

Amid Our Tribbles: Irish Versions of Greek
Tragedy
2002

ATHOL FUGARD

Η ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΣΤΗΝ ΑΦΡΙΚΗ

Όταν, το 1973, ο Τζον Κάνι [John Kani], ο Ούνιστον Ντσόνα [Winston Ntshona] και εγώ γράψαμε στη Νότια Αφρική *Το νησί*, δεν μπορούσαμε να φανταστούμε τη διεθνή απήχηση που θα είχε το έργο μας. Ωστόσο, η ιστορία της Αντιγόνης στη Νότια Αφρική δεν ξεκινάει με *Το νησί*, αλλά πηγαίνει ακόμα πιο πίσω, στη θεατρική ομάδα μαύρων ερασιτεχνών ηθοποιών με το όνομα Serpent Players, που δημιουργήσα το 1963 στο Πορτ Ελίζαμπεθ.

Σε εκείνο το σημείο της ιστορίας της Νότιας Αφρικής, η κυβέρνηση των Αφρικάνερ Εθνικιστών ήταν ήδη στην εξουσία για δεκαπέντε χρόνια και η τερατώδης πολιτική φιλοσοφία που έγινε γνωστή με το όνομα απαρτχάιντ διαμορφωνόταν από την ασταμάτητη διαδοχή ρατσιστικών νόμων. Κατά τη διαδικασία αυτή, οι μαύροι και έγχρωμοι Νοτιοαφρικανοί (για να χρησιμοποιήσουμε τις φυλετικές κατηγορίες της παλιάς Νότιας Αφρικής) έχαναν όλα τους τα στοιχειώδη ανθρώπινα δικαιώματα. Έτσι, για παράδειγμα, η ελευθερία των πολιτικών συνανθροίσεων, η ελευθερία των μετακινήσεων, η ελευθερία του λόγου, η ελευθερία να συννευρεθείς ερωτικά ή να παντρευτείς ένα σύντροφο ανεξάρτητα από τη φυλή του είχαν καταργηθεί.

Για τον καλλιτέχνη που βρισκόταν μέσα σε αυτή την κατάσταση, το απαρτχάιντ έφερε μια μορφή κρατικής λογοκρισίας που θύμιζε τις χειρότερες στιγμές της ναζιστικής Γερμανίας και της σταλινικής Ρωσίας: μια κατάσταση που γνωρίζουν πολύ καλά οι καθολικοί της Βόρειας Ιρλανδίας. Αυτή, όμως, ήταν μόνο η αρχή. Κατά τη διάρκεια των επόμενων τριάντα πέντε ετών, το σύστημα του απαρτχάιντ θα έκανε τη Νότια Αφρική μία από τις πιο απεχθείς χώρες του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

Αυτό ήταν το γενικό πλαίσιο, όταν ένα βράδυ, στην πόλη μου, το Πορτ Ελίζαμπεθ, όπου είχα επιστρέψει μετά από μια εθνική περιοδεία του πρώτου μου έργου που είχε κερδίσει αναγνώριση στη χώρα μου (*The Blood Knot*), ένα χτύπημα στην πόρτα έβαλε στη ζωή μου μια ομάδα τεσσάρων μαύρων ανδρών και μιας γυναίκας (τους Νόρμαν Ντσίγγκα [Norman Ntshinga], Ουέλκαμ Ντούρου [Welcome Duru], Φατς Μπόκχιλεϊν [Fats Bokhilane], Μάικ Νγκόλο [Mike Ngxcolo] και τη Μέμπελ Μαγκάντα [Mabel Magada]). Σύντομα θα τους ακολουθούσαν κι άλλοι. Αυτή ήταν η αρχή μιας από τις πιο καθοριστικές θεατρικές εμπειρίες της ζωής μου. Τα μέλη της μικρής αυτής ομάδας είχαν διαβάσει για την επιτυχία μου στην τοπική εφημερίδα και είχαν έρθει να μου ζητήσουν να τους βοηθήσω να φτιάξουν μια θεατρική ομάδα. Κανείς τους δεν είχε την παραμικρή θεατρική εμπειρία και, πράγμα χαρακτηριστικό, έκαναν όλοι τις πιο ταπεινές δουλειές: οι γυναίκες εργάζονταν ως υπηρετικό προσωπικό και οι άντρες ήταν ανειδίκευτοι χειρώνακτες. Καθώς είχα στο παρελθόν δουλέψει με εντελώς άπειρους μαύρους επίδοξους ηθοποιούς στο Γιοχάνεσμπουργκ, ήξερα πόσο απογοητευτικά θα κατέληγε αυτή η εμπειρία. Για εκείνη την ομάδα στο Γιοχάνεσμπουργκ είχα γράψει τα πρώτα μου κανονικής έκτασης θεατρικά (*No-Good Friday* και *Nongogo*) που μιλούσαν για τη ζωή στους οικισμούς των μαύρων.

Εκτός από την εξαντλητική διαδικασία να διδάξω τα στοιχειώδη της υποκριτικής σε αυτούς τους άντρες και τις γυναίκες που είχαν χτυπήσει την πόρτα μου, θα υπήρχε επιπλέον και το πρόβλημα της συναναστροφής ενός λευκού με μαύρους, στη Νότια Αφρική εκείνης της εποχής. Οι αρχές δεν θα μου επέτρεπαν να πηγαίνω στους οικισμούς των μαύρων και αυτοί οι μαύροι άντρες και γυναίκες θα διέτρεχαν σοβαρό κίνδυνο παρενοχλήσεων από την αστυνομία αν εμφανίζονταν σε περιοχές λευκών τη νύχτα. Εξαιτίας όλων αυτών, η αρχική μου προώθηση ήταν να πω όχι. Ήθελα να αφιερώσω όλο το χρόνο και την ενέργειά μου για να εκμεταλλευτώ την επιτυχία του *Blood Knot* γράφοντας ένα καινούργιο έργο. Για έναν σοβαρό συγγραφέα είναι απαραίτητο να διαχειρίζεται το χρόνο και την ενέργειά του με τρόπο εντελώς εγωιστικό. Ωστόσο, η ένοχη λευκή μου συνείδηση δεν μου επέτρεπε να δεχτώ αυτό το προνόμιο. Πολύ διστακτικά, συμφώνησα.

Για να κερδίσω το ενδιαφέρον της ομάδας, αλλά και για να δοκιμάσω τις δυνατότητές τους ως ηθοποιών, διάλεξα για την πρώτη μας παραγωγή το δρασερό και γεμάτο ζωντάνια έργο του Μακιαβέλι, *Μανδραγόρας* [La Madragola], και το διασκεύασα ελεύθερα με φόντο έναν οικισμό μαύρων. Ο χώρος στον οποίο κανονίστηκε να γίνει η πρώτη μας παράσταση ήταν ο εν αχρηστία λάκκος των φιδιών στο μουσείο του Πορτ Ελίζαμπεθ, και έτσι πήρε η ομάδα το όνομά της, «Serpent Players».* Είχαμε δώσει στο έργο τον τίτλο *The Cure*, και τελικά γνώρισε τεράστια επιτυχία. Θέλω να πιστεύω ότι στο τέλος αυτής της άσκησης δεν ήμουν πια ο λευκός φιλελεύθερος πάτρωνας, όπως έβλεπα τον εαυτό μου ως τότε, αλλά ότι, αντιθέτως, είχα πλέον γίνει φίλος με αυτούς τους αξιοθαύμαστους και ωραίους ανθρώπους. Ως τέτοιον με εμπιστεύονταν, και στις εβδομαδιαίες συναντήσεις μας στην ψαράδικη καλύβα που εκείνη την εποχή ήταν το σπίτι μου, δίπλα στον Ινδικό Ωκεανό, άρχισα να μαθαίνω λίγο λίγο για τις ζωές τους. Και σύντομα συνειδητοποίησα ότι το θέατρο είχε στις ζωές αυτές έναν πολύ σημαντικότερο ρόλο από αυτόν της ψυχαγωγίας.

Η επαρχία του Ανατολικού Ακρωτηρίου της Νότιας Αφρικής, όπου βρίσκεται το Πορτ Ελίζαμπεθ και από όπου κατάγονται ο Νέλσον Μαντέλα, ο Στιβ Μπίκο και η ισχυρή οικογένεια Μπέκι, είχε τη φήμη της πιο πολιτικοποιημένης μαύρης περιοχής της Νότιας Αφρικής. Το τίμημα για την υψηλή διάκριση να βρίσκεται στην πρώτη γραμμή της μαύρης αντίστασης στις πολιτικές του απαρχαίνι ήταν μεγάλο.

Οι μαύροι οικισμοί μέσα και γύρω από το Πορτ Ελίζαμπεθ ήταν στόχοι έντονης και ιδιαίτερα βίαιης δραστηριότητας της αστυνομίας. Οτιδήποτε έμοιαζε έστω και αμυδρά με πολιτική συνείδηση ή αφύπνιση μπορούσε να σημαίνει ότι ο εν λόγω άνδρας ή γυναίκα θα εξαφανιζόταν. Χάρη στους πληροφοριοδότες της αστυνομίας επικρατούσε ένα κλίμα φόβου και ασφυκτικής σιωπής. Στις συζητήσεις μας σε εκείνη την ψαράδικη καλύβα, αρχίσαμε να συνειδητοποιούμε ότι η σκηνή μάς έδινε την ευκαιρία να σπάσουμε αυτή τη συνωμοσία της σιωπής, και μας επέτρεπε να μιλήσουμε, έστω και κωδικοποιημένα,

* «Ο θίασος των ερπετών». (Σ.τ.Μ.)

* It was inevitable that all of this should eventually lead us to the greatest political play of all time, Sophocles' Antigone 376 ATHOL FUGARD

για όσα συνέβαιναν στην καθημερινή ζωή του οικισμού. Το αποτέλεσμα ήταν ότι αρχίσαμε να αναζητούμε έργα που θα μας έδιναν την ευκαιρία να αντιμετωπίζουμε σιγά σιγά την εξαιρετικά επείγουσα πολιτική πραγματικότητα της κατάστασής μας. Έτσι στραφήκαμε, μεταξύ άλλων, στο έργο του Μπρεχτ, του Μπύχνερ, του Μπέκετ, του Καμύ και του Σαίξπηρ. Είχα χρησιμοποιήσει ως πρότυπο για το παλιότερό μου μονόπρακτο *Klaas and the Devil* το *Riders to the Sea* του Σινγκ [Synge], επειδή εξέφραζε τόσο καλά τα ζητήματα του οικισμού. Επιφέροντας ελάχιστες τροποποιήσεις στα κλασικά κείμενα κάναμε εμφανές στο διψασμένο μας κοινό ότι αυτό που συνέβαινε στη σκηνή ήταν στην πραγματικότητα μια αντανάκλαση και ένα σχόλιο στις ίδιες μας τις ζωές.

* Αναπόφευκτα, όλα αυτά μας οδήγησαν τελικά στο σημαντικότερο πολιτικό έργο όλων των εποχών, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ενώ στις πρώτες αναγνώσεις όλων των άλλων έργων υπήρχαν αρκετές αμφιταλαντεύσεις σχετικά με το αν ήταν τα κατάλληλα για μας, η αντίδραση στην *Αντιγόνη* ήταν ένα αυθόρμητο και ομόφωνο «ναί!» Η ιστορία αυτής της μοναχικής φωνής που διαμαρτύρεται ενάντια σε ένα νόμο που θεωρεί άδικο άγγιξε την καρδιά κάθε μέλους της ομάδας. Αισθανθήκαμε όλοι τέτοιο δέος για το έργο αυτό που δεν κάναμε την παραμικρή προσπάθεια να επέμβουμε στο κείμενο. Στο βαθμό που μας επέτρεπαν οι ικανότητές μας, το κοινό μας θα έβλεπε την *Αντιγόνη* ακριβώς όπως την είχε γράψει ο Σοφοκλής. Χρησιμοποιήσαμε τη μετάφραση του E.V. Rieu.

Όπως είχε συμβεί και με όλες τις προηγούμενες παραγωγές μας, η αστυνομία μας παρενοχλούσε καθ' όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας. Διέκοπταν τις πρόβες για να κρατήσουν ονόματα και διευθύνσεις, μας έπαιρναν τα τυπωμένα κείμενα, και γενικώς έκαναν ό,τι μπορούσαν για να τρομοκρατήσουν τα μέλη της ομάδας. Όταν διαπίστωσαν ότι οι εκφοβιστικές τακτικές τους δεν θα μας σταματούσαν, κατέφυγαν σε πιο βίαια μέτρα. Φτάνοντας σε μία από τις πρόβες μας, πληροφορήθηκα ότι ο νεαρός ηθοποιός Σάρκι (Sipho Mguquilwa), που έπαιζε τον Αίμονα, είχε συλληφθεί από την αστυνομία. Η παράσταση προχώρησε καθώς επέλεξα για το ρόλο έναν νεαρό εργοστασιακό εργάτη που είχε πρόσφατα ενταχθεί στην ομάδα, τον Τζον Κάνι, και τε-

The story of that one lone voice raised in protest against what was considered an unjust law

late 60's / Christmas performance

Η ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΣΤΗΝ ΑΦΡΙΚΗ

Sophocles' staging of Antigone

377

λικά ανεβάσαμε το έργο σε μια σκηνή του Νιου Μπράιτον. Η ανταπόκριση του κοινού στην παράσταση αυτή ήταν πιο έντονη απ' ό,τι σε οποιοδήποτε άλλο έργο μας. Και όταν το σκέφτηκα αργότερα συνειδητοποίησα ότι ο λόγος ήταν κάτι παραπάνω από τον καταπληκτικό χαρακτήρα που είχε δημιουργήσει ο Σοφοκλής με την ηρωίδα του: η νεαρή θεατρική μας ομάδα είχε πραγματικά γίνει η *Αντιγόνη* του Νιου Μπράιτον. Διαμαρτυρόταν ανοιχτά και αφηφούσε τα διατάγματα του Κρέοντα-απαρτχάιντ.

Όμως η *Αντιγόνη* δεν τελείωσε εκεί. Ο Σάρκι είχε στο μεταξύ περάσει από μια στημένη δίκη σε μια μακρινή μικρή πόλη, έτσι που ήταν αδύνατο να οργανώσουμε την υπεράσπισή του και να βρούμε μάρτυρες που θα κατέθεταν υπέρ του. Του απαγγέλθηκαν ψεύτικες κατηγορίες για διάφορα πολιτικά αδικήματα, δικάστηκε με συνοπτικές διαδικασίες και καταδικάστηκε σε είκοσι χρόνια φυλάκιση στο Ρόμπεν Άιλαντ, τη νήσο Ρόμπεν. Ήταν η μέθοδος που εφαρμοζόταν σταθερά σε πολλούς άνδρες και γυναίκες που είχαν ξαφνικά εξαφανιστεί από τους δρόμους του Νιου Μπράιτον. Οι Serpent Players θα έχαναν με τον ίδιο τρόπο μερικά ακόμα μέλη τους, που τελικά θα κατέληγαν όλα στο Ρόμπεν Άιλαντ, τη διαβόητη πολιτική φυλακή της Νότιας Αφρικής, όπου βρίσκονταν καταδικασμένοι σε ισόβια ο Νέλσον-Μαντέλα και η ανώτατη ηγεσία του ANC (Εθνικό Αφρικανικό Κογκρέσο).

Ο Σάρκι ήταν ένα από τα πιο παθιασμένα μέλη των Serpent Players και είχε αναγνωρίσει και αποδεχτεί περισσότερο από κάθε άλλον την αποστολή να δώσει φωνή στους κατοίκους του Νιου Μπράιτον, σε μια εποχή που φοβόνταν ακόμα και να ψιθυρίζουν μέσα στο ίδιο τους το σπίτι. Όπως μου είπε πολλά χρόνια αργότερα, σε ένα γράμμα που κατάρφερε να βγάλει λαθραία από τη φυλακή, το γεγονός ότι είχε στερηθεί την ευκαιρία να ανέβει στη σκηνή ως Αίμων και να συγκρουστεί με τον πατέρα του για τη ζωή κάποιας που αγαπούσε ήταν σκληρότερο χτύπημα από την καταδίκη των είκοσι χρόνων που του είχε επιβληθεί. Στο ίδιο εκείνο γράμμα μου περιέγραψε τον εκπληκτικό τρόπο που είχε βρει για να λυτρωθεί από αυτή την απογοήτευση.

Μία από τις ελάχιστες διασκεδάσεις που επιτρέπονταν στους φυλακισμένους του νησιού ήταν μια ετήσια συναυλία, στην οποία κάθε πτέρυγα παρουσίαζε κάτι δικό της, διάρκειας δέκα ή δεκαπέντε λε-

the prison = 135

15/

πτών. Ο Σάρκι έπεισε τους κρατούμενους της πτέρυγας του να του επιτρέψουν να αναλάβει εκείνος τη συνεισφορά τους στο πρόγραμμα, και έναν από αυτούς να τον βοηθήσει να παρουσιάσει μια σύντομη εκδοχή του αθάνατου αριστουργήματος. Ήταν αναγκασμένοι να βασιστεί σε ό,τι θυμόταν από το κείμενο και η μεγάλη πρόκληση που είχε να αντιμετωπίσει ήταν το όριο των δεκαπέντε λεπτών. Με μια ιδιοφυή χειρονομία, την οποία ως επαγγελματίας θεατρικός συγγραφέας εξακολουθώ να θαυμάζω ταπεινά, αφιέρωσε όλο του το πάθος, την ενέργεια και την επιδεξιότητα για να περιορίσει το έργο στην τελική αντιμετρηση της Αντιγόνης με τον Κρέοντα. Ο Σάρκι έπαιξε τον Κρέοντα και ο άτυχος συγκρατούμενός του πείστηκε, μετά από εκφοβισμούς και εκβιασμούς, να βάλει ψεύτικα στήθη μέσα από το χακί πουκάμισό του και να φορέσει μια σφουγγαρίστρα για περούκα, ρισκάροντας να γίνει περιγέλος όλης της φυλακής όταν θα εμφανιζόταν ως Αντιγόνη. Όπως αποδείχτηκε, δεν ακούστηκε ούτε ένα γέλακι όταν ανέβηκε στη σκηνή. Η διαφήμιση που είχε ήδη κάνει ο Σάρκι, που αποτελούνταν κυρίως από ψίθυρους από κελί σε κελί τις νύχτες ή στις ομάδες εργασίας, ενώ δούλευαν όλη μέρα κάτω από τον καυτό ήλιο, είχε προετοιμάσει το μαύρο κοινό για αυτό που θα έβλεπε.

Η σκηνή στην αίθουσα της φυλακής όπου γινόταν η συναυλία θύμιζε τη διάσημη παράσταση της Αντιγόνης του Ανουίλ [Anouilh] στο Παρίσι, κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής. Οι Γερμανοί αξιωματικοί στις πρώτες σειρές πίστευαν ότι απολαμβάνουν γαλλική κουλτούρα, ενώ πίσω τους οι Παριζιάνοι έπαιζαν ένα πολιτικό μήνυμα ελπίδας και αντίστασης. Έτσι και στο Ρόμπεν Άιλαντ, οι Νοτιοαφρικανοί δεσμοφύλακες κάθονταν μπροστά από το κοινό των φυλακισμένων και θαύμαζαν πραγματικά αυτό που είχαν σκαρώσει για να διασκεδάσουν τούτοι οι Μπαντού.¹ Μου αρέσει να πιστεύω ότι η στιγμή του θριάμβου του Σάρκι ήταν η σημαντικότερη εκπλήρωση

1. Η κυβέρνηση του apartheid έκανε κάθε είδους γλωσσικούς ελιγμούς για να μην αποκαλεί τους μαύρους κατοίκους Αφρικανούς, αναγνωρίζοντας έτσι τις διεκδικήσεις τους στη γη. Ο όρος «Μπαντού» αναφερόταν στους μαύρους¹ σε μία από τις αρχικές γλώσσες των μαύρων σημαίνει απλώς «άνθρωποι».

(original success)
John + Winston (protagonist)
↓ ↓
Creon Antigone
379

του μηνύματος αυτού του θαυμάσιου έργου, από τότε που ο Σοφοκλής δίδαξε για πρώτη φορά την Αντιγόνη του στην Αθήνα, γύρω στο 440 π.Χ.

Υπάρχει και μια υποσημείωση για αυτό το περιστατικό. Ο Νέλσον Μαντέλα, που εκείνη την εποχή στο Ρόμπεν Άιλαντ βρισκόταν σε απομόνωση, δεν είχε δει την παράσταση. Είχε όμως ακούσει για αυτή. Αρκετά χρόνια αργότερα, σε μια άλλη φυλακή όπου είχε μεταχθεί και όπου οι συνθήκες κράτησής του ήταν πιο ήπιες, διοργάνωσε μια παράσταση ολόκληρου του έργου, στην οποία ο ίδιος έπαιξε το ρόλο του Κρέοντα.

Στο μεταξύ, πίσω στα δικά μας, υπήρχε μια εξέλιξη στη δουλειά των Serpent Players. Η ομάδα δυσανασχετούσε όλο και περισσότερο με τον έμμεσο σχολιασμό της κατάστασης στο Νιου Μπράιτον μέσω των γνωστών κειμένων που ανεβάζαμε. Με πίεζαν όλο και περισσότερο να βρούμε κάποιο τρόπο να ασχοληθούμε άμεσα με την πραγματικότητα της ζωής τους. Με φόντο αυτή την πραγματικότητα, αρχίσαμε να πειραματιζόμαστε με τη συγγραφή θεατρικών έργων. Δυστυχώς, από την πρώτη φάση αυτής της διαδικασίας σώζεται μονάχα ένα κείμενο (*The Coat*), το οποίο όμως δείχνει καθαρά τη μέθοδο που χρησιμοποιούσαμε.

Το *The Coat* [Το σακάκι] είχε βασιστεί σε ένα πραγματικό περιστατικό που συνέβη σε εμένα και σε ένα από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας, τη Μέιμπελ Μαγκάντα. Ο σύζυγός της, ο Νόρμαν Ντσίγγκα, ένας από τους πέντε που είχαν εισβάλει στη ζωή μου χρόνια πριν, ήταν κι εκείνος ένας από τους ηθοποιούς που είχαν συλληφθεί από το δίκτυο της ασφάλειας και είχε καταλήξει στο Ρόμπεν Άιλαντ, καταδικασμένος σε δέκα χρόνια καταναγκαστικά έργα. Εκείνη τη φορά, εγώ και η Μέιμπελ είχαμε καταφέρει να φτάσουμε εγκαίρως στη μακρινή πόλη όπου δικαζόταν, για να δώσουμε στοιχεία που θα μείωναν την ποινή του. Δεν είχε κανένα αποτέλεσμα.

Όταν, μετά τη δίκη, αποχαιρετούσαμε τον σιδηροδέσμιο Νόρμαν στο προαύλιο του αστυνομικού τμήματος, ένας άλλος κρατούμενος, ένας ηλικιωμένος άνδρας που η υπόθεσή του είχε εκδικαστεί πριν από τον Νόρμαν και που τον έστειλαν επίσης στο Ρόμπεν Άιλαντ, μας πλησίασε απελπισμένος και μας παρακάλεσε να πούμε στη γυναίκα

και τα παιδιά του στο Νιου Μπράιτον τι του είχε συμβεί. Στη συνέχεια, έβγαλε το φθαρμένο σακάκι του και μας είπε, «Δεν έχω τίποτε άλλο. Δώστε το στη γυναίκα μου. Πείτε της να το χρησιμοποιήσει».

Είπαμε στην ομάδα για αυτή τη σύντομη συνάντηση στο προαύλιο του αστυνομικού τμήματος και αποφασίστηκε ότι τα λιγοστά του λόγια θα γίνονταν η βάση ενός συγγραφικού πειράματος. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν μια καθαρά μπρεχτική ανάλυση της βάνανσης πραγματικότητας που αντιμετωπίζουν καθημερινά εκατομμύρια μαύροι Νοτιοαφρικανοί. Η ερώτηση κλειδί έγινε, «πώς θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει η σύζυγος το σακάκι;» Με εκπληκτική σοβαρότητα, ρεαλισμό και πάθος, η ομάδα άρχισε να προσπαθεί να απαντήσει σε αυτή την ερώτηση, χρησιμοποιώντας θεατρικές τεχνικές όπως ο αυτοσχεδιασμός, οι εσωτερικοί μονόλογοι, κτλ.

Αξίζει να αναφέρω τις συνθήκες κάτω από τις οποίες παίχτηκε για πρώτη φορά το *The Coat*. Υπήρχε ένας τοπικός ερασιτεχνικός λευκός θίασος που για κάποιο καιρό ζητούσε στους Serpent Players να πάνε στο όμορφο θεατράκι τους για να δείξουν κάτι από τη δουλειά τους. Αρχικά είχαμε σκεφτεί ότι θα ήταν θαυμάσια ευκαιρία να παίξουμε για πρώτη φορά το *The Coat*. Όταν όμως μάθαμε ότι ένας από τους όρους για να επισκεφθούμε το όμορφο θεατράκι ήταν ότι οι μαύροι ηθοποιοί δεν θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν τις τουαλέτες και θα έπρεπε να πάνε έχοντας φροντίσει τις ανάγκες τους από πριν, ξέσπασε πανδαιμόνιο στο θίασο. Για μία ακόμα φορά ήμασταν αντιμέτωποι με την πραγματικότητα της Νότιας Αφρικής και, με μία μόνο εξαίρεση, όλα τα μέλη των Serpent Players είπαν ότι ο όρος ήταν υπερβολικά εξευτελιστικός και ότι θα έπρεπε να απορρίψουμε την πρόσκληση. Η αντιδικία γύρω από το ζήτημα ήταν θυελλώδης, έληξε όμως χωρίς να έχουμε καταλήξει σε κάποια απόφαση. Ο μοναδικός που ήταν έτοιμος να αποδεχτεί τον όρο, ο Mulligan Mbikwana, πρότεινε να διαβάσουμε εγώ κι εκείνος το κείμενο στη λευκή ομάδα, επειδή πίστευε ότι ήταν μοναδική ευκαιρία να κάνουμε τους λευκούς Νοτιοαφρικανούς να καταλάβουν την πραγματικότητα που ζούσαν οι μαύροι άνδρες και γυναίκες.

Η συμφωνία που είχαμε με την ομάδα ήταν ότι εγώ τους έπαιρνα από το σταθμό του λεωφορείου και τους πήγαινα στο ψαράδικο σπι-

τάκι μου, για τις συναντήσεις και τις πρόβες μας. Τη βραδιά εκείνη, όταν έφτασα για να πάρω τον Mulligan, εμφανίστηκαν ένα ένα όλα τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, στριμώχτηκαν στο σαραβαλάκι μου και πήγαμε στο όμορφο θεατράκι στο λευκό κομμάτι του Πορτ Ελίζαμπεθ για την πρώτη παράσταση του *The Coat*. Το λευκό κοινό δέχτηκε την προσφορά μας καθηλωμένο και σιωπηλό. Δεν χρησιμοποιήσαμε τις τουαλέτες και φύγαμε αμέσως μετά την παράσταση. Στο δρόμο προς το σταθμό των λεωφορείων βρήκαμε ένα αρκετά έρημο σημείο, κατεβήκαμε από το αυτοκίνητο και ανακουφιστήκαμε στους θάμνους.

Μετά το *The Coat* ακολούθησε το *Friday's Bread on Monday*, και η εικόνα που το γέννησε ήταν τα μαύρα παιδιά που στέκονταν στην ουρά έξω από ένα φούρνο στις παρυφές του μαύρου οικισμού τη Δευτέρα, για να αγοράσουν μισοτιμής μπαγιάτικο ψωμί από την Παρασκευή. Το επόμενο ήταν το *The Last Bus*. Αυτό είχε να κάνει με τον ποδοδόδρομο των δεκαπέντε μιλίων και όλους τους επακόλουθους κινδύνους (μεταξύ των οποίων περιπολικά της αστυνομίας και μαύροι κακοποιοί) που είχε να αντιμετωπίσει κάθε μαύρος ή μαύρη που έχανε το τελευταίο λεωφορείο.

Όμως, η ιστορία της Αντιγόνης στη Νότια Αφρική δεν είχε τελειώσει ακόμα. Στα χρόνια που ακολούθησαν το πρώτο ανέβασμα του έργου από τους Serpent Players, είχαν αναδειχτεί ως βασικοί ηθοποιοί της ομάδας δύο από τα σχετικά πρόσφατα μέλη, ο Τζον Κάνι και ο Ούνιστον Ντσόνα.

Μια μέρα ήρθαν να με βρουν για να μου πουν μια από τις πιο παράλογες ιδέες που είχα ακούσει ποτέ μου. Ήθελαν να αφήσουν τις σίγουρες αλλά χειρωνακτικές δουλειές τους και να βγάλουν το ψωμί τους από την ηθοποιία. Εγώ θα έπρεπε να τους βρω, από τα πολλά θεατρικά της βιβλιοθήκης μου, το κατάλληλο όχημα για αυτή την ιδέα σε στιλ «Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων». Για να το πω ωμά, εκείνη τη στιγμή απλούστατα δεν υπήρχε μαύρο θέατρο στη Νότια Αφρική και σε όλη τη χώρα δεν υπήρχε τίποτα που να θυμίζει έστω και αμυδρά μαύρο επαγγελματία ηθοποιό. Έκανα ό,τι μπορούσα για να τους μεταπείσω. Όταν τους επισήμανα ότι δεν υπήρχαν κανονικά θέατρα, μου αντέτειναν ότι θα έπαιζαν όπως κάναμε τόσο καιρό, σε μικρούς ιδιωτικούς χώρους. Θα έβγαζαν χρήματα γυρίζοντας στο τέλος της

παράστασης ένα καπέλο στο κοινό, και όντως αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο επιβίωσαν στα πρώτα χρόνια αυτού του πειράματος. Ότι κι αν έλεγα δεν τους έκανε την παραμικρή εντύπωση, και λίγες εβδομάδες αργότερα τους είπα ότι δεν είχα μπορέσει να βρω ένα κατάλληλο έργο για να ξεκινήσουν την «επαγγελματική» τους σταδιοδρομία. Τότε μου πρότειναν να φτιάξουμε οι ίδιοι το όχημα που χρειαζόνταν χρησιμοποιώντας τις μεθόδους που είχαν δημιουργηθεί από τα συγγραφικά πειράματα της ομάδας.

Εγώ τους επέστρεψα την πρόκληση, λέγοντάς τους να βρουν εξειννοί μια καλή ιδέα για ένα τέτοιο έργο. Οι απαντήσεις τους ήταν εξίσου παράλογες με την ιδέα τους ότι θα μπορούσαν να ζήσουν από το θέατρο. Οι ιστορίες που μου πρότειναν θα χρειαζόνταν ένα θίασο εκατοντάδων ατόμων και τα αντίστοιχα χρήματα. Ήταν αρκετά λογικοί ώστε να το καταλάβουν αυτό, και όταν με ρώτησαν αν είχα εγώ καμια ιδέα, έκανα την ανοησία να τους πω ότι είχα. Η ιδέα μου ήταν μια φωτογραφία που είχα δει στον πάγκο ενός πλανόδιου φωτογράφου, στο σταθμό των λεωφορείων: ένας άνδρας μπροστά από ένα κακοσχεδιασμένο φόντο με ουρανοξύστες, που καθόταν χαμογελώντας πλατια στο φακό, με καπέλο στο κεφάλι, καινούργιο κοστούμι, πουνάμισο και γραβάτα και, το καλύτερο απ' όλα, κρατώντας ένα τσιγάρο στο ένα χέρι και μια πίπα στο άλλο. Ο Τζον και ο Ουίνστον έμειναν άναυδοι από την ηλιθιότητά μου. Όταν μου ζήτησαν να τους πω πώς αυτή η φωτογραφία θα μπορούσε να γίνει θεατρικό έργο, άρχισα ρωτώντας τους, «Γιατί χαμογελάει;» Ο Τζον, με τον νηφάλιο ρεαλισμό του, χρειάστηκε μόνο μερικές στιγμές για να βρει την απάντηση. «Ο μοναδικός λόγος που ένας μαύρος χαμογελάει σήμερα είναι αν το βιβλιάριό* του είναι εντάξει». Και με αυτό το απλό ξεκίνημα, σαν τρεις ανατρεπτικές αράχνες, υφάναμε την ιστορία του *Ο Σίζουε Μπάνζι είναι νεκρός* [Sizwe Banzi is Dead]. Άλλαξε τις ζωές μας και πιστεύω ότι άλλαξε και το νοτιοαφρικανικό θέατρο.

Μερικά χρόνια αργότερα, ο Νοτιοαφρικανός Ρόναλντ Χάργουντ

* Reference book: Βιβλιάριο με προσωπικές πληροφορίες και ιστορικό εργασιακής απασχόλησης, που ήταν υποχρεωμένοι να φέρουν διαρκώς οι μαύροι Νοτιοαφρικανοί και που έπρεπε να επιδεικνύουν για να έχουν πρόσβαση σε περιοχές της πόλης. (Σ.τ.Μ.)

[Ronald Harwood], συγγραφέας του *The Dresser* και πολλών ακόμα έργων, ζήτησε από διάφορους θεατρικούς συγγραφείς και προσωπικότητες του θεάτρου να γράψουν κείμενα για ένα βιβλίο που θα λεγόταν «Η πιο αξέχαστη βραδιά μου στο θέατρο». Ο Ρόναλντ προσέγγισε κι εμένα και του έγραψα ένα κείμενο που περιέγραφε την πρώτη δημόσια παράσταση του *Ο Σίζουε Μπάνζι είναι νεκρός*, στο Νιου Μπράιτον. Όσα ακολουθούν είναι βασισμένα σε εκείνο το κείμενο.²

Ο χώρος ήταν το St Stephen's Hall στο Νιου Μπράιτον του Πορτ Ελίζαμπεθ και ήταν η πρώτη μας δημόσια παράσταση του *Ο Σίζουε Μπάνζι είναι νεκρός* σε μαύρο οικισμό της Νότιας Αφρικής. Ημερομηνία: Σεπτέμβριος 1974. Το έργο ήταν ήδη σχεδόν δύο ετών, αλλά μόνο όταν είχε πια παιχτεί στο Ουέστ Εντ του Λονδίνου νιώθαμε αρκετά προστατευμένοι από την επιτυχία του εκεί ώστε να αντιμετωπίσουμε τους κινδύνους που σήμαινε μια παράσταση σε οικισμό. Μέχρι τότε, η ζωή του στη Νότια Αφρική είχε περιοριστεί σε ιδιωτικές παραστάσεις με κοινό που είχε έρθει με πρόσκληση, συνθήκες που θεωρητικά μας προστάτευαν από τη λογοκρισία και τις παρεμβάσεις της αστυνομίας. Λέω θεωρητικά γιατί ακόμα και κάτω από αυτές τις συνθήκες είχαν υπάρξει περιστατικά. Το τελευταίο είχε συμβεί ακριβώς πριν από μια παράσταση στο Space Theatre του Κέιπ Τάουν πριν από την αναχώρησή μας για Λονδίνο, όταν βρεθήκαμε αντιμέτωποι με τις δυνάμεις ασφαλείας που μας προειδοποίησαν ότι αν κάναμε την παράσταση θα μας απήγγελλαν κατηγορίες για παραβίαση του νόμου περί Ομάδων και Περιοχών.* Ισχυριζόνταν ότι η παράσταση θα αποτελούσε «κατάληψη κτιρίου σε περιοχή προορισμένη αυστηρά για λευκούς». Αγνοήσαμε την προειδοποίηση και, όπως αποδείχτηκε, οι δικηγόροι μας ήξεραν καλύτερα από τους δικούς τους. Δεν έγινε μήνυση.

2. Η εκδοχή αυτή είναι μια αναθεωρημένη εκδοχή του «Sizwe Banzi is Dead», από το *A Night at the Theatre*, επιμ. Ronald Harwood, Λονδίνο: Methuen, 1982. Η σωστή γραφή του ονόματος του Sizwe Banzi στην αρχική μορφή και τον αρχικό τίτλο του έργου είναι με «z». Ωστόσο, στην Αγγλία το «z» του Banzi έγινε από λάθος «s», και έτσι σε όλες τις εκδόσεις έμεινε Bansi.

* Group Areas Act: Νόμος που καθόριζε ποιες φυλετικές ομάδες μπορούσαν να βρίσκονται σε κάθε περιοχή. Η αστική όψη του απαρχαίντ, που επέβαλλε και τον χωροταξικό διαχωρισμό. (Σ.τ.Μ.)

Ξέραμε από την εμπειρία μας ότι αυτό που θα αντιμετωπίζαμε εκείνο το βράδυ στο St Stephen's Hall θα ήταν τελείως διαφορετικό από τη θετική αλλά σασιτισμένη υποδοχή που είχαμε ως τώρα. Είναι διαφορετικό πράγμα να προσπαθείς να μάθεις σε ένα βολεμένο λευκό κοινό τι ακριβώς σήμαινε το μισητό βιβλιάριο για ένα μαύρο, και εντελώς διαφορετικό να αντιμετωπίζεις, και με μια έννοια να προκαλείς, ένα οργισμένο μαύρο κοινό χρησιμοποιώντας τις ίδιες πραγματικότητες. Γιατί η διάθεση στο Νιου Μπράιτον ήταν σίγουρα οργισμένη και πικρή. Πρόσφατα είχε υπάρξει ένα νέο κύμα συλλήψεων· αυτή τη φορά τα θύματα ήταν κυρίως νέοι ηγέτες των φοιτητών. Η αγωνιστικότητα των νέων που επρόκειτο να ξεσπάσει αργότερα, στις εξεγέρσεις του Σοβέτο το 1976, ήταν ήδη ιδιαίτερα εμφανής και η αστυνομία προσπαθούσε να την καταστείλει με μεγάλη σκληρότητα. Σε εκείνη λοιπόν τη στιγμή: *Ο Σίζουε Μπάνζι*. Για το Νιου Μπράιτον αυτό δεν ήταν απλώς το δυσπρόφερτο όνομα του χαρακτήρα ενός έργου. Είναι μια φράση στη γλώσσα Xhosa, που σημαίνει απλουστάτα, «η χώρα είναι νεκρή», έτσι ακόμα και ο τίτλος αποτελούσε πρόκληση. Θα προσπαθούσαμε να πούμε μερικά πράγματα –να τα πούμε, αν μπορούσαμε, δυνατά και καθαρά– που κανονικά λέγονταν μόνο ψιθυριστά στα παράνομα καπηλειά των οικισμών, και τότε ακόμα μόνο όταν αυτοί που τα έλεγαν είχαν βεβαιωθεί ότι κανείς από τους παριστάμενους δεν ήταν impi, πληροφοριοδότης της αστυνομίας, χαφιές.

Όταν έφτασα στο Νιου Μπράιτον με το αυτοκίνητό μου, γύρω στις έξι και μισή εκείνο το βραδάκι, ήταν η πρώτη φορά που πήγαινα εδώ και πέντε χρόνια. Από το 1969 οι αρχές αρνούνταν πεισματικά να μου δώσουν άδεια για να πάω. Το γεγονός ότι σε αυτή την περίπτωση είχαν υποχωρήσει έδειχνε, υποθέτω, σε κάποιο βαθμό, την προστασία που μας είχε προσφέρει η μεγάλη δημοσιότητα της επιτυχίας μας στο εξωτερικό.

Είναι αδύνατο να μπεις σε έναν οικισμό χωρίς αρχικά να σε πιάσει κατάθλιψη από τις φρικτές συνθήκες στις οποίες εξαναγκάζονται να ζουν εκατομμύρια μαύροι στη Νότια Αφρική. Η φορά αυτή δεν ήταν διαφορετική. Η ίδια απρόσωπη μονοτονία, αλλεπάλληλες σειρές από μικρά σπίτια του ενός ή των δύο δωματίων, κήποι παρατημένοι μπροστά από μερικά, αυλακωμένοι δρόμοι γεμάτοι σκόνη και πέτρες, ου-

ρές από γυναίκες και παιδιά στη μοναδική βρύση που εξυπηρετούσε έναν ολόκληρο δρόμο, σκουπίδια παντού. Το Νιου Μπράιτον δεν είχε αλλάξει. Το μόνο που είχε συμβεί μέσα σε πέντε χρόνια ήταν ότι είχε μεγαλώσει η αθλιότητα. Τα γνωστά αποφθέγματα για το ανθρώπινο πνεύμα που μπορεί να υψωθεί πάνω από αυτές τις συνθήκες δεν με βοηθούσαν αυτή τη φορά. Δεν ήταν ότι δεν το πίστευα πια, αλλά δεν μπορούσα να αντιμετωπίζω με αφέλεια την πραγματικότητα της ζωής στους οικισμούς. Η ζημιά που είχα δει να παθαίνουν οι άνθρωποι ήταν τρομερά πραγματική. Είχα δει, ανάμεσα στους φίλους μου, δυνατούς άνδρες να λυγίζουν μπροστά στο προφανές αδιέξοδο αυτής της κατάστασης και να καταλήγουν να πετάνε τη ζωή τους στη μεθυμένη απάθεια που πρόσφεραν τα παράνομα καπηλειά.

Το St Stephen's Hall –ένα τετράγωνο τούβλινο κτίριο χωρίς διακοσμήσεις, κολλητά στην αγγλικανική εκκλησία του Αγίου Στεφάνου– ήταν εκείνη την εποχή μία από τις μόλις δύο λειτουργικές αίθουσες στο Νιου Μπράιτον, με τους 250.000 κατοίκους. Ένα υφασμάτινο πανό που ήταν κρεμασμένο στο σαθρό φράχτη γύρω από το κτίριο έγραφε:

Απόψε!

Ο ΣΙΖΟΥΕ ΜΠΑΝΖΙ ΕΙΝΑΙ ΝΕΚΡΟΣ

Η επιτυχία του Λονδίνου έρχεται στο Νιου Μπράιτον.

Γενική είσοδος 1,00 ρ.

Μέσα στην αίθουσα, ο Ουίνστον τακτοποιούσε τις καρέκλες και ο Τζον διευθετούσε το χώρο της σκηνης και ορισμένα αντικείμενα που χρειαζόμασταν για την παράσταση. Στο ένα άκρο υπήρχε μια μικρή σκηνή, αλλά επειδή η παράστασή μας βασιζόταν πολύ στη συμμετοχή του κοινού είχαμε αποφασίσει να παίξουμε στο πάτωμα, με καρέκλες στις τρεις πλευρές.

Η αίσθησή μου όταν έριξα μια ματιά στην αίθουσα ήταν εξίσου προβλέψιμη με εκείνη που είχα μπαίνοντας στο Νιου Μπράιτον. Να χαρακτηρίσεις τις εγκαταστάσεις πρωτόγονες θα ήταν ευφημισμός. Δεν υπήρχαν εγκαταστάσεις. Τα φώτα μας, για παράδειγμα, αποτελούνταν από τρία σετ λαμπτήρων φθορισμού στο ταβάνι και ο φωτισμός του έργου περιλάμβανε τέσσερις αλλαγές – σβήσιμο, για να δεί-

ξουμε ότι η παράσταση ήταν έτοιμη να αρχίσει, φώτα μόλις το κοινό θα είχε πάρει τις θέσεις του και μετά πάλι σβήσιμο και άναμμα στο τέλος.

Εδώ και είκοσι χρόνια συμμετείχα σε προσπάθειες να κάνουμε θέατρο στη Νότια Αφρική κάτω από αυτές τις συνθήκες, και πρέπει να ομολογήσω ότι, καθώς παρακολουθούσα τον Ουίνστον και τον Τζον αισθανόμουν ότι η εμπειρία με είχε καταβάλει. Ένιωθα επίσης απογοητωμένος. Υπήρχε ένα πανέμορφο και πολύ καλά εξοπλισμένο θέατρο στο Πορτ Ελίζαμπεθ, αλλά τότε ήταν ακόμα «μόνο για λευκούς». Η κυβέρνηση δεν είχε κάνει ακόμα τις συμβολικές της υποχωρήσεις που τελικά άνοιξαν τα θέατρα για κοινό και ηθοποιούς όλων των φυλών.

Όταν οι λιγοστές μας προετοιμασίες είχαν ολοκληρωθεί, ο Τζον Ουίνστον κι εγώ συζητήσαμε ξανά κατά πόσο θα ήταν σκόπιμο να απαλείψουμε ορισμένα πράγματα από το κείμενο, αλλά στο τέλος αποφασίσαμε να μην το κάνουμε. Όπως το έθεσε ο Τζον: «Γιατί να κάνουμε εμείς τη βρομοδουλειά τους;» Αυτό ήταν ένα πρόβλημα που οι Serpent Players είχαν αντιμετωπίσει πολλές φορές στο παρελθόν. Από την αθώα κωμωδία *Μανδραγόρας* του Μακιαβέλι έβλεπα το πολιτικό περιεχόμενο της δουλειάς μας να αυξάνεται με κάθε νέο έργο. Αυτό ήταν τυχαίο που τρία μέλη της ομάδας είχαν καταλήξει στο Ρόουμ Άιλαντ. Το ενδιαφέρον της ασφάλειας για τις δραστηριότητές μας ήταν ανάλογο με την αύξηση της πολιτικής μας δέσμευσης. Αυτή η παράσταση δεν θα αποτελούσε εξαίρεση. Στις επτάμισι, ένα αυτοκίνητο με τέσσερα γνωστά πρόσωπα παρκάρισε στην άλλη πλευρά του δρόμου, απέναντι από την αίθουσα. Εκεί όμως και παρέμειναν και, όπως αφορά τουλάχιστον τα προβλήματα που θα μπορούσαν να μας δημιουργήσουν αυτοί, η βραδιά συνεχίστηκε χωρίς απρόοπτα.

Το ξέραμε ότι το κοινό θα ήταν μεγάλο, όμως η τελική προσέλευση ήταν κάτι που οι Serpent Players δεν είχαν αντιμετωπίσει άλλη φορά. Σταματήσαμε την πώληση των εισιτηρίων στις εννέα γιατί, ακόμα κι αν υπήρχε περίπτωση να χωρέσει έστω και ένας άνθρωπος επιπλέον στην αίθουσα, ήταν σίγουρο ότι δεν θα μπορούσε να δει τίποτα από το έργο. Υπήρχαν πέντε ή έξι σειρές ορθίων πίσω από την τελευταία σειρά με καθίσματα. Τέσσερις νεαροί είχαν καταφέρει να σκαρφαλώσουν στους τοίχους και τώρα στέκονταν στα περβάζια των φεγγιτών.

Η βραδιά ξεκίνησε με ένα λόγο του Ουέλκाम Ντούρου, ενός από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας. Ξεκίνησε συμβουλευοντας όποιον ήθελε να πάει στην τουαλέτα να το έκανε τώρα, γιατί το έργο ήταν έτοιμο να αρχίσει και δεν θα γινόταν διάλειμμα. Στη συνέχεια παρουσίασε βιογραφικά σχεδιάσματα του Τζον, του Ουίνστον, εμένα και των Serpent Players. Μετά είπε στο κοινό πόσο θαυμάσιο ήταν το έργο που θα παρακολουθούσαν και τους παρότρυνε να χειροκροτούν όσο συχνά και όσο δυνατά ήθελαν. Τους προειδοποίησε ότι δεν υπήρχαν γυναίκες ούτε χορός και τραγούδι στην παράσταση και ότι ήταν έτσι επειδή αυτή τη βραδιά θα παρακολουθούσαν κάτι που ονομάζεται «καθαρό θέατρο». Στο σημείο εκείνο, κάποιες ανυπόμονες φωνές από το κοινό ανάγκασαν τον Ουέλκाम να σωπάσει, αν και τον ξέρω καλά και είμαι σίγουρος ότι θα είχε πολλά ακόμα να πει. Έσβησα τα φώτα, περιμένα λίγο μήπως ησυχάσει αυτό το ιδιαίτερα θορυβώδες κοινό, μάταια όμως, και άναψα ξανά τα φώτα. Ο Τζον είχε πάρει τη θέση του, με την εφημερίδα του, έτοιμος να αρχίσει τον εισαγωγικό του μονόλογο.

Μέχρι σήμερα, δεν έχω δει ποτέ κοινό που να μην γελάει σε όλο το πρώτο μισάωρο του έργου, το διάστημα που χρειάζοταν συνήθως ο Τζον για να ζεστάνει την αίθουσα, να το προετοιμάσει για όσα θα ακολουθούσαν. Το ίδιο συνέβη και στο Νιου Μπράιτον. Ήξερα με κάποιο τρόπο ότι κανένα προηγούμενο κοινό δεν μπορούσε να αντιληφθεί τις λεπτές αποχρώσεις όσων έλεγε ο Τζον, ούτε να αναγνωρίσει και να απολαύσει όλες τις τοπικές αναφορές. Ωστόσο, καθώς τους άκουγα, ένιωθα ότι αυτό που συνέβαινε ήταν κάτι παραπάνω από την αντίδραση σε μια καλή κωμωδία. Αυτό που λέει ο Μπρεχτ για το κλάμα και το θρήνο στο *Messingkauf Dialogues* ισχύει εξίσου για τα θυελάωδη γέλια που κατέκλυσαν εκείνο το βράδυ το St Stephens Hall. Ήταν ο ήχος μιας «απέραντης απελευθέρωσης». Με όλο το θάρρος απέναντι στον καημένο τον Μπ. Μπ.: το Νιου Μπράιτον έβαζε τα γέλια μέσα στον απολογισμό των χτυπημάτων που είχε δεχτεί. Δημιουργούσε κάτι από την απόλυτη ισοπέδωση.

Η εναρκτήρια σκηνή διακόπηκε από δύο μικρά περιστατικά. Στο τέλος της ιστορίας όπου ο Τζον σατιρίζει ανελέητα μια επίσκεψη του Χένρυ Φορντ του νεότερου [Henry Ford Jr] στο εργοστάσιο του Πορτ Ελίζαμπεθ, ένας άνδρας που στεκόταν όρθιος στο βάθος άνοιξε δρόμο

μέχρι μπροστά. Μπήκε στο χώρο της σκηνης και, σαν να ήταν διαιτητής σε αγώνα μποξ, σήκωσε το χέρι του Τζον και ανακοίνωσε ότι «Ο Κάνι νίκησε τον Χένρι Φορντ Τζούνιορ». Το κοινό συμφώνησε απόλυτα. Μετά, προς το τέλος της σκηνης, όταν ο Ουίνστον χαμογελώντας εκθαμβωτικά ποζάρει για τη στημένη φωτογραφία του με ένα τσιγάρο στο ένα χέρι και μια πίπα στο άλλο, ένας από τους τέσσερις άνδρες που είχαν σκαρφαλώσει «στο θεό» γελούσε τόσο πολύ που έπεσε από το παράθυρο.

Ο *Σίζουε Μπάνζι* δεν είναι αποκλειστικά κωμωδία και η αντίδραση του κοινού στις σοβαρές στιγμές ήταν εξίσου μπρεχτική, αν όχι και περισσότερο. Υπήρξαν πολλές τέτοιες, μία τους όμως οδήγησε τη βραδιά σε μια πρόωση αλλά απόλυτα ταιριαστή κλιμάκωση.

Για τους μαύρους της Νότιας Αφρικής, το ισχυρότερο σύμβολο της καταπίεσής τους ήταν το βιβλιάριο. Κυριαρχούσε και δυνάστευε ολοκληρωτικά τη ζωή τους και έτσι ήταν τόσο αντικείμενο μίσους όσο και εξάρτησης. Σίγουρα ήταν η αιτία περισσότερης δυστυχίας στη χώρα μου απ' ό,τι οποιοδήποτε άλλο μεμονωμένο αντικείμενο. Η τελική σκηνή ανοίγει με τον Μπούντου (Τζον) να αλλάζει τις φωτογραφίες στα βιβλιάρια του Σίζουε Μπάνζι (Ουίνστον) και ενός νεκρού που βρήκαν σε ένα δρομάκι αργά τη νύχτα. Το βιβλιάριο του νεκρού έχει την έγκριση που χρειάζεται ο Σίζουε, αλλά δεν μπορεί να την πάρει, προκειμένου να παραμείνει στο Πορτ Ελίζαμπεθ και να ψάξει για δουλειά. Αρχικά ο Σίζουε απορρίπτει την ιδέα, καθώς σημαίνει ότι θα εγκαταλείψει το όνομά του και θα πάρει την ταυτότητα του νεκρού. Ο Ουίνστον δεν πρόλαβε να εκφράσει τις αντιρρήσεις του. Αφού παρακολούθησαν τα πρώτα δευτερόλεπτα της επιχείρησης αποσβολωμένοι –οι ποινές για την παραποίηση του βιβλιαρίου είναι πολύ αυστηρές– μια φωνή ακούστηκε από το κοινό: «Μην το κάνεις, αδερφέ. Θα μπλέξεις. Θα σε πιάσουν!» Αμέσως απάντησε μια δεύτερη φωνή: «Δεν πάει στο διάολο. Άντε, κάν' το. Εμένα δε μ' έχουν πιάσει ακόμα». Αυτή η ατάκα πυροδότησε την πιο εκπληκτική και αυθόρμητη διαφωνία που έχω δει ποτέ. Ο Τζον και ο Ουίνστον προσπάθησαν για λίγο να συνεχίσουν την παράσταση, αλλά στο τέλος αναγκάστηκαν να παραιτηθούν και κάθισαν να ακούσουν την κουβέντα.

Επιχειρήματα επί αντεπιχειρημάτων, οργισμένες διακηρύξεις και

διαμαρτυρίες διαδέχονταν ορμητικά η μία την άλλη. Καθώς στεκόμουν στο βάθος της αίθουσας και τους άκουγα, συνειδητοποίησα ότι παρακολουθούσα ένα πολύ ξεχωριστό παράδειγμα μιας από τις σημαντικότερες ευθύνες που αναλαμβάνει κανείς όταν κάνει θέατρο σε μια καταπιεστική κοινωνία: να σπάσει τη συνωμοσία της σιωπής που υπάρχει πάντα σε ένα άδικο κοινωνικό σύστημα. Και το σημαντικότερο από όλα: η συνωμοσία αυτή δεν δεχόταν πλέον επίθεση μόνο από τους ηθοποιούς. Η δράση του έργου μας είχε βρει το ισότιμο τσίρι της στη δράση του κοινού. Οι άνθρωποι έλεγαν άμεσα και αποφασιστικά, σχεδόν απερίσκεπτα, αυτά που αισθάνονταν και σκέφτονταν. Αν βρισκόταν εκεί η αστυνομία, είμαι βέβαιος ότι αυτή θα ήταν η στιγμή που θα αποφάσιζε να επέμβει.

Στη δική μου αντίληψη, το υπόλοιπο του έργου λειτούργησε σαν αποκλιμάκωση. Όταν το συζητήσαμε αργότερα, ο Τζον και ο Ουίνστον συμφώνησαν ότι δεν θα έπρεπε να είχαμε επέμβει σε αυτό που συνέβαινε ακόμα κι αν αυτό σήμαινε ότι θα παρατούσαμε το τελευταίο κομμάτι του *Ο Σίζουε Μπάνζι είναι νεκρός*. Μια παράσταση στη σκηνή είχε προκαλέσει ένα πολιτικό γεγονός στην αίθουσα και δεν είχαμε καμία αμφιβολία για το ποιο ήταν το σημαντικότερο. Η αίσθηση ανθρώπων που ήθελαν να μιλήσουν, που ήθελαν να ακουστούν, ήταν εντελώς πειστική και πραγματική. Λες και ήθελαν να επιβεβαιώσουν ακριβώς αυτό, μετά το θερμότατο χειροκρότημα που ακολούθησε τις δύο τελευταίες μου «ατάκες» στα φώτα, όλοι σηκώθηκαν όρθιοι και τραγούδησαν το απαγορευμένο «Nkosi Sikelel' i Afrika» («Ο Θεός σώζοι την Αφρική»), τον ύμνο του Εθνικού Αφρικανικού Κογκρέσου.

Αυτό που δεν αναφέρω στο κείμενο που έδωσα στον Ρόναλντ Χάργουντ είναι ότι υπήρχε ένα έργο που πήγαινε μαζί με το *Ο Σίζουε Μπάνζι είναι νεκρός*. Αλλά είχαμε αποφασίσει να μην το παρουσιάσουμε στο St Stephen's Hall γιατί το πολιτικό του περιεχόμενο ήταν ακόμα πιο εκρηκτικό. Αυτό το έργο ήταν *Το νησί*, και η ιστορία του, ειπωμένη με όλη την ταπεινότητα και την ειλικρίνεια που μπορούσαμε να επιστρατεύσουμε, ήταν η ιστορία της εκπληκτικής δεκαπεντάλεπτης *Αντιγόνης* του Σάρκι, στη συναυλία της φυλακής του Ρόμπεν Άιλαντ. Στα χρόνια που είχαν περάσει από τότε που πρωτοδιάβασα για αυτή στα γράμματα που είχε καταφέρει να μου στείλει ο Σάρκι, είχα

συγκεντρώνει έναν τεράστιο φάκελο με σημειώσεις και ιστορίες σχετικά με τις συνθήκες στο Ρόμπεν Άιλαντ, με την πρόθεση να τις χρησιμοποιήσω για ένα δικό μου έργο. Όταν ο Τζον και ο Ουίνστον χρειάστηκαν κάτι για να ακολουθήσει το *Ο Σίξουε Μπάνζι είναι νεκρός*, έριξα αυτόν το φάκελο στο τραπέζι και μας προμήθευσε το υλικό για *Το νησί*.

Για μία ακόμα φορά, χρησιμοποιώντας αυτοσχεδιαστικές μεθόδους και δικά μου κείμενα και σκηνές, στρωθήκαμε στη δουλειά. Μία από τις λεπτομέρειες που είχαν αιχμαλωτίσει τη φαντασία μου σχετικά με τις συνθήκες κράτησης στο Ρόμπεν Άιλαντ ήταν η σκληρή εφευρετικότητα με την οποία οι δεσμοφύλακες προσπαθούσαν, μάταια όπως αποδείχθηκε, να κάμψουν το ηθικό των φυλακισμένων. Μεταξύ άλλων, τους ανέθεταν δουλειές που ήταν αδύνατο να γίνουν, όπως να αδειάσουν τη θάλασσα μέσα σε μια τρύπα στην παραλία, ή να κυλήσουν έναν κορμό σπρώχνοντας με το μέτωπό τους, κτλ., κτλ. Ήμουν πεπεισμένος ότι ο απαραίτητος τόνος για ολόκληρο το κομμάτι που προσπαθούσαμε να φτιάξουμε θα μπορούσε να δοθεί μόνο αναπλάθοντας κάποιο τέτοιο σισύφειο έργο για τους ηθοποιούς που θα υποδύονταν τον Σάρκι και τον συγκρατούμενο που είχε αναγκάσει να τον βοηθήσει στη δεκαπεντάλεπτη *Αντιγόνη* του. Μας πήρε αρκετές μέρες βασανιστικών σωματικών πειραματισμών, μέχρι που τελικά κατέληξα στην αρχική εικόνα των δύο ανδρών που προσπαθούν να μετακινήσουν δύο σωρούς άμμου που δεν μίκραιναν ποτέ. Δεν ήθελα όμως απλώς να δείξω τι συνέβαινε στους ανθρώπους στο Ρόμπεν Άιλαντ, ήθελα να υποβάλω το κοινό στην ίδια εμπειρία. Για να το πετύχω, πήρα ως πρότυπο μια περιγραφή από ένα έργο του θεάτρου Νο (το *Sumidagawa*), στο οποίο ένας χαρακτήρας αδυνατεί να εγκαταλείψει τη σκηνή εξαιτίας της θλίψης που αισθάνεται και κάνει διαρκώς κύκλους, μέχρι που δημιουργείται μια στιγμή καθαρτικής εκτόνωσης για το κοινό. Όταν το έργο ανέβηκε στο Μπρόντγουεϊ, ο παραγωγός μάς είπε, «Για όνομα του Θεού, μην το κάνετε αυτό στο αμερικάνικο κοινό». Αρνηθήκαμε να τους προσφέρουμε αυτή την άνεση και η εναρκτήρια σκηνή παρέμεινε ως είχε.

Για να επιστρέψουμε στη δημιουργία του έργου, στη συνέχεια εστίασαμε στο ανθρώπινο δράμα των δύο ανδρών που προσπαθούν

να διατηρήσουν την αξιοπρέπεια και το λογικό τους, που δεν έχουν καμία βεβαιότητα για το μέλλον τους εκτός από το ότι η επόμενη μέρα θα είναι μια επανάληψη της κόλασης που έχουν μόλις ζήσει, ενώ την ίδια στιγμή προετοιμάζονται για τη συναυλία της φυλακής.

Ανάμεσα στις ιστορίες που κρατήσαμε από το Ρόμπεν Άιλαντ ήταν εκείνες που έδειχναν πώς προσπαθούσαν οι φυλακισμένοι να διατηρήσουν τη ζωή τους, λέγοντας ιστορίες τα βράδια στα κελιά, κάνοντας φανταστικά τηλεφωνήματα στις οικογένειες και τους αγαπημένους τους και σόλο παραστάσεις των αγαπημένων τους ταινιών.

Αποφασίσαμε, ακόμα, να δημιουργήσουμε μια αντιστοιχία ανάμεσα στην ιστορία της Αντιγόνης και στους δύο κρατούμενους, βάζοντας τον ηθοποιό που θα έπαιζε την Αντιγόνη στη συναυλία να αντιμετωπίζει την ίδια κόλαση με την ηρωίδα του έργου του Σοφοκλή, καθώς ήταν καταδικασμένος σε ισόβια στο νησί. Το δράμα γίνεται οξύτερο όταν, λίγο πριν από την παράσταση, ο συγκρατούμενός του μαθαίνει ότι πρόκειται σύντομα να αποφυλακιστεί. Αυτό έδωσε μια ιδιαίτερη συνήχηση και αλήθεια στην τελευταία του ατάκα, «Πηγαίνω τώρα στον ζωντανό μου θάνατο, γιατί σεβάστηκα αυτά που τους αξίζει ο σεβασμός».

Η πρώτη παράσταση έγινε μπροστά σε κοινό που είχε έρθει κατόπιν πρόσκλησης, σε μια μικρή σοφίτα που είχαν διαμορφώσει σε θεατρικό χώρο η Ιβόν Μπράισλαντ [Yvonne Bryceland] και ο σύζυγός της Μπράιαν Ασμπερι [Bryan Astbury], στο Κέιπ Τάουν. Ονομαζόταν Ο Χώρος [Space] και σηματοδότησε την αρχή ενός εναλλακτικού θεατρικού κινήματος στη Νότια Αφρική.

Έχω πολλούς λόγους να θυμάμαι καλά αυτή την παράσταση, ένας εκ των οποίων, όχι ασήμαντος, ήταν η εμφάνιση της πανταχού παρούσας Ειδικής Υπηρεσίας της Νότιας Αφρικής.* Ο Τζον και ο Ουίνστον βρισκόνταν στο καμαρίνι τους και ετοιμάζονταν για την παράσταση, όταν κατέφθασαν οι άνδρες της ασφάλειας και μας προειδοποίησαν ότι αν η παράσταση γινόταν θα μας ασκούσαν δίωξη βάσει του νόμου

* Η Ειδική Υπηρεσία [Special Branch] είναι μονάδα της αστυνομίας της Βρετανίας και άλλων χωρών της Κοινοπολιτείας, που ασχολείται με ζητήματα εθνικής ασφάλειας. (Σ.τ.Μ.)

περί Ομάδων και Περιοχών. Ο Τζον, ο Ουίνστον, η Ιβόν και εγώ κάναμε ένα βιαστικό συμβούλιο για να αποφασίσουμε τι θα κάνουμε. Η κουβέντα ήταν πολύ σύντομη. Όπως είτε η Ιβόν, «διακυβεύονται τόσα πολλά για το θέατρο της Νότιας Αφρικής και για την ίδια τη χώρα που δεν μπορούμε ούτε να διανοηθούμε να ακυρώσουμε την παράσταση». Λίγα λεπτά αργότερα, όταν οι τρεις αστυνομικοί της Ειδικής Υπηρεσίας είχαν πάρει τις θέσεις τους ανάμεσα στο κοινό, τα φώτα άναψαν και ο Τζον με τον Ουίνστον ξεκίνησαν τη διαδικασία της αποκτήνωσης με την οποία αρχίζει *Το νησί*. Κάτι ακόμα που συνέβαλε στην αταλάντευτη και ομόφωνη απόφασή μας να κάνουμε την παράσταση ήταν το γεγονός ότι τα παράθυρα του Χώρου είχαν θέα στον κόλπο Τέμπι και στο βάθος φαινόταν το Ρόμπεν Άιλαντ, όπου ο Νέλσον Μαντέλα και ο Σάγκι ονειρευόνταν αυτή τη στιγμή, χωρίς αμφιβολία, μια νέα Νότια Αφρική.

Μετάφραση: Μιχάλης Λαλιώτης

SARAH KOFMAN

Η ΤΟΜΗ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΙΑΣ

Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΤΟΜΗΣ
Philippe Lacque-Labarthe

HÖLDERLIN:

Η ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ¹

Όταν πηγαίνετε στο θέατρο, μπαίνετε σε ένα χώρο που είναι αφιερωμένος σε αυτή τη χρήση, σε ένα κτίριο όπου δίνονται «παραστάσεις», σε μια αίθουσα που προορίζεται για θεάματα: σε γενικές γραμμές, δεν υπάρχουν εκπλήξεις για τον θεατή, αφού πάντα έχει να κάνει με τη συνηθισμένη διαμόρφωση των πραγμάτων, με την κλασική σκηνή. Εσείς, οι θεατές, πηγαίνετε λοιπόν σε μια παράσταση και υπακούτε σε ορισμένες συμβάσεις: ενίοτε ντυμένοι με το «βραδινό ένδυμα» που απαιτείται σε κάποιες από αυτές τις αίθουσες, υποβάλλετε τον εαυτό σας σε μια πραγματική τελετουργία. Αυτή η τελετουργία μπορεί να φαίνεται παρωχημένη και χωρίς νόημα, μοιάζει ωστόσο αναγκαία προκειμένου να επέλθει η *κάθαρση*, αυτή που ήρθατε να αναζητήσετε στο θέατρο, έστω κι αν δεν συνίσταται σε τίποτε άλλο από το να «ξεχάσετε», όσο διαρκεί η παράσταση, τις καθημερινές σας έγνοιες.

Από τον Αριστοτέλη και μετά, οι φιλόσοφοι –ακόμη και όσοι αρνήθηκαν τη σχέση τους με εκείνον που για μεγάλο διάστημα θεωρού-

1. Παράσταση στο Εθνικό Θέατρο του Στρασβούργου (15 Ιουνίου, 30 Ιουνίου 1978). Η γαλλική μετάφραση την οποία ακολουθεί το παρόν κείμενο είναι από τις εκδόσεις Christian Bourgois, 1978, 223, σειρά «Première livraison».