

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Σχολή Επιστημών Αγωγής
Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης
Π. Μ.Σ.: Τέχνη και Εκπαίδευση

Διπλωματική Εργασία

**Οι Κοινωνικές και Πολιτικές
Διαστάσεις του Θεάτρου του Μπρεχτ
στο Θέατρο στην Εκπαίδευση**

Βασσάρα Χριστίνα
Α.Μ:543
Καθήγητης: Ανδρέας Φουντουλάκης
Χανιά, Ιούνιος 2022

Περιεχόμενα

| | |
|----------------|--------|
| Περίληψη | σελ. 3 |
| Abstract..... | σελ. 4 |
| Εισαγωγή..... | σελ. 5 |

A Μέρος

| | |
|--|---------|
| 1.Μπερτολτ Μπρεχτ – Η ζωή και το έργο του..... | σελ. 8 |
| 2.Νατουραλισμός – Εξπρεσιονισμός: Η Πορεία προς το Επικό θέατρο του Μπρεχτ | σελ. 21 |
| 3.Το Επικό Θέατρο | |
| 3.1. Η Διαλεκτική στο θέατρο του Μπρεχτ..... | σελ. 26 |
| 3.2. Η Γλώσσα | σελ. 32 |
| 3.3. Η Αποστασιοποίηση | σελ. 34 |
| 3.4. Το Κοινό..... | σελ. 40 |
| 3.5. Ο Ηθοποιός..... | σελ. 45 |
| 3.6. Η Κοινωνική Χειρονομία (Gestus)..... | σελ. 52 |
| 3.7. Το Δραματικό Έργο..... | σελ. 56 |
| 3.8. Τα Σκηνικά..... | σελ. 62 |
| 3.9. Η Μουσική..... | σελ. 65 |
| 3.10. Τα Διδακτικά Έργα..... | σελ. 68 |

B Μέρος

| | |
|---|---------|
| 4. «Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι»..... | σελ. 73 |
| 5. Θέατρο και Εκπαίδευση | |
| 5.1.Η Θεατρική Αγωγή στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση..... | σελ.78 |
| 5.2. Το Θεατρικό Παιχνίδι..... | σελ. 81 |
| 5.3. Η Δραματοποίηση..... | σελ. 85 |
| 6. Η Έρευνα Δράσης – Θεωρητικό πλαίσιο..... | σελ. 89 |

| | |
|--|------------|
| 7. Βασικοί Στόχοι και Ερευνητικά Ερωτήματα.....σελ. | 97 |
| 8. Η Ερευνητική διαδικασία.....σελ. | 99 |
| 9. Ερευνητικά Αποτελέσματα.....σελ. | 104 |
| 10. Συμπεράσματα.....σελ. | 108 |
| | |
| Βιβλιογραφία.....σελ. | 111 |

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αναλύσει το έργο του σπουδαίου γερμανού, δραματουργού και σκηνοθέτη Μπέρτολτ Μπρεχτ και να μελετήσει τον τρόπο που οι τεχνικές του λειτουργούν στην εκπαίδευση. Αρχικά παρουσιάζονται οι επιρροές που δέχτηκε για τη δημιουργία του Επικού Θεάτρου. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται μια ανάλυση γύρω από τις τεχνικές με τις οποίες ο ίδιος προσέγγισε το σύνολο της θεατρικής παράστασης. Στην πορεία αναλύονται οι τεχνικές του Θεατρικού Παιχνιδιού και της Δραματοποίησης, οι οποίες αξιοποιήθηκαν για την διεξαγωγή της έρευνας καθώς και οι παιδαγωγικές κατευθύνσεις και οι στόχοι τους. Κύρια ζητήματα της εργασίας αποτελούν οι τεχνικές που ο ίδιος χρησιμοποίησε καθώς και ο τρόπος που μπορούν να συμβάλλουν στο Θέατρο στην Εκπαίδευση και στις κοινωνικές και πολιτικές αναζητήσεις και συνειδητοποιήσεις των μαθητών της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης. Η έρευνα που διεξάχθηκε φανερώνει πως τα ζητήματα τα οποία θέτει ο Μπρεχτ μέσα από τα έργα του καθώς και η διαλεκτική μορφή τους, συμβάλλουν στην ανάπτυξη της κριτικής στάσης των μαθητών απέναντι σε όσα διαδραματίζονται επι σκηνής και κατ'επέκταση ενισχύει την κριτική στάση τους σε όσα βιώνουν στην πραγματική ζωή.

Abstract

The present work attempts to analyze the work of the great German playwright and director Bertolt Brecht and to study how his techniques work in education. Initially, are presented the influences he received for the creation of the Epic Theater. Then, an analysis is presented around the techniques with which he approached the whole theatrical performance. In the course, the techniques of Theatrical Play and Dramatization are analyzed, which were utilized for conducting the research as well as their pedagogical directions and goals. The main issues for the work are the techniques that he used as well as the way in which these techniques can contribute to the Theater in Education and to the social and political quests and awareness of the students of Primary Education. The research reveals that the issues raised by Brecht through his plays, as well as the dialectical form, contribute to the development of students's critical attitude towards what is happening on stage and consequently strengthens their critical attitude to what experience in life.

Εισαγωγή

Ο Μπέρτολ Μπρεχτ, αποτέλεσε έναν από τους σπουδαιότερους δραματουργούς και σκηνοθέτες του 20^{ου} αιώνα, ο οποίος έθεσε σε νέες βάσεις το θεατρικό έργο και θέαμα. Το έργο του αποτελεί έναν τεράστιο όγκο θεατρικών έργων, ποιημάτων, μυθιστορημάτων, διηγημάτων, θεωρητικών κειμένων για το θέατρο, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, την τέχνη και την πολιτική.¹

Μέσα από τις τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Μπρεχτ, η μορφή του θεάτρου μεταβάλλεται. Κινούμενος από την επιθυμία του να προβάλει μέσω του θεάτρου την κοινωνική ζωή, όχι σαν κάτι ενιαίο, αλλά σαν μια αντιφατική πραγματικότητα, ο Μπρεχτ θεώρησε πως η ίδια η μορφή της θεατρικής παράστασης όφειλε να αλλάξει. Θεώρησε, λοιπόν, αναγκαίο να αντικαταστασθούν οι παραδοσιακές σχέσεις μεταξύ της σκηνής, της πλατείας και της κοινωνίας μέσω ενός νέου συστήματος.² Το νέο αυτό σύστημα αποτελεί το Επικό Θέατρο του Μπρεχτ, το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο δεν υποδηλώνει κάποιο λογοτεχνικό είδος αλλά την κριτική στάση του αφηγητή απέναντι στον μύθο, η οποία επιτρέπει στον θεατή να κρατήσει αντίστοιχα μια κριτική στάση σε όσα διαδραματίζονται στη σκηνή και να διαμορφώσει την προσωπική του άποψη. Ο ίδιος ο Μπρεχτ, ονόμασε το θέατρό του “θέατρο της επιστημονικής εποχής”, το οποίο μεταδίδει πρακτικές γνώσεις και διδάσκει έναν υλιστικό τρόπο σκέψης, ικανό να επιδρά στην πραγματικότητα. Θεμέλιο αυτού του θεάτρου αποτέλεσε η «Αποστασιοποίηση»³ μέσω της οποίας τόσο ο ηθοποιός όσο και ο θεατής απομακρύνονται πλέον από τη συναισθηματική συμμετοχή και την ταύτιση με τα επί σκηνής δρώμενα και τα αντιλαμβάνονται με κριτική ματιά. Η «Αποστασιοποίηση» εμπεριέχεται μέσω ποικίλων τεχνικών σε όλες τις πτυχές των θεατρικών έργων του Μπρεχτ.

Τα περισσότερα από τα έργα του, και κυρίως τα έργα της ωριμότητάς του, θέτουν ζητήματα και προβληματισμούς που αφορούν άμεσα τον σύγχρονο θεατή. Θέματα όπως ο πόλεμος, ο ρόλος της επιστήμης, οι ατομικές λύσεις μέσα σε ένα σύστημα

¹ Ν. Παπανδρέου, «Η Επικαιρότητα του Μπρέχτ», στο Μ. Ντορτ, *Αναγνώση του Μπρεχτ*, (Αθήνα: Κέδρος, 1975), σελ. 7-9

² Μ. Ντορτ, *Αναγνώση του Μπρεχτ*, (Αθήνα: Κέδρος, 1975), σελ. 209

³ Μ. Thoss & P. Boussignac, *Μπρεχτ για Αρχάριους*, μτφ. Γιωργος Παπαπαναγώτου, (Θεσσαλονίκη: Επιλογή, 2008), σελ. 188

κοινωνικής αδικίας κ.λ.π. παραμένουν επίκαιρα μέσα στην πάροδο του χρόνου. Σημαντική υπήρξε και η παιδευτική αξία του έργου του, η οποία πηγάζει μέσα από τον τρόπο που ο ίδιος ο Μπρεχτ φωτίζει τις κοινωνικές αντιφάσεις μέσω των αντιφάσεων των συμπεριφορών των θεατρικών προσώπων και την βαθύτερη παρατήρηση της καθημερινής ζωής των ανθρώπων, οι οποίοι βιώνουν και ταυτόχρονα δημιουργούν την Ιστορία⁴

Κάνοντας λόγο για τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες του σήμερα, έχουν επιτελεστεί σημαντικές αλλαγές από την χρονική περίοδο του θανάτου του Μπρεχτ. Υπο αυτό το πρίσμα, φαντάζει πολύπλοκο να ενστερνιστεί κανείς το αισιόδοξο όραμα του Μπρεχτ για έναν κόσμο χωρίς την εκμετάλλευση ή τον διαχωρισμό των τάξεων. Όμως η διάγνωσή του για τα κακά της καπιταλιστικής κοινωνίας, παρεμένει παρούσα. Αυτό που εν τέλει μπορεί να προσφέρει το Θέατρο του Μπρεχτ στους σύγχρονους καλλιτέχνες, στους δασκάλους ή στους μαθητές που επιθυμούν να αλλάξουν την κοινωνία, είναι να φανταστούμε και να δημιουργήσουμε την κοινωνία από μόνοι μας, εξερευνώντας τις επαναστατικές μεθόδους του. Το Θέατρο του Μπρεχτ, είναι ικανό να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο ζούμε και λειτουργούμε, να αλλάξουμε τις καταπιεστικές θέσεις μας και να αναπτύξουμε όλα όσα χρειάζονται για να κατακτήσουμε την πολυσύνθετη τέχνη της παραγωγής που προσφέρει ευχαρίστηση. Ούτως ή άλλως το θέατρο πρόσφερε και θα προσφέρει πάντοτε ευχαρίστηση σε όλες τις εποχές και σε όλους τους ανθρώπους.⁵

Αυτά τα βασικά εργαλεία που προσφέρει το Θέατρο του Μπρεχτ, αποτελούν κομβικά σημεία στην ανάπτυξη ενός παιδιού, η οποία περιλαμβάνει και την ανάπτυξη της κριτικής στάσης και αντίληψης των κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων του παρόντος. Η εκπαίδευση έχει έναν πολυσήμαντο ρόλο στην εξέλιξη αυτών των ικανοτήτων των μαθητών.

Βασικός στόχος της παρούσας εργασίας αποτέλεσε η έρευνα γύρω από τις κοινωνικές και πολιτικές συνειδητοποιήσεις των μαθητών μέσα από τις μπρεχτικές

⁴ Ν. Παπανδρέου (1975), ο.π.

⁵ Θ. Γραμματάς, *Ο Brecht μέσα στο χρόνο: Η πορεία προς ένα διαλεκτικό θέατρο*, <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BF-breht-%CE%BC%CE%AD%CF%83%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%BF-%CE%B7-%CF%80%CE%BF%CF%81%CE%B5%CE%AF%CE%B1-%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CE%B4%CE%B9%CE%B1/> (12/5/2022)

τεχνικές. Επιπλέον, σημαντικό ερώτημα αποτέλεσε αν το θέατρο του Μπρεχτ είναι ικανό να συμβάλει στην ανάπτυξη της κριτικής σκέψης των μαθητών και να ανοίξει έναν διάλογο σε σχέση με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες του παρόντος. Δεδομένου ότι οι μαθητές της πρώτης σχολικής ηλικίας, βιώνουν την ταύτιση μέσα από τα έργα με τα οποία έρχονται σε επαφή, αποτέλεσε επιπλέον ερώτημα αν μπορεί και με ποιόν τρόπο να λειτουργήσει η αποστασιοποίηση στους μαθητές της τετάρτης τάξης του δημοτικού, μια ηλικία στην οποία αναπτύσσονται οι πρώτες κοινωνικές αναζητήσεις και συνειδητοποιήσεις. Στα πλαίσια του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής χρησιμοποιήθηκαν οι τεχνικές του θεατρικού παιχνιδιού και της δραματοποίησης. Οι μαθητές ήρθαν σε επαφή με το θέατρο του Μπρεχτ και συγκεκριμένα με τη μέθοδο της αποστασιοποίησης και το διδακτικό έργο του «Αυτός που Λέει Ναι και Αυτός που Λέει Όχι».

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας περιλαμβάνει πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναφέρονται οι πρόδρομοι και οι επιρροές που ασκήθηκαν στον Μπρεχτ για την δημιουργία του Επικού Θεάτρου. Το τρίτο κεφάλαιο περιέχει τις τεχνικές του θεάτρου του Μπρεχτ ως προς τη διαλεκτική του θεάτρου του, τη γλώσσα που χρησιμοποίησε στα έργα του, τη μέθοδο της αποστασιοποίησης, τους τρόπους με τους οποίους αντιμετώπιζε το κοινό και τους ηθοποιούς, τη χρήση της κοινωνικής χειρονομίας (gestus), τον τρόπο επεξεργασίας και δημιουργίας του επικού δραματικού έργου, τα σκηνικά, τη μουσική και τη σημασία των διδακτικών έργων.

Το τέταρτο κεφάλαιο περιλαμβάνει την ανάλυση του διδακτικού έργου « *Αυτός που Λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι* ». Στο πέμπτο κεφάλαιο αναπτύσσεται ο ρόλος και οι στόχοι της Θεατρικής Αγωγής στην εκπαίδευση. Στο έκτο και έβδομο κεφάλαιο, περιλαμβάνονται οι τεχνικές και οι στόχοι του Θεατρικού Παιχνιδιού και της Δραματοποίησης. Στο όγδοο και ένατο κεφάλαιο εμπεριέχεται το θεωρητικό πλαίσιο της έρευνας δράσης και της εκπαιδευτικής έρευνας δράσης. Στη συνέχεια, στο κεφάλαιο δέκα, αναφέρονται οι βασικοί στόχοι και τα ερευνητικά ερωτήματα του ερευνητικού μέρους. Στο ενδέκατο κεφάλαιο, παρουσιάζονται οι τρεις ερευνητικές συναντήσεις με τους μαθητές. Στο κεφάλαιο δώδεκα παρουσιάζονται τα ερευνητικά αποτελέσματα και στο ενδέκατο κεφάλαιο καταγράφονται τα συμπεράσματα της έρευνας.

1. Μπέρτολτ Μπρέχτ – Η ζωή και το έργο του

Ο Ευγένιος Μπέρτχολτ Φρειδερίκος Μπρέχτ γεννήθηκε στις 10 Φεβρουαρίου του 1898 στο Αουτσμπουργκ της Βαυαρίας και καταγόταν από εύπορη οικογένεια. Ο πατέρας του, Φρήντριχ Μπρέχτ, εργαζόταν ως διευθυντής σε χαρτοβιομηχανία και η μητέρα του, Σοφία Μπρέχτ, ήταν κόρη ενός δημόσιου υπάλληλου από το Μπλάκ Φόρεστ.⁶ Στην πορεία της ζωής του κατάργησε τα ονόματα Ευγένιος και Φρειδερίκος ενώ τροποποίησε το όνομα Μπέρτχολτ σε Μπέρτολτ. Ο νεαρός Μπέρτολτ προσχώρησε στην Προτεσταντική πίστη της μητέρας του, κάτι που διαφαίνεται στην προσωπικότητά του μέσω της επιρροής που άσκησε πάνω του η γλώσσα της Βίβλου του Λούθηρου. Η άρνηση της κοινωνικής τάξης από την οποία προέρχονταν οι γονείς του και ο ίδιος ήταν κάτι που δεν δίσταζε συστηματικά να επιδεικνυει.⁷ Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει:

*«Μεγάλωσα σα γιός
παραλήδων. Οι γονιοί μου
μου βάλανε κολλάρο στο λαιμό και με μαθαίνουν
την τέχνη να με περιμένουν και
την τέχνη να δίνω διαταγές.
Μα σαν μεγάλωσα κι ολόγυρά μου κοίταξα
συχάθηκα τους ανθρώπους της τάξης μου.

Κι άφησα τη τάξη όπου ανήκα
Κι ανακατεύτηκα με τους ανθρώπους του λαού...»⁸*

Μια σημαντική αναφορά που κάνει για την οικογένειά του βρίσκεται στο διήγημά του «*Η αναξιοπρεπής γηραιά κυρία*» και αναφέρεται στη γιαγιά του, η οποία αφού χήρεψε στα εβδομήντα δύο της χρόνια, αγνόησε τις κοινωνικές συμβάσεις που ορίζονταν από το περιβάλλον της και κινήθηκε αντίθετη προς αυτές.⁹

Το 1914, με την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, ο Μπρέχτ ήδη δημοσιεύει τα πρώτα του ποιήματα και κριτικές βιβλίων σε μια τοπική εφημερίδα με

⁶ Μ. Εσσλιν, *Μπρεχτ: Ο Άνθρωπος και το Έργο του*, μτφ. Φ. Κονδύλης (Αθήνα: Δωδώνη, 2013), σελ. 20

⁷ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ. 21

⁸ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π.

⁹ «Χρονολόγιο Μπερτολτ Μπρέχτ», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 15, (Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα, 1987), σελ. 3 <http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/602/2/15%20Brecht%20mini.pdf> (22/12/2021)

το ψευδώνυμο «Μπέτχολτ Ευγένιος».¹⁰ Την ίδια εποχή, σαν μαθητής Λυκείου, έρχεται σε ρήξη με τις Γυμνασιακές αρχές εξαιτίας της έκθεσής του με θέμα τους στίχους του Οράτιου «*Είναι γλυκός και τιμητικός ο θάνατος για την πατρίδα*».¹¹ Στον συγκεκριμένο στίχο, ο Μπρέχτ σχολιάζει: «*Μόνο οι ανόητοι είναι τόσο επιπόλαιοι ώστε να μιλούν για το ανάλαφρο πήδημα στην αντίπερα όχθη*».¹² Με το τέλος της φοίτησής του, εγκαθίσταται στο Μόναχο όπου γράφεται στη Φιλοσοφική σχολή του πανεπιστημίου και παρακολουθεί σχεδόν αποκλειστικά τα μαθήματα θεατρολογίας. Λίγο αργότερα, στην προσπάθειά του να μην επιστρατευτεί, γράφεται στην ιατρική σχολή του πανεπιστημίου του Μονάχου.¹³ Στα τέλη του 1918 αναγκάζεται να εγκαταλείψει τις σπουδές του και ως σπουδαστής ιατρικής επιστρατεύεται σαν νοσοκόμος σ' ένα στρατιωτικό νοσοκομείο του Άουτσμπουργκ.¹⁴ Η παρουσία του Μπρέχτ στο στρατιωτικό νοσοκομείο και οι εικόνες που αντίκρυσε κατά τη διάρκεια της επιστράτευσής του έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα εξέλιξή.

*«Η ποίησή του είναι στοιχειωμένη από εικόνες με διαμελισμένα κορμιά. Βάση ολόκληρη της πολιτικής του σκέψης έγινε ένας φανατικός φιλειρηνισμός, κι η αδιάλλακτη βίαιη στάση του προερχόταν καθαρά απ' την ανίσχυρη λύσα του αβοήθητου παριστάμενου, που ποθεί μ' όλο του το είναι να εφαρμόσει την ίδια απάνθρωπη θεραπεία σ' όλους εκείνους που τους θεωρούσε υπεύθυνους για έναν τέτοιο ανόητο ακρωτηριασμό. Ακόμη και τη φαντασμένη επίδειξη προκλητικής σκληρότητας που έκανε αργότερα, την απόρριψή του με τόση αηδία κάθε υψηλόφρονου συναισθήματος, ακόμα κι αν ήταν ελάχιστα ηχηρό, θρησκευτικό ή πατριωτικό, μπορούμε να τα δούμε σαν αντίδραση ενός βασικά τρυφερού μυαλού, που το συγκλόνιζε ως τη ρίζα ο απροκάλυπτος τρόμος να ζει σ' έναν κόσμο που αφήνει να συμβαίνουν τέτοια τρομαχτικά πράγματα.»*¹⁵

Η επιρροή του αυτή καθορίζει και το πρώτο του «Μπρεχτικό ποιήμα», τη «*Μπαλάντα του νεκρού στρατιώτη*», εξαιτίας του οποίου, το όνομά του θα είναι από τα πρώτα στον κατάλογο των προσώπων που επρόκειτο να συλληφθούν κατά το αποτυχόν πραξικόπημα του Χίτλερ, το 1923.¹⁶

¹⁰ Μ. Εσσλιν, (2013) ο.π. σελ. 24

¹¹ Μ. Thoss & P. Boussignac (2008), ό.π. σελ. 9

¹² «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

¹³ Μ. Thoss & P. Boussignac, (2008) ό.π., σελ. 11-12

¹⁴ Μ. Thoss & P. Boussignac, (2008) ό.π., σελ. 12

¹⁵ Μ. Εσσλιν, (2013) ό.π. σελ. 25

¹⁶ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ», ό.π.

Το 1918 παίρνει μέρος στην Επαναστατική οργάνωση του Άουτσμπουργκ, την οποία ακολούθησε μια σύντομη επικράτηση του Κουμμουνισμού στη Βαυαρία. Η διάρκεια του ήταν τόσο σύντομη που ο ίδιος αναφέρει: «Δεν είχαμε χρόνο ούτε ένα διάταγμα να εκδώσουμε».¹⁷ Στη συνέχεια, επιστρέφει στο Μόναχο όπου συνεχίζει τις σπουδές του αλλά και τη μποέμικη ζωή. Καταπιάνεται με τα πρώτα του θεατρικά έργα γράφοντας την πρώτη μορφή του «Βάαλ» και στη συνέχεια τα «Ταμπούρα μέσα στη νύχτα»¹⁸

Την ίδια περίοδο, γίνεται κριτικός θεάτρου στη σοσιαλιστική εφημερίδα «*Η θέληση του λαού*»¹⁹ και οι κριτικές του ξεχώριζαν κυρίως για την επιθετικότητά του²⁰ η οποία στρεφόταν κυρίως στον εξπρεσιονισμό και τους εκπροσώπους του που έρχονταν σε αντίθεση με τη δική του υλιστική κοσμοαντίληψη.²¹ Λίγο αργότερα γράφει τους «*Μικρασιατικούς γάμους*» και τη «*Ζούγκλα των πόλεων*».²²

Το 1922 ανεβάζει για πρώτη φορά στη σκηνή έργο του, το «*Τύμπανα μέσα στη νύχτα*», το οποίο γνώρισε τεράστια επιτυχία. Οι εξαιρετικές κριτικές που δέχθηκε η παράσταση του στο Μόναχο, τον καθιέρωσαν ως ανερχόμενο δραματουργό και του απονεμήθηκε το βραβείο Κλάιστ, ένα ετήσιο βραβείο νέων θεατρικών συγγραφέων.²³ Παρόλη την επιτυχία της παράστασης στο Κάμερσπίλε του Μονάχου, η παράσταση στο Ντούτσες Τεάτερ του Βερολίνου απέτυχε εξαιτίας σημαντικών διαφωνιών μεταξύ του Μπρεχτ και του διευθυντή του θεάτρου σε θέματα διανομής ρόλων και σκηνικού.²⁴

Έως το 1923, είχε εγκαταλείψει τις σπουδές του στην ιατρική και είχε ήδη αποκτήσει τη θέση του «Δραματουργού» («*Dramaturg*») στο θέατρο Καμερσπίλε του Μονάχου. Η θέση αυτή συνδύαζε τη θέση του μόνιμου θεατρικού συγγραφέα, του διασκευαστή θεατρικών έργων, με τις θέσεις του *lecteur*, του διευθυντή δραματολογίου, του εκδότη του προγράμματος, και του επικεφαλής των δημοσίων σχέσεων.²⁵ Την ίδια περίοδο, στο Κρατικό Θέατρο του Μονάχου, ανεβάζει το έργο του «*Η Ζούγκλα των Πόλεων*», το οποίο φέρνει σε αμηχανία το κοινό, ενώ ήδη είχε προκαλέσει αληθινό σκάνδαλο η παράσταση του «*Βάαλ*».²⁶ Το 1924, σκηνοθετεί στο Καμερσπίλε μια διασκευή του

¹⁷ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π. σελ. 26-27

¹⁸ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π. σελ. 28

¹⁹ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

²⁰ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π. σελ. 31

²¹ Μ. Thoss & P. Boussignac, (2008), ό.π. σελ. 29

²² «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

²³ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π. σελ. 34-35

²⁴ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ., 36

²⁵ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ. 31-32

²⁶ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ 36

έργου του Κρίστοφερ Μάρλοου «*Η Ζωή του Εδουάρδου του Β΄*»²⁷ οπού αποτελεί από πολλές πλευρές και το πρώτο έργο επικού θεάτρου του Μπρέχτ.²⁸ Κάτα τη διάρκεια των προβών, ο Μπρέχτ συνέλαβε για πρώτη φορά την ιδέα του επικού θεάτρου ενώ επεξεργαζόταν τη σωματική έκφραση των ηθοποιών και απαιτούσε τα γεγονότα να παρουσιάζονται όπως είναι, αποφεύγοντας κάθε ίχνος συναισθηματισμού και στόμφου.²⁹ Στην προσπάθειά του να αναπαραστήσει τους στρατιώτες σε μια σκηνή μάχης:

« Ρωτούσε τον καθένα και ζητούσε τη συμβουλή του. Έφτασε τελικά ως τον Καρλ Βάλεντιν, τον φημισμένο κλόουν στις μπουραρίες του Μονάχου, που τονε θαύμαζε πολύ σαν λαϊκό καλλιτέχνη με βάθος γεμάτο αφέλεια. «Τι κάνουν οι στρατιώτες σε μια μάχη;» ρώτησε (...) Κι ο Βαλεντίν απάντησε: «Φοβούνται». Έτσι ο Μπρέχτ έβγαλε τους στρατιώτες του στη σκηνή της μάχης, με πρόσωπα κατάσπρα σαν την κιμωλία. Η σκηνή δημιούργησε μια αλησμόνητη συγκίνηση. »

30

Στα τέλη του 1924, ο Μπρέχτ εγκαθίσταται στο Βερολίνο, όπου και συχνάζει σε αγώνες πυγμαχίας φανερώνοντας την απέχθειά του προς το αστικό θέατρο και τον καθωσπρεπισμό του κοινού.³¹ Διορίζεται ως «Δραματοουργός» στο Ντύτσε Τεάτερ. Δύο χρόνια αργότερα ανεβαίνει στο Ντάρμστατ το «*Ο άντρας είναι άντρας*»³², μια κωμωδία στην οποία χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τραγούδια και σχόλια που απευθύνονταν στο κοινό, παροτρύνοντας τους θεατές να κρατήσουν μια κριτική απόσταση.³³ Την ίδια περίοδο ο Μπρέχτ μελετούσε το «Κεφάλαιο» ενώ ταυτόχρονα ο Καρλ Κορς, ένας από τους σπουδαιότερους Μαρξιστές στοχαστές και θεωρητικούς της γενιάς του, τον οποίο ο Μπρέχτ συνήθιζε να αποκαλεί «δάσκαλο», έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξή του ως Μαρξιστή.³⁴

Ένας από τους πιο βασικούς σκηνοθέτες εκείνης της περιόδου στο Βερολίνο, ήταν ο Έρβιν Πισκάτορ, ο οποίος ακολουθώντας τα χνάρια του προλεταριακού σοβιετικού θεάτρου, ανεβάζει προπαγανδιστικά έργα σε λαϊκές συνοικίες του Βερολίνου.³⁵ Βασικό χαρακτηριστικό της σκηνοθεσίας του Πισκάτορ αποτελούσε η δημιουργία

²⁷ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

²⁸ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ. 37

²⁹ M. Thoss & P. Boussignac, (2008), ό.π., σελ. 45-46

³⁰ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ 37

³¹ M. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ό.π., σελ, 53

³² «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

³³ M. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ό.π., σελ. 49

³⁴ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ 58

³⁵ M. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ό.π., σελ 59

μιας κονστρουκτιβιστικής σκηνης και η αντιμετώπιση της ως όργανο κινητοποίησης των μαζών³⁶ και ως χώρο πολιτικής ζύμωσης. Τοποθετούσε σε δευτερεύουσα θέση τον συγγραφέα και συνήθιζε να συνθέτει τις παραστάσεις του χρησιμοποιώντας την τρέχουσα ειδησεογραφία, ντοκουμενταρισμένο υλικό, σχεδιαγράμματα στατιστικών, επεξηγηματικές λεζάντες και προβολές φωτογραφιών σε σλάνιτς με σκοπό να μεταδώσει το κοινωνικοπολιτικό υπόστρωμα του έργου. Επιπλέον, χρησιμοποιούσε τραγούδι ή απαγγελία συνοδεία χορού ώστε να φανερώσει το προπαγανδιστικό μήνυμα και οι θεατές να παρασυρθούν μέσα στη δράση. Βασικός του στόχος αποτελούσε ένα τεχνολογικό, πολιτικό, επικό θέατρο με την έννοια του αντισυμβατικού θεάτρου.³⁷

Η επιρροή που άσκησε το θέατρο του Πισκάτορ στον Μπρέχτ, ήταν σαφώς πολύ σημαντική καθώς και ο ίδιος αναζητούσε ένα επιστημονικό, Μαρξιστικό θέατρο, κατασκευασμένο ώστε να είναι διακριτό το ιστορικό και κοινωνικό υπόβαθρο του. Αν και ο Μπρέχτ χρησιμοποίησε παρόμοιες σκηνικές τεχνικές (αφίσες, πλακάτ, τραγούδια, χορικά), ωστόσο, σε αντίθεση με τον Πισκάτορ, έδινε ιδιαίτερη έμφαση στις ποιητικές πλευρές του θεατρικού έργου³⁸ ενώ ταυτόχρονα ήθελε να κάνει διακριτό στο κοινό ότι βρίσκεται στο θέατρο και όχι απλά να τον πείθουν ότι βρίσκεται.³⁹ Σημαντική επίσης υπήρξε και η συνεργασία του Μπρέχτ με τον Πισκάτορ στη διασκευή του έργου «*Ο καλός στρατιώτης Σβέικ*» του Γιάρουσλαβ Χάσεκ που πρωτοπαρουσιάστηκε το Γενάρη του 1928. Ο Σβέικ, αποτέλεσε κάτι πολύ περισσότερο από ένα απλό χαρακτήρα για τον Μπρέχτ, ο οποίος μπήκε ολοκληρωτικά στον τρόπο που σκεφτόταν ο χαρακτήρας του Χάσεκ και υιοθέτησε σαν άνθρωπος τη στάση του Σβέικ απέναντι στη ζωή. Πολλά από τα πρόσωπα στα μετέπειτα έργα του έχουν Σβέικα χαρακτηριστικά και αποτελούν, κατά κάποιο τρόπο, αυτοπροσωπογραφίες του Μπρέχτ.⁴⁰

Τόσο οι προσπάθειες του Μπρέχτ όσο και του Πισκάτορ, αντιμετωπίστηκαν με καχυποψία από το Κουμμουνιστικό Κόμμα, του οποίου τις επιδιώξεις σκόπευαν να υπηρετήσουν με τη δημιουργία ενός σύγχρονου, Μαρξιστικού θεάτρου.⁴¹

³⁶ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ. 46

³⁷ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ 46-47

³⁸ Μ. Εσολιν, (2013) ό.π., σελ 47)

³⁹ Μ. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ό.π., σελ 63

⁴⁰ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ 60-61

⁴¹ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ 48

Την ίδια περίοδο, ο Μπρέχτ ξεκινά τις πρώτες συνεργασίες του με τον συνθέτη Κούρτ Βάιλ μελοποιώντας τα «*Τραγούδια του Μαχάγκονυ*», που περιέχονται στην ποιητική συλλογή «*Σπιτικό Συναζάρι*», στο οπερατικό έργο «*Μαχάγκονυ*» που παρουσιάστηκε το 1927 στο φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής στο Μπάντεν-Μπάντεν και στην μετέπειτα οριστική μορφή του ίδιου έργου «*Άνοδος και πτώση της πολιτείας του Μαχάγκονυ*». Η μουσική τους αποτέλεσε ένα πάντρεμα τζαζ ρυθμών και λαϊκών τραγουδιών με σκοπό να ερμηνεύει το κείμενο χωρίς να το απεικονίζει συναισθηματικά.⁴² Το έργο του Τζων Γκαίη «*Η όπερα του ζητιάνου*», γραμμένο το 1728⁴³ είχε γοητεύσει εκείνη την περίοδο τον Μπρέχτ, ο οποίος άρχισε να εργάζεται πάνω στη διασκευή του. Το τελικό κείμενο είχε ελάχιστη ομοιότητα με το αρχικό. Η δράση μετατοπίστηκε ενώ πρόσθεσε τραγούδια και μπαλάντες με βάση τους Βιγιόν και Κίμπλινκ μετατρέποντάς το σε μια σάτιρα της αστικής κοινωνίας της μεταπολεμικής Γερμανίας. Ο Βάιλ συνέθεσε μια λαμπρή μουσική, κάτι που αποτέλεσε μια από τις πρώτες απόπειρες να γίνει η τζαζ αντικείμενο ενός σοβαρού συνθέτη.⁴⁴ Η πρεμιέρα δόθηκε τον Αύγουστο του 1928 στο θέατρο Αμ Σιφερμπάουερνταμ με σκηνικά και κουστούμια του Κάσπαρ Νέχερ και σκηνοθεσία του Έριχ Έγκελ.⁴⁵ Το έργο γνώρισε τεράστια επιτυχία με πολλές παραστάσεις σε ολόκληρο τον κόσμο κάνοντας ευρέως γνωστούς τόσο τον Μπρέχτ όσο και τον Βάιλ.⁴⁶

Το 1929, ο Μπρέχτ κατηγορήθηκε για λογοκλοπή εξαιτίας μιας μετάφρασης από μπαλάντες του Βιγιόν που ενέταξε στην «*Όπερα της Πεντάρας*» χωρίς καμία αναφορά στους δημιουργούς.⁴⁷ Δεν ήταν η πρώτη φορά που βρέθηκε αντιμέτωπος με την κατηγορία της λογοκλοπής, καθώς λίγα χρόνια νωρίτερα, κάποιος ανακάλυψε πως ορισμένοι στίχοι από το έργο του «*Η Ζούγκλα των Πόλεων*» ήταν παρμένοι από μια γερμανική μετάφραση του ποιήματος του Ρεμπώ «*Μια εποχή στην κόλαση*».⁴⁸ Ταυτόχρονα, ολοκλήρωσε τα πρώτα του διδακτικά έργα την «*Πτήση του Λίντμπεργκ*» και το «*Διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν*» ενώ παράλληλα έκαναν πρεμιέρα το «*Χάπυ έντ*» και το «*Αυτός που λέει ναι*».⁴⁹ Το τελευταίο αποτέλεσε μια σχολική όπερα, η οποία αντλούσε υλικό από ένα Γιαπωνέζικο θρησκευτικό τελετουργικό. Ο Μπρέχτ

⁴² Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ 69

⁴³ Μ. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ο.π. σελ. 63

⁴⁴ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ 63

⁴⁵ Μ. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ο.π. σελ 64

⁴⁶ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π.

⁴⁷ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ 65

⁴⁸ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ 48

⁴⁹ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρέχτ» (1987), ό.π.

και ο Βάϊλ επισκέφθηκαν πολλά σχολεία κάνοντας δοκιμές και αλλαγές πάνω στο έργο. Στη συνέχεια ξαναγράφηκε με τίτλο «*Αυτός που λέει όχι*»,⁵⁰ ενώ λίγο αργότερα οδήγησε στη συγγραφή του έργου «*Τα Μέτρα*», το οποίο επίσης προκάλεσε σημαντικές αντιδράσεις.⁵¹

Ένα χρόνο αργότερα η «*Όπερα της πεντάρας*» αποκτά κινηματογραφική μορφή σε σκηνοθεσία του Πάμπστ γνωρίζοντας τεράστια επιτυχία. Ο Μπρέχτ υποστηρίζοντας πως το έργο του έχει παραποιηθεί, προσέφυγε στη δικαιοσύνη, προκαλώντας με αυτόν τον τρόπο ένα ακόμη σκάνδαλο.⁵²

Την ίδια περίοδο, παντρεύεται την ηθοποιό Ελένε Βάιγκελ και γεννιέται η κόρη τους, ενώ είχε ήδη αποκτήσει άλλη μια κόρη από τον προηγούμενο γάμο του.⁵³ Η Ελένε Βάιγκελ θα παίξει σημαντικό ρόλο στη ζωή του Μπρέχτ και θα πρωταγωνιστήσει σε αρκετές από τις μετέπειτα παραστάσεις του.

Η όπερα «*Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ*» που έκανε πρεμιέρα στη Λειψία το Μάρτιο του 1930, αποτέλεσε και το αποκορύφωμα της συνεργασίας του Μπρέχτ με τον Βάϊλ. Το μουσικό αυτό έργο αποτέλεσε μια επίθεση στην αντίληψη της όπερας σαν απόλαυση των αισθήσεων παρουσιάζοντας μια ανήθικη εικόνα η οποία αντικατόπτριζε την κοινωνία της εποχής χρησιμοποιώντας μέχρι και εμβόλιμες κατηγορίες απέναντι στο κοινό για υποκρισία σε μια περίοδο που η πολιτική ατμόσφαιρα ήταν ήδη τεταμένη. Η παράσταση προκάλεσε τη δυσαρέσκεια του Εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος, το οποίο πέτυχε και την απαγόρευση της καθώς αποτελούσε ένα «*φαύλο κατασκεύασμα με ανήθικο περιεχόμενο*». Την ίδια όμως δυσαρέσκεια φανέρωσαν και οι αριστεροί κύκλοι της Γερμανίας. Συνεπώς, ακόμη κι αν το έργο γνώρισε σημαντική επιτυχία ως θέαμα αλλά και ως μουσικό πείραμα, ωστόσο απέτυχε ως σκηνική Μαρξιστική έκφραση.⁵⁴

Το 1932, πρωτοπαίχτηκε το έργο «*Μάνα*», στην επέτειο της δολοφονίας της Ρόζας Λούξεμβουργκ. Αποτελούσε μια διασκευή του Μπρέχτ από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Γκόρκι που γράφηκε το 1907.⁵⁵ Ο Νέχερ, είχε κατασκευάσει τα σκηνικά με τρόπο ώστε να μπορούν εύκολα να ξεστηθούν και να μεταφερθούν. Η παράσταση άλλαζε τοποθεσίες και περιόδευε στις εργατικές κατοικίες του Βερολίνου

⁵⁰ Μ. Εσσλιν, (2013) ο.π. σελ. 74-75

⁵¹ Μ. Εσσλιν, (2013) ο.π. σελ. 78

⁵² Μ. Εσσλιν, (2013) ο.π. σελ. 66-70

⁵³ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

⁵⁴ Μ. Εσσλιν, (2013) ο.π. σελ. 75-78

⁵⁵ Μ. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ο.π. σελ. 100

προκαλώντας τη δυσαρέσκεια των αρχών. Υπό την αυστηρή παρακολούθηση της αστυνομίας, οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια της παράστασης αναγκάστηκαν να διαβάζουν το κείμενο αντί να το «παίζουν». Ο Μπρέχτ γοητευμένος, παρατήρησε τη σημαντική επίδραση που είχε η ανάγνωση του κειμένου στο κοινό, κάτι που επιβεβαίωσε τη θεωρία του πως οι ηθοποιοί δεν θα έπρεπε να προσπαθούν να «γίνονται» τα πρόσωπα που υποδύονται.⁵⁶ Κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, η Ελένε Βάιγκελ που υποδύοταν το ρόλο της Μάνας, συλλήφθηκε. Επιπλέον, η πολιτική κατάσταση είχε οξυνθεί σε τέτοιο βαθμό που τα θέατρα δεν τολμούσαν να ανεβάσουν έργα του Μπρέχτ.⁵⁷

Παράλληλα, ο Μπρέχτ, επέμενε στην επιθυμία του να γυριστεί ένα κινηματογραφικό έργο, κι έτσι με τη βοήθεια Κομμουνιστικών οργανώσεων, κατόρθωσε, το 1932, να γυριστεί η ταινία «*Kuhle Wampe*» σε σκηνοθεσία του Slatan Dudow και μουσική του Hanns Eisler. Η ταινία προκάλεσε αμέσως αντιδράσεις και η κυβέρνηση απαγόρευσε την προβολή της με πρόσχημα πως προσέβαλε τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας και γελοιοποιούσε θρησκευτικά ζητήματα. Οι τρεις δημιουργοί βρέθηκαν αντιμέτωποι με τη λογοκρισία και κλήθηκαν να λογοδοτήσουν.⁵⁸

Τον επόμενο χρόνο, η παράσταση της «*Απόφασης*» στην Ερφούρτη διακόπτεται από την αστυνομία.⁵⁹ Επιπλέον, αν και ήταν ήδη αναγνωρισμένος ως συγγραφέας και ως σκηνοθέτης, δεν κατάφερε να βρει θέατρο ώστε να ανεβάσει το έργο του «*Αγία Ιωάννα των Σφαγείων*», παρά μόνο μεταδόθηκε σε μια συντομευμένη ραδιοφωνική βερσιόν. Το έργο είχε γραφτεί στην προσπάθεια του Μπρέχτ να κατανοήσει τους καπιταλιστικούς μηχανισμούς στον κόσμο των μεγάλων επιχειρήσεων και του χρηματιστηρίου και δεν κατάφερε να το ανεβάσει μέχρι το 1959 στο Αμβούργο.⁶⁰

Στις 27 Φεβρουαρίου του 1933 ξέσπασε πυρκαγιά στο Ράιχσταγκ ενώ ο Χίτλερ πήρε την εξουσία στα χέρια του εξαπολύοντας άγριο κυνηγητό σε Κομμουνιστές και αριστερούς διανοούμενους.⁶¹ Την επόμενη μέρα, ο Μπρέχτ εγκατέλειψε τη Γερμανία ενώ το Μάιο εκείνης της χρονιάς, τα βιβλία του ήταν ανάμεσα σε αυτά που κήκαν στη μεγάλη πυρά μπροστά στην Όπερα του Βερολίνου.⁶²

⁵⁶ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ. 79-80

⁵⁷ M. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ο.π. σελ. 101

⁵⁸ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ. 81

⁵⁹ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π. σελ.4

⁶⁰ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ. 84

⁶¹ Μ. Εσολιν, (2013) ο.π. σελ. 89

⁶² M. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ο.π. σελ. 102

Τους επόμενους μήνες, ταξίδεψε στην Ευρώπη μέχρι τελικά να κάνει βάση του τη Δανία.⁶³ Ταυτόχρονα, το έργο που είχε ολοκληρώσει με τον Κούρτ Βάιλ, τα «*Επτά θανάσιμα αμαρτήματα*» ανέβηκε σε μια και μοναδική παράσταση στο Παρίσι σε σκηνοθεσία του Ζωρζ Μπαλανσίν.⁶⁴ Το πνεύμα και η όλη στάση του έργου, φαινόταν ξένο και ακατανόητο σε ένα μη Γερμανικό κοινό κι έτσι η παράσταση δεν γνώρισε επιτυχία.⁶⁵

Στα πρώτα χρόνια της εξορίας του, του αφαιρέθηκε η γερμανική υπηκοότητα. Ταξίδεψε στις Ευρωπαϊκές χώρες συναντώντας τον Χανς Άισλερ και τον Κάρλ Κόρς ενώ ταξίδεψε και στη Μόσχα για να συναντήσει τον παλιό του συνεργάτη Πισκάτορ και την ηθοποιό Κάρολα Νέχερ καθώς και άλλους εξόριστους. Παράλληλα, συνεργάστηκε με αντιφασιστικά περιοδικά που εξέδιδαν εξόριστοι γερμανοί. Την ίδια περίοδο γράφει και το τελευταίο του διδακτικό έργο «*Οι Οράτιοι και οι Κουράτιοι*», το «*Μυθιστόρημα της πεντάρας*» το οποίο εκδόθηκε στο Άμστερνταμ, το «*Τραγούδια-Ποιήματα- Χορικά*» που εκδόθηκε στο Παρίσι ενώ ολοκληρώνει και τα έργα «*Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ*» και «*Πέντε δυσκολίες για να γράψει κανείς την αλήθεια*». Παράλληλα, το έργο του «*Μάνα*» ανέβηκε στην Κοπεγχάγη από έναν ερασιτεχνικό θίασο εργατών.⁶⁶ Στα τέλη του 1935, το ίδιο έργο ανέβηκε από ένα θέατρο αριστερών τάσεων, το Θέατρο Γιούνιον. Ο Μπρέχτ ταξίδεψε στη Νέα Υόρκη με σκοπό να κάνει τις απαραίτητες διορθώσεις ώστε να μην μετατραπεί το επικό ύφος του έργου του σε συμβατικό. Οι κριτικοί ομολόγησαν πως δεν κατανόησαν το έργο και η παράσταση δεν γνώρισε επιτυχία.⁶⁷

Το 1936, ο Μπρέχτ μαζί με τον Λίον Φουχτβάγκνερ και τον Βίλλι Μπρέντελ υπήρξαν συνεκδότες σε ένα νέο αντιφασιστικό περιοδικό, το *Das Wort*, που εκδίδονταν στη Μόσχα,⁶⁸ το οποίο διήρκησε μέχρι το 1939 που έγινε το Γερμανοσοβιετικό σύμφωνο. Στις προσπάθειες του Μπρέχτ να ασκεί έναν καθημερινό αγώνα εναντίον του Χίτλερ, συμπεριλαμβάνονταν αφενός οι συμμετοχές και οι λόγοι του σε συνέδρια αντιφασιστών συγγραφέων, αφετέρου η συγγραφή διαφόρων ποιημάτων και κειμένων που αφορούσαν την κατάσταση, όπως ήταν οι «*Γερμανικές Σάτιρες*» που γράφτηκαν με σκοπό να μεταδοθούν από τον «*Σταθμό της Ελεύθερης*

⁶³ Μ. Εσслиν, (2013) ο.π. σελ. 93-94

⁶⁴ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

⁶⁵ Μ. Εσслиν, (2013) ο.π. σελ. 96

⁶⁶ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

⁶⁷ Μ. Εσслиν, (2013), σελ. 96

⁶⁸ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

Γερμανίας». ⁶⁹ Την ίδια περίοδο, ολοκληρώνει ένα έργο του που νωρίτερα είχε κατασχεθεί από τους Ναζί ⁷⁰ το «*Στρογγυλοκέφαλοι και Σουβλεροκέφαλοι*», το οποίο ανέβηκε στην Κοπεγχάγη. ⁷¹ Στις παρατηρήσεις του σχετικά με αυτήν την παράσταση, ο Μπρέχτ αναφέρει για πρώτη φορά τον όρο «εφέ αποστασιοποίησης». ⁷²

Με την έναρξη του εμφυλίου πολέμου της Ισπανίας, ο Μπρέχτ συμμετέχει στο Διεθνές Συνέδριο Συγγραφέων για την Υπεράσπιση της Κουλτούρας με κύρια θεματική του τον Ισπανικό εμφύλιο. ⁷³ Στη συνέχεια, αναφερόμενος στον εμφύλιο, γράφει το έργο «*Τουφέκια της Σενιόρας Καρράρ*», που παίχτηκε το 1937 στο Παρίσι από εξόριστους ηθοποιούς με την Ελένε Βάιγκελ στον πρώτο ρόλο. Το συγκεκριμένο έργο απέκλινε από το επικό ύφος του Μπρέχτ και προσέγγιζε περισσότερο το αριστοτελικό θέατρο. ⁷⁴ Ένα χρόνο αργότερα το έργο παρουσιάζεται πάλι στην Κοπεγχάγη ενώ το «99%», ένα έργο αποτελούμενο από οχτώ σκηνές του «*Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ*», ανέβηκε στο Παρίσι. ⁷⁵

Το 1939, καθώς η απειλή της εισβολής των γερμανικών δυνάμεων στη Δανία γινόταν όλο και εντονότερη, ο Μπρέχτ με την οικογένειά του μετακόμισαν στη Σουηδία. Τον επόμενο χρόνο, με την κατάληψη της Δανίας και της Νορβηγίας από το γερμανικό στρατό, η Σουηδία δεν αποτελούσε πλέον ένα ασφαλές περιβάλλον κι έτσι οδηγήθηκε προς τη Φιλανδία μέσω της οποίας μπορούσε ευκολότερα να εξασφαλίσει Αμερικάνικη βίζα . Εκείνη την περίοδο και μέχρι το 1939, γράφτηκαν ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα του, συμπεριλαμβανομένων και των «*Ποιήματα του Σβεντμποργκ*», «*Γαλιλαίος*», «*Η Δίκη του Λούκουλου*», «*Ο καλός άνθρωπος του Σε Τσουαν*», «*Μάνα Κουράγιο*» καθώς και θεωρητικά κείμενα όπως η «*Αγορά Χαλκού*» και το διδακτικό ποίημα «*Ομιλία προς τους Δανούς ηθοποιούς της εργατιάς πάνω στην τέχνη της παρατήρησης*». Κατά την παραμονή του στη Φιλανδία, έγραψε το έργο «*Ο κύριος Πούντιλα και ο υπηρέτης του ο Μάττι*» και το «*Διάλογοι εξορίστων*» ενώ προετοίμαζε εντατικά ένα έργο που θεωρούσε πως θα ανταποκρινόταν στα δεδομένα της αμερικανικής σκηνής, το «*Η Άνοδος του Αρτούρο Ουί*». ⁷⁶

⁶⁹ Μ. Εσσλιν, (2013), σελ. 97

⁷⁰ M. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ο.π. σελ. 107

⁷¹ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π. .

⁷² M. Thoss & P. Boussignac, (2008) , ο.π. σελ. 110

⁷³ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

⁷⁴ Μ. Εσσλιν, (2013), σελ. 98-99

⁷⁵ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

⁷⁶ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.101-102

Το 1941 εκδόθηκε η Αμερικάνικη βίβλα και εγκαταστάθηκε με την οικογένεια του στα περίχωρα του Χόλυγουντ όπου βρίσκονταν ήδη εξόριστοι συγγραφείς της Κεντρικής Ευρώπης, ο Πέτερ Λόρρε, ο Λίον Φουχτβάνγκερ, ο Φρίτζ Λάνγκ, ο Χανς Άισλερ και άλλοι.⁷⁷ Τα πρώτα χρόνια της παραμονής του Μπρέχτ στην Αμερική έγραψε το έργο «*Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*» και «*Ο Σβένκ στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο*» επιθυμώντας να πάρει θέση πάνω στα Ευρωπαϊκά γεγονότα.⁷⁸ Λίγο αργότερα ολοκλήρωσε και τη συγγραφή του έργου του «*Ο Κύκλος με την Κιμωλία*».⁷⁹

Επιπλέον, ενώ φαινόταν δύσκολο να κατακτήσει μια θέση στην Αμερικάνικη σκηνή και το έργο «*Η Άνοδος του Αρτούρο Ούι*» δεν αναγνωρίστηκε, ο Μπρέχτ προσπάθησε να στραφεί προς τη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων. Όμως ούτε το Χόλυγουντ έδειξε ενδιαφέρον για τα έργα του καθώς οι περισσότεροι συγγραφείς, σκηνοθέτες και ηθοποιοί ήταν ενθουσιώδεις οπαδοί του ρώσικου θεάτρου και της μεθόδου Στανισλάφσκι, κάτι που ο ίδιος ο Μπρέχτ απεχθανόταν. Η μοναδική συμμετοχή του σε ταινία του Χόλυγουντ, αποτέλεσε μια συνεργασία του με τον Φρίτζ Λάνγκ με τον τίτλο «*Και οι δήμιοι πεθαίνουν*», από την οποία ο Μπρέχτ απέσυρε το όνομα του καθώς θεώρησε πως το τελικό αποτέλεσμα έμοιαζε ελάχιστα με όσα είχε σχεδιάσει.⁸⁰ Παρ' όλες τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε, είχε κατορθώσει να είναι γνωστός σε ορισμένους κύκλους που είχαν παρακολουθήσει την προγενέστερη πορεία του.⁸¹ Παράλληλα, το 1943 το θέατρο Σαουσπιλάους της Ζυρίχης παρουσίασε τον «*Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*» και λίγο αργότερα τη «*Ζωή του Γαλιλαίου*» ενώ το 1945 ανέβηκε στη Νέα Υόρκη σε αγγλική μετάφραση το «*Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ*» με τον τίτλο «*Η Ιδιωτική ζωή της ανώτερης φυλής*».⁸²

Στην Αμερική, ο Μπρέχτ, γνώρισε τον Τσάρλς Λώτον, έναν ηθοποιό που θαύμαζε πολύ για τις υποκριτικές του ικανότητες. Ο Μπρέχτ και ο Λώτον εργάστηκαν μαζί πάνω σε μια αγγλική βερσιόν του «*Γαλιλαίου*» με σκοπό να αποτελέσει μια ευκαιρία να αναγνωριστεί στο Αμερικάνικο θέατρο. Το έργο αναφερόταν στην κοινωνική ευθύνη των επιστημόνων κάτι που το έκανε εξαιρετικά επίκαιρο λόγω της πρόσφατης ρήψης της πρώτης ατομικής βόμβας. Η πρεμιέρα έγινε τον Ιούλιο του 1947 στο

⁷⁷ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π., σελ. 5

⁷⁸ M. Thoss & P. Boussignac, (2008), ο.π. σελ 152-155

⁷⁹ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

⁸⁰ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.104-105

⁸¹ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.107

⁸² «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

Κορόνετ Θιάτερ του Μπέμπερλου Χίλλς και το κοινό βρέθηκε απροετοίμαστο να έρθει σε επαφή με τις νέες δραματικές συμβάσεις του Μπρέχτ.⁸³

Όταν άρχισε ο Ψυχρός Πόλεμος (Ρωσίας – Αμερικής) οι συνθήκες δυσκόλεψαν για όσους είχαν δεδηλωμένες αριστερές πεποιθήσεις. Το Σεπτέμβρη του 1947, ο Μπρέχτ κλήθηκε να απολογηθεί για το έργο του από την Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών.⁸⁴ Το συγκεκριμένο συμβάν αποτέλεσε και την αφορμή να εγκαταλείψει την Αμερική και να εγκατασταθεί στην Ελβετία.⁸⁵

Η Ζυρίχη αποτέλεσε ένα πολύ πρόσφορο έδαφος για τα έργα του Μπρέχτ. Το θέατρο Σαουσπιλχάουζ ανέβαζε το «*Μάνα Κουράγιο*» ενώ προετοίμαζε το «*Ο κύριος Πούντιλα και ο υπηρέτης του ο Μάττι*». Επιπλέον, προσκάλεσε τον Μπρέχτ για να ανεβάσει τη διασκευή του στο έργο «*Αντιγόνη*» του Σοφοκλή. Το τελευταίο αποτέλεσε και μια παράσταση που συνόψιζε όλο το προσωπικό ύφος του Μπρεχτικού θεάτρου. Την ίδια περίοδο, έγραψε το «*Μικρό Όργανο για το Θέατρο*» που αποτελούσε μια σύνοψη περί «μη Αριστοτελικού» θεάτρου.⁸⁶

Τον Οκτώβρη του 1948, επιστρέφει στο Ανατολικό Βερολίνο όπου το Ντούτσες Τεάτερ τον κάλεσε για να σκηνοθετήσει σε συνεργασία με τον Έριχ Ένγκελ το «*Μάνα Κουράγιο*». Η παράσταση που ανέβηκε το Γενάρη του 1949, γνώρισε πολύ μεγάλη επιτυχία και αποτέλεσε έναν από τους μεγαλύτερους θριάμβους του Μπρέχτ. Η Ελένε Βάιγκελ είχε αναλάβει τον πρωταγωνιστικό ρόλο και ουσιαστικά η παράσταση αποτέλεσε το έναυσμα της δημιουργίας του θεάτρου Μπερλίνερ Ανσάμπλ από τον Μπρέχτ και τη Βάιγκελ έναν χρόνο αργότερα.⁸⁷ Λίγο αργότερα, με τη μόνιμη εγκατάστασή του στο Ανατολικό Βερολίνο, ενεργούσε συστηματικά ώστε να πολιτογραφηθεί ως πολίτης της Αυστρίας, κάτι που στη συνέχεια κατόρθωσε στα τέλη του 1950. Η Αυστριακή του υπηκοότητα αποτέλεσε για τον Μπρέχτ το διαβατήριο ώστε να μπορεί να ταξιδεύει ελεύθερα σε χώρες που δεν αναγνώριζαν το καθεστώς της Ανατολικής Γερμανίας.⁸⁸

Το φθινόπωρο του 1949, ο Μπρέχτ ανέλαβε καλλιτεχνικός σύμβουλος του Μπερλίνερ Ανσάμπλ το οποίο αρχικά είχε σχεδιαστεί σαν ένας κινητός θίασος. Τη διεύθυνση ανέλαβε η Ελένε Βάιγκελ. Λίγους μήνες αργότερα το θέατρο έκανε την

⁸³ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.111

⁸⁴ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.112

⁸⁵ «Χρονολόγιο του Μπέμπερτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π.

⁸⁶ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.119

⁸⁷ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.123

⁸⁸ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.128

πρεμιέρα του με το έργο «Ο κύριος Πούντιλα και ο υπηρέτης του ο Μάπτι».⁸⁹ Το Μπερλίνερ Ανσάμπλ αποτελούταν κυρίως από νέους καλλιτέχνες του θεάτρου που υπήρξαν μαθητές του Μπρέχτ από τη Γερμανική Ακαδημία των Τεχνών όπου δίδασκε και στους οποίους εκτός από αφοσίωση βρήκε έναν αριθμό σημαντικών ταλέντων, ηθοποιών και συγγραφέων, δημιουργώντας γύρω του έναν πυρήνα πιστών σε αυτόν ομοϊδεατών.⁹⁰

Το 1954, το Μπερλίνερ Ανσάμπλ μετά από μία μακρά πορεία παραστάσεων, απέκτησε τη μόνιμη στέγη του στο θέατρο Αμ Σιφερμπάουερνταμ. Ο Μπρέχτ κατόρθωσε να έχει στο θίασο του προσωπικό που συνολικά αποτελούταν από διακόσια πενήντα άτομα, ηθοποιούς, σκηνογράφους, σκηνοθέτες, δραματουργούς αλλά και τεχνικό προσωπικό πρόθυμο και συνεπές στις ανάγκες που όριζε ο Μπρέχτ. Είχε ήδη καθιερωθεί ως ένας μεγάλος και σεβαστός δάσκαλος, όπου τον επισκέπτονταν από διάφορες χώρες της Ευρώπης για να παρακολουθήσουν τις πρόβες του.⁹¹ Την ίδια χρονιά, ανέβηκε σε διασκευή του Μπρέχτ ο «Δον Ζουάν» του Μολιέρου, ο «Κύκλος με την Κιμωλία» ενώ παράλληλα, το Μπερλίνερ Ανσάμπλ, εμφανίστηκε στο πρώτο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ στο Παρίσι με το «Μάνα Κουράγιο» και τη «Σπασμένη Στάμνα» του Κλάιστ. Τον επόμενο χρόνο στο δεύτερο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ, παρουσίασε τον «Κύκλο με την Κιμωλία». Επιπλέον, το 1954 του απονεμήθηκε το Βραβείο Στάλιν.⁹²

Παρ' όλα αυτά, ο Μπρέχτ δεν κατάφερε να διατηρήσει ομαλές σχέσεις με τις κομμουνιστικές αρχές της ανατολικής Γερμανίας. Ιδίως μετά την εξέγερση του Ιούνη το 1953, κρατικοί υπάλληλοι και λειτουργοί του κόμματος εξετάζαν αναλυτικά τα έργα του και το μελλοντικό του ρεπερτόριο. Αυτή η σύγκρουση οδήγησε τον Μπρέχτ σε έναν διαρκή συνειδησιακό αγώνα.⁹³ Η όπερα «Η Δίκη του Λούκουλου» που είχε γράψει με τον Ντεσσάου και παίχτηκε στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου, διακόπηκε λόγω πολιτικών διαφωνιών με τις αρχές και ξαναπαίχτηκε με αλλαγές στο κείμενο, αυτή τη φορά με τον τίτλο «Η Καταδίκη του Λούκουλου».⁹⁴ Επιπλέον, το έργο του «Οι Μέρες της Κομμούνας» με το οποίο επιχείρησε να παρουσιάσει την Παρισινή κομμούνια, αρχικά απαγορεύτηκε καθώς θεωρήθηκε ηττοπαθές. Αλλά και το έργο «Αλφαβητάρι του Πολέμου» συνάντησε σημαντικά εμπόδια καθώς θεωρήθηκε

⁸⁹ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.128-129

⁹⁰ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π. σελ.133

⁹¹ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π., σελ.134-135

⁹² «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π. σελ. 6

⁹³ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π., σελ.135

⁹⁴ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π., σελ. 5

υπερβολικά φιλειρηνικό.⁹⁵ Κάτι αντίστοιχο συνέβη και στην απόπειρα κινηματογράφησης του «*Μάνα Κουράγιο*» από τον Κρατικό Κινηματογραφικό Οργανισμό της Ανατολικής Γερμανίας, όπου τα γυρίσματα ξεκίνησαν το φθινόπωρο του 1954. Οι έντονες διαφωνίες του Μπρέχτ με τον σκηνοθέτη Βαλφγκανγκ Στάουντε σε ζητήματα κυρίως διανομής ρόλων αλλά και οι παρεμβολές των κομματικών αρχών σε ζητήματα κειμένου, δημιούργησαν σύγχυση και η ταινία εγκαταλείφτηκε.⁹⁶

Στα τέλη του 1955, ξεκίνησαν οι δοκιμές του έργου «*Ο Βίος του Γαλιλαίου*» που προοριζόταν να παιχτεί στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Οι δοκιμές δεν ολοκληρώθηκαν, καθώς λίγους μήνες αργότερα, ο Μπρέχτ αρρώστησε και πέθανε τον Αύγουστο του 1956.⁹⁷

2. Νατουραλισμός – Εξπρεσιονισμός (20ός αιώνας): Η πορεία προς το Επικό Θέατρο του Μπρεχτ

Ο 20ός αιώνας αποτέλεσε μια πολυσήμαντη περίοδο για το χώρο του θεάτρου. Πολλές από τις λειτουργίες του ανανεώθηκαν και αποκαλύφθηκαν ενώ σε συνδυασμό με την τεράστια πρόοδο της τεχνολογίας, παρέδωσε στο κοινό μια εντελώς νέα εμπειρία για το «επί σκηνής» θέαμα.⁹⁸ Για να κατανοηθεί με σαφήνεια το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίστηκε το θέατρο του Μπρεχτ, είναι απαραίτητο να κάνουμε λόγο για την εμφάνιση του νατουραλισμού, ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, καθώς και του εξπρεσιονισμού, ο οποίος περιλαμβάνει επίσης τον γαλλικό υπερρεαλισμό, το ρωσικό φουτουρισμό και το ιταλικό teatro del grottesco.⁹⁹

Πριν την εμφάνιση του νατουραλιστικού θεάτρου, το θέατρο δεν επεδίωκε να δημιουργεί μια πλήρη ψευδαίσθηση της πραγματικής ζωής, την οποία το κοινό παρακολουθούσε μέσα από ένα τέταρτο τοίχο που έλειπε. Στο προγενέστερο θέατρο, ο τρόπος υποκριτικής, έπρεπε να κρατά μια ξεκάθαρη και ανοιχτή θεατρικότητα έτσι

⁹⁵ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π., σελ.135-136

⁹⁶ Μ.Εσσλιν, (2013), ο.π., σελ.136

⁹⁷ «Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ» (1987), ό.π., σελ. 6

⁹⁸ Τ. Κακουδάκη, Π. Απέργη, *Θέατρο – Θεατρική Παιδεία*, (Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων: 2008) σελ. 151

http://reader.ekt.gr/bookReader/show/index.php?lib=EDULLL&item=1013&bitstream=1013_01#page/1/mode/1up 10/1/2022

⁹⁹ R.Grimm, «Ανάμεσα στο νατουραλισμό και τον εξπρεσιονισμό», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 23, (Θεσσαλονίκη: Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1992) σελ. 13 <http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/handle/11639/639> (12/1/2022)

ώστε να εναρμονίζεται με το σκηνικό και τους φωτισμούς. Οι απαγγελίες και οι μονόλογοι αποτελούσαν ένα σαφές μέρος μιας σύμβασης η οποία δεν επεδίωκε να μεταδώσει την ψευδαίσθηση αληθινών συμβάντων, όπου οι θεατές απλώς θα κρυφάκουγαν.¹⁰⁰ Το νατουραλιστικό θέατρο επηρεάστηκε κυρίως από τα μυθιστορήματα του Εμίλ Ζολά και το μανιφέστο *Le Natouralism au Theatre*, με το οποίο διατύπωσε την αντίθεσή του ενάντια στις επίπλαστες μεθόδους συγγραφής και υποκριτικής που κυριαρχούσαν εκείνη την εποχή ενώ παράλληλα αναζητούσε ένα φυσικό περιβάλλον για το επί σκηνής θέαμα που ως επίκεντρο θα έχει τον άνθρωπο όπως πραγματικά είναι.¹⁰¹ Ο νατουραλισμός ασχολήθηκε τόσο με την τελειοποίηση της θεατρικής ψευδαίσθησης όσο και με την πλήρη ταύτιση του θεατή. Καταπιάστηκε με θέματα που αφορούσαν τη σύγχρονη πραγματικότητα, κυρίως σε σχέση με την κληρονομικότητα και το περιβάλλον,¹⁰² δύο βασικοί παράγοντες που καθορίζουν τόσο το πεπρωμένο όσο και τις πράξεις του δραματικού προσώπου. Στην πραγματικότητα, στο νατουραλιστικό θέατρο, η ανθρώπινη συμπεριφορά μπορεί να παρατηρηθεί πιο καθαρά όταν ο άνθρωπος βρίσκεται σε περιβάλλοντα απομονωμένα από κοινωνικούς καθωσπρεπισμούς.¹⁰³ Η θεατρική εικόνα της ζωής, του κόσμου και της ανθρωπότητας αποδόθηκε με ακρίβεια ενώ ταυτόχρονα προέβαλε και την πολιτική τους διάσταση.¹⁰⁴ Είναι εμφανές πως όσο πιο νατουραλιστικό είναι ένα έργο τόσο πιο έντονα διαφαίνεται η ανθρώπινη εξαθλίωση σε ένα περιβάλλον προλετάριων, ανθρώπων διαλυμένων από τις κοινωνικές συνθήκες.¹⁰⁵

Η νατουραλιστική θεατρική γραφή αποτελείται από τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά: Το πρώτο αποτελεί το Ταμπλό, που σχετίζεται με την φωτογραφική σταθερότητα της σκηνικής δράσης αντί για θεατρική ροή, με σκοπό την απομάκρυνση από την πραγματικότητα αλλά και την αποσπασματική αφήγηση «μικροσκοπικών» εκφάνσεων της καθημερινής ζωής. Το δεύτερο, το Μιλιέ, αναφέρεται στο σκηνικό περιβάλλον και στην πιστή αναπαράσταση του φυσικού χώρου κατά το περισσότερο δυνατό. Η «Φέτα Ζωής», αποτελεί διατύπωση του Ζολά ισχυριζόμενος πως ένα έργο θα πρέπει να είναι μια «φέτα ζωής» ριγμένη στη σκηνή, χωρίς τεχνάσματα και ωραιοποιήσεις. Τέλος, ο Τέταρτος τοίχος, που αφορά την επαφή του θεατή με τη

¹⁰⁰ Μ. Εσολιν (2013), ο.π. σελ. 168

¹⁰¹ Τ. Κακουδάκη, Π. Απέργη (2008), ο.π.

¹⁰² R. Grimm, (1992), ο.π.

¹⁰³ Τ. Κακουδάκη, Π. Απέργη (2008), ο.π.

¹⁰⁴ R. Grimm, (1992), ο.π.

¹⁰⁵ Τ. Κακουδάκη, Π. Απέργη (2008), ο.π.

σκηνή. Ο θεατής παρίσταται στη δράση του έργου ηδονοβλεπτικά καθώς οι ηθοποιοί παίζουν μέσα σε ένα κλειστό περιβάλλον που δεν τον περιλαμβάνει, δημιουργώντας έτσι έναν απόλυτο διαχωρισμό μεταξύ της σκηνής και της πλατείας.¹⁰⁶

Μια σημαντική εξέλιξη που έφερε στο χώρο του θεάτρου το νατουραλιστικό ρεύμα, αφορούσε το ρόλο του σκηνοθέτη, καθώς στις προηγούμενες περιόδους δεν ήταν ούτε αυτονόητος ούτε συστηματικός. Στον 20^ο αιώνα ο σκηνοθέτης απέκτησε για πρώτη φορά σκηνοθετικό όραμα και ανέλαβε την αποκωδικοποίηση και την ερμηνεία του. Έγινε ο κύριος δημιουργός της δραματικής τέχνης και μέσα στις αρμοδιότητές του ήταν η διδασκαλία των ηθοποιών, η χωροταξική οργάνωση της σκηνικής δράσης καθώς επίσης υποστήριζε και μια συγκεκριμένη θέση απέναντι στο έργο μέσα από τη λειτουργία των ανθρώπων και των πραγμάτων. Οι πρώτες σκηνοθετικές καταγραφές του νατουραλισμού αποτέλεσαν ο γερμανικός θίασος τους Σαξ Μάινινγκεν, οι σκηνοθεσίες του Όττο Μπραμ, δημιουργού της *Ελεύθερης Σκηνής* στο Βερολίνο το 1889, του Αντρέ Αντουάν, ο οποίος διατύπωσε το δόγμα του νατουραλισμού και ίδρυσε το *Ελεύθερο Θέατρο* στο Παρίσι το 1887, του Κωσταντίν Στανισλάβσκι, ένας από τους ιδρυτές του *Θεάτρου Τέχνης* της Μόσχας το 1897, και του Χένρι Έρβινγκ, άγγλου ηθοποιού.¹⁰⁷

Ο εξπρεσιονισμός αποτέλεσε ένα αντιρεαλιστικό κίνημα το οποίο αρχικά εμφανίστηκε στη Γερμανία και αφορούσε τις εικαστικές τέχνες. Στο θέατρο εμφανίζεται το 1913-1927 με κύριο σκοπό να δώσει διεξόδους στον απόκρυφο και μη συνειδητοποιημένο ψυχικό κόσμο των σύγχρονων ανθρώπων.¹⁰⁸

Ο Μπρεχτ, δέχθηκε σημαντικές επιρροές από τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές στα πρώτα χρόνια της θεατρικής του πορείας καθώς βρήκε σε αυτούς αρκετά από τα συστατικά τα οποία αξιοποίησε για τη σύνθεση του δικού του λόγου.¹⁰⁹ Οι εξπρεσιονιστές, ενδιαφέρονταν για την εξερεύνηση της εσωτερικής αλήθειας των πραγμάτων ενώ οποιαδήποτε εξωτερική όψη τους δεν αποτελούσε τίποτα άλλο παρά την έκφραση της εσωτερικής πραγματικότητας. Επιπλέον, εξέφρασαν φόβο και αηδία απέναντι στις νέες τεχνολογίες και τις οικονομικές εξελίξεις οι οποίες συνθλίβουν το άτομο. Καταδίκαζαν τον πόλεμο και τον αντιμετώπιζαν σαν μια εκδήλωση του ισοπεδωτικού κοινωνικού μηχανισμού. Γι αυτό χρησιμοποίησαν την τέχνη ως βήμα διαμαρτυρίας αλλά και προβολής της δικής τους ιδεολογίας, η οποία βασίστηκε στην

¹⁰⁶ Τ. Κακουδάκη, Π. Απέργη (2008), ο.π. σελ. 152

¹⁰⁷ Τ. Κακουδάκη, Π. Απέργη (2008), ο.π. σελ. 152-154

¹⁰⁸ Τ. Κακουδάκη, Π. Απέργη (2008), ο.π. 161

¹⁰⁹ Σ. Πατσαλίδης, *Θέατρο και Θεωρία*, (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004) σελ. 331

αδελφότητα, την αλληλεγγύη, την καλοσύνη και στις ανθρώπινες αρετές.¹¹⁰ Οι νέοι συγγραφείς, διέπονταν από μια επαναστατική διάθεση για αλλαγή και καυτηρίαζαν τον καθωσπρεπισμό της αστικής λογικής ενώ απέρριπταν, αποκάλυπταν και διακωμωδούσαν τις συνήθειες και τους θεσμούς της. Τους απασχόλησε κυρίως η άορατη όψη των πραγμάτων, συνεπώς η μορφή των έργων τους προέβαλλε την κεντρική ιδέα και μόνο και όχι τη συνήθης αλληλουχία αιτίας και αποτελέσματος. Η ιδέα πως «για να δει κάποιος τον κόσμο, πρέπει να κλείσει τα μάτια» αποτέλεσε βασική αρχή που οδηγούσε τα έργα τους στον έντονο υποκειμενισμό. Οι χαρακτήρες των έργων απέκτησαν μια επική διάσταση με φιγούρες γκροτέσκο με παραμορφωμένα χέρια και γουρλωμένα μάτια και χειρονομίες στυλιζαρισμένες, έντονες, ενίοτε και απειλητικές. Βασικά χαρακτηριστικά αποτέλεσαν η θεματική, γλωσσική αλλά και σκηνική υπερβολή, μέσω της οποίας επιδιώκονταν η εικονοποίηση καταστάσεων και διαθέσεων.¹¹¹ Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούσαν και οι φωτισμοί, το μακιγιάζ και τα κουστούμια δημιουργώντας μια αισθητική καρικατούρας. Αντίστοιχα λειτουργούσε και η υποκριτική μέσω της οποίας ο ηθοποιός έπρεπε να λειτουργήσει ως παράδειγμα του «νέου ανθρώπου» και να αποκαλύψει τόσο τον εσωτερικό κόσμο του όσο και τον κόσμο που παρατηρεί μέσα από κινήσεις, μορφασμούς και χειρονομίες. Επιπλέον, ο ηθοποιός δεν έκρυβε ότι βρίσκεται στο θέατρο και γι αυτόν δεν υπήρχε θέμα αληθοφάνειας καθώς σκοπός αποτελούσε η αναζήτηση της συναισθηματικής αλήθειας η οποία επέρχεται μέσω της υποκειμενικής εμπειρίας.¹¹²

Ορισμένοι από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του εξπρεσιονισμού στο χώρο του θεάτρου αποτέλεσαν ο Βσεβολόντ Μέγιερχολντ, ο Μαξ Ράινχαρτ, ο Ευγένι Μπαγκρατιόνοβιτς Βαχτάνκοφ, ο Αλεξάντερ Τάιροφ, Ο Φράνκ Βέντεκιντ, ο Όσκαρ Κокότσα, ο Ευγένιος Ο' Νηλ, ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, ο Γκέοργκ Κάιζερ κ.α.¹¹³

Ο Μπρέχτ, με έναν δικό του αντιφατικό τρόπο, διατήρησε δεσμούς και με τα δύο ρεύματα. Χρησιμοποίησε από το νατουραλισμό τις κοινωνικές ανησυχίες και την κοινωνική κριτική, την πολιτική και τον ρεαλισμό, αρνούμενος όμως την νατουραλιστική ψευδαίσθηση. Παράλληλα, από τον εξπρεσιονισμό υιοθέτησε ορισμένες πρακτικές καθώς και τη νέα θέαση του θεάτρου η οποία ερχόταν σε σύγκρουση με τον νατουραλισμό. Ο ίδιος χαρακτήρισε τη νατουραλιστική θεατρική γλώσσα «πλαδαρή μίμηση του καθημερινού λόγου» ενώ τον εξπρεσιονιστικό

¹¹⁰ Σ. Πατσαλίδης (2004) ο.π. σελ. 332-333

¹¹¹ Σ. Πατσαλίδης (2004) ο.π. σελ.334-335

¹¹² Σ. Πατσαλίδης (2004) ο.π. σελ. 336

¹¹³ Τ. Κακουδάκη, Π. Απέργη (2008), ο.π. σελ. 162-164

θεατρικό λόγο «χάρτινα γερμανικά».¹¹⁴ Όμως τόσο ο γερμανικός εξπρεσιονισμός όσο και το ποιητικό δράμα του Τ.Σ. Έλιοτ αλλά και οι σάτιρες του Μαγιακόφσκι, το ρώσικο θέατρο του Μέγιερχολντ και του Ταιρόβ, οι τερατώδεις παντομίμες του Ράινχαρτ αλλά και το πολιτικό θέατρο του Πισκάτορ κινήθηκαν προς τον ίδιο κοινό στόχο, την υπερπήδηση των φραγμών του θεάτρου της ψευδαίσθησης. Όλοι αυτοί οι πειραματισμοί άσκησαν σημαντική επίδραση στις θεωρίες του Μπρέχτ, ο οποίος ήταν πεπεισμένος πως το θέατρο έπρεπε να λειτουργεί ως ένα όργανο κοινωνικής αλλαγής.¹¹⁵ Απαιτούσε ένα θέατρο ήρεμης περισυλλογής, κριτικού στοχασμού κι αποδέσμευσης, κάτι το οποίο ερχόταν σε σύγκρουση με την Αριστοτελική αντίληψη του δράματος, το δράμα της κάθαρσης «δι' ελέου και φόβου», το δράμα της ταύτισης των θεατών με τους ηθοποιούς, το δράμα που αποσκοπούσε να δημιουργήσει μαγικά αποτελέσματα παρουσιάζοντας γεγονότα σαν τελείως παρόντα ενώ δεν είναι. Για τον Μπρέχτ, ένα τέτοιο θέατρο αποτελούσε απάτη.¹¹⁶ Αντιδρώντας, στις ρεαλιστικές πρακτικές, στην αρχή της πορείας του πέρασε μέσα από τις εξπρεσιονιστικές πρακτικές με τα πρώτα του έργα «Μπάαλ» και «Ζούγκλα των πόλεων» για να προχωρήσει στην συνέχεια στη σύσταση ενός νέου θεάτρου επιστημονικού, διαλεκτικού και ίσως πρώιμα μεταμοντέρνου. Επιστημονικού καθώς εισβάλλει και αποδιαρθρώνει τους μηχανισμούς των κοινωνικών κωδίκων, διαλεκτικού καθώς η μέθοδός του βασίστηκε στη συζήτηση και την αντιπαράθεση και μεταμοντέρνου επειδή υπονόμει τα στερεότυπα αλλά και την έννοια της ενιαίας και συγκροτημένης υποκειμενικότητας.¹¹⁷

Χαρακτηριστικό της Μπρεχτικής θεωρίας υπήρξε πως ποτέ δεν αποτέλεσε ένα μόνο ομοιογενές σώμα καθώς σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, η θεωρία αυτή μεταβαλλόταν και εξελισσόταν.¹¹⁸ Κοινή παραδοχή αποτελεί το γεγονός πως το Μπρεχτικό θέατρο μπορεί να γίνει κατανοητό μέσα από το πρίσμα εκείνων των θεατρικών συμβάσεων των οποίων εναντιωνόταν και δεν ήταν άλλο από το θέατρο που κυριαρχούσε στη Γερμανία γύρω στα 1920, το οποίο κινούταν ανάμεσα στις πομπώδεις παραστάσεις των κλασικών αλλά και τις κούφιες φωτογραφικές

¹¹⁴ R. Grimm, (1992), ο.π.

¹¹⁵ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 169-170

¹¹⁶ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 171

¹¹⁷ Σ. Πατσαλίδης (2004) ο.π. σελ. 350

¹¹⁸ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 167

αναπαραστάσεις της καθημερινής ζωής τόσο στο μελόδραμα όσο και στην κωμωδία «σαλονιού».¹¹⁹

Βασική παραδοχή του Μπρεχτ αποτελούσε πως όφειλε πολλά σε παλιότερες θεατρικές συμβάσεις και παραδόσεις όπως το Ελισαβετιανό, το Κινέζικο, το Ιαπωνικό και Ινδικό θέατρο, στο χορό της αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας αλλά και στην τεχνική των κλόουν.¹²⁰ Επιπλέον επιρροές δέχθηκε από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, το ραδιόφωνο, τον κινηματογράφο και ιδίως τις ταινίες του Τσάρλι Τσάπλιν, το καμπαρέ και το λαϊκό συνοικιακό θέατρο. Επηρεασμένος από τη Βίβλο του Λούθηρου δημιούργησε ένα δικό του θεατρικό γλωσσικό ιδίωμα που αποτέλεσε μια ιδιαίτερη σκηνική γλώσσα, ευαίσθητη και ταυτόχρονα άξεστη, επιβλητική και ταυτόχρονα κοφτερή.¹²¹

3. Το Επικό Θέατρο

3.1. Η Διαλεκτική στο Θέατρο του Μπρεχτ

Οι δύο Μεγάλοι Πόλεμοι, επηρέασαν καθοριστικά τη διαμόρφωση του Μπρεχτ. Ο ίδιος, χαρακτήρισε εκείνες τις εποχές «αντιδιαλεκτικές», «ανιστορικές». Η διαλεκτική για τον Μπρέχτ, αποτελούσε πρωτίστως μια στάση απέναντι στην εποχή του και στις κοινωνικοπολιτικές συγκρούσεις, η οποία προϋπήρχε και τον βοηθούσε να αποφεύγει τις γενικεύσεις καθώς και να διαφοροποιεί τα φαινόμενα ανάλογα τις συνθήκες, την προέλευση ή τις καταστάσεις που τα προκαλούν.¹²²

Το θέατρο του Μπρεχτ είτε «επικό» είτε «διαλεκτικό» όπως το ονόμασε προς τα τέλη της πορείας του, είχε ως βασική αφετηρία του τις κρίσιμες αναζητήσεις του πάνω στη σχέση μεταξύ της επιστήμης και της τέχνης και στη δημιουργία ενός θεάτρου που θα απευθύνεται σε ένα κοινό μιας επιστημονικής εποχής.¹²³ Από τη σχέση ανάμεσα στην επιστήμη και την τέχνη, ξεκινάει η σημασία που δίνει ο Μπρεχτ για τη Γνώση καθώς και από την απαίτηση δημιουργίας μιας νέας αισθητικής η οποία θα ανταποκρίνεται στην επιστημονική εποχή. Μια πρώτη διαπίστωση αποτελεί το γεγονός πως όπως δεν υπάρχει επιστήμη χωρίς γνώση, έτσι δεν μπορεί σε μια

¹¹⁹ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 168

¹²⁰ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 167

¹²¹ R. Grimm, (1992), ο.π.

¹²² Π. Μαρκάκης, *Ο Μπρεχτ και ο Διαλεκτικός Λόγος*, (Αθήνα: Ιθάκη, 1982), σελ. 15-16

¹²³ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ. 9

επιστημονική εποχή να υπάρξει και τέχνη χωρίς γνώση. Κι αυτό υπο την έννοια της γνώσης του ίδιου του δημιουργού, ο οποίος δεν είναι πια δυνατό με μοναδικά εφόδια τις παρορμήσεις, το ένστικτο και τα συναισθήματά του να παράγει καλλιτεχνικά προϊόντα.¹²⁴ Η πορεία γνώση-επιστήμη-επιστημονική εποχή- γνώση- τέχνη, αποτελεί μια αλυσίδα της οποίας οι κρίκοι για να συσχετιστούν μεταξύ τους χρειάζονται τη διαλεκτική. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, υπάρχει η διαπίστωση πως εφόσον δεν μπορεί να υπάρξει επιστήμη χωρίς τη διαλεκτική σκέψη, έτσι δεν μπορεί να υπάρξει και τέχνη χωρίς διαλεκτική. Μέσω της μελέτης του μαρξισμού, ο Μπρεχτ, έδωσε στη διαλεκτική του την υλιστική της υπόσταση καθώς η μαρξιστική φιλοσοφία αναφέρεται σε ένα από τα βασικά της σημεία στις επιστημονικές ανακαλύψεις, οι οποίες δημιουργούν προϋποθέσεις για μια νέα εποχή, την βιομηχανική εποχή που εισβάλλει στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Επομένως, μέσα από τη νέα θέωση του κόσμου και της συμβίωσης των ανθρώπων που απαιτείται σε μια νέα επιστημονική-βιομηχανική εποχή, απαιτείται και μια νέα αισθητική στην τέχνη.¹²⁵

Στο «*Μικρό Όργανο για το Θέατρο*»¹²⁶, ο Μπρεχτ αναπτύσσει τις ιδέες του γύρω από το σύγχρονο θέατρο ως «θέατρο της επιστημονικής εποχής» και τονίζει τα επιστημονικά επιτεύγματα της βιομηχανικής επανάστασης ενώ παράλληλα αναπτύσσει την ιδέα πως παρ' όλη την επιστημονική πρόοδο, η εξουσία της αστικής τάξης αλλά και ο ταξικός διαχωρισμός, αφήσαν στο σκοτάδι έναν σημαντικό τομέα της κοινωνικής ζωής, εκείνον που αφορά τις ανθρώπινες σχέσεις μεταξύ τους. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «*Το καινούριο βλέμμα πάνω στη φύση δεν στράφηκε και πάνω στην κοινωνία*». Ήδη ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος θέτει πολλά ερωτήματα στον τρόπο σκέψης του Μπρεχτ. Ένα από αυτά αποτελεί και η σκέψη αν αρκεί η ιδέα του θεάτρου της «επιστημονικής εποχής» και μήπως τελικά ο ναζισμός αλλά και η πιο σκληρή μορφή του καπιταλισμού, αποτελούν κι αυτά προεκτάσεις της «επιστημονικής εποχής»;¹²⁷

Στις «*Ιστορίες του κ. Κόινερ*» ο Μπρεχτ εμπεριέχει μια ιστορία με τίτλο «*Ερωτήματα που πείθουν*» μέσω της οποίας μπορούμε να αντιληφθούμε το χαρακτήρα της μεθόδου του.

¹²⁴ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ. 12

¹²⁵ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ. 13

¹²⁶ Μ. Μπρεχτ, *Μικρό Όργανο για το Θέατρο*, μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη, στο *Πέντε Θεωρητικά Κείμενα για το Θέατρο*, (Αθήνα: Κάλβος, 1970), σελ. 235- 280

¹²⁷ Σ. Στρούμπος, *Μπέρτολτ Μπρεχτ: Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελείωσε νωρίς*. <http://www.simeiomiden.gr/wp-content/uploads/Berthold-Brecht.pdf> (12/1/2022)

«Πρόσεξα, είπε ο κ.Κ., ότι κάνουμε πολλούς να τρομάζουν με τη θεωρία μας, επειδή βρίσκουμε σε κάθε ερώτημα και μια απάντηση. Δεν θα μπορούσαμε, για το καλό της προπαγάνδας, να κάνουμε έναν κατάλογο των ερωτημάτων που μας φαίνονται τελείως αναπάντητα;»¹²⁸

Επομένως, εκείνο που για τον Μπρεχτ μπορεί να πείσει δεν είναι οι απαντήσεις που τίθενται στα ερωτήματα αλλά τα ίδια τα ερωτήματα τα οποία μπαίνουν με διάταξη έρευνας. Η μαρξιστική θεωρία και η μαρξιστική διαλεκτική πείθουν στον βαθμό που θέτουν επανειλημμένα τέτοια ερωτήματα και όχι στο βαθμό που έχουν έτοιμες απαντήσεις.¹²⁹

Η διαλέτική όπως την οραματίστηκε ο Μπρεχτ αποτελεί τη δική του αντίληψη για την αντιστροφή της ιδεαλιστικής εγγελιανής μεθόδου από τον Μαρξ. Η διαλεκτική για τον Μπρεχτ αποτελεί μια δραματουργική αρχή, η οποία στοχεύει στην περιγραφή της πραγματικότητας κατά την κίνησή της, η οποία όμως ταυτοχρόνως επιζητά τη δραστικότητα της ως προς την αξίωση της αλήθειας, καθώς διαπερνάται από την εγγελιανή επίγνωση πως αν και οι έννοιες είναι γλωσσικές κατασκευές, έχουν την ικανότητα να βρουν την αλήθεια τους μέσω της κίνησης στην ενότητα με τη μη ταυτότητα. Ως δραματουργική αρχή, η διαλεκτική καθιστά δυνατή την αποκάλυψη των αντιφάσεων. Ο Μπρεχτ κατέγραψε σε κωδικοποιημένη μορφή στις σημειώσεις του «Μάνα» τις αντιλήψεις του γύρω από τη λειτουργική δύναμη της διαλεκτικής στο θέατρο. Οι κοινωνικές αλλαγές μπορούν να επέλθουν μόνο μέσω της κατάδειξης μιας «ορισμένης υποκαταστασιμότητας των συμβάντων και των περιστάσεων». Επομένως ορισμένοι καθοριστικοί παράγοντες, όπως είναι το κοινωνικό περιβάλλον ή κάποια ιδιαίτερα γεγονότα, θα πρέπει να παρουσιάζονται ως μεταβλητά. Μέσω του μοντάζ και των πειραματισμών του θεάτρου του Μπρέχτ, τα οποία λειτουργούν προς τη μη ταύτιση του θεατή, το κοινό μπορεί να αντιληφθεί και να συνειδητοποιήσει από πλευράς μορφής τη μεταβλητότητα των συνθηκών. Με αυτόν το τρόπο η διαλεκτική περνά στο προσκύνιο ως δραματουργική αρχή. Η διαλεκτική λειτούργησε κυρίως ως μέθοδος του νέου θεάτρου στοχεύοντας στην αποκάλυψη κοινωνικών αντιφάσεων και τη δημιουργία της γνωσιακής προϋπόθεσης για αλλαγές σε αντιστοιχία με τις

¹²⁸ B. Brecht, *Ιστορίες του κ. Κόινερ*, μτφρ. Κάρολος Κ. (εκδ. Ars Brevis/Παρα Πέντε), σελ. 21

¹²⁹ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ. 14

ιστορικές δυνατότητες. Το παραξένισμα (V-effect) αποτελεί και το αποτέλεσμα αυτής της διαλεκτικής.¹³⁰

«Τα νέα παραξενίσματα έχουν ως μόνο σκοπό να αφαιρέσουν από τις κοινωνικά επηρεάσιμες διαδικασίες τη σφραγίδα του οικείου, η οποία τις προφυλάσσει σήμερα από την παρέμβαση. Γιατί αυτό που για καιρό δεν έχει αλλάξει μοιάζει αδύνατο να μεταβληθεί...»¹³¹

Συνεπώς, η ανάδειξη τόσο της κοινωνικής αιτιότητας όσο και των πολλαπλών δυνατοτήτων οφείλει να αφαιρεί το στοιχείο του οικείου από τα γεγονότα που καθορίζονται από την κοινωνική επιρροή. Έτσι μέσω της διαλεκτικής οδού, το φαινομενικά φυσικό παρουσιάζεται μέσω του παραξενίσματος ως ακατανόητο και οδηγούμαστε στην επίγνωση. Η διαλεκτική αποτελεί κατά τον Μπρέχτ μια μέθοδο σκέψης η οποία επιτρέπει τη διάλυση των παγιωμένων αντιλήψεων αλλά και την επιβολή της πράξης απέναντι στις κυρίαρχες ιδεολογίες. Για την επίτευξη αυτού απαιτείται η παρεμβατική σκέψη.¹³²

Για τον Μπρεχτ, το θέατρο αποτελεί ένα μέσο διαλεκτικό απο το οποίο μπορούμε να οδηγηθούμε στην κοινωνική αλλαγή μέσω της επίδρασης της νέα φιλοσοφικής θεώρησης της επιστημονικής εποχής στην οποία η τέχνη συνυφασμένη με την διαλεκτική σκέψη, θα αξιοποιεί τα επιστημονικά επιτεύγματα για να αποτελέσει μια διαδικασία Γνώσης. Το θέατρο του Μπρεχτ έρχεται σε αντίθεση με το αριστοτελικό θέατρο, το οποίο προσπαθεί να βυθίσει τους θεατές στα πάθη των ηρώων και τη συγκίνηση καθώς ο ίδιος υποστήριζε πως μέσω της συναισθηματικής φόρτισης των θεατών δεν ήταν δυνατός ο κριτικός στοχασμός του κοινού και κατ' επέκταση η κατανόηση και η αλλαγή του εαυτού και του κόσμου.¹³³ Συνεπώς, οι τεχνικές του μπρεχτικού θεάτρου, λειτουργούν σαν βοηθητικά εργαλεία όχι τόσο για να

¹³⁰ Δ. Καρύδας, «Η λογική μεταξύ διαλεκτικής και θετικισμού. Η παρεμβατική σκέψη στην καλλιτεχνική παραγωγή». Στο Ν. Βαλαβανη(επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ, κριτικές προσεγγίσεις*, (Αθήνα: Πολύτροπον, 2004) σελ.414-417

¹³¹ Δ. Καρύδας ό.π. σελ. 417

¹³² Δ. Καρύδας, ό.π. σελ.418

¹³³ Παπαδόπουλος, Σ. *Ο Bertolt Brecht και το Θέατρο για Παιδιά και Νέους: Αυτός που Λέει Ναι και Αυτός που Λέει Όχι*, (2010) <https://gtheodore.wordpress.com/2010/05/06/%CE%BF-bertolt-brecht-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%AC-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BD%CE%AD%CE%BF%CF%85%CF%82/> (4/3/2022)

αντιταχθούν στο θέατρο των ψευδαισθήσεων αλλά για να μεταμορφωθεί ο σκηνικός χώρος σε Εργαστήριο, με την επιστημονική έννοια του όρου.¹³⁴

Ένα επιπλέον ερώτημα που απασχόλησε τον Μπρεχτ αφορούσε την αξία που μπορεί να έχει η αισθητική η οποία δεν αντέχει σε μια διαλεκτική αντιμετώπιση. Συγκεκριμένα αναφέρει:

«Ο κοινωνιολόγος γνωρίζει ότι υπάρχουν περιπτώσεις όπου οι βελτιώσεις των θεατρικών έργων δεν ωφελούν σε τίποτα. Η κλίμακα των εκτιμήσεών του δεν κυμαίνεται ανάμεσα στο καλό και το κακό, αλλά ανάμεσα στο σωστό και το λαθεμένο. Ποτέ δεν θα επαινέσει ένα θεατρικό έργο όταν είναι λαθεμένο, επειδή είναι καλό (ή ωραίο), και θα μείνει αδιάφορος μπροστά στις αισθητικές αρετές μιας παράστασης που είναι λαθεμένη. Τα ενδιαφέροντά του είναι ζωτικής σημασίας, δεν έχει όρεξη να αποδείξει τα πάντα, αντίθετα θέλει να ανακαλύψει εκείνο που αξίζει τον κόπο να αποδείξει, ποτέ δεν παίρνει την ευθύνη για όλα, αλλά μονάχα για ένα πράγμα. Ο κοινωνιολόγος είναι ο άνθρωπός μας.»¹³⁵

Μέσω της προσπάθειας του Μπρεχτ να μελετηθεί η αισθητική αλλά και η θεματική ανεπάρκεια του θεάτρου μέσω επιστημονικών κριτηρίων, δημιουργεί τις θεωρίες του πάνω στο επικό θέατρο, η επεξεργασία των οποίων γίνεται με βάση τρεις άξονες. Ο πρώτος αφορά τη συνειδητή στροφή στην επιστήμη και την σχέση ανάμεσα στην επιστήμη και την τέχνη. Ο δεύτερος σχετίζεται με τη μελέτη αλλά και τη χρήση του διαλεκτικού υλισμού.¹³⁶ Ο διαλεκτικός υλισμός του Μπρεχτ αναδεικνύεται μέσω της προσπάθειάς του να αφυπνίσει στις μάζες το έντονο ενδιαφέρον για το θέατρο αλλά όχι διαμέσου της κουλτούρας. Σκοπός του αποτελούσε ένα θέατρο γεμάτο με θεατές ειδήμονες του θεάτρου όπως αντίστοιχα τα αθλητικά στάδια.¹³⁷ Ο τελευταίος άξονας αφορά τη διαλεκτική πορεία από το καλό-κακό στο σωστό- λανθασμένο και στη συνέχεια στο φυσικό- αφύσικο αλλά και στη μετέπειτα ανατροπή όσων ο άνθρωπος θεωρεί «φυσικά» (σωστά) ενώ είναι «αφύσικα» (λανθασμένα). Η ανατροπή αποτελεί και ένα από τα βασικότερα αξιώματα του επικού θεάτρου. Η διαλεκτική προσέγγιση του Μπρέχτ για το θέατρο είναι εκείνη η οποία τίποτα δεν

¹³⁴ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ. 14

¹³⁵ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ. 22

¹³⁶ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π.

¹³⁷ W. Benjamin, *Για τον Μπρεχτ*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, (Αθήνα: Έρμα, 2018), σελ.30

καταργεί αλλά ερευνά αναλύει και επανατοποθετεί θεωρώντας πως τίποτα δεν είναι περιττό ούτε οι παλιές φόρμες, ούτε η παράδοση, ούτε το συναίσθημα.¹³⁸

Οι παρακάτω σκέψεις του Λένιν για τη διαλεκτική, τις οποίες ο Μπρεχτ αφομοίωσε, αποτελούν βασικά κριτήρια με τα οποία μπορούμε να κατανοήσουμε το Μπρεχτικό θέατρο:

*«(...) 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».*¹³⁹

Συνεπώς, οι σκέψεις και οι ιδέες του Μπρεχτ για το θέατρο δεν μπορούν να παρατηρηθούν γραμμικά και δεν είναι δυνατόν να παρακολουθήσουμε κριτικά το χιούμορ ή την αντιφατική εξέλιξη των προσώπων του συγγραφέα (Αρτούρο Ούι, η Μάνα Κουράγιο, ο Γαλιλαίος, ο Σβέηκ) αν δεν λάβουμε υπ' όψη μας τη διαλεκτική διαδικασία σύγκρουσης και ένωσης των αντιθέτων στην κοινωνία, στη φύση αλλά και στο ανθρώπινο πνεύμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της στάσης που κράτησε ο Μπρεχτ απέναντι στη διαλεκτική, αποτέλεσε το «*Μικρό Όργανο για το Θέατρο*» στο οποίο κατέγραψε τις θεωρίες του για το επικό θέατρο. Μέχρι το τέλος της ζωής του, κρατώντας πάντα μια κριτική στάση, αναθεώρησε το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου του, μιλώντας πλέον για το «*Διαλεκτικό Θέατρο*».¹⁴⁰

¹³⁸ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ.22-23

¹³⁹ Σ. Στρούμπος, ό.π.

¹⁴⁰ Σ. Στρούμπος, ό.π.

3.2 Η Γλώσσα

Ένα από τα βασικά στοιχεία του θεάτρου του Μπρεχτ, αποτελούσε το στοιχείο του μνημειώδους λόγου. Οι ιδέες του Μπρεχτ ήταν τόσο στενά συνδεδεμένες με τον τρόπο που αυτές εκφράζονταν που είναι αδύνατο να αναλυθεί το έργο του χωρίς να ληφθεί υπόψη αυτή η παράμετρος. Τα κύρια χαρακτηριστικά της γλώσσας του Μπρέχτ αποτελούν η αμεσότητα, η απλότητα καθώς και η χρήση φθαρμένων λέξεων σε άφθαρτα συμφραζόμενα. Για το λόγο αυτό, η μετάφραση των κειμένων του Μπρεχτ συχνά μεταβάλλει την απλότητα σε απλοϊκότητα ενώ τη χρήση μιας λέξης που με μαεστρία χρησιμοποίησε ο ποιητής, τη μεταβάλλει σε απλή κοινοτοπία.¹⁴¹

Στην καθημερινή ζωή, η Γερμανική γλώσσα χαρακτηρίζεται από διάφορες τοπικές διαλέκτους και λεξολόγιο. Η στάνταρ Γερμανική γλώσσα υπάρχει μόνο στη λογοτεχνική και σκηνική γλώσσα. Επομένως, είναι εξαιρετικά σύνθετο να γραφτεί ένας θεατρικός διάλογος, ο οποίος θα ηχεί σαν αληθινή κουβέντα και ταυτόχρονα να είναι απαλλαγμένος από τις τοπικές αποχρώσεις και τους περιορισμούς τους. Ορισμένα από τα σπουδαιότερα έργα της Γερμανικής δραματικής λογοτεχνίας, αποτελούν έργα διαλέκτων και είναι καθορισμένα σε περιορισμένες περιοχές. Ιδιαίτερα στην ποίηση, η γλώσσα που χρησιμοποιείται βρίσκεται αρκετά μακριά από τη αληθινή κουβέντα και τείνει σε έναν ιερατικό τόνο που στο μεγαλύτερο βαθμό του είναι φορμαλισμένος.¹⁴²

Μέσα στα συγκεκριμένα πλαίσια, ο Μπρεχτ κατόρθωσε τόσο στην ποίηση όσο και στα θεατρικά έργα του, να δημιουργήσει μια εντελώς δική του γλώσσα η οποία υπέβαλε τους ρυθμούς και ταυτόχρονα έδινε την αίσθηση της αληθινής κουβέντας χωρίς όμως να ταυτίζεται με κάποια ιδιαίτερη τοπική διάλεκτο. Παρά το γεγονός πως η συγκεκριμένη γλώσσα αποτελεί μια σύνθεση του Μπρεχτ, παράλληλα είναι τόσο ζωτική, πρωτότυπη αλλά και ριζωμένη σε ένα σύνολο ποικίλων παραδόσεων που δημιουργεί την ψευδαίσθηση της αληθινής κουβέντας. Αυτή η σύνθεση ήταν που καθήλωνε και το κοινό του Μπρεχτ.¹⁴³ Συγκεκριμένα, ένας κριτικός της εποχής αναφέρει:

«Τι ήταν εκείνο το ύφος του Μπρεχτ! Απλούστατα σε υποχρέωνε κάθε στιγμή να τον ακούς. Τα πρόσωπα του μπορεί να μιλούν την πιο ανόητη γλώσσα. Κατά

¹⁴¹ Μ. Εσслиν (2013), ο.π. σελ. 145-146

¹⁴² Μ. Εσслиν (2013), ο.π.

¹⁴³ Μ. Εσслиν (2013), ο.π. σελ. 147

διαστήματα, αυτό που λένε είναι τελείως στερημένο από κάθε νόημα. Αλλά το ζήτημα είναι: πώς το λεν! Κανένας άλλος συγγραφέας, εκτός από τον Μπρέχτ, δεν έχει τόσο συλλάβει την κουβέντα των μαζών... Δεν είναι τυχαίο που υπάρχουν τόσοι μεθοκόποι στα έργα του Μπρέχτ... Η γλώσσα αυτή δεν ψεύδεται ποτέ, δεν υπάρχει μέσα της ίχνος φλυαρίας. Κάθε λογική απαγόρευση εδώ διαλύεται... Αυτή καθαυτή η εκλογή των λέξεων είναι banal, αλλά ο τρόπος που συναρμολογούνται φτάνει σχεδόν το μεγαλοφυές...»¹⁴⁴

Αυτό το ιδιαίτερο προσωπικό γλωσσικό ιδίωμα του Μπρέχτ, αποτέλούσε μια σύνθεση ποικίλων διαφορετικών και ανόμοιων μεταξύ τους στοιχείων. Ο Έρνεστ Μπόρνεμαν όρισε τέσσερις βασικές πηγές του προσωπικού αυτού ιδιώματος του Μπρέχτ. Το πρώτο στοιχείο που εμπεριέχεται αποτελεί την καθημερινή κουβέντα της νότιας Γερμανίας. Το δεύτερο αποτελεί μια αντιμεταφορική ποίηση από χρώματα, συστατικά και άλλες συγκεκριμένες εικόνες. Ένα επιπλέον στοιχείο που εντάσσει ο Μπρέχτ στο γλωσσικό ιδιώμα του αποτελεί η γραφειοκρατική διάλεκτος ενώ τέλος αναφέρει πως συμπεριλαμβάνει Αγγλισμούς και εξωτερικές εκφράσεις. Παράλληλα, ενώ χρησιμοποιεί την βαυαρική προφορά, είναι στυλιζαρισμένη από αρχαϊκά στοιχεία ενός παλιότερου, μπαρόκ στρώματος της Γερμανικής γλώσσας και δεν ξεπέφτει στο απλό τοπικό ιδίωμα. Η χρήση φράσεων και φραστικών κατασκευών από τη διάλεκτο της κρατικής υπηρεσίας, αποτέλεσαν μπαρόκ τεχνάσματα. Επιπλέον, χρησιμοποίησε φράσεις που υπήρχαν ως ιστορικά υπολείμματα, όπως οι επιτηδευμένες εκφράσεις των γραφειοκρατών, τις οποίες ο Μπρέχτ δεν ενέταξε μόνο στα πλαίσια της παρωδίας, αλλά τις μεταμόρφωσε σε ποιητικές εικόνες μέσα από τις οποίες τα ξεπερασμένα αυτά γλωσσικά σχήματα, αποκτούσαν πλέον μια νέα ζωή.¹⁴⁵

Ο ίδιος ο Μπρέχτ είχε κάνει λόγο για τις επιρροές που δέχτηκε από τη γλώσσα που χρησιμοποίησε ο Λούθηρος στη Βίβλο. Πράγματι, η γλώσσα του Μπρέχτ περιέχει αρκετά κοινά στοιχεία όπως η αντιπαράθεση αντιθέτων ημιπροτάσεων, ο παραλληλισμός, η επανάληψη και η αντιστροφή.¹⁴⁶

Η «γλώσσα των πληβείων» όπως αναφέρεται στον Μαρκάκη, αποτελούσε τη δίοδο μέσω της οποίας ο Μπρέχτ θα μετέφερε στο κοινό την αλήθεια. Δεν αποτελούσε μια

¹⁴⁴ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 147-148

¹⁴⁵ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 148-149

¹⁴⁶ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 149

απλουστευμένη επαναστατική γλώσσα ούτε και την αντιγραφή ενός λαϊκού λεξιλογίου. Ο ίδιος ο όρος παραπέμπει σε πρότυπα προσδιορισμένα ιστορικά και φανερώνει τη διαχρονική συνέχεια. Δεν βασίστηκε τόσο σε συγκεκριμένα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν από τάξεις ή κοινωνικές ομάδες και που διαφέρουν ανάλογα με την κοινωνική συγκρότηση και την ιστορική συγκυρία στην οποία αναπτύχθηκαν, όσο στις μορφές του προφορικού λόγου που κυριάρχησαν κατά την πάροδο του ιστορικού χρόνου ως μορφές έκφρασης των καταπιεσμένων.¹⁴⁷

3.3 Η Αποστασιοποίηση

Ένα από τα βασικότερα ζητήματα που απασχόλησαν τον Μπρεχτ αφορούσε τη σχέση μεταξύ του θεάτρου και της πραγματικότητας. Πώς, δηλαδή, ο θεατής που παρακολουθεί τα σκηνικά δρώμενα από την πλατεία, μπορούσε να ωφεληθεί μέσα από αυτά, ποιός είναι ο λόγος που οδηγείται το κοινό στη θεατρική αίθουσα καθώς και με ποιόν τρόπο το θέατρο μπορεί να συνεισφέρει ώστε ο θεατής να κατανοήσει τη διαλεκτική φύση των πραγμάτων. Σύμφωνα με την άποψή του, το θέατρο δεν αποτελεί έναν χώρο εικονικής πραγματικότητας ούτε την ψευδαίσθηση του πραγματικού.¹⁴⁸ Η πρώτη διαπίστωσή του ξεκινά από το γεγονός πως στο αστικό θέατρο,

«κατασκευάζονται ζωντανές απεικονίσεις πραγματικών ή επινοημένων γεγονότων ανάμεσα στους ανθρώπους και μάλιστα για ψυχαγωγία.»¹⁴⁹

Το θέατρο της ψευδαίσθησης όμως αδυνατεί να ικανοποιήσει τις ανάγκες ενός θεατή και τον εμποδίζει να έρθει σε επαφή με την πραγματικότητα καθώς

«οι ασυμφωνίες στις απεικονίσεις των γεγονότων της κοινωνικής ζωής στη συνείδηση ενός θεατή που αντιμετωπίζει το εικονιζόμενο αλλιώς από ό,τι το αντιμετωπίζουν οι πριν από αυτόν.»¹⁵⁰

Επομένως, όσα διαδραματίζονται στη σκηνή, δεν αποτελούν την κατά τον Αριστοτέλη «μίμηση» της πραγματικότητας και συνεπώς, η «ταύτιση» και η

¹⁴⁷ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ. 61-62

¹⁴⁸ Θ. Γραμματάς, *Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο*, <https://theodoregrammatas.com/el/%ce%bc%cf%80%cf%81%ce%b5%cf%87%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b5%cf%80%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b4%ce%b9%ce%b4%ce%b1%ce%ba%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b8%ce%ad%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%bf/> (15/1/2022)

¹⁴⁹ Θ. Γραμματάς, ό.π.

¹⁵⁰ Θ. Γραμματάς, ό.π.

«βίωση» της πραγματικότητας αποτελούν μια ψευδαίσθηση η οποία απορρίπτεται από την ενεργοποιημένη κριτικά συνείδηση του θεατή. Αντίστοιχα λειτουργεί για τον Μπρεχτ και η νατουραλιστική θεωρία του θεάτρου ως «φέτα ζωής», σύμφωνα με την οποία η σκηνή αποτελεί έναν χώρο αναπαράστασης της ζωής και όχι παράστασης, ενώ παράλληλα δεν απαλλάσσεται από την αριστοτελική ψευδαίσθηση. Συνεπώς, το ψευδαισθησιακό θέατρο, το οποίο επιδιώκει την ακριβέστερη μίμηση μιας πράξης την οποία ο θεατής ψευδώς έχει την εντύπωση πως διαδραματίζεται στην πραγματικότητα, καταγγέλεται από τον Μπρεχτ και απορρίπτεται πλήρως.¹⁵¹ Η θέση του είναι σαφής πως το θέατρο τείνει συνεχώς και με πονηριά να δημιουργεί την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας την οποία οφείλει και να καταστρέψει.¹⁵² Μέσω της κατάργησης της ψευδαισθητικής λειτουργίας της συνείδησης, ο συνολικά σκηνικά αναπαριστώμενος κόσμος, ο οποίος καθορίζει την επικοινωνιακή σχέση ανάμεσα σε θέαμα και θεατή και ρυθμίζει την προσληπτικότητα του θεάματος από τον θεατή (τα δραματικά πρόσωπα, η ιστορία, ο ρόλος, ο σκηνικός χώρος και χρόνος) αποδυναμώνεται.¹⁵³ Σύμφωνα με τον Μπρεχτ, το θέατρο οφείλει να τονίζει ανα πάσα στιγμή στους θεατές πως δεν είναι μάρτυρες που παρακολουθούν πραγματικά γεγονότα που διαδραματίζονται εκείνη τη στιγμή στη σκηνή, αλλά πως βρίσκονται σε ένα θέατρο και παρακολουθούν μια έκθεση πραγμάτων που συνέβησαν στο παρελθόν σε ορισμένη στιγμή και τόπο.¹⁵⁴ Ένα κοινό που ήρεμα παρακολουθεί και στοχάζεται τα διδάγματα που προκύπτουν μέσα από τις ιστορίες που παρελθόντος,

«..σαν τους ακροατές των ραψωδών που τραγουδούσαν τα κατορθώματα των ηρώων στις αυλές των Ελλήνων βασιλιάδων, ή των κόμητων της Σαξονίας, ενώ τρωγόπιναν οι προσκεκλημένοι. Εξ' ου κι ο όρος επικό θέατρο»¹⁵⁵

Σε αντίθεση με το θέατρο της ψευδαίσθησης, το επικό θέατρο είναι ένα θέατρο «ιστορικό», το οποίο αποτρέπει τους θεατές από την ταύτιση με ένα ή και περισσότερα πρόσωπα του έργου. Επομένως, το αντίθετο της ταύτισης αποτελεί η διατήρηση μιας ξεχωριστής ύπαρξης, μια στάση θεατή-ξένου. Ο σκηνοθέτης οφείλει να δημιουργεί αλλά και να διατηρεί αυτήν την απόσταση με όσα θεατρικά μέσα έχει

¹⁵¹ Θ. Γραμματάς, ό.π.

¹⁵² Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ 173

¹⁵³ Θ. Γραμματάς, ό.π.

¹⁵⁴ Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π. σελ.173

¹⁵⁵ Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π.

στη διάθεσή του κρατώντας το κοινό αποξενωμένο και αποστασιοποιημένο από τη δράση επαναπροσδιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη σχέση πραγματικού και θεατρικού. Αυτή είναι η έννοια της λέξης «Verfemdungseffect» ή «Αποστασιοποίηση»¹⁵⁶ που αποδόθηκε από τον Μπρέχτ¹⁵⁷ αν και η έννοια του όρου προϋπήρχε και δεν αποτελούσε μια δική του επινόηση. Ο ίδιος παραδέχεται πως οικειοποιήθηκε και αξιοποίησε για συγκεκριμένους στόχους, μια εξαιρετικά κοινόχρηστη μέθοδο.¹⁵⁸ Η Αποστασιοποίηση είναι η τεχνική που αξιοποιεί ο ηθοποιός για να δημιουργήσει το παραξένισμα.¹⁵⁹ Οι παλιότερες χρήσεις των εφφέ αποστασιοποίησης, όπως για παράδειγμα το ιερατικό παίξιμο των ηθοποιών της Άπω Ανατολής, παρουσίαζαν την πραγματικότητα σαν κάτι στατικό και αμετάβλητο χωρίς να αφήσουν περιθώρια παρέμβασης του θεατή. Από την άλλη, τα νέα εφφέ αποστασιοποίησης του Μπρέχτ, αφαιρούν από τα κοινωνικά δεδομένα την αίσθηση του οικείου. Παρόλο που η τεχνική μπορεί να μην διαφέρει κατά πολύ, άλλωστε οι ηθοποιοί του Μπρέχτ έχουν δανειστεί αρκετά στοιχεία από την τεχνική του θεάτρου της Άπω Ανατολής, ο ρόλος τους ήταν εντελώς διαφορετικός καθώς συνέβαλλαν ώστε να παρουσιάζονται τα γεγονότα μέσα στα οποία βρίσκονταν οι άνθρωποι σαν γεγονότα παράξενα, που δεν είναι αυτονόητα, χρήζουν εξήγησης και δεν είναι φυσικά.¹⁶⁰

Η έκφραση «Verfemdungseffect», εμφανίστηκε στο μπρεχτικό λεξιλόγιο το 1936, μετά από ένα ταξίδι του στη Μόσχα στο οποίο είχε συναντήσει εκπροσώπους του σοβιετικού θεάτρου, ανάμεσά τους και τον Μέγιερχολντ, ο οποίος είχε ήδη χρησιμοποιήσει αντίστοιχες τεχνικές αποστασιοποίησης. Εμπλουτίζοντας την προϋπάρχουσα έννοια με το δικό του θεωρητικό υπόβαθρο για το επικό θέατρο, ανέπτυξε μια προσωπική θεατρική θεώρηση, η οποία αποτέλεσε και τον πυρήνα της μπρεχτικής μεθοδολογίας.¹⁶¹ Για τον Μπρέχτ, προκαλώ ένα «Verfemdungseffect» σημαίνει αντιτάσσομαι στη διαδικασία της ανθρώπινης αλλοτρίωσης μέσα στην κοινωνία της εκμετάλλευσης, βάζω σε ενέργεια μια διαδικασία «από-αλλοτρίωσης- αποστασιοποίησης», η οποία επεμβαίνει σε όλα τα

¹⁵⁶ Μ. Ντορτ, (1975), ό.π. σελ.165

¹⁵⁷ Μ. Εσλιν, (2013), ό.π. σελ.174

¹⁵⁸ Μ. Ντορτ, «Για την Αποστασιοποίηση», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 15, (Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα, 1987), <http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/602/2/15%20Brecht%20mini.pdf> (22/12/2021), σελ. 7

¹⁵⁹ Π. Μαρκάκης, (1982) ο.π. σελ..38)

¹⁶⁰ Μ. Ντορτ,(1975), ό.π., σελ. 218-219

¹⁶¹ Μ. Ντορτ, (1987) ό.π. σελ.9,

επίπεδα της παράστασης και οφείλει να οδηγήσει τον θεατή να υιοθετήσει, από κοινωνική σκοπιά, μια κριτική στάση.¹⁶² Στο μπρεχτικό θέατρο όταν κάνουμε λόγο για την κριτική στάση εννοούμε μια συγκεκριμένη φιλοσοφική θεώρηση του κόσμου η οποία βασίζεται στον διαλεκτικό υλισμό.¹⁶³

Επομένως, κάνοντας λόγο για «αποστασιοποίηση» εννοούμε τη μέθοδο μέσω της οποίας ο Μπρεχτ προτείνει έναν πρακτικό τρόπο υλοποίησης των θεωρητικών του απόψεων για το θέατρο¹⁶⁴ και αποτελεί την προϋπόθεση για την επίτευξη της κριτικής λειτουργίας που αποτελεί τη βάση της τέχνης του.¹⁶⁵ Για να γίνει κατανοητή η μπρεχτική αποστασιοποίηση, βασική προϋπόθεση αποτελεί μια συνολική θεώρηση του τρόπου που ο Μπρεχτ αντιλήφθηκε το θέατρο ως ένα ιδιαίζον μεσο που αναπαριστά τη ζωή των ανθρώπων.¹⁶⁶

Ομολογουμένως έχει υπάρξει δυσκολία στη συγκρότηση μιας συνολικής θεώρησης του μπρεχτικού στοχασμού καθώς δεν μας παρέχεται ούτε μέσα από την «*Αγορά του Χαλκού*», έργο το οποίο έμεινε ημιτελές, ούτε μέσα από το «*Μικρό Όργανο για το Θέατρο*». Ο Μπρεχτ επιχείρησε σκόρπια τον απολογισμό του στοχασμού του, κάτι το οποίο προέκυπτε μέσω της προσπάθειάς του να τον ξαναθέσει επι τάπητος, όχι για να δημιουργήσει μια τελική διατύπωση αλλά για να ανοίξει νέες προοπτικές του. Αυτός ο στοχασμός βασίστηκε στη διαπίστωση των ακατάπαυστων αλλαγών που διέπουν τον κόσμο και δέχεται σαν βασικό του νόμο την αλλαγή ενώ δεν θεωρεί τελειωτικά τα κατακτημένα αποτελέσματα. Επιπλέον, ο θεωρητικός στοχασμός του αναπτύχθηκε σε στενή σχέση με την πρακτική του θεάτρου, επομένως, θεατρική πρακτική και θεωρητική σκέψη είναι αλληλένδετες και αποτελούν τις δύο αξεχώριστες όψεις της ίδιας εργασίας. Μόνο παρατηρώντας και τις δύο μαζί, γίνεται αντιληπτή η μπρεχτική θεατρική δραστηριότητα.¹⁶⁷

Η άποψη πως το θέατρο είναι υποχρεωμένο από τη φύση του να διαπραγματεύεται κοινωνικά φαινόμενα και πως όλα τα αισθητικά ρεύματα είχαν σαν βασικό στόχο τους την κριτική, αποτελεί μια πραγματικότητα. Η διαφορά έγκειται στον τρόπο που αυτή η κριτική μεταφέρεται στον θεατή. Αν λειτουργήσει με τρόπο που κινεί τον θεατή σε συναισθηματικό επίπεδο, υποβιβάζει την αντίδραση σε μια υποκειμενική

¹⁶² Μ. Ντορτ, (1987) ό.π. σελ 10

¹⁶³ Π. Μαρκάκης, (1982) ό.π. σελ. 37

¹⁶⁴ Θ. Γραμματάς, ό.π.

¹⁶⁵ Μ. Ντορτ, (1975), ό.π., σελ. 165

¹⁶⁶ Μ. Ντορτ, (1987) ό.π., σελ 7

¹⁶⁷ Μ. Ντορτ, (1987) ό.π., σελ. 7

στάση και ταυτόχρονα εμποδίζει τη φιλοσοφική θεώρηση των φαινομένων, που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του θεατρικού «παραξενίσματος». Όλη η παράσταση σαν σύνολο είναι αυτή που παίζει καθοριστικό ρόλο σε αυτή την κριτική στάση του θεατή. Για το λόγο αυτό, ο Μπρεχτ αναφέρεται κυρίως σε εργαλεία παράστασης παρά σε μεθόδους γραφής.¹⁶⁸ Ο κόσμος της σκηνής και ο κόσμος της πλατείας για τον Μπρέχτ, αποτελούν δύο διακριτές, μη οικείες και ετερογενείς οντότητες, οι οποίες ενώ συνυπάρχουν παράλληλα και ταυτόχρονα, δεν υποκαθίστανται, δεν ταυτίζονται η μια από την άλλη και δεν μιμούνται η μία την άλλη. Στη σκηνή, οι ηθοποιοί, παριστάνοντας τους ανθρώπινους χαρακτήρες και τις συμπεριφορές, αναπτύσσουν σχέσεις και καταστάσεις που είτε μπορεί να είναι πραγματικά υπαρκτές είτε μυθοπλαστικά δημιουργήματα, είτε να προέρχονται από μυθολογικά/παραμυθιακά ή ιστορικά/πραγματικά συμβάντα. Σε κάθε περίπτωση, οι ηθοποιοί δεν ταυτίζονται με τους ήρωες που υποδύονται ούτε βιώνουν τις δραματικές καταστάσεις ως φυσικά πρόσωπα. Με τη μέθοδο αυτή, δημιουργείται μια απόσταση ανάμεσα στον ηθοποιό και στο ρόλο, ο οποίος παρουσιάζεται ως ένα συνειδητό προϊόν αντί μιας βιωματικής κατάστασης. Το κοινό, αντίστοιχα, παρακολουθεί τα διαδραματιζόμενα στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο όμως σε καμία περίπτωση δεν αναπτύσσει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αντιθέτως, συνειδητοποιεί πως όσα βλέπει στη σκηνή είναι θεατρικά και όχι πραγματικά ενώ όσα διαδραματίζονται δεν αφορούν τους θεατές ως φυσικά πρόσωπα αλλά ως ανθρώπινες κοινωνικές ομάδες. Επομένως, καταργείται και η έννοια της «θεατρικής σύμβασης» και εγκαταλείπεται η σχέση μεταξύ θεάτρου και πραγματικότητας. Στη θέση αυτών, ο Μπρεχτ αναπτύσσει τη θεωρία του με βάση την οποία φανερώνεται ο αντιφατικός χαρακτήρας των κοινωνικών διαδικασιών αλλά και των ατομικών συμπεριφορών που εκφράζει το εκάστοτε έργο και φανερώνεται η διαλεκτική φύση της πραγματικότητας μέσα από την οποία το κοινό αντιλαμβάνεται πως οι ανθρώπινες σχέσεις δεν είναι αυτές που θα έπρεπε να είναι.¹⁶⁹

Για τον Μπρεχτ, «αποστασιοποιώ» δεν σημαίνει κρατώ κάτι μακριά ούτε μένω ψυχρός απέναντι σε κάτι που είναι θερμό αλλά πως αντιτάσσω τη λογική στο πάθος.¹⁷⁰ Μια κοινή παρεξήγηση αποτελεί η άποψη πως εξαιτίας της απόστασης που δημιουργείται ανάμεσα στα συναισθήματα του θεατή και σε όσα διαδραματίζονται

¹⁶⁸ Π. Μαρκάκης,(1982), ό.π. σελ. 37-38

¹⁶⁹ Θ. Γραμματάς, ό.π.

¹⁷⁰ Μ. Ντορτ, (1987) ό.π.

στη σκηνή, θυσιάζεται η συναισθηματική απόλαυση και εμπλοκή του θεατή για χάρη της μετακριτικής σκέψης. Η άποψη αυτή μπορεί να χαρακτηρίσει ορισμένα από τα έργα του Μπρεχτ αλλά δεν είναι ικανή να υποστηρίξει το σύνολο του έργου του. Για τον Μπρεχτ, ουσιαστική συναισθηματική εμπλοκή αποτελούσε η υποψιασμένη γνώση γύρω από όσα αφορούσαν την πραγματικότητα.¹⁷¹ Ο ίδιος αναφέρει πως η «Αποστασιοποίηση»:

«είναι η επι σκηνής αναπαραγωγή πραγματικών γεγονότων με τέτοιο τρόπο, ώστε αφενός να υπογραμμίζεται η αιτιότητα τους και αφετέρου να εστιάζεται η αιτιότητα αυτή γύρω από την προσοχή του θεατή. Μια τέτοια τέχνη, όχι μόνο δεν στερεί τον θεατή από την απόλαυση που νιώθει μπροστά στα δρώμενα, αλλά επιπλέον γεννά πολλά συναισθήματα και συγκινήσεις, , ακριβώς γιατί διευκολύνει τον έλεγχο του περίγυρου..»¹⁷²

Η «Αποστασιοποίηση» εμπεριέχεται σε όλα τα στάδια του μπρεχτικού θεάτρου. Υπάρχει ανάμεσα στις ρεαλιστικές λεπτομέρειες, στη σχηματοποιημένη ιστορία, ανάμεσα στις σκηνές των έργων που είναι ευδιάκριτα διαχωρισμένες μεταξύ τους, στο σκηνικό και τον ηθοποιό, ανάμεσα στην παράσταση και στον θεατή με τέτοιον τρόπο ώστε ο δεύτερος να μπορεί να αντιληφθεί τον παροδικό χαρακτήρα της φύσης όσων διαδραματίζονται στη σκηνή. Όλες οι τεχνικές του κινούνται προς την επίτευξη αυτής της απόστασης. Η προσθήκη επιγραφών, που προαναγγέλουν την εξέλιξη της δράσης και καθορίζουν τον ιστορικό τόπο και χρόνο, οι ορατές πηγές φωτός για το φωτισμό της σκηνής, ο ρόλος της σκηνογραφίας η οποία επιδιώκει να δείξει και όχι να υποβάλλει. Επιπλέον, η πολλαπλότητα και ο πλούτος των αντικειμένων που επιδιώκουν να φανερώσουν τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο και την εκφράζουν όχι με τη μορφή τους αλλά μέσω των παραλλαγών της ύλης, μέσω της φθοράς αλλά και η πολυεπίπεδη διάσπαση των κειμένων (κουβέντα, απαγγελία, τραγούδι).¹⁷³

Ο Μπρεχτ, παρεμβάλλοντας ανάμεσα σε εμάς και στο παρόν μια απόσταση, μας καλεί να αποσπαστούμε από το παρόν, να κρινουμε και να δημιουργήσουμε εμείς οι ίδιοι το μέλλον. Το έργο του, αποτελεί ένα έργο τόσο εσωτερικής όσο και

¹⁷¹ Σ. Πατσαλίδης, (2004) ό.π. σελ. 353

¹⁷² Σ. Πατσαλίδης, (2004) ό.π.

¹⁷³ Μ. Ντορτ,(1975), ό.π., σελ. 165

εξωτερικής κριτικής μέσω του οποίου καθίσταται δυνατή η αναγνώριση του παλιού και η θεμελίωση του καινούριου.¹⁷⁴

3.4. Το Κοινό

Το Επικό θέατρο λαμβάνει υπόψη του ένα σημαντικό στοιχείο του θεάτρου, αυτό της καταβύθισης της ορχήστρας, την «άβυσσο» δηλαδή που χωρίζει τους ηθοποιούς από το κοινό. Αυτό το στοιχείο, στο θέατρο του Μπρεχτ έχασε ακόμη περισσότερο τη σημασία του. Η σκηνή, αν και εξακολουθεί να παραμένει υπερυψωμένη, δεν αναδύεται πλέον μέσα από το απροσμέτρητο βάθος αλλά έχει μετατραπεί σε εξέδρα.¹⁷⁵

Όπως για τον Αριστοτέλη, έτσι και για τον Μπρεχτ, το θέατρο ως παράσταση, υπάρχει και λειτουργεί για χάρη του θεατή. Από τη σκοπιά του όμως ο Μπρεχτ υποστήριζε πως ένα θέατρο το οποίο εξοικειώνει το κοινό με το έργο και την παράσταση δεν επιτυγχάνει την συνενοχή του θεατή ως κοινωνικό ον¹⁷⁶ και επεδίωκε ένα θέατρο στο οποίο το κοινό θα είναι χαλαρωμένο και θα παρακολουθεί εν ηρεμία τα σκηνικά δρώμενα¹⁷⁷ μέσα σε μια διαδικασία που δεν στερείται τον καλλιτεχνικό και αισθητικό χαρακτήρα της και ταυτόχρονα προωθεί το στοιχείο της διανοητικής και κριτικής αντιμετώπισης.¹⁷⁸ Επομένως, στην εξοικείωση, ο Μπρεχτ αντιτάσσει την αποξένωση, το οικείο το οποίο οφείλει να γίνει ανοίκειο, περίεργο ενώ το εφικτό να καθίσταται εφικτό μόνο μέσα από μια διαδικασία κρίσης. Σε ένα τέτοιο θέατρο, ο θεατής δεν καλείται να μοιρασθεί τα επι σκηνής δρώμενα αλλά να τα αναθεωρήσει.¹⁷⁹ Αισθάνεται το ίδιο όπως αν διάβαζε ένα πολιτικό μανιφέστο, ένα κείμενο ντοκουμέντο ή όπως όταν περιηγείται σε ένα μουσείο έργων τέχνης, τα οποία του προκαλούν συγκίνηση και αισθητική απόλαυση αλλά ταυτόχρονα του δίνουν πληροφορίες για το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκαν και ποιούς σκοπούς εξυπηρετούσαν. Έρχεται λοιπόν συνεχώς αντιμέτωπος με διλλήματα και αποφάσεις που ως στόχο τους έχουν να ανακαλύψει ο ίδιος την αλλοτρίωση ως κοινωνικό φαινόμενο και όχι ως μια κοινώς αποδεκτή

¹⁷⁴ Μ. Ντορτ,(1975), ό.π., σελ. 168

¹⁷⁵ W. Benjamin, (2018), ό.π. σελ. 55

¹⁷⁶ Τ. Μουδατσάκης, *Το Θέατρο ως Πρακτική Τέχνη στην Εκπαίδευση*, (Αθήνα: Εξάντας, 2005) σελ. 67

¹⁷⁷ W. Benjamin, (2018), ό.π. σελ. 45

¹⁷⁸ Θ. Γραμματάς, ό.π.

¹⁷⁹ Τ. Μουδατσάκης,(2005), ό.π.

πραγματικότητα.¹⁸⁰ Ο σκοπός του Μπρέχτ επιτυγχάνεται από τη στιγμή που ο θεατής αρχίζει να διερωτάται, να κρίνει τα δρώμενα και να αμφισβητεί. Όλα τίθενται υπο συνεχή διαπραγμάτευση και επανεκτίμηση.¹⁸¹

Ο Μπρέχτ υποστήριζε πως η επίκληση της συμπάθειας του κοινού στη δράση, καθιστά τον θεατή θύμα μιας υπνωτικής εμπειρίας και πως είναι αδύνατο ο ίδιος να καταδαμάσει τη ζωή εφόσον όλα όσα συμβαίνουν επι σκηνής καταδαμάζουν τον ίδιο. Η ταύτιση του θεατή με τους ήρωες και η εξοικείωσή του με τον σκηνικό κόσμο, συνεπάγονται και την αποδοχή του. Συνεπώς είναι αδύνατο να αφυπνισθεί ο θεατής.¹⁸² Υποστήριζε επίσης πως μέσα από τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ πλατείας και σκηνής στο αριστοτελικό θέατρο στο οποίο ο θεατής συμπαρασύρεται από τον ηθοποιό και ταυτίζεται μαζί του, το κοινό χάνει σημαντικές πληροφορίες εξαιτίας της συναισθηματικής φόρτισης. Σε αντίθεση αυτού, προτείνει την κατάργηση της ταύτισης ώστε να μπορεί να κρίνει ο θεατής απαλλαγμένος από συγκινήσεις.¹⁸³

Η κοινωνική πραγματικότητα, σύμφωνα με τον Μπρέχτ, δεν είναι ούτε προκαθορισμένη ούτε άξια πάντα υπεράσπισης. Επομένως, μέσω του θεάτρου επιδιώκει τόσο τη διαφωνία όσο και να φανερώσει πως μια κατάσταση ή ένα πρόβλημα ή μια σύγκρουση, δεν έχει μόνο μια διέξοδο αλλά πολλές περισσότερες απ' ότι το κοινό μπορεί να υποψιαστεί.¹⁸⁴ Το κοινό αυτό, ως συλλογικότητα, θα νιώσει πως ωθείται να πάρει θέση σε όσα παρακολουθεί. Σε εκείνο ανατίθεται το συμπέρασμα, όπως μας αναφέρει στον επίλογο του έργου «*Ο Καλός Άνθρωπος του Σε Τσουάν*» που απευθυνόμενος στο κοινό, λέει:

*«Αγαπητό κοινό, μη βιαστείς να μας κρίνεις.
Το ξέρω πως η λύση αυτή τίποτα δεν αξίζει.
Είχαμε έναν όμορφο μύθο ονειρευτεί,
μα πήρε καθώς είδες άσχημη στροφή.
Κοιτάνε την πεσμένη αυλαία τα πρόσωπά σας
και πλήθος ανεβαίνουν τα ρωτήματά σας...
...Πως αυτό το κακό θα τελειώσει,
μάχτε να βρείτε μοναχοί σας. Ίσως και να βρεθεί*

¹⁸⁰ Θ. Γραμματάς, ό.π

¹⁸¹ Τ. Μουδατσάκης,(2005), ό.π.

¹⁸² Τ. Μουδατσάκης,(2005), ό.π.

¹⁸³ Θ. Γραμματάς, ό.π.

¹⁸⁴ Τ. Μουδατσάκης,(2005), ό.π.

*τρόπος, το δρόμο της να βρει μια καλή ψυχή
κι η καλωσύνη να μπορεί στον κόσμο ν' ανθίσει.
Πήγαινε, ψάξε, αγαπητό κοινό, μια κατάλληλη λύση
Πρέπει να υπάρχει. Πρέπει, πρέπει, πρέπει»¹⁸⁵*

Για τον Μπρεχτ, από τη στιγμή που το κοινό συνειδητοποιεί τη θέση του στην κοινωνία, ανακαλύπτει την αλλοτρίωση που υφίσταται και συγχρόνως την ελευθερία του. Για αυτόν το λόγο, δεν θέλησε να διαμορφώσει την Μάνα Κουράγιο σε έναν χαρακτήρα που τελικά θα καταλάβαινε τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου. Γιατί αυτό που έχει σημασία για τον συγγραφέα είναι να κατανοήσει το κοινό το πρόσωπο του έργου και την κατάσταση στην οποία βρίσκεται μέσα στην κοινωνία.¹⁸⁶

Επομένως, ο θεατής γνωρίζοντας πως υπάρχουν πολλές επιλογές, καλείται να επιλέξει μια στάση, μια θέση. Αυτή η θέση οφείλει να μην είναι βεβιασμένη αλλά καλομελετημένη καθώς επίσης να αποτελεί τη θέση μιας ομάδας που ενδιαφέρεται να τη διαμορφώσει. Δύο είναι τα στοιχεία που παρέχονται στο κοινό ώστε να παρακινηθεί το ενδιαφέρον του. Το πρώτο αποτελεί τα επι σκηνης δρώμενα, τα οποία θα πρέπει να παρίστανται με τέτοιο τρόπο ώστε να καθίσταται δυνατό σε ορισμένα σημεία να ελέγχονται από το κοινό με βάση την εμπειρία του. Το δεύτερο στοιχείο αποτελεί η ίδια η παράσταση η οποία θα πρέπει να είναι διαυγής στα καλλιτεχνικά της μέσα χωρίς όμως αυτή η διαύγεια να σηματοδοτεί την απλοϊκότητα, κάτι που απαιτεί μια ιδιοφυή σκηνοθετική δεξιοτεχνία.¹⁸⁷

Ο Μπρεχτ, έχει συνεχώς ως επίκεντρο τις μάζες των οποίων προσπαθεί να αφυπνήσει το ενδιαφέρον του ειδικού για το θέατρο. Αυτή του η προσπάθεια αποτελεί και μια βασική έκφραση του πολιτικού του σκοπού.¹⁸⁸ Η κριτική στάση είναι αυτή που θα οδηγήσει το κοινό στην ανυποταξία απέναντι στις δεδομένες κοινωνικές φόρμες καθώς ένα κοινό που δεν επαναστατεί, παραμένει έρμαιο της πολιτικής χειραγώγησης. Για το λόγο αυτό, ο Μπρεχτ θεωρούσε πως στο θέατρο του Στανισλάβσκι το κοινό αποτελούσε παθητικό αντικείμενο της πολιτικής εξουσίας. Ένα τέτοιο κοινό ζητούσε να αφυπνίσει, να το ελευθερώσει, να του μάθει να

¹⁸⁵ Μ. Ντορτ, (1975), ό.π. σελ.161-162

¹⁸⁶ Μ. Ντορτ, (1975), ό.π. σελ. 163

¹⁸⁷ W. Benjamin, (2018), ό.π. σελ 45-46

¹⁸⁸ W. Benjamin, (2018), ό.π. σελ 46

αμφισβητεί, να αρνείται πριν δεχτεί.¹⁸⁹ Το θέατρο που παρέχει αυτή την ελευθερία στο κοινό, του δίνει την ευκαιρία να ανακαλύψει τους φανερούς ή λανθάνοντες μηχανισμούς που λειτουργούν στον αναπαριστώμενο θεατρικό χώρο και χρόνο και να συνειδητοποιήσει πως όλα αυτά αφορούν άμεσα και την προσωπική του αντικειμενική πραγματικότητα και κατ'επέκταση την κοινωνία του. Η συνειδητοποίηση της αλλοτρίωσης, της καταπίεσης και της χειραγώγησης της συνείδησης και της ελευθερίας από τους μηχανισμούς εξάρτησης, έχουν ως συνέπεια την ενεργοποίηση της συνείδησης του κοινού και την κοινωνικοποίησή του. Συνεπώς, αν και η σκηνή παραμένει ένας σαφώς ξεχωριστός κόσμος από την πλατεία και είναι διακριτός ο διαχωρισμός ανάμεσα στο «θεατρικό» και το «πραγματικό», η παράσταση ενεργοποιεί συνειδησιακά το κοινό και το παρακινεί να βρει αντιστοιχίες και αναλογίες με την αντικειμενική πραγματικότητα. Μέσα απο αυτού του είδους τη συμμετοχή, ο θεατής δεν οδηγείται σε «κάθαρση» με την έννοια που της είχε δώσει ο Αριστοτέλης αλλά ενεργοποιείται συνειδησιακά, προβληματίζεται ως σκεπτόμενο άτομο και ολοκληρώνεται ως κοινωνική οντότητα.¹⁹⁰ Ο συγγραφέας έχει συμβάλει σε αυτό εισάγοντας κενά, ρωγμές, τα οποία αποτελούν για τον θεατή ευκαιρίες να συνειδητοποιήσει, να βγει από την αδράνεια, να κρίνει και να βρει μόνος του το δίδαγμα.¹⁹¹ Για τη επίτευξη όλων αυτών απαιτείται η αποστασιοποίηση μέσω της οποίας θα λειτουργήσουν συγκεκριμένοι υποκριτικοί και σκηνοθετικοί κώδικες καθώς και μηχανισμοί οι οποίοι με τη σειρά τους θα υποβάλλουν τους θεατές στη διαδικασία της αφύπνισης της κριτικής στάσης.

Ο ίδιος ο Μπρέχτ συνόψισε τη διαφορά ανάμεσα στον θεατή του δραματικού και του επικού θεάτρου.

.Ο θεατής του δραματικού θεάτρου λέει:

« Ναι, το ίδιο έχω αισθανθεί κι εγώ. Τον μοιάζω ακριβώς. Είναι πέρα για πέρα φυσικό. Έτσι θα 'ναι πάντα. Τα βάσανα του ανθρώπου αυτού με συγκλονίζουν, γιατί δεν υπάρχει τρόπος ν' απαλλαγεί. Αυτό σημαίνει μεγάλη τέχνη: φέρνει τα σημάδια του αναπόφευκτου. Κλαίω με αυτούς που κλαίνε στη σκηνή, γελώ με αυτούς που γελούν»

¹⁸⁹ Τ. Μουδατσάκης,(2005) ό.π.

¹⁹⁰ Θ. Γραμματάς, ο.π.

¹⁹¹ Μ. Ντορτ, (1975), ό.π., σελ 164

Ενώ ο θεατής του επικού θεάτρου, λέει:

«Δεν θα μπορούσα ποτέ να σκεφτώ έτσι. Εγώ δεν ενεργώ έτσι. Είναι εκπληκτικό, απίστευτο. Πρέπει να το σταματήσουμε. Τα βάσανα του ανθρώπου αυτού με συγκλονίζουν, επειδή ακριβώς υπάρχει τρόπος ν' απαλλαγεί από αυτά. Αυτό σημαίνει μεγάλη τέχνη: τίποτα να μη μοιάζει αναπόφευκτο. Γελάω μ' αυτούς που κλαίνε στη σκηνή, κλαίω μ' αυτούς που γελούν»¹⁹²

Ο Μπρέχτ, δεν επέβαλλε ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή καμία ενιαία και αμετάβλητη απόσταση, αντιθέτως δημιούργησε μια σχέση μεταξύ των δύο έτσι ώστε η μια να φωτίζει την άλλη. Ξεκινώντας από την ταύτιση αυτών των δύο, τους οδηγεί σταδιακά στη διαφοροποίηση και οι θεατές σταδιακά παίρνουν θέση απέναντι σε όσα συμβαίνουν στη σκηνή. Στο έργο «Μάνα Κουράγιο» οι θεατές διδάσκονται κατά τη διάρκεια του έργου ενώ η Μάνα δεν έχει μάθει τίποτα. Κι αυτή η γνώση των θεατών πηγάζει από το γεγονός πως στο μεγαλύτερο μέρος του έργου το κοινό ήταν με το μέρος της. Με αυτόν τον τρόπο, καθιερώνεται ανάμεσα στη σκηνή και στην πλατεία ένα παιχνίδι μέσω του οποίου η προοδευτική συνειδητοποίηση της μίας πλευράς επέρχεται δια μέσου της άλλης. Αυτό αποτελεί μια κοινή διεργασία των δύο η οποία δεν έχει καμία κατάληξη καθώς η τάξη δεν αποκαθιστάται και καμία κοινώς αποδεκτή ή αιώνια αλήθεια δεν παρουσιάζεται ούτε στη σκηνή ούτε στην πλατεία. Και όλα αυτά δια μέσου ενός τρίτου παράγοντα που επηρεάζει και την πλατεία και τη σκηνή και αποτελεί την ιστορική πραγματικότητα. Επομένως, παρουσιάζεται μια διαλεκτική ανάμεσα στη σκηνή και στην πλατεία, η οποία διερευνά και αποκαλύπτει την αλήθεια στον πραγματικό κόσμο, στην πραγματική κοινωνία που και οι θεατές και οι ηθοποιοί ζούνε. Μέσα από αυτό το παιχνίδι ταύτισης- απόστασης είναι δυνατό να επιτευχθεί η συνειδητοποίηση. Το κοινό παρατηρώντας την εικόνα της κοινωνίας που ζει, η οποία του επιστρέφεται παραμορφωμένη μέσω της σκηνής, αρχίζει να αναρωτιέται, να αυτοπαρατηρείται, να κατανοεί και τέλος να ανακαλύπτει τον εαυτό του.¹⁹³

Το Επικό θέατρο επεδίωκε να δημιουργήσει ένα κοινό ικανό να συνειδητοποιήσει την ιστορική του θέση μέσα στην κοινωνία ώστε να δράσει και να την αλλάξει. Δεν αποσκοπούσε στις υποδείξεις συγκεκριμένων στάσεων και ηθικών κανόνων, αλλά στο να παρέχει τη δυνατότητα στους θεατές να υιοθετήσουν μόνοι τους τη σωστή

¹⁹² Μ. Εσλιν, (2013), ό.π. σελ. 179

¹⁹³ Μ. Ντορτ, (1975) ο.π. σελ. 220-221

στάση η οποία θα ήταν αντίστοιχη με τις εκάστοτε πραγματικές ιστορικές συνθήκες. Σε αντίθεση με το παραδοσιακό θέατρο το οποίο παραθέτει μια αλήθεια και την οποία αλήθεια, ο θεατής καλείται ή να αποδεχθεί ή να απορρίψει, το μπρεχτικό θέατρο δεν αποτελεί το μέρος όπου θα παρουσιαστεί μια συγκεκριμένη, έτοιμη αλήθεια. Το αληθινό και το λογικό δεν αποτελεί πλέον το κεντρικό ζήτημα της παράστασης παρά μόνο διαφαίνεται σαν ένας στόχος ο οποίος οφείλει να επιτευχθεί και όχι σαν ένα αγαθό το οποίο παρέχεται με το τέλος του έργου. Όλα παραμένουν εκκρεμή, τίποτα δεν ολοκληρώνεται με σκοπό να εκπληρωθούν από τους θεατές έξω από το θέατρο, στον πραγματικό κόσμο.¹⁹⁴

3.5 Ο Ηθοποιός

Ο Μπρέχτ, έχει καταγράψει μια πληθώρα κειμένων που αφορούσαν τις τεχνικές υποκριτικής μέσω των οποίων, όλο το θεωρητικό του υπόβαθρο θα αποκτούσε πρακτική υπόσταση.¹⁹⁵ Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως ο ίδιος δεν συνεργαζόταν απαραίτητα με μεγάλους ηθοποιούς της εποχής του αλλά πολύ συχνά, οι ηθοποιοί ήταν εργάτες εργοστασίων, ερασιτέχνες ηθοποιοί, μαθητές ή φοιτητές, ηθοποιοί που συναντούσε σε βερολινέζικα καμπαρέ κ.α. Μια βασική συνεργάτης του ήταν η συζυγός του, Έλενα Βάιγκελ αλλά και οι Έρνστ Μπους, Κάρολα Νέχερ, Εκεχαρτ Σάαλ, Γκίζελα Μάη κ.α.¹⁹⁶

Σε ένα θέατρο στο οποίο ο σκηνοθέτης διεκδικεί την αποστασιοποίηση μεταξύ της πλατείας και του κοινού, είναι απαραίτητο να δημιουργεί και μια ανάλογη σχέση μεταξύ του ηθοποιού και του ρόλου. Στο μπρεχτικό θέατρο, ο ηθοποιός, δεν θα πρέπει να ενσαρκώνει τον χαρακτήρα που υποδύεται αλλά να λειτουργεί περισσότερο σαν ένας αφηγητής των πράξεων ενός προσώπου που συνέβησαν σε καθορισμένο τόπο και χρόνο του παρελθόντος. Για να καταστεί αυτό κατανοητό από του θεατές, ο ηθοποιός θα πρέπει να μιμηθεί τις κινήσεις αυτού του προσώπου, τον τόνο της φωνής του, τις εκφράσεις του αλλά μόνο μέχρι το βαθμό της παράθεσής τους.¹⁹⁷ Άλλωστε ο όρος «έπος/επικός» χρησιμοποιείται με την αρχαιοελληνική του έννοια. Με τον ίδιο τρόπο που αφηγούνταν οι ραψωδοί στα αρχαιοελληνικά έπη,

¹⁹⁴ Μ. Ντορτ, (1975) ο.π. σελ. 221-222

¹⁹⁵ Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π., σελ. 180

¹⁹⁶ Σ. Στρούμπος, ό.π.

¹⁹⁷ Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π.,

άμεικτοι, απροσωποποίητοι, αντίστοιχα και ο μπρεχτικός ηθοποιός όφειλε να αναπαραστήσει το ρόλο χωρίς συναισθηματική επιρροή αλλά να τον δείξει.¹⁹⁸ Σε αυτόν τον τρόπο ερμηνείας του ρόλου εμπεριέχονται σε κειμενικό επίπεδο το έντονο αφηγηματικό στοιχείο, το οποίο αντικαθιστά το δραματικό, η έμμεση απόδοση όσων διαδραματίζονται, γεγονός που αποκλείει την προσωπική συμμετοχή σε αυτά, η «αχρονική» εκδήλωση της δράσης σχετικά με το βιωματικό χρόνο δημιουργίας τους, ο περιορισμός των δεδομένων εντυπωσιαμού καθώς και η δεικτική λειτουργία των γεγονότων.¹⁹⁹ Με αυτόν τον τρόπο τόσο οι ηθοποιοί όσο και το κοινό, θα μπορούσαν να αντιμετωπίσουν κριτικά τα πρόσωπα και το ίδιο το έργο.

Ο Μπρέχτ φρόντιζε να προικίζει τους ηθοποιούς του με φιλοπεριέργεια και την ανησυχία για να συμπράξουν μαζί του στα σχέδιά του . Ένας ηθοποιός που δεν θα ένοιθε έκπληξη με τις συμπεριφορές των προσώπων που υποδύεται, δεν θα μπορούσε να είναι ένας μπρεχτικός ηθοποιός. Εφόσον η βασική επιδίωξη ήταν η κοινωνική αλλαγή μέσα από τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ πλατείας και σκηνής, ο μπρεχτικός ηθοποιός όφειλε να μελετά και να γνωρίζει κοινωνική ιστορία. Ο ίδιος έπρεπε να υποδύεται ερευνώντας την κοινωνική άποψη του προσώπου που ερμηνεύει και με αυτόν τον τρόπο να προκαλεί τους θεατές να αναρωτηθούν πως προήλθε η εκάστοτε συμπεριφορά αυτού του προσώπου. Συνεπώς, οι υποκριτικές ασκήσεις που προτεινόταν δεν έπρεπε να εντοχίζουν τη δράση στην ατομική ψυχολογία αλλά αντίθετα να την τοποθετούν στο επίκεντρο των κοινωνικών αλληλεπιδράσεων. Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός πως ο Μπρέχτ στην ωριμότητά του, δεν απέρριπτε την ψυχολογική διερεύνηση ενός χαρακτήρα αλλά ούτε και τη συγκίνηση καθώς επίσης δεν ήταν αντίθετος με τις ασκήσεις που φανέρωναν μια αλήθεια για τη ζωή ή την παραγωγή πάθους στην ερμηνεία.²⁰⁰

Η εκπαίδευση ενός ηθοποιού για τον Μπρέχτ, ξεκινά μέσω της παρατήρησης του εξωτερικού κόσμου. Πηγή γνώσης αποτελούν η παρατήρηση, η διεϊσδυση στις καταστάσεις και οι συνθήκες της ζωής. Μέσω της παρατήρησης έρχεται η κρίση και η σύγκριση ενώ η σύγκριση οδηγεί στην επιλογή κι εκείνη με τη σειρά της οδηγεί στην αλλαγή. Επομένως η παρατήρηση είναι το στοιχείο το οποίο προάγει τη γνώση αλλά ταυτόχρονα απαιτεί και τη γνώση. Η μια διερώτηση, θα οδηγήσει σε μια άλλη κι έτσι δεν υφίσταται λύση παρά μόνο καταστάσεις που χρήζουν επίλυσης και

¹⁹⁸ Τ. Μουδατσάκης, (2005) ο.π. σελ. 72

¹⁹⁹ Θ. Γραμματάς, ό.π.

²⁰⁰ Τ. Μουδατσάκης, (2005), ό.π. σελ. 68

σκέψης. Έτσι, ο ηθοποιός βρίσκεται συνεχώς σε μια διαδικασία κρίσης, διερώτησης, παρατήρησης μέσω της οποίας γνωρίζει και ανακαλύπτει διεξόδους.²⁰¹ Ο ίδιος ο Μπρέχτ, υπογράμμισε:

«Γιατί άραγε ο βασικός αρνητικός χαρακτήρας είναι πολύ πιο ενδιαφέρον απ' ό,τι ο θετικός χαρακτήρας; Διότι παίζεται με κριτικό πνεύμα.»²⁰²

Το μπρεχτικό θέατρο αποτελεί ένα θέατρο εξωστρεφικό. Η εσωτερική ζωή των προσώπων αφορά μόνο στο βαθμό που επηρεάζει τις εξωτερικές στάσεις και τις πράξεις τους.²⁰³ Ο Μπρέχτ, εξηγεί την αντίληψή του για την τεχνική του ηθοποιού χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα ένα καθημερινό συμβάν, ένα ατύχημα στο δρόμο.²⁰⁴ Το πλήθος μαζεύεται ενώ παρών είναι και ένας μάρτυρας που αφηγείται στο πλήθος το τι έχει συμβεί. Ο μάρτυρας επιθυμώντας να παρουσιάσει τον τρόπο με τον οποίο περπατούσε ένας ηλικιωμένος άντρας όταν τον παρέσυρε ένα αυτοκίνητο, μιμείται το βάδισμά του, δηλαδή παραθέτει το βάδισμά του. Αυτό το κάνει συμπεριλαμβάνοντας μόνο τα στοιχεία εκείνα του βαδίσματος τα οποία έχουν σχέση με την κατάσταση που θέλει να περιγράψει. Συνεπώς, το ίδιο το πρόσωπο του ατυχήματος αλλά και ο μάρτυρας που το παρουσιάζει, παραμένουν εντελώς διαφοροποιημένοι καθώς ο δεύτερος, έχει διατηρήσει την ελευθερία του να σχολιάζει τις πράξεις του πρώτου.²⁰⁵ Ο μάρτυρας εξηγεί τι συμβαίνει και αν τον παρατηρήσουμε καλά, θα διαπιστώσουμε ότι το ατύχημα δεν έπρεπε να συμβεί. Μέσω της περιγραφής του στην οποία χρησιμοποιεί δεικτικές κινήσεις, μορφασμούς, βηματισμό, αγωνία κ.τ.λ., μας δίνει περισσότερες πληροφορίες για το συμβάν απ' όσες μπορεί να μας πει. Επομένως, όσα δεν είπε τα συμπεριέλαβε σε αυτό που αφηγήθηκε. Ο αυτόπτης μάρτυρας αποτελεί για τον Μπρέχτ το πρότυπο δράσης του ηθοποιού, ο οποίος οφείλει να ενθέτει και να διατηρεί ό,τι δεν κάνει μέσα σε αυτό που κάνει.²⁰⁶ Ακόμη και μια κίνηση ή μια χειρονομία, μπορεί να αντιστρατεύεται την έννοια του λόγου ή τη δράση, κάτι που σημαίνει πως η επιλογή του ηθοποιού δεν αποτελεί και τη μοναδική εκδοχή στην πορεία των γεγονότων. Έτσι, ο θεατής μπορεί να επιλέξει μια άλλη και με αυτόν τον τρόπο να επιτευχθεί η θεώρηση του Μπρέχτ πως υπάρχουν πολλές διεξοδοί- επιλογές

²⁰¹ Τ. Μουδατσάκης, (2005), ό.π. σελ. 69

²⁰² Μ. Εσσλιν,(2013), ό.π., 183

²⁰³ Μ. Εσσλιν,(2013), ό.π., σελ. 184

²⁰⁴ Π. Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, (Αθήνα: Δωδώνη, 1971), σελ. 83-93

²⁰⁵ Μ. Εσσλιν,(2013), ό.π., σελ. 180-181

²⁰⁶ Τ. Μουδατσάκης, (2005), ό.π.

τις οποίες ο θεατής οφείλει να αντιληφθεί.²⁰⁷ Συνεπώς, ο ηθοποιός, συμπεριφέρεται όπως αν ήταν ένας εξω-δραματικός ή και εξω-σκηνικός θεατής, σε μια διαφορετική όμως διάσταση από τους πραγματικούς θεατές της παράστασης. Η υποκριτική του αποτελεί ένα κριτικά επεξεργασμένο σχόλιο του ρόλου του με τρόπο που να είναι δυσδιάκριτο να εντοπιστεί από τον θεατή, ο οποίος μόνο σε συγκεκριμένες διακριτές στιγμές μπορεί να αντιληφθεί αυτή τη δυσυπόστατη σκηνική παρουσία.²⁰⁸

Ο Μπρεχτικός ηθοποιός είναι πάντα χαλαρωμένος μινικά και έχει συνεχώς τον έλεγχο του εαυτού, του σώματος και των συγκινήσεών του. Σύμφωνα με τον Μπρέχτ, το καθήκον αυτού του ηθοποιού είναι πολύ πιο πλατύ αλλά και σύνθετο συγκριτικά με την απλή ταύτιση με τον ρόλο που πρότεινε ο Στανισλάβσκι. Αν και ο επικός ηθοποιός, περνά κι εκείνος μέσα από στάδια ταύτισης με τον χαρακτήρα, νιώθει τον ρόλο του και συγκινείται από αυτόν, στην πορεία αποστασιοποιείται, τον υποδύεται με τρόπο μηχανιστικό και αυτοματοποιημένο και οφείλει να τον συμπληρώνει με πλήθος ορθολογιστικών παρατηρήσεων και σχολίων που αφορούν τις πράξεις του προσώπου.²⁰⁹ Ο S. Mitter, αναλύοντας το σκεπτικό του Μπρέχτ, αναφέρει:

«Ο ηθοποιός θα όφειλε κατ' αρχάς να μεταμορφωθεί, να ταυτισθεί με τον χαρακτήρα που ερμηνεύει και εν συνεχεία, συνειδητοποιώντας ότι είναι ένας ηθοποιός που παίζει έναν ρόλο, να διακόψει την ταύτιση, να λάβει τις δέουσες αποστάσεις και να θεωρήσει τον χαρακτήρα υπο το πρίσμα των κοινωνικών θεωριών, υπερβαίνοντας τις εντάσεις συμπάθειας που του κληροδότησε η ταύτιση.»²¹⁰

Η συγκίνηση του ηθοποιού με το ρόλο που προκαλείται κατά το μπρεχτικό θέατρο δεν εκφράζεται μέσω της βερμπαλιστικής εκφοράς του λόγου ή της κινησιολογικής διόγκωσης αλλά αποτελεί περισσότερο μια συμπύκνωση της δραματικής έντασης, μια εσωτερίκευση της κατάστασης που ορίζεται μέσα από τον αυτοέλεγχο και την κριτική της σκηνικής παρουσίας. Επιπλέον, δίνει έμφαση στο σημαίνόμενο, σε βάρος του σημαίνοντος, ή και αναντιστοιχία του δεύτερου προς το πρώτο, κάτι που προκαλεί στον θεατή την «έκπληξη», το «απρόοπτο» και το «αντιφατικό». Με αυτόν τον τρόπο, ο ηθοποιός δημιουργεί το «παραξένισμα», το «v-effect».²¹¹ Έτσι, οι θεατές

²⁰⁷ Τ. Μουδατσάκης, (2005), ό.π. σελ. 70

²⁰⁸ Θ. Γραμματάς, ό.π.

²⁰⁹ Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π. σελ.182

²¹⁰ Τ. Μουδατσάκης, (2005), ό.π. σελ.76

²¹¹ Θ. Γραμματάς, ό.π.

θα μπορέσουν να αντιληφθούν την αποδοκιμασία ή την επιδοκιμασία του ηθοποιού, τον οίκτο ή την περιφρόνησή του για το πρόσωπο.

Η υποκριτική προσέγγιση του επικού ηθοποιού αποτελεί περισσότερο ένα προϊόν διανοητικής ερμηνείας, παρά συναισθηματικής έκφρασης καθώς αυτό που κυρίως ενδιαφέρει δεν αποτελεί την εξωτερίκευση του συναισθήματος και κατ' επέκταση τη συγκίνηση του θεατή, αλλά δίνεται έμφαση στη δήλωση μιας κατάστασης. Αυτή η κατάσταση αποτελεί και το αποτέλεσμα των σχέσεων μεταξύ των προσώπων του έργου που λειτουργούν στη σκηνή. Με τη σειρά τους, οι σχέσεις αυτές αποτελούν το αποτέλεσμα της κοινωνικής θέσης των δρώντων προσώπων. Όπως άλλωστε και στην πραγματικότητα έτσι και στη σκηνή, στο κοινωνικό πλαίσιο λειτουργούν δυνάμεις καταπίεσης και αλλοτρίωσης του ατόμου. Έτσι, η υποκριτική των ηθοποιών θα πρέπει να φανερώνει αυτές τις κοινωνικές αντιθέσεις και αντιφάσεις. Με τα μέσα που διαθέτει ένας ηθοποιός, τη φωνή, το σώμα, την κίνηση κ.α., θα πρέπει να παρουσιάζει το περίγραμμα και όχι το συναίσθημα, να φανερώνει μια κατάσταση και όχι την εντύπωση που προκύπτει μέσα από αυτήν. Οφείλει να είναι οξυδερκής και περιγραφικός, να μην ταυτίζεται αλλά να υποδύεται το ρόλο του, να προκαλεί χωρίς ταυτόχρονα να δέχεται ο ίδιος τις συνέπειες του προσώπου που υποδύεται και να παρουσιάζει τα γεγονότα ως ιστορικά κρατώντας την ίδια απόσταση που θα κρατούσε ένας ιστορικός απέναντι στο αντικείμενο μελέτης του. Για την επίτευξη των παραπάνω, ο Μπρέχτ, εισήγαγε τη σύνθετη έννοια «gestus» ως το θεμέλιο της αποστασιοποίησης. Η έννοια αυτή υποδήλωνε την αντιφατικότητα που παρουσίαζε ένας ηθοποιός μέσα από συγκεκριμένους υποκριτικούς κώδικες ανάμεσα στο λόγο και στην πράξη με σκοπό να προκαλέσει έντονους προβληματισμούς στη συνείδηση του θεατή και να τον παρακινήσει να αποκτήσει μια κριτική αντιμετώπιση ως προς την ορθότητα και την αντικειμενικότητα των σκηνικών δρώντων. Επομένως, κατά τη διάρκεια της σκηνικής ερμηνείας, η διαφοροποίηση μεταξύ της βιωματικής πραγματικότητας δρώντος ηθοποιού και της ανοικειωμένης πραγματικότητας του ήρωα παραμένουν δύο σταθερά αντιθετικοί πόλοι και ταυτόχρονα αποτελούν βασικά σημεία αναφοράς και νοηματοδότηση του προσλαμβανόμενου μηνύματος «gestus» για τη συνείδηση του κοινού.²¹²

²¹² Θ. Γραμματάς, ό.π.

Ο χαρακτήρας που υποδύεται ο ηθοποιός του μπρεχτικού θεάτρου, θα πρέπει συνεχώς να τελεί υπο παρακολούθηση. Η υποκριτική τέχνη οφείλει να είναι πρισματική και να έχει οπτικές γωνίες. Ο Μπρέχτ συχνά πρότεινε στους ηθοποιούς να δοκιμάζουν τραγικές σκηνές προσπαθώντας να δημιουργήσουν κωμικές εντυπώσεις καθώς θεωρούσε πως αντιφάσκοντας με το κείμενο μπορούσαν να αναδυθούν καινούριες, άγνωστες πλευρές του. Ο P. Thomson επισήμανε πως το προϊόν που παράγεται μέσα από αυτές τις αντιφάσεις δεν σχετίζεται με τα «υπο» το κείμενο (subtext), όπως εφαρμόστηκε στο σύστημα Στανισλάφσκι, αλλά με τα «μετά» το κείμενο (metatext), δηλαδή με τα στοιχεία εκείνα του έργου που το συνδέουν με τον πραγματικό κόσμο και που χρήζουν επαναδιαπραγμάτευσης και αλλαγής. Για παράδειγμα, τέτοιες ασκήσεις υποκριτικής οι οποίες θα δημιουργούσαν την αποξένωση και ταυτόχρονα θα προωθούσαν την κριτική στάση των ηθοποιών απέναντι στο ρόλο αποτελούσαν οι εξής: Τη στιγμή ενός πολέμου, κάποιος πατά τη σκανδάλη ενώ ταυτόχρονα προφέρει μηνύματα ειρήνης. Κάποιος διαβάζει ένα κείμενο για την ύφεση και τη συγγνώμη έχοντας εκδικητική διάθεση. Ένας τρώγοντας γλυκό κάνει μορφασμούς σα να τρώει πικρό δηλητήριο κ.α. Αυτές οι αντιφατικές παραθέσεις, βοηθούν τον ηθοποιό να αποξενωθεί από τον ρόλο και ταυτόχρονα του φανερώνουν νέες οπτικές και διαστάσεις.²¹³

Επιπλέον, ο επικός ηθοποιός πρέπει να φανερώνει πως δεν εκπλήσσεται από τις δοκιμασίες του προσώπου και πως στην πραγματικότητα γνωρίζει που θα το οδηγήσουν οι πράξεις του.²¹⁴ Οφείλει να:

«Παίζει μ'ένα τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούμε να βλέπουμε τις παραλλαγές της δράσης, έτσι ώστε η ηθοποιία να επιτρέπει στο κοινό να ανακαλύπτει τις άλλες πιθανότητες, ώστε μια δεδομένη πράξη να μπορούμε να τη βλέπουμε σαν μια μονάχα, ανάμεσα σ' ένα πλήθος άλλων»²¹⁵

Μέσω αυτής της προσέγγισης φανερώνεται και ο διαλακτικός χαρακτήρας του έργου του Μπρέχτ και για την επίτευξη αυτού, προϋποτίθεται μια σκοπικότητα δράσης αλλά και συνείδησης από μέρους του ηθοποιού της παρουσίας του κοινού, κάτι που κινείται εντελώς αντιθετικά με τις οδηγίες του Στανισλάφσκι που

²¹³ Τ. Μουδατσάκης, (2005), ό.π. σελ. 70-71

²¹⁴ Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π. σελ. 182

²¹⁵ Μ. Εσσλιν, (2013). ό.π. σελ. 182

παρουσίαζαν έναν ηθοποιό κλεισμένο στον εαυτό του χωρίς συνείδηση πως τον παρακολουθούν θεατές.²¹⁶

Ο Μπρέχτ επισήμανε πως ο ηθοποιός με τη χρήση της αποξένωσης μεταμορφώνεται σε έναν διπλό πράκτορα, ο οποίος τότε χρησιμοποιεί τον εαυτό του και τότε χρησιμοποιείται από το πρόσωπο που υποδύεται.²¹⁷ Αποκτά μια διπλή ιδιότητα, αφενός εκείνη του φυσικού προσώπου, του επαγγελματία του είδους που συμμετέχει σε μια επαγγελματική δραστηριότητα με απόλυτη συνείδηση των καταστάσεων και αφετέρου εκείνη του δρώντος προσώπου- ήρωα.²¹⁸ Όταν ο ίδιος ο ηθοποιός εντοπίσει τότε συμβαίνει το ένα και τότε το άλλο, έχει επιτεύξει την αναπαράστασή του²¹⁹ και έχει προκαλέσει την απαραίτητη «αποστασιοποίηση» τόσο μεταξύ των ηθοποιών και της πλατείας όσο και μεταξύ των ηθοποιών και του ρόλου. Ο Μπρέχτ, χρησιμοποιεί διάφορες τεχνικές για την επίτευξή αυτού. Για παράδειγμα, οι ηθοποιοί μπορεί να εμφανιστούν στη σκηνή ως φυσικά πρόσωπα, τα οποία μετατρέπονται σταδιακά σε δραματικά πρόσωπα παρουσία του κοινού. Ντύνονται ή μακιγιούνται στη σκηνή με σκοπό να δηλώσουν στο κοινό τη διπλή τους ιδιότητα. Η δράση αυτή, βοηθά το κοινό να διατηρήσει κατά τη διάρκεια της παράστασης την αίσθηση πως ο ηθοποιός δεν «πάσχει» αλλά «δείχνει» ότι πάσχει κι έτσι δυσχεραίνεται η ταύτιση και ενισχύεται η κριτική αντιμετώπιση των προσώπων. Άλλοι τρόποι αποτελούσαν οι ασκήσεις χαλάρωσης, η προθέρμανση και η προετοιμασία του ρόλου από τους ηθοποιούς ενώπιον του κοινού πριν την έναρξη της παράστασης ή η χρήση φιλμικών τεχνικών, όπως είναι η «παγωμένη εικόνα» και η διακοπή της ροής της σκηνικής εικόνας και τη μεσολάβηση των ηθοποιών σε αυτήν, οι οποίοι σύμφωνα με τις σκηνοθετικές οδηγίες, θα διέκοπταν τη φυσιολογική ροή της δράσης και θα παρέμβαιναν σχολιαστικά σε αυτήν «ως τρίτοι», «εκ των έξω».²²⁰

Η σκέψη του Μπρέχτ, γύρω από το επικό θέτρο παραμένει πάντα διαλεκτική. Αυτό αποτελεί και το βασικό λόγο για τον οποίο ο Μπρέχτ, δεν εναντιώνεται με την ταύτιση των ηθοποιών με το ρόλο κατά τη διάρκεια των προβών. Η ταύτιση για κείνον αποτελεί ένα μέσο ώστε να επικοινωνήσει καλύτερα ο ηθοποιός με τα υλικά

²¹⁶ Μ. Εσслиν (2013). ό.π. σελ. 183

²¹⁷ Τ. Μουδατσάκης (2005), ό.π. σελ. 71

²¹⁸ Θ. Γραμματάς, ό.π.

²¹⁹ Τ. Μουδατσάκης (2005), ό.π. σελ. 70-71

²²⁰ Θ. Γραμματάς, ό.π.

του ρόλου του, τα οποία στη συνέχεια κωδικοποιεί μέσω του σώματος και της φωνής του, ώστε η ταύτιση και η αναπαραγωγή συναισθημάτων να μην καθίστανται αναγκαία κατά την παράσταση. Στην πραγματικότητα, αυτό που επιθυμεί είναι να προτρέψει τον ηθοποιό να αντικρίσει την αληθινή ζωή, να παρατηρήσει βιώνοντας και να βιώσει παρατηρώντας τις αγωνίες, τα πάθη, τους φόβους και τα όνειρα των ανθρώπων γύρω του που ζουν όπως κι εκείνος σε συγκεκριμένους κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες.²²¹

3.6 Κοινωνική Χειρονομία (Gestus)

Ο Μπρέχτ, επηρεασμένος από τον Μέγερχολτ και την Όπερα του Πεκίνου, επεδίωκε έναν ηθοποιό ο οποίος θα συμμετέχει με κάθε του κύτταρο στη σκηνική δράση. Γι αυτόν το λόγο του ζητάει να εργαστεί πάνω στην κοινωνική χειρονομία, στο *gestus* του ρόλου του. Η ονομασία «*gestus*» που χρησιμοποιεί ο Μπρέχτ, είναι λατινικής προέλευσης και δεν υπάρχει αντίστοιχη στην ελληνική γλώσσα. Στα ελληνικά μεταφράζεται ως «στάση», «σχήμα» ή με τη συνηθέστερη μετάφρασή του όρου ως «χειρονομία». Στα παραδοσιακά θέατρο στη Ανατολής και της Ασίας, όπως είναι το η Κινέζικη Όπερα, το Ινδικό Κατακάλι ή το Ιαπωνικό θέατρο No, ο όρος «*gestus*» χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την καθολική συμμετοχή του σώματος, της φωνής αλλά και του πνεύματος του ηθοποιού κατά τη διαδικασία της ανάπτυξης του ρόλου. Ο Μπρέχτ, επηρεασμένος από τον Μάρξ, ανέπτυξε την ιδέα της χειρονομίας προς την κατεύθυνση της κοινωνικής και ταξικής συμπεριφοράς. Επομένως, πρότεινε στους ηθοποιούς του να μελετούν τις συμπεριφορές των εργατών και των αγροτών, των βιομηχάνων, των τραπεζικών, των προλετάρων, των αστών και των μικροαστών, με σκοπό να επιχειρούν να καταδείξουν σκηνικά τις συγκρούσεις, τις ανατροπές και τις αντιφάσεις καθώς και τα ταξικά κίνητρα των συμπεριφορών τους.²²²

Ένας από τους συνθέτες με τους οποίους συνεργάστηκε ο Μπρέχτ, ο Χανς Άιτσελερ ανέφερε πως «Το στοιχείο του *Gestus* είναι μια από τις μεγαλοφυείς ανακαλύψεις του Μπρεχτ.» Σύμφωνα με το *gestus*, το κύριο στοιχείο για τη γλώσσα του θεάτρου δεν είναι η γλώσσα με την έννοια του ομιλούμενου λόγου αλλά το ίδιο το *gestus*

²²¹ Σ. Στρούμπος, ό.π.

²²² Σ. Στρούμπος, ό.π.

αποτελεί τη γλώσσα του θεάτρου η οποία κρύβεται πίσω από τον ομιλούμενο λόγο. Μέσω αυτού δημιουργείται στην πραγματικότητα αλλά και στη σκηνή μια κατάσταση συγκεκριμένη μεταξύ των ανθρώπων: παράκληση, προσταγή, προτροπή, απόρριψη, ενθάρρυνση κ.λ.π. Το *gestus* όμως, μέσω του οποίου κάποιος δείχνει κάτι, δεν περιορίζεται μόνο στα γλωσσικά επίπεδα. Ένα ολόκληρο θεατρικό έργο μπορεί να έχει ένα συγκεκριμένο *gestus*. Και αν το ίδιο έργο αλλάξει *gestus* μπορεί να αλλάξει και το περιεχόμενό του. Το *gestus* εμπεριέχονταν τόσο στη μουσική του Μπρεχτ όσο και στα σκηνικά. Η αναζήτησή του προϋπέθετε τη γνώση της πραγματικότητας, την οποία καθώς δεν επιχειρούσε να αντιγράψει, ήταν απαραίτητη η παρατήρησή της. Ο Μπρεχτ κάνει λόγο για την «τέχνη της παρατήρησης» ως μια τέχνη ανακάλυψης εφόσον μέσα από αυτήν εκδηλώνεται χαμηλόφωνα η πραγματικότητα. Κάνει λόγο επίσης για την τέχνη της θέασης η οποία οφείλει να εξελιχθεί με τρόπο ώστε οι θεατές να αναγνωρίζουν την πραγματικότητα με το *gestus* της, να τη χειρίζονται και να τη μυθοποιούν παραπέρα.²²³

Πιο συγκεκριμένα, το *gestus*, όπως το χρησιμοποίησε ο Μπρέχτ, σχετίζεται με την έννοια του μετακειμένου. Οι αποστασιοποιητικές κρίσεις του ηθοποιού καθώς μεσολαβεί μεταξύ του κειμένου και του κοινού, αποτελούν στο θέατρο του Μπρέχτ, την έννοια του μετακειμένου. Ο ηθοποιός, καθώς ο ίδιος δεν ταυτίζεται, δημιουργεί το δικό του μετακειμένο. Ο S. Mitter αναφέρει πως κατά τη δημιουργία της «*Μάνας Κουράγιο*» από την Έλεν Βάιγκελ, παρατηρήθηκε αφενός η δογματική τύφλωση της ηρωίδας και αφετέρου η αγανάκτηση της ίδιας της Βάιγκελ για το πως μπορεί αυτό να συνέβη. Η Μάνα μέσω της εργασίας της εξυπηρετούσε τα συμφέροντα του πολέμου. Ενώ στην πορεία χάνει και τα δύο παιδιά της στον πόλεμο, στο τέλος τολμά να αναφέρει πως πρέπει να επιστρέψει στη δουλειά της. Για τη Βάιγκελ αυτό σήμαινε πως το θεατρικό πρόσωπο δεν κατείχε την ικανότητα να μαθαίνει από το πάθημά του. Επομένως, ο ηθοποιός καθώς υποδύεται, παραμένει ο εαυτός του και αποτελεί ένα δεικτικό όργανο για το πρόσωπο που υποδύεται. Έτσι, πλάι στο κείμενο και το πρόσωπο, αναπτύσσει και το δικό του ιδεώδες. Δεν πάσχει αλλά δείχνει. Η δειξή αυτή εμπεριέχει την κριτική στάση και το μετακειμενικό φορτίο, το οποίο πρακτικά καταλήγει στον θεατή. Ο θεατής είναι αυτός ο οποίος δεν πρέπει να

²²³ M. Wekwerth, « Τι καταλογίζει κανείς στον Μπρεχτ», στο Ν.Βαλαβάνη (επιμ.) Μπερτολτ Μπρεχτ, *Κριτικές Προσεγγίσεις*, (Αθήνα: Πολύτροπον, 2004), σελ.73-75

ταυτιστεί με τη δράση και κατ' επέκταση με τις κοινωνικές συνθήκες που τον περιβάλλουν. Μόνο έτσι θα καταφέρει να είναι έτοιμος να τις αλλάξει.²²⁴

Επομένως, το μετακείμενο αποτελεί το άχωρο διάστημα της κριτικής δείξεως ενός ρόλου, ένα διάστημα διανοητικά ελεγχόμενο μεταξύ του μύθου ενός έργου, του κειμένου και του θεατή. Αποτελεί την διπλή εκφορά ενός χαρακτήρα και την κριτική απογύμνωσή του. Ως αποτέλεσμα προκύπτει η διπλή ταυτότητα. Από τη μια εκείνη του προσώπου που είναι εγκλωβισμένο στον μύθο και είναι υπόδουλο στις συνθήκες ζωής και της ύπαρξης και από την άλλη εκείνη του ηθοποιού –διαχειριστή που επικρίνει την πορεία του πρώτου και τις συνθήκες στις οποίες υπόκειται και προτάσσει τη δυνατότητα αλλαγής τους. Έτσι, ο ηθοποιός, προβάλλοντας ένα μετακειμενικό *gestus* μπορεί να παρέμβει στον χαρακτήρα. Το ίδιο το πρόσωπο δεν θα αλλάξει, ούτε οι συνθήκες που το περιβάλλουν, όμως θα υποδειχθεί στο κοινό η ανάγκη αλλαγής των αιτιών που φέρουν την ευθύνη. Έτσι, ο ηθοποιός που θα υποδυθεί τον τοκογλύφο Σάιλοκ, όταν θα ακονίζει το μαχαίρι του ή θα ζυγίζει το κρέας του εμπόρου, έχει κατά νου την οδύνη του εμπόρου που του το δίνει και φανερώνει την απέχθειά του για τη συγκεκριμένη πράξη. Με αυτόν τον τρόπο οι θεατές ενθαρρύνονται μέσω του μετακειμενικού *gestus* που προβάλλει ο ηθοποιός να διαμορφώσουν άποψη για τις κοινωνικές αλλαγές που θα επιθυμούσαν.²²⁵ Πιο συγκεκριμένα, ο επικός ηθοποιός:

*«Είναι ένας ηθοποιός χειρονομιακός, κινητικός, πυκνός, δυναμικός, που οι παρατηρήσεις για το πρόσωπο εκπέμπονται σαν σωματικά σήματα. Οι χειρονομίες του δεν είναι μετάφραση των συναισθημάτων ούτε εικονογράφηση του λόγου. Είναι μέρος μιας σωματικής γλώσσας, που σε συνάρτηση με τον λόγο –την επική δραματουργία- αποβλέπει να μεταδώσει το *gestus* των προσώπων. (...) Καθώς συνθέτει, αποσυνθέτει και ανασυνθέτει μπροστά στα μάτια του θεατή τις συμπεριφορές, ο ηθοποιός προχωρεί με χιούμορ, ελαφράδα και οξύτητα. Κινείται σαν να χορεύει γιατί επιμένει πριν από όλα στη ιδιότητα του ηθοποιού.»²²⁶*

Ωστόσο, η έννοια του *gestus* παραμένει ακαθόριστη καθώς δεν πρόκειται για χειρονομία με την συνηθισμένη έννοια, ούτε για τη δημιουργία παντομιμικών κινήσεων, αλλά αποτελεί ένα σύστημα επικοινωνιακών σημείων και σχέσεων. Έτσι,

²²⁴ Τ. Μουδατσάκης,(2005), ό.π., σελ. 73-74

²²⁵ Τ. Μουδατσάκης,(2005), ό.π., σελ. 74

²²⁶ Σ. Πατσαλίδης,(2004), ό.π. σελ.352-353

όταν ο Σάιλοκ ακονίζει το μαχαίρι του, πραγματοποιεί ένα *gestus*, αυτό που φανερώνει έναν αιμοβόρο τοκογλύφο, μέρος μιας αδίστακτης κοινωνίας. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει όταν η Μάνα Κουράγιο δαγκώνει το νόμισμα που της έδωσε ένας πελάτης. Εκείνη τη στιγμή φανερώνει ένα *gestus*, έναν κοινωνικό σχηματισμό, εκείνον της καχύποπτης εμπόρου, κάτι που συνεπάγεται και μια περαιτέρω σειρά κοινωνικών αντιλήψεων και καταστάσεων. Επομένως, το *gestus* αφορά τους σχηματισμούς των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων και του κοινωνικού τους περιβάλλοντος, το *social gestus* (ή *gestus fundamental* ή *gestus general*). Ο P. Pavis επισημαίνει πως δεν μπορεί να υπάρξει κάποιο μεμονωμένο γεγονός το οποίο δεν έχει κάποιο *gestus fundamental* αναφέροντας στη συνέχεια πως σχηματίζοντας έναν κύκλο από κιμωλία βρίσκουμε την πραγματική μητέρα του παιδιού. Το *gestus* αποτελεί το στοιχείο εκείνο που δίνει μια βαρύτητα σε κάθε πράξη ενώ το σύνολο των *gestus* δημιουργούν τον μύθο. Μπορεί να αποτελούν έναν ομαδικό σχηματισμό, μια εκρηκτική σχέση ανάμεσα σε δυο άτομα, μια διαμαρτυρία, ένα δείπνο με δηλητήριο ή ένα συρματοπλεγμα που αιχμαλωτίζει έναν κατάσκοπο, ένα χέρι σε μια αλυσίδα. Καταδεικνύει την ατομική συμπεριφορά ως μέρος των κοινωνικών συνθηκών και παίζει σημαντικό ρόλο στο μύθο καθώς προάγει τη δράση. Το *gestus* είτε προκαταβάλλεται μέσα από το κείμενο, είτε μέσω της κριτικής στάσης του ηθοποιού, το δημιουργεί ο σκηνοθέτης χρησιμοποιώντας όλες τις πιθανές εκφραστικές δυνατότες.²²⁷

Το επικό θέατρο αποτελεί κατά βάση ένα θέατρο χειρονομιακό. Τα βασικά ερωτήματα που προκύπτουν από αυτό είναι από που πηγάζουν οι χειρονομίες, πως χρησιμοποιούνται και ποιες είναι οι μέθοδοι επεξεργασίας και κριτικής τους. Αρχικά, οι χειρονομίες αντλούνται από την πραγματικότητα και πιο συγκεκριμένα, από την πραγματικότητα του σήμερα. Οι χειρονομίες αυτές έχουν δύο βασικά πλεονεκτήματα σε σχέση με τα απατηλά καθημερινά λόγια των ανθρώπων αλλά και απέναντι στις πολύπλοκες πράξεις τους. Αρχικά, δεν επιτρέπουν περιθώρια διάψευσης. Όσο πιο συνηθισμένη είναι μια χειρονομία, τόσο πιο δύσκολα μπορεί να διαψευστεί. Επιπλέον, σε αντίθεση με τις πράξεις των ανθρώπων, οι χειρονομίες έχουν συγκεκριμένη αρχή και τέλος. Αυτή η αυστηρά κλειστή φύση κάθε στιγμής μια στάσης, η οποία αποτελεί μέρος ενός συνόλου που έχει ροή, αποτελεί και ένα

²²⁷ T. Μουδατσάκης,(2005), ό.π. σελ. 74-75

από τα βασικά διαλεκτικά χαρακτηριστικά της χειρονομίας. Το συμπέρασμα που προκύπτει από αυτό είναι πως όσο συχνότερα διακόπτεται η θεατρική δράση, τόσο περισσότερες χειρονομίες αποκομίζονται. Επομένως, η διακοπή της δράσης έχει έναν πολυσήμαντο ρόλο στο επικό θέατρο. Πάνω στα ερωτήματα της χρήσης αλλά και των μεθόδων επεξεργασίας και κριτικής των χειρονομιών, έγκειται και η πραγματική διαλεκτική του θεάτρου του Μπρέχτ. Διαλεκτικές αποτελούν οι σχέσεις μεταξύ των χειρονομιών και των καταστάσεων και αντίστροφα, η σχέση μεταξύ του ηθοποιού και του χαρακτήρα που υποδύεται και αντίστροφα, η σχέση της στάσης που κρατά ο ηθοποιός προς την κριτική στάση του κοινού και αντίστροφα, η σχέση μεταξύ της συγκεκριμένης δράσης που παρουσιάζεται στη συγκεκριμένη σκηνή και της δράσης που παρουσιάζεται γενικά σε κάθε θεατρική παράσταση. Όλα τα παραπάνω, φανερώνουν τη διαλεκτική φύση του θεάτρου του Μπρέχτ, δηλαδή τη διαλεκτική ανάμεσα στη γνώση και την εκπαίδευση καθώς όλες οι γνώσεις που επιτυγχάνονται μέσω του επικού θεάτρου έχουν εκπαιδευτικό αποτέλεσμα. Αυτό με τη σειρά του οδηγεί στη γνώση, παρά το γεγονός πως η γνώση ανάμεσα στον ηθοποιό και το κοινό, μπορεί να διαφέρει.²²⁸

3.7. Το Δραματικό Έργο

Ο Μπρέχτ δανείζεται τον όρο «επικό» από το γνωστό λογοτεχνικό είδος της αρχαιότητας και αντλεί την έννοια του αντίστοιχα με τα πρωτογενή του χαρακτηριστικά. Ως «έπος» εκλαμβάνεται:

«..το εκτενές αφηγηματικό κείμενο, με θέμα την ιστορική πραγμάτευση πράξεων και ενεργειών υψηλού ηθικού περιεχομένου, αλλά κυρίως ηρωικών ενεργειών που υπερβαίνουν τα συνήθη όρια και υλοποιούν «υψηλές» αξίες με βαρύ, συχνά, τίμημα για το δρών πρόσωπο.»²²⁹

Με αφορμή την παραδοσιακή σημασία του όρου, ο Μπρέχτ δημιουργεί ένα δικό του είδος θεάτρου το οποίο ακολουθεί συγκεκριμένα γνωρίσματα.

Κάτω από την επίδραση που άσκησαν οι Ρομαντικοί στη Γερμανία, καλλιεργήθηκε το στοιχείο της πρωτοτυπίας ως βασική αρετή ενός καλλιτέχνη. Τα πρωτότυπα - νέα

²²⁸ W. Benjamin (2018), ό.π., σελ. 57-60

²²⁹ Θ. Γραμματάς, ό.π.,

κείμενα, οι πρωτότυπες σκηνοθετικές προσεγγίσεις κ.α αποτελούσαν για τη Γερμανία της εποχής στοιχεία που φανέρωναν τη μεγαλοφυΐα ενός καλλιτέχνη. Ο Μπρέχτ υπολόγιζε ελάχιστα αυτήν την κυρίαρχη τάση της πρωτοτυπίας.²³⁰ Η θεματική των έργων ήταν αυτή που απασχόλησε τον Μπρέχτ καθώς και ο προσβληματισμός αν τα έργα του θα πρέπει να παρουσιάζουν γνωστά για το κοινό γεγονότα ή όχι. Αν παρουσιάζονταν γνωστά γεγονότα, τότε τα καταλληλότερα θα αποτελούσαν τα ιστορικά γεγονότα.²³¹ Επομένως, η Ιστορία, αποτελούσε για το θέατρο του Μπρέχτ μια βάση πάνω στην οποία δημιουργούσε τις δικές του εκδοχές του παρελθόντος και ερμήνευε σύμφωνα με την προσωπική του άποψη την πορεία των γεγονότων, κάτι που αποτελεί προϊόν της μαρξιστικής αντιμετώπισης των ιστορικών γεγονότων. Βασικός στόχος των παραπάνω αποτελούσε να οδηγηθεί το κοινό σε αδιέξοδα και διλήμματα μέσω των οποίων θα του μεταδίδονταν η γνώση απαλλαγμένη από συναισθηματισμούς ώστε να αναπτύξει την κριτική ικανότητα, κάτι που συμβάλλει σε έναν διαλεκτικό τρόπο κατανόησης του κόσμου.²³² Ο ίδιος δήλωνε την έλξη που ένιωθε απέναντι στις παραδοσιακές φόρμες, τα δοσμένα και κυρίως γνωστά θέματα και γεγονότα. Βασική επιδίωξή δεν αποτελούσε τόσο η έκφραση μέσα από τις παραδοσιακές φόρμες αλλά η ένταξη όλων αυτών μέσα σε μια διαδικασία ανατροπής και επανατοποθέτησης. Σαν αποτέλεσμα αυτού, ο Μπρέχτ συχνά κατηγορήθηκε για έλλειψη πρωτοτυπίας και για λογοκλοπή. Στην πραγματικότητα, ο ίδιος, μεταχειρίστηκε τα θέματά του όπως ο Μάρξ, ο οποίος ανέλυε, ενσωμάτωνε και ταυτόχρονα ανέτρεπε τη φιλοσοφική σκέψη του Χέγκελ και του Φόουερμπαχ με ένα σύστημα που οριοθέτησε την κλασσική φιλοσοφία και εισήγαγε στη φιλοσοφική σκέψη την επιστημονική θεώρηση. Ομοίως και ο Μπρέχτ, ανέλυε, ενσωμάτωνε και ανέτρεπε τους τρόπους γραφής, τα κείμενα και τις αισθητικές φόρμες άλλων συγγραφέων μέσω ενός συστήματος που οριοθετούσε την παραδοσιακή δραματουργία και θεατρική αισθητική και εισήγαγε στο θέατρο την επιστημονική οπτική.²³³ Γι αυτόν το λόγο, πολλά από τα έργα του Μπρέχτ, αποτελούσαν διασκευές ή βασίζονταν στα έργα άλλων συγγραφέων: Ο «Σβέικ» του Χάσεκ, η «Όπερα του Ζητιάνου» του Γκαίη, ο «Εδουάρδος ο 2^{ος}» του Μάρλοου αλλά και παλιοί Κινέζικοι ή Γιαπωνέζικοι θρύλοι. Παράλληλα κατέφυγε επανειλημμένα στον Σαίξπηρ, τα πρότυπα του οποίου αξιοποίησε με θαυμασμό και σεβασμό. Αντιθέτως με τα έργα

²³⁰ Μ. Εσσλιν (2013), ό.π. σελ. 162

²³¹ W. Benjamin (2018), ό.π., σελ 46-47

²³² Θ. Γραμματάς, ό.π.

²³³ Π. Μαρκακης (1982) σελ. 23-24

των Γερμανών κλασικών τα οποία και παρωδούσε.²³⁴ Η «Όπερα της Πεντάρας» γράφτηκε για να παρωδήσει τις όπερες του Χάιντελ. Γνώρισε τέτοια επιτυχία που το θέατρο του Χάιντελ έκλεισε. Βασικός σκοπός όμως του Μπρέχτ αποτελούσε να δείξει στο κοινό ανοίκειες και μη αρεστές καταστάσεις μέσω ενός οικείου, γνωστού και αρεστού στους θεατές θεάματος.²³⁵ Επιπλέον χρησιμοποίησε γνωστά θέματα και γεγονότα όπως για παράδειγμα στη σάτιρα «Στρογγυλοκέφαλοι και Σουβλεροκέφαλοι» μέσω της οποίας στρέφεται ενάντια στο φυλετικό παραλογισμό ή το έργο του «Αρτούρο Ουί» με το οποίο παρωδεί την άνοδο του Χίτλερ. Εκτός από τις διασκευές και τις παρωδίες, ο Μπρέχτ χρησιμοποίησε στη συγγραφή των έργων του έναν επιπλέον τρόπο: το «απαντητικό» έργο ή αντι-έργο. Τα έργα αυτά γράφονταν σαν απάντηση ή σαν αναίρεση κάποιου άλλου υπαρκτού έργου. Το «Βάαλ» γράφτηκε με σκοπό να αποδείξει πως θα μπορούσε να είναι καλύτερο το έργο «Der Einsame» του Τζόστ. Ομοίως και οι «Μέρες της Κομμούνας» αποτελούσε την απάντηση σε ένα έργο του Γκρίεγκ ενώ πριν το θάνατό του ο Μπρέχτ, προετοίμαζε ένα έργο ως απάντηση στο «Περιμένοντας τον Γκοντό» του Μπέκετ.²³⁶

Τα έργα του επικού θεάτρου αποτελούν έργα αποδεσμευμένα από τη λογική του καλοφτιαγμένου έργου ενώ παράλληλα απορρίπτουν τη δημιουργία σασπένς με την έννοια του αναπάντεχου και επεισοδιακού.²³⁷ Στο επικό θέατρο η μελέτη των ανθρώπινων σχέσεων αποτελεί το βασικότερο στοιχείο και αντικαθιστά τη μελέτη της ανθρώπινης φύσης. Κύριο ζητούμενο αποτελεί η ιστορία στην οποία εμπλέκονται οι ήρωες και όχι οι ίδιοι οι ήρωες. Η ιστορία ή Fabel όπως την ονόμασε ο Μπρέχτ, αποτελεί τη διαδοχή των γεγονότων που διαμορφώνουν το κοινωνικό πείραμα ενός έργου και παρέχει το διαλεκτικό πεδίο για τη δράση των κοινωνικών δυνάμεων μέσω των οποίων το δίδαγμα του έργου θα αναδυθεί.²³⁸ Η ιστορία, αντί να οδηγείται σε μια κορύφωση, εξελίσσεται μέσα από ένα σύνολο ξεχωριστών καταστάσεων που η κάθε μια τους παρουσιάζεται ως αυτόνομη και πλήρης. Η αποτελεσματικότητα του έργου δημιουργείται μέσω της αντιπαράθεσης και το «μοντάζ» αντικρουόμενων επεισοδίων.²³⁹ Το μοντάζ αποτελεί προϊόν του 20^{ου} αιώνα και της επιστημονικής-τεχνολογικής ανάπτυξης η οποία κινήθηκε προς την κατάργηση του ατόμου από την

²³⁴ Μ. Εσσλιν (2013), ό.π. σελ. 162-163

²³⁵ Π. Μαρκάκης, (1982) ό.π. σελ. 24

²³⁶ Μ. Εσσλιν (2013), ό.π.

²³⁷ Μ. Εσσλιν (2013), ό.π. σελ. 177

²³⁸ Μ. Εσσλιν (2013), ό.π. σελ. 184

²³⁹ Μ. Εσσλιν (2013), ό.π. σελ. 17

παραγωγή (του ανθρώπου δηλαδή που κατασκεύαζε μόνος του ένα προϊόν) αλλά και προς την αντικατάστασή του με την παραγωγή αυτοτελών στοιχείων που μοντάρονται με σκοπό να συνθέσουν το σύνολο, το προϊόν. Σε συνάρτηση αυτού, ο Μπρέχτ, επεδίωκε την κατάργηση της δραματουργίας μέσω της οποίας οι κοινωνικές καταστάσεις διαφαίνονταν έμμεσα από τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις των ηρώων και την αντικατάστασή της με μια δραματουργία η οποία θα βασιζόταν στην αυτοτέλεια των επιμέρους σκηνών που κάθε μια τους θα περιγράφει και μια ξεχωριστή πλευρά της κοινωνικής κατάστασης. Όλες αυτές οι αυτοτελείς σκηνές μαζί, σαν σύνολο, συνθέτουν το έργο. Επομένως, σε αυτή τη σύνθεση, το άτομο, ο ήρωας, δεν αποτελούσε το κέντρο αλλά ένα από τα στοιχεία της σύνθεσης.²⁴⁰ Σε αντίθεση με το θέατρο του Αριστοτέλη, το οποίο αποτελεί ένα εννιαίο σύνολο, ένα όλον, το θέατρο του Μπρέχτ, είναι διαιρεμένο σε «επεισόδια» τα οποία διατηρούν την αυτοτέλεια ως προς το νόημα τους και εκλαμβάνονται ανεξάρτητα το ένα με το άλλο, κάτι που προϋπήρχε και στο Κινέζικο κλασικό θέατρο.²⁴¹ Αυτό παρείχε τη δυνατότητα στα έργα του Μπρέχτ να καλύπτουν πολύ εκτεταμένες χρονικές περιόδους.²⁴² Επιπλέον, εφόσον κάθε επεισόδιο λειτουργούσε ως αυτοτελές, επιδίωξη του Μπρέχτ αποτελούσε να παρέχεται η δυνατότητα στο κοινό να «μπαίνει» σε οποιοδήποτε σημείο της δράσης, κάτι που προϋπέθετε την αποφυγή πολύπλοκων εξελίξεων στη δράση.²⁴³ Η δράση των έργων παρατίθεται αποσπασματικά και αθροιστικά μέσα σε μια αφηγηματική πορεία ευθύγραμμη η οποία συνδέει το παρελθόν με το παρόν και προεκτείνεται στο μέλλον. Συχνά στα έργα παρεμβάλλεται ένας ενδοκειμενικός ή εξωκειμενικός αφηγητής ο οποίος προϊδεάζει το κοινό για όσα επρόκειτο να διαδραματιστούν. Το ύφος δεν είναι δραματικό αλλά αφηγητικό με εξιστόρηση των γεγονότων μέσα από μια εξωδιηγητική συνείδηση η οποία δεν μετέχει στα γεγονότα αλλά παρατηρεί, σχολιάζει και κρίνει. Επιπλέον, η ανάπτυξη της υπόθεσης ενός μπρεχτικού έργου δεν παρουσιάζεται κατά το σύνηθες βιοματικά στη μέση του έργου αλλά δίνεται περιγραφικά εκ τω υστέρων. Επίσης, τα έργα διαθέτουν ένα ιστορικό περιεχόμενο με δράση το οποίο παρόλο που εντοπίζεται παρωχημένο χρονικά, διαθέτουν έναν αντικειμενικά υπαρκτό χώρο και χρόνο μέσα στον οποίο εξελίσσεται η υπόθεση. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν τα έργα «*Βιος του Γαλιλαίου*», «*Μάνα Κουράγιο*» και «*Τρόμος του Γ' Ράιχ*». Ακόμη κι όταν το

²⁴⁰ Π. Μαρκάκης (1982), ο.π. σελ. 27

²⁴¹ Μ. Εσσλιν (2013), ό.π.

²⁴² W. Benjamin (2018), ό.π., σελ 47

²⁴³ W. Benjamin (2018), ό.π., σελ 33

στοιχείο της αντικειμενικής πραγματικότητας δεν υπάρχει απόλυτα και η μυθοπλασία με την ιστορικότητα συνδέονται, εμφανίζεται πάντα κάποιος συγκεκριμένος, υπαρκτός χώρος και χρόνος να πλαισιώνει τη δράση όπως στο «*Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*» και «*Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*».²⁴⁴

Για τον Μπρέχτ ένα ακόμη στοιχείο το οποίο μπορούσε να κινητοποιήσει το ενδιαφέρον του κοινού, αποτελούσε το στοιχείο της έκπληξης. Η έκπληξη θα προερχόταν μέσα από την αποκάλυψη καταστάσεων. Αυτή η αποκάλυψη με τη σειρά της ερχόταν μέσω της διακοπής της ροής των επι σκηνης δρώμενων.²⁴⁵ Επομένως, η ροή η οποία φτάνει στην ακινησία, είναι αυτή που προκαλεί την έκπληξη. Ο πραγματικός σκοπός της είναι η διαλεκτική ενστάση²⁴⁶ καθώς αποσκοπεί να δώσει χρόνο, περιθώριο στον θεατή να διαμορφώσει μια κριτική στάση απέναντι στα επι σκηνης δρώμενα²⁴⁷ και αποτελεί βάση για παράθεση. Μουσικά αποσπάσματα, ποιήματα ή απλή μουσική κ.α συχνά διακόπτουν τη ροή του έργου ώστε να δώσουν την ευκαρία στον θεατή για αναστοχασμό.²⁴⁸

Επιπλέον, το επικό θέατρο έθεσε υπο αμφισβήτηση και την κλασική έννοια του θεατρικού προσώπου. Ο Μπρέχτ δεν μπόρεσε να παραμείνει πιστός στους χαρακτήρες του κλασικού θεάτρου, είτε σε αυτούς του ψυχολογικού θεάτρου, όπου δύο ή περισσότερες ήδη διαμορφωμένες προσωπικότητες θα συγκρούονταν είτε σε εκείνους του ρομαντικού θεάτρου όπου ένας άνθρωπος βρίσκεται αντιμέτωπος με τον κόσμο και υποκύπτει ή θριαμβεύει.²⁴⁹ Επιπλέον, απέρριψε τελείως την έννοια της αριστοτελικής κάθαρσης, της κάθαρσης δηλαδή των παθών μέσω της ταύτισης με τη μοίρα που κυβερνά τη ζωή ενός ήρωα.²⁵⁰ Οι μπρεχτικοί χαρακτήρες, αποτελούν ανθρώπους οι οποίοι ζούν μέσα στην Ιστορία, καθορίζονται από αυτήν και ταυτοχρόνως την επηρεάζουν. Αποτελούν μια μείξη ετερογενών ιδιοτήτων, προϊόντα δράσεων και αλληλεπιδράσεων, αντικειμενικών και υποκειμενικών αντιφάσεων. Το θέατρο του Μπρέχτ, αποτελεί έναν χώρο όπου πρωτίστως κρίνεται το θεατρικό πρόσωπο, μια κριτική ενεργητική η οποία μπορεί να καταλήξει τόσο στο διχασμό όσο και στην ολοκληρωτική διάσπαση του ατόμου.²⁵¹

²⁴⁴ Θ. Γραμματάς, ό.π.

²⁴⁵ W. Benjamin (2018), ό.π., σελ 30

²⁴⁶ W. Benjamin (2018), ό.π., σελ. 43

²⁴⁷ W. Benjamin (2018), ό.π., σελ 54

²⁴⁸ Θ. Γραμματάς, ό.π.

²⁴⁹ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 140

²⁵⁰ W. Benjamin (2018), ό.π., σελ 49

²⁵¹ Μ. Ντορτ (1975), ό.π.

Βασικό στοιχείο της μπρεχτικής δραματουργίας δεν αποτελεί τόσο το άτομο ως μεμονωμένη οντότητα ή η κοινωνία ως ολότητα αλλά οι σχέσεις που αναπτύσσουν οι άνθρωποι μεταξύ τους. Συνεπώς, παρουσιάζει τις συμπεριφορές και τις απόψεις των ηρώων και μόνο μέσω αυτών διαφαίνονται οι ιδέες και τα συναισθήματά τους. Πιο συγκεκριμένα, τον απασχολεί η κοινωνική και ιστορική συμπεριφορά των ηρώων. Επιπλέον, αντικαθιστά τη έννοια της σύγκρουσης με την έννοια της αντίφασης. Οι χαρακτήρες του έργου δεν εμφανίζονται ποτέ όλοι μαζί επι σκηνής σε μια δράση όπου η πλοκή θα αποκτήσει μια κορύφωση και θα επέλθει μια λύση και δεν αντιμετωπίζουν τη κοινωνία σε μια αποφασιστική σύγκρουση. Ακόμη και στις περιπτώσεις που τα πρόσωπα του έργου συναντηθούν, οι συναντήσεις αυτές είναι δευτερεύουσας σημασίας, διακόπτονται απότομα και δεν προκύπτει μέσα από αυτές μια αποφασιστική κατάληξη. Σε ένα από τα πρώτα έργα του Μπρέχτ, «*Στη ζούγκλα των πόλεων*», όλο το έργο βασίζεται στην αδυναμία δύο αντιπάλων να συναντηθούν και να αναμετρηθούν ώστε να προκύψει και η κατάληξη του έργου. Μεταξύ των ηρώων δεν υφίσταται ούτε ενότητα αλλά ούτε συναισθηματική σύγκρουση. Κι αυτό γιατί στην πραγματικότητα, ο μπρεχτικός χαρακτήρας δεν είναι ένας αλλά αποτελείται από συμπεριφορές αντιφατικές και αποτελεί μια διαδοχή λόγων, πράξεων και συμπεριφορών ασυμβίβαστων μεταξύ τους. Αλλάζει και προσαρμόζεται ανάλογα με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται και παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια μας όλο και πιο πολύπλοκος, όλο και πιο διαφορετικός. Επιπλέον, σπανίως στα μπρεχτικά έργα παρουσιάζεται ο θάνατος ενός κεντρικού ήρωα. Η Μάνα Κουράγιο, μετά το θάνατο των παιδιών της και το τέλος του έργου επιστρέφει στη δουλειά της. Αποτελεί έναν αντιφατικό και δυσπόστατο χαρακτήρα, εκείνο της μάνας αλλά και της γυναίκας που εξυπηρετεί τα συμφέροντα του πολέμου και μη μπορώντας να ξεπεράσει την αντίθεση ανάμεσα σε εκείνο που θα ήθελε να είναι και σε εκείνο που κάνει, παρουσιάζεται στο τέλος παγιδευμένη όσο ποτέ στις αντιφάσεις της.²⁵² Αυτή η δυσπόστατη μορφή των μπρεχτικών θεατρικών προσώπων μπορεί να οδηγήσει μέχρι την απόλυτη διαίρεσή τους, όπως προκύπτει στον «*Καλό Άνθρωπο του Σε Τσουάν*»²⁵³ όπου η καλόκαρδη ηρωίδα Σεν Τε, μεταμφιέζεται στον σκληρό Σούι Τα ωστέ να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις μια σκληρής κοινωνίας που δύσκολα ένας καλός άνθρωπος θα μπορέσει να διατηρήσει την καλοσύνη του.

²⁵² Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 215-217

²⁵³ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 155

Οι ήρωες στα έργα του Μπρέχτ, δεν έρχονται ποτέ κοντά στο κοινό. Αντιθέτως, απομοκρύνονται με σκοπό να εκλαμβάνονται ως αντιπροσωπευτικές μονάδες που συμπεριλαμβάνονται σε ένα κοινωνικό σύνολο και το οποίο αναδυκνείουν με την εκάστοτε στάση τους. Έτσι, οι ήρωες παύουν να είναι συμπαθείς στο κοινό εφόσον ο συγγραφέας τους παρουσιάζει ως αντι- ήρωες, οι οποίοι μέσω της δράσης τους προβληματίζουν το κοινό. Αυτό το χαρακτηριστικό των αντι-ηρώων αποτελεί βασικό στοιχείο των επικών έργων ώστε να επιτευχθεί η πρόθεση του συγγραφέα.²⁵⁴

3.8. Τα Σκηνικά

Όλα τα συστατικά από τα οποία αποτελείται το επικό θέατρο, έχουν ως απώτερο σκοπό την ενεργοποίηση της κριτικής στάσης του θεατή. Η αποστασιοποιητική τεχνική που χρησιμοποίησε ο Μπρέχτ για την επίτευξη αυτού του στόχου, διακρίνεται τόσο στα σκηνικά των παραστάσεων του όσο και στα κουστούμια.

Οι κύριοι σκηνογράφοι με τους οποίους συνεργάστηκε ο Μπρέχτ ήταν ο Κάσπαρ Νέχερ, ο Τέο Όττο και ο Καρλ Φον Άππεν.²⁵⁵ Ο τρόπος με τον οποίο οι σκηνογράφοι του επικού θεάτρου σε συνεργασία με τον Μπρέχτ μεταχειρίζονται το σκηνικό χώρο και τα κουστούμια, απέχει πολύ από εκείνον του θεάτρου της ψευδαίσθησης, το οποίο όταν ανοίξει η αυλαία αποκαλύπτει έναν διαφορετικό κόσμο, αυτόν της θεατρικής πραγματικότητας. Ο φωτισμός εστιάζει στη σκηνή και το σκοτάδι στην πλατεία ενώ κάθε στοιχείο κινείται προς τη δημιουργία της θεατρικής ψευδαίσθησης. Αντιθέτως, στο επικό θέατρο η αυλαία δεν λειτουργεί ως ένα μέσο που αποκαλύπτει τη θεατρική πραγματικότητα αλλά χρησιμεύει για να προβάλλονται πάνω της οι τίτλοι των σκηνών. Όταν ανοίγει, εκείνο που αποκαλύπτει, δεν αποτελεί μια πιστή απεικόνιση του τόπου αλλά περισσότερο την αίσθηση του τόπου της δράσης.²⁵⁶

Στο μπρεχτικό θέατρο με τον ίδιο τρόπο που παρουσιάζονται τα «επεισόδια» ως αυτοτελή και ανεξάρτητα στοιχεία, έτσι κυμαίνονται και όλα τα μη φιλολογικά στοιχεία της παράστασης, τα σκηνικά, η μουσική, η χορογραφία. Δεν υπηρετούν την παράσταση ως βοηθήματα του κειμένου αλλά ως αυτόνομα στοιχεία και μπαίνουν σε

²⁵⁴ Τ. Γραμματάς, ό.π.

²⁵⁵ Μ. Εσλιν (2013), ό.π. σελ. 188

²⁵⁶ Μ. Εσλιν (2013), ό.π. σελ. 188

μια διαλεκτική, αντιθετική σχέση με το κείμενο. Ο σκηνογράφος απελευθερώνεται από την ανάγκη δημιουργίας ενός ψευδαισθησιακού χώρου και είναι ελεύθερος να συμβάλλει ανεξάρτητα δημιουργώντας κάθε είδους υποδομικό υλικό ή ακόμη και διπλασιάζοντας τη δράση από διαφορετική γωνιά.²⁵⁷ Τα σκηνικά, τα κουστούμια, τα αντικείμενα, ο σκηνικός διάκοσμος και τα υλικά που πλαισιώνουν το σκηνικό χώρο και χρόνο και κινούνται με σκοπό να προκαλέσουν την αίσθηση του ανοίκειου στη συνείδηση του κοινού. Ένας συνηθισμένος τρόπος πρόκλησης αυτής της αίσθησης στο κοινό, αποτελούσε ο αναχρονισμός ή ετεροχρονισμός των σκηνικών αντικειμένων έτσι ώστε σε ένα ιστορικό περιβάλλον προγενέστερο να ενσωματώνεται ένα αντικείμενο σύγχρονο, για παράδειγμα ένα τηλεκοντρόλ ή μια τηλεφωνική συσκευή, το οποίο όμως δεν κατείχε οργανική θέση ανάμεσα στα υπόλοιπα αντικείμενα. Σαν αποτέλεσμα αυτού, προέκυπτε στους θεατές η αίσθηση του «παράξενου», του ανοίκειου, του αντιφατικού, κάτι που παρεμπόδιζε την ταύτιση του θεατή. Τα πλούσια σκηνικά με περίτεχνα υλικά καθώς και οι σύνθετες κατασκευές αποκλείονταν. Αντίστοιχα λειτουργεί και η μπρεχτική ενδυματολογία στην οποία, τα φανταχτερά χρώματα, τα έντονα ρούχα παραχωρούν τη θέση τους σε λιτά κουστούμια, ουδέτερα υφάσματα, με γήινα χρώματα που προσδιορίζονται περισσότερο από υλικά όπως το μολύβι, η σκουριά ή χάλκινα παρά από καθαρά χρώματα. Στο επικό θέατρο η λειτουργία της σκηνογραφίας, της ενδυματολογίας και της διακόσμησης είναι αποδεδυμευμένες από τις αισθητικές κατηγορίες του «όμορφου» ή του «άσχημου» και αποκτούν χρηστική και λειτουργική σημασία. Μετατρέπονται σε σημαινόμενα και περιορίζουν τη σημειολογική δυναμική τους ως σκηνικά σημαίνοντα. Μέσω αυτού, ο ηθοποιός ταυτίζεται πλήρως με το κουστούμι του και με τα σκηνικά που τον περιβάλλουν με τέτοιο τρόπο ώστε η σκηνική απόδοση να είναι συνυφασμένη με τον αξιακό κόσμο που οι δρώντες – ηθοποιοί αντιπροσωπεύουν.²⁵⁸ Επιπλέον, ο Μπρεχτ κατείχε το *gestus* στη σκηνογραφία. Αφορούσε τη στάση που προσλάμβανε ένα σκηνικό, ανεξάρτητα αν ήταν ρεαλιστικό ή κοστρουκτιβιστικό, έναντι του κοινού. Επίσης μισούσε τα σκηνικά που διέθεταν το *gestus* της οφθαλμολαγνείας δίνοντας τη βάση για το θεατή να συμμετέχει σε οικειότητες μέσα από την κλειδαρότρυπα.²⁵⁹

²⁵⁷ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π. σελ. 177-178

²⁵⁸ Θ. Γραμματάς, ό.π.

²⁵⁹ Μ. Wekwerth (2004), ό.π., σελ. 74-75

Στο μπερχτικό θέατρο διάφοροι επιπλέον παράγοντες συμβάλλουν στην κατάργηση της θεατρικής ψευδαίσθησης και στην παρεμπόδιση του θεατή να εντυπωσιαστεί από το θέαμα. Ορισμένοι από αυτούς αποτελούν η εναλλαγή σκηνικών, η περίτεχνη διακόσμηση του χώρου αλλά και η οπτικοποίηση του χρόνου. Σημαντικός επιπλέον παράγοντας αποτελεί η ύπαρξη των «δεικτών» της παράστασης, οι οποίοι αποτελούν εικαστικά σημεία και διαθέτουν το στοιχείο του συμβόλου ως εικόνα ενώ ταυτόχρονα λειτουργούν ως εικόνα και περιεχόμενο του θεατρικού σημείου. Τέτοια σημεία αποτελούν οι ταμπέλες, οι πινακίδες, οι επιγραφές, τα πανό κ.α. Μέσω αυτών το κοινό διευκολύνεται να παρακολουθήσει τη σκηνική δράση εφόσον μπορεί να αντιληφθεί τις σκηνικές αλλαγές του χώρου και του χρόνου, τη διαφοροποίηση των επιπέδων ανάπτυξης της υπόθεσης χωρίς να διεξαχθούν αλλαγές στα σκηνικά και τα κουστούμια. Συνεπώς, η συμμετοχική διαδικασία της επικοινωνίας του κοινού με το θέαμα, διευκολύνεται και ενισχύεται και ο θεατής έχει συνεχώς επίγνωση τι διαδραματίζεται και πότε. Συχνές είναι και οι επιγραφές που συμβάλλουν σε αυτό όπως: «την επόμενη μέρα», «πέρασαν τρεις μήνες», «καπνοπωλείο», «κρεαταγορά». Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής κατορθώνει να παρακολουθήσει την υπόθεση αβίαστα και να παρέμβει στα γεγονότα κριτικά.²⁶⁰ Οι σκηνικές αυτές παρεμβολές λειτουργούν και ως συνδετικοί κρίκοι μεταξύ των επεισοδίων που αφενός προΐδεάζουν το κοινό για όσα επρόκειτο να διαδραματιστούν και ταυτόχρονα προσιδιάζουν και τον τόνο της επόμενης σκηνής.²⁶¹

Ένα επιπλέον σημαντικό στοιχείο που συνέβαλλε στην αποστασιοποίηση του θεατή αποτελούσε και η τρόπος χρήσης του φωτισμού. Ο Μπρέχτ ήταν αντίθετος στη χρήση φωτιστικών εφέ με σκοπό τη δημιουργία ατμόσφαιρας ή και διάθεσης. Για παράδειγμα, στα έργα του, ο ερχομός της νύχτας ερχόταν μέσω της εμφάνισης διαφόρων αντικειμένων όπως λάμπες ή την εμφάνιση ενός δίσκου φεγγαριού και όχι με το χαμήλωμα ή την αλλαγή του φωτισμού. Για τον Μπρέχτ ο φωτισμός αποτελούσε βασικό στοιχείο για την κατάργηση της ψευδαίσθησης κι επέμενε πως οι πηγές φωτός όφειλαν να είναι ορατές στο κοινό.²⁶²

*« Δώσε μας φώς στη σκηνή, φωτιστή! Πως είναι δυνατόν εμείς,
Συγγραφείς και ηθοποιοί, να δείχνουμε στο μισοσκόταδο*

²⁶⁰ Θ. Γραμματάς, ό.π.

²⁶¹ Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π. σελ. 187

²⁶² Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π. σελ. 188

*Τι εικόνες μας του κόσμου; Το σκοτεινό σούρουπο
Κοιμίζει. Μα εμείς χρειαζόμαστε του θεατή
Την αφύπνιση, ακόμα και την επαγρύπνιση. Ας τους αφήσουμε
Να ονειρεύονται μες σ' εκτυφλωτικό φώς!»²⁶³*

3.9 Η Μουσική

Σε σχέση με άλλους ποιητές και δραματουργούς της εποχής του, ο Μπρεχτ, στοχάστηκε με περισσότερη συνέπεια πάνω στις κοινωνικές λειτουργίες της μουσικής. Άσκησε έντονη κριτική απέναντη στην ρομαντική και την επεξηγηματική λειτουργία της μουσικής κι έπαιξε καθοριστικό ρόλο για την ανάπτυξη νέων μοντέλων στο πεδίο του μουσικού θεάτρου. Ο Χανς Άισλερ ανέφερε πως ο Μπρεχτ κατείχε μια τεράστια μουσικότητα χωρίς τεχνικές δεξιότητες.²⁶⁴

Ο Μπρέχτ τραγουδούσε ο ίδιος τις μπαλάντες του στην κιθάρα και συχνά συνέθετε τη μουσική από ορισμένα τραγούδια που υπήρχαν στα έργα του. Η μπρεχτική μουσική αποτελούσε μια ερασιτεχνική ή και πρωτόγονη μουσική, όπως την επιχείρησαν και οι συνθέτες που συνεργάστηκαν μαζί του, όπως ο Κούρτ Βάιλ, ο Χανς Άισλερ και ο Πάουλ Ντεσάου. Η μουσική τους επηρεάστηκε από την έντονα προσωπική μουσική που πήγαζε από τον μπρεχτικό στίχο αλλά και από την επίδραση που άσκησε η συμβολή του Μπρέχτ στη συνεργασία του με τους συνθέτες. Ο Μπρέχτ κρατούσε μια έντονα ιδιοσυγκρασιακή στάση απέναντι στη μουσική. Αγαπούσε τον Μπαχ και τον Μότσαρτ αλλά αντιπαθούσε τον Μπετόβεν και τον ήχο των βιολιών. Κυρίως όμως αντιπαθούσε την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στις συναυλίες και το θέαμα των πολιτισμένων ανθρώπων που πλήττουν με διακριτικότητα και υποκρίνονται πως συγκινούνται. Για το λόγο αυτό, έδωσε στη μουσική που αγαπούσε έναν δικό του όρο και την ονόμασε «μιζούκ» και περιγράφεται ως το τραγούδι που τραγουδούσαν εργάτριες στις αυλές λαϊκών πολυκατοικιών. Ο Κούρτ Βάιλ συμεριζόταν την αντίληψη του Μπρέχτ γύρω από το ευγενικό, νέο-ρομαντικό μουσικό ύφος που κυριαρχούσε στη Γερμανία κι αναζητούσε μια λαϊκή αλλά σύγχρονη φόρμα μουσικής έκφρασης απελευθερωμένη

²⁶³ Μ. Εσσλιν, (2013), ό.π. σελ. 187

²⁶⁴ Α. Dumling, «Πρότυπα για κριτική παραλλαγή και τροποποίηση. Ο Μπρεχτ και η μουσική». Στο Ν. Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπρεχτ, Κριτικές Προσεγγίσεις* (Αθήνα: Πολύτροπον, 2004) σελ. 313

από την επεξεργασία της μεγάλης ορχήστρας. Η μουσική αυτή έπρεπε να συλλαμβάνει το κλίμα της εποχής της, να είναι σκληρή, επίκαιρη και να υπηρετεί σκοπούς που άρμοζαν στην καθημερινότητα του λαού.²⁶⁵

Ως αντίθεση στην επικρατούσα μεσοαστική αντίληψη για την τέχνη, ο Μπρεχτ έδωσε έμφαση στην κοινωνική θέση κάθε τέχνης συμπεριλαμβανομένων τόσο των κειμένων όσο και της μουσικής. Επηρεασμένος από την προλεταριακή κουλτούρα που γνώρισε στην επαρχιακή πόλη Άουτσμπουργκ, στράφηκε στη μουσική εκείνη η οποία βασιζόταν στην προφορικότητα καθώς σπάνια αποτυπωνόταν σε χαρτί και αφορούσε την πραγματικότητα, την πρακτική της ζωής. Οι άνθρωποι σε ειδικές περιπτώσεις, έπαιζαν μουσική και τραγουδούσαν τραγούδια αυθόρμητα από μνήμης. Μέρος αυτής της κουλτούρας αποτελούσαν και τα λαϊκά τραγούδια. Τα τραγούδια αυτά δεν αποτελούσαν το αποτέλεσμα μιας διδασκαλίας αλλά εκφράσεις συγκεκριμένων ενδιαφερόντων και συνδέονταν με συγκεκριμένες περιστάσεις. Το νόημα και η αξία τους αφορούσε τη ρεαλιστική τους αξιοποίηση. Μέσω αυτών των τραγουδιών ο Μπρέχτ πήρε αποστάσεις από τη μεσοαστική αντίληψη που ήθελε τα έργα τέχνης να αποτελούν μια αμετάβλητη αξία, ανεξάρτητη από τη χρήση τους. Συνεπώς ο όρος «Gelegenheitswerk», δηλαδή το περιστασιακό έργο, δεν είχε αρνητικό πρόσημο καθώς περιείχε τη σύνδεση με την κοινωνική δραστηριότητα, η οποία για τον Μπρεχτ αποτελούσε προτεραιότητα της τέχνης. Τα περιστασιακά αυτά έργα υποτάσσονταν στην πρακτική τους λειτουργία και εμπεριείχαν την δυνατότητα και την αναγκαιότητα μιας διαρκούς αλλαγής αλλά και της αυθόρμητης επινόησης. Ο Μπρεχτ κάνει λόγο για τις εργάτριες οι οποίες όταν δεν θυμόντουσαν όλους στους στίχους ενός τραγουδιού, αυτοσχεδίαζαν αποσπάσματα από τα οποία μπορούσε κάποιος να μάθει πολλά. Σε αυτές τις περιπτώσεις η κοινωνική αλληλεπίδραση είχε πρωταρχικό ρόλο και αποτελούσαν προσωρινές εκδοχές. Με τον ίδιο τρόπο, ο Μπρεχτ ήθελε τα έργα του να επιβιώνουν στα πλαίσια της προφορικότητας και να αποτελούν έργα που χρήζουν μεταποίησης. Ακόμη και τα γραπτά έργα του αποτελούσαν γι αυτόν κοινωνικά πειράματα, απόπειρες με τη σφραγίδα του προσωρινού. Για το λόγο αυτό σχεδίαζε τα τραγούδια του σε ένα λεπτό, φθαρτό χαρτί με την ελπίδα πως σύντομα θα μαθευτούν απ' έξω. Αυτή αποτελούσε πολύ συχνά και την παραγωγική διαδικασία των τραγουδιών του Μπρεχτ. Μέσα από τις ελάχιστες ηχογραφήσεις των τραγουδιών του Μπρεχτ, τα πρότυπά του αποτέλεσαν

²⁶⁵ Μ. Εσολιν, (2013), ό.π. σελ. 58-59

μάλλον οι τραγουδιστές «Moritat» και μπαλάντας στα πανηγύρια. Το Moritat ήταν τραγούδι στη γερμανική παράδοση με θεματική φρικιαστικά γεγονότα και εκτελούνταν με συγκινητικό και φρικιαστικό τρόπο με συνοδεία οργάνου. Ταυτόχρονα επιδεικνύονταν εικόνες για την διασαφήνιση του περιεχομένου του. Ομοίως με τους τραγουδιστές μπαλάντας, ο Μπρέχτ χρησιμοποίησε για τα τραγούδια του απλές και εύκολες στην απομνημόνευση μελωδίες με έναν ορισμένο ρυθμό ουδέτερο ως προς το περιεχόμενο του κειμένου. Τα Moritat είχαν ως βασικό χαρακτηριστικό τη συχνή επανάληψη μιας μελωδίας η οποία κινούταν ουδέτερα απέναντι στο κείμενο και δεν κατέκλυζε το θεατή όπως ένα μεγάλο έργο τέχνης. Οι μέτριες αυτές μελωδίες χρησιμοποιούνταν σε ποικίλες περιστάσεις και ήταν ικανές να εμπνέουν τους ακροατές να δημιουργήσουν δικές τους επιπρόσθετες στροφές. Με αυτόν τον τρόπο η επανάληψη μιας γνωστής μελωδίας αποτελούσε ένα ουσιαστικό παιδαγωγικό εργαλείο καθώς έδινε τη δυνατότητα τόσο στο συγγραφέα όσο και στο κοινό να πάρουν το ρυθμό, τη μελωδία και τη ρίμα και να προσθέσουν σε αυτό το κάτι δικό τους.²⁶⁶

Στα έργα του Μπρέχτ, τα τραγούδια ή τα μουσικά νούμερα αποτελούσαν κι εκείνα στοιχεία αυτοτελή και χρησιμοποιούνταν για να διακόπτουν τη δράση, να παραθέτουν και να αφήνουν το χρόνο στο κοινό να σκεφτεί. Πριν από κάθε τέτοια αλλαγή, γινόταν συνήθως μια εμφανής σκηνική αλλαγή η οποία θα προμήνυε τι επρόκειτο να ακολουθήσει. Για παράδειγμα, μπορεί να προβάλλονταν ο τίτλος του τραγουδιού σε μια οθόνη, να ανάβαν ορισμένα φώτα ή να παρουσιαζόταν στη σκηνή κάποιο συμβολικό έμβλημα όπως σημαίες ή τρομπέτες.²⁶⁷ Επομένως, τα τραγούδια αποτελούσαν κι αυτά παραθέσιμα στοιχεία και τεκμήρια βασικών στάσεων καθώς συγχωνεύονταν και με τις χειρονομίες - *gestus*. Ο Μπρέχτ αναφερόταν συχνά στον τρόπο που ερμηνεύονταν τα βάρβαρα είδη λαϊκού τραγουδιού, με απλές και πλατειές κινήσεις. Η σύνθεση των τραγουδιών του γινόταν με τρόπο ώστε να ασκούν μια αντίστοιχη επίδραση σε ηθοποιούς και θεατές, αποκρυσταλλώνοντας μια θεμελιακή στάση και εκφράζοντάς την με σαφήνεια: απόγνωση ή εγκατάλειψη, πρόκληση ή υποταγή.²⁶⁸ Επιπλέον, η μουσική του Χανς Άιςλερ συνδύαζε επιρροές από τον

²⁶⁶ A. Dumling (2004), *ό.π.*, σελ. 316-322

²⁶⁷ Μ. Εσσλιν (2013), σελ. 189

²⁶⁸ Μ. Εσσλιν (2013), *ό.π.* σελ. 185-186

Μπαχ με τζαζ και αγκίτ-προπ και αποδείχτηκε ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο για την ανάπτυξη του επικού θεάτρου.²⁶⁹

«Όποιος θέλει να μελετήσει τη λειτουργία της αποστασιοποίησης στη μουσική, ας διαβάσει κι ας ακούσει πολλές φορές τη μουσική που έγραψε ο Χανς Άισλερ στην “Μάνα” του Μπρεχτ το 1930...Κατανόησα πλήρως τι σημαίνει παραζένισμα, πως ο θεατής μπορεί να μη βυθίζεται στην πλοκή και να μπαινοβγαίνει σε αυτή, τι σημαίνει μουσική ασυνέχεια, πως σπάει απότομα η κυκλική μελωδία, τι ρόλο παίζουν τα διάφωνα διαστήματα και οι εναλλαγές τους με αρμονικές συγχορδίες. Ένας ολόκληρος κόσμος που μετουσιώνει μουσικά τη θεωρία στην πράξη, δημιουργώντας ταυτοχρόνως έργο πνοής.»²⁷⁰

3.10. Τα Διδακτικά Έργα

Όταν το 1929, ξέσπασε η κρίση στη Γερμανία, ο Μπρεχτ βρισκόταν στην ακμή της δημιουργικής του ορμής και ως διανοούμενος και μνημένος στη μαρξιστική θεωρία, θεώρησε πως με το έργο του όφειλε να συμβάλλει στην αφύπνιση του λαού. Θεώρησε πως όφειλε να εγκαταλείψει τις αστικές ματαιοδοξίες και να ακολουθήσει την επιτακτική ανάγκη δημιουργίας ενός νέου κόσμου. Φιλοδοξία του αποτελούσε η δημιουργία ενός θεάτρου που θα είναι κατάλληλο και θα αφορά τα προβλήματα της εποχής του. Έχοντας μελετήσει τις απόψεις του Λούθηρου αλλά και την πρακτική του τάγματος των Ιησουιτών οι οποίοι αντιμετώπιζαν το θέατρο ως κύριο μέσο εκπαίδευσης, εγκαινιάζει μια παιδαγωγική του θεάτρου που βασικό μέλημά της αποτελούσε η διδαχή και η ανάπτυξη της πολιτικής σκέψης των θεατών.²⁷¹ Επομένως, όταν ο Μπρεχτ έγραψε τα διδακτικά θεατρικά έργα, ουσιαστικά απευθυνόταν «στους μεταγενέστερους», στους πολίτες και κυρίως στους νεαρούς πολίτες μιας κοινωνίας που ζούσε μέσα σε συνθήκες ριζικού κοινωνικοοικονομικού

²⁶⁹ A. Dumling (2004), ό.π. σελ. 333

²⁷⁰ Θ. Μικρούτσικος, *Ο Μπρεχτ, η αποστασιοποίηση και η Μουσική*, <https://slpress.gr/politismos/o-brecht-i-apostasiopoiisi-kai-i-mousiki/> (20/2/2022)

²⁷¹ Θ. Γραμματάς, *Τα διδακτικά έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ στην εποχή μας*, <https://theodoregrammatas.com/el/%CF%84%CE%B1-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%81%CF%84%CE%BF%CE%BB%CF%84-%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%AD%CF%87%CF%84/> (23/2/2022)

μετασχηματισμού. Αυτό γίνεται σαφές στο άρθρο του «*Η Μικρή και η Μεγάλη Παιδαγωγική*», όπου προσδιορίζει τη Μικρή Παιδαγωγική ως εκείνη που επιτελείται στα πλαίσια του καπιταλισμού ενώ η Μεγάλη Παιδαγωγική αλλάζει πλήρως το ρόλο του παιζίματος και αναιρεί το σύστημα ηθοποιοί – θεατές ενώ αυτοί που παίζουν ταυτόχρονα σπουδάζουν. Με τη Μεγάλη Παιδαγωγική και διδακτικά θεατρικά έργα του, ο Μπρεχτ, επιχειρούσε να συμβάλλει στις ανάγκες διαμόρφωσης της συνείδησης εκείνων των ανθρώπων που καλούνταν να απαντήσουν σε πρωτόγνωρα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα.²⁷²

Ο Μπρεχτ συνειδητοποιεί πως η αλλαγή του θεάτρου δεν μπορεί να προκύψει μέσα από το υπάρχον θεατρικό κατεστημένο. Παρατηρεί την ύπαρξη ενός κυρίαρχου μηχανισμού ο οποίος λειτουργεί ανασταλτικά από πλευράς οικονομικής και κοινωνικής θεατρικής υποδομής. Χρησιμοποιώντας άλλα υλικά παράστασης, δραματουργικά μέσα και τρόπους διάδοσης, στόχευε να ξεφύγει από αυτόν τον μηχανισμό.²⁷³ Προχώρησε λοιπόν σ' ένα θέατρο «διδασκτικό» εγκαταλείποντας το «εύγευστο» θέατρο. Συνειδητοποίησε πως εκτός από το συνηθισμένο τρόπο διάδοσης του θεάτρου με το αστικό κοινό, υπήρχαν οι μαθητές σχολείων, τα μέλη των λαϊκών ενώσεων, οι προλεταριακοί σύλλογοι και οι εργατικές χορωδίες τα οποία αποτελούνταν από ένα σημαντικό αριθμό μελών και είχαν στη διάθεσή τους ένα φτωχό ρεπερτόριο το οποίο δεν ανταποκρινόταν στις ανάγκες τους κι αναζητούσαν έργα γραμμένα ειδικά γι αυτούς. Ο Μπρεχτ αποφάσισε να γράψει έργα που θα απευθύνονται σε αυτές τις ομάδες, οι οποίες προσδωκούσαν να ασχοληθούν με την τέχνη χωρίς να είναι έμποροι ή αγοραστές της τέχνης.²⁷⁴ Περίπου 560.000 χορωδοί, στους οποίους το 70% αποτελούνταν από εργάτες, αποτελούσαν το πεδίο για τη ζύμωση των νέων ιδεών στη γερμανική κοινωνία. Βέβαια, μια αντίστοιχη οργάνωση είχε ήδη αρχίσει και από την πλευρά των ναζί χρησιμοποιώντας πολύ πιο εντυπωσιακά μέσα με σκοπό την προπαγάνδα.²⁷⁵ Θεώρησε, λοιπόν καθήκον του να μετατρέψει ένα είδος καταναλωτικό σε διδακτικό βοήθημα αναμορφώνοντας ορισμένα ιδρύματα από χώρους διασκέδασης σε όργανα πληροφόρησης.²⁷⁶ Συνεπώς, συνδιαμορφώσαν με τον Κούρτ Βάιλ ένα νέο είδος μουσικού δράματος το οποίο δεν

²⁷² Ν. Βαλαβάνη, «Θέατρο συμμετοχο στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής. Η οργανωτική λειτουργία των διδακτικών θεατρικών έργων του Μπρεχτ», στο Ν. Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπρεχτ, Κριτικές Προσεγγίσεις*, (Αθήνα: Πολύτροπον, 2004) σελ. 448

²⁷³ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 85

²⁷⁴ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 86-87

²⁷⁵ Θ. Γραμματάς, ό.π.

²⁷⁶ Μ. Εσσλιν (2013), ο.π., σελ. 175

αποσκοπούσε μόνο στο να δημιουργήσει συγκίνηση απεικονίζοντας τη μοίρα των ατόμων αλλά και να διδάξει κοινωνικές στάσεις παρουσιάζοντας τις τυποποιημένες πράξεις των αφηρημένων κοινωνικών τύπων. Μέσω του μουσικού αυτού δράματος αποσκοπούσε στην επιμόρφωση όλων όσων συμμετείχαν στην παράσταση.²⁷⁷ Η τέχνη για τον Μπρέχτ έπρεπε να ασκείται και όχι να αποτελεί ένα καταναλωτικό προϊόν. Περισσότερο τον απασχόλησε η διαδικασία μέσω της οποίας ερχόταν το αποτέλεσμα, η εκτέλεση. Επομένως, το θέατρο έπρεπε να επιδιώκει περισσότερο την εκπαίδευση, τη διδασχιά παρά την διασκέδαση.²⁷⁸ Ο καταλληλότερος χώρος για την επίτευξη αυτού ήταν περισσότερο τα σχολεία παρά τα θέατρα. Έτσι προέκυψε και η ιδέα του Μπρέχτ να γράψει σχολικές όπερες.²⁷⁹ Σκοπός του αποτέλεσε ένα θέατρο ως συλλογική δημιουργία με τη μορφή του διδακτικού θεάτρου που θα είχε παιδαγωγικό και εκπαιδευτικό χαρακτήρα, υπο την έννοια πως θα αποτελεί το ίδιο παιδαγωγική καθώς οι εκτελεστές του θα έχουν σαν αποστολή να διδάσκουν μαθαίνοντας. Ως αποτέλεσμα αυτού, προέκυπτε η εξάλειψη της διάκρισης μεταξύ ηθοποιών και θεατών²⁸⁰ καθώς το έργο που γράφτηκαν ήταν προορισμένα για να μορφώσουν αποκλειστικά και μόνο τους μετέχοντες και δεν χρειαζόνταν κοινό.²⁸¹ Οι θεατές δεν αποτελούσαν παθητικούς καταναλωτές και δέκτες ενός θεάματος αλλά συμμετείχαν ενεργά ως δρώντα πρόσωπα και συνδιαμόρφωναν την παρασταση. Ο Μπρέχτ μέσω αυτής της διαδικασίας, επιχείρησε να διδάξει στους νέους τη διαλεκτική και την πολιτική σκέψη.²⁸² Το βασικό ζητούμενο για τα διδακτικά θεατρικά έργα αποτελούσε η συμμετοχή μέσω της θεατρικής πράξης, κάτι που σήμαινε τη διάλυση του κοινού ως μάζα θεατών, δηλαδή την κατάργησή του αλλά και την ανάθεση ενός ουσιαστικά ενεργού ρόλου σε αυτό. Σε αυτό το σημείο ο Μπρέχτ κάνει λόγο για «πλήρη επαναστατικοποίηση της τέχνης του ηθοποιού» και «πλήρη επαναστατικοποίηση της τέχνης του θεατή».²⁸³

²⁷⁷ Μ. Εσслиν (20013), ό.π., σελ. 73

²⁷⁸ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 87

²⁷⁹ Μ. Εσслиν (20013), ό.π.

²⁸⁰ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 87

²⁸¹ Μ. Εσслиν (2013), ό.π. σελ. 175

²⁸² Σ. Παπαδόπουλος, *Ο Bertolt Brecht και το Θέατρο για Παιδιά και Νέους: Αυτός που Λέει Ναι και Αυτός που Λέει Όχι*, (2010) <https://gtheodore.wordpress.com/2010/05/06/%CE%BF-bertolt-brecht-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%AC-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BD%CE%AD%CE%BF%CF%85%CF%82/> (4/3/2022)

²⁸³ Ν. Βαλαβάνη (2004), ό.π., σελ. 446

Στη διετία 1929-1930, τα διδακτικά έργα γράφονται και παρουσιάζονται το ένα μετά το άλλο. Οι περίπλοκοι μηχανισμοί απουσιάζουν από αυτά όπως και η περίπλοκη ψυχολογική αναπαράσταση ώστε να δίνεται έμφαση στο ουσιώδες που αποτελούσε το μύθο και τα ιδεολογικά του παρεπόμενα. Αυτή η συνθήκη υπήρξε ιδιαίτερα χρήσιμη για την επίτευξη του σκοπού του Μπρέχτ που αποτελούσε τόσο τη θεατρική όσο και την κοινωνική διαπαιδαγώγηση των νέων. Τα βασικά θέματα με τα οποία καταπιάνονται τα διδακτικά έργα αφορούν τη σχέση του ατόμου με τις κοινωνικές δομές, με τους συντρόφους ή τους ανθρώπους και γενικότερα τη στάση του απέναντι τους καθώς και ο ρόλος που καλείται ως μέλος μιας κοινωνίας να παίζει. Επιπλέον, διαπραγματεύεται τη σχέση του ανθρώπου με το Κόμμα, τις υποχρεώσεις απέναντι του και τη φύση της ορθής δράσης. Τα κύρια ερωτήματα/διλλήματα που τίθενται αποτελούν τα εξής: συναίνεση στις Κοινωνικές ή Κομματικές νόρμες ή αμφισβήτηση της παντοδυναμίας αυτών οι οποίες ελέγχουν απόλυτα τη συμπεριφορά και τη ζωή του ατόμου και σεβασμός στην ατομικότητα και την ελευθερία του; Τίθεται επίσης το θέμα του κατά πόσο δύναται να υφίσταται ο ανθρωπισμός μέσα σε μια αστική κοινωνία καθώς και θέματα που αφορούν τις σχέσεις βίας και εκμετάλλευσης με το κοινωνικό σύστημα που τις παράγει. Επιπλέον ζητήματα αφορούν τα θέματα της αλλοτριώσης του ατόμου στις σχέσεις του και της εκμετάλλευσης του Άλλου προς όφελος του προσωπικού συμφέροντος. Το ζήτημα της προσφοράς της ζωής του ατόμου ως καθήκον του για την επίτευξη των υψηλών ιδανικών, επανέρχεται κι αυτό επίμονα σε όλα τα διδακτικά έργα του Μπρέχτ, τόσο μέσα από τη ανθρώπινη αυτοθυσία του ατόμου ή την παθητική υποταγή του όσο και μέσα από τη διαπραγμάτευση και την εύρεση εναλλακτικών λύσεων.²⁸⁴

Το πρώτο διδακτικό έργο του Μπρέχτ, το οποίο δημιούργησε σε συνεργασία με τον Κούρτ Βάιλ ήταν η «*Πτήση των Λιντμπεργκ*» ένα έργο γραμμένο ως «διδακτικό ραδιοφωνικό έργο γι αγόρια και κορίτσια».²⁸⁵ Το έργο ήταν φτιαγμένο με τρόπο ώστε να μπορούν να πάρουν μέρος όσο περισσότερα άτομα. Προϋπέθετε μεγάλο αριθμό αναγνωστών, μουσικών, τραγουδιστών και χορευτών. Ο χορός και οι αναγνώστες αποτελούσαν δύο ομάδες που άλλοτε τραγουδούσαν και απήγγειλαν μαζί, άλλοτε αλληλοσυμπληρώνονταν ή διαδέχονταν η μια την άλλη. Όλα γίνονταν με τρόπο πολύ απλό ώστε να μπορεί ο καθένας να λάβει μέρος στην εκτέλεση του έργου.²⁸⁶ Τα

²⁸⁴ Θ. Γραμματάς,ό.π.

²⁸⁵ Μ. Εσслиν (2013). ό.π. σελ. 73

²⁸⁶ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 88-89

διδασκτικά έργα του Μπρέχτ και αυτή τη νέα προσέγγιση του θεάτρου μέσω τη οποίας το θέατρο εισήλθε μέσα στα εργατικά στρώματα και οι θεατές μετατρέπονταν από παθητικά σε ενεργητικά όντα, δεν θα μπορούσε να γίνει ανεκτή στην ήδη κλονισμένη γερμανική κοινωνία.²⁸⁷

Η έννοια της «συναίνεσης» αποτελεί επίσης ένα κεντρικό θέμα στα διδασκτικά έργα του Μπρέχτ. Στο «*Διδασκτικό έργο του Μπάντεν- Μπάντεν*» παρουσιάζονται τέσσερις αεροπόροι οι οποίοι προσκρούονται στη γή. Ενώ είναι βαριά χτυπημένοι, το πλήθος που τους παρακολουθεί δεν τους βοηθά. Συνεπώς, οι τέσσερις αεροπόροι θα πρέπει να υποβληθούν στη δοκιμασία της «συναίνεσης», να φανούν άξιοι να επιζήσουν. Για να συμβεί αυτό, πρέπει πρώτα να συμφιλιωθούν με το θάνατο και να ζήσουν σαν άλλοι από αυτό που είναι, να απαρνηθούν κάθε ματαιοδοξία και περιφάνεια, δηλαδή να συναινέσουν.²⁸⁸ Συνεπώς, θα ξεφύγουν από τον θάνατο μόνο αυτοί οι οποίοι τον δέχτηκαν και συναίνεσαν μαζί του. Αντίστοιχα θέματα τοποθετεί ο Μπρεχτ και δύο επόμενα διδασκτικά έργα του, το «*Αυτός που λέει Ναι*» και την «*Απόφαση*».²⁸⁹

Η Βαλαβάνη κατέγραψε μια σύνοψη που αφορούσε τα χαρακτηριστικά των διδασκτικών θεατρικών έργων του Μπρεχτ:

1. Τα διδασκτικά έργα είχαν ως κύριο στόχο τη διδασχή των συντελεστών και όχι την ύπαρξη ενός συμβατικού θεατρικού κοινού.
2. Οι συντελεστές των έργων ήταν κυρίως ερασιτέχνες.
3. Στόχος των έργων και των τρόπων παράστασής τους ήταν να μετατραπεί ο θεατής σε «πολιτικό», να πάρει θέση, αντί να ταυτιστεί.
4. Οι συμμετέχοντες μάθαιναν μέσα από μια διαδικασία εναλλαγής ρόλων μέσω της οποίας αντιλαμβάνονταν την πραγματικότητα από διαφορετική κάθε φορά σκοπιά.
5. Οι ηθοποιοί εργάζονταν όσο και με όποιον τρόπο χρειαζόταν ώστε να συνειδητοποιήσουν επαρκώς και να αποδώσουν με σαφήνεια το πολιτικό περιεχόμενο των ρόλων τους, οι οποίοι εναλλάσσονταν.
6. Κατά τη διάρκεια των δοκιμών το κείμενο υποβαλλόταν σε κριτική και καταγράφονταν στα πρακτικά των συζητήσεων.

²⁸⁷ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 90

²⁸⁸ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 92-93

²⁸⁹ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 94

7. Μέσω της διαδικασίας της κριτικής αξιολόγησης το έργο μπορούσε είτε εν μέρει είτε ολόκληρο να ξαναγραφεί από τους ίδιους τους ηθοποιούς.
8. Αυτή η διαδικασία μπορούσε να συνεχίζεται με αφετηρία είτε το «νέο» διδακτικό έργο που προέκυπτε είτε το αρχικό έργο κινούμενο προς διαφορετική κατεύθυνση.²⁹⁰

Τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ, δεν αποτέλεσαν «διδάγματα της πραγματικότητας» αλλά λειτούργησαν μόνο ως ένα μέσο προετοιμασίας πριν την αντιμετώπιση της πραγματικότητας και την δημιουργία συμπερασμάτων. Αποτελούσαν την εκμάθηση μιας ηθικής συμπεριφοράς η οποία στη συνέχεια θα γινόταν διαλεκτική συνειδητοποίηση και δράση.²⁹¹

B Μέρος

4. Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι

Με τα διδακτικά του έργα, ο Μπρεχτ εγκαινιάζει μια νέα μορφή τέχνης μέσω της οποίας η αισθητική απόλαυση αντικαθίσταται από τον διδακτισμό χωρίς ωστόσο να αποκλείεται η πρώτη. Αποτελούν ασκήσεις πάνω στη διαλεκτική σκέψη. Το περιεχόμενό τους ασχολείται με την ανάλυση της πρακτικής αξίας των θεωριών του Μαρξ ενώ το κείμενο δεν περιέχει παραπάνω λέξεις απ' όσες είναι απολύτως απαραίτητες για την επίτευξη αυτού του μαθήματος. Η γλώσσα είναι αυστηρά λιτή ενώ οι ηθοποιοί δεν υποδύονται αλλά παρουσιάζουν τους ρόλους τους. Τα κουστούμια, το μακιγιάζ και τα σκηνικά περιορίζονται επίσης στο ελάχιστο.²⁹²

Το διδακτικό έργο «Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι» αποτελεί μια σχολική όπερα. Ο Μπρέχτ παρατήρησε πως η όπερα από τη φύση της είναι αποστασιοποιητική. Ένα επιπλέον προτέρημα αποτελεί το γεγονός πως μια όπερα για παιδιά έχει το πλεονέκτημα να παρέχει στον συμμετέχοντα μαθητή την ευκαρία να μάθει παίζοντας.²⁹³

²⁹⁰ Ν. Βαλαβάνη (2004), ό.π. σελ. 448

²⁹¹ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 103

²⁹² Σ. Ματζίρη, «Εισαγωγή», στο Μπ. Μπρεχτ, *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι*, μτφρ. Σ.

Ματζίρη, (Αθήνα: Δωδώνη, 1983) σελ. 13

²⁹³ Σ. Ματζίρη (1983), ο.π., σελ. 14

Για τη συγγραφή του ο Μπρεχτ επηρεάστηκε από το έργο «Τάνικο» που γράφτηκε τον 15^ο αιώνα από τον ιάπωνα συγγραφέα Zenchiku της σχολής του θεάτρου No.²⁹⁴ Το συγκεκριμένο έργο έχει θρησκευτικό χαρακτήρα αλλά όχι χριστιανικό. Τα θρησκευτικά έργα εκείνης της περιόδου στη Ιαπωνία δεν στοχεύουν τόσο στη μύηση αλλά στη διδασκαλία των αρχών και των τρόπων συμπεριφοράς που αρμόζουν στους υπηκόους μιας φεουδαρχικής κοινωνίας και της υπακοής στα πατροπαράδοτα ήθη και έθιμα.²⁹⁵ Αναφέρεται σε ένα δάσκαλο ο οποίος μαζί με άλλους προσκυνητές πηγαίνουν προς ένα εθιμικό ταξίδι, προσκύνημα σε ιερούς τόπους. Ένας μαθητής του τον παρακαλάει να πάει μαζί τους ώστε να προσευχηθεί για την άρρωστη μητέρα του κι έτσι ο μαθητής ακολουθεί τους προσκυνητές σε ένα επικίνδυνο ταξίδι. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού ο μαθητής αρρωσταίνει και δεν μπορεί να ακολουθήσει τους υπόλοιπους προσκυνητές. Ένα μεγάλο έθιμο όριζε πως οι προσκυνητές όφειλαν να θανατώσουν το μαθητή καθώς αυτό εκλαμβάνεται ως ένδειξη από τους θεούς για ψυχική ακαθαρσία του μαθητή και επηρεάζει το σκοπό της αποστολής τους. Ο μαθητής συναινεί στην εκπλήρωση του εθίμου και οι προσκυνητές τον πετούν στον γκρεμό. Ο πόνος και οι παρακλήσεις των προσκυνητών προκαλούν την εμφάνιση ενός πνεύματος που ανασταίνει το παιδί, το οποίο επιστρέφει με συνοδεία αγγέλων και ουράνιας μουσικής. Αυτή η ανατροπή που προκαλείται στο τέλος του έργου θυμίζει το τέλος της Ιφιγένειας εν Αυλίδι. Το Τάνικο υιοθετεί στοιχεία αρχαίας τραγωδίας καθώς το μυθικό στοιχείο αποτελεί τόσο καθοριστική παράμετρο ώστε να μην επιτρέπει περιθώρια λογικών λύσεων. Μέσω των καθιερωμένων θρησκευτικών εθίμων οι θεοί ορίζουν τη μοίρα των θνητών. Επομένως από τη στιγμή που το αγόρι νοσεί, η τύχη του είναι προκαθορισμένη.²⁹⁶

Ο Μπρέχτ χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο μύθο για να γράψει αρχικά το έργο «*Αυτός που λέει Ναι*». Εδώ, μια ομάδα φοιτητών με τον δάσκαλό τους κάνουν ένα μακρύ ταξίδι με σκοπό να επισκεφθούν σπουδαίους γιατρούς και να σώσουν την πόλη τους από την πανδημία που έχει ξεσπάσει. Πρωτού ξεκινήσουν το ταξίδι τους ο δάσκαλος επισκέπτεται στο σπίτι του έναν μαθητή του ορφανό από πατέρα για να αποχαιρετίσει αυτόν και τη μητέρα του. Το παιδί τον ενημερώνει πως η μητέρα του είναι άρρωστη και ζητά από τον δάσκαλο να τον πάρει μαζί του στο μεγάλο ταξίδι ώστε να πάρει φάρμακα και οδηγίες από τους γιατρούς για αυτήν. Παρά τις

²⁹⁴ Σ. Παπαδόπουλος (2010), ό.π.

²⁹⁵ Ν. Βαλαβάνη (2004), ό.π., σελ. 479

²⁹⁶ Σ. Ματζιρη (1983), ό.π.

παρακλήσεις της μητέρας του να αποφύγει το δύσκολο ταξίδι, εκείνος δεν πείθεται και αποφασίζει να ακολουθήσει τον δάσκαλο. Στην πορεία του ταξιδιού ενώ η ομάδα προχωρά, το παιδί αρρωσταίνει και αδυνατεί να ακολουθήσει. Το πέρασμα του φαραγγιού που ακολουθεί κάνει αδύνατη τη μεταφορά του παιδιού κι έτσι θα πρέπει να εγκαταλειφθεί ώστε να μην παρεμποδιστεί ο σκοπός του ταξιδιού. Προηγουμένως όμως θα πρέπει να ερωτηθεί αν δέχεται, αν συναινεί να πράξουν κατ' αυτόν τον τρόπο. Το παιδί επειδή φοβάται να μείνει μόνο του και να πεθάνει εκεί, ζητά από την ομάδα να τον ρίξουν στη χαράδρα. Οι φοιτητές αρνούνται ενώ ο δάσκαλος τονίζει την υποχρέωσή τους να εκτελέσουν την αποστολή. Τέλος, με βαθιά λύπη και πόνο, εκτελούν την επιθυμία του παιδιού και τον ρίχνουν στο γκρεμό.²⁹⁷

Σε αυτή την εκδοχή της διασκευής του ο Μπρεχτ παραλείπει το θρησκευτικό περιεχόμενο και ο θάνατος του αγοριού προκαλείται μέσω πιο λογικών και αναγκαίων λόγων απ' ότι συμβαίνει στο πρωτότυπο κείμενο. Αντικαθιστώντας τα μυθικά στοιχεία του αρχικού μύθου με έννοιες λογικές, δίνει το πολιτικό δίδαγμα πως η θυσία ορισμένες φορές είναι αναγκαία προς όφελος του κοινωνικού συνόλου. Επιπλέον, αντικαθιστά το ταξίδι με σκοπό το προσκύνημα σε ένα ταξίδι συνάντησης με τους «μεγάλους γιατρούς». Το παιδί δεν συμμετέχει στο ταξίδι με σκοπό να προσευχηθεί αλλά για να φέρει φάρμακα στη μητέρα του ενώ στο τέλος δεν παρουσιάζεται η αρρώστια ως ο παράγοντας που καθορίζει τη μοίρα του αγοριού αλλά η δύσβατη πορεία του φαραγγιού που η ομάδα πρέπει να διανύσει.²⁹⁸ Συνεπώς, η λογική αναγκαιότητα και η ανθρώπινη πρόοδος είναι οι παράγοντες που οδηγούν στην τέλεση του εθίμου στην οποία και το αγόρι συναινεί. Σκεπτόμενος λογικά, καταδύεται στο «ελάχιστο μέγεθος», χάνει το εαυτό του και τον ξαναβρίσκει. Η συνάντηση του αγοριού με τον θάνατο δείχνουν το δρόμο της ζωής.²⁹⁹ Επομένως, παρατηρούμε πως αυτό που έχει σημασία στα διδακτικά έργα του Μπρεχτ είναι η έννοια της συναίνεσης όχι με τη χριστιανική έννοια και την αυταπάρνηση που δίδαξε ο Χριστός αλλά αφορά κυρίως την ύλη, την εκμάθηση του κόσμου. Η «συναίνεση» κατά τον Μπρεχτ αποτελεί μια ασκητική στάση η οποία πρέπει να διδάσκεται και τα διδακτικά έργα του αποτελούν το μέσο.³⁰⁰ Υπο τη συγκεκριμένη έννοια, η οικειοθελής θυσία του ατόμου αποτελεί μια επιλογή και μια πράξη αλληλεγγύης για το

²⁹⁷ Σ. Παπαδόπουλο (2010), ό.π.

²⁹⁸ Σ. Ματζίρη (1983), ό.π. σελ. 16-17

²⁹⁹ Σ. Παπαδοπουλος (2010), ό.π.

³⁰⁰ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 95

κοινωνικό σύνολο. Αποτελεί μια πράξη αυτοπραγμάτωσης μέσω της αποδοχής του θανάτου ως τη μέγιστη ένδειξη αυταπάρνησης.³⁰¹

*«Το 'ξερα πως σε τούτο το ταξίδι
Μπορούσα να χάσω και τη ζωή μου.
Της μάνας μου η σκέψη
Με τράβηξε σ' αυτό.
Παρ'τε το καλάθι μου
Γεμίστε το με φάρμακα
Κι όταν με το καλό γυρίσετε
Δώστε το στη μητέρα μου.»*³⁰²

Μέσα στο λογικό πλαίσιο που τοποθέτησε ο Μπρεχτ την πλοκή του έργου, η λειτουργία του εθίμου το οποίο η ομάδα όφειλε να ακολουθήσει, δεν έπεισε καθόλου αλλά αντιθέτως προκάλεσε αντιδράσεις.³⁰³ Πρωτοπαρουσιάστηκε σε μορφή σχολικής όπερας με μουσική του Κουρτ Βάιλ στο Φεστιβάλ Νέας Μουσικής του Βερολίνου προκαλώντας έντονες αντιδράσεις. Επίσης παρουσιάστηκε στους μαθητές του σχολείου Καρλ Μαρξ στο Βερολίνο, οι οποίοι αντέδρασαν και άσκησαν ιδιαίτερα αυστηρή κριτική ως προς την ανάγκη τήρησης και εκτέλεσης του εθίμου.³⁰⁴ Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός πως το ίδιο έργο βρήκε υποστηρικτές από αντιπροσώπους του κατεστημένου οι οποίοι αντιμετώπισαν το έργο ως ένα βαθιά χριστιανικό έργο και απόρησαν πως ο Μπρεχτ ως άθεος και κομμουνιστής κατάφερε να το γράψει. Η όπερα σημείωσε σημαντική επιτυχία σε χριστιανικούς κύκλους, κάτι που ο ίδιος ο Μπρεχτ ούτε περίμενε ούτε επιθυμούσε.³⁰⁵ Η διαλεκτική του στάση που τον χαρακτήριζε τον οδηγούσε να αντιμετωπίζει τα κείμενα ως περαματικά σχεδιάσματα τα οποία να μπορούν να συνδιαλέγονται μεταξύ τους.³⁰⁶ Επομένως, σεβόμενος τον προβληματισμό και τις αντιδράσεις των μαθητών, ο Μπρεχτ, ξαναγράφει το έργο με τίτλο *«Αυτός που λέει Όχι»*.

Σε αυτήν τη νέα εκδοχή, πραγματοποιείται ένα ερευνητικό ταξίδι πέρα από τα ψηλά βουνά στους μεγάλους δασκάλους. Το παιδί ζητά να συμμετάσχει στο ταξίδι και ο δάσκαλος τον ρωτά:

³⁰¹ Σ. Παπαδοπουλος (2010), ό.π.

³⁰² Μπ. Μπρεχτ, *Αυτός που Λέει Ναι και Αυτός που Λέει Όχι*, μτφρ. Σ. Ματζίρη, (Αθήνα: Δωδώνη, 1983) σελ.33

³⁰³ Σ. Ματζίρη (1983), ό.π. σελ. 17

³⁰⁴ Σ. Παπαδοπουλος (2010), ό.π.

³⁰⁵ Σ. Ματζίρη (1983), ό.π. σελ. 18

³⁰⁶ Μ. Ντορτ (1975), ό.π. σελ. 53

«Θα μπορούσες όμως να δεχτείς ό,τι μπορεί να σου συμβεί στο ταξίδι αυτό;»

Το αγόρι απαντά: «Ναι» και ακολουθεί το δάσκαλο και την ομάδα στο ταξίδι. Στη διαδρομή το αγόρι αρρωσταίνει και οι φοιτητές προτείνουν να τηρηθεί το έθιμο και να ρίξουν το παιδί στο γκρεμό. Όταν ο δάσκαλος ζητά από το παιδί να συναινέσει, εκείνο δεν συμφωνεί καθώς η έρευνα μπορεί κάλλιστα να περιμένει και απαντά «όχι» ενώ τους ζητά να τον συνοδεύσουν πίσω στο σπίτι του. Ο δάσκαλος και οι φοιτητές αν και έχουν πειστεί από τα επιχειρήματα του παιδιού, φοβούνται πως στην επιστροφή θα αντιμετωπίσουν τον εξευτελισμό και τη ντροπή. Στην πορεία ξεπερνούν τους φόβους τους και συνοδεύουν το αγόρι στη μητέρα του.³⁰⁷

Το «*Αυτός που λέει Όχι*» αποτελεί έναν θρίαμβο της λογικής και της άρνησης του καθιερωμένου. Ο Μπρέχτ σε αυτήν την παραλλαγή, αντίθετα από την προηγούμενη, καλεί για ανυπακοή, για αμφισβήτηση των καθιερωμένων αξιών που άκριτα τιμώνται ανα τους αιώνες. Προωθεί την κριτική σκέψη πριν κάποιος συναινέσει για την απώλεια της ζωής του καθώς κανένα έθιμο, καθεστώς ή εξουσία έχει το δικαίωμα να ορίζει και να στερεί αυθαίρετα τη ζωή.³⁰⁸ Αυτός ο σκεπτικισμός και η αντίδραση των μαθητών των σχολείων απέναντι στις καθιερωμένες αξίες ήταν που οδήγησαν τον Μπρέχτ να ξαναγράψει το έργο και να αφαιρέσει την επιτακτική ανάγκη θανάτωση του παιδιού που προκαλούσε η επιδημία στην πρώτη παραλλαγή. Επομένως αλλάζει και το ηθικό επίπεδο του σκοπού που στη δεύτερη παραλλαγή γίνεται εξερευνητικός. Απουσιάζει η υποχρέωση ολοκλήρωσης της αποστολής και σωτηρίας της κοινωνίας από την επιδημία άρα δεν αποτελεί ανάγκη η θυσία του αγοριού η οποία πηγάζει αποκλειστικά από το έθιμο. Έτσι, το αγόρι υπερασπίζεται την ανθρώπινη αξιοπρέπεια και αρνείται να υπακούσει καλώντας σε σκέψη για συνειδητοποίηση του εθίμου και απαιτώντας την αλλαγή του. Στο δεύτερο αυτό κείμενο, ο Μπρέχτ διαφοροποιεί την άποψή του γύρω από την «συναίνεση» και αντιμετωπίζει ως κυρίαρχο θέμα την ανάγκη αλλαγής του κόσμου και την ανάγκη αλλαγής όπως αλλάζει η φύση, την ανάγκη να υπακούει ο κοινωνικός νόμος στο φυσικό νόμο. Το παλιό έθιμο μπορεί να αλλάξει και να αντικατασταθεί με κάποιο που ανταποκρίνεται

³⁰⁷ Σ. Παπαδόπουλος (2010), ό.π.

³⁰⁸ Σ. Ματζίρη (1983), ό.π. σελ. 19

στα νέα δεδομένα.³⁰⁹ Όταν ο δάσκαλος υπενθυμίζει στο παιδί τη δέσμευσή του πως θα δεχόταν οτιδήποτε προέκυπτε στο ταξίδι εκείνο απαντά:

«Η απάντηση που έδωσα τότε ήταν λαθεμένη, αλλά ακόμα πιο λαθεμένη ήταν η ερώτησή σας. Όποιος έχει πει Α δεν είναι υποχρεωμένος να πει και Β. Γιατί στο μεταξύ μπορεί να αναγνωρίσει ότι το Α ήταν λάθος. Ηθελα να φέρω στη μητέρα μου φάρμακα, αλλά τώρα αρρώστησα ο ίδιος, κι έτσι αυτό δεν είναι πια δυνατό. Σύμφωνα λοιπόν με την καινούρια κατάσταση, θέλω να επιστρέψω αμέσως πίσω .»³¹⁰

Το πρώτο κείμενο στο οποίο παρουσιάζεται η θυσία για χάρην του κοινωνικού συνόλου αλλά και το δεύτερο που αντιδρά στις καθιερωμένες αξίες, αποτελούν δύο κείμενα που αλληλοσυμπληρώνονται και ο ίδιος ο Μπρεχτ πρότεινε να παρουσιάζονται μαζί.³¹¹ Μέσα από τα αντιθετικά συμπεράσματα, αποκαλύπτει διαφορετικές λύσεις και φανερώνει μια διαλεκτική προσέγγιση των «άκρων». Μέσω της διαδοχικής παρουσίας των δύο έργων, παρέχεται η δυνατότητα στους συμμετέχοντες να εντοπίσουν διαφορετικές αναγνώσεις αλλά και δράσεις στην κατανόηση και την ερμηνεία των κοινωνικών καταστάσεων. Επομένως, η συμπεριφορά αλλάζει ανάλογα με την κατάσταση κάτι που φανερώνεται στο «Αυτός που λέει Ναι» μέσω της αυτοθυσίας του ενός ως λογική πράξη για χάρη του κοινωνικού συνόλου και στο «Αυτός που λέει Όχι» μέσω της ανυπακοής της τήρησης ενός μη αναγκαίου εθίμου που καταδικάζει την ανθρώπινη ζωή. Αυτή η διαλεκτική σχέση μεταξύ των δύο έργων κυμαίνεται μεταξύ της συναίνεσης και της ανάγκης αλλαγής του κόσμου. Το παίξιμο του συνολικού έργου δίνει έμφαση στη διαδικασία μάθησης και στην αποκάλυψη εναλλακτικών οπτικών προσεγγίσεων και αποτελεί μια πορεία δοκιμασίας και γνώσης.³¹²

5. Θέατρο και Εκπαίδευση

5.1 Η Θεατρική Αγωγή στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση

Οι στόχοι της Γενικής Εκπαίδευσης στο Ελληνικό σχολείο βασίζονται στην παιδαγωγική τους κατάρτιση μέσα από τα Προγράμματα Σπουδών που έχουν οριστεί

³⁰⁹ Σ. Παπαδόπουλος (2010), ό.π.

³¹⁰ Μπ. Μπρεχτ (1983), ό.π., σελ.44

³¹¹ Σ. Ματζίρη (1983), ό.π., σελ. 19-20

³¹² Σ. Παπαδόπουλος (2010), ό.π.

για κάθε μάθημα. Γενικό στόχο αυτών των προγραμμάτων αποτελεί η αρμονική και ισορροπημένη ανάπτυξη τόσο των διανοητικών όσο και των ψυχοσωματικών δυνάμεων των μαθητών. Βασικοί στόχοι επίσης αποτελούν για τους μαθητές ανεξαρτήτως φύλου και καταγωγής, να έχουν τη δυνατότητα να εξελίσσονται, να ζήσουν δημιουργικά, να εξελιχθούν ως ολοκληρωμένες προσωπικότητες, ως ελεύθεροι πολίτες με δημοκρατικό ήθος, να αναπτύξουν την κριτική τους σκέψη, να καλλιεργήσουν το σώμα και το πνεύμα τους μέσα σε ένα πλαίσιο φιλικό και συνεργατικό με τους άλλους απαλλαγμένο από ρατσιστικές διακρίσεις. Επιπλέον, να τους παρέχεται η δυνατότητα επαφής με την Τέχνη, να την κατανοήσουν και να διαφυλάξουν τις ανθρωπιστικές αξίες του πολιτισμού.³¹³

Ως διδασκαλία των τεχνών ορίζονται:

«Οι καταστάσεις στις οποίες τα διάφορα πεδία της τέχνης αντιστοιχούν σε ένα Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών και έχουν τη θέση των αντικειμένων διδασκαλίας.»³¹⁴

Πολλοί μελετητές του 20^{ου} αιώνα θεωρούν την διδασκαλία των τεχνών ως την κατ' εξοχήν ικανή διδακτική προσέγγιση, η οποία έχει την ικανότητα να διαμορφώνει καταστάσεις υψηλού αισθητικού επιπέδου μέσα στη σχολική τάξη. Ως κύρια οφέλη τα οποία εξετάζονται μέσα από την διδασκαλία των τεχνών αποτελούν η διαμόρφωση των αισθητικών κριτηρίων των μαθητών, η κατάκτηση καλλιτεχνικών γνώσεων και δεξιοτήτων καθώς και η κατανόηση του φαινομένου της τέχνης. Σύγχρονες μελέτες φανερώνουν πως η διδασκαλία των τεχνών καθώς και η επαφή των παιδιών με έργα τέχνης διευκολύνουν τη γνωριμία των παιδιών με διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα καθώς και με πολλαπλές ιστορικές, πολιτισμικές και ευρύτερα χωροχρονικές διαστάσεις της πραγματικότητας. Επιπλέον, παρέχεται η δυνατότητα στους μαθητές να έρθουν σε επαφή με την καλλιτεχνική και πολιτισμική παραγωγή του τόπου τους και άλλων πολιτισμών, της εποχής τους και άλλων εποχών, μέσα από έναν τρόπο διαδραστικό και άμεσο έτσι ώστε να προωθείται η αντίληψη της τέχνης ως

³¹³ Θ. Γραμματάς, *Η Θεατρική Αγωγή στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Γενικές αρχές και επισημάνσεις*. <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%B7-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CF%81%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B2%CE%B1%CE%B8%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BA%CE%B1%CE%B9/> (25/3/2022)

³¹⁴ Μ. Σωτηροπούλου – Ζορμπαλά, *Ενσωματώνοντας τις Τέχνες στην Εκπαίδευση*, (Αθήνα: Πεδίο, 2020) σελ. 30

ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής και να λειτουργεί για τους μαθητές ως ένας εναλλακτικός ή/και συμπληρωματικός του λόγου συμβολικός κώδικας.³¹⁵

Στη Θεατρική Αγωγή κυρίαρχο αποτελεί το μαθητοκεντρικό σύστημα διδασκαλίας και ως βασικοί παιδαγωγικοί στόχοι ορίζονται οι παρακάτω:

- Η κατάκτηση της χρήσης ορθού προφορικού και γραπτού λόγου, μέσω του οποίου οι μαθητές έχουν τη δυνατότητα να εξωτερικεύουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους.
- Η απόκτηση ικανοτήτων μέσω των οποίων θα μπορούν να προβούν σε κρίσεις, συγκρίσεις και διακρίσεις συγκεκριμένων ή και αφηρημένων εννοιών που αποσκοπούν στην πνευματική ολοκλήρωση των μαθητών.
- Η ανάπτυξη και η καλλιέργεια του αισθητικού κριτηρίου των μαθητών, η ευαισθητοποίησή τους απέναντι στην Τέχνη και τον πολιτισμό καθώς και η παραγωγή πρωτότυπων δημιουργιών μέσα από τα καλλιτεχνικά προϊόντα των μαθητών.

Τόσο στην προσχολική όσο και στην πρωτοσχολική ηλικία, δίνεται έμφαση κυρίως στην ψυχαγωγική και παιδαγωγική διάσταση του Θεάτρου. Μέσα από τα συγκεκριμένα στοιχεία, αποκτάται η γνωριμία των μαθητών με τον εαυτό και το περιβάλλον τους, η σωματική και ψυχική του έκφραση μέσα από τις δραστηριότητες μιμητικής, η εξέλιξη της γλωσσικών και παραγλωσσικών κωδίκων επικοινωνίας, η απόκτηση αισθητικών εμπειριών αλλά και η ένταξη των μαθητών σε μια ομάδα. Οι σωματικές και κινησιολογικές δραστηριότητες μέσω της ρυθμικής κίνησης και του μουσικών ακουσμάτων, στοχεύουν στην ισορροπημένη ψυχική και πνευματική ανάπτυξη των μαθητών. Επιπλέον, το Θεατρικό Παιχνίδι και ο Αυτοσχεδιασμός, η καλλιέργεια στοιχείων του δραματικού λόγου και του δράματος, παρέχουν τη δυνατότητα στα μέλη της ομάδας να επικοινωνήσουν μεταξύ τους και να αναπτύξουν την έννοια του ρόλου και ως εκ τούτου η Δραματοποίηση αποτελεί μια μέθοδο διδασκαλίας και αγωγής. Επιπλέον, οι μαθητές έρχονται σε επαφή με διάφορα είδη Θεάτρου μέσα από την παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων και αναπτύσσουν τη δυνατότητα κριτικού λόγου.

Ο επιμέρους στόχοι που επιδιώκονται μέσα από το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, αφορούν:

³¹⁵ Μ. Σωτηροπούλου – Ζορμπαλά (2020), ό.π. σελ. 30-31

- Την ανάπτυξη της εκφραστικής ικανότητας των μαθητών μέσω της χρήσης εκφραστικών μέσων, η οποία συντελεί στην επίγνωση του εαυτού και του περιβάλλοντος και οδηγεί τους μαθητές στη δημιουργία ενός εξωπραγματικού (θεατρικού) κόσμου μέσα στον οποίο βρίσκει μια διασκεδαστική και παιδαγωγική διέξοδο.
- Την ανάπτυξη της επικοινωνιακής σχέσης μέσω της δυνατότητας των μαθητών να έρθουν σε άμεση επαφή με το περιβάλλον τους και να δημιουργήσουν δεσμούς και σχέσεις με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας.
- Τη δημιουργία δραματικού κειμένου μέσω των εργαστηρίων γραφής, την εξοικείωση με τη γραφή διαλόγου και τη γραπτής μορφής έκφραση.
- Τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις, οι οποίες αποτελούν το προχωρημένο επίπεδο της επαφής των παιδιών με το Θέατρο και προϋποθέτει όλα τα παραπάνω.
- Οι διδακτικές προσεγγίσεις, οι οποίες ποικίλουν ανάλογα με το ηλικιακό επίπεδο των μαθητών. Στο νηπιαγωγείο αλλά και στις πρώτες τάξεις του Δημοτικού, δεν πρόκειται για διδασκαλία αλλά για την προσέγγιση του κινησιολογικού, εκφραστικού και μορφολογικού περιεχομένου του Θεάτρου, τις δυνατότητες δημιουργίας ρόλου, επικοινωνίας με τους άλλους και το σχηματισμό πρωτογενών θεατρικών καταστάσεων. Σε αυτή τη φάση, ο παιδαγωγός ελέγχει διακριτικά την ανάπτυξη των δραστηριοτήτων, οργανώνει σωστά και συμμετρικά τη δράση και ενισχύει τη συμμετοχικότητα των μελών αποφεύγοντας κατά τη διδασκαλία του οποιοδήποτε διορθωτικό ή διδακτικό περιεχόμενο. Σταδιακά, αυτή η πρώτη επαφή των μαθητών με το Θέατρο, εμπλουτίζεται με περισσότερα, πιο συγκροτημένα στοιχεία και ενισχύεται με πιο σαφείς επιδιώξεις, οι οποίες εξαρτώνται από το ηλικιακό και το μαθησιακό επίπεδο των μαθητών, πάντα σε σχέση με τις γενικότερες παιδαγωγικές αρχές.³¹⁶

5.2 Το Θεατρικό Παιχνίδι

Το θεατρικό παιχνίδι αποτελεί ένα θεατρικό φαινόμενο το οποίο συνδυάζει ποικιλοτρόπως την τέχνη του θεάτρου με την παιδαγωγική επιστήμη. Αποσκοπεί στην ενεργοποίηση του παιδιού, στην απελευθέρωση της φαντασίας του, στην

³¹⁶ Θ. Γραμματάς, ο.π

καλλιέργεια της ψυχοκινητικής του έκφρασης, στην κοινωνικοποίησή του και στην εξοικείωσή του με την τέχνη. Είναι ένα δημιουργικό συμβάν που προσφέρει στα παιδιά άμεση ικανοποίηση.³¹⁷ Αποτελεί μια μέθοδο η οποία μεταφέρει στον κόσμο των παιδιών την ουσία της τέχνης μέσα από τη διαδικασία του ίδιου τους του παιχνιδιού. Ως ψυχοπαιδαγωγική και καλλιτεχνική θεατρική δράση, παρέχει στα παιδιά την ευκαιρία να επικοινωνούν και να παίζουν μέσα στην ομάδα με βάση τις ανάγκες τους και να μοιράζονται τις ιδέες τους, τη φαντασία τους, να εκφράζονται σωματικά και αναπαριστούν καταστάσεις αυτοσχέδιες και εφήμερες.³¹⁸ Το θεατρικό παιχνίδι διεξάγεται με κύριο στόχο τη διασκέδαση, την ψυχαγωγία, την έκφραση και την εκτόνωση των παιδιών. Αναπτύσσεται μεταξύ μιας ηλικιακά ομοιογενούς και περιορισμένης αριθμητικά ομάδας ανήλικων ατόμων κι ενός εμπνευστή, δηλαδή ενός ενήλικα που έμμεσα ελέγχει και καθοδηγεί τη δράση.³¹⁹

Το θεατρικό παιχνίδι συνδιάζει την τέχνη του θεάτρου με το παιχνίδι. Ως παιχνίδι, αποτελεί την πρωταρχική μορφή κοινωνικοποίησης των παιδιών. Μέσα από τη συμμετοχή τους αφομοιώνουν ρόλους και συμπεριφορές που θα βοηθήσουν στην μετέπειτα ένταξή τους στον κόσμο των ενηλίκων. Επομένως, προκύπτει μια διασκεδαστική και αυθόρμητη έκφραση των παιδιών στην οποία εξωτερικεύουν τα συναισθήματά τους, τις σκέψεις τους, εκτονώνουν το ψυχικό τους δυναμικό επικοινωνούν με τους άλλους. Ανακαλύπτουν το σώμα τους και τα όριά του, ελέγχουν τις ψυχοπνευματικές τους ικανότητες, Συνειδητοποιούν τον περιβάλλοντα χώρο και μαθαίνουν να τοποθετούνται σε αυτόν, αντιλαμβάνονται τον χρόνο, τη διαδοχή, την εξέλιξη, τη διάρκεια και την απώλειά του. Κατακτούν γλωσσικούς και σωματικούς κώδικες επικοινωνίας, κοινωνικοποιούνται και μαθαίνουν πως αποτελούν μέρος ενός συνόλου το οποίο διέπεται από κοινά αποδεκτές αρχές και αξίες. Παράλληλα, το θεατρικό παιχνίδι αποτελεί και μορφή θεατρικής έκφρασης, διαθέτοντας γνωρίσματα και χαρακτηριστικά του θεάτρου. Αφενός αποτελεί μια «δράση» που εναρμονίζει τη φαντασία, τη σωματική κίνηση και τα συναισθήματα των παιδιών και αφετέρου αποτελεί μια «σύμβαση», δηλαδή ψευδαισθητική και φαντασιακή απεικόνιση της πραγματικότητας ενταγμένη μέσα σε χωροχρονικές συνθήκες.³²⁰ Ένα πλήρες θεατρικό παιχνίδι κυρίως στηρίζεται, όπως και ολόκληρη η

³¹⁷ Λ. Κουρετζής, *Το Θεατρικό Παιχνίδι*, (Αθήνα: Καστανιώτη, 1991), σελ. 31

³¹⁸ Σ. Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, (Αθήνα: Ιδιωτική, 2010), σελ. 91

³¹⁹ Θ. Γραμματάς, Τ. Μουδατσάκης, *Θέατρο και Πολιτισμός στο Σχολείο*, (Ρέθυμνο: Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ, 2008), σελ.77

³²⁰ Θ. Γραμματάς, Τ. Μουδατσάκης (2008), ό.π.

θεατρική πράξη, σε τέσσερα βασικά επίπεδα: το Ψυχολογικό, το Κοινωνικό, το Αισθητικό και το Παιδευτικό.³²¹

Ο Λάκης Κουρετζής αναφέρει επίσης ορισμένες από τις βασικές τεχνικές του θεατρικού παιχνιδιού:

- **Η σωματική έκφραση:** ορίζονται εκείνες οι δραστηριότητες μέσω των οποίων τα παιδιά αφήνουν το σώμα τους ελεύθερο να μιλήσει, να δηλώσει κάτι, να πάρει θέση, να φανερώσει την εκάστοτε συναισθηματική τους πραγματικότητα.
- **Οι αυτοσχεδιασμοί** χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες. Οι κατευθυνόμενοι, οι ελεύθεροι, οι αυθόρμητοι και οι σκηνικοί αυτοσχεδιασμοί. Στους κατευθυνόμενους, τα παιδιά αυτοσχεδιάζουν πάνω σ' ένα θέμα που έχει δοθεί από τον εκπαιδευτικό. Στους ελεύθερους ορίζουν τα ίδιο το θέμα με το οποίο νιώθουν την ανάγκη να αυτοσχεδιάσουν. Οι αυθόρμητοι, προέρχονται από μια στάση που μπορεί να έχει η ομάδα κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού και νιώθει την ανάγκη να εκτονώσει. Τέλος οι σκηνικοί αυτοσχεδιασμοί είναι το αποτέλεσμα της δημιουργίας κάποιων σταθερών επιλογών που προϋπήρξαν.
- **Η εκμετάλλευση του τυχαίου**, ενός δηλαδή τυχαίου γεγονότος ή μιας απρόοπτης κατάσταση, μια κίνηση ή μια φράση. Η αξιοποίηση του στοιχείου που γεννιέται εκείνη τη στιγμή μέσα στη ομάδα μεταμορφώνει το θεατρικό παιχνίδι σε μια «ζωντανή» συνθήκη.
- **Τα κωμικά στοιχεία**, μέσω των οποίων τα παιδιά γελούν και μέσω του γέλιου ελευθερώνονται, συνυπάρχουν σε ευχάριστες στιγμές, μοιράζονται. Οι υπερβολές και οι αντιθέσεις είναι στοιχεία που πάντα θα προκαλούν άφθονο γέλιο. Και στα παιδιά και τους ενήλικες.
- **Η δημιουργία περιβάλλοντος δράσης**, μέσω του οποίου διαμορφώνεται μέσα στην τάξη ή στον χώρο διεξαγωγής του θεατρικού παιχνιδιού, το «περιβάλλον». Εκείνο μπορεί να είναι φανταστικό ή να αναπαριστά κάποιο συγκεκριμένο υπαρκτό χώρο. Η δημιουργία του προκαλεί στα παιδιά πλήθος ερεθισμάτων μέσω των οποίων καθορίζεται η κίνηση και η συμπεριφορά τους στο χώρο.

³²¹ Κουρετζής (1991), ό.π., σελ.17

- **Η μάσκα-κούκλα**, η σημασιολογική λειτουργία της οποίας είναι βαθύτατη και είναι συνδεδεμένη με βασικές λειτουργίες και υπαρξιακές ανησυχίες του παιδιού. Σχετίζεται με την έκφραση ορισμένων συναισθημάτων και καταστάσεων. Πάνω της το παιδί αποτυπώνει στοιχεία αρχέτυπων και υποσυνείδητων καταστάσεων.
- **Τα οπτικοακουστικά ερεθίσματα** είναι αυτά που φέρνουν το παιδί μπροστά στο απρόοπτο που θα προκαλέσει μια αίσθηση, μια κίνηση ή μια έκφραση, Σκοπός τους είναι να βιώσουν τα παιδιά τη χαρά της αυτοανακάλυψης.
- **Η παντομίμα** μέσω της οποία το παιδί εκφράζει το συναισθήματά του με κινήσεις. Όχι για να αναπληρώσει το λόγο αλλά για να τον εμπλουτίσει, να εκφράσει αυτό που αποτελεί ένα βαθύ βίωμα, συγκίνηση, κάποιο καίριο και ουσιαστικό κομμάτι της ζωής του.
- **Η έννοια της αποστασιοποίησης** στο θεατρικό παιχνίδι έγκειται στο γεγονός πως το παιδί ανά πάσα στιγμή μπορεί να βγει έξω από τον ρόλο και να τον αντιμετωπίσει κριτικά, να τον τροποποιήσει ή ακόμη και να τον εγκαταλείψει.
- **Το «γκροτέσκο»** αποτελεί ένα παιχνίδι της λογικής με το παράλογο. Είναι η αίσθηση του γελοίου αλλά και του φόβου. Είναι το σημείο απόθεσης των ενδόμυχων συγκρούσεων.³²²

Η σωστή διεξαγωγή ενός θεατρικού παιχνιδιού ακολουθεί, τέσσερα βασικά στάδια:

- Της απελευθέρωσης, σκοπός του οποίου είναι να δημιουργηθεί ένα κλίμα εμπιστοσύνης, επικοινωνίας, ασφάλειας και ευχαρίστησης. Αυτό το πρώτο στάδιο λειτουργεί και ως σωματικό ζέσταμα και προετοιμασία για τα επόμενα.
- Το στάδιο της απελευθέρωσης κατά το οποίο δημιουργούνται οι ρόλοι και οι φανταστικές καταστάσεις μέσω της αυτοσχέδιας δράσης.
- Το στάδιο του σκηνικού αυτοσχεδιασμού, στο οποίο η ομάδα θα παρουσιάσει στους συμπαίκτες τους αυτοσχεδιασμούς που έχει προετοιμάσει.
- Και το τελευταίο στάδιο αφορά την ανάλυση και την αξιολόγηση όσων προηγήθηκαν τόσο σε θεατρικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο λειτουργίας των ομάδων και του κάθε παιδιού ξεχωριστά.³²³

³²² Λ. Κουρετζής (1991), ό.π., σελ. 49-63

Ένας βασικός παράγοντας για τη διεξαγωγή του θεατρικού παιχνιδιού αποτελεί ο εμπυχωτής. Υπάρχουν τρεις τύπου εμπυχωτών και ανάλογες υλοποιήσεις των θεατρικών παιχνιδιών.

- Ο εμπυχωτής- δάσκαλος, ο οποίος κάνει το θεατρικό παιχνίδι στα παιδιά.
- Ο εμπυχωτής- δάσκαλος, ο οποίος κάνει το θεατρικό παιχνίδι με τα παιδιά.
- Ο εμπυχωτής- δάσκαλος, ο οποίος μετατρέπεται σε θεατής των δρώμενων, βοηθός των παιδιών όσο εκείνα εξελίσσουν το θεατρικό παιχνίδι.

Σύμφωνα με τον Κουρετζή, ο ρόλος του εμπυχωτή δρα σε τρία βασικά επίπεδα.

- Παιδαγωγικά: ο εμπυχωτής ανακαλύπτει τρόπους ώστε τα παιδιά ν' ανακαλύψουν διάφορους κώδικες να επικοινωνούν και να εκφράζονται καθώς και τρόπους οργάνωσης του χώρου και της χρήσης των αντικειμένων.
- Θεατρικά: Τα βοηθάει ν' ανακαλύψουν το παιχνίδι των ρόλων.
- Ψυχολογικά: Εμπνέει στους μαθητές την ασφάλεια, κάτι που τα βοηθάει να εκφραστούν, ν' απελευθερωθούν και να δημιουργήσουν συλλογικά.

Το θεατρικό παιχνίδι αποτελεί μια παιδοκεντρική διαδικασία στην οποία ο εμπυχωτής θα πρέπει να μπορεί ν' αντιλαμβάνεται κάθε φορά τις ανάγκες της ομάδας. Οι μαθητές θα πρέπει να ενθαρρύνονται μέσα από την πράξη, να εμπνέονται, να εκφράζουν, να εκφράζονται, να δημιουργούν, να παίρνουν πρωτοβουλίες και έμμεσα να ορίζουν την πορεία του θεατρικού παιχνιδιού. Βασικός υπεύθυνος γι αυτό είναι ο ίδιος ο εμπυχωτής.³²⁴

5.3 Δραματοποίηση

Η δραματοποίηση αποτελεί μία διαδικασία μέσα στην οποία εμπεριέχονται δύο ξεχωριστές έννοιες. Η πρώτη αποτελεί την μετατροπή ενός κειμένου σε δραματικό και η δεύτερη τη δραματική απόδοση αυτού στην αυτοσχέδια σκηνή μιας τάξης. Ο όρος δραματοποίηση ισχύει μόνο όταν το κείμενο βασίζεται σε ένα δεδομένο, πρωτογενές κείμενο και όχι σε ένα επινοημένο όπως ισχύει στην περίπτωση του

³²³ Λ. Κουρετζής (1991), ό.π., σελ. 70-95

³²⁴ Λ. Κουρετζής (1991), ό.π.,σελ.45-47

θεατρικού παιχνιδιού. Η θεματική μπορεί περιλαμβάνει οποιοδήποτε περιεχόμενο (π.χ. κοινωνική και πολιτική Ιστορία, μυθολογία, παραμύθια) καθώς και να υπάγεται σε οποιοδήποτε είδος γραφής ή ύφους.³²⁵

Η υλοποίηση μιας δραματοποίησης συντελείται μέσω της διεξαγωγής της σε δύο φάσεις, μια οριζόντια και μια κάθετη. Η πρώτη αφορά την οριζόντια κατάστρωση του δραματικού υλικού και την οργάνωση της δράσης ενώ η δεύτερη σχετίζεται με την εμπύχωση αυτού του υλικού στη σκηνή της τάξης. Αυτό το πέρασμα από την οριζόντια στην κάθετη διάσταση, ορίζει και την έννοια του θεάτρου. Η οριζόντια κίνηση ανήκει στους συγγραφείς- δραματοουργούς ενώ η κάθετη στους σκηνοθέτες, τους σκηνογράφους, τους ηθοποιούς, οι οποίοι ευθύνονται για την ανόρθωση του δραματικού κειμένου με βάση τις αισθητικές απόψεις και τις ιδεολογίες τους. Η σύνθεση αυτών των δύο κινήσεων και οι άπειροι συνδιασμοί τους διαμορφώνουν τη δραματοποίηση η οποία δανείζεται το μοντέλο της από το θέατρο ως μια πλήρης καλλιτεχνική δραστηριότητα. Η δραματοποίηση αποτελεί την πιο σύνθετη δραματική έκφραση στη σχολική τάξη και για την υλοποίησή της προϋποτίθεται το θεατρικό παιχνίδι. Τα βασικά στάδια της μεθόδου της δραματοποίησης αποτελούν τα εξής: Το πρωτογενές κείμενο το οποίο μετατρέπεται σε δραματικό κείμενο, η διανομή ρόλων και η σύσταση των προσώπων, η δράση, η σκηνογραφία, η μουσική-ήχοι και τέλος οι φωτισμοί.³²⁶

Για την μετατροπή ενός κειμένου σε δραματικό, ο εκπαιδευτικός λαμβάνει υπόψη του τρεις βασικούς παράγοντες σύνθεσής του που αποτελούν την αφήγηση, τον διάλογο και τις οδηγίες δράσης.³²⁷ Το δραματικό κείμενο οφείλει να προσαρμόζεται στις διανοητικές δυνατότητες των μαθητών και να προωθεί σε κριτική βάση τη σχέση τους με τα δρώμενα. Η ιστορική δομή του πρωτογενούς κειμένου δεν αλλάζει προκειμένου να ανταπεξέλθει στις αντιλήψεις των μικρών ή των μεγαλύτερων μαθητών. Εκείνο που αλλάζει στο δραματικό κείμενο είναι η πυκνότητα των νοημάτων η οποία προσαρμόζεται με την ηλικιακή κατάσταση των μαθητών. Σε κάθε περίπτωση το κείμενο οφείλει να είναι ενδιαφέρον, γρήγορο και ευλύγιστο με σύντομες και περιεκτικές φράσεις που διαθέτουν χιούμορ, ενιθουσιασμό ή είναι

³²⁵ Τ. Μουδατσαάκης, *Η Θεωρία του Δράματος*, (Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994) σελ. 87- 88

³²⁶ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 91- 93

³²⁷ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 94

προκλητικές και ενοχλητικές, ανάλογα με το θέμα, το μύθο ή το πρωτογενές κείμενο.³²⁸

Εκείνο που καθιστά ένα κείμενο δραματικό ορίζεται από την ύπαρξη δράσης, αφήγησης, επεισοδίων, προσώπων, χώρου και διαλόγων. Ως δράση ορίζεται η κίνηση και η ανάπτυξη των σχέσεων μεταξύ των δραματικών προσώπων σε μια αφήγηση καθώς και η δημιουργία του κλίματος και του ύφους των επεισοδίων σε ένα έργο. Η αφήγηση αποτελεί την τακτή διαδοχή των επεισοδίων ενός έργου ενώ τα επεισόδια είναι τα μέρη στα οποία χωρίζεται μια αφήγηση, τα γεγονότα που συνθέτουν το δραματικό μύθο. Ο δραματικός μύθος βασίζεται στην ειδική δύναμη που έχει ένας ήρωας καθώς και στη έντονη βούλησή του για την επίτευξη ενός στόχου ή την κατάκτηση ενός αγαθού. Η ίδια δύναμη προκαλεί και την παρέμβαση άλλων δυνάμεων οι οποίες άλλες αντιμάχονται και άλλες συμπαρίστανται στον ήρωα. Αυτές οι δυνάμεις εκφράζονται μέσα από τα πρόσωπα του κάθε έργου. Συχνά όμως αποτελούν ιδέες αφηρημένες όπως είναι η ελευθερία ή ο έρωτας. Ο συναγωνισμός των δυνάμεων μεταξύ τους γίνεται με βάση έναν κοινό κώδικα ηθικής και κοινωνικών αξιών.³²⁹ Τα θεατρικά πρόσωπα αποτελούν και τη βασική οντότητα που καθορίζει τη δράση, το σημείο στο οποίο συσσωρεύονται όλες οι πληροφορίες του δραματικού μύθου. Η πλοκή πραγματοποιείται μέσα από αυτά και η δράση αποτελεί τις μεταξύ τους σχέσεις. Όλα τα θεατρικά πρόσωπα είναι μεταξύ τους διαφορετικά και αποτελούνται το καθένα από ξεχωριστά ποιοτικά χαρακτηριστικά, δρούν και πράττουν διαφορετικά και έχουν διαφορετικούς στόχους μεταξύ τους.³³⁰ Επιπλέον, ο χώρος αποτελεί και το σημείο στο οποίο συγκορύνονται και αναμετρώνται οι αντίπαλες δυνάμεις, ο τόπος εξέλιξης της δράσης. Ο χώρος είναι αυτός που υπαγορεύει και τις κινήσεις των προσώπων καθώς εκείνα προσαμόζονται σε αυτόν. Ο χώρος είναι τόσο εδαφικός όσο και γεωγραφικός. Είναι αυτός που στεγάζει ένα γεγονός και τα γεγονότα εξαρτώνται από την ποιότητα του χώρου. Ως «χώρο» επίσης μπορούμε να ορίσουμε και το σώμα του ήρωα το οποίο αποτελεί έναν πρωτοβάθμιο χώρο με τα δικά του όρια και τις δικές του αντοχές, εφόσον με αυτό ο ήρωας δρά ως ρυθμιστής των εξελίξεων.³³¹ Οι διάλογοι αποτελούν το μέσο κίνησης του λόγου από πρόσωπο σε πρόσωπο, την άμεση επικοινωνία των δραματικών αξιών που

³²⁸ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 96

³²⁹ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 103-104

³³⁰ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 107

³³¹ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 110-111

εμπεριέχονται σε κάθε επεισόδιο και τη μορφή λόγου από την οποία προκύπτει η σύγκρουση. Αντικαθιστούν το «αυτός» της αφήγησης με το «εγώ» και το ίδιο το υποκείμενο γίνεται ένας πομπός και μεταδίδει μια πληροφορία σε έναν δέκτη. Συνεπώς, ο διάλογος προϋποθέτει ένα είδος γραφής σε πρώτο πρόσωπο.³³²

Το επόμενο βασικό στάδιο για την υλοποίηση μιας δραματοποίησης στη σχολική τάξη αφορά τη διαμονή των ρόλων και την εκμάθησή τους από τους μαθητές. Η διανομή γίνεται με συνεργασία του εμπνευστή με τους μαθητές, ο οποίος τους επιτρέπει να επιλέξουν τους ρόλους προωθώντας ταυτόχρονα τις σωστές επιλογές. Η εκμάθηση των ρόλων μπορεί να γίνει με ελάχιστες επαναλήψεις και βασίζεται πάνω στην καλή γνώση του προσώπου που ο μαθητής υποδύεται. Σε αυτό το σημείο σημαντική είναι η χρήση «ετικέτας» του θεατρικού προσώπου που συνοψίζει τα χαρακτηριστικά του. Ο εμπνευστής οφείλει να εξάψει τη δημιουργική φαντασία του κάθε παιδιού και να βοηθήσει μάθει το ρόλο του περνώντας μέσα από τον δικό του αυθόρμητο τρόπο στις διαστάσεις του θεατρικού προσώπου. Είναι εκείνος που βοηθά τους μαθητές να ελευθερωθούν από τις εγκράτειες και να διαμορφώσουν τις κρίσεις τους για τις πράξεις των προσώπων που υποδύονται οι ίδιοι αλλά και οι υπόλοιποι.³³³

Το οπτικοακουστικό μέρος μιας δραματοποίησης έχει κι εκείνο έναν καθοριστικό ρόλο για την υλοποίησή της. Το εικαστικό μέρος αποτελεί το στοιχείο το οποίο εμπλουτίζει όλη την προηγούμενη διαδικασία. Η εικαστική διαμόρφωση μπορεί να κινηθεί προς δύο κατευθύνσεις, είτε εκείνη της λιτότητας είτε να αναζητήσει κάτι πιο πρωτοποριακό. Ο εμπνευστής σε συνεργασία με τους μαθητές δημιουργούν τα σκηνικά, τα κουστούμια, τα εξαρτήματα ή τα σκηνικά αντικείμενα που θα χρειαστούν. Στόχος αποτελεί να παραπέμπουν στις μορφές της εποχής, στο κλίμα και στην ατμόσφαιρα του έργου.³³⁴ Επιπλέον στοιχείο αποτελεί η μουσική επένδυση. Οι δυνατότητες σε αυτό το στοιχείο είναι ποικίλες καθώς μπορεί να ενταχθεί μια προϋπάρχουσα μουσική που αρμόζει στην εποχή του έργου ή ακόμη και να είναι ζωντανή εφόσον κάποιος μαθητής γνωρίζει κάποιο μουσικό όργανο. Επιπλέον λειτουργούν και τα ηχητικά εφέ τα οποία παράγονται είτε μέσω διαφόρων υλικών στοιχείων είτε από ήχους που παράγουν οι ίδιοι οι μαθητές μέσω της φωνής και τους

³³² Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 116

³³³ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 124

³³⁴ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 127-128

σώματός τους.³³⁵ Το τελευταίο στοιχείο που ολοκληρώνει την υλοποίηση της δραματοποίησης αποτελεί το στοιχείο του φωτισμού. Είναι το στοιχείο το οποίο ολοκληρώνει το κλίμα της μαγείας, οξύνει την παρατηρητικότητα και αλλάζει τις διαστάσεις στην πρόσληψη των παιδιών. Η ομάδα σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αυτοσχεδιάσει και να δημιουργήσει τις πηγές φωτός με διάφορα μέσα, λάμπες, φακούς, φυσικό φως, συσκότιση κ.α καθώς και να τις κατευθύνει. Μέσω αυτής της διαδικασίας ενισχύεται η αισθητική αγωγή της ομάδας ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και μια μαθησιακή διαδικασία.³³⁶

6. Έρευνα Δράσης- Θεωρητικό πλαίσιο

Η Έρευνα Δράσης αποτελεί μια ποιοτικής μεθολογίας έρευνα και εμπεριέχει όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της ποιοτικής προσέγγισης. Ως ποιοτική έρευνα ορίζεται:

« ..μια πλαισιοθετημένη δραστηριότητα, η οποία τοποθετεί τον παρατηρητή στον κόσμο. Αυτή συνίσταται σε ένα σύνολο ερμηνευτικών και υλικών πρακτικών, οι οποίες κάνουν τον κόσμο ορατό. Αυτές οι πρακτικές μετασχηματίζουν τον κόσμο. (...) Οι ποιοτικοί ερευνητές μελετούν τα πράγματα στο φυσικό τους πλαίσιο, επιχειρώντας να δώσουν νόημα ή να ερμηνεύσουν τα φαινόμενα με όρους των νοημάτων που οι άνθρωποι δίνουν σε αυτά»³³⁷

Παραθέτωντας τους ορισμούς της έρευνας δράσης, ο McNiff αναφέρει πως:

*«Η έρευνα δράσης είναι ένα πρακτικός τρόπος να εξετάσει κάποιος την πρακτική του με στόχο να ελέγξει αν είναι όπως θα ήθελε και στη συνέχεια να τη βελτιώσει».*³³⁸

Ο ορισμός που απέδωσε ο Elliot είναι ο εξής:

*«Έρευνα δράσης είναι η μελέτη μιας κοινωνικής κατάστασης με σκοπό τη βελτίωση της ποιότητας της δράσης μέσα σε αυτήν».*³³⁹

³³⁵ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 131

³³⁶ Τ. Μουδατσαάκης (1994), ό.π., σελ. 132-133

³³⁷ Φ. Ίσαρη – Μ. Πουρκός, *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας*, (Ελληνικά ακαδημαϊκά ηλεκτρονικά συγγράμματα και βοηθήματα, 2015) , σελ. 12 – 13
https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5826/3/15327_Isari-KOY.pdf (16/4/2022)

³³⁸ Action Search, *Η εκπαιδευτική έρευνα δράσης*,
<http://www.actionresearch.gr/system/files/%CE%95%CE%BA%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CE%88%CF%81%CE%B5%CF%85%CE%BD%CE%B1%20%CE%94%CF%81%CE%AC%CF%83%CE%B7%CF%82.pdf>
(2/3/2022)

Ο Lomax αναφέρει πως:

*«Η έρευνα δράσης είναι ένας τρόπος να ορίσουμε και να εφαρμόσουμε τη σχετική επαγγελματική ανάπτυξη. Έχει τη δυνατότητα να συνδυάσει μορφές συνεργασίας και συμμετοχής οι οποίες αποτελούν μέρος της επαγγελματικής μας υπόστασης, αλλά σπάνια επιδρούν στην πρακτική μας... Η έρευνα δράσης ξεκινά σε μικρή κλίμακα με ένα πρόσωπο που επικεντρώνει την προσοχή του/της στην πρακτική του/της. Κερδίζει ορμή μέσω της εμπλοκής άλλων ατόμων ως συνεργατών. Εξαπλώνεται καθώς τα άτομα στοχάζονται πάνω στη φύση της συμμετοχής τους ορίζοντας ως βασική αρχή τους να μοιράζονται όλοι οι συμμετέχοντες την πρακτική που ακολουθεί ο καθένας. Μπορεί να καταλήξει στη διαμόρφωση μιας αυτοκριτικής κοινότητας: επαγγελματίες με διευρυμένες ικανότητες, με την καλύτερη έννοια του όρου».*³⁴⁰

Ενώ ο Kemmis διατυπώνοντας τον ορισμό του, αναφέρει πως:

*«Η έρευνα δράσης είναι μια μορφή αυτο-στοχαστικής διερεύνησης που έχουν αναλάβει οι συμμετέχοντες σε κοινωνικές (συμπεριλαμβανομένων και των εκπαιδευτικών) καταστάσεις με σκοπό να βελτιώσουν τη λογική και τη δικαιοσύνη που διέπει α) τις δικές τους κοινωνικές ή εκπαιδευτικές πρακτικές, β) την κατανόησή τους όσον αφορά αυτές τις πρακτικές, γ) τις καταστάσεις όπου εφαρμόζονται αυτές οι πρακτικές».*³⁴¹

Οι οντολογικές και επιστημολογικές παραδοχές στις οποίες βασίζεται η ποιοτική προσέγγιση αντλούνται από τις φιλοσοφικές παραδόσεις της Ερμηνευτικής, της Φαινομενολογίας και του Πραγματισμού και αφορούν: α) την αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας ως σύνθετης, πολυεπίπεδης, ενδεχομενικής και ιστορικά προσδιορισμένης κατασκευής, η οποία συγκροτείται από διαφορετικά επίπεδα δομών νοήματος, β) την αναγνώριση της ικανότητας των ανθρώπων να παράγουν νόημα και να μετέχουν στη διαδικασία κατασκευής της κοινωνικής πραγματικότητας μέσω των καθημερινών τους διαδράσεων, γ) και τέλος την ανάγκη της κοινωνικής έρευνας να προσεγγίζει τα φαινόμενα με τρόπο ώστε να ανακατασκευάζονται τα νοηματικά πλαίσια και τα συστήματα αναφοράς των συμμετεχόντων στα κοινωνικά πεδία δρώντων υποκειμένων. Ως αποτέλεσμα αυτών, οι ερευνητές της ποιοτικής έρευνας,

³³⁹ Action Search, ό.π.

³⁴⁰ Action Search, ό.π.

³⁴¹ Action Search, ό.π.

αποδίδουν ιδιαίτερη σημασία στις έννοιες του νοήματος, της διάδρασης, της εμπειρίας, της κατανόησης και της ερμηνείας.³⁴²

Η Έρευνα Δράσης, ως ποιοτική μεθοδολογία έρευνας επιφέρει μια σειρά από μεθοδολογικές συνεπαγωγές όπως:

A) Η παραδοχή πως η κοινωνική πραγματικότητα παράγεται, αναπαράγεται και μετασχηματίζεται μέσα από τις κοινωνικές διαδράσεις των δρώντων υποκειμένων στην καθημερινότητα. Αυτό συνεπάγεται μια οπτική «εκ των έσω» μέσω της οποίας ο κοινωνικός ερευνητής οφείλει να εξετάσει τα ερευνώμενα φαινόμενα. Αφορά μια οπτική που περιλαμβάνει τις εμπειρίες και τις ιστορίες των συμμετεχόντων και εμβαθύνει στα προσωπικά τους νοηματικά πλαίσια αναφοράς και πρακτικές. Επικεντρώνεται στους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι κατανοούν και βιώνουν τον κόσμο και όσα συμβαίνουν σε αυτόν. Στην έρευνα δράσης, τα δρώντα πρόσωπα δεν αποτελούν μόνο πηγή γνώσης αλλά και ενεργούς παράγοντες παραγωγής της γνώσης.

B) Η αρχή της ανοικτότητας, σύμφωνα με την οποία ο ερευνητής δεν μπορεί να διατυπώνει ερευνητικές υποθέσεις ή τελεσίδικα ερωτήματα, προτού εισέλθει στο πεδίο της έρευνας και εξετάσει το τρόπο που τα δρώντα υποκείμενα νοηματοδοτούν τα υπο διερεύνηση φαινόμενα. Προτού ένας κοινωνικός ερευνητής προβεί στη διατύπωση υποθέσεων, οφείλει να αναλύσει τα συστήματα αναφορών και τις νοηματοδοτήσεις των ίδιων των δρώντων υποκειμένων εντός ενός ορισμένου χωρο-χρονικά κοινωνικού πλαισίου. Πρακτικά αυτό σημαίνει πως ο ερευνητής μετασχηματίζει και προσαρμόζει τα ερευνητικά ερωτήματα με βάση τις πληροφορίες τις οποίες συλλέγει κατά τη διάρκεια της έρευνάς του. Σκοπός της ερευνητικής διαδικασίας αποτελεί η ανακάλυψη νέων πτυχών και οπτικών καθώς και η βαθύτερη κατανόηση και η κριτική τους ανάλυση και όχι ο έλεγχος και η επικύρωση των θεωρητικών υποθέσεων.

Γ) Ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται και σχεδιάζεται η ερευνητική διαδικασία, επηρεάζεται από την αρχή της ανοικτότητας. Τα ερευνητικά σχέδια τα οποία

³⁴² Γ. Τσιώλης, « Έρευνα – Δράση και Ποιοτική Έρευνα: εκλεκτικές συγγένειες και συγκλίσεις», στο Ε. Κατσαρού & Β. Τσάφος (επιμ.), *Ορίζοντας την Έρευνα – Δράση στην Ελλάδα*, (Αθήνα και Ρέθυμνο: Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου συμποσίου, Τ. Φ. Κ. Σ. Παν. Κρήτης Τ. Ε. Α. Π. Η. Καποδ. Παν. Αθηνών, 2018), σελ. 45 http://www.actionresearch.gr/sites/default/files/1o_symposio.pdf (2/3/2022)

εφαρμόζουν οι ποιοτικοί ερευνητές, είναι ευέλικτα – σπειροειδή και όχι προκαθορισμένα – γραμμικά. Ο επαναπροσδιορισμός αποτελεί μια βασική πτυχή της ερευνητικής διαδικασίας, ο οποίος πηγάζει από τα ερευνητικά ευρήματα που προκύπτουν μέσω της επαφής των συμμετεχόντων και του ερευνητή. Συνεπώς, η ερευνητική διαδικασία εξελίσσεται με τρόπο διαλεκτικό – σπειροειδή. Τα στάδια της θεωρητικής επεξεργασίας και της εμπειρικής διερεύνησης αλληλοεξαρτώνται και δεν διαχωρίζονται ως δύο διακριτά στάδια του ερευνητικού έργου. Αντίστοιχα λειτουργούν και οι διαδικασίες παραγωγής δεδομένων και ανάλυσής τους, οι οποίες διαπλέκονται και τροφοδοτούν η μία την άλλη.

Δ) Η αναγνώριση του κοινωνικού και επικοινωνιακού της χαρακτήρα, καθώς η ίδια η έρευνα αποτελεί μια κοινωνική διαδικασία και μια κοινωνική πράξη. Το πεδίο στο οποίο εισέρχεται ο ερευνητής αποτελεί ένα πεδίο δομημένων κοινωνικών σχέσεων. Συνεπώς, για να κατορθώσει να διεισδύσει και να κατανοήσει τις πτυχές της πραγματικότητας των υποκειμένων, θα πρέπει να συναψει σχέσεις, να διαδράσει και να επικοινωνήσει μαζί τους. Επιπλέον, οφείλει να τους παρέχει τη δυνατότητα να λειτουργήσουν με βάση το δικό τους σύστημα αναφορών και έκφρασης. Γι αυτό το λόγο, οι μέθοδοι παραγωγής δεδομένων έχουν διαδραστικό χαρακτήρα και επιτρέπουν την αμφίδρομη επικοινωνία. Τέτοιες μέθοδοι αποτελούν οι διάφορες εκδοχές της ανοιχτής, μη δομημένης συνέντευξης ή οι ομαδικές διαδικασίες όπως το focus group, οι οποίες ενεργοποιούν τις οικείες και καθημερινές επικοινωνιακές πτυχές των συμμετεχόντων, όπως είναι η αφήγηση, η περιγραφή, η επιχειρηματολογία, ο διάλογος.

Ε) Ο ρόλος και η θέση του ερευνητή εντός του ερευνητικού πεδίου, αποτελεί κι εκείνο μέρος μιας κοινωνικής διαδικασίας. Ο ερευνητής δεν αποτελεί έναν αποστασιοποιημένο παρατηρητή – καταγραφέα, ο οποίος συλλέγει δεδομένα. Αντιθέτως, συμπράγει δεδομένα μέσα από τη συστηματική σχέση που συνάπτει με τα υποκείμενα της έρευνας. Μετέχει και ο ίδιος ενεργά στην παραγωγή της γνώσης, οργανώνοντας και αναλύοντας τα δεδομένα του. Η υποκειμενικότητά του αποτελεί μέρος της ερευνητικής διαδικασίας και δεν αποτελεί παράγοντα διαστρεβλωτικό ή πηγή προκαταλήψεων. Ταυτόχρονα, ο ίδιος ο ερευνητής αποτελεί μέλος της κοινωνίας και προσεγγίζει το ερευνητικό του αντικείμενο όντας τοποθετημένος μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο που καθορίζει τις κοινωνικές σχέσεις και τις ιεραρχήσεις και προσδιορίζεται από βασικά χαρακτηριστικά όπως το φύλο, η φυλή, η κοινωνική

τάξη, η θρησκεία, η εθνότητα, το πολιτισμικό περιβάλλον κ.α. Επιπλέον, μέσω της καθημερινής δράσης του, μετέχει και ο ίδιος στην παραγωγή του κοινωνικού κόσμου. Η συγκεκριμένη αντίληψη του ρόλου του ερευνητή, συμβαδίζει με το αίτημα αυτοελέγχου και του ερευνητικού (αυτό-) αναστοχασμού. Κατά τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας, ο ερευνητής οφείλει να κατανοεί το ρόλο του, να αποτιμά κριτικά τις πράξεις και τις αποφάσεις του τόσο σε σχέση με την ερευνητική τους συνάφεια και αποτελεσματικότητα όσο και σε σχέση με την ερευνητική ηθική και δεοντολογία. Επιπλέον, ο ερευνητής οφείλει να λαμβάνει υπόψη του, την επιρροή που ασκεί η παρουσία του στις κοινωνικές δυναμικές που αναπτύσσονται στο πεδίο της έρευνας καθώς και να αντιλαμβάνεται πως οι ατομικές του προδιαθέσεις μπορούν να επηρεάζουν τους τρόπους προσέγγισης, πρόσληψης και ανάλυσης της κοινωνικής πραγματικότητας. Ένα από τα βασικά γνωρίσματα της έρευνας- δράσης, αποτελεί ο «στοχαστικοκριτικός» της χαρακτήρας καθώς ένας από τους βασικότερους στόχους της αποτελεί η ανίχνευση των άρρητων «θεωριών» της καθημερινότητας και των λανθανουσών παραδοχών που αφορούν τις πρακτικές των ερευνητών και των συμμετοχόντων, με σκοπό τόσο τη συνειδητοποίηση όσο και την αλλαγή τους.³⁴³

Συμπερασματικά, η έρευνα δράσης ορίζεται ως μια διαδικασία ανάπτυξης η οποία διευκολύνει τη διερεύνηση αυθεντικών προβλημάτων στους χώρους εργασίας και υποστηρίζει τη δημιουργία νέας γνώσης. Αποτελεί μια μορφή πρακτικής φιλοσοφίας η οποία συνδυάζει την ανάπτυξη θεωρίας και πράξης. Μέσω αυτής της διαδικασίας, δίνεται η δυνατότητα στους εμπλεκόμενους να δημιουργούν το αποτέλεσμα και διευκολύνει τους ερευνητές στην κατανόηση όλων των παραμέτρων και των μεταβλητών που καθορίζουν το μαθησιακό κλίμα και τον τρόπο σκέψης των συμμετεχόντων. Συνεπώς, η έρευνα δράσης αποτελεί μια διαδικασία αμφίδρομης επιμόρφωσης και συνεταιριστικού αποτελέσματος, η οποία μέσω της διαλεκτικής της στάσης, κινείται από την συναπόφαση για δράση, στον αναστοχασμό και την επανάδραση.³⁴⁴

³⁴³ Γ. Τσιώλης (2018), ό.π. σελ. 46-49

³⁴⁴ Μ. Κουτσελίνη – Ιωαννίδου, *Η Έρευνα Δράσης ως εκπαιδευτική διαδικασία ανάπτυξης εκπαιδευτών και εκπαιδευομένων*, http://www.actionresearch.gr/AR/ActionResearch_Vol1/Issue01_02_p04-09.pdf σελ.4-5 (13/3/2022)

Η Εκπαιδευτική Έρευνα Δράσης

Το Μάιο του 1981, στο συνέδριο που διοργανώθηκε για την έρευνα δράσης στο Πανεπιστήμιο του Deakin της Αυστραλίας, άρχισαν να διαμορφώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά της εκπαιδευτικής έρευνας δράσης με τη μορφή ενός ορισμού:

*«Η εκπαιδευτική έρευνα δράσης είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια ομάδα δραστηριοτήτων στην ανάπτυξη Αναλυτικών Προγραμμάτων (ΑΠ), στην επαγγελματική εξέλιξη του εκπαιδευτικού, στα προγράμματα σχολικής βελτίωσης και στη χάραξη εκπαιδευτικής πολιτικής. Αυτές οι δραστηριότητες έχουν ως κοινό στοιχείο τις στρατηγικές προγραμματισμένης δράσης, οι οποίες εφαρμόζονται και στη συνέχεια υπόκεινται συστηματικά σε παρατήρηση, κριτικό στοχασμό και αλλαγή. Οι συμμετέχοντες στη δράση που μελετάται εμπλέκονται σε όλες αυτές τις δραστηριότητες».*³⁴⁵

Τα κύρια χαρακτηριστικά της εκπαιδευτικής έρευνας δράσης, αποτελούν τα εξής:

- 1) Ο συμμετοχικός και συνεργατικός της χαρακτήρας: Στην εκπαιδευτική έρευνα δράσης, ο εκπαιδευτικός αποτελεί ταυτόχρονα τον διδάσκοντα και τον ερευνητή. Μέσω της συνειδητότητας και της αίσθησης της ευθύνης, συμμετέχει ενεργά στην ερευνητική διαδικασία με σκοπό την αλλαγή και τη βελτίωση. Επιπλέον, συνεργάζεται και με τα υπόλοιπα μέλη της σχολικής και εκπαιδευτικής κοινότητας, όπως άλλοι εκπαιδευτικοί, μαθητές, γονείς, σχολικούς συμβούλους, πανεπιστημιακούς, κάτι που προϋποθέτει αμοιβαία κατανόηση και επικοινωνία.
- 2) Η συνύπαρξη της διδασκαλίας και της έρευνας και η διασύνδεση θεωρίας και πράξης: Οι εκπαιδευτικοί εστιάζουν κυρίως στην δοκιμή τρόπων δουλειάς, οι οποίοι στη συνέχεια υπόκεινται σε συστηματική παρατήρηση, κριτικό στοχασμό και αλλαγή και όχι σε μια διαδικασία τρόπων εφαρμογής θεωρητικών πορισμάτων που αναφέρονται σε επιμέρους δεξιότητες και τεχνικές. Διερευνούν διαλεκτικά την θεωρία και την πράξη ενώ η πρώτη συμπληρώνει και εμπλουτίζει τη δεύτερη.

³⁴⁵ Action Search, ό.π.

- 3) Αποτελεί μια κυκλική-σπειροειδή διαδικασία, στην οποία οι εμπλεκόμενοι δρούν και στοχάζονται με στόχο την κατανόηση, την αλλαγή και τη βελτίωση: Η έρευνα δράσης δεν έχει μια δεδομένη αρχή και ένα δεδομένο τέλος λαμβάνοντας υπόψη πως δεν αποτελεί μια γραμμική ερευνητική μεθοδολογία, η οποία ξεκινά με τη διατύπωση υποθέσεων και καταλήγει στην επιβεβαίωση ή τη διάψευσή τους. Αναπτύσσεται μέσα από μια σπείρα αυτοστοχασμού, έναν έλικα που αποτελείται από κύκλους σχεδιασμού, δράσης, συστηματικής παρατήρησης, στοχασμού. Στη συνέχεια έρχεται ο επανασχεδιασμός και η περαιτέρω δράση, η παρατήρηση και ο στοχασμός. Επομένως βρίσκεται σε μια συνεχή κυκλική διαδικασία χωρίς τέλος.
- 4) Η στοχαστική και αναστοχαστική της διάσταση: Μέσα από τη έρευνα δράσης, οι εκπαιδευτικοί, βρίσκονται σε μια συνεχή διαδικασία στοχασμού και σε μια προσπάθεια ερμηνείας όσων συμβαίνουν στην τάξη αλλά και ευρύτερα στο σχολικό χώρο. Μέσω αυτής της διαδικασίας, αναπτύσσουν εκπαιδευτικές θεωρίες, τις οποίες και δοκιμάζουν στην πράξη μέσω της έρευνας. Έτσι οδηγούνται σε ένα είδος γνώσης που αφορά τις εκάστοτε συνθήκες και είναι πάντα υπό συνεχή δοκιμή και διερεύνηση.
- 5) Η σύνδεση της έρευνας δράσης με την επαγγελματική εξέλιξη του εκπαιδευτικού: Η έμφαση δεν δίνεται στην τεχνογνωσία ή σε ένα ρεπερτόριο διδακτικών πρακτικών όσο στην κατανόηση και την αναμόρφωση της πρακτικής του εκπαιδευτικού, στη διερεύνηση των κινήτρων δράσης του και στην επιδίωξή του να πραγματώσει τις αξίες που έχει ήδη θέσει υπο διερεύνηση. Μέσω αυτής της διαδικασίας αναπτύσσει τις ικανότητές του για κρίση, κριτική και επαγγελματική γνώση.³⁴⁶

Είδη εκπαιδευτικής έρευνας δράσης

Βιβλιογραφικά αναφέρονται τρία διαφορετικά είδη έρευνας δράσης: η τεχνική έρευνα δράσης, η πρακτική και η χειραφετική και βασίζονται στις γενικές κατηγορίες του Habermas και αναφέρονται στους τρεις τομείς των ανθρώπινων ενδιαφερόντων που παράγουν γνώση, τα τεχνικά, πρακτικά και χειραφετικά ενδιαφέροντα.

³⁴⁶ Action Search, ό.π.

Η τεχνική έρευνα δράσης, έχει ως κύριο στόχο της της παραγωγή τεχνικής γνώσης, η οποία επιτρέπει την πρόβλεψη, στα πλαίσια διερεύνησης των σχέσεων αιτίας-αποτελέσματος. Ο σχεδιασμός της προϋποθέτει τη χρήση ενός υπάρχοντος κατασκευασμένου θεωρητικού πλαισίου και η ερευνητική διαδικασία επικεντρώνεται στο προϊόν, δηλαδή στο αποτέλεσμα της εκπαιδευτικής διαδικασίας και στοχεύει σε γενικευτικού τύπου ερευνητικά αποτελέσματα.

Στόχος της πρακτικής έρευνας δράσης αποτελεί η ανάπτυξη της πρακτικής γνώσης ή της επαγγελματικής σοφίας μέσα από την προσπάθεια να αποκαλύψει τα νοήματα και τη γνώση που είναι ενσωματωμένα στην πρακτική. Εδώ, οι σχέσεις αιτίας αποτελέσματος που οδηγούν σε γενικευτικού τύπου πορίσματα, απορρίπτονται. Κάθε εκπαιδευτική πράξη θεωρείται μοναδική. Η πρακτική έρευνα δράσης περιγράφει με τρόπο επαγωγικό και ερμηνεύει το κάθε πρόβλημα και τα αίτια του, την εμπειρία, τη διαδικασία αλλαγής και τις συνέπειες της.

Κύριος στόχος της χειραφετικής έρευνας δράσης, αποτελεί η κοινωνική αλλαγή. Αποτελεί μια συνέχεια της πρακτικής έρευνας δράσης, καθώς δεν περιορίζεται στις διαδικασίες προσωπικού μετασχηματισμού αλλά προχωράει παραπέρα με την ανάλυση των κοινωνικών συνθηκών που διαμορφώνουν την πρακτική μέσα σε μια τάξη. Βασικό στόχο αποτελεί η αναμόρφωση του κοινωνικού πλαισίου στο οποίο ο εκπαιδευτικός ερευνητής δρα.³⁴⁷

Μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Η Έρευνα Δράσης αποτελεί μια μεθοδολογία ανοιχτή σε μεθόδους που συμβαδίζουν με τους σκοπούς και τις διαδικασίες της και κυρίως με τον συνεργατικό της χαρακτήρα. Λαμβάνει σοβαρά υπόψη το ζήτημα της αλλαγής της στάσης των εμπλεκομένων απέναντι στην εκπαιδευτική διαδικασία, τη σχολική ζωή και τον κόσμο. Αυτή η αλλαγή αντίληψης αποτελεί μια δομική αλλαγή και επέρχεται μέσω αλληλεπιδραστικών διερευνήσεων της γνώσης, μέσα από δράσεις, εμπειρίες, αναστοχασμούς και προσωπικά ημερολόγια. Το ημερολόγιο αποτελεί ένα σημαντικό μέσο για καταγραφή πράξεων και συναισθημάτων για τη νέα δράση. Μέσω του

³⁴⁷ Action Search, ό.π.

αναστοχασμού και της αυτοαξιολόγησης, συμπληρώνονται και ανατροφοδοτούνται όσα συμβαίνουν στην ομάδα ή σε μικρότερες ομάδες.³⁴⁸

Η αλληλεπίδραση, αποτελεί ένα σημαντικό συστατικό της κυκλικής διαδικασίας στην οποία βρίσκεται η έρευνα δράσης. Γι αυτό το λόγο, όσο διαρκεί η ερευνητική διαδικασία είναι απαραίτητες οι εβδομαδιαίες συναντήσεις της ομάδας. Η συζήτηση και η ανάλυση λόγου και εκπαιδευτικής πράξης, αποτελούν σημαντικά ερευνητικά εργαλεία, τα οποία οδηγούν στην οικοδόμηση και την ανοικοδόμηση του νοήματος αλλά και στην εννοιολογική και τη συναισθηματική αλλαγή. Ωστόσο, είναι σημαντικό να τονιστεί πως οι συναντήσεις δομούνται με επίκεντρο το βασικό θέμα και όχι εκ των προτέρων με συγκεκριμένα επιμέρους θέματα. Τα επιμέρους θέματα, αναδεικνύονται μέσα από τους συμμετέχοντες σε μικρές πρώτα ομάδες με βάση την εμπειρία και τις γνώσεις τους. Επιπλέον, οι συζητήσεις σε ομάδες ή στην ολομέλεια, καθώς και η καταγραφή ημερολογίου, παρέχουν την ευκαιρία στους εκπαιδευτικούς να βιώνουν και να αναστοχάζονται τα ίδια ζητήματα σε ποικίλα μαθησιακά περιβάλλοντα. Αυτό προωθεί τον προβληματισμό και τις ποικίλες οπτικές γωνίες από μέρους του εκπαιδευτικού. Επίσης, οι οπτικοακουστικές απεικονίσεις της δράσης, αποτελούν κι αυτές σημαντικό εργαλείο αναστοχασμού, αυτοαξιολόγησης και επανάδρασης, όπως επιπλέον και η συλλογή δεδομένων από διαφορετικές πηγές.³⁴⁹

Η εγκυρότητα των δεδομένων διασφαλίζεται μέσω της μεθόδου της «τριγωνοποίησης», η οποία πρόκειται για την τριπλή διαστάυρωση των στοιχείων μέσα από τη χρήση τριών διαφορετικών μεθόδων συλλογής των δεδομένων (πχ. παρατήρηση, συνέντευξη, μαγνητοφώνηση) ή μέσω της άντλησης δεδομένων από τρεις διαφορετικές πηγές (πχ. τον εκπαιδευτικό, τους μαθητές, τους γονείς).³⁵⁰

7. Βασικοί Στόχοι και Ερευνητικά Ερωτήματα

Με βάση τη γνωστική/ αναπτυξιακή ψυχολογία, αποδίδονται στα παιδιά συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία είναι στενά εξαρτώμενα από την ηλικιακή φάση την οποία διέρχονται. Η πρώτη σχολική ηλικία(5-8 ετών), έχει ως βασικά

³⁴⁸ Μ. Κουτσελίνη - Ιωαννίδου, ό.π. , σελ.6

³⁴⁹ Μ. Κουτσελίνη - Ιωαννίδου, ό.π., σελ. 7

³⁵⁰ Action Search, ό.π.

χαρακτηριστικά την κινητικότητα των παιδιών, συγκεκριμένα υποκειμενικά ενδιαφέροντα και χαρακτηρίζεται από εγωκεντρισμό, φαντασία, που αρχίζει να περιορίζεται, ανθρωπομορφικές αντιλήψεις των ζώων, μνήμη και όρεξη για μάθηση. Η επόμενη ηλικιακή φάση αφορά τη μεσαία σχολική ηλικία (9-11 ετών). Στη συγκεκριμένη ηλικιακή φάση, οι μαθητές αποκτούν ενδιαφέρον για την κοινωνική ζωή και τις φιλικές σχέσεις καθώς επίσης επέρχεται και η σταδιακή απελευθέρωση από το στοιχείο του εγωισμού, το οποίο χαρακτηρίζει την προγενέστερη ηλικιακή φάση. Η ικανότητα των μαθητών για απομνημόνευση αυξάνεται όλο και περισσότερο ενώ σταδιακά αναπτύσσεται η λογική σκέψη και η τάση να δίνουν λύσεις. Επιπλέον, αποκτούν συνείδηση του καλού και του κακού και ταυτόχρονα διαμορφώνουν ατομικά ενδιαφέροντα. Σύμφωνα με τον Appleyard, το παιδί του δημοτικού αποτελεί έναν αναγνώστη – θεατή ο οποίος ταυτίζεται με τον πλασματικό ήρωα ή ηρώίδα και αναζητά μέσα από αυτούς τους τρόπους με τους οποίους συμπεριφέρονται οι άνθρωποι.³⁵¹ Ιδιαίτερα για τη μέση παιδική ηλικία η οποία αποτελεί και το κύριο ερευνητικό ενδιαφέρον, ο Feldman αναφέρει πως στο συγκεκριμένο ηλικιακό στάδιο, τα παιδιά βιώνουν πολυσήμαντες αλλαγές που αφορούν τις σχέσεις τους με τους άλλους καθώς και τον τρόπο που τα ίδια αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους. Παρουσιάζεται μια πολύπλευρη ανάπτυξη της προσωπικότητάς τους ενώ παράλληλα εμφανίζονται και αξιοσημείωτες αλλαγές σε σχέση με τις αντιλήψεις τους και τον τρόπο που διαμορφώνουν τους δεσμούς και τις διαπροσωπικές τους σχέσεις.³⁵²

Στο επόμενο ηλικιακό στάδιο που αποτελεί και την τελευταία σχολική ηλικία και προεφηβεία (12-14 ετών) τα παιδιά βιώνουν σημαντικές σωματικές αλλαγές, αφυπνίζονται τα σεξουαλικά τους ενδιαφέροντα και οι επαναστατικές τους τάσεις. Η υποθετική σκέψη γίνεται κατανοητή ενώ το συναίσθημα εξακολουθεί να παίζει κυρίαρχο ρόλο και αναζητούνται ιδανικά και πρότυπα.³⁵³

Δεδομένων όσων προαναφέρθηκαν, το Θέατρο του Μπρέχτ το οποίο χαρακτηρίζεται από τη μέθοδο της αποστασιοποίησης και της ανάπτυξης του

³⁵¹ Μ. Κανατσούλη, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνία σχολικής και προσχολικής ηλικίας*, (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2018), σελ. 31-32

³⁵² R. Feldman, (2019) *Αναπτυξιακή Ψυχολογία: Δια Βίου Ανάπτυξη* (Αθήνα: Gutenberg, 2019), σελ. 355

³⁵³ Μ. Κανατσούλη, *ό.π.*

κριτικού στοχασμού από μέρους των συμμετεχόντων σε αυτό, αποτέλεσε το κύριο ερευνητικό ενδιαφέρον.

Η συγκεκριμένη έρευνα δράσης θέτει ως κύριο ερώτημα τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να λειτουργήσουν οι τεχνικές του Θεάτρου του Μπρέχτ όταν αυτές εντάσσονται στο σχολείο και συγκεκριμένα στους μαθητές της μεσαίας σχολικής ηλικίας. Ένα επιπλέον ερώτημα αποτελεί κατά πόσο μέσα από τις τεχνικές του Θεάτρου του Μπρέχτ μπορούν να λειτουργήσουν οι κοινωνικές και πολιτικές συνειδητοποιήσεις των μαθητών μέσα από το θέατρο στην εκπαίδευση λαμβάνοντας υπόψη πως ήδη από το μεσαίο ηλικιακό στάδιο αρχίζουν να παρουσιάζονται οι πρώτες κοινωνικές αναζητήσεις των παιδιών. Επίσης, αποτέλεσε ερώτημα αν το συγκεκριμένο είδος θεάτρου, το οποίο καταπιάνεται με διαχρονικού χαρακτήρα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, μπορεί να λειτουργήσει προς μια κατεύθυνση ανάπτυξης της κριτικής σκέψης και στοχασμού των μαθητών γύρω από τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα του παρόντος.

Η έρευνα δράσης διεξάχθηκε στα πλαίσια του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής και οι επιπλέον βασικοί στόχοι αφορούν όσους προαναφέρθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο αλλά και όσους συντάσσονται στο Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών Θεάτρου και αφορούν τη μεσαία σχολική ηλικία³⁵⁴

8. Η Ερευνητική Διαδικασία

Η έρευνα δράσης πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού προγράμματος του τμήματος Προσχολικής Αγωγής του Πανεπιστημίου Κρήτης και υλοποιήθηκε το Μάρτιο - Απρίλιο του σχολικού έτους 2021-2022 στο 1^ο Δημοτικό Σχολείο Νέας Κυδωνίας «Μίκης Θεοδωράκης» Χανίων. Οι μαθητές διδάσκονται ήδη από την έναρξη της σχολικής χρονιάς το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής και ήταν εξοικειωμένοι με τις τεχνικές του Θεατρικού Παιχνιδιού και της Δραματοποίησης.. Η έρευνα εντάχθηκε στα πλαίσια του συγκεκριμένου μαθήματος και διεξάχθηκε από την ειδική θεατρολόγο - θεατροπαιδαγωγό του σχολείου. Η έρευνα ολοκληρώθηκε μέσα από τρεις διδακτικές δίωρες εβδομαδιαίες συναντήσεις με το ένα τμήμα της Δ' τάξης. Στην έρευνα συμμετείχαν 18 μαθητές.

³⁵⁴ Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών Θεάτρου http://www.pi-schools.gr/download/programs/depps/7deppsaps_Theatrou.pdf (15/3/2022)

Η ερευνητική πορεία ακολούθησε τη σπειροειδή κυκλική πορεία των τεσσάρων φάσεων: του σχεδιασμού των διδασκαλιών, τη διαξαγωγή της δράσης, την παρατήρησή τους και τον στοχασμό. Επιπλέον, αξιοποιήθηκε η μέθοδος της τριγωνοποίησης (παρατήρηση, συζήτηση στην ομάδα, ηχογράφηση) για την αξιοπιστία των δεδομένων. Η έρευνα αρχικά είχε τεχνικό χαρακτήρα ενώ στην πορεία κινήθηκε προς την πρακτική έρευνα δράσης και απέκτησε ερμηνευτικό χαρακτήρα. Επιπλέον, για τη διεξαγωγή της έρευνας αξιοποιήθηκαν οι θεατρικές τεχνικές του Θεατρικού Παιχνιδιού και της Δραματοποίησης.

- **1^η Συνάντηση - Θεατρικό Παιχνίδι**

Πριν την έναρξη των δραστηριοτήτων συζητήθηκαν με τους μαθητές στον κύκλο στοιχεία για το χαρακτήρα του Θεάτρου του Μπρεχτ, η έννοια της αποστασιοποίησης και ο ρόλος του θεατή.

1^η Δραστηριότητα

Οι μαθητές κινήθηκαν αρχικά ελεύθερα στο χώρο. Στη συνέχεια ένα μέλος της ομάδας πρότεινε ένα περπάτημα και οι υπόλοιποι τον μιμούνταν. Ακολούθησε η ίδια διαδικασία και με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας.

2^η Δραστηριότητα

Ένα μέλος της ομάδας ξεκίνησε να περπατάει μόνο του στο χώρο. Με το σήμα του εμπυχωτή, ένα δεύτερο μέλος της ομάδας τον ακολουθούσε μιμούμενος αρχικά το περπατημά και στη συνέχεια προσθέτοντας σε αυτό και μια δική του κίνηση (το δικό του σχόλιο). Τους δύο πρώτους ακολούθησαν και τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας προσθέτοντας ο καθένας από μια επιπλέον κίνηση.

3^η Δραστηριότητα

Οι μαθητές χωρίστηκαν σε ζευγάρια και τους δόθηκε η οδηγία να αφηγηθεί ο Α μαθητής στον Β μια δική του σύντομη ιστορία που βίωσε πρόσφατα. Ο Β έπρεπε να συγκρατήσει την ιστορία αλλά και τον τρόπο που ο Α την αφηγήθηκε.

4^η Δραστηριότητα

Ο Α αφηγήθηκε την ιστορία του στο κοινό και ο Β αφηγήθηκε την ίδια ιστορία στο κοινό παριστάνοντας και σχολιάζοντας ταυτόχρονα τον Α (Αποστασιοποίηση –Μη ταύτιση).³⁵⁵

Απολογισμός δραστηριοτήτων στον κύκλο

Οι ερωτήσεις που τέθηκαν στους μαθητές ήταν οι εξής:

Πως νιώσανε μέσα από τις δραστηριότητες;

Τι τους έκανε εντύπωση;

Τι τους άρεσε περισσότερο;

Με ποιον από τους δύο (Α ή Β) νιώσανε περισσότερο τα συναισθήματα του ήρωα της ιστορίας;

Με ποιόν από τους δύο (Α ή Β) οι θεατές μπορούσαν να κρατήσουν μια απόσταση και να δουν με κριτικό μάτι όσα συμβαίνουν;

Σε ποια σημεία το εντόπισαν;

Ποια πιστεύουν ότι ήταν η άποψη του Β κατά τη διάρκεια της αναπαράστασης της αφήγησης του Α;

Τι προστέθηκε κάθε φορά;

Με ποιους άλλους τρόπους θα μπορούσαμε να ελαχιστοποιήσουμε την ταύτιση;³⁵⁶

- **2^η Συνάντηση - Δραματοποίηση - «Αυτός που λέει Ναι»**

1^η Δραστηριότητα

Στην αρχή του μαθήματος οι μαθητές κάθησαν στον κύκλο και έγινε ανάγνωση του κειμένου.³⁵⁷

2^η Δραστηριότητα

Ζητήθηκε από τους μαθητές να καταθέσουν τις σκέψεις τους πάνω στο θεατρικό κείμενο, να εκφράσουν την άποψή τους γύρω από τους χαρακτήρες και τη δράση

³⁵⁵ Ν.Γκόβας, *Για ένα Νεανικό Δημιουργικό Θέατρο*, (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003), σελ. 130

³⁵⁶ Ν. Γκόβας (2003), ο.π.

³⁵⁷ Μπ. Μπρεχτ (1983), ό.π., Στο κείμενο που αναγώστηκε στους μαθητές παραλήφθηκε το μέρος του θανάτου του παιδιού και αντικαταστάθηκε με την εγκατάλειψή του. Ο θάνατός του παρέμεινε ως λογικό επακόλουθο της εγκατάλειψής του και όχι ως δεδομένο.

τους. Τέλος, τους ζητήθηκε να αναλογιστούν αν αναγνωρίζουν κοινά στοιχεία του κειμένου με το σήμερα.

3^η Δραστηριότητα

Οι μαθητές χωρίστηκαν σε δύο ομάδες, τους ηθοποιούς και τους θεατές. Μοιράστηκε το κείμενο στους ηθοποιούς και τους δόθηκε χρόνος να το μελετήσουν και να χωρίσουν τις σκηνές. Στη συνέχεια να μοιράσουν ρόλους, να ορίσουν τον σκηνικό χώρο τους και να αποδώσουν σκηνικά το κείμενο. Τέλος, επισημάνθηκε στην ομάδα πως όποιος μαθητής το επιθυμούσε θα μπορούσε να σταματήσει τη δράση και να εκφράσει την άποψή του σε όσα διαδραματίζονται. Ο εμπνευστής λειτούργησε υποστηρικτικά.

4^η Δραστηριότητα

Παρουσίαση της δραματοποίησης από τους μαθητές.

Απολογισμός δραστηριοτήτων στον κύκλο

Επισημάνθηκε ο ρόλος του θεατή στο θέατρο του Μπρεχτ και οι ερωτήσεις που τέθηκαν στους μαθητές αφορούσαν αρχικά τους μαθητές που είχαν το ρόλο του θεατή:

Πως σας φάνηκε η παρουσίαση των συμμαθητών σας;

Πως νιώσατε;

Υπήρχε κάποιο σημείο που να αντιληφθήκατε την άποψη των ηθοποιών απέναντι στο έργο; Ποιο ήταν αυτό το σημείο;

Πως κρίνετε το πρόβλημα που αντιμετωπίζουν οι ήρωες του έργου;

Πως κρίνετε το συγκεκριμένο έθιμο;

Είναι δίκαιο;

Γιατί το εφάρμοσαν οι φοιτητές;

Θα μπορούσαν να βρουν κάποιον άλλον τρόπο να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα;

- **3^η Συνάντηση- Δραματοποίηση - «Αυτός που λέει Όχι»**

1^η Δραστηριότητα

Έγινε ανάγνωση του κειμένου στους μαθητές και τους ζητήθηκε κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης να εντοπίσουν τα σημεία στα οποία το έργο διαφοροποιείται.

2^η Δραστηριότητα

Ζητείται από τους μαθητές να αναφέρουν τα σημεία του έργου που διαφοροποιούνται από το προηγούμενο έργο.

3^η Δραστηριότητα

Οι μαθητές που είχαν αναλάβει το ρόλο του θεατή στην προηγούμενη συνάντηση, σε αυτή τη συνάντηση ανέλαβαν το ρόλο του ηθοποιού. Αντίστοιχα και οι ηθοποιοί ανέλαβαν το ρόλο του θεατή. Μοιράστηκε το κείμενο στους ηθοποιούς και τους δόθηκε χρόνος να το μελετήσουν και να χωρίσουν τις σκηνές. Στη συνέχεια να μοιράσουν ρόλους, να ορίσουν τον σκηνικό χώρο τους και να αποδώσουν σκηνικά το κείμενο. Τέλος, επισημάνθηκε στην ομάδα πως όποιος μαθητής το επιθυμούσε θα μπορούσε να σταματήσει τη δράση και να εκφράσει την άποψή του σε όσα διαδραματίζονται. Στη συγκεκριμένη δραστηριότητα ο εμπνευστής κράτησε απόσταση από την προετοιμασία της δραματοποίησης.

4^η Δραστηριότητα

Παρουσίαση της δραματοποίησης από τους μαθητές.

Απολογισμός των δραστηριοτήτων στον κύκλο

Οι ερωτήσεις τέθηκαν και αυτή τη φορά στους μαθητές που είχαν το ρόλο του θεατή:

Πως σας φάνηκε η παρουσίαση των συμμαθητών σας;

Πως νιώσατε;

Υπήρχαν σημεία που να αντιληφθήκατε την άποψη τους απέναντι στο έργο;

Πως κρίνετε αυτή τη φορά το πρόβλημα που είχαν να αντιμετωπίσουν οι ήρωες του έργου;

Πως κρίνετε το νέο έθιμο;

Ήταν απαραίτητο; Για ποιους λόγους;

Πως κρίνετε αυτή τη φορά τη στάση του δασκάλου και των φοιτητών;

Πως νιώσατε με αυτή τους την απόφαση;

Ήταν δίκαιη;

Ποια είναι τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα τα οποία μας αναφέρει ο Μπρεχτ μέσα από το έργο του;

Υπάρχουν σήμερα αντίστοιχα ζητήματα;

Πιστεύετε πως είναι σημαντικό να τα αναγνωρίζουμε και να έχουμε μια άποψη γύρω από αυτά;

9. Ερευνητικά Αποτελέσματα

• 1^η Συνάντηση – Θεατρικό Παιγίδι

Στην πρώτη συνάντηση, οι μαθητές ανταποκρίθηκαν με προθυμία στις δραστηριότητες που τους δόθηκαν ενώ ήδη είχαν εκδηλώσει το ενδιαφέρον και την αγωνία τους για όσα επρόκειτο να διεξαχθούν στις τρεις συναντήσεις. Οι δύο πρώτες δραστηριότητες αφορούσαν το σωματικό ζέσταμα και την ενεργοποίηση της ομάδας, μια ήδη γνώριμη και οικεία συνθήκη για τους μαθητές, παρέχοντας επιπλέον το στοιχείο του «προσωπικού σχολίου» στη δεύτερη δραστηριότητα, το οποίο εντάσσεται στα πλαίσια της υποκριτικής των ηθοποιών του Θεάτρου του Μπρεχτ.

Στην τρίτη δραστηριότητα οι μαθητές με τον ρόλο του Α κλήθηκαν να αφηγηθούν μια ιστορία στους μαθητές με τον ρόλο Β. Πιο συγκεκριμένα, ένας μαθητής αφηγήθηκε:

« Ήμωνα στο χωριό μου. Ξυπνάω το πρωί, σηκώνομαι κι έφαγα πρωινό. Μετά η γιαγιά μου μου έδωσε την τροφή για τις κότες κι έφυγα με το ποδήλατο και πήγα να ταΐσω τις κότες. Πήγα μέσα από το στενάκι, έφυγα και πήγα προς τα κάτω. Μέχρι που με είδε ένα μεγάλο σκυλί και με πήρε στο κυνήγι. Παραλίγο να φτάσω στο δίπλα χωριό αλλά τελικά πήρα πίσω τη στροφή. Μετά πέρασε ένα μεγάλο αμάξι και παραλίγο να πατήσει το σκύλο και ο σκύλος φοβήθηκε και έφυγε.»

Ο μαθητής Α αφηγήθηκε την ιστορία του νιώθοντας τον φόβο για την περιπέτεια που βίωσε. Ο μαθητής Β κλήθηκε να επαναλάβει την ιστορία μιμούμενος ταυτόχρονα και τον Α. Ο Β θεώρησε αστεία την ιστορία του Α και άρχισε να την αφηγείται γελώντας, προσθέτοντας και δικά του προσωπικά στοιχεία, όπως ότι «οι κότες έτρεχαν από δω κι από κεί» και πως ο σκύλος καθώς τον κυνηγούσε «χόρευε τσινκολελέτα».

Σε αυτό το σημείο, όταν οι μαθητές ρωτήθηκαν για τους δύο τρόπους αφήγησης, απάντησαν πως η ιστορία του Β ήταν πολύ πιο ενδιαφέρουσα και αστεία ενώ ο Α κατά την αφήγησή του τους φάνηκε πιο σοβαρός. Επιπλέον, όταν ρωτήθηκαν με

ποιες από τις δύο αφηγήσεις νιώσανε πιο έντονα τα συναισθήματα του ήρωα της ιστορίας, οι μαθητές δυσκολεύτηκαν να απαντήσουν και χρειάστηκαν περισσότερες ερωτήσεις (όπως: Ποιος είναι ο ήρωας της ιστορίας; Ποιο ήταν το συναίσθημά του για όσα βίωσε; Αυτό το συναίσθημα το είδαμε και στις δύο αφηγήσεις;) για να καταλήξουν στο Α. Αντίστοιχα λειτούργησαν και άλλες ομάδες όπου οι μαθητές που είχαν το ρόλο του Β πρόσθεταν κωμικά στοιχεία στις ιστορίες που άκουγαν από τους Α. Επιπλέον, μια ομάδα, με οδηγία του εμπυχωτή, ο Β μιμήθηκε με υπερβολικό τρόπο και σε αργό λόγο τον τρόπο που αφηγήθηκε ο Α. Στη συνέχεια, ζητήθηκε από τον Β να χρησιμοποιήσει στην αφήγησή του το αντίθετο συναίσθημα από αυτό που του δημιούργησε η ιστορία, να δουλέψει με την αντίθεση. Οι θεατές σε αυτό το σημείο αντιλήφθηκαν πως μέσω της υπερβολής και της αντίθεσης δεν μπορεί να υπάρξει ταύτιση ενώ η ιστορία τους φάνηκε πιο ενδιαφέρουσα.

Στην αφήγηση που ακούστηκε από μια άλλη ομάδα, ο μαθητής Α περιέγραψε μια ιστορία την οποία ο Β θεώρησε λυπητερή. Στην αφήγησή του ο Β, όπως ανέφερε, προσπάθησε να μην φανερώσει αυτήν τη λύπη. Όταν οι θεατές ρωτήθηκαν αν θα μπορούσαν να ταυτιστούν με την αφήγηση του Β, απάντησαν όχι.

Ομοίως, σε μια άλλη ομάδα, ο Β επέλεξε να αφαιρέσει ορισμένες πληροφορίες από αυτές που άκουσε και να την παρουσιάσει με ουδέτερο τρόπο χωρίς να προσθέσει κανένα συναισθηματικό στοιχείο. Στη συγκεκριμένη αφήγηση οι θεατές όταν ρωτήθηκαν απάντησαν πως δεν θα μπορούσαν με τίποτα να ταυτιστούν με την αφήγηση του Β.

Όταν οι μαθητές ρωτήθηκαν με ποιούς άλλους τρόπους θα μπορούσαμε στην αφήγηση να ελαχιστοποιήσουμε την ταύτιση απάντησαν:

«Να λέμε ψέμματα»

«Να λέμε παράλογα πράγματα»

«Να προσθέτουμε άλλα πράγματα στην ιστορία»

«Να λέμε πράγματα που δεν συνέβαιναν εκείνη τη στιγμή»

«Να μιλάμε αργά και υπερβολικά»

«Να παίζουμε με άλλον τρόπο»

Στο τέλος της πρώτης συνάντησης, ζητήθηκε από τους μαθητές να κάνουν έναν απολογισμό γύρω από τι τους έμαθε η πρώτη συνάντηση. Ένας μαθητής απάντησε:

«Πρέπει κάποιος όταν είναι να δείξει έναν ρόλο να μην μπει μέσα στον ρόλο, να μη γίνεται ο ρόλος. Είναι σαν τον ρόλο αλλά όχι ρόλος. Γιατί πρέπει να μπορούμε να καταλάβουμε, να κρίνουμε την παράσταση.»

- **2^η Συνάντηση – Δραματοποίηση - «Αυτός που λέει Ναι»**

Στην αρχή της συνάντησης έγινε η ανάγνωση του έργου. Οι μαθητές ανταποκρίθηκαν με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη ιστορία. Ενώ στον αρχικό σχεδιασμό της ανάγνωσης του θεατρικού έργου συμπεριλαμβανόταν η ρήψη του μαθητή από τον γκρεμό, στην τελική ανάγνωση που έγινε στους μαθητές, το σημείο αυτό του έργου αντικαταστάθηκε με την εγκατάλειψη του μαθητή, η οποία θα είχε ως επακόλουθο και τον θάνατό του. Ο λόγος αυτής της αλλαγής ήταν πως κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης οι μαθητές έδειχναν να επηρεάζονται από τα διαδραματιζόμενα του έργου και να ταυτίζονται με τον ήρωα. Όταν η ανάγνωση τελείωσε ένας μαθητής ρώτησε: «Το παιδί πέθανε;» ενώ η απάντηση κάποιου μαθητή άλλου ήταν «Ναι».

Στην συνέχεια όταν οι μαθητές ρωτήθηκαν για το πως τους φάνηκε το έργο απάντησαν ότι τους άρεσε ενώ ένας μαθητής δήλωσε πως του φάνηκε λυπητερό. Σε αυτό το σημείο, ο εμπνευστής διευκρίνησε πως στόχος του θεάτρου του Μπρέχτ δεν είναι να νιώσουμε τα συναισθήματα του ήρωα αλλά να αποφασίσουμε αν κάτι τέτοιο είναι σωστό ή όχι και να σκεφτούμε άλλους τρόπους που θα μπορούσε αυτή η ιστορία να εξελιχθεί. Οι μαθητές απάντησαν πως οι φοιτητές δεν θέλανε να εγκαταλείψουν τον μαθητή και πως ο λόγος που το κάνανε ήταν γιατί έπρεπε γρήγορα να φέρουνε φάρμακα στην πόλη. Δήλωσαν επίσης πως αυτό δεν έπρεπε να συμβεί και πως υπήρχαν κι άλλοι τρόποι, όπως το να γυρνούσε πίσω ο δάσκαλος με τον μαθητή και να φέρνανε τα φάρμακα οι φοιτητές.

Στη συνέχεια δόθηκε χρόνος στους μαθητές να ξαναδούν το κείμενο, να χωρίσουν τις σκηνές, να μοιράσουν ρόλους και να προετοιμάσουν το σκηνικό τους στο οποίο χρησιμοποιήθηκαν αντικείμενα που υπήρχαν μέσα στην τάξη (θρανία, καρέκλες κ.λπ.). Ο εμπνευστής λειτούργησε υποστηρικτικά κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας. Ταυτόχρονα επισημάνθηκε και η σημασία του ρόλου του θεατή.

Οι μαθητές παρουσίασαν τη δραματοποίησή τους δημιουργώντας το χώρο του σπιτιού της πρώτης σκηνής και τον χώρο του βουνού στην δεύτερη σκηνή. Πριν την παρουσίαση της δεύτερης σκηνής, εμφάνισαν ένα χαρτί που έγραφε «Εγκατάλειψη»

και «Θλίψη». Μετά την δραματοποίηση, ακολούθησαν τα σχόλια από τους μαθητές που βρίσκονταν στο κοινό και αναπτύχθηκε ένας διάλογος ανάμεσα τους με σκοπό την εύρεση ενός άλλου τρόπου ώστε ο μαθητής να μην έχανε τη ζωή του. Δήλωσαν πως το έθιμο ήταν σκληρό και πως ότι συνέβη, συνέβη με τη θέληση του αγοριού επειδή ήθελε να σώσει τη μητέρα του. Επιπλέον κάποιοι μαθητές ανέφεραν πως εφόσον το αγόρι γνώριζε την επικίνδυνη διαδρομή, δεν θα έπρεπε να έχει ξεκινήσει για το μεγάλο ταξίδι. Κάποια στιγμή οι μαθητές μέσα από τις διαφωνίες που εξελίχθηκαν στον διάλογο οδηγήθηκαν στο κοινωνικό δίλημμα του έργου. Ορισμένοι ανέφεραν πως έπρεπε να σωθεί ο μαθητής ενώ κάποιοι άλλοι ανέφεραν πως ήταν αδύνατο να σωθεί και ταυτόχρονα να φτάσουν τα φάρμακα γρήγορα στο χωριό. Ως λύση πρότειναν να μείνει το παιδί εκεί με κάποιον που θα τον φροντίζει μέχρι να μπορέσει να έρθει βοήθεια. Στην ερώτηση πως θα αντιμετώπιζαν οι ίδιοι σήμερα ένα τέτοιο έθιμο, απάντησαν πως το έθιμο είναι λάθος και πως ήταν άλλο τότε και άλλο τώρα. Επίσης όταν οι μαθητές ρωτήθηκαν για το πως επηρεάζονται οι άνθρωποι μέσα από τέτοια έθιμα, απάντησαν πως οι άνθρωποι γίνονται χειρότεροι, αυστηροί και πιο σκληροί και πως παίρνουν πολύ κακές αποφάσεις χωρίς να καταλαβαίνουν τι θέλει ο άλλος. Απάντησαν επίσης πως οι άνθρωποι που εγκατέλειψαν το παιδί θα ζούνε μια ζωή με τη σκέψη πως αφήσαν ένα παιδί να πεθάνει.

• 3^η Συνάντηση – Δραματοποίηση – «Αυτός που λέει Όχι»

Η τρίτη συνάντηση ξεκίνησε με μια συζήτηση γύρω από την προηγούμενη συνάντηση. Οι μαθητές, όταν τους ζητήθηκε να αναφέρουν περιληπτικά την υπόθεση του έργου, έκαναν λόγο για έναν μαθητή ο οποίος αποφάσισε να θυσιαστεί για το κοινό καλό.

Στη συνέχεια έγινε η ανάγνωση του κειμένου και ζητήθηκε από τους μαθητές να εντοπίσουν τα σημεία που το έργο διαφέρει από το προηγούμενο. Οι μαθητές εντόπισαν πως σε αυτή την ιστορία, η μαμά του μαθητή δεν ήταν τόσο άρρωστη καθώς και πως το ταξίδι αυτή τη φορά αποτελούσε μια μορφωτική αποστολή και όχι μια επιτακτική ανάγκη. Εντόπισαν επίσης τις διαφορετικές συνθήκες στις οποίες διεξάχθηκε αυτό το ταξίδι καθώς και την άρνηση του αγοριού να θυσιαστεί καθώς η έρευνα ήταν κάτι που μπορούσε να περιμένει.

Οι μαθητές που την προηγούμενη φορά είχαν το ρόλο του θεατή, αυτή τη φορά πήραν το ρόλο του ηθοποιού και πήρανε χρόνο για να μελετήσουν το κείμενο, να μοιράσουν ρόλους και να διαμορφώσουν τον σκηνικό χώρο τους. Αυτή τη φορά ο εμπυχωτής κράτησε απόσταση από την διαδικασία της προετοιμασίας της δραματοποίησης. Οι μαθητές στη δραματοποίησή τους δημιούργησαν τον σκηνικό χώρο με το τρόπο που είχε προηγηθεί από την προηγούμενη ομάδα. Αυτή τη φορά, στην αλλαγή των σκηνών, εμφάνισαν ένα χαρτί που έγραφε «Καινούριο Έθιμο!».

Στη συνέχεια ρωτήθηκαν οι μαθητές που είχαν τον ρόλο του θεατή και ανέφεραν πως σε αυτή την ιστορία ήταν σημαντικό που ο μαθητής δεν άκουσε τον δάσκαλο και αρνήθηκε να τηρηθεί το έθιμο. Γιατί είναι σημαντικό πριν κάνουν κάτι να σκέφτονται. Επιπλέον ανέφεραν πως παρόλο που ο μαθητής είχε συμφωνήσει εξ αρχής να δεχθεί τις συνέπειες όσων προκύψουν στο ταξίδι, στο μεταξύ το έκρινε ως λαθεμένο και αρνήθηκε. Επίσης σχολίασαν το γεγονός πως δεν θα ήταν ντροπή αν η αποστολή του δασκάλου και των φοιτητών περίμενε λίγο ώστε να σωθεί το παιδί καθώς αυτή τη φορά δεν ήταν τόσο μεγάλη η ανάγκη όσο στο «Αυτός που λέει Ναι».

Στον γενικό απολογισμό των τριών συναντήσεων οι μαθητές εξέφρασαν τις εντυπώσεις τους και την επιθυμία τους να ασχοληθούμε και στο μέλλον με ένα αντίστοιχο ζήτημα. Ένας μαθητής ανέφερε πως:

«Ο Μπρεχτ δεν ήθελε να ταυτιζόμαστε και να είμαστε ο ρόλος, ήθελε να κρίνουμε στον ρόλο τι είναι σωστό και τι λάθος. Ήταν ο τρόπος του. Κάποιος άλλος μπορεί να το έκανε αλλιώς.»

10. Συμπεράσματα

Η συμβολή του Θεάτρου του Μπρεχτ στο παγκόσμιο Θέατρο είναι αδιαμφισβήτητη. Το όραμά του για έναν κόσμο πιο δίκαιο, στον οποίο οι άνθρωποι θα μπορούν να σκέφτονται και να δρουν ως ενεργοί κοινωνικά και πολιτικά πολίτες υπήρξε και το κύριο θεμέλιο όλης της δημιουργίας του. Η ανάγκη για αλλαγή και προσαρμογή του κόσμου στις πραγματικές ανθρώπινες ανάγκες της εποχής του απαιτούσε για εκείνον και την αντίστοιχη προσαρμογή όλου του θεατρικού θεάματος. Όλα τα στοιχεία της παράστασης, το ίδιο το έργο, οι ηθοποιοί, οι σκηνογράφοι, οι μουσικοί κατευθύνονταν από τον ίδιο με βάση την ανάπτυξη της κριτικής στάσης του θεατή, την αλλαγή του τρόπου θεάσης από μέρους του κοινού και κατ' επέκταση την αλλαγή

αντίληψης και στάσης απέναντι στις υπάρχουσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Αν και οι τελευταίες διαφέρουν αρκετά στο σήμερα σε σχέση με την εποχή του Μπρεχτ, οι τεχνικές του φαίνονται διαχρονικά πολυσήμαντες ως προς την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης.

Το Θέατρο του Μπρεχτ αποτελεί μια μορφή θεάτρου η οποία προωθεί την αποστασιοποίηση και τη μη ταύτιση με σκοπό τη δημιουργία ενός σκεπτόμενου κοινού. Αυτό το δεδομένο, δημιουργεί ερωτήματα σε σχέση με την πρόσληψή του από τους μαθητές της τετάρτης τάξης του δημοτικού, καθώς τα ίδια τα παιδιά έχουν την τάση να ταυτίζονται με τους ήρωες των έργων και να βιώνουν τα παθήματά τους.

Στην πρώτη συνάντηση με τους μαθητές, η αποστασιοποίηση έγινε αντιληπτή από τους μαθητές μέσα από τις τεχνικές που χρησιμοποίησε ο ίδιος ο Μπρεχτ όπως η υπερβολή και η αντίφαση. Οι μαθητές θεώρησαν επίσης πιο ενδιαφέροντες τους συγκεκριμένους τρόπους αφήγησης. Στις δύο επόμενες συναντήσεις, το ίδιο το έργο του Μπρεχτ «Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι» κίνησε το ενδιαφέρον των μαθητών. Οι μαθητές σε πρώτο στάδιο ταυτίστηκαν με την ιστορία και τον μαθητή, αυτός ήταν και ο λόγος που η ρήψη του μαθητή στον γκρεμό από τους φοιτητές παραλείφθηκε και αντικαταστάθηκε με την εγκατάλειψή του. Στην πορεία, μέσα από την δραματοποίηση, τις ερωτήσεις και την ανοιχτή συζήτηση στον κύκλο, οι μαθητές άρχισαν να κρίνουν το έργο, να το κοιτούν από μεγαλύτερη απόσταση. Άνοιξε έτσι ένας διάλογος κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων μέσα από στον οποίο κάθε παιδί πήρε θέση και εξέφρασε τη γνώμη του γύρω από τις συνθήκες του έργου. Μέσα από τον διάλογο ακούστηκαν ποικίλες απόψεις και προβληματισμοί. Τέθηκαν ζητήματα του σήμερα καθώς έγινε συσχέτιση των όσων διαδραματίζονται στο έργο με την πρόσφατη πανδημία. Στην τρίτη συνάντηση, οι μαθητές ήταν ήδη προετοιμασμένοι να ασκήσουν κριτική απέναντι στο νέο έργο που θα άκουγαν.

Συμπερασματικά, το Θέατρο του Μπρεχτ, κατάλληλα προσαρμοσμένο, μπορεί να αποτελέσει έναν σημαντικό τρόπο ενίσχυσης της κριτικής σκέψης των μαθητών ήδη από την Τετάρτη τάξη του Δημοτικού, να θέσει επι τάπητος κοινωνικοπολιτικά ζητήματα και να ανοίξει διάλογο μεταξύ των μαθητών. Επιπλέον προωθεί την αναζήτηση των σχέσεων αιτίας –αποτελέσματος και οδηγεί τους μαθητές στην κοινωνική ευαισθητοποίηση και αντίληψη. Αυτό με τη σειρά του οδηγεί στην

καλλιέργεια ενεργών κοινωνικά πολιτών που έχουν εξασκήσει την ικανότητά τους να σκέπτονται, να κρίνουν και να δρουν.

Βιβλιογραφία

Action Search, *Η εκπαιδευτική έρευνα δράσης,*

<http://www.actionresearch.gr/system/files/%CE%95%CE%BA%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CE%88%CF%81%CE%B5%CF%85%CE%BD%CE%B1%20%CE%94%CF%81%CE%AC%CF%83%CE%B7%CF%82.pdf> (2/3/2022)

Βαλαβάνη, Ν. «Θέατρο συμμετοχο στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής. Η οργανωτική λειτουργία των διδακτικών θεατρικών έργων του Μπρεχτ», στο Βαλαβανη (επιμ.), *Μπρεχτ, Κριτικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2004

Bemjamin, W. *Για τον Μπρεχτ*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Έρμα, 2018

Γκόβας, Ν. *Για ένα Νεανικό Δημιουργικό Θέατρο*, Αθήνα: Μεταίχιμο, 2003

Γραμματάς, Θ. *Η Θεατρική Αγωγή στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Γενικές αρχές και επισημάνσεις.* <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%B7-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CF%81%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B2%CE%B1%CE%B8%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BA%CE%B1%CE%B9/> (25/3/2022)

Γραμματάς, Θ. *Ο Brecht μέσα στο χρόνο: Η πορεία προς ένα διαλεκτικό θέατρο,* <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BF-brecht-%CE%BC%CE%AD%CF%83%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%BF-%CE%B7-%CF%80%CE%BF%CF%81%CE%B5%CE%AF%CE%B1-%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CE%B4%CE%B9%CE%B1/> (12/5/2022)

Γραμματάς, Θ., Μουδατσάκης, Τ. *Θέατρο και Πολιτισμός στο Σχολείο*, Ρέθυμνο: Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ, 2008

Γραμματάς, Θ. *Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο*,
<https://theodoregrammatas.com/el/%ce%bc%cf%80%cf%81%ce%b5%cf%87%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b5%cf%80%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b4%ce%b9%ce%b4%ce%b1%ce%ba%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b8%ce%ad%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%bf/> (15/1/2022)

Γραμματάς, Θ. *Τα Διδακτικά Έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ στην Εποχή μας*,
<https://theodoregrammatas.com/el/%CF%84%CE%B1-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%81%CF%84%CE%BF%CE%BB%CF%84-%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%AD%CF%87%CF%84/> (23/2/2022)

Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών Θεάτρου http://www.pi-schools.gr/download/programs/depps/7deppsaps_Theatrou.pdf (15/3/2022)

Dumling, A. «Πρότυπα για κριτική παραλλαγή και τροποποίηση. Ο Μπρεχτ και η μουσική». Στο Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπρεχτ, Κριτικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2004

Εσслиν, Μ. *Μπρεχτ: Ο Άνθρωπος και το Έργο του*, μτφ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα: Δωδώνη, 2013

Grimm, R. «Ανάμεσα στο νατουραλισμό και τον εξπρεσιονισμό», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 23, Θεσσαλονίκη: Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1992
<http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/handle/11639/639> (12/1/2022)

Ίσαρη, Φ. – Πουρκός, Μ. *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015
https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5826/3/15327_Isari-KOY.pdf
(16/4/2022)

Κακουδάκη, Τ., Απέργη, Π. *Θέατρο – Θεατρική Παιδεία*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων: 2008
http://reader.ekt.gr/bookReader/show/index.php?lib=EDULLL&item=1013&bitstream=1013_01#page/1/mode/1up (10/1/2022)

- Κανατσούλη, Μ. *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας Σχολικής και Προσχολικής Ηλικίας*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2018
- Καρύδας, Δ. «Η λογική μεταξύ διαλεκτικής και θετικισμού. Η παρεμβατική σκέψη στην καλλιτεχνική παραγωγή». Στο Ν. Βαλαβανη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ, Κριτικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2004
- Κουρετζής, Λ. *Το Θεατρικό Παιχνίδι*, Αθήνα: Καστανιώτη, 1991
- Κουτσελίνη – Ιωαννίδου, Μ. *Η Έρευνα Δράσης ως εκπαιδευτική διαδικασία ανάπτυξης εκπαιδευτών και εκπαιδευομένων*, http://www.actionresearch.gr/AR/ActionResearch_Vol1/Issue01_02_p04-09.pdf (13/3/2022)
- Μαρκάκης, Π. *Ο Μπρεχτ και ο Διαλεκτικός Λόγος*, Αθήνα: Ιθάκη, 1982
- Μάτεσις, Π. (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα: Δωδώνη, 1971
- Ματζίρη, Σ. «Εισαγωγή», στο Μπ. Μπρεχτ, *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που Λέει Όχι*, μτφρ. Σ. Ματζίρη, Αθήνα: Δωδώνη, 1983
- Μικρούτσικος, Θ. *Ο Μπρεχτ, η Αποστασιοποίηση και η Μουσική*, <https://slpress.gr/politismos/o-brecht-i-apostasiopoiisi-kai-i-mousiki/> (20/2/2022)
- Μουδατσάκης, Τ. *Η Θεωρία του Δράματος*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994
- Μουδατσάκης, Τ. *Το Θέατρο ως Πρακτική Τέχνη στην Εκπαίδευση*, Αθήνα: Εξάντας, 2005
- Μπρεχτ, Μ. *Αυτός που Λέει Ναι και Αυτός που Λέει Όχι*, μτφρ. Σ. Ματζίρη, Αθήνα: Δωδώνη, 1983
- Μπρεχτ, Μ. *Ιστορίες του κ. Κόινερ*, μτφρ. Κάρολος Κ., εκδ. Ars Brevis/Παρα Πέντε
- Μπρεχτ, Μ. *Μικρό Όργανο για το Θέατρο*, μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη, στο *Πέντε Θεωρητικά Κείμενα για το Θέατρο*, Αθήνα: Κάλβος, 1970
- Ντορτ, Μ. *Αναγνώση του Μπρεχτ*, Αθήνα: Κέδρος, 1975

Ντορτ, Μ. «Για την Αποστασιοποίηση», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 15, Θεσσαλονίκη: Σύγχρονα Θέματα, 1987, <http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/602/2/15%20Brecht%20mini.pdf> (22/12/2021),

Παπαδόπουλος, Σ. *Ο Bertolt Brecht και το Θέατρο για Παιδιά και Νέους: Αυτός που Λέει Ναι και Αυτός που Λέει Όχι*, (2010) <https://gtheodore.wordpress.com/2010/05/06/%CE%BF-bertolt-brecht-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%AC-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BD%CE%AD%CE%BF%CF%85%CF%82/> (4/3/2022)

Παπαδόπουλος, Σ. *Παιδαγωγική του θεάτρου*, Αθήνα: Ιδιωτική, 2010

Παπανδρέου, Ν. «Η Επικαιρότητα του Μπρέχτ», στο Μ. Ντορτ, *Αναγνώση του Μπρεχτ*, Αθήνα: Κέδρος, 1975

Πατσαλίδης, Σ. *Θέατρο και Θεωρία*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004

Στρούμπος, Σ. *Μπέρτολτ Μπρεχτ: Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελείωσε νωρίς*. <http://www.simeiomiden.gr/wp-content/uploads/Berthold-Brecht.pdf> (12/1/2022)

Σωτηροπούλου – Ζορμπαλά, Μ. *Ενσωματώνοντας τις Τέχνες στην Εκπαίδευση*, Αθήνα: Πεδίο, 2020

Thoss, M., Boussignac, P. *Μπρεχτ για Αρχάριους*, μτφ. Γιωργος Παπαπαναγιώτου, Θεσσαλονίκη: Επιλογή, 2008

Τσιώλης, Γ. «Έρευνα – Δράση και Ποιοτική Έρευνα: εκλεκτικές συγγένειες και συγκλίσεις», στο Ε. Κατσαρού & Β. Τσάφος (επιμ.), *Ορίζοντας την Έρευνα – Δράση στην Ελλάδα*, (Αθήνα και Ρέθυμνο: Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου συμποσίου, Τ. Φ. Κ. Σ. Παν. Κρήτης Τ. Ε. Α. Π. Η. Καποδ. Παν. Αθηνών, 2018), http://www.actionresearch.gr/sites/default/files/1o_symposio.pdf (2/3/2022)

Wekwerth, M. « Τι καταλογίζει κανείς στον Μπρεχτ», στο Ν. Βαλαβάνη (επιμ.)
Μπερτολτ Μπρεχτ, *Κριτικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2004

Feldman, R. *Αναπτυξιακή Ψυχολογία: Δια Βίου Ανάπτυξη*, μτφ. Ευαγγελία Γαλανάκη,
Αθήνα: Gutenberg, 2019

«Χρονολόγιο Μπέρτολτ Μπρεχτ», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 15, Θεσσαλονίκη:
Σύγχρονα Θέματα, 1987 <http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/602/2/15%20Brecht%20mini.pdf> (22/12/2021)