

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ - ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΠΡΑΞΗ- ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ-ΘΕΩΡΙΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, επιβλέπων καθηγητής

ΒΙΚΤΩΡ ΑΡΑΙΤΤΗΣ, καθηγητής, Τμήμα Θεάτρου Θεσσαλονίκης

ΜΑΡΙΑΕΝΑ ΖΑΡΟΥΛΙΑ, senior lecturer, University of Winchester

ΝΕΚΤΑΡΙΑ ΛΑΜΠΙΔΩΝΗ Α.Μ: 201307

ΘΕΜΑ: Η ανανέωση της θεατρικής φόρμας μέσα από τις παραστάσεις *Τουραντό* του Ευγένιου Βαχτάνγκοφ και *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* του Τζόρτζιο Στρέλερ



ΙΟΥΝΙΟΣ 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Εισαγωγή – Η θεατρική χίμαιρα.....</i>	<i>3</i>
1 Το θεατρικό κείμενο, το σώμα του ηθοποιού κι η ματιά του σκηνοθέτη.....	7
1.1 Κωνσταντίν Στανισλάβσκυ´ η αναζήτηση της αλήθειας στην σκηνή.....	15
1.2 Βσέβολοντ Μέγιερχολντ´ η αναζήτηση της θεατρικότητας στην σκηνή.....	19
1.3 Ευγένιος Βαχτάνγκοφ´ ο φανταστικός ρεαλισμός.....	23
2. Η ανακάλυψη της χαράς του θεάτρου μέσα από την commedia dell’arte.....	30
2.1 Δημιουργώντας την φόρμα: φαντασία, ρυθμός, πλαστικότητα.....	33
2.2 Η <i>Τουραντώ</i> «ξαναγεννημένη» από τον Ευγένιο Βαχτάνγκοφ.....	40
3. Ο Κάρλο Γκολντόνι αναμορφώνει την commedia dell’ arte κι η commedia dell’ arte αναμορφώνει την θεατρική πρακτική.....	45
3.1 Ένα «μικρό θέατρο» για τη ζωή.....	51
3.2 <i>Ο υπηρέτης δύο αφεντάδων</i> υπό την σκηνική μπαγκέτα του Τζ. Στρέλερ.....	55
3.3 Αρλεκίνος: ένας τύπος που σε κάνει να γελάς και να σκέφτεσαι.....	57
<i>Πρώτη εκδοχή..57, δεύτερη εκδοχή..59, τρίτη εκδοχή..64, τέταρτη εκδοχή..69 πέμπτη εκδοχή..72, έκτη εκδοχή..74, λυρικός ρεαλισμός ή επικός λυρισμός.....</i>	<i>76</i>
4. Το αδιόρατο νήμα της σκηνικής τέχνης.....	81
Βιβλιογραφία.....	87
Ευρετήριο ονομάτων.....	98
Παράρτημα φωτογραφιών.....	101

Εισαγωγή – Η θεατρική χίμαιρα

Κάθε φορά που ένας θίασος ή ένας ηθοποιός υποκλίνεται μπροστά στους θεατές το «παραστασιακό γεγονός»¹ έχει ήδη συντελεσθεί και το χειροκρότημα είναι ο πιο άμεσος κι αλάνθαστος αποτιμητής της παράστασης². Όταν τα φώτα της σκηνής σβήνουν, το «πνεύμα του θεάτρου» διαλύεται, σκορπίζεται με ένα μαγικό τρόπο ανάμεσα στα παρασκήνια, στις κουίντες και στα καμαρίνια για να ξαναπάρει «σάρκα και οστά» την επόμενη φορά που οι ηθοποιοί θα μεταμορφωθούν μπροστά στα μάτια των θεατών.³ Η επανάληψη μιας παράστασης, ωστόσο, δεν σημαίνει καθόλου ότι παραμένει ίδια, ακόμα και αν πραγματοποιηθεί από τους ίδιους συντελεστές στον ίδιο θεατρικό χώρο. Αντίθετα, κάθε παράσταση είναι μοναδική κι ανεπανάληπτη, ζωντανή, σε διαρκή κίνηση κι εξέλιξη και πάνω από όλα εφήμερη. Ο σκηνοθέτης Πήτερ Μπρουκ επισημαίνει ότι απαραίτητα στοιχεία για να αποκτήσει ζωή το θεατρικό συμβάν είναι η *επανάληψη* που με τη *συμπαράσταση* του κοινού γίνεται *αναπαράσταση*, όμως «η ουσία ξεφεύγει γιατί η αλήθεια στο θέατρο βρίσκεται διαρκώς σε κίνηση».⁴ Επιπρόσθετα, η ποικιλία των σημείων⁵ που εκπέμπει μια παράσταση, διατηρώντας μια

¹ Σύμφωνα με τον ορισμό του Marco de Marinis «οι θεατρικές παραστάσεις είναι παραστασιακά γεγονότα που επικοινωνούν με ένα συλλογικό δέκτη, που είναι φυσικά παρόν την ώρα της πρόσληψης, την ίδια ώρα της παραγωγής.» “Theatrical performances are performance events that are communicated to a collective receiver, physically present at reception, at the very moment of their production”. Βλ. Marco de Marinis, *The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993, σ. 137. (Όλα τα κείμενα που παρατίθενται από αγγλική γλώσσα και δεν αναφέρεται μεταφραστής στις εκδόσεις, έχουν μεταφραστεί από την υπογραφομένη. Σ’ αυτό το σημείο θα ήθελα να αναφέρω ότι τα γαλλικά κείμενα στα οποία στηρίχθηκε η εργασία έχουν μεταφραστεί από την Αγγελική Μαλατέστα, την Χριστίνα-Κερασία Καραγιάννη, την Μαρίνα Κριμπά και τις ευχαριστώ για την συμβολή τους.).

² Για μία κριτική εισαγωγή στον όρο παράσταση (performance), με την ευρεία έννοια που έχει πάρει μέσα από τις γλωσσολογικές, εθνογραφικές, ανθρωπολογικές, πολιτιστικές μελέτες, με διεξοδική ανάλυση της έννοιας του περφόρμερ βλ. Marvin Carlson, *Performance*, μτφρ. Ελ. Ράπτου, Παπαζήσης, Αθήνα, 2014. Ειδικά τα χαρακτηριστικά μιας παράστασης, στην μελέτη συνοψίζονται ως εξής: α. Επίδειξη ιδιαίτερων δεξιοτήτων στο κοινό είτε από ανθρώπους είτε από ζώα, β. προτυποποιημένη συμπεριφορά, που γίνεται δηλαδή συνειδητά και γ. κάθε είδος παράστασης ενέχει τη συνείδηση της διττότητας, συγκρίνεται δηλαδή σε διανοητικό επίπεδο με το πιθανό, ιδεατό, ανακαλούμενο από τη μνήμη πρωταρχικό μοντέλο της συγκεκριμένης πράξης. Βλ. ο.π., σ. 63-69. Για τον όρο *performance* πρβλ: Richard Schechner, *Performance studies, an introduction*, Routledge, New York, 2006. Για μια συγκεντρωτική μελέτη των απόψεων που επηρέασαν και διαμόρφωσαν τον όρο *performance* βλ.: Philip Auslander, *Theory for performance studies*, Routledge, London and New York, 2007.

³ Ο Eric Bentley έχει συνοψίσει την συστατική ουσία του θεάτρου στον ηθοποιό Α που ενσαρκώνει τον ρόλο Β ενώ ο θεατής Γ τον παρακολουθεί. Βλ. Eric Bentley, *The life of drama*, Applause theatre books, New York, 1991, (first edition Atheneum, New York, 1964), σ. 150.

⁴ Πήτερ Μπρουκ, *Η σκηνή χωρίς όρια*, μτφρ. Μαρί- Πωλ Παπαρά, Αρίων, Αθήνα, 1970, σ. 178-179.

⁵ Ο Βάλτερ Πούχγκερ, υιοθετώντας στοιχεία από την πρωταρχική εργασία του Kowzan αλλά και από την οπτική της Fischer-Lichte για το θέμα έχει καταλήξει στο εξής σχήμα για τα θεατρικά σημεία: υπάρχουν τα ακουστικά και τα οπτικά, τα πρόσκαιρα και τα σταθερά, του ηθοποιού και του χώρου κι όλα περιλαμβάνονται σε 14 κατηγορίες: γλωσσικά, παραγλωσσικά, ακουστικά εφέ, μουσική, μιμικά σημεία, σημεία χειρονομιών, γειτνιαστικά, μασκάρωμα, κόμμωση, ενδυμασία, διαμόρφωση του χώρου, σκηνικό, σκηνικά αντικείμενα, φωτισμός. Βλ. όλο το κεφ. «Το σύστημα των θεατρικών σημείων», στο

αμφίδρομη επικοινωνία με το κοινό, καθιστούν δύσκολη την κωδικοποίηση της και κατ' επέκταση την ανάλυσή της.⁶ Οι θεατρικές κριτικές που ακολουθούν, συνήθως, καταγράφουν ως ένα βαθμό τις συνθήκες της κάθε παράστασης κι αποδίδουν σε σχετικό βαθμό τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Οι προσωπικές αναμνήσεις των θεατών που είχαν μια συγκεκριμένη θεατρική εμπειρία είναι τόσο ρευστές κι άπιαστες που με το πέρασμα του χρόνου χάνονται ανεπιστρεπτί. Αντιλαμβάνεται κανείς, έτσι, ότι καμμία βιντεοσκόπηση, καμμία περιγραφή, κανένα σκηνοθετικό βιβλίο δεν αποτυπώνει στην ολότητα του ένα παραστασιακό γεγονός αφού πρόκειται για μια εμπειρία που εγγράφεται στις σκέψεις και στις καρδιές όσων την έζησαν.⁷ Μια εμπειρία που στηρίζεται στο «διάλογο» αλλά και στη «διάσταση», όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχγερ: «Το φαίνεσθαι της εμφάνισης και το φαίνεσθαι της πρόσληψης δεν συμπίπτουν».⁸ Αυτό, δηλαδή, που αντιλαμβάνεται ο κάθε θεατής ότι βλέπει, δεν ταυτίζεται ακριβώς με αυτό που παρουσιάζουν οι ηθοποιοί. Τα διαφορετικά θεατρικά σημεία, η πολυσημία τους, η ποικιλία στη χρήση τους κι η συνεχής κινητικότητα τους κάνει αδύνατη μία οριστική κωδικοποίηση και πάντοτε αξιολογούμε, αναλύουμε, περιγράφουμε μια παράσταση σε μία βάση σχετική, σε μια κινούμενη άμμο.⁹ Η ίδια η δραματική γλώσσα είναι τόσο πολυλειτουργική¹⁰ όπως και όλα τα σκηνικά σημεία (σκηνικά, κοστούμι, φωτισμός, μουσική, κ.α.) που κάθε φορά η σύνδεσή τους πολλαπλασιάζει τα νοήματα και τα μηνύματα.

Βάλτερ Πούχγερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, εκδ. Παίριδη, Αθήνα, 1985, σ.31-57 και Βάλτερ Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010, σ.91 -132. Βλ. ακόμα για το σύστημα του θεατρικού κώδικα: Erika Fischer Lichte, *The Semiotics of theater*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992, σ.15.

⁶ Αναλυτικότερα για τις δυσκολίες κωδικοποίησης μιας θεατρικής παράστασης, βλ.: Βάλτερ Πούχγερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, Πατάκης, Αθήνα, 2004, σ. 26-27.

⁷ Η Erika Fischer –Lichte έχει διατυπώσει το γίνεσθαι της παράστασης «ως φυσική, ταυτόχρονη παρουσία ηθοποιών και θεατών στην επιτελεστική εκδήλωση της υλικότητας (που περιέχει την σωματικότητα, την χωρικότητα, την ηχητικότητα) και στην ανάδυση της σημασίας, μέσα από τα οποία προκαλεί μεταμορφωτικές διαδικασίες». Βλ. Erika Fischer –Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση*, μτφρ. Νατάσα Σιουζούλη, Πατάκης, Αθήνα, 2013, σ. 356.

⁸ Βάλτερ Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*,...2010, ο.π., σ. 453.

⁹ Ο Christopher Balme επισημαίνει ότι η ανάλυση μιας παράστασης στηρίζεται α. στο κείμενο που αποτελείται από γραπτά σημεία, έχει μεγάλη σταθερότητα και δομή, β. στην παραγωγή και στην σκηνοθεσία που αποτελείται από σκηνικά σημεία, έχει μεγάλη σταθερότητα και δομή και γ. στην παράσταση που στοιχειοθετείται από σκηνικά σημεία, έχει μεγάλη μεταβλητότητα και αποτελεί γεγονός. Βλ.: Christopher Balme, *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*, μτφρ. Ρ. Κοκκινάκης, Β. Λιακοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα, 2012, σ.165.

¹⁰ Ο Manfred Pfister αναλύει την πολυλειτουργικότητα της δραματικής γλώσσας και την διακρίνει σε α. αναφορική (με την έννοια της έκθεσης μιας ιστορίας), β. εκφραστική (επιτονισμός- χρώμα της φωνής, ένταση, ύφος, κ.α), γ. περιγραφική (με την έννοια ότι προκαλεί κορύφωση και σασπένς στην ιστορία), δ. φατική (όπως σε διαλόγους του Μπέκετ όπου το νόημα έχει σχεδόν εξοστρακισθεί), ε. μεταγλωσσική (νοήματα που υπονοούνται) και στ. ποιητική λειτουργία. Βλ. Manfred Pfister, *The theory of analysis of drama*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1988, σ. 105-118.

Όσο πιο πετυχημένη είναι μια παράσταση τόσο περισσότερο ζει μέσα από τις αναμνήσεις και τον απόηχο που έχει αφήσει. Κι όσο πιο δυνατό είναι το χειροκρότημα τόσο περισσότερο ζει ένας ηθοποιός. Αυτός ο απόηχος και το θριαμβευτικό χειροκρότημα είναι η απόδειξη ότι έχει συντελεσθεί κάτι που έχει ανεβάσει την θεατρική στάθμη κι έχει προσφέρει στην θεατρική τέχνη καινούργια δεδομένα και νέες αναζητήσεις. Γίνεται, έτσι, πολύ γοητευτική η ενασχόληση με μια παράσταση που είχε τόση απήχηση, γιατί εκεί κρύβονται όλα τα μυστικά της τέχνης του ηθοποιού, η μαγεία της μεταμόρφωσης, η ανακάλυψη ενός ονειρικού κόσμου, μιας *νεφελοκοκκυγίας*, μιας χίμαιρας¹¹.

Στις σελίδες που θα ακολουθήσουν θα ασχοληθούμε με τις ιστορικές παραστάσεις *Τουραντώ* του Βαχτάνγκοφ και *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* του Στρέλερ και θα αναζητήσουμε τα νέα στοιχεία που έφεραν στην θεατρική τέχνη. Πρόκειται για παραστάσεις που στήθηκαν μέσα από την ανακάλυψη της *commedia dell' arte*¹² αλλά και μέσα από την οπτική σκηνοθετών που έχουν ένα όραμα και λειτουργούν ως μαέστροι που διευθύνουν μια ορχήστρα καλοκουρδισμένων ηθοποιών. Αφού αναλύσουμε τις έννοιες του κειμένου, του ηθοποιού και του σκηνοθέτη θα σταθούμε σε δύο μεγάλες σχολές υποκριτικής, του Στανισλάβσκυ και του Μέγιερχολντ που σφράγισαν την θεατρική τέχνη του εικοστού αιώνα κι επηρεάζουν την σκηνοθετική τέχνη μέχρι και σήμερα.¹³ Κατόπιν, θα αναλύσουμε τον όρο *φανταστικός ρεαλισμός* του Ευγένιου Βαχτάνγκοφ, που θεωρείται ότι συνόψισε αυτές τις δύο προαναφερόμενες σχολές – του ρεαλισμού και της θεατρικότητας. Μέσα από τη

¹¹Πρβλ: «Θεατής: Τι έκανες όλο αυτόν τον καιρό;[..]

Σκηνοθέτης:[...]Κυνηγούσα το τέρας ενός παραμυθιού.

Θεατής: Ποιο από όλα; Την Χίμαιρα; Τη Λερναία Ύδρα ή τον Ιππόγρυφο;

Σκηνοθέτης: Όλα αυτά μαζί. Είναι τα συστατικά μέρη ενός παράδοξου τέρατος, που ονομάζεται Θεατρικό. Ακολούθησα τα ίχνη αυτού του φοβερού δημιουργήματος στις χίλιες και μία σπηλιές του και το κατέκτησα.» “Playgoer: What have you been doing all this time? [...]

Director: [...] I have been hunting the monster of a Fable.

Playgoer: Which one? The Chimaera, the Hydra or the Hippogriff?

Director: All of them in one. They are the composite parts of an absurd monster called The Theatrical, and I have tracked this terrible creature into its thousand- and- one caverns and conquered him.”. Το απόσπασμα από τον δεύτερο διάλογο για την τέχνη του θεάτρου: Gordon Craig, “The Art of the Theatre, the second dialogue” στο: Edward Gordon Graig, *On the art of theatre*, (first published in 1911), Routledge Theatre Classics, London and New York, 2009, σ.92.

¹² Για μια συνοπτική ανάλυση του όρου βλ. Kenneth Pickenning, *Key concepts in drama and performance*, Palgrave Macmillan, England, 2005, σ. 89-91. Στο ίδιο βιβλίο αναλύονται ευσύνοπτα κειμενικοί, παραστασιακοί, κριτικοί όροι, καθώς και έννοιες της παραγωγής και της σκηνοθεσίας.

¹³ Σύμφωνα με τον Christopher Balme τρεις είναι οι τρεις μεγάλες τάσεις της υποκριτικής: 1. Η εμπλοκή (Στανισλάβσκυ), 2. Η αποστασιοποίηση (Μέγιερχολντ- Μπρεχτ) και 3. Η αυταπάρνηση (Γκροτόβσκυ). Βλ. Christopher Balme, *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*, ...ο.π., 2012, σ.37. Βλ. αναλυτικά για αυτές τις τρεις κυρίαρχες υποκριτικές μεθόδους του εικοστού αιώνα και στο: Βάλτερ Πούχγερ, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2011, σ. 207-218.

συγκεκριμένη παράσταση της *Τουραντώ*, θα ανακαλύψουμε την μέθοδο των ηθοποιών, την σκηνοθετική οπτική και πάνω από όλα τις δυνατότητες που προσφέρει η ενασχόληση με την *commedia dell' arte*. Αυτό το «πολύχρωμο» θεατρικό είδος που άνθησε κατά τον δέκατο έκτο αιώνα στην Ιταλία ανέδειξε, ίσως περισσότερο από κάθε άλλο είδος, το επάγγελμα του ηθοποιού, που ως καλός τεχνίτης σμιλεύει την τέχνη του μέσα από την συνεχή άσκηση και τον αυτοσχεδιασμό.

Στη συνέχεια, θα ασχοληθούμε με τις έξι εκδοχές του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* του Στρέλερ που με τα συνεχή και διαφορετικά ανεβάσματά του «στοιχειώνει»¹⁴ την θεατρική τέχνη κι αποτελεί μια αδιαμφισβήτητη απόδειξη ότι, όπως και στη ζωή, έτσι και στο θέατρο όλα βρίσκονται σε κίνηση κι αλλάζουν. Θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε αυτές τις αλλαγές που ανανεώνουν την θεατρική φόρμα μέσα από τον τρόπο προετοιμασίας της παράστασης, τις επιρροές, την υποκριτική τέχνη κι όλα όσα συνθέτουν μια παράσταση καθώς και από την πρόσληψή της από τους θεατές.¹⁵ Θα αναλύσουμε τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την αισθητική του Στρέλερ που υιοθετεί ένα μπρεχτικό στυλ συνδυασμένο με ένα λεπτό, αδιόρατο λυρισμό.

Κλείνοντας την αυλαία αυτών των παραστάσεων, αυτό που απομένει είναι μια πλούσια εμπειρία που ξεπερνά την προσωπική και γίνεται πανανθρώπινη. Είναι μια εμπειρία που φωτίζει την ανθρώπινη περιπέτεια, που αναρωτιέται για την πορεία του κόσμου, ενός κόσμου που σαν τους πλανόδιους θιάσους βρίσκεται σε μια διαρκή περιπλάνηση μέσα στον τόπο και στον χρόνο. Στην αρχή της παρούσας εργασίας νιώθω ότι θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακο για την πυροδότηση κι ανατροφοδότηση της έμπνευσης για το θέμα καθώς και όλους τους παλιούς¹⁶ και νέους δασκάλους του τμήματος Θεατρικών Σπουδών και εν γένει της σκηνικής τέχνης που δεν παύουν να κνηγούν την θεατρική χίμαιρα...

¹⁴ Η ιδέα ότι μια παράσταση είναι στοιχειωμένη δηλαδή έχει επηρεαστεί από προηγούμενες παραστάσεις ή «στοιχειώνει» τις επόμενες ως προς το κείμενο, την κίνηση του ηθοποιού, την παραγωγή και τον τόπο αναπτύσσεται με γλαφυρό τρόπο στο βιβλίο: Marvin Carlson, *The haunted stage*, University of Michigan Press, U.S.A, 2001.

¹⁵ Ο Patrice Pavis επισημαίνει ότι η σκηνοθεσία δεν σταματά στην προετοιμασία και στην πραγμάτωσή της πάνω στη σκηνή, αλλά ολοκληρώνεται με την επίδραση που έχει πάνω στους θεατές. Βλ. Patrice Pavis, "Which theories for which Mise-en- scènes?", translated by David Williams στο: James Harding (editor), *Contours of the theatrical Avant-Garde*, University of Michigan, Michigan, 2000, σ. 104.

¹⁶ Αφιέρωση για τους αξέχαστους δασκάλους του θεάτρου: «Γλυκιά μια πίκρα μού χαϊδεύει το λαιμό/σαν το κρασάκι εκείνο το παλιό./εμείς το κατεβάζαμε/κι εκείνο μας ανέβαζε στον έβδομο ουρανό!!/ Σαν να τους βλέπω τώρα,/κουβέντες όμορφες τριγύρω απ' τη φωτιά. Φίλοι-καλή τους ώρα/ Ούτ' ένας τους δε βρίσκεται στον κόσμο πια. /(Μα ούτε κι η Βενετιά η παλιά).». Απόσπασμα από στίχους που τραγούδησε ο Πανταλόνε στην παράσταση *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* στο θέατρο Κάτια Δανδουλάκη. Βλ. Κάρλο Γκολντόνι, *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, ελεύθερη απόδοση Μάριος Πλωρίτης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1996, σ. 188.

1. Το θεατρικό κείμενο, το σώμα του ηθοποιού κι η ματιά του σκηνοθέτη

Το κείμενο

Κανένας δεν μπορεί να πει ποια ήταν ή πρώτη λέξη που ακούστηκε στο θέατρο ή αν ακόμα ήταν λέξη ή ήχος ή κραυγή ενθουσιασμού. Είναι όμως πλέον καταγεγραμμένη και έμφυτη, η ανάγκη του ανθρώπου να μιλήσει και να στοχασθεί για τα «μικρά» και τα «μεγάλα» που συνθέτουν τη ζωή και τον κόσμο μας. Οι αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, κωμωδίες και σατυρικά δράματα είναι τα πρώτα επιβεβαιωμένα θεατρικά έργα-μνημεία που αποτυπώνουν στον ύψιστο βαθμό το ανθρώπινο πνεύμα, το ιδεώδες της δημοκρατίας αλλά και τα ανθρώπινα πάθη. Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι γράφτηκαν για να παρασταθούν και να απευθυνθούν σε θεατές. Ο λόγος, η μουσική κι ο χορός κυριάρχησαν για δεκαετίες στο θέατρο της κλασικής αρχαιότητας, αλλάζοντας μορφή και περιεχόμενο ανάλογα με τον συγγραφέα και την εποχή του. Διατρέχοντας την ιστορία του θεάτρου, οι Έλληνες κλασικοί κι αργότερα οι Ρωμαίοι θα αποτελέσουν τα κύρια πρότυπα των θεατρικών συγγραφέων που θα ακολουθήσουν. Η έννοια του συγγραφέα για αιώνες περιβαλλόταν από μία ιερή αίγλη και το έργο ανήκε αναμφισβήτητα στον συγγραφέα. Ένα έργο, όμως, που άλλαζε ανάλογα με την ανάγνωση και την παράστασή του επί σκηνής. Τα σκηνικά, τα κοστούμια, η μουσική, ο χορός και κυρίως η ερμηνεία του ηθοποιού «ενορχήστρωναν» τον λόγο που έπαιρνε πολλές διαστάσεις κάθε φορά και κάποιες φορές απρόβλεπτες, επηρεασμένες κι από την αποδοχή ή όχι του κοινού. Παρόλο που η «μεταμόρφωση» του κειμένου ήταν ορατή, η υπογραφή του συγγραφέα παρέμεινε για πολλούς αιώνες στο πιο ψηλό βάθρο, πάνω από τον ηθοποιό και πολύ περισσότερο πάνω από τη νεφελώδη, μέχρι τότε, έννοια του σκηνοθέτη.

Όλα αυτά έως τον εικοστό αιώνα, τον αιώνα των μεγάλων αλλαγών και της συνεχούς αμφισβήτησης. Στη Γαλλία, ο ποιητής Μαλλαρμέ (1842-1898) είχε ήδη προετοιμάσει το έδαφος της αμφισβήτησης του ενός και μοναδικού νοήματος στο κείμενο με το έργο του *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁷. Λίγο αργότερα ο Ρολάν Μπαρτ (1915-1980) θα διακηρύξει τον θάνατο του συγγραφέα υποστηρίζοντας ότι το κείμενο έχει πολλές έννοιες, υπάρχει μία αρχική αλλά δεν είναι η πιο σημαντική. Συνεχίζοντας την σκέψη του, διέκρινε έναν χώρο όπου όλα

¹⁷ Πρόκειται για ένα ποίημα με κενά και τέτοια γραφή που αποδομεί τη κλασική μορφή της ποίησης και υποστηρίζει τις πολλαπλές αναγνώσεις, αποδυναμώνοντας τον συγγραφέα. Βλ. το ποίημα στο: Henri Mondor et G. Jean – Aubry (ed.), *Oeuvres complètes*, Gallimard, France, 1984, σ. 460-477.

αυτά τα νοήματα συναθροίζονται «και ο χώρος αυτός δεν είναι ο συγγραφέας, όπως έλεγαν ως τώρα, είναι ο αναγνώστης [...] ο χώρος όπου εγγράφονται, χωρίς καμμία τους να χάνεται, όλες οι αναφορές, από τις οποίες είναι φτιαγμένη μια γραφή.»¹⁸. Έτσι, η έννοια του έργου διαχωρίστηκε από το κείμενο. Το έργο ανήκει στον συγγραφέα κι έχει υπογραφή, ενώ το κείμενο ανήκει στην προσωπική ματιά του αναγνώστη και δεν έχει μία υπογραφή κι ένα νόημα. Ο χώρος του θεάτρου δεν άργησε να συμβαδίσει με αυτές τις ιδέες. Το 1938 ο Αντονέν Αρτώ περιγράφοντας το θέατρο που οραματιζόταν έγραφε: «Κάτω από την ποίηση των κειμένων, βρίσκεται η πραγματική ποίηση, χωρίς μορφή και χωρίς κείμενο.»¹⁹ Το θεατρικό κείμενο όταν ζωντανεύει στη σκηνή έχει ήδη ερμηνευθεί από τον σκηνοθέτη, από τον μεταφραστή (αν χρειάζεται), από τον ηθοποιό, τον σκηνογράφο, τον ενδυματολόγο, τον μουσικό, τον χορογράφο, τον ηχητικό κι από όσους εμπλέκονται στο ανέβασμα μιας παράστασης. Κατά κοινή ομολογία της επιστήμης της θεατρολογίας, αυτό που βλέπει κι ακούει ένας θεατής δεν είναι για παράδειγμα, ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ, αλλά ο *Άμλετ* όπως τον παρουσίασε ένας συγκεκριμένος σκηνοθέτης και τον ερμήνευσαν οι ηθοποιοί σε δεδομένες συνθήκες, σε δεδομένο χρόνο και τόπο. Και η ποίηση δεν αναδύεται μόνο από τις ιδέες του συγγραφέα, αλλά κυρίως από την σκηνική τους απόδοση κι έκφραση.

Με αυτήν την έννοια η ίδια η παράσταση λειτουργεί ως κείμενο (*performance text*²⁰) και ο γραπτός λόγος του θεατρικού συγγραφέα ζωντανεύει μόνο πάνω στην σκηνή, όπως μια παρτιτούρα ζωντανεύει μέσα από τους ήχους, τον συγχρονισμό, την μελωδία των μουσικών οργάνων. Οι λέξεις αποκτούν νόημα μόνο μέσα από την κίνηση του ηθοποιού, τον τόνο και την ένταση της φωνής του, το κοστούμι και τα

¹⁸ Βλ. κεφ. «Ο θάνατος του συγγραφέα» στο: Roland Barthes, *Εικόνα- Μουσική- κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 1997, σ. 143.

¹⁹ Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα- Γιάννινα, 1992, σ.89.

²⁰ Το παραστασιακό κείμενο ορίζεται από τον Marco de Marinis ως: «μια θεατρική παράσταση που λαμβάνεται υπόψη ως σύνολο ατακτοποιητών (αν και ολοκληρωμένων και με συνοχή) κειμενικών ενοτήτων (εκφράσεων), πολλαπλών μεγεθών που χρησιμοποιούν διαφορετικούς κώδικες, ανόμοιους μεταξύ τους και συχνά όχι συγκεκριμένους (ή τουλάχιστον όχι πάντα συγκεκριμένους) με τους οποίους στοχεύουν στην επικοινωνία που εξαρτάται από το περιεχόμενο της παραγωγής και της πρόσληψης.».
“a theatrical performance, considered as an unordered (though complete and coherent) ensemble of textual units (expressions), of various length, which invoke different codes, dissimilar to each other and often unspecific (or at least not always specific), through which communicative strategies are played out, also depending on the context of their production and reception”. Βλ.: Marco de Marinis, *The Semiotics of Performance*,.....,ο.π.,1993, σ.48.

σκηνικά αντικείμενα, τον φωτισμό και την χρήση της μουσικής.²¹ Και πάνω από όλα, ο θεατής δίνει το δικό του νόημα κάνοντας τους δικούς του συσχετισμούς και τις προσωπικές του διασυνδέσεις σε σχέση με αυτό που βιώνει κάθε φορά.²² Αυτή είναι μια φαινομενολογική προσέγγιση της παράστασης που αρνείται τα έτοιμα και σταθερά μηνύματα αλλά υποστηρίζει ότι «δημιουργούνται ανάμεσα στην σκηνή και στην πλατεία κατά τη διάρκεια της βίωσης των φαινομένων.»²³ Το θεατρικό κείμενο δεν διαβάζεται, βιώνεται από ηθοποιούς και θεατές και δεν αποτελείται από γράμματα αλλά από σημεία διαφορετικών συστημάτων που βρίσκονται σε συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ τους.²⁴ Όπως εύστοχα, επισημαίνει η Erika Fischer-Lichte το θεατρικό κείμενο έχει πολυφωνική δομή: «Μοιάζει με τις διαφορετικές φωνές μιας χορωδίας, ή με τα διαφορετικά μουσικά όργανα μιας ορχήστρας που έχουν διαφορετικό ρυθμό, μελωδία, τέμπο κ.α. και μπορούν να διακριθούν από το αυτί.»²⁵ Η ετερογένεια κι η πολυπλοκότητα του κειμένου της παράστασης κάνει αδύνατη τη δημιουργία ενός οριστικού κώδικα κι έτσι η κάθε παράσταση θέτει εκ νέου κάθε

²¹ Πρβλ. με την άποψη του Γκροτόφσκυ: «Ξέρουμε πως το κείμενο *per se*, δεν είναι θέατρο· γίνεται θέατρο μόνον όταν το χρησιμοποιήσουν οι ηθοποιοί – χάρη στους τονισμούς δηλαδή, στο συνδυασμό των ήχων, στη μουσικότητα της γλώσσας». Βλ.: Γιέρζυ Γκροτόφσκυ, *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ. Κώστας Μηλιτιάδης, εκδ. Κορόντζη, Αθήνα, 2010, σ. 27-28. Πρβλ. ακόμα με το συμπέρασμα του Γιώργου Πεφάνη «η παράσταση είναι το όνειρο μιας κειμενικής πραγματικότητας», στο: Γιώργος Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 1999, σ.302 στο κεφ. «Από τη γραμμένη σελίδα στη ζωντανή σκηνή», όπου εξετάζονται συνοπτικά οι λογοκεντρικές θεωρίες από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα αλλά κι οι θεωρίες που προβάλλουν την υπεροχή της παράστασης (Αππια, Κραίηγκ, Αρτώ) και καταλήγει στην πολυπλοκότητα της παράστασης αλλά και στην υπεροχή της σκηνής, ως το αρχικό και τελικό αίτιο του κειμένου. Βλ. *ο.π.*, σ. 253-302.

²² Πρβλ. με τη μελέτη του Γιώργου Πεφάνη «Το κείμενο και η σκηνή, η *fictio* και το *factum*. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις», όπου εξετάζεται η υπεροχή της παράστασης έναντι του κειμένου κι ο βασικός ρόλος του θεατή στην ολοκλήρωση του παραστασιακού γεγονότος, καθώς και σκιαγραφείται το τοπίο των αρχών του 21^{ου} αιώνα ως προς τη δραματουργική παραγωγή, το εφαρμοσμένο θέατρο, το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον, στο: Γιώργος Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2013, σ.367-430.

²³ Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Θεωρητικά θέατρον*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010, σ. 460. Για μία αναδρομή στο φιλοσοφικό ρεύμα της φαινομενολογίας κι ανάλυση του όρου, βλ. στο ίδιο βιβλίο: σ. 425-529.

²⁴ Όπως εύστοχα έχει επισημάνει ο σκηνοθέτης Robert Wilson: «Το θέατρο δεν ζει στις λέξεις [...] Ζει στο χώρο. Ο σκηνοθέτης δουλεύει με τον χώρο. Το φως σου επιτρέπει να δεις την αρχιτεκτονική του χώρου. Εγώ, πάντα ξεκινώ με τα φώτα. Χωρίς φώτα δεν υπάρχει χώρος. Με το φως δημιουργείς πολλούς διαφορετικούς χώρους. Ένας διαφορετικός χώρος είναι μία άλλη πραγματικότητα». “Theatre doesn’t live in words [...] It lives in space. A director works with space. Light lets you see the architecture of the space. I always start with light. Without light there is no space. With light you create many different kinds of spaces. A different space is a different reality”. Όπως παρατίθεται στο: Stephen Benedetto, *The provocation of the senses in contemporary theatre*, Routledge, New York, 2010, σ.50.

²⁵ “The theatrical text of the performance resembles the way the different voices in a choral passage or the different instruments in an instrumental work are differentiated from one another in terms of timbre, register, melody, etc., and can be distinguished from one another”. Βλ. Erika Fischer Lichte, *The Semiotics of theater*, ...ο.π., 1992, σ. 190.

φορά τους κανόνες της και τους κωδικούς²⁶ της που αλλάζουν, μεταμορφώνονται κάθε βραδιά μέσα από τα σώματα και τα βλέμματα ηθοποιών και θεατών.

Ο ηθοποιός

Ο υποκριτής του αρχαίου δράματος, ο μίμος του μεσαίωνα, ο θεατρίνος των πλανόδιων θιάσων είναι μερικά από τα ονόματα που έχουν υιοθετηθεί κατά καιρούς για τον ηθοποιό. Σε κάθε εποχή και σε όποιο είδος κι αν υπηρετεί, ο ηθοποιός αποτελεί τον πυρήνα της θεατρικής πράξης. Χωρίς τον ηθοποιό, τον θεατή κι ένα δεδομένο θέμα δεν μπορούμε να μιλάμε για θέατρο. Αυτό που ένας ηθοποιός προσπαθεί να κάνει είναι να «ποιήσει», μέσω των σωματικών, διανοητικών και ψυχικών του δυνατοτήτων έναν άλλο χαρακτήρα και να τον παρουσιάσει μπροστά στο κοινό. Ο Michael Chekhov περιγράφει σε ένα γραπτό του πώς ο ηθοποιός πρέπει να έχει τρεις εαυτούς: τον πραγματικό, τον φανταστικό και το δημιουργήμα μέσα από τον πραγματικό και τον φανταστικό εαυτό.²⁷ Η δουλειά του ηθοποιού είναι κατά βάση δημιουργική με περισσεύματα φαντασίας. Γιατί, όπως αναφέρει ο Lee Strasberg ότι έχει πει ο Βαχτάνγκοφ: «υποκριτική δεν είναι, με κανένα τρόπο, αν κλάψεις όταν κάποιος, πραγματικά, σε χτυπάει. Η υποκριτική δημιουργείται μόνο όταν δεν σε έχουν χτυπήσει καθόλου και παρόλα αυτά κλαις σαν να σε είχαν χτυπήσει.»²⁸ Κατά καιρούς, όπως θα εξετάσουμε στη συνέχεια, αναπτύχθηκαν αρκετά συστήματα υποκριτικής για να βοηθήσουν τον ηθοποιό να προσεγγίσει τον ρόλο του και να μεταμορφωθεί σ' ένα άλλο πρόσωπο. Αυτό που για αιώνες οι επαγγελματίες θεατρίνοι έκαναν εμπειρικά, θεωρητικοποιήθηκε και συστηματοποιήθηκε περισσότερο στον εικοστό αιώνα, ενώ αρκετές μελέτες, κυρίως κατά την περίοδο του διαφωτισμού, είχαν ήδη ασχοληθεί με το φαινόμενο του ηθοποιού.

²⁶ Ο Marco de Marinis διακρίνει τους κώδικες του παραστασιακού κειμένου σε: α. κώδικες της παράστασης και β. σε κώδικες που προέρχονται από θεατρικές συμβάσεις. Στην πρώτη κατηγορία περιλαμβάνονται οι κώδικες που χρησιμοποιούνται σε μια παράσταση και χαρακτηρίζονται ως θεατρικοί ενώ στη δεύτερη κατηγορία τις θεατρικές συμβάσεις τις ξεχωρίζει σε γενικές, ειδικές και ξεχωριστές. Η γενική σύμβαση συνίσταται στο ότι η σκηνή αναπαριστά και δεν είναι ο πραγματικός κόσμος. Η ειδική σύμβαση εξαρτάται από τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη, το είδος, την υποκριτική σχολή, την κινησιολογία, την ιστορική περίοδο, την πολιτιστική-γεωγραφική περιοχή. Τέλος, η ξεχωριστή σύμβαση σχετίζεται με τους κανόνες που επιβάλλει η ίδια η παράσταση και που είναι αναγνωρίσιμη στο μήνυμα, στο *performance text*. Βλ. αναλυτικότερα: Marco de Marinis, *The Semiotics of Performance*,...,ο.π.,1993, σ. 103-117.

²⁷ Όλο το κείμενο με τίτλο “An actor must have three selves” παρατίθεται στο: Laurence Senelick, *Theatre arts on acting*, Routledge Theatre Classics, London and New York, 2008, σ.267-271.

²⁸ “..it isn't acting at all if you cry when someone really hits you. Acting arises only when you are not hit at all and yet you cry just if you had been”. *Ο.π.*, σ. 263.

Είτε μόνος του, είτε με τη βοήθεια του σκηνοθέτη, ο ηθοποιός χρησιμοποιεί το σώμα του σαν να είναι μουσικό όργανο που για να αποδώσει μια συγκεκριμένη μελωδία πρέπει να είναι καλοκουρδισμένο και να πατηθεί σε συγκεκριμένες χορδές ή πλήκτρα με συγκεκριμένο τρόπο. Ο ηθοποιός «κουρδίζεται» με συγκεκριμένες ασκήσεις για το σώμα και την έκφραση του και κάθε φορά χρησιμοποιεί ό,τι θεωρεί απαραίτητο για την ερμηνεία του. Κατά αυτόν τον τρόπο, αποτελεί ένα από τα όργανα της ορχήστρας του μαέστρου-σκηνοθέτη και γύρω του οργανώνονται όλα τα επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν μια παράσταση, όπως τα σκηνικά, τα κοστούμια, η μουσική, ο φωτισμός, κ.α. Ο Patrice Pavis θεωρεί ότι ο ηθοποιός έχει σημαίνουσα θέση σε μια παράσταση γι' αυτό και μια ανάλυση πρέπει να ξεκινά από αυτόν, γιατί «βρίσκεται στο κέντρο της σκηνοθεσίας και τείνει να εστιάζει όλα τα στοιχεία της παράστασης.»²⁹ Θέση που υποστηρίζει γενικά η δυτική θεατρική παράδοση για την ιεραρχία της παράστασης: «...η κορυφή της ιεραρχίας καταλαμβάνεται από τον ηθοποιό- και ειδικά από τον βασικό πρωταγωνιστή- ο οποίος συγκεντρώνει στο πρόσωπό του το μεγαλύτερο μέρος της προσοχής του θεατή.»³⁰

Παρόλο, όμως, που πάνω στη σκηνή ο ηθοποιός βασιλεύει, κανείς δεν μπορεί να αποτυπώσει καθ' ολοκληρίαν την τέχνη του. Συνηθίζουμε να λέμε για την Ελεονόρα Ντούζε ότι έπαιζε με ευαισθησία και φυσικότητα, ότι η Σάρα Μπερνάρ ήταν μια μεγάλη ηθοποιός ή ότι ο δικός μας Δημήτρης Χορν μετέδιδε ένα ανεπαίσθητο φιλοσοφικό στοχασμό, μία αδιόρατη ειρωνεία με την υποκριτική του. Πως όμως χρησιμοποιούσαν τα εργαλεία της δουλειάς τους και τί συναισθήματα ή σκέψεις προκαλούσαν στο κοινό δεν θα μάθουμε ποτέ. Γιατί η τέχνη του ηθοποιού είναι μια τέχνη εφήμερη κι όσο στέρεη, συμπαγής και καλοκουρδισμένη κι αν φαίνεται κατά την διάρκεια της παράστασης, τόσο εύκολα αποσυντίθεται, διαλύεται και ξεχαρβαλώνεται με το σβήσιμο των φώτων.³¹ Ο διάσημος Γκάρρικ είχε πει

²⁹ “for the actor is at the center of mise-en-scène and tends to be a focal point drawing together the other elements of a production”. Βλ. Patrice Pavis, *Analysing performance, Theater, Dance and film*, University of Michigan Press, U.S.A, 2003, σ. 55. Πρβλ. με την άποψη του Μάρτιν Έσслиν: «Ο ηθοποιός, συνεπώς, είναι το πιο ουσιαστικό στοιχείο γύρω από το οποίο περιστρέφεται η δραματική τέχνη. Θεάτρο μπορεί να γίνει κι έχει γίνει χωρίς συγγραφείς, σκηνογράφους, σκηνοθέτες – δεν μπορεί να γίνει ποτέ χωρίς ηθοποιούς. “The actor, thus, is the essential ingredient around which all drama revolves. There can be, and has been drama without writers, designers, directors – there can never be drama without actors” στο: Martin Esslin, *The field of drama*, Methuen drama, Great Britain, 1987, σ.59.

³⁰ Keir Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2001, σ.39.

³¹ Στο ανέβασμα της *Τρικυμίας*, ο Στρέλερ, στο φινάλε του έργου, παρουσιάζει με ευφυή τρόπο το εφήμερο και τη μεταβλητότητα της τέχνης του ηθοποιού βάζοντας τον Πρόσπερο να σπάει το μαγικό

εύστοχα για τον ηθοποιό: «Μολύβι, μήτε πένα δεν του σώζουν τη ζωή – η τέχνη του κι αυτός πεθαίνουν μαζί.»³²

Ο Σκηνοθέτης

Αν ο Θέσπις υπήρξε ο πρώτος ηθοποιός, που εγκαινίασε την μακρά ιστορία του θεάτρου με την πρωτοφανή σύλληψη να μεταμορφωθεί σε κάποιον θεό, να βγει έξω από τον διθυραμβικό χορό και να του απαντήσει σε άλλο μέτρο, τότε, ίσως, αυτός υπήρξε και ο πρώτος σκηνοθέτης. Ο Θέσπις, ως επικεφαλής του θιάσου, γυρνώντας από πόλη σε πόλη με το άρμα του, οργάνωνε και προετοιμάζε τις παραστάσεις του, επιλέγοντας τους ηθοποιούς του, την σκευή που θα χρησιμοποιούσε, το θρησκευτικό θέμα με το οποίο θα καταπιάνονταν και τον τόπο στον οποίο θα έπαιζαν. Λίγο αργότερα, οι ίδιοι οι τραγικοί και κωμικοί ποιητές λέγεται ότι προετοιμάζαν την παράσταση διδάσκοντας στους ηθοποιούς πως θα ειπωθεί το έργο και πως θα κινηθεί ο χορός. Ονομάζονταν, μάλιστα διδάσκαλοι ή χοροδιδάσκαλοι. Τις περισσότερες εποχές του θεάτρου, όμως, αυτός που είχε την επίβλεψη της παράστασης ήταν ο ηθοποιός, που είχε την περισσότερη καταξίωση κι εμπειρία στον χώρο. Αποκορύφωμα τέτοιων ηθοποιών- συγγραφέων- σκηνοθετών, θεατρανθρώπων υπήρξαν οι αναγεννησιακές μορφές των Σαίξπηρ και Μολιέρου, που βίωσαν το θέατρο μέσα από όλες τις πτυχές του.

Με τον ορθολογισμό και την παρατήρηση του διαφωτισμού, το θέατρο άρχισε να διαμορφώνει τους κανόνες του. Η περίοδος του Γκαίτε με βοηθό τον Σίλλερ στην Βαϊμάρη, κατά την περίοδο 1791-1813 έχει μείνει γνωστή για την λεπτομερή και σε διάρκεια προετοιμασία των παραστάσεων, από την επιλογή των κατάλληλων ηθοποιών, του κατάλληλου έργου, την σκηνογραφική επιμέλεια έως και κυρίως την δημιουργία ενός συνόλου.³³ Ανάμεσα σ' αυτά τα χρόνια σχηματοποιείται περισσότερο η έννοια του σκηνοθέτη και θέτει την σφραγίδα του πάνω στα βασικά

ραβδί του και να διαλύεται πίσω του το σκηνικό και μαζί η θεατρική ψευδαίσθηση. Για μια περιγραφή κι ανάλυση των κεντρικών σημείων της παράστασης βλ. David Hirst, *Giorgio Strehler, director's in perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, σ. 82-89.

³² Η παράθεση ανήκει στον Αλέξη Σολομό. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Θεατρικό λεξικό*, Κέδρος, Αθήνα, 1989, σ. 142.

³³ Για μια ευσύνοπτη και κατατοπιστική αναδρομή των καλλιτεχνικών σκηνοθετών (artistic director), από τον Γκαίτε στη Βαϊμάρη έως τον Γκροτόβσκυ στην Πολωνία, βλ. Nicholas Dromgoole, *Performance Style and Gesture in Western Theatre*, Oberon books, London, 2007, σ.238-267. Ακόμα για μια περιεκτική εισαγωγή στην έννοια και στις εκφάνσεις της σκηνοθεσίας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα (σκηνοθέτες της θεατρικότητας, του επικού θεάτρου, του συνόλου, της συνεργασίας, του αυτοσχεδιασμού, κ.α.) βλ. Christopher Innes and Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge, New York, 2013.

ζητήματα του θεάτρου: στο ρεπερτόριο, στον τρόπο προετοιμασίας, στον τρόπο υποκριτικής, στην σκηνογραφία-ενδυματολογία, στην μουσική. Ακολουθούν οι πιστές σε κάθε σκηνογραφική κι ενδυματολογική λεπτομέρεια παραστάσεις του θιάσου του Μάινινγκεν με επικεφαλής τον Γεώργιο Δούκα του Σαξ- Μάινινγκεν (1826-1914) και τον σκηνοθέτη Λούντβικ Κρόνεγκ (1837-1891) που αφήνουν εποχή για την αποτελεσματική παρουσίαση σκηνών πλήθους κι επηρεάζουν με την οπτική τους τα κατοπινά ανεβάσματα.³⁴ Ο Χάινριχ φον Κλάιστ στο δοκίμιό του *Οι μαριονέτες* προαναγγέλλει τον σκηνοθέτη- χειριστή σε ένα θέατρο όπου θα κυριαρχεί η χειρονομία κι όχι ο λόγος, όπως σημειώνει ο Μπερνάρ Ντορτ.³⁵ Ο Αουγκουστ Λέβαλντ όρισε την λέξη «σκηνοθετώ» το 1837 ως εξής: «Σκηνοθετώ σημαίνει δείχνω ολοκληρωτικά ένα δραματικό έργο για να συμπληρώσω με εξωτερικά μέσα την πρόθεση του ποιητή και να ενδυναμώσω την επίδραση του δράματος».³⁶ Το επάγγελμα του σκηνοθέτη γίνεται σιγά-σιγά ο παντοκράτορας κι ο υπηρέτης της τέχνης του θεάτρου.³⁷ Παντοκράτορας επειδή έχει τον κυρίαρχο λόγο πάνω στην επιλογή του έργου, των ηθοποιών κι όλων των συντελεστών της παράστασης. Υπηρέτης επειδή γνωρίζει κι έχει την επιμέλεια μέχρι και της πιο μικρής λεπτομέρειας στην παραγωγή της παράστασης για να βασιλεύει πάνω στην σκηνή και πάλι ο ηθοποιός. Ο Βαχτάνγκοφ πίστευε ότι «το πιο σημαντικό για τον σκηνοθέτη

³⁴ Περισσότερα για τις αρχές που έθεσε το θέατρο των Μάινινγκερ αλλά και για την επιρροή του στη Γαλλία, Αγγλία, Γερμανία και Ρωσία, βλ. Erika Fischer – Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, τ. 2, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Πλέθρον, Αθήνα, 2012, σ. 93-99. Πρβλ.: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice 1*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, σ. 11-17. Ειδικότερα για το θέατρο του Μάινινγκεν, βλ. Edward Braun, *The director and the stage*, Methuen drama, London, 1982, σ.11-21.

³⁵ Heinrich Von Kleist, *Οι μαριονέτες*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Άγρα, Αθήνα, 1982, σ.35.

³⁶ Ο ίδιος αναφέρει ότι ο όρος προήλθε από τη γαλλική γλώσσα (mise en scène). Όλα αυτά παρατίθενται στο: Erika Fischer –Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση, ...ο.π.*, σ.361. Στο ίδιο βιβλίο, για μία καταγραφή του όρου σκηνοθεσία από την προέλευσή του έως την καθιέρωση του μέχρι και σήμερα, βλ. σ.359-374. Η λέξη σκηνοθεσία «μαρτυρείται από το 1820» με την έννοια του υπεύθυνου για την κίνηση και τοποθέτηση των ηθοποιών στο χώρο, όπως αναφέρεται στο: Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ.447. Η πηγή της παραπάνω πληροφορίας στο: André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955, σ. 9.

³⁷ Για μια συνοπτική αλλά περιεκτική περιγραφή των κύριων υποκριτικών σχολών: Στανισλάβσκου, Μέγιερχολντ, Μπρεχτ, Αρτώ, Γκροτόβσκου, κ.α., βλ. Robert Leach, *Theatre studies, the basics*, London and New York, 2008, σ. 93-113. Για τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες βλ. Shomit Mitter and Maria Shevtsova (ed.), *Fifty key theatre Directors*, Routledge, London and New York, 2005. Για τη γέννηση της σκηνοθεσίας στην Ευρώπη (Μάινινγκεν, Αντουάν, Ότο Μπραμ) βλ.: Πάολο Μποζίζιο, *Ιστορία του θεάτρου*, τ.2, μτφρ. Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σ. 185-190. Για τον Σαξ Μάινινγκεν και τον τρόπο δουλειάς του, καθώς και για τους πρώτους σκηνοθέτες (Irving, Sardou, Daly, Antoine, Brahm, Grein, Stanislavsky), βλ.: Oscar G. Brockett, Robert Findlay, *Century of innovation*, Allyn and Bacon, Boston, 1991, σ.31-63. Για μία ανθολογία θεωρητικών κειμένων σχετικά με την τέχνη του θεάτρου: Παύλος Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Λίζα Μαντζοπούλου, Δωδώνη, Αθήνα, [198;].

είναι η ικανότητά του να ταυτισθεί με τον ηθοποιό.».³⁸ Σκέψη που βρίσκει σύμφωνο και τον Στρέλερ ο οποίος είχε πει σε συνέντευξή του, στον Eli Malka το 1995, ότι ο σκηνοθέτης είναι «ο ηθοποιός που άφησε τον χορό των ηθοποιών και στάθηκε μεταξύ αυτών και του κοινού για να τους βοηθήσει να εναρμονίσουν τις χειρονομίες τους, να καταλάβουν καλύτερα τον εαυτό τους και για να κατανοήσουν καλύτερα την δράση την οποία θέλουν να αναπαραστήσουν.».³⁹ Ίσως, ακόμα, κατά την γνώμη μας, είναι ο ίδιος ο ηθοποιός, που έχοντας στο αίμα του τον τρόπο να μεταμορφώνεται εύκολα, γίνεται μια ηθοποιός και μια σκηνοθέτης, και σαν καλός επαγγελματίας κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του για να δημιουργηθεί η παράσταση.

Για να γράψει ή να διαβάσει κανείς το κείμενο της παράστασης πρέπει να δομήσει νοήματα, να τοποθετήσει σε μια αλληλουχία τις καταστάσεις και να δώσει ρυθμό, «κι αυτό είναι ένα τεράστιο και διαρκές ιερογλυφικό, κοπιαστικό για να το γράψεις ή να το διαβάσεις (που μπορεί να είναι αφηρημένο ή αλληγορικό)»⁴⁰, όπως σημειώνει ο Patrice Pavis. Η σκηνοθεσία δεν στηρίζεται στην τυχαιότητα, ή στην ασάφεια, ούτε υπάρχει ένας δεδομένος τρόπος να γίνει (να είναι πιστή στο κείμενο ή όχι)⁴¹: «Είναι ένα αντικείμενο γνώσης, ένα δίκτυο συνδέσμων ή σχέσεων που ενοποιεί τα διαφορετικά υλικά της σκηνικής τέχνης σε σημειακά συστήματα τα οποία δημιουργούνται και μέσω της παραγωγής (από τους ηθοποιούς, τον σκηνοθέτη, την σκηνή γενικά) και μέσω της πρόσληψης (από τους θεατές).».⁴² Κατά τη νεότερη εποχή οι όψεις της σκηνοθεσίας έχουν διευρυνθεί, το πείραμα κι η συνεχής δοκιμασία

³⁸“Most important for the director is his ability to identify himself with the actor”. Από το Ημερολόγιο του Βαχτάνγκοφ (1918), όπως παρατίθεται στο: Joseph Gregor, “The Russian Theatre” στο: Thomas H. Dickinson (ed.), *The Theatre in a changing Europe*, New York, 1937, σ.81. Είχε γράψει ακόμα «ότι ο ηθοποιός θα πρέπει να είναι ο σκηνοθέτης του ρόλου του», “[...] the actor must be the director of his role”, όπως αναφέρεται στο: Anatoly Efros, *The joy of rehearsal*, transl. James Thomas, Peter Lang, New York, 2006, σ.114.

³⁹ “[...] an actor who has left the chorus of actors and has come to stand between them and the audience to help them to co-ordinate their gestures, to understand themselves better, and to understand better the action which they seek to represent.”. Βλ.: Maria Delgado, Paul Heritage, *In contact with the gods? Directors talk theatre*, Manchester University Press, Manchester, 1996, σ.265.

⁴⁰ Patrice Pavis, *Languages of the stage*, Performing arts journal publications, New York, 1982, σ.138.

⁴¹ Ο Patrice Pavis διακρίνει τρεις τύπους σκηνοθεσίας: α. την κειμενική σκηνοθεσία που στηρίζεται μόνο στο κείμενο και δεν αναφέρεται σε τίποτα πέρα από αυτό, β. την ιδεο-κειμενική σκηνοθεσία που βασίζεται πέρα από το κείμενο στο πολιτικό- κοινωνικό-ψυχολογικό περιεχόμενο και γ. την διακειμενική σκηνοθεσία που μεσολαβεί ανάμεσα στις κειμενικές κι ιδεολογικές αναφορές και σχετίζει κάθε νέα παραγωγή με παλιότερες. Βλ.: “From page to stage: a difficult birth” trans. Jilly Daugherty στο Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, translated by Loren Kruger, Routledge, New York, 1992, σ.36-39.

⁴² “It is an object of knowledge, a network of associations or relationships uniting the different stage materials into signifying systems, created both by production (the actors, the director, the stage in general) and reception (the spectators)”. Βλ. Patrice Pavis, “From page to stage: a difficult birth” trans. Jilly Daugherty στο Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, ..,ο.π., 1992, σ.25.

είναι προγραμματικός στόχος. Η φαντασία, το όραμα, η ιδέα αποκτούν μορφή και σκηνική υπόσταση μέσα από τη συνεχή τάξη, το *σταμπιλάρισμα*⁴³, σύμφωνα με την θεατρική ορολογία. Όπως έχει γράψει ο Γιώργος Πεφάνης, «η σκηνοθεσία επιχειρεί ένα πέρασμα από το χάος της φαντασίας στον κόσμο, δηλαδή στην τάξη της συγκεκριμένης σκηνής».⁴⁴ Στο σύγχρονο θέατρο η έννοια του σκηνοθέτη-συγγραφέα της σκηνής, που στηρίζεται στο κείμενο του συγγραφέα για να το ζωντανέψει επί σκηνής (όπως έκανε ο Κοπώ, ο Βιλάρ, ο Στρέλερ) έχει δώσει την θέση της στο αυτόνομο νόημα της παράστασης, όπου κυριαρχεί ο ηθοποιός και το νόημα που θα δώσει ο κάθε ο θεατής.⁴⁵

1.1 Κωνσταντίν Στανισλάβσκυ· η αναζήτηση της αλήθειας στην σκηνή

Ο Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς Αλεξιέγιεφ Στανισλάβσκυ (1863-1938) ανήκει στη χορεία των σκηνοθετών – οραματιστών που επηρέασε, βαθιά, με τις ιδέες του και το σύστημα υποκριτικής του, τις επόμενες γενιές των ομότεχνών του. Όταν το 1898, μαζί με τον συγγραφέα και κριτικό Βλαντιμίρ Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο, ίδρυσαν το ιστορικό πλέον «Θέατρο Τέχνης της Μόσχας»⁴⁶, έθεσαν τις βάσεις για ένα θέατρο που θα στηρίζεται στην παρατήρηση της ζωής και στην αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης και με κανένα τρόπο δεν θα θυμίζει τα πρόχειρα ανεβάσματα και τα φθηνά κόλπα του παρελθόντος. Ο νέος αυτός θεατρικός οργανισμός στόχευε στο ανέβασμα ποιοτικού ρεπερτορίου και με την καθιέρωση φθηνών εισιτηρίων απευθυνόταν σ' ένα ευρύτερο κοινό, που προερχόταν κι από τα πιο χαμηλά οικονομικά στρώματα. Ο Στανισλάβσκυ έδωσε έμφαση στην άσκηση των ηθοποιών στην σκηνή, ενώ ο

⁴³ Οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν τον όρο *σταμπιλάρω*, όταν δίνουν τελική μορφή στην κίνηση του ρόλου. (ιταλ. *stabilire*:οριστικοποιώ).

⁴⁴ Βλ.: Γιώργος Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, Παπαζήσης, ...ο.π., σ.88. Στο κεφ. «Διακυβεύματα της σκηνοθεσίας κατά την όψιμη νεωτερικότητα», ο Γιώργος Πεφάνης εξετάζει τις νέες όψεις του σκηνοθέτη, ενώ διακρίνει δύο καιρίες σκηνοθετικές μεθόδους: α. την επικαιροποίηση, κατά την οποία το κείμενο εκσυγχρονίζεται και β. την ιστορικοποίηση που στηρίζεται στα κοινωνικά, θεατρικά, ιστορικά στοιχεία των κειμένων, επιζητώντας την κριτική αντιμετώπιση της σύγχρονης κατάστασης. Βλ.: ο.π., σ.83-117.

⁴⁵ Για τους νέους σκοπούς του σκηνοθέτη βλ. το κεφάλαιο “The director’s new tasks” του Patrice Pavis στο βιβλίο: Maria M. Delgado and Dan Rebellato (edit.), *Contemporary European Theatre Directors*, Routledge, London, 2010, σ. 395-411.

⁴⁶ Οι βάσεις για τη δημιουργία του νέου αυτού οργανισμού δόθηκαν το 1897, αλλά η πόρτα του θεάτρου άνοιξε για πρώτη φορά την Τετάρτη, 14 Οκτωβρίου 1898 με το έργο *Fyodor* του Αλεξέι Τολστόν. Για λεπτομερή περιγραφή των συνθηκών λειτουργίας του θεάτρου, βλ: Nick Worall, *The Moscow Art Theatre*, Routledge, London and New York, 1996, σ.32-48. Για το θέατρο Τέχνης της Μόσχας, τους ιδρυτές του και τις βασικές αρχές του συστήματος Στανισλάβσκυ, βλ.: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice I*, ...ο.π., σ. 70-81.

Ντάντσενκο είχε ως βάση το έργο και τις ιδέες του συγγραφέα για την δουλειά με τους ηθοποιούς. Όπως επισημαίνει ο Denis Bablet, ετοίμαζαν ένα πρόγραμμα «κοινωνικό, ηθικό και αισθητικό.».⁴⁷

Η διάσημη μέθοδος του Στανισλάβσκυ, γνωστή ως σύστημα, που δεν παύει μέχρι και σήμερα να εκπαιδεύει τους εργάτες του θεάτρου, είναι ουσιαστικά η αναζήτηση ενός προσωπικού συστήματος που θα οδηγήσει τον ηθοποιό στην θεατρική αλήθεια. Η πορεία αυτή, όπως σκιαγραφείται με αδρές γραμμές από τον Oscar Brockett, περιλαμβάνει τα εξής χαρακτηριστικά βήματα για τον ηθοποιό:⁴⁸ άσκηση φωνής και σώματος, παρατήρηση της ζωής για το χτίσιμο του ρόλου, αποφυγή τεχνασμάτων και προσωπικής προβολής, δουλειά πάνω στις δεδομένες συνθήκες του ρόλου αφού ανακαλύψουν τον στόχο της κάθε σκηνής, χρήση του «μαγικού αν»⁴⁹ και της «συναισθηματικής μνήμης»⁵⁰ για να δικαιολογούν κάθε κίνηση στη σκηνή που θα πρέπει να εκτελείται σαν να είναι η πρώτη φορά. Ο Norris Houghton επισημαίνει μερικά ακόμα σημαντικά στοιχεία του συστήματος του: τον έλεγχο του ηθοποιού πάνω στο νευρικό του σύστημα, την πίστη του σ' αυτό που λέει και σε αυτό που κάνει, την οπτική επικοινωνία με τον παρτενέρ πάνω στην σκηνή, την κατάκτηση ενός εσωτερικού ρυθμού πέρα από το εξωτερικό τέμπο, την αναζήτηση του «τι» και του «γιατί» του ρόλου.⁵¹

Σύμφωνα με τα πιστεύω του Στανισλάβσκυ, ο θεατής θα έπρεπε να ξεχάσει ότι βρίσκεται στο θέατρο κι όλα έτειναν προς αυτό τον σκοπό. Ο χώρος της πλατείας βυθίστηκε στο σκοτάδι, κανένας βοηθός σκηνής δεν γινόταν ορατός με το άνοιγμα της αυλαίας, οι μουσικοί ήταν κρυμμένοι στα παρασκήνια, ακόμα και τα χειροκροτήματα ανάμεσα στις σκηνές και στο φινάλε θεωρούνταν άσχημα κατάλοιπα

⁴⁷ Κοινωνικό με την έννοια ότι ήταν προσιτό σε όλους, ηθικό με την έννοια ότι οι ηθοποιοί αγαπούν την τέχνη κι όχι τον εαυτό τους μέσα στην τέχνη κι αισθητικό με την έννοια ότι επιζητούν αληθινή συγκίνηση πέρα από μανιέρες και βεντετισμούς. Βλ. Denis Bablet, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 1887-1914*, 1^{ος} τ., μτφρ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2008, σ.29-30.

⁴⁸ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, *History of the Theatre*, Pearson, Boston, 2008, σ. 383.

⁴⁹ Με τη χρήση του «αν» ενεργοποιείται η φαντασία του ηθοποιού. Μπορεί να αναρωτηθεί για παράδειγμα: «Αν ήμουν ένας προδομένος βασιλιάς, τι θα έκανα;».

⁵⁰ Πρόκειται για την μνήμη που έχει ο κάθε ηθοποιός σχετικά με συναισθήματα που έχει νιώσει στη ζωή του και τα ανακαλεί στην προσπάθειά του να αποδώσει έναν ρόλο, αλλά και για τα πρώτα συναισθήματα που του προκάλεσε ένας ρόλος και θα πρέπει να τα διατηρήσει στη μνήμη του για να μην ξεφύγει από την σωστή ερμηνεία. Ο Στανισλάβσκυ αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο με αυτό το θέμα στο «Η μνήμη των συγκινήσεων»: Κωνσταντίν Στανισλάβσκυ, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, μτφρ. Άγγελου Νίκα, Γκόνης, Αθήνα, [19--], σ.166-196.

⁵¹ Βλ. αναλυτικά και τα δέκα σημεία, όπως τα συνοψίζει στο: Norris Houghton, *Moscow Rehearsals*, Harcourt, Brace and company, New York, 1936, σ.57-62.

του παρελθόντος. Οι εκπαιδευμένοι ηθοποιοί του έπαιζαν σαν να είχαν μπροστά τους ένα τέταρτο τοίχο κι οι θεατές παρακολουθούσαν σαν από μία κλειδαρότρυπα την παράσταση που η κύρια αισθητική της ήταν ο ρεαλισμός στον τρόπο υποκριτικής, στα σκηνικά, στα κοστούμια, στους ήχους. Ο ρεαλισμός, όχι σαν μια στείρα, φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας αλλά ως ένας τρόπος ανακάλυψης της αλήθειας του ρόλου και της ερμηνείας του με φυσικό τρόπο.⁵² Ο ίδιος ο Στανισλάβσκυ, γράφοντας για τους σκοπούς του θεάτρου που οραματιζόταν, τονίζει: «Θέλαμε να διαμαρτυρηθούμε ενάντια στην παλιά ηθοποιία, ενάντια στους θεατρνισμούς και στο ψεύτικο πάθος, ενάντια στη ρητορική απαγγελία και στο υπερβολικό παίξιμο, ενάντια στις άσχημες συμβατικότητες και στα άσχημα σκηνικά, ενάντια στο σύστημα της βεντέτας, [...] ενάντια στο φτωχό δραματολόγιο των θεάτρων».⁵³ Οι ηθοποιοί του καλούνταν να βουτήξουν στα βάθη της ψυχής τους και να βιώσουν τον ρόλο τους ως μια εμπειρία, ανασύροντας τα κατάλληλα συναισθήματα και φυσικές κινήσεις. Όπως επισημαίνει η Erika Fischer – Lichte, ο κατά Στανισλάβσκυ ηθοποιός θα έπρεπε να αποδώσει ένα ατομικό χαρακτήρα (π.χ. όχι μόνο ένα στρατιωτικό, ούτε μόνο τον στρατιωτικό μιας συγκεκριμένης φρουράς αλλά τον συγκεκριμένο στρατιωτικό Ιβάν Ιβάνοβιτς Ιβάνωφ).⁵⁴

Στη θεωρία του ο Στανισλάβσκυ είχε συλλάβει την υποκριτική ως μια πυραμίδα που στην κορυφή της ήταν η θεατρική εμπειρία, ενώ σε υποδεέστερα στρώματα είχε κατατάξει την δουλειά του ηθοποιού ως τεχνίτη και την απλή αναπαράσταση του ρόλου.⁵⁵ Η δουλειά του ηθοποιού ως τεχνίτη κατατάσσεται στο πιο χαμηλό στρώμα και περιλαμβάνει, κατά τον σκηνοθέτη, όλα τα κλισέ και τις μανιέρες ενός ηθοποιού, που τον βοηθούν μόνο εξωτερικά να αποδώσει τον ρόλο του και καταλήγει να μην έχει περιεχόμενο, να είναι ένα «άδειος ρόλος». Στην αναπαράσταση του ρόλου πιστεύει ότι η τέχνη προδίδεται γιατί δίνεται περισσότερο έμφαση στον ηθοποιό ως σταρ. Αυτό που θεωρεί σημαντικό είναι η ενεργή φαντασία

⁵² Στη σκέψη του αντηχεί η ιδέα που ο Γκαίτε διατύπωσε στους «Κανόνες για τους ηθοποιούς»: «Πρώτα απ' όλα, ο ηθοποιός πρέπει να λάβει υπόψη του ότι δεν πρέπει, μόνο, να μιμείται τη φύση αλλά να την παρουσιάσει σε μια ιδανική μορφή και μ' αυτόν τον τρόπο να συνδυάσει την αλήθεια με την ομορφιά.», "First of all, the player must consider that he should not only imitate nature but also portray ideally, thereby, in his presentation uniting the true with the beautiful", βλ. στο: George Brandt, Wiebe Hogendoorn, *German and Dutch Theatre, 1600-1848*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, σ. 161.

⁵³ Κωνσταντίν Στανισλάβσκυ, *Η ζωή μου στην Τέχνη*, τ. Α', μτφρ. Άγγελου Νίκα, Γκόννης, Αθήνα, 1980, σ.285.

⁵⁴ Βλ.: Erika Fischer – Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, τ. 2,..2012, ο.π., σ.159-160.

⁵⁵ Για περισσότερη ανάλυση αυτής της ιδέας, της πυραμίδας, βλ.: Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in focus*, Routledge, London and New York, 2009, σ.134-141.

του ηθοποιού που θα δημιουργήσει, θα δώσει πνοή σε ένα ανθρώπινο πνεύμα. Η βίωση του ρόλου, η θεατρική εμπειρία θα δημιουργήσει μια θεατρική ζωή, αληθινή κι έτσι θα παραδοθεί μπροστά στους θεατές και μόνο έτσι θα μπορέσει να γίνει πιστευτή. Κι όταν μιλούσε για θεατρική αλήθεια εννοούσε ότι ο ηθοποιός κι ο θεατής πίστευε ως αλήθεια. Δεν είχε σημασία αν το παίξιμο των ηθοποιών ήταν νατουραλιστικό ή ιμπρεσιονιστικό αρκεί να γινόταν πιστευτό. Κι αυτό θα γινόταν μόνο μέσα από τη δημιουργία μιας γνήσιας ζωής, αλλιώς δεν γινόταν λόγος για Τέχνη.⁵⁶ Αυτή η αναζήτηση της έκφρασης του αληθινού συναισθήματος τον οδήγησε, τα τελευταία χρόνια, από το 1934 και μετά, στη δράση, σε μια μέθοδο φυσικών ασκήσεων που λειτουργούσαν «ως μέσο δημιουργίας συναισθήματος στην υποκριτική»,⁵⁷ όπως επισημαίνει η Rose Whyman. Στο *Πλάθοντας ένα ρόλο* ο Τορτσώφ λέει στους μαθητές του: «Σκοπεύουμε από δω κι εμπρός να προσθέσουμε ακροβατικά γυμνάσματα στην εκπαίδευση μας. Αυτό, όσο παράξενο κι αν φαίνεται βοηθά τον ηθοποιό στις μεγάλες στιγμές με την ανώτερη έξαρση και στη δημιουργική του έμπνευση».⁵⁸ Στην ουσία, η θεωρία του, όμως, δεν άλλαξε: η κυρίως δημιουργική εργασία παρέμεινε η κατάδυση του ηθοποιού στα βάθη της ψυχής του, εκεί που θα ανακαλύψει τα γνήσια, αληθινά συναισθήματα και θα τους δώσει πνοή μέσα από το σώμα του. Το σώμα του ηθοποιού βρίσκεται ανάμεσα στη δημιουργικότητα και την έκφραση αλλά παραμένει σε υποδεέστερη θέση σε σχέση με την αυθεντική ζωή του εσωτερικού κόσμου του ηθοποιού.⁵⁹

Ο Στανισλάβσκυ δεν έπαψε ποτέ να αναρωτιέται για την αποτελεσματικότητα της μεθόδου του και δεν σταμάτησε μέχρι τέλους να «χτίζει» το σύστημά του. Δοκιμάστηκε ως ηθοποιός και ως σκηνοθέτης σε πολυποίκιλο ρεπερτόριο, αλλά στην ιστορία του θεάτρου θα συνδυάσει το όνομά του με την ανάδειξη του Τσέχωφ, του συγγραφέα που κατάφερε να κάνει την ανιαρή ζωή, ποίηση και να παρουσιάσει την τραγωδία με κωμικό «προσωπείο». Ο Τσέχωφ έγραφε με λεπτές, αδιόρατες αποχρώσεις και το κείμενο του παλλόταν από ρυθμούς της μουσικής και της ποίησης. Ο Στανισλάβσκυ, ως μετρ της θεατρικής τέχνης κατάφερε να παίζει τους τόνους και

⁵⁶ Βλ. David Magarshack “Konstantin Stanislavsky” στο Eric Bentley (ed.), *The theory of the modern stage*, Penguin books, London, 1990, σ.229.

⁵⁷ “as the means of generating emotion in acting”. Βλ.: Rose Whyman, *The Stanislavsky system of Acting*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, σ.44.

⁵⁸ Κωνσταντίν Στανισλάβσκυ, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, μτφρ. Άγγελου Νίκα, Γκόνης, Αθήνα, 1977, σ. 45.

⁵⁹ John Lutterbie, *Toward a general Theory of Acting*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, σ.33.

τα ημιτόνια του κειμένου του γιατί, ως ευαίσθητος παρατηρητής, μπορούσε να αναγνωρίσει την καταλυτική διαφορά μεταξύ «Βισνιέβηγ και Βισνιόβηγ»⁶⁰...

1.2 Βσέβολοντ Μέγιερχολντ η αναζήτηση της θεατρικότητας στην σκηνή

Ο Βσέβολοντ Εμίλεβιτς Μέγιερχολντ (1873-1940) υπήρξε ένας από τους πιο λαμπρούς μαθητές του Νεμιρόβιτς Ντάντσενκο, ο οποίος με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης το 1898 τον ενέταξε στη δυναμική των ηθοποιών του νέου θεάτρου και παρέμεινε εκεί έως το 1902. Στη σκηνή έπαιξε δίπλα στον Στανισλάβσκυ, αν και από πολύ νωρίς αισθάνθηκε την ανάγκη αλλαγής στην πρακτική του θεάτρου που εφαρμόζαν οι δάσκαλοί του. Ο ρόλος του Τρέπλιεβ στον *Γλάρο*⁶¹, στο διάσημο ανέβασμα του Θεάτρου Τέχνης έμελλε, κατά κοινή ομολογία, να γίνει προφητικός για το θεατρικό του όραμα. Έλεγε μέσα από το ρόλο του: «Ζωντανά πρόσωπα! Τη ζωή δεν πρέπει να τη δείχνουμε όπως είναι ή όπως θα έπρεπε να είναι, αλλά όπως τη βλέπουμε στα όνειρά μας.»⁶² Η αναζήτηση της αλήθειας δεν λειτουργούσε θεατρικά για τον Μέγιερχολντ που πρόταξε την φαντασία κι απαρνήθηκε τις ρεαλιστικές κι ενίοτε νατουραλιστικές προσεγγίσεις του Στανισλάβσκυ. Αυτό που επιζητούσε ήταν ένα θεατρικό θέατρο, την χαρά του να παίζεις στη σκηνή.

Το ανήσυχο του πνεύμα σφραγίστηκε από τις ιδέες της Οκτωβριανής επανάστασης κι ως ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της θεατρικής, ρωσικής πρωτοπορίας⁶³ διακήρυξε τον «θεατρικό Οκτώβρη». Με αποφασιστικές κινήσεις «ξήλωσε» την ψευδαίσθηση από το θέατρο.⁶⁴ Κατάργησε την χρήση της αυλαίας στην αρχή του έργου και της κουίντας, άναψε τα φώτα της πλατείας για να είναι όλα ορατά από το κοινό, χρησιμοποίησε τεχνικές για να ενώσει τον ηθοποιό με την πλατεία (π.χ. ένωσε

⁶⁰ Βισνιόβηγ σαντ ονόμασε ο Τσέχωφ το τελευταίο του έργο *Βυσσινόκηπος*. Υπάρχει μια λεπτή διαφορά μεταξύ Βισνιέβηγ και Βισνιόβηγ. «Το πρώτο είναι το περιβόλι με τις βυσσινιές που χρησιμεύει για να εμπορευόμαστε τους καρπούς τους[...] Ενώ, ο Βισνιόβηγ σαντ δε δίνει κέρδος· το ολόλευκο λουλούδισμα του μιλάει για την ποίηση στην παλιά ζωή της αριστοκρατίας. Ο Βισνιόβηγ σαντ υπάρχει μόνο για την ομορφιά του, για την ικανοποίηση ενός χαλασμένου αισθητισμού». Το απόσπασμα από: Κωνσταντίν Στανισλάβσκυ, *Η ζωή μου στην Τέχνη, τ.Β'*, μτφρ. Άγγελου Νίκα, Γκόνης, Αθήνα, 1980, σ. 422.

⁶¹ Για μία αναδρομή στη σκέψη του Τσέχωφ «τον καιρό του *Γλάρου*», καθώς και για το πρώτο αποτυχημένο ανέβασμά του και την μετέπειτα καθιέρωσή του από το ανέβασμα του Στανισλάβσκυ, βλ.: Αλέξης Σολομός, *Θεατρικό Τετράδιο*, Δίφρος, Αθήνα, 1962, σ. 77-83.

⁶² Αντον Τσέχωφ, *Ο Γλάρος*, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1993, σ.29.

⁶³ Για μία συνοπτική αλλά περιεκτική περιγραφή της ρωσικής πρωτοπορίας, των κυρίαρχων εκφραστών και ιδεών (ρήξη με το νατουραλισμό, υπεροχή του ηθοποιού) βλ.: Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις*, τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα, 1997, σ.182- 203.

⁶⁴ Για μία σύντομη αλλά περιεκτική περιγραφή των αλλαγών που έφερε ο Μέγιερχολντ στην θεατρική πρακτική, βλ.: Αλέξης Σολομός, *Ηλικία του θεάτρου*, Δίφρος, Αθήνα, 1993, σ.120-122.

με σκάλες ή γέφυρες την σκηνή με την πλατεία κι οι ηθοποιοί κατέβαιναν κι έπαιζαν δίπλα στους θεατές) και κυρίως απάλλαξε την σκηνή από το σκηνογραφικό φόντο κι έδειξε τους γυμνούς τοίχους, τους προβολείς και τα σταγκόνια. Ο θεατής του δεν έπρεπε ούτε στιγμή να ξεχνά ότι βρίσκεται στο θέατρο κι από τους ηθοποιούς του επιζητούσε την εκφραστικότητα, την πλαστική κίνηση, την εικονογράφηση της χειρονομίας για να διεγείρει την φαντασία του θεατή. Στη σκηνή τοποθετούσε συχνά σκάλες, σκαλωσιές και σκηνικά αντικείμενα που βοηθούσαν στην κίνηση του ηθοποιού και δεν λειτουργούσαν διακοσμητικά ή για τη δημιουργία μιας νατουραλιστικής ατμόσφαιρας.

Η αναζήτηση νέων μορφών στο θέατρο ήταν ο κύριος σκοπός του και δεν έπαψε ποτέ να πειραματίζεται. Η ιδέα για τα στούντιο του Θεάτρου Τέχνης, όπου οι ηθοποιοί εξασκούνται σε νέες φόρμες ήταν δική του. Παρόλο, που ο Στανισλάβσκυ του έδωσε αυτή την ευκαιρία, και πίστεψε στις ιδέες του Μέγιερχολντ, εκ των υστέρων η προσπάθεια απέτυχε και το στούντιο έκλεισε το 1905. Οι απόψεις του για την υποκριτική σχηματοποιήθηκαν περισσότερο όταν διατύπωσε το 1921 τη μέθοδο της *βιομηχανικής* που θεωρητικά βασίστηκε στους τρόπους της αποτελεσματικής κίνησης που ανακάλυψε ο Αμερικάνος, μηχανικός Frederick Winslow Taylor και στις έρευνες των William James και Ivan Petrovich Pavlov πάνω στην αντανάκλαστική συμπεριφορά.⁶⁵ Η ακρίβεια κι η αποτελεσματικότητα της μηχανής έγινε για τον Μέγιερχολντ το πρότυπο της κίνησης του ηθοποιού, που θα βασιζόταν στο «ρυθμό, στο κέντρο βάρους και στη σταθερότητα».⁶⁶ Αυτές οι κινήσεις θα οδηγούσαν, με φυσικό τρόπο, σε μια συναισθηματική κατάσταση και κατ' επέκταση θα επηρέαζαν τον θεατή. Κάτι που για τον Στανισλάβσκυ, τουλάχιστον για πολλά χρόνια, λειτουργούσε ανάποδα: η συνειδητοποίηση του αντικειμενικού στόχου του ρόλου οδηγούσε τον ηθοποιό στην κίνηση. Αρχικά, η βιομηχανική μέθοδος χρησιμοποιήθηκε για την εξάσκηση των ηθοποιών αλλά αργότερα διευρύνθηκε και συμπεριλήφθηκε στη διαδικασία δημιουργίας του χαρακτήρα του ρόλου.

Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Robert Leach, η άσκηση των ηθοποιών περιελάμβανε τρία βασικά στοιχεία:⁶⁷ α. την ακίνητη στάση του ηθοποιού, με τα πόδια να πατάνε με ένταση το έδαφος και την μύτη να «συγκεντρώνεται» σ' ο,τιδήποτε γίνεται επί σκηνής (dog-setting), β. τον υποκριτικό κύκλο που χωριζόταν

⁶⁵ Samuel Leiter, *From Stanislavsky to Barrault*, Greenwood Press, New York, 1991, σ.55-56.

⁶⁶ “[...]on rhythm, a center of gravity, and stability[.]” *Ο.π.*, σ. 56.

⁶⁷ Βλ. αναλυτικά τα στοιχεία και λεπτομέρειες με παραδείγματα για το ψυχο-φυσικό παίξιμο της μεθόδου: Robert Leach, *Stanislavsky and Meyerhold*, PeterLang, New York, 2003, σ.151-170.

στην πρόθεση, την υλοποίηση και την αντίδραση (and-one-two)⁶⁸ και γ. τον έλεγχο του μυαλού και του σώματος του ηθοποιού που ο Μέγιερχολντ διατύπωσε με την εξίσωση: $N=A1+A2$, όπου N είναι ο ηθοποιός που A1 συλλαμβάνει μια ιδέα και A2 χειρίζεται το σώμα του ως μουσικό όργανο για να την πραγματοποιήσει.

Ο κεντρικός ρυθμός αυτής της μεθόδου είχε τρία στάδια: την προετοιμασία του ηθοποιού (*otkaz*), την δράση (*posil'*) και το κλείσιμο της κίνησης- αντίδραση, που πάντα ήταν μια πρόταση για μια νέα αρχή (*tochka*).⁶⁹ Οι ασκήσεις γίνονταν με τη συνοδεία πιάνου κι η πρώτη κίνηση με την οποία ξεκινούσαν κι έκλειναν το μάθημα οι ηθοποιοί, ήταν ο *δάκτυλος*.⁷⁰ Σ' αυτή την άσκηση, ο ηθοποιός προετοιμαζόταν αρχικά με χαλάρωση των μυών, έπειτα προχωρούσε στη δράση, ανασήκωνε αργά τα χέρια, χτυπούσε δύο φορές παλαμάκια με κοφτό δυνατό ήχο κι έκλεινε όρθιος στις πάλτες των ποδιών, έτοιμος για την συνέχεια.

Καίρια σημασία στην σκηνοθετική οπτική του Μέγιερχολντ είχε το σώμα του ηθοποιού, ο χώρος⁷¹ αλλά κι η πνευματική εγρήγορση του ηθοποιού. Επιπρόσθετα, *το στυλιζάρισμα, το γκροτέσκο, η μάσκα* αποτελούσαν λέξεις κλειδιά για τις θεωρητικές του αρχές. Με τον όρο *στυλιζάρισμα*⁷² δεν εννοούσε την φωτογραφική απεικόνιση μιας εποχής ή ενός κοστουμιού, αλλά την αποκάλυψη των εσωτερικών χαρακτηριστικών που συνθέτουν μια εποχή ή ένα κοστούμι για την απόδοση του ρόλου. Σ' αυτή την περίπτωση, η έμφαση δινόταν στην έκφραση και στην πλαστική κίνηση του ηθοποιού που χρησιμοποιούσε το μίνιμουμ των σκηνικών αντικειμένων για να προκαλέσει τη φαντασία του θεατή. Όλα σχεδιάζονταν, έτσι ώστε ο θεατής να

⁶⁸ Οι αντίστοιχες φάσεις που, κατά Στανισλάβσκυ, έχει κάθε πόζα στη σκηνή είναι: α. ένταση, λόγω της έκθεσης στο κοινό, β. χαλάρωση των μυών και γ. δικαιολόγηση της πόζας μέσα από την φαντασία του ηθοποιού, του μαγικού αν και των δεδομένων συνθηκών. Βλ.: Eric Bentley, *The theory of the modern stage...ο.π.*, σ. 245.

⁶⁹ Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, London and New York, 2003, σ.55.

⁷⁰ Για περισσότερη ανάλυση της άσκησης του δακτύλου, καθώς και για τις δεκατρείς ασκήσεις της βιομηχανικής μεθόδου, όπως τις κατέγραψαν όσοι παρακολούθησαν τα εργαστήρια του Μέγιερχολντ, βλ.: Mel Gordon, "Meyerhold's Biomechanics" στο Philip Zarilli, *Acting (re)considered*, Routledge, London and New York, 1995, σ.92-107. Γενικά, για το είδος των ασκήσεων που χρησιμοποιούσε (ακροβατικά, γυμναστική, μιμήσεις ζώων, ασκήσεις με τα κοστούμια, κ.α.) βλ.: Robert Leach, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, σ.61-74.

⁷¹ Χρησιμοποιούσε τον όρο «χωρική μνήμη», εννοώντας ότι οι ηθοποιοί μέσα από την κίνηση, την πόζα και την θέση στους στη σκηνή έπρεπε να απομνημονεύουν τα λόγια τους. Για την παραπάνω επισήμανση βλ.: Dmitry Trubotchkina, "Antiquity and the Avant-garde in Russian Theatre at the Beginning of the Twentieth Century" στο: Platon Mavromoustakos – Gogo Varzelioti (επιμ.), *Challenging Limits: Performances of Ancient Drama, Controversies and debates*, University of Athens, European network of research and documentation of performances of ancient greek drama, Athens-Lavriou-Epidaurou-, 22 June -5 July 2015, σ. 261.

⁷² Για το στυλιζαρισμένο θέατρο βλ. το κεφ. "The stylized theatre" στη συλλογή κειμένων του Μέγιερχολντ από το 1902-1939 στο: Vsevolod Meyerhold, Edward Brawn, *Meyerhold on theatre*, Methuen drama, London, 1998, σ.58-63.

έχει συνεχώς ενδιαφέρον και να μην εφησυχάζεται. Ο Μέγιερχολντ απεχθανόταν τις έτοιμες συνταγές και τις προβλεπόμενες σκηνές γι' αυτό συχνά έκανε χρήση του γκροτέσκου, της έκπληξης⁷³. Έλεγε χαρακτηριστικά: «Το γκροτέσκο δεν είναι κάτι μυστηριώδες. Είναι απλά ένα θεατρικό στυλ που παίζει με έντονες αντιθέσεις και συνεχώς αλλάζει την αντίληψη».⁷⁴ Τέλος, κατά την ενασχόλησή του με την *commedia dell' arte* ανακάλυψε την σπουδαιότητα της μάσκας που κρύβει αλλά φανερώνει παράλληλα. Με την μάσκα δεν εννοούσε μόνο αυτές που φτιάχνονται από χαρτί ή από δέρμα αλλά ενέτασσε το μακιγιάζ, την κόμμωση ή κάθε έκφραση του προσώπου που θα μπορούσε να δώσει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός ρόλου.⁷⁵

Η Valentina Verigina, που έπαιζε μαζί του στο *Fairground booth* περιγράφει την τελευταία σκηνή του έργου με τον Μέγιερχολντ στο ρόλο του Πιερρότου: «...η αυλαία έπεσε πίσω από τον Πιερρότο κι ο Μέγιερχολντ έμεινε πρόσωπο με πρόσωπο με το κοινό. Στεκόταν με καρφωμένο το βλέμμα πάνω τους κι ήταν σαν να κοίταζε στα μάτια καθένα τους ξεχωριστά. Το βλέμμα του είχε κάτι το ακαταμάχητο... Μετά, κοίταξε αλλού, πήρε τη φλογέρα του κι άρχισε να παίζει ένα μελαγχολικό σκοπό. Εκείνη ήταν η πιο δυνατή στιγμή της παράστασης. Κάτω από τα χαμηλωμένα του βλέφαρα μπορούσε ο θεατής να νιώσει το γεμάτο από αποδοκιμασία βλέμμα του».⁷⁶ Ο Μέγιερχολντ, ως βιρτουόζος της σκηνής, είχε συνδυάσει μοναδικά το *στυλιζάρισμα*, το γκροτέσκο, και την μάσκα..

Πέρα από ικανός ηθοποιός υπήρξε ένας σκηνοθέτης που αναζητούσε την ανανέωση στο θέατρο και τον συγχρωτισμό με τις ανάγκες της εποχής του. Στη θέση του νατουραλισμού τοποθέτησε την συμβολική έκφραση της ζωής, την ειρωνεία μιας

⁷³ Εμφανής είναι η ομοιότητα με το *Verfremdungseffekt* του Μπρεχτ και δεν είναι η μόνη. Ο Μέγιερχολντ στον *Επιθεωρητή* είχε μετατρέψει τις πέντε πράξεις σε δεκαπέντε επεισόδια, μια τεχνική του βωντβίλ που χρησιμοποιούσε κι ο Μπρεχτ. Βλ. Martin Green, John Swan, *The triumph of Pierrot*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993, σ. 108, κι ακόμα για άλλες ομοιότητες, ο.π, σ.113-114. Για το θέμα βλ. ακόμα: Katherine Bliss Eaton, *The theater of Meyerhold and Brecht*, University of Wisconsin-Madison, 1979.

⁷⁴ “The grotesque isn’t something mysterious. It’s simply a theatrical style which plays with sharp contradictions and produces a constant shift in the planes of perception”. Aleksandr Gladkov, *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*, trans. Alma Law, Harwood Academic Publishers, London, 1997, σ. 142.

⁷⁵ Jonathan Pitches, ...ο.π, σ. 58.

⁷⁶ “[...] the curtain fell behind Pierrot- Meyerhold and he was left face to face with the audience. He stood staring at them, and it was as though Pierrot was looking into the eyes of every single person. There was something irresistible in his gaze[...]Then Pierrot looked away, took his pipe from his pocket and began to play the tune of a rejected and unappreciated heart. That moment was the most powerful in his whole performance. Behind his lowered eyelids one sensed a gaze, stern and full of reproach.”. Το απόσπασμα παρατίθεται στο: Edward Braun, ...ο.π., 1982, σ.122.

κατάστασης, μια υποκειμενική άποψη.⁷⁷ Το 1929 μιλούσε για ένα θέατρο που θα απευθύνεται στην καρδιά και στο μυαλό των θεατών, για ένα θέατρο που θα ενσωματώσει όλες τις τέχνες, σύμφωνα με το πρότυπο του Βάγκνερ, αλλά και τις νέες, όπως τον κινηματογράφο με στόχο να έχει ενδιαφέρον στην σύγχρονη κοινωνία και να είναι λειτουργικό.⁷⁸ Δεν δέχτηκε να έρθει αντιμέτωπος με το κατεστημένο του θεάτρου και με το πολιτικό σύστημα που ήθελε εκείνο να ορίσει την καλλιτεχνική κίνηση. Αυτό, βέβαια, του κόστισε την ίδια του την ζωή, αλλά στην ιστορία του θεάτρου θα μείνει ως ο ηθοποιός-σκηνοθέτης της νέας εποχής, πράγμα που θα παραδεχτεί προς το τέλος της ζωής του ο Στανισλάβσκυ, λέγοντας «Ο Μέγιερχολντ είναι ο διάδοχος μου σε όλα».⁷⁹ Άποψη που θα ενστερνισθεί και θα υποστηρίξει κι ο Βαχτάνγκοφ λέγοντας ότι: «Γνωρίζω ότι η ιστορία θα τοποθετήσει τον Μέγιερχολντ κάτω από τον Στανισλάβσκυ, επειδή ο τελευταίος, έδωσε στη ρωσική κοινωνία δύο δεκαετίες θεάτρου (όχι σ' όλη την κοινωνία, στην αστική τάξη και στους διανοούμενους), ο Μέγιερχολντ, όμως, μόνος του, έβαλε τις ρίζες του θεάτρου του μέλλοντος.».⁸⁰

1.3 Ευγένιος Βαχτάνγκοφ · ο φανταστικός ρεαλισμός⁸¹

Ο Ευγένιος Μπαγκρατιόνοβιτς Βαχτάνγκοφ (1883-1922) στην ομολογουμένως λιγιστή ζωή του υπήρξε μια μορφή ολοκληρωτικά ταγμένη στο θέατρο. Άφησε χωρίς

⁷⁷ Helen Krich Chinoy, "The Emergence of the Director" στο Toby Cole and Helen Krich Chinoy (eds), *Directors on directing*, Bobbs-Merrill Company, New York, 1963, σ. 53.

⁷⁸ Απόσπασμα από την ομιλία του Μέγιερχολντ "The Reconstruction of the Theatre" μτφρ. Edward Brawn παρατίθεται στο: Richard Drain, *Twentieth century theatre*, Routledge, London and New York, 1995, σ.98-101.

⁷⁹ "Meyerhold is my successor in everything". Βλ.: Jean Benedetti, "Stanislavsky and the Moscow Art Theatre", στο Robert Leach, V. Borovsky, *A history of Russian theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, σ.276.

⁸⁰ « Je sais que l'histoire situera Meyerhold au-dessus de Stanislavski, car, tandis que celui-ci a donné à la société russe deux décennies de théâtre (et encore, pas à toute la société, à la bourgeoisie et aux intellectuels seulement), Meyerhold, lui, a donné des racines au théâtre de l'avenir ». Όπως παρατίθεται στο: Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler*, Théâtrales, Paris, 2000, σ.102. Βλ. και: E. Vakhtangov, *Ecrits sur le théâtre*, traduction H. Henry, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, σ. 318.

⁸¹ Όρος που εισήγαγε ο Βαχτάνγκοφ. Πρόκειται «για ένα στυλ υποκριτικής που αναγνώρισε τη σημασία της εσωτερικής αλήθειας του χαρακτήρα συνδυασμένης με δημιουργικές παραμορφώσεις, όπως είναι το γκροτέσκο μακιγιάζ, η εκφραστική κίνηση, η ετερόκλητη ενδυματολογία, και που αφήνει τον χαρακτήρα να «συνομιλήσει» με τον θεατή για λίγο προτού συνεχίσει με το απόλυτο εσωτερικό πιστεύω, τον χαρακτήρα του ρόλου. Με απλά λόγια, συνδύασε την ψυχολογία του χαρακτήρα με την θεατρική απόδοση ύφους.» "[...]an acting style that recognized the importance of the character's inner reality blended with such creative distortions as grotesque makeup, expressive movement, eclectic costuming, and dropping character to commune with the audience briefly before resuming, with total inner belief, the persona of the character. In simple terms, he combined character psychology with theatrical stylization." Βλ. Felicia Hardison Londré, *The history of world theatre*, Continuum, New York, 1991, σ.422-423.

δεύτερη σκέψη τη νομική σχολή του Πανεπιστημίου για να παρακολουθήσει την δραματική σχολή του Αντάσεφ το 1909, όπου έμεινε για δύο χρόνια. Το 1911 γίνεται μέλος του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, παίζει διάφορους μικρούς ρόλους και γρήγορα γίνεται ο αγαπημένος μαθητής του Στανισλάβσκυ. Το 1912 διευθύνει με επιτυχία το πρώτο στούντιο, όπου προσπάθησε να εφαρμόσει το σύστημα υποκριτικής του Στανισλάβσκυ, αλλά έκανε και τους πρώτους του πειραματισμούς. Χρησιμοποιούσε αυτοσχεδιασμούς για να βοηθήσει τους μαθητές να αναπτύξουν την συγκέντρωση, το ταμπεραμέντο και την συλλογικότητά τους. Στόχευε σε μια εσωτερική τεχνική που θα έδινε τη δυνατότητα στον ηθοποιό να καταλάβει και να παράγει τα συναισθήματα του ρόλου, να ζήσει σκηνικά αυτή την εσωτερική ζωή. Η κύρια πηγή για αυτή την σκηνική εμπειρία ήταν η συναισθηματική μνήμη. Από το 1914-1915 ο Βαχτάνγκοφ δίδασκε πώς μέσα από επαναλαμβανόμενες εμπειρίες από τη ζωή αναπτύσσεται η φαντασία. Κάθε άσκηση περιελάμβανε μία πράξη κι ο ηθοποιός έπρεπε να βρει το «τι», το «γιατί» και το «πώς» της κάθε πράξης.⁸² Η σκέψη του επηρεάστηκε από τις ιδέες της Οκτωβριανής επανάστασης και εκείνο τον καιρό έγραψε: «Η κόκκινη γραμμή της επανάστασης χώρισε τον κόσμο σε παλιό και νέο[...] Αν ένας καλλιτέχνης θέλει να δημιουργήσει μετά την επανάσταση, θα πρέπει να δημιουργήσει μαζί με τον λαό – όχι για χάρη τους, ούτε για αυτούς, αλλά μαζί τους. Οι άνθρωποι δημιουργούν νέες φόρμες για τη ζωή τους. Δημιουργούν μέσα από την επανάσταση γιατί δεν έχουν άλλο μέσο για να φωνάξουν για την αδικία στον κόσμο.»⁸³ Το 1920 δημιουργήθηκε κι ήταν επικεφαλής στο τρίτο στούντιο, το μετέπειτα θέατρο Βαχτάνγκοφ, όπου ανέβασε τρεις σημαντικές παραγωγές που άφησαν ιστορία: τον *Γάμο* του Τσέχωφ (1920), *Το θαύμα του Αγίου Αντωνίου* του Μαίτερλινκ (1922) και την *Τουραντώ* του Γκότσι (1922). Η επιλογή των έργων τα τελευταία χρόνια έδειχνε μια τάση να ξεφύγει από τον ρεαλισμό και να εισχωρήσει στο χώρο του φανταστικού. Αυτές οι τρεις σκηνοθεσίες μαζί με το *Ντυμπούκ* του Άνσκυ (1922) έχουν ξεχωριστή θέση στην ιστορία του θεάτρου.

⁸² Βλ.: Rose Whyman ...2008, ο.π., σ. 160-161.

⁸³ “The Red line of Revolution divided the world into old and new.[...] If an artist wants to create after the Revolution he has to create together with the people – not for the sake, not after them but together with them. People are creating new forms of life. They are creating through revolution because they have no other means to shout into the world about injustice”. Αποψη που η ιστορία θα διαψεύσει, αφού η ίδια η επανάσταση εξελίχθηκε σε τυραννικό κατεστημένο, με συγκεκριμένη άποψη για την ζωή και την τέχνη. Εκείνο όμως τον καιρό πολλοί πίστεψαν κι αγωνίστηκαν για νέες ιδέες. Το απόσπασμα παρατίθεται στο: André van Gyseghem, *Theatre in Soviet Russia*, Faber and Faber, London, 1943,σ.98.

Η θεατρική του σκέψη έχει εμφανείς επιρροές από τους δασκάλους του, τον Λεοπόλντ Σουλερτζίσκου, Νεμιρόβιτς Ντάντσενκο, Κωνσταντίν Στανισλάβσκι και Βσέβολοντ Μέγιερχολντ, όπως επισημαίνει ο Patrick Clay Vaughn.⁸⁴ Ο πρώτος του μετέδωσε την πίστη ότι το θέατρο μπορεί να αλλάξει τον κόσμο μέσα από τη διανοητική ανάπτυξη των θεατών. Ο δεύτερος του εμφύσησε την βαθιά μελέτη στο κείμενο. Από τον Στανισλάβσκι υιοθέτησε τον ρεαλισμό που προτείνει ότι είναι μια ζωντανή διαδικασία κατά την οποία ο ηθοποιός πρέπει να αποκαλύψει την αληθινή κεντρική ιδέα του έργου και του ρόλου του. Αυτή την ουσία του χαρακτήρα, ο Βαχτάνγκοφ την ονόμαζε *πυρήνα*⁸⁵. Αντίθετα, από τον Μέγιερχολντ επηρεάστηκε ως προς τη χρήση του γκροτέσκου⁸⁶ και ως προς τα πειράματά του με την θεατρικότητα και την *commedia dell' arte*⁸⁷.

Για τον Βαχτάνγκοφ, όπως και για τον Στανισλάβσκι η τέχνη της υποκριτικής ήταν η καρδιά του θεάτρου. Ο Martin Banham έχει συνοψίσει τις ιδέες του για τον ηθοποιό ως εξής:⁸⁸ α. η προσωπικότητα κι η φαντασία του ηθοποιού είναι τα πιο σημαντικά εργαλεία για την δημιουργία της παράστασης, β. πρέπει να συνδυάσει τον αντικειμενικό χαρακτήρα του ήρωα με τη δική του υποκειμενική σκέψη, γ. εκφράζει «την ψυχή των ανθρώπων» αλλά και την «ζωή της κοινωνίας», δ. πρέπει να έχει εξασκηθεί στον αυτοσχεδιασμό και να έχει ικανότητες τραγουδιού, χορού, να έχει απόλυτο έλεγχο του σώματός του και να επικοινωνεί με τον θεατή, ε. το συναίσθημά του να προέρχεται από την δράση, όπως το παιχνίδι ενός παιδιού.

Θεωρούσε ότι ένας ρόλος είναι έτοιμος όταν έχει αφομοιωθεί από τον ηθοποιό και τα λόγια του χαρακτήρα βγαίνουν σαν να είναι δικά του. Ο σκηνοθέτης θα τον βοηθήσει να φτάσει σ' αυτό το σημείο αλλά ο ηθοποιός πρέπει να έχει μια

⁸⁴ Αναλυτικά οι επιρροές του Βαχτάνγκοφ στο: Patrick Clay Vaughn, *Eugene Vakhtangov's influence upon contemporary directing methods*, B.F.A., Texas Tech University, 1991, σ.3-14. Για την επιρροή του Βαχτάνγκοφ στους δασκάλους του, στους μαθητές του και στη σύγχρονη σκηνοθεσία, βλ...ο.π. σ. 37-64.

⁸⁵ Πίστευε ότι όταν ο ηθοποιός ανακάλυπτε τον πυρήνα του ρόλου (ο καθένας με τον τρόπο του), τότε μπορούσε με ευκολία να αναδημιουργήσει τον χαρακτήρα και να αποδώσει την συμπεριφορά του. Βλ. τις σημειώσεις του Βαχτάνγκοφ «για τον πυρήνα του ρόλου» στο: Andrei Malaev-Babel (ed.), *The Vakhtangov sourcebook*, Routledge, London and New York, 2011, σ.251-251.

⁸⁶ Σύμφωνα με τον Βαχτάνγκοφ το γκροτέσκο ήταν μια μέθοδος για να έρθει στην επιφάνεια το πυκνό περιεχόμενο ενός έργου, «Είναι το αποκορύφωμα της εκφραστικότητας, η πιο κατάλληλη φόρμα της σκηνικής παρουσίασης του περιεχομένου του έργου». Βλ.: Νικολάι Γκόρτσακοφ, *Βαχτάνγκοφ*, μτφρ. Α. Μανωλικάκης, Μέδουσα, Αθήνα, 1997, σ.49.

⁸⁷ Ο Μέγιερχολντ υπερασπίστηκε τους τύπους της *commedia dell' arte* ως την βάση του συμβατικού θεάτρου. Βλ.: Marc Slonim, *Russian theatre*, Collier books, New York, 1962, σ.222.

⁸⁸ Martin Banham, *The Cambridge guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, σ. 1157.

σειρά από ικανότητες όπως παρατηρητικότητα, συγκέντρωση, εύκολη προσαρμογή, ελευθερία, σοβαρότητα, εκφραστικότητα και πάνω από όλα ικανότητα να αυτοσχεδιάζει. Τέλος, πίστευε ότι σημαντικό κεφάλαιο στην εξάσκηση του ηθοποιού ήταν η κίνηση, «όχι για να μπορεί να χορέψει, ούτε για να κάνει ωραίες χειρονομίες και πόζες, αλλά για να δώσει στο σώμα του μία έννοια της πλαστικότητας.»⁸⁹ Η έννοια της πλαστικότητας εκτεινόταν και πέρα από την κίνηση, σ' ένα κομμάτι ύφασμα που πέφτει, στην επιφάνεια μιας ήρεμης λίμνης, στο κούνημα των κλαδιών, στο πέταγμα των πουλιών, γιατί συναντάται σε κάθε μορφή της φύσης.

Ως δάσκαλος ζητούσε από τους μαθητές του να έχουν αυτοπειθαρχία και ως ηθοποιοί και ως σκηνοθέτες. Η δουλειά του σκηνοθέτη περιελάμβανε την επιμέλεια και την οργάνωση σε όλα τα επίπεδα του θεάτρου, από την υποκριτική μέχρι τον βοηθό σκηνης, από την καθαριότητα μέχρι την κατασκευή σκηνικού. Ήταν περισσότερο μέντορας και καθοδηγητής παρά παραγωγός του έργου και ήταν βαθιά του πεποίθηση ότι αποκτάς σεβασμό στο θέατρο μόνο όταν γνωρίζεις κάθε δουλειά στο θέατρο. Για τους ηθοποιούς προσπαθούσε να φτιάξει συνθήκες που να ευνοούν την δημιουργικότητα γι' αυτό συχνά χρησιμοποιούσε αυτοσχεδιασμούς, αλλά κι έκανε αλλαγές χωρίς να τους ενημερώνει, ώστε να είναι συνεχώς σε εγρήγορση και να κρατούν ζωντανό τον ρυθμό της παράστασης. Πίστευε ότι δεν υπάρχει ένας τελικός, ένας οριστικός τρόπος ν' ανεβάσεις ένα έργο αφού η τέχνη του θεάτρου είναι ρευστή. Όπως τις συνοψίζει ο W. Turner τρεις ήταν οι βασικές αρχές που δίδαξε στους μαθητές του:⁹⁰ α. κάθε έργο έχει μια κεντρική ιδέα που πρέπει να βρεθεί και να εκφραστεί με θεατρικά μέσα, β. το σκηνικό ανέβασμα κάθε παραγωγής πρέπει να ικανοποιεί σύγχρονες ανάγκες, δεν πρέπει να αποδίδει μόνο το πνεύμα του συγγραφέα αλλά και να σχολιάζει την σύγχρονη πραγματικότητα και γ. η τέχνη του θεάτρου πρέπει να εκφράζει την καλλιτεχνική προσωπικότητα του συλλογικού.

Ο μαθητής του, ο Γκόρτσακοφ γράφοντας για το σύστημα σκηνοθεσίας του δασκάλου του, επισημαίνει τις παρακάτω αρχές: α. όπως ο Μέγιερχολντ, θεωρούσε ότι το έργο ήταν ένα πρόσχημα για την υποκριτική κι ότι ο ηθοποιός έπρεπε να αποκαλύψει τον δικό του κόσμο πάνω στην σκηνή με θεατρικές φόρμες, β. πίστευε

⁸⁹ Απόσπασμα από το σημειωματάριο του Βαχτάνγκοφ που έγραψε το 1918, όπως παρατίθεται στο: Ευγένιος Βαχτάνγκοφ, «Από το σημειωματάριο του Βαχτάνγκοφ», απόδοση Μάγδα Κυριακίδου, *Εκκύκλημα*, Γεν.-Μαρ.1984, Νο2, σ.44.

⁹⁰ W. L. Turner, "The Director as Teacher", *Educational Theatre Journal*, Vol.15, No4, Dec. 1963, σ. 325.

ότι το θέατρο ήταν μια χαρούμενη γιορτή κι ο θεατής δεν έπρεπε να ξεχνά ότι βλέπει μια παράσταση, γ. ο ηθοποιός πρέπει να έχει αληθινά σκηνικά συναισθήματα και να δικαιολογεί τις πράξεις του, να χρησιμοποιεί όλες τις ψυχολογικές τεχνικές για το χτίσιμο του ρόλου του (βιογραφία, συνθήκες του χαρακτήρα) αλλά να προτάσσει την προσωπική του στάση και δ. προσπαθούσε να ξεπεράσει τα στερεότυπα και την παραδοσιακή σκηνική εικόνα, δημιουργώντας καινούργια δεδομένα και δίνοντας στο θέατρο μια νεότητα.⁹¹ Επέμενε οι μαθητές του να παρατηρούν τη ζωή και αυτή η παρατήρηση να είναι ο οδηγός τους στην δημιουργία.⁹² Και μ' αυτό δεν εννοούσε να αποδίδουν νατουραλιστικά αυτό που βλέπουν αλλά το θέατρο να είναι σε διάλογο με τη ζωή, η ζωή κάθε φορά να «χρωματίζει» το θέατρο.

Όπως παρατηρεί ο Avin Orani, «ο Βαχτάνγκοφ πίστευε, ότι ο Στανισλάβσκυ φτώχυνε το θέατρο βγάζοντας την θεατρικότητα στο όνομα του ψυχολογικού ρεαλισμού κι ότι ο Μέγιερχολντ, την ίδια στιγμή στέρησε από το θέατρο την αλήθεια μέσα από την υπέρμετρη επιμονή του στην επουσιώδη λεπτομέρεια και στο σκηνικό παιχνίδι.»⁹³ Ο Βαχτάνγκοφ δεν μπορούσε να διαχωρίσει την θεατρική αλήθεια από την αλήθεια των συναισθημάτων, κάτι που χαρακτήριζε τον Μέγιερχολντ, γιατί έτσι θα εξόριζε το προσωπικό στοιχείο του κάθε ηθοποιού από τον χαρακτήρα.⁹⁴ Αυτό που κατάφερε ήταν η μείξη της ψυχολογικής αλήθειας με μια υψηλή αίσθηση της θεατρικότητας.⁹⁵ Ένωσε τις συμπληρωματικές όψεις – «την πειθαρχία, την εξωτερική διαμόρφωση του Μέγιερχολντ και τον αυθορμητισμό της καθημερινής ζωής του Στανισλάβσκυ»⁹⁶- αυτού που ο Γκροτόφσκυ ονομάζει δημιουργική πορεία. Δεν επιζητούσε την μίμηση της πραγματικότητας, αλλά την αλήθεια με την βοήθεια της φαντασίας και των θεατρικών μέσων. Κατά την σκηνοθεσία της *Τουραντώ* διατύπωσε την έννοια του *φανταστικού ρεαλισμού*: «Το θέατρο δεν θα πρέπει να περιλαμβάνει ρεαλισμό ή νατουραλισμό. Τα κατάλληλα θεατρικά μέσα δίνουν στον συγγραφέα μία

⁹¹ Nikolai Gorchakov, *The Theatre in Soviet Russia*, trans. Edwar Lehrman, Columbia University Press, New York, 1957, σ. 252.

⁹² Norris Houghton,....1936, ο.π., σ.133.

⁹³ “Vakhtangov sensed that Stanislavsky had impoverished the theatre, expelling theatricality in the name of psychological realism and that Meyerhold, at the same time, had deprived it of the truth through excessive insistence on the technicality and theatrical game”. Βλ.: Avin Orani, “Realism in Vakhtangov’s Theatre of Fantasy”, *Theatre Journal*, V. 36, No 4, Dec. 1984, σ. 470.

⁹⁴ Για αυτό πίστευε ότι για παράδειγμα όλοι οι στρατιώτες στις σκηνές του Μέγιερχολντ έμοιαζαν μεταξύ τους, είχαν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και δεν διέφεραν μεταξύ τους ως προς την προσωπική τους αλήθεια. Βλ.: Norris Houghton,....1936, ο.π., σ.131.

⁹⁵ James Roose-Evans, *Experimental theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, London and New York, 1989, σ. 35.

⁹⁶ Γιέρζι Γκροτόφσκυ,....2010,ο.π., σ.195.

πραγματική ζωή πάνω στη σκηνή. Μπορεί κάποιος να μάθει τα μέσα αλλά η φόρμα πρέπει να δημιουργηθεί, θα πρέπει να είναι προϊόν της φαντασίας. Γι' αυτό το αποκαλώ φανταστικό ρεαλισμό. Ο φανταστικός ρεαλισμός υπάρχει και θα πρέπει να βρίσκεται σε κάθε φόρμα της τέχνης τώρα...». ⁹⁷ Ο Βαχτάνγκοφ χρησιμοποιούσε την φαντασία σε όλα τα στάδια της σκηνοθεσίας κι όχι μόνο ως εργαλείο για την ανακάλυψη της αλήθειας του ρόλου, όπως έκανε ο Στανισλάβσκυ με το «μαγικό αν». ⁹⁸ Επέκτεινε την φαντασία στα σκηνικά, στα κοστούμια, στη μουσική και γενικά σε όλα τα σκηνικά στοιχεία.

Μέσω της φαντασίας του ο ηθοποιός έπρεπε να δικαιολογήσει ο,τιδήποτε γινόταν πάνω στη σκηνή. Έλεγε χαρακτηριστικά: «Κανένα αντικείμενο, καμμία πράξη ή περιστατικό δεν θα πρέπει να μείνει αδικαιολόγητο πάνω στη σκηνή. Εάν παίζεις ένα αριστοκράτη κι ο βοηθός σκηνοθέτη έχει ξεχάσει ένα αποστίγαρο πάνω στο τραπέζι, χρειάζεται να το δικαιολογήσεις: ο παρτενέρ σου γελάει στις κουίντες, πρέπει να το δικαιολογήσεις [...] Για να μάθεις γρήγορα να βρίσκεις δικαιολογία χρειάζεται να αναπτύξεις την φαντασία σου, γιατί παρόλο που μερικές φορές ο συγγραφέας δικαιολογεί τις πράξεις πολύ συχνά πρέπει να τις βρούμε μόνοι μας...». ⁹⁹ Λέγεται ότι ο ίδιος ο Βαχτάνγκοφ είχε ανεξάντλητη φαντασία «κι ότι μπορούσε με ένα τραπέζι να φτιάξει ένα ηθοποιό και με ένα σπιρτόκουτο ένα ολόκληρο θέαμα...». ¹⁰⁰ Όπως επισημαίνει ο David Krasner, ήταν ο πρώτος που παρατήρησε ότι η εσωτερική δικαιολογία, αυτό που κινητοποιεί τον ηθοποιό και δικαιολογεί την συμπεριφορά προηγείται της πράξης. ¹⁰¹ Ενώ, δηλαδή, ο Στανισλάβσκυ θα

⁹⁷ “Naturalism in theatre should not exist, and neither should realism. Only fantastic realism should exist. Rightly discovered theatrical means give an author a true life on stage. One can master the means; as for the form- it should be created, it should be fantasized. This is why I call this fantastic realism. Fantastic realism exists; it must now be present in every art.” Απόσπασμα από το ημερολόγιο του Βαχτάνγκοφ (11 Απριλίου 1922), όπως παρατίθεται στο: Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov sourcebook*, ...ο.π., σ.158.

⁹⁸ Mei Soon, “A meeting point or a turning point: On Vakhtangov’s theatrical activities and thought”, *Chang Gung Journal of humanities and social sciences*, 1:1, April 2008, σ. 198.

⁹⁹ “[...]there should be no object, no action or event that is not justified. If you are playing an aristocrat and the assistant director has left a cigarette butt on your table – you need to justify this; your partner is laughing in the wings – you need to justify this.[...]In order to learn quickly how to find justification you need to develop your imagination, as sometimes we find justification in the author but no less frequently we must find it in ourselves.”. Όπως παρατίθεται στο: Rose Whyman, ...2008,ο.π., σ. 167, βλ. και στο: Evgenii Vakhtangov, *Zapiski, Pis'ma, Stat'i*,(eds) N. M. Vakhtangova, L. D. Vendrovskaiia, B.E. Zakhava, *Iskusstvo*, Moscow, 1939, σ.281.

¹⁰⁰ “[...]that he could make an actor from a table and a show from a matchbox».Παρατίθεται στο: Rose Whyman, ...2008,ο.π., σ. 169.

¹⁰¹ David Krasner, *An actor’s craft*, Palgrave Macmillan, United Kingdom, 2012, σ.83. Στο ίδιο βιβλίο ο αναγνώστης μπορεί να βρει πολύτιμες ασκήσεις για τον ηθοποιό που προετοιμάζουν το σώμα και το

τοποθετούσε τον ρόλο πρώτα και μετά τον ηθοποιό, ρωτώντας «Αν ήσουν η λαίδη Μάκμπεθ, τι θα έκανες;», ο Βαχτάνκοφ θα πρόβαλλε την αισθητική πρόθεση, ρωτώντας «Αν έπρεπε να κάνεις αυτό κι αυτό... τι θα έπρεπε να σου συμβεί, τι θα σε κινητοποιούσε να το κάνεις;», φέρνοντας τον χαρακτήρα στο επίπεδο του ηθοποιού, κι όχι τον ηθοποιό στο επίπεδο του ρόλου, όπως θα έκανε ο δάσκαλός του.¹⁰²

Για τον Βαχτάνκοφ η Τέχνη είναι αιώνια, παντοτινή κι υπάρχει μέσα από την αρμονία της μορφής, του περιεχομένου και του υλικού. Ο Στανισλάβσκυ δημιούργησε τέχνη μέσα από το ρωσικό περιβάλλον της εποχής του κι ο Μέγιερχολντ μέσα από την ματιά του στο μέλλον. «Ο Μέγιερχολντ δεν αισθάνθηκε ποτέ το σήμερα, αλλά το αύριο. Ο Στανισλάβσκυ δεν αισθάνθηκε ποτέ το αύριο, αλλά μόνο το σήμερα. Έχουμε, όμως, την ανάγκη να αισθανθούμε το σήμερα στο αύριο και το αύριο στο σήμερα.»¹⁰³ Ο Βαχτάνκοφ πέθανε στις 29 Μαΐου 1922, λίγους μήνες μετά την θριαμβευτική πρεμιέρα της *Τουραντώ*. Η θέση του στην έκτη σειρά που καθόταν στην τελική πρόβα έμεινε για πάντα άδεια, ως ανάμνηση του καλλιτέχνη που δεν είδε ποτέ το αριστούργημά του.



Ο Βαχτάνκοφ κι αριστερά του σχέδιο του Νιβίνσκυ για την Τουραντώ.

Σε γραμματόσημο.

πνεύμα του, αναπτύσσουν το πάθος και την έμπνευσή του και τον βοηθούν να παραστήσει τον ρόλο του.

¹⁰² Το παράδειγμα ανήκει στον: Lee Strasberg, “Working with live material”, *T.D.R.*, n.9, 1 (1964), σ. 129.

¹⁰³ “Meyerhold never felt today, but he felt tomorrow. Stanislavsky never felt tomorrow, he only felt today. We need to feel, however, today in tomorrow and tomorrow in today”. Απόσπασμα από συζήτηση του Βαχτάνκοφ με τους μαθητές του, όπως παρατίθεται σε μτφρ. Doris Bradbury στο: Richard Drain, *Twentieth century theatre,ο.π.*, σ. 260-261.

2. Η ανακάλυψη της χαράς του θεάτρου μέσα από την *commedia dell'arte*

Στην μακραίωνη, πολυποίκιλη και περιπετειώδη πορεία του θεάτρου ένα από τα είδη που τόνισαν την απaráμιλλη δεξιοτεχνία, την αβυσσαλέα φαντασία και κυρίως την κυριαρχία του ηθοποιού πάνω στην σκηνή είναι η *commedia dell'arte*. Αυτό το είδος που πρωτοεμφανίστηκε στην όψιμη ιταλική αναγέννηση (πρώτη ιστορική αναφορά έχουμε στα 1560), σαν εξέλιξη της ρωμαϊκής κωμωδίας ή της *ατελλανής φάρσας*¹⁰⁴ ή κατά άλλη άποψη σαν απόγονος των τσαρλατάνων, πλανόδιων μίμων¹⁰⁵, ή ακόμα σύμφωνα με άλλη οπτική σαν άμεση εξέλιξη των μασκών του καρναβαλιού έδωσε μέσω του αυτοσχέδιου χαρακτήρα της μεγάλα περιθώρια πειραματισμού, ανανέωσης και οίστρου στην σκηνική τέχνη. Η Erika Fischer-Lichte επισημαίνει ότι η *commedia dell'arte* είναι ένας γενικότερος όρος που περιλαμβάνει την δραστηριότητα επαγγελματιών που έδιναν παραστάσεις στην Αυλή, σε δημόσιες και ιδιωτικές αίθουσες ή σε πλατείες με γραπτά κείμενα και αυτοσχεδιασμούς και δεν αναφέρεται μόνο σε ένα μόνο είδος αφού παρουσίαζαν κωμωδίες, ποιμενικά δράματα, τραγωδίες, ιντερλούδια.¹⁰⁶ Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν αυτό το είδος ή τον όρο είναι ο *αυτοσχεδιασμός* που στηρίζεται σε ένα καμβά υπόθεσης, με απλή πλοκή, με συγκεκριμένους τύπους¹⁰⁷, κοστούμια και μάσκες, ο *επαγγελματισμός* των ηθοποιών που σαν καλοί τεχνίτες πλέκουν και περιπλέκουν τις θεατρικές σκηνές, η *περιπλάνηση* τους από πλατεία σε πλατεία κι από πόλη σε πόλη κι η *λαϊκότητα* τους που συχνά συνδέεται με την απλοϊκότητα, την αθυροστομία και την διακωμώδηση.¹⁰⁸ Λέγεται

¹⁰⁴ Κατά την ρωμαϊκή περίοδο, η Ατελλανή φάρσα αναπτύχθηκε στις πόλεις και λάμβανε χώρα μετά τους αγώνες των μονομάχων. Ήταν αυτοσχέδια και παιζόταν με μάσκες που αντιστοιχούσαν σε κωδικοποιημένα θεατρικά πρόσωπα (όπως ο Maccus, ο Bucco, ο Pappus, ο Dossenus). Περισσότερα για την Ατελλανή φάρσα βλ.: Florence Dupont, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού*, μτφρ. Σοφία Γεωργακοπούλου, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2007, σ.355-361.

¹⁰⁵ Ο μίμος επιδιδόταν στην αυτοσχέδια διακωμώδηση προσώπων ή καταστάσεων της καθημερινής ζωής. Για μία αναδρομή στην ιστορία, στην εξέλιξη, στην τεχνική του Μιμοθεάτρου και στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των μίμων, βλ. το επιστημονικό μελέτημα: Μάριος Πλωρίτης, *Μίμος και μίμοι*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990. Ακόμα, για τον ρωμαϊκό μίμο βλ.: Florence Dupont,.....ο.π.,2007, σ. 361-375.

¹⁰⁶ Βλ. Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου, τ.1*, μτφρ. Γιάννης Καλιφατίδης, Πλέθρον, Αθήνα, 2012, σ.275. Περισσότερα για τις ρίζες αυτού του ποικιλόμορφου είδους και για συμπεράσματα που στηρίζονται σε πρωτογενείς πηγές πρβλ.: K.Richards and L. Richards, *The Commedia dell'arte. A Document History*, Blackwell, Oxford,1990.

¹⁰⁷ Για μία λεπτομερή περιγραφή των χαρακτηριστικών όλων των τύπων της *commedia dell'arte* (ρίζες, χαρακτηριστικά, μάσκα, κοστούμι), βλ.: Pierre Louis Duchartre, *The Italian comedy*, Dover Publications, New York, 1966, σ. 123-292. Πολύ καλή περιγραφή των τύπων ως προς τα εξωτερικά αλλά και εσωτερικά τους χαρακτηριστικά: Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte*, μτφρ. Δ. Μαυρομουστάκου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σ.114-132 και για τον τρόπο αναπαράστασης των κύριων τύπων, ο.π., σ. 133-136.

¹⁰⁸ Για τον τρόπο οργάνωσης των θιάσων, τα χαρακτηριστικά του είδους, τον επαγγελματισμό των ηθοποιών και την απaráμιλλη δεξιοτεχνία τους, βλ.: Πάολο Μποζίζιο, *Ιστορία Θεάτρου, τ.1*, μτφρ.

ότι ο Άντζελο Μπεόλκο ήταν ο πρώτος που εισήγαγε τους σταθερούς τύπους στον θίασό του, κρατώντας για τον ίδιο ένα ρόλο που έχει ομοιότητες με τον μετέπειτα Μπριγκέλα, τον χωρικό *Il Ruzzante*.¹⁰⁹

Οι ηθοποιοί άκουγαν την περίληψη του έργου, το λεγόμενο *argomento*, που έδινε το πλαίσιο της πλοκής, τα δραματικά πρόσωπα και τη λίστα με τα σκηνικά αντικείμενα.¹¹⁰ Βέβαια, πέρα από τους σταθερούς τύπους, τις μάσκες, τον τρόπο ομιλίας υπήρχαν σταθερές κινήσεις και χειρονομίες καθώς και κάποια είδη κειμένου που ενσωμάτωναν κατά το δοκούν στην παράσταση.¹¹¹ Σε μια δεύτερη φάση αναπτυσσόταν το σενάριο-*scenario*, όπου υπήρχαν σημειωμένες οι εισοδοί κι οι έξοδοι των κύριων τύπων και σύντομες περιγραφές των σημαντικότερων σκηνών του έργου. Έχει διασωθεί από τον Αντρέα Περούτσι, το 1699, μια περιγραφή για το πώς λειτουργούσαν οι θίασοι: Ο πιο πεπειραμένος ηθοποιός, ο *Capocomico* ή *Chorogus* παρουσίαζε το σενάριο, μέχρι να εξοικειωθούν όλοι με το περιεχόμενο και να μπορούν να ενσωματώσουν τα νέα *lazzi*, χωρίς όμως να ξεφεύγουν από την κεντρική ιδέα της πλοκής.¹¹² Έτσι, η πλοκή λειτουργούσε σαν ερέθισμα, σαν σπύργο που άναβε την φαντασία του ηθοποιού και του έδινε χώρο να δημιουργήσει εκ νέου μια παλιά ιστορία. Τα περίφημα *lazzi* ήταν οι αυτοσχεδιασμοί (κυρίως με παντομίμα αλλά και λεκτικοί) των ηθοποιών για να ζωντανέψουν την παράσταση, να της δώσουν ρυθμό

Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σ.286-290. Για μια συνοπτική περιγραφή των θιάσων (*Gelosi, Confidenti, Uniti, Desiosi, Accesi, Fedeli*), το ρεπερτόριό τους, τα ταξίδια των πλανόδιων θιάσων έως και την κρίση τους: *ο.π.*, σ.389-396. Για μία λεπτομερέστερη περιγραφή των επαγγελματικών θιάσων, βλ.: John Rudlin and Olly Crick, *Commedia dell' arte, a handbook for troupes*, Routledge, London and New York, 2001, σ.7-45. Ακόμα, για μια ευσύνοπτη περιγραφή της γένεσης της *commedia dell' arte*, τους πρώτους δημιουργούς των τύπων και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των στερεότυπων ρόλων, βλ.: Αλέξης Σολομός, *Ηλικία του Θεάτρου*,...*ο.π.*,1993, σ. 37-57. Για μία ευσύνοπτη ιστορία της *commedia dell' arte*, βλ.: Φύλλης Χάρτνολ, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδόσεις Υποδομή, 1980, σ.69-81. Για μία πολύ λεπτομερή περιγραφή ενός έργου της *commedia dell' arte*, με τίτλο *Η μαγεμένη Αρκαδία*, τους επαγγελματίες ηθοποιούς, τη διάδοση και την επίδραση του είδους, βλ. Αλλαρντάντς Νικόλ, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου*, τ.Β', μτφρ. Μαρία Οικονόμου, εκδόσεις Σμυρνώτη, 1981, σ.97-110. Επίσης, για τα χαρακτηριστικά του είδους με έμφαση στα καθορισμένα κοστούμια των τύπων, τον θεατρικό χώρο και τα σκηνικά, βλ.: Γιώργος Βακαλό, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σ.32-48.

¹⁰⁹ Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte*,...*ο.π.*, 1996, σ.112.

¹¹⁰ Βλ.: Robert Henke, *Performance and literature in the Commedia dell' arte*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σ.13. Για όλο το κεφάλαιο όπου περιγράφονται τα περιθώρια αυτοσχεδιασμού των συγκεκριμένων χαρακτήρων, βλ.: *ο.π.*, σ. 12-30.

¹¹¹ Η Erika Fischer-Lichte κατηγοριοποιεί σε τέσσερα αυτά τα είδη κειμένου: α. τιράντες, μακρύς εγκωμιαστικός ή προσβλητικός λόγος σε κάποιον επί σκηνής, β. οι διάλογοι των ερωτευμένων, γ. οι κομπορημοσύνες του Καπιτάνο και δ. τα πνευματώδη λογοπαίγνια κι οι αυτοσχέδιες κινήσεις (*lazzi* και *burle*) των υπηρετών. Βλ. Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*,...*ο.π.*,2012,σ.277.

¹¹² Αποσπάσματα από αυτή την περιγραφή παρατίθενται στο: Oscar Brockett, *The essential theatre*, Harcourt Brace College Publishers, London, 1996, σ.125.

και νεύρο, να χρωματίσουν μια κατάσταση ή να γεμίσουν τα κενά μιας δράσης. Εκεί έλαμπε η σκηνική ευστροφία του ηθοποιού κι έτσι αποδείκνυε την πείρα, το ταλέντο την ευλυγισία του σώματος και του πνεύματός του. Κι αυτή η προετοιμασία γινόταν μόνο μερικές ώρες πριν από την παράσταση και απαιτούσε από τον ηθοποιό τρεις βασικές ικανότητες, όπως σημειώνει ο Μπάρρυ Γκάνθαμ: «την προθυμία του να δουλέψει ομαδικά, το χάρισμα να μπορεί να αδράξει την ευκαιρία του αυτοσχεδιασμού και την ικανότητά του να παίζει με αλήθεια κι ειλικρίνεια.»¹¹³

Με αυτόν τον τρόπο η *commedia dell' arte* άνθισε για πάνω από 200 χρόνια και εμπλούτισε την θεατρική τέχνη με μια εύγλωττη κίνηση του ηθοποιού, με μια αμεσότητα ως προς τον θεατή και με μια σκηνική ανανέωση που κάθε φορά προέκυπτε από τον αυτοσχεδιασμό και την συνεχή εξάσκηση. Ακόμα και στην παρακμή της έδωσε έμπνευση σε συγγραφείς όπως ο Κάρλο Γκολντόνι, ο Κάρλο Γκότσι, ο Μολιέρος κι αργότερα ο Μαριβώ για μια αναζωπύρωση της ουσίας της, του πυρήνα της που είναι η χαρά του να παίζεις στη σκηνή, το ατελείωτο *σκηνικό παιχνίδι - jeu théâtral*, η αέναη κίνηση κι η καλπάζουσα φαντασία, η πολυμορφία κι η πολυχρωμία, ο καταγιγιστικός ρυθμός, η έκπληξη και το γέλιο.¹¹⁴

Η *Τουραντώ* του Βαχτάνγκοφ είναι άμεσα συνδεδεμένη με αυτό το είδος. Γραμμένη από τον Κάρλο Γκότσι στα 1762 για να παιχτεί από τον Αντόνιο Σάκι στο θέατρο San Samuele ήταν μια προσπάθεια αποκατάστασης των μασκών της *commedia dell' arte* στα επίπεδα του παρελθόντος. Το έργο του Γκότσι που προέρχεται από ένα κινέζικο παραμύθι έδωσε έμπνευση για διασκευή στον Σίλλερ, στον Πουτσίνι κι ακόμα στον Μπρεχτ. Η δράση τοποθετείται στο αρχαίο Πεκίνο, όπου η πριγκίπισσα Τουραντώ δοκιμάζει με τρία αινίγματα τους επίδοξους μνηστήρες που θα κυριαρχήσουν στην Κίνα. Αν δεν τα λύσουν τους παίρνει το κεφάλι. Ο Καλάφ, ο πρίγκιπας του Αστρακάν, βλέποντας το πορτραίτο της κι έχοντας

¹¹³“the willingness to work as a team, the gift of being able to seize the moment of opportunity in improvisation, and the ability to act with truth and sincerity”. Βλ.: Barry Grantham, *Playing commedia*, Nick hern books, London, 2000, σ.16. Για μία περιεκτική εισαγωγή για την *commedia dell' arte*, βλ.: ο.π., σ.3-16.

¹¹⁴ Στο ελληνικό θέατρο ο Βάλτερ Πούχγερ επισημαίνει κάποια ίχνη της *commedia dell' arte* στο 18^ο και 19^ο αιώνα στα Ιόνια νησιά αφού κατά κοινή ομολογία η κρητική κωμωδία με τους τύπους και τα γραπτά της κείμενα σχετίζεται περισσότερο με την *commedia erudita*. Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Μνείες και μνήμες, 10 θεατρολογικά μελετήματα*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ.85-93. Για την ανακάλυψη της *commedia dell' arte* στην ελληνική σκηνική πρακτική βλ. ακόμα: Platon Mavromoustakos, “Greek theatre practice and *commedia dell' arte*: a late rediscovery”, *La Commedia dell' arte nella sua dimensione europea*, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Acrinet, 2000, σ.41-50. Το ίδιο άρθρο στα ελληνικά στο: Πλάτων Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2006, σ.33-49.

θαμπωθεί από την ομορφιά της πριγκίπισσας αποφασίζει να περάσει από αυτή την δοκιμασία. Καταφέρνει να λύσει τα αινίγματα προς έκπληξη της Τουραντώ, που ζητά να γίνει μία δίκη πριν τον αποδεχτεί. Εκείνος της αντιπροτείνει ότι θα αποδεχθεί τον θάνατο, αν καταφέρει να ανακαλύψει το όνομα και την καταγωγή του. Η πριγκίπισσα καταφέρνει να τα πληροφορηθεί κι ο Καλάφ ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει. Η Τουραντώ, όμως, την τελευταία στιγμή αλλάζει την απόφαση γιατί ο έρωτας έχει, ήδη, φωλιάσει στην καρδιά της. Ο Γκότσι εντάσσει τις τέσσερις μάσκες της *commedia dell' arte* με ένα ευφάνταστο και κωμικό τρόπο ως σύμβουλους του αυτοκράτορα και το έργο παίρνει κωμικό χαρακτήρα που ελαφραίνει τις δραματικές σκηνές.¹¹⁵ Ο Βαχτάνγκοφ ανέδειξε, μέσα από την ενασχόλησή του με το έργο, τη χαρά του σκηνικού παιχνιδιού, τις δυνατότητες της φαντασίας και της κίνησης του ηθοποιού, την αίγλη της θεατρικής τέχνης. Η ιδέα του αυτοσχεδιασμού, η παραδοσιακή ιταλική πρακτική, η κωμωδία, η παρωδία, το τραγικό, όλα αναμειγνύονται με στόχο ο θεατής να γελάσει, να κρίνει και να συμμετέχει κι ο ηθοποιός να δοκιμάσει τα όρια της φαντασίας του και της τέχνης του.

2.1 Δημιουργώντας την φόρμα: φαντασία, ρυθμός, πλαστικότητα

Την άνοιξη του 1920, ο Βαχτάνγκοφ ήρθε πρώτη φορά σε επαφή με την *Τουραντώ*¹¹⁶ σε διασκευή του Σίλλερ, μέσω της εργασίας μιας μαθήτριάς του. Του φάνηκε ενδιαφέρουσα και το φθινόπωρο την ενέταξε στο ρεπερτόριο του Στούντιο. Η κατάσταση της υγείας του, όμως, τον ανάγκασε να λείπει για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα κι ο βοηθός του, Ζαβάτσκι ανέλαβε την προετοιμασία των ηθοποιών. Όταν επέστρεψε του έδειξαν αποσπάσματα από την δουλειά τους, δεν είχαν, όμως, περιλάβει ακόμα τις μάσκες της *commedia dell' arte* κι αυτό έδινε μια σοβαρότητα στο παραμύθι που δεν άρεσε στον Βαχτάνγκοφ με αποτέλεσμα να απορρίψει, αρχικά, το ανέβασμά του. Οι μαθητές του προσπάθησαν να τον μεταπείσουν κι ο Βαχτάνγκοφ άρχισε να φαντάζεται μια καινούργια ιδέα στησίματος του έργου. Πίστευε ότι κανείς δεν θα ενδιαφερόταν για τον έρωτα της Τουραντώ για τον Καλάφ, αλλά αντίθετα θα

¹¹⁵ Για όλο το έργο *Turandot* του Γκότσι βλ.: Carlo Gozzi, *Translations of the Love of three oranges, Turandot and the Snake Lady*, trans. John Louis Di Gaetani, Greenwood Press, New York, 1988.

¹¹⁶ Στη ρωσική σκηνή ο πρώτος που ανέβασε την Τουραντώ ήταν ο Τεοντόρ Κομισαρζέφσκυ το 1914. Επρόκειτο για μια παράσταση χωρίς πειραματισμούς. Βλ.: Kerry Lea Hauger, *The spirit of Carlo Gozzi in the Russian Revolutionary theatre*, B.F.A., Texas Tech University, May 1977, σ. 27. Για αυτή την παράσταση και γενικά για παραστάσεις με αφορμή τον Κάρλο Γκότσι στη Ρωσία την επαναστατική περίοδο βλ. όλη την παραπάνω διπλωματική.

είχε περισσότερο ενδιαφέρον, αν οι ηθοποιοί έπαιζαν δείχνοντας την ειρωνική, κωμική ματιά που ανακάλυψαν στο έργο.¹¹⁷ Έλεγε χαρακτηριστικά: «Ένας θεατρικός κόσμος πρέπει να αποκαλυφθεί πάνω στην σκηνή, όχι ο κόσμος του παραμυθιού. Πρέπει να αναδείξουμε στην σκηνή μία παράσταση του παραμυθιού.».¹¹⁸

Για τον Βαχτάνγκοφ η σκηνοθετική σύλληψη της παράστασης προέκυπτε πρώτα μέσα από την ιδέα του έργου, έπειτα μέσα από τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά του θιάσου που θα αποδώσουν αυτή την ιδέα και τέλος μέσα από τη σύγχρονη ματιά, με τα ιδιαίτερα ιδεολογικά- κοινωνικά ζητήματα.¹¹⁹ Η *Τουραντώ* «υπαγορεύθηκε» μέσα από τις ανάγκες εκείνης της εποχής. Το 1922 η Ρωσία ήταν ακόμα ματωμένη από τις πληγές του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, της Οκτωβριανής επανάστασης, του εμφύλιου και του λιμού. Οι νέες ιδέες απλώνονταν με γρήγορους ρυθμούς και το θέατρο ήταν πια ώριμο να απευθυνθεί στις ανάγκες του λαού. Ήδη, ο σκηνοθέτης Ενρεϊνόν είχε οργανώσει λαϊκά θεάματα με θέμα το «Αρχαίο Θέατρο» όπου είχε δουλέψει πάνω σε μεσαιωνικά μυστήρια (1907-1908) και στο χρυσό αιώνα της Ισπανίας (1911-1912), ενώ το 1914-1915 είχε προγραμματίσει να κάνει ένα αφιέρωμα στην *commedia dell' arte*.¹²⁰ Το γέλιο ήταν σαν ένα είδος πρώτης ανάγκης για τον κόσμο κι ο Βαχτάνγκοφ πάντα σκεφτόταν τι θα ήθελε να δει το κοινό του. Έλεγε: «Θέλουν το μέλλον τους και ονειρεύονται ό,τι δεν έχουν γράψει ακόμη οι συγγραφείς. Χρησιμοποιούν, όμως, ακόμα τα παραμύθια που παριστάνουν τον κόσμο και πως μπορεί να ξεπερασθεί το κακό. Γι' αυτό, ας βάλουμε μπλε ουρανό σ' όλο το πάνω μέρος της σκηνής και της πλατείας. Ας δείξουμε την Κίνα, όπως την φαντάστηκαν οι Ιταλοί ποιητές. Τα σκηνικά θα πρέπει να είναι ελαφριά κι αέρινα, με ζωηρά χρώματα και διαφανή σαν μπαλόνια.».¹²¹ Οι οικονομικές συνθήκες στο θέατρο ήταν φτωχές, τα ξύλα για τα σκηνικά ήταν δυσεύρετα αφού τα έκαιγαν για να

¹¹⁷ Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov sourcebook*,...ο.π.,2011, σ. 288.

¹¹⁸ “A theatrical world should emerge on the stage, not a fairy-tale world. A performance of the fairy tale must emerge on the stage”. Βλ.:ο.π.,σ.289.

¹¹⁹ Norris Houghton,...1936, ο.π., σ.128.

¹²⁰ Όπως αναφέρει η Erika Fischer-Lichte στο: Erika Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual*, Routledge, London, 2005, σ.99. Στο ίδιο βιβλίο αφιερώνει ένα κεφάλαιο για τα μαζικά θεάματα που παρουσιάστηκαν στη Ρωσία το 1917-1920, που φανερόνουν την μεγάλη ανάγκη του λαού να αποκτήσει ένα θέαμα που να τον εκφράζει. Ο.π. σ.97-121.

¹²¹ “They want their future and are dreaming of what playwrights have not yet written. But they still have fairy tales which depict what people might become when they have overcome the forces of evil. So, let there be blue sky over the whole stage, over the entire auditorium. And let China be as the Italian playwrights imagined it. Scenery should be light and airy, bright coloured and even transparent, like a balloon”. Το απόσπασμα παρατίθεται στο: Nick Worall, *Modernism to realism on the Soviet stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989,σ. 130.

ζεσταθούν κι οι βιομηχανίες ρούχων προσπαθούσαν πρώτα και κυρίως να καλύψουν τις ανάγκες της κοινωνίας.¹²² Η φαντασία του σκηνοθέτη και των ηθοποιών θα έδιναν άμεση λύση και σε αυτό.

Στην προετοιμασία της παράστασης έθεσε στους ηθοποιούς του τρία ζητούμενα για να παίζουν *commedia dell' arte*:¹²³ α. ακρίβεια στην εκτέλεση και της πιο απλής δράσης, ανάλογα με την μέθοδο κάθε ηθοποιού, β. ευκρίνεια στο λόγο, στην κίνηση, στη συμπεριφορά του ρόλου, αναπτύσσοντας την ουσία του χαρακτήρα και γ. αφελής πίστη στο τι γίνεται και γιατί. Οι τέσσερις τύποι της *commedia dell' arte* ο Ταρτάλια, ο Πανταλόνε, ο Μπριγκέλα κι ο Τρουφαλδίνο προλογίζουν στην αρχή το έργο. Παρουσιάζουν τους ηθοποιούς, ανακοινώνοντας το όνομά τους και τον ρόλο τους και διανθίζουν όλη την παράσταση με τα αστεία, τις παρωδίες τους και τον αυτοσχεδιαστικό τους οίστρο. Στις πρόβες ζήτησε από τους ηθοποιούς που θα υποδύονταν τις μάσκες να καταφέρουν να συμπεριλάβουν τα *lazzi*, τα αυτοσχέδια αστεία, ευφυολογήματα της *commedia dell' arte*. Για να το πετύχουν αυτό πρόβαραν για ώρες διάφορες ακατανόητες λέξεις – nonsense πάνω στη σκηνή ώστε να ξεπεράσουν την ντροπή τους και να μην τους επηρεάζει η αποτυχία, πράγμα που θεωρούσε εγγύηση για την επιτυχία των αυτοσχεδιασμών ο Βαχτάνγκοφ.¹²⁴

Στις πρόβες, ο Βαχτάνγκοφ είχε ζητήσει από τους ηθοποιούς που παρακολουθούσαν και δεν συμμετείχαν στην παραγωγή, να φανταστούν ότι είναι το τυπικό ιταλικό κοινό της εποχής της *commedia dell' arte*, που ζητωκραύγαζε και χειροκροτούσε, όταν οι ηθοποιοί έπαιζαν καλά και σφύριζε ή πέταγε φλούδες πορτοκαλιού όταν δεν έπαιζαν καλά.¹²⁵ Ακόμα, στους ηθοποιούς που συμμετείχαν στην παραγωγή είχε ζητήσει να φανταστούν «ότι ταξιδεύουν από πόλη σε πόλη με κάρρα κι όταν παίζουν να ελέγχουν τόσο τα συναισθήματά τους ώστε να περνούν από

¹²² André van Gyseghem, ...ο.π., 1943, σ.99.

¹²³ Νικολάι Γκόρτσακοφ, *Βαχτάνγκοφ*, ...ο.π., 1997, σ.158.

¹²⁴ Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov sourcebook*, ...ο.π., 2011, σ.293.

¹²⁵ Μία δεκαπενταετία περίπου νωρίτερα, το 1906 ο Αντρέ Αντουάν επηρεασμένος από τις σκηνές πλήθους που είχε παρακολουθήσει από τον θίασο του Μάνινγκεν, στο ανέβασμα του *Ιούλιου Καίσαρα* του Σαίξπηρ, είχε στήσει πλήθος ηθοποιών στη δεξιά πλευρά του θεάτρου και πέρα από τα όρια της σκηνής δίνοντας τους πολύ λεπτομερείς οδηγίες για τις αντιδράσεις τους στην ομιλία, του Αντώνιου. Για παράδειγμα, μετά την πρώτη εκφώνηση προς τους Ρωμαίους «κάποιοι από το πλήθος έχουν ως οδηγία να ησυχάσουν άλλους που μιλούν και βήχουν», “some of the crowd are detailed to quiet others who are talking and coughing”. Βλ. Jean Chothia, *André Antoine*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, σ.148. Με αυτόν τον τρόπο οι αντιδράσεις του πλήθους έδεναν με τον κύριο χαρακτήρα κι η κατάσταση αποδιδόταν πολύ πιο αληθινά. Δεν πρόκειται για θέατρο μέσα στο θέατρο, όπως στην περίπτωση του Βαχτάνγκοφ αλλά η οδηγία του Αντουάν στις σκηνές πλήθους έδινε περιθώρια αυτοσχεδιασμού και την εντύπωση του αληθινού πλήθους.

το πάθος στον στοχασμό μέσα σε μια στιγμή.»¹²⁶ Έτσι, οι πρωταγωνιστές της Τουραντώ ήταν ηθοποιοί του ιταλικού θιάσου, αυτοί που δεν παίζουν στο έργο είναι οι Ιταλοί θεατές κι ο ίδιος ο Βαχτάνγκοφ στις πρόβες ήταν ο κόμης Κάρλο Γκότσι που παρακολουθούσε το παραμύθι του να ζωντανεύει στην Βερόνα.¹²⁷ Στόχος του ήταν να δώσει στην παράσταση την εντύπωση αυτοσχεδιασμού. Είχε ζητήσει από μια ηθοποιό να φανταστεί ότι είναι η σύζυγος του σκηνοθέτη του θιάσου κι ερωμένη του πρωταγωνιστή και παράλληλα να κάνει ότι φοράει μεγαλύτερο νούμερο παπούτσια και να γλιστράει πάνω στη σκηνή, ενώ στην ηθοποιό που υποδυόταν την Ζελίμα της είχε ζητήσει να φανταστεί ότι βαριέται να παίξει και συνέχεια έδειχνε ότι ήθελε να ξαπλώσει.¹²⁸

Συζήτησε πολύ κι αναθεώρησε τα σκηνικά και τα κοστούμια της παραγωγής μαζί με τον Νιβίνσκυ.¹²⁹ Κατέληξε σε μια πλατφόρμα που θα έχει κλίση προς το μέρος των θεατών με το πίσω μέρος της συμπαγές για να κρύβει το βάθος της σκηνής. Κράτησε μέρος του μπαλκονιού από τα σχέδια, όπου στο κάτω μέρος του θα υπάρχει μια καταπακτή με είσοδο σαν από αιγυπτιακή πυραμίδα που θα οδηγεί στο μπουντρούμι όπου θα βασανίζονται και θα εκτελούνται οι άνθρωποι.¹³⁰ Τα τοπία θα είναι σαν κέντημα από μεταξωτό ύφασμα για να παραπέμπουν στην ελαφρότητα των κινέζικων υφασμάτων και κτηρίων και θα κρέμονται από μια σχάρα που θα είναι ορατή από το κοινό. Θα είναι ακόμα ορατοί οι χρωματιστοί αμμόσακοι που θα τους χρησιμοποιούν ως βαρίδια. Από τις κινέζικες ζωγραφιές κράτησε μόνο τον κύκλο και την γραμμή από τις στέγες και τις παγόδες. Πάνω στη σκηνή υψώθηκε ένας ημικυκλικός τοίχος με ανοίγματα για τρεις πόρτες και μία αψίδα στο κέντρο, όπου ξεχώριζε μια ελικοειδής στήλη εμπνευσμένη από τα γεωμετρικά σχήματα. Ακόμα, του άρεσε πολύ και κράτησε έναν ήλιο που κρεμόταν από ένα κρίκο κι ανεβοκατέβαινε μπροστά στα μάτια των θεατών. Μπορούσε μάλιστα να γίνει και φεγγάρι αν επρόκειτο για νυχτερινή σκηνή.

Απέρριψε τα αρχικά κινέζικα κοστούμια, κράτησε μόνο μερικά κινέζικα στοιχεία που θα τα ενσωμάτωνε σε κοστούμια μοντέρνα. Με το μοντέρνο δεν

¹²⁶ “[...] travelling from town to town in covered carts and, when performing, to be so in control of their temperament, that they could pass from passion to contemplation in an instant”. Βλ.: Nick Worall, *Modernism to realism on the Soviet stage, ...ο.π.*, 1989, σ. 130.

¹²⁷ Νικολάι Γκόρτσσκοφ, *Βαχτάνγκοφ, ...ο.π.*, 1997, σ. 133.

¹²⁸ Nick Worall, *Modernism to realism on the Soviet stage, ...ο.π.*, 1989, σ. 130.

¹²⁹ Βλ. αναλυτικά τους σχεδιασμούς του σκηνογράφου και τις επιλογές του Βαχτάνγκοφ στο: Νικολάι Γκόρτσσκοφ, *ο.π.* 1997, σ.122-130. Ακόμα, βλ. σχέδια του Νιβίνσκυ στις εικ. 1, 2 και 3 του παραρτήματος.

¹³⁰ Βλ. εικ.5.

εννοούσε το καθημερινό αλλά ζήτησε να φορέσουν φράκα και βραδινές τουαλέτες γιατί ήθελε να δει «ηθοποιούς όπως είναι στη σκηνή, όχι στη ζωή». Τα κοστούμια δημιουργήθηκαν από τους ηθοποιούς στις πρόβες:¹³¹ Ο Καλάφ τύλιξε στο κεφάλι του μια πετσέτα για τουρμπάνι, χρησιμοποίησε ένα γυναικείο παλτό μιας ηθοποιού για κάπα κι έβαλε ένα ψεύτικο ξίφος στην κορδέλα γύρω από την μέση του. Ο Μπαράκ φόρεσε φαρδύ παντελόνι που το βρήκε από ένα νούμερο του βωντβίλ. Έχοντας δέσει μπροστά στο στήθος του τα μανίκια από μια γυναικεία μάλλινη ζακέτα, φανταζόταν ότι είχε στην πλάτη του μια μεγαλοπρεπή κάπα. Στις σκηνές με τον Καλάφ και την Αντέλμα, ένα χαρτοκόπη φτιαγμένο από ελεφαντοστό τον χρησιμοποίησε ως όπλο. Ο Τιμούρ έδεσε ένα κασκόλ γύρω από το κεφάλι του για γενειάδα και για κάπα έβαλε ένα ύφασμα που το χρησιμοποιούσαν για παραπέτασμα στο πίσω μέρος της σκηνής.¹³² Χρησιμοποίησαν ακόμα ψάθινα καλάθια, κουτάλια σούπας, πετσέτες φαγητού και κομμάτια από παράξενα υλικά για καπέλα¹³³, (το καπέλο του Αλτούμ ήταν φτιαγμένο από το σκέπαστρο του πορτατίφ), μια μπάλα ποδοσφαίρου για ουράνια σφαίρα και μια ρακέτα του τένις για σκήπτρο του βασιλιά.¹³⁴ Οι τύποι της *commedia dell' arte* ήταν ντυμένοι με κοστούμια που παρέπεμπαν στην ιταλική παράδοση αλλά μέσα από τη σύγχρονη ματιά του Νιβίνσκυ.

Για τα σκηνικά, ενώ στην αρχή πίστευε ότι θα πρέπει να είναι ελαφριά, όπως η ιταλική κωμωδία, σκέφτηκε ότι μπορεί οι ηθοποιοί να φαίνονται άχαροι και χονδροκομμένοι, οπότε πρότεινε τα σκηνικά να ανεβοκατεβαίνουν με σχοινιά και να συναρμολογούνται εύκολα.¹³⁵ Ένας περιστρεφόμενος στύλος και μια καμπυλωτή καμάρα αρκούσε για το παλάτι, ένα ημικύκλιο από μουσελίνα που υψώνεται πίσω από ένα χαμηλό καναπέ με αστραφτερά μαξιλαράκια ήταν το μπουντουάρ της πριγκίπισσας, φτιαγμένο από χαρτί και τυχαίες άκρες από χαρτόνια.¹³⁶ Είχε βοηθούς σκηνής που φορούσαν μπλε θεατρικές φόρμες με νούμερα στην πλάτη τους, όπως οι παίκτες ποδοσφαιρικής ομάδας κι άλλαζαν τα σκηνικά μπροστά στα μάτια του κοινού.¹³⁷

¹³¹ Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov sourcebook*, ...ο.π., 2011, σ. 294.

¹³² Βλ. εικ.14.

¹³³ Βλ. εικ.8.

¹³⁴ Nick Worall, *Modernism to realism on the Soviet stage*, ...ο.π., 1989, σ.130-131.

¹³⁵ Νικολάι Γκόρτσσκοφ, ο.π... 1997, σ.119-121.

¹³⁶ André van Gyseghem, ...ο.π.,1943, σ.99-100. Βλ. εικ.13.

¹³⁷ Ruben Simonov, *Stanislavsky's Protege: Eugene Vakhtangov*, ...ο.π., 1969, σ.172.

Για τονισθεί η θεατρική σύμβαση «οι ηθοποιοί φρόντιζαν να ξεχάσουν μια καρέκλα στη μέση της σκηνής.».¹³⁸

Χρησιμοποίησε την μουσική ως σημαντικό στοιχείο της παραγωγής, άλλοτε υπογραμμίζοντας, άλλοτε σχολιάζοντας την δράση. Ο Αλεξάντερ Κοζλόφσκυ οργάνωσε την ορχήστρα και συνεργάστηκε με τον συνθέτη Νικολάι Σιζόφ. Χρησιμοποιήθηκε μεγάλη ποικιλία οργάνων, όπως: βιολιά, μαντολίνα, φλάουτα, τύμπανα, καστανιέτες, ντραμς κι ακόμα ένα σαντούρι.¹³⁹ Ακόμα, μουσικοί αλλά και ηθοποιοί έπαιζαν στην ορχήστρα με αυτοσχέδια όργανα, όπως χτένες που τις είχαν περιτυλίξει με χαρτί. Σε πολλά σημεία οι ηθοποιοί του, που τους είχε εξασκήσει στο ρωσικό βωντβίλ, έπαιζαν με την συνοδεία της μουσικής. Η μουσική του Nikolai Sizon ήταν «αυτοσχέδια κι ειρωνική»¹⁴⁰: Όταν ο Μπαράκ εμφανιζόταν στην σκηνή, έπαιζε ένα μοτίβο από όπερα, όταν έμπαινε η Τουραντώ¹⁴¹, έπαιζε μια μουσική που παρωδούσε ένα διάσημο χορό της Ισιδώρας Ντάνκαν. Δεκαετίες αργότερα, ο Iuzil Elagin υποστήριξε, ότι η μουσική της Τουραντώ ήταν «ένας διακριτικός προάγγελος»¹⁴² για την τζαζ μουσική.

Η αρχική ιδέα για τον πρόλογο ήταν, ότι οι μάσκες παρουσιάζονταν και διηγούνταν στο κοινό το ταξίδι τους στον κόσμο, από τότε που ο Γκολντόνι επικράτησε κι η commedia dell' arte εξαφανίστηκε από την σκηνή. Από τότε, ταξιδεύουν για να μάθουν στον κόσμο τι είναι θέατρο και κωμωδία στα αλήθεια. Μέχρι που έφτασαν στην Μόσχα και βρήκαν καταφύγιο στο στούντιο του Βαχτάνγκοφ. Όταν μαθαίνουν από το κοινό, ότι βρίσκονται στο θέατρο αποφασίζουν να παίξουν την *Τουραντώ* και καλούν τους ηθοποιούς να αυτοσχεδιάσουν. Μοιράζουν τους ρόλους κι οι ηθοποιοί με τη συνοδεία μουσικής βάζουν πάνω στα φράκα και στα βραδινά φορέματα στοιχεία κοστουμιού κι έτσι ντύνονται με τα θεατρικά τους κοστούμια μπροστά στο κοινό.¹⁴³ Ο Βαχτάνγκοφ δούλεψε εξαντλητικά αυτή την σκηνή, κατά την οποία διάφορα σκηνικά αντικείμενα ή στοιχεία κοστουμιού ήταν στο πάτωμα της σκηνής, κι οι ηθοποιοί διάλεγαν λες κι

¹³⁸ Όπως επισημαίνει ο Κωστής Σκαλιόρας στην κριτική περιγραφή της παράστασης που έγραψε το 1964 κατά την περιοδεία της αναβίωσης της παράστασης με την σκηνοθετική υπογραφή του Ρούμπεν Σιμόνοφ. Βλ.: Κωστής Σκαλιόρας, «Βαχτάνγκοφ», *Ταχυδρόμος*, 19 Σεπτεμβρίου 1964, σ.20.

¹³⁹ Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov sourcebook*,...ο.π., 2011, σ. 298.

¹⁴⁰ “was improvised and ironic”. Βλ.: “Stephen V. Bittner, “Raining on Turandot”, ... ο.π., 14 February 2007, σ.12.

¹⁴¹ Βλ. εικ.6.

¹⁴² “subtle forerunner”. Βλ. Stephen V. Bittner, “Raining on Turandot”ο.π.,σ.13.

¹⁴³ Βλ. την περιγραφή της αρχικής σύλληψης του προλόγου στο: Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov sourcebook*,...ο.π., 2011, σ. 296-297.

ήταν αυτοσχεδιασμός τι θα φορέσουν. Ήθελε αυτό να γίνει με το ρυθμό της μουσικής κι οι ηθοποιοί με πλαστικές κινήσεις κι έκφραση θαυμασμού κι έκπληξης να παίρνουν από κάτω ένα ύφασμα και να το μεταμορφώνουν φορώντας το πάνω τους.¹⁴⁴ Η επιρροή από την παραγωγή του Μέγιερχολντ *Harlequin, the Marriage Broker, το 1911*, φαίνεται ξεκάθαρα στην επιλογή του Βαχτάνγκοφ να φορέσουν οι ηθοποιοί βραδινά κοστούμια κι επίσημα φορέματα και στην χρήση μασκών, όπως επισημαίνει ο Mei Sun.¹⁴⁵ Είναι σχεδόν βέβαιο ότι είχε διαβάσει και την μελέτη *The love for three oranges* που έγραψε ο Μέγιερχολντ πριν την Οκτωβριανή επανάσταση και ανέλυε την πειραματική δουλειά που έκανε με τους ηθοποιούς του, που βασιζόταν στην κωμωδία των μασκών. Ακόμα, οι ιδέες του για την προσέγγιση ενός παλιού έργου συντάσσονταν ή είχαν την πηγή τους στην πεποίθηση του Μέγιερχολντ ότι δεν υπάρχει ανάγκη αναπαράστασης των αρχιτεκτονικών ιδιαιτεροτήτων της παλιάς εποχής αλλά είναι προτιμότερη η ελεύθερη σύνθεση στο πνεύμα της παλιάς εποχής, ώστε ο θεατής να μπορέσει να δει το έργο υπό το πρίσμα της δικής του εποχής.¹⁴⁶

Ποτέ δεν έπαυε να ψάχνει για την κατάλληλη μορφή που θα περιλάβει το περιεχόμενο. Όταν έβρισκε κάτι το διαφύλαγε αλλά η αναζήτηση δεν σταματούσε κι έτσι η κάθε πρόβα πρόσφερε κάτι καινούργιο. Έλεγε χαρακτηριστικά: «Η Τέχνη είναι αναζήτηση, όχι τελική φόρμα.».¹⁴⁷ Στις πρόβες του έργου παρότρυνε τους ηθοποιούς του, αρχικά, να ταυτιστούν με τους χαρακτήρες και μετά να φτάσουν σ' ένα επίπεδο αποξένωσης.¹⁴⁸ Θα έπρεπε, δηλαδή, να προσπαθήσουν να γίνουν οι φανταστικοί χαρακτήρες αλλά να προχωρήσουν πέρα από τα στερεότυπα του συμβατικού θεάτρου και να επιτύχουν μια συνειδητοποίηση των δυνατοτήτων του εαυτού τους και του ρόλου τους.¹⁴⁹ Όπως, εύστοχα, επισημαίνει η Jacqueline Jomaron, η παράσταση μέσα από την ανανέωση των θεατρικών μέσων της σκηνικής τέχνης, που συνδεόταν με την «επιδεξιότητα των ηθοποιών και την χαρά των θεατών στόχευε σε ένα θέατρο

¹⁴⁴ Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov sourcebook*, ο.π., σ. 299. Ακόμα βλ. εικ.4.

¹⁴⁵ Mei Sun,.....2008, ο.π.,σ.196.

¹⁴⁶ Oliver Saylor, *The Russian Theatre*, Brentano's Publisher's, New York, 1922, σ. 209-210. Κάτι ανάλογο που είχε διατυπώσει κι ο Αντρέ Αντουάν: «η σύλληψη του σκηνικού θα πρέπει να είναι σύμφωνη με τον χαρακτήρα του έργου και δεν θα πρέπει να φιλοδοξεί να δείξει την φωτογραφική αλήθεια», “decor must be conceived in the character of the work and not aspire to photographic truth”, όπως παρατίθεται στο: Jean Chothia, *Antré Antoine*,...ο.π.,σ. 143.

¹⁴⁷ “Art is search, not final form”. Βλ.:James Roose- Evans,... ο.π.,σ.38.

¹⁴⁸ Nicholas Rzhevsky, *The Modern Russian Theatre*, M. E. Sharpe, New York, 2009, σ.62.

¹⁴⁹ Ruben Simonov, *Stanislavsky's Protege*,...ο.π., σ.161.

πραγματικά λαϊκό.».¹⁵⁰ Ο Στάθης Δρομάζος περιγράφοντας την αναβίωση της παράστασης το 1964 επισημαίνει ότι η κίνηση ήταν εκφραστικότερη από το λόγο κι ότι η σάτιρα είχε κωμικά και γκροτέσκ στοιχεία.¹⁵¹

2.2 Η *Τουραντώ* «ξαναγεννημένη» από τον Ευγένιο Βαχτάνγκοφ

Από τις διασκευές της *Τουραντώ* διάλεξε το σενάριο του Γκότσι γιατί είχε χώρο για αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών και για διάδραση με τους θεατές. Όπως περιγράφει ο Stephen Bittner στην παράσταση παρεμβάλλονταν πολλοί αυτοσχεδιασμοί:¹⁵² α. μετά την πρώτη σκηνή ο Μπριγκέλα κατσάδιαζε τους καθυστερημένους θεατές κι αρκετές φορές άνοιγε διάλογο με ευφρείς θεατές, β. ανάμεσα στην πρώτη και στην δεύτερη πράξη, ενώ οι βοηθοί άλλαζαν το σκηνικό, ο Μπριγκέλα κι ο Τρουφαλδίνο διασκεδάζαν το κοινό με ένα διάλογο που διέφερε κάθε νύχτα. Μερικές φορές σατίριζαν την ρωσική ή ξένη πολιτική κι άλλες θεατρικούς κριτικούς ή διάσημα πρόσωπα της εποχής, γ. μεταξύ της δεύτερης και τρίτης πράξης οι βοηθοί σκηνής αντί να αλλάξουν τα σκηνικά, όπως έκαναν συνήθως έπαιζαν με παντομίμα μια συντομευμένη διασκευή του έργου: ξεκινούσαν με την παρέλαση των ηθοποιών μέχρι το τέλος όπου η πριγκίπισσα μαντεύει το όνομα του Καλάφ κι αυτός μαχαιρώνεται. Έτσι οι θεατές, ενώ περίμεναν ένα ευχάριστο τέλος, οι βοηθοί προς έκπληξη του κοινού παρουσίασαν μια τραγική εκδοχή αλλά πάντα με κωμική χροιά. Μεταξύ της σκηνής του βασανιστηρίου και της νυχτερινής σκηνής στην τέταρτη πράξη μια ευφυής παντομίμα διαδραματιζόταν μπροστά από την αυλαία.¹⁵³

Πιάνοντας την κεντρική ιδέα του έργου αλλά και το ζητούμενο της τότε κοινωνίας ο Βαχτάνγκοφ έκανε την εξής ανακοίνωση από την πρώτη κιόλας πρόβα: «Η δουλειά μας είναι ανούσια αν δεν υπάρχει κλίμα χαράς και κεφιού. Αν δεν μπορούμε να κάνουμε το κοινό να ξεχαστεί. Ας τους παρασύρουμε με τα νιάτα, το γέλιο και τον αυτοσχεδιασμό.».¹⁵⁴ Όλα έπρεπε να δίνουν την εντύπωση ότι δεν είναι

¹⁵⁰ Jacqueline Jomaron, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 1914-1940*, 2^{ος} τ., μτφρ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2009, σ.108.

¹⁵¹ Έγραφε χαρακτηριστικά: «Συνδύασε τους παράταιρους ήχους από την *Λίμνη των κόκκων* του Τσαϊκόφσκυ, ως το σήμα του ραδιοφωνικού σταθμού της Μόσχας και ως το «ρετσίνα μου αγνή»...». Βλ. Στάθης Δρομάζος, *Ορχήστρα κι αυλαία*, Δίφρος, Αθήνα, 1966, σ.250.

¹⁵² Stephen V. Bittner, "Raining on Turandot", *NCEEER-The National Council for Eurasian and East European research*, Sonoma state university, 14 February 2007, σ.12.

¹⁵³ Mei Sun,.....2008, ο.π.,σ.194.

¹⁵⁴ "Our work is senseless if there is no holiday mood. If there is nothing to carry the spectators away. Let us carry them away with our youth, laughter and improvisation". Το απόσπασμα παρατίθεται

προσχεδιασμένα, ότι αυτοσχεδιάζονται εκείνη την στιγμή μπροστά στα μάτια των θεατών. Θεωρούσε ότι ο ηθοποιός θα πρέπει να είναι γεμάτος από χαρά που παίζει πάνω στη σκηνή, αλλιώς είναι ένας ερασιτέχνης του παλιού καιρού.¹⁵⁵ Πίστευε ότι η ιταλική κωμωδία ήταν δημοφιλής στο κοινό γιατί οι ηθοποιοί δεν διέφεραν πολύ από τους θεατές που έβλεπαν να γίνεται μπροστά τους «το μεγαλύτερο θαύμα της τέχνης, η μεταμόρφωση του ανθρώπου σε ηθοποιό».¹⁵⁶ Τους χώριζε μόνο ένα σχοινί τεντωμένο από τη μια πλευρά της πλατείας στην άλλη. Οι θεατρίνοι ήταν άνθρωποι του λαού που κι οι παραμικρές λεπτομέρειες της ζωής τους ήταν γνωστές στους θεατές, αφού ζούσαν στην διπλανή τους παράγκα. Αυτή τη μείξη της ζωής και της σκηνής ήθελε να πετύχει κι ο Βαχτάνγκοφ, ήθελε οι θεατές να δουν τους ηθοποιούς του σαν τον νέο θίασο που γεννήθηκε μέσα στη θύελλα της επανάστασης και οι ηθοποιοί του να μοιράζονται με το κοινό τα ίδια ενδιαφέροντα, να έχουν τις ίδιες αγάπες και τα ίδια μίσση και πάνω από όλα να είναι προσηνεείς κι ανοιχτοί σε κάθε περιέργεια των θεατών.

Για να δημιουργήσει αυτό το οικείο κλίμα οι ηθοποιοί καλωσόριζαν και περιποιόταν κάθε θεατή μέχρι να καθίσει και συζητούσαν μαζί του. Ακόμα, θα μακιγιάρωνταν και θα ντύνονταν μπροστά στα μάτια των θεατών, αποκαλύπτοντας τους μερικά από τα μυστικά της τέχνης τους. Στην πρώτη σκηνή μεταξύ του Καλάφ και του Μπαράκ έδωσε οδηγία στους ηθοποιούς του να παίζουν σαν να είναι Ιταλοί ηθοποιοί που παίζουν αυτούς τους ρόλους.¹⁵⁷ Η παράσταση έλαβε μέρος πάνω στην σκηνή αλλά και γύρω: στα σκαλιά, στο φουαγιέ, στην πλατεία, ακόμα και περιστασιακά στο δρόμο προσκαλούσαν τον κόσμο να παρακολουθήσει την παράσταση.¹⁵⁸ Σκηνές δραματικές εναλλάσσονταν με την κωμικό παίξιμο των μασκών που κατάφερναν να σχολιάσουν σαν επιθεωρησιακοί κομπέρ την τότε επικαιρότητα, η μουσική διάνθιζε και «σχολίαζε» όλη την παράσταση ενώ ο

στο: James Roose- Evans,.... ο.π.,σ.38. Η ιδέα αυτή του Βαχτάνγκοφ, ότι δηλαδή ο θεατής ερχόμενος στο θέατρο πρέπει κυρίως να διασκεδάσει μας θυμίζει την άποψη που είχε διατυπώσει εκ των υστέρων και ο Μπρεχτ στο *Μικρό όργανο για το θέατρο*: «Το θέατρο αποτελείται από: την δημιουργία ζωντανών αναπαραστάσεων που προέρχονται από πραγματικά ή φανταστικά δρώμενα, έχοντας ως προοπτική την διασκέδαση. Σε κάθε περίπτωση αυτό θα πρέπει να εννοούμε όταν μιλάμε είτε για το παλιό είτε για το νέο θέατρο.» Βλ. στο: John Willet (ed.and trans.), *Brecht on theatre*, Hill and Wang, New York, 1964, σ.180.

¹⁵⁵ James Roose- Evans,.... ο.π.,σ.38.

¹⁵⁶ Νικολάι Γκόρτσακοφ, *Βαχτάνγκοφ*, ...ο.π., 1997, σ.130.

¹⁵⁷ Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov sourcebook*,...ο.π., 2011, σ.291.

¹⁵⁸ Aviv Orani, “Realism in Vakhtangov’s Theatre of Fantasy”,ο.π., σ. 477.

φωτισμός φώτιζε συχνά και την πλατεία.¹⁵⁹ Στο τέλος, οι ηθοποιοί χωρίς μακιγιάζ, κρατώντας ο ένας τα χέρια του άλλου και με μια κλίση των κεφαλιών τους αφήνουν το κοινό κι αργά χάνονται πίσω από την αυλαία.¹⁶⁰ Για τον Βαχτάνγκοφ ο πυρήνας του έργου της *Τουραντώ* ήταν η «καλλιτεχνική και σκηνοθετική μέθοδος ανεβάσματος του παραμυθιού του Γκότσι.»¹⁶¹

Στην παράσταση, όπως αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, κυριάρχησε η φαντασία, ο ρυθμός κι η πλαστικότητα. Η φαντασία μέσα από τα σκηνικά, τα κοστουμια, την μουσική και τον τρόπο που προσέγγιζαν τους ρόλους τους οι ηθοποιοί. Ο ρυθμός μέσα από μια μουσικότητα που δεν αναδυόταν μόνο από την χρήση της μουσικής αλλά κι από τις εναλλαγές των σκηνών, τις παύσεις και τον εσωτερικό ρυθμό κάθε ηθοποιού. Η πλαστικότητα όχι μόνο από την κίνηση των ηθοποιών, αλλά κι από την χρήση των κοστουμιών, από την επιλογή των σκηνικών. Κι όλα εκτελούνταν με δεξιοτεχνία με ακρίβεια στον τρόπο και στον χρόνο. Γιατί ο Βαχτάνγκοφ πίστευε αυτό που διατύπωσε χρόνια μετά ο Μπρεχτ: «[...]οι καλλιτέχνες αναπτύσσουν επιδεξιότητα: αυτή είναι η αρχή· το ωραίο στα καλλιτεχνικά πράγματα είναι το γεγονός ότι έχουν φτιαχτεί επιδέξια.»¹⁶² Πρόκειται για μια παράσταση που συντάσσεται με τα ζητούμενα της *avant-garde* και συνδυάζει τα χαρακτηριστικά της. Αναζητεί νέους τρόπους έκφρασης, συστατικό της στοιχείο είναι η μουσικότητα κι ο ρυθμός και προκαλεί πολλαπλούς συσχετισμούς θεατρικούς, κοινωνικούς, πολιτικούς.¹⁶³ Πάνω από όλα επιζητεί να είναι λαϊκή με την έννοια ότι δεν θα αφορά λίγους κι ούτε θα απομακρύνεται από τις ανάγκες εκείνης της εποχής. Οι πρώτοι εκείνοι θεατές φαίνεται ότι ένιωσαν την χαρά που ήταν δυσεύρετη στα χρόνια τους κι ενθουσιάστηκαν από το παιχνίδι του θεάτρου που έλαβε μέρος μπροστά τους γιατί

¹⁵⁹ Για μία λεπτομερή περιγραφή της παράστασης, ανά πράξη, με πολύ σημαντικές πληροφορίες για την παράσταση, βλ.: Nick Worrall, 1989, ο.π., σ. 133-138.

¹⁶⁰ Ruben Simonov, *Stanislavsky's Protege: Eugene Vakhtangov*, trans. Miriam Goldina, (ed.) Helen Choat, D.B.S. Publications, New York, 1969, σ.168.

¹⁶¹ Νικολάι Γκόρτσακοφ, *Βαχτάνγκοφ*, ...ο.π., 1997, σ.180.

¹⁶² Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Οι διάλογοι από την αγορά του χαλκού*, μτφρ. Αντώνης Γλυτζουρής, Θωμαή Σαρηγιάννη, Δωδώνη, Αθήνα, 2000, σ.161.

¹⁶³ Η Erika Fischer- Lichte έχει διακρίνει τρία χαρακτηριστικά της θεατρικής γλώσσας της αβάντ-γκάρντ: «α. στερείται σταθερής γκάμας σημείων, β. ο συνδυασμός των στοιχείων που χρησιμοποιούνται ως σημεία βασίζονται σε αρχές του ρυθμού και γ. τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται ως θεατρικά σημεία δεν είναι μονοδιάστατα ως προς την σημασία τους, δηλαδή δεν φέρουν ένα εκ των προτέρων καθιερωμένο νόημα στην παραγωγή.» “1. It lacks a stable repertoire of signs. 2. The combination of elements used as signs results from rhythmic principles. 3. The elements that are used as theatrical signs lack an independent semantic dimension, that is, they bring no previously established meaning into the production.”. Βλ. Erika Fischer-Lichte, “The Avant-Garde and the Semiotics of the Antitextual Gesture”, translated by James Harding στο: James Harding (editor), *Contours of the theatrical Avant-Garde*, ...ο.π., 2000, σ.93.

ίσως φαντάστηκαν ότι μεταφέρονταν σε άλλη εποχή με τους κωμικούς θεατρίνους ή επειδή ανακάλυψαν ότι η πραγματική κι η φανταστική ζωή αλλάζει μέσα σε μια στιγμή, με ένα μαγικό τρόπο και σου δίνεται ίσως, η δυνατότητα να μεταμορφωθείς, να γίνεις καλύτερος άνθρωπος και στο τέλος να αγαπήσεις, όπως συνέβη στην Τουραντώ.

Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στις 28 Φεβρουαρίου 1922. Εκείνη τη νύχτα ο ηθοποιός που υποδύοταν τον Καλάφ, ο Γιούρι Ζαβάτσκι διάβασε στο κοινό ένα γράμμα που είχε στείλει ο Βαχτάνγκοφ. Σ' αυτό εξηγούσε ότι οι ηθοποιοί ήταν ακόμη μαθητές και μερικοί έπαιζαν για πρώτη φορά και ότι επρόκειτο περισσότερο για μια δουλειά εργαστηρίου, παρά για μια εκλεπτυσμένη, ραφιναρισμένη σκηνοθεσία.¹⁶⁴ Το χειροκρότημα, όμως, εκείνης της βραδιάς ήταν τόσο ζεστό και τα μπράβο τόσο δυνατά που έκαναν την παράσταση να γίνει το σήμα κατατεθέν του θεάτρου Βαχτάνγκοφ για πολλές βραδιές, μήνες και χρόνια. Η φαντασία, ο ρυθμός, η αίσθηση του αυτοσχεδιασμού, ο διάλογος με την εποχή του κι ο διάλογος με την θεατρική τέχνη είναι μερικοί από τους λόγους για την σημαντική θέση αυτής της παράστασης στην ιστορία του θεάτρου.

Η αναβίωση της παράστασης έγινε στις 21 Απριλίου 1963¹⁶⁵ από τον μαθητή του Ρουμπέν Σιμόνοφ, ο οποίος στην πρόβα τζενεράλε τόνισε ότι δεν πρόκειται μόνο για μια αναβίωση της παράστασης αλλά και για μία αναβίωση των συνθηκών που την γέννησαν.¹⁶⁶ Επιδίωκε το θέατρο να ξεφύγει από το αδιέξοδο στο οποίο είχε περιέλθει και πίστευε ότι θα αναζωπυρωνόταν η ατμόσφαιρα των αρχών του εικοστού αιώνα, όταν όλα φαίνονταν δυνατά. Ο Σιμόνοφ το 1959 είχε κατηγορηθεί από τον συνάδελφό του Ζακχάβα ότι δεν συντασσόταν με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό κι ότι αγνοούσε τα σύγχρονα ρωσικά έργα και σ' αυτό το κλίμα γεννήθηκε η ανάγκη της επαναπροσέγγισης της θριαμβευτικής *Τουραντώ*.¹⁶⁷ Παλιοί ηθοποιοί εκπαίδευαν τους καινούργιους αλλά προστέθηκαν και καινούργια στοιχεία σχολιασμού της τότε κοινωνίας καθώς και νέες κωμικές καταστάσεις.¹⁶⁸ Η παράσταση περιόδευσε στην

¹⁶⁴ Stephen V. Bittner, *The many lives of Khrushchev's Thaw*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2008, σ.77.

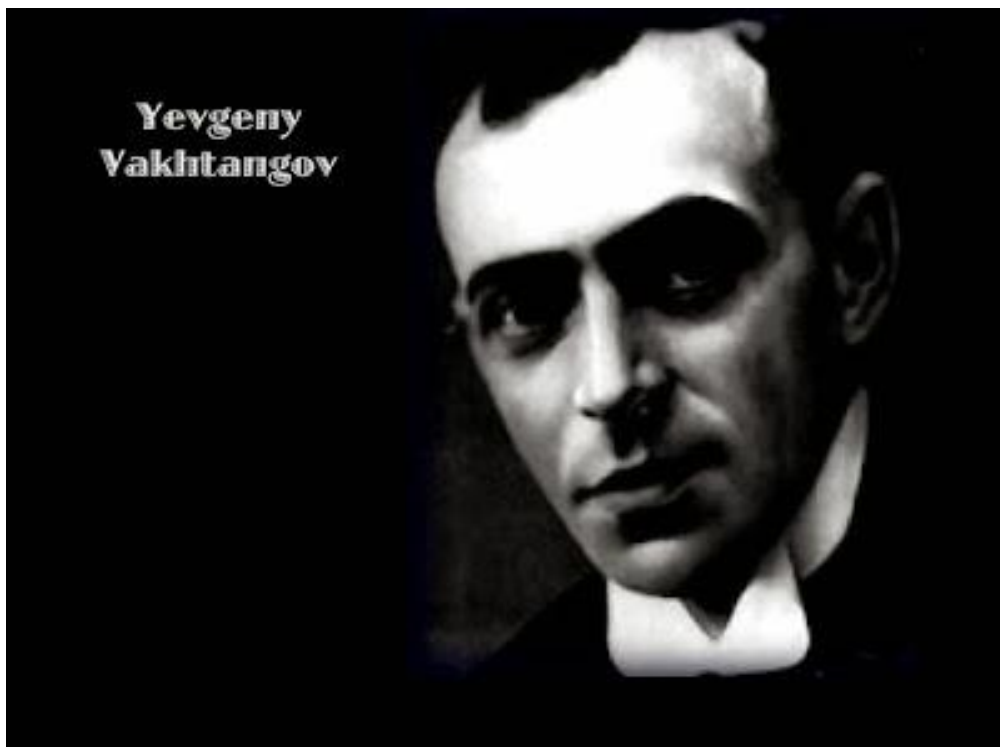
¹⁶⁵ Βλ. εκ.15 και 16.

¹⁶⁶ Stephen V. Bittner, "Raining on Turandot", ... ο.π., 14 February 2007, σ.6.

¹⁶⁷ Stephen V. Bittner, "Raining on Turandot", ο.π., σ. 18-20.

¹⁶⁸ Λεπτομέρειες από την παράσταση βλ. στο: Stephen V. Bittner, *The many lives of Khrushchev's Thaw*, ... ο.π., 2008, σ.90-91.

Ελλάδα¹⁶⁹, στην Γερμανία, στη Βουλγαρία, στη Ρουμανία, Τσεχοσλοβακία κι Αυστρία πάντα στη γλώσσα των θεατών. Από το 1922 μέχρι το 1982 λέγεται ότι είχαν δοθεί 2016 παραστάσεις ανά τον κόσμο.¹⁷⁰



¹⁶⁹ Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου αναφέρει ότι είχε δουλέψει με τους ηθοποιούς του θεάτρου Βαχτάνγκοφ, είχε μάλιστα γράψει τα ιντερμέδια της *Πριγκίπισσας Τουραντό* κι είχε εντυπωσιαστεί με το γεγονός ότι οι Ρώσοι ηθοποιοί έπαιζαν στα ελληνικά με καλή προφορά, χωρίς να ξέρουν τη γλώσσα. Βλ.: Γιώργος Σεβαστίκογλου, *Πράξις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1992, σ.101-102.

¹⁷⁰ Αναφέρεται στην υποσημείωση 15 στο βιβλίο: Nicholas Rzhevsky,*ο.π.*, 2009, σ.275.

3.Ο Κάρλο Γκολντόνι αναμορφώνει την *commedia dell' arte* κι η *commedia dell' arte* αναμορφώνει την θεατρική πρακτική

Ο Κάρλο Γκολντόνι (1707-1793) είναι ο κατεξοχήν συγγραφέας που εμπνεύστηκε αλλά και ανανέωσε την *commedia dell' arte*, η οποία στον καιρό του είχε χάσει την παλιά της αίγλη και είχε λιμνάσει σε επαναλαμβανόμενες θεατρικές πρακτικές με ξεφτισμένο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού και κακόγουστα, χονδροκομμένα αστεία. Όπως περιγράφει ο ίδιος ο Γκολντόνι στα *Απομνημονεύματά* του, υπήρχε μια ανάγκη εκλέπτυνσης και ανάδυσης της ψυχής του ηθοποιού και του ρόλου που έως τότε κρυβόταν πίσω από τις μάσκες «όπως η φωτιά κάτω από τις στάχτες». ¹⁷¹ Έτσι, η αναμόρφωση ¹⁷² ξεκίνησε περιορίζοντας τις τέσσερις βασικές μάσκες με τα μονότονα, κουραστικά αστεία τους κι αντικαθιστώντας τις με ρεαλιστικούς, κωμικούς χαρακτήρες που διαγράφονταν με κομψή λεπτομέρεια και σταδιακή πληροφόρηση δημιουργώντας μία ενδιαφέρουσα ίντριγκα στην πλοκή. Όλα τα λόγια γράφονταν με προσοχή, ακόμα κι εκείνα που προσφέρονταν για αυτοσχεδιασμό με την παραμικρή λεπτομέρεια. Όπως επισημαίνει η Χαρά Μπακονικόλα αυτό ήταν το κυριότερο τόλμημα του, «ότι εγκατέλειψε τον χαλαρό δραματουργικό καμβά, το ανοικτό σενάριο ή *σοτζέττο* της κομμέντια, στην οποία οι ηθοποιοί αυτοσχεδίαζαν, εφευρίσκοντας τους μεταξύ τους διαλόγους». ¹⁷³ Οραματιζόταν ένα θέατρο για τον λαό, για τις μεσαίες και χαμηλότερες τάξεις που μέσα από το απολαυστικό δίδαγμα του έργου θα βελτιωνόταν η ηθική τους κι ο κόσμος τους. Κάτι ανάλογο, είχε υποστηρίξει κι ο διάσημος ηθοποιός και συγγραφέας Λουί Ρικομπόνι ή αλλιώς Λέλιο

¹⁷¹ Το απόσπασμα παρατίθεται στο : Κάρλο Γκολντόνι, *Οι Αγροίκοι*, Η Σκηνή, Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Χειμώνας 1983, σ.33.

¹⁷² Για τα βήματα της αναμόρφωσης της *commedia dell' arte* από τον Γκολντόνι, βλ.: Winifred Smith, *The Commedia dell' arte*, Benjamin Blom, New York, 1964, σ.208-209. Ο ίδιος ο Γκολντόνι επισημαίνει τον χαρακτήρα της αναμόρφωσης ως εξής: «Θα ήθελα να σας πω ότι η αναμόρφωση πάνω στην οποία δουλεύω δεν είναι αποκλειστικά για το θέατρο. Είναι ένας από τους αναρίθμητους δρόμους για να μπορέσουμε να προχωρήσουμε μέσα στην τέχνη μας με μία μεγαλύτερη ασφάλεια, μ' ένα μεγαλύτερο σεβασμό για το ανθρώπινο, το πραγματικό, όπως απαιτεί η εποχή μας. Ένας δρόμος μεταξύ άλλων ο οποίος ανοίχθηκε μετά από μακριές παρατηρήσεις και μια ασταμάτητη δουλειά. Θα ήμουν ο ευτυχέστερος των ανθρώπων αν οι άλλοι διέσχιζαν ακόμη καλύτερα τον ίδιο δρόμο που εγώ είχα τη δυνατότητα να μάθω κι ακόμα αγνώω.»

“Mais je voulais vous dire depuis longtemps que la réforme sur laquelle je travaille n'est pas tout le théâtre. C'est l'une des nombreuses voies pour pouvoir avancer dans notre art avec une plus grande sûreté, avec un plus grand respect de l'humain, du vrai, comme le requiert notre époque. Une voie parmi tant d'autres, qui a été ouverte après de longues observations et un travail assidu. Je serais le plus heureux des hommes si d'autres parcouraient encore mieux le même chemin et si j'avais la possibilité d'apprendre encore ce que j'ignore”. Βλ.: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc., *Les Voies de la création théâtrale*, 16, (Strehler issue), CNRS, Paris, 1989, σ. 161-162.

¹⁷³ Χαρά Μπακονικόλα, «Carlo Goldoni: περιπλάνηση και δημιουργία», στο Κάρλο Γκολντόνι, *Η τριλογία του παραθερισμού*, μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης, Δωδώνη, Αθήνα, 2003, σ.35.

(1674-1753) στο Παρίσι στα 1725: «Η κωμωδία [...] θα πρέπει να έχει ένα σκοπό, να τέρψει το μυαλό, αλλά διαφωτίζοντάς το, να κατακτήσει την καρδιά, εξαγνίζοντας την. Αν δεν ικανοποιεί την ηθική και το συναίσθημα, δεν είναι κωμωδία αλλά μια θλιβερή φάρσα.»¹⁷⁴

Ο *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* γράφτηκε από τον Κάρλο Γκολντόνι για να αναμορφώσει τα απλοϊκά, στεγνά σενάρια της παρηκμασμένης *commedia dell' arte* και να ανοίξει τον δρόμο της παρατήρησης και των ζωντανών προσώπων που αναδύονται μέσα από την ανάλυση και κριτική της κοινωνίας. Αρχικά, το έγραψε σε μορφή σεναρίου¹⁷⁵ το 1745 για τον διάσημο Sacchi που το ανέβασε με μεγάλη επιτυχία το 1746 στο θέατρο San Samuele.¹⁷⁶ Όπως, όμως, αναφέρουν ο Πάολο Γκράσι (1919-1981) κι ο Τζόρτζιο Στρέλερ (1921-1997¹⁷⁷), «ο Γκολντόνι ενώ, αρχικά, είχε γράψει μόνο τον σκελετό του έργου σύμφωνα με την παράδοση της *commedia dell' arte*, μια παράσταση που παρακολούθησε στην Πίζα τον έκανε να δυσαρεστηθεί τόσο πολύ από τους επίπεδους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών και την έλλειψη φαντασίας που επιστρέφοντας στο σπίτι του έγραψε το πλήρες κείμενο.»¹⁷⁸

¹⁷⁴ “A comedy [...] should have one aim, to amuse the mind, - but enlightening it; to win the heart, while purifying it; if it does not satisfy morality and feeling, it is no comedy but a miserable farce.”. Απόσπασμα από τον πρόλογο ενός έργου που ανέβασε στο Παρίσι, όπως παρατίθεται στο: Winifred Smith, *The Commedia dell' arte, ... ο.π.*, σ.216-217.

¹⁷⁵ Όπως περιγράφει ο ίδιος ο Γκολντόνι: «Έγραψα μερικά σενάρια για τον Σάκι. Μεταξύ αυτών, τον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων*, όταν ήμουν ακόμα στην Πίζα το 1745. Ο Σάκι μου έδωσε το σενάριο. Δούλευα δημιουργώντας περιπέτειες και δείχνοντας τα παιχνίδια της σκηνής. Τα έγραψα σκεπτόμενος εκείνον. Κι αυτός τα έπαιξε με όλο το ταλέντο του, την ευφυΐα του, την φαντασία του, την κουλτούρα του. Αν η *commedia dell' arte* είχε πάντα για ερμηνευτές, ηθοποιούς, όπως ο Σάκι, θα ήταν έως και σήμερα ακόμα η πιο λαμπρή στον κόσμο.» “J’avais écrit quelques scenarios pour Sacchi. Parmi ceux-ci, *Le Serviteur de deux maîtres à Pise où j’étais (encore) en 1745. C’est Sacchi qui m’avait donné la trame. Je l’ai travaillée en créant des péripéties et en indiquant même des jeux de scène. Je les ai transcrits en pensant à lui. Et il l’a joué avec tout son talent, son intelligence, son imagination, sa culture. Si la commedia dell’ arte avait toujours eu des acteurs comme Sacchi pour interprètes, elle serait encore aujourd’hui la chose la plus délicieuse du monde.*” Βλ.: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc., *Les Voies de la création théâtrale*, ο.π., σ.160.

¹⁷⁶ Όπως αναφέρει ο Μάριος Πλωρίτης στην επιφυλλίδα που αναπτύσσει τα αναμορφωτικά στοιχεία και τα συστατικά στοιχεία του έργου *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*: Μάριος Πλωρίτης, «Ένας υπηρέτης – αφέντης», *Το Βήμα*, 29/09/1996, σ.38.

¹⁷⁷ «Ο Τζόρτζιο Στρέλερ πέθανε στις 25 Δεκεμβρίου 1997 στο σπίτι του στο Λουγκάνο της Ελβετίας. Δούλευε πάνω σε μία παραγωγή του έργου *Così fan tutte* του Μότσαρτ και προετοιμαζόταν για να ανεβάσει πάνω στη σκηνή *Ta απομνημονεύματα* του Γκολντόνι, όπου θα έπαιξε ο ίδιος τον ρόλο του Γκολντόνι», “Giorgio Strehler died on the 25th of December 1997 at his home in Lugano, Switzerland. He was working on a production of Mozart’s *Così fan tutte* and preparing to bring to the stage Goldoni’s *Memoires* where he was to have taken the role of Goldoni.” Βλ.: Maria Delgado and Paul Heritage, ... ο.π., σ.276.

¹⁷⁸ «Goldoni en avait écrit seulement le canevas dans la tradition de la commedia. Un jour, à Pise, il assista à sa représentation et en fut fort mécontent, les improvisations des acteurs lui semblèrent plates, etc. Reentrant chez lui, il écrivit le texte complet. » Όπως παρατίθεται στο: Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980, σ.ΙΙΙ-ΙV. Βλ. και: Paolo Grassi et Giorgio Strehler, «Notre théâtre», *Théâtre populaire*, n.33, 1^{er} trimestre 1959, σ.25-26. Το 1753, το ξαναδούλεψε για να το συμπεριλάβει

Ο Στρέλερ, αντίστοιχα, ανακάλυψε στους τύπους αυτού του έργου μια πανανθρώπινη διάσταση κι ένα οικουμενικό χαρακτήρα, όπως θα αναλύσουμε διεξοδικά στα επόμενα κεφάλαια και πρόβαλλε τον επαγγελματία ηθοποιό, την εποχή του και την θέση του στην ιστορία. Όπως επισημαίνει ο Bernard Dort, στη θεατρική πρακτική τα έργα του Γκολντόνι χαρακτηρίζονται από δύο διαφορετικές προσεγγίσεις: την νατουραλιστική (όπως την συνέλαβε ο Στανισλάβσκυ στη Λοκαντιέρα) και τη στυλιζαρισμένη που παραπέμπει στον υποκριτικό κώδικα της *commedia dell' arte* (όπως σκηνοθέτησε ο Μ. Ράινχαρτ¹⁷⁹ τον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων*).¹⁸⁰ Ο Στρέλερ φαίνεται ότι συνενώνει αυτά τα στοιχεία χρησιμοποιώντας άλλοτε τον ρεαλισμό, με επιμονή στη λεπτομέρεια και στην ακρίβεια, άλλοτε την φαντασία, όπως το σύννεφο στο οποίο ανεβαίνει ο Αρλεκίνο κι άλλοτε την μελετημένη κι ακροβατική κίνηση που διαμορφώνει ένα αναγνωρίσιμο στυλ, αυτό των λαϊκών θεατρίνων της ιταλικής παράδοσης.

Το έργο του Κάρλο Γκολντόνι που περιβάλλεται από τις ιδέες του διαφωτισμού και από μία αισιοδοξία βρήκε πρόσφορο έδαφος από πολύ νωρίς και στον Ελλαδικό χώρο που αγωνιζόταν να διαμορφώσει την ελεύθερη ύπαρξή του.¹⁸¹ Όπως παρατηρεί ο Βάλτερ Πούχγερ, ειδικά στον εικοστό αιώνα αυτό που ελκύει τους Έλληνες σκηνοθέτες στον Γκολντόνι δεν είναι τόσο τα ιδεολογικά του μηνύματα όσο η σύνδεση του με την αυτοσχέδια παράδοση της Ιταλίας που παραπέμπει στο ζητούμενο της πρωτοπορίας για ένα θεατρικό θέατρο-*théâtre théâtral*.¹⁸² Ειδικά, ο

στην έκδοση των απάντων του. Έτσι, ενσωμάτωσε στο έργο όλα τα αστεία με τα οποία είχε ξεχωρίσει ο λαμπρός ηθοποιός Σάκι. Βλ.: Franco Fido, «Ο Γκολντόνι και η κωμωδία», μτφρ. Βάλλυ Παπαδοπούλου στο: Carlo Goldoni, *Τέλος καρναβαλιού*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, χειμώνας 2005-2006, σ.33.

¹⁷⁹ Ο Μαξ Ράινχαρτ ανέβασε την *Τουραντώ* το 1911 και τον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* το 1924 σε μια προσπάθεια περισσότερο, να αναζωπυρώσει και να συντηρήσει τις παλιές φόρμες της κωμωδίας, παρά για να τις χρησιμοποιήσει για να δημιουργήσει ένα νέο είδος θεάτρου, όπως αναφέρεται στο: Martin Green and John Swan, *The triumph of Pierrot*,....., ο.π., 1993, σ. 110.

¹⁸⁰ Bernard Dort, "Pourquoi Goldoni aujourd'hui?", στο *Théâtre Réel, essais de critique 1967-1970, Seuil, 1971*, σ.78-79. Πρβλ.: Πλάτων Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2006, σ.38 καθώς και Πλάτων Μαυρομούστακος, «Η νέα ανακάλυψη του Κάρλο Γκολντόνι και οι δίδυμοι της Βενετίας» στο Κάρλο Γκολντόνι, *Οι δίδυμοι της Βενετίας*, μτφρ. Χ. Βλαβιανός, Δωδώνη, Αθήνα, 1996, σ.9.

¹⁸¹ Ο Βάλτερ Πούχγερ διακρίνει δύο επίπεδα πρόσληψης του Γκολντόνι στην Ελλάδα: «α. ένα λογοτεχνικό-ιδεολογικό που αφομοιώνει τα διδάγματα του διαφωτισμού και τη δραματική φόρμα της κλασικίζουσας δραματουργίας και β. ένα θεατρικό-υποκριτικό που γοητεύεται από τους ρυθμούς του, το ακροβατικό ύφος, τους αυτοσχέδιους διαλόγους, τις τυποποιημένες φιγούρες, κλπ.». Βλ.: Βάλτερ Πούχγερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, σ.358.

¹⁸² Βλ.: Βάλτερ Πούχγερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις.....ο.π.*, 1995, σ.357-358. Ο Φώτος Πολίτης το 1934, σ' ένα άρθρο του επισημαίνει τον κωμικό θεατρικό ρυθμό του Γκολντόνι: «Οι ρόλοι του δέν άπαιτοῦν έρμηνεία –μέ τήν περιορισμένην έννοια πού δίνουμε στή λέξη αὐτή- άπαιτοῦν μόνο κέφι. Παρέχουν στόν ήθοποιό τή χαρά τῆς τέχνης τού άπερίοριστη. Οί τύποι τού είναι καταπληκτικά

Υπηρέτης δύο αφεντάδων προκάλεσε το ενδιαφέρον σε πολλούς σκηνοθέτες στην Ελλάδα που μαζί με τη *Λοκαντιέρα* είναι από τα πιο πολυπαιγμένα έργα του Γκολντόνι στην χώρα μας.¹⁸³

Ενώ ο Γκολντόνι δίνει νέα πνοή στην *commedia dell'arte*, η τελευταία μέσα από τα συστατικά της στοιχεία (αυτοσχεδιασμός-μάσκα-τύπος) δίνει υλικό στην πειραματική δουλειά σκηνοθετών όπως του Μέγιερχολντ, του Κραίηγκ, του Κοπώ, αλλά και στις αναζητήσεις του μίμου Ζακ Λεκόκ. Σχετικά με τον Μέγιερχολντ έχουμε ήδη αναφερθεί στην αναζήτηση του στυλ και της τεχνικής του μέσα από τις μάσκες, τους τύπους και την κινησιολογία της *commedia dell'arte*. Στην σκηνοθετική του ματιά η χρήση αυτών των στοιχείων σκόπευε σε μια κοινωνική κριτική, στη διαμόρφωση και δείξη μιας συγκεκριμένης άποψης σε μια δεδομένη στιγμή. Και πίστευε ότι μόνο με τη μελέτη της τεχνικής των περιπλανώμενων θεατρίνων, των καμποτίνων, των ζογκλέρ θα μπορούσε ο ηθοποιός του νέου θεάτρου να παίζει αληθινά. Έλεγε: «Η υποκριτική είναι μελωδία κι η σκηνοθεσία αρμονία.»¹⁸⁴ Πίστευε στη δύναμη του ηθοποιού που κυριαρχεί με την κίνησή του πάνω στην σκηνή και στη μάσκα που δημιουργεί έναν τύπο στο μυαλό του θεατή που βλέποντας για παράδειγμα τον

έλαστικοί. Διαφαίνεται σ' αυτούς περισσότερο ή κίνηση, ή χειρονομία, τό σκηνικό παίξιμο, παρά οι αποχρώσεις τού χαρακτήρος. [...] Ο Γολδόνης σ' άφινει νά χαρής τό θέατρο, σά θέατρο, σά θεατρικό ρυθμό μονάχα.» Το άρθρο του Φώτου Πολίτη παρατίθεται στο: Κάρλο Γκολντόνι, *Λοκαντιέρα*, μτφρ. Αντώνης Σακελλαρίου, Δωδώνη, Αθήνα, 1977, σ. 14-15.

¹⁸³ Ο Δημήτρης Σπάθης έχει καταγράψει την παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο ξεκινώντας από τις πρώτες μεταφράσεις των έργων του έως και τις παραστάσεις στην Ελλάδα στο κεφάλαιο «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο» στο μελέτημα: Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1986, σ.199-214. Πρβλ. «Το ελληνικό θέατρο και η *commedia dell'arte*: μία όψιμη ανακάλυψη» στο: Πλάτων Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης...ο.π.*, 2006, σ.33-49. Για την παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο μέσα από τις μεταφράσεις των έργων του καθώς και για την ερμηνευτική τους ανάγνωση που εστιάζει στον αστικό χώρο και την καθημερινή ζωή, βλ.: Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αιώνας)*, Διάυλος, Αθήνα, 2005, σ.84-93. Όπως επισημαίνει η Άννα Ταμπάκη, η έκδοση των κωμωδιών του Γκολντόνι από τον ηγεμόνα της Βλαχίας, Ιωάννη Καρατζά, στο Ναύπλιο, το 1834 εντάσσεται «στο αναπλαστικό έργο των ηθών της ελληνικής κοινωνίας». Βλ.: Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος})*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1993, σ.132. Για μια πρώτη καταγραφή των παραστάσεων του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* στην Ελλάδα βλ. Δημήτρης Σπάθης, *ο.π.*, σ.211-212. Για μια καταγραφή των μεταφράσεων όλων των έργων και των παραστάσεων του Γκολντόνι στην Ελλάδα από το 1791-1995, βλ. Μάριος Πλωρίτης και Εύα Γεωργουσοπούλου, «Ο Γκολντόνι στην Ελλάδα», στο: Κάρλο Γκολντόνι, *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, Θέατρο Κάτια Δανδουλάκη, Χειμώνας 1996-1997, σ.35-38. Για μία κριτική ανάλυση της πρόσληψης της πρώτης παράστασης του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* στην Ελλάδα, το 1937, σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη, που χαρακτηριζόταν από επιφύλαξη αλλά κι επιβράβευση, βλ.: Ειρήνη Μουντράκη, «Τομές και συγκλίσεις στο χώρο και τον χρόνο. Το παράδειγμα του *Αρλεκίνου*, *Υπηρέτη δύο αφεντάδων*, του Κάρλο Γκολντόνι» στον τόμο *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Από τη χώρα του κειμένου στο βασίλειο της σκηνής*, 26-30 Ιανουαρίου 2011, επιμ. Γωγώ Βαρζελιώτη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2014, σ.619-622.

¹⁸⁴ «Acting is melody and directing is harmony». Βλ.: Edward Braun, *Meyerhold on theatre, ...ο.π.*, σ.131-132.

Αρλεκίνο, μπορεί να δει κι όλους τους Αρλεκίνους, όπως τους έχει συλλάβει στη μνήμη του.¹⁸⁵

Ο Γκόρντον Κραίηγκ (1879-1949) τόνισε τη σημασία της κίνησης έναντι του έργου. Μία κίνηση που δεν τον ενδιέφερε να είναι νατουραλιστική τόσο, όσο αναγκαία.¹⁸⁶ Πίστευε ότι όλα ξεπηδούν από την κίνηση, ακόμα κι η μουσική. Η υποκριτική για αυτόν δεν θα έπρεπε να στηρίζεται στην ενσάρκωση κι ερμηνεία, αλλά στην αναπαράσταση κι ερμηνεία. Γιατί η ενσάρκωση είναι γι' αυτόν ένας πλεονασμός, μία υπερβολή, ένας υπερτονισμός της δράσης του ηθοποιού. Αντίθετα, η αναπαράσταση κι ερμηνεία είναι ευφυής και τονίζει την ουσία της πράξης. Έλεγε χαρακτηριστικά: «Η διαφορά ανάμεσα σε ένα δεκάχρονο παιδί και στον καλλιτέχνη που ζωγραφίζουν ένα γάιδαρο είναι ότι ο καλλιτέχνης, ζωγραφίζοντας θα δημιουργήσει την εντύπωση ενός γαϊδάρου. Ο ιδιοφυής, μάλιστα, καλλιτέχνης θα δημιουργήσει την εντύπωση όλου του γαϊδουρινού είδους, θα πιάσει το πνεύμα του είδους.»¹⁸⁷ Και τα υλικά για το θέατρο του μέλλοντος, όπως το οραματιζόταν ήταν η δράση, η σκηνή κι η φωνή: «Κι όταν λέω δράση, εννοώ και την χειρονομία και τον χορό, την πρόζα και την ποίηση της δράσης, αντίστοιχα. Κι όταν λέω σκηνή, εννοώ ό,τι μπορεί να δει το μάτι του θεατή, όπως ο φωτισμός, το κοστούμι ή τα σκηνικά. Κι όταν λέω φωνή, εννοώ τη λέξη που μπορεί να ειπωθεί ή να τραγουδηθεί σε αντίθεση με τη λέξη που διαβάζεται, γιατί η λέξη που έχει γραφτεί για να ειπωθεί κι η λέξη που έχει γραφτεί για να διαβαστεί είναι δύο εντελώς διαφορετικά πράγματα.»¹⁸⁸

¹⁸⁵ Για μια αναλυτικότερη μελέτη πάνω στην επίδραση της *commedia dell' arte* στο έργο του Μέγιερχολντ, βλ.: James Fisher, *The theatre of yesterday and tomorrow, commedia dell' arte on the modern stage*, The Edwin Mellen Press, United Kingdom, Queenston, 1992, σ.106-125.

¹⁸⁶ Όπως σχολιάζει ο Mark Evans στο: Mark Evans, *Movement training for the Modern actor*, Routledge, New York, 2009, σ.50. Όπου και παρατίθεται το ακόλουθο κείμενο του Κραίηγκ: «Πρέπει όλοι να βγάλουμε από το κεφάλι μας την ιδέα της φυσικής ή ψεύτικης δράσης και στη θέση της να αναλογιστούμε την αναγκαία ή περιττή δράση. Η απαραίτητη δράση σε μια δεδομένη στιγμή μπορεί να είναι η φυσική δράση για εκείνη την στιγμή». “We have to put the idea of natural or unnatural action out of our heads altogether, and in place of it we have to consider necessary or unnecessary action. The necessary action at a certain moment may be said to be the natural action for that moment”. Βλ. και: Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, London, (1911[1957]), σ. 35-36.

¹⁸⁷ “The difference between the child of ten and the artist is that the artist is he who by drawing certain signs and shapes creates the impression of a donkey: and the greater artist is he who creates the impression of the whole genus of donkey, the spirit of the thing”. Βλ.: Edward Gordon Graig, “The actor and the über-marionette” στο: Edward Gordon Graig, *On the art of theatre*, (first published in 1911), Routledge Theatre Classics, London and New York, 2009, σ.30-31.

¹⁸⁸ “And when I say action, I mean both gesture and dancing, the prose and poetry of action. When I say scene, I mean all which comes before the eye, such as the lighting, costume, as well as the scenery. When I say voice, I mean the spoken word or the word which is sung, in contradiction to the word which is read, for the word written to be spoken and the word written to be read are two entirely

Ο Ζακ Κοπώ (1878-1949) επέμενε στις ασκήσεις αυτοσχεδιασμού για τον ηθοποιό γιατί πίστευε ότι προσφέρει την ελαστικότητα στην κίνηση και τον αυθορμητισμό της έκφρασης του λόγου. Ακόμα, θεωρούσε ότι θα αναδυόταν το πραγματικό συναίσθημα μέσα από την κίνηση και θα υπήρχε αμεσότερη επαφή με το κοινό. Στόχευε κι εκείνος σε ένα θέατρο για τον λαό, για ένα θέατρο που θα προσφέρει χαρά! «Γιατί μπορεί να υπάρχει χαρά χωρίς Τέχνη, αλλά δεν μπορεί να υπάρξει Τέχνη χωρίς χαρά.».¹⁸⁹ Μέσα από τις ασκήσεις του πάνω στην σκηνή εμπνεύστηκε τη Νέα Κωμωδία, την αυτοσχέδια κωμωδία. Επηρεασμένος από την τυπολογία της *commedia dell' arte*, σκόπευε να χρησιμοποιήσει σύγχρονους τύπους (όπως τον Διανοούμενο, τον Γραφειοκράτη, τον Έφηβο) και επίκαιρα θέματα.¹⁹⁰

Κι ο Ζακ Λεκόκ (1921-1999) ως δάσκαλος του θεάτρου και ως μίμος έδωσε έμφαση στη χρήση της μάσκας κι έδωσε ελευθερία στους μαθητές του να ανακαλύψουν την υποκριτική οδό μέσα από την ουδετερότητα της τεχνικής του και την δική τους δημιουργική ικανότητα. Η *commedia dell' arte* ήταν ένας τρόπος να δουλέψουν οι μαθητές του το πώς κι όχι το τι. Αυτό που είχε ιδιαίτερη σημασία ήταν να βρεθεί ο τρόπος να παίζεις μια σκηνή ή ένα ρόλο. Με την κίνηση που πρέπει να αιτιολογείται θεατρικά (π.χ. όταν ο Πανταλόνε κάνει ένα σάλτο μορτάλε, ο θεατής θα πρέπει να καταλάβει πόσο θυμωμένος είναι), με τη μάσκα που αρχικά είναι ουδέτερη και σταδιακά ο ηθοποιός ανακαλύπτει τις χρήσεις της, ακόμα και με τα αντικείμενα που τα χρησιμοποιούν με διαφορετικούς τρόπους (π.χ. το ραβδί του Αρλεκίνου μπορεί να του χρησιμεύσει σαν ουρά ή σαν χέρι).¹⁹¹ Οι οφειλές¹⁹² στην *commedia dell'arte* δεν σταματούν στους προαναφερθέντες σκηνοθέτες, επεκτείνονται και διαχέονται από τον τύπο του Σαρλώ του Τσάρλυ Τσάπλιν έως τους *Κλόουν* της Αριάν Μνουσκίν, από την μιμική του Ζαν-Λουί Μπαρρώ και του Μαρσέλ Μαρσώ έως την χρήση της φιγούρας και των χρωμάτων στο θέατρο του Ρόμπερτ Ουίλσον.¹⁹³

different things”. Βλ.: Edward Gordon Graig, “The Art of the Theatre, the first dialogue”, στο: Edward Gordon Graig, *On the art of theatre*, ο.π.,...σ.90.

¹⁸⁹ “There may be joy without art, but there can be no art without joy”. Όπως παρατίθεται στο: John Rudlin and Norman Paul, *Copeau, texts on theatre*, Routledge, London, 1990, σ.151.

¹⁹⁰ Αναλυτικότερα οι ιδέες του για την αυτοσχέδια κωμωδία στο: John Rudlin and Norman Paul, *Copeau, texts on theatre*,...ο.π.,σ.153-159.

¹⁹¹ Βλ. αναλυτικότερα για τις ιδέες και τις εφαρμογές του Λεκόκ σε σχέση με την *commedia dell' arte* στο: Ζακ Λεκόκ, *Το ποιητικό σώμα*, μτφρ. Έλενα Βόγλη, ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2005, σ.151-160.

¹⁹² Για τις «οφειλές» του νεοελληνικού θεάτρου στην *commedia dell' arte* αλλά για τις «οφειλές» της *commedia dell' arte* στην αρχαία ελληνική κωμωδία, βλ.: Μάριος Πλωρίτης, *Της σκηνής και της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1989, σ.67-75.

¹⁹³ Για μια μία συγκριτική μελέτη σχετικά με τη χειρονομία και την παντομίμα που σχετίζεται με την *commedia dell' arte* βλ. το κεφάλαιο «Η χειρονομία και η παντομίμα» στο: Ελένη Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο*, Άγρα, Αθήνα, 2002, σ.105-121.

Από το παιχνίδι μεταμορφώσεων και τον φανταστικό ρεαλισμό της *Τουραντώ του Βαχτάνγκοφ* έως τον *λυρικό ρεαλισμό*¹⁹⁴ και το σκηνικό παιχνίδι του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* του Τζόρτζιο Στρέλερ.

3.1 Ένα «μικρό θέατρο» για τη ζωή...

Η ιστορία της πρώτης επίσκεψης του Γκράσσι και του Στρέλερ στο θέατρο που έμελλε να ονομαστεί *Piccolo Teatro* ήταν σαν ένα προμήνυμα του πεπρωμένου. Όπως περιγράφει ο David Hirst «σταμάτησαν μπροστά από τον κινηματογράφο Μπρολέττο στο δρόμο του Ρόβελλο. Κατά την διάρκεια των τελευταίων μηνών του πολέμου το κτήριο ήταν η βάση για ένα φασιστικό σύνταγμα όπου εκεί συγκέντρωνε και βασάνιζε τους αντιστασιακούς. Οι τοίχοι στα αποδυτήρια που τα είχαν χρησιμοποιήσει ως κελιά είχαν ακόμα πηγμένο αίμα. Αμέσως μετά τον πόλεμο έγινε μπαρ για τους συμμάχους στρατιώτες. Μπορούσε ακόμα κανείς να δει μια προειδοποίηση που ήταν γραμμένη «Πέρα από τα όρια», όταν οι δυο τους μπήκαν στην αυλή κι είδαν την πόρτα δεμένη με μια μικρή κλειδαριά. Ο Γκράσσι κλώτσησε την πόρτα και μπήκαν μέσα.»¹⁹⁵ Ο Στρέλερ περιγράφει τι είδαν: «Μια εγκαταλελειμμένη πλατεία με βίαια βγαλμένες θέσεις, μία άδεια σκηνή με μια κόκκινη αυλαία μισοανεβασμένη. Ξαφνικά, ενώ χαζεύαμε γύρω, μια λεπτή αχτίδα ήλιου διέσχισε την σκηνή και σταμάτησε πάνω σε μία γωνία. Ήταν σα να άναψε μαγικά ένας μικρός προβολέας και προσπαθούσε να δείξει την σκηνή: εκείνη την σκηνή. Μία πρόσκληση; Ή μία πρόκληση;».¹⁹⁶ Όταν ο Γκράσσι τον ρώτησε αν ήθελε να μετατρέψουν αυτόν τον χώρο σε θέατρο, ο Στρέλερ το σκέφτηκε για τέσσερις ολόκληρες ώρες μέσα στο θέατρο και συμφώνησε.

Τους επόμενους μήνες το θέατρο ανακαινίστηκε κι οι ιδρυτές του άρχισαν να θέτουν τους σκοπούς τους. Ήθελαν να απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό (εργάτες,

¹⁹⁴ Ο όρος ανήκει στον David Hirst που αφιερώνει ένα κεφάλαιο στο σκηνοθετικό στυλ του Στρέλερ με τίτλο “Strehler’s style:lyrical realism” στο: David Hirst, Giorgio Strehler...ο.π., σ.25-36.

¹⁹⁵ “They happened to stop in front of the cinema Broletto in Via Rovello. During the last months of the war it had been the base for a fascist regiment employed to round up and torture partisans (there was congealed blood on the walls of the ex-dressing rooms, which had served as cells). Immediately after the war it had been taken over as a club for allied soldiers. A notice reading “Off Limits” was still in evidence when the two men went into the courtyard and saw a door fastened with a small lock. Grassi Kicked down the door and they went in.”. Βλ.: David Hirst, *Giorgio Strehler*,...ο.π., σ. 5.

¹⁹⁶ “An abandoned auditorium with uprooted seats, an empty stage with a red curtain drawn half-way up. Suddenly whilst we were gazing in a thin ray of sunlight crossed the stage and stopped in one corner. It was just as though a spotlight had been switched on almost by magic and a shaft of light was consciously trying to point out the stage: this stage. An invitation? A provocation?”. Όπως παρατίθεται στο ο.π, σ.5, βλ. και Paolo Grassi, *Quarant’anni di palcoscenico*, ed. Emilio Pozzi, Mursia, Milan, 1977, σ.149.

νέους, φοιτητές) γι' αυτό και προσπάθησαν να κάνουν προσιτή την τιμή του εισιτηρίου. Ο Γκράτσι ανέλαβε περισσότερο να βρει χορηγούς για να στηρίζουν το θέατρο που κατά την άποψή του ήταν βασική ανάγκη για τους πολίτες όπως η υγεία κι η παιδεία. Ο Στρέλερ επέμεινε πάντα σε δύο κατευθύνσεις: «στην ελεύθερη ανταλλαγή ιδεών μεταξύ της ομάδας και στην επιλογή ρεπερτορίου που δίνει έμφαση στις ανθρώπινες αξίες.»¹⁹⁷ Το Piccolo teatro (το μικρό θέατρο) στο Μιλάνο ιδρύθηκε το 1946 με ένα μεγάλο όραμα:¹⁹⁸ α. στο επίκεντρο του θεάτρου ήταν ο θεατής, που παρακολουθώντας τις παραστάσεις μπορούσε συνειδητά ή όχι να συναισθανθεί τις ευθύνες του και να βελτιώσει την προσωπική και γενικότερα την κοινωνική του ζωή, β. το ρεπερτόριο βασιζόταν σε ποιητές- θεατρικούς συγγραφείς που έγραψαν μελετώντας σε βάθος τα θεμελιώδη ζητήματα της ζωής του ανθρώπου¹⁹⁹ και γ. οι ηθοποιοί καλούνταν να ανακαλύψουν μέσα από τη διερεύνηση της δικής τους ύπαρξης τα μεγάλα νοήματα των συγγραφέων και να τα δείξουν στους θεατές με ακρίβεια κι αλήθεια.

Η κοινωνική διάσταση που ήθελαν να δώσουν στο θέατρο κι η επιδίωξη για ένα λαϊκό θέατρο ήταν καινούργια για την Ιταλία εκείνη την εποχή που έβγαινε μέσα από τα φασιστικά τραύματα του πολέμου και για το ιταλικό θέατρο που μέχρι τότε έσφυζε από τετριμμένα μπουλβάρ κι από ένα άγονο βεντετισμό. Φαίνεται εδώ η συγγένεια με το όραμα για το θέατρο του Ζαν Βιλάρ²⁰⁰ ο οποίος έγινε επικεφαλής του Εθνικού Λαϊκού θεάτρου το 1951, ανεβάζοντας τους κλασικούς απαλλαγμένους από το ακαδημαϊκό, στομφώδες ύφος κι υιοθετώντας ένα ιδιαίτερο λιτό χαρακτήρα για να αναδειξει τον συγγραφέα και τον ηθοποιό, ενώ το 1947 ιδρύει το φεστιβάλ της Αβινιόν, μεταθέτοντας την θεατρική κίνηση πέραν του κέντρου της πόλης. Ο στόχος ήταν να κάνουν ένα θέατρο για τον λαό, επενδύοντας σ' αυτόν, με την έννοια ότι δεν ήθελαν να γεμίζουν το θέατρο μόνο για ένα βράδυ, αλλά να καλλιεργήσουν ένα λαϊκό κοινό που θα ερχόταν στο θέατρο συνειδητά κι όχι ευκαιριακά. Το ρεπερτόριο δεν εξαντλήθηκε στην

¹⁹⁷“ a free interchange of ideas within the group and a stress on human values in the selection of the repertoire”. Όπως παρατίθεται στο: David Hirst, *Giorgio Strehler, ...* ο.π, σ.6. Βλ. και Ugo Ronfani, *Io, Strehler: Conversazioni: con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milan, 1986, 65.

¹⁹⁸ Το πρόγραμμα του Πίκκολο Τεάτρο, λίγο πριν από την ίδρυσή του, όπως το υπέγραψαν ο ιστορικός Μάριο Απολλόνιο, ο μπρεσάριος Πάολο Γκράτσι, ο σκηνοθέτης κι ηθοποιός Τζόρτζιο Στρέλερ κι ο κριτικός κινηματογράφου και θεάτρου Βιρτζίλιο Τόζι παρατίθεται σε ελληνική μετάφραση στο: Jean – François Dusigne, *Από το θέατρο τέχνης στην τέχνη του θεάτρου*, απόδ. Μάγια Λυμπεροπούλου, εκδ. ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, Πάτρα 2002, σ.102-107.

¹⁹⁹ Κάτι ανάλογο που είχε υποστηρίζει με το έργο του κι ο Ζακ Κοπώ: ο σκηνοθέτης κατά τη γνώμη του θα έπρεπε πάντα να υπηρετεί τον ποιητή και το κείμενο. Βλ. Marvin Carlson, *Theories of the theatre*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993, σ.338-339.

²⁰⁰ Βλ. σχετικά: Ζαν Βιλάρ, *Γύρω από τη θεατρική παράδοση*, μτφρ. Λεία Χατζοπούλου- Καραβία, Κάλβος Αθήνα, 1981.

ιταλική παράδοση αλλά είχε ως σκοπό να γνωρίσει ή να ξανασυστήσει στο ιταλικό κοινό συγγραφείς όπως ο Σαίξπηρ, ο Μπύχνερ, ο Γκόρκυ, ο Μπρεχτ. Η δημιουργία ενός νέου ρεπερτορίου, ενός νέου κοινού και μιας νέας υποκριτικής ήταν το τρίπτυχο των στόχων του Στρέλερ, όπως επισημαίνει ο David Hirst.²⁰¹ Ο Siro Ferrone επισημαίνει τις τρεις λέξεις που χαρακτηρίζουν το Piccolo: δουλειά, τέχνη, συλλογικότητα και πάνω από όλα ένα θέατρο για όλους, όχι πειραματικό, ούτε εκλεκτικό.²⁰² Ένα θέατρο που θα συσπειρώνει και θα ενώνει μέσα από τα νοήματα που θα προβάλλει και θα δώσει ένα παράδειγμα συνόλου και τέχνης ανάλογου με του θεάτρου τέχνης της Μόσχας.²⁰³ Το επίκεντρο αυτού του θεάτρου είναι οι θεατές, «η σιωπηλή και παρατηρητική ορχήστρα»²⁰⁴ που με την δική τους ματιά θα τελειοποιούν την θεατρική τέχνη, συμμετέχοντας με την κριτική τους σκέψη κι έχοντας αυτοί τον τελευταίο λόγο αν αυτό που βλέπουν και νιώθουν είναι κομμάτι της ζωής τους. Τέλος, σκοπός του ήταν να γίνει ένα θέατρο ανοιχτό στην έρευνα, στον διάλογο μεταξύ των συντελεστών αλλά και στην ανταλλαγή ιδεών μεταξύ σκηνης και πλατείας.

Ο Στρέλερ πίστευε ότι ένας ηθοποιός πρέπει να κατέχει τόσο την μέθοδο της ταύτισης του Στανισλάβσκυ όσο και την επική πρόταση του Μπρεχτ.²⁰⁵ Το έργο του τείνει να συνταιριάζει αυτές τις αντιθετικές σχολές: τον ρεαλισμό μαζί με την νύξη, την ταύτιση με την αποστασιοποίηση²⁰⁶. Από τον πρώτο υιοθέτησε την υποκριτική

²⁰¹ David Hirst, *Giorgio Strehler, ...ο.π., σ.7.*

²⁰² Siro Ferrone, «Le Piccolo Teatro di Milano: «communauté» et «bottega», στο: Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler, ο.π... 2000, σ.269-270.*

²⁰³ Ο Georges Banu ξεχωρίζει ως κοινά χαρακτηριστικά του Πίκκολο Τεάτρο και του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας την διάρκεια και την επιμονή στη δεξιοτεχνία. Βλ. Georges Banu, «Le Piccolo c'est une histoire de théâtre d'art», *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler, ...ο.π., σ. 280.*

²⁰⁴ «chœur muet et attentif». Απόσπασμα από το κείμενο που υπέγραψαν στο *Le Polytechnico* ο Στρέλερ, ο Γκράσι, ο Απολλόνιο κι ο Τόζι, όπως παρατίθεται στο: Siro Ferrone, «Le Piccolo Teatro di Milano: «communauté» et «bottega», στο: Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler, Théâtrales, ...ο.π., σ.270.*

²⁰⁵ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie, ...ο.π...1980, σ.105.*

²⁰⁶ Σύμφωνα με την ανάλυση του Μπερνάρ Ντορτ: «Η αποστασιοποίηση (ή αλλιώς: αποξένωση, παραξένωση, παραξένισμα) παρεμβαίνει σ' όλα τα στάδια του μπρεχτικού θεάτρου: απόσταση ανάμεσα στις ρεαλιστικές λεπτομέρειες και στη σχηματοποιημένη Ιστορία, ανάμεσα στις διάφορες σκηνές του κάθε έργου που είναι καθαρά χωρισμένες η μία από την άλλη, απόσταση ανάμεσα στο σκηνικό και τον ηθοποιό, ανάμεσα στην παράσταση και τον θεατή, έτσι που ο θεατής να διακρίνει τον προσωρινό, παροδικό χαρακτήρα της «φύσης» που αναπαρασταίνεται στη σκηνή και να βλέπει σ' αυτή τη «φύση» απλώς μια φάση της ιστορίας των ανθρώπων...». Βλ.: Μπερνάρ Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, μτφρ. Άννα Φραγκουδάκη, Κέδρος, Αθήνα, 1975, σ.165. Στο ίδιο βιβλίο, ο Νικηφόρος Παπανδρέου παραθέτει και σχολιάζει τις ελληνικές μεταφράσεις του όρου *Verfremdung* (σ.244-245) που εν μέρει καλύπτουν το περιεχόμενο της έννοιας που «είναι ταυτόχρονα αισθητικό και πολιτικό. Πρόκειται για τη διαδικασία που επιτρέπει να δείξουμε παράξενο κάτι που θεωρείται φυσικό κι αυτονόητο. Στόχος είναι να φανεί ασυνήθιστο το συνηθισμένο, να ξαναδούμε με καινούργιο μάτι το καθημερινό, σαν να το βλέπαμε για πρώτη φορά...». Βλ.: ο.π., ...σ.245.

ως θέατρο συνόλου, με ακριβή μελέτη του κειμένου και του νοήματος που κρύβεται πίσω από αυτό καθώς και την ιδέα δημιουργίας χαρακτήρων που βασίζονται σε βιογραφίες και ψυχο-συναισθηματικά κίνητρα.²⁰⁷ Από τον Μπρεχτ κράτησε τη νηφάλια σκέψη του ηθοποιού που με χειρουργική ακρίβεια θα αποδώσει την κίνηση και το συναίσθημα κάνοντας ορατές τις συνθήκες, καλώντας τους θεατές να είναι οι τελικοί κριτές κι αποτιμητές της παράστασης. Όπως είχε επισημάνει ο Β. Μπένγιαμιν, «το επικό θέατρο είναι θέατρο κίνησης-χειρονομίας»²⁰⁸ που έχει τις βάσεις του στην πραγματικότητα και κύριος σκοπός του είναι να αποκαλύψει τις συνθήκες κι όχι να τις αναπαραγάγει με νατουραλιστικό τρόπο. Αυτό που, κατά τον Μπερνάρ Ντορτ, ανακάλυψε κυρίως στον Μπρεχτ είναι η «διπλή συνειδητοποίηση της σχετικότητας των πραγμάτων, σχετικότητα του θεάτρου σε σχέση με τη ζωή και του θεάτρου με τον ίδιο του τον εαυτό».²⁰⁹ Το έργο του τείνει να συνταιριάζει αυτές τις αντιθετικές σχολές: τον ρεαλισμό μαζί με την νύξη, την ταύτιση με την αποστασιοποίηση.

Ο Στρέλερ κι ο Γκράσι ήθελαν να δημιουργήσουν έναν ηθοποιό καλλιεργημένο κι υπεύθυνο γι' αυτό πρόσφεραν στους μαθητές τους μαθήματα γενικής κουλτούρας, ιστορία της τέχνης αλλά και τους εξοικείωναν με διάφορες θεωρίες υποκριτικής (Κοπώ, Στανισλάβσκυ, Μπρεχτ, κ.α.) καθώς και με τις τεχνικές του φωτισμού, της σκηνογραφίας, του μακιγιάζ και κυρίως με την μουσική μαθαίνοντας τους να παίζουν ένα όργανο ή να τραγουδούν στη χορωδία.²¹⁰ Ο ηθοποιός του Πίκκολο μελετά, κρίνει, συγκρίνει και διαμορφώνει τον ρόλο του ύστερα από επίμονη δουλειά σωματική και πνευματική. Ο σκηνοθέτης έχει μια «διαλεκτική»²¹¹ μαζί του ισότιμη και δημιουργική. Διαλεκτική είναι η σχέση του σκηνοθέτη και με την εποχή του αλλά και με την ιστορία. Πριν ακόμα ξεκινήσουν οι πρόβες «...το γραφείο του Στρέλερ καταλαμβάνεται από βιβλία, εικονογραφήσεις, σημειώσεις, βιβλία για τον συγγραφέα και την εποχή του, τις σχέσεις του με τα μεγάλα ρεύματα της εποχής του, βιβλία για το θέμα του έργου και τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές επιρροές του. Υπάρχουν ακόμα εικόνες του τοπίου, της

²⁰⁷ Shomit Mitter and Maria Shevtsova (ed.), *Fifty key theatre Directors*, ...ο.π., 2005, σ. 90.

²⁰⁸ "Epic theatre is gestural". Βλ.: Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, Verso, London, 1998, σ.23.

²⁰⁹ «Et cette relativité est double: c'est celle du théâtre par rapport à la vie - c'est aussi celle de ce théâtre en lui-même.». Βλ.: Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, ...ο.π., σ.ΧΙ.

²¹⁰ Βλ.: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc., *Les Voies de la création théâtrale*, ο.π... σ.104.

²¹¹ « dialectique ». Βλ. Agni Mouzenidi, *Strehler, Brook, Stein, trois metteurs en scène pour aujourd'hui. Essai de confrontation*, διδακτορική διατριβή, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, Paris, 1985, σ.120. Στην ίδια διατριβή βλ. όλο το κεφάλαιο για τον ηθοποιό του Στρέλερ :σ.119-126.

αρχιτεκτονικής, των ανθρώπων της εποχής με τις τυπικές στάσεις τους.».²¹² Αυτή η προεργασία τον βοηθά να χαράξει μαζί με τον σκηνογράφο και τον μουσικό τις πρώτες κύριες γραμμές της σκηνοθεσίας κι οι ηθοποιοί του από την αρχή εξοικειώνονται με την εποχή και το θέμα του έργου.²¹³ Όταν ξεκινούν οι πρόβες όλοι παρακολουθούν είτε παίζουν σε κάποια σκηνή, είτε όχι και αυτή είναι η βάση μιας συλλογικής και διαλεκτικής δουλειάς. «Όσοι παρευρίσκονται στις πρόβες βλέπουν έναν Στρέλερ που παρατηρεί, ακούει, σπάνια δείχνει πως πρέπει να το κάνουν, αλλά συμμετέχει συχνά, παίζοντας, πάντα εν κινήσει ανάμεσα στη σκηνή και στο γραφείο παραγωγής, λέει τις ατάκες μαζί με τους ηθοποιούς, τις υπογραμμίζει με μια χειρονομία, δημιουργεί ένα κάποιο κλίμα με μια ατάκα, με μία αντίρρηση, προτείνοντας κάτι, επαναλαμβάνει τον ρυθμό των προτάσεων ή βγάζει κραυγές ενθάρρυνσης.».²¹⁴

3.2 Ο υπηρέτης δύο αφεντάδων υπό την σκηνική μαγκέτα του Τζόρτζιο Στρέλερ

Η παράσταση που ξεχωρίζει στην ιστορική πορεία του Piccolo για την μακροβιότητά της –παίζεται από το 1947, την πρώτη χρονιά λειτουργίας του θεάτρου έως και σήμερα- και για το ευφυές στήσιμό της που ενσωματώνει κάθε φορά τα lazzi των ηθοποιών αλλά και του σκηνοθέτη (εννοούμε τις νέες ιδέες του) με επιτυχία είναι χωρίς αμφιβολία ο *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* του Κάρλο Γκολντόνι. Το έργο που, όπως είπαμε, γράφτηκε για να αναμορφώσει την commedia dell' arte, ο Στρέλερ το ανέβασε για να ανανεώσει την θεατρική πρακτική. Το έργο που γράφτηκε για να μειώσει τους αυθαίρετους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών της εποχής του Γκολντόνι, έδωσε στους ηθοποιούς του Στρέλερ την ευκαιρία να ανακαλύψουν την τεχνική του αυτοσχεδιασμού και να εφοδιαστούν με μυστικά του επαγγέλματος που ο χρόνος είχε

²¹² «[...] toute la place disponible dans le bureau de Strehler est occupée par des livres, des illustrations, des notes. Des livres sur l'auteur, sur son époque, sur ses rapports avec les grands courants de son époque; Sur le sujet et ses implications politiques, sociales et culturelles. Il y a aussi des images du paysage, de l'architecture, des hommes de l'époque saisis dans leurs attitudes typiques. ». Βλ.: Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*,ο.π., σ. 113.

²¹³ Ο.π., σ. 114.

²¹⁴ «Ceux qui assistent aux répétitions voient un Strehler qui observe, écoute, montre rarement «comment il faut faire» mais participe souvent «en jouant», toujours en mouvement entre le plateau et la table de régie, donne des répliques en même temps que les acteurs, les souligne du geste, crée un certain «climat» en répliquant, en objectant, en suggérant, scande le rythme des paroles ou pousse des cris d'encouragement. ». Βλ.: Ο.π., σ. 114.

σκεπάσει με σκόνη και ήταν σχεδόν σε αχρηστία. Τα συνεχή ανεβάσματα κι οι διαφορετικές εκδοχές αυτής της παράστασης είναι η απόδειξη της ανεξάντλητης έμπνευσης, της ανανεωτικής της πορείας που αρνείται να σταθεροποιηθεί και σχετίζεται πάντα με την εποχή στην οποία ανεβαίνει, τα ζητούμενα και τις προκλήσεις της. Όπως έχουμε ήδη πει, κάθε παράσταση είναι μοναδική και διαφορετική, αυτό συνδέεται με την «μαγεία» του θεάτρου. Στην περίπτωση του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων*, αν κάποιος αναλογιστεί την πορεία του, τονίζεται αυτό ακριβώς το στοιχείο, ότι δηλαδή η παράσταση βρίσκεται σε κίνηση και ταξιδεύοντας μες τον χρόνο αλλάζει, χωρίς όμως να παλιώνει και να γερνάει. Αντίθετα, αυτό που την χαρακτηρίζει είναι η ανανέωσή της που κάθε φορά υπογραμμίζει άλλα στοιχεία και διατηρεί το ενδιαφέρον των θεατών αλλά και των ίδιων των συντελεστών.

Πέρα από το γεγονός ότι κάθε παράσταση είναι μοναδική, στη σκηνοθεσία του Στρέλερ για το συγκεκριμένο έργο διακρίνει κανείς έξι διαφορετικές εκδοχές, που έχουν διαφορετική αισθητική προσέγγιση από τον σκηνοθέτη και θα τις εξετάσουμε στη συνέχεια αναλυτικότερα. Χρονολογικά οριοθετούνται ως εξής: 1947, 1952, 1956, 1963, 1977, 1987.²¹⁵ Η τελευταία είναι γνωστή κι ως *αποχαιρετιστήρια* παράσταση. Αν χαρακτηρίζαμε και τις άλλες πέντε εκδοχές θα λέγαμε ότι την πρώτη την χαρακτηρίζει το στυλ, η δεύτερη ξεχωρίζει για τον τονισμό των αυτοσχεδιασμών και της μάσκας, η τρίτη κι η τέταρτη για την κριτική της προσέγγιση κι η πέμπτη για τον νοσταλγικό της λυρισμό. Κάθε εκδοχή είναι αποτέλεσμα της προηγούμενης, ενέχει την προηγούμενη με την έννοια ότι διατηρούνται οι βασικές αρχές, ο πυρήνας της σκηνοθεσίας κι ανανεώνεται κάθε φορά, όπως συνέβαινε με τα σενάρια της *commedia dell' arte*, όπου υπήρχε ο καμβάς κι οι ηθοποιοί «κεντούσαν» τις λεπτομέρειες του ρόλου τους. Η ουσία της σκηνοθετικής ματιάς του Στρέλερ έχει δύο κύριους άξονες, όπως και το έργο του Γκολντόνι: το θέατρο και τον κόσμο. Δεν παύει ποτέ να ερευνά τις τεχνικές του θεάτρου για να μιλήσει όμως στη γλώσσα του λαού.

²¹⁵ Οι χρονολογίες αυτές στηρίζονται στην κατάταξη του David Hirst που τις αναλύει και καθεμιά ξεχωριστά. Βλ. David Hirst, *Giorgio Strehler, ...ο.π.*, σ. 40-51. Υπάρχει και άλλη χρονολογική κατάταξη και περιγραφή πέντε εκδοχών. Σ' αυτήν την περίπτωση η εκδοχή του 1956 και του 1963 εξετάζονται ως τρίτη εκδοχή με δύο παραλλαγές, η τέταρτη θεωρείται το 1973, ενώ δεν αναφέρεται ως ξεχωριστή εκδοχή εκείνη του 1987. Βλ. Catherine Douel dell' Agnolla, "Cinq versions d' Arlequin", *Les Voies de la création théâtrale, ...ο.π.*, σ. 141-153. Μια παρόμοια κατάταξη των εκδοχών ανήκει στον John Rudlin. Σύμφωνα με αυτή οι διαφορετικές εκδοχές της παράστασης είναι οι εξής: Πρώτη: 24 Ιουλίου 1947. Δεύτερη: 17 Απριλίου 1952. Τρίτη: 27 Αυγούστου 1956 και 10 Ιουλίου 1963. Τέταρτη: 24 Ιουνίου 1973. Πέμπτη: 4 Οκτωβρίου 1977. Έκτη: 1987, που δημιουργήθηκε για να γιορταστούν τα 40 χρόνια του Piccolo. Βλ.: John Rudlin, *Commedia dell' arte, an actor's handbook*, Routledge, London and New York, 1994, σ. 192 και για την περιγραφή-ανάλυση των εκδοχών σ.191-199. Εμείς επιλέξαμε την κατάταξη του Hirst και παρουσιάζουμε ως τέταρτη εκδοχή, αυτή του 1963 γιατί θεωρούμε ότι η αλλαγή του Αρλεκίνου, του κεντρικού ρόλου είναι από μόνη της πολύ σημαντική.

Ο Γκολντόνι όπως τον περιγράφει ο Μάριο Μπαράττο υπήρξε «μαθητευόμενος της πραγματικότητας»²¹⁶, αφού όπως είχε γράψει κι ο ίδιος ο Ιταλός κωμωδιογράφος «τα δύο βιβλία πάνω στα οποία στοχάστηκα το περισσότερο και που δεν θα μετανιώσω ποτέ για το γεγονός ότι τόσο τα χρησιμοποίησα, είναι ο Κόσμος και το Θέατρο.»²¹⁷ Ο Στρέλερ, απόλυτα πιστός στο πνεύμα του συγγραφέα, προσπάθησε να διερευνήσει αυτή τη σχέση ανάμεσα στον κόσμο και στο θέατρο στα ανεβάσματα των έργων του Γκολντόνι.²¹⁸ Όπως επισημαίνει ο Μπερνάρ Ντορτ, ως προς τον κόσμο τόνισε την καθημερινή δραστηριότητα που ξεκινά από μια ανάγκη κι ως προς το θέατρο έσκυψε στην παράδοση και στο παιχνίδι των θεατρικών συμβάσεων.²¹⁹ Συγκεκριμένα στον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων*, ο Αρλεκίνος ο πλέον θεατρικός ρόλος από πλευράς τεχνικής και τύπου υπενθυμίζει με κάθε τρόπο την ανάγκη του για επιβίωση, για ένα φαγητό κι ένα μισθό που θα μοχθήσει πολύ για να τον κατακτήσει. Λέει ο Στρέλερ: «Για 'μένα τέχνη είναι ο αντικατοπτρισμός της ζωής του κόσμου. Αλλά την ίδια στιγμή ποτέ δεν αγάπησα ένα δραματικό κείμενο για το περιεχόμενό του ανεξάρτητα από την αισθητική του αλήθεια. Στην τέχνη φόρμα και περιεχόμενο είναι ένα και το αυτό.»²²⁰

3.3 Αρλεκίνος: ένας τύπος που σε κάνει να γελάς και να σκέφτεσαι...

Πρώτη εκδοχή

Το 1947, ο *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* ήταν το τέταρτο έργο στο ρεπερτόριο της εναρκτήριας χρονιάς του Piccolo Teatro κι η πρώτη προσέγγιση είχε επηρεαστεί κατά πολύ από το στυλιζαρισμένο παίξιμο της σκηνοθεσίας του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* του Ράινχαρτ²²¹ του 1924 αλλά κι από το σκηνικό παιχνίδι του ηθοποιού με την

²¹⁶ Η φράση από τον τίτλο άρθρου του Μάριο Μπαράττο για τον Γκολντόνι, απόσπασμα του οποίου παρατίθεται σε μετάφραση Νικηφόρου Παπανδρέου στο: Κάρλο Γκολντόνι, *Οι Υπηρέτριες*, Θέατρο Πόρτα, Χειμερινή περίοδος 1996-1997, σ.34.

²¹⁷ *Ο.π.*, σ.34. Βλ. και Mario Baratto, "*Mondo*" e "*Teatro*" nella poetica del Goldoni, Stamperia di Venezia, 1957.

²¹⁸ Georges Banu, «Le Piccolo c'est une histoire de théâtre d'art», *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler*, ...ο.π., σ.282.

²¹⁹ Bernard Dort, «Στρέλερ και Γκολντόνι», μτφρ. Νικηφόρος Παπανδρέου, *Θεατρικά Τετράδια*, αρ.16, Πειραματική σκηνή της Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 1987, σ.17-18.

²²⁰ "For me, art is a reflection of the life of the world. But at the same time, I have never loved a dramatic text for its "content", independently of its aesthetic truth. In art, form and content are one and the same thing". Βλ.: Maria Delgado, Paul Heritage, ...ο.π., 1996, σ.266.

²²¹ Ο Ράινχαρτ είχε σκηνοθετήσει το έργο αρχικά το 1907 στο Kammerspiele κι εκ των υστέρων το ανέβασε ξανά το 1924. Η τελευταία εκδοχή είναι η πιο γνωστή, η οποία παρουσιάστηκε στην Αμερική το 1939. Σύμφωνα με τον Malia Scott η παράσταση του Ράινχαρτ ήταν μια πλουσιοπάροχη παραγωγή με ακρίβεια στην κίνηση και στην χειρονομία αλλά σε αντίθεση με το στήσιμο του Στρέλερ χωρίς μάσκες και χωρίς μεγάλα περιθώρια αυτοσχεδιασμού. Βλ. σχετικά: Malia Scott, *Giorgio Strehler*

μάσκα του Ζακ Κοπώ. Οι ηθοποιοί πρωτοήρθαν σε επαφή και δυσκολεύτηκαν με την χρήση της μάσκας προσπαθώντας να κατακτήσουν το στυλ κινήσεων κι έκφρασης των τύπων της *commedia dell' arte*. Ο Marcello Moretti, ο πρώτος Αρλεκίνος, είχε βασανιστεί τόσο πολύ με την χρήση της μάσκας που ήταν φτιαγμένη από γύψο και χαρτόνι που αποφάσισε να βάλει το πρόσωπό του μαύρο σαν να φοράει μάσκα.²²² Πέρα από το ότι δεν εφάρμοζε καλά και χτυπούσε τις βλεφαρίδες του, ένιωθε ότι περιοριζόταν η έκφραση του, ήταν για αυτόν μια τυραννία που δεν άντεχε. Ο ίδιος ο Στρέλερ τις περιέγραφε ως «διαβολικές»²²³ μάσκες και διηγείται πόσους πειραματισμούς έκαναν αρχικά, (κάποιοι ηθοποιοί τοποθετούσαν βαμβάκι στο εσωτερικό για να μην μπαίνουν κομμάτια στα μάτια τους), πόσες πρόβες που στο τέλος κατέληγαν να κρατούν κουρέλια- μάσκες που είχαν χάσει την μορφή τους από τον ιδρώτα των ηθοποιών. Παρόλα αυτά, η ενασχόληση με τη χρήση της μάσκας ήταν η αρχή για μια μελέτη του Στρέλερ και των ηθοποιών του προς μία ανακάλυψη καινούργιων τρόπων έκφρασης, επιστρέφοντας στην παράδοση με σκοπό όχι να την αναπαράγουν μιμητικά αλλά να την παρουσιάσουν με ανανεωμένο τρόπο και με φρέσκια ματιά. Ο Σηρς Έλντρετζ ξεχωρίζει πέντε βασικές λειτουργίες της μάσκας: α. ως πλαίσιο με την έννοια ότι ξεχωρίζει από το καθημερινό και φυσικό, β. ως καθρέπτης με την έννοια ότι αντικατοπτρίζει μια πτυχή αυτού που την φοράει ή με την έννοια ότι μέσα από την μάσκα ανακαλύπτουμε μια νέα πραγματικότητα, γ. ως μεσολαβητής ανάμεσα σε δύο αντιθετικούς κόσμους, δ. ως καταλύτης γιατί προκαλεί αλλαγές κατά την μεταμόρφωση του ηθοποιού και ε. ως μετασχηματιστής που μεταμορφώνει τον ηθοποιό.²²⁴

Στην πρώτη εκδοχή η σκηνογραφία κινείται σε αφαιρετικές, αδρές γραμμές με γεωμετρικά σχήματα. Υπήρχαν τρία διαφορετικά, ζωγραφιστά φόντο που

directs Carlo Goldoni, Lexington books, New York, 2014, σ.30-31. Όπως σχολιάζει, ο Μ. Έσσλιν, ο Ράινχαρτ το ανέβασε σε μία άγρια φαρσοκωμωδία, προσπαθώντας να επιστρέψει στις βαθιές ρίζες του θεάτρου. Βλ.: Martin Esslin, *Mediations*, Abacus, Great Britain, 1983, σ.28. Ο Ράινχαρτ είχε, από το 1910 ανεβάσει έργα με παντομίμα, στα οποία ο λόγος ήταν υποτυπώδης και το σενάριο ολοκληρωνόταν με κίνηση, χορό, χρώμα, χειρονομία, μουσική, φωτισμό. Όπως παρατηρεί ο Μ. Έσσλιν, είχε αποκτήσει τη φήμη του σόουμαν στο τσίρκο: «Η μαγική του ικανότητα στα φώτα και στα σκηνικά, ο χειρισμός των σκηνών πλήθους και τα θεαματικά φωτιστικά εφέ ήταν έτοιμα προς εξαγωγή», “His magicianship with light and scenery, his handling of crowd scenes and spectacular lighting effects was exportable”. Βλ.: ο.π., σ.21.

²²² Βλ. εικ. 17.

²²³ «infernaux». Βλ.: Giorgio Strehler, «Profil d' un masque», στο: Donato Sartori, Bruno Lantana, *L' art du masque dans la commedia dell' arte*, ...ο.π., 175.

²²⁴ Βλ. αναλυτικότερα: Sears Eldredge, *Mask improvisation for actor training and performance*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1996, σ.4-5. Στο ίδιο μελέτημα αναλύονται η ουδέτερη μάσκα κι η μάσκα χαρακτήρων ενώ περιλαμβάνονται και οι εφαρμογές της μάσκας κατά την διάρκεια της αυτοσχέδιας πρόβας.

συμπληρώνονταν με πλάγιες ζωγραφιστές κουίντες, οι οποίες περιστρέφονταν κατά την αλλαγή σκηνικού από τον Μπριγκέλλα και τους βοηθούς του. Στο έργο του Γκολντόνι οι χώροι είναι τέσσερις, αλλά ο Στρέλερ σε μια προσπάθεια απλοποίησης κι εξοικονόμησης αλλαγών τους περιορίζει σε τρεις: το εσωτερικό του σπιτιού του Πανταλόνε, δρόμος στη Βενετία κι εσωτερικό του πανδοχείου. Οι ηθοποιοί παίζουν πάνω σε μία ξύλινη εξέδρα, την σκηνή του Πίκολο που έχει μήκος επτά μέτρα και τέσσερα βάθος, το μήκος όμως μειώνεται από τις κουίντες κι έτσι ο σκηνικός χώρος είναι περιορισμένος κατά πολύ. Το εσωτερικό του σπιτιού του Πανταλόνε αποδίδεται με κάθετες γραμμές στο φόντο και στις κουίντες, όπου υπάρχουν και δύο πόρτες ζωγραφισμένες δεξιά κι αριστερά με γείσο στο πάνω μέρος. Ο εξωτερικός χώρος στη Βενετία απεικονίζεται με απλές γραμμές: προσόψεις σπιτιών στο φόντο και στις κουίντες πόρτες και παράθυρα είναι ζωγραφισμένα σε γεωμετρικά σχήματα. Ένα φωτεινό σημείο στο κέντρο, κάπως απροσδιόριστο, ίσως παραπέμπει στο σημείο του πανδοχείου όπου θα διαδραματισθεί αργότερα η δράση. Το εσωτερικό του πανδοχείου παριστάνεται με ζωγραφιστές πόρτες κι αριθμημένες από πάνω, στο φόντο και στις κουίντες, ενώ εμφανίζεται πάλι ζωγραφισμένη μια μικρή λεπτομέρεια, ένα κρεμαστό κουδούνι, που παραπέμπει στον χώρο των υπηρετών και μια διακόσμηση στο πάνω μέρος του φόντου που παραπέμπει σε ένα πανδοχείο όπου έρχονται πλούσιοι αφέντες.²²⁵

Η πρώτη εκδοχή χαρακτηρίζεται από απλότητα στα σκηνικά, από κοστούμια που παραπέμπουν στην εποχή της *commedia dell'arte* και που έχουν σχεδιαστεί βάση μελέτης που έχει γίνει στην εποχή και στα χαρακτηριστικά των τύπων. Το παίξιμο των ηθοποιών προσπαθεί να κατακτήσει την κινησιολογία, τους ρυθμούς, τις τεχνικές μιας εποχής θρυλικής αλλά και ξεχασμένης. Ο John Rudlin χαρακτηρίζει αυτή την πρώτη εκδοχή «σχεδόν ακαδημαϊκή που υπαινίσσεται το θέατρο μαριονέτας»²²⁶, σαν μία καρικατούρα που βασίστηκε περισσότερο στην *commedia dell'arte* και δεν προσπάθησε να την ενσαρκώσει. Κατά την Myriam Tanant μοιάζει να είναι ένα πρόσχημα για μία έρευνα πάνω στην παράδοση της μάσκας και της *commedia dell'arte*.²²⁷ Είναι μια αρχή πάνω στο έργο του Γκολντόνι που θέτει τις βάσεις, ανοίγει πεδία διερεύνησης για τις μετέπειτα σκηνοθεσίες του πάνω στο ίδιο έργο. Η μάσκα

²²⁵ Βλ. εικ. 18.

²²⁶ “[...] rather academic style allusive to the theatre of marionettes”. Βλ.: John Rudlin, *Commedia dell'arte, an actor's handbook, ...o.π.*, 1994, σ. 192.

²²⁷ Βλ.: Myriam Tanant, « Strehler et Goldoni: le miroir et la métaphore » στο: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc., *Strehler, Les voies de la création théâtrale*, τ.16, CNRS, Paris, 1989, σ.128.

και το κοστούμι δεν είναι διακοσμητικά στοιχεία, ούτε παραπέμπουν απλά στην πιστή απεικόνιση μιας εποχής. Η μάσκα και το κοστούμι, αντίθετα παρά την τυποποίηση τους πλάθουν χαρακτήρες γιατί φωτίζουν αποχρώσεις του κάθε ρόλου (ταξικές, κοινωνικές, ψυχογραφικές) κι η κωμωδία δεν προκαλεί μόνο το γέλιο αλλά και την σκέψη, το κωμικό συνδυάζεται με το δραματικό και δημιουργείται μια αίσθηση του γκροτέσκου²²⁸.

Δεύτερη εκδοχή

Από τη δεύτερη εκδοχή προσθέτει στον τίτλο το όνομα του πρωταγωνιστή Αρλεκίνου, ο οποίος έχει αντικαταστήσει τον Τρουφαλδίνο του Γκολντόνι, εστιάζοντας ακόμη πιο πολύ στον τύπο του υπηρέτη που διαρκώς πεινά και τρέχει σε ένα σωρό δουλειές. Η συγκεκριμένη επιλογή μπορεί να οφείλεται και στο γεγονός ότι ο Αρλεκίνος είναι ο πιο διάσημος από όλους τους υπηρέτες. Λέγεται μάλιστα ότι έχει τις ρίζες του στη Βόρεια Ευρώπη κι όχι στην Ιταλία κι είναι γνωστός και ως Hellequin ή Erlen König, απόγονος των μεσαιωνικών διαβόλων, ενώ η καθιέρωση του με τη μορφή που γνωρίζουμε ήρθε με το διάσημο ηθοποιό Τριστάνο Μαρτινέλλι.²²⁹ Ο Β. Μύλλερ παρατηρεί ότι το κέντρο των κινήσεων του Αρλεκίνου είναι η κοιλιά του: «Ο Αρλεκίνο είναι με την πραγματική σημασία του όρου υπ' ατμόν. Είναι πάντα σε ετοιμότητα, κάνει συνεχώς πηδους, πατά εδώ, βρίσκεται εκεί, δυσκολεύεται να συμμαζέψει τις κινήσεις των μελών του. Όλες οι ενέργειες του έχουν τη ρίζα τους στην κοιλιά του, που έχει πάντα ανάγκη από φαγητό κι αγάπη. Όταν ο Αρλεκίνος είναι λυπημένος, η ένταση εγκαταλείπει πρώτα την κοιλιά, κατόπιν παγώνει για μια στιγμή στον αέρα και τότε τα χέρια ή το κεφάλι οδηγούνται προς το κέντρο του σώματος, ώσπου ο Αρλεκίνο κουλουριάζεται σαν έμβρυο από τη θλίψη και τους πόνους.»²³⁰

Η πρώτη μεγάλη κατάκτηση της δεύτερης εκδοχής είναι η χρήση δερμάτινων μασκών. Ο Στρέλερ περιγράφει ότι ήρθαν να παραδώσουν μαθήματα για την τέχνη

²²⁸ Πρβλ.: «Το γκροτέσκο γεννήθηκε από το κωμικό κι από το δραματικό, ή πιο απλά, από το κωμικό που έχει τις ρίζες του στη μελαγχολία, στον πόνο και παρόλα αυτά προκαλεί το γέλιο: γι' αυτό είναι μία συνειδητή φόρμα που αποκαλύπτει το γελοίο αντικείμενο που βρίσκεται από κάτω,, μία βάση που αξίζει τον οίκτο και τον πόνο.» «Il grottesco nasce dal comico e dal drammatico o, più semplicemente, dal comico che ha radici nella malinconia, nel dolore e pur provoca il riso; è perciò forma consapevole che rivela, sotto all' oggettivo del ridicolo, un fondo degno della pietà e della pena. Βλ.: Luigi Ferrante, *Teatro Italiano Grottesco*, Capelli, Rocca San Casciano, 1964, σ. 9.

²²⁹ Βλ.: Μ. Α. Katritzky, *The art of commedia*, Rodopi, New York, 2006, σ.102.

²³⁰ Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte*,...ο.π., 1996, σ.134.

του μίμου²³¹ και της μάσκας ο Etienne Decroux²³² κι η Marish Flash, μαθήτρια του Jaques Lecoq. Οι ηθοποιοί δοκιμάστηκαν σε ασκήσεις με ή χωρίς μάσκα κι είχαν χρησιμοποιήσει μία αριστουργηματική, κατά τη γνώμη του, που είχε φτιάξει ο Αμλέτο Σαρτόρι κι η οποία ήταν ουδέτερη, της οποίας η εκφραστικότητα ήταν κρυμμένη.²³³ Ο Στρέλερ περιγράφει με νοσταλγία: «Ήταν ένα όμορφο κι αλησμόνητο θέαμα να βλέπεις είκοσι σχεδόν μάσκες απλωμένες πάνω στο τραπέζι του Σαρτόρι μπροστά σ' ένα μεγάλο παράθυρο στο ατελιέ του. Κάθε μια τους μια έρευνα πάνω στην ουδετερότητα, να φτιάχνει τη σκιά ενός χαμόγελου, μία υποψία αμηχανίας ή λύπης ή όποιου άλλου συναισθήματος, να γίνεται σιγά-σιγά ένα διάφανο ανθρώπινο πρόσωπο παγιδευμένο στο κενό.»²³⁴

Ο Αμλέτο Σαρτόρι, ύστερα από επίμονη μελέτη της ιταλικής παράδοσης του 16^{ου}, 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα κατάφερε να κατασκευάσει δερμάτινες μάσκες που εφαρμόζουν καλά στο πρόσωπο, διατηρούν την ελαστικότητα τους κι αναδεικνύουν την κίνηση του ηθοποιού αντί να την εμποδίζουν. Συγκεκριμένα για τη μάσκα του Αρλεκίνου έφτιαξε τρεις εναλλακτικές (μία γατίσια, μία σαν αλεπού και μία σαν ταύρου). Ο Marcello επέλεξε την γατίσια γιατί ήταν η πιο ευλύγιστη και δεν του περιόριζε τόσο την εκφραστικότητα του προσώπου.²³⁵ Παρά τις αρχικές δυσκολίες του, κατάφερε να απελευθερώσει την κίνησή του μέσα από τον αυστηρό περιορισμό της μάσκας.²³⁶ Ο Στρέλερ τον περιγράφει ως εξής: «Ήταν ένα πρόσωπο εκστατικής έκφρασης, πραγματικά φωτισμένο, επίσης χαμένο στο οποίο διαφαινόταν η υποψία ενός αινιγματικού χαμόγελου, ολόιδιου μ' εκείνο των πρώτων κωμικών ηθοποιών που εμφανίζονταν στην εικονογραφία.»²³⁷ Ο Αμλέτο Σαρτόρι, επίσης, μνημονεύει

²³¹ Για ένα άρθρο του Patrice Pavis που αναλύει την τέχνη του μίμου, η οποία δεν εξαντλείται στην φωτογραφική απεικόνιση των κινήσεων αλλά είναι μία δημιουργία που αφηγείται μία ιστορία και ταξιδεύει τον θεατή, βλ. Patrice Pavis, *Languages of the stage*, ...ο.π., σ. 53-65.

²³² Περισσότερα για τον Etienne Decroux και γενικά για τους σημαντικούς μίμους του εικοστού αιώνα (Jean -Louis Barrault, Marcel Marceau, Jaques Lecoq) βλ.: Annette Lust, *From the Greek mimes to Marcel Marceau and Beyond*, Scarecrow Press, United Kingdom, 2000, σ.67-108.

²³³ Giorgio Strehler, «*Le métier de la poésie*», στο: Donato Sartori, Bruno Lantana, *L'art du masque dans la commedia dell' arte*, Solin, Florence, 1983, σ.173.

²³⁴ Giorgio Strehler, «Ποίηση...Βιοτεχνική», μτφρ. Βίκυ Δέμου, *Δρώμενα*, τεύχος 1, Μαρ.-Απρ. 1985, σ.15.

²³⁵ Giorgio Strehler, «Profil d'un masque», στο: Donato Sartori, Bruno Lantana, *L'art du masque dans la commedia dell' arte*, ...ο.π., 176. Ακόμα, βλ.εικ.19.

²³⁶ Ο Στρέλερ περιγράφει με λεπτομέρειες την πορεία του Μορέττι προς την εξοικείωση με τη μάσκα, τόσο που στο τέλος ένιωθε ότι χωρίς μάσκα ήταν γυμνός... Βλ. Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, ...ο.π., σ. 163-169.

²³⁷ «C'était un visage à l'expression extatique, véritablement illuminée, perdue aussi, où se dessinait un mince sourire énigmatique. Identique, terriblement identique à ceux des premiers acteurs comiques tels

πόσο ταπεινός, προσεκτικός κι ακούραστος μαθητής ήταν ο Marcello.²³⁸ Δεν έπαυε να ρωτά, να πειραματίζεται, να παρατηρεί. Ένα άγαλμα με μία πόζα του Αρλεκίνου που είχε δει σε μία βόλτα με τον Σαρτόρι τον επηρέασε στην απόδοση του ρόλου του. Είχε ένστικτο αλλά κι εργαζόταν ακατάπαυστα, είχε δοκιμάσει μάλιστα κι ο ίδιος να φτιάξει μάσκες με διάφορα υλικά. Ο Σαρτόρι είχε πει για τον αγαπημένο του φίλο: «Ήταν ταλαντούχος άνθρωπος, παρά την άγνοια της παράδοσης, ήταν ικανός μέσω της εμπειρίας του να αποκωδικοποιήσει και να ανανεώσει το νήμα της παράδοσης.».²³⁹

Οι σκηνικοί χώροι διατηρούνται σε τρεις, με φόντο και κούντες στον καθένα αλλά αποδίδονται με περισσότερη λεπτομέρεια και φωτίζουν περισσότερο το κοινωνικό status των ηρώων και τις συνθήκες της εποχής. Στο εσωτερικό του σπιτιού του Πανταλόνε στο ύφασμα του φόντου είναι ζωγραφισμένη, με αδρές γραμμές στο κέντρο μια πόρτα, με μια σχισμή, από όπου εμφανίζεται αρχικά ο Αρλεκίνο, από αριστερά είναι ζωγραφισμένο ένα τρίπτυχο διαχωριστικό και λίγο πιο δεξιά είναι ζωγραφισμένη μια καρέκλα που παραπέμπει σε σπίτι πλούσιου. Στις κούντες που κι αυτές είναι ζωγραφισμένες με απλά σχήματα έχουν προστεθεί οβάλ ζωγραφίες με ζωτικά θέματα εποχής.²⁴⁰ Ο εξωτερικός χώρος του δεύτερου σκηνικού έχει παραμείνει ίδιος με αφαιρετικές γραμμές ενώ το πανδοχείο φαίνεται λίγο πιο πλούσιο. Τα κοστούμια είναι σχεδιασμένα με μεγαλύτερη ακρίβεια και τονίζουν περισσότερο την οικονομική- κοινωνική κατάσταση του ρόλου και την εποχή του 18^{ου} αιώνα. Ξεχωρίζουν οι περούκες της Βεατρίκης και του Πανταλόνε, τα μεγαλόπρεπα φτερά στο καπέλο του Φλορίντο, και στο κεφάλι της Κλαρίσας ενώ υπογραμμίζεται η θηλυκότητα κι η τσαχπινιά της υπηρέτριας Σμεραλδίνας με το ανοιχτό ντεκολτέ και το μακρύ φόρεμα με φουρώ. Ακόμα και τα σκηνικά αντικείμενα είναι σχεδιασμένα πιο περίτεχνα και μαρτυρούν τον οικονομική κατάσταση του κατόχου τους, όπως για παράδειγμα τα μπαούλα της Βεατρίκης και του Φλορίντο.

qu'ils apparaissent dans l'iconographie." Βλ.: Giorgio Strehler, «Profil d'un masque», στο: Donato Sartori, Bruno Lantana, *L'art du masque dans la commedia dell' arte...* ο.π., 177.

²³⁸ Amleto Sartori, « En souvenir d'un masque », στο: Donato Sartori, Bruno Lantana, *L'art du masque dans la commedia dell' arte...* ο.π., σ.180-183.

²³⁹ « Il possédait la faculté qu'ont certains hommes qui, dans l'ignorance d'une tradition, ou parce qu'il n'en existe aucune, sont capables, à partir de leur propre expérience et en déchiffrant les arcanes, d'en renouer les fils.». Βλ.: Amleto Sartori, « En souvenir d'un masque », στο: Donato Sartori, Bruno Lantana, *L'art du masque dans la commedia dell' arte...* ο.π., σ.183.

²⁴⁰ Βλ. εκ. 20 .

Η δεύτερη μεγάλη κατάκτηση αυτής της εκδοχής ήταν ο συνεχόμενος εμπλουτισμός του έργου με τα αυτοσχέδια αστεία- Iazzi²⁴¹ που προέρχονταν από το αρχαίο ρεπερτόριο της *commedia dell' arte* (π.χ., όταν ο Αρλεκίνος αιχμαλωτίζει και γεύεται μια μύγα, όταν ανακατεύει τα ρούχα από τα μπαούλα των δύο αφεντάδων του ή όταν κάνει τη ζελατοειδή τούρτα που κρατά να τρέμει).²⁴² Οι ηθοποιοί όλο και τελειοποιούσαν τα αστεία και κυρίως ο Marcello Moretti στην περίφημη σκηνή του σερβιρίσματος, που αποδόθηκε σχεδόν χορευτικά με ακροβατικές, γρήγορες, ρυθμικές κινήσεις που άφησε ιστορία κι έκτοτε επαναλαμβανόταν με ολοένα και περισσότερη ακρίβεια, ταχύτητα κι αποτελεσματικότητα. Ανάλογη σκηνική αξία έχει κι η σκηνή που προσπαθεί ο Αρλεκίνο να κλείσει το γράμμα που κατά λάθος άνοιξε ο Φλορίντο. Με μεγάλη προσοχή ξετυλίγει μια πετσέτα για να βρει ένα μικρό κομμάτι ξερού ψωμιού που σκέφτεται να το μασουλήσει και μετά να κολλήσει μ' αυτό το φάκελο. Όμως, η ανελέητη πείνα του τον αναγκάζει τρεις φορές να το καταπιεί, ώσπου σκέφτεται να το δέσει με σκοινί και να το τραβήξει πριν προλάβει να το καταπιεί. Το πετυχαίνει, ύστερα από πολύ κόπο κι ύστερα επιδίδεται σε ένα σωρό αυτοσχεδιασμούς (το πατάει με το κεφάλι του, κάθεται πάνω του) για να καταφέρει να το πιέσει και να το κολλήσει. Κατόπιν το χάνει γιατί κολλάει πίσω του και το κοινό τον βοηθά να το βρει... Φαίνεται ότι η τεχνική των κινήσεων τελειοποιείται, γίνεται στοχευμένη και καίρια, διατηρεί το κωμικό της στοιχείο αλλά ταυτόχρονα φωτίζει την αγωνία του ανθρώπου που προσπαθεί να επιβιώσει, τον φτωχό, κουτό υπηρέτη που σκαρφίζεται ένα σωρό τρόπους για να ξεγελάσει τον αφέντη του και την δική του σκληρή μοίρα... Γιατί ο αυτοσχεδιασμός²⁴³ εκτός από το ότι προσφέρει την δυνατότητα στον ηθοποιό να απελευθερωθεί και να ολοκληρωθεί του δίνει και μια πολιτική διάσταση. Όπως εύστοχα έχει επισημάνει ο Ντάριο Φο: «Η επιλογή μιας

²⁴¹ Ο Malia Scott διακρίνει αυτά τα αυτοσχέδια αστεία του Στρέλερ σε α. οπτικά-φυσικά που συνήθως προκύπτουν από την ανατροπή των προσδοκιών (όπως όταν η Κλαρίσα στο τέλος της πρώτης σκηνής πριν λιποθυμήσει φωνάζει αρκετές φορές μέχρι να την αντιληφθούν οι ηθοποιοί κι αντί να πιεί εκείνη το κρασί που της προσφέρουν, το πίνει ο Αρλεκίνος κι εκείνη συνέρχεται), β. ερωτικά-χιουμοριστικά (όπως όταν η Βεατρίκη βάζει το χέρι της Κλαρίσα στο στήθος της για να καταλάβει ότι είναι γυναίκα και γ. φυσικά υπερβολικά (όπως όταν ο Αρλεκίνο κουνά συνεχόμενα το πιάτο με το ζελέ μιμούμενος την κίνηση του ζελέ με υπερβολή. Βλ. Malia Scott, ο.π... ,2014σ. 39-40.

²⁴² Βλ.: Myriam Tanant, « Strehler et Goldoni: le miroir et la métaphore » στο: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc....ο.π.,σ. 129.

²⁴³ Για τους σκοπούς και τη φύση του αυτοσχεδιασμού και συγκεκριμένα για τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού χωρίς ή με κείμενο, βλ. την καλογραμμένη μελέτη: John Hodgson and Ernest Richards, *Improvisation, discovery and creativity in drama*, Methuen and Co Ltd, London, 1966. Ακόμα για μια πιο πρόσφατη μελέτη που εστιάζει στο γιατί αυτοσχεδιάζουμε, στο ποιός αυτοσχεδιάζει, στα κύρια στοιχεία και στον τρόπο αυτοσχεδιασμού, βλ. Chris Johnson, *The improvisation game*, Nick hern books, London, 2006.

αυτοσχέδιας φόρμας θεάτρου είναι ήδη μια πολιτική επιλογή, γιατί το αυτοσχέδιο θέατρο έχει ανοιχτό τέλος πάντα, δεν είναι παγιωμένο.»²⁴⁴

Τέλος, μια τρίτη αποφασιστική αλλαγή ήταν η αίσθηση ενός ρεαλισμού που απέδιδε την ατμόσφαιρα των κωμικών ηθοποιών στην Ιταλία.²⁴⁵ Αυτό που άρχιζε να ενδιαφέρει τον Στρέλερ και να διερευνά δεν ήταν τόσο η πλοκή του έργου του Γκολντόνι, αλλά οι ηθοποιοί που έπαιζαν ένα έργο του Γκολντόνι. Κάτι ανάλογο που απασχόλησε τον Βαχτάνγκοφ στην *Τουραντώ*, όπως ήδη έχουμε αναφέρει. Και οι δύο σκηνοθέτες βρήκαν σ' αυτήν την ιδέα πλούσιο σκηνικό ενδιαφέρον για να τονίσουν την τέχνη του θεάτρου και να πολλαπλασιάσουν έτσι τα νοήματα και τα συναισθήματα των ηρώων που εκτός από τον ρόλο τους στη σκηνή έδειχναν και την υπόστασή τους στη ζωή. Η πλατφόρμα της σκηνής τοποθετήθηκε λίγο πιο πίσω δημιουργώντας την αίσθηση ενός θεάτρου μες το θέατρο. Η παράσταση έγινε «μια ρεαλιστική απεικόνιση της καθημερινής ζωής ενός περιπλανώμενου ιταλικού θιάσου του 18^{ου} αιώνα.»²⁴⁶ Παράλληλα με τον ρεαλισμό αποδίδεται η αίσθηση του γκροτέσκου όχι μόνο από τις μάσκες αλλά κι από τις πόζες των ηθοποιών, τη φωνή τους και την κίνησή τους. Συχνά χρησιμοποιούνται *tableau vivant* κυρίως από τους δυο ερωτευμένους Σύλβιο και Κλαρίσα αλλά κι ο Αρλεκίνος υιοθετεί μία κίνηση σχεδόν χορευτική, αρχίζει να κάνει ακροβατικά (βλ. σκηνή σερβιρίσματος) κι ο ρυθμός του είναι γρήγορος, όπως επιτάσσεται σε κάποιον που πρέπει να προλάβει να υπηρετήσει δύο αφεντάδες..

Το τέλος της δεύτερης εκδοχής είναι πρωτότυπο κι αρχίζει να παίρνει ποιητική διάσταση: Ο Αρλεκίνος απευθύνεται στο κοινό με ένα τρίστιχο σονέτο:

*«Με την αγάπη που ο Έρωτας ζευγαρώνει
δεν θα είμαι πια υπηρέτης δύο αφεντάδων
αλλά θα είμαι υπηρέτης εκείνου που με νιώθει».*²⁴⁷

Ενώ στην πρώτη εκδοχή το τέλος παρέμενε συντηρητικό, χωρίς δεύτερο επίπεδο, στην δεύτερη εκδοχή εγκαινιάζεται ένα ανοιχτό τέλος, σύμφωνα με το οποίο ο

²⁴⁴ «The choice of an improvisational form of theatre is already a political one – because improvisational theatre is never finished, never a closed case, always open-ended.” Αναφέρεται στο: James Fisher, *The theatre of yesterday and tomorrow, commedia dell' arte on the modern stage*,...ο.π.,1992, σ.52-53.

²⁴⁵ Rémy Minetti, “ 1947-1977, Arlequin au Piccolo Teatro de Milan”, *Bouffonneries*, No.3, May 1981, σ.20-21.

²⁴⁶ “The show became a realistic representation of the everyday life of an itinerant eighteenth –century Italian troupe.”. Βλ.: John Rudlin, *Commedia dell' arte, an actor's handbook*, ...ο.π.,1994,σ.193.

²⁴⁷ Βλ.:Myriam Tanant, « Strehler et Goldoni: le miroir et la métaphore » στο: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc....ο.π., σ.129.

Αρλεκίνος ξεφεύγει από την οργή των δύο αφεντάδων του πηδώντας στην πλατεία, γεφυρώνοντας το θέατρο και τον κόσμο κι αρχίζοντας μία συνομιλία και μία διαλεκτική που ακόμα συνεχίζεται.

Τρίτη εκδοχή

Η παράσταση επαναλαμβάνεται και την επόμενη θεατρική σαιζόν 1952-1953 με μικρές, ανεπαίσθητες αλλαγές, ώσπου το 1956 μια τρίτη εκδοχή θα δώσει με περισσότερη σαφήνεια ό,τι στις προηγούμενες εκδοχές υπαινισσόταν μόνο. Η θεατρική σύμβαση που στις προηγούμενες εκδοχές δηλωνόταν με την σκηνή που είχε τοποθετηθεί λίγο πιο πίσω ή με την ύπαρξη της κουίντας στα πλάγια της σκηνής κι ο Μπριγκέλλα ή οι βοηθοί περιστρεφαν κατά την αλλαγή των σκηνικών, τώρα κάνει φανερή την ύπαρξη της με ένα δυναμικό τρόπο. Η σκηνή που σχεδίασε ο Έτζιο Φριτζέριο περιορίστηκε σε τέσσερα επί τέσσερα μέτρα, οι κουίντες έφυγαν και στο φόντο άλλαζαν τα τρία σκηνικά, όπως και στις άλλες δύο εκδοχές, σκηνικά που ήταν ζωγραφισμένα υφάσματα και κρέμονταν από σύρματα. Στο πάνω μέρος της μικρής σκηνής, τρεις σειρές από άσπρα πανιά, πιασμένα κατά διαστήματα, από το βάθος της σκηνής ως το προσκήνιο ανέμιζαν κι έδιναν έναν τόνο ταξιδιού, που παρέπεμπε και στην περιπλάνηση των θεατρίνων της ιταλικής παράδοσης αλλά ίσως και στο ταξίδι αυτού του ίδιου έργου μες τον χρόνο.²⁴⁸ Σε γκραβούρες εποχής αυτές οι λωρίδες άσπρου υφάσματος υπάρχουν και τις χρησιμοποιούσαν οι θίασοι για να προστατεύονται από τον ήλιο.²⁴⁹

Πίσω από αυτή την πρόχειρη εξέδρα και στα πλάγια ο θεατής μπορούσε να διακρίνει ερείπια από κόκκινα τούβλα ενός κάστρου, μιας τυπικής ιταλικής πόλης του 17^{ου} ή 18^{ου} αιώνα.²⁵⁰ Από αριστερά μια γκρεμισμένη ρωμαϊκή πύλη,²⁵¹ μια χάλκινη πανοπλία στο πάτωμα, ένας κισσός να ξεφυτρώνει μέσα από τα ερείπια και λίγο πιο μπροστά κι αριστερά της κύριας σκηνής ένα αυτοσχέδιο χώρισμα, στηριγμένο σε ξύλινους πασσάλους, όλα έδιναν την εντύπωση ότι η σκηνή είχε στηθεί σε έναν εξωτερικό χώρο, όπως ακριβώς γινόταν την περίοδο του Γκολντόνι και νωρίτερα.²⁵²

²⁴⁸ Βλ. εικ.21.

²⁴⁹ Η μικρή υπερυψωμένη, ξύλινη, στημένη σκηνή μεταφέρει νοερά τους θεατές στην εποχή των επαγγελματιών, περιπλανωμένων ηθοποιών της *commedia dell'arte*. Αποτελεί κατεξοχήν παράδειγμα μιας «στοιχειωμένης» σκηνής σύμφωνα με την ιδέα που έχει αναπτύξει ο Marvin Carlson στο “The haunted house” στο: Marvin Carlson, *The Haunted stage, ...o.π.,2001*, σ. 131-164.

²⁵⁰ Βλ. εικ.22 .

²⁵¹ Βλ. εικ.23.

²⁵² Βλ. εικ.28 από παράσταση του 1968. Πρβλ. με εικόνα 29.

Τα ζωγραφιστά σκηνικά τώρα απέδιδαν ρεαλιστικά, με περισσότερη λεπτομέρεια τον χώρο. Το εσωτερικό του σπιτιού του Πανταλόνε αποδιδόταν με περισσότερες καμπύλες, λεπτές γραμμές και διακοσμητικά στοιχεία που μαρτυρούσαν ένα αρχοντικό σπίτι. Η καρέκλα που στην προηγούμενη εκδοχή ήταν ζωγραφισμένη, τώρα ήταν τοποθετημένη ως σκηνικό αντικείμενο, που απέδιδε εμφανέστερα την κοινωνική θέση του ιδιοκτήτη της αλλά και την εποχή του Λουδοβίκου. Το σκηνικό που απέδιδε τον εξωτερικό χώρο ήταν ζωγραφισμένο με προοπτική, αριστερά και δεξιά βενετσιάνικα σπίτια εποχής και στο κέντρο ο δρόμος²⁵³ ενώ το πανδοχείο ήταν ζωγραφισμένο με μεγάλη λεπτομέρεια: μπορούσε κανείς να διακρίνει τα ράφια και τα συρτάρια, τις σειρές των πιάτων, μεγάλες και μικρές κουτάλες, τηγάνια, διάφορα μπουκάλια μέχρι και το ζωγραφιστό πάτωμα. Τρεις σχισμές στο κέντρο των τριών ζωγραφιστών πορτών εξυπηρετούσαν τις εισόδους κι εξόδους των ηθοποιών και από πάνω μια όμορφη, κομψή επιγραφή *Locanda*.²⁵⁴ Τα κοστούμια πιστά και πάλι στην εποχή είχαν μεγαλύτερη κομψότητα που ήταν εμφανής στο κοστούμι της Κλαρίσα με τα αέρινα μανίκια και το πριγκιπικό στυλ. Οι περούκες ήταν πιο διακριτικές κι οι μάσκες ακόμα πιο περίτεχνα φτιαγμένες, φιλικές προς το πρόσωπο και με μεγάλα ανοίγματα στα μάτια και στο στόμα (για την μάσκα του Αρλεκίνου) για να βοηθούν στην όραση των ηθοποιών και στις εκφράσεις του στόματος. Τα μπαούλα δεν ήταν πια ζωγραφιστά, αλλά εξέπεμπαν ένα πιο αυστηρό, επίσημο στυλ.

Το παίξιμο των ηθοποιών συνέχιζε την μελέτη και την απόδοση της παραδοσιακής κίνησης της *commedia dell'arte* και τονιζόταν η κοινωνική θέση του ρόλου ενώ υπερίσχυε η κριτική ματιά αφού ο θεατής δεν έβλεπε μια παράσταση ενός έργου του Γκολντόνι, αλλά τους θεατρίνους του 18^{ου} αιώνα που έστηναν μια παράσταση με το έργο του Γκολντόνι.²⁵⁵ Ο Στρέλερ, όπως σχολιάζει ο Μπερνάρ Ντορτ ήθελε να δώσει την «εντύπωση ενός αυτοσχέδιου παιχνιδιού...».²⁵⁶ Αυτοσχέδιου μεν, συνειδητού δε, με την έννοια ότι όλα ήταν καλά προσχεδιασμένα από τους ηθοποιούς και από τον σκηνοθέτη με στόχο να δίνουν την εντύπωση ότι

²⁵³ Βλ. εικ.25.

²⁵⁴ Βλ. εικ.24.

²⁵⁵ Φαίνεται ότι όλη η παράσταση λειτουργεί ως αυτόνομο σημείο, σύμφωνα με την σκέψη του Mukařovský που είχε επισημάνει ότι κάθε έργο τέχνης είναι ένα σημείο που αποτελείται από το σημαίνον, το σημαινόμενο αλλά και τη σχέση του (κοινωνικό- θρησκευτική- πολιτική- οικονομική) με αυτό που δείχνει. Βλ. για τα τρία στοιχεία από τα οποία αποτελείται το σημείο- έργο τέχνης, σύμφωνα με τον Mukařovský στο: Michael Quinn, *The Semiotic stage*, Peter Lang, New York, 1995, σ.19.

²⁵⁶ «[...] l'impression d'un jeu improvisé [...]». Βλ. Bernard Dort, «Pourquoi Goldoni...»...1971, ο.π., σ. 88.

αυτοσχεδιάζουν.²⁵⁷ Όταν οι ηθοποιοί έβγαιναν από την σκηνή έβγαζαν την μάσκα τους και παρακολουθούσαν τη δράση, μελετούσαν προσεκτικά τις αντιδράσεις του κοινού, έπιναν μια γουλιά κρασί, μιλούσαν με τον συνάδελφο τους ή προετοιμάζονταν για την επόμενη είσοδο τους. Ακόμα, ένας υποβολέας κρατώντας στα χέρια του το έργο βοηθούσε τους ηθοποιούς που ξεχνούσαν τα λόγια τους κι ήταν ορατός κατά την διάρκεια όλης της παράστασης. Πέρα από το έργο του Γκολντόνι ο θεατής παρακολουθούσε το πριν και το μετά των ηθοποιών, την προετοιμασία και την συνέχεια μετά την έξοδό τους από την σκηνή, την πραγματικότητα του ηθοποιού και τον ρόλο του πάνω στην σκηνή. Το θέατρο μέσα στο θέατρο ήταν ένα γεγονός κι ο Στρέλερ εμφανώς επηρεασμένος από την πιραντελλική σκέψη δίνει για πρώτη φορά κι ένα μπρεχτικό ύφος, με την έννοια ότι λειτουργεί δείχνοντας τη θεατρικότητα και πέρα από τους νόμους της ψευδαίσθησης.²⁵⁸ Τα καθιερωμένα αστεία της παράστασης κι όλη η σκηνοθεσία φωτίζονται ως προς τον τρόπο που συμβαίνουν. Για παράδειγμα, ο θεατής βλέπει καθαρά πως προετοιμάζεται ο ηθοποιός για να πάρει στην πλάτη του ένα μπαούλο και πως όταν πατάει στην σκηνή χαμηλώνει από το «βάρος του». Η πως αισθάνεται σε σχέση με τους συναδέλφους του και με αυτό που κάνει . Αναζωπυρώνεται έτσι, η κριτική σκέψη του θεατή που σκέφτεται πέρα από το καθαυτό έργο και για τις συνθήκες παράστασης του στο παρελθόν και για τα απομεινάρια του σήμερα, για τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους και για την κοινωνία εκείνης της εποχής που θυμίζει σε πολλά την σύγχρονη.

Ο Στρέλερ είχε ασχοληθεί με τον Μπρεχτ ήδη από το 1954, ανεβάζοντας την *Απόφαση* και το 1956 πριν τον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* είχε πρωτοανεβάσει την *Όπερα της πεντάρας* που είχε προλάβει να παρακολουθήσει κι ο ίδιος ο συγγραφέας πριν τον ξαφνικό του θάνατο. Έτσι, η μετάβαση της σκηνοθετικής ματιάς του Στρέλερ σε ένα κριτικότερο πνεύμα υπαγορεύθηκε κατά κάποιο τρόπο από την οφειλή του στον αναμορφωτή του θεάτρου του εικοστού αιώνα, τον Μπέρτολτ Μπρεχτ. Αυτή η σχέση με τον Μπρεχτ δεν θα πάψει να υπάρχει και στις μετέπειτα

²⁵⁷ Όπως έχει αναφέρει ο Μπέρτολτ Μπρεχτ: «Κάθε πράξη προέρχεται από μια συνειδητοποίηση. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει υποκριτική που να στηρίζεται στον παρορμητισμό. Υποβόσκει πάντα η νοημοσύνη». Βλ. John Willet (ed. and trans.), *Brecht on theatre*, ...ο.π., 1964, σ.16.

²⁵⁸ Στα έργα του Πιραντέλλο εξετάζεται συχνά το θέατρο μέσα στο θέατρο, πάντα όμως μέσα από τους νόμους της ψευδαίσθησης: ο θεατής μπορεί να δει τον ρόλο που είναι ένας θεατρικός συγγραφέας ή ένας σκηνοθέτης που προσπαθεί να αυτοσχεδιάσει με τους ηθοποιούς του. Ο Στρέλερ πέρα από τον ρόλο, δείχνει τον ηθοποιό που υποδύεται ένα ρόλο κι ο θεατής του έχει την εντύπωση ότι μπορεί να παρακολουθήσει ταυτόχρονα ό,τι γίνεται επί σκηνής αλλά και στα παρασκηνία, σαν να παρακολουθεί το θέατρο αλλά και τη πραγματική ζωή.

σκηνοθεσίες του. Η αποστασιοποίηση²⁵⁹, το ξάφνιασμα, η αποξένωση που επιζητούσε ο Μπρεχτ εδώ υλοποιείται εύκολα, μέσα από τον πολύ οικείο ρόλο του Αρλεκίνου, μέσα από ένα λαοφιλές έργο που εύκολα κατανοούσε κι ο απλός θεατής. Γιατί μόνο όταν κάποιος έχει οικειότητα με κάτι ή κάποιον μπορεί να νιώσει πιο έντονα την απόσταση. Ο ίδιος ο Μπρεχτ έλεγε: «Η πρώτη συνθήκη για να επιτυγχανθεί η αποστασιοποίηση είναι ότι ο ηθοποιός πρέπει να χρησιμοποιήσει μια σαφή, συγκεκριμένη χειρονομία για να παρουσιάσει αυτό που θέλει να δείξει.[...] η χειρονομία που κάνει θα πρέπει να είναι γεμάτη από ανθρώπινα στοιχεία, ακόμα κι αν αντιπροσωπεύει ένα αντίγραφο.»²⁶⁰ Ο ίδιος ο Στρέλερ είχε δηλώσει ότι σταθερά σημεία στη θεατρική του έρευνα υπήρξαν ο Μπρεχτ κι ο Γκολντόνι οι οποίοι αναμόρφωσαν το θέατρο ο καθένας με το δικό του τρόπο: ο Γκολντόνι αντιτίθεται στις χονδροκομμένες μάσκες και στον επιπόλαιο αισθητικισμό του μελοδράματος κι ο Μπρεχτ ήταν πολέμιος της υποκριτικής της ταύτισης που έμοιαζε υποκρισία κι όχι αληθινό θέατρο. Όπως συμπεραίνει ο Στρέλερ τα εργαλεία της δουλειάς τους ήταν ίδια: η φωτεινότητα της διάγνωσης, η ικανότητα ανάλυσης, η κατά μέτωπο επίθεση, ο επιστημονικός χαρακτήρας έκθεσης των γεγονότων και της σημασίας τους.²⁶¹

Η εκδοχή αυτή τείνει να συνδυάσει το στυλιζαρισμένο παίξιμο της πρώτης εκδοχής με την ιστορική ακρίβεια της παραδοσιακής ιταλικής κωμωδίας που υποστήριξε η δεύτερη. Προχωρά όμως και σε μία ανανέωση, μία ματιά που ξεφεύγει από τα καθιερωμένα, μία κριτική ματιά μέσα στις συνθήκες δουλειάς του ηθοποιού, μέσα στον κόσμο του χθες που έχει αναλογίες με τον κόσμο του σήμερα. Ο Γιαν Κοττ είχε επισημάνει ότι αυτή η εκδοχή παρόλο που ήταν πιστή στην κωμική παράδοση «ήταν τόσο αναζωογονητική όσο ένα κρύο ντους. Θέατρο επιτέλους, αληθινό θέατρο που είχαμε ονειρευθεί [...] Η επιστροφή του Αρλεκίνου είναι ένας θρίαμβος.»²⁶² Η τρίτη εκδοχή με την υπερυψωμένη, αυτοσχέδια ξύλινη σκηνή στο κέντρο της σκηνής

²⁵⁹ Για τον όρο αποστασιοποίηση και την χρήση του από τον Μπρεχτ, βλ.: Bernard Dort, «Για την αποστασιοποίηση», μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, *Θεατρικά τετράδια*, 15, Πειραματική σκηνή της Τέχνης, εκδ. σύγχρονα θέματα, Μάρτης 1987, σ. 7-10. Το πρωτότυπο άρθρο βρίσκεται στο βιβλίο: Bernard Dort, *Théâtre reel*, Le Seuil, Paris, 1971.

²⁶⁰ “The first condition for the achievement of the A- effect is that the actor must invest what he has to show with a definite gest of showing.[...] the gesture he makes must have the full substance of a human gesture even though it now represents a copy.”. Βλ.: John Willet (ed.and trans.), *Brecht on theatre*,...ο.π., σ.136 και 138.

²⁶¹ Βλ. όλο το κεφάλαιο στο οποίο αναφέρεται ο Στρέλερ στον Γκολντόνι και τον Μπρεχτ στο: Giorgio Strehler, “Brecht et Goldoni”, στο: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc....ο.π.,σ. 213-214.

²⁶² “refreshing as a cold shower. Theatre at last, true theatre at last, theatre we had dreamed of [...] Harlequin’s return is a triumph.”Αναφέρεται στο: James Fisher, *The theatre of yesterday and tomorrow, commedia dell’ arte on the modern stage*,...ο.π.,1992,σ. 44.

υπογραμμίζει, ίσως, όσο καμμία άλλη, τον ορισμό του ηθοποιού από τον Στρέλερ: « Ένας άνθρωπος που προφέρει λέξεις γραμμένες από άλλους με το σώμα του, τη φωνή του, τις χειρονομίες του, τις κινήσεις του, τους επιτονισμούς και τα ηχοχρώματά του, ένας άνθρωπος ανεβασμένος πάνω από τη γη σ' ένα βάθρο [...] όπως ένας καταδικασμένος σε θάνατο ή ένας ιερωμένος.»²⁶³

Τέταρτη εκδοχή

Η παράσταση επαναλήφθηκε και κατά την περίοδο 1957-1958, 1959-1960 κι ο Marcello Moretti λόγω μιας περιοδείας στην Αμερική μεταδίδει την τέχνη του ρόλου του στον Ferruccio Soleri²⁶⁴ που ήταν ο δεύτερος Αρλεκίνος στην ιστορία της παράστασης. Ήταν κάτι σαν προμήνυμα της μοίρας γιατί ο Marcello Moretti τον Ιανουάριο του 1961 έφυγε ξαφνικά από τη ζωή αλλά είχε προλάβει να παραδώσει τα μυστικά της σκηνικής του τέχνης στον διάδοχό του. Ακολούθησαν τρία χρόνια σιωπής και το 1963 τελειοποιείται η τρίτη εκδοχή, με Αρλεκίνο τον Ferruccio Soleri αυτή τη φορά και μερικοί μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για την τέταρτη εκδοχή. Η παράσταση δίνεται σε ανοιχτό χώρο, μπροστά στη Villa Litta στην περιοχή Affori.²⁶⁵ Η ιδέα ότι το κοινό θα παρακολουθήσει μια παράσταση ενός περιπλανώμενου θιάσου του 18^{ου} αιώνα που ανεβάζει Γκολντόνι αποδίδεται ακόμη πιο ρεαλιστικά, με μεγαλύτερη λεπτομέρεια στην κινησιολογία, στο στήσιμο εκτός σκηνής από την αρχή της παράστασης. Στο σκηνοθετικό βιβλίο του 1963 που διαθέτουμε, περιγράφεται²⁶⁶ ότι ενώ οι θεατές συγκεντρώνονταν, δύο μεγάλα κάρα που μετέφεραν τους πλανόδιους ηθοποιούς είχαν σταθμεύσει στα πλάγια της σκηνής. Οι ηθοποιοί ανεβοκατέβαιναν με ξύλινες σκάλες και προετοιμάζονταν ενώ ανάμεσα στην κεντρική ξύλινη εξέδρα και στα κάρα μπορούσε κανείς να διακρίνει διάφορα σκηνικά αντικείμενα ή είδη βεστιαρίου (κορώνες, τύμπανα, βασιλικές κάπες για τραγωδία, μάσκες κωμωδίας, ένα κοτόπουλο φτιαγμένο από παπιέ-μασέ, κ.α). Κατά μήκος του προσκηνίου της ξύλινης εξέδρας υπήρχαν μια σειρά από εννιά κεριά, με μεταλλικά προστατευτικά. Στο φόντο της μικρής σκηνής υπήρχαν, όπως και στην

²⁶³ “Un home qui prononce des mots écrits par d’autres, avec son corps, sa voix, avec des gestes, mouvements, intonations et sonorités, un homme soulevé de terre, sur un podium (...) comme un condamné à mort ou un prédicateur.” Όπως αναφέρεται στο: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc....ο.π. σ. 94

²⁶⁴ Βλ. εικ. 30 και 31.

²⁶⁵ Βλ.: David Hirst, Giorgio Strehler,....ο.π.,σ.41. Ακόμα βλ. εικ.26, σ.104, πρβλ με εικ.27, σ.104.

²⁶⁶ Βλ. την περιγραφή στο: Carlo Goldoni, *Arlecchino servitore di due padroni*, Luigi Lunari, Giorgio Strehler, Carlo Pedretti (contributors), Rizzoli, Milan, 1979, σ. 207-208.

προηγούμενη εκδοχή, τα τρία ζωγραφιστά, υφασμάτινα, κρεμαστά σε μία μπάρα σκηνικά που άλλαζαν ανάλογα με τις σκηνές, τραβώντας τα ή μαζεύοντας τα. Πιο πίσω, κοντά στα κάρα ανέμιζαν δύο πανό που απεικόνιζαν τον Αρλεκίνο και τον Μπριγκέλλα, υπό το χαμηλό φως δύο δαδιών. Το κτήριο πίσω από την σκηνή φωτιζόταν με κεριά κι αυτό κι οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν μερικούς χώρους του, υποδηλώνοντας ότι ο πλούσιος ιδιοκτήτης του, τους έχει παραχωρήσει κάποια δωμάτια λόγω της παράστασης. Η παράσταση αρχίζει όταν το κοινό ακούει από μακριά ένα ηθοποιό να φωνάζει. Ο διευθυντής σκηνής χτυπά το κουδούνι και κινείται ανάμεσα στα κάρα και στη σκηνή έως και στο πίσω κτήριο για να καλέσει τους ηθοποιούς να πάρουν την θέση τους. Ένας υποβολέας ανάβει με τη σειρά τα κεριά του προσκηνίου, ενώ λίγο πιο πριν είχε χτυπήσει τρεις φορές ένα ξύλο αναγγέλλοντας τελετουργικά την έναρξη της παράστασης. Οι εικόνες είναι ρεαλιστικές αλλά αποτυπώνουν και μια νοσταλγία μιας περασμένης εποχής. Ακόμα, μπορεί να συμβολίζουν όλους τους ηθοποιούς του παλιού καιρού αλλά και παραπέμπουν χωρίς ίσως πάντα να το επιδιώκουν και σε ανεβάσματα σύγχρονων σκηνοθετών. Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα της σκηνής του υποβολέα που ανάβει τα κεριά, με την αρχική σκηνή από το ανέβασμα του *Fairground booth* του Μέγιερχολντ: «Η δράση ξεκινά με το σήμα ενός δυνατού ήχου από ντραμ. Η μουσική αρχίζει και το κοινό βλέπει τον υποβολέα να σέρνεται στη σκηνή και να ανάβει τα κεριά. Όταν η αυλαία ανεβαίνει αποκαλύπτεται ένα σκηνικό με πόρτες σκηνής στα δεξιά και στο κέντρο κι ένα παράθυρο σκηνής από αριστερά.»²⁶⁷ Ο μεγάλος θεατρικός επαναστάτης, ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα παρουσίαζε πέρα από τον ρόλο κι αυτόν που παίζει τον ρόλο, κάνοντας αισθητή την παρουσία του θεάτρου μέσα στο θέατρο.

Ο θεατής στην παράσταση του Στρέλερ δεν βλέπει ένα έργο του Γκολντόνι αλλά τους πλανόδιους ηθοποιούς του 18^{ου} αιώνα να παίζουν τον *Υπηρέτη δυο αφεντάδων*. Κατά τη διάρκεια όλης της παράστασης η ζωή εκτός σκηνής αποδίδεται ρεαλιστικά, με λεπτομέρειες όχι μόνο εξωτερικές αλλά κυρίως εσωτερικές. Ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί, να συναισθανθεί το συναίσθημα του ηθοποιού που ετοιμάζεται να βγει στη σκηνή (μπορεί να έχει αγωνία, να είναι εκνευρισμένος ή ταλαιπωρημένος). Εκτός της εξέδρας, οι ηθοποιοί ετοιμάζουν τα λόγια τους,

²⁶⁷ “The action begins at a signal on the big drum; the music starts and the audience sees the prompter crawl into his box and light a candle. The curtain of the booth rises to reveal a box-set with doors stage-right and centre, and a window stage-left.” Όπως παρατίθεται στο: Edward Brawn, *Meyerhold, a revolution in theatre*, Methuen drama, United Kingdom, 1988, σ.63.

ζεσταίνουν την φωνή τους, ξεκουράζονται, κινούνται νωχελικά σε αντίθεση με τους γρήγορους ρυθμούς του έργου του Γκολντόνι, σχολιάζουν ή ρίχνουν βλέμματα αποδοκιμασίας όταν κάτι τους έχει ενοχλήσει. Ένας ηθοποιός που υποδύεται τον αχθοφόρο πειράχτηκε τόσο πολύ ύστερα από μια κωμική σκηνή που λίγο πριν κάνει την αργή, μελαγχολική του έξοδο, κοίταξε με πραγματικό μίσος τους ηθοποιούς επί σκηνής.²⁶⁸ Ο ηθοποιός που υποδύεται τον ερωτευμένο φλέρταρε με την ηθοποιό που έπαιζε την Σμεραλδίνα στα σκαλιά του κάρου, ένας νέος ηθοποιός χαστούκισε τον διευθυντή σκηνής επειδή του έδωσε ένα σπασμένο ξίφος, ενώ ο υποβολέας είχε ξεκουραθεί από τον ήχο του ταμπουρίνου που έπαιζε πολύ κοντά του.²⁶⁹ Όπως ακριβώς είχε συμβουλευτεί κι ο Βαχτάνγκοφ τους ηθοποιούς του, να εφεύρουν δηλαδή μια ψυχολογική κατάσταση των ηθοποιών που υποδύονται τους ρόλους στη *Τουραντώ*, έτσι κι εδώ κάθε ηθοποιός φαντάστηκε ένα προσωπικό, ιδιαίτερο ρόλο ενός ηθοποιού του 18^{ου} αιώνα. Όπως ο Γκολντόνι έγραψε το έργο του αποδίδοντας και την βενετσιάνικη διάλεκτο για να αποδώσει πιο πειστικά τη γλώσσα του λαού, αντίστοιχα, ο Στρέλερ παρουσίασε ένα θίασο του 18^{ου} αιώνα τονίζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και δημιουργώντας έτσι ένα οικείο αίσθημα σ' αυτόν που παρακολουθεί. Ο θεατής δεν αναλύει, κρίνει, συγκρίνει μόνο τις συμπεριφορές των ρόλων αλλά έχει πολλά ερεθίσματα για την προσωπικότητα του κάθε ηθοποιού που υποδύεται ένα ρόλο κι αυτό τον κάνει να αναρωτιέται για τις σχέσεις μεταξύ των ηθοποιών, για τις συνθήκες δουλειάς τους, για την εποχή την παλιά σε σχέση με την καινούργια, για την πορεία του θεάτρου μες τον κόσμο, για την πορεία του ανθρώπου μες τον κόσμο... Η σκηνοθετική του προσέγγιση εφαρμόζει την περιβόητη αποστασιοποίηση του Μπρεχτ.

Η παράσταση επαναλήφθηκε και το 1964, το 1966 και από τότε κάθε χρόνο έως το 1973 που ο Στρέλερ και μερικοί μελετητές αναγνωρίζουν ως τέταρτη εκδοχή. Παρουσιάστηκε πρώτα στη Villa Comunale και κατόπιν στη Villa Litta με ανανεωμένους τους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών εκτός σκηνής που γίνονταν όλο και πιο πολύ ορατοί. «Από το ξύλινο κάδρο για τα σκηνικά κρέμονταν οκτώ κεριά που συμπλήρωναν τα εννέα κεριά του προσκηνίου.²⁷⁰ Το σπίτι του Πανταλόνε εμπλουτίζεται με αναγεννησιακά, πομπώδη, ζωγραφιστά διακοσμητικά και μία αληθινή, χρυσαφένια, στυλ ροκοκό πολυθρόνα. [...] Ο δρόμος είχε ξαναδουλευθεί και

²⁶⁸ David Hirst, *Giorgio Strehler, ...ο.π.*, σ. 47.

²⁶⁹ John Rudlin, *Commedia dell' arte, an actor's handbook, ...ο.π.*, 1994, σ.195.

²⁷⁰ Βλ. εκκ.32.

θύμιζε καρτποστάλ που θα μπορούσε να έχει τίτλο: θέα στο κανάλι: 18^{ος} αιώνας.».²⁷¹ Το πανδοχείο ακόμη πιο αληθοφανές απεικόνιζε σ' ένα κεντρικό σημείο την αναζωπύρωση μιας πραγματικής φωτιάς, ενώ φασιανοί, κούτσουρα, κλουβιά πουλιών, ένας μπουφές και τηγάνια σε αταξία συμπλήρωναν την εικόνα της κλειστής κουζίνας του πανδοχείου.²⁷² Σ' αυτή την εκδοχή συνοψίζονται όλες οι προηγούμενες, ακόμη περισσότερο τελειοποιημένες ως προς την τεχνική των ηθοποιών κι ως προς την αναπαράσταση του τρόπου που στήνεται μια παράσταση.

Ο Στρέλερ είχε επιστρέψει στο θέατρο του ύστερα από απουσία τεσσάρων χρόνων (1968-1972), απόφαση που είχε πάρει ύστερα από διαμαρτυρίες φοιτητών που μαίνονταν εκείνη την εποχή και που εκτός από την διεκδίκηση της ειρήνης στον κόσμο εναντιώνονταν σε οποιαδήποτε μορφή κατεστημένου κι εξουσίας. Έτσι, το πάθος του Στρέλερ για το θέατρο, εκείνη την εποχή χαρακτηρίστηκε ως «τυραννία του Πίκολο» κι ο ίδιος ως «Βαρόνος της σκηνής». Η επιστροφή του, όμως, τον είχε κάνει ακόμη πιο ώριμο, περισσότερο κατασταλαγμένο και με διάθεση να δει ακόμη πιο βαθιά το θέατρο και τον κόσμο. Αυτή την δεκαετία του 1970 καταπιάνεται πέρα από τον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων*, με τον *Βυσσινόκηπο* (1974) και με την *Τρικυμία* (1978), παραστάσεις που κινούνται όλες σε πολλά επίπεδα και φωτίζουν πέρα από την σκηνή του θεάτρου και την μεγάλη σκηνή του κόσμου. Ο Malia Scott χαρακτηρίζει αυτή την περίοδο του Στρέλερ ως περίοδο «διαθλαστικής θεατρικότητας»²⁷³ με την έννοια ότι μέσα από την τέχνη του θεάτρου φαίνονται κοινωνικό-πολιτικά ζητήματα ή αναδεικνύονται πτυχές που χαρακτηρίζουν εν γένει τον άνθρωπο.

Πέμπτη εκδοχή

Η παράσταση επαναλήφθηκε και το 1974. Ακολουθεί μια καινούργια εκδοχή, αυτή του 1977 που δημιουργήθηκε για το θέατρο Οντέον του Παρισιού. Ο ίδιος ο Στρέλερ λέει: «Η «έκδοση Οντέον» είναι μια παράσταση που αγαπάμε ιδιαίτερα, γιατί σ' αυτήν καταφέραμε, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, να εμβαθύνουμε και να

²⁷¹ “The wooden frame for the curtains now had eight lanterns hanging from it, complementing the nine floodlights. Pantalone’s house developed a Renaissance grandiloquence, painted stucco with a real golden rococo armchair.[..] The street was also reworked into a sort of postcard view that could have been titled “view of a canal, eighteenth century”. Βλ.:John Rudlin, *Commedia dell’ arte, an actor’s handbook*, ...ο.π., 1994, σ.196.

²⁷² Catherine Douel dell’ Agnolla, “Cinq versions d’Arlequin”, στο:O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc. *Les Voies de la création théâtrale* ..ο.π., σ.150. Ακόμα βλ. εκ.33, σ.107

²⁷³ «refractive theatricality ». Βλ. όλο το κεφάλαιο «Refractive theatricality» στο: Malia Scott, ...ο.π., 2014, σ. 69-91.

δουλέψουμε μ' επιτυχία την άποψή μας, πως ο Αρλεκίνος, υπηρέτης δύο αφεντάδων, κόντρα σ' ό,τι συνηθίζεται και θεωρείται δεν είναι σαν θέαμα, κωμωδία. Η αρχή κάθε πράξης, το φινάλε της, πολλές επινοήσεις, σκηνικά ευρήματα, μελαγχολικές παρενθέσεις, το παιχνίδι του θεάτρου μες το θέατρο, το λεύκωμα για τις περιπέτειες των κωμικών που έζησαν κάποιο μακρινό, υπέροχο αιώνα είναι αποκλειστικότητες της γαλλικής έκδοσης του Αρλεκίνου.»²⁷⁴ Η ιδέα του θεάτρου μες το θέατρο διατηρείται αλλά αναπτύσσεται τώρα σε κλειστό χώρο, περισσότερο σκοτεινό και σταδιακά γίνεται όλο και πιο υπαινικτική. «Αυτοί οι περιπλανώμενοι θεατρίνοι, που το ρεπερτόριό τους περιελάμβανε τον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* έκαναν, όπως κι ο συγγραφέας, το ίδιο ταξίδι, αλλά από την άλλη μεριά. Οδηγήθηκαν έξω από την πρωτεύουσα κι έφτασαν σε ένα εγκαταλελειμμένο κάστρο με κατεστραμμένους τοίχους. Σε μια γωνιά, ανάμεσα στα σκοτεινά δωμάτια, στέκεται ένα πέτρινο άλογο, απομεινάρι ενός αρχαίου αγαλμάτινου ιππέα.»²⁷⁵ Ο φωτισμός κι οι σκηνογραφικές επιλογές ήταν πιο σκοτεινές ενώ το φως από τα κεριά πάνω στην σκηνή ήταν σκληρό και δημιουργούσε σκιές. Μια περιρρέουσα ερημιά αναδύοταν μέσα από την σκοτεινή αίθουσα ενός καταστραμμένου παλατιού και μία πικρή νοσταλγία ένιωθε ο θεατής για αυτό που έλειπε, την χαμένη αριστοκρατία, την παλιά εποχή. Οι ηθοποιοί έδιναν την εντύπωση μιας συσσωρευμένης κούρασης στα παρασκήνια με τον υποβολέα να σέρνει τα βήματά του ακόμη πιο πολύ. Όπως σχολιάζει ο Malia Scott αυτή η πέμπτη εκδοχή ήταν απαραίτητη για την περαιτέρω εξέλιξη του *Αρλεκίνου*, έπρεπε να πεθάνει για να ξεναγενηθεί και κατά ένα τρόπο το κλείσιμο της παράστασης με τον Αρλεκίνο να ανεβαίνει πάνω σε ένα σύννεφο, αυτό υπαινισσόταν.²⁷⁶ Η Μάγια Λυμπεροπούλου περιγράφει με γλαφυρό τρόπο το ξεχωριστό φινάλε του 1982 στο Οντέον του Παρισιού: Αφού υποκλιθούν αρκετές φορές οι ηθοποιοί, αρχίζουν να αποχωρούν, ενώ κατεβαίνει η σιδερένια αυλαία των ιταλικών σκηνών. Ο Αρλεκίνος ξεμένει μόνος του μπροστά κι όταν το αντιλαμβάνεται, η χαρά του μετατρέπεται σε τρόμο κι απόγνωση, που αποδίδει χτυπώντας την αυλαία και κάνοντας σπαρακτικά λάτσι. Με μεγάλη προσπάθεια καταφέρνει να ανοίξει την αυλαία «και ο Αρλεκίνος

²⁷⁴ Τζόρτζιο Στρέλερ, «Piccolo Teatro di Milano, Αρλεκίνος, υπηρέτης δύο αφεντάδων», απόδ.

Ανδρέας Χαρμπίλας, *Εκκύκλημα*, Απρίλιος- Ιούνιος 1985, Νο 7, σ.9.

²⁷⁵ «These Italian strolling players, whose repertory included *Servitore di due padroni*, were making the same journey as the author, but the other way around. Driven out of the capital, they came to an abandoned castle, with broken walls. In a corner, in the dark rooms, stands a stone horse, the remains of an ancient equestrian statue». Το απόσπασμα παρατίθεται στο: Malia Scott,....ο.π., 2014, σ.86. Βλ. ακόμα: Maria Grazia Gregori, *Goldoni e il Piccolo Teatro 1947-1993*, Electa, Milan, 1993, σ. 84.

²⁷⁶ Malia Scott,....ο.π., 2014, σ.89.

ορμάει ασυγκράτητος μέσα στη σκηνή. Κατεβαίνει ένα χάρτινο σύννεφο,²⁷⁷ ο Αρλεκίνος στρογγυλοκάθεται και γίνεται η «ανάληψη». Σκοτάδι. Τώρα αρχίζει η καθαυτό υπόκλιση και τώρα μόνο βγάζουν οι ηθοποιοί τις μάσκες της Κομμέντια και τώρα πια το κοινό τους αποθεώνει κυριολεκτικά.»²⁷⁸. Ο Αρλεκίνος²⁷⁹ σ' αυτή την εκδοχή, περισσότερο από κάθε άλλη, δεν είναι μόνο μία κωμική φιγούρα που με τα κόλπα της δένει και λύνει την υπόθεση, δεν είναι μόνο ένας ηθοποιός που παίζει τον Αρλεκίνο, είναι όλα αυτά φωτισμένα με το δραματικό, το τραγικό και το γκροτέσκο, είναι σχεδόν μία μπεκετιανή φιγούρα που λυγίζει κάτω από το βάρος της ύπαρξης της. Θυμίζει ακόμα την περιγραφή του παιξίματος του διάσημου Γκάρικ: «Ο Γκάρικ περνάει το κεφάλι του ανάμεσα από τα δύο φύλλα μιας πόρτας και σε διάστημα 4 ή 5 δευτερολέπτων, το πρόσωπό του περνά από την τρελή στη συγκρατημένη χαρά κι από αυτή τη χαρά στην ηρεμία, από την ηρεμία στην έκπληξη, από την έκπληξη στην κατάπληξη, από την κατάπληξη στη λύπη, από τη λύπη στην κατάπτωση, από την κατάπτωση στον τρόμο, από τον τρόμο στην φρίκη, στην απελπισία και ξανανεβαίνει από αυτήν την τελευταία βαθμίδα σ' εκείνη που κατέβηκε.»²⁸⁰

Εκτη εκδοχή, η αποχαιρετιστήρια

Αν και αποχαιρετιστήρια, η εκδοχή του 1987 δεν έπαψε μέχρι σήμερα να παίζεται και να ζωντανεύει σε πολλές σκηνές του κόσμου. Πάντα βέβαια με ανανεωτικά στοιχεία στην επιλογή των ηθοποιών, στα κοστούμια, στον φωτισμό, στη μουσική, στα σκηνικά αντικείμενα. Όπως σημειώνει ο Malia Scott αυτή η εκδοχή μοιάζει να ξαναγεννιέται και φαίνεται να επηρεάζεται από την αισθητική του Κοπώ σε τρία σημεία: «στη σκηνογραφία, στην υποκριτική και στον τονισμό του κειμένου με ανανεωμένο τρόπο.»²⁸¹ Τα σκηνικά και τα σκηνικά αντικείμενα έχουν ελαττωθεί στο ελάχιστο. Η ξύλινη σκηνή προβάλλει γυμνή με τα κεριά στο προσκήνιο και το φόντο φωτίζεται κατά τη διάρκεια της παράστασης (κυκλόγραμμα), άλλοτε σε πορτοκαλί τόνους κι άλλοτε σε πιο ψυχρούς. Άλλοτε ο χαμηλός φωτισμός δίνει την αίσθηση μιας γλυκιάς μελαγχολίας ενός κόσμου από το παρελθόν, άλλοτε τα ζωντανά χρώματα δίνουν ένταση και ρυθμό στην παράσταση. Δύο κηροπήγια ακόμα με

²⁷⁷ Βλ.εικ.34.

²⁷⁸ Μάγια Λυμπεροπούλου, «Αναζητώντας τον Τζιόρτζιο Στρέλερ», *Δρώμενα*, Ιούλιος- Οκτώβριος 1985, σ.23.

²⁷⁹ Βλ.εικ.36 και εικ.36.

²⁸⁰ Βλ.: Ντενίς Ντιντερό, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφρ. Αιμίλιος Βέζης, Πόλις, Αθήνα, 2001, σ.59.

²⁸¹ “scenography, acting, and a renewed focus on the text itself”. Βλ.: Malia Scott,....ο.π., 2014, σ.96.

αναμμένα τα κεριά δεσπόζουν πάνω στη σκηνή ή τα κρατούν δύο υπηρέτες. Στο δωμάτιο του Πανταλόνε ή στην κουζίνα του πανδοχείου προστίθενται τρία ή δύο ξύλινα ζωγραφιστά χωρίσματα. Πίσω από το ξύλινο χωρίσμα στο πανδοχείο διακρίνεται η αναζωπύρωση μιας φωτιάς και καπνός, υπαινίσσοντας την ύπαρξη της φωτιάς στο τζάκι. Δύο μικρά τραπέζια με άσπρα τραπεζομάντηλα συμπληρώνουν την εικόνα του πανδοχείου. Μόνο τα απολύτως απαραίτητα σκηνικά αντικείμενα υπάρχουν και ο ηθοποιός κυριαρχεί με την υποκριτική του. Τα κοστύμια σε αντίθεση με την αφαίρεση που επικρατεί στη σκηνογραφία είναι καμωμένα με την παραμικρή λεπτομέρεια σαν να έχουν βγει από γκραβούρα εποχής, σαν να έχουν μεταφερθεί οι ηθοποιοί του 18^{ου} αιώνα σε μία σύγχρονη σκηνή. Αυτή η λεπτομέρεια δεν είναι μία απεικόνιση, απλή, παραδοσιακή της Ιταλίας, αλλά όπως έχουμε ήδη αναφέρει φωτίζει την κοινωνική θέση των ρόλων και των ηθοποιών, καθώς και τον χαρακτήρα τους. Τα χρώματα τους δεν είναι ζωηρά, έχουν έναν τόνο «παλαιότητας», λίγο πιο σκούρο, υπενθυμίζοντας ότι έρχονται από μια μακρινή εποχή.

Η παράσταση αρχίζει με τις κινούμενες σκιές των ηθοποιών κατά την προετοιμασία τους, μία εικόνα που έρχεται από το παρελθόν, σαν σε όνειρο, και σιγά-σιγά παίρνει χρώμα και ζωντανεύει. Οι ηθοποιοί καμώνονται ότι εκπλήσσονται βλέποντας το κοινό και συνεννοούνται να ξεκινήσουν. Ο υποβολέας παίρνει θέση, ανάβει ένα-ένα τα κεριά και δίνει το σήμα για να ξεκινήσουν με τρεις χτύπους. Η παράσταση αρχίζει με τραγούδι, και κατά την διάρκεια του έργου η μουσική χρησιμοποιείται για να τονίσει μια κατάσταση ή με νοσταλγικό τρόπο, για να υπογραμμίσει κάποιο συναίσθημα. Στις κουίντες οι ηθοποιοί φαίνονται διακριτικά που παίρνουν θέση, που ξεκουράζονται, που σχολιάζουν κάτι που γίνεται επί σκηνής. Όλες οι εκδοχές συνενώνονται και πάλι, περισσότερο κατασταλαγμένες. Ο θεατής μπορεί να δει τα ίδια αυτοσχέδια αστεία του 1947 αλλά με την τεχνική των ηθοποιών περισσότερο αναπτυγμένη και έχοντας «χωνέψει» όλα τα στάδια και τα επίπεδα του ρόλου τους. Παρόλο που είναι τα ίδια αστεία ξαναπαίζονται σαν να είναι η πρώτη φορά. Ο Αρλεκίνος κυνηγά μια μύγα για να χορτάσει την πείνα του και αυτοσχεδιάζει σχεδόν δύο ολόκληρα λεπτά για να την πιάσει, ενώ παίζει παράλληλα και με τις αντιδράσεις του κοινού. Το θέατρο μέσα στο θέατρο είναι πάντα παρών. Ο υποβολέας κατά διαστήματα αλλάζει θέση και σκύβει με προσοχή στα χαρτιά του, έτοιμος για να βοηθήσει όποιον ξεχαστεί, αλλά και φανερά κουρασμένος. Χαρακτηριστική είναι η έκφραση έκπληξης-αγωνίας που παίρνει όταν

αντιλαμβάνεται ότι η Σμεραλδίνα έχει ξεχάσει να πάρει το γράμμα που θα έπρεπε να κρατά και έρχεται μέσα από τις κουίντες, διασχίζει την σκηνή και της το δίνει γρήγορα.

Η παράσταση παίρνει ένα πιο υπαινικτικό χαρακτήρα ως προς την σκηνογραφία και τον φωτισμό για να αναδυθεί με περισσότερο λεπτομέρεια ο ίδιος ο ηθοποιός, η τέχνη του κι η ίδια η ζωή. Είναι μια μινιμαλιστική παράσταση ως προς τα υλικά και μαξιμαλιστική ως προς τις δυνατότητες του ηθοποιού και του θεάτρου. Ο ίδιος ο Αρλεκίνος παραπέμπει από την μαριονέττα (βλέπε την σκηνή που τινάζεται μέσα από το μπαούλο με σπασμωδικές κινήσεις), μέχρι τον κλόουν (ειδικά στο κλείσιμο του γράμματος)²⁸² αλλά και σε μία γκροτέσκο φιγούρα που συνδυάζει το κωμικό και το δραματικό (βλ. την σκηνή που προσπαθεί να ξεφύγει στο φινάλε). Αυτός ο Αρλεκίνος, όταν γελάει, αντηχεί μία κραυγή απόγνωσης κι όταν κλαίει, κλείνει το μάτι στους θεατές για τα κόλπα που είναι ικανός να κάνει. Αυτός ο Αρλεκίνος σε κάνει να γελάς²⁸³ και να σκέφτεσαι, να διασκεδάσεις με τα ακροβατικά του και να αναρωτιέσαι για το τι θα απογίνει, να νιώθεις οικεία μαζί του αφού είναι ένα καθαρά λαϊκό πρόσωπο αλλά και να βλέπεις από απόσταση τις γκάφες, τις αλλεπάλληλες δικαιολογίες του και τον ιδρώτα που χύνει για να καταφέρει να ξεμπερδέψει. Άλλοτε ο Αρλεκίνος ξαφνιάζει ανεβαίνοντας πάνω σε μία αιώρα²⁸⁴ για να ξεφύγει από το μένος των αφεντάδων του, άλλοτε «σαλτάρει στην ορχήστρα του Ηρωδείου και κρύβεται ανάμεσα στους θεατές, ρίχνοντας πίσω του, σα γέφυρα, τη μικρή ξύλινη σκάλα...»²⁸⁵ Αλλά πάντα εμφανίζεται θριαμβευτής στην υπόκλιση, παρά τα βάσανα και τις περιπέτειες του, χαμογελώντας, κάνοντας αστεία και σαν να κλείνει το μάτι στο αγαπημένο του κοινό ότι σύντομα θα επιστρέψει, θα «αναγεννηθεί» και θα παίξει πάνω σε μία άλλη σκηνή του κόσμου. Προς το τέλος της παράστασης, ένας δυνατός αέρας φυσάει, ξερά φύλλα αιωρούνται και πέφτουν πάνω στην σκηνή, ο φωτισμός χαμηλώνει, τα σκηνικά από τα πλάγια κατεδαφίζονται κι επικρατεί

²⁸² Βλ. Εικ.37.

²⁸³ Σύμφωνα με τον Henri Gouhier οι απαραίτητες προϋποθέσεις του κωμικού είναι: αυτός που γελά να είναι έξω από το παιχνίδι και να μην συμπαθεί το κωμικό πρόσωπο και το τελευταίο να μην έχει ιστορικότητα. Βλ. αναλυτικά: Henri Gouhier, *Το θέατρο και η ύπαρξη*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991, σ.142-153. Στην περίπτωση του Αρλεκίνου του Στρέλερ αυτό ισχύει, αλλά λόγω της διττότητας του ρόλου, (ο θεατής δεν βλέπει μόνο τον Αρλεκίνο αλλά και τον ηθοποιό που παίζει τον Αρλεκίνο) δεν προκαλείται μόνο το κωμικό αλλά κι η σκέψη του θεατή.

²⁸⁴ Βλ. εικ.38.

²⁸⁵ Βλ. το απόσπασμα καθώς κι όλη την γλαφυρή περιγραφή της παράστασης που δόθηκε στο Ηρώδειο στο: Δηώ Καγγελάρη, «Αρλεκίνος, Υπηρέτης δύο αφεντάδων σε σκην. Τζ. Στρέλερ: Η παράσταση συνεχίζεται», *Νέα Εστία*, τ.144, τχ.1705, Σεπ.-Δεκ.1998, σ.1040-1042.

σκοτάδι. Μια ατμόσφαιρα που παραπέμπει στο παρελθόν έχει δημιουργηθεί καθώς και ίσως, μια ανεπαίσθητη αναφορά στο στρελεριανό ανέβασμα της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ, όπου τα σκηνικά στήνονται και ξεστήνονται σύμφωνα με το πρόσταγμα του Πρόσπερου-Σκηνοθέτη. Οι ηθοποιοί φέρνουν κεριά κι ο Αρλεκίνος για να ξεφύγει, κατεβαίνει στη σκηνή και κλείνει τη σκάλα που ενώνει την σκηνή με την πλατεία.²⁸⁶ Η παράσταση κλείνει με την σκιά του Αρλεκίνου να σβήνει με τα χέρια του ένα- ένα τα κεριά της σκηνής, σαν να σβήνει ένα-ένα τα χρόνια του παρελθόντος...²⁸⁷ Κι οι ηθοποιοί εμφανίζονται πάλι ως σκιές, όπως στην αρχή, φωνάζοντας Αρλεκίνο, και δίνουν την αίσθηση ότι η φωνή έρχεται από ένα μακρινό χρόνο, που έχει περάσει αλλά με ένα μαγικό τρόπο γίνεται ορατός στο παρόν.

Λυρικός ρεαλισμός ή επικός λυρισμός

Ο ίδιος ο Στρέλερ παρόλο που θεωρεί τον εαυτό του αυτοδίδακτο και πιστεύει ότι η αληθινή σχολή είναι η ίδια η εμπειρία πάνω στη σκηνή, αναγνωρίζει τρεις δασκάλους που επηρέασαν το έργο του.²⁸⁸ Τον Ζακ Κοπώ, τον Λουί Ζουβέ και τον Μπέρτολτ Μπρεχτ. Στον Κοπώ οφείλει την σκηνοθετική προσέγγιση που βασίζεται στη συλλογικότητα των συντελεστών και στην πίστη στο κείμενο του συγγραφέα. Ο Ζουβέ που τον είχε γνωρίσει και προσωπικά, τον έκανε να δει το θέατρο σαν μία καθημερινή δουλειά και την σκηνοθεσία ως κριτική παρουσία, όχι μόνο ως φιλολογική και πολιτιστική μελέτη του κειμένου αλλά και ως κατανόηση και των πιο ευαίσθητων πτυχών του θεάτρου που είναι εφήμερο, όπως κι η ζωή. Τέλος, ο Μπρεχτ του δίδαξε ένα «ανθρώπινο θέατρο»²⁸⁹ που γίνεται για να βοηθήσει τους ανθρώπους να αλλάξουν και με τη σειρά τους να κάνουν τον κόσμο καλύτερο.

Με αφορμή το ανέβασμα του *Βυσσινόκηπου* ο Στρέλερ περιγράφει το θεατρικό του σύστημα χρησιμοποιώντας την μεταφορά των τριών κινέζικων κουτιών, που το ένα μπαίνει μέσα στο άλλο και συνιστούν όλα μαζί την σκηνοθετική του οπτική. Το πρώτο και το μικρότερο είναι η συγκεκριμένη ιστορία του έργου, το δεύτερο είναι η ιστορία του έργου σε σχέση με την γενικότερη ιστορία, τις κοινωνικές-πολιτικές συνθήκες της εποχής και το τρίτο, το πιο μεγάλο που μέσα του χωρούν και τα άλλα δύο είναι το κουτί της ζωής, της ανθρώπινης περιπέτειας, που

²⁸⁶ Βλ. εικ.39.

²⁸⁷ Βλ. εικ.40.

²⁸⁸ Αναλυτικότερα για αυτούς που θεωρεί ο Στρέλερ δασκάλους του, βλ.: Maria Delgado and Paul Heritage, ...ο.π., σ.268-270 και Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, ...ο.π., σ.117-122.

²⁸⁹ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, ...ο.π., σ.121.

περνά από το ατομικό και το συγκεκριμένο στο οικουμενικό και το πανανθρώπινο και παίρνει την μορφή παραβολής, όπου ο καθένας μπορεί να αναγνωρίσει κάτι από την ζωή του.²⁹⁰ Στο ανέβασμα του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* τα τρία αυτά κουτιά είναι εμφανή κι ευδιάκριτα: το πρώτο κουτί που περιλαμβάνει την ιστορία του έργου παίζεται στη μικρή ξύλινη σκηνή, το δεύτερο κουτί που περιλαμβάνει τις κοινωνικές-ιστορικές συνθήκες παίζεται έξω από τη μικρή σκηνή κι αποτυπώνει με λεπτομέρεια τα δεδομένα της εποχής, τις σχέσεις των ανθρώπων του θιάσου, τις συνθήκες δουλειάς τους, το κοινωνικό τους προφίλ. Το τρίτο κουτί διαχέεται σ' όλη την σκηνοθεσία, βρίσκεται και πάνω στην μικρή σκηνή κι έξω από αυτή. Είναι η αγωνιώδης προσπάθεια ενός ανθρώπου να επιζήσει, να χαρεί, παρά τις αντιξοότητες της θλιβερής του ζωής. Όταν ο θεατής βλέπει τον Αρλεκίνο του Στρέλερ να σερβίρει σε φρενίρεις ρυθμούς τους δύο αφεντάδες του, πέρα από την δεξιοτεχνία του ηθοποιού μπορεί να δει την ανθρώπινη προσπάθεια για επιβίωση εν γένει. Κι όταν οι ηθοποιοί ανταλλάσσουν εκτός σκηνής βλέμματα αποδοκιμασίας και μίσους, ο θεατής μπορεί να αναγνωρίσει την ανθρώπινη αδυναμία, αυτή που επιβεβαιώνει ότι είμαστε άνθρωποι, πλασμένοι για να νιώθουμε την χαρά και τη λύπη, την αγωνία και την απόλαυση, την επιτυχία και την αποτυχία. Το σκηνοθετικό επίτευγμα του Στρέλερ έγκειται στο πάντρεμα του ψυχολογικού ρεαλισμού (Στανισλάβσκυ) με το κοινωνικό-πολιτικό, επικό στοιχείο (Μπρεχτ) και στη δημιουργία μιας λυρικής ποίησης.²⁹¹ Ο ρεαλισμός όχι με την έννοια των αυθεντικών αντικειμένων ή με την φωτογραφική απεικόνιση αλλά με την έννοια της θεατρικής πραγματικότητας που αποδιδόταν με φυσικό τρόπο. Τα κοινωνικά –πολιτικά στοιχεία φωτίζουν αυτόν τον ρεαλισμό και τον εμπλουτίζουν με μια κριτική ματιά η οποία αναγκάζει τον θεατή να ξεπεράσει την ταύτιση με τον συγκεκριμένο ήρωα και να αναλογισθεί τον άνθρωπο εν γένει.²⁹² Βέβαια, αυτή η κατανόηση δεν σημαίνει ότι καταργεί το συναίσθημα από τον θεατή. Όπως είχε επισημάνει ο ίδιος ο Μπρεχτ «...θα ήταν μεγάλο λάθος να αρνηθούμε το συναίσθημα στο επικό θέατρο. Θα ήταν σα να προσπαθούσαμε να αρνηθούμε το

²⁹⁰ Πρβλ. : Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, ...ο.π., σ. XX-XXI και σ.311-312.

²⁹¹ David Hirst, *Giorgio Strehler*, ...ο.π., σ.28.

²⁹² Η Anna Piletti έχει επισημάνει ότι η επιρροή του Στρέλερ από τον Μπρεχτ συνίσταται, ανάμεσα στα άλλα, στο γεγονός ότι «έσπασε» την καθαρά ψυχολογική ερμηνεία του κειμένου και εμβάθυνε (με ιδεολογικές-κοινωνικές σκέψεις) ανάμεσα στο θέατρο και στον κόσμο, πράγμα που είχε ήδη προτείνει ο Γκολντόνι. Βλ.: Anna Piletti, “Giorgio Strehler and Bertolt Brecht: The meeting of two men of poetry”, μτφρ. John D. Tulk, Flavio Multineddu, *Modern drama*, Vol.42, No2, summer 1999, σ.243.

συναίσθημα στη σύγχρονη επιστήμη.».²⁹³ Εκεί λοιπόν, στο πάντρεμα αυτών των δύο στοιχείων εμφανίζεται ο λυρισμός κι η ποίηση γιατί το ατομικό γίνεται πανανθρώπινο κι η πράξη σύμβολο. Ο λυρισμός αποδίδεται με όλους τους σκηνικούς τρόπους από το φωτισμό μέχρι την υποκριτική κι από την σκηνογραφία μέχρι την μουσική. Βρίσκεται στο αργό άναμμα των κεριών από τον υποβολέα που περπατά σερνόμενος από την κούραση στην αρχή του έργου, στην αποχώρηση του θιάσου που χάνεται ανάμεσα στα ερείπια που περιβάλλουν την σκηνή στο τέλος της παράστασης, στην υπονοούμενη νοσταλγία μιας εποχής που πέρασε, στους ξεθωριασμένους τόνους των κοστουμιών, στο βλέμμα ενός ηθοποιού που μαζεύει όλες του τις δυνάμεις λίγο πριν βγει στη σκηνή, στις φωνές των ηθοποιών που έρχονται, στις σκιές τους στην αρχή και στο φινάλε με τις στυλιζαρισμένες τους πόζες.

Στις παραστάσεις του Στρέλερ παρόλο που το δραματικό κείμενο έχει σημαίνουσα θέση αφού έχει επιλεγθεί για συγκεκριμένους αισθητικούς και κοινωνικούς λόγους, την ίδια σημαίνουσα και κυρίαρχη θέση έχουν όλα τα άλλα στοιχεία της παράστασης: τα κοστούμια και τα σκηνικά, ο φωτισμός κι η μουσική που αλληλοσυμπληρώνονται και δένουν τόσο αρμονικά που δεν ξεχωρίζει κανείς τον πρωταγωνιστή από την καλύτερη ποιότητα στο κοστούμι του, αλλά ο θεατής μπορεί να διακρίνει από την λεπτομέρεια του κοστούμιού του ηθοποιού την κοινωνική θέση, την εποχή και την ποιότητα του χαρακτήρα του ρόλου. Η Αγνή Μουζενίδη γράφει χαρακτηριστικά: «Ο Στρέλερ παίζει με τα σκηνικά σαν βιρτουόζος. Τρέφοντας το θέαμά του μ' ένα ισχυρό λυρισμό δεν ανέχεται ένα σκηνικό που δε μπορεί να φωτίσει την ιστορική, κοινωνική, ανθρώπινη και πνευματική ουσία ενός έργου.».²⁹⁴ Εδώ συναντιούνται οι θεατρικές θεωρίες του Στανισλάβσκυ και του Μπρεχτ, ο ρεαλισμός για την ανακάλυψη της ουσίας κι η κριτική σκέψη για να δει καθαρά κάποιος την πραγματικότητα. Όπως επισημαίνει ο Μπερνάρ Ντορτ, ο Στανισλάβσκυ δεν πρότεινε ένα συγκεκριμένο αισθητικό κώδικα αλλά μια διαδικασία εκπαίδευσης του ηθοποιού που δεν τελειώνει ποτέ. Σ' αυτό περίπου το σημείο συναντιέται και ο Μπρεχτ μαζί του «στο σημείο της θεώρησης μιας υπεύθυνης δημιουργικής δραστηριότητας κατά

²⁹³«[...] it would be quite wrong to try and deny emotion to this kind of theatre. It would be much the same thing as trying to deny emotion to modern science.» Βλ.: John Willet (ed.and trans.), *Brecht on theatre*,...ο.π., σ.23.

²⁹⁴« Strehler joue du décor en virtuose. Nourrissant son spectacle d'un puissant lyrisme, il ne tolère pas un décor incapable d' éclairer la substance historique, sociale, humaine et intellectuelle de la pièce.» Βλ.: Agni Mouzenidi, *Strehler, Brook, Stein, trois metteurs en scène pour aujourd'hui*.....ο.π., σ.153-154.

την οποία ο άνθρωπος αναπαριστώντας εικόνες και συναισθήματα δημιουργείται κι ο ίδιος.».²⁹⁵ Η Αγνή Μουζενίδη έχει χαρακτηρίσει τον Στρέλερ «ουμανιστή» που συνδυάζει τον σκηνοθέτη – ερμηνευτή και τον σκηνοθέτη –οδηγό, με την έννοια του Μπρεχτ.²⁹⁶Κι ο ίδιος έχει δηλώσει: «Το στυλ ενός σκηνοθέτη είναι το έργο. [...] Προσπαθώ πάντα να σκηνοθετώ ένα έργο μέσα στο δικό του στυλ και για την δική μας εποχή.».²⁹⁷ Οι σκηνοθεσίες του πάνω από όλα διαπνέονται από ποίηση, μουσική και ρυθμό.²⁹⁸ Όπως έχει γραφτεί, «[.]ο Στρέλερ προσπαθεί να δημιουργήσει πάνω στην σκηνή μερικές στιγμές, αντίστοιχες του χαϊκού.».²⁹⁹ Κι ο ρυθμός της παράστασης του δημιουργεί μία μουσικότητα, μία υποβόσκουσα μελωδία. Οι ηθοποιοί του, με τις φωνές τους, ενορχηστρώνουν την παράσταση μαζί με τα υπόλοιπα όργανα κι ο ίδιος ως μαέστρος, φυσικά παρών στις πρόβες και νοερά παρών στην παράσταση δίνει τον τόνο και την ένταση, συντονίζει το σύνολο και παράγει...μουσική.



Υπόκλιση εν μέσω κεριών σε φωτισμένο φόντο στην έκτη εκδοχή, την ονομαζόμενη ως αποχαιρετιστήρια, μία σκιά του Αρλεκίνου ή μπορεί και του ίδιου του Στρέλερ... 1986-1987

²⁹⁵ «entendons par là d'une activité créatrice responsable où, en reproduisant des images et des sentiments, l'homme se fait aussi lui-même ». Βλ.:Bernard Dort, «La grande aventure de l'acteur selon Stanislavski », στο Bernard Dort,...1971,ο.π.,σ. 77.

²⁹⁶ « humaniste ». Βλ.:Agni Mouzenidi, *Strehler, Brook, Stein, trois metteurs en scène pour aujourd'hui*.....ο.π., σ.210.

²⁹⁷ «Le style d'un metteur en scène est la pièce.[..] J'essaie toujours de mettre en scène une pièce dans son style et pour notre temps ». Η φράση του Στρέλερ παρατίθεται στο: Agni Mouzenidi, *Strehler, Brook, Stein, trois metteurs en scène pour aujourd'hui*.....ο.π., σ.208.

²⁹⁸ Ο Στρέλερ είχε ασχοληθεί πολύ και με το ανέβασμα όπερας κι είχε δηλώσει: «Έχω μία βάση περισσότερο μουσική παρά θεατρική. Λειτουργώ καλύτερα μέσα στην όπερα. Έχω μέσα μου μία αίσθηση θεμελιωδώς ρυθμική. Ασχολούμαι πάντα με τις αρμονίες, τις φωνές και τις λέξεις.» “J'ai une formation plus musicale que théâtrale. Je me réalise ; mieux par moments dans l'opéra : J'ai en moi un sentiment rythmique fondamental. Je me préoccupe toujours des accords, des voix et des mots ”. Παρατίθεται στο: O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc., *Les Voies de la création théâtrale*, ο.π., σ.53.

²⁹⁹ «Strehler s'efforce de créer sur scène quelques instants comparables à des haï-kai ».Βλ.ο.π, σ. 53.

4. Το αδιόρατο νήμα της σκηνικής τέχνης

Οι παραστάσεις της *Τουραντώ* και του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* έχουν πολλά κοινά σημεία, παρόμοιες επιδιώξεις και διαδρομές. Πέρα από το γεγονός ότι έχουν στενή σχέση με το είδος της *commedia dell' arte*, ότι έχουν εμπνευσθεί από τις δυνατότητες της μάσκας και του αυτοσχεδιασμού, δουλεύτηκαν κάτω από παρόμοιες κοινωνικές-πολιτικές-οικονομικές συνθήκες με ένα νέο θεατρικό όραμα και με ένα τρόπο μελετημένο σε πολλά επίπεδα. Συγκεκριμένα, η αρχική επιλογή των έργων το 1922 και το 1947 αντίστοιχα δεν ήταν καθόλου τυχαία. Κι οι δύο σκηνοθέτες ζούσαν σε εποχές μεταπολεμικές, με ένα επίμονο λαϊκό αίτημα για αλλαγή και βελτίωση της ποιότητας ζωής των ανθρώπων. Στη Ρωσία εκείνη την εποχή ο πόνος κι η πείνα ήταν γεγονός, όπως κι η Οκτωβριανή Επανάσταση (1917) που είχε ξεσηκώσει τα πνεύματα και τις ψυχές του λαού, που απαιτούσε όσα στο παρελθόν είχε στερηθεί, δικαιώματα που τα είχε απαγορεύσει βίαια κι άδικα το απολυταρχικό τσαρικό καθεστώς. Η Ιταλία το 1947 έβγαινε από την τρέλα του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου με το στίγμα του φασισμού αλλά και με μία αδήριτη ανάγκη του λαού για αλλαγή. Όλοι επιζητούσαν μία χαρά που για χρόνια είχαν χάσει και προσπαθούσαν να ξαναβρούν και να ενώσουν μία ζωή που είχε γίνει συντρίμια.

Η κωμωδία φάνταζε έτσι μονόδρομος. Οι θεατές είχαν ανάγκη από γέλιο και χαρά κι οι σκηνοθέτες είχαν ανάγκη να πειραματισθούν, να δοκιμάσουν νέους τρόπους υποκριτικής και να ανακαλύψουν την θεατρική παράδοση (για την Ιταλία τη δική τους θεατρική παράδοση) μέσα από μία φρέσκια ματιά, αρνούμενοι κάθε κατεστημένο που είχε παλιώσει και στερούσαν ουσίας. Την ουσία θα την έβρισκαν οι ίδιοι μεταχειριζόμενοι το υλικό τους με τέτοιο τρόπο που να εξυπηρετεί την δική τους αισθητική, την εποχή τους και το κοινό τους. Αρχικά, οι πρόβες και στις δύο παραστάσεις στηρίχθηκαν σε υλικό της εποχής της *commedia dell' arte*: μελετήθηκαν οι τύποι, οι μάσκες, ο αυτοσχεδιασμός, οι συνθήκες των ηθοποιών εκείνης της εποχής. Σε καμμία, όμως παράσταση δεν έγινε φωτογραφική απεικόνιση των δεδομένων. Οι ηθοποιοί, οι σκηνοθέτες, οι σκηνογράφοι, οι μουσικοί εμπνεύστηκαν από τις εικόνες ή από τις ιστορίες που ανακάλυπταν και δημιουργούσαν μία νέα αισθητική. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των κοστουμιών από τον Νιβίνσκυ που συνδύασε την παράδοση με τους κυβιστικούς ρυθμούς της εποχής του. Ακόμα πιο χαρακτηριστική είναι η μάσκα στην οποία κατέληξε ο Αμλέτο Σαρτόρι στην δεύτερη εκδοχή του *Αρλεκίνου*, έπειτα από ενδελεχή μελέτη της παράδοσης των

μασκών. Σημαντικές είναι κι οι κατακτήσεις των ηθοποιών: στην πρώτη περίπτωση οι ηθοποιοί που ερμήνευσαν τις τέσσερις μάσκες μελέτησαν πολύ την κίνηση και τον τρόπο ομιλίας τους, ενώ στη δεύτερη η περίπτωση κινησιολογίας του Αρλεκίνου κι από τους δύο ηθοποιούς είναι πια αντικείμενο μελέτης των νέων ηθοποιών μέχρι σήμερα.

Πάνω από όλα, όμως η σκηνοθετική σύλληψη και των δύο παραστάσεων δεν ήταν μία τυπική, συντηρητική σύλληψη. Βασίστηκαν μεν στην παράδοση, αλλά παρουσίασαν πώς οι ηθοποιοί παίζουν ένα έργο και για να δείξουν τη χαρά που σου προσφέρει το να παίζεις στη σκηνή, αλλά και για να υπενθυμίσουν στους θεατές τους, ότι βλέπουν θέατρο κι η πραγματικότητα είναι δίπλα τους, κοντά τους, με τα υπαρκτά προβλήματα της εποχής του, με τα αναπάντητα ερωτήματα της ύπαρξής του. Στην *Τουραντώ* οι ηθοποιοί ντύθηκαν επί σκηνής, καλωσόρισαν τους θεατές με ανοιχτά τα φώτα της πλατείας, έκαναν αστεία που στηρίζονταν στην πολιτική κατάσταση της εποχής τους και τους χαιρέτησαν πάλι με τα βραδυνά κοστούμια τους, σαν να τους αποχαιρετούσαν οι ηθοποιοί κι όχι οι ρόλοι. Στον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* η σκηνική κι η ζωή, κατά τη διάρκεια όλων των εκδοχών, μπλέχτηκαν τόσες φορές που ο θεατής δεν προλαβαίνει να ταυτισθεί: η παρουσία του υποβολέα, οι γκριμάτσες και τα σχόλια των ηθοποιών, όλα υπενθυμίζουν ότι πρόκειται για ένα σκηνικό παιχνίδι που παίρνει όμως τραγικές διαστάσεις. Τραγικές, από την άποψη ότι υπαινίσσεται ειδικά μέσα από το ρόλο του Αρλεκίνου τις αβάσταχτες όψεις της ζωής. Όπως προαναφέραμε η σκηνή στην εκδοχή του Οντεόν, όπου ο Αρλεκίνος απομονώνεται μπροστά από την σιδερένια αυλαία των ιταλικών σκηνών και ξεσπά σε σπαρακτικά λάτσι, δεν παραπέμπει μόνο σε παιδί αλλά και στην αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης, στην αναζήτηση μίας επικοινωνίας που όμως συναντά ένα σιδερένιο τοίχο.

Φαίνεται, έτσι, ότι ένα αδιόρατο νήμα συνδέει τις παραστάσεις μεταξύ τους που με τη σειρά τους συνδέονται και με άλλες παραστάσεις ή ακόμα και με ηθοποιούς του παρελθόντος. Η εικόνα του Μορέττι (του πρώτου Αρλεκίνου στην παράσταση του Στρέλερ) που μετέδιδε την τέχνη του στον Σολέρι έφερνε στη σκέψη του Στρέλερ όλους τους ηθοποιούς της εποχής της *commedia dell' arte* που προσπαθούσαν να μεταφέρουν τη θεατρική τους γνώση, την σκηνική τους εμπειρία στους επόμενους επαγγελματίες ηθοποιούς. Αυτή η εικόνα ήταν η πιο ωραία ανάμνηση του Στρέλερ από τον Μορέττι: «..η χειρονομία με την οποία έδινε σε κάποιον άλλο τον καλύτερο του εαυτό, έτσι ώστε το θέατρο να συνεχίσει σ' αυτή την

σκοτεινή εποχή, να βοηθά τον άνθρωπο, να είναι μαζί με τον άνθρωπο.».³⁰⁰ Ακόμα κι ο θεατής που βλέπει τον Αρλεκίνο να τρώει λαίμαργα, πολύ εύκολα συνδέει στο μυαλό του έναν άλλο Αρλεκίνο που έχει δει ή που έχει αφήσει εποχή.³⁰¹ Αλλά κι ο Βαχτάνγκοφ όταν ζητούσε από τους ηθοποιούς του να ανακαλύψουν την ουσία του ρόλου και να σκιαγραφήσουν ένα αληθινό χαρακτήρα, έλεγε με διαφορετικό τρόπο τις οδηγίες υποκριτικής που ο Σαίξπηρ είχε βάλει στα λόγια του Άμλετ.³⁰² Η επιμονή του, επίσης, στην κινητοποίηση της φαντασίας του ηθοποιού κατά την προσέγγιση του ρόλου του κι η πίστη του ότι ο ρόλος πρέπει να «ζυμωθεί» με την προσωπικότητα του ηθοποιού έχει απόλυτη συγγένεια και συνδέεται άμεσα με τις συμβουλές που έδινε ο Στρέλερ στους νέους ηθοποιούς: «Όσο για τα συναισθήματα, τα αληθινά συναισθήματα... η δική σας η γενιά μιλά διαφορετικά για αυτά τα θέματα. Αλλά αυτό δεν πρέπει να σας συγκρατεί πίσω και να περιμένετε. Για να παίζεις τον φόβο δε χρειάζεται να φοβάσαι πραγματικά. Χρειάζεται μόνο να πιστεύεις ότι φοβάσαι. Δημιουργούμε μέσα από το τίποτα, και μερικές φορές πρέπει να απομιμείται κανείς για να είναι ειλικρινής. Είναι παράδοξο, αλλά αληθινό[...] Για μας μετράει η πράξη[...] Το θέατρο είναι ανθρώπινο, είναι οι άνθρωποι. Εσείς είστε άνθρωποι: το θέατρο απαιτεί τη συνολική σας παρουσία.».³⁰³ Τα λόγια του Στρέλερ κι οι οδηγίες του είναι τόσο μελετημένες και σοφές που έχεις την αίσθηση ότι πρόκειται για αλήθειες του θεάτρου που έχουν γραφτεί με τα ποτισμένα με ιδρώτα κραγιόνια των

³⁰⁰ « Je veux que la dernière chose qui me reste de lui soit ce dernier geste par lequel il donnait à un autre quelque chose du meilleur de lui-même, pour que le théâtre continue en cette «sombre époque » à aider l'homme à être avec l'homme. ». Βλ. : Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, ...ο.π., σ.171.

³⁰¹ Στην παράσταση του Ράινχαρτ ο Hermann Thimig, ένας ευφυής κι επιδέξιος ηθοποιός, έπαιξε τον Τρουφαλδίνο και ο λαίμαργος τρόπος του να καταβροχθίσει ένα πιάτο με σαγγέτι σταμάτησε την παράσταση, όπως σημειώνει ο Μ. Έσслиν. Βλ.:Martin Esslin, *Mediations*, ...ο.π.,σ. 28.

³⁰² «Άμλετ: Να πείτε, σας παρακαλώ, τα λόγια όπως εγώ τα πρόφερα σε σας, αλαφροπάτητα στη γλώσσα επάνω. Μ' αν πρόκειται να τα μασάτε, όπως κάνουν τόσοι και τόσοι ηθοποιοί μας, κάλλιο ο δημόσιος κήρυκας να πει το κείμενό μου. Ούτε και τον αέρα με τα χέρια σας να πολυπριονίζετε, έτσι, αλλά σε όλα να είστε μετρημένοι.[...]Γιατί η οποιαδήποτε υπερβολή του είδους, πάει ενάντια στο νόημα της υποκριτικής, που από την καταβολή της μέχρι τώρα, στόχος της ήταν και είναι, να γίνεται, όπως θα' λεγα, της φύσης ο καθρέπτης». Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, μτφρ. Μιχάλης Κακογιάννης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1985, σ.107-108. Όπως επισημαίνει ο Φρανκ Κέρμοντ, η δραματική γραφή του Σαίξπηρ, ο ανομοιοκατάληκτος στίχος που χρησιμοποιούσε κάποιες φορές, έδινε μεγαλύτερα περιθώρια ερμηνείας κι οι ηθοποιοί «ήταν ελεύθεροι να εξερευνήσουν την προσωπικότητα των χαρακτήρων που υποδύονταν». Βλ.:Frank Kermode, *Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, μτφρ. Λήδα Φιλίππου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2011, σ.155.

³⁰³ “As for feelings, real feelings...yours is a generation that speaks differently about these things. But you can't hold yourselves back and wait. You don't have to be really afraid to act fear. You have only to really believe you are afraid. We create out of nothing, and sometimes one has to simulate in order to be sincere. A paradox, but its true [...] For us it's the doing that counts [...] Theatre is human, people. You are human: theatre demands your total presence.”. Το απόσπασμα παρατίθεται στο: Richard Trousdel, “Giorgio Strehler in rehearsal”, *TDR*, Vol.30, No4, Winter 1986, σ.81.

ηθοποιών: «Ναι σας λέω να αναπνέετε σε ένα συγκεκριμένο σημείο της ατάκας, αλλά αυτό δεν είναι μόνο τεχνικό. Όταν αναπνέεις σωστά, το κοινό αναπνέει μαζί σου. Κι αυτή είναι η πιο ιδανική στιγμή του θεάτρου. Είναι πνευματική στιγμή, ανθρώπινη με ευαισθησία. Είναι ο λόγος που το κοινό έρχεται, είναι αυτό που δίνουμε – αν το κάνετε. Αλλά ξεκινά όταν μαθαίνετε πώς να αναπνέετε.»³⁰⁴ Τα λόγια του συνδέονται με ένα αδιόρατο νήμα με τις στιγμές του θεάτρου που είχαν μεγάλη λαϊκή απήχηση, όταν η ιστορία γίνεται θρύλος... Οι εκδοχές του Αρλεκίνου με ένα ανεπαίσθητο, διακριτικό αλλά ουσιαστικό τρόπο παραπέμπουν στον ηθοποιό Τριστάνο Μαρτινέλλι³⁰⁵ (1555-1630) που φόρεσε πρώτος το κοστούμι του Αρλεκίνου κι εισήγαγε τον ρόλο στην ιστορία του θεάτρου, στο ακαταμάχητο βλέμμα της όμορφης και πνευματώδους Ιζαμπέλας Αντρεΐνι³⁰⁶ (1562-1604), που περιόδευσε με τον θίασο Gelosi και μάλιστα ήταν μητέρα επτά παιδιών, στον ηθοποιό και συγγραφέα της *commedia dell' arte*, Τζουζέπε Ντομένικο Μπιανκολέλλι (1636-1688), που θριάμβευσε στο ρόλο του Αρλεκίνου, κι έγινε διάσημος με το ψευδώνυμο Ντομινίκ κι ακόμα στους διάσημους αυτοσχεδιασμούς του Αντόνιο Σάκι (1708-1788) που διασώθηκαν μέσα από την παράδοση της *commedia dell' arte* μέχρι και σήμερα. Πολλοί από τους αυτοσχεδιασμούς του Σολέρι, όπως το κυνήγι της μύγας για να ξεγελάσει την πείνα του, γίνονταν επί σκηνής και από τον Σάκι. Έχει γραφτεί για αυτόν τον δαιμόνιο ηθοποιό «ότι κατείχε μία ζωντανή και λαμπερή φαντασία [...] ενώ άλλοι Αρλεκίνοι επαναλάμβαναν κυρίως τον εαυτό τους, ο Σάκι που πάντα εφάρμοζε πιστά την ουσία του έργου, ήταν επινοητικός κι έδινε έναν αέρα φρεσκάδας στο έργο με τις νέες εισόδους του επί σκηνής και τους απροσδόκητους, εύστροφους διαλόγους του. Ο κόσμος συνωστιζόταν για να δει μόνο τον Σάκι.»³⁰⁷ Αυτή η αίσθηση της εποχής των περιπλανώμενων θεατρίνων- τεχνιτών που

³⁰⁴ “Yes, I tell you to breathe at a certain point in a line, but that’s not just technical. When you breathe correctly, the audience breathes with you. And that’s the optimum moment of the theatre. It’s spiritual, it’s human, a tenderness. It’s why the public comes, it’s what we give – if you will do it. But it begins when you learn how to breathe.”. Το απόσπασμα παρατίθεται στο: Richard Trousdell, “Giorgio Strehler in rehearsal”, *TDR*, Vol.30, No4, Winter 1986, σ.82.

³⁰⁵ « [...] απαντάται για πρώτη φορά ως μέλος των Κονφιντέντι [...] φαίνεται ότι είχε ανήσυχο κι εριστικό χαρακτήρα και μεταπηδούσε σε πολλούς διαφορετικούς θιάσους.». Βλ.: Phyllis Hartnoll-Peter Found (επιμ.), *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σ.319.

³⁰⁶ Πέρα από τις υποκριτικές της ικανότητες, είχε αφήσει και φιλολογικό έργο. Πέθανε στη γέννα σ’ ένα από τα ταξίδια που έκανε με τον περιοδεύοντα θίασο από Γαλλία στην Ιταλία. Βλ.: *ο.π.*, σ.32.

³⁰⁷ “[...]possessed a lively and brilliant imagination; [...]while other harlequins merely repeated themselves, Sacchi, who always adhered to the essence of the play, contrived to give an air of freshness to the piece, by his new sallies and unexpected repartees. It was Sacchi alone whom the people crowded to see.”. Βλ.: A.M. Nagler, *A source book in theatrical history*, Dover Publications, New York, 1952, σ. 278.

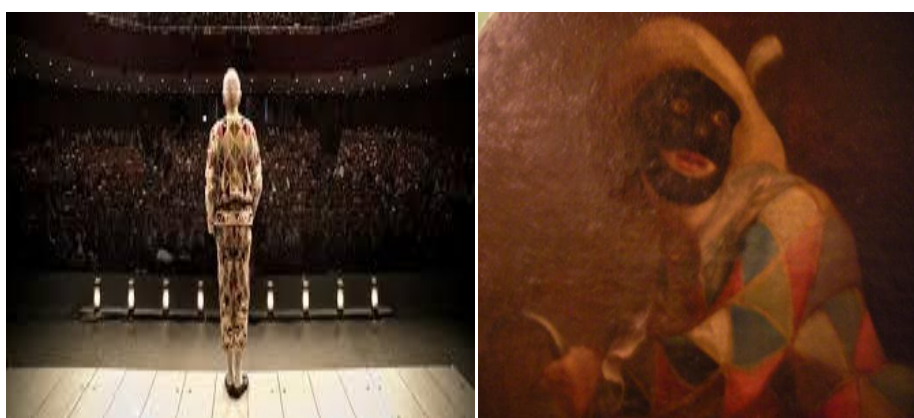
απογείωναν τη σκηνική τέχνη μέσα από την καθημερινή, επίμονη κι επίπονη τους δραστηριότητα είναι η αίσθηση που σου αφήνουν κι οι παραστάσεις της *Τουραντώ* και του *Υπηρέτη δύο αφεντάδων*. Στις πρόβες ο Βαχτάνγκοφ, όπως προαναφέραμε, έπαιζε τον ίδιο τον Γκότσι και κατεύθυνε τους ηθοποιούς ώστε να δώσει την αίσθηση ενός πλανόδιου θιάσου.

Μέσα από όλες τις εκδοχές του *Αρλεκίνου* αντιλαμβάνεται κανείς ότι το θέατρο «φτιάχεται», όπως ράβεις ένα κοστούμι ή όπως κατασκευάζεις μία μάσκα. Φτιάχεται με υλικά που φαίνονται αλλά και με μία αόρατη ύλη, από το «κυλικό των ονείρων μας» και των πιο βαθιών συναισθημάτων μας. Λέει χαρακτηριστικά ο Στρέλερ: «Αγαπώ το θέατρο που «έχει φτιαχτεί», όχι το θέατρο που «μιλιέται». Πιστεύω ότι η σκηνή είναι ένας χώρος αλήθειας, όπου ανακαλύπτουμε τις δικές μας αλήθειες, των άλλων και του ίδιου του κειμένου, που αποτελεί την αρχική κινητήρια δύναμη για κάθε παραγωγή που ξεκινάμε. Η σταθερή αναζήτηση της αλήθειας του κειμένου, η επίπονη αναζήτηση της δραματικής τέχνης, αυτές αποτελούν την ουσιαστική δουλειά του σκηνοθέτη. Δεν θα πρέπει να δουλεύει μόνο «εξωτερικά», αλλά κι «εσωτερικά». Θα πρέπει, πλήρως, να αναμειχθεί με την παράσταση και την ίδια στιγμή θα πρέπει να μπορεί να «δει τον εαυτό του», σαν να τον κοίταζε. Γι' αυτό είναι χρήσιμο κι ακόμα απαραίτητο, να γνωρίζεις το θέατρο από μέσα, να γνωρίζεις την τέχνη εκείνων που ερμηνεύουν κείμενα μέσα από τις φωνές τους, τα σώματά τους, την ευφυΐα και την ευαισθησία τους. Γιατί το θέατρο φτιάχεται από σάρκα, αίμα, ήχο και σκέψη.»³⁰⁸ Και αλλού καταλήγει στο ότι: «τα γεγονότα αποτελούν το μόνο συγκεκριμένο πράγμα στο επάγγελμά μας.[..]Δεν υπάρχει τίποτε άλλο [...] το μυστικό δεν μπορούμε να το πούμε σε κανέναν.»³⁰⁹ Το γεγονός είναι ότι κι η *Τουραντώ* κι ο *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* έκαναν μία μεγάλη επιτυχία, έγραψαν με χρυσά γράμματα την θεατρική τους ιστορία και το μυστικό τους σίγουρα βρίσκεται

³⁰⁸ “I love the theatre which is “made”, not the theatre which is “talked about”. I think of the stage as a place of truth, where we discover our own truths, those of others and those of the text itself, which is the prime mover of every show we put on. The undeviating search for the truth of the text, the painstaking search for the dramatic work of art, these are the essential tasks of the director. He must work not only from “outside”, but also from “within”. He must be entirely involved in the performance, and at the same time be able to “see himself”, as if he were looking on. That is why it is useful, necessary even, to know the theatre from within, to know the trade of those who interpret texts through their own voices, their own bodies, their own intelligence and sensibility. For the theatre is made of these: flesh, blood, sound and thought.”. Βλ.: Maria Delgado and Paul Heritage, *In contact with the gods, ...ο.π.*, σ.265.

στη σκηνοθετική σύλληψη, την ανανέωση της υποκριτικής, της φρέσκιας και παθιασμένης ματιάς.

Όμως, παρόλο, που γνωρίζουμε τους δρόμους και τα μονοπάτια της διαδρομής των παραστάσεων δεν θα μπορούσαμε να τις αναβιώσουμε. Γιατί το μυστικό της σκηνικής τέχνης δεν διαβάζεται, δεν καταγράφεται στο βιβλίο του σκηνοθέτη, ούτε φωτογραφίζεται · είναι μία φλόγα που μεταδίδεται, είναι μία εμπειρία που βιώνεται κι απαιτεί τη φυσική και πνευματική μας παρουσία στον μαγικό χώρο του θεάτρου, όταν όλα αυτά που περιγράψαμε λάμβαναν χώρα. Αυτό που, ίσως, καταφέραμε, είναι να πιάσουμε το θεατρικό νήμα και να περιηγηθούμε σε μία μαγική διαδρομή του θεάτρου, να αφουγκραστούμε τους ρυθμούς μιας δημιουργικής στιγμής, να αντιληφθούμε πόσο σύνθετη, δαιδαλώδης κι εφήμερη είναι η υποκριτική τέχνη και πόση προσπάθεια χρειάζεται για να πάρει ο ηθοποιός ένα ζεστό χειροκρότημα. Το νήμα της σκηνικής τέχνης χάνεται μέσα στους αιώνες, ξετυλίγεται ανάμεσα στα χειροκροτήματα των θεατών και στις πόζες των ηθοποιών, στις πρόβες και στην προετοιμασία στα καμαρίνια, δύσκολα μπορεί κανείς να το ανακαλύψει χωρίς μέθοδο και παρατήρηση και διαρκώς πρέπει να το αναζητεί γιατί ακόμα κι αν το βρει, αστράφτει στα μάτια του για μία στιγμή και γίνεται πάλι αδιόρατο για να εμφανισθεί πάλι μέσα από τη ματιά κάποιου σκηνοθέτη, ή μέσα από το βλέμμα μίας ηθοποιού, ή μέσα από τον φωτισμό της σκηνής ή ακόμα και μέσα από τα βήματα κάποιου υποβόλεα που χτυπά το γκονγκ τρεις φορές για να ξεκινήσει η παράσταση..



³⁰⁹ «Peut-être parce que les faits constituent la seule chose concrète dans notre métier; parce que de notre métier il n'y a rien d'autre à dire: tout le reste, le secret, on ne peut le raconter à personne. ».Βλ.: Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*,ο.π., σ.171.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξένη βιβλιογραφία

- Aslan, O., Banu, G., Dort, B., etc., *Les Voies de la création théâtrale*, 16, (Strehler issue), CNRS, Paris, 1989.
- Auslander, Philip, *Theory for performance studies*, Routledge, London and New York, 2007.
- Banham, Martin, *The Cambridge guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Banu, Georges, *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler*, Théâtrales, Paris, 2000.
- Baratto, Mario, *“Mondo” e “Teatro” nella poetica del Goldoni*, Stamperia di Venezia, 1957.
- Benedetto, Stephen, *The provocation of the senses in contemporary theatre*, Routledge, New York, 2010.
- Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, Verso, London, 1998.
- Bentley, Eric (ed.), *The theory of the modern stage*, Penguin books, London, 1990.
- Bentley, Eric, *The life of drama*, Applause theatre books, New York, 1991, (first edition Atheneum, New York, 1964).
- Bittner, Stephen V., *The many lives of Khrushchev's Thaw*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2008.
- Bittner, Stephen V., “Raining on Turandot”, *NCEEER-The National Council for Eurasian and East European research*, Sonoma state university, 14 February 2007.
- Bliss Eaton, Katherine, *The theater of Meyerhold and Brecht*, University of Wisconsin-Madison, 1979.
- Brandt, George, Hogendoorn, Wiebe, *German and Dutch Theatre, 1600-1848*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Braun, Edward, *The director and the stage*, Methuen drama, London, 1982.
- Brawn, Edward, *Meyerhold, a revolution in theatre*, Methuen drama, United Kingdom, 1988.
- Brockett, Oscar, Findlay, Robert, *Century of innovation*, Allyn and Bacon, Boston, 1991.
- Brockett, Oscar G., Hildy, Franklin J., *History of the Theatre*, Pearson, Boston, 2008.

Brockett, Oscar, *The essential theatre*, Harcourt Brace College Publishers, London, 1996.

Carlo Gozzi, *Translations of the Love of three oranges, Turandot and the Snake Lady*, trans. John Louis Di Gaetani, Greenwood Press, New York, 1988.

Carlson, Marvin, *The haunted stage*, University of Michigan Press, U.S.A, 2001.

Carlson, Marvin, *Theories of the theatre*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993.

Carnicke, Sharon Marie, *Stanislavsky in focus*, Routledge, London and New York, 2009.

Chothia, Jean, *André Antoine*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

Clay Vaugn, Patrick, *Eugene Vakhtangov's influence upon contemporary directing methods*, B.F.A., Texas Tech University, 1991.

Cole Toby and Krich Chinoy, Helen (Eds), *Directors on directing*, Bobbs- Merrill Company, New York, 1963.

Delgado, Maria M., Rebellato, Dan (edit.), *Contemporary European Theatre Directors*, Routledge, London, 2010.

Delgado, Maria, Heritage, Paul, *In contact with the gods? Directors talk theatre*, Manchester University Press, Manchester, 1996.

Dickinson, Thomas H. (ed.), *The Theatre in a changing Europe*, New York, 1937.

Dort, Bernard, *Théâtre Réel, essais de critique 1967-1970*, Seuil, 1971.

Drain, Richard, *Twentieth century theatre*, Routledge, London and New York, 1995.

Dromgoole, Nicholas, *Performance Style and Gesture in Western Theatre*, Oberon books, London, 2007.

Duchartre, Pierre Louis, *The Italian comedy*, Dover Publications, New York, 1966.

Efros, Anatoly, *The joy of rehearsal*, transl. James Thomas, Peter Lang, New York, 2006.

Eldredge, Sears, *Mask improvisation for actor training and performance*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1996.

Esslin, Martin, *Mediations*, Abacus, Great Britain, 1983.

Esslin, Martin, *The field of drama*, Methuen drama, Great Britain, 1987.

- Ferrante, Luigi, *Teatro Italiano Grottesco*, Capelli, Rocca San Casciano, 1964.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, sacrifice, ritual*, Routledge, London, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Semiotics of theater*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992.
- Gladkov, Aleksandr, *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*, trans. Alma Law, Harwood Academic Publishers, London, 1997.
- Goldoni, Carlo, *Arlecchino servitore di due padroni*, Luigi Lunari, Giorgio Strehler, Carlo Pedretti (contributors), Rizzoli, Milan, 1979.
- Gorchakov, Nikolai, *The Theatre in Soviet Russia*, trans. Edwar Lehrman, Columbia University Press, New York, 1957.
- Gordon Graig, Edward, *On the art of theatre*, (first published in 1911), Routledge Theatre Classics, London and New York, 2009.
- Gordon Craig, Edward, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, London, (1911[1957]).
- Grantham, Barry, *Playing commedia*, Nick hern books, London, 2000.
- Grassi Paolo et Strehler, Giorgio, «Notre théâtre», *Théâtre populaire*, n.33, 1^{er} trimestre 1959.
- Grassi, Paolo, *Quarant'anni di palcoscenico*, ed. Emilio Pozzi, Mursia, Milan, 1977.
- Green, Martin, Swan, John, *The triumph of Pierrot*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993.
- Gregori, Maria Grazia, *Goldoni e il Piccolo Teatro 1947-1993*, Electa, Milan, 1993.
- Gyseghem, André van, *Theatre in Soviet Russia*, Faber and Faber, London, 1943.
- Harding, James (editor), *Contours of the theatrical Avant-Garde*, University of Michigan, Michigan, 2000.
- Hardison Londré, Felicia, *The history of world theatre*, Continuum, New York, 1991.
- Henke, Robert, *Performance and literature in the Commedia dell' arte*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Hirst, David, *Giorgio Strehler, director's in perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Hodgson, John, and Richards, Ernest, *Improvisation, discovery and creativity in drama*, Methuen and Co Ltd, London, 1966.
- Houghton, Norris, *Moscow Rehearsals*, Harcourt, Brace and company, New York, 1936.

Innes, Christopher and Shevtsova, Maria, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge, New York, 2013.

James Fisher, *The theatre of yesterday and tomorrow, commedia dell' arte on the modern stage*, The Edwin Mellen Press, United Kingdom, Queenston, 1992.

Johnson, Chris, *The improvisation game*, Nick hern books, London, 2006.

Katritzky, M. A., *The art of commedia*, Rodopi, New York, 2006.

Kerry Lea Hauger, *The spirit of Carlo Gozzi in the Russian Revolutionary theatre*, B.F.A., Texas Tech University, May 1977.

Krasner, David, *An actor's craft*, Palgrave Macmillan, United Kingdom, 2012.

Leach, Robert, Borovsky V., *A history of Russian theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Leach, Robert, *Stanislavsky and Meyerhold*, PeterLang, New York, 2003.

Leach, Robert, *Theatre studies, the basics*, London and New York, 2008.

Leach, Robert, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Leiter, Samuel, *From Stanislavsky to Barrault*, Greenwood Press, New York, 1991.

Lust, Annette, *From the Greek mimes to Marcel Marceau and Beyond*, Scarecrow Press, United Kingdom, 2000.

Lutterbie, John, *Toward a general Theory of Acting*, Palgrave Macmillan, New York, 2011.

Malaev-Babel, Andrei, *The Vakhtangov sourcebook*, Routledge, London and New York, 2011.

Marinis, de Marco, *The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993.

Mark Evans, *Movement training for the Modern actor*, Routledge, New York, 2009.

Mavromoustakos, Platon-Varzelioti, Gogo (επιμ.), *Challenging Limits: Performances of Ancient Drama, Controversies and debates*, University of Athens, European network of research and documentation of performances of ancient greek drama, Athens-Lavrion-Epidauros, 22 June -5 July 2015.

Mavromoustakos, Platon, “Greek theatre practice and commedia dell’ arte: a late rediscovery”, *La Commedia dell’ arte nella sua dimensione europea*, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Acrinet, 2000.

Meyerhold, Vsevolod, Brawn, Edward, *Meyerhold on theatre*, Methuen drama, London, 1998.

Minetti, Rémy, “1947-1977, Arlequin au Piccolo Teatro de Milan”, *Bouffonneries*, No.3, May 1981.

Mitter Shomit and Shevtsova Maria (ed.), *Fifty key theatre Directors*, Routledge, London and New York, 2005.

Mondor, Henri et Jean – Aubry G. (ed.), *Oevres complètes*, Gallimard, France, 1984.

Mouzenidi, Agni, *Strehler, Brook, Stein, trois metteurs en scène pour aujourd’hui. Essai de confrontation*, διδακτορική διατριβή, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, Paris, 1985.

Nagler, A.M, *A source book in theatrical history*, Dover Publications, New York, 1952.

Nick Worall, *Modernism to realism on the Soviet stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Orani, Aviv, “Realism in Vakhtangov’s Theatre of Fantasy”, *Theatre Journal*, V. 36, No 4, Dec. 1984.

Pavis, Patrice, *Theatre at the crossroads of culture*, translated by Loren Kruger, Routledge, New York, 1992.

Pavis, Patrice, *Analysing performance, Theater, Dance and film*, University of Michigan Press, U.S.A, 2003.

Pavis, Patrice, *Languages of the stage*, Performing arts journal publications, New York, 1982.

Pfister, Manfred, *The theory of analysis of drama*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1988.

Pickening, Kenneth, *Key concepts in drama and performance*, Palgrave Macmillan, England, 2005.

Piletti, Anna, “Giorgio Strehler and Bertolt Brecht: The meeting of two men of poetry”, μτφρ. John D. Tulk, Flavio Multineddu, *Modern drama*, Vol.42, No2, summer 1999.

Pitches, Jonathan, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, London and New York, 2003.

Quinn, Michael, *The Semiotic stage*, Peter Lang, New York, 1995.

Richards K. and Richards, L., *The Commedia dell’ arte. A Document History*, Blackwell, Oxford, 1990.

Ronfani, Ugo, *Io, Strehler: Conversazioni: con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milan, 1986.

Roose-Evans, James, *Experimental theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, London and New York, 1989.

Rudlin John and Crick, Olly, *Commedia dell’ arte, a handbook for troupes*, Routledge, London and New York, 2001.

Rudlin John and Paul, Norman, *Copeau, texts on theatre*, Routledge, London, 1990.

Rudlin, John, *Commedia dell’ arte, an actor’s handbook*, Routledge, London and New York, 1994.

Rzhevsky, Nicholas, *The Modern Russian Theatre*, M. E. Sharpe, New York, 2009.

Sartori, Donato, Lantana, Bruno, *L’art du masque dans la commedia dell’ arte*, Solin, Florence, 1983.

Sayler, Oliver, *The Russian Theatre*, Brentano’s Publisher’s, New York, 1922

Schechner, Richard, *Performance studies, an introduction*, Routledge, New York, 2006.

Scott, Malia, *Giorgio Strehler directs Carlo Goldoni*, Lexington books, New York, 2014.

Senelick, Laurence, *Theatre arts on acting*, Routledge Theatre Classics, London and New York, 2008.

Simonov, Ruben, *Stanislavsky’s Protege: Eugene Vakhtangov*, trans. Miriam Goldina, (ed.) Helen Choat, D.B.S. Publications, New York, 1969.

Slonim, Marc, *Russian theatre*, Collier books, New York, 1962.

Smith, Winifred, *The Commedia dell’ arte*, Benjamin Blom, New York, 1964.

Soon, Mei, “A meeting point or a turning point: On Vakhtangov’s theatrical activities and thought”, *Chang Gung Journal of humanities and social sciences*, 1:1, April 2008.

Strasberg, Lee, “Working with live material”, *T.D.R.*, n.9, 1 (1964).

Strehler, Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980.

Styan, J. L., *Modern drama in theory and practice 1*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

Trousdell, Richard, “Giorgio Strehler in rehearsal”, *TDR*, Vol.30, No4, winter 1986.

Turner, W. L., “The Director as Teacher”, *Educational Theatre Journal*, Vol.15, No4, Dec. 1963.

Vakhtangov, E., *Ecrits sur le théâtre*, traduction H. Henry, Lausanne, L’Age d’Homme, 2000.

Vakhtangov, Evgenii, *Zapiski, Pis’ma, Stat’i*, (eds) N. M. Vakhtangova, L. D.

Veinstein, André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955.

Vendrovskaja, B.E. Zakhava, *Iskusstvo*, Moscow, 1939.

Whyman, Rose, *The Stanislavsky system of Acting*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Willet, John (ed. and trans.), *Brecht on theatre*, Hill and Wang, New York, 1964.

Worall, Nick, *The Moscow Art Theatre*, Routledge, London and New York, 1996.

Zarilli, Philip, *Acting (re)considered*, Routledge, London and New York, 1995.

Ξένη μεταφρασμένη στα ελληνικά και ελληνική βιβλιογραφία

Bablet, Denis, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 1887-1914*, 1^{ος} τ., μτφρ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2008.

Balme, Christopher, *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*, μτφρ. Ρ. Κοκκινάκης, Β. Λιακοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα, 2012.

Barthes, Roland, *Εικόνα- Μουσική- κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 1997.

Carlson, Marvin, *Performance*, μτφρ. Ελ. Ράπτου, Παπαζήσης, Αθήνα, 2014.

- Dort, Bernard, «Στρέλερ και Γκολντόνι», μτφρ. Νικηφόρος Παπανδρέου, *Θεατρικά Τετράδια*, αρ.16, Πειραματική σκηνή της Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 1987.
- Dupont, Florence, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού*, μτφρ. Σοφία Γεωργακοπούλου, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2007.
- Dusigne, Jean – François, *Από το θέατρο τέχνης στην τέχνη του θεάτρου*, απόδ. Μάγια Λυμπεροπούλου, εκδ. ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, Πάτρα 2002.
- Elam, Keir, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika, *Θέατρο και μεταμόρφωση*, μτφρ. Νατάσα Σιουζούλη, Πατάκης, Αθήνα, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου, τ.1*, μτφρ. Γιάννης Καλιφατίδης, Πλέθρον, Αθήνα, 2012.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου, τ. 2*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Πλέθρον, Αθήνα, 2012.
- Goldoni, Carlo, *Τέλος καρναβαλιού*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, χειμώνας 2005-2006.
- Gouhier, Henri, *Το θέατρο και η ύπαρξη*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991.
- Hartnoll, Phyllis - Found, Peter (επιμ.), *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα, 2000.
- Jomaron, Jacqueline, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 1914-1940, 2^{ος}τ.*, μτφρ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2009.
- Kermode, Frank, *Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, μτφρ. Λήδα Φιλίππου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2011.
- Kleist, Heinrich Von, *Οι μαριονέτες*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Άγρα, Αθήνα, 1982.
- Müller, Werner, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte*, μτφρ. Δ. Μαυρομουστάκου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996.
- Pavis, Patrice, *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρομπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006.
- Strehler, Giorgio, «Ποίηση...Βιοτεχνική», μτφρ. Βίκυ Δέμου, *Δρώμενα*, τεύχος 1, Μαρ.-Απρ. 1985.

Αρτώ, Αντονέν, *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα- Γιάννινα, 1992.

Βακαλό, Γιώργος, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979.

Βαροπούλου, Ελένη, *Το ζωντανό θέατρο*, Άγρα, Αθήνα, 2002.

Βαχτάνγκωφ, Ευγένιος, «Από το σημειωματάριο του Βαχτάνγκωφ», απόδοση Μάγδα Κυριακίδου, *Εκκύκλημα*, Νο2, Γεν.-Μαρ.1984.

Βιλάρ, Ζαν, *Γύρω από τη θεατρική παράδοση*, μτφρ. Λεία Χατζοπούλου- Καραβία, Κάλβος Αθήνα, 1981.

Γκολντόνι, Κάρλο, *Η τριλογία του παραθερισμού*, μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης, Δωδώνη, Αθήνα, 2003.

Γκολντόνι, Κάρλο, *Λοκαντιέρα*, μτφρ. Αντώνης Σακελλαρίου, Δωδώνη, Αθήνα, 1977.

Γκολντόνι, Κάρλο, *Οι Αγροίκοι*, Η Σκηνή, Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Χειμώνας 1983.

Γκολντόνι, Κάρλο, *Οι δίδυμοι της Βενετίας*, μτφρ. Χ. Βλαβιανός, Δωδώνη, Αθήνα, 1996.

Γκολντόνι, Κάρλο, *Οι Υπηρέτριες*, Θέατρο Πόρτα, Χειμερινή περίοδος 1996-1997.

Γκολντόνι, Κάρλο, *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, ελεύθερη απόδοση Μάριος Πλωρίτης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1996.

Γκολντόνι, Κάρλο, *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, Θέατρο Κάτια Δανδουλάκη, Χειμώνας 1996-1997.

Γκόρτσακοφ, Νικολάι, *Βαχτάνγκωφ*, μτφρ. Α. Μανωλικάκης, Μέδουσα, Αθήνα, 1997.

Γκροτόφσκυ, Γιέρζι, *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ. Κώστας Μηλιτιάδης, εκδ. Κορόντζη, Αθήνα, 2010.

Δρομάζος, Στάθης, *Ορχήστρα κι αυλαία*, Δίφρος, Αθήνα, 1966.

Καγγελάρη, Δηώ, «Αρλεκίνος, Υπηρέτης δύο αφεντάδων σε σκην. Τζ. Στρέλερ: Η παράσταση συνεχίζεται», *Νέα Εστία*, τ.144, τχ.1705, Σεπ.-Δεκ.1998.

Λεκός, Ζακ, *Το ποιητικό σώμα*, μτφρ. Έλενα Βόγλη, ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2005.

Λυμπεροπούλου, Μάγια, «Αναζητώντας τον Τζιόρτζιο Στρέλερ», *Δρώμενα*, Ιούλιος-Οκτώβριος 1985.

Μάτεσις, Παύλος (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Λίζα Μαντζοπούλου, Δωδώνη, Αθήνα, [198;].

Μαυρομούστακος, Πλάτων, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2006.

Μουντράκη, Ειρήνη, «Τομές και συγκλίσεις στο χώρο και τον χρόνο. Το παράδειγμα του Αρλεκίνου, Υπηρέτη δύο αφεντάδων, του Κάρλο Γκολντόνι» στον τόμο *Πρακτικά*

- επιστημονικού συνεδρίου, *Από τη χώρα του κειμένου στο βασίλειο της σκηνής*, 26-30 Ιανουαρίου 2011, επιμ. Γωγώ Βαρζελιώτη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2014.
- Μποζιζίο, Πάολο, *Ιστορία Θεάτρου, τ.1*, μτφρ. Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006.
- Μπρεχτ, Μπέρτολτ, *Οι διάλογοι από την αγορά του χαλκού*, μτφρ. Αντώνης Γλυτζουρής, Θωμαή Σαρηγιάννη, Δωδώνη, Αθήνα, 2000.
- Μπρουκ, Πήτερ, *Η σκηνή χωρίς όρια*, μτφρ. Μαρί- Πωλ Παπαρά, Αρίων, Αθήνα, 1970.
- Νικόλ, Αλλαρντάυς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου, τ.Β΄*, μτφρ. Μαρία Οικονόμου, εκδόσεις Σμυρνιώτη, 1981.
- Ντιντερό, Ντενίς, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφρ. Αιμίλιος Βέζης, Πόλις, Αθήνα, 2001.
- Ντορτ, Μπερνάρ, «Για την αποστασιοποίηση», μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, *Θεατρικά τετράδια, 15*, Πειραματική σκηνή της Τέχνης, εκδ. σύγχρονα θέματα, Μάρτης 1987.
- Ντορτ, Μπερνάρ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, μτφρ. Άννα Φραγκουδάκη, Κέδρος, Αθήνα, 1975.
- Πατσαλίδης, Σάββας, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις*, τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα, 1997.
- Πεφάνης, Γιώργος, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2013.
- Πεφάνης, Γιώργος, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 1999.
- Πλωρίτης, Μάριος, «Ένας υπηρέτης – αφέντης», *Το Βήμα*, 29/09/1996.
- Πλωρίτης, Μάριος, *Μίμος και μίμοι*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990.
- Πλωρίτης, Μάριος, *Της σκηνής και της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1989.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, Πατάκης, Αθήνα, 2004.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2011.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Μνείες και μνήμες, 10 θεατρολογικά μελετήματα*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2006.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα, 1985.

- Σαίξπηρ, Ουίλιαμ, *Αμλετ*, μτφρ. Μιχάλης Κακογιάννης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1985.
- Σεβαστίκογλου, Γιώργος, *Πράξις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1992.
- Σκαλιόρας, Κωστής, «Βαχτάνγκωφ», *Ταχυδρόμος*, 19 Σεπτεμβρίου 1964.
- Σολομός, Αλέξης *Θεατρικό Τετράδιο*, Δίφρος, Αθήνα, 1962.
- Σολομός, Αλέξης, *Ηλικία του θεάτρου*, Δίφρος, Αθήνα, 1993.
- Σολομός, Αλέξης, *Θεατρικό λεξικό*, Κέδρος, Αθήνα, 1989.
- Σπάθης, Δημήτρης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1986.
- Στανισλάβσκυ, Κωνσταντίν, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, μτφρ. Άγγελου Νίκα, Γκόνης, Αθήνα, [19--].
- Στανισλάβσκυ, Κωνσταντίν, *Η ζωή μου στην Τέχνη*, τ. Α', μτφρ. Άγγελου Νίκα, Γκόνης, Αθήνα, 1980.
- Στανισλάβσκυ, Κωνσταντίν, *Η ζωή μου στην Τέχνη*, τ. Β', μτφρ. Άγγελου Νίκα, Γκόνης, Αθήνα, 1980.
- Στανισλάβσκυ, Κωνσταντίν, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, μτφρ. Άγγελου Νίκα, Γκόνης, Αθήνα, 1977.
- Στρέλερ, Τζόρτζιο, «Piccolo Teatro di Milano, Αρλεκίνος, υπηρέτης δύο αφεντάδων», απόδ. Ανδρέας Χαρμπίλας, *Εκκύκλημα*, Ν.7, Απρίλιος- Ιούνιος 1985.
- Ταμπάκη, Άννα, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος})*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1993.
- Ταμπάκη, Άννα, *Το Νεοελληνικό θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αιώνας)*, Δίαυλος, Αθήνα, 2005.
- Τσέχωφ, Άντον, *Ο Γλάρος*, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1993.
- Χάρτνολ, Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδόσεις Υποδομή, 1980.

EYPETHPIO

- Auslander, Philip, 3
- Bablet, Denis, 15
Balme, Christopher 4, 5
Banham, Martin, 25
Bittner, Stephen , 40
Brockett, Oscar, 16, 31
- Carlson, Marvin, 3, 6, 52, 65
Chekhov, Michael, 10
commedia dell' arte, 2, 5, 22, 25, 30-31, 35, 37-38, 45-46, 48-49, 50, 55-56, 58- 66, 68, 81-82, 90-91, 93, 114
- Decroux, Etienne, 61
Dort, Bernard 47, 57, 66, 67, 79, βλ. και Ντορτ, Μπερνάρ 13, 53, 54, 57, 66, 79
- Fairground booth*, 22, 70
Ferrone, Siro, 53
Fischer – Lichte, Erika, 3, 4, 9, 13, 17, 30-31, 34, 42, 89
Flash, Marish, 61
- Graig, Edward Gordon, 5, 49, 50, βλ. και Κραίηγκ, 9, 48-49
- Harlequin, the Marriage Broker*, 39
Hirst, David, 12, 51- 53, 56, 69, 71, 78
Houghton, Norris, 16, 27, 34
- James, William, 20
jeu théâtral, 32
Jomaron, Jacqueline, 39, 40
- Krasner, David, 28
- lazzi*, 31, 35, 55, 63
Leach, Robert, 13, 20, 21, 23
Lecoq, Jaques, 61, βλ. και Λεκόκ, Ζακ, 48, 50
- Marinis, de Marco, 3, 8, 10
Moretti, Marcello, 58, 61, 63, 69, 109-111
- Pavis, Patrice, 6, 11, 13, 14, 61
Pavlov, Ivan Petrovich, 20
Pfister, Manfred, 4
Piccolo Teatro, 51, 53, 57, 64, 73, 91, 97, βλ. και Πίκολο, 59, 72
Pickening, Kenneth, 5
- Rudlin, John, 31, 50, 56, 59, 64, 71, 72
Ruzzante, 31
- Sacchi, Antonio, 46, 84, βλ. και Σάκι Αντόνιο, 32, 84
San Samuele, 32, 46
Schechner, Richard, 3
Scott, Malia, 57, 63, 72, 73, 74
Soleri, Ferruccio 69, 116, 118, βλ. και Σολέρι, 82, 84
Strasberg, Lee, 10, 29
Sun, Mei, 39, 40
- tableau vivant, 64
Tanant, Myriam, 59, 63, 64
Taylor, Frederick Winslow, 20
théâtre théâtral, 47
Trubotchkin, Dmitry, 21
Turner, W., 26, 93
- Verigina, Valentina, 22
- Whyman, Rose, 18, 24, 28
Wilson, Robert ,9

- Άμλετ*, 8, 83, 96
Αντρέϊνι, Ιζαμπέλα, 84
Άππια, Άντολφ, 9
Αρλεκίνος, 2, 47, 49, 57, 58, 60, 62- 64, 69, 72-73, 75-78, 82-83, 95, 97, 113, 119, 120-121
Αρτώ, Αντονέν, 8, 9, 13, 94
- Βάγκνερ, Ρίχαρντ*, 22
Βαχτάνγκοφ, Ευγένιος, 1, 2, 5, 10, 13, 14, 23-29, 32-36, 38- 43, 51, 64, 71, 83, 85, 95, 101
Βιλάρ, Ζαν, 5, 52
Βυσσινόκηπος, 77
- Γεώργιος Δούκα του Σαξ- Μάινινγκεν*, 13
Γκαίτε, Γιόχαν Βολφγκανγκ, 12, 17
Γκάνθαμ, Μπάρι, 32
Γκάρρικ, Ντέιβιντ, 11
Γκολντόνι, Κάρλο, 2, 6, 32, 38, 45, 46, 47, 48, 55, 56, 57, 59, 60, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 78, 88, 94, 95, 114
Γκόρτσακοφ, Νικολάι 25, 26, 35, 36, 37, 41, 42, 95
Γκότσι, Κάρλο, 24, 32, 33, 36, 40, 42, 85
Γκράσι, Πάολο, 46, 53, 54
Γκροτόφσκυ, Γιέρζυ, 9, 27, 95
Γλάρος, 19
- Δρομάζος, Στάθης*, 40
- Έλντρετζ, Σηρς*, 58
Έσπλιν, Μάρτιν, 11
- Ζαβάτσκι, Γιούρι*, 33, 43
Ζακχάβα, Μπόρις, 43
Ζουβέ, Λουί, 77
- Θέατρο Τέχνης*, 19, 20, 23, 53
Θέσπις, 12
- Κλάιστ, φον Χάινριχ*, 13
Κοζλόφσκυ, Αλεξάντερ, 38
Κοπώ, Ζακ, 5, 48, 50, 52, 54, 58, 74, 77
Κοττ, Γιαν, 68
- Λέβαλντ, Αουγκουστ*, 13
- Λοκαντιέρα*, 47, 48, 94
Λυμπεροπούλου, Μάγια, 52, 73, 74, 89
- Μαλλαρμέ, Στεφάν*, 7
Μαίτερλινκ, Μωρίς, 24
Μαρσώ, Μαρσέλ, 50
Μαρτινέλλι, Τριστάνο, 60, 84
Μαυρομούστακος, Πλάτων, 6, 48, βλ. και *Platon Manomoustakos*, 21, 32
Μέγιερχολντ, Βσέβολοντ, 2, 5, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 39, 48, 49, 70
Μνουσκίν, Αριάν, 50
Μολιέρος, 32
Μουζενίδη, Αγνή, 79
Μπακονικόλα, Χαρά, 45, 76, 89
Μπαράττο, Μάριο, 56, 57
Μπαρρώ, Ζαν-Λουί, 50
Μπαρτ, Ρολάν, 7
Μπέκετ, Σάμουελ, 4
Μπεόλκο, Άντζελο, 31
Μπερνάρ, Σάρα, 11
Μπιανκολέλλι, Τζουζέπε Ντομένικο ,84
Μποζίτζιο, Πάολο, 13, 31
Μπρεχτ, Μπέρτολτ, 5, 13, 21, 32, 41, 42, 53, 54, 66, 67, 68, 71, 77, 78, 79, 95, 96
Μπρουκ, Πήτερ, 3
Μπύχνερ, Γκέοργκ, 53
Μύλλερ, Β., 60
- Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο, Βλαντιμίρ*, 15
Νιβίνσκυ, 29, 36, 37, 81, 101, 102
Ντάνκαν, Ισιδώρα, 38
Ντομινίκ, 84
Ντούζε, Ελεονόρα, 11
- Οντεόν*, 72, 82
Ουίλσον, Ρόμπερτ, 50
- Περούτσι, Αντρέα* ,31
Πεφάνης, Γιώργος, 9, 15
Πλωρίτης, Μάριος, 6, 19, 30, 46, 48, 50, 94, 97
Πουτσίνι, Τζάκομο, 32
Πούχνερ, Βάλτερ, 3, 4, 5, 9, 32, 47
- Ράινχαρτ, Μαξ*, 47, 57, 83
Ρικομπόνι, Λουί, 45

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ, 8, 12, 35, 53, 76, 83, 96

Σαρλώ, 50

Σαρτόρι, Αμλέτο, 61, 81

Σίλλερ, Φρίντριχ, 12, 32, 33

Σιμόνοφ, Ρούμπεν, 38, 43

Σολομός, Αλέξης, 12

Σουλερτζίσκου, Λεοπόλντ, 24

Στανισλάβσκυ, Κωνσταντίν, 2, 5, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 47, 53, 54, 78, 79, 97

Στρέλερ, Τζόρτζιο, 1, 2, 5, 6, 11, 14, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 88, 95, 97, 109

Τουραντώ, 1, 2, 5, 24, 27, 29, 32, 33, 34, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 47, 51, 64, 71, 81, 82, 85, 100, 103, 104, 108

Τσάπλιν, Τσάρλυ, 50

Τσέχωφ, Αντόν, 18, 19, 24, 97

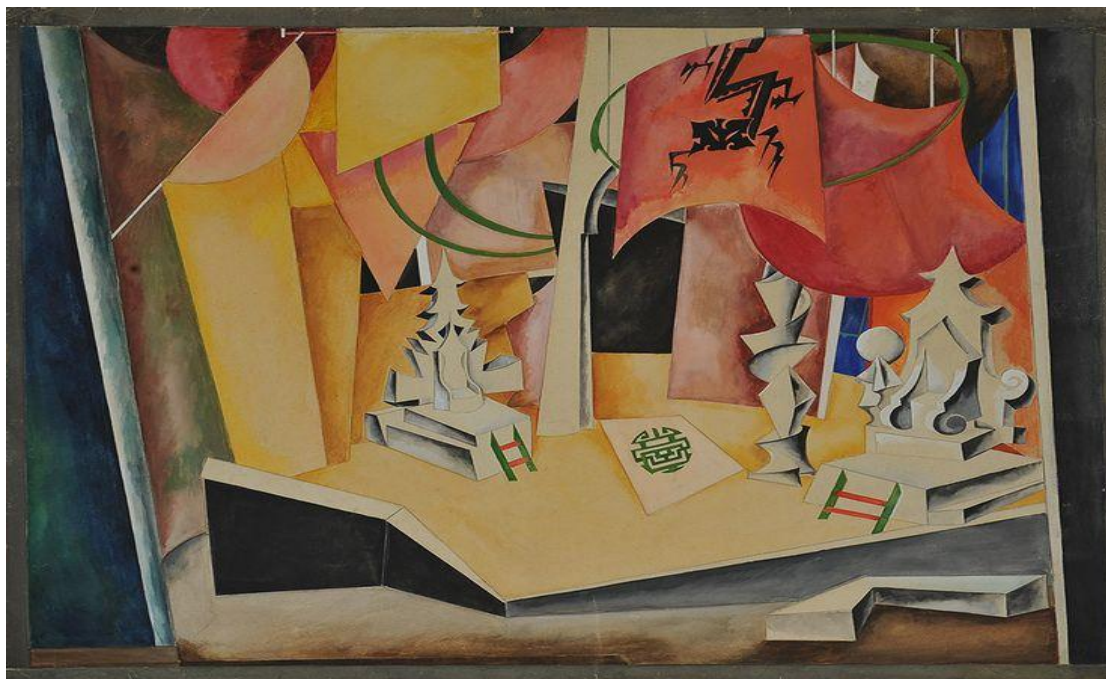
Υπηρέτης δύο αφεντάδων, 1, 5, 6, 46, 47, 48, 51, 55, 56, 57, 67, 72, 73, 76, 77, 81, 82, 85, 94, 95, 109

Φριτζέριο, Έτζιο, 65

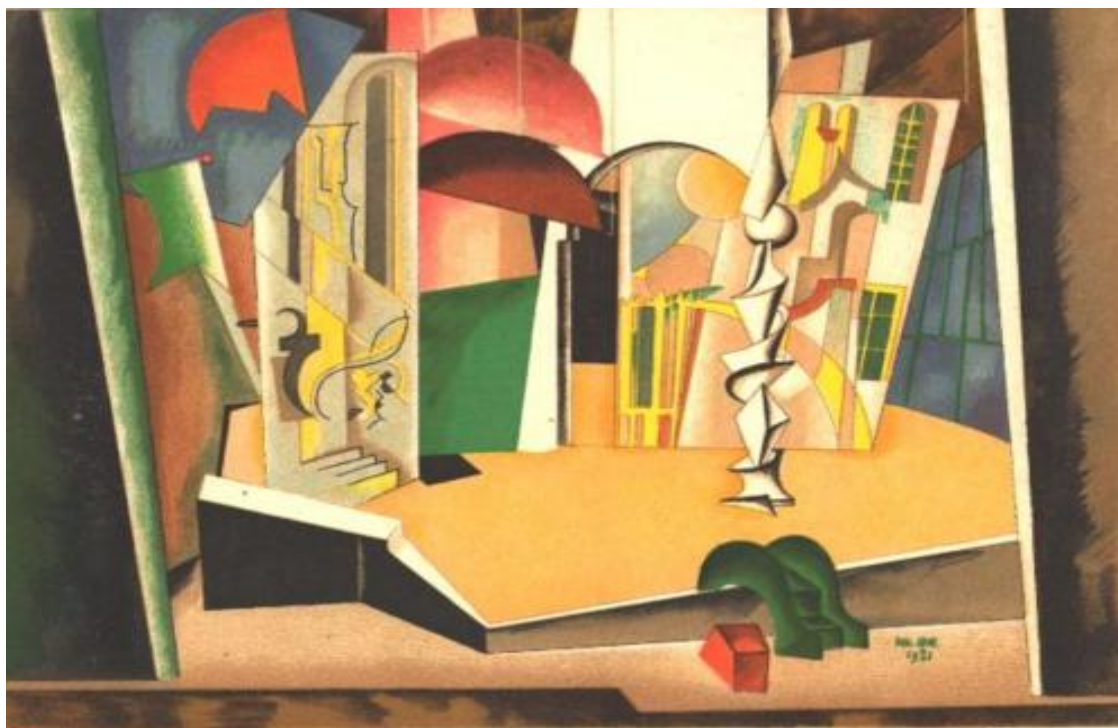
Χάρτνολ, Φύλλις, 31

Χορν, Δημήτρης, 11

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ
(Από την Τουραντώ του Βαχτάνγκοφ)



1. Σχέδιο του Νιβίνσκυ στο οποίο ξεχωρίζουν τα χρωματιστά, κρεμαστά, υφασμάτινα σκηνικά, η αψιδωτή είσοδος, δύο θρόνοι σε στυλ παγόδας κι η παραπομπή σε κινέζικα σχέδια



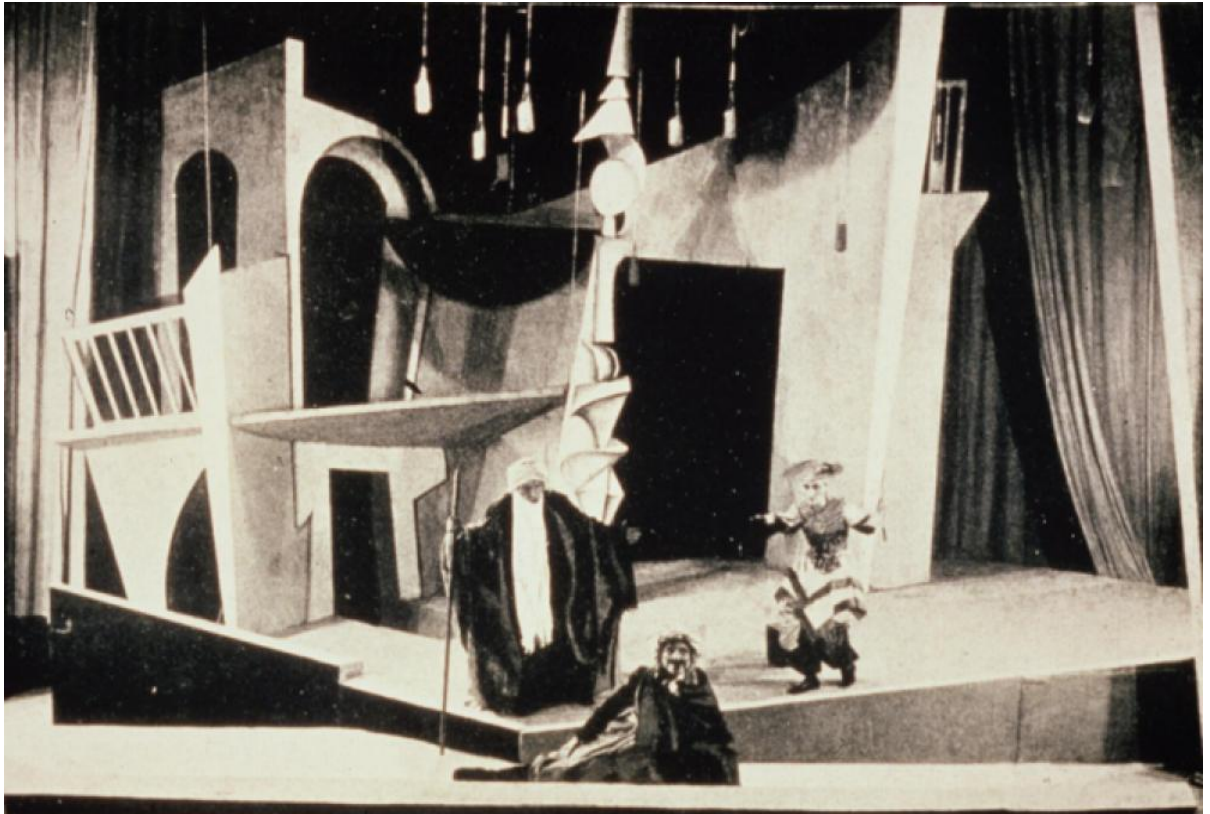
2. Σχέδιο του Νιβίνσκυ ζωγραφισμένο σύμφωνα με το ρεύμα του κυβισμού. Μπροστά δεξιά η ελικοειδής στήλη. Είναι φανερή η επικλινή προς το κοινό σκηνή.



3. Σχέδιο του Νιβίνσκυ όπου μπροστά από την είσοδο του μουντρομιού έχει ανοιχθεί μία εσωτερική αυλαία. Από πάνω ξεχωρίζει ο κρεμαστός ήλιος.



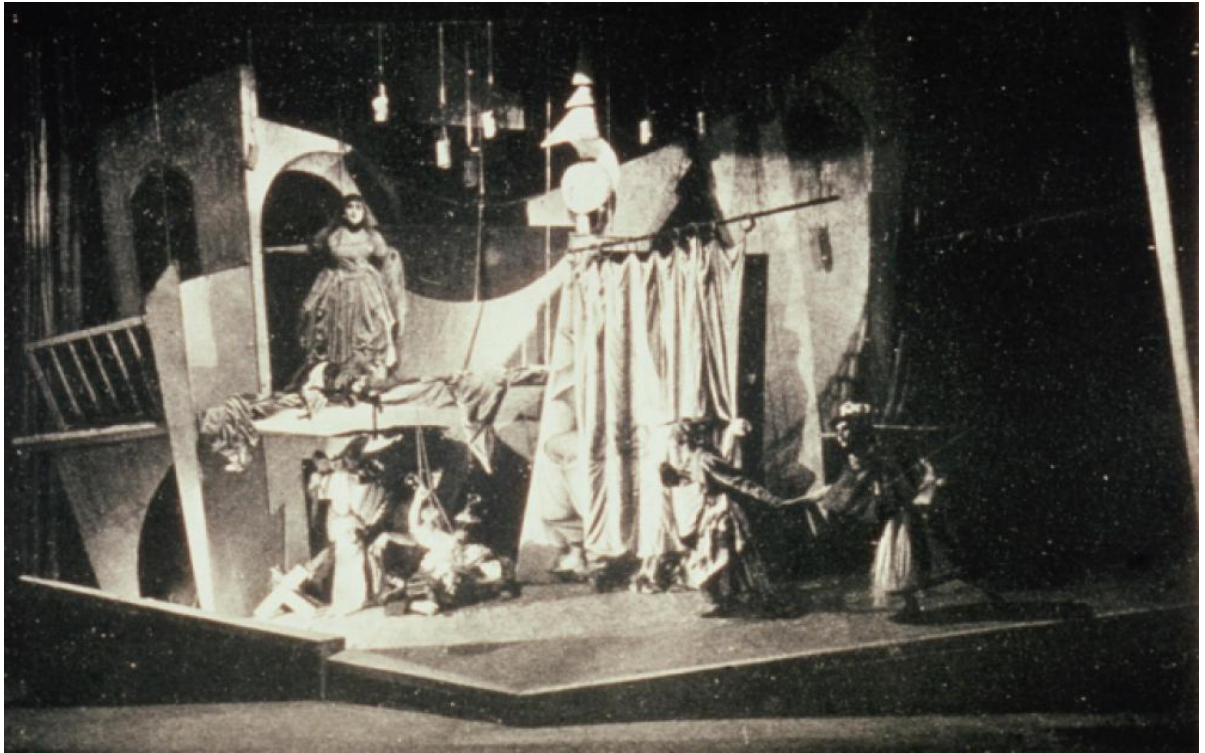
4. Η αρχική σκηνή κατά την οποία οι ηθοποιοί φορούν τα θεατρικά τους κοστούμια.



5. Κάτω από την αψιδωτή είσοδο ξεχωρίζει το μουντρούμι που παραπέμπει σε είσοδο αιγυπτιακής πυραμίδας όπου θα βασανίζονταν και θα εκτελούνταν οι γαμπροί που δεν θα κατάφερναν να λύσουν τα αινίγματα. Φαίνονται ακόμα τα κρεμαστά βαρίδια που ήταν χρωματιστοί αμμόσακοι που τους χρησιμοποιούσαν για να ισορροπήσουν τα κρεμαστά σκηνικά.



6. Μία από τις ηθοποιούς που ερμήνευσαν την Τουραντώ το 1922



7. Η Τουραντώ στο μπαλκόνι, έξω από το μπουντρούμι ένας ετοιμοθάνατος, μία εσωτερική αυλαία κρύβει την δεξιά κύρια είσοδο, ενώ έρχονται άνθρωποι του παλατιού. Φαίνονται οι κρεμαστοί αμμόσακοι.



8. Ξεχωρίζει το καπέλο που είναι φτιαγμένο σαν από φύλλα κι η γενειάδα στερεωμένη με σχοινί και φτιαγμένη από ύφασμα



9. Ο Πανταλόνε κι ο Ταρτάλια με ζωγραφιστές μάσκες



10. Ο Τρουφαλδίνo με ζωγραφιστή μάσκα, μακιγιάζ κλόουν και κοστούμι του Τρουφαλδίνo πάνω σε σύγχρονο κοστούμι



11. Ο Μπριγκέλα με έντονο μακιγιάζ και ζωγραφιστή μάσκα



12. Ο Πανταλόνε με ζωγραφιστή μάσκα, με ψεύτικη μακριά γαμψή μύτη και μαύρο σακάκι



13. Η Αντέλμα κι ο Καλάφ με τυλιγμένη μία πετσέτα για τουρμπάνι κάθονται σε ένα χαμηλό καναπέ. Το ημικόκλιο που ξεχωρίζει από πίσω τους ήταν φτιαγμένο από μουσελίνα και χαρτόνι και ήταν το μπουντουάρ της πριγκίπισσας



14. Ο Τιμούρ με πετσέτα για τουρμπάνι, με κασκόλ για γενειάδα και για κάπα ένα ύφασμα που το χρησιμοποιούσαν για παραπέτασμα στο πίσω μέρος της σκηνής



15. Οι τέσσερις μάσκες από την παράσταση του 1963



16. Η Τουραντώ από την ηθοποιό Yulia Borisova στην παράσταση του 1963.

(από τον Υπηρέτη δύο αφεντάδων του Στρέλερ)



17. Ο Marcello Moretti με ζωγραφιστή μάσκα στην πρώτη εκδοχή της παράστασης, 1947



18. Το σκηνικό του εσωτερικού του πανδοχείου, 1947



19. Ο Marcello Moretti στην δευτερη εκδοχή , με δερμάτινη μάσκα, 1951- 1952.



20. Το σπίτι του Πανταλόνε, 1951-1952.



21. Ο Marcello Moretti στην τρίτη εκδοχή, 1956



22. Η σκηνή του θεάτρου προβάλλεται μέσα στην σκηνή του κόσμου...1956-1957.



23. Στο φόντο απεικονίζεται με λεπτομέρεια η κουζίνα του πανδοχείου, ενώ προβάλλουν από αριστερά τα ερείπια μιας πόλης του παρελθόντος... 1956-1957.



24. Στην κουζίνα του πανδοχείου, η αναγνώριση των δύο ερωτευμένων, 1959-1960.



25. Ο Αρλεκίνος με την αγαπημένη του Σμεραλδίνα, σ' ένα δρομάκι της Βενετίας και μπροστά τους μια σειρά από κεριά. 1959-1960.



26. Στο κέντρο η σκηνή όπου παίζεται το έργο του Γκολντόνι, δεξιά κι αριστερά τα φωτισμένα κάρα που μεταφέρουν τους ηθοποιούς κι ο χώρος προετοιμασίας τους, όπου η δράση συνεχίζεται, στο φόντο ένα κτήριο του 17^{ου} αιώνα στην πόλη στην οποία παίζεται το έργο. Ο 16^{ος}, ο 17^{ος}, ο 18^{ος} κι ο 20^{ος} αιώνας συνενώνονται, 1962-1963.



27. Παράβαλε με την παραπάνω εικόνα. Πλανόδιοι φτωχοί, θεατρίνοι της *commedia dell'arte* παίζουν σε αυτοσχέδια σκηνή μπροστά από ένα παλάτι.



28. Ζωγραφιστό κρεμαστό σκηνικό για το σπίτι του Πανταλόνε, τα ερείπια μιας πόλης γύρω στο χώρο προετοιμασίας των ηθοποιών και τα άσπρα κομμάτια ύφασμα στην οροφή που άλλοτε χρησιμοποιούσαν για να προστατευθούν από τον ήλιο τώρα δίνουν ένα τόνο ταξιδιού. | 1967-1968.



29. Παράβαλε με το παραπάνω σκηνικό.



30. Ο Ferruccio Soleri στην τέταρτη εκδοχή, 1967-1968.



31. Ο Ferruccio Soleri στην τέταρτη εκδοχή, 1972-1973



32. Στο φόντο απεικονίζεται ένα μέρος της Βενετίας, ξεχωρίζουν οι τρεις σειρές κεριών, κάτω στο προσκήνιο, λίγο πιο πάνω από το ζωγραφιστό σκηνικό κι αρκετά πιο πάνω στο σύγχρονο κτήριο, 1972-1973.



33. Στην κουζίνα του πανδοχείου, το ζωγραφιστό σκηνικό απεικονίζει με λεπτομέρεια την εποχή, την κοινωνική τάξη και την κατάσταση του πανδοχείου, 1972-1973.



34. Ο Ferruccio Soleri στην πέμπτη εκδοχή, 1977-1978 στην πάνω φωτογραφία με στυλιζαρισμένη κίνηση και στην κάτω με το σύννεφο που θα τον σώσει από τους αφεντάδες του..



35. Ο Αρλεκίνος κάνοντας τα ακροβατικά του, 1978-1979.



36. Στην σκηνή του σερβιρίσματος, 1982-1983.



37. Η περίφημη σκηνή της προσπάθειας να κλείσει το γράμμα του αφέντη του. Μέσα από το βάθος της σκηνής προβάλλουν τα κεριά πάνω στα κηροπήγια, το φόντο σκοτεινό κι άδειο και στο κέντρο της σκηνής και του ενδιαφέροντος ο Αρλεκίνος. 1990-1991



38. Ο Αρλεκίνος προσπαθεί να το σκάσει πάνω σε μια αιώρα, 1992-1993.



39. Ο Αρλεκίνος στην πλατεία με τη ζύλινη σκάλα πίσω του κλειστή, 1996-1997.



40. Ο Αρλεκίνος, στο φινάλε ενώ σβήνει ένα – ένα τα κεριά, 1996-1997.