

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΗΝ ΟΠΕΡΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ—ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ—ΧΟΡΟΣ

Η σκηνοθεσία στην Όπερα είναι κάτι έντελως αλλοιωτικό από τη σκηνοθεσία στο θέατρο της πρόζας, έπειδή, καθώς ή όπερα είναι ένα μουσικό είδος, εκείνο που πρέπει να «ζωντανέψη», να γίνει τρόπον τινά «όρατό» πάνω απ' όλα, είναι ή Μουσική και επομένως ό σκηνοθέτης από τό μουσικό μέρος πρέπει ν' άρχισή κι' όχι (όπως νομίζουν δυστυχώς μερικοί στόν τόπο μας) από τό κείμενο. Άλλά ός δούμε, από έντελώς πρακτική άποψη, πώς γίνεται ή προεργασία — ή μάλλον πώς θάπρεπε νά γίνεται — για τό άνέβασμα ενός μελοδραματικού έργου.

Δύο είναι τά προσώπα που πρέπει νά συνεργασθοῦν πολύ στενά για νά μποῦν οι «βράσεις»: Ό μάεστρος και ό σκηνοθέτης. Αὐτοί οι δυό θά διαλέξουν τό έργο, αὐτοί οι δυό θά κάνουν τή διανομή τών ρόλων, θά επιφέρουν ίσως μερικές αλλαγές στό κείμενο τής μεταφράσεως, που έκ συμφώνου κρίνουν άναγκαίες, καθώς και μερικές συντομίες για ν' αποφύγουν άνώφελα «μάκρη» και δραματικές άδυναμίες. Άν ό σκηνοθέτης δέν έξέρι μουσική και περιορίζεται στό καθαρά

θεατρικό μέρος, στό κείμενο, είναι φυσικά άδύνατο νά συνεννοηθῆ μέ τόν μάεστρο. Και πώς θά συνεννοηθῆ μέ τόν μάεστρο στό ζήτημα του «στόλ» που πρέπει νά δοθῆ στό όλο στήσιμο του έργου, άν ό σκηνοθέτης δέν έξέρι Μουσική; Και είναι κυρίως ή μουσική που καθορίζει τό «στόλ» του έργου και όχι τό κείμενο.

Μετά τίς πρώτες αὐτές συνεννοήσεις, άρχίζει ή κυρία εργασία. Ό μάεστρος άρχίζει τή μελέτη μέ τά κόρα και τούς σολίστες, ενώ ό σκηνοθέτης συνεργάζεται μέ τόν σκηνογράφο για νά καθορίσουν τά σκηνακά πλαίσια, τά πλαστικά στοιχεία τών σκηνογραφιών, τό στόλ για τά κουστούμια. Κι' έδώ, ό «μουσικός-σκηνοθέτης» θάχη τόν πρώτο λόγο στό σχεδιάγραμμα κάθε ξεχωριστής σκηνής, γιατί τό σχεδιάγραμμα αὐτό διαμορφώνει τό πλαίσιο όπου ό σκηνοθέτης θά κινήση τόν κόσμο του — σολίστες και κόρα. Άν ό σκηνογράφος είναι πραγματικός καλλιτέχνης θά νοιώση επίσης πως από τή μουσική και σύμφωνα μέ τή μουσική θά έμπνευσθῆ για σχήματα και χρώματα. Ό άέχαστος Πάνος Άραβαντινός που σκηνογραφίες του χρησιμοποιοῦν άκόμα

σήμερα σε πολλές Γερμανικές "Όπερες και πού μακέτες του φολκλόραντι σαν κάτι το ιερό στα θεατρικά μουσεία της Γερμανίας και της Αυστρίας. Ήπειτα από μια άρχική συνεργασία με τόν σκηνοθέτη, δέν άρχιζε τά ντεκόρ και τά κουστούμια, παρά άφου παρακολούθησε επί ώρες τίς πρόβες, άκουγε, έβλεπε, έμμενταν από τή μουσική του έργου και τήν κίνησι τών ήθοποιών. Σε άχνάρια του Άρσβαντινού βαδίζει σήμερα Ένας νέος Έλληνας σκηνογράφος στη Γερμανία, ο Γιάννης Λόγγος. Άλλά ός Ξαναγυρισουμε στη σκηνοθεσία.

Στή δική μας Έθνική Λυρική Σκηνή θάχετε προσέξει ποιά, πολύ συχνά, σε διάφορα έργα, χωρίζουν τή σκηνή κλιμακωτά, τήν «φρώνουν» τότε πίσω, τότε στα πλάγια. Αυτή κλιμακώσις τής σκηνής είναι ένως σχετικά νεώτερος κανόνας στην όπερα κι' όφείλεται σε καθαρά τεχνικούς λόγους — στην τοποθέτησι του κόρου έτσι ώστε να μπορούν οι τραγουδιστές να βλέπουν τό μαστόρ. Έκτός όμως άπ' αυτό, αυτή ή κλιμακώσις επιτρέπει μία πού ποικίλλη και πού ζωντανή κίνησι τής μάζας του κόρου και προσφέρει μεγαλύτερες δυνατότητες κινήσεως τόσο σε όριζόντια όσο και σε κάθετη κατεύθυνσι. Σίγουρα, αν ή παράστασις μιάς όπερας δέν έχει θεατρική ζωντανία, αν δέν προσφέρει κι δέν γίνεται αληθινό «θέατρο», ή όπερα γενικά, ως θεατικό είδος, είναι καταδικασμένη να πεθάνη. Αυτό τό ζέρουν καλά σ' όλα τά θέατρα Μελοδράμας του κόσμου και γι' αυτό παντού προσπαθούν να ζωντανέψουν και να «αναεώσουν» τή σκηνική δράσι τής κάθε όπερας, πράμα πού δίνει στην εργασία του σκηνοθέτη μία τεράστια σημασία. Σίγουρα, ή άκίνησις και ή μονοτονία του κόρου, τοποθετημένου άπλά, στη σειρά, στο επίπεδο δάπεδο τής σκηνής — όπως γίνονταν πριν από μερικά χρόνια ακόμα — ή μη συμμετοχή του κόρου στη δράσι, είναι σήμερα κάτι τό απαράδεκτο. Άλλά και τό αντίθετο, ο αυθαίρετος χωρισμός του κόρου σε ομάδες κάθε στιγμή, μόνο και μόνο γιά να δημιουργηθή «κίνησις» είναι κάτι τό βλακικό άνόητο. Είδαμε στην δική μας όπερα μιά φορά, μιά παράστασι τής «Κάρμεν» όπου, στην πρώτη πράξι, οι καπεργάτισσες, μοιρασμένες σε παράλογες ομάδες, πηγαυοέρονταν, άνεβοκατέβαιναν κάθονταν, άνασκηκόνονταν, γέμιζαν έτσι τή σκηνή, πού ή πρωταγωνίστρια, ή Κάρμεν, χανόταν ανάμεσα τους. Και ενώ εξαλιζόμυτε κυριολεκτικά άπ' αυτήν τήν παράλογη κίνησι, έσπεκτόμασε συνάμα και τή άγωνία του μαστόρου με τόν διαχωρισμό τών φωνών, με τή «διάσπασι» του φωνητικού συνόλου. Ήταν φανερό πώς ο σκηνοθέτης δέν ήξερε μουσική. Μόνο εκεί όπου ή μουσική έκφορις άπαιτεί κίνησι και ή δραματική έντασι ξεσπάσει σε όρμητική κίνησι, επιτρέπεται να χρησιμοποιηή ο σκηνοθέτης τίς σκηνικές δυνατότητες του κλιμακωτού διαγράμματος. Ύπάρχει βασική διαφορά ανάμεσα στον σκηνοθέτη τής πρόζας κι' εκείνον τής όπερας. Ό σκηνοθέτης τής πρόζας μπορεί να μαζέψη πυκνά ανθρώπους στη σκηνή και να μη δώση μεγάλη σημασία στην κίνησι· ο σκηνοθέτης όμως τής όπερας όφειλε ν' άφήση χώρο ελεύθερο γιά τίς σκηνές τών σόλων ή τών ντουέτων, να δώση χώρο στον τραγουδιστή πού χρειάζεται πολύ πιό «πλατειές κι' έκφραστικές χειρονομίες. Και ν'

άφήση χώρο και γιά τήν ένδεχόμενη εμφάνισι του μπαλέτου, γίνοντας πάντα ύπ' όψει ότι, όποια και όση κίνησι έντασι, πρέπει πάντα όλοι οι τραγουδιστές — σολιστες και κόρα — να βρίσκονται άντιμέτωπα στο κοινό. Γι' αυτό, άλωστε ή σκηνή τής όπερας άπαιτεί όχι μόνο μεγαλύτερο βάθος, άλλα και μεγαλύτερο, κυρίως, πλάτος, από κείνη του θεάτρου τής πρόζας. Είναι ζήτημα όχι μόνο θεατρικό. Είναι ζήτημα ήχητικό, μουσικό.

Δυό άδελφές τέχνες προσφέρουν στον σκηνοθέτη τής όπερας, μιά πολύτιμη βοήθεια: Η Άρχιτεκτονική και ο χορός. Οι νόμοι τής Άρχιτεκτονικής δέν ίσχύουν μονάχα γιά τήν έξωτερική διαμόρφωσι τής σκηνής, άλλα και γιά τήν «έσωτερική σκηνοθεσία» γιά τή διαμόρφωσι κάθε ξεχωριστής σκηνής, ενός συνόλου, ή ενός σόλο, καθώς και γιά τή σύνθεσι τους. Άπ' τό χορό παίρνουμε τή χειρονομία, τό βάσιμα του τραγουδιστή, τή στάσι του τήν κίνησι του κόρου. Πάνω στους ρυθμούς και στην έκφορις τής Μουσικής κινείται ο τραγουδιστής στη σκηνή. Η στερεότυπη, κακή, άνέκφραστη χειρονομία του τραγουδιστή, πού ίσως να όφείλεται σε καθαρά φυσιολογικές άντιδρασεις (άναπνοή κ. ά.) πρέπει να πάρη μιά καλλιτεχνική φόρμα. Άρχιτεκτονική γραμμή είναι ή βάσις. Ό χορός από τήν άλλη μεριά, μάς δίνει τή πλαστική στάσι του σώματος, τήν έντασι ή τή χαλάρωσι του, έτσι πού ή έκφορις τής Μουσικής να «προεκτείνεται» άρμονικά έλαστικά. Άπό τό χορό επίσης μάθαίνει ο τραγουδιστής τόσο σημαντικά και ούσιαστικά, οι παύσεις στη Μουσική έκφέρονται με τή στάσι του κορμιού και πόσο πιό πολύ έκφορις δίνουν οι συγκρατημένες χειρονομίες από τήν άσκεψη πολικηνισία. Κι' αυτό πού ίσχυει γιά τόν κάθε σολίστα, πρέπει να τόχη στο νοϋ του ο σκηνοθέτης γιά τίς μαζικές, σκηνές: Ήρεμία και άκίνησις εκεί πού τό άπαιτεί ή δραματική έκφορις τής μουσικής.

Έργο του σκηνοθέτη τής όπερας περισσότερο παρά του μαστόρου, είναι και ή καθαρή και ουστή άρθρωσι, ή πλαστική, ή άνάλυψη άπαγγελία του κείμενου διεμένου με τή μουσική. Η μουσική φράσις δέν πρέπει να κόβεται από τό κείμενο, άλλα ούτε και τό κείμενο να κόβη τή μουσική φράσι.

Πόσα λοιπόν δέν πρέπει να ζέρη ο σκηνοθέτης τής όπερας! Άνακεφαλαιώνω τί του είναι άπαραίτητο: Σοβαρές μουσικές σπουδές με σοβαρή επίσης πρακτική έξάσκηση (πάνω και τραγούδι και μέσ' το τραγούδι συγκαταλέγεται και ή όρθρωσις). Πλατεία γνώσι τής μουσικής φιλολογίας, Μουσικοϊστορικές μελέτες, Μελέτη τής Ιστορίας τής Άρχιτεκτονικής και τής Ζωγραφικής. Μελέτη τής Ιστορίας του χορού. Ταλέντο. Αυτό, ενώ πρέπει να ύπάρχη, έπειδή χωρίς αυτό δέν πετυχαίνει κανείς τίποτα, τό γράφω τελευταία. Ταλέντο χωρίς μελέτη, σπουδή, έργασία, δέν πετυχαίνει έπίσης τίποτα. Κάποτε μάλιστα, λιγώτερο ταλέντο μπορεί να πέτυχη περισσότερο χωρίς σ' όλα τ' άλλα έφόδια.

Έπειτα άπ' όλα, αυτό, πού μάλιστα ή έκτασις ενός άρθρου δέν μού επιτρέπει ν' αναλύσω λεπτομερέστερα, ός σκεφθώμε με πόσο έλαφρή καρδιά και άναμελιά, οι σκηνοθέτες του θεάτρου τής πρόζας άναλαμβάνουν να «πήσουν» και να «διδάξουν» μιά όπερα...