



Μαρτυρίες, αυτοβιογραφικές σελίδες, αθησαύριστο υλικό, σύγχρονα κείμενα, παραστασιογραφία και πολλές φωτογραφίες αναβιώνουν την «εποχή Κουν» στο θέατρο

Κάρολος Κουν «Για να γίνουν θαύματα πρέπει να πιστεύουμε σε θαύματα»

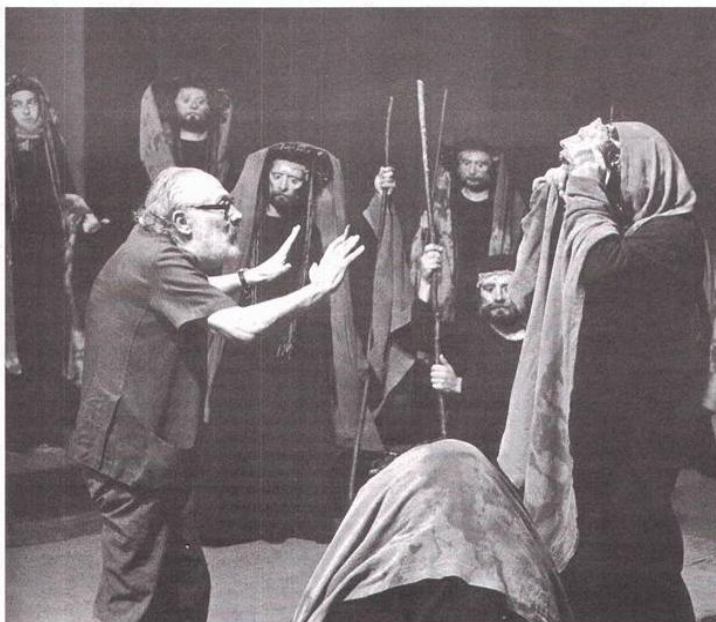


Κάρολος Κουν
Επιμέλεια Διού Καγκελλάρη
Εκδόση του Μορφωτικού
Ιδρύματος Εθνικής
Τραπέζης, σελ. 323

ΤΗΣ ΛΟΥΙΖΑΣ ΑΡΚΟΥΜΑΝΕΑ

Τον Οκτώβριο του 1942 μια ανήλικη αγριόπαπα άνοιξε δυναμικά τα φτερά της και διέσχισε τον γκριζοκατοχικό ουρανό της Αθήνας. Αφετηρία της το θέατρο *Αλίκη* της πλατείας Καρύτω. Προορισμός της το άγνωστο. Το ταξίδι της επρόκειτο να αποδειχθεί μακρύ και περιπετειώδες: δεν θα επηρέαζε απλάς την πνευματική και κοινωνική ζωή της Ελλάδας, θα την άλλαζε για πάντα.

Η απόφαση του Καρόλου Κουν να ανεβάσει το συγκεκριμένο έργο του Ιβήν σίγουρα δεν ήταν τυχαία. Αποτελούσε ιδανική επιλογή για την εναρκτήρια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, της νεοεμφανιζόμενης ομάδας που είχε μόλις ιδρυθεί, το καλοκαίρι του 1942. Έργα όπως «Η αγριόπαπα» του νορβηγού συγγραφέα, που εξερευνησαν την ψυχολογική αλήθεια των πρώων, τα ψέματα και τις αυταπάτες πάνω στις οποίες οικοδομούν τις ζωές τους, επρόκειτο να συνθέσουν τη ραχοκοκαλιά του Θεάτρου Τέχνης στα πρώτα κρίσιμα χρόνια της πορείας του. «Σε αυτούς κυρίως βρήκαμε τους εαυτούς μας» έλεγε αργότερα ο Κουν για τον Ιβήν και τον Τσέχοφ, τους δύο συγγραφείς που αποθέωσε μέσα από την προσήλωση,



Ο Κουν στις πρόβες της «Ορέστειας». Ο ίδιος αντιμετωπίζει το αρχαίο δράμα όχι ως κάτι νεκρό, μνημειακό, αλλά ως κάτι παλλόμενο, σημερινό, που μας αφορά

τον θαυμασμό και την επίμονη σκηνοθετική ματιά του.

Η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης έγινε «με πολύ φωτιά μέσα, χωρίς ενίσχυση από πωθενά, αλλά με τη θερμή υποστήριξη λίγων εκλεκτών φίλων, χωρίς μεγαλύτερες εξαγγελίες αλλά με πάθος και φανατική προσήλωση στον ιερό σκοπό» γράφει ο Δημήτρης Σπάθης σε ένα από τα πολύ ενδιαφέροντα κείμενα που περιλαμβάνει ο νέος τόμος του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ). «Και είναι φαινομενικά παράδοξο πως ένα παρόμοιο εγχείρημα μπόρεσε να πραγματοποιηθεί μέσα στις συνθήκες της γένης κατοχής, της πείνας, των στερήσεων και τόσες

άλλες αντιξοότητες» συνεχίζει ο ερευνητής.

Αν φαινόταν παράδοξο στους Αθηναίους που έσπευσαν να γεμίσουν τη μικρή αίθουσα του θεάτρου Αλίκη για να παρακολουθήσουν την «Αγριόπαπα», σε εμάς σήμερα, περίπου 70 χρόνια αργότερα, φαντάζει περισσότερο σαν μια από εκείνες τις ημέρες όπου το σύμπαν συνωμότησε για να αποκτήσουμε έναν μύθο. Γιατί αυτό ακριβώς είναι πλέον στην εθνική συνείδηση ο Κουν: ένας μύθος που έλαμψε με όλη του τη δύναμη τον περασμένο αιώνα, η ισχύς και η αξία του όμως ουδέποτε εξαχνιλήθηκαν. Το αποδεικνύει άλλωστε αυτό το νέο λεύκωμα του ΜΙΕΤ σε επιμέλεια Διού Καγκελλάρη, το οποίο συγκεντρώνει μαρτυρίες, αυτοβιογραφικές σελίδες, αθησαύρι-

στο υλικό, σύγχρονες μελέτες, πλήρη παραστασιογραφία και, φυσικά, πλούσιο φωτογραφικό υλικό σε μια πολυτελή έκδοση.

Η ανώτερη ιδέα

«Λέμε αποστολή και ούτε σκιαζόμαστε τη λέξη, μήτε μας ενοχλεί η ιδέα, γιατί μονάχα με απόλυτη πίστη, με απόλυτη θυσία του εαυτού μας σε μια ανώτερη ιδέα μπορούμε ν' αποκτήσουμε τη δύναμη, την οντότητα και να φέρουμε στην επιφάνεια τον ψυχικό πλούτο που βρίσκεται θαμμένος μέσα μας για την πραγματοποίησή της. Πρέπει να πιστεύουμε σε θαύματα για να γίνουν θαύματα». Αν τα λόγια αυτά – από τη διάλεξη-μανφέστο που έδωσε ο Κουν στους φίλους του Θεάτρου Τέχνης τον Αύγουστο του '43 – θυμίζουν κήρυγμα



Από αριστερά, Μίμης Κουγιومیτζης, Άγγελος Αντωνόπουλος και Κάρολος Κουν στην «Ανδρόρρα» του Μιάζ Φρις, που ανέβηκε από το Θέατρο Τέχνης το 1963

Χωρίς στόμφο και σοβαροφάνεια

Ενα από τα μεγαλύτερα κεφάλαια στην ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου έγραψε η σχέση του Κουν με το αρχαίο δράμα. «Για μένα είναι πως ανέβασα καλά τον Αριστοφάνη και τον Αισχύλο, πως η παράσταση των "Ορνίθων" και των "Περσών" ήταν οριακά γεγονότα στη νεότερη ιστορία της ερμηνείας του αρχαίου δράματος» ανέφερε ο ίδιος. «Αυτή η αναγνώριση μου αρκεί».

Για τον Κουν το αρχαίο δράμα αποτελούσε πεδίο διαρκούς αναζήτησης και σύγκρουσης: δεν το αντιμετωπίζε ως κάτι νεκρό, μνημειακό, αλλά ως κάτι παλλόμενο, σημερινό, που μας αφορά. Γι' αυτό και απεχθάνονταν τον στόμφο, τη σοβα-

ροφάνεια, την αρχαιοπρέπεια που συνόδευαν τα περισσότερα ανεβασματα της εποχής του. Οσο για τον Αριστοφάνη, τον προσέγγισε με διάθεση ερωτική, παιχνιδιάρικη, αντι-αστική: «Ανατρέχοντας στο χωριό, στο αγροτικό περιβάλλον, σε τελετουργίες και φαλλικά σύμβολα, αλλά και στην κουλτούρα ορισμένων αστικών στρωμάτων και περιβωριακών ομάδων, συνδέσει τον Αριστοφάνη με χειροπιαστές πραγματικότητες. Του προσέδωσε ένα γήινο υπόστρωμα. Του εασφάλισε μια ζωτική ρωμάλια αφετηρία, μακριά από άψυχες συνταγές και ακαδημαϊκά καλούπια» γράφει η Ελένη Βαροπούλου.



ΤΟ ΒΗΜΑ
ΚΥΡΙΑΚΗ 16 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 2011

ΛΕΥΚΩΜΑ

ΒΗΜΑ βιβλία 417

“Το Τέχνης ήταν ένα «θέατρο συνόλου», όπου όλοι, από τον σκηνοθέτη ως τον τεχνικό και από τον πρωταγωνιστή ως τον κομπάρσο, θεωρούνταν ισότιμοι και αμείβονταν σχεδόν ίσα”

θηρσοκελικού ηγέτη, η εντύπωση δεν απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Γιατί ο ίδιος πίστευε στην Τέχνη σαν να ήταν θρησκεία.

Ζητούσε ολοκληρωτική αφοσίωση από τους «ακολουθούς» του, όπως ολοκληρωτικά αφοσιωμένος ήταν και ο ίδιος. Εβθε υπήλκυος στόχους, μια πορεία καλλιτεχνική χωρίς συμβιβασμούς, μακριά από βενετισμούς και μαρκίζες, μακριά από κάθε επιχειρηματική λογική που επικρατούσε τότε στην αγορά και ενάντια στο κυρίαρχο αστικό μοντέλο θεάτρου. Γι' αυτό άλλωστε το Θέατρο Τέχνης υιοθέτησε εξ αρχής ως «θέατρο συνόλου», όπου όλοι οι «εργάτες» του, από τον σκηνοθέτη ως τον τεχνικό και από τον πρωταγωνιστή ως τον κομπάρσο, θεωρούνταν ισότιμοι και αμείβονταν σχεδόν ίσα.

Εξίσου σημαντικό ρόλο σε αυτή τη φιλοσοφία έπαιξε και η Σχολή που ιδρύθηκε παράλληλα και τροφοδοτούσε ασταμάτητα με έμπισχο υλικό τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης. Συγκοινωνούντα δοχεία ήταν η σχολή και η σκηνή, με δάσκαλο και Σκηνοθέτη έναν. Μια κοινότητα καλλιτεχνών με κοινές αρχές και κοινή γλώσσα – όπως τις συναντούσαμε ως τότε μονάχα σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, όχι όμως και στην Ελλάδα. Πυξίδα τους εκείνα τα πρώτα χρόνια ήταν ο Στανισλάφσκι, συνιδρυτής, πθιοποιός και σκηνοθέτης του περίφημου Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Τα εγχειρίδια που είχε γράψει με θέμα την τέχνη της υποκριτικής – με έμφαση στη μέθοδο του ψυχολογικού ρεαλισμού – ήταν και τα μοναδικά θεωρητικά εφόδια που χρησιμοποιούσαν οι πθιοποιοί του Κουν κατά το πρώτο μεγάλο διάστημα.

Επιδίωξη τους η μελέτη και η ανάλυση της εξωτερικής πραγματικότητας με υποκειμενικούς όρους. Όπως τόνισε ο Δάσκαλος στη διάλεξη του '43, «σκοπός της τέχνης μας δεν είναι το αντικείμενο αλλά το νόημα που του δίνουμε μείς». Έτσι, με το κείμενο στο χέρι οι πθιοποιοί προσέρχονταν στις πρόβες, οι οποίες διεξάγονταν «μέσα σε κλίμα πυρετού, κατεπείγοντος», όπως γράφει η Μάγια Λυμπεροπούλου, και ήταν πάντοτε «μεστές, πυκνές, χωρίς ανάσα».

Ο Κουν, φιγούρα ηγετική, εξαιρετικά αυστηρή, απαιτούσε απόλυτο



Η Μελίνα Μερκούρη και ο Γιάννης Φέρτης στο «Λυκόπουλι της νύχτας» του Τενεσί Γουίλιαμς, στην περίφημη παράσταση του Θεάτρου Τέχνης το 1960

Τι έκανε προτού γίνει ο Κουν

- Κορυφαίος σκηνοθέτης και παιδαγωγός του θεάτρου, ο Κάρολος Κουν ταύτισε το όνομά του με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης και την εδραίωση της νεωτερικότητας στη νεοελληνική σκηνή.
- Κοσμοπολίτης, με γερμανοπωλωνοεβραϊκές ρίζες, γεννήθηκε το 1908 στην Προύσα και μεγάλωσε στην Κωνσταντινούπολη σε αστικό περιβάλλον με κατ'οίκον διδασκάλους.
- Το 1928 παρακολουθεί μαθήματα αισθητικής στη Σορβόνη. Τον επόμενο χρόνο εγκαθίσταται στην Αθήνα.
- Καθηγητής αγγλικών στο Κολλέγιο Αθηνών, δραστηριοποιείται στο ερασιτεχνικό θέατρο των κα-

θηγητών της αγγλοαμερικανικής παοικίας και το 1930 υπογράφει την πρώτη σκηνοθεσία του. Παράλληλα, μετά την καθοριστική συνάντησή του με τον Κόντογλου, ιδρύει μαζί με τον Γιάννη Τσαορύχη (ο οποίος έμελλε να αποδειχθεί από τους ζωτικότερους συνεργάτες του) και τον Διονύσιο Δεβάρη τη Λαϊκή Σκηνή (1934-1936) με ηθιοποιο παιδιά του λαού που «βιοπαλαίουν», ένα πρωτοποριακό σχήμα που επιχειρούσε να εκφράσει το μοντέρνο μέσα από την ελληνική ταυτότητα.
- Υστερα από σύντομη θητεία ως σκηνοθέτης στους θιάσους της Κατερίνας Ανδρέαδη και της Μαρίκας Κοτοπούλη ιδρύει το 1942 το Θέατρο Τέχνης.

δόσιο αλλά ταυτόχρονα παρέμενε ανοιχτός σε κάθε ενδεχόμενο – δεν ερχόταν με προελημμένες αποφάσεις. «Μέσα στην ένταση της πρόβας δημιουργούσε την ατμόσφαιρα, σχημάτιζε τα πρόσωπα. Αυτοσχεδιάζοντας. Εν τω γίγνεσθαι...» θυμάται χαρακτηριστικά η Ρένα Πιττακή. Η μέθοδος του ήταν υπαινικτική, μαυευστική δεν «είδειχνε» τους ρόλους απαιτώντας την αντιγραφή. «Ανάλογα με το ρεπερτόριο άλλαζαν οι κατευθύνσεις. Στα έργα ατμόσφαιρας οι επειμβάσεις του αφορούσαν συνήθως μια λεπτομέρεια στο βήμα, στο βλέμμα, στον τρόπο με τον οποίο κάθεται, στρέφεται τον ώμο σου. “Δεν βλέπω το σκοτάδι στην κίνηση σου...”, “Δεν ακούω τη φωνή του στα μαλλιά σου...” “Έλεγες” προσθέτει η Πιττακή.

Εργασιο

Στις δοκιμές ο Κουν απαιτούσε να είναι παρόντες όλοι οι πθιοποιοί: όχι μόνο αυτοί που είχαν αναλάβει ενδεχομένως μικρούς ρόλους, αλλά και εκείνοι που δεν συμμετείχαν καν στην παράσταση. «Πώς αλλιώς να γινόταν άλλωστε, όταν τα περισσότερα έργα τότε μετά δυσκολίας τα καταβαίναμε και η πρώτη μας επαφή στην ανάγνωση αποτελούσε κάποτε ισχυρότατο σοκ;» σημειώνει η Λυμπεροπούλου. Πόσο τρομακτικό να πίνεις για πρώτη φορά στα χέρια σου Ιονέσκο, Πίντερ, Μπέκετ ή Μπρεχτ! Και να πρέπει να «πιάσεις» τους καινούργιους κώδικες, να ερμηνύσεις τις σιωπές, να κατανοήσεις την «αποστασιοποίηση», να ξεχάσεις τον όποιο ρεαλισμό, ακόμη και τον ψυχολογικό.

Σε αυτές τις προκλήσεις έσπευσε να ανταποκριθεί το Θέατρο Τέχνης από τη δεκαετία του '60 και μετά. «Έκει γύρω στο 1963-64 αρχίζει μια δεύτερη υποκριτική περίοδος, όπου “μουσικά” οι παραστάσεις αντί να λικνίζονται πια στον ρυθμό του μπλουζ αρχίζουν να δονούνται, να “ροκάρον” σε πιο beat ρυθμούς... Απρόσμενα στακάρη άρθρωση, συγκολλημένη συμπεριφορά. Ο συνδιασμός έργων και συγγραφέων, όπως Ιονέσκο, Αραμπάλ ή Μπέκετ και Πίντερ, μαζί με την εμπειρία του αρχαιου δράματος οδηγούν τον Κουν σε μια άρνηση της συναισθηματικής έκφρασης (έγραψε μάλιστα να την αποκαλεί συναισθηματολογία) και σε μια απόρριψη της όποιας ψυχολογικής αντίδρασης» παρατηρεί η Λυμπεροπούλου.

Σε αυτή τη μεγάλη στροφή – την απογαλάκτιση από τον Στανισλάφσκι και την εξερεύνηση ολόταλα νέων ρευμάτων – καθοριστικό ρόλο έπαιξε και το Υπόγειο, το οποίο έμελλε, από το 1954 και μετά, να γίνει σήμα κατατεθέν του Θεάτρου Τέχνης. «Μετά από περιπλανήσεις σε διάφορα θεατρικά κτίσματα, με βασικότερο το θέατρο Αλίκη (Μουσούρη), θα επιλέξει συνειδητά τον αντισυμβατικό του χώρο, στην εγκαταλελειμμένη αποθήκη της οδού Σταδίου κάτω από τον κινηματογράφο Ορφέα [...] Η αμεσότητα της σχέσης πθιοποιών και θεατών, από τις βασικές συνιστώσες του θεατρικού “πιστεύα” του Κουν, βρισκει εδώ τον ιδανικό χώρο της» σημειώνει η Δανά Καγκελλάρη.



Ο Κάρολος Κουν (αριστερά) με τον Ευγένιο Ιονέσκο, έναν από τους πρωτοποριακούς συγγραφείς τους οποίους ο Δάσκαλος εισήγαγε στο ελληνικό θέατρο