

Ο Μπρεχτ και το μέλλον του επικού ηθοποιού

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΕΤΟΣ 1998 ως έτος Μπρεχτ –χάρη στην επέτειο των εκατό χρόνων από τη γέννηση του ποιητή, συγγραφέα και θεωρητικού του θεάτρου στο Άουγκσμπουργκ, αναγεννησιακή πόλη της νοτίου Γερμανίας– ήταν μπρεχτικά κατάφορτο: με καινούργιες εκδόσεις, παραστάσεις, εκθέσεις, συναντήσεις. Με ό,τι η διεθνής «μπρεχτολογία» μπορούσε ακόμα να καταθέσει γύρω από «έναν τόσο αξιοπερίεργο ποιητή» όπως πολύ ωραία είχε χαρακτηρίσει τον Μπρεχτ η ποιήτρια Ίνγκεμποργκ Μπάχμαν στο σχέδιο του προλόγου της για μια ποιητική ανθολογία επισημαίνοντας εκεί ότι αυτός που ήδη έχει περιληφθεί στα σχολικά εγχειρίδια, έτσι ώστε άλλοι πλέον να μιλούν εξ ονόματός του, αυτός που έχει γράψει στίχους σαν εκείνους των αρίστων γερμανών ποιητών, μη εξαιρουμένων μερικών «αγνώστων», είναι ένας απ' όσους έχουν βάλει «και τις μεγάλες λέξεις στην σωστή τους θέση» – «υποδειγματικά». Το ότι η μεγαλοσύνη του Μπρεχτ προκύπτει από την πραγματικότητα της γλώσσας του, συνιστά μια αλήθεια αδιαφιλονίκητη και φυσικά τη διάσταση εκείνη του μπρεχτικού έργου που δεν θα μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητη την Μπάχμαν.

Παρακολουθώντας την μεταπολεμική παραστασιολογία, διαπιστώνει κανείς ότι σε όλες σχεδόν τις δυτικοευρωπαϊκές χώρες σημειώθηκαν ορισμένες κοινές αντιδράσεις απέναντι στο μπρεχτικό έργο. Κοινή ήταν μια κάμψη του ενδιαφέροντος για την μπρεχτική δραματολογία, τα τελευταία είκοσι χρόνια, καθώς ο Μπρεχτ θεωρήθηκε παρωχημένος από αρκετούς σκηνοθέτες, κριτικούς, συγγραφείς, ηθοποιούς και θεατές. Σε ένα άρθρο του με τίτλο «Το πέρασμα της ερήμου: ο Μπρεχτ στη Γαλλία τη δεκαετία του '80» ο θεατρολόγος και μελετητής του Μπρεχτ, Μπερνάρ Ντορτ, ξεκινούσε από τη διαπίστωση ότι ο Μπρεχτ είναι εκτός μόδας και τόνιζε ότι «σήμερα ο χρόνος των συνθέσεων όπως και ο χρόνος της πολεμικής μοιάζει ξεπερασμένος» (περιοδικό *Theatre/Public*, 79). Βεβαίως η επιρροή του Μπρεχτ ήταν έκδηλη στις χώρες της Ευρώπης, την αμερικανική ήπειρο, την Ασία. Σε σκηνικές γλώσσες και γραφές. Σε ιδιώματα σκηνοθετών αδιανόητα ή και ακατανόητα, σε μεγάλο βαθμό, χωρίς τα εργαλεία της μπρεχτικής σκέψης. Κοινός τόπος εί-

χαν γίνει για το θεατρικό στοχασμό, τις θεωρίες γύρω από το θέατρο και τις τέχνες, οι μπρεχτικές μέθοδοι και τρόποι δουλειάς. Έννοιες όπως το επικό και η επικοποίηση. Η παρομοίωση και η ιστορικοποίηση. Η χρήση. Η διακοπή της γραμμικής συνέχειας και η ασυνέχεια, το ρήγμα, η τομή.

Όμως ήταν φανερό ότι το θέατρο περνούσε μια εποχή μπρεχτικής κόπωσης. Λίγο ανέβαιναν πλέον έργα του Μπρεχτ από σημαντικούς σκηνοθέτες. Η δεκαετία του '80 έμοιαζε, από την άποψη αυτή, αντιμπρεχτική. Ο Μπρεχτ ως εκφραστής ενός πολιτικού οράματος συνδεδεμένου με τις χώρες του «υπαρκτού σοσιαλισμού» αλλά και ο Μπρεχτ ως παραδειγματικός συγγραφέας μιας οριστικής θεωρίας για το πολιτικό θέατρο, είχαν σημειώσει πλήρη υποχώρηση, μπροστά στην ιστορική πραγματικότητα που δεν άφηνε περιθώρια για συνταγές ούτε καλλιεργούσε αυταπάτες για μια χρησιμοποίηση του Μπρεχτ από την καθέδρα του πολιτικού και θεατρικού διαφωτιστή. Αυτή η περίοδος κάμψης δεν συνεπάγετο κενό. Βρισκόμασταν πάντα σε ένα κλίμα διαμορφωμένο τη δεκαετία του '70 που χαρακτηριζόταν από το προβάδισμα του Μπρεχτ των νεανικών χρόνων, των ημιτελών και αποσπασματικών κειμένων. Αντί για τα «μεγάλα έργα», τη *Μάνα Κουράγιο*, τον *Βίο του Γαλιλαίου*, τον *Κύκλο με την κιμωλία*, την *Αγία Ιωάννα των σφαγίων*, ή το *Ο Αφέντης Πούντιλα και ο υπηρέτης του ο Μάτι*, προτιμώ-νταν, από καθιερωμένα θεατρικά συγκροτήματα αλλά και από μικρές ομάδες ή πειραματικά σχήματα, ο πρώιμος Μπρεχτ και τα ανολοκλήρωτα έργα.

Η ζωτικότητα των πρώιμων έργων δεν ήταν βεβαίως το μόνο που προσέδωσε στον δραματολόγο Μπρεχτ, σκηνική μακροβιότητα. Πολλοί σκηνοθέτες καταπιάστηκαν με το να ελευθερώσουν τα έργα από τον ασφυκτικό εναγκαλισμό των μοντέλων υποστηρίζοντας ότι καθώς η αποστασιοποίηση κατανοήθηκε και εφαρμόστηκε περισσότερο από ότι έπρεπε τεχνικά και φορμαλιστικά, το πολυσήμαντο, οι σκηνικές δυνατότητες και οι αντιφάσεις των κειμένων περιορίστηκαν αν όχι και κατεπνίγηκαν. Δεν ήταν εξάλλου λίγοι οι άνθρωποι του θεάτρου που συνέχισαν να επαληθεύουν την αποτελεσματικότητα της διαλεκτικής του Μπρεχτ στο θέατρο ορίζο-

ντας για αφετηρία τους το δικό του τέρμα και ανανεώνοντας την εξερευνητική πορεία που αυτός υπέδειξε: από τον Μπρεχτ μπορεί κανείς να κρατήσει τον τρόπο με τον οποίο έθετε τα προβλήματα κι από εκεί και πέρα να εφεύρει και να επεξεργαστεί, χωρίς καμιά δέσμευση, μια άλλη πρακτική. Στη δεκαετία του '90, η μπρεχτική πρόκληση διαφοροποιήθηκε όπως έδειξαν οι προσανατολισμοί των μπρεχτικών σπουδών και οι παραστάσεις. Αρκετοί δημιουργοί από τη νέα γενιά των γερμανών σκηνοθετών –ανάμεσά τους ήταν πολλές γυναίκες– έλκονταν από τον δραματουργό Μπρεχτ. Επικαλούντο θεατρικά έργα του για να αντισταθμίσουν την τάση απολιτικοποίησης στο θέατρο ύστερα από το ιδεολογικό σοκ που προκάλεσαν οι πολιτικές ανακατατάξεις και αλλαγές ανά την Ευρώπη με την κατάρρευση του ανατολικού μπλοκ. Με τον Μπρεχτ ασχολούνταν διεθνώς οι σκηνοθέτες εκείνοι που ήταν στραμμένοι σε σκηνικές αναζητήσεις και στόχευαν στο πείραμα. Αφού προηγήθηκαν το άνοιγμα στον πρώιμο Μπρεχτ, το άνοιγμα επίσης, σε πιο προσωπικές θεματικές, συνδεδεμένο με την ανάδειξη του λυρικού μπρεχτικού έργου, ήρθε η σειρά των διδακτικών έργων, γνωστών ως Lehrstücke.

Ιδιαίτερη σημασία στα έργα αυτά άρχισαν να δίνουν οι μελετητές και οι άνθρωποι του θεάτρου αφότου ο ίδιος ο Μπρεχτ παρέπεμψε στο μοντέλο του Lehrstück απαντώντας, πριν πεθάνει, στο σκηνοθέτη και μαθητή του Μάνφρεντ Βέκβερτ που τον ρώτησε ποιο από τα έργα του θεωρεί απαραίτητο για ένα θέατρο του μέλλοντος: *Τα Μέτρα*. Ο Μπρεχτ υπογράμμισε την αξία του συγκεκριμένου είδους προς διδασχή, όχι του μαρξισμού αλλά της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Τα διδακτικά έργα ως αρχή για τη συλλογική καλλιτεχνική πρακτική και εμπειρία, είχαν απασχολήσει τον Βάλτερ Μπένγιαμιν και τον Αντόρνο, πολύ πριν εκδηλωθούν οι σημερινές ένθερμες ενασχολήσεις με αυτά. Το παράδοξο των μπρεχτικών διδακτικών έργων συνίσταται στο ότι προσφέρονται να τροφοδοτήσουν θεατρικά διαβήματα που δεν είναι σε πρώτο επίπεδο διδακτικά. Στοιχεία από τα Lehrstücke αντλούν καλλιτέχνες της περφόρμανς, των χάπενινγκ, των ανοιχτών διαδικασιών στο εσωτερικό της ομάδας ή των εγχειρημάτων που ρίχνουν το βάρος σε όσους παράγουν θέατρο παρά στους θεατές καταναλωτές του θεάτρου. Για τον Μπρεχτ που στα τέλη της δεκαετίας του '20 και τις αρχές της δεκαετίας του '30 έγραφε πολιτικά κείμενα για μαθητές και εργατικές χορωδίες, παραγωγική ήταν η σύμπραξη επαγγελματιών και ερασιτεχνών στη διαδικασία της δημιουργίας και της καλλιτεχνικής έκφρασης: Τα διδακτικά έργα του, ιδωμένα από την σκοπιά των σημερινών περφόρμανς, είναι «δράσεις», καλλιτεχνικές επεμβάσεις που προϋποθέτουν ένα μη παθητικό κοινό το οποίο και παίρνοντας μέρος, πραγματοποιεί τελικά το έργο. Η σωματικότητα της γλώσσας, ο ζωντανός σχολιασμός, οι θεατές συμπαίχτες, όργανα του παραστασιακού μηχανισμού, οι παντός είδους διακοπές και επαναλήψεις στη ροή της πα-

ράστασης, οι ειδικοί εκείνοι εκφραστικοί τρόποι στην απόδοση του κειμένου που αξιοποιούν τις υποκειμενικές δυνατότητες ενώ αποτελούν συστατικό πυρήνα στα έργα διδασχής, ακριβέστερα στα «έργα μάθησης», είναι ό,τι ακριβώς εμπνέει σήμερα τους υποστηρικτές της εργαστηριακής δουλειάς, του «περφορματίφ» στοιχείου, της ενεργητικής συμμετοχής. Στον *Φάτσερ* προσφεύγουν εξάλλου εκείνοι που βλέπουν την μπρεχτική θεατρική λογοτεχνία και πράξη να γονιμοποιούνται στο μέλλον ή που ευαγγελίζονται τις προοπτικές της στον 21ο αιώνα.

Τι είναι αυτό που κάνει σήμερα τον αποσπασματικό *Φάτσερ* τόσο ελκυστικό στα μάτια όλων; Οποσδήποτε η τριβή ανάμεσα στα ντοκουμέντα και τα σχόλια, η αποδόμηση του ντοκουμέντου με τη βοήθεια των σχολίων, μια ριζοσπαστική δηλαδή γραφή που επιτρέπει τον σκηνικό πειραματισμό. Με τον *Φάτσερ* ο Μπρεχτ προωθούσε το μοντέλο των διδακτικών έργων όπου δεν υπήρχαν τα παραδοσιακά δραματικά πρόσωπα και όπου οι «παίχτες» εναλλάσσονταν συνεχώς στους ρόλους, όπου το κοινό «θεατροποιημένο» συμμετείχε στην παράσταση σαν οργανικό κομμάτι της. Το θέατρο αφορά αυτούς που το παράγουν. Γίνεται για τους θεατές που είναι ταυτοχρόνως και δρώντα πρόσωπα, συντελεστές των χορικών, παράγοντες στις συζητήσεις και τους πολιτικούς διαλόγους. Η πρόκληση του *Φάτσερ* συνίστατο στο ότι τα υλικά που είχαν συναρμολογηθεί ενόψει της «μεγάλης παιδαγωγίας»: ενός θεάτρου του μέλλοντος που υπερβαίνοντας τα όρια του θεάτρου με τον παραδοσιακό διαχωρισμό θεατών-ηθοποιών, καταναλωτών-παραγωγών θα κινητοποιούσε όσους μαθαίνουν μέσω της καλλιτεχνικής πράξης, της άσκησης, της σκηνικής δράσης. Σήμερα η πρόκληση του *Φάτσερ* συνίσταται στο ότι το εκρηκτικό αυτό κείμενο με τις αντιφάσεις, τις αμφιλογίες και μορφικές ιδιορρυθμίες του, επιτρέπει κάθε είδους αναζήτηση γύρω από τους άξονες θέατρο και συνάθροιση, θέατρο και ζωντανός διάλογος, θέατρο και εμπειρία. Σε κανένα άλλο κείμενό του ο Μπρεχτ δεν επεδίωξε τόσο το αδύνατο, το ουτοπικό όσο στον *Φάτσερ*, κινούμενο μεταξύ *Μπάαλ*, *Ιστοριών του κυρίου Κόινερ* και διδακτικών έργων. Κι αυτή η ουτοπική διάστασή του εγγυάται περισσότερο από οτιδήποτε άλλο την παραγωγικότητά του στους νέους καιρούς.

Πάνω από το ατελείωτο «μνημείο» του Μπρεχτ, «κείμενο ερεϊπίο», ένας άλλος συγγραφέας και ποιητής, ο Χάινερ Μύλλερ ήταν αυτός που στάθηκε συστηματικά με όραμα και αναλυτική διάθεση. «Κείμενο του αιώνα» θεωρούσε ο Μύλλερ τον *Φάτσερ* από το οποίο και συνέταξε μια παραλλαγή που τελικά σκηνοθέτησε το 1933 στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ συνδυάζοντάς την με τα κείμενά του *Μονομαχία* και *Τρακτέρ*. Από τις πολλές και ποικίλες αναφορές του Μύλλερ στον *Φάτσερ*, μνημονεύω αυτήν του μυλερικού κειμένου *Φάτσερ συν/πλην Κόινερ*. Για μια «ελευθερία του πειράματος, εφάμιλλη με εκείνη του Γκαίτε απέναντι στη

φαινοστική προβληματική», μιλάει ο Μύλλερ. «Ελεύθερος από τον καταναγκασμό να αποπερατώσει το έργο, να το περιτυλίξει και να το παραδώσει στο κοινό ή την αγορά, ο Μπρεχτ έφτιαξε ένα προϊόν πέρα από τα κοινά μέτρα. Γραμμένο με στόχο την αυτοκατανόηση». Το κείμενο είναι κατά τον Μύλλερ «προϊδεολογικό, η γλώσσα δεν διατυπώνει επιγεννήματα της σκέψης αλλά αποδίδει στο ρυθμό του ποιητικού μέτρου, την σκέψη σαν διαδικασία. Το κείμενο έχει την αυθεντικότητα του πρώτου βλέμματος πάνω στο άγνωστο, έχει τον τρόπο από την πρώτη εμφάνιση του νέου. Στη γραφή εντοπίζεται η χειρονομία του ερευνητή, όχι εκείνη του λόγιου που ερμηνεύει τα αποτελέσματα των ερευνών ούτε εκείνη του δασκάλου που τα μεταβιβάζει»



(1979). Σταθερά ο Μπρεχτ βγαίνει από τον «κορσέ» των ορθόδοξων εκείνων ερμηνειών και σκηνικών αποδόσεων που τον είχαν καθηλώσει σε μια αξιοσέβαστη κορυφή. Ταριχευμένο παρά ζωντανό. Με έτοιμες απαντήσεις και χωρίς τις αντιφάσεις του. Μεγάλο όχι όμως και επικίνδυνο. Όταν πριν από τρία περίπου χρόνια πρότεινα στην Ελένα Βάλντμαν, γερμανίδα καλλιτέχνιδα της περφόρμανς και των νέων οπτικοακουστικών τρόπων αφήγησης στο θέατρο, να ανεβάσει το διήγημα του Μπρεχτ «Τέσσερις άντρες και μια παρτίδα πόκερ ή αλλιώς η πολλή τύχη δε φέρνει τύχη», η ίδια δεν φανταζόταν ότι η μπρεχτική πρόζα από τη δεκαετία του '20 θα μπορούσε να την ενδιαφέρει περισσότερο από ένα σημερινό κείμενο και ότι θα ταίριαζε έτσι στο δικό της θέατρο των νέων τεχνολογικών μέσων που σκηνοθετεί το βλέμμα των θεατών και παίζει με τις σκιές. Η εργασία της Βάλντμαν και η επιτυχία της στη Γερμανία δείχνει ότι και ένα κοινό νέων ψάχνει τον Μπρεχτ της ειρωνείας και του χιούμορ. Τον Μπρεχτ που κατανοώντας αμέσως τις δυνατότητες των τεχνικών και επικοινωνιακών μέσων της εποχής του καθώς και τις προοπτικές ορισμένων μορφών και εκφάνσεων του σύγχρονου πολιτισμού των μαζών,

στράφηκε προς το φιλμ, το ραδιόφωνο, την ακουστική αισθητική, τις γραφές ανάμεσα στα είδη και τα μέσα. Ή τον Μπρεχτ του αστυνομικού διηγήματος και των αθλημάτων, του τσίρκου και του καμπαρέ που δεν περιφρονούσε τη «φτηνή λογοτεχνία» και τα στερεότυπα αλλά αντιθέτως τα χρησιμοποιούσε, εμπνεόταν απ' αυτά.

Ο Μπρεχτ συγκαταλέγεται στους πρώτους που συνειδητοποίησαν τον καθοριστικό ρόλο των μέσων μαζικής επικοινωνίας για τη λογοτεχνία και τις τέχνες. Οι μεταμορφώσεις της λογοτεχνίας υπό την επήρεια των τότε νέων μέσων, του κινηματογράφου, του ραδιοφώνου και του γραμμοφώνου, οι μορφές ακουστικής λογοτεχνίας τον απασχόλησαν τόσο ώστε να πειραματιστεί με ποιητικά κείμενα προορισμένα



να ακούγονται και μάλιστα με τη δυνατότητα μιας κάποιας συμμετοχής του ακροατή. Τα Gestus ενός «φιντ μπακ» έτεινε να περιλάβει ο Μπρεχτ στη γραφή των ραδιοφωνικών του έργων συμπληρώνοντάς τα με μια θεωρία για το ραδιόφωνο στο πλαίσιο της προσπάθειας να δοκιμάσει το λογοτεχνικό ιδίωμα σε μαζική κλίμακα. Πολλά από όσα μέχρι σήμερα εξετάζονταν κυρίως από φιλολογική, ιστορική ή θεατρολογική σκοπιά, μπαίνουν κάτω από το πρίσμα της θεωρίας του πολιτισμού ή ενός φιλοσοφικού ή ανθρωπολογικού στοχασμού. Στο Gestus, λόγου χάριν, μπρεχτική έννοια για τη δήλωση μιας κοινωνικής πραγματικότητας μέσω του σώματος και της χειρονομίας, δεν προβάλλεται πλέον μόνο η μετάφραση του κοινωνικού στοιχείου σε σωματικό αλλά και αναδεικνύονται η σωματοποίηση, το ίδιο το φυσικό και το φυσιογνωμικό. Τον δυνητικό παρά αιτιοκρατικό χαρακτήρα των μπρεχτικών κειμένων τονίζουν εξάλλου μερικοί νέοι θεωρητικοί ενώ ένας από τους παλιότερους πολιτικούς στοχαστές και φιλοσόφους, ο Ετιέν Μπαλιμπάρ –όπως τον άκουσα στην παρισινή συνάντηση για τον Μπρεχτ– επιστρέφει στην έννοια της αποστασιοποίησης-αποξένωσης διυλίζοντας τα σημαντικά πεδία των λέξεων *ξένος*, *απόσταση*, *ανοίγειος*.

Είναι ο μπρεχτικός ηθοποιός περισσότερο κοντά στον περφόρμερ της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής παρά στο πρότυπο που καθιέρωσε η ορθόδοξη μπρεχτική παράδοση; Πόσο αυθύπαρκτα λειτουργεί την ώρα της παράστασης η προσωπικότητα και η ιδιοσυγκρασία του επικού ηθοποιού καθώς αυτός μεσολαβεί ανάμεσα στους θεατές και τη σκηνή, έχοντας για πυξίδα μάλλον το πνεύμα της επικοινωνίας παρά το πνεύμα της απόδοσης ενός δραματικού προσώπου; Ο επικός ηθοποιός οφείλει να δείχνει και τον εαυτό του μέσα στη διαδικασία του παιξίματος και στην απόδοση του ρόλου. Επάνω στην σκηνή έχει συνεχώς μια διπλή ταυτότητα. Είναι δηλαδή ηθοποιός που ερμηνεύει και ρόλος που ερμηνεύεται. Για να μην χάνει ο θεατής ποτέ τη βεβαιότητα ότι βρίσκεται στο θέατρο, παρακολουθεί τα συναισθήματα και τις γνώμες του δραματικού προσώπου παράλληλα με το συναίσθημα και τη γνώμη του ηθοποιού για το ερμηνευόμενο πρόσωπο.

Οι διαδοχικές φάσεις διαμόρφωσης της έννοιας του επικού παιξίματος από το Μπρεχτ σε δοκίμια, σημειώσεις, μελέτες, παρατηρήσεις, χαρακτηρίζονται όλες από την επιδίωξη μιας κριτικής στάσης του θεατή απέναντι στην παράσταση. Ιδανική αντίδραση από μέρους των θεατών είναι εκείνη που προκύπτει από την έκπληξη, το ξάφνιασμα, το παραξένισμα, το ξανατίκρυσμα των πραγμάτων. Η αντίδραση αυτή μπορεί να παραχτεί αν ο ηθοποιός αντί να ενσαρκώνει το πρόσωπο, το επιδειχνει. Αν αντί να πλάθει έναν εσωτερικό άνθρωπο, εκθέτει καταστάσεις και τις κοινωνικές αιτίες τους. Αν αντί για παθητικός και συγκινησιακός, γίνει ένας ηθοποιός διανοητής. Η διπλή ταύτιση ηθοποιού και θεατή με το πρόσωπο αποφεύγεται όταν ο ηθοποιός αφηγείται το μύθο, συνοψίζει το περιεχόμενο κάθε σκηνής σε Gestus, δηλώνει τις αντιφάσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς και παίρνει απόσταση από αυτές. Για το επικό παιξίμο ο Μπρεχτ είχε ανατρέξει σε παλιές αφηγηματικές τεχνικές και στον κινέζο ηθοποιό που ιστοριοποιεί το καθημερινό γεγονός, το βγάζει από το χώρο του αυτονόητου και με συμβατικές χειρονομίες το μετατρέπει σε εξαιρετικό. Ο επικός ηθοποιός είναι τελικά ένα κράμα ραψωδού και μίμου. Παίζει, αφηγείται και σχολιάζει ταυτόχρονα. Την ώρα της παράστασης αφήνει να φανεί πώς προχώρησε στη σύνθεση του ρόλου και συναρμολόγησε το πρόσωπο. Δεν σβύνει τις μεταβατικές γέφυρες από τη μια κατάσταση στην άλλη, διατηρεί τα περάσματα και πολλές φορές τονίζει το πηδύμα από τη μια ψυχική δράση στην επόμενη. Για αφηγηματικά μέσα χρησιμοποιεί κυρίως τις χειρονομίες. Είναι ένας ηθοποιός χειρονομακός, κινητικός, πυκνός, δυναμικός που οι παρατηρήσεις για το πρόσωπο εκπέμπονται σαν σωματικά σήματα. Οι χειρονομίες του δεν είναι μετάφραση συναισθημάτων ούτε εικονογράφηση του λόγου. Είναι μέρος μιας σωματικής γλώσσας που σε συνάρτηση με τον λόγο –την επική δραματολογία– αποβλέπει να μεταδώσει το Gestus των προσώπων.

Ο επικός ηθοποιός έτσι όπως του ζητείται να υποδυθεί το πρόσωπο, να σχολιάσει, να τραγουδήσει, να μιμηθεί, να έχει σωματική ευλυγισία και δεξιότητες, αποτελεί έναν βιρτουόζο της σκηνής αφού περνάει αδιάκοπα από την ταύτιση στην απόσταση κι από τη συναίνεση στην απόρριψη. Με ένα παίξιμο που προς στιγμήν υιοθετεί ακόμη και το πάθος, αισθηματικούς τόνους και νατουραλιστικούς τρόπους για να τους ανατρέψει αμέσως μετά, πριν συμπαράσρουν τον θεατή και για να τους ενσωματώσει κριτικά στο όλο επικό περιβάλλον της παράστασης. Καθώς συνθέτει, αποσυνθέτει και ανασυνθέτει μπροστά στα μάτια του θεατή τις συμπεριφορές, ο ηθοποιός προχωρεί με χιούμορ, ελαφράδα, οξύτητα. Κινείται σε να χορεύει γιατί επιμένει



πριν από όλα στην ιδιότητα του ηθοποιού. Πιστός στο δίδαγμα του Μπρεχτ ότι για να εκφράσουμε στο θέατρο την πραγματικότητα της ζωής, πρέπει πρώτα να αποκαταστήσουμε την πραγματικότητα του θεάτρου. Ηθοποιός της χειρονομίας και του σώματος, της φωνής και της απευθείας επικοινωνίας με τον θεατή, ο περφόρμερ που κινείται δεξιολογικά από το ένα θεατρικό είδος στο άλλο, που περνάει ακαριαία από την αφήγηση στους τρόπους της παραδοσιακής ψυχολογικής υπόκρισης, προτάσσει την ιδιοσυγκρασιακή στιγμή. Το Habitus του ηθοποιού αποβαίνει εξίσου καθοριστικό με το Gestus των προσώπων του δράματος: ενώ το σώμα εξωτερικεύει επάνω στην σκηνή δράσεις και αντιδράσεις μέσα σε ένα σύστημα συμπεριφορών, επιβάλλεται και επιβάλλει το φυσικό παρόν του, ιδιωματικό και αυθύπαρκτο. Από πολιτισμική και ανθρωπολογική σκοπιά ο περφόρμερ είναι ένα πολυ-σώμα. Ένα ανοιχτό πεδίο, τόπος κυκλοφορίας της ενέργειας πέρα από το κωμικό και τραγικό, πέρα επίσης από την ταύτιση και τη συγκίνηση, με τον χρόνο του ηθοποιού σε πρωτεύουσα θέση αλλά και με τους διάφορους χρόνους του ρόλου παιγμένους σε βάθος, τονισμένους, μάλιστα έτσι ώστε το μοντάζ

να είναι έκδηλο. Η αναφορά, η παραπομπή, το «τσιτάτο» είναι το σημείο όπου ο περφόρμερ διασταυρώνεται με τον επικό ηθοποιό. Και οι δύο προστρέχουν στη μεγέθυνση, το πάγωμα, το ζουμ. Παίζουν με την εγγύτητα και την απόσταση σχεδόν κινηματογραφικά όπως ο επικός ηθοποιός αποζητούσε την αποστασιοποίηση έτσι και ο περφόρμερ είναι ένας ηθοποιός της απο-ξένωσης, «αντιπρόσωπος» και αυτός των θεατών όπως ήθελε ο Μπρεχτ τον ηθοποιό του. Ασφαλώς μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι υπάρχει αντίθεση ανάμεσα στον περφόρμερ που αποφεύγει να είναι φορέας κοινωνικών σημασιών ή «τόπος» του Gestus και στον επικό ηθοποιό που συνιστά ένα σώμα προορισμένο να «δείχνει», να σχολιάζει το δραματικό πρόσωπο, να καταθέ-

τει το Gestus εν όψει μιας σκηνικής τελεολογίας. Ο ίδιος όμως ο Μπρεχτ που με κείμενά του ενίσχυσε τις στενές ακόμη και τις δογματικές ερμηνείες του επικού παιξίματος, περιέλαβε στα κείμενά του διατυπώσεις ικανές να εξασφαλίσουν μια υπέρβασή τους. Ο επικός ηθοποιός με ένα παίξιμο στηριγμένο στις αποκλίσεις μεταξύ λέξης, μελωδίας και σώματος, είναι ένας ηθοποιός με παρουσία – γεγονός που πέρα από τον ορθολογικό στοχασμό του κινητοποιεί και την ατομικότητα, το σύνολο της ατομικότητάς του. Και μόνο όσα ο Μπρεχτ γράφει για την Ελένε Βάιγκελ στο ρόλο της Μάνας Κουράγιο, τροφοδοτούν μια τέτοια μετατόπιση του μπρεχτικού ηθοποιού προς τον περφόρμερ του μέλλοντος. Από την παλαιότερη μπρεχτική «ολότητα» (την συγγραφική και σκηνική πρακτική του Μπρεχτ σαν ένα αδιάσπαστο όλον, όπου όχι μονάχα η θεωρία και η πράξη συνιστούν ένα ενιαίο σύστημα αλλά και ο άνθρωπος με το έργο του αποτελούν μια ενότητα χωρίς ρήγματα), από αυτήν την ιδανική όσο και ιδεαλιστική κατασκευή, μπορούμε σήμερα, περισσότερο από κάθε άλλη εποχή, να φωτίσουμε τις αντιφάσεις. Η εργασία αυτή ανταποκρίνεται στο πνεύμα της μπρεχτι-

κής διαλεκτικής σχέσης, όχι με την έννοια της Χεγκελιανής διαλεκτικής σύνθεσης ούτε όμως και με την έννοια της διαλεκτικής του μαρξισμού που στόχευε στη θετικιστική λογική της Ιστορικής προόδου, αλλά με την έννοια της ανέλκυσης των κινητήριων αντιφάσεων. Ο ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΟΣ Μπρεχτ, αυτός που τονίζει το φθαρτό και εφήμερο χαρακτήρα των πραγμάτων, που επικεντρώνει την προσοχή μας στη διαδικασία του μετασχηματισμού και της μεταμόρφωσης, τόσο των κοινωνικών όσο και των ατομικών προσωπικοτήτων και ταυτοτήτων, που εντάσσεται τέλος στο μηχανισμό της διαρκούς ανατροπής, επανεκτίμησης και επαναχρησιμοποίησης των θεατρικών παραδόσεων, αυτός ο Μπρεχτ παραμένει ένας ζωντανός Μπρεχτ.