

Τα κείμενα του αφιερώματος συνοδεύονται από φωτογραφικό υλικό από பிரαντελλικές παραστάσεις στην Ελλάδα. Πρόκειται, χωρίς άλλο, για σοβαρή προσπάθεια συγκρότησης ενός νέου αφιερώματος για το μεγάλο Σικελό δραματουργό με την ευκαιρία των 70 χρόνων από το θάνατό του το 2006, εγχείρημα καθόλου εύκολο, αν λάβει υπόψη κανείς πόσα έχουν ήδη γραφεί γι' αυτόν.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΕΛΜΗΣ

*Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός και η δραστηριότητά του στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου (1919-1930)*. Μετάφραση Γιώργος Η. Ηλιόπουλος, Το Ροδακίο, Αθήνα 2007, 204σ., εικ., ISBN 978-960-8372-30-6.

Με πρωτοβουλία της Κατερίνας Χέλμης, αδελφής του εκλειπόντος συγгр., μεταφράστηκε η διδακτορική του διατριβή, που φιλοτέχνησε το 1975 και υπέβαλε στη Σχολή των Επιστημών της Τέχνης στο Freie Universität του Βερολίνου, με καθηγητές τον Wolfgang Baumgart και τον Dietrich Steinbeck, γνωστός για την *Εισαγωγή στη Θεατρολογία*, που αποτέλεσε την αντανάκλαση των γεγονότων του 1968 στον κλάδο της επιστήμης του Θεάτρου κι έθεσε τα θεμέλια για τη θεατρική θεωρία στο γερμανόφωνο χώρο (D. Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970): Constantin Chelms: *Der Bühnenbildner Panos Aravantinos und seine Tätigkeit an der Staatsoper Berlin*, Diss. Berlin 1975. Πρόκειται για γεγονός ασυνήθιστο, να μεταφράζεται μια γερμανική διδακτορική διατριβή στα ελληνικά, και μάλιστα 32 χρόνια μετά την κυκλοφορία της, αλλά και γεγονός ευπρόσδεκτο, κι αυτό για δύο λόγους: 1) είναι η πράξη αγάπης και ενθύμησης της αδελφής του, όπως φανερώνεται από το συγκινητικό πρόλογο «Για τον αδελφό μου» (σσ. 7 εξ.), αλλά 2) ο Πάνος Αραβαντινός είναι από τις πιο σημαντικές μορφές της σκηνογραφίας στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Ευρώπη, αναφέρεται σε όλες τις ιστορίες του θεάτρου, και ζει στο Βερολίνο σε μια από τις πιο συναρπαστικές φάσεις του γερμανικού θεάτρου και της ευρωπαϊκής avantgarde εν γένει, υψηρετώντας μάλιστα το δύσκολο είδος της όπερας. Για τον ενθουσιασμό, που κατείχε τον Κωνσταντίνο Χέλμη για τον Πάνο Αραβαντινό, μιλάει ο Κωνσταντίνος Ξένακης στο δεύτερο πρόλογο «Κ. Χέλμης και Π. Αραβαντινός» (σσ. 9 εξ.).

Η ίδια η διατριβή, μεταφρασμένη σε πολύ κομψά ελληνικά, διαλύοντας τις πολύ συμπτυκνωμένες έννοιες της σκηνικής και υφολογικής ορολογίας στα γερμανικά, ακολουθεί το συμβατικό επαγωγικό σχήμα μιας γερμανικής διατριβής. Ένα παράρτημα με ντοκουμέντα και έγγραφα, τα οποία στην ελληνική μετάφραση δεν θα είχαν και πολύ νόημα να παρατεθούν αυτούσια ή μεταφρασμένα, παρατίθεται από τον μεταφραστή σκορπισμένα σε συνοπτικές υποσημειώσεις στα οικεία σημεία του κειμένου. Σημείο αφετηρίας του ενδιαφέροντος του Χέλμη για τον Αραβαντινό ήταν το θεσμικό πλαίσιο της Κρατικής Όπερας στο Βερολίνο, η ιδιότυπη προσφορά του σκηνογράφου και οι επιδράσεις που άφησε στους μεταγενέστερους. Αυτό εξηγεί η Εισαγωγή (σσ. 15 εξ.), που παρέχει ακόμα δύο κεφάλαια: «Σχετικά με την κατάσταση του υλικού» (σσ. 17 εξ.), και «Σχετικά με τον αυτοπροσδιορισμό της εργασίας» (σσ. 20 εξ.). Η τεκμηρίωση της δουλειάς και προσφοράς ενός σκηνογράφου – στη Γερμανία δεν ενδιαφέρθηκε έκτοτε κανείς για τον Αραβαντινό – είναι έργο δυσχερές από μεθοδολογική άποψη, όχι μόνο λόγω της φύσης της εργασίας του σκηνογρά-

φου, του χαρακτήρα του Αραβαντινού που δεν εκφράστηκε σχεδόν ποτέ για τη δουλειά του, αλλά και λόγω των καταστροφών στο αρχείο της όπερας του Βερολίνου στο Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Στην Ελλάδα άφησε τουλάχιστον ένα οικογενειακό αρχείο, πίνακες και πορτραίτα, σχέδια και σκίτσα στο Θεατρικό Μουσείο και στην Εθνική Πινακοθήκη. Στο Ινστιτούτο Θεατρολογίας της Κολωνίας βρίσκονται ορισμένα σκίτσα για όπερες του Wagner, ενώ στο Κρατικό Αρχείο του Merseburg υπάρχει προσωπικός φάκελος του Αραβαντινού. Από τους συνεργάτες του Αραβαντινού δεν ζούσε κανείς πια γύρω στα 1970, ώστε η εργασία αποτελούσε μια ανασύνθεση της εικόνας του από γραπτές μαρτυρίες, έγγραφα και εικονογραφικό υλικό. Το Βερολίνο ήταν το κέντρο της δραστηριότητας του σκηνογράφου, κι έτσι η εργασία περιστρέφεται γύρω από αυτή. Μολοντούτο περιγράφει και την καλλιτεχνική πορεία του πριν την κατάληξή του στη Γερμανία, την πορεία του στη Γερμανία έως την πρόσληψή του στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου, τις συνθήκες εργασίας εκεί καθώς και τις πρωτοβουλίες που πήρε κατά την υπερδεκαετή θητεία του στην πρώτη λυρική σκηνή της Γερμανίας.

Έτσι η εργασία ξεκινάει με τα «Βιογραφικά στοιχεία και καλλιτεχνική εξέλιξη του Αραβαντινού μέχρι την πρόσληψή του στο Βερολίνο» (σσ. 23 εξ.), κεφάλαιο που χωρίζεται σε «Καταγωγή» (Κέρκυρα 1884 από κεφαλονίτικη οικογένεια εγκατεστημένη στην Πράγα), «Σπουδές στο Βερολίνο» (το 1903 εγγράφεται στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Βερολίνου, όπου μένει, κάνοντας διάφορα ταξίδια, ως το 1910), «Πρώτη καλλιτεχνική δραστηριότητα» (1912-1917 στην Αθήνα, γελοιογραφίες, ινχογραφήματα για εφημερίδες, συνδέεται με το παλάτι, «Ο “κοινωνικός ερασιτεχνισμός στο θέατρο”» (η ορολογία για της ερασιτεχνικές παραστάσεις είναι του Σιδέρη, ο Αραβαντινός αναλαμβάνει τον σκηνικό εξοπλισμό για την *Πογκλίπσσα της Σασών* και το *Πόλεμο στον πόλεμο* 1915-16, οπερέτες του Σαμάρα, τα σκηνικά του *Σιφίρ-Φαλέρ* 1917), «Η πορεία μέχρι την πρόσληψη στο Βερολίνο» (μέσω Ελβετίας και Παρισιού φτάνει στο Βερολίνο, όπου εγκαθίσταται οριστικά το 1918), «Γενική θεώρηση» (εξέλιξη των καλλιτεχνικών του ενδιαφερόντων, ετερογενείς καλλιτεχνικές δραστηριότητες, στο χρονικό διάστημα 1913-16 τον κερδίζει το θέατρο, μένει περιορισμένος στο στενό κύκλο των ανώτερης τάξης). Ο Χέλμς τονίζει επανηλειμμένα την έλλειψη πηγών για την πρώτη φάση της ζωής του.

Με το προοίμιο αυτό η εργασία μπαίνει στα κεντρικά της κεφάλαια. Το κάνει όμως με επαγωγικό τρόπο, ξεκινώντας από τα γενικά και φτάνοντας στα ειδικά. Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στη «Δραστηριότητα του Αραβαντινού στην Κρατική Όπερα κατά τα έτη 1919-1930» (σσ. 37 εξ.), ξεκινάει όμως με μια γενική ανασκόπηση: «Η Κρατική Όπερα στο ξεκίνημα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης» (εδώ οι πηγές γίνουν πιο ανεμπόδιστα), «Η σκηνογραφική δραστηριότητα» («*Frau ohne Schatten*» του Richard Strauss, που σχολιάζεται θετικά από τον Τύπο, με την αποχώρηση του Max von Schillings ανάλαμβάνει και παραγωγές του Wagner, *Tosca*, *Carmen*, *Oberon* και *Freischütz* του Weber, *Η αρπαγή από το σεράι* του Mozart, *Ιστορία του στρατιώτη* του Strawinski, *Wozzeck* του Alban Berg κτλ.), «Για τη θεσμική ένταξη του Αραβαντινού στην Κρατική Όπερα» (1919-1923 χαλαρή θεσμική σχέση, καταλαμβάνει τη θέση του «υπεύθυνου σκηνικών», σύμβαση 1926-1929, αρμοδιότητες της θέσης αυτής). Το επόμενο κεφάλαιο ασχολείται με τη «Στάση του Αραβαντινού στο πρόβλημα της δυνατότητας παράστασης της όπερας» (σσ. 73 εξ.) μέσα σε μια κατεστραμμένη Γερμανία και αντιμέτωπος με τις ουτοπικές προτάσεις του Bauhaus, των Craig και Appia, Meyerhold κτλ. Διαρθρώνεται στις εξής ενότητες: «Γενικές προϋποθέσεις» (υπέρβαση του Νατουραλισμού, νέα τεχνολογικά μέσα), «Θεωρητικές συνέπειες» (βλ το δικίμιο του, το μόνο, «*Die Bühnenausstattung in Oper und Schauspiel*», στο J. Kapp: *Die Staatsoper Berlin*

1919 bis 1925 – ein Almanach, Stuttgart/Berlin 1925, σσ. 154 εξ.), «Πρακτικές και τεχνικές συνέπειες» (σκηνική αρχιτεκτονική, ζωγραφική-σκηνικά, σκηνική τεχνική, φωτισμός, τεχνική ερμηνείας).

Και ακολουθεί το κεντρικό κεφάλαιο, με το οποίο η εργασία φτάνει στο προορισμό της: «Η τεχνοτροπία των παραστάσεων του Αραβαντινού μέσα από επιλεγμένα παραδείγματα των σκηνογραφιών του» (σσ. 87 εξ.). Έχει δύο θεματικές ενότητες: η μία αφορά τη «Μορφή και δομή της σκηνης», όπου εξετάζεται «Η ζωγραφική-ψευδαισθησιακή ερμηνεία του χώρου της ανάγλυφης σκηνης» (*Παραμύθια του Χόφμαν* του Offenbach, *Γυναίκα δίχως σκιά* του Strauss, *Απαγωγή από το σεράι* και *Μαγικός αυλός* του Mozart), «Η αρχιτεκτονικά-χωρικά σχεδιασμένη σκηνογραφία της βαθιάς σκηνης» (*Carmen, Fidelio*) και «Σκηνικές δομές για την παράσταση διπλών επιπέδων παιξίματος» (*Ιστορία του στρατιώτη, Αριάδνη στη Νάξο, Χριστόφορος Κολόμβος* του Darius Milhaud), ενώ η άλλη θεματική ενότητα αφορά την «Υφολογική εφαρμογή και μέθοδο τυποποίησης ως παράγοντας ερμηνείας σε σκηνοθεσίες όπερας κατά τον Αραβαντινό», όπου εξετάζεται με βάση τις περιγραφές στον Τύπο και τις μακέτες «Το “παραμυθένιο-φανταστικό” στοιχείο» (*Απαγωγή από το σεράι*), «Το “λυρικό κωμικό”» (*Freischütz, Fra Diavolo* του Auber, *Παραμύθια του Χόφμαν*), «Νεορομαντικός συμβολισμός» (*Die Ägyptische Helena, Rose vom Liebesgarten* του Pfitzner) και «Μοντέρνες τάσεις» (*Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* του Prokofiev, *Royal Palace* του Weil, *Johnny* του Krenek, *Χριστόφορος Κολόμβος* του Milhaud).

Εδώ η συνοπτική παρουσίαση μιας βιβλιοκρισίας, που προσπαθεί να δώσει και κάτι συγκεκριμένο από το περιεχόμενο του περιγραφόμενου βιβλίου, φτάνει στα όριά της: για να σχηματίσει κανείς μια εικόνα για τις υφολογικές αυτές τάσεις και τους τύπους σκηνης που αναφέρονται με συμπτικνωμένη ορολογία που δεν μεταφράζεται εύκολα στα ελληνικά, πρέπει να διαβάσει το ίδιο το κεφάλαιο και να κοιτάξει και τις φωτογραφίες στο τέλος του βιβλίου. Στο κεφάλαιο αυτό χρησιμοποιούνται και πηγές του Τύπου, που επισημαίνουν την υφολογική ποιιλία των σκηνογραφιών του Αραβαντινού. Ακολουθεί ακόμα ένα τελικό κεφάλαιο: «Η εικόνα του Πάνου Αραβαντινού στην εποχή του» (σσ. 153 εξ.), όπου συγκεντρώνονται μαρτυρίες και απόψεις των συγχρόνων του, περιγραφές των κριτικών στον Τύπο κτλ. Το καλαισθητό αυτό βιβλίο τελειώνει με τις «Εικόνες» (σσ. 173 εξ.), τον «Πίνακα εικόνων» (σσ. 195 εξ.) και τη «Βιβλιογραφία» (σσ. 197 εξ.). Η πρωτοβουλία της Κατερίνας Χέλμη έκανε ένα διπλό καλό: μέσω της μετάφρασης της διδακτορικής διατριβής του αδερφού της έφερε στην επικαιρότητα την ξεχασμένη μορφή του Πάνου Αραβαντινού, που μεσουρανούσε σε μια από τις πιο συναρπαστικές και κοσμογονικές φάσεις της θεατρικής ιστορίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα σ' ένα από τα πιο ζωηρά κέντρα της, το Βερολίνο, και σ' ένα θεατρικό είδος ιδιαίτερα απαιτητικό, όπως είναι η όπερα, και έφερε στη συνείδηση του κόσμου, μέσω του Αραβαντινού, την σπουδαία δραστηριότητα τόνων Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό, οι οποίοι, σε εποχές δύσκολες και αντίξοες, άνοιξαν τα φτερά τους μόλις βρέθηκαν μακριά από την Ελλάδα. Η εξονυχιστική μελέτη του Κωνσταντίνου Χέλμη είναι ενδεικτική για τις δυνατότητες τεκμηρίωσης της δραστηριότητάς τους στο εξωτερικό. Και η θεατρική ιστορία θα τους θυμάται, όπως η ιστορία των τεχνών τον El Greco και η ιστορία της μουσικής τον Νικόλαο Λεονταρίτη, εκείνη τη στιγμή που πρέπει και στο σημείο που αρμόζει.