

6. Η Βιομηχανική ή Ζωική Μηχανική (1921-1926)

Μετά τη διάλυση του *Θεατρικού Οκτώβρη* και το κλείσιμο του *Θεάτρου της Ρωσικής Σοβιετικής Ομοσπονδιακής Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας ν.1*, ο Μέγερχολντ συνέχισε τη μάχη για τη σύνδεση κοινωνικής και θεατρικής επανάστασης, αυτή τη φορά όχι προσπαθώντας να οργανώσει όλες τις κρατικές σκηνές, αλλά εγκαθιδρύοντας το δικό του ιδανικό μοντέλο οργάνωσης του θεάτρου, με τον τρόπο που είχε δομήσει τα θέατρα στα οποία στεγαζόταν στο παρελθόν. Αυτό περιελάμβανε τρεις διακλαδώσεις: μια κεντρική σκηνή, μια πειραματική σκηνή που λειτουργούσε ως εργαστήριο και μια σχολή εκπαίδευσης στη δραματική τέχνη.⁷³ Για τον Μέγερχολντ η συνύπαρξη και η διαλεκτική σχέση των τριών αυτών επιπέδων ήταν απαραίτητες: οι πειραματισμοί και οι νέες τεχνικές που ανακαλύπτονταν στο εργαστήριο επηρέαζαν το ρεπερτόριο, την πρόσληψη του κοινού και τη διδασκαλία των νέων ηθοποιών και αντίστροφα.

Το φθινόπωρο του 1921, ο Μέγερχολντ έγινε διευθυντής του νεοϊδρυθέντος Κρατικού Θεατρικού Εργαστηρίου στη Μόσχα. Στο νέο αυτό εργαστήριο, που στεγαζόταν σε ένα πρώην σχολείο στη λεωφόρο Νοβίτσκι, ξεκίνησε τη θεατρική του έρευνα με ογδόντα περίπου μαθητές. Κάποιοι από αυτούς είχαν υπάρξει μαθητές του ήδη από το *Θέατρο της Ρωσικής Σοβιετικής Ομοσπονδιακής Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας ν.1*, κάποιοι άλλοι εισέρχονταν για πρώτη φορά σε αυτόν τον τρόπο δουλειάς. Πολλοί από αυτούς προέρχονταν από την εργατική τάξη και είχαν βρεθεί στην πρώτη γραμμή της μάχης. Σε κάθε περίπτωση, οι σπουδαστές εκπροσωπούσαν εξολοκλήρου μια γενιά που είχε σφυρηλατηθεί στη φλόγα της επανάστασης του Οκτώβρη και του εμφυλίου και αντιμετώπιζαν την εκπαίδευσή τους στο θέατρο με την ίδια ζέση και διάθεση: η τέχνη του ηθοποιού ήταν γι' αυτούς μια άλλη όψη της κοινωνικής και πολιτικής επανάστασης, μια νέα γλώσσα για να εκφράσουν την αγωνία τους, ένα νέο μέσο για τη διεκδίκηση της ζωής με νέους όρους.

73. Leach, *Revolutionary Theatre*, ό.π., σ. 97.

Σε αυτό το πλαίσιο εργασίας, ο Μέγερχολντ ήταν σε θέση να εξελίξει ένα νέο σύστημα για την εκπαίδευση του ηθοποιού, που παρουσίασε για πρώτη φορά δημόσια στις 12 Ιουνίου του 1922 στο ωδείο της Μόσχας, με το όνομα *Βιομηχανικά* – στα ελληνικά έχει αποδοθεί ως *Βιομηχανική*. Ο όρος Βιομηχανική προέρχεται από τις λέξεις «βίος» και «μηχανική» και αφορά στη μελέτη της δομής, της κίνησης, της ισορροπίας και της λειτουργίας ενός ζωντανού σώματος. Ωστόσο, ακριβώς επειδή αφορά την έρευνα πάνω στους μηχανισμούς των έμβιων όντων, στη λειτουργία της πρωτογενούς, ζωικής ύλης, στην κατάσταση δηλαδή που χαρακτηρίζει τα ενόργανα όντα όπως εκδηλώνεται στις επιμέρους λειτουργίες τους (με έμφαση στη βιολογική πλευρά της ζωής που εμπλέκει τα ένστικτα, τις παρορμήσεις, τη μνήμη, τα αντανakλαστικά, τα ερεθίσματα, τη φαντασία) στα ελληνικά είναι προτιμότερο να χρησιμοποιηθεί ως πρώτο συνθετικό η λέξη «ζωή» αντί «βίος» (η οποία σχετίζεται περισσότερο με τη λογική και συνειδητή επεξεργασία της πραγματικότητας από τον άνθρωπο, με τις έλλογες επιλογές που διαμορφώνουν συγκεκριμένες υλικές και κοινωνικές συνθήκες διαβίωσης) και να αποδοθεί ως «μέθοδος της Ζωικής Μηχανικής».⁷⁴

Ο Μέγερχολντ, επεκτείνοντας την έννοια αυτή στο θέατρο δημιούργησε ένα νέο σύστημα εκπαίδευσης του ηθοποιού αποτελούμενο από περίπου δώδεκα ψυχοσωματικές⁷⁵ ασκήσεις (οι οποίες με την πάροδο του χρόνου εξελίχθηκαν και αυξήθηκαν σε πάνω από είκοσι) με σκοπό τη μελέτη και κατανόηση των νόμων που διέπουν το βιολογικό σώμα και τη χρήση του με απόλυτο έλεγχο και συνείδηση: ο ηθοποιός της Ζωικής Μηχανικής ασκείται συστηματικά έτσι ώστε να γίνει κύριος του υλικού του. Οι ασκήσεις δεν έχουν να κάνουν με τη μετάδοση κάποιας σημασίας ή νοήματος, ή την αυτούσια, εξωτερική και άνευ περιεχομένου χρήση τους κατά τη διάρκεια δόμησης μιας παράστασης, αλλά με το άνοιγμα δυνατοτήτων του ίδιου του σώματος του ηθοποιού, τη μεταμόρφωσή του σε ένα σύμπαν διεγέρσεων και παρορμήσεων, σε ένα ενεργητικό δυναμικό ικανό να επιδράσει άμεσα και ανεμπόδιστα στο σώμα του θεατή. Όπως και οι τεχνικές του «στιλιζαρίσματος» και του «γκροτέσκο» πάνω στις οποίες ο Μέγερχολντ δούλεψε στο παρελθόν, οι ασκήσεις της Ζωικής Μηχανικής –που ήταν η

74. Η απόδοση του θεατρικού όρου *Βιομηχανική* ως Ζωική Μηχανική ανήκει στον Σάββα Στρούμπο. Βλέπε Σάββας Στρούμπος, «Καλλιτεχνική Δημιουργία και Επαναστατική Στράτευση στο Χρόνο του “Τώρα”», *Μαρξιστικά Τετράδια*, τ. 7, Καλοκαίρι 2018.

75. Αναφέρω τον όρο «ψυχοσωματικές» για να τονίσω τη φύση των ασκήσεων που, σε αντίθεση με την επικρατούσα αντίληψη που τη θέλει αυστηρά «φορμαλιστική» (δηλαδή ένα σύνολο εξωτερικών κινήσεων κενών περιεχομένου), ενεργοποιεί το σώμα ως σύνολο σάρκας και πνεύματος.

μετεξέλιξή τους– αποσκοπούσαν όχι στο διαχωρισμό μορφής-περιεχομένου, αλλά στη διαλεκτική-συγκρουσιακή τους σχέση, στην προετοιμασία και στο άνοιγμα των δυνατοτήτων του σώματος έτσι ώστε να αποκαλυφθεί ο εσωτερικός κόσμος, η μορφή της δομής. Κάθε μετακίνηση του ψυχολογικού κόσμου επηρεάζει τη μετακίνηση του φυσιολογικού μηχανισμού του σώματος του ηθοποιού και αντίστροφα.

Οι βασικότερες επιρροές του Μέγερχολντ για τη δημιουργία των ασκήσεων της Ζωικής Μηχανικής ήταν οι «καθαρές» μορφές θεατρικής τέχνης, δηλαδή το ανατολικό και αρχαίο ελληνικό θέατρο, η κομέντια ντελ άρτε, η ισπανική και ελισαβετιανή σκηνή, τα ακροβατικά και η παντομίμα, όπως επίσης η ευρυθμική του Νταλκρόζ, οι πολεμικές τέχνες και οι σύγχρονες του θεωρίες των Φρέντερικ Ουίνσλοου Τέιλορ και Ιβάν Παβλόφ.

Από τις καθαρές μορφές θεατρικής τέχνης, οι τεχνικές των οποίων και η μετέπειτα εξέλιξή τους απασχολούσε τον σκηνοθέτη ήδη από την αρχή της καριέρας του και αποτέλεσε βασικό άξονα στην εργαστηριακή του δουλειά, ο Μέγερχολντ αξιοποίησε τη μουσικότητα του λόγου, τον σωματικό ρυθμό, την κίνηση και τη χειρονομία, κόντρα στο επικρατές ρεύμα της λογοτεχνικότητας του θεάτρου και του ψυχολογισμού. Οι ποιότητες αυτών των μορφών δραματικής τέχνης δημιουργούν την ολοθυμική-οργανική παρουσία του ηθοποιού πάνω στη σκηνή (ολόκληρο το σώμα συμμετέχει ακόμα και στην παραμικρή κίνηση), ενώ παράλληλα, αποτελούν το υπέδαφος για την ανάπτυξη της πλαστικότητας και την εξόρυξη του μέγιστου των δυνατοτήτων του σώματος του ηθοποιού.

Το σύστημα του Νταλκρόζ αφορούσε τη μουσική έκφραση μέσω της κίνησης, δίνοντας όμως μεγάλη βαρύτητα στο ζήτημα του ρυθμού που, για τον Μέγερχολντ, ήταν ζωτικής σημασίας στην τέχνη του ηθοποιού. Ο ηθοποιός, όπως και κάθε τεχνίτης, είναι σημαντικό να έχει ρυθμό και να είναι εξοικειωμένος με τους νόμους της ισορροπίας. Παράλληλα, οι φυσικοί νόμοι των πολεμικών τεχνών είναι που κάνουν τον ηθοποιό «μαχητή»: βελτιώνουν τη δύναμη, την αντοχή, την ευκαμψία και την ετοιμότητά του, αναπτύσσουν την εκδήλωση της ψυχοσωματικής του παρουσίας ενώ ταυτόχρονα εξελίσσουν την αυτοσυνειδησία, την επίγνωση του εαυτού, χωρίς όμως να τον οδηγούν στην πλήρη αποστασιοποίηση από τη ροή της διαδικασίας.

Ο Τέιλορ, μηχανολόγος και θεμελιωτής του επιστημονικού μάνατζμεντ, μέσα από μια σειρά πειραμάτων, καθόρισε τις συγκεκριμένες προϋποθέσεις προκειμένου να επιτευχθεί η μέγιστη δυνατή παραγωγικότητα των εργαζομένων, όπως η μη άσκοπη δαπάνη και ο καταμερισμός της ανθρώπινης εργασίας. Ο Μέγερχολντ, μετατοπίζοντας και προεκτείνοντας τη

θεωρία αυτή στη δραματική τέχνη, χρησιμοποίησε τη σωματικότητα και τις κινήσεις ενός εργάτη, προκειμένου να αποδώσει την εικόνα του ηθοποιού του νέου θεάτρου που οραματιζόταν:

«Εάν παρατηρήσουμε έναν επιδέξιο εργάτη την ώρα της δουλειάς, μπορούμε να διαπιστώσουμε τα ακόλουθα στις κινήσεις του: 1) την απουσία περιπτώων, μη-παραγωγικών κινήσεων, 2) το ρυθμό, 3) τη σωστή τοποθέτηση του κέντρου βάρους του σώματος, 4) τη σταθερότητα. Οι κινήσεις που βασίζονται σε αυτές τις αρχές ξεχωρίζουν για τη χορευτική τους ποιότητα: ένας επιδέξιος εργάτης την ώρα που εργάζεται, πάντα μας θυμίζει έναν χορευτή. Με αυτήν την έννοια, η δουλειά συνορεύει με την τέχνη. Το θέαμα ενός ανθρώπου που δουλεύει προσφέρει ευχαρίστηση. Αυτό είναι ισοδύναμο με τη δουλειά του ηθοποιού του μέλλοντος.»⁷⁶

Με τη Ζωική Μηχανική, ο Μέγερχολντ προτάσσει τον τεϊλορισμό του θεάτρου: ο ηθοποιός πρέπει να μάθει να οργανώνει το υλικό του, να ελέγχει και να χρησιμοποιεί σωστά το σώμα και τα εκφραστικά του μέσα, έτσι ώστε να μπορεί ανά πάσα στιγμή να εκτελέσει τις απαιτούμενες κινήσεις με τη μέγιστη ακρίβεια και οικονομία κινήσεων και χρόνου. Με αυτόν τον τρόπο, θα είναι σε θέση να ολοκληρώσει μέσα σε μία ώρα όλα εκείνα που μέχρι εκείνη τη στιγμή απαιτούσαν τετραπλάσιο χρόνο. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημάνουμε μια εκ πρώτης όψεως αντίφαση που θέλει τον Μέγερχολντ, τον στρατευμένο στην εμπροσθοφυλακή της επαναστατικής εργατικής τάξης καλλιτέχνη, που έφερε επανάσταση στο θέατρο ανάλογη με εκείνη του Οκτώβρη, να χρησιμοποιεί τη θεωρία της επιστημονικής οργάνωσης της εργασίας. Μια θεωρία που για πολλούς υπήρξε ο ακρογωνιαίος λίθος της καπιταλιστικής και κεφαλαιοκρατικής αγριότητας, στα ακραία της όρια όπως τη βιώνουμε μέχρι σήμερα. Ωστόσο, θα πρέπει να αντιληφθούμε ότι όταν ο Μέγερχολντ μιλάει για την έννοια της δουλειάς και φέρνει ως παράδειγμα την εικόνα του εργάτη, δεν την εννοεί με τον τρόπο που γίνεται σήμερα αντιληπτή, με τους όρους δηλαδή του καπιταλιστικού συστήματος, αλλά ως μια ζωική διαδικασία πλήρως οργανική, ενιαία και συνεπή με τον τρόπο ζωής και δράσης του εργαζόμενου. Σε αντίθεση με την καπιταλιστική κοινωνία, όπου ο εργάτης είναι πλήρως αποστασιοποιημένος και αλλοτριωμένος από την εργασία του και στοχεύει σε ολοένα περισσότερες ώρες ξεκούρασης ως διέξοδο από την καταπίεση

76. Μέγερχολντ, «Η Ζωική Μηχανική». Βλέπε στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, *Βσέβολοντ Μέγερχολντ: Για το Θέατρο*, σ. 212.

που του ασκείται, στη σοσιαλιστική κοινωνία η εργασία αποτελεί αναπόσπαστο δημιουργικό κομμάτι της ζωής του, της προσωπικότητάς του και της σχέσης του με την κοινωνία. Γι' αυτό το λόγο, ο πθοποιός, όπως ο εργάτης, πρέπει να βρει νέες μεθόδους εξοικονόμησης κινήσεων και χειρισμού της ενέργειάς του, να αντιμετωπίσει την κόπωση και να ανοίξει έναν νέο ορίζοντα δυνατοτήτων. Μια τέτοια μέθοδος είναι η Ζωική Μηχανική.

Η τελευταία επιρροή του Μέγερχολντ βρίσκεται στο πρόσωπο του φυσιολόγου-ψυχολόγου Ιβάν Παβλόφ. Ο Παβλόφ, διάσημος για τα πειράματα⁷⁷ και τις θεωρίες του σχετικά με τον αντικειμενικό συμπεριφορισμό, υποστήριξε ότι η συμπεριφορά των ζώων (συμπεριλαμβανομένου και του ανθρώπου) εξαρτάται από το πώς λειτουργούν τα αντανακλαστικά τους στα εξωτερικά ερεθίσματα που λαμβάνουν: στην πραγματικότητα δεν δρούμε απλώς, αντι-δρούμε σε κάτι. Ο Παβλόφ υποστήριξε ότι η συμπεριφορά και η προσωπικότητά μας και κατά συνέπεια ολόκληρη η ύπαρξή μας, είναι ένα οικοδόμημα τέτοιων αλυσιδωτών αντιδράσεων στο εξωτερικό περιβάλλον. Αφού λοιπόν η συμπεριφορά είναι κατά βάση το συνονθύλευμα των εξωτερικών αντιδράσεων, ο πθοποιός, υποστήριξε ο Μέγερχολντ, θα πρέπει να βρίσκεται διαρκώς σε ετοιμότητα, να έχει οξυμένες τις αισθήσεις και τα αντανακλαστικά του έτσι ώστε να είναι σε θέση να αντιδράσει άμεσα σε οποιοδήποτε εξωτερικό ερέθισμα. Θα πρέπει να είναι ικανός να αποδώσει ψυχοσωματικά την όποια συνθήκη του έχει ανατεθεί εξωτερικά, οργανωμένα σε έναν ερμηνευτικό κύκλο που περιλαμβάνει την πρόθεση (μια εξωτερική ανάθεση από τον δραματουργό ή τον σκηνοθέτη), την υλοποίηση (το σύνολο των εκούσιων σωματικών ή φωνητικών αντανακλαστικών που δημιουργεί η πρόθεση) και την αντίδραση (η υλική σωματική-φωνητική εκδήλωση των παραπάνω αντανακλαστικών, καθώς γίνεται η προετοιμασία για τη λήψη μιας καινούργιας πρόθεσης και ούτω καθεξής).⁷⁸ Λέγοντας τα παραπάνω, με βάση τις θεωρίες του Παβλόφ, ο πθοποιός είναι σε θέση να ελέγξει και να χειριστεί συνειδητά τις αντιδρά-

77. Στο διάσημο πείραμα με το σκύλο, ο Παβλόφ έδειξε ότι η έκκριση σάλιου του ζώου ήταν άμεσα εξαρτώμενη από τη θέα της τροφής (εξωτερικό ερέθισμα). Όταν αυτή αντικαθίστατο από τον ήχο ενός κουδουνιού (ουδέτερο ερέθισμα) δεν μπορούσε να προκληθεί η έκκριση του σάλιου. Όταν όμως έγινε συνδυασμός των δύο παραπάνω ερεθισμάτων, ο ήχος του κουδουνιού ήταν ικανός από μόνος του να προκαλέσει την ίδια αντανακλαστική αντίδραση που προκαλούσε η θέα της τροφής. Με αυτόν τον τρόπο απέδειξε ότι όταν ένα εξωτερικό ερέθισμα συνδυαστεί κατ' εξακολούθηση με ένα ουδέτερο ερέθισμα, τότε μπορεί να δημιουργηθεί μία εξαρτημένη αντίδραση.

78. Μέγερχολντ, «Η Ζωική Μηχανική». Βλέπε στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, *Βσέβολοντ Μέγερχολντ: Για το Θέατρο*, σ. 213 κ.ε.

σεις που το ίδιο το σώμα γεννάει, όπως επίσης και τα συναισθήματα, τα οποία δεν υπόκεινται σε νοητικές διεργασίες του μυαλού αλλά αποτελούν αντανakλαστική αντίδραση σε εξωτερικά ερεθίσματα.

Η χρήση των όρων της επιστήμης και της μηχανικής για την έκφραση της θεατρικής τέχνης από τον Μέγερχολντ, στον τομέα της εικαστικής τέχνης βρήκε το ομόλογό της στο ρεύμα του κονστρουκτιβισμού. Ο σκηνοθέτης, κατά τη διάρκεια επίσκεψής του σε έκθεση κονστρουκτιβιστικής τέχνης στη Μόσχα γύρω στα τέλη του 1921, ήρθε σε επαφή με κατασκευές που δεν εξυπηρετούσαν κάποιο αναπαραστατικό ή διακοσμητικό σκοπό της κουλτούρας της καπιταλιστικής κοινωνίας, αλλά γίνονταν χρήσιμες για τον άνθρωπο και το κοινωνικό περιβάλλον του. Στον κονστρουκτιβισμό ο Μέγερχολντ βρήκε έναν ισχυρό σύμμαχο στον αγώνα του για το Νέο Θέατρο: για μια τέχνη-φορέα κοινωνικής αλλαγής. Τον Ιανουάριο του 1922 ξεκίνησε να βρίσκεται σε πυρετό προετοιμασιών για το έργο του Φέρναντ Κρόμελινκ *Ένας Μεγαλόψυχος Κερατάς*, σχεδόν αμέσως μετά τη μετάφρασή του από τον ποιητή Ιβάν Αξιόνοφ. Το έργο αυτό, το οποίο ήταν το πρώτο που θα απαρτιζόταν αποκλειστικά από μαθητές του εργαστηρίου του στο *Θέατρο του Ηθοποιού*, πραγματευόταν μια ιστορία ερωτικής ζήλειας, ένα είδος σύγχρονου Οθέλλο. Είναι γεγονός ότι μετά το *Θέατρο του Οκτώβρη* με το επαναστατικό ρεπερτόριο, η επιλογή του συγκεκριμένου έργου προκαλεί ερωτηματικά. Ωστόσο θα πρέπει να αντιληφθούμε ότι ήταν ένα έργο τολμηρό για την εποχή εκείνη, με καταβολές σε παλιότερες δραματικές παραδόσεις (ένα ιδιαίτερο μείγμα τραγωδίας, φάρσας και κομμένα ντελ άρτε), το οποίο ο Μέγερχολντ επέλεξε να ανεβάσει με τη μέθοδο της Ζωικής Μηχανικής και με όρους του κονστρουκτιβισμού, θέλοντας να αναδείξει την παράλογη λογική της ζήλειας – ένα είδος τραγικωμωδίας του παραλόγου. Για την κατασκευή του σκηνικού της επικείμενης παράστασης, ο σκηνοθέτης απευθύνθηκε στη Λιουμπόβ Πόποβα, στην οποία πρότεινε να γίνει μέρος του διδακτικού προσωπικού. Το αποτέλεσμα της συνεργασίας τους ήταν άκρως επαναστατικό για τα δεδομένα του θεάτρου: κανείς δεν είχε ξαναδεί στη θεατρική σκηνή κάτι παρόμοιο. Όλα τα βασικά χωρικά στοιχεία του έργου βρίσκονταν εκεί, σήμαναν τη θέση και τη λειτουργία τους, χωρίς όμως να υπόκεινται σε καμία συμβατική απεικόνιση. Η Πόποβα, πιστή στην ιδεολογία του κονστρουκτιβισμού που βρισκόταν μακριά από οποιοδήποτε είδος αναπαραστατικής διάθεσης, μεταμόρφωσε τη σκηνή σε έναν τεράστιο μηχανισμό που κινούνταν με τη φορά του ρολογιού και αντιστρόφως, σε συγκεκριμένα σημεία του έργου, συμμετέχοντας έτσι ρυθμικά στην παρτιτούρα της παράστασης. Αυτή η σκηνική εγκατάσταση που λειτουργούσε ως

ζωντανός οργανισμός, αποτελούσε το πεδίο δράσης των ηθοποιών, ντυμένων με εργατικές φόρμες, χωρίς κανενός είδους μακιγιάζ ή περούκα. Αντί για το συμβατικό σκηνικό ενός σπιτιού που παρουσιάζεται αναπαραστατικά με έπιπλα, δωμάτια και ρεαλιστικά αντικείμενα, η εγκατάσταση της Πόποβα διέθετε εξέδρες, διαδρόμους, ράμπες, σκάλες και ανεμόμυλους, καθένα από τα οποία σήμαινε ένα από τα παραπάνω, απελευθερώνοντας τη φαντασία του θεατή και ενισχύοντας την πρωτοκαθεδρία του σημαντικότερου μηχανισμού επί σκηνής: του σώματος του ηθοποιού.

Παρά την τεράστια επιτυχία που σημείωσε η παράσταση του *Μεγαλόψυχου Κερατά*, ο Μέγερχολντ στα μέσα του 1922 βρέθηκε για ακόμα μία φορά κοντά στον κίνδυνο να χάσει τη θεατρική του στέγη. Αυτό απειράπη χάρις στην παρέμβαση και τις βίαιες διαμαρτυρίες όχι μόνο των κοινοστρουκτιβιστών, αλλά και ολόκληρης της θεατρικής αριστεράς. Έτσι, ο Μέγερχολντ δεν έχασε το θέατρό του και μάλιστα σύντομα ανέλαβε και άλλες σημαντικές διοικητικές και καλλιτεχνικές θέσεις, μεταξύ των οποίων την καλλιτεχνική διεύθυνση του νεοϊδρυθέντος «Θεάτρου της Επανάστασης» και τη γενική εποπτεία του Κρατικού Ινστιτούτου Θεατρικής Τέχνης, που ουσιαστικά αποτελούνταν από το Κρατικό Ινστιτούτο Μουσικού Δράματος και εννέα αυτόνομα θεατρικά εργαστήρια. Σταδιακά, όπως θα μπορούσε να περιμένει κανείς, δίπλα στο Ινστιτούτο δημιουργήθηκε ανεπίσημα ένα εργαστήριο στο οποίο ο Μέγερχολντ συνέχιζε ελεύθερα αλλά με πολλές οικονομικές αντιξοότητες τους πειραματισμούς του.

Λίγο αργότερα ξεκίνησε την προετοιμασία του καινούργιου έργου που επρόκειτο να ανεβάσει, *Ο Θάνατος του Ταρέλκιν* του Αλεξάντρ Βασιλίεβιτς Σουχόβο Κομπίλιν. Ο Κομπίλιν έπειτα από δώδεκα χρόνια που δούλευε πάνω στο σχεδιάσμα του συγκεκριμένου έργου, το ολοκλήρωσε το 1869, την εποχή που η τσαρική Ρωσία ήταν έρμαιο της κρατικής ασυδοσίας και των ακραίων μεθόδων αστυνόμευσης. Πρόκειται για την ιστορία του Ταρέλκιν, ενός χρωμένου και απεγνωσμένου άνδρα που, για να γλιτώσει από τα χρέη του, σκηνοθετεί το θάνατό του και υιοθετεί την ταυτότητα του πρόσφατα εκλιπόντος γείτονά του. Ο Μέγερχολντ είχε έρθει σε επαφή με το έργο αυτό και σε προηγούμενα χρόνια, καθώς το 1917 επιχείρησε το ανέβασμα μιας διασκευής του έργου με τίτλο *Οι Ευτυχισμένες Μέρες του Ρασπλιούεφ*: μια σκοτεινή και γκροτέσκ εκδοχή του, στο πνεύμα του Ε.Τ.Α. Χόφμαν.⁷⁹ Με τον Ταρέλκιν, ο σκηνοθέτης ουσιαστικά συνεχίζει τη δου-

79. Alma H. Law, "The Death of Tarekin: A Constructivist Vision of Tsarist Russia." *RusLunatian History* 8, v. 1/2 (1981): σ. 146. Ανακτήθηκε στις 26 Ιουνίου, 2020. www.jstor.org/stable/24652393.

λειά και τους πειραματισμούς που έκανε στον *Μεγαλόψυχο Κερατά* όσον αφορά τη Ζωική Μηχανική αλλά και την εισαγωγή του κονστρουκτιβισμού στη σκηνογραφία και εν γένει στον οργανισμό της παράστασης. Με το έργο του Κρόμελινκ, ο Μέγερχολντ εγκαίνιασε τη χρήση της σκηνικής εγκατάστασης στο θέατρο με όρους του κονστρουκτιβισμού, η οποία υπερέβαινε την απλή σκηνογραφία: επρόκειτο για σκηνικά τα οποία δημιουργούνταν όχι για διακοσμητικούς ή αναπαραστατικούς σκοπούς, αλλά για την οργανική λειτουργία της παράστασης. Οι κονστρουκτιβιστικές σκηνικές εγκαταστάσεις ήταν ένας επιπλέον «ηθοποιός» που με την οριοθέτηση του χώρου και τη λειτουργικότητά τους καλούνταν να «παίξουν», να ενισχύσουν την κίνηση των ηθοποιών και να επιδράσουν δυναμικά στον οργανισμό της ίδιας της παράστασης.

Όπως στον *Μεγαλόψυχο Κερατά* είχε δουλέψει με την Πόποβα, ο Μέγερχολντ στη νέα του παράσταση θέλησε να συνεχίσει τη συνεργασία του με εκπροσώπους του κονστρουκτιβισμού. Αυτή τη φορά ήταν η σειρά της Βαρβάρα Στεπάνοβα να αναλάβει τη σκηνογραφία της παράστασης. Η Στεπάνοβα συμμετείχε στην Οκτωβριανή Επανάσταση, ενώ αργότερα υπήρξε ενεργό μέλος του Ναρκόμπρος και συντάκτης του Μανιφέστου του Κονστρουκτιβισμού μαζί με τον Βλαντιμίρ Τάτλιν και τον σύζυγό της, Αλεξάντερ Ροντσένκο. Ο *Θάνατος του Ταρέλκιν* ήταν το επαγγελματικό της ντεμπούτο. Η Στεπάνοβα, ακολουθώντας την ίδια καλλιτεχνική προσέγγιση με την προκάτοχό της, Πόποβα, κατασκεύασε ένα σκηνικό-μηχανή με μια τεράστια κρεατομηχανή στο κέντρο του που λειτουργούσε και ως κλουβί-φυλακή, ενώ τα κοστούμια των ηθοποιών, φτιαγμένα από γκριζοκίτρινο карабόπανο με μπλε μπαλώματα και ρίγες, παρέπεμπαν σε εκείνα των κατάδικων. Βασικός στόχος της Στεπάνοβα ήταν τα κοστούμια να εξυπηρετούν και παράλληλα να τονίζουν την παραμικρή κίνηση του σώματος του κάθε ηθοποιού: η λειτουργικότητα ήταν που γεννούσε τις πολλαπλές οδούς της αισθητικής έκφρασης και όχι το αντίθετο.

Παρότι δεν σημείωσε την επιτυχία του *Μεγαλόψυχου Κερατά*, Ο *Θάνατος του Ταρέλκιν* θεωρείται μέχρι σήμερα ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα του εκκεντρισμού που ήκμασε στη Ρωσία το 1920. Ο εκκεντρισμός, η ακραία και φαντασμαγορική εκδήλωση του κονστρουκτιβισμού στο θέατρο που άνθισε στη Ρωσία στις αρχές του 1920, αφορούσε τη χρήση τεχνικών του τσίρκου, της παντομίμας, του μιούζικ χολ και άλλων θεατρικών εκφράσεων που έβαζαν σε πρώτο πλάνο τη σωματικότητα και την οργανική παρουσία του ίδιου του ηθοποιού. Ο Μέγερχολντ, στη δημιουργία αυτής της παράστασης ακολουθώντας γνώριμα αλλά ταυτόχρονα ανοίκεια

μονοπάτια, έσπασε ένα φαντασμαγορικό παιχνίδι μεταξύ παράδοσης και πρωτοπορίας, ανεβάζοντας τον *Ταρέλκιν* σαν το *Πλανόδιο Θέατρο* του εκκεντρισμού. Αξιοποίησε και εξέλιξε την έρευνά του πάνω στις τεχνικές της κομάντια και άλλων καθαρών μορφών θεατρικής τέχνης, χρησιμοποιώντας τις βασικές αρχές του αισθητικού αυτού ρεύματος:

- «1. Προς τον ηθοποιό: Ξέχνα τα συναισθήματα και γιόρτασε τη μηχανή, ξέχνα το πάθος και κατέφυγε στο αστείο. Η τεχνολογία είναι τσίρκο, η ψυχολογία είναι από την ανάποδη!
2. Προς τον σκηνοθέτη: Αυτοσχεδίασε μέχρι εκεί που δεν πάει, ξεπέρασε κάθε μέτρο στις καινοτομίες, υπερασπίσου το ρυθμό!
3. Προς τον δραματουργό: Φτιάξε μια συνέχεια από φάρσες!
4. Προς τον καλλιτέχνη: Η σκηνογραφία πρέπει να εκτοξευθεί!»⁸⁰

Ο *Θάνατος του Ταρέλκιν* έκανε πρεμιέρα στις 24 Νοεμβρίου του 1922. Η παράσταση, παρότι δεν είχε την επιτυχία που είχαν προγενέστερες παραστάσεις του Μέγερχολντ, θεωρήθηκε πρωτοποριακή και έκανε μεγάλη αίσθηση. Μάλιστα ο Αϊζενστάιν, μαθητής στο πειραματικό εργαστήρι του Μέγερχολντ, είχε την ευκαιρία να δουλέψει ως βοηθός σκηνοθέτη στη συγκεκριμένη παράσταση: μια εμπειρία που αποδείχτηκε πολύτιμη από κάθε άποψη καθώς, όπως θα εξετάσουμε πιο αναλυτικά παρακάτω, άφησε ανεξίτηλο το αποτύπωμά της στη μετέπειτα πορεία και καριέρα του. Ο Ταρέλκιν συνέχισε να παίζει για όλη τη θεατρική σεζόν, μέχρι το 1923, όταν ανέβηκε το αμέσως επόμενο έργο του σκηνοθέτη, *Γη σε Αναβρασμό* του Σεργκέι Τρετιακόβ, με την Πόποβα να αναλαμβάνει εκ νέου τα καλλιτεχνικά της καθήκοντα.

Τα επόμενα χρόνια ο Μέγερχολντ εξακολούθησε να χρησιμοποιεί και να εξελίσσει τις ασκήσεις της Ζωικής Μηχανικής στην εκπαίδευση των ηθοποιών, ενώ παράλληλα χρησιμοποίησε τα κονστρουκτιβιστικά μέσα στα ακραία τους όρια (σκηνικά χωρίς κανένα περιττό αντικείμενο που να εξυπηρετεί διακοσμητικούς σκοπούς, ρούχα καθημερινής χρήσης για κοστούμια, χωρίς απολύτως κανένα μακιγιάζ). Επιπλέον, επέστρεψε στο ρεπερτόριο έργων με ισχυρό πολιτικό χαρακτήρα, θυμίζοντας το πνεύμα του *Μυστήριο Μπουφ*, όπως η *Λίμνη Λίουλ* του Αλεξέι Φαϊκο (1923), το *Δάσος* του Οστρόφσκι (1924), *Μπούμπους, ο Δάσκαλος* του Φαϊκο (1925) και *Η*

80. Georgy Kozintsov, Georgy Kryzhitsky, Leonid Trauberg, and Sergei Yutkevich. "Eccentrism." *The Drama Review: TDR* 19, τ. 4 (1975): σ. 95. Ανακτήθηκε στις 26 Ιουνίου, 2020. doi:10.2307/1145023.

Κωμωδία του Αυτόχειρα του Νικολάι Έρντμαν (1925). Το τελευταίο, χαρακτηρίστηκε από τον ίδιο τον Μέγερχολντ ως η πρώτη πραγματική σοβιετική κωμωδία, ενώ η παράσταση έκανε τόσο μεγάλη εντύπωση, ώστε ο ίδιος ο Στανισλάφσκι παρακολουθώντας την τελευταία πράξη, αναφώνησε: «Ο Μέγερχολντ κατάφερε να υλοποιήσει αυτό που ονειρεύτηκα».⁸¹ Είναι γεγονός ότι ο Μέγερχολντ είχε φτάσει σε ένα σημείο της καλλιτεχνικής του πορείας, που κατόρθωσε να εκτρέψει το, στραμμένο στη θύελλα του μέλλοντος, βλέμμα των πρωτοποριών, στο ζωτικό χρόνο του «τώρα», εκπληρώνοντας την προτροπή του συντρόφου και συναγωνιστή του, Λέων Τρότσκι:

«Δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία: το θέατρο του μέλλοντος θα ξεπηδήσει από τους τέσσερις τοίχους και θα ενσωματωθεί στη ζωή των μαζών, υπακούοντας απολύτως στο ρυθμό της Ζωικής Μηχανικής. Τελικά αυτό είναι ο “Φουτουρισμός”: η μουσική ενός πολύ μακρινού μέλλοντος. Αλλά ανάμεσα στο παρελθόν που τρέφει το θέατρο και στο πολύ μακρινό μέλλον, υπάρχει το παρόν μέσα στο οποίο ζούμε. Μεταξύ του “Παρελθοντισμού” και του “Φουτουρισμού”, καλό θα ήταν να δώσουμε στον “Παροντισμό” μια ευκαιρία να σταθεί πίσω από τα φώτα της ράμπας. Ας το εμπιστευθούμε! Μια καλή σοβιετική κωμωδία θα αφυπνίσει το θέατρο για τα χρόνια που έρχονται και ίσως τότε να αποκτήσουμε τραγωδία, την υψηλότερη μορφή λογοτεχνίας.»⁸²

81. Pavel Markov, στο Braun, *Meyerhold on Theatre*, ό.π., σ. 196.

82. Leon Trotsky, «Revolutionary and Socialist Art», *Literature and Revolution*, μτφ. Rose Strunsky, Chicago, Illinois: Haymarket Books, 2005, σ. 9-10. Μετάφραση της γράφουσας.