

Ο Ντάριο Φο και ο ελεύθερος χώρος του θεάτρου

Ο Ντάριο Φο είναι διάσημος και άγνωστος. Βρίσκεται σε καλό δρόμο για να γίνει μυθικός. Μήπως δεν είναι ο μόνος, που, από το 1968 και μετά, πέτυχε να οργανώσει αυτό που οι Ιταλοί ονομάζουν «εναλλακτικό κύκλωμα», χωρίς να συμβιβαστεί με το θεατρικό θεσμό ή, για να επαναλάβουμε τον τίτλο ενός ιταλικού βιβλίου, με το «θέατρο του καθεστώτος» και να παράγει θεάματα, που ενώ αγωνίζονται, ξεκάθαρα και άμεσα, για στόχους, ας πούμε «αριστεριστικούς», αγγίζουν σίγουρα ένα ευρύ κοινό που περιλαμβάνει και κομμουνιστές εργάτες; Με λίγα λόγια, ενσαρκώνει αυτό που δεν πάσαμε να ονειρευόμαστε, τα τελευταία είκοσι χρόνια, ένα θέατρο συνάμα λαϊκό και αγωνιστικό, που τοποθετείται αποφασιστικά έξω από το κυρίαρχο σύστημα, δηλαδή, με την απόλυτη σημασία της λέξης, ένα ελεύθερο θέατρο.

Ας μη βιαστούμε υπερβολικά, πάντως, να του στήσουμε αγάλμα. Γνωρίζω καλά πως αυτό μας δеляάζει: ηθοποιός, συγγραφέας, εμπυχωτής της *La Comune* και της *Soccorso rosso*... διαθέτει μια διάσταση που ξεπερνά το συνηθισμένο και εμπνέει το θαυμασμό. Αλλά, το να τον κάνουμε ήρωα δεν είναι ίσως παρά ένας τρόπος να τον αγνοήσουμε και να απαλλαγούμε από αυτόν. Το είδαμε καλά, όταν ήλθε να παρουσιάσει, το Γενάρη του 1974, το *Mistero Buffo* στο Chaillot, στην αίθουσα Gémier. Δεν υπήρξε, παρά μια φωνή, η σχεδόν, στον Τύπο, για να εξυμνήσει αυτόν τον «εικρή μίμο», αλλά ήταν επίσης ένας τρόπος για να αποσιωπηθούν τα υπόλοιπα: δηλαδή ο πλούτος και η καιστική δύναμη αυτού του θεάματος που δεν περιοριζόταν στην προσωπική επίδειξη ενός μεγάλου δεξιότηχνη. Αντιστρόφως, άρχισε ο Ντάριο Φο να συζητήσει και να κάνει ορισμένες ασκήσεις με θεατρικές ομάδες παρέμβασης στην Cartoucherie της Vincennes, για να ξεχάσουν την καθαρά σκηνική εργασία του Φο και να μη συγκρατήσουν πια από αυτόν παρά την εικόνα ενός ριζοσπαστικά διαφορετικού θεάτρου: *La Comune* γινόταν τόσο μυθική όσο και το *Living Theatre*.

Η ανάγκη για είδωλα που, περιοδικά, αισθάνεται ο κόσμος του θεάτρου δεν αρκεί για να εξηγήσει αυτή την καινούργια προσωπολατρεία. Η άγνοιά μας μετρά επίσης πολύ σ' αυτό. Γιατί δε γνωρίζουμε παρά πολύ λίγο τον Ντάριο Φο. Ορισμένες από τις κωμωδίες του έχουν παιχτεί. Και με επιτυχία. Αλλά γνωρίζουμε περισσότερο το ρήτορα και τον ηθοποιό (το «ζογκλέρ» όπως λέει) από το θεατρικό συγγραφέα. Συγκρατήσαμε το θρούλο περισσότερο από την πραχτική. Είναι τώρα πια καιρός να προσεγγίσουμε τον Φο μέσα από το έργο του. Και να πάρουμε όλο το μέτρο των δυνατοτήτων του: δημοσιευμένο δεν περιέχει λιγότερο από τρεις τόμους με *Κωμωδίες*, αρκετούς τόμους από την περίοδο *Compagni senza censura*, που προέρχονται από τα θεάματα της *Nuova Scena*, τα κείμενα του *Mistero Buffo* και καμιά δωδεκαριά έργα που γράφτηκαν για τη *La Comune*... Χωρίς να υπολογίσουμε ότι αυτό το έργο δε

γίνεται μόνον από κείμενα: ο συγγραφέας, ο ηθοποιός και ο αγωνιστής κατέχουν σ' αυτό μίαν παρόμοια θέση. Είναι καθαρά θέατρο, δηλαδή κείμενο, παίξιμο και δράση όλα μαζί. Κάτι σαν ήπειρος που πρέπει να ανακαλύψουμε και να ξερευνήσουμε.

Δημιουργία καινούργιων χώρων

Θα ήταν απαραίτητο, για να γνωρίσουμε καλύτερα το έργο, να το εγγράψουμε μέσα σ' ένα διπλό πλαίσιο: αυτό των ιταλικών πολιτικών αγώνων, από τους οποίους κατάγεται, κι αυτό μιας σφαιρικής θεατρικής πρακτικής, πιο πλατιάς από τη γραφή και την αναπαράσταση, που ο Φο κατάφερε πάντα να θεσπίζει και που πάνω της, παράλληλα με τη δημιουργία του, δεν έπαψε να στοχάζεται.

Το λεξικό που κατάρτισε η Βαλέρια Τάσκα, μας προσφέρει τις απαραίτητες πληροφορίες, για να αποκρυπτογραφήσουμε τις αναρίθμητες αναφορές μιας (πολιτικής) «φάρσας» στα γεγονότα της επικαιρότητας, αλλά ιδίως μας επιτρέπει να εγγράψουμε ξανά αυτό το κείμενο σ' ό,τι είναι περισσότερο από ένα πλαίσιο, σ' ό,τι είναι η πραγματικότητά του. Πράγμα που δε σημαίνει, βέβαια, ότι το κλείνει στην ιταλική κατάσταση των χρόνων του 1970 και ότι το περιορίζει ώστε να μην αντανakλά παρά τους αγώνες της τότε εκείθεν των Άλπεων άκρας αριστεράς. Μας υπενθυμίζει επίσης τον ιδιάζοντα χαρακτήρα της θεατρικής επιχείρησης του Φο. Πράγματι, αντί να εξαρτά τη δραστηριότητά του από έναν κομματικό στόχο, ο Φο δεν έπαψε να επιβεβαιώνει την αυτονομία και τον «ενωτικό» χαρακτήρα της πολιτιστικής εργασίας, ως όρο για την πολιτική της αποτελεσματικότητα. Βέβαια, γνωρίζει ότι τα έργα του κινδυνεύουν να χρησιμοποιηθούν από την αστική τάξη, ακόμη και όταν την καταγγέλλουν: αρκεί να το κάνουν «στο εσωτερικό των αστικών δομών» και τη διανομή ή την αναπαράστασή τους να τη «διαχειρίζεται η εξουσία που απορρέει από την αστική τάξη». Αλλά, δεν άγει και φέρει το θέατρο και δεν το υποτάσσει σε μια κομματική δράση. Αντί να στηρίζεται σε μια υποτιθέμενη ανθεκτικότητα των αγωνιστικών κειμένων ή να ονειρεύεται μίαν αδύνατη καθαρότητα των ιδεολογικών θέσεων, ο Ντάριο Φο διευρύνει την έννοια του θεάτρου ως σ' αυτήν του χώρου (διαστήματος) —του πολιτιστικού και πολιτικού χώρου. Στόχος του είναι η επινόηση τέτοιων καινούργιων χώρων: χώροι που διαχειρίζεται η εργατική τάξη, τόποι που επιτρέπουν μίαν «αδιάκοπη αντιπαράθεση» και όπου «μπορούν να αναπτυχθούν η συζήτηση και η διαλεκτική» —όχι «ένα πεδίο, όπου, κάθε φορά, η ηγεμονική τάξη, δίνοντας μάχη ενάντια στην τάδε γραμμή ή την τάδε ομάδα, αναζητά να μείνει η μόνη κυρίαρχη», γιατί, «σ' ένα τέτοιο πεδίο, δεν μπορεί τίποτε να φουτρώσει, ούτε ακόμη και ζιζάνια», αλλά ελεύθεροι χώροι, όπου μέσα (στην) και με την παράσταση, μπορούμε να συζητήσουμε για μια καινούργια κοινωνία.

Η προφορική γλώσσα γίνεται γραπτή γλώσσα, η παράδοση αναλαμβάνει την επικαιρότητα, το παρελθόν αντιπαράκειται στο πιο άμεσο παρόν, η μνήμη απαιτεί τη δράση, η αφήγηση μετατρέπεται σε ερμηνεία και το σώμα αντικαθιστά την ομιλία: ποτέ ο Ντάριο Φο δε βασίζεται σε μίαν κεκτημένη αλήθεια. Πρόκειται πάντοτε να δημιουργήσει ένα χώρο ερμηνείας, όπου οι παραδεδεγμένες ιδέες τρελαίνονται, όπου οι βεβαιότητες συντρίβονται και όπου οι πιο ξεκάθαρες αποφάσεις κινητοποιούνται.

Θέατρο με τα σπλάγγνα στον αέρα

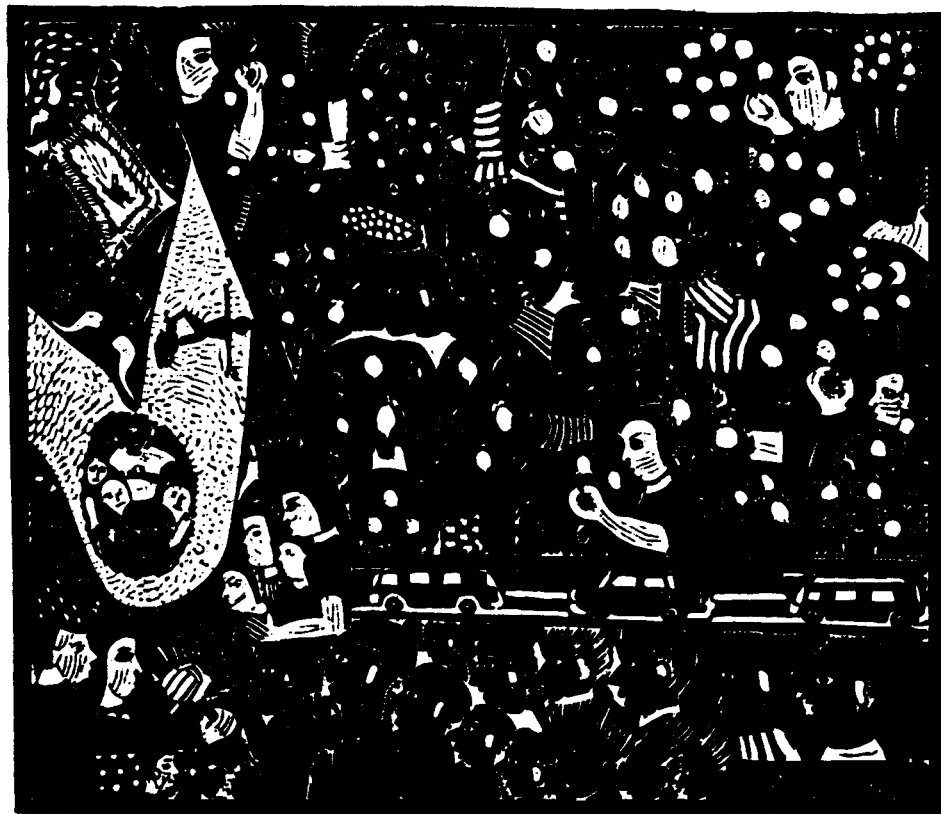
Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το θέατρο του Φο εκθέτει (συνδέει και αποσυνδέει) τα παρασκήνιά του και τα θαύματά του στον ελεύθερο αέρα. Τίποτε το πιο απομακρυσμένο από την «agit-prop», με την κοινή σημασία αυτής της λέξης ή, αντιστροφώς, από μια πικραντελλική ερμηνεία, όπου θέατρο και πραγματικότητα εξαντλούνται, αφού αποδιώχνει το ένα την άλλη. Ή μάλλον: είναι ακριβώς γιατί οι φάρσες του Ντάριο Φο χρησιμοποιούν, ανοιχτά, κι αυτή κι εκείνη, που είναι κάτι το διαφορετικό. Ας ανατρέξουμε, π.χ., στον *Τιχάιο θάνατο ενός αναρχικού*. Το αστυνομικό τμήμα βρίσκεται ακριβώς εκεί: «μια οποιαδήποτε αίθουσα της αστυνομικής διοίκησης». Θα μπορούσαν ν' αναπαραστήσουν εκεί τον «τυχαίο θάνατο», δηλαδή την πτώση από το παράθυρο (μάλλον την εκπαραθύρωση) του αναρχικού σιδηροδρομικού Giuseppe Pinelli, όπως έγινε τη νύχτα από τις 15 στις 16 Δεκεμβρίου 1969, στο Μιλάνο. Αλλά ο Φο βιάζεται να μας υποδείξει πως «η κωμωδία διηγείται ένα αληθινό γεγονός που έγινε το 1921, στην Αμερική»: δεν είναι παρά για «να κάνει τη δράση πιο σύγχρονη, άρα πιο δραματική» που «μετέφερε όλη τη δράση στην εποχή μας» και την «τοποθέτησε όχι στη Νέα Υόρκη, αλλά σε μια οποιαδήποτε καλή ιταλική πόλη, ας πούμε το Μιλάνο». Είναι ο τρόπος του να κηρύττει το ψεύτικο για να πει το αληθινό και, κυρίως, για να μας οδηγήσει έτσι ώστε να αναγνωρίσουμε αυτό το αληθινό, μέσα από τα τεχνάσματα του μύθου (της υπόθεσης). Όλη η «φάρσα» του έργου *Τιχάιος θάνατος ενός αναρχικού* βασίζεται πάνω σ' αυτήν «την ιησουίτικη ακριβώς διαλεκτική». Δεν περιγράφει ό,τι συνέβη. Αποτελεί μια έρευνα πάνω σε μια μικρή είδηση. Αλλά αυτός που θα τη διεξάγει είναι ένας τρελός, ένας προβοκάτορας —ο Φο θα έλεγε: ένας ζογκλέρ. Θα τ' αποκαλύψει όλα, θα κάνει να τα ομολογήσουν όλα, αλλά με τον τρόπο του παιξίματος, με τη μεσολάβηση της μεταμφίεσης και του νευρόσπαστου (της μαριονέτας) (ο ίδιος τελειώνει σκεπασμένος με προθέσεις). Είναι μ' αυτήν τη στροφή μέσα από το πιο αχαλίνωτο και το πιο υπερβολικό θέατρο που επιστρέφουμε ξανά στην πραγματικότητα, σ' αυτόν τον πολύ πραγματικό, ακριβή και χρονολογημένο θάνατο, που ήταν στην πραγματικότητα μια δολοφονία από την αστυνομία και που βρισκόμαστε ξανά «μες στην κοπριά μέχρι το λαιμό». Στο τέλος, το θέατρο ανατρέπεται. Είχε παρουσιαστεί με τα σπλάγγνα στον αέρα. Εμφανίζεται τέτοιο που είναι: ένας μύθος (μια υπόθεση) που, στη διάρκεια της αναπαράστασης, καταστρέφεται ο ίδιος και ανοίγεται στους αγώνες της κοινωνίας μας.

Κανέναν πουριτανισμό, καμιά «ανόητη ηθικολογία» στον Φο. Αλλά μια ορατή, αισθητή ευτυχία να κάνεις να παίζουν το θέατρο, να το ωθείς μέχρι τα τελευταία χαρακτηριστικά του. Ο Φο δεν παραλείπει για μας καμιά διακύμανση, καμιά απροσδόκητη πράξη (χτύπημα) (με την κύρια και τη μεταφορική έννοια), αλλά είναι για να δοκιμάσει καλύτερα τις μεταμφιέσεις μας και τις δανεικές γλώσσες μας. Κατασκευάζει σκηνικές μηχανές που ο κάθε μηχανισμός τους παρασύρει τον άλλο σε μιαν ιλιγγιώδη περιστροφή, αλλά, αντί να μας κάνει να πάρουμε τους μύλους για γίγαντες, είναι για να αναγνωρίσουμε, πίσω από τις φιγούρες των γιγάντων, αληθινούς μύλους —μύλους που τους χειρίζονται άνθρωποι και που άλλοι άνθρωποι θα μπορούσαν, μια μέρα, να τους κάνουν να γυρίζουν προς όφελός τους, με τον όρο να μην επιμένουν να τους παίρνουν για γίγαντες.

Χωρίς αμφιβολία, η θεατρική αναπαράσταση αποτελεί τον τόπο, αν όχι το μοναδικό,

τουλάχιστον, τον προνομιούχο, της κίνησης του πήγαινε-έλα ανάμεσα στο προφορικό και το γραπτό, το παρελθόν και το παρόν, το μύθο και την ιστορία, το όνειρο και την ανάγκη, την υπόθεση και την πραγματικότητα, που είναι ο ίδιος για ολόκληρο το έργο του Φο: εκεί όπου αυτή η κίνηση μπορεί ν' αναπτυχθεί με τη μεγαλύτερη ευρύτητα και τη μεγαλύτερη ένταση και όπου παίρνει, κυριολεκτικά, κατά μέρος τους θεατές. Το διαβάζουμε ήδη, καθαρά, στην κατασκευή των έργων. Αλλά η λειτουργία ενός τέτοιου τόπου βασιίζεται, ας μην το ξεχνάμε, σε μια συγκεκριμένη εργασία: αυτή του ηθοποιού, του «ζογκλέρ», κατά τον Φο. Σ' αυτόν ανήκει να βάλει σε κίνηση τις σκηηνικές μηχανές που, μες στο κείμενο, δεν έχουμε παρά τα πλάνα, παρά τα στοιχεία τους ή είναι αυτός που, τελικά, έχοντας παίξει, θα πάρει το λόγο. Με το παίξιμο, καθόρισε τον τόπο, κατέκτησε έναν ελεύθερο χώρο (διάστημα). Σε μας ανήκει να συσχεφτούμε μαζί του για το τι θα ταιριάζει να κατασκευάσουμε εκεί.

Μετάφραση: Αντρέας Παγουλάτος



Για πολύ καιρό, τα αγάλματα και οι παραδοσιακές αφρικάνικες μάσκες αντιμετωπίστηκαν με περιφρόνηση στο όνομα των κανόνων της δυτικής αισθητικής, κλασικής ή ακαδημαϊκής. Θεωρήθηκαν «είδωλα άγρια», νέγρικα «magot». Την περίοδο της δυσφήμισης ακολούθησε η περίοδος της κανιβαλικής αφομοίωσης από δυτικούς καλλιτέχνες, επαναστάτες. Τέλος, η περίοδος της αναγνώρισης, η οποία σιγά σιγά επικράτησε, χωρίς ωστόσο η αποδοχή αυτή να είναι καθολική. Χρειάστηκε το βλέμμα αντι-ακαδημαϊκών καλλιτεχνών του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, κυβιστών, φωβ και εξπρεσιονιστών, όπως και οι προσπάθειες πολύ λίγων θεωρητικών της αισθητικής και εθνοαισθητικής, από τον Carl Einstein (1915), Markov (1919), ως τον Lucien Stephan, με το διάμεσο του Michel Leiris, της Jacqueline Delange, του Jean Laude, του William Fagg και άλλων, για να καταλήξουμε σε μια αξιοποίηση της λαμπρότητάς τους και τη μετατροπή τους σε τέχνες Πρώτες ή Πρωταρχικές, ισότιμες με την τέχνη της Γλυπτικής των μεγάλων πολιτισμών.

Συλλέκτες και μουσεία, έμποροι της «αρχέγονης» τέχνης, τα χρόνια 1920-1930, έπαψαν να θεωρούν τα έργα αυτά απλά εθνολογικά ντοκουμέντα, τα άρπαξαν και τα λάνσαραν στο τρελό σπιράλ του εμπορίου της τέχνης. Αν οι Ηνωμένες Πολιτείες όχι μόνο τους αμέφωσαν ειδικευμένα μουσεία υψηλής ποιότητας, αλλά τα συγκέντρωσαν στα πιο λαμπρά απ' αυτά, όπως το Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης με τη δωρεά Ροκφέλερ (1981), δε συνέβη το ίδιο και στη Γαλλία, όπου η είσοδός τους στο Μεγάλο Λούβρο συνάντησε άγριες αντιστάσεις.

Όμως αυτό το ανιποχώρητο ως τα σήμερα κίνημα περιέχει έναν κίνδυνο: Να θεωρηθεί η νέγρικη τέχνη σαν μια υπέροχη δημιουργία του παρελθόντος, παρόμοια μ' αυτή των Ασσυρίων ή των Χμερ, καταδικασμένη σε έναν αργό θάνατο, χωρίς καταγωγή ή διαδοχή, μορφή που αρνείται τη σημερινή Αφρικάνικη Τέχνη.

Είναι ίσως αλήθεια ότι η παραδοσιακή τέχνη θα εξαφανιστεί αργά ή γρήγορα, δοθέντος ότι σβήνουν οι κοινωνικοπολιτισμικές δομές που τη γέννησαν, ειδικά την Αφρικάνικη Γλυπτική. Και αυτό από την εποχή της δουλείας, της δουλεμπορίας, της αποικιοκρατίας ως την εποχή μετά την ανεξαρτησία. Όποιες και αν είναι οι αντιστάσεις και οι αναβιώσεις εδώ και εκεί, υπάρχει ένα νέο δεδομένο: Η ύπαρξη μιας μοντέρνας και σύγχρονης Αφρικάνικης Τέχνης, μια καλλιτεχνική έκφραση του παρόντος.

[...] Την εποχή που οι αρνητικές εικόνες της Αφρικής συνθέσαν έναν «Αφρο-πεσιμισμό» της μόδας, χρειάζεται να ανακαλύψουμε όσο το δυνατόν πληρέστερα αυτές τις μορφές της αφρικανικής δημιουργίας.

(Αποσπάσματα από τον πρόλογο του βιβλίου του Pierre Gaudibert
«Art Africain Contemporain, Diagonale, Paris 1991)

Μετάφραση Μαρία Κοκκίνου



Στο σημερινό τεύχος παρουσιάζουμε τις λινοτυπίες του John Muafangejo, του οποίου το όνομα ήταν Ndevasiaya Muafangejo πριν εκχριστιανιστεί στην ηλικία των 14 ετών. Γεννήθηκε στην Etunda Lo Nghadi στη Νότια Αγκόλα το 1943 και πέθανε στη Namibia το 1987. Έχει γίνει γνωστός σ' όλο τον κόσμο. Τα σχέδια που δημοσιεύουμε στο παρόν τεύχος είναι από το βιβλίο του Orde Levinson, *The African Dream*, Thames and Hadson, 1992.

