράζει; Φτάνει νἄχει πάρει κανεὶς τὴν ἀπόφαση κι' ὅλα θὰ πᾶνε μονάχα τους.Στὸ μεταξὺ ὥς αὔριο ἡ Νατάσα θὰ μείνη μαζί μου. Νοίκιασα ἕνα μικρὸ διαμέρισμα καὶ θὰ κατοικήσουμ' ἐκεῖ ἄμα γυρίσουμε, γιατί, καταλαβαίνετε, δὲ θἄμαι πιὰ ἕνα παιδί, θἄμαι πιὰ ἕνας παντρεμμένος! καὶ δὲν ταιριάζει νὰ γυρίσω καὶ νὰ καθήσω στὸ σπίτι τοῦ πατέρα μου.Θἄρχεσθε βέβαια καὶ σεῖς 'Ιβὰν Πετρόβιτς νὰ μᾶς βλέπετε—δὲν εἶν' ἔτσι; —Θἄρθουν κι' ὅλοι οἱ παλιοὶ συμμαθητές μου ἀπ' τὸ Λύκειο..Θὰ κάνουμε βεγγέρες... (*πλημμυρισμένος ἀπὸ χαρὰ*) ἄ! τί εὐτυχισμένοι ποὺ θἄμαστε Νατάσα μου. . . (*τὴν ἀγκαλιάζει*).

ΒΑΝΙΑΣ.—(*Ποὺ σ' ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα ἔχει ρίξει ἐπανειλημένως τὰ μάτια του στὴ Νατάσα κάθε φορὰ ποὺ ἡ ἀκατάσχετη φλυαρία τοῦ 'Αλιόσα ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τῆς ἀφέλειας καὶ τῆς ἐπιπολαιότητας τοῦ φεύγει τώρα, γεμάτο ἀγωνία ἕνα*) : Νατάσα.

ΝΑΤΑΣΑ.—(*Ποὺ ὥς τώρα ἀπαντοῦσε στὰ βλέμματα τοῦ Βάνια μὲ βλέμμα ἱκεσίας καὶ μὲ χαμόγελο οἴκτου σὰ νὰ ζητοῦσε ἐπιείκεια γιὰ τὸν 'Αλιόσα, τώρα τὰ χείλη της ψιθυρίζουν σιγά*) : Νὰ αὐτὸς εἶναι (*καὶ σηκώνει τοὺς ὤμους καὶ ρίχνει τὸ βλέμμα στὸν οὐρανὸ σὰ νὰ λέει : «Τί νὰ κάνω»*);

ΑΛΙΟΣΑ.—(*ποὺ ξαφνιάζεται ἀπὸ τὰ λόγια τους τοὺς κοιτάζει μιὰ στιγμὴ σὰ φοβισμένο παιδὶ ποὺ τὸ τσάκωσαν νὰ κάνη κάποια ἀταξία κι' ἔξαφνα σκάει ἕνα ἠχηρό, ἀθῶο, παιδικὸ γέλοιο*) Χά! χά! εἶμαι λιγάκι ἐπιπόλαιος, δὲν εἶν' ἔτσι; Αὐτὸ μοῦ τὸ λέει κάθε μέρα ὁ πατέρας μου, καὶ...πότε, πότε μοῦ τὸ λέει κι' ἡ Νατάσα (*σοβαρὰ καὶ μ'ἀπόλυτη εἰλικρίνεια*) Μὰ θ'ἀλλάξω! "Ω! τώρα 'Ιβὰν Πετρόβιτς, σᾶς ὁρκίζομαι πὼς θ' ἀλλάξω. 'Η Νατάσα μου εἶναι τόσο ἔξυπνη καὶ τόσο σοβαρή! "Εχει τέτοια δύναμη ν' ἀλλάζει τοὺς χαρακτῆρες. Θὰ δῆτε! Θὰ δῆτε! (*ἁρπάζει τὸ χέρι τῆς Νατάσας καὶ τὸ φιλεῖ*) Πόση πεποίθηση ἔχω σὲ σένα, γλυκειά μου Νατάσα· μὴ μοῦ θυμώνεις...θὰ κάνω ὅ,τι θές, ὅπως θὲς, ναὶ ἀγάπη μου;

(*Μιὰ στενόχωρη σιωπὴ*).

ΒΑΝΙΑΣ.—(*ποὺ δὲν μπορεῖ παρ' ὅλα τὰ ἱκετευτικὰ βλέμματα τῆς Νατάσας νὰ συγκρατήση τὴ λύπη του λέει στὸν 'Αλιόσα μὲ ὕφος πικρῆς ἐπιτίμησης*) Μὰ ὁ πατέρας σας...ὁ πατέρας σας... εἶστε τόσο βέβαιος πὼς ὁ πατέρας σας θὰ σᾶς συγχωρέση;

ΑΛΙΟΣΑ.—Γιατὶ νὰ μὴ μὲ συχωρέση ; 'Ο ἴδιος τάχα δὲ λέει πὼς δὲν ἔχω ἀνδρικὸ χαρακτῆρα; πὼς δὲν εἶμαι σοβαρός, πὼς εἶμαι ἐπιπόλαιος, ἀπερίσκεπτος, παιδί; Νὰ τώρα ποὺ τοῦ ἀποδείχνω καθαρὰ πὼς εἶμαι ἄντρας, δὲν εἶν' ἔτσι;- ἀφοῦ παντρεύομαι! Δὲν εἶναι μικρὸ πρᾶμα νὰ παντρεύεται κανείς.Τώρα πειὰ δὲν εἶμαι ἁπλῶς ἕνα παιδί, εἶμαι κι' ἐγὼ σὰν ὅλους τοὺς παντρεμμένους καὶ θὰ ζῶ μὲ τὴν ἐργασία μου ! "Ας μ' ἀνάθρεψαν μ' ἄλλες ἰδέες. 'Η Νατάσα μοῦ εἶπε πὼς ἡ ἐργασία δὲν εἶναι ντροπή. Λοιπὸν θὰ ἐργασθῶ. Τώρα τελευταία σκέφτηκα πολὺ σοβαρὰ πάνω σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα, γιὰ μιὰ σοβαρὴ καὶ θετικὴ ἐργασία. Ξέρετε τί σκέφτηκα 'Ιβὰν Πετρόβιτς; Θὰ γίνω σὰν καὶ σᾶς. Θὰ γράφω κι' ἐγὼ βιβλία. Τὴν περασμένη νύχτα σκέφτηκα ἕνα μυθιστόρημα ποὺ θὰ γίνει πολὺ ὡραῖο. Τὸ θέμα τὸ πῆρα ἀπὸ μιὰ κωμωδία τοῦ Σκρίμπ. Θὰ σᾶς τὸ διηγηθῶ, μὰ ὄχι τώρα.Μιὰ ἄλλη ὥρα...Τὸ σπουδαῖο εἶναι πὼς αὐτὴ ἡ δουλειὰ φέρνει χρήματα. 'Εσᾶς δὲ σᾶς πληρώνουν γι' αὐτὰ ποὺ γράφετε; ἔ, λοιπὸν νά .. .ἔτσι καὶ γώ. Φτάνει ἐσεῖς Βάνια ποὺ εἶστε τόσο καλὸς νὰ θελήσετε νὰ μὲ συστήσετε στὶς ἐφημερίδες καὶ νὰ συνεννοηθῶ μὲ τοὺς συντάχτες. "Α. . . βέβαια ξέρω πὼς τώρα στὴν ἀρχὴ δὲ θὰ κερδίζω καὶ πολλά...Μὰ ἔχω ἕνα σωρὸ μικροκοσμήματα, θὰ τὰ πουλήσω κι' ἔτσι θὰ βροῦμε τρόπο νὰ ζοῦμε ὅ Θεὸς ξέρει πόσο καιρό, κι' ἔπειτα.

ΒΑΝΙΑΣ (*μὲ δύσκολα συγκρατημένη ὀργὴ*) Μὰ γιὰ τὄνομα τοῦ Θεοῦ δὲ σκεφτήκατε τί θ' ἀκολουθήσει μεταξὺ τοῦ πατέρα σας καὶ τοῦ δικοῦ της; Τί φαντάζεσθε πὼς θὰ γίνη ἀπόψε στὸ σπίτι της;

ΝΑΤΑΣΑ.—(*γίνεται κατάχλωμη κι' ἁρπάζει τὸν 'Αλιόσα στὴν ἀγκαλιά της σὰν γιὰ νὰ τὸν προστατέψη ἀπὸ τὸ Βάνια*) Βάνια! Βάνια! ὄχι, ἔτσι καλέ μου Βάνια! Βλέπεις καλὰ πὼς δέ μπορεῖ νὰ γίνη ἀλλοιῶς, (*ἀφινει τὸν 'Αλιόσα καὶ συστρέφε νευρικὰ τὰ χέρια*) Θεέ μου δὲ μπορῶ νὰ κάνω ἀλλοιῶς! Δὲ μπορῶ!...

ΑΛΙΟΣΑ.— (*τὴν ἀγκαλιάζει τρομαγμένος*) Νατάσα, ἀγάπη μου! Μὰ τί ἔχεις, Θεέ μου; Μὴν ἀνησυχεῖτε Ἰβὰν Πετρόβιτς. Μὴν ἀνησυχεῖτε, εἶναι μαζί μου. Σᾶς ἐγγυῶμαι γιὰ τὴν εὐτυχία της μὲ τὴ ζωή μου (*ξαφνικὰ καθὼς στρέφει πρὸς τὴ Νατάσα, βλέπει ἀριστερὰ σὰ νὰ προσηλώνεται πρὸς ἕνα ὡρισμένο σημεῖο*) ἔ; τί; ὤ...νὰ εἴδατε; Ξεχάσαμε τὸ ἁμάξι. 'Ο ἁμαξᾶς μᾶς κάνει νοήματα μὲ τὸ καμτσίκι του. Φυσάει δυνατὰ καὶ τ' ἄλογό του θὰ ἦταν πολὺ ἱδρωμένο γιατὶ τὸν ἔβαλα πολὺ νὰ τρέχη ὅταν ἐρχόμαστε. Πρέπει νὰ φύγωμε Νατάσα. Δὲ μπορεῖ πιὰ νὰ σταθῆ ἐκεῖ. Καλὴ νύχτα 'Ιβὰν Πετρόβιτς (*περνᾷ ἀριστερὰ ἀφοῦ σφίξει τὸ χέρι τοῦ Βάνια, καὶ γέρνει πρὸς τὸν ἁμαξᾶ*) : 'Ερχόμαστε, ναί...τώρα ἀμέσως.

ΒΑΝΙΑΣ.—(*Μὲ φευγάτη ψυχὴ ἁπλώνει τὸ χέρι στὴ Νατάσα*) Νατάσα...

ΝΑΤΑΣΑ.—Σῶπα...σῶπα (*κατάχλωμη, μόλις ἀκούεται*) Αὐτὸ τὸ γράμμα... (*βγάζει ἀπ' τὸν κόρφο της ἕνα φάκελλο τσακισμένο στὰ δύο*) τῶχω γράψει ἀπὸ χτές... Θὰ τἄφινα ἂν ἔφευγα μόνη, μὰ ὅταν εἶδα πὼς θἄρθεις μαζί, εἶπα καλλίτερα ἐσύ... δός τους το ἐσύ... (*τοῦ τὸ δίνει*) Τρέχα κοντά τους... καληνύχτα Βάνια... καὶ τρέχα κοντά τους... (θέλει ν' ἁπλώσει τὰ χέρια νὰ τὸν ἀγκαλιάσει μὰ κλονίζεται, πέρνει καὶ τοῦ φιλεῖ τὸ χέρι ποὺ κρατάει τὸ γράμμα, ἀνασηκώνεται καὶ γέρνει ἄθελα πρὸς τὰ πίσω. 'Ο 'Αλιόσα ἔχει γυρίσει. Τὴ δέχεται στὴν ἀγκαλιά του, τὴ στηρίζει καὶ τὴν τραβάει γρήγορα πρὸς τ' ἀριστερὰ. Χάνονται. 'Ο Βάνιας μένει λίγο ἀκίνητος κοιτάζοντας πρὸς τὸ μέρος ποὺ ἔφυγαν Πέφτει μιὰ στιγμὴ στὸ σιδερένιο μπαμπᾶ ποὺ κάθισε πρὶν ἡ Νατάσα. Τὰ δάκρυά του τρέχουν ἐνῶ τὸ κεφάλι του εἶναι πάντα στραμμένο πρὸς τὸ μέρος κείνης ποὺ ἔφυγε. Ξαφνικὰ τὸ μάτι του πέφτει στὸ γράμμα ποὺ κρατάει. Σηκώνεται μὲ κόπο καὶ φεύγει δεξιὰ μὲ τὸ κεφάλι κάτω καὶ μ' ἀργὸ σερνάμενο βῆμα).

Ρ ι ν τ ὼ

τῆς Α΄ πράξεως

ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ

ΤΑΜΙΕΥΤΗΡΙΟΝ
ΚΑΤΑΘΕΣΕΙΣ ΕΝ ΟΨΕΙ
ΠΑΣΗΣ ΦΥΣΕΩΣ ΤΡΑΠΕΖΙΤΙΚΑΙ ΕΡΓΑΣΙΑΙ

ΔΡΑΧ. 4