

Εξαίρεση χωρίς κανόνα:

Το διαλεκτικό θέατρο του Μπρεχτ

Σάββας Πατσαλίδης



Μολονότι έχουν περάσει πολλά χρόνια από τότε που η κριτική άρχισε να μιλά για την τεχνική της αποστασιοποίησης στον Μπρεχτ, το θέμα κάθε άλλο παρά έχει κλείσει. Σχολές υποκριτικής και σκηνοθέτες ανάλωσαν χρόνο να δουν τελικά πώς μπορεί να λειτουργήσει η τεχνική του παραξενίσματος, χωρίς να αποξενώνει παράλληλα και τον θεατή.

Κρίνοντας από τα θεωρητικά και πρακτικά γυμνάσματα του Μπρεχτ μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η τεχνική αυτή είναι σπονδυλωμένη γύρω από δύο βασικούς λειτουργικούς στόχους: α) τη διακοπή/αναστολή της εξέλιξης της ιστορίας (την αλληλουχία αιτίας/αποτελέσματος), ώστε να τονίζονται οι μεταλλαγές στη δράση ή τη συζήτηση και β) την επένδυση των οικείων κοινωνικών φαινομένων και σημείων με στοιχεία ανοίκεια, τα οποία από τη φύση τους ζητούν την εξήγηση και την απομυθοποίηση.

Πρόκειται για μια αποδομητική διαδικασία, όπου ο Μπρεχτ αντιλαμβάνεται τον ηθοποιό σαν ένα περφόρμερ που ακουμπά εντός και εκτός της ιστορίας, που αφηγείται και παράλληλα μεταμορφώνεται σε αντικείμενο της αφήγησης. Στο υποκείμενο που δρα επί σκηνής, ο Μπρεχτ κομίζει, ως αναγκαίο συμπλήρωμα, και το “υπο-κείμενο”, δημιουργώντας έτσι μια διπλή και ενίοτε άπιαστη σκηνική παρουσία, η οποία “παίζει” ένα ρόλο και συνάμα “επιδεικνύει” ένα ρόλο.

Αντί του γνώριμου αντιπαραθετικού και αποκλειστικού σκεπτικού “είτε/είτε”, ο Μπρεχτ εισάγει αυτό που αργότερα θα σχολιάσουν οι θιασώτες του μεταμοντερνισμού, το περιεκτικότερο και πλέον αμφίσημο “είτε/και” ή άλλως πως “όχι μόνο, αλλά”. Πράγμα που σημαίνει ότι ο θεατής, από τη γνώριμη “μία γωνία πρόσληψης” καλείται τώρα να παρακολουθεί τη διαμόρφωση του ηθοποιού/χαρακτήρα σε τουλάχιστον δύο επίπεδα, όπου στο ένα εμπλέκεται ο συναισθηματικός κόσμος του χαρακτήρα και στο άλλο ο πνευματικός και εσωτερικός κόσμος του ηθοποιού, τη στιγμή που ερμηνεύει το δραματικό πρόσωπο.

Πολλοί υποστήριξαν, κατά καιρούς, ότι με τη δημιουργία της απόστασης ανάμεσα στα αισθήματα του θεατή και τα δρώμενα θυσιάζεται η συναισθηματική απόλαυση/εμπλοκή για το χατίρι της μετακριτικής σκέψης. Ο ισχυρισμός αυτός, μολονότι δεν στερείται καλών επιχειρημάτων, είναι αρκετά επισφαλής όταν χρησιμοποιείται για να περιγράψει το σύνολο της εργογραφίας του Μπρεχτ. Ίσως να έχει ερείσματα σε ένα έργο όπως η *Εξαίρεση και ο κανόνας*, λ.χ., όχι όμως και σε έργα όπως το *Μάνα Κουράγιο*, (που το είδαμε κι αυτό φέτος στη Θεσσαλονίκη από την Πειραματική Σκηνή), όπου δεν καταπνίγονται η απόλαυση, ο φόβος ή ο οίκτος, παρά μόνο επαναπροσδιορίζονται, αυτή τη φορά επάνω σε άλλες προσληπτικές και ψυχοπνευματικές βάσεις.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι για τον Μπρεχτ η πλουσιότερη πηγή συναισθηματικών συνδιαλλαγών είναι η υποψιασμένη γνώση γύρω από τα πράγματα που αφορούν την πραγματικότητα. Μια τέτοια τέχνη, όχι μόνο δεν στερεί τον θεατή από την απόλαυση που νιώθει μπροστά στα δρώμενα, αλλά επιπλέον γεννά πολλά συναισθήματα και συγκινήσεις, ακριβώς γιατί διευκολύνει την καλύτερη κατανόηση του περίγυρου.

Με αυτό τον ογκόλιθο του μοντέρνου θεάτρου επέλεξε να εγκαινιάσει τον νέο και πολύ όμορφο χώρο του ο θίασος “Θέατρο της Οδού Φλέμιγκ” (πρώην “25ης Μαρτίου”), χωρίς όμως να πειστώ ότι πράγματι κατάλαβαν οι νέοι αυτοί άνθρωποι περί τίνος επρόκειτο. Έμεινα με την εντύπωση πως υπήρχε μια γενικότερη ασάφεια στόχου με μόλικη αποδόμηση χωρίς όμως αναδόμηση. Ναι, ο Μπρεχτ προσφέρεται για ανοίξεις προσεγγίσεις και σχηματοποιήσεις, αφού όμως πρώτα γίνει απόλυτα κατανοητός. Όπως είδε την *Εξαίρεση και τον κανόνα* ο σκηνοθέτης Γ. Μήττας, διέλυσε την προβληματική του έργου. Του στέρησε το ύφος του. Δεν μπόρεσε να δει καθαρά τους στόχους που πετροβολεί ο συγγραφέας. Ιδίως η σκηνή στο δικαστήριο ήταν η πλέον σεισμόπληκτη. Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια παρωδία της δικαιοσύνης κι όχι του θεάτρου. Ο Μπρεχτ δεν κάνει θέατρο μπουρλέσκο αλλά, στο έργο αυτό τουλάχιστον, διαλεκτικό θέατρο, όπου καταθέτει με επιχειρήματα το σύνολο της ιδεολογίας και αισθητικής του και υποτίθεται στέλνει στο σπίτι του έναν θεατή ιδεολογικά μεταμορφωμένο, άρα σε θέση να δράσει και συνεπώς να “κλείσει” μέσα από την κοινωνική πράξη τα ερωτήματα που θέτει το έργο.

Κι όχι μόνο: εδώ ξεκαθαρίζει και ποιος είναι η εξαίρεση. Δεν είναι ο “βαστάζος” αλλά ο “οδηγός”, ο οποίος έχει την τόλμη να καταθέσει χωρίς συμβιβασμούς την αλήθεια

ρискάροντας (κάτι που ο Βαστάζος καθόλη τη διάρκεια του οδοιπορικού του ποτέ δεν κάνει, δεν διακινδυνεύει τίποτα).

Αυτό το θέατρο έχει γραφεί για να παίζεται και για να δείχνεται ταυτόχρονα. Κι αυτό απαιτεί δοκιμασμένους ηθοποιούς. Δυστυχώς οι ώμοι των συντελεστών αποδείχτηκαν μικροί. Σίγουρα μόχθησαν, όμως δεν να καταφέραν να σκισάρουν τους τύπους τους.

Η Β. Σαπάτρα ανώριμη για τον ρόλο της αφηγήτριας, δεν είχε σκηνική αποτελεσματικότητα. Πιο συγκεντρωμένος στο πρώτο μέρος ο Κ. Δανιηλίδης/έμπορος κάτι πήγε να κάνει, όμως ξεσάλωσε στην τελευταία σκηνή με αποτέλεσμα να αποκαλύψει πολλά ελαττώματα (και δικά του και σκηνοθετικά). Εκτός ύφους του χαρακτήρα και του κειμένου η Γ. Παπαθεοδώρου/δικαστής (με πολλά γλωσσικά σαρδάμ) και ιδίως η μοιρολογούσα και κραυγάζουσα “γυναίκα” του βαστάζου (Μ. Συρίου), αλλά και η Κ. Αθανασούλα στον ρόλο της χαζοχαρούμενης ξανθιάς γραμματέως. Εντός του αλαλούμ και η μάρτυρας Τζ. Ζαπτιέ. Ο μόνος ισορροπημένος, ο “βαστάζος” του Α. Δισλή. Σχεδίασε ένα τύπο που σχεδόν άγγιξε τον χαρακτήρα.

Υπάρχει, όμως, ένα κέρδος από την αγαθή αυτή προσπάθεια. Αυτό που έχω πει και σε προηγούμενα σχόλια: το ότι εξακολουθούν να το πολεμούν”οι θίασοι της λεγόμενης θεατρικής περιφέρειας. Κάποια στιγμή θα βγει κάτι καλό, μόνο που χρειάζονται πιο εμπνευσμένες και επαγγελματικές δουλειές. Δεν φτάνει μόνο ο ενθουσιασμός.

Αγγελιοφόρος της Κυριακής

8 Ιουλίου 2000