

Νάντια Βαλαβάνη
Για το διδακτικό θεατρικό έργο του Μπρεχτ,
*Η εξαίρεση και ο κανόνας**

Η εξαίρεση και ο κανόνας είναι ένα θεατρικό έργο που αναφέρεται στην πιο μεγάλη, ίσως, εγγενή αντίφαση της ζωής σε μια καπιταλιστική κοινωνία:

Ανάμεσα στην ιδεολογία αυτής της κοινωνίας που, αντίθετα από ό,τι οι κοινωνίες του παρελθόντος, αναγνωρίζει σε όλους τους ανθρώπους εξίσου την ανθρωπινή

Η Νάντια Βαλαβάνη είναι συγγραφέας και μεταφράστρια αρκετών έργων του Μπρεχτ.

* Το χειμώνα του 1998-99 ανέβηκε για δεύτερη φορά στην Ελλάδα το διδακτικό θεατρικό έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ *Η εξαίρεση και ο κανόνας*, από την Ομάδα Σύγχρονης Τέχνης του Γιάννη Καλατζόπουλου. Είχαν μεσολαβήσει 35 χρόνια από το πρώτο ανέβασμά του, σε μετάφραση του ποιητή Κώστα Κουλουφάκου. Το κείμενο που ακολουθεί γράφτηκε για να βοηθήσει τους ηθοποιούς κατά την προετοιμασία της παράστασης.

ιδιότητά τους, και στην πραγματικότητά της, όπου η επιβεβαίωση αυτής της ιδιότητας μέσω της επίδειξης ανθρωπιάς «κατά κανόνα» αποδείχεται θανατηφόρα.

Η ίδια η ιστορία της επεξεργασίας του θεατρικού έργου από τον Μπρεχτ και του ανεβάσματός του είναι ταυτόχρονα αντιφατική.

Άρχισε να γράφεται είτε το 1931, σύμφωνα με το δημιουργό του, είτε —το πιθανότερο— ήδη από το 1930, ταυτόχρονα με την επεξεργασία του σημαντικότερου και, συγχρόνως, του περισσότερο αμφισβητούμενου πολιτικού από τα διδακτικά θεατρικά έργα του Μπρεχτ, του *Μέτρου*, όπως θυμάται η Ελίζαμπετ Χάουπτμαν και αναγράφεται στην πρώτη του έκδοση (1936). Μόνο όμως από το 1934 άρχισε να το μεταγράφει ο Μπρεχτ σε διδακτικό θεατρικό έργο, ενώ τελικά —προφανώς επειδή δεν έμειναν ικανοποιημένοι από το αποτέλεσμα— η ομάδα εργασίας δεν συμπεριέλαβε στην τελική έκδοσή του το «μουσικό σχόλιο»: ένα μικρό χορό που θα έπαιζε και το ρόλο του κοινού που συμμετέχει στα δρώμενα και ο οποίος —χωρισμένος σε δυο μικρότερους χορούς, ένα στημένο αριστερά κι ένα δεξιά (προφανώς η πολιτική σηματοδότηση!)— θα επέτρεπε έναν πιο «αντικειμενοποιημένο» χειρισμό του θέματος του ανταγωνισμού των τάξεων. Αποτέλεσμα: Ένα έργο σε αμφίσημη κατάσταση, με το διδακτικό χαρακτήρα του μόνο δυνητικό, πράγμα που επέτρεπε τότε να το ανεβάζουν ως σκηνική παραβολή και τότε ως «θέατρο των καιρών» (επικαιρικό θέατρο).

Αν και είναι το πρώτο από τα διδακτικά θεατρικά έργα του Μπρεχτ που ο δημιουργός τους επέτρεψε την επανέκδοσή του αμέσως μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο —και μάλιστα σε επιστολή του λίγους μήνες πριν το θάνατό του, το 1956, αντιπρότεινε

το ανέβασμά του αντί για το *Μέτρο* (για το οποίο ζητούσε την άδειά του ο διευθυντής του Θέατρου Δωματίου της Ουψάλα Πάουλ Πατέρα), με τα λόγια ότι «για σπουδή σε μη επαγγελματικό θέατρο πολύ περισσότερο ταιριάζει το μικρό θεατρικό έργο *Η Εξαίρεση και ο κανόνας*—, ο ίδιος δεν το ανέβασε ποτέ. Το έργο γράφτηκε στα γερμανικά και καταρχήν για το γερμανικό κοινό, έκανε όμως παγκόσμια πρεμιέρα την Πρωτομαγιά του 1938, μεταφρασμένο στην εβραϊκή γλώσσα, σε ένα κιμπούτζ στην Παλαιστίνη (σκηνοθεσία Άλφρεντ Βολφ, μουσική Νισίμ Νισίμοφ, σκηνογραφία Ανατόλ Γκούρεβιτς). Το πρώτο του ανέβασμα ήταν σύμφωνο με το χαρακτήρα των διδακτικών έργων: Ερασιτεχνική παραγωγή των μελών του κιμπούτζ για το γιορτασμό της Πρωτομαγιάς, με τις πρόβες να γίνονται τα βράδια, μετά την πολύωρη εξαντλητική δουλειά, ένας θρίαμβος ταυτόχρονα της συνειδητότητας και της δύναμης διαφοροποίησης των Εβραίων που το ανέβασαν. Είχαν προηγηθεί ζωνρές συγκρούσεις για το αν την περίοδο εκείνη θα ήταν σωστό να επιλέξουν ή κι αν θα ήταν δυνατό να έχει επιτυχία ένα γερμανικό έργο. Η παράσταση, βοηθούμενη και από τα μέσα «αποξένωσης» που χρησιμοποιήθηκαν (μάσκες, πανώ και πλακάτ επεξηγηματικά κ.λπ.), είχε τελικά τέτοια επιτυχία, ώστε να παραβιαστεί ένα παλιό έθιμο στα κιμπούτζ που απαγόρευε τις επευφημίες. Το κοινό ξέσπασε σε παρατεταμένο χειροκρότημα στο τέλος. Ανάλογη ήταν η υποδοχή που του επιφύλαξαν και στα υπόλοιπα κιμπούτζ, όπου περιόδευσε στη συνέχεια.

Χρειάστηκε να περάσουν δέκα χρόνια για να ανεβεί για δεύτερη φορά, κι αυτή τη φορά σε ξένη γλώσσα, στα γαλλικά, στο Παρίσι, με τη μορφή του «θέατρου των καιρών», απευθυνόμενο στη γαλλική εμπειρία,

στην αποικιοκρατική πολιτική της Γαλλίας στο Βιετνάμ (εμπόλεμη κατάσταση) και στην Αφρική. Το ρόλο του κούλη έπαιξε διαδοχικά ένας βιετναμέζος και ένας αφρικανός ηθοποιός. Παρά το γεγονός ότι το έργο έχει τραγούδια, η μουσική τους γράφτηκε από τον Πάουλ Ντεσάου μόλις το 1948, για τις παραστάσεις του στα γαλλικά (η μουσική του Νισίμοφ είχε χαθεί). Αν και υπάρχει από το 1952 η μαρτυρία του συνεργάτη του Μπρεχτ στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, σκηνοθέτη Μπένο Μπενσόν, συντελεστή και της γαλλικής παράστασης, για την προετοιμασία μιας θεατρικής σπουδής του με την εισαγωγή και παντομίμας στο Βερολίνο του 1950, το πρώτο επίσημα καταγεγραμμένο ανέβασμά του στα γερμανικά και σε γερμανικό έδαφος πραγματοποιήθηκε στις 30/9/1956, ενάμιση μήνα μετά το θάνατο του Μπρεχτ, από το Θέατρο Δωματίου του Ντύσελντορφ. Μέσα στην επόμενη εικοσαετία ακολούθησαν 60 ανεβάσματα του έργου στην Ομοσπονδιακή Γερμανία και 15 στη ΓΛΔ. Αν και η τωρινή είναι η δεύτερη μόνο φορά που παρουσιάζεται στα ελληνικά, *Η εξαίρεση και ο κανόνας* είναι το πιο πολυπαιγμένο από τα διδακτικά θεατρικά έργα του Μπρεχτ.

Το έργο έχει δυο σαφώς διακρινόμενα μεταξύ τους μέρη: Στο πρώτο παρουσιάζεται η πραγματική αλληλουχία των γεγονότων που οδήγησαν στο φόνο του κούλη από τον έμπορο που τον είχε προσλάβει, για τα οποία γίνεται συζήτηση και εκτίμηση στη δίκη που διεξάγεται στο δεύτερο μέρος. Τη δομή του την αντλεί από την προέλευσή του: Με ομάδα εργασίας τους Μπρεχτ, Χάουπτμαν και Εμίλ Μπούρι, αποτελεί ανάπτυξη του μύθου ενός κινεζικού μεσαιωνικού θεατρικού έργου με τίτλο *Τα δυο μισά του παλτού*, που είχε ανακαλύψει στο Πα-

ρίσι και μεταφράσει από τα γαλλικά στα γερμανικά η Ελίζαμπετ Χάουπτμαν. Πρώτος τίτλος του έργου ήταν *Τα δυο μισά παλτά και ποιος ποιον*; εισάγοντας μέσω του τσιτάτου του Λένιν ήδη από τον (προσωρινό) τίτλο την έννοια του ταξικού ανταγωνισμού.

Κεντρική ιδέα του αποτελεί η παρατήρηση ότι οι σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους στους καιρούς μας καθορίζονται από τον ΚΑΝΟΝΑ της πάλης των τάξεων, γι' αυτό και δεν είναι δυνατό να προσδοκάται η φιλική συμπεριφορά (= η ΕΞΑΙΡΕΣΗ). Παρακολουθώντας τα δρώμενα, οι θεατές ανακαλύπτουν ότι ο κανόνας είναι αυτός που καθορίζει την εξαίρεση, χωρίς όμως να την επιβεβαιώνει.

Ήδη με το τραγούδι-πρόλογο του 1931 τα δρώμενα εμφανίζονται «αποξενωμένα», «από απόσταση». Εδώ εμφανίζονται για πρώτη φορά τα στοιχεία μιας θεατρικής «θεωρίας της αποξένωσης» (ή «της αποστασιοποίησης», ανάλογα με το πώς αποφασίζει να μεταφράσει κανείς στα ελληνικά το γερμανικό όρο «*Verfremdung*»), την οποία ο Μπρεχτ εκείνη την εποχή δεν είχε ακόμα αναπτύξει. Ενώ το έργο καθοδηγείται από τον κανόνα πως ό,τι γύρω μας βλέπουμε, αυτό είναι (υπάρχει) και πως ό,τι πάντα ήταν έτσι, έτσι και θα μείνει, μέσω της διαδικασίας της αποξένωσης ζητάται από το θεατή να θεωρήσει «ξένο» ό,τι συνηθίζεται, να το κοιτάξει με δυσπιστία και από την αναγκαία απόσταση, για να μπορεί να διακρίνει το θεμιτό αλλά και τη δυνατότητα αλλαγής των πραγμάτων.

Τα δρώμενα εκτυλίσσονται σε έναν τόπο όπου επικρατούν ακραίες συνθήκες — σε μια έρημο άδεια από ανθρώπους. Τα δυο κεντρικά πρόσωπα του έργου, ο έμπορος και ο κούλης, χάνουν τελικά το δρόμο και αυτό εξουδετερώνει οποιαδήποτε ελπίδα

«νίκης» για τον έμπορο (μπορεί να τους σώσει μόνο το καραβάνι των ανταγωνιστών του, που έρχεται από πίσω). Σ' αυτές τις ακραίες συνθήκες εμφανίζονται απογυμνωμένοι από οτιδήποτε άλλο πέρα από την απλή τους ύπαρξη, σε μια κατάσταση όπου μόνος στόχος είναι το να επιζήσουν. Δεν κυριαρχεί πια η πάλη των τάξεων, ούτε η θεσμοθετημένη τάξη της εκμετάλλευσης, αλλά μόνο ο πολύ πρωταρχικότερος νόμος της επιβίωσης. Ή έτσι τουλάχιστον φαίνονται τα πράγματα...

Γιατί ο Μπρεχτ επιλέγει αυτή την «καθαρή» κατάσταση, επιζητώντας να κάνει καθαρή στους θεατές τη δική τους «μη-ξένη», «συνηθισμένη» κατάσταση μέσω του αντίλογου. Σ' αυτές τις ακραίες συνθήκες θα έπρεπε να είναι πιθανό και δυνατό ο έμπορος και ο κούλης να βρεθούν αλληλέγγυοι και να συμπεριφερθούν ως άνθρωπος σε άνθρωπο. Κι όμως, η πάλη η γνωστή ως πάλη των τάξεων συνεχίζεται ακόμη και στην άδεια από ανθρώπους έρημο: Μέχρι το τέλος εμποδίζει τους ανθρώπους να γίνουν άνθρωποι, καθώς οι κανόνες της έχουν ισχύ ακόμα και σε καταστάσεις όπου η εκμετάλλευση και η καταπίεση δεν φαίνεται τελικά να παίζουν κανένα ρόλο.

Έτσι, η συμπεριφορά των προσώπων σ' αυτό το θεατρικό δεν καθορίζεται ποτέ από την προσωπικότητά τους, αλλά πάντα από την ταξική τους θέση. Ο έμπορος είναι πάντα δύσπιστος, ακόμα κι όταν ο κούλης επιχειρεί να τον βοηθήσει. Κι ο κούλης πάλλι συμπεριφέρεται έτσι, και μάλιστα στην κορυφαία πράξη του, αυτή που λόγω της δυσπιστίας του εμπόρου θα του στοιχίσει τη ζωή του—όταν ο έμπορος αντιλαμβάνεται το παγούρι με νερό που του δίνει σαν κοτρώνα και τον πυροβολεί για να προλάβει να τον σκοτώσει, όπως νομίζει, αυτός πρώτος—όχι από λόγους αλληλεγγύης, αλ-

λά μόνο επειδή αυτό υπαγορεύει η εξαρτημένη του κατάσταση: Ο φόβος ότι, αν το καραβάνι που ακολουθεί βρει αυτόν ζωντανό και τον έμπορο πεθαμένο, θα τον παραπέμψουν σε δίκη. Ο κανόνας της εκμετάλλευσης και της καταπίεσης ισχύει, λοιπόν, μέχρι θανάτου και ανεξάρτητα από τη συνείδηση που έχει ο καθένας για τη θέση του. Αυτό επιβεβαιώνεται από τη συμπεριφορά τόσο του ταξικά συνειδητού εμπόρου όσο και απ' αυτή του κούλη, εκπρόσωπου μιας εργατικής τάξης υποταγμένης και χωρίς συνείδηση της θέσης της.

Μέσω της σύγκρουσης εμπόρου-κούλη εμφανίζεται το χεγκελιανής προέλευσης δεύτερο θέμα του έργου, εκείνο της εξάρτησης κυρίου-υπηρέτη. Όπως ήδη υποστήριξε ο Χέγκελ στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* (1807), το είναι του κυρίου που δεν κάνει τίποτα καθορίζεται μέσω της εργασίας του υπηρέτη του. Αν ο υπηρέτης απαρνηθεί την εργασία του, απαρνιέται την υποταγή του, και έτσι ο κύριός του αισθάνεται ότι απειλείται το είναι του. Αυτή η σχέση εξάρτησης προσδίδει μια ψυχολογική διάσταση στο έργο: Απολύοντας τον οδηγό του πριν περάσει στην έρημο, ο έμπορος εξαρτάται διπλά από τον κούλη. Αυτή η ψυχική επιβάρυνσή του βαρραίνει την αντικειμενική δυσπιστία που αισθάνεται απέναντι στον κούλη (επειδή, αντίθετα με τον τελευταίο, αυτός έχει επίγνωση του χαρακτήρα των μεταξύ τους σχέσεων), μέχρι να «εξαναγκαστεί» να δολοφονήσει τον κούλη. Ο ηθοποιός στη σκηνή του φόνου οφείλει να αναδείξει αυτή την ψυχολογική διάσταση εξωτερικεύοντας την υποκειμενική αίσθηση απειλής που αισθάνεται ο έμπορος, όταν παίζει το παγούρι που του προσφέρει ο κούλης για φονική πέτρα, δίνοντας την αίσθηση ότι από την πλευρά του ο έμπορος αντιδρά (σκοτώνοντας) δικαιολογημένα: θεωρεί ότι βρίσχε-

ται σε νόμιμη άμυνα. Δεν έχει σημασία το ότι στην πραγματικότητα δεν βρίσκεται, αρκεί το ότι είναι λογικό να θεωρεί ότι θα μπορούσε (ή θα έπρεπε;) να βρίσκεται. Πράγμα που θα γίνει δεκτό από το δικαστήριο, που τον αθώνει στο δεύτερο μέρος του έργου.

Το αποφασιστικό στοιχείο που κρίνει όμως αυτή την ψυχολογική διάσταση είναι ότι το κίνητρό της δεν προέρχεται από τα μέσα αλλά από τα έξω, από την πίεση που δέχεται ο έμπορος υπό τον εξαναγκασμό των σχέσεων των οποίων ο κούλης και αυτός είναι φορείς. Μ' αυτή την έννοια, ο έμπορος όντως δεν είναι προσωπικά ένοχος. Για την παράσταση αυτή η αντικειμενοποιημένη σχέση σημαίνει ότι, αν και τελικά τα δρώμενα συγκεντρώνονται γύρω από τις σχέσεις δυο μεμονωμένων προσώπων, που δεν φαίνεται από ένα σημείο και πέρα να επιζητούν τίποτα περισσότερο από το να επιζήσουν, αυτά τα πρόσωπα δεν μπορούν να αποτελέσουν ξεχωριστές προσωπικότητες. Είναι ένα είδος «συλλογικών», «αντιπροσωπευτικών» προσωπικοτήτων, που αναιρούν την έννοια του ατομικού πρωταγωνιστή.

Στο έργο θίγεται περιορισμένα το οικονομικό κίνητρο σε συνάρτηση με την τεχνολογική πρόοδο. Ο αγώνας ταχύτητας του εμπόρου στην έρημο, για να προλάβει να υπογράψει τη σύμβαση παραχώρησης των δικαιωμάτων σε κοιτάσματα πετρελαίου πριν από τους ανταγωνιστές του, γίνεται με στόχο όχι την εκμετάλλευση, αλλά την απόκρυψή τους. Το κέρδος στη συγκεκριμένη περίπτωση προέρχεται όχι από τη διαδικασία της παραγωγής, αλλά από τα κερδοσκοπικά παιχνίδια. Όταν ο οδηγός εξηγεί την πρόθεση του εμπόρου στον κούλη, ο κούλης λέει: «Αυτό δεν το καταλαβαίνω». Κι ο οδηγός απαντά: «Κανείς δεν το καταλαβαί-

νει αυτό». Το πετρέλαιο στο θεατρικό έργο αντιπροσωπεύει την αρχή της τεχνικής προόδου, που θα μπορούσε υπό προϋποθέσεις να οδηγήσει στην απελευθέρωση του κούλη, μιας και η εκμετάλλευση των κοιτασμάτων θα φέρει στην έρημο το σιδηρόδρομο, που θα κάνει το επάγγελμά του περιττό. Ο κούλης όμως βλέπει σ' αυτή την προοπτική μόνο την «απελευθέρωσή» του από οποιαδήποτε δυνατότητα να κερδίζει το ψωμί του, γι' αυτό και βλέπει εχθρικά το σιδηρόδρομο (δηλαδή την τεχνική πρόοδο). Το γεγονός ότι στα θέματα του χορικού, το οποίο ο Μπρεχτ έγραψε χωρίς να εντάξει τελικά στο έργο, ήταν το ότι η τεχνολογική πρόοδος δεν σημαίνει από μόνη της και απελευθέρωση του ανθρώπου, δείχνει ότι στις προθέσεις του ήταν να επικεντρώσει την προσοχή του κοινού στο ζήτημα περισσότερο από ό,τι γίνεται τελικά στο έργο.

Στο επίκεντρο όλων των διδακτικών θεατρικών έργων βρίσκεται μια δοκιμασία (π.χ. *Το διδακτικό θεατρικό έργο του Μπάντεν Μπάντεν για τη συγκατάθεση*, *Αυτός που λέει ναι*, *Αυτός που λέει όχι*) ή μια δίκη (π.χ. το Δικαστήριο του Κομμουνιστικού Κόμματος που δικάζει τους συντρόφους τους στο *Μέτρο*). Αντικείμενο της δίκης στο δεύτερο μέρος του έργου *Η εξαίρεση και ο κανόνας* δεν είναι η αποκάλυψη των πραγματικών γεγονότων για την ηθική, έστω, καταδίκη του φόνου, αλλά η δικαιολόγηση της συμπεριφοράς του κατηγορούμενου επιχειρηματία, για να αποδοθεί άσπιλος στην κοινωνία. Η δικαιοσύνη είναι ταξική. Το καθήκον όμως αυτό της δικαιοσύνης περιπλέκεται από τις «λάθος σχέσεις», από το αποδεδειγμένο γεγονός της φιλικής συμπεριφοράς του κούλη (η εξαίρεση στον κανόνα). Αυτό σημαίνει ότι, για να μπορέσει το δικαστήριο να υπερασπιστεί το δικίο του επιχειρηματία και να αθώσει τον

έμπορο, θα πρέπει με ανοιχτές και πλήρως διαφανείς διαδικασίες να αποδείξει ότι η απάνθρωπη συμπεριφορά είναι η μόνη «σωστή», η μόνη «λογική» στις συγκεκριμένες συνθήκες. Το έργο επικεντρώνεται τελικά γύρω από τη μεγάλη αντίφαση ανάμεσα στη θεωρητική ανθρωποποίηση του ανθρώπου στον καπιταλισμό και στην απάνθρωπιά που είναι ο κανόνας της κοινωνικής πραγματικότητας:

Ο κανόνας είναι: Οφθαλμός αντί οφθαλμού!
Ο τρελός μόνο περιμένει την εξαίρεση.
Τ' ότι ο εχθρός του νερό θα του δώσει να πει
Αυτό δεν το προσμένει ο λογικός.

Από όλα τα μέχρι σήμερα ανεβάσματα του έργου, το πιο σημαντικό από την άποψη της λειτουργίας της παράστασης παραμένει αυτό των εργατών της Χαλυβουργίας Τέρνι, στην Ούμπρια της Ιταλίας, τον Ιανουάριο-Φεβρουάριο του 1976. Κατά τη διάρκεια μιας εκπαιδευτικής άδειας που είχαν πετύχει να τους παραχωρήσει το εργοστάσιο, ανέβασαν το έργο με τη μορφή «πολιτικού σεμιναρίου», με τη διαδοχική παρουσίαση διαφορετικών σκηνικών εκδοχών του —εδώ εμφανίστηκε για πρώτη φορά σκηνικά η εκδοχή με το χορό, την οποία ο

Μπρεχτ δεν είχε ενσωματώσει στο τελικό κείμενο— που εναλλάσσονταν με συζητήσεις. Δεν υπήρχαν προκατασκευασμένοι κανόνες για το ανέβασμα πέρα από τον κύριο και γενικό, την εφαρμογή του οποίου κυρίως επεδίωκε ο Μπρεχτ: Μέσω των διδακτικών θεατρικών έργων να αναδειχτούν σκηνικά καταστάσεις κατά κανόνα «παράλογες», που η συνειδητοποίησή τους να συμβάλλει σε μια στροφή προς μια ρεαλιστική θεώρηση της ζωής και της κοινωνικής πραγματικότητας, με έμφαση στην ανάγκη αλλαγής του κόσμου, πριν απ' όλα των ιδίων των ηθοποιών τους.

Στις συνθήκες της κοινωνικής βαρβαρότητας που κυριαρχούν στο κατώφλι της τρίτης χιλιετίας, *Η Εξαίρεση και ο Κανόνας* παραμένει έργο επίκαιρο και πάντα ανοιχτό στην έρευνα για σκηνική παρουσίαση σύμφωνη με το «μπρεχτικό πνεύμα» —πρόκληση και πρόκληση για θεατές και ηθοποιούς. Να μπορέσουμε να διακρίνουμε το ασυνήθιστο μέσα στο συνηθισμένο και το παράλογο μέσα στο λογικό, απελευθερώνοντας τη ματιά που ρίχνουμε στον εαυτό μας και στις σχέσεις μας με τους άλλους ανθρώπους, στον κόσμο που ζούμε και στη θέση μας σ' αυτόν.