Μπέρτολντ Μπρεχτ, *Ο καλός άνθρωπος του Σε Τσουάν*, θέατρο Σφενδόνη, χειμώνας 2006

Τι ορίζεται ως *καλό* και τι ως *κακό*; Για ποιον και σε ποια δεδομένη στιγμή; Τι ορίζεται ως *ανάγκη*, ατομική ή συλλογική; Είναι ο άνθρωπος φύσει καλός ή φύσει κακός; Η ηθική ποιότητα του ανθρώπου απασχόλησε τους αρχαίους Έλληνες ποιητές και φιλοσόφους, τους ιδεαλιστές, του ηγήτορες των θρησκειών, τους δαρβινιστές, τους διαφωτιστές, τους ορθολογιστές, τους μαρξιστές, τους υλιστές, τους υπαρξιστές κ.ο.κ. Ο Μπρεχτ με το έργο του Ο *καλός άνθρωπος του Σε Τσουάν* προβληματίζεται γύρω από την έννοια της Καλοσύνης στον σύγχρονο κόσμο, εξετάζοντας τρεις παραμέτρους: 1) την καλοσύνη, ως έκφραση φιλανθρωπίας κι ελεημοσύνης, και τη δυνατότητά

της να επιβιώσει στο σύγχρονο γίγνεσθαι 2) την κακότητα ως απόρροια των κοινωνικών συνθηκών, της ανάγκης και της ανέχειας 3) το γεγονός ότι η κοινωνική αδικία και η ανισότητα δεν ανατρέπονται απλώς με τις πράξεις των καλών ανθρώπων.

Η θέση του έργου, χωρίς το ίδιο να επαναστατεί, είναι η ανατροπή των δεδομένων κοινωνικών συνθηκών, οι οποίες αφενός δεν επιτρέπουν στην αγαθή ελεύθερη βούληση να εκφραστεί κι αφετέρου εκτρέφουν και διαιωνίζουν τη νοσηρή πλευρά του ατόμου, που εμφανίζεται υπό την πίεση της ανάγκης. Με τους θεούς –αφ' υψηλού– παρατηρητές, ο αδύναμος άνθρωπος πελαγοδρομεί. Η ευθύνη του εντοπίζεται στη δυνατότητα επίγνωσης της κατάστασης που θα τον οδηγήσει στην ανατροπή.

Η περίφημη «αποστασιοποίηση» του Μπρεχτ έχει δεινοπαθήσει στα χέρια αρκετών σκηνοθετών. Ο σκηνοθέτης (Άγγελος Μέντης) κατόρθωσε να αποστασιοποιήσει τους θεατές από τη σκηνή και, πράγμα ακόμα δυσκολότερο, τους ηθοποιούς από τους ρόλους τους. Ουσιαστικά πρωτότυπη η σκηνοθετική του οπτική, ξεκινώντας από την «κόντρα» ανάμεσα στα μελιστάλαχτα τραγούδια εποχής '60-'70 και στα στιβαρά και αδρά ιντερμέδια (Κωνσταντίνος Βήτα), που επικουρούσαν τα δρώμενα. Τα μεν πρώτα απευθύνονταν στη σχόλη των θεατών, κατά την έναρξη και το διάλειμμα, τα δε δεύτερα στη ζωή τους! Σπουδαία η σύλληψη της έναρξης: υποφωτισμός, ακινησία των ηθοποιών, αδιάφορη-ψυχρή αφήγηση, όπως αρμόζει στην Επιφάνεια των θεών. Ο σκηνικός χώρος (Άγγελος Μέντης) ερχόταν από το αρχαίο(;) παρελθόν και απευθυνόταν σ' ένα παρόν ερειπίων, χαλασμάτων και οικιστικής αποσύνθεσης, με την πέτρα και τη γυμνότητά του να αποτυπώνουν αλληγορικά την ένδεια των ενοίκων. Υπό το πρίσμα των υποβλητικών φωτισμών (Κατερίνα Μαραγκουδάκη) το σκηνικό γινόταν μαγευτικό.

Είναι ίσως από τις λίγες φορές που η παραμονή των ηθοποιών καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης στο σκηνικό πατάρι ήταν επιβεβλημένη και συμφιλιωμένη με τη σκηνοθετική θέση. Συχνά υιοθετείται για λόγους εντυπωσιασμού. Η *ενσάρκωση* των ρόλων σωστά λάμβανε χώρα μπροστά στα μάτια των θεατών. Εντυπωσίασαν η απλότητα και η χρωματική αρμονία των κοστουμιών (Μαρία Ηλία). Η μετάφραση (Άννυ Κολτσιδοπούλου) λαγαρή και ευσύνοπτη. Η σκηνοθεσία είχε μια συνεπή ροή υπηρετώντας με πλήρη συνείδηση και πρόθεση το μπρεχτικό μοντέλο.

Όλοι οι ηθοποιοί (Ηλέκτρα Γεννατά, Γιώργος Γκάτζιος, Δέσποινα Γκάτζιου, Κώστας Λαός, Μαργαρίτα Λουμάκη, Δημήτρης Ξανθόπουλος, Κατερίνα Φωτιάδη, Θανάσης Χαλκιάς, Άγγελος Μέντης) ισοζύγισαν την υποκριτική τους στο σκηνοθετικό καντάρι και υπηρέτησαν το ρόλο τους με τη σωστή δόση συναισθηματικής συμμετοχής. Άξιοι όλοι τους. Η κεντρική φιγούρα του έργου Άννα Κοκκίνου (Σεν Τε/Σουί Τα) διαχειρίστηκε άρτια τα τεχνικά μέσα της υποκριτικής της και σμίλεψε τη μεταμόρφωσή της στα μέτρα της. Ίσως απαιτούνταν περισσότερη ποικιλία φωνητικού ηχοχρώματος ως Σεν Τε.

Το θέατρο Σφενδόνη είναι ένας χώρος όπου κανείς θύει στο βωμό του σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για τις επιλογές της ιέρειάς του.

Αθήνα

Εύη Προύσαλη
θεατρολόγος