

θέατρο της Βιέννης, για άλλες πόλεις, και σε γενικές εργασίες και βοηθήματα. Τον τόμο κλείνει ένα ευρετήριο (σσ. 315 εξ.) θεάτρων, ονομάτων και τόπων, καθώς και έργων και τίτλων.

Πρόκειται για ένα απόκτημα της διεθνούς θεατρικής ιστοριογραφίας, ειδικά στην εποχή μας, όπου τα αγγλικά έχουν γίνει η *lingua franca* σχεδόν όλου του κόσμου και η γνώση ξένων γλωσσών, στους αγγλόφωνους, έχει περιοριστεί στο ελάχιστο. Το έργο, που διαβάζεται ιδιαίτερα ευχάριστα, δίνει μια πολυεπίπεδη σύνθεση της ιστορίας της τρίτης θεατρούπολης της Ευρώπης από την εποχή του Διαφωτισμού έως σήμερα, συνδέοντας στενότερα τη θεατρική ιστορία με την πολιτική, κοινωνική και γενικότερα πολιτισμική ζωή. Αυτό που δεν παρουσιάζει είναι 1) η σημαντική ιστορία του θεάτρου της πόλης από τα μεσαιωνικά χρόνια ως το 1775, όπου κατά καιρούς (π.χ. το 17^ο αιώνα) και σε ορισμένους τομείς (π.χ. ιταλική όπερα) είχε και πρωταγωνιστική θέση στην Ευρώπη, 2) η λεπτομερέστερη επισήμανση της ιδιαιτερότητάς της μέσα στην ιστορία του θεάτρου στις γερμανόφωνες χώρες (αυτή η συγκριτική διάσταση δεν τονίζεται αρκετά, ο συγγρ. δίνει περισσότερη έμφαση στην «κοσμοπολίτικη» σύγκριση με το Λονδίνο και το Παρίσι), και 3) η λειτουργία της πόλης (και κυρίως του Burgtheater) ως μητρόπολης του θεάτρου και πρότυπο στον αχανή χώρο της Αυστροουγγαρίας και των Βαλκανίων γενικότερα (όλοι οι ηθοποιοί του Burgtheater είχαν πρώτα μια μακρόχρονη θητεία στις γερμανόφωνες σκηνές της Αψβουργικής Αυτοκρατορίας, από την Τεργέστη και τη Ljubljana έως την Τρανσυλβανία και την Ουκρανία, κι από την Πολωνία έως το Zagreb, το Novi Sad και το Βελιγράδι). Για πολλούς λαούς της Βαλκανικής η επαφή με το θέατρο της Βιέννης, επίσημο και λαϊκό, ήταν η πρώτη θεατρική παιδεία, πριν προχωρήσουν μέσα στο 19^ο αιώνα στην ίδρυση εθνικών σκηνών στη δική τους γλώσσα (βλ. Β. Πούχχερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1993). Βεβαίως αυτή η διάσταση διαφεύγει κάπως από τον ερευνητικό ορίζοντα του σοφού Εγγλέζου μελετητή.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

DAVID E. KUHNS

German Expressionist Theatre. The actor and the stage

Cambridge UP 1997, σελ. X, 311 ISBN 0-521-58340-3

Και αυτό το βιβλίο καλύπτει ένα σημαντικό κενό, γιατί οι μονογραφίες για το γερμανικό εξπρεσιονιστικό θέατρο 1916-1921, σε αντίθεση με τις σκηνοθεσίες του Meyerhold, του Craig, του Coreau και άλλων, δεν βοήθη τη διεθνή απήχηση στην έρευνα και στη θεατρική ιστοριογραφία, που θα έπρεπε να έχει, γιατί μερικές από τις πιο ακραίες εκφάνσεις της κλασικής avant-garde συνέβησαν στο χώρο του εξπρεσιονισμού, τόσο στη δραματουργία όσο και στη σκηνοθεσία και την υποκριτική. Η ξενόγλωσσα βιβλιογραφία, μη γερμανική, για το θέμα είναι πολύ περιορισμένη: D. Calandra, «Georg Kaiser's *From Mom to Midnight*: the Nature of Expressionist Performance», *Theatre Quarterly* 6 (1976), σσ. 45-54· τις αγγλικές με-

ταφράσεις της κλασικής μελέτης του Walter Gropius (ed.), *The Theater of the Bauhaus*, Middletown 1961, του γνωστού δοκιμίου του Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, New York 1947, της αυτοβιογραφίας του Oskar Kokoschka, *My Life*, New York 1974· βλ. επίσης D. F. Kuhns, «Wedekind, the Actor: Aesthetics, Orality and Monstrosity», *Theatre Survey* 31 (1990), σσ. 144-164· M. Patterson, *The Revolution in German Theatre: 1900-1930*, Boston 1981· J. M. Ritchie, *German Expressionist Drama*, Boston 1976· R. Samuel/R. H. Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre (1910-1924)*, Cambridge 1939· St. J. Shearier, «Das Junge Deutschland: the Late Expressionist Association in Berlin, Its Journal and Series of Twelve Dramatic Productions», Ph. D. Diss. Univ. of Wisconsin, Madison 1986· W. Sokel, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literatur*, Stanford 1959· J. Willett, *The Theatre of the Weimar Republic*, New York 1988. Μερικοί τίτλοι κάπως παραπλανούν, άλλα βιβλία έχουν μεγαλύτερη σκοποθεσία, είτε συμπεριλαμβάνουν και άλλες τέχνες και τη λογοτεχνία (αφήνοντας κατά μέρος τη θεατρική πρακτική) είτε επεκτείνονται στο σύνολο των θεατρικών εξελίξεων, όπου, για τις δύο πρώτες δεκαετίες τουλάχιστον, ο Max Reinhardt ήταν ο απόλυτος κυρίαρχος του παιχνιδιού. Βεβαίως και ο Ράινχαρντ έχει φιλοτεγήσει εξπρεσιονιστικές σκηνοθεσίες, αλλά λίγες, με επίκεντρο πάντα τους ηθοποιούς και τις υποκριτικές τους δυνατότητες, κι όχι την «ιδέα» («πνεύμα», αφαίρεση, στιλιζάρισμα), και οι ίδιοι οι εξπρεσιονιστές στο Βερολίνο δεν τον παραδέχτηκαν ποτέ υπό την ιδιότητα αυτή. Άλλωστε ένα μεγάλο μέρος της δραστηριότητας του ακραίου θεατρικού Εξπρεσιονισμού διαδραματιζόταν στο επίπεδο των μαμφέστων και των αισθητικών διακηρύξεων, στη δραματογραφία, και σε λίγες σχετικά θεατρικές παραστάσεις. Αυτό άλλωστε βρίσκεται στη φύση του ακραίου Εξπρεσιονισμού, που αρέσκεται στο αφηρημένο ή και άμορφο, στο πρωτόγονο και άναρθρο, το χαοτικό ως προϋπόθεση της νέας δημιουργίας. Νέα Εποχή, Νέος Κόσμος, Νέος Άνθρωπος. Τα χρόνια του Πρώτου παγκόσμιου πολέμου, η διάλυση δύο αυτοκρατοριών και το τέλος της αστικής κοσμοθεωρίας.

Ωστόσο ο εξπρεσιονισμός δεν είναι ένα ενιαίο αισθητικό κίνημα, περισσότερο μια κοσμοθεωρία. «Yet notwithstanding the marked divergence of stylistic modes, ranging from primitivist emotionalism to abstract geometrism, the Expressionist movement was decisively about cultural transformation. In social consciousness and ethical commitment, as well as artistic form and aesthetic philosophy, Expressionism sought to revolutionize German society and renew its faith in humanity» (σ. 1). Αρχικά έχουν γραφεί για την εξπρεσιονιστική δραματολογία, λίγα για τη θεατρική παράσταση. «What distinguishes Expressionist performance in the history of the early Modernist avant-garde is the degree and manner in which the process of cultural transformation was inscribed in the body of the actor itself and thereby performed on stage. What distinguishes the theatre of Expressionism, in other words, is the extent to which it “textualized” actors. Radically suppressing their traditional mimetic function, Expressionist productions foregrounded actors’ bodies and voices as complex thematic stage signs. In the way, audiences were virtually impelled to “read” the performance as an Expressionist text about, rather than a mimetic imitation of, the contemporary state of German culture» (σ. 2). Ο ηθοποιός δεν ενσαρκώνει και δεν απαγγέλλει, αλλά «εκφράζει», «διατυπώνει» και «δείχνει». Το κίνημα είχε πιο φιλόδοξους σκοπούς από τους Φουτουριστές και

τους Ντανταϊστές: έπρεπε να μεταρρυθμίσει όλη τη γερμανική κοινωνία. Ήταν κυρίως ένα θέατρο του λόγου, της ρητορείας, συνεπικουρούμενης από το σκηνικό και το φωτισμό. Η βασική έννοια ήταν η μετάδοση της πίστης στη μεταμόρφωση της κοινωνίας, μιας ενέργειας την οποία εκπέμπει ο ηθοποιός και το κείμενο που εκφωνεί. Σ' αυτή την ενέργεια υποτάσσονται όλες οι τέχνες. «Expressionism's distinctive way of integrating acting, costuming, make-up, set design, lighting, and music rendered all of these elements "active" on stage. It was the Expressionist production's overall style, not just its human actors, that was expected to "perform" the desired rhetorical effect upon an audience» (σ. 3).

Η έρευνα περιορίζεται στο χρονικό διάστημα 1916-21, όταν το εξπρεσιονιστικό θέατρο έφτασε στην πιο καθαρή εκφραστική του μορφή. Συνδυάζει μεθοδολογικά στοιχεία της θεατρικής ιστορίας και της κοινωνικής ιστορίας. Χρησιμοποιεί τεσσάρων ειδών πηγές: τον Τύπο είτε σε πρωτότυπη μορφή είτε σε συλλογές κριτικών· απομνημονεύματα και κρίσεις ηθοποιών, διεθντών, θεωρητικών και κριτικών· θεωρητικά μανιφέστα από δραματογράφους και αισθητικούς· καθώς και κείμενα και σκηνικές οδηγίες επιλεγμένων δραματικών έργων του Εξπρεσιονισμού. Πάρα ταύτα η αναστήλωση της θεατρικής παράστασης παραμένει έργο δυσχερές. Η πιο εύκολη πρόσβαση είναι στις θεωρητικές και προγραμματικές τοποθετήσεις, των Felix Emmel, Kasimir Edschmid, Vassily Kandinsky, Lothar Schreyer, καθώς και οι σκηνικές οδηγίες μέσα στα έργα. Πόσο αυτά έχουν μετατραπεί σε πραγματικότητα, δεν το ξέρουμε. Οι πληροφορίες από αυτοβιογραφίες είναι σπάνιες· την πιο πλούσια περίπτωση αποτελεί ακόμα η αυτοβιογραφία του ηθοποιού Fritz Kortner, η οποία όμως, γραμμένη σε μεγάλη ηλικία, βρΐθει από αυθαιρέσιες. Τα γραπτά του Lothar Schreyer προκαλούν παρόμοιο προβληματισμό: το «Expressionistisches Theater» γράφεται το 1948, τρεις δεκαετίες μετά τη λειτουργία της Sturm-Bühne και της Kampf-Bühne στο Βερολίνο. Στις ανταποκρίσεις στον Τύπο και τις θεατρικές κριτικές συχνά λείπει η λεπτομερειακή περιγραφή της υποκριτικής, απλώς συνήθως «βαθμολογείται» με μια φράση στο τέλος της κριτικής· αυτή η κατάσταση κάπως καλύτερεύει στο χρονικό διάστημα 1918-21. Μολοντούτο οι κριτικές αυτές συχνά έχουν μιαν εξαιρετική ποιότητα. Φωτογραφίες σπανίζουν, μακέτες και «μάσκες» (ολόσωμες) ακόμα περισσότερες. «Here a dominant costuming agenda appears to have transformed actors into walking abstract Expressionist paintings» (σ. 7).

Η έρευνα συμπεριλαμβάνει και τον πρώιμο γερμανικό κινηματογράφο, *Von morgens bis mitternachts* του Kaiser και το περίφημο *Kabinett des Dr. Caligari* του Robert Wiene, για να καλυφθεί καλύτερα το οπτικό μέρος. Άλλωστε μερικά από τα εξπρεσιονιστικά έργα διαθέτουν ρευστό χρόνο και χώρο και συγγενεύουν αρκετά με τον κινηματογράφο. Από την πλευρά της θεματικής παρατηρείται μια μεταστροφή στα μέσα του Πολέμου από μεταφυσικά-φιλοσοφικά θέματα σε καθαρά κοινωνικά και πολιτικά, κάτω από την επίδραση του φονικού αυτού πολέμου, που αποδιοργάνωσε και την πολιτισμική ζωή των λογοτεχνικών κύκλων και περιοδικών. «Therefore, to speak of "Expressionist theatre" is to speak of a wider variety of work by artists loosely associated in their historical situation rather than to signify a well-defined coterie united by aesthetic agreement and geographic proximity. The pre-war literary circles had been urban artistic collectives functioning exclusively in a given German city

[Berlin]. During the war years, by contrast, the styles of Expressionist theatre productions emerged in a much more de-centralized way, having no such clear-cut geographical identity» (σ. 10). Το τέλος του πολέμου και η επανάσταση το Νοέμβριο το 1918, η ασταθής δημοκρατία της Βαϊμάρης, όλα αυτά σήμαιναν το τέλος του κινήματος: επηρεάζει ακόμα μερικά χρόνια τα πράγματα, ως «μαύρος εξπρεσιονισμός», κυνικός, απαισιόδοξος, αλλά ουσιαστικά έχει κλείσει ο κύκλος του.

Ο παροξυσμός και η περιφρημη «κρραυγή» (Schrei) του εξπρεσιονισμού είναι ακραίες εκφράσεις μιας κρίσης της εθνικής ταυτότητας στη μόλις πριν από μερικές δεκαετίες ενωμένη Γερμανία. «More than any other modern European avant-garde movement, German Expressionism was the product of a crisis of national identity. The most common experience of the Expressionist generation was the feeling of social and spiritual fragmentation, a feeling intensified nearly to the breaking point by the end of the war. Initially, the theatrical response to this crisis was to forge images of human spiritual wholeness. Later, the political, social and economic instability of the young Weimar Republic engendered a cynicism that began to erode Expressionist confidence in the spiritual renewal of German culture. At the point the earlier optimism turned into its opposite - a demonstration of life's inevitable and hopeless spiritual corruption. What remained constant in the theatre through the duration of the movement, however, was the fundamental belief that "Expression" was not merely a matter of emotional self-indulgence but rather of the artistic synthesis of life's tragic contradictions. Typically, this synthesis was embodied in the plays in a central figure who had the ability to inspiration. The Expressionist orator-hero took decisive control over life through his gift for giving it dynamic expressive form» (σσ. 11 εξ.).

Στα χρόνια του πολέμου ο Μπρεχτ συνθέτει στο Μόναχο της πρώιμες μπλάι-ντες του και τραγουδάει με την κιθάρα σε υπαίθρια καφενεία. Η έκφραση του κυνισμού και της απαισιοδοξίας στον όψιμο εξπρεσιονισμό βρίσκεται στον *Baal*, όπου συνδυάζεται ο κυνικός αμοραλισμός και ο αποσυνάγωγος κεντρικός ήρωας με μια παγανιστική λατρεία της φύσης. Τα περισσότερα εξπρεσιονιστικά θεατρικά έργα είναι μονο-δράματα, όπου ο κεντρικός ήρωας οραματίζεται, προφητεύει, διαισθάνεται το μέλλον και παλεύει και αγωνίζεται γι' αυτό. Αυτά τα έργα απαιτούσαν μια νέα υποκριτική. Ο ηθοποιός είναι ένα είδος medium, που μεταφέρει αυτό το δράμα στο κοινό, το οποίο υποβάλλεται από το σύνολο του σκηνικού, του χορού, της μουσικής, της ζωγραφικής και γλυπτικής. «In this way, the representation of subjective personal feeling was supposed to become fused with the presentation of "absolute" and not based on the psychological motives and bourgeois individualism implicit in realist performance» (σ. 12). Έτσι οι τέχνες συμφύρονται, και είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική η σύμφυση της δραματοουργίας με τη ζωγραφική: ο Kandinsky είναι ζωγράφος που γράφει ποίηση και θέατρο, ο Kokoschka ήταν ζωγράφος, δραματοουργός και σκηνοθέτης, ο Barlach γλύπτης και δραματοουργός, ο Herwarth Walden, δημοσιογράφος και οργανιστής καλλιτεχνικών εκθέσεων, συνθέτει εξπρεσιονιστική μουσική κι ο Arnold Schönberg, που εισήγαγε τη δωδεκάφθογγη μουσική, ζωγράφιζε στον κύκλο του «Blauer Reiter». Ο Wedekind τελικά εμφανιζόταν και ως ηθοποιός στα δικά του δραματικά έργα (βλ. Β. Πούγχερ, «Στο κατώφλι του αιώνα μας: Το *Ξύπνημα της νύχτας* του Frank Wedekind»,

στον τόμο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 223-256).

Η ίδια η γερμανική βιβλιογραφία για τον Εξπρεσιονισμό σπάνια ασχολείται με τις θεατρικές παραστάσεις: στο έργο *Das ekstatische Theater* του Felix Emmel (1924) υπάρχει ένα κεφάλαιο για την «εκστατική υποκριτική», αλλά είναι περισσότερο πολεμικό παρά περιγραφικό: η ψυχολογική υποκριτική πρέπει να αντικατασταθεί με την «έκσταση του αίματος»· κι ένα άλλο έργο, που ανήκει στον απόηχο του ίδιου του κινήματος, είναι η *Anarchie im Drama* του Bernhard Diebold (1921), που δίνει μια τυπολογία του εξπρεσιονιστικού δράματος. Το προκείμενο μελέτημα πηγαίνει αρκετά σε βάθος και συμπληρώνει ένα κενό της σχετικής έρευνας, ακόμα και της γερμανικής βιβλιογραφίας, αναλύοντας κυρίως την παράσταση και την υποκριτική και συνδέοντας το φαινόμενο του Εξπρεσιονισμού με την ιστορία, την πολιτική, την κοινωνική αναταραχή, την πολιτισμική παράδοση και επανάσταση που συντελείται από τις αρχές του αιώνα. Ξεχωρίζει σε μια υφολογική προσέγγιση της εξπρεσιονιστικής υποκριτικής και σκηνοθεσίας τρεις κατηγορίες: «Schrei» (κρυναγή) - η εκστατική έκφραση του σώματος, της φωνής και τους «διαλόγους», «Geist» (πνεύμα) - η αφαιρετική και επιβλητική παρουσίαση του συμπαντικού οράματος (του «απολύτου») από τον ηθοποιό ως medium, και «emblematic performance» - στην τελική φάση του εξπρεσιονισμού, αντικαθιστώντας μιαν άλλη κατηγορία που εισήγαγε ο Gordon ως «Ich» (εγώ, ηρωοκεντρική δομή της παράστασης: M. Gordon, «German Expressionist Acting», *Drama Review* 19/3, 1975, σσ. 34-55). Στη βάση της κατανόησης του εξπρεσιονιστικής παράστασης βρίσκεται η έννοια της «έκστασης», στην οποία προσπαθεί να συμπαρασφύρει ο ηθοποιός το θεατή· στο εκστατικό όραμα φανερώνεται το «νέο αύριο». Πολλές φορές βέβαια ήταν ο σκηνοθέτης που καθοδηγούσε την ενορχήστρωση του επιθυμητού αποτελέσματος, και ο οποίος στην περίπτωση του Βιεννέζου Kokoschka ήταν και δραματοουργός και καλλιτέχνης. Ο καλλιτέχνης είναι ο οραματιστής του αύριο, ο ηγέτης της πολιτιστικής επανάστασης, ο ηθοποιός, ο παρουσιαστής, έργο του να μπει το κοινό στο ιστορικό όραμα του Νέου Ανθρώπου. Ο στόμφος και η αισιοδοξία του «μεταφυσικού» εξπρεσιονισμού μας φαίνονται σήμερα κάπως περίεργα, προκλήθηκαν όμως από μιαν οξυτάτη κρίση πολιτιστικής ταυτότητας που απαιτούσε ριζικές λύσεις, και η οποία κατέληξε σε ακόμα οξύτερη κοινωνική και πολιτική κρίση· ο παροξυσμός των υψηλών τόνων μετατράπηκε απότομα σε άκρατο κυνισμό και νιχλισμό, που χαρακτηρίζει τα πρώτα έργα του Μπρεχτ.

Το έργο διαρθρώνεται σε πέντε περιεκτικά κεφάλαια. Το πρώτο, «Abstraction and empathy: the philosophical background in the socio-economic foreground» (σσ. 20-42), δίνει μιαν εισαγωγή στην οικονομική, κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική μετάβαση της Γερμανίας από την εποχή του Γουλιέλμου Β' και τον πρωσικό μιλιταρισμό ως τη διάλυση της αυτοκρατορίας και της δημοκρατίας της Βαϊμάρης· θίγει και τις φιλοσοφικές παραδόσεις, κυρίως το Νιτσεισμό, που έπαιξε καταλυτικό ρόλο σχεδόν σε όλες τις τάσεις της avant-garde. Οι επιδιώξεις των καλλιτεχνών δεν ήταν μόνο αισθητικές, αλλά και κοινωνικές: η πνευματική υπέρβαση ήταν συγχρόνως και μια κοινωνική μεταρρύθμιση. Έτσι το εκλάμβαναν τα μέλη της καλλιτεχνικής ομάδας του «Γαλάζιου Καβαλάρη» (Blauer Reiter)· χαρακτηριστικοί είναι οι τίτλοι των δοκιμίων τους: *Αφαίρεση και διαίσθηση* του Wilhelm Worringer (1908), *Για το πνευματι-*

κό στην τέχνη του Vassily Kandinsky (1912): οι πρώτοι καλλιτεχνικοί σύλλογοι του εξπρεσιονισμού ήταν «Η γέφυρα» (Die Brücke) στη Δρέσδη 1905 και «Ο γαλάζιος καβαλάρης» το 1912 στο Μόναχο. Τα περιοδικά τους ήταν *Η θύελλα* (Der Sturm), *Η δράση* (Die Aktion), *Τα λευκά φύλλα* (Die weißen Blätter) και *Η σκηνή* (Die Schaubühne). Στην αρχή κυριάρχησε ανάμεσα στα είδη της λογοτεχνικής έκφρασης η ποίηση, μετά το δράμα. Εξπρεσιονιστές όπως ο Ivan Goll (που γράφει και στα γαλλικά) και ο Lothar Schreyer θεώρησαν τους αρχαίους δραματικούς πρωτοπόρους του κινήματός τους, ο «Νέος Άνθρωπος» και η κοινωνία του είχαν πολλά κοινά με την αρχαία πόλη και τη δημοκρατία.

Οι εξπρεσιονιστές δοκίμαζαν και ένα είδος κοινωνικής απομόνωσης και αποδοκμασίας λόγω των ακραίων αισθητικών και κοινωνικών τους προγραμμαμάτων, αλλά και για το λόγο πως οι περισσότεροι ήταν Εβραίοι (στους ηθοποιούς ο Fritz Kortner και ο Ernst Deutsch, στους σκηνοθέτες ο Leopold Jessner, αλλά και ο Max Reinhardt). Αυτό το αίσθημα της απομόνωσης δοκίμασαν και οι Εβραίοι συγγραφείς και καλλιτέχνες: Franz Kafka, Franz Werfel, Karl Sternheim, Ivan Goll, Alfred Ehrenstein κτλ. Οι περισσότεροι μετακινούνταν συχνά και δεν ρίζωναν εύκολα. Από εδώ ίσως προέρχονται και τα δύο βασικά μοτίβα της εξπρεσιονιστικής δραματολογίας: η απομόνωση ή μοναξιά, και η πορεία ή περιπλάνηση. Είναι αντίστοιχα με τα δύο άλλα μόνιμα θέματα: την εξέγερση ή επανάσταση, και την αναβίωση ή αποκατάσταση. «Their convergence gave rise to the journey motif of Expressionist drama: the journey of the soul, a journey which often ended either in a triumphant sense of messianic vocation (Toller's *Die Wandlung* [Η μεταμόρφωση]) or in vitalistic self-annihilation (Kaiser's *Von morgens bis mitternachts* [Απ' το πρωί ως τα μεσάνυχτα], Kornfeld's *Die Verführung* [Η αποπλάνηση]). In both directions, the progress of that journey was typically a function of the central figure's expressive growth in the course of the play. Such visions were spawned principally in the imaginations of the playwrights, theorists, and, to a lesser extent, the directors of the theatrical Expressionism; to the actor fell the traditional burden of donning someone else's persona and conveying its emotional urgencies and ideological agenda» (σ. 41).

Το ταξίδι της ψυχής μέσα στο χρόνο έχει βέβαια σεβαστά ιστορικά πρότυπα στη λογοτεχνία, τόσο στο Bildungsroman, τη ρομαντική πεζογραφία και το θέατρο (Φάουστ), όσο και στο μεσαιωνικό διδακτικό θέατρο. Η θεατρική συγκεκριμενοποίηση τέτοιων θεμάτων ήταν βέβαια ιδιαίτερα απαιτητική για τους πρωταγωνιστές. «The task assumed by the Expressionist theatre was not simply rendering the individual spiritual journey. Beyond this, or by way of it, these artists sought to develop a theatrical discourse which could do no less than mediate the fundamental contradictions between intellect and emotion, society and self» (σ. 41). Οι εξπρεσιονιστές δεν θεώρησαν τον εαυτό τους bohème, αλλά κοινωνικό μεταρρυθμιστή στη μέση της μάχης.

Το δεύτερο κεφάλαιο, «The poetics of Expressionist performance: contemporary models and sources» (σσ. 43-93), ασχολείται αρχικά με τη δραματογραφία και την υποκριτική του Frank Wedekind (βλ. και Β. Πούχνερ, «Στο κατώφλι του αιώνα μας», ό.π.), ύστερα με την τέχνη του καμπαρέ, που ήταν στο Βερολίνο στη στροφή του αιώνα ιδιαίτερα αναπτυγμένο, και με το οποίο ξεκίνησε και ο Max Reinhardt την καριέρα του· ακολουθούν τα πρώτα κινήματα της αφαίρεσης

(«proto-abstractionism»), με τον Edward Gordon Craig, την Isadora Duncan και το εκφραστικό μπαλέτο, τον Rudolf von Laban και τη ρυθμική γυμναστική του Dalcroze στο Hellerau, καθώς και το Φουτουρισμό. Ειδικό τμήμα αναλύει, ως έργο και παράσταση, το *Δολοφόνος, ελπίδα των γυναικών (Mörder, Hoffnung der Frauen)* του Oskar Kokoschka, που ανέβηκε το 1909 στη Βιέννη και προκάλεσε θυελλώδεις αλλά και χιουμοριστικές κι εύθυμες αντιδράσεις. Το τέλος του κεφαλαίου πλησιάζει τα θεωρητικά γραπτά για τη θεωρία της έκστασης στην τέχνη· χαρακτηριστικά στο εκφραστικό μπαλέτο της Mary Wigman βρίσκουμε παρόμοιες προσεγγίσεις, όταν ομολογεί πως αισθάνεται ως medium μέσα στο χώρο όπως ο κολυμβητής στο νερό. «Just so, in theatrical Expressionism the emphatic visual gestures in scene design and lighting - together with the bold strokes and accents of characterization and dialogue, costuming, and make-up - stimulated, indeed forced, the actor to “feel” the performance space and be shaped by its textures and rhythms. Thus aided, Expressionist actors strove to become ecstatically “possessed” on stage. Frequently, the transition into this state culminated in a scream, or Schrei. This was the case especially in the first Expressionist dramas whose central figures were typically vitalists seeking to liberate themselves from social and moral constraints» (σ. 92). Η αποδόμηση της γλώσσας και του διαλόγου ως επικοινωνίας έπρεπε να φανερώσει τις ζωτικές δυνάμεις του ανθρώπου που είχε καλύψει ο (αστικός) πολιτισμός. Ανακαλύπτεται εκ νέου η σωματικότητα του ανθρώπου. Είναι η εποχή της ψυχανάλυσης, των συλλόγων γυμναστικής, των εκδρομών μέσα στα δάση με τραγούδι και διανυκτέρευση στις φωτιές, του αλπινισμού και του γυμνισμού, της σωματικής υγιεινής κτλ. Το άναρθρο της κραυγής όχι μόνο συμβολίζει αλλά είναι αυτή η αποστροφή προς τον ορθολογικοποιημένο πολιτισμό και φανερώνει γυμνή την ύπαρξη του ανθρώπου· η κραυγή δεν μεταφέρει κανένα μήνυμα και καμία σημασία, είναι απλώς έκφραση, expression.

Το τρίτο κεφάλαιο, «Schrei ecstatic performance» (σσ. 94-138), αναλύει αρχικά τις πρώτες εξπρεσιονιστικές παραστάσεις, *Ο γιος (Der Sohn)* του Hasenclever, *Η αποπλάνηση* του Korngold, *Ο ζητιάνος (Der Bettler)* του Sorge, έργα γραμμένα όλα το 1912-13, που έγινε η παράστασή τους το 1916-17 σε μικρές πόλεις της νότιας Γερμανίας, στη Δρέσδη και το Μόναχο. Ήταν απελευθερωτικές κινήσεις από το νατουραλιστικό παίξιμο και τη σχετική θεματολογία, που είχε διαδοθεί κυρίως στη γερμανική επαρχία, και την απόλυτη πρωτοκαθεδρία του Ράινχαρτ (τόσο στο Βερολίνο όσο και στη Βιέννη). Βεβαίως και σ' αυτόν τον τομέα προηγήθηκε ο μεγάλος μάγος του θεάτρου, με το προγραμματικό ανέβασμα των έργων του August Strindberg. Στη συνέχεια αναλύει ο συγγρ. τη θεωρητική βάση του «Schrei Expressionism», ξεκινώντας φυσικά από την περίφημη λιθογραφία του Edward Munch 1893. Στη βάση της υποκριτικής αυτής στρατηγικής βρίσκεται ο περιορισμός των κινήσεων (μαζί με το Telegrammstil του διαλόγου) ταυτόχρονα με μια φοβερή συναισθηματική φόρτιση, που ξεσπάει και εκδηλώνεται ύστερα σε μεγάλη χειρονομία και εκρήγνυται σε μακρούς παθιασμένους μονολόγους. Αυτή η συμπίκνωση του παιξίματος σε λίγες, πολύ φορτισμένες κινήσεις οδηγεί στο να εκπέμπει το σώμα τον ηθοποιού ασυνήθιστα μεγάλη ενέργεια, ενώ η φωνή του, στην άναρθρη κραυγή του αποδομημένου λόγου, φανερώνει το «ανεπίτωτο» (Edschmid). «The reduction of speech in Telegrammstil dialogue aimed at a similar essentialization of expression. At the same time, the physical and verbal restraint in

the strategy of reduction, as applied to Schrei acting, was intended to create an enormous emotional pressure which would eventually explode in gestures were fired like bullets or came rushing forth in resounding aural and visual avalanches. The pattern of compressive reduction and explosive expansion, in fact was the essential rhythm of Schrei ecstatic acting» (σ. 105). Στη συνέχεια αναλύονται παραδειγματικές ερμηνείες των Kortner, Krauss και Deutsch, ύστερα η προεμίρα του «Γιου» στην Πράγα και τη Δρέσδη (1916) και στο Mannheim (1918), καθώς και μια ανάλυση της *Αποπλάνησης*, του Ζητιάνου, καθώς και της επίδρασης που άφησε η ταινία *Kabinett des Dr. Caligari* («Caligarism»).

Το τέταρτο κεφάλαιο, «An “Expressionist Solution to the Problem of Theatre”: Geist Abstraction in Performance» (σσ. 139-172), ασχολείται με τη δεύτερη αρχή της εξπρεσιονιστικής σκηνης: την «πνευματικότητα». Αυτή έγκειται στην πίστη του καλλιτέχνη, πως τα αγαθά της τέχνης είναι προσίτα στον καθένα, μάλιστα κάθε άνθρωπος είναι από τη φύση του καλλιτέχνης. Το εκφράζει καθαρά ο Kandisky στο «Γαλάζιο Καβαλέρι» το 1912, στο δοκίμιο *Για τη σκηνική τέχνη* (*Über das Bühnenkunstwerk*): «Δεν υπάρχει άνθρωπος που δεν ανταποκρίνεται στην τέχνη. Κάθε έργο και κάθε μέθοδος εργασίας δημιουργεί σε κάθε άνθρωπο χωρίς εξαίρεση μια vibration ουσιαστικά ίδια με αυτήν που έχει αισθανθεί και ο καλλιτέχνης». Η αρχή αυτή εκλαμβάνει τη θεατρική παράσταση και τη συνεύρεση με το κοινό, ως γεγονός μιας κοινότητας, μια επικοινωνία και Κοινωνία, ουσιαστικά μυστηριακή, που οδηγεί σε μια unio mystica. «Of all the modes of Expressionist performance, Geist acting was the most inclusive of the audience. Indeed, its entire concept of theatre is based on the idea of “Expression” as a communion, a sharing between actors and audience. At the same time, it deliberately cultivated a customized audience. Like many Schrei productions, Geist performances were “private”. However the members of a Geist audience were “Invited” not as a ploy for avoiding censorship but because of their willingness to be open to an experience of the performance on its own terms. Moreover, members of the press were welcome at Schreyer’s productions, he says, but only on condition that they not review them» (σ. 141). «Geist performance was mystical, its process meditative... The basic aesthetical goal in Geist productions was to present a *unified* work in which all performance elements were truly fused, not merely juxtaposed» (σ. 141). Ο Kandinsky κριτικάρει τον Wagner για το Gesamtkunstwerk, γιατί θεωρεί την ολότητα αυτή του καλλιτεχνήματος εξωτερική, επιφανειακή, φτιαχτή· λείπει η εσωτερική εναρμόνιση, το εσωτερικό νόημα, η αρμονία. Η υποκριτική περιγραφόταν συχνά με την ορολογία της μουσικής.

Ένα τέτοιο ύφος βέβαια ήταν εύκολα παρεξηγήσιμο· ο Schreyer π.χ. απέφυγε κάθε δημοσιότητα. «... Geist Expressionism’s self-consciously spiritual theatre of pure abstraction was produced in determined retreat from publicity, politics, and commercial exploitation» (σ. 142)· το απόμακρο και ενδοστρεφές της υπόθεσης οδήγησε στο φαινόμενο, πως το Geist Expressionismus έχει λιγότερο προσεχθεί από την έρευνα παρ’ όσο ο Schrei Expressionismus. «... these abstract formalist and mystical agendas produced an a-political, intellectually elitist Expressionism on the stage whose idea of cultural revolution ultimately amounted merely to a process of coterie initiation» (σ. 143).

Σημείο εκκίνησης αυτής της εκδοχής του Εξπρεσιονισμού ήταν το δοκίμιο *Über*

das Geistige in der Kunst (Για το πνευματικό στην τέχνη) του Kandinsky (1912): οι βασικές ιδέες είναι η «εσωτερική αναγκαιότητα» και η «πνευματική αρμονία»: εξετίμησε ιδιαίτερα το φιλοσοφικό έργο του Maeterlinck και είχε σχέσεις και με τη «Θεοσοφία» του Steiner. Τη ζωγραφική του εκλάμβανε ως μουσική με χρώματα. Έχει γράψει συνολικά τέσσερις «σκηνικές συνθέσεις» ανάμεσα στο 1909 και το 1914: *Η κίτρινη αρμονία, η πράσινη, Μαύρο και Άσπρο*, και *Βιολέ*. Η πρώτη είχε δημοσιευτεί στο almanach του «Γαλάζιου Καβαλάρη» το 1912 και είχε μεγάλη επίδραση. Δεν υπάρχει διάλογος, μοιάζει περισσότερο με περιγραφή ενός σεναρίου, που χωρίζεται σε έξι διαφορετικές «σκηνές». Το κείμενο περιγράφει την κίνηση του φωτισμού, της μουσικής, της σκηνογραφίας και τις αλλαγές της, καθώς και λεπτομερειακά τις κινήσεις των ηθοποιών μέσα στο χώρο. «As such, *the Yellow Sound* reads like one long stage direction whose proto-surrealistic flights of fancy were far beyond the technical resources of theatre at the time of its composition» (σ.148).

Η ανάλυση συνεχίζεται με τον Lothar Schreyer, τον κύκλο του περιοδικού *Θύελλα (Sturm)* και την Kampf-Bühne (σκηνή της μάχης) στο Βερολίνο. Προηγήθηκε η Sturm-Bühne, που ανέβασε το 1918 όμως μόνο ένα έργο («*Sancta Susanna*» του Stramm), ενώ η Kampf-Bühne θα ανεβάσει στο χρονικό διάστημα 1919-20 οκτώ έργα: *Θάνατος παιδιού (Kindsterben)* του ίδιου του Schreyer, όπως και *Άνδρας (Mann)* και *Σταύρωση (Kreuzigung)*, του Stramm *Η νύφη τον βάλτο (Heidebraut)* και *Δυνάμεις (Kräfte)*, του Walden, του εκδότη του περιοδικού Sturm, *Αμαρτία (Sünde)*, και, ως μοναδικές αποκλίσεις από την εξπρεσιονιστική σύγχρονη δραματογραφία, ο *Θάνατος του Εμπεδοκλέους* του Hölderlin, καθώς και μια Γέννηση του Χριστού του 16^{ου} αιώνα. Οι περισσότεροι ηθοποιοί ήταν εργάτες, πωλητές ή δάσκαλοι του δημοτικού, συνήθως μέλη της «Κίνησης της Νεολαίας» (Jugendbewegung). Ζούσε μαζί τους σ' ένα κοινόβιο κι εκπαίδευε και ένα ανάλογο κοινό: ο κύκλος των «Φίλων του Εξπρεσιονισμού» είχε αρχικά 200 μέλη, αργότερα περίπου 300. Οι παραστάσεις έγιναν σ' έναν κλειστό κύκλο φίλων για το Geist Expressionismus το κοινό είναι μέρος της καλλιτεχνικής κοινότητας.

Οι έννοιες του ρυθμού και της αρμονίας είναι θεμελιακές για την κατανόηση των παραστάσεων αυτών. Το κείμενο με τις λέξεις χρησιμοποιεί κυρίως ως φορέας ηχητικών ποιημάτων και χαρακτηριστικών: ο ηθοποιός απλώς μεταφέρει λέξεις, η δημιουργία νοήματος είναι υπόθεση του κοινού - αν θέλει και μπορεί. Δουλειά του ηθοποιού είναι κυρίως η κίνηση, ο ίδιος είναι μια μετακινούμενη μάσκα (στην *Αμαρτία* του Walden αυτές οι μάσκες είχαν ύψος τριών μέτρων). Με τη μάσκα ο ηθοποιός γινόταν φορέας χρωμάτων, μορφών, ήχων και κινήσεων· δεν ήταν απλώς μεταμφίεση, αλλά πραγματική μεταμόρφωση. Ο Schreyer είχε διαβάσει εθνολογία και ήξερε για τις τεχνικές των μεταμορφώσεων των ιθαγενών. Αυτές οι μάσκες λέγονταν Ganzmasken (ολικές μάσκες). Ο Schreyer έδειξε και ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέατρο σκιών της Ιάβας και ήταν και οπαδός της «Übermarionette» του Craig και του κουνκλοθεάτρου του Maeterlinck. Στην ιστορία του θεάτρου οι παραστάσεις του Schreyer κυκλοφορούν συχνά με την ετικέτα «Κυβιστικός εξπρεσιονισμός», αλλά αυτό παραβλέπει την πνευματικότητα αυτού του φορμαλισμού. Στη συνέχεια αναλύονται οι παραστάσεις του Schreyer *Sancta Susanna* και του Ράινχαρτ *Δυνάμεις* με βάση τις περιγραφές στον Τύπο.

Το πέμπτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο «Late Expressionist performance in Berlin: the Emblematic mode» (σσ. 173-217): κάθε ηθοποιός εκπροσωπεί μιαν αρχή ή ι-

δέα και τη «δείχνει». Αυτή η «εμβληματική» παρουσίαση αναλύεται στο έργο του Kaiser *Απ' το πρωί ως τα μεσάνυχτα* (1921 στο Lessing Theater), σε παραστάσεις όπως *Η μεταμόρφωση* σε σκηνοθεσία του Martin, και *Μάζα άνθρωπος* (*Masse Mensch*) του Toller σε σκηνοθεσία του Jürgen Fehling, *Ριχάρδος Γ'* και *Γουλιέλμος Τέλλος* σε σκηνοθεσία του Jessner (1919-20): όλες οι προσωπικότητες που διαμόρφωσαν την εικόνα του εξπρεσιονιστή σκηνοθέτη.

Ένα εκτενές επιλογικό κεφάλαιο, «Concluding observations» (σσ. 218-246), συνοψίζει τα συμπεράσματα για την εξπρεσιονιστική παράσταση στη Γερμανία, δίνει μια προοπτική των πολιτικών και θεατρικών εξελίξεων των επόμενων ετών, των επιδράσεων στους Piscator, Brecht, Αρτώ, αλλά και Grotowski, στο θέατρο του παρόλου, αλλά και κυρίως στον Robert Wilson κι άλλους σύγχρονους σκηνοθέτες. Άλλη μια ριζα, κάπως παραγνωρισμένη συνήθως, των σύγχρονων θεατρικών εξελίξεων έρχει ανακαλυφθεί. «The range of twentieth-century theatrical experimentation bearing some affinity - either through direct influence, some sort of mediated exposure, or simply by analogy - with German Expressionist performance is impressive. Taken together, the achievements of the European and American theatrical avant-garde, from Piscator and Brecht to the present Postmodern era, suggest that the most significant legacy of theatrical Expressionism is its discovery of a means whereby contemporary cultural themes and images could be made to converge with rhetorical power upon the body of the actor. In this tradition, the living presence of the actor on stage is foregrounded as problematic, to be sure; but it is a problem particularly rich in rhetorical possibilities» (σ. 245). Ο ηθοποιός ως medium, ως παρουσιαστής που δείχνει, είναι οικεία στρατηγική για τον ορθολογιστή Μπρεχτ, όπως και για το μεταφυσικό Αρτώ. Ο εξπρεσιονισμός λειτουργεί ως μια πολιτισμική κληρονομιά με κεντρικό θέμα το βίωμα της ζωής ως ιστορικής κρίσης· με την έννοια αυτή παρέμεινε επίκαιρος σ' όλο τον 20^ο αιώνα. «Chief among these legacies, the strategy of coming to terms with historical crisis by anthropomorphizing it in the body and voice of the actor remains evident to the present day» (σ. 247).

Ο τόμος κλείνει με τις υποσημειώσεις (σσ. 248-292), μια selected bibliography (σσ. 293-298), καθώς και ένα ευρετήριο (σσ. 299-311). Fascinating η ανάγνωση του τόμου αυτού, όπως είναι και ο θεατρικός εξπρεσιονισμός στην πιο ακραία έκφρασή του. Ο David Kuhns είναι καθηγητής της αγγλικής λογοτεχνίας και του θεάτρου στο Geneva College στο Cambridge. Οι αναλύσεις του πηγαίνουν σε βάθος, δείχνουν ενημέρωση και ευαισθησία, ικανότητα ιστορικών συσχετίσεων και παρουσιάζουν και ένα γοητευτικό τρόπο γραφής και παρουσίασης. Ο τόμος μας φέρνει πιο κοντά στο θεατρικό εξπρεσιονισμό κυρίως από τη μεριά της παράστασης, εισάγει ένα διεθνές αναγνωστικό κοινό σε ορισμένα γεγονότα σχεδόν άγνωστα και παρουσιάζει προσωπικότητες, έργα και παραστάσεις από μια πολύ κρίσιμη φάση του πολιτισμού της Ευρώπης, που ωστόσο, με τις αισθητικές τους επιλογές, έχουν επηρεάσει σχεδόν το σύνολο της avant-garde. Αποδεικνύεται για άλλη μια φορά, πως πέρα από τα μέσα του αιώνα, ίσως από το Μεσοπόλεμο κιόλας, δεν γίνονται ουσιαστικά νέα πράγματα στο θέατρο· όλα προϋπάρχουν εν σπέρματι στην ιστορική avant-garde, και συχνά όχι μόνο εν σπέρματι, αλλά ήδη σε εμβρυακή μορφή ή και ως ολόκληρο νεογέννητο, ίσως πρόωρο, αλλά ζωντανό κι επιβίωσιμο.