

νά μη σέ πάρω ἐκεῖ τραβώντας με φορεῖο.
Χάσου ἀποδῶ, χολεργικό ψοφίμι! χάσου, λέω,
παλιόπραμα, κερῆνο μούτρο!

ΚΥΡΙΑ ΚΑΠΟΥΛΕΤΟΥ

“Ε, ἔ, μὰ τί, τρελάθηκες;

Δέν τρελάθηκε καθόλου. Αὐτός εἶναι ὁ φεουδάρχοντας κ' οἱ εὐγένειες κ' οἱ καλοσύνες του καί τὰ χωρατά του ἦταν ὅσο δέν εὗρισκε ἀπό κανέναν ἀντίρρηση: ἀλλά μόλις αὐτή παρουσιάστηκε στό πρόσωπο τῆς κόρης του, ἀμέσως τὸ θηρίο, ὁ τυράννος πού'ναι μέσα του, παρουσιάζεται, κ' ἐνῶ ἡ κόρη του, τὸ νεαρό τρυφερό πλάσμα τὸν παρακαλεῖ ν' ἀκούσει ἕνα τῆς λόγο:

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Πατέρα μου, τῆ χάρη σου ζητάω γονατιστή,
ἄκουσε ὑπόμονα μόνο ἕνα λόγο νὰ σοῦ εἰπῶ.

Νά πῶς τῆς φέρνεται:

ΚΑΠΟΥΛΕΤΟΣ

Γκρεμίσουν παλιοθήλυκο, ἀνυπάκουη κόρη!
σοῦ λέω: νὰ πᾶς στήν ἐκκλησιά τὴν Πέμπτη, ἀλλιῶς
νὰ μη με ξαναἰδέεις στά μάτια: μὴ μιλήσεις,
δὲ θέλω ἀπάντηση: μὲ τῶν δάχτυλά μου...

Ξεσπάζει σὲ βρισιές κι ἀπειλές κ' εἶν' ἔτοιμος νὰ τῆ δειρίει, σὰν ὅλους τοὺς τυράννους. Βρίζει καὶ τῆ γυναῖκα του καὶ τὴν παραμάνα πού τολμᾶν νὰ τοῦ θυμίσουν ὅτι παραφέρνεται καὶ ἀποτελειώνει:

ΚΑΠΟΥΛΕΤΟΣ

Λέτο, στοχάσου το, κ' ἐγὼ δὲν ἀστετεύομαι.
Κοντὰ νὰ ἡ Πέμπτη σκέψου με τὸ χέρι στήν καρδιά σου:
Δικιά μου ἀποῦ εἶσαι, θὰ σέ δώσω σὲ ἄνθρωπο δικό μου.
“Ἄν ὄχι, χάσου, ζήτα, ψόφα, πέθανε στοὺς δρόμους,
ἐγὼ μὰ τὴν ψυχή μου, πιά δὲ θὰ σ' ἀναγνωρίσω,
οὔτε δικό μου τίποτα ποτὲ θὰ σέ γλυκάνει:
λογάρισε καὶ σκέψου: δὲ θὰ ψευτοχάσω.

Λέει καὶ φεύγει, χωρὶς νὰ συζητήσει, γιατί δὲν ἀναγνωρίζει κανένα δικαίωμα στοὺς δικούς του νὰ ἔχουν γνώμη γιὰ τὰ δικά τοῦ. Τὸ ἴδιο κ' ἡ γυναῖκα του, πού ὅταν πέφτει στό γονατά της ἡ κόρη της, τῆς ἀπαντάει:

ΚΥΡΙΑ ΚΑΠΟΥΛΕΤΟΥ

Μὴ μοῦ μιλᾶς ἐμένα, ἐγὼ δὲ λέω λέξη:
κάμε ὅπως θές, ἐγὼ ξεμπέρδεψα με σένα.

Καὶ φεύγει κι αὐτὴ χωρὶς νὰ τὴν ἀκούσει, γιατί αὐτὴ στό ἴδιο πνεῦμα ὑποταγμένη, δὲ μπορεῖ νὰ ἀναγνωρίσει οὔτε στόν ἐαυτὸ τῆς τὸ δικαίωμα ν' ἄλλῃ γνώμη ἀπὸ τὴν γνώμη τοῦ ἀφέντη. Σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα σηκώνεται ἀντιμέτωπο τὸ νέο πνεῦμα, ἡ νέα τάξη, καὶ μαζί της οἱ ἐρωτευμένοι τοῦτοι νέοι, ἴσα-ἴσα γιατί νὰ νέοι κ' ἦσαν νέοι χρόνοι, ἡ ζωὴ ξαναγεννιέται, ὁ κόσμος ξυπνάει ἀπ' τὸ μεσαιωνικό σκοτάδι στό φῶς τῆς Ἀναγέννησης, ἡ ζωὴ, ἡ προμοκρατημένη τόσους αἰῶνες, ζητάει τὸ δικό της, ἀγκαλιάζει τὸ γέλιο καὶ τὴν χαρὰ καὶ τὸν ἔρωτα, θέλει νὰ ζήσει, ἀκόμα καὶ με ὅλους τοὺς κινδύνους, ἀκόμα κι ἂν τὴν βρεῖ ὁ θάνατος: Αὐτὸ εἶναι τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης πού φυσάει μέσα σ' ὅλο τοῦτο τὸ ἔργο καὶ σ' ὅλα τὰ ἀξία ἔργα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Αὐτὸς εἶν' ὁ ἀγώνας τοῦ δραματικοῦ αὐτοῦ ἔργου, ὁ ἀγώνας πού τὸ ζωογονεῖ καὶ τὸ δικαιώνει, αὐτὸν ὑπηρετοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης, κ' οἱ χαραχτῆρες, κ' ἡ πλοκή, καὶ τὰ χωρατά τὰ χοντρά κι ἀθυρόστομα, κ' οἱ στίχοι, κι ὁ πεζὸς διάλογος, κι ὁ λυρισμός, κ' ἡ φιλοσοφία: ἀλλὰ αὐτὸς ἴσα-ἴσα ὁ ἀγώνας ἔλειψε ἀπὸ τὴν παράσταση κ' ἔτσι τὰ εἶδαμε ὅλα νὰ δίνονται τυπικά, ἄτονα καὶ ρομαντικά—ρομαντικά σὲ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ! καὶ νὰ μᾶς παρουσιάζεται ξεκομμένο, ξεθεμελιωμένο τὸ ἐρωτικό πάθος (ὅπως ὁ φωτισμένος Παρθενώνας στὶς ἐπίσημες νύχτες—παντοῦ τὰ ἴδια) κι αὐτὸ τὸ ἐρωτικό πάθος βαρὺ, βαρὺ κι ἀρρωστημένο, σὰ νὰ μὴ εἶναι φυσικό καὶ ἐρωτεύονται οἱ νέοι, παρὰ σάμπως οἱ δύο νέοι αὐτοὶ νὰ εἶναι συνεπαρμένοι ἀπὸ κάποιο ἀφύσικο καὶ τερατώδες καὶ μοιραῖο μυστήριον πού τοὺς σπρώχνει πρὸς τὸ θάνατο, καὶ τὸ ἀληθινὸ νόημα τοῦ ἔργου σκεπάζεται σὰν κάτι πού δὲν πρέπει νὰ φανερωθεῖ, κάτω ἀπὸ φανταχτερά κοστούμια, ὠραία σκηνικά—νεκρά φύσις—ξυφομαχικά κόλπα καὶ ἡθογραφικά πανηγυριώτικα σούρτα-φέρτα.

Κι αὐτὰ θέλει νὰ μᾶς κάνει νὰ τὰ παραδεχτοῦμε γιὰ σωστά τὸ θεατρικὸ πρόγραμμα. Ἐκεῖ διαβάζουμε πῶς ἡ τραγωδία αὐτὴ εἶναι μόνο μιὰ ἐρωτικὴ τραγωδία, “τυπικὸ ὑπόδειγμα τοῦ ἐρωτικοῦ προσανατολισμοῦ... ἕνας πολιτισμὸς ἐρωτικὸς βρῖσκει στὴν τραγωδία τοῦ Ρωμαίου καὶ τῆς Ἰουλιέτας τὸ θαυμαστό του προσανάκρουσμα...”. Ἐκεῖ διαβάζουμε πῶς ἡ τραγικὴ ἥρωες τοῦ Σαίξπηρ ἔχουν “κάτι τὸ μοιραῖο μέσα τους”. Κι ἀκόμη πῶς “ὀλόκληρη ἄλλωστε ἡ σχέση τῶν δύο παιδιῶν, ὅπως ἄρχισε μέσα σὲ μιὰν ἔκσταση, ἔτσι θὰ διατηρηθεῖ ὡς τὸ τέλος, βουτηγμένη στὴν ἀχλύ ἐνὸς μυστηρίου. Εἶναι ἡ περιοχὴ ὅπου ὁ ἔρωτας συνορεύει με τὸν θάνατο. Κατάνυξη θρησκευτικὴ ἔμποτιζει τὸ εἰδύλλιο τοῦ Ρωμαίου καὶ τῆς Ἰουλιέτας...” “Γιὰ τὰ δύο τοῦτα παιδιὰ ἡ ζωὴ προβάλλει με μιὰν ὁμορφίαν συναρπαστικὴ, ἐπειδὴ ἀκριβῶς εἶναι καὶ ἀντιφατικὴ: σκοτώνει ὅ,τι ὠραιότερο ἔχει πλάσει...”. Μά, γιὰ ὄνομα τῶν δυνάμεων, γιατί τὰ δύο παιδιὰ αὐτὰ πρέπει σῶναι καὶ καλὰ νὰ ἐρωτεύονται διαφορετικά ἀπ' ὅλα τ' ἀνθρώπινα παιδιὰ; Ἄλλὰ τὸ θεατρικὸ πρόγραμμα συνεχίζει τὰ μυστήρια καὶ μᾶς ἐξηγεῖ παρακάτω πῶς ἡ βιάση τοῦ Ρωμαίου “κύριο συστατικὸ τῆς ἰδιοσυγκρασίας του” εἶναι τὸ ἐλατήριο τῆς καταστροφῆς. Κ' ἐμεῖς ὡς τώρα πιστεύαμε πῶς ὅλοι οἱ νέοι τοῦ κόσμου ἀνέκαθεν καὶ τώρα καὶ πάντα, ὅταν ἐρωτεύονται, βιάζονται πολὺ. Κι ἂν δοῦμε καὶ κανένα νέο ἐρωτευμένο πού νὰ μὴ βιάζεται, θὰ εἰποῦμε πῶς εἶναι τέρας ἢ βλαμμένος. Μὰ πρὶν νὰ γράψουν τὴν εἰσήγησιν, οἱ εὐλόγημένοι, δὲν ἔριχναν μιὰ ματιὰ γύρω τους νὰ ἴδουν νέους, ἂν οἱ ἴδιοι ἐλησμονήσαν τὴν νιότη τους; Καὶ γιὰ τὸν ἀγῶνα πού κάνουν ὁ Ρωμαῖος κ' ἡ Ἰουλιέτα καὶ τὸν τραγικὸ τους θάνατο καὶ τὸν Τυβάλδο τὸν ξάδερφο πού ἀναλαβαίνει, μάλιστα με τὴν ἔλλειψη τοῦ ἀδερφοῦ, τὴν τιμὴ τοῦ σπιτιοῦ, δὲν κοίταζαν λίγο σὲ μέρη ἐδῶ τῆς Ἑλλάδας, ὅπου ἀκόμη καὶ σήμερα ζεῖ τὸ φεουδαρχικὸ πνεῦμα, λ. χ. στὴ Μάνη, γιὰ νὰ βλεπαν πῶς πληρώνουν τοὺς ἐρωτῆς τους οἱ νέοι;

Ἄλλὰ ἡ εἰσήγησις στό θεατρικὸ πρόγραμμα, ὑποταγμένη στό φεουδαρχικὸ πνεῦμα πού κυβερνάει τὸ Ἐθνικὸ μας Θέατρο, συνεχίζει χωρὶς νὰ προσέχει γύρω της: “Ἡ μελαγχολία τοῦ νέου στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ἦταν ἕνα προαίσθημα. Κάτι βαθύτερο ἴσως ἀκόμα: προετοιμασία μυστικὴ γιὰ μιὰ συνάντησι καὶ γιὰ ἕναν ὑμέναιο μυστήριον, πού ἡ τέλεσίς του δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ παρὰ μόνο σὰν τελειώση—στό ἀκραιο σύνορο τῆς ζωῆς, μπροστὰ στὴν πύλη τοῦ θανάτου”. Ἀφήνουμε τὴν τελευταία λέξη στό θεατρικὸ πρόγραμμα, γιατί αὐτὴ τὰ λέει ὅλα κ' ἐξηγεῖ, βαριά-βαριά, τὸ γιατί αὐτὴ ἡ παράσταση ἐβάδισε με βῆμα κηδεῖας....

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΚΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ

Στὶς θεατρικὲς κριτικὲς, ἀφοῦ γίνει ἡ ἀνάλυσις τοῦ ἔργου καὶ ἡ κριτικὴ τῆς παράστασης, ἀφιερώνονται δύο λόγια καὶ στὰ Σκηνικά. Οἱ χαρακτηρισμοὶ εἶναι σχεδὸν τυποποιημένοι καὶ περιορισμένοι, με ὑπερίσχυση τῶν ἐπιθέτων πού ἀφοροῦν κυρίως τὴν καλαισθησία. Ἡ θεατρικὴ κριτικὴ ἀποφεύγει νὰ ἐπεκταθεῖ σ' αὐτὸν τὸν τομέα ἢ νὰ διακινδυνεύσει πιὸ εἰδικούς ἄρους, πού θὰ προέλθουν ἀπὸ τὴν ἀνάλυσι καὶ τὴν τοποθέτησι, σὲ συσχέτισή της με τὴν παράστασι, τῆς δουλειᾶς τοῦ σκηνογράφου—ἐνδυματολόγου. Ἡ συμβολὴ τῆς σκηνογραφίας μοιάζει ἔτσι νὰ περιορίζεται ἀπλὰ στὴ δημιουργία ἐνὸς εὐχάριστου περιβάλλοντος καὶ στὴν ἱκανοποίησι τοῦ γούστου τοῦ θεατῆ: στὴν ἱκανοποίησι τοῦ ματιοῦ του.

Ὡστόσο οἱ σχέσεις “μορφῆς” καὶ “λειτουργίας” ἀποτελοῦν σήμερα τὴν βάση τῆς κριτικῆς ὄλων τῶν Τεχνῶν. Τί εἶναι ἄσχημο καὶ τί εἶναι ὁμορφο κρίνεται ἀπὸ τὴν λειτουργία του καὶ ἀπὸ τὴν πληρῶσι αὐτῆς τῆς λειτουργίας στὴ μορφή του. Μήπως ἂν κοιτάζαμε, ἀπ' αὐτὴ τὴ σκοπιὰ, τὸ σκηνικὸ καὶ τὸ κοστούμι, θὰ πρέπει νὰ ἀναθεωρήσουμε πολλὰς ἀπόψεις μας; Μήπως τὸ τρέχον γούστο δὲν ἀρκεῖ γιὰ ν' ἀνταποκριθοῦμε στὴν ἐξέλιξι καὶ στὴ θέση πού πῆρε ἡ σκηνογραφία στό σύγχρονο θέατρο; Πῶς μπορούμε νὰ παρακολοθηθοῦμε καὶ νὰ ἐκτιμήσουμε τοὺς προσανατολισμούς, καὶ τοὺς πειραματισμούς, πού γίνονται στὸν τομέα τῆς, ὅταν δὲν διακρίνουμε τὰ προβλήματα καὶ τίς ἀπόψεις πού ἐκφράζουν; Καὶ πῶς θ' ἀποφύγομε ἀναχρονισμούς πού παρουσιάζονται κάποτε σὰ νεωτερισμοί, ὅταν δὲν εἴμαστε πληροφορημένοι ἀρκετὰ γιὰ τὸ τί ἔχει συντελεσθεῖ στὴ σκηνογραφία, ποιὲς τάσεις ἔχουν ἀπορριφθεῖ ἢ ξεπεραστεῖ καὶ ποιὲς ἔχουν σταθεῖ καὶ ἐπιβληθεῖ; Ὅταν ὁ

έλεγχος τῆς κριτικῆς ἔχει μέτρα ἑλλιπῆ ἔναντι τοῦ ἀντικειμένου που κρίνει, μπορεῖ νὰ γίνει παράγων ἀνακοπῆς ἀντὶ νὰ ἀποτελέσει θετικὴ συμβολὴ καὶ βοήθεια γιὰ τὸ Κοινὸ καὶ τὸν καλλιτέχνη.

Ὡς τώρα οἱ σκηνογράφοι μας, ἐκτὸς ἀπὸ λίγες ἐξαιρέσεις, ἐπιδίδονταν στὸ θέατρο χωρὶς εἰδικές σπουδές, ἢ μεταπηδώντας στὴ σκηνογραφία ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴ. Ἡ χρησιμοποίηση ζωγράφων γιὰ σκηνογραφίες, ιδιαίτερα στὸ μπαλέτο, εἶναι συνηθισμένη.

Ὁ Πικασσό, ὁ Ρουώ, ὁ Μπράκ, ὁ Ντυφύ, ὁ Ντεραίν, ὁ Μασσὸν ἔχουν κάνει σκηνικά. Συχνά, πάλι, ἡ σκηνογραφία ἀπασχόλησε τοὺς ἴδιους τοὺς σκηνοθέτες, πού τῆς ἔδιναν βασικὴ θέση στὴν ἔκφραση τῶν θεατρικῶν τους ἀπόψεων. Ὁ Ἀντουάν, ὁ Γκόρντον Γκραίγκ, ὁ Ἀππια, ὁ Ράινχαρντ, ὁ Μέγιερχολντ, ὁ Ταίρωφ, ὁ Κοπώ, ὁ Ζουβέ, μαζὶ με τὶς νέες κατευθύνσεις πού ἔφεραν στὸ θέατρο, ἔφεραν νέες κατευθύνσεις καὶ στὸ σκηνικὸ, χρησιμοποιώντας ἀπλῶς ὡς ἐκτελεστὴ τῶν ἰδεῶν τους τεχνικούς. Σήμερα οἱ σκηνογράφοι ἀκολουθοῦν εἰδικές σπουδές, πού συχνά —ὄχι πάντα— προσαρτῶνται σὲ θεατρικὲς σχολές ἢ σὲ σχολεῖα Καλῶν Τεχνῶν. Τὴν ἐξειδικεύσαν αὐτὴ τὴν ἐπέβαλαν οἱ ἀπαιτήσεις τῆς σκηνογραφίας, οἱ ὅροι πού, λίγο-λίγο, τὴν ἐξεχώρισαν σὰν τέχνη καὶ τῆς ἔδωσαν τὴν ιδιαίτερη θέση τῆς μέσα στὸ θέατρο.

Ὅπως ὁ σκηνοθέτης δὲν χρειάζονταν ἄλλοτε σὰν εἰδικότητα, ἔτσι καὶ ὁ σκηνογράφος. Ὡστόσο, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἀναφέρεται ὁ ζωγράφος Ἀγάθαρχος γιὰ τὴν εἰδικὴ ἀπασχόλησή του με σκηνογραφίες στὸ θέατρο. Ἦταν οἱ ἐποχές πού ἡ σκηνογραφία συνδέονταν με τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ θεάτρου. Τὸ ἀρχαῖο θέατρο, τὸ θέατρο τῆς Ἀναγέννησης, τὸ Ἑλλισαβητιανὸ θέατρο, εἶχαν μόνιμη ἀρχιτεκτονικὴ σκηνῆς. Γιὰ κάθε παράσταση οἱ συμπληρώσεις καὶ οἱ εἰδικοί προσδιορισμοὶ τοῦ τόπου πού χρειάζονταν γιὰ τὴν δράση τοῦ ἔργου προσαρμόζονταν “κατ’ ἀρχὴν” σ’ αὐτὸν τὸν προκαθορισμένον ἄντρο ἢ στὴν βασικὴ τυποποιημένη διαρρυθμίσθη τῆς Σκηνῆς.

Σήμερα πάλι τοποθετεῖται συχνά σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπιτακτικότερα θέματα γιὰ τὴν ἀναγέννηση τοῦ σύγχρονου θεάτρου ἡ ἀνάγκη τῆς δημιουργίας μιᾶς “λειτουργικῆς” ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς του. Σχετικὲς ἀπόψεις ἔχει ἔκφρασει ὁ Λεορμπυτς στὸ συνέδριο γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ θεάτρου πού συγκέντρωσε ἐκπροσώπους τοῦ θεάτρου καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς στὸ Παρίσι νομῆζω, τὸ 1945.

Τὸ κυκλικὸ θέατρο, τὸ θέατρο σὲ ὑπαίθριους ἱστορικοὺς χώρους, ἡ κατάρχηση τῆς αὐλαίας, οἱ προσπάθειες τοῦ Κοπώ καὶ τοῦ Ζουβέ γιὰ τὴν δημιουργία τῆς μόνιμης σκηνακτικῆς διαρρυθμίσθη με διάφορα ἐπίπεδα, οἱ ἀρχές τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ, ξεκινοῦν ἀπ’ αὐτὴ τὴν ἀποψη, πού ἀντιλαμβάνεται τὴν σκηνακτικὴ καὶ σκηνογραφικὴ διαρρυθμίσθη συνδυασμένη βασικὰ με τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ θεατρικοῦ χώρου.

Ἀμέσως λοιπὸν προκύπτει ἓνας πρῶτος ὅρος ὄχι μόνον γιὰ τὸν σκηνογράφο, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀξιολόγησή του σκηνικοῦ: Ἡ ἀντιμετώπιση μιᾶς λύσης σχετικῆς με τὶς εἰδικὲς ἀρχιτεκτονικὲς συνθήκες, τοὺς ἀρχιτεκτονικοὺς καὶ τοὺς ρυθμολογικοὺς ὅρους, κάθε θεάτρου.

Τὸν προσπερνοῦμε ὁμως, καὶ σωστά, γιατί δὲν ὑπάρχει συνθήκη σήμερα λειτουργικὴ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή θεάτρου, καὶ μᾶλλον ἀντίθετα, με τὴν οὐδετερότητα τοῦ περιβάλλοντος ἐδασκαλέβαμε τὴν ἐλευθερία τῆς σκηνογραφικῆς διαρρυθμίσθη. Εἶδαμε τώρα ὅτι ἡ σκηνογραφία ἀπετέλεσε γιὰ τοὺς κυριότερους δημιουργοὺς τοῦ σύγχρονου θεάτρου θέμα συνδεδεμένο στενά με ὅλο τὸ σκηνοθετικὸ τους πρόβλημα. Για τὴν ἡ σκηνογραφία εἶναι μέρος τῆς ἐρμηνείας. Ὁ ρόλος τῆς δὲν εἶναι μόνον ἀνα τοποθετῆσει τὸ ἔργο σὲ ἄντρο καὶ ἄντρο. Στὸ θέατρο τῶν μεγάλων ἱστορικῶν παραδόσεων ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ δραματικὴ σύνθεση εἶναι, ἀπὸ τὴν γέννησή τους, ὄργανικα συνδεδεμένες. Ἐμεῖς ἔχουμε νὰ ἀποκαταστήσουμε αὐτὴ τὴν σύνδεση τοῦ δραματικοῦ ὅρους καὶ τοῦ ρυθμοῦ.

Ὁ χειρισμὸς τῶν στοιχείων κάθε ἱστορικῆς ἐποχῆς ἀφήνει ἓνα ἐκτεταμένο πεδίο ἐλευθερίας γιὰ τὴν ἐρμηνευτικὴ τοποθέτησή τοῦ ἔργου. Σὲ κάθε ρυθμὸ ὁ σκηνογράφος μπορεῖ νὰ δώσει ἓναν χαρακτήρα ἀνάλογο με τὸ εἶδος τοῦ ἔργου, με τὶς ἀποχρώσεις τοῦ συναισθηματικοῦ του κλίματος, ὑποβάλλοντας ἔτσι ἀτμόσφαιρα, καταστάσεις, χαρακτήρες. Βασικὸς ὅρος λοιπὸν γιὰ τὴν ἀξιολόγησή τοῦ σκηνικοῦ εἶναι ἡ ἐκτίμησή τῆς δραματικῆς λειτουργίας του σὲ σχέση με τὸ ἔργο καὶ με τὴν ἐρμηνεία του.

Ἀπὸ ἐδῶ ὁμως προκύπτουν ὁρισμένα ἄλλα θέματα πού ἀφοροῦν κυρίως τὴν ἱστορικὴ πιστότητα καὶ τὴν ἐλευθερία τῆς θεατρικῆς ἔκφρασης. Κατ’ ἀρχὴν, οἱ τρέχοντες γνώσεις μας γιὰ τοὺς ρυθμοὺς κάθε ἐποχῆς εἶναι ἀρκετὰ περιορισμένες. Φωτισμένες ἀπὸ τὶς ἀπόψεις καὶ τὶς κλίσεις τῶν μελετητῶν τους κυρίως, ἔχουν σταθεροποιηθῆ μετὰ μας σὲ ὁρισμένες εἰκόνας —κλισέ, ἀπ’ ὅπου δὲν μποροῦμε εὐκόλα νὰ ξεφυγούμε. Ἡ ζωντανὴ γνώση τῶν ἱστορικῶν ἐποχῶν καὶ οἱ λεπτομέρειες, ἡ ποικιλία, οἱ ἐξαιρέσεις, πού σχηματίζουν τὸν ἄντρο τῆς ζωῆς τους, ἔχουν χαθεῖ καὶ ἀντικατασταθεῖ με ὁρισμένα καλούπια. Συχνὴ εἶναι ἡ ἐκπληξή μας καὶ ἡ τάση μας νὰ ἀρνηθοῦμε γνήσια δείγματα μιᾶς ἐποχῆς πού θὰ διαψεύδουν τὴν εἰκόνα πού ἔχουμε κιάλας σχηματισμένη γι’ αὐτήν. Ποιὸ δρόμο θ’ ἀκολουθῆσει ὁ σκηνογράφος; Αὐτὸν πού ἀντιστοιχεῖ στὴν εἰκόνα πού ἔχει ὁ θεατῆς γιὰ μιὰν ἐποχὴ, ἢ στὴν πραγματικότητα πού τοῦ δίνει ἓνα πῶ κοινὸ καὶ ἀπαλλαγμένο ἀπὸ προκαταλήψεις κοίταγμά τῆς;

Οἱ συνειρμοί, ἐξ ἄλλου, ἐνὸς ρυθμοῦ με διάφορα σύγχρονα στοιχεῖα, ἡ ἀκόμη καὶ ἡ πλήρης παράβαση ἱστορικῶν δεδομένων, εἶναι πράγματα θεμιτὰ στὸ θέατρο. Τὰ ἴδια τὰ θεατρικὰ ἔργα δίνουν τὸ παραδείγμα. Ἡ χρησιμοποίηση ἱστορικῶν θεμάτων γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση σύγχρονων προβλημάτων, ἢ προβολὴ σύγχρονης ψυχολογίας σὲ ἱστορικοὺς ἄντρος, τὸ παιγνίδι με ἀναδρομὲς ἱστορικῆς, γιὰ ν’ ἀφήσουμε τὶς ἀνασκευὲς παλαιότερων θεατρικῶν θεμάτων ἀπὸ νεότερους συγγραφεῖς, συναντιέται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Αἰσχύλου, καὶ ἀκριβῶς στὸ πῶ ζωντανὸ θέατρο.

Ἐχει ἢ δὲν ἔχει καὶ ὁ σκηνογράφος τὸ δικαίωμα μιᾶς ἀνάλογης χρησιμοποίησης τῶν ἱστορικῶν στοιχείων, καὶ κατ’ ἐπέκτασιν βέβαια ὁ σκηνοθέτης, σὲ ἔργα πού ἐπιδέχονται μιὰν τέτοια ἐλευθερία ἐρμηνείας; Ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅτι τὸ θέατρο ἀπευθύνεται στὸν θεατῆ καὶ πρέπει νὰ βρεῖ ἀναλογίες στὴν δικὴ του ψυχολογία καὶ στὴν δικὴ του πραγματικότητα (δὲν ἐνοοῦμε τὴν καθημερινότητα) γιὰ νὰ ἐπιτύχει τὸν στόχο του. Σχετικὰ, ἄλλωστε, με τὴν χρονολογικὴ τοποθέτησή τῆς παράστασης ὁρισμένων ἔργων γεννοῦνται πολλαπλὰ προβλήματα.

Ὁ χρόνος τοῦ θέματος εἶναι διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν χρόνο τῆς συγγραφῆς καὶ τῆς τοποθέτησής τῶν ἰδεῶν ἢ τῆς ψυχολογίας τοῦ ἔργου. Οἱ παρεμβάσεις, οἱ συνδέσεις, οἱ ἀλληλοδιασυνδέσεις στοιχείων διαφόρων ἐποχῶν, συνειδητὲς καὶ ἀσυνειδητὲς, πολλαπλασιάζουν τὰ χρονικά του ἐπίπεδα. Τὰ προβλήματα αὐτὰ συνδέονται με θεωρητικῆς, φιλολογικῆς, ἱστορικῆς καὶ θεατρικῆς ἀπόψεις.

Τρίτος ὅρος, λοιπὸν, εἶναι ἡ γνώση τῶν προβλημάτων αὐτῶν τῆς ποικιλίας καὶ τῆς ἐλευθερίας πού ἐπιτρέπει ἡ ἱστορικὴ τοποθέτησή κάθε ἔργου, καὶ ἡ γνώση ἐπίσης τῶν ἀπόψεων τῶν μελετητῶν του καὶ τῶν λύσεων πού πραγματοποιήθηκαν στὴν ἱστορία τῶν διαφορῶν παραστάσεων του.

Ἡ μορφή καὶ ἡ ἔκφραση πού θὰ δώσει ὁ σκηνογράφος στὸ σκηνικὸ καὶ στὸ ἔνδυμα ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ ἔργο καὶ ἀπὸ τὰ προβλήματα πού παρουσιάζει τὸ ἔνδυμα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τῆς ἐρμηνείας τοῦ ἔργου καὶ τῆς θέσης πού θὰ πάρει ὁ σκηνοθέτης ἀπέναντι στὰ προβλήματα αὐτά. Τὸ σκηνικὸ δὲν ἐξυπηρετεῖ τὸ ἔργο ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς ἄλλους παράγοντες, ἐξυπηρετεῖ μιὰ συγκεκριμένη παράσταση τοῦ ἔργου. Ἐχει νὰ πλαισιώσῃ, νὰ ἐνισχύσῃ, νὰ προσαρμοσθεῖ, νὰ ἐξυπηρετῆσει καὶ νὰ φανερώσῃ ἔτσι τὴ γραμμὴ πού ὁ σκηνοθέτης ἀκολουθεῖ. Μιὰ ἀντίθεσή του με τὸν σκηνοθέτη, ἔστω καὶ ἀν ἐπινοοῦνται περισσότερο τὶς ἀπόψεις τῶν κριτικῶν, ἔστω καὶ ἀν θεωρητικῶς βρίσκεται σὲ σωστότερο δρόμο, πρέπει νὰ θεωρηθεῖ λαθασμένη ὡς πρὸς τὴν παράσταση ἀπὸ δὲν ἔχει συμβάλει στὴν συγκεκριμένη θεατρικὴ πραγματοποίηση τῆς παράστασης. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο εἶναι συνδεδεμένη ἡ δουλειὰ τοῦ σκηνογράφου—ἐνδυματολόγου με τὸν ἡθοποιὸ, με τὸ ρόλο, τὴν ἐρμηνεία του, τὴν ἀποψη τῆς ἐρμηνείας του, καὶ τὴν φυσικὴ ἀκόμη διάπλασή του. Εἶναι συνδεδεμένη με τὸν τεχνικὸ ἐξοπλισμὸ τῆς σκηνῆς, με τὶς δυνατότητες καὶ τὴν χρησιμοποίησή τους, με τὸ εἶδος καὶ τὸν ἄντρο τῆς σκηνῆς, ἀκόμη καὶ με τὸ εἶδος καὶ τὸν ἄντρο τῆς πλατείας.

Ἡ προσαρμογὴ τοῦ σκηνογράφου στὸ πνεῦμα τῆς παράστασης, ἡ ἀξιοποίηση τῶν τεχνικῶν δυνατοτήτων τῆς, ἡ ἐξυπηρετήσθη τοῦ ἡθοποιοῦ ἀπὸ ἀποψη ρόλου καὶ ἐμφάνισής, ἡ συνεργασία του με ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης, ἡ διευκόλυνση τῆς δράσης, ἡ ἐναρμόνισση καὶ ἡ συμ-

βολή του στη γενική σκηνοθετική γραμμή, και όχι η ανεξάρτητη επίδειξη της δουλειάς του, είναι όροι ποιότητας και όχι απλά τεχνικής, για την κριτική της σκηνογραφίας.

“Ως τώρα είδαμε την σκηνογραφία σε σχέση με τη θεατρική λειτουργία. Ο σκηνογράφος όμως απευθύνεται στην όραση του θεατή. Από την άποψη αυτή η σκηνογραφία είναι κλάδος των εικαστικών τεχνών. Ποιά ακριβώς είναι η εξάρτησή της από τις εικαστικές τέχνες και ποιά από το θέατρο; Στην δουλειά του ο σκηνογράφος χρησιμοποιεί τα χρώματα, τα σχήματα, τις φόρμες, τα διακοσμητικά στοιχεία και την σύνθεσή τους, όπως ο ήθοποιος χρησιμοποιεί τη φωνή του, την κίνησή του, το σώμα του. Τα μέσα του είναι εικαστικά, ο σκοπός του θεατρικός. Η επιτυχία του σκηνογράφου έπεται, από την θεατρική όμορφιά, στην δραματική έκφραση. Μπορεί να υπάρξει αντίθεση στην δισπόσταση αυτή φύση της σκηνογραφίας; Σήμερα και στις εικαστικές τέχνες η όμορφιά θεωρείται συνδεδεμένη με την έκφραση, μ’ αυτό που οι νεότερες τάσεις της αισθητικής ονομάζουν “πρόθεση” του έργου, όπως παλαιότερα έλεγαν “λειτουργία” του έργου. Σήμερα το ίδιο το Κοινό δέχεται χωρίς ανάγκη εξηγήσεων ότι ένας πίνακας μπορεί να είναι ωραίος σαν έργο ζωγραφικής, έστω και αν παριστάνει μιαν άσχημη μορφή. Άλλο είναι το γούστο και άλλο η αισθητική του καλλιτεχνικού έργου που αφορά την συνέπεια της μορφής προς το νόημα, προς το συναισθημα, προς την δραματικότητα που θέλει να εκφράσει, και την αντίδραση, την συγκίνηση που θέλει να προκαλέσει. Η σύγχρονη τέχνη έχει δημιουργήσει μιαν ολόκληρη πλαστική γλώσσα, που ο σκηνογράφος επίσης μπορεί να την χρησιμοποιήσει σε θεατρικές αντιστοιχίες. Η γλώσσα αυτή δεν βασίζεται πια στην καλαισθησία, όσο κυρίως στην δραματική σημασιολογία της. Η προσαρμογή της στην θεατρική δραματικότητα είναι αυτό που λέμε “ταλέντο” για τον σκηνογράφο.

Πώς όμως ο κριτικός που δεν κατέχει αυτήν την πλαστική γλώσσα, που δεν έχει παρακολουθήσει την εξέλιξη της σημασιολογίας της, θα μπορούσε να εκτιμήσει την μεταφορά της στο θέατρο; Έτσι κρίνει από το αποτέλεσμα και με κριτήριο το γούστο του μόνο. Ξέρουμε όμως πόσο σχετική έννοια είναι αυτό που ονομάζουμε “γούστο”. Κι όσο για το αποτέλεσμα, ως σκεφτόμαστε πόσο διαφορετικά από άλλοτε πράγματα δεχόμαστε σήμερα επηρεασμένοι από την εξέλιξη της τέχνης. “Αν, έτσι, ο κριτικός ακολουθεί το Κοινό σ’ αυτήν την αυταματι και ασύνειδη εξέλιξη των προτιμήσεων και των συνθημάτων του και δεν προπορεύεται, αν δεν έχει δηλαδή την συνείδηση των ουσιαστικών αξιών που δικαιώνουν μιαν μορφή, αν δεν διακρίνει την “πρόθεση” του έργου που οργανικά οδηγεί στην μορφή του, τότε πώς θα εκπληρώσει το ρόλο του; Θα γράφει κριτική καθοδηγώντας και διαφωτίζοντας το Κοινό και τον καλλιτέχνη, ή προσωπικές εντυπώσεις; “Αν το θέατρο είναι σύνθεση πολλών τεχνών, τότε και ο θεατρικός κριτικός πρέπει, κανονικά, να είναι κάτοχος της αισθητικής πολλών τεχνών για να μπορεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις, στους όρους και στα διαφορα στοιχεία της τέχνης που κρίνει. Ειδικά για το σκηνικό, οι γνώσεις της αισθητικής των εικαστικών τεχνών πρέπει ασφαλώς να περιλαμβάνονται σε αυτήν την σύνθεση των γνώσεων. Αλλιώς η σκηνογραφία θα μένει ουσιαστικά χωρίς έλεγχο και χωρίς τοποθέτηση, αν οι θεατρικοί κριτικοί την ειδική γλώσσα της την θεωρούν έξω από τα όρια της αρμοδιότητάς τους.

Τα αποτελέσματα της αντίληψης αυτής αρχίζουν να φαίνονται κιόλας. Μιά γενιά ανθρώπων που δούλεψαν με αγάπη και πίστη στο θέατρο προώθησε σημαντικά τη σκηνογραφία στην Ελλάδα, και για ένα διάστημα στο ελληνικό θέατρο παρακολούθησε μιαν πραγματική άνθηση στο τομέα τους. Σήμερα, αντίθετα, βλέπουμε πολύ συχνά να χρησιμοποιείται πάλι ο σκηνογράφος σαν άλλος τεχνικός, ίσα-ίσα για να βολέψει ένα χώρο, χωρίς έλεγχο, αξιολόγηση, απαιτήσεις. Ακολουθεί κατ’ ανάγκη, όπως βλέπουμε, ασυδοσία, αδιαφορία, κακό γούστο, έλλειψη δημιουργικότητας, έλλειψη θεατρικής μόρφωσης, έλλειψη τεχνικής εμπειρίας και πλαστικής αντίληψης, και για όλα αυτά οι κριτικοί εξακολουθούν να επαναλαμβάνουν τα επίθετα “καλαίσθητα”, “ακαλαίσθητα”, “κατάλληλα”, “ακατάλληλα”, “σωστή μαγεία” κλπ. Σ’ έναν τομέα όμως που πού δεν τοποθετείται και δεν διαφοροποιείται στα επίπεδα της ποιότητάς του, πώς θα ζητήσουμε από επιχειρήσεις να τον κρατήσουν στο ύψος του; Σημειώνουμε την πτώση για ν’ αντιμετωπισθεί εγκαίρως και σωστά. Κι ως μὴν προσπαθή-

σουμε να την δικαιολογήσουμε με την έλλειψη νέων καλλιτεχνών ανάξιων των παλαιότερων.

Η διαφορά ανάμεσα στις εκθέσεις σκηνογραφίας, όπου καταφεύγει μιαν νεολαία έτοιμη ν’ αφιερωθεί στο θέατρο, και που δυστυχώς νομίζω δεν τις παρακολουθούν οι θεατρικοί κριτικοί, και στις σκηνογραφίες των περισσότερων θεατρών μας, φτάνει να κλονίσει μιαν τέτοια δικαιολογία. “Όσο χώρο προσοχής δίνει στη σκηνογραφία η κριτική και κατ’ επέκτασιν το κοινό που διαπαιδαγωγεί η κριτική, άλλο τόσο της δίνει και το θέατρό μας. Ποιός ο λόγος να υπερβεί, δηλαδή, τις απαιτήσεις μας;

ΕΛΕΝΗ ΒΑΚΑΛΟ

ΛΕΙΠΕΙ Ο ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ

Το Θέατρο είναι ένα από τα τόσα μέσα που χρησιμοποιεί η ποιητική διάθεση του ανθρώπου, για να εκφράσει την άεση αναζήτησή του. Η Ποίηση είναι ουσιαστικά η έκδηλη αίσθηση που βοήθησε τον άνθρωπο να βγει απ’ την πνιγερή αγκάλη των παρασυγγενών του του Βασιλείου των Ζώων. Είναι η δύναμη που σπάζει τα φράγματα των πέντε αισθήσεων που διαθέτει το έφημερο ανθρώπινο σαρκίο. Που δίνει στο Θεό ανθρώπινο ντύμα και γυμνώνει τον άνθρωπο από τα επίγεια χαρακτηριστικά του. Ωστόσο η έκδηλη αίσθηση δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τις άλλες πέντε. Αυτές θα της δώσουν τις εικόνες ζωής που θα σπρώξουν την έκδηλη αίσθηση ν’ αναζητήσει το φως της αλήθειας στους Ουρανούς. Κι ο ποιητής, σαν τρανός τοξότης, πατάει τα πόδια του στρέφα στη γη και τευτώνοντας το κορμί προς τα πίσω, για να μπορεί ν’ αγκαλιάσει ολόκληρο τον ουρανό, αναζητάει το στόχο του στα ύψη. Κι αυτός ο προσανατολισμός από τη Γη στα Ουράνια, από το Παρόν στο Μέλλον, θέλει και αιθέριος και φρόνημα και εύλογισία και όριζοντες πλατιούς.

Ωστόσο, σαν ο Πόλεμος πήρε τέλος, καρφόσαμε τα μάτια μας στη γη, για να περιμαζέψουμε τα σκουπίδια του πολέμου, και ως ήταν τα σκουπίδια κοιμάτια από τις σάρκες μας. Πιστώσαμε πως ο προσανατολισμός ήταν άλλωνών δουλειά, κ’ εμείς είχαμε χρέος να το ριζούμε στη νοικοκυροσύνη. Κάψαμε τα σκουπίδια μας σαν καλές νοικοκυρές κ’ ήρθε η κάπνα και σηκώθηκε στα ουράνια σαν από σποδό θυσίας και σαν επίκληση στην υπέρτατη δύναμη. Μα ο καπνός που βγήκε από τις σάρκες μας έγινε πύλη στην ουσία των εργασιών Ανατολής και Δύσης. Κ’ έγιναν σύννεφα βαριά που κίνησαν από Δύση και Ανατολή και σκέπασαν τους Ουρανούς. Κι ως σήκωσαν το τόξο τους οι ποιητές ψηλά για τη μεγάλη σαϊτιά, όριζοντες δε βρήκαν για να προσανατολιστούν. Ανημποροι πετάζανε το τόξο τους και με την άχρηστη σαϊτιά τους άρχισαν να σακάρωνουν ζωγραφίες πάνω στη λάσπη της γης. Κ’ ενώ η Πολιτική Ήγεσία των πέντε αισθήσεων, αντιποιητική και ανελέητη, κρατάει χαμηλή και σκοτεινή τη νέφωση πάνω από το κεφάλι του ποιητικού νού, ο Τεχνικός Νους ανεμπόδιστος από πολιτικές τροχοπέδες και ιδεολογικές προκαταλήψεις, με σαφή προσανατολισμό έβτε στη δέσμευση της ατομικής ενέργειας, είτε στην καταστροφή της μισής ανθρώπινης προχωρεί ασυγκράτητος πάνω στο αλάθητο τετράποδο του δύο-σύν-δύο-κάνουν-τέσσερα, για την κυριαρχία των Ουρανών. Και στα τέσσερα λίκνα της δραματικής τέχνης οι τοξότες - ποιητές - σκαλίζουν με την άχρηστη σαϊτιά τους να ανακαλύψουν την όμορφιά μέσα στη λάσπη.

Διαλεκτική είναι η φύση της Δραματικής Τέχνης-της κάθε τέχνης. Στη διαλεκτική στηρίχθηκε και η θεωρία που γέννησε τη Σοβιετική Ένωση. Όμως, στο Σοβιετικό καθεστώς, το δεύτερο σκέλος της διαλεκτικής, η Αντίθεση, καταργήθηκε στο έσωτερικό της χώρας. Η Όση είναι de jure, το παρόν και το μέλλον. Ένας επίγερος παράδεισος χωρίς Ουρανούς. Η αντίθεση που γεννά τον ύψηλο στόχο έχει απαγορευτεί. Έτσι δεν υπάρχει ύψηλος στόχος. Οι Σοβιετικοί δραματικοί συγγραφείς βρίσκονται υποχρεωμένοι να σηματοδοτούν χαμηλά. Τόν Έρωτα, την Οικογένεια, τα προβλήματα της προσαρμογής στο Καθεστώς. Και η μεγάλη έξαρση προσπαθεί να λυρωθεί μέσα στα θέματα του πολέμου και της αντίστασης, και ν’ αναβαπτισθεί στα ταραγμένα νερά της Ρωσικής Ιστορίας. Η αντίθεση προς τον έξω κόσμο ντύθηκε τον μανδύα της στρατευμένης τέχνης για να υπηρετήσει την πολιτική γραμμή. Μόνο οι αντίθετες στις υπερβολές που έφερε το καθεστώς, έδωσαν μερικά αξιόλογα έργα σαν τον «Φόβο», τον «Τετραγωνισμό του Κύκλου», τον «Κοριό», την «Αισιόδοξη Τραγωδία» και άλλα. Η χαμηλή νέφωση δε μπορεί παρά να προκαλέσει άσφυξία, και η άσφυξία