

Φάσεις και αντιφάσεις της θεατρικής πρωτοπορίας στη Ρωσία (1900-1930)

I

Γύρω στα 1900, και ενώ το κίνημα του συμβολισμού στη γενέτειρά του Γαλλία, και κατά δεύτερο λόγο στην Αγγλία, αρχίζει να χάνει συνοδοιπόρους με αφορμή τη σταδιακή είσοδο και άλλων «-ισμών» της «ιστορικής πρωτοπορίας» (κυβισμός, φοβισμός, φουτουρισμός κ.λπ.), οι επιδράσεις του αποδεικνύονται καταλυτικές σε χώρες όπως η Ρωσία, η οποία γνωρίζει για πρώτη φορά την αισθητική του συμβολισμού προς τα τέλη της δεκαετίας του 1890, μέσα από τις μεταφράσεις συγγραφέων, όπως ο Baudelaire, ο Mallarmé, ο Wilde και ο Nietzsche¹. Η αντι-νατουραλιστική κίνηση στη Ρωσία αρχίζει περίπου με την έκδοση του περιοδικού *Ο Κόσμος της Τέχνης* (1898-1904), όπου καλλιτέχνες όπως ο Serge Diaghilev (1872-1929) και ο Alexander Benois (1870-1960)² ελέγχουν αυστηρά τον ωφελμιστικό ρόλο της τέχνης³ και ζητούν, κατά το πρότυπο των Ευρωπαίων πειραματιστών, την «καθαρή έκφραση» στη γραμμή, στην ύλη και στο χρώμα. Και ενώ για τους ποιητές πηγή έμπνευσης των περισσότερων είναι ο Mallarmé, για τους ανθρώπους του θεάτρου είναι ο Richard Wagner (με τις γνωστές απόψεις του περί «ολικού θεάτρου»), καθώς επίσης το μεσαιωνικό, το ελισαβετιανό, το ιταλικό και το κλασικό ελληνικό θέατρο, και βέβαια οι Edward Gordon Craig, Adolphe Appia και Georg Fuchs, οι δοκιμές των οποίων θα επηρεάσουν τα θεατρικά ανοίγματα των Ρώσων καλλιτεχνών σε μια περίοδο ιδιαίτερα φορτισμένη και ασταθή.⁴

Στην αρχή η διαμάχη ανάμεσα στους υποστηρικτές και τους πολέμιους του νατουραλισμού επικεντρώνεται σε θέματα σχετικά με την ίδια την παράσταση, όπως λ.χ. τα σκηνικά, τα κοστούμια, ο φωτισμός, τα ακουστικά εφέ, το στυλ υπόκρισης κ.ο.κ.: σύντομα η αντιπαράθεση διευρύνεται, για να πάρει τη μορφή ενός φορτισμένου διαλόγου γύρω από την ίδια τη φύση, την ιδεολογία και τη λειτουργία του θεάτρου. Για τους νατουραλιστές η ιδανική παράσταση είναι αυτή όπου οι θεατές, προστατευμένοι από το σκοτάδι της πλατείας, ξεχνούν ότι βρίσκονται μέσα σε μια θεατρική αίθουσα και αφήνουν τον εαυτό τους ελεύθερο να ταυτιστεί με το μικρόκοσμο της σκηνής. Στην αντίπερα όχθη οι αντι-νατουραλιστές υπερβαίνουν της ιδέας ότι το κοινό δεν πρέπει να ξεχνά ότι βρίσκεται μέσα σε μια θεατρική

Ο Σάββας Πατσαλίδης είναι αναπληρωτής καθηγητής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Τμήμα Αγγλικής Λογοτεχνίας).

αίθουσα ή ότι ο ηθοποιός υποδύεται ένα ρόλο· ούτε ο ηθοποιός, από τη μεριά του, πρέπει να ξεχνά ότι έχει μπροστά του ένα κοινό και ότι κατοικεί ένα πλασματικό σκηνικό κόσμο. Όπως ενδεικτικά σχολιάζει ο Andreyev, ένας από τους εκπροσώπους της ρωσικής πρωτοπορίας, σε μια επιστολή του στο Meyerhold, το θέατρο είναι κάτι ανάλογο με ένα ζωγραφικό πίνακα· όταν κοιτάς έναν πίνακα, γράφει ο Andreyev, σε καμιά περίπτωση δεν ξεχνάς ότι είναι μπογιά, μουσαμάς και πινέλο. Παρόλα αυτά όμως προσλαμβάνεις μια υψηλότερη και καθαρότερη αίσθηση της ζωής. Μάλιστα, όσο πιο έντονα ο πίνακας προβάλλει τον εαυτό του ως ζωγραφικό επίτευγμα, τόσο πιο έντονη είναι η αίσθηση της ζωής που αποπνέει.⁵ Με άλλα λόγια, αυτό που υπογραμμίζει ο Andreyev είναι ότι η προσήλωση στο νατουραλιστικό κώδικα μοιραία συρρικνώνει τον εγγενή δυναμισμό των θεατρικών συμβάσεων και κατά συνέπεια ακυρώνει το ίδιο το είδος.

II

«Το θέατρο Meiningen στη Γερμανία, το θέατρο του Antoine στη Γαλλία, το δικό μας “Θέατρο Τέχνης” έχουν προσπαθήσει να απαλλαγούν από τις θεατρικές συμβάσεις. Οι παραγωγές τους μπορεί να θεωρούνται η τελευταία λέξη του θεατρικού ρεαλισμού· η αποτυχία τους όμως πρέπει να αναγνωριστεί ως μοιραία για όλη τη θεωρία» (ό.π. Russell 4). Τα λόγια αυτά ανήκουν σε ένα πρωτοπόρο της αντι-νατουραλιστικής κίνησης στη Ρωσία, τον Valery Bryusov (1873-1924), ο οποίος δημοσιεύει το 1904 την εργασία του «Άχρηστη Αλήθεια», όπου παρακινεί τους καλλιτέχνες του θεάτρου να εγκαταλείψουν τη φωτογραφική αναπαραγωγή της πραγματικότητας, όπως τους τη δίδαξε ο Stanislavsky, και να δοκιμαστούν με τις δυνατότητες του σκηνικού στυλιζαρίσματος. Αντί για τη βαρυσφορτωμένη σκηνική εικόνα του νατουραλισμού προτείνει την εικαστική αφαίρεση, η οποία θα αφήνει περιθώρια ενεργοποίησης της φαντασίας του θεατή. Σε καμιά περίπτωση όμως, προειδοποιεί ο Bryusov, δεν μπορεί η εικαστική πρόταση να συσκοτίζει τη δυναμική παρουσία του ηθοποιού, ο οποίος είναι ο ισχυρότερος φορέας των μηνυμάτων και της ψυχής του έργου (Carlson 314). Το καλύτερο που μπορεί να επιτύχει τόσο το θέατρο όσο και η ποίηση και η ζωγραφική, καταλήγει, είναι να επικοινωνήσει τις παρορμήσεις και τα αισθήματα της ψυχής· όπως ακριβώς κάνει ο Βέλγος συμβολιστής Maurice Maeterlinck.⁶

Σε ένα άλλο κείμενό του με τον τίτλο «Ρεαλισμός και Σύμβαση στη Σκηνή», που δημοσιεύει στη συλλογή *Θέατρο: Ένα βιβλίο γύρω από το Νέο Θέατρο*, ο Bryusov προσπαθεί να σταθμεύσει τις απόψεις του κάπου ανάμεσα στο ρεαλισμό του Stanislavsky και το συμβολισμό του συμπατριώτη του Meyerhold. Τόσο το ρεαλιστικό όσο και το «συμβατικό» θέατρο, τονίζει ο Bryusov, οδηγούν σε άλυτες αντιφάσεις. Το μεν πρώτο, επιδιώκοντας όλο και στενότερες σχέσεις με το πραγματικό, το μόνο που κατορθώνει είναι να τονίσει το μη-ρεαλιστικό της σκηνής· το δε δεύτερο, στην προσπάθειά του να αποφύγει την παγίδα του πρώτου, πέφτει σε άλλα αδιέξοδα· όπως στυλιζάρει τα μέσα της παραγωγής, συναντά το εμπόδιο του ανθρώπινου σώματος. Το τελικό αποτέλεσμα είναι ένα θέατρο από μαριονέτες ή καθαρής αφαίρεσης. Το ένα μονοπάτι εξαλείφει το θέατρο τη στιγμή που το αναμειγνύει με τη ζωή, και το άλλο το εξαλείφει, όταν το αναμειγνύει με τη σκέψη. Και τα δυο αρνούνται

την ουσία του θεάτρου, η οποία κατά τον Αριστοτέλη είναι η δράση: «Ό,τι σημαίνουν τα σχήματα στη γλυπτική και η γραμμή και το χρώμα στη ζωγραφική, έτσι είναι και η δράση, η άμεση δράση στην πλοκή και τη σκηνή», καταλήγει ο Bryusov.⁷ Κατά την εκτίμησή του, η ζωντανή παρουσία του ηθοποιού είναι το πλέον σημαντικό στοιχείο. Συνεπώς, το έργο του σκηνοθέτη είναι να συντάξει μια σκηνική εικόνα γύρω από το σώμα του με βάση «πραγματικά αντικείμενα», που δε θα εμποδίζουν την ανάπτυξη των ιδεών του έργου, δε θα προάγουν την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας και θα βρίσκονται σε πλήρη αρμονία με όλα τα άλλα στοιχεία της παράστασης. Ως παράδειγμα προς μίμηση μιας τέτοιας σύνταξης ο Bryusov παραπέμπει στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, το οποίο, χωρίς να είναι ρεαλιστικό ή συμβατικό, δημιουργεί τις καταλληλότερες χωρικές και εικαστικές συνθήκες στον ηθοποιό να αναδείξει το ταλέντο του και να προωθήσει το βαθύτερο νόημα του έργου.

Την αγωνία τους για το θέατρο, ως επίσης και την επιθυμία τους να απαγκιστρωθεί από τις «δαγκάνες» του νατουραλισμού, εκφράζουν με τα κείμενά τους άλλα δυο γνωστά ονόματα της περιόδου, ο Vyacheslav Ivanov (1866-1949) και ο Fyodor Sologub (1863-1927).

Ο Ivanov, ποιητής, δραματικός συγγραφέας και ιστορικός του θεάτρου, επηρεάζεται από τις ιδέες του Nietzsche κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Βερολίνο. Επιστρέφοντας στη Ρωσία εντάσσεται στον κύκλο των συμβολιστών και υποστηρίζει ότι η σωτηρία του σύγχρονου θεάτρου εξαρτάται από τη δυνατότητά του να ξαναζωντανέψει το πνεύμα του διονυσιακού θεάτρου, δηλαδή να αποκαταστήσει την κλασική συνέχεια ανάμεσα στον ποιητή και το κοινό. Είναι αναγκαία αυτή η κοινή επικοινωνιακή τεθλασμένη, σχολιάζει ο Ivanov, δεδομένου ότι το κοινό είναι η πηγή συμβόλων του ποιητή, είναι η ενστικτώδης αντίδραση της «βαγκνεरिकής συλλογικής ανάγκης». Το έργο του ποιητή είναι να παρατηρεί με προσοχή τα ερεθίσματα που εισπράττει από τις μάζες και στη συνέχεια να τα μεταποιεί, δίνοντας έτσι τις δικές του απαντήσεις στην «ανάγκη» του συνόλου. Μέσα από το παράδειγμα του κεντρικού ήρωα, συνεχίζει ο Ivanov, ο μετα-ποιημένος μύθος αποκαθιστά για τον κόσμο την αίσθηση της «ολοκληρωμένης ενότητας του πόνου». Και ένας καίριος τρόπος για να επιτευχθεί αυτό, προτείνει ο Ivanov, είναι η χρήση της μάσκας· κάτι που μας το δίδαξαν οι χαρακτήρες των μεγαλύτερων τραγωδιών: οι μάσκες του «πανανθρώπινου εγώ». Αυτή η δημιουργική μεταμόρφωση, εκτιμά ο Ivanov, είναι ακριβώς το στοιχείο εκείνο που συνδέει την κλασική ελληνική εσωτερικότητα με τη μοντέρνα θρησκευτικότητα. Κατά τη μετάβαση από το ένα ιδίωμα στο άλλο, ολοκληρώνει ο Ivanov, ο Διόνυσος, ο ήρωας της κλασικής θυσίας, γίνεται τώρα ο μοντέρνος Χριστός, ο οποίος, υπομένοντας τον πόνο και τον θάνατο, εξαγνίζει την ανθρωπότητα από τα αμαρτήματά της.⁸

Ο Sologub, ποιητής και δραματικός συγγραφέας, στην εργασία του «Το Θέατρο της μιας Βούλησης» (1908) υποστηρίζει την ιδέα ενός «θεάτρου έκστασης», ενός θεάτρου βαγκνεरिकής και πάλι ευαισθησίας και νιτσεϊκής κοσμοθεωρίας. Μιλά για ένα θέατρο αιώνιων αντιφάσεων, αιώνιων συγκρούσεων ανάμεσα στο καλό και το κακό. Για να εκφραστεί αυτό το συναίσθημα, διατείνεται, ο ηθοποιός πρέπει να εγκαταλείψει όλες τις γνώριμες τεχνικές, ακόμη και το ίδιο το «παίξιμο» και να μετατραπεί σε μαριονέτα, μέσω της οποίας θα λειτουργήσει ως η διαφανής έκφραση του οράματος του ποιητή. Όταν το όραμα αυτό αποκαλυφτεί στο θεατή, τότε υπάρχει η δυνατότητα να το ασπαστεί αναλαμβάνοντας το ρόλο του «χορικού συν-τελεστή». Η δράση της μελλοντικής τραγωδίας, υπογραμμίζει ο Sologub, πρέπει να συνοδεύεται

από την απελευθερωτική δύναμη του χορού, έτσι ώστε το κοινό να απορροφάται από τη ρυθμική ένταση του σώματος και της ψυχής και να καταδύεται μέσα στο τραγικό στοιχείο της μουσικής». ⁹ Η άποψη του είναι ότι η ουσία του θεάτρου βρίσκεται στην αποκάλυψη της μοναδικής πραγματικότητας, που είναι η ψυχή του Πουητή. Προς το σκοπό αυτό ο Sologub φαντάζεται ένα θέατρο όπου θα υπάρχει ένας αφηγητής επί σκηνής, που θα ενημερώνει το κοινό γύρω από το έργο του συγγραφέα, τους συντελεστές της παράστασης, τον τόπο της παράστασης κ.λπ., αναδεικνύοντας έτσι τη ρυθμιστική δύναμη πίσω από τα σκηνικά παθήματα.

Μολονότι σημαντική η παρουσία των καλλιτεχνών αυτών στους κόλπους της ρωσικής πρωτοπορίας, κανένας άλλος δεν επηρεάζει τις θεατρικές ζυμώσεις τα χρόνια αυτά, κανένας άλλος δεν προκαλεί τόσο γόνιμες συζητήσεις, όσο ο Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Μετά από μια θητεία τεσσάρων ετών κοντά στο Nemirovich-Danchenko, ο Meyerhold φεύγει από τη Μόσχα και ιδρύει στη ρωσική επαρχία, σε συνεργασία με τον Aleksei Remizov (1877-1957), το δικό του θίασο, όπου συνεχίζει να αναπαράγει το νατουραλιστικό κώδικα του δασκάλου του. Κατά τη δεύτερη χρονιά της λειτουργίας του θιάσου του στην Τιφλίδα της Γεωργίας επιχειρεί τα πρώτα ανοίγματά του στο έργο συμβολιστών συγγραφέων, όπως ο Wedekind, ο Maeterlinck, ο Strindberg κ.λπ. Η υποδοχή τους όμως είναι τόσο πενιχρή, που τον αναγκάζει να τα εγκαταλείψει όλα και να επιστρέψει πάλι στη Μόσχα, όπου γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής του «Θεατρικού Στούντιο» του «Θεάτρου Τέχνης». Εκεί για πρώτη φορά έχει το χρόνο, το ανθρώπινο δυναμικό και το χώρο να αναζητήσει νέες φόρμες, εικαστικές και υποκριτικές, για την έκφραση «αιώνιων μυστηρίων». Για την υλοποίηση των οραμάτων του συνεργάζεται στενά με ζωγράφους και σκηνογράφους, όπως ο Nikolai Sapunov και ο Sergei Sudeikin, οι οποίοι αλλάζουν τελείως τις ρεαλιστικές προδιαγραφές της «σχολής» του «Θεάτρου Τέχνης» και επιβάλλουν μια νέα σκηνική/εικαστική πρόταση, η οποία, κατά την εκτίμηση του Meyerhold, δε βασίζεται στην ακριβή αναπαραγωγή του στυλ μιας συγκεκριμένης περιόδου ή ενός συγκεκριμένου φαινομένου, όπως το αντιλαμβάνεται και το συλλαμβάνει με τη μηχανή του ένας φωτογράφος: αντίθετα, είναι μια πρακτική άρρηκτα δεμένη με την ιδέα της σύμβασης, της γενίκευσης και του συμβόλου. Το να «στυλιζάρει» κάποιος μια δεδομένη εποχή ή ένα δεδομένο φαινόμενο, υπογραμμίζει στις θεατρικές του σημειώσεις ο Meyerhold, σημαίνει να στρατολογήσει κάθε δυνατό εκφραστικό μέσο με απώτερο σκοπό να αποκαλύψει την εσωτερική σύνθεση εκείνης της περιόδου ή εκείνου του φαινομένου, να φέρει δηλαδή στην επιφάνεια όλα τα κρυμμένα στοιχεία που είναι βαθιά ριζωμένα στο στυλ οποιουδήποτε έργου τέχνης (43).

Πηγή έμπνευσης και γι' αυτόν (στην αρχή τουλάχιστον) αποτελεί ο Wagner και ο Nietzsche, με τη γνωστή έμφρασή τους στη διονυσιακή/τελετουργική διάσταση του θεάτρου, αλλά και ο Maeterlinck και η θεωρία του για τη «στατική τραγωδία» (*la tragédie immobile*). Παρά τις αντιξοότητες και τις εύλογες επιφυλάξεις του Stanislavsky, ο Meyerhold δεν εγκαταλείπει τα ανοίκεια οράματά του: συνεχίζει να υποστηρίζει με πάθος και συνέπεια την ιδέα ενός παγκόσμιου, «τελετουργικού» θεάτρου, που θα κατακλύζει το θεατή με τη διονυσιακή αίσθηση της «αιώνιας θυσίας» και θα τον μετατρέπει σε έναν τέταρτο δημιουργό, μετά το συγγραφέα, το σκηνοθέτη και τον ηθοποιό. ¹⁰ Η συμμετοχή του θεατή σ' αυτό το θέαμα, σημειώνει ο Meyerhold, θα είναι περισσότερο συναισθηματική παρά σωματική. Έργο του θα είναι η δημιουργική στράτευση της φαντασίας του με στόχο να «γεμίσει» εκείνες τις λεπτομέρειες που

προβάλλει η σκηνική δράση (63). Σ' αυτό το στυλιζαρισμένο θέατρο, μας ενημερώνει ο Meyerhold, η απολλώνεια λογική του νατουραλισμού θα δώσει τη θέση της στο «παράληρημα» της διονυσιακής αισθητικής. Προς το σκοπό, καταλήγει, είναι επιτακτική ανάγκη να αλλάξει και το στυλ υπόκρισης. Ο στόμφος, η ένταση, η αληθοφάνεια και τα ρητορικά σκαμπανεβάσματα της φωνής κάθε άλλο παρά βοηθούν στην υλοποίηση του νέου θεάτρου.

Πριν όμως προλάβει να ολοκληρώσει τις προτάσεις του, συγκρούεται με το Stanislavsky· το «Στούντιο» που διευθύνει αναστέλλει τη λειτουργία του και έτσι αναγκάζεται να φύγει για την Αγία Πετρούπολη, όπου συνεργάζεται με το νεοσυσταθέντα θίασο της γνωστής ηθοποιού Vera Komissarzhevskaya (1864-1910) και τον κορυφαίο ποιητή της Ρωσίας την εποχή εκείνη Alexandr Blok (1880-1921)—στη θέση του δραματικού συγγραφέα.

Όπως και οι άλλοι Ρώσοι πρωτοποριακοί συγγραφείς, ο Blok προβάλλει την ιδέα ενός θεάτρου ανάμεικτου με νιτσειϊκά και βαγκνερικά στοιχεία. Κατά τρόπο ανάλογο με την ποίηση, υποστηρίζει, το θέατρο βγαίνει μέσα από το πρωτογενές στοιχείο της γης, το ρυθμό που ελέγχει τόσο τους πλανήτες όσο και την ψυχή των ανθρώπων στη γη. Το δράμα, κατά την άποψή του, είναι η ύψιστη ενσάρκωση αυτού του ρυθμού· απαντά στη συλλογική ανάγκη των ανθρώπων εκείνων που έχουν μέσα τους το πνεύμα της μουσικής και που δε ζητούν τη σύγχυση και την πλάνη αλλά κάτι υψηλότερο, μια συμφιλίωση των αντιφάσεων και φτερά για να πετάξουν.¹¹ Για τη σκηνική πραγμάτωση των απόψεών του ο Blok καταφεύγει στη χρήση υλικών από το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο (φάρσα, κλόουν, τεχνικές της *commedia dell' arte* κ.λπ), κάτι που ενθουσιάζει το Meyerhold, ο οποίος με προθυμία αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει το πρώτο έργο του συγγραφέα, *Το Κοινοθέατρο* (1906), έργο—κατά την εκτίμησή του— «σταθμός» στη σκηνοθετική του καριέρα (ό.π. Russell 23).

Το εν λόγω έργο του Blok είναι μια λυρική δραματοποίηση του πόνου, των αμφιβολιών, των παθών και των αποτυχιών της ανθρώπινης ψυχής, μέσα από τις φιγούρες του Αρλεκίνου, του Πιερό, του Θανάτου, της Columbine κ.λπ. Μολονότι αυστηρώς προσωπικό, ο Meyerhold εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις δυνατότητες του λαϊκού θεάτρου και της παράδοσης της *commedia dell' arte*, της μάσκας και του αυτοσχεδιασμού και κατορθώνει να διευρύνει τους θεματικούς του ορίζοντες με πρόθεση να σχολιάσει παράλληλα και ένα μεγάλο κομμάτι της ταραγμένης και ανήσυχης τότε ρωσικής διανόησης (Russell 23). Βέβαια, η παράστασή του κάθε άλλο παρά θερμή υποδοχή έχει. Ο κόσμος αντιδρά βίαια στους νεωτερισμούς του· οι κριτικοί απορρίπτουν το εγχείρημά του ως δείγμα κακού γούστου. Όλα αυτά όμως δεν πτοούν το σκηνοθέτη, ο οποίος ερμηνεύει τη γενική κατακραυγή ως απόδειξη της «αληθινής θεατρικότητας» της δουλειάς του.¹²

Έχοντας παρακολουθήσει από κοντά τα αντινατουραλιστικά και αντιλογοτεχνικά ανοίγματα του Γερμανού σκηνοθέτη (και διευθυντή του «Θεάτρου Τέχνης» του Μονάχου) Georg Fuchs (1868-1932),¹³ του Gordon Craig, της κορυφαίας Γιαπωνέζας ηθοποιού Sada Yakko (που επισκέπτεται τη Ρωσία το 1902 με το θίασο Kawakami), αλλά και των συμπατριωτών του, ο Meyerhold επικεντρώνει πλέον όλες τις προσπάθειές του στην ανάδειξη του ηθοποιού (32), καθώς επίσης και στην ενίσχυση των σχέσεων σκηνης/πλατείας. Παράλληλα, εξακολουθεί να υπεραμύνεται των βασικών του θέσεων γύρω από την ανάγκη του «στυλιζαρίσματος» και της «θεατρικότητας», τη χρήση της μάσκας και της μαριονέτας και την ανάδειξη της φόρμας σε βάρος του περιεχομένου. Ξαναζωντανεύοντας τα πρωτογενή συ-

στατικά του θεάτρου πιστεύει πως έτσι το απομακρύνει από τον εναγκαλισμό της λογοτεχνίας. Οι ηθοποιοί του ρεαλισμού, ισχυρίζεται, έγιναν σκλάβοι των αληθοφανών μιμήσεών τους και η δραστικότητα της μάσκας συρρικνώθηκε από την είσοδο του μακιγιάζ. Είναι επιτακτική ανάγκη, καταλήγει, να βρεθούν τρόποι που θα βοηθήσουν τον ηθοποιό να ανακαλύψει ξανά τους βασικούς νόμους της θεατρικότητας και του αυτοσχεδιασμού. Το γκροτέσκο, διατείνεται, είναι προτιμότερο της ρεαλιστικής αληθοφάνειας, διότι οξύνει τις αισθήσεις μέσα από την ανάμειξη των αντιθέτων. Όταν αντιπαραβάλλονται η τραγωδία με τη φάρσα, η φόρμα με το περιεχόμενο, δημιουργείται μια διαλεκτική ένταση, που εξαναγκάζει το θεατή, μέσα από τις αμφίσημες σχέσεις που προβάλλονται, να φτάσει σε μια βαθύτερη κατανόηση της ζωής και από κει να προσπαθήσει να λύσει το αίνιγμα του ανεξιχνίαστου (139). Αντίθετα, ο ρεαλισμός βασίζεται περισσότερο επάνω στην αρμονία των σωματίων και των χρωμάτων, στην οικειότητα του δέκτη με τα σκηνικά ερεθίσματα, γεγονός που προκαλεί ανία. Γι' αυτό, τονίζει ο Meyerhold, το θέατρο έχει την υποχρέωση να υπερβεί το καθημερινό μέσα από την υπερβολή και την παραμόρφωση, με τη βοήθεια στυλιζαρισμένων θεατρικών τεχνικών. Μόνο όταν επικεντρωθεί στο «σχέδιο», στην πιο πλατιά του έννοια (σχέδιο σκηνικών, αρχιτεκτονικής, στυλ υπόκρισης, κίνησης, χειρονομίας κ.λπ), θα μπορέσει να εκφραστεί εκ νέου, και μάλιστα με υλικά που του ανήκουν. Εν ολίγοις, αυτό που υπερισχύει στη θεωρία του Meyerhold σ' αυτή τη φάση της καριέρας του είναι η ιδέα που λέει ότι το θέατρο πρέπει να παραμείνει θέατρο, όπως το μυστήριο πρέπει να παραμείνει μυστήριο. Έτσι, θα μπορέσει να εκφράσει το ανέκφραστο· να κάνει ορατό το αόρατο.

Ένα άλλο γνωστό έργο που παρουσιάζει με το θίασο της Komissarzhevskaya ο Meyerhold είναι η *Έντα Γκάμπλερ*, μια παραγωγή βαθιά επηρεασμένη από το Fuchs. Για τον καλύτερο έλεγχο των κινήσεων των ηθοποιών ο Meyerhold σμικρύνει κατά πολύ τη σκηνή, αφήνοντάς τους έτσι ελάχιστα χωρικά περιθώρια για να κινηθούν και να «θυμηθούν» το ρεαλιστικό τους παίξιμο. Κυρίαρχο χρώμα είναι το χρυσό και το απαλό μπλε. Τα σκηνικά αποτελούνται από ένα επιβλητικό λευκό πιάνο, ένα ντιβάνι και μια πελώρια πολυθρόνα (τα δυο τελευταία καλυμμένα με λευκή γούνα). Στόχος της σκηνογραφίας του συνεργάτη του Sarupov είναι να μεταδώσει το αίσθημα μιας «ψυχρής, βασιλικής, φθινοπωρινής Έντα» και παράλληλα να ενισχύσει την επικοινωνία ανάμεσα στη διάθεση των χαρακτήρων και το χρώμα (γι' αυτό και κάθε χαρακτήρας έχει το δικό του αποκλειστικό φωτισμό και τη δική του κινησιολογική γραμματική). Όπως και οι προηγούμενες παραγωγές, έτσι και αυτή θα εισπράξει τη δυσπιστία του κοινού. Το στυλιζάρισμα της υφηνικής δράσης, κατά την εκτίμηση των κριτικών, αδικεί παράφορα την κεντρική ιδέα του έργου. Και όχι μόνο αυτό, αλλά διαδηλώνει τη σκηνοθετική μανία του Meyerhold να χειρίζεται τα έργα κατά βούληση. Ενστάσεις που και πάλι πέφτουν στο κενό.

Ο Meyerhold θα απαντήσει στους επικριτές του με την παραγωγή της *Βεατρίκης* (1906) του Maeterlinck, όπου δοκιμάζει την αποτελεσματικότητα των τεχνικών του μεσαιωνικού μυστηρίου, με σαφή πρόθεση να επιβάλει νέες σχέσεις ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία. Το 1907 παρουσιάζει άλλο ένα έργο του Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (σε μετάφραση του Bryuson), βασισμένο στην ατμόσφαιρα του παραμυθιού· στον πρωταγωνιστικό ρόλο η Komissarzhevskaya. Είναι η προτελευταία συνεργασία του με το θίασο, αλλά και μια προσωπική πανωλεθρία για την Komissarzhevskaya, η οποία στα 43 της χρόνια θα κληθεί να

παίξει το ρόλο της *Mélisande*, που κάθε άλλο παρά της ταιριάζει. Με την επόμενη παραγωγή, *Η Νίκη του Θανάτου*, του Sologub, απολύεται ο Meyerhold, για να αντικατασταθεί από το Fyodor, αδερφό της Vera. Βέβαια, αυτό δε σηματοδοτεί και το τέλος του Meyerhold· μάλλον τώρα αρχίζει να πραγματοποιεί το όνειρό του, έχοντας ήδη βάλει τις βάσεις στην Αγία Πετρούπολη με τις 13 παραγωγές που πρόλαβε να ολοκληρώσει με το θίασο της Komissarzhevskaya.

Είπαμε ότι όλα αυτά τα χρόνια ελάχιστοι είναι αυτοί που υποστηρίζουν το έργο του. Οι περισσότεροι του ασκούν δριμύτατη κριτική, άλλοι για λόγους αισθητικούς και άλλοι για λόγους πολιτικούς. Η βασική αντιπρόταση στη θέση του Meyerhold έρχεται από τον κριτικό Yuli Aikhenwald (1872-1928) στη συντομογραφία του με τον τίτλο «Απορρίπτοντας το Θέατρο», (1912), όπου ευθυγραμμίζεται με τον Bryuson και τονίζει ότι όποιος αρνείται την τέχνη του ηθοποιού, κινδυνεύει να ισοπεδώσει την ίδια τη δυναμική της σκηνής. Κατά την εκτίμησή του, το θέατρο στη βάση του είναι λογοτεχνικό και η όποια χονδροειδής «υλικοποίησή» του, είτε ρεαλιστική είτε συμβατική, είναι κατώτερη από τη φαντασία του αναγνώστη. Το παράδοξο με την πρόταση του Aikhenwald είναι ότι, ενώ παίρνει θέση υπέρ του ηθοποιού, του αρνείται οποιαδήποτε δημιουργική λειτουργία. Ο ηθοποιός, τονίζει, από τη στιγμή που ανεβαίνει στη σκηνή έχει έναν πολύ σαφή ρόλο: να επαναλαμβάνει ή να απαγγέλλει το λόγο κάποιου άλλου που είναι ξένος προς αυτόν, έτσι ώστε να γίνεται κατανοητός από ένα αμόρφωτο ή σχεδόν αμόρφωτο κοινό. Κάνοντας δε αντίλογο στο Wagner, αφορίζει τη θεατρική τέχνη λέγοντας ότι είναι η ύβρις των άλλων τεχνών· είναι κατώτερη της καθαρής μουσικής, του χορού, της ποίησης και της λογοτεχνίας (Carlson 323-4).

Επιφυλακτικός με τις ιδέες του Meyerhold είναι και ο Leonid Andreyev (1871-1919), ένας νεο-ρομαντικός και μάλλον περιθωριοποιημένος πειραματιστής του ρωσικού θεάτρου την περίοδο αυτή. Με εξαίρεση τον Blok, ελάχιστοι φαίνεται να εκτιμούν το έργο του, μολονότι *Η Ζωή του Ανθρώπου* θα σημειώσει μεγάλη επιτυχία σε δυο διαφορετικές σκηνοθετικές αναγνώσεις: το 1906 από το Meyerhold και το 1907 από το Stanislavsky. Το δοκίμιό του «Γράμμα για το Θέατρο» (1913) είναι η προσωπική του θεώρηση, όπου καταθέτει τη δυσπιστία του προς τις παραδοσιακές σκηνικές συνταγές και τη συγγένειά του με το Maeterlinck. Εκεί προτείνει ένα θέατρο «παν-ψυχικό», που απορρίπτει τη δράση και το φτηνό εξωτερικό θέαμα, καθώς επίσης και δημοφιλή θέματα όπως η πείνα, η αγάπη και η φιλοδοξία. Το θέατρο που οραματίζεται είναι ένα θέατρο εσωτερικευμένο, επικεντρωμένο εξ ολοκλήρου στην ανθρώπινη σκέψη, με όλο τον πόνο, τις χαρές και τους αγώνες της. Αντί εξωτερικής δράσης, ο Andreyev υποστηρίζει πως το θέατρο πρέπει να δείχνει την ήσυχη και εξωτερική ακινησία της βιοματικής εμπειρίας. Μέχρι τώρα, γράφει, το συμβολικό θέατρο, τόσο στη Ρωσία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, δεν το πέτυχε, γιατί αντί να στραφεί εντός, προσπάθησε να εξωτερικεύσει την πραγματικότητα, με αποτέλεσμα να φτάσει σε ένα επίπεδο στυλιζάριασμα. Η σωματική φιγούρα του ηθοποιού, κατά την άποψή του, πήρε γκροτέσκο μορφές και η φωνή παραμορφώθηκε, με αποτέλεσμα ο κόσμος να φύγει μακριά από το πραγματικό θέατρο και να στραφεί στο γρηγόρεια ρεαλισμό.¹⁴

Ο Andreyev στην ουσία προσπαθεί να επιτύχει εκεί που, κατά την εκτίμησή του, απέτυχαν οι συμβολιστές: να ανακαλύψει μια θεατρικότητα πιστευτή, που θα μεταφέρει αποτελεσματικά στη Ρωσία και τις ιδέες του Maeterlinck γύρω από το «στατικό δράμα» και τη «με-

ταφυσική τραγωδία». Το λυπηρό στην περίπτωση του είναι ότι, πριν ολοκληρώσει τις προτάσεις του, αναγκάζεται να φύγει για τη Φινλανδία, αρνούμενος να συμπράξει με τους νικητές της επανάστασης. Για πολλά χρόνια οι νεο-ρομαντικές του ιδέες θα γίνουν στόχος αονητικών εκτιμήσεων από τους Ρώσους κριτικούς του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.¹⁵

Άλλο ένα μέλος της ρωσικής πρωτοπορίας είναι ο Fyodor Komissarzhevsky (1882-1954), ο οποίος συμφωνεί με τον Βρυγσον στην ιδέα ότι το θέατρο θα επιβιώσει μόνο όταν δεχτεί τη σπουδαιότητα του ηθοποιού. Στρέφεται εναντίον των θέσεων του Meyerhold αλλά και εναντίον των θέσεων του Aikhenwald, επιλέγοντας μια μεσαία λύση αναφορικά με το στυλ της υπόκρισης. Κατά την εκτίμησή του, τόσο ο Meyerhold όσο και ο Stanislavsky έχουν περιορίσει τη λειτουργία του ηθοποιού μετατρέποντάς τον απλώς σε μιμητή, ο μεν πρώτος σε μιμητή σωματικών πράξεων, ο δε δεύτερος σε μιμητή ψυχολογικών καταστάσεων. Ο ίδιος αντιπροτείνει τη «συνθετική μέθοδο». Κατά το βαγκνεरिकό πρότυπο υποστηρίζει την ιδέα ότι όλες οι τέχνες πρέπει να συνενώνονται με απώτερο σκοπό να μεταδώσουν στο θεατή τις ίδιες ιδέες και τα ίδια αισθήματα. Ο ρυθμός της μουσικής πρέπει να εναρμονίζεται με το ρυθμό των λέξεων, το ρυθμό των κινήσεων των ηθοποιών, με τα χρώματα και τις γραμμές του σκηνικού και των κοστούμιών και της αλλαγής των φωτιστικών. Ο ηθοποιός είναι αυτός που θα επιτύχει τη συνένωση όλων των τεχνών. Και για να το επιτύχει, πρέπει να ελέγχει απόλυτα όλα τα εκφραστικά μέσα που έχει στη διάθεσή του (μουσική, χορό, τραγούδι, μιμική). Πρέπει να γνωρίζει την τέχνη της σύνθεσης σωματών, γραμμών και χρωμάτων και τον τρόπο που ένα σώμα κινείται μέσα από τη μουσική. Και αφού εξοικιωθεί με αυτά, τα συνθέτει σε ένα ενιαίο σύνολο, υποτάσσοντάς τα στη δική του αντίληψη γύρω από το ρόλο και τον προσωπικό ρυθμό των αισθημάτων του.¹⁶

Ο συνεργάτης του Komissarzhevsky, Nikolay Evereïnov (1879-1953), και καλλιτεχνικός διευθυντής στον θίασο της Komissarzhevskaya, μετά την αποχώρηση του Meyerhold ενδιαφέρεται λιγότερο για τον ηθοποιό και περισσότερο για την ίδια τη θεατρική πορεία: τι σημαίνει «θεατρικότητα» και πώς θεατροποιείται το υλικό. Το 1907 ιδρύει το «Αρχαίο Θέατρο», με σκοπό να αναβιώσει τη θεατρική συνείδηση άλλων εποχών, η οποία κατά την αντίληψή του «πνίγηκε» με την είσοδο του ρεαλισμού. Και για να γίνει αυτό, υποστηρίζει, δεν αρκεί να αναβιώνουμε μόνο τα έργα αλλά και τη χωρική και εικαστική πραγματικότητα της εποχής. Το θέατρο δεν είναι δραματική λογοτεχνία, γράφει, αλλά μια σύνθεση δράματος, υποκριτικής, παραγωγής και πρόσληψης. Μια καλή αναβίωση ενός κλασικού έργου επιβάλλει την αναβίωση ενός πολύπλοκου δικτύου της κοινωνικής και πνευματικής ζωής της δεδομένης περιόδου. Σ' αυτή την περίπτωση πρέπει να γνωρίζουμε ότι το θέαμα κατέχει μόνο ένα μέρος των διαδικασιών.

Το 1908, στην εργασία του «Μια Απολογία για τη Θεατρικότητα», ο Evereïnov εκθέτει τις ιδέες του εκτενέστερα. Η θεατρικότητα, γράφει, είναι ένα από τα βασικά ένστικτα του ανθρώπου, ακριβώς όπως η πείνα και το το σεξ (ιδέα που χρόνια αργότερα θα επαναφέρει ο Peter Brook)· προϋπήρξε της οποιασδήποτε αισθητικής αντίληψης. Όλες οι άλλες τέχνες που αναπτύχθηκαν από το θέατρο στηρίχτηκαν επάνω στη φόρμα, ενώ αντίθετα το θέατρο βασίστηκε επάνω στην πιο πρωτόγονη ιδέα και την πιο εύκολα πραγματοποιήσιμη, αυτή της μεταμόρφωσης. Η βάση του θεάτρου δεν είναι η θρησκεία, ο χορός ή οποιαδήποτε άλλη τέχνη, αλλά η επιθυμία της αλλαγής: να γίνεις κάτι άλλο έξω από τον εαυτό σου. Εάν η μο-

ντέρνα σκηνή, καταλήγει, προσπαθήσει να γίνει ένας ναός, ένα σχολείο, ένα δικαστήριο ή ένας καθρέφτης της ζωής, προδίδει την ουσιαστική βάση της. Γι' αυτό, ολοκληρώνει, ο ρεαλισμός, που μας προσφέρει μια άχρηστη αναπαραγωγή της ζωής, και ο συμβολισμός, που ανατρέπει την άμεση χαρά της οπτικής πρόσληψης δίνοντας έμφαση στο εσωτερικό, είναι εχθρικά προς το αληθινό πνεύμα του θεάτρου.¹⁷

Σε δυο κατοπινά του βιβλία¹⁸ ο Εντρεϊνον αναπτύσσει τις ιδέες του και πέρα από το παραδοσιακό θέατρο ζητώντας αναγνώριση της θεατρικότητας στην ίδια τη ζωή. Κατά την άποψή του, πρέπει να αναβιώσουμε το καταπιεσμένο θεατρικό μας ένστικτο, να αναγνωρίσουμε τη χαρά και τη δύναμη να δούμε τη ζωή μας σαν θεατρική έκφραση και να αναλάβουμε νέους ρόλους, έτσι ώστε να επεκτείνουμε το εύρος της εμπειρίας μας και της συναναστροφής μας με τους συνανθρώπους μας.

Στην προσπάθειά του να αποδείξει το εφαρμόσιμο των ιδεών του, ανεβάζει έργα «περιόδου» με το κοινό ντυμένο ανάλογα και σε ανάλογους χώρους (εκκλησίες, κάστρα, πλατείες κ.λπ.). Η γνωστότερη σκηνοθετική του προσπάθεια προς την κατεύθυνση αυτή είναι η περίφημη *Κατάληψη του Χειμερινού Παλατιού* (1920), με τη συμμετοχή 8.000 ηθοποιών, 500 μουσικών (που παίζουν επαναστατικά τραγούδια) και ενός πολεμικού πλοίου, του *Αυγορα*, το οποίο αγκυροβολημένο στο ποτάμι Νέβα συν-τελεί στο όλο θέαμα με κανονιοβολισμούς. Περισσότερα από 100.000 άτομα λέγεται ότι παρακολούθησαν την υπερπαραγωγή του Εντρεϊνον. Ο σκηνογράφος Yuri Annenkov, έχοντας επίγνωση των μεγάλων δυσκολιών που ενέχει ένα υπερθέαμα σε ανοιχτό χώρο, θα συγκεντρώσει τη δράση σε δυο τεράστιες πλατφόρμες, κατά το πρότυπο των μεσαιωνικών μυστηρίων: η αριστερή πλατφόρμα, η «κόκκινη», για τη φιλοξενία των προλετάρων και η δεξιά, η «λευκή», των αστών. Όπως στα μεσαιωνικά μυστήρια, έτσι και εδώ η βασική δομή είναι αντιπαραθετική. Η δράση αναδιπλώνεται ανεξάρτητα στις δυο πλατφόρμες, που αντιπροσωπεύουν τις δυνάμεις του καλού και του κακού, και η τελική σύγκρουση πραγματοποιείται σε ένα ενδιάμεσο χώρο, μια γέφυρα που ενώνει τα δυο επίπεδα, πριν ξεχυθεί να καταλάβει όλη την πλατεία. Είναι επίσης ευνόητο πως ένα θέαμα τέτοιων διαστάσεων θα έχει αντίκτυπο και στο στυλ υπόκρισης. Γι' αυτό ο Εντρεϊνον καταργεί τη ρεαλιστική κινησιολογία και άρθρωση και ζητεί μεγάλες, συγχρονισμένες κινήσεις, μελωδικό λόγο, σλόγκανς, υπερβολή κ.λπ.¹⁹

III

Την ίδια στιγμή που οι πειραματιστές του ρωσικού θεάτρου στρέφονται στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία και επαναδιαπραγματεύονται τις σχέσεις κειμένου/όψης, ηθοποιού/ρόλου, σκηνής/πλατείας, μια άλλη ομάδα θεωρητικών (κυρίως) έρχεται να προβάλλει την κοινωνιολογική και ωφελμιστική λειτουργία του θεάτρου, έχοντας ως εφαλτήριο τις απόψεις του Marx. Μολονότι τόσο ο Karl Marx όσο και ο Friedrich Engels δεν άφησαν κάποια συστηματική λογοτεχνική (και πολύ περισσότερο θεατρική) θεωρία, οι απόψεις τους θα επηρεάσουν καταλυτικά τις θεατρικές (και όχι μόνο) διεργασίες σ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Έστω και με κίνδυνο υπεραπλούστευσης των βασικών τοποθετήσεών τους, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τέσσερα στοιχεία που αποτελούν τους άξονες επάνω στους οποίους ανα-

πτύσσεται, τόσο εντός όσο και εκτός Ρωσίας, την περίοδο αυτή η κοινωνιολογική προσέγγιση των τεχνών (και φυσικά του θεάτρου).

1) Κατά το πρότυπο του Hegel, απορρίπτεται η ιδέα της «ταυτότητας» και η άποψη ότι οποιοδήποτε αντικείμενο τέχνης μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητο. Η λογοτεχνία, υποστηρίζεται από τη μαρξιστική θεωρία, γίνεται κατανοητή μόνο σε σχέση με την ιδεολογία, την τάξη και την οικονομική πραγματικότητα.

2) Ο αντικειμενικός κόσμος στην ουσία του είναι μια προοδευτική δομή, που υλοποιείται μέσα από τη συλλογική ανθρώπινη υποκειμενικότητα. Αυτό που προβάλλεται ως «αλήθεια» δεν είναι κάτι αιώνιο, αλλά δημιουργήμα κάποιων κοινωνικών θεσμών. Η «ιδιωτική περιουσία», λ.χ., είναι η αστική θεοποίηση μιας αφηρημένης κατηγορίας· δεν έχει υποχρεωτικά αιώνια εγκυρότητα. Το ίδιο και η γλώσσα, σχολιάζει συγκεκριμένα ο Marx στο έργο του *Γερμανική Ιδεολογία*: πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ένα δείγμα κοινωνικής πρακτικής και όχι ως ένα αυτόνομο σύστημα.

3) Η τέχνη πρέπει να αντιμετωπίζεται ως αγαθό, το οποίο μοιράζεται μαζί με άλλα αγαθά την είσοδό του στις υλικές σχέσεις παραγωγής. Εάν, όπως λέει ο Marx, οι εργάτες παράγονται μέσα από την εργασία, κατά τρόπο ανάλογο η καλλιτεχνική παραγωγή πρέπει να ειδοθεί ως κλάδος της παραγωγής γενικά.

4) Οι σχέσεις ανάμεσα στον ταξικό αγώνα, ως η εσωτερική δυναμική της ιστορίας, και στη λογοτεχνία, ως η ιδεολογική διάθλαση αυτού του αγώνα, αποκτούν προτεραιότητα.

Σ' αυτούς τους βασικούς άξονες πρέπει να προστεθεί η «τυπικότητα» του Engels, όπου υποστηρίζεται ότι η λογοτεχνία οφείλει να εκφράζει αυτό που είναι τυπικό στην τάξη ή σε μια ιστορική στιγμή.²⁰

Έχει σημασία να πούμε πως μέχρι την οριστική επιβολή του μοντέλου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού οι θεωρητικές και πρακτικές τάσεις του ρωσικού θεάτρου κάθε άλλο παρά συσπειρωτικές είναι. Θα εξακολουθήσουν να ταλαντεύονται ανάμεσα στον αντινατουραλισμό και την ελευθερία έκφρασης από τη μια και την υποταγή στην ορθόδοξη ιδεολογία του Κόμματος από την άλλη. Τα προβλήματα που είχαν να αντιμετωπίσουν οι Μπολσεβίκοι αμέσως μετά την οκτωβριανή επανάσταση και την ανάληψη της εξουσίας ήταν τόσα πολλά και ακανθώδη, που μοιραία ο θεσμός του θεάτρου δεν μπορούσε παρά να περάσει σε δεύτερη μοίρα, πίσω από τη στρατιωτική και οικονομική πραγματικότητα. Επιπλέον, να τονίσουμε πως μέσα στον ευρύτερο πολιτιστικό προγραμματισμό τίθεται από την αρχή ως προτεραιότητα η καταπολέμηση του αναλφαβητισμού και όχι το μέλλον του θεάτρου. Όπως χαρακτηριστικά γράφει σε μια επιστολή του στον Κομισάριο της Παιδείας Anatoly Lunacharsky ο Λένιν, «σε συμβουλευώ να βάλεις όλα τα θέατρα σε φέρετρα. Ο Κομισάριος του διαφωτισμού του λαού θα έπρεπε να νοιάζεται για την καταπολέμηση του αναλφαβητισμού και όχι για το θέατρο» (ό.π. Russell 27). Βέβαια, η «αδιαφορία» αυτή δε θα διαρκέσει πολύ. Πριν κλείσουν τρία χρόνια από την επανάσταση, το γραφείο πολιτιστικών υποθέσεων του Κόμματος (Proletkult—«προλεταριακή κουλτούρα») θα αντιληφθεί τη σπουδαιότητα του θεάτρου, ιδίως ως μέσο προσηλυτισμού των μαζών, και θα αρχίσει να συντάσσει τα πρώτα σχέδια κρατικοποίησής του· ένα έργο κάθε άλλο παρά εύκολο. Γιατί πρέπει να πούμε ότι την περίοδο αυτή το θέατρο, παρόλες τις εγγενείς δυσκολίες του, χαιρέται περισσότερες ελευθερίες απ' ό,τι χαιρόταν επί Τσάρου. Είναι φυσικό λοιπόν οι καλλιτέχνες να αντι-

δρούν και να αρνούνται να διαπραγματευθούν την ανεξαρτησία τους. Έτσι ή αλλιώς υπάρχει μια διάχυτη δυσπιστία ανάμεσα στους καλλιτέχνες απέναντι στις προθέσεις των Μπολσεβίκων. Ελάχιστοι είναι αυτοί που πρόθυμα συντάσσονται με τη νέα τάξη πραγμάτων. Ενδεικτικό του κλίματος που επικρατεί είναι και το γεγονός ότι σε μια περιοδεία του «Θεάτρου Τέχνης» στην Ευρώπη και στην Αμερική το 1922-4, τα περισσότερα μέλη του θιάσου θα αρνηθούν να γυρίσουν πίσω και θα ζητήσουν καταφύγιο στις μεγάλες πρωτεύουσες του δυτικού κόσμου. Βλέποντας το αρνητικό κλίμα που δημιουργείται, αλλά και τις συνέπειες που θα έχει στο χώρο των τεχνών, ο μεγαλύτερος εν ζωή Ρώσος σκηνοθέτης, ο Stanislavsky, σπεύδει να προειδοποιήσει τους υπεύθυνους επί των πολιτιστικών ότι η ελεγχόμενη καλλιτεχνία δε δημιουργεί έργα τέχνης αλλά παρωδίες της τέχνης (Russell 31). Είς μάτην όμως. Είναι πια αργά. Ήδη σε πολλές επαρχίες τα τοπικά θέατρα είχαν αρχίσει να περνούν υπό τον έλεγχο των τοπικών Σοβιέτ. Έτσι, το 1919 αποφασίζεται επίσημα στη Μόσχα η κρατικοποίηση όλων των θεάτρων. Γενικός υπεύθυνος διορίζεται ο Κομισάριος του Γραφείου Διαφωτισμού Anatoly Lunacharsky (1873-1933), ο οποίος, μολονότι προσπαθεί να κρατήσει μια κάπως μετριοπαθή στάση, δεν μπορεί παρά να εκφράζει την επίσημη ιδεολογία. Επιτίθεται εναντίον του αστικού θεάτρου και της ανάλαφρης διασκέδασης και προωθεί την ιδέα ότι ένα θέατρο πρέπει να είναι ιδεολογικό στις προδιαγραφές και τους στόχους του, βασισμένο στη γρήγορη δράση, στα βασικά πάθη του ανθρώπου, στις σπάνιες αντιπαραθέσεις, στους ολοκληρωμένους χαρακτήρες. Παράλληλα όμως δέχεται την αναβίωση και των κλασικών, έτσι ώστε να διατηρηθεί ο κρίκος ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον.²¹ Το 1920, με μια τολμηρή κίνηση, διορίζει το Meyerhold διευθυντή του ΤΕΟ (του θεατρικού τμήματος του Proletkult) και τον προτρέπει να δημιουργήσει θέατρα-μοντέλα, εμποτισμένα με το επαναστατικό πνεύμα των καιρών και αφιερωμένα στο σκοπό της επανάστασης. Παράλληλα όμως δεν έχει καμιά πρόθεση να του επιτρέψει να επιβάλει τις ανοίκειες απόψεις του επάνω στα καθιερωμένα θέατρα, απόψεις που απαιτούν την άμεση ρήξη με το παρελθόν και τον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων της νέας τάξης πραγμάτων με το παρόν. Είναι, νομίζουμε, χαρακτηριστικά τα σχόλια που κάνει λίγους μόνο μήνες αφότου ο νέος καλλιτεχνικός διευθυντής αναλαμβάνει τα καθήκοντά του: «Μπορώ να αναθέσω στο σύντροφο Meyerhold την καταστροφή του παλαιού και του κακού ή τη δημιουργία του καινούριου και του καλού. Αλλά τη διατήρηση του παλαιού και του καλού [...] δεν μπορώ να του την εμπιστευτώ» (Ruddell 32). Έτσι, μετά την πάροδο ενός σύντομου χρονικού διαστήματος, και θορυβημένος από τα πειράματα του Meyerhold, αναλαμβάνει ο ίδιος τη διεύθυνση των πέντε κρατικών θεάτρων (Alexandrinsky, Mariinsky, Mikhailovsky, Bolshoy, Maly), μαζί με το «Θέατρο Τέχνης», το Kamenny του Ταίρον και το νεοσύστατο «Παιδικό Θέατρο», ευελπιστώντας να τα προστατεύσει από τον υπεβάλλοντα ζήλο του Meyerhold (Russell 32-3).

Πιο ακραίες είναι οι θέσεις ενός άλλου εκφραστή της επίσημης κομμουνιστικής ιδεολογίας, του Alexander Bogdanov (1873-1928), ο οποίος, σε αντίθεση με το Lunacharsky, ζητεί την απόλυτη απόρριψη του παρελθόντος και τη δημιουργία μιας εντελώς νέας κουλτούρας για την εργατική τάξη. Βέβαια, ούτε αυτός —ούτε κανείς άλλος— δεν είναι σίγουρος με ποιο τρόπο θα δημιουργηθεί αυτή η νέα κουλτούρα. Ο Platon Kerzhentsev (1881-1940) λ.χ. στην εργασία-μανιφέστο του με τον τίτλο *Δημιουργικό Θέατρο* (1919), υποστηρίζει ότι το

σύγχρονο ρωσικό και ευρωπαϊκό γενικά θέατρο είναι τόσο πολύ διαποτισμένο από αστικά ιδεολογήματα, που τίποτε δεν μπορεί να το σώσει. Με δεδομένη τη νέα κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, διατείνεται ο Kerzhentsev, απαιτείται μια νέα εκκίνηση, αρχής γενομένης με τους καλλιτέχνες, οι οποίοι πρέπει να αναζητηθούν μέσα στο προλεταριάτο, για να μπορέσουν να εκφράσουν το ένστικτο των μαζών. Ακόμη και ένας χαρισματικός ηθοποιός, τονίζει ο Kerzhentsev, είναι άχρηστος μέσα στα δεδομένα της νέας τάξης, αφού ένα σοσιαλιστικό θέατρο δεν είναι δυνατόν να δημιουργηθεί από έναν αστό καλλιτέχνη. Οι καλλιτέχνες του θεάτρου, καταλήγει, δεν πρέπει να λειτουργούν ως διασκεδαστές αλλά ως «συνεργάτες των μαζών». Κατά συνέπεια, η παραδοσιακή σχέση σκηνης/πλατείας πρέπει να επαναπροσδιορισθεί, έτσι ώστε ο θεατής να συμμετέχει ενεργά όχι μόνο στην παράσταση αλλά και στις πρόβες και σε ό,τι αφορά τη θεατρική παραγωγή στο σύνολό της (Carlson 355). Προς το σκοπό αυτό προτείνει να καταργηθούν τα φώτα της σκηνης και να δημιουργηθούν ειδικές ράμπες που να ενώνουν τη σκηνή και την πλατεία, έτσι ώστε να πάψει να υφίσταται ο «τέταρτος τοίχος». Ακόμη, προτείνει να μεταφερθεί το θέατρο σε υπαίθριους χώρους, για να είναι πιο κοντά στις αφετηρίες του και ικανό να φιλοξενήσει μεγαλύτερο κοινό. Εκεί, γράφει, θα δίνονται παραστάσεις που θα εκθειάζουν τους αγώνες της εργατικής τάξης και θα δείχνουν με τρόπο κατανοητό την εξελικτική πορεία του ανθρώπου. Κατ' αυτό τον τρόπο, καταλήγει, θα καταργηθεί τελείως η διάκριση ηθοποιού/κοινού και η παράσταση θα πάρει τη μορφή μιας τελετουργικής πομπής, επιτυγχάνοντας την απόλυτη σύνθεση των τεχνών. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες τα θέατρο θα ανακτήσει την κλασική λειτουργία του: θα γίνει η ενοποιητική διάμεσος της δουλειάς ποιητών, ζωγράφων, μουσικών και συγγραφέων. Όσο για τα έργα που προτείνει να παρουσιάζονται, τα περιορίζει στη δραματοποιημένη ποίηση, σε ορισμένα μυθιστορήματα και σε απλά δραματικά κείμενα με ιστορική θεματολογία.²²

Ο πλέον διάσημος μεταξύ των σκηνοθετών του Proletkult είναι ο Sergei Eisenstein (1898-1948), ο οποίος εστιάζει την προσοχή του στη δυνατότητα και τις προϋποθέσεις του θεάτρου να λειτουργήσει ως όπλο ιδεολογικής αφύπνισης των μαζών. Εντάσσεται στο Proletkult το 1920 και αρχίζει αμέσως να δοκιμάζει τις ιδέες του για το μοντάζ.²³ Κατά την εκτίμησή του, ο αντικειμενικός στόχος κάθε ωφελμιστικής θεατρικής παραγωγής πρέπει να είναι αρκετά καθαρός, έτσι ώστε να κερδίσει τη συμπάθεια και την κατανόηση του θεατή και στη συνέχεια να τον οδηγήσει προς την επιθυμητή κατεύθυνση, ιδεολογική ή άλλης μορφής. Κάθε στοιχείο που εμφιλοχωρεί στα τοιχώματα μιας παραγωγής, (χρώμα, ήχος, κίνηση, θέμα) γράφει ο Eisenstein, πρέπει να ρυθμίζεται και να ελέγχεται απόλυτα από το συγκεκριμένο ωφελμιστικό στόχο που έχει κατά νου ο δημιουργός. Τίποτε δεν πρέπει να αφήνεται στην τύχη ή να γίνεται ναρκισσευόμενο εύρημα. Και εφόσον επιτευχθεί η σωστή και λειτουργική χρήση των επιμέρους στοιχείων, συνεχίζει ο μεγάλος αυτός σκηνοθέτης, το αποτέλεσμα θα είναι ένα θέατρο μακριά από τη «μμητική ψευδαίσθηση» και την απλή «αναπαράσταση του παρελθόντος». Αντί να δημιουργεί μια αυτοδύναμη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, η παραγωγή θα απαρτίζεται από ένα σύνολο σημείων, η τελική σύνθεση των οποίων θα επιδρά καταλυτικά στο μυαλό του θεατή, θα τον διαφωτίζει και παράλληλα θα τον σπρώχνει στη δράση. Με άλλα λόγια, ο καλλιτέχνης είναι υποχρεωμένος, αφόσον επιθυμεί τη δημιουργική επικοινωνία με το δέκτη, να ρυθμίζει το διαθέσιμο υλικό του κατά

τρόπο ανοίκειο (πειραματικά), έτσι ώστε να ξαφνιάζει ευχάριστα τον παραλήπτη, αλλά και κατά τρόπο μαθηματικό, έτσι ώστε να προσφέρει με τη στέρεη και λογική δομή των δρώμενων μια εικόνα ή μια σκέψη τακτοποιημένη μέσα σε ένα πλαίσιο με νόημα, όπου ο θεατής θα αντιλαμβάνεται την ιδεολογική διάσταση των δραματοποιημένων καταστάσεων και θα αποκτά μια εναργέστερη συνειδητοποίηση των νέων δυνατοτήτων. Όπως ο Meyerhold, ο Einstein αναζητεί, μεταξύ άλλων, στο music hall και στο τσίρκο τα μοντέλα για το μοντάζ του.

Τα υπό εκκόλαψη προλεταριακά θέατρα θα βρουν στο πρόσωπο του πρωτοποριακού Meyerhold τον «παράδοξο» υποστηρικτή τους, αλλά παράλληλα και τον πρώτο σοβαρό πειραματιστή που έχει κάτι πολύ ουσιαστικό να προτείνει. Γι' αυτό, όπως είπαμε, ο Lunacharsky αποτολμά να του εμπιστευτεί για λίγο τη διεύθυνση του Τμήματος Θεάτρου του Proletkult το 1920, μετατρέποντάς τον έτσι σε κυρίαρχο όλης της ρωσικής θεατρικής σκηνής. Αυτό βέβαια αφήνει εμβρόντητους τους υπόλοιπους καλλιτέχνες, οι οποίοι δεν μπορούν να φανταστούν το Meyerhold με φόρμα εργάτη, χωρίς το κλασικό ημίψηλό του, το μπαστούνι του, τα λευκά του γάντια και το φράκο του.²⁴ Αδιάφορος στην κατακραυγή των συναδέλφων του, ο Meyerhold βάλει εναντίον των πάντων, εγκαινιάζοντας αυτό που ο ίδιος ονομάζει ο «Οχτώβρης στο Θέατρο».²⁵ Στο περιοδικό του κόμματος *Vestnik teatra* ο Meyerhold προωθεί την ιδέα των μη-επαγγελματικών παραγωγών από το Proletkult, λέγοντας ότι η απολιτική θέση των επαγγελματικών θεάτρων είναι ένας «γλυκανάλατος, ξεπερασμένος ρομαντισμός» (168-9). Ο ίδιος δουλεύει με νέους και άπειρους ηθοποιούς για την ανάπτυξη μιας νέας μεθόδου, γνωστής ως «βιο-μηχανική», η οποία έχει ως στόχο να συσχετίσει την τέχνη της υποκριτικής με τη νέα εποχή της μηχανής και τη νέα πολιτική τάξη. Είναι μια μέθοδος είκοσι ασκήσεων (ομαδικών και ατομικών) βασισμένη στην πειθαρχία των συναισθημάτων και των μυϊκών αντιδράσεων του σώματος. Υπογραμμίζοντας τη σωματική άσκηση σε βάρος της έμπνευσης ή του ψυχολογικού βάθους, ο Meyerhold ευελπιστεί πως έτσι η υποκριτική θα γίνει πιο προσιτή σε μεγαλύτερα τμήματα του κοινωνικού συνόλου. Δεδομένου ότι το θέατρο και η τέχνη της υποκριτικής πάντοτε αντανακλούσαν τον κοινωνικό τους περίγυρο —γράφει στο κείμενό του «Ο Ηθοποιός και το Μέλλον της Βιο-μηχανικής» (1922)— η νέα ρωσική κοινωνία ζητεί ένα νέο όραμα για το θέατρό της.²⁶ Και δεδομένου ότι η εργασία δε θεωρείται πια κατάρα αλλά μια ζωτική αναγκαιότητα, αυτός πρέπει να είναι και ο στόχος του ηθοποιού (197). Από τη στιγμή που η τέχνη του ηθοποιού είναι όμοια με τις πλαστικές μορφές που υλοποιούνται εν χώρω, πρέπει να μελετήσει τις λειτουργίες και τη μηχανική του σώματος, αναζητώντας τη σωματική και όχι την ψυχολογική καθαρότητα, ένα επίπεδο «υπερδιέγερσης», που θα μεταδίδεται και στο θεατή και θα τον αναγκάζει να μοιράζεται την εμπειρία του ηθοποιού (199). Ο ηθοποιός πρέπει να μάθει πώς να χρησιμοποιεί τον περιβάλλοντα χώρο και πώς να συσχετίζεται στο χώρο με τους άλλους ηθοποιούς, έτσι ώστε να λειτουργήσει σαν μια τέλεια μηχανή. Πολλές από τις ασκήσεις που χρησιμοποιεί ο Meyerhold έχουν την αφετηρία τους στις στυλιζαρισμένες μορφές υπόκρισης του συμβολισμού. Άλλες φτάνουν κατευθείαν από τις γυμναστικές ασκήσεις, το τσίρκο, την κίνηση των ζώων, τη θεωρία του Pavlov, τη θεωρία περί συναισθημάτων του Αμερικανού ψυχολόγου William James και το θέατρο της Άπω Ανατολής.²⁷

Βέβαια, οι επαναστατικές θέσεις του Meyerhold κάθε άλλο παρά ενθουσιάζουν την Πο-

λιτεία. Το πιθανότερο είναι ότι φοβίζον με την τόλμη τους και ξενίζουν με την πειραματική τους διάθεση. Έτσι, λίγους μήνες μετά την ανάληψη των καθηκόντων του ο Meyerhold παραιτείται, όπως προαναφέραμε, από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή και δημιουργεί το δικό του θίασο με την επωνυμία «R.S.F.S.R: Θέατρο Αριθμός 1». Εναρκτήριο λάκτισμα του νέου εγχειρήματός του είναι το έργο του Βέλγου ποιητή Emile Verhaeren, *Η Χαραυγή* (1920). Το ενδιαφέρον με την προεμέρα του έργου είναι ότι συμπίπτει με δυο σημαντικά γεγονότα: την τρίτη επέτειο της οχτωβριανής επανάστασης και την προεμέρα του υπερθεάματος του Εντρεϊνον, *Η Κατάληψη του Χειμερινού Παλατιού*. Με τη βοήθεια του Valery Bebuton ξαναγράφει, κατά την προσφιλή του μέθοδο, το έργο του Verhaeren και το προσαρμόζει στις συνθήκες της επανάστασης. Βασικό μέλημά του δεν είναι να αναδείξει τις όποιες αξίες έχει το πρωτότυπο, αλλά να δραματοποιήσει όσο γίνεται πιο καίρια τη μετάβαση από τον καπιταλισμό στο σοσιαλισμό, με αφητηρία την εξέγερση των στρατιωτών σε μια μυθική πόλη, την Orridomange. Παράλληλα, δράζεται της ευκαιρίας να κάνει μια πρώτη δοκιμή με τη «βιο-μηχανική» του μέθοδο· απαιτεί από τους ηθοποιούς του πλήρη ακινησία και μεταωπική επικοινωνία με το κοινό μέσα από το λόγο, τους μορφασμούς, τα μάτια κ.λπ. Για την ενίσχυση των σχέσεων σκηνης/πλατείας τοποθετεί ηθοποιούς ανάμεσα στους θεατές, ενώ για την επικαιροποίηση του έργου διακόπτει την εξέλιξη της δράσης σε τακτά χρονικά διαστήματα, για να πληροφορήσει το κοινό γύρω από την εξέλιξη του εμφύλιου πολέμου στην Κριμαία. Κάνει δηλαδή ένα είδος «ζωντανής εφημερίδας», μια μορφή παράστασης που θα επηρεάσει πολύ την αμερικανική πρωτοπορία κατά τη διάρκεια του οικονομικού κραχ. Όσο για το σκηνικό του Vladimir Dmitriev, δεν ξεφεύγει από την προσφιλή σκηνική γραμματική του σκηνοθέτη: είναι γεωμετρικό στη σύλληψή του, επηρεασμένο από την αισθητική του κυβισμού και του φουτουρισμού, με κυρίαρχα χρώματα το κόκκινο, το χρυσό και το ασπύ. Σχολιάζοντας το εικαστικό μέρος του έργου θα πει χαρακτηριστικά ο Meyerhold: «Για μας η τέχνη της κατασκευής είναι πιο σημαντική από οποιοδήποτε βαρετά όμορφο σχεδιάσμα ή χρώμα. Τι χρειαζόμαστε τα ευχάριστα εικαστικά εφέ; Αυτό που θέλει ο μοντέρνος θεατής είναι το πλακάτ, η αντιπαράθεση των επιφανειών και των σχημάτων εφικτών υλικών» (173).

Να προσθέσουμε ακόμη ότι η *Χαραυγή* είναι η πρώτη προσπάθεια εισαγωγής σε κλειστό χώρο και με επαγγελματίες ηθοποιούς του αισθήματος της συλλογικότητας. Το πιο σημαντικό όμως με την παραγωγή αυτή είναι ότι για πρώτη φορά το επαναστατικό/πολιτικό θέατρο αποκτά κάποια φυσιολογία, ένα είδος πρωτογενούς ποιητικής, με κυρίαρχα στοιχεία το ξαναγράψιμο του έργου, έτσι ώστε να υπογραμμίζεται η συγχρονικότητα και τοπικότητά του, την κατάργηση των συμβατικών σχέσεων σκηνης/πλατείας, τη μετατροπή του έργου σε συλλογική εμπειρία, τη διάλυση της ψευδαίσθησης του αλθοφανούς και τη νεοτερική σκηνογραφία για τη φόρτιση της επαναστατικότητάς του. Γι' αυτό και δεν πρέπει να ξενίζει το γεγονός ότι —παρόλες τις ενστάσεις του Lunacharsky και της γυναίκας του Λένιν, Nadezhda Krupskaya— η συγκεκριμένη παράσταση καταχωρείται στις σελίδες της θεατρικής ιστορίας ως το *locus dramaticus* του πολιτικού θεάτρου.

Εξίσου επιτυχημένη είναι και η παραγωγή του *Υπέροχου Κερατά* του Crommelynck (1922), όπου πλέον ο Meyerhold επιβάλλει σε όλα τα επίπεδα τη «βιο-μηχανική» του μέθοδο. Το έργο είναι μια μαύρη κωμωδία γύρω από έναν αφελή μυλωνά, ο οποίος στην προσπάθειά του να ανακαλύψει τον εραστή της γυναίκας του καλεί όλους τους άνδρες του χω-

ριού να περάσουν από το κρεβάτι της. Για τους σκοπούς της παράστασης ο Meyerhold αδειάζει τη σκηνή και τοποθετεί στο μέσο μια μεγάλη μεταλλική κατασκευή χωρισμένη σε διάφορα οριζόντια επίπεδα που ενώνονται μεταξύ τους με σκάλες, έτσι ώστε να υπάρχει η δυνατότητα μιας πολυεπίπεδης ανάπτυξης της δράσης χωρίς διακοπή. Σ' αυτό το «κονστρουκτιβιστικό» σκηνικό οι ηθοποιοί, χωρίς μακιγιάζ και σε άπλετο φως ημέρα, φορώντας τη γνώριμη μπλε φόρμα του μηχανικού, καλούνται να κάνουν επίδειξη των ακροβατικών τους ικανοτήτων με τη συνοδεία ζωντανής μουσικής τζαζ.

Την επόμενη χρονιά θα του απονεμηθεί ο σημαντικός τίτλος του «Καλλιτέχνη του Λαού της Δημοκρατίας». Είναι ο πρώτος θεατρικός σκηνοθέτης που τιμάται με τη διάκριση αυτή και ο έκτος συνολικά στην ιστορία του θεσμού. Λίγο μετά, τον Ιανουάριο του 1924, θα σκηνοθετήσει την κωμωδία του Ostrovsky *Το Δάσος*, όπου και πάλι επειβαίνει στο έργο και το αλλάζει κατά βούληση. Τις πέντε πράξεις τις χωρίζει σε 33 επεισόδια, στα οποία δίνει τη δική του χρονολογική σειρά. Ανάμεσα στα επεισόδια βάζει παντομίμα. Αιτιολογώντας τις αλλαγές θα πει ότι είναι υποχρέωση του σκηνοθέτη να επικαιροποιεί όλα τα κλασικά έργα και να τα αποσπά από τον ακαδημαϊσμό τους, έτσι ώστε να τα μετατρέπει σε ένα «κόκκινο λαϊκό θέατρο», διανοημένο με τοπικά στοιχεία, γνώριμα τραγούδια, κλόουν, μίμους κ.λπ. Μόνο που έξι μήνες αργότερα, με την παραγωγή του έργου *D. E.*, θα δείξει ότι οι επεμβάσεις του δεν περιορίζονται μόνο σε έργα άλλων εποχών.

Η συγκεκριμένη παραγωγή είναι μια σύνθεση δυο μυθιστορημάτων, το *D. E. Τραστ—Η Ιστορία της Πτώσης της Ευρώπης* (του Ilya Ehrenburg) και το *Τούνελ* (του Bernhard Kellerman), διανοημένα με αποσπάσματα από το έργο του Upton Sinclair και του Pierre Hamp. Μπροστά στο «αγνώριστο» μυθιστόρημά του ο Ehrenburg —ο οποίος να σημειωθεί ότι δυο χρόνια πιο πριν είχε υποστηρίξει το «θάνατο του συγγραφέα» με το σκεπτικό ότι το θεατρικό έργο δε γράφεται στο γραφείο αλλά επάνω στη σκηνή— επανακάμπτει δομύτατος και κατηγορεί το Meyerhold για παραποίηση του κειμένου του. Λέει χαρακτηριστικά: «Δεν είμαι κάποιος κλασικός αλλά ένα ζωντανό πρόσωπο»· κάτι βέβαια που αφήνει παγερά αδιάφορο το Meyerhold, ο οποίος ολοκληρώνει την παραγωγή του κάνοντας εκτενή χρήση διαφανειών με λεζάντες που παραπέμπουν σε ομιλίες του Λένιν, του Τρότσκι και του Ζινoviev, που πληροφορούν το κοινό για τον τόπο της δράσης, τον τίτλο του κάθε επεισοδίου, τους χαρακτήρες κ.λπ (Braun 138). Η διαφθορά του δυτικού κόσμου παρουσιάζεται με το γνώριμο γκροτέσκο στυλ, σε αντίθεση με τη ζωντάνια της νέας Ρωσίας, με τους στρατιώτες του Κόκκινου Στρατού να παρελαύνουν και να τραγουδούν, ενώ ακροβάτες κάνουν «βιο-μηχανικές» επιδείξεις ή παίζουν ποδόσφαιρο.

Η τελευταία μεγάλη και σημαντική σκηνοθετική δουλειά του Meyerhold είναι ο *Γενικός Επιθεωρητής* του Gogol (1926). Για ορισμένους είναι το «Εβερεστ» του σκηνοθέτη. Όσο περνά ο καιρός όμως τα πράγματα δεν εξελίσσονται κατ' ευχήν. Οι ισχυροί φίλοι του Meyerhold μέσα στον κομματικό μηχανισμό λιγοστεύουν. Μολονότι εξακολουθεί να δοκιμάζει τις σκηνοθετικές του ιδέες, ο δρόμος είναι πλέον πολύ δύσβατος.²⁸ Η αρχή του τέλους σηματοδοτείται τον Ιανουάριο του 1932, όταν η επίσημη εφημερίδα του κόμματος, η *Πράβδα*, επιτίθεται εναντίον του πειραματισμού στις τέχνες, ονομάζοντας το Meyerhold εχθρό του σοσιαλισμού και πολιτικά επικίνδυνο. Τον ίδιο μήνα αναγκάζεται να κλείσει το θέατρό του. Όλοι διαισθάνονται το τέλος του και τον αποφεύγουν. Μόνο ο αιώνιος «αντί-

παλός» του, ο Stanislavsky, έχει το θάρρος να του προσφέρει τη θέση του βοηθού καλλιτεχνικού διευθυντή στο θέατρο «Οπερα» (Αύγουστος 1938). Μάλιστα, σε μια δήλωσή του στο βοηθό του Yuri Bakhrushin θα πει ο Stanislavsky: «Προσέχετε το Meyerhold. Είναι ο μοναδικός κληρονόμος μου στο θέατρο· εδώ ή αλλού» (Braun 144). Είναι όμως πια αργά. Τον Ιούνιο του 1939 συλλαμβάνεται και εξορίζεται στην Αρκτική, όπου και πεθαίνει (κατ' άλλους δολοφονείται). Λίγο αργότερα η γυναίκα του, ηθοποιός Zinaidu Raikh, βρίσκεται κατακρουρημένη στο διαμέρισμά της. Με το θάνατό του στην ουσία χάνεται και η πλέον ελπιδοφόρα φωνή της αριστερής πρωτοπορίας. Κάποιοι, όπως ο Lyubimov (γνωστός στο ελληνικό κοινό) και ο Efros, επηρεασμένοι από το έργο του, θα συνεχίσουν την παράδοση τα δύσκολα χρόνια που θα ακολουθήσουν.

Πριν κλείσουμε, οφείλουμε να πούμε δυο λόγια για ένα γενικά παραγνωρισμένο σκηνοθέτη, με σημαντική όμως θέση στη ρωσική πρωτοπορία, τον Alexander Tairov (1885-1950). Όπως σχολιάζει ο ιστορικός του ρωσικού θεάτρου Nick Worrall, ο Tairov θα έπρεπε να βρίσκεται σήμερα δίπλα στον Diaghilev και το Meyerhold.²⁹ Και αυτό για δυο λόγους: πρώτον, είναι ο μόνος καλλιτέχνης της ρωσικής πρωτοπορίας που είχε την τύχη να ζήσει εκ των έσω όλες τις φάσεις και τις αντιφάσεις της μεταβατικής αυτής περιόδου: επανάσταση, εμφύλιος, εισβολή, ψυχρός πόλεμος. Δεύτερον, οι απόψεις του γύρω από το θέατρο είναι όντως ενδιαφέρουσες και πρωτότυπες. Ο Tairov είναι ο καλλιτέχνης εκείνος που σε όλη την καριέρα του θα προσπαθήσει να δει το θέατρο στο ίδιο επίπεδο με το μπαλέτο, τη ζωγραφική και τη μουσική (Worrall 3). Είναι ο άνθρωπος που έμαθε από τους αρχαίους Έλληνες ότι η αρμονία του σύμπαντος βασίζεται στη συνύπαρξη της τραγωδίας και της κωμωδίας και ότι η ένωση και ταυτόχρονα η υπέρβαση αυτών των αντιθέσεων είναι εφικτή μόνο μέσα από τη δύναμη μιας γήινης αγάπης, η οποία είναι ταυτόχρονα ανθρωπινή και θεϊκή (Worrall 18). Όπως ο Meyerhold, έτσι και αυτός υποστηρίζει την ιδέα της σωματικής άσκησης και απορρίπτει τις παλαιότερες συνταγές του ρεαλισμού. Κατά την εκτίμησή του, το θέατρο του ρεαλισμού έχει γίνει χώρος ψυχοπαθολογικής έρευνας, χωρίς να νοιάζεται καθόλου για τη φόρμα.

Στο βιβλίο του *Σημειώσεις Ενός Σκηνοθέτη* (1921) συζητεί για ένα «συνθετικό» θέατρο, επικεντρωμένο γύρω από ένα «βασικό/κυρίαρχο-ηθοποιό».³⁰ Τα στενά όρια της υπάρχουσας δραματικής λογοτεχνίας, υπογραμμίζει, δεν μπορούν να φιλοξενήσουν αυτό το ιδανικό θέατρο, το οποίο πρέπει να δημιουργήσει τα δικά του έργα, αναμειγνύοντας στοιχεία από την commedia, την τραγωδία, την οπερέτα, την παντομίμα και το τσίρκο, διαθλώντας τα μέσα από τη μοντέρνα ψυχή του ηθοποιού (99). Ο ποιητής, χωρίς να είναι ο ακρογωνιαίος λίθος σ' αυτή την προσπάθεια, γράφει, έχει υποχρέωση να συμβάλει μαζί με όλους τους συντελεστές, δίνοντας την τελική μορφή στα λόγια του ηθοποιού και στα στοιχειακά μέρη της δράσης. Ο Tairov απορρίπτει την άποψη του Craig για τη μια και μοναδική ιδιοφυΐα, αφού κανένας άνθρωπος, τονίζει, δεν μπορεί να ελέγξει με επάρκεια όλες τις τέχνες που εμπλέκονται στο θέατρο. Ο σκηνοθέτης, εκτιμά ο Tairov, χρειάζεται για να δώσει ενότητα, αλλά όχι με τους δικούς του όρους· απλώς συγκεντρώνει επάνω του το δημιουργικό δαιμόνιο όλης της ομάδας (101). Επίσης, αντίθετο τον βρίσκει και η ιδέα εμπλοκής του θεατή, αφού μια τέτοια κίνηση θα φέρει στο θέατρο τον παράγοντα «τύχη» και όπου υπάρχει τύχη, καταλήγει, δεν υπάρχει θέατρο (137). Ακόμη και στις περιπτώσεις όπου χρησιμοποι-

ούντα με απόλυτο έλεγχο οι μάζες, τονίζει ο Tairov, δεν παύουν να είναι υποδεέστερες του επαγγελματία ηθοποιού (141).

Ο Tairov υποστηρίζει, όπως και ο Meyerhold, τη σημασία της χειρονομίας και της κίνησης, μολοντί διαφοροποιείται απ' αυτόν λέγοντας ότι ο Meyerhold προσπάθησε να τα επιβάλει αυτά εκ τω έξω· ενώ, αντίθετα, κατά την άποψή του, ο ηθοποιός πρέπει να ασκηθεί έτσι ώστε να τα δημιουργεί εκ των έσω. Επηρεασμένος από τις πολύπλοκες σκηνικές προτάσεις των Ευρωπαίων πειραματιστών (ιδίως του Craig και του Appia), επιζητεί να χρησιμοποιήσει το χώρο της σκηνής για τη δημιουργία δυναμικών και ακαριαίων σκηνικών σχέσεων, με την υποστήριξη του ανάλογου φωτισμού και των χορογραφημένων κινήσεων των ηθοποιών. Γι' αυτό και σε κάθε παράστασή του χωρίζει τη σκηνή σε πολλά επίπεδα, ενώνοντάς τα με ράμπες, σκάλες κ.λπ. Αυτή η προσήλωσή του στη φόρμα θα γίνει η αιτία να κατηγορηθεί ως «εστέτ», αδιάφορος για το περιεχόμενο. Ο ίδιος δε θα εγκαταλείψει ποτέ την ιδέα ότι η μουσική και ο ρυθμός (και λιγότερο η άρθρωση) είναι η ψυχή της θεατρικής τέχνης.

Το 1929 ο Στάλιν, ενοχλημένος από τα αισθητικά του ανοίγματα, θα περιγράψει το θέατρό του ως «βαθιά αστικό και ξένο προς την κουλτούρα» της νέας Ρωσίας και τα έργα του ως «σκουπίδια». Κάλως έτσι αρχίζει και η σταδιακή του πτώση. Βέβαια, δεν αποχωρεί από τη σκηνή. Ο θίασός του Камерны θα αποδειχτεί το μακροβιότερο θεατρικό σχήμα τα δύο δεκαετίες της δεκαετίας 1920-30. Και αυτό όμως μέσα από συνεχείς συμβιβασμούς. Οι παλιές ανησυχίες έχουν ξεθωριάσει. Παντού κυριαρχεί η ανασφάλεια. Το 1946 ο Tairov παρουσιάζει το *Γλάρο* του Chekhov· είναι το κύκνειο άσμα του. Τα πάντα στην παράσταση είναι ντυμένα στο μαύρο, γεγονός που πολλοί ερμηνεύουν ως σχόλιο εις βάρος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που τη χρονιά εκείνη, διά στόματος του Zhdanov, θα καταδικάσει κάθε φορμαλιστική και πειραματική δουλειά στις τέχνες ως αντιδραστική.

Είναι πια σαφές πως, όσο περνά ο χρόνος, αυτοί που απλώς επιβιώνουν είναι αφενός οι πλέον γνωστοί και καθιερωμένοι συγγραφείς και σκηνοθέτες και αφετέρου οι πλέον πειθήνιοι. Το τελευταίο πρωτοποριακό σχήμα που εμφανίζεται είναι το «Oberiu» (1928), την ίδια εποχή κατά την οποία ο Στάλιν γνωστοποιεί το πενταετές πρόγραμμα ανάπτυξης και την άνοδο των προλετάριων συγγραφέων στην εξουσία. Ο Daniil Kharms (1905-1938), ο θεωρητικός της ομάδας, προωθεί μια αριστερή θεωρία της τέχνης, πολύ διαφορετική όμως από την καθιερωμένη. Αντί να δίνει έμφαση στο ρεαλιστικό θέμα, ο θίασός του επιχειρεί μια «οργανικά νέα αντίληψη ζωής», που θα διεισδύει στον πυρήνα της λέξης, της δράσης και στο πλαίσιο του φιλμ. Κατά την άποψη των μελών της ομάδας, οι προσπάθειες των ρεαλιστών να κάνουν μια τέχνη όμοια με τη ζωή απέτυχαν, αφού η τέχνη έχει μια δική της λογική και, για να δώσει σκηνικά μορφή σε ένα αντικείμενο παρμένο από την πραγματική ζωή, πρέπει πρώτα από όλα να το προσαρμόσει στους δικούς της νόμους. Η δραματική πλοκή πρέπει να δώσει τη θέση της στη σκηνική πλοκή, η οποία πηγάει ταυτόχρονα από όλα τα στοιχεία του θεάματος. Δεν πρέπει να υποβιβάζεται οποιοδήποτε στοιχείο. Με άλλα λόγια, αυτό που υποστηρίζουν είναι ότι η σκηνική δράση προωθείται κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο, εφόσον τα επιμέρους στοιχεία του συνόλου της παραγωγής διατηρούν την αυτονομία τους και παράλληλα την ισοτιμία τους με τα άλλα. Οι συγκρούσεις που δημιουργούνται από τη συνάντηση των επιμέρους στοιχείων, καθώς επίσης και οι εσωτερικές σχέσεις που σφυρηλατούνται κατά την επεξεργασία του υλικού, είναι η βάση του θεάτρου.³¹

IV

Συμπερασματικά να πούμε ότι από τις αρχές του αιώνα μας, και ιδιαίτερα από τον Οκτώβριο του 1917 μέχρι και την απόλυτη επιβολή της αισθητικής και ιδεολογίας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, οι περισσότεροι Ρώσοι πειραματιστές του θεάτρου θα παραμείνουν (δημιουργικά) παγιδευμένοι ανάμεσα σε δυο αντίρροπες τάσεις: από τη μια έχουν να διαπραγματευτούν με τις δυνατότητες μιας φορμαλιστικής, μη-ρεαλιστικής τέχνης, και από την άλλη με τις δυνατότητες υποταγής των ανοίξεων ανοιγμάτων τους στη νέα τάξη πραγμάτων. Στον αντίποδα οι πρώτοι καλλιτέχνες του προλεταριάτου, με λιγότερα διλήμματα, θα ζητήσουν (χωρίς ωστόσο να γνωρίζουν «πώς») μια ρεαλιστικότερη προσέγγιση και ένα μήνυμα ξεκάθαρο και προσιτό και στους πλέον αμόρφωτους.

Κάπως έτσι το ιστορικό αυτό κεφάλαιο γράφει τις τελευταίες του σελίδες: πρώτα το 1930, όταν διαλύεται ο θίασος «Oberiu» και μετά το 1939, όταν πεθαίνει ο «μπροστάρης» του «κινήματος», ο Meyerhold. Ό,τι ακολουθεί είναι γνωστό: παρακάμπτονται τα ακανθώδη προβλήματα που αντιμετώπισαν οι εκπρόσωποι της προηγούμενης γενιάς και στη θέση τους προσγειώνεται η ιδεολογική και αισθητική μονοσημία. Όσοι από τους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες βρίσκονται ακόμη στη Ρωσία ή εν ζωή απλώς συν-πράττουν για να επιβιώσουν ή αναστέλλουν κάθε επαφή με το θέατρο. Και στη μια και στην άλλη περίπτωση αυτό που ακολουθεί δεν πρωτοπορεί πλέον. Η *avant-garde* γίνεται *rear-garde*.

Υποσημειώσεις

1. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical Survey, from the Greeks to the Present* (Ithaca: Cornell UP, 1984) 313.

2. Ο Benois, ζωγράφος, σκηνογράφος, ιστορικός της τέχνης, σκηνοθέτης και θεατρικός κριτικός, είναι ένα από τα κορυφαία μέλη της ομάδας «Ο Κόσμος της Τέχνης». Θα εγκαταλείψει τη Ρωσία τα μέσα της δεκαετίας του 1920 και θα ζήσει το υπόλοιπο της ζωής του στο Παρίσι και την Ιταλία. Είναι μακρινός θείος του γνωστού ηθοποιού Peter Ustinov.

3. Που, ας σημειωθεί εδώ, την περίοδο αυτή αποκότá πολλούς οπαδούς, κυρίως μέσα από το «Θέατρο Τέχνης» της Μόσχας, το οποίο κάτω από τη διεύθυνση του Konstantin Stanislavsky και του Nemirovich-Danchenko καθιερώνει τη ρεαλιστική αισθητική και ιδεολογία, με τη γνωστή έμφασή της στην τραγωδία του «μικρού ανθρώπινου», στο «καθημερινό» στυλ υπόκρισης, στη σημαντική αληθοφάνεια κ.ο.κ.

4. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ατμόσφαιρα στη Ρωσία λίγα χρόνια πριν από την επανάσταση είναι ιδιαίτερα ρευστή και «απειλητική». Η δυσφορία των μαζών γίνεται ολοένα και πιο έντονη. Κριτικοί, σκηνοθέτες και δραματικοί συγγραφείς μιλούν για την «κρίση του ρωσικού θεάτρου» και την κρίση του πολιτισμού γενικότερα.

5. Ό.π. Robert Russell, *Russian Drama of the Revolutionary Period* (New Jersey: Barnes & Noble Books, 1988) 5.

6. Να σημειώσουμε εδώ ότι η επίδραση του έργου του Maeterlinck στο ρωσικό θέατρο την περίοδο αυτή είναι ανάλογη με αυτή του Chekhov. Ειδικά η εργασία του με τον τίτλο «Το Τραγικό στην Καθημερινή Ζωή» θα γίνει το σημείο αναφοράς των περισσότερων Ρώσων πειραματιστών.

7. Ό.π. Carlson 322. Επίσης, Russell 3-4.

8. Τα έργα του *Τάνταλος* (1905) και *Προμηθέας* (1919) είναι χαρακτηριστικά των απόψεών του. Βλ. James

West, *Russian Symbolism: A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic* (London: Methuen, 1970). Επίσης, Carlson 314-5.

9. Βλ. Daniel Gerould, «Sologub and the Theatre,» *The Drama Review* 21. 4 (1977). Επίσης, Carlson 321-2 και Harold Segel, *Twentieth Century Russian Drama: From Gorky to the Present* (New York: Columbia UP, 1979) 64-65.

10. V. Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, μτφ. Edward Braun (New York, 1960) 60.

11. Ο.π. Sophie Bonneau, *L' univers poétique d' Alexandre Blok* (Paris, 1946) 387. Επίσης, Carlson 319.

12. Να πούμε ότι το έργο παρουσιάζεται την ίδια χρονιά με την καθοριστική παράσταση των *Εχθρών* του Maxim Gorky, σκηνοθετημένο από το Stanislavsky στο «Θέατρο Τέχνης». Με αυτές τις σημαδιακές παραστάσεις χαρασσονται τα δυο βασικά δρομολόγια του εγχώριου θεάτρου τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα.

13. Όπως λέει ο Edward Braun, την περίοδο αυτή ο Meyerhold γνωρίζεται με το έργο του Fuchs, *Η Σκηνή του Μέλλοντος*, το οποίο θα τον επηρεάσει βαθύτατα. Στο έργο αυτό ο Fuchs μιλά για ένα θέατρο-τελετή, όπου θα συμμετέχουν ηθοποιοί και θεατές. Το δράμα, λέει ο Fuchs, δεν έχει μέλλον, εάν δεν είναι μια συλλογική εμπειρία. Με βάση τις αφετηρίες τους, θεατές και ηθοποιοί, σκηνή και πλατεία αποτελούν μια ενότητα. Γι' αυτό και προτείνει ένα θέατρο όπου θα κυριαρχεί η εγγύτητα των δυο επιπέδων. Ακόμη, τονίζει ότι η βάση του ηθοποιού είναι ο χορός. Τα μέσα που χρησιμοποιεί ο χορευτής για να εκφραστεί είναι τα φυσικά μέσα του ηθοποιού· το μόνο που διαφέρει είναι το εύρος των επιλογών. Βλ. Edward Braun, *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski* (New York: Holmes and Meier Publishers, 1982) 114-5.

14. Leonid Andreyev, «Andreyev on the Modern Theatre,» μτφ. Manart Kippen, *New York Times*, Oct. 5, 1919, 4: 3.

15. Βλ. James B. Woodward, Leonid Andreyev: *A Study* (Oxford UP, 1969).

16. Fyodor Komissarzhevsky, *Myself and the Theatre* (New York, 1920) 149. Και αυτός θα εγκαταλείψει τη Ρωσία το 1919 και θα ζήσει στο Λονδίνο, στη Νέα Υόρκη, στο Παρίσι και τη Βιέννη.

17. Nikolay Evreinov, *Histoire du théâtre russe*, μτφ. G. Welter (Paris, 1947) 383-84. Για περισσότερα βλ. C. Moody, «Nikolai Nikolaevich Evreinov,» *Russian Literature Tri-Quarterly* 13 (1975): Spencer Golub, *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation* (Michigan: UMI Research P, 1982).

18. Βλ. τον τόμο *The Theatre of Life* (1927), ο οποίος περιλαμβάνει τα σημαντικότερα κεφάλαια των βιβλίων του Everinov που έγραψε το 1912 (*Το Θέατρο ως Έχει*) και το 1915-7 (*Το Θέατρο για μας*).

19. Αξίζει να πούμε πως τα μαζικά θεάματα αυτού του τύπου διαρκούν πολύ λίγο. Γύρω στα 1921-2, όταν η χώρα αρχίζει σιγά σιγά να ξαναβρίσκει κάποιο ρυθμό μέσα από τη Νέα Οικονομική Πολιτική του Λένιν, εξαφανίζονται, και μόνο αραία και που αναβιώνονται ως μέρος κάποιας επετείου. Η επίδρασή τους όμως θα αποδειχτεί ιδιαίτερα μεγάλη, και μάλιστα σε κορυφαίους δημιουργούς, όπως ο Eisenstein.

20. Ανάμεσα στους πρώτους μελετητές της μαρξιστικής θεωρίας βρισκόμαστε τον Ιταλό Antonio Labriola (1843-1904), τους Γερμανούς Franz Mehring (1846-1919) και Karl Kautsky (1854-1938), τον «πατέρα του ρωσικού μαρξισμού» Georgi Plekhanov (1856-1918), που εισάγει τον όρο «διαλεκτικός υλισμός», το Vladimir Illych Lenin (1870-1924) και το Leon Trotsky (1879-1940).

21. Θέση που, αξίζει να σημειωθεί, ασπάζεται και ο Λένιν, ο οποίος, εγκαταλείποντας τις ακραίες θέσεις του γύρω από τον «ενταφιασμό» του θεάτρου, επανέρχεται γύρω στο 1919, για να πει ότι πρέπει να διασωθεί η ρωσική κληρονομιά, έτσι ώστε να υπάρχει μια λογική συνέχεια (Russell 30-1).

22. Το θέμα του ρεπερτορίου είναι ο άλλος μεγάλος πονοκέφαλος του Κόμματος, μετά το πρόβλημα της οργάνωσης και του ελέγχου των θεάτρων. Η απουσία σοβαρών εγχώριων έργων γύρω από τον αγώνα των Μπολσεβίκων αναγκάζει τα μεγάλα θέατρα να αναζητήσουν το υλικό τους σε καθιερωμένους συγγραφείς, όπως ο Shakespeare, ο Schiller, ο Lope de Vega και ο Ostrovsky. Μπροστά σ' αυτό το κενό ο Κομισσάριος του Διαφωτισμού καθιερώνει ετήσιο θεατρικό διαγωνισμό για διάφορες κατηγορίες έργων, ιδίως μελοδραμάτων. Το πρώτο έργο που βραβεύεται είναι η *Κόκκινη Αλήθεια* του Alexander Vermishev.

23. Για περισσότερα βλ. Mel Gordon, «Eisenstein's Later Work at Proletkult,» *The Drama Review* 22. 3 (1978) και Carlson 356-7.

24. Αξίζει να πούμε ότι, εκτός από τον Meyerhold, οι μόνοι γνωστοί καλλιτέχνες που υποστηρίζουν ανεπιφύλακτα τους Μπολσεβίκους είναι ο Blok και ο Mayakovsky. Είναι χαρακτηριστική επί του προκειμένου η περι-

πτωση του Lunacharsky, ο οποίος λίγο μετά την επανάσταση θα καλέσει 120 καλλιτέχνες, για να παρακολουθήσουν ένα μεγάλο συνέδριο με θέμα το μέλλον των τεχνών στη νέα Ρωσία, και μόνο πέντε θα εμφανιστούν, μεταξύ των οποίων οι τρεις που προαναφέρονται.

25. Είναι τέτοιο το πάθος του για τη στρατευμένη τέχνη, που πρώτος από όλους θα ασκήσει σοβαρή αυτοκριτική απορρίπτοντας τη «μειερκholdovschchika» [meierkholdovschchika], δηλαδή την ανάδειξη της φόρμας εις βάρος του περιεχομένου, που με τόσο πάθος υποστήριξε στην αρχή της καριέρας του.

26. Ο Meyerhold, σχολιάζει ο κριτικός του Braun, σκόπιμα καταφεύγει στη «βιομηχανική» ορολογία, αφενός γιατί είναι κάτι καινούριο και δημοφιλές και αφετέρου γιατί έτσι αποστασιοποιείται από τις ανταγωνιστικές μεθόδους του Stanislavsky και του Tairov, οι οποίες, κατά την εκτίμησή του, είναι αναποτελεσματικές και αναχρονιστικές. Το πλέον σημαντικό με τη μέθοδο του Meyerhold, καταλήγει ο Braun, είναι ότι μπαίνει σε όλες τις δραματικές σχολές και στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, καθορίζοντας έτσι το υποκριτικό στυλ του ρωσικού θεάτρου για πολλά χρόνια (135). Είναι κάτι ανάλογο με αυτό που συμβαίνει στην Αμερική με τη μέθοδο του Lee Strasberg.

27. Βλ. Mel Gordon, «Biomechanics,» *The Drama Review* 18. 3 (1974) Marjorie Hoover, *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre* (Amherst: U of Massachusetts P, 1974) 311-5.

28. Στο διάστημα 1926-1933 θα παρουσιάσει έξι μόνο καινούρια ρωσικά έργα. Τα υπόλοιπα είναι αναβιώσεις παλαιότερων παραγωγών.

29. Nick Worrall, *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov* (Cambridge: Cambridge UP, 1989) 3.

30. Alexander Tairov, *Notes of a Director*, μτφ. William Kuhlke (Coral Gables, Fla., 1969) 54.

31. Daniil Kharmis et al., «The Oberiu Manifesto,» μτφ. George Gibian, *Russia's Lost Literature of the Absurd* (Ithaca, N.Y., 1971) 194. Επίσης, Carlson 360-1.



Βλαντίμιρ Τάτλιν
«Πύλη Σπάσκι», προσχέδιο για τη σκηνογραφία
της όπερας του Μ.Ι.Γκλίνκα «Ζωή με τον τσάρο», 1913