

**Μπέρτολτ Μπρεχτ:**

**Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελείωσε νωρίς.**

### **ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ**

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ (Eugen Berthold Friedrich Brecht, 10 Φεβρουαρίου 1898 - 14 Αυγούστου 1956), ποιητής, δραματουργός και σκηνοθέτης, επηρέασε όσο λίγοι το θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Γεννήθηκε το 1898 στην πόλη Άουσκμπουργκ της Βαυαρίας. Γόνος αστικής οικογένειας, θα σπουδάσει ιατρική. Θα λάβει μέρος στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ως νοσοκόμος, η βαρβαρότητα του πολέμου τον στρέφει στις μαρξιστικές ιδέες. Συμμετέχει στη Γερμανική Επανάσταση του 1918-19. Στα 1922-23 φοιτά στη μαρξιστική εργατική σχολή των Σπαρτακιστών, με δάσκαλο τον Καρλ Κορς. Με την άνοδο των ναζί στην εξουσία το 1933, ο Μπρεχτ εξορίζεται για πολλά χρόνια (1933-1948), διωκόμενος ανελέητα απ' το ναζιστικό καθεστώς. Κατά την περίοδο της εξορίας του θα γράψει μερικά απ' τα σπουδαιότερα θεατρικά του έργα, ποιήματα και θεωρητικές μελέτες. Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου θα ζήσει στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, όπου μαζί με τη γυναίκα του Έλενα Βάιγκελ θα δημιουργήσουν το Μπερλίνερ Ανσάμπλ (*Berliner Ensemble*), θέατρο που θα εισάγει μια νέα ιδέα για το ρόλο του θεάτρου και της τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία. Ο Μπρεχτ θα φύγει απ' τη ζωή στις 14 Αυγούστου 1956, μόλις 58 χρονών, από θρόμβωση της στεφανιαίας.

### **ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΔΟΥΛΕΙΑΣ ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ**

Ο Μπρεχτ τοποθετεί τη θεατρική τέχνη στην πρακτική και αισθητική υλικότητά της, αποφεύγοντας τη θεωρητικολογία και των αυτισμό των κριτικών παντός είδους. Συγκρούεται με τις αρχές και τις νόρμες του αστικού θεάτρου: «τα εμπορεία της βραδινής ψυχαγωγίας που ξέπεσαν σ' ένα παρακλάδι του μπουρζουάδικου εμπορίου ναρκωτικών<sup>1</sup>», όπως θα γράψει στο «Μικρό Όργανο για το Θέατρο (Μ.Ο.Θ.)». Αντιμετωπίζει την παραδεδομένη αστική αισθητική της εποχής του «(...) σαν κληρονομιά μιας διεφθαρμένης τάξης που κατάντησε παρασιτική, βρέθηκε σε τέτοια

---

<sup>1</sup> Μπέρτολτ Μπρεχτ: «Μικρό Όργανο για το Θέατρο», σελ. 26, μτφ. Δημήτρης Μυράτ, εκδ. Πλειάς, Αθήνα, 1974.

αξιοθρήνητη κατάσταση, ώστε ένα θέατρο θα κέρδιζε σε γόητρο και ελευθερία αν λεγότανε καλύτερα θέατρο»<sup>2</sup>.

## Η διαλεκτική

Η διαλεκτική στάση και σκέψη βρίσκεται στον πυρήνα της πρακτικής και θεωρητικής δουλειάς του. «(...) Η αναγνώριση (ή ανακάλυψη) των αντιφατικών, αλληλοαποκλειόμενων, αντίθετων τάσεων σε όλα τα φαινόμενα και τα προτσές της φύσης (συμπεριλαμβανομένων και του πνεύματος και της κοινωνίας. Όρος της γνώσης όλων των προτσές του κόσμου στην αυτοκίνησή τους, στην αυθόρμητη ανάπτυξή τους, στην έντονη ζωή τους είναι η γνώση τους σαν ενότητας αντιθέτων. Η ανάπτυξη είναι πάλη των αντιθέσεων. (...) Η κύρια προσοχή προσηλώνεται ακριβώς στη γνώση της πηγής της αυτοκίνησης. (...) Μόνο αυτή είναι το κλειδί για τα άλματα, για τη διακοπή του βαθμιαίου, για τη μετατροπή στο αντίθετο, για την καταστροφή του παλιού και τη γέννηση του καινούριου<sup>3</sup>».

Οι παραπάνω σκέψεις του Λένιν για τη διαλεκτική, απ' τα πιο αγαπημένα αποσπάσματα του Μπρεχτ, είναι και ο καταλύτης για να κατανοήσουμε σε βάθος το έργο του. Δεν μπορούμε να παρακολουθήσουμε γραμμικά τη σκέψη και τις ιδέες του Μπρεχτ για το θέατρο. Δεν μπορούμε να βρεθούμε στο ίδιο μήκος κύματος με το χιούμορ, άλλοτε υπόγειο, άλλοτε οξύ και αιχμηρό, που διαπερνάει πολλά απ' τα θεατρικά του, δεν είναι δυνατόν να παρακολουθήσουμε κριτικά την αντιφατική εξέλιξη των προσώπων του συγγραφέα όπως ο Αρτούρο Ούι, η Μάνα Κουράγιο, ο Γαλιλαίος, ο Σβέηκ και τόσων άλλων, αν δεν έχουμε υπ' όψη μας τη διαλεκτική διαδικασία σύγκρουσης και ένωσης των αντιθέτων στην κοινωνία, στη φύση και το ανθρώπινο πνεύμα.

## Το επαναστατικό στοιχείο

Ο Μπρεχτ δεν είναι απλώς διαλεκτικός, είναι διαλεκτικός υλιστής. Παρ' όλο που ο ίδιος και το έργο του ήταν εκτός νόμου στη ναζιστική Γερμανία και αντιμετωπίστηκαν με επιφύλαξη στην ΕΣΣΔ, ο μεγαλύτερος εχθρός του αποδείχτηκε η καπιταλιστική Δύση. Ο Μπρεχτ μπήκε, βέβαια, στα

---

<sup>2</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 26 -27

Σ.τ.Σ: Όλα τα αποσπάσματα απ' το «Μικρό Όργανο για το Θέατρο» που χρησιμοποιούνται στο κείμενο είναι απ' την παραπάνω έκδοση, με εξαίρεση κάποια που μεταφράστηκαν εκ νέου, με πιο σύγχρονους όρους για τη δουλειά του Μπρεχτ.

<sup>3</sup> Β.Ι. Λένιν: «Φιλοσοφικά Τετράδια», Άπαντα, τ.29, σελ. 317, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1977

μεγάλα εθνικά και ακαδημαϊκά θέατρα, αλλά για να συμβεί αυτό αφαιρέθηκε το επαναστατικό ορμέμφυτο που διαπερνά το έργο, τη ζωή και τη σκέψη του. Έγινε ο «μεγάλος» θεατρικός συγγραφέας, ο «σπουδαίος» ποιητής, αλλά το κριτικό – επαναστατικό πρόσημο εξαφανίστηκε εντελώς. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το έργο και οι ιδέες του για το θέατρο δεν επηρέασαν επαναστάτες καλλιτέχνες σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης οι οποίοι με τη σειρά τους μελέτησαν στην πράξη τη δυναμική σύνδεση τέχνης και πολιτικής. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα το Living Theatre (Ζωντανό Θέατρο)<sup>4</sup> και ο Augusto Boal με το Θέατρο του Καταπιεσμένου<sup>5</sup>.

### **Ο πρακτικός του θεάτρου**

Ο διαλεκτικός – υλιστής Μπρεχτ δεν είναι απλώς ένας κομμουνιστής διανοούμενος, είναι ένας ερευνητής της θεατρικής τέχνης, ένας θεατράνθρωπος, που ενώνει δυναμικά και δημιουργικά την πρακτική – τεχνική δουλειά με την πνευματική εργασία και τη θεωρητική ανάλυση, γενίκευση και τεκμηρίωση των συμπερασμάτων της έρευνάς του. Τα θεωρητικά του κείμενα δεν μπορούν να μας αποκαλυφθούν σε όλο το βάθος και την έντασή τους αν αγνοήσουμε την ουσιαστικά πρακτική σχέση του Μπρεχτ με το θέατρο. Δεν μπορούμε να «διαβάσουμε» ακαδημαϊκά τον Μπρεχτ. Η αγωνία για ένα «νέο» θέατρο που διαπερνά τα γραπτά του, είναι ακατανόητη αν τη δούμε σε στενά θεατρολογικά πλαίσια, αποκομμένη απ' την πρακτική του εμπειρία, που διαμορφώθηκε σε πειραματικά θέατρα στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης μέχρι την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία κι έπειτα στην περίοδο της εξορίας του στη Δανία, τη Φιλανδία και τελικά στις ΗΠΑ.

### **Οι ηθοποιοί του**

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Μπρεχτ δε συνεργαζόταν απαραίτητα με μεγάλους ηθοποιούς και πρωταγωνιστές της εποχής του. Πολλές φορές

---

<sup>4</sup> Το Living Theatre δημιουργήθηκε στις ΗΠΑ από τους Julian Beck και Judith Malina τη δεκαετία του '50. Ως θίασος συμμετείχε σε κινήματα και εξέγερσεις στις ΗΠΑ, τη Λατινική Αμερική και την Ευρώπη. Πχ το αντιπολεμικό κίνημα ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, ο Μάης του '68 κ.α.

<sup>5</sup> Augusto Boal (16 Μαρτίου 1931 - 2 Μαΐου 2009): Βραζιλιάνος σκηνοθέτης, συγγραφέας και πολιτικός ακτιβιστής. Ιδρυτής του Θεάτρου των Καταπιεσμένων, μια θεατρική μορφή που χρησιμοποιήθηκε αρχικά στα ριζοσπαστικά λαϊκά κινήματα εκπαίδευσης στη Λατινική Αμερική, όπου θεατές και ηθοποιοί συνδιαμορφώνουν την εξέλιξη μιας παράστασης, αντιμετωπίζοντας κριτικά τα θέματα που τίθενται σε αυτήν.

ηθοποιοί του ήταν εργάτες εργοστασίων, μαθητές και φοιτητές, ερασιτέχνες ηθοποιοί, ή ηθοποιοί που έβρισκε σε βερολινέζικα καμπαρέ κ.α. Βασική συνεργάτης του υπήρξε η δεύτερη γυναίκα του και συνοδοιπόρος της ζωής του, ηθοποιός Έλενα Βάιγκελ. Η Βάιγκελ αποτέλεσε την ενσάρκωση των ιδεών του Μπρεχτ στη σκηνή. Άλλοι ηθοποιοί ισάξιου αναστήματος με τους οποίους συνεργάστηκε ο Μπρεχτ κι επίσης όρισαν μέρος της δουλειάς του υπήρξαν οι Ερνστ Μπους, Καρόλα Νέχερ, Έκεχαρτ Σάαλ, Γκίζελα Μάη κ.α.

### **Ο θεατράνθρωπος – συγγραφέας των έργων του**

Ο Μπρεχτ, ως θεατράνθρωπος – κομμουνιστής, έχει ένα βασικό χαρακτηριστικό: είναι ο ίδιος συγγραφέας και σκηνοθέτης των έργων του. Επηρέαστηκε από τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς, απ' τον Σαίξπηρ, τον Γερμανικό Ρομαντισμό και Εξπρεσιονισμό, τη Ρωσική πρωτοπορία, την Κινέζικη Όπερα κλπ., αλλά όλες οι παραπάνω επιρροές συντέλεσαν στη διαμόρφωση του προσωπικού του οράματος για το θέατρο και πιο συγκεκριμένα για την ανάδειξη της κοινωνικής και πολιτικής διάστασης του θεάτρου. Οι ιδέες του για τη σκηνική πράξη, ενώ σμιλεύονται στη ζωντανή σχέση του με τους ηθοποιούς, ταυτόχρονα, επενδύονται σ' έναν ιδιαίτερο τύπο θεατρικής γραφής, που ο ίδιος θα εισάγει. Ο Μπρεχτ θα ονομάσει το θέατρο που οραματίζεται «Επικό» και θα προσπαθήσει με πολλές έρευνες και κείμενα να αναπτύξει και να τεκμηριώσει τις βασικές διαστάσεις και τα χαρακτηριστικά του «Επικού Θεάτρου».

### **Η σχέση με το έργο του**

Να σημειώσουμε εδώ ότι ο Μπρεχτ δε δίστασε ποτέ να ασκήσει κριτική στο ίδιο του το έργο, προσβλέποντας σε μια διαρκή διαλεκτική ανανέωση του. Χαρακτηριστική είναι η στάση που κρατάει απέναντι στο σημαντικό βιβλίο του το «Μικρό Όργανο για το Θέατρο», όπου προσπαθεί να ορίσει το «Επικό Θέατρο». Στο τέλος της ζωής του, σε μεγάλο βαθμό αναθεωρεί ολόκληρο το βιβλίο, μιλώντας πλέον για το «Διαλεκτικό Θέατρο». Βέβαια, ο Μπρεχτ πέθανε μόλις 58 ετών, κάτι που σημαίνει ότι η εξέλιξη του έργου και των ιδεών του σταμάτησε απότομα. Το περίφημο θέατρό του, το *Μπερλίνερ Ανσάμπλ (Berliner Ensemble)*, ιδρύθηκε μόλις το 1948 στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας (Λ.Δ.Γ.). Αυτή ήταν και η μοναδική περίοδος στη ζωή του που σ' ένα βαθμό διέθετε τους υλικούς όρους για να αναπτύξει τις ιδέες του.

## Η σχέση με το κομμουνιστικό κίνημα

Παρ' όλο που ο Μπρεχτ δούλεψε στην Ανατολική Γερμανία και σ' ένα βαθμό υιοθετήθηκε απ' το σταλινικό στρατόπεδο, η σχέση του με τους επίσημους φορείς του κομμουνιστικού κινήματος, είτε κομματικούς είτε κρατικούς, υπήρξε πάντοτε αντιφατική: Ως εξόριστος δεν κατέφυγε στην ΕΣΣΔ. Πέρασε στις ΗΠΑ μέσω Σιβηρίας. Στη διάρκεια της ζωής του δεν οργανώθηκε ποτέ σε κάποιο ΚΚ, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Λ. Δ. Γερμανίας, στάθηκε κριτικός προς το καθεστώς. Είναι γνωστό το ποίημα του «Η Λύση», που το έγραψε μετά την εξέγερση στο Βερολίνο το 1953:

*«Υστερα απ' την εξέγερση της 17 του Ιούνη,*

*Ο γραμματέας της Ένωσης Λογοτεχνών*

*Εβαλε και μοιράσανε στη λεωφόρο Στάλιν προκηρύξεις*

*Που λέγανε πως ο λαός*

*Έχασε την εμπιστοσύνη της κυβέρνησης,*

*Και δε μπορεί να την ξανακερδίσει*

*Παρά μονάχα με διπλή προσπάθεια. Δε θα' ταν τότε*

*Πιο απλό, η κυβέρνηση*

*Να διαλύσει το λαό*

*Και να εκλέξει έναν άλλον;»* (Μτφ. Μάριος Πλωρίτης)

Την ίδια στιγμή, ο Μπρεχτ υποστήριζε πάντα τη σταλινική ΕΣΣΔ, δεν πήρε ποτέ δημόσια θέση ενάντια στις δίκες της Μόσχας και δεν υποστήριξε ηθοποιούς και συνεργάτες του που είτε φυλακίζονταν είτε εκτελούνταν ως τροτσκιστές. Παράδειγμα η Καρόλα Νέχερ, βασική ηθοποιός του Μπρεχτ: ως τροτσκίστρια, καταδικάστηκε σε ποινή φυλάκισης δέκα ετών σε ένα γκουλάγκ κοντά στο Όρενμπουργκ. Τελικά πέθανε στη φυλακή εκεί από τύφο στις 26 Ιουλίου του 1942<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Στις συζητήσεις του Μπρεχτ με τον φίλο του Βάλτερ Μπένγιαμιν διαφαίνεται ένας σκεπτικισμός ως προς την ΕΣΣΔ, τον Στάλιν, τις διώξεις κατά του Τρότσκι και των τροτσκιστών, αλλά παραμένει μόνο σκεπτικισμός. Βλ. Walter Benjamin: "Understanding Brecht", pg.105-121, Verso publ. London, 2003.

## Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΣΤΑΣΗΣ ή ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ»

Στο Μ.Ο.Θ. σημαντικό μέρος καταλαμβάνει η ανάπτυξη των ιδεών του Μπρεχτ για το σύγχρονο θέατρο ως «θέατρο της επιστημονικής εποχής», όπου τονίζονται τα επιστημονικά επιτεύγματα απ' τη βιομηχανική επανάσταση και η δύναμη της ανθρωπότητας «να κάνει κατοικήσιμο το άστρο που ζούσε»<sup>7</sup>. Αναπτύσσεται επίσης η ιδέα ότι παρ' όλη την επιστημονική πρόοδο, ο ταξικός διαχωρισμός της κοινωνίας και η εξουσία της αστικής τάξης, άφησαν έναν τομέα της κοινωνικής ζωής στο σκοτάδι, αυτόν των σχέσεων των ανθρώπων μεταξύ τους. Ο Μπρεχτ γράφει χαρακτηριστικά: «Το καινούριο βλέμμα πάνω στη φύση δεν στράφηκε και πάνω στην κοινωνία»<sup>8</sup>. Μιλάει ακόμα για το «πάθος της παραγωγικότητας», για την «παραγωγική στάση απέναντι στη φύση και την κοινωνία, που εμείς, τέκνα ενός επιστημονικού αιώνα, θέλουμε να προσλάβουμε στο θέατρο για να διασκεδάσουμε»<sup>9</sup>. Αναζητώντας την «ψυχαγωγία της δικής μας εποχής»<sup>10</sup>, ο Μπρεχτ γράφει για την κριτική στάση: «Μπροστά σ' ένα ποταμό συνίσταται στη διευθέτηση του ποταμού, μπροστά σ' ένα οπωροφόρο δέντρο συνίσταται στο μπόλιασμα του οπωροφόρου δέντρου (...), μπροστά στην κοινωνία στην ανατροπή της κοινωνίας. Τις απεικονίσεις μας από την κοινωνική ζωή τις κάνουμε για τους ρυθμιστές του ποταμού, (...) τους ανατροπείς της κοινωνίας, (...) παρέχοντας τους τον κόσμο στο πνεύμα τους και τις καρδιές τους, για να τον αλλάξουν κατά το κέφι τους»<sup>11</sup>.

Η κριτική στην κριτική στάση του Μπρεχτ είναι αναγκαία...

Στον πυρήνα της σκέψης του βρίσκεται η λογική του 19<sup>ου</sup> αιώνα της βιομηχανικής επανάστασης και των μεγάλων επιστημονικών ανακαλύψεων. Πρόκειται για μια μηχανιστική αντίληψη ως προς την πρόοδο της ανθρωπότητας, τη διαρκή της εξέλιξη και αυτοβελτίωση. Ήδη ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος με τις εκατόμβες νεκρών, βάζει πολλά ερωτηματικά ως προς αυτόν τον τρόπο σκέψης.

<sup>7</sup> «Μικρό Όργανο για το Θέατρο», ο.π., σελ. 45

<sup>8</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 46

<sup>9</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 50

<sup>10</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 39

<sup>11</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 51

Αρκεί η ιδέα του θεάτρου της «επιστημονικής εποχής»; Μήπως και ο ναζισμός, η πιο ανθρωποφάγα εκδοχή του καπιταλισμού, είναι κι αυτός γέννημα της «επιστημονικής εποχής»; Και η «επιστημονική στάση» του ηθοποιού-ερευνητή, ενώ είναι χρήσιμη στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μήπως, υπό άλλες συνθήκες, οδηγεί ακόμα και στο Zyclon B και τους θαλάμους αερίων;

Και η κριτική στάση μπορεί να αρκείται στο χιούμορ ή την ψυχαγωγία; Μπορεί να είναι μονάχα «επιστημονική» και ευχάριστη; Κατά τη γνώμη μου οφείλει να εκκινεί από μια κραυγή αγωνίας για την ανάγκη άμεσης, βαθιάς και ριζικής επαναξιολόγησης ηθών, θεσμών και αξιών του σύγχρονου τρόπου ζωής εντός του αδηφάγου καπιταλισμού, φτάνοντας ως τη συνειδητοποίηση της ανατροπής του.

Βέβαια, δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε τις επιρροές του Μπρεχτ απ' το σταλινικό στρατόπεδο, το οποίο μπορεί να μην ασπάζεται απόλυτα παρ' όλα αυτά του ασκεί μια διαρκή επιρροή: «*Το καινούριο βλέμμα πάνω στη φύση δεν στράφηκε και πάνω στην κοινωνία*» (βλ. σημ. 7) Μήπως, όμως, στράφηκε ή τουλάχιστον, μήπως έγιναν πολύ σοβαρές απόπειρες για να στραφεί; Πόσες ηττημένες ή εκφυλισμένες επαναστάσεις προηγήθηκαν του Β' Παγκοσμίου Πολέμου; Γιατί ηττήθηκαν ή εκφυλίστηκαν και ποιος ο ρόλος του σταλινικού στρατοπέδου – νεκροθάφτη των επαναστάσεων; Η γραμμική αντίληψη περί επιστημονικής προόδου έρχεται από τη σταλινική εκδοχή του σοσιαλισμού.

Πριν την αναγωγή όλης της ανθρώπινης κοινωνικής ζωής σε μαθηματικούς τύπους και εξισώσεις, υπάρχουν οι αγώνες των ίδιων των εργατών για τη χειραφέτησή τους, η πρωτοβουλία και η κίνηση των ίδιων των καταπιεζόμενων μαζών. «*Το θέατρο που κάνει την παραγωγικότητα κύρια πηγή της ψυχαγωγίας*»<sup>12</sup>, είναι παράγωγο της αντίληψης του Στάλιν για τους καλλιτέχνες ως «*μηχανικούς της ανθρώπινης ψυχής*».

## **ΠΡΟΣ ΕΝΑ ΡΙΖΙΚΟ ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

*«Κι αν δεν μπορεί το θέατρο να φορτωθεί πληκτικά με κάθε λογής επιστημονικό υλικό, που μ' αυτό δεν μπορεί να γίνει διασκεδαστικό, όμως είναι ελεύθερο να ψυχαγωγήσει με διδαχή και έρευνα. Φτιάχνει τις απεικονίσεις της κοινωνίας, που είναι πρακτικά εφαρμόσιμες και που είναι*

---

<sup>12</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π, σελ. 53

ικανές να την επηρεάσουν, αλλά εντελώς σαν παιχνίδι: για τους οικοδόμους της κοινωνίας εκθέτει τα βιώματα της κοινωνίας, τα περασμένα καθώς και τα τωρινά, και μ' έναν τέτοιο τρόπο που να μπορούν να «γίνουν γενεστικά» τα αισθήματα, οι κρίσεις και οι παρορμήσεις, που οι πιο παράφοροι σοφοί και δραστήριοι από μας, συγκομίζουν από τα περιστατικά της ημέρας και του αιώνα. Ας ψυχαγωγηθούν με τη σοφία που προέρχεται από τη λύση των προβλημάτων, με το θυμό που σ' αυτόν μπορεί ωφέλιμα να μετατραπεί ο οίκτος για τους καταπιεσμένους, με το σεβασμό προς στο αξιοσέβαστο της ανθρωπιάς, δηλαδή της φιλανθρωπίας, και με δυο λόγια, με κάθε τι που τέρπει τους παραγωγικούς ανθρώπους»

Βαθιά αντιδογματικός πρακτικός του θεάτρου, ο Μπρεχτ αναζητά τους τρόπους και τα μέσα ώστε το θέατρο να υπηρετήσει τους σκοπούς της κοινωνικής επανάστασης και ανατροπής. Το διδακτικό στοιχείο στον Μπρεχτ δε γίνεται με διδακτικό τρόπο, όπως θα έλεγε ο ίδιος. Ο Μπρεχτ θέλει να προκαλέσει τον θεατή να σκεφτεί με το μυαλό και την καρδιά προς την κατεύθυνση της κοινωνικής επανάστασης, αποφεύγοντας τη θεωρητικολογία και τον ακαδημαϊκό κρετινισμό των από καθέδρας σοσιαλιστών και κριτικών τέχνης. Από αυτή τη σκοπιά μιλάει για ψυχαγωγία, φέρνοντας το θέατρο στην πρακτική/αισθητική/κοινωνική αναγκαιότητά του. Ο καλλιτέχνης – επαναστάτης Μπρεχτ μας δίνει τον τρόπο να διαβάσουμε τη σκέψη του.

*«Για ένα τέτοιο εγχείρημα δεν μπορούμε σίγουρα ν' αφήσουμε το θέατρο στην κατάσταση που βρίσκεται τώρα. (...) Η κατάσταση της μαγείας που μέσα της φαίνονται παραδομένοι σε ακαθόριστα μα δυνατά αισθήματα οι θεατές, είναι τόσο καλύτερη όσο καλύτερα δουλεύουν οι ηθοποιοί, έτσι ώστε κι εμείς που δε μας αρέσει αυτή η κατάσταση, θα επιθυμούσαμε να' τανε αυτοί οι ηθοποιοί όσο γίνεται πιο κακοί»<sup>13</sup>*

Στο θέατρο που προτείνει ο Μπρεχτ επιδιώκεται ένας καθολικός επαναπροσδιορισμός του θεάτρου με γνώμονα τη χειραφέτηση της εργατικής τάξης. Χτυπάει τις ψευδαισθήσεις της αστικής τέχνης με τα ιδιαίτερα πάθη, τις μικρές ατμόσφαιρες, τις ευαισθησίες και τις ηρωικές πράξεις ιπποτών, βασιλιάδων και αρχόντων. Θέλει να καταργήσει όλες τις συμβάσεις του αστικού θεάτρου που μονάχα αποκοιμίζουν τους θεατές. Ζητάει να κάνει τις ιδέες της επανάστασης, την κριτική στον καπιταλισμό και το φασισμό, γοητευτικές στον κάθε θεατή, με τρόπο δυναμικό και αισθητικά άρτιο. Με χιούμορ, εξυπνάδα, αμεσότητα κι ευαισθησία. Η ψυχαγωγία για την οποία μιλάει ο Μπρεχτ και η χαλαρή

---

<sup>13</sup> «Μ.Ο.Θ.», οπ., σελ. 56 -57



θέση του θεατή πρέπει να ερμηνευθούν διαλεκτικά. Οι επαναστατικές του ιδέες φεύγουν απ' τους γκρίζους τοίχους των κομματικών γραφείων κι απ' τη σκόνη των πολιτικών εγχειριδίων. Αποκτούν ζωή, χρώμα και ανάσα, γίνονται τραγούδι, ποίηση, στίχος και χορός. Μιλούν στο μυαλό, τις αισθήσεις και την καρδιά του θεατή, καλώντας τον να αναλάβει συνειδητή δράση εδώ και τώρα.

*«Οπωσδήποτε θα' πρεπε να δικαιολογήσουμε τους ανθρώπους του θεάτρου, γιατί δε θα μπορούσαν να σκαρώσουν τις διασκεδάσεις, που τους πληρώνονται με χρήμα και δόξα, να τις προκαλέσουν με ακριβέστερες απεικονίσεις του κόσμου, ούτε να προβάλουν τις ανακριβείς απεικονίσεις τους με λιγότερο μαγικό τρόπο.<sup>14</sup> (...) Εκείνο που ενδιαφέρει πάνω απ' όλα τους θεατές μέσα σ' αυτές τις αίθουσες είναι να μπορέσουν ν' ανταλλάξουν έναν κόσμο γεμάτο αντιφάσεις μ' έναν αρμονικό, έναν κόσμο όχι ιδιαίτερα γνωστό, μ' έναν ονειρικό<sup>15</sup>.»*

Ο Μπρεχτ χτυπάει τα συστατικά του κατεστημένου θέατρο στη ρίζα τους: το χρήμα, τη δόξα, τον εξιδανικευμένο κόσμο του αστικού θεάτρου. Την εικόνα της πραγματικότητας που μας σερβίρει το αστικό θέατρο των ιδρυμάτων, των μεγαλοεπιχειρηματιών και των καναλαρχών. Το θέατρο ως διαρκής ψευδαίσθηση, όπου ο θεατής αγοράζει την πρόσκαιρη λήθη και αποβλάκωση απ' τα καθημερινά προβλήματα. Το θέατρο όπου τα πάντα στον κόσμο είναι στατικά, ίδια και अपαράλλαχτα.

Ο Μπρεχτ χτυπάει την ανώφελη ομορφιά και τον πλαστό εξευγενισμό της αστικής τέχνης που απευθύνεται στο «γητεμένο όχλο», ο οποίος διαθέτει τα μέσα να «αγοράσει» τα καλλιτεχνικά προϊόντα, δίνοντας «χρήμα και δόξα» στους καλλιτέχνες – εμπόρους, με σκοπό να σβήσουν προς στιγμήν τον αντιφατικό κόσμο της πραγματικότητας, ανταλλάσσοντάς τον με τον ιδανικό κόσμο των ονείρων, των αυταπατών και της αποβλάκωσης.

Οι αρνήσεις του Μπρεχτ είναι πολύ πλούσιο υλικό για έναν ριζικό επαναπροσδιορισμό του θεάτρου με γνώμονα τον άνθρωπο, τις αγωνίες και τους φόβους του, τα πάθη και τους εφιάλτες του, όπως αυτά αναπτύσσονται στη σύγχρονη εποχή, αλλά και σε κάθε εποχή, ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνουν συγκεκριμένες συμπεριφορές. Στο έργο του Μπρεχτ δε θα βρούμε πουθενά την ψευδαίσθηση ότι η ίδια η τέχνη θα φέρει την επανάσταση. Αυτό που διαρκώς συναντάμε είναι η πεποίθηση ότι μέσω του θεάτρου, θεατές και

---

<sup>14</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 59

<sup>15</sup> «Μ.Ο.Θ.», Μετάφραση Σάββας Στρούμπος

καλλιτέχνες μπορούν να καλλιεργήσουν την κριτική στάση και τη συνείδηση της επαναστατικής ανατροπής του υπάρχοντος συστήματος, ώστε αυτοί οι ίδιοι οι ζωντανοί άνθρωποι να αναλάβουν δράση άμεσα.

*«Τα θέατρα ήταν πάντοτε απaráλλακτα κέντρα διασκέδασης μιας τάξης που κρατούσε σταθερά το επιστημονικό πνεύμα στο χώρο της φύσης, μην τολμώντας να του παραχωρήσει το πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων»<sup>16</sup>*

Ο καλλιτέχνης ανήκει σε μια τάξη και απευθύνεται σε αυτή. Είναι αναγκαίο η κριτική στάση να διαπερνά το πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων, ώστε αυτό να γίνεται διάφανο. Τέχνη της λήθης ή της μνήμης; Αυτό είναι το βασικό ερώτημα. Τέχνη ανώδυνη και βλακωδώς ψυχαγωγική ή τέχνη που μελετά το βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης, των ανθρώπινων σχέσεων στις δεδομένες κοινωνικές – ιστορικές συνθήκες, προκαλώντας τον θεατή ν' αλλάξει τόσο τον εαυτό του, όσο και την κοινωνία; Εκεί έγκειται και η σημασία της ζωντανής μνήμης, ιστορικής και κοινωνικής, ταξικής και πολιτικής, υπαρξιακής και ψυχολογικής και μέσα από εκεί μπορούμε να αντιληφθούμε την αληθινή διάσταση της ψυχαγωγίας ως κινητοποίηση του μυαλού και της καρδιάς δια μέσου της τέχνης. Έτσι καλλιεργείται και η επίγνωση του σε ποια κοινωνία ζούμε και πόσο αναγκαία είναι η κοινωνική επανάσταση, πόσο αναγκαίος είναι ο ριζικός μετασχηματισμός του τρόπου ζωής μας.

## **ΤΟ «ΕΠΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ» ΣΤΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΟΥ ΜΕΡΗ**

### **Ιστορικότητα**

*«Το πεδίο πρέπει να μπορεί να χαρακτηριστεί μέσα στην ιστορική του σχετικότητα. Αυτό σημαίνει ρήξη με τη συνήθεια μας να απογυμνώνουμε τις διάφορες κοινωνικές συνθέσεις παλιότερων εποχών απ' τις διαφορές τους, έτσι που όλες, λίγο – πολύ, να μοιάζουν με τη δική μας, κάτι που παίρνει τότε, χάρη σ' αυτή την εγχείρηση, έναν χαρακτήρα συνέχειας, δηλαδή αμέσως κάτι αιώνιο. Εμείς, όμως, θέλουμε να διατηρήσουμε την ανομοιότητα τους και να έχουμε πάντα υπ' όψη μας τον εφήμερο χαρακτήρα τους, έτσι που και η δική μας εποχή ν' αντικρίζεται σαν εφήμερη»<sup>17</sup>.*

---

<sup>16</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 63

<sup>17</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 68

Η αστική αντίληψη για την κοινωνία, την ιστορία και τον άνθρωπο είναι απόλυτη, ακίνητη και κατά συνέπεια, μεταφυσική. Ο επαναστατικός μαρξισμός σχετικοποιεί, κλονίζει και τελικά γκρεμίζει αυτή τη στατικότητα, βλέπει την ιστορία μέσα απ' το πρίσμα της αέναης κίνησης της ζωής, με τις αντιφατικές και αντίθετες τάσεις σε όλο το φάσμα των μορφών και των εκδηλώσεων της, όπου τέλος της ιστορίας δεν υπάρχει, όπου τα πάντα ρει ανά πάσα στιγμή. Σ' αυτή την αντίληψη της ιστορίας δεν υπάρχουν πια σκοτεινές και ανεξερεύνητες δυνάμεις, οι εκάστοτε ιστορικές συνθήκες διαμορφώνονται και αλλάζουν απ' τους ίδιους τους ανθρώπους. Υπό αυτό το πρίσμα, το θέατρο που προτείνει ο Μπρεχτ, δεν μιλάει γενικά για την ανθρώπινη φύση, το Ον και τον κόσμο, σα να πρόκειται για μεταφυσικά αξιώματα σε κενό αέρος. Αντίθετα, διεισδύει με τόλμη στην κοινωνία και μελετάει σε βάθος τον ζωντανό άνθρωπο με όλες τις πιθανές και απίθανες αντιφάσεις του, αποκαλύπτοντας τα κοινωνικά /ταξικά κίνητρα που βρίσκονται πίσω από κάθε συμπεριφορά.

*«Κι αν παίζουμε έργα της δικής μας εποχής σαν ιστορικά έργα, οι συνθήκες της ζωής του θεατή μπορεί να του φανούν το ίδιο παράδοξες, κι αυτό είναι η αρχή της κριτικής στάσης»<sup>18</sup>.*

## **Απο-οικειοποίηση | Παραξένισμα**

*« Η αποξενωμένη αναπαράσταση είναι εκείνη που επιτρέπει, βέβαια, την αναγνώριση του αντικειμένου, αλλά ταυτόχρονα το κάνει να φαίνεται ξένο».<sup>19</sup>*

*«Οι νέες αποξενώσεις θα' πρεπε μόνο να αφαιρέσουν από τα επιδεκτικά μεταβολής κοινωνικά γεγονότα τη σφραγίδα του οικείου, που τα προστατεύει σήμερα απ' την επέμβασή μας»<sup>20</sup>.*

*«Αυτό που για πολύ καιρό έμεινε χωρίς ν' αλλάξει, φαίνεται αμετάβλητο. Παντού σκοντάφτουμε πάνω σε κάτι που είναι αυτονόητο ώστε να προσπαθήσουμε να το καταλάβουμε. Αυτό που ζούνε μεταξύ τους οι άνθρωποι μοιάζει να είναι το δεδομένο ανθρώπινο βίωμα. (...) Γιατί ποιος δυσπιστεί σ' αυτό που του είναι οικείο; Για να του φανούν αμφίβολα όλα αυτά τα πολλά δεδομένα, θα' πρεπε ν' αναπτύξει εκείνο το «ξένο» βλέμμα,*

---

<sup>18</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 69

<sup>19</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 74

<sup>20</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 75

που μ' αυτό ο Γαλιλαίος παρατηρούσε έναν πολυέλαιο που είχε αρχίσει να αιωρείται. Τον παραξένεψαν τόσο πολύ αυτές οι αιωρήσεις, σα να μην τις περίμενε και σα να μην τις καταλάβαινε καθόλου, κι έτσι ανακάλυψε τους νόμους αυτής της κίνησης. (...) Αυτό το βλέμμα, το δύσκολο μα και παραγωγικό, πρέπει να προκαλέσει το θέατρο με τις αναπαραστάσεις της ανθρώπινης συμβίωσης. Πρέπει να παραξενέψει το κοινό του, κι αυτό πετυχαίνεται με **την τεχνική της αποξένωσης του οικείου**<sup>21</sup>.»

Ο Μπρεχτ, την άνοιξη του '35 ταξίδεψε στη Ρωσία. Εκεί είχε την ευκαιρία να συναντήσει από κοντά σοβιετικούς καλλιτέχνες και κριτικούς τέχνης, που δεν είχαν βιώσει ακόμα την ολοκληρωτική καταπίεση του καθεστώτος. Παρακολούθησε παραστάσεις του σκηνοθέτη – ανανεωτή του θεάτρου, Βσέβολοντ Μέγιερχολντ<sup>22</sup>, είδε μια παρουσίαση του διάσημου ηθοποιού της Όπερας του Πεκίνου Μεί Λαν Φανγκ και συνάντησε τον κριτικό τέχνης Βικτόρ Σλόβσκι, ο οποίος ήδη έγραφε για την από-οικειοποίηση ότι είναι «η ουσία όλης της τέχνης»<sup>23</sup>.

Επιστρέφοντας απ' το ταξίδι του στη Ρωσία, ο Μπρεχτ αναφέρεται για πρώτη φορά στο περίφημο *Verfremdungseffekt* ή αλλιώς *V – effect*. Η μετάφραση αυτού του όρου στα αγγλικά και κατόπιν στις υπόλοιπες γλώσσες δημιούργησε πληθώρα παρεξηγήσεων ως προς το τι θέλει να πει ο Μπρεχτ σχετικά με την τέχνη του ηθοποιού. Οι κριτικοί πίστευαν ότι ο Μπρεχτ ζητάει ένα παγωμένο παίξιμο απ' τον ηθοποιό, χωρίς ενέργεια και πάθος, χωρίς καμία συμμετοχή του ηθοποιού στη θερμοκρασία των σκηνικών δράσεων και των συναισθημάτων του ρόλου του. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να χυθούν τόνοι μελάνης με σκοπό να αναλυθούν οι πραγματικές του προθέσεις, ανάγοντας όλη τη δουλειά και τη σκέψη του Μπρεχτ σε ακαδημαϊκές φλυαρίες κενές περιεχομένου.

---

<sup>21</sup> «Μ.Ο.Θ», ο.π., σελ. 77

<sup>22</sup> Ο Βσέβολοντ Μέγιερχολντ (1874 – 1940) είναι από τους σημαντικότερους ανανεωτές του θεάτρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μαθήτευσε κοντά στον Κωνσταντίν Στανισλάβσκι στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, αλλά σύντομα ξεκίνησε την προσωπική του διαδρομή, ερευνώντας όλους τους πιθανούς τρόπους χρήσης της θεατρικής σκηνής. Ταυτόχρονα δημιούργησε τη μέθοδο της *Βιομηχανικής*. Πρόκειται για έναν τρόπο εκπαίδευσης του ηθοποιού που καλλιεργεί το σώμα, το ρυθμό και την εκφραστικότητά του, εμπνευσμένο από την *Commedia dell'Arte*, το Τσίρκο, την Κινέζικη Όπερα κ.α. Συνεργάστηκε με συγγραφείς και καλλιτέχνες της Ρωσικής πρωτοπορίας όπως ο Μαγιακόφσκι και ο Ρόντσενκο. Ο Μέγιερχολντ συμμετείχε ενεργά στην Οκτωβριανή Επανάσταση. Μέλος των Μπολσεβίκων από το 1918, με τον θάσο του διένυαν όλο το μέτωπο του εμφυλίου, μεταφέροντας μηνύματα από τη μία μεριά του μετώπου στην άλλη, ενώ έπαιζαν παραστάσεις για τους κόκκινους στρατιώτες. Τον Ιούνιο του 1939 συνελήφθη από τις αρχές. Φυλακίστηκε, βασανίστηκε και τελικά εκτελέστηκε τον Βεβρουάριο του 1940. Τον βάραιναν δύο κατηγορίες: τροτσκιστής και φορμαλιστής...

<sup>23</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Distancing\\_effect](http://en.wikipedia.org/wiki/Distancing_effect)

Ο όρος στα αγγλικά μεταφράστηκε ως *alienation* (αλλοτριώση – στα γερμανικά: *Entfremdung*). Παρ' όλα αυτά, ο γερμανικός όρος *Verfremdung* εμπεριέχει τους όρους *αποστασιοποίηση* και *από-οικειοποίηση*. Οι σύγχρονοι μελετητές του Μπρεχτ τείνουν στην υιοθέτηση του τελευταίου όρου ως τον πιο συνεπή σχετικά με τις προθέσεις του.

Στην ηθοποιία που «κρατάει ελεύθερο κι ευκίνητο το παρατηρητικό πνεύμα»<sup>24</sup>, από-οικειοποιούμε την καθημερινότητα για να την αντιμετωπίσουμε κριτικά. Καθώς χάνεται η επαναληπτικότητα της πεζής ροής της καθημερινότητας, τα πράγματα φαίνονται παράξενα, πρωτόγνωρα, τα βλέπουμε εκ νέου, με κριτική ματιά. Μια κατάσταση ή μια συμπεριφορά χάνουν τη φυσικότητα της καθημερινής ζωής, μεγεθύνονται, τονίζονται οι αντιφάσεις που κρύβονται εντός τους, χάνεται η ανώδυνη κανονικότητά τους, αποκαλύπτονται ή γίνονται διάφανα τα κοινωνικά/ταξικά τους κίνητρα. Τα πρόσωπα, οι σχέσεις που συνάπτουν, οι συνθήκες μέσα στις οποίες ζουν, βρίσκονται υπό διαρκή έρευνα και μελέτη, ανοιχτά στο ενδεχόμενο της ριζικής αλλαγής και ανατροπής. Η σκηνή μεταμορφώνεται κι αυτή σ' ένα εργαστήριο ανθρώπινων σχέσεων και κοινωνικών διεργασιών, όπου τα πάντα φαντάζουν παράξενα και ασυνήθιστα, ακριβώς για να μας προσελκύσουν το ενδιαφέρον να τα γνωρίσουμε βαθύτερα, συνειδητοποιώντας την ανάγκη βαθιάς αλλαγής τους. Ηθοποιοί και θεατές φεύγουν απ' την οικεία και συνηθισμένη βίωση των πραγμάτων. Αναζητούν τρόπους ν' ανατρέψουν τα δεδομένα, δεν εξοικειώνονται με τίποτα, δε συμβιβάζονται ποτέ. Εφόσον καταργούνται τα εφέ των ψευδαισθήσεων του αστικού θεάτρου, ο θεατής δεν ταυτίζεται συναισθηματικά με τα πρόσωπα του δράματος, αντίθετα, καλείται να σταθεί κριτικά απέναντι στις αντιφατικές τους συμπεριφορές, να σκεφθεί πάνω σ' αυτές, να δει τον εαυτό του μέσα τους, μπαίνοντας στη διαδικασία ενός ριζικού επαναπροσδιορισμού της ίδιας του της ζωής.

Ο Μπρεχτ είναι πολύ σαφής ως προς τις ιδέες του για το *V – effect*. Οι ιδέες του δεν απευθύνονται σε ακαδημαϊκούς, αλλά σε πρακτικούς ανθρώπους του θεάτρου, που επιχειρούν να εισάγουν την πολιτική – κοινωνική διάσταση στη θεατρική τέχνη. Το θέατρο του είναι θέατρο στρατευμένων καλλιτεχνών, που χρησιμοποιούν με επιδέξιο τρόπο τα μέσα της θεατρικής τέχνης, για να προκαλέσουν στη συνείδηση και τον ψυχισμό του θεατή τη δυνατότητα να τοποθετηθεί διαφορετικά απέναντι στην κοινωνία, τους εκμεταλλευτές και τους εκμεταλλεζόμενους, ν' αλλάξει

---

<sup>24</sup> «Μ.Ο.Θ», ο.π., σελ. 72

στάση, να συνειδητοποιήσει σε βάθος την αναγκαιότητα της κοινωνικής επανάστασης.

*«Αυτή η τεχνική επιτρέπει στο θέατρο να χρησιμοποιήσει στις αναπαραστάσεις του τη μέθοδο της νέας κοινωνιολογίας, του διαλεκτικού ματεριαλισμού. Η μέθοδος αυτή, για να φτάσει στο ευμετάβλητο της κοινωνίας, εξετάζει τις κοινωνικές συνθήκες σαν εξελίξεις και τις παρακολουθεί μέσα στις αντιφάσεις της. Γι' αυτήν υφίσταται το παν μόνο «εν μεταβολή», συνεπώς σε ασυμφωνία με τον εαυτό της. Το ίδιο ισχύει επίσης και για τα αισθήματα, τις απόψεις και τις στάσεις των ανθρώπων, που μ' αυτές εκφράζεται το κάθε είδος της κοινωνικής τους ζωής».*<sup>25</sup>

### **Η απομάγευση της τέχνης του ηθοποιού**

*«Για να παραχθούν αποξενωτικές εντυπώσεις θα έπρεπε ο ηθοποιός να ξεχάσει ό,τι έχει μάθει για να προκαλεί την ταύτιση του κοινού με το πρόσωπο που υποδύεται»<sup>26</sup>.*

*«Ούτε στιγμή δεν πρέπει ο ηθοποιός να ταυτιστεί εντελώς με τη μορφή που παριστάνει. (...) Το μόνο που έχει να κάνει είναι να δείξει το πρόσωπο που υποδύεται ή καλύτερα να μην το ζήσει. Αυτό δε σημαίνει, βέβαια, πως όταν πρόκειται να παραστήσει ανθρώπους με ισχυρά πάθη, πρέπει ο ίδιος να παραμείνει ψυχρός. Μόνο που δε θα' πρεπε τα συναισθήματά του να είναι ακριβώς τα ίδια με του προσώπου που παίζει, για να μη γίνουν και τα συναισθήματα του κοινού τα ίδια. Πρέπει ν' αφεθεί απόλυτη ελευθερία στο κοινό»<sup>27</sup>.*

*«Το να βρίσκεται στη σκηνή ο ηθοποιός με διπλή υπόσταση, να είναι δηλαδή ο Λώτον<sup>28</sup> και ο Γαλιλαίος, ο Λώτον που παρουσιάζει να μην εξαφανίζεται μέσα στο Γαλιλαίο που παρουσιάζεται, αυτός ο τρόπος ηθοποιίας ονομάστηκε «επικός» και δε σημαίνει στο κάτω της γραφής τίποτ' άλλο,*

---

<sup>25</sup> «Μ.Ο.Θ», ο.π., σελ. 78

<sup>26</sup> «Μ.Ο.Θ», ο.π., σελ. 80

<sup>27</sup> «Μ.Ο.Θ», ο.π., σελ. 81

<sup>28</sup> Τσαρλς Λώτον (1899-1962), Άγγλος σκηνοθέτης και ηθοποιός, συνεργάστηκε με τον Μπρεχτ για το έργο του «Η Ζωή του Γαλιλαίου».

*παρά πως η αληθινή διαδικασία δεν πρέπει να συγκαλύπτεται. Πάνω στη σκηνή είναι ο Λώτον και παριστάνει πώς σκέφτεται ο Γαλιλαίος<sup>29</sup>».*

Όπως είπαμε, ο Μπρεχτ συγκρούεται με όλες τις συνήθειες του αστικού θεάτρου. Τώρα σειρά έχει το δραματικό, υπερ-συναισθηματικό παίξιμο που υπνωτίζει και απορροφά τους θεατές χωρίς ν' αφήνει περιθώρια εκπαίδευσης και όξυνσης της κριτικής σκέψης. Τον ενδιαφέρει η παρουσία του ηθοποιού εδώ – και – τώρα, η δυναμική ουδετερότητα των εκφράσεων και των συναισθημάτων, χωρίς να εκβιάζεται ή να προκαλείται η συναισθηματική φόρτιση ούτε στον ηθοποιό, ούτε στο θεατή. Ο ηθοποιός χρειάζεται να είναι ενεργοποιημένος, σε κατάσταση σωματικής και πνευματικής εγρήγορσης, παρόν ανά πάσα στιγμή, έτοιμος κάθε τόσο ν' αλλάζει, ανατρέποντας τη συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Χρειάζεται ευελιξία στη σκέψη και την αντίληψη, διαρκή παρατήρηση, αμφισβήτηση και αυτό – αμφισβήτηση, ώστε να φωτίζονται πολλές και απρόβλεπτες πλευρές του προσώπου που υποδύεται, των υπόλοιπων προσώπων και των μεταξύ τους σχέσεων. Στο θέατρο του Μπρεχτ, η προσπάθεια αυτή διαπερνά τη σκηνογραφία, τη μουσική, το κοστούμε και στην περίπτωση των έργων του, την ίδια τους τη δομή: αποσπασματικός χαρακτήρας, τραγούδια, αφηγήσεις στο κοινό κ.α. Η συγκίνηση δεν προκαλείται απαραίτητα αν ο ηθοποιός συγκινείται, ούτε συγκίνηση είναι μόνο τα δάκρυα (Συν – κίνηση = εσωτερική κίνηση – *emotion*). Ο Μπρεχτ θέλει να σπάσει όλων των ειδών τις αυταπάτες και τα ψευδαισθητικά εφέ της αστικής τέχνης, που σκοπό έχουν να εντυπωσιάζουν τον θεατή, υπνωτίζοντας και παγιδεύοντας τον σε μικρές ιστορίες της κρεβατοκάμαρας, της γειτονιάς και του νοικοκυριού.

*«Εξίσου με τα αφηρημένα ιδανικά χορτάσαμε από την άλλη πλευρά και με την πολυαγαπημένη φυσικότητα στην τέχνη. Στο θέατρο πχ κουρασθήκαμε από καρδιάς με τις τετριμμένες ιστορίες νοικοκυριού και τη φυσική τους παρουσίαση. Τους κανυγάδες των πατεράδων με τη γυναίκα τους, τους γιούς και τις κόρες για το μισθό και το εισόδημα, τις εξαρτήσεις των υπουργών και τις ίντριγκες των παρακοιμώμενων και γραμματέων, τους τσακωμούς της κυρίας με τις ν πηρέτριες στην κουζίνα ή με τις κακομαθημένες ευαίσθητες θυγατέρες τους στην τραπεζαρία, όλες τούτες τις έγνοιες και τα βάσανα τα βρίσκει κανείς καλύτερα και πιο αυθεντικά στο σπίτι του ή στη δουλειά του»<sup>30</sup>.*

---

<sup>29</sup> «Μ.Ο.Θ», ο.π., σελ. 82

<sup>30</sup> Γκέοργκ Χέγκελ: «Αισθητική», σελ. 143, μτφ. Σταμάτης Γιακουμής, εκδ. Νομική Βιβλιοθήκη,

Στο θέατρο που προτείνει ο Μπρεχτ υπάρχει σκοπός: η καλλιέργεια της κριτικής στάσης απ' την πλευρά του θεατή και του ηθοποιού, με γνώμονα την πνευματική, ηθική και συνειδητή ενεργοποίηση τους γύρω απ' το κοινωνικό – πολιτικό ζήτημα της επαναστατικής ανατροπής του καπιταλισμού. Αυτό που ο Μαρξ χαρακτηρίζει ως «σημασία της επαναστατικής, της πρακτικά κριτικής δραστηριότητας»<sup>31</sup>.

Ο ηθοποιός, προτού αναμετρηθεί με το υλικό ενός ρόλου, παίρνει ο ίδιος ταξική/κριτική θέση απέναντι στο ρόλο. Δεν υιοθετεί άκριτα τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις δράσεις του ρόλου, δεν τα «κάνει δικά του», αφηγείται την ιστορία του ρόλου κριτικά, αποκαλύπτει τις αντιφάσεις που διαπερνούν τις σχέσεις που συνάπτει, τους κοινωνικούς, ταξικούς, πνευματικούς λαβυρίνθους στους οποίους βρίσκεται. Αυτό δε σημαίνει σε καμιά περίπτωση ψυχρό παίξιμο.

Ο Μπρεχτ προτείνει ένα ζωντανό θέατρο, ζωντανών αντιθέσεων και αντιφάσεων προσώπων και πραγμάτων, εφόσον «η μη καθαρότητα (αντιφατικότητα) ανήκει ακριβώς στην κίνηση και το κινούμενο<sup>32</sup>». Σκέφτεται προς την κατεύθυνση μιας εκ νέου δημιουργίας του θεάτρου, με σκοπό την επαναστατική/κριτική σκέψη – και – δράση ηθοποιού και θεατή. Η ιδέα του Μπρεχτ για το θέατρο δεν είναι δογματική και δεν μπορεί να αναχθεί σε δόγμα, αρνείται κάθε αποστέωση. Είναι οδηγός για σκέψη και δράση από πλευράς των δημιουργών. Ο Μπρεχτ ξέρει καλά ότι τα σκονισμένα εγχειρίδια πολιτικής οικονομίας και μαρξισμού δεν μπορούν να γίνουν «ελκυστικά» για τον μέσο, «κανονικό» άνθρωπο, αλλά και ότι η τέχνη του θεάτρου, με τη ζωντάνια, τη φρεσκάδα, την ενέργειά της, τη δυνατότητά της να κινητοποιεί εδώ – και – τώρα αισθήσεις, συναισθήματα και σκέψεις από πλευράς τόσο του θεατή, όσο και του ηθοποιού, μπορεί να είναι μέσο κοινωνικής αλλαγής, με την έννοια των ίδιων των ανθρώπων που «κάνουν ιστορία».

### **Το «Ψυχρό παίξιμο» και η διαλεκτική στην τέχνη του ηθοποιού**

*«Ακόμα κι αν στη διάρκεια των δοκιμών μπορεί ο ηθοποιός να μπει στο πετσί του ρόλου που θα υποδυθεί (πράγμα που πρέπει ν' αποφευχθεί στην παράσταση), αυτό επιτρέπεται να εφαρμοστεί σα μια από τις πολλές μεθόδους της παρατήρησης. Στις πρόβες ωφελεί, αφού η άμετρη*

<sup>31</sup> Καρλ Μαρξ: «Θέσεις για τον Φώουερμπαχ», στο Κ. Μαρξ – Φρ. Έγκελς: «Η γερμανική Ιδεολογία», σελ. 45, μτφ. Κ. Φιλίνη, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1997.

<sup>32</sup> «Μ.Ο.Θ», ο.π., σελ. 86



χρησιμοποίηση της απ' το σύγχρονο θέατρο οδήγησε σε μια πολύ εκλεπτυσμένη απόδοση χαρακτήρων. Είναι, όμως, η πιο πρωτόγονη μορφή της καλαισθητικής συμπάθειας όταν ρωτάει ο ηθοποιός: πώς θα φερόμουν αν μου συνέβαινε τούτο ή εκείνο – αντί να ρωτάει: πώς άκουσα κάποτε κάποιον άνθρωπο να λέει τούτο ή τον είδα να κάνει εκείνο. Έτσι, παρατηρώντας και μαζεύοντας εδώ κι εκεί ένα σωρό στοιχεία, μπορεί να φτιάξει ένα πρόσωπο που μ' αυτό να διαδραματιστεί η ιστορία –και όχι μόνο αυτή. Η ενότητα της μορφής θα επιτευχθεί με την αντίφαση των επί μέρους ιδιοτήτων της».

Ο Μπρεχτ δεν είναι ενάντιος στην ταύτιση κατά τη διάρκεια των προβών. Η σκέψη του είναι διαλεκτική. Με την ταύτιση ο ηθοποιός επικοινωνεί βαθύτερα με τα υλικά του ρόλου, τα οποία, στη συνέχεια κωδικοποιεί με τη φωνή και το σώμα του, ώστε στην παράσταση να μην του είναι αναγκαία η ταύτιση και η βεβιασμένη αναπαραγωγή συναισθημάτων. Πέρα, όμως, απ' το θέμα ταύτιση ή μη-ταύτιση με το ρόλο, προτρέπει τον ηθοποιό ν' ανοίξει τα μάτια του στην αληθινή ζωή, να ζήσει ανάμεσα στους καθημερινούς ανθρώπους, να γευθεί τη ζωή με τα προβλήματα, τις αγωνίες και τους αγώνες της, να παρατηρήσει βιώνοντας, να βιώσει παρατηρώντας, τους φόβους, τις αγωνίες, τα πάθη και τα όνειρα των ανθρώπων γύρω και μέσα του, εντός των συγκεκριμένων κοινωνικών/ιστορικών καταστάσεων που ζουν.

Αντίθετα, ο ψυχολογικός ρεαλισμός θέλει τον ηθοποιό σε μια διαρκή αυτιστική σχέση με τον αφαλό του, ξεκομμένο απ' την κοινωνία, κλεισμένο στον εαυτό του. Ένα τέτοιο «θάετρο», απευθύνεται, βέβαια, σε μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη που τα θέλει όλα σταθερά, ακίνητα, ίδια και απαράλλαχτα, χωρίς κινδύνους, ανατροπές και αντιφάσεις.

Προς το τέλος της ζωής του, εξελίσσοντας την έρευνά του, ο Μπρεχτ έκανε κάποιες προσθήκες στο Μ.Ο.Θ. Σχετικά με το θέμα της ταύτισης ή μη του ηθοποιού με τον ρόλο γράφει χαρακτηριστικά:

«Πνεύματα λίγο αναπτυγμένα δώσανε στην αντίφαση ανάμεσα στο «παίζω» (δείχνω) και το «ζω» (ταυτίζομαι) τούτη την ερμηνεία: η δουλειά του ηθοποιού περιορίζεται στο ένα ή στο άλλο, σάμπως το «Μικρό Όργανο» να συμβούλευε μόνο να παίζεις και ο παλιός τρόπος ηθοποιίας μόνο να ζεις τον ρόλο. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για δυο προτσές ανταγωνιστικά που ενώνονται στη δουλειά του ηθοποιού: το παίξιμο του δεν περιλαμβάνει απλά λίγο απ' το ένα και λίγο απ' το άλλο. Και οι πιο αυθεντικές ενέργειες

γεννιούνται απ' την πάλη και την ένταση αυτών των δύο αντιφάσεων, όπως κι απ' το βάθος τους (...)»<sup>33</sup>.

## Ο ταξικός προσανατολισμός στην τέχνη

«(...) Αν ο ηθοποιός δεν θέλει να είναι παπαγάλος ή μαϊμού, πρέπει να κάνει κτήμα του τη γνώση της εποχής του πάνω στην κοινωνική ζωή, παίρνοντας μέρος στους ταξικούς αγώνες. Μπορεί αυτό να φανεί σε μερικούς σαν κατάπτωση, μιας και τοποθετούν την τέχνη, αφού προηγουμένως έχει τακτοποιηθεί η πληρωμή, στις πιο υψηλές σφαίρες. Οι περισσότερες, όμως, αποφασιστικές μάχες του ανθρώπινου γένους δίνονται πάνω στη γη, όχι στους αιθέρες και «έξω» στη ζωή, όχι στους εγκεφάλους. Κανείς δεν μπορεί να υψωθεί πάνω απ' τις αντιμαχόμενες τάξεις, γιατί κανείς δεν μπορεί να υψωθεί πάνω απ' τον άνθρωπο. Η κοινωνία δεν έχει κανένα κοινό μεγάφωνο όσο είναι χωρισμένη σε αντιμαχόμενες τάξεις. Έτσι όσοι λένε πως δεν ανήκουν σε κόμματα και δεν ανακατεύονται στην πολιτική, σημαίνει πως ανήκουν στην άρχουσα τάξη».

Δεν υπάρχει α – πολιτική τέχνη. Η τέχνη, σε κάθε της μορφή, είναι ταξικά προσδιορισμένη, απευθύνεται σε κάποια τάξη ή/και εκκινεί απ' αυτή την τάξη. Ο καλλιτέχνης δεν είναι πραγματικά ελεύθερος στην ταξική κοινωνία, η «ελευθερία» του εξαγοράζεται από κάποιον μαικήνα. Στην ταξική κοινωνία, η ελευθερία του καλλιτέχνη είναι μια όμορφα κατασκευασμένη ιδεοληψία. Ο καλλιτέχνης, αν δε θέλει να είναι παπαγάλος ή μαϊμού της κυρίαρχης αντίληψης για τη ζωή και την τέχνη, πρέπει να «ανοίξει» προς την κοινωνία, προς τον καθημερινό άνθρωπο του μόχθου, να σπάσει τα δεσμά του παγωμένου γυάλινου πύργου των υψηλών και καθαρών ιδεών της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να μπει αποφασιστικά στην υψηλή θερμοκρασία της ίδιας της ζωής, όπου όλοι οι όροι και τα δεδομένα ανατρέπονται μέσα απ' τη δράση των ίδιων των ανθρώπων, όπου η πάλη για την ανθρώπινη χειραφέτηση είναι καθημερινή και διαρκής. Μέσα απ' αυτή τη δύνη ο καλλιτέχνης μπορεί να αντλήσει το υλικό της δημιουργίας του.

Στην ιδέα του Μπρεχτ για την τέχνη και το θέατρο, ο καλλιτέχνης καλείται να γίνεται μαχητής της ίδιας της ζωής, να αντλήσει το υλικό απ' τους αγωνιστές της καθημερινής ζωής, να μοιραστεί τους πόθους και τις

---

<sup>33</sup> «Μ.Ο.Θ.», ο.π., σελ. 124-125

αγωνίες τους, να μιλήσει γι' αυτές, αλλά και να εμφυσήσει μέσα τους τόσο την κριτική στάση, όσο και το ορμέμφυτο της εξέγερσης και του ξεσηκωμού, με τρόπο συνειδητό απέναντι στα δεινά της ζωής και της πηγής που τα γεννάει, με γνώμονα την κοινωνική επανάσταση. Αν ο καλλιτέχνης μπει στη φωτιά αυτής της δύνης με τρόπο αισθητικά άρτιο, τότε πράγματι, μια άλλη, νέα αισθητική μπορεί να γεννηθεί, ένα καινούριο θέατρο που μιλάει στην καρδιά και το μυαλό των εργαζομένων.

## Η κοινωνική χειρονομία (GESTUS)

*«Το σύνολο των συμπεριφορών που τα πρόσωπα υιοθετούν μεταξύ τους το ονομάζουμε Χειρονομιακό Τόπο. Σωματική συμπεριφορά, τονισμός, έκφραση του προσώπου, καθορίζονται όλα απ' την Κοινωνική Χειρονομία. Τα πρόσωπα βρίζουν, παινεύουν, διδάσκουν το ένα το άλλο κλπ. Στις συμπεριφορές που υιοθετούν οι άνθρωποι ο ένας προς τον άλλον ανήκουν και αυτές που μοιάζουν ολότελα ιδιωτικές, όπως οι εκφράσεις σωματικού πόνου κατά τη διάρκεια μιας αρρώστιας ή εκφράσεις θρησκευτικής πίστης. Αυτές οι χειρονομιακές εκφράσεις είναι συνήθως πολύ πολύπλοκες και αντιφατικές και δεν περιγράφονται με μια λέξη κι έτσι, ο ηθοποιός πρέπει να προσέξει, ώστε δίνοντας στη μορφή την αναγκαία έμφαση, να μη χάσει τίποτα, αλλά να ενισχύσει ολόκληρο το σύμπλεγμα<sup>34</sup>».*

Επηρεασμένος απ' την Όπερα του Πεκίνου και τον Μέγιερχολντ, ο Μπρεχτ βλέπει τον ηθοποιό στη σκηνή να συμμετέχει με κάθε του κύτταρο στη δράση της κάθε στιγμής. Του ζητάει να δουλέψει πάνω στην κοινωνική χειρονομία (gestus) του ρόλου του. Το λατινικό gestus που χρησιμοποιεί ο Μπρεχτ δεν έχει αντίστοιχο στην ελληνική γλώσσα. Στα ελληνικά θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «στάση», «σχήμα» ή «χειρονομία». Επιλέγουμε την τρίτη εκδοχή. Στα παραδοσιακά θέατρα της Ασίας και της Ανατολής, όπως το Ινδικό Κατακάλι, η Κινέζικη Όπερα, το Ιαπωνικό Νο και άλλα, η λέξη gestus (χειρονομία) χρησιμοποιείται για να δείξει την καθολική συμμετοχή σώματος, φωνής και πνεύματος του ηθοποιού στη διαδικασία δημιουργίας ενός ρόλου. Ο Μπρεχτ, εκκινώντας απ' τη γνωστή φράση του Μαρξ «Δεν είναι η συνείδηση των ανθρώπων που καθορίζει το είναι τους, μα αντίθετα, το κοινωνικό τους είναι, είναι αυτό που

---

<sup>34</sup> Μετάφραση Σάββας Στρούμπος

καθορίζει τη συνείδηση τους»<sup>35</sup>, αναπτύσσει την ιδέα της χειρονομίας στην κατεύθυνση της κοινωνικής/ταξικής συμπεριφοράς. Οι ηθοποιοί του μελετούν κριτικά/βιωματικά τη συμπεριφορά εργατών και αγροτών, βιομηχάνων και τραπεζιτών, προλετάριων, αστών και μικροαστών κι επιχειρούν στη σκηνή να καταδείξουν τις συγκρούσεις, τις αντιφάσεις, τις ανατροπές και τα ταξικά κίνητρα αυτών των συμπεριφορών.

**Αντί επιλόγου...**

### **ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΗΘΟΠΟΙΟ ΤΟΥ ΕΠΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ του Μπέρτολτ Μπρεχτ**

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Έχω διαβάσει τα όσα έχετε γράψει για το επικό θέατρο. Και τώρα βλέποντας το μικρό αυτό έργο σας για τον Ισπανικό Εμφύλιο, με την έξοχη ηθοποιό της νέας αυτής μεθόδου στον ομώνυμο ρόλο, έμεινα ειλικρινά έκπληκτος που διαπίστωνα ότι πρόκειται για γνήσιο θέατρο.

ΕΓΩ: Αλήθεια;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Σας εκπλήσσει που τα γραπτά σας για τη νέα αυτή μέθοδο ηθοποιίας, με έκαναν να προσδοκώ κάτι ολότελα στεγνό, αφηρημένο, για να μην πω σχολικά διδακτικό;

ΕΓΩ: Όχι ιδιαιτέρως. Κανείς δεν αγαπά τον διδακτισμό στις μέρες μας.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Σίγουρα κανείς δεν το διασκεδάζει, παρόλα αυτά δεν ήταν ο διδακτισμός σας που με έκανε να προσδοκώ κάτι εντελώς απομακρυσμένο από το θέατρο, αλλά το γεγονός ότι δείχνατε να αρνείστε το ίδιο το θέατρο και κάθε τι που το κάνει θεατρικό.

ΕΓΩ: Όπως για παράδειγμα;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Την παραίσθηση, την αγωνία, την δυνατότητα της ταύτισης.

ΕΓΩ: Δεν νιώσατε αγωνία;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Ναι, ένιωσα.

ΕΓΩ: Δεν νιώσατε ταύτιση;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Όχι απόλυτα. Όχι.

---

<sup>35</sup> Καρλ Μαρξ: «Πρόλογος στην Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας», σελ. 15-16, εκδ. Εργατική Πάλη, Αθήνα, 2009

ΕΓΩ: Δεν νιώσατε το στοιχείο της παραίσθησης;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Όχι στ' αλήθεια. Όχι.

ΕΓΩ: Αλλά εξακολουθούσατε να πιστεύεται πως ήταν θέατρο;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Ναι. Και αυτό ήταν που με εξέπληξε. Ωστόσο μην βιαστείτε να πανηγυρίσετε. Ήταν θέατρο, αλλά συγχρόνως δεν είχε καμία σχέση με την καινοτομία που προσδοκούσα διαβάζοντας τα γραπτά σας.

ΕΓΩ: ...Μια τέτοια καινοτομία που θα έκανε το ίδιο το θέατρο να...παύει να είναι θέατρο, δεν εννοείτε?

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Αυτό που λέω, είναι πως τελικά δεν είναι και τόσο δύσκολο να κάνει κανείς αυτό που ζητάτε. Εκτός από τη Βάιγκελ στον πρωταγωνιστικό, όλοι οι άλλοι ηθοποιοί ήταν ερασιτέχνες – απλοί εργάτες- που δεν είχαν ξαναπατήσει πάνω στη σκηνή. Και η Βάιγκελ έχει μια σπουδαία τεχνική που ξεκάθαρα απέκτησε από την εκπαίδευση της στο γνωστό, κλασσικό θέατρο, το οποίο εσείς εξακολουθείτε να πολεμάτε.

ΕΓΩ: Έχετε δίκιο. Η νέα αυτή μέθοδος οδηγεί σε γνήσιο θέατρο. Επιτρέπει στους ερασιτέχνες να κάνουν θέατρο κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες κι ας μην έχουν κυριαρχήσει τις κλασσικές μεθόδους και επιτρέπει στους επαγγελματίες να κάνουν θέατρο ενώ τις έχουν (μερικώς) ξεχάσει.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Ωστόσο, θα έλεγα πως η Βάιγκελ επέδειξε μάλλον περισσότερη τεχνική παρά πιο λίγη, ή απλώς επαρκή.

ΕΓΩ: Νομίζω πως δεν επέδειξε απλώς τεχνική αλλά και συγκεκριμένη στάση. Τη στάση της γυναίκας του ψαρά απέναντι στους στρατηγούς.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Σαφώς και την επέδειξε. Αλλά και τεχνική επίσης. Εννοώ πως δεν υποδύονταν απλώς τη γυναίκα του ψαρά.

ΕΓΩ: Μα δεν είναι στ' αλήθεια η γυναίκα του ψαρά, απλώς την υποδύονταν. Κι αυτό είναι ένα γεγονός.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Μα φυσικά, ηθοποιός είναι. Ωστόσο όταν παίζει τη γυναίκα του ψαρά, οφείλει να σε κάνει να ξεχνάς το γεγονός αυτό. Αυτή απεναντίας καταδείκνυε ότι ήταν σημαντικό γύρω από τη γυναίκα του ψαρά και επίσης έδειχνε πως το καταδείκνυε.

ΕΓΩ: Σε καταλαβαίνω. Δεν δημιούργησε καμιά αυταπάτη για το αν στ' αλήθεια ήταν η γυναίκα του ψαρά.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Είχε απόλυτη επίγνωση του τι ήταν άξιο προσοχής σχετικά με τον ρόλο. Το έβλεπες ότι είχε αυτή την επίγνωση. Για την ακρίβεια σου το έδειχνε πως την είχε. Όμως η αληθινή γυναίκα ενός ψαρά δεν θα είχε ποτέ αυτή την επίγνωση, απεναντίας δεν θα είχε καμιά απολύτως σχετικά με το τι είναι άξιο προσοχής επάνω της. Συνεπώς όταν βλέπεις έναν χαρακτήρα πάνω στη σκηνή να έχει την επίγνωση όλων αυτών, τότε σίγουρα αυτό που βλέπεις δεν είναι η γυναίκα του ψαρά.

ΕΓΩ: ...Αλλά μια ηθοποιός. Σε καταλαβαίνω.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Το μόνο που έλειπε ήταν να κοιτάξει το κοινό σε συγκεκριμένες στιγμές και να ρωτήσει « *Λοιπόν, βλέπετε τι χαρακτήρας είμαι;* ». Είμαι σίγουρος πως είχε δουλέψει μια επίμονη τεχνική για να κυριαρχεί με αυτή την αίσθηση πάνω στο κοινό. Την αίσθηση ότι δεν είναι αυτό που παριστάνει.

ΕΓΩ: Πιστεύεις πως μπορείς να περιγράψεις μια τέτοια τεχνική;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Να, αν υποθέσουμε ότι σκεφτόταν στα σιωπηλά πριν από κάθε φράση « *..και μετά η γυναίκα του ψαρά είπε...* », τότε η επόμενη φράση θα προέκυπτε φυσικά, όπως πράγματι γινόταν. Αυτό που εννοώ είναι ότι απλώς μιλούσε με τα λόγια μιας άλλης γυναίκας.

ΕΓΩ: Ολόσωστα. Και γιατί την βάζεις να πει « *η γυναίκα του ψαρά είπε...* ». Γιατί χρησιμοποιείς παρελθοντικό χρόνο;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Γιατί είναι επίσης σαφές ότι αναπαριστούσε κάτι που είχε συμβεί στο παρελθόν. Με άλλα λόγια, ο θεατής δεν έχει καμιά αυταπάτη ότι αυτό που βλέπει συμβαίνει στο τώρα, ότι είναι μάρτυρας του αυθεντικού συμβάντος.

ΕΓΩ: Άρα το ζήτημα είναι ότι ο θεατής δεν είναι μάρτυρας του αυθεντικού συμβάντος. Το ζήτημα είναι ότι δεν βρίσκεται στην Ισπανία, αλλά στο θέατρο.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Όμως πάει κανείς στο θέατρο για την παραίσηση του να βρεθεί στην Ισπανία, αν εκεί εκτυλίσσεται το έργο. Γιατί αλλιώς ποιος ο λόγος να πας θέατρο;

ΕΓΩ: Αυτό είναι θαυμαστικό ή ερωτηματικό; Νομίζω πως μπορεί κανείς να βρει πολλούς λόγους για να πάει στο θέατρο, χωρίς να εμπλέκεται καμιά απολύτως επιθυμία παραίσησης να βρεθεί στην Ισπανία.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Αν δηλαδή θέλεις να βρίσκεσαι εδώ στην Κοπεγχάγη, γιατί να πας στο θέατρο να δεις ένα έργο που εκτυλίσσεται στην Ισπανία, έτσι;

ΕΓΩ: Ή μπορείς επίσης να πεις ότι αν κανείς δεν θέλει να βρίσκεται στην Κοπεγχάγη, γιατί να πάει στο θέατρο να δει ένα έργο που εκτυλίσσεται στην Κοπεγχάγη;

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Αν στο θέατρο δεν ζεις τίποτα που δεν θα μπορούσες αντίστοιχα να ζήσεις και στο σπίτι, τότε ποιος ο λόγος να πας ως εκεί, αυτό είναι αλήθεια.

\*[Ανολοκλήρωτο. Πιθανώς βασισμένο σε συζήτηση του Μπρεχτ με τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Per Knutzon]

Μετάφραση Ελεάνα Γεωργούλη

**Σάββας Στρούμπος**

