

μίας. Τα λαϊκά θεάματα είναι πάντα πιστός καθρέφτης του κοινωνικού γίνεσθαι μιας εποχής και της σκέψης του κοινού ανθρώπου μπροστά στα γεγονότα της Ιστορίας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ATHINA CHADZIS

Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt [Οι εξπρεσιονιστές χορευτές μάσκας Lavinia Schulz και Walter Holdt], Frankfurt/M. etc. Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998 (Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft, Deutsches Tanzarchiv Köln, Bd. 1), σ. 176, 43 εικ., ISBN 3-631-33057-X.

Στο Πανεπιστήμιο της Κολωνίας ιδρύθηκε μια έδρα «χορολογίας» (dance science) και εκδίδεται μια σειρά για μελέτες και ντοκουμέντα της επιστήμης του χορού, της οποίας ο πρώτος τόμος παρουσιάζεται εδώ κι έχει συγγραφέα την Ελληνίδα Αθηνά Χατζή, που παρουσιάζει ένα τελειώς καινούργιο κεφάλαιο του θεατρικού Εξπρεσιονισμού, αρχικά ως πτυχιακή εργασία το 1994, και τώρα σε πιο εκτεταμένη εκδοχή σε μορφή μονογραφίας. Η εργασία στηρίζεται σε μια ανακάλυψη, που έγινε το 1988 σε αποθήκη του Μουσείου Τέχνης και Βιοτεχνίας του Αμβούργου (Museum für Kunst und Gewerbe), όπου σε τρία μεγάλα κιβώτια βρέθηκαν ολόσωμες «μάσκες», κοστούμια, σκίτσα και χορογραφικές καταγραφές των δυο χορευτών. Οι «μάσκες» αυτές καλύπτουν όλο το σώμα, αποτελούνται από δύο ή τρία κομμάτια, χαρακτηρίζονται από εντυπωσιακό και φανταστικό πλούτο χρωμάτων και μορφών και κινούνται υφολογικά κάπου ανάμεσα στον κυβισμό και σε μια γκροτέσκα φαντασμαγορία. Αποτελούνται συνήθως από βαριά, δύσχηστα και φτηνά υλικά που έχουν συρραφεί: ο χρωματισμός τους ακόμα σήμερα είναι έντονος. Το εύρημα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε μια έκθεση που έγινε στο Αμβούργο το 1989 και αφορούσε το σκηνικό χορό στην πόλη του Αμβούργου από το 1900. Οι περιέργες ολόσωμες αυτές μάσκες, καθώς και κάποια χειρόγραφα και επιστολές που φυλάσσονται στο αρχείο του Μουσείου, αποτέλεσαν τη βάση της μονογραφίας αυτής. Η Lavinia Schulz (1896-1924) που ήταν και η κυρίαρχη μορφή των δυο χορευτών ήρθε στο Βερολίνο σε επαφή με τον εξπρεσιονιστικό κύκλο του *Sturm* (του περιοδικού *Θύελλα*, που υπήρχε από το 1910 ως το 1932), που οργάνωνε τακτικά καλλιτεχνικές βραδιές και το 1917 αποφάσισε (συγκεκριμένα ο Lothar Schreyer, ο Rudolf Blümner και ο Herwarth Walden, ο ιδρυτής του περιοδικού) να ιδρύσει και ένα πειραματικό θέατρο, τη «Sturmbühne». Μετά από τον πόλεμο η σκηνή αυτή μεταφέρθηκε από τον Lothar Schreyer στο Αμβούργο, όπου είχε το όνομα «Kampfbühne» (Μαχόμενη Σκηνή). Εκεί η Lavinia Schulz γνώρισε και τον νεότερο Walter Holdt, με τον οποίο συνδέθηκε και παντρεύτηκε. Μαζί εργάζονταν μέσα σ' ένα κλίμα απίθανης φτώχειας και στέρησης, στις ολόσωμες μάσκες και σε εξπρεσιονιστικούς χορούς, πράγμα που τεκμηριώνεται από σκίτσα και χορογραφικές καταγραφές. Σπάνια εμφανίζονταν δημόσια, αλλά αυτό είναι και ένα θέμα πηγών, γιατί από τις παραιστάσεις της «Μαχόμενης Σκηνής» αποκλείονταν συνήθως οι εκπρόσωποι του Τύπου, κι έτσι υπάρχουν πολύ λίγες σχετικές αναφορές. Στις 18 Ιουνίου 1924, η Lavinia, που μόλις είχε γίνει μητέρα, αυτοκτονεί με τον σύζυγό της, ενώ αφήνει το μωρό τους που ήταν ενός

έτους να ζει. Το 1925 γίνεται στο Αμβούργο μια έκθεση εις μνήμην της, από την οποία προέρχεται η συλλογή από «μάσκες» που σώζονται και η οποία φανερώνει πως η εκτίμηση των συγχρόνων τους πρέπει να ήταν ήδη μεγάλη.

Η μονογραφία περιγράφει αρχικά τη δύσκολη κατάσταση των πηγών (σσ. 13 εξ.) και καθορίζει ύστερα τους στόχους της εργασίας αναλύοντας τη μέθοδο (σσ. 15 εξ.). Το δεύτερο κεφάλαιο, μετά την εισαγωγή, αφιερώνεται σε μια λεπτομερειακή αναστήλωση της βιογραφίας των δύο χορευτών (σσ. 19 εξ.), περιγράφει τα χρόνια της συμβίωσης του ζεύγους έως την αυτοκτονία τους (σσ. 24 εξ.), αναλύει τις καλλιτεχνικές αρχές της συνεργασίας τους και τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζαν, ανιχνεύει τη μικρή δημόσια απήχηση που είχαν οι εμφανίσεις τους, επίσης αναλύει τις συνθήκες που οδήγησαν στον πρόωρο θάνατό τους και τις θεωρίες που υπάρχουν για το τι τελικά οδήγησε το νεαρό ζεύγος στην αυτοχειρία. Το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζει τον καλλιτεχνικό κύκλο γύρω από τη «Sturmabühne» στο Βερολίνο και την «Kampf Bühne» στο Αμβούργο. Αυτό είναι ένα κλασικό κεφάλαιο θεατρικής ιστορίας του Εξπρεσιονισμού: πρώτα αναλύεται το σκηνοθετικό έργο του Lothar Schreyer (σσ. 41 εξ.), που βασιζόταν σε βασικές κινήσεις του σώματος που εκφράζουν εσωτερικές κινήσεις, ψυχικές και πνευματικές· αναλύεται η «συν-αισθητική» αντίληψη των χρωματισμένων αρμονιών του Kandinsky και η εφαρμογή τους στη σκηνή από τους Schlemmer και Schreyer (σσ. 47 εξ.), όπου μάσκες και μαριονέτες έπαιζαν καθοριστικό ρόλο, αποφεύγονταν οι επαγγελματίες ηθοποιοί και απαγορεύονταν οι θεατρικοί κριτικοί. Οι παραστάσεις είχαν πολύχρονες προετοιμασίες και παρουσιάζονταν σαν μυστήρια, κοσμικοί καθρέφτες της ενότητας της ζωής που θα οδηγήσει στην πνευματική ενότητα της νέας γενιάς των ανθρώπων. Άλλοι καλλιτέχνες του κύκλου, όπως ο Schwitters και ο Schikowski, εισήγαγαν μηχανιστικά στοιχεία στη σκηνική δράση. Ένα ειδικό κεφάλαιο παρουσιάζει τις αντιδράσεις του Τύπου στις παραστάσεις αυτές (σσ. 53 εξ.).

Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι εμφανίσεις του ζεύγους στη «Μαχόμενη Σκηνή» του Αμβούργου (σσ. 56 εξ.). Κατά το χειμώνα 1919/20 το ζεύγος αποκλείστηκε από τις παραστάσεις και άρχισε δική του δράση. Η «Μαχόμενη Σκηνή» υπήρχε ακόμα έως το 1921 και σταμάτησε ύστερα, γιατί ο Lothar Schreyer βρήκε θέση στο Bauhaus στη Βαϊμάρη. Η κριτική του ζεύγους στις παραστάσεις έγκειται στο γεγονός πως έδιναν ακόμα κάποια σημασία και βαρύτητα στο λεκτικό επίπεδο, και πως υπήρχε ακόμα δράση και υπόθεση. Στις δικές τους συνθέσεις ο λόγος εκλείπει τελείως· πρόκειται για παντομοιοειδείς κινήσεις ολόσωμων μεταμφιέσεων, που πλησιάζουν περισσότερο τον εκφραστικό χορό, αλλά με έντονο το μηχανιστικό στοιχείο και τον πρωτογονισμό.

Ένα τέταρτο κεφάλαιο περιγράφει την καλλιτεχνική ζωή στο Αμβούργο στις αρχές του 20ού αιώνα (σσ. 69 εξ.). Η «Μαχόμενη Σκηνή» δεν βρισκόταν σ' ένα καλλιτεχνικό κενό και το ζεύγος Schulz/Holdt συμμετείχε στη ζωή αυτή μετά τον πόλεμο και διατηρούσε πολλές σχέσεις με διάφορους καλλιτεχνικούς κύκλους. Το πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζει τη σκηνική τεχνική των παραστάσεων του ζεύγους και τη σκηνογραφία του (σσ. 83 εξ.): πρώτα αναλύεται η θεματική των δικών του χορογραφιών ή διασκευών άλλων (οι μάσκες αυτές είναι φανταστικές ή και αλληγορικές, όπως η «Τεχνική» και δεν βασιζονται σε φυσιολογικές κινήσεις αλλά επινοημένες), ύστερα η σκηνογραφία, οι μάσκες και η σκηνή, όπως περιγράφονται στις λίγες κριτικές και αναφορές που υπάρχουν. Το έκτο κεφάλαιο περιγράφει τις σωζόμενες στα κατάλοιπα μάσκες (σσ. 97 εξ.). Αυτό είναι και το πιο βασικό κεφάλαιο του βιβλίου. Πρόκειται για χορούς solo ή το πολύ με δύο χορευτές, εξεζητημένες και αφαιρετικές ολόσωμες μάσκες από διάφορα διαθέσιμα υλικά, με μια κινησιολογία γκροτέσκα, αφύσικη και σύμφωνη με το θέμα. Κατά την εξπρεσιονιστική θεωρία, η απεικόνιση πρέπει να δώσει την

ουσία ενός πράγματος και αυτό μεταφέρεται στη χορευτική κινησιολογία. Τις περισσότερες φορές ο χορευτής με καλυμμένο το σώμα από τη γκροτέσκα μάσκα και με κινήσεις μη φυσιολογικές, δεν θυμίζει καν άνθρωπο. Τις σωζόμενες μάσκες συμπληρώνουν σκίτσα και χορογραφικές καταγραφές.

Στο έβδομο κεφάλαιο τοποθετείται το έργο των Schulz και Holdt σε μια διεθνή σύγκριση (σσ. 143 εξ.). Πολύ κοντά στην αντίληψή τους βρίσκονται οι μάσκες από το μπαλέτο *Parade* του Pablo Picasso στο Παρίσι το 1917, στο οποίο συνεργάστηκαν επίσης ο Jean Cocteau και ο Eric Satie. Λόγω του πολέμου δεν ήταν δυνατό το ζεύγος από το Αμβούργο να έχει γνωρίσει τις παρόμοιες επιδιώξεις των Ballets Russes στο Παρίσι, που θα εκβάλουν μετά τον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο στις «Ballets Suedois», που θα έχουν ακόμα πιο πρωτοποριακές μεθόδους του εκφραστικού χορού, οι οποίες συνδέονται πλέον με την Mary Wigman και τον μοντέρνο εκφραστικό χορό της Γερμανίας, ενώ ως προς τη σκηνογραφία επηρεάζονται από το παρισινό κίνημα του Dada. Οι μάσκες του Πικάσο ήταν δύσχωρητες για τους χορευτές· ο ίδιος, λόγω του ότι δεν ήταν χορευτής, δεν μπόρεσε να συνδυάσει την έμπνευσή του και με τη απαιτούμενη από τον χορευτή κινησιολογία. Οι Schulz/Holdt βρήκαν πιο πρακτικές και εφαρμόσιμες λύσεις.

Η μονογραφία τελειώνει με μια σύνοψη (σσ. 147 εξ.), με την καταγραφή των καταλοίπων (153 εξ.), με μια χρονολογία της βιογραφίας και των δημοσίων εμφανίσεων (σσ. 159 εξ.), με τη βιβλιογραφία (σσ. 163 εξ.), με έναν κατάλογο των απεικονίσεων (σσ. 171 εξ.) και ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 175 εξ.). Το οπτικό υλικό πείθει για την υψηλή πρωτοτυπία και εκφραστικότητα των ολόσωμων μασκών, ενώ για την κινησιολογία τους ο αναγνώστης πρέπει να βασίζεται στη φαντασία του. Με τη μονογραφία αυτή ανασύρεται ένα ολόκληρο κεφάλαιο της ιστορίας του θεάτρου και του χορού από τη λήθη, το οποίο αποδεικνύει πως η κλασική *avant-garde* εξελίσσεται σε διάφορες χώρες καμιά φορά και ανεξάρτητα, αλλά με παρόμοια και συγκρίσιμα αισθητικά αποτελέσματα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

J. L. STYAN

Drama. Guide to the Study of Plays, New York, Baltimore, Boston, Bern, Frankfurt/M., Berlin, Brussels, Vienna, Canterbury, Peter Lang 2003, σ. vii + 140, 19 χειρόγραφα σκίτσα και διαγράμματα, ταμπέλες, ISBN 0-8204-4489-8.

Ο συγγραφέας αυτής της πολύ γοητευτικής και απλής εισαγωγής στο δράμα εν σχέσει με τη σκηνική του πραγματοποίηση, J. L. Styan, είναι γνωστός στους θεωρητικούς του θεάτρου (*The Elements of Drama*, Cambridge 1960, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge 1975, *Modern Drama in Theory and Practice*, 3 vols., Cambridge 1981, 1. *Realism and Naturalism*, 2. *Symbolism, Surrealism and the Absurd*, 3. *Expressionism and Epic Theatre*, καθώς και άλλα όπως *The State of Drama Study* κτλ.), καθώς και για τις μονογραφίες του για την ιστορία του θεάτρου, κυρίως εκείνη του αγγλικού θεάτρου (*The Dark Comedy*, Cambridge 1962, *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge 1967, *Restoration Comedy in Performance*, Cambridge 1986, *The English Stage*, Cambridge 1996). Η σύντομη αυτή εισαγωγή είναι έργο ωριμότητας