

Εμβάθυνση προς τη συμπυκνωμένη ουσία

«Βούτσεκ» του Γκέοργκ Μπύχνερ σε σκηνοθεσία
Παναγιώτη Λάρκου

ΚΡΙΤΙΚΗ
ΘΕΑΤΡΟΥ
Της Νόνας
Μολέσκη

Ο Γκέοργκ Μπύχνερ πέθανε το 1837 από τυφώδη πυρετό σε ηλικία 23 ετών αφήνοντας ανολοκλήρωτο και άπλιτο το τρίτο και τελευταίο του θεατρικό έργο. Δεν είναι άγνωστο στην ιστορία της λογοτεχνίας το φαινόμενο της ανάστασης από μελετητές και εκδότες κάποιων έργων που οι δημιουργοί τους τα είχαν αφήσει σε άμορφη κατάσταση, σε χειρόγραφες σημειώσεις, αλλά με μια εσωτερική ενέργεια που αποζητούσε απελευθέρωση από τη λήθη. Έτσι και το «Woyzeck» αντίκρισε τον κόσμο μόνο το 1879 ως έκδοση και το 1913 ως θεατρική παραγωγή, ωσάν να φυλάχτηκε σε κάποια χρονοκάψουλα για να συναντήσει μια εποχή στην οποία θα ταίριαζε πολύ περισσότερο παρά στην εποχή που γράφτηκε.

Παρότι ο Μπύχνερ απορρόφησε τον επαναστατικό αέρα του 1830 που έπνεε από το Παρίσι, παρότι έβαλε στα έργα του την οργισμένη αγανάκτηση ενάντια στην κοινωνική αδικία που επικρατούσε στα γερμανικά κρατίδια και στην ευρύτερη Ευρώπη, παρότι βασίστηκε στο πραγματικό γεγονός της εκτέλεσης ενός γυναικοκτόνου με όνομα Βούτσεκ και υπό αυτή την έννοια είναι γέννημα της αρχής του 19ου αιώνα, η πρωτοποριακή φόρμα- ψηφιδωτό από ολιγοπρόσωπες, συχνά μεταξύ δύο, διαλογικές σκηνές, ο νατουραλισμός ως μια «σωματική αντίληψη» της ζωής και του θανάτου, ο περί αμαρτίας και ηθικής προβληματισμός, ο εξπρεσιονισμός στην ένταση των συναισθημάτων, ο διάχυτος πεσιμισμός, η υπαρξιακή αγωνία, η κυριαρχούσα αίσθηση της ματαιότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, η οργή για τη μόνιμη καταπάτηση των ανθρώπων δικαιωμάτων, όλα αυτά έκαναν το έργο του Μπύχνερ να επικοινωνεί με ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις του επόμενου και του μεθεπόμενου αιώνα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγγένεια του «Βούτσεκ» με τον γερμανικό εξπρεσιονισμό του Μεσοπολέμου, του οποίου θεωρείται πρόδρομος παρά τη χρονολογική απόσταση. Ο συνδυασμός του πανηγυριού και του σκοταδιού, του χορού και του φόνου, του βάσανου και του έρωτα δένουν τον «Βούτσεκ» με το θέατρο και τη ζωγραφική των εξπρεσιονιστών.

Αλλά και το ίδιο το χαρακτηριστικό του ατέλειωτου, του ανοιχτού προς διασκευή, του εύκολα μεταφερόμενου σε άλλες εποχές και περιβάλλοντα, αποτελεί δέλεαρ για τους καλλιτέχνες. Ο Παναγιώτης Λάρκου δεν είχε μεγάλο θίασο, δεν μπορούσε να φέρει στη σκηνή στρατιώτες ή χορευτές ή πλήθη που κάνουν περίπατο στην εξοχή, δεν είχε ούτε τη δυνατότητα να στήσει ένα θεαματικό πανηγύρι ή ένα εφιαλτικό ιατρικό εργαστήριο. Οπότε μπορεί κανείς να συμπεράνει, πριν ακόμα να δει την παράσταση που σκηνοθέτησε ο Λάρκου στη σκηνή του «Διόνυσου», ότι η δική του εκδοχή του έργου του Μπύχνερ θα είναι αφαιρετική, εξ ανάγκης αλλά και εκ πεποιθήσεως, αλλιώς δεν θα το επιχειρούσε. Η κατεύθυνση την οποία διαλέγει ως σκηνοθέτης είναι η αφαίρεση της πλατιάς επιφάνειας του κειμένου (αυτής που σε πολλές παραγωγές του «Βούτσεκ» γέννησε είτε την αισθητική του καμπαρέ, είτε το φαντασμαγορικό και τρομαχτικό στροβιλιζόμενο σε χορό πλήθος ως φόντο του αυξανόμενου πυρετού του κεντρικού ήρωα, κ.ά., κ.ά.) και η εμβάθυνση προς τη συμπυκνωμένη ουσία, η επικέντρωση στα όσα σημαίνουν τα κεντρικά πρόσωπα του έργου και η ανάλυση των μεταξύ τους σχέσεων.

Μόνο τέσσερις στη σκηνή, οι τρεις από τος οποίους είναι επιφορτισμένοι με άλλους μικρότερους ρόλους (όπως του Άντρες, του αρχιτυμπανιστή ή του αλόγου) έτσι ώστε το υποκριτικό μερίδιο του καθενός να είναι όντως μεγάλο. Η δουλειά όλων των συντελεστών στοχεύει στη δημιουργία μιας υποκριτικοκεντρικής παράστασης. Οι φωτισμοί του Σταύρου Τάρταρη απομονώνουν τις ανά δύο σκηνές υπογραμμίζοντας τη χαρακτηριστική σπονδυλωτή δομή του κειμένου και δημιουργώντας τη γκρο-πλαν εντύπωση στα σόλο. Το σκηνικό του Γιώργου Τενέντε, μινιμαλιστικό και αισθητικά εύγλωττο, πριν από την έναρξη της δράσης εντυπωσίαζε με τη σωστή του γεωμετρία κι έδινε την αίσθηση των ξεχωριστών χώρων με τις κλιμακωτά τοποθετημένες πλατφόρμες, ενώ η ατέλειωτη σειρά από περιμετρικά τοποθετημένες πετσέτες απέδιδε την εφιαλτική επαναληπτικότητα των ιατρικών πειραμάτων στα οποία υποβαλλόταν ο Βούτσεκ και των περιποιήσεων που πρόσφερε ο ίδιος στον αξιωματικό του.

Η μουσική του Γιάκομπ Οτσένασεκ εξέφραζε το μοτίβο της ψυχικής κατάρρευσης του κεντρικού ήρωα, των φωνών που άκουγε, την προδιαγραφμένη του πορεία προς το έγκλημα. Αλλά κι όλη η σκηνοθετική προσέγγιση αποδείκνυε ότι όντας καλός ηθοποιός, ο Παναγιώτης Λάρκου διαβάζει το κείμενο πρωτίτως από τη μεριά του ερμηνευτή και δίνει σημασία σε λεπτομέρειες της υποκριτικής δουλειάς του συντελεστή του κάθε ρόλου, ωσάν να βλέπει τον ρόλο τους από μέσα, ψηλαφιστά. Θαρρώ πως έτσι φτιάχνει το υποκριτικό πλάνο και το κινητικό σχέδιο του καθενός.

Ο πρωταγωνιστής της παράστασης Θανάσης Γεωργίου είναι ένας Βούτσεκ διαχρονικός, δηλαδή αυτός που δεν χρειάζεται χρονικές ή εθνικές διευκρινίσεις. Αντλεί από τον λόγο την κίνηση ενός κυνηγημένου και την έκφραση ενός συναισθηματικά εμπύρετου. Φτιάχνει την ατμόσφαιρα της παράστασης από τον συνήθη πόνο και την ωριμάζουσα ενοχή του Βούτσεκ. Μάλλον οι συνειρμοί μου είναι υποκειμενικοί αλλά εμφανισιακά, ως έκφραση και ως σωματική πλαστική παραπέμπει στα αυτοπορτρέτα του Έγκον Σίλε, Αυστριακού εξπρεσιονιστή ζωγράφου (1890-1918) που όπως ο Μπύχνερ πέθανε νέος από μεταδοτική ασθένεια. Ο Θανάσης Γεωργίου παίζει ένα χρονικό προαγγελθέντος εγκλήματος, η συνεχής κυκλική του κίνηση, με σταθμούς για επαναλαμβανόμενη ταπείνωση, τον οδηγεί στον φόνο, όχι από τον δρόμο της τραγικής ανόδου, αλλά της καταθλιπτικής καθόδου.

Ο Δρόσος Σκόπτης και ο Ανδρέας Κούτσουμπας στον ρόλο του γιατρού και του αξιωματικού (συν τις επιπρόσθετες μεταμορφώσεις, συν την ευθύνη της λεκτικής αναπαράστασης μαζικών σκηνών) έχοντας ως χαρακτήρες τον λειτουργικό ρόλο των βασανιστών και των εκμηδενιστών του Βούτσεκ, εισάγουν ταυτόχρονα στην παράσταση μια νότα γκροτέσκου, τη χροιά της εξπρεσιονιστικής παραμόρφωσης. Η Βασιλική Κυπραίου έχει περιθώριο να πλησιάσει περισσότερο στον ρόλο της Μαρίας.

Κάθε φορά που βλέπω τον οπισθόφυλλο των προγραμμάτων του «Διόνυσου» με τις 64 του παραγωγές, συν αυτή η 65η, αγχώνομαι πού θα χωρέσει η επόμενη. Ο Χρήστος Γιάγκου αξίζει σεβασμού για την προσφορά του.