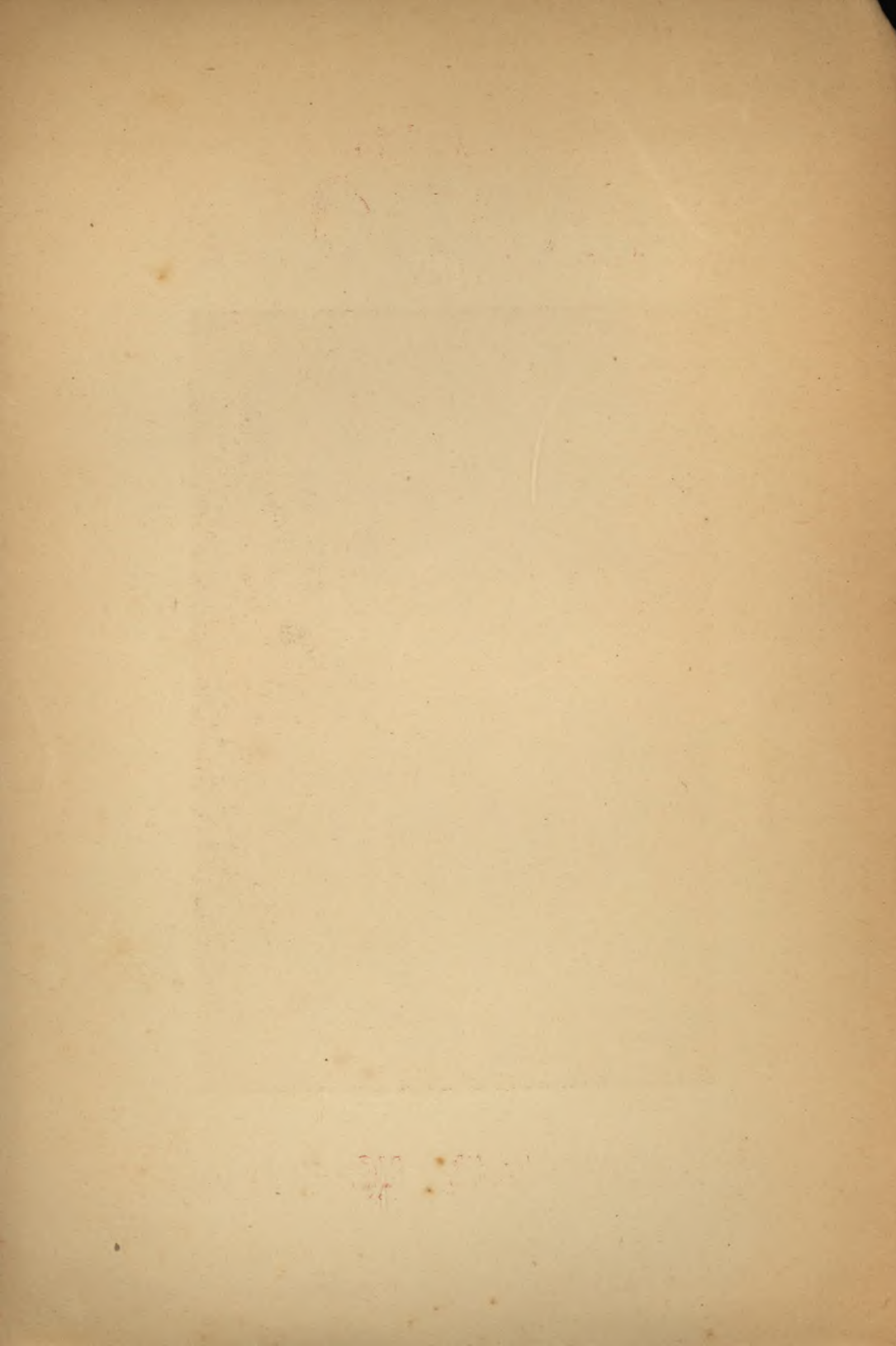


20

# ΓΚΑΛΙΝΑ ΟΥΛΑΝΟΒΑ



Η ΣΧΟΛΗ ΜΙΑΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑΣ









J. Yarrowa

ΓΚΑΛΙΝΑ ΟΥΛΑΝΟΒΑ

Η ΣΧΟΛΗ  
ΜΙΑΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑΣ

“ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟ,,

ΑΘΗΝΑ

1956





**Ο**XI, δὲν ἤθελα νὰ γίνω χορεύτρια. Ἄν καὶ ἡ πρώτη θεατρικὴ παράσταση πὺν παρακολούθησα ἐντυπώθηκε ζωηρὰ στὴ μνήμη μου, δὲν ἔνωσα διόλου αὐτὸν τὸν ἀκατανίκητο πόθο νὰ μπῶ μέσα στὸν «μαγεμένο κόσμο τῆς σκηνῆς» πὺν ἀνέβασε στὰ σανίδια τῆς σκηνῆς τόσους ἠθοποιούς.

Τὸ πρῶτο θέαμα πὺν παρακολούθησα στὴ ζωὴ μου ἦταν φυσικὰ ἓνα μπαλέτο. Ὁ πατέρας μου, σκηνοθέτης μπαλέτου στὸ θέατρο Μαρία τοῦ Πέτερσμπουργκ, μὲ πῆρε νὰ δῶ τὴν «Ὠραία πὺν κοιμᾶται στὸ δάσος». Ὅλα θὰ πῆγαιναν μιὰ χαρὰ, ἄν τὴ στιγμὴ πὺν ἐφανίστηκε ἡ νεράιδα τῶν Πισχαλιῶν, δὲν ἀντηχοῦσε στὴν αἴθουσα τὸ ξεφωνητό μου :

«Ἡ μαμά μου, αὐτὴ εἶναι ἡ μαμά μου !».

Αὐτὸ ἦταν σκάνδαλο, μ' ὄλο πὺν μοῦ ἦταν ἀδύνατο νὰ καταλάβω γιατί ξαφνιάστηκαν ὅλοι στὸ θεωρεῖο τῶν καλλιτεχνῶν.

Στὸ κάτω - κάτω, αὐτὴ ἦταν ἡ ἀλήθεια : στὸ ρόλο τῆς νεράιδας χόρευε ἡ μαμά μου, κι' ἦταν τόσο ὠραία, τόσο ὁμορφοντυμένη, οἱ κινήσεις της ἦταν τόσο χαριτωμένες, πὺν ὁ ἀθῶος μου ἐνθουσιασμός ἦταν ἀπόλυτα δι-

καιολογημένος : ήθελα νά κάνω σ' όλους γνωστό, ότι αὐτή ή νεραϊδένια μάγισσα δέν ήταν μιὰ ὀποιαδήποτε, δέν ήταν ἄλλη, ἀλλά ή μαμά μου !

Ἐτσι τὸ θέατρο μου ἀποκαλύφθηκε μ' αὐτή τήν εἰκόνα, τήν πιὸ ἀγαπητὴ καὶ τήν πιὸ κοντινὴ, τόσο ζωντανή καὶ τόσο γλυκειά, πού καὶ τώρα ἀκόμα, ὅταν θυμάμαι τήν «Ὠραία πού κοιμάται στὸ δάσος» ξαναβλέπω ἀμέσως αὐτή πού ήταν ή πρώτη μου νεραϊδα τῶν Πασχαλιῶν καὶ ὕστερα μόνο τὶς ἄλλες καλλιτέχνιδες, ὅπως καὶ τὸν ἑαυτὸ μου στὴ σκηνή, σ' αὐτὸ τὸ μπαλλέτο ή σὲ ἄλλα,

Ἀλλὰ πρὶν φτάσω αὐτοῦ, χρειάστηκε νά ζήσω πολλὰ χρόνια σπουδῶν καὶ καλλιτεχνικῆς νιότης. Ἡ Ἱστορία θέλησε νά γίνει στὴν ἀρχὴ αὐτῆς τῆς πορείας, ή πιὸ μεγάλη ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς ἀναστατώσεις. Ἀναμνήσεις συγκεχυμένες ἀλλὰ ἄσβηστες ξεπηδοῦν στὴ μνήμη μου : ή ἔρευνα ποῦ γινε στὰ σπῖτι μας τὸ καλοκαίρι τοῦ 1917, ὕστερα, πορφύρα στὸν ἄνεμο, οἱ σημαῖες τῆς Ἐπανάστασης καὶ οἱ πρῶτες ντουφεκιές της, πρόδρομοι τῆς λευτεριᾶς πού γεννιόταν.

Ἡ Ἐπανάσταση φώτιζε μὲ ἓνα καινούργιο φῶς τοὺς σκοποὺς καὶ τὴν ἀποστολὴ τῆς Τέχνης καὶ λάχαινε σὲ μᾶς τοὺς καλλιτέχνες, ή τιμὴ νά προσφέρουμε τὴν ταπεινὴ μας συμβολὴ στὸ σχηματισμὸ τοῦ σοβιετικοῦ θεάτρου, τοῦ μπαλλέτου τῆς σοβιετικῆς ἐποχῆς. Ὡστόσο, δέν ἔφτασα παρὰ πιὸ ἀργὰ στὴν κατανόηση αὐτῆς τῆς ψηλῆς ἀποστολῆς τοῦ σοβιετικοῦ καλλιτέχνη καὶ τῆς εὐθύνης του ἀπέναντι στὸ λαό, γιατί στὴν αὐγὴ αὐτῆς τῆς καινούργιας μέρας πού ἀνέτελλε γιὰ τὴν Πατρίδα μας, ἤμουν μόλις ἑφτά χρόνων, σὲ ἡλικία πού δέν μπορεῖ νά γίνει λόγος γιὰ συνειδητοποίηση τῶν ἱστορικῶν γεγονότων, οὔτε καὶ τῆς ἴδιας μου τῆς κλίσης.

Τὸ ὅτι δέν εἶχα συνείδηση τῆς μοίρας μου ήταν ἴσως



ἡ αἰτία γιὰ τὰ «πικρὰ καὶ τρομαγμένα δάκρυα» πού ἔχυσα ὅταν μὲ «ἐμπιστεύτηκαν σὲ μιὰ ξένη οἰκογένεια» στὴ Σχολὴ Χορογραφίας τοῦ Πετρογκράντ. Ἦταν μιὰ ἐνέργεια ἀπόλυτα ἀναγκαῖα κι' ὄχι μόνο ἐπειδὴ ἔπρεπε νὰ σπουδάσω κάπου. Σ' αὐτὰ τὰ δύσκολα χρόνια, οἱ γονεῖς μου ζαλίζονταν στὴ δουλειά : ἔξω ἀπὸ τὶς σχεδὸν καθημερινὲς παραστάσεις, ἔπρεπε νὰ παίξουν τρεῖς φορὲς τὸ βράδυ, πρὶν ἀπὸ τὶς κινηματογραφικὲς παραστάσεις. Πράγματι, τότε, γιὰ νὰ πλησιάσουν τὴν τέχνη στὸ λαό, οἱ καλύτεροι καλλιτέχνες ἔδιναν δωρεὰν παραστάσεις στοὺς κινηματογράφους. Θυμᾶμαι πὼς, στὸ τέλος αὐτῶν τῶν παραστάσεων, ὁ πατέρας μου μὲ πήγαινε στὴν ἀγκαλιά του, ἐνῶ τρεμούλιαζα ἀπὸ τὸ κρῦο καὶ λαχταροῦσα γιὰ ὕπνο, μέσα στὶς χιονοθύελλες, ἀπὸ τοὺς δρόμους τῆς παγωμένης πολιτείας. Οἱ γονεῖς μου ἦταν ἀναγκασμένοι νὰ μὲ παίρνουν μαζί τους, γιὰτὶ δὲν ὑπῆρχε κανένας στὸ σπίτι νὰ μὲ προσέχει.

Θυμᾶμαι τὴ μητέρα μου ξυλιασμένη νὰ βγάξει μὲ τὰ παγωμένα της δάχτυλα τὶς τσόχινες μπότες της γιὰ νὰ δέσει τὶς ροζ κορδέλλες τῶν σωσονιῶν της γιὰ τὸ χορό. Τὴν ξαναβλέπω σὲ μιὰ μικρὴ κρύα γωνιά τῶν παρασκηνίων, πίσω ἀπὸ τὴν ὀθόνη, νὰ ντύνεται τὴ φούστα μὲ τὶς μπαλλένες πού σπίθιζαν, πρὶν ἐμφανιστεῖ χαμογελαστὴ πάνω στὴ σκηνή. Ἔβλεπα τί κόπο τῆς στοίχιζε, ἔβλεπα πόσο ὄλ' αὐτὰ τὴν ἐξαντλοῦσαν καὶ γι' αὐτὸ ἴσως ὅταν μοῦῆλεγαν : «Θὰ μάθεις νὰ χορεύεις σὰν τὴ μαμά σου» ἀπαντοῦσα κατηγορηματικά : «Ὁχι, δὲ θέλω».

Αὐτὸ δὲν μείωσε τὴν ἀνάγκη νὰ μῶ ἐσωτερικὴ στὴ Σχολὴ Μπαλλέτου : δὲν ὑπῆρχε ἄλλη λύση.

Στὸ πρῶτο ὅμως μάθημα, ῥίχτηκα στὴ μαμά μου πού ἦταν καθηγήτριά μας, καὶ ζήτησα μὲ ἐπιμονὴ νὰ γυρῶ σπῆτι. Αὐτὴ ἡ σκηνὴ ἐπαναλήφθηκε κάμποσες φορὲς, ὦ-

σου ἢ μητέρα μου, ὑποσχέθηκε νὰ ἐκπληρώσει τὴν παράκλησή μου τὴν Πρωτοχρονιά.

Πανευτυχισμένη, ἠσύχασα καὶ... λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ μὲ τόση λαχτάρα περίμενα, κατὰλαβα ξαφνικὰ ὅτι δὲν εἶχα ὄρεξη ν' ἀφήσω τὴ Σχολή, οὔτε τὸ οἰκοτροφεῖο. Εἶχα κιόλας κάνει ἐκεῖ φίλες : τὴν Τάνια Βετσέσλοβα καὶ ἄλλα ἀκόμη κοριτσάκια. Μάθαινα κάτω ἀπὸ τὴν καθοδήγηση τῆς μητέρας μου καὶ πολλῶν καθηγητῶν, καὶ μ' ὅλο ποὺ μὲ μεγάλο κόπο τ'ἄβγαζα πέρα στὸ μονόζυγο, εἶχα μάθει κιόλας κάτι καὶ ἡ πρώτη μου ἱκανοποίηση τοῦ παιδιοῦ ποὺ διαπιστώνει τὰ ἀποτελέσματα τῶν προσπαθειῶν του, εἶχε γεννήσει μέσα μου τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὸ σεβασμὸ γι' αὐτὴ τὴ δουλειά.

Ἄκόμα, μοῦ ἄρεσε ὁ ρυθμὸς τῆς δουλειᾶς μας, ὁ μουσικὸς τῆς χαρακτῆρας, καθὼς κι' ἡ καθημερινὴ κανονικότητα τῶν ἀσκήσεων. Μὲ κολάκευε ποὺ διάλεξαν ἐμένα, τὴν Τάνια καὶ μερικὲς ἄλλες μικροῦλες τῆς πρώτης τάξης γιὰ νὰ «χορέψουμε» σ' ἓνα πραγματικὸ θέαμα τοῦ Θεάτρου Ὁπερας καὶ Μπαλλέτου. Βέβαια, ἡ λέξη «νὰ χορέψουμε» εἶναι πολὺ φιλόδοξη γιὰ νὰ χαρακτηρίσει μερικὲς κινήσεις «συρσίματος» ποὺ ἔπρεπε νὰ κάνουμε γιὰ νὰ παραστήσουμε τὶς χρυσόμυγες στὸ μπαλέτο τοῦ Ντρίγκο : «Τὰ καπρίτσια μιᾶς πεταλούδας».

Αὐτὸ τὸ «ντεμποῦτο» μᾶς ἔδωσε ὥστόσο τὴν πρώτη μας ἐντύπωση τῆς σκηνῆς, τὸν πρῶτο μας φόβο ἀπέναντι στὴ μαύρη ἄβυσσο τῆς πλατείας, τὴν πρώτη μας χαρὰ στὴ διαπίστωση, ὅτι, μὲ τὴ βοήθεια τ' οὐρανοῦ ἀνταποκρινόμεσταν σωστὰ καὶ ἀνάλογα μὲ ὅτι μᾶς εἶχαν διδάξει στὴν τάξη. Ὑστερα ἦρθε ὁ «πρῶτος ρόλος» : παράστησα ἓνα πουλί στὸ «Κορίτσι τῶν χιονιῶν» τοῦ Ρίμσκυ—Κόρσακωφ. Τὸ θέμα τοῦ μύθου καὶ τὰ ὅσα γίνονταν πάνω στὴ σκηνὴ μᾶς ἦταν κατανοητά. Ἐνῶ σφιγγόμεσταν γύρω ἀπὸ



τὴν Ὠραία τῆς Ἀνοιξης, τὸ κρυστάλλινο κύλισμα τῶν φθόγγων σκορποῦσε μιὰ αἴσθηση δροσιᾶς καὶ χλιαρῆς πρωτανοιξιάτικης πνοῆς.

Στὸν τρόπο πὸν ἀντιλαμβανόμουνα αὐτοὺς τοὺς «ρόλους» ἔμπαινε ὁπωςδήποτε ἓνα στοιχεῖο παιδικῆς ὑποβολῆς : φανταζόμουνα ἢ τοῦλάχιστον δὲν ἤμουν μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ φαντάζομαι ὅτι ἤμουνα μιὰ χρυσόμυγα, ἓνα ἀνοιξιάτικο πουλί... Τίποτα πὶὸ ἀπλὸ ἀπὸ τὸ νὰ τὸ πιστεύει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴν ἡλικία. Καὶ πόσο εἶναι λυπηρὸ, πὸν αὐτὴ ἡ παιδικὴ πίστη στὴν πραγματικότητα τῶν ὄσων γίνονται στὴ σκηνή, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Στανισλάβσκυ ἀγωνίστηκε σ' ὅλη του τὴ ζωὴ, διατηρεῖται τόσο δύσκολα μετὰ, ὥστε νὰ χρειάζεται μιὰ τέτια δουλειά, μερικὲς φορὲς τόσο κουραστικὴ, πρὶν νὰ πετύχει κανεὶς «νὰ μπεῖ στὸ πετσί» τοῦ ρόλου του καὶ νὰ πιστέψει σ' αὐτὸν ἀρκετὰ βαθιά, γιὰ νὰ μεταδώσει αὐτὴ τὴν πίστη στὸ θεατὴ. Βέβαια, οἱ «ρόλοι» μου ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἦταν, ὡς ἓνα σημεῖο, τὸ παιχνίδι ἐνὸς παιδιοῦ πὸν πίστευε περισσότερο στὴ φαντασία του, παρὰ στὴν πραγματικότητα. Ἀλλά, πάνω ἀπ' ὅλα, ἦταν ἡ δουλειά μου, ἡ ἄμεση ὑποχρέωσή μου ν' ἀνταποκριθῶ ὅσο μποροῦσα καλύτερα στὸ ἔργο πὸν μοῦ εἶχε ἀνατεθεῖ. Ἔπρεπε νὰ τὸ κάνω. Γι' αὐτὸ ὄφειλα νὰ μελετήσω, νὰ ἐτοιμαστῶ, νὰ δουλέψω ὅπως ἔπρεπε. Ὅφειλα... Αὐτὴ ἡ ἐπιταγὴ σχηματίστηκε μέσα στὴ συνείδησή μου, πολὺ πρὶν γεννηθεῖ ἡ καλλιτεχνικὴ ἔφεση, πρὶν ἀπὸ τὸν πόθο νὰ παίξω καὶ νὰ χορέψω σ' ἓνα μπαλέτο, πρὶν ἀπὸ τὴ συνειδητοποίηση τοῦ σκοποῦ πὸν θάπρεπε νὰ φτάσω μέσα στὸν κάθε ρόλο.

Κι' αὐτὴ τὴν ἀνάπτυξη τῆς συναίσθησης τοῦ χρέους τὴ χρωστάω ὀλοκληρωτικὰ στὴ σοβιετικὴ σχολή, στὸ τόσο πρόσφατο παράδειγμα τῶν γονέων μου, ἀκούραστων ἐργατῶν τοῦ μπαλλέτου.

Ὁ χορὸς ἀπαιτεῖ μιὰ τεράστια καθημερινὴ δουλειά. Ἀκόμα καὶ τὸ καλοκαίρι, στὶς διακοπές, πρέπει νὰ ἐξα-σκειῖται κανεὶς. Καὶ κατάλαβα ἀρκετὰ νωρὸς ὅτι μόνον ἡ δουλειὰ μπορεῖ νὰ δώσει στὸ χορὸ ἐλαφρότητα, ὁμορφιά, ἔμπνευση. Δὲ μ' ἄρεσαν ποτέ, ἐξ ἄλλου, αὐτὲς οἱ πομπώ-δικες λέξεις : μοῦ φαίνονταν πάντα πολὺ «κατὰ προσέγγι-σιν» ἀπομακρυσμένες μάλιστα ἀπὸ αὐτὸ πὺ εἶναι τὸ βά-θος τῆς δουλειᾶς μας. Ἀλλ' ἂν πρέπει νὰ ἐξηγήσουμε ἀπὸ πὺ πηγάζει ἡ τελειότητα, δὲ θὰ μπορούσαμε ν' ἀνατρέ-ξουμε σὲ τίποτα καλύτερο ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Γκόρκυ : «τὸ ταλέντο εἶναι ἡ δουλειά». Ἔτσι θὰ πρέπει νᾶναι καὶ σὲ τούτῃ τὴν περίπτωσιν.

Κι' αὐτὸ ἔλεγε, στὴν οὐσία, ὁ Στανισλάβσκυ ἐδῶ καὶ τριάντα χρόνια, στοὺς νέους ἠθοποιοὺς τοῦ Θεάτρου Τέχνης, πρὶν ἀπὸ τὴν πρεμιέρα τῆς «Μάχης τῆς Ζωῆς» : «Ὁ κοινὸς ἄνθρωπος νομίζει ὅτι δὲν ὑπάρχει πὺ «εὐχά-ριστη» δουλειὰ ἀπὸ τὴ δουλειὰ τῆς πρώτης χορευτριάς στὸ «Δὸν Κιχώτη» ἢ στὴ «Λίμνη τῶν Κύκνων». Δὲ γνω-ρίζει τί ξόδεμα δυνάμεων, προσοχῆς, δουλειᾶς, ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὴν Αἰκατερίνα Γκέλτσερ ἢ ἐπανάληψιν τοῦ περιφίμου της «ras de deux» μέσα σ' αὐτὰ τὰ μπαλέτα, οὔτε πῶς τὴ βλέπουμε ὕστερα στὸ καμαρίνι της : μὲ τὸ κορμὶ νὰ στά-ζει ἰδρώτα κι' αὐτὴ νὰ καταγγέλναι στὸ ἐσωτερικὸ τῆς δι-καστήριου καὶ τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια πὺ ἄφησε νὰ τῆς ξεφύγει... Ναι. Ἡ «χαρὰ τῆς δημιουργίας» δὲν ὑπάρ-χει καὶ δὲν ἔρχεται στοὺς ἀληθινὸς καλλιτέχνες παρὰ ὕ-στερα ἀπὸ μιὰ τεράστια δουλειὰ στὸν τομέα πὺ διάλε-ξαν κι' ἀγάπησαν ἰσρά, φτάνοντας τὸν ὑψηλὸ σκοπὸ πὺ εἶχαν τάξει στὸν ἑαυτὸ τους». Τὶς λέξεις ὑψηλὸς σκοπός, (ὅπως κι' ἄλλες στὸ προηγούμενο ἀπόσπασμα) ὁ Στανι-σλάβσκυ τὶς ὑπογράμμισε. Ἡ τέχνη δὲν βρίσκει πραγματι-κά τὸ νόημά της παρὰ μέσα σ' ἓνα σκοπὸ πὺ τὸν κυνη-



γάμε και τὸν φτάνουμε. Ἐν τῇ ἐποχῇ ποὺ μεγάλωνα και μαθήτευα, δὲν πῆγαινε κανενὸς ὁ νοῦς στὸ ὅτι θὰ μποροῦσαν νὰ μιλήσουν γι' αὐτὰ τὰ πράγματα σὲ χορεύτριες. Στὴν πραγματικότητα, βγαίνοντας ἀπὸ τὴ Σχολὴ μᾶς ἐγκατέλειπαν στὸν ἑαυτὸ μας τόσο ἰδεολογικὰ ὅσο και καλλιτεχνικά. Δῶσε στὴ σκηνὴ αὐτὸ ποὺ σοῦμαθαν. Δούλεψε. Νὰ σὲ τί περιορίζοταν τότε ὁλόκληρο τὸ «πιστεύω» μας.

Στὴν πραγματικότητα, αὐτὴ ἡ δουλειά, δὲν εἶναι καθαρὰ σωματικῆς μορφῆς, ποὺ νὰ χρησιμοποιεῖ ἀποκλειστικὰ τὰ χέρια, τὰ πόδια... Ἡ δουλειά τοῦ πνεύματος και τῆς καρδιάς, τῆς σκέψης, κάθε ἄλλο παρὰ τὴν τελευταία θέση ἔχουν σὲ ὅτι κάνει μιὰ μπαλαρίνα. Ἐν αὐτῇ ἡ πνευματικὴ ἐνέργεια δὲν ἐκδηλώνεται ἀμέσως, ἀναπτύσσεται βαθμιαία, ἴσως ὄχι τόσο κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ θεάτρου, τῆς μουσικῆς, τοῦ λιμπρέττου και τῆς σκηνοθεσίας, μὰ ὅλου τοῦ περιβάλλοντος ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἡλικία και τὰ θρανία τοῦ σχολείου. Ἡ σκέψη τοῦ καλλιτέχνη δὲν ἀποχτάει ἀνεξαρτησία, τόλμη, πέταγμα, παρὰ μόνον χάρη στὴ συσσωρευμένη πείρα τῆς ζωῆς και στὴν κατάκτηση τῆς πιὸ μεγάλης Ἐπιστήμης, τῆς Ἐπιστήμης τῆς ζωῆς. Ἐν αὐτῇ θὰ ἐπιχειρήσω νὰ μιλήσω πιὸ κάτω, στὴν περιγραφή τῆς «μετασχολικῆς ἀγωγῆς μου», γι' αὐτὴ τὴ σπουδαιότητα τῶν γνώσεων ποὺ ἀντιλοῦνται ἀπὸ τὴν «πείρα τῆς φευγαλέας ζωῆς». Ἐν αὐτῇ μιῶντας τώρα γιὰ τὰ χρόνια τῆς μαθήτευσης ξαναθυμᾶμαι πρὶν ἀπ' ὅλα αὐτὴ τὴ μακροῦ, ἀσταμάτητη, πεισματάρικη και «διαλυτικὴ» δουλειά μὲ τὴν πιὸ πρωταρχικὴ ἔννοια τῆς λέξης: δουλειά τῶν χειρῶν, τῶν ποδιῶν, τοῦ κορμιοῦ, στὸ μονόζυγο ποὺ εἶναι γιὰ τὴ χορεύτρια ὅτι γιὰ τὸν ἐργάτη ὁ τόρνος του.

Θὰ ἦταν ἀπὸ μέρους μου ἀσυγχώρητο ψέμμα ἂν μετὰ ἀπὸ τόσα χρόνια, παρουσίαζα μονοκόμματα τὴ νιότη μου, σὰν ἡρωϊκὰ ἀφοσιωμένη-στὴ δουλειά. Κάθε ἄλλο. Πόσες

φορές, όταν κιόλας είχα βγῆ ἀπὸ τὴ Σχολή, μεγαλύτερη καὶ ἀνεξάρτητη, βάλθηκα, σχεδὸν μὲ δάκρυα στὰ μάτια, τὰ λεύτερα προῖνά τῶν διακοπῶν, σ' αὐτὸ τὸ μισητὸ μονόζυγο, γιὰ νὰ ξαναρχίσω, σὰν γυρίζοντας τὴ μυλόπετρα μιᾶς ἐσωτερικῆς ἀντίστασης, κάποια αἰώνια ἄσκηση. "Ἀχ, πόσο τὸ μισοῦσα τότε, αὐτὸ τὸ τρομερὸ μπαλλέτο, «τὴ σκληρὴ μας τέχνη» γιὰ νὰ ἐπαναλάβω τὴν ἔκφραση ἑνὸς ποιητῆ! Πῶς θάθελα (προπαντὸς τὸ καλοκαῖρι στὶς ὄχθες τῆς ἀγαπημένης μου λίμνης Σελιγκέρ) νὰ τὰ στείλω ὅλα περίπατο καὶ νὰ τρέξω μὲ τοὺς ἄλλους στὴ λίμνη, νὰ πάρω ἕνα κανὸ καὶ νὰ κάνω κουνπὶ πάνω στὰ λαμπερὰ νερά, κάτω ἀπὸ τὸ γαλαζοπὸ θόλο τ' οὐρανοῦ, ἀνάμεσα στὸ ἀέρινο μουρουρητὸ τῶν καλαμιῶν... ἀλλὰ μιὰ φωνὴ αὐστηρὴ μοῦ ἐπαναλάβαινε σι' αὐτὴ μὲ ἐπιμονή: «Τὶς ἀσκήσεις σου! Τὶς ἀσκήσεις σου! "Ἄν δὲν τὶς κάνεις, δὲ θὰ πετύχεις τίποτα, δὲ θ' ἄχης κἂν ἕνα ἐπάγγελμα καὶ δὲ θ' αἶσαι παρὰ μιὰ ἀποτυχημένη χορευτρία... Πρέπει νὰ δουλέψεις, πρέπει!». Καὶ περίεργο πρᾶγμα: λίγα μόλις λεπτὰ πέρασαν, καὶ ἔχοντας ἄς ποῦμε ἔτσι βάλει μπρὸς αὐτὴ τὴ βαρεῖα μυλόπετρα, δοκίμαζα ἕνα ἐξαισιό συναίσθημα ἀνακούφισης. Ἡ συνείδηση τοῦ ὅτι ἔμεινα πιστὴ στὸ καθῆκον μου, τοῦ ὅτι ἀντιστάθηκα στὰ θέληγτρα τοῦ σκασιαρχείου, μοῦδινε μιὰ ματαιόδοξη ἱκανοποίηση. Καὶ ἦ τόσο εὐχάριστη στιγμή ὅπου ὑπολόγιζα ὅτι ἦ ὑποχρέωσή μου εἶχε ἐκπληρωθῆ, ἐρχόταν: εἶχα «πληρῶσει τὸ φόρο μου», τὸν καθορισμένο χρόνον, καὶ μπορούσα ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, σὰ δικαιούμενη ἀνταμοιβὴ καὶ μὲ μιὰ ἀνόθευτη εὐχαρίστηση νὰ ἀπολαύσω τὴν ὑπόλοιπη μέρα καὶ πηδῶντας στὴ βαρκούλα μου νὰ σμίξω μὲ ὅλη τὴν συντροφιά... Αὐτὴ ἦ συναίσθηση τοῦ καθήκοντος ἀπέναντι στὸ ἐπάγγελμά μου, στὴ δουλιὰ μου, πέρασε στὴ κατάστασι τῆς συνήθειας καὶ συνέβαλε πολὺ στὶς ἐπιτυχίες ποὺ εἶχα τὴν εὐτυχία νὰ κερδίσω στὴν καρριέρα μου.



Ἐστώσο, ἀκόμα καὶ ὅταν βγῆκα ἀπὸ τῆ Σχολή, ἤμουν μακρὰ ἀπὸ τὸ νὰ κατέχω αὐτὴ τὴν τεχνική, πὺ ἀπὸ δι-  
κτάτορας πὺ κρατᾷ τὴ μπαλαρίνα στὸ διαρκῆ φόβο ἑνὸς  
λάθους, μεταβάλλεται σὲ βοηθὸ τόσο πιστὸ πὺ κανέναν  
δὲν τὸν ἀντιλαμβάνεται, οὔτε τὸ κοινὸ οὔτε ἀκόμα κι' ἡ  
χορεύτρια.

Ἄν καὶ δὲ φύλαξα παρὰ μιὰ συγκεχυμένη ἀνάμνηση  
ἀπὸ τὶς τελικὲς μου ἐξετάσεις, ὁπότε παρουσιάστηκα στὸ  
ρόλο τῆς πρώτης χορεύτριας στὴ «Σοπενιάννα» κι' ἀπὸ τὸ  
ντεμποῦτο μου στὴ σκηνὴ στὴν «Ἐραία πὺ κοιμᾶται στὸ  
δάσος» τόσο ἀξιωμαθόμενιο γιὰ μένα (Φλορίνα), ὄφειλο  
νὰ πῶ ὅτι ἡ τεχνική μου ἦταν τότε πολὺ ἀπομακρυσμένη  
ἀπὸ αὐτὴ πὺ ποθοῦσα νὰ κατέχω.

Ὅπως ταιριάζει σὲ μιὰ ἀρχαρία, μπῆκα στὴ σκηνὴ  
περισσότερο πεθιαμένη παρὰ ζωντανή. Ἦμουν ἀνίκανη νὰ  
ἀποδώσω μπροστὰ στοὺς ἄλλους ὅσο ἀπόδινα στὶς πρόβες.  
Χόρευα κοπιᾶζοντας ἀφάνταστα, ἀλλὰ χωρὶς νὰ μπορῶ νὰ  
αὐτοκυριαρχηθῶ... Δὲ σκεφτόμουν τίποτα, δὲν αἰσθανό-  
μουνα τίποτα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ φόβο καὶ τὸ πόθο νὰ ἐκτελέσω  
ὅλες τὶς κινήσεις ἔτσι ὅπως μοῦ τὶς εἶχαν μάθει.

Ἄκόμα καὶ σὲ ρόλους ὅπως τῆς Ὀδέττης - Ὀδίλης  
στὴ «Λίμνη τῶν Κύκνων» τοῦ Τσαϊκόφσκυ, πὺ ἐμπιστευ-  
τηκαν σὲ μένα, σὲ μιὰ χορεύτρια δέκα ὀχτῶ χρονῶ, τέσ-  
σερις μῆνες μετὰ ἀπὸ τὸ ντεμποῦτο μου, τοὺς ἐρμήνευα  
χωρὶς βαθειὰ κατανόηση τῶν προσώπων. Κι' αὐτὸ γινόταν,  
ὄχι μόνο τὸν πρῶτο μου χρόνο στὸ θέατρο, ἀλλὰ πέντ'  
ἔξι χρόνια συνέχεια. Τὸ πρῶτο μέρος αὐτῆς τῆς περιόδου  
τὸ πέρασα γιὰ νὰ προσαρμοστῶ στὴ θεατρικὴ ζωὴ, γιὰ  
νὰ ἀποβάλλω τὸ ρυθμὸ καὶ τὶς συνήθειες τῆς μαθητρίας,  
γιὰ νὰ δυναμώσω σωματικὰ καὶ ν' ἀποχτήσω αὐτὴ τὴν  
ἐπαγγελματικὴ ἄνεση πὺ χωρὶς αὐτὴ δὲν ὑπάρχει χορεύ-  
τρια. Σχετικὰ μ' αὐτὴ τὴν ἰδανικὴ πλαστικότητα πὺ πρέ-

πει νὰ ἐπιζητεῖ ὁ κάθε καλλιτέχνης, ὁ Στανισλάβσκυ ἔχει γράψει : «Υπάρχουν χορεύτριες καὶ ἠθοποιοὶ ποὺ δημιουργήσαν, μιὰ καὶ καλή, πλαστική, καὶ δὲν τοὺς ἀπασχολεῖ πιά αὐτὴ ἢ σωματικὴ πλευρὰ τοῦ ζητήματος. Ἡ πλαστικὴ ἔγινε κομμάτι τοῦ ἑαυτοῦ τους, δεύτερη φύση. Αὐτὲς οἱ μπαλαρίνες, αὐτοὶ οἱ ἠθοποιοί, δὲν χορεύουν, δὲν παίζουν ἀλλὰ ἐνεργοῦν καὶ δὲν μποροῦν νὰ ἐνεργήσουν παρὰ μόνο πλαστικά».

Αὐτὸ εἶναι τὸ ἰδανικό. Πρέπει νὰ τείνει κανεὶς σ' αὐτό, νὰ τείνει ἐνεργητικά, ἔστω καὶ μόνο μὲ τὴν ἐκτέλεση τῆς ἴδιας καθημερινῆς ἐξάσκησης. Καὶ τότε ἡ πλαστικὴ ἂν δὲν γίνεται δεύτερη φύση, δὲ γίνεται ὥστόσο λιγώτερο ὀργανικὴ καὶ φυσικὴ γιατί ἔχει πιά μπεῖ στὸ πετσί σας καὶ στὸ αἷμα, ἔχει ἐνσωματωθῆ στὶς συνήθειές σας καὶ στὶς κινήσεις σας πάνω στὴ σκηνή.

Δὲν ξέρω χορεύτριες οὔτε χορευτὲς τόσο εὐτυχεῖς ποὺ «δὲν τοὺς ἀπασχολεῖ ποτὲ αὐτὴ ἢ σωματικὴ πλευρὰ τοῦ ζητήματος» ποῦναι ἢ χορογραφικὴ τεχνικὴ. Κι' ἂν αὐτοὶ οἱ εὐνοούμενοι τῆς Τερψιχόρης ὑπάρχουν, δὲν περιλαμβάνομαι, ἀλίμονο, στὸν ἀριθμὸ τους.

Σκεφτόμουνα σ' ὅλη μου τὴ ζωὴ, καὶ σκέφτομαι πάντα, σὲ κάθε παράσταση, μὲ ποιὸν τρόπο πρέπει νὰ χορευτεῖ ἢ κάθε φιγούρα, καὶ ὅσο πιὸ δύσκολες εἶναι, τόσο περισσότερη συλλογὴ ἀπαιτοῦν τὴν ἴδια στιγμή ποὺ τὶς ἐκτελῶ... Ὅταν θὰ χορέψω γιὰ ἑκατοστὴ ἢ πεντακοσιοστὴ φορὰ στὸ ρόλο τῆς Ἰουλιέττας, δὲ θὰ ἐτοιμαστῶ λιγώτερο ἐσωτερικὰ στὸ τόσο πολύπλοκο βῆμα τοῦ ἀντάτζιο τῆς πρώτης ἢ τῆς τρίτης πράξης.

Τὸ πᾶν εἶναι (γιὰ μένα τουλάχιστον) ἡ βαθιὰ κατοχὴ τῆς τεχνικῆς μὲ τρόπο ποὺ νὰ τὴ μετατρέπεις σὲ μιὰ δύναμη ποὺ σὲ κάνει ἀκριβῶς νὰ ἐκφράσεις τὸ οὐσιῶδες : τὸ αἶσθημα χωρὶς ὄρια ποὺ πλημμυρίζει τὴν καρδιὰ τῆς Ἰου-



λιέττας, τὴν σύγχυση, τὴν ὀρμή, τὸν ἔρωτα τῆς Ὀδέττης. Πρέπει νᾶσαι ἀρκετὰ σίγουρος γιὰ τὴν τεχνικὴ σου, ὥστε τὸ κοινὸ νὰ μὴ υποψιάζεται ὅτι προετοιμάζεσαι ἐσωτερικὰ γιὰ ἓνα βῆμα διαφορετικὸ καὶ νὰ τὸ ἐκτελεῖς ἔτσι μὲ ἐλαφρότητα καὶ ἀκρίβεια, φτάνοντας αὐτὴ τῇ σαφήνεια καὶ τὴν ἑξαστεριά τῶν γραμμῶν ποὺ διακρίνει τὰ σκίτσα τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν.

Μέσα σ' ἓνα μπαλέτο, ἡ ἡρωίδα δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφράσει τὴν ὁμορφιὰ καὶ τὴν ἀνθρωπιὰ τῶν αἰσθημάτων παρὰ μόνο ἂν κατέχει κατὰ βάθος τὴν τεχνικὴ, μόνο ἂν δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι δὲν ἔχει καθόλου ἐκεῖ τὸ νοῦ της.

Μιλῶντας γιὰ τὴν τεχνικὴ ἔχω ὑπ' ὄψει μου, ὄχι μόνο τὴ σαφήνεια καὶ τὴν ἀκρίβεια τῶν κινήσεων (αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦν συνήθως «λαμπρὴ τεχνικὴ μιᾶς χορεύτριας») ἀλλὰ ἀκόμα τὴν τεχνικὴ τοῦ μπαλέτου μὲ τὴν πλατειά ἔννοια τῆς λέξης: αὐτὴ ποὺ περιλαμβάνει τὴν πλαστικὴ τοῦ χοροῦ, τὴν ἀρμονία ἀνάμεσα στοὺς χορευτὲς καὶ τὴ μουσικὴ, ὅχι παρμένη μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ρυθμοῦ (γιατὶ ὁ ρυθμὸς εἶναι μιὰ ιδιότητα ἀπαραίτητη σὲ κάθε χορευτὴ ποὺ ξέρει τὸ ἐπάγγελμά του), ἀλλὰ τὸ ταλέντο νὰ ἐκφράξεις τὸ νόημα τῆς μουσικῆς μὲ τὸ χορὸ. Ὅσο περισσότερο θὰ εἰσδύσει στὴν καρδιὰ τῆς χορεύτριας τὸ συναίσθημα ποὺ ὁ συνθέτης ἔχει ἐκφράσει μέσα στὸ ἔργο του, τόσο ἡ τεχνικὴ της θὰ πλησιάσει πρὸς πολὺ στὸ ἰδανικό, καὶ τόσο πρὸς τέλεια θᾶναι ἡ εἰκόνα ποὺ μεταφέρει στὸ θεατῆ.

Ὅταν πέντε χρόνια μετὰ τὴν ἐμφάνισή μου στὸ θέατρο, χρειάστηκε νὰ χορέψω τὸν κύριον ρόλο στὴν ἐπανάληψη τῆς «Λίμνης τῶν Κύκνων» μὲ τὴ νέα σκηνοθεσία τῆς Α. Βαγκάνοβα, αὐτὸς ὁ ρόλος πῆρε γιὰ μένα μιὰ ξεχωριστὴ σημασία. Εἶχα κιόλας γιὰ κάμποσα χρόνια προσωποποιήσει τὴν Ὀδέττη - Ὀδίλη, ἀλλὰ καταπιανόμουν μ' αὐ-

τὸ τὸ ρόλο, κάτω ἀπὸ ἓνα νέο πρῶσμα, ἀφοῦ εἶχα δημιουργήσει τὸ ρόλο τῆς Μαρίας στὴν «Πηγὴ τοῦ Μπαχτισσαοράϊ» τοῦ Ἀσάφιεφ.

Τοῦτο τὸ μπαλλετο, θὰ μιλήσω γι' αὐτὸ πιὸ πέρα, μοῦχε φέρει τόσα νέα πράγματα, μιὰ τόσο βαθιὰ ἀποκάλυψη τῆς ἀποστολῆς μου, τὴν εἶχε κάνει τόσο «ἀνθρώπινη», πὺ μού ἦταν ἀδύνατο ὕστερ' ἀπ' αὐτὸ νὰ ἐρμηνέψω ὅπως πρὶν τοὺς παλιούς μου ρόλους.

Μάσα στὸν «Καροουθραύστη», Αὐγὴ στὴν «Ἐρραία πὺ κοιμᾶται στὸ δάσος», κομσομόλα στὸ «Χρυσὸ Αἰῶνα» τοῦ Σοστακόβιτς, Ραῦμόνδη, Σολβέϊγκ, Μικρὴ Βασίλισσα, αὐτοὶ ἦταν οἱ ρόλοι μου τῶν περασμένων χρόνων. Χωρὶς νᾶναι ἴσως δευτερεύοντες, ὀρισμένοι ἀπ' αὐτοὺς μού φαίνονται τώρα ἀπλούστατα χωρὶς ἐνδιαφέρον, ἄδειοι, ἐνῶ ὁ ρόλος τοῦ «Κύκνου» μού παρουσιαζόταν κάτω ἀπὸ ἓνα νέο φῶς.

Τὰ χρόνια πὺ πέρασαν μὲ εἶχαν πλουτίσει, κι' ὄχι μόνο ἀπὸ ἄποψη ἐπαγγελματικῆ. Ἐνα πλῆθος ἀπὸ ζωντανὲς παρατηρήσεις, ἀπὸ σκέψεις πάνω στὴ μουσικὴ μπαλλέτου τοῦ Τσαϊκόφσκυ καθὼς καὶ πάνω στὴ μουσικὴ ἀπὸ τὰ συμφωνικά του ἔργα καὶ ἀπὸ τὶς ὄπερές του, τὰ διαβάσματά μου, μού εἶχαν ὑποβάλλει τὴν ἰδέα ὅτι αὐτὸ τὸ σύμβολο τοῦ «Κύκνου» εἶχε ἐξαιρετικὸ βάθος.

Ἡ ἴδια ἡ μουσικὴ μοῦφερνε μιὰ νέα ἀποκάλυψη, κι' ὅσο μού φαίνονταν κάθε λίγο καὶ λιγάκι σὰ νὰ τὴν ἄκουγα γιὰ πρώτη φορὰ, τόσο ἔκανα τότε μέσα στὴν παρτισιὸν χαριτωμένες καὶ ποιητικὲς χορογραφικὲς ἀνακαλύψεις. Ἡ ἐργασία μου μὲ τὴ Βαγκάνοβα, ἀπαιτητικὴ καὶ ἀνήσυχη καλλιτέχνηδα, πὺ προσπαθοῦσε νὰ διαβάσει μ' ἓνα καινούργιο πνεῦμα τὴ «Λίμνη τῶν Κύκνων» μούδωσε πολλὰ. Ἦταν γιὰ μένα σὰ χορεύτρια καὶ σὰν ἠθοποιὸς, μιὰ ἀνυπολόγιστη πηγὴ πλουτισμοῦ, καὶ γι' αὐτὸ



(χωρίς νά μιλάμε γιά ὅλα ὅσα τῆς χρωστάει ἔξ ἄλλου τὸ μπαλλέτο μας) θά θυμᾶμαι γιά ὅλη μου τῆ ζωὴ τὴν Ἄγριππίνα Βαγκάνοβα μὲ εὐγνωμοσύνη.

Ἡ γνωριμία καὶ ἡ φιλία πού μὲ σύνδεσε αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ μὲ τὴν οἰκογένεια Τίμε - Κατσάλωφ, ὁμορφες ψυχὲς καὶ μεγάλες καρδιές, καλλιτέχνες μὲ τὸ πιὸ ἀληθινὸ καὶ τὸ πιὸ πλατὺ νόημα τῆς λέξης, ἔπαιξε τεράστιο ρόλο στὴ ζωὴ μου.

Ἡ συνάντησή μας ἔγινε στὸ Ἑσσεντουκί, ὅπου εἶχα πάει νά κάνω μιὰ κούρα. Ὅσο ἀστεῖο κι' ἂν φαίνεται τώρα τὸ πρᾶμα, χρωστᾶω ἴσως, κατὰ ἓνα μέρος, τὴ φήμη μου σὰ χορεύτρια μὲ τὴ λυρική κρᾶσι στὴν πεζὴ ἀρρώστεια πού'χα τότε: κουραζόμουνα γρήγορα, ἐπιζητοῦσα πάντα τίς κινήσεις πού ἦταν λιγώτερο ἀπότομες καὶ λιγώτερο ὀρμητικές, χαμογελοῦσα σπάνια, ἔτρεχα καὶ πηδοῦσα λίγο.

Ἦμουνα κιόλας πολὺ δειλὴ ἀπὸ τὴ φύση μου.

Νὰ τι βρίσκεται ἴσως στὴ ρίζα αὐτῆς τῆς λαγνείας στὴν κίνηση καὶ στὴ γραμμὴ πού τόσες φορὲς μοῦ τὴν παίνεσαν καὶ πού ἡ βάση της (ποιὸς τὸ ξέρει;) δὲν βρισκόταν σὲ μένα, μὰ στὴν ἀδιαθεσία πού μ' ἔφερε στὸ Ἑσσεντουκί.

Πάντα ἀναγνωρίζω σ' αὐτὴ τὴ μικρὴ λουτρόπολη τοῦ Καυκάσου, τὸ ὅτι μ' ἔφερε σ' ἐπαφὴ μὲ τόσο ἐξαιρετικούς ἀνθρώπους.

Ἡ Ἐλισσαβέτα Τίμε, ἠθοποιὸς τοῦ δραματικοῦ θεάτρου «Ποῦσκιν» τοῦ Λένινγκραντ, καθὼς κι' ὁ σύζυγός της, μηχανικὸς καὶ καθηγητὴς Νικολάι Κατσάλωφ, ἄρχισαν νά κοροϊδεύουν μὲ τὴν ἀρρώστεια μου καὶ ἀπατήσανε νά πάω νά περάσω μαζί τους στίς ὄχθες τῆς λίμνης Σελιγκέρ τίς δυὸ βδομάδες διακοπῶν πού μοῦμεναν μετὰ τὸ τέλος τῆς κούρας μου.

Ἡ μεταδοτικὴ τους χαρὰ τῆς ζωῆς, ἡ εἰλικρινὴς καὶ ἐγκάρδια καλωσύνη τους, ἀσκήσανε ἐπάνω μου μιὰ σωτήρια ἐπίδραση.

Ἀπὸ τὴ λίμνη Σελιγκέρ ὅπου οἱ νέοι φίλοι μου μ' ἔμαθαν ν' ἀγαπῶ τὴν θριαμβευτικὴ ὁμορφιὰ τῆς φύσης, ὅπου, σύμφωνα μὲ τὸν χαριτωμένο στίχο «εὕρισκα τὴ βάρκα μου μι' ἀγαπημένη ἀδερφή», κι' ὅπου βάλθηκα, ἀντίθετα μὲ ὅτι διέταζε ἡ συνταγὴ νὰ τρώω ζεστὸ ψωμί καὶ φρεσκοαρμεγμένο γάλα, ξαναγύρισα μεταμορφωμένη: γεμάτη ὑγεία, χαρούμενη, μὲ ὀρμὴ γιὰ δουλιὰ.

Πόσες φορὲς μόλις τέλιωνε ἡ παράσταση πῆγαινα κατ' εὐθειαν στοὺς Τίμε, ὅπου μαζεύονταν πάντα μιὰ πολυάριθμη συντροφιά, πνευματώδικοι, ζωντανή, ἀπασχολημένη μὲ διαρκεῖς συζητήσεις πάνω στὴν τέχνη. Ἀγαποῦσαν τὴν τέχνη μὲ μιὰ ἀγάπη βαθειὰ καὶ εἰλικρινῆ, χωρὶς πόζα, οὔτε προσποίηση, ὅπως μποροῦν νὰ τὴν ἀγαποῦν μόνο ἄνθρωποι ποὺ γι' αὐτοὺς ἡ τέχνη δὲν εἶναι μιὰ ἀπλὴ διασκέδαση, ἀλλὰ ἡ ὑπόθεση ὅλης τους τῆς ζωῆς. Τὸ περιβάλλον ἦταν πάντα θορυβώδικο καὶ ζωντανό. Ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου, ζωγράφοι, ποιητές, ἔρχονταν ἐκεῖ πολυάριθμοι, χωρὶς νὰ συναντιέται καθόλου ἐκεῖ ἡ σκιὰ αὐτοῦ τοῦ ἀηδιαστικοῦ μπεμισμού ποὺ μόνο μιὰ ἀγιάτρευτη χυδαιότητα καὶ ὁ θεατρινισμὸς μποροῦν νὰ τὸν ταυτίσουν μὲ τὴν τέχνη. Μιὰ ἀτμόσφαιρα καλλιτεχνικῆς πνευματικότητος, διανοητικότητος καὶ ἀγνότητος βασίλευε πάντα σ' αὐτὸ τὸ καταδεχτικὸ σπίτι. Ἐκεῖ γνώρισα μεγάλους ἠθοποιούς, συγγραφεῖς καὶ ζωγράφους, σὰν τὴν Κορτσάγκινα Ἀλεξαντρόφσκαγια καὶ τὸν Στουντέντσοφ, τὸν Γιούρεφ καὶ τὸν Τολστόη, τὸν Πέτσιωφ, τὸν Γκορίν-Γκοριάνωφ καὶ τὸν Βιβιάν.

Ἐκεῖ, μ' ἔμαθαν χωρὶς δασκαλιστικούς τρόπους, χωρὶς σχολαστικισμό, ν' ἀντιλαμβάνομαι τὴ γοητεία καὶ τὸ





Σ. ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ: "ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ,, !  
ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ : Γ. ΟΥΛΑΝΟΒΑ — ΡΩΜΑΙΟΣ : Κ. ΣΕΡΓΚΕΓΙΕΦ]





νόημα τοῦ δραματικοῦ θεάτρου καὶ χωρὶς νὰ ξανοιχτοῦμε σ' ἀτέλειωτες συζητήσεις πάνω στὸν Στανισλάβσκυ καὶ τὸ «σύστημά» του, κατάλαβα τὴν ἀξία ἐνὸς παιξίματος φυσικοῦ καὶ ζωντανοῦ, πὺ χωρὶς αὐτό, τὸ θέατρο παύει νὰ εἶναι θέατρο.

Μούλεγαν συχνά: Πρέπει ὅπωςδήποτε νὰ πᾶς νὰ δεῖς τὸ τάδε ἢ τὸ τάδε ἔργο. Καὶ τὸ ἔκανα, ξέροντας ἀπὸ πρὶν ὅτι θὰ μὲ ὑποχρέωναν ὕστερα νὰ ἐξηγήσω γιατί αὐτὸ τὸ θέαμα μοῦ εἶχε ἀρέσει ἢ ὄχι καὶ ὅτι ἀπ' αὐτὴ τὴ κουβέντα θάβγαζα μιὰν ὠφέλεια ἀνεχτίμητη γιὰ μένα καὶ γιὰ τὴν τέχνη μου.

Ἡ Ἐλισσαβέτα Τίμε, μιὰ πολὺ μεγάλη δραματικὴ καλλιτέχνη, ἀγαποῦσε μὲ πάθος τὸ μπαλέτο. Καὶ δὲν ὑπῆρχαν γιὰ μένα στιγμὲς πὺ πολύτιμες ἀπὸ κείνες ὅπου, πάντα μὲ ἀσύγκριτο τάκτ καὶ αἰσθητικὸ κριτήριο, καὶ χωρὶς ποτὲ νὰ μοῦ κάνη μάθημα, ἔκανε «ἀνατομία» τοῦ παιξίματός μου στὴν τελευταία μου ἐμφάνιση, δείχνοντάς μου τὶς ἐπιτυχίες μου καὶ τὰ ἐλαττώματά μου.

Ἐπῆρχαν στὴν ἀρχή, πολλὰ πράματα πὺ δὲν καταλάβαινα. Οἱ χορογραφικοὶ κανόνες καὶ οἱ συνήθειες ἦταν ὑπερβολικὰ γερὰ ριζωμένες, κι' ὅταν μούλεγαν: «Πρέπει, Γκάλια, νὰ κάνεις τὸ χορὸ σου πὺ δραματικὸ, πὺ ἐκφραστικὸ» ρωτοῦσα: «Μὰ πῶς νὰ κάνω;» Καὶ μοῦ μιλοῦσαν τότε γιὰ τὸ τί γινόταν μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ Κύκνου, μούλεγαν πράματα πὺ δὲν εἶχα ποτὲ ἀκόμα ὑποψιαστεῖ. Μοῦ ἐξηγοῦσαν γιατί τὴν τελευταία φορὰ πὺ εἶχα παίξει ἐκεῖνο τὸ ρόλο, ἢ Ζιζέλα μου εἶχε ἀφήσει τοὺς ἀνθρώπους ἀδιάφορους. Μὰ ὅταν ξανάλεγα: «Δὲν ξέρω νὰ κάνω ἄλλως!... Μὰ πῶς θὰ μποροῦσα νὰ χορέψω μὲ τὸν τρόπο πὺ θέλετε; Δὲν μοῦ τόμαθαν αὐτό!» Μοῦ ἀπαντοῦσαν: «Δὲν ξέρω, εἶναι δική σου δουλειά' παρατηρώντας τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν πὺ ἐκφράζουν τὰ ἴδια συναισθήματα,

να βρῆς τὰ μέσα νὰ τ' ἀποδώσεις μὲ τὸ χορὸ! Πρέπει νὰ σκεφτεῖς περισσότερο καὶ προπαντὸς νὰ ξαναζήσεις ὅσο μπορεῖς πιὸ δυνατὰ καὶ πιὸ βαθιὰ τὴ μοῖρα τοῦ Κύκνου ἢ τῆς Ζιζέλας...».

Αὐτὲς οἱ συζητήσεις ἄρχιζαν μερικὲς φορὲς τυχαῖα. Συνέβηκε ἀκόμα νὰ παίρνουν μέρος σ' αὐτὲς ὅλοι καὶ ἡ διαμάχη πάνω στὰ μέσα σκηνικῆς ἔκφρασης γινόταν τόσο φλογερή, πού προσπαθῶντας νὰ θυμηθῶ τὴν κάθε ἰδέα ἢ νὰ τὴν ἀντικρούσω στὴ στιγμή, μοῦ φαινόταν πάντα ὅτι βρισκόμουν στὸ σημεῖο ν' ἀνακαλύψω τὸ οὐσιῶδες. Καὶ κατάλαβα πράγματι, ὅτι ὅλες οἱ σκηνικὲς τέχνες ἔχουν κοινὴ πηγὴ: ὅπως κι' ὁ δραματικὸς ἠθοποιός, ἔτσι κι' ἡ χορεύτρια πού καταπιάνεται μ' ἓνα νέο ρόλο, χρωστάει πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ τὸν στοχαστῆ γιὰ ν' ἀνακαλύψῃ τὸ οὐσιῶδες καὶ νὰ βάλῃ χαμηλότερα ὅτι εἶναι δευτερεῦον.

Κατάλαβα καλὰ ὅτι ὅσο τέλεια κι' ἀν εἶναι ζωγραφισμένος ἑξωτερικὰ ἓνας ρόλος, θὰ μένει μιὰ κρῦα καὶ ἄδεια μορφή ὅσο δὲ θὰ τὸν ζωντανεύει ἡ σκέψη. Ἄλλὰ στὸν δραματικὸ ἠθοποιὸ ἡ δουλειὰ εἶναι πιὸ εὐκόλη, γιὰτὶ ἔχει στὴ διάθεσή του τὸν ζωντανὸ λόγο καί, συχνά, ἓνα ἀριστοτεχνικὸ κείμενο, ἐνῶ ἡμεῖς δὲν ἔχουμε ἄλλο ἀπὸ τὴν μουσικὴ καὶ τὴν κίνηση. Πρέπει λοιπὸν νὰ μάθουμε νὰ μιμούμαστε τὴν σκέψη μὲ τρόπο ἀρκετὰ ξεκάθαρο καὶ ἀρκετὰ πειστικὸ γιὰ νὰ μπορέσει ὁ χορὸς ν' ἀντικαταστήσει τὸ λόγο.

Πῶς νὰ τὸ κατορθώσουμε; Οὔτε ἓνα βιβλίον πάνω στὸ μπαλέτο, οὔτε ἓνας ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες του δὲν ἔδωσε οὔτε δίνει ἀπάντηση στὸ ρῶτημα αὐτό. Ἡ ἱστορία, ὅστοςο, ἄφησε πολυάριθμα παραδείγματα χορογραφικῶν ταλέντων πού ἤξεραν νὰ γίνονται ἐκφραστικὰ ἐξ ἴσου μὲ τὸν ζωντανὸ λόγο. Ἄν ὁ Ποῦσκιν στὸν «Εὐγένιο Ὀνιέγκιν» ἔκανε ἀθάνατο τὸ ὄνομα τῆς Εὐδοκίας Ἰστομίνας,



δὲν ἦταν γιὰ «τὰ πόδια τῆς τὰ εὐκίνητα στὸ πῆδημα», ἀλλὰ γιὰτὶ δείχνει τὸ ἐμπνευσμένο ξεπέταγμα τῆς ρούσσι- κῆς Τεοψιχόρης...!! Νὰ τὶ ἦταν τὸ κυριώτερο. Ἡ ψυχὴ, ἡ σκέψη, ἡ ἔμπνευση, ἡ τάση πρὸς τὸ ὠραῖο, ἡ ἐξύψωση τῶν συναισθημάτων, νὰ τὶ ἤξεραν προφανῶς νὰ ἀποδίνουν μὲ τὸ χορὸ τους ἡ Μαρία Ταλλιόνι καὶ ἡ Ἄννα Παύλοβα, ὅπως καὶ τόσες ἄλλες ρωσσίδες χορεύτριες πού εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ δῶ καὶ πού στὴν καλλιτεχνικὴ σχολή τους μορ- φώθηκα. Ὁ χορὸς τους, ἦταν, στ' ἀλήθεια, ἐκφραστικὸς καὶ ξάστερος σὰν τὸν λόγο... Ἄλλὰ μὲ ποιὰ μέσα ἔφταναν σ' αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα, καὶ πῶς νὰ τὰ φτάσει κανεὶς;

Κανένας δὲ μοῦδινε μιὰ ἄμεση ἀπάντηση στὸ ρῶτημα αὐτό.

Μένω ἐξ ἄλλου μὲ τὴν πεποίθηση ὡς τώρα, ὅτι εἶναι ἀδύνατο ν' ἀπαντήσει κανεὶς μὲ τὴν ἀκρίβεια μιᾶς συντα- γῆς. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἔχουμε στὴ διάθεσή μας ἓνα ρεπερ- τόριο ἀπὸ βασικὲς φιγοῦρες πού μπορεῖ κανεὶς νὰ τις συγ- κρίνει μὲ τὰ γράμματα τοῦ ἀλφαβήτου. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι μποροῦμε νὰ συνθέσουμε μὲ βάση αὐτὸ τὸ ἀλφάβητο, διά- φορες «λέξεις» καὶ «φράσεις» πού νὰ σχηματίζουν ἓνα χο- ρό. Ἄλλὰ ἓνα ἀληθινὸ ἀλφάβητο μπορεῖ νὰ χρησιμέψει γιὰ νὰ σχηματίσουμε τις λέξεις ἐνὸς ἐξαίστου ποιήματος κα- θὼς καὶ μελωδικώτατους στίχους. Καὶ ὅπως δὲν ὑπάρχει συνταγὴ γιὰ νὰ κάνουμε πραγματικὴ ποίηση, δὲ θάταν δυνατὸ νὰ ὑπάρχει τέτοια συνταγὴ γιὰ νὰ δημιουργήσουμε ἓνα χορὸ χρωματισμένο καὶ ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴ σκέψη καὶ τὸ συναίσθημα, δηλαδὴ μὲ ἔκφραση ξάστερη, ἂν καὶ βουβή, καὶ καλλιτεχνικὰ ὠραία.

Εἶναι αὐτονόητο, ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀλφάβητο ὁ ποιη- τῆς ὀφείλει ἐπίσης νὰ ξέρει τὴ γραμματικὴ καὶ τὸ συντα- κτικὸ τῆς μητρικῆς του γλώσσας. Πρέπει νὰ τὰ χειρίζεται μὲ ἄνεση σ' ὅλους τους τις λεπτομέρειες καὶ τις ἀποχρώσεις.

Ὅμοια κι' ὁ καλλιτέχνης τοῦ μπαλλέτου. Ἄλλὰ ὅπως ἡ τέλεια γνώση τῆς γλώσσας δὲν εἶναι παρὰ ἕνας προκαταρκτικός ὅρος στοῦ ἔργο τοῦ ποιητῆ ἔτσι καὶ ἡ τέλεια κατοχή τῆς τεχνικῆς του, τοῦ ἀλφαβήτου του, δὲν εἶναι παρὰ ἕνας ὅρος ἀπαραίτητος, ἴσως, ἀλλὰ μόνο προκαταρκτικός τῆς κανονικῆς δουλειᾶς ἐνὸς καλλιτέχνη τοῦ μπαλλέτου. Ποιὸς εἶναι λοιπὸν ὁ ὅρος, ὅχι πιά ὁ προκαταρκτικός, μὰ ὁ οὐσιαστικός τῆς καθημερινῆς δουλειᾶς γιὰ ἕνα ἔργο τέχνης;

Πᾶνε κάμποσα χρόνια ἀπὸ τότε πού, στὴν τελευταία σελίδα τοῦ βιβλίου τοῦ Στανισλάβσκυ «Ἡ αὐτομόρφωση τοῦ ἠθοποιῦ» διάβασα αὐτὲς τὶς λίγες γραμμὲς πού ἐκφράζουν τὸ συμπέρασμά του: «Οἱ φωνητικὲς ἀσκήσεις εἶναι ἀπαραίτητες στοὺς τραγουδιστὲς, τὰ γυμνάσματα στοὺς χορευτὲς, ἡ καθοδήγηση καὶ ἡ ὀρθοφωνία στοὺς ἠθοποιοὺς κατὰ τὰ καθορισμένα τοῦ «συστήματος». Μάθετε νὰ θέλετε μὲ δύναμη, κάμετε αὐτὴ τὴ δουλειά σας ἔργο ζωντανό, μάθετε νὰ γνωρίζετε τὴ φύση, κάντε τὴν νὰ πειθαρχεῖ καί, μὲ τὸ ταλέντο, θὰ γίνετε ἕνας μεγάλος καλλιτέχνης».

«Μὲ τὸ ταλέντο»... Μὰ τὸ ταλέντο εἶναι ἡ δουλειά! Θὰ γυρίζουμε λοιπὸν σ' ἕνα φαῦλο κύκλο; Δὲν πιστεύω. Naί, εἶναι ἡ δουλειά, κι' ὅχι μόνο ἡ δουλειά αὐτὴ καθ' ἑαυτή, ἀλλὰ τὸ νὰ ξέρεις νὰ δουλεύεις, ἡ ἀγάπη κι' ἡ ἀνάγκη τῆς δουλειᾶς. Εἶναι τὸ γᾶσαι ἱκανὸς νὰ αἰσθάνεσαι, νὰ σκέπτεσαι, νὰ μορφώνεσαι μέσα στὰ βιβλία, νὰ ἀνακατεύεσαι μὲ τοὺς ἀνθρώπους τοὺς πρὸ διαφοροτικούς καὶ νὰ ξεχωρίζεις στὸν καθένα τὸν πολῦτιμο θησαυρὸ τῆς ἀτομικότητάς του, ὅτι ἐγκάρδιο καὶ γενναίοψυχο ἔχει μέσα του. Εἶναι τὸ νᾶσαι ἱκανὸς νὰ παρατηρεῖς καὶ νὰ συσσωρεύεις τὶς ἐντυπώσεις τῆς ζωῆς, μετατρέποντάς τες σὲ ὄφελος γιὰ τὸ ἔργο σου, γιὰ τὴ τέχνη σου. Κι' εἶναι ἀκόμα καὶ κάτι ἄλλο γιὰ τὸ ὁποῖο μᾶς λείπουν ἀκόμα οἱ καθαρὲς κι' ἀκρι-



βεῖς λέξεις πού νά τò χαρακτηρίζουν, ἀλλά πού δὲν εἶναι γι' αὐτὸ τὸ λόγο λιγώτερο πραγματικὸ κι' ἀντικειμενικὰ ὑπαρκτό. Δὲ βρίσκω τίποτα τὸ τρομερὸ στὸ ὅτι αὐτὸ τὸ «δὲν ξέρω τί» δὲν ἔχει ἀκόμα ἀποκρυπτογραφηθῆ, ἐξηγηθῆ, ἀξιολογηθῆ μὲ τὸν κανόνα καὶ τὸ διαβήτη. Ὑποθέτω ὅτι, ἂν αὐτὸ πραγματοποιηθῆ μιὰ μέρα, τὰ ταλέντα δὲν θὰ γίνουν γι' αὐτὸ τὸ λόγο περισσότερα.

Μοῦ φαίνεται ὅτι κάθε ἄνθρωπος ἔχει ταλέντο. Σημασία ἔχει νὰ τὸ ἀνακαλύψουν ἔγκαιρα καὶ νὰ φανερώσουν στὸν ἄνθρωπο τὴν κλίση του. Μὲ τὸν καιρὸ τὰ ταλέντα θὰ ἐμφανίζονται ὅλο καὶ πιὸ πολυάριθμα σ' ὅλους τοὺς τομεις τῆς ζωῆς. Καί, φυσικά, καὶ στὸ μπαλλέτο. Γιὰ κεὶ τραβᾶμε...

**Ο** ΧΙ, δὲν ξέφυγα ἀπὸ τὸ θέμα μου διηγῶντας σας τί μὲ βοήθησε νὰ σκεφτῶ πάνω στὴν τέχνη μου καὶ ν' ἀναζητήσω τὰ μέσα νὰ ἐκφράσω μ' αὐτή, τὴ σκέψη καὶ τὸ συναίσθημα. Τότε, ἐδῶ καὶ εἴκοσι χρόνια, δὲν εἶχα, φυσικά, ἰδέα γιὰ ὅλα αὐτὰ πού σᾶς εἶπα. Σὲ κείνη ὄμως τὴν ἐποχὴ, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ὅλων τῶν γεγονότων τῆς γύρω μου ζωῆς στὰ ὁποῖα ἄρχιζα νὰ ἀντιδρῶ μὲ περισσότερη σκέψη καὶ πιὸ συνειδητά, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν Τίμε, μέσα σ' αὐτὸ τὸ πνευματικὸ περιβάλλον πού εἶναι ὁ κόσμος τῶν σοβιετικῶν καλλιτεχνῶν, ἀναπτύχθηκε μέσα μου ἡ ἰκανότητα νὰ σκέφτομαι, καὶ ἰδιαίτερα πάνω σὲ θέματα πού σ' αὐτὰ ἀφιερώνονται οἱ προηγούμενες γραμμές. Εὔρισκα σ' αὐτὲς τὶς σκέψεις τὸν τρόπο νὰ ἐμβαθύνω στὴν τέχνη μου.

Οἱ συζητήσεις καὶ οἱ διαμάχαις στοὺς Τίμε προχωροῦσαν κάποτε πολὺ μακριὰ στὴ νύχτα. Μιὰ φορὰ, τὴν ἀνοιξη, ὕστερα ἀπὸ μιὰ τέτοια βραδυὰ, ὁ Ἰ. Γιούριεφ μὲ

γύρισε νὰ δῶ τὴν πόλη, πὺν νόμιζα ὅτι τὴν ἤξερα στὰ δάχτυλα. Ἄλλὰ μιλῶντας μὲ τὸν Γιούριεφ, ὅλα ὅσα μοῦ διηγήθηκε μὲ τρόπο γαλήνιο, ζωντανό, συναρπασμένος ὁ ἴδιος καὶ συναρπαστικός, μοῦ ἀπόδειξον στὴ στιγμή τὸ ἀντίθετο, καὶ μ' ἔκαναν νὰ σκεφτῶ πόσο εἶναι σχετικές οἱ ἰδέες πὺν ὁ ἄνθρωπος σχηματίζει γιὰ τὶς ἴδιες του τὶς γνώσεις.

Δὲν φαντάζομαι νὰ γνώρισε κανένας τὸ Πέτρογκραντ, τὸ Πέτερσμπουργκ, τὸ Λένινγκραντ, ὅπως αὐτὸς ὁ μεγάλος καλλιτέχνης. Περπατούσαμε στοὺς δρόμους, κάτω ἀπὸ τὸ φαντασμαγορικό, τὸ λεπτὸ καὶ τὸ ἀβέβαιο ὑπόφως τῆς λευκῆς νύχτας, καὶ τὸ κάθε χίτριο ἔμοιαζε νὰ ζωντανεύει καὶ νὰ ζεῖ στὶς διηγήσεις τοῦ συνοδοῦ μου. Ἐδῶ εἶχε γίνει μιὰ σύσκεψη πὺν ἀποφάσισε μιὰ στροφή στὴν ἱστορία· ἐκεῖ βρισκόνταν συγκεντρωμένα πολύτιμα γλυπτά· σ' αὐτὸ τὸ μέρος ἔδρευε ἄλλοτε ἓνας μασσωνικός σύλλογος· σ' αὐτὸν τὸν κῆπο βρισκόνται ὅλα τὰ ἔξωτικά λουλούδια τοῦ κόσμου· καὶ νὰ τὸ σπῖτι ὅπου ὁ Ποῦσκιν ἀγαποῦσε τόσο νὰ συχνάζει...

Ἐδῶ αὐτὰ, ἡ ὀρμητικὴ σοβιετικὴ ζωὴ μὲ τὶς χίλιες-δυὸ πλευρές της, οἱ συναντήσεις κα' οἱ συζητήσεις στοὺς Τίμε, ἡ συναναστροφή μεγάλων ἀπαιτητικῶν καλλιτεχνῶν, ἀποτέλεσαν γιὰ μένα αὐτὴ τὴ «μετασχολικὴ» ἐκπαίδευση. (Ἐνομάζω σχολικὴ ἐκπαίδευση ὅλον τὸν καιρὸ τῶν χορογραφικῶν μου σπουδῶν καὶ τὰ πρῶτα πέντε μου χρόνια στὸ θέατρο), πὺν μούδωσε μιὰ πλατιὰ θεώρηση τῆς σκη-νῆς καὶ μ' ἔκανε νὰ ἐμβαθύνω στὰ πρόσωπά της. Ἦταν ἓνα ἔξαιρετικὸ σχολεῖο: ἡ ζωὴ, ἡ ἀφθονη καὶ ζωντανὴ πείρα τοῦ μπαλλέτου καὶ τοῦ δραματικοῦ θεάτρου, καὶ ἡ συχνὴ ἐπαφὴ μὲ ἀνθρώπους ἔξοχους σὲ ταλέντο, μὲ πλούτισε ἀπέραντα, ὀδηγῶντας με σὲ καινούργια ἐρημη-νεῖα τῶν παλιῶν μου ρόλων, τοῦ Κύνου καὶ τῆς Ζιζέλ-



λας και ετοιμάζοντάς με, θάλεγα, για τους πιο περίπλοκους της Ίουλιέτας και της Τάο - Χόα.

Όταν, τους πρώτους μήνες μετά την γνωριμία μου με τους Τίμε - Κατσάλωφ, ετοίμαζα τη «Λίμνη των Κύκνων», όλα γύρω μου μοῦ φαίνονταν σαν φωτισμένα απ' αυτή τη δουλειά. "Ότι κι' αν έβλεπα, διάβαζα, άκουγα, έφτανε σε μένα σαν «διά μέσου του μαγικού πρίσματος» αυτού του μπαλλέτου και των προβλημάτων που μου έβανε. "Η "Οδέττη ήταν για μένα, η προσωποποίηση της αιώνιας θηλυκότητας, της στοργής και της γενναιοψυχίας. Πώς έπρεπε να ένσαρκώσω αυτόν τον τύπο; "Εδῶ πρέπει να θυμίσω ότι σ' εκείνη τη σκηνοθεσία το κύριο πρόσωπο ήταν χωρισμένο στα δύο: την "Οδέττη, το μυθικό κύκνο, και την πραγματική, την άπιστη "Οδίλη. Θάπαιρνα τον πρώτο από τους δυο ρόλους. "Επί πλέον, σύμφωνα με το νέο έπιχείρημα και κατά την αντίληψη του διευθυντή του μπαλλέτου, η "Οδέττη ήταν άληθινά ένας κύκνος και μόνο στον Σίγκφριντ φαινόταν για κοπέλλα. Μοῦ χρειάζονταν, λοιπόν, να αναζητήσω κινήσεις που άλλοτε να είναι απομίμηση των κινήσεων ενός άληθινού πουλιού και άλλοτε να θυμίζουν τις κινήσεις μιᾶς φανταστικής κοπέλλας.

"Αλλά το ουσιαῶδες δέν βρίσκονταν στην τεχνική αυτών των κινήσεων, όσο κι' αν ήταν δύσκολο ν' αποδοθούν στην έντέλεια. "Ο Κύκνος μου δέν έπρεπε να εκφράζει τόσο τις τρικυμίες μιᾶς ψυχῆς, όσο την τρεμουλιαστή λαγνεία της πρώτης παρθενικής συγκίνησης, την άγγελική άγνότητα αυτού του συναισθήματος και την πανίσχυρη πειστική του δύναμη. Και δέν ξέρω αν θα πετύχαινα σ' αυτό, χωρίς όλα ὅσα άπόκτησα κατά τη διάρκεια των χρόνων της «μετασχολικῆς εκπαίδευσης», χωρίς όλα ὅσα έμαθα και σκέφτηκα στο σπίτι των Τίμε - Κατσάλωφ,

ανάμεσα σὲ φίλους πού ζοῦσαν μὲ τὶς ἐπιτυχίες, τὶς προόδους, τὶς χαρὲς καὶ τὰ βάρη τῆς νέας σοβιετικῆς θεατρικῆς κουλτούρας.

Ὅλη ἡ ἐξέλιξη, ὅλη ἡ πορεία τῆς ἀνάπτυξης τῆς σοβιετικῆς χορογραφίας ὁδήγησαν στὴν ἐμβάθυνση τῶν προσώπων τῆς καὶ στὴν ἐμφάνιση νέων θεμάτων. Τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἰδεολογικοῦ ἐπιπέδου τῆς χορογραφίας μας, τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀπόλαυση αὐτῆς τῆς τέχνης ἔγινε χιτῆμα τῶν πρὸ πλατιῶν λαϊκῶν μαζῶν, ὁ ψηλὸς βαθμὸς ἀπαιτητικότητος ἀπέναντι στὸ θέατρο, στὸ μπαλέτο, καλοῦσαν μ' ἐπιμονὴ στὴ σκηνὴ τύπους πρὸ πλούσιους σὲ οὐσία καὶ νόημα. Ἀπὸ τοὺς ὑπερπαναστατικούς «Κόκκινους ἀνεμοστρόβιλους στὸ Μπόλι», μπαλέτο ὑπερβιομηχανικῆς ἔμπνευσης, προχωρήσαμε σ' ἓνα δρόμο, μερικὲς φορὲς βασιανιστικό, ἀναζητήσεων, ἀποτυχιῶν καὶ ἀληθινῶν εὐρημάτων, σὲ καινούργια θεάματα ὅπου ἡ ποίηση ἐνώνεται μὲ τὸ ρεαλισμό. Γιὰ πρώτη φορὰ εἶδαμε τὰ μεγάλα λογοτεχνικὰ ἔργα καὶ τὰ νεώτερα θέματα νὰ ἐμπνέουν τὸ μπαλέτο. Τὸν Πούσκιν καὶ τὸν Μπαλζάκ... Τὶς «Χαμένες φαντασίες», τὴν «Κόκκινη Παπαροῦνα», τὴ «Φλόγα τοῦ Παρισιοῦ»... Καὶ γιὰ μένα, κυρίως καὶ προπάντων, τὸν Πούσκιν μὲ τὴν «Πηγὴ τοῦ Μπαχτσισαράϊ» του.

Μέχρι τὰ νέα σοβιετικὰ μπαλέτα (ἔχω ὑπ' ὄψει μὲν τὰ καλύτερα δείγματα τοῦ εἴδους: εἶναι πολυάριθμα καὶ θὰ γίνουν ἀκόμα περισσότερα), ἀν ἐξαιρέσουμε τὶς μεγαλοφυεῖς σελίδες πού γράφτηκαν γιὰ τὸ μπαλέτο μέσα σὲ πολλὲς κλασσικὲς ὕπερες, τὰ ἔργα τοῦ Τσαϊκόφσκυ, τοῦ Γκλαζουνῶφ καὶ ὀρισμένων συνθετῶν τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, ἡ μουσικὴ δὲν ἐπιδίωκε παρὰ ἓνα μόνο σκοπὸ: νὰ χρησιμέψει σὰν βροχὴ στὸν χορὸ, σημειώνοντας τοὺς ρυθμικοὺς τόνους. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ ἔπρεπε νὰ εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα «χορευτικὴ». Εἶναι, ὀλοφάνερα, μεγάλο



πράμα μιὰ μουσική πού νά χορεύεται εύκολα, ἀλλά ἀν αὐτοῦ βρίσκεται ὅλη ἡ «ἰδέα» πού κλείνει, πῶς νά ἀναπαραστήσεις πάνω σέ μιὰ σκηνή μπαλλέτου, τὴν «πνευματικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου» ;

Ἄλλὰ πρέπει καὶ σ' αὐτὸ τὸν τομέα, ἐξ ἴσου, νά εφαρμοστῇ τὸ μεγάλο ἀξίωμα τοῦ Στανισλάβσκυ, ἀλλιῶς ὁ θεατῆς θὰ μείνει ἀδιάφορος στὶς ἐλπίδες καὶ τὶς σκέψεις τῶν ἡρώων τοῦ μπαλλέτου. Ἐκεῖνοι πού γι' αὐτούς δημιουργοῦμε ἓνα μπαλλέτο στὴ σοβιετικὴ ἐποχὴ μας, δὲν θὰ ἱκανοποιηθοῦν ἀπὸ ἓνα θέαμα, ὅσο κι' ἀν εἶναι ἐξαιρετικὰ λαμπρό, ὅταν εἶναι ἄδειο καὶ καμωμένο ἀποκλειστικά γιὰ νά διασκεδάσουν. Ἡ χαριτωμένη κι' ὠραία μορφὴ τοῦ κλασσικοῦ χοροῦ πρέπει νά κλείνει ἓνα νόημα καινούργιο : ἔτσι νοιώθουμε τὴν ἀπαίτηση τοῦ λαοῦ καὶ αὐτὸ ἀρχίσαμε νά καταλαβαίνουμε ἔδῳ καὶ μιὰ εἰκοσαριὰ χρόνια, στὸν καιρὸ ὅπου, ἀνάμεσα στὶς δοκιμές, τὰ λάθη καὶ τὰ εὐτυχῆ εὐρήματα σχηματίζονταν καὶ στεριώνονταν ἡ σοβιετικὴ χορογραφία πού στὶς μέρες μας προχωρεῖ στὶς προόδους τῆς μὲ διαρκεῖς ἀναζητήσεις.

Ἡ σοβιετικὴ χορογραφία ξεκίνησε ἀπὸ τὴ μουσική, καὶ μόνο τὸ γεγονός ὅτι αὐτὴ δὲν θεωροῦνταν προορισμένη ἀποκλειστικά νά δημιουργεῖ μιὰ σειρά χορῶς μὲ θαμπωτικὴ τεχνική, ἀλλὰ ὅτι ὁ διευθυντῆς τοῦ μπαλλέτου καὶ οἱ καλλιτέχνες ἐμπνέονταν ἀπὸ τὶς ἰδέες πού ἐκφράζονταν μὲ τὴ μουσική, αὐτὸ μᾶς ἔδινε τὸ δικαίωμα νά δώσουμε στὸ μπαλλέτο ἓνα νόημα πιὸ βαθύ, μᾶς γεννοῦσε κι' ὅλας, στοὺς ἐκτελεστές, σκηνικὰ προβλήματα πού ξεπηδοῦν ὀργανικὰ ἀπὸ τὰ μουσικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων.

Τὸ νέο πνεῦμα εἶχε καταχτήσει τὴ μουσικὴ τοῦ μπαλλέτου : συνδύαζε, ἀπὸ δῶ καὶ πέρα, τὴν ἰδέα καὶ τὴν κίνηση, βοηθῶντας ἔτσι νά γίνει ὁ χορὸς ἓνα θέαμα δράσης καὶ σκέψης μαζί.

Ὁ χορὸς δὲν εἶχε πιά σά δουλειά του ν' ἀξιοποιήσῃ ἓνα εὐχάριστο μοτίβο βάλς ἢ γκαλόπ, ἀλλὰ νὰ ἐκφράσει ιδέες καὶ συναισθήματα.

Μιά τέτοια μουσική ἦταν ἱκανή ν' ἀποδώσει ὄχι πιά μόνο μυθικά πρόσωπα, κόσμο ὄνείρων χωρὶς ὑπόσταση ἀλλὰ τὸν πραγματικὸν κόσμον τῶν ζωντανῶν ἀνθρώπων μὲ τὰ ζωντανά τους πάθη. Ὡς ἐκεῖ ἔφτασε ὁ συνθέτης Ἀσάφιεφ μέσα στήν «Πηγὴ τοῦ Μπαχτσισαράι». Τὸ ἀκριβὲς μουσικὸ σκίτσο τῆς Μαρίας, τῆς Ζαρεμᾶ, τοῦ Γκιρέτι, μιὰ μουσικὴ γραφικὴ ποὺ ἦταν ταυτόχρονα βαθιὰ καὶ χορεύονταν ἄνετα, αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἔφεραν μιὰ ἀναστάτωση στὸν τομέα τοῦ μπαλλέτου, καί, ὄχι λιγώτερο, τὴν «προδοσία», ποὺ ἀποτελοῦσε αὐτὸ τὸ ἔργο ἀπέναντι στὶς Νύμφες καὶ στὶς Δρυάδες, πλάσματα, μπορεῖ, μαγευτικά, μὰ ποὺ τοὺς ἔλειπε ὀλότελα τὸ δῶρο τῆς σκέψης.

Βέβαια, τὸ παλιὸ ρούσσικο κλασσικὸ μπαλλέτο δὲν ἤξερε παρὰ νεράιδες καὶ πριγκήπισσες στὶς θαμπωτικὲς τους ποικιλίες, ὅμως εὔρισκε κανεὶς ἐκεῖ σκέψη, ψυχὴ, ιδέα. Αὐτὰ ἐκδηλώνονταν σὲ πολλὰ θεάματα, προπαντὸς ὅταν λάβαιναν μέρος ὀρισμένοι ἀπ' αὐτοὺς τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες στοὺς ὁποίους τὸ μπαλλέτο μας χρώσταιγε τὴν παγκόσμια φήμη του, ὄχι μόνον σὰ θέαμα τεχνικὰ ἄφταστο, ἀλλὰ σὰν τέχνη, ὀπωσδήποτε ἐμπνευσμένη. Τὸ πρόσωπο ὅμως ποὺ κυριαρχοῦσε στὸ «αὐτοκρατορικὸ μπαλλέτο» (ἂν μποροῦμε νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι) ἦταν ἡ χορεύτρια μὲ τὴν ἄψογη, λαμπρὴ τεχνικὴ, ποὺ ἀπ' αὐτὴν ζητοῦσαν προπαντὸς νᾶναι «ἀπόλαυση γιὰ τὰ μάτια...» Ἡ ἀπουσία τῆς σκέψης ἀπὸ τὶς Νύμφες καὶ τὶς Δρυάδες ἔπνιγε τὴν ιδέα καὶ τὸ ζωντανὸ ἀνθρώπινο αἶσθημα.

Μονάχα στὴ σοβιετικὴ ἐποχὴ ὁ ἀνθρώπος μ' ὄλο τὸν πλοῦτον τῶν συγκινήσεων καὶ τῆς δράσης του, παρουσιάστηκε ἄξιος—πόσο περισσότερο ἀπὸ ἄλλοτε—νὰ πάρει τὴν



κεντρική θέση μέσα στη σκηνή τοῦ μπαλλέτου. Τὰ προβλήματα ποῦμπαιναν στὸ θέατρο τοῦ μπαλλέτου, βρέθηκαν ἔτσι πολὺ περιπλεγμένα. Ἄλλὰ μήπως ἡ ἐποχὴ μας δὲν εἶναι χίλιες φορὲς πιὸ πολύπλοκη, πιὸ βαθειά, πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ τὸ παρελθόν ;

Ἡ νέα ἰδεολογία θριάμβευσε ἀκόμα καὶ στὸν πιὸ συντηρητικὸ ἴσως τομέα τῆς τέχνης. «Ὅλα ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο, ὅλα γιὰ τὸν ἄνθρωπο!». Αὐτὴ ἡ θεμελιώδης ἰδέα τοῦ σοβιετικοῦ οὐμανισμού, ἡ ἰδέα τῆς πίστες στὸν ἄνθρωπο, στὴ δύναμή του, στὴν ὁμορφιά του, στὴν ἀγωνιστικὴ του θέληση γιὰ τὴν εὐτυχία, ἔγινε τὸ ἔμβλημα τοῦ σύγχρονου μπαλλέτου μας.

Ὡς τότε, ἡ γλῶσσα τοῦ μπαλλέτου δὲν ἦταν μόνο συμβατικὴ (ἡ συμβατικότητά παραμένει καὶ θὰ παραμένει) ἀλλὰ συχνὰ τελείως ἀδύναμη : ὁ χορὸς κατὰ γενικὸ κανόνα, δὲν ἐξέφραζε τίποτα μονάχος του. Ὁ χορὸς ὑποβοηθιόταν ἀπὸ τὴν παντομίμα, ἐπιφορτισμένη νὰ ἐξηγήσει τί εἶχε γίνεи στὴ διάρκεια τοῦ χοροῦ, ὕστερα ἐρχότανε πάλι ὁ χορὸς, πὸν τὸν ἀκολουθοῦσε ἀκόμα μιὰ φορὰ ἡ παντομίμα. Δὲν εἶναι ἀξιοσημείωτο τὸ ὅτι ἡ στροφή πρὸς τὸ ρεαλισμὸ τοῦ Ποῦσκιν, αὐτοῦ τοῦ ὑμνητῆ τοῦ ἀνθρώπου, ἦταν αὐτὸ ἀκριβῶς πὸν μᾶς ἐπέτρεψε νὰ ξεκόψουμε ἀπ' αὐτὸ τὸν κανόνα μὲ τρόπο πολὺ πιὸ ἀποφασιστικὸ ἀπ' ὅλες τὶς ἀπόπειρές μας νὰ τὸν σπάσουμε ἀνανεώνοντας τὴ σκηνοθεσία τῶν παλιῶν μπαλλέτων ;

Ἡ «Πηγὴ τοῦ Μπαχτισαράι», πὸν ἀνεβάστηκε στὰ 1934 στὸ Θέατρο Ὁπερας καὶ Μπαλλέτου Κίρωφ τοῦ Λένινγκραντ, σήμανε, φαίνεται, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, ἕνα σταθμὸ στὶς προόδους τῆς χορογραφίας μας.

Δουλεύοντας στὴν «Πηγὴ τοῦ Μπαχτισαράι» βάλουμε τὰ δυνατά μας γιὰ νὰ βροῦμε τὴν ἀλήθεια στὶς ἀνθρώπινες σχέσεις πὸν χωρὶς αὐτὴ εἶναι ἀκατανόητο τὸ

πῶς θὰ μπορούσε ν' ἀποδοθῆ ἡ σκέψη τοῦ Ποῦσκιν, κι' ἀδύνατο νὰ ξαναζήσουν οἱ θαυμαστοὶ τύποι ποῦ δημιούργησε ὁ ποιητής. Παίζοντας τὸ ἔργο τοῦ Ποῦσκιν, ἦταν ἀδύνατο ν' ἀρκεστοῦμε στὴν παρουσίαση χοροῦ «γενικά», ἐνὸς χοροῦ καθαροῦ καὶ ἀπλοῦ ποῦ νὰ μπορεῖ νὰ μεταφερθεῖ σ' ἓνα ὁποιοδήποτε ἄλλο μπαλλέτο μὲ μονάχα ἴσως μιὰ ἀλλαγὴ κοστουμιῶν. Ὁχι, ἔπρεπε νὰ τοῦ δώσουμε τὸν ἀτομικὸ του χαρακτήρα, νὰ τὸν κάνουμε ὄργανικὰ εἰδικὸ μόνον γιὰ τὴ Μαρία, ἢ, ἄς ποῦμε, γιὰ τὴ Ζαρεμᾶ: νάχει, γιὰ τὴ μιὰ, τὴ σφραγίδα μιᾶς στοργικῆς θλίψης, γιὰ τὴν ἄλλη, νὰ ριγεῖ ἀπὸ ζηλιάρικο πάθος. Χρειαζόταν μιὰ χορεύτρια μὲ κινήσεις μᾶζεμένες, ρευστὲς ἢ ἀπότομες καὶ παθητικὲς ἀνάλογα μὲ τὴ συναισθηματικὴ κατάσταση τῆς ἡρωίδας ποῦ θὰ παρίστανε τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη στιγμή.

Ἔτσι πετύχαμε νὰ χορογραφήσουμε τὸ «διάλογο» ἀνάμεσα στὴ Μαρία καὶ τὴ Ζαρεμᾶ. Αὐτὸς ὁ χορὸς ἐξέφραζε μὲ τὴ μιμικὴ τὰ αἰσθήματα τῶν δύο γυναικῶν, χωρὶς διόλου τὴν ἀνάγκη ἐπεξηγηματικῆς παντομίμας, γιατί ὁ χορὸς τὰ ἐξηγοῦσε ὅλα ἀπὸ μοναχὸς του. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἀντιμετωπίστηκαν ἡ σκηνὴ τῶν ἐξηγήσεων ἀνάμεσα στὴ Μαρία καὶ τὸν Γκιρέϊ, οἱ μονόλογοι τῆς νέας σκλάβας ποῦ ἀναπολοῦσε τὴν πατρίδα της καὶ τοὺς δικούς της, καθὼς καὶ οἱ χοροὶ τῆς Ζαρεμᾶ.

Παράλληλα μὲ τοὺς ἄλλους ἀγαπητούς μου ρόλους ἐξακολουθῶ ὡς τώρα νὰ δουλεύω τὸ ρόλο τῆς Μαρίας.

Στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Κύνου καὶ τῆς Ζιζέλλας, ποῦ εἶχαν πιά ἀποκαλυφτῆ, ἡ Μαρία πρόσθετε περισσότερη ἀνθρωπιά, μιὰ πιδ ζωντανὴ κι' ἀνθρώπινη φυσιογνωμία. Κι' ἂν αὐτὸ τὸ πρόσωπο δὲν μοῦ φαίνονταν στὴν ἀρχὴ χρωματισμένο παρὰ μ' ἓνα βασικὸ χρῶμα, τὸ χρῶμα τῆς μελαγχολίας, μὲ τὰ χρόνια, ἡ Μαρία μου ἔμοιαζε νὰ



παίρνει ψυχή. Το σχέδιο αὐτοῦ τοῦ ρόλου ἔγινε πολυπλοκώτερο κι' ὁ χαρακτήρας τῆς ἡρωίδας πλουτίστηκε μὲ νέες πλευρές. Οἱ τόνοι τῆς χαρᾶς, τῆς νιότης, τῆς ζωῆς μποροῦν νὰ βροῦν θέση στὴν πρώτη πράξη. Ἀγαπάω τὸ ρόλο μου μέσα στὴν «Πηγὴ τοῦ Μπαχτσισαράϊ», γιατί ἡ ποίηση τοῦ Ποῦσκιν βρῆκε ἐκεῖ τὴν ἔκφρασή της σὲ μιὰ μουσικὴ καὶ σ' ἕνα χορὸ πὸν συνθέτουν ἕνα θέαμα ταυτόχρονα ραφιναρισμένο καὶ συγκινητικό.

Ἡ Μαρία τοῦ Ποῦσκιν μ' ὀδήγησε ν' ἀναθεωρήσω πολλὰ πράγματα μέσα στοὺς παλιούς μου ρόλους καὶ νὰ τοὺς ἐρμηνεύσω μὲ καινούργιο τρόπο. Τέτοια εἶναι, λόγου χάρη, ἡ περίπτωση τῆς Ζιζέλλας. Σ' αὐτὸ τὸ ρόλο εἶχα νὰ παρουσιάσω ἕναν ἔρωτα πραγματικό, εὐτυχισμένο στὴν πρώτη πράξη, τραγικὸ στὴ διάρκεια τῆς δευτέρας, μὰ καὶ στὶς δυό, ἕναν ἔρωτα τόσο ζωντανὸ καὶ δυνατὸ πὸν θριάμβευσε ὡς τὸ θάνατο ἐνάντια στὴν κακοβουλία τῆς Μύρτας. Σ' αὐτό, κι' ὄχι στὴν ἱστορία ἐνὸς κοριτσιοῦ ἀθωούτσικου καὶ γοητευμένου ἀπὸ ἕναν πλούσιο εὐγενῆ (ὅπως τὸ ἀντιλαμβάνονται ἐκεῖνοι ποῦχουν τὴν τάση νὰ χυδαιοποιοῦν τὴ «Ζιζέλλα»), βρίσκεται τὸ νόημα τοῦ μπαλλέτου. Δουλεύοντας τὴ «Ζιζέλλα» ἀντιμετώπισα τὴν ἀνάγκη νὰ βρῶ τὸν τύπο τοῦ «ἀπλοῦ κοριτσιοῦ» καὶ ἀπὸ ἔνσιχτο ἀναζήτησα, ὅπως γιὰ τὴ Μαρία, κι' ὅπως γιὰ ὄλους μου τοὺς ρόλους μετὰ ἀπὸ τὴν «Πηγὴ τοῦ Μπαχτσισαράϊ», αὐτὸ τὸ μαγικὸ «ἂν ἤμουν ἐκείνη» πὸν θὰ μ' ἔβαζε μέσα στὴν τραγωδία τῆς Ζιζέλλας καὶ θὰ μ' ἔκανε νὰ πιστέψω ἀρκετὰ σ' αὐτή, ὥστε καὶ τὸ κοινὸ νὰ πιστέψει.

Ἔτσι ἡ καινούργια ἐρμηνεία τῶν παλιῶν μου ρόλων μ' εἰτοίμασε ν' ἀναλάβω τὸ ρόλο τῆς Ἰουλιέττας.

Ὅπως καὶ στὴ Μαρία τῆς «Πηγῆς τοῦ Μπαχτσισαράϊ» ἔπρεπε κι' ἐδῶ νὰ ξεκινήσω ἀπ' τὴ μουσικὴ. Μιὰ μουσικὴ πλούσια σὲ νόημα, πολύτιμο δῶρο αὐτὸ τῶν σο-

βιητικῶν συνθετῶν στὸ μπαλλέτο μας, μιὰ μελωδία ποὺ ἀποκάλυπτε τὸν πνευματικὸ κόσμο τῶν προσώπων, αὐτὸ ἦταν γιὰ μᾶς τὸ οὐσιῶδες γιὰ τὴν ἐκλογή τῶν χορογραφοικῶν καὶ τῶν ἐκφραστικῶν μας μέσων.

Ἡ μουσική τοῦ Προκόφιεφ ἔκλεινε πολλὰ ἀπροσδόκητα πολλὰ ἀσυνήθιστα καὶ ὄχι «εὐκόλα» γιὰ τὸ χορὸ, συχνὲς ἀλλαγὲς ρυθμοῦ λόγου χάρι ποὺ δυσκόλευαν τὸ ἔργο τοῦ ἐκτελεστῆ καὶ τὸν ἐνοχλοῦσαν. Θυμᾶμαι ὅτι, ὅταν ὅλοι μας, ἠθοποιοὶ καὶ δημιουργοὶ τοῦ θεάματος συγκεντρωθήκαμε μὲ τὸν συνθέτη, μετὰ τὴν πρώτη παράσταση, δὲν μπόρεσα νὰ κρατηθῶ καὶ εἶπα : «Δὲν ὑπάρχει πιὸ θλιβερὸ πρᾶμα στὸν κόσμο ἀπὸ τὴν μουσική μπαλλέτου τοῦ Προκόφιεφ».

Μὰ αὐτὸ δὲν ἦταν παρὰ μιὰ «ἐξυπνάδα» καὶ τὸ σοβαρὸ στὴν ὑπόθεση ἦταν ἄλλο : σμίξιμο τῆς σκέψης καὶ τῆς σκηνηκῆς δράσης πιὸ βαθὺ ἀπ' τὴν «Πηγὴ τοῦ Μπαχτσισαράι» καὶ παρ' ὅλη τὴν νεωτεριστικὴ καὶ μονιτέρνα ἐνορχήστρωση, καταπληχτικὴ προσαρμογὴ τοῦ μπαλλέτου τοῦ Προκόφιεφ μὲ τὴν τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ. Αὐτὸς εἶναι, νομίζω, ὁ λόγος τῆς ἐπιτυχίας αὐτοῦ τοῦ θεάματος καὶ τὸ μυστικὸ τῆς αἰώνιας δροσιάς του.

Ἄλλὰ ὅταν, πρὶν δεκαπέντε περίπου χρόνια, καταπίστηκα μ' αὐτὴ τὴ δουλειά, μοῦ φάνηκε ἀνώτερη ἀπὸ τὶς δυνάμεις μου. Ὅσο περισσότερο σκεφτόμουνα τὰ προβλήματα ποὺ μοῦ ἔβαζε, τόσο μοῦ φαίνονταν ἄλυτα. Ἐπρεπε νὰ ἐρμηνεύσω αὐτὸ τὸ αἰώνιο καὶ κοινὸ γιὰ ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα θέμα ποὺ βρῖσκει τὴν ἐκφρασί του στὰ λόγια τοῦ Δάντη : «Ἡ ἀγάπη ποὺ στούς ἀγαπημένους προστάζει ν' ἀγαποῦν». Τὸ οὐσιῶδες δὲν ἦταν ἡ ἀναπαράσταση ἑνὸς πίνακα ἠθῶν, ἀλλὰ τὸ θέμα τὸ ἴδιο, πόσο πιὸ πλατὺ ἀπὸ τὸ ἄλλο τοῦ μίσους ἀνάμεσα στοὺς Καπουλέττους καὶ τοὺς Μοντέκηδες.



"Ολοι οί λαοί έχουν τέτοιους μύθους, τέτιες παραδόσεις και ποιήματα, με άλησμόνητη συγκίνηση, που έχουν για θέμα μιὰ άτυχη άγάπη, που τής στέκονται εμπόδιο οί έξωτερικές συνθήκες, που είναι άνίσχυρες ώστόσο να τήν πνίξουν και να τήν άφανίσουν. Ρωμαίος και Ίουλιέττα, Φαρχάντ και Σιρίν, Λεϊλά και Μενιζούν, Άβεσαλώμ και Έτέρη... Πάντα τὸ ἴδιο θέμα να γενικευτῆ και να ενσαρκωθῆ στα σαιξπηρικά πρόσωπα με τὴ σαιξπηρική τελειότητα. Που να βρω τὴ δύναμη για να τὸ κατορθώσω ; Στὴ δουλειά.

Τὸ πρόσωπο τῆς Ίουλιέττας ζωγραφίζεται με τέλεια καθαρότητα, μ' ὅλη τὴ γραφικότητα και τὴ ζωντάνια που ὁ Σαίξπηρ ἤξερε να δίνει στα δημιουργήματά του, και χρωστοῦσα να μὴν τ' αφήσω να χάσει τίποτα ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρά. Ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ μου ὑπόβαλλε τὴν ξενιασιά τῶν πρώτων σκηνῶν, τὴν ἔκπληξη και τὴν ἔξαρση τῆς χοροεσπερίδας, τὴν ἔκσταση τοῦ πρώτου ραντεβου, τὴν παρθενικὴ άγνόητα στὴν τελετὴ τοῦ γάμου, τὸ φόβο που ὑπερνικιέται θαρραλέα στὴν άκρη τοῦ τάφου... Ἄναζήτησα τὴν ἔξωτερικὴ εικόνα τῆς Ίουλιέττας στα πορτραῖτα τῆς Ἄναγέννησης, στα γυναικεῖα πρόσωπα τοῦ Μποπιτσέλλι: Ἡ Πριμαβέρα, ἡ Ἄνοιξη, δὲν ἦταν ἡ Ίουλιέττα ;

Με τὴ δυνατὴ πρωτοτυπία τῆς μουσικῆς του, τόσο κοντινὴ στον τρόπο που αισθανόμαστε, και, ταυτόχρονα, τόσο βαθειὰ ἑναρμονισμένη με τὸν Σαίξπηρ, με χαρακτηριστικὰ τόσο ξάστερα και τόσο λαμπερὰ που μᾶς ὑπαγόρευαν τὴν ἔκφραση και τὸ νόημα τῶν κινήσεών μας, ὁ Προκόφιεφ εἶχε ἀπαιτήσεις: μπορούσαμε, ὀφείλαμε να μὴν κάνουμε παρὰ ὅπως ἔλεγε κι' ὄριζε ἡ μουσικὴ. Αὐτὸ μᾶς διευκόλυνε πολὺ τὴ δουλειὰ στὸ να προσδιορίσουμε τὸ χαρακτηριστῆρα τοῦ χοροῦ. Ἐπρεπε ὁμως να τὸν δημιουργ-

γήσουμε, νὰ τὸν συνθέσουμε μὲ μέσο αὐτὸ τὸ περιορισμένο «ἀλφάβητο» ἀπὸ χορογραφικὰς φιγούρας ποὺ διαθέτουμε.

Ὁ διευθυντὴς τοῦ μπαλλέτου Λ. Λαυρόβσκυ σκηνοθέτησε ἓνα θέαμα, ποὺ ἀνταποκρινόταν στὴ μουσικὴ καὶ στὸ περιεχόμενο τῆς τραγωδίας.

Στὴν ἐτοιμασίᾳ αὐτοῦ τοῦ μπαλλέτου εἶχαμε νὰ πειραματιστοῦμε σὲ ἀρκετὰ σημεία. Βοηθηθήκαμε ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι, μελετῶντας κάμποσα χρόνια τώρα, στὰ δικά μας τὰ θεάματα ἀπὸ τὶ ἀποτελεῖται τὸ δραματικὸ ταλέντο τοῦ χορευτῆ, εἶχαμε ἀποχτήσει μιὰ κάποια πεῖρα, ποὺ μᾶς ἔδινε τὴν τόλμη νὰ παρουσιάσουμε σὲ μπαλλέτο ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ.

Αἰώνια ζωντανὸ πάνω στὴ σκηνή, αὐτὸ τὸ ἔργο ἔξακολουθεῖ νὰ πλουτίζεται καὶ νὰ ἀναπτύσσεται, ἀπαιτῶντας πάντα μιὰ σύγχρονη ἐρμηνεία. «Μὲ μάτια καινούργια ποὺ ἀνοιξαν πρὶν ἀπὸ λίγο» κοιτᾶμε σήμερα τὸν Σαίξπηρ, κ' αὐτὸ τὸ βλέμμα δὲν εἶναι τὸ χτεσινό, δὲ θᾶναι, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, τὸ αὐριανό. Μερικὰ χρόνια ἀργότερα, ὅταν πιά χόρευα στὸ Μπολσόι Θέατρο τῆς Μόσχας, ὅπου ἐπαναλάβαμε αὐτὸ τὸ μπαλλέτο, τὸ καλύτερο ποὺ ἔχει συνθέσει ὁ Προκόφιεφ, ξανασκέφτηκα πάλι τὴν ἡρωίδα μου: μοῦ παρουσιάστηκε φωτισμένη ἀπ' ὅλη τὴν πεῖρα τῆς ζωῆς μου κ' ἀπ' τὰ χρόνια τοῦ πολέμου, ποὺ μόλις εἶχαν τελειώσει μὲ τὴ νίκη.

Εἶδα μέσα στὴν Ἰουλιέττα μιὰ θέληση ἐξαιρετικῆς δυνάμεις, τὸν πόθο καὶ τὴν ἱκανότητα ν' ἀγωνιστεῖ καὶ νὰ πεθάνει γιὰ τὴν εὐτυχία της. Ἄπ' ὅπου, ἡ νέα δραματικὴ ἔνταση τῆς σκηνῆς μὲ τὸν πατέρα της, ἡ ἄρνησή της νὰ γίνει γυναῖκα τοῦ Πάρη ποὺ δὲν ἀγαπάει, κὶ αὐτὴ ἡ ἀποφασιστικότητά, αὐτὴ ἡ ἀπελπισμένη τόλμη, ποὺ προσπάθησα νὰ ἐκφράσω μὲ τὸ χορό... Εἶδα μέσα σ' αὐτὴ τὴ





Σ. ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ: "ΣΤΑΧΤΟΠΟΥΤΑ".





νά 'Ιουλιέττα προτερήματα πού σέ άλλες συνθήκες θά είχον ὀδηγήσει τήν ἐρωτευμένη τοῦ Σαίξπηρ, νά γίνει μιὰ ἐθνική ἡρωίδα.

Σ' αὐτὴ τὴν 'Ιουλιέττα ἤθελα, τόνοιωθα σὰν ἐπίμονη ἀνάγκη, νά δείξω ἓνα ἀνθρώπινο ὄν κοντινὸ σέ μᾶς μὲ τὸ πνεῦμα του, καὶ μιὰ σύγχρονή μας ὡς ἓνα σημεῖο.

Ἡ τραγωδία πού γράφτηκε τετρακόσια χρόνια πρὶν ἀπὸ μᾶς, ἔπρεπε νά κάνει ν' ἀντηχήσει μιὰ τωρινὴ νότα μέσα στὸ μπαλλέτο καὶ νά ἀναγνωριστεῖ σὰν ἓνα μπαλλέτο σύγχρονο.

Ἐδῶ χρωστάω νά ἐκφράσω μιὰ ἐπιφύλαξη. Μὲ τις λέξεις σύγχρονο μπαλλέτο, ἐνῶ δέχομαι μὲ τὴ μεγαλύτερη προθυμία τὰ σύγχρονα θέματα, δὲν ἐννοῶ ἀποκλειστικὰ τὸ ἀπλὸ «καθρέφτισμα τοῦ σήμερα». Αὐτὸ εἶναι ἓνα πρόβλημα τωρινὸ γιὰ μᾶς, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νά λυθῇ μιὰ καὶ καλὴ μὲ εὐχέρεια καὶ ἀπλότητα. Τὸ νέο στὴν τέχνη, καὶ κατὰ συνέπεια καὶ στὸ μπαλλέτο, εἶναι κάθε τι πού ἐναρμονίζεται μὲ τὴν ἀντίληψή μας γιὰ τὸν κόσμον καὶ μὲ τις τάσεις μας κάθε τι πού μᾶς βοηθάει στὸν ἀγῶνα μας καὶ συντομεύει τις μεγάλες μας νίκες. Νὰ γιατί μᾶς εἶναι τόσο ἀγαπητοὶ καὶ κοντινοὶ ὁ Ποῦσκιν, ὁ Μπετόβεν, ὁ Σαίξπηρ, ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι... Νὰ γιατί λέμε ὅτι πλάτυνε ἀπεριόριστα ὁ ὀρίζοντας τῶν θεμάτων τοῦ μπαλλέτου: ἀπ' τὰ γεγονότα τοῦ Ἐμφυλίου πολέμου ὡς τὴν ἐξέγερση τοῦ Σπάρτακου, ἀπὸ τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν Εἰρήνη στὴν Ἰταλία ὡς τὰ φιλοσοφικὰ ποιήματα τοῦ Νιζαμί, ἀπ' τὸν ἡρωϊσμό τῆς νεολαίας στὸν ἐμφύλιο πόλεμον ὡς τὴν ζωὴ τῆς σύγχρονης κολχόζνικης νεολαίας, ὅλα μποροῦν νά βροῦν τὴν ἐκφρασὴ τους στὴ γλῶσσα τῆς νέας χορογραφίας κι' ὅλ' αὐτὰ πρέπει νάρθουν, κι' ἔρχονται κι' ὅλας στὴ σκηνή μας.

Κι' ὅταν ἀνεβάσαμε τὸ «Ρωμαῖο καὶ 'Ιουλιέττα» στὴ

Μόσχα, νοιώσαμε αὐτὸ τὸ μπαλλέτο σὰν ἔργο σύγχρονο. Μέσα σ' αὐτὸν τὸν τρόπο θεώρησης ἔπιαναν μεγάλη θέση ὅλα ὅσα εἶχαμε ζήσει κι' εἶχαμε νοιώσει σιὰ χρόνια τοῦ πολέμου.

Ὁ καλλιτέχνης, ζῶντας, στιβάζει τις παρατηρήσεις καὶ τις ἐντυπώσεις του, ἐνῶ σπάνια προβλέπει ὅτι θὰ μπόρουν νὰ τοῦ χρησιμέψουν γιὰ τὴ δουλειὰ του γενικά, καὶ ἀκόμα λιγώτερο, γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ρόλου. Νά, ὡστόσο, πού παίρνεις αὐτὸ τὸ ρόλο. Ἄνταποκρίνεται σις ἐσωτερικὲς σου τάσεις, σιὰ καλλιτεχνικά σου ὄνειρα. Καὶ συμβαίνει «ξαφνικά» ὅλο σου τὸ παρελθὸν ὡς αὐτὴ τὴ μέρα, νὰ σοῦ φανεῖ ὅτι σ' ἔχει ἐτοιμάσει εἰδικὰ γι' αὐτὸ τὸ ρόλο πού σ' ἔχει συνεπάρει. Οἱ ἀναμνήσεις σου, οἱ συναντήσεις καὶ οἱ συζητήσεις σου, οἱ σκέψεις καὶ οἱ συμπτωματικὲς συγκρίσεις, τὰ διαβάσματά σου, ὅλα μοιάζουν νὰ μπαίνουν σὲ κίνηση, ἀρχίζουν νὰ ὀριμαίνουν μέσα σου καὶ ν' ἀποκρυσταλλώνονται ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο, τὸ μοναδικὸ τότε γιὰ σένα πού σ' ἔκανε νὰ γνωρίσεις ὁ νέος σου ρόλος. Ἀκριβῶς αὐτὸ ἔγινε μὲ τὴ νέα μου Ἰουλιέττα, πού τὰ δύσκολα χρόνια τοῦ πολέμου τῆς εἶχαν ὑποβάλλει πολλὰ καινούρια πράματα.

Δὲν πρόκειται ἐννοεῖται γιὰ συνδυασμὸ ἰδεῶν πού εἶναι περισσότερο ἢ λιγώτερο ἄμεσες, ἀλλὰ μᾶλλον γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι μαζὶ μὲ χιλιάδες κι' ἑκατομμύρια σοβιετικῶν ἀνθρώπων πού ἦ τιμὴ τους, ἢ ἀξιοπρέπειά τους, ἢ δυνατότητά τους ν' ἀναπτύξουν μιὰ ὁποιαδήποτε δραστηριότητα, διαφυλάχτηκαν μὲ τὰ κατορθώματα τοῦ λαοῦ ὀλάκερου, σιτὴ δουλειὰ καὶ στὸ μέτωπο, ἐνωθὰ δεμένη μὲ τὸ λαὸ περισσότερο ἀπὸ ποτέ.

Εἶχα δεῖ μὲ τὰ μάτια μου τὴν ἐνότητα τοῦ λαοῦ καὶ τὸν ἠρωισμό του. Εἶχα δεῖ ποιά ἦταν ἡ αὐταπάρηση τοῦ



σοβιετικού ἀνθρώπου καὶ πόση ἀγάπη ἔδειχνε στὴν Πατριδα τοῦ δρω̄ντας.

Ἐκεῖνες τὶς μέρες, τὶς ζοῦσε μὲ τὴν ὀλοκληρωτικὴ προσφορὰ τοῦ ἑαυτοῦ του, ὅλων τοῦ τῶν δυνάμεων, σωματικῶν καὶ ψυχικῶν. Κι' αὐτὴ ἡ ζωὴ μ' ἔμαθε νὰ βλέπω μὲ καινούργια μάτια τὸν πρῶτο μεταπολεμικὸ μου ρόλο, τὸ ρόλο τῆς Ἰουλιέττας, ἔτσι πού νὰ τὸν πλουτίσω μ' αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τόλμης καὶ τῆς ἀποφασιστικότητας πού πρὶν δὲν παρουσιάζονταν τόσο ἔκδηλα. Κι' ἔμεῖς, οἱ καλλιτέχνες, ζοῦσαμε μὲ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ, κυριευμένοι ἀπὸ τὴ συναίσθηση ὅτι τοῦ ἡμασταν ἀπαραίτητοι, περισσότερο ἴσως ἀπὸ πρὶν.

Τὰ κανόνια βροντοῦσαν, ἀλλὰ ἡ τέχνη δὲν ἀδρανοῦσε. Πρόσφερε στὸ λαὸ τὴν ἀνώτερη χαρὰ τοῦ θεάτρου. Δὲν ὑπῆρχε μέρα πού νὰ μὴν ἐπιβεβαίωνε τὸν ἀπέραντο σύνδεσμο πού ἔνωσε τὸ μαχόμενο λαὸ μὲ τὸ θέατρο. Κι' ὅπως τόσοι ἄλλοι καλλιτέχνες, ἔπαιρνα κι' ἐγὼ ταχτικά γράμματα ἀπὸ τὸ μέτωπο: γράμματα ἀπὸ ἄγνωστους, ἀλλ' ἀγαπημένους γιὰ πάντα στὴν καρδιά μου, γιατί ἡ δράση τους, ἡ ἀξία τους, ἡ λεβεντιά τους ἔσωναν τὴ χώρα μας κι' ἔσωναν τὴν τέχνη. Ἀπὸ τὸ Λένινγκραντ, ἀπὸ τὸ μέτωπο μοῦ γράφαν ἄνθρωποι πού μ' εἶχαν δεῖ πάνω στὴ σκηνὴ πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, καὶ θυμοῦνταν τὰ μπαλέτα ὅπου εἶχα χορέψει. Δὲ θὰ ξεχάσω ποτὲ ἐκεῖνο τὸ γράμμα πού πῆρα στὸ Μόλοτωφ, ὅπου εἶχε ἐγκατασταθεῖ τὸ θέατρο Κίρωφ στὸν καιρὸ πού διώχονταν ὁ ἐχθρὸς.

Σ' ἓνα σπιτάκι ἑνὸς χωριοῦ ἀπὸ ὅπου ἡ μονάδα τοῦ μόλις εἶχε διώξει τοὺς φασίστες, ὁ ἀλληλογράφος μου ἔγραφε: «Βρῆκα τὴ φωτογραφία σας ὡς Ὀδέττη στὴ «Λίμνη τῶν Κύκνων». Ἦταν τρυπημένη ἀπὸ σφαῖρες σὲ πολλὰς μεριές, ἀλλὰ οἱ στρατιῶτες μας τὴν περιμάζωσαν καί, ὅταν ἀναπαυόμαστε, μιὰ νέα ὑποχρέωση προστέθηκε στὶς ἄλ-

λες τοῦ θαλαμοφύλακα: ν' ἀλλάξει κάθε πρωὶ τὰ λουλούδια μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴ φωτογραφία. Δικός σας, Ἄλεξέϊ Ντορόγκους».

Διηγούμαι αὐτὸ ὄχι μόνο γιὰ ν' ἀναγνωρίσω τὸ πόσο μοῦ ἦταν εὐχάριστη καὶ συγκινητικὴ αὐτὴ ἡ προσοχὴ ποὺ μοῦ διναν ἄνθρωποι ἔτοιμοι σὲ κάθε στιγμή νὰ τρεξουν στὴ μάχη κ' ἴσως στὸ θάνατο, καὶ ποὺ, μ' ὄλα αὐτά, κρατοῦσαν τὴν ἀνάμνηση τοῦ θεάτρου, τῆς τέχνης. Μιλᾶω γι' αὐτό, σὰν γιὰ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ τὰ γεγονότα ποὺ ξυπνᾶνε μέσα σου τὸ αἴσθημα τοῦ βαθιοῦ δεσμοῦ σου, τοῦ ἀκατάλυτου, μὲ τὸ λαό, τοῦ ἀξεπλήρωτου χρέους ἀπέναντί του, ἀπέναντι στὸν κάθε στρατιώτη, ποὺ φυλάει μὲ τόση στοργὴ τὴ θύμηση ἀπὸ τὶς χαρὲς ποὺ ἔνοιωσε στὸ θέατρο.

Δὲν παύω ὡς τὴ στιγμή νὰ ἐκπλήττομαι, νὰ συγκινοῦμαι, νὰ ἐνθουσιάζομαι ἀπὸ τὴ θερμὴ ὑποδοχὴ ποὺ ἐπιφυλάσσουν οἱ ἄνθρωποι μας σὲ κάθε κοντσέρτο ἢ σὲ κάθε θέαμα. Πῶς, μὲ ποιὲς προσπάθειες χροστιάει ὁ καλλιτέχνης ν' ἀνταποκριθεῖ σὲ μιὰ τέτοια ἐχτίμηση τῆς δουλειᾶς του;

Στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου, ἡ πλειονότητα τοῦ κοινοῦ στὸ Μπολσόϊ Θεάτρο τῆς Μόσχας ἀποτελοῦνταν ἀπὸ στρατιωτικούς. Ἔφταναν μὲ ἄδεια 24 ὥρῶν καὶ προσεϊθοῦσαν μὲ κάθε τρόπο, νὰ προμηθευτοῦν ἓνα εἰσιτήριο γιὰ τὸ θέατρο. Αὐτὸ ἦταν μιὰ ἀπόδειξη τόσο ἀδιάσειστη τῆς ψηλῆς πνευματικῆς καλλιέργειας, τῆς ἀγνότητας, τῆς πνευματικῆς ἀνύψωσης τοῦ λαοῦ καὶ τῶν μαχητῶν τοῦ Σοβιετικοῦ στρατοῦ ποὺ δὲν ἐπέτρεπε καμιὰ ἀμφιβολία: ἔπρεπε νὰ δημιουργήσουμε γι' αὐτοὺς μιὰ τέχνη καινούργια καὶ νὰ ξανασκεφτοῦμε μὲ τρόπο καινούργιο ὅλα ὅσα εἶχαν γίνει ὡς τώρα.

Θυμᾶμαι τὶς εἰδικὲς παραστάσεις, αὐτὲς ὅπου πῆρα μέρος, γιὰ χάρη τῶν Σοβιετικῶν μαχητῶν, στὶς περιστά-



σεις πού μερικὲς φορές, ὅπως στὸ Μόλοτωφ, τὸ θέατρο κρατιόταν ἀποκλειστικὰ γι' αὐτούς. Μὲ τι ἐνθουσιασμό καὶ εὐγνωμοσύνη ὑποδέχονταν τοὺς καλλιτέχνες !

Ἐναπολῶ τώρα, ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια, τὸ μέγαρο Ἐντισκῶφ στὸ Λένινγκραντ, καὶ τὴ μικρὴ αὐτοσχέδια σκηνὴ ὅπου παίξαμε γιὰ τοὺς τραυματίες. Ποτέ μου δὲν συγκινήθηκα τόσο, οὔτε καὶ στὴν πλημμυρισμένη ἀπὸ φῶς σκηνὴ τοῦ Θεάτρου Μπολσόϊ.

**Ο**XI, δὲ βγαίνω ἀπὸ τὸ θέμα μου θυμίζοντας αὐτὰ τὰ δοξασμένα κι' ἀληθινὰ ἀξέχαστα χρόνια τοῦ Μεγάλου Πατριωτικοῦ Πολέμου. Τὸ σπουδαῖο δὲν εἶναι ἡ ἄμεση σχέση πού μπορεῖ νὰ παρουσιάζει τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο γεγονός, ἰδιαίτερα τὰ γεγονότα τοῦ πολέμου, μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο συγκεκριμένο ρόλο· τὸ σπουδαῖο βρίσκεται στοὺς συνδυασμοὺς κοντινοὺς ἢ μακρινούς, ἄμεσους ἢ ἔμμεσους, σ' αὐτὲς τὶς «ἀφομοιώσεις» τῆς ζωῆς μέσα στὴ τέχνη. πού τὴν πλουτίζουν, τῆς προσδίνουν βάθος κι' εὐγένεια.

Σ' αὐτὰ τὰ χρόνια ἦταν πού σκέφτηκα κυρίως πάνω στὴ σύγχρονη ὄψη τῆς τέχνης καὶ στὸ ποιά θάπρεπε νάναί αὐτή, γιὰ ν' ἀνταποκρίνεται στὶς κατευθύνσεις τοῦ λαοῦ μας, δουλευτῆ καὶ στρατιώτη.

Ἡ ζωὴ μοῦχε μάθει ν' ἀγαπᾶω ὅλο καὶ πιὸ πολὺ τὸ λαό μου. Ὅταν πῆγα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἐξωτερικὸ στά 1945 καὶ εἶδα τὴν ἀξιοθρήνητη κατάσταση τοῦ θεάτρου στὴν Αὐστρία, δὲ μπόρεσα νὰ μὴ θυμηθῶ τὴ χώρα μου, πού ἀκόμα καὶ στὶς μέρες τῶν πιὸ φοβερῶν μαχῶν, εἶχε κατορθώσει ὄχι μόνο νὰ διατηρήσει τὸ θέατρό της ἀλλὰ καὶ νὰ τοῦ προσθέσει καινούργια δόξα. Στὰ 1949, πῆρα μέρος στὸ Συνέδριο τῶν Ἰταλίδων γυναικῶν γιὰ τὴν ὑπε-

θάσπιση τῆς Εἰρήνης. Εἶδα μὲ μεγάλη μου ἔκπληξη τίς ἀντιθέσεις πού παρουσιάζει αὐτὴ ἡ χώρα: ἀνάμεσα σὲ μιὰ φανταχτερὴ φύση, ἢ ἔξοργιστικὴ φτώχεια τοῦ λαοῦ. Δίπλα σὲ μιὰ δίχως ὄρια πολυτέλεια, τὴν ἀνάρμοστη πολυτέλεια τῶν ξενοδοχείων γιὰ τοὺς Ἀμερικανούς, ἄντρες καὶ γυναῖκες σὲ ἀπεργία γιὰ νὰ ἐμποδίσουν τὴν ἐκφόρτωση ἀμερικανικῶν ὄπλων καὶ μοιράζοντας τὰ φύλλα τῆς «Οὐνιτὰ» σὲ πείσμα τῶν ἀπειλῶν γιὰ ἄγρια δίωξη... Ἐκατοντάδες χιλιάδες ἀπλῶν ἀνθρώπων πού ἀπευθύνανε στοὺς σοβιετικοὺς πολίτες τὸ γεμάτο ἀφοσίωση κι' ἐλπίδα βλέμμα τους, αὐτὲς οἱ ἐντυπώσεις μποροῦν νὰ μείνουν ἀδιάφορες στὴν πνευματικὴ ζωὴ, στὴ δουλειὰ τοῦ σοβιετικοῦ καλλιτέχνη;

Ὅταν πῆγα στὴν Κίνα, ἔδω κι' ἓνα χρόνο καὶ εἶδα ἐκεῖ μὲ τί δύναμη ἐπιδρᾷ στὸ λαὸ τὸ παράδειγμα τῆς ἀνοικοδομητικῆς προσπάθειας καὶ τῆς γεμάτης ἠρωισμό δουλειᾶς τῶν σοβιετικῶν ἀνθρώπων, ἢ ἅγια κι' ἀκατάλυτη φιλία πού δένει τὰ δυὸ μεγάλα μας ἔθνη, αὐτὲς οἱ ἀναμνήσεις δὲν μποροῦσαν νὰ μὴν πλουτίσουν τὴν ψυχὴ μου σὰ σοβιετικὴ γυναῖκα καὶ καλλιτέχνηδα.

Ἄλλὰ κι' ἔδω ἐπίσης δὲν πρόκειται γιὰ δημιουργία ἄμεσων δεσμῶν ἀνάμεσα στις ἐντυπώσεις μου καὶ στὸ χορῶ, πού θᾶχαν σὰν ἀποτέλεσμα ν' ἀρχίσω, μετὰ ἀπὸ τὸ ταξίδι μου στὴν Κίνα, νὰ ἐρμηνεύω διαφορετικὰ τὴν Τάο - Χάο τῆς «Κόκκινης Παπαρούνας» τοῦ μπαλλέτου τοῦ Γκλιέρ... τὴ χορεύω ὅπως καὶ πρίν.

Ἄλλὰ καταλαβαίνω καλύτερα, ἀγαπάω ἀκόμα περισσότερο τὸ λαὸ της, καὶ τὸ γεγονός ὅτι παρατήρησα ἀπὸ κοντὰ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ζωντανά του χαρακτηριστικὰ μοῦ ἐπιτρέπει νὰ τὰ δώσω στὴ σκηνὴ μὲ περισσότερη ἀλήθεια, ν' ἀποδώσω τὴν ἠρωίδα μου μ' ἓναν τρόπο πιὸ πλατὺ καὶ πιὸ ζωντανό. Αὐτὸς ἦταν ἓνας ρόλος πού ὄνει-



ρευόμουν από καιρό, ένας ρόλος ηρωικής εμπνευσης που έδενε με το λυρισμό το θάρρος και τη λεβεντιά μιας κόρης του λαού. Τέτοια ήταν η Τάο - Χόα, η Κόκκινη Παπαρούνα, η κινέζα νέα που έδωσε τ' όνομά της στο μπαλέτο. Νέα προβλήματα και νέες δυσκολίες με περιμεναν σ' αυτό το μπαλέτο. Δουλειά, πραγματικά, λεπτή και περίπλοκη στον πιο μεγάλο βαθμό, το να παραστήσω μπροστά στο λαό μας, φίλο κι' αδερφό του κινέζικου λαού, αυτή τη λεβέντικη και γλυκειά, την τρυφερή και θαρραλέα ήρωίδα της αγωνιζόμενης Κίνας!

Ο ηθικός τύπος της νέας Κινέζας ήταν προετοιμασμένος από τους προηγούμενους ρόλους μου, από το ρόλο της Ίουλιέττας ιδιαίτερα.

Αλλά η Τάο - Χόα πέθανε για ένα μέλλον που είχε κίχλας φανταστεί κι' είχε πιστέψει. Και μ' όλο που η ζωή της Τάο - Χόα τοποθετείται γύρω στα 1920, θάθελα να της προσθέσω σύγχρονα χαρακτηριστικά. Η εικόνα της έπρεπε να ξεκαθαρίζεται βαθμιαία με τρόπο ζωντανό και πειστικό, για να βρει το λογικό της συμπλήρωμα στην ηρωική θυσία προς την οποία βάδισε για το λαό της. Από τη σκοτεινή πίστι ότι ο Μά - Λι - Τσέν κι' οί φίλοι του παλεύουν για την αλήθεια, ως τον συνειδητό αγώνα για το καλύτερο μέλλον της Κίνας, τέτια είναι η πορεία που ακολούθησε η Τάο - Χόα. Πεθαίνει χαμογελαστή, γιατί ξέρει ότι ύστερα απ' αυτήν, ο λαός θα ζήσει ευτυχισμένος.

Και αφού είδα Κινέζες ζωντανές και αξίες σαν την Τάο - Χόα, αφού γνώρισα — για να τον αγαπήσω ακόμα περισσότερο — αυτό το λαό, ένας τέτοιος ρόλος μουΐνε φυσικά πιο κοντινός και πιο αγαπητός. Μετά από την Παπαρούνα, ποθῶ ζωηρότερα από κάθε άλλη φορά να δοκιμάσω τις δυνάμεις μου σ' άλλους ρόλους λαϊκών ηρωίδων. Χαρακτήρες σαν την Ζάν ντ' Αρκ ή την αθά-

νατή μας Ζόγια μὲ τραβοῦν ἀκατανίκητα, καθῶς κι' ἓνα πλῆθος ἄλλοι, βγαλμένοι ἀπὸ τὴν κλασικὴ λογοτεχνία ἢ ἀπὸ τὴ ζωντανή μας πραγματικότητα.

Ἔτσι ζήτησα καὶ βρῆκα μέσα στοὺς ρόλους τοῦ Κύνου καὶ τῆς Ζιζέλλας, τῆς Μαρίας, τῆς Ἰουλιέττας καὶ τῆς Τάο-Χόα, ὁ λυρισμός, ἡ ἀγνότητα, ἡ λεβεντιά, ἡ πίστη στὸν ἄνθρωπο, στὴ λογικὴ του καὶ στὴ θέλησή του, αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ δὲν συνθέτουν τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀνθρώπου τῶν ἡμερῶν μας ;

Θὰ ἦταν δυνατὸ οἱ ἀρετὲς τοῦ σοβιετικοῦ πολίτη, ἀλύγιστου ἀγωνιστῆ γιὰ τὴν Εἰρήνη καὶ τὴ δικαιοσύνη, ἡ μεγάλη του καρδιά, ἡ ταπεινοφροσύνη του, ἡ γιομάτη ἀφοσίωση γιὰ τὴν Πατρίδα ἀγάπη του, αὐτὲς οἱ ἀρετὲς ποὺ στὴ ζωὴ συναντᾶμε σὲ κάθε μας βῆμα, νὰ μὴν μπορέσουν, νὰ μὴν πρέπει νὰ βροῦν τὴν ἐνσάρκωσή τους στὸ μπαλλέτο ;

Ἔνα τέτοιο μπαλλέτο δὲν εἶναι βέβαια εὐκόλο νὰ δημιουργηθῆ. Ἄλλὰ τὸ μπαλλέτο, γενικά, εἶναι μιὰ τέχνη ποὺ θέλει δουλειά. Μὰ χωρὶς δουλειὰ δὲν ὑπάρχει οὔτε ψωμί, οὔτε μηχανές, οὔτε σίχοι... Ἡ τέχνη ἀπαιτεῖ τὴ δουλειὰ μιᾶς δλάκαιρης ζωῆς. Παραφράζοντας τὰ πολὺ γνωστὰ λόγια τοῦ μεγάλου Ρώσου σοφοῦ Παυλόφ, μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι ἂν μᾶς δίνονταν δυὸ ζωές, θάπρεπε νὰ τὶς ἀφιερῶσουμε καὶ τὶς δυὸ στὴν τέχνη καὶ πάλι θάταν πολὺ λίγο...

Ἔτσι λοιπόν, δὲν νομίζω ὅτι αὐτὴ ἡ ἀλήθεια, ποὺ κάθε καλλιτέχνης ξέρει, τὸν σταμάτησε καθόλου. Ἄν εἶναι καλλιτέχνης, συνθέτης, λιμπρετίστας, χορευτὴς μπαλλέτου, θὰ δοθῆ μ' ὅλες τὶς δυνάμεις τῆς ψυχῆς του. μ' ὅλο του τὸ ταλέντο, μ' ὅλα τὰ μέσα ἔκφρασης ποὺ διαθέτει, στὴ δημιουργία νέων μπαλλέτων.

Δουλειὰ δύσκολη ἀναμφίβολα, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο γόνιμη κι' εὐγενικιά !





Σ. ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ: "ΡΩΜΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ",  
ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ: Γ. ΟΥΛΑΝΟΒΑ - ΡΩΜΙΟΣ: Μ. ΓΚΑΜΠΟΒΙΤΣ







DPX.10