

ποιότητα μεγάλης ποικιλίας, πολύ κοντά στο καθιερωμένο θέατρο ή στο one(wo)man show, ενίοτε συρραφές, αλλά συνήθως πρωτότυπα (ΖΟΥΚ, ΖΟΥΛ, ΜΠΑΛΑΣΚΟ). Το καφέ-θέατρο δεν μπόρεσε ακόμα να εξοικονομήσει τα μέσα για μια δημιουργία απελευθερωμένη από τις εμπορικές πιέσεις και, πολύ περισσότερο, να δημιουργήσει ένα καινούργιο θεατρικό είδος με διάρκεια.

☐ Merle, 1985

κείμενο και σκηνή

☞ Γαλλ.: texte et scène· Αγγλ.: text and performance· Γερμ.: Text und Aufführung· Ισπ.: texto y escena.

Ο στοχασμός πάνω στις σχέσεις κειμένου και σκηνής ανοίγει μια εις βάθος συζήτηση περί σκηνοθεσίας*, υπόστασης του θεατρικού λόγου και ερμηνείας* του δραματικού κειμένου*.

1. Ιστορική εξέλιξη

α. Η λογοκεντρική στάση

Από τον ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ έως την εμφάνιση της σκηνοθεσίας ως συστηματικής πρακτικής, στα τέλη του περασμένου αιώνα, κι εκτός των λαϊκών παραστάσεων ή των θεαμάτων έργων, το θέατρο ήταν εγκλωβισμένο σε μια λογοκεντρική σύλληψη. Είτε ως χαρακτηριστική στάση της κλασικής αριστοτελικής δραματουργίας είτε της δυτικής παράδοσης, επανέρχεται, κάνοντας το κείμενο πρώτο στοιχείο, βαθεία δομή και ουσιαστικό περιεχόμενο της δραματικής τέχνης. Η σκηνή (το «θέαμα», η όψις* κατά τον ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ) ακολουθεί ως επιφανειακή και περιττή έκφραση, απευθύνεται μόνο στις αισθήσεις και τη φαντασία κι εκτρέπεται κοινό από τη λογοτεχνική καλλιτέπεια του μύθου και το στοχασμό επί της τραγικής σύγκρουσης. Παράγεται μια θεολογική απομείωση κειμένου, καταφύγιο της αένανης σημασίας της ερμηνείας και της ψυχής του έργου και σκηνής, περιφερειακού πεδίου επιτήδευσης, αισθησιασμού,

παραβατικού σώματος, αστάθειας, συνοπτικά, της θεατρικότητας*.

β. Η κοπερνίκεια επιστροφή της σκηνής

Κατά τα τέλη του 19ου αιώνα αρχίζει η αναστροφή της λογοκεντρικής στάσης. Η υποψία ότι ο λόγος είναι ο θεματοφύλακας της αλήθειας και η απελευθέρωση των ασυνείδητων δυνάμεων της εικόνας και του ονείρου προκαλούν τον απεγκλωβισμό της θεατρικής τέχνης από το πεδίο του λόγου, ο οποίος ως τότε θεωρούνταν ως μόνος ορθός η σκηνή, και ό,τι συντελείται επ' αυτής, προάγεται στην τάξη του υπέρτατου διοργανωτή της σημασίας της παράστασης*. Ο Α. ΑΡΤΑ ορίζει την κατάληξη αυτής της εξέλιξης, στην καθαρότητα της αισθητικής και το σφρίγος της διατύπωσης: «Το θέατρο που υποτάσσει τη σκηνοθεσία και την υλοποίηση, δηλαδή ό,τι συνιστά το ιδιαίτερος θεατρικό, στο κείμενο, είναι θέατρο βλάκα, τρελού, ομοφυλόφιλου γραμματικού, μπακάλη και θετικιστή, δηλαδή δυτικό» (1964, IV: 49-50).

2. Διαλεκτική του κειμένου και της σκηνής

Η ιστορική εξέλιξη της σχέσης κειμένου και σκηνής απεικονίζει τη διαλεκτική αυτών των δύο συστατικών της παράστασης. Εκ των δύο το ένα:

– είτε η σκηνή επιδιώκει να αποδώσει ή να επαναλάβει το κείμενο

– είτε μεγεθύνει την απόκλιση από αυτό, το κριτικάρει ή το σχετικοποιεί με μια οπτική απόδοση που δεν το αναδιπλασιάζει.

α. Η σκηνοθετική δυναμική του κειμένου

Στην πρώτη περίπτωση, της σκηνοθετικής επανάληψης, η σκηνοθεσία περιορίζεται στην αναζήτηση σκηνοθετικών σημείων που απεικονίζουν ή δίδουν στο θεατή την ψευδαίσθηση ότι απεικονίζουν το αναφερόμενο του κειμένου. Με ανησυχία διαπιστώνουμε ότι για το κοινό –και μάλιστα για πολλούς «ρεαλιστές» σκηνοθέτες και «φιλολογικές» κριτικές, αλλά επίσης για ανθρώπους της σκηνής– η λύση

αυτή φαίνεται υποδειγματική, στόχος προς επίτευξη: «Η καλή σκηνοθεσία είναι ένας εσωτερικός μετασχηματισμός, σημείο προς σημείο που εξελίσσεται ως το τέλος. Το κείμενο γίνεται παράσταση, ακολουθώντας μια δυναμική κατεύθυνση, η οποία πριν υπενοείτο, άρα ήταν κρυμμένη, ενώ τώρα πραγματώνεται εις τρόπον ώστε να μοιάζει αναπόφευκτη» (ΧΟΡΝΜΠΥ, 1977: 109). Αυτή η θεώρηση του κειμένου, ως κρυμμένης δυναμικής (ΧΟΡΝΜΠΥ, 1977) ή «σκηνικής δυναμικότητας» (ΣΕΡΠΕΡΙ, 1978) θεωρεί ότι το κείμενο εμπεριέχει μια επαρκή σκηνοθεσία την οποία αρκεί να ξαναβρούμε κι ότι η παράσταση και η σκηνική εργασία δεν συγκροούνται με τη σημασία του κειμένου, αλλά την υπηρετούν. Αυτή είναι η αντίληψη μιας φιλοσοφικής στάσης απέναντι στο θέατρο (δίχως να έχει ο όρος κάτι το προσβλητικό). Έχει την αξία να μην πετιέται το παιδί (κείμενο) με το νερό του μπάνιου (σκηνική διαδικασία), οπωσδήποτε χρήσιμη, σήμερα, στους μη ελεγχόμενους πάντοτε πειραματισμούς των ανθρώπων που χειρίζονται κι έχουν εμμονή με το κείμενο. Κινδυνεύει, όμως, με τη σειρά της, να εμποδίσει τη θεατρική έρευνα, διαιωνίζοντας έναν ορισμένο λογοκεντρισμό.

β. Το αγεφύρωτο ερμηνευτικό* χάσμα

Αντιστρόφως, μοιάζει ορθότερο να σημειώσουμε το χάσμα κειμένου και σκηνοθεσίας. Μόλις η σκηνοθεσία απελευθερώνεται από το ρόλο της θεραπεινίδος απέναντι στο κείμενο, δημιουργείται απόσταση σημασιολόγησης ανάμεσα στα δύο συνθετικά και ανισορροπία οπτικού και κειμενικού. Αυτή η ανισορροπία γεννά μια νέα ματιά επί του κειμένου κι ένα νέο τρόπο να δείχθει η πραγματικότητα που υποβάλλει το κείμενο.

Το χάσμα γίνεται αδιαπέραστη τάφρος μεταξύ κειμένου και τόπου/χρόνου εκφοράς του. «Ίσως», γράφει ο Μπερνάρ Ντορτ, «η ικανοποίησή μας στο θέατρο να οφείλεται ακριβώς στο ότι βλέπουμε να εγγράφεται στη φευγαλέα στιγμή και τον περιορισμένο

χώρο της παράστασης ένα κείμενο εξ ορισμού ξένο στο χρόνο και το χώρο. Έτσι, η θεατρική παράσταση δεν γίνεται το πεδίο μιας ανακτημένης ενότητας, αλλά μιας ανειρηνευτής, για πάντα, έντασης, ανάμεσα στο αιώσιο και το φευγαλέο, το καθολικό και το ιδιαίτερο, το αφηρημένο και το συγκεκριμένο, ανάμεσα στο κείμενο και τη σκηνή. Δεν υλοποιεί περισσότερο ή λιγότερο ένα κείμενο: το κριτικάρει, το αναγκάζει, το ερωτά. Αντιπαραβάλλεται μαζί του και το αντιπαραβάλλει μαζί της. Δεν είναι μια συνθήκη, αλλά μια μάχη» (Le Monde du dimanche, 12 Οκτωβρίου, 1980).

3. Κειμενική μυθοπλαστικότητα και σκηνική μυθοπλαστικότητα

Η θεωρία της μυθοπλασίας υποχρεώνει να στοχαστούμε τη σχέση κειμένου και σκηνής ως προς τη μυθοπλαστική διαδικασία της σκηνοθεσίας. Η μυθοπλασία μπορεί να μοιάζει ως μέσος όρος και διαμεσολάβηση ανάμεσα σε αυτό που αφηγείται το δραματικό κείμενο κι αυτό που εικονίζει η σκηνή, ως εάν η διαμεσολάβηση να πραγματοποιείται από την οπτική και κειμενική διαμόρφωση ενός μυθοπλαστικού πιθανού κόσμου, κατασκευασμένου, αρχικά, κατά τη δραματουργική ανάλυση και την ανάγνωση, εικονοποιημένου κατόπιν επί σκηνής. Αυτή η υπόθεση δεν είναι ψευδής, αν προσέξουμε να μην επανεισαγάγουμε λάθρα τη θεωρία του ενεργοποιημένου αναφερόμενου που θα εικόνιζε αυτή τη μεσολάβηση. Αν, τελικά, υπάρχει προφανής σχέση κειμένου και παράστασης, δεν είναι υπό μορφή μετάφρασης ή αναδιπλασιασμού του πρώτου στο δεύτερο, αλλά οπτικοποίηση του μυθοπλαστικού σύμπαντος που δομείται από το κείμενο και του μυθοπλαστικού σύμπαντος που παράγεται από τη σκηνή χρειάζεται να διερευνήσουμε τις τροπικότητες αυτής της οπτικοποίησης.

α. Δύο μυθοπλαστικές υποστάσεις

Οι δύο μυθοπλαστικές υποστάσεις, διά

του κειμένου και διά της σκηνης, διαθέτουν ιδιαίτερα γνωρίσματα, δεδομένου, ωστόσο, ότι το σκηνικό μυθοπλαστικό σύμπαν είναι ταυτόχρονα:

– αυτό που περικλείει και εισάγει το μυθοπλαστικό σύμπαν του προφερόμενου επί σκηνης κειμένου, αυτό που του παρέχει την αποφαντική κατάσταση·

– αυτό που μπορεί να αναιρείται και να διαλύεται εκ των έσω, διά της παρεμβολής του εκφερόμενου στην παράσταση κειμένου. Το δραματικό κείμενο είναι, τελικά, ένα σημειολογικό σύστημα, του οποίου η σημασιολογική ακρίβεια κι ο άμεσα κατανοήσιμος λεκτικός χαρακτήρας αποσαφηνίζουν τα άλλα σημαίνοντα συστήματα και τους παρέχουν τη δυνατότητα να συναρτηθούν στα σημαινόμενα που προέρχονται από το γλωσσικό κείμενο.

Η οπτικοποίηση των δύο μυθοπλαστικών τρόπων, στην περίπτωση της θεατρικής σκηνοθεσίας, αποκαθίσταται χάρη στην αναδιπλασιασμένη μυθοπλασία.

• Σκηνική μυθοπλαστικότητα

Η θεατή και ακουστή κατάσταση, στην οποία προφέρεται το δραματικό κείμενο, διά της σκηνικής απόφασης.

• Κεμενική μυθοπλαστικότητα

Διά της μυθοπλαστικότητας των ακροατών του κειμένου, διότι, ακόμη κι αν αληθεύει ότι το κείμενο δεν έχει νόημα παρά στη σκηνική εκφορά του, ο θεατής παραμένει ελεύθερος να δημιουργήσει μια άλλη μυθοπλασία από αυτή που επιλέγει η σκηνοθεσία και να χειριστεί το κείμενο ως βουνό ή ως ήπειρο, στην οποία φθάνει μόνο με την ανάγνωση και τη φαντασία («in the mind's eye» θα έλεγε ο Άμλετ).

Ωστόσο, αυτή η πραγματική διάκριση δεν είναι λιγότερο θεωρητική, διότι οι δύο μυθοπλαστικοί τρόποι διασυνδέονται και συσκοτίζουν τα πράγματα για την ικανοποίηση και ψευδαίσθηση του θεατή. Η σκηνή και η δια-

μόρφωση του τόπου και του χώρου ορίζουν εξαρχής ένα πλαίσιο* που δίδεται ως τόπος της μυθοπλασίας, μίμηση του μυθοπλαστικού κόσμου. Αυτή η πρώτη σκηνική μυθοπλαστικότητα είναι τόσο πιο ισχυρή, όσο οι ηθοποιοί, η ατμόσφαιρα, ο ρυθμός κ.λπ. κάνουν τα πάντα για να μας πείσουν ότι είναι η ενσαρκωμένη μυθοπλασία.

Η σκηνική μυθοπλαστικότητα «επισφραγίζει» πλήρως τη μυθοπλασία του κειμένου (δίδοντας καμιά φορά την εντύπωση ότι είναι η ίδια η ενσαρκώση του λόγου, η μόνη πιθανή σκηνοθεσία κ.λπ.). Οι δύο μυθοπλασίες καταλήγουν να ερμηνεύονται σε σημείο που δεν ξέρουμε πια αν το δραματικό κείμενο δημιουργεί την αποφαντική κατάσταση ή η απόφαση που δεν μπορεί παρά να οδηγεί στο συγκεκριμένο κείμενο. Η συγχώνευση αυτών των δύο πλασματικών υποστάσεων παράγεται ως για να συναρτηθεί και να εντείνει περισσότερο την ψευδαίσθηση του θεατή, ότι βρίσκεται σε έναν περιέργο μυθοπλαστικό κόσμο, σε σημείο που, ό,τι βλέπει μπροστά του (ηθοποιοί, φωτισμό, ήχους), του φαίνεται ότι υπάρχει αλλού, σε μια «άλλη σκηνή», σύμφωνα με τα λόγια του ΜΑΝΟΝΙ (1965).

β. Παρουσία/απουσία

Αυτή η γενική συγχώνευση των δύο τύπων μυθοπλαστικότητας, η οποία μπορεί να αποτελέσει ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της θεατρικής αντίληψης, προέρχεται, τουλάχιστον για τη σκηνοθεσία ενός προϋπάρχοντος δραματικού κειμένου, από την ανταλλαγή των δύο σημειωτικών αρχών του γλωσσικού κειμένου και της σκηνικής διαμόρφωσης:

– το γλωσσικό κείμενο σημαίνει διά μόνων των σημείων του, ως απουσία για μια παρουσία, δηλαδή η βιωμένη πλασματική πραγματικότητα ως παρούσα και πραγματική·

– η σκηνή προσφέρεται ως άμεση παρουσία αυτού που, στην πραγματικότητα, δεν είναι παρά απουσία και συγχώνευση του σημαινόντος και του αναφερόμενου.

Αφού λάβει αυτές τις επιφυλάξεις, ως προς τη σχέση κειμενικής και σκηνικής μυθοπλασίας και τη δυσκολία διαχωρισμού τους, η θεωρία της μυθοπλασίας είναι σε θέση να εξειδικεύσει ορισμένους χειρισμούς των σχέσεων κειμένου και παράστασης.

☞ Σενάριο, οπτικό και κειμενικό, προ-σκηνοθεσία
 □ Pavis, 1983b, 1986a· Fischer-Lichte, 1985· Issacharoff, 1988· Carlson, 1989, 1990

κείμενο κύριο, κείμενο δευτερεύον

☞ Γαλλ.: *texte principal, texte secondaire*· Αγγλ.: *dialogue, stage directions*· Γερμ.: *Haupttext, Nebentext, Bühnenanweisungen*· Ισπ.: *texto principal, texto secundario*.

Διάκριση που εισάγει ο P. ΙΝΓΚΑΡΝΤΕΝ (1931, 1971), κατά την οποία το «γραμμένο» δράμα περιέχει παράλληλα τις *σκηνικές οδηγίες** ή *δευτερεύον κείμενο* και το *κείμενο* που λέγουν οι ηθοποιοί ή *κύριο κείμενο*.

1. Τα δύο κείμενα έχουν σχέση συμπληρωματικότητας: το κείμενο των ηθοποιών αφήνει να διαφανεί ο τρόπος της εκφοράς του και συμπληρώνει τις *σκηνικές οδηγίες*. Αντιστρόφως, το δευτερεύον κείμενο αποσαφηνίζει την κατάσταση ή τα κίνητρα των προσώπων και, άρα, τη σημασία των λόγων τους.

Ο ΙΝΓΚΑΡΝΤΕΝ (1971: 221) θεωρεί ότι, κατά ανάγκη, τα δύο κείμενα συμπίπτουν με τη μεσολάβηση των αντικειμένων, που δείχνονται επί σκηνής, της οποίας και το κύριο κείμενο γίνεται η ηχώ. Τελικά, αυτή η σύνδεση των δύο κειμένων πραγματοποιείται μόνο στη ρεαλιστική ή εικονογραφική σκηνοθεσία, κατά την οποία ο σκηνογράφος επιλέγει μια σκηνική πραγματικότητα που απορρέει από τις σκηνικές οδηγίες του δευτερεύοντος κειμένου. Αυτή η απολύτως χρονολογημένη αισθητική ξεκινά από την αρχή, ότι ο συγγραφέας, γράφοντας, έχει μια *ορισμένη οπτική της σκηνής*, που η *σκηνοθεσία* πρέπει οπωσδήποτε να αποδώσει.

2. Σήμερα, πολλές σκηνοθεσίες στέκουν στον αντίποδα των πληροφοριών που δίδονται στο δευτερεύον κείμενο από το δραματουργό και διασαφηνίζουν το κύριο κείμενο με μια κριτική εικονογράφηση (κοινωνιολογική, ψυχαναλυτική). Αυτός ο τύπος ερμηνείας μετασηματίζει, σαφώς, το προς υπόκριση κείμενο ή τουλάχιστον το παγιώνει και το συγκεκριμενοποιεί σε μια από τις δυναμικές του.

Η σημερινή πρακτική της *σκηνοθεσίας** αποκαλύπτει ότι το δευτερεύον κείμενο δεν είναι επιβεβλημένο και απαραίτητο δεκανίκι για τη συγκρότηση της σημασίας, ότι δεν έχει ρόλο ελέγχου και επίβλεψης σε σχέση με το κύριο κείμενο. Διευκρινίζουμε ότι αυτή η αντίληψη είναι αντίθετη σε πολλές προκαταλήψεις, ιδιαίτερα της «καλής» σκηνοθεσίας ή της «πιστής στο κείμενο» σκηνοθεσίας.

☞ Δραματικό κείμενο, κείμενο και σκηνή, οπτικό και κειμενικό

□ Steiner, 1968· Pavis, 1983b

κείμενο παράστασης

☞ Γαλλ.: *texte spectaculaire*· Αγγλ.: *performance text*· Γερμ.: *Aufführungstext*· Ισπ.: *texto espectacular*.

Η σημειολογική έννοια *κείμενο* δίδει την έκφραση *κείμενο παράστασης* (ή *σκηνικό κείμενο*): είναι η σχέση όλων των *σημαινόντων συστημάτων** που χρησιμοποιούνται στην παράσταση και των οποίων η συναρμογή και η αλληλεπίδραση *απαρτίζουν* τη *σκηνοθεσία**. Το κείμενο παράστασης, λοιπόν, είναι μια έννοια αφηρημένη και θεωρητική και όχι εμπειρική και πρακτική. Θεωρεί την παράσταση ως *συνολικό μοντέλο*, στο οποίο παρατηρούμε την παραγωγή σημασίας. Αυτό το κείμενο παράστασης σημειώνεται και υλοποιείται στο βιβλίο *σκηνοθεσίας** ή οποιαδήποτε άλλη μεταγλώσσα που κάνει τον -σίγουρα πάντα ελλιπή- απολογισμό της σκηνοθεσίας, ιδίως των ιδεολογικών και αισθητικών επιλογών της.



10/10/09. (Υ) 40.

σκηνογραφία ταυτόχρονη

σκηνογραφία ταυτόχρονη

⇒ Γαλλ.: décors simultanés· Αγγλ.: simultaneous setting· Γερμ.: Simultanbühne· Ισπ.: decorados simultáneos.

Σκηνικά κατανεμημένα στο χώρο και ορατά σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, όπου οι ηθοποιοί παίζουν ταυτόχρονα ή εναλλάξ, παρασύροντας το κοινό από το ένα μέρος στο άλλο. Στο Μεσαίωνα, κάθε σκηνή λέγεται «μανσιόν», οίκος, πλαίσιο για ξεχωριστή δράση (πολυτοπική σκηνή). Σήμερα, αυτός ο τύπος σκηνής είναι της μόδας, γιατί ανταποκρίνεται στην ανάγκη διάσπασης του χώρου* και πολλαπλασιασμού των χρονικών περιόδων και των προοπτικών* (πρβλ. τα σκηνικά των 1789 και L'Âge d'Or στην Καρτουσερί, Φάουστ I και II σε σκηνοθεσία Σ. ΠΕΥΜΑΝ στην Στουτγκάρδη το 1977).

σκηνοθεσία

⇒ Γαλλ.: mise en scène· Αγγλ.: production, staging, direction· Γερμ.: Inszenierung, Regie· Ισπ.: puesta en escena.

Η έννοια της σκηνοθεσίας είναι πρόσφατη: χρονολογείται από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Η λέξη μαρτυρείται από το 1820 (ΒΕΝΣΤΑΙΝ, 1955: 9). Εκείνη την εποχή ο σκηνοθέτης γίνεται ο «επίσημος» υπεύθυνος για τη διάταξη της παράστασης. Προηγουμένως, ο διευθυντής ή άλλοτε ο πρωταγωνιστής επιφορτίζεται να διαμορφώσει την παράσταση, σύμφωνα με μια προϋπάρχουσα φόρμα. Η σκηνοθεσία εξομοιωνόταν με μια στοιχειώδη τεχνική τοποθέτησης* των υποκριτών. Στο ευρύ κοινό επικρατεί ακόμη αυτή η αντίληψη για το σκηνοθέτη, ο οποίος ρυθμίζει απλώς τις κινήσεις των ηθοποιών και τους φωτισμούς.

→ Ο Μπ. Ντορτ ερμηνεύει την εμφάνιση της σκηνοθεσίας, όχι λόγω της πολυπλοκότητας των τεχνικών μέσων και της συνακόλουθης αναγκαιότητας ενός κεντρικού «χειριστή», αλλά λόγω του μετασχηματισμού του κοι-

νού: «Από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, δεν υπάρχει πλέον για το θέατρο ένα κοινό ομοιογενές και σαφώς διαφοροποιούμενο, ανάλογα με τα δραματικά είδη που του προσφέρονται. Έκτοτε, δεν υπάρχει πλέον καμιά προκαταβολική βασική συμφωνία ως προς το ύφος και το νόημα των παραστάσεων μεταξύ θεατών και θεατρανθρώπων» (1971: 61).

1. Σκηνοθετικές λειτουργίες

α. Ελάχιστος και μέγιστος ορισμός

Ο Α. ΒΕΝΣΤΑΙΝ προτείνει δύο ορισμούς της σκηνοθεσίας, έναν από την άποψη των ειδικών κι έναν που ανταποκρίνεται στην άποψη του ευρύτερου κοινού: «Με την ευρεία σημασία, ο όρος σκηνοθεσία δηλώνει το σύνολο των μέσων σκηνικής ερμηνείας: σκηνογραφία, φωτισμός, μουσική και υπόκριση των ηθοποιών [...] Με τη στενή σημασία, ο όρος σκηνοθεσία δηλώνει τη δραστηριότητα συνάρμογής, σε ορισμένο τόπο και χρόνο, των διαφόρων στοιχείων σκηνικής ερμηνείας ενός δραματικού έργου» (1955: 7).

Χωρίς να παραγνωρίζουμε τη σπουδαιότητά τους, δεν θα σταθούμε στους ιστορικούς λόγους της εμφάνισης της σκηνοθεσίας, στα τέλη του 19ου αιώνα. Θα ήταν εύκολο να δείξουμε την τεχνική ανατροπή της σκηνής, μεταξύ 1880 και 1900, ιδιαίτερα τη μηχανοποίησή της και την τελειοποίησή του ηλεκτρικού φωτισμού. Σε αυτά προστίθεται η κρίση του δράματος, όπως επίσης η υποχώρηση της κλασικής δραματολογίας και του διαλόγου (ΣΤΖΟΝΤΙ, 1956).

β. Απαίτηση συγκέντρωσης

Στις απαρχές της, η σκηνοθεσία επιβεβαιώνει την κλασική αντίληψη του σκηνικού θεατρικού έργου, ως έργου πλήρους και αρμονικού, που περιλαμβάνει και υπερβαίνει το άθροισμα των υλικών ή σκηνικών τεχνών, οι οποίες εθεωρούντο κάποτε ξεχωριστές θεμελιακές οντότητες. Η σκηνοθεσία διακηρύσσει την υπαγωγή κάθε τέχνης ή απλώς κάθε

αρχή
σκηνοθεσίας
δύο



σημείου σε ένα αρμονικό όλον, το οποίο ελέγχεται από μια ενδοποιητική σκέψη. «Δεν μπορεί να δημιουργηθεί έργο τέχνης, αν δεν κατευθύνεται από μια ενιαία σκέψη» (Ε.Γκ. ΚΡΑΠΚ). Από την εμφάνιση της σκηνοθεσίας, αυτή η απαίτηση συγκέντρωσης συνοδεύεται από τη συνειδητοποίηση της ιστορικότητας των κειμένων και των παραστάσεων, της σειράς των διαδοχικών συγκεκριμενοποιήσεων του ίδιου έργου. Η ιστορικότητα αυτή, εκδηλώνεται με την επιβολή, στο προς παράσταση κείμενο, μιας νέας γνώσης: αυτής των κοινωνικών επιστημών: «Η γνώση αποτελεί συνιστώσα της σκηνοθεσίας» (Πιερ, 1984: 67).

γ. Χωροθέτηση

Η σκηνοθεσία συνίσταται στη μεταφορά της δραματικής γραφής του έργου (γραπτό κείμενο και η σκηνικές οδηγίες*) σε σκηνική γραφή. «Η τέχνη της σκηνοθεσίας προβάλλει στο χώρο αυτό που ο δραματουργός δεν μπορεί παρά να προβάλλει στο χρόνο» (ΑΠΑ, 1954: 38). Η σκηνοθεσία «ενός θεατρικού έργου συνιστά το αληθινό και ιδιαίτερα θεατρικό μέρος του θεάματος» (ΑΡΤΑ, 1964b: 161, 162). Συγκεφαλαιωτικά, αποτελεί λοιπόν το μετασχηματισμό ή, καλύτερα, την υλοποίηση του κειμένου μέσω του ηθοποιού και του σκηνικού χώρου, σε μια διάρκεια βιωμένη από τους θεατές.

Ο χώρος υπάρχει, αν μπορεί έτσι να ειπωθεί, «εν τοις ρήμασι»: το κείμενο απομνημονεύεται κι εγγράφεται στο πεδίο χειρονομιών του ηθοποιού, φράση προς φράση. Ο ηθοποιός αναζητεί τη διαδρομή και τις στάσεις που αρμόζουν καλύτερα στην εγγραφή του μέσα στο χώρο. Τα λόγια των διαλόγων, που βρίσκονται συγκεντρωμένα στο κείμενο, διασπείρονται για να εγγραφούν στο σκηνικό χώρο και χρόνο, προσφερόμενα, όχι μόνο προς ακρόαση, αλλά και προς θέαση: «Ο τύπος απόφασης του δραματικού κειμένου περιέχει την απαίτηση να προσφέρεται προς θέαση», γράφει δικαίως ο Π. ΡΙΚΕΡ (1983: 63).

Η χειρονομία, παραδείγματος χάριν, δουλεύεται συστηματικά για να είναι αναγνώσιμη (περισσότερο από ορατή): είναι στυλιζαρισμένη, αφαιρετική, αναλυτική, μνημοτεχνικά συνδεδεμένη με την πορεία του κειμένου, βασισμένη σε ορισμένα σημεία αναφοράς, ορισμένα στηρίγματα (υπο-παριτούρα*).

δ. Συντονισμός

Οι διάφορες συνιστώσες της παράστασης, που οφείλονται στην παρέμβαση πολλών δημιουργών (δραματουργού, μουσικού, σκηνογράφου κ.λπ.), συναρμολογούνται και συντονίζονται από το σκηνοθέτη. Είτε πρόκειται για την ενσωμάτωσή τους στο όλον (όπως στην όπερα) είτε αντίθετα, για ένα σύστημα όπου κάθε τέχνη διατηρεί την αυτονομία της (ΜΠΡΕΧΤ), αποστολή του σκηνοθέτη είναι να αποφασίσει το είδος του δεσμού ανάμεσα στα διάφορα σκηνικά στοιχεία, πράγμα που επηρεάζει με καθοριστικό τρόπο την παραγωγή του συνολικού νοήματος. Αυτή η εργασία ομοιογενοποίησης και συντονισμού γίνεται προκειμένου για το θέατρο δράσης με εξήγηση και σχολιασμό του *μύθου* [1]* που γίνεται κατανοητός μέσα από τη σκηνή, που χρησιμοποιείται ως γενικό πληκτρολόγιο της θεατρικής δημιουργίας. Η σκηνοθεσία πρέπει να σχηματίζει ένα πλήρες οργανικό σύστημα, μια δομή, όπου κάθε στοιχείο να ενσωματώνεται στο σύνολο, όπου τίποτα να μην αφήνεται στην τύχη, αλλά να έχει μια λειτουργία στη συνολική σύλληψη.

Κάθε σκηνοθεσία αποκαθιστά μια *συνολική**, η οποία εξάλλου, κινδυνεύει ανά πάσα στιγμή να μετατραπεί σε ανακολουθία. Από αυτήν την άποψη είναι παραδειγματικός ο ορισμός του Κορρ, που ανακεφαλαιώνει αναρίθμητα θεατρικά δοκίμια: «Διά της σκηνοθεσίας εννοούμε: το σχέδιο μιας θεατρικής δράσης. Είναι το σύνολο των κινήσεων, στάσεων και χειρονομιών, η συμφωνία στις φυσιογνωμίες, φωνές και σιωπές είναι η πληρότητα του σκηνικού θεάματος που απορρέει από μια ενιαία σκέψη, που το συλλαμβάνει,



μιας εποχής στα προβλήματα του χώρου και του χρόνου (προ-σκηνοθεσία*).

• Καθώς οι σκηνικές οδηγίες και οι υποδείξεις του κείμενου δεν είναι ποτέ πράγματα υποχρεωτικές, η προσωπική παρέμβαση του σκηνοθέτη, που ως ένα βαθμό είναι εξωτερική ως προς το κείμενο, αποδεικνύεται καθοριστική. Το πεδίο και η μορφή αυτής της παρέμβασης δεν είναι αποσαφηνισμένα. Ακόμη κι αν έχει προσχεδιαστεί σε ένα τετράδιο, ο σκηνοθετικός λόγος δεν μπορεί να απομονωθεί από την παράσταση· συνιστά την εκφορά της, μια μεταγλώσσα τέλεια ενσωματωμένη στον τρόπο παρουσίασης της δράσης και των δραματικών προσώπων: δεν έρχεται να προστεθεί στο λεκτικό κείμενο και στη σκηνή, ούτε αποτελεί η ίδια ολοκληρωμένο κείμενο· διαχέεται μάλλον στις επιλογές της υπόκρισης, της σκηνογραφίας, του ρυθμού κ.λπ. Από την άλλη, σύμφωνα με την παραγωγικο-προσληπτική αντίληψή μας για τη σκηνοθεσία, δεν υπάρχει, παρά αφού αναγνωριθεί και, εν μέρει, μοιραστεί με το κοινό. Δεν πρόκειται για μια σκηνική σύνθεση παράλληλη προς το δραματικό κείμενο, αλλά για ένα μετα-κείμενο που οργανώνει, εκ των έδρων, τη σκηνική συγκεκριμενοποίηση, που δεν βρίσκεται δηλαδή στο πλάι (παρά τω) του δραματικού κείμενου, αλλά κατά κάποιο τρόπο, στο εσωτερικό του, ως συνισταμένη του κυκλώματος της συγκεκριμενοποίησης (κύκλωμα μεταξύ σημαίνοντος-κοινωνικών συμφραζομένων και σημαινομένου του κειμένου) (ΠΑΒΙΣ, 1985: 244-268).

• Πέρα από τη συνειδητή εργασία του σκηνοθέτη, πρέπει, τελικά, να αφήσουμε περιθώριο στην οπτική ή ασυνείδητη σκέψη των δημιουργών. Εάν, καθώς επισημαίνει ο ΦΡΟΥΝΤ, η οπτική σκέψη προσεγγίζει περισσότερο τις ασυνείδητες διαδικασίες από τη λεκτική σκέψη, ο σκηνοθέτης ή ο σκηνογράφος μπορούν να παίξουν ένα ρόλο διαύλου ανάμεσα στο δραματικό και το σκηνικό κώδικα. Η σκηνή τότε θα παρέπεμπε πάντα στην «άλλη σκηνή» (εσωτερικός χώρος*).

3. Τυπολογία των σκηνοθεσιών

α. Η σκηνοθεσία των κλασικών

Η ταξινόμηση των σκηνοθεσιών είναι παρακινδυνευμένη υπόθεση και οι κατηγορίες νεφελώδεις (ΠΑΒΙΣ, 1996). Ορισμένες κατηγορίες σκηνοθεσιών των κλασικών ισχύουν, τηρουμένων των αναλογιών, και για τις σύγχρονες σκηνοθεσίες. Δι' αυτών, μάλιστα, όλα τα αισθητικά ζητήματα τίθενται και πάλι επί τάπητος. Το γεγονός ότι πρόκειται για κείμενα ήδη παλαιά και δύσκολα προσλαμβανόμενα σήμερα χωρίς μια ορισμένη ερμηνεία, σχεδόν υποχρεώνει το σκηνοθέτη να επιλέξει μια ερμηνευτική οπτική ή να τοποθετηθεί εντός της ερμηνευτικής παράδοσης. Πολλές λύσεις προσφέρονται λοιπόν στην εργασία του:

• Αρχαιολογική ανασύσταση

Όχι σκηνοθεσία, αλλά επανάληψη που εμπνέεται από την πρωταρχική σκηνοθεσία, με αρχαιολογικό ζήλο, εφόσον είναι διαθέσιμα τα τεκμήρια της εποχής.

• Οριζόντια ανάγνωση

Αν αρνηθεί κανείς τη σκηνή και τις σκηνικές επιλογές της, προς «όφελος» μιας οριζόντιας ανάγνωσης του κειμένου, δίχως μια ορισμένη οπτική για την παραγωγή του νόηματος, τρέφει την αυταπάτη ότι εστιάζει μόνο στο κείμενο, ενώ η οπτικοποίησή του αποτελεί μόνο επαναληπτικό πλεονασμό. Άλλοτε, το κείμενο βιώνεται ως μία μοναδική δράση που δεν αποτελεί «είδωλο» της πραγματικότητας (ΑΡΤΑ): άλλοτε, προσλαμβάνεται ως «νυστέρι που επιτρέπει να αυτο-εγχειριστούμε» (ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ, 1971: 35).

• Ιστορικοποίηση

«Ιστορικοποίηση» σημαίνει να ληφθεί υπόψη το χάσμα ανάμεσα στην εποχή της αναριστώμενης ιστορίας, την εποχή της συγγραφής και τη δική μας: σημαίνει έμφαση σε αυτό το χάσμα κι εξέταση των ιστορικών καθορισμών σε τρία επίπεδα ανάγνωσης (ιστορικοποίηση*). Αυτός ο τύπος σκηνοθεσίας, περισσότερο ή λιγότερο δεδηλωμένα, αποκαθιστά τις ιδεολογικές προϋποθέσεις που

.....

έχουν συγκαλυφθεί κι αποκαλύπτει τους μηχανισμούς της αισθητικής κατάσκευής του κειμένου και της παράστασής του. Οι ΠΛΑΝΣΟΝ, ΒΙΑΡ, ΣΤΡΕΛΕΡ, ΦΟΡΜΙΚΟΝΙ, ΒΕΝΣΑΝ ανήκουν σε αυτή τη σχολή «κοινωνιολογικής σκηνοθεσίας» (ΒΙΤΕΖ, 1994: 147).

• Εμμετάλλευση του κειμένου ως ακατέργαστου υλικού

Παλαιά κείμενα χρησιμοποιούνται ως απλό υλικό με εντελώς διαφορετικές από τις δικές τους αισθητικές ή ιδεολογικές βλέψεις (μπρεχτική επικαιροποίηση, εκσυγχρονισμός, διασκευή, επαναγραφή). Το ερμηνευμένο έργο με παραθέσεις ή αποσπάσματα άλλων έργων φαίνεται διακειμενικά (ΜΕΣΓΚΙΣ, ΒΙΤΕΖ).

• Σκηνοθεσία δυνατών και πολλαπλών νοημάτων του κειμένου

Όταν χρησιμοποιούνται σημαίνουσες πρακτικές* (ΚΡΙΣΤΕΒΑ) που επιτρέπουν στο θεατή να «χειριστεί» το σκηνικό κείμενο (Α. ΣΙΜΟΝ, 1979: 42-56). Αυτές οι πρακτικές ταλαντεύονται μεταξύ σκηνικής αφαίρεσης και σκηνικού πληθωρισμού.

• «Κατακερματισμός» του αρχικού κειμένου

Ταυτόχρονη διάλυση της επιφανειακής του αρμονίας και αποκάλυψη των ιδεολογικών αντιφάσεων (πρβλ. ΠΛΑΝΣΟΝ: το *Κατακερματισμός του Σιντ*, το *Arthur Adamov* και το *Folies bourgeoises*) ή τις σκηνοθεσίες του Théâtre de l'Unité (!)).

• Επιστροφή στο μύθο

Η σκηνοθεσία αδιαφορεί για την ιδιαίτερη δραματολογία του κειμένου, για να αποκαλύψει το μυθικό του πυρήνα (ΑΡΤΩ, ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ, ΜΠΡΟΥΚ και ΚΑΡΙΕΡ στη διασκευή της *Μαχαμπχαράτα*).

β. Επιστροφή στη γραφή

Ένας πιθανός τρόπος για να προσανατολιστούμε στα διάφορα είδη σκηνοθεσίας είναι να εξετάσουμε με ποιον τρόπο μεταχειρίζεται το κείμενο: «Απ' όποια πλευρά κι αν πάροουμε το ζήτημα, όλα τα ερωτήματα του

θεάτρου ανάγονται στο εξής ένα: ποια είναι η τύχη του κειμένου στη σκηνή;» (ΣΑΛΛΑΒ, 1988: 93). Κάθε δεκαετία φαίνεται να προτείνει τη δική της άποψη για τη σχέση των κειμένων και της σκηνής:

- στη δεκαετία του '50 προτάθηκε μια *ανάγνωση* (με σεβασμό) των έργων της εθνικής κληρονομιάς (ΒΙΑΡ):

- στη δεκαετία του '60 εισάγεται μια *επανανάγνωση*, κριτική κι αποστασιοποιημένη (ΠΛΑΝΣΟΝ):

- στη δεκαετία του '70 προτιμάται μια *αποδομητική ανάγνωση*, αποδιάρθρωση πολυφωνική και διαλογική (ΜΠΑΧΤΙΝ, 1978) των σημειωσών πρακτικών (ΒΙΤΕΖ):

- στη δεκαετία του '80 ανιχνεύεται η αισθητική της πρόσληψης και ο «ρολος του αναγνώστη» (ΕΚΟ, 1980), κερδίζουν έδαφος και προτείνονται *μετα-ανάγνώσεις*, κατά τις οποίες κάθε παρατήρηση συνοδεύεται από ένα περιθωριακό ή πλάγιο σχόλιο (ΜΕΣΓΚΙΣ):

- στη δεκαετία του '90 αποκαθίσταται η *ισχύς της γραφής* και παρατηρείται πληθώρα τρόπων γραφής τόσο αυτόνομων, όσο και ανοικτών σε μια σκηνοθεσία: *υπερ-ανάγνωση* που προσαρμόζεται σε όλες τις καταστάσεις (ΚΟΛΑΣ ή ΠΥ):

- και στην τρίτη χιλιετία: Το κείμενο ή το υπερ-κείμενο θα περάσει ίσως από την ανθρώπινη μνήμη στη μνήμη του υπολογιστή, από το σώμα στην εικονική πραγματικότητα, χωρίς κανείς να το συνειδητοποιεί, συνδυάζοντας υπερ-γραφή και υπερ-ανάγνωση.

α. Ερωτηματολόγιο, οπτικό και κειμενικό

□ Becq de Fouquières, 1884· Antoine, 1903· Appia, 1899, 1954, 1963· Rouché, 1910· Allevy, 1938· Baty, 1945· Moussinac, 1948· Blanchart, 1948· Veinstein, 1955· Jacquot και Veinstein, 1957· Dhomme, 1959· Pandolfi, 1961· Reinhardt, 1963· Artaud, 1964a· Bablet, 1968· Touchard, 1968· Dullin, 1969· Dort, 1971, 1975, 1977a, 1979· Girault, 1973· Sanders, 1974· Vitez, 1974, 1981· Pignarre, 1975· Bettetini, 1975· Wills, 1976· *Pratiques*, 1977· Benhanou, 1977, 1981· Übersfeld, 1978b· Strehler, 1980· Pavis, 1980e, 1984a·

Hays, 1981· Jomaron, 1981, 1989· Braun, 1982· Brauneck, 1982· de Marinis, 1983· Melrose, 1983· Banu, 1984· Javier, 1984· Piemme, 1984· Fischer-Lichte, 1985· Thomsen, 1985· Alcandre, 1986· Bradby και Williams, 1988· Sallenave, 1988· Jomaron, 1989· Thibaudat, 1989· Bradby, 1990· Lassalle, 1991· Régy, 1991· Abirached, 1992· Yaari, 1995

σκηνοθεσία σε δεδομένο χώρο

⇔ Γαλλ.: mise en scène liée a un lieu donné· Αγγλ.: site specific performance· Γερμ.: ortsgebundene Inszenierung.

Σκηνοθεσία και θέαμα που έχουν σχεδιαστεί με αφετηρία και σε σχέση με ένα δεδομένο χώρο, άρα εκτός των καθιερωμένων θεάτρων. Ένα μεγάλο μέρος της εργασίας συνίσταται στην αναζήτηση ενός χώρου, συχνά ασυνήθιστου, που είναι φορτισμένος από μια ιστορική διάσταση ή μια ιδιαίτερα αιμόσφαιρα: μια αποθήκη, ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο, μια γειτονιά της πόλης, ένα σπίτι ή ένα διαμέρισμα. Η «ένταξη» ενός κλασικού ή μοντέρνου κειμένου σε αυτό το χώρο που έχει βρεθεί, το φωτίζει με νέο φως, του δίνει μια απρόσμενη δυναμικότητα και φέρνει το κοινό σε μια εντελώς διαφορετική σχέση με το κείμενο, το χώρο και την πρόθεση. Αυτό το νέο πλαίσιο δημιουργεί τις συνθήκες μιας νέας εκφοράς, η οποία, όπως συμβαίνει και με τη λεγόμενη *land art*, μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε τη φύση και τη διάταξη της περιοχής και δίδει στο θέαμα ένα ασυνήθιστο περιβάλλον που συνιστά όλο το θέλημα και τη δύναμή του.

Αυτή η τεχνική σκηνοθεσίας δοκιμάστηκε πολλές φορές κατά τον 20ό αιώνα. Παραθέτουμε ως παραδείγματα: τον ΕΒΡΕΪΝΟΦ και την ανασύσταση της Κατάληψης των Χεμερινών ανακτόρων· τον Κορω και τα μυστήρια που σκηνοθέτησε στην Μπων και τη Φλωρεντία· το Θέατρο του Ήλιου και τις διευθετήσεις του χώρου της Καρτουσερί σε συνάρτηση με κάθε νέα δημιουργία· τους Royal de Luxe, Fura dels Baus και Brith GOF που ειδικεύθηκαν στην εκτροπή της αρχικής λει-

τουργίας των χώρων και τη σκηνοθεσία της φανταστικής τους διάστασης.

σκηνοθέτης

⇔ Γαλλ.: metteur en scène· Αγγλ.: director· Γερμ.: Regisseur· Ισπ.: director de escena.

Το πρόσωπο που επιφορτίζεται να συνθέσει ένα έργο, αναλαμβάνοντας την αισθητική και οργανωτική ευθύνη του θεάματος, επιλέγοντας τους ηθοποιούς, ερμηνεύοντας το κείμενο, χρησιμοποιώντας τις σκηνικές δυνατότητες που έχει στη διάθεσή του.

1. Η εμφάνιση της σκηνοθετικής λειτουργίας και του όρου τοποθετείται, γενικά, στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Αν η λέξη και η συστηματική πρακτική της *σκηνοθεσίας** χρονολογούνται από τότε, προδρομικές μορφές του σκηνοθέτη, λιγότερο ή περισσότερο νομιμοποιημένες, εμφανίστηκαν από πολύ νωρίς στην ιστορία του θεάτρου (πρβλ. ΒΕΝΣΤΑΪΝ, 1955: 116-191).

2. Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, ο διδάσκαλος ήταν κάποτε ο ίδιος ο συγγραφέας και είχε οργανωτικό ρόλο. Στο Μεσαίωνα, ο επικεφαλής είχε την ιδεολογική και αισθητική ευθύνη των μυστηρίων. Την εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, πολύ συχνά ο αρχιτέκτων ή ο σκηνογράφος οργανώνει το θέαμα με τη δική του οπτική. Τον 18ο αιώνα, μεγάλοι ηθοποιοί παίρνουν τη σκυτάλη: ο ΙΦΛΑΝΤ και ο ΣΡΕΝΤΕΡ είναι οι πρώτοι μεγάλοι «καλλιτεχνικοί διευθυντές» στη Γερμανία. Μόνο με την έλευση του νατουραλισμού –ιδιαιτέρως με το δούκα Γεώργιο II του ΜΑΪΝΙΝΓΚΕΝ, τον Α. ΑΝΤΟΥΑΝ και τον Κ. ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ– η λειτουργία αυτή γίνεται γνωστικό αντικείμενο και αυθύπαρκτη τέχνη.

3. Είναι δύσκολο να αποφανθούμε οριστικά για την αρμοδιότητα και τη σπουδαιότητα του σκηνοθέτη στη θεατρική δημιουργία, διότι, σε τελευταία ανάλυση, τα επιχειρήμα-

τα συνοψίζονται πάντοτε σε θέματα γούστου και ιδεολογίας κι όχι σε μια αντικειμενική αισθητική συζήτηση. Θα διαπιστώσουμε μόνο ότι ο σκηνοθέτης υπάρχει και κάνει αισθητή την παρουσία του στη σκηνική δημιουργία -ιδιαίτερα μάλιστα, όταν δεν βρίσκεται στο ύψος των καθηκόντων του. Στις δεκαετίες του '60 και '70, ο ρόλος του σκηνοθέτη, περιοδικά, τίθεται υπό αμφισβήτηση από τους άλλους «συντελεστές»: ο ηθοποιός που αισθάνεται αιχμάλωτος τυραννικών εντολών· ο σκηνογράφος που θα ήθελε να παγιδεύσει με τη δική του σύλληψη την καλλιτεχνική ομάδα και το κοινό· η «ομάδα» που αρνείται τις διακρίσεις στο εσωτερικό της και προτείνει μια *συλλογική δημιουργία**· και τελευταίος, ο πολιτιστικός εμπνευστής που λειτουργεί ως ενδιάμεσος μεταξύ τέχνης κι εμπορευσιμότητάς της, μεταξύ καλλιτεχνών και πολιτείας: θέση άβολη αλλά στρατηγική.

4. Τη δεκαετία του '90, η σκηνοθετική λειτουργία δεν αμφισβητείται πλέον καθόλου, αλλά γίνεται αξιοσημείωτα κοινότοπη. Ούτε τίθεται πλέον ζήτημα, αν ο σκηνοθέτης κάνει πολλά ή λίγα -αν είναι δάσκαλος ή χωρομέτρης, αν η σκηνοθεσία συμπίπτει με τη «σκηνική υπερβολή» (BINABER, 1988)· μάλλον με τον BINABER, τίθεται «το στοίχημα μιας επιστροφής σε περισσότερη σεμνότητα κι ελαφρότητα, σε λιγότερη τέχνη και περισσότερη τεχνική» (BINABER στον ΦΛΕΚ, 1989: 254). Βέβαια, υπάρχει ακόμη η μάλλον κουτοπόνηρη παρά αφελής άποψη, ότι καλύτερη σκηνοθεσία είναι αυτή που αφήνει το κείμενο να μιλήσει (Σ. ΖΑΪΝΤΕ, Κ. ΡΕΖΥ, Π. ΣΕΡΩ, Ζ. ΛΑΣΑΛ, στο: *L'Art du théâtre*, n° 6, 1986). Η Μ. ΝΤΥΡΑΣ υποστηρίζει ότι η σκηνοθεσία πρέπει να κάνει το λιγότερο δυνατό: «Η υπόκριση κλέβει από το κείμενο, δεν του προσθέτει τίποτα, το αντίθετο, του αποσπά παρουσία, βάθος, σάρκα κι αίμα» («Το θέατρο» στο *La Vie matérielle*).

Η νέα γενιά σκηνοθετών δεν εξαρτάται πλέον από ένα αποδομητικό μοντέλο, είτε

αυτό είναι η ψυχανάλυση, ο μαρξισμός ή η γλωσσολογία, δεν αναφέρεται πια σε υποδείγματα ή σχολές, κι ακόμη λιγότερο σε κινήματα ή «-ισμούς»: προχωρεί βήμα προς βήμα, ορισμένες φορές δίχως την προστατευτική αιγίδα του θεσμού. Ορισμένοι καλλιτέχνες περνούν από τη σκηνοθεσία στο γράψιμο (Α. ΑΚΙΜ, Χ. ΚΟΛΑΣ, Σ. ΑΝ, Π. ΡΑΜΠΕΡ, Φ. ΜΙΝΥΑΝΑ, Ζ. ΖΟΥΑΝΩ, Δ. ΛΕΜΑΓΙΕ, Α. ΜΠΕΖΥ, Ζ.-Φ. ΠΕΥΡΕ, Ζ. ΡΟΥΣΩ), άλλοι διατηρούν ανάμνηση της «τυπικής» παιδείας τους κοντά στον ΒΙΤΕΖ (ΜΠ. ΖΑΚ, Κ. ΣΙΑΡΕΤΙ, Σ. ΛΟΥΚΑΣΣΕΒΣΚΙ, Σ. ΜΠΡΑΟΥΝΣΒΑΓΚ, Ζ. ΝΤΑΝΑΝ), ορισμένοι ανοίγονται στη διαπολιτισμική παραγωγή (Κ. ΒΕΡΙΣΣΕΛ, Ζ. ΤΣΑΙ, Ε. ΝΤΥΡΠΙΓΚΕΡ, Μ. ΝΑΚΑΣ, Ε. ΜΑΡΤΣΕΣΙ, Ε. ΣΟΛΑ), ορισμένοι διακρίνονται από μια νέα σχέση με το κείμενο, θεωρούμενο ως πλαστική ύλη (Ε. ΝΤΑ ΣΙΑΒΑ, Ο. ΠΥ) ή αντίστοιχο υλικό (Σ. ΝΟΡΝΤΥ, Π. ΠΡΑΝΤΙΝΑΣ, Κ. ΑΛΟΥΣΕΡΙ, Ε. ΛΑΚΑΣΚΑΝΤ).

▣ Allevy, 1938· Borgal, 1963· Bergman, 1964, 1966· Brook, 1968· Dullin, 1969· Vitez, 1974, 1984· Wills, 1976· Hays, 1977· Temkine, 1977, 1979· *Pratiques*, 1979· Godard, 1980· Strehler, 1980· Braum, 1982· *L'Art du théâtre*, n° 6, 1986· *Art Press*, 1989· Floeck, 1989· Meldolesi, 1989· Carasso κ.ά., 1990

σκηνολογία

⇒ Γαλλ.: scénologie· Αγγλ.: scenology· Γερμ.: Szenologie· Ισπ.: escenologia.

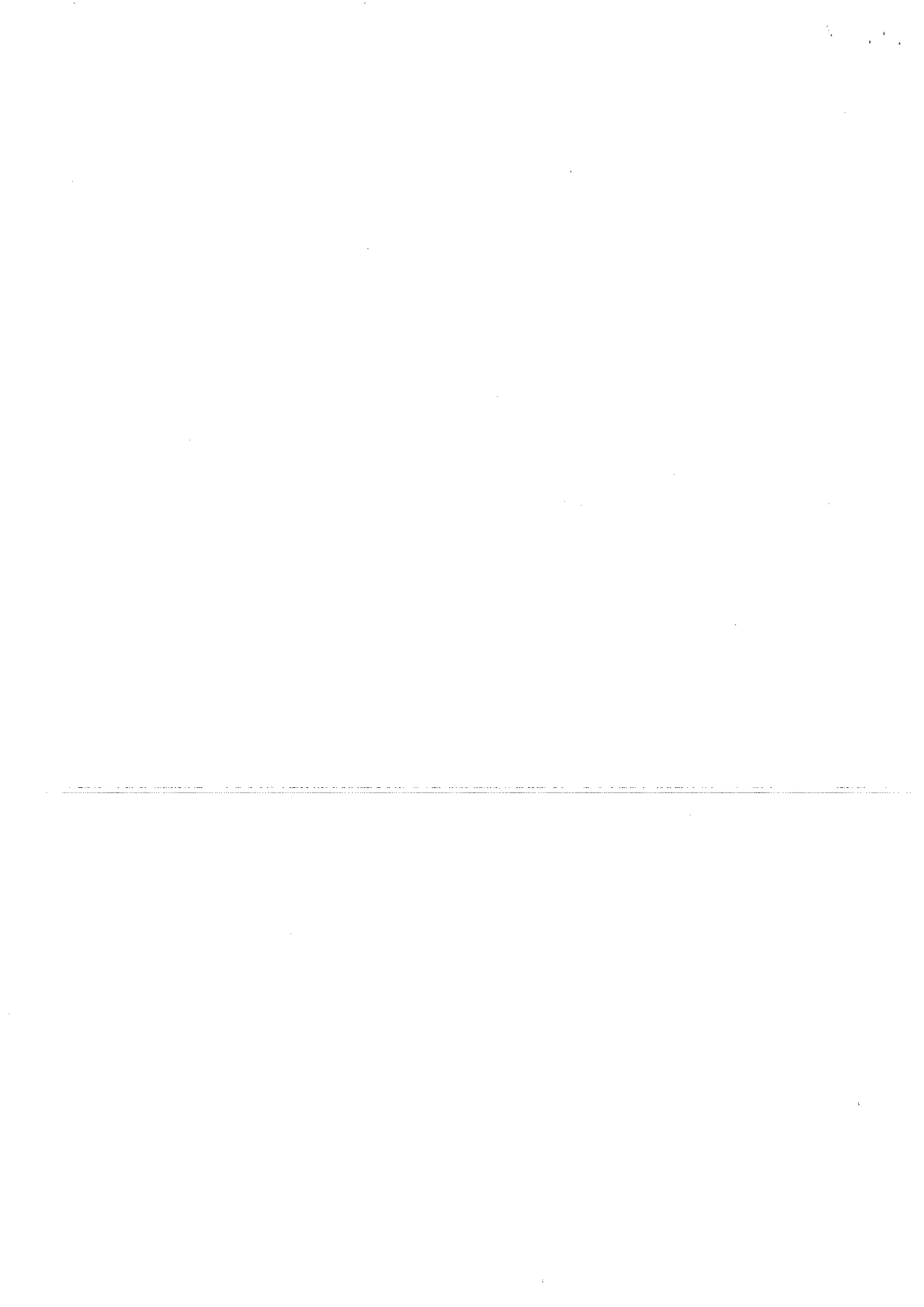
Ο ΜΕΓΕΡΧΟΑΝΤ ονομάζει έτσι (*scenoven-denie*) την επιστήμη της σκηνης, που μελετά τη δραματοουργία, τη σκηνοθεσία, την υποκριτική, τη σκηνογραφία, εν συντομία όλα τα στοιχεία που συμβάλλουν στη δημιουργία της παράστασης. Σήμερα, θα μιλούσαμε για *θεατρολογία** ή, για τις μη ευρωπαϊκές μορφές, για *εθνοσκηνολογία**.

σονγκ

⇒ Γαλλ.: song· Αγγλ.: song· Γερμ.: Song· Ισπ.: song.

* Αγγλική λέξη για το «τραγούδι».

Όνομα που δίδεται στα τραγούδια στο



του. Η σκηνή είναι, περίπου, η προέκταση της συνείδησής του και μάλιστα του ασυνειδήτου του, σαν να μπορεί, ανοίγοντας και κλείνοντας διαδοχικά τα μάτια, να συνεχίζει να παρακολουθεί ένα έργο ή μια φαντασίωση της «άλλης του σκηνης» (πρβλ. *Το θέατρο δωματίου* του Ζ. ΤΑΡΝΤΙΕ, 1955). Ορισμένοι σκηνοθέτες (ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ, ΜΠΑΡΜΠΑ) επιμένουν, ώστε ο αριθμός των θεατών να είναι περιορισμένος και μια «θρησκευτική» ατμόσφαιρα να εμποτίζει σκηνή και πλατεία. Ο θεατής, αντίθετα με τη γιορτή, το τελετουργικό, το μεγάλο θέαμα, δραματικό ή επικό, το χάπενινγκ, βρίσκεται απομονωμένος και επιστρέφει στον εαυτό του, όπως στον κυψελοειδή χώρο του κινηματογράφου της αμεσότητας. Για τούτο, το καφέ θέατρο*, ένα είδος σήμερα πολύ δημοφιλές και συγγενές της «πενίας» των μέσων, είναι το ακριβώς αντίθετο του θεάτρου δωματίου: το τελευταίο, πράγματι, δεν αντέχει το θόρυβο, την αναστάτωση και τα σατιρικά θέματα, που αφυπνίζουν αμέσως το «σύνολο των φιλόγελων». Δραματουργίες που στρέφονται αποκλειστικά στο άτομο—όπως το ψυχολογικό θέατρο— ή την κοινωνική τάξη—όπως το θέατρο της καθημερινότητας* ή ακόμη το θέατρο δωματίου του Μ. ΒΙΝΑΒΕΡ (1978, 1982, θεωρητικά) ή το θέατρο της αμεσότητας των Λ. ΚΑΛΑΦΕΡΤ ή Ζ. ΛΕΠΝΟΥΑ (*Pas la moi*, 1995)— βρίσκουν στο θέατρο της αμεσότητας μια κατάσταση ακρόασης ευνοϊκή για τη γραφή και την ιδανική σχέση τους με το κοινό.

Με το θέατρο δωματίου συμβαίνει, ό,τι και με τη μουσική: πρέπει να αποκαταστήσουμε την πολυφωνία των διαλόγων και των θεμάτων του, τις παραφωνίες, την ιδιαίτερη τονικότητα κάθε οργάνου: σχολαστική εργασία δραματουργικού ψηφιδωτού και σύνθεσης φωνών.

☐ Strindberg, 1964· Sarrazac, 1989, 1995· Danan, 1995

θέατρο εικόνων

⇔ Γαλλ.: théâtre d'images· Αγγλ.: theatre of images· Γερμ.: Bildertheater· Ισπ.: teatro de imágenes.

Τύπος σκηνοθεσίας που αποσκοπεί στη δημιουργία σκηνικών εικόνων, γενικά, μεγάλης ομορφιάς, αντί της ακρόασης ενός κειμένου ή της παρουσίας «ανάγλυφων» φυσικών δράσεων. Η εικόνα είναι ορατή από μακριά, σε δύο διαστάσεις, επίπεδη λόγω απόστασης και λόγω της τεχνικής της σύνθεσής της. Κατά τον ΦΡΟΥΝΤ, η εικόνα μπορεί να απεικονίσει καλύτερα τις ασυνείδητες διαδικασίες απ' ό,τι η συνειδητή σκέψη και η γλώσσα. «Οι εικόνες [...] συνιστούν ένα πολύ ατελές μέσο απόδοσης της συνειδητής σκέψης και μπορούμε να πούμε ότι η οπτική σκέψη πλησιάζει περισσότερο τις ασυνείδητες διαδικασίες απ' ό,τι η λεκτική σκέψη και είναι αρχαιότερη, τόσο από φυλογενετική όσο και από οντογενετική άποψη». (*Essais de psychanalyse*, 1972: 189). Αυτός είναι ασφαλώς ο λόγος για τον οποίο οι σκηνοθέτες, από τον ΓΟΥΙΛΣΟΝ ως τον ΚΑΝΤΟΡ κι από τον ΣΕΡΡ ως τον ΜΠΑΡΟΥΣΕΒΑΪΚ καταφεύγουν, φυσικά τω τρόπω, στην οπτική σκέψη που είναι ικανή να υποβάλει τη βαθιά ασυνείδητη διάσταση του έργου.

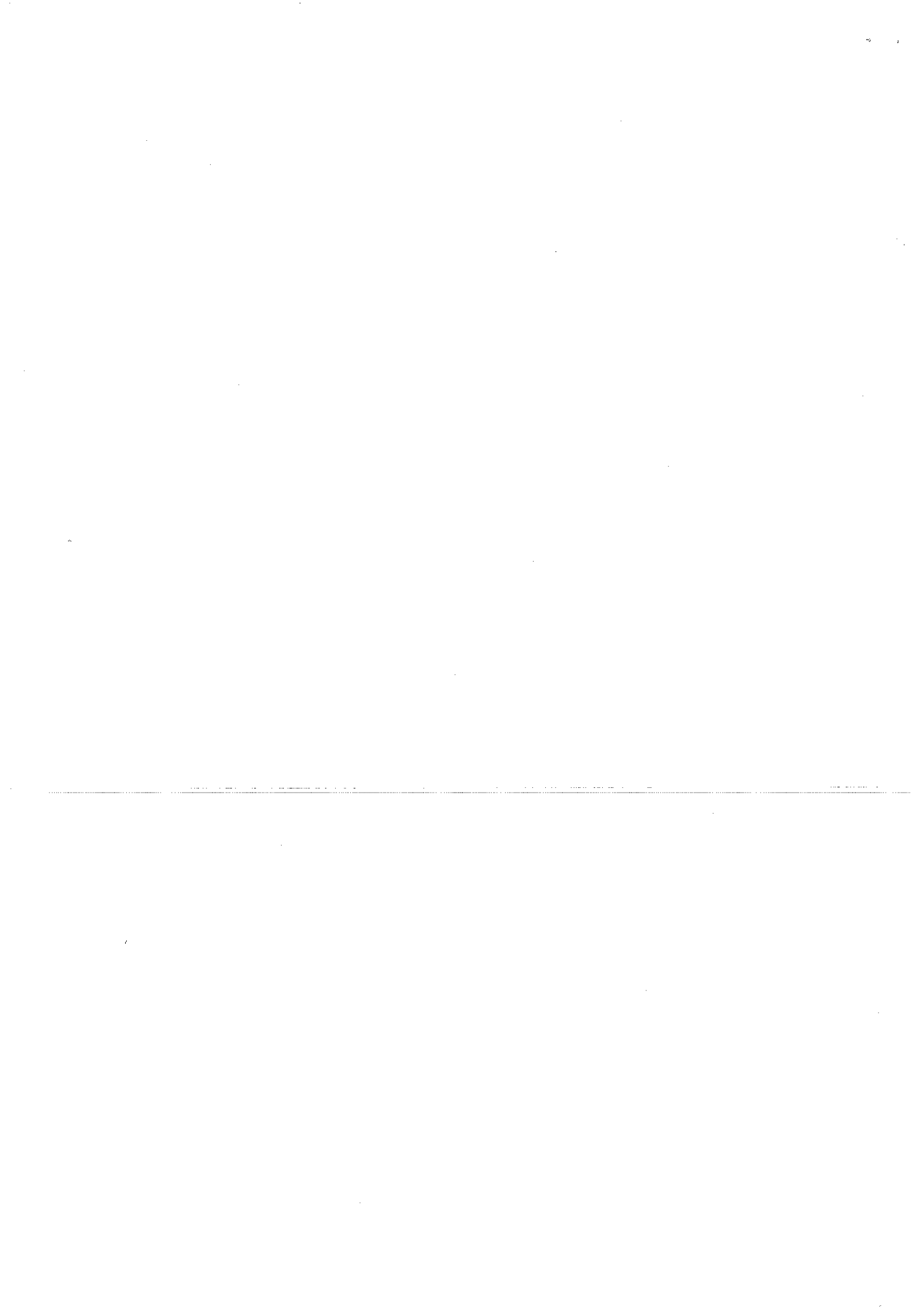
☐ Mattanca, 1977· Simhandl, 1993

θέατρο εκ των συνενόντων

⇔ Γαλλ.: théâtre de l'environnement· Αγγλ.: environmental theatre· Γερμ.: environmental Theatre· Ισπ.: teatro ambiental.

Σύγχρονος όρος που επινόησε ο ΣΕΚΝΕΡ (1972, 1973b, 1977) για μια πρακτική που φροντίζει να καθιερώνει νέες σκηνικές σχέσεις, να σκέφτεται το κοινό με όρους απόστασης ή προσέγγισης, να μειώνει τη διάκριση μεταξύ σκηνης και πλατείας και να ελαττώνει τις απόψεις και την ένταση της παραστάσης.

Το εκ των συνενόντων θέατρο υπερβαίνει



Η λέξη δηλώνει μια περίπλοκη και συγκεχυμένη κατάσταση ή/και πλοκή*, η οποία εμποδίζει τα δραματικά πρόσωπα (και τους θεατές) να αντιληφθούν με σαφήνεια τις αντίστοιχες θέσεις τους, στη στρατηγική σκακιέρα του έργου. Είναι η συνήθης κατάσταση στο *βωντβίλ** και την *κωμωδία πλοκής**.

Η ηδονή του θεατή, όταν παρακολουθεί την περιπλοκή, αναμιγνύεται με την παράξηση του να μην είναι ποτέ σίγουρος ότι καταλαβαίνει τελείως ή αρκετά γρήγορα και με το ότι δημιουργούνται προσκόμματα στην επιθυμία του, να φθάσει στο τελικό συμπέρασμα. Κι αντιστρόφως, υπάρχει επίσης συχνά η ηδονή της υπέρβασης της περιπλοκής, χάρη σε κάποια σύνοψη ή απλουστευτική προεξόφληση, η οποία αποτελεί το ενδιαφέρον της κωμωδίας πλοκής.

περιπλοκή [2]

⇨ Γαλλ.: complication· Αγγλ.: complication· Γερμ.: Komplikation· Ισπ.: complicación.

Στιγμή του έργου (ουσιαστικά στην κλασική δραματουργία*), όπου εμπλέκεται η σύγκρουση*, όπου η δραματική ένταση γίνεται όλο και πιο ζωντανή. Η δράση* δεν έχει καμιά τάση να απλοποιηθεί (λύση ή τελική πτώση), περιπλέκεται σε νέες περιπτώσεις κι ο ήρωας βλέπει, λίγο λίγο, τις διεξόδους να αποκλείονται. Κάθε επεισόδιο καθιστά πιο αδιέξοδη την κατάστασή του, μέχρι την ανοικτή σύγκρουση* ή την τελική καταστροφή*.

περίσκεψη

⇨ Γαλλ.: délibération· Αγγλ.: deliberation· Γερμ.: Überlegung· Ισπ.: deliberación.

Όρος της κλασικής δραματουργίας, προερχόμενος από τη ρητορική. Στιγμή όπου ο ήρωας ανακαλεί μια σπαρακτική εσωτερική σύγκρουση (συνήθως με πολιτική χροιά) σε *μονόλογο** ή σε *στροφικά μέρη*, προσπαθώντας να πάρει μια απόφαση, κάποτε συνεικουρούμενος από τους συμβούλους του. Ο ομιλητής εκθέτει τα κίνητρα και τα επιχειρή-

ματά του, διατάζει επί μακρόν ή οργανώνεται, προκειμένου να επιλέξει τη λιγότερο επώδυνη λύση.

▣ Fumaroli, 1972· Pavis, 1980d

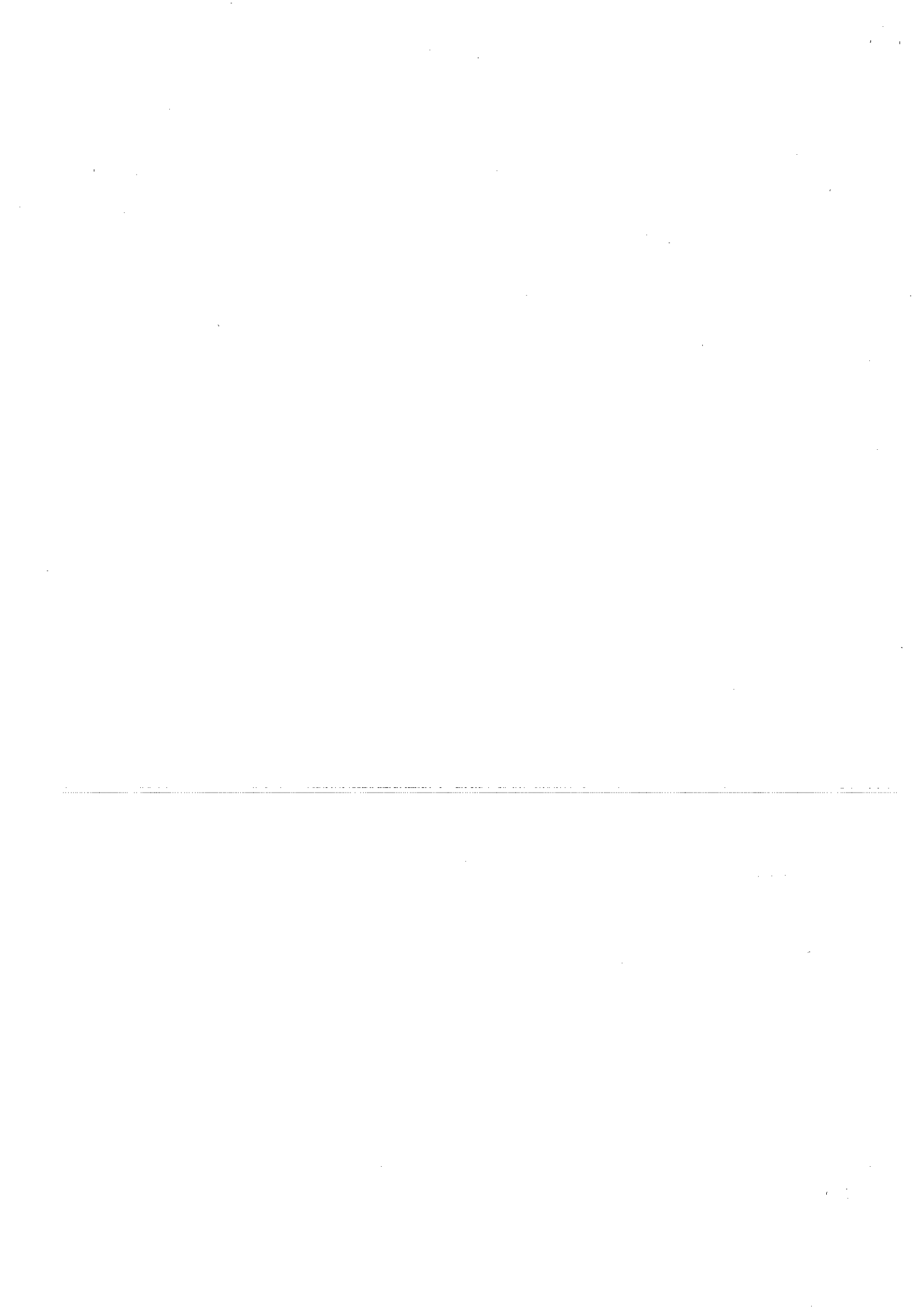
περφόρμανς

⇨ Γαλλ.: performance· Αγγλ.: performance· Γερμ.: Performance· Ισπ.: espectáculo.

Η *performance* ή *performance art*, έκφραση που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «θέατρο οπτικών τεχνών», εμφανίστηκε τη δεκαετία του '60 (δεν είναι εύκολο λοιπόν, να τη διακρίνουμε από το *χάπενινγκ** κι έχει ως καταβολές τα έργα του συνθέτη Τζον ΚΕΪΤΖ, του χορογράφου Μερς ΚΑΝΙΝΓΚΑΜ, του καλλιτέχνη της βίντεο-τέχνης Νάιμ ΤΖΟΥΝ ΠΑΪΚ, του γλύπτη Άλαν ΚΑΪΡΟΥΣ). Ωριμάζει τη δεκαετία του '80.

Η περφόρμανς συνενώνει, δίχως προκατάληψη, τις εικαστικές τέχνες, το θέατρο, το χορό, τη μουσική, το βίντεο, την ποίηση και τον κινηματογράφο. Παρουσιάζεται, όχι σε θέατρα, αλλά σε μουσεία ή γκαλερί τέχνης. Είναι ένας «καλειδοσκοπικός, πολυθεματικός λόγος» (Α. ΓΟΥΨΘ).

Δίδεται έμφαση μάλλον στο εφήμερο κι ανολοκλήρωτο της δημιουργίας, παρά στο αναπαραστώμενο κι ολοκληρωμένο έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης της περφόρμανς (*περφόρμερ**) δεν χρειάζεται να είναι ηθοποιός, που παίζει ένα ρόλο, αλλά κάποιος που απασχολείται, ένας ζωγράφος, ένας χορευτής, και, λόγω της έμφασης που δίδεται στη φυσική παρουσία, ένας αυτοβιογραφούμενος επί σκηνής με άμεση σχέση προς τα αντικείμενα και την κατάσταση που επιφέρει. «Η *performance art* αναζωογονείται διαρκώς από καλλιτέχνες που θέλουν τη δουλειά τους υβριδική, αφήνοντας, χωρίς αναστολή, τις ιδέες τους να παρασύρονται προς την κατεύθυνση του θεάτρου από τη μια πλευρά, της γλυπτικής από την άλλη, με περισσότερη φροντίδα για τη ζωντικότητα και την επίδραση του θεάματος, παρά για την ορθότητα του θεωρητι-



κού ορισμού αυτού που παρουσιάζουν. Η *performance art*, για την ακρίβεια, δεν επιδιώκει να σημαίνει τίποτα» (ΤΖ. ΝΑΪΛ).

Η Αντρέα ΝΟΥΡΥΕ, σε ένα ανέκδοτο άρθρο, διακρίνει πέντε τάσεις της *performance*:

- Η *σωματική τέχνη** (*body art*) χρησιμοποιεί το σώμα του καλλιτέχνη για να το θέσει υπό το κράτος του κινδύνου (Β. ΑΚΟΝΣΙ, Σ. ΜΠΑΡΝΤΕΝ, ΤΖ. ΠΕΪΝ): να το εκθέσει ή ναπειραματιστεί με την εικόνα του.

- Η διερεύνηση του χώρου και του χρόνου με μετακινήσεις σε αργή κίνηση και σχηματοποιήσεις: όπως *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* του ΡΙΝΚΕ (1968).

- Η αυτοβιογραφική παρουσίαση, όπου ο καλλιτέχνης αφηγείται πραγματικά γεγονότα της ζωής του (Λ. ΜΟΝΤΑΝΟ: *Michell Death* ή Σ. ΓΚΡΕΪ: *A personal History of the American Theater*, 1980).

- Η τελετουργική και μυθολογική παρουσίαση, παραδείγματος χάριν: τα *Όργια και Μυστήρια* του ΝΙΤΣ.

- Το κοινωνικό σχόλιο: όπως ο καλλιτέχνης της βίντεο-τέχνης Μπομπ ΑΣΛΕΪ, καθώς διηγείται μοντέρνες μυθολογίες ή τη Λόρι ΑΝΤΕΡΣΟΝ στο *United States*, I και II (1979-1982), που συνδυάζει ποίηση, ηλεκτρονικό βιολί, κινηματογράφο και διαφάνειες σε ένα θέαμα πολυμέσων.

☞ Μέσα (και θέατρο), πειραματικό θέατρο

☐ Mattanca, 1977· Goldberg, 1979· Wiles, 1980· Baticock, Nickas, 1984· Thomsen, 1985· επίσης τα περιοδικά *ArTitudes international*, *Performing Arts Journal*, *Parachute*, *The Drama Review* Carlson, 1996

περφόρμερ

☞ Γαλλ.: performer· Αγγλ.: performer· Γερμ.: Performer· Ισπ.: performer.

1. Αγγλικός όρος, που χρησιμοποιείται ορισμένες φορές για να υπογραμμίσει τη διαφορά με τον όρο «ηθοποιός», που θεωρείται ως πολύ περιορισμένος στην ερμηνεία του θεάτρου πρόζας. Αντίθετα, ο *περφόρμερ*, είναι

και τραγουδιστής, χορευτής ή μίμος, με δύο λόγια, ό,τι ένας καλλιτέχνης της Δύσης ή της Ανατολής μπορεί να παρουσιάσει (*to perform*) ως θέαμα. Ο *περφόρμερ* πραγματώνει πάντα μια επίδοση (μια *περφόρμανς*) με τη φωνή, τη χειρονομία ή ένα όργανο, σε αντιπαράθεση με την ερμηνεία και τη μιμική αναπαράσταση του ρόλου από τον ηθοποιό.

2. Με μια ειδικότερη σημασία, ο *περφόρμερ* είναι αυτός που μιλά και δρα επ' ονόματί του (ως καλλιτέχνης και ως πρόσωπο) και απευθύνεται κατ' αυτόν τον τρόπο στο κοινό, ενώ ο ηθοποιός αναπαριστά το δραματικό πρόσωπο, υποκρινόμενος ότι δεν ξέρει πως είναι μονάχα ηθοποιός του θεάτρου. Ο *περφόρμερ* αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία του εαυτού του, ο ηθοποιός παίζει το ρόλο ενός άλλου.

πηγές

☞ Γαλλ.: source· Αγγλ.: source· Γερμ.: Quelle· Ισπ.: fuente.

Το σύνολο των κειμενικών ή σκηνικών έργων που επηρεάζουν άμεσα ή έμμεσα το δραματικό συγγραφέα.

Με τη στενή έννοια, «πηγή» είναι το κείμενο από το οποίο εμπνέεται ο δραματουργός κατά την προκαταρκτική εργασία του: άλλα έργα, αρχαία, θρύλοι, μύθοι κ.λπ. Κάθε δραματική συγγραφή ενέχει μια *δραματουργική** εργασία *διασκευής**, αφού ο δραματουργός καταφεύγει σε ποικίλα υλικά, τα οποία χρησιμοποιεί ανάλογα με τις ανάγκες του, κάποτε, ωστόσο, στο όριο της λογσκλοπής (ο ΜΠΥΚΝΕΡ αντιγράφει αποσπάσματα από ιστορικά βιβλία, για το έργο *Ο Θάνατος του Δάντον**).

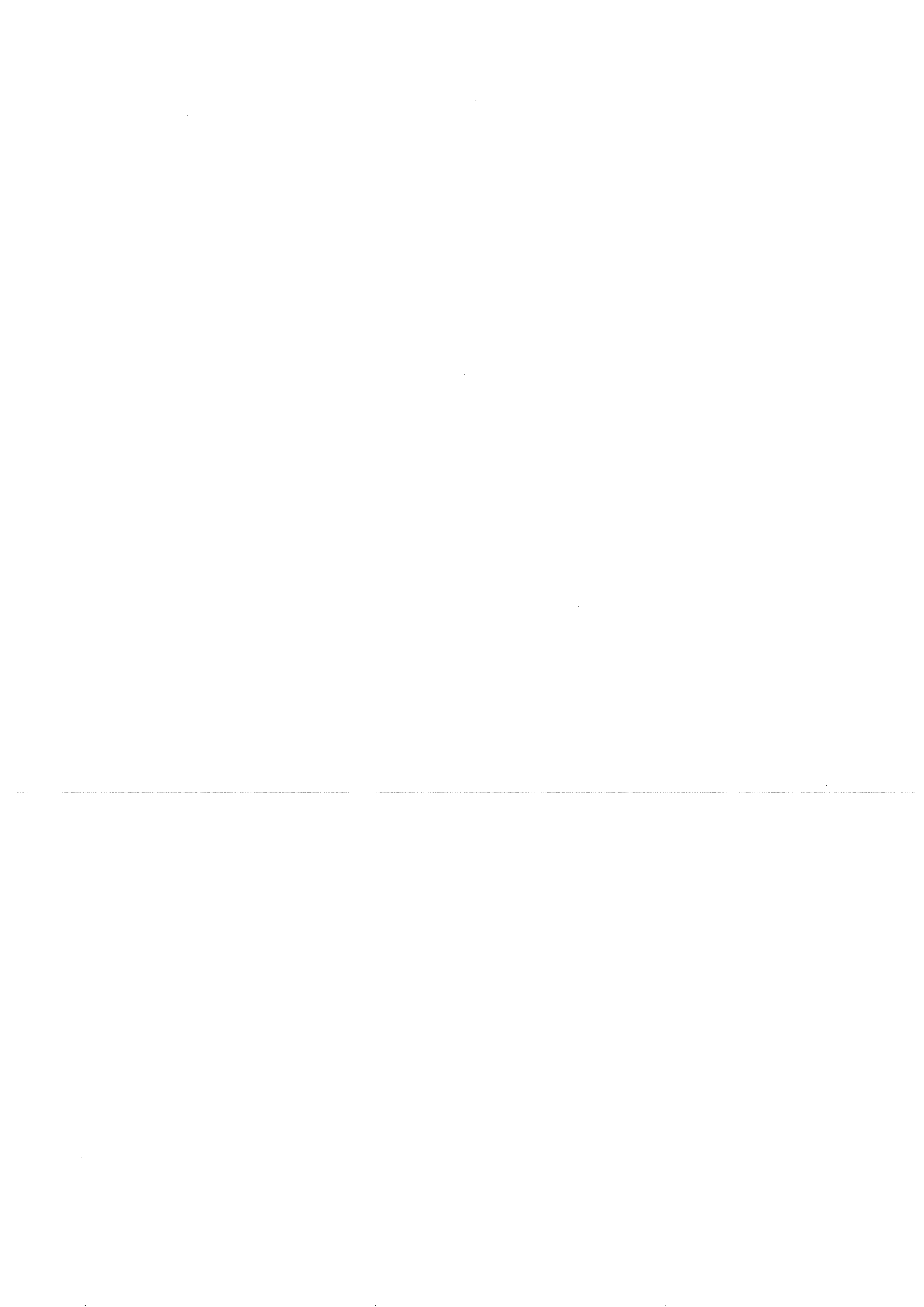
Η έννοια «πηγή» δεν χρησιμοποιείται πια καθόλου, εκτός από τη θετικιστική κριτική, όπως του ΛΑΝΣΟΝ, ο οποίος γράφει στον πρόλογό του, στην κριτική έκδοση των *Φιλοσοφικών Γραμμάτων* του ΒΟΛΤΑΙΡΟΥ (1909): «η ιδέα ήταν να καταφέρουμε να ανακαλύψου-

2



ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΚΗΝΗ

ΑΓΡΑ



θέατρο ἐν τῷ γήρυσθαι καὶ γράφω πῆς παρατηρήσεις μου πάνω σ' αὐτό, σημαίνει ὅτι ἐπιθυμῶ νὰ ὑπάρχω μέσα στὰ θεατρικὰ πράγματα τοῦ καιροῦ μου μὲ ἐπίγνωση τῶν συνεχῶν ἀλλαγῶν στὸ πεδίο τῆς θεατρικῆς τέχνης.

Ὁ Ἕλληνας ἀναγνώστης δὲν ἔχει δεῖ τίς περισσότερες ἀπὸ τίς παραστάσεις γιὰ τίς ὁποῖες γίνεται λόγος στὰ κείμενα. Ὅμως, ὅπως τότε ποὺ τὰ κείμενα πρωτοδημοσιεύτηκαν στὶς ἐφημερίδες, ἔτσι καὶ σήμερον προέχει μέσα ἀπ' αὐτὰ, καὶ μέσα ἀπὸ τὸν τωρινὸ συνδιασμό τους σὲ ἐνόητες, νὰ λειτουργήσουν οἱ ξένες παραστάσεις ὡς παραδείγματα καὶ ἐρεθίσματα, ὡς μέσο γὰ καλλιέργεια τῆς θεατρικῆς σκέψης, ὡς συνδρομὴ στὴν τέχνη τοῦ θεατῆ.

Ἰούλιος 2002

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΝΕΑ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

ΓΙΝΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ σήμερα πράγματα ἀφύσικα; Σὲ μιὰ τέτοια ρητορική ἐρώτηση πιθανὸν νὰ ἀπαντῶσαν καταφατικὰ ἀρχετοὶ ὑποστηρικτὲς τῆς θεατρικῆς παράδοσης, ὁπαδοὶ τοῦ παλίου καὶ πολέμιοι τοῦ καινούριου, ἀρνητὲς ὀρισμένων νεωτερικῶν τάσεων καὶ πεφασαστιμῶν, βλέποντας ὅσα γύρω ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τοῦ θεατρικοῦ χρόνου, τῆς θέασης καὶ τοῦ ἀκούσματος διαδραματίζτηκαν μὲ τὸ γύρισμα τοῦ 20οῦ αἰῶνα στὶς εὐρωπαϊκὲς σκηνές.

Γιὰ πολλές παραστάσεις ποὺ διέπονται ἀπὸ ἓνα πνεῦμα ἀναζήτησης, ἰσχύει νομίζω ἀκόμη ἡ φράση τοῦ Γάλλου θεωρητικοῦ τοῦ θεάτρου Μπερνάρ Ντόρτ, ὅτι «οἱ σκηνοθέτες ἀντιμετωπίζουν τὸ κείμενο σὰν λιμπρέτο καὶ συνθέτουν τὸ θέαμα σὰν παρτιτούρα». Τὴν ᾠρα ποὺ ὁ δραματικὸς λόγος ὑποχωρεῖ στὸ ὄνομα τῶν ἤχων καὶ τῆς μουσικῆς, τοῦ ὀπτικοῦ καὶ τῆς εἰκόνας, ὀρισμένες βασικὲς δραματουργικὲς δομές, ὅπως ἡ ἑμίλια τῶν προσώπων τοῦ δράματος, ἐλαχιστοποιοῦνται, φτάνουν μάλιστα καὶ μέχρι τὴν κατάρτηση. Ἡ διάφραση τῶν θεαμάτων μεγαλώνει προκλητικὰ, ἐνῶ γίνεται χρήση ἰδιαιτέρων ἀφγῶν ἢ καὶ πολὺ γρήγορων ρυθμῶν. Τὸ τί μπορεῖ κανεὶς ἐξάλλου νὰ δεῖ καὶ νὰ ἀκούσει στὸ θέατρο ἀμφισβητεῖται, περιορίζεται ἢ διευρύνεται στὸ ἔπακρο, καθὼς τὰ θεάματα ἐπικαλοῦνται τὸν κινηματογράφο, τίς πλαστικὲς τέχνες, ὅλες ἀνεξαιρέτως τίς σύγχρονες κατακτήσεις τοῦ ὀπτικοακουστικοῦ τομέα.

Τὸ καθεστῶς τῆς φθίνουσας γλώσσας σὲ ἀντιστοιχία μὲ ἐκεῖνο τῆς ἐκπίπτουσας ὑπαφῆς ὅπως τὸ εἶχε μορφοποιήσει ἐδῶ καὶ δεκαετίες ἕνας μεγάλος τοῦ μεταπολεμικοῦ θεάτρου, ὁ Σάμιουελ Μπέκετ, ἀποτελεῖ κόμβο ποὺ συνδέει μερικὰ ἀπὸ τὰ νεότερα δραματικὰ καὶ σκηνικὰ διαθέματα μὲ τὸ ἄμεσο παρελθόν. Ἔτσι ἡ ἔκλειψη τῶν προσώπων τοῦ δράματος καὶ ἡ ἐγκαθίδρυση στῆ θέση τους ἐνὸς μο-

νολογιακού Έργου—του ίδιου του συγγραφέα— όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Χάνιερ Μύλνερ ή μια εξαφάνιση των ήμιδονώντων προσώπων όπως στο έργο του Πιέρρε Χάντκε *«Η ώρα που τίποτε δεν ξέρουμε ό ένας για τον άλλον, μέσα από κάποιο άεναιο και ψευδαίεο πέραςμα επί σκηνής ανθρώπων περιπτώσεων, παραστικιών, πάντα χωρίς λόγια, είναι μάλλον παρακλάδια μιας γενικότερης και προεκτεινόμενης ακόμη τάσης, που σηκναιει, με τρόπο άκέραιο και άπδλντο, τή διαιωνιζόμενη χρίση του σύγγρονου δράματος.*

Τώρα όλο και περισσότερο τδ ζήτσημα του θεατῆ, και μάλιστα εκείνο του θλίμματος, καταλαμβάνει πρωταρχική θέση στο θέατρο. «Αν, για παράδειγμα, εξετάσουμε τή σειρά των σύντομων θεαμάτων που στο φεστιβάλ τῆς Δδίνων του 1993 παρουσιάστηκαν ήμαδοποιήμένα κάτω από τον γενικό τίτλο DARK / NOIR έχοντας ως θέμα «τό πέραςμα από τδ φως στο σκοτάδι και τήν έμπειρία τῆς τυφλότητας», διαπιστώνουμε όπι συνδέονται και αυτά με τήν υπόθεση ενός θεατῆ που τήν ώρα τῆς παράστασης βλέπει έλαχιστα ἤ δέν βλέπει τίποτε.

Ένας τέτοιος θεατῆς φαίνεται εκ πρώτης όψεως νά είναι μια ιδέα άσυμφίβαστη πρδς τή φύση του ίδιου του θεάτρου. «Όμως, κι αν ακόμη ἤ έμπειρία τῆς θέασης, συνιστώντας τή βάση του ιδαιτέρου καθεστῶτος τῆς θεατρικῆς τέχνης, φαίνεται νά άμφισβητεῖται ἤ νά καταργεῖται σε όρισμένα σύγγρονα σκηνικά έγχειρήματα, ἤ έννοια του θεάσθαι άυτόῆ καθευτή παραμένει στο έντελετρο τῆς θεατρικῆς επικοινωνίας. Άφου οι διάφοροι καλλιτέχνες, όσοι δοκιμάζον τὰ όρια του δράτου στις σκηνικές προτάσεις τους, όσοι παρῆδουον με ποικίλους τρόπους τδ μάτι του θεατῆ και καμιά φορά επιδιώκον τδ βαθμό μηδέν τῆς αντίληψῆς, δέν άκυρώνον τελικά τδ θλίμμα. Άπλως τδ έντάσσον σε μίαν άλλη προβληματική που έπιούδενι σκέφτεται νά υποστηήσει τήν έγρασία του θλίμματος.

Από τή σκοπιά μιας ιστορίας του ματιού στο θέατρο, μπορούμε ἤδη νά διαδάσουμε ένα δόκλιτρο κεφάλαιο για τή σύγγρονη θεατρική πράξη όπου παρατίθενται προστάθεις, οι όποιες κατά καιρούς εξέφρασαν τή λογική μιας άλλης όργανωσης του θλίμματος από εκείνη που υπακούει στη δημοκρατική και παιδαγωγική άποψη όπι

όλοι οι θεατῆς χρειάζεται νά βλέπον άπρόσκοπτα και ισόσημα τδ ίδιο πρόγραμμα. Έντοπιζόνται λοιπον θεάματα που επέστρεπαν στο θεατῆ μετακινούμενο στο χώρο, από δωμάτιο σε δωμάτιο, ἤ από πατάρι σε πατάρι, νά βλέπει κατ' επιλογήν ένα μονάχα μέρος τῆς παράστασης. Θεάματα που μέσα στο ἡμίφως και στο σκοτάδι ύπνοόμευον τή βεβαιότητα του θεατῆ για τδ εκτεθειμένο άντικείμενο και τὰ διαδροματιζόμενα θεάματα, που όπως οι πύνακες ζωγραφικῆς του Μπρῆνκελ άπέτυσαν διεξοδικά ένα εικονογραφικό περίδλλον, ενώ ἤ κύρια σκηνή ως λεπτομέρεια παρέμεινε, σχεδόν κρυμμένη, στο έσωτερικό του περιδλλοντος. Θεάματα, τελος, που θεματοποιούσαν τή διαστύρωση των θλιμάτων όπως εκείνα του σύγγρονου θεάτρου Σκουάτ, τῆ δεκαετία του '70, με έναιο χώρο δράσης για θεατῆς και ἤθοποιούς, τῆ δετρίνα, τδ δρόμο, τδ κατάστημα.

Όταν τήν ίδια δεκαετία ό Άμερικανός Ρόμπερτ Ουίλσον όργάνωσε στο όπτικο θεάτρό του τδ θλίμμα του θεατῆ, ζήτημένο ἤταν πδς ό θεατῆς τὰ έδωτε όσο γινόταν περισσότερο άμεινόντας στις παραστάσεις σημεία με δάση τήν καινούργια ουίλσονική αισθητική. Ό Ουίλσον έστρεψε στη σκηνή μια άνυπερδλήγη ως πρδς τόν «περφεξιοκισμό» τῆς μηχανῆς και παράδλλθα μια όμη με πολλές επιμέρους άμφισβητες ένσηρες, των όποιων ό θεατῆς δέν ἤταν ύποχρωμένος νά άποκρυπτογραφήσει τδ νόημα άκονούθωντας έναν όρισμένο σηματολογικό μίτο. Στα θεάματα τῆς πρώτης ουίλσονικής περιόδου, ό θεατῆς εκανε τή δική του επιλογή νοήματος, καθώς έπρόκειτο για ένα θεατρο που, παρὰ τήν τεχνολογική, άφσπλιστική του δύναμη και παρὰ τήν αισθητική του τελείωση, δέν είχε για τδ θεατῆ, παραλήγη των ένδερχόμενων μηχανιστών, κανονιστική λειτουργία.

Μή κανονιστική είναι και ἡ λειτουργία των σηματοτών στα σύγγρονα θεάματα τὰ όποία, υιοθετώντας εν ονοματι του θεατῆ τήν άρχή του «διδτω λιγότερα ἤ έλάχιστα», προδάνον σε μια μείωση ἤ εκπτώση των όπτικών συστατικών του θεάματος. Αντίθετα πρδς τδ θέατρο του Ρόμπερτ Ουίλσον όπου ἡ εικονογραφία υπάκουε, με έναν ιδιόζοντα τρόπο, στη γενικευμένη τάση πληθωριστικῆς εξέλιξης του όπτικου.

Τὸ «βλέπω λιγότερα ἢ ἐλάχιστα» σχετίζεται κυρίως μὲ τὴν προσωπικὴ ἐμπειρία τοῦ θεατῆ. Στοχεύει πρωτίστως πρὸ θεατῆ-ἄτομο. Ὅχι ὅτι καὶ στὸ ὀπτικό θέατρο τοῦ Οὐίλσον ὁ θεατῆς-ἄτομο δὲν ἦταν ὁ προνομιακὸς στόχος. Αὐτὸ ποὺ κάνει τίς δύο ἐκφάνσεις αὐτῆν τοῦ Οὐίλσον καὶ αὐτὴν τῆς ἐκπτώσεως τοῦ ὀπτικοῦ—να διαφέρουν μεταξύ τους, εἶναι ἡ ποιότητα τῆς ἐγκαλωμένης ὑποκειμενικότητας. Ἡ ὑποκειμενικότητα τοῦ Οὐίλσον ἀντλοῦσε ἀπὸ μιὰ φαντασία ποὺ μποροῦσε νὰ κινήθῃ πρὸς ὅλες τίς δυνατὲς κατευθύνσεις καὶ ποὺ ἔβρισκε ὕλικὸ στὴν παράστασή καὶ γιὰ τοὺς πιὸ ἀπιθανοὺς συνειρμούς, γιὰ σουρεαλιστικὲς ἢ καὶ γιὰ μιχαὸκ νοηματικὲς ἐκτροπές. Στὰ πωρινὰ θεάματα, δειγμάτα μιᾶς ἀσκητικῆς στάσεως ἀπέναντι στὴν κυρίαρχη ὀπτικοακουστικὴ κοσμογονία, ἡ ὑποκειμενικότητα προφοδῶνται ἀπὸ μιὰ φαντασία στραμμένη μάλλον πρὸς τὴν ἐσωτερικότητα, πρὸς τὴ διάθεσή τῆς σύμπτυξης καὶ σύγκλισης. Σημειώνεται ἔτσι ἓνα πέρασμα ἀπὸ μιὰ πολυκεντρικὴ σκηρικὴ γραφὴ σὲ μιὰ γραφὴ ἐπικεντρικὴ.

Οἱ διαφορετικὲς «δραματοουργίες» τοῦ ὀπτικοῦ, ἀπὸ τὴν οὐλοστικὴ μέχρι τίς σημερινές, μὲ τὴν ἐκπτώση τοῦ ὀπτικοῦ, συνεπάγονται μιὰν ἀλλιώτικη συμπεριφορὰ τοῦ θεάτρου ἀπέναντι στὰ media: στὸ θέατρο τοῦ Οὐίλσον, καθὼς αὐτὸ ἀπέφραζε εὐθὺς ἀπὸ τῆ ροῆ τῶν εἰκόνων, οἱ συνεχεῖς ἀναμορφώσεις τῶν ὀπτικῶν στοιχείων καὶ παράλληλα ἡ ἄλλη χρῆση τοῦ χρόνου ἔτσι ὥστε ὁ χρόνος νὰ καθυστερεῖ, νὰ καθηλώνει τὸ βλέμμα, εἶχαν ὡς ἀποτελέσματα τὴν παραγωγὴ μιᾶς αἰσθητικῆς ME καὶ KATA τῶν media. Ὅμως γιὰ τίς δραματοουργίες ἐκπτώσεως τοῦ ὀπτικοῦ σήμερα μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ σκηρικὴ δημιουργία τοῦ Οὐίλσον, ἀφοροῦν ὄχι πλέον μιὰ αἰσθητικὴ ME τὰ media ἀλλὰ ὀπωσδήποτε μιὰ αἰσθητικὴ KATA τῶν media. Τὸ θέατρο διεκδικεῖ νὰ τὸ δεχτοῦμε ὡς τὸ πο ἀντίστασης, τόπο ὅπου τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ θὰ ἀποπειραθῆ νὰ ἀντιληφθῆ τὸν κόσμο καὶ τὴ σκηνή, μὲ διαδικασίες ποὺ ἀνθίστανται στὴν τρομοκρασία τῶν media.

Μὲ τὰ media ἐπιμένει νὰ δουλεύει ἓνας «ἀνανεωτῆς» τοῦ «θεάτρου τῆς εἰκόνας», ὁ Καναδὸς Ρομπέρ Λεπαῆ ἀπὸ τὸ Κεμπέκ. Γιὰ ὀπτικά ἔμφε, οἱ προβολές στους τοίχους, οἱ ἀκροβασίες τῶν ἡθο-

ποιῶν ἀλλὰ καὶ μιὰ ἰδιαίτερη μεταχειρίσιση-μετάπλαση τῶν ἀξουσῶν καὶ ἀντικειμένων τῆς σκηνῆς βασιλεύουν στὸ θέατρό του. Παραγωγή τοῦ Λεπαῆ ἦταν τὸ κολλάζ *Shakespeare Radial Eye Movement* μὲ θεατροποιημένα ὄνειρα ἀπὸ τὰ σαιξπηρικὰ ἔργα *Ριχάρδος ὁ Γ΄*, ὄνειρο *καλοκαιρινῆς νύχτας* καὶ *Τρικυμία*, μὲ Γερμανοὺς ἡθοποιούς στὸ Ρεζιντεντσεάτερ τοῦ Μονάχου, στὸ πλαίσιο τοῦ Φεστιβάλ «Θέατρο τοῦ Κόσμου» (1993). Ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς τῆς ἐποχῆς τοῦ «διντεοκλίπ» εἰκονογράφησε τὸ τελευταῖο μοραίνο ὄνειρο τοῦ *Ριχάρδου τοῦ Γ΄* σὰν ὄνειρο «ἔφιππου θανάτου» καὶ παραλήρημα σὲ ψυχιατρικὴ κλινικὴ τὸ ὄνειρο *καλοκαιρινῆς νύχτας* σὰν ἓνα παχνίδι μετωνυμιῶν γιὰ τὸν ἀργαλεῖο, τοὺς ὕφαντες, τὴ λάσπη, τὸ ἀκάθαρτο, τὸ ἀπαγορευμένο. Ὅσο γιὰ τὸν ἔρωτα τῆς Μιράντας καὶ τοῦ Φερδινάνδου στὴν *Τρικυμία*, ἀποδόθηκε σὰν ὄνειρικὴ συνάντησι πρωτόπλαστων ἢ ψυχοπαθῶν, σκηνοθετημένη ἀπὸ τὸν Πρόσπερο μάγο, σάδιστῆ, θεραπευτῆ.

Μιὰ θεατρικὴ τοιχογραφία

Ἡ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΙΣΘΗΤΙΚΗ συντρέχει τὸ θέατρο ὅταν αὐτὸ θέλει νὰ ἀναπτύξει ἓναν σύνθετο λόγο γιὰ τὸ περιεχόμενο καὶ τὰ ὄρια τῆς ἀναπαράστασης καὶ ἀπεικόνισις στὴ σκηνή. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1993, ὁ *Ματτίας Λάγγρχοφ*—«ματεριαλιστῆς τῆς σκηνοθεσίας» καὶ μεταμπρεχτικὸς ἀμφισβητίας τῆς μπρεχτικῆς ὀρθοδοξίας—παρουσίασε στὸ Θεάτρ Ἀμαντιέ τοῦ παρισίνου προαστίου τῆς Ναντέρ μιὰ παράστασή του (1992) μὲ τὸ Θεάτρ Νασιονάλ τῆς Βρετανῆς καὶ μὲ τὸ γνωστὸ ἔργο τοῦ Εὐγένιου Ο'Νήλ *Πόθοι κάτω ἀπὸ τὶς λεῦκες*. Ἡ πρώτη αὐτῆ «ἀμερικανικὴ τραγωδία» (1924) μεταξὺ Βίβλου, ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δράματος καὶ κελτικῶν μύθων, μὲ τὸ μεγαλεῖο ἐνὸς ἀγροτικοῦ φρέσκο, μὲ Ἰρλανδοὺς πιονιέρους τῆς Νέας Ἀγγλίας στὰ 1850 καὶ μὲ σκοτεινὸ ἐρωτισμὸ, ἐνοχές, ὀρμέμφρυτα θανάτου, ἀνέβηκε καὶ ἐριμνεύτηκε ἔτσι ὥστε νὰ στοιχειοθετῆει ἓναν δυναμικὸ λόγο σχετικὰ μὲ τίς τριβές νατουραλιστικῶν καὶ ρεαλιστικῶν μορφῶν στὸ σύγχρονο θέατρο.

Με μία φαντασμαγορική σκηνογραφία, που έβγασσε κυριολεκτικά τους θεατές στο άμερικανικό τσίρκο, στη ζωή της φάβρας, στη μυθιστορηματική διάθεση του Ο'Νήλ, ενώ συγχρόνως τους κάρπουσε σε απόσταση από τα πρόσωπα του δράματος ή από τα ζωντανά επί σκηνής ζώα, από το άλγος, τις ἀγελιάδες, χάρη σε έναν κώνο με τούλι, το *Πόθθι* κάτω από τις λευκές αποκομστές-λαυε μια σειρά έρωτημάτων για το πραγματικό, την ἀλήθεια και την ἀληθοφάνεια τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο. Η κινηματογραφική επίδωξη οδήγησε τον Δάγγλχοφ στο να παρουσιάσει το δράμα του Ο'Νήλ σαν έπική ταινία σινεμασκοπ από τη δεκαετία του '50, με την υποδλητική φωνή του Άλβιν Κυνύ να συνοδεύει την άρχη κάθε πράξης και να διαδέξει τις σκηνακές οδηγίες από τη θέση του άφηγητή και του ίδιου του συγγραφέα. Η θεατρική, *έξάλλου*, επίδωξη οδήγησε το σκηνοθέτη στο να παραθέσει στο έσωτερικό ενός έπικού συνόλου τόσο όροισμένες δατακές νατουραλιστικές δομές, ένότητας με τον τρόπο του Άντρέ Άντουάν και συμφωνα με το πνεύμα του *Έμιλ Ζολά*, όσο και διάφορες τομές, ρυθμές, άσυνέχειες με τον τρόπο του Μπέρολτ Μπέχτ. Στην παράσταση ύτηρχαν άκρω νατουραλιστικές λεπτομέρειες, άβθεντικά στοιχεία, «φέτες ζωής», έτσι όμως νεκρουπαρισμένα και μονταρισμένα στο έσωτερικό, όχι ενός «μιάς», αλλά μιας τεχνικής εθύτερης ένότητας, ώστε να λειτουργούν *άλλοτε* ως «στόπ κάρ» και *άλλοτε* ως μέσα άνάδειξης συμπεφορών με βάση το μηρεχτικό *gestus*.

Η ψευδαίσθηση και η ἀληθοφάνεια βόσκονταν σε διαρκή ύπνωση παρά τον ρεαλιστικό ζωγραφικό όρίζοντα—ένα κυκλόγραμμα με χωματιστούς ούρανού και πεδιάδες—, παρά τη νατουραλιστική συγκεκριμενοποίηση του πάθους, άκόμη και μερικων μελοδραματικών έξάσεων από τους ήθοποιούς, παρά έπίσης την άκρίβη περιγραφή μιας άρχιας, χαστικής καθημερότητας στη σκληρή γη. Μοναδική σκηνακή ἀλήθεια της παράστασης ήταν τελικά η συγκεντρωση και άντιπαράθεση, σε ένα σκηνακό «νοητικό ταμπλό», μιας σαρφίας ύδαων και στοιχείων, καθώς και όλων των νατουραλιστικών και ρεαλιστικών μεθόδων, έτσι που το *Πόθθι* κάτω από τις

Λευκές να συνιστά έναν άπολογισμό για την προδληματική του σκηνακού ρεαλισμού από τον Άντουάν μέχρι τον Μπέχτ.

Ο χρόνος του ήθοποιού—χρόνος έσωτερικός με τις καθαρά δικές του έπιπαρες— και ο παραστασιακός χρόνος, άποδοσιμεμένος από τους *καπαναρχαίους* της δράσης, από την άναρχη για ταχεία άνέλξη και έκταση του δράματος, βριακεται στο κέντρο της έρωνας και των σκηνακών παραματώσεων που *έδω* και μερικά χρόνια ύπογράφει ο Ρώσος Άντοάν Βαρίλιεφ. Πολυσυζήτημένη δουλειά του Βαρίλιεφ έκτος Ρωσίας ήταν και η *Μασκαράτα*, το τετραπράκτο δράμα του Μιχαήλ Λέριμοντοφ στην Κομεντί Φρανσαιζ (1992-93). Ο Βαρίλιεφ συνέθεσε για τη *Μασκαράτα*, «έργο ρομαντικό, γραμμένο από έναν θρημένο με τον Μπάρον και τον πρώιμο Πούσιν», μια σειρά από εικονολαστικά ταμπλό, όπου ο αιώνας των προσώπων, «κόβιος, όμως έκτυφλωτικός», με τους *ανάδες* και *άντοκαταπροφορούς* άποστογράφες, με τους, *έξοθενωτικούς* χορούς, τις ήρωικες και τις έπιθανάτες μεταμορφώσεις με τους παύτες και μονομάχους, με τις άντοπιμαρουμενες ύπάρξεις και τις μαύρες ψυχές, *έμδάνει* *έφωδινά*, *άπόκοσμα*, φαντασμαγορικά. Ο Βαρίλιεφ άντιμετώπισε τις δραματουργικές δομές, το χρόνο και τη δράση με άπλωτη ελευθερία. Βυθίστηκε στο πνεύμα του Λέριμοντοφ. Έψαξε για το δηλητηριώδες, το μυστηρακό, το φρενιτωδες, το παφάδοφο. Η σκηναή του φόνου της Νίνας από τον «ρομαντικό δαίμονα» με τη Βαρίλιεφ Ντρέβιλ και τον Ζαν-Ανν Μπουρέ ύτηρχε *χάρη* στη *σκληράδα* του άρσαλου, την έρατική στατικότητα και τις ύποδρίες έντασεις, ένα κομμάτι παραστασιακής *άθολογίας*. Ο Βαρίλιεφ έγραφέστισε τους καταμαμένους ήρωες του Λέριμοντοφ στην καρδιά του ρωσικού μυστικισμού και σε νεοστογνεφρικά ύτηγεια. Όπως το δράμα του Λέριμοντοφ *έλκεται* από την άκόρητα της τρέλας, έτσι και την παράσταση του Βαρίλιεφ την *έίλαχε* η *δυνατότητα* ύπέδωσης των όρων και των όρίων της.

Άρχισε η δέν άρχισε ο παραστασιακός χρόνος; Οι ήθοποιοί, καθώς μάλυσανε με τους θεατές για τα πρόσωπα που πρόκειται να «ένοσφάκωσουν» έντός *όλίγου* και συγχρόνως για τους ίδιους τους άντοσχεδιασμούς τους, *καλίεργουσαν* στο θεατή την ένύπωση μιας

μεταχιμακής ζώνης όπου αναμενόμενη παράσταση και παράσταση αυτή καθεαυτήν συγγέονται. Η αίσθηση ενός άσαφους και χαοτικού χρόνου ήταν κυρίαρχη στους ντοστογιεφσκικούς Δαιμονισμένους που ο Βέλγος Τιερρὺ Σαλμόν είχε παρουσιάσει στο Μόναχο, στο φεστιβάλ Τεάτερ ντερ Βέλτ (Θέατρο του Κόσμου).

Στην άχανή άθουσα τῆς Μουφάτχαλε, βαμμένη μπλέ δαθύ, μπροστά σε κατασκευές από μέταλλο και ξύλο που θύμιζαν κλυδιά, αλλά και σε σκαλωσιές, προβολείς, καθρέφτες, οι δύο χωριστές ομάδες των θεατῶν περίμεναν στις κερκίδες τους, μαζί με τους Ίταλούς, Ρώσους και Βέλγους ἠθοποιούς τῆς παράστασης, τὸν «Πρίγκιπα» Νικολάι Σταυρόγκιν. Τὰ ντοστογιεφσκικά πρόσωπα τῶν Δαιμονισμένων προέκυπταν σε κάθε χώρο ὕστερα ἀπὸ τοὺς αὐτοσχέδιους και τις συζητήσεις με τοὺς θεατές. Ὁ Τιερρὺ Σαλμόν και ἡ ομάδα του ἔκαναν πρόδες στὴν Ἁγία Πετρούπολη, όπου οἱ ἠθοποιοὶ κυκλοφοροῦσαν στοὺς δρόμους τῆς πόλης ὡς πρόσωπα τοῦ μυστιστορήματος, ἐνῶ στὴ Μόσχα συνεργάστηκαν με τὸ σκηνοθέτη Βασίλειφ πρὶν καταλήξουν στὰ Πάθη: σκηνές ἀπὸ τοὺς Δαιμονισμένους για τις καταστάσεις, τις ἀνθρώπινες ἐξαρτήσεις, τὰ αἰσθηματά και τὰ ἐρέβη τῆς ψυχῆς.

Τὸ θέατρο ὡς ἐξάφρευση

ἙΞΑΙΡΕΤΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ, ἐξάφρευση στοὺς κανόνες τοῦ θεάματος ἀλλά και ἐξάφρευση στὴν κρατούσα παραστασιακὴ πρακτικὴ, θέλουν νὰ εἶναι οἱ παραστάσεις ἐκεῖνες ποὺ δγαίνου ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ συνηθισμένου παραστασιακοῦ χρόνου: θεάματα ὄχι ἀπλῶς δύο, τριῶν, τεσσάρων, ἀκόμη και πέντε ἡρῶν, ἀλλὰ θεάματα κάτι περισσότερο ἀπὸ πολῦρα, ποὺ διαρκοῦν μίαν ὀλόκληρη νύχτα, ποὺ συνεχίζονται ἐπὶ πολλές ἡμέρες, ποὺ καταλαμβάνου διαδοχικά μερόνυχτα. Ἡ ἐπιβολὴ ἐνὸς χρόνου ἄλλου ἀπ' αὐτὸν ποὺ ὑπαγορεύου οἱ ἄρχες τῆς θεατρικῆς ἐμπειρίας σε καθημερινὴ βάση συνιστὰ τὴ θεμελιακὴ ἰδέα γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου οργανώνουν τέτοιες δοκιμασίες χρόνου, με αἰσθητικὲς ἐπι-

πτώσεις σε ὄλους τοὺς συμμετέχοντες, τόσο ἠθοποιούς ὅσο και θεατές.

Μιὰ ὀκτάωρη ἐκδοχὴ τοῦ μπρεχτικῶ Φάτσερ ἀπὸ τοὺς φοιτητὲς θεατρολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Γκαϊτε τῆς Φρανκφούρτης ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ μικρά και χαρακτηριστικὰ παραδείγματα θεατρικῶν ἐργασιῶν ποὺ προβληματίστηκαν γύρω ἀπὸ ἓνα θέατρο τῆς ἐξάφρευσης. Οἱ φοιτητὲς ἐρήνευσαν μεχρι τις πρώτες πρωινὲς ὥρες τῆς ἐπομένης μέρας τὸ ἀνομοιογενὲς ἔλικὸ τοῦ Μπρέχτ, «ἐκθέτοντάς» το στοὺς διάφορους χώρους ἐνὸς ἄχανοῦς, μνημειακοῦ κτιρίου ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '20 και με τὴν ὑπογραφή τοῦ ἀρχιτέκτονα Πέλτσιχ. Ἐδῶ ἡ ἐμπειρία τοῦ χρόνου συμβαδίζει με ἕκείνη τοῦ χώρου ὅπως συνήθως συμβαίνει σε παρόμοιες ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις, καθὼς ὁ χρόνος και ὁ χώρος τοῦ θεάματος ἔλκονται ἀμοιβαία παρασύροντας ὁ ἓνας τὸν ἄλλον πρὸς ἓνα χωρόχρονο εἰδικὸ ποὺ ἐξαιρεῖται ἀπὸ τὸν κανονικὸ.

Τί ὅμως σημαίνει ἡ ἐπιδιώξη θεαμάτων με τεράστια διάρκεια σὲ μιὰν ἐποχὴ φοβερῶν ταχυτήτων και ἐνῶ ἔχομε σε βαθμὸ ὑπέρτατο ὀξυμμενὴ τὴν αἴσθηση τῆς ἐπιτάχυνσης; Ἀλλὰ και ἀπὸ ποῦ ἀντλεῖ τὴ δυναμικὴ του τὸ σημερινὸ αἴτημα τῆς ἐξαιρετικότητας μολοντί στὸ θέατρο ἀκμάζου γενικὰ οἱ ἱσοπεδωτικοὶ μηχανισμοὶ και τὰ ψυχρωγικὰ στερεότυπα;

Ὁ χρόνος εἶναι ἱερός, κυρίως μάλιστα ὅταν εἶναι χρῆμα με τὸν τρόπο ποὺ αὐτὸ συμβαίνει στις μέρες μας. Τὴν ἱερότητα τοῦ χρόνου διεκδικεῖ πρὸς ἴδιον ὄφελος ἡ θεατρικὴ τέχνη κάθε φορὰ ποὺ ἐξαιρεῖ παραστάσεις ἀπὸ τὰ θεατρικὰ εἰσώδα, ποὺ ἐκτρέπει τὴ χρονικὴ ροὴ τοὺς προκειμένου αὐτὲς νὰ λειτουργήσουν χωρὶς τοὺς καταναγκασμοὺς τῆς συντομίας ἢ τῆς σπουδῆς. Τὸ δῦθιμα σὲ ἓνα χρόνο διαφορετικὸ, ἀνήκουστο, προικισμένο με τὴν ὑπεροχὴ τῆς παραδόξοτητας και τὸ προσὸν τῆς παράβασης κανόνων, εἶναι μιὰ διαδικασία μνήμης ποὺ ἀφήνει ἀνεξίτηλα ἴχνη στὴ συνείδηση ὅσων παίρνου μέρους στὴν παράσταση, καθὼς αὐτὴ ἔχει τὴ σημασία και τὴν ἀξία τῆς οὐ-τοτίας ἀπέναντι στὸν κοινὸ τόπο.

Τὸ αἴτημα τῆς ἐξαιρετικότητας συνδέεται με τὴν ἀνάγκη νὰ καταλάβει ἡ θεατρικὴ πράξη και κατὰ συνέπεια τὸ θεατρικὸ δίωμα μιὰ

ξυγλωσστή θέση στην *ἀνωσία* της καθήμενης ζωής. «Όσο πιο *ιδιότυπη*, *ἀποκλειστική* είναι ή θεατρική *ἐμπειρία*, όσο *παρεκκλίνει* από τη ρουτίνα των θεατρικών *ἐθίμων* μέσα στην *ἀστική κοινότητα* της *ἐργασίας* και της *ἀποδοτικότητα*, τόσο *ἀναθεματίζεται* το *δραμα* ενός θεάτρου με *ἔργο χαρρακτῆρα*, που *υπαικίζει* στη *λογική* των *ἐξαιρετέων ἡμερῶν*, του *τελετουργικού*, της *εἰδικῆς γιορτῆς*.

Στις *δεκαετίες* του '70 και του '80, ἡ *μεγάλη διάκεια* των θεαμάτων *εἶχε συστηματικά συνδυαστεί* με *τὴν ἀπόδοση* των *χειμένων* στο *ἀκέραιο*. Ὁ *λόκληρο* τὸ *κείμενο*, *χωρίς περισοπές*, με *ἀνάδειξη* των *πραγματικών διαστάσεων* του, *στάθηκε* τὸ *κύριο μέλημα* *μερικών* από *τοὺς πιο γνωστούς σκηνοθέτες* στην *Εὐρώπη*, *ἀνάμεσα* *τους* ὁ *Πέτερ Στάν* (*Ὁρέστια*) και ὁ *Άντουάν Βιτέζ* (*Τὸ ἀνάξιμο γοδάλι*). Ὁ *σεβασμός* στη *γλώσσα* τοῦ *κειμένου* και ἡ *δουλειά* πάνω στην *κειμενικότητα* *συμπληρώνων* τὰ *ἀκλυτικά διαδήματα* αὐτοῦ τοῦ *τύπου* ὅπου ὁ *σκηνοθέτης ἦταν* σὲ *ἀνάξτηρη* *μιάς ποιητικῆς* με *τὴν πληρέστερη δυνατὴ μορφή*. Ἡ *παράστασή* του *προητιθέστε* *ἔταν θεατὴ ὑπομονετικό, διατρεβμένο* *νὰ παρακολουθήσει* *ἐπὶ ὧρες* *τις πτυχές* τοῦ *κειμένου* στο *ξενόλημά* *τους*.

Παράλληλα με *τὸ δραματικό ἔργο* στην *ἀκέραιη παραδολογία* του, *τὰ μεγάλα ἔπη* της *ἀνθρωπότητας* και *οἱ ἔσρες γράφες*, *ἀπὸ τὴν Διάδα* *ὡς τὸ Μαχαμπεγαδάτα*, *προφροδότησαν* *παραστάσεις* ὅπου ἡ *ἐξαιρετικὴ ἐμπειρία* τοῦ *ἐπικού, ἀφηγηματικού χρόνου* *συμπροσεύταν* *μέ ἐκείνη* τοῦ *στάνου*, τοῦ *ἀπροσδόκητου χώρου*. Ὁ *Πήτερ Μπρουκ* *χρειαζόταν* *γιά τὸ πολὺλο Μαχαμπεγαδάτα* *τὴ φυσικὴ αἰγία* *τῶν λατομείων*, *ἐνῶ ὁ Γιώζεφ Ζάινερ* *ἀπὸ τὴν πειραματικὴ ὁμάδα « Ἄγγελος Νόδους »* *στή Βιέννη* *ἔταν κτιριακὸ κολοσσὸ* *μέ μινιμαλιστικὴ ἐσωτερικὴ διευθέτηση* *γιά τὴ θεατρικὴ « ἀνάγνωση »* *τῆς Διάδας* *τοῦ διαρκῶσε* *πολλὰ συνεχῆ μερόνυχτα*. Στις *περιπέτειες* *τῶν κειμένων* *μέσα* *σὲ φυσικούς* *καὶ ὀρθοδρομημένους* *χώρους* *μέ γνώμονα* *πάντα* *τὴν ἐξαιρετικότητα* *εἶχαν* *πρωτοστατήσει* *σκηνοθέτες* *ὅπως ὁ Κλάους Μίκαελ Τχρύτερ* *καὶ ὁ Δούκα Ρονκόν*. Ἡ *ἴδια* *ἡ μορφή* *τῆς θεατρικῆς ἐπιχωλιγίας* *καὶ ἡ ἐργασία* *τοῦ κειμένου* *σὲ συγκεκριμένο* *περιβάλλον*, *μιά χρονικότητα* *καὶ ἐδαφικότητα* *ἐξεδι-κυσμένες*, *ἦταν* *οἱ ἀφιερωτές* *τῶν ἐξαιρετικῶν διαδημάτων* *τους*.

Ὁ *ἐξαιρετικός ὅμως χρόνος* *δὲν* *εἶναι* *μόνο ὑπὸθεση* *τῆς μεγάλης* *διάκειας* *ἀλλά* *καὶ ὑπὸθεση* *τῆς βραδύτητας*, *ὅταν* *δηλαδὴ* *εὐνοεῖται* *ἕνας* *παραστασιακὸς χρόνος* *μέ ἐπιβραδυνόμενους* *ρυθμούς*, *μέ ἔμμα σημειωτόν*, *μέ μειωμένες* *ταχύτητες* : *σαν* *νὰ μπαίνουν* *τὰ σκηνακά πράγματα*, *μέ ἔξονυχιστικὴ* *διάθεση*, *κάτω* *ἀπὸ* *ἕναν*, *φακὸ* *μεγέθυντικό*.

Θυλακὴ *εἶναι* *πλέον* *ἡ βραδύτητα* *τῶν παραστάσεων* *τοῦ Ρόμπερτ Οὐίλσον* : *μιά πρόκληση* *ἀνευ προηγουμένου* *σὲ* *ἕνα* *καινὸ* *κινούμενο* *μέ* *ὄλη* *τὴν ταχύτητά* *του* *καὶ* *σὲ* *θεατές* *δέξιμους* *τοῦ* *ἰλιγγιώδους*, *ἐντελῶς* *ἀπροετοίμαστους*, *στις* *ἀρχές* *τῆς* *δεκαετίας* *τοῦ* *'70*, *γιά* *μιά* *τέτοιου* *εἶδους* *ἐξαιρετικότητα*.

Πόσες *πληροφορίες* *και* *ποιο* *ποσὸ* *δραματικῆς* *ἀνέλιξης* *ἐπιτίπτει* *ὁ* *θεατῆς* *σὲ* *μιά* *μονάδα* *χρόνου* ; Ὁ *Οὐίλσον* *και* *ταυτόχρονα* *ὅσοι* *σκηνοθέτες* *ἐπεξεργάστηκαν* *τὴν* *ἔννοια* *τῆς* *σκηνακῆς* *ἀργοπορίας*, *τῆς* *χρονοτριβῆς* *στο* *ἔσωτερόν* *τῶν* *σκηνακῶν* *εἰκότων* *εἰσαφέροντας* *μιάν* *ἀλλαγή* *ὀκονομία* *και* *αισθητικὴ* *τοῦ* *παραστασιακοῦ* *χρόνου*, *παραμένον* *δημιουργοὶ* *ἕνός* *θεάτρου* *μέ* *στόχο* *τὴν* *ἐξάφηση* *και* *τὸ* *ἐξαιρετικό*.

Ἀκριβῶς *ἐπειδὴ* *ὁ* *σημερινὸς* *θεατῆς* *δὲν* *ἔχει* *καιρὸ* *γιά* *χάσιμο*, *ἐπειδὴ* *δὲν* *τοῦ* *πειρασεῖται* *χρόνος*, *ἐπιτίγει* *ὄχι* *ἡ* *ἐπίσταση* *ἀλλά* *ἡ* *ἐπιβραδύνηση* *τοῦ* *θεατρικοῦ* *βλέμματος*. Ὅσοι *ἡ* *παραστάση* *νὰ* *καταλάβει* *τὴν* *πρόπουσα*, *ἐξαιρετικὴ*, *διωματικὴ* *θέση* *τῆς*. Ἡ *βραδύτητα* *τῶν* *οὐδιστικῶν* *παραστάσεων* *ἦταν* *ἕνας* *ἀκρίμη* *τρόπος* *γιά* *ἐπίκληση* *τοῦ* *ἔργου* *χρόνου*, *μιά* *ἀπὸ* *τέτερα* *ἔσως* *ἀνάκληση* *του* *ἀπὸ* *τὴν* *ἔποχὴ* *τῆς* *μαγείας* *στο* *δραματικό* *παρόν*. Γι' *αὐτὸ* *καὶ* *ἡ* *αἰσθητική* *τῶν* *πρώτων*, *ρίθμιστικῶν* *θεαμάτων* *τοῦ* *Οὐίλσον* *ὑπῆρξε* *τόσο* *μαγικὴ*.

Σὲ *μιά* *παραστάση* *μέ* *βραδύτατους* *ρυθμούς* *ὁ* *θεατῆς* *μπορεῖ* *νὰ* *σταθεῖ* *στή* *λεπτομέρεια*. *Νὰ* *ἐμβαθύνει* *σὲ* *κάτι* *φανομενικὰ* *ἔπουσιώδες*. *Νὰ* *ἀφθεῖ* *σὲ* *συνειδητούς* *καὶ* *νὰ* *ὀνειρευτεῖ*. *Νὰ* *παρακολούθησει* *ἀπὸ* *κοντὰ* *τις* *ἐνστάσεις* *τοῦ* *παλιέματος* *διακρίνοντας* *στὴ* *χειρνονομία*, *στὴν* *κίνηση*, *στὴν* *ἐκφραση* *στοιχεῖα* *ποὺ* *πρὶν* *δὲν* *τοῦ* *ἦταν* *ὄρατά*. Σὲ *μιά* *κατ' ἐξάφην* *λειτουργία* *τὸν* *ὀδηγοῦν* *τὰ* *θεάματα* *μέ* *τοῦς* *« ἀλλοίους »* *χρόνους*, *αὐτὰ* *ὅπου* *οἱ* *σκηνοθέτες* *ἀγονοῦνται* *νὰ* *με-*

τρήσουν το χρόνο με μέτρα ρεαλιστικά, καθώς δεν φοβούνται να κυνηγήσουν για την τέχνη το υπέρμετρο, την υπερβολή, την εξαίρεση.

Τέτοια παιχνίδια με το χρόνο δικαιώνουν τους ανθρώπους της σκηναϊκής τέχνης. Από τη φράση του Σίλλερ στο δέκατο πέμπτο Πράξιμα για την «Αίσθητική Άγωγή του Ανθρώπου», «ο άνθρωπος παίζει μόνο όπου είναι άνθρωπος με όλη τη σημασία της λέξης και άνθρωπος εξ ολοκλήρου είναι μονάχα όταν παίζει», κάνει το ακόλουθο φαστικό παιχνίδι: «Ο σκηνοθέτης παίζει με το χρόνο όπου είναι σκηνοθέτης με όλη τη σημασία της λέξης και σκηνοθέτης εξ ολοκλήρου είναι μονάχα όταν δοκιμάζεται στο παιχνίδι του χρόνου».

Ο θεατής ως καλλιτέχνης του μέλλοντος

ΒΕΒΑΙΩΣ και η θεματική του χρόνου εμπνέει φιλοσόφους, καλλιτέχνες, επιστήμονες, ποιητές. Αφού πολλοί ασχολούνται με το νόημα και την αίσθηση του χρόνου, την ταχύτητα και τη συγχρονιστικότητα, τον αυθεντικό χρόνο και το "timing" ή τις νέες διαστάσεις της εμπειρίας του χρόνου, όπως αυτές υπαγορεύονται από τα ηλεκτρονικά media και τις τεχνολογίες.

Η έννοια του χρόνου κατείχε πάντα σημαίνουσα θέση στο θέατρο του 20ού αιώνα. Και δεν είναι μόνο οι μοντέρνες δραματογραφίες που έχουν επιφυλάξει ξεχωριστή μεταχείριση στο χρόνο, αναδεικνύοντας τον σε μείζον δραματικό ζήτημα: ο Τσέχοφ, λόγω χάριν, με τις εντάσεις ανάμεσα στους διαφορετικής ποιότητας χρόνους των προσώπων του δράματος. Ο Μπέκετ, ένας φιλόσοφος του προστιτικού χρόνου, ενώ παρακολουθεί το διακεκομμένο νήμα του διώματος και ενώ το α-χρόνο, ή άρση του χρόνου, ή εκτός χρόνου άναμνη καθορίζουν τους χώρους και τις μορφές. Ο Χάινερ Μύλλερ επίσης, όταν συνθέτει τον χρονικό ριζόντα των κειμένων του με αντιθετικές χρονικότητες, από τη σκοπιά πάντως της χρονικής ασυνέπειας και της πολλαπλής προοπτικής.

Ωστόσο, εκτός από τις δραματογραφίες και οι ίδιες οι παραστάσεις έχουν αποδείξει τόσο τα διαχρονικά στοιχεία προσφέρονται για

το ανέδασμα των κλασικών έργων στις ημέρες μας. Ο παράγων χρόνος ευνόηθηκε έξαλλου από εκείνες τις μορφές θεάτρου που οργανώνουν το παραστασιακό καθεστώς τους με βάση το χρόνο του θεατή: είναι γρήγορο ή αργό χρόνο για το άκουσμα, το κούταγμα, ακρόμη και τη σωματική συμμετοχή του στο θέαμα. Έτσι στα χάλπεινγκ και στα γεγονότα, στις δράσεις και στις περφόρμανς, ο συγκεκριμένος χρόνος της σωματικής παρεμβάσης, ή αισθητική του στημαίου και του παροδικού, οι κατηγορίες της παρουσίας-απουσίας ήταν ανέκαθεν δεδομένα πρωταρχικής σημασίας.

Ο συσχετισμός του Τσέχοφ με τη σημερινή καθημερινότητα, τους τρόπους επικοινωνίας, την αίσθηση του παρόντος, με τον τρόπο που αυτά διώθηκαν από τη γενιά του '90, και συγχρόνως το ξέπέρασμα του σκηνοθετικού λόγου μέσα από την τελεστική διαδικασία χαρακτήριζαν το Βουσινόκηρο του Στέφαν Πούγερ, στο «Γεάτερ Μπάτζελ», το «Θέατρο της Βασιλείας».

Έχει ο Πούγερ πρότεινε έναν Τσέχοφ ιδιό, εθθύ, δραστικό, γρήγορο. Για έναν σκηνοθέτη όπως αυτός, που τον συγκινούν οι μορφές του εναλλακτικού θεάτρου ή τον άπασχολούν κυρίως οι θεατρικές δράσεις και επεμβάσεις σε έξωθεατρικούς χώρους, μέσα στην πόλη, ή περφόρμανς και ή βιντεο-τέχνη, τα πειραματικά διαδρήματα γύρω από «κοινωνικές καταστάσεις», βασικά νεολογιστικές, δεν ήταν αυτό «κοινωνικές καταστάσεις με τον κορυφαίο Ρώσο συγγραφέα, έναν κλασικό του μοντέρνου θεάτρου. Ο περίφημος Βουσινόκηρος, καθώς κούδαλει όχι μονάχα το μύθο της τσεχοφικής γραφής και ποιητικής, αλλά και το φορτίο μιάς σειράς από παραστάσεις-μύθους που σημάδεψαν το ευρωπαϊκό θέατρο από πλευράς σκηνοθεσίας και έρμηγιων, δύσκολα θα μπορούσε να ανταποκριθεί στο αισθητικό αίτημα του στημαίου, του τωρινού, του προσωπικού, από το οποίο άντλει τη δυναμική του το θέατρο του Πούγερ. Το μη αυτόνοότρο όμως μπορεί στην τέχνη και ιδιαίτερα στο θέατρο να δώσει καρπούς, ν' αποδειχτεί γόμο και έλυυστικό. Τέτοια αποδείχτηκε ή περίπτωση του Βουσινόκηρου της Βασιλείας με έναν «νέο τσεχοφισμό» εμπνευσμένο από την ψυχολογική, διαλογική και ήθική καθημερινότητά μας.

“Γιασερα από τον πρώτο έκσυγγρονιστικό Τσέιφ του, ο Στέφαν Πούχερ, που στην «Ντοκουμέντα X» του Κάσελ είχε 15 minutes to Comply μαζί με την ομάδα Gob Squad παρασύροντας τους θεατές ανάμεσα στις ηλκετρικές γραμμές του μετρό και στις πλαφόρμες, ανέβασε το Πλάρο, στο Ντύντσες Σάουστηλχάους του Άμβούργου, έγραφεστημένος στο μεταξύ στη Ζυρίχη ως μόνιμος σκηνοθέτης του εκεί Σάουστηλχάους δίπλα στον Κρίστοφ Μαρτάλερ. Σε ένενηντα λεπτά έδειξαν οι ήθοιοι το κείμενο του Βυσινόκηπου που χρειάζεται περίπου τρείς ώρες για να παρασταθεί από όσους έφημνευτές ρίχνουν βάρος στις παύσεις και στην άτμύσφαρα, στο μελαρχολικό κλίμα της απώλειας, στο άνειπτο και στο άνεκπλήρωτο, που φαίνεται να υποδόσκουν κάτω από τις λέξεις.

“Άλλοτε παρατεταγμένοι σε εύθεια γραμμή στο προσκήνιο, μετωπικά, άπέναντι στο κοινό, άλλοτε σχορηγισμένοι στην άδεια σκηνή σε στοιχειώδη διάταξη, οι ήθοιοι ήταν μέλη ενός χορού. Φορώντας σύγγρονα κοστούμια και άπευθυόμενοι στους θεατές, άκούμη κι όταν μιλούσαν άναμεταξύ τους, έπαιζαν ζωνρά, σχηματικά και με έλαφρά είρωνεία τις καταστάσεις, που, ένω προέρχονταν από την σεσογραφική τετραπαρατη «καμωδία», θα μπορούσαν να είναι και δραματικά στιγμιότυπα, σύνομες όμολογίες, καταθέσεις σε μια κομμεντι γραμμένη στις μέρες μας.

Το φεγγαδέο του χρόνου. Η προσωπική άναφορά στο έιωμένο παρελθόν από την κοινότοπη άρχαρη στιγμή ενός τετριμμένου παρόντος. Η κουβέντα καθενός προς τον άλλον που παίονει τη μορφή διαλόγου, άποτελούσε τελικά μια διαπίστωση, ένω μονόλογο χωρίς πραγματικό παραλήπτη. Τα πρόσωπα συμπίπτουν έπάνω στη σκηνή λίγο παράλογα ότως και στη ζωή. Από την κοινή ζωή, τον κοινό καθημερινό τους χρόνο, φτιάχγεται ή κοινότητα τους: «Κάθροιστικό για τον Τσέιφ είναι ότι τα πρόσωπα συμβιώνουν» έλεγε ο ποιητής “Οσσιτ Μάντελσταμ.

Τη δεκαετία του ‘90, σε όρισμένες γεφμανικές παραστάσεις ή προσέγγιση των σεσοφικών κειμένων γινόταν μέσα από ένα μετεκπτικό πρίσμα. Τα πρόσωπα συστρίζονταν με μια φιλοσοφία του χρόνου, της όμυλίας και της συνομυλίας, που προυτέθετε τον Μπέκετ.

Στο Βυσινόκηπο του Πούχερ, όμως, ή παράθεση των προσώπων έπι σκηνής, ή έπιφανειακότητα των έπαφών και συμπεφορών, ή ψυγόσότητα και ή τυποποιημένη έμφάνισή τους προυτέθεταν τον κόσμο των media. Τη γαλάδα της όθνης του υπολογιστή, τη μηχανική διάσταση της ήχητης και της όπτικής κουπόρας, τη φώνιαρη και άνώδυνη έκμωστηρεση των *talkshows*. Ο Αισάχιν φορούσε ένα καινούριο κοδιδαστό τζην που δεν πρόδαδε να το φέπει στα μέτρα του. Η Αουμπρόδα μιλούσε σε ένα κινητό τηλέφωνο για να κλάψει και ν’ άκούσει τα πυοφρά λόγια της κόρης της όταν ο βυσινόκηπος χάθηκε. Ο Φίος, λομωμημένος στην τέταστη πράξη του έργου, έβλεπε να γυρίζουν τα πρόσωπα σαν φαντάσματα, καθώς με ένα έντεο προβάλλονται στους τοίχους οι στοιχειωμένες οικίες τους. Ο νεαρός ύπρετης Πάσα έπαιξε κίθάρα παραουδώντας στα άργλικά και μιλώντας για το χημία και τα χρηματιστηριακά είώθια της έποχής μας. Μία έντεοσκοπημένη συνέτευξη πρόδαλαε τις άπαντήσεις περαστων από κάποια έρευνα του θάσου στο όρομο, άποκαλύπτοντας τη μη σχέση των κοποιών της πόλης με τον Τσέιφ.

Το σήμερα όμως, στην παράσταση του Πούχερ, δεν ήταν άπλωθ θέμα κοστομυών, τεχνολογικών μέσων και έμείδωμων στοιχείων. Ήταν έπιθεση που άνάγεται στον τρόπο των δοκιμών, που άφορούσε την ύποκειτική διαδικασία και κυρίως την πραγματικότητα του ήθοιου πριν από την παράσταση και καιά τη διάρκεια της. Οι πρόδες έγιναν έξω από το θέατρο, σε διάφορα σημεία της πόλης που προσέφεραν άτόφοιο, άυθεντικό ύλικό για άυποσευδατισμούς. Το έντεο χρησιμοποιήθηκε για να δορηθεί τους ήθοιους να άποστασιοποιηθούν από το ρόλο και να όργανώσουν άλλοίως τον έαυτό τους, την παρουσία τους στη σκηνή.

“Όταν ο Τσέιφ έγραφε το Βυσινόκηπο, παρατηρούσε τη συμπεφορά των ήθοιων στην παραμιατική ζωή τους. Παλά άπ’ όσα έκαναν περνώντας το χρόνο τους και οι όδες οι ιδιότητες τους προφοδότησαν το έργο, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Στανισλάσκι. “Ο παραμιατικός χρόνος των ήθοιων και ή σωματικότητα τους ήταν το θεμέλιο της παράστασης του Πούχερ. Το σήμερα, με τις σεσοφικές πλεύρες του, ή κατάληξή της.

Ἦντονο ἐνδιαφέρον δείχνουν γιὰ τὸ χρόνο τοῦ θεατῆ καὶ οἱ δημιουργοὶ ποὺ προέρχονται ἀπὸ τίς εἰκαστικὲς τέχνες. Παράδειγμα ὅσοι κάνουν βιντεο-τέχνη καλώντας τὸ θεατῆ νὰ μετακινήθῃ στὸ ἔσωτερό μῆς σκινοθετημένης πραγματικότητας, νὰ δεῖ σὲ ὀρισμένο χρόνο ἓνα ἔργο μὲ εἰκόνες ὄχι στατικές ἀλλὰ κινούμενες, νὰ πάρει μέρος σὲ μιά διαδικασία ἢ ὅποια χωρὶς τὴν εἰδικὴν περιεχομένου διαρκεία θὰ ἦταν ἀδιανόητη. Ἡ βιντεο-τέχνη καὶ οἱ βιντεο-εργαστάσεις προτείνουν στὸ θεατῆ ἓνα ἄλλο εἶδος θεάτρου. Μολογὸντί ἐντάσσεται ἀμέσως σὲ ἓνα περιβάλλον σὰν νὰ ἦταν σὲ αἴθουσα θεάτρου, ὁ θεατῆς μπορεῖ νὰ ἐπιλέξει τὴ δική του ταχύτητα, τὸν δικό του τρόπο συμπεριφοράς καὶ συνύπαρξης μὲ τοὺς ἄλλους παρατηρητὲς-θεατῆς. Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ θεατῆς τῆς βιντεο-εργαστάσεως διαχειρίζεται τὸ χρόνο τοῦ θεάματος ἐντελῶς προσωπικά.

Ἡ μεγάλη ἀναφορική ἐκθεση μὲ βιντεο-εργαστάσεις τοῦ Ἀμερικανοῦ καλλιτέχνη Bill Viola, πρῶτα στὸ Μουσεῖο Στέντελικ τοῦ Ἀμστερνταμ καὶ ὕστερα στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Φρανκφούρτης, παρήγε ἄφθονο ὕλικὸ γιὰ προβληματισμὸ γύρω ἀπὸ τὸ χρόνο τοῦ θεατῆ. Παλιότερα ὁ Bill Viola εἶχε πῆ: « Ἄν δεχτοῦμε ὅτι τὸ ἔργο μου σχετίζεται μὲ τὸ σῶμα, αὐτὸ δὲν σημαίνει γιὰ μένα ὅτι δείχνει ἀναγκαστικὰ εἰκόνες σωμάτων· περισσότερο σημαίνει ὅτι ὅσοι ἀνθρώποι ἔρχονται νὰ τὸ δοῦν καὶ νὰ ζήσουν τὴν ἐμπειρία τοῦ οφείλουν νὰ τὸ αἰσθανθοῦν μὲ δόκιμο τὸ κορμὶ τους ».

Ὁ χρόνος τοῦ θεατῆ στὶς βιντεο-εργαστάσεις τοῦ Bill Viola εἶναι ἓνας χρόνος ἐπιλογῆς γιὰ παραμονὴ στὸ χῶρο, ἓνας χρόνος προσεκτικῆς παρακολούθησης διαφορῶν ἄλλων ἐπιμέρους χρόνων ποὺ συνδυάζονται μὲ ἠχητικά καὶ φωτιστικὰ γεγονότα, κυρίως ὅμως εἶναι ὁ χρόνος μῆς καταστάσεως ποὺ ἐμπεριέχει τὴν ἐξατομικευμένη ἐπικοινωνία μὲ ἓνα σύστημα εἰκόνων, ἤχων καὶ φωτός. Σὲ μιά βιντεο-εργαστάσταση μὲ τὸν τίτλο Ἀποκοιμισμένοι (1992), ὁ θεατῆς μπορεῖ νὰ βυθίσει διαδοχικὰ τὸ βλέμμα του σὲ ἑπτὰ μεταλλικὰ βαρέλια γεμάτα νερὸ γιὰ νὰ δεῖ στὸ βάθος τοῦ καθενὸς καὶ ἓνα μόνιτορ μὲ τὸ γκρό-πλάνο κάποιου κοιμισμένου ἀνθρώπου. Ἀπὸ τὰ βαρέλια ἀναδίδεται στὸν νεφρικῆς σιωπῆς χῶρο μιά γαλάζια ἀνταύγεια ἀπόκοσμῆ ποὺ ἐπιτείνει τὴν αἰσθήση τοῦ σταματημένου χρόνου. Ἄν

ὁ θεατῆς ἔχει τὴν ὑπομονὴ νὰ παρατηρήσει ἐπὶ ὄρα κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ ἓνα ἀπὸ τὰ πρόσωπα μὲ τὰ κλεισμένα βλέφαρα, θὰ διακρίνει τὴν ἀνεπαίσθητὴ ἀλλαγὴ ποὺ σημειώνεται στὴν ἀκίνητοποιημένη μορφὴ του, σὰν ἴγνος ζωῆς ἐγγεγραμμένο στὸ βίντεο. Σὲ ἀπόλυτὴ ἀπομόνωση οἱ ἑπτὰ ἀποκοιμισμένοι, θαμμένοι στὸ νερὸ, προκαλοῦν τὸ θεατῆ νὰ συμμετάσχει μὲ τὸ βλέμμα του στὸ χρόνο τοῦ ὕπνου τους, νὰ διώσει τὴν ἀπορία γιὰ μιά κατάστασιν ὕπνου ἢ θανάτου.

Σὲ μιά ἄλλη βιντεο-εργαστάσταση μὲ τὸν τίτλο Λόγοι νὰ χτυπᾶς τὴν πόρτα ἓνος ἀδείου σπιτιοῦ (1982), ὁ θεατῆς, καθισμένος σὲ μιά χοντροκομμένη ξύλινη καρέκλα, ἀπέναντι στὴν ὄθον ἓνος μόνιτορ μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ καλλιτέχνη νὰ τὸν κοιτάζει κατὰματα, μπορεῖ φράφοντας ἀκουστικὰ νὰ ἀκούει σὲ ὑψηλὴ ἔνταση ἦχους ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ θορύβους τοῦ περιβάλλοντος, ἀπαίριαστους μὲ τίς εἰκόνες τοῦ βίντεο. Ὁ χρόνος τοῦ βλέμματος ἀντιστοιχεῖ ἐδῶ μὲ τὸ χρόνο ἓνος μικροῦ « δράματος ». Πίσω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ καλλιτέχνη τρεμοπαίζου, κάπου κάπου, ἀπροσδιόριστες σκιές ποὺ ὁ ἴδιος φαίνεται νὰ μὴν τις ἀντιλαμβάνεται. Ὁ θεατῆς ὅμως, συνδυάζοντας τίς σκιές αὐτῆς μὲ συγκεκριμένους θορύβους, ζεῖ τὸ « σαμπῆν » μῆς ἀπειλῆς, τὴν κορύφωση τῆς ἀγωνίας. Μέχρις ὅτου ἡ ἠχητικὴ ἐκφραξὴ, ἐκκωφαντικὴ στὰ αὐτιά, τοῦ ὑποβάλλει τὴν ἰδέα τοῦ φόνου. Ὁ θεατῆς ἐπιλέγει πόσο θὰ μείνει στὴν καρέκλα μὲ τὸ ἠχητικὸ καὶ ὀπτικὸ « μαρτύριο » καὶ ἂν θὰ παρακολουθήσει ὡς τῆς στιγμῆς τοῦ « φόνου », ὡς τὸ τέλος, τὴν ἀνέλιξη τῆς ιδιότυπης αὐτῆς δραματογραφίας συνειδητοποιώντας μιά κατάστασιν ἀποκλειστικὰ σὲ προσωπικὸ ἐπίπεδο, ἀφοῦ γύρω του οἱ ἄλλοι θεατῆς δὲν ἀντιλαμβάνονται τί διαδραματίζεται. Ἐκτός ἂν ἔπειτα ἀπὸ ἓναν χρόνο ἀναμονῆς καὶ προσμονῆς, περιέργειας καὶ ὑπομονῆς, τὸν διαδεχθοῦν στὴν καρέκλα μὲ τὰ ἀκουστικὰ γιὰ νὰ συνδυάσουν καὶ αὐτοὶ μὲ τῆ σείρα τους τὴν ἠχητικὴ ταινία μὲ τῆ φαινομενικὰ οὐδέτερη εἰκόνα. Ὁ Bill Viola ἐγγράφει σὲ βίντεο διαδικασίες ἐξαφάνισης. Σιώματα νὰ καίγονται, νὰ διαλύονται, νὰ χάνονται μέσα σὲ ὀρισμένο χρόνο, ἐνῶ ὁ θεατῆς διαλέγει ἂν καὶ πόσο θὰ ἐνεργοποιηθῇ στὸ ἔσωτερό τῶν διαδικασιῶν υἱοθετώντας τὸ χρόνο τους.

Τὸ βάρος πού ἡ σύγχρονη δίντεο-τέχνη φέρει στὸ χρόνο τοῦ θεατῆ ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ πόντων θεατρικῶν ἀναζητήσεων στὸ τέλος τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἡ ἀνάγκη τοῦ θεατῆ νὰ διαμορφώσει τὸν προσωπικό χρόνο του εἶναι τὸ πεδίον πρὸς τὸ ὁποῖο μετακινεῖται ὁ θεατρικός χρόνος. Ἀπὸ χρόνος ἔντασης λόγω τῶν συγκρούσεων πού προδίδεται μὴ δραματικῆ πλοκῆ ἔχει γίνει χρόνος τοῦ θεατῆ πού διερωτᾶται ἀν θὰ συνεχίσει, θὰ διακόψει, θὰ ἐμβραθύνει τὴ συμμετοχὴ του σὲ ἕνα «δρώμενο». Ὅπως ὁ χρόνος τοῦ περφόρμαρ εἶναι ὁ πραγματικός χρόνος τοῦ σώματός του, καθὼς ἀπὸ ἐπιθετικὰ ἐνώπιον τῶν θεατῶν μὲ τὴ φυσικότητα καὶ τὴν ἀθηνευτικότητα του, ἔτσι καὶ ὁ χρόνος τοῦ θεατῆ εἶναι ὁ πραγματικός χρόνος τοῦ σώματός του, ἕνα ἐδῶ καὶ τῶρα, συγκροτημένο ἀπὸ χειρονομίες, στάσεις, ἀντιδράσεις, μπροστά σὲ μὴ κατὰστάση.

Τὶς δεκαετίες τοῦ '70 καὶ τοῦ '80 τὸ θέατρο εἶχε ἐπιδιώξει τὴ σωματικὴ συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ σὲ παραστάσεις πού τὸν ὑπογράφωσαν νὰ μετακινεῖται ἀπὸ τὸ ἕνα σημεῖο τοῦ χώρου στὸ ἄλλο. Σήμερα πού τὸ αἰνίγμα τοῦ χρόνου ἐμβαλίσεται ἀδιαιδέτως διασωτημένον, ὑπὸ τὴν ἐπιτήρεια τῶν νέων τεχνολογικῶν ἐπιτευγμάτων, ἡ ἐμπειρία τοῦ χρόνου διαφοροποιεῖται, στο θέατρο. Πολλὰ ἔχουν ἀλλάξει ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἐκείνη ἐνότητα τοῦ χρόνου στὴν κλασικὴ δραματουργία, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ ἱστορία καὶ ἡ πλοκὴ ὄφειλαν νὰ διαδοματιζόνταν σὲ ἕναν ἀνηθοφανῆ χρόνο — τὸ ἰδεῶδες ἦταν ἡ μία ἡμέρα καθὼς αὐτὴ ἐκτυλίσσεται μέσα στὴ συμβατικὴ διάρκεια τῆς παράστασης.

Βασικά δημοσιεύματα : Τὸ Βήμα 2.8.1998, 25.4.1999.

ΤΟ ΛΥΚΟΦΩΣ ΤΩΝ ΜΕΤΑΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

ΖΟΥΜΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ τοῦ σκηνοθέτη; Ἡ ἀδιαιδέως διασωτημένο : Ἀποσύρεται ὁ σκηνοθέτης ἀπὸ τὸ ρόλο τοῦ συντοματῆ καὶ ἰθύνοντος πού μᾶς εἶχαν κληροδοτήσει ὁ 19ος καὶ ὁ 20ος αἰῶνας; Ὅρασιμένες ἐνδείξεις μᾶς υποχρεώνουν νὰ θέσουμε τὸ ἐρώτημα, πού μάλλον δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἀπαντηθεῖ καταφακτικά, ἐντούτοις ἐπιμένει νὰ αἰωρεῖται συνδεθεμένο μὲ τὴν ἰδέα ὅτι αὐτὸ πού συντελεῖται σήμερα στὸ γῶρο τῆς σκηνοθεσίας μοιάζει μὲ λύκοφως τῶν μετᾶλων σκηνοθετῶν.

Οἱ ἐπιμέρους τέχνες —μουσικὴ, σκηνογραφία, χορογραφία, ὑποκριτικὴ, κίνηση, φωτισμοί—, ὅσες συμμετεῖχαν στὴ σκηρικὴ σύνθεση ἢ στὴ συμπράξη τῶν τεχνῶν γιὰ τὴν ὁποία τὸν τελικό λόγο καὶ τὴν ἀδιαιτέλικὴ εὐθύνη εἶχε ὁ σκηνοθέτης, ἔχουν τώρα σὲ τέτοιο βαθμὸ ἀυτονομηθεῖ ὥστε νὰ ἐπηρεάζουν τόσο τὸ αἰσθητικὸ καθέστωτος τῆς παράστασης ὅσο καὶ τὴ θέση τοῦ σκηνοθέτη στὴν ἰεραρχία τῶν ἐργατῶν τοῦ θεατροῦ.

Κύριο μέλημα τοῦ σκηνοθέτη τὴν ὥρα τῆς ἀποθέωσής του ἦταν νὰ ἐξασφαλίσει τὶς ἀντίστοιχες τάσεις στὸ ἑσωτερικὸ τῆς παράστασης. Νὰ ἀναδείξει μιαν ὁμοιογενεῖα παρὰ τὸ ἐτερόκλητο τῶν ἰδεῶν καὶ ἰδεῶν, παρὰ ἐπίσης τὶς εἰδικότερες καλλιτεχνικές πρακτικὰς πού κλονῶνταν νὰ συμπεράξουν στὸ θέαμα. Βεβαίως ἡ ἐργασία τῆς σύνθεσης, τοῦ συμβιβασμοῦ πού ἐπιωσίτησε ὁ σκηνοθέτης διευθετώντας τὶς προσπορίδες καὶ ἐναρμονιζόντας τὶς ἀντιθέσεις, ὅσες προέρχονταν ἀπὸ τὶς διαφορετικὰς ἀπαιτήσεις κάθε τέχνης, δὲν εἴδυσαν ποτὲ τὸ πρόβλημα τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στὶς ἀθηνεύς. Βαθύτητα καὶ ἀλυτὴ παράμενει ἡ ἀνταπαράθεση τῶν δημιουργῶν πού ἐμπλέκονται στὸ παραστασιακὸ γεγονός, ἐνῶ ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ αὐτῆς τῆς σύγκρουσης προφοδότηθηκαν οἱ καινούργιες ἰδέες καὶ οἱ

νέες θεατρικές ουτοπίες. Τὸ ζήτημα τοῦ κύρους, ποιῶς ἢ ποιοὶ εἶναι οἱ οὐσιώδεις παράγοντες κατὰ τὴν ἐκπόνηση καὶ ὑλοποίηση τοῦ θεατρικοῦ σχεδίου, ὑφίστατο πόσο ὅταν ὁ Γκρόντον Κοράιηκε ἐπεδίωκε ἕνα ἴθροιο ὑπερμαριονέτα ὡς ἰδανικὴ ἐκδοχὴ τοῦ τέλειου ἐπαγγελματία ἢ ὅταν ὁ Άντονέν Άρτώ ἐπεκαλεῖτο ἕνα ἀπόλυτο ἴθροιο τοῦ σώματος σὲ καταστασὴ τελετουργικῆς μέθης, ὅσο καὶ ὅταν οἱ μεγάλοι ζωγράφοι, χορευτὲς καὶ μουσικοὶ τῶν Ρωσικῶν Μπαλέτων τοῦ Ντιάγκιλεφ ἐφῆρμοζαν στὴν πράξη μιαν ἐξαιρετικὴ ἰσοτιμία τῶν τεχνῶν.

Στὸ θέατρο τοῦ 20οῦ αἰῶνα συνεχῶς ἀνακυκλώνονταν τὸ αἶτημα τοῦ σκηνοθετικοῦ Ἔγῳ ὡς Ἐγῳ ποιητικοῦ. Ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ πρωτεργάτης τῆς παράστασης ὅπου τὰ ὅρια τῆς δικαιοδοσίας του ἀρχίζουν ἀπὸ ἕνα ἀπλὸ διακανονισμὸ, ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ τῶν προτάσεων τοῦ ἔχουν κάνει οἱ ἄλλοι καλλιτέχνες, καὶ φτάνουν ὡς τὴν ἐξουσία τοῦ ποιητῆ καὶ πλαστοουργοῦ. « Ἡρώας » τῶν μοντέρνων καιρῶν, ἕνα « ὑποκείμενο τῆς νεωτερικότητας » ἦταν ὁ σκηνοθέτης τὰ τελευταῖα ἐκατὸ χρόνια. Ὡς μυθικὴ προσωπικότητα, *persona* μὲ ξεχωριστὴ ἐμπειρία καὶ λυρισμὸ, ἀκόμη καὶ μὲ φυσικὴ παρουσία ἐπὶ σκηνῆς, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Ταντέους Κάντορ, ἔφερε στὸ πεδίο τοῦ θεάτρου μιὰ προσωπικὴ αὔρα ἐνισχύοντας μὲ αὐτὴν τὸ δημιουργημα, τὴν ἴδια δηλαδὴ τὴν παράστασι. Σήμερα ἢ ταυτότητα τοῦ σκηνοθέτη περνάει κρῖσι, ἀφοῦ καθένας καλλιτέχνης τοῦ παίρνει μέρος στὴν παραγωγὴ τοῦ θεατρικοῦ προϊόντος τὴν εἶναι ποιητῆς γὰρ λογαριασμὸ του. Στὸ τέλος τοῦ 20οῦ αἰῶνα ποιητὲς δῆλωναν ὅλοι ὅσοι συνδημιουργοῦσαν τὸ θεατρικὸ ἔργο μὲ τὰ μέσα τοῦ φωτός, τῶν σωμάτων, τῶν ἤχων, τῆς γλώσσας καὶ τοῦ κεμενοῦ, τῆς τεχνολογίας.

Ποτὲ ἄλλοτε δὲν εἶχε καλλιεργηθεῖ μιὰ τέτοια φετιχοποίηση τῆς δημιουργικότητας ὅση τῆ στιγμῆ αὐτῆ. Τὸ κινῆγι τῆς δημιουργίας ἔχει παθεῖ μαζικὲς διαστάσεις. Ἄντι γὰρ τὸ πρότυπο τοῦ ἐκλεκτοῦ, τοῦ ἐμπνευσμένου δημιουργοῦ, ἐνὸς καλλιτέχνη μὲ ταυτότητα μὴ κοινή, ἀλλὰ μοναδικὴ ὅπως τὴν ἤθελε τὸ παλαιότερο ἀστικὸ μοντέλο, προωθείται πλέον τὸ πρότυπο τῆς πληθώρας τῶν δημιουργῶν, μὲ λογικὴ σειρᾶς.

Τὸ τεχνολογικὸ « κολεκτίφ » εἶναι ἐξἄλλου ἡ ἐργασιακὴ καὶ καλλιτεχνικὴ προοπτικὴ στὴν ὁποία προσκρούει ἡ ἰδέα τοῦ ἰδιοφυσοῦ σκηνοθέτη τοῦ ἔρχεται ἀπὸ τὸ παρελθόν. Καὶ μπορεῖ ἢ καλλιτεχνικὴ ὁμάδα νὰ ἦταν ἤδη ὑπόθεσι τῶν μοντέρνων, ἀφοῦ καὶ στὴς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἢ στὴ δεκαετία τοῦ '20 οἱ ὁπαδοὶ τῆς νεωτερικότητας διακήρυτταν τὴ συλλογικότητα στὰ μανφέστα τους. Συλλογικότητα στὸν τρόπο δουλειᾶς δὲν σήμαινε τότε καὶ ξεπερασμὰ τοῦ ἰδιοφυσοῦ καλλιτέχνη, τῆς ἐξέχουσας προσωπικότητας. Στὸ τεχνολογικὸ « κολεκτίφ » ὅμως οἱ ἀτομικότητες καὶ τὰ Ἐγῳ τῶν δημιουργῶν ἐκτείνονται κατὰ πλάτος, παρατάσσονται σὲ ἕνα ἀξονα συνταγματικὸ καὶ ὄχι παραδειγματικὸ.

Ὁ 20ὸς αἰῶνας ἦταν ἀναμφίβολα ὁ αἰῶνας τοῦ σκηνοθέτη. Πολυλές σημερινὲς παραστάσεις ὅμως ἀπὸ νέους δημιουργοὺς σὲ ὅλες τὶς χώρες τῆς Ἑυρώπης θέτουν στὴν πράξη τὸ ἔρωτημα: Ποιὸς μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ρόλος του, διαφορετικὸς πάντως ἀπ' ὅ,τι μᾶς εἶχαν παραδώσει οἱ προηγούμενες δεκαετίες συστηματικῆς σκηνοθετικῆς πρακτικῆς.

Ἐπὶ τὸν σκηνοθέτη τοῦ ὄργανώοντος τοὺς ἴθροιοιους σὲ ἕνα σκηρικὸ χῶρο ἐξαιρετικὰ ἱσχυρὸ, μὲ σκηνογραφίαις τόσο ἔντονος ὥστε νὰ ὑπαγορεύουν, νὰ σφραγίζουν τὴν ἐρμηνευτικὴ γραμμὴ τῆς παράστασης. Ἄλλοτε πάλι ὁ ἐνωιολογικὸς καὶ ὁ θεματολογικὸς χαρακτήρας τοῦ παραστασιακοῦ γεγονότος συνεπάγεται τὴν καθοριστικὴ παρέμβασι ἀπὸ μέρος τοῦ δραματοουργοῦ. Σὲ διάφορα θεάματα ἐξἄλλου ἢ μουσικὴ καὶ ὁ ρυθμὸς, τὰ κινήσιολογικὰ καὶ χορογραφικὰ δεδομένα εἶναι τὰ βασικὰ γὰρ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτελέσμα στοιχεῖα, ἐνῶ παρουσιάζονται σκηρικὰ διαδῆματα τοῦ πλάθονται κυριολεκτικὰ ἀπὸ τὸ φῶς. Ἀκόμα καὶ οἱ συνήθειες τῶν θεατῶν ὅταν ξεφυλλίζουν τὰ προγράμματα τῶν παραστάσεων ἀλλάξαν. Οἱ θεατὲς δὲν ψάχνουν στὴς σελίδες τῶν ἔντυπων προγραμμάτων μονάχα τὰ ὄνοματα τοῦ σκηνοθέτη, τῶν ἴθροιοῦν, τοῦ σκηνογράφου, τοῦ μουσικοῦ, ἀλλὰ καὶ ἐκεῖνα τοῦ φωτιστῆ, τοῦ χορογράφου τοῦ διδάξε τὴν κίνησι στὸς ἴθροιοιους ἢ τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τῶν τεχνικῶν τοῦ παρήγαγαν τὸ βίντεο, τὴς εἰκῶνες, τὸ κινήσι πλαισίσι.

Μπορεῖ τὸν 19ο αἰῶνα οἱ τεχνίτες τοῦ θεάτρου, τέλειοι ἐπαγ-

γελιαστίες στους τομείς τους, να παρθέδιαν συναινετικά την πρωτοκαθεδρία σε ένα πρόσωπο με την επωνυμία σκηνοθέτης. Τώρα όμως φανίνεται να επανακαλύπτουν, δεκαδικώντας από τη σκηνοική δημιουργία το μερίδιο που τους άνηκε. Σε έναν πίνακα του ζωγράφου Πάουλ Κλάε με τίτλο *Révolution des Viaducies* (1937), οι χαμιάρες μιας γέφυρας έχουν αποστασσει από την κατασκευή. Άντι να είναι χτισμένες στο ίδιο ύδραγωγείο, οδεύουν μόνες. Καθemia δσα με το χρώμα, το μέγεθος, τόν δικό της διασκελισμό. Προβύεται ανέξόφτητα και για λογαριασμό της πρὸς τὸ μέρος του θεατή.

Μεταμοντέρνοι σκηνοθέτες και κλασικά κείμενα

ΠΛΗΘΙΝΟΥΝ ΟΙ ΘΕΑΤΕΣ από χώρα σε χώρα που έχουν τη θεωσική εμπειρία να μην «ἀναγνωρίζουν» ἐπι σκηνης τὰ κλασικά έργα και να στέκουν με ἀπορία μπροστά σε όρισμένους σκηνοθετικούς χειρισμούς. Η έσωτερική λογική των δραματικών έργων εκποτίζεται και οι όρμες τους αποσυνδένονται, οι χρονικόττητες κατασπατηρούνται, η ιστορική συνεταγμένη του συγγραφέα αποουάει ή επανέσχεται ως ήχος, ενώ ο ασκός των σημαιών, άνοημένος, άφνει τις σηματοδοτήσεις να πνέουν πρὸς πάσα δυνατή κατεύθυνση.

Τὸ πολύχρωμο μείγμα από φόρμες, στυλιστικές, εικονικά και φραστικά παραθέματα, τὸ κοιλιάζ από έπερόκλητους μύθους και μυθολογικές κατηγορίες με ίσοτιμία του παλιού και του καινούγιου, η̄ τὸ ε̄μηνευτικό «πάπς-γούρακ» από αντιθετικές όπτικές γωνίες και προοπτικές, έγκαιθιδρύουν ένα είδος σκηνοικού χάους. Από την άπώλεια των ταυτοτήτων και την έκρηξη του νοήματος προκαλείται σύγχυση, έμφανίζονται, διακοπές-σπῶ ρεζιμα της επικωνωνίας. Ός πῶν από λίγα χρόνια, τὸ μοντέρνο θεάτρο και όσαν θεματοποιούσε την έλδειψη υπαξίακού η̄ άλλου νοήματος λειτουργούσε παίρνοντας υπόψη την προσδοκία παραγωγής ενός νοήματος παραστασιακού. Τελευτάα όμως ό όρίζοντας αύτος των προσδοκιών έχει σε τέτοιο βαθμό κλονιστεί ώστε άρκετοι θεατές να αισθάνονται άπογοήτευση,

διαφορία, άκόμη και θυμό. Οι κλασικοί τους, έκτεθειμένοι σε έναν άκαστό υποκειμενισμό, στην αυτοσχεδιαστικότητα και στο αὐθόρμητο, σε ένα «ποιητικό παρόν» χωρίς έγγυήσεις, άποτελούν υλκό με τὸ όποίο παίζουν άδεσμευτα οι σκηνοθέτες δείχνοντας περισσότερο ένοιαφέρον για την άνοηση συγφότσης ενός νοηματικού συστήματος στη σκηνη, παρά για τὸ τί και πῶς των σημασιών του κειμένου.

Δεν είναι λίγοι όσοι κατηγορούν τους σκηνοθέτες για άπαράδεκτη έλδειψη σεβασμού τόσο πρὸς τὰ κείμενα, όσο και πρὸς τὸ κοινό, που τους καταλογίζουν άδιαφορία, περιφρόνηση, προσβλητική διάθεση. Σαν να προκειται για μια σκοτεινή συνυμωσία που έξυφάινεται διεθνῶς εις βάρος της τέχνης από τους ίδιους τους ανθρώπους της και την όποια τὸ κοινό όφείλει να έσκεπασει, λές και οι σκηνοθέτες έχουν βαλθει, μέσα σε έναν άυτοκαταστροφικό όιστρο, να δάψουν τὸν έαυτό τους, τους συγγραφείς, τους θεατές. Κάποιοι άλλοι πάλι, περισσότερο συγκαταγμένοι, παρακολούθώντας τὸ φαινόμενο με θλίψη, συμπεραίνουν ότι όδηγηθήκαμε σε ένα άδιέξοδο της σύγχρονης σκηνοθεσίας η̄ ότι διανύουμε μία περίοδο με κρίση των μορφών. Φυσικά ό όρος κρίση στο στόμα άνοητών και ποδέμων κάποιας καινούργιας θεατρικής μορφής σημαίνει συνήθως απόρριψη, τις περισσότερες φορές είναι ένας εύσχημος τρόπος καταδίκης της. Ός «κρίση ζωγραφικής» είχε, λόγω χάσαν, άνημετωπισσει τὸν 19ο αιώνα ό ήμπερτσιανισμός από τους όπαδούς του ρεαλισμού και της άκαδημαϊκής ζωγραφικής, «κρίση της σκηνοθετικής τέχνης» η̄ «κρίση των σκηνοθετών» βλέπουν όσοι δεν έρχόινουν τὰ διαδραματιζόμενα και τὰ άποσπιμῶν με μέτρα και νόρμες του παρελθόντος. Η τεχνική και η̄ αισθητική του μοντάζ και του κοιλιάζ στις τέχες δώθθηκαν ως σοκ πρὸς τὸν γίνουν ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία του σύγχρονου όπτικοακουστικού πολυτισμού η̄ πρὸς τὸν έκτεθόν στην οικειοποίηση των βιντεοκλίπ. Οι ίδιες αυτές τεχνικές και αισθητικές, μεταφεριμένες στο θεάτρο, σε ανέδασματά κλασικών έργων, έξακολουθῶν να σοκάσουν: Η σκηνοθετική εργασία που τις δοκιμάζει πάνω στο *corpus* των κλασικών δραματικών έργων συναντάει άκόμη αντίσταση, πολὺ μεγαλύτερη μάλιστα αν μαζί με τις

παραδοσιακές δομές του κλασικού κειμένου υπονομεύει και την κανονικότητα, θέτει δηλαδή ζήτημα νοήματος.

Μεταμοντέρνα έχει χαρακτηριστεί ή καλλιτεχνική και πνευματική στάση των σκηνοθετών που «αδειάζουν» από τις παραστάσεις το νόημα, αποσύροντας παράλληλα την οποία φιλοδοξία για ολόστιπες, συνέχειες, ομοιογένειες αλλά και την ιδέα ενός συνθετικού λόγου από μέρος της σκηνοθεσίας που θα έβαζε σε τάξη τις σκηνικές σημασιοδοτήσεις και θα οργάνωνε τα σκηνικά δεδομένα με κοινό στόχο το νόημα. Ο χαρακτηρισμός μεταμοντέρνος, μια λέξη τελικά «χωρίς νοηματική σύσταση» κατά τον Ζάν-Φρανσουά Λυοτάφ, έναν από αυτούς που παρήγαγαν τις σημερινές χρήσεις του όρου, συνοδεύει μίαν άκρως εντυπωσιακή σειρά από δημιουργούς στο χώρο του σημερινού θεάτρου. Είναι πολλοί και σημαντικοί οι σκηνοθέτες στις χώρες της Ευρώπης, της αμερικανικής ήπειρου και της Ασίας που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο εντάσσουν στις παραστάσεις τους μια «κρίση του νοήματος», ενώ οι αναντιστοιχίες, το άπροσδόκητο, ή έτερογενεια συνιστούν στρατηγικές της σκηνοθετικής πρακτικής τους.

Είναι ή «κρίση του νοήματος» που ένσυνείδητα πραγματοποιούνται οι σκηνοθέτες, την εποχή της πληροφορικώς και των νέων τεχνολογιών, «μια λιποθυμική αντίδραση απέναντι στα όληκα μοντέλα του ύστερου καπιταλισμού», όπως θα έλεγε ο Άντορνο; Η μήπως είναι μια προσωπική, αβεντική απάντηση από τη θέση κάποιου που αρνείται να διαχειριστεί το νόημα ή να βρει καταφυγιο σε μια θεολογία του νοήματος, την ώρα που η ίδια ή πραγματικότητα έχει βγει από την προχιά του ορθολογισμού, της εξελικτικής προοπτικής, του νοήματος ως *continuum*;

Γεγονός είναι ότι οι μεταμοντέρνοι σκηνοθέτες, έκτος από την πλήρη ελευθερία απέναντι στα κλασικά κείμενα, έκτος από την προσταγή μιας «αισθητικής ήθικης» και μόνο, διεδικούν και έναν «αισθητικό» θεατή, ελευθερωμένο από κάθε υποχρέωση στην αρχαιολογία και ιστορία του νοήματος. Το αίτημα αυτό του «αισθητικού θεατή» μάς θυμίζει τη φάση εκείνη όπου η λογοτεχνία και ή ποιητική ζητούσαν από τον «άπόλυτο» αναγνώστη να γίνει ένας

αναγνώστης «αισθητικός», περτώντας από το πεδίο τής πίστης στο απόλυτο κείμενο στον τόπο του έρμηνεύσιμου κειμένου.

Τὸ τέλος τῶν πρωταγωνιστῶν

ΕΧΟΥΝ ΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ αποχαιρετήσει το θέατρο τῶν πρωταγωνιστῶν; Αφορμή για το ερώτημα είναι ή παρήρηση πολλῶν φίλων του θεάτρου ότι σήμερα μοιάζει να έχουν λιγοστέψει, αν όχι κλείσει, οι μεγάλοι ήθοιοί: αυτοί που επί σκηνής έμπαναν στο πετσί του ρόλου, που καθήλωναν τους θεατές υποβάλλοντας την ιδέα του δραματικού προσώπου ενώ έβρισκαν ένα κοινό σημείο ανάμεσα στην προσωπικότητά τους και στο πρόσωπο όπως το είχε φανταστεί και μεταφέρει στο χαρτί ο ποιητής.

Δέν χωρεί αμφιβολία ότι το καθεστῶς του σημερινού ήθοιοιού έχει διαφοροποιηθεί από εκείνο τῶν προηγούμενων εποχῶν. Τὸ πῶς οι ήθοιοί χειρίζονται το σώμα τους προτείνοντας μίαν άλλη σωματική πυκνότητα σχετίζεται όχι μονάχα με το διαφοροποιημένο περιεχόμενο και τους καινούργιους στόχους τής σκηνοθετικής εργασίας, αλλά και με τὸν πολιτισμὸ τῶν media σε μιά εποχή κατά την οποία αμφισβητείται παχιλοτρόπως τὸ ήρωικό, άκέραιο άτομο. Η σύγχρονη σκηνοθεσία επεξεργάζεται έννοιες τής σωματικότητας και ζητάει από τὸν ήθοιοὺ να διεκπεραιώνει συγκεκριμένες δράσεις που συνιστοῦν ξεχωριστές, αυτόνομες πραγματικότητες και δέν αναφέρονται ὡποσδήποτε στον έσωτερικό κόσμο, στην «ψυχή» μιάς δραματικής μορφής.

Ορισμένες από τις δράσεις αυτές είναι σκόλια για τή δραματική κατάσταση ή τὸ πρόσωπο, άλλες εκφράζουν έναν στοχασμὸ πάνω στην ίδια την υποκριτική διαδικασία ή τὸ σώμα, άλλες, τέλος, θέτουν σε κίνηση τὸν ελεύθερο συνειρμὸ στοχεύοντας στην άκρα υποκειμενικότητα τόσο του ήθοιοιού όσο και του θεατή. Βεβαίως αὐτὸ του τύπου οι παραστασιακές στρατηγικές και τὸ ἀνθρωπολογικό, πολιτιστικό μοντέλο ἐνός ήθοιοιού που έχει απομακρυνθεῖ από τὸ φάντασμα τής φυσικότητας και μαζί από τήν ανάγκη να εκφράσει μιά

«ψυχή», σήμαναν την υποχώρηση ενός θεάτρου τῶν γασακτιήρων καὶ τῶν ρόλων. Κατὰ συνέπεια, καὶ τὸ θαύτημα τοῦ θεάτρου τῶν πρωταγωνιστῶν.

Ὁ σημερινὸς ἠθοποιός, με̄ ἐναλλασσόμενα τὰ καθήκοντα τοῦ ἀφηγητῆ, τοῦ χορευτῆ, τοῦ περιφόρου, εἶναι ἕνας δραματουργός τοῦ ἑαυτοῦ του, ἀφοῦ εἰσάγει διάφορες δραματουργίες τῆς αὐτοπαρουσίας. Εἶναι ἕνας homo ludens, ἀφοῦ ἀσκεῖται στὸ παίξιμό τοῦ θεάτρου καὶ τὸ συγγέει ἐντυνεϊδέητα, ἐπιδέξια, με̄ τὸ παίξιμο. Εἶναι ἐπίσης μιὰ ἀντικειμενικὴ ἐπιφάνεια, ἕνα εἶδος ὀθόνης πάνω στὴν ὁποία μποροῦν νὰ προβληθοῦν οἱ πιὸ ἐπερόκλητοι λόγοι ὅσον ἀφορᾷ τὴν σωματικότητά του. Ἐκφραστικὲς ἐκανότητες καὶ δεξιότητες, τεχνικὲς καὶ μέθοδοι, σκηνακὴ παρουσία καὶ προσωπικότητα, ὅλα αὐτὰ ἀπαιτοῦνται στὸ ἔπαικρον ἀπὸ τὸν σημερινὸ ἠθοποιὸ γιὰ ἕνα θεάτρο ποῦ συνιστᾷ ἀρένα τῶν προσδοκῶν, ἀφοῦ ὁ θεατῆς περιμένει ἐκεῖ νὰ ἕρησει τὴ δικαίωση τῆς ζωντανῆς θεατρικῆς τέχνης. Παρ' ὅλη τὴ ζωντικότητα καὶ δημοθυρηκότητα, παρὰ τὸν αἰσθησιασμὸ τῆς ἰδίας τῆς παρουσίας ἢ τὴ μαεστρία στὸ νὰ ἀλλάξει ταυτότητες καὶ νὰ τὶς κάνει νὰ ἐπικωνωνοῦν με̄ τὸ θεατῆ, αὐτὸς ὁ εὐπλόκατος ἠθοποιὸς τῆς σημερον με̄ τὴ φυγόκεντρο εὐδυνία διαφέρει ἀπὸ τὸν ἠθοποιὸ-ἐρημνευτὴ τοῦ παρδοσιακοῦ θεάτρου ποῦ ἐπιτέφρωνε ὅλες τὶς δυνάμεις του στὸ νὰ πλάσει πειστικὰ ἕναν χαρακτιήρα. Ἐκεῖνος ἐπέδαλε τὴν ψευδαίθηση τῆς ἀλήθειας ἕνος δραματικοῦ προσώπου. Ἐποχωρώντας τώρα, συμπαρασύρει καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ πρωταγωνιστῆ.

Τὸ εἰδικὸ αὐτὸ καθεστὼς τοῦ σημερινοῦ ἠθοποιοῦ δὲν εἶναι ἀπὸρροια σκηνοθετικῶν κατηρίσεων οὔτε ἀποτελεῖ μιὰν ἀναπάντεχη ἐκροσπὴ ἀπὸ τὶς συμβάσεις τοῦ ψυχολογικοῦ θεάτρου ἢ ἀπὸ τὶς θεωρίες τῆς μίμησης καὶ τῆς ἐνοσφικωσῆς. Θὰ ἤθελα νὰ τονίσω πόσο τὸ ζήτημα τῆς πρίδης ἀνάμεσα στὴν ψυχή καὶ τὸ σῶμα, πόσο ἢ ἀντιπαράθεση στὴν ἀφχὴ τῆς φυσικότητας καὶ ἢ ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ φυσικὸ πρότυπο, ὅπως αὐτὲς ἀναδύονταν κατὰ καιροῦς μέσα ἀπὸ τὶς διάφορες θεωρίες περὶ ὑποκειμενικῆς τέχνης, συνδέονται οὐσιαστικὰ με̄ τὴ σημερινὴ θεατρικὴ πρακτικὴ. Ὁ ἠθοποιὸς δὲν ἦταν ποτὲ μόνο μιὰ ὑπαρξὴ ποῦ ἐξασφαλίζε σάρκα καὶ ὅσα σὲ κάποιον ἄλλον, ποῦ

χανόταν μέσα στὸ ρόλο ἐνὼ παυτιζόταν με̄ τὸ πρόστυπο τοῦ δράματος. Ἀκόμη καὶ ὅταν τὸ θεάτρο τοῦ 18ου αἰῶνα καθέφρωνε ἕναν ἠθοποιὸ σφραμμένο πρὸς τοὺς κανόνες τῆς ἀναλογίας καὶ πρὸς μιὰ μιμητικὴ ἕκθεση νὰ ὑποβάλλει στὸ θεατῆ τὴν αἰσθησὴ ὅτι ὁ ἠθοποιὸς ὄχι ἀπλῶς ὑποῦεται ἀλλὰ κυριολεκτικὰ ἐνοσφικῶναι ἕνα δραματικὸ πρόσωπο, ἀκόμη καὶ ὅταν τὸν 19ο αἰῶνα, στὸ ἀνώτατο στάδιο τῆς ἀληθοφάνειας, καθὼς οἱ ἠθοποιοὶ ἐξισοροπωντας τὸ μέσα καὶ τὸ ἔξω ἦταν φανωμενικὰ μιὰ φύση ἀλλῆ ἀπὸ τὴ δική τους, ἀκόμη καὶ τότε «τὸ παράδοξο τοῦ ἠθοποιοῦ» καὶ ὀρισμένοι μεγάλοι ἠθοποιοί, στὴν πράξη ἐερά πέρατα καὶ ντίδες, στήριζαν ἢ ὑπέθαλπαν τὴν ἀντιθεση πρὸς τὸ φυσικὸ καὶ τὴν ἐνοσφικωσὴ.

Ἀπὸ τὸν Ντιντερό ὡς τὸν Μπερχτ καὶ ἀπὸ τὸν Γκαῖτε καὶ τὸν Κλάιστ ὡς τὸν Γκόργον Κράιηρ καὶ τὸν Ἀρτώ διακλαδώνεται μιὰ αἰθητικὴ σὲ διαλεκτικὴ σχέση ἢ σὲ ἀντιπαράθεση με̄ τὸ ρεαλιστικὸ καὶ τὸ ψυχολογικὸ σῶμα. Στὸ ὄνομα μιᾶς ἀλλῆς σωματοποίησης καὶ ἕνος φυσικοῦ σώματος στὴ θέση τοῦ ψυχολογικοῦ. Στὸ ὄνομα ἐπίσης μιᾶς διαδραστικῆς ἀπ-ενοσφικωσῆς, προκειμένου με̄ τὰ μέσα τῆς αἰθητικῆς ἀπόστασης ἀπὸ τὸ φυσικὸ νὰ καθιερωθεῖ ἕνα καθὰ ἀσθητικὸ, ἕνα συμβολιστικὸ σῶμα. Ἐνα σῶμα με̄ ὑπεφυσικὲς ἰδιότητες, ἀόλη καὶ ἕνα σῶμα ἐπικὰ χειρονομιακὸ. Ὁ Ντιντερό με̄ «Τὸ Παράδοξο τοῦ ἠθοποιοῦ» ἦταν κατὰ κάποιον τρόπο ἕνας πρόδρομος τοῦ Κλάιστ. Ὁ ποιητῆς τῆς Πενθεσίλειας με̄ περποῦρες ομιλίας στὰ δράματά του ἀναζήτησε στὴ μαριονέτα τὴ γαμένη φυσικὴ χάρη τοῦ ἠθοποιοῦ προσοῦ ὁ Κράιηρ πλάει στὴν ὑπεφωμοιονέτα τὴ σωτηρία τῆς τέχνης τοῦ θεάτρου. Καὶ ὁ Γκαῖτε σὲ μιὰν ἀντινατουραλιστικὴ, κλασικίζουσα Βαϊμάρη, με̄ τὴ ρυθμολογία, τὶς μάσκες καὶ τὴν ἀπαγγελία ἀντι γιὰ ἕναν φυσικὸ τόνο συνομιλίας, στάθηκε μιὰ ἐπιτέλεον ψηφίδα στὸ τεράστιο ψηφιδωτὸ ἕνος θεάτρου τῆς ἀπόστασης ἀπὸ τὴ φύση γιὰ χάρη τῆς τέχνης καὶ τῆς θεατρικότητας.

Μήπως οἱ νέοι σκηνοθέτες, οἱ ἠθοποιοὶ ἀλλὰ καὶ οἱ συγγραφεῖς ἐπίτητοῦν νὰ ἀκυρώσουν τὸ θεάτρο στὸ ὄνομα διαφόρων ἐπινοωνωσιακῶν μεθόδων καὶ σφραττηριακῶν; Τὸ ἐρώτημα προκύπτει καθὼς στὶς διάφορες χῶρες τῆς Εὐρώπης πολλαὰ θεατρικὰ διαδῆματα γα-

ρακτηρίζονται σήμερα από την πρόθεση των δημιουργών τους να προστάξουν την ιδέα της συζήτησης με το θεατή, να αντικαταστήσουν την παράσταση με την εμπειρία μιας ανταλλαγής ανάμεσα στους ήθοποιους ή σε ήθοποιους και σε θεατές. Η επικοινωνία ως κατάσταση ενδιαφέρει περισσότερο από τις ερμηνείες και τις υποκριτικές επιδόσεις, από την αισθητική μιας άκρω επεξεργασμένης και τελειωμένης σκηνοθετικής πρότασης.

Ο όλλανδικής καταγωγής Γιάν Ρίτσεμα με όρητήριο τις Βρυξέλλες δουλεύει τώρα προς την κατεύθυνση ενός «μη θεάτρου», αφού οι ήθοιοι του συζητούν μεταξύ τους καθισμένοι στην πλατεία ενώ η σκηνή του θεάτρου μένει άδεια. Άλλα και όταν οι ήθοιοι ανέβαινουν στη σκηνή, παράσταση είναι ή κουδέντα που άνοηγουν με τους θεατές και οι ερωτήσεις που τους απευθύνουν, ένας διάλογος ήθοποιών και κοινού με αντικείμενο την τέχνη, τή φιλοσοφία και τή θεάτρο.

Στά θεάματα τού Γερμανού συγγραφέα και σκηνοθέτη Ρενέ Πόλες ο θεατής είναι ένας διάκριτος παρατηρητής, ένας επισκέπτης στο έσωτερικό κατασκευασμένων δωμάτων και διαμερισμάτων, όπου οι ήθοιοι «στά πρόβρα νευρικής κρίσης» κραυγάζουν φράσεις ή παραληρούν με λεξιλόγιο δανεισμένο από τή βιολογία και τή γενετική, τή διαφήμιση και τή Διαδίκτυο, τις επιχειρήσεις και τή κείμενα μιλουν στη θέση τού ανθρώπου ή οι άνθρωποι μιλουν τή γλώσσα των αντικειμένων». Εξήγνα στίτια υποκαθιστούν τόν άνθρωπο και αποφασίζουν άντ' αυτού. Αυτόκίνητα έχουν αισθήματα. Ψυγεία παίρνουν πρωτοβουλίες. Τό άνθρωπο υποχωρεί μπροστά στο ρομπότ και τήν τεχνολογία, ενώ ή γλώσσα τής παγκοσμιοποίησης έχει προκαλέσει τήν κατάρρευση τής ύπαρξης, άλλωστε νοντας τή άτομο και οδηγώντας το σε ανέλεγκτες εκρήξεις όργης ή πανικού. Ο θεατής παίρνει ενεργό μέρος σε μία «μίμηση ζωής», αφού τά δωμάτια που κατασκευάζει ο σκηνογράφος Μπέρτ Νόιμαν αναπαριστούν με ακρίβεια τή στίτι, τή ξενοδοχείο, τήν επιχείρηση αλλά και είναι ο πραγματικός τόπος διαμονής των ήθοποιών. Οι ήθοιοι εξάλλου δέν αποδέλπουν να δείξουν ποσο καλοί ερμηνευτές

είναι ούτε ότι έχουν αποστηθίσει τά κείμενα. Εμφράζονται ελεύθερα χωρίς αναστολές τήν ώρα τού θεάματος και ο υποβολέας ακούγεται φανερά. Οι ήθοιοι τού Πόλες άφηγουν τόν έαυτο τούς εκπεθεμένο στο κοινό, βιώνοντας τή θεάτρο ως πόπο απελευθερώσεως τους και ως χρόνο αυθεντικής συνάντησης και διαλόγου με τούς θεατές.

Από τήν περασμένη δεκαετία ομάδες όπως τή Γκόμπ Σκουώντ ή τή Φόρστ. Έντερπεινμεντ τού Τιμ. Έτσελς είχαν εξωθήσει με τή πάρτυ τους, τις συναντήσεις, τις κοινές γιά ήθοποιούς και θεατές καταστάσεις τήν παράσταση σε έναν βαθμό μηδέν. Η παράσταση εξαμείζεται, είναι υπό εξαφάνιση. Η τέχνη τού ήθοιοιού αποδομείται. Άντι γιά θεάτρο έχουμε συζήτηση, διάλεξη, επικοινωνιακά γεγονότα αντίστοιχα όπως στο χορό τού Εσάκιε Λέ Ρουά, έναν «μη χορό», όπου γίνεται λόγος γιά τή χορό. Άν σκεφτούμε με όρους θεατρικής γενεαλογίας, θά έλεγα ότι οι προσπάσεις πολλών σημερινών ομάδων με άπτημα τή ζωντανό θεάτρο, τή σύμπτωση τέχνης και ζωής, είναι δείγματα μιας live art που ή καλλιτέχνης, ως τρίτη γενεά, τοποθετούν άπέναντι στα χάρπενγκ τής δεκαετίας τού '60 και στο Λίδινγκ Θήάτρο, άπέναντι έπίσης στους περφόρμερ των τελευταίων δεκαετιών τού 20ού αιώνα.

Η ύπονάμεση, άκόμη και ή άρνηση τής υποκριτικής τέχνης (με τούς γνωστους όρους τής έρμηνείας και απόδοσης ενός ρόλου), γιά χάρη κάποιων στιγμών ανταλλαγής, συνιστά ένα φαινόμενο τής έποχής των media. Όχι άπλώς έπειδή δίνεται τή προβάδισμα σε επικοινωνιακές τεχνικές, έπειδή αναπαράγονται και αξιοποιούνται διαδικασίες των μέσων μαζικής επικοινωνίας — ή φόρμα τού talk show π.χ. ή άλλες τηλεοπτικές πρακτικές —, αλλά κυρίως έπειδή μέσα από τήν επίκληση των επικοινωνιακών τεχνικών αναδεικνύεται τή αυθεντική και τή ζωντανή στις σχέσεις ήθοποιών-θεατών. Στόχος είναι ή ιδιαίτερη ποιότητα τής ζωντανής συνάντησης κάθε θεατή με τόν ήθοιοι ως προσωπικότητα και άτομο παρά με τόν ήθοιοι-έρμηνευτή. Μία τέτοια εμπειρία μονάχα τή θεάτρο — και σε αντίθεση με τή μαζικά μέσα — μπορεί να εξασφαλίσει.

Στό θεάτρο βλέπουμε τόν κατεστραμμένο φλοιο τού ρόλου. Βλέ-

που με τον ήθοσιό να αντιμετωπίζει τους ρόλους χωρίς τη διαλαγή του σκηνοθέτη, να εμφανίζεται ανέτοιμος, έτοιμος όμως να ρηθωκινδυνέψει ο ίδιος ξεσκεπάζοντας τις αδυναμίες του και προβάλλοντας την προσωπική διάσταση. Αυτό το νόημα έχει και η εργασία της φλαμανδικής ομάδας TG STAN (Stop Thinking About Names), όταν με την κατάργηση του σκηνοθέτη καταστρέφει βασικά τη θεατρική ψευδαίσθηση, ενώ εκθέτει τις ικανότητες ή μη των μελών της στην ώρα της πρόδας.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι διανύουμε ένα μεταδραστικό στάδιο κατά το οποίο η εργασία του ήθοσιού με τον έαυτό του βρίσκει στο επίκεντρο της θεατρικής έκφρασης έξισου με την εργασία του θεατή που θεωρείται για το καθεστώς του όσο διαρκεί η παράσταση. Ο,τι συμβαίνει σήμερα στο θέατρο δεν είναι δόσεις που προσέκυψαν από πρόδεις και σκέψη. Είναι οι πρόδεις και η σκέψη ως δρώμενο μπροστά σε έναν ισότιμο συνομωτή, το θεατή.

Δημόσια χώροι, ιδιωτικές στιγμές

ΠΟΤΕ ΔΑΝΟΤΕ δεν είχε λάβει τέτοιες διαστάσεις και δεν είχε φτάσει σε τέτοιες ακρότητες ή ανάγκη να βλέπουμε πράγματα από πολύ κοντά ξεσκεπάζοντας τις κρυμμένες όψεις του ιδιωτικού. Αυτό η θέαση του άκρω προσωπικού, του απόφυγου, μέσα μάλιστα από ένα μέσο μαζικής επικοινωνίας όπως η τηλεόραση, όχι μόνο έχει μετατρέψει το θεατή σε ένα είδος ήδονοβλήσια αλλά και έχει ανατρέψει την ισχύουσα ιδέα περί μυστικού, απόρρητου και άθεατου. Ο,τι παλαιότερα μπορούσε να σταματήσει η αίσως, να προσυλλάξουν τα ήθη ώστε να μην εκτεθεί σε δημόσια θέα, βρίσκει τώρα παρουσίασιμένο με τη μεγαλύτερη δυνατή ωμότητα μπροστά στα μάτια εκατομμυρίων τηλεθεατών. Οι κάμερες μπορούν να διεσδώσουν στο άδυτο της απομικής καθημερινότητας και να παρακολούθησαν, να αποκαλύψουν πτυχές του καθαρά προσωπικού, ενώ διάφορα reality shows εικονίζουν ή «πλάθουν» απάνθρωπες αλήθειες που ξεπερνούν κάθε φαντασία σε φρίκη και σκληρότητα. Η κοινωνία της πληρο-

φρησής και της επικοινωνίας καλλιεργεί την αίσθηση και ψευδαίσθηση ότι σε όλα υπάρχει πρόσβαση, χωρίς αναστολές και χωρίς όρια. Όχι μόνο τίποτε δεν είναι κλειστό αλλά και η σφαίρα του ιδιωτικού, αναδαθμισμένη, έχει ανοίξει τις πύλες της στον οιονδηποτε.

Το θέατρο δεν έμεινε ανεπηρέαστο από αυτές τις κοινωνικές και πολιτιστικές πραγματικότητες, από τη μεγάλη αλλαγή στους συσχετισμούς ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο. Η κουλίνα με το στυλιμπρό, το μαγείρεμα, την τέχνη του τραπέζιού και το κουβεντοκουβριό, το μαγείρεμα, την τέχνη του τραπέζιού και το κουβεντοκού είναι ένας ιδιωτικός χώρος που έλκεται από την έννοια του δημόσιου όταν θεατές έρχονται να παρακολουθήσουν στο διαμέρισμα μια μικρή παράσταση. Στο χώρο του μετρό οι κυλιόμενες σκάλες, οι διάδρομοι και τα έσθνια είναι ένας δημόσιος χώρος όπου οι θεατρικές δόσεις, μηροδύοντας ήθοσιους και παραστατικούς, αναδεικνύουν προσωπικές αντιδράσεις μέσα από τις όποιες εκφράζονται ιδιωτικές στιγμές. Σε χώρους ειδικά διαμορφωμένους θεατρικές ομάδες στήνουν για τους θεατές ένα ξεχωριστό πλαίσιο συγχωνεύοντας το δημόσιο και το ιδιωτικό, όπου οι θεατές μοιράζονται από κοινού μια εμπειρία, δώνουν μαζί με άλλους μια κατάσταση με πολλές ιδιωτικές στιγμές.

Στο θέατρο του Κόσμου, το 1999, ένα θεατρικό γεγονός με τον τίτλο *Τέγκελ* Αλεξάντερπλάτς διαδραματιζόταν στους χώρους του μετρό, σε δημόσια τεράματα του Βερολίνου, μών ώρα βραδινή αήχμης. Κατούμενοι από τη φυλακή Τέγκελ, ήθοσοι και θεατές, έπιδάτες και κόσμος της ύπογειας διάδσης, αθθεντικές συνεντεύξεις φυλακισμένων και αποστάσματα από το μυθιστόρημα του Άλφρεντ Ντέμπλιν Βερολίνo Αλεξάντερπλάτς ήταν τα βασικά στοιχεία αυτού του έργου μετὰ ζώης και θεάπου, παραγυατιχέας και "fiction", δημόσιας και ιδιωτικής πλευράς. Η άγγλο-γερμανική ομάδα Πκόμπ Σκουώντ, κινούμενη κυρίως από το Νότιγγαμ στις γερμανικές μεγαλουπόλεις και γνωστή για τις live art έπελάσεις της σε διάφορους χώρους της δημόσιας ζώης όπου προστάσσονται ή αλήθεια της στιγμής, το ιδιωτικό και το προσωπικό, κατέληξε να φέρει τους θεατές σε ένα «πάρο». Στη σκηνοθε-

τημένη αυτή γιορτή με τον τίτλο *Πές το όπως τὸ ἔννοεις τὰ μέλη τῆς ομάδας* υπήρχαν ως ἄτομα παρά ὡς ἦθοποιοί, και οἱ θεατῆς ζῶσαν ιδιωτικῆς στιγμῆς με δ.τι οἱ ἴδιοι ἦθελαν νὰ αὐτοσχεδιάσουν, νὰ καταθέσουν ἐλεύθερα ὡς συναίσθημα και συμπεριφορά.

Τῆ δεκαετία τοῦ '90 διάφορες ομάδες στὸ Βέλγιο και στὴν Ὀλλανδία, στὴ Νορβηγία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία ἐπέμεναν σὲ ἓνα «θέατρο τοῦ ιδιωτικοῦ». Τὸ ιδιωτικὸ ἐδῶ δὲν ἦταν τόσο ὑπόθεση θεματικῆς ἢ χῶρων ὅσο ὑπόθεση ἔκθεσης προσωπικῶν και ιδιωτικῶν στιγμῶν, ἀπὸ τῆ μεριά τοῦ ἦθοποιοῦ ἀλλὰ και τοῦ θεατῆ. Ἐντονη ἦταν ἡ ἐπιθυμία καλλιτέχνες και θεατῆς νὰ βρεθοῦν πολὺ κοντά, νὰ φτιάξουν μαζί τις εἰκόνας τοῦ θεατρικοῦ γεγονότος, νὰ συνυπάρξουν σὲ ἓνα καθεστῶς ὅπου ἡ διάκριση ιδιωτικοῦ και δημοσίου ἔχει ἀρθεῖ. Ὅσοι ἀπὸ τῆ νέα γενιά, λίγο προτοῦ τελειώσει ὁ 20ὸς αἰώνας, ἀνακύκλωναν τις ιδέες τῶν χάρπενγκ και τῶν εἰκαστικῶν περιβαλλόντων με δράση ἢ τὸ σύνθημα «Ζωὴ ἀντὶ τέχνης» δὲν τὸ ἔκαναν με τὴν ἴδια ἐνέργεια και αἰσθητικὴ που οἱ ιδέες αὐτῆς κουλτοῦσαν παλαιότερα. Κύρια ἐπιδίωξη εἶναι τώρα ἡ παρουσία ὄλων, ἦθοποιῶν και θεατῶν, σὲ μιὰ φιλικὴ κοινότητα που τὰ μέλη τῆς χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἓνα καθημερινὸ *habitus*, ἀπὸ φυσικότητα και χαλαρότητα. Τὸ θέατρο με τις τεχνικῆς, τὴν υποκριτικὴ τέχνη και τις τεχνολογίες του, με τις πρόδες και τὰ προπαρασκευαστικὰ στάδια, με τις ἐντάσεις ἀνάμεσα σὲ θεατῆς και σὲ ἦθοποιούς, μοιάζει νὰ ἀπουσιάζει ἀπὸ τις σύγχρονες ἐκεῖνες καταστάσεις ὅπου τὰ πάντα συγχωνεύονται και ἀλληλοαναμιχνοῦνται. Οὔτε ἡ ἀπόδοση ἐνός ἔργου ὡς ἀναπαράσταση οὔτε ἡ σωματικὴ συμμετοχὴ τῶν θεατῶν βαρβαίνει. Αὐτὸ που προέχει εἶναι ἡ παρουσία και παρουσίαση: τὸ νὰ εἶναι κανεὶς παρῶν, τὸ νὰ ἀνήκει ἔστω και προσωρινὰ σὲ μιὰ κοινότητα, τὸ νὰ μοιράζεται μιὰ κατάσταση με κάποιους ἄλλους, τὸ νὰ αἰσθάνεται πὼς τὰ πράγματα «μιζᾶρονται», ἀνακατεῦνται, ἀλλάζουν ταυτότητα.

Ἡ θεατρικὴ ομάδα STAN, που ἰδρύθηκε τὸ 1989, εἶχε ἀποδώσει τὸν σεχωρικὸ Πλατόνοφ ὡς πρώτη συνάντηση τῶν μελῶν τῆς ομάδας με τὰ καθημερινὰ τους ρούχα και ὡς ιδιωτικὴ συζήτηση γύρω ἀπὸ ἓνα τραπέζι με δότκα, μπέρα και σαμπάνια. Οἱ ἦθοποιοὶ δὲν

ἐπαίξαν και τὸ κείμενο ἦταν μιὰ κουδέντα ἀναμεταξύ τους. Ἡ παράσταση εἶχε παραχωρήσει τὴ θέση τῆς σὲ μιὰ συναναστροφή καθὼς οἱ θεατῆς ἔβλεπαν πὼς οἱ ἦθοποιοὶ παρουσιάζαν τὸν ἑαυτὸ τους και τὴ ζωντανή, ἐπὶ τόπου, σχέση τους με ἓνα κείμενο διεκδικώντας μιὰ αἰσθητικὴ τοῦ ιδιωτικοῦ και μιὰ ἠθικὴ τῆς στιγμῆς.

Θὰ πρέπει νὰ υπογραμμίσω ὅτι τὰ περισσότερα θεατρικὰ σχήματα, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ STAN και τὸ Γκόμπ Σκούοντ εἴτε γιὰ τις BAK-φρούπεν ἀπὸ τὴ Νορβηγία και τὸ «Ντότ Πάαρτ» («Ψόφο ἄλλογο») ἀπὸ τὴν Ὀλλανδία, εἶναι θεατρικὰ κολεκτίφ. Ομάδες που πιστεύουν στὴν ὁμαδικὴ δουλειὰ και δημιουργία, στὴν ἰσοτιμία τῶν ἦθοποιῶν και στὴν κατάργηση τοῦ προνομίου νὰ εἶναι ἓνας ὁ σκηνοθέτης. Ἔτσι, καθὼς κανένας δὲν ἔχει τὴ σκηνοθετικὴ εὐθύνη, ἀκόμη και οἱ λειτουργίες, οἱ ρόλοι στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ομάδας ἔχουν συγχωνευθεῖ. Τὰ μέλη του κολεκτίφ ὡς ἄτομα σὲ ιδιωτικὴ συνάντηση παρά ὡς ἦθοποιοὶ στὸν δημόσιο χῶρο τοῦ θεάτρου κολοῦν τους θεατῆς νὰ μοιραστοῦν μαζί τους μιὰ κατάσταση. Ἡ «πυρρανία τῆς οὐκειότητας» ἔχει κορυφωθεῖ και στὸ θέατρο.

Παρατηρώντας τις φωτογραφίες τέτοιων θεατρικῶν ἐγχειρημάτων διαπίστῶσα ὅτι ὁ φακὸς εἶναι σχεδὸν ἀδύνατος νὰ συλλάβει και νὰ κρατήσει τὴ θεατρικὴ ὑπόσταση τοῦ γεγονότος. Ὅ,τι διαδραματίζεται στὸ χῶρο και στὸ χρόνο δὲν ἀποκτᾶ θεατρικὴ μορφή, μιὰ φόρμα που νὰ ἀπεικονίζεται. Εἶναι ἓνα περιστατικὸ, ἓνα συμβάν, μιὰ ιδιωτικὴ ἐπαφὴ και ἡ κάποιος ἦταν ἐκεῖ νὰ τὴ βιώσει ἢ, ἀν ἀπουσίαζε, τίποτε δὲν θὰ μπορέσει νὰ γυκομμεντάρει τὴ ρευστότητα και τις συγχωνεύσεις ὡς θεατρικὸ ὕλικό.

Με διάφορους βαθμὸς αὐτονομίης τοῦ θεατῆ παίζουν ὀρισμένα θεάματα, ὅπου θέατρο και πραγματικὴ ζωὴ συγχέονται. Τέτοιου τύπου διαδῆματα εἶχαν και ἄλλοτε γίνε ἀπὸ εἰκαστικὸς καλλιτέχνης στὸ πνεῦμα τοῦ Fluxus ἢ κάτω ἀπὸ τὸν ἀσπερισμὸ τῶν χάρπενγκ. Τώρα, σκηνοθετεῖται ὁ θεατῆς μέσα στὸ ἀστικό περιβάλλον και ὅχι οἱ ἦθοποιοὶ στὸ θέατρο. Ἡ πόλη με τὴν πραγματικὴ ζωὴ, ἀποτυπωμένη στὰ κτίρια, στοὺς δημόσιους χώρους, ζωντανὴ και ἐν ἐξελίξει, γίνεται θέμα. Κι ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης ὑποχωρεῖ, προτάσσοντας τὸν παράγοντα τοῦ τυχαίου και τὴν ὑποκειμενικὴ δράση τοῦ θεατῆ.

Ἐνδεικτικές περιπτώσεις του πῶς πραγματοποιείται ἡ « κάθοδος » στὸ ἀστικό περιβάλλον, ἀλλὰ καὶ τοῦ πῶς μετέχει ὁ θεατὴς στὸ θεατρικὸ γεγονός, ἦταν δύο θεάματα δρόμου τοῦ πραγματοποιήθηκαν τὸν Αὐγουστο τοῦ 2000 στῆ Φρανκφούρτη, στὸ πλαίσιο τῆς Διεθνούς Θερινῆς Ἀκαδημίας Θεάτρου, τὴν ὁποία γιὰ τρίτη χρονία εἶχε ὀργανώσει ὁ καλλιτεχνικὸς ὀργανισμὸς « Μουζόντοουμ » σὲ συνεργασία μὲ τὸ θεατρολόγικὸ τμήμα τοῦ Πανεπιστημίου Γκαίσε.

Ὁ σκηνοθέτης Οὔδε Μένγκελ, προσερχόμενος ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Γερμανία καὶ ἐγκατεστημένος στῆ Νέα Ὑόρκη, εἶχε ἐπέμβει παλαιότερα στὸ νεοσοβιετικὸ περιβάλλον μὲ θεατρικὲς δράσεις βασισμένες στὴν ἰδέα « ἓνα πτώμα στῆ διερχόμα καταστήματος ». Μὲ τὴν ἰδέα αὐτῆ μπορούσε νὰ συνδεθῆ ἡ θεατρικὴ δράση του στὸ κέντρο τῆς Φρανκφούρτης, ὅπου τὸ πτώμα μίας αἰμόφυκτης γυναικίας -ἡ περφόρμερ ἦταν ἐπαλωμένη καταμεστῆς στὸ δρόμο, σὲ ἓνα χαλί ἀπὸ πλαστικὴ γλῶη- προκαλοῦσε τοὺς περαστικούς νὰ σταματήσουν καὶ νὰ πιάσουν κουβέντα μὲ τρεῖς ἀλλοθους περφόρμερ καθισμένουσ κάρω ἀπὸ τὴς καμάρες τῆς στοᾶς τοῦ Μουσειοῦ « Φρανκφούρτερ Κουνοτφεράιν ». Μέσα ἀπὸ τὴ σύζησηση, γράφεται σταδιακά τὸ « μυθιστόρημα »: Μία ἱστορία φανταστικῆ προέκυψε ἀπὸ τὸ διάλογο ἀνάμεσα σ' ἐκείνους τοὺς περαστικούς που ἔδιναν σημασία στὸ πτώμα καὶ στὰ γρία πρόσωπα, τὰ σχετιζόμενα -ὑποτιθεταί- μὲ τὸ συμβῆάν, καθὼς ἀπαντούσαν στὴς ἐρωτήσεις καὶ εἶχαν προσχεδιάσει ἓναν βασικό καμῆδά.

Μία ἀπομικτῆ ἀκουστικῆ περιήγηση μέσα στὴν πόλη ἦταν ἡ σχεδὸν ἀστυνομικῆ περιπλάνηση που πρότειναν ὁ Στέφαν Κέγγι καὶ ὁ Ἔρνστ Μπέρντ. Μὲ ἓνα γουόγκμαν στὰ αὐτιά, κάθε θεατῆς ἐξέδραμε χωριστά, ἀκολουθώντας ἐπὶ μία ὥρα ἓνα προγραμματισμένο καὶ ὑποδεικνυμένο ἀπὸ τοὺς καλλιτεχνικὸς δρομολόγια. Ἄκουγε τὴν ἀλλόκοτη καὶ γεμάτη « σασπένς » ἱστορία τῆς ἐξαγώνως κάποιου βιβλιοθηκάριου, ὀνόματι Κίγγερ. Ἐθέσασκε ἕλλη του. Κυρίως ὁμῶς ζῶσε τὸ θέατρο τῆς ἰδίας τῆς πόλης, ἀνακαλύπτοντας περιέργως γωνίες τοῦ ἀρχιτεκτονημένου περιβάλλοντος, σημεία ποῦ, ἐνῶ τοῦ ἦταν ἀνεῖα, μεταμορφώνονταν λόγω τοῦ ἰδιαιτέρου κλίματος τοῦ περπατοῦ σὲ ἀνοίκεια.

Ἡ ἰδέα τῶν ἀπομικτωμένων θεατῶν ὑπῆρχε στὸ θέαμα *Drive in Camillo*, μὲ ἔπτα χορευτές, ποῦ ὁ Σινδόνος Ἐμίλ Χέφσταν σκηνοθέτησε στῆ Δουμπλίνα, σὲ ἓνα τεράστιο πάγκληνη ἀυτοκινήτων: ἔσαν ὑπαίθριο χῶρο μὲ πολιτικὴ προίστορία, ἀνάμεσα στὸ κοινοδοῦλιο καὶ στὰ κτίρια τοῦ ἀγανούς ἐμπορικοῦ κέντρο. Ὁ Χέφσταν, ποῦ τῆρε μέρος στῆ Θερινῆ Ἀκαδημία Θεάτρου, ὀργανωμένη ἀπὸ τὸ ἔθνικὸ θέατρο τῆς Ἑλλάδας στὴν Ἡπειρο, εἶχε κάνει τὸ 1998, στὸ « Πίκαρντ Τέατρο » τοῦ Μιλάνου, ἓνα πρῶτο θέαμα ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τῶν ἀναμνήσεων τοῦ Τζούλιο Καμπίλλο (1480-1544). Στὸ *Drive in Camillo* οἱ θεατές, ἀπομικτωμένοι σὲ δέκαδες ἀυτοκίνητα, ἀκουγαν νὰ μεταδίδονται στὸ παύοφωνο τοῦ ἀυτοκινήτου τὸ κείμενο καὶ ἡ μουσική, ἐνῶ ἐδῆσαν μέσα ἀπὸ τὰ ράματα τὰ σώματα τῶν χορευτῶν, τὴς προσδίδες πᾶνω στὴς προσώψεις τῶν κτιρίων καὶ ἔσαν ἡθοποιοῦ-στρονοδάτη νὰ κινεταί σὲ ἰληγυῶδες ὕψος, χρεμασμένος στὸν ἴστο μίας ἀράχνης, πᾶνω δόχτυ πᾶνω ἀπὸ τὴν πόλη.

Ὁ ὅρος « θέατρο τοῦ ἀστικοῦ περιβάλλοντος » ταιριάζει σὲ διάφορα θεατρικὰ ἐργετήματα καλλιτεχνῶν ποῦ « χατεδαίνου » στὸ δρόμο ἐμπλέκοντας τὸν ἀστικό περίγυρο, τῆ ζωὴ τῆς πόλης καὶ τὴν καθημερινότητά τῆς μὲ τὸ ἔργο τοὺς.

Τὸ θέατρο δρόμου, ὅπως τὸ γνωρίζουμε, δὲν φτάνει γιὰ νὰ καλύψει τὴν αἰσθητικὴ ἰδιομορφία παρόμοιων ἐργετημάτων. Μπορεῖ τὰ καλοκαίρια νὰ μαξύνονται στοὺς δρόμους τῆς γαλλικῆς πόλης Ὁριγιά πολλαδες θεατρικὲς ομάδες ποῦ συνεχίζουν τὴν πορεία τοῦ θεάτρου δρόμου καὶ παράλληλα ἓνα φεστιβάλ μὲ τουλάχιστον δεκαπέντε χρόνια παρουσίας. Μπορεῖ οἱ νέοι σαλτιμπάγκοι καὶ ἑυλοποδαροί, οἱ παράρες μὲ τὴς κοῦκλες καὶ τὴς μάσκες ἢ ἀλλες εὐρηματικὲς ἐμφανίσεις σὲ πλατείες νὰ γοητεύουν πᾶντοτε περαστικούς, παιδιά καὶ ὄσους ἐκκοντα ἀπὸ τὴν ἀπροσδόκητη, γοήτρη καὶ ἄμμερη θεατρικῆ ἐπικοινωνία, ἀπὸ τὴς μυθολογίες τῶν πανηγυριῶν, τοῦ πᾶνωδίου θεατρίνου, τῆς λαϊκῆς θεατρικῆς διασκέδασης. Μπορεῖ ἔπίσης διάφορα φεστιβάλ νὰ ἐμπλουτίζουν κάθε τόσο τὰ πᾶνωδία θεατρικὰ προγράμματα τοὺς μὲ θεάματα ποῦ ἀποτελοῦν ἐκδογὲς γιὰ τὸ θέατρο δρόμου, σήμερα, στὸ ὄνομα μίας πρακτικῆς μὲ παράδοση αἰώνων.

νων, ανά την Ευρώπη. Τα θεάματα που τις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα θέλησαν να λέγονται θέατρο δρόμου ήταν άφρηκτα δεμένα με τις έννοιες του πολιτικού διαδήματος και της ανάζητης ενός διαφορετικού κοινού. Οι καλλιτέχνες επεδίωκαν να προσεγγίσουν ανθρώπους που δεν σύχναζαν στο θεσμοποιημένο θέατρο. Στόχευαν να απευθύνουν τον θεατρικό λόγο τους σε μη εύνοημένους πολιτιστικά κατοίκους, στα παιδιά ή στους νεους μιας παραμελημένης, λόγω χάριν, γειτονιάς. Ανάμεσα σε αυτή την προβληματική περί κοινού και στο περιεχόμενο των θεαμάτων δεν υπήρχαν αποκλίσεις. Τα πολιτικά μηνύματα και το αίτημα μιας γορταστικής συνάντησης προτάσσονταν από ένα θέατρο δρόμου για το οποίο το ζήτημα του κοινού παρήμενε στο επίκεντρο και ήταν μια ώραία ούτοπία σε ένα κλίμα ευφορίας, αγωνιστικότητας, αίσιοδοξίας.

Σήμερα οι περφόρμερ, οι εικαστικοί καλλιτέχνες, οι σκηνοθέτες δεν έχουν την ίδια λογική περί κοινού. Στόχος τους είναι ο μοναχικός, ο απομονωμένος θεατής και η εξατομικευμένη προσωπική του την ώρα που εντάσσει στο θέαμα την πόλη, τον έαυτό του, τους άλλους θεατές, τους περαστικούς. Η πόλη με τους κινδύνους της, το απρόβλεπτο, το τυχαίο, το αβνίδιο και το άστικό περιβάλλον με τις εικόνες του όπως αυτές εμφανίζονται στα media, θεματοποιούνται από τους καλλιτέχνες που καλούν το θεατή να αντιμετωπίσει, έξω στο δρόμο, ειδικές καταστάσεις ή να ακολουθήσει τεχνικές αποξένωσης μέσα από τις όποιες ή πόλη προβάλλει αλλιώςτικη.

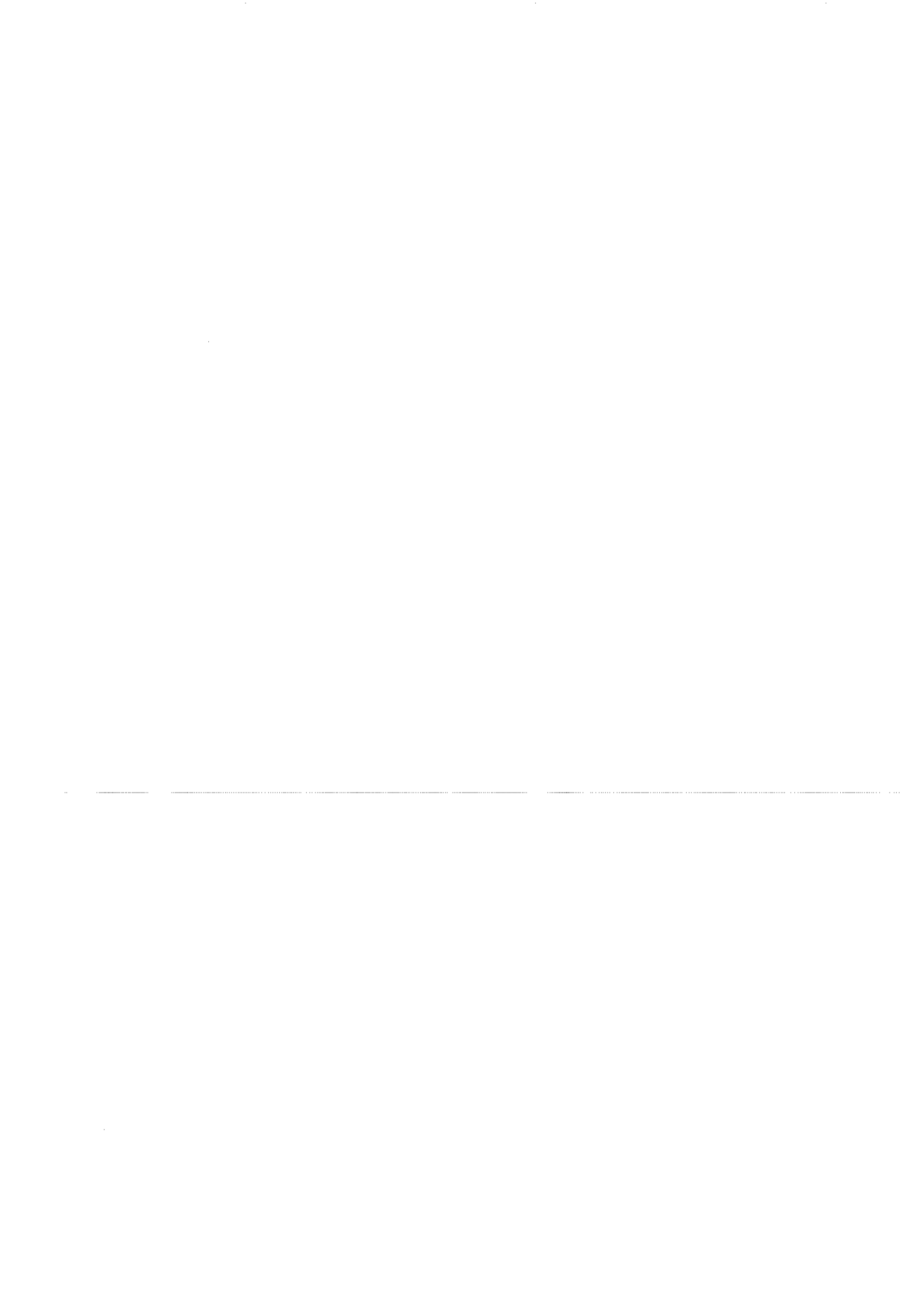
Βασικά δημοσιεύματα: Τò Βήμα 21.9.1997, 20.12.1998, 3.9.2000, 17.9.2000, 9.9.2001, 27.7.2002.

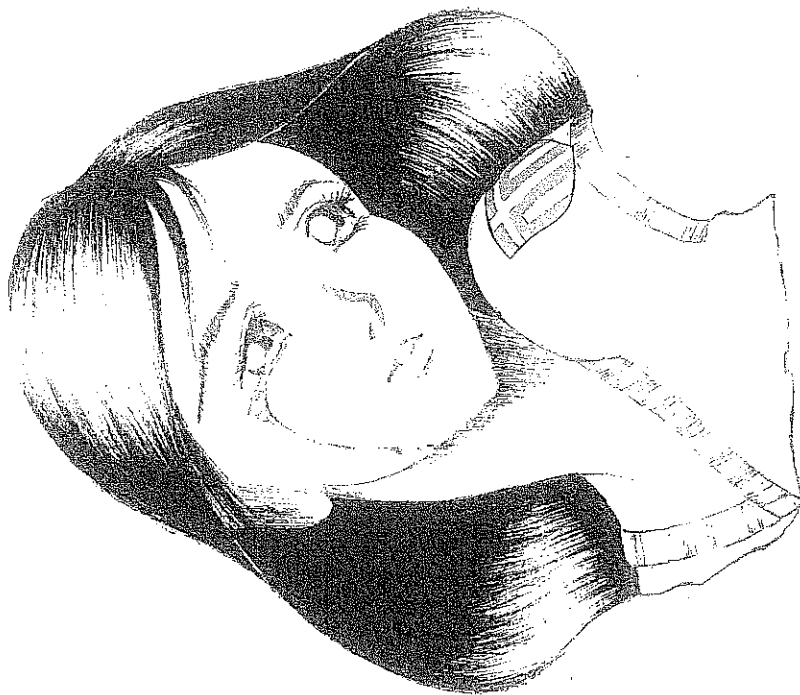
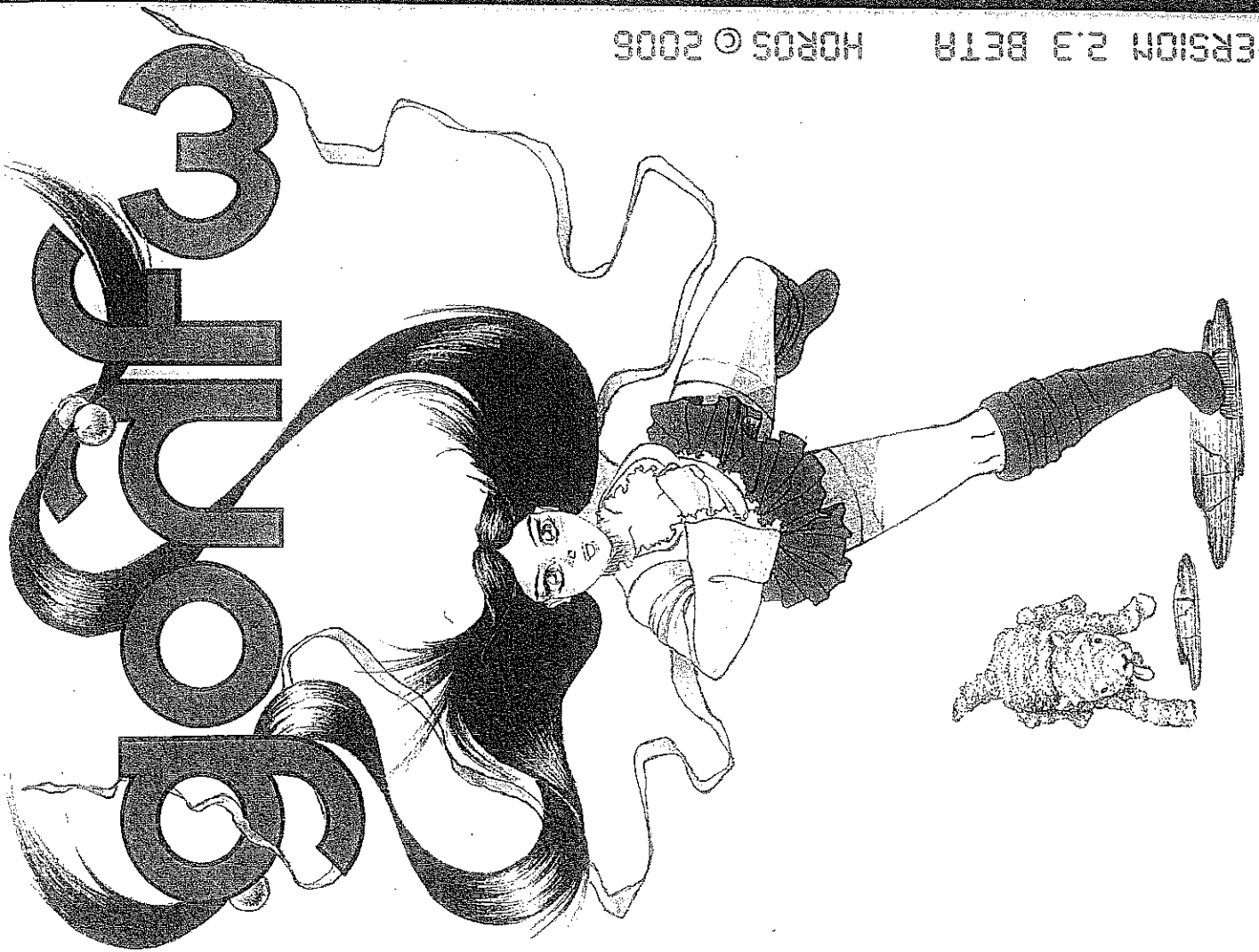
ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ

ΑΝ ΑΝΟΙΞΕΤΕ ΤΟ ΔΕΚΤΗ των οσφρητικών κυμάτων θα αισθανθείτε το άρωμα του γασσεμιού που άναδίνει το στῆθος της Μαντλέν, χωρίς να τῆ βλέπετε. Ανόηγοντας τῆ συχότητα των άπτικών κυμάτων θα μπορέσετε να χαϊδέψετε τῆν κόμη της —μαλακή και άόρατη— και θα μάθετε σάν τους τυφλούς να γνωρίζετε τὰ πράγματα με τὰ χέρια. Άλλά αν άνοιξετε όλο τὸ σύστημα των δεκτών, παρουσιάζεται ἡ Μαντλέν σε τέλεια αναπαραγωγή, παυτόσημη — δὲν πρέπει να ξεχνάτε πὼς πρόκειται για εικόνες γραμμένες απ' τὸς καθρέφτες, με τὸς ἴγους, τῆν αντίσταση στῆν αφή, τῆ γέυση, τῆς μυρωδιῆς σε τέλειο συγχρονισμό. Κανένας πὸυ θα τῆς δεῖ δὲν θα μπορέσει να δεχτῆ πὼς εἶναι εικόνες. Θα σῆς εἶναι λιγότερο δύσκολο να σκεφθῆτε πὼς ἔχω μισθώσει μια ομάδα ἡθοποιῶν, μὲ ομάδα ἀπὸ ἀπίστευτους σωσίες...» (Adolfo Bioy Casares, Ἡ ἐφεύρεση τοῦ Μορέλ, μετάφραση Παναγιώτη Εὐαγγελίδη, « Ἄγρα», 1983).

Τὸ ὄραμα ἑνὸς θεάτρου στὸ ἀπώτερο μέλλον, ὅταν πάνω ἀπὸ τῆς εθνότητας, τῆς κοινωνικῆς τάξεις και τὰ ἄσσημα θα ἀπλώνεται παγερῆ και ἀπρόσωπη ἡ ἐπικράτεια των τεχνολογιῶν σημεῶν, εἶναι τόσο προκλητικό και συνταρακτικό, ὅσο ἡ ἐφεύρεση τοῦ Μορέλ, σατανική μηχανῆ που κατασκευάζει εικόνες και ζωή, στὸ φανταστικό μυθιστόρημα τοῦ Ἄντολφο Μπιού Κασάρες.

Ἡ ὕβρις ἔχει συντελεσθῆ. Ὁ 20ὸς αἰώνας με τῆς θεατρικῆς ἐπανάστασις των φουτουριστῶν και των κονστρουκτιβιστῶν, τοῦ ἀπολυτο θεάτρου, τοῦ θεάτρου σάν σύνθεση ἢ και συγκεκριαλαίωση των Τεχνῶν, ὅδευσε πρὸς τὸς μικροῦτολογιστές, ὅρηθους τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ συγγραφέα, τοῦ ἡθοποιῶ, ἄλλά και πρὸς παραστασιακά γεγονότα σε διαφορετικῆς συγχρόνως πῶλεις, με θεατῆς και ἡθοποιῶς







director >> SIMOS KAKALAS set/costumes/masks >> YIANNIS
KATRANITSAS music >> GEORGIOS-BANDEK APOSTOLAKIS
shadow theatre director >> CHRISTOS STANISIS video art
>> BABIS VENETOPOULOS production manager >> STELA
TENEKETZIS

actors

Golfo/Zisis >> ELENA MAVRIDIS Tasos/Kifissos >> THEODOROS
IKONOMIDIS Janos / Sfavrada / English Traveler >> DIMITRA
KOUZAS also appearing: Clownski & Clownski balkan street duo

lights and video control >> GEORGIOS MAVRIDIS

Golfo 1.0 (in a BOX) was first presented in N.T.N.G Main
Stage Foyer on February 23, 2004. Golfo 1.1 [unplugged],
May 2004. Golfo 1.2 [summermix], June - August 2004.
Golfo 2.0 [reloaded], May 2005. Golfo 2.1 [popular version],
June - September 2005. Golfo 2.2, September - April
2005, 2006. Golfo 2.3 [beta version], May 2006.

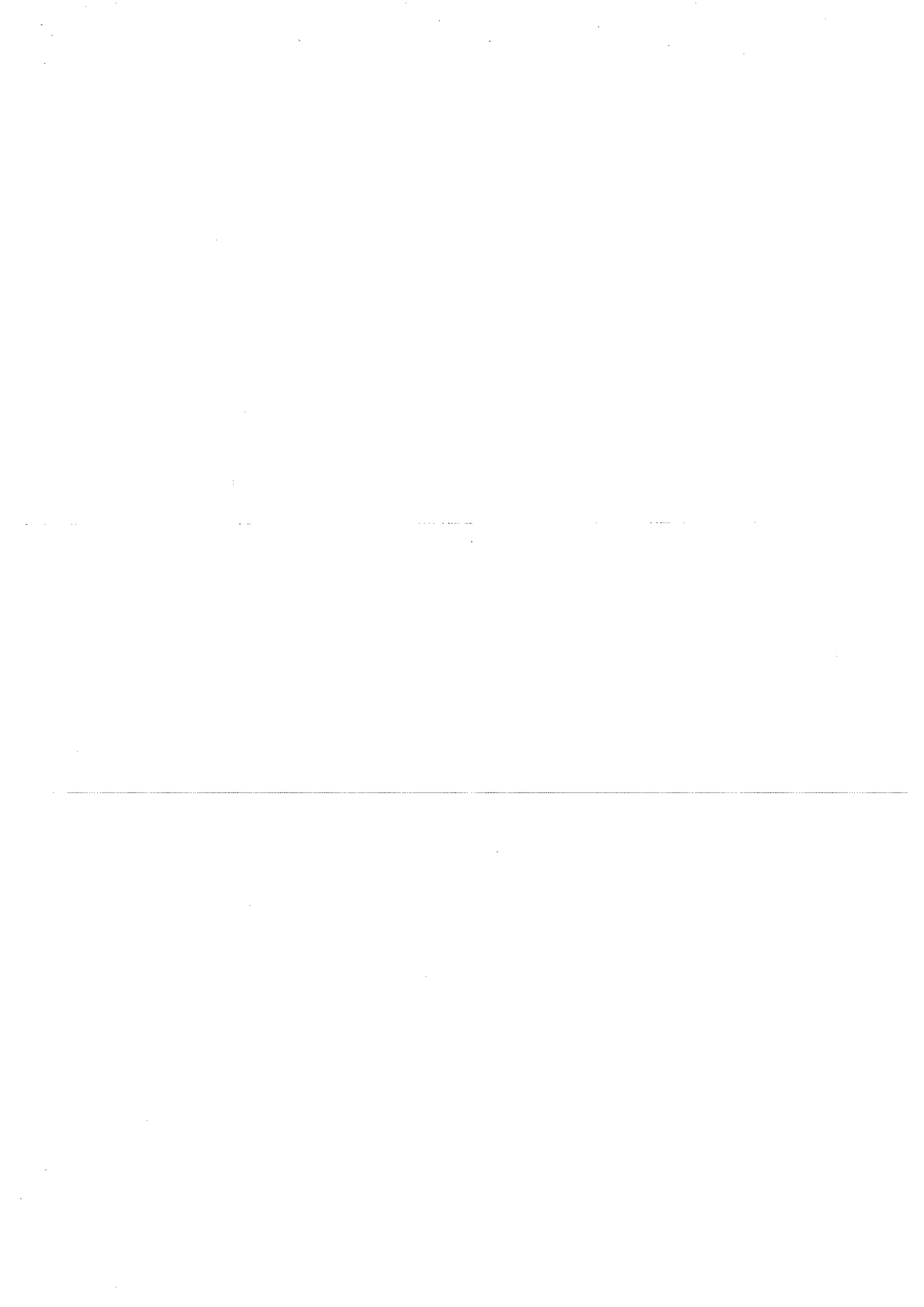
GOLFO PROJECT © Haros Theatre Company. All rights reserved
under international copyright conventions. No part of this
production may be reproduced or utilised in any form or by
any means without written permission of the copyright holders.

Clownski & Clownski balkan street duo are courtesy of Mori Lulu
records ©

Video created by BABIS VENETOPOULOS with the co-generated work of: GIANNIS
TEKSIS, GIANNIS PATELIAS, DIMITRA XASANIDIS, GEORGIOS VENETOPOULOS
MINOTAUR DIGITAL ARTS © 2006 - www.mda.gr

Haros Theatre Company - Greece - Thessaloniki 54630 - Olympou
18 - www.haros-theatre.gr - tel / fax: 0030 2310 501868

GOLFO VERSION 2.3 BETA



Mask+Cube+HELLAS+

+Product+Κοινωνία+Nation+

+Bivoto+Acknowledgment+Troop+

+Ramp+Μάγικα+Television+

+Shadow+Τρέις+Tradition+

+Code+Μιξέρ+THE END

← ZONE+Μίχι+50χρονη+Κη+

+Μπέρντς+GREECE+Παράδοση+

+Πατατα+Manga+Τηλεόραση+

+Video+Παράδοση+Μπουλούκι+

+Προϊόν+Community+Έθνος+

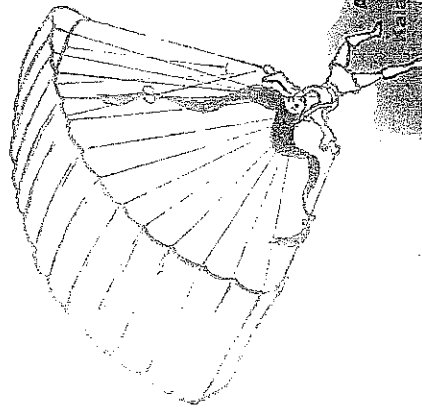
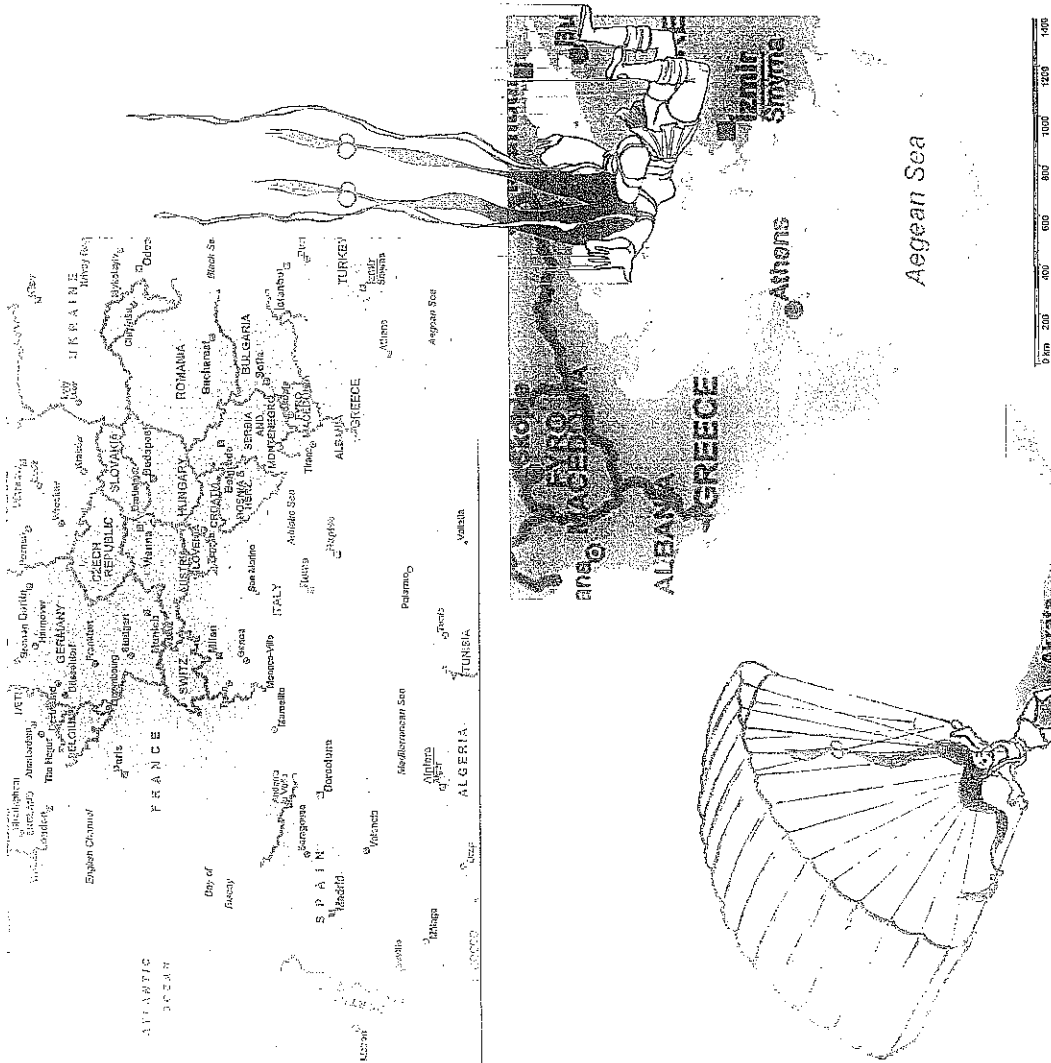
Μασκα+Κυβος+ΕΝΑΣ+

→



Υπόθεση του Έργου

Η Γκόλφω κι ο Τάσος, φτωχά τσομπανόπουλα στο Χελμό, αγαπιούνται με πάθος. Η ομορφιά της βρασκοπούλας, όμως, αιχμαλωτίζει και τον Κίτσο, πλούσιο τσελιγκόπουλο, που την ερωτεύεται παράφορα και της προτείνει γάμο. Η Γκόλφω αρνείται να προδώσει την αγάπη της. Ο Τάσος κερδίζει μεγάλη αμοιβή απ' τη διάσωση ενός Άγγλου περιηγητή που τον είχε πάρει οδηγό του. Έτσι, αποφασίζει ν' αποκαλύψει το ειδύλλιο στον πατέρα του και τη μητέρα της αγαπημένης του κι αρραβωνιάζεται τη Γκόλφω. Ο Κίτσος, που δεν είχε αποθαρρυνθεί, μηχανεύεται τρόπο να διαλυθεί ο αρραβώνας. Επιστρατεύει το Γιάννο για να προσενέψει στον Τάσο τη Σταυρούλα, μοναχοκόρη του τσέλιγκα Ζήση. Ο ίδιος ο Κίτσος καταφέρνει το θείο του, τον τσέλιγκα, να ζητήσει για γαμπρό του τον αγαπημένο της Γκόλφω. Ο Τάσος τελικά πείθεται κι εγκαταλείπει τη μηστή του, για χάρη της πολύφερνης Σταυρούλας. Η προδομένη Γκόλφω, αφού μάταια προσπαθεί να μεταπίσει τον επίτορκο, παραφρονεί. Την παραμονή του γάμου, ωστόσο, εμφανίζεται και δίνει την ευχή της στον Τάσο. Εκείνος συγκλονίζεται και, λίγο πριν την τελετή, τρέχει μετανιωμένος να τη βρει. Είναι όμως πια πολύ αργά. Η Γκόλφω έχει φαρμακωθεί, πεθαίνει στην αγκαλιά του Τάσου κι εκείνος αυτοκτονεί στο πλευρό της.



0 km 200 400 600 800 1000 1200 1400 1600

Aegean Sea



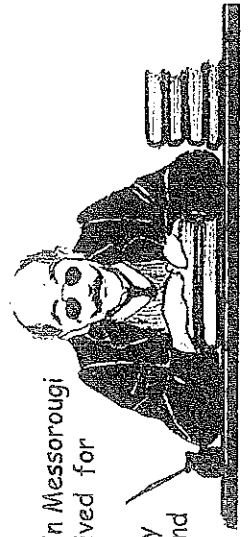
▲ PLOT

Golfo and Tasos, poor young shepherds, are passionately in love. However the beauty of the young shepherdess also charms Kitso, a rich young shepherd, who also falls in love with her and asks her to marry him. Golfo refuses to betray her love. Tasos earns a lot of money by rescuing an English traveller that had taken him as his guide. He decides to reveal his love-affair to the father and mother of his beloved and so he gets engaged to Golfo. This does not discourage Kitso who finds a way to break the engagement. He uses Giannos to negotiate a marriage between Tasos and Stavroula, the only daughter of the rich shepherd Zisis. Kitso himself persuades his uncle Zisis, the rich shepherd, to ask Golfo's lover to marry his daughter. Finally Tasos is convinced and abandons his fiancée, swayed by the charms of the girl with a big dowry: Stavroula. Betrayed Golfo, after she tries in vain to dissuade the man who betrayed her, goes insane. However on the day before the marriage she appears to wish Tasos well. A shaken Tasos regrets it all and right before the ceremony he rushes to find her. But it is too late; Golfo has taken poison and dies in the arms of Tasos who commits suicide at her side.



Spiros Peressiadis: biography and works

Ο Σπύρος Περεσιάδης γεννήθηκε το 1854 στο Μεσσορούγι Νωνάκριδας, κοντά στο Χελμό. Έζησε πολλά χρόνια στην Ακράτα της Αιγιάλειας. Παιδί τραυματίστηκε σοβαρά στο ένα του μάτι παίζοντας κι αργότερα, ένα θραύσμα από καψούλι όπλου σφηνώθηκε στο γερό του μάτι, σε μια ερασιτεχνική θεατρική παράσταση, όπου έπαιρνε μέρος. Το 1891 εξέδωσε το πρώτο δημοσιογραφικό έντυπο της Ακράτας, την εβδομαδιαία, πολυγραφημένη εφημερίδα *Αστραπή*. Το 1892 έγραψε με το χέρι του, λίγο πριν στερηθεί για πάντα το λιγιστό φως που του σπέμνε, το πεντάπρακτο δράμα *Μαργαρίτα*. Όταν το έργο παίχτηκε στην Αθήνα, το Σεπτέμβριο του 1893, ο συγγραφέας ήταν ήδη τυφλός. Από τότε, εξ ακολούθησε τη δημιουργική του πορεία, υπαγορεύοντας πια σ' εθελοντές γραμματικούς τα έργα του: 15 ακόμα θεατρικά, έμμετρα τα περισσότερα και μια ποιητική συλλογή. Από τα 16 θεατρικά του έργα, ανέκδοτα παρέμειναν τρία: *Μαργαρίτα*, *Μόσχω* (1898) και *Ανάστασις* (1913). Αξιώθηκε να δει τα δημιουργήματά του να παίζονται μ' επιτυχία στη σκηνή. Η ελληνική πολιτεία, ωστόσο, αρνήθηκε να του δώσει σύνταξη (1914). Κηδεύτηκε, πάντως, δημοσία δαπάνη, στις 11 Ιανουαρίου 1918. Με τη *Σκλάββα* (1895), την *Εσμέ* (1896) και το *Χαρό του Ζαλόγγου* (1904) κατέκτησε την καρδιά του κοινού. Με τη *Γιόλαρη* (1894) κέρδισε και την αθανασία.



Spiros Peressiadis was born in 1854 in Messorougi of Nonakridda, near Helmos. He lived for many years in Akrata of Aegialia.

When he was a child he was seriously injured in one eye while playing and later in an amateur theatrical performance where he took part a fragment of a shell was lodged in his good eye. In 1891 he published the first newspaper of Akrata, the daily *Astrapi*. In 1892 just before he lost the little that was left of his sight he wrote by hand the five-act drama named *Margarita*. When the play was performed in Athens in 1893 the author was already blind. Undeterred, he continued his creative course by dictating his work to volunteers: fifteen dramas, most of them in verse and one poetic collection. From his sixteen dramas three remained unpublished: *Margarita*, *Moscho* (1898) and *Anastasis (Resurrection)* (1913). He was fortunate to enjoy many successful performances of his works, yet the Greek government refused to offer him a pension (1914). Once dead however he was given a state funeral on the 11th of January 1918. With his dramas *Sklava (Slave)* (1895), *Esme* (1896) and *Zalagos Dance* (1904) he won the heart of the Greek public. With *Golfo* (1894) he gained immortality.



Η ΤΥΧΗ ΤΗΣ ΓΚΟΛΦΩΣ

Η Γκόλφω, πεντάπρακτο δραματικό είδύλλιο, πρωτοπαχτήθηκε από ερασιτέχνες στην Ακράτα -όπου ζούσε τότε ο τυφλός συγγραφέας της Σπύρος Περεσιδάης- το 1893. Στην Αθήνα παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 10 Αυγούστου 1894, απ' το Θίασο του Δημητρίου Κοτοπούλη, στο θέατρο «Παράδεισος». Εκδόθηκε το 1903 από το Γ.Δ. Φέξη στη «Θεατρική Βιβλιοθήκη», που διηύθυνε ο Ν. Ι. Λάσκαρης. Ανατυπώθηκε κι επανεκδόθηκε από τότε πολλές φορές.

Το έργο σημείωσε μεγάλη επιτυχία στον καιρό του, που οφείλεται και στις αρετές του και στο έδαφος που είχαν προετοιμάσει με τα δραματικά τους είδύλλια ο Δημήτριος Κορομηλάς (*Ο Αναπητικός της Βοσκοπούλας*, 1891) κι ο Πανάγος Μελισσιώτης (*Χαϊδώ η Λυγερή*, 1892. *Θυμωίλα η Γαλαξειώπισσα*, 1893). Η εποχή ευνοούσε την ποίηση «του χωριού και της στάνης», το θεατρικό κοινό των πόλεων διγούσε για τη φυσική ζωή της υπαίθρου, τα ήθη, τα έθιμα, τα τραγούδια της, οι λόγιοι θεωρούσαν ότι το δραματικό είδύλλιο μπορούσε να οδηγήσει στη δημιουργία του εθνικού δράματος.

Εντυπωσιακή είναι η σταδιοδρομία της Γκόλφωσ. Ως θεατρικό έργο έχει παιχτεί άπειρες φορές, από επαγγελματικούς κι ερασιτεχνικούς θιάσους, όπου υπάρχουν Έλληνες. Το κείμενό της γνώρισε



πολλαπλές εκδόσεις. Διασκευάστηκε σε μυθιστόρημα απ' τον Αριστείδη Ν. Κυριακό, με μεγάλη εκδοτική επιτυχία. Ως «Ομιλία» εμφανίζεται στο ρεπερτόριο του λαϊκού Θεάτρου της Ζακύνθου. Γίνονται οπερέτα απ' τον Ορέστη Λάσκο, με μουσική Γ. Βιτάλη. Παίρνει θέση στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη. Ο ελληνικός Κινηματογράφος ξεκινά με τη Γκόλφω (1914) και ξαναγυρίζει σ' αυτήν το 1955. Ο Θεατρικός χώρος της Γκόλφωσ γίνεται πραγματικός χώρος συγκρούσης - σε παλλακά επίπεδα - μιας οικογένειας Θεατρίνων, στην ταινία *Ο Θίασος* του Θόδωρου Αγγελόπουλου (1975). Για το ραδιόφωνο ηχογραφείται το 1954 κι αναμεταδίδεται πολλές φορές ως το 1996. Η Γκόλφω κι ο αγαπημένος της βρίσκονται και στο «πάνθεον» του λαϊκού ζωγράφου Θέοφιλου Χατζημichaήλ. Η ιστορία της αποτυπώνεται σε πολλά δημοτικοφανή στιχουργήματα και τραγούδια. Αναφορές στο θεατρικό έργο υπάρχουν και σε τραγούδια γνωστών δημιουργών της δεκαετίας του 1970 και του 1980.

Οι «μεταμορφώσεις» της Γκόλφωσ, επακόλουθο της ευρύτατης διάδοσης του έργου, στάθηκαν σιμμοχαοί της: προκαλούσαν, διατηρούσαν ή ανανέωναν το ενδιαφέρον του κοινού, που είχε, βέβαια, καλλιεργηθεί από επαγγελματίες κι ερασιτέχνες ηθοποιούς. Η φυσιογνωμία του δέκτη, διαμορφωμένη απ' την εκάστοτε συγκυρία, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην επιτυχία. Η πορεία της Γκόλφωσ, που συνεχίζεται ως σήμερα με ποικίλες μορφές -στον κινηματογράφο, τη διαφήμιση και κυρίως στο θέατρο- ίσως αποτελεί δείκτη για να διακριθθούν τα όρια της συνέχειας, τα όρια των μηχανισμών της μνήμης. Ο καθοριστικός παράγοντας, ωστόσο, της μοναδικής αυτής επιτυχίας δε θα ήταν άσκοπο, πιστεύω, ν' αναζητηθεί στο ίδιο το έργο, ένα απ' τα έργα που, κατά τον Αλέξη Σολομό, «φωτίζουν μεσ' απ' τα χρόνια, μ' όλο τους το ντόπιο αχτιδοβόλημα, τη ρωμείκια ψυχή μας». Το *Θέμα* του είναι μια ιστορία προδομένου έρωτα -ιστορία καθημερινή. Η υπέρβαση, που πραγματοποιείται απ' την ηρωίδα, οδηγεί στη δικαίωση και, μέσω της ταύτισης, στη λύτρωση του θεατή. Η μορφή του έργου -η γλώσσα, ο στίχος, το ύφος- δεν υπηρέτησε απλώς το περιεχόμενο: χάραξε στην παλάμη της Γκόλφωσ, τη γραμμή της τύχης.

Ηρώ Κατσίωτη



GOLFO'S FORTUNE

Golfo, a five-act dramatic idyll, was first played by amateurs in Akkrata -where the blind author Spiros Peressiadis lived at the time- in 1893. In Athens it was played for the first time on the 10th August 1894 by the company of Dimitrios Kotopoulos in "Paradissos" theatre. It was published in 1903 by G.D. Phexis in the "Theatrical Library" that was directed by N. I. Laskaris. Since then it has been reprinted many times.

The play had a big success in its time, not only because it clearly deserved it but also because the dramatic romances of Dimitrios Koromilas (*Young Shepherdess lover*, 1891) and Panagos Melissiotis (*Chaido the lissom girl*, 1892, *Thimicula, the girl from Galaxidi*, 1893) had prepared the ground for it. The so-called "poetry of the village and the sheep pen" was really fashionable at that time. City theatre audiences were very eager to learn about the natural life of the countryside, the countryside manners and customs, the people's songs. Scholars believed that dramatic romance could lead to the creation of a national drama style.

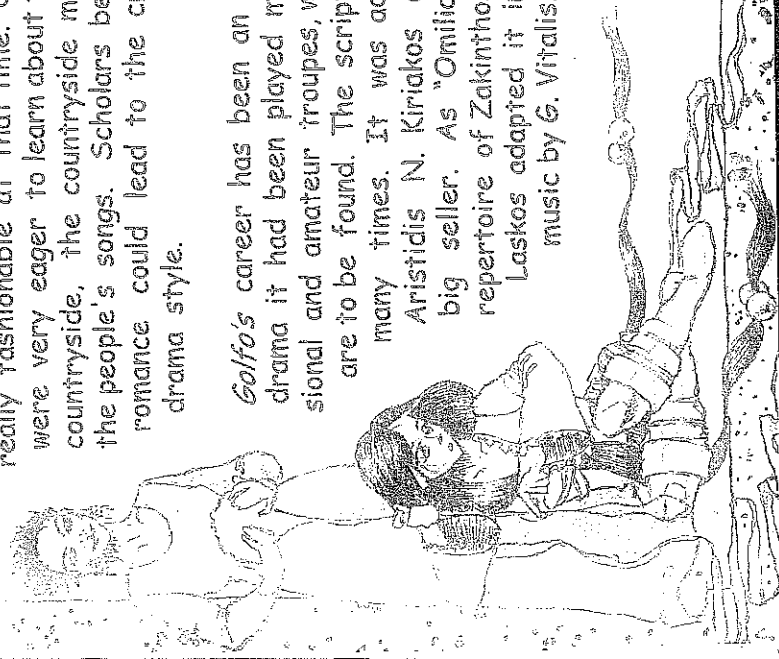
Golfo's career has been an impressive one. As a drama it had been played many times by professional and amateur troupes, wherever Greek people are to be found. The script has been published many times. It was adapted to a novel by Aristidis N. Kiriakos and that too was a big seller. As "Omilia" it appears in the repertoire of Zakynthos folk theatre. Orestis Laskos adapted it into an operetta set to music by G. Vitalis. It has entered the

Karaghiozis repertoire (Greek shadow

theatre). The Greek cinema made a start with *Golfo* in 1914 and returned to it in 1955. The theatrical place of *Golfo* becomes a real place of conflict -in numerous levels- of a family of actors in the movie *The Troupe* by Theo Angelopoulos (1975). A radio recording was made in 1954 and was broadcast many times until 1996. *Golfo* and her beloved are found in the pantheon of the folk painter Theofilos Hatzimichail. *Golfo's* story is mentioned in many folk-like verses and songs. References in the play are also to be found in songs of well-known writers of the 70s and 80s.

Golfo's « metamorphosis » that resulted by the play's wide-spread success became allies that provoked, maintained or renewed the interest of the general audience that was entertained by professional and amateur actors. Each coincidence shaped the identity of the audience and played an important role in the play's success. *Golfo's* route continues right up to today in many forms - in films, in ads and mainly in theatre and perhaps shapes an indicator to mark the limits of continuity, the limits of memory's mechanism. However, it would not be pointless to search within the play itself the decisive factor of this unique success; one play that according to Alexis Solomos "lights through the years with all of their local beam, our Greek soul". Its *subject* is the story of a betrayed love - an everyday story. The heroine's transcendence leads to vindication and, through projection, to the redemption of the audience itself. The *form* of the play -the language, the verse, the style- did not just serve the content: it carved into *Golfo's* palm the line of fortune.

Iro Katsioti





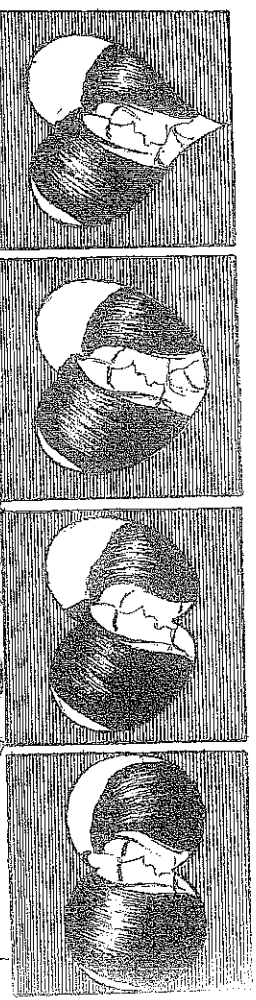
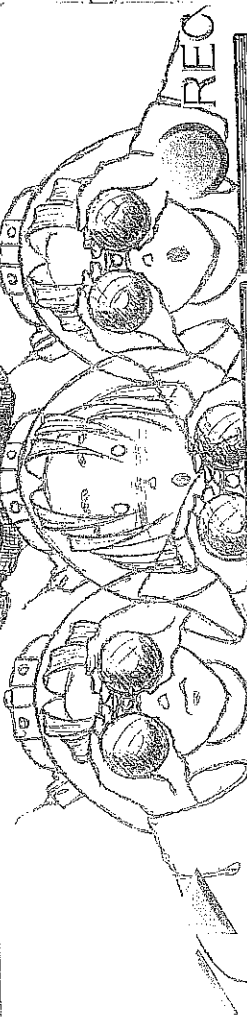
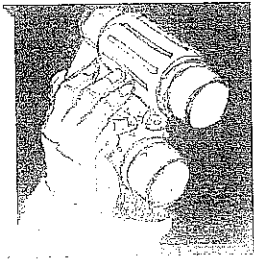
DIASISIS

...Εντωμεταξύ, σε κάποιο άλλο σημείο του Χελμού ένας άτυχος Άγγλος περιηγητής έχει χάσει τον δρόμο για το Ύδωρ της Στυγός. Μια αρχαία ιερή πηγή που λέγεται ότι βρίσκεται κάπου σ' αυτές τις βουνοκορφές.

... Meanwhile in another corner of mount Helmos an unfortunate english traveller has lost his way to the Styx fountain. An ancient sacred waterfall which is said to be found somewhere in these mountains.

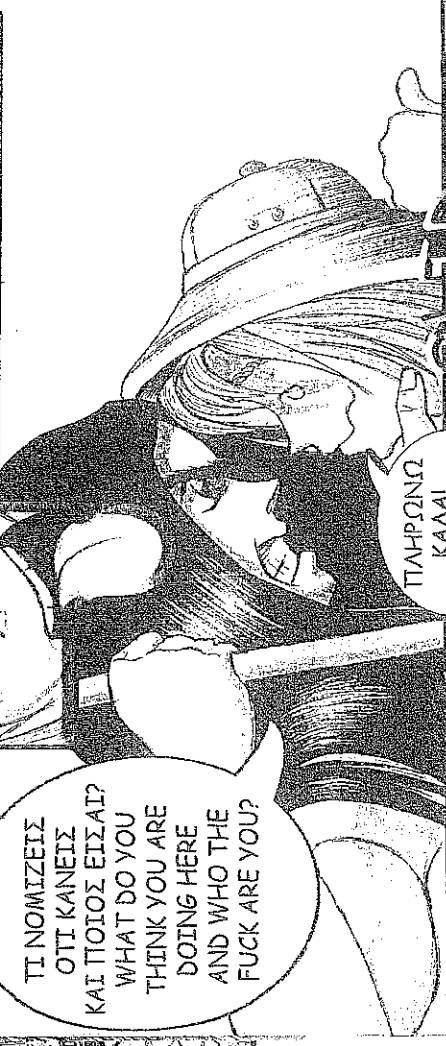


Ω, ΘΕΕ ΜΟΥ ΧΑΘΗΚΑ ΠΑΛΙ ...
OH DEAREST I'M LOST AGAIN ...

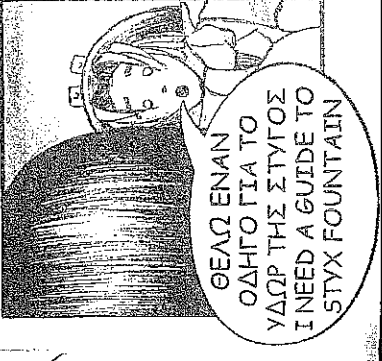


ΑΙ ΜΟΥ ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΟΤΙ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΤΟΥΣ ΔΙΑΚΟΥΩ
I WILL JUST HAVE TO BRAKE IN

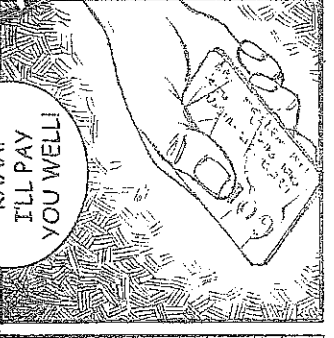
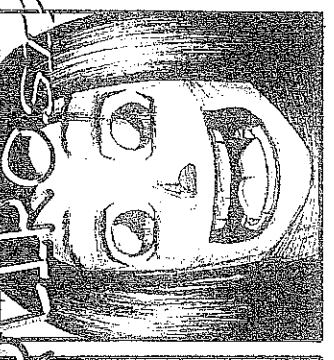
ΤΙ ΝΟΜΙΖΕΙΣ ΟΤΙ ΚΑΝΕΙΣ
ΚΑΙ ΠΟΙΟΣ ΕΙΣΑΙ;
WHAT DO YOU THINK YOU ARE DOING HERE AND WHO THE FUCK ARE YOU?



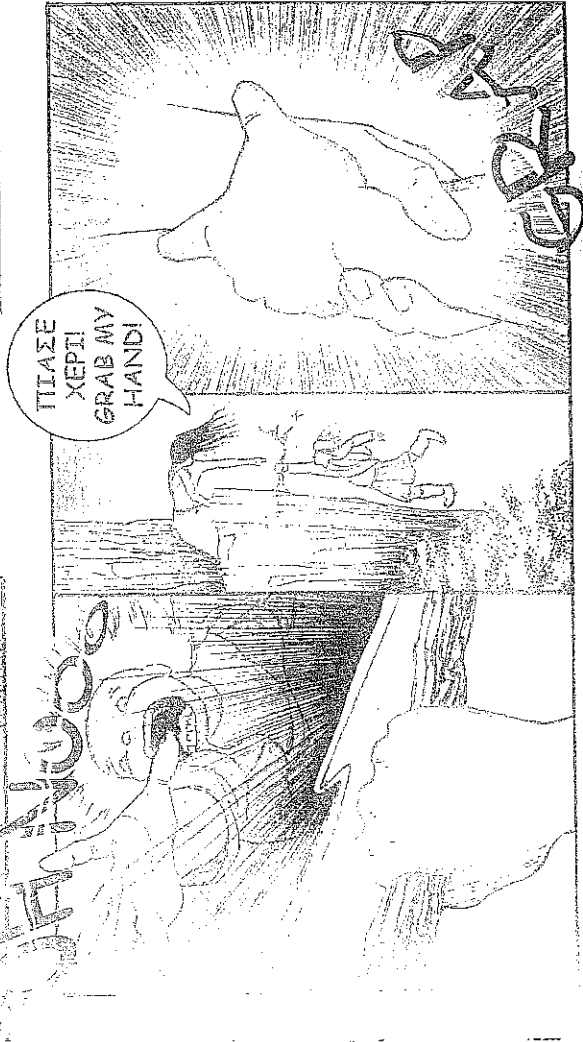
ΠΑΡΩΝΟ ΚΑΜΑΙ
I'LL PAY YOU WELL!



ΘΕΛΩ ΕΝΑΝ ΟΔΗΓΟ ΓΙΑ ΤΟ ΥΔΩΡ ΤΗΣ ΣΤΥΓΟΣ
I NEED A GUIDE TO STYX FOUNTAIN







FILE

ΑΛΕΚΟΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΗΣ

Η σχέση του με το θέατρο ξεκίνησε όταν ήταν ενός μόλις ετών. Ήταν όταν ο πατέρας του Στέφανος αποφάσισε να ασχοληθεί με τις Θεατρικές επιχειρήσεις. Στα 16 του χρόνια βγαίνει τελικά στο θέατρο το οποίο υπηρετεί μέχρι το 1975. Το 1938 ανεβαίνει το πρώτο του Θεατρικό έργο.

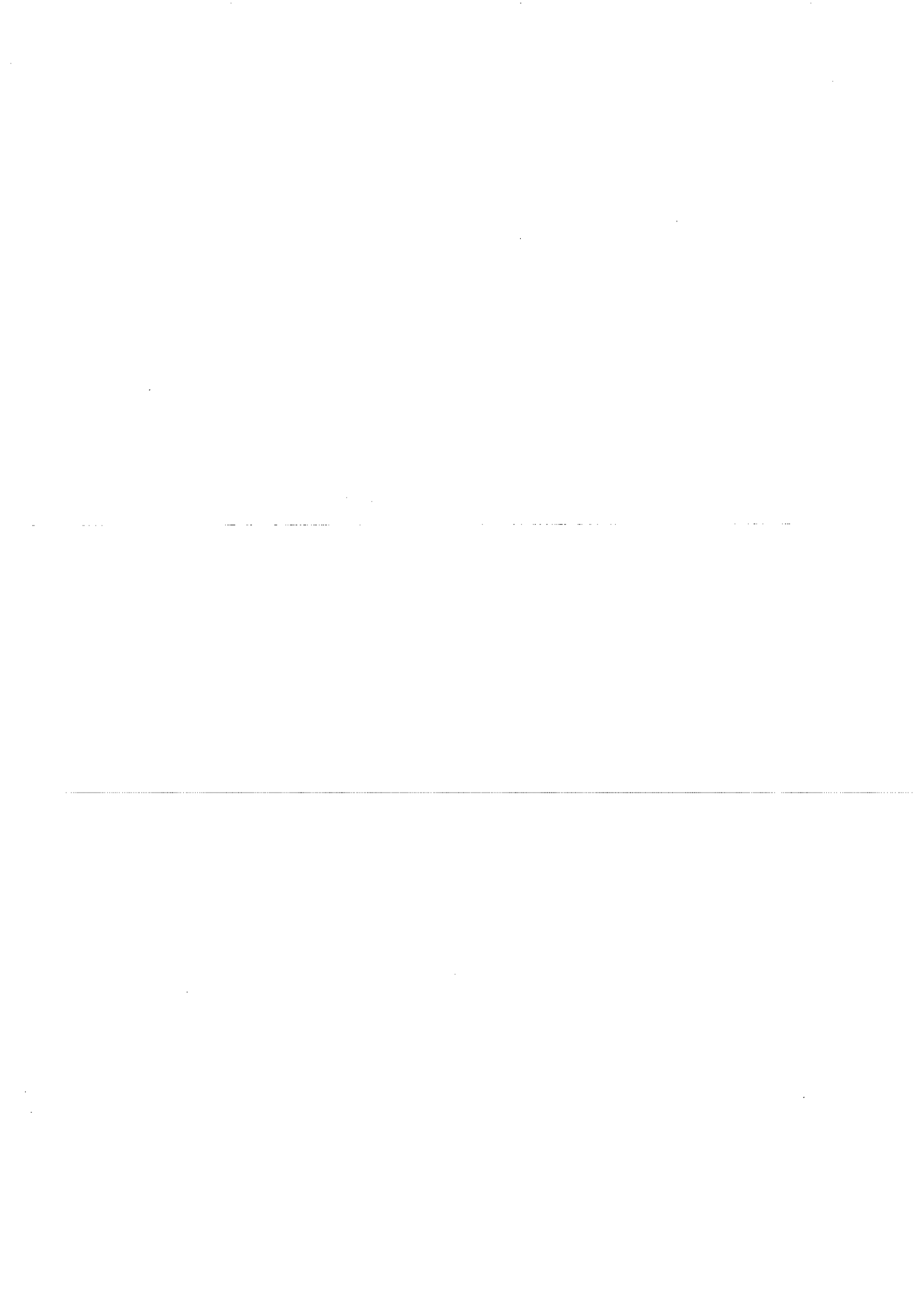
Φοίτησε σε ανανηρωσμένες Θεατρικές σχολές της Αθήνας, όμως μεγαλύτερα του σχολεία που λειτουργήσαν για μισό αιώνα σχεδόν, ήταν το θέατρο Κεντρικών - Πασαλιμάνι 1922/1933 και θέατρο Χρυσοστομίδη - Κερατσίνι από το 1933. Όλα αυτά τα χρόνια το ρεπερτόριο του θεάτρου του αγγίζει τουλάχιστον τα 251 έργα, χωρίς μέσα σ' αυτά να περιλαμβάνονται οι επιθεωρήσεις και οι νούτικες κωμωδίες. Το πλήθος αυτών των παραγωγών αποτελούνταν από оперέτες - μουσικές κωμωδίες, ακατάλληλα, κωμωδίες, δράματα, κωμειδύλλια και ειδύλλια.

Ένα από τα πιο αγαπημένα του κοινού και έτσι πιο πολυπαιγμένο έργο ήταν η "Γκόλφω" του Σ.π. Περεισιάδη.

ΑΛΕΚΟΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΗΣ

His relationship with the theatre began when he was only one year old, when his father Stefanos decided to occupy himself with the theatrical business. When he reached sixteen he started to work in the theatre which he served until 1975. His first play was performed in 1938.

He studied in some of the better theatre schools in Athens, but his greater schools, that functioned for almost half century, were the Central - Pasalimani theatre 1922/1933 and the theatre Chrisostomidis - Keratsini, since 1933. All these years the Chrisostomidis theatre repertoire reached at least 251 plays, not counting reviews and mime comedies. Most of these productions consisted of operettas - musical comedies, vulgar "improper" plays, comedies, dramas, musical comedies and idylls. "Golfo" by Spiridon Peresiadis was always an audience favourite and one of the most performed plays.





Μπορείτε να μας ορίσετε το λαϊκό θέατρο;

Το λαϊκό θέατρο δημιουργήθηκε από την ανάγκη των λαϊκών στρωμάτων που δεν πολυκαταλάβαιναν το «έντεχνο» θέατρο αλλά και δεν τους ήταν προστό το εισιτήριο και έτσι θεωρούσαν ότι είχε δημιουργηθεί για την αστική τάξη. Το λαϊκό θέατρο λειτουργούσε με φθινό εισιτήριο.

How would you define popular theatre?

Popular theatre came about as Greek working class people could neither understand what they felt to be a highbrow "artistic" theatre nor could afford the price of the tickets. They felt that it had only been created for the bourgeois. In contrast, popular theatre tickets were always cheap.

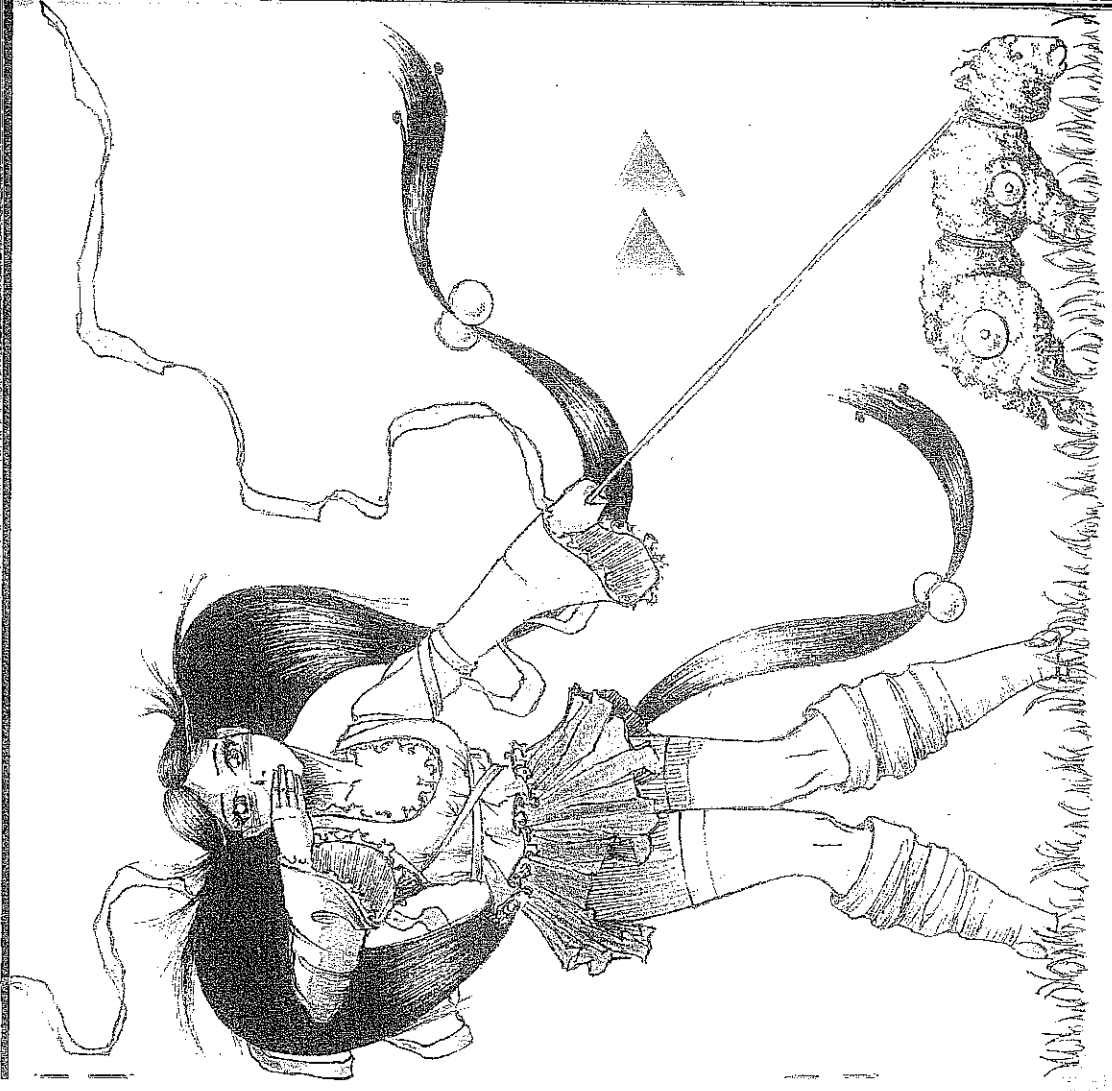
Η Γκόλφο είναι ένα πολυπαιμένο έργο στην Ελλάδα, ποιος πιστεύετε ότι είναι ο βασικότερος λόγος;

Η Γκόλφο συγκίνησε αφάνταστα τα λαϊκά στρώματα με την πλοκή της. Ήταν βασικό έργο στο ρεπερτόριο των θιάσων της συνοικίας, της επαρχίας αλλά και των μιτουλουκιών. Τα τελευταία το παίζανε στα πανηγύρια αρχίζοντας από τις δέκα το πρωί μέχρι τις δώδεκα το μεσημέρι. Όμως τα τελευταία χρόνια την ανέβασαν στην Αθήνα και αξιόλογοι θιάσοι, όπως ο θιάσος του Μάνου Κατράκη στο Ίεδιον του Άρως. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι οι μικροί θιάσοι την είχαν ονομάσει: «Σωσίβιο των θιάσων» γιατί έφερνε κόσμο.

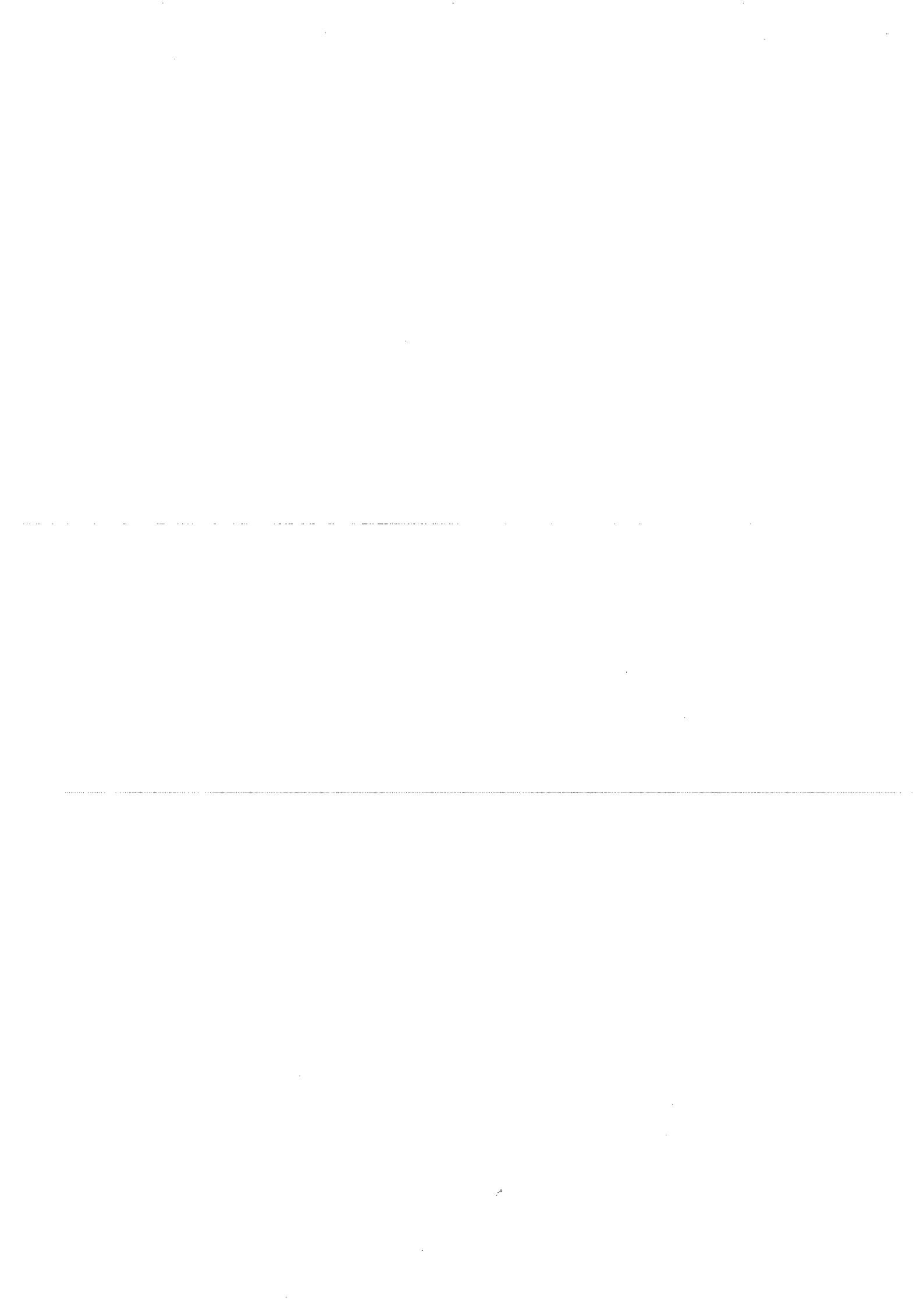
'Golfo' is a play that has been performed many times in Greece. What do you believe that is the main reason for that?

'Golfo' had a plot that moved tremendously a large section of the population. It was one of the main plays in the repertoire of not only the neighbourhood or the provincial theatre groups but also in the repertoire of the travelling troupes. The troupes used to perform it on village fairs, starting at ten in the morning and carrying on until midnight. In the last few years it has been staged in Athens by noted and respectable theatre groups, such as the one led by Manos Katrakis. It is no wonder that smaller troupes used to call 'Golfo' "The troupes' lifesaver" - it always attracted a good audience.

GOLFO PROJECT



ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ



Μπουλούκια

Περιπλανώμενοι θίασοι του παρελθόντος. Η πορεία τους κατά κάποιο τρόπο έχει συνδεθεί με τη Γκόλφο μια και ήταν από τα βασικά έργα του ρεπερτορίου τους με το οποίο σημείωναν μεγάλη επιτυχία όπου και αν το έπαιζαν. Ο τρόπος λειτουργίας τους και τα μέσα που χρησιμοποιούσαν για να κάνουν θέατρο αποτελούν εμπνευση για την λειτουργία της ομάδας «επάνω» και «κάτω» από τη σκηνή.

Troupe theatres

Wandering troupes of the past. Their course in a way has a connection with 'Golfo' since it was one of the basic plays of their repertoire that had a great success wherever they performed it. Their way of work and the means that they were using in order to stage a play are an inspiration for the team's work on and behind the stage.

Θωπισιός

Οι παλιές λάμπες των μπουλουκιών αντικαταστάθηκαν από σύγχρονους προβολείς χαμηλής τάσης made in china. Το low budget σε αναγκάζει συχνά να καταφεύγεις σε παλιές και δοκιμασμένες τεχνικές.

The Lighting

Modern low-tension light projectors made in china replaced the old lamps of the troupes. The low budget often makes you resort to the tried and tested techniques.

Σκηνικό

Η μνήμη της σχολικής εξέδρας συναντά το οποιοδήποτε Θεατρικό πατάρι. Ενώ στη "golfo!" χρησιμοποιήθηκε ένας μύθος κύβος που αργότερα ξεγυμνώθηκε για τις ανάγκες του summermix εδώ έγινε μια προσπάθεια να μείνει το απολύτως απαραίτητο.

The Set

The school platform memory meets any theatrical small stage. Even though in "Golfo 1.0" a black cube was used that later was undressed for the "summermix" needs, here there is an effort to keep only what is absolutely necessary.

Μάσκα

Η μάσκα MANGA που σχεδιάστηκε ειδικά για την παράσταση αρχικά προτάθηκε ως λύση σ'ένα πρόβλημα.

The Masks

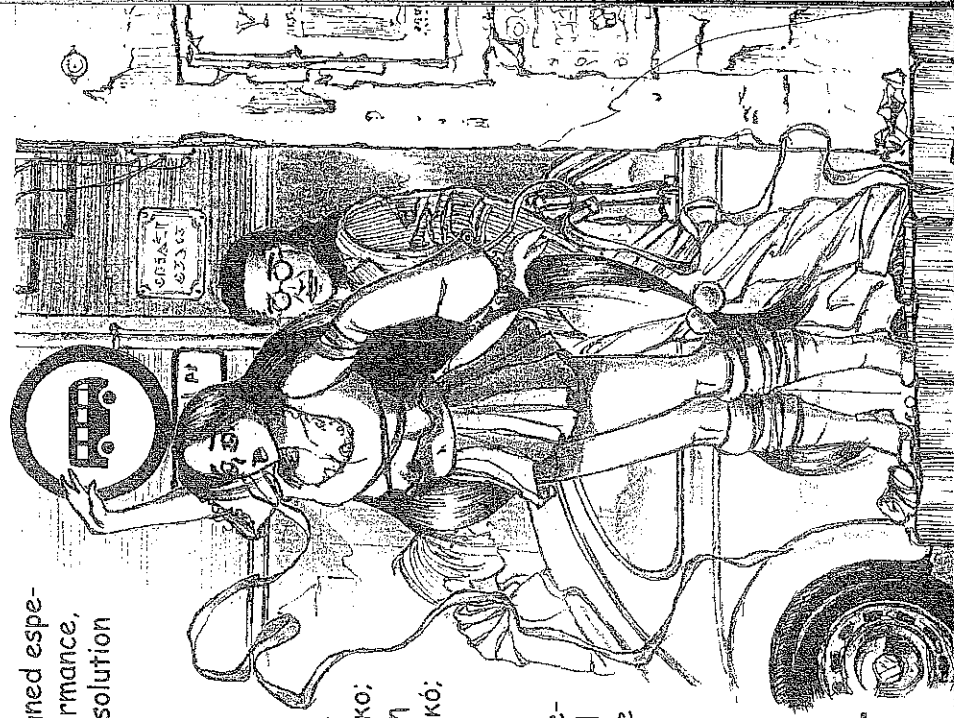
The Manga Mask designed especially for the performance, came as a practical solution to a problem.

Εθνικά σύμβολα

Τι σημαίνει τελικά αυτή η πανεθνική στροφή των τελευταίων χρόνων προς το γαλανόλευκο; Μήπως τελικά όλη η Ελλάδα αναπά το λευκό;

National symbols

Finally, what is the meaning of this national shift towards the blue and white during the past few years? Perhaps the whole of Greece just loves white?

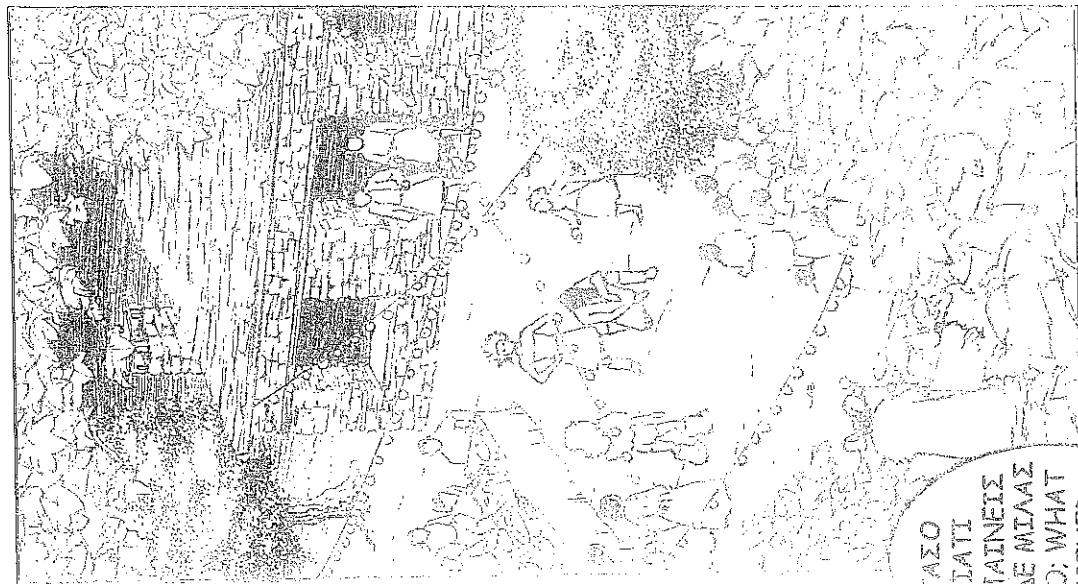
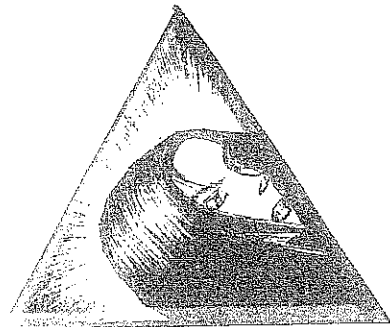




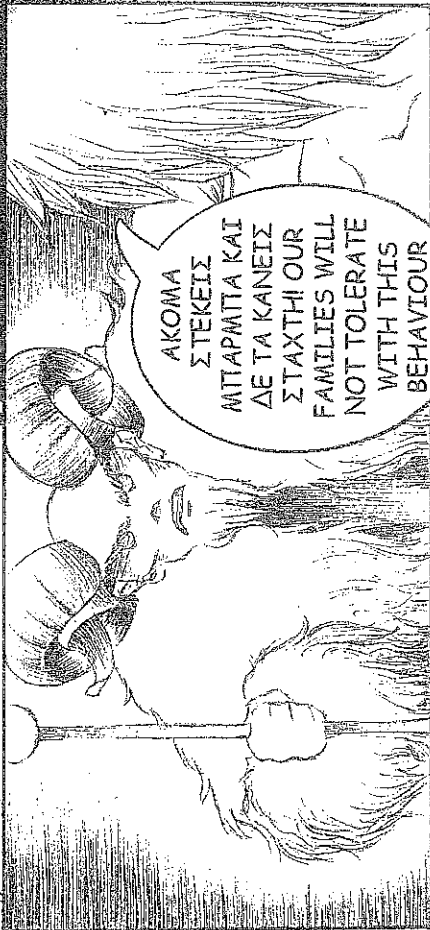
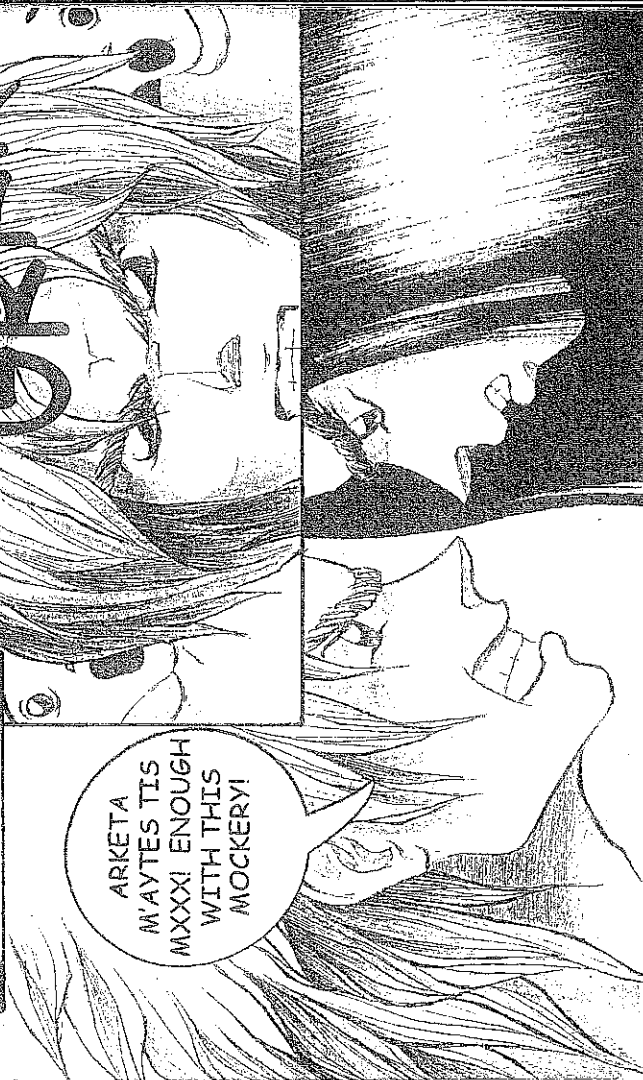
VS ANAMETRISIS

Η Γκόλφω μόλις έχει φύγει από το προγαμήλιο γλέντι έχοντας πάρει πίσω την κατάρρα και αφήνοντας τον Τάσο σε μεγάλη μελαγχολία και περισυλλογή. Η ατμόσφαιρα είναι ηλεκτρισμένη και ο χρόνος μοιάζει να έχει σταματήσει...

Golfo has left the before the wedding party, leaving Tasos in great depression. The air is filled with tension and time stands still...



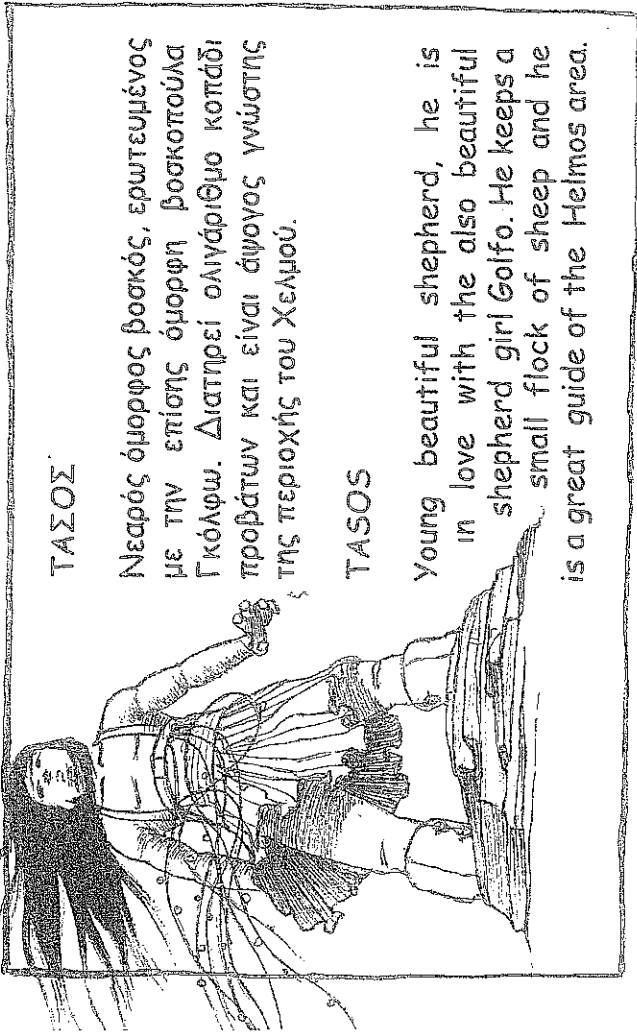
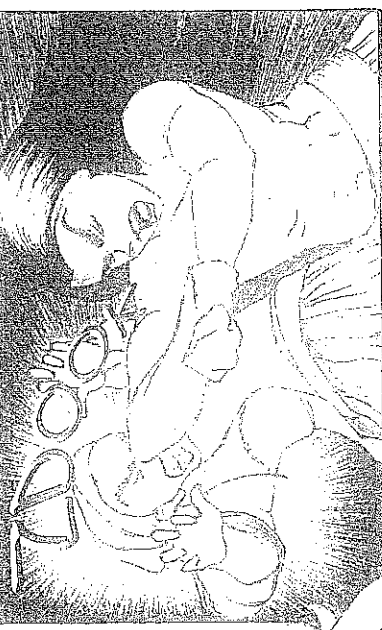
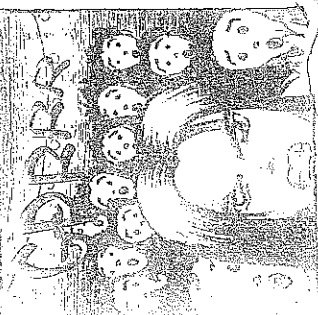
ΤΑΣΟ
ΓΙΑΤΙ
ΣΧΗΤΑΙΝΕΙΣ
ΚΑΙ ΔΕ ΜΙΑΣ
ΤΑΣΟ; WHAT
HAPPENED,
THE CAT GOT
YOUR
TONGUE?







Η ΝΥΦΗ
ΕΦΕΡΝΙΣΘΗΚΕ
ΚΑΙ ΣΧΟΛΑΣΕ
Ο ΓΑΜΟΣ! THE
BRIDE SNEEZED
AND THE
WEDDING WAS
CALLED OFF!

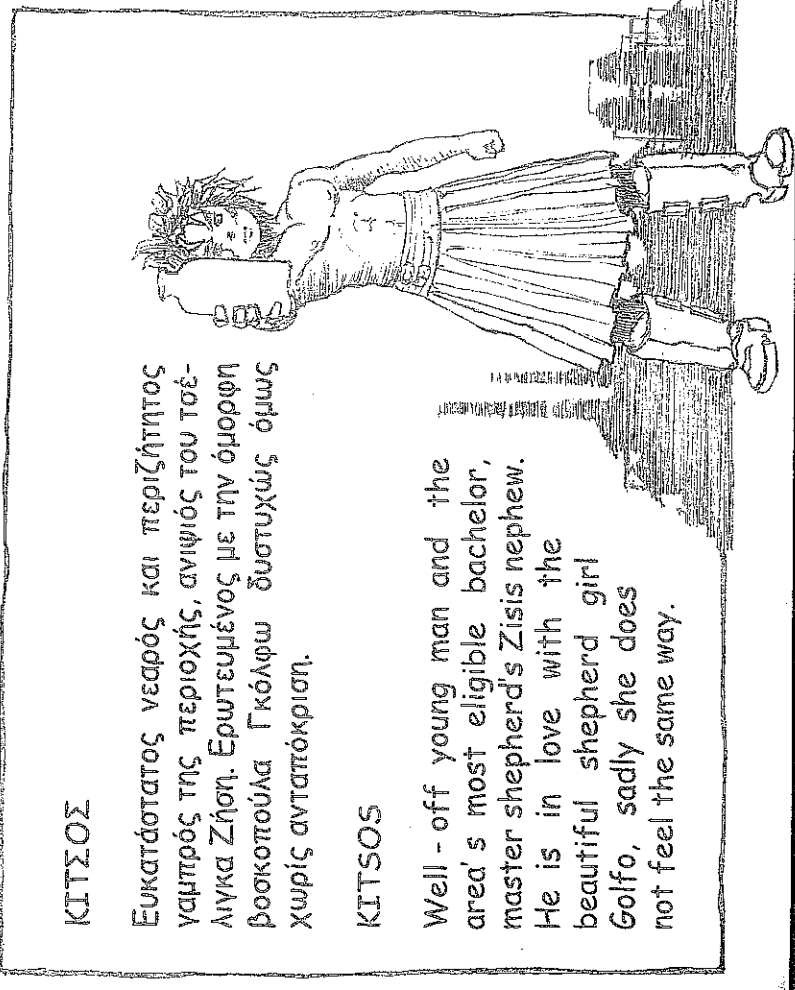


ΤΑΣΟΣ

Νεαρός όμορφος βοσκός, ερωτευμένος με την επίσης όμορφη βοσκοπούλα Γκόλφω. Διατηρεί ολιγάριθμο κοπάδι προβάτων και είναι άφογος γνώστης της περιοχής του Χελμού.

TASOS

Young beautiful shepherd, he is in love with the also beautiful shepherd girl Golfo. He keeps a small flock of sheep and he is a great guide of the Helmos area.



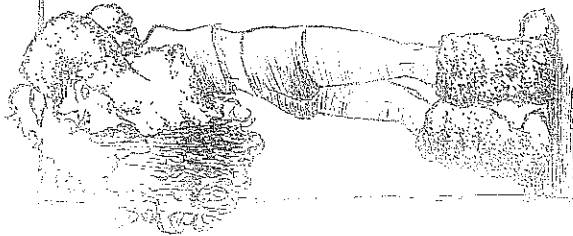
ΚΙΤΣΟΣ

Ευκατάστατος νεαρός και περιζήτητος γαμπρός της περιοχής, ανιψιός του τσέλικα Ζήση. Ερωτευμένος με την όμορφη βοσκοπούλα Γκόλφω δυστυχώς όμως χωρίς ανταπόκριση.

KITSOS

Well - off young man and the area's most eligible bachelor, master shepherd's Zisis nephew. He is in love with the beautiful shepherd girl Golfo, sadly she does not feel the same way.





ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ

Μαναχοκόρη του Τσέλιγκα Ζήση και τεράστια αδυναμία του. Ερωτική αντίζηλος της Γκόλφως και πολύ κακός χαρακτήρας.

STAVROULA

The only daughter of Master shepherd Zisis and his soft spot. Golfo's love rival and a very bad character.

ΓΚΟΛΦΩ

Μικρή - όμορφη - φτωχή - βοσκοπούλα. Βόσκει τα πρόβατα της οικογένειας Ζήση. Αγαπάει τον όμορφο βοσκό Τάσο, το Θεό, τα πουλιά και τον Χελμό, την πατρίδα της.

GOLFO

Young-beautiful-poor-shepherd girl. She tends the sheep of Zisis' family. She loves the beautiful shepherd Tasos, God, birds and Helmos-her home.

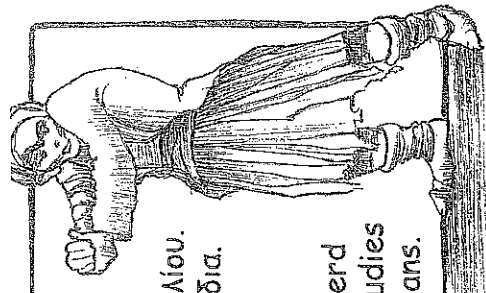


ΓΙΑΝΝΟΣ

Βοσκός και δεξί χέρι του Τσέλιγκα Ζήση. Καροσκόπος, μοχθηρός και μελετητής του Ευαγγελίου. Έχει ταλέντο στο να καταστρώνει διαβολικά σχέδια.

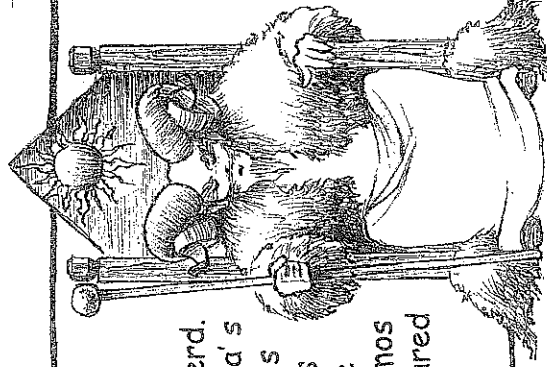
ΓΙΑΝΝΟΣ

Shepherd and right hand of Master Shepherd Zisis. He is opportunist and malicious. He studies the Gospel. He is talented on making evil plans.



ZISIS

Master Shepherd. He is Stavroula's father, Kitsos's uncle, Giannos's boss e.t.c. The top of the Helmos food chain. Feared by all.



ΖΗΣΗΣ

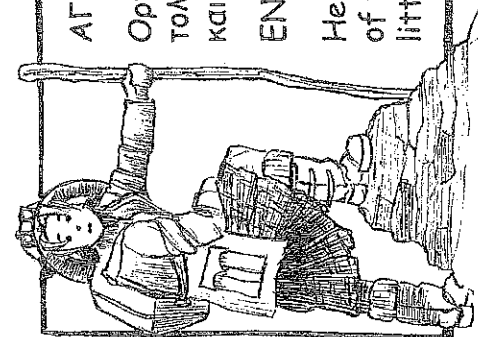
Τσέλιγκας. Ο πατέρας της Σταυρούλας, Θεός του Κίτσου, αφεντικό του Γιάννου κ.τ.λ. Η κορυφή στην οικονομική ιεραρχία του τόπου. Τον τρέμουν όλοι!

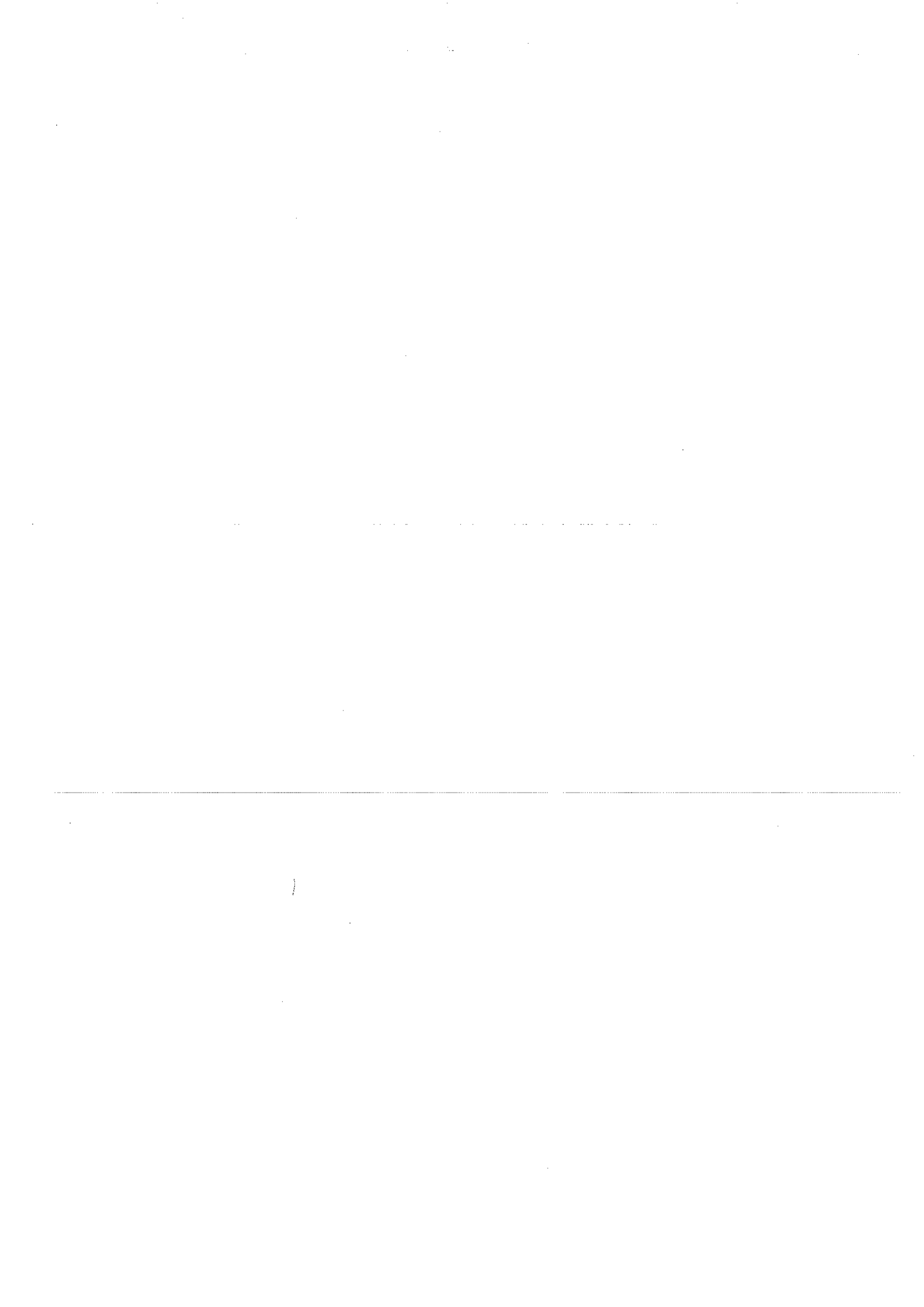
ΑΓΓΛΟΣ ΠΕΡΙΗΓΗΤΗΣ

Οργώνει τα βουνά και τους κάμπους της Ανατολής ψάχνοντας με μανία αρχαίους τόπους και μικρούς θησαυρούς.

ENGLISH TRAVELLER

He travels through the mountains and fields of the East searching for ancient places and little treasures.





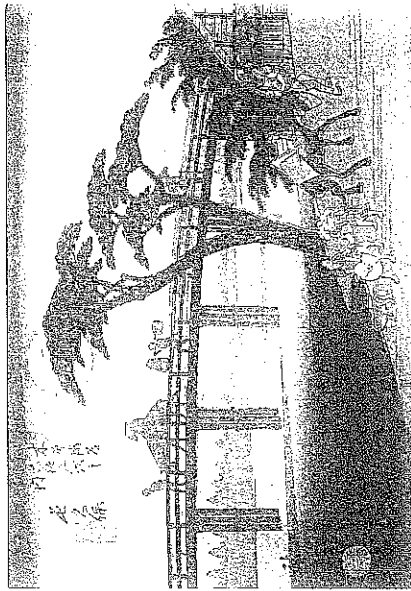
MANGA

Είναι η Γαπωνέζικη λέξη για τα κόμικς. Εκτός των συνόρων της Ιαπωνίας συνήθως χρησιμοποιείται για να δηλώσει το Γαπωνέζικο κόμικ. Η λέξη στην κυριολεξία σημαίνει 'τυχιές εικόνες' και πρωτοχρησιμοποιήθηκε τον 19ο αιώνα από τον Hokusai, έναν καλλιτέχνη που άφησε πίσω του έργο τεράστιο σε όγκο - περίπου 30.000 εικόνες. Παρ'όλα αυτά, ήδη τον 12ο αιώνα τα gi - ga (αστείες εικόνες) εμπειρεύσαν αρκετά από τα στοιχεία του παν - ga όπως οι απλές γραμμές και η έμφαση στην ιστορία. Το manga άρχισε να διαμορφώνεται όπως το ξέρουμε σήμερα από τη στιγμή που η Ιαπωνία άνοιξε τα σύνορά της και αφέθηκε στο να επηρεαστεί από τη δύση. Το manga αποτελεί 'σήμερα' ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιαπωνική κουλτούρα. Πότε δεν υπήρξε κάποιος νόμος που να απαγορεύει ή να βάζει όρια στη δημιουργία των manga. Αυτό επέτρεψε την ανάπτυξη μιας τεράστιας θεματολογίας που απευθύνεται σε πολύ μεγάλο αριθμό ανθρώπων τόσο μέσα όσο και έξω από την Ιαπωνία.

Is the Japanese word for comics. Outside the borders of Japan it is usually used to signify the Japanese comic. The word literally means 'fortuitous images' and was first used in the 19th century by Hokusai, an artist that left a huge work of about 30,000 images. Already from the 12th century the gi ga (funny images) included many elements of the man ga, such as the simple lines and the emphasis on history. The manga as we know it began to take shape since Japan opened its borders and let itself be influenced by the west. Today manga is a very important chapter of Japanese culture. There was never any law that prohibited or limited the creation of a manga. That allowed the development of a huge range of subjects that are relevant to a great number of people inside and outside Japan.



Shitow Masamune (1990)



Ando Hirashige (1840)

Θέατρο Σκιών - Karagiozis

Την εποχή που η τέχνη του Καραγκιόζη άκμαζε τα έργα που παιζότανε ήταν παρμένα κατά βάση από την ελληνική παράδοση τη λόγια και την λαϊκή. Από την λόγια βέβαια ήταν λίγα τα έργα γιατί οι περισσότεροι ήταν αγράμματοι. Σ'αυτές τις παραστάσεις ανήκει και η Γκόλφω.

ΚΥΡΟΣ

ΤΑΣΟΣ



By the time the art of Karagiozis (Greek shadow theatre), the plays performed were basically taken from the erudite and popular Greek tradition. The erudite tradition plays are few because most of the shadowmasters were illiterate. Golfo is one of these performances.

C. Stanisis



ΣΙΜΟΣ ΚΑΚΑΛΑΣ Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. Ιδρυτικό μέλος του Θ.Ο. Νέες Μορφές. Την περίοδο 2000-2004 ανήκε στο δυναμικό των ηθοποιών του Κ.Θ.Β.Ε. Συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες: Γ. Παρασκευόπουλο, Α. Βαυσινα, Δ. Χρονόπουλο, Ε. Γαβριηλίδη, Π. Ζηβανό, Ν. Μιλιβόγεβιτς, Σ. Χατζάκη, Π. Σεβαστικόγλου κ.α. Το 2002 ίδρυσε μαζί με το Θ. Οικονομίδη την Ε. Θ. ΧΩΡΟΣ. Εμπνευστής του Golfw Project.

SIMOS KAKALAS Born in Thessaloniki. Graduate of N.T.N.G. drama school. He is a founding member of Theatre Organisation "Neos Morfes". During his cooperation with the N.T.N.G. (2000-2004) he worked with the directors: A. Voutsinas, D. Hronopoulos, E. Gavrilidis, P. Zivanos, N. Milivojevic, S. Hatzakis, P. Sevastikoglou e.t.c. In 2002 he co-founded with Th. Ikonomidis HOROS T.C. He is the inspirer of the Golfo Project.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ Γεννήθηκε στη Θάσο. Απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. Έλαβε μέρος σε δυο παραστάσεις με το θίασο νέων μορφών και στο Κ.Θ.Β.Ε. συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες: Σ. Χατζάκη, Ν. Χουρμουζιάδη, Δ. Χρονόπουλο, Γ. Ρήγα, Χ. Βαλαβανίδη, Α. Σεργιάν, Β. Αρδίτη, Π. Σεβαστικόγλου, Α. Βουσινα. Το 2002 ίδρυσε με το Σ. Κακάλα την Ε. Θ. ΧΩΡΟΣ. Έχει λάβει μέρος σε όλες τις εκδοχές του Golfw Project.

THEODOROS IKONOMIDIS Born in Thasos. Graduate of N.T.N.G. drama school. He took part in two performances with "Neos Morfes" troupe and during his co-operation with N.T.N.G. he worked with the directors: S. Hatzakis, N. Hourmouziadis, D. Hronopoulos, G. Rigas, C. Valavanidis, A. Serban, V. Arditis, P. Sevastikoglou, A. Voutsinas. In 2002 he co-founded with S. Kakalas HOROS T.C. He took part in all versions of the Golfo Project.

ΕΛΕΝΑ ΜΑΥΡΙΔΟΥ Γεννήθηκε στη Δράμα. Απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε και φοιτήτρια στο τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε, το Νέο Θέατρο Θεσσαλονίκης και με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Καβάλας. Συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες: Β. Αρδίτη, Σ. Χατζάκη, Μ. Αφκίρην, Α. Κούφαλη, Ε. Σιδέρη, Τ. Ράτζο κ.α. Έχει λάβει μέρος σε όλες τις εκδοχές του Golfw Project. Έχει παίξει στις ταινίες: Κάτω απ' το σεντόνι, Μονή σειρά μαργαριτάρια.

ELENA MAVRIDIS Born in Drama. Graduate of N.T.N.G drama school

and student in the theatre section of Fine Arts school of A.U.T. She collaborated with the N.T.N.G. "Neo Theatre" of Thessaloniki and Municipal Theatre of Kavala. She worked with the directors: V. Arditis, S. Hatzakis, M. Afkiran, A. Koufalis, I. Sideris, T. Ratzos e.t.c. She took part in all versions of the Golfo Project. She has played in the movies: Under the sheet, Single pearl row.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΤΡΑΝΙΤΣΑΣ Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε, τη ΘΕΑΤΡΟΚΙΝΗΣΗ, τον ΟΜΜΑ Αθηνών, το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Λάρισας, το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ρούμελης, το Νέο Θέατρο Θεσσαλονίκης. Από το 2003 είναι μέλος της Ε. Θ. ΧΩΡΟΣ.

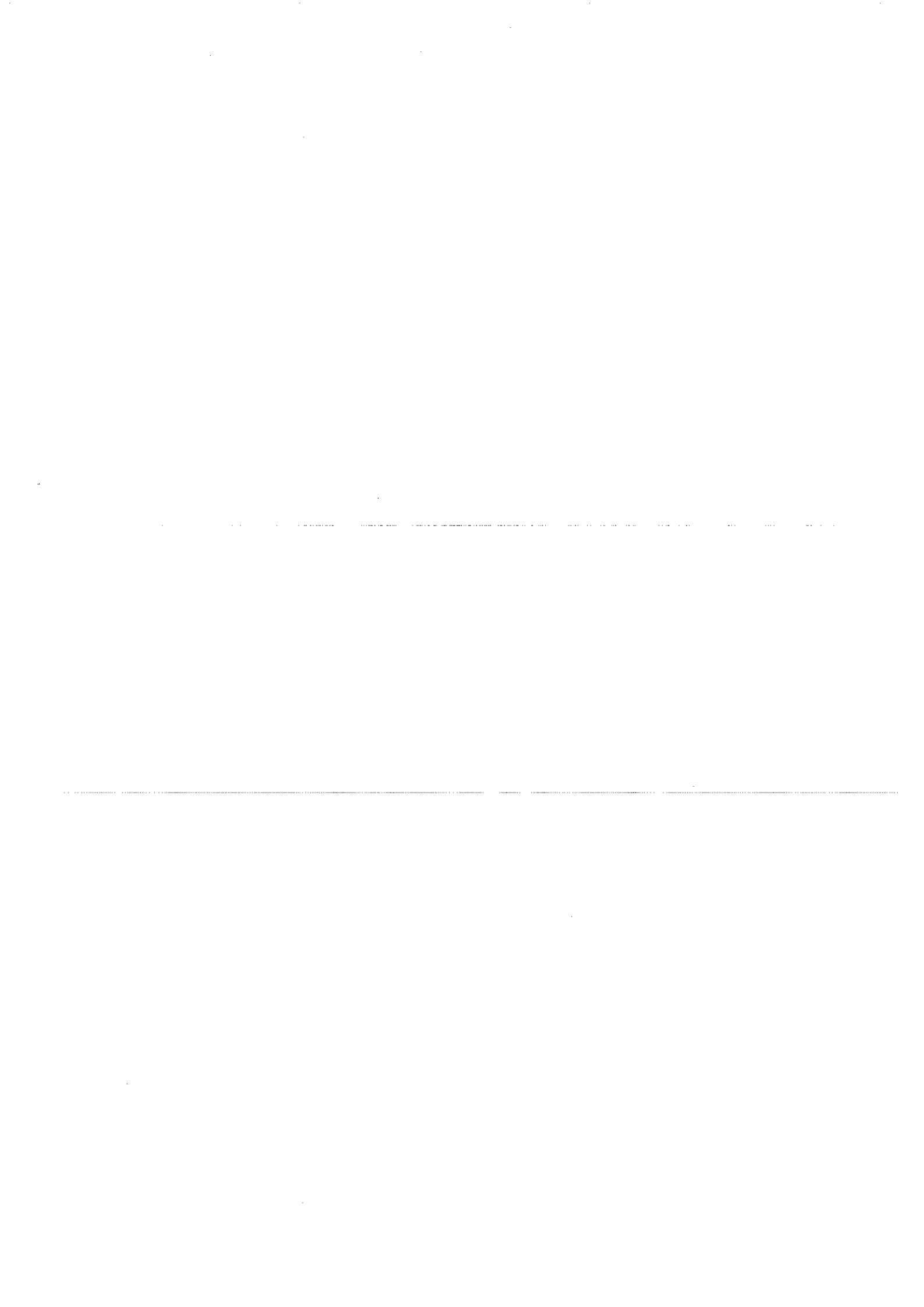
GIANNIS KATRANITSAS He was born in Thessaloniki. He cooperated with N.T.N.G., "Theatrokinisi", ΟΜΜΑ of Athens, Municipal Theatre of Larisa, Municipal Theatre of Roumeli, "Neo Theatre" Thessaloniki. Since 2003 he is a member of Theatre Company "Horos".

ΓΕΩΡΓΙΟΣ - ΒΑΝΔΟΕΚ ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗΣ Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Κάνοντας περιέργους ήχους με κιθάρες, φουσαρμόνικες, λάπτοπ και συνθεσάιζερ που έχουν πέσει στα χέρια του πέρασε από το Θανάση Παπακωνσταντίνου και τους Blues Wire μέχρι τους Tabako, τους υμν και την ομάδα χορού SineQualNon - μεταξύ άλλων. Έχει γράψει μουσική για όλες τις εκδοχές του Golfw Project.

GEORGIOS-BANDOEK APOSTOLAKIS Born in Thessaloniki. By making strange sounds with guitars, harmonicas, laptops and synthesizers that have fallen in his hands he passed through Thanassis Papakostantinou and The Blues Wire to Tabako, uym and dance group SineQualNon amongst other things. He has written music for all versions of the Golfo Project.

ΣΤΕΛΑ ΤΕΝΕΚΕΤΖΗ Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε Αρχιτεκτονική και Διοίκηση Επιχειρήσεων (MBA). Εργάστηκε σε αναστηλώσεις Μακεδονικών κτιρίων (2000 - 2004), στην οργάνωση εκθέσεων (2003 - 2005) στην Εμάδα και το εξωτερικό. Από το 2004 συντελεί στην εξέλιξη του Χώρου.

STELA TENEKETZIS Born in Thessaloniki. She studied architecture and business administration (MBA). She worked on Macedonian buildings' restorations (2000 - 2004) and on organising exhibitions (2003 - 2005) in Greece and abroad. Since 2004 she contributes



on the development of "Horos".

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΥΖΑ Γεννήθηκε στη Δράμα. Είναι απόφοιτος της Δραματικής σχολής του Κ.Θ.Β.Ε (2005). Το 2004 συμμετείχε στη παράσταση Mauser - Οράτιος του Heiner Muller σε σκηνοθεσία Δ. Κωνσταντινίδη. Είναι το νεότερο μέλος της Ε. Θ. ΧΩΡΟΣ και έχει λάβει μέρος στις δύο τελευταίες εκδόχές της παράστασης Γολφω.

ΔΙΜΙΤΡΑ ΚΟΥΖΑΣ Born in Drama. Graduate of N.T.N.G drama school (2005). In 2004 she took part in Mauser-Orations by Heiner Muller directed by D. Konstadinidis. She is the newest member of HOROS T.C. and she participated in the last two versions of the Golfo project.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΤΑΝΙΣΗΣ Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Μαθήτευσε δίπλα στον Ευγένιο Σπαθάρη. Έχει συμμετάσχει σε πολλά φεστιβάλ στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει συνεργαστεί με τον Ross Daily, τον Χριστόδουλο Χάλαρη κ.α

CHRISTOS STANISIS Born in Thessaloniki. He was student of Eugenios Spatharis. He has participated in many shadow theatre festivals in Greece and abroad. He has worked with Ross Daily, Christodoulos Halaris e.t.c

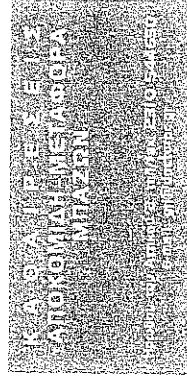
ΑΠΑΜΠΗΣ ΒΕΝΕΤΟΠΟΥΛΟΣ Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Μεταπτυχιακό στις Ψηφιακές Μορφές Τέχνης, ΑΣΚΤ. Απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Εκθέσεις (επιλογή): 2006 «Στην εσχάτη», Συμολή Α. Μπέλτσου, Τρίκαλα - «Θετικά Φορτία», ΚΣΤ, Θεσσαλονίκη . 2005 «Caravansarai 5», Γεωργία . 2004 - «Open Studios III», ΚΜΣΤ, Θεσσαλονίκη - «Hiroshima Animation Festival», Ιαπωνία - «Athina by Art», Αθήνα . 2003 - Μπιενάλε «InteractiveA», Μεξικό - 11η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών, Αθήνα . 2002 - «Anima mundi 2002», Βραζιλία (Best Portfolio, 3ο Βραβείο)

BABIS VENETOPOULOS Born in Thessaloniki. Master in Digital Art Forms Athens School of Fine Arts. Graduate of the School of Fine Arts A.U. Thessaloniki. Exhibitions (selection): 2006 "In the countryside", Collection L.Beltsiou, Trikala - "Positive Loads", CST, Thessaloniki . 2005 "Caravansarai 5", Georgia . 2004 - "Open Studios III" CMST, Thessaloniki - "Hiroshima Animation Festival", Japan - "Athina by Art", Athens 2003 - Biennale "InteractiveA", Mexico - 11th Biennale of Young Artists, Athens . 2002 - "Anima mundi 2002", Brazil (Best Portfolio, 3rd prize)

this edition is brought to you with the financial support of

GRI COMPANY

GRI

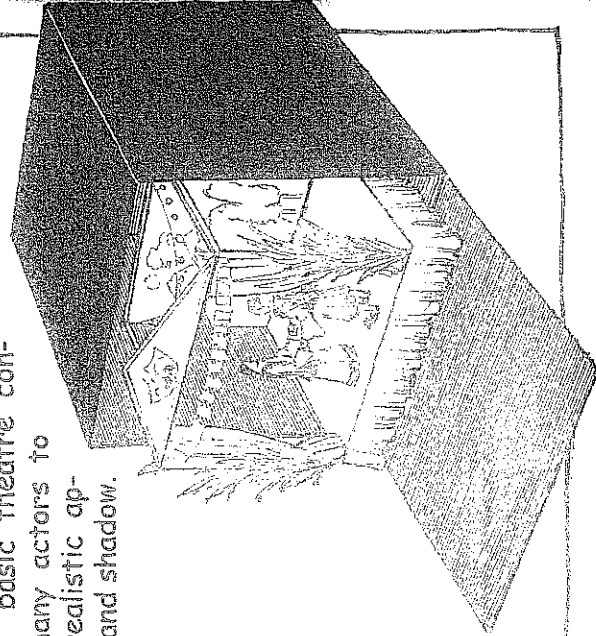




Horos Theatre Company was founded in Thessaloniki 2003 in order to pursue the idea that theatre is above all communication.

Our goal is to approach the roots of Modern Greek theatre and to locate its current position in the broad space of the European civilization. We attempt to merge theatrical elements from the time of the re-introduction of theatre in the cultural life of the newly founded Greek state (19th century) until Ancient Greek Drama. There has been an effort to collect all these elements through the study of popular traditions and rituals that have a direct or indirect connection with theatre aiming to create a unified theatrical code. The bulukia (troopes -popular wandering theatre groups that acted mainly by the end of the 19th century until 1950) are the inspiration for the team's operation. Golfo is the first of many plays that we have encountered in our quest.

Golfo 2.3 beta is almost the final version of the performance as it almost closes a circle. From the "box", to the basic theatre construction. From many actors to just three. From realistic approach to the mask and shadow.



ΣΥΜΠΑΡΑΓΩΓΗ:

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΣΥΝΘΕΣΗ, ΛΥΚΑΒΗΤΤΟΥ 18, ΤΗΛ. 210 3600410

ΑΘΗΝΑ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ – ΜΑΡΤΙΟΣ 2007

ΒΙΟΣ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ 84, ΤΗΛ. 210 3425335

ΧΟΡΗΓΟΣ: ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ ΑΕ

Editing: Stela Teneketzis, Simos Kakalas, Yiannis Kaltramisas
Texts: Simos Kakalas
Design / Creative: Yiannis Kaltramisas
Digital processing / Set up: Stella Teneketzis
English Translation: Dimitra Kouzas
Scanning: Dimitris Teneketzis
Publishing – Graphic Consultant: Kostas Siogas
Proofreading: Georgios-Bambek Apostolekis
Printed in: Galinis

Special thanks to Iro Katsioti for her co-operation and her invaluable support.

Karagiozis figures © Christos Staniotis

"Spiras, Peressiadis: biography and works", "Plot", "Zorba's Fortune" © Iro Katsioti

Horos Theatre Company © 2006. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form by any means without prior written permission of the copyright holders.



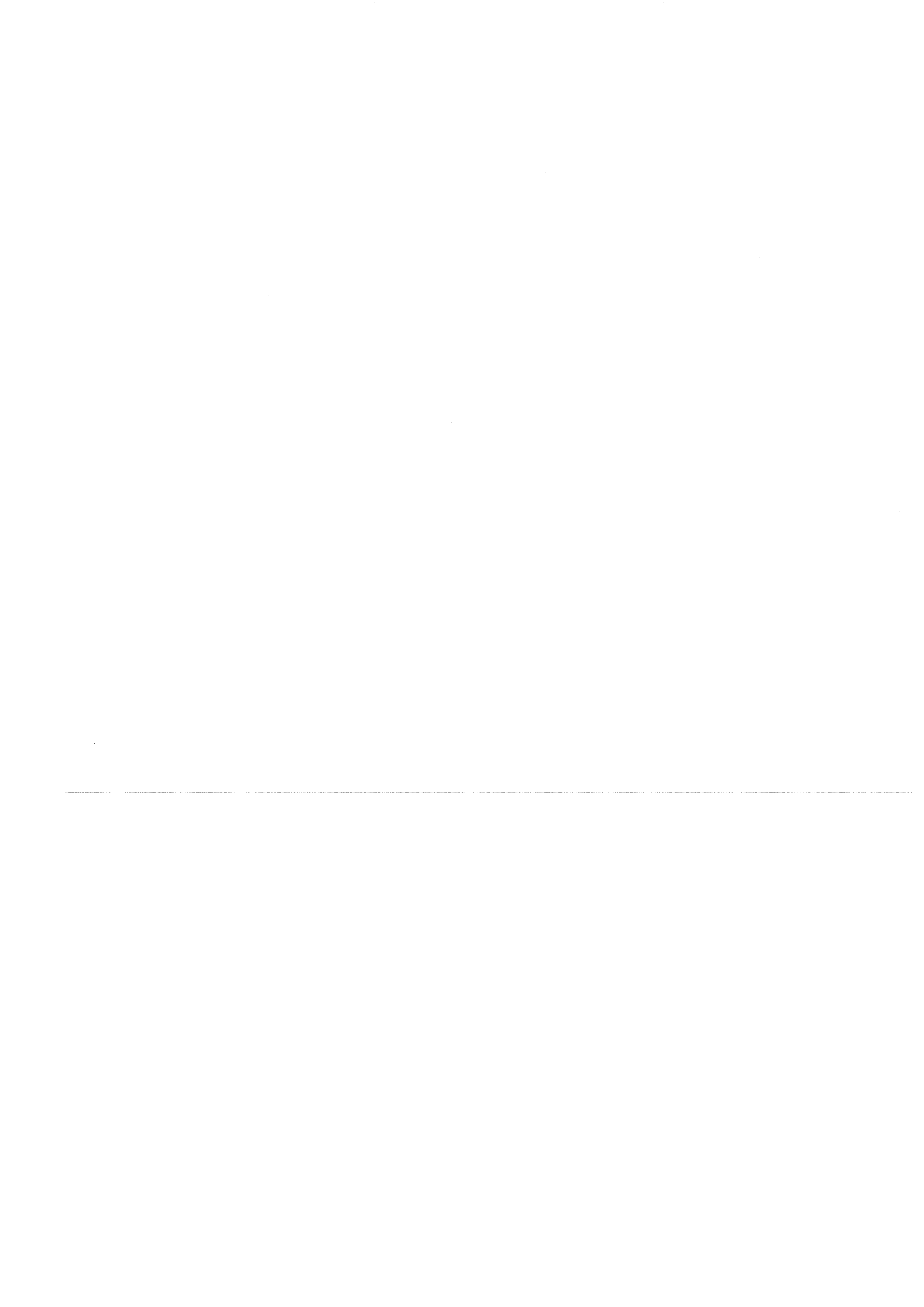
92

PAJ

A JOURNAL OF PERFORMANCE AND ART



Athens Panorama
Heiner Müller Persians
British Theatre
Cairo/Istanbul Events



ATHENS IN THE TWENTY-FIRST CENTURY

Marina Kotzamani

Situated at the Eastern tip of Europe, modern Greece has partaken of both Eastern and Western cultural elements. The presence of an Eastern heritage along with a Western heritage has been notoriously difficult to negotiate for Greeks. In modern times, Greece became a state in 1834, having been under the Ottoman Empire for four hundred years. Since its inception, the modern Greek state has been anxious to claim a position in the European family. To this end it has strongly emphasized its hereditary, cultural, and material connection to ancient Greece, the cradle of Western civilization. Identifying modern with ancient Greece and establishing continuity between ancient and modern culture has been the most significant ideological project of the modern state and instrumental in forging national identity. This effort has had pervasive influence on all aspects of Greek life from the nineteenth century to the present.

Establishing historical continuity for Greek civilization has also largely involved homogenizing it and purging it of vibrant Eastern elements, primarily those associated with folk and popular arts. A firm polarity was thus put into place in the nineteenth century with the Western heritage, classical Greece, and "high culture" on one side and the Eastern heritage, folk, and popular culture on the other. In spite of ideological manipulation, Eastern elements survived and developed in parallel with, or in assimilation to, official high culture. Contemporary Greek culture then is a hybrid of Eastern and Western elements. Since the 1990s, the arrival of new immigrants in Greece from Eastern Europe, Asia, and Africa has been reinvigorating Eastern influences in the culture in new ways.

It is easy to ascertain the hybrid character of Greek culture empirically by taking a walk in the historical center of Athens, especially the downtown area surrounding the central marketplace of the city, the Varvakeios. This is the busiest and most vibrant shopping center of Athens, catering to a lower middle- and working-class clientele. The flavor of Eastern elements in the culture is prominent here. One can buy anything at the market area from herbs to a whole lamb, including intestines, or a wedding dress. One can get shoes, clocks, and lamps repaired. Indeed, the area has also traditionally been settled by craftspeople. In recent years, the Varvakeios has

rapidly been turning into a multicultural center with the new immigrants flocking to the area to find work, set up a business, or socialize.

Newcomers to the neighborhood, however, do not only include downtrodden Easterners but also high culture art sophisticates of a Western polish who frequent the art galleries, theatres, trendy restaurants, and bars that moved there over the last decade and continue to grow in number. Obviously these enterprises are on the side of Western "high" culture. The same applies to state institutions focusing on modern and contemporary art, which have recently opened in the wider area extending below the Varvakeios such as the Benaki Museum of Peiros Street, a lively museum housed in a stylish new building, and Gazi, a former gas factory turned into a complex of exhibition spaces.

Besides westward-looking contemporaneity, ancient Greece also has a strong presence in the neighborhood. The entire area around the Varvakeios extends to the south of the Acropolis and the ancient agora, offering stunning views of the archaeological sites. Indeed, the ancient agora of Athens geographically forms almost a continuum with the modern agora. Classical Greek theatre also has pride of place in the neighborhood through street naming. Directly below the Varvakeios, in Psiri, there is a complex of narrow, small streets bearing the names of all the illustrious ancient Greek dramatists. These streets surround Plateia Theatrou (Theatre Square), facing the Varvakeios from the west.

The strong connection between theatre and the agora that existed in ancient times is also in place in contemporary Athens. In antiquity both the theatre and the agora were broadly participatory and popular public institutions where all sorts of exchanges happened, making for great spectacle. This is true as well of the contemporary marketplace in Athens, a quintessentially theatrical space, featuring a formidable mixture of Eastern and Western influences, high and pop cultures, classical and contemporary elements, the mainstream and the marginal, the native Greek and the multicultural.

True to their function as signposts, the streets of the ancient dramatists guide us to approaching antiquity in a contemporary spirit as a living culture, exuberant and chaotic. In a great *coup de théâtre*, Theatre Square is not a square in the traditional sense of an open urban space; most of it is occupied by a stately, Bauhaus-style public building that leaves little room around the edges for use by city dwellers. On the south side of the square is Menander Street, a favorite meeting place of Pakistani immigrants who frequent the numerous ethnic barber shops in the area. Menander Street ends at the neoclassical building of the National Theatre, an emblem of high culture. The sharpest antithesis between high and low, though, is on Sophocles Street. At the beginning of the street is the landmark building of the Athens stock exchange which recently moved to another venue, in the middle of the street there is a stylish expensive hotel, and at the end is a municipal shelter for the homeless. Dominating Aeschylus Street is a derelict neoclassical building with gaping doors, windows, and a collapsing roof, looking like a scenic design for tragedy. On the



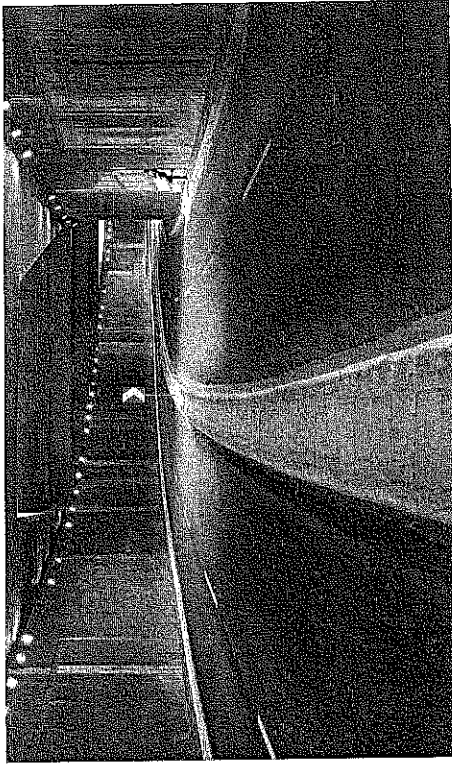
twenty-first century metropolis parading of the new communications culture. Savvidis reinvents the past, exposing the continuity of Greek culture from antiquity to the present as a fictive ideological construct. Papadimitriou focuses on the traditionally undetermined Eastern folk roots of Greek culture to develop an alternative conception for a museum responsive to international trends in contemporary art. However, the project's limitations indicate that the relation between Western and Eastern cultures in Greece is still tense, even in avant-garde projects. All in all, the works on Athens discussed in this section point towards the need, apparent in Greece as elsewhere, to redefine national identity for the twenty-first century.

ANTIGONE IN THE GLOBAL ERA

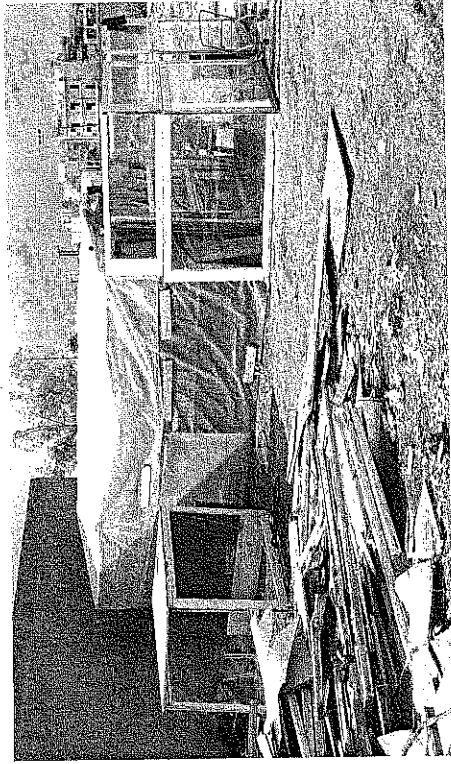
While everybody has heard of Sophocles' *Antigone*, few non-Greeks know about *Golfo*, written by Spyros Peresiadis in 1894. *Golfo*, a shepherdess, is the protagonist of a famous nineteenth-century Greek melodrama of betrayed love, set in the rural countryside. There is a strong connection between *Antigone* and *Golfo* in modern Greece. The two plays are emblematic of national identity in its two faces: the Western and high culture associated with ancient Greece, and the folk and popular culture associated with the modern country and its Eastern roots. *Antigone* has traditionally been taken to represent the quintessence of tragic magnitude and lofty moral values in Greece. It has been a staple of open-air summer festivals at the ancient theatres. A school text for years, the tragedy also evokes moral clichés and pedantic knowledge of grammar and syntax to Greeks over thirty. At a lower register, *Golfo* has been fervently embraced by popular culture and has come to symbolize pride in folk values. The play was basic to the repertory of the *bouloukia*, itinerant popular theatre companies active until the 1950s in Greece.

Golfo also features prominently in Theodore Angelopoulos's landmark 1974 film, the *Traveling Players*, in which the director fleshes out Greek national identity as a synthesis of high and popular, ancient and modern cultures. Playing *Golfo* becomes a highly charged point of reference in this film, linking popular culture to the ancient Greek tragedy of the Atreides and to Greece's modern history. In the film, the character of the actress playing *Golfo* is also Electra. Indeed, *Golfo* has traditionally been associated with classical Greek ancestry in an effort to validate popular culture.

The three productions discussed here, two of *Antigone* and one of *Golfo*, encourage questioning about high and low culture in a contemporary framework. Lefteris Voyatzis's *Antigone* premiered in the summer of 2006 at the theatre of Epidaurus before an audience of 19,000 people. This was an extremely stark production that relied primarily on the actors and the text. The unobtrusive set by Chloe Obolensky was designed to set off the natural landscape, a barren and steep cliff at Theatro Petras, where I saw the production. All the action took place on bare earth and there was no specially demarcated area for the stage. In its extreme simplicity, the production almost appeared to set *Antigone* on a clean slate, inviting the audience to experience the play unburdened by cultural norms.



Alkibi by Panos Kokkinias, from the series *Visitors*, 2007. Photo: Courtesy the artist.



A makeshift house from the Avliza Vlach-Romanian settlement in Arica, *Untitled*, 2000, included in T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All) by Maria Papadimitriou. Photo courtesy the artist.



Prostitutes in the area of Plateia Theatrou (Theater Square) at Psiri in Athens.

Voyatzis wanted to find a way to inhabit the tragedy, to make it familiar, bypassing the forbidding, paralyzing awe of its greatness. He did not hesitate, as he has said, to weave into his version his own feelings and memories of growing up in post-civil war Greece.² Indeed, the director explored in *Antigone* the complex situations that arise when a state has just emerged out of a civil war, indirectly alluding through ancient Thebes to Greece's history since the 1950s, struggling to heal civil war trauma. The civil war, which broke out between the left and the right from 1946–1949 has had profound impact in Greece, in the post-World War II era. It is only recently that Greeks have begun to look upon this conflict in a more dispassionate way. For many decades since the 1950s, the civil war permeated all interaction between people and continued to divide relatives, friends, and neighbors. This happened in a subtle, indirect way because the oppressive right-wing governments in power after the civil war prevented free expression.

Voyatzis focused on the chorus in his interpretation of *Antigone*, putting primary emphasis on how the aftermath of the civil war affected the people of Thebes. Dressed in low-key daily wear of the 1950s, the chorus evoked modern Greek crowds of civil- and post-civil war Greece, as captured in the striking documentary photographs of Voula Papatou, exhibited in 2006 at the Benaki Museum on Peiros Street.¹⁰ Chorus members frequently gave the impression of passers-by or onlookers who want to find out what is happening without drawing attention to themselves. Their manner was indirect; there was a great deal of suppressed fear, pain, and anger. Moreover, there were subdued conflicts and partisanship. When Antigone was about to be taken to her prison, some chorus members were distant and dispassionate while others were sympathetic. They moved close to her but not too close for fear of Creon. When, encouraged by Teiresias, they confronted Creon, they held hands, forming a protective, solid body. During the scene with Creon, as arguments were heard for and against freeing Antigone, the chorus split in two with some chorus members stealthily leaving one group, hurrying to join the other.

A unique feature of this production was that all characters, including the principals, fluidly emerged out of the chorus to play their parts and were assimilated back into it after they had finished performing. This unitary conception of the chorus and protagonists invited audiences to recognize traces of Creon and Antigone in the chorus, highlighting the issue of collective responsibility for reconciling civil strife. Creon and Antigone were not the typical heroes of tragedy, greater than the average person. Rather, they were closer to modern anti-heroes or to the hero that is our next-door neighbor: fallible, uncertain, figuring their way as they went along. Both were presented as rigid, inexperienced novices. Antigone was an adolescent with childlike behavior; her stubbornness at times made her comically trip and fall on the ground. Creon moved rigidly too, giving the impression of a new king trying to cover up his inexperience in the ways of ruling.

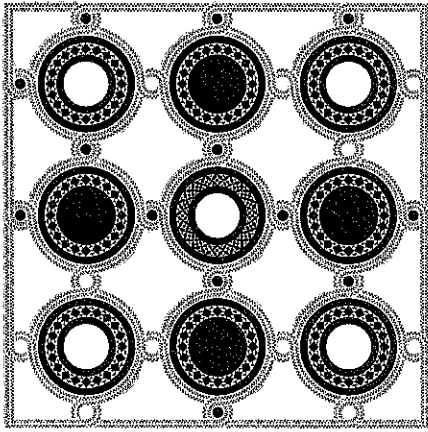
Adopting a conciliatory perspective on the civil war, Voyatzis kept equal distances from both protagonists, and he seemed more interested in exploring how they were both wrong than in how they were right. Far from being demonized however, the

fallible protagonists encouraged the empathy of the people with whom they shared responsibility. At the end of the production, Creon rejoined the chorus, finding comfort in people like him, who recognized elements of themselves in him. In a civil war, blood bonds vacillate between attraction and repulsion. Voyatzis fleshed out this insight by having Creon and Antigone strongly relate not only to the chorus, but also to each other. What gave their conflict tragic substance was that they are relatives. As a new king Creon (played by Voyatzis) needed to hold onto his decree to define himself. With Antigone's defiance he could only do so by destroying his own flesh and blood and hence himself. The dilemma was posed again in a more devastating way in the scene between Creon and Haemon that became central to this interpretation, a ravaging conflict between a father and his own son. Civil war history acquired existential depth in Voyatzis's *Antigone*, which the director explored in physical, deeply moving ways. Creon came to blows with Antigone and later with Haemon; the hostile embracing had painful, ambivalent qualities of love and hatred.

Civil war politics aside, Voyatzis's chorus-based approach to tragedy also appeals to contemporary sensibilities. The Internet's potential as a vast popular forum for direct democracy, or the new face of terrorism targeting the common people on a mass scale, compels us to revisit popular expression in art. The emphasis on character has been a staple of twentieth-century stagings of tragedy. Perhaps the time is now ripe to focus on the chorus and on other popular elements of tragedy in production. In this respect, Voyatzis's *Antigone* points to a fertile direction for the staging of Greek drama.¹¹

If Voyatzis explored collective themes and forms in *Antigone*, Aris Retsos reduced the text to minimalist solo performance. In spite of differences in approach, Retsos shares with Voyatzis a concern to inhabit the classic in order to explore it in a direct way, bypassing cultural stereotypes. Retsos's performances of the play emphasize rhythm and ritual as opposed to literal meaning. Sitting on a chair, he performs *Antigone* in unassuming dark clothing and a white half-mask. With the text of the tragedy in front of him, he proceeds to perform it like a musician, reading it in terms of a richly nuanced rhythmic system he has developed, which accounts not only for meter and prosody but also for the differing speeds/punctuation imposes. He intones his reading on two strings, employing a banjo-like instrument and a four-note system. His recital is a very dramatic form of musical theatre where the audience must primarily be a listener. The chorus, which has more complex rhythms than in the spoken parts, forms the backbone of Retsos's interpretation. In his readings, it is possible to distinguish individual chorus members talking but also the multitude, the voice of the city that seems to come directly out of the performer's stomach.

Retsos's interpretation induces deep concentration, stimulating the audience to experience tragedy metaphysically. The immobility of the performer on stage, along with the formal, rule-bound interpretation, clashes with an internal hyperactivity of tonalities and vibrations, creating an overpowering feeling of being caught between mobility and immobility. At other times, as in the lamentations of the central



Left: *With No Hands*, 2003, video installation by Nikos Navridis. Views of the balloon were taken by a camera placed inside it. Photo courtesy the artist. Above: *The End*, Venice Biennial 2007, mixed media installation by Nikos Alexiou inspired by Samuel Beckett's short story. A digital print of the installation's matrix, depicting the mosaic floor of Iviron monastery at Mount Athos, Greece. Photo courtesy the artist.



Breath, 2005, based on Samuel Beckett's play. Video installation by Nikos Navridis, as presented at the Istanbul Modern. Photo courtesy the artist.

characters in *Antigone*, the controlled, precise delivery of the choral parts contrasts with the vibrating broken voices of the mourners, creating tension between opposing movements towards chaos and structure.

Retzos's emphasis on non-literal meaning in tragedy evokes landmark experimental work of the 1960s and 1970s in the U.S., such as Andrei Serban's *The Greek Trilogy*. Even though the text of Serban's production was in ancient Greek, his interpretation primarily relied on image or on image in combination with rhythm to uncover the power of tragedy. Retzos privileges sound, stubbornly resisting the image. This is salutary in the contemporary era, where the flooding of images makes it increasingly difficult to be engaged by them. As the artist himself has pointed out, his approach is "traditional," harking back to Aristotle who gave low priority to spectacle in the *Poetics* and claimed that the power of tragedy can be felt simply through reading.¹² Retzos's interpretation shows that reading need not be a silent, mental activity, and instead highlights its sensual, performative qualities.

The sound-based performance of Retzos has closest affinity to *karaghiozis*, a shadow puppet form of theatre that was very popular in Greece until the mid-twentieth century. Just like Retzos, the shadow puppet player performed a one-man show, doing the voices of all the characters in it. Even though *karaghiozis* does have a visual component, oral features have clear primacy over the visual: the simple moving of the figures on the screen does not yield a performance. In the absence of a screen, though, as in a radio broadcast, an audience can visualize the characters and the sets, as there are fixed rules of representation in this genre, set by tradition.

Retzos does insist that in performing he is trying to represent what performance of the tragedies in ancient Greece must have been like. The performer himself strongly evokes a visual shadow with his immobility and white mask. When he performed *Antigone*, his figure cast a long shadow sideways, the shadow of a shadow. Yet, unlike *karaghiozis*, Retzos has no tradition to rely on; his performance then is essentially about himself and his effort to approach the Greek texts. As a form of autobiography, his work is closer to modern rather than to traditional forms of performance. Besides being utopian, Retzos's personalized approach to the Greek classics has a tragic, absurd quality. How can a lonesome performer, cut off from the cultural traditions of ancient Greece, give voice to the chorus as a communal, civic body?

Perhaps the most original feature of Retzos's solo performance of the classics is that, like *karaghiozis*, it is a portable form of theatre. Retzos can put all he needs for his *Antigone* performance in a suitcase. In extreme cases, he may even dispense with the theatre and carry everything in his body. This evokes not only the shadow puppet *in a Valise*, which contains in a suitcase the entire body of his work in condensed form. How much can one personalize or downsize a classic? Drawing on marginal Greek culture Retzos develops an original, abstract approach to tragedy, responsive not only to avant-garde experimentation but also to the mobility and transience of

contemporary world culture. His *Antigone* suggests that products of local, national culture can have a place in today's global culture.

A contemporary production of *Golfo*, *Golfo 2.3 beta*, deals even more boldly with the issue of the relation between center and periphery. *Golfo 2.3 beta* is the first directorial work of Simos Kakalás, a twenty-seven year old artist from northern Greece who trained as an actor. The ambitious project of his three-actor troupe who performed the play is to locate the current position of modern Greek drama in European civilization.¹³ In Kakalás's highly entertaining production, there is no trace of *Golfo* as the pastoral Greek melodrama. Nor does *Golfo* relate to classical Greece or to high culture in any way. *Golfo 2.3 beta* constitutes a formidable mixture of pop cultural elements and media, featuring Greek, Balkan, and Japanese references: video, the Greek shadow puppet theatre, life-size paper dolls, naturalist, improvisational, and cabaret-style acting. Exploring the contemporary relevance of *Golfo* involves looking at local tradition through a multicultural lens, as Greek culture today is a hybrid, partaking of global culture.

Subverting nationalist tenets, the production does not only defamiliarize *Golfo*, but anything presupposed to be quintessentially Greek, including what is most solid, such as language. Upon entering the auditorium, audiences are met by two musicians who play Balkan-type Gypsy music and interact with the audience in a comical, revue style. The musicians frame the play, introducing and closing its production and occasionally commenting on the action. Surprisingly, they do not speak in Greek, but in English with an Eastern European accent, highlighting the Balkan roots of Greek folk culture, and at the same time relocating it in a global context, where the dominant language of communication is English.

The performance of *Golfo* itself involves a more radical cultural relocation of Greek tradition: the play is interpreted by three masked actors in the formalized manner of the Japanese Manga cartoons; in addition the actors perform in front of videos of Japanese snow-covered mountainous landscapes. Though alien to traditional Greek culture, Manga is a form familiar in contemporary Greece: children's cartoons on TV are predominantly designed in this style. For Kakalás and his generation, Japanese Manga has been as important to their cultural formation as the national and nationalist culture they were exposed to at school. Manga allows Kakalás to inject new life into *Golfo* by interpreting the dated Greek melodrama in terms of a current pop form. In the contemporary interpretation *Golfo* is not a melodrama. Kakalás adopts an episodic, scene-by-scene way of presenting the story, giving up the tight plot of the melodramatic genre. If the story of *Golfo* is entertaining today, it is so for different reasons than in the past. The exaggeration of passion appears comical, yet it is also deeply moving at times.

Kakalás's production simultaneously explores two themes. On one level, *Golfo* is about the story of the shepherdess, unhappily betrayed in love. On another, this popular melodramatic story functions as a metaphor of what happens to national culture in its pure, idealist guise in the age of media and global culture. In the contemporary

production the heroine also represents, in a tongue-in-cheek way, Greece itself. She wears fashionable, sexy clothing in the national colors of white and blue; the ribbons hanging from her sleeves make her appear like a cheerleader for Greece. *Golfo* appears on video in between scenes waving a Greek flag that progressively becomes more bloody and torn as the plot of betrayal thickens. A traditional patriotic, naïve in the ways of the communications world, *Golfo*/Greece is doomed to fail. If *Golfo* cannot serve as a model to contemporary Greeks, nor can the characters surrounding her, who exhibit a watered down version of multiculturalism coming from TV and the mass media. Towards the end of the play a lonesome *Golfo* stands on stage amidst gigantic cardboard cutouts of the rest of characters that look like advertisements for a movie. On video in the background is a collection of the world's flags.

Combining melodrama and irony, *Golfo*'s sad story encourages thinking about how Greece, a country on the periphery of global culture, can influence international developments in integral ways. The production itself constitutes an engaging response to the problem that the metaphorical story of the shepherdess poses. *Golfo 2.3 beta* focuses attention on the periphery in yet another way. It challenges the absolute hegemony of Athens over the provinces in Greece, still considered a cultural wasteland. *Golfo 2.3 beta* is a production that took shape on the road to great critical acclaim before it was shown in the capital.

Approaching *Golfo* as an experiment, the director attempted to reinvent "poor," or itinerant, theatre, drawing inspiration from the flexible performance conditions of the popular acting troupes of the past that would perform the play throughout Greece. *Golfo 2.3 beta* is a low-budget production that has made necessary rather than aesthetics the driving force of its creativity. The stage for *Golfo*, a simple frame created by three poles directly evokes the improvisational structures of itinerant troupes that could easily be set for performance anywhere. The gas lamps of yesterday have been replaced by lights made in China and bought at IKEA. Today's extremely noisy open-air spaces have necessitated the use of microphones. Actors perform in front of a screen where scene changes happen instantly and unobtrusively through the use of video.

The most original feature of Kakalás's poor theatre project is a recasting of the relation between theatre and audience. The challenge of performing in the provinces for the modern troupe was that they had to deal with people, unaccustomed to going to the theatre, who reacted in unpredictable ways to what they saw. For example, they would exit and reenter the space, eat and talk during the performance, or comment loudly on the action. This drove the performers to experiment in presenting their story in ever sharper, clearer ways, so as to hold the audience's attention.¹⁴ Provincial audiences then became co-creators of the spectacle in the sense that their reactions enabled the troupe to test the effectiveness of their choices, as used to happen in some of the best popular theatre of the past. Conflating the distinction between high and low culture, Kakalás was able to communicate with these audiences without compromising the sophistication of his production. In this way, his approach invites comparison not only to traditional forms of poor theatre but

also to experimentation of the avant-garde in the twentieth century, inspired by the vision of recreating popular theatre.

In conclusion, contemporary production of these two emblematic plays, *Antigone* and *Golfo*, bears strong influences from popular culture, assimilated into sophisticated art experimentation. Whether in its extended, chorus-based form or the contracted version for the suitcase, these *Antigones* take high art off its pedestal. Thematically, Voyatzis's exploration of the civil war as collective trauma also relates to popular theatre. Bypassing content, Retsofs focuses on formal aspects of his popular source, employing it to approach tragedy in abstract terms, as aural solo performance. With regard to *Golfo*, popular theatre has inspired the reinvention of poor theatre for today, as well as the construction of Greek identity as multicultural and moving beyond national boundaries. With newly found self-confidence, *Golfo* asserts its autonomy of *Antigone* and of ancient Greek culture.

BECKETT MADE IN GREECE

Owing perhaps to the centenary of Samuel Beckett's birth in 2006, there have been frequent productions of his plays in Athens since 2000. The most interesting current approaches to Beckett, however, do not come from theatre but from the visual arts. Beckett has attracted the attention of three major visual artists: Nikos Navridis, Alexandros Psychoulis, and Nikos Alexiou, who work with new technologies or combine new and traditional mediums, such as handicraft. These artists explore Beckett's theatricality in original, unpredictable ways, attesting to the classical value of his work.

Of the three artists, Nikos Navridis's work has the closest affinity to Beckett, in that it has a powerful existential quality, expressed in poetic terms. Since 1995, the artist has been working with breath as a primordial element defining human existence. Employing lightweight material such as latex or sound sensitive equipment, Navridis transforms the energy of breathing into form that can be appreciated through seeing, hearing, or touch. Breathing thus acquires boldly physical, sensual qualities in his work, most of which consists of video or installation. The artist's work on breath constitutes a thematic cycle of "enormous poetic and cathartic power" according to Rosa Martinez, who curated Navridis's *Breath*, based on Beckett, for the 51st Venice Biennial in 2005. Indeed, Navridis has recently been experimenting with particular works by Beckett. In the fall of 2007 he presented an installation at the Tate Modern entitled *First Love, a Song and the Yogi*, which incorporated Beckett's short story *First Love* as part of a triptych installation orchestrating breaths as light and sound. The installation was part of the museum's symposium *Deep Breath (on Samuel Beckett)*. A work based on *Rockaby* is another major project in progress.

It is no wonder that Navridis would be drawn to Beckett's *Breath* (1969), a wordless, minimalist play featuring breath as the protagonist. Unlike Beckett, Navridis presents breathing in *Breath* as part of a sound continuum beginning with a sigh and ending with an exhalation into a balloon. Indeed, for Navridis, breathing is energy that is never lost. He likes to think of the void as space that is always filled.

Employing light and magnified sound, Beckett fleshes out the physicality of breathing in a landscape of garbage. There is an amplified inhalation while the light rises in intensity, followed by a pause and an amplified exhalation to a dimming light. Rather than have audiences passively contemplate the action as outsiders, Navridis has interpreted *Breath* as a video installation, inviting them to experience the work. Viewers walk into a dark room where eight overhead projectors compose a disorienting, mobile landscape of garbage, making it difficult for them to find their way out. Life emerges as a difficult crossing or as a journey full of struggle. A guttural, awe-inspiring inhalation and exhalation underscore effort aurally.¹⁵

Navridis's work stimulates thinking beyond words of the importance of the visual and the aural component in Beckett. For example, breathing is tangible and audible not only in *Breath* but also in *Rockaby*, where the protagonist awaits death, encased in a rocking chair. The mechanical back and forth movement of the chair is the woman's breathing, creating a powerful sense of her predicament, while the chair's frame encasing the woman represents her body. Woman and chair are inextricable, forming an eerie sculptural installation of sight and sound.

Even though not directly attributed to *Rockaby*, Navridis's *With No Hands* (2003) has close affinity to Beckett's play. It is a video of two screens placed next to each other. The first shows the black form of a woman lying on the floor and slowly rising as she blows air into a huge white balloon without using her hands. What makes her body rise up is literally and poetically her breath, trapped in the inorganic latex form. The movement of her body blowing air into the balloon is almost a rocking, suggesting life's origin in the womb as well as its fragility, as in *Rockaby*. Moreover, the mobile sculptural composition of the woman and the latex containing her breath strongly evokes *Rockaby's* body in the chair. In Beckett's play we mostly hear the character's voice through a recording, which creates another perhaps internal sense of her presence. Resorting to technology of his own age, Navridis has placed a camera inside the latex to document, in the second screen, the effort of breathing air into the balloon. This presents an inside view of the woman's body, complementing the external view in the first screen. When the balloon gets deflated at the end of the work, we see the white surface shrinking rapidly into formless mass, while in the first screen there is the black form of the woman collapsed on the floor.

In exploring the physical attributes of breathing through technology Navridis shapes breath into a character, articulating unexplored possibilities of approaching a monologue; seeing, hearing, or talking to oneself acquire new meanings. Technology also allows Navridis to experiment with novel ways an audience may experience a work. Just as in *With No Hands*, in *Parallel Narrations* (2004) Navridis experiments with "placing" the audience within the body of the performer. *Parallel Narrations* is a sound installation featuring the breathing of individual performers of a music concert. Visitors can hear these breathings by walking into spaces where microphones deliver sound vertically in a tightly delimited area. This allows performance to be experienced at a novel, primordial, pre-linguistic, or pre-musical phase of unknown parameters. In *First Love, a Song and the Yogi*, Beckett's novel figured as a sound





ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΚΗΝΗ

ΑΓΡΑ



Ε.Β. Κοτσολιμάνη
6/12/2012

ΤΟ ΟΛΟΝ ΚΑΙ Η ΥΠΟΘΗΚΗ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΩΣ ΜΝΗΜΕΙΟ ΛΟΓΟΥ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ με τους γνωστούς ή-θοποιούς, τόν μακροχρόνιο σχεδιασμό και τις πολλές περιόδους είναι κυρίως, χάρη στη σκηνοθετική κατάθεση και τις σημαντικές έμπειρίες, θεατρικά γεγονότα με ευρύ καλλιτεχνικό αντίκτυπο. Φωτίζονται από τους προποδείς της διάδοσης και της καθιέρωσης. Καρπός μιάς πολιτικής ρεπερτορίου, συνδεδεμένος συνήθως με κρα-τικά θέατρα και σκηνές του δημόσιου τομέα ή με φημισμένα άν-σμπλ, οι παραγωγές αυτές συνιστούν έγχρηφίματα όριακά. Ο όρια-χός χαρακτήρας τους συνδέεται άλλοτε με την πλήρη σκηνική «έκ-δοση» ενός κειμένου, άλλοτε με την ανακάλυψη και αποκατάστα-ση ενός άπαιχτου ή δυσπρόσιτου άριστουργήματος και άλλοτε με τó συνδυασμό περισσότερων τού ενός έργων, ένταγμένων σέ ένα δρα-ματουργικό πρόγραμμα. Τό διάδημα τού σκηνοθέτη, μεγαλεπήβολο πάντα και μέ χαρακτήρα ύποθηκης για τή θεατρική έμπεφια, δο-κιμάζει τά όρια σκηνής και κοινού.

Η άνακεφαλαίωση τού θεάτρου και τó κύκνειο άσμα

Ο ΤΖΟΡΤΖΙΟ ΣΤΡΕΛΛΕΡ, μεταφράζοντας και σκηνοθετώντας άπο-σπάσματα τού πρώτου και δεύτερου Φάουστ -έξι χιλιάδες πεντακό-σιους στίχους τού Γκαίτε- και συγχρόνως παίζοντας τόν Φάουστ, κατέθεσε, στό Στούντιο τού Πίκκολο Τεάτρο τού Μιλάνου και μά-λιστα μέσα στους μαγικούς χώρους τού Τσέγου σκηνογράφου Γιό-ζεφ Στόμποντα, μίαν ύποθήκη για τήν τέχνη τού θεάτρου, ένα μνη-μείο σκηνικού λόγου για τήν ποίηση, τή φιλοσοφία, τó θέατρο, τόν ευρωπαϊκό πολιτισμό.

«Όταν δύο μάγοι τῆς σκηνῆς, ὁ Στρέλερ καὶ ὁ Στόιμποντα, ὄλο-
κλήρωσαν τὸ ἐγγεῖρημα *Φάουστ*, πρῶτο καὶ δεύτερο μέρος, ὅσπερ
ἀπὸ μιᾶ πολὺχρονη ἀναζήτησῃ, τότε τὸ σκηνικὸ ἐπιτευγμᾶ τοῦ
σφράγισε τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο. Μὲ τὴν τετάρτῃ παραστάσει τοῦ
Φάουστ 2 στὸ Στῶντιν, τῆ νεότερη στέγη τοῦ Πλάκολο — ἔργο τοῦ
ἀρχιτέκτονα Μάφκο Ζανούσχο, ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸ ἐπιθλητικὸ Κε-
στέλο Σφορτσέσχο καὶ τὸ παλιὸ Πλάκολο τῆς Βία Ροέλο, ὁ Στρέ-
λερ γήρσε ὀριστικὰ τὴ σελίδα Πκάυτε.

Καταρρίπτοντας κάθε ἰσχυρισμὸ γιὰ τὴ «μὴ παραστασιμότητα»
τοῦ τεράστιου καὶ δυσβάτου αὐτοῦ κειμένου, ὅπου ὁ Πκάυτε στογιά-
ζεται μὲ ποιητικὸς ὄρους γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν ἑαυ-
τό του, τὸν Θεὸ, τὴ Φύση καὶ τὴν κοινωνία, γιὰ τὴ στάση ἐπίσης
τῆς σύγχρονης συνείδησης μπροστὰ στὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ κόσμο καὶ
τὴς ἀξίες τῆς χλασικῆς ἀρχαϊότητάς, γιὰ τὰ μυστήρια τοῦ Σόμπταν-
τος, τοῦς μύθους καὶ τὰ ἀρχέτυπα. Ἄν ὁ Γερμανὸς Πκάυτε ὑπῆρξε
ἕνας «Χόμο Οὐνέσερσάλις» τῆς νεότερης Εὐρώπης καὶ ἂν ὁ Φά-
ουστ ἀντιπροσωπεύει τὸν ἀνθρώπο τῆς Ἐπιστήμης καὶ τῆς Παιη-
της, ἐνὼ δοκιμάζει τὰ ὅρια τῆς δύναμης καὶ τὴν ἐλευθερία του, ἐνὼ
κατανοεὶ τὴς ἀγωνίες τῆς ψυχῆς καὶ τὸ νόημα τῆς ὑπαρξίης, ὁ δη-
μιουργὸς Στρέλερ ἀποδείχθηκε ἕνας Φάουστ τοῦ θεάτρου: κατεῖχε
ὄλα τὰ μυστικὰ τῆς σκηνῆς. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ φανουστικὸ ἐργαστήρι-
οῦ λέγεται θέατρο, ἔχοντας ξεπεράσει τὴν τέλεια γνώση τῶν τε-
χνικῶν καὶ ἐκφραστικῶν μέσων, εἶχε φτάσει νὰ συνιδεῖ μετὰ τὴν
ρόσητα τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα τοῦ θεάτρου, νὰ δαμάσει τὴν ὕλη καὶ τὴν
οὐσία του. Μετὰ τὸ «δογματικὸ ὄρατόριο» τοῦ πρώτου *Φάουστ*, ὁ
Φάουστ, δεύτερο μέρος, μὲ τὴ συνάντηση δῶν πῶν ποιητικῶν εἰδῶν
— ἀπὸ τὴν ἀρχαία κλασικὴ τραγῳδία στὴν ἐλευθερία καὶ ἀπὸ τὴν κω-
μῳδία στὸ μελόδραμα — ἐπέστρεψε στὸν Στρέλερ νὰ ἐγγράψει τὸν δι-
κὸ του ἐπίλογο στὴ σκηνή: ἕναν ἐπίλογο γιὰ τὴς δογματικὰς μορ-
φές, τοῦς ἐκφραστικὸς τρόπους, τὴς σκηνικὰς ὑφολογίας.

Ἰσπεθέαμα γεμάτο φαντασμαγορικὰς εἰκόνες, τοῦ ἄφροναν ἀνωδο-
τὸ θεατῆ, παραστάσει ὀργανωμένη γύρω ἀπὸ μιᾶ σειρά ἐφφέ, ποῦ προ-
καλοῦσαν ὄχι μονάχα ἐκπληξὴ ἀλλὰ καὶ θαυμασμό, ὁ *Φάουστ* 2 πε-
ριελάμβανε μιᾶ θαυμάσιαν «ἐπιστροφή» στὴν Ἑλλάδα τῶν τραγω-

δῶν, στὰ ὄραματα τοῦ Νόστου τοῦ Ἑλληνισμοῦ, τῆς αἰώνιας Ἑλέ-
νης. Περιελάμβανε ἐπίσης κομμάτια ἔντονης λαοκόπτης καὶ μουσι-
κότητας. Μασκαράτες καὶ γροφτσέσχα σχήματα. Παρωδιακὰς καὶ ὑ-
περδογματικὰς φόρμες. Ὀλη αὐτὴ ἡ μορφολογικὴ κοσμολογία συν-
εῖλονταν μέσα στὴν ἐπιπέδεια τοῦ φωτός — ἀνδέξια ἐνὸς Στόιμπ-
οντα. Ἀνάμεσα σὲ καρπὸς καὶ σὲ γεφυρωκὰς ὀμίχλες. Μὲ τὴ συν-
δολὴ θεατρικῶν μηχανῶν, ἀλλὰ καὶ τοῦ πάθους τῶν ἡθοποιῶν. Ἐνὸς
πάθους τοῦ δηλώνονταν σὲ διάφορους βαθμοὺς καὶ ποικιλότητες ἀπὸ
τὸν Τρόστζο Στρέλερ, Φάουστ, τὸν Φρόνχο Πχασσιόζι, Μεφιστοφε-
λῆ, τὸν Τίνο Καρράφο, Κένταυρο, τὴν Ἄντρεα Γιόνασσον, Ἑλένη.

Δυο φορές ὁ Στρέλερ κατατιάστηκε μὲ τὴν Τραγωδιὰ Προκειμέ-
νου νὰ ἀντιμετωπίσει ἀπὸ δύο σκοπιὰς τὴ σαξέπρηκὴ ἀπὸ τὴ ὑποθή-
κη. Τὸ 1948 ἔλαλ γρόνο μετὰ τὴν ἴδρση τοῦ Πλάκολο — εἶχε σκη-
νοθετήσει τὸ ἔργο στοὺς φλωρεντινὸς κήτους τοῦ Μπόμπολι πι-
σὸ ἀπὸ τὸ Παλάσο Πίρτι. Γιὰ τὴν παράστασι ἐκέλη, ποῦ ἀπὸ
τὸ γῶρο τῶν σπουδαίων πέρασε στὸ κλειστὸ θέατρο, εἶχαν κάνει
σκηνικὰ καὶ κοστοῦμα ὁ Ράρτο καὶ Καδικιάτζι ἀντιστοίχα. Στὴ δευ-
τέρη Τραγωδιὰ σκηνογράφος καὶ ἐνδυματολόγος ἦταν ὁ Λουτσιάνο
Ντάμπανι.

Ἡ Τραγωδιὰ εἶναι τὸ μοναδικὸ ἔργο τοῦ Σαξέπτηρ ποῦ ὑποχρῶ-
σε τὸν Στρέλερ σὲ μιᾶ δεύτερη ἀνάγνωσι. Μετὰ τὸν Βασίλια Ἀγῆ,
τὸ 1972, ὁ σκηνοθέτης ἀσθένθηκε τὴν ἀνάγκη νὰ ξαναδεῖ ἀπὸ κον-
τὰ τὸ «ἀδυστάλειο αὐτὸ ἀειστούρημα» καὶ νὰ γράψει τὸ «βιβλίο»
τοῦ πᾶντο σ' αὐτὸ, «προσθέτοντας μιᾶ συνλαδὴ στὸ λεξιλόγιο τοῦ
κόσμου». Ἡ Τραγωδιὰ, εἶπε ὁ ἴδιος, «εἶναι ἔργο ἀπελδιτισμένο. Ἡ
ὑστάτη κωνυγὴ ἀποτυχίας μπροστὰ σὲ ἕνα θαυμασιὸ ἀνθρώπινο σχέ-
διο ποῦ ἀποδείχθηκε οὐτοπικὸ. Εἶναι τὸ ὑστάτο ἐφῶτημα γιὰ τὸ πε-
ποιημένο τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴν ἱστορία του. Γιὰ τὴς ἀντιφάσεις του,
καὶ τὴν ποίησι. Γιὰ τὸ θέατρο σὴν μέσο ἀνθρώπινης ἐκφρασης ποῦ,
πρῶτοςτόρο ἀπὸ καθεστὶ ἀλλο, ἀποτελεῖ παράφρασι τῆς ζωῆς».

Ὁ Πρῶτοςτόρο στὴν παράστασι τοῦ Στρέλερ ἦταν ὁ ἀνεργωνη-
σιακὸς ἀνθρώπος ποῦ πραγματοποιεῖ μιᾶ πορεία πρὸς τὴν κατάρτη-
σι τῆς γνώσης. Τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴ μαγεία στὴν ἐπιστημονικὴ σκέ-
ψη, τὰ προβλήματα ἀκρίσης ἐξουσίας καὶ διακωδέρησις, οἱ πα-

τριαρχικές σχέσεις, ή αντίθεση πολιτισμού και φύσης, ο μύθος του ετυμολογούμενου «ἀγρίου» και της εφημερίκης διάδοσης των πολιτιστικών αγαθών στις αποικίες, όλα αυτά ενυπάρχουν σαν θέματα στο φαινομενικά δοκολογικό παραμύθι της *Τρικυμίας*. Ο Πρόσπερο είναι ένας συγγενής του Βάκιωνα και του Μακιαβέλι, αλλά και ένας εκπληκτικός άνθρωπος του θεάτρου, ο δραματουργός που με τη μαγική μαπαγκέτα του αυτοσχεδιάζει τρικυμίες και οργανώνει θεατρικά είδη για να δάξει έρωτήματα γύρω από το περιεγμένο της θεατρικότητας. Στην *Τρικυμία ανακεφαλαιώνεται* το θέατρο. Τραγωδία, μάσκα, φάρσα, δοκολογικό έργο, κομέντια ντέλ'άρτε, όλα συνυπάρχουν αρμονικά. Ο Πρόσπερο καταφεύγει στις τεχνικές του ιλουζιονισμού, στα μέσα που χρησιμοποίησε ή μαπαγκέτα ιταλική σκιηνή και το αλλικό θέατρο της Άγγλίας. Τη θεατρική αυτή μαγεία πλησιάζει ο Σαϊξπηρ με μια πικρή και εφρωνική διάθεση για να την εξορκίσει στο τέλος του έργου.

Ότε απογαμφρευσίμος του συγγραφέα στο θέατρο άλλ' ούτε και μεσαφυσικά μηνύματα υπήρχαν στον επίλογο της *Τρικυμίας*. Αντίθετα, η ανακεφαλαιώση όλων των θεατρικών ειδών και το στενό αντίτι σήμαιναν το κλείσιμο μιάς παλιάς ιστορίας και το άνοιγμα σε ένα νέο θέατρο που δεν θα είναι ούτε μίμηση της πραγματικότητας ούτε ψευδαίσθηση αλλά εμπειρία με πρωταγωνιστή το θεατή.

«Αδειος ρευστός χορός, γεμάτος ποίηση και ατμόσφαιρα ήταν το νησί που έπλασε ο σκηνογράφος Νταμιάνι. Θάλασσα και γη συγκρούονται στη σκηνή. Τίποτε δεν μένει στάσιμο. Όλα μεταμορφώνονται χωρίς διακοπή, απαράλλαχτα όπως μεταβάλλεται η κοινωνική πραγματικότητα».

Στην παράσταση του Πίκολο ή μουσική και οι ήχοι έπαιζαν κεφαλαιώδη ρόλο. Μουσικές συνοδείες, τραγούδια του Άριελ, φωνές ζώων και ανθρώπων, φλοίσβοι και μουρμουράτα της θάλασσας άναδύονταν σαν ένα σύμπαν, σαν μιά τεράστια ήχητική συμφωνία μέσα από κάποιο κοχύλι.

Τη δεκαετία του '90 επέστρεψαν σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης Οί γίγαντες του βουνού, άπελείωτο, ύστατο δράμα του Λουίτζι Πι-

ραντέλο, γραμμένο το 1936: ένας «μύθος της τέχνης» όπως το χαρακτήρισε ο ίδιος ο συγγραφέας ήδη από το 1928, όταν άρχισε να το συνθέτει, που τοποθετείται δίπλα σε δύο παλιότερους δραματικούς μύθους, στην τρίπρακτη *Νέα άποικία* (1928), «κοινωνικό μύθος», και τον τρίπρακτο *Λάζαρο*, «μύθο θρησκευτικό» (1929). Έπείρασε όμως συγγενούς και ή φημισμένη παράσταση του Τζόρτζιο Στρέλερ στο Μιλάνο, πόλη όπου προηγήθηκαν δύο άκόμη έκδοχές των πιραντελικών Γιγάντων από το σκηνοθέτη και ιδρυτή του Πίκολο Τεάτρο: ή πρώτη, ιστορική για την πορεία του Πίκολο, παράσταση στην έναρκτηρία σαζόν 1947-48 και ή δεύτερη το 1966-7.

Ο Λούκα Ρονκόνι, διευθυντής τότε του Τεάτρο Σπάμπιλε ντι Ρόμα, μετά την αναχώρησή του από το Τορίνο, έκανε τους δικούς του Γίγαντες του βουνού για το φεστιβάλ του Ζάλτσμπουργκ. Η παράσταση του Ρονκόνι, που ποτέ ως τότε δεν είχε ανέβασει έργο του Πιραντέλο, αντιμετώπιζε την πιραντελική δραματουργία και μάχιστα το άποστασματικό, πιο άνηματικό κομμάτι της με σπουδαίους Γερμανούς ήθοποιούς προερχόμενους από τη βερολινέζικη Σχολή μπινιέ, συνεργάτες σκηνοθετών όπως ο Πέτερ Στάνι, ο Κλάους Μίκαελ Γκρόμπερ και ο Λύκ Μποντό.

Οί γίγαντες του βουνού ανέθηκαν τη χειμερινή περίοδο στο Αμβούργο και συγκεκριμένα στο Ταλία Τεάτερ με σκηνοθεσία Τσέζαρε Λιέβι, ενώ ο Τρέουμγκοτ Μπούρε έφήγησε τον Κοτρόνε, τον επνομαζόμενο Μάγο. Άκόμη και ο Μπερνάρ Σομπέλ, γνωστός για τις σκηνοθετικές επιδόσεις του σε έργα Μπρέχτ και Σαϊξπηρ, άφέθηκε στην πιραντελική μαγεία αλλά και στην επικαιρότητα των άγεσασμάτων σκηνοθετώντας στο παρισινό πρόασιο του Ζενεβιλιέ τους Γίγαντες του βουνού. Το ρόλο της Ήλε, κόμισσας και ήθοποιού, έφήγησε ή Μαρία Κάζαρές, «ίέρεια» του γαλλικού θεάτρου που ήδη το 1951 είχε έρμηνεύσει στο πιο πολυπαιγμένο πιραντελικό δράμα, το *Έξέ πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, σε μιά παράσταση που είχε τότε αναδιώσει το καθοριστικό για την τύχη του Πιραντέλο στη Γαλλία ανέβασμα του Ζόρζ Πιτοέφ. Στην παράσταση του Σομπέλ ή υπερψωμένη πλατεία τοποθετούσε τους θεατές άπειλητικά,

σαν να είναι οι γήγαντες, απέναντι στη σκηνή του θεάτρου: έχει ήδη ποιολί, μάγοι, κουλίτες, πλάσματα του ποιητικού νου, πάλευαν ανάμεσα σε μια συμβολική κόκκινη αυλαία και σε μια θέρρατη γραφομηχανή, έμβλημα της γραφής, να ξεδιάνδυνον το μυστήριο της ζωής και της τέχνης. Τους γήγαντες της πλάστας αντίκριξαν θαρραλέα οι ήθοιοι όταν στο τέλος των Γιγάντων επιχειρούσαν μιαν ήρωική έξοδο προς το κοινό. Στο Άμβουργο ένα μέρος από το τέλος των ήμιτελών Γιγάντων, όπως το διηγήθηκε ο ίδιος ο Πιραντέλο από το κρεβάτι του θανάτου στον γιό του Στέφανο, ένοσηματώθηκε στο μολογο του Κορρόνε. Ένω ο θρόνος γινόταν εκκωφαντικός, σαν να σπάνε τα θεμέλια της γής κάτω από το πέλμα των εισβολέων γιγάντων, ο Κορρόνε συνέχισε να μονολογεί και όμοιος με Σίσυφο να κυλάει τους μαφούς και μεγάλους κύβους της τέχνης άφηνοντας το ανήμα της για πάντα άξεδιάνυτο.

Στην παράσταση του Στρέλερ το κάρο των θεατρίνων, μια από τις εικόνες-κλειδιά στο σπρελερικό φινάλε, όταν η μεγάλη μεταλλακή αυλαία της σκηνης το κάνει μεταφορικά θούψαλα δείχνοντας ότι το ίδιο το θέατρο σαν Κρόνος καταδουρβίζει τα παιδιά του και ότι μονάχα ο θάνατος και η σωτή σφαργίουν τη θεατρική ψευδαίσθηση και την ψευδαίσθηση της ζωής, συμβάλει το μαρτύριο της τέχνης. Η εικόνα του κάρου είναι τόσο χαφρακτιστική για τη σπρελερική προδηματική όσο και η άμέσως επόμενη, όταν οι θεατρίνοι κουβαλούσαν τη νεκρή "Δξε ανάμεσα στους θεατές καρτελώντας σε ελεγειακό κλίμα από τη σκηνή. Οι γήγαντες του δονου του Στρέλερ ήταν, από το πρώτο κιάλας ανέασμα τους, μια παρράσταση-υπόθήκη για το θέατρο ως άποστολή, επάγγελμα, τέχνη, τέχνασμα, καθαρή ψευδαίσθηση, για το θέατρο-πόπο όπου δγάνουν στο φως και διώνονται οι αντίθετες φόρμες και οιδίας, φανταστικότητα και πραγματικότητα, αλήθειας και ψέματος. "Ο,τι ο Πιραντέλο κληροότησε στον γιό του Στέφανο για το τραγικό τέλος της "Δξε και την επέλαση των γιγάντων, άποροφήθηκε, κατά δύσεις, στις σπρελερικές έκδοξές του έργου. Η πρώτη έκδοξη της σκηνηκής ατύτης « τριλογία » των Γιγάντων ήταν ένας λόγος για την ενδεχόμενη παραωδία της τέχνης, για το πόσο άχρηστο μπορεί

να άποεί το ύπερογο θέατρο σε έναν κόσμο που δει το πιστεύει πιά. Η παράσταση του 1947 ήταν ένας οίωλος για την τραγική προοπτική της τέχνης και της ποιήσης. Η έτοσηνη παράσταση του 1966 έδειχνε τους κιάλετες, είτε τους χροσκοπημένους άπόδηλους « Σκαλιάρτι » του Μάγρου Κορρόνε είτε τους ήθοιοις στο θάσο της Κοντέσας με τις προσδοκίες και τα μηνύματα, να παραφέρουν, την ώρα που η κοινωνία εγκαταλείπει κάθε κιάλετηκή άξία και ιδεώδες. Στην τρίτη έκδοξη, γιοι και ύπηρετες των άπορών και όμως παρόντων γιγάντων, πολιορκούσαν μέγχι θανάτου το θέατρο, τελευταίο προπόγιο της ψυχής, χύρο για την ποιήση και την τέχνη, μοναδικές προκλήσεις στην άσχημία της ζωής.

Μπορεί από τα κρίαμα θέματα που περιλαμβάνει το έργο του Πιραντέλο να προτάσσεται ένα θέμα όπως αυτό της άδυναμίας να υπάξει συμφιλίωση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, ανάμεσα στους γήγαντες-φανατικούς της βνης και τους ήθοιοιους-φανατικούς του πνείματος και της δημοφιλίας με την έξλειωτική δύναμη, όμως στην παράσταση του Στρέλερ το θέατρο έμπαρνήθηκε συμφιλίωμένο με όλα τα έκφραστικά του μέσα. Με όλους τους συντελεστές. Με όλους όσοι το ύπηρετούν και το πιστεύουν. Στους Γιγάντες του δονου ο Στρέλερ άποδείχτηκε ένας άλλος Κορρόνε, θαυμαστοίος ικανός να γεμίσει με μαγικές εικόνες και φαντάσματα τη σκηνή. Άποδείχτηκε ο ποιητής που άντέταξε την τέχνη του θεάτρου στο « φάσο », τον όποιο οι πικαντελικοί θεατρίνοι δηλώνουν έκφέροντας την τελευταία λέξη, το « φοδάμαι », όπως το σημείωσε πριν πεθάνει ο Πιραντέλο. Από το 1937, όταν στα Τζαφάντων ντι Μπρόμπανι της Φλωρεντίας ο Ρενάτο Σιμόνι πρωτοανέθεσε το έργο, ως σήμμερα, ο μύθος των Γιγάντων του δονου παραμείνει άνοιχτός, άπροσπέλαστος όσο και παράξενος. Ο Στρέλερ έσπευσε να προσθέσει στο μύθο αυτόν των Γιγάντων και έναν άλλον μύθο σκηνηκό, τάξιδι καινούργιο μετάξυ πραγματικότητας και παραμυθίου.

Ο Πρόστερο του μεταπολεμικού ευρωπαϊκού θεάτρου έσπασε για πάντα το μαγικό ραδί του. Με το θάνατό του, το 1997, ο Στρέλερ έλξεσε τα πενήντα χρόνια του Πιλικόλο Τεάτρο, του δικού του

θεάτρου, που γιορτάστηκαν μέσα στον ίδιο χρόνο, ενώ τελείωσε την προσφορά του στο έπος των σκηνοθετών του 20ού αιώνα: 'Εκείνω, ειδικότερα που τάχθηκαν με τον σκηνολογικό λόγο και την τέχνη τους να αναδεικνύουν το λόγο των ποιητών.

Όπως στη ζωγραφική το κίαρο-σκίνο έχει τον Καρανάτζο του, έτσι και στο θέατρο η «μεγάλη μαγεία» και η ψευδαίσθηση θα έχουν για πάντα τις φωτερές γκολοντικές νύχτες και το Καμπιέλο, τις πιραντελικές διαβλάσεις, τους τεχνολογικούς υδρατμούς και τις μπρεχτικές λευκότητες με τον τρόπο του Στρέλερ. Εφρούμε ότι η παράσταση, σε αντίθεση με το ζωγραφικό έργο στον πίνακα, εξαιμίζεται. Για τους σπουδαίους, όμως, όπως ο Τζόρτζιο Στρέλερ, η συλλογική θεατρική μνήμη μπορεί εμμένοντας να εγκαθιδρύσει στη θέση της θεατρικής απουσίας το θρύλο. Και ο Τζόρτζιο Στρέλερ είναι ένας νεοϊταλικός θεατρικός θρύλος που απλάθηκε πέρα από τον μεταξύ της γενέτειρας Τεργέστης και της Λομβαρδίας χώρο, πέρα επίσης από τον κεντροευρωπαϊκό περίγυρο. Σε όλη τελικά την επικράτεια του θεάτρου, οπότε το θέατρο εκδηλώνεται με αισιοδοξία για τη ζωή και τον άνθρωπο, όταν υλοποιείται από άριστους, εμπνευσμένους τεχνίτες -τεχνίτης και όχι καλλιτέχνης ήθελε ο Στρέλερ να λογίζεται- και όπου αυτό ανιχνεύοντας το βάθος ή κωνηρόντας τα μυστικά των σημαντικων κειμένων μετα-ποιεί χωρίς να διαίξει το όραμα του συγγραφέα.

Ο Μπρέχτ, προτού πεθάνει, είχε δει δουλειά του Στρέλερ στην Όπερα της πεντάρας και μίλησε για «μετα-ποίηση». αναδημιουργία του έργου του επί σκηνής. Πώς έγινε και ο Στρέλερ εύχρησε τόσο με τα έργα του Μπρέχτ; Από εκείνη την πρώτη Όπερα της πεντάρας, στα μέσα της δεκαετίας του '50, που σημάδεψε την ιταλική θεατρική ζωή και την πρόσληψη του Μπρέχτ στην Εύρωπη, ως τον Σβέικ στον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο το 1961, τη Ζωή του Γαλιλαίου το 1963, την Άγια Ίωάννα των Σφαγίων το 1970, τον Καλό άνθρωπο του Σετσουάν το 1981; Με ένα *gestus*, χειρονομίες δηλαδή σημαίνουσες κοινωνικά, που δεν ήταν μόνα ακριβείς, έναρξεις, εύστοχες αλλά και πλαστικές, αισθησια-

Με ήθοποιους για τους οποίους «ἀποστασιοποίηση» σήμανε αφενός «να παίζουν καλά», αφετέρου «να στέκονται και δίπλα στο ρολό».

Ο Στρέλερ είχε πάντα τη σωστή απόσταση. Άπείχε όσο μακριά χρειαζόταν από το γνωστό κι έρχόταν όσο έπρεπε κοντά στο άγνωστο. Η δύναμη και η δευτέρευση της κοινωνικής ανάστασης μαζί με την αισθαντικότητα των παραστάσεων του έδωσαν πλούσια τροφή ακόμη και στον δοκιμαστικό λόγο. Παράδειγμα τα κριτικά κείμενα του Μπερνάρ Ντόρτ αλλά και το θεμελιακό για τη θεατρολογική σκέψη κείμενο του Λουί Άλτουσέρ σχετικά με το 'Ελ Νόστ Μιλάν του Μπερτολούτσι. Ο Στρέλερ στάθηκε ο πιο γκολοντικός από όλους τους νεότερους σκηνολογούς. Περισσότερο και από τον Λουκίνο Βισκόντι, που η Δοκιντέρα του και ο δικός του Άμπρε-σάριος από τη Σιμόνη Άλλαζαν το βλέμμα πάνω στον Κάρλο Γκολοντι. Γιατί ποιος άλλου οι Άρλεκίνοι παρέμειναν ασυνομήνιστοι, στην κορυφή, από το 1947 ως σήμερα, και ποιος άλλος απέδωσε τόσο νοσταλγικά τον μεθυστικά παραχώδη δεσμό της ζωής και του θεάτρου που ενυπάρχει στις κομωδίες του Γκολντόνι, ποιός άλλος τόσο λυρικά την Αρκαδία της Βιλατζιάτορα;

Με δέος αντιμετώπισε πάντα ο Στρέλερ τον Σαίξπηρ, έναν «σύγχρονό μας» καθώς το αντιλαμβάνονταν ο Γιάν Κότ. Και αυτός ο υπέρτατος σεβασμός του προς την πολυπλοκότητα, την πυκνότητα, τις αθέατες όψεις των σαιξπηρικών δραμάτων έδωσε συρμητιές σκηνικούς καρπούς, από τον μπρεχτικό Βασίλια Άτηρ (1972) ως την πνευματική Τραυμία.

Η μουσικότητα του στρελερικού σκηνικού ιδιώματος ήταν αυτόνομη στα ανέδραματα όπερας, στις παραστάσεις Μόσαρτ, Βέρντι, Βάγκνερ. Μουσικές όμως ήταν και οι εντάσεις, οι ψυχικές λαίλαπες στη σπρινπεργική Καπαρίδα, μουσικές ακόμη και οι άπειρές, οι κραδάσμοι, οι καλλιτεχνικές αγωνίες στους πιραντελικούς Γηγαντες του βουνού.

Στο Στούντιο του Πίκολο Τεάτρο είχα δει, το 1992, τον Στρέλερ να παίζει τον Φάουστ. Παραδομένο στο πάθος, έναρματικό,

ἀκόμη και παραληρηματικό, ἐνῶ ὄδευε πρὸς τὴν ἀυτογνωσία και τὴν πικρὴ σοφία τοῦ τέλους. Ἔτσι φαινοστικά, νὰ ψάχνει μέσα στοὺς καρπούς τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης, τὸν ἔφερα πῶσα στὴ μνήμη μου, τώρα ποὺ ἡ μνήμη του μπορεῖ νὰ κρατᾶει ἀναμμένα τὰ φῶτα τῆς ράμπας.

Θεατρικὲς Καταγλιῶδες

ΑΥΤΗ Η ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚΙΚΗ ΚΑΤΑΠΤΥΛΙΑ, Opus I στὴ σειρά τῶν «ἔργων δωματίου» γιὰ τὸ Ἴντιμα Τεῦτερον τῆς Στοκχόλμης τὸ 1907, ἀνεδασμένη μαγικά ἀπὸ τὸν Τζόρτζιο Στρέλερ σὺν μικρὸ κομπάρζι Kammermusik ἀπὸ φωνές, ἐκλάμψεις, ἀντηχήσεις, κεραυνοβόλες εἰκόνες και ἀκαθυσιάσεις τοῦ μνημονικοῦ, εὐτύχησε νὰ διασταρωθεῖ στὴν Ἀθήνα στὸ διάστημα μιᾶς ἐβδομάδας μετὰ τὸν Ἰωάννη Ταβερνῆλ Μπόρχιμαν τοῦ Ἴψεν, ἀνεδασμένο στριντιμπεργκικά ἀπὸ τὸν Ἰνγκμαρ Μπέργκιμαν. Ἡ χρονικὴ σύμπτωση, ἡ γειτνίαση τῶν δύο αὐτῶν καταδόσεων στὰ ἐνδοτετρα τῆς ἐρημικῆς ψυχῆς και ἐνῶ τὸ παρελθὸν καταδυναστεύοντας τίς στιγμές τοῦ παρόντος ἐγκαλεῖ ὅλα τὰ φαντάσματα, με ἀναγκάζει νὰ κάνω μερικὸς συγκετισμούς, νὰ ἐρωτῶ τίς ἀναλογίες ἀνάμεσα σὲ δύο τελικά «καταγλιῶδες». Γιὰ τὸν Ἰνγκμαρ Μπέργκιμαν, κατεξοχὴν στριντιμπεργκικό σκηνοθέτη ὄχι μονάχα ἐπειδὴ ἔχει σκηνοθετήσει τὸν *Πατέρα*, τὴ *Σονάτα τῶν φαντασμάτων*, τὸ *Ὀνειρόδραμα*, τὸν *Πολυεῖκο*, ἀλλὰ και ἐπειδὴ γραφᾶει με στριντιμπεργκικό πάντα λευτὶδὶ τὴν ἐπιδεξιμίδα τῶν προσώπων του, ὁ Ἰωάννης Ταβερνῆλ Μπόρχιμαν εἶναι ἓνα ἔργο ποὺ μέσα του χορδαίζουν τὰ ἐξπρεσιονιστικά, συμβολιστικά, φανταστικά και παράλογα στοιχεῖα. Δὲν ὑπῆρχε πλεονὰ στὴ σκηνοθεσία τοῦ Μπέργκιμαν, ἀπὸ τίς περικοπές του χυμένου (ἐλάχιστες ἀλλὰ δραματουργικά καθοριστικές) ὡς τὴ μετατόπιση τοῦ μουσικοῦ κλίματος (ὁ *Μακάβριος Χορὸς τοῦ Σάιν-Σάινς* λαιμωτιῆ στὸν Ἴψεν εἶχε ἐκτοπιστεῖ στὴν παράσταση ἀπὸ τὴν *καταιγίδα* τῆς *Σονάτας τοῦ Μπετόβεν*), ποὺ νὰ μὴν παραπέμπει στὸν *ἄλλο Δουρό*, τὸν *μεγάλο* *Ἀγγουστο Στριντιμπεργκ*. Καὶ μάλιστα σὲ ἐκεῖνον τοῦ ἡμερο-

λογιστοῦ «Ἰνέρονο», καθὼς ὁ ἐργάσιμος Ἰωάννης Ταβερνῆλ Μπόρχιμαν μετὰ φανερὴν τὰ σημάδια τῆς ψυχώσης μετέδιδε κατὰ ἀπὸ τῆ στριντιμπεργκικῆς ῥήσης «ἔχει ὅπου εἶμαι, εἶναι ἡ κώλαση: ὁ ἴδιος εἶναι εἶμα κώλαση».

Γιὰ τὸν Στρέλερ, *βέβαια*, ὀρισμένες δραματικὲς προδιαγραφές τῶν «ἔργων δωματίου», ὅπως τίς ὅσες ὁ Στριντιμπεργκ ἀπευθυνημένος στὸν Ἄντολφ Πιάλ, και συγκεκριμένα «τὸ μικρὸ μοτίβο ἐξοντλήσῃν ἀ δουλεμένο», σταθῆκαν οἱ βάσεις τῆς ἐπιθεωρητικῆς παράστασης τοῦ Πίκαλο Τεῦτερο. Μετὰ τὰς ἀναφορὰς κατὰ τὸν Στρέλερ, ἀντιφραγίζουσα ἀτιμωσθαίμετα, ἀνέθεσε τὴ λυρικὴ, ὀνειρικὴ *Καταιγίδα* του ὁ Τζόρτζιο Στρέλερ. (Ὅσα ὁ Μπέργκιμαν πύκνωνε, σκληρῶς, λάτρευε, ἐκτόξευε τὸ ἀσθημα, τόσο ὁ Στρέλερ τὸ ἀραιώνει, τὸ ποταθετοῦσε σὲ ἓνα «Ἰντιμίστ» μικροσκόπιο, τὸ διωλίζει, ἀνέλυε ἔσαν τὸς κόκκους του.

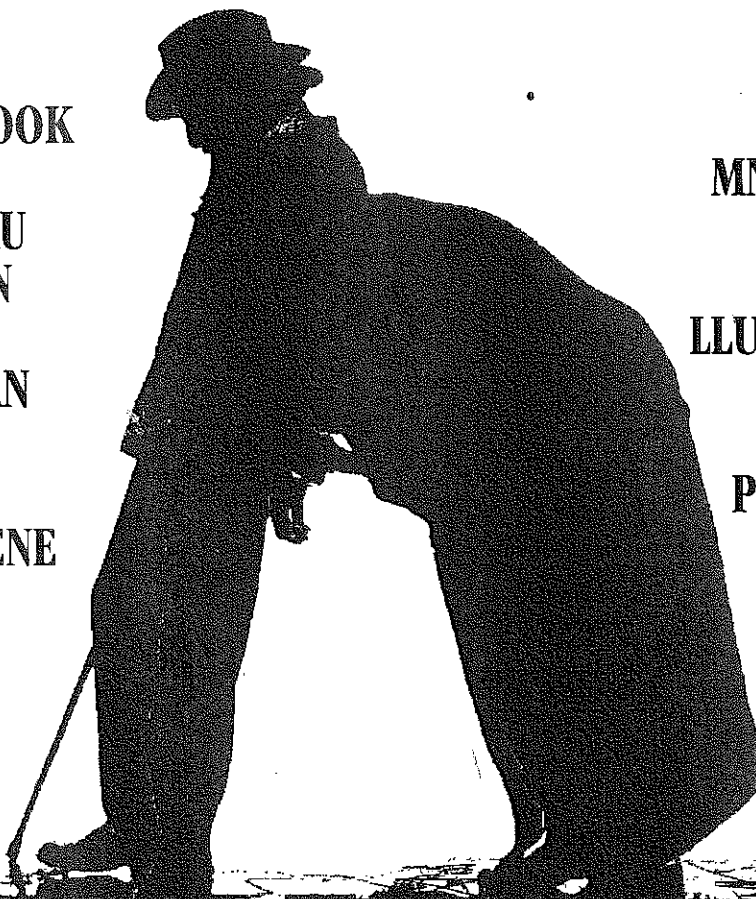
Τὸ κατὰ Στρέλερ «θέατρο δωματίου» εἶναι μιὰ ὀπτικουακουστικὴ σὲ ἐλάχιστους τόνους συγχορδία, ἓνα μελωδικὸ ἀχόρητο τῶν λέξεων με φθοῖσματα, φηγμούς και ἀχνὰ εἰδῶλα που ἀναστατώνεται ἔξαφνὰ ὅταν οἱ ἀστραπαές μιᾶς μπόρας στὴν ἔξοδο τοῦ καλοκατοῦ τῆς ζῶης φωτίζουν ἐξοντωτικά τὸ πασελθὸν και ἡ στίβα του καταλαγασμένου πάθους δυναμώνει φευγαλέα. Εἶναι μοναδικὸς ὁ τρόπος μετὸν ὅπου ὁ Τζόρτζιο Στρέλερ ἀπεικόνισε πᾶντο στὸν ἡμιδιαφανῆ τὸντο τοῦ Ἑρτίο Φοιτξέριο, στὴ γυάλινη νεκροφόρα του ἀστικου σπιτιοῦ, τὸ αἰγνίδιο πέραςμα τῆς θύμησῆς, ἀλλὰ και τὴν ἐν καρπὸν θέαση τῶν νεκροσευόμενων συνειδησεων. Μ' αὐτὴ τὴ σκηνοθεσία του παρτιτούρα ὁ Στρέλερ και μὲ αὐτὴ τὴ σκηνογραφία του ὁ Φοιτξέριο, ἔδειξαν ἐπιτέλους στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ πῶς και γιατί βρισκονται στὶς κορυφές τοῦ μεταπολεμικοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου.

Ὅσο ποιητικὲς μεταφορές ἦταν ὁ ἐξάσιος σκηνοκὸς χῶρος τῆς *Καταιγίδας* τοῦ Πίκαλο Τεῦτερο, ταπεινάσπες στὴ μετὰ τὸ *Ὀνειρόδραμα* (1902) και κατὰ τὴν περίοδο τοῦ Ἰντιμα Τεῦτερον (1907-1910) ὑπανακτικὴ γραφὴ τοῦ Στριντιμπεργκ μετὰ τίς ἀνομολόγητες ὀψεις και τίς κρύφες πτυγές. Στὰ μαυροσάτρα ἔσωτερικά και ἔξωτερικά, οἱ ὀρατές φηλογίτες και οἱ ὑπόγειες πυρκαγιές πολιορκουῶσαν τὰ πρόσωπα: τὸν ὄρημο «Κύριο» που, παραιτημένος ἀπὸ τὸ ρόλο

IN CONTACT WITH THE GODS?

Directors talk theatre

AUGUSTO
BOAL
PETER BROOK
ION
CARAMITRU
LEV DODIN
DECLAN
DONNELLAN
& NICK
ORMEROD
MARIA IRENE
FORNES
JORGE
LAVELLI
ROBERT
LEPAGE

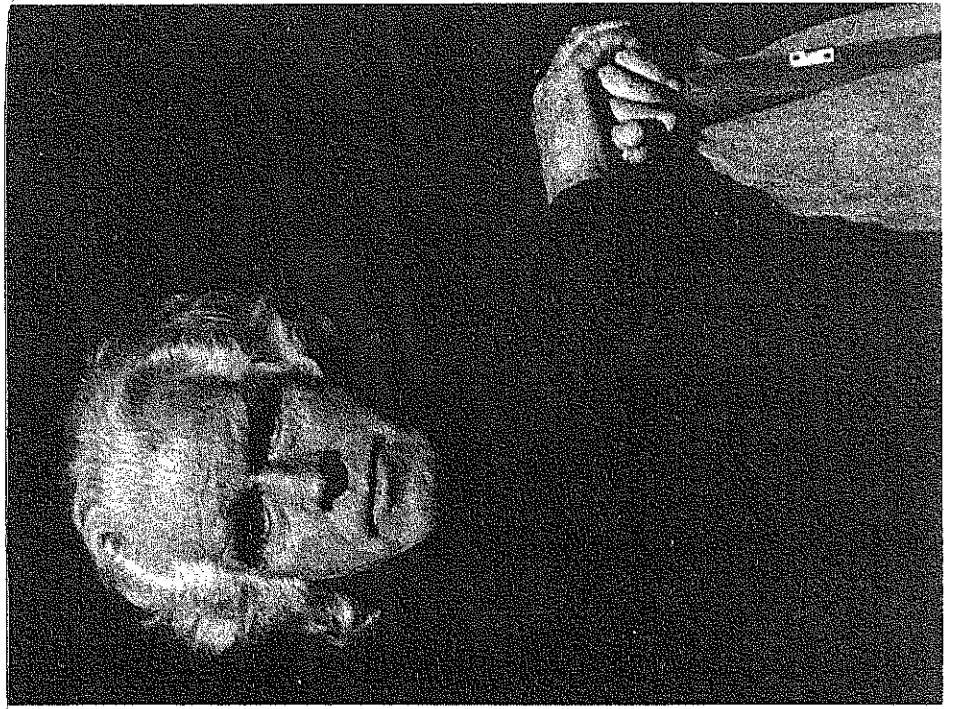


JONATHAN
MILLER
ARIANE
MNOUCHKINE
YUKIO
NINAGAWA
LLUÍS PASQUAL
PETER
SELLARS
PETER STEIN
GIORGIO
STREHLER
JATINDER
VERMA
ROBERT
WILSON

EDITED BY MARIA M. DELGADO
& PAUL HERITAGE



GIORGIO STREHLER



Courtesy of Piccolo Teatro, Milan

REGARDED by Bertolt Brecht as the natural inheritor of his work, Giorgio Strehler, the founder of the Théâtre de l'Europe in Paris, is one of the most important Italian artists of the twentieth century. For over forty years, Strehler has created an astonishing theatrical repertoire, and in the process evolved a production style that has synthesised the most significant elements of European theatre.

Born in Trieste on 14 August 1921, Strehler was seven when he moved to Milan, where in 1947 he would establish the Piccolo Teatro, with which his name has been associated ever since. Having trained as an actor at the Accademia dei Filodrammatici from 1938 to 1949, he began his directorial career in 1943 after three years of acting in a number of established and experimental theatre companies. His first production was of three one-act plays by Pirandello, an author to whom Strehler has returned at various times. It is a hallmark of Strehler's long directorial career that he returns not only to the same playwrights, but frequently re-directs the same play at significant moments. His first steps as a director were interrupted by war service and internment in a prisoner-of-war camp (where, characteristically, he repeated the production of the Pirandello triple bill), but after the end of the war he returned to Milan and joined forces with the critic Paolo Grassi to persuade the Milanese civic authorities to fund a new theatre in the city. In May 1947, the Piccolo Teatro opened with Strehler's production of Gorky's *L'albergo dei poveri* (*The Lower Depths*), in a season which also included his first production of Goldoni's *Arlecchino, servitore di due padroni* (*Harlequin, the Servant of Two Masters*), which has remained in the repertoire of the Piccolo ever since. Strehler has directed it six times, on the last occasion in 1987 (the 'farewell edition'), although only two actors have played the role of Arlecchino.

The founding principles of the Piccolo Teatro established what has continued to be influential in Strehler's work: theatre as public service and the attempt to gain a new and wider audience through working in depth on the text. As the Piccolo established itself over the first decade of its work, Strehler was gradually able to reduce the astonishing volume of work that he achieved in the opening years, when he had been regularly directing twelve or more productions every season in addition to a stream of opera productions at Teatro alla Scala, Milan. By the 1962-3 season, the only new play he

directed for the Piccolo was Brecht's *Vita di Galileo* (*The Life of Galileo*). The range of playwrights and styles of texts Strehler directed during this period is staggering, but gradually certain key authors and plays were emerging. Of the numerous he has revisited, Shakespeare, Goldoni, Chekhov, Pirandello, and Brecht stand as markers on a distinctive theatrical journey. His desire to return to certain authors and texts gives some idea of the coherence of Strehler's continuing and unending theatrical quest for a theatre in which 'humanity is called upon to recognize itself' (Strehler, *Per un teatro umano*, pp. 151-2). The continuity of his work also owes much to his extended working relationship with two designers: Luciano Damiani and Ezio Frigerio. Strehler's practice, based always on detailed research, demonstrates an interest in the methodologies of performance and the fluidity of the historical and contemporary function of a play text. Above all, it shows that Strehler's theatre is about tradition and transformation.

Brecht attended the final weeks of Strehler's rehearsals *L'opera da tre soldi* (*The Threepenny Opera*) in 1956 and hailed it as a better production than his own original in 1928. Since then Strehler has directed another fourteen Brecht productions, including different versions of the same plays and stage adaptations of Brecht's writings. The objective analysis that Brecht brought to the theatre, Strehler has sought to merge with naturalistic acting traditions and the lyrical style of the Italian stage, to create a distinctive quality that has characterised all his work. He claims that what Brecht has taught him is the value of a human theatre that functions beyond the theatre itself.

In four key productions during the 1980s, he elaborated the theme of the power of illusion through critical restagings of *La tempesta* (*The Tempest*) by Shakespeare in 1983, *Temporale* (*The Storm*) by Strindberg in 1984, *Lillurione* (*The Illusion*) by Corneille in 1985, and *La grande magia* (*The Grand Magic Act*) by De Filippo in 1986. *La tempesta* was the play he chose to open his first season at the Odéon in Paris as director of the Théâtre de l'Europe, which he founded with the support of the Council of the European Community and the French government. Although he did not leave the Piccolo entirely, this new phase of his work away from Milan was an important break for Strehler, and he directed the Théâtre de l'Europe until 1989, when he handed over to his former assistant Louis Pasqual. Even before commencing his period at the Odéon, Strehler had been intent on the creation of a European theatre at the Piccolo in the belief that people of culture had to play their part in the establishment of an idea of Europe that went beyond political institutions. Where the Piccolo had been conceived as having a clear social role

within the Milanese municipality, Strehler now sought to find a critical function for a theatre in Europe, that acknowledged, respected and challenged boundaries of identity, language and culture. As ever, he pursued his vision of theatre as a means to shape the contours of a new reality, to engender doubts, to ask questions and to deny the supposed problems of our world.

'The *Faust* Project', seen in various forms at the Piccolo between 1989 and 1992, represents what Strehler has described as the ideal endpoint of all his work in theatre. Characterised by exhaustive research and extended rehearsals, the evolving production of both parts of Goethe's *Faust* plays brought Strehler to the stage to act as the protagonist. He pitched the length and profundity of this classic of European humanist literature against what he sees as the deplorable wasteland of contemporary mass-media culture. The unique and unrepeatable event of theatre as a collective human activity that is both moral in intent and educative in purpose continues to stand at the centre of Strehler's work.

OTHER MAJOR PRODUCTIONS INCLUDE

- I giganti della montagna* (*The Mountain Giants*) by Luigi Pirandello. Piccolo Teatro, Milan, 1947. Schauspielhaus, Zürich, 1949. Schauspielhaus, Düsseldorf, 1958. Teatro Lirico, Milan, 1965. Teatro Lirico, Milan, 1966. *Six personnages en quête d'auteur* (*Six Characters in Search of an Author*) by Luigi Pirandello. Théâtre Marigny, Paris, 1953.
- The Villeggiatura* trilogy by Carlo Goldoni. Piccolo Teatro, Milan, 1954.
- Burgtheater, Vienna, 1974. Théâtre de l'Odéon, Paris, 1978.
- Il giardino dei ciliegi* (*The Cherry Orchard*) by Anton Chekhov. Piccolo Teatro, Milan, 1955, 1974.
- Coriolano* (*Coriolanus*) by William Shakespeare. Piccolo Teatro, Milan, 1956.
- Io, Bertho Brecht* by Bertolt Brecht. Piccolo Teatro, Milan, 1965, 1975, 1979.
- Lantina buona di Serzuan* (*The Good Woman of Serzuan*) by Bertolt Brecht. Piccolo Teatro, Milan, 1958. Schauspiel, HAMBURG, 1977. Teatro Comunale, Modena, 1981.
- Il gioco dei parenti* (*The Game of the Powerful*) adapted from *Henry VI, parts I-III* by William Shakespeare. Teatro Lirico, Milan, 1965.
- Felsenreitschule, Salzburg, 1973. Burgtheater, Vienna, 1975.
- Re Lear* (*King Lear*) by William Shakespeare. Piccolo Teatro, Milan, 1972.
- Don Giovanni* by W. A. Mozart. Teatro alla Scala, Milan, 1987.
- Isola degli schiavi* (*The Island of the Slaves*) by Pierre Marivaux. Piccolo Teatro, Milan, 1995.

CRITICS ON HIS WORK

Strehler offers us a condensed form of dramatization, an unparalleled command of the theatre's total capacities. He combines an aesthetic sense of beauty with an efficient and critical examination of our society, and he endeavours to bring the spectator the joy of theatre as well as matter for serious reflection about human nature and the world.

(Odette Aslan, 'From Giorgio Strehler to Víctor García'. *Modern Drama*, 25, No. 1, March 1982, p. 124).

Strehler represents the great post-war cultural tradition of Brecht, Jean Vilar and our own Edinburgh Festival. It represents the humanitarian, humanist strain in the European enlightenment and culture, and it defies absolutely the local critical trend, which defines art as Schwarzenegger and TV sitcom. Strehler works in the world he has inherited.

(Michael Coveney, 'An Island Free from Arnie's Grip', *Observer Review*, 8 January 1995, p. 10).

264

IN CONTACT
WITH
THE GODS:

SIGNIFICANT BIBLIOGRAPHICAL MATERIAL

Balme, Christopher. 'Giorgio Strehler's Faust Project: Signification and Reception Strategies'. *New Theatre Quarterly*, 9, No. 35, August 1993, pp. 211-24.

Battistini, Fabio. *Giorgio Strehler*. Rome: Gremese, 1980.

Hurst, David L. *Giorgio Strehler*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Kennedy, Dennis, ed. *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Nadotti, Maria. 'Stages of Strehler'. *Artforum*, 28, December 1989, pp. 117-24.

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

Strehler, Giorgio. *Per un teatro umano*. Milan: Feltrinelli, 1974.

Trousdell, Richard. 'Giorgio Strehler in Rehearsal'. *Drama Review*, 30, 1986, pp. 65-83.

Giorgio Strehler – in response to questions put to him
by the editors and Eli Malke, 4 October 1995,
translated by Peter Snowdon

QUESTION Is it important that every director should have had the experience of acting?

STREHLER Personally, I think that it is indispensable that a director should have some experience of acting. I'd even say that he should have the experience of 'being an actor', and of being a good actor. I don't mean that someone who wants to be and to call himself a director does not need to have qualities that are specific to that function: the ability to communicate, to offer pertinent criticism, a deep and wide-ranging culture – by which I mean not merely a literary culture. For instance, I think it is crucial that a director should know music and have a truly musical sensibility. I don't like and I don't trust 'literary' directors, or directors whose main preoccupation is the 'visual'. Moreover, I think that without a certain dialectical frame of mind, the ability to see and argue through many diverse points of view, the ability to work collectively with actors, design-

ers, musicians, and so forth, it would be wrong to take on a trade which is, in the last analysis, as imperfect and imprecisely defined as that of directing for the stage.

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.

Only through the final test of the stage, only by 'playing' the part or parts himself, whether for real or potentially, can the director discover that truth for which he is searching. Mere knowledge, whether poetic or literary or plastic or phonic, is not enough.

The case of the orchestral conductor is very instructive. It would be unthinkable, not only that a conductor should not know music, but that he should not also know how to play at least one of the instruments of the orchestra. Conductors must know how to play (and some of them have been great pianists, violinists, or cellists – such as Toscanini). They must understand the techniques of the different instruments, their different characteristics, in order to be able to 'direct'. I don't understand why all this is not obligatory also for those who want to direct theatrical performances. It is by beginning in humility, as a simple interpreter, that is, as an actor, that one may slowly discover in oneself a series of mental dispositions, characteristics, qualities or even defects, which lead one to think of becoming a 'director'. For by a director, I mean 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.

There is no such thing as pure 'directing', or at least there should be no such thing. Certainly, I think those directors are highly ridiculous who, for example, put on an opera, that is a piece of theatre set to music, bragging that they know nothing and care nothing for music. And there are so many of them!

QUESTION How has the Piccolo Teatro evolved up to the present day, in response to changing political realities?

GIORGIO
STREHLER

265

STREHLER The relationship of the Piccolo to politics has always been very important. I'm not talking about the 'little politics' of the politicians, even if I have been one of them and still am one, and have as a citizen taken on the burden of sitting in the Italian senate and the European parliament. I'm talking about politics as a set of 'founding ideas'. The Piccolo's history is my history. I am involved in history as a man, and so the theatre I make is inevitably involved in the same way — 'committed'. This is a word which people shun nowadays, and in some ways they are right because too many artistic crimes have been justified in the name of 'ideological art'. But my commitments are part of my life, and I do not consider my art as taking place outside of life. It is not an escape from life, a holiday. 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. There is no content which is truly in need of theatrical representation which does not already, at the same time, have a poetic, aesthetic reality — or is seeking after that reality. Just as no aesthetic beauty, no harmony or discord of forms, can have a reason to exist in the theatre if it does not contain within it something which has to be said.

That is why the story of the Piccolo is one with the historical and aesthetic experiences of the present time. It has followed their contradictions, espousing certain points of view and opposing others. It has tried to speak to its audience about doubt, and hope, certainty and confusion, using poetry as its means — what we call inappropriately 'beauty', the organic unity of meaning and feeling. Every day is different from every other. Every idea or form changes with time, changes imperceptibly for the actors every evening that they perform. Over a period of years, these changes can be seen more clearly. What is difficult is to be faithful to one's own authentic vocation, in the midst of changing fashions, and despite one's own faults, one's own weaknesses and blind spots. However, if one is always searching, one is never truly blind. If one is always searching, one never stands still, even if that doesn't mean that you don't have a certain idea of the world, and a certain attitude towards life.

QUESTION What does the idea of an 'ensemble' mean to you? What changes for you when you work outside the Piccolo?

STREHLER I have a deep-rooted and ancient idea of what an ensemble is. I love the theatre only when it is a family, a fraternity, a house filled with parents, children and cousins. I don't mean by this that I think of the family as a pure harmony. For a family is also a space of dissent, and of abandonment. But the theatre-as-home is the only

one that for me is worth the effort. Not because it is easier to work with people whom you know and who know you well, but because the moment of truth for any 'theatre' is not producing a single show, but constructing something all together which lasts through time. A theatre which doesn't last, which cannot bring together many different talents (women and men) so that they live together and stay together, with a single aim — to tell, as well as they know how, human stories, (true or made up, who cares?), to other human beings, every night — such a theatre isn't worth anything. And that is why my life in the theatre has been identified with the life of a theatre. That is why the Piccolo ensemble has changed over the space of fifty years, necessarily, inevitably, not through rupture and conflict, but rather by the handing on of witness from the older members to the younger, who have then in their turn aged and handed on their witness to yet others who have come after them.

The Piccolo is a theatre which has, and for me this is its great glory, the vision of a family troupe. Of course, I have put on shows elsewhere (though not many), for example abroad, in Germany, Austria and France. Each time, the composition of the company was decided according to different criteria. But I think that each time I was able to recreate in some way the impossible ensemble I'm always looking for, and in the space of a few months to build a company up right from the foundations. My actors who are not Piccolo actors are still today my companions and my friends in the different parts of Europe to which they belong — they are not simply for me actors or technicians by profession. And this has made me think that finally, the idea of a theatre as a group of people who come together to work hard, yet joyfully, who know how to love and how to forgive each other, and who are happy in what is both the most terrible and the most beautiful trade in the world, does not depend simply on a place and a time. Perhaps it depends as much on the human capacities — the merits and the faults — of their director. On whether he has love for them, respect for them, or not.

QUESTION Why did you found the Union des Théâtres de l'Europe in Paris? What are the aims and the function of this association? Why is it important for you?

STREHLER The Union of the Theatres of Europe was created after the foundation of the Theatre of Europe in Paris. It is a free association which as of today counts sixteen public theatres in Europe as its members, with the aim of helping them to exchange work, shows, ideas and impressions. And also to exchange directors, actors, designers. It is an instrument of mutual understanding and assistance to us in our work. The potential of such an undertaking in the

field of the theatre is enormous. However, the limited funds made available to us by the European Community and by France (which, nevertheless, is the only European country to contribute financially) hinder us in achieving what we could and should be doing. Yet we have already done much. At this moment, there is a production of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* currently in rehearsal with actors from five different nations, each speaking their own language on stage. Perhaps this is, for my taste, an extreme example — a 'dare', a challenge. But we are close now to the moment when there will be a generation of European actors who are bilingual or trilingual, and these actors will form the basis for a new European theatre. Everything points in that direction.

This doesn't mean that the national theatres of the different countries should stop performing in their own languages and their own traditions. The Europe I look forward to is one of diversity and particularity. Not a 'standardised' Europe, but a Europe of an ever easier and more meaningful exchange of ideas, talent, abilities, methods and styles. Such a Europe may be a great source of strength to sustain our common humanistic culture which is today suffering a profound crisis.

QUESTION Who were your masters? And in what ways did they influence you?

STREHLER My masters were both many and few. Many because many people, even without their knowing it, have given me much, while I was learning my craft and still today. I never go to the theatre and leave without having learnt something. I have never learnt nothing from a performance. At the very least, I have learnt how *not* to do something. And that's already a lot.

There are countless ways of being a master to someone. But my most direct and essential apprenticeship I owe to Jacques Copeau (and through him, to Saint-Denis). I got from him a sense of the sacredness of the theatre and of the text, a sort of 'nudity', and along with this, the struggle with oneself to be modest, not to do everything one wants to, but all that the work itself wants and only that. It is essentially a Jansenist idea of the theatre, a religious conception, even though I am not a religious person. But what is religious, if it is not the act (to go back to the etymological meaning of the word) of putting together, and binding together (*religere*) things, words and people, into theatre? What is the search for truth, for authenticity? The only prayer perhaps that is possible for someone who has no metaphysical faith.

Next in order among my masters, I place Louis Jouvet — and he was indeed a master! He too was a student of Copeau, but his work

had quite another emphasis. Jouvet was the person who taught me to enslave myself to the theatre; who showed me the triumph of the theatre, but also its extreme vanity. There was in Jouvet a contradiction between an ascetic vision of his craft, and an irrepressible theatricality always avid for 'success'. He was not like Copeau used to imply towards the end of his life, when he would say: 'Ah! Jouvet is only interested in success.' For Jouvet, success was the only way of being together with others. He sought it, but not at any price: on the contrary. You only have to think of his *Don Juan* or his *Tartuffe*. Especially the latter — impetuous, hard, without concessions. 'Molière is a tragic author', he would say, 'who worked as a comic actor!' And that is why he was so notorious, so often criticised or hated, even if he was a success with the audience.

Perhaps that is why I, too, believe in this encounter with the audience. But without making any concessions to achieve it. I am extremely hard on myself, on the audience, and on the work of art. I don't do anything in order to 'please'. But at the same time it's obvious that our job as performers is to give pleasure to the spectators. The quality of this pleasure depends upon our ability to be artists and, at the same time, beings whose purpose is to communicate.

Jouvet also gave me his conception of the actor — that is, of his solitude, his extremity, his self-restraint in the face of humanity. This is one of the dangers of the theatre, that shuts its people away in a circle of customs and rituals, cutting them off in many ways from life. That is why at a certain point this happened even to Brecht.

Brecht was my last true master in art and in life. He resolved for me the dilemma with which I found myself confronted at that time: if we have to give everything to the theatre, if the theatre is a mysterious, sacred, inviolable place, then where is man in all of this? Man with his ideas, his contradictions, his beliefs? Are all these things opposed to the theatre?

Jouvet had no sense of history. He was not really a part of life. Brecht taught me, taught all of us, that only by living as men, with our own particularities, our own thoughts, can we face up to the task of the theatre. The more you assume your role as a member of society, the more you take your place beside other men, the more you participate in history, on whatever side, then the more you will discover about the characters you have to play. For a character is not an immutable abstraction. It is a changing reality, even though it remains fundamentally one. You must see the theatre as a place of mutability, of dialectical fact, and you must have the courage to be one thing and not everything, to express one possibility contained in

the character and in the text, and not all of them. A theatre in which there is no point of view is an empty theatre.

Brecht taught me doubt, the fundamental essence of dialectics. To live dialectically with oneself and with the world is difficult, but for me it is essential. Dialectics doesn't mean that you believe that everything is only ever contradiction and that it is impossible to have your own ideas and to fight for them, whether in life or in art. But it means that you are always able to change your ideas, that you are not bound for life to an 'ideology', and that you can also seek for truth in opposites. For those of us who were his students ourselves, the image of Brecht as a Stalinist and a rhetorician of authoritarian Marxism has always seemed a grotesque mistake. Brecht was a libertarian socialist for most of his life. He belonged to the great minority current of real socialism, that of Rosa Luxembourg, Korsch and many others. He detested the socialist realism of Zhdanov. He fought for a theatre of reason which would not exclude the emotions. For him, critical thought could not be deprived of its irrational dimension, its poetic dimension. A theatre of reason, therefore, should be able to move people more than a theatre that was made only with emotions.

There is also a technical side to what I learned from Brecht. Brecht, in my opinion, was a very great director. His vision of the craft of actor and director is the most comprehensive that I know of, even if it is true that his writings on the subject are often too theoretical, too dry. Anyone who was close to him for a time, as I was, will have drawn from this experience a fundamental lesson.

And then in the end there is also myself, of course, as master of myself. I too have taught myself much, and have learned through my experience my own way of making theatre. We are all of us our own masters, for better or for worse.

And behind all these figures there is, as ever, the shade of Stanislavsky, and the great, contradictory experiences of his students, first among them, Yakhngov.

Can you have a master whose shows you have never seen? I believe that you can, if you have the love and patience to know how to read what he has left behind and to try it out on stage. But such a legacy always has its limitations. The theatre does not last. We are part of it only as long as we survive ourselves. Poets, on the other hand, do survive. That is the great difference between the performer and the poet who writes. Many directors and actors end up thinking that they are themselves the authors of the works they perform. This is a fundamental mistake.

QUESTION What would you most like to change in the way actors are trained nowadays? Are there things which actors now do not know

how to do, compared with their predecessors in former generations? And what are they able to bring that marks them out as different?

STREHLER My work with an actor is to bring him awareness, help, encouragement and criticism, and to encourage his love and stimulate him to criticism, so that he should not be merely a passive actor. In this sense, I think contemporary actors are either too 'personal', that is, believe only in themselves and in what they think is the text and the character, or they are 'objects' who wait for the director to tell them what to do and think. Neither of these categories of actor is much use to me. For me, the actor must be at once the 'object' of the text, and at the same time a being endowed with fantasy, freedom, creativity. He must be able to propose new, original solutions. Actors of the preceding generation had to fend for themselves, do everything on their own. This led them into terrible misunderstandings, and to theatrical solutions which were often false or too comfortable; but it did oblige them to be creative, and not mere instruments. The whole problem is to be an instrument that plays by itself the music that is to be played, an instrument which is its own character, has its own personality. For ultimately, the terrible difficulty of being an actor is that you have to become an instrument that plays itself but follows the notes set down by another. For me, this work must always be an act of love. Without love, without sharing in this work together, the theatre doesn't exist.

QUESTION Is it possible to train directors? If so, how?

STREHLER It is difficult to train someone to be a director. There are no approved methods. The only way I know is to give young people a grounding in the craft of the actor (and that in itself contains so many problems!), and then, for some of these students, have them stand beside me during rehearsals. In this way I show them what I do, not because they will want to do the same thing in the same way, but so that they can see 'how' theatre is made. Then I give them some direct, though limited, responsibilities. Then greater responsibilities to those who seem to me to have the most obvious predisposition to guide a performance. And so on, up to the point at which they themselves become directly and solely responsible for a theatrical work. And then each must act for himself. Notwithstanding the training which I, like others, have received, in the theatre every performer is alone in finding his way. He may have had someone to stand behind him, to offer help from time to time. But that is all.

QUESTION How has the role of the director evolved over the years? Have these changes been beneficial to the theatre?

STREHLER Certainly the role of the director is what we might call a 'contemporary' problem. Since, say, Stanislavsky, this role, and above all the methods that go with it, have changed. But this is not a fundamental change. Styles have changed, but very often, too often, this is only a change of mannerisms or of fashion. The work of the director remains the same as ever. That is not the problem. The problem is the excessive emphasis given to the director's role, which has in the last few decades gone far beyond that which has been placed upon the actor since the eighteenth century. This is not healthy. Instead of going to see how Mr X or Ms Y are in such and such a role, now the audience goes to see what the production of Mr X or Ms Y is like. But in the theatre, you should go to see and to hear what the work of art has to say to you. You shouldn't go to see how an actor interprets Hamlet, or what a director thinks about Hamlet. You should go in the hope of being given only *Hamlet*, produced and acted artistically, correctly. The director has become too much of a star, like the great actors of the eighteenth and early nineteenth centuries. Everything has to be brought back down to scale. Our role is to help people to love the theatre in all its complexity, and, above all, the text. This isn't easy; the theatre is an art that has to be communicated by others. These others exist, they are there, they speak, they cry, they laugh, they die, and the audience ends up identifying them as the sole protagonists of the spectacle. But they are not. And if they are, this is the fault of the performers, and of the spectators who often need to love or hate the performers in order to love the theatre. Directors have contributed much to the invention of modern theatre, but they have also often given a skewed image of what the 'Theatre' is.

QUESTION Do you sometimes (often) continue to work on a show after the first night? Why do you choose to produce for a second or third time plays which you have already directed?

STREHLER I never rework a show once it has opened. I don't have the time, and perhaps I don't have the desire either. But from time to time I bring the actors together and I point out their mistakes to them. Often, moreover, it is they who tell me where I've gone wrong, and who point out to me how the audience reacts. But we only rehearse again if there has been a pause of more than four months in the run, or if there's been a change in the cast.

As for the fact that I sometimes do new productions of works that I've already directed, this is an opportunity to refute a claim that has often been made. For decades now people have given credence to this lie, perhaps because the life of *Harlequin, the Servant of Two Masters* has extended to forty years almost without interruption, and some people thought that this was the same production. On the con-

rary: there have been at least six different versions of *Harlequin*, with different actors, and only Ferruccio Soleri in the title role remaining unchanged. Before him, the role was played for fifteen years by Soleri's master, Marcello Moretti. All this story would deserve a section to itself, for this has truly been an extraordinary adventure. Besides *Harlequin*, in fifty years of working in the theatre I have put on around 250 straight theatre shows and forty-five operas. The so-called continuous 'remakes' constitute a tiny proportion of the whole. But this has been blown out of proportion by a number of those who worked on these shows, in a manner which, if not directly denigratory, is at the least historically inexact.

Let us look at the reality. I have produced *The Tempest* by Shakespeare twice and each time quite differently. After so many years, I felt the need to converse with the play again, after my youthful version — certainly too youthful. The second *Tempest*, more than twenty years after the first, is one of the shows that is dearest to me, and which was for me, in a certain sense, intended to cancel out the other, which had been an open-air show, and critically quite insufficient. After many long years, I think I have understood what *The Tempest* is about, at least in part, what an absolute masterpiece it is, how inexhaustibly profound, and how much maturity is required to produce it.

Twice I've mounted *The Cherry Orchard* by Chekhov. My motives were the same: to produce another show. Not a remake, but a new and completely different version of a text which has the same title.

Three times I've done *The Threepenny Opera* by Brecht: once in 1956, and then again a few years later, mainly because around half the original cast were dead, or no longer in my company. The second show was very like the first, but with a radical change in period and costume. The third production was a few years ago in Paris. I worked with French, German, Polish and Italian actors. It was an example of a Theatre of Europe. This version seemed to me right, and quite close to the other two even though we were in a different country. The audience liked the show a lot, the critics hated it. I still don't know why, and I don't suppose I ever will. Certainly it was in large part a political judgement: it was the last days of the socialist government in France. There was a great sense of the coming restoration. But that's not sufficient. For me it is still a mystery. I've had the opportunity to watch extracts from the show that were shown on television, and I still can't see the horror of what I'd done. Pretty much the reverse, in fact. When a French journalist asked me what I thought about this response, I replied that it was the only time in my life I'd been at a complete loss for an explanation. In any case, that is the past. What interests me now is the future.

QUESTION What are your theatrical projects, in both the short and the long term.

STREHLER Right now I am beginning rehearsals of *The Miser* by Molière. It is my second Molière (which is too few), after *The Misanthrope*. Meanwhile in the Studio Theatre, there is a season opening devoted to Brecht (aptly enough). The Brecht Festival will run for a year and will force the intelligentsia and the audience to come to terms again with Brecht, who in these last few years has become something of a *poète maudit*. For my part, I will be producing *The Good Woman of Setzuan*, which I think is a masterpiece. I will put on *Mother Courage*, with no fussing over its 'modernity', but with music and linked to the present day, as has been done in France. I'm preparing a new programme of Brecht songs, I will give a reading of the *The Life of Galileo*, and in the first person will present an evening around Brecht, the forgotten poet. And I will give three public lectures, with demonstrations by pupils from my school, on 'Epical-dialectical theatre'. The European tour of *The Island of Slnazet*, which has been a great success with both critics and audiences, will continue. And in Vienna, at the Burgtheater, the performances of the German version of *The Giants of the Mountain* will continue.

As for the future, 1997 will be the fiftieth anniversary of the Piccolo Theatre. And we expect that finally, after ten years of waiting, the new theatre building will be finished. A 1,100-seater modern theatre. But not a science-fiction, ultra-mechanised theatre. It will be a theatre where many things are worked by hand.

At the moment, I am musing on future projects. I will certainly put on the *Memoirs* of Carlo Goldoni, a theatrical event which I have created myself from the text of Goldoni's memoirs. As for the rest, I cannot say much. For what seems like an eternity, I have been unable to find the courage to take on *Anthony and Cleopatra*, and *Hamlet*. Perhaps this will be the moment?

QUESTION What is the relationship between Strehler the man of the theatre, and Strehler the politician.

STREHLER The relationship between myself and myself is a relationship of dialectical loyalty. The politician Strehler is not a politician *tout court*, his politics are also a 'theatrical politics'. This does not mean that I do not intervene in the European debate, or the debate in my country (whose tone has now sunk so low). But I do so 'after' or 'alongside' the theatre. The theatre always comes first. But it is not unrelated to the rest. I think I have one fault or one quality, I'm not sure which: that of being always consistent with myself, or almost always. What I am and what I think, I express through politics as

through the theatre, using different means in the two cases. There is no conflict, no gap. My theatre is not political theatre as such, but it cannot help being political, as it is other things. It has to be so, because I am so: a man of the theatre, but also a man in history. I cannot be just one without the other. I am always looking for what is just, what is true, what is poetic.

QUESTION You have set up several large-scale projects — *Faust*, the Brecht year, etc. Tell us about how they were planned, how you manage to draw an audience for such long and often demanding projects, what the financial risks are, and how you explain the success you've always had in these ventures.

STREHLER The *Faust* project was designed to lead to the performance of the whole of *Faust* over a period of four years. Then we realised, and I was the first to admit this, that this would not be possible, for reasons of time, ability and money. Thus the Project became 'Research on *Faust*-Fragments'.

In this way at the end of the four years, we performed, with myself taking the role of Faust, about 6,500 verses taken from the two parts which form the work. We didn't make 'cuts', we were looking for a different way of representing the work. Some parts were left out entirely, and we said which and why. Others were performed as a full-blown production, others again were simply read by myself and by other actors. We divided the fragments into four evenings, each of which lasted about two and a half hours. So out of *Faust* we made a show which lasted ten hours. We would need about as much time again if we were to do the whole text.

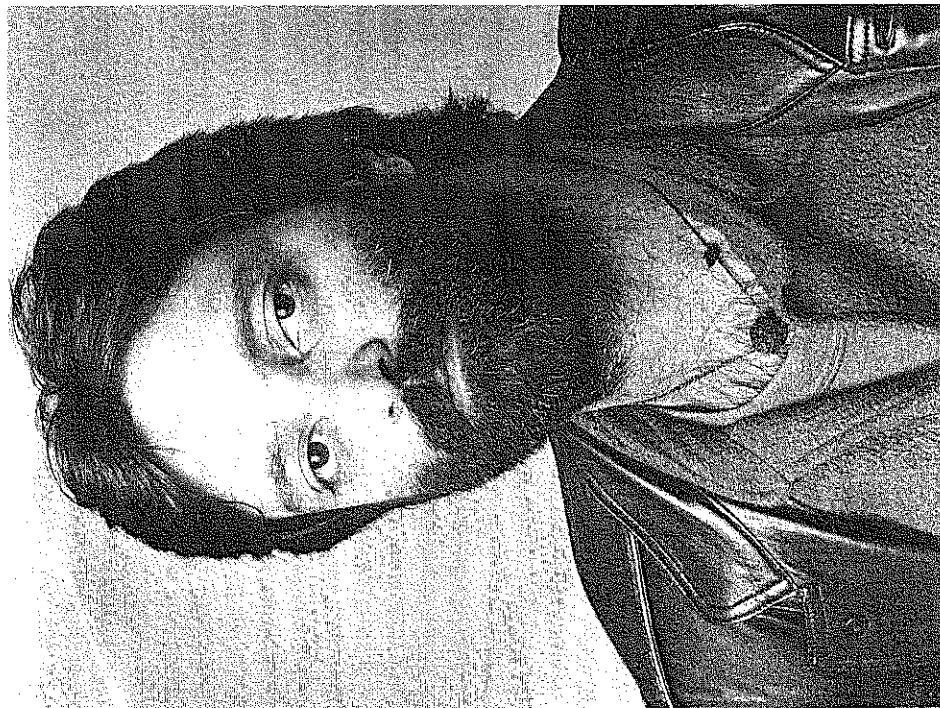
Of course, this work included the making of a completely new translation of all the parts we performed, which was for me the greatest literary task I have ever undertaken in my life. To manage to produce at least half of *Faust*, in fact more than half, we all of us had to give up four years of our lives. And during that time I could not think only of *Faust* — I also had to keep the Piccolo Theatre going. But through all that time, *Faust* was our principal obsession. Financially it was a very expensive undertaking, but in its form the show was quite 'poor': a lot of lighting, of music and costumes, minimal sets (a circular space, a small pool of water sometimes in the centre, a magic spiral for a ceiling — that was about all).

Faust was also a living exercise for the school. All my students in the first and second years took part in it, as if it was a class. I think that this lesson, which took place not in a classroom but on the stage, surrounded by an audience, taught the students more than ten years of an ordinary education. Today I am more convinced than ever that, apart from a few special aspects, the craft of the actor is to be

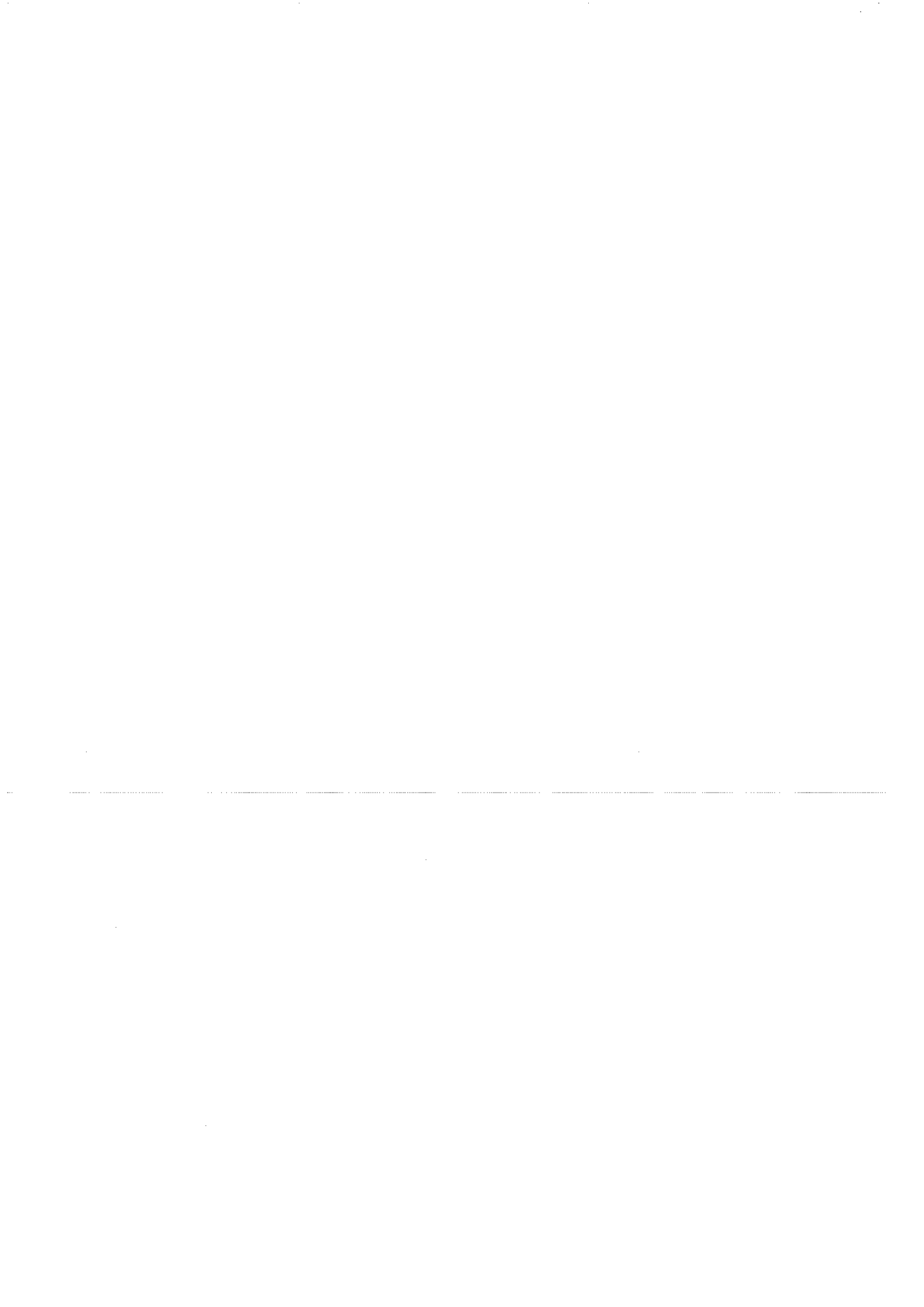
learned not by reciting a scene on a dais before a professor, but on the real stage, even if one has only a walk-on part with no lines.

As far as the audience was concerned, *Faust* taught us also that sometimes we should have faith in great works and in contemporary audiences, even when so much television may have led to a general degeneration of taste. Every evening the Studio theatre (410 seats) was full. And the make-up of this public was new and surprising: about 70 per cent of them were young, very young. For many it was the first time they had been to a theatre. I am sure that this first experience will have set a decisive and demanding standard in their spiritual lives.

JATINDER VERMA



Photograph: Hugo Glendinning. Courtesy of Tara Arts

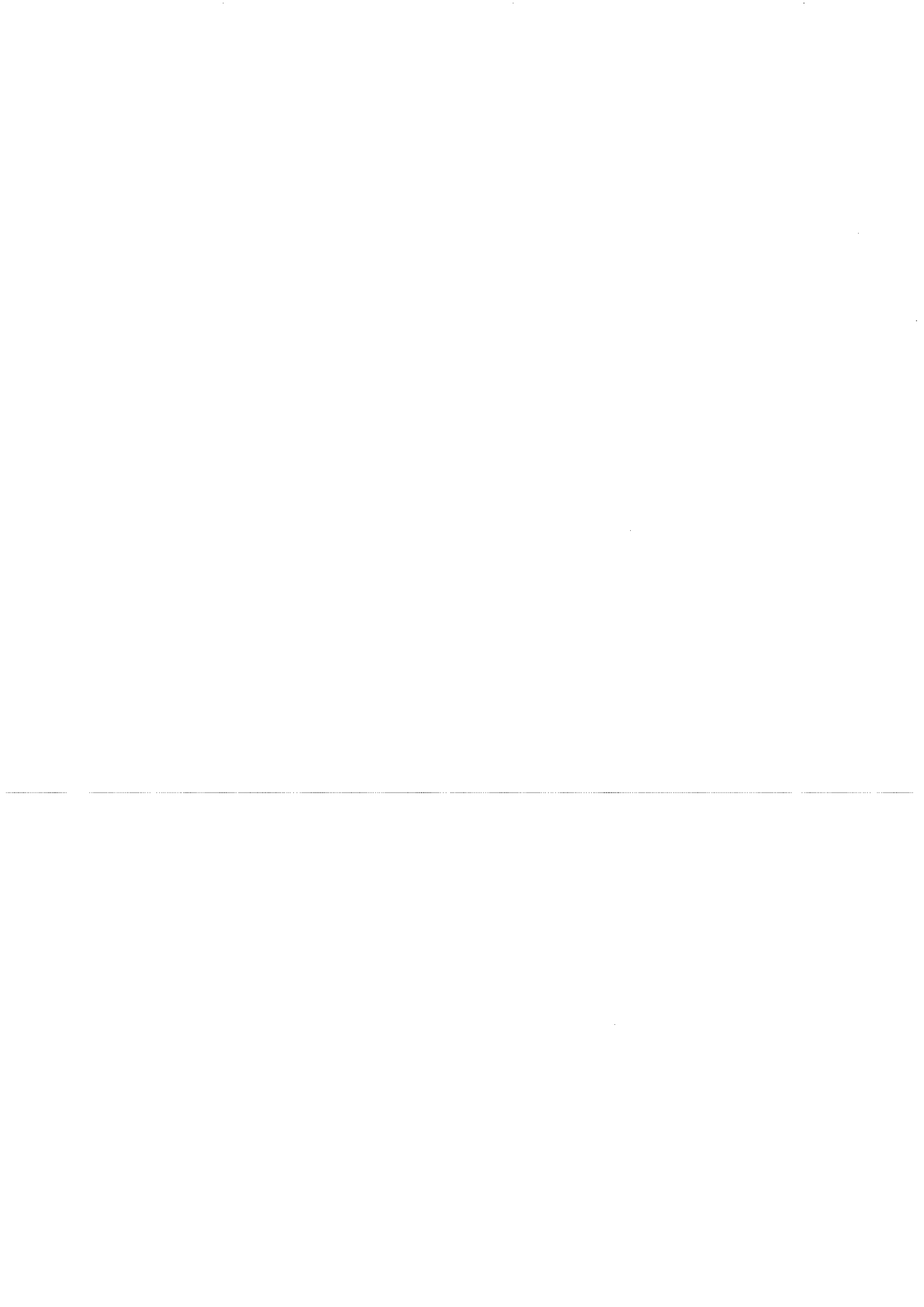




Fifty Key Theatre Directors

edited by

David Hill and the Editors



Further reading

- Beumers, Bingit (1997) *Yury Lyubimov: Thirty Years at the Taganka Theatre (1964-1994)*, Amsterdam: Harwood.
- Gershkovich, Alexander (1989) *The Theatre of Yury Lyubimov*, trans. Michael Yuriëff, New York: Paragon House.
- Lioubimov, Youri (1985) *Le Feu sacré*, Paris: Fayard.
- Mal'tseva, Olga (1999) *Poeticheskii teatr Yur'iya Lyubimova*, St Petersburg: Rossiiskii institut istorii iskusstv.
- Picon-Vallin, Beatrice (ed.) (1997) *Iouri Lioubimov, Les Voies de la Création* *Théâtre XX*, Paris: CNRS Editions.

BIRGIT BEUMERS

GIORGIO STREHLER (1921-97)

Strehler's name is indissociable from the Piccolo Teatro di Milano, which he founded in 1946 with Paolo Grassi, his manager-associate until the 1970s. The Piccolo was the first permanent repertory company in the country along the lines of the Moscow Art Theatre, breaking with Italy's *matteore* tradition of theatre led by a star-actor/manager. Strehler and Grassi's belief in the social role of the theatre was also new for Italy and they shared with **Vilar** the idea that high-quality art theatre was for everybody and was a 'public service' rather than a privilege (Strehler 1974: 36).¹ Their convergence of perspectives was largely due to the post-war circumstances in which these three men defined their anti-fascist, democratic positions, Strehler and Grassi showing a far more pronounced socialist profile than Vilar.

The Piccolo was guided by Strehler's vision of what he was to describe in 1972 as a 'supranational', that is, European, theatre (ibid.: 95). Accordingly, in the 1970s he signed up the Piccolo for a series of performances from its recent repertoire at the Odéon in Paris: *King Lear* (1972), *The Cherry Orchard* (1974), and Goldoni's *Il Campiello* (*The Little Square*, 1975) and *Arlecchino servitore di due padrone* (*Arlecchino, the Servant of Two Masters*, 1977). The Piccolo already had a major reputation across Europe, but its impact in Paris was immense. Strehler staged Goldoni's *Villeggiatura* trilogy (1978) for the Comédie Française, which played it at the Odéon in French.

His supranational aspirations grew with the progressive unification of Europe and the support he had received from powerful pro-Europeans, notably, Jack Lang, founder of the avant-garde

Nancy Festival of Young Theatre who became the Minister of Culture in François Mitterrand's government in 1981. In 1983 Lang turned the Odéon into the Odéon-Théâtre de l'Europe, its new identity announcing his intentions for it; he appointed Strehler to be its first director. For the rest of the 1980s Strehler virtually divided his time between Paris and Milan. In 1990 he became the first president of the Union des Théâtres de l'Europe, an agency based at the Odéon-Théâtre de l'Europe to promote exchange and facilitate protection for theatres at risk, including ex-Eastern European companies.

Strehler's inaugural production at the Odéon-Théâtre de l'Europe in 1983 was with the Piccolo and his acclaimed production of Shakespeare's *The Tempest* (Milan premiere in 1978). But his inaugural production for the theatre in French came one year later with *L'Illusion*, Strehler reverting to Corneille's 1660 revised title of *L'Illusion comique* (*The Theatrical Illusion*) to signal his change of emphasis. The production stressed not the illusory nature of the theatre as such, but the interconnections between the illusions of life and those of the theatre, a theme running through Strehler's work. Like *The Tempest*, it also reflected upon the theatre's powerful relationship to people in that visually refined and emotionally subtle, yet deeply moving, manner characteristic of all his productions.

L'Illusion projects its cluster of ideas through subverted images. Alcandre, the magician, shows Pridamant the death of his son Clindor whom he has exiled – only to turn this picture upside down by showing that Clindor is really an actor playing a part. Pridamant is in the auditorium, unable to join his son when he discovers that his son's death was merely a sleight of hand. He is thus left with his hopes of reconciliation shattered, the point being that desires are nothing but fantasies, as conjured up by the theatre and magic. Strehler's innovative positioning of Pridamant among the spectators is reinforced by a casting innovation by which actors double each other so as physically to create the idea of mirror reflections explored thematically. The scenography by Ezio Frigerio – a lifelong collaborator, as was stage and costume designer Luciano Damiani – merges perfectly with the production's intentions. A panorama of pastoral, Watteau-like scenes traverses a transparent screen, the whole bathed in *chiaroscuro*. A flickering black marble floor suggests Alcandre's cave and alludes to Plato's cave of shadows which deceive.

In *The Tempest*, the play of illusions occurs on multiple levels simultaneously: visually, by such details as billowing silk waves for

the sea on which a small ship is tossed to indicate that the tempest was a magic trick; physically, by Arieti's balletic and acrobatic feats in the air, clown's clothes and make-up whimsically deflating Prospero's magic; gesturally, by Caliban's ambiguity, who at one moment is a 'savage' roughly carrying out archaic rituals and, at another, has the mannerisms of a handsome, urbane man. Caliban represents the servitude imposed by colonialism and by the actor's profession, since Prospero is an emblematic director figure. At the end of the production, Prospero lifts his wand and snaps it in two, a signal for the whole stage to collapse. Flies and drapes tumble to the floor; the orchestra pit, on which the blue silk of the sea had been draped, collapses. The power of the theatre to pretend and convince is revealed, as is its capacity to influence people and help them to reconstruct their lives. During Prospero's monologue, the stage is reassembled before the spectators' eyes – the power of magic to build, to restore, to inspire. The production indicates, as well, that political power (configured in Prospero), is not immutable, but can be brought down.

This *Tempest* is Strehler's second production of the play (the first in 1948) and follows his practice of returning to texts that have key meaning for him. *Arlecchino*, for example, saw six different versions, from the first in 1947, for the Piccolo's first season, to the last in 1987. All reflected Strehler's different relationship to the changing times. The first celebrated his revival of *commedia dell'arte*, which had fallen into oblivion in Italy; and gave *commedia* aesthetic stature while sharpening its potential for social commentary (as Dario Fo was to do, particularly in the 1960s). It also celebrated the presence of politics in the theatre, Arlecchino becoming Strehler's prototype for popular political intervention.

Arlecchino went through several variations on the idea of empowerment (1952, 1956, 1963), Strehler developing improvisation with each one. His penultimate *Arlecchino* (1977) was a brooding production in which he appears to question the viability of popular power in the current climate in Italy of anarcho-terrorist and growing authoritarian backlash. His ultimate *Arlecchino* (1987) was far more optimistic, confirming the socio-political role of the theatre and offering a synthesis of forty years of research on corporeal principles for the theatre. Two extraordinary Arlecchinos have played the character – Marcello Moretti and Ferruccio Soleri (from 1961, after Moretti's death) – enabling Strehler and his actors to become veritable pioneers of *commedia* for the world.² The *commedia* is woven in to Strehler's work everywhere, whether in full-blown form

(Stephano and Trinculo in *The Tempest*), allusively (*The Cherry Orchard*) or exclusively (*La Villeggiatura*). Its laughter blends in with the myriad of tones that make Strehler's such delicately nuanced compositions.

Strehler's revitalisation of *commedia* accompanied his recovery of Goldoni as a spirited social observer and an advocate of the people contra Goldoni's reputation for parochial Venetian interest. Strehler rediscovered other regional dramatists: Bertolazzi (*El nost Milan – Our Milan* – performed in the Milanese dialect in 1955 and revived several times) and Pirandello in whose allegedly Sicilian quirkiness and purely formal structures he found a seductive lyricism treating such serious themes as human fragility and oppression. His Pirandello cycle began with *The Mountain Giants* in 1947, which saw a Düsseldorf version in 1958 and a return Milanese version in 1966 reputed to be 'among the finest of all his stagings' (Hirst 1993: 13). It ended with *As You Desire Me* in 1988.

Strehler introduced Salacrou, Gorky, Büchner and Toller to Italian spectators, but his greatest revelations were Shakespeare (starting with a 1948 *Richard II*, followed by *Richard III* in 1950), and Brecht (starting with *The Threepenny Opera* in 1956). He increasingly interpreted Shakespeare through Brecht, highlighting in the former the political struggles analysed by the latter; and, by understating the 'Englishness' of Shakespeare, he stressed how the power play of rulers affected all citizens in contemporary Europe. This slant was evident in *Richard II*, *Richard III* and *Macbeth* (1952), but was unmistakable in his 1965 *Henry* trilogy, renamed *Il Cicco dei potenti* (literally, 'The Game of the Powerful'). His explicitly Brechtian perspective on the challenge to the power of rulers by the ruled appeared in *Coriolanus* (1956) with the 'epic rigour' Strehler admired in Brecht (Strehler 1974: 99).

Nowhere do Shakespeare's dialectics of power appear more forcefully than in *King Lear*, where, in a muffled prologue suggesting the distance of the action, Tino Carraro, Strehler's celebrated Prospero, tears a semi-transparent veil in two. Metaphors for the division of Lear's kingdom, these two pieces become sheets hung on a line, which, when busily shaken and folded by Goneril and Regan, become metaphors for the intrusion of the power of state into personal life. The interplay between history and domesticity continues throughout as the torn sheets stand for familial disintegration, sexual passion, civil war, destitution and madness, the whole played out in black leather costumes recalling fascist/Nazi Europe

and the world of skin-heads and punks (Goneril, for instance, sports a green Afro hair-do). It alludes, as well, to 1930s cabarets and 1970s discos.

The production is set in a circus ring (scenography by Frigerio) where the Fool, dressed like a modern clown, doubles as a clown-like Cordelia to indicate that clownerie is the satirical reverse of repression and control. Narrative is conveyed through an economy of means typical of Strehler. When Gloucester is blinded, for example, his head is pushed beneath a trap door in an innocuous-looking wooden contraption and dragged back up to reveal large black spots. This contraption 'tells' of multiple situations and events in a condensed space that continually redefines its identity. It is a drawbridge, a cage, Edgar's cave and the cliffs of Dover over which Gloucester intends to throw himself.

Brecht's dialectics of power, on the other hand, took Strehler through several variations of *The Threepenny Opera*, the last performed in Paris in 1986. The first (1955), rehearsals for which Brecht attended at the Piccolo, was, according to Brecht, superior to his own production (Hirst 1993: 96). It led to Strehler's being viewed as Brecht's heir, and he was offered the directorship (declined) of the Berliner Ensemble after Brecht's death. After *The Good Person of Sezuan* (1958, revised in 1977 and 1981), practically not a year went by in the 1960s and 1970s without a Brecht production, most notably, *Schweyk in the Second World War* (1961), *The Exception and the Rule* (1962), *Galileo* (1963), *Mahagonny* (1964), and performances of poetry and song, among them *Io Bertolt Brecht*, a series of three of which the last part appeared in 1979. All of them filtered Strehler's insights into Brecht through aspects of Italian culture. Italian cabaret was the touchstone for *The Threepenny Opera* and the evenings of poetry and song; the visual harmony of the Italian Renaissance (scenography and costumes by Damiani) contradicted the brutality of the *raison d'état* exposed in *Galileo*.

Although profoundly influenced by Brecht, Strehler repeatedly acknowledged his debt to **Stanislavsky** for the importance of ensemble acting, close textual and sub-textual reading, and the idea of creating characters with biographies and psycho-emotional motivations. In all his works he achieved the allegedly impossible: binding together the dramatic and the epic theatres – Stanislavsky and Brecht – contrary to Brecht's theory of their antithesis. This was particularly striking in Strehler's 1970s productions, not least in the diaphanous *The Cherry Orchard* and *The Little Square*, both compositions in white. Whiteness, in the first, signifies life and memory in

conflict with encroaching history.³ In the second, it is the colour of dreams, aspirations and everyday struggle. *The Cherry Orchard* has a vast white veil dipping, like a canopy, from the top of the front of the stage to the back, and covered in autumn leaves that continually fall in the 'breeze'. Below are several child-size tables and chairs (Damiani's design), recalling the past. In *The Little Square* a white wall, small windows and a small puddle (also Damiani) narrow space so that action frequently occurs at the windows. Stories about the people of the square are inward-looking as well as extroverted, played as well as told.

Strehler's comparison of his theatre to interlocking Chinese boxes is relevant to all of his productions. The first box contains the immediate reality of story and people. The second contextualises them socio-historically and politically. The third concerns particular instances, but attributes universal values to them. The fourth box contains the other three and might be said to crystallise everything sedimented through them (Strehler 1974: 260–263). Yet Strehler's box imagery cannot hope to convey the fluidity of his work, which is intimately bound up with his musicality. No other director in the twentieth century has his ear for rhythm, intonation, cadence, accent and beat, nor for semi-tones, overtones, measure, harmony, melodic line and polyphony. These qualities essentially turn his productions into scores whose orchestral richness and finesse move synchronically and diachronically simultaneously.

His musicality has made Strehler an incomparable director of over thirty operas at the Teatro alla Scala in Milan and elsewhere by composers as different as Verdi, Prokofiev and his beloved Mozart. His last opera and final work was *Costi fan tutte* (1997), which inaugurated the Nuovo Piccolo Teatro, the new theatre for which he had fought the Milanese authorities for decades. He died before its opening night, but it was opera as he had fashioned it for fifty years: not grand or exhibitionistic, but opera sung for meaning whose singers mould their voices to their characters. Opera aspiring to the condition of the theatre, and, particularly, to chamber theatre – this was Strehler's revolution for the opera of the second half of the twentieth century. *Costi fan tutte* encapsulates Strehler's life's work. It has the translucence, grace, purity of form and lightness of touch unique to his theatre, and its emotional depth.

Notes

- 1 My translation. Strehler explains: 'We were a generation without teachers, without leaders.... We were young... in human and theatrical

experience. And we were the ones who were going to have to guide "the others". These "others" lived apart in a world of their own in which their way of working and their whole approach to the theatre had become decadent. They were profoundly cut off from reality in every sense. They knew neither the words to speak, nor the way to speak them. They were trying to keep alive a theatre which both from a historical and a human point of view was at least fifty years out of date. Strehler (ed.) (1953) *1947-58 Piccolo Teatro*, Milan: Moneta: 13, quoted in English in Hirst (1993: 9).

- 2 Moretti initially refused to wear the uncomfortable *commedia* mask and painted one on his face instead. When Moretti gradually came to accept the tyranny of the mask, he was the first to discover the endless mobility of the mask: he realised the full expressive force of its mouth and gradually discovered how to externalise a whole range of emotions when he let himself be "conquered" by the mask; he found liberty in the restriction, and the most rigid of conventions released his imaginative capacity, allowing him to realise the most vital part of himself (Strehler quoted in Hirst 1993: 42-43). This step was possible because the stiff cardboard and lint masks used for Strehler's first *Alcibiade* were replaced by the flexible leather masks designed by Amleto Sartori for his second. It was only then that Moretti understood how the mask trained the actor to use his entire body for expressive purposes.
- 3 See Shevtsova, Maria (1983) 'Chekhov in France, 1976-9: Productions by Strehler, Miguel and Pimilje' in Donaldson, Ian (ed.) *Transformations in Modern European Drama*, London: Macmillan: 85-89.

Further reading

- Guazzotti, Giorgio (1965) *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Turin: Einaudi.
- Hirst, David L. (1993) *Giorgio Strehler*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Roufani, Ugo (1986) *Io, Strehler: Conversazioni con Ugo Roufani*, Milan: Rusconi.
- Strehler, Giorgio (1974) *Per un teatro umano*, Milan: Feltrinelli.

MARIA SHEVTSOVA

JULIAN BECK (1925-85)

The title of the third chapter of John Tyrrell's book on Julian Beck's avant-garde New York theatre group, *The Living Theatre, its 'Accomplishments'*. The heading of the first section of the chapter is 'Prison'. It is almost as if Julian Beck and his partner and long-time associate Judith Malina willed incarceration upon themselves so as to deem the American 'system' evil enough to support the extravagant

protests that fuelled much of their theatre. Virtually every page of Beck's *The Life of the Theatre* is a clarion call to revolution that, however impractical politically, was nevertheless the life-blood of the indeniably vibrant theatre he created. Beck's conviction that only a 'Non-violent Anarchist Revolution' could 'feed all the people ... stop all the wars ... open the doors of all the jails [and] ... undo early death' (Beck 1972: 24-25) may seem simplistic; but it did fuel *Paradise Now* (1968), a production which changed 'forever our perception of what it was possible to achieve in terms of audience participation in the theatre.

Lying Theatre devotees would perhaps resent the suggestion that Beck and Malina's achievements in the theatre were more important than the lives they led. Beck often claimed that he was 'not interested in theatre' (ibid.: 4): 'I do not choose to work in the theatre but in the world' (ibid.: 5), he wrote; 'We don't need plays, we need action' (ibid.: 38). Beck and Malina were first and foremost revolutionaries who, to their credit, lived even the most private aspects of their lives in a manner that was consistent with their convictions. They were not just public figures who burnt draft cards to challenge the government's position on the Vietnam war; they also embraced joyfully the inconvenience of having fifteen others sharing their cramped New York apartment as a way of practising socialism. Their theatre merely reflected what they were trying to do in their lives - which was to realise their 'dreams of a free society' (ibid.: 10). Given the seriousness in which Beck and Malina held the notion of liberty, the United States of the 1950s, of the McCarthy hearings and the Eisenhower years of conformity and jingoism, represented a betrayal of the American dream. As they took to the streets to voice their disapproval, they involuntarily instigated a vicious circle whereby imprisonment merely confirmed their convictions, which led in turn to further protests.

Given their talent for reckless immoderation, many of their demonstrations took on the character of theatrical events. For example, when the Inland Revenue Service seized their theatre in 1963, Beck and Malina decided to resist the eviction order by staying behind in the quarantined building and living off food supplied by neighbouring restaurants in baskets which were hauled through windows on hastily improvised pulleys. Outside, a group of demonstrators began to chant 'Free the Living Theatre' and marched with signs declaring the seizure unfair. Richard Schechner conducted an interview with Beck, shouting up his questions from the street. The orchestration of the actors, who appeared periodi-

ανθολόγηση και παρουσίαση
Jean-François Dusigne

Από το θέατρο ΤΕΧΝΗΣ
στην ΤΕΧΝΗ του θεάτρου
ανθολογία θεμελιακών κειμένων του 20ού αιώνα

επιλογή και απόδοση
Μάγια Λυμπεροπούλου



κύκλος ανθρώπων, του οποίου επιζητάμε την προσοχή: των αυριανών θεατών, από τους οποίους ζητάμε να κοιτάξουν ανοιχτά και καθαρά εικόνες της ανθρώπινης ζωής άλλοτε οδυνηρές και άλλοτε λυτρωτικές αλλά πάντοτε ακέραιες: των ανθρώπων της εξουσίας, που νιώθουν αρκετά υπεύθυνοι για την πνευματική ζωή των υπολοίπων, ώστε να στηρίζουν αυτόν το θεσμό με το πολιτικό τους κύρος ή την οικονομική τους ισχύ.

Όλων των πολιτών του Μιλάνου, στην αξιοπρέπεια των οποίων θα ανταποκριθούμε με το ωραίο και αγαθό της προσπάθειάς μας. Δεν πιστεύουμε ότι το θέατρο είναι σκέτο καταλόγο κοσμικών συνθησιών ή απoteles γενικώς και αορίστως φόρο τιμής στον πολιτισμό. Δεν αναζητούμε και δεν προσφέρουμε ένα χώρο συνάντησης για αριόσχολους, ούτε μια ευκαιρία για διασκέδαση των οκνηρών ούτε τον καθρέφτη μιας εξωραϊσμένης κοινωνίας: αγαπάμε την ξεκούραση και όχι την τεμπελιά, τη γιορτή και όχι τη διασκέδαση. Και ούτε σκεφτόμαστε το θέατρο σαν μια ανθολογία σπουδαίων παλιών έργων ή αξιολογών σύγχρονων, ή σαν εργαλείο γρήγορης και παρθένης πληροφόρησης.

Δεν πιστεύουμε σε μια ενδεχόμενη παρακμή του θεάτρου, με το απλόκο πρόσημα ότι σήμερα ο κινηματογράφος αποδίδει καλύτερα την αξία της παραμικρής χειρονομίας απομονώνο-

Το 1972, με την ευκαιρία της επιστροφής του στο Πίκκολο Τεάτρο του Μιλάνου, που είχε θεαμβολώς εγκαταλείψει το 1968, ο Στρέλερ (1921-89) αποκαθιστά την έννοια του θεάτρου τέχνης: έννοια που εξαφανίστηκε από το λεξιλόγιο, αφού χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον επί μισόν αιώνα. Θεωρώντας τον εαυτό του απευθείας διάδοχο του Μπέτολτ Μπρεχτ, θεωρεί εξίσου άμεσα σημαία αναφοράς τον Ζακ Κοτώ και τον Λορέ Ζοφρέ, που τους αποκαλεί δασκάλους του. Έκπαισε ο Στρέλερ χρησιμοποιεί με μια αποκαλύπτα πολεμική διάθεση τότε την έκφραση «δημόσιο θέατρο τέχνης» και τότε «θέατρο τέχνης για όλους». Διεκδικεί την πρωτοκαθεδρία του καλλιτεχνικού αιτήματος, στο πλαίσιο ενός μόνιμου θεσμού στην καρδιά της πόλης, ικανού να ερρηθεί «τα μέσα ώστε να εργάξεται κανείς σε συνθήκες απόλυτης σταθερότητας, ηρεμίας και συγκέντρωσης».

MARIO APOLLONIO, ΠΑΟΛΟ ΓΚΡΑΣΣΙ
TZORZIO STRELER, ΒΙΡΤΖΙΛΙΟ ΤΟΖΙ

Πρόγραμμα του Πίκκολο Τεάτρου

Μιλάνο

Il Piccolo Teatro d'Arte, quarant'anni di lavoro teatrale [σαράντα χρόνια θεατρικής δουλειάς] 1947-1987, Electa, Μιλάνο 1988, σελ. 33-34.

Το θέατρο αυτό, το δικό μας και το δικό σας, το πρώτο δημοτικό θέατρο της Ιταλίας που θέτει και ταυτόχρονα λύνει προβλήματα χώρου, προβλήματα κεφαλαίου, επιχορηγήσεων και πολλά άλλα, αναδύθηκε από την φωτοβουλία μερικών ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων· το ενέκριναν και το υποστήριξαν οι αρμόδιες αρχές, οι υπεύθυνες για την κοινωνική οργάνωση της ζωής στην Πολιτεία. Παραθέτουμε τους λόγους που έσπρωξαν κάποιους ανθρώπους του θεάτρου να αναλάβουν μια τέτοια πρωτοβουλία και να πείσουν το δημοτικό συμβούλιο για την ορθότητα του σχεδίου τους, πιστεύοντας ότι θα το θεωρήσει εξίσου έγκυρο και ο παρακάτω ευρύτερος

ντάς την ή ότι το γαδίοφωνο αναδεικνύει την αξία της προφορικής λέξης, αποσυνδέοντας, για να το πούμε έτσι, στοιχεία των οποίων η σύμμελη συνιστά τη μοναδικότητα της ομιλητικής πράξης.

Το θέατρο ανταποκρίνεται πάντα στις βαθύτερες προθέσεις των δημιουργών του αλλά και σε μια πρωταρχική ανάγκη: είναι ο τόπος όπου η κοινότητα συναθροίζεται κοινή συναισθηματική για να στοχαστεί, να αναζητήσει και να αποκαταφέρει στον εαυτό της· ο τόπος όπου η κοινότητα ανοίγεται με μεγαλύτερη διαθεσιμότητα σε μια βαθύτερη αποστολή: ο τόπος όπου βιώνουμε την εμπειρία ενός λόγου, είτε τον αποδεχόμαστε είτε τον απορρίπτουμε· ενός λόγου που, όπως αποδεκτός, θ' αποτελέσει αύριο μιαν εστία που θα υποβάλει ρυθμό και μέτρο στις μέρες που έρχονται.

Στο θέατρο αναζητάμε, κάτω από το μαγικό παιχνίδι της φόρμας, το νόμο που κινεί τον άνθρωπο.

τον ποιητή, που προσφέρει την απαιτητή εικόνα, αφού χρησιμοποιώντας την έχει αναζητήσει στα άδυτα της ζωής ουσίας του.

Ει σ' αυτό και το ζητούμενο της δικής του ύπαρξης· και προοιάντων τους θεατές, που, αουνηδιστα καιιά φροιά, αποκομίζουν κάτι που τους βοηθά στις επιλογές της προσωπικής τους ζωής και στις ευθύνες της κοινωνικής τους ζωής.

Εξ αυτών προκύπτει το ακόλουθο πρόγραμμα:

Ι. ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, Η ΠΛΑΤΕΙΑ

Άλλοτε και κάτω από άλλες μορφές κοινωνικής ζωής, το θέατρο αναζητούσε την καταγωγή και τη δικαίωσή του στο κείμενο: κέντρο του ήταν το γραφείο του συγγραφέα. Άλλοτε και κάτω από άλλες μορφές κοινωνικής ζωής, υπερίσχυε ο ηθοποιός, και κέντρο του θεάτρου ήταν η σκηνή. Δεν επιδιώκουμε βέβαια να καταγγίσουμε—από σκέτη παραξενιά—την εικόνα που υποβάλλουν, σε κάθε επικείμενη παράσταση, οι λέξεις και οι διδασκαλίες του συγγραφέα: ούτε να υποβιβάζουμε τον ηθοποιό σε απλό φερέφωνο ή εργαλείο: ζητάμε τόσο από τον ποιητή όσο και από τον ηθοποιό να δεσμεύονται ψυχή τε και σώματι στην έδρα τους. Χωρίς να την περιορίζουν σε μια πράξη αυτάρκειας. Ο ποιητής δηλαδή να αγκείται στις λέξεις του και ο ηθοποιός στο παιχνίδι του. Το κείμενο, ο λόγος είναι ένας πρώτος

χρόνος, το παιχνίδι ο δεύτερος χρόνος μιας διαδικασίας που πηγαίνει κτώνεται με τους θεατές· αυτοί αποφασίζουν πόσο ζωντανή ή όχι είναι το έργο του θεάτρου. Κέντρο λοιπόν του θεάτρου οι θεατές, οιασηλός και προσηλωμένος Χορός.

2. ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΖΟΜΕ:

Μεταπολίοντας το θέατρο από τη σκηνή στην πλατεία σημαίνει ότι οι άνθρωποι του θεάτρου αναλαμβάνουν την ευθύνη όλων των παροιδάζουν στους θεατές.

Αγωνιμέθα πειραματισμούς σκέτης φιλολογίας.

Αγωνιμέθα τη διακοσμητική όψη της σκέτης σκηνογραφίας.

Αγωνιμέθα να συμπάσουμε με τη μόδα.

Αγωνιμέθα να υποκύπτουμε σε φηγούς εντυπωσιασμούς.

Αγωνιμέθα την ετοιμοπαράδοτη φράση, την κοινοτοπία, το συντηρητισμό του πολιτικού και κοινωνικού είθους.

Ζητούμε από το χορό των θεατών να μάθει υπεύθυνος για την πνευματική ζωή.

Αποκλείουμε κατηγορηματικά κάθε είδους εκλεκτισμό που απορρέει από τις άγυες τελεχοποιημένους φόρμες, είτε επειδή είναι της μόδας ή επειδή ανήκουν στα κατάστυχα του παρελθόντος. Η στάση μας απέναντι σε κείμενο και παράσταση υπαγορεύεται από την αξιοσημείωτη που πιστεύουμε ότι ενυπιάχει στη θεατρική πράξη.

3. ΙΤΑΛΟΙ ΚΑΙ ΑΛΛΟΔΑΠΟΙ

Το θέατρο μας δεν αισθάνεται την ανάγκη να διεκδικήσει κανέναν εθνικό χαρακτήρα: Ξενιτάμε, συγκεκομημένα, από την ουσία ενός κοινωνικού κύκλου που αυθόρμητα καλωσορίζει την κοινή κληρονομιά της ιστορίας και των ηθών, στο βαθμό που προτίθεται να τις ενσωματώσει σε βάθος. Και αν ανεβάζουμε, σε μια πρώτη φάση, κείμενα που προφέθηκαν άλλοτε και αλλού, από άλλους λαούς, θα το κάνομε αναδεικνύοντας την παγκόσμια ανθρωπότητα διάστασή τους, μέσα από συνήθεις ή καταστάσεις που μπορούμε να οικειοποιηθούμε

ως Ιταλοί. Δεν θα αποκλείσουμε την ευκαιρία να γίνουμε πιο πλούσιοι από την παγκόσμια παρακαταθήκη του ανθρώπινου λόγου: απλάς θα τον μεταφράζουμε ειδικά για μας, θα τον φέρουμε ανάμεσα μας. Γι' αυτό και ζητάμε από τον μεταφραστή να είναι ερμηνευτής, σχεδόν δεύτερος συγγραφέας, ποιητής που προστίθεται στον ποιητή.

4. ΟΙ ΝΕΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Θλιβόμαστε για την έλλειψη σύγχρονων συγγραφέων· πλην ορισμένων εξαιρέσεων, άλλοι απομακρύνονται από το θέατρο και άλλοι σπεύδουν σ' αυτό άνευ λόγου και αιτίας. Ανοικτοί σε μια νέα κουλτούρα, διαγράφοντας, μέσα από σκηνοθεσία και σκηνογραφία, μια καινούργια αντίληψη της τέχνης, μια καινούργια ευαισθησία και μια καινούργια γλώσσα, ελπίζουμε ότι οι νέοι συγγραφείς θα έλθουν να μας συναντήσουν. Διατυπώνουμε μερικούς από τους όρους αυτής της νέας θεατρικής λογοτεχνίας· μπορεί να μοιάζουν ανεπαρκείς, είναι ωστόσο απαραίτητοι.

5. ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Όταν ζητάς τα πάντα, πρέπει να είσαι έτοιμος και να δώσεις τα πάντα: γι' αυτό και απορρίπτουμε την πολύ διαδεδομένη στους ανθρώπους του θεάτρου αντίληψη ότι οι φθινοί εντυπωσιασμοί καλύπτουν ένα ανούσιο κείμενο. Απεχθανόμαστε την κενότητα των κοινωνικών συμβάσεων· από κάθε πηνιμένη σε ρητορικά φούμαρα αλήθεια, προτιμάμε τον απογοητωμένο λόγο· με την επίγνωση βέβαια ότι δεν πρόκειται για εύκολη επιλογή. Όσο απεχθανόμαστε την υπερβολή, άλλο τόσο φυλάγουμε και από την έλλειψη. Δεν ζητάμε από τους άλλους ούτε και από μας τους ίδιους να μας πιστέψουν μόνο από τις προθέσεις μας. Η ανεπάρκεια στην τέχνη είναι οποσδήποτε άσχημη, άρα πλαστή, άρα επίζηττα. Θα θέλαμε, μέσα από αυτήν την πορεία, να επενεργήσουμε στις συνθήκες του κόσμου, ώστε αυτός να επαρκούνά για κάθε απόκλιση του λόγου από τις προθέσεις, να εξοικειωθεί ή να επανεικονηθεί με την αξιοπρέπεια και τη συνέπεια, με την ανεφραδότητα που καταργεί τα χόσματα, την ανεπάρκεια, τα κατά προσέγγισιν.

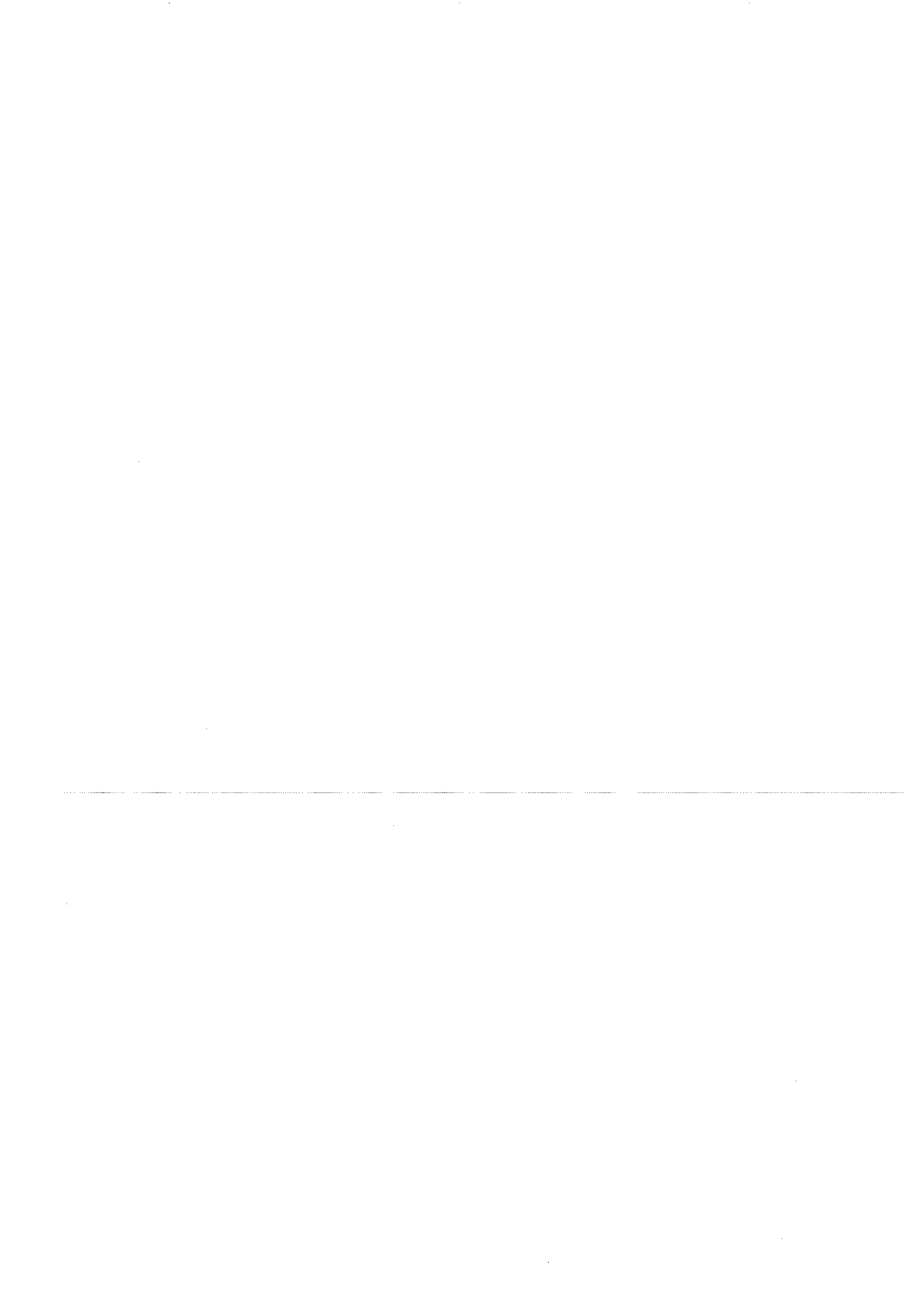
6. ΤΕΧΝΙΚΗ

Κάθε προγραμματισμός προϋποθέτει ένα ποσοστό ερασιτεχνίας και μόνο η πράξη θα δείξει αν και κατά πόσο καταφέραμε να υλοποιήσουμε τις προθέσεις μας. Κι ίσως τότε να δείτε ότι τώρα δεν φαίνεται στα λόγια μας· τους τεχνίτες της παράστασης. Διότι να 'χουμε παρατηρηθεί από την αξιοπρέπεια που σας υποσχθήκαμε· θα την έχουμε μάλλον αφομοιώσει.

7. ΓΙΑΤΙ ΕΝΑ ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ

Αυτό μας προσφέρθηκε, αυτό μας επεβλήθη. Έχουμε την πρόθεση να ανακαλύψουμε την ευτυχή συγκυρία ενός τέτοιου περιορισμού. Έπειτα από τη συνθηματολογία περί θεάτρου μαζικής προσέλευσης και τον κομπορμιισμό της προσαγάνδας, πιστεύουμε πως ήρθε η ώρα να αντικαταστήσουμε το ομοίομορφο με το διαφοροποιηκό και να δούμε, λέψουμε πρώτα σε βάθος, για να μπορούμε, σε μια δεύτερη φάση, να κερδίσουμε σε έκταση. Κι ίσως να προκύψει από τους θεατές μας ένας πηρήνας ευρύτερης συνάθροισης· νομίζουμε ότι ο πολιτισμός υλοποιείται μέσα από μια διαδικασία ενσωμάτωσης, όπου συμπιέρονται δύο ομάδες και ακολουθεί μια τρίτη... Το πολυμερές εμπλουτίζει τον πολιτισμό. Γι' αυτό και θα αναζητήσουμε — στο μέτρο του δυνατού — τους θεατές μας στα σχολεία και στα λαϊκά σφώματα, προτεινόντας διάφορους τρόπους χρηματοδότησης μέσω συνδρομών που θα εξασφαλίζουν και θα επιτρέπουν διαρκή προσέλευση. Δεν πρόκειται λοιπόν για ένα πειραματικό θέατρο ανοιχτό στο απροσδιόριστο, στο πιθανό ή το αδύνατο· ούτε για ένα θέατρο εξέιρεσης που απευθύνεται σ' έναν κύκλο μημένων. Φιλοδοξούμε ν' αποτελέσουμε παράδειγμα, ώστε αύριο κάθε μεγάλη ή μικρή κοινότητα να μπορεί να μιμηθεί το «Μικρό Θέατρο»* μας.

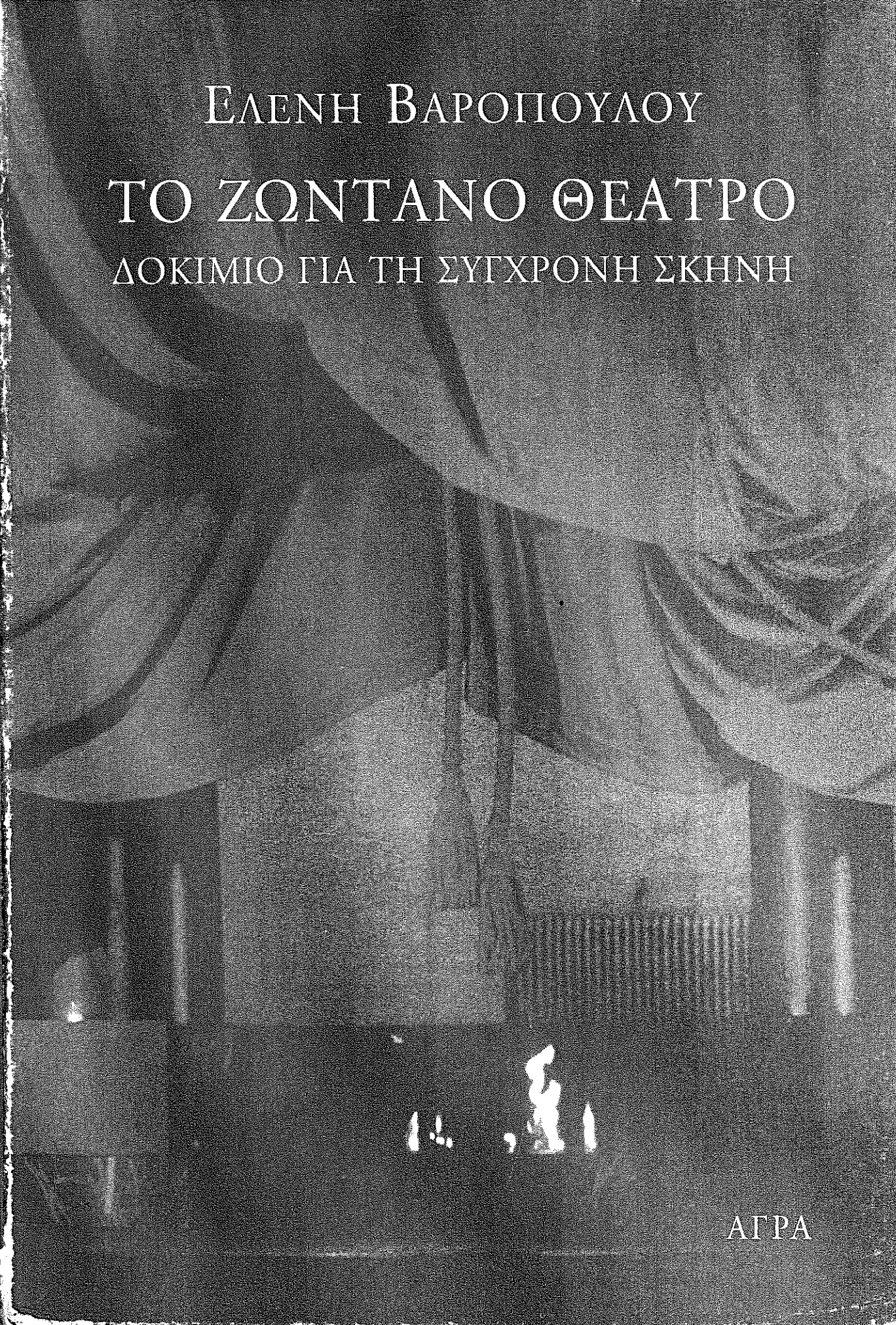
* Πίεκολο Τέατρο



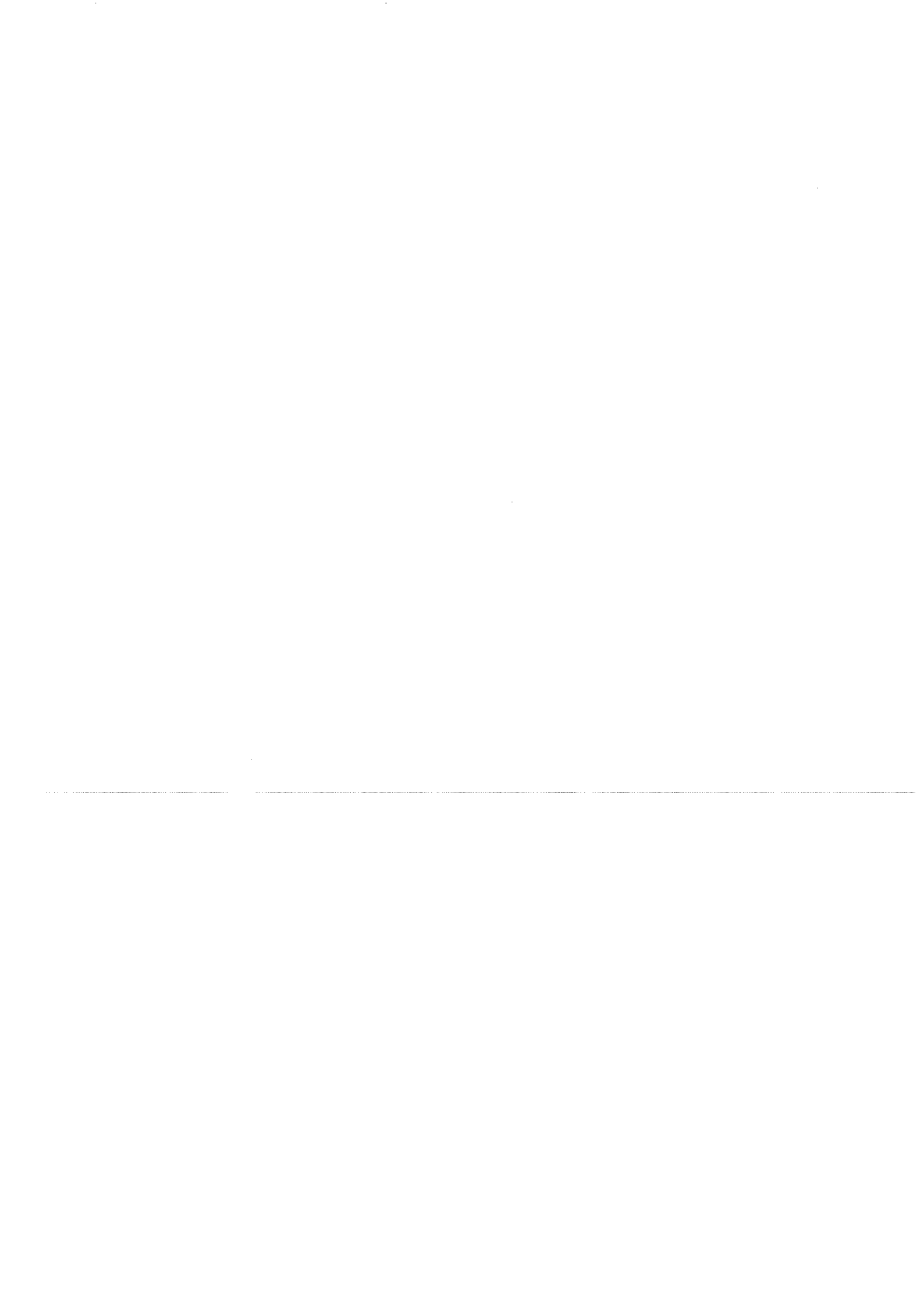
ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΚΗΝΗ



ΑΓΡΑ



ανάμεσα στο θέατρο και τόν κομπιούτερ, τὸ ἀληθινὸ καὶ τὸ ψεύτικο, τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν ἀναπαράσταση.

Ὁ σύγχρονος περφόρμερ πού διηγείται ἱστορίες μὲ μὴν αὐρα αὐτοσχεδιασμοῦ καὶ προσωπικῆς ἀλήθειας, μὲ χειρονομίες καθήμενές, χουμπορ καὶ ἀμεσότητα, εἶναι ἕνας ἀφηγητῆς πού στρέφεται γύρω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του, ἕνας συνομιλητῆς τῶν θεατῶν. Ἡ ἀπόστασή του ἀπὸ τὸ θεατὴ εἶναι πολὺ μικρὴ σὲ σχέση μὲ ἕκείνη τοῦ ἀφηγητῆ τῆς ἐπικῆς παράστασης ἢ τῶν θεαμάτων πού διαπερνῶνται ἀπὸ μιὰ ἐπικὴ πνοή.

Ἐνας ἀφηγητῆς ἐξηγεῖ στοὺς θεατῆς ὅτι ἡ εὐτυχία εἶναι τὸ θέμα τῆς παράστασης τοῦ Γιάν Λάουερ *Images of Affection*. Οἱ ἰστορίες, ἀστείες συντομογραφίες, εἶναι σπαρμένες ἀνάμεσα σὲ ἐξωφρενικά κουνέλια γούινες κεφαλές μὲ αὐτιά— σὲ χρονογραφικά *solis* τραγούδια, ἐκρήξεις καὶ ἄλλα ἀπρόοπτα. Οἱ ἱστορίες ἀποτελοῦν τὸν μίτο πού διατρέχει τὸ σκηνικὸ παιχνίδι, ὅπου συνεχῶς ἐναλλάσσονται οἱ παίκτες ἀλλὰ καὶ ἀλλάζουν οἱ ὀπτικές γωνίες τῆς σκηνικῆς ἀφήγησης.

Τὸ οἰκουμενικὸ Μαχαμπхарάτα

ὍΛΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ μὲ τὰ ἀφηγηματικά καὶ τὰ δραματικά του μέσα, μὲ τὸν ἴθσοποιό μίμο καὶ τὸν ἴθσοποιό ραψωδὸ, μὲ τὴ θεατρικὴ ψευδαίσθησι, τὴν ἐνσάρκωσι ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ θεατρικὴ σιμῆασι, τὸν σκηνικὸ ὑπαινιγμὸ, δοξολογεῖται στὸ *Μαχαμπхарάτα*, παράστασι τῆς ἐποποιίας πού, ἔχοντας γιὰ θέμα τὴν ἱστορία τοῦ μυθικοῦ γένους *Μαχαμπхарάτα* καὶ τὴν ἱστορία τῶν Ἰνδιῶν, εἶναι μιὰ «ἱστορία ἱερῆ, τὸ σο *δωδία* καὶ ἁγία ὅσο οἱ *Βέδες*». Οἰκουμενικὸ θὰ χαρακτῆριζα τὸ θέμα πού σκηνοθετῆσε ὁ Πῆτερ Μπρούκ, γιατί ἴθσοποιὸ ἀπὸ διαφορετικούς ἔθνικούς καὶ πολιτιστικούς ὀρίζοντες ζετύλησαν μπροστὰ στὰ θαμπωμένα μάτια τοῦ θεατῆ τὸ γίνεσθαι τῆς Οἰκουμένης, ἐνῶ χρησιμοποιοῦσαν ἐπικῆς τεχνικές, τὴ γλώσσα τοῦ ἀφηγηματικοῦ θεάτρο, θεμελιωτικὴ καὶ καθολικὴ, κατὰλληλῃ νὰ ἀποδώσει ὀδικά, πανοραμιακά τὸν ροῦν τῶν ἀνθρωπίνων καὶ κοινωνικῶν πραγμάτων.

Γιὰ τοὺς θεοὺς, ἡμίθεους καὶ ἥρωες τοῦ Ἰνδικοῦ πανθέου, γιὰ τὸ πὺς γενιούνται, παρερχονται καὶ ἀναδημιουργοῦνται οἱ ὑπάρξεις, γιὰ τὴν κατάκτησι τῆς γνώσης καὶ τὸ νόημα τῆς δράσης, γιὰ τὴν ἐπιση τῆς ἀδωτήτας τοῦ κόσμου καὶ τὸ *Καληριούγκα*—μωρη περὶ ὀδο καταστροφῶν καὶ αἱματοχυσιῶς πού, σύμφωνα μὲ τὴς Ἰνδικῆς *δωδίας*, ἄρχισε τὸ 3102 π.Χ. καὶ θὰ διαρκέσει 432.000 χρόνια— γιὰ τὸ *Ντάμα*, μυστικὴ προσωπικὴ τάξι, φρόνημα καὶ κώδικα συμπεριφορῆς τοῦ ἀσῶμου, γιὰ τὸν ἔρωτα, *Κάμα*, καὶ γιὰ τὸ *Κάρμα*, περὶ μῆνο, προρισμὸ τῶν ἀνθρώπων μέσα στὴς κάστες τους, γινόνται *χῆρος* στὸ τρίπτυχο *Ἡ παρτίδα μὲ τὰ Ζάρια*, Ἡ ἔξορία στὸ *δάσος*, Ἡ *πόλεμος*. Ἡ διασκευὴ τοῦ *Ζάν-Κλωντ Καρριέρ* συνόψιζε καὶ θεατροποιοῦσε ἐπεισόδια ἀπὸ τὰ 18 διδλία τοῦ *σανσκριτικοῦ Μαχαμπхарάτα* μὲ μιὰ σοφὴ λιτότητα καὶ ἕνα δυνατὸ ποιητικὸ αἰσθημα, ἰσῆασι τοῦ ἀπέριττου, ἔρωστο σκηνοθετικὸ ὀράματός, τῶν ἀσῶμων καὶ ἀκτινοδῶλων κοστούμιῶν, τοῦ ὀμητικοῦ ἄλλὰ καὶ ραφισμένου παζιματος μίας ἐκπληκτικῆς ὀμάδας ἴθσοποιῶν. Αὐτὸ τὸ θεμαστὸ, ἀπαράμυλλο καὶ ἀνεκτίμητο μέσα στὴ δυνικὴ κουλτούρα *Μαχαμπхарάτα* δὲν μπορεῖ νὰ διαφεθεῖ, νὰ ἀφοικιωθεῖ μὲ τὴ φόρμα *χωρισμένη* ἀπὸ τὸ περιεχόμενο, τὴ *σάρκα* του. *Μονάχα* ὡς ἀδιάσπαστο θεματικὸ καὶ μορφικὸ ὄλον, ὡς ἱεροὶ μῦθοι καὶ ἐξιστόρησι, μῆσι καὶ θεατρικὴ τελετουργία, ἀποκαλύψη καὶ *διδάξι*, ἀποκτὰ στὴ συνείδησι τοῦ θεατῆ τὴς σωστῆς μνημειακῆς του διαστάσεις.

Ἐπιμένω σ' αὐτὴ τὴν πλήρη κοινωνία τοῦ θεατῆ, γιατί δὲν ὑπάρχει ἄλλος σῆγυρος τρόπος νὰ κατανοήσει καὶ νὰ ἀπολαύσει ὁ καθένας τὸ σπάνιο θέμα, στὸ ἀέρινο. Ὅποιος κατακερματίζει τὴν παράστασι, στέκεται φειδωλὰ στοὺς εὐφάνταστους αὐτοσχεδιασμούς καὶ τὸ δεξιοτεχνικὸ στήσιμο τῶν *μαχῶν*, ξεχωρίζει τὴς ὀπτικές ἀναφορῆς στὴς ἐξωτερικῆς Ἰνδίας, ἀναζητώντας ἐναγώνια, ἀμυντικὰ τὴν γραφικότητα ἢ ἐνδιαφέρεται στενά γιὰ τὴν ἐπίδοσι τῶν ὑποκριτῶν καὶ τὴ σκηνοθετικὴ μαεστρία τοῦ Μπρούκ, ἔχει χάσει τὴν οὐσία τοῦ θεάματος. Ἄν ὁ Πῆτερ Μπρούκ, ὁ συγγραφέας *Ζάν-Κλωντ Καρριέρ*, ἢ ἐνδυματολόγος *Χλόη Ὀμπολένσκυ* καὶ οἱ ἐρμηνευτῆς πέτυχαν νὰ ἀνασύρουν καὶ νὰ κάνουν θέατρο κάποιες περιπέτειες, ἰδέες καὶ σκέψεις ἀπὸ τὸ ἀπέραντο *Μαχαμπхарάτα* τοῦ *Μαχαρισι Βέδα Βυάσα*,

είναι γιατί η δραματική σύνοψη, το ίδιο φέρεται ανέδασμα, ή χρωματική πανοραμική και οι πλαστικές αξίες των εικόνων, ή ξεψήφι ή έκσταση αλλά και ή αφηγηματική ψυχραμία των ήθοσιων, ή δόνηση στο άδυτο του πάθους, του ήθους και έθους των Πλάτωνος και Κρόσος. Κάτω από τέτοιους όρους άγγιξε κανείς τον νου, τη φιλοσοφία, τη ζωτική υπόσταση του θεάματος. Παρακολούθησε τις θεμελιώδεις συγκρούσεις όπως είναι ή αντιπαλότητα των πολεμιστών άδελφών Αρξόουλα και Κάρνα, που άποσταλούν στο ίδιο νόμισμα. Και αντίλαμβάνοταν την έννοια της υποθήκης του Μιτάμα όταν, με το κορμί διάρητο από τὰ δέλη, μιλούσε για τὰ όρα του ανθρώπου, την έσχατη έλπίδα, μία γέωση μελίου στα χείλη, άκόμη και την όρα του θανάτου.

Η χρήση του τοπίου, του περιβάλλοντος χώρου, ήταν στο Μαχαμπάράτα της Πέτρας (στο θεάτρο Πέτρας παύτησε σε τρεις συνεχόμενες δοκιμές) άκρως υποδηλωτική. Σε αντίθεση με διάφορα θεάματα, όπου ή φύση χρησιμοποιεί σαν υπαίθρια σκηνική πλατφόρμα, σαν φυσικό νεκρό στην προστεθειμένη δράση, το Μαχαμπάράτα ξετηδούσε φυσικά, πηγάζα από τους βράχους, τη λιμνούλα, τα τεγγητό ποτάμι, τις πυρές. Μόλις ή αφηγητής-ποιητής Βιάσα έπλαθε, γονιμοποιούσε, έγκαλούσε τὰ πρόσωπα του ποιητικού του έργου, ή χώρος μεταμορφωνόταν κυριολεκτικά και μεμιάς σε έρεβώδες άσος, άπώλυτη έρημιά ή λυσσαλεο πεδίο μάχης, σε άδυσμύρφωτη πρωτόγονη σφαίρα, σε στοιχειωμένη νύχτα, ουράνιους τόπους και έρη, άσπυλλητη περσιγή. Στη μαγευτική αυτή εμπειρία του χώρου-χώρου άφήγησης, χώρου των ιστορικών γεγονότων όπου διαδραματίζεται ή κατακλισημαίος πόνεμος, ή άδελφοκτόνος σύρραξη, και χώρου υπερεδατικού όπου οι θεοί μετέμψυχώνονται και ή Κρίνια άποκαλύπτει τη « συμπαπτική μορφή » του—προσετίθετο ή εμπειρία του χρόνου, μία άλλη θεατρική μαγεία καθώς ή θεατής μεταφερόταν από το χρόνο της Ένεσης και την άπαρηγή του διδίου της άνωπώ-τητας στον μετά το μακείριο και το « άπειλεύτητο πέθος » των μανάδων χρόνο της κάθαρσης και από εκεί στο άχρονο Βουό των Νεχρών.

Το θεάτρο του Χαίου άφημαίται

ΑΠΟΙ ΘΙΑΣΟΙ συνέδεσαν την όλη πορεία τους με τον έπικό και τον λαό άφηγητή στο το θεάτρο του Χαίου της Άρειαν Μουσικήν. Το λαό που δολομήθηκε την παιδαγωγική αντίληψη και τις άισθητικές προστάσεις της ομάδας στην « Καρτουσερί » της Βενσέν, άνοίγεις της το δροίμο για τη διεθνή άναγνώριση, ήταν το 1789, μία άποθέωση του θεάτρο της άφήγησης. Δάιχη γιορτή και μαζί κατηρέλεια των μεθόδων που χρησιμοποιήσε μία μερσία της άστικής τάξης για να φρενάσει τη Παλακή Έπανάσταση. Πάνω σε πέντε διαφορετικές εξέδρες, οι ήθοσιοί υπόδονταν τους σατυμπαγκούς και άφηγητές που έπαίξαν τὰ γεγονότα της Έπανάστασης. Και οι θεατές, υπογεωμένοι από τη σκηνογραφία να άκοιουθούν τους ήθους, υποκαθιστούσαν το λαϊκό κοινό του πανηγυριού.

Όστερα ήθε το 1793, ένα άκόμια θέαμα εμπνευσμένο από την ιστορία της Παλακής Έπανάστασης. Έδώ, ή μορφή σκηνακής άφήγησης του 1789 διατηρήθηκε μονάχα στο πρώτο μέρος. Η παράσταση άναπτυσσόταν σε τρεις διαφορετικούς χώρους. Και δεν ήταν τὰ γιορτή αλλά μία λιτή παρουσίαση της άκαρτης προστάθειας του λαού να οργανώσει ένα σύστημα βασισμένο στην κοινοκτημοσύνη και την άμοψυγία.

Στη Χουστή Έποχη ή θιασος καταπαύστηκε με σημειωμένες καταστάσεις και πρόσωπα. Έστρεψε μιαν έπικαιρη κομωδία με τὰ έκφραστικά μέσα της Κομέντια ντελ Άρτε. Η παράσταση άρχίσε στην έσθο της « Καρτουσερί » με τον Άρλεκίνο, τον Πανταλόνε και τον Ντορσε. Τόπος ήταν ή Νάπολη του 1720, που είχε γυπθεί από πανούχλα φερμένη μ' ένα πλοίο της Μπαμπιαρίας. Ο κόμπος καταλήγούσε τον ένοχο. Έναν μικροκαμωμένο εργάτη από το Άλνέρι που όνομαζόταν Άρλεκίνο ή Άμπντουλά. Ο εργάτης αυτός, κυνηγημένος από τους θεατές, έμπαινε στην χύτρα άθουσα του θεάματος στον 20ό αιώνα: μία άχαρή άπροσδιόριστη έκταση με άμυδιλοφους, μεταδαικίες πλάκες για τσάδι και πολύχρωμα λαμπόνα. Τότε άρχίσε ή σύγχρονη Κομέντια. Άδύνατοι συγκρούονταν

έμπειρία λόγου. Καθηλώνοντας το θεατή, λέξη προς λέξη στο κείμενο, στην ποιητική στίξη, στην ακρίβεια της διατύπωσης. Η έμπειρία, λογοτεχνικού γραφιστήρα, ήταν παράλληλα και πράξη πολιτική, αφού χρησιμοποιούσε το κείμενο ως υλικό για άσκηση της κριτικής ματιάς και του κριτικού ακούσματος. Τον μπρεχτικό θεατή είχαν κατά νου ο Στραουμπ και η Υγιέ όταν, επικαλούμενοι τις ρυθμικές δόμες της γλώσσας, τη συνείδηση της γλώσσας, υπήρετοσαν ένα θέατρο της ετοιμότητας και της εγρήγορσης, μίαν «Αίσθητική της Αντίστασης».

ΜΕ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΝ ΗΘΟΠΟΙΟ

ΤΙΠΟΤΕ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ τόσο ρευστό αλλά και τόσο ακριβές όσο ο ήθοποιός την ώρα της παράστασης, όταν παίζοντας στη σκηνή επέμπει προς τους θεατές το φυσικό, βιολογικό φορτίο της ζωνανής του παρουσίας, πλάθει την ψευδαίσθηση των προσώπων του δράματος και καταθέτει τόν μέτρο του ερμηνεύμενου ρόλου. Τί συγκρατεί το βλέμμα απ' αυτή τη θαυμαστή αλληλουχία εκφράσεων, κινήσεων και φωνής, συμπεριφοράς και όμιλίας και σε τί είδους περιγραφή, σε τί λόγο μπορεί να κρυσταλλωθεί η εφήμερη δράση του υποκριτή, είναι το αναπάντητο ερώτημα πού, εκατονταετίες τώρα, προαννεί ποιητές, ανθρώπους του θεάτρου, μελετητές θεωρητικούς.

Παίξιμο και ερμηνείες κορυφαίων ήθοποιών απ'αθανασίστηκαν σε διάφορα λογοτεχνικά κείμενα ή κριτικές, ήταν το αντικείμενο της αλληλογραφίας, μεταξύ καλλιτεχνών της σκηνής, συγγραφέων και παιδαγωγών και περιελήφθησαν σε σημειώσεις, απομνημονεύματα, αναμνήσεις. Ο Στανισλάσκι στον *Όθελλο*, σκηνοθεσία και σχόλιο άφησε μίαν υποδειγματική μαρτυρία για το πώς ο ίδιος επέξεργάστηκε σάν ήθοποιός το ρόλο του Όθελλου, πώς κινήρησε το πρόσωπο και συμπλήρωσε με την κοινωνική παρατήρησή, τη φαντασία και τη συγκίνηση τις ψηφίδες του λεπτομερειακού μωσαϊκού.

Άλλοτε με το προσήχημα ενός γενικότερου λόγου για το θέατρο και άλλοτε συγκεντρώνοντας σε ήμερολόγια τις εντυπώσεις, τις εμπειρίες μιάς ζωής, οι ήθοποιοί αποτυπώνουν κάτι από τη φευγαλέα αίσθηση των ερμηνειών. Καταγράφουν έσωτερικούς μηχανισμούς, συγκεκριμενοποιούν μίαν ήθική και μιά τεχνική, προσδιορίζουν ακόμμη και άθελά τους τη σχέση σκέψης και εκφρασης.

Από την *Τέχνη του θεάτρου* της Σάρας Μπερνάρ ως τις *Σημειώσεις ενός Σοβιετικού ήθοποιού* του Νικολά Τσερκάσοφ και τη

σφωρία τῶν ἐξιμολογήσεων που ἐκδίδονται, εἶναι πάλμποδα καὶ ἐτερόληπτα τὰ αὐτοβιογραφικὰ κείμενα ἠθοποιῶν που ἀναγνωσματοποιοῦν ρόλους καὶ ἐφημερίες. Γιὰ τὸ πλᾶσμα τοῦ ρόλου καὶ γιὰ τίς σκηνακές παραγματικότητες, γιὰ τὸν τύπο ἠθοποιοῦ κάθε ἐποχῆς καὶ τὴν κοινωνικὴν του λειτουργία μᾶς πληροφοροῦν οἱ ἀφηγήσεις αὐτές, ἔστω καὶ κάτω ἀπὸ ἓνα πυκνὸ ἀνεκδοτολογικὸ ἐπίγρᾳμμα.

Βεβαίως, τὰ μερῶνα θεωρητικὰ κείμενα συνεχίζουν πάλι στίς ἐπιστημάνσεις νὰ διακηρύσσουν ἀρχές καὶ νὰ παλεύουν γιὰ πρότυπα, νὰ περιχλίσουν συστήματα, ὑποκειμενικὲς μεθόδους, ὁράματα. Ὁ "Εντουαριτ Κράιηγκ στὸ δρόμο πρὸς τὴν ὑπερφυσικότητα, ἀνέφυκε ἐπέερασμα τῆς μετριότητος τοῦ ἠθοποιοῦ, ἐκτιμῶσε τὸν Κῆν καὶ ἔγραφε γιὰ τὸν "Ιβόινγκ μὲ τὸ «ἐπιστημονικόν», ἀγγλικά του παιζίμο.

Ὁ Μπρέχτ ἐξάλλου στὰ γραφτὰ του γιὰ τὸν ἐπικὸ ἠθοποιό, ἔνω ἠθοποιὸ που στοχεύεται κοινωνικὰ μέσω τῆς ὑποκειμενικῆς τέχνης καὶ ἔχει μιὰ κριτικὴ δράση στῆ σκηνή, δὲν πασαλείπει νὰ εἰδικεῖ τὸ λόγο του: Νὰ περιγράψει λειτουργεσιακὰ τὸ παιζίμο τῆς "Ελνε Βάινκελ, νὰ μιλάει μὲ παραδείγματα καὶ νὰ ἀναλύει σὲ *gestus* τῆς ἐμφυεῖας τῶν ἠθοποιῶν.

Ἀφότου ἡ γλωσσολογία καὶ ἡ σημειολογία ἐξασφάλισαν στὴν "Επιστήμη τοῦ Θεάτρου τὰ ἐργαστήρια γιὰ μιὰ μικροσκοπικὴ ἐξέταση τοῦ παιζίματος καὶ μιὰ κλινικὴ μελέτη τῆς ἐργασίας τοῦ ἠθοποιοῦ, ρόλοι καὶ ἐφημερίες ἀντικειμετωπίζονται σὰν ἓνα *corpus* που τὰ ὕλινά καὶ ἡ δομὴ του μποροῦν νὰ ἐντοπιστοῦν στὸ ἀκέραιο καὶ νὰ ὑποδηλοῦν σὲ ἐξονυχιστικὸ ἔλεγχο. Πῶς ὁ ἠθοποιὸς ἐκδηλώνεται κάθε στιγμὴ στὸ θέαμα καὶ συγχρονίζεται μὲ τὰ ἀδάδα ὀπτικοακουστικὰ στοιχεῖα του, πῶς ἐξελίσσεται μέσα στὸ χωρὸχρονο τῆς παράστασης, πῶς ὑπάρχει καὶ ὁμιλεῖ σὲ συνάφηση μὲ ἓνα κείμενο καὶ τὸν σκηνακὸ χώρο ἢ πῶς ὀργανώνει τὴν ἐγγύτητα καὶ ἀπόστασίν του μὲ τοὺς ὑποδολιπούς ἐμφυεντές καὶ τὰ ἀντικείμενα, εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ ζητήματα που ἀπασχολοῦν σήμερα ὄσους κατατιάζονται μὲ τὴν θεωρηματὴ μᾶς ἐμφυεντικῆς ἐπίδοσης. Ἡ συνθετικὸτητα τοῦ ἐγγυεῖματος καὶ ὁ ἐργαστηριακὸς χαρακτήρας αὐτῶν τῶν περιγραφῶν ἐπέτρεψαν νὰ φτάσουμε σὲ πλόσια ἀποτελέσματα τὰ ὅποια,

ἴσως, ἔχουν μιὰ μερικὴ μονάχα πληρότητα καὶ δὲν λύνουν τὸ πρόβλημα.

Γιὰ τὰ σταθερὰ στοιχεῖα σὲ αὐστηρὰ κωδικοποιημένες θεωρητικὲς μορφές ὅπως τὸ ἱαπωνικὸ παραδοσιακὸ θέατρο ἢ τὸ κινεζικόν, τὰ πρόγματα μοιάζουν καταρχὰς εὐκολότερα. Καὶ λέω καταρχὰς γιατί καὶ στὸ κινεζικὸ θέατρο ὅταν ὁ ἠθοποιὸς Μείλιαν Φάινγκ, εἰδικευμένος σὲ γυναικείους ρόλους, εἶχε ἀναπτύξει δώδεκα προσωπικὸς πρό- τοὺς νὰ ἐμφυεῖ τὴν ἴδια ἀκριβῶς μουσικὴν σεκάν, τὸ ὕψος, ἡ ὕψη καὶ ἐμφυεῖας ἦταν ἓνα πεδίο νοητικὸ ἔξω ἀπὸ κάθε περιγραφικὸ- τητά.

Ἀνεξάρτητα λοιπὸν ἀπὸ τὴ συνταξὴ ἐνὸς παιζίματος, τὴ συνάρ- θωση τῶν ἐκφραστικῶν συστατικῶν, τίς προβέσεις καὶ τίς κοινωνιολογικὲς σημασιοδοτήσεις του, τὸ παιζίμο ἐκδηλώνεται τε- λικὰ σὲ ἓναν τόπο που βρίσκεται ἐπέκεινα: Στὸ σημείο ὅπου τὸ ψυ- χικὸ καὶ φυσικὸ φορτίο τοῦ σώματος διασταυρώνεται μὲ τίς ψυχικὰς καὶ νοητικὰς ἐπενοῦσεις τοῦ θεατῆ. Κι αὐτὴ ἡ συνάντηση δὲν γίνε- ται νὰ περιγραφεῖ, ὅπως δὲν περιγράφεται ἐξ ὀλοκληροῦ ἢ ἐμφυεῖα. Ἐνὰ μέρος τῆς διαφέρει πάντα, μένει ἀσύλληπτο σὰν οὐσία, κατα- νώνεται ἢ χάνεται στὸ χρόνο τῆς παράστασης.

Πήτερ Μπρούκ: Ὁ ἕλληλάτης
τῆς στερεοσκοπικῆς ἀλήθειας

KANENAS ΑΛΛΟΣ ἴσως μεταπολεμικὸς Ἑβρωπαῖος σκηνοθέτης δὲν συνδέθηκε τόσο πάλι μὲ τὸν βασικὸ κορμὸ καὶ τὰ διάφορα παρα- κιάδια τῆς σύγχρονης εὐρωπαϊκῆς προδληματικῆς ὅσο ὁ "Ἀγγλὸς Πήτερ Μπρούκ: μετακινούμενος ἀπὸ ἡπείρου σὲ ἡπείρου καὶ ἐπιχει- ρώντας ἀναγνωριστικὲς «ἐκστρατείες» ἀπὸ πολιτισμὸ σὲ πολιτισμὸ· δοκιμάζοντας παιδαγωγικὰς καὶ σκηνακὰς πρακτικὰς, εἰσὸς παι- ζίματος καὶ μορφῆς θεωρητικῆς ἐπιχειρῶντας ταξίδια μύησης σὲ παραδοσιακὰς τεχνικὰς καὶ θεωρητικὰς ἀλλαγμετέ: ἀναζη- τώντας τὴν οὐσία τοῦ θέατρο, στοχεύοντας σὸν πυρήνα τῶν παρα- γμάτων καὶ τὴν καρδιά τῶν ἀνθρώπων.

Η μοναδικότητα του Μπρούκ διαρκεί μισό περίπου αιώνα. Σάν σκιά ακολουθεί αδιάλειπτα τον εμπνευσμένο σκηνοθέτη του θεάτρου και του κινηματογράφου, από την ταινία του Μοντεράτο Καντάμπιλε ως τον κινηματογραφημένο Βασιλιά Λιέρ ή το πολύλοφο Μαχαμπχαράτα. Μοναδικός ήταν ο Μπρούκ του Στράφορντ και των σαιξπηρικών επιτευγμάτων με τον Λώρενς Όλντιε, τον Τζών Γκρήγγουτ και τον Πάολ Σκόφφλντ. Μοναδικός και ο Μπρούκ του Διεθνούς Κέντρου Θεατρικής Έρευνας, στραμμένος προς το άμεσο θέατρο, τις απλές φόρμες, το οργανικό, το φυσικό, τον άδειο χώρο που πρόκειται να γίνει πλήρης, να γεμίσει με το ίδιο το Είναι. Μοναδικός υπήρξε ο Μπρούκ που από το πείραμα του Όργκαστ με τις άρχαιες γλώσσες στην Περέπολη (1971) κατέληξε στον Τίμωνά τον Άθηναιό, πρώτο θέμα στο παρισινό θέατρο Μπουφ ντυ Νόρ, το 1974, αφομοιώνοντας σταδιακά στην έρευνά του διδάγματα από το Ίσράν, την Άφρική και την Άμερική.

Ο Μπρούκ, υποστηρικτής του Γιζέρυ Γκροτόφσκι, αφού ο Πολωνός δραματιστής έχει εξισώσει το θέατρο με την πρωταρχική, σώμα με σώμα, σχέση ήθους-θεατή, αλλά και ο Μπρούκ δασκαλός σε ένα διεθνικό σχήμα, όπου οι ήθοιοι προέρχονται από διαφορετικά γεωγραφικά, γλωσσικά και πολιτιστικά πλαίσια, είναι ένας ιχνολάτης της «στερεοσκοπικής αλήθειας»: αυτής που μπορεί να έρθει στο φως χάρη στο *shifting viewpoint* του καλλιτέχνη κάθε φορά που αυτός αποπτεύει από όλες τις δυνατές οπτικές γωνίες τα πράγματα, κυκλώνοντας τα αντί να τὰ βλέπει στατικά, μετωπικά.

Στο θέατρο Μπουφ ντυ Νόρ, όπου καταστάλαξε ο ταξιδευτής Μπρούκ, αποκρυσταλλώθηκε η σημερινή μπρουκική αισθητική. Χώρος αυτοσυγκέντρωσης, με τη γεινιάση ήθους και θεατών να προμοδοτεί ένα ήθοιο ειλκρινή, διάφανο, χωρίς τεχνάσματα, το έρειπόμενο οικοδόμημα του Μπουφ ντυ Νόρ μεταμορφώνεται σε κάθε παράσταση με ελάχιμα μέσα, ενώ συγχρόνως διατηρεί, προβάλλει τα σημάδια του χρόνου, τη φθορά, τη γοητεία του μεταχειριμένου, την ανάμνηση του θεατρικού βιώματος.

Πραγωδίες, κομωδίες, έπη και έπερες, όλα τὰ είδη στεγνάστη-

χαν μετά το 1974 σ' αυτόν τον αισθησιακό, μύχιο χώρο με την πλούσια υλικότητα — ή μάλλον ξεπήδησαν, σχεδόν φυσικά, ανάμεσα στους πανύψηλους τοίχους, μπροστά στα πόδια των θεατών, άμφιθεατρικά τοποθετημένων, πάνω σε κάποιο χαλί, σε χώμα, σε άμμο, στην πέτρα του δαπέδου. Έδω παίχτηκαν τὰ σαιξπηρικά έργα Τίμων ο Άθηναιός, Με το ίδιο μέτρο (1978) και Η Τρικυμία (1990), όπου το παίξιμο άγγιξε το έσχατο όριο του τελειώς άπειρου, του πρωτόγνωρου, του ελάχιστου, καθώς το νησί του Πρόσπερο πρόβαινε σάν ένας στυλιζαρισμένος, πνευματικός κήπος Ζεν. Έδω Η τραγωδία της Κάμεν (1981) και οι Έντυπώσεις από τον Πελέα (1992), καταστρατηγώντας τους κανόνες της όπερας, έφτιαξαν από την Κάμεν μιάν έρωτική φύγνα και από τον Πελέα και Μελισσάνθη μιá συνάτα παίγμένη μεσάνυχτα σε άστικό άδυτο. Έδω ο γρήγορος ρυθμός, ή ρευστότητα και ή κινητικότητα του Βυσακιαρχου καθόρισαν με έναν ιδιότυπο μπρουκικό τρόπο την τεχνική καθμεριότητα (1981). Πάνω σε ένα άριστουργηματικό χαλί, απ' αυτά τὰ «μαγικά χαλιά» που χρησιμοποιεί πάντα ο Μπρούκ για να όριοθετήσει τον σκηνικό χώρο, ο Μισέλ Πακολι και η Νατάσα Πάρου έμνηυσαν τον Γκάεφ και τή Λιουμπόβ. Η άαρίβεια, «ΰψιστη άρετή» του Γσέροφ, χαρακτήριζε και τὰ κοστούμια της Χλόης Όμπολένσκυ, της οποίας «ή δημιουργικότητα», όπως λέει ο Μπρούκ, «είναι τόσο μεγάλη όσο και ή αγάπη της για τὸ άρτζιανά».

Έδω, τέλος, οι περσικοί θούλοι και οι ίνδοκοί μύθοι, οι ραψωδοί και οι άφηγητές, τὸ έπος και τὸ παραμύθι βρήκαν ένα ιδεώδες κάτασμα όταν παίχτηκαν. Τὸ συνέδριο τῶν πουλιῶν, θεατρικό άφήγημα βασισμένο στο περσικό ποίημα του Φαρίντ Ούντιν Άτάρ (1979) και οι Βέδες του Μαχαμπχαράτα ως διήγηση του Βυάσα (1985). Στραμμένος προς τους ίνδικούς μύθους, τις ίνδικές παραδόσεις, την ίνδική φιλοσοφία, άκόμη και προς τὸ «ντάρμα», κινητήρια δύναμη που γεννιέται από την άέναη σύγκρουση τῶν αντίθετων, ο Μπρούκ ολοκλήρωσε τὸ 1985 τή θεατρική έπιτοπία του Μαχαμπχαράτα. Σε αυτό τὸ θέμα-ποταμό, βασισμένο στην πέμπτη Βέδα και τή διήγηση του Βυάσα, σε διασκευή Ζάν-Κλωντ Καρριέρ,

έργων θεατρικές εικόνες οι ρίξες του πολιτισμού, ή γένεση της σχεψής και της τέχνης.

Με ήθοποιούς από διάφορες γωνίες της γής, από την *Ίαδα* ως τον *Αίβανο*, δούλεψε ο Μπρούκ στο *Συνέδριο των πουλιών*, λιρικό έργο του *Σούφι* ποιητή *Ατίφ*. Ο αυτισχολογισμός και οι τεχνικές των άφηγητών που γνώρισε ο Μπρούκ σε *Αφρική* και *Ασία* θαμύβουσαν σ' αυτή την παράσταση με το *αξίδι*, φανταστικό και παραμυθένιο, των πουλιών σε αναλήφτηση του *Σιμόργκ*.

Ο Μπρούκ, που μάθει για «*ιριδίζουσες φράσεις*» στο στόμα των ήθοποιών, βρήκε στη *Χλόη* *Ομπολένσκυ* τη σκηνογράφο και ένδυματολόγο που κάνει να *ιριδίσει* ο χώρος, με την έννοια ότι οι αποχρώσεις στα φέσκα των τοίχων, οι ματιέρες των κοστυμιών, *άχολμη* και τὰ φυσικά στοιχεία, το *χρώμα*, το *νερό*, ή *άιμος*, *εκτείνου*ν μιάν *ιδιαιτέρα* *άκτινοβολία* και *πυκνότητα*.

Ο Πήτερ Μπρούκ, από την έποχγή του *Στράκφορντ*, του *Τίτου Ανδρόνικου* με τον *Λαβενς* *Ουάις* και τη *Βίβιαν* *Λή* (1955), του *Βασιλιά* *Λήρ* με τον *Πωλ* *Σκόφφλντ* (1962) ή του *άερνου*, *εκτός νόμων* *βαρύτητας*, *Όυερου* *καλοκαιρινής* *νύχτας* (1970), μέχρι σήμερα, δέν έπαυσε να προχμυσει τη σκηνοθετική *έργασία* του *παράλληλα* με μιά *έρευνα* για την τέχνη του ήθοποιού. Τόν ήθοποιό που, όπως ο μουσικός *παίξει* ένα *όργανο*, αυτός *χρησιμοποιεί* *όλον* *άληρο* τὸ *άυθρόπνιο* *έργαλειο*, *καλεί* ο Μπρούκ να *ρεμίσει* τον «*κενό* *χώρο*» με *ουσία*, να *ξεπεράσει* *τίς* *πέχουσες* *γενικότητες* και να «*συγκερμμενοποιήσει* τὸ *μοναδικό*».

Όργανικός, *άυθροποκεντρικός*, που *οδώνει* πρὸς τὸν *πυρήνα* της *ύπαρξης*, *έχοντας* *άφήσει* πίσω τὰ *στερεότυπα* και τὴν *έπιφανειακή* *ψυχολογία*, *είναι* ο *κατὰ* *Μπρούκ* *ήθοποιός*. Τὸ *κοινό*, ο *δευτερος* *συντελεστής* στη θεατρική *έπικοινωνία*, *έχει* τὴν *ίσχυ* να *έπιηρεάζει* τὴν *έκφραση* του ήθοποιού, να *άλλοίξει* τὴν *παράσταση* *ανάλογα* με τὸ *άν* *αυτή* *δίνεται* σε *άφροαινακά* *ξέφωνα* ή σε *ινδιάνικες* *τοπιθεσίες* της *Βόρειας* *Άμερικής*, στη *Μόσχα* ή τὴ *Φινλαδέλφεια*, σε *άστυα*, *νοσοκομεία* ή *θεατρικές* *άθουσες*. Ο ήθοποιός *μετέχει* σε *μιάν* *έμπειρία* που *όλον* *άληφώνεται*, *φωτίζεται* ή *έκφυλίζεται* *μπροστά* στο *δάμμα* του *άντιδρώντος* *θεατή*. Στην *παράσταση* *έμπειρία* *έχει* *καταλή-*

ζει *μετά* από *αυτοσχεδρασμούς* *ένώπιον* *κοινού* ή *μετά* από *αυτοσχεδρασμούς* *πειραγματικούς*, στο *έσωτερικό* της *διάδειπτα* *μετασχηματιζόμενης* *ομάδας*.

Στὸ *θέατρο* *ὡς* *πράξη* *άπελευθέρωσης* της *προσωπικότητας* από *τά* *διάφορα* *πολιτιστικά* *στερεότυπα* και *ὡς* *πράξη* *δημιουργίας* *καινούργιων* *διαπολιτισμικών* *δεσμών* *πιστεύει* ο Πήτερ Μπρούκ. Τὸν «*πολιτισμό* των *δεσμών*» *πρόϊόν* *διαπολιτισμικής* *άνταλλαγής*, *έναν* *πολιτισμό* *διαφορετικό* *τόσο* *από* *έκεινον* *του* *έπίσημου* *κράτους* *ὅσο* *και* *από* *έκεινον* της *άρομικής* *μονάδας*, *είχε* *καλλιεργήσει* ο *ίδιος* στο *Διεθνές* *Κέντρο* *Θεατρικής* *Έρευνας* στο *Παρίσι*, *ὅπου* *χρόνια* *έργάστηκε* με ήθοποιούς *προερχόμενους* από *διαφορετικές* *γεωγραφικές* *ζώνες*, *έθνότητες* και *πολιτιστικές* *παραγματούτητες*. *Δουλεύοντας* *στην* *ίδια* *ομάδα*, *οι* *ήθοποιοι* *με* *τίς* *διαφορετικές* *ρίξες* *και* *τὰ* *διαφορετικά* *φορτία* *κατάφεραν* να *ξεπεράσουν* *τίς* *έτοιμες* *ιδέες* *και* *τὰ* *κλάσέ* *που* *άφροοῦσαν* *τόν* *έαυτό* *τους*, *τη* *δική* *τους* *πολιτιστική* *αυτοτότητα*, *άλλα* *και* *τούς* *πολιτισμούς* *των* *άλλων*.

«*Σιγά* *σιγά*», *λέει* ο Μπρούκ, «*κάθε* *ήθοποιός* *άνακάλυπτε* *ὅτι* *αυτό* *που* *λόγιαζε* *δικό* *του* *πολιτισμό* *δέν* *ήταν* *τίποτε* *άλλο* *παρά* *ήγός* *μονεργισμός* *και* *ὅτι*, *άδιδωτικά* *ἀπ'* *ὅ,τι* *νομίζε*, *άπταισσοτηρόταν* *ή* *πολιτιστική* *του* *άλήθεια* *και* *ή* *βαθύτερη* *άτομικότητά* *του*. *Έμαρτε*, *λατπόν*, *άν* *ήθελε* *να* *είναι* *τίμιος* *μπροστά* *στην* *άνακάλυψη*, *να* *άποτινάξει* *τὰ* *στερεότυπα* *και* *τὰ* *έπιφανειακά* *γνωρίσματα*, *ὅσα* *καλλιεργούνταν* *τέλικά* *σε* *φοβόλογικά* *σχημματα* *πρὸς* *διάδοση* *των* *έθνικών* *πολιτισμών*». Τὸν ήθοποιό *φινλακισμένο* «*στο* *έσωτερο* *μιάς* *γλώσσας*, *ένος* *ύφους*, *μιάς* *κοινωνικής* *τάξης*, *ένος* *κτιφίου*, *άχολμη* *και* *ένος* *τύπου* *κοινού*» *ήθελε* να *άπελευθερώσει* *ή* *κατὰ* *Μπρούκ* *θεατρική* *πράκτικῆ* — *θεωρώντας* *τόν* *πολιτισμό* *των* *δεσμών*» *άντιόροπο* *στο* *κατακερματισμένο* *πρόσωπο* *του* *κόσμου* *μιας* *και* *διαδικασίας* *για* «*έπιανεύρωση* της *ζωτικής* *άληθειας*, των *σχέσεων* *ανάμεσα* *στον* *άυθροπο* *και* *την* *κοινωνία*, *στη* *μιά* *φυλή* *και* *την* *άλλη*, *στο* *μακρόκοσμο* *και* *τὸ* *μακρόκοσμο*, *στην* *άυθροπότητα* *και* *τη* *μηχανή*, *στο* *ὄρατό* *και* *τὸ* *άόρατο*, *ανάμεσα* *έπίσης* *στις* *κατηγόριες* *της* *σκέψης*, *τίς* *γλώσσες*, *τὰ* *είδη*».

Αναμφίβολα, *ή* *προβληματική* *του* *Πήτερ* *Μπρούκ* *έντάσσεται* *σε*

ένα ευρύτερο ρεύμα όπου συγκεντρώνονται απόψεις, θεωρίες και πρωτόκοι του σύγχρονου θεάτρου όπως ο Μπάρμπτα, ο Γκροτόφσκι, ο Σέχφερ, όσοι με την επαναξιολόγηση του δράμενου, των τελετουργιών, των μύθων και μέσω της διασταύρωσης των πολιτισμών τοποθετούνται από την πλευρά του ανθρωπολογικού μοντέλου στους αντίποδες των ιδεολογιών της ιστορικότητας, αλλά και στη συνέχεια του στοχασμού και της εμπειρίας του Άντονεν Άρτν.

Η εντύπωση ότι ο Μπρούκ έχει οδηγηθεί σε ένα σαφές και άμεσο σχηματικό ιδίωμα αυτοπεριορίζοντας τα όρια της σκηνοθετικής του επέμβασης και απλοποιώντας το ρόλο του σκηνοθέτη είναι τελικά απλοϊκή, πρόχειρη και παραποιεί τη φύση του μπρουκικού έρχεφ-ματος, διότι δεν λαμβάνει υπόψη της ότι το σχηματικό αποτέλεσμα στο θέατρο του Μπρούκ είναι καρπός μιας πολύπλοκης παιδαγωγικής πρακτικής που αποβλέπει να αναρμονίσει τις πολιτιστικές διαφορές των ήθοιων σε ένα τέτοιο βάθος ώστε οι χειρονομίες και οι εκφράσεις, ή γλώσσα των σωματίων, να πλησιάσουν το γενικό, να βρουν έναν κοινό παρονομαστή, να τείνουν προς το πρωταρχικό της θεατρικής πράξης, πέρα από εκείνες τις «τεχνικές του σώματος» τις οποίες έγγραφει, κατά τον ανθρωπολόγο Μαρσέλ Μώς, στο σώμα κάθε ήθοιου ή ιδιαίτερη πολιτιστική καταγωγή του, πέρα δηλαδή από τις κωδικοποιήσεις, ανθρωπολογικές και κοινωνιολογικές, του συγκεκριμένου περιβάλλοντος.

Πέτερ Στάν

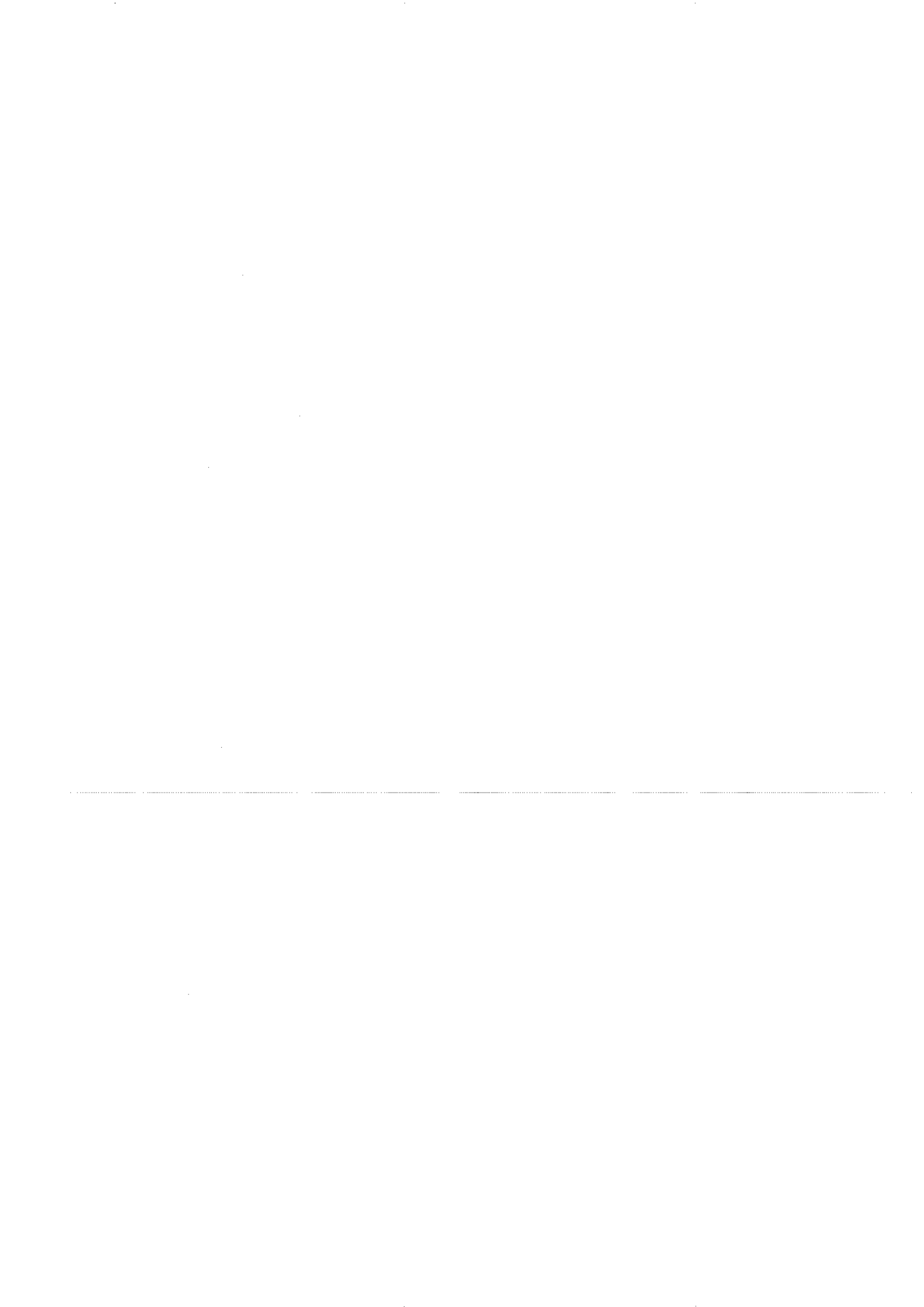
ΘΙΑΣΟΣ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ, ανασάμπλ που συγκροτήθηκε όταν λαμπροί ήθοιοί, διακριθέντες σε πολλές γερμανικές σκηνές, συνένωσαν τις δυνάμεις τους και πλαισίωσαν τον Πέτερ Στάν, ή Σάουμπυνε Άμ Χάλεσεν Ούφερ (1970) και αργότερα ή Σάουμπυνε Άμ Λένινερ Πλάτς, ήταν ένα θέατρο όπου όχι μόνο ο σκηνοθετικός λόγος αλλά και οι αλλησιμόνητες έρμηνείες, ο ρόλος-επίτευγμα, δίνουν το στήγμα κάθε παράστασης.

Ένας διανοούμενος ήθοιοίς που συνδυάζει έρχεφαλικότητα και

αίσθητικότητα, που αναπτύσσει τα ψυχικά μοτίβα και μαζί τις κοινωνικές εντάσεις, που παίζει τα πάντα και ταυτόχρονα αφήνει να διαφάνεται το πώς ήταν το πρότυπο του ήθοιου στις παραστάσεις του Πέτερ Στάν. Παίξιμο, κίνηση και χρόνοι των ήθοιων υπαγορεύονται από τη γλώσσα του κείμενου και τις ποιότητες του δραματικού ύλικού. Ο Στάν θεμελιώνει μια σκηνοθετική αντίληψη για τα δραματικά πρόσωπα και το έργο, αφού μελετήσει σφαιρικά, αναλύσει το κείμενο και τον ιστορικό του περίγυρο, αφού τὰ θέσει με τη βοήθεια δραματοργών κάτω από ένα φιλολογικό, κοινωνιολογικό και ανθρωπολογικό μικροσκοπιο. Για να ανασύρει τις πιο αυθεντικές, κρίσιμες σήμερα πλευρές των έργων και να στοχαστεί, να «φιλοσοφήσει» γύρω απ' αυτές, διδάσκει ήθοιους όπως ο Μπρούνο Γκάντς που μετέτρεπε σε σκηνακή μορφή την κάθε ανησυχία του Πρίγκιπα του Χόμπουερκ (1972) ή όπως ή Έντιθ Κλέβερ, που κινείται από την υπερέκταση, όριακή κραυγή της Άγκυλης (οι Βάκχες του Εύριπίδη, σκηνοθεσία Κλάους Μίκαιλ Γκρόμπερ, 1973) ως το ταίριασμα κάθε ίνας της προσωπικότητάς της, με τὰ κομμάτια μιας Λοττε Κότε, στο μετακαπιταλιστικό οδοιπορικό ψυχής του Μπότο Στράους Μεγάλο και μικρό (1978).

Η εκπληκτική ήθοιός Έντιθ Κλέβερ στο ρόλο της Λοττε στάθηκε ο πυρήνας που πάνω του οικοδομήθηκε το θέαμα Μεγάλο και μικρό. «Οι ήθοιοί αποτελούν στη δουλειά μου τον σημαντικότερο παράγοντα. Κάθε σοβαρή προσέγγιση κείμενου θέτει πρώτα ζήτημα ήθοιου», δήλωσε ο Στάν, αναφερόμενος στο έργο του Μπότο Στράους, στην κατακερματισμένη προσωπικότητα της ήρωίδας και τον έρμηευτικό άλλο της Έντιθ Κλέβερ.

«Ο Τσέχφ είναι ο συγγραφέας που έκανε έφοκτό το θέατρο του 20ού αιώνα ανηχέοντας το κοινωνικό ύπαστρωμα των ανθρωπίνων συμπεριφορών, την ανηφατικότητα και το βάθος της ψυχής του ατόμου. Για τον ήθοιο το να παίζει Τσέχφ αποτελεί θεραπευτική άγωγή. Είναι λουτρό στα νερά ιαματικής πηγής για κάβαση από τις έκφραστικές περιπέτειες και τὰ εύκολα σχήματα όπου επί πέντε τουλάχιστον δεκαετίες δρέθηκε μπλεγμένος χάνοντας τον άτόφο πυρήνα και την καθαρότητα της Τέχνης του. Μπροστά στο τσεχο-

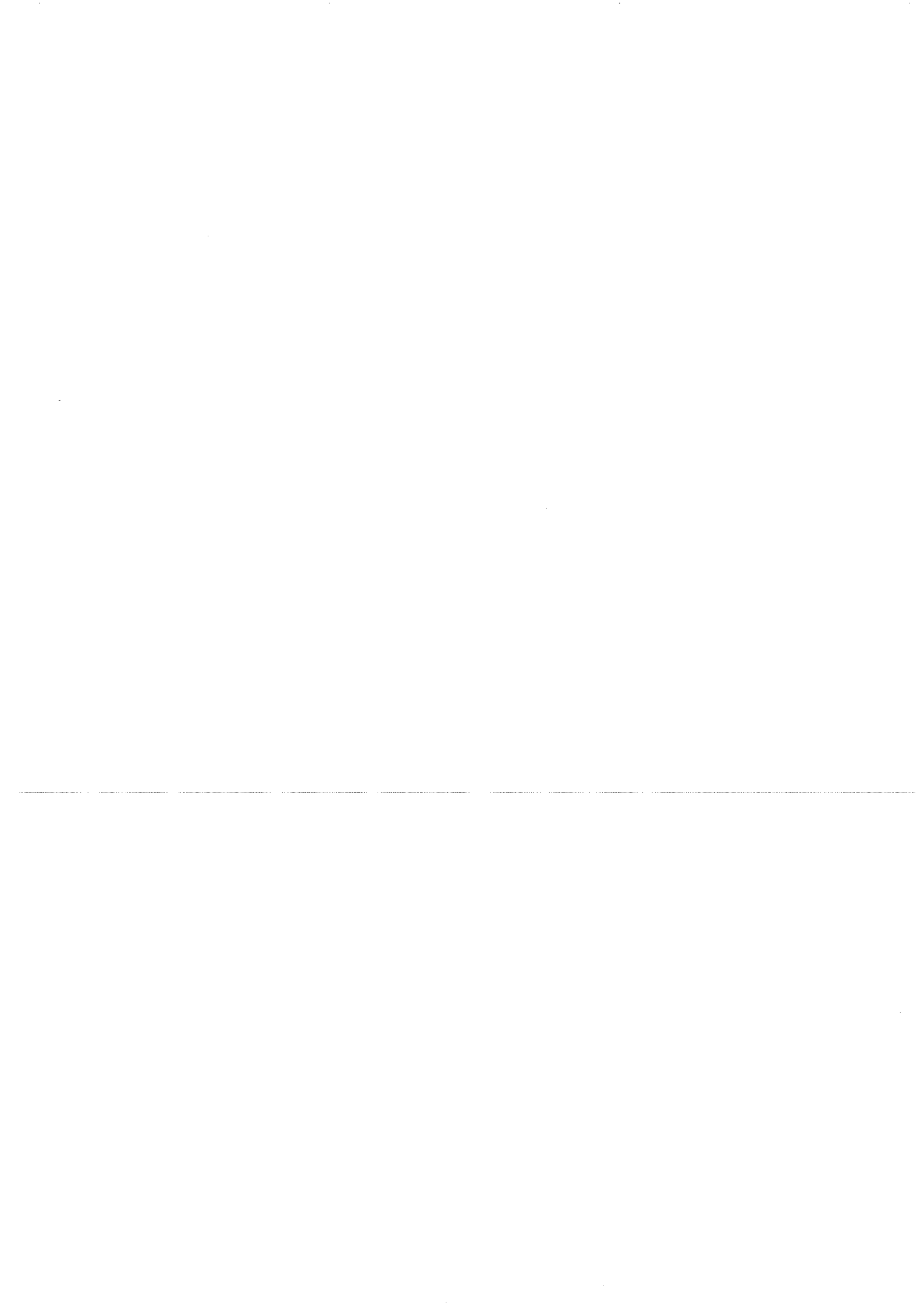


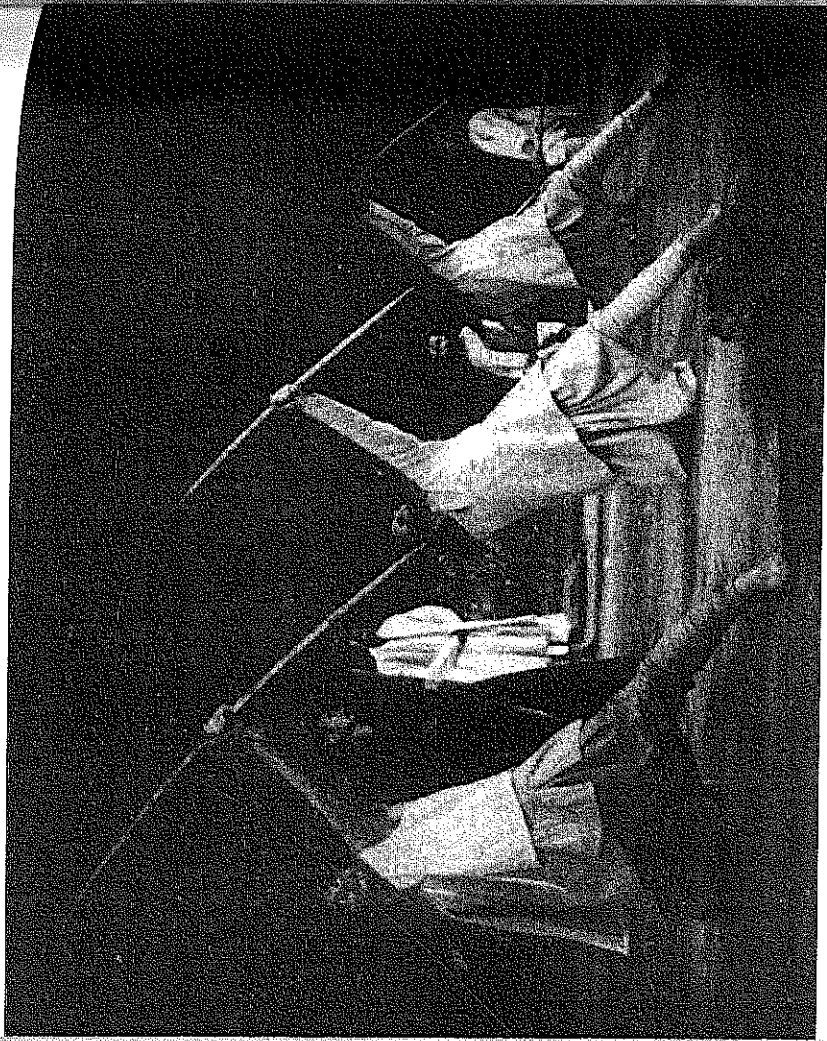
Ανάμεσα σε Δύο Σιωπές

Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΝΤΕΪΛ ΜΟΦΙΤ







V. Πολυπολιτισμικότητα

Μαχαμχαράτα (1985)

«Η *Μαχαμχαράτα* είναι ένα εξαιρετικά πυκνό, πολυσύνθετο έργο, το οποίο σ' ένα επίπεδο πραγματεύεται τις ψυχολογικές παρεξηγήσεις που μπορούν να εμφανιστούν στο εσωτερικό οποιασδήποτε οικογένειας. Σ' ένα άλλο επίπεδο, πραγματεύεται την ουσία της πολιτικής, το τι οδηγεί στις φαρτίες, στη διαμάχη, στη σύγκρουση! Σ' ένα ακόμη μεγαλύτερο επίπεδο, μιλάει για το πώς γίνεται ο πόλεμος, και σ' ένα ευρύτερο ακόμη επίπεδο, γι' αυτό καθαυτό το νόημα της σύγκρουσης, όχι στην κλίμακα της κοινωνίας, αλλά της ανθρωπότητας, ή —θα μπορούσαμε να πούμε— ακόμη και σε κλίμακα κοσμικής ύπαρξης». (σελ. 150)

Φωτογραφία: Gilles Abegg

Η πολυπολιτισμικότητα, ένας προβληματισμός που διαρκώς επανέρχεται στις παρατηρήσεις του Μπρουκ, ήταν ουχιά και το θέμα των ερωτήσεων που του απευθύνονταν. Το θέμα δικαιούται μια δική του ενότητα, αλλά συχνά είναι δύσκολο να απομονωθεί από άλλους προβληματισμούς των οποίων αποτέλεσε μέρος.

Η συντονιστρια ενός πάνελ με τον αόριστο τίτλο ΣΑΙΕΠΗΡ, ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, ίσως άθελά της, προετοίμασε το έδαφος για μια έκτακτη επίδειξη της οξύδερκείας και της νοητικής δεξιότητάς του Μπρουκ. Παρεκκλίνοντας από το τυπικό σχήμα των ερωταποκρίσεων, η συντονιστρια ζήτησε από το κάθε μέλος του τριμελούς πάνελ να διατυπώσει ένα ερώτημα προσωπικού ενδιαφέροντος από την αρχή της συζήτησης. Κατόπιν ζήτησε επιπλέον ερωτήσεις, άσχετες μεταξύ τους, από τα μέλη του ακροατηρίου. Αντιμέτωπος ταυτόχρονα με πέντε επερόκλητες ερωτήσεις, ο Μπρουκ άρχισε να μιλά. Γρήγορα έγινε φανερό ότι σκόπευε να δώσει μία μόνο απάντηση, συνθέτοντας και τις πέντε ερωτήσεις μαζί. Ακολουθεί η απάντησή του.

Η αναφορά στις ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΜΕ ΛΕΙΟΣΗΜΕΙΟΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ έχει ως αντικείμενό την ταινία που γύρισε ο Μπρουκ το 1979. Ο Γκεόργκι Ιβάνοβιτς Γκοερτλέφ (1866-1949) ήταν φιλόσοφος και πνευματικός διδάσκαλος. Παρόλο που έχουν τον ίδιο τίτλο, ο Μπρουκ έχει γράψει στο ΕΝΑΣ ΑΛΛΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ότι η ταινία του «έχει εντελώς διαφορετική δομή από το βιβλίο του Γκοερτλέφ». Η πολύ προσηπτική και έντονη σχέση του Μπρουκ με τη διδασκαλία του Γκοερτλέφ αποτυπώνεται διεξοδικά στο βιβλίο ΝΗΜΑΤΑ ΧΡΟΝΟΥ.

Η φράση «κατασκαπτοι του Θεού» είναι από τον ΒΑΣΙΛΙΑ ΔΗΡ, πράξη Ε', σκηνή 3η, στίχοι 16-17. Η φράση «Χρόνος με ένα δώρο δακρύων» είναι από το Χορικό («Πριν από την αρχή των χρόνων») στο έμμετρο δράμα του Α. Τ. Σουίνμπερν Η ΑΥΛΑΝΤΗ ΣΤΗΝ ΚΑΛΥΔΩΝΑ (1865).

Και μοιλοότι η τελευταία ερώτηση προέρχεται από προηγούμενη συνάντηση, δύσκολα θα φανταζόμουν πιο ταπεινά, πιο ικανοποιητική ανακεφαλαίωση από την απάντησή που απέσπασε.

Ερώτηση: Πώς εξελίχθηκε η προσπάθεια διεθνούς συνεργασίας στην πιο πρόσφατη μείζονα δουλειά σας; Θέλω να πω, διατηρήσατε την αίσθηση του συμβάντος που αποτελεί καρπό διεθνούς συνεργασίας, την περιορίσατε ή την επεκτείνατε, ή τη μετατρέψατε σε κάποιο σχήμα που ανταποκρίνεται στα όποια καλλιτεχνικά ερωτήματα σας απασχολούν τώρα;

Ερώτηση: Έχετε ανεβάσει δύο φορές την *Τρικυμία*, την πρώτη φορά με τον Γκίλγκουντ στο Σπράτφορντ, και την άλλη, την πιο πρόσφατη, με τον διεθνή θίασό σας. Με ποια έννοια άλλαξε το έργο για σας; Με ποια έννοια έγινε ένα διαφορετικό έργο;

Ερώτηση: Είμαι πολύ περίεργος για το *Συναντήσεις με αξιοσημείωτους ανθρώπους* — θέλω να μάθω εάν μου λέγατε ένα παραμύθι για να μου μεταδώσετε κάποια αλήθεια, ή εάν πιστεύατε ότι υπήρχε πραγματικά ένας επίγειος παράδεισος, και πώς αυτό επηρέασε ενδεχομένως τη δουλειά που κάνατε.

Ερώτηση: Μήπως θα μπορούσατε να μας πείτε περισσότερα για το πραγματικό νόημα της πολυπολιτισμικότητας και για το τι σημαίνει αυτή για σας;

Ερώτηση: Πάντα με μπερδεύει κάπως ο όρος «πολιτικό θέατρο». Θεωρώ ότι κάθε είδους θέατρο είναι από τη φύση του πολιτικό. Τι θα πει μη πολιτικό θέατρο;

Πίτερ Μιρρουκ: Χαίρομαι που έχω μια σειρά τόσο δύσκολων ερωτήσεων, γιατί με οδηγεί, με αναγκάζει, να πάω

κατευθείαν στη ουσία. Η ουσία, προφανώς, είναι το γεγονός ότι στη βάση όλων αυτών που συζητάμε βρίσκεται η ζωή. Αυτό είναι προφανές σε όλους μας. Η ζωή είναι κάτι το αναπόφευκτο. Σταδιακά, από κάτι άμορφο, η ζωή αποκτά μορφές, είτε αυτό συμβαίνει στη ζωή ενός μωρού που μεγαλώνει, είτε στη ζωή μιας κοινωνίας ή ενός ιστορικού κύκλου. Σταδιακά η ζωή παίρνει μορφές που γίνονται όλο και πιο διαφορετικές, όλο και πιο σύνθετες.

Όταν μιλάμε για πολιτισμό, ο πολιτισμός δεν είναι η τελευταία λέξη. Δεν μας προσδιορίζει όλους απλώς ο πολιτισμός μας· αυτός είναι ήδη κάτι δευτερεύον. Νομίζω ότι αν δεν το αποδεχτούμε αυτό, σε όλα τα υπόλοιπα θα υπάρχει πλήρης σύγχυση. Εάν κάποιος πιστεύει ότι η ταυτότητα ενός ανθρώπου, το προσδιοριστικό στοιχείο ενός ανθρώπου, και συνεπώς η αλήθεια ενός ανθρώπου, είναι ο πολιτισμός του, τότε αρνείται κάτι πολύ πιο σημαντικό. Ο ζωντανός άνθρωπος είναι ζωντανός άνθρωπος· αυτό είναι το κοινό γνώρισμα όλης της ανθρωπότητας. Απ' αυτή τη βάση, αναπτύσσονται σιγά-σιγά οι πολιτισμικές διαφορές, γίνονται όλο και πιο έντονες, και τελικά οξύνονται σε ακραίο βαθμό λόγω των μοιραίων συγκρούσεων κάθε μορφής. Οι συγκρούσεις κάνουν ακόμη πιο σαφείς τους διαφορετικούς προσδιορισμούς που αποκτά ο κάθε άνθρωπος. Αυτές είναι διαδικασίες που δεν περνούν από το χέρι μας, που δεν μπορούμε να τις αρνηθούμε, ούτε να τις αλλάξουμε· έτσι είναι ο κόσμος, και το μόνο πράγμα που μας αφορά, το μόνο που μας ενδιαφέρει, είναι να κατανοήσουμε αυτές τις διαδικασίες.

Ο κόσμος, από τη φύση του, είναι ένας περίπλοκος τόπος· η ζωή είναι μια περίπλοκη διαδικασία, η οποία, στη ρίζα

της, είναι εξαιρετικά απλή. Άρα, ό,τι συζητάμε σήμερα τ' απόγευμα και ό,τι συνδέει όλες αυτές τις ερωτήσεις, είναι ακριβώς αυτή η εξέλιξη απ' το απλό στο περίπλοκο. Επειδή στο θέατρο όλα είναι πιο συγκεντρωμένα και, κατά συνέπεια, μπορούμε να τα δούμε καθαρότερα, αυτή η ενδίδμεση περιοχή, που κανονικά για μας είναι τόσο συγκεχυμένη, μπορεί να φωτιστεί, να φωτιστεί κυριολεκτικά — όπως ακριβώς φωτιζόμαστε τώρα εμείς, επειδή καθόμαστε σ' έναν μικρό χώρο, επειδή ένα σωρό μάτια είναι στραμμένα πάνω σε τέσσερα άτομα, κι έτσι φαινόμαστε πιο καθαρά παρά εάν ήμασταν όλοι ανακατεμένοι μες στο πλήθος όπως χθες το βράδυ στο διάδρομο.

Όταν πρωταρχίσαμε να δουλεύουμε με ήθονοιους από πολλά διαφορετικά μέρη του κόσμου, σκοπός μας δεν ήταν να εφαρμόσουμε την αρχή της διαπολιτισμικότητας. Αυτό είναι απλώς ένα οδόγυκαν' είναι απλώς μια κουβέντα. «Εμπρός να γίνουμε διαπολιτισμικοί, να γίνουμε διαφυλετικοί». Και μόνο που μιλάμε μ' αυτόν τον τρόπο, φανερώνουμε μια μεγάλη πολιτισμική και φυλετική προκατάληψη. Δεν πρόκειται γι' αυτό.

Πρόκειται και πάλι για κάτι πολύ απλούστερο: ότι κάθε άνθρωπος είναι ατελής. Κάθε άνθρωπος, συνεπώς, χρειάζεται απεγνωσμένα κάτι από έναν άλλο άνθρωπο. Κι αυτό που χρειάζεται από τον άλλο δεν είναι μόνο το βαθύ αίσθημα της συντροφικότητας που ενώνει τους ανθρώπους, αλλά και η αίσθηση ότι αυτό που φέρει ο άλλος μπορεί ν' αναπτύξει και να συμπληρώσει αυτό που μπορώ να προσφέρω εγώ. Αυτό είναι και το σημαντικότερο σε κάθε ανθρώπινη σύμπραξη. Όταν αρχίσαμε τη δουλειά μας στο Διεθνές Κέ-

ντρο, το πρώτο-πρώτο έργο που κάναμε μαζί ήταν ένα παραμύθι των Ιερών με τίτλο *Οι πέντε υπηρέτες*, που το παραιοίδοσαμε σε παιδιά κάποια Χριστούγεννα. Μιλάει για έναν ήρωα που ξεκινάει να σώσει μια ηρωίδα την οποία, δεν θυμάμαι καλά, την έχουν απαγάγει ή βρίσκεται σε κίνδυνο στην άλλη άκρη του κόσμου. Ο ήρωας δεν είναι αρκετά δυνατός γι' αυτόν τον απίστευτα δύσκολο άθλο, και καθοδόν βρίσκει πέντε ανθρώπους. Απ' αυτούς τους πέντε, δεν θυμάμαι τις λεπτομέρειες, αλλά, χονδρικά, ένας έχει εξαιρετικά δυνατή όραση και μπορεί να δει ό,τι μικροσκοπικό συμβαίνει τρία μίλια μακριά, άλλος έχει εξαιρετική ακοή και μπορεί ν' ακούσει μια καρφίτσα να πέφτει στην άλλη άκρη του κόσμου, άλλος έχει την ικανότητα να πίνει όλο το νερό μιας λίμνης κι έτσι μπορεί να διασχίσει τη λίμνη που για όλους τους υπόλοιπους θα ήταν εμπόδιο, κι ένας άλλος έχει την αυνηθίστη ικανότητα να είναι πολύ ζεστός ή πολύ κρύος όποτε το θελήσει, πράγμα που του επιτρέπει να περνάει ζεστός μέσα από ένα παγόβουνο και να είναι δροσερός κάτω απ' τον καυτό ήλιο. Όλοι μαζί φτιάχνουν μια ομάδα, κι έτσι μπορούν να περάσουν όλες τις δοκιμασίες και τις προκλήσεις. Σ' αυτή την πολύ απλή ιστορία βρίσκεται το πραγματικό νόημα ενός διεθνούς θιάσου.

Σ' έναν πολιτισμό, οι άνθρωποι έχουν σώματα που, από την παιδική ηλικία και την παράδοσή τους, είναι ανεπτυγμένα πολύ καλύτερα απ' όσο θα μπορούσαν ποτέ ν' αναπτυχθούν τα δικά μας. Υπάρχουν άλλοι πολιτισμοί που, στην πορεία ίσως μιας χλιστείας, έχουν δημιουργήσει μια διαφορετική οχέση μεταξύ αυτού που συμβαίνει στο μυαλό και αυτού που συμβαίνει στα συναισθήματα. Υπάρχει ένας ολόκληρος δυτικός πολιτισμός που κυριαρχείται από την ικανότητα

ορθολογικής σκέψης, ανάλυσης και επιχειρηματολογίας. Όταν ερίαστε πολλοί μαζεμένοι, είναι το χειρότερο που μπορεί να συμβεί, αλλά για ανθρώπους που δεν έχουν διαμορφωθεί μ' αυτόν τον συγκεκριμένο τρόπο μέσα στον εικοστό αιώνα, είναι κάτι εξαιρετικά πολύτιμο. Είναι σαν να έχουμε την ικανότητα να ερίαστε ζεστοί και κρύοι, ή να πίνουμε όλο το νερό μιας λίμνης. Η βάση της διεθνούς ομάδας ήταν, και συνεχίζει να είναι, το γεγονός ότι το κάθε μέλος, όσο κι αν ώρες-ώρες χάνει την υπομονή του με τον άλλον, αναγνωρίζει ότι συνεργάζεται με κάποιον ο οποίος μπορεί να προσφέρει κάτι που δεν μπορεί να το προσφέρει ο ίδιος, και ότι οι δύο μαζί συγκροτούν ένα πεδίο πλουσιότερο όχι μόνο σε δεξιότητες, αλλά πλουσιότερο σε δυνατότητα κατανόησης. Όταν μια ομάδα έχει αυτή τη δυνατότητα, μπορεί να αισθανθεί και να κατανοήσει ένα θέμα πιο βαθιά απ' όσο μπορεί οποιοδήποτε άνθρωπος μόνος του.

Η *Μαχημπαράτα* είναι ένα εξαιρετικά πυκνό, πολυσύνθετο έργο, το οποίο σ' ένα επίπεδο πραγματεύεται τις ψυχολογικές παρεξηγήσεις που μπορούν να εμφανιστούν στο εσωτερικό-οποιασδήποτε οικογένειας. Σ' ένα άλλο επίπεδο, πραγματεύεται την ουσία της πολιτικής, το π οδηγεί στις φαστριές, στη διαμάχη, στη σύγκρουση. Σ' ένα ακόμη μεγαλύτερο επίπεδο, μιλάει για το πώς γίνεται ο πόλεμος, και σ' ένα ευρύτερο ακόμη επίπεδο, γί' αυτό καθαυτό το νόημα της σύγκρουσης, όχι στην κλίμακα της κοινωνίας, αλλά της ανθρωπότητας, ή —θα μπορούσαμε να πούμε— ακόμη και σε κλίμακα κοσμικής ύπαρξης. Ποιο είναι το νόημα της σύγκρουσης; Είναι εντελώς αρνητική; Έχει κάποιο θετικό νόημα; Πώς μπορούμε να το συμπεριλάβουμε στην προσπάθεια κατανόησης όλου του κύκλου της ανθρωπίνης δι-

μιουργίας; Τεράστια η έκταση των θεμάτων. Αυτή η μετάβαση, λοιπόν, από τις μικρές ψυχολογικές αντιδράσεις ενός ανθρώπου που ζηλεύει έναν άλλον, μέχρι ολόκληρο τον κύκλο της δημιουργίας και της καταστροφής, υπάρχει αυτούσια μέσα στη *Μαχημπαράτα*. Ενώ όλα αυτά τα θέματα πήραν μορφή στην Ινδία, μέσα σ' έναν ινδουιστικό πολιτισμό, σε μια ορισμένη ιστορική στιγμή, όπως μπορείτε να διαπιστώσετε τώρα ακριβώς που τα αναφέρουμε, κανένα απ' αυτά τα θέματα δεν ανήκει σ' έναν μόνο πολιτισμό. Μήπως ανήκει σ' έναν πολιτισμό το θέμα της δημιουργίας και της καταστροφής του σύμπαντος; Μήπως ανήκει σε μια ιστορική περίοδο; Μήπως αφορά κάποιον περισσότερο ή λιγότερο από κάποιον άλλον; Μήπως το θέμα του μίσους μέσα σε μια οικογένεια ανήκει περισσότερο σ' έναν πολιτισμό ή σε μία ιστορική περίοδο; Όχι. Αυτό που ανήκει σ' έναν μόνο πολιτισμό και σε μία ιστορική περίοδο είναι ο συγκεκριμένος μύθος — ο τρόπος που αυτά τα μεγάλα θέματα μετατρέπονται σε μύθο, όπως το παραμύθι του νεαρού που πάει να σώσει την κοπέλα και πρέπει να βρει πέντε ανθρώπους να τον βοηθήσουν. Είναι η μορφή που παίρνει ο μύθος προκειμένου αυτά τα θέματα να πάψουν να είναι αφηρημένες ιδέες και να κατέβουν στον κόσμο μας, να γίνουν αλήθειες. Κι επειδή κατεβαίνουν στον κόσμο μας και γίνονται αλήθειες, μ' αυτή την έννοια μπορούν και να παχτούν. Μπορούμε να τις μεταδώσουμε στους άλλους μέσω ανθρώπων σωμάτων που κινούνται. Στο κάτω-κάτω, αυτό σημαίνει «παίζω».

Το σημαντικό για μας, λοιπόν, ως προς αυτή τη θεματολογία και τη διεθνή ομάδα, ήταν ακριβώς το ίδιο στη *Μαχημπαράτα* όπως και στην *Τρικυμία*. Στο τέλος η ομάδα περιλάμβανε άτομα από κάπου είκοσι, νομίζω, χώρες. Το κά-

θε άτρομο έγιώθε ότι αυτός ο μύθος ήταν δικός του. Όταν, όμως, αρχίσαμε να δουλεύουμε, είδαμε ότι ο ένας εμπλούτισε την ανάλυσή του άλλου. Ενώ κανένας από μας δεν μπορούσε μόνος του να κάνει τη μετάβασή από την ιδιωτική ζωή στα παγκόσμια θέματα που αγγίζουν όλη την ανθρωπότητα, μαζί κατορθώσαμε να αισθανθούμε και να ειοχωρήσουμε ο ένας τις πολυεπίπεδες πτυχές του μύθου, εξετάζοντας τον από πολλές οπτικές γωνίες και ανταλλάσσοντας διαφορετικές απόψεις — απόψεις που δεν ήταν τόσο διανοητικές απόψεις, όσο ζωντανές απόψεις ανθρώπων που δουλεύουν μαζί μια σκηνή και την εξελίσσουν μαζί, δηλαδή μετέχουν σε μια διαδικασία που εμπειριέχει τη διαρκή ανταλλαγή απόψεων. Αυτό που υλοποιήθηκε δεν ήταν η άποψη ενός μόνο ανθρώπου, ούτε του συγγραφέα ούτε του σκηνοθέτη ούτε οποιουδήποτε απ' τους ηθοποιούς, αλλά ένα συλλογικό προϊόν. Όταν το παρουσιάσαμε σε θέατρο, μπισοστά σε θεατές, το παρουσιάσαμε για να το μοιραστούνε ζωντανά και να το αναπτύξουμε μαζί μ' αυτούς τους θεατές. Και μ' αυτό, παίζαμε στο Δος Αντζέλες, παίζαμε στη Νέα Υόρκη, παίζαμε στην Αυστραλία, παίζαμε στη Δανία, παίζαμε στη Σκωτία, παίζαμε στην Ιαπωνία, και, κατά κάποιον τρόπο, δεν υπήρχε κανένα μυστήριο. Σε καθένα απ' αυτά τα μέρη, αυτός ο ινδικός, ινδουιστικός μύθος είχε διαφορετική αναπαράσταση ως προς τις λεπτομέρειες. Προφανώς, το γιαιπωνέζικο κοινό ανέδρασε διαφορετικά σε κάποια λεπτομέρεια απ' ό,τι το σκωτοέζικο κοινό. Όχι όμως στην ουσία, γιατί, με τον ίδιο τρόπο, το σκωτοέζικο κοινό ανέτρεξε στη μυθολογία του, μια σκανδιναβική μυθολογία που, όπως ευρέως πιστεύεται, συνδέεται με την ινδική μυθολογία. Στο βάθος-βάθος, πάντα υπάρχουν οι ρίζες της ανθρώπινης εμπειρίας, κι έτσι ο μάγκας από τη Γλασκώβη,

με τη νοοτροπία του πεζοδρομίου, ξαφνικά βρίσκειται να κάθεται εκεί και να διασκεδάζει στο επίπεδο του πεζοδρομίου με μια ιστορία που θα μπορούσε να συμβάλει οήμερα, κι ωστόσο τον αγγίζει κάτι που τον στέλνει κατευθείαν πίσω στο κελτικό και σκανδιναβικό συλλογικό αυνεϊδητο και στη μυθολογία του. Αυτό τον ενώνει με κάτι που προέρχεται από την Ινδία, και τον ενώνει κατευθείαν με τους Ιάπωνες, οι οποίοι, σωματικά, ανέδρασαν εντελώς διαφορετικά. Οι Σκωτοέζοι γελούσαν και αντιδρούσαν και μετά έμεναν σιωπηλοί, ενώ οι Ιάπωνες κάθονταν ακίνητοι επί εννέα ώρες, εκτός απ' το φινάλε, στη σκηνή της μάχης, όταν, εκεί που νομίζαμε ότι δεν κινούνται καθόλου, διακρίναμε να τρέχουν δάκρυα στα μάγουλά τους καθώς έβλεπαν αυτή την ιστορία αφανισμού.

Αυτό είναι ο πολιτισμός. Είναι εξωτερικοί τρόποι για να εκφράσεις κάτι. Όσο καταβαλεις την πυραμίδα προς τη βάση, όλες αυτές οι επιφανειακές διαφορές εξαφανίζονται, και η εμπειρία είναι η ίδια γιατί προέρχεται από την ίδια πηγή. Με τον ίδιο τρόπο, ο Σαίξπηρ έγραφε ένα έργο που λέγεται *Η τρικυμία*. Πιστεύω ότι είναι εντελώς άνευ σημασίας το ποιος ήταν ο Σαίξπηρ. Θέλω να πω, μπορεί κανείς να γράψει επ' αυτού ολόκληρα βιβλία, μπορεί να αποδείξει ή να καταρρίψει θεωρίες, όσε που προσφέρει ο ένα σκωρ άνθρωπος δουλειά για μια ολόκληρη ζωή, για την οποία πληρώνονται καλά, κι έτσι δοξάζει το Θεό όποιος σήμερα δεν είναι άνεργος. Υπάρχουν σαιξπηριστές που έχουν αποδείξει ότι ο δέκατος πέμπτος Κόμης του Νόρφολκ είχε έναν ξάδερφο που έγραφε στην πραγματικότητα τα έργα του Σαίξπηρ και τα πέρασε λαθραία από την πίσω πόρτα του ανακτόρου της Ελινόβετ. Το γεγονός ότι υπάρχουν τέτοιες

θεωρίες είναι πολύτιμο, γιατί επιφορτίζει άλλη μια γενιά με το έργο της κατάρριψής τους, κι έτσι αυτές οι εργασίες περί Σαίξπηρ συνεχίζονται επ' άπειρον. Αλλά από τη δική μας σκοπιά, δεν έχει καμία απολύτως σημασία ποιος ήταν. Δεν έχει σημασία ποιες ήταν οι προσωπικές του απόψεις, γιατί δεν μπορούμε να τις αποδείξουμε· είναι θέμα γούστου και αντίληψης. Το μόνο που ξέρουμε είναι ότι υπάρχουν ορισμένα έργα, και υπάρχουν σήμερα επειδή δεν έχουν εκπέσει στο πέραςμα των αιώνων.

Ποτέ η Αγγλία δεν γνώρισε άλλη περίοδο τέτοιας υπερπραγωγής στο αγγλικό θέατρο, όσο στους ελισαβετιανούς χρόνους. Γράφτηκαν κάπου εικοσιπέντε χιλιάδες κείμενα. Καμία θεωρία περί συνομωσίας δεν μπορεί να εξηγήσει γιατί παραμερίστηκαν εικοσιπέντε χιλιάδες έργα ενώ ο Σαίξπηρ, επειδή είχε κάποιους σημαντικούς φίλους, κατάφερε να προωθήσει τα έργα του, χάρη σε μια συνομωσία που θα μπορούσε να διαρκεί μέχρι σήμερα. Άρα, είναι απλούστερο να λέμε ότι αυτά τα κείμενα έχουν κάποιες αρετές.

Εάν αυτά τα κείμενα έχουν κάποιες αρετές, τις έχουν επειδή, για μυστηριώδεις μάλλον λόγους, όταν γράφεις, μπορείς να γράψεις σ' ένα επίπεδο όπου, μολονότι οι λέξεις δεν αλλάζουν, οι δυνατότητες που ανοίγουν είναι ανεξάντλητες. Είναι ένα μυστήριο. Είναι μυστήριο πώς, αντί να γράφεις μια κλειστή φράση που έχει μόνο ένα νόημα, γράφεις μια ανοιχτή φράση που έχει άπειρα νοήματα. Πάρτε τη φράση του Σαίξπηρ: «και θα νιώθουμε το μυστήριο των όντων, σάμπως να 'μαστε κατάσκοποι του Θεού».¹⁹ Πάρτε τώρα αυτή την πρόταση και δείτε απλώς τι περιέχουν οι λέξεις. Θα νιώθουμε το μυστήριο. Ποιο μυστήριο; Κάτι πολύ απλό. Μυστήριο

των όντων. Τι είναι αυτό; Το μυστήριο των όντων, αλλά με ποιον τρόπο; Σάμπως να 'μαστε κατάσκοποι του Θεού. Προσπαθείς να το καταλάβεις. Προσπαθείς να φανταστείς ότι παίρνεις ένα φύλλο χαρτί και τραβάς γραμμές που ξεκινούν από καθεμιά απ' αυτές τις λέξεις, και βλέπεις τι συνειρμούς σου προκαλούν, πώς διασταυρώνονται μετάξυ τους· μπορείς ίσως απ' αυτή την απλή φράση, να φτάσεις σε κάτι σχεδόν τόσο σύνθετο όσο ολόκληρη η *Μαχαμπαράτα*. Μόνο μ' αυτό, με το να στοχαστείς ποιο θα μπορούσε να είναι το μυστήριο των όντων κι έπειτα απλώς να το βάλεις δίπλα-δίπλα στο «κατάσκοποι του Θεού», και θα δεις ότι, για άλλη μια φορά, μπορείς να προσφέρεις δουλειά σ' όλους τους άνεργους, να γράφουν βιβλία προσπαθώντας να το ερμηνεύσουν. Αλλά κανένας δεν θα μπορέσει να έχει τον τελευταίο λόγο. Θέλω να πω, μόνο ένας επιρμημένος και ανόητος θα έλεγε: «Μπορώ να εξηγήσω μια για πάντα τι σημαίνει η φράση». Σημαίνει ότι το μεγαλείο της έγκειται στο γεγονός ότι είναι ανεξάντλητα ανοιχτή. Σ' αυτήν, τώρα, μπορείς να αντιτάξεις μιαν άλλη. Σκεφτόμουνα μια φράση πριν λίγο καιρό. Για να δω αν μπορώ να τη θυμηθώ. Είναι ενός... δεν ξέρω, ίσως ξέρει κάποιος από σας, ενός διαπρεπούς βικτοριανού ποιητή όπως ο Σουίνπερν ή ο Κόβεντρι Πατμορ. Δεν ξέρω ποιου από τους δύο είναι, αλλά λέει το εξής: «Χρόνος μ' ένα δώρο δακρύων, θλίψη μ' ένα ποτάρι που ξεχειλίζει». Εσείς, φαίνεται να το ξέρετε...

Απάντηση: Είναι του Σουίνπερν.

Πάτερ Μπρουκ: Του Σουίνπερν. Ας πάρουμε τώρα αυτή τη φράση που ηχεί μελωδικά και ποιητικά και πολύ ωραία, κι ας δούμε τι περιέχει. Το «Χρόνος μ' ένα δώρο δακρύων»

ηχεί πολύ όμορφα. Τι μας δίνει για να στοχαστούμε; «Χρόνος μ' ένα δώρο δακρύων». Μ' άλλα λόγια, ένα αρκετά απλό, αδίστακτο νόημα. Και τώρα έρχεται η θλίψη μ' ένα ξέχειλο ποτήρι. «Χρόνος μ' ένα δώρο δακρύων, θλίψη μ' ένα ποτήρι που ξεχειλίζει». Δεν νομίζω ότι μπορεί κανείς να λύσει το πρόβλημα της ανεργίας μ' αυτούς τους δύο στιχούς, γιατί, αν τους βάλεις δίπλα-δίπλα, δεν έχουν αυτό που θα σε προκαλέσει πραγματικά να φτάσεις ως το βόθος της ίδιας σου της ικανότητας να σκέφτεσαι και να αισθάνεσαι και να στοχάζεσαι, και μετά να δεις πώς, μαζί με άλλους ανθρώπους, μπορείτε να μεγεθύνετε και να εμπλουτίσετε τη σκέψη. Πολύ γρήγορα θα διαπιστώνατε ότι έχετε εξαντλήσει απ' αυτή την όμορφη φρόση του Σουίνμπερν σχεδόν όλες τις δυνατότητές της. Βλέπετε την ειδοποίησή διαφορά ανάμεσα στις δύο ποιότητες που χαρακτηρίζουν εν γένει την ποιητική γραφή μας. Βλέπετε ότι η διαφορά είναι περισσότερο από χλίδα τους εκατό· είναι δύο εντελώς διαφορετικά πράγματα. Εξαιτίας αυτής της ποιότητας, για να επιστρέψουμε στην ανεξάντλητη φρόση, ένα έργο όπως *Η τρικυμία* είναι εξίσου ανεξάντλητο.

Το ανέβασα για πρώτη φορά πριν από τριάντα χρόνια, με επαγγελματίες ηθοποιούς του Ρόιαλ Σαίξπηρ Κόμπανυ, με τον μεγάλο ηθοποιό Τζον Γκίλλκουντ στον πρώτο ρόλο. Τότε είχα πίσω μου κατά τριάντα χρόνια λιγότερη δουλειά. Και ήταν διαφορετική εποχή. Ήταν η δεκαετία του πενήντα· ήταν μια εντελώς διαφορετική στιγμή της παγκόσμιας και της αγγλικής ιστορίας. Νομίζαμε ότι δουλεύουμε με το δικό μας τρόπο, αλλά ήμασταν, φυσικά, επηρεασμένοι απ' όλα τα ρεύματα της εποχής στο Στρέιτφορντ και στην Αγγλία. Τριάντα χρόνια μετά απ' αυτό, στο Παρίσι, μετά τη *Μαχαμπιχαράτα*, με μια διεθνή ομάδα ηθοποιών, πολλοί

απ' τους οποίους ήταν μαζί μας από τότε που ξεκίνησε αυτή η δουλειά, είχαμε ταξιδέψει στη Μέση Ανατολή, είχαμε ταξιδέψει στην Αφρική, και είχαμε περάσει μαζί πάρα πολλές εμπειρίες, μαζευτήκαμε να δουλέψουμε την *Τρικυμία*. Ήταν, προφανώς, σε διαφορετική στιγμή της παγκόσμιας ιστορίας. Ούτε μία λεπτομέρεια του πρώτου ανεβδόμητου δεν θα μπορούσε να έχει σχέση με το δεύτερο. Δεν γινόταν αλλιώς· κάτι δεν θα ήταν υγιές εάν υπήρχε έστω και η παραμικρή ομοιότητα. Αλλάς, εδώ, η εμπειρία του διεθνούς θιάσου στη *Μαχαμπιχαράτα* ενέτεινε ο' αυτή την ομάδα να δώσει περισσότερο στο έργο του Σαίξπηρ απ' ό,τι ο επαγγελματικός θιάσος του Στρέιτφορντ. Δεν θα γινόταν αναγκαστικά το ίδιο εάν ανεβάζαμε τον *Ερρίκο Δ', μέρος 1ο και 2ο*, γιατί ο *Ερρίκος Δ'*, που είναι σπουδαίο έργο, έχει τις ρίζες του στην αγγλική κοινωνική ιστορία. Ένας βρετανικός θιάσος έχει ίσως καλύτερες βάσεις από οποιονδήποτε άλλον για να καταπιαστεί μ' αυτό το έργο, αλλά η *Τρικυμία* διαδραματίζεται στο πουθενά. Δεν έχει θέση ούτε στο γεωγραφικό χώρο ούτε στο χρόνο. Είναι εντελώς μυθολογικό έργο, και μιλάει για τη μαγεία.

Επ' αυτού, τώρα, δεν έχω γνώρισει Ευρωπαίο ηθοποιό που να είχε μέσα του όχι μόνο πίστη στη μαγεία, αλλά έστω μια απλή εμπειρία της. Όταν ο Σαίξπηρ έγραψε το έργο του, η Αγγλία ήταν πολύ διαφορετική, ήταν μια χώρα όπου υπήρχαν ακόμη μάγισσες και προφήτες και όλο το υπόβαθρο που είχε τις απαρχές του στους Κέλτες και στους Δρυίδες και διαμόρφωσε την αγγλική ζωή. Όλα αυτά, σήμερα, τα έχει αφανίσει πλήρως η αστικοποίηση. Αντίθετα, για τον Αφρικανό ηθοποιό που έπαιξε τον Πρόδοιμο, κάθε στοιχείο της πλοκής είχε τη φυσική οπμασία του. Ήταν μεγα-

λωμένος μέσα σ' αυτή την παράδοση. Κι έδωσε ένα εντελώς διαφορετικό νόημα στο ρόλο του, όπως και ο άλλος Αφρικανός ηθοποιός που δούλεψε μαζί του κι έπαιξε τον Άριελ. Έδωσαν διαφορετικό νόημα, όχι επειδή ήταν διαφορετικής φυλής, αλλά επειδή ήταν μιας διαφορετικής, ζωντανής, παράδοσης. Αυτή η ζώσα παράδοση τροφοδότησε τη δουλειά τους. Υπάρχει ένα φθαρμένο κλίσε, ότι έχει ενδιαφέρον να βάλεις έναν μαύρο ηθοποιό να παίζει τον Κάλιμπαν, γιατί έτσι μπορείς να προβάλεις ένα σωρό συνθήματα αυτομάτως το έργο εμπίπτει στην κατηγορία των έργων για το ρατσισμό και την καταπίεση, κι επομένως ο έγχρωμος ηθοποιός παίζει τον καταπιεσμένο σκλάβο. Αυτόν τον τρόπο χρησιμοποίησης των φυλών ως συμβόλων, τον θεωρώ ολέθριο, απδιαστικό και ουσιαστικά προσβλητικό.

Για να κάνεις τη διανομή, πρέπει επίσης να πειραματιστείς και να δοκιμάσεις διάφορους συνδυασμούς, μέχρι να δεις τι κρύβει πραγματικά η θεμελιώδης φύση του κάθε ηθοποιού. Αυτή η θεμελιώδης φύση του φωτίζει το ρόλο με τρόπο που δεν μπορεί να φωτίσει κάποιος άλλος. Και ξαφνικά, δουλεύοντας μ' αυτόν τον τρόπο, ένα πράγμα που, κατά τα φαινόμενα, αποτελείται από κάθε είδους ετερόκλητα κομμάτια, γίνεται ομοιογενές. Γίνεται ενιαίο. Και νομίζω ότι, σ' αυτή την περίπτωση, η *Τρικυμία* δεν έγινε ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο σαιξπηρική· έγινε μια άποψη του έργου, μια σημαντική έκφράσή του, κάτι που δεν θα μπορούσε να γίνει μ' αυτόν τον τρόπο χωρίς τη συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων.

Τώρα, για να ολοκληρώσω αυτή τη μακρά αλυσίδα, μετά απ' αυτό το έργο συνεχίσαμε στο Παρίσι μ' ένα άλλο που λέγεται *Ο άνθρωπος που*, στα γαλλικά *L' Homme qui*, το

οποίο μιλάει αποκλειστικά για τον εγκέφαλο, τη νευρολογία, και δεν έχει κανένα στολίδι. Δεν είναι καν μοντέρνο, με την έννοια ότι η ίδια η ιστορία του δεν έχει τίποτα το εξωτερικό, εκτός από δύο οθόνες τηλεόρασης, επειδή είναι αναγκαίες σε ορισμένα σημεία της δράσης. Κατά τα άλλα, έχει τέσσερις ηθοποιούς, που ήταν και οι τέσσερις στην *Τρικυμία*, η δε έκφραση δίνεται σε ό,τι συμβαίνει μέσα στον εγκέφαλο. Πιστεύω πως το γεγονός ότι, και πάλι, αυτή η ιστορία δεν αντιμετωπίζεται νατουραλιστικά, με ανθρώπινους μόνον από ένα μέρος του κόσμου, αλλά παρουσιάζεται μέσα από μια ομάδα ηθοποιών που παίζουν διάφορους ασθενείς σε διαφορετικές ηλικίες, που παίζουν εναλλάξ γιατρούς και ασθενείς, κι ο ένας απ' αυτούς είναι Αφρικανός, ο άλλος είναι Ιάπωνας, ο άλλος είναι Γερμανός κι ο άλλος Γάλλος — και στην αγγλική διασκευή θα είναι Άγγλος — απλούστατα κάνει πιο φανερή την ουσιαστική πλευρά της ιστορίας. Ενισχύει περισσότερο την αίσθηση ότι αυτό που συμβαίνει στο θέατρο αφορά τους πάντες.

Ως εδώ, λοιπόν, νομίζω ότι έχω καλύψει το όλο θέμα, εκτός απ' την ερώτηση εκείνου του κυρίου για τη διδασκαλία του Γκουρτζιέφ. Τωσας να μη με πιστέψετε, αλλά νομίζω πως όλη αυτή την ώρα μιλούσα για την ερώτησή σας. Με έμμεσα το ρόπο. Το θέατρο είναι πάντα μια αντανάκλαση της πραγματικότητας. Για την ακρίβεια, αυτή την έκφραση χρησιμοποιούσε ο Γκουρτζιέφ. Σ' ένα βιβλίο του, χαρακτήριζε το θέατρο «κάτοπτρο της πραγματικότητας», κι αυτό σημαίνει πως ουδέποτε συμβαίνει στο θέατρο δεν είναι πραγματικό· είναι μια μίμηση, με την καλύτερη έννοια της λέξης. Γι' αυτό ακριβώς μπορούμε να το κοιτάζουμε. Δεν είναι η αλήθεια αυτή καθαυτή, αλλά μια έκφρασή της μέσα

από έναν καθρέφτη. Αυτό που συμβαίνει στο θέατρο είναι σαν μια μεταφορά· δεν είναι η ίδια η πραγματικότητα, αλλά σε βοηθάει να την καταλάβεις, γιατί η πραγματικότητα δεν είναι αυτό αλλά είναι σαν αυτό. Εάν, τώρα, δουλεύοντας μαζί με μια ομάδα ανθρώπων, μπορείτε ν' ανακαλύψετε ότι, για να συνεργαστείτε καλύτερα, χρειάζεται να καλλιεργήσετε ορισμένες συνθήκες εργασίας, ότι είναι καλύτερα να είστε ο ένας κοντά στον άλλον, ότι εκτιμάται μια δύναμη όταν συζητάτε κύκλο, γιατί ο κύκλος έχει μια φυσική δύναμη, αυτά είναι απλά πρακτικά πράγματα που θα τ' ανακαλύψετε μόνοι σας.

Εάν δεν ακούτε ο ένας τον άλλον, η δουλειά σας δεν θα έχει την ποιότητα που θα είχε εάν μαθαίνατε ν' ακούτε. Και το να ακούς δεν είναι τόσο εύκολο όσο φαίνεται. Τι σημαίνει πραγματικά να ακούς, τι είναι η πράξη της ακοής, είναι ένα μυστήριο. Αλλά από τη στιγμή που θ' ανακαλύψετε ότι αυτά είναι πρακτικά θέματα και ότι δεν μπορείτε να δουλέψετε χωρίς αυτά, ότι δεν μπορείτε να δουλέψετε χωρίς να είστε σε μια ορισμένη κατάσταση, ότι δεν μπορείτε να δουλέψετε χωρίς κάποια συγκέντρωση, ότι δεν μπορείτε να δουλέψετε χωρίς ν' ακούτε, και ότι δεν μπορείτε να δουλέψετε χωρίς ν' αναγνωρίζετε ότι, εάν κάτι εμφανιστεί, δεν είστε σοφός η αιτία, τότε θα διαπιστώσετε ότι έχετε γίνει, ο καθένας μεμονωμένα και όλοι μαζί, ένα ανοικτό εργασείο, ένα όργανο μέσω του οποίου μπορεί να εμφανιστεί κάτι που είναι πολύ πέρα από σας.

Όταν το διαπιστώσετε αυτό, θα καταλάβετε ότι η *Μαχα-μπαράτα*, που πραγματεύεται το σύνολο της ζωής, ή όποιο άλλο θέμα πραγματεύεται ακόμα και με απλοϊκό τρόπο το

σύνολο της ζωής, όταν έχει δουλευτεί από τους θεοποιούς, δεν είναι το ίδιο με μια πνευματική διδασκαλία, αλλά είναι μια *αντανάκλαση* των ίδιων πραγμάτων, σε μια ευκολότερη φόρμα. Στο θέατρο, πληρώνουμε πολύ λίγα και μπορούμε να πάρμε πολύ μακριά. Στη ζωή, για να τα πραγματοποιήσουμε όλα αυτά, απαιτείται κάτι απείρως πιο δύσκολο. Είναι απείρως πιο δύσκολο να τα εφαρμόσουμε στην πράξη. Το θέατρο δεν μπορεί ποτέ να είναι υποκατάστατο της ζωής, υποκατάστατο της ζωτανής εμπειρίας. Αλλά μπορεί να είναι μια μεταφορά που θα μας δώσει τη δύναμη να βουτήξουμε στη ζωή, γνωρίζοντας ότι θα είναι πολύ πιο δύσκολο από τη στιγμή που θα βγούμε απ' το θέατρο.

Δική μου πεποίθηση, θα έλεγα, είναι ότι, εάν το θέατρο πάρει μια κατάσταση σύγκρουσης και την ξεδιπλώσει, εάν παρουσιάζει τις πιο αρνητικές πλευρές της και ταυτόχρονα συνηθίζει στον θεατή ένα πολύ θετικό συναίσθημα, αυτό είναι πολιτική πράξη. Τότε αυτός ο θεατής βγαίνει δυνατοτέρως. Νομίζω ότι αυτό ακριβώς γινόταν με την αρχαιοελληνική τραγωδία, ότι σύσσωμοι οι πολίτες έμπαιναν στο θέατρο, έβλεπαν πόσο μοιραίες είναι ορισμένες συμφορές στη ζωή, και ξαναγύριζαν στην πόλη, δυνατότεροι, για να προχωρήσουν στο πολύ δυσκολότερο ερώτημα του πώς θα ζήσουν την επόμενη μέρα. Αυτό πιστεύω ότι συνέβαινε στην τραγωδία.

Νομίζω ότι εδώ ακριβώς πρέπει να είμαστε προσεκτικοί με το πολιτικό θέατρο. Εάν παρουσιάσουμε μια πραγματική αδικία, εάν, για παράδειγμα, καθόμαστε αυτή τη στιγμή άνετα εδώ στο Ντάλας και κάνουμε έναν αυτοσχεδρισμό που δείχνει έναν ελεύθερο σκοπευτή να σκοτώνει ένα παιδί

στη Βουσία, τότε προκύπτει ένα μεγάλο ερώτημα. Άραγε αφυπνίζουμε ανάμεσά μας κάτι θετικό, ή μήπως απλώς χρησιμοποιούμε την αγανάκτησή μας για να γίνουμε πιο αρνητικοί απ' όσο ήμασταν; Και αν το πολιτικό θέατρο είναι μονόπλευρο, όσο δίκαιος κι αν είναι ο σκοπός του, εάν ταυ-τόχρονα δεν οδηγεί μόνο σε δράση αλλά και σε δράση με-υγιή τρόπο, τότε το πολιτικό θέατρο αναπαράγει τις συνθή-κες που προκαλούν την ίδια την κατάσταση που καταγγέ-λει. Αυτό, νομίζω, πρέπει πάντα να το σταθμίζουμε, γιατί υπάρχουν στιγμές που τα ζητήματα είναι τόσο καυτά ώστε δεν μπορούμε να παραμένουμε σιωπηλοί. Πρέπει, όμως, να διαβλέπουμε τον κίνδυνο μήπως η κραυγή διαμαρτυρίας σπρώχνει το καρφί να χωθεί πιο βαθιά, αντί να μας βοηθή-σει να το τραβήξουμε έξω.

Ερώτηση: Εφόσον το θέατρο είναι μια φόρμα τόσο ελεύ-θερη, ώστε μπορεί να συμπεριλάβει ανθρώπους απ' όλους τους διαφορετικούς πολιτισμούς και να μεταδώσει πολιτικά ιδεώδη σ' ένα ευρύ κοινό, εσείς το νιώθετε ως υποχρέωση ή ευθύνη να μεταδώσετε αυτές τις πολιτικές ιδέες, να συμπε-ριλάβετε ανθρώπους από διαφορετικούς πολιτισμούς, ή μήπως είναι απλώς κάτι που σας ικανοποιεί και σας γεμίζει προσωπικά;

Πάτερ Μπρουκ: Νομίζω ότι το υπέροχο θα ήταν εάν μπορούσε κάποιος, έστω για δέκα δευτερόλεπτα, να πάρει μια γεύση ενός καλύτερου κόσμου. Για να χτυπήσει ένας κα-λύτερος κόσμος, μπορεί να χρειαστούν χιλιάδες γενιές· δεν ξέρουμε, αλλά δεν αξίζει καν τον κόπο να συζητάμε γι' αυ-τόν, εκτός εάν κάποιος κάποτε στη ζωή του τον έχει γευτεί. Και νομίζω ότι ακριβώς αυτό έχει σημασία στο θέατρο· μια

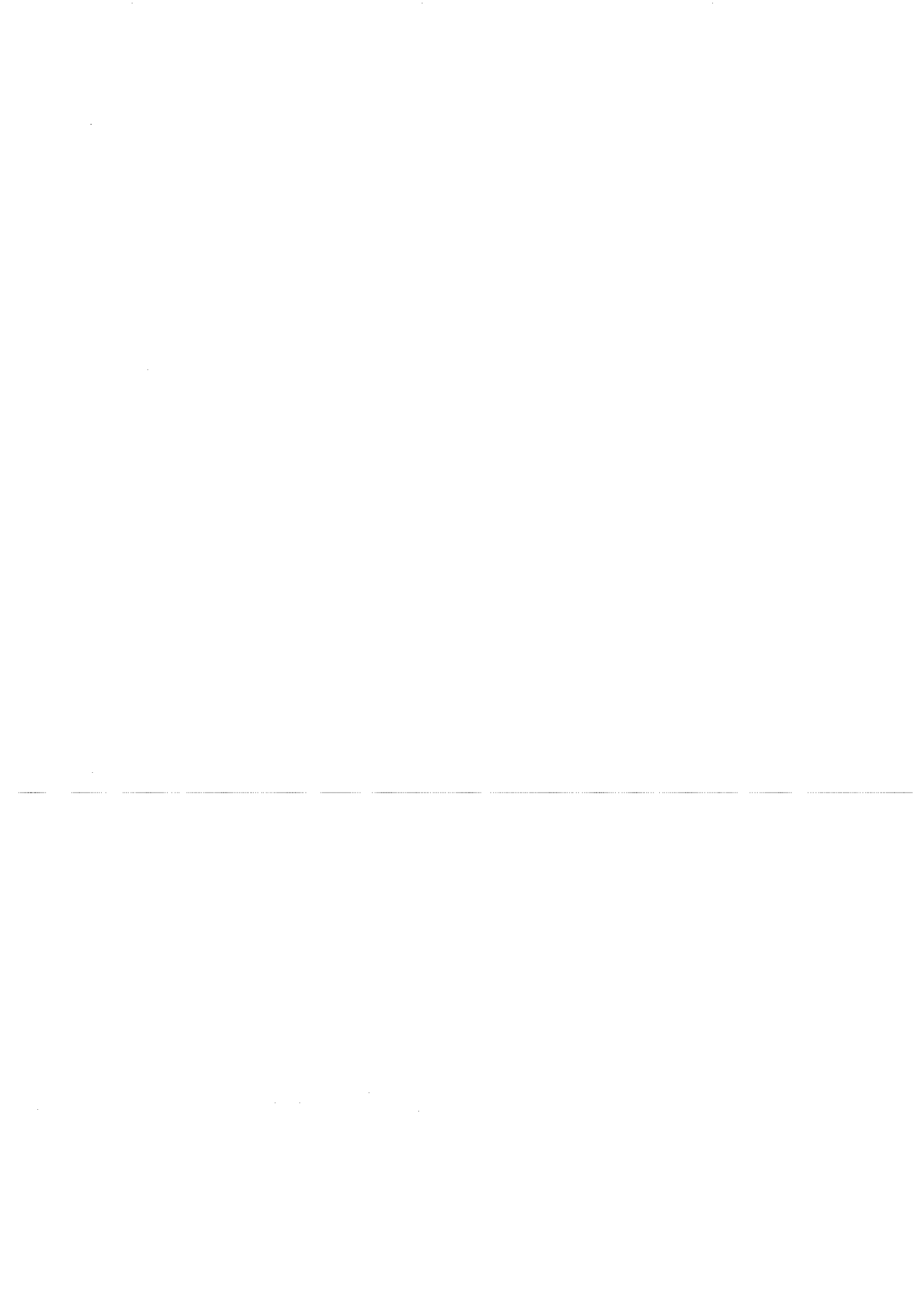
θεατρική εμπειρία θα πρέπει να σε οδηγεί σε μια στιγμή όπου, έστω και σε πολύ απλοϊκό επίπεδο, βλέπεις όλα όσα συμβαίνουν στον κόσμο, κι ωστόσο βιώνεις το γεγονός ότι οι ίδιοι άνθρωποι που αλληλοσκοτώνονται μπορούν να συ-νεργαστούν. Άρα, δεν είναι απλώς μια θεωρία. Είναι μια πραγματικότητα, και τη βλέπεις για δέκα δευτερόλεπτα. Εάν μπορεί να συμβεί για δέκα δευτερόλεπτα, τότε είναι λο-γικό να πιστεύεις ότι αξίζει ν' αγωνίζεσαι γι' αυτό. Αν όμως δεν το γεύεσαι ποτέ, τότε γίνεται άλλη μια θεωρία. Ξέρετε, η όλη τραγωδία του κομμουνισμού ήταν ότι αυτό που ξεκίνη-σε ως ένα θαυμάσιο ιδεώδες, έπαψε να είναι ζωντανό ιδεώ-δες κι έγινε σλόγκαν· οι πολιτικοί, ο ένας μετά τον άλλον, έλεγαν «η καλύτερη ζωή», «εργαζόμαστε για ένα καλύτερο μέλλον», «χτίζουμε ένα νέο μέλλον», και οι λέξεις έχασαν το νόημά τους. Η γεύση είχε μια χαθεί, έγινε λόγια. Και τα λό-για είναι σημαντικά και δίνουν κουράγιο στους ανθρώπους, αλλά σημασία έχει να το γεύονται.



Fifty Key Theatre Directors

Edited by

Shomit Mitter and Maria Shevtsova



would eventually come under pressure to relinquish their conventional passivity and engage more actively with the drama. The motivation for this was political: audiences had to 'discover that they are no longer the "privileged class" to whom the play is "presented" but are needed by the actors for the very accomplishment of the play' (ibid.: 173). To this end *Mysterios* began with a single actor standing silently to attention on a bare stage, waiting for some sort of audience reaction to begin the play. In the first performance of *Mysterios* in Paris, a member of the public responded to the actors' provocation by piling seats one on top of the other to make a mountain that he then climbed, screaming obscenities. In Brussels, almost fifty members of the public 'died' with the actors in the distinctly Artaudian plague scene with which the performance ended. In Trieste, *Mysterios* was banned because the audience refused to leave the theatre despite being ordered to do so by the police. As the action of a Living Theatre performance became more ritual than narrative, acting became less a matter of making believe than of living intensely in the present.

Encouraged by the extent to which audiences had readily participated in *Mysterios*, the Living Theatre went on to design *Paradise Now* as an event that would rely almost entirely on the audience for its momentum. *Paradise Now* was put together collectively by the company as a structured meditation on the manner in which a shackled society could achieve Elysian liberation. The purpose of the drama was to ensure that the audience would experience rather than merely bear witness to the evolution of emancipation. The drama, comprising a series of stages or 'rungs' that spanned the whole gamut of human experience from bondage to deliverance, was designed such that progress from one level to the next was dependent on the impetus the actors received from the audience:

The moments where the audience is invited to go to the next rung are entirely open to suggestions. The company does not at this point shift its role from that of guide to that of leader, but tries to develop the audience's ideas to their full potential.

(Ibid.: 174)

Paradise Now began with a catalogue of prohibitions ('I am not allowed to smoke marijuana', 'I am not allowed to travel without a passport') that were gradually overcome through the course of the drama, level by level, at the instigation of the audience. 'I am not

allowed to take my clothes off', for instance, was a restriction that was raked in the so-called 'Rite of Universal Intercourse' which had the audience join the actors in a pile of naked bodies, all humming and caressing one another. The drama ended with the actors, some of whom were still undressed, leading the spectators out on to the street in a celebration of the death of authority.

In *Paradise Now* the audience danced with an ecstasy little known in the theatre since the bacchanalian rites of ancient Greece. They sought the sublime with the fervour of an oriental congregation chanting mantras in the knowledge that God is near. In the West such feelings have long been absent. Their restitution was a formidable achievement. Politically however the Living Theatre was less successful. Not only were they unable significantly to change society, they were not even able to make their ideals viable within the closed world of the community in which they lived. The pressure to work on the basis of democratic consensus, a model of the egalitarian ideal to which the members of the group aspired, proved to be the group's undoing. At midnight, September 1969, on board a ship, Beck and Malina announced that they were leaving the company they had formed. The company had lived together in prison together and slept together, they had even been to politically viable the indomitable vision that had fuelled so much of their redoubtable artistic success.

Further reading

Beck, J. (1972) *The Life of the Theatre*, San Francisco: Lighthouse Editions.
 Biner, P. (1972) *The Living Theatre*, New York: Horizon Press.
 Neff, R. (1970) *The Living Theatre: USA*, New York: Bobbs-Merrill.
 Tyrell, J. (1997) *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*, London: Methuen.

SHOMIT MITTER

PETER BROOK (1925-)

Of all the directors discussed in this book, Peter Brook is perhaps the most elusive, the most multifaceted, the most difficult to characterise in a few pages. Whereas it is possible to locate the work of most directors within the orbit of certain pet pre-occupations, Brook has deliberately embarked upon a series of radically dissimilar projects through the course of his long career. He has worked on

everything from West End musicals, Shakespearean drama and opera to improvised scenarios built around pairs of shoes in the depths of the Sahara. Indeed, if there is a single principle that encapsulates this formidable range of work, it is that the moment a certain mode of working is successful, it must be abandoned lest it ossify into a habit. Yet it is not as if Brook has re-invented himself with startling originality. The areas he has explored are almost without exception those mapped previously by others. Brook has rummaged about in other people's backyards, often to emerge, it must be admitted, with more telling contributions than those of his mentors. Yet he remains a director who, for all his obvious brilliance, will be remembered as a consolidator rather than a creator, a man without a definable bequest or legacy.

In 1962, Brook rehearsed a Royal Shakespeare Company (RSC) production of *King Lear* with Paul Scofield in the title role. The parameters of the production were broadly Stanislavskian: Brook was concerned principally with the truthfulness of the emotions. The early readings were devoted to the analysis of objectives and improvisations concentrated on developing the background information actors are thought to require in order to play their characters with authenticity. So, for example, the Fool and Cordelia were asked to improvise a scene in which Cordelia is preparing for what is in effect the first scene of the play. The thinking here is that actors gain confidence by giving their characters a 'real' identity that exists in the corridors and rooms adjacent to those featured in the play. Even the crowd scenes were anchored in improvised fictions which established what Stanislavsky would have called the 'given circumstances' of the drama. The knights were all given names and their past was sketched in.

In 1966 Brook created *US* in response to the crisis in Vietnam. There was no script: the performance was put together collectively by members of the RSC using methods that derived principally from Brecht. Like Brecht, Brook at this point believed that 'society needs changing - urgently' (Brook 1987: 54). And, like Brecht, Brook knew that 'For an idea to stick it is not enough to state it' (ibid.): the theatre must work by 'breaking open a series of habits' (ibid.: 107) using 'a multitude of contradictory techniques to change direction and to change levels' (ibid.: 63). However, Brook, more mindful of mendacity than Brecht, insisted that it was not sufficient merely to present the audience with contradictions that made them think. If audiences were to be made not merely to think, but to act, they had to be presented both with the situation that demanded action and

with a sketch of *their own* irresponsibly passive reaction to it. *US* was a compound title: it stood both for the United States and us.

Like Brecht, Brook initially required Stanislavskian authenticity in order to build up a number of portraits that would, at a later stage, be set up so as to contradict one another. In the early stages of rehearsal, the Fulbright Committee Hearings were unearthed and a Buddhist monk was invited to speak to the cast. The actors played at being American film stars and learnt to cook rice and sweep huts as though they were Vietnamese villagers. The object was eventually to make thematic links between these different worlds. This could only be done by actors trained to move rapidly between different styles of acting. In an effort to achieve this Brook had his actors spend several hours on a Brecht exercise: they went through *Good King Wenceslas*, singing alternate lines - each moving quickly from Sinatra to Carnuso and then to Mick Jagger. As the actors moved between these radically different impersonations they learnt the very Brechtian art of rapidly embodying and relinquishing character. A similar 'alienation' effect was achieved by having a monk's suicide played out in front of a number of actors who were coached to respond to the improvisation by making statements prefaced by their name, the place and date.

In 1970 Brook chose to direct a provocative and compelling production of *A Midsummer Night's Dream* at Stratford for no other reason but that it was such a contrast with everything I had been doing since 1964' (Hunt and Reeves 1995: 143). In marked contrast to the largely analytical manner in which Brook had worked on *King Lear* in 1962, characterisation was now sought through a decidedly anti-intellectual series of physical exercises such as passing batons around in a circle and making sounds to search out the impulses behind the words of Shakespeare's play. The actors were told that 'listening to the rhythms of the words, rather than attending to their literal meaning will take one towards a deeper understanding' (Selbourne 1982: 11).

Brook taps on a drum two differentiated rhythms, which he wants respectively from the mechanicals and the courtiers. As a result, Theseus' 'The wall, methinks, being sensible, should curse again' has the heightened arrogance of a swift and (as if) princely wit, while Pyramus' reply 'No, in truth, sir, he should not', with its heavy round vocables, has more than ever the pedestrian gait of the sturdy Bottom.

(Ibid.: 201)

In order to search out the rhythms in which the deep structures of meaning were encoded, Brook had the actress playing Helena sing her 'O weary night' speech; he had the lovers recite their lines while climbing up and down various sets of ladders; and the Bottom/Pyramus 'Death' speech was broken up and read simultaneously by three actors. By giving up the direct pursuit of meaning, Brook achieved a performance that was, in the opinion of some, better spoken than most people had known. The production becomes one of the Royal Shakespeare Company's greatest successes.

Brook responded to his success, typically, by leaving. He left the RSC and went to Paris where he set up his own company, the Centre International de Créations Théâtrales. With a newly assembled international cast Brook produced a number of experimental productions including *Ongfast* (1971), a performance loosely based on the Prometheus myth. The performance extended the work on sound and rhythm in *A Midsummer Night's Dream* by abandoning conventional language altogether. The actors expressed themselves through a combination of chants, cries and guttural howls, the product of Ted Hughes' attempt to fashion a universal language that would communicate by using the relationship between sound and emotion rather than words and meaning. The assumption was that human beings have a common sensitivity to tone and pitch and that sounds contain within them the seeds of emotional conditions which they can invoke in anyone, regardless of the language in which they speak.

The test of so extreme a claim is of course to play to an audience that is, in social terms, as unlike the members of the group as possible. To this end, Brook took his company to Africa the following year, where his actors improvised shows on a carpet using a minimum of props – some boxes, some sticks, a pair of old boots:

[Marthouret] was on the carpet, struggling with a cardboard box. The crowd fixed on the box with total attentiveness. There was a stillness about the people, an expectancy. What's in the box....

Helen Mirren went on the carpet, blowing on a slide whistle. She talks with the whistle to Miriam Goldschmidt who replies with a flute....

What next? Nobody knew. Brook wasn't saying anything either. Enter a void! No actor was moving. Until Katsulas

suddenly took off his huge army boots and placed them in the centre of the carpet....

(Heilpern 1977: 65–66)

This was theatre shorn of all sophistication, devoid of custom and tradition. The actors faced their bemused audiences defencelessly – and were able to forge out of their minimal resources something that had the simplicity and clarity of a shared event. This, for Brook, was the essence of theatre. This was the core that had, in the West, been obscured by formality and affectation.

In 1985 Brook staged a nine-hour version of the Indian epic, *Le Mahabharata*. The performance was in some ways the product of a lifetime's work in the theatre for it contained elements that derived from each of the various stages of Brook's career. The manner in which Cieslak played Dhritrashtra, for instance, was realistic in the best Stanislavskian tradition; in contrast, Dussasana's death was played with grotesque exaggeration – and then undercut with a perfectly Brechtian speech which addressed the audience directly, pointing out that what they were watching was only theatre. The miracle of the production was that it allowed these supposedly contradictory playing styles to operate in conjunction with one another without mutually neutralising one another. The death of Ganga's child was played in mime, a musical instrument doubled as an elephant's trunk, a wheel suggested a chariot in one scene, a wooden board was chariot in another. Actors wore trousers in some scenes and dhotis in others. The flight of arrows was played realistically in one scene and mimed in another. This was Brook at his flamboyant best. He had had the courage to ignore the rules of stylistic consistency and was duly rewarded with a complexity of expression which alone, Brook believed, could do justice to the heterogeneity of the material, deriving as it did from an epic that is eight times the length of *The Odyssey* and *The Iliad* put together.

Le Mahabharata was very much the high point of Brook's work, the masterpiece that defined everything that went before and after. Since then Brook has produced a number of notable productions, including *The Tempest* (1990), which featured a black Prospero and white Caliban, *Qui est là* (1996), a version of *Hamlet* which was interspersed with quotations from *Artaud*, and *Le Costume* (1999), a story set in Sophiatown and played with all the profound simplicity that had informed the 1975 *Les Iles* which also had a small cast, used no scenery and had very few props. If Brook has finally settled on a style it is this: to tell a story with detachment and clarity.

Further reading

- Brook, P. (1968) *The Empty Space*, London: Penguin Books.
 — (1987) *The Shifting Point*, New York: Harper & Row.
 — (1998) *Threads of Time: a Memoir*, London: Methuen Drama.
 Heipern, J. (1977) *Conference of the Birds*, London: Penguin Books.
 Hunt, A. and Reeves, G. (eds) (1995) *Peter Brook*, Cambridge: Cambridge University Press.
 Selbourne, D. (1982) *The Making of A Midsummer Night's Dream*, London: Methuen.
 Williams, D. (compiled) (1988) *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, London: Methuen.

SHOMIT MITTER

AUGUSTO BOAL (1931-)

Not many directors have explored the question as to how theatre can change society with as much innovative pragmatism as the Brazilian Augusto Boal. Not many directors have had as much reason: Boal lived through the 1960 elections, the coup of 1964 and the repression that followed the infamous AI-5 legislation of 1968. In 1971 he was arrested, tortured and exiled. The interest of Boal's theatre is the link that exists between his work and his changing political status: as the situation around him altered, so too did the form of his theatre, which had to adapt to the varying restrictions imposed by the government. '[T]heatre is a weapon' (Boal 1979: ix) Boal once observed, and he meant this quite literally: his intention was not merely to discuss oppression or to voice his protest but to use theatre to combat oppression actively. Just as weapons have to be deployed strategically so as to glean the best possible advantage from confrontations, so Boal's theatre was not just an abstract vehicle for intellectual indignation. It was a means of waging guerrilla warfare, with all the guile and shrewdness that such a terrain implies. Boal's is a career littered with wily adaptations to circumstances. Each new constraint is the seed of a creative response that is as politically astute as it is formally ingenious. The result is a body of work that unites artistic inventiveness and political commitment in a manner that is quite unparalleled.

In the early 1960s Boal toured Brazil extensively with the Arena Theatre of São Paulo, playing extravagant, activist agit-prop to the poor. These were flamboyant, proselytising missions that targeted the

downtrodden and urged them to rise up against oppression. Boal selected his audiences carefully: he chose shanties in the inner-city areas of São Paulo, where an enormous gulf divided rich and poor, and remote rural areas where forlorn peasants had lost land to rapacious landlords. Fired by his indignation, Boal staged heroic tales of bloody insurrections and valiant triumphs over adversity. Performances ended with calls to revolution – although at that point the group had little or no idea as to what precisely revolution would mean for the various audiences to whom they played. Boal was genuinely angered by injustice and felt that the veracity of his emotions somehow guaranteed the political success of his methods. That this was not so came home to him quite abruptly when a peasant, who was clearly moved by the troupe's revolutionary fervour, offered Boal some guns and asked him to join in the fight against a murderous local landlord. In his introduction to *The Rainbow of Desire*, Boal recalls the lessons he learnt from that startling challenge:

Agit-prop is fine; what was not fine was that we were incapable of following our own advice. We white men from the big city, there was very little we could teach black women of the country ... Since that first encounter – an encounter with a real peasant, in flesh and blood, rather than an abstract 'peasantry' – an encounter which traumatised but enlightened, I have never again written plays that give advice, nor have I ever sent 'messages' again.
 (Boal 1995: 3)

To sing 'Let us spill our blood for freedom' was not just gibb. It was irresponsible.

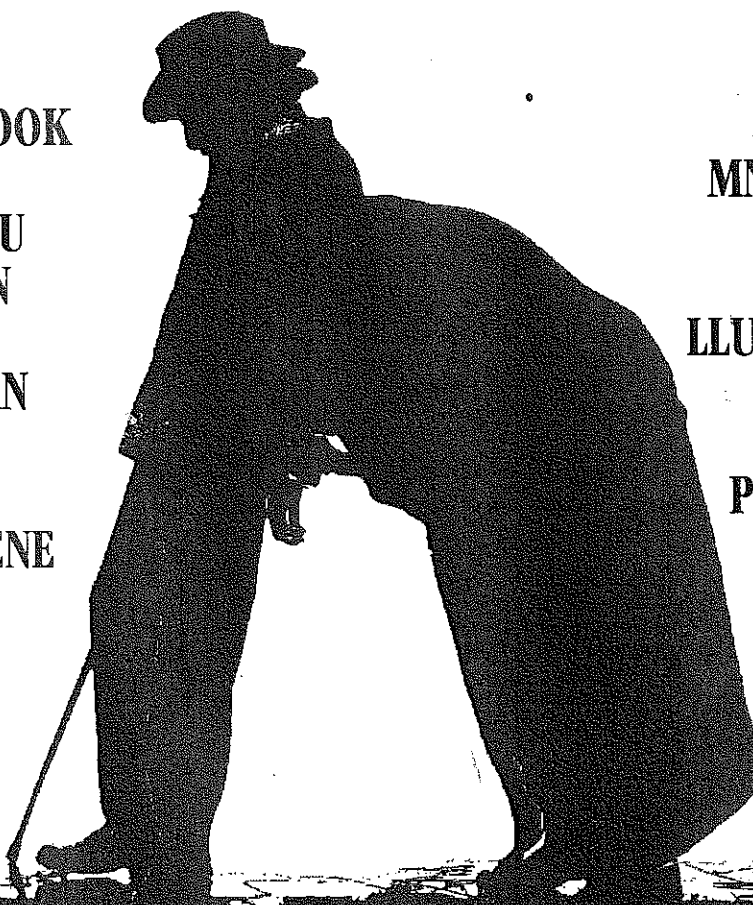
Boal responded to the problem by radically overhauling the form in which he presented his plays. Instead of protesting against oppression generally, he would henceforth address only the specific problems of his spectators. Instead of offering premeditated solutions, he would help spectators reach their own conclusions. Theatre, in Boal's hands, now became dramatised discussion. The group continued to tour as it had done – but they no longer carried a show. They would arrive at the scene of a conflict – a factory on strike, for example, – and study the situation. They would then dramatise the crux of the conflict and play it through to the point of crisis that needed to be resolved. The actors would then stop and ask the spectators, whose situation was being dramatised, for sugges-

IN CONTACT WITH THE GODS?

◆

Directors talk theatre

AUGUSTO
BOAL
PETER BROOK
ION
CARAMITRU
LEV DODIN
DECLAN
DONNELLAN
& NICK
ORMEROD
MARIA IRENE
FORNES
JORGE
LAVELLI
ROBERT
LEPAGE



JONATHAN
MILLER
ARIANE
MNOUCHKINE
YUKIO
NINAGAWA
LLUÍS PASQUAL
PETER
SELLARS
PETER STEIN
GIORGIO
STREHLER
JATINDER
VERMA
ROBERT
WILSON

EDITED BY MARIA M. DELGADO
& PAUL HERITAGE

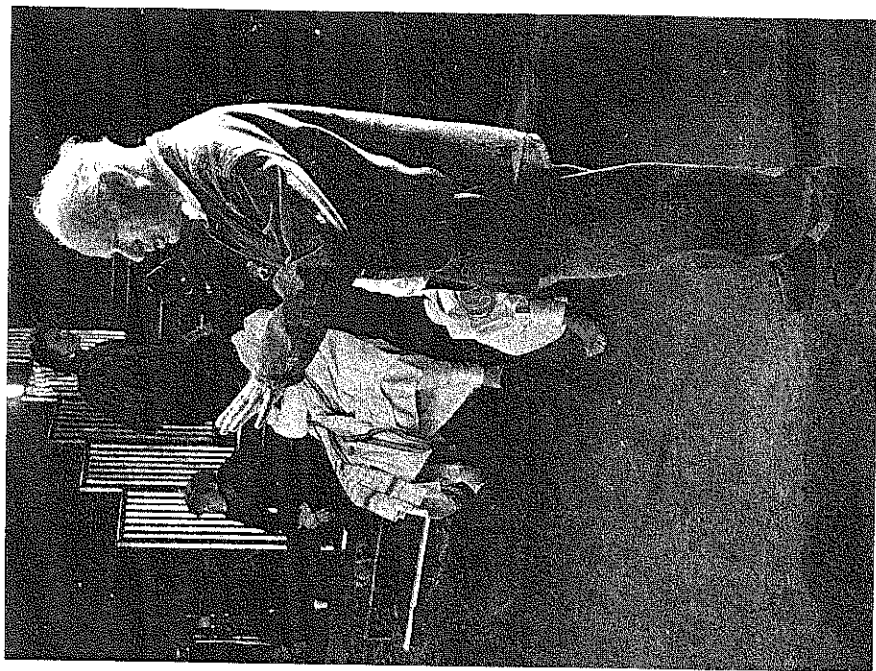


PETER BROOK

DESCRIBED by Trevor Nunn as 'everything enviable and inimitable... an outsider, a maverick and a revolutionary', Peter Brook has pursued an extraordinary, unprecedented and ongoing investigation into the language and nature of theatre. His linking of the worlds of the private and the public, his exploration of the collaborative relationship between performers and spectators, and his interest in the training and preparation of actors have marked a prodigious theatrical journey which has taken him from the opulent painterly productions at the Royal Shakespeare Company to a more essential actor-orientated work at the Bouffes du Nord in Paris, with extensive periods of fieldwork in other continents.

Born in London on 21 March 1925 to parents of Russian descent, Brook left school at sixteen to go and work briefly for the Crown Film Unit before bowing to family pressure, and entering Magdalen College, Oxford in 1942. There, dismayed by the lack of opportunities available to make theatre, he set up the Oxford Film Society, making a film called *The Sentimental Journey* for which he was sent down. Moving into theatre, his production of Cocteau's *The Infernal Machine* (1945) on the small stage of the Chanticleer Theatre Club attracted favourable attention and he was invited by Barry Jackson to direct at the Birmingham Rep in 1945, where he staged three productions including a much admired *King John*. Although he demonstrated great versatility in the forties and fifties, directing operas, musicals, and contemporary works by such writers as Jean Anouilh and Arthur Miller, it was the rich controversial productions of lesser-known Shakespeares which proved the hallmark of his early years at what became in 1961 the Royal Shakespeare Company (RSC): a seductive, Watteau-inspired *Love's Labour's Lost* in 1946, an imaginative *Measure for Measure* with John Gielgud in 1950 and a painfully eloquent *Titus Andronicus* with Laurence Olivier in 1955. It was his stark, cruel *King Lear* (1962), with Paul Scofield in the title role, which is often regarded as a key turning point in Brook's career, demonstrating a heightened awareness of the actor as the pivot of the theatrical event. This was to prove the hallmark of his minimalist anti-psychological productions presented as the 'Theatre of Cruelty' season (1964), in homage to Antonin Artaud, which included a highly influential production of Peter Weiss's *Marat/Sade*.

In 1970, following a mischievously celebratory and magically playful production of *A Midsummer Night's Dream* at the RSC in 1970,



Photograph: Denis Thorpe, Courtesy of the Guardian

he received the financial assistance needed to set up the Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) in Paris (later to become the Centre International de Créations Théâtrales [CICT]); an organisation which would allow him to move away from the constraints and demands of the commercial theatre, which he regarded as a compromise on his work. Now working with an international group of actors, productions grew out of an ongoing examination into the production and reception of theatre, accompanied by appropriate periods of research, with an opportunity to evolve over a longer period of time. Methodical training in the language of interpretation was manifest in its inaugural production, *Orygbar* (1971), a reworking of the Prometheus myth which explored the incantatory musical powers of the utterance utilising a new language invented by Ted Hughes.

Seeking to find an equivalent for the role of ancient Greek theatre in our fractured world of moral uncertainties, Brook's investigations into the possibilities of a global theatre with as broad an appeal as possible have provided a freedom and simplicity reminiscent of that of the Renaissance stage. Research undertaken in Iran, North America and Africa sought to place CICT actors before a culturally different audience who would question their conventions and simplistic imitations. A questioning of the primacy of the word and the redefinition of its role within the contemporary theatre has entailed the development of a corporeal language which encourages the skills of the different performers. Pioneering what is regarded today as 'multiculturalism', in employing actors from different cultural traditions, Brook has established a veritable team of collaborators including Jean-Claude Carrière (Bunuel's former screenwriter who has worked on Brook's Shakespeare adaptations and scripts since *Timon d'Athènes* [1974]), producer Micheline Rozan, production assistant Marie-Hélène Estienne, and actors such as Yoshi Oida, Bruce Myers, Sotigui Kouyati and Maurice Bénichou.

Moving into the abandoned Bouffes du Nord theatre, built by Louis Marie Emile Lannéhil in 1874, but empty since 1952, the faded rococo decor and expansive stage provided an appropriate facade for a series of productions beginning with *Timon d'Athènes* which sought to strip texts of the tired clichés piled onto them by previous productions. Taking further Grotowski's dream of a 'Poor Theatre', Brook's work at the CICT, although always actor-centred, has encompassed both the epic and the intimate. There have been diverse productions of Shakespeare – a dramatist whose discordant contradictory elements continue to provide him with a source of inspiration – and epics such as *Conference of the Birds* (1979), based on the twelfth-century Sufi poem. Intimate chamber pieces include his

pared-down adaptation of Bizet's *Carmen* (*La Tragédie de Carmen*) (1981), Debussy's *Pelléas et Mélisande* (*Impressions de Pelléas*) (1992), and his recent four-actor production of *L'Homme Qui* (1993)/*The Man Who* (1994), based on Oliver Sacks's neurological case studies. Most of the eighties was spent adapting the Sanskrit epic poem, *The Mahabharata*, fifteen times the length of the Bible, which was premiered in the French language version in 1985. Reducing the vast poem to its core narrative of two warring families, Brook set his six-hour production on a vast empty stage bereft of unnecessary clutter, where location was defined and redefined in a number of simple but theatrically effective gestures. This was a theatre of economy where objects were used, as in his earlier production of *A Midsummer Night's Dream*, to a resonant effect beyond their literal function. Encompassing numerous theatrical traditions, it provided a fitting manifestation of a form of theatre which appears light and effortless, never stylised or artificial, and where that which seems most mysterious and elusive is made visible.

Peter Brook has also directed numerous films including *The Beggar's Opera* (1952), *Lord of the Flies* (1963), *King Lear* (1971), *Meetings with Remarkable Men* (1979), and three versions of his production of *La Tragedie de Carmen* (1983). He is the recipient of numerous awards including a CBE in 1965. His publications include *The Empty Space*, a key work of contemporary theatrical theory, first published in 1968, in which he laid out the four categories of theatre – deadly, holy, rough and immediate – as he then saw them, and *There Are No Secrets*, published in 1993.

OTHER MAJOR PRODUCTIONS INCLUDE

- La Bohème* by Giacomo Puccini. Royal Opera House, London, 1948.
Dark of the Moon by Howard Richardson and William Berner. Lyric Theatre, London, 1949. Then transferring to the Ambassador's Theatre, London.
The Winter's Tale by William Shakespeare. Phoenix Theatre, London, 1951.
Yonice Prevez d by Thomas Orway. Lyric Theatre, London, 1953.
The Tempest by William Shakespeare. Shakespeare Memorial Theatre, Stratford, 1957.
Ima la Douce by Alexandre Breffort. Lyric Theatre, London, 1958.
La Balcon ('*The Balcony*') by Jean Genet. Théâtre de Gymnase, Paris, 1960.
 US: The Royal Shakespeare Company at the Aldwych Theatre, London, 1966.
Les Re adapted from Colin Turnbull's *The Mountain People*. Bouffes du Nord, Paris, as part of the Festival d'Automne, 1975.
Ubu aux Bouffes an adapted amalgamation of the plays by Alfred Jarry. Bouffes du Nord, Paris, 1977. Then touring to Europe and Latin America.

- La Cérémonie (The Cherry Orchard)* by Anton Chekhov. Bouffes du Nord, Paris, 1981.
La Tempête (The Tempest) by William Shakespeare. Bouffes du Nord, Paris, 1990.

CRITICS ON HIS WORK

Other directors have assumed creative supremacy, displaced the playwright, reformed the arts of acting and stage design, devised new relationships with the spectator, and turned the theatre into an instrument of their dreams. But no-one before Brook has gone to the length of rejecting theatrical capitals to seek his primary audience elsewhere, and setting out to transform theatrical expression – the most nationalistic of the arts – into an international language.

(Irving Wardle, 'Foreword', *Peter Brook, A Theatrical Casebook*, pp. xiv-xv).

Refusing to be locked within any single register, he has shown consistently his complete lack of respect for abstract aesthetic notions of unity and taste, which can only preclude certain areas of response. What is important is what communicates directly, what works at a specific moment. In the search for a truly popular theatre, all possible elements must be considered.

(David Williams, "A Place Marked by Life": Brook at the Bouffes du Nord', *New Theatre Quarterly*, 1, No. 1, February 1985, p. 4).

SIGNIFICANT BIBLIOGRAPHICAL MATERIAL

- Bradby, David and Williams, David, *Directors' Theatre*.
 Hampshire and London: Macmillan, 1988.
 Brook, Peter, *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
 Peter Brook, *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*.
 London: Methuen, 1988.
 Brook, Peter, *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*. London: Methuen, 1993.
 Cohen, Paul B. 'Peter Brook and the "Two Worlds" of Theatre', *New Theatre Quarterly*, 7, No. 26, May 1991, pp. 147-58.
 Heilpern, John, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*.
 London: Methuen, 1977.
 Mitter, Shomit, *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grabowski and Brook*.
 London: Routledge, 1992.
 Wallace, Neil, ed. *Making Space: The Theatre Environments of Peter Brook*.
 London: Methuen, forthcoming.
 Williams, David, ed. *Peter Brook, A Theatrical Casebook*. London: Methuen, 1988.
 Williams, David, ed. *Peter Brook and 'The Mahabharata': Critical Perspectives*.
 London: Routledge, 1991.

Peter Brook in conversation with Michael Billington at the Royal Exchange Theatre, Manchester, 18 March 1994

Nobody could accuse Peter Brook of simplicity, though in the last year or so he has been straining every nerve to achieve it. His principal appeal is

still to the theatrical gourmet, not to the fasting friar, he cooks with cream, blood and spices. Bread and water addicts must look elsewhere.
 (Kenneth Tynan, in Cecil Beaton and Kenneth Tynan, *Persona Grata*, London: Alan Wingate, 1953, p. 17)

BILLINGTON Peter, could I start by asking about the evolution of your ideas on theatre? Was there a moment when you began to get dissatisfied yourself with cooking with these exotic ingredients of cream, blood and spices, in other words became slightly dissatisfied with the theatre of high artifice, or was it a process of gradual evolution and change?

BROOK I think the first thing that's obvious is that Ken Tynan was writing with blood, cream and spices himself, so it doesn't mean what you read in the book is necessarily true! It is a question that I have never asked myself, so you make me look into the past, which I hate doing, to try to sort out memories. But in trying to understand the process I'd look at it quite differently. I think that from the very first production I did, I had only one simple guide, I wanted the theatre to be exciting, and when I started, exciting really meant being alive. And it was very simple because I went to theatre not much as a child and a bit more when I was sixteen or seventeen. Then when I was about eighteen or nineteen, I began to go quite a lot, mainly to the theatre in London. Most of the time I would read in a newspaper like the *Manchester Guardian*, 'This is the greatest production of Shakespeare', and I would go to see it and it would be dull, lifeless and I would look at it and I would squirm with misery. And the misery came from the fact that in those days Michael Billington's predecessors would call something that to me was without imagination 'simple', and call something badly done and amateurish 'marvellous'. I'd look at this and I'd think, 'Well, what's this all about?'

There was, in those days, a very English belief that amateurishness is like taking a cold shower, so it's good for the soul, while professionalism is suspect. The amateur obviously has good intentions and the fact that he does it badly sort of 'proves his honesty, and I thought "There's something wrong with this. It doesn't make sense", because all I knew – and it really was as simple as that – was that making theatre, going to the theatre, must be in some way exciting. Today I just interpret the word exciting as meaning alive, and I think that all the work that I did for a long time was trying in different ways to make what happens on stage come to life. In a way, perhaps, it was much simpler for me than it would be for a young director today, because the first thing was so obvious – just shaking up terrible, stultifying old conventions. For instance, when I first went to Stratford, there were still productions done based on what was called the

traverse curtain. The traverse curtain was what a famous director from Norwich used all the time – what was he called? Nugent Monck.

BILLINGTON The Maddermarket man.

BROOK Yes, who was very famous because he had an amateur theatre there and in it Shakespeare was supposed to speak for itself. I remember the first season I worked in Stratford, he did a production of *Gymbeline* and Sir Barry Jackson said 'He's a marvellous man', and I crept into rehearsals just to see the way a marvellous man worked. The set was just some plain backstage and then a set of curtains that opened and closed halfway back on the stage which, of course, solved every problem of continuity in Shakespeare. If you had a chair and a table and you wanted to get rid of them, you closed the curtains, and then on a little narrow strip called the front stage, which was still behind the footlights, people came on from the two sides, did their scene, went off again, the curtains opened and you were in the next scene. This was highly praised because the plays were said to speak for themselves. Speaking for themselves meant that the actors came on from the wings, stood there, spoke the lines, and went off again. I watched how he rehearsed and he had his first run-through on about the third day, after which for three weeks all they did were run-throughs, which meant not even running but just walking in from the sides, running through the lines and going off again. And I thought 'Well, this can't be it'. So then began explorations, partly intuitive, partly by thinking and working them out, to see how one can bring a play to life.

One of the earliest productions I did – *Love's Labour's Last* – was extremely pictorial, trying to bring to the stage an unexpected and romantic image with a lot of movement and a lot of music. Almost at the same time I did *Dark of the Moon*, which was a production very close to what I would do today. Nobody wanted to put this play on, it was an elaborate play which we had to do on a small stage with very limited means, so the only thing that could bring it to life was the pure energy of a very young company. In this case, the excitement was brought about by the energy of the performers, and in the other romantic production of *Love's Labour's Last* it came through the other sort of energy that's produced by the blood and cream of colour and movement and lighting and scenery. I don't think that I was ever particularly caught by any of those things for their own sake, they were different ways of making life.

Then when I went into opera, there again it was very simple to know where to start, because when I got to Covent Garden they had just opened a brand new revival of opera in Britain after the war –

new approach, new company, mainly English singers, mainly English designers, mainly English directors. It was a real revolution in the arts because here was a grand opera, Covent Garden, being renewed in a new way, and so the first step of the renewal was to give each director for a new production five days, and so the whole of the repertory was done with five rehearsals for each work. But these rehearsals weren't even what you'd call a full day, they were three hours – five three-hour rehearsals – and already the chorus was highly unionised, so there was a twenty-minute break within those three hours for the chorus, but the orchestra, which was also heavily unionised, had a break at a different moment in the three hours, so the new productions were done in those conditions. Well, you can imagine what they amounted to. There was a lot of scenery and the people walked on from the wings and there was just time for the director to say 'You walk on, you stand there, you go off again'. Again it was very easy to see that there must be another way of doing it and that again involved trying to animate the stage. So I think that perhaps my way of animating has developed and has become more focused over the years, but the aim is still animation.

BILLINGTON You said something a moment ago about *Dark of the Moon* being very close to the kind of work you might do today, or the approach being very similar, which makes me think that this division of your career which critics and commentators always make – pre-Paris and post-Paris – is artificial because your work in the 1960s was pining down all the time. On the other hand your work in Paris has often used, like *The Mahabharata*, the ingredients of theatrical magic – back to the cream, blood and spices again. So there is not a clear-cut division in your work?

BROOK It's a very convenient autobiographical division but it's not true. I may be wrong but I would say that there is an actual point where there is a division and that is when we started what we called the 'Theatre of Cruelty'.

When in 1964 I joined Peter Hall, he was then running and developing the Royal Shakespeare Theatre alone. I'd taken a big break from the theatre to make the film of *Lord of the Flies*. It took about two years from getting the finance together, getting the film together, finding the kids, shooting it, editing it. I was away from the theatre for about two years. This wasn't only because of making the film but it was also the feeling that I wanted to reconsider and develop what I'd been doing in the theatre in a different way. When that period was over Peter Hall said, 'Will you come and join Michel Saint-Denis and myself at the Royal Shakespeare Theatre?' I said, 'Why?', and he said, 'Well, you know I want to run things in my own way but I'm

lonely. It is very difficult to do this without people that you can talk to every day and share things with, and so would you join us? I found that a very good invitation but I said, 'There's only one thing, I've come to the point where I feel that I must have the possibility, not only of doing productions but of doing something I've never had the possibility of doing before, which is to have an experimental group. An experimental group means that one can work without having to deliver a result. Can you make that possible?' And he said, 'Absolutely, I'm doing this for Michel Saint-Denis, he wants a studio and I would be very happy indeed to see that within the budget there is the possibility of you having a laboratory group of your own.' And that's how I got together a small group of people.

We worked in a little theatre in LAMDA [London Academy of Music and Dramatic Art], in the acting school in Kensington and we called our work – just to give it a label – 'Theatre of Cruelty', but that doesn't mean anything in relation to the content. It was just a title behind which we made experiments that I'd never had the time or possibility of doing within what was always the four weeks that one had for any production whatsoever. Up to that point, when I did *Measure for Measure* at Stratford with John Gielgud, we had three weeks, and for *King Lear* it was the first time, by really fighting and insisting on it, that we had five weeks. Now, within that time you can't also spend a day or two days experimenting with a particular problem, and so that was the vital condition that we obtained thanks to Peter Hall (without him it wouldn't have been possible). He said 'Of course that can be done'. And to me that was a significant date because it was the possibility of starting a different sort of work, not only in the mind thinking about it, but practically. So while I went on doing productions that had to be ready on a certain date, I was also able to explore.

It was from the first group – this little experimental group – that gave me a wish to go farther. So in 1968 when Jean-Louis Barrault said, 'Will you come to Paris and in a season that they call the "Theatre of Nations" do a workshop for us on Shakespeare?' I said, 'A workshop on Shakespeare, no, that doesn't interest me very much. A workshop on Shakespeare bringing together actors from many different cultures, that would be interesting. You call it "Théâtre des Nations" – it's an international event in Paris, can we then bring together actors from many different parts of the world?' He said, 'fine'. So that was the link. It was through having done a laboratory with English actors that made it a natural development to say, 'Well, let's see if we can do it with actors from many different cultures who don't know one another', and that took place in Paris and it was natural for work that took root there to develop in Paris.

BILLINGTON This seems to be an absolutely cardinal point of your work in Paris. You have brought together actors from European, Asian, African cultures, not in order to merge them as is often said, but to create what you once called, I think, 'a difficult friction'. But do you think that kind of cultural ad-mixture can only work well under prolonged rehearsal conditions and if you try to simply bring a lot of actors together for a four or five-week period it's never going to mean anything?

BROOK Oh no, I wouldn't agree at all. I think that this whole question of mixed cultures is based on so many dangerous misunderstandings. I think that the moment one starts using a jargon that we've never used over twenty-five years, the moment that one talks about a black actor and a white actor and a homosexual actor and a lesbian actress then already it's finished. Why should we bring them together? For what social, political or artistic reason can one ever want to do that sort of mixture? So once you set off on that argument, you'll argue and debate around it, and all you do is reinforce the artificial categorising of people.

One has to take it from a completely different point of view which the theatre still gives one the possibility of doing. You start – whether it's a play that's to be done in three weeks or over ten years, it doesn't matter – with the need to bring to life a certain theme. In most cases, the certain theme will already be there as a play. You wish to, as I said a moment ago, animate it. You wish it to come into glorious life with blood and cream, that's what you want. Now, what is the first way of going about it? The first step for anybody in a position of responsibility, like a director, is casting. Casting is where you begin. Now, how do you approach casting? There it seems to me that it's very, very simple. You don't approach casting on any other basis than seeing who could most richly, with his blood and cream, illuminate this part. And you cast idealistically, but you cast practically, you cast from what's available. Now the first thing that you look for in casting is decent people. A group can't work together if you stupidly, artificially bring into it someone that you don't really trust, because you have some secondary reason, either because you want a star or because you want to keep some political group happy. So obviously for a group to work together, everyone in that group must be fundamentally decent. (I don't have to develop that because each person's definition is different but you know what I mean.) So you have to have people who share a wish to do honest work together. Now, if each person in that group is genuinely bringing something appropriate from his own background, he is enriching the work. Now what can an actor bring? He can bring, on the one hand, his

talent which is perhaps genetic, but he can also bring the personal understanding that he has, that has been developed through his environment and also through the tradition, through the cultural tradition with which he has grown up.

I think it's so artificial to talk about black and white actors, because black and white actors who have grown up in the same cultural tradition — black actors born in Britain, for example — are British actors. Black and white actors in America become American actors and that's very right. An African actor, and specifically an African actor, for instance, from Mali, is an actor who has been brought up in a background in which his own natural talent, the influences of the twentieth century and an ancient tradition are all fused together. So it's obvious that the living material he carries in him are obligatorily different from yours and mine; it couldn't be otherwise. So he isn't a black actor, he's a Nigerian, a Zulu and eventually an African. In the same way, an Indian actor from India, has a mixture of elements partly coloured obviously by all the British influences and partly by two or three thousand years of tradition which he carries in him which are different. Now, if the subject matter is genuinely enriched by the coming together and the friction between backgrounds (which isn't necessarily or even often a conflictual friction), the friction of healthy exchange, then whether in three days, three months, three weeks, there's no difference, the work is at once enriched. The coming together of different people is the basis of casting.

Now, to be quite precise in relation to what you are saying, today, say in an English company, nobody will question the director's choice if he brings together an Irish actor, an actor from the south of England, a Jewish actor; nobody is saying, 'How is it you put side by side a man from Somerset, a man from Lancashire and a Jewish actor from the East End in one Shakespeare production?' It's inconceivable that anyone would make those divisions. You would just look at what those actors are bringing. I think that it's artificial to change that principle when you go out into the whole world. One recognises that outside the theatre, outside the creative act of making theatre, every one of the tragic divisions, conflicts, politics, violence of the world, exists. But for the question to be looked at in the theatre it is simply what in a group nourishes the work, and if in a group each person is aware that the other person is bringing something, there is respect.

BULLINGTON But language is also very important. How much does it matter that actors obviously will bring different linguistic skills?

BROOK It's a two-sided question. For instance, for myself it's suffering not to be all the time working in English. Now, at the same

time I've been so much in France that I speak French pretty well, but it's not the same. I can't have the same relation with the French language. So there's a gap, and at the same time one sees that through that gap there is something that is stimulated by the fact that you have to put yourself much more alertly in front of each word. Well, it's the same with the actors. For actors it does work both ways. One can't say that it's an advantage for somebody to speak badly. It would be stupid to say that massaging language is better than not massaging it, but at the same time, if we'd had a group of actors who have worked with us over the years here this morning and if you put that question to them, they would be saying that with the difficulty of being in a foreign language one's more alert, more focused and that each word has a challenge. So it's a mixture of both. That's why there is a threshold. If people speak too badly, it's too irritating for the audience. If you get beyond that threshold, the performance is understandable enough for one to be able to feel even a richness in the fact that people are not talking in a standardised way.

BULLINGTON I'd like to pursue the subject of internationalism just for a moment. We want the theatre to be based on what you call healthy exchange, actors coming together from different cultures. But do you think that there is something else perhaps going on at the moment? Do you see any danger that whatever is specific to, say, British or French or Japanese or whatever culture you name, is in danger of being eroded?

BROOK I think it's completely true. It's absolutely true that there is a tremendous strength — one sees it in writing — in the writer who has never left his village, wherever it is in the world, and who is writing directly from a specific experience in a specific part of the world. It's the strength of the tree with deep roots, there's no question about that. And I dread to think that what we're doing with our tiny group could be considered a formula and that one day there will be nothing but international groups all over the world.

There are two equally unhealthy but inevitable tendencies. As the world is gradually going towards internationalism, towards the global village, simultaneously it is shrinking into these tiny hostile, ethnically purified little knots and that is perhaps not extraordinary because perhaps all through history every movement that goes in one direction is paralleled by a movement going in the opposite direction. And so the expanding and the fragmentation, which have always existed in some ways, are more acutely visible in our world than at any other time in history. Internationalism is unhealthy because it is going towards a destruction of cultural flavour. It's going towards what television is doing and one can't say that this is

anything that anybody really wants or likes. At the same time, like King Canute, one looks at the tide coming in and one knows that one can't say stop. Whatever we say about television is not going to have any influence on the fact that by next year there may be forty channels and there'll be two hundred the year after, and this movement, this spreading movement can't be helped. If it is in itself unhealthy, because it leads to blandness, the shrinking is obviously totally unhealthy because it's making more and more fragments that are mutually exclusive, hostile and defensive, that in itself is bad.

So take this away from the global level and take it to the specific and artistic level, and there one sees that both tendencies can be respected as being healthy. It is healthy to try to struggle, to reinforce the specific of a culture where that's being destroyed, taking into account that in most cases this is a phoney action. Today, I don't think you can any longer, for instance, say what is an authentically English play. Not long ago John Major, making a statement that the essence of England is the charm of the parish church in the evening and the sound of the cricket balls in the distance, was met with a reply that said 'Balls, yes'. But what about the other side of England? One sees in African countries intellectuals sitting in the city talking about being authentic and talking nostalgically about a traditional Africa they themselves have long lost because they are already part of the city culture, and they want to make films and do television, and they get videos from all parts of the world, and they have been brought up, like any of us, in these enormously confusing cultural crosscurrents. Now, for instance, with GATT, the French are saying 'French culture'. You try to find out what they mean by it. Holding on to the authentic culture becomes very difficult. It comes back to the same thing, I think. You must look at the question differently. What can enable one to break through the clichés to the root of an authentic human experience? Either one breaks through what seems to be the specific culture or you break through the blandness of the international mixture. In either case, the real bland land, where there is no real meaning, is somewhere in the middle.

BILLINGTON Is there something in the ambience and spirit of Paris that makes it a particularly congenial place to do the kind of work you want? Paris particularly seems to gather people from a lot of different cultures to itself. You have Jorge Lavelli, an Argentinian, running one of the National theatres, don't you? Lluís Pasqual running the the Théâtre de l'Europe at the Odéon.

BROOK I think the French have always been very smart and they've always realised that if they welcome artists from many parts of the

world, which they've done in painting for instance, it enriches their own scene. Paris has been this hub of influences for a long time, and I think it shows not only generosity and sympathy but also very shrewd commonsense on the part of the French who do a lot of things better than we do. They look after their cities better, they do a number of things through the fact that they have very clear minds and they see what's useful, and I think one's always recognised that British insularity is not necessarily the result of clear thinking.

BILLINGTON You've often spoken and written indeed about a theatre in crisis. That is a constant theme in your writings over the last twenty-five years. I wonder if you still feel that to be true? Obviously if you look around the world, the big institutions are still there. The commercial theatre clings on precariously in most major cities. Don't you feel there has been a healthy tendency in theatre over the last twenty-five years, a loosening up, an emphasis on common experiences and, particularly, an exploration of new spaces. This has been one of the most exciting things which you have been obviously instrumental in achieving. Aren't there healthy things happening in the theatre internationally?

BROOK Nationally.

BILLINGTON Nationally?

BROOK Nationally. I think that there's absolutely no question that something extremely vital has happened and is going on in England. One can say all manner of things about specific events in England but one can't say the theatre isn't alive because there is -- and has been now over the last thirty years -- a tremendous lot of energy in the theatre. One can't say that's true internationally, I don't think it is. I think that the theatre internationally has recovered from the inferiority complex given by the cinema. The theatre has emerged from it and is no longer universally considered by any young person as being something old-fashioned and dead while cinema is the only thing that belongs to our time. Those days are over. The real releasing of energy has taken place more in this country than anywhere else and one can only hope that the current of a growing unimaginative bureaucracy, demanding all the time more and more theoretical promises and putting more and more constraints on every penny that they give out on each of the theatres, is not going to end up by in the end by blocking a tide that has been going on very well and very successfully over a long period of time.

BILLINGTON In your travels, however, haven't you found that in most countries there is this reinvention of the theatre space, the search

for new environments in which theatre can happen – isn't that happening not just in Britain but all over?

50
◆
IN CONTACT
WITH
THE GODS

BROOK I wouldn't think so, no. I wouldn't think so at all. I think that everything comes back in the end to basic economics. Perhaps the most vivid dramatisation of this is what's happened in New York: that because Broadway was so expensive it had to become very conventional and the people who did Broadway shows had to be continually thinking of success at all costs and that had to put a strait-jacket on the type of work that was being done. So, in the sixties, Off-Broadway was a very natural alternative, and the alternative of Off-Broadway was that there was Broadway which sets these restrictions because it costs a lot. It costs a lot more to do the same play in New York compared with London. It used to be possible to do a play even in the West End quite reasonably without anybody taking a great risk – the same was already an enormous risk on Broadway. So Off-Broadway arose to be free of that. At that time, Off-Broadway cost very little, so people could go into garages and use spaces freely and easily. Then gradually, as Broadway got more and more expensive, Off-Broadway began to get expensive. As Off-Broadway got expensive it again became what it is today, another form of slightly freer but not much freer, commercial theatre because it began to cost a lot. So you had Off-Off Broadway and Off-Off Broadway was again using these odd spaces with fairly miserable conditions because by now the cost of living has come to the point where someone even working on Off-Off Broadway wants to get into Off-Broadway itself to be able to pay for his apartment and his wife and kids, and I think that this factor is there growing everywhere. As everything gets more expensive there is – as much as there is a return today to the tie and the jacket – a return to using the conventional space. For instance, in Germany, the only available possibilities of doing a production really are in the conventional spaces and the conventional institutions, and I think that they are getting more and more in difficulties because the subsidies are getting less, so I think there is a shrinking back.

AUDIENCE QUESTION 1 Although I thought *The Mahabharata* to be an excellent production, when I went to India I talked to people who said that there was something un-Indian about the production. Do you agree?

BROOK I can only say I'm on your side. I learnt long ago – I don't know where it came from – the great saying that I think is one of the great pieces of wisdom of all humanity, 'You can't please all the people all the time.' It's quite clear that *The Mahabharata* has been the jewel of Indian culture for over two thousand years and when

we did it, it had hardly even emerged from India. We were a great deal in India, and when we made the film we went with the film and showed it and had meeting after meeting with people in India. There were two types of reaction. There were those who were really touched and pleased that a great number of foreigners could feel that this was their story, that the African actor or the Japanese actor or the Polish actor or the English actor all felt 'This is our story'. But of course, human nature being what it is, there were the other Indians, the fundamentalists, who were saying 'Hey! What do they think they are doing? This is our story, they have no right to touch it. Do they realise that they should have done this, that this is unorthodox, this isn't right...' and so on, and so forth. And of course, we tried as hard as we could to be respectful to the Indian understanding and to the Indian meaning which is what we felt that we shared, without imitating the Indian form. If we really tried pedantically to turn ourselves into phoney Indians, however, we would have been very ashamed of the result.

AUDIENCE QUESTION 2 It's said that the average attention span of the Broadway theatregoer is about two and a half minutes, hence I think the popularity of musicals, because someone will sing a song every so often. I'm just wondering if that spread will creep out of the States and that in fact it will begin to affect us all, through all our attention spans. My second question is that I don't think you've paid much attention to the work of Bertolt Brecht. Do you find it stifling or not worthy?

BROOK The question of attention span is very simple. We started, or almost started, the big tour, the year tour of *The Mahabharata*, in Los Angeles, it was the second place we played. The last place we played was Tokyo. In Los Angeles we found that a very interested audience actually had a tiny attention span and that the actors in playing had to fight; every two and a half minutes the audience had to be 'regabbed' and it's a way of playing, you just feel that as an actor. Speaking as I'm speaking now, is very easy because you're all sitting there very politely, motionless, and it's a great help. But if you were really fidgeting I'd feel obliged every two and a half minutes to make a joke or perhaps to get up and demonstrate something and sit down again to recapture your attention. In Los Angeles, very nice people, very good people but conditioned by all the factors you talk about, had a very short attention span. A year later we're in Tokyo and the audience for nine hours didn't move. Totally attentive. There's television in Japan, but a tradition of listening hasn't yet been eroded. Perhaps by this year it has already, perhaps it's down to seven hours, that I can't tell you. So that is certainly true and that is again part of

PETER BROOK
◆
51

the fact that if something is going in one direction, one needs for that very reason to go against it in another.

As for Brecht, I knew him. I admired enormously the productions he did as a director. I saw a lot of them, and he was the most magnificent director of plays. The plays that he did with his own company were the most staggering pieces of pure theatre craft that I've seen. It is well known, however, that if during his rehearsals one of his assistants dared say 'But Mr Brecht, what you've just said is the exact opposite of every theory that you've put down in a book', he would throw that assistant out of the rehearsal in fury. He really had almost a strangely split mind between the academic part of him that wrote theory and the man of the theatre who refused. He would, even in rehearsals, say 'I don't know what idiot wrote this theory, or what idiot wrote this part of the play', and it was a different Brecht. I think he is a landmark in theatre history, but like all landmarks, as one moves on, the landmark is behind. I don't think that today as a playwright and as a theorist one should take him either 100 per cent or zero, it's somewhere naturally in between.

AUDIENCE QUESTION 3 Do you always rehearse in French, or do you change about from English to French to Spanish? How do you arrive at a common language?

BROOK We have to have a practical basis for work so almost all the actors who come to us speak either French or English to a normal, practical degree and most of them end up by being reasonably free in both.

AUDIENCE QUESTION 3 [CONT.] And if the play demands, perhaps, like *The Mahabharata*, a totally different language, a totally different culture, then do you ever research the play in its original language, or do you just adapt it to English?

BROOK Oh no, none of us speak Sanskrit, but we couldn't have started without working on a Sanskrit text, with a Sanskrit scholar, listening to the sound of Sanskrit and weighing words that don't exist in our language, like Dharma, for which there are only approximate translations. So that is very important. You have to do that. When we did *The Cherry Orchard* it was the same thing. We had to go back to the Russian. Then as we were doing a French version for a French audience, we did it in French and then re-adapted it into English. On our travels over the years we have at times – but it's not something you can do with every play – tried to make local adaptations, and coming into a city the actors rapidly learn a bit of the text in Spanish or in whatever the local language is. In a play, particularly in a comic play where you can talk directly to the audience, even a few phrases of the language of the country make a great difference

in one's relation with the audience, because the audience know you are interested in them, that you are trying to make contact with them, and this makes a big difference.

AUDIENCE QUESTION 4 Have you ever worked with untrained actors?

BROOK What we've tried to do is to find people who can bring something to the group and that usually means bringing a mixture of openness and a specific experience. That's very hard to find because usually the people who are open haven't been toughened by experience, so they haven't got enough to bring and even enough resistance to stand up to the difficulties of work, and the people with a lot of experience are often closed by their pride in their skill. Always one tries to find those two together. Sometimes, for instance, when we did *The Tempest*, I felt that the most important thing was to have a Miranda who genuinely was fifteen or sixteen years old, and so we had, in fact, three Mirandas in the course of *The Tempest* and each one of them was for that very reason someone with no experience before they started, but it's different in each case. The ideal is courage and freedom, linked to a special skill of one's own.

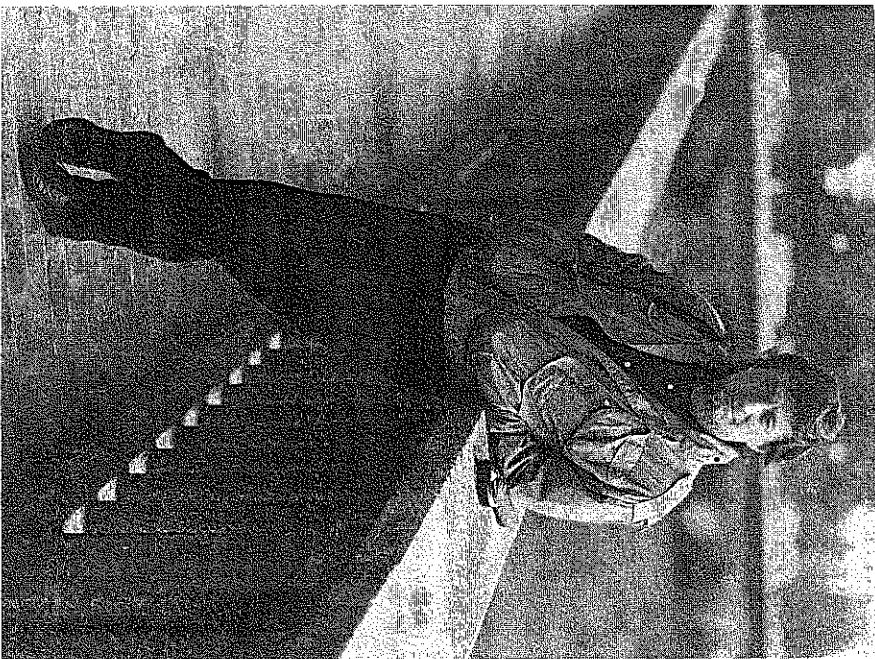
AUDIENCE QUESTION 5 I noticed that you use words such as 'experiment' and 'laboratory', and in fact I think you described *The Man Who* as a piece of theatrical research. These sort of words suggest a tight methodology, things being investigated by you. They all sound like very untheatrical words.

BROOK I think it was Jerzy Grotowski who first invented the word laboratory for the theatre, and he's an extremely fine, shrewd and intelligent person. He realised that to have the freedom in a very strict communist regime to do something that was totally unorthodox he had to have an umbrella and if he had said, 'I'm founding a theatre company', he would have been under the pressures that come from people expecting him to do what theatre companies do. So he said, 'I'm making a laboratory', and the scientific overtones were extraordinarily good in a communist society because science and technology were highly respected. Had he said, 'I'm going to open a spiritual monastery', he would have been imprisoned the next day. In fact he opened a scientific laboratory and within it they did spiritual work.

Now, when we started a centre in Paris, I looked for the word that would give us the same freedom and we called it a centre instead of calling it a laboratory, and picked the words 'experiment' and 'research', calling it a centre of theatre research, partly to give oneself an enormous freedom because nobody in the world knows what you mean, so we really could do what we wanted. To start, to

get going, we had to get money from foundations and in those days foundations in America were much more generous and open than they can dare be today, and I could put forward the idea of theatre research, because research sounds academic. While in a communist country the laboratory is respectable, in Western countries, especially in America, 'academic' is very respectable. So theatre research sounded something good and serious to support. But I didn't cheat them, because even in our very first exposé of what we were doing, I said that in theatre, research means doing; it's not sitting around a table, it is exploring through doing. And from then onwards the only difference between experiment and research and doing a production is that in experimental work you don't have to deliver the result. If it's not good you abandon it. You haven't announced an opening date and you can, like in all sorts of research, make mistakes, you can change direction, you can benefit from a failure to start again. The human material, however, is the same as it is in any sort of theatre. It is bringing human material to life in its obvious, and one hopes, less obvious manners, to penetrate into human questions through human material, and for that all the time you have to put into question the means you use; whether it's the use of the body, the use of language, the use of all the things that we have talked about during the course of this meeting.

 ION CARAMITRU

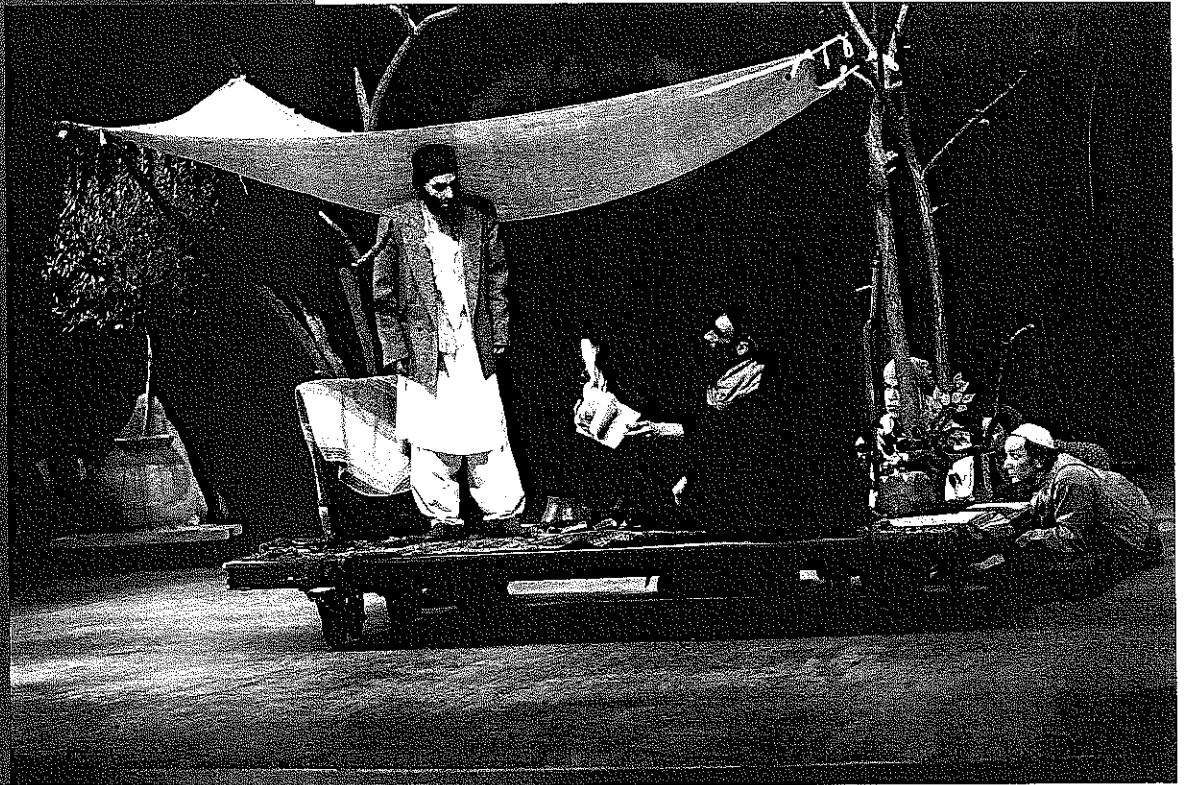


Courtesy of Conway, van Gelder, Robinson Ltd

80

PAJ

A JOURNAL OF PERFORMANCE AND ART



Susan Sontag Remembered
William Kentridge Stagings
Dance and Not Dance
Robert Ashley Operas
Grand Theft Auto
Théâtre du Soleil



THÉÂTRE DU SOLEIL Dramatic Response to the Global Refugee Crisis

Philippa Wehle

Théâtre du Soleil, *Le dernier caravanierail (Odyssees)*, directed by Ariane Mnouchkine, The Cartoucherie, Vincennes, Paris, opened April 2, 2003 and continuing on a world tour to Berlin, New York City, as part of the Lincoln Center Festival 2005 (July 17–31), and Melbourne through October 2005.

In our new century, human displacement has become one of our most urgent concerns. "One out of every 200 people worldwide is displaced and without a home," according to The Carr Foundation in Cambridge, Massachusetts. In fact, there are more refugees today than ever before and their plight is ever more harrowing. Photographs and media coverage of uprooted peoples in detention camps around the world, waiting hopefully for resettlement, stare out at us daily from the pages of our newspapers and television screens. It is a global crisis that begs to be addressed on all fronts. Certainly the theatre should be an arena where such social and political issues can be heard. But can theatre successfully shed light on such a complicated situation as the refugee crisis and bring new understanding of its complexities? Peter Sellars (see interview in *PAJ* 79, 2005), for one, believes adamantly that this is the very function of theatre: to provide a forum where the most challenging issues of the day can

be discussed in their true complexity. He is not alone. In fact recently there seems to be a resurgence among artists who have responded to the refugee crisis in their theatre pieces.

Enfants de Nuit, organized by a Belgian group, LFK-la fabrik, for example, deals with the first-hand experiences of young Senegalese refugees, "faxmer" or "wandering children" as they are called, living off prostitution in the streets of Dakar. *Enfants* invites audiences, no more than ten at a time, to wander through a labyrinth of rooms in which original poems, photographs, videos, and live installations confront them with the plight of these desperate children. Their frightened faces stare out from the shadows just as they do when discovered in their underground hiding places in Dakar. A group of them whisper seductively from dark alcoves. Those are the survivors. Elsewhere, a cemetery of ragged clothes hanging on wooden crosses, bearing the names of those who

have perished, is both riveting and strangely beautiful. Not only is the encounter with these "living deaths" transformative but the show itself, billed as an "Exhibition-Spectacle," raises important questions about the limits of theatre to deal with such material and forces us to rethink our role in this journey: visitor, participant, spectator, or voyeur?

Equally hard to define as theatre is *Rwanda 94*, a six-hour piece by Groupop, also from Belgium. Born of the urgent need to address the massive Rwandan genocide, *Rwanda 94* took five years to create, including gathering testimony from survivors, conducting research, traveling to Rwanda, and finding an appropriate form to speak of the unspeakable. More oratorio than conventional theatre, *Rwanda 94* is a combination of fictional tale, actual testimony by survivors of the massacres, music, both choral and instrumental, a history lecture, and video projections. Each night, sitting alone on a little chair in the middle of a large empty stage, Yolande Mukagasana, a survivor, opens the play by recounting her traumatic story of genocide and escape, including her husband's and children's deaths. She is there not to perform but to testify, as are the other survivors in the play.

Such direct testimony is the very essence of Ping Chong's *Children of War*, part of his *Undesirable Elements* series (see *PAJ* 76, 2004). Five children, ages twelve to nineteen, from Afghanistan, Sierra Leone, Somalia, El Salvador, and Kurdistan, all victims of the horrors of war, sit in a semi-circle and recount their firsthand experiences of murdered fathers and families torn apart. The sixth participant is a therapist who treats

victims of trauma and torture. Their stories, told in the *Undesirable Elements* model (a carefully choreographed reworking of interviews with the participants) are every bit as shocking as those told in *Rwanda 94*, albeit in a smaller, more muted format.

Peter Sellars also deals with exiled children in his staging of Euripides' *The Children of Herakles*, the tragic tale of Herakles' children, driven out of Argos and condemned to wander from country to country in search of sanctuary. They find all borders closed to them until they are finally granted asylum in Athens. Each time the piece has been presented, here and abroad, Sellars has chosen actual refugee children who live in the host city to bare silent witness for all uprooted peoples during the production. When possible, he includes pre-show discussions of immigration issues by policy makers, relief workers, and scholars, along with personal testimony from survivors.

Similarly, Théâtre du Soleil's latest collective theatre piece, *Le dernier caravanierail (Odyssees)* [The Last Caravan-stop (Odysseys)], a spectacular five-hour epic composed of real-life refugee experiences, surrounds its staged presentation with opportunities to learn more about the background of the refugees depicted in the performance. As in previous shows at the Cartoucherie, the Soleil invites the audience to come early, not only to partake of exotic food from the regions dealt with in the play, but to study a huge map marked with red arrows tracing the routes taken by the refugees. Source materials and relevant books are also made available on shelves placed strategically around the entrance hall. The walls of the outer lobby are covered

with refugees' poetry and other writings, taken from the walls of various detention camps. [A special tent with a seating capacity of 600 will be constructed in Damrosch Park for the New York performances as part of Lincoln Center Festival 2005, in July.—eds.]

Le dernier cannuvenerail (Obscetes) is composed of two parts, *Le fleuve cruel* (The Cruel River) and *Origines et Destins* (Origins and Destinies). Created over a period of two years, the piece is based on taped conversations with refugees, collected by Minouchkine and two of her actors, in Sangatte, a refugee camp run by the Red Cross on the coast of northern France, from 1999 to 2002, but also in Lombok (Indonesia), Auckland (New Zealand), and Villawood (Australia). These stories, hundreds of them, were then given to the thirty-six members of the Soleil who, through a process of improvisation, discussion, and rehearsal, worked on the question of how to give theatrical life to them. Their challenge was daunting. How does one create a sense of what it is like to live under Taliban rule, or what you feel when it's time to hop on a speeding train in hopes of reaching asylum in England? What is it like to be sold into prostitution, to be dependent on people-smugglers for survival, or to live in squalor among countless other refugees?

The process took six months to create Part I and two months for Part II, resulting in one hundred and forty-three scenes, forty-one of which were finally chosen and numerous real-life "characters" created, based on these eyewitness accounts. The varied portraits range from a Serbian prostitute to a Kurdish people-smuggler, from a young

Iranian woman and her brother who managed to escape fanaticism in their country to an Afghan man and his fiancée doomed to tragedy by the Taliban; security agents to immigration officials are also among them.

Le dernier cannuvenerail opens on a vast bare stage barked in gray-blue and golden hews, with shimmering grayish blue curtains stage rear and on the sides. It is an empty stage soon to be filled with the lives of refugees—Afghans, Kurds, Iranians, for the most part, with some from the former Soviet Union as well. Their stories, told in their native languages, translated into French via superlites projected on the back curtain, tell of the devastation, relentless hostility, bloodshed, and endless hardship experienced by people from all walks of life and from all cultures, whose odyssey is a shared journey of rootlessness, repression, and exploitation.

"How can one tell these innumerable journeys?" writer/philosopher Hélène Cixous asks in a series of questions found in the *Dernier cannuvenerail* program. "How can one avoid appropriating the Other's anguish by making it into theater?" "How can one put oneself as close as possible to the Other's place without appropriating it?" "How can one act a character and not take it over?" This is the challenge the Soleil has taken on and masterfully staged in a series of brief scenes, individual moments, each one a snapshot of a lived experience, from refugees crossing cruel seas to Chechnyan women sewing in a sweat shop, from an Australian Detention center where an Iraqi refugee is being interrogated, to a shoemaker repairing shoes in an Afghan refugee camp.

The opening scene recreates the dangerous voyage of a group of refugees who have paid smugglers to cross a river between Kyrgyzstan and Kazakhstan. Their flimsy craft is being carried along on a pulley system. Suddenly a huge storm threatens to capsize the boat. Billowing waves, created by actors agitating a large silk cloth, and thunder and gale force winds, produced by Soleil resident composer/sound designer Jean-Jacques Lemtre, complete the illusion. One passenger manages to reach the other side but is shot by a smuggler because he did not pay. Others are drowned. A similar scene takes place in Part II, off the shores of Australia. We see a boat of refugees hoping to reach asylum on the other side of the sea, but a fire breaks out and the boat starts to sink. Helicopters are heard overhead; it's the Australian border patrol. For a minute the refugees think they are being saved but the patrol shouts: "Go back, you are not welcome in Australia. Australia does not accept you," leaving the boat people to drown.

Stories such as these, with several nameless people fleeing repression, alternate with more intimate family sagas such as that of Parastou, a young Iranian woman, her father, brother Eskandar, and old nursemaid, Nanah, living in Teheran. It is July 2001 and Parastou has just returned from a street demonstration. When her father tries to embrace her, she screams in pain; her back is covered with seventy whip lashes. It is time to leave Iran. Later we will find her and her brother in Paris calling their father from a telephone booth to reassure him that they are fine when in fact they are adrift, homeless, and frightened. A later phone call finds their fa-

ther in a wheelchair, recovering from a stroke and unable to speak. Ultimately the family is reunited in Teheran in what seems one of the rare happy endings in the play.

Another family, a mother, Claudia, and her daughter, Olla, Russian refugees in the Sangatte camp, find themselves at the mercy of a sex trader. Olla must submit, her mother reminds her, so that they can get the money they need to pay a people-smuggler. The Red Cross comes to inspect the house, arrests the trafficker, and takes Olla away. Her odyssey will continue later in London, where she thinks she is no longer prey to male exploitation, but as she talks on a public phone, the booth is turned around to reveal her pimp ready to grab her when she hangs up. Sex trafficking, the exploitation of women, is central to many of these tales. In a scene entitled "Cadeau de Mariage" ("Wedding Present"), which takes place in Serbia, a bride and groom ride in on a motorcycle, a happy couple celebrating their new life. The groom pretends to be escorting his beloved to their new home but when the door opens, his cohorts are inside, waiting to carry her off to be used in the sex trade. Perhaps she is one of the luckier ones; she is killed before they can drag her away.

What light moments there are in *Le dernier cannuvenerail*, and there are very few, last just long enough to catch us off guard and give us some hope. "Un Amour Ayghur" ("An Afghan Love Story"), for example, told at three different intervals, begins on a happy note. Fawad and his beloved are playfully flirting outside of Fawad's store, both of them wearing burkas. They are giggling

arre, establishes locale (a small shop, a dilapidated house, an infirmary). Once these are pushed into position, other platforms are rolled in, carrying various players, a Taliban on one, a detention center nurse on another, a Kurdish sex trafficker on another, depending on the story being told. These step from one platform to the other and back again when the scene is over. The pushers then drive the miniature stage back into the wings. The effect is mesmerizing; it's as if the participants in each story make their entrances and exits suspended in air. They seem to glide not walk; their feet never touch the ground.

While scenes played on the moving platforms suggest brief moments of stasis, a narrow rectangular frontal pit provides a playing area where those desperate enough to risk their lives rush to jump on a train headed for England. A barbed wire fence behind the pit sets "the scene of attempted escape," a frenzied scene that is repeatedly enacted throughout the play. One minute, a group of refugees is cutting the wire and jumping into the pit (i.e., the Euro-tunnel), the next minute, human smugglers are there to stop them or border police with riot gear and dogs to smoke them out. Between scenes, Soieil performers rush in from all sides of the stage to carry props on and off, in a flurry. They have barely a minute to change costumes for their next role. Nothing is stable. Nothing stays on stage for very long. Such, we sense, is the frantic pace of refugee life.

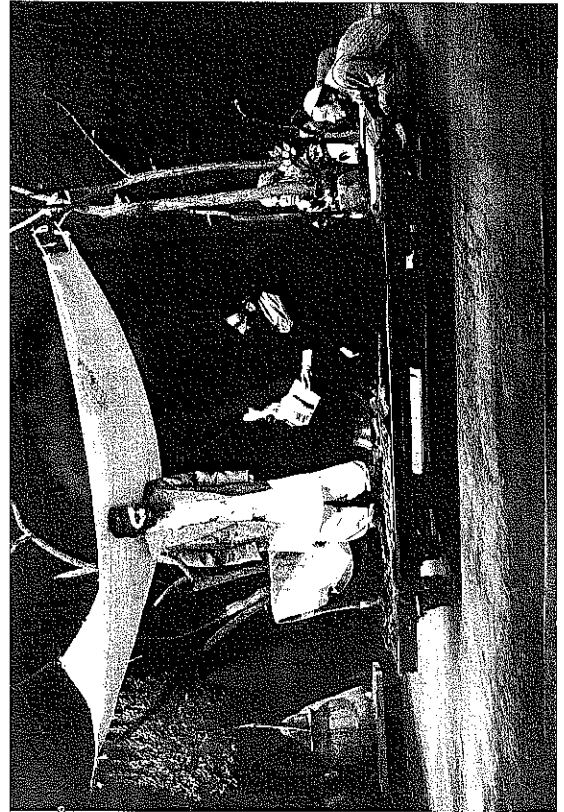
After five hours of intense encounters with lives lived and lost in countless odysseys, one is left inevitably with a deep sense of indignation and sorrow coupled with the determination to try

and having fun. A bird happily flutters around them. When an ominous Taliban arrives and orders Fawad to make him tea, the bird sits on him to the delight of the audience. All seems well until the Taliban returns, discovers the woman, and humiliates Fawad by cutting off a lock of his hair. When this love story continues, Fawad and his fiancée are shown making love in the privacy of his house. Their pleasure is interrupted by spying Taliban who warn Fawad against staying with this corrupted woman. In the third and final episode, Fawad arrives at his fiancée's house with a bouquet of jasmine. His happiness, and ours, is cut short when he discovers his fiancée's murdered body hanging at the back of the house.

Even happy couples, minding their own business, are doomed in the harsh world depicted in *Le dernier caravanierail*. It is a world in which treachery prevails, a cruel universe where no one is safe, where human smugglers control who gets across the border and the Taliban kills a man's fiancée for no good reason. Few are the exceptions to this grim reality. If there is one thread that runs through *Le dernier caravanierail*, it centers on the theme of man's inhumanity to man.

Not only is this theme consistently brought home through the stories themselves, but Mnouchkine has also found the perfect theatrical means to represent the state of rootlessness refugees must endure. A number of scenes, particularly those not depicting attempts at escape, by boat or by train, are played on wheeled platforms pushed onto the stage by actors, crouched on all fours. A wooden structure on each platform, not unlike the mansions of Medieval the-

Théâtre du Soleil, *Le dernier caravanierail* (*Odysées*), directed by Ariane Mnouchkine. All photos: Courtesy Lincoln Center for the Performing Arts, New York.



to find some answers to the complex refugee situation. Mnouchkine herself has said that she does not have the answers. She had promised the refugees she interviewed to tell their stories so that their voices could be heard, and she has kept this promise, magnificently. Through their powerful theatrical vision, the Théâtre du Soleil has given us

a strong sense of the courage and resiliency of hundreds of displaced persons faced with unimaginable challenges. Once more, the theatre has played its role of presenting major contemporary issues for our reflection and edification, with simplicity, clarity, and artistic integrity.

PHILIPPA WENHLE is professor of French Language and Culture and Drama Studies at SUNY Purchase. She has written widely on contemporary theatre and performance and is also a translator of contemporary French plays by Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Philippe Minyana, and others. She is a Chevalier of the Order of Arts and Letters.

ARNIE ZANE AND THE LANTERN OF MEMORY

Deborah Garwood

Arnie Zane Photographs: In Celebration of the 20th Anniversary of the Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, an exhibition at the Paula Cooper Gallery, New York, January 8–February 7, 2004.

The graphic panache of old circus-like posters greeted the viewer entering *Arnie Zane: Photographs*, an exhibition at Paula Cooper Gallery's upstairs space in early 2004. Zane is best known as the dancer-choreographer who collaborated with Bill T. Jones from 1971 until his death in 1988. But who knew that he had designed these small-scale "Lobby Cards" for performances and photography exhibitions that he and partner Jones held during the early years of their creative work? Slightly anachronistic even for the 1970s, their vaudevillian charm was a fitting introduction to the quietly moving exhibition of Zane's photographs. Jones and Zane's collaboration evolved from their student days at SUNY-Binghamton into an astute form of performance art that addressed, very early on, political issues of race, sexuality, even age and poverty, through dance. Renowned for their superlative physical teamwork, the dancers developed an eclectic choreography inclusive of vaudeville, tap, clowning, and modern dance as well as vocabularies of everyday move-

ment. Their productions even incorporated projected light imagery, a device that had come into vogue among young artists for a multitude of reasons. What came to distinguish Jones and Zane's work within a diverse field of emerging performance art forms in the 1970s was its emphasis on dance as a body-centered art. This focus gave them great conceptual latitude and still serves a key to the wit and humanity of their oeuvre. The essence of their concerns is crystallized in Zane's experimental photographs.

The greater part of the exhibition consisted of small sized gelatin silver prints, toned to colors of sepia, blue, reddish brown, as well as classic black and white. Zane often studied the human body in everyday gestures of rest and movement. Portraits and torsos of Jones, Zane himself, and other people in their circle appear. Simple descriptive titles like "Untitled (Arnie at the Beach)" or "Untitled (Lois in her Party Dress)" reflect the mien of lithe young bodies wearing thrift store chic back in the

ανθολόγηση και παρουσίαση
Jean-François Dusigne

Από το θέατρο ΤΕΧΝΗΣ
στην ΤΕΧΝΗ του θεάτρου
ανθολογία θεμελιακών κειμένων του 20ού αιώνα

επιλογή και απόδοση
Μάγια Λυμπεροπούλου



ο καλλιτέχνης, μέσα από την ομορφιά των σκηνοθετημάτων που εκφορξεί, όχι μόνο την τέχνη του αλλά και την τέχνη της ζωής. Επιστημική προτεραιότητα της Μρούσιν είναι ένα θέατρο του

Ήλιου πρότυπο και σχολή για τους άλλους. Πιστεύει, όπως και ο Κοπιά, ότι είναι πολύ σημαντική η ανάγκη για την καλλιέργεια και διάδοση της υποκριτικής παράδοσης:

θεωρεί απαραίτητο το ενδεχόμενο ότι ένας ηθοποιός μπορεί να απολέσει το εξαιρετικών της τέχνης του από έλλειψη ευθυμοσίας και προπάντων επειδή ληρωμένους την εγγενή πειθαρχία αυτής της δουλειάς.

σαν θαύμα να υπάρχουν άνθρωποι που επιλέγουν να πληρώσουν, να μετακινήθουν, να αποσιώσουν, να ξεκλέψουν μια στιγμή από τη ζωή τους, για να πάνε να δουν και να ακούσουν μια ιστορία.

[...] Το θέατρο αφηγείται πάντα πολλές ιστορίες. Δεν υπάρχει παράσταση που να μην εμπεριέχει την ιστορία του θεάτρου. Ακόμα κι όταν αφηγείται μια συμφορά, μιαν αποτρόπαιη υπόθεση που αφορά το έρθεος του ανθρώπινου γένους, και μόνο το γεγονός ότι υπάρχει ένα τέτοιο έργο, το ότι το παίζουν άνθρωποι, σε γεμίζει ελπίδα για την ανθρωπότητα. Δεν γίνεται θέατρο δίχως συνείδηση αυτού του πράγματος. Μπορεί κάποιος να σκέφτονται: «Είναι αποκαρδιωτική η φύση του ανθρώπου», αλλά η ίδια η παρουσία τους εδώ, στο θέατρο, τους διαψεύδει! Το γεγονός της ύπαρξης του Θεάτρου του Ήλιου τούς διαψεύδει. Επειδή σε είκοσι ή τριάντα χρόνια δεν θα υπάρχουνε, δεν σημαίνει ότι δεν υπήρξαμε. Σημαίνει ότι υπήρξαν άνθρωποι που δέχθηκαν να πληρώσουν το απόλυτα νόμιμο τίμημα της τέχνης. Γιατί το τίμημα της τέχνης είναι πάντα πολύ βαρύ.

ANTOYAN BITEZ

Να αγαπάμε τους ηθοποιούς μας

1984

Le Journal de Chaillet [Η Εφημερίδα του Σαγιώ], σφ. 18, Ιούλιος 1984.

Μέσα σε τρία χρόνια, το Σαγιώ κατέκτησε και πάλι μια ξεχωριστή θέση στο Παρίσι. Δώσαμε εκατοντάδες παραστάσεις σε χιλιάδες ανθρώπους. Μια απλή επαφίηση των έργων, των συγγραφέων, των καλλιτεχνών και όσων εργάζονται εδώ όλον το χρόνο θα έδειχνε το παράδοξο αυτού του φαινομένου: να μαζεύονται ξαφνικά σ' αυτόν τον άλλοτε εγκαταλειμμένο, ερειπωμένο χώρο ένα σμάρι άνθρωποι και να ρίχνονται στη δουλειά αποφασισμένοι να ζήσουν εδώ και να δώσουν ζωή σε ομοιώματα-εικόνες του κόσμου.

Το καταφέραμε και το κοινό έσπευσε σύσσωμο να μας δει και να μας ακούσει. Τολμήσαμε να αναλάβουμε την ευθύνη να προστείνουμε τα παραμύθια μας και ο κόσμος ήρθε να τα ακούσει.

Αν έψαχνα το νόημα ή τις κατάλληλες λέξεις για να χαρακτηρίσω

να μπορεί να παιξεί, πρέπει να διαθεθεί όχι μια διανοή όραση ως προς τα πράγματα, αλλά ένα διανοές όραμα, με την έννοια της ενόρασης και όχι μόνο με την έννοια των στόχων (παρόλο που χειρίζονται και οι σαφείς στόχοι). Ο ηθοποιός δεν πρέπει να ξεχνά ότι ενεργεί πάντα στον ενοστώτα: ότι κάθε στιγμή του ρόλου παίζεται σε ενοστώτα χρώνο. Εμείς έτσι δουλεύουμε. Για να μπορεί να παίζεται ένα όραμα, να το κνοπορήσει, θα πρέπει να ασκήσει και να οξύνει στο έπακρον τη φαντασιακή του ικανότητα, ώστε να μετατρέψει το όραμα σε αναγνωρίσιμες από το κοινό εικόνες: εάν δεν ξέρει να δέχεται, να προλαμβάνει συγκεκριμένα οράματα, κατ'απόψεις και συγκινήσεις, δεν θα είναι ποτέ σε θέση να το κάνει.

[...] Όσο για την παιδικότητα, να, πιστεύω ότι πρέπει να παιξεί όπως ένα παιδί. Τι σημαίνει αυτό; Να πιστεύει καταρχήν ότι κάνει στ' αλήθεια τον βασιλιά, κάνει στ' αλήθεια βασιλίσσα. Ένα από τα ον ουν άνευ του θεάτρου είναι η αγάλαση, η χαρά να βριόχεσαι στη σκηνή, να ντύνεσαι, να μεταμφιέζεσαι, να απειπείσαι, να γνωρίζεις ότι επί τέσσερις ώρες ανταποκρίνεσαι σε μια ανάγκη. Οι στις εξίμιαι, κάθε απόγευμα, εξακόσιοι άνθρωποι έρχονται να δουν κάτι, να δουν άλλους πενήντα ανθρώπους που όλη τους η ζωή, η δουλειά τους ολόκληρη, στρέφεται γύρω από αυτήν τη στιγμή. Είναι κάτι

ΑΡΙΑΝ ΜΝΟΥΣΚΙΝ Το χειρωνακτικόν της τέχνης

1984

«Θέατρο ή ζωή» (απόφραση από συνέντευξη της Της Αργύλου 1984) στο *Fruit*, τεύχ. 2/3, σελ. 202-209.

Ο ηθοποιός, όπως και κάθε καλλιτέχνης, είναι ένας εξερευνητής, κάποιος που πάντοτε ή άποδος, συχνότερα άποδος, πορεύεται μέσα σ' ένα λαγυρήμ, πολύ μακρύ, πολύ βαθύ, αλλάκοτο και ενλοτε πολύ σκοτεινό και, παρόμοια με τον ανθρακωόχο, μαζεύει χαλάκια αναζητώντας ανάμεσα τους το διαμάντι. Οι ηθοποιοί αυτό το λένε «περιπέτεια». Κατάδοση στην ανθρακωόχη ψυχή, στην κοινωνία, και ανάδοση είναι η πρώτη φάση της περιπέτειας. Στη δεύτερη ο ηθοποιός σμιλεύει το διαμάντι πασχίζοντας να μην το χάσει: ψάχνει μέσα από το χαλάκι την πρωτογενή μορφή του διαμαντιού.

[...] Πιστεύω ότι το θέατρο, το παξίμο του ηθοποιού εξαριώνται πάντα, διαρκώς, από τη σαφήνεια ενός οράματος. Ο ηθοποιός, για

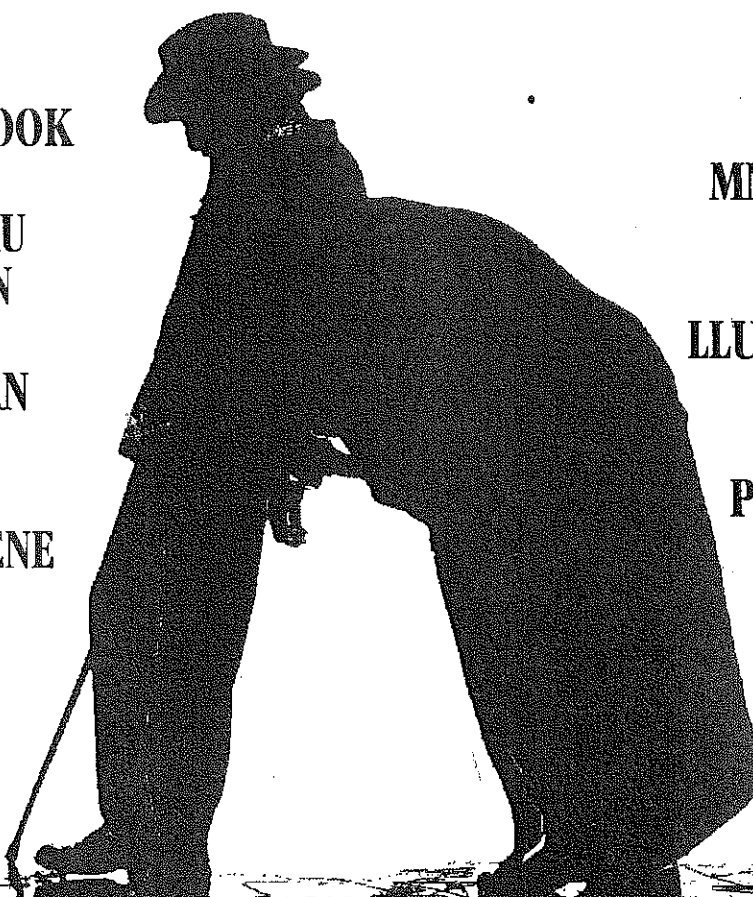
Στο θέατρο του Ηλιου, η δουλειά του ηθοποιού εργάζεται στην εκάστοτε συγκεκριμένη περίοδο της ιστορίας του θέατρου και το εξενητικό έργο δέκεται από μια δική ολλογική μνήμη: από τη μια, το παράδειγμα των μεγάλων οκαταών της θεατρικής ιστορίας και, από την άλλη, τα διδάγματα που σημάδεψαν την εμπειρία του ίδιου του θεάτρου, από το 1964 που ιδρύθηκε. Αυτήν τη μνήμη σπντρεί και αναβιώνει η Άριαν Μνούσκιν (1934) παρασταίζοντας τη «χειρωνακτική ιδότητα της θεατρικής πράξης: Η αγωνία να μην προδοθούν την εμπιστοσύνη των κοινού επιβάλλει «να ανεβάσουμε κάθε φορά και πιο ψηλά τον πήχη» γ' αυτό και απαιτεί από τον ηθοποιό πλήρη διαθέσιμότητα και εξαγωγικά αποστηγή αφοσίωση. Εξίσου επίμονη είναι και η εγκατάσταση του, καθώς η Μνούσκιν παρέρχει στον ηθοποιό «κακομημένα εκφραστικά μέσα», που του επιτρέπουν να δουλέψει με τον πλέον εξονητιστικό τρόπο. Ακολουθώντας μια αυθητική ζέσηνα προσοχήμενη στον Μένερχολντ, δίνει εξίσου μεγάλη έμφαση στην υπερόδοση των ήθους που παρέβεινε ο Στανισλάσκιν, επειδή αυτή καθαυτή η παράσταση είναι μια «παοεία προς την καλλιέργεια», μια πρόκληση να κατακτήσει

IN CONTACT WITH THE GODS?

◆

Directors talk theatre

**AUGUSTO
BOAL
PETER BROOK
ION
CARAMITRU
LEV DODIN
DECLAN
DONNELLAN
& NICK
ORMEROD
MARIA IRENE
FORNES
JORGE
LAVELLI
ROBERT
LEPAGE**



**JONATHAN
MILLER
ARIANE
MNOUCHKINE
YUKIO
NINAGAWA
LLUÍS PASQUAL
PÉTER
SELLARS
PETER STEIN
GIORGIO
STREHLER
JATINDER
VERMA
ROBERT
WILSON**

**EDITED BY MARIA M. DELGADO
& PAUL HERITAGE**



what fun all these other guys are having, you think 'Oh I wish I was with them, they have such fun'.

The danger of the theatre is that it rots the moral fibre. It makes you extremely lazy and sloppy. People think they work very hard in the theatre; they do nothing of the sort. It's an easy life. One of the things I discovered when I left medicine was that I realised how hard I'd worked when I was doing it. And how hard I was going to have to work in order to keep doing the things that were of any importance. Then I discovered this extraordinary world of the theatre in which you went to work against the traffic, because all the rehearsal rooms were on the edges of town. There were all these poor sods standing strap-hanging in trains going in the other direction, and there I was. You go and fool around for the whole day pretending to be other people. When it comes to opera you go in at ten o'clock and people start singing Mozart at you, and they pay you. It's an easy game; it's completely relaxed. There are moments of fraught tension when it doesn't come off and there are frictions and difficulties, and then bad reviews and all those sorts of things, but they're nothing compared to the ease of the life. If you've had thirty years of it you run to seed. I would find it very hard to gird my loins and go back and do that business of being in the lab at 7.30 in the morning and not coming back from the lab until 11.30 at night. That's what doing science properly is about. Texts let you have high jinks.

174

◆
IN CONTACT
WITH
THE GODS?

ARIANE MNOUCHKINE

◆



Photograph: Martine Franck. Courtesy of Magnum Photos

DESCRIBED by scholars Denis and Marie-Louise Bahlert as 'the most important adventure in the French theatre since Jean Vilar and his TNP' (Brady, *Modern French Drama*, p. 191), the Théâtre du Soleil has consistently questioned established theatre conventions in its exploration of the politics of theatrical representation. The company, unequivocally associated with Ariane Mnouchkine, its *metteur en scène* and one of its co-founders in 1964, has moved away from psychological realism towards a militant approach to theatre which has drawn on numerous ritualistic traditions and carnivalesque popular forms. Providing a stylistically eclectic and formally inventive theatre, Mnouchkine's productions have been credited with offering ravishing fusions of Oriental and Occidental cultural scenographies and simultaneously demigrated as a naive and offensive recourse to exotic ornamentation.

Born in France on 3 March 1939 of an English mother and French-Russian cinema producer father, Mnouchkine was educated at Oxford (where her contemporaries included the radical theatre and film directors John McGrath and Ken Loach) and the Sorbonne. In Paris she co-founded a student theatre group, the Association Théâtrale des Étudiants de Paris (ATEP) directing with them an outdoor production of Henry Bauchau's *Genghis Khan* (1961). Abandoning her psychology degree, she chose instead to travel in the Far East where she first became acquainted with Asian theatre traditions which have proved such a pervasive influence on her work of the eighties. Returning to Paris in late 1963, she reassembled the student theatre group which was to become Théâtre du Soleil – the name originally chosen by Mnouchkine as a homage to a select number of film directors (Minelli, Ophüls, Renoir), whose work was characterised by light and sensuality. Forging an aesthetic based on a lengthy creative process and a commitment to collective ethical socialist principles (including a parity of salaries), the company explored new ways of working which questioned established theatrical practices. Freeing themselves from the customary four-week rehearsal period, Théâtre du Soleil established a reputation for detailed textual work, moving away from the constrained acting style of the naturalistic theatre towards a more overtly theatrical performance style which celebrated the visual, sensory and musical power of a medium which seemed to have become a slave to the dramatic text.

Early acclaimed productions included the French premiere of Arnold Wesker's *The Kitchen (La Cuisine)* (1967), staged in an abandoned circus in Montmartre, which proved a veritable contrast to the earlier Royal Court production in its dynamic and disciplined performance aesthetic and its exquisite orchestration of stage action. An emphasis on physicality was also evident in her next production, *Le Songe d'un nuit d'été (A Midsummer Night's Dream)* (1968), again translated and adapted by Philippe Léonard: a ritualistic and violent reading which betrayed an Asiatic influence in its costumes and musical accompaniment. Plans to tour the production were halted by the events of May 1968, the company chose instead to tour *La Cuisine* around occupied factories around France. A commitment to the collective creative process was visible in their next production, *Les Chœurs* (1969), which marked Mnouchkine's move towards a directorial style which put a greater onus on actor creation, and was largely concerned with forging a production aesthetic during rehearsals rather than arriving at rehearsals with a determined concept. A series of political productions followed which sought to interrogate the failure of the 1968 upheavals by focusing on the French revolution. *1789* (1970) and *1793* (1972) were thoroughly researched, inventive ensemble pieces which provided imaginative multiple-perspective commentaries on the events of 1789 and its aftermath. These productions were also the first to evolve in what has become the permanent home of the Théâtre du Soleil, the Cartoucherie in the Bois de Vincennes, a cavernous disused munitions warehouse which was renovated by the company in late 1970 after *1789* premiered in Milan.

Further explorations into political theatre continued with *L'Age doré (The Golden Age)* (1975) and *Mephisto* (1979), an adaptation of Klaus Mann's novel, before the company turned to Shakespeare, embarking on a three-play cycle beginning with a ritualised heavily choreographed production of *Richard II* (1981), which critics regarded as heavily influenced by Meyerhold's biomechanics and Japanese cinema. Although *La Nuit des rois (Twelfth Night)* (1982) appeared lighter and less obviously stylised than *Richard II*, which drew on Indian imagery for costumes, *Henry IV Part I* (1984) marked a return to the Japanese iconography of *Richard II*.

The mid-eighties saw the beginning of what has proved a productive collaboration with the dramatist and cultural theorist, Hélène Cixous. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge (The Awesome but Unfinished History of Norodom Sihanouk, King of Cambodia)* (1985) was an epic eight-hour exploration of the controversial ruler and his fall from power. *L'Indiade, ou l'Inde de leur rêves (The Indiade or the India of Their Dreams)* (1987), a reelling

of the partition of India, again sought to challenge audiences' assumptions about the East, attempting both a destabilisation of Eurocentric stereotypes and an alternative reading of a world habitually perceived as dangerous 'Other'.

A pervasive orientalism, often acknowledged by critics as similar to that which imbued Brook's *Mahabharata* (1984), was located in the 1990-2, productions of *Les Attilides*, a Greek cycle comprising Euripedes' *Iphigenia in Aulis* and Aeschylus's *Orestes*, realised by a large international cast through a powerful and ravishing fusion of Eastern and Western performance traditions. Théâtre du Soleil's most recent production, *Tartuffe* (1995), provides a contemporary reading of Molière's classic comedy through the metaphor of Islamic fundamentalism.

Although Mnouchkine's status as 'director' of the company may appear at odds with their collective ethos, the commitment to a cooperative structure remains. Prominent members of the company, like Philippe Léotard and Philippe Hottier, left amongst a degree of much publicised acrimony, but key collaborators, including set designer Guy-Claude François, mask-maker Erhard Sniefel and composer Jean-Jacques Lemêtre, have remained with the company. The company's work with film includes *Molière, une vie* (1977), a radical study of the celebrated French dramatist within the context of his society often interpreted, as with so much of the Théâtre du Soleil's work, as a statement on the politics of theatre.

OTHER MAJOR PRODUCTIONS INCLUDE

Captaine Fracasse adapted by Philippe Léotard from the novel by Théophile Gautier, Montreuil, 1965, then Théâtre Récamier, Paris, 1966.
La Ville parjure ou le réveil des éringes (*The Forsworn City*) by Hélène Cixous. Cartoucherie, Paris, 1994.

CRITICS ON HER WORK

One of the first women to achieve an international reputation in this largely male-dominated profession... Mnouchkine is best known for the innovative nature of her productions and the Théâtre du Soleil has at various periods in its roughly thirty-year history created performances which were unlike anything else which had been seen at the time. The clearest example of this was the Shakespeare cycle in the early 1980s which was heavily influenced by a variety of Asian theatre forms... No other production of *Richard III* has ever combined the same qualities of spaciousness and grandeur, such visual luxury in settings and costuming, together with a sense of hieratic formality in the staging and stylisation of acting. Mnouchkine above all is an extremist, a quality which has characterised all her best work.

(Adrian Kiermander, *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, pp. 2-3).
In 1970 Ariane Mnouchkine's company Théâtre du Soleil came to the Roundhouse with *1789*, about the French Revolution. It was the same

summer as Peter Brook's *A Midsummer Night's Dream*. There was a feeling something was happening... Walking into the Roundhouse and finding 1,000 people milling around as if at a pop concert was pretty new. Suddenly this event exploded in the middle of us. There were six stages, simultaneous action, people talked over each other. There was anarchy. There was energy... I saw what theatre could be: not an intellectual form but something sensuous, sexy, alive and eight inches in front of your nose... I also saw the power of the community and realised that theatre is not just about witnessing a story unfold, but something in which the audience could and should be central... To it I owe my love of the physicality of the actor and a distaste for naturalism.

(Adrian Noble, 'Dramatic Moments: 6', *Guardian*, Cz, 18 October 1995, p. 9).

SIGNIFICANT BIBLIOGRAPHICAL MATERIAL

Bradby, David. *Modern French Drama 1940-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
Kiermander, Adrian. 'The Role of Ariane Mnouchkine at the Théâtre du Soleil'. *Modern Drama*, 33, No. 3, September 1990, pp. 322-31.
Kiermander, Adrian. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Whitton, David. *Stage Directors in Modern France*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

Ariane Mnouchkine in conversation with Maria M. Delgado at the Cartoucherie, Paris, 14 October 1995

DELGADO 1995 seems to be the year of the 'Tartuffes'. Here in Paris at this very moment we have two major productions: yours at the Cartoucherie and Benno Besson's at the Odéon. What attracted you to Molière's comedy and why do you feel it's proving so topical?
MNOUCHKINE The theme! It's a play which, every ten years, becomes actual. Ten years ago I would have liked to have done it, but it wouldn't have been like it is now. Twenty years ago I would have probably set it in Russia or something. And if I was Polish I would do it now with the Catholic Church. That's the point of a real classic masterpiece. But I'm French. I'm French and I have friends who are coming from many countries. Some of them come from Muslim countries and the Islamist -- I'm not saying Islam but Islamist -- fanaticism is the one we have to deal with here: the one with which the youth of our country has to deal with. And so, that's why.

That's what *Tartuffe's* speaking about. If you believe what Molière says in the play you see that it's a war play; Molière describes a state of war, a sort of hostage situation. He shows that the house, the family, is taken as hostage not only by a man but by a

movement. In Molière's time the movement was La Compagnie de Saint-Sacrament but now it happens in other countries, not completely in our country. It's the same though, exactly the same.

180

DELGADO Théâtre du Soleil consolidated its reputation in the eighties with key theatrical re-readings of the classics: firstly the Shakespeare cycle, and then, more recently, *Les Atrides*. What is the attraction of these plays? What do they say to us in the 1990s?

IN CONTACT
WITH
THE GODS

MNOUCHKINE Well, it depends on which classic. Somebody like Molière is, I would say, directly of our time. The Greeks are probably much deeper and more universal. I wouldn't have actualised *Les Atrides*. I didn't need to. On the contrary, I wanted to show how strange and how far we are. How strange we are, deep inside. Our unconscious is hidden and the Greeks knew that, and they did theatre with that very far away part of ourselves.

DELGADO It seems to me that the Greek plays were about societies in transition, societies in chaos.

MNOUCHKINE Yes, but I would say that Molière's *Tartuffe* is also about a society which could easily fall into chaos if Orgon took control. If Orgon had won who knows what could have happened. So in a way Molière is talking directly about society. He's more political than the Greeks. The Greeks are more metaphysical and psychoanalytical. Even so, it's not as simple as that.

DELGADO What about Shakespeare? What's the fascination with Shakespeare?

MNOUCHKINE Shakespeare's such a mystery, but Aeschylus is too. For me both Aeschylus and Shakespeare are gods. They're not human. When you work on their works it's so magical. Everything is there. They invented it. What Aeschylus did not do, Shakespeare did, and what Shakespeare didn't do Aeschylus did. Victor Hugo called Aeschylus 'Shakespeare *l'aîné*'. And I'm sure he would have called Shakespeare the 'new' or the 'young Aeschylus'. But Molière's just a man – a wonderful man, a wonderful actor, a dear director of a company, but just a man. He's a genius but he's not superman. Those two, Aeschylus and Shakespeare, are supermen. And so it's very strange, when you present a play by Molière you just have to understand and feel what he has gone through: the suffering, the wrath, the anger, and the courage also – he's so courageous. Shakespeare's courageous too, but it's different. Molière's just a man, and he's so near us that he's modern.

DELGADO That was one of the strengths of your production of *Tartuffe*. The way you created that sense of a family which we, as an audience, could feel close to. We feel they're 'like us', we learn about

their workings and get intimate with them. That's why it's so terrible then when they get swept away by this movement. I think it's different with Shakespeare. I never feel that intimacy.

181

MNOUCHKINE No, because also although there is a sort of conflict between Orgon and Elmire, and between Orgon and Dorine, it's not the same war. It's not *Les Atrides*. You see, Shakespeare and Aeschylus always talk about internal wars, civil wars. They are wars in the family, but cruel wars. This is not the same. This family is at war with something which is exterior and which has come into the house because one of its members has gone mad. Orgon's a coward, and maybe he thinks he will have a strong ally in Tartuffe. But still, it's not a murderous war in the family although the scene between Orgon and Damis, the son, is murderous, or could be murderous. But Damis comes back, he's not Orestes. He returns and helps his family.

ARANE
MNOUCHKINE

DELGADO Visually, I felt your production suggested that Tartuffe was almost like a surrogate son to Orgon. He cut a very different figure to the feminised Damis and there were moments when I thought 'Oh, no, this is the son he feels that he doesn't have, the son he wants'. MNOUCHKINE I don't know that he wants another son, but he certainly wants support, he wants an ally. He thinks that this is a good party to be with. He's thinking to the future, not realising that it's just fascism.

DELGADO It's a wonderfully detailed production which goes to great lengths to provide a sense of how the family live. We have a real sense of their rituals and activities. It's also a long production, over an hour longer than Besson's.

MNOUCHKINE I've never understood how *Tartuffe* can be played in two hours. The actors have to speak like bullets. If you want to understand each moment of the text, if you want to find the flesh, the reality, the truth of it – not just the conventional music of the language which can be the most beautiful thing but also the most mechanical thing – then you cannot go too fast because then those people who were here yesterday, those young people they don't understand a word.

DELGADO Although this is your first production of one of Molière's plays, you did make a film of Molière's life in the late seventies. Is he a figure who fascinates you?

MNOUCHKINE I have a love for the man, Molière. I love him! I like him. I'm sure he was a good and great man, I'm faithful to him, because I think, in a way, he is like the boss of all theatre companies. You can't live in France and do theatre and have a company, without thinking at least once a week of Molière. But I couldn't put all his

work on stage and I could think of putting *nearly* all Shakespeare's plays on stage. I don't like all of Molière's plays but it doesn't matter. I feel close to certain of his plays, not all of them.

DELGADO What about your collaborations with Hélène Cixous? You've worked with her three times now. How different is it collaborating with a live author?

182

MNOUCHKINE I think it's the same.

DELGADO Why?

MNOUCHKINE Because we decided that we would deal with Hélène as if she were, not dead, but absent. We decided that we would not phone Hélène to say, 'Listen, this scene is not very good, what can you do about it?', because we can't do that with Shakespeare or with Molière. So we made a point of not doing it. Sometimes, when we have been trying very hard, and when we are sure it's not our fault, then we'll talk and she'll say 'Maybe we should change this'. She has no possessive attitude over her work, so she will change it, even maybe sometimes too quickly. Very often I would say, 'No! Wait! Don't cut this. We'll wait and see.' So, in effect, it's the same as with Molière... With Molière there are still sometimes a few lines in the play where we wonder, 'Why did he do that? What happened that day?' We can't phone him, so we just do our best. And it's the same with Hélène's plays. At times it's difficult, but until we're sure it can be better: if she changed something, we won't ask her. And most of the time she's right. And sometimes it's just a question of structure.

DELGADO Does she come into rehearsal?

MNOUCHKINE Very often, but she doesn't say anything. She likes to remain silent. She always thinks it's beautiful. She's very easy to work with. First of all she understands our work very much, she understands the way we use the classics as masters and she used the classics as masters herself. So, you know, she follows Shakespeare and Aeschylus. She's part of the company really. I think she works completely differently when she's working with another director or another company.

DELGADO Do you ever think of working with any other live writers? Do you feel that any live writers can give you the inspiration you get from Shakespeare or Aeschylus?

MNOUCHKINE No. I always go back you know, every two years or two plays, I go back to what we call the masters, because we need that.

It's strange but only yesterday people came out of the play and asked me, 'Did you publish your adaptation of *Tartuffe*?' And I say, 'What adaptation?' And they reply, 'Well, the one we just saw.' And I have to tell them, 'There is no adaptation. This is it. It's Molière's

text.' So that must mean that it's modern, that it's saying something to us.

DELGADO How different is it working on productions where you're writing the play as you go along. I'm thinking back to your productions in the early seventies: *1789, 1793*, and *L'Age d'or*. These productions involved a very extensive process of documentation, improvisation and collective creation. They were put together in very different ways, because you don't have a play, as such, to begin with. How different is it when you don't have a text in front of you? When you don't get a script from Hélène or you don't have *Richard III* to work from?

MNOUCHKINE I think that's a question of degree. You just start higher when you have a text. But the way of improvising, researching, and working collectively is the same. The only thing that you don't have to look for is the words. They are there and they are magical treated words. So you immediately start higher and go higher. But I don't think the method is so different. The actor has to improvise anyway. They have to improvise because, who knows what they are doing or why they're saying that. I don't know. We always work as if the author, whether it's Aeschylus or Shakespeare or Molière, had sent us the play yesterday by fax. I don't know these plays, I don't want to know them. They are creations for me. So, sometimes I will even work with the actor like that. I give him one phrase and I wait and wait and wait before giving him the next phrase. I do the same for me. As such, with *Tartuffe*, it was for me as if this were the first time that the play had been on stage.

DELGADO You spend a lot of time rehearsing each project. These are not plays that you rehearse in four weeks and then put on the stage. MNOUCHKINE No. I can't do that. I admire people who can do good work like that but I can't. I'm slow. I need four months.

DELGADO Do you think that's a luxury?

MNOUCHKINE Yes, it is a luxury but we pay for it. We pay for it because we have very modest salaries. You can't do that if you are paid like actors are paid elsewhere. If you want to rehearse for four and a half months then you have to give something in exchange. I think we give a lot in exchange. We work a lot, we take risks, but we are not paid so much. It's a luxury, I admit. We have the space, we have the time, we have the light, we have in a way everything we need to work. That's where the money goes, it doesn't go elsewhere.

DELGADO Your early work was very overtly political and recognised as such. I think, as *Tartuffe* clearly indicates, your work is still very

political, but in a different, less obvious way. Was there a very clear political agenda in the early days and is there still?

MNOUCHKINE No. At the beginning we were leftist, we knew we were, but we were not Brechtian or communist. We were just looking for progress, freedom and justice. We didn't have an ideology as such, but we were idealists. That means that we were not taken very seriously at the beginning because we did not pretend to have a very strict Maoist, Trotskyite or Stalinist ideology. We were not leftists, just *de gauche*, and we still are. We never obeyed any dogma.

DELGADO But you are seen as a political director. Perhaps it's because you've been linked with political causes in some way and have shown a commitment to that in public places – I'm thinking especially here of your work with APDA [Association Internationale de Défense des Artistes] which you co-founded, and its commitment to achieving the freedom of individuals imprisoned for their political beliefs – and also because of your political theatricalising of history in such pieces as *1789*.

MNOUCHKINE Yes, but I would call it more historical, you see. Of course it's political and you're right *Tariffé* is very political, but Molière's play is political so you can't 'de-politicise' it without betraying it. We don't start in rehearsals trying to be politically correct. We don't dismiss things because they are not politically correct. We do what comes, and then see if it's fair and just. But we don't say 'Ah, Well, we can't say that because this would not be politically correct'. If it's in the play we keep it.

DELGADO Your experiments with the language of the stage have involved breaking with conventional forms of theatre on numerous levels: your early non-single authored texts, breaking with the two-hour slot, a commitment to collective working methods. What did you think was so wrong with theatre in the early sixties that led you to break away from it on so many levels?

MNOUCHKINE When you are young you can even be against something which will prove to be very important to you after a few years. I was against everything. And then after a few years I began to understand. You're always against your parents and then you realise that they gave you life. So it's the same. But, it's not as conscious as that in me. I was not theatrically rich so I was not very conscious of the fact that I was breaking away from conventions. It felt normal. For me *1789* was just a fair. It was just a fair with little stages as in the markets – that was all. What was not so normal for me was this box which was always littered with the same light and the same sets and the same look. That was not normal. It was not a reaction. Maybe I'm

not as revolutionary as you think. The nature of the Théâtre du Soleil, I think, is not to be provocative or anything. It just aims to follow the path of traditional theatre, of popular theatre, of a theatre of pleasure, depth, truth, beauty, movement and celebration.

DELGADO You've worked with a lot of international actors at the Théâtre du Soleil. Do you think there's any such thing as a 'French' actor or a 'German' actor or a 'Brazilian' actor?

MNOUCHKINE No, but there is such a thing as a French education and a German education, and that produces a French actor or a German actor. Well of course, if you talk only about great, great, great actors, there is no such thing as German or French, but if we're talking about young actors who are talented but not yet great, then you often see where they come from and the formation or education is terrible.

DELGADO Why?

MNOUCHKINE Because it's closed. Because it's generally lazy and it doesn't involve the body. When people come from all parts of the world then it sort of explodes, they can't just impose their German or French training, because there's suddenly a Brazilian there who doesn't have an actor's training but a dancer's training, and she's free, and she suddenly moves and everything is dislocated. Everybody feels destabilised, and also free – freedom has come. There is such a thing as a French actor, or a German actor, or a Russian actor – and what I want is an actor.

I like the fact that there are, at the moment, about twenty nationalities at the Théâtre du Soleil. I love that. Also I love the fact that even the French actors now, are not French any more – they're just actors. They don't only have this French accent, their way of acting is full of accents. And that's what I like.

DELGADO Do you think there is any way directors can be trained? Or do you think it's a craft that you learn over years and years and that changes as you change and as the actors you work with change?

MNOUCHKINE I think there is a reciprocity. I trained the actors. I formed them really, but they formed me, of course. Each production shows my mistakes repaired by them or else there's a catastrophe because they didn't know how to repair the mistakes. All the time I see actors doing something much better than what I proposed to them. They may hear me proposing things to them which are much better than what they're doing, I think that was my luck when we created the Théâtre du Soleil. I didn't know anything and nobody around me knew anything. My luck was that some people

who did not know anything and knew that I did not know anything, still trusted me and agreed to wait for me in a way. We were waiting for each other. We've been waiting for each other. And then after that, at a certain moment, we started progressing, and as I said, teaching each other without knowing it, and without knowing what we were teaching each other.

186

IN CONTACT
WITH
THE GODS

DELGADO Théâtre du Soleil is a collective which has attracted some extraordinary performers, musicians and designers, but you are the figure most conspicuously associated with the company, and you've remained with them since the very start. Does the idea of the collective remain of key importance to you?

MNOUCHKINE Yes, absolutely. It is very important. I always said that when I would not be able to do it anymore like that – because it's difficult, it's hard, very painful, and sometimes heartbreaking – I would stop. It's the way to do it. It's the only way I can work. And the day I feel I'm not strong enough to do it like that anymore, I will stop. It doesn't mean that the Théâtre du Soleil will stop, but I'll stop. For a long time I was just on the verge of saying 'Oh, maybe it's time to stop'. When somebody leaves, you feel so sad and so betrayed, and then you look around and there's somebody else looking at you with so much hope and enthusiasm, so much devotion, courage and talent that you say 'okay, let's go out again'.

DELGADO Do you never feel tempted to go and work elsewhere?

MNOUCHKINE No! Never. I'm not strong enough for that, I'm not mercenary at all. I think it's already so difficult to do it in your own home. I have a small home here. It's an island so we protect each other in a way, although we are very fragile sometimes. When I see all these directors going to very big theatres and having to deal with such institutions, I admire them, because I wouldn't be able to do that. I don't want to do it, but also I would not be able to do it.

DELGADO You and the company are based in Paris, and have been based in Paris all your working life. Do you think there's something special about Paris that attracts and nurtures international directors like Jorge Lavelli, Lluís Pasqual, Alfredo Arias, Víctor García. Michael Billington recently referred to it as the theatrical capital of the world. Is it a particularly receptive place to create theatre?

MNOUCHKINE Maybe it still is. Yes, maybe there is still, luckily, something remaining of the spirit that made it so receptive to painters or sculptors or musicians for a while. Yes, I think it is. Whether it's going to go on like that I don't know. London was supposed to be the theatrical capital of the world a few years ago, and it isn't anymore. But there are also economical reasons for that. The left made mistakes but they did a lot for culture in Paris and France in general, and

it gave results, although they were not always good. People are worried now whether it's going to be kept like that or not. It's not only really due to the fact that theatres were helped economically by the state which was not the case in England, or is not the case in America, because it's the case in Germany much more than here. So it's not solely due to state support.

DELGADO What about running a theatre building? Is it a very big problem in our current economic climate? Is a director, by necessity, having to take on many more administrative tasks? Is your work increasingly involving raising money to keep afloat?

MNOUCHKINE No, that's not my business or my work. My work involves seeing that the food is good, that there's no rain coming through the roof, and dealing with the money we have. I'm not looking for sponsors. We refuse that because we don't want to be slaves to the sponsors. But that's maybe why Paris is still the capital, as you say, because it still has subsidies. Although that's changing, has already changed. I hope it does not change any more.

DELGADO You're seen as one of the world's most respected *metteur en scène*...

MNOUCHKINE Am I?

DELGADO I think so! So what do you see the role to be? Do you still hold with the opinion that it involves just letting things happen rather than specifically choreographing them?

MNOUCHKINE I'm like a midwife. I help to give birth. The midwife doesn't create the baby. She doesn't create the woman, and she's not the husband. But still, if she's not there, the baby is in great danger and might not come out. I think a really good director is that. Let's say I am a good director when I don't fail to be that.

A midwife is not somebody who just looks at the baby coming out easily. Sometimes she has to shout at the woman, sometimes she says 'Push'. Sometimes she says 'Shut-up'. Sometimes she says 'Breathe'. Sometimes she says 'Don't do that'. Sometimes she says 'Everything is alright. Everything is alright. Go! Go!' It's a struggle.

DELGADO It's almost like the opposite of someone like Strehler who is, maybe because he's also an actor, a great demonstrator. When Strehler directs he gives you a one-man show. Do you not demonstrate? Do you just watch and guide?

MNOUCHKINE Sometimes, but very seldom, I think. You should ask the actors that, because I don't know. But I certainly don't do what Strehler does because, as you say, he's a one-man show.

DELGADO Adrian Kierander states that your greatest virtue as a director is patience. You're willing to wait with things.

187

ARIANE
MNOUCHKINE

MNOUCHKINE Yes! I am very patient with patient actors. If I feel that an actor needs more time but that he is really searching for it, and that he is really working, he's really suffering, he's really not just wasting time, then I can wait years.

DELGADO Is that why certain productions have taken so long to rehearse? *L'Age dor* took twenty months.

MNOUCHKINE Yes, but *L'Age dor* was particular. What I mean is that I can wait years for an actor or an actress who is not still very good in this production because I know in the next one, or in the one after, he or she will become good. I can no longer wait years for a production, but I can wait for a decent human being. If I see him or her struggling and hoping, then I'll trust them and yes, I'll wait.

DELGADO You once described directing as a minor art, unlike composing or painting. Why do you regard it as a minor art?

MNOUCHKINE Because a play exists without a director. A painting doesn't exist without a painter, and a play does not exist without the writer. So, yes, I think it's a minor art. I don't feel frustrated by that, but I think one has to recognise it. It is an art, but it's a minor art. Minor is perhaps not a good word because it's pejorative. We're artists.

DELGADO You've spoken in the past of your attraction for theatrical traditions which much contemporary Western theatre has lost touch with...

MNOUCHKINE Our sources, our tools at Théâtre du Soleil are traditions — wherever they come from. Our inspiration comes from traditional theatres, real traditional theatres — wherever they come from. Asia, of course, is very important, but any traditional form of telling, any acting with logic, comes from something very deep and very religious and very mythological and very theatrical. They are fonts of information, and they are pedagogical. So we want to follow traditions because they are as important to us as Shakespeare or Aeschylus.

My love for Asia and for Asian theatre has determined much of my work. My theatrical parents are India, Japan and China.

DELGADO Is it because you feel that these countries are rich in traditions that we've lost here?

MNOUCHKINE Yes. And I'm not sure we ever had them. I think we have the writers. We have Shakespeare. They don't. Even Chikamatsu [Monzaemon] in Japan is not Shakespeare. Also they have very few writers. They have big epics like *The Mahabharata*, but it's always the same. They don't have Chekhov, but they have the actors. They invented actors. They discovered the art of acting. And

I think when you succeed in having both the Western dimension and the Oriental, then you have the theatre I aspire to.

DELGADO What about your work in film? Do you see your work as a film director as a progression from your stage directing? Or are they completely different?

MNOUCHKINE No, there's some progression but it is also completely different. This is to do with the relationship towards money. When you're shooting a film in the mornings, something starts and you know that it costs a lot of money every minute, so you can't think, you can't wait. You have to act quicker.

DELGADO A number of critics draw parallels between your work and Peter Brook's. Perhaps because Brook is also concerned with the mergence of East and West and similarly works with an international company. Do you think that there are comparisons between your work? Or do you think that critics draw attention to the parallels because few others are so conspicuously involved in such practices? He was working on *The Mahabharata* at the same time that you were working on *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi de Cambodge*.

MNOUCHKINE Yes, but that means that there are comparisons. If it's true that there are so few people working like we do, then it means that a comparison can be made. Although I think the results are completely different, the search is probably familiar. But I haven't seen his work, so I don't know.

DELGADO Are there any directors that you particularly admire, or directors that you feel have influenced your work?

MNOUCHKINE Well, I think there are some cinema directors who influenced me a lot, certainly. I think Strehler was very important because when I saw *Arlecchino, servitore di due padroni* and *I giganti della montagna* it was a real shock for me. I saw *Arlecchino* when I was very young and I think it was in Montaux, in the South of France, in summer, and I saw it with [Marcello] Moretti. I felt that something had happened that day. I suppose I was about fourteen or fifteen. And then, much later when I had already started to do theatre, I saw *I giganti della montagna* and I felt that I wouldn't be able to do any theatre because it was so beautiful. So I suppose it was very important. But otherwise I think it's more to do with individual plays, like Roger Blin's *Les Parents*; things like that have been very important for me. But otherwise, you never really know what your influences are: scenes in the street or something you see or hear or read. I don't know.

DELGADO Do you think as a company that you moved away from the meticulous naturalism which you are credited with bringing to your production of Wesker's *The Kitchen*.

MNOUCHKINE Which is not true. I think in a way *La Cuisine* was not put on the stage with meticulous naturalism, because that's the genius of the play. You never use real things, so it can't be naturalism. It's all immediately transformed. Probably, little by little, we tried to find forms for each play. But I do hate naturalism and realism — that's not theatre.

DELGADO Why not?

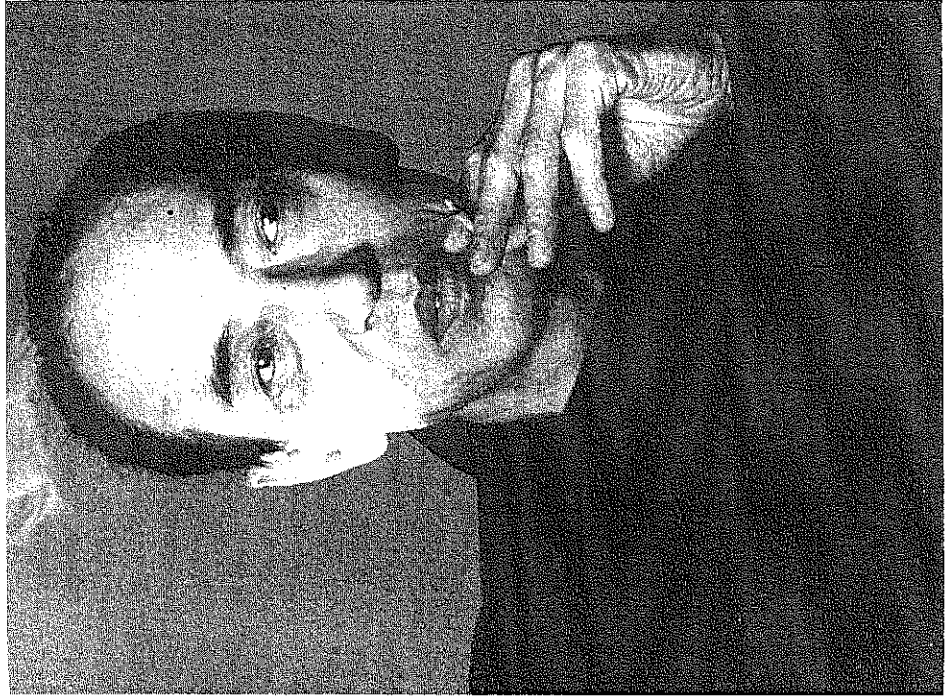
MNOUCHKINE I don't know, but it isn't.

DELGADO Certainly when one thinks of your productions at Théâtre du Soleil one thinks of an opulent celebratory theatricality and that's what makes the work very special. But studies of your work are at pains to point out the Stanislavskian influences on your early productions.

MNOUCHKINE Everybody says what they want, but Stanislavsky is not naturalism. If you read it very carefully, you see that in a way he knows what he's saying. He's not saying what has been put in his mouth since. Although, even if you sometime you think, 'Oh, come on', what he says is that you have to be true. He always says that. It has to be true. He doesn't say it has to be real, which is different.

DELGADO What about the future?

MNOUCHKINE Well, I'll tell you that in the future. I'm at the present for the moment. We just want to know if this play is going to work, which I hope it is, so that we can earn our daily bread with this; and then we'll see.







Fifty Key Theatre Directors

Edited by
Anish Mitter and Maria Shevtsova



Saivetz, D. (2000) *An Event in Space: JoAnne Akalaitis in Rehearsal*, Lyme, NH: Smith & Kraus.

DEBORAH SAIVETZ

ARIANE MNOUCHKINE (1939-)

Theatre, for Mnouchkine, is a matter of three interrelated priorities under which all other objectives are subsumed: collective construction of productions rather than the single vision of a director; theatricality rather than realistic representation; political engagement rather than aestheticism. Her ideas and practice have evolved within these parameters during the forty years that she has worked exclusively with the Théâtre du Soleil in Paris.

The company, which she co-founded in 1964, was a non-hierarchical organisation of equal salaries and shared responsibilities, expressing the broadly Left politics of its members. Not specifically aligned to any party, it participated in the student and workers' revolt of May '68, touring *La Cuisine* (Arnold Wesker's *Kitchen*) to factories on strike. Mnouchkine thus shared with Vilar the principles of inclusivity and accessibility defined by his notion of 'popular theatre', and with Brecht the idea that theatre was instrumental in bringing about social change.

Nevertheless, she has consistently rejected such descriptions of her work as 'didactic' or 'militant' – allegedly 'Brechtian' characteristics, as seen in the French context of the 1960s and 1970s. The terms had stuck since the seminal 1789 (1970) and 1793 (1972), both in promenade form. The Soleil had staged these extraordinary frescoes of the French Revolution as something of an analogy with the egalitarian movements of May '68. Yet Mnouchkine did not think of these productions as aiming to instruct or persuade audiences, but as an attempt to understand, with audiences, a past and present history of which they all had some knowledge. Everyone in France had covered the same school curriculum, and everyone had gone through May '68.

By calling upon the idea that theatre is a conduit for *learning* from history rather than transforming it, as Brecht had envisaged, Mnouchkine shifted the balance away from what might be termed direct politics to a more fluid concept for which ideology is far less important than people's living involvement with events that concern them. It also throws into relief Mnouchkine's holistic view of the

relationship between theatre, society and history, which, for her, is not a matter of national, but of world history:

Does life consist of staying locked in by four walls or of knowing others, of travelling, in all the senses that we can give to this term? When we make theatre, we create, we construct a world view on the stage, around the stage and through the way audiences receive us. In actual fact, I don't like speaking about all that as if it were detached from the rest. This is history. Our lives are situated at every moment in a historical period: we either decide from early childhood that we are a girl or a boy who is going to participate in history; or we decide that history is made without us, and put our head in a black hole and do not move.

(*Le Monde*, 26 February 1998)¹

Mnouchkine here is discussing *Et soudain, des nuits d'éveil* (*And Suddenly, Nights of Awakening*, 1997), which treats the genocide and exile of the Tibetan people. She continues:

When one speaks of these cultures that are disappearing, from Tibet, from Cambodia, they are pieces of us, of humanity, that are disappearing. My one treasure is the world. I am neither disinterested nor altruistic in wishing to have it as little devastated as possible.

(*Ibid.*)

This could be described as a humanist and humanitarian politics whose importance is especially palpable in Mnouchkine's themes since 1985, when she staged the ten-hour *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi de Cambodge* (*The Terrible but Unfinished Story of Norodom Sihanouk, King of Cambodia*). Summarised, they draw a devastating image: the mass destruction of Peoples, regicide, matricide, war, struggle against political and moral oppression and social injustice, religious fanaticism, abusive authority, intolerance, exile, asylum-seeking and homelessness. All these, for Mnouchkine, are global occurrences that destroy 'humanity'. No other director working at the end of the twentieth century has put such urgent and all-embracing subject matter at the very heart of his/her theatre.

Where composition is concerned, the Soleil first drew international attention for its practice of *création collective*, which succeeded

in mounting large-scale art-theatre productions. *Création collective* refers to the collective writing on stage, not on paper, from which the early productions were developed – *Les Clowns* (1969), 1789, 1793 and *L'Age d'or* (*The Golden Age*, 1975). All members of the company researched their material. Scripts were written from improvised situations, stories, scenes and characters. Mnouchkine believes this is necessary because actors are authors more with their sensibilities and their bodies than they would be with a blank sheet of paper (Williams 1999: 55). Scripting physically included experimenting with costumes and make-up from the very start so that the performers could visualise their work. This seeing approach has become a permanent feature of the Soleil.

When 1789 was made, Mnouchkine observed that she was uncertain about her exact role in the company, although she believed she was 'there to encourage, to energise' (Babelet and Babelet 1979: 48). By the time of *L'Age d'or*, however, she was quite sure that collective work did not imply the suppression of the specific place of each individual, but relied on everyone occupying their place in a certain 'democratic centralism' so as to ensure 'maximum creativity in each function' fulfilled by them (Mnouchkine in Williams 1999: 57). Her special function was to centralise activity. Mnouchkine, then, defines her role of director in functional terms, which are not the same as hierarchical ones, and has retained her role accordingly to this day.

Création collective after *L'Age d'or* refers to collaboration with delineated artistic tasks. The actors continued to improvise, but no longer invented the script. Mnouchkine wrote *Méphisto* (1979) herself and directed Shakespeare's *Richard II* (1981), *The Fifth Night* (*La Nuit de rois*, 1982) and *Henry IV* (1984). She continued her exploration of 'great' texts with *Les Atrides* (1990–92), a tetralogy in which *Iphigénia in Aulis* by Euripides precedes Aeschylus' *Oresteia* to help audiences understand the events of the latter. Mnouchkine's return to pre-existing texts was motivated by two major difficulties that she had encountered previously: she could not develop the art of the actor, her concern from the very beginning of her career, unless she grasped the principles of acting in Asia; nor could she stage contemporary events adequately unless the whole company learned how Shakespeare and the Greeks had handled their catalytic history.

Her need to come to grips with the horrors of our own history led Mnouchkine to feminist author Hélène Cixous, who, she believed, was properly placed as a *writer* to provide the kind of texts

she required. Cixous' work sustained the Soleil's humanitarian themes: *Norodom*, on the massacres perpetrated by the Khmer Rouge; *L'Indiade, ou L'Inde de leurs rêves* (*The Indiade, or the India of their Dreams*, 1987), on India's struggle for independence; *La Ville papiruse* (*The Perjured City*, 1994), on homelessness and the HIV-contaminated blood scandal in France in the early 1990s; *Les Tambours sur la digue* (*The Flood Dreamers*, 1999), on how self-interest and greed-destroy-communities and whole societies. For *Et soudain*, Cixous arranged the company's hundreds of hours of improvised scenes into four hours. After fifteen years of close collaboration, she must be considered as integral to the Soleil's development.

Création collective also incorporates other activities for which the Soleil is renowned. The actors help to make costumes, sets and props and clean and cook by roster. They prepare meals for audiences as well, whom they serve at a counter in costume and make-up during intervals. This is consistent with Mnouchkine's idea of the theatre as a total event: the place in which a production is performed should be a visual and sensual extension of it. For *Et soudain*, hundreds of small images of Buddha filled the playing area of the Cartoucherie, the disused cartridge factory and warehouse where, with 1789, the Soleil had made its home. Tibetan food was served, and a gigantic map of the country and its location in Asia covered the entire back wall of the vast central hangar of the Cartoucherie, where people meet, eat and talk. The convivial atmosphere and sense of occasion are fundamental to Mnouchkine's notion of theatricality, understood, here, as a charge bringing the environment and the actors and spectators together.

Space, for Mnouchkine, is not something that is filled, but is structured for the needs of each production. In 1789 it holds multiple platforms to enhance action (often echoed from platform to platform), narrative and movement and to create the excitement of history in the making. Space in the Shakespeare productions has a *hanamichi*-like lay out, allowing actors to gather momentum for superb entrances and exits in leaps and bounds. In *The Flood Dreamers*, it is contained, as in a puppet show, which is fitting for a production whose actors play marionettes playing characters (the first and last of its type for the Soleil). The space beneath the tiered seating for the audience is the actors' dressing rooms. In *La Ville papiruse*, a runway slopes upwards from it towards the stage. The Furies (Cixous' cross-reference to the Furies of *Les Atrides*) sweep along it to great effect to reach earth from Hades.

Immediacy of impact is one of the defining features of Mnouchkine's theatricality, as is the sense of otherness the actors create through their persona of Actor. Spectators watch them dress and apply elaborate make-up – Mnouchkine's innovation, for European theatre, from Asian tradition. That spectators may witness this crossover from reality to fantasy is essential because Mnouchkine's productions are elliptical figurations of historical events, never literal representations of them. Realism is anathema to Mnouchkine, especially when it involves psychological probing into 'character'. *Et soudain*, for example, deals with the political situation of Tibet through numerous metaphors of displacement and destitution. Its main metaphor is an itinerant troupe of Tibetan performers who stand for the people of Tibet as a whole. A subsidiary metaphor is a homeless tramp who is not realistic, but a mixture of Charlie Chaplin and *commedia dell'arte's* Arlecchino.

Mnouchkine's premise is that the theatre must use metaphorical transposition, from which the actor's *état* ('state') is inseparable, to speak effectively about the world. *Etat* is very much Mnouchkine's word and defines something intrinsic to her goals:

In our work, what we call the 'state' is the primary passion which preoccupies the actor. When he is 'angry', he must draw the *anger*, he must *act*. Shakespeare's characters often contemplate their interior landscape. The passion they feel must be translated by the actor. There is a chemistry. It's not just a question of feeling; it's a question of showing. Of course one can't show what one doesn't know or what one can't imagine, but there should be a chemistry, a transformation. An actor is a person who finds a metaphor for an emotion.

(Williams 1999: 96)

An *état* must be extreme, since to temper it would be to succumb to psychological theatre. This idea guides Mnouchkine's persistent direction to actors not to indulge in states, but to move rapidly across them 'in ruptured discontinuity' (*ibid.*: 8). Actors must always be physically and mentally concentrated – 'there' or 'present', as she puts it – in their successive states so as to project them fully. Apart from drawing on improvisation to achieve these ends, she uses various *commedia* techniques, including acrobatics and masks, and adapts Jacques Lecoq's principles of corporeal expression. In *Le Tartuffe* (1995), for instance, a sideways gait is a metaphor for lust,

which combines with other physicalised metaphors (for domination, oppression and so on) to show the production's critique of religious fundamentalism. Metaphoricity gives Mnouchkine tremendous scope for tackling the problems of the world – in disguise, one might say, since metaphor is an indirect mode of address.

Although European physical theatre helped to shape her work, Asian theatre became Mnouchkine's main reference because it provides the technical, emotional, sensual and imaginative resources she needs for an optimal 'theatricality': words, music and dance, together with sumptuous textures and colours in costumes, headgear and make-up. 'Western theatre', she maintains, has created magnificent texts – Shakespeare, Molière and Aeschylus, whom she has staged – but 'Oriental theatre is the art of the actor ... the Orient knows what an actor is'.² Her Shakespeare productions explore the dynamics of Kabuki and Noh through the way the actors run with bent knees, hold a pose with knees apart, stylise arm movements, and so on, some recalling Kurosawa's Samurai films. *Les Atrides* draws primarily on Kathakali's articulation of the eyes, hands, fingers and feet, and its use of ornate headgear. *Et soudain* has dances from Tibet, the company having been taught them by the Tibetan performer Dolma Choden. *The Flood Drummers* is an extraordinary attempt at grasping the 'secrets' of Bunraku. Many of Mnouchkine's productions use masks in the manner of Balinese Topeng, on occasion merged with *commedia* mask work. Faces are whitened, as in Kabuki as well as in *commedia* and clowning, while eyes and brows are generally heavily marked out in black. White on faces is also a form of masking. Music is played virtually without a break in all her productions, and can be seen as another reference to performance practices in Asia. Written and performed by Jean-Jacques Lemêtre, who makes most of his instruments, it is full of unusual sounds, but really sounds only like itself.

Mnouchkine's attraction to Asian theatre is by no means unique, but her relationship with it is exceptionally intense for four reasons. She thoroughly explores a broad spectrum of Asian performance forms; concentrates on one form in a production before she focuses on another form; merges these forms with non-Asian texts, contents and contexts; and systematically transforms them in performance for both theatrical and social purposes. Her productions are not Asian. They are a Mnouchkine-variety of European theatre, a culturally and formally hybridised theatre whose aim is to generate emotion, joy and pleasure, and inspire audiences to assess what they see. She believes that her theatre could be described as a

'citizen's theatre' precisely because, over and above any political imperative, spectators are fully capable of exercising their civic responsibility.³ This, to her mind, is what constitutes a genuine socio-political perspective, which is grounded, of necessity, in individual and collective ethics.

Mnouchkine's seven-hour long *Le Dernier caravansérail* (*Odysseus*) in 2003 no longer appropriates Oriental forms: Here she returns to the principles of *création collective* established by 1789 and to a less metaphorical, more direct and emotionally charged engagement with a 'citizen's theatre'. The production concerns the global situation of refugees. Mnouchkine and several actors collected hundreds of hours of interviews with refugees in the detention centres of Sangatte in France and Villawood in Australia. The company as a whole devised motifs running through these accounts. The result is a montage of powerful incidents in juxtaposed times, places and spaces. It is performed in French, Farsi (for the Iranian and Afghan characters), German, Russian, English and several other languages, the whole indicating linguistically the widely international composition of the some forty actors constituting the company since the 1980s. Displacement, destitution, violence and terror: the Soleil brings home, with verve, the state of humanity today.

Notes

- 1 My translation.
- 2 Shevtsova, Maria (1995) 'Sur La Ville parisienne – Un Théâtre qui parle aux citoyens: entretien avec Ariane Mnouchkine', *Alternatives Théâtrales* 48: 72. Translated by me as 'A Theatre that Speaks to Citizens: Interview with Ariane Mnouchkine', *Western European Sights* 7 (3): 5–12.
- 3 *Ibid.*: 72. Mnouchkine affirms that 'when audiences are treated like citizens, they are already being asked to be citizens'.

Further reading

Babelet, Marie-Louise and Babelet, Denis (1979) *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Paris: CNRS Editions, Diapolyve.

Kiernander, Adrian (1993) *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge: Cambridge University Press.

Quillet, François (1999) *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Paris: L'Harmattan.

Williams, David (compiled and ed.) (1999) *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, London: Routledge.

MARIA SHEVTSOVA

TADASHI SUZUKI (1939–)

Since 1972, when *On the Dramatic Passions II* was first seen at the Théâtre des Nations Festival in Paris, Suzuki's productions have been acclaimed worldwide for the extraordinary intensity of their acting and their provocative revisioning of classic texts. Tagged '*le Grotowski japonais*' by the French-speaking press, his work was seen as a Kabuki-esque realisation of Artaud's 'Theatre of Cruelty'. Underpinning these accolades was a training system based on a new synthesis of traditional and modern techniques and a rigorously original application of surrealism to the 'making visible' of human fantasies. This used a postmodern collage of classical plays, the familiarity of which helped foreground the originality of their semantic reorganisation.

Suzuki claims that 'the actor composes ... on the basis of ... sense of contact with the ground' (Rimer 1986: 8) and that this 'determines even the strength and nuance of the actor's voice' (*ibid.*: 6). As he told James Brandon in 1976:

Suppression [*lanne*] is fundamental to traditional Japanese theatre.... There is nothing natural about a *mie* (squin-t-eyed pose) or the leaping *roppō* exit in Kabuki.... So there is this almost unbearable tension in the actor ... using unnatural movements and voice to express natural emotions.... The Kabuki actor engulfs the spectator in his overwhelmingly dynamic stage image. *The secret of this kind of acting is instantaneous release of suppressed action, then [further] suppression ... [release] and so on....* I suppose you call it tension, but it is not muscular tension, it is psychological tension. (Brandon 1978: 29–42; my italics)

But Suzuki is not atavistic. In showing his awareness that powerful foot-stamping was 'originally used to magically ward off evil', as Origuchi Shinobu claims, Suzuki is equally aware that, in the contemporary world, its usage is simply to 'eradicate the ordinary, everyday sense of the body' in order to build a powerfully expressive stage presence (Rimer 1986: 11). For him, 'the [actor's] self must answer to the desires that other people place upon them.... The actor's role can be compared to the role of a "shaman" in this respect'.¹ He knows that the strongest contemporary 'possession' is likely to be consumerist and signals it by arming Chekhov's three sisters with Department Store shopping bags when they pine for Moscow, and by placing large cylindrical red-and-white Marlboro

The New York Times

WILSON



July 12, 2007

On the Surface, the Moral. Beneath That, the Blood.

By NEIL BRANTLEY

They are not cute or cuddly, these furred and feathered creatures who have arrived from France, demanding your acquaintance. And despite the presence among them of a lap dog with a Louis XIV coiffeur and a cicada dressed like a bootleg flapper, you wouldn't call any of them precious either, which was probably what you were expecting.

Instead the members of the menagerie overseen with such deep-burrowing insight by Robert Wilson in the Comédie-Française's revelatory "Fables de La Fontaine," part of the Lincoln Center Festival 2007, are most memorable for their capacities for inflicting and suffering great pain. And whether predator or victim, none is morally unblemished. They're just trying to get by, get through and, in some cases, get to the top, just like the people sitting around you in the audience.

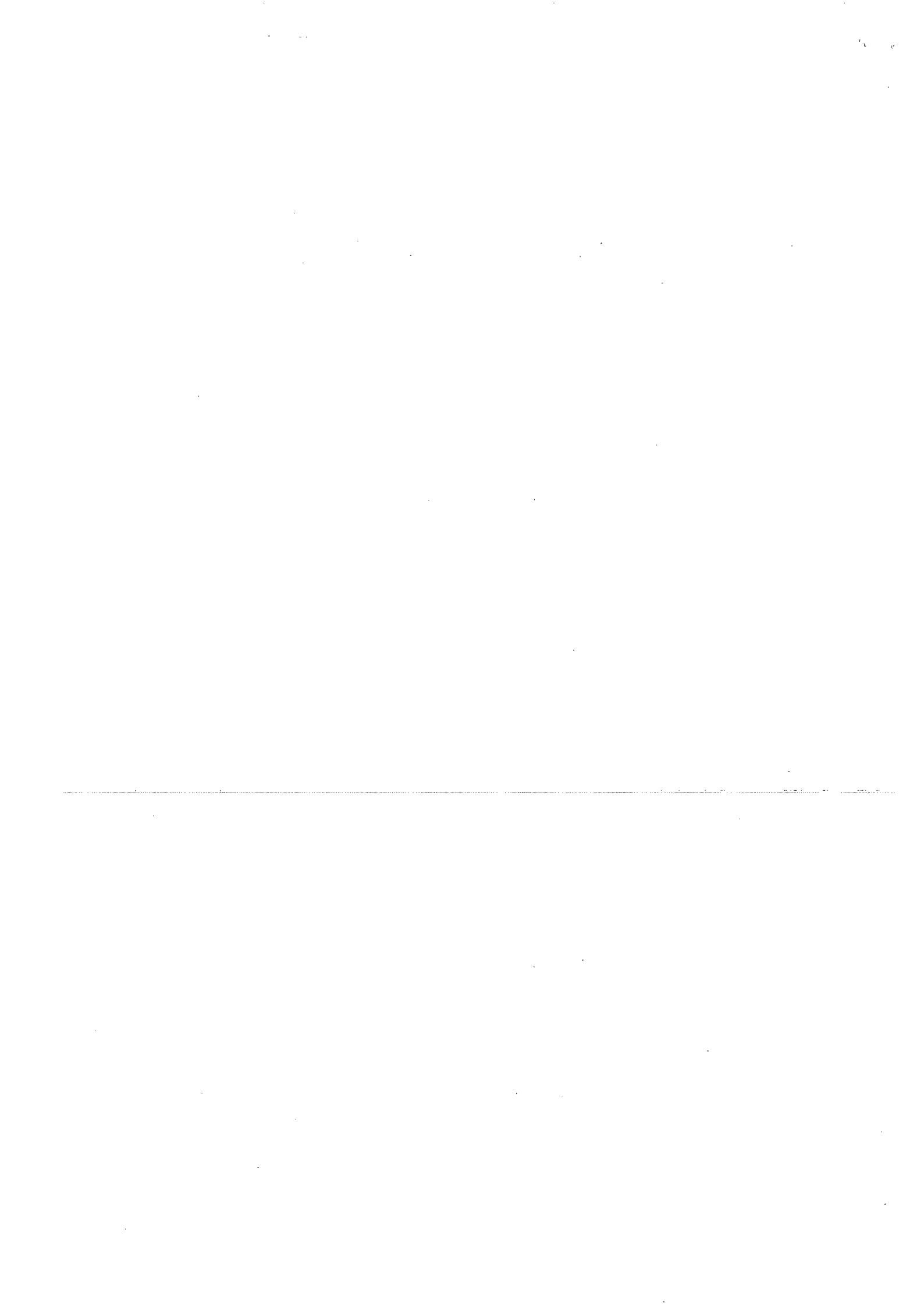
The unlikely coming together of Mr. Wilson, a Texas-born avant-gardist deluxe, and the Comédie-Française, the three-and-a-half-centuries-old classical theater company of Paris, has produced one of those rare, mutually beneficial marriages of opposites that take both partners in brave new directions while allowing them to retain their own identities.

First staged at the Comédie in Paris three years ago to great réclame, this production sheds any distracting cultural baggage as soon as Michael Galasso's faux-Baroque music begins. This happily is not one of those instances when Americans leave the theater muttering about the smirky feyness of French taste.

For what Mr. Wilson and his ensemble have done is uncover the rush of pulsing blood beneath the lapidary drollness of La Fontaine's moral tales written in the 17th century, a style that the poet Seamus Heaney has identified as a crafty balance of "folk wisdom" and "poker-faced formality."

With a palette of light and sound that finds a primal scream within the stately rhythms of a minuet, Mr. Wilson and company wrench La Fontaine out of his frozen niche in the académie and thrust him back into the real, teeming world he observed with such passion and dispassion.

These are not La Fontaine's "Fables" as you studied them in introductory French literature,



fluidly assembled verses with tidy morals and sharp bite; these are the fables as life itself, and you may never have another chance to see just how scary they are.

Before I go on, I should point out that those who saw this production when it opened on Tuesday were able to experience first-hand the Fontainian precept that great pleasures seldom come without price tags. Mr. Wilson, having a *crise de lumière* (problems with lighting cues), delayed the curtain for more than an hour while some of Manhattan's richest and chicest sweltered in an airless throng.

Once the show started, it became clear that Mr. Wilson's fears were not merely symptoms of artistic hyper-sensitivity. The show's rhythms, and yes, its lighting, felt uneasily off-kilter now and then, diluting the force of black-out images and briskly hurled epigrams. And the use of supertitles was, to put it mildly, capricious and often confusing. (Make a point of reading the full translations in your program before the show begins.)

Nonetheless the brilliance of what Mr. Wilson and company were achieving here was implicit even before the lights came up onstage. The sounds of nature — not the pastoral-idyll variety but the kind that promises redness of tooth and claw — filled the air in counterpoint to the Baroque-style musical repetitions of Mr. Galasso's astute score. Even the mathematical progressions of a harpsichord seemed underlined by a mortal throb.

And when La Fontaine himself, played by the actress Christine Fersen, shows up in period courtier's garb to make his salutations to the audience, we know we are in highly sophisticated hands.

Surveying the house, he doffs his hat with gallantry mixed with uneasiness, courtesy tempered by a whiff of self-contempt. He wrinkles his nose, as if something in the theater smells bad. And perhaps it is worth noting here that La Fontaine was reliant on the kindness of rich patrons, which makes him at least a bit like Mr. Wilson.

As La Fontaine summons his literary menagerie into being, the superb Ms. Fersen (who this year became the dean of the Comédie-Française) sustains and transmutes this air of ambivalence. He is sometimes charmed, sometimes revolted by the creatures who join him onstage in an introductory courtly dance, itself an inspired mix of the feral and the formal.

When he looks upon the towering lion (the magnificent Bakary Sangaré), he turns away with an open mouth that equally suggests pity and fear. Both responses, it will emerge, are correct.

The Fontaine who guides us, then, is no detached pundit, ruminating from the clouds. This is his world too, so it becomes ours. And while the scenes that follow bear the unmistakable visual imprint of Mr. Wilson — the menacing geometric shadows, the self-deconstructing



movements, the glamorously menacing figures of eccentrically varied body types — this director's signature style has never felt so unnervingly immediate.

In relating familiar tales like “The Crow and the Fox,” “The Lion and the Gnat” and “The Oak and the Reed,” Mr. Wilson isn't going for obvious satire. Instead he insists that we sense the ravaging fear, hunger and sadness that imbues each tale of power, duplicity and survival.

It's quite an act of prestidigitation, this balancing of Baroque elegance and primal ferocity. But it infuses every level. The costumes, as might be expected, are a marvel of stylish suggestion and wit, from that of the skyscraping silver-horned stag to the sanctimonious ant, who wears a mask rather like a steel welder's and a dress like Queen Victoria in mourning.

But the same double-edged eloquence is evident in the movements of all the performers, who bring their own specific steps to the bestial gavotte. Their physical presence is matched by the sounds they make: the unforgettable cry of a lion, about to be torn to death by dogs; the frightened bleating of a lamb in conversation with a wolf; the pomposity-deflating punctuation of a frog's hiccup.

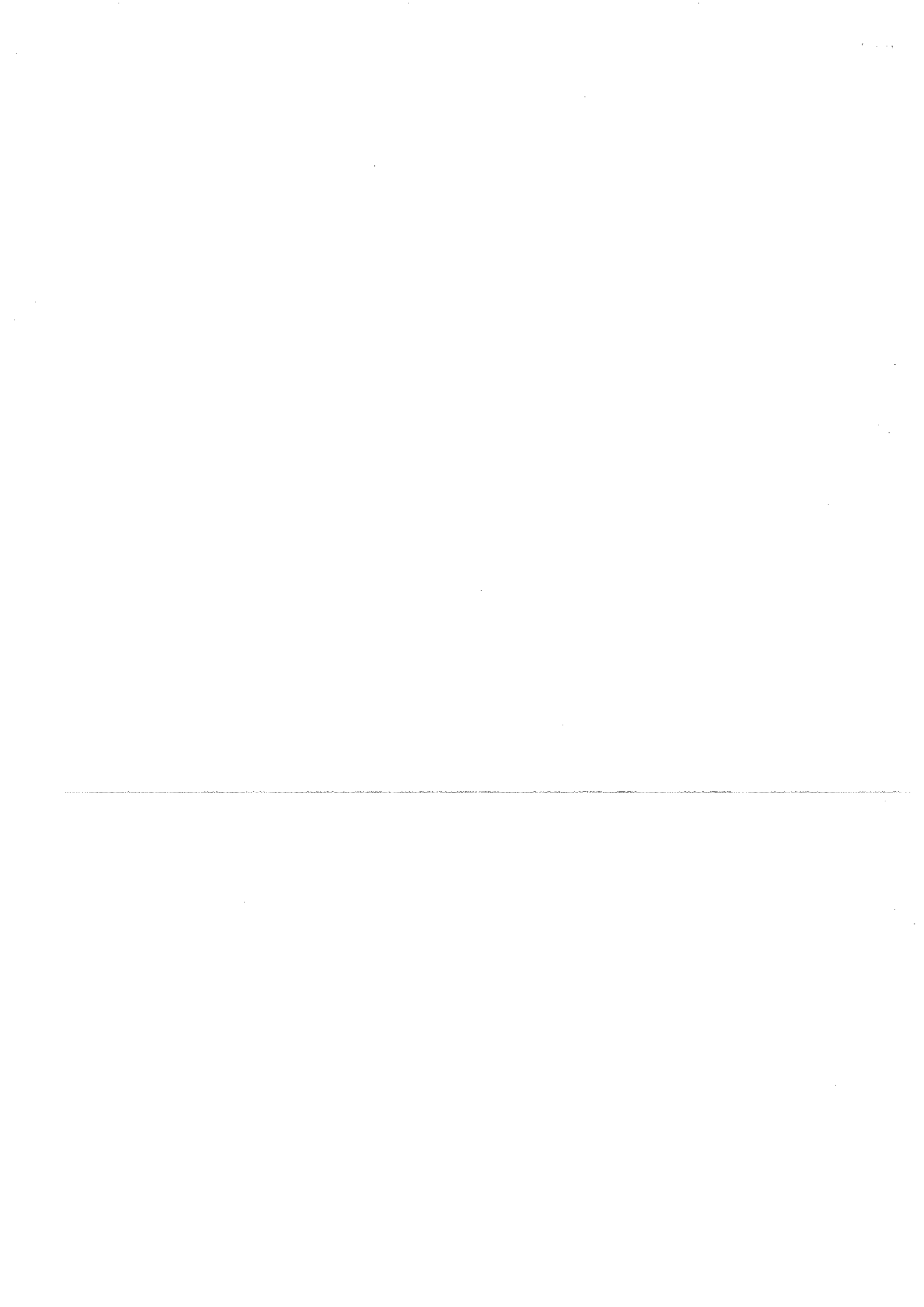
Mr. Wilson has often insisted on the primacy of image and sound over word. Here, more successfully than in other instances I can think of, he lets words lead and yet still be transformed by the sights and sounds around them. In doing so, he demonstrates that there is richness, fluidity and flexibility in a text that has been carved in marble.

By the way, the official word is that this “Fables” is great for children. But it offers absolutely none of the consoling hope of this summer's other great exercise in Gallic anthropomorphism, the sublime animated feature “Ratatouille.”

The talking animals of Mr. Wilson's world are not sharing, caring types. They're solipsists, flatterers, betrayers in a scary every-quadruped-for-himself world. Come to think of it, kids who have grown up in New York in recent years should feel right at home.

FABLES DE LA FONTAINE

Directed by Robert Wilson; in French, with English supertitles; sets and lighting by Mr. Wilson; original music by Michael Galasso; costumes by Moidele Bickel; dramaturgy by Ellen Hammer. Presented by the Comédie-Française, as part of the New York Theatre Festival 2007, Nigel Reddin, director. At the Gerald W. Lynch Theater at John Jay College, 899 10th Avenue, at 58th Street, Clinton; (212) 721-6500. Through Sunday. Running time: 1 hour, 40 minutes.



WITH: Christine Fersen (Jean de La Fontaine), Gérard Giroudon (Donkey/Small Cock/Cock), Cécile Brune (Mouse/Goat), Christian Blanc (Wolf), Coraly Zahonero (Cicada/Lamb), Françoise Gillard (Hare/Young Mouse/Little Dog), Céline Samie (Crow/Tree/Circe), Laurent Stocker (Frog/Tiger/Man), Laurent Natrella (Fox/Man), Nicolas Lormeau (Monkey/Ox/Spider), Madeleine Marion (Ant/Heifer/Cow/Lady), Bakary Sangaré (Lion), Léonie Simaga (Shepherd/Cat/Grass Snake/Sheep), Grégory Gadebois (Bear/Frog) and Charles Chemin (Stag).

Note: Injury Interrupts 'Fables'

Injury caused cancellation of Thursday night's sold-out performance of "Fables de La Fontaine" at the Lincoln Center Festival. A matinee at 2 p.m. on Sunday has been added to accommodate exchanges for Thursday night's ticket holders. The injury was suffered by Madeleine Marion, whose roles include the Ant, Heifer, Cow and Lady in the Comédie-Française presentation at the Gerald W. Lynch Theater at John Jay College. She will be replaced by Muriel Mayette, president and artistic director of the Comédie-Française. Information on ticket exchanges or refunds: (212) 875-5456.

Lincoln Center Festival 2007 continues through July 29. Information: (212) 875-5456, linconcenter.org.

Copyright 2007 The New York Times Company.

[Privacy Policy](#) | [Search](#) | [Conditions](#) | [First Look](#) | [Help](#) | [Contact Us](#) | [What's On](#) | [Site Map](#)

from modernism. It was, in fact, one of the earliest examples of post-modern theatre in the United States, but the roots of his postmodernism could be found in Stein, Cage, Artaud, and mostly strikingly, the new American cinema.

Robert Wilson

Wilson's journey to theatre was almost accidental. Growing up in Waco, Texas, he demonstrated some artistic ability as a youngster and evinced a unique imagination. By his own account, when asked in second grade what he wanted to be when he grew up he replied, "The King of Spain."³³ After winning first prize in a children's art contest in sixth grade he was asked by the local newspaper, "Now tell us, Bob Wilson, what do you think is the Nicest Thing in the Whole World? And I said a big thick cat's paw!"³⁴ (One wonders how many of these incidents are literally true. Wilson, best known for creating seemingly non-narrative plays, has carefully woven his own narrative portrait of the artist as a young man! Whatever the truth, his first major production was entitled *The King of Spain*, and its primary image was of a huge cat traversing the proscenium, but seen only as four cat's legs – the implied body of the cat looming over the theatre.) Wilson also suffered from a severe stuttering problem, which was largely cured during his teen years by work with a teacher named Mrs Bird Hoffman, a name he applied with slight variation to his theatre: the Byrd Hoffman School of Byrds. In 1963, he moved to New York to attend the Pratt Institute, an art and architecture school. During this time he also studied in Paris with abstract expressionist painter George McNeil, created the doll costumes for the "Motel" portion of the Open Theatre's *America Hurrah*, and sat in on choreographer Martha Graham's classes.

In addition to the performance work he was beginning to do, Wilson created a major outdoor sculpture in 1968, similar to the earth works of artists like Robert Smithson. It was created out of 676 telephone poles placed in a twenty-six-foot square in an open field in Loveland, Ohio. Described by Wilson as a "theatre sculpture play environment," the poles rose in a stepped arrangement from two and a half to eighteen and a half feet above the ground.³⁵ By calling it a "play environment," he was anticipating one theme of his subsequent work: when asked what his plays were about he sometimes responded, "nothing" – but he likened this to a child engrossed in private play who, when asked by his mother what he is doing, replies, "Oh, just

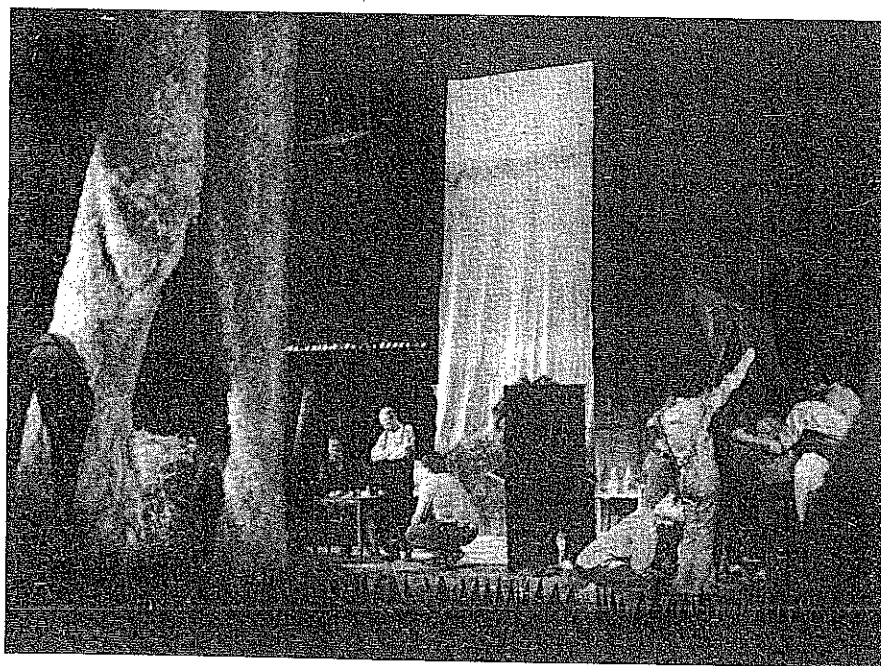


Plate 12 Robert Wilson's *The King of Spain* at the Anderson Theatre, 1969, showing the cat's legs.

Photo: Martin Bough. Courtesy the Byrd Hoffman Foundation.



nothing. "36 "On Broadway," he mused, "they always do the big huge obvious things and I thought wouldn't it be Fantastic if there was a superbig space and a huge cast doing tiny but projected little things little individual things." 37

By 1968, he was performing with avant-garde dancer Kenneth King and director Meredith Monk. He also came to the attention of choreographer Jerome Robbins, who began to provide some financial support for Wilson's projects and invited him to teach movement classes at his American Theatre Laboratory. Of particular note, however, was his work from the mid-1960s in both Texas and New York as a teacher of art and theatre to young people in special education classes. Especially in New York, he worked with learning disabled and brain-damaged children and iron-lung patients. A turning point came in 1968 when he began to work with Raymond Andrews, a deaf-mute eleven-year-old whom he encountered while teaching in New Jersey. Convinced that Andrews' inability to communicate was a result of pre-verbal thinking, Wilson encouraged him to communicate through drawing. Wilson's approach with Andrews, and later with an autistic teenager, Christopher Knowles, was to adapt to his way of seeing and communicating rather than to attempt to change the behavior of the individual to fit societal norms. In the workshops at what was known as the Byrd Loft (from 1968 there were workshops at the loft every Thursday night), the participants would try to imitate the movements, gestures, and sounds of Andrews. It was, seemingly, a variant on the sound and movement exercises of the Open Theatre, which had been done in that very loft, but now instead of focusing on concentration and transformation, the Byrds, as they were known, were using it as a means of understanding alternative forms of perception and communication. Several of the movement patterns wound up choreographed into subsequent productions.

Wilson was not a theatre person in the sense of having much background or experience in theatre, although in addition to "Motel" he created decor for two dance pieces for the Murray Louis Company at the Henry Street Settlement. Especially in the early productions, the fact that they happened at all seemed a combination of sheer will power and serendipity. His description of the production of *The King of Spain*³⁸ is a free-associative narrative of poor-planning, financial incompetence, narrowly averted disasters, and achieving the technically impossible (such as the cat's legs - ultimately constructed of salvaged fabric and giant Slinkys) simply because he did not know better. His performers were drawn largely from the people he worked with in

workshops or in classes - they were all non-professionals. The designers and technicians - notably set designer Fred Kolouch (Kolo) and lighting designer Richard Nelson - fortunately, were willing to attempt anything, and they usually succeeded. What was clear from the beginning was that Wilson was able to attract devoted and dedicated individuals who recognized that something important was being created. Stefan Brecht has likened the Byrds to disciples.³⁹ They often gave up outside artistic endeavors and jobs to become full-time participants, and in this way they often became financially dependent on the Byrd Hoffman Foundation. One journalist described them as part of a psychodrama:

They all seem not only dedicated to the Wilson way of theatre life but to be getting something back that is deeply personal and psychologically very rewarding to them. None of them seem to think like actors at all. They do not aspire to play Hamlet or Saint Joan, nor do they seek a Hollywood contract or their name in lights. They live and work together more as members of a commune than as members of an ambitious theatrical company.⁴⁰

In this they could be seen as somewhat analogous to the Open Theatre or Performance Group, perhaps, but the focus was almost completely inward, as opposed to the theatre-oriented work of the others. The Byrds were perhaps closer to a cult than a commune.

The Life and Times of Sigmund Freud, which incorporated much of *The King of Spain*, was performed at the Brooklyn Academy of Music (BAM) in December 1969. BAM was not yet the chic venue it would become in the 1980s as home to the annual Next Wave Festival, and relatively few people attended. The production introduced many of the motifs of Wilson's future work. It was four hours-long and consisted of a series of largely non-verbal, *tableaux* and painstakingly slow movement, thus placing a burden on the spectator to develop a new means of watching. This required a different form of concentration than either a conventional realistic narrative play or even the relatively action-filled creations of the more experimental groups of the 1960s (although it bore some vague resemblance to the work of the Bread and Puppet Theatre). This was not, Wilson took pains to note, slow motion, but "natural time" as opposed to the "accelerated time" of conventional theatre. "I use the natural time that helps the sun to set, a cloud to change, a day to dawn," he explained. "I allow the audience time to reflect, to meditate on other things besides those which are

Byrds



happening on the stage, I allow them time and space to think."⁴¹ In its reliance on "non-performers," it shifted the emphasis from the slick performance of a set of conventional skills and attitudes associated with "theatre" to the performer as self. However, Willson carefully cultivated the particular and often stunning skills of the performers he worked with. Sheryl Burton, for instance, who began to work with him in *Deafman Glance*, was able to "float," by which she meant an ability to move so slowly and effortlessly that the movement seemed almost imperceptible.⁴² Andy de Groat was able to do whirling dances, one of which would comprise a nearly one-hour segment of *The Life and Times of Josef Stalin*. But unlike the typical theatre groups of the 1960s, whose work on physical training was intended to develop a physical virtuosity, Willson aimed at a kind of sensitivity training for the actors, what he described as "raising your energy and sitting on it."⁴³ Performer Cindy Lubar recalled a workshop for *Deafman Glance* that consisted of walking "back and forth across the room for the entire workshop, just walking in parallel lines. We walked in tracks back and forth across the room for two or three hours, and there was a tape of someone talking in the background."⁴⁴

It seems fitting that Richard Foreman wrote the first major piece on a Willson theatre work when he reviewed *The Life and Times of Sigmond Freud* in the *Village Voice*. In the review, he drew attention to this use of "found" performers and found objects:

Willson also seems to transcend the popular notion of theatre as universally centered upon the talents of the specially trained and developed performer, and returns us to a healthier "compositional" theatre in which the directorial effort is not a straining after more and more intense "expression" of predetermined material, but is a sweet and powerful "placing" of various found and invented stage objects and actions — so placed and interwoven as to "show" at each moment as many of the implications and multi-level relations between objects and effects as possible.⁴⁵

In a certain sense, the use of "found" or everyday objects and performers and the repetition of images in Willson's work can be seen as an aspect of Pop Art as typified by the work of artists such as Roy Lichtenstein and Andy Warhol, who transformed the prosaic and commercial into subjects of high art. The images used by these artists were to be found on television, film, and in newspapers and magazines — the familiar iconography of our daily lives — and the constant repeti-

tion of these images created a rhythmic structure, just as the images themselves were repeated in newscasts, commercials, magazine ads, and the like. In art, this repetition created a new visual structure that replaced older compositional relationships;⁴⁶ in the theatre of Robert Willson, it mimicked the visual iconography and rhythmic patterns of daily life. By emphasizing structure over content, however, it resembled neither conventional drama nor popular culture. The structural element was reinforced on many levels. The stage for *The Life and Times of Sigmond Freud*, for instance, was broken into seven horizontal "layers of zoned activity," and performers and their actions were confined to their particular zones. Foreman's review provides such a lucid description of this early Willson work that it is worth quoting at length:

The play itself proceeds as a series of "tableaux vivants," in silence or against occasional sound backgrounds. Act one is a sort of beach scene with real sand covering the vast Brooklyn Academy stage, a cloud-flecked sky behind. Performers start slowly crossing the stage, performing simple activities like sowing seed, running, crawling over the sand, as if the "cells," the building blocks of life (simple bodily resources), are laid out for us. A big turtle is slowly pulled across the stage. Freud and his wife walk across the sand, and what is slowly developed is a profound sense of the *true* rhythm of life, which builds not through the exercising of the will in moments of crisis and decision, but in the slow accretions that are spun around the human animal as his body and mind chew and re-chew on the materials of his mental and physical space. (And Freud walks through, musing on this slow accretion!) The act ends with one of the performance's many fantastic images: as performers start whirling and kicking up sand, we see Willson himself as an over-stuffed black manny — suddenly, fantastical! — joined by a chorus of 20 or 30 over-stuffed mannies (they look like birds with puffed-out bosoms and asses), and they all shuffle over the sand as the sky darkens.

Act two, a vast drawing room with an up-center entrance through which, at long intervals, people enter — I mean people! not *performers*! A collection of all shapes, sizes, ages. They really walk across the stage, and plop down into chairs, and one realizes that few directors have ever before composed their stage time-space so that bodies and persons emerged as the impenetrable (holy) objects they really are, rather than the usual virtuoso tools



used to project some play's predetermined energies and meanings. Then more impenetrable objects and acts — 30-foot-high hairy animal legs stride across the stage and the assembled guests solemnly file out after the beast. I relate this presentation of the impenetrable (self-sufficient) body and act to Heidegger's profound observations on art: "The earth appears openly illuminated as itself only when it is perceived and preserved as that which is essentially indisclosable." (I think Wilson demonstrates what might be deduced from Heidegger (and Gertrude Stein too) — that profundity and holiness re-enter the theatre through the proper articulation of the landscape aspect of the drama, filling the stage-space with real (i.e., impenetrable) objects in such a way that they are impenetrable, and that very *impenetrability* as what satisfies as it produces awe and delight. This is the goal of drama, rather than working on the audience's head and gut with mere "pretend" objects and acts that are little more than stimulants to our habitual, conditioned, emotional patterns and brain-sets.

For me the last act was most powerful of all. Wild animals (15 or so) slowly enter a cave one by one, and lie down in the straw. Beyond the mouth of the cave, in the sunlight, half-naked boys and girls run, exercise, and play. As the animals enter, iron bars slowly fall over the cave opening, separating animals from the world outside.

Finally Freud enters, and sits at a little table amidst the resting wild beasts, and a small boy cries at his feet. This takes half an hour or so, and it is slow and gigantic and wonderful, and the emotion that arises in viewing this 20th-century nativity scene is not the emotion that the theatre usually evokes (those emotions that bind us ever more firmly to what we have been conditioned to be) — it rather evokes the whole spectrum of feeling tone that is our biological and spiritual given — and having-that-whole-spectrum-of-feeling-awakened in us is the freedom-bestowing aim of art on the highest level.⁴⁷

After this, the work with Raymond Andrews led to the creation of *Deafman Glance*, the production that brought Wilson international attention. Working with Andrews, and subsequently with Christopher Knowles, Wilson evolved his idea of interior and exterior screens. Most people's understanding of the world coincides with the external reality perceived through the eyes, ears, and other senses. But, Wilson believed, brain-damaged individuals, or those with disabilities that

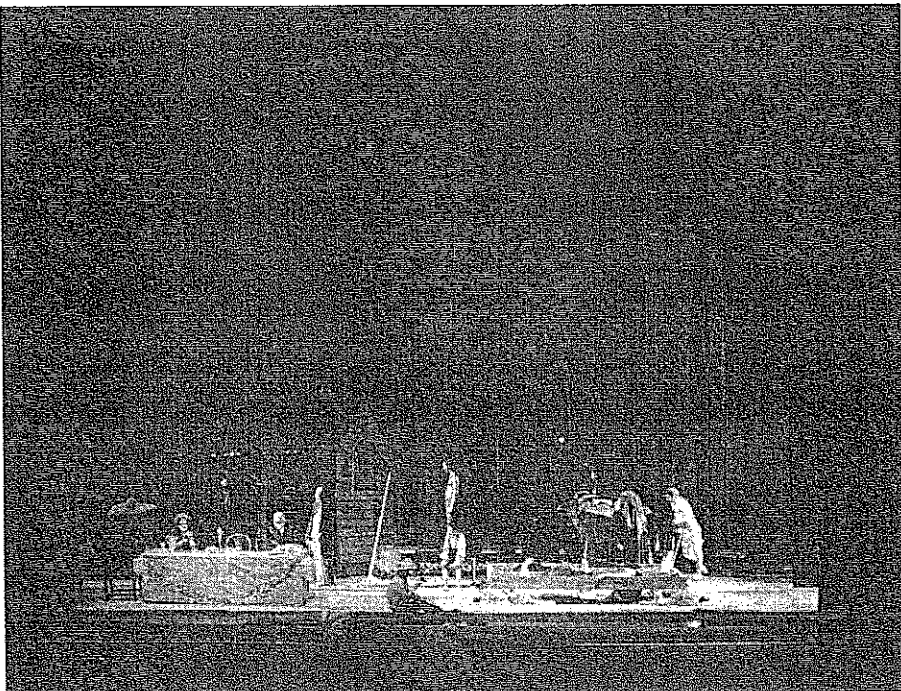


Plate 13 *Deafman Glance* at the Brooklyn Academy of Music, 1971.

Photo: Martin Bough. Courtesy the Byrd Hoffman Foundation.



affected sight and hearing, perceived the world on an "inner screen," something that the majority of people experience only while dreaming or under the influence of drugs. Thus, the great length of Wilson's productions, the incredible slowness, and the trance-like music that began to accompany the pieces (most notably by Michael Galasso in the earlier works, and Philip Glass starting with *Eisenstein on the Beach*), were part of a strategy to induce a trance-like or hallucinatory state in the spectators so that they would begin to intermix interior and exterior perception. This was the logical extension of the surrealists' strategy of tapping into the unconscious to release trapped layers of creativity and understanding — something recognized by surrealist writer Louis Aragon, who, in response to the Paris production of *Deathman*, published an essay in the form of a letter to his late colleague André Breton, the founder of surrealism, who had died many years earlier and to whom Aragon had not spoken for years before that.

The miracle was produced, the one we were waiting for, about which we talked . . . The world of a deaf child opened up to us like a wordless mouth. For more than four hours, we went to inhabit this universe where, in the absence of words, of sounds, sixty people had no words except to move. I want to tell you right away, André, because even if those who invented this spectacle don't know it, they are playing it for you, for you would have loved it as I did, *to the point of madness*. (Because it has made me mad.) Listen to what I say to those who have ears, seemingly not for hearing: I never saw anything more beautiful in the world since I was born: Never never has any play come anywhere near this one, because it is at once life awake and the life of closed eyes, the confusion between everyday life and the life of each night, reality mingles with dream, all that's inexplicable in the life of deaf man.⁴⁸

Arthur Holmberg provides a concise description of the opening of the play that Aragon rhapsodized over:

Deathman Glance begins with a silent prolog: on a white platform, her back to the audience, a mother ([Sheryl] Sutton dressed in a black Victorian gown) stands next to a bottle of milk on a high, white table. Reading a comic book, a little boy sits on a low stool. On the floor, a little girl sleeps, covered by a white sheet. The mother, wearing red gloves, puts black gloves over them. In

extreme slow motion (the prolog takes forty-five minutes), she pours milk, gives it to boy, returns to table, picks up knife, gently stabs boy, wipes knife clean. Stage left, an older brother (Raymond Andrews) witnesses the event. He screams. The ritual . . . is repeated on little girl. Older brother screams again. The mother puts her hand over his mouth. Traumatized by witnessing the murders, he loses the gift of speech. Gray drop, showing a cracked wall, goes up, revealing a magic forest with a pink angel walking backwards. Nine ladies, elegantly clad in white Victorian gowns with white birds on their fingers, listen to "The Moonlight Sonata." The boy enters this dreamworld. Wonders ensue: A giant frog — dapper in velvet smoking jacket and cravat — lounges at a banquet table, sipping martinis nonchalantly. Men with yellow fish on their backs float across a red river. A magic bench flies the boy through the air. A giant bee and giant bunny wiggle and bump to the pop tune "Mutual Admiration Society." An ox swallows the sun, his stomach glows, his head falls off. Nine apes crawl up from the ground. As Faure's *Requiem* sounds, apes pick up red apples. George Washington and Marie Antoinette stroll in. The queen's parasol bursts into flames. Apples float into space. Stars fall from the heavens. Drop comes down as a banjo strums "When You Are in Love, it's the Loveliest Night of the Year."⁴⁹

All Wilson's works through the early 1970s were, from a verbal standpoint, silent spectacles — the few words that occurred were simply part of a sound score. Yet this could not really be seen as another version of Artaud-inspired non-verbal communication. Rather, it was visual art come to three-dimensional, kinesthetic, and temporal life; it was pre-verbal communication operating on a level of consciousness normally available only in dreams.

The first part of Wilson's career culminated in the December 1973 production of *The Life and Times of Josef Stalin* at the BAM Opera House. This twelve-hour opera consisted of seven acts, with the formal structure of Act I mirrored in Act VII, Act II in Act VI and so on, with Act IV as the unique midpoint. The opera was not merely an aesthetic culmination but also a summation, since much of the production was an anthology of sorts of Wilson's earlier work. Acts I–III incorporated *The Life and Times of Sigismund Freud*, which itself had subsumed *The King of Spain*; Act IV was developed from *Deathman Glance*; Act V contained excerpts from *Program Prologue Now: Overture for a Deathman* (1971); Act VI contained fragments of the 168-hour *KA*



MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE, which had been performed in Shiraz, Iran. Act VII was newly created – including a dance for 100 actors in ostrich costumes mirroring the Act I dance of the black mummies – as were the “knee plays,” so called because they were the joints between the acts. The sheer size of the work – truly operatic on a Wagnerian scale – dwarfed anything the avant-garde had ever attempted. The cast included 140 performers, all with multiple and complex costumes, and elaborate settings that filled the Opera House stage. That the four performances over two weekends came off at all was something of a miracle.

Wilson also created chamber pieces ranging from *The \$ Value of Man* (a large production by Off Broadway standards, but small for Wilson) to works like *DIA LOG* (1975) – a language piece between Wilson and Christopher Knowles. The work with Knowles moved Wilson into an exploration of language – not as a means for narrative communication but as a structure to be explored, broken apart, and used for alternative forms of communication. One of the language pieces, *A Letter for Queen Victoria*, was actually presented for three weeks on Broadway in 1974. (The use of professional performers contributed to the end of the Byrd School as a collaborative organization.) The major work of the mid-1970s, however, was *Eisenstein on the Beach* (1976), written with composer Philip Glass. This five-hour piece premiered at the Avignon Festival in France, toured Europe and was given its American premiere in two performances at the Metropolitan Opera House in New York. While *Eisenstein* had no clear-cut message or linear story, it nonetheless played upon the dichotomy of Eisenstein the scientist versus Eisenstein the dreamer, and with its recurrent images of a train, a trial, and a spaceship it seemed to question the effects of the march of science upon society. Yet the production could be appreciated solely on a formal level with its rigid structure, elaborate scenographic interplay of space, line and form, the repetitive phrases and slow modulations of Philip Glass’ music, which received its first widespread hearing with this production, and hypnotic patterns of movement. With its appealing imagery, seemingly transparent message, trance music, and a length only slightly greater than that of many traditional operas, the piece achieved a status as a modernist hit.

Because no theatre or arts foundation in the United States was willing or able to support Wilson’s grandiose vision, much of his subsequent work was done in Europe, mostly in Germany and France. In 1983, he began an epic undertaking, *the CIVIL WARS*, a multi-part performance created in sections in Rotterdam, Cologne, and Rome,

which received performances of the various sections in several European cities. The entire monumental work was to come together at the 1984 Los Angeles Olympics, but the organizers were able to raise only half of the \$2.6 million budget and the event was canceled; the complete work has never been performed. In addition to his original pieces, Wilson has directed operas at major houses in Europe, including La Scala; directed classic plays at the American Repertory Theatre in Cambridge, Massachusetts; and, most notably, worked on several highly successful productions with the late German playwright Heiner Müller – whose postmodern deconstructions of mythological and classical texts and social and philosophical explorations of culture made him one of the most dominant German playwrights since Brecht. It was as if, after twenty years of deconstructing the theatrical experience and creating a new vocabulary of performance, Wilson, starting in the mid-1980s, was willing to return to classical theatre and opera. However, his stagings of the classics were always filtered through his unique vision.

Wilson has often been classified as a postmodernist, but the pervasiveness of the iconic symbol, the constant striving for the beautiful image, and the harmonious and unified structure of his works places Wilson’s *mise en scène* firmly within the modernist framework. His texts, however, with their use of pastiche, quotation, and self-referential content, certainly relate him to the postmodern movement, as his affinity for Müller demonstrates.

Richard Foreman

Richard Foreman’s work is a remarkable nexus of wide-ranging intellectual investigations into the nature of being and modes of perception manifested through rigorous formal dramatic structures, together with staging practices that exhibit elements of vaudeville, film noir, grande guignol, cabaret, slapstick, expressionist film, the carnivalesque (both in Bakhtin’s sense of the term and in the literal embodiment of a funhouse), and perhaps a dose of Meyerhold. Although most of his plays have been published, to read them outside the context of performance is to miss a crucial element, and to describe the performances without the text or some sense of the underlying theory risks trivializing the event. These are pieces of total theatre.

Foreman began his career fairly traditionally: Coming from an upper middle-class background in the suburbs of New York, he attended Brown University, where he participated in theatrical productions, and



B. Morrison
The Theatre of Imagination
Johns Hopkins 1977

K. Kozlovskaya 20/11/08,
"Папастарология" - 11

INTRODUCTION

In the last dozen years the American avant-garde theatre has emerged as a dynamic voice in the international arts scene. From its crude beginnings in out-of-the-way lofts, churches, private clubs and renovated spaces, it has become for many the liveliest, most creative center of theatrical activity in the West. This is due partly to the help of grant monies, but primarily to the emergence of a number of highly imaginative and gifted theatre artists.

Experimental groups of the sixties and early seventies broke down traditional parameters of theatrical experience by introducing new approaches to acting, playwriting and the creation of theatrical environments; they reorganized audience and performing space relationships, and eliminated dialogue from drama. Collaborative creation became the rule.

Value came increasingly to be placed on performance with the result that the new theatre never became a literary theatre, but one dominated by images—visual and aural. This is the single most important feature of contemporary American theatre, and it is characteristic of the works of groups and playwrights. As early as eight years ago Richard Kostelanetz pointed out the non-literary character of the American theatre when he wrote in *The Theatre of Mixed Means*:

... the new theatre contributes to the contemporary cultural revolt against the pre-dominance of the word; for it is definitely a theatre for a post-literate (which is not the same as illiterate) age. . . .¹

¹Richard Kostelanetz, *Theatre of Mixed Means* (N. Y.: Dial Press, 1968), p. 33.

If this theatre refused to believe in the supremacy of language as a critique of reality, it offered a multiplicity of images in its place. Kostelanetz's McLuhanesque statement clarifies the direction that the American theatre has steadily followed since the Happenings. It has now culminated in a Theatre of Images—the generic term I have chosen to define a particular style of the American avant-garde which is represented here by Richard Foreman (Ontological-Hysterical Theater), Robert Wilson (Byrd Hoffman School of Byrds) and Lee Breuer (Mabou Mines).

The works of Foreman, Wilson and Breuer represent the climactic point of a movement in the American avant-garde that extends from The Living Theatre, The Open Theater, The Performance Group, The Manhattan Project and The Iowa Theatre Lab, to the "show and tell" styles of political groups like El Teatro Campesino, The San Francisco Mime Troupe and The Bread and Puppet Theatre. (And it is continued in the current proliferation of art-performances.) Today it is demonstrated in the image-oriented Structuralist Workshop of Michael Kirby and in the works of younger artists: *Sakonnnet Point* by Spalding Gray and Elizabeth LeCompte; the "spectacles" of Stuart Sherman. All of the productions and groups mentioned above exclude dialogue or use words minimally in favor of aural, visual and verbal imagery that calls for alternative modes of perception on the part of the audience. This break from a theatrical structure founded on dialogue marks a watershed in the history of American theatre, a *rite de passage*.

The intention of this introduction is to demonstrate the significance of the Theatre of Images, its derivation from theatrical and non-theatrical sources, its distinctively American roots in the avant-garde, its embodiment of a certain contemporary sensibility and its impact on audiences.

This essay, which first isolates characteristics of the Theatre of Images and then deals at length with the specific pieces published here, will perhaps suggest an attitude to bring to this theatre. Hopefully, it will also offer helpful, new tools of analysis—an alternative critical vocabulary—with which to view contemporary theatre.

The absence of dialogue leads to the predominance of the stage picture in the Theatre of Images. This voids all considerations of theatre as it is conventionally understood in terms of plot, character, setting, language and movement. Actors do not create

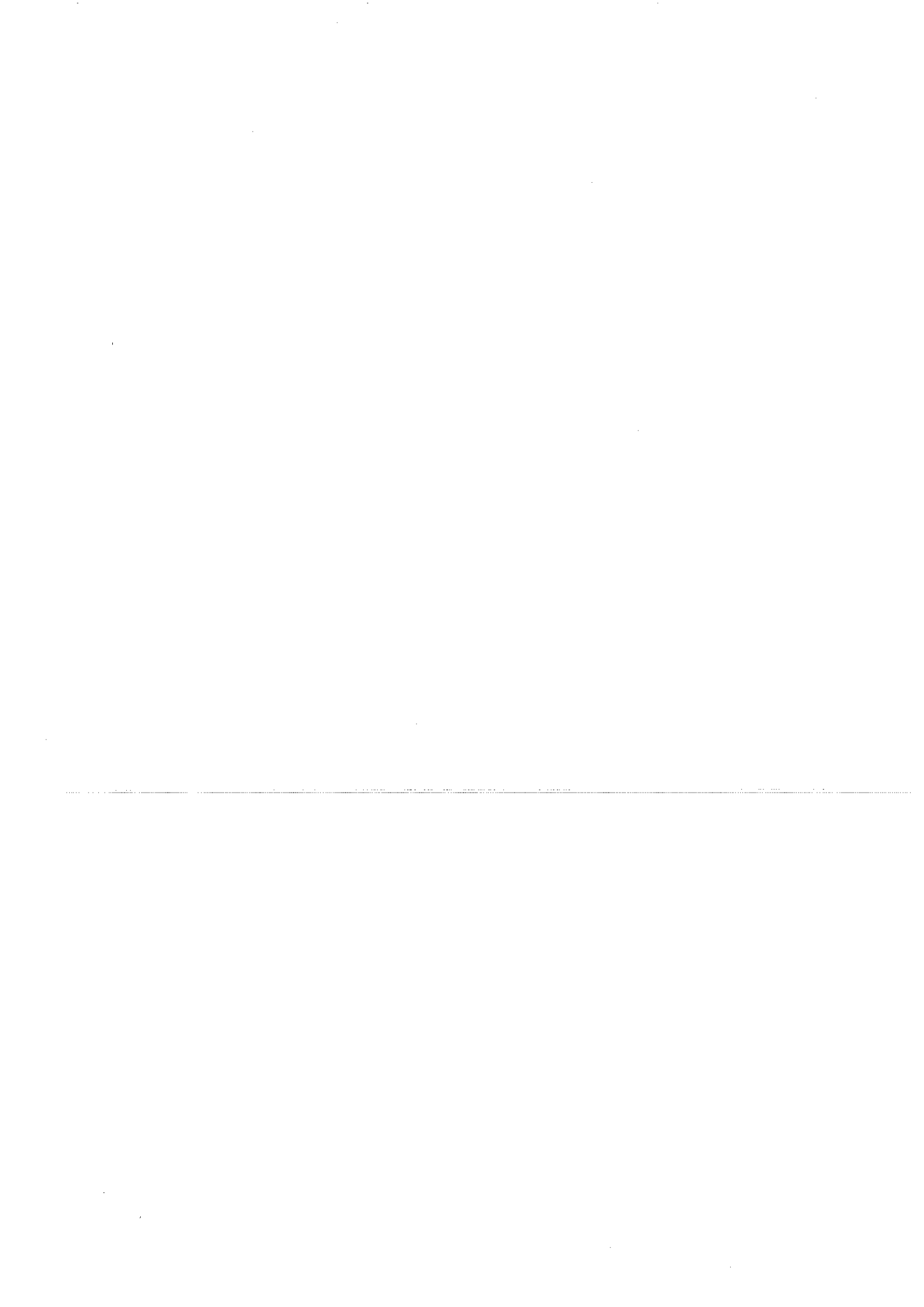
"roles." They function instead as media through which the playwright expresses his ideas; they serve as icons and images. Text is merely a pretext—a scenario.

The texts as published here (less so in the case of *The Red Horse Animation* which offers a comic book as a textual alternative) remain incomplete documents of a theatre that must be seen to be understood; one cannot talk about the works of Foreman, Wilson and Breuer without talking about their productions. Attending a theatrical performance is always an experience apart from reading a dramatic text; but a playscript does generally stand on its own merits as a pleasurable experience, indicating what it is about and usually giving a clue as to how it is staged. Conversely, reading Wilson's *A Letter for Queen Victoria* can be frustrating for readers attuned to theme, character, story, genre and logical language structure. There is scarcely a clue to its presentation in a script composed of bits and pieces of overheard conversations, television and films. Similarly, in Foreman's work, which insists on demonstrating what the words say (in Wittgensteinian-styled language games), to read the text alone is to lose the sensual delight and intellectual exchange of his theatre. And *The Red Horse Animation* is not a play at all.

Just as the Happenings had no immediate theatrical antecedents, the Theatre of Images, though not quite so renegade, has developed aesthetically from numerous non-theatrical roots. This is not to say that this movement disregards theatrical practices of the past: it is the application of them that makes the difference. More directly, the avant-garde must use the past in order to create a dialogue with it.

Foreman's work shows the influence (and the radicalization) of Brechtian technique; Breuer has acknowledged his attempt to synthesize the acting theories of Stanislavsky, Brecht and Grotowski; the productions of Wilson descend from Wagner. However, in their work, spatial, temporal and linguistic concepts are non-theatrically conditioned. Extra-theatrical influences have had a more formative impact. Cagan aesthetics, new dance, popular cultural forms, painting, sculpture and the cinema are important forces that have shaped the Theatre of Images. It is also logical that America, a highly technological society dominated by aural and visual stimuli, should produce this kind of theatre created, almost exclusively, by a generation of artists who grew up with television and movies.

The proliferation of images, ideas and forms available to the



artist in such a culture leads to a crisis in the artist's choice of creative materials, and in his relationship to the art object. It is not surprising, then, that all of the pieces collected here are metatheatrical: They are about the making of art. In *Pandering to the Masses: A Misrepresentation* Foreman speaks directly to the audience (on tape) concerning the "correct" interpretation of events as they occur. The actors relate the formal "Outline" of the production at intervals in *Red Horse*. The result is a high degree of focus on process. How one sees is as important as what one sees.

This focus on process—the producedness, or seams-showing quality of a work—is an attempt to make the audience more conscious of events in the theatre than they are accustomed to. It is the idea of *being there* in the theatre that is the impulse behind Foreman's emphasis on immediacy in the relationship of the audience to the theatrical event.

The importance given to consciousness in the Theatre of Images is also manifest in its use of individual psychologies: Foreman in his psychology of art; Wilson in his collaboration with Christopher Knowles; an autistic teenager whose personal psychology is used as creative material (not as a psychology of the disturbed); and in Breuer's interest in motivational acting. In *Pandering*, life and theatre merge as Foreman incorporates his thoughts into the written text. In *Queen Victoria*, Wilson adapts, if only partially, autistic behavior as an alternative, positive mode of perceiving life. Through Breuer's use of interior monologue, the consciousness of the Horse is explored in *Red Horse*.

Each artist refrains from developing character in a predictable, narrative framework which would evoke conditioned patterns of intellectual and emotional response. Like all modernist experiments, which necessarily suggest a new way to perceive familiar objects and events, their works agitate for radical, alternative modes of perception.

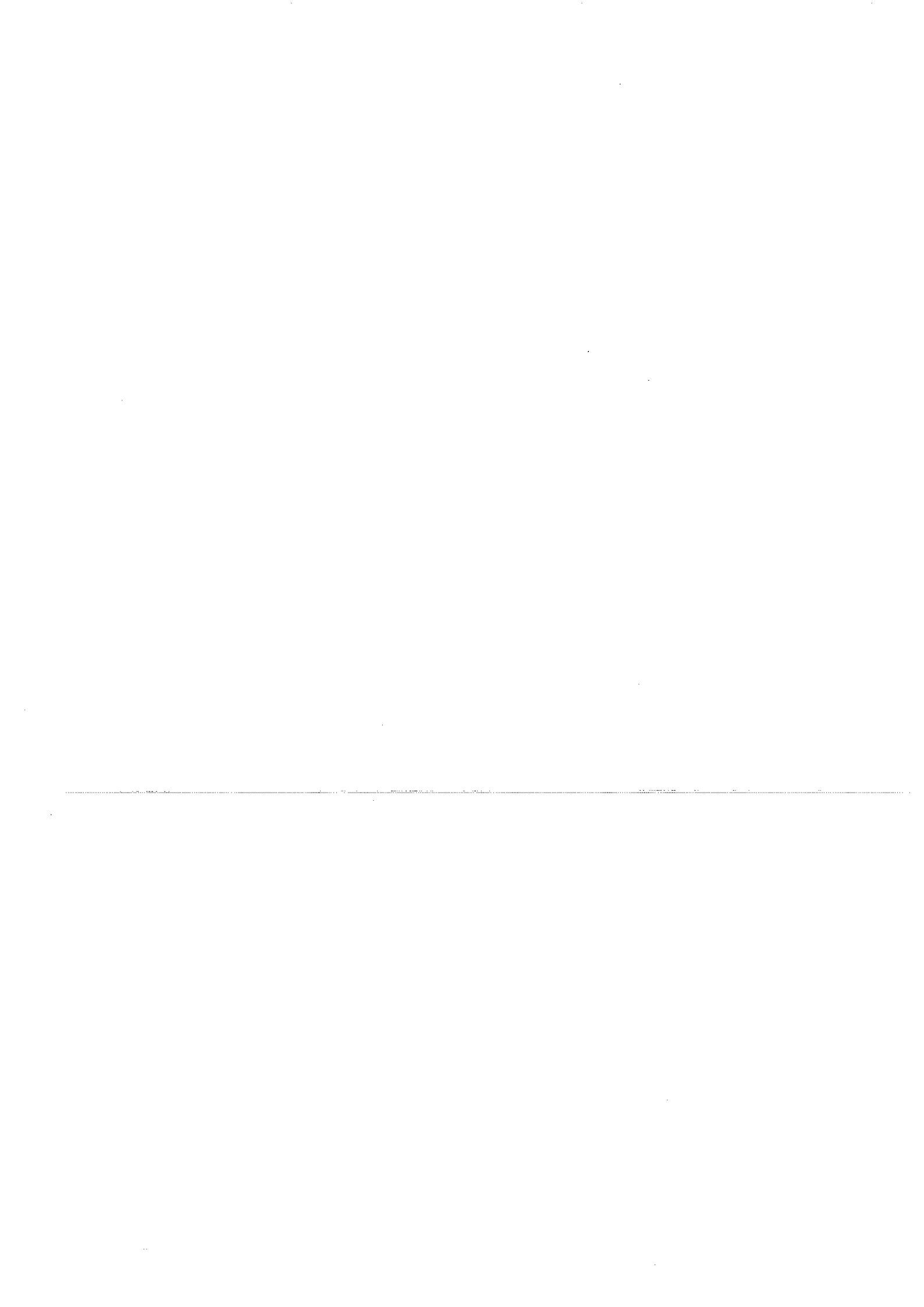
In the Theatre of Images the painterly and sculptural qualities of performance are stressed, transforming this theatre into a spatially-dominated one activated by sense impressions, as opposed to a time-dominated one ruled by linear narrative. Like modern painting, the Theatre of Images is timeless (*Queen Victoria* could easily be expanded or contracted), abstract and presentational (in *Red Horse*, images are both abstract and anthropomorphic), often static (the principle of duration rules the work of

Foreman and Wilson); frequently the stage picture is framed two-dimensionally (in *Pandering* the actors are often poised in frontal positions). Objects are dematerialized, functioning in their natural rhythmic context. The body of the actor is malleable and pictorial—like the three actors who form multiple images of an Arabian steed lying on the performing space (*Red Horse*). It is the flattening of the image (stage picture) that characterizes the Theatre of Images, just as it does modern painting.

If the acting is pictorial, it is also nonvirtuosic, an inheritance from the new dance which emphasizes natural movement. This is an aesthetic quality of the particular branch of the avant-garde dealt with here. What I wish to suggest is that the Theatre of Images in performance demonstrates a radical refunctioning of naturalism. It uses the performer's natural, individual movements as a starting point in production. Of the artists featured in this anthology, Foreman is the most thoroughly naturalistic. He allows performers (untrained) a personal freedom of expression while at the same time making them appear highly stylized in slow-motion, speeded-up, noninflectional patterns of speech or movement. He also pays a great deal of attention to actual situation and detail and the factor of time. Foreman's work is stylized yet naturalistic as are Alain Resnais' *Last Year at Marienbad* and Marguerite Duras' *India Song*.

The naturalism of nontraditional theatre is a curious phenomenon but one worth paying attention to because of its prevalence and diversity; it is also quite a paradox to admit that the avant-garde, in 1976, is naturalistic. In addition to being characteristic of the scripts printed here, it has shown itself in the production of David Gaard's *The Marilyn Project* directed last year by Richard Schechner, in Scott Burton's recent art-performance *Pair Behavior Tableaux*, as well as in Peter Handke's play without words, *My Foot My Tutor*. In these works there is a high degree of stylization by performers who "naturally" engage in an activity which is presented pictorially.

Perhaps that is why, in the Theatre of Images, tableau is so often the chief unit of composition. Tableau, in fact, has been a dominant structure in the work of twentieth-century innovators: the Cubists, Gertrude Stein, Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard, Alain Robbe-Grillet, Philip Glass, to name a few. It is evident in the work of Foreman, Wilson and Breuer as well. Tableau has the multiple function of compelling the spectator to analyze its specific placement in the artistic framework, stopping time by throwing a



scene into relief, expanding time and framing scenes. In *Pandering*, the tableaux function as objects in a cubist space, very often confusing perception by the intrusion of a single kinetic element. The cinematic "cuts" of *Red Horse* frequently focus the actors in close-up; "frames" are duplicated in the actual comic book documentation of the performance.

The stillness of tableau sequences suspends time, causing the eye to focus on an image, and slows down the process of input. This increases the critical activity of the mind. For Foreman it represents the ideal moment to impart taped directives to the audience; it also regulates the dialectical interplay of word and image.

Neither time nor space are bound by conventional law. Time is slowed-down, speeded-up—experienced as duration. It is never clocked time. Likewise, spatial readjustment is frequent in all of the pieces published here. *Red Horse* is played in multiple viewing perspectives: The actors perform both lying on the floor and standing on it, and up against a back wall of the performing space. *Pandering* alternates easily from flat perspective to linear perspective; the actors continually rearrange the drapes and flats of the set during performance. In *Queen Victoria* space is divided, cut apart and blackened—usually by means of light—leaving the actors to serve as images or silhouettes in a surreal landscape.

If time and space are dysynchronous in the Theatre of Images, so is language broken apart and disordered. The language of *Queen Victoria* is "throwaway," devoid of content. In *Red Horse* choral narrative is correlated with the image in space as interior monologue substitutes for dialogue. *Pandering* is ruled by the distributive principle of sound: Actors speak parts of sentences which are completed either by other actors or Foreman's voice on tape.

Sound is used sculpturally, just as the actors are. Aural tableaux complement or work dialectically with visual tableaux. In *Pandering* the audience, surrounded by stereo speakers, is bombarded with sound. Sound and visual images dominate in performance in an attempt to expand normal capabilities for experiencing sense stimuli. Because of the sophisticated sound equipment used in the productions of Foreman, Wilson and Breuer it is reasonable to conclude that the Theatre of Images would not exist without the benefit of advanced technology. Perhaps experiments with holography may lead in the future to a theatre of total images and recorded sound.

the audience's capacity to perceive. It is a theatre devoted to the creation of a new stage language, a visual grammar "written" in sophisticated perceptual codes. To break these codes is to enter the refined, sensual worlds this theatre offers.

Here, then, are three examples of the best of the American avant-garde theatre: works which break down the parameters of human experience which we have too hastily accepted.

BONNIE MARRANCA
NEW YORK CITY, 1976



ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΚΗΝΗ

ΑΓΡΑ



ἀκούστηκε το δρεπάνι του θανάτου. Τότε ἡ σιωπή κυρίευσε τὸ θέατρο...» Ὁ Ζάν-Λουί Μπαρρώ, πάνω σὲ μιὰ γυμνή σανίδα γιὰ ἄλλο, χωρίς ντεκόρ καὶ ἀξεσουάρ, αὐτοσχεδιάζεις, ἔπαιζε μὲ ἐλαχίστες καίριες χειρονομίες, ἀποσαφηνίζοντας τὸν ἀμίμητο ἔκτοτε πρόπο τῆς μιμητικῆς του. Στὸν διπλὸ ρόλο μητέρας καὶ γιου ἦταν ἕνας ἠθοποιὸς-ἀκροβάτης, ἕνα ζωντανὸ προσωπεῖο, ἕνας «τόπος» σημειώνων, ἕνας ἠθοποιὸς-ἀθλητῆς κατὰ τὰ πρότυπα τοῦ Ἄντονεν Ἀρτώ, ποὺ δραματίστηκε τὸ φυσικὸ θέατρο καὶ τοὺς ἠθοποιούς νὰ τεῖνουν πρὸς τὸ ἱερογλυφικόν.

Τὸ πρῶμο ἐγκώμιο τοῦ Ἄντονεν Ἀρτώ, περιγράφοντας τὸ παίξιμο τοῦ Ζάν-Λουί Μπαρρώ, ἀποδείχθηκε προφητικὰ ἐπιλογικό, ἀφοῦ μιλῶσε γιὰ μιὰ «παρορμητικὴ καὶ σφύζουσα ἀπὸ ζωὴ ζέση ποὺ κυκλοφορεῖ μέσα ἀπὸ τὶς ἀδρές κινήσεις, μέσα ἀπὸ μιὰ στυλιζαρισμένη καὶ μαθηματικὴ διάφραση τῶν χειρονομιῶν». Ὁ Μπαρρώ μεταμόρφωνε συνεχῶς τὴ σκηνὴ σὲ ἕναν χῶρο παθητικὸ καὶ ζωντανό. Ἐνῶ πολλὰ ἀπὸ τὰ θεαματὰ του ἀπέπνευαν ἐκείνη τὴ «μυστικὴ δύναμη» ὅπως τὴν εἶχε ἐπισημάνει ὁ Ἀρτώ, «αὐτὴ ποὺ κερδίζει τὸ κοινὸ ὅπως ἕνας μεγάλος ἔρωτας κερδίζει μιὰ ψυχὴ καθ' ὅλα ἔτοιμη γιὰ ἀνταρσία».

Ὁ Οὐίλσον τῆς παντομίας

ΜΕ ΤΟ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟ εἶχε συνδέσει τὸ θέατρο τοῦ Οὐίλσον ὁ Γάλλος ποιητῆς Λουί Ἀραγκὸν ὅταν εἶδε στὸ Παρίσι *Τὸ βλέμμα τοῦ κωφοῦ καί, συγχαλισμένος ἀπὸ τὴ σουρεαλιστικὴ ἀνακάλυψή του, ἔγραψε ἕνα γράμμα μὲ τὶς ἐντυπώσεις του καὶ μὲ φανταστικὸ παρλήπτη τὸν Ἄντρέ Μπρετόν.*

Ὅμως ἡ θεατρικὴ αἰσθητικὴ τοῦ Οὐίλσον μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ καὶ μὲ μερικές ἐννοιες-κλειδιά ποὺ συναντῶνται τόσο στὴ δική του σκηνικὴ γλώσσα ὅσο καὶ στὶς σκηνικὲς ἀναζητήσεις τῶν συμβολιστῶν στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα.

Τὰ ταμπλό καὶ ὄχι οἱ σκηνές χαρακτηρίζουν δομικὰ καὶ μορφολογικὰ τὶς παραστάσεις τοῦ Οὐίλσον, ὅπου κυριαρχοῦν τὸ ἀπο-

σπασματικὸ καὶ τὸ ἐπερογενές, ἡ ἀσυνέχεια τῶν χώρων, οἱ ἐντάσεις ἀνάμεσα στὸ φῶς καὶ τὴ σκιά, οἱ διαφορούμενες σχέσεις ἔμφυγων καὶ ἀψυχῶν, ἡ διαλεκτικὴ τῆς σταθερῆς ὀθόνης καὶ τῶν κινούμενων ἀντικειμένων. Ὑπάρχει μιὰ περιέργη ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὸν εἰκαστικὸ κόσμον τοῦ Οὐίλσον καὶ τὸ *Picturalisme* τοῦ συμβολιστικοῦ θεατροῦ ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὀργάνωση τῆς σκηνῆς μὲ τὸν τρόπο ἐνὸς πίνακα ζωγραφικῆς, τὴν ἀκίνητοποιημένη εἰκόνα, τὸν πρωτεύοντα ρόλο τῆς ἐπιφάνειας, τὸ χειρισμὸ τῆς φιγούρας, τὴ χρῆση τῶν χρωμάτων καὶ τῶν γραμμῶν.

Μὲ τὸ φῶς ζωγραφίζει ὁ Οὐίλσον σκηνικὰ τοπία, τραβάει φωτεινές καὶ χρωματιστές γραμμές, ὄντας ἕνας ὀκισμένος ὀταδὸς τῆς εὐθείας, ἡ ρίχνει κηλίδες φωτὸς ποὺ δολοκληρώνουν τὶς γλυπτικὲς κατασκευές του ἐπὶ σκηνῆς. Τὸ φῶς ἐπιφέρει στὰ ἀντικείμενα, ποὺ ἐμφανίζονται ἔσφινκα, χάνονται ἢ ἀπομονώνονται, νὰ μοιάζουν ἐξωπραγματικά. Τὸ φῶς εἶναι τὸ ἐκθαμβωτικὸ φῶντο καὶ μαζί τὸ μέσο γιὰ τὸ αἰνιγματικὸ φαινόμενο κάθε φιγούρας, τὴν ὥρα τῆς χειρονομίας τῆς ἔξαρσης, γιὰ τὸ ἀνησυχαστικὸ παχνίδι μὲ τὰ ἀλλόκοτὰ μεγέθη τῶν ὄντων καὶ τὴν ἀντιρεαλιστικὴ κλίμακά τους, γιὰ τὶς συνεχεῖς ἀναμορφώσεις τῶν ὀπτικῶν στοιχείων. Ἡ καθαρὸτητα κάθε φωτεινοῦ ἀλλὰ καὶ σκοτεινοῦ ταμπλό, ἡ δύναμη τῶν περιγραμμάτων, ἡ στυλιπνότητα καὶ ἡ ὁμορφὴ ἐπιφανειακότητα τῆς φόρμας, δὲν θὰ ἦταν δυνατὲς χωρὶς τὴ θαυμαστοποῖὸ συνέργεια τοῦ φωτὸς.

Τὸ «στατικὸ δράμα» τοῦ συμβολιστῆ Μωρίς Μαίτερλινκ διεκδικῶσε, μέσα ἀπὸ τὸν σταματημένον χρόνον, τὴν ἀκίνησια τῶν προσώπων, τὶς πόζες καὶ τὶς σιωπές ἕνα ἄλλο βλέμμα: Ἡ «ἀκίνητη ζωὴ» καὶ ὁ θεατῆς ποὺ εἶχε τὸ χρόνο νὰ δεῖ μὲ τὴν ἰσχύια του τὸ σκηνικὸ κάδρο χωρὶς νὰ καταδυναστεύεται ἀπὸ τὶς πολλὰς κινήσεις οὔτε καὶ ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς κινήτικότητος, ἦταν οἱ προϋποθέσεις γιὰ μιὰ δραματογραφία τοῦ ὄνειρακοῦ, τοῦ φανταστικοῦ, τοῦ μυστηριακοῦ, τοῦ φαντασμακιοῦ. Ὁ Οὐίλσον, ξεκινώντας τὴν εὐρωπαϊκὴ θεατρικὴ ἐποποιία του ἀπὸ τὸ πρὸ ριζοσπαστικὸ «θέατρο τῆς σιωπῆς», διαμόρφωσε ἕνα θέατρο τῆς ἐνατένισης ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴ θέαση ἐνὸς ὑπέροχου τοπίου, καθὼς ὁ ἥλιος ἀργεῖ νὰ δύσει, καὶ ποὺ ἐπιφέρει

στό θεατή, ελευθερωμένο από τη λογική της δράσης και της λύσης του δράματος ή από τα δεσμά του νόηματος, να απευρευτεί, να πληρηθεί από λέξη, από φόρμα σε φόρμα, και να αποπερατωθεί ο ίδιος μέσα του το έργο, άνοιχτό στην αμφιλογία και στην πο-
λυσημία.

Πνευματική είναι η διάσταση που καλλιεργείται στο θέατρο του Ουίλσον καθώς το βλέμμα φιάζεται πάνω σε κάτι ξεχωριστό, συγκεχυμένο, στοιχειώδες, το οποίο σιγά σιγά, κάτω από τη μαυία του βλέμματος, άποκτα όψεις ανοικτές, άπιαστες. Οι μορφές, μετατοπισμένες από διαφορετικούς περιήνυρους ή αντιθετικές πραγματικότητες και τοποθετημένες μέσα στο υποδραματικό πλαίσιο μιας όθι-
νης, ισόδυναμης με πεδίο νόησης ή με πλασματικό γώρο, τὰ αντι-
κείμενα έπίσης νεκρουποιημένα και είνονζοίμενα από διάφορες ό-
πτικές γωνίες θεμελιώνουν την ούδισονική ζοηγραφωτότητα και θε-
αριζόσητα μεταξύ σουρεαλισμού και συμβολιστικής αίσθησης.

Η μακροτέτα προσανατολίζει, από έναν άκαμή δράμο, τὸ θέατρο του Ουίλσον προς την περιοχή της συμβολιστικής σκηνης ότου αϊ
κούχλες, τὰ άνδρείκεία και τὰ «μιασκεν», τὰ «άνδροειδη» πλά-
σματα του Μάιτεράιν, θέλησαν να υποκαταστήσουν τον ήθοποιό ή
τουλάχιστον να αντικαταστήσουν τη φυσικότητα με την έερατικό-
τητα και τη μυθιασκή άπλοόσηση, με την έπιδραματικότητα της
κάθετης γραμμής και του άγάλατος. Στις ούδισονικές παραστά-
σεις πρώτοσάπουν ή άκρος στυλιζοισμένη κίνηση και έκφραση, ή
χάρη και ή άπουλοποίηση της άνθρώπινης φηούρας, αϊ λεπτές ίσορ-
ροπίες μεταξύ κίνησης, χειρονομίας και φωνής, μια άλχημεία της
χειρονομίας.

Οι είνόνες του συνιστούν «άργιτεκτονική» συνθεμένη με βα-
σιχές χειρονομίες και μιμικές. Ήγάντες φηούρες, σώματα έξωφε-
ναά και φανταστικά, είναν κατά καιρούς έμφανιστεί στη σκηνή.
Μορφές άθώες και δαμιονικές, έγνάμινες από παραιμία και παι-
δικά βίβλία, έπαναλαμδάνουν ή έπαναφέρουν πολλές φορές την ίδια
χειρονομία, γλιστρούν ή πετάνε, φορούν καστούμια άπίστευτα, μορ-
φάζουν με ένα βουδὸ γέλιο, μια βουδή κρηυή. Η χειρονομία, βα-
σιχή, ούδέσηρη και ξεάθβαρη, παραπέμπει στις μηχαριστικές κινή-

σεις, στους άυτοματισμούς, στο άσυνείδητο. Συνδυασμένη με την
κουλμή, έπιτηθευμένη, τεχνητή αυτόσητα της φηούρας, είναι μια
χειρονομία μακροτέτας του Κλάιστ, που τὸ θέατρό του βρήκε μια θέ-
ση στην ούδισονική σκηνή, όπως λέει ό Χάνσερ Μιλνλσερ όταν γρά-
φει για τον Ουίλσον τὸ *Ηεριστέει και Σαμορπάι*.

Ο Ουίλσον δέν διατάζει να χρησιμοποιήγει για τή δουλεία του
τόν όρο φορηαλισμός. Ο φορηαλισμός τών συμβολιστών διαμορφώ-
θηκε στα τέλη του 19ου αιώνα, την ώρα που οι νέες σκηινικές και
όπτικές τεχνικές είναν έντειναι τις τριδές μεταξύ όρατου και άόρα-
του, λέξης και «σιωπής ως μόνης πολυτέλειας μετά τις ρίμες». Ο
φορηαλισμός του Ουίλσον, τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώ-
να, ότως ένδραλώνεται πάντα στη σύνοψη τών χειρονομιών, στις φυ-
σιολομικές μάσκαες, στα σώματα που ή κίνηση τους δέν είναι παρὰ
μια διαδολγή από άκνησιές ή κνήσεις ύπνοδότη, στη νέα αίσθητική
του παμπλά και της παντομίας, σχετίζεται με την έκρηξη τών τε-
χνολογικών δεδομένων σήμείαα, με τη σύγκρηση λίκου και άυλου,
πραγματικού και δυνατικού.

Έξω από την ιδέα του χειρονομιακού θέατρο και της παντομί-
μας δέν θα μπορούσαν να νοηδούν οι παραστάσεις του Ρόμπερτ Ουίλ-
σον, που καθέμία τους γίνεται παγκόσημο θεατρικό γεγονός, όφότης
ό διάσημος Τέσανός καλλιτέχνης και δημοφής νέος μορφών στο
σύγχρονο θέατρο καθιερώθηκε, τὸ 1971, στο Θεατρίδλ του Νανσί
και στη γαλλική πρωτεύουσα με τὸ *Βλέμμα του καιρού*. Ο Ρόμπερτ
Ουίλσον είνε άνοίξει με ιδιαίσηρη αήλη την αιδαία του παισιου
θεατρικού χείμωνα στο *Όνρεόν διδάσκοντας*, στην παραστάση του
Όρλάντο, τὸ χείμενο της Βιρτζίνια Πολνφ σε μιάν έπληρητική ήθο-
ποιά του θέατρο και του κινηματογράφου, την *Υλαμπεά Υππερ*.
Τόν άρηρηματικό μονόλογο της Βιρτζίνια Πολνφ, καθώς ή ίδια με-
τις ταυτόσητες του *Όρλάντο* διασχίζει τους αιώνας, άλλοτε άνδρας
κι άλλοτε γυναίκα, άλλοτε νεαρός ντιεάντε έρωτευμένος λόρδος
κι άλλοτε γυναίκα τών γραμμάτων στη δικτωριανή Άγγλία, άλλο-
τε συνείδηση του παθελθόντος κι άλλοτε γυναικείο αίωμα του ση-
μερα, είνε σκηνοθετήσει ό Ουίλσον και μερικά χρόνια πρην, στη βε-
ρολινέζικη Σάουμπτυνε, διδάσκοντας τότε μιάν άλλην σπουδαία ήθο-

ποιά, τη Γιούτα Λάμπτε. Στοιχεία από τη γερμανική παράσταση του Όρλάντο άναυκλώθηκαν στη γαλλική του έκδοχή, συμπαραγωγή του θεάτρου Όντεόν με το Θέατρο Βιντύ της Λωζάννης και με το Φεστιβάλ του Φθινοπώρου.

Ένα άπιστευτο κράμα πνεύματος και ύλης, μια ώραία πρόσμιξη άγιοιού και χοριτσιού, μια άλησιμόνητη σύνθεση χειροποιιστών έκφρασιτικών τρόπων και ποιητικής υπέρβασης, ήταν η Ίζαμπέλ Ίππερ, άμλετικός και πρισματικός Όρλάντο. Λιγότερο λυρική και περισσότερο ύπονομευτική από τη Γιούτα Λάμπτε, άποδείχθηκε το τέλειο φωνητικό, σωματικό, κινησιακό και χειρονομιακό όργανο στα σκηνοθετικά χέρια του Ρόμπερτ Ούιλσον, αλλά και μια μοναδική φυσική και υπαρκτική παρουσία. Μετά κόστούμα της Σουζάννε Ράσινγκ και τη μουσική του Χανς Πέτερ Κούν, ο χάρος που όργάνωσε πλαστικά, ήχητικά και φωτιστικά ο Μπόμπ Ούιλσον ήταν ένας μαγικός τόπος συνεχών μεταμορφώσεων. Οί λέξεις, οι έναλασσόμενοι ρυθμοί, οι φόρμες, οι όγκοι, το φώς και το σκοτάδι, τα χρώματα, οι ματιές, τα άντικείμενα, οι ήχοι, τὰ χέρια, η φωνή και η χορογραφημένη κίνηση της Ίζαμπέλ Ίππερ, λειτουργούσαν αυτόνομα στο έσωτερικό ελάχιστων ενσήτων, αλλά και μέσα σε εφύστερες νοηματικές και σημασιολογικές ενότητες, παράγοντας μετουσιωμένη την άπαραμίλλη σκηνοική γλώσσα του Ούιλσον.

Ένα ακόμη θέαμα του Ρόμπερτ Ούιλσον, Η Άλίκη στο κρεβάτι, που είχε την πρεμιέρα του στο Χέμπελ Τέατερ του Βερολίνου πριν περάσει στο ρεπερτόριο της Σάουμπυνε, προστέθηκε στα σκηνοικά έπιτεύγματα της χορογραφημένης κίνησης, της χειρονομίας, της παντομίας. Η Άλίκη στο κρεβάτι είναι το πρώτο θεατρικό έργο της Άμερικανίδας δοκιμογράφου και μυθιστοριογράφου Σούζαν Ζόνταγκ και δόθηκε με την εξαίρετη ήθοσιό Λίμπγκαρτ Σδάφτς στο ρόλο της Άλίκης, αδελφής του συγγραφέα Χένρυ Τζέιμς και του ψυχολόγου Ούίλλιαμ Τζέιμς. Η Άλίκη, καθηλωμένη σ' ένα κρεβάτι, άφηνε τη φαντασία της να θριαμβεύει καλώντας γύρω της φανταστικές και ιστορικές γυναίκες μορφές, αλλά και έκφεροντας έναν λόγο « για την άνάγκη και την όργη των γυναικών ».

Χωρίς λόγια

ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΣΤΗΚΑΝ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ άνά την Εύρώπη οι παραστάσεις όπου ο χορός και άκριβέστερα η χορευτική έκφραση διαποτίζει τη θεατρική. Μια σημαντικότεατη θεατρική άάση στις ημέρες μας, το όπτικό θέατρο, φαίνεται να ακολουθεί συστηματικά τὰ προστάγματα και τις άρχές του σημερινού χορού, να υιοθετεί παραγωγικά τις αισθητικές κατευθύνσεις του χορευτικού θεάτρου. Το χορευτικό θέατρο παρεμβαίνει καθοριστικά στη σύγχρονη σκηνοική γλώσσα και έπηρεάζει μορφικά πολλά από τὰ σημερινά θεατρικά ιδιώματα. Η χορευτική έκφραση άποδεικνύεται πανίσχυρη, καθώς εισχωρεί η έντάσσεται όργανικά σε πολλά πρόσφατα σκηνοικά έπιτεύγματα.

Στη βερολινέζικη παράσταση του έργου, του Πέτερ Χάντκε Η ώρα όπου τίποτε δέν ξέραμε ο ένας για τον άλλον, που σκηνοθέτησε ο Λύκ Μποντύ με διεγυμένο θίασο από Γερμανούς και Γάλλους ήθοποιους, η πλήρης άπουσία κειμένου-λόγου έξισροροπήθηκε επί σκηνης με ένα είδος χορευτικής έκφρασης. Κινήσεις, μετακινήσεις, καταστάσεις, σχέσεις, πρόστυα και σώματα παρήγαγαν ένα ποιητικό δουδό θέατρο. Η μορφή και το ύφος των σκηνοικών εικώνών στην παράσταση αυτή της Σάουμπυνε δέν θά ήταν τόσο αυτόνόητα, άν δέν είχαν προηγηθεί και επίδηρήει έργα χορευτικού θεάτρου όπως αυτά της Πίνα Μπάους, της Ράινχλντ Χόφφμαν και άλλων γυναικών χορογράφων. Αν η παντομία, η χειρονομία, η κίνηση δέν είχαν άποδειχθεί πανίσχυρα μέσα για να παραχθεί επί σκηνης ένας θεατρικός λόγος χωρίς λόγια. Ο Λύκ Μποντύ είναι ο τρίτος σκηνοθέτης (μετά τον Κλάους Πάιμαν στο Μπουργκτέατερ της Βιέννης, τον Μάιο του 1992, και μετά τον Γύργκεν Γκός στο Μπόχοιμ, τον Μάρτιο του 1993) που άνέδασε το ιδίότυπο έργο του Χάντκε: κειμενο λογοτεχνικό, με μια γραφή η οποία άποκλείει τη γραμμική άνέλιξη της δράσης και την άνάπτυξη μιας κεντρικής ιστορίας, έπιστρατεύοντας έναν άέναο « χορό » γύρω από θεματικά μοτίβα, φιούρες, άντικείμενα. Το έλεύθερο πλέξιμο θεμάτων και στοι-

