

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

Σχολή Επιστημών της Αγωγής

Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Ειδίκευσης

Τομέας Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Ειδίκευση: Θεατρική Παιδεία και Αγωγή του Λόγου.

Θέμα Μεταπτυχιακής Εργασίας: Η σύγχρονη κοινωνική και παιδαγωγική διάσταση του «διαλεκτικού» θεάτρου του Brecht: Το παράδειγμα πέντε θεατρικών έργων.

Τριμελής Επιτροπή

Επόπτης: Μουδατσάκης.Τ.

Μέλη: Παπαδογιαννάκης. Ν.

Νικολουδάκη.Ε.

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια: Πολύδερα Ιωάννα

Α.Μ.: 137

Ρέθυμνο, Φεβρουάριος 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....σελ.1.

Α' Μέρος: Θεωρητικό

1. Εννοιολογική οριοθέτηση και περιεχόμενο του θεάτρου.
 - 1.1. Ορισμός της έννοιας «θέατρο».....σελ.4.
 - 1.2. Το δραματικό κείμενο.....σελ.7.
 - 1.3. Ο θεατρικός χώρος και οι προεκτάσεις του.....σελ.9.
 - 1.4. Ο ηθοποιός.....σελ.15.
 - 1.5. Ο σκηνοθέτης.....σελ.18.

BERTOLT BRECHT

2. Bertolt Brecht: Εργοβιογραφία.....σελ.22.
 - 2.1. Ο Brecht στις απαρχές του βίου του: Αουγκσμπουργκ και τα φοιτητικά χρόνια στο Μόναχο.....σελ.24.
 - 2.2. Η περίοδος της καθιέρωσης: Μόναχο και Βερολίνο.....σελ.34.
 - 2.3. Η περίοδος της εξορίας.....σελ.70.
 - 2.4. Επαναπατριsmός: Ανατολική Γερμανία.....σελ.86.
3. Το θέατρο του Bertolt Brecht.
 - 3.1. Τα θεατρικά δεδομένα της εποχής: το μοντέρνο θέατρο.....σελ.92.
 - 3.2. Το «επικό» θέατρο του Brecht και οι διαστάσεις του: ένα παράδειγμα πολιτικού θεάτρου.....σελ.109.
 - 3.2.1. Το πολιτικό θέατρο.....σελ.109.
 - 3.2.2. Το επικό-Μαρξιστικό θέατρο του Brecht: θέατρο συμμετοχο στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής.....σελ.115.
 - I. Το πολιτικό-θεωρητικό υπόβαθρο του επικού θεάτρου.....σελ.115.
 - II. Η Μπρεχτική αισθητική: η διαλεκτική ως θεατρική θεωρία και πρακτική.....σελ.128.

4. Η μεθοδολογική θεμελίωση της έρευνας.
- 4.1. «Η σύγχρονη κοινωνική και παιδαγωγική διάσταση του «διαλεκτικού» θεάτρου του Brecht: Το παράδειγμα πέντε θεατρικών έργων». Οριοθέτηση του θέματος, η ερευνητική διαδικασία και η μεθοδολογική προσέγγιση.....σελ.150.

Β' Μέρος: Ερευνητικό

5. Ανάλυση και ερμηνεία των δραματικών κειμένων.
- 5.1. Ο αφέντης Πουντίλα και ο υπηρέτης του Ματί.....σελ.157.
- 5.2. Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν.....σελ.170.
- 5.3. Ο Κύκλος με την κιμωλία στον Καύκασο.....σελ.189.
- 5.4. Η ζωή του Γαλιλαίου.....σελ.215.
- 5.5. Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της.....σελ.237.
- 5.6. Συνολική αποτίμηση των δραματικών έργων.....σελ.261.
6. Η σύγχρονη κοινωνική διάσταση-ανάγνωση των δραματικών κειμένων του Brecht.....σελ.263.
7. Η σύγχρονη παιδαγωγική διάσταση των δραματικών κειμένων του Brecht.....σελ.288.
- Επίλογος.....σελ.295.

Ευχαριστήριο σημείωμα

Η συγγραφή μιας μεταπτυχιακής εργασίας σίγουρα αποτελεί μια απαιτητική διαδικασία, κατά τη διάρκεια της οποίας ο εκάστοτε μελετητής συναντά ποικίλους επιστημονικούς και ερευνητικούς σκοπέλους. Οι τελευταίοι, βέβαια, είναι που έρχονται να καταστήσουν την συγγραφή περισσότερο διερευνητική και δημιουργική, να τροφοδοτήσουν, δηλαδή, τον μελετητή με πληθώρα σημαντικών προβληματισμών που προωθούν την περαιτέρω έρευνα. Αρωγοί στην όλη αυτή διαδικασία δεν μπορεί παρά να είναι κάποιοι άνθρωποι που με τη συμβολή τους υποβοηθούν, στηρίζουν και καθοδηγούν τον μελετητή. Είναι επιβεβλημένο, λοιπόν, να αποδοθούν οι ανάλογες ευχαριστίες σε όσους, με τον τρόπο τους, συνέδραμαν στην εκπόνηση της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής εργασίας.

Ξεχωριστές ευχαριστίες αρμόζουν, καταρχάς, στον επόπτη μου κ.ο. Τηλέμαχο Μουδατσάκι που δέχτηκε με ενθουσιασμό το θέμα της παρούσας εργασίας και μου επέτρεψε, έτσι, να υπεισέλθω στις θεωρητικές ατραπούς της Θεατρολογίας. Η επιλογή ενός θέματος που να σχετίζεται αμιγώς με το θέατρο και συγκεκριμένα με το μοντέρνο θέατρο, ήταν μεγάλης σημασίας για εμένα και ο κ.ο.ς. Μουδατσάκις υποστήριξε με μεγάλη θέρμη αυτή μου την επιθυμία. Η βοήθειά του, εξάλλου, ως επόπτη μιας μεταπτυχιακής εργασίας είναι κάτι παραπάνω από δεδομένη: οι προβληματισμοί του και οι υποδείξεις του καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό το τελικό αποτέλεσμα. Πέρα, βέβαια, από τα ζητήματα που αφορούν στην συγγραφή, βρίσκω εδώ την ευκαιρία να τον ευχαριστήσω και για έναν επιπλέον λόγο: που μου έδωσε την ευκαιρία να διαπιστώσω ιδίοις όμμασι το πως στήνεται μια θεατρική παράσταση, το πως ένα δραματικό κείμενο μετουσιώνεται σε σκηνική ενέργεια και βιωματική κατάσταση. Η ενασχόλησή του με το θέατρο μου ενίσχυσε την πεποίθηση πως όποιος πραγματικά αγαπά το εν λόγω είδος τέχνης δεν μπορεί να μένει απλά στη θεωρία: θέατρο δεν είναι μόνο τα δραματικά κείμενα και οι Θεατρολογικές αναλύσεις, αλλά η θεατρική πράξη, η τριβή με τις διαδικασίες του, η επαφή με το «σανίδι».

Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ.ο. Νίκο Παπαδογιαννάκη και την κ.α. Νικολουδάκη Ελπινίκη, που δέχτηκαν να αποτελέσουν τα δυο άλλα μέλη της τριμελούς επιτροπής μου. Τα επιστημονικά τους αντικείμενα υποτίθεται πως δεν σχετίζονται άμεσα με το θέατρο, αλλά αυτό είναι κάτι εντελώς φαινομενικό. Ας μην

ξεχνάμε πως το θεατρικό έργο είναι πρώτιστα λογοτεχνικό και εμπίπτει στις νόρμες και τις θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί γύρω από την λογοτεχνία. Κατά τον ίδιο τρόπο, εξάλλου, υπεισέρχονται στον χώρο του θεάτρου ποικίλα στοιχεία άμεσα συναρτώμενα με το επιστημονικό πεδίο της Γλωσσολογίας και πιο συγκεκριμένα της Σημειολογίας. Υπό αυτή την έννοια, η παρουσία της κ.α.ς. Νικολουδάκη και του κ.ο.υ. Παπαδογιαννάκη στην τριμελή επιτροπή της παρούσας εργασίας ήταν κάτι παραπάνω από εποικοδομητική. Θα ήταν παράλειψη, επίσης, να μην αποδώσω τις δέουσες ευχαριστίες στον Πρόεδρο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος κ.ο. Πυργιωτάκη Ιωάννη, καθώς με δικές του ενέργειες εξασφαλίστηκε η παροχή ειδικών υποτροφιών τόσο για εμένα, όσο και για πολλούς συμφοιτητές μου. Η λειτουργία ενός Μεταπτυχιακού Προγράμματος Ειδίκευσης αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν ο Πρόεδρος του ενδιαφέρεται και μεριμνά για την υποβοήθηση των φοιτητών.

Παράλληλα θα ήθελα να ευχαριστήσω τους υπαλλήλους του *Κέντρου έρευνας και μελέτης του Νεοελληνικού θεάτρου*, για την παροχή σημαντικού υλικού αναφορικά με τις παραστάσεις του Brecht στην Ελλάδα και την ανάλογη ελληνική βιβλιογραφία. Το αυτό ισχύει και για τους υπαλλήλους της βιβλιοθήκης του τμήματος Θεάτρου στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, της Θεατρικής βιβλιοθήκης Αθήνας και της βιβλιοθήκης του Εθνικού Θεάτρου: η βοήθειά τους για την συγκέντρωση έντυπου υλικού ήταν πραγματικά σημαντική. Ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλω, επίσης και σε κάποιους ανθρώπους που αποτέλεσαν τους αφανείς, αλλά σημαντικούς, υποστηρικτές αυτής της εργασίας. Πρώτιστα τους γονείς μου, που με στήριξαν ποικιλοτρόπως προκειμένου να συμμετάσχω στο συγκεκριμένο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα και έπειτα όλους εκείνους τους φίλους που μας βοηθούν ακόμη και με την απλή παρουσία τους. Είτε αυτοί ήταν συμφοιτητές μου στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα, είτε φίλοι από παλαιότερα, δέχτηκαν τους προβληματισμούς μου αναφορικά με την συγγραφή της εργασίας και συχνά με βοήθησαν να αποσαφηνίσω και να συγκεκριμενοποιήσω τις σκέψεις μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή», κατά το μεγάλο Ελισαβετιανό δραματουργό William Shakespeare και η απήχηση αυτής της ρήσης φαίνεται να διαπερνά τους αιώνες και να άπτεται καίρια της σύγχρονης πραγματικότητας. Η «μεταμοντέρνα» εποχή, στην οποία ζούμε σήμερα, πράγματι μοιάζει με μια απέραντη «σκηνή» όπου διαδραματίζονται γεγονότα διεθνούς ή παγκόσμιας εμβέλειας, όπου οι «δραματικές συγκρούσεις» φτάνουν πλειστάκις στην κορύφωσή τους, όπου η οποιαδήποτε «δράση» ευέλκτα μεταφέρεται σε ποικίλους χωροχρόνους με σχεδόν θεατρική διάσταση. Και είναι ν' αναρωτηθεί κανείς, ορμώμενος πάντα από αυτή τη τεράστια σκηνή του Shakespeare, ποια μπορεί να είναι η θέση μιας άλλης, μικρότερης σκηνής, αυτής του θεάτρου στα πλαίσια μιας μεταμοντέρνας κοινωνίας.

Η απάντηση σε έναν τέτοιο προβληματισμό είναι δύσκολο να οριοθετηθεί, καθώς το θέατρο κατά την διάρκεια της μακραίωνης πορείας του δέχτηκε, αλλά και εξακολουθεί να δέχεται, ποικίλες επιδράσεις. Οι επιδράσεις αυτές, άμεσα συνδεόμενες τόσο με τις ιστορικές, όσο και με τις κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες κάθε εποχής, έχουν αφήσει έντονη την σφραγίδα τους και στη σύγχρονη αντιμετώπιση του θεατρικού φαινομένου, αλλά έχουν επίσης, οδηγήσει στην πιο άρτια και εμπειριστατωμένη μελέτη του.

Η Θεατρολογία συνιστά πλέον μια ξεχωριστή επιστήμη με αποκλειστικό αντικείμενο μελέτης και έρευνας την θεωρητική προσέγγιση του θεάτρου και όλων των παραμέτρων που το συνιστούν ή απορρέουν από αυτό. Ας μην ξεχνάμε πως το θέατρο, ως καλλιτεχνικό προϊόν/ δημιουργία, πραγματώνεται με έναν τρόπο πολυεπίπεδο. Η αρχή γίνεται συνήθως με το δραματικό κείμενο (και λέμε συνήθως γιατί σε πολλές περιπτώσεις δεν είναι απαραίτητο ως προϋπόθεση), την ζωογόνα πηγή του θεάτρου, για να φτάσει μέσω των ερμηνευτικών προσεγγίσεων και επιλογών μιας πλειάδας διαμεσολαβητικών παραγόντων (σκηνοθέτης, ηθοποιός, σκηνογράφος, κ.τ.λ) να μεταλλαχθεί σε ενέργεια, πράξη, ζωή, κοντολογίς σε σκηνική δράση.

Και είναι η εν λόγω σκηνική, πια, πραγματικότητα που καθιστά το θέατρο και τα όσα αυτό περικλείει πολιτιστική και παιδευτική διαδικασία που θεάται και βιώνεται άμεσα, καθώς επιβάλλει και υποβάλλει την αβίαστη και συνεχή συμμετοχή των αποδεκτών του, δηλαδή των θεατών. Γιατί- και αυτό συνιστά την μοναδικότητα

της- η θεατρική δημιουργία παύει να υφίσταται, δεν πραγματώνει την αποστολή της δίχως την συμμετοχή των θεατών, δίχως την αμφίπλευρη αυτή επικοινωνία σκηνης-κοινού. Το θέατρο δεν είναι ένα αυτοεκπληρούμενο είδος τέχνης, δεν έχει την στατική και αναλλοίωτη ομορφιά ενός δημιουργήματος της γλυπτικής, για παράδειγμα. Αντίθετα, διαθέτει μια λειτουργία δυναμική, επικοινωνιακή, καθ' όλα εξαρτώμενη απ' το κοινό του.

Τα διδάγματα δεν «διδάσκονται», προκύπτουν επί σκηνής, τα συναισθήματα παύουν να εγκλείονται στον χώρο του ατομικού και βρίσκουν την έκδηλη εξωτερική τους, η γνωστική στόχευση σφύζει από ενέργεια, η αισθητική απόλαυση δεν τυποποιείται, αλλά απευθύνεται στις προσλαμβάνουσες κάθε θεατή ξεχωριστά.

Αυτή η αμφίδρομη σχέση της ενέργειας που εκκινείται από τη σκηνή και αυτής που αναδύεται στην πλατεία παρέχει στην θεατρική παράσταση μιαν αμεσότητα καταλυτική ως προς την παρουσίαση πολιτισμικών, αισθητικών, κοινωνικών και άλλων αξιών, μια πολυδιάστατη, δηλαδή, παιδευτική δυναμική, ενώ είναι δεδομένη η μορφοσιογόνα αξία της ως καλλιτεχνικού έργου.

Έχοντας κατά νου τις παραπάνω λειτουργίες και γνωρίσματα του θεάτρου ως είδους τέχνης μοιραία οδηγούμαστε σε έναν προβληματισμό που εμμέσως σκιαγραφήθηκε πιο πάνω. Στο ποια μπορεί, ή έστω πρέπει, να είναι η θέση του στα πλαίσια της σύγχρονης πραγματικότητας, σε μια εποχή ποικίλων και συχνά αναπόδραστων αλλαγών, συγκρούσεων και αντιφάσεων σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας. Το θέατρο, ως είδος τέχνης άμεσα συνδεδεμένο με την εκάστοτε κοινωνική, πολιτική ή όποια άλλη πραγματικότητα, καλείται να διαχειριστεί τις νέες αυτές συνθήκες, αλλά και να επηρεαστεί από αυτές.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, από πολλούς κρίνεται σκόπιμος ο επαναπροσδιορισμός της γενικότερης λειτουργίας του, ή ακόμη και ο εκσυγχρονισμός, ή ανανέωση, αν θέλετε, των ερμηνευτικών- θεωρητικών, αλλά και παραστασιολογικών προσεγγίσεων του είδους. Με βάση αυτές τις τάσεις, εξάλλου, προωθήθηκε μια αισθητή διαφοροποίηση ως προς την ανάγνωση, ή την θεατρική απόδοση πολλών δραματικών κειμένων, με σαφή επικέντρωση σε προγενέστερους δραματουργούς. Η σύγχρονική θέαση αυτών των θεατρικών κειμένων δύναται να τους προσδώσει έναν πιο επίκαιρο χαρακτήρα και να συμβάλει, έτσι, στην ευχερέστερη και δημιουργικότερη πρόσληψή τους από ένα σύγχρονο κοινό. Το δραματικό κείμενο δεν μπορεί και δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως

λογοτεχνικό είδος κλασικής και άρα αμετάβλητης μορφής. Το ίδιο περιέχει εγγενώς όλα εκείνα τα στοιχεία που μπορούν να αποκαλύψουν την κρυμμένη του ενέργεια και την δυνατότητα μετα-γραφής του σε μια μεταγενέστερη πραγματικότητα.

Έχοντας ως οδηγό, λοιπόν, αυτή την πεποίθηση, στα πλαίσια της παρούσας θεωρητικής εργασίας θα επιδιωχθεί μια προσπάθεια διαλεκτικής σύνδεσης του θεάτρου του Bertolt Brecht, αυτού του μεγάλου Γερμανού δραματουργού, με τα σύγχρονα κοινωνικά, αλλά και θεατρικά δεδομένα. Επιπλέον, βασικό ζητούμενο της εργασίας θα αποτελέσει η δυνατότητα, ή μη, αξιοποίησης αυτής της σύνδεσης με έναν τρόπο καθαρά παιδαγωγικό, για να διαπιστωθεί εν τέλει κατά πόσο το θέατρο του Brecht οφείλει να κατέχει μια καίρια θέση στα πλαίσια της θεατρικής παιδείας.

Η θεωρητική προσέγγιση του Brecht θα γίνει μέσω της μελέτης και ερμηνείας συγκεκριμένων δραματικών του έργων και αυτό με έναν τρόπο που ευελπιστούμε να θέσει κάποιες βάσεις στην εγκατάλειψη, από μέρους των θεωρητικών, της σχεδόν «μουσειακής» αντιμετώπισής του. Παράλληλα, οφείλει να παραδεχτεί κανείς πως αποτελεί μια θεωρητική πρόκληση η σύνδεση του θεάτρου του Brecht, ενός αμιγώς πολιτικού θεάτρου, δηλαδή, όχι μόνο με τις σύγχρονες «μεταμοντέρνες» συνθήκες, αλλά και με μια σύγχρονη παιδαγωγική χρησιμότητα. Και αυτή είναι μια πρόκληση που ο ίδιος ο Brecht, αυτός ο φιλόσοφος του θεάτρου και ο μόνιμα αμφισβητίας, σίγουρα θα δεχόταν με ευχαρίστηση. Πόσο μάλλον εμείς...

Α' Μέρος: Θεωρητικό

1. Εννοιολογική οριοθέτηση και περιεχόμενο του θεάτρου.

Η εννοιολογική οριοθέτηση και ο καθορισμός του περιεχομένου της έννοιας «θέατρο», συχνά, αποδεικνύεται μια διαδικασία κενή απ' όλα εκείνα που συνιστούν πραγματικά το θεατρικό φαινόμενο και αποτελούν την πεμπτούσια του ως είδους τέχνης. Η επισήμανση αυτή αφορά, βέβαια, στον τελικό στόχο, στον οποίο συγκλίνουν όλες οι θεατρικές διαδικασίες και δεν είναι άλλος από την θεατρική παράσταση. Όσο προσεκτική και ενδελεχής και αν είναι μια θεωρητική προσέγγιση, όσο άρτια και αν είναι τα ερευνητικά, μεθοδολογικά και ερμηνευτικά εργαλεία του μελετητή, η θεατρική παράσταση δεν εκχωρεί την δυναμική της σε στεγανά πλήρους θεωρητικής οριοθέτησης.

Και πώς να περικλείσει κανείς σε λέξεις, όσο περίτεχνη και αν είναι η χρήση τους αυτή την παλλόμενη ατμόσφαιρα, όλη εκείνη την ενέργεια που κατακλύζει τον χώρο του θεάτρου την στιγμή της παράστασης; Το μόνο που μπορεί και επιβάλλεται να επιδιώξει ο θεωρητικός του θεάτρου, είναι μια προσπάθεια ακροθιγούς καθορισμού της έννοιας και περιγραφής των συστατικών του στοιχείων, εκείνων, δηλαδή, που καθορίζουν την ιδιορρυθμία και μοναδικότητά του σε σχέση με άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης.

Κρίνεται απαραίτητη, λοιπόν, στα πλαίσια της παρούσας μελέτης μια ανάλογη θεωρητική αναδίφηση στα άδυτα του θεατρικού φαινομένου, ώστε να καταστεί πιο προσιτή και πιο κατανοητή η πολύπλοκη και πολύπλευρη λειτουργία του.

1.1. Ορισμός της έννοιας «θέατρο».

Ο Peter Brook στο βιβλίο του «Η σκηνή χωρίς όρια», περιγράφει γλαφυρά και συνοπτικά πως αρκεί η ύπαρξη ενός γυμνού χώρου, που μπορεί να αποτελέσει την σκηνή και η παρουσία δυο προσώπων, ενός «δρώντος» (που μπορεί απλά να περπατάει στην σκηνή) και ενός που παρακολουθεί την δράση του πρώτου, ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια απλή θεατρική πράξη (Μπρούκ, 1976, σελ.11). Ο σημαντικός αυτός σκηνοθέτης δεν ισχυρίζεται, βέβαια, πως η οποιαδήποτε πράξη που ενδεχομένως προσομοιάζει με την παραπάνω περιγραφή μπορεί να αποκληθεί

θέατρο. Σίγουρα, όμως, η οριοθέτηση μιας τέτοιας πρωτόλειας θεατρικής πράξης, εμπεριέχει εκείνα τα ουσιώδη και εγγενή στοιχεία που αποτελούν τα αναντίρρητα βασικά, συστατικά του θεάτρου.

Έτσι, το θέατρο πραγματώνεται πάντα μέσα σε έναν συγκεκριμένο «σκηνικό» χώρο, όπου δρουν δυο καταλυτικές δυνάμεις. Η πρώτη αφορά στα όσα διενεργούνται επί σκηνής και έχουν ως βασικούς φορείς τα πρόσωπα που συμμετέχουν σε μια οποιαδήποτε «δράση» και η δεύτερη σχετίζεται με την παρακολούθηση αυτής της δράσης από μέρος κάποιων θεατών, ενός κοινού, κοντολογίς (Γραμματάς, 1997,σελ.18). Η παραπάνω εννοιολογική προσέγγιση του θεάτρου, βέβαια, σε καμμία περίπτωση δεν περικλείει όλους εκείνους τους παράγοντες που λειτουργούν υπό την σκέπη της θεατρικής παραγωγής. Το μόνο που μας παρέχει είναι η πεποίθηση πως το θέατρο δεν υφίσταται δίχως την παρουσία μιας κάποιας σκηνικής δράσης και την παράλληλη θέαση αυτής από κάποιους θεατές. Η πεμπτουσία του θεάτρου βρίσκει την έκφρασή της στα πλαίσια μιας ψευδαίσθησης, μιας θεατρικής σύμβασης σύμμεικτης με το είδος (Γραμματάς, ο.π., σελ.67). Οι συντελεστές της σκηνικής απόδοσης της δράσης παράγουν ένα πολύπλοκο αισθητικό αποτέλεσμα και οι θεατές είναι έτοιμοι να το εκλάβουν ως πραγματικό, ενώ γνωρίζουν πως δεν είναι, παρουσιάζονται έτοιμοι, κοντολογίς, να αφεθούν έρμια στα χέρια μιας ψευδαίσθησης της πραγματικότητας (Γραμματάς, 1997, σελ.17).

Η δημιουργία αυτής της ψευδαίσθησης, που αποτελεί αναντίρρητα την βασική στόχευση του θεατρικού φαινομένου επιτυγχάνεται με έναν τρόπο σύνθετης αισθητικο-καλλιτεχνικής δημιουργίας και με την σύμπραξη μιας πλειάδας παραγόντων και συντελεστών. Το θέατρο αποτελεί μεικτό είδος τέχνης, για να δανειστούμε τον όρο από τον Ν. Παπανδρέου, αποτελεί, δηλαδή, ένα συνονθύλευμα διαφορετικών καλλιτεχνικών μορφών που χάνουν την αισθητική τους αυτονομία, ώστε να ενωθούν σε μια νέα, σκηνική, πια, αισθητική (Παπανδρέου., 1994, σελ. 15).

Ομοίως, κρίνεται απαραίτητη και η σύμπραξη μιας πλειάδας συντελεστών, οι οποίοι στην ουσία δρουν ως διαμεσολαβητικοί παράγοντες, ανάμεσα στο τελικό καλλιτεχνικό προϊόν (θεατρική παράσταση) και την αντίστοιχη πρόσληψή του από το θεατρικό κοινό. Από τον σκηνοθέτη, έως και τον τελευταίο τεχνικό σκηνής, απαιτείται μια συλλογική και αρμονική δραστηριότητα, σταθερά και ομαδικά προσανατολισμένη στην όσο πιο άρτια και αισθητικά γόνιμη απόδοση του θεατρικού καλλιτεχνήματος (Παπανδρέου, ο.π, σελ.15).

Από τα παραπάνω, εξάγεται λοιπόν, το συμπέρασμα πως η πολυσχιδής φύση του θεάτρου ουσιαστικά απαιτεί μια εξαιρετικά πολύπλοκη διαδικασία αλληλοεμπλοκής για την πραγμάτωσή του. Το θέατρο «εκμεταλλεύεται» (ας μας επιτραπεί η προσωποποίηση) και χρησιμοποιεί κατά βούληση τα καλλιτεχνικά είδη (ζωγραφική, λογοτεχνία, μουσική) και το ανθρώπινο δυναμικό (σκηνοθέτης, ηθοποιός, σκηνογράφος, κ.τ.λ.) που έχει στην διάθεσή του, απομυζά ένα μεγάλο μέρος της ενέργειάς τους και όλα αυτά στα πλαίσια του εφήμερου χαρακτήρα του. Γιατί το θέατρο, η θεατρική παράσταση, για να ακριβολογούμε, είναι εφήμερη· γεννιέται, αλλά πεθαίνει άμα τη γενέση της, παράγεται και παράλληλα καταναλώνεται (Παπανδρέου, 1994, σελ.13), ο χρόνος που διαθέτει στην ευχέρειά της σημασιοδοτεί και τον χρόνο της σταδιακής «αυτοκαταστροφής» της.

Αυτό, βέβαια, οδηγεί επαγωγικά και αναπόδραστα σε ένα ακόμη ιδιαίτερο γνώρισμα του θεάτρου: στην «ανεπανάληπτη», δηλαδή, απόδοσή του (Παπανδρέου, ο.π, σελ.14). Λέγοντας «ανεπανάληπτη», κάνουμε χρήση του όρου με την κυριολεκτική του σημασία, ως την έλλειψη δυνατότητας πανομοιότυπης επανάληψης του ίδιου φαινομένου. Η λειτουργία αυτή εξαρτάται πλήρως από την ιδιοτυπία της θεατρικής επικοινωνίας όπως αυτή διαμορφώνεται στην αίθουσα του θεάτρου οπότε και επανερχόμαστε στην αμφίδρομη και ιδιάζουσα σχέση σκηνής- πλατείας, ή παράστασης- θεατών, για να τονίσουμε τον επίπλαστο και ευμετάβλητο χαρακτήρα της.

Οι συντελεστές της παράστασης (οι ηθοποιοί εν προκειμένω) δύνανται να επηρεάζονται από ποικίλους εξωγενείς και εσωγενείς παράγοντες με τέτοιο τρόπο, που συχνά, για να μην πούμε πάντα, η σκηνική τους απόδοση διαφοροποιεί επιμέρους παραμέτρους της ίδιας θεατρικής παράστασης. Συνεπακόλουθα ενεργοποιούν με διαφορετικό τρόπο την επικοινωνιακή τους σχέση με το κοινό, ενώ το τελευταίο με τη σειρά του μπορεί κάλλιστα να αποτελεί έναν από τους εξωγενείς παράγοντες επίδρασης των ηθοποιών (Παπανδρέου, ο.π, σελ.14). Πολλοί ηθοποιοί κάνουν λόγο για «καλή» ή «κακή» ημέρα στο θέατρο, αναφερόμενοι στον τρόπο πρόσληψης και στις αντιδράσεις του κοινού κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι οποίες σαφώς και επηρεάζουν την σκηνική απόδοση των πρώτων.

Αυτή η «ανεπανάληπτη» λειτουργία του θεάτρου, σε συνδυασμό με την «εφήμερη» φύση του επιβάλλουν εδώ την επαναφορά ενός καιρίου ερωτήματος, που τέθηκε ακροθιγώς πιο πάνω: Του κατά πόσο τελικά μπορούμε να εγκλείσουμε την ενεργειακή δυναμική και ορμή του θεάτρου, μέσα σε θεωρητικές- εννοιολογικές

προσεγγίσεις. Ο γνωστός Γλωσσολόγος Saussure υποστήριξε στο παρελθόν ότι η γλώσσα στην ουσία «σημαίνει» την πραγματικότητα, της προσδίδει μια σημασιодότηση, δηλαδή, μέσω εννοιολογικών μορφών. Κοντολογίς διατείνεται πως η γραπτή ή προφορική χρήση της γλώσσας έχει να κάνει με *έννοιες* διαδικασιών και πραγμάτων και όχι με *πραγματικές* (αληθινές) διαδικασίες και πράγματα (Μπένετ, 1983, σελ.11). Άσχετα με το αν η άποψη αυτή του Saussure κρίνεται ως εύστοχη σύμφωνα με την επιστήμη της Γλωσσολογίας, τουλάχιστον στο χώρο του θεάτρου τολμούμε να πούμε πως διαθέτει εγκυρότητα. Και αυτό γιατί όπως σθεναρά υποστηρίξαμε, το θεατρικό φαινόμενο δεν μπορεί να «περιγραφεί» με λέξεις, δεν μπορεί να περιχαρακωθεί εννοιολογικά, γιατί συνιστά μια άμεσα βιώμενη εμπειρία, μια «ανεπανάληπτη» πραγματικότητα. Με αυτό τον περιορισμό κατά νου, στη συνέχεια θα επιδιωχθεί μια όσο το δυνατόν πιο περιεκτική θεωρητική ανάλυση των πιο σημαντικών παραγόντων που συντελούν στην πραγμάτωση του θεάτρου, στην θεατρική παράσταση, εν ολίγοις. Η ανάλυση αυτή κρίνεται απαραίτητη στα όρια μιας θεωρητικής μελέτης που αφορά στο θέατρο, καθώς θα συμβάλλει στην μετέπειτα ενασχόληση και κατανόηση των πτυχών του θεάτρου του Brecht.

1.2. Το δραματικό κείμενο.

Πολλοί είναι εκείνοι οι μελετητές που συχνά ταυτίζουν το δραματικό έργο, με τα άλλα λογοτεχνικά είδη και υπό αυτή την έννοια επιδιώκουν να προσδώσουν σε αυτό αξίες αμιγώς λογοτεχνικές. Το δραματικό κείμενο αναμφίβολα υπόκειται στους εννοιολογικούς καθορισμούς και στους μορφολογικούς νόμους της λογοτεχνίας, εντούτοις ο προορισμός του της αναπαράστασης, μετατοπίζει το ενδιαφέρον σε ένα εντελώς διαφορετικό επίπεδο. Έτσι, επιβάλλεται να τονίσει κανείς, πως δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα λογοτεχνικό έργο που περικλείει εγγενώς όλα εκείνα τα στοιχεία που καθορίζουν την όλη δυναμική του. Το θεατρικό έργο γράφεται για να αποδοθεί σκηνικά, να μετεξελιχτεί σε θέατρο με όλη την σημασία της έννοιας και όχι για να αποτελέσει αντικείμενο ανάγνωσης (Μουρέλος, 1963, σελ.37).

Έχουμε τονίσει και παραπάνω την σημασία που έχει για το θέατρο το ζήτημα της επικοινωνιακής σχέσης που δημιουργείται ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία. Το δραματικό έργο αποτελεί κοινώνό αυτής της επικοινωνίας και μάλιστα σε ένα

επίπεδο πολυπρισματικό. Οι φορείς, ή αν θέλετε οι «αναγνώστες» του, δεν είναι άλλοι από όλους τους βασικούς συντελεστές της θεατρικής παράστασης, που μέσα από την δική τους επικοινωνία με το κείμενο, το φέρνουν στο προσκήνιο για να το αποδώσουν με βιωματικό τρόπο στους θεατές. Δεν είναι μόνο οι ηθοποιοί ή ο σκηνοθέτης που έρχονται σε μια συνδιαλλαγή με το κοινό, αλλά ο θεατρικός συγγραφέας και το λογοτεχνικό του έργο. Υπό αυτή την έννοια το κείμενο γίνεται πράξη, οι δραματικοί χαρακτήρες μετουσιώνονται σε υπαρκτά σκηνικά πρόσωπα, η δράση εκτυλίσσεται πλέον ζωντανά (Μουρέλος, 1963, σελ.37).

Η θεατρικότητα του δραματικού κειμένου, η δυνατότητά του αναπαράστασης, δηλαδή, συμπυκνώνεται σε συγκεκριμένα μορφολογικά γνωρίσματα του είδους. Κάποια από αυτά είναι η δόμησή του σε πράξεις και σκηνές, η σαφής οριοθέτηση των δραματικών χαρακτήρων και των ιδιοτήτων τους, τα διαλογικά μέρη, αλλά και η συγκεκριμενοποίηση του δραματικού χώρου και χρόνου. Ο δραματικός χρόνος και χώρος συνίστανται στην οριοθέτηση, από πλευράς του συγγραφέα, της χωροχρονικής εξέλιξης της δράσης, του τόπου, αλλά και της χρονικής περιόδου που συντελείται η δραματική υπόθεση. Τα θεατρικά κείμενα, εξάλλου καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από τα όσα επιβάλλει ο συγγραφέας με τις σκηνικές του οδηγίες, που εντάσσονται στο κείμενο και υποδηλώνουν τον τρόπο με τον οποίο εκείνος επιθυμεί να ανέβει επί σκηνής το έργο του (Γραμματάς, 1997, σελ.24).

Η αλήθεια είναι πως η ιδιαιτερότητα των θεατρικών έργων έχει οδηγήσει σε ποικίλες θεωρητικές αντεγκλήσεις και ερμηνείες. Η αναγκαιότητα παράστασής τους και η ανάλογη απαίτηση για την σύμπραξη πολλών παραγόντων, ώστε να μετατραπούν σε θεατρική πράξη, έχει συντελέσει στην δημιουργία δυο θεωρητικών και παραστασιολογικών προσεγγίσεων. Οι απολογητές της πρώτης κάνουν λόγο για πλήρη σεβασμό του δραματικού κειμένου και των όσων ο συγγραφέας επιβάλλει μέσα από αυτό. Πρόκειται για τον πιο συνεπή τρόπο παράστασης, όπου τόσο ο σκηνοθέτης, όσο και οι ηθοποιοί οφείλουν να μην παρεκκλίνουν από το κείμενο, αλλά να το ακολουθούν πιστά (Μουρέλος, 1963, σελ.37). Η άλλη άποψη, αναφορικά με την ανάγνωση των δραματικών έργων, κάνει λόγο για την δυνατότητα μετα-γραφής τους, ανάλογα με τις επιδιωκόμενες παραμέτρους της παράστασης. Υπό αυτή την έννοια, οι συντελεστές, με βασικό πάντα τον σκηνοθέτη, δύνανται να αλλοιώσουν κατά βούληση το κείμενο, μεταθέτοντάς το σε μια άλλη υφολογική διάσταση. Η τάση αυτή βρήκε τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της κυρίως με το κίνημα του θεατρικού μεταμοντερνισμού, όπου διακηρύσσεται ο «θάνατος» του συγγραφέα και η χρήση του

έργου του με έναν τρόπο ευρείας διασποράς. Οι απολογητές του κινήματος αυτού δεν κρίνουν αναγκαίο τον απόλυτο σεβασμό των όσων εγγράφονται στο κείμενο, αλλά των όσων θέλουν να προβάλλουν μέσω της εναλλακτικής χρήσης του κειμένου (Πατσαλίδης., 2000, σελ.121).

Οι παραπάνω αντιτιθέμενες απόψεις σχετίζονται άμεσα και με το ζήτημα της διαφοροποίησης της δραματουργικής παραγωγής, ανάλογα με τις περιρέουσες κοινωνικο-πολιτιστικές συνθήκες. Το δραματικό έργο παρουσιάζεται στενά συνδεδεμένο με τις θεατρικές συνθήκες κάθε εποχής, από τη στιγμή που το θέατρο είναι στενά συνδεδεμένο με την εκάστοτε πραγματικότητα. Αυτό σημαίνει πως τα δραματικά έργα δύνανται να επηρεάζονται από τον ρόλο που κατέχει το θέατρο ως είδος σε μια δεδομένη ιστορικο-κοινωνική περίοδο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν γίνεται και το αντίστροφο. Η παραγωγή πολλών θεατρικών συγγραφέων κατά τις αρχές του 20ου αιώνα, για παράδειγμα, συγχρονίστηκε με την ανάγκη μιας περισσότερο πολιτικοποιημένης λειτουργίας του θεάτρου, δεδομένων και των νοσηρών πολιτικών συνθηκών της εποχής. Οι συγγραφείς στρατεύουν τα έργα τους σε μια διάθεση κοινωνικής αλλαγής και εξέλιξης. Με τον ίδιο τρόπο, όμως, η εμφάνιση συγκεκριμένων θεατρικών συγγραφέων και των έργων τους καθόρισε αισθητά και τα θεατρικά δεδομένα. Τα έργα του Τσέχωφ, ας πούμε, οδήγησαν σε μια στροφή των παραστασιολογικών πρακτικών, με την επικράτηση του θεατρικού νατουραλισμού. Είναι γνωστό, πως μέσα από τον Τσέχωφ κυρίως και τις ανάγκες που προέκυψαν από τα έργα του, νατουραλιστές σκηνοθέτες όπως ο Stanislavsky έδωσαν μια εντελώς διαφορετική διάσταση στον τρόπο ανεβάσματος θεατρικών παραστάσεων. Μολονότι το ζήτημα των δραματικών κειμένων δεν εξαντλείται εδώ, θεωρούμε πως ήταν απαραίτητη η παραπάνω συνοπτική παρουσίαση κάποιων βασικών τους προεκτάσεων, ώστε να κατανοηθούν ευκρινέστερα οι πτυχές του θεατρικού φαινομένου.

1.3. Ο θεατρικός χώρος και οι προεκτάσεις του.

Είναι δεδομένο πως η λειτουργία του θεάτρου συνδέεται άμεσα με την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου χώρου όπου ενώνουν τις δημιουργικές τους δυνάμεις όλοι όσοι συμμετέχουν στη δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης (Παπανδρέου, 1994, σελ. 29, 30). Υπό αυτή την έννοια ο θεατρικός χώρος διαθέτει εγγενώς δυο ενδεικτικές και

σημαντικές συνιστώσες. Από τη μια βρίσκεται ο απτός, αρχιτεκτονικά ή σκηνικά καθορισμένος χώρος (Παπανδρέου, ο.π., σελ.30) και από την άλλη ο χώρος δράσης που καθορίζεται από τον δραματικό συγγραφέα στα πλαίσια του έργου του (Γραμματάς, 1997, σελ.69, 70).

Στην περίπτωση που ο χώρος καθορίζεται από τον δραματουργό έχουμε πλέον να κάνουμε με τον αμιγώς «δραματικό χώρο», ο οποίος βρίσκεται σε συνάρτηση και με τον ανάλογο «δραματικό χρόνο» που επιθυμεί να οριοθετήσει ο συγγραφέας για το έργο(Γραμματάς, 1994, σελ.69). Όταν ο Τσέχωφ στην τέταρτη πράξη του «*Γλάρου*» του αναφέρει στις σκηνικές οδηγίες: «*Ένα σαλόνι στο σπίτι του Σόριν που ο Τρέπλιεφ έχει μετατρέψει σε γραφείο*» και «*Είναι βράδυ*»¹ καθορίζει με ενάργεια τον δραματικό χώρο και χρόνο της εν λόγω πράξης, ενώ όταν βάζει την Αρκάντινα να πει: «*Κάθε καλοκαίρι η ίδια ιστορία...*»² προσδιορίζεται ακόμη και η εποχή που διαδραματίζεται το έργο. Ομοίως, μπορεί να οριοθετείται και η ιστορική περίοδος κατά την οποία λαμβάνει χώρα η ιστορική δράση, αν και αυτό συχνά εξαρτάται από την εποχή κατά την οποία έζησε και έδρασε ο δραματικός συγγραφέας. Έτσι καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό η σκηνική απόδοση ενός έργου, μολονότι αυτό δεν τηρείται πάντοτε απαρέγκλιτα.

Όσον αφορά τώρα την περίπτωση του συγκεκριμένου χώρου όπου λαμβάνει χώρα η θεατρική παράσταση, έχουμε να κάνουμε με στοιχεία του κτιριακού χώρου ενός θεάτρου, τα οποία σε γενικές γραμμές διατηρούν την μονιμότητά τους και σχετίζονται ως επί το πλείστον με το είδος και τις διαστάσεις της σκηνής, την χωροταξία της θεατρικής αίθουσας κ.τ.λ.(Παπανδρέου, 1994, σελ.30). Εδώ, αξίζει να επισημανθεί πως ενώ ο σκηνικός χώρος (σκηνή) είναι συχνά αρχιτεκτονικά καθορισμένος, εντούτοις η μονιμότητά του αυτή τίθεται σε σχετική ισχύ μέσω των διαφόρων τεχνικών που έχει στη διάθεσή της η τέχνη της σκηνογραφίας (Παπανδρέου, ο.π, σελ.35).

Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Μουρέλος (σε μια μελέτη του για την θεωρία του Gouhier για το θέατρο) η σκηνογραφία έχει ως βασικό στόχο να διαμορφώσει τον σκηνικό χώρο με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργήσει τις κατάλληλες συνδέσεις ανάμεσα στο δραματικό κείμενο και τη σκηνή, αλλά και να δώσει στους ηθοποιούς μια αίσθηση «σκηνικής ενότητας» κατά την απόδοση του ρόλου τους (Μουρέλος, 1963, σελ.39). Συνεχίζοντας, ο ίδιος μελετητής, εμφαστικά

¹ Τσέχοφ. Άντον, *Ο Γλάρος*, μετ. Ξένια Καλογεροπούλου, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1996, σελ.63.

² Τσέχοφ. Άντον, ο.π, σελ.37.

υπεραμύνεται της άμεσης συσχέτισης της σκηνογραφίας με το δραματικό κείμενο καθώς, όπως διατείνεται, ο σκηνογράφος έρχεται να υπογραμμίσει τη σκηνική δράση και να συμβάλει στον εμπλουτισμό της με βάση πάντα την έμπνευση του δραματουργού και τα όσα εκείνος κατέθεσε στο δραματικό του έργο (Μουρέλος, ο.π, σελ.39). Την ίδια άποψη υποστηρίζουν, εξάλλου και άλλοι μελετητές, καθώς θεωρούν πως οι υποδείξεις ή επιλογές του συγγραφέα συχνά περικλείουν στοιχεία σημειολογικής λειτουργίας που δεν πρέπει να αγνοούνται σκηνογραφικά (Παπανδρέου, ο.π, σελ.37).

Γενικά, το ζήτημα του θεατρικού και σκηνικού χώρου διαθέτει μια πολύπλευρη δυναμική και θα έπρεπε να εξετάζεται σε μια βάση συγκριτικής μελέτης. Ο θεατρικός χώρος επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τα παραγόμενα δραματικά έργα, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως δεν επιδρά και αυτός στη δημιουργία τους. Η μεταξύ τους σχέση διακρίνεται από μια αλληλοεξάρτηση και αλληλοεμπλοκή (Παπανδρέου, 1994, σελ.31). Η δεδομένη επιρροή που έχει ασκηθεί και ασκείται, στην διαμόρφωση του θεατρικού χώρου, από τις ιστορικά δοσμένες κοινωνικές, πολιτισμικές και οικονομικές συνθήκες κάθε εποχής (Παπανδρέου, ο.π, σελ.31) συμπορεύεται με την ανάλογη επιρροή σε επίπεδο δραματουργίας, όπως έχει προαναφερθεί. Έτσι, αν επιχειρήσει κανείς μια ακροθιγή επισκόπηση των δεδομένων της θεατρικής αρχιτεκτονικής, αλλά και σκηνογραφίας θα εξάγει σημαντικά συμπεράσματα για την γενικότερη αντιμετώπιση του θεάτρου ως κοινωνικά και ιστορικά προσδιορισμένου είδους τέχνης.

Αρχικά –και μιλάμε για τις απαρχές του θεατρικού φαινομένου κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ στην Ελλάδα- ο θεατρικός χώρος διατηρούσε μια ιερότητα σύμφυτη με τη γένεση της τραγωδίας μέσω του Διονυσιακού διθυράμβου, του ύμνου, δηλαδή, που αφορούσε στη ζωή και τη λατρεία του θεού Διονύσου (Hartnoll, 1978, σελ.7,8). Τα κύρια μέρη του θεάτρου αποτελούνταν από την ορχήστρα, τον κατεξοχήν χώρο δράσης του χορού (Hartnoll, ο.π, σελ.20) και την σκηνή, η οποία αποτελούσε μάλλον κατάλοιπο των αρχικών θεάτρων που κτίζονταν κοντά σε ναούς (Hartnoll, ο.π, σελ.10), είχε ενδεχομένως την χρηστικότητα των σημερινών σκηνικών, ενώ παράλληλα εξυπηρετούσε τις ανάγκες παρασκηνίου και του χώρου του θεατρικού φροντιστηρίου (Hartnoll, ο.π, σελ.22). Η σκηνή όπου εξελισσόταν η δράση και υποστασιοποιούνταν οι χαρακτήρες των αρχαίων δραματικών κειμένων, είχε την μορφή υπερυψωμένης πλατφόρμας και βρισκόταν πιο μπροστά από τη σκηνή-σκηνικό (Hartnoll, ο.π, σελ.22), ενώ η αρχιτεκτονική συμπληρωνόταν από τον

αμφιθεατρικό χώρο όπου κάθονταν οι θεατές για να παρακολουθήσουν τα επί σκηνής δρώμενα (Hartnoll, ο.π, σελ.32).

Από την άποψη της διαμόρφωσης του σκηνικού χώρου, το αρχαίο ελληνικό θέατρο έχει να επιδείξει μια αξιοσημείωτη, μα και λειτουργική λιτότητα. Η σκηνογραφία δεν υφίστατο, με την σύγχρονη έννοια του όρου. Το υποτυπώδες σκηνικό στην περίπτωση που αποτελούνταν από διάφορα ζωγραφισμένα θέματα εμφανιζόταν επί σκηνής μέσω της χρήσης των περιάκτων που περιστρέφονταν και τρόπον τινά το «ξετύλιγαν» (Hartnoll, 1978, σελ.22). Αντίθετα, σημαντική θέση κατείχαν κάποιες μηχανές με πιο σημαντική αυτή που βοηθούσε στην εμφάνιση του «από μηχανής θεού», ο οποίος κατέβαινε υποτίθεται από τον ουρανό για να δώσει λύση σε μια αδιέξοδη υπόθεση (Hartnoll, ο.π, σελ.22)

Είναι προφανές από όσα προαναφέρθηκαν ότι τόσο ο αρχιτεκτονικά καθορισμένος χώρος του θεάτρου, όσο και ο σκηνικά διαμορφωμένος διακρίνεται από μια λιτότητα, απόλυτα όμως συνυφασμένη με τα κοινωνικά και δραματικά δεδομένα της εποχής. Τα αμφιθεατρικού τύπου θέατρα έρχονταν να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες του πολυπληθές κοινού τους, μιας και η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων αποτελούσε ουσιώδες κομμάτι της κοινωνικής ζωής Παπανδρέου, 1994, σελ.57), αλλά και της παιδείας της εποχής (Χουρδάκης, 1995, σελ.56). Μιλάμε, λοιπόν, για μια ξεχωριστή θέση του θεάτρου στα πλαίσια της δημοκρατικής Αθήνας, οπότε τα «θέατρα για μεγάλα πλήθη» (Παπανδρέου, 1994, σελ.32) αποτελούσαν αναγκαιότητα.

Επίσης, ας μην ξεχνάμε πως τα αρχαία ελληνικά δραματικά κείμενα (κυρίως οι τραγωδίες) συνέτειναν σε ένα θέατρο «ηρώων», σε παραστάσεις όπου μείζον ζήτημα ήταν η σκηνική υποστασιοποίηση των περίτεχνα σκιαγραφημένων δραματικών χαρακτήρων και των όσων αυτοί προέβαλαν (Παπανδρέου, ο.π, σελ.56). Από αυτή την άποψη είναι ευνόητη η λιτή σκηνογραφική άποψη, καθώς πρώτιστο ρόλο είχαν οι ηθοποιοί και οι σκηνική τους παρουσία (κοστούμια, κόθορνοι για επιβλητικό παράστημα, κ.τ.λ) (Hartnoll, 1978, σελ.16), με στόχο την όσο πιο άρτια παρουσίαση των συγκλονιστικών χαρακτήρων.

Η λιτότητα αυτή των αρχαίων Ελλήνων, η τόσο συνδεδεμένη με την ουσία των δραματικών κειμένων, χάνεται κατά την διάρκεια της Ρωμαϊκής περιόδου, όπου η σκηνή «εξωραϊζεται», αποκτά διαφόρων ειδών σκηνογραφικά ψιμμύθια, δηλαδή, ενώ τα θεατρικά κτίρια διακρίνονται για την μεγαλόπρεπη αρχιτεκτονική τους (Hartnoll, ο.π, σελ.29). Η ορχήστρα τίθεται σε αχρηστία, καθώς εξοβελίζεται πλέον ο

χορός και μαζί με αυτόν η οποιαδήποτε θρησκευτική σημασιοδότηση του θεατρικού χώρου (Hartnoll, ο.π, σελ.27). Το θέατρο, όπως επισημαίνεται, είναι «μια τέχνη που πεθαίνει» (Hartnoll, ο.π, σελ.29) και η οποία βρίθεται από εξωτερικά στολίδια για να κρύψει στην ουσία την αισθητική της γύμνια. Για τα Ρωμαϊκά κοινωνικο-πολιτιστικά δεδομένα το θέατρο δεν μπορεί να διαθέτει τον κοινωνικό χαρακτήρα του παρελθόντος (Παπανδρέου, ο.π, σελ.58), καθώς πλέον προωθείται σε «μια χυδαία μορφή κοσμικής (popular) διασκέδασης» (Hartnoll, ο.π, σελ.31).

Κατά τον Μεσαίωνα, όπου παρατηρείται μια αμιγώς θεοκρατική αντίληψη οργάνωσης της ανθρώπινης κοινωνίας ως πρώτοι θεατρικοί χώροι χρησιμοποιούνται οι εκκλησίες, καθώς οι πρώιμες μορφές κάποιας θεατρικής δραστηριότητας δεν ήταν τίποτε άλλο παρά δραματοποιήσεις σκηνών από την Βίβλο, ιστοριών γύρω από αγίους και μάρτυρες κ.τ.λ. Οι εκκλησιαστικοί χώροι, βέβαια, διαμορφώνονταν κατάλληλα γι' αυτές τις «παραστάσεις» (Hartnoll, 1978, σελ.40), ενώ στην συνέχεια η θεατρική σκηνή μεταφέρεται έξω από αυτούς κυρίως λόγω της εξέλιξης των λειτουργικών δραμάτων σε εκτενέστερα κείμενα, τα Μυστήρια (Παπανδρέου, 1994, σελ.58, 59). Η σκηνογραφία γίνεται αρκετά πολύπλοκη και αρχίζει να κάνει την εμφάνισή της μια πρωτόλεια, αλλά εξαιρετικά ευρηματική μορφή θεατρικού τεχνικού εξοπλισμού με γερανούς, καταπακτές και διάφορους μηχανισμούς (Hartnoll, ο.π, σελ.46). Και όλα αυτά με σαφή θρησκευτική στόχευση, στα πλαίσια της οποίας ο θεατρικός και σκηνικός χώρος τίθενται στην υπηρεσία του θρησκευτικού φρονήματος (Παπανδρέου, ο.π, σελ.59).

Αντίθετα, κατά την εποχή της Αναγέννησης το θέατρο ανακτά τον κοινωνικό και αισθητικό του χαρακτήρα, εγκαταλείποντας τις θεοκεντρικές προεκτάσεις του, κάτι που σχετίζεται, βέβαια, άμεσα με τη διαφοροποίηση των κοινωνικοπολιτιστικών αντιλήψεων της περιόδου (Παπανδρέου, ο.π, σελ.59, 60). Μέσα σε αυτά τα δεδομένα ο θεατρικός χώρος αποκτά την αυτονομία του, τόσο στην Ιταλία, όσο και στην Αγγλία που αποτελούν τους δυο πόλους της θεατρικής παραγωγής. Η ιταλική Αναγέννηση έχει να επιδείξει την κατασκευή των πρώτων θεατρικών οικοδομημάτων κλειστού τύπου (Παπανδρέου, ο.π, σελ.60) με χαρακτηριστικό δείγμα το Teatro Olimpico (Τεάτρο Ολύμπικο) (Hartnoll, ο.π, σελ.56), αλλά και άλλους αρχιτεκτονικούς θεατρικούς χώρους, από τους οποίους προέκυψε η σκηνή με το προσκήνιο σε σχήμα αψίδας (Hartnoll, ο.π, σελ.56). Η λεγόμενη «ιταλική σκηνή», όπως επικράτησε να λέγεται (Γραμματάς, 1997, σελ.72), καθόρισε σε τέτοιο βαθμό

την θεατρική αρχιτεκτονική ανά τον κόσμο, ώστε να θεωρείται σχετικά πρόσφατη η αμφισβήτησή της (Hartnoll, ο.π, σελ.56).

Στο επίπεδο της σκηνογραφίας, απ' την άλλη η ιταλική Αναγέννηση εφοδίασε το θέατρο με τη λεγόμενη σκηνογραφική προοπτική, με την τυποποίηση των ζωγραφισμένων σκηνικών ανάλογα με το είδος του θεατρικού έργου: στην κωμωδία και την τραγωδία υπήρχαν σπίτια ζωγραφισμένα σε προοπτική (για να δημιουργούν την αίσθηση του βάθους), ενώ στα σατυρικά δράματα τα σκηνικά αφορούσαν μια σκηνή παρμένη από την εξοχή (Hartnoll, ο.π, σελ.57, 60). Αξίζει να σημειωθεί πως οι σκηνογραφικές αυτές καινοτομίες άσκησαν μια μακραίωνη και συνεχή επιρροή στο θέατρο, μέχρι τη στιγμή που άρχισαν να αναιρούνται ως παρωχημένες.

Στην Ελισαβετιανή Αγγλία, απ' την άλλη έχουμε από την άποψη του χώρου την λεγόμενη «Ελισαβετιανή σκηνή», όπου η πλατεία εμφανίζεται σε σχήμα Π και δίνει την δυνατότητα στους θεατές να περικλείουν από τρεις πλευρές τον αμιγώς σκηνικό χώρο, καταργώντας έτσι την κατά μέτωπο θέαση (Γραμματάς, ο.π, σελ.72). Τα θεατρικά οικοδομήματα κατέχουν και εδώ ξεχωριστή θέση, καθώς η διάθεση ολόπλευρης ανάπτυξης του θεάτρου προώθησε την εγκατάλειψη της σκηνής-πλατφόρμας που τοποθετούσαν στις αυλές των πανδοχείων και την παράλληλη οικοδόμηση μόνιμων θεατρικών χώρων (Hartnoll, ο.π, σελ.73). Η ίδια επιμέλεια παρουσιάζεται και στο επίπεδο της σκηνογραφίας, όπου εντοπίζεται μια απaráμιλλη πολυτέλεια, σύμφυτη με την αρχιτεκτονική και διακοσμητική δεινότητα των Ελισαβετιανών (Hartnoll, ο.π, σελ.78).

Παραβλέποντας αρκετούς αιώνες, φτάνουμε στο σύγχρονο θέατρο που μας ενδιαφέρει άμεσα, αναφορικά πάντα με τη μελέτη του Brecht. Το θέατρο του 20^{ου} αιώνα βρίθει από ποικίλες τάσεις τόσο στην δραματουργία, όσο και στους τρόπους παράστασης των δραματικών κειμένων. Αυτά τα στοιχεία θα αναλυθούν εκτενώς σε άλλο κεφάλαιο, ώστε να γίνει πιο κατανοητή η θέση του Brecht και των θεατρικών του συλλήψεων στα πλαίσια αυτών των τάσεων. Αυτό που πρέπει να επισημανθεί εδώ είναι οι καινοτόμες προσπάθειες που γίνονται στον τομέα της σκηνογραφίας, με σαφή διάθεση την πιο ευέλικτη αξιοποίηση του σκηνικού χώρου. Η επίδραση της ιταλικής σκηνής, αλλά και των αρχιτεκτονικών κτιρίων, όπως αυτά αναπτύχθηκαν κατά την Ιταλική Αναγέννηση, αρχίζει τώρα να αντιμετωπίζεται ως μη λειτουργική για το ανέβασμα σύγχρονων δραματικών έργων και ως ανεπίκαιρη ως προς την υιοθέτηση πρωτοποριακών τάσεων της εποχής (Hartnoll, ο.π, σελ.230).

Εν κατακλείδι, οφείλουμε να διαπιστώσουμε την επαλήθευση, μέσω της παραπάνω ιστορικής επισκόπησης, του τρόπου με τον οποίο ο θεατρικός και σκηνικός χώρος συνδέονται με την κοινωνική πραγματικότητα και ό,τι αυτή υποβάλλει. Η διαπίστωση αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική, αλλά δεν μετριάξει σε καμμία περίπτωση μια λειτουργία τους, που παρουσιάζεται εκπληκτικά διαχρονική: την μαγική δύναμη της υποβολής που διαθέτουν ως χώροι, την «ύπουλη έλξη» που, σύμφωνα με τον Bentley, ασκούν σε όσους βρίσκονται στα όριά τους (Μπέντλεϋ, χ.χ, σελ. 106, 107). Γιατί το θέατρο πάνω από όλα είναι και χώρος συγκέντρωσης (Παπανδρέου, 1994, σελ.30) όπου, έστω για όσο κρατά η παράσταση, η ψυχολογία του Εγώ γίνεται «ψυχολογία του Εμείς» (Μπέντλεϋ, ο.π, σελ.109). Και ίσως αυτό τελικά να συνιστά την μαγική δύναμή του.

1.4. Ο ηθοποιός.

Όπως έχει προαναφερθεί βασικό συστατικό στοιχείο του θεάτρου, αποτελεί η παρουσία, τουλάχιστον ενός, δρώντος προσώπου το οποίο υποστασιοποιεί μια κάποια σκηνική δράση. Το πρόσωπο αυτό δεν είναι άλλο από τον ηθοποιό, ο οποίος αποτελεί, όπως εύστοχα σημειώνει ο Παπανδρέου, την «ψυχή», τον «πυρήνα της θεατρικής πράξης» (Παπανδρέου, 1994, σελ.38). Οι ηθοποιοί είναι εκείνα τα φυσικά πρόσωπα, που κατά τη διάρκεια της θεατρικής παράστασης, απεκδύονται την προσωπικότητά τους, αγνοούν τα ατομικά τους χαρακτηριστικά και δέχονται να χειραγωγηθούν, στην ουσία, από έναν άλλο χαρακτήρα, να υιοθετήσουν αναντίρρητα τα στοιχεία του προσώπου που υποδύονται επί σκηνής (Γραμματάς, 1997, σελ.62).

Η δυνατότητα αυτή του ηθοποιού να αποποιείται τον εαυτό του, αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο στα πλαίσια της θεατρικής επικοινωνίας, ενώ αποτελεί προϋπόθεση για την λειτουργία της θεατρικής σύμβασης: ο ηθοποιός στην σκηνή έχει επίγνωση ότι παρακολουθείται από ένα κοινό (γι' αυτό το κοινό, εξάλλου, βρίσκεται εκεί), αλλά προσποιείται πως δεν έχει συναίσθηση αυτής της πραγματικότητας (Γραμματάς, 1998, σελ.116). Η θεατρική σύμβαση, έτσι, διαθέτει μια διαλεκτική λειτουργία καθώς τόσο οι θεατές, όσο και οι ηθοποιοί γνωρίζουν πως συμμετέχουν σε μια ψευδαισθητική θέαση και δράση, αντίστοιχα, μιας πραγματικότητας μη υπαρκτής (Γραμματάς, ο.π, σελ.115, 116). Σε αυτά τα πλαίσια υφίσταται, εξάλλου και αυτή η

αμφίδρομη σχέση σκηνης πλατειας που τονισαμε κατά την θεωρητική οριοθέτηση του θεάτρου.

Ο τρόπος με τον οποίο οι ηθοποιοί καταφέρνουν να δώσουν σκηνική υπόσταση σε ένα δραματικό πρόσωπο διάφορο από το δικό τους, που βρίσκεται εγκλεισμένο, τις περισσότερες φορές, στις γραμμές ενός δραματικού κειμένου, αποτελεί αυτό που αποκαλούμε συνοπτικά υποκριτική τέχνη (Γραμματάς, ο.π, σελ.63). Η τέχνη αυτή που αποτελεί αποκλειστικό εργαλείο του ηθοποιού, συνιστά μια σύνθετη λειτουργία και απαιτεί την ενεργοποίηση ποικίλων παραγόντων. Οι πιο σημαντικοί από αυτούς είναι η κινητική ενεργοποίηση, ο τρόπος, δηλαδή, που ο ηθοποιός κινείται επί σκηνης, η φωνητική εκφορά, που σχετίζεται με την άρτια και ανάλογη του ρόλου χρήση των φωνητικών του δυνατοτήτων και η δυνατότητα διαφοροποίησης τόσο των εκφράσεων του προσώπου, όσο και των σωματικών στάσεων και δυνατοτήτων (Γραμματάς, ο.π, σελ.63, 64). Όλα αυτά τα στοιχεία, εξάλλου, βρίσκονται σε μια διαλεκτική αλληλοεμπλοκή για την όσο το δυνατόν πιο πετυχημένη εξωτερική απόδοση των εσωτερικών δομών του υποδύομένου χαρακτήρα (Γραμματάς, ο.π, σελ.64).

Η υποκριτική τέχνη, λοιπόν, κατέχει ξεχωριστό ρόλο στα πλαίσια της θεατρικής παραγωγής και γι' αυτό το λόγο σήμερα αποτελεί ιδιαίτερο αντικείμενο μελέτης, αλλά και εκπαίδευσης των μελλοντικών ηθοποιών (Παπανδρέου, 1994, σελ.39). Η εκπαίδευση αυτή περιλαμβάνει στοιχεία θεωρητικής κατάρτισης, αλλά και τεχνικής φύσεως, όπως είναι για παράδειγμα το ζήτημα της ορθοφωνίας, που δίνει την δυνατότητα στον ηθοποιό να καλλιεργήσει με εξειδικευμένους, τεχνικά καθορισμένους τρόπους, τις φωνητικές του ιδιότητες (Μουδατσάκης,2000, σελ.232). Τέτοιες είναι η καθαρότητα της άρθρωσης, η σταθερότητα της ομιλίας, η ένταση της φωνής, η ευελιξία εναλλαγών όσον αφορά την τονικότητα και την ένταση, η ευρυθμία στην ισοδιαστημική εκφορά συνεχόμενων φθόγγων, η αντοχή και η άνεση στην συνεχή ροή του προφορικού λόγου (Μουδατσάκης, ο.π, σελ.232-253).

Και στο παρελθόν, όμως, η έννοια της υποκριτικής έχει γίνει αντικείμενο ευρείας ενασχόλησης από ανθρώπους του θεατρικού χώρου, ανάλογα με το επιδιωκόμενο είδος θεάτρου. Η άποψη του νατουραλιστικού θεάτρου, όπου η σκηνική πραγματικότητα ταυτίζεται με την κοινωνική πραγματικότητα, βρήκε την έκφρασή της, όσον αφορά την υποκριτική, στο πρακτικό και θεωρητικό έργο ζωής του Στανισλάβσκι, ενώ οι απόψεις του Brecht, όπως θα δούμε, διαφοροποιούνται αισθητά κατά την διαμόρφωση του δικού του επικού θεάτρου.

Κατά τον ίδιο τρόπο παρουσιάζεται μια ποικιλομορφία στον τρόπο αντιμετώπισης των ηθοποιών και της τέχνης τους, ανάλογα με τις κοινωνικές και θεατρικές συνθήκες κάθε εποχής. Κατά την Ελληνική αρχαιότητα, οι ηθοποιοί που λάμβαναν μέρος στις παραστάσεις της τραγωδίας ή της κωμωδίας ήταν μόνο άνδρες, η απαραίτητη χρήση της σκηνικής μάσκας περιόριζε την υποκριτική τους δεινότητα κυρίως στο φωνητικό επίπεδο (Hartnoll, 1978, σελ.16, 17, 18), αλλά είναι δεδομένη η κοινωνική τους αποδοχή και το αξιοσέβαστο της θέσης τους, κάτι που δεν ισχύει στην περίπτωση των ηθοποιών της Ρωμαϊκής περιόδου, που λίγο πολύ θεωρούνταν «ελευθέρων ηθών» (Hartnoll, ο.π, σελ.29). Στην Ιταλία της Αναγέννησης, η *Commedia dell'arte*, ένα λαϊκό θεατρικό είδος, βασίζεται κατ' αποκλειστικότητα, σχεδόν, στην αυτοσχεδιαστική, χιουμοριστική και γενικότερα υποκριτική δεινότητα των ηθοποιών της, οι οποίοι, κατά κύριο λόγο, έπαιζαν πάντα τον ίδιο τυποποιημένο ρόλο δίνοντάς του, όμως, κάθε φορά μια διαφοροποιημένη υποκριτική ώθηση (Hartnoll, ο.π, σελ. 61-63). Στην Ελισαβετιανή Αγγλία, οι ηθοποιοί τυγχάνουν εξαιρετικά θετικής αποδοχής, η δουλειά τους διευκολύνεται σημαντικά (συχνά διαθέτουν δικό τους βεστιάριο, αλλά και οικονομικά δικαιώματα στην θεατρική επιχείρηση), ενώ το εν λόγω επάγγελμα αποτελεί ένα αποκλειστικά ανδρικό προϋργιο (Hartnoll, ο.π, σελ.80). Στο θέατρο του 19^{ου} αιώνα απ' την άλλη, συχνά παρατηρείται μέχρι και καθορισμός της δραματουργικής παραγωγής από την δεσποτική παρουσία συγκεκριμένων ηθοποιών και δη γυναικών, όπως ήταν η Σάρα Μπερνάρ, ή η Ελεονόρα Ντούζε (Hartnoll, ο.π, σελ.211, 212). Υπό αυτή την άποψη, το θεατρικό κείμενο περνά σε δεύτερη μοίρα και ο θεατρικός χώρος παραχωρείται στη μεγαλοφυΐα μιας Μπερνάρ, για παράδειγμα, που τον αξιοποιεί κατά τη βούληση του ταλέντου της, ενώ ακόμη και μεταγενέστερα, η παρουσία ενός μεγάλου ηθοποιού, θεωρείται ότι μπορεί να μετατρέψει ένα κακό έργο σε πραγματικό αριστούργημα (Μουρέλος, 1963, σελ.38).

Τελειώνοντας, είναι σημαντικό, θεωρούμε, να αναφέρουμε τον ιδιαίτερο προβληματισμό που εκφράζει ο γνωστός σκηνοθέτης Peter Brook, όταν επισημαίνει πως το επάγγελμα του ηθοποιού συχνά κυριαρχείται από ματαιώσεις σύμφυτες με την στρεβλή κατάσταση που, πολλές φορές, απαντάται στο χώρο του θεάτρου, με αποτέλεσμα να εγκαταλείπονται στην επαγγελματική τους ανασφάλεια (Μπρούκ, 1976, σελ.35, 36). Κάνει, όμως, λόγο και για ηθοποιούς που θεωρούν ότι η καλλιτεχνική και επαγγελματική τους υπόσταση εξαντλείται στα περιθώρια της αναπαραγωγής του εαυτού τους, χωρίς την διάθεση δημιουργικής δουλειάς για την

τέχνη τους (Μπρούκ, ο.π, σελ.37). Και η μια και η άλλη περίπτωση δεν συνιστά αυτό που πραγματικά αποτελεί η υποκριτική τέχνη και οι εκπρόσωποί της.

1.5. Ο σκηνοθέτης.

Η παραπάνω ενασχόληση με το δραματικό κείμενο, τον θεατρικό χώρο και την τέχνη του ηθοποιού απολήγει στον ρόλο ενός ανθρώπου που καταφέρνει να συνταιριάζει αρμονικά αυτά τα στοιχεία, προκειμένου για την άρτια απόδοση της θεατρικής παράστασης. Αυτός δεν είναι άλλος από τον σκηνοθέτη, μια ειδικότητα και παράλληλα ένα επάγγελμα, στο χώρο του θεάτρου, που γνώρισε την ανάπτυξή του μέσα σε συγκεκριμένες θεατρικές συνθήκες.

Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα σημαντικές αλλαγές που ανακύπτουν στο χώρο του θεάτρου, επιβάλλουν την παρουσία ενός εξειδικευμένου ατόμου που θα μπορεί να θέσει υπό την επίβλεψή του όλες τις διαδικασίες της θεατρικής παραγωγής (Allen, 1983, σελ.275). Οι αλλαγές αυτές σχετίζονται κυρίως με μια διαφορετική προσέγγιση του θεάτρου, από τους ηθοποιούς-διευθυντές των θιάσων, που επεδίωκαν πλέον την αρμονική και προσεκτική οργάνωση των παραστάσεων, καθώς και ένα ολοκληρωμένο, στυλιστικά, σκηνογραφικό σύνολο (Bradby& Williams, 1988, σελ.3). Αλλαγές, εξάλλου, παρατηρούνται και στη σύσταση του κοινού, που διακρίνεται πλέον από μια ετερογένεια, που δεν μπορεί να αγνοηθεί από τους ανθρώπους του θεάτρου. Η ικανοποίηση ενός τέτοιου κοινού απαιτεί μια ολόπλευρη και σωστά κατευθυνόμενη παραστασιολογική πρακτική, η οποία μάλιστα θα πρέπει να λαμβάνει υπόψιν της και τα καινούργια δεδομένα της σκηνικής τεχνολογίας (Bradby& Williams, ο.π, σελ.3).

Παράλληλα, η διαφοροποίηση των συνθηκών αναφορικά με τα εμπορικά δεδομένα του θεάτρου, η παντελής απουσία των προγενέστερων βασιλικών ή άλλων πατρώνων, δηλαδή, δίνει τη δυνατότητα σε επιχειρηματίες να αναλάβουν χρέη θεατρικών παραγωγών. Οι παραγωγοί (managers) αυτοί, βέβαια, συνήθως δεν έχουν τις κατάλληλες θεατρικές γνώσεις, με αποτέλεσμα να κρίνεται απαραίτητη η παρουσία ενός ατόμου που θα αναλάβει τα της θεατρικής παράστασης (Allen, ο.π, σελ.276). Αν σε όλα αυτά προσθέσουμε και την παραγωγή νέων δραματικών

κειμένων, τα οποία απαιτούν μια εντελώς διαφορετική υποκριτική και σκηνική προσέγγιση (του Τσέχοφ, για παράδειγμα), γίνεται ακόμη πιο προφανές γιατί άρχισε να γίνεται αναπόδραστη η παρουσία ενός οργανωτή της σκηνικής δράσης (Allen, ο.π, σελ.276).

Αρχικά και με βάση τις παραπάνω διαφοροποιήσεις, τη σκηνοθετική καθοδήγηση αναλαμβάνουν οι ηθοποιοί που ηγούνται συγκεκριμένων θιάσων, οι actor-managers, δηλαδή, οι οποίοι συνοπτικά αποκαλούνταν «παραγωγοί» (producers) (Bradby & Williams, 1988, σελ.3). Η μικρή, όμως, θητεία και εμπειρία τους στα νέα δραματικά δεδομένα της εποχής, καθιστά τις σκηνοθετικές τους απόπειρες ανεπίκαιρες και άστοχες και οδηγεί σταδιακά σε αυτό που σήμερα εννοούμε με τον όρο «σκηνοθέτης» (Allen, 1983, σελ.276).

Πριν επιχειρήσουμε τον εντοπισμό κάποιων σημαντικών σκηνοθετών, που διατέλεσαν ή διατελούν σημαντικοί εκφραστές του εν λόγω επαγγέλματος, απαραίτητο είναι να καθορίσουμε τις αρμοδιότητες και σε μεγάλο βαθμό, τις υποχρεώσεις που αναλαμβάνει ένας σκηνοθέτης. Καταρχάς ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει την δραματουργική ανάλυση του θεατρικού έργου, ώστε να εντοπίσει όλα εκείνα τα στοιχεία που βρίσκονται εγγεγραμμένα σε αυτό και μπορούν να τύχουν ανάλογης σκηνικής απόδοσης. Η αναφορά, βέβαια, γίνεται για τους δραματικούς χαρακτήρες, τις διάφορες συγκρούσεις, τα διαφορετικά επίπεδα ενεργοποίησης της δράσης, τα ιδεολογήματα, που ενδεχομένως υπάρχουν κ.τ.λ (Γραμματάς, 1997, σελ.51). Έτσι, καταλήγει στα σημεία που εκείνος θέλει να τονίσει και στον τρόπο που θα ερμηνεύσει παραστασιολογικά το θεατρικό έργο (Παπανδρέου, 1994, σελ.44). Ας μην ξεχνάμε, πως τα δραματικά κείμενα γράφονται για να υποστασιοποιηθούν σκηνικά και με αυτή την έννοια δεν διαθέτουν την αυτονομία και τον ολοκληρωμένο χαρακτήρα οποιουδήποτε λογοτεχνικού κειμένου (Μουρέλος, 1963, σελ.37). Είναι, ως εκ τούτου επιδεκτικά ποικίλων και διαφοροποιημένων αναγνώσεων, οι οποίες συχνά φτάνουν στο επίπεδο των παρερμηνειών, ανάλογα με την επικρατούσα ερμηνευτική τους προσέγγιση (Πατσαλίδης., 2000, σελ.149, 150).

Ανάλογα, λοιπόν, με τις ερμηνευτικές προτάσεις που θέλει να επιδείξει, ο σκηνοθέτης προχωρά πλέον στον αρμονικό συγκερασμό των στοιχείων που θα συγκροτήσουν την θεατρική παράσταση. Επιλέγει τους ηθοποιούς και κάνει την ανάλογη διανομή των ρόλων, ενώ συνεργάζεται με μια πλειάδα συντελεστών, που θα συμβάλλουν στην απόδοση της παράστασης με βάση τις σκηνοθετικές του παρααινέσεις: οι σκηνογράφοι, οι τεχνικοί σκηνης, οι υπεύθυνοι των φωτισμών, οι

ενδυματολόγοι κ.τ.λ είναι αρωγοί στην δουλειά του σκηνοθέτη (Παπανδρέου, ο.π, σελ.44, 45). Ιδιαίτερη μνεία πρέπει, βέβαια, να γίνει στην συνεργασία του σκηνοθέτη με τους ηθοποιούς, καθώς αυτοί είναι που βρίσκονται πάνω στην σκηνή για να μεσολαβήσουν ανάμεσα στον σκηνοθέτη και το κοινό. Ο σκηνοθέτης καθοδηγεί τους ηθοποιούς ανάλογα με την σκηνοθετική άποψη που θέλει να προβάλλει, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι τελευταίοι περνούν στην κατάσταση των υποχειρίων (Γραμματάς, ο.π, σελ.57). Η δουλειά των ηθοποιών δεν αποκτά, δηλαδή, καθαρά εκτελεστική λειτουργία, αλλά αντίθετα μπορούν να επενεργούν στον ρόλο και να καταθέτουν προσωπικά τους στοιχεία, άμεσα προερχόμενα από την υποκριτική τους τέχνη· η σχέση σκηνοθέτη- ηθοποιού τίθεται, έτσι, σε μια δημιουργική βάση, ενώ η οποιαδήποτε μετακίνηση της δυναμικής προς την μια πλευρά, ή την άλλη, δύναται να οδηγήσει σε μια συγκρουσιακή σχέση, επιζήμια για το αποτέλεσμα της παράστασης (Γραμματάς, 1997, σελ.57).

Υπάρχει, βέβαια και μια άλλη σχέση που οφείλει κάθε φορά να απασχολεί τον σκηνοθέτη, αυτή, δηλαδή, με το κοινό του, καθώς η ερμηνευτική προσέγγιση του δραματικού κειμένου που εκείνος προτείνει έχει ως κύριους αποδέκτες τους θεατές (Παπανδρέου, 1994, σελ.46). Ας μην ξεχνάμε, εξάλλου, πως ο ρόλος του σκηνοθέτη είναι επίσης και αυτός του διαμεσολαβητή ανάμεσα στον δραματικό συγγραφέα (και το έργο του) και στους θεατές (Παπανδρέου, ο.π, σελ.46). Η τελευταία αυτή παράμετρος, σε συνδυασμό με την ερμηνευτική θέση του σκηνοθέτη, έχει προκαλέσει ποικίλες και ατέρμονες συζητήσεις ανάμεσα στους θεωρητικούς μελετητές, αλλά και τους πρακτικούς του θεάτρου. Πολύς λόγος γίνεται, δηλαδή, για το κατά πόσο μπορεί ο σκηνοθέτης να παραποιεί κατά βούληση τα θεατρικά κείμενα, με στόχο την προβολή μιας εντελώς διαφοροποιημένης σκηνικής ερμηνείας. Το ζήτημα που τίθεται εδώ αφορά ξεκάθαρα στα όρια της σκηνοθετικής ελευθερίας και στον τρόπο που αυτά πρέπει, ή δεν πρέπει να περιχαρακωθούν (Παπανδρέου, ο.π, σελ.47).

Κάποιοι μελετητές, υπεραμύνονται της «κλειστής ανάγνωσης» των δραματικών κειμένων από τους σκηνοθέτες, του απόλυτου σεβασμού, κοντολογίς, των προθέσεων του συγγραφέα, ενώ άλλοι κλίνουν προς την «ανοιχτή ανάγνωση», όπου το κείμενο αξιοποιείται με τρόπο που πολλές φορές διαστρεβλώνει αισθητά το περιεχόμενό του (Πατσαλίδης., 2000, σελ.121). Μολονότι το συγκεκριμένο ζήτημα δεν θα αποτελέσει αντικείμενο ενδελεχούς ανάλυσης στην παρούσα φάση, αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές παραστάσεις στο παρελθόν, αλλά και στο παρόν, έχουν

προκαλέσει θύελλες αντιδράσεων ως προς την σκηνοθετική τους άποψη, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις οι αντιδράσεις αυτές προήλθαν από τους ίδιους τους δραματικούς συγγραφείς (Πατσαλίδης, ο.π, σελ.119, 120, 122).

Γενικά, πάντως, πρέπει να επισημανθεί ότι οι ερμηνευτικές τάσεις των σκηνοθετών στις περισσότερες περιπτώσεις συνδέονται, τόσο με τις προσωπικές τους αναζητήσεις όσο και με ζητήματα που άπτονται των θεατρικών δεδομένων και καινοτομιών της εποχής τους. Δεν είναι, εξάλλου, λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ο σκηνοθέτης και ο ρόλος που αυτός αναλαμβάνει συνδέονται με συγκεκριμένους δραματικούς συγγραφείς, όπως στην περίπτωση του Ζουβέ, ο οποίος έκανε γνωστά στη γαλλική σκηνή τα περισσότερα έργα του Ζιρωντού (Hartnoll, 1978, σελ. 245). Και σαφώς δεν μπορούμε παρά να μην αναφερθούμε στην καταλυτική επίδραση που άσκησαν συγκεκριμένοι σκηνοθέτες, με τις σκηνικές και θεωρητικές τους αναζητήσεις στο σύγχρονο ή, όπως άλλως, μοντέρνο θέατρο. Ένας από αυτούς ήταν και ο Brecht, κάτι που επιβάλλει να μελετήσουμε ενδελεχώς αυτές τις επιδράσεις σε μια πιο εκτενή βάση, ώστε να γίνει ευκρινέστερο, αργότερα, το θεατρικό τοπίο στο οποίο εντάσσεται η δική του θεωρητική και πρακτική συμβολή.

BERTOLT BRECHT

Το κεφάλαιο που λέγεται Bertolt Brecht αποτελείται από μια πληθώρα θεωρητικών και πρακτικών καινοτομιών και εισηγήσεων, όχι μόνο στην ιστορία του θεάτρου, αλλά και σε άλλους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας και σκέψης. Ο Brecht πέρα από δραματικός συγγραφέας, σκηνοθέτης και θεωρητικός του θεάτρου, συγκέντρωνε και μια πλειάδα άλλων ιδιοτήτων, όπως ήταν αυτές του βαθιά πολιτικοποιημένου ατόμου, του φιλοσοφικού στοχαστή, του ποιητή, του θιασώτη της συλλογικής εργασίας στην τέχνη, του προδρόμου μεταγενέστερων αισθητικών ρευμάτων, του ένθερμου υποστηρικτή της διαλεκτικής ανάλυσης των πραγμάτων. Είναι σαφές, πως για να κατανοηθεί η πολύπλευρη αυτή διάσταση της προσωπικότητάς του και ο τρόπος που όλα τα παραπάνω στοιχεία επέδρασαν στο θέατρό του, είναι απαραίτητη μια προσπάθεια πανοραμικής σκιαγράφησης τους. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Fredric Jameson, η ενότητα στην προσέγγιση του Brecht αναγκαστικά προκύπτει μέσα από την μελέτη του διασκορπισμού του, από την άρτια επισκόπηση όλων εκείνων των παραμέτρων που συνθέτουν το τεράστιο corpus της δημιουργίας του (Jameson, 2002, σελ.93).

Η παρούσα εργασία, βέβαια, δεν διεκδικεί με κανένα τρόπο την ολοκληρωμένη ανάλυση όλων των παραμέτρων που συνδέονται με το όνομα Brecht, καθώς κάτι τέτοιο απαιτεί μια μακροχρόνια, εκτενέστατη και καθ' όλα επίπονη, θεωρητικά, μελέτη, που, τουλάχιστον εδώ, κρίνεται ως μη δόκιμη. Αντίθετα, θα επιδιωχθεί μια εισαγωγική, τρόπον τινά, θεωρητική αναδίφηση στο πολυδιάστατο έργο του, ώστε να καταστούν προφανή τα βασικά στοιχεία που επηρέασαν, ή και καθόρισαν τις μεγαλόπνοες αναζητήσεις του. Έχοντας ως γνώμονα αυτή την διάθεση ακροθιγούς, μα ουσιαστικής «γνωριμίας» με τον Brecht, στη συνέχεια θα επιδιώξουμε μια «διαλεκτική», όπως ενδεχομένως να έλεγε και ο ίδιος, συσχέτιση μιας πλειάδας στοιχείων, που αφορούν σε όλες τις πτυχές αυτού του «σκανδάλου» (όπως χαρακτηρίστηκε) του μοντέρνου θεάτρου.

2. Bertolt Brecht: Εργοβιογραφία.

Ποιος τελικά ήταν ο Bertolt Brecht; Το ερώτημα αυτό ενδεχομένως να προκύπτει σε όλους όσους βρίσκονται να ασχολούνται, κάτω από οποιοσδήποτε

συγκυρίες, με το πολυδιάστατο έργο του. Η απάντηση δεν είναι εύκολη, αλλά σίγουρα μια εργοβιογραφική ανάλυση να μπορεί να ξεδιαλύνει κάπως το Μπρεχτικό τοπίο. Η παράλληλη μελέτη τόσο της ζωής του Brecht, όσο και της δημιουργίας των θεατρικών του έργων κρίνεται απαραίτητη, καθώς συγκεκριμένες συγκυρίες, κοινωνικές, ιστορικές, πολιτικές και άλλες, επηρέασαν σαφώς τον τρόπο με τον οποίο δομήθηκε τελικά η δραματική του παραγωγή. Ως εκ τούτου κρίνεται ως πιο εύστοχη η σύνδεση της πορείας του ως συγγραφέα, με την πορεία του στην ιστορική περίοδο που έζησε και έδρασε (αυτός είναι, εξάλλου και ο πάγιος τρόπος μελέτης που υιοθέτησαν οι σημαντικότεροι ερευνητές του Brecht). Γι' αυτό και εδώ χρησιμοποιείται ο όρος *εργοβιογραφία* και όχι απλά *βιογραφία*.

Για τον φτωχό Μπ. Μπ.*

*Εγώ ο Μπέρτολτ Μπρέχτ, είμαι απ' τα Μαύρα Δάση.
Η μάνα μου στις πολιτείες με κουβάλησε
Σαν ήμουν ακόμη στην κοιλιά της. Και των δασών η παγωνιά
Μέσα μου θα' ναι ως τον θάνατό μου.*

*Έχω το σπίτι μου στις πολιτείες της ασφάλτου
Φορτωμένος απ' την αρχή μ' όλα τα μυστήρια του θανάτου·
Μ' εφημερίδες, με καπνό και με ρακί.
Καχύποπτος και τεμπέλης και ευχαριστημένος τελικά.*

*Φέρνομαι φιλικά στους ανθρώπους. Φορώ
Καθώς το συνηθίζουν ένα σκληρό καπέλο.
Λέω: είναι ζώα που μυρίζουν τελείως ιδιόμορφα
Και λέω πάλι: δε βαριέσαι έχω κι εγώ την ίδια μυρουδιά.*

*Στις άδειες κουνιστές πολυθρόνες μου καθίζω
Το πρωί κάτι γυναίκες καμιά φορά
Τις κοιτάω ξένοιαστα και λέω:
Καθόλου μην ποντάρετε σ' αυτόν που τώρα σας κοιτά.*

*Κοντά το βράδυ μαζεύω γύρω μου τα παιδιά
Λέμε ο ένας τον άλλον «τζέντλεμαν»
Ακουμπάνε στο τραπέζι μου τα πόδια
Και λένε: Θα δούμε μέρες πιο καλές. Κι εγώ ποτέ δε ρωτώ.*

* «Για τον φτωχό Μπέρτολτ Μπρέχτ».

Το πρωί στο γκριζο χάρωμα κατουράνε τα έλατα
Και τα ζωύφιά τους, τα πουλιά αρχίζουν να φωνάζουν.
Κείνη την ώρα αδειάζω το ποτήρι μου στην πόλη,
Πετάω τ' αποσίγαρο μου κι ανήσυχος κοιμάμαι.

Καθόμασταν μια ελαφρόμυαλη γενιά
Σε σπίτια που λογίζονταν αγκρέμιστα
(Έτσι χτίσαμε τα μακριά σπίτια της νήσου Μανχάταν
Και τις λεπτές κεραίες που στηρίζουν τον Ατλαντικό).

Απ' αυτές τις πολιτείες θ' απομείνει
Εκείνο που διάβηκε από μέσα τους: ο άνεμος!
Δίνει χαρά το σπίτι σ' αυτόν που τρώει: τ' αδειάζει.
Ξέρουμε ότι είμαστε περαστικοί
Κι ότι μετά από μας τίποτα αξιόλογο δεν θα 'ρθει.

Ελπίζω στους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθούν
Να μην αφήσω τη Βιρτζινιά μου απ' την πίκρα να μου σβήσει.
Εγώ ο Μπέρτολτ Μπρέχτ από τα Μαύρα Δάση
Ξερασμένος στις πολιτείες της ασφάλτου, μέσα στη μάνα μου,
Σε πρόιμη εποχή!³

Bertolt Brecht

2.1. Ο Brecht στις απαρχές του βίου του: Άουγκσμπουργκ και τα φοιτητικά χρόνια στο Μόναχο.

Το ποίημα « Για τον φτωχό Μπ. Μπ.», που παρατίθεται πιο πάνω αποτελεί μια ποιητική αυτοπεριγραφή του Brecht, μια εν είδει αυτοβιογραφίας κατάθεσή του, αν και τα βασικά βιογραφικά στοιχεία του δραματουργού, που από πολλούς θεωρείται ο μεγαλύτερος εκπρόσωπος της «θεατρικής και πολιτικής πρωτοπορίας» (Εσσλιν, σελ.), δεν περικλείονται στα όρια ενός ποιήματος. Ο ίδιος ο Brecht, σπάνια αναφερόταν σε γεγονότα που αφορούσαν στην πρόιμη ζωή του και όταν το έκανε, μάλλον επεδίωκε να μπερδέψει, παρά να ξεδιαλύνει τα πράγματα, οπότε η

³ Μπ. Μπρέχτ, *76 Ποιήματα*, μτφρ. Π.Μάρκαρης, Θεμέλιο, δ' έκδοση, Αθήνα, 1983.

συγκέντρωση και ταξινόμηση βασικών βιογραφικών στοιχείων πέρασε αναγκαστικά στα χέρια των μελετητών του (Μυράτ, 1974, σελ.16,17).

Ο Brecht γεννήθηκε στο Άουγκσμπουργκ της Γερμανίας στις 10 Φλεβάρη του 1898 (Εσσλιν, σελ.20), σε μια πόλη που συγκέντρωνε μια αρκετά σημαντική βιομηχανική ανάπτυξη και για πολλούς αποτελούσε ένα ακόμη κέντρο της αναπτυσσόμενης αστικής τάξης (Kesting, 2000, σελ.13). Μέσα σε ένα εύπορο αστικό περιβάλλον μεγάλωσε και ο νεαρός (Ευγένιος Μπέρτχολντ Φρειδερίκος) Brecht (Εσσλιν, σελ.20), κάτι που εκ πρώτης όψεως συνιστά ένα αντιφατικό στοιχείο, σε σχέση με την μετέπειτα πορεία του. Δύσκολα θα ανέμενε κανείς από έναν δραματικό συγγραφέα και ποιητή που έθεσε εαυτόν στην υπηρεσία του προλεταριάτου, έναν δριμύτατο κατήγορο της αστικής τάξης και της πλουτοκρατίας, να προέρχεται από μια αστική και εύπορη οικογένεια (Kesting, ο.π, σελ. 13).

Αυτή είναι μια από τις πρώτες αντιφάσεις που έχει να αντιμετωπίσει κανείς κατά την μελέτη του Brecht, κάτι που φαίνεται ότι και ο ίδιος προσπάθησε να εξηγήσει. Σε μια συνομιλία του με τον στενό του φίλο και γνωστό διανοούμενο της εποχής, Walter Benjamin, ο Brecht κατατάσσει μεν τον εαυτό του στους συγγραφείς της μεγαλοαστικής τάξης, αλλά παράλληλα θεωρεί πως η σύμπραξη με το προλεταριάτο έχει την δύναμη να «προλεταριοποιεί» αυτούς που την ενστερνίζονται. Κοντολογίς, διατείνεται πως η αστική καταγωγή ενός συγγραφέα υποσκελίζεται και ακόμη αντικαθίσταται μέσω της προσφοράς των παραγωγικών του δυνάμεων στις προλεταριακές διεκδικήσεις και συμφέροντα (Μπένγιαμιν, χ.χ, σελ.9).

Η κριτική στάση του Brecht απέναντι στις αξίες και στα πρότυπα της αστικής τάξης, στην οποία ανήκε, διαφαίνεται από τα χρόνια της σχολικής του ζωής ακόμη, με τις περιγραφές αρκετών περιστατικών έλλειψης σεβασμού, από μέρους του, απέναντι σε καθηγητές αστικής προέλευσης (Kesting, ο.π, σελ.14). Στα χρόνια αυτά, όμως, αρχίζει επίσης να διαφαίνεται η ιδιόρρυθμη προσωπικότητα του, αλλά και αυτό που θα συνεχίσει να τον χαρακτηρίζει δια βίου. Η κυριολεκτικά προκλητική και «διαλεκτική» στάση του σε ποικίλα ζητήματα. Έτσι, στα 1914 και ενώ η Γερμανία βρίσκεται στον πρώτο χρόνο του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, ο νεαρός Brecht, 16χρονος μαθητής του Γυμνασίου, αναπτύσσει σε μια έκθεση με θέμα “Dulce et decorum est pro patria mori”*, την άποψη πως η εν λόγω ρήση έχει καθαρά προπαγανδιστικό χαρακτήρα, γιατί κανείς δεν μπορεί να θεωρεί γλυκό και τιμημένο

* «Είναι γλυκός και τιμημένος ο θάνατος για την πατρίδα»: Οράτιος

τον ίδιο του τον θάνατό και μάλιστα όταν βρίσκεται στην ακμή της νεότητάς του (Μάρκαρης, 1982, σελ.15, 16)! Η έκθεση αυτή, γράφεται σε μια εποχή όπου στη Γερμανία, όπως περιγράφει ο Piscator, επικρατεί ένα παραλήρημα ενθουσιασμού, μια ωραιοποιημένη πρόσληψη του πολέμου, ένας άκρατος φιλοπόλεμος και εθνικιστικός παροξυσμός (Μάρκαρης, ο.π, σελ.15, 16). Είναι, νομίζουμε προφανές πως μια τέτοια αντιπολεμική και αντιπατριωτική διακήρυξη, μέσα σε αυτό το κλίμα, μόνον αρνητικά θα μπορούσε να προσληφθεί: ο Brecht απέφυγε την αποβολή από το σχολείο μόνο μετά την παρέμβαση ενός καθηγητή του, που ισχυρίστηκε πως προφανώς ο πόλεμος επηρέασε με άσχημο τρόπο τον νεαρό μαθητή (Εσслиν, 1985,σελ.23).

Ως επιστέγασμα, πάντως, του τρόπου με τον οποίο ο Brecht απέρριπτε τα αξιακά πρότυπα της κοινωνικής του τάξης, έρχεται ένα ποίημα που έγραψε αργότερα, το οποίο υποδηλώνει και έναν σαφή αρνητισμό προς την κατάσταση που επικρατούσε στο αστικό πατρικό του σπίτι (Kesting, ο.π, σελ.14):

*Μεγάλωσα σαν γιος καλοστεκούμενων
ανθρώπων. Οι γονείς μου μού φορούσαν
γιακά, μ' έμαθαν τις συνήθειες εκείνων
που έχουν υπηρέτες και με δίδαξαν
πώς να διατάζω. Αλλά, όταν μεγάλωσα
και είδα γύρω μου, οι άνθρωποι της
τάξης μου δεν μ' άρεσαν, το να διατάζω
δεν ήταν του γούστου μου, ούτε και το
να με υπηρετούν. Γι' αυτό εγκατέλειψα
την τάξη μου και συντόφεψα με τους
μικρούς, φτωχούς ανθρώπους.***

Στα 1917 ο Brecht τελειώνει το σχολείο και εγγράφεται στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου στο τμήμα της Ιατρικής (Μυράτ, 1974, σελ.31), για να διακόψει λίγο αργότερα τις σπουδές του, όταν επιστρατεύεται σε ένα στρατιωτικό νοσοκομείο του Άουγκσμπουργκ, όπου και ανέλαβε χρέη νοσοκόμου (Kesting, 2000, σελ.16). Η εμπειρία του νεαρού φοιτητή από την θητεία του σε αυτό το νοσοκομείο, ευθύνεται, κατά πολλούς μελετητές, για την απέχθειά του προς τον πόλεμο και την πάγια ειρηνόφιλη στάση που επέδειξε μέσα από τα έργα του, αλλά και μέσα από την ζωή του (Kesting, ο.π, σελ.16), (Εσслиν, ο.π, σελ.25), (Μυράτ, ο.π, σελ.39). Στο περιβάλλον ενός νοσοκομείου, όπου ο πόλεμος ξεφεύγει από τις όποιες ηρωοποιημένες του διαστάσεις και παρουσιάζονται μόνο τα τραγικά του αποτελέσματα και θύματα, ο Brecht άρχισε να σχηματίζει ίδια άποψη για το πόσο

** Αρχή ποιήματος: "Verjagt mit gutem Grund", 1938.

εύκολα συντελείται η «προδοσία του ανθρώπου απέναντι στον άνθρωπο», για το πώς σχηματίζεται ο ανθρώπινος παραλογισμός (Μυράτ, ο.π, σελ.38-40). Επιπλέον, έρχεται σε μια πρώτη επαφή με την Επανάσταση του 1918, το λεγόμενο κίνημα των Σπαρτακιστών και τάσσεται υπέρ τους, ως μέλος της Επαναστατικής Επιτροπής του Άουγκσμπουργκ (Έσσλιν, ο.π, σελ.26, 27), μολονότι η σύμπραξη αυτή αμφισβητείται από κάποιους, καθώς θεωρούν πως ο Brecht συμμετείχε μάλλον ως θεατής των γεγονότων (Fuegi, 1987, σελ.8). Όπως και να έχει, η κατοχή της εξουσίας από τους κομμουνιστές διαλύθηκε μετά από δυο εβδομάδες, από τα στρατεύματα του στρατηγού Έπ και έτσι έληξε άδοξα το κίνημα αυτό (Μυράτ, ο.π, σελ.41). Σε αυτή τη φάση, πάντως, δεν διαπιστώνεται μια σαφής πολιτική οριοθέτηση του Brecht (καθώς η μελέτη του Μαρξισμού θα προκύψει αργότερα), χωρίς αυτό να αναιρεί την δεδομένη αποστροφή του προς την αστική τάξη (Μυράτ, ο.π, σελ.42, 43).

Μετά την εμπειρία στο στρατιωτικό νοσοκομείο ο Brecht, επιστρέφει στη φοιτητική του ζωή, συνεχίζοντας να πηγαινοέρχεται μεταξύ Άουγκσμπουργκ και Μονάχου, έως το 1920 (Kesting, ο.π, σελ.39), ενώ στα 1919 καταφέρνει να ασχοληθεί εκ των έσω με αυτό που μετέπειτα θα αποτελέσει έργο ζωής γι' αυτόν: το θέατρο. Αναλαμβάνει χρέη θεατρικού κριτικού σε μια εφημερίδα του Άουγκσμπουργκ, τη *Θέληση του Λαού* (Kesting, ο.π, σελ.27) ασκώντας κριτικές που διακρίνονται από μια έντονη διάθεση στηλίτευσης της θεατρικής πραγματικότητας της πόλης, κάτι που οδήγησε το προσωπικό του τοπικού θεάτρου να διαμαρτυρηθεί σε έντονο ύφος (Έσσλιν, ο.π, σελ. 31). Όπως και να έχει η έντονη αυτή κριτική αποτελεί μια αρχική έκφραση αυτού που ο Brecht θα επιδιώξει σθεναρά μέχρι το τέλος της ζωής του: την αλλαγή αυτών που θεωρούσε ως νοσηρά στοιχεία στον χώρο του θεάτρου (Kesting, ο.π, σελ.27). Τα φοιτητικά του χρόνια, χαρακτηρίζονται και από την παρουσία πολλών φίλων, με πιο γνωστό από αυτούς τον Caspar Neher (Μυράτ, ο.π,σελ.32) συμμαθητή του Brecht και κατόπιν φίλο και συνεργάτη ζωής (Έσσλιν, ο.π, σελ.22). Η γνωριμία του επίσης στα 1919 με τον Πέτερ Σούρκαμπ θα αποτελέσει έναν πολύ σημαντικό σταθμό στη ζωή του, αλλά και στην προώθηση των έργων του: ο Σούρκαμπ θα εξελιχθεί στον μελλοντικό εκδότη των έργων του και κύριο κάτοχο των πνευματικών δικαιωμάτων εκμετάλλευσης τους (Μυράτ, ο.π, σελ.49).

Τι γίνεται, όμως, αυτά τα χρόνια σε επίπεδο συγγραφής; Ο Brecht από νωρίς, όταν ήταν ακόμη μαθητής, γράφει μια σειρά από ποιήματα που δημοσιεύονται σε μια εφημερίδα του Άουγκσμπουργκ (Μυράτ, ο.π, σελ.24), αλλά η αποφασιστική στροφή

στην ποιητική του έκφραση έρχεται με το ποίημα «Ο θρύλος του νεκρού στρατιώτη» (Kuhn, 2002, σελ.280). Αυτό το ποίημα-μπαλάντα γράφτηκε στα 1918, όταν ο Brecht εργαζόταν στο στρατιωτικό νοσοκομείο και συγκλονισμένος από τα όσα αντίκρυσε εκεί : «Είδα πώς κουτσογιάτρευαν τους ανθρώπους για να τους ξαναφορτώσουν για το μέτωπο όσο γινότανε πιο σύντομα»(Εσслиν, ο.π, σελ.24, 25), έγραψε για έναν νεκρό στρατιώτη που τον ξεθάβουν, προκειμένου να τον ξαναστείλουν στο μέτωπο για να πολεμήσει (Kuhn, ο.π, σελ.280)! Είναι σαφές πως το τραγούδι αυτό αποτέλεσε μια ευθεία μομφή προς τους ανώτατους θιασώτες ενός παράλογου πολέμου, κάτι που οδήγησε σε ποικίλες διαμαρτυρίες (Kuhn, ο.π, σελ.280), ενώ οι μελετητές του Brecht διατείνονται πως όταν ο ίδιος τραγούδησε αυτή την μπαλάντα σε μια ταβέρνα του Μονάχου παρουσία βετεράνων του πολέμου, οι τελευταίοι τον... αποζημίωσαν πετώντας του ποτήρια μύρας, καθώς θεώρησαν πως καταφερόταν εναντίον τους (Kesting, ο.π, σελ.16).

Η χρονιά του 1918, όμως είναι εξαιρετικά σημαντική για έναν άλλο λόγο: ο Brecht συγγράφει το πρώτο του θεατρικό έργο (Kesting, ο.π, σελ.16), που απετέλεσε για πολλούς, ακόμη και για τον ίδιο, αντικείμενο ποικίλων προβληματισμών και συχνά έντονων επικρίσεων: τον *Βάαλ*.

Βάαλ: Το έργο αυτό λέγεται ότι γράφτηκε μετά από ένα στοίχημα του Brecht με τον φίλο του, Γκέοργκ Πφάντσελτ: Κάποια στιγμή ο Brecht κριτίκαρε με έντονα αρνητικό τρόπο την αισθηματική και ιδεαλιστική, όπως την θεωρούσε, γραφή ενός έργου του Χάνς Γιόστ, τον «Μοναχικό» και λέγεται πως έβαλε στοίχημα να γράψει ένα παρόμοιο έργο σε τέσσερις ημέρες (Ντόρτ, 1960, σελ.44). Υπάρχουν μελετητές που δέχονται την ύπαρξη αυτού του στοιχήματος, όπως ο Έσслиν, που θεωρεί, όμως, πως ο Brecht έκανε γύρω στις 5 εβδομάδες να γράψει το έργο (Εσслиν, ο.π, σελ.28). Ο Fuegi υποστηρίζει πως το έργο ταλαιπώρησε αρκετούς μήνες τον συγγραφέα του, κάτι που ενδεχομένως δικαιολογεί και τις αρκετές μεταγενέστερες προσαρμογές του: ο Βάαλ αποτελούσε πάντα ερέθισμα προβληματισμού για τον Brecht (Fuegi, 1994, σελ.40). Ο Ντόρτ, πάντως θεωρεί το όλο περιστατικό ως απλή φήμη (Ντόρτ, ο.π, σελ.44), ενώ η Kesting δεν αναφέρεται καν σε αυτό (Kesting, ο.π, σελ.16-20, όπου η αναφορά στον *Βάαλ*). Όπως και να έχει, το σίγουρο είναι πως ο *Βάαλ*, γράφτηκε στον αντίποδα του έργου του Γιόστ, με την πρόθεση να εκφράσει εντελώς διαφορετικά πράγματα από εκείνο (Kesting, ο.π, σελ.18).

Το έργο του Γιόστ αναφέρεται στη ζωή του Γερμανού ρομαντικού ποιητή Κρίστιαν Ντίτριχ Γκράμπε, ο οποίος κατέληξε ένας κοινωνικά απόκληρος και

περιγράφει τα στάδια αυτής ακριβώς της απροσδόκητης και τραγικής κατάληξης ενός ποιητή (Ντόρτ, ο.π, σελ.44). Ο Brecht παρωδεί τον *Μοναχικό*, γι' αυτό και οι ομοιότητες που διακρίνονται στα δυο έργα είναι μόνον επιφανειακές: ο Βάαλ, είναι ένας ποιητής του μηδενισμού, ένας αβυσσαλέος κατήγορος του ρομαντισμού (Ντόρτ, ο.π, σελ.45), ένας «αλήτης» και μέθυσος, ένας τροβαδούρος τραγουδιών φρίκης και μπαλάντων (Kesting, ο.π, σελ.16), ένας άνθρωπος που χρησιμοποιεί την ποίηση του για να συνοδεύσει, θα έλεγε κανείς, την ζωώδη κατάπτωσή του.

.....

*Μεσ' από καηλειά, ναούς, νοσοκομεία
Περνάει αδιάφορος ο Μπάαλ, χωρίς καημό
Ίσως κουράζεται, μα έχει καλή υγεία
Στον τάφο του θα πάρει ο Μπάαλ τον ουρανό*

*Και στο λάγνο των αμαρτωλών μελίσει
Λικνίζεται με ηδονή ο Μπάαλ γυμνός
Και μόνο ο ουρανός, μα πάντα ο ουρανός
Τον γυμνό σκεπάζει Μπάαλ στη δύση.*

.....

*Κι αν βλέπει γύρω του μόνο νεκρούς ο Μπάαλ
Νιώθει χαρά γι' αυτό μεγάλη
Τόπος πολύς κι είμαστε λίγοι, λέει ο Μπάαλ
Τόπος πολύς στις γης την τρυφερή αγκάλη.*

.....

*Κι όταν ο Άδης τον Μπάαλ καλεί κοντά του,
Εκείνος τον κόσμο έχει πια χορτάσει.
Έχει τόσον ουρανό κάτω απ' τα βλέφαρά του
Στον κάτω κόσμο αιωνίως να του φτάσει.⁴*

.....

Το έργο αυτό, για πολλούς μελετητές, αποδίδει εύσχημα την επιρροή που άσκησαν στον Brecht οι αποκαλούμενοι ως «καταραμένοι» ποιητές: ο ίδιος ο Brecht, σε ένα γράμμα του στον Caspar Neher, αναφέρει την πρόθεσή του να γράψει ένα έργο για την ζωή του ποιητή Φρανσουά Βιγιόν, ο οποίος ήταν «ληστής, δολοφόνος και έγραφε μπαλάντες», κάτι που ο Μάρκαρης αποδίδει στην τελική μορφή του *Βάαλ* (Μάρκαρης, 2002-2003, σελ.27). Συνεχίζοντας, ο ίδιος μελετητής, αναφέρεται στην παράλληλη αδυναμία του Brecht σε ποιητές όπως ήταν ο Βερλαίν και ο Ρεμπώ (Μάρκαρης, ο.π, σελ.28), κάτι που αποδέχεται και ο Ντόρτ, παρατηρώντας ότι ο *Βάαλ*, περιέχει ολόκληρους στίχους του Ρεμπώ, ενώ η σχέση του Βάαλ με τον φίλο του Έκαρτ, παραπέμπει στην ομοφυλοφιλική σχέση Ρεμπώ-Βερλαίν και σε διάφορα

⁴ « Το Χορικό του μεγάλου Μπάαλ», μετ. Πέτρος Μάρκαρης, Πρόγραμμα Πειραματικής Σκηνης Εθνικού Θεάτρου, Παράσταση *Μπάαλ*, Θεατρική περίοδος: 2002-2003, σελ.33.

βίαια επεισόδιά της (Fuegi, 1994, σελ.40). Εξάλλου, θεωρείται προφανής στον *Βάαλ* και η σύνδεση του Brecht με το έργο του Φράνκ Βέντεκιντ, τον οποίο θαύμαζε ιδιαίτερω: «Κανένας τραγουδιστής δεν με σόκαρε ποτέ τόσο πολύ, δεν μ' ενθουσίασε τόσο πολύ» (Fuegi, 1994, σελ.38). Στα 1918, χρονολογία θανάτου του Βέντεκιντ και λίγες ημέρες μετά, ο Brecht διοργανώνει, μαζί με άλλους φοιτητές, μια βραδιά προς τιμήν του εκλιπόντος καλλιτέχνη (Ντόρτ, ο.π, σελ.41). Την περίοδο αυτή ο Brecht τονίζει σε ένα κείμενο του, το πόσο συγκλονίστηκε απ' τον θάνατο ενός ανθρώπου που, όπως λέει, κατάφερε να επιβάλλει με την υποβλητική του παρουσία τον θαυμασμό και τη σιωπή όλων και του οποίου το «μεγαλύτερο έργο ήταν η προσωπικότητά του» (Brecht, 1982, σελ.3, 4). Ακόμη και η συνήθεια του Brecht να γράφει μουσική για τα ποιήματά του και να τα τραγουδά στις ταβέρνες και τα καπηλειά συνάδει με το πρότυπο του Βέντεκιντ, ο οποίος ακολουθούσε την ίδια πρακτική (Μάρκαρης, 1982, σελ.46).

Ο Βέντεκιντ ανήκε στους τελευταίους εκπροσώπους του κινήματος του εξπρεσιονισμού (Ντόρτ, ο.π, σελ.45, 46) και τα δραματικά του έργα χαρακτηρίζονται από την περιγραφή καταστάσεων στην οριακή τους διάσταση, με σκοπό την «αναίρεση της πραγματικότητας», διαθέτουν, κοντολογίς, μια κοινωνική διάσταση (Μάρκαρης, ο.π, σελ.46). Η εξπρεσιονιστική αυτή γραφή γοητεύει τον Brecht, γι' αυτό πολλοί μελετητές κατατάσσουν τον *Βάαλ* στα εξπρεσιονιστικά του έργα (Πατσαλίδης, 2000, σελ.350), ενώ ο Ντόρτ, που συμφωνεί με αυτή την άποψη, της δίνει και μια άλλη διάσταση. Θεωρεί πως ο Brecht στον *Βάαλ*, χρησιμοποιεί, τόσο τα μορφικά στοιχεία του εξπρεσιονισμού, όσο και την προσφιλή θεματική του (την περιγραφή των καταστάσεων της ζωής ενός ήρωα), ώστε να στηλιτεύσει την παρακμή του εξπρεσιονιστικού δράματος, που, μετά και τον θάνατο του Βέντεκιντ, είχε χάσει τον κοινωνικό του χαρακτήρα (Ντόρτ, ο.π, σελ.46, 47). Η παρατήρηση αυτή κρίνεται μάλλον ως εύστοχη, αν αναλογιστεί κανείς ότι ο Brecht, εξ αφορμής του *Μοναχικού* του Γιόστ, χαρακτήρισε τον εξπρεσιονισμό «τρομερό» (frightful) (Fuegi, 1994, σελ.39). Ο Βάαλ εξακολουθεί να διαθέτει, τουλάχιστον υφολογικά, τα εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, αλλά παρουσιάζεται, ως χαρακτήρας, με μια εντελώς διαφορετική συγκρότηση, κάτι που μάλλον αποτελεί την ειρωνεία και παρωδία του Brecht προς τους εκπροσώπους ενός αποπροσανατολισμένου, πλέον, κινήματος (Ντόρτ, ο.π, σελ.46, 47).

Ο ίδιος ο Brecht, πάντως, πολλά χρόνια μετά στο: «Ξανακοιτάζοντας τα πρώτα έργα μου», παρουσιάζει μια τάση εξήγησης, αναφορικά με τον *Βάαλ*, η οποία

από άλλους ερμηνεύεται ως «αγάπη» του για το έργο (Μάρκαρης, 2002-2003, σελ.28) και από άλλους ως αποκήρυξή του (Μυράτ, ο.π, σελ.47). Αναφέρει, δηλαδή, πως ο Βάαλ ενδέχεται να δημιουργήσει δυσκολίες σε όσους δεν γνωρίζουν πώς να σκέφτονται με διαλεκτικό τρόπο, μιας και θα θεωρήσουν ότι αποτελεί ωδή προς μια ωμή και άμετρη εγωπάθεια, χωρίς, όμως, να ισχύει ακριβώς αυτό (Μπρέχτ, 1986, σελ.11). Ορμώμενος ενδεχομένως από αυτό τον ισχυρισμό, ο Jameson καταλογίζει στον Brecht υπερβολική μαρξιστική συμβατότητα, στην μεταγενέστερη διάθεσή του να αποδώσει σε έργα όπως ο Βάαλ, μια πρόιμη α-κοινωνική του στάση (Jameson, 2002, σελ.95). Ο μελετητής θεωρεί ότι ο Brecht προσπαθεί τρόπον τινά να δικαιολογηθεί απέναντι στους ομοϊδεάτες του Μαρξιστές, για την απουσία εμφανούς κοινωνικής στόχευσης στα πρώτα έργα του. Και αν αποδεχτούμε μια άποψη που γενικά περιστρέφεται γύρω από τον Βάαλ και θέλει το έργο να βριθεί από ενδεχόμενα αυτοβιογραφικά στοιχεία του Brecht (Ντόρτ, 1960, σελ.42, 43 και Fuegi, 1987, σελ.9), θα έπρεπε να επεκτείνουμε την παραπάνω θέση του Jameson και στον ίδιο τον συγγραφέα: Μήπως ο Brecht μέσω των επεξηγήσεων για τα πρώιμα έργα του προσπαθεί να δικαιολογήσει τον αρχικά α-πολιτικοποιημένο εαυτό του; Ίσως. Ο ίδιος, πάντως, αναφερόμενος στον Βάαλ διατείνεται πως για την συγγραφή του είχε ως πρότυπο κάποιον Γιόζεφ. Κ., που είχε σχεδόν παράλληλο βίο με αυτόν που ο ίδιος έπλασε για τον χαρακτήρα του Βάαλ, αποποιούμενος, έτσι, την οποιαδήποτε αυτοβιογραφική θεώρηση του έργου (Ντόρτ, ο.π, σελ.43).

Μετά τον Βάαλ και στα τέλη του 1918 (Εσслиν, χ.χ, σελ.28)⁵ ο Brecht συγγράφει ένα ακόμη θεατρικό έργο, που κρίνεται με τη σειρά του ως εξπρεσιονιστικό (Πατσαλίδης, 2000, σελ. 350), μολονότι ο Ντόρτ θεωρεί πως με το συγκεκριμένο έργο απομακρύνεται από τον εξπρεσιονισμό (Ντόρτ, ο.π, σελ.47). Ίσως, όμως ο μελετητής να εννοεί τον εξπρεσιονισμό, όπως αυτός άρχισε να υποβαθμίζεται μετά και τον θάνατο του Βέντεκιντ. Εν πάση περιπτώσει το έργο αυτό ονομάζεται αρχικά *Σπάρτακος* (Kesting, 2000, σελ.27) και γράφεται σε μια περίοδο που ο Brecht κάνει την γνωριμία του με τον Lion Feuchtwanger (Λίον Φόυχτβάνγκερ), έναν καταξιωμένο συγγραφέα της εποχής, ο οποίος περιγράφει με γλαφυρότητα την πρώτη του συνάντηση με τον Brecht. Λέει χαρακτηριστικά πως στα τέλη του 1918 τον επισκέφτηκε στο διαμέρισμά του στο Μόναχο ένας νεαρός άνδρας, που είχε γράψει ένα θεατρικό έργο με τον τίτλο *Σπάρτακος*, προκειμένου, όπως

⁵ Η Kesting ισχυρίζεται στα 1919. Kesting, 2000, σελ.27

επέμενε, να κερδίσει κάποια χρήματα από αυτό (Fuegi, 1987, σελ.11). Από εκείνη τη στιγμή ξεκίνησε η δια βίου φιλία ανάμεσα στους δυο άνδρες: ο Feuchtwagner εντυπωσιάζεται με το έργο του Brecht αλλά και με ένα ακόμη που ο νεαρός συγγραφέας του έδωσε λίγο αργότερα, τον *Βάαλ* (Fuegi, ο.π, σελ.11). Ο *Σπάρτακος* μετονομάζεται σε *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα* και με την συμβολή του Feuchtwagner, θα αποτελέσει αργότερα την πρώτη επιτυχία του Brecht στη θεατρική σκηνή (Εσслиν, ο.π, σελ.29).

Σπάρτακος, ή Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα: Τα *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα* είναι το πρώτο έργο του Brecht, που διαθέτει μια σαφή χωροχρονική οριοθέτηση, καθώς ο πρωτόλειος *Βάαλ* δεν εξελισσόταν σε συγκεκριμένο χρόνο και οι δραματικοί χώροι ήταν πολλοί. Εδώ το σκηνικό αλλάζει και αναγνωρίζεται με σαφήνεια το περιβάλλον του Βερολίνου, όπως αυτό διαμορφώθηκε κατά το βράδυ της επανάστασης των Σπαρτακιστών στα 1918 (Ντόρτ, 1960, σελ.47). Όπως είδαμε πιο πάνω, ο νεαρός Brecht έζησε εκ των έσω το κίνημα αυτό, όντας, βέβαια, στο Άουγκσμπουργκ και προφανώς επηρεάστηκε τόσο από τα εν λόγω γεγονότα, ώστε θέλησε να τα αποδώσει με τον δικό του τρόπο σε ένα θεατρικό έργο. Η υπόθεση του έργου αφορά στον νεαρό στρατιώτη Κράγκλερ, που επιστρέφει από το μέτωπο του πολέμου της Αβησσυνίας στο Βερολίνο και βρίσκει το επαναστατικό κίνημα των Σπαρτακιστών σε εξέλιξη στους δρόμους της πόλης κάτι που, όμως, δεν φαίνεται να τον πτοεί (Ντόρτ, ο.π, σελ.49)· αρνείται να συμπράξει μαζί τους και επιστρέφει στο σπίτι του και την αρραβωνιαστικιά του, η οποία παρεμπιπτόντως είναι έγκυος από έναν άλλο άνδρα:

Κράγκλερ: *Πνιγήκατε σχεδόν στα δάκρυσά σας για μένα, ενώ εγώ έπλυνα το πουκάμισό μου με τα δάκρυσά σας! Κι η σάρκα μου πρέπει να σαπίσει μες στα βρωμόνερα του δρόμου, για να φτάσει η Ιδέα σας στον Ουρανό; Μήπως είστε πιωμένοι; ...*

Και πιο κάτω:

.....Η γκάντα σφυρίζει κι οι φτωχοί πεθαίνουν στη γειτονιά της εφημερίδας, τα σπίτια πέφτουν και τους πλακώνουν, το πρωινό αρχίζει να χαράζει γκριζό, κείτονται σαν πνιγμένα γιατί στην άσφαλτο, είμαι ένα γουρούνι, και το γουρούνι γυρίζει σπίτι του...⁶

⁶ Kesting, 2000, σελ.29.

Ο Brecht με τα *Ταμπούρλα*...δεν επιδιώκει την θετική προβολή της στάσης του στρατιώτη, χωρίς αυτό να σημαίνει, όμως, ότι την κατακρίνει εμφανώς. Αντίθετα δείχνει κατανόηση απέναντι στον στρατιώτη και στον τρόπο που αδιαφόρησε για την επανάσταση, ενώ παράλληλα προσπαθεί να αιτιολογήσει αυτή την αντίδραση, ίσως γιατί συμερίζεται την διάθεσή του να εξασφαλίσει την ίδια του τη επιβίωση (Kesting, ο.π, σελ.29, 30). Ο Fuegi θεωρεί, απ' την άλλη, πως ο χαρακτήρας του Κράγκλερ, εκφράζει τις προθέσεις του Brecht την εν λόγω περίοδο: την έλλειψη διάθεσης από μέρος του να συμμετάσχει μαχητικά στην οποιαδήποτε επανάσταση (Fuegi, 1987, σελ.8).

Ο ίδιος ο Brecht, πάντως αρκετά χρόνια μετά και διατηρώντας την προσφιλή του συνήθεια να σχολιάζει θεωρητικά τα προγενέστερα έργα του, προσπαθεί να ανατρέψει αυτή την συμπάθεια, που επιδεικνύει συγγραφικά στο πρόσωπο του Κράγκλερ. Πλέον θεωρεί ότι η άρνηση συμμετοχής στην Επανάσταση είναι όχι απλά μη θεμιτή, αλλά και «.. η πιο μίζερη απ' όλες τις δυνατές παραλλαγές..» ενώ καταλογίζει στον εαυτό του αδυναμία στο να δείξει αυτό που πραγματικά επεδίωκε με το έργο: το πώς, δηλαδή, ο αστός ήρωας θα αφήσει την Επανάσταση στα χέρια των προλεταρίων, με σκοπό να επωφεληθεί αργότερα από αυτό (Μπρέχτ, 1986, σελ.9, 10). Συνεχίζοντας δηλώνει πως σκέφτηκε να αποκηρύξει το έργο, αλλά η συναίσθηση ότι η λογοτεχνία αποτελεί με τη σειρά της ένα κομμάτι της Ιστορίας τον απέτρεψε τελικά: ο Brecht δεν θα επεδίωκε επ' ουδενί να διαστρεβλώσει την Ιστορία (Brecht, ο.π, σελ.10).

Όπως και να έχει, το εν λόγω έργο στρέφεται προς μια πιο ρεαλιστική ενασχόληση με τα πράγματα, με μια ιστορικά και κοινωνικά τοποθετημένη δράση, που συχνά αποδίδεται στις επιδράσεις που δέχτηκε ο Brecht από τον μεγάλο Γερμανό, ρεαλιστή συγγραφέα Γκέοργκ Μπύχνερ, δημιουργό του: *Ο Θάνατος του Δαντόν* (Ντόρτ, ο.π, σελ.48). Σύμφωνα, μάλιστα, με το πρότυπο του Μπύχνερ, όπως έχει ειπωθεί, ο Brecht αποφάσισε τελικά να σπουδάσει Ιατρική (Μυράτ, ο.π, σελ.31). Με τα *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα*, πάντως, ο Brecht εγκαταλείπει τον εξπρεσιονισμό απομυθοποιώντας τον πλήρως (Ντόρτ, ο.π, σελ.50), ενώ εισαγάγει κάποια από τα σημαντικά στοιχεία που αργότερα θα χαρακτηρίσουν την θεατρική του θεωρία και πράξη (Kesting, ο.π, σελ. 29). Αυτά, όμως θα αναλυθούν εκτενέστερα παρακάτω.

Τελειώνοντας με την συγγραφική δράση του Brecht, στα χρόνια της «μποέμικης» ζωής του μεταξύ Άουγκσμπουργκ και Μονάχου, δεν μπορεί να μην γίνει μνεία σε ένα γεγονός που άσκησε καθοριστική επίδραση σε ολόκληρο το μετέπειτα

έργο του: στην γνωριμία του με τον Κάρλ Βάλεντιν, τον οποίο ο Brecht αναγνωρίζει ως έναν από τους δασκάλους του (μαζί με τον Χέγκελ και τον Μάρξ) (Wekwerth, 2002, σελ.78). Ο Βάλεντιν ήταν ένας κωμικός ηθοποιός από το Μόναχο, που επηρέασε βαθιά τον Brecht με την χιουμοριστική του αφοπλιστικότητα, την γκροτέσκα θεατρική παρουσίαση των ανθρωπίνων σχέσεων (Μυράτ, ο.π, σελ.54) και την προβολή της «ηλίθιας λογικής του παραλόγου» (Wekwerth, ο.π, σελ.78) που διαπνέει ποικίλες κοινωνικές καταστάσεις. Η επίδραση του Βάλεντιν στον Brecht ήταν τόσο ισχυρή, που όχι μόνο υιοθετεί αργότερα, στοιχεία από το «Λαϊκό Θέατρο» του, αλλά την εποχή που ζει στο Μόναχο γράφει 3 μονόπρακτα ορμώμενος από τον θαυμασμό του γι' αυτόν: *Lux in Tenebris*, (*Φως στο σκοτάδι*), *Αυτός που διώχνει τον Σατανά*, και *Ο Γάμος* (Kesting, 2000, σελ.30, 31).

2.2. Η περίοδος της καθιέρωσης: Μόναχο και Βερολίνο.

Μεταξύ Μονάχου και Βερολίνου

Ο Brecht μετά τον θάνατο της μητέρας του, στα 1920, μετακομίζει μόνιμα στο Μόναχο (Kesting, ο.π, σελ.39), και αναλαμβάνει την θέση του Dramaturg στο Kammerspiele (ένα θέατρο του Μονάχου), ο διευθυντής του οποίου έδειξε εξαιρετικό ενδιαφέρον για τον ίδιο, αλλά και για το έργο του, *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα* (Εσслиν, ο.π, σελ.31, 32). Η ιδιότητα του Dramaturg αποτελούσε μια ιδιομορφία του Γερμανικού θεάτρου, καθώς συνδύαζε τις θέσεις του δραματικού συγγραφέα και διασκευαστή, του υπεύθυνου για το δραματολόγιο και για τις δημόσιες σχέσεις, ακόμη και αυτή του αρμόδιου για την έκδοση του προγράμματος ! Και όλα αυτά υπό την εποπτεία ενός και του αυτού προσώπου (Εσслиν, ο.π, σελ.29, 30). Η πολιτική κατάσταση, εν τω μεταξύ, αρχίζει να παρεκτρέπεται και να απολήγει σε ένα πρόσωπο, αυτό του Χίτλερ, που αρχίζει να έχει μια ιδιαίτερη επιρροή στο Μόναχο. Ενδεικτικό είναι, πως ο αντισημιτισμός και ο υπέρμετρος εθνικισμός αρχίζουν να βρίσκουν την έκφρασή τους σε ρήσεις του τύπου: «..*Η εβραϊκή φυλή είναι οι διαφθορείς του κόσμου*» (Fuegi, 1994, σελ.100). Επικουρικά σε αυτές τις αντιδράσεις λειτουργεί, η εμφανής παρουσία στη χώρα Σοβιετικών, που προσπαθούν, με τη σειρά τους, να επηρεάσουν τα πολιτικά πράγματα προωθώντας τις κομμουνιστικές θεωρίες

και έχοντας ως σαφή στόχο την ένταξη της Γερμανίας στις Σοβιετικά οργανωμένες χώρες (Fuegi, 1994, σελ.100).

Ο Brecht παρά την πρόσληψή του στη θέση του Dramaturg, δεν σταματά να επιδιώκει την επαφή του με το Βερολίνο, επιθυμώντας να βρει εκεί μια διέξοδο για τα έργα του, αλλά και για τον ίδιο (Εσслиν, ο.π, σελ.32). Σε ένα τέτοιο ταξίδι του στο Βερολίνο στις αρχές του 1922 ο Brecht, που έχει ήδη αρχίσει να κάνει εμφανή την παρουσία του σε λογοτεχνικούς κύκλους, γνωρίζεται με τον συγγραφέα Arnolt Bronnen (Μπρόννεν) (Kesting, ο.π, σελ.39), μια ιδιαίτερη μορφή του Γερμανικού εξπρεσιονισμού (Μυράτ, ο.π,σελ.57). Δεν θα αργήσει να αναπτυχθεί μια εξαιρετικά φιλική σχέση ανάμεσα στους δυο άνδρες, ενώ υπάρχουν ισχυρισμοί πως ο Brecht άλλαξε μέχρι και το όνομά του, από Μπέρτχολντ σε Μπέρτολτ, κατ' αναλογία της αλλαγής που ο Bronnen είχε κάνει στο δικό του (από Άρνολντ σε Άρνολτ) (Εσслиν, ο.π, σελ.33, 34). Εν πάση περιπτώσει, το σίγουρο είναι πως ο Bronnen εμπιστεύεται, μετά από λίγο, στον Brecht την σκηνοθεσία του έργου του "Vatermond" (Πατροκτονία), το οποίο θα ανέβαινε πρώτη φορά επί σκηνής (Εσслиν, ο.π, σελ.33).

Τα στοιχεία που υπάρχουν αναφορικά με την πρώτη, αλλά σημαντική αυτή σκηνοθετική απόπειρα του Brecht, απολήγουν σε μια μάλλον διασκεδαστική εκδοχή, που σηματοδοτεί την καινοτόμα σκηνοθετική άποψη που υιοθέτησε και διατήρησε. Η διανομή των πρωταγωνιστικών ρόλων του έργου, αφορούσε τρεις σημαντικούς ηθοποιούς της εποχής, τον Heinrich George, την Agnes Straub και τον Heinrich von Twardowsky, οι οποίοι έγιναν τα αντικείμενα των ευθέων βολών του Brecht (Fuegi, 1987, σελ.13): ο πρωτόπειρος σκηνοθέτης ήθελε να απομακρύνει το έργο από το πομπώδες και μεγαλόσχημο εξπρεσιονιστικό στυλ, που ήταν προφανές και στο επίπεδο της υποκριτικής των ηθοποιών (Εσслиν, ο.π, σελ.33). Το αποτέλεσμα των συνεχών επικρίσεων του για την ψεύτικη υποκριτική επίδειξη και την εκφραστική «ανωριμότητα» των δυο ηθοποιών οδήγησε, κατά τη διάρκεια μιας πρόβας, την μεν Straub (Στράουμπ) στα πρόθυρα του νευρικού κλονισμού, τον δε George (Γκεόργκε), στο να πετάξει το κείμενό του από τη σκηνή στην άλλη άκρη της αίθουσας, προτού αποχωρήσει έξαλλος (Fuegi, ο.π, σελ.13). Ποια ήταν η αντίδραση του Brecht σε αυτό το σκηνικό; Στράφηκε στον Bronnen και ισχυρίστηκε μετά βδελυγμίας: «*Συγχαρητήρια. Μ' αυτόν τον όγκο**, δεν θα μπορούσαν, ούτως ή άλλως, να πάνε καλά τα πράγματα» (Fuegi, ο.π, σελ.13)! Ο Brecht, έτσι, εκδηλώνει από νωρίς τον

* Ο George ήταν υπερβολικά εύσωμος.

εκκεντρικό του χαρακτήρα και την απαξίωσή του προς τις «αυθεντίες» (Kesting, ο.π, σελ.40), που εντοπίζει κανείς στο Γερμανικό θέατρο της εποχής.

Μετά την επεισοδιακή αυτή σκηνοθεσία, ο Brecht επιστρέφει στο Μόναχο, όπου λίγο καιρό μετά ανεβαίνει στο Kammerspiele το έργο του *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα* (Εσслиν, ο.π, σελ.34) σε σκηνοθεσία Otto Falckenberg (Όττο Φάλκενμπεργκ) (Fuegi, ο.π, σελ.13). Η υποδοχή του έργου κρίνεται όχι απλά ως επιτυχημένη, αλλά ως θριαμβευτική! Ο γνωστός κριτικός Herbert Ihering (Χέρμπερτ Ίχερινγκ) γράφει μια διθυραμβική κριτική για το έργο και τον Brecht, στρέφοντας την προσοχή του θεάτρου σε αυτόν τον νεοφερμένο δραματικό συγγραφέα, που ήδη προκαλεί κάποιες πρώτες αντιδράσεις (Siegfried Mews, 1989, σελ.4). Είναι σημαντικό, θεωρούμε, να αναφερθούν μέρη αυτής της κριτικής που έδωσε μια νέα ώθηση στο έργο του Brecht: *« Ο εικοσιτετράχρονος ποιητής Bert Brecht, έχει αλλάξει το λογοτεχνικό πρόσωπο της Γερμανίας μέσα σε μια νύχτα. Με τον Bert Brecht, ένας καινούριος τόνος, μια νέα μελωδία, ένα καινούριο όραμα έχει κάνει την εμφάνισή του...ο Brecht είναι ποτισμένος στο νευρικό σύστημα και στο αίμα του με τον τρόμο της εποχής μας. Ο τρόμος αυτός περικυκλώνει τους ανθρώπους και τα πράγματα σε ένα μισόφωτο, σε μια χλωμή ατμόσφαιρα. Αυξάνεται με ένταση κατά τη διάρκεια των πράξεων, αλλά και των κενών ανάμεσα στις σκηνές. Απελευθερώνει τους χαρακτήρες, για να τους απορροφήσει και πάλι. Οι χαρακτήρες εκπέμπουν μια φωσφορίζουσα λάμψη. Ο ίδιος ο Brecht νιώθει το χάος και τη σήψη στο ίδιο του το σώμα. Έτσι εξηγείται γιατί οι εικόνες του διαθέτουν μια απaráμιλλη δύναμη. Κάποιος μπορεί να νιώσει αυτή τη γλώσσα (language) στη γλώσσα του, στον ουρανίσκο, στ' αυτιά, στα κόκκαλα. Χωρίς να έχει συνοχή αποκαλύπτει ανοιχτές προοπτικές. Είναι άγρια αισθησιακή και μελαγχολικά τρυφερή. Έχει τραχύτητα και χαώδη θλίψη. Έχει αυστηρό χιούμορ και τον λυρισμό της συμπόνοιας».*⁷

Η παραπάνω κριτική του Ihering (Ίχερινγκ), ο οποίος ήταν ένας από τους πιο υπολογίσιμους κριτικούς του Βερολίνου, συμβάλλει στο να τιμηθεί ο Brecht στα 1922 με το βραβείο Κλάιστ, για τον καλύτερο πρωτοεμφανιζόμενο δραματικό συγγραφέα (Fuegi, 1987, σελ.15). Είναι η απαρχή της καθιέρωσής του ως δραματικού συγγραφέα και μάλιστα ως συγγραφέα που έχει να κομίσει πολλά στο θέατρο της εποχής. Μετά την επιτυχία των *Ταμπούρλων* στο Μόναχο, ο Brecht επιστρέφει στο

⁷ Η μετάφραση έγινε από το κείμενο της κριτικής του Ihering, που υπάρχει στα Αγγλικά στο βιβλίο του Fuegi.J, *Bertolt Brecht: Chaos according to plan.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, σελ.15.

Βερολίνο: Τα *Ταμπούρλα* πρόκειται ν' ανέβουν και στο *Deutsches Theater* του Ράϊνχαρτ, όχι, όμως, με επιτυχία λόγω διαφωνιών του με τον σκηνοθέτη (Εσслиν, ο.π, σελ.35, 36). Ο ίδιος ο Ράϊνχαρτ, πάντως, αυτός ο μεγάλος Γερμανός σκηνοθέτης, που σύμφωνα με μελετητές συμπυκνώνει στο έργο του όλες τις κυοφορούμενες ιδέες και τους θεατρικούς νεωτερισμούς της εποχής 1875- 1900 (Brockett, 1982, σελ.33) εντυπωσιάζεται με την σειρά του απ' το έργο (Εσслиν, ο.π, σελ. 36).

Το 1923 κάνει το ντεμπούτο του στη σκηνή του θεάτρου του Leipzig και ο *Βάαλ* σε σκηνοθεσία Alwin Kronacher, που προκαλεί τον σκανδαλισμό των εκπροσώπων του θεάτρου της εποχής: Ο κριτικός Alfred Kerr εξαπολύει μύδρους εναντίον της παράστασης, την οποία παρακολουθούν όχι μόνο οι κριτικοί του Leipzig, αλλά και οι σημαντικότεροι του Βερολίνου (Fuegi, 1987, σελ. 15, 17). Ο Ihering, που επίσης παρευρίσκεται, διαπιστώνει ένα κλίμα που μελλοντικά θα είναι σύμφυτο με τις πρεμιέρες των έργων του Brecht: ένα κοινό διαχωρισμένο ανάμεσα σε αυτούς που αποδέχονται τα όσα τους προβάλλει ο συγγραφέας με την παράσταση και σε αυτούς που τα απορρίπτουν μετά βδελυγμίας (Fuegi, ο.π, σελ.17). Συγκεκριμένα για την πρεμιέρα του *Βάαλ* υπάρχουν μαρτυρίες για αντιδράσεις του κοινού με σφυρίγματα, γιουχαϊσματα, αλλά και επιδοκιμαστικές φωνές: το έργο αποφασίζεται να κατέβει ως «εξαιρετικά σκανδαλώδες», ενώ ο συγγραφέας του καταφέρνει να τραβήξει τα βλέμματα όλων επάνω του, λόγω του ανατρεπτικού αυτού έργου του (Fuegi, ο.π, σελ.16). Ο Brecht καταφέρνει να γίνει το θεατρικό «σκάνδαλο» της εποχής και διχάζει τους κριτικούς: άλλοι τον αντιμετωπίζουν ως τον επερχόμενο Μεσσία του Γερμανικού θεάτρου, τον αναμορφωτή όλων των παρωχημένων στοιχείων του και άλλοι ως αυτόν που σκοπό έχει να το αφανίσει (Fuegi, ο.π, σελ.15).

Η συγγραφική δραστηριότητα του Brecht, κατά την περίοδο αυτή, έχει να επιδείξει ένα θεατρικό έργο που για πολλούς μελετητές κρίνεται ως ένα από τα πιο «περίεργα» και «δύσκολα» του: τη *Ζούγκλα των πόλεων*. (Kesting, ο.π, σελ. 32).

Ζούγκλα των πόλεων: Ο Brecht στο κείμενό του *Ξανακοιτάζοντας τα πρώτα μου έργα*, αναφέρεται με χαρακτηριστικό τρόπο σε αυτό που αποτέλεσε την πρόθεσή του για τη συγγραφή της *Ζούγκλας*.... «...στο νέο μου έργο ήθελα να διεξάγεται ένας «αγώνας καθεαυτόν», ένας αγώνας χωρίς καμιά άλλη αιτία εκτός από την ευχαρίστηση του αγώνα, με κανέναν άλλο στόχο εκτός από την ανάδειξη του «νικητή».... Στο έργο μου ήθελα να γίνεται ορατή αυτή η καθαρή ηδονή του αγώνα...» (Μπρέχτ, 1986, σελ.12, 13). Πραγματικά, αυτό το έργο δεν διαπραγματεύεται τίποτα περισσότερο παρά τον αδυσώπητο και ανηλεή αγώνα πυγμαχίας ανάμεσα σε δυο

διαμετρικά αντίθετα πρόσωπα: έναν υπάλληλο δανειστικής βιβλιοθήκης, τον Τζώρτζ Γκάργκα και έναν εύπορο έμπορο ξυλείας, τον Σλίνκ (Ντόρτ, 1960, σελ.56). Οι δυο αυτοί άνθρωποι θέλουν να παλέψουν μέχρι εσχάτων, θέλουν να εξοντώσει ο ένας τον άλλο, ακόμη και αν αυτό θα σημάνει το ξεπούλημα όλων τους των αγαθών, την καταστροφή της προσωπικής τους ζωής, αλλά και αυτής των δικών τους ανθρώπων: είναι αποφασισμένοι να εναποθέσουν όλες τους τις δυνάμεις σε αυτό το παιχνίδι αλληλοσπαραγμού (Ντόρτ, ο.π, σελ.56, 57). Η τελική κατάληξη όλων αυτών των αιμοσταγών διαθέσεων είναι ανατρεπτική: ο Γκάργκα καταφέρνει μεν να κερδίσει λόγω νεαρότερης ηλικίας, αλλά και οι δυο αντίπαλοι συνειδητοποιούν το, μέχρι εκείνη τη στιγμή, δυσνόητο (Ντόρτ, ο.ο, σελ.57). Ότι ο μεταξύ τους αγώνας ήταν τελικά μια «σκιαμαχία». Οι δυο αυτοί άνθρωποι δεν έχουν τελικά επίγνωση των λόγων για τους οποίους εχθρεύεται ο ένας τον άλλο, δεν μπορούν να εντοπίσουν τα ακριβή και αντικειμενικά κίνητρα γι' αυτό τους το μένος, δεν μπορούν να απευθυνθούν καν στη λογική τους (Μπρέχτ, ο.π, σελ.13).

Ορισμένοι μελετητές αποδίδουν στην δυαδική σχέση αντιπαλότητας Σλινκ-Γκάργκα μια ομοφυλοφιλική διάσταση, μια σχέση πάθους του Σλίνκ προς τον νεαρό υπάλληλο, που καταλήγει σε άμετρο αγώνα (Kesting, 2000, σελ.33). Είτε αυτή η άποψη ισχύει, είτε όχι, το μόνο σίγουρο είναι ότι αυτό το έργο του Brecht μιλά για μια απίστευτη απομόνωση, για μια πλήρη αποξένωση των ανθρωπίνων σχέσεων, που καταλήγουν σε αγώνες δίχως αντικειμενικά αίτια και ουσία (Kesting, ο.π, σελ.33). Αυτή η θεματική τελικά χαρακτηρίζει το έργο, αλλά και τους διαλόγους των δυο αντιπάλων:

ΣΛΙΝΚ: Η ατελείωτη απομόνωση του ανθρώπου κάνει ακόμα και την έχθρα απρόσιτη.

ΓΚΑΡΓΚΑ: Η γλώσσα δεν φτάνει πια για να συνεννοηθείς.

ΣΛΙΝΚ: Παρατήρησα τα ζώα. Η αγάπη, η ζεστασιά όταν τα κορμιά πλησιάζουν, είναι η μοναδική μας χάρη μέσα στο σκοτάδι. Αλλά η ένωση των οργάνων είναι και η μόνη. Το χάσμα που δημιουργεί η γλώσσα δεν γεφυρώνεται. Κι ωστόσο, ενώνονται για να δημιουργήσουν υπάρξεις, που θα τους συμπαρασταθούν στην απελπισμένη τους μοναξιά. Και οι γενεές κοιτάζονται ψυχρά στα μάτια. Αν γεμίσετε φίσκα ένα πλοίο με ανθρώπινα κορμιά, η μοναξιά θα 'ναι τόσο μεγάλη, ώστε όλοι θα παγώσουν. Μ'

ακούτε, λοιπόν, Γκάργκα; Ναι. Τόσο μεγάλη είναι η απομόνωση, ώστε ούτε καν αγώνας δεν μπορεί να υπάρξει...⁸

Η Συγγραφή της *Ζούγκλας*... αποτελεί το καταστάλαγμα διαφόρων επιρροών που δέχτηκε ο Brecht κατά την περίοδο αυτή. Ο ίδιος αναφέρει ότι το έργο γράφτηκε με έναν εντελώς πρόχειρο τρόπο, καθώς περνοδιάβαινε στους δρόμους του Άουγκμπουργκ και μέσω σημειώσεων που κρατούσε σε φύλλα χαρτιού και στη συνέχεια τις επεξεργαζόταν. Την ίδια περίοδο, όπως συμπληρώνει, είχε αρχίσει να δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα σπόρ και δη το μπόξ, ένα ενδιαφέρον που αργότερα θα τον οδηγήσει στο συσχετισμό του θεάτρου με τον χώρο του αθλητισμού. Παράλληλα, προσθέτει την επίδραση που άσκησαν επάνω του διάφορες προσωπικές του αναγνώσεις όπως το *Καλοκαίρι στην Κόλαση* του Ρεμπώ, αλλά και η θέαση του ετήσιου πανηγυριού που λάμβανε χώρα στο Άουγκσμπουργκ (Μπρέχτ, 1986, σελ.12-14). Το πανηγύρι αυτό, το *Herbstplaeffer*, περιλάμβανε και δραματοποιήσεις ιστορικών γεγονότων με τίτλους ενδεικτικούς του περιεχομένου, αλλά και τις γλαφυρές παρουσιάσεις τους: *Ο Νέρων παρακολουθεί την πυρκαγιά της Ρώμης*, *Η φυγή του Καρόλου του Τολμηρού μετά την μάχη του Μέρτεν* κ.τ.λ. (Εσслиν, χ.χ, σελ.20). Η επίδραση των λαϊκότροπων αυτών θεαμάτων είναι έκδηλη σε μεγάλο μέρος του έργου του Brecht, αλλά και στον τρόπο που τελικά δομήθηκε η αισθητική του θεωρία για το θέατρο. Ο Ντόρτ, προσθέτει στις παραπάνω επιδράσεις και την γοητεία που ο ίδιος ο Brecht ισχυρίζεται ότι του ασκούν τα μυθιστορήματα, για παράδειγμα, που σχετίζονται με πιο ρεαλιστικές και ωμές αποδόσεις της ζωής, κάτι που ο μελετητής, σε συγκερασμό με τα υπόλοιπα, θεωρεί ως βάση της μετέπειτα θεατρικής του άποψης (Ντόρτ, 1960, σελ.56).

Η *Ζούγκλα των πόλεων*, πάντως, είναι ένα έργο που δεν κινείται στα πλαίσια της συνηθισμένης για την εποχή δραματικής συγγραφής. Λείπει παντελώς αυτό που θα ανέμενε κανείς να αποτελεί βασικό του στοιχείο, δηλαδή, μια βασική σκηνή, μια μεγάλη σκηνή όπου θα συντελούνταν η κορύφωση, αλλά και η λύση του δράματος (Ντόρτ, ο.π, σελ. 58). Επίσης, τονίζεται συχνά και ο πειραματικός χαρακτήρας που ο Brecht θέλει να προσδώσει στο θέατρο και έχει ως απαρχή την *Ζούγκλα των πόλεων*: στο έργο είναι προφανής η διάθεσή του να δοκιμάσει τόσο μορφολογικά, όσο και θεματικά, εντελώς διαφορετικές τεχνικές (Μάρκαρης, 1982, σελ.21). Όπως και να έχει το έργο αυτό ανέβηκε στη σκηνή του Μονάχου στα 1923, λίγο μετά τον *Βάαλ* και

⁸ Kesting.M (μετ.Αγγελίδου.Μ), *Μπρέχτ*, Πλέθρον, Αθήνα, 2000, σελ.34.

οδήγησε τον γνωστό συγγραφέα Thomas Mann σε μια ακόμη αρνητική του κριτική (η πρώτη αφορούσε τα *Ταμπούρα...*), στην οποία επικροτεί τον «συντηρητισμό» του κοινού και την αρνητική από μέρους του υποδοχή έργων «Μπολσεβίκικης τέχνης» (εδώ ο Mann χρησιμοποιεί τον όρο χωρίς την αμιγή πολιτική του σημασία, αλλά εννοώντας προφανώς τους αισθητικούς νεωτερισμούς που είχαν ξεκινήσει από την Ρωσία) (Mews, 1989, σελ.4).

Ο Brecht, στο Μόναχο, όπου βρίσκεται, αναλαμβάνει, λίγο αργότερα, σε συνεργασία με τον Feuchtwagner την διασκευή και σκηνοθεσία του γνωστού έργου του Μάρλοου *Η ζωή του Εδουάρδου του Β'* (Kesting, ο.π, σελ.32), καθώς εξακολουθεί να έχει τη θέση του Dramaturg στο Kammerspiele του Μονάχου. Η διασκευή χαρακτηρίζεται από μια προσπάθεια να γίνει το κείμενο πιο τραχύ σε σημεία που παρουσίαζε έντονα εξευγενισμένα στοιχεία, ενώ ο Brecht είχε την ευχέρεια να προσλάβει τους ηθοποιούς που προτιμούσε για την παράσταση και γενικά να χρησιμοποιήσει στοιχεία που ανέβασαν κατά πολύ το κόστος (Fuegi, ο.π, σελ.19). Η παράσταση παρουσιάζει αποτυχία, μολονότι διακρίνεται αισθητά μια διαφορετική προσέγγιση, μια ροπή προς μια διαφοροποιημένη σκηνοθεσία. Παράλληλα, το Μόναχο αρχίζει να μεταβάλλεται σε προπύργιο του εθνικοσοσιαλισμού, με την απήχηση του Χίτλερ (παρά το γεγονός ότι ήταν έγκλειστος στη φυλακή του Landsberg) να αυξάνεται ολοένα και περισσότερο· ο Brecht μετά και από παραίτηση των φίλων του φεύγει για το Βερολίνο που θα γίνει πλέον ο μόνιμος τόπος κατοικίας του (Μυράτ, 1974, σελ.75-77).

Βερολίνο

Για πολλούς δεν είναι ξεκάθαρο το κατά πόσο ο Brecht μετέβη στο Βερολίνο λόγω της προφανούς επιρροής του Χίτλερ στο Μόναχο, ή της διάθεσής του να προωθήσει τις καινοτομίες του στον χώρο της δραματουργίας και συνεπακόλουθα του θεάτρου. (Fuegi, 1987, σελ.39). Κάποιοι επιμένουν στην δεύτερη εκδοχή, ισχυριζόμενοι ότι ο Brecht ήθελε να μεταβάλει εαυτόν σε «ηγέτη» μιας ομάδας ανθρώπων που θα δούλευαν αδιάλειπτα για την ανανέωση του θεάτρου. (Εσλιν, χ.χ, σελ.45). Με βάση αυτό, ο Brecht προφανώς θεωρούσε πως το Βερολίνο ήταν ο καταλληλότερος χώρος για να «συλλέξει» τους ομοϊδεάτες του, επικείμενους συναμορφωτές του θεάτρου. Είναι σίγουρο, πως η πόλη του Βερολίνου κατά την περίοδο αυτή φαντάζει πιο φιλική στα μάτια των προοδευτικών ανθρώπων της

τέχνης, καθώς μάλιστα περικλείει στους καλλιτεχνικούς της κύκλους πολλούς Ρώσους, που κομίζουν ένα σωρό νεωτερισμούς: κάνουν λόγο για μια Μόσχα που έχει ήδη οικειοποιηθεί τον Φουτουρισμό και αποτελεί «Εργοστάσιο εκκεντρικών ηθοποιών», αλλά και για τον Μαγιακόφσκυ, μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ποιητική παρουσία της Ρωσίας (Fuegi, ο.π, σελ.39). Όπως και να έχει, ο Brecht καταφθάνει στο Βερολίνο στα τέλη του 1924, σε μια περίοδο που επρόκειτο να ανέβει εκεί και συγκεκριμένα στο Deutsches Theater η *Ζούγκλα των πόλεων* (Εσслиν, ο.π, σελ.45).

Ο ίδιος, εξάλλου, ο Brecht, του οποίου οι διασυνδέσεις με το Βερολίνο είχαν ξεκινήσει πολύ νωρίτερα, όπως καταδείξαμε πιο πάνω, μεταβαίνει στην πρωτεύουσα της Γερμανίας έχοντας ήδη δεχτεί την επαγγελματική πρόταση του Deutsches Theater για την θέση του Dramaturg (Fuegi, ο.π, σελ.42). Το Deutsches Theater υπό την εποπτεία του διάσημου Max Reinhard, είναι ένας χώρος, όπου εύκολα γίνονται αποδεκτές οι πρωτοποριακές θεατρικές ιδέες της εποχής, κάτι που δίνει στον Brecht τη δυνατότητα να παρατηρήσει ιδίως όμμασι αμέτρητες πρόβες παραστάσεων που απομακρύνονται με ρηξικέλευθο τρόπο από τα όσα μέχρι τότε επιβάλλει ο θεατρικός νατουραλισμός (Fuegi, ο.π, σελ.42). Την εποχή αυτή οι δεσπόζουσες φυσιογνωμίες στο χώρο του Γερμανικού θεάτρου είναι οι Max Reinhart, Erwin Piscator και Leopold Jessner, οι οποίοι έχουν ήδη διαφοροποιηθεί αισθητά -στις σκηνοθετικές τους προσεγγίσεις- από τον Stanislavsky (Fuegi, ο.π, σελ.43). Ο Brecht επηρεάζεται από τα όσα βλέπει να συντελούνται στην θεατρική πρωτοπορία του Βερολίνου και ειδικά από το έργο και τις θεατρικές διακηρύξεις του Piscator (Εσслиν, χ.χ, σελ.47), από τον οποίο αργότερα θα δανειστεί τον όρο «επικό» για την θεωρητική οριοθέτηση του θεάτρου που οραματίζεται (Σριμπφ, 1975, σελ.87).

Λίγο μετά την έλευσή του στην πρωτεύουσα της Γερμανίας, ο Brecht έρχεται αντιμέτωπος με μια κατηγορία αρκετά σημαντική, που, όμως, δεν διακυβεύει την απόσπασή του από τις καλλιτεχνικές του αυτές δραστηριότητες: κατηγορείται για κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας. Το τελευταίο του θεατρικό έργο, η *Ζούγκλα των πόλεων* περιλαμβάνει αυτούσιους στίχους του Ρεμπώ και του Βερλαίν, χωρίς να παραπέμπεται κάπου το όνομα των δημιουργών τους (Μυράτ, ο.π, σελ.82). Η εξοικείωση του με ποιητές όπως ήταν ο Ρεμπώ και ο Βερλαίν, είναι ήδη γνωστή από τον *Βάαλ*, όπου εμφανίζονται έκδηλες κάποιες επιδράσεις, προερχόμενες ακόμη και από την προσωπική ζωή των εν λόγω ποιητών. Μολαταύτα εδώ τίθεται ζήτημα άμεσης λογοκλοπής. Ο Brecht φροντίζει να ξεκαθαρίσει το συγκεκριμένο ζήτημα με

τον πνευματώδη και χιουμοριστικό τρόπο που, καθώς φαίνεται, αντιμετώπιζε ποικίλες συναφείς καταστάσεις.

Καταρχάς, επισημαίνει ότι στο κείμενο του δραματικού έργου οι εν λόγω στίχοι βρίσκονται εντός εισαγωγικών και καταδεικνύεται έτσι ο δανεισμός τους από άλλους δημιουργούς, κάτι, όμως, που απλά δεν μπορεί να φανεί κατά την θεατρική παράσταση. Διαπιστώνει, δηλαδή, πως για τη σκηνική απόδοση των δραματικών έργων δεν διατίθεται ακόμη κάποια τεχνική για την απόδοση των...εισαγωγικών, αλλά αν υπήρχε θα ικανοποιούσε μάλλον τους φιλολόγους και όχι το κοινό. Καταλήγοντας στις εξηγήσεις του αυτές και απευθυνόμενος στους φιλολόγους, δηλώνει πως το θέατρο δεν μπορεί ακόμη να ασχοληθεί με την εύρεση τέτοιων τεχνικών, οπότε τους καλεί να...ξαναπάρουν τηλέφωνο σε 11 χρόνια μήπως και μπορεί τότε να γίνει κάτι (Μπρέχτ, 1986, σελ. 39). Με αυτή την απάντηση καταφέρνει και να απεκδυθεί την κατηγορία της λογοκλοπής και παράλληλα να ειρωνευτεί με τον τρόπο του αυτούς που την προώθησαν. Το ζήτημα αυτό, λοιπόν, κλείνει και ο ίδιος συνεχίζει την περαιτέρω γνωριμία του με την Γερμανική πρωτεύουσα.

Παράλληλα με τις προσπάθειες του Brecht να συγχρονιστεί με τα νέα θεατρικά δεδομένα, που κάνουν την εμφάνισή τους στο Βερολίνο, διευρύνει τον αριθμό των γνωριμιών του: οι καλλιτεχνικοί κύκλοι γοητεύονται από αυτόν τον ιδιάζοντα νεαρό συγγραφέα από το Άουγκσμπουργκ, με την υπερβολικά ατημέλητη και σχεδόν «εργατική» αμφίεσή του, με την υπέρμετρη και πνευματώδη ετοιμολογία του σε όλα τα ζητήματα (Kesting, 2000, σελ.41, 42). Ο Fuegi, απαριθμώντας μια πλειάδα ατόμων που εμπλέκονταν με το όνομα του Brecht, λέει χαρακτηριστικά πως το Βερολίνο ήταν κυριολεκτικά στα πόδια του, καθώς είχε καταφέρει να το αποπλανήσει με την άμετρη γοητεία του (Fuegi, 1987, σελ.40, 41)! Τα περιστατικά, πάντως, που αναφέρονται στις αποστομωτικά και γοητευτικά χιουμοριστικές απαντήσεις του Brecht, ακόμη και σε ζητήματα εξαιρετικά σοβαρά, έχουν πάρει την μορφή ανέκδοτου και βρίθουν σε πολλές θεωρητικές μελέτες για το έργο του.

Το φιλικό του περιβάλλον αρχίζει, επίσης, να απαρτίζεται από τα πρώτα εκείνα άτομα που θα αποτελέσουν τους κατοπινούς συνεργάτες του, ανθρώπους που θα συνδράμουν στις θεωρητικές και πρακτικές του αναζητήσεις στον χώρο του θεάτρου. Λίγο μετά την έλευσή του στο Βερολίνο κάνει την γνωριμία του με την Elisabeth Hauptmann, μια γυναίκα ιδιαίτερα δυναμική για τα δεδομένα, ιδίως, της εποχής: παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα της και τα πενιχρά οικονομικά της μέσα,

έρχεται στο Βερολίνο για να προωθήσει τις σπουδές της και την συγγραφική της καριέρα εργαζόμενη, παράλληλα, ως γραμματέας (Fuegi, 1994, σελ.140, 141). Η Hauptmann θα εργαστεί κοντά στον Brecht ως πιστή γραμματέας του, αλλά και ως συνεργάτης στην συγγραφή κάποιων έργων του. Αυτή η τελευταία ιδιότητά της θα προκαλέσει ποικίλες θεωρητικές αντιφάσεις και διενέξεις, η διάρκεια των οποίων κρατά μέχρι και σήμερα. Μολονότι το εν λόγω ζήτημα θα μελετηθεί εκτενέστερα σε άλλο κεφάλαιο, αξίζει εδώ να δώσουμε μια επιγραμματική σύνοψη της θέσης που αποτελεί αντικείμενο των θεωρητικών αντεγκλήσεων: η Hauptmann για κάποιους μελετητές, όπως ο Fuegi, είναι η βασική συγγραφέας ποικίλων έργων, που τυπικά φέρεται να έχει γράψει ο Brecht (Fuegi, ο.π, σελ.141-150).

Επανερχόμενοι στην εγκατάσταση του Brecht στο Βερολίνο και στην εκεί δράση του, σημαντικό είναι να επισημάνουμε την ολοένα και αυξανόμενη τάση του να συναναστρέφεται ανθρώπους που, ουδεμία σχέση είχαν, με τους «διανοούμενους» και καλλιτέχνες. Η απαξίωση του προς την προσποιητά εξευγενισμένη και εστέτ παρουσία των ανθρώπων του πνεύματος-όπως τουλάχιστον την αντιλαμβάνονταν εκείνος- εκδηλωνόταν μέσω της συναναστροφής του με άτομα του αθλητισμού (Εσολιν, χ.χ, σελ.53). Ένας από αυτούς, ήταν ο πρωταθλητής του μπόξ Πάουλ Σάμσον-Κόρνερ (Kesting, 2000, σελ.44), μιας και ο Brecht την περίοδο αυτή συνεχίζει να παθιάζεται ειδικά με το μπόξ (Μυράτ, 1974, σελ.82).

Αυτή του η εμμονή με τον αθλητισμό, που είχε αρχίσει από την εποχή που έγραψε την *Ζούγκλα των πόλεων*, δεν είναι άσχετη και με τον χώρο του θεάτρου. Όσο και αν αυτή η διατύπωση φαντάζει αξιοπερίεργη, έστω και ως απλή πρόταση, αποτελεί μια δεδομένη πραγματικότητα: ο Brecht σε ένα άρθρο του διατείνεται πως το θέατρο θα έπρεπε να εμπνευστεί από τον χώρο του αθλητισμού και από τον τρόπο που εκεί οργανώνονται τα πράγματα. Θεωρεί πως ενώ το κοινό των αθλητικών αγώνων είναι πλήρως συνειδητοποιημένο για το τι περιμένει και κυρίως για το τι θέλει να δει, το θεατρικό κοινό σχεδόν αγνοεί τους λόγους για τους οποίους πηγαίνει, εν τέλει, στο θέατρο (Brecht, 1986, σελ.6,7). Παράλληλα, στηλιτεύει μια νοσηρή, όπως την θεωρεί, λειτουργία του θεάτρου της εποχής, δηλαδή, την απομάκρυνσή του από το κοινό, με την παντελή έλλειψη «ψυχαγωγίας»(Fun στο Αγγλικό κείμενο) που διακρίνει όλες τις θεατρικές διαδικασίες. Αντίθετα τα sports χαρακτηρίζονται από αυτή την *fun* (Brecht, ο.π, σελ.7). Οι πρωτότυπες αυτές απόψεις, που ακόμη και τώρα ακούγονται μάλλον ως υπερβολικά εκκεντρικές για την εποχή εκείνη, συνάδουν και με μια ακόμη θεατρική σύλληψη του Brecht: την δημιουργία θεάτρων- καπνιστηρίων,

όπου οι θεατές θα μπορούν ελεύθερα να καπνίζουν κατά τη διάρκεια της παράστασης, σαν να παρακολουθούν αγώνα του μπόξ (Brecht, 1986, σελ.8)! Τονίσαμε πιο πάνω την απίστευτα χιουμοριστική πλευρά του Brecht, που έκανε συχνά ακόμη και τους πολύ οικείους του να μην ξέρουν πότε μιλάει σοβαρά και πότε όχι. Στην εν λόγω περίπτωση, όμως, με τους ισχυρισμούς του για θέατρα-καπνιστήρια, ο Brecht όχι απλά σοβαρολογεί, αλλά διατυπώνει τις πρώτες ακροθιγείς νοητικές συλλήψεις του γι' αυτό που αργότερα θα αποτελέσει την πιο γνωστή πτυχή της θεατρικής του θεωρίας: την αποστασιοποίηση.

Την περίοδο αυτή εκδηλώνεται, επίσης, πιο έντονη η αποστροφή του προς τον λυρισμό και τους απολογητές του, κάτι που αποτελεί βασική θέση του κατά το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Είναι γνωστή η αρνητική στάση του απέναντι σε ποιητές όπως ο Ρίλκε, καθώς θεωρεί ότι προβάλλουν έναν άκρατο και αμιγή λυρισμό, μεστό μονάχα από ειδυλλιακά και εξευγενισμένα πρότυπα, που βρίσκονται, όμως, εκτός πραγματικότητας (Kuhn, 2002, σελ.271). Έτσι, όταν ο Brecht ανέλαβε την θέση του κριτή σε κάποιο λογοτεχνικό διαγωνισμό, όπου θα βράβευε το καλύτερο από 400 ποιήματα, κατέληξε ότι δεν μπορεί να δώσει το βραβείο σε κανένα από αυτά (Εσслиν, ο.π, σελ. 53), με την αιτιολογία ότι όλα επεδείκνυαν έναν λυρισμό αμφιβόλου αξίας και *χρηστικότητας* (Kesting, 2000, σελ.44).

Εδώ ανακύπτει ένα ζήτημα που φαινομενικά, τουλάχιστον, δεν συνάδει με την τέχνη: η χρηστικότητα. Το θέμα αυτό θα αποτελέσει αντικείμενο ευρείας ενασχόλησης για τον Brecht, αλλά και για άλλους σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής του. Η θέση του Brecht ως προς αυτό είναι πάγια: αναφέρεται στο ζήτημα της χρηστικότητας της ποίησης, στα πλαίσια αυτού του διαγωνισμού, γιατί όντως το ενστερνίζεται. Πιστεύει, κοντολογίς, πως η ποίηση διαθέτει “Gebrauchswert”, αξία χρήσης, δηλαδή, που μπορεί να επαναπροσδιοριστεί εφόσον απορριφθεί ο λυρισμός: για τον Brecht ο υπερβολικός λυρισμός υποδηλώνει απομάκρυνση από τις πιο πηγαίες μορφές της ποίησης, από τα στοιχεία εκείνα που την καθιστούν αβίαστη έκφραση συναισθημάτων ή σκέψεων (Kuhn, ο.π, σελ.272). Ο ίδιος, πάντως, εφήρμοσε μεν αυτές τις θέσεις στην ποίησή του, αλλά το θέατρο ήταν ο κυριότερος χώρος πρακτικής τους αξιοποίησης. Θα επανέλθουμε, λοιπόν, στο εν λόγω θέμα, που δεν εξαντλείται εδώ.

Ο Brecht πέρα από τις θεατρικές του αναζητήσεις και την οικειοποίηση, από μέρους του, των λογοτεχνικών κύκλων του Βερολίνου, μπαίνει σε μια διαδικασία που θα αποτελέσει την πιο σημαντική οριοθέτηση της ζωής, αλλά και του έργου του:

αρχίζει να μελετά τον Μαρξισμό (Kesting, 2000, σελ.45). Από νεαρή ηλικία, όπως ειπώθηκε παραπάνω, ασκούσε μια δριμεία κριτική προς τους εκπροσώπους της εύπορης τάξης, στην οποία ανήκε η οικογένειά του. Παράλληλα, ως νεαρός φοιτητής της Ιατρικής που δούλεψε στο στρατιωτικό νοσοκομείο του Άουγκσμπουργκ, είχε έρθει σε επαφή με το επαναστατικό κίνημα των Σπαρτακιστών, το οποίο καθώς φαίνεται του προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση. Παρ' όλα αυτά δεν εκδηλώνει ποτέ μια σαφή τάση προς κάποια ιδεολογία, ή κόμμα, μέχρι τη στιγμή που αποφασίζει να *σπουδάσει*, όχι απλά να μελετήσει, τον Μαρξισμό, συμμετέχοντας μάλιστα και σε σεμινάρια ανάλογου τύπου (Kesting, 2000, σελ.45). Η μύηση αυτή, γιατί τελικά σε μύηση εξελίχθηκε, του Brecht στον Μαρξισμό, προωθείται κυρίως μέσα από την ενδελεχή μελέτη του *Κεφαλαίου*, στην οποία επιδίδεται (Εσслиν, ο.π, σελ.58) αυτή την περίοδο. Η μαρξιστική αυτή οριοθέτηση του, είναι ένα ζήτημα πολυσυζητημένο στους θεωρητικούς κύκλους και τυχαίνει συχνά, ακόμη και άνθρωποι του θεάτρου, να τον γνωρίζουν περισσότερο ως δραματουργο-απολογητή του Μαρξισμού, παρά ως τον δημιουργό μιας εντελώς διαφοροποιημένης θεατρικής θεωρίας. Για πολλούς, πάντως, αυτή η ιδεολογική αναζήτηση, απολήγει σε μια αισθητή διαφοροποίηση των έργων του της περιόδου αυτής, αλλά και των παραστάσεών τους, καθώς ο Brecht γνωρίζεται και συνεργάζεται με τον ικανότατο συνθέτη Κούρτ Βάιλ, ο οποίος συμμερίζεται την διάθεση του δραματικού συγγραφέα για μια απόρριψη του λυρισμού και επιστροφή στις πιο καθημερινές, τις πιο σύγχρονες, για την εποχή καλλιτεχνικές εκφράσεις, (Εσслиν, ο.π, σελ.59).

Πάντως τα πιο σημαντικά στοιχεία που αφορούν στον Brecht και σχετίζονται με αυτά τα χρόνια του Βερολίνου, εμφολωθούν περισσότερο σε θέματα συγγραφής. Ο συγγραφέας συστηματοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό την συγγραφική του δραστηριότητα και καταδεικνύει πιο έντονα τα προσωπικά στοιχεία που καθορίζουν και χαρακτηρίζουν τα έργα του. Η επίδραση του Μαρξισμού δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή σε όλα τα έργα: τα πρώτα εξακολουθούν να αποτελούν παράγωγα μιας μεταβατικής φάσης στις θεατρικές του συλλήψεις. Ο συνειδητοποιημένος μαρξιστής, θα γράψει αργότερα και συνειδητοποιημένα μαρξιστικά έργα. Ως εκ τούτου κρίνεται απαραίτητη η θεωρητική επισκόπηση των περιών ο λόγος έργων, ώστε να διαπιστωθούν οι ουσιαστικότερες παράμετροι που συντέλεσαν στη δημιουργία τους.

Άνδρας για άνδρα: Το πρώτο έργο του Brecht που ολοκληρώνεται κατά την μόνιμη, πλέον, παραμονή του στο Βερολίνο είναι το *Ο Άντρας είναι άντρας* (ή *Άντρας για άντρα* σύμφωνα με άλλους μεταφραστές) το οποίο φέρει ως υπότιτλο την φράση:

Η Μεταμόρφωση του Χαμόλη Γκάλυ Γκάυ στα Στρατιωτικά Παραπήγματα της Κιλκόα το έτος 1925 (Kesting, 2000, σελ.36). Η συγγραφή του αρχίζει στα 1924, ενώ ο Brecht βρίσκεται στο Άουγκσμπουργκ και τελειώνει στα 1925 (Σκούφης, 1989, σελ.7)⁹, αλλά η περαιτέρω επεξεργασία του οδηγεί στην έκδοσή του μετά από έναν χρόνο, στα 1926 (Fuegi, 1994, σελ.154). Για πολλούς μελετητές, το έργο αυτό αποτελεί προϊόν συνεργασίας του Brecht με την γραμματέα του Elisabeth Hauptmann, μιας και εκείνη, κατά γενική ομολογία, έκανε κάποιες μεταφράσεις έργων του Kipling στα Γερμανικά, η επιρροή του οποίου είναι προφανής και διάχυτη στο κείμενο (Fuegi, ο.π, σελ.153). Ο ίδιος ο Brecht δεν γνώριζε καμμία ξένη γλώσσα, ούτε καν Αγγλικά και έτσι η Hauptmann με τις μεταφράσεις της συνέβαλλε αποφασιστικά στην δημιουργία του έργου, ή, όπως ισχυρίζεται ο Fuegi, έγραψε η ίδια μεγάλο μέρος του (Fuegi, ο.π, σελ.143, 144). Η άποψη αυτή δεν θα μας απασχολήσει εδώ, αλλά το μόνο σίγουρο είναι ότι το έργο πραγματεύεται μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα υπόθεση.

Ο Γκάλυ Γκάυ, ένας ήσυχος άνθρωπος, ένας χαμόλης που ζει ήρεμα την δίχως εξαιρετικά πάθη ζωή του, βγαίνει από το σπίτι του για να αγοράσει ένα ψάρι και πριν προλάβει να το αντιληφθεί, υποχρεώνεται να γίνει το τέταρτο μέλος μιας στρατιωτικής περιπόλου. Οι στρατιώτες αυτής της περιπόλου επεχείρησαν μια ληστεία, κατά την διάρκεια της οποίας πιάστηκε ο ένας και τώρα προκειμένου να αποφύγουν την αποκάλυψη της παρανομίας, αναγκάζουν τον Γκάλυ Γκάυ να πάρει την θέση του (Ντόρτ, χ.χ, σελ.62). Ο ρόλος που αναλαμβάνει ο φαινομενικά άκακος αυτός άνθρωπος, έχει μια πολύ συγκεκριμένη κατάληξη, μη αναμενόμενη με βάση τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα: Μεταμορφώνεται πλήρως σε αυτόν που βίαια αναγκάστηκε να αντικαταστήσει, τον στρατιώτη Τζεράια Τζίπ και μάλιστα με υπέρμετρη επιτυχία. Ουσιαστικά, απεκδύεται τον εαυτό του για να μεταβληθεί σε κάτι άλλο, σε έναν αιμοσταγή και φιλοπόλεμο στρατιώτη (Ντόρτ, ο.π, σελ.62).

Ο Μυράτ αποδίδει με τον πιο γλαφυρό και εύστοχο τρόπο την θεματική του εν λόγω έργου, όταν ισχυρίζεται πως πραγματεύεται την ακούσια και τεχνητή μεταβολή ενός ανθρώπου σε έναν άλλο άνθρωπο, για μια ουσιαστική «*πλύση εγκεφάλου*», εν ολίγοις (Μυράτ, 1974, σελ.88). Μια προσεκτική ανάγνωση του δραματικού κειμένου καταδεικνύει την ισχύ του εν λόγω σχολίου. Ο Γκάυ δηλώνει

⁹ Από τον πρόλογο της μετάφρασης του Παναγιώτη Σκούφης στο έργο του Brecht: *Άντρας για άντρα*.

από την πρώτη σκηνή πως : «*Το έξοδο* δεν υπερβαίνει τις δυνατότητες ενός χαμάλη που, δεν πίνει, καπνίζει ελάχιστα και δεν έχει σχεδόν κανένα πάθος*», ενώ η γυναίκα του λίγο πιο κάτω τον χαρακτηρίζει «*αδύνατο χαρακτήρα*» για να συμφωνήσει με τη σειρά του μαζί της «*Αυτό είν' αλήθεια. Ελπίζω όμως ν' αφήσουν ήσυχο ένα φτωχό χαμάλη του λιμανιού, όπως εγώ*». ¹⁰ Ο Γκάυ έχει ίδια επίγνωση της αδυναμίας του, της φιλήσυχης και μετρημένης φύσης του, της ανικανότητάς του να αντιμετωπίσει είτε τις «*κυράτσες της παραγοράς*», είτε τους φαντάρους «*...που' ναι οι χειρότεροι άνθρωποι του κόσμου...*» κατά την γυναίκα του (Μπρέχτ, 1989, σελ.13, 14). Και αυτή ακριβώς η σχετικά αδιάφορη προσωπικότητα και ζωή δεν τον δυσκολεύει στο να αποδομήσει τον εαυτό του: Δεν έχει να χάσει τίποτε εντασσόμενος στην περίβολο, αντίθετα στο τέλος συνειδητοποιεί ότι έχει να κερδίσει πολλά από υλικής απόψεως, οπότε συμμετέχει συνειδητά (Ντόρτ, χ.χ, σελ.63).

Ο ίδιος ο Brecht αναφερόμενος στον δραματικό αυτό χαρακτήρα, ισχυρίζεται πως πρόκειται για έναν ψεύτη, για έναν αμιγή *οπορτουνιστή*, που, όπως όλοι όσοι ενδιαφέρονται για το καθαρό τους συμφέρον, έχει μια απίστευτη δυνατότητα προσαρμογής. Είναι ένας άνθρωπος ανίκανος, κατά τα φαινόμενα, για τις ειδεχθείς ενέργειες που φέρνει σε πέρας ως στρατιώτης, αλλά τελικά είναι ο ισχυρότερος, καθώς απεκδύεται τον εαυτό του για να γίνει μέρος μιας *μάζας*, που τελικά τον ενδυναμώνει (Μπρέχτ, 1986, σελ.48). Ο Γκάυ ως ξεχωριστή οντότητα δεν είναι ικανός για πολλά πράγματα· στα πλαίσια της *μάζας* είναι ικανός για πολλά και μάλιστα εντελώς ωμά. Ο Brecht τονίζει: «*...Γιατί αυτός ο Γκάλυ Γκαίη* δεν παθαίνει καμιά ζημιά, αντίθετα κερδίζει. Κι ένας άνθρωπος που παίρνει μια τέτοια στάση πρέπει να κερδίζει*» (Μπρέχτ, 1986, σελ.48). Αν δεν κερδίζει κάτι, η μεταμόρφωσή του είναι άνευ νοήματος.

Το έργο, μολονότι δεν έχει γραφτεί στα πλαίσια της Μαρξιστικής θεώρησης των πραγμάτων- ο Brecht δεν έχει ενστερνιστεί ακόμη την εν λόγω ιδεολογία- είναι επιδεκτικό Μαρξιστικής ερμηνείας, καθώς περιγράφει την πλήρη υποταγή ενός μικροαστού στις «*αναμορφωτικές*» δυνάμεις του ιμπεριαλισμού, την αυτοδιάθεση της ατομικότητας ενός αποξενωμένου ατόμου, για θυσία στον βωμό του προσωπικού συμφέροντος (Kesting, ο.π, σελ.36, 37). Το ζήτημα της απάλειψης της ατομικότητας θα απασχολήσει πολύ τον Brecht: εδώ το καταδικάζει εμφανώς, ενώ αργότερα θα το

* Της αγοράς ενός ψαριού.

¹⁰ Μπρέχτ. Μ. (μετ. Σκούφης.Π), *Άντρας για άντρα*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1989, σελ.13.

* Αλλού το όνομα μεταφράζεται ως *Γκάυ* και αλλού ως *Γκαίη*.

υποστηρίζει, στα πλαίσια του Μαρξιστικού του προσδιορισμού, μέσα από ένα άλλο έργο. Όπως και να έχει, το *Άντρας για άντρα* αποτελεί μια προειδοποιητική κρούση του Brecht απέναντι στους αναγνώστες, ή θεατές της εποχής:

*Ο κύριος Μπέρτολτ Μπρέχτ διατείνεται: άντρας ίσον άντρας.
Κι αυτό είναι κάτι, που ο καθένας να ισχυριστεί μπορεί.
Όμως, ο κύριος Μπέρτολτ Μπρέχτ αποδεικνύει κιόλας,
πώς μ' έναν άνθρωπο μπορείς άπειρα πράγματα να κάνεις.
Απόψε εδώ, ένας άνθρωπος σαν μηχανή θα μετασκευαστεί
χωρίς να χάσει τίποτα με τη μετασκευή.
Τον άντρα, ανθρώπινα θα τον πλησιάσουμε,
μ' επιμονή, αλλά όχι φορτικά, θα τον παρακαλέσουμε
στον κόσμο την πορεία να προσαρμοστεί
τον εαυτούλη του στο ρεύμα να αφήσει.
Και σ' οτιδήποτε τότε μετασκευάσουμε,
στον άνθρωπο, θα δούμε, δε λαθέψαμε.
Μ' αν δεν τον επιβλέπουμε,
μπορούνε σε μια νύχτα σφαγέα να τον φτιάξουνε.
Ο κύριος Μπέρτολτ Μπρέχτ ελπίζει να δείτε
το έδαφος που στέκεστε να φεύγει
σαν χιόνι κάτω απ' τα πόδια σας,
κι απ' την περίπτωση του Γκάλυ Γκέυ του χαμάλη
ν' αντιληφτείτε ότι στη γη είν' επικίνδυνη η ζωή.¹¹*

Ο άνθρωπος, σύμφωνα με τον Ντόρτ, παρουσιάζεται εδώ ως αντικείμενο διεκδίκησης, με την έννοια ότι επιδιώκεται η ποδηγέτηση, η χειραγώγηση του ατόμου από τους ίδιους του τους συναθρώπους. Ο άνθρωπος θέλει να προγραμματίζει τον άνθρωπο, στην ουσία. Παράλληλα με αυτό, τονίζεται και η μεταβλητότητα, η ικανότητα αλλαγής και προσαρμογής των ανθρώπων, που είναι υποκείμενοι σε αλλαγές ανάλογα με τις ιστορικο-κοινωνικές συγκυρίες. Δεν μπορούμε να αποδεσμεύσουμε την μια πτυχή από την άλλη, να κατανοήσουμε, κοντολογίς, τον άνθρωπο ανεξάρτητα από τις μεταβολές του κόσμου και το αντίστροφο (Ντόρτ, χ.χ, σελ.64, 65). Στα πλαίσια αυτής της διπολικής μεταβολής ο Brecht «προφητεύει» μια ιστορική πραγματικότητα μεταγενέστερη του έργου του: την επικράτηση του Χίτλερ και της χειραγώγησης που εκείνος προώθησε (Kesting, 2000, σελ. 37). Εκεί όπου: «..κάποιος μπορεί να σε πιάσει όπως εκείνον τον άνθρωπο στο έργο του Μπέρτολτ Μπρέχτ και να σβήσει το εγώ σου και τ' όνομά σου και το σπίτι σου και τη γυναίκα σου, τη θύμησή σου.....επειδή κάποιος μπορεί να σε βάλει στη γραμμή όπως εκείνο τον άνθρωπο, στη γραμμή των εκατοντάδων χιλιάδων....επειδή κι εσένα όπως κι εκείνον

¹¹ Μπρέχτ. Μ. (μετ. Σκούφης.Π), *Άντρας για άντρα*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1989, σελ.58, 59.

τον άνθρωπο μπορεί να σε βρει ένα κομμάτι πυρακτωμένο σίδηρο και να σε σβήσει από τον κόσμο και τη ζωή!!!» (Μπρέχτ, 1986, σελ.50).

Όλα όσα αναφέρθηκαν, συνηγορούν στην θεωρητική άποψη ότι το *Άντρας για άντρα* είναι το πρώτο διδακτικής στόχευσης έργο του Brecht, παραβολικής, μάλιστα, μορφής όπως θα είναι και τα κατοπινά του (Kesting, ο.π, σελ.37). Ο ίδιος κάνει λόγο για ένα «δίδαγμα», που μπορεί να ενστερνιστεί κανείς μέσα από την πλοκή (Μπρέχτ, ο.π, σελ.51), ενώ κατά γενική ομολογία πρόκειται για την πρώτη ολοκληρωμένη περίπτωση έργου του με αμιγώς *επική* μορφή. Μολονότι η θεωρητική επεξήγηση του όρου *επικό* προσδιορίζεται αρκετά αργότερα, εδώ κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα στοιχεία που θα καθορίσουν αυτό το είδος δραματοουργίας, αλλά και σκηνοθεσίας (Ντόρτ, χ.χ, σελ.65). Το *Άντρας για άντρα*, είναι κωμωδία, όμως, κάλλιστα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως τραγωδία στα όρια του ιλαρού: εκφράζει την «αβεβαιότητα της ανθρώπινης ταυτότητας», την «έλλειψη σταθερότητας» του ανθρώπου στα πλαίσια μιας «γενικής αναξιοπιστίας της ζωής» (Tatlow, 1989, σελ.44).

Ένα χρόνο μετά την έκδοση του *Άντρας για άντρα*, στα 1927, εκδίδεται μια ποιητική συλλογή του Brecht, που μολονότι δεν αφορά άμεσα στην πορεία που διένυσε στον χώρο του θεάτρου, αξίζει να μνημονευθεί. Πρόκειται για το *Προσευχητάρι του Μπέρτολτ Μπρέχτ*, μια συλλογή ποιημάτων που γίνεται αμέσως γνωστή στη Γερμανία και τυγχάνει ιδιαίτερης απήχησης, ενώ ακόμη και πιο σύγχρονοι ορκισμένοι εχθροί του Brecht, αναγκάζονται να παραδεχτούν πως το *Προσευχητάρι*.. περιλαμβάνει στίχους μεγάλης ποιητικής αξίας (Ντόρτ, ο.π, σελ.67). Οι καταβολές των ποιημάτων αυτών πρέπει να αναζητηθούν στα τραγούδια του Βέντεκιντ, που αντλούσαν απ' το χώρο του καμπαρέ, στις μπαλάντες που έγραψε ο Βιγιόν και στην ρομαντική ποίηση παρακμιακής μορφής του Ρεμπώ (έχει τονιστεί και πιο πάνω η επιρροή που άσκησαν αυτοί οι 3 ποιητές στον συγγραφέα του *Βάαλ*) (Kuhn, 2002, σελ.278).

Εδώ ο Brecht εκφράζει την αρνητική του στάση απέναντι στον αδόκιμο λυρισμό, τον οποίο ουσιαστικά αμφισβητεί, εντάσσοντας στοιχεία μη συναισθηματικά και ωμά σε λυρικούς μορφολογισμούς (Ντόρτ, ο.π, σελ.69). Ο ποιητικός Brecht έρχεται να υποβάλλει την διαθήκη της πρώτης συγγραφικής του περιόδου, σύμφωνα με τον Ντόρτ, ώστε να δηλώσει πιο έντονα την μετακίνησή του από το επέκεινα στο ενθάδε, από τον ιδεαλιστικό λυρισμό, στην καθημερινή ζωή και στον δικό της «λυρικό» ρεαλισμό (Ντόρτ, ο.π, σελ.68-70). Είναι προφανής πλέον η

ενασχόλησή του με στοιχεία πιο λαϊκά και η παράλληλη διάθεσή του να καταγγείλει τα κακώς κείμενα του αστικού πολιτισμού: ο Brecht πλέον στρέφεται στην κοινωνία για να στηλιτεύσει όλα όσα συνιστούν την νοσηρότητά της (Ντόρτ, ο.π, σελ.72). Κατά τον Knopf η πρωτοπόρα συμβολή του Brecht στην ποίηση τίθεται μέσα από την εγκατάλειψή από μέρους του της παραδοσιακής λυρικότητας των μπουρζουά, που χρησιμοποιείται κατά κόρον για την έκφραση ενδόμυχων συναισθημάτων και υποκειμενικών νοητικών καταστάσεων (Mews, 1989, σελ.4). Η ποίηση βρίσκει, θα έλεγε κανείς, έναν πιο κοινωνικό χαρακτήρα, κάτι που σηματοδοτεί και την κοινωνική χροιά των δραματικών έργων που έπονται.

Η *Όπερα της πεντάρας*, επί παραδείγματι, αποτελεί το πρώτο έργο του Brecht όπου η κοινωνική στόχευση θεωρείται προφανής: χαρακτηρίζεται ως το «*πιο κοινωνικό, πιο αντικειμενικό και πιο συνεκτικό έργο*» που έχει δημιουργήσει ο Brecht μέχρι εκείνη την περίοδο (Brustein, 1964, σελ.259)

Όπερα της πεντάρας: Το έργο αυτό γράφεται στα 1928, όταν ο Brecht είχε ήδη ασπαστεί τις βασικές θέσεις του Μαρξισμού, τις οποίες εφεξής επιδιώκει να εντάξει στα όρια των δραματικών του κειμένων (Brustein, ο.π, σελ.259). Η θεματική της *Όπερας*... δεν θεωρείται σε καμμία περίπτωση πρωτότυπη σύλληψη του Brecht, καθώς αποτελεί διασκευή του μουσικού δραματικού έργου *Η όπερα του ζητιάνου* (*The Beggar's Opera*) του John Gay. Ο Άγγλος συγγραφέας του 18^{ου} αιώνα προβαίνει μέσω της όπερας του σε μια οξεία κριτική ενάντια σε ποικίλους θεσμούς της εποχής του, αρχίζοντας από την ίδια την όπερα, τον χώρο της πολιτικής και καταλήγοντας στο θέατρο ή και τον θεσμό του γάμου ακόμη (Brustein, ο.π, σελ.261). Η πλοκή εμμένει σαφώς στο ζήτημα των διαπλοκών, των συμπεριφοριστικών χαρακτηριστικών και των ηθικών αξιών μιας αριστοκρατίας που προβάλλεται επί σκηνής μεταμφιεσμένη. Ο Gay δεν εμφανίζει στο έργο αναγνωρίσιμους εκπροσώπους της, αλλά δίνοντας τα χαρακτηριστικά και τις συνήθειες των ευγενών σε ανθρώπους ειδεχθείς για τα δεδομένα της εποχής, καταφέρνει να ασκήσει μια κριτική που δεν της λείπει το τάκτ (Brustein, ο.π, σελ.261). Η διαχείριση των δραματικών τεχνικών, εκ μέρους του Gay, στοχεύει στην αντίστοιχη κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του, όταν καταδεικνύει πως οι κοινωνικά απόβλητοι ήρωες του έργου, ουσιαστικά μιμούνται πιστά τις πρακτικές της υψηλά ιστάμενης κοινωνίας (Weisstein, 1989, σελ.51).

Η διασκευή του Brecht αυτής της όπερας του Gay, διατήρησε πολλά από τα βασικά συστατικά στοιχεία του πρωτότυπου: Τα πρόσωπα παραμένουν, ως επί το

πλείστον, τα ίδια, καθώς και πολλά από τα χιουμοριστικά ευφυολογήματα· η δράση, μολονότι εξακολουθεί να εκτυλίσσεται στην Αγγλία, παρουσιάζει μια ποικιλία δραματικών χώρων, που συνιστούν μια αφηρημένη θέαση της Αγγλίας από τον Brecht, που την έχει σχηματίσει στο μυαλό του μάλλον ως συγκερασμό των στοιχείων άλλων χωρών (Brustein, 1964, σελ.261). Στην *Όπερα της πεντάρας* κάποια πρόσωπα αναπτύσσονται περισσότερο σε σχέση με το κείμενο του Gay, όπως είναι ο αστυνόμος Μπράουν που καταφέρνει να διατηρήσει με ιδιαίτερη μαεστρία ένα διπλό προσωπίο: από την μια την ταγή στο γράμμα του νόμου και από την άλλη την συνενοχή του με τους κακοποιούς (Ντόρτ, χ.χ, σελ.74). Η δράση του εν λόγω έργου κυμαίνεται εντός δυο πλαισίων: το πρώτο αφορά στον περιβόητο ληστή ονόματι Μακχίθ, ο οποίος καταφέρνει να λυμαίνεται τον χώρο των αστών, αλλά και των κακοποιών, καταφέροντας να συγκεντρώνει χρήματα με απίστευτες παρανομίες, που δεν emπίπτουν, όμως, ποτέ στην τιμωρία του νόμου. Το δεύτερο πλαίσιο αφορά ξεκάθαρα τον «επιχειρηματία» Πήτσαμ, που έχει αναγάγει σε επάγγελμα την επαιτεία και οργανώνει τις εμπορικές του δραστηριότητες γύρω από αυτό (Μάρκαρης, 1982, σελ.25).

Και οι δυο αυτοί ανθρώπινοι τύποι περικλείουν, στην δραματική τους ανάλυση, τα βασικά σημεία αυτού που θέλει να πετύχει ο Brecht μέσω του έργου: την κατάδειξη της κοινωνικής υποκρισίας και δη αυτής που επικρατεί στην αστική τάξη. Οι δυο χαρακτήρες είναι ουσιαστικά ένα και το αυτό, εκφράζουν εύσχημα το Μακιαβελικό *ο σκοπός αγιάζει τα μέσα*, όπου ο νόμος συχνά *αγιάζει* ακόμη και εγκλήματα που απλά παρουσιάζονται ως νόμιμα, ενώ εκπροσωπείται, παράλληλα και μια ηθική φενάκη κατά την οποία οι φτωχοί και κατατρεγμένοι υποβοηθούνται, στα πλαίσια της επαιτείας τους, από τους εύπορους αστούς, για να μπορεί η αστική τάξη να έχει ήσυχη την θρησκευτική και ανθρώπινή της συνείδηση (Μάρκαρης, ο.π, σελ.25, 26).

Ο υπόκοσμος στο έργο του Brecht δεν διαθέτει τους καλούς τρόπους και το ευγενές παρουσιαστικό του υποκόσμου της όπερας του Gay: η αγριότητα, η ωμότητα, ο κυνισμός είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του. Ο Brecht δεν επιδιώκει την άσκηση κριτικής μέσα από μια πιο εκλεπτυσμένη και χιουμοριστική παρουσίαση, αλλά μέσα από έναν άκρατο κυνισμό, που συνιστά επίθεση στους μπουρζουά της εποχής (Brustein, 1964, σελ.261, 262). Ο Μακχίθ (ή Μάκι ο Μαχαίρας), είναι ένας στυγνός εγκληματίας που αποκαλεί τον εαυτό του «επιχειρηματία», καθώς κρατά λογιστικά βιβλία των κερδών απ' τις παρανομίες, είναι φανατικός οπαδός της οργάνωσης ενώ

διατηρεί υπαλλήλους-εγκληματίες που προβαίνουν και σε αιματοβαμμένες «συμφωνίες» (Brustein, ο.π, σελ.261). Ο ίδιος, βέβαια, σιχαίνεται την βία και κατηγορεί τα μέλη της συμμορίας του, όταν εκείνα κάνουν χρήση της, ότι δεν πρόκειται να γίνουν ποτέ σωστοί επιχειρηματίες με αυτές τις μεθόδους (Weisstein, 1989, σελ.52). Ο Μάκι είναι ένας αριθμίστας εγκληματίας, ξεκινά απ' τα χαμηλά γιατί θέλει να ασχοληθεί αργότερα με τις τραπεζικές επιχειρήσεις, εκεί όπου τα εγκλήματα είναι πιο προσοδοφόρα, η αδηφάγος όρεξη μεγαλύτερη και τα πλαίσια εντελώς νόμιμα (Brustein, ο.π, σελ.261). Ο Μάκι είναι ένας μικροαστός με αστική συμπεριφορά, που επιθυμεί να εγκαταλείψει τις μικροαστικές του δουλειές για να ενσωματωθεί στους ισχυρούς του κέρδους (Weisstein, 1989, σελ.52).

Ο Πήτσαμ είναι ένας επιχειρηματίας του οίκτου: Εκείνος μεταμορφώνει τους υγιείς υπαλλήλους του σε ανάπηρους μέσα από ψεύτικα τραύματα, επιδέσμους κ.τ.λ, για να εγείρει την λύπηση, να ενεργοποιήσει την ηθική των καλοστεκούμενων αστών που *«Δημιουργούν τις συμφορές, αλλά δεν μπορούν να τις αντικρύζουν»* όλα οριοθετούνται από την λογική του καπιταλισμού, ακόμη και η Χριστιανική ηθική (Brustein, ο.π, σελ.263). Ο Brecht καυτηριάζει το νομικό και ηθικό πλαίσιο μιας κοινωνίας που χρησιμοποιεί τον νόμο και την ηθική ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις και με μόνο κριτήριο το οικονομικό κέρδος (Brustein, ο.π, σελ.263). Ο Πήτσαμ, όπως και ο Μάκι, έχει συνειδητοποιήσει ότι το να εμπλέκεται κανείς σε επιχειρήσεις, κατά την σύγχρονη εποχή, χρήζει επιδέξιων επαγγελματικών τεχνικών (Weisstein, ο.π, σελ.52). Οι δυο αυτοί άνθρωποι του συμφέροντος έχουν πλήρη κατανόηση των νέων οικονομικών συνθηκών και των χειρισμών που απαιτούνται στα πλαίσια τους.

Η *Όπερα της πεντάρας*, μολονότι καταδεικνύει και παράλληλα στηλιτεύει όλα όσα προαναφέρθηκαν, παράλληλα ασκεί μια κριτική που διευρύνεται και σε άλλα επίπεδα. Ο Brecht επιλέγει το καλλιτεχνικό είδος της όπερας, για να σταθεί με αρνητική διάθεση απέναντι στις αισθητικές αναζητήσεις της εποχής, δηλαδή, στις εναπομείνουσες επιδράσεις του Ρομαντισμού. Η όπερα αποτελεί απαύγασμα αυτών των επιδράσεων και ο Brecht επιθυμεί να την παρωδήσει, απαιτώντας ουσιαστικά τον αισθητικό επαναπροσδιορισμό της εποχής (Weisstein, 1989, σελ.53). Όπως λέει ο ίδιος: *«...Όσον αφορά την Όπερα της πεντάρας, είναι-αν όχι τίποτε άλλο- μάλλον μια απόπειρα αντίδρασης στην πλήρη αποβλάκωση της όπερας....»* (Μπρέχτ, 1986, σελ.62). Γι' αυτό το λόγο, η σκηνική διαμόρφωση δεν θυμίζει σε τίποτα την κλασική όπερα: Από τα κοστούμια και τα σκηνικά, μέχρι τους δραματικούς

χαρακτήρες, προβάλλεται μια ευτέλεια προκλητική μεν, αλλά και καθ' όλα ικανή για την διακωμώδηση του Brecht προς την μεγαλοπρέπεια και τον πλουσιοπάροχο σκηνικά, χαρακτήρα της όπερας (Μάρκαρης, 1982, σελ.26).

Η *Όπερα της πεντάρας* γράφτηκε για να τηρήσει μια κριτική στάση απέναντι στις κοινωνικές-αστικές συνθήκες της εποχής με σκοπό να μεταδώσει αυτή τη στάση στους ίδιους τους εκπροσώπους της. Είναι μια κεκαλυμμένη προτροπή προς τους αστούς της εποχής να στραφούν στον εαυτό τους και να αναγνωρίσουν τα κακώς κείμενα που οι ίδιοι έχουν δημιουργήσει (Ντόρτ, χ.χ, σελ.77). Την άποψη αυτή δεν συμμερίστηκαν, πάντως, ούτε κάποιοι κριτικοί της εποχής, ούτε το ίδιο το κοινό κατά την παράσταση του έργου. Στην περίπτωση της κριτικής είναι ενδεικτική η στάση του Kerr, μεγάλου επικριτή του Brecht, ο οποίος ισχυρίστηκε πως το έργο δεν αναφέρεται καν στις σύγχρονες συνθήκες της τότε εποχής, ενώ λείπει παντελώς η κοινωνικοπολιτική στόχευση, που διακρίνεται εμφανώς στο έργο του Gay (Weisstein, 1989, σελ.49). Ομοίως, το κοινό της παράστασης που δόθηκε στις 31 Αυγούστου του 1928, προφανώς δεν αντιλήφθηκε τα επικριτικά και κυνικά υπονοούμενα του έργου: η παράσταση σημείωσε τεράστια επιτυχία σε ένα κοινό που αποτελούνταν από αστούς, από εκπροσώπους, δηλαδή, της κοινωνικής τάξης που ο συγγραφέας καυτηρίαζε επί σκηνής! (Μυράτ, 1974, σελ.98). Τα τραγούδια της παράστασης, σε μουσική Kurt Weill (Κούρτ Βάϊλ), ο οποίος επένδυσε αριστοτεχνικά τα ποιήματα (Songs) του Brecht (Ντόρτ, ο.π, σελ.) άγγιζαν ιδιαίτερα το κοινό, που έφευγε απ' το θέατρο σφυρίζοντας ή σιγοτραγουδώντας (Fuegi, 1987, σελ.62). Η απογοήτευση του Brecht, για την συγκεκριμένη υποδοχή του έργου, πρέπει να θεωρείται μάλλον σίγουρη, όταν κάποια στιγμή, σχολιάζοντας την επιτυχία του έργου, δήλωσε με κάποια πικρία πως θα μείνει τελικά στην ιστορία της λογοτεχνίας ως ο συγγραφέας που έγραψε το στίχο: *Πρώτα έρχεται η μάσα, μετά η ηθική* (Μυράτ, ο.π, σελ.100). Είχε αποτύχει, τρόπον τινά, να κάνει το κοινό να συνειδητοποιήσει την κριτική που του ασκούσε από τον χώρο της σκηνής.

Η Άνοδος και η Πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ: Η συγκεκριμένη υποδοχή της *Όπερας της πεντάρας* από το αστικό κοινό, ενδεχομένως να ώθησε τον Brecht στην συγγραφή μιας άλλης όπερας, λιγότερο ευρηματικής, μα περισσότερο επικεντρωμένης σε αυτά που ήθελε να προβάλλει. Πρόκειται για το *Η Άνοδος και η Πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ*. Για την δημιουργία αυτού του έργου ο Brecht συνεργάστηκε και πάλι με τον συνθέτη Kurt Weill (Ντόρτ, χ.χ, σελ.80) και μάλιστα θεωρείται πως ο Weill έγραψε την μουσική στηριζόμενος συχνά στις μουσικές

εμπνεύσεις του Brecht. Είναι γνωστό, εξάλλου, ότι, απ' την εποχή του Άουγκσμπουργκ ακόμη, ο νεαρός Brecht έγραφε μουσική για να συνοδεύει τα ποιήματα και τις μπαλάντες που τραγουδούσε (Kesting, 2000, σελ.56, 58). Η υπόθεση της όπερας αυτής καταδεικνύει σε μεγάλο βαθμό την πιο συγκροτημένη πολιτική οριοθέτηση του Brecht, καθώς η κριτική που εντοπίζεται ασκείται με ξεκάθαρα πιο μαρξιστικούς όρους (Kesting, ο.π, σελ.52).

Το Μαχαγκόννυ είναι μια πόλη της Αλάσκα, δημιουργημένη από ανθρώπους που θέλησαν να αποβάλλουν απ' τη ζωή τους τα νοσηρά στοιχεία του ανθρώπινου πολιτισμού. Η τάξη και η ησυχία επικρατούν εκεί και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που στην πόλη αρχίζει να γίνεται κατάφωρη η πληκτική ατμόσφαιρά της. Αυτό, μέχρι τη στιγμή που ένας από τους κατοίκους, ο Πάουλ Άκερμαν, εγκαθιδρύει τους νόμους της ζούγκλας, την απόλυτη, δηλαδή ελευθερία: όλα πλέον επιτρέπονται στην πόλη και δη αυτά που σχετίζονται με την άνευ ορίων εκπλήρωση των προσωπικών επιθυμιών και των ανθρώπινων ηδονών (Ντόρτ, ο.π, σελ.80, 81).

*Πρώτον έρχεται η μάσα
δεύτερη η συνουσία
τρίτο και απαραίτητο το μπόξ
τέλος να μεθάς, λέει η συμφωνία.
Κυρίως μην ξεχνάς λεφτό
πως όλα επιτρέπονται εδώ.¹²*

Το Μαχαγκόννυ εν μια νυκτί γίνεται ο παράδεισος της ασυδοσίας, όπου μόνο ένα πράγμα απαγορεύεται δια ροπαλού: η έλλειψη χρημάτων, η οποία, μάλιστα επισύρει την καταδίκη του δικαστηρίου (Kesting, 2000, σελ.52). Ο Άκερμαν, ο άνθρωπος που επαναπροσδιόρισε την έννομη κατάσταση της πόλης, πιάνεται στα δίχτυα των νόμων που ο ίδιος δημιούργησε: καταδικάζεται σε θάνατο, καθώς δεν διαθέτει τα χρήματα για να πληρώσει ένα ούισκυ (Ντόρτ, ο.π, σελ.82).

*Γι' αυτό καταδικάζεσαι σε θάνατο, Πάουλ Άκερμαν
Γιατί σου λείπουν τα λεφτά
Κι αυτό είναι το μεγαλύτερο έγκλημα
που μπορεί να γίνει πάνω στη Γη.¹³*

Λίγο πριν την εκτέλεση της ποινής και τον συνεπακόλουθο τελικό θάνατό του μονολογεί πως:

...Εγώ ήμουν που έλεγα: να πάρει ο καθένας το μαχαίρι του και να κόψει όσο μπορεί από το ψητό. Μα το ψητό ήτανε σάπιο! Η χαρά, την αγόρασα, αλλά δεν ήτανε χαρά και

¹² Ντόρτ.Μ(μετ.Φραγκουδάκη.Α), *Ανάγνωση του Μπρέχτ*, β' έκδοση, Κέδρος, Αθήνα, χ.χ, σελ.81, 82.

¹³ Kesting.Μ (μετ.Αγγελίδου.Μ), *Μπέρτολτ Μπρέχτ*, Πλέθρον, β' έκδοση, Αθήνα, 2000, σελ.52.

η ελευθερία με λεφτά δεν ήταν ελευθερία. Έφαγα και δε χόρτασα, ήπια κι αυτό μου 'φερε δίψα...¹⁴

Ο Μαρξιστής Brecht καταδικάζει τις αχαλίνωτες ανθρώπινες ηδονές, τις θεωρεί λίγο πολύ ως ενδείξεις αντικοινωνικής συμπεριφοράς, όπου το αντικοινωνικό έχει την έννοια της αδιαφορίας για τα κακώς κείμενα της κοινωνίας (Brustein, 1964, σελ.256). Παράλληλα, στηλιτεύει με τον πλέον προφανή τρόπο την παντοδυναμία του χρήματος και τα αρνητικά παρεπόμενα αυτής (Ντόρτ, χ.χ, σελ.82). Καταφέρεται, κοντολογίς, ενάντια στην εφαρμογή των οικονομικών νόμων του καπιταλισμού στον τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας.

Ο Brecht, αναφερόμενος στο *Μαχαγκόννυ*., χαρακτηρίζει «γαστριμαργική» την όπερα της εποχής μιας και θεωρεί πως έτσι πρέπει να αποκαλείται ο τύπος της απόλαυσης που παρέχει τελικά αυτό το είδος τέχνης. Την αποκαλεί, έτσι, για να διακωμωδήσει, όπως και στην *Όπερα της πεντάρας*, τον παραλογοισμό, όπως ισχυρίζεται, ενός καλλιτεχνικού είδους που προβάλλει επί σκηνής ορθολογιστικά και ρεαλιστικά δραματικά στοιχεία, για να τα αναιρέσει αμέσως, με την χρήση μιας μουσικής που τα μεταβιβάζει στον χώρο του φαντασιακού, που δεν επιτρέπει τελικά να επικρατήσει ο ρεαλισμός (Brecht, 1982, 35-36). Το *Μαχαγκόννυ*... μολονότι μορφολογικά συμπίπτει με τα στοιχεία της όπερας, έρχεται για να παρωδήσει το είδος πιο σκληρά και πιο έκδηλα από την *Όπερα της πεντάρας*: ο Brecht διατείνεται πως και η δική του όπερα προσφέρεται καθαρά για την απόλαυση (...its content is pleasure), είναι δηλαδή «γαστριμαργική». Εντούτοις τονίζεται πως διαθέτει συνάμα μια λειτουργία άσκησης κριτικής με σκοπό την μεταβολή μιας κοινωνίας της κατανάλωσης, που έχει μάλιστα ανάγκη από όπερες ψευδαισθήσεων για να διατηρήσει στέρεες τις βάσεις της. Η *Μαχαγκόννυ*...κάθεται στο ίδιο γέρικο κλαδί με τις άλλες όπερες, αλλά τουλάχιστον αυτή έχει αρχίσει να το πριονίζει, όπως γλαφυρά αποφαίνεται ο δημιουργός της (Brecht, ο.π, σελ.40, 41). Βέβαια, αυτές τις απόψεις του συγγραφέα δεν συμμερίστηκαν επ' ουδενί οι θεατές της αντίστοιχης παράστασης, που ανέβηκε το 1930 στην Λειψία, σε μουσική Kurt Weill και σκηνικά Caspar Neher (Brecht, ο.π, σελ.42). Η όπερα αποτέλεσε σκάνδαλο, δημιουργώντας μερικές από τις πιο ταραχώδεις αντιδράσεις που έχουν παρατηρηθεί ποτέ στον χώρο του θεάτρου: μαζική διαδήλωση, γενικός πανικός, μέχρι και επέμβαση της αστυνομίας για ένα έργο «έκδηλα σεξουαλικό» (Fuegi, 1987, σελ.77).

¹⁴ Ντόρτ.Μ(μετ.Φραγκουδάκη.Α), ο.π, σελ.82.

Η *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ*, έρχεται να σηματοδοτήσει την ουσιαστική ρήξη του Brecht με τις παραδοσιακά θεατρικά δεδομένα της εποχής, τα οποία αποτελούν κατά κύριο λόγο απολογητές της αστικής τάξης (Ντόρτ, ο.π, σελ.83, 84). Οι σημειώσεις του αναφορικά με το *Μαχαγκόννυ*... περιλαμβάνουν τις βασικές του θέσεις και καινοτομίες για ένα θέατρο που διαχωρίζει τη θέση του από τα παραδεδωμένα και παρωχημένα, που καθίσταται συμμετοχο στο μοντέρνο πνεύμα της εποχής, για ένα, όπως το χαρακτηρίζει, *επικό* θέατρο (Brecht, 1982, σελ.42*). Είναι η πρώτη φορά που ο Brecht στοιχειοθετεί την θεατρική του θεωρία, μολονότι δεν παρουσιάζεται πλήρης (Kesting, 2000, σελ.58). Η περαιτέρω ανάλυσή και εμπλουτισμός της θα αποτελέσει έργο ζωής γι' αυτόν και η εφαρμογή της, βασικό στόχο των σκηνοθετικών του προσεγγίσεων. Αξίζει, πάντως, να επισημανθεί εδώ, κάτι ιδιαίτερα σημαντικό αναφορικά με τις παραπάνω σημειώσεις: ο Brecht τονίζει σε αυτές πως στις μεταγενέστερες συγγραφικές απόπειρές του δεν έμεινε στο ζήτημα της «*γαστριμαργικής απόλαυσης*», όπως στο *Μαχαγκόννυ*... μιας και άρχισε να τον ενδιαφέρει στον μέγιστο βαθμό το διδακτικό στοιχείο. Ο συγγραφέας επιδιώκει πλέον την δημιουργία έργων με γνώμονα όχι την απόλαυση, αλλά την διδαχή. Αν ληφθεί υπόψη πως οι εν λόγω σημειώσεις γράφτηκαν στα 1930(στα πλαίσια της έκδοσής του *Μαχαγκόννυ*...)είναι βέβαιο πως ο Brecht αναφέρεται σε έργα που έχει ήδη αρχίσει να γράφει και να επεξεργάζεται: Πρόκειται για τα λεγόμενα Διδακτικά έργα (Brecht, ο.π, σελ.41, 42).

Διδακτικά έργα: «Και το χρόνο αυτό-βρισκόμαστε στα 1929-εγκαινιάζει το καινούριο του σφάλμα: Τα διδακτικά έργα» (Μυράτ, 1974, σελ.111). Αυτή την άποψη εκφράζει ο Μυράτ, αναφερόμενος στα *διδακτικά έργα* του Brecht, η οποία καταδεικνύει την μια όψη της κριτικής που τους ασκήθηκε. Είναι αλήθεια πως τα διδακτικά έργα αποτελούν αντικείμενο ευρείας αντιπαράθεσης ανάμεσα στους μελετητές του Brecht, κάτι που σχετίζεται άμεσα με την σκοπιμότητα συγγραφής τους. Σύμφωνα με τον Ντόρτ η δημιουργία αυτών των έργων σχετίζεται άμεσα με την ολοκληρωτική «μύηση» του Brecht στον κομμουνισμό και τις αρχές του και την εν είδει ολοκαυτώματος ρήξη του με την αστική κοινωνία. Συνεχίζοντας τονίζει πως αυτή η μύηση, υποχρεώνει τον Brecht να θυσιάσει το συγγραφικό και θεατρικό του ταλέντο, γράφοντας αυτά τα κομμουνιστικά, αλλά άτεγκτα και άτεχνα, ουσιαστικά, έργα (Ντόρτ, ο.π, σελ.97). Ο Έσλιν απ' την άλλη, αναφερόμενος σε ένα από αυτά,

* Για τις πλήρεις σημειώσεις πάνω στην όπερα *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ*, με γενικό τίτλο: *Το μοντέρνο θέατρο είναι το επικό θέατρο*, βλ. σελίδες 33-42, όπου το ανάλογο κεφάλαιο.

Το Μέτρο, υποστηρίζει πως πρόκειται για το πρώτο αριστούργημα του Brecht, τονίζοντας πως προοικονομεί, με τρόπο σχεδόν προφητικό, τις μεγάλες δίκες που θα λάβουν χώρα επί Σταλινικού καθεστώτος στη Ρωσία, θέτοντας σε σοβαρή αμφισβήτηση τις πρακτικές του υπαρκτού σοσιαλισμού (Εσσλιν, 1985, σελ. 208, 210). Είναι ενδεικτική και η ευρύτερη στάση των μαρξιστών μελετητών που θεωρούν τα *διδασκτικά έργα* ως προϊόντα μιας μεταβατικής φάσης του Brecht, πριν τα μεγάλα-ώριμα έργα του, ενώ επιδόθηκαν και σε χαρακτηρισμούς του τύπου: «προϊόντα ενός χυδαίου μαρξισμού» (Βαλαβάνη, 2002, σελ.442).

Αναμφίβολα, τα *διδασκτικά έργα* υποδηλώνουν μια ευκρινέστερη και πιο ακραία μαρξιστική οριοθέτηση του δημιουργού τους, η οποία παρουσιάζει μια σαφή στροφή σε σχέση με τα προηγούμενα έργα του. Σηλητεύονται οι έννοιες του ατομικισμού και της αυθεντίας του ατόμου, που διέκριναν πολλούς από τους παλαιότερους χαρακτήρες του: Τώρα ο Brecht πλάθει δραματικούς χαρακτήρες που αποποιούνται τα ατομικά τους οφέλη, αλλά και την ίδια την προσωπικότητά τους (Ντόρτ, χ.χ, σελ.97). Όπως υποστηρίχτηκε πιο πάνω, τα έργα αυτά γράφτηκαν με μια πρόθεση επικέντρωσης στον διδακτικό χαρακτήρα του θεάτρου, κάτι που ο Kurella αξιολογεί ως βασικό μέλημα ενός Brecht που αντιμετώπιζε την τέχνη ως προέκταση της παιδαγωγικής (Kurella, 1989, σελ.78). Βέβαια, οι περισσότεροι μελετητές αποδίδουν την συγγραφή τους στην σαφή επιρροή που δέχτηκε από τον τρόπο που λειτουργούσαν τα Ιησουϊτικά σχολικά δράματα (Μυράτ, ο.π, σελ.116,117). Είναι γνωστό πως στα Ιησουϊτικά σχολεία ανά την Ευρώπη, χρησιμοποιούνταν συχνά δραματικά έργα -και ανάλογες θεατρικές παραστάσεις- ειδικά προσαρμοσμένα στις εκπαιδευτικές διαδικασίες και με προφανή την προπαγανδιστική λειτουργία προώθησης των αξιών ενός ακραίου Χριστιανισμού (Ντόρτ, χ.χ, σελ.96).

Κατ' αναλογία, τα *διδασκτικά έργα* του Brecht έχουν μια σαφή τάση προώθησης μιας ενεργητικής παιδαγωγικής, ας μας επιτραπεί ο όρος, κατά την οποία η διδαχή προκύπτει από την συμμετοχή. Όλοι όσοι λαμβάνουν μέρος στο ανέβασμα ενός τέτοιου έργου υποτίθεται ότι διδάσκουν και διδάσκονται, ενώ παράλληλα κάνουν θέατρο (Ντόρτ, ο.π, σελ.87). Τα *διδασκτικά έργα* οριοθετήθηκαν από τον Brecht ως «έναν τύπο θεατρικής εκτέλεσης που θα μπορούσε να επηρεάσει την σκέψη όλων των ατόμων που συμμετέχουν» (Wiles, 1980, σελ.90). Υπό αυτή την έννοια το θέατρο δεν λειτουργεί επικουρικά για την διευκόλυνση καθαρά παιδαγωγικών λειτουργιών, δεν καθίσταται αντικείμενο παιδαγωγικής αξιοποίησης, αλλά αποτελεί το ίδιο αυτόνομη παιδαγωγική λειτουργία. «Κατά την παράσταση ενός διδακτικού

έργου (*Lehrstück*) πρέπει να λειτουργείτε σαν μαθητές», όπως συμβουλεύει ο Brecht, θεωρώντας εν ολίγοις ότι με αυτόν τον τρόπο είναι δυνατή η διδαχή στοιχείων πολιτικής και ηθικής φύσεως (Brecht, 1982, σελ.33).

Βασική αρχή των παραπάνω θεατρικών και πολιτικών βλέψεων του Brecht αποτελεί η συχνή σύμπτωση των ιδιοτήτων του ηθοποιού και του θεατή, κατά την παράσταση των έργων (Wiles, ο.π,σελ.73). Όπως επισημαίνει και ο γνωστός θεωρητικός και επιστήθιος φίλος του Brecht, Walter Benjamin, η ιδιομορφία των εν λόγω *διδασκικών έργων* συνίσταται στην δυνατότητα ανταλλαγής ρόλων ανάμεσα στην σκηνή και την πλατεία, όταν: «Κάθε θεατής θα μπορούσε να πάρει μέρος στο παίξιμο» (Βαλαβάνη, 2002, σελ.446). Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί πως η συγκεκριμένη εναλλαγή ρόλων, έχει οδηγήσει σε ποικίλες αμφισβητήσεις της δυνατότητας εφαρμογής της. Ορισμένοι μελετητές θεωρούν πως απλά δεν είναι εφικτή η απόδοση στο κοινό μιας λειτουργίας ανάληψης της δράσης: Εξακολουθεί από κάθε άποψη να παραμένει «κοινό», να μην αισθάνεται, δηλαδή, την ενεργό συμμετοχή του. Κάτι ανάλογο ισχύει και για τους ηθοποιούς, που δεν μπορούν εύκολα να αποποιηθούν τον λόγο παρουσίας τους στη σκηνή (Βαλαβάνη, ο.π, σελ.446). Το κοινό, για το οποίο γίνεται λόγος εδώ, δεν αφορά σε καμία περίπτωση το συνηθισμένο κοινό των θεατρικών παραστάσεων. Ο Brecht απευθύνεται με τα *διδασκικά έργα* σε όλους εκείνους που αποτελούσαν τους κύριους φορείς της κοινωνικοοικονομικής μεταβολής της εποχής, στις ομάδες, δηλαδή, που επωμίζονταν την ευθύνη του κοινωνικού και πολιτικού εκσυγχρονισμού (Βαλαβάνη, ο.π, σελ.448).

Πρόκειται για τους μαθητές των σχολείων, τις εξαιρετικά πολυπληθείς εργατικές χορωδίες, τις ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες των εργατών που λειτουργούσαν στα δεδομένα της αγκίτ-πρότ (Θέατρο προπαγάνδας Ρωσικής προέλευσης). Οι ομάδες αυτές παρουσίαζαν μια σημαντική καλλιτεχνική δραστηριότητα, με παραστάσεις αυτοσχέδιων θεατρικών έργων σε πάρκα, στις αυλές εργατικών πολυκατοικιών, σε χώρους συνδικαλιστικού αγώνα, ή με ποικίλες συναυλίες, που εξελίσσονταν από τους δρόμους του Βερολίνου μέχρι τους χώρους συγκεντρώσεως πριν τις διαδηλώσεις (Βαλαβάνη, ο.π, σελ.454,463). Προβάλλεται πλέον σθεναρά το αίτημα για «*προλεταριακή πολιτιστική και πολιτική ηγεμονία*» και ο μαρξιστής Brecht ενστερνίζεται απόλυτα την άποψη του Λένιν πως: «...δεν μπορούμε ν' ασκήσουμε με τους παλιούς τρόπους την καθοδήγηση, διαπαιδαγώγηση κι εκπαίδευση της νέας γενιάς που θα χτίσει την κομμουνιστική κοινωνία» (Βαλαβάνη, ο.π, σελ.449, 464). Αυτός είναι και ο κύριος λόγος που τα *διδασκικά έργα* δεν

γράφτηκαν για να παρασταθούν στα καθιερωμένα και επίσημα θέατρα, αλλά στους χώρους που δρούσαν όλες αυτές οι ομάδες (Wiles, 1980, σελ.87). Αυτοί ήταν οι κύριοι εκπρόσωποι των επαναστατικών- αναμορφωτικών δυνάμεων της εποχής και σύμφωνα με αυτούς, όπως ήταν αναμενόμενο, καθορίζεται η αισθητική πολλών καλλιτεχνών.¹⁵ Ο Brecht είναι ιδιαίτερα γλαφυρός σε αυτό το σημείο: «*Να απαλλάξουμε αυτές τις σημαντικές εκδηλώσεις* από κάθε εξάρτηση και να αφήσουμε να τις πραγματοποιήσουν εκείνοι για τους οποίους προορίζονται και που είναι οι μόνοι που μπορούν να τις αξιοποιήσουν: χορωδίες εργατών, ερασιτεχνικοί θίασοι, μαθητικές χορωδίες και μαθητικές ορχήστρες, δηλαδή εκείνοι που ούτε πληρώνουν για την τέχνη, ούτε πληρώνονται από την τέχνη, παρά θέλουν να κάνουν τέχνη* (Μπρέχτ, 1986, σελ.111).

Τα διδακτικά έργα, όπως ήδη έχει αναφερθεί έδωσαν το έναυσμα για έναν ατέρμονο κύκλο θεωρητικών συζητήσεων και διαξιφισμών. Το σίγουρο είναι πως εδώ δεν είναι εφικτή η ενδελεχής ανάλυση αυτού του ζητήματος. Ούτως ή άλλως η ενασχόλησή μας με τα διδακτικά έργα θα είναι ακροθιγής, καθώς αποτελούν μια ιδιάζουσα, από άποψη θεατρικής σκοπιμότητας έργα. Η συγγραφή τους δεν περιορίζεται σε ένα στενά περιορισμένο χρονικό διάστημα, καθώς γράφτηκαν με σποραδικό τρόπο από το 1929 έως το 1939 (Wiles, 1980, σελ.69). Αυτό πιθανότατα σχετίζεται και με την ίδια την μορφή τους, καθώς τα περισσότερα δεν αποτελούν ολοκληρωμένα δραματικά έργα με την συμβατική έννοια (Wiles, ο.π, σελ.87). Προσιδιάζουν περισσότερο σε σκέτς με επικρατούσα την χρήση της μουσικής, ενώ ως πρώτο διδακτικό έργο θεωρείται το *Ρέκβιεμ του Βερολίνου* σε μουσική Kurt Weill, το οποίο γράφτηκε αποκλειστικά για το ραδιόφωνο (Fuegi, 1987, σελ.68).

Η *Πτήση του Λίντμπεργκ* είναι για τους περισσότερους η πρώτη απόπειρα εμφάνισης από πλευράς του Brecht των διδακτικών του έργων. Η υπόθεσή του αφορά στην υπερατλαντική πτήση που πραγματοποίησε ο πιλότος Λίντμπεργκ στα 1927 και τις δυσχερείς συνθήκες που αντιμετώπισε σε αυτή του την προσπάθεια (Fuegi, ο.π, σελ.68). Το έργο, όπως δηλώνει ο Brecht, δεν διαθέτει ουδεμία αισθητική αξία, κάτι που το καθιστά ανεπίδεκτο σε μια αντιμετώπισή του ως έργου τέχνης: Δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα «αντικείμενο καθοδήγησης»(παιδαγωγικής καθοδήγησης εννοεί) (Brecht, 1982, σελ.31). Βασική επιδίωξη του συγγραφέα είναι η κατάδειξη

¹⁵ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Βαλαβάνη. Ν., *Θέατρο συμμετοχο στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής* στο Μπέρτολτ Μπρέχτ: *Κριτικές Προσεγγίσεις* (επιμ. Βαλαβάνη.Ν), Στάχυ, Αθήνα, 2002, σελ.448-465.

* Τις καλλιτεχνικές εννοεί.

των ανθρώπινων δυνατοτήτων και του πως αυτές μεγενθύνονται μέσα από την αντικειμενική γνώση. Η *Πτήση του Λίντμπεργκ* εξυμνεί την ορθολογική αντιμετώπιση των πραγμάτων και την συμβολή της επιστήμης προκειμένου για την απόρριψη μη εκλογικευμένων αντιλήψεων (Ντόρτ, χ.χ, σελ.88), ενώ αποτελεί ένα ραδιοφωνικό διδακτικό έργο. Η χρήση του ραδιοφώνου, βέβαια, δεν είναι η συνήθης, καθώς υποτίθεται πως από το ραδιόφωνο πρέπει να ακούγονται η μουσική, τα τραγούδια, οι διάφοροι ήχοι κ.τ.λ, ενώ παράλληλα το άτομο που συμμετέχει πρέπει να ακολουθεί το κείμενο (Brecht, 1982, σελ.31). Υπό αυτή την έννοια το ραδιόφωνο ως τεχνολογικός εξοπλισμός, έρχεται να λειτουργήσει υποβοηθητικά στην εξέλιξη του έργου. Όλη αυτή η διαδικασία εντάσσεται σε μια ευρύτερη προσπάθεια του Brecht ώστε να επαναπροσδιοριστεί ο ρόλος του ραδιοφώνου και να μετασκευαστεί από μέσο μονοδιάστατης παρουσίασης, σε «μηχανισμό επικοινωνίας» (Βαλαβάνη, 2002, σελ.467). Κατά την άποψή του, η υιοθέτηση ενός ρόλου μεταβολής των συνθηκών της πραγματικότητας, πρέπει να περιλαμβάνει και μια πιο κοινωνική αξιοποίηση ενός μέσου, όπως το ραδιόφωνο, που διαθέτει εγγενώς αυτή τη δυνατότητα· ο Brecht επισημαίνει πως μέχρι τότε η χρήση του ραδιοφώνου είχε περιοριστεί σε έναν διακοσμητικό και ανώδυνα ψυχαγωγικό ρόλο (Βαλαβάνη, ο.π, σελ.467, 468). Όπως και να έχει η *Πτήση του Λίντμπεργκ*, μολονότι προοριζόταν να προωθηθεί σε διάφορα σχολεία, δεν εγκρίθηκε από το Υπουργείο Παιδείας με το πρόσχημα ότι προέβαλε έναν έκδηλο αθεϊσμό (Βαλαβάνη, ο.π, σελ.456).

Το επόμενο διδακτικό έργο είναι *Το Διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν για τη συναίνεση* και αφορά τέσσερις αεροπόρους που μετά από ένα αεροπορικό ατύχημα πέφτουν στη γη και αρχίζουν να παλεύουν για την επιβίωσή τους. Το πλήθος που παρακολουθεί το έργο, μολονότι τονίσαμε πως το κοινό έπρεπε να συμμετέχει στη δράση, καλείται τώρα να μην «βοηθήσει» τους αεροπόρους, να μην συνδράμει με κανένα τρόπο τις προσπάθειές τους για υπερκέραση των δυσχερών συνθηκών (Ντόρτ, χ.χ, σελ.92). Αυτοί οι άνθρωποι πρέπει, σύμφωνα με την λογική δημιουργίας του έργου, να ενστερνιστούν την έννοια της συναίνεσης, δηλαδή να οικειοποιηθούν την ιδέα του θανάτου, να απαρνηθούν τα προσωπικά τους αγαθά, ή ακόμη και την προσωπικότητά τους, ώστε να γίνουν ικανοί για την δραστική και ενεργητική διεκδίκηση της ζωής τους (Ντόρτ, ο.π, σελ.92, 93). Η Kesting, αντί για τον όρο συναίνεση χρησιμοποιεί εκείνον της «παραδοχής» και επισημαίνει emphatically πως η παραδοχή από τους αεροπόρους της νοσηρής τους κατάστασης, λειτουργεί παραβολικά. Εκφράζει μια θέση του Brecht με χαρακτήρα δογματικά μαρξιστικό: ο

αγώνας για μια σοσιαλιστική κοινωνία, η επικράτηση του κομμουνισμού χρειάζεται άτομα πλήρως υποταγμένα σε αυτήν την ιδέα (Kesting, ο.π, σελ.60, 61). Η συναίνεση/παραδοχή των αεροπόρων έρχεται μέσα από την προσωπική τους εκμηδένιση, από την απάλειψη, ουσιαστικά, της ατομικότητάς τους (Kesting, ο.π, σελ. 61), ώστε πλέον να μην δεσμεύονται από προσωπικές φιλοδοξίες, στόχους και συμφέροντα, κάτι που θα υπονόμει την απόλυτη και απρόσκοπτη συμμετοχή τους στην επανάσταση (Ντόρτ, ο.π, σελ.93). Ο ένας από τους αεροπόρους που δεν απορρίπτει την ματαιοδοξία του και εξακολουθεί να εκλαμβάνει αυτή την πτήση ως μέγιστη πράξη του, είναι απορριπτέος, η στάση του δεν είναι αυτή ενός πραγματικού αγωνιστή (Fuegi, 1987, σελ.69).

Αυτού του είδους η συναίνεση εμφανίζεται και σε άλλα διδακτικά έργα, όπως στο *Αυτός που λέει Ναι*, το οποίο ο Brecht επεξεργάστηκε εκ νέου, μετά από τις αξιολογικές κρίσεις μαθητών πάνω στην υπόθεση του έργου και έγινε *Αυτός που λέει Όχι* (Fuegi, ο.π, σελ.71). Η υπόθεση, άμεσα παρμένη από το θέατρο Νο, αφορά σε έναν δάσκαλο και τους μαθητές του που διανύουν μια δύσκολη πορεία μέσα από τα βουνά για να μεταφέρουν φάρμακα σε κάποια άρρωστη γυναίκα. Ο γιος της αρρωσταίνει κατά την πορεία και διακυβεύεται πλέον η επιτυχία της αποστολής, μέχρι τη στιγμή που αποφασίζει οικειοθελώς να θανατωθεί προκειμένου να συνεχίσουν οι άλλοι (Μυράτ, 1974, σελ.124, 125). Είναι προφανές πως στην άλλη εκδοχή του έργου, το αγόρι λέει *όχι* αρνούμενο να πεθάνει. Μολονότι η συναίνεση είναι προφανής στο *Αυτός που λέει Ναι*, η δεύτερη περίπτωση του *Όχι* δεν συνάδει ως προς αυτό. Πάντως η πρώτη εκδοχή της απόλυτης συναίνεσης θεωρήθηκε ως ύψιστη απόδοση συγκεκριμένων αξιών του Χριστιανισμού, όπως η αυταπάρνηση και η αυτοθυσία με γνώμονα το γενικό καλό, κάτι που οδήγησε στην παράσταση του έργου σε πολλά σχολεία, με την έγκριση, μάλιστα, του Υπουργείου (Βαλαβάνη, 2002, σελ.456).

Το τελευταίο και πιο σημαντικό έργο από τα διδακτικά είναι *Το Μέτρο* (Die Massnahme), που έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους θεωρητικούς. Αφορά στην αποστολή τεσσάρων αγκιτατόρων του κομμουνιστικού κόμματος στην Κίνα, με αντικειμενικό σκοπό τον προσηλυτισμό ατόμων στην πολιτική τους ιδεολογία (Μπρέχτ, 1986, σελ.115). Ένας από αυτούς δεν παραμένει αυστηρά προσηλωμένος στην ιδεολογική του υποχρέωση, καθώς αρχίζει να επιδεικνύει υπερβολικό συναισθηματισμό για τα εκεί τεκταινόμενα, ρισκάροντας έτσι την επιτυχία της αποστολής. Οι σύντροφοί του αποφασίζουν να τον εκτελέσουν και εκείνος,

συνειδητοποιώντας τα λάθη του, συναινεί στην θανάτωσή του (Μυράτ, ο.π, σελ.192, 193). Οι εναπομείναντες υποχρεώνονται τώρα να εξιστορήσουν τις συνθήκες κάτω από τις οποίες θανάτωσαν τον σύντροφό τους, μπροστά σε έναν *χορό* που αντιπροσωπεύει το κομματικό δικαστήριο (Kurella, 1989, σελ. 77). Το έργο αυτό σηματοδοτεί και την πρώτη συνεργασία του Brecht με έναν από τους πιο γνωστούς μαρξιστές συνθέτες της εποχής, τον Χάνς Άισλερ. Ο Άισλερ επηρέασε καταλυτικά με την μουσική του τον Μπρεχτικό τρόπο παράστασης δραματικών έργων, μιας και οι δικές του απόψεις συνέπιπταν με εκείνες του Brecht. Θεωρούσε πως η μουσική έπρεπε να επαναπροσδιοριστεί, να γίνει χρήση των σύγχρονων για την εποχή τεχνικών, αλλά και να δημιουργηθεί μια «προλεταριακή» μουσική ικανή να ανταποκριθεί στις μαχητικές απαιτήσεις και παιδαγωγικές ανάγκες της εργατικής τάξης (Βαλαβάνη, 2002, σελ.461, 462).

Και στην περίπτωση του *Μέτρου* ισχύουν όσα ειπώθηκαν πιο πάνω για τα διδακτικά έργα με κάποιες περαιτέρω επισημάνσεις. Και εδώ τονίζεται το ζήτημα της απόλειψης της ατομικότητας προς όφελος της κοινωνικής θέλησης, επανερχόμαστε, δηλαδή στην έννοια της *Einverständnis* (συναίνεση), η οποία υποστασιοποιείται στο πρόσωπο του νεαρού *αγκιτάτορα* (Wiles, 1980, σελ.88). Αυτό, εξάλλου, παρουσιάζεται με εξαιρετική εμβρίθεια στον τρόπο με τον οποίο οι τρεις *αγκιτάτορες* απεκδύονται των προσωπικών τους χαρακτηριστικών μέσω της χρήσης *μασκών*: ...*Ο καθένας από εσάς και όλοι μαζί, είσαστε δίχως όνομα και χωρίς μητέρα, άδειες σελίδες στις οποίες η επανάσταση γράφει τις οδηγίες της...* Η ατομική υπόσταση αυτών των ατόμων συγχωνεύεται σε μια υπερ-ανθρώπινη, ή πιο εύστοχα δια-ανθρώπινη ενότητα, όπου το άτομο δεν έχει ιδιαίτερη αξία μπροστά στην ανθρώπινη οικογένεια (Wiles, ο.π, σελ.94).

Ο διδακτικός χαρακτήρας του έργου φαινομενικά περικλείεται σε μεγάλο βαθμό στο πρόσωπο του νεαρού που θανατώνεται, τον οποίο υποτίθεται ότι παίζουν σε εναλλαγή όλοι όσοι παρευρίσκονται στην παράσταση. Αυτό βέβαια υποστηρίζεται, δοθέντος του ιδιόμορφου τρόπου συμμετοχής του κοινού κατά το ανέβασμα των διδακτικών έργων (Wiles, ο.π, σελ.88, 89). Ο Wiles, βέβαια, υποστηρίζει πως ο μοναδικός πραγματικός χαρακτήρας είναι ο «*Χορός Ελέγχου*», η συνείδηση, δηλαδή, του κόμματος που θα καθορίσει, εν είδει δικαστηρίου, αν ήταν σωστή η πράξη των τριών *αγκιτατόρων* (Wiles, ο.π, σελ.89) Ο Brecht, επιθυμεί, κοντολογίς, να προβάλλει την αναγκαιότητα υποταγής στις κομματικές βουλές. Ο Brustein ορμώμενος από μια ανάλογη θεώρηση, έρχεται να την προεκτείνει,

θεωρώντας πως ο νεαρός σύντροφος εκφράζει τον ίδιο τον Brecht, που προσπαθεί να χαλιναγωγήσει, να θέσει το *μέτρο*, στα υποκειμενικά, ενστικτώδη και ατομικά ποιοτικά χαρακτηριστικά που διαθέτει. Υπό αυτή την έννοια ο Brecht εκφράζει στο έργο μια διάθεση αυτοπειθαρχίας και αυτοτιμωρίας αναφορικά με στοιχεία που δεν πρέπει να διαθέτει ένας γνήσιος απολογητής των ιδεολογικών επιταγών του κόμματος (Brustein, 1962, σελ.251). Η υποταγή θανάτωση του νεαρού, λόγω παρόμοιων χαρακτηριστικών, μετατρέπεται έτσι σε έκφραση της συναίνεσης του Brecht.

Το έργο αυτό, πάντως, έχει προκαλέσει μια πλειάδα θεωρητικών ερμηνειών. Αξιοσημείωτη είναι η αρνητική αντιμετώπισή του από μαρξιστές κριτικούς, όπως η περίπτωση του Kurella, η σφοδρή επίθεση του οποίου ανάγκασε τον Brecht να αποσύρει το έργο μετά την πρώτη παράστασή του στα 1930, ώστε να το ξαναγράψει υπακούοντας περισσότερο στις κομματικές επιταγές (Wiles, ο.π, σελ.88). Ο Alfred Kurella ισχυρίζεται πως η στάση του νεαρού συντρόφου εκπροσωπεί με συνέπεια την επανάσταση, ενώ οι τρεις αγκιτάτορες εκφράζουν ουσιαστικά έναν οπορτουνισμό δεξιάς πολιτικής λογικής, σύμφωνα με τον οποίο υποτιμάται η ετοιμότητα των μαζών για ανάληψη του επαναστατικού αγώνα.(Kurella, 1989, σελ.79). Συνεχίζοντας, επιτίθεται στον ίδιο τον συγγραφέα, δηλώνοντας εν ολίγοις πως η αντίληψη του Brecht για τον κομμουνισμό είναι μονοδιάστατη, ενώ παράλληλα θεωρεί πως προσπαθεί να διαδώσει τις μαρξιστικές ιδέες χωρίς να έχει επιτύχει την προσωπική του εμπλοκή με τις αμιγείς προπαγανδιστικές ομάδες, που καθορίζουν τις βασικές αρχές για την δημιουργία ενός επαναστατικού και προλεταριακού θεάτρου. Τελειώνοντας μέμφεται με διάχυτη ειρωνεία την εντύπωση, όπως λέει, του Brecht ότι μπορεί να δημιουργήσει επαναστατική τέχνη γνωρίζοντας απλά την κομμουνιστική θεωρία και χρησιμοποιώντας την εργαλειακά-χρηστικά, όπως λειτουργεί ένας επιστήμονας στο πειραματικό εργαστήριο του (Kurella, 1989, σελ.81).

Ένας άλλος μαρξιστής κριτικός, ιδιαίτερα γνωστός στην Ανατολική Γερμανία, ο Schumacher ασκεί στα 1955 μια εξίσου δριμεία κριτική, υποστηρίζοντας πως το *Μέτρο* δεν ανταποκρίνεται στις ιστορικές συνθήκες που λειτουργούν ως δραματικό του φόντο (Wiles, ο.π, σελ.88). Ο Ντόρτ, απ' την άλλη τονίζει πως το έργο προεκτείνει ένα θέμα που ο Brecht πραγματεύτηκε ήδη στο *Διδακτικό έργο του Μπάντεν- Μπάντεν* και αφορά στην ανάγκη αλλαγής του κόσμου. Μόνο που στην περίπτωση του *Μέτρου* αρχίζουν να διαφαίνονται και οι πρώτοι προβληματισμοί του Brecht για τον τρόπο επίτευξης αυτής της αλλαγής, για τα μέσα που πρέπει να χρησιμοποιήσει η επανάσταση προκειμένου για τους στόχους της. Βέβαια και εδώ

αποφεύγει ή δεν μπορεί ακόμη να κάνει λόγο για μια συγκεκριμένη πολιτική δράση, να γίνει, κοντολογίς, πιο συγκεκριμένος και πιο διαλεκτικός στον τρόπο αντικειμενικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας. Το *Μέτρο* αφορά σε μια περισσότερο ηθική στάση, σε μια θεωρητική σύλληψη των αρχών της επανάστασης και των πρακτικών της, στη διαδικασία αλλαγής του κόσμου (Ντόρτ, ο.π, σελ.101-103).

Εν κατακλείδι, πρέπει να ξεκαθαριστεί πως τα *διδασκτικά έργα* δεν σηματοδότησαν, σε καμμία περίπτωση, ρήξη του δημιουργού τους με την θεωρία του περί επικού θεάτρου. Αντίθετα τονίζεται πως αποτελούν μια μάλλον ακραία έκφραση του επικού, ενώ ο Brecht χαρακτήρισε το *Μέτρο* ως παράδειγμα της μορφής που θα έχει το θέατρο του μέλλοντος (Wiles, 1980, σελ.88, 90). Συνεχίζοντας τονίζει την αναγκαιότητα επικής διαχείρισης των έργων, κατά την παράστασή τους, τόσο από την άποψη της υποκριτικής, όσο και των άλλων στοιχείων όπως της μουσικής, ενώ, υπερασπιζόμενος την θεωρία του για την παιδαγωγικότητα του θεάτρου, επισημαίνει πως ο διδακτισμός απευθύνεται σε εκείνους που πρέπει να αρχίσουν να *αντιμετωπίζουν* με ρεαλισμό την πραγματικότητα. Σε όλους όσους πρέπει να πάψουν να βαυκαλίζονται, καθώς αντιλαμβάνονται την διδαχή μόνο στα πλαίσια των δοσμένων-δεδομένων συνθηκών της πραγματικότητας και όχι στα πλαίσια αυτών που τίθενται ως δυνάμενες ν' αλλάξουν (Μπρέχτ, 1986, σελ.106-110). Ο διδακτισμός του Brecht έχει χαρακτήρα κοινωνικό και βάση του είναι η *δυνατότητα* μεταβολής του κόσμου.

Η Μάνα: Πέρα από τα *διδασκτικά έργα* αυτής της Βερολινέζικης περιόδου, ο Brecht επιδόθηκε και στη συγγραφή δυο ακόμη έργων. Το πρώτο βασίζεται στο μυθιστόρημα του Μαξίμ Γκόρκυ, η *Μάνα*, από το οποίο ο Brecht εμπνεύστηκε συγκεκριμένα «*μοτίβα*» για την ελεύθερη συγγραφή του δικού του ομότιτλου έργου (Μπρέχτ, 1986, σελ.128). Και η *Μάνα* είναι γραμμένη στο ύφος των διδασκτικών έργων, μολονότι αποτελεί ένα τυπικό δραματικό έργο προορισμένο να παιχτεί από επαγγελματίες ηθοποιούς και όχι από ερασιτεχνικές ομάδες. Παράλληλα διαθέτει, σύμφωνα με τον δημιουργό του, τις ιδιότητες του «*αντιμεταφυσικού, υλιστικού και μη αριστοτελικού*» δράματος (Brecht, 1982, σελ.57). Εδώ αναλύεται από τον ίδιο η αντίληψη και αντίθεσή του ως προς αυτό που αποκαλούσε Αριστοτελική δραματική παραγωγή, την οποία συνδέει με την παθητική ταύτιση των θεατών με τα τεκταινόμενα επί σκηνής, αλλά και με την έννοια της Αριστοτελικής κάθαρσης

(Brecht, 1982, σελ.57). Ο Brecht αντιτίθεται σε αυτά τα στοιχεία, κάτι που συνδέεται άμεσα με την δική του θεωρία της αποστασιοποίησης.

Το έργο αφορά στην ζωή της Πελαγίας Βλάσοβα, μιας τυπικής Ρωσίδας εργάτριας, που βιώνει όλα τα αρνητικά παρεπόμενα της κοινωνικής της τάξης μέχρι τη στιγμή που, προκειμένου να προστατεύσει τον γιο της, αρχίζει να βοηθά τους εργάτες στην οργάνωση της απεργιακής τους κινητοποίησης. Ενώ οι επιφυλάξεις της είναι ιδιαίτερα έντονες στην αρχή, η Πελαγία περνά σε μια δεύτερη φάση όπου αρχίζει να προβληματίζεται γι' αυτά που συμβαίνουν γύρω της και στα οποία συμμετέχει χωρίς να έχει συνείδηση της κοινωνικοπολιτικής τους αξίας. Τώρα, έρχεται η ανάπτυξη μιας συναίσθησης των πραγμάτων, μιας *λογικής* επεξεργασίας και *γνώσης* των κοινωνικών διεκδικήσεων που καταλήγει στην συνειδητή επιλογή εκ μέρους της του κομμουνισμού. Η γυναίκα αυτή «διαμορφώνεται» σε κομμουνίστρια μέσα από την κατάκτηση της αντικειμενικής γνώσης, παύει να δεσμεύεται από τον καταπιεστικό μηχανισμό της αμάθειας και περνά ενεργητικά στην επαναστατική δράση (Ντόρτ, χ.χ, σελ.105-107). Η δυναμική της δράσης αυτής υποβόσκει, κατά την άποψη του Brecht, στην πάλη των τάξεων: η κοινωνικοπολιτική υπεροχή των μπορζουά υποβάλλει στους προλετάριους την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης δύναμης, που κρίνεται επιτακτική για την επιτυχία του αγώνα τους (von Bawey, 1989, σελ.98). Η *Μάνα* αυτή μαθαίνει για τον θάνατο του γιου της και παρ' όλη την καταρράκωσή της ανανίπτει για να συνεχίσει τον αγώνα κατά της αμάθειας, η οποία είχε καταδικάσει και την ίδια στην εθελουφλία (Μπρέχτ, 1986, σελ.126).

Το έργο έχει χαρακτηριστεί από τον von Bawey ως τραγικομωδία, καθώς διακρίνει σε αυτό δυο πλοκές. Η μία, η τραγική, αφορά στην γεμάτη κόπους και δυσχέρειες ζωή της Πελαγίας και του γιου, που προσπαθούν να επιβιώσουν μέσα στις αντιξοότητες που δημιούργησαν οι παρελθοντικές, καταπιεστικές για την τάξη τους, συνθήκες. Η κωμική πτυχή, έρχεται μέσα από την ανάπτυξη ταξικής συνείδησης εκ μέρους της Πελαγίας, η οποία πλέον θέλει να απελευθερωθεί από τις δεσμεύσεις που επιβάλλει η καπιταλιστική κοινωνία στην εργατική τάξη.¹⁶ Η *Μάνα* παρουσιάζει μια διαλεκτική συσχέτιση αυτών των δυο υποθέσεων, ανάμεσα, δηλαδή, σε ένα *προσωπικό χρονολόγιο* και την *λογική της Ιστορίας* (von Bawey, ο.π, σελ.96). Ο άνθρωπος συναντά εδώ την Ιστορία και το αντίστροφο. Ο Brecht, προωθεί την

¹⁶ Αυτή την άποψη του κωμικού επισημαίνει και ο Brecht, στο σημείο, για παράδειγμα που η Πελαγία έχοντας χάσει τον γιο της προσπαθεί να ξεφύγει από τη θρησκόληπτη παρηγορία κάποιων γειτονιστών (Brecht, 1986, σελ.126). Η σκηνή από μόνη της μετατρέπεται σε κωμική, με την Πελαγία να προσπαθεί να τις αποφύγει και αυτές να επιμένουν.

ιστορική αντιμετώπιση της δράσης από πλευράς των θεατών, ενώ παράλληλα τους προκαλεί να «αποστασιοποιηθούν» από τα όσα παρακολουθούν και να φανταστούν έναν κόσμο διαφορετικό από αυτόν στον οποίο ζουν (von Bawey, ο.π, σελ.98). Την ίδια αντιμετώπιση της Ιστορίας, εξάλλου, υιοθέτησε και ο ίδιος ο Brecht κατά την συγγραφή του έργου, καθώς μετέβαλε τα ιστορικά στοιχεία του μυθιστορήματος του Γκόργκυ (1906) σε ιστορικές συνθήκες μεταγενέστερης περιόδου (Οκτωβριανή επανάσταση, αγωνιστική δράση εργατικού Γερμανικού κόμματος), καθώς η *Μάνα* γράφτηκε στα 1931 (Βελούδης, 1977, σελ.94).

Το εν λόγω έργο δεν μπορεί να αναλυθεί σε καμία περίπτωση ξεχωριστά από την μαρξιστική οριοθέτηση του: ο Μαρξισμός, ως κοινωνικοοικονομική θεωρία, συγχωνεύεται με την αισθητική του θεάτρου και πολύ δύσκολα αναγνωρίζεται, μια ανεξάρτητη παρουσία τους στο κείμενο (von Bawey, 1989, σελ.97). Πρόκειται, όμως, για μια διαφοροποιημένη χρήση του Μαρξισμού: εδώ εξαλείφεται πλήρως μια έννοια διάχυτη στα διδακτικά έργα, δηλαδή η *συναίνεση*. Η Πελαγία Βλάσοβα δεν απαρνείται τα προσωπικά της κεκτημένα ως άτομο, δεν καταρρακώνει τον εαυτό της στο βωμό του αγώνα. Αντίθετα έχοντας ενσωματώνει διαλεκτικά τις νέες της εμπειρίες και πιστεύω στην προσωπικότητά της, καταφέρνει να υπερκεράσει ευκολότερα τις δυσκολίες που δημιουργεί ο προλεταριακός αγώνας. Ο Brecht δεν μιλάει πλέον για αλλαγή του κόσμου μέσω της ακραίας συναίνεσης και υποταγής του ατόμου, αλλά μέσα από την δημιουργική αλληλεπίδραση ατόμου και ευρύτερου συνόλου. Για να αλλάξει η κοινωνία δεν είναι απαραίτητη μόνο η ατομική δράση, αλλά και η συλλογική (Ντόρτ, ο.π, σελ.109-111), μιας και *ο άνθρωπος παρουσιάζεται πάνω απ' όλα ως μια ύπαρξη που χρησιμοποιείται μεν από τους άλλους ανθρώπους, αλλά είναι και χρήσιμος στους άλλους ανθρώπους* (von Bawey, ο.π, σελ.96).

Το δεύτερο έργο, αυτής της φάσης παραγωγής του Brecht, που θα εξετάσουμε εδώ είναι η *Αγία Ιωάννα των Σφαγείων* που γράφεται κατά την διάρκεια μιας εξαιρετικά δυσμενούς κοινωνικοπολιτικής περιόδου της Γερμανίας. Η ανεργία είχε φτάσει στο απροχώρητο, με 5 εκατομμύρια ανέργους ανά την χώρα, ενώ η απήχηση του Χίτλερ παρουσιάζει μια ανάλογη αυξητική τάση. Ο *μπογιατζής*, όπως αποκαλούσε καυστικά τον Χίτλερ ο Brecht, όχι μόνο καταφέρνει να εκλέξει στα 1930 έναν αξιόλογο αριθμό βουλευτών του κόμματός του (107), αλλά εξασφαλίζει και την σύμπραξη των μεγάλων βιομηχάνων της χώρας στην φιλοδοξία του για άνοδο στην εξουσία. Τα πράγματα, εξάλλου, βαίνουν με μαθηματική ακρίβεια προς αυτή την κατεύθυνση, κάτι που είναι παραπάνω από προφανές (Ντόρτ, χ.χ, σελ.111). Υπό

αυτές τις συνθήκες, ο Brecht συγγράφει ένα έργο με βασικό θέμα το χρηματιστήριο και τους οικονομικούς νόμους που λειτουργούν υπό την σκέπη του, ενώ παράλληλα επιστρατεύει τις γνώσεις του γύρω από την *πολιτική οικονομία* (Parmalee, 1989, σελ.62).

Αγία Ιωάννα των Σφαγείων: Η δράση στην *Αγία Ιωάννα των Σφαγείων* εντοπίζεται στο Σικάγο, καθώς το έργο δεν εκτυλίσσεται απλά στην Αμερική, αλλά είναι γραμμένο για την Αμερική. Το Σικάγο παρουσιάζεται ως κέντρο του Αμερικανικού καπιταλιστικού συστήματος, που κατάφερε να επιδράσει καίρια στην οικονομική οριοθέτηση και άλλων χωρών, όπως η Γερμανία. Αναλογικά με αυτό, ο Brecht κάνει μια ευθεία αναφορά στο οικονομικό κράχ που σημειώθηκε στο Αμερικανικό χρηματιστήριο και στον τρόπο με τον οποίο παρέσυρε στην οικονομική καταστροφή χώρες που εξαρτώνταν από Αμερικανικά κεφάλαια (Parmalee, 1989, σελ.65). Η Γερμανία δεν αποτέλεσε την εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα: η κοινωνικοοικονομική κατάστασή της, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, όχι μόνο ήταν δεινή, αλλά είχε καλλιεργήσει έναν άκρατο εθνικοσοσιαλισμό με κύριο απολογητή τον Χίτλερ. Το Σικάγο είχε χρησιμοποιηθεί και παλαιότερα ως δραματικός χώρος, στην *Ζούγκλα των πόλεων*. Τώρα, όμως ο Brecht, δεν θέλει απλά να παρουσιάσει την αποξένωση των ανθρώπων στις τότε σύγχρονες μεγαλουπόλεις, αλλά την νοσηρή δράση του καπιταλισμού σε μια από τις πόλεις που τον δημιούργησαν. Γι' αυτό το λόγο, το Σικάγο εδώ παρουσιάζεται πιο συγκεκριμένα, καθώς ο Brecht φρόντισε να ενημερωθεί πλήρως, μέσω των διαβασμάτων του για τις συνθήκες αυτής της πόλης (Parmalee, ο.π, σελ.66, 67).

Η υπόθεση του έργου συμπυκνώνεται στην παρουσία δυο διαμετρικά αντίθετων δραματικών χαρακτήρων: ο ένας είναι ο Μάουλερ(Mauler), τυπικό παράδειγμα καπιταλιστή, που γνωρίζει τόσο καλά τους νόμους της αγοράς και της πώλησης, ώστε καταφέρνει πάντα να τους αξιοποιεί προς ιδίον όφελος. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια καταφέρνει να έχει τον έλεγχο σε ολόκληρη την αγορά παραγωγής και διακίνησης κρεάτων (Ντόρτ, χ.χ, σελ.111, 112). Βέβαια, ο χαρακτήρας αυτός διαθέτει και κάποια άλλα χαρακτηριστικά ενδεικτικά των όσων θέλει να παρουσιάσει ο Brecht: παρουσιάζεται ως εξαιρετικά φιλόanthropos προς τους φτωχούς, ως ένας άνθρωπος με κοινωνικούς προβληματισμούς, οι οποίοι, όμως, σχετίζονται με την επιχειρηματική του δραστηριότητα. Οι ανθρώπινες ευαισθησίες του προσδιορίζονται ως μέσο συγκάλυψης της αδυσώπητης οικονομικής του δράσης, ως μια προέκταση

του καπιταλιστικού συστήματος, που πρέπει φαινομενικά να βοηθά αυτούς που στην ουσία εκμεταλλεύεται (Parmalee, ο.π, σελ.63, 64).

Η Ιωάννα απ' την άλλη είναι ένα κορίτσι του Στρατού της Σωτηρίας, που επιθυμεί να βοηθάει τους ανθρώπους (Ντόρτ, ο.π, σελ.112) σύμφωνα, όμως, με τη λογική ότι οι άνθρωποι υποφέρουν στη γη ώστε να κερδίσουν έναν μεταθανάτιο παράδεισο. Η κοπέλα, αυτή, εξάλλου, παρουσιάζει μια ιδιαίτερη απέχθεια στη βία και τους απολογητές της (Parmalee, ο.π, σελ.63). Στην πορεία, βέβαια, τα πράγματα αλλάζουν: η Ιωάννα, ως άλλη Πελαγία Βλάσοβα, αποφασίζει να συμμετάσχει στον αγώνα των εργατών στα σφαγεία, να ενστερνιστεί, κοντολογίς, την ρήση *...η φτώχεια των φτωχών εξυπηρετεί τους πλούσιους, είναι δικό τους έργο* και να συμπράξει με τους κομμουνιστές. Παρ' όλα αυτά δεν καταφέρνει να ξεπεράσει την ρομαντική της άποψη περί καλοσύνης των ανθρώπων και την κρίσιμη στιγμή, λόγω και της άρνησής της προς την βία, εγκαταλείπει τον αγώνα και δεν δίνει, όπως ήταν η αποστολή της, την αναγγελία της έναρξης της απεργίας. Η Ιωάννα αφήνεται στην επιρροή του Μάουλερ και των άλλων πλουσίων, οι οποίοι την ανακηρύσσουν Αγία την ώρα που πεθαίνει. Γίνεται η *Αγία Ιωάννα των Σφαγείων*, αγία για τους καπιταλιστές και τους νόμους της Wall Street (Ντόρτ, ο.π, σελ.114, 115). Η κοπέλα δεν καταφέρνει να φτάσει στην συνειδητοποίηση της *Μάνας*, Πελαγίας Βλάσοβα και επιλέγει την εθελοτυφλία (Ντόρτ, ο.π, σελ.115, 116).

Ο Adorno χαρακτήρισε το έργο ως την βασική σύλληψη του Brecht σε ότι αφορά το *διαλεκτικό* του θέατρο, ενώ ο Ewen θεωρεί πως πρόκειται για μια από τις πιο ευφυείς και επιτυχημένες θεατρικές του απόπειρες (Parmalee, ο.π, σελ.62). Το σίγουρο είναι πως η *Αγία Ιωάννα...* συμπυκνώνει μερικές από τις πιο βασικές απόψεις του Brecht. Μια από αυτές είναι η πεποίθησή του πως το καπιταλιστικό σύστημα βρίσκει ποικίλους τρόπους -και μάλιστα εξαιρετικά ιδεαλιστικούς, ή και χριστιανικά προσδιορισμένους- ώστε να προωθήσει υποχθόνια τα οικονομικά του συμφέροντα, εις βάρος της εργατικής τάξης. Το πρόσωπο του Μάουλερ με την διττή υπόσταση (απ' τη μια ο δεινός επιχειρηματίας, απ' την άλλη ο φιλόanthρωπος πολίτης) προσωποποιεί τους μηχανισμούς αυτής της συγκάλυψης (Parmalee, ο.π, σελ.66, 71,72). Παράλληλα, είναι ευδιάκριτη η άποψη του Brecht για το ζήτημα της *μοιραίας* ή *φυσικής* εξέλιξης των πραγμάτων, την οποία και απορρίπτει. Βασική του θέση είναι ότι ο άνθρωπος δημιουργεί μόνος του την μοίρα του και δεν υπόκειται σε ακαθόριστες δυνάμεις που δεν μπορεί να ελέγξει μέσω της δράσης του. Αυτό πρέπει να τεθεί ως βασικό δίδαγμα της *Αγίας Ιωάννας...* προς όλους τους καταπιεζόμενους,

που πρέπει να μάθουν να αντικρούουν τους εχθρούς τους, αφού καταφέρουν πρώτα να τους αναγνωρίσουν και κατονομάσουν (Parmalee, ο.π, σελ.71). Και εδώ, λοιπόν, συναντάμε τον Brecht της ενεργητικής δράσης για την αλλαγή του κόσμου, όπως και στην *Μάνα*. Κατά τον ίδιο τρόπο, εξάλλου, κάνει και εδώ λόγο για ένα μη Αριστοτελικό έργο, καθώς το κατατάσσει στους κόλπους ενός στυλιζαρισμένου ρεαλισμού, που μπορεί να αποδώσει διαφοροποιημένη την πραγματικότητα (Μπρέχτ, 1986, σελ.97, 98). Υπό αυτή την έννοια η ρεαλιστική-στυλιζαρισμένη παρουσίαση των νόμων που διέπουν το Αμερικανικό καπιταλιστικό σύστημα, δύναται μέσα από μια διαλεκτική παρουσίαση, να καταστούν προφανείς ακόμη και στους Γερμανούς θεατές της εποχής, που δεν έχουν καμμία άμεση σχέση με την Αμερικανική πραγματικότητα (Parmalee, 1989, σελ.64).

Με την *Αγία Ιωάννα των Σφαγείων* τελειώνει αυτή η εξαιρετικά δημιουργική, τόσο δραματουργικά, όσο και θεωρητικά περίοδος του Brecht. Η κατάσταση στη Γερμανία, ολισθαίνει ολοένα και περισσότερο. Ο Ναζισμός εφευρίσκει πολλούς τρόπους για να προπαγανδίσει την ακραία ιδεολογική του τοποθέτηση. Ένας από αυτούς σηματοδοτεί και την πλήρη επικράτησή του: τη νύχτα της 27ης Φεβρουαρίου 1933 καίγεται το Reichstag (το Γερμανικό Κοινοβούλιο), λόγω εμπρησμού τον οποίο οι Ναζί αποδίδουν σε πράκτορα της Μόσχας. Όλοι οι αριστεροί στο Βερολίνο γίνονται υπ' αριθμόν ένα ύποπτοι για αντιεθνικές ενέργειες, ενώ πολλοί από αυτούς κακοποιούνται και συλλαμβάνονται. Η ηγεσία του Κομμουνιστικού κόμματος της Γερμανίας με αρχηγό τον Ernst Thälmann έχει την ίδια τύχη, ενώ ο Στάλιν σπεύδει να καλέσει τον Χίτλερ σε διαπραγματεύσεις, δίχως να μεριμνήσει για την ασφάλεια μελών της αριστερής παράταξης. Στις 13 Μαρτίου ο Goebbels γίνεται Υπουργός προπαγάνδας και στις 11 Μαΐου ρίχνονται στην φωτιά εκατοντάδες βιβλία επισφαλών, για το καθεστώς, συγγραφέων (Fuegi, 1994, σελ.287, 289, 290). Την επομένη της πυρκαγιάς στο Reichstag ο Brecht αναγκάζεται να εγκαταλείψει την Γερμανία, μαζί με την γυναίκα του, τη γνωστή ηθοποιό Helena Vaigel και τον μικρό γιό τους, Stefan (Μυράτ, 1974, σελ.214). Στις 11 Μαΐου, μπροστά από την Όπερα του Βερολίνου, ρίχνονται στην πυρά και τα δικά του βιβλία. Ο Brecht έχει, όμως, ήδη πάρει τον δρόμο της εξορίας.

2.3. Η περίοδος της εξορίας.

Μην ξεκινάς από τα παλιά καλά πράγματα, αλλά από τα κακά καινούρια

*Bertolt Brecht*¹⁷

Η παραπάνω ρήση του Brecht γράφτηκε στα 1938, όταν εκείνος ήταν ήδη τέσσερα χρόνια εξόριστος απ' την ίδια του την πατρίδα, αλλά σίγουρα πρέπει να βρήκε την εφαρμογή της από την στιγμή που αναγκάστηκε να αφήσει την Γερμανία για να περιπλανηθεί σε αρκετές χώρες. Πρώτος σταθμός της πορείας του ως εξόριστος είναι η Πράγα, στην οποία καταφεύγει αμέσως μετά την εγκατάλειψη του Βερολίνου, για να ακολουθήσουν η Βιέννη, η Ζυρίχη, το Παρίσι, η Δανία, η Σουηδία, η Φινλανδία, με τελευταίο σταθμό τις Η.Π.Α (Kesting, 2000, 69-114). Ο Μάξ Φρίς, εξαιτίας αυτών των ατέρμων μετακινήσεων, αποκάλεσε τον Brecht «*αιώνιο διαβάτη*» (Μυράτ, 1974, σελ.275). Το σίγουρο, πάντως, είναι πως ο Brecht ακολουθούσε, σε αυτές τις μετακινήσεις, την πρακτική και άλλων Γερμανών εξόριστων, που άλλαζαν πόλεις, ή χώρες διαμονής ανάλογα με το πόσο κοντά βρίσκονταν στην Γερμανία. Και αυτό γιατί θεωρούσαν πως το Χιτλερικό καθεστώς θα ήταν εξαιρετικά βραχύβιο και πως θα κατάφερναν σύντομα να επιστρέψουν στην προηγούμενη καθημερινότητά τους. Παράλληλα πίστευαν ότι με το να βρίσκονται εγγύτερα της Γερμανίας θα μπορούσαν να επηρεάσουν ενδεχομένως την πολιτική κατάσταση, ενισχύοντας την αντι-Ναζιστική προπαγάνδα στις γείτονες χώρες. Μια φράση* του Brecht αποδίδει εύσχημα αυτές τις ελπίδες των εξόριστων: «*Είμαστε εξόριστοι, παράνομοι. Ζούμε με δυσκολία όσο μπορούμε πιο κοντά στα σύνορα αναμένοντας την ημέρα της επιστροφής μας*» (Fuegi, 1987, σελ.80).

Κάποιοι από τους εξόριστους συγγραφείς επιδίδονταν στην συγγραφή και έκδοση τολμηρών περιοδικών, με στόχο να ενημερώσουν την κοινή γνώμη των χωρών που τους φιλοξενούσαν για την καθ' όλα ειδική Ναζιστική θεωρία, αλλά και πρακτική (Έσλιν, 1985, σελ.92). Είναι ενδεικτικό πως στα 1933 και λίγο μετά την υφαρπαγή της εξουσίας απ' τον Χίτλερ, μια ομάδα Γερμανών συγγραφέων, μεταξύ των οποίων οι Tomas και Heinrich Mann, Feuchtwanger, Arnold Tseitich και Brecht, συναντήθηκαν προκειμένου να συζητήσουν την κατάσταση της χώρας τους και τον

¹⁷ Μπένγιαμιν.Β(Benjamin.V), *Συνομιλίες με τον Μπρέχτ* (μετ. Ζωγράφου.Β), Καθρέφτης, Αθήνα, χ.χ, σελ.33.

* Στίχοι από ποίημα του Brecht κατά την περίοδο της εξορίας, βλ. Kesting, 2002, σελ.86.

τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν να επηρεάσουν τα εκεί τεκταινόμενα (Έσσλιν, ο.π, σελ.93). Η κατάσταση στην οποία βρίσκονταν αυτοί οι άνθρωποι, κυνηγημένοι απ' την ίδια τους την πατρίδα, άγνωστοι μεταξύ αγνώστων και δίχως τη δυνατότητα να εξακολουθήσουν την συγγραφική και εν γένει πνευματική δραστηριότητα που ανέπτυσαν στην Γερμανία, οδήγησε πολλούς ακόμη και στην αυτοκτονία, με χαρακτηριστική, όπως εικάζεται, την περίπτωση του Στέφαν Τσβάιχ (Μυράτ, ο.π, σελ.217).¹⁸

Ο Brecht, μολονότι βρισκόταν στην ίδια δεινή κατάσταση, την οποία επέτειναν τα δυσμενή οικονομικά του και η άγνοιά του οποιασδήποτε ξένης γλώσσας, προσπαθεί να συνεχίσει την προηγούμενη δραστηριότητά του αναφορικά με το θέατρο. Επεδίωξε να προωθήσει, αν και με λιγοστή επιτυχία, το ανέβασμα κάποιων έργων του τόσο στο Λονδίνο¹⁹, όσο και στο Παρίσι, ενώ ταξιδεύει για πρώτη φορά στην Αμερική και συγκεκριμένα στην Νέα Υόρκη, για να παρακολουθήσει το ανέβασμα της *Μάνας* του, από το Theater Union (Έσσλιν, 1985, σελ.96). Η πρώτη αυτή «Αμερικανική» εμπειρία του δεν ήταν ιδιαίτερα θετική, μιας και η εν λόγω θεατρική ομάδα προσπάθησε να ασπαστεί μεν την δική του θεατρική προσέγγιση, αλλά χρησιμοποίησε και αυτή της νατουραλιστικής σχολής του Stanislavsky. Ο Brecht, που είχε ήδη προσδιορίσει σε μεγάλο βαθμό την θεωρία του για το *επικό* θέατρο, ήταν κατηγορηματικός στο ότι τα έργα του δεν πρέπει να έχουν νατουραλιστικά στοιχεία κατά την σκηνική τους απόδοση (Fuegi, 1987, σελ.84, 85). Η παράσταση ήταν μια πλήρης «καταστροφή» και η αντίδρασή του σε αυτήν συνέβαλε στην αρνητική σχέση του Brecht με ένα μεγάλο μέρος των αριστερών ανθρώπων του Αμερικανικού θεάτρου (Willett, 1998, σελ.23). Αυτό θα καταφανεί αργότερα, όταν εγκαθίσταται ως εξόριστος στην Αμερική.

Παράλληλα, επιδόθηκε –σε συνεργασία με τους Lion Feuchtwanger και Willi Bredel- από το 1936 έως και το 1939, στην έκδοση του λογοτεχνικού περιοδικού *Das Wort*, το οποίο είχε έκδηλα αντι-φασιστικό χαρακτήρα. Το περιοδικό εκδιδόταν στην Μόσχα, αν και κανείς από τους τρεις συνεργάτες δεν διέμενε εκεί και αυτό είναι κάτι που ακόμη προκαλεί απορία αναφορικά με τον τρόπο έκδοσής του (Έσσλιν, ο.π, σελ.96, 97). Εδώ δραττόμαστε της ευκαιρίας για να επισημάνουμε την παρουσία

¹⁸ Για το ζήτημα της δεινής κατάστασης των εξόριστων Γερμανών διανοούμενων βλ. Έσσλιν, ο.π, σελ.91, 92.

¹⁹ Για το Λονδίνο ο Brecht είπε χαρακτηριστικά: ...το Λονδίνο είναι μια πεισματάρικη μικρή πόλη που σκέφτεται ώρες ολόκληρες, πριν βγάλει έστω κι ένα σελίνι απ' την τσέπη (Kesting, 2000, σελ.75). Αυτή η άποψη είναι μάλλον ενδεικτική τόσο του αρνητικού τρόπου με τον οποίο ενδεχομένως αντιμετώπιστηκαν τα έργα του εκεί, όσο και της κακής οικονομικής του κατάστασης.

πολλών φίλων και συνεργατών του Brecht και κατά τη διάρκεια της εξορίας, που συνέβαλαν με τον τρόπο τους στις θεατρικές του συλλήψεις (Εσслиν, ο.π, σελ.101). Στον κατάλογο αυτών των συνεργατών, εξάλλου, προστέθηκαν και δυο γυναίκες που γνώρισε τα χρόνια αυτά στη Δανία. Πρόκειται για την Margarete Steffin, η οποία εργάστηκε κοντά του ως γραμματέας και συνεργάτρια και την ηθοποιό του Βασιλικού θεάτρου της Κοπεγχάγης, Ruth Berlau, που ανέλαβε με τη σειρά της τους αντίστοιχους ρόλους (Fuegi, ο.π, σελ.81).

Βέβαια, κατά την περίοδο αυτή ο Brecht κατάφερε να ταξιδέψει στην Ρωσία (1935) και συγκεκριμένα στη Μόσχα, την πόλη, δηλαδή, που αποτελούσε κύριο προπύργιο της κομμουνιστικής ιδεολογίας και πράξης (Fuegi, 1987, σελ.82). Και όμως κατά τη διάρκεια της εν λόγω επίσκεψης, αυτός ο δεδηλωμένος αριστερός, ο δραματικός συγγραφέας που «στράτευσε» τα έργα του υπέρ της κομμουνιστικής προπαγάνδας, διαπίστωσε πως το καθεστώς μόνο θετικά διακείμενο δεν ήταν προς το πρόσωπό του (Kesting, 2000, σελ.111). Τα αισθητικά δεδομένα που προωθούσε το Σταλινικό καθεστώς και συμπυκνώνονταν στο πρόσωπο του Zhadanov (Ζντάντοφ), δεν είχαν καμμία σχέση με τους πειραματισμούς που είχαν προηγηθεί και είχαν μεταβάλλει την Ρωσία σε εργαστήριο παραγωγής ρηξικέλευθων καλλιτεχνικών προσεγγίσεων. Η πάλαι ποτέ χώρα-εισηγήτρια της *avant-garde*, πλέον μιλούσε για έναν *σοσιαλιστικό ρεαλισμό* στην τέχνη, κάτι που συγκεκριμένα για το θέατρο μεταφραζόταν σε πλήρη επικράτηση του ρεαλισμού της σχολής του Stanislavsky (Fuegi, 1987, σελ.84-86). Η περίοδος που οι εξαιρετικά πρωτοπόρες θεατρικές απόψεις του Brecht θα γίνονταν ενδεχομένως δεκτές με ενθουσιασμό στη Ρωσία, είχε περάσει ανεπιστρεπτί.

Το παράδοξο στην προκειμένη περίπτωση είναι παραπάνω από προφανές: θα ανέμενε κανείς ένας αριστερός συγγραφέας να έχει διαφορετική απήχηση στην πιο αμιγώς «αριστερή» χώρα κατά την περίοδο εκείνη. Πάντως αυτή η ιδιάζουσα σχέση του Brecht με τους επίσημους φορείς της αισθητικής γραμμής του Κομμουνιστικού κόμματος, θα συνεχιστεί μέχρι το θάνατό του, με απαύγασμα την περιβόητη διαμάχη του με τον Λούκατς. Η διαμονή στη Μόσχα, βέβαια, δεν σημείωσε πλήρη αποτυχία: κατά τη διάρκειά της ο Brecht κατάφερε να παρακολουθήσει ανελλιπώς τη σκηνοθετική δραστηριότητα του Meyerhold (Μέγιερχολντ), βασικότερου εκπροσώπου του ρωσικού επαναστατικού θεάτρου. Ο Meyerhold, είχε τεθεί υπό πλήρη αμφισβήτηση από το Σταλινικό καθεστώς και η θέση του κρινόταν ως εξαιρετικά δεινή, εντούτοις έκανε ακόμη κάποιες σκηνοθεσίες. Οι απόψεις του είχαν

επηρεάσει σημαντικά τον Brecht, που θέλησε να παρακολουθήσει από κοντά στην Μόσχα την σκηνοθετική πρακτική που αυτός ακολουθούσε (Kesting, ο.π, σελ.111).

Σε αυτά τα χρόνια της εξορίας και παρά τις αντίξοες συνθήκες, ο Brecht, εκδηλώνει μια συγγραφική δραστηριότητα πραγματικά αξιοπερίεργη. Ενώ πολλοί Γερμανοί συγγραφείς ουσιαστικά τερμάτισαν την καριέρα τους μετά την αναγκαστική φυγή τους από τη χώρα, ο Brecht όχι μόνο συνέχισε ακάθεκτος, αλλά έγραψε και κάποια από αυτά που οι κριτικοί και θεωρητικοί χαρακτηρίζουν ως σπουδαιότερα έργα του! Δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς πως σε εκείνον δεν είχε κοστίσει η πολιτική κατάσταση της Γερμανίας και η εγκατάλειψή της. Φαίνεται, όμως, πως έγινε χαλκέντερος μέσα από όλες αυτές τις διαδικασίες που συνεπάγεται η εξορία (Μυράτ, 1974, σελ.216, 217), ή έστω ότι αποφάσισε να ξεκινήσει από «...τα κακά καινούρια» πράγματα, για να θυμηθούμε την ρήση του προς τον Walter Benjamin.²⁰

Καταφέρνει να τελειώσει το *Μυθιστόρημα της πεντάρας*, που βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό του έργο, αλλά αποτελεί μια πιο ευθεία βολή του Brecht προς την αστική κοινωνία. Σε αυτό το πεζό έργο πέφτουν τα προσχήματα και οι ήρωες δεν παρουσιάζονται με τις τεχνικές συγκάλυψης του ανάλογου θεατρικού έργου. Εδώ οι αστοί διατηρούν την κοινωνική τους οριοθέτηση και οι φτωχοί διαθέτουν όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζει την νοσηρή τους κατάσταση: αποτελούν τα θύματα της οικονομικής διαχείρισης των πλουσίων, του καπιταλιστικού συστήματος, εν ολίγοις. Το μυθιστόρημα αυτό εκδόθηκε στο Άμστερνταμ στα 1934 και κατά γενική ομολογία παρουσιάζεται ριζικά αντίθετο σε σχέση με το θεατρικό έργο (Ντόρτ, σελ.121, 122).

Εξάλλου, ενώ διέμενε στο Παρίσι (1933), επιδόθηκε σε συνεργασία με τον Weill, στη δημιουργία ενός μπαλέτου με τον τίτλο *Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα των μικροαστών*, που βασιζόταν σε ένα ομότιτλο ποίημά του, ενώ τα σκηνικά της παράστασης έγιναν από τον Caspar Neher (Μυράτ, ο.π, σελ.222). Το έργο, που αφορούσε σε δυο συνονόματες αδελφές, περιγράφει την προσπάθειά τους να συγκεντρώσουν χρήματα για να αγοράσουν ένα μικρό σπίτι και τον τρόπο που αντιμετωπίζουν τις κοινωνικές συνθήκες προκειμένου να τα καταφέρουν. Η Άννα1 είναι η αδελφή με το άκρατα επιχειρηματικό δαιμόνιο και η Άννα2 αυτή που διατηρεί ένα πιο ανθρώπινο πρόσωπο, αλλά αφήνει τον εαυτό της έρμαιο στους οικονομικούς σχεδιασμούς της αδελφής της. Στην πραγματικότητα, βέβαια, πρόκειται για ένα και

²⁰ Βλ. παραπάνω, σελ. 70.

το αυτό πρόσωπο που διαιρείται ουσιαστικά σε δυο προσωπικότητες: για να καταφέρει να επιβιώσει κανείς σε έναν κόσμο όπου το χρήμα κατέχει την πιο σημαίνουσα θέση, πρέπει να εγκαταλείψει την ανθρώπινη διάστασή του και να επιτρέψει την επικράτηση της αμιγώς συμφεροντολογικής πτυχής του. Η κατάδειξη αυτής της διαπίστωσης αποτελεί βασική πρόθεση του Brecht, κάτι που, όμως, δεν είχε την ανταπόκριση του κοινού. Όταν το έργο ανέβηκε τελικά στο Βασιλικό θέατρο της Κοπεγχάγης κάποια χρόνια μετά (1936), προκάλεσε την οργισμένη αντίδραση του βασιλιά της Δανίας. Αυτή η πρεμιέρα σήμανε και την λήξη των παραστάσεων του έργου (Kesting, 2000, σελ.71-73).

Μετά το Παρίσι ο Brecht μεταβαίνει στη Δανία, όπου και εγκαθίσταται με την οικογένειά του κοντά στο Σβέντμποργκ και σε ένα σπίτι που είναι αρκετά απομονωμένο ώστε να αφοσιωθεί και πάλι στα γραπτά του. Όπως λέει ο ίδιος χαρακτηριστικά: «Εδώ δεν είναι και πολύ διασκεδαστικά, αλλά έχω περισσότερο χρόνο για δουλειά»(Kesting, 2000, σελ. 74, 75). Ο σταύλος του σπιτιού μετατράπηκε σε δωμάτιο εργασίας (Kesting, ο.π, σελ.74) και όπως περιγράφει ο Benjamin, σ' ένα δοκάρι του ταβανιού είχε γραφτεί η φράση «*Η αλήθεια είναι απτή*²¹». Σε ένα ξύλινο γαϊδουράκι που βρισκόταν τοποθετημένο στο παράθυρο ο Brecht είχε κρεμάσει μια μικρή ταμπέλα που συμπλήρωνε: «*Ακόμη κι εγώ πρέπει να το καταλάβω*» (Μπένγιαμιν, χ.χ, σελ.14). Κατά την πρώτη περίοδο του Σβέντμποργκ, ο Brecht επεξεργάζεται το *Οράτιοι και Κουράτιοι* (Μυράτ,1974, σελ.224), ένα «*διδασκτικό έργο για μαθητές*» που αποτελεί περισσότερο μια διανοητική άσκηση, παρά ένα έργο προορισμένο να παρασταθεί με την κλασσική έννοια (Ντόρτ, χ.χ, σελ.136). Η υπόθεση είναι παρμένη από έναν κινέζικο μύθο και ο Μυράτ το χαρακτηρίζει ως το πιο κομοφομιστικό διδασκτικό έργο του Brecht, καθώς, όπως τονίζει, είναι αποκλειστικά βασισμένο στον μαρξιστικό υλισμό (Μυράτ, ο.π, σελ.225). Το εν λόγω έργο, πάντως, δεν έχει τύχει ιδιαίτερης θεωρητικής ανάλυσης, οπότε δεν καθίσταται εύκολη, αλλά και σκόπιμη η περαιτέρω ενασχόλησή μας με αυτό.

Τα επόμενα θεατρικά έργα αυτής της περιόδου διακρίνονται από μια έντονη τάση του Brecht να ανεβάσει επί σκηνής το κατηγορητήριό του απέναντι στο Ναζισμό και τις πρακτικές του. Υπό αυτή την έννοια παρουσιάζουν μια επικαιρότητα, που όπως υποστηρίζεται, τον έκανε να αναλώσει το δραματικό του ταλέντο στην ενασχόληση με τα πολιτικο-ιστορικά δεδομένα της εποχής και μάλιστα με τρόπο

²¹ Άλλοι μελετητές το μεταφράζουν: *Η αλήθεια είναι συγκεκριμένη*. (Kesting, 2000, σελ.74, Έσβλιν, 1985, σελ.94).

σχετικά ανώδυνο. Τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα ήταν περισσότερο ειδηχθή σε σχέση με αυτά που φαντάστηκε ο Brecht και θέλησε να προβάλλει στα έργα του (Μυράτ, 1974, σελ.229). Άσχετα με το αν η αξιολογική αυτή κρίση μπορεί να θεωρηθεί ως αντικειμενικά αποδεκτή, είναι γεγονός πως το αντι-Ναζιστικό του μένος, οδηγεί τον Brecht στην συγγραφή δυο έργων με τα οποία στηλιτεύει τον Γερμανικό εθνικοσοσιαλισμό. Πρόκειται για τα: *Οι Στρογγυλοκέφαλοι και οι Σουβλεροκέφαλοι* και *Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ*.

Οι Στρογγυλοκέφαλοι και οι Σουβλεροκέφαλοι: Η συγγραφή του εν λόγω έργου βασίστηκε εν πολλοίς στο πρότυπο των ντοκουμέντων, που ο Brecht συνήθιζε να συγκεντρώνει από τις εφημερίδες ποικίλων χωρών και αφορούσαν άμεσα στα γεγονότα της ανόδου του Χίτλερ στην εξουσία. Η αξιοποίηση των ντοκουμέντων αυτών φαίνεται πως είχαν ιδιαίτερη σημασία για τον Brecht, που επεδίωκε να καταγγείλει, μέσω του θεάτρου, τα συγκεκριμένα ιστορικά, αλλά και πολιτικά γεγονότα (Kesting, 2000, σελ.82, 83). Η πλοκή του έργου αυτού δεν είναι εύκολα περιγράψιμη, με την έννοια ότι γίνεται κατανοητή μέσα από τα διάφορα επεισόδια. Το μόνο σίγουρο είναι πως ο Brecht στην ουσία παρουσιάζει το πώς οι Στρογγυλοκέφαλοι, δηλαδή οι Αριανοί-ναζιστές συμπράττουν με τους κεφαλαιοκράτες Σουβλεροκέφαλους (Εβραίους) για την εξόντωση των φτωχών Σουβλεροκέφαλων. Εδώ, υπονοεί πως οι Ναζιστές και οι Εβραίοι καπιταλιστές ξεχνούν τις φυλετικές τους διαφορές, όταν πρόκειται για το οικονομικό τους συμφέρον και διεξάγουν έναν κοινό αγώνα ενάντια στους φτωχούς προλετάριους (Μυράτ, ο.π, σελ.230).

Η αλήθεια είναι πως το συγκεκριμένο θεατρικό έργο διακρίνεται από μια απλουστευμένη και μάλλον αφελώς δογματική θέαση του Brecht των ιστορικών γεγονότων. Μοιάζει να έχει πείσει τον εαυτό του πως το ζήτημα του Γερμανικού εθνικοσοσιαλισμού δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά βασική παράμετρο του ταξικού αγώνα και άμεση συνάρτηση του καπιταλιστικού συστήματος, που ζητά να εδραιωθεί μέσω πολιτικών δικλείδων (Kesting, ο.π, σελ.83). Η προπαγανδιστική διάσταση του έργου, μεταβάλλεται με αυτόν τον τρόπο, σε μια ακραία θέση, που ομολογουμένως ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι φρικαλεότητες των Ναζιστών ενάντια στους Εβραίους ήταν πλέον ευρέως γνωστές και ήταν αδιανόητο να γίνει εύκολα αποδεκτή μια ανάλυση που τους παρουσιάζει ομοφρονούντες σε επίπεδο οικονομικών συνδιαλλαγών και συμφερόντων (Μυράτ, ο.π, σελ.230).

Ο ίδιος ο Brecht, πάντως σχολιάζοντας το έργο, πιθανότατα λίγο μετά την παράστασή του στις 4 Νοεμβρίου του 1936, δεν φαίνεται να κατανοεί αυτή την

παρερμηνεία των γεγονότων από πλευράς του. Αντίθετα, ισχυρίζεται πως η δημιουργία των χαρακτήρων βασίστηκε σε μια αμιγώς κοινωνική σκοπιά, καθώς τον ενδιέφερε να παρουσιάσει τον τρόπο δράσης ανθρώπων μιας συγκεκριμένης ιστορικο-κοινωνικής περιόδου, αλλά και συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης. Υπό αυτή την έννοια παρουσιάζεται επί σκηνής η διαφοροποιημένη συμπεριφορά των ανθρώπων της εποχής ανάλογα με την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκουν (Brecht, 1982, σελ.100, 103).

Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ: Από συναφή αντι-φασιστικά αισθήματα εκκινείται και η δημιουργία του *Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ*, που βασίζεται με τη σειρά του σε συγκεκριμένα ντοκουμέντα, αλλά με έναν τρόπο μάλλον πιο προφανή. Ενδεικτικά ο Bentley το χαρακτηρίζει «*Ντοκουμενταρισμένο έργο*» (Documentary play). Συνεχίζοντας, ισχυρίζεται πως το εν λόγω έργο αποτελεί αυταπόδεικτο στοιχείο μιας διαφοροποιημένης σκηνικής απόδοσης του θεάτρου, σύμφυτης με τους νεωτερισμούς που υιοθέτησε ο Brecht (Bentley, 1989, σελ.108, 109). Γενικά, πάντως, θεωρείται πιο πετυχημένο ως προς την απόδοση των ιστορικών στοιχείων, αλλά και σε επίπεδο δραματουργίας, σε σχέση με τους *Στρογγυλοκέφαλους...*, οπότε η προπαγανδιστική του λειτουργία θεωρείται πιο δυναμική (Kesting, 2000, σελ.84).

Το *Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ* δεν διαθέτει συμβατική δραματική μορφή, καθώς αποτελείται από συνεχείς σκηνές με αυτόνομο μεταξύ τους περιεχόμενο (Ντόρτ, 1981, σελ.138). Θα έλεγε κανείς ότι συνίσταται από μικρής έκτασης αυτόνομα θεατρικά έργα, κάθε ένα από τα οποία υποδηλώνει μια πτυχή των ειδεχθών πρακτικών του Ναζισμού. Ένα από αυτά, για παράδειγμα, ο *Χαφίές* περιγράφει την αγωνία δυο γονιών, που έχουν φτάσει σε σημείο να φοβούνται μήπως τους καταδώσει ο γιος τους στην Ναζιστική αστυνομία. Ένα άλλο, εξάλλου, παρουσιάζει έναν δικαστή, που πρέπει να δικάσει μια υπόθεση σύμφωνα με το συμφέρον του Γερμανικού λαού, χωρίς να μπορεί να διευκρινίσει τελικά σε τι συνίσταται αυτό το συμφέρον. Ο παραλογισμός και ο τρόμος, που απορρέουν από την επικράτηση ενός άκρα φασιστικού καθεστώτος, βρίσκουν σε αυτές τις σκηνές την πλήρη και γλαφυρή παρουσίασή τους (Ντόρτ, ο.π, σελ. 138, 139).

Επίσης αποδίδεται εύσημα και μια ακόμη βασική επιδίωξη του Brecht: θέλει να καταδείξει πως, συχνά, η επίσημη εξουσία καταφέρνει να δημιουργήσει την επίφαση της τάξης και της ομαλής διευθέτησης των πραγμάτων, ενώ στην πραγματικότητα είναι προαγωγός αντιφάσεων. Χρέος του ατόμου είναι να καταφέρει

να εντοπίσει τις αντιφάσεις αυτές, να αφυπνιστεί κοντολογίς και να προσπαθήσει να τις αντιμετωπίσει δημιουργικά, ώστε να απελευθερωθεί από την φενάκη της εξουσίας (Ντόρτ, 1981, σελ.139). Ο Brecht, στις σημειώσεις του αναφορικά με το έργο, επικεντρώνεται στην ιδιάζουσα μορφή του και υποστηρίζει πως μέσα από αυτήν καθίσταται ευχερέστερη η παράστασή του από μικρούς θιάσους, όπως είναι οι εργατικοί. Παράλληλα τονίζει πως μπορεί να γίνει επιλογή των σκηνών, κατά βούληση των συντελεστών της παράστασης, εισάγοντας, έτσι, την τεχνική του *μοντάζ* στο χώρο του θεάτρου (Μπρέχτ, 1986, σελ.155).

Το τελευταίο έργο που διαθέτει μια άμεσα προπαγανδιστική στόχευση, είναι *Τα Ντουφέκια της κυρα-Καρράρ*²² η δράση του οποίου εντοπίζεται στην Ισπανία κατά την διάρκεια του εμφυλίου πολέμου της. Ο Brecht περιγράφει την προσπάθεια μιας μάνας να κρατήσει τον γιο της μακριά από τον εμφύλιο, όπου είχε βρει τον θάνατο ο άνδρας της. Γι' αυτό τον λόγο, τον στέλνει να ψαρέψει ώστε να μην μπορέσουν να τον εντοπίσουν οι σύντροφοι που επιθυμούν να τον εντάξουν στον αντι-φασιστικό αγώνα. Η συγκυρία, όμως, έρχεται να ματαιώσει τις προσπάθειες της Καρράρ: ο γιος της, μολονότι βρίσκεται στη θάλασσα, εντοπίζεται και θανατώνεται από τους φασίστες. Η Καρράρ, πλέον, εγκαταλείπει την παθητική και ευθυνόφοβη στάση της: Παίρνει τα όπλα και εντάσσεται αυτοβούλως στον αγώνα (Kesting, 2000, σελ.84).

Ο Brecht εδώ καταπιάνεται με τον εμφύλιο πόλεμο μιας ξένης προς εκείνον χώρας, που διαθέτει, όμως, ένα βασικό κοινό χαρακτηριστικό με την Γερμανία: την επικράτηση ενός φασισμού που υποστασιοποιείται στο πρόσωπο του Φράνκο, με τον ίδιο τρόπο που ο Ναζισμός βρίσκει την απόλυτη έκφρασή του στον Χίτλερ. Επιθυμεί, ουσιαστικά να μεταφέρει τις εμπειρίες του από τον Γερμανικό φασισμό, σε αυτόν μιας άλλης χώρας και να καταδείξει την ανάγκη αντίστασης εναντίον τους. Το έργο εκφράζει ένα γενικό κάλεσμα στον αντι-φασιστικό αγώνα και την εγκατάλειψη της ουδετερότητας (Σκουφής, 1989, σελ.14).²³

Ο Brecht αναγνωρίζει πως στο συγκεκριμένο έργο ακολούθησε το ύφος της *Αριστοτελικής* δραματουργίας, αλλά θεωρεί πως αυτό το *ελάττωμα* μπορεί να υπερκεραστεί αν χρησιμοποιηθούν, κατά την σκηνική του απόδοση, συγκεκριμένες τεχνικές, όπως η προβολή ενός φιλμ-ντοκουμανταίρ με γεγονότα από τον Ισπανικό

²² Αλλού η μετάφραση του έργου είναι: «*Τα όπλα της κυρα-Καρράρ*».

²³ Από τον πρόλογο του έργου: Μπρέχτ.Μ, *Τα όπλα της κυρα-Καρράρ*(μετ.-προλ.Σκουφής,Π), Θεμέλιο, Αθήνα, 1989.

εμφύλιο. Έτσι, εκφράζει για μια ακόμη φορά την απόρριψη εκ μέρους του της «Αριστοτελικής» ταύτισης με τα όσα διαδραματίζονται επί σκηνής (Μπρέχτ, ο.π, σελ.159).

Τονίσαμε πιο πάνω την ύπαρξη μιας επιγραφής στο δωμάτιο εργασίας του Brecht, όπου δηλώνει ρητά πως η αλήθεια είναι απτή. Πάντως η συγκεκριμένη ή απτή αλήθεια του ίδιου, την δεδομένη περίοδο, είναι για κάποιους μελετητές, η συνειδητοποίησή του ότι δεν ήταν δυνατόν να επηρεάσει με τα γραπτά του την έκβαση των ιστορικών και πολιτικών γεγονότων. Γι' αυτό το λόγο, ισχυρίζονται, εγκατέλειψε την καθαρά προπαγανδιστική λειτουργία του θεάτρου του και επέστρεψε σε μια πιο λυρική δραματική, αλλά και ποιητική γραφή (Εσслиν, 1985, σελ. 100-Μυράτ, 1974, σελ.232). Όπως και να έχει, πάντως, ο Brecht συγγράφει την συγκεκριμένη περίοδο κάποια έργα που θα μας απασχολήσουν θεωρητικά στα πλαίσια της παρούσας ερευνητικής εργασίας. Πρόκειται για τα: *Γαλιλαίος*²⁴, *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*, *Η ανάκριση του Λούκουλλου*, *Ο Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, *Ο αφέντης Πούντιλα και ο υπηρέτης του Ματί*. Η ανάλυση επίσης θα αφορά και στο *Η Άνοδος και η πτώση του Αρτούρο Ούι*, το οποίο ο Brecht έγραψε όταν μετέβη στη Φινλανδία στα 1940, λίγο πριν την φυγή του για την Αμερική. Με αυτό το έργο, επιθυμούσε να κερδίσει μια σημαντική θέση στο χώρο του Αμερικανικού θεάτρου (Εσслиν, 1985, σελ.102).

Εξάλλου, κατά τη διάρκεια της απομόνωσής του κοντά στο Σβέντμποργκ, ο Brecht γράφει και μερικά από τα, ομολογουμένως, ωραιότερα ποιήματά του, που συγκεντρώνονται στη συλλογή *Ποιήματα του Σβέντμποργκ* (Εσслиν, 1985, σελ.100). Ας μην ξεχνάμε πως εκτός από δραματικός συγγραφέας, ήταν και ποιητής, οπότε δεν μπορούμε να αγνοήσουμε και αυτή την παράμετρο της συγγραφικής του δραστηριότητας. Γενικά τα ποιήματα του αυτής της περιόδου διακρίνονται από μια έκδηλη πολιτική και αντι-πολεμική μαχητικότητα, σύμφυτη με την άποψή του ότι είχε χρέος να δεσμεύσει την ποιητική του παραγωγή σε ένα επίπεδο αφύπνισης του κόσμου. Στα πλαίσια αυτά, εξάλλου, το Συμμαχικό Τμήμα Ψυχολογικού Πολέμου, αποφάσισε να ρίξει με αεροπλάνα, πάνω από κατεστραμμένες πόλεις της Γερμανίας, φυλλάδια με ένα ποίημα του Brecht, προκειμένου να επηρεάσει τον Γερμανικό λαό ενάντια στον πόλεμο (Kuhn, 2002, σελ.283).

²⁴ Πρώτη μορφή του έργου, μιας και το επεξεργάστηκε εκ νέου όταν βρισκόταν στην Αμερική.

Ο ίδιος, βέβαια, κάνοντας μια σύγκριση των ποιημάτων του Σβέντμποργκ και της προγενέστερης συλλογής του με τίτλο Hauspostille, παρατηρεί με σαφήνεια μια ποιητική έκπτωση, αναφορικά με την χρήση της γλώσσας, αλλά και την θεματολογία των ποιημάτων του. Αυτό όμως απετέλεσε συνειδητή του επιλογή, καθώς ήθελε να φανεί αντάξιος των απαιτήσεων μιας εποχής που δεν μπορούσε να περιγραφεί με ειδυλλιακό ποιητικό τρόπο (Kuhn, ο.π, σελ.284). Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Hill, η στράτευση της ποίησης του Brecht στον αντι-Ναζιστικό αγώνα, αποτελεί υπηρεσία προς την κοινωνία της εποχής. Έλαβε διαστάσεις μαχητικού όπλου, καθώς εκδόθηκε σε χώρες παρακαείμενες της Γερμανίας, μεταδόθηκε από το Αγγλικό B.B.C και από το ραδιόφωνο της Μόσχας και γενικά έδωσε ένα καίριο αντι-φασιστικό στίγμα (Hill, 1989, σελ.189). Στα πλαίσια αυτά, εξάλλου, ο Brecht εγκαταλείπει τους ομοιοκατάληκτους στίχους, καθώς δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν, όπως θεωρεί, για την απόδοση ανθρώπινων καταστάσεων μεστών από βιαιότητα, αντιθέσεις και τρομακτικό αγώνα. Σε ένα σημαντικό δοκίμιό του με τίτλο *Για την ανομοιοκατάληκτη Ποίηση και τους ακανόνιστους Ρυθμούς*²⁵, που επίσης γράφτηκε στο Σβέντμποργκ, υποστηρίζει σθεναρά αυτή του την επιλογή (Brecht, 1982, σελ.116, 120). Όπως λέει σε ένα από τα ποιήματά του: το *Κακή εποχή για ποίηση*

.....
*Μια ρίμα στο τραγούδι μου
Σχεδόν αυθάδεια θα τη θεωρούσα.
Μέσα μου μάχονται
Ο ενθουσιασμός για τη μηλιά που ανθίζει
Και ο τρόμος από τα λόγια του μπογιατζή.
Μα είναι το δεύτερο μονάχα
Που στο γραφείο με καθίζει.*²⁶

Καθ' όλη τη διάρκεια της διαμονής του Brecht στη Δανία, η πολιτική κατάσταση επιδειωνόταν ολοένα και περισσότερο. Στην Ισπανία του Φράνκο μαίνεται ο εμφύλιος και το φασιστικό καθεστώς προβαίνει στην εκτέλεση του Λόρκα. Ο Χίτλερ αρχίζει να κάμπει την αντίσταση πολλών Ευρωπαϊκών χωρών και να γίνεται σταδιακά κυρίαρχος σε ένα μεγάλο μέρος της ηπείρου. Παράλληλα, αρχίζει να γίνεται συνείδηση στους Γερμανούς εξόριστους πως ο κλοιός αρχίζει να σφίγγει ασφυκτικά γύρω τους. Δεν ήταν πλέον πολλές οι χώρες που θα μπορούσαν να τους εξασφαλίσουν μια ασφαλή διαμονή (Μυράτ, 1974, σελ.235, 270). Όπως αναφέρει και

²⁵ Δανειζόμαστε την μετάφραση του δοκιμίου από την Kesting, 2000, σελ.76.

²⁶ Μπρέχτ.Μ, *Μπέρτολτ Μπρέχτ: 76 Ποιήματα*(μετ. Μάρκαρης.Π), Θεμέλιο, δ' εκδ. Αθήνα, 1983, σελ.52. Ο *μπογιατζής* δεν είναι άλλος από τον Χίτλερ.

ο Brecht στο *Ημερολόγιο Εργασίας* του στα 1940, «*Ο κόσμος αλλάζει τώρα, ώρα την ώρα...*» για να συνεχίσει τονίζοντας πως ενώ αρχικά έβγαιναν ακόμη κάποιες Γερμανικές εφημερίδες, στις οποίες είχαν πρόσβαση από τις χώρες της εξορίας τους, αργότερα έκλεισαν σταδιακά. Οι εναπομείνουσες ελπίδες τους για ενημέρωση γύρω απ' το τι συμβαίνει στην ίδια τους την χώρα, μετατέθηκαν στο ραδιόφωνο, αλλά τα πράγματα και σε αυτή την περίπτωση δεν εξελίχθηκαν διαφορετικά. Κάθε επέλαση του Χίτλερ σε Ευρωπαϊκές χώρες σήμαινε υποδούλωση τους, με αποτέλεσμα τον πλήρη έλεγχο στα μέσα ενημέρωσης (Μπρέχτ, 1973, σελ.23).

Ο Brecht, είχε ήδη χάσει την Γερμανική ιθαγένειά του στα 1935 από τους Ναζιστές, με την επιχειρηματολογία ότι είχε γράψει τον *Θρύλο του νεκρού στρατιώτη* (1918), ένα ποίημα άκρως αντιπολεμικό και για πολλούς αντιπατριωτικό (Κuhn, 2002, σελ.280, 281).²⁷ Λόγω αυτού του κλίματος και «*Όταν η χώρα γέμισε Ναζιστικά στρατεύματα*», ο Brecht αναγκάστηκε να φύγει από την Σουηδία, ώστε να μεταβεί στη Μόσχα. Αυτό γίνεται στα 1941, αλλά ο ίδιος παρέμεινε στην Ρωσική πόλη μόλις δύο εβδομάδες, όπως επισημαίνει η Kesting, κάτι που υποδηλώνει ακόμη μια φορά αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω: την όχι και τόσο ιδανική του σχέση με τις Κομμουνιστικές αρχές της Ρωσίας (Kesting, 2000, σελ.109).

Ο Brecht παρουσιάζεται φανερά απογοητευμένος με τις πρακτικές του καθεστώτος, ιδίως στο ζήτημα των αριστερών διανοούμενων, πολλοί από τους οποίους είχαν συλληφθεί και φυλακιστεί με συχνά παράλογη αιτιολογία. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της φίλης του και ηθοποιού Κάρολα Νέχερ, την οποία κατάφερε απλά να επισκεφτεί μια φορά κατά την παραμονή του στη Μόσχα (Kesting, ο.π, σελ.109, 110). Ως εκ τούτου, η άμεση αναχώρηση από την Μόσχα δεν αποτελεί αξιοπερίεργη αντίδραση του Brecht. Διέσχισε όλη τη Ρωσία μέχρι το Βλαδιβοστόκ, όπου επιβιβάστηκε σε ένα σουηδικό πλοίο με προορισμό τις Η.Π.Α.

Στις 21 Ιουλίου 1941, καταφθάνει στον τελευταίο και πιο πολυετή σταθμό της εξορίας του, την Καλιφόρνια (Εσλιν, ο.π, σελ.103). Εγκαθίσταται στα περίχωρα του Hollywood εκεί όπου βρίσκονταν ήδη κάποιοι από τους επίσης εξόριστους φίλους του. Ανάμεσά τους ήταν ο Lion Feuchtwanger και ο Hanns Eisler, ο συνθέτης της μουσικής του *Μέτρου*, που έκτοτε είχε συνεργαστεί στενά με τον Brecht (Εσλιν, 1985, σελ.103). Κάποιοι μελετητές θεωρούν πως ο Brecht, από την αρχή της διαμονής του στο Hollywood, είχε ελπίσει σε μια δημιουργική επανατοποθέτηση της

²⁷ Βλ. σχετικά πιο πάνω, σελ.28.

καριέρας του ως δραματικού συγγραφέα, καθώς ενδεχομένως πίστευε πως το Αμερικανικό θέατρο ήταν έτοιμο να δεχτεί τις καινοτόμες προτάσεις του. (Weber, 2002, σελ.125). Ο ίδιος, εξάλλου σε ένα κείμενό του με τίτλο «*Θέατρο για την απόλαυση, ή θέατρο για διδασχή;*», αναγνωρίζει την Μόσχα, την Νέα Υόρκη και το Βερολίνο ως τις βασικότερες πρωτεύουσες του μοντέρνου θεάτρου γιατί, όπως τονίζει, εισήγαγαν σημαντικές τεχνικές και καλλιτεχνικές καινοτομίες, άμεσα σχετιζόμενες με την ανάπτυξη της τεχνολογίας (Brecht, 1982, σελ.69). Υποστηρίζεται επίσης πως ο Brecht είχε κάποιες αυξημένες προσδοκίες να κάνει το ντεμπούτο του ως σεναριογράφος στην κινηματογραφική βιομηχανία, όπως είχε συμβεί με κάποιους από τους άλλους εξόριστους φίλους και συνεργάτες του (Weber, 2002, σελ.126). Αυτή η εκδοχή, βέβαια, φαίνεται να αντικρούεται από ένα ποίημα του Brecht της εν λόγω περιόδου, όπου παρουσιάζεται μάλλον ως αναγκασμένος να βολιδοσκοπήσει τον φαντασμαγορικό κόσμο του Hollywood προκειμένου να κερδίσει χρήματα:

*Κάθε πρωί για να κερδίσω το φωμί μου
Στο παζάρι κατεβαίνω που αγοράζουν τα ψέματα
Όλος, ελπίδα
Τη θέση μου παίρνω ανάμεσα στους πουλητές.²⁸*

Σύμφωνα με την Kesting, εξάλλου, φαίνεται να δήλωνε πως έχει ανάγκη από χρήματα σε βαθμό που να μην του μένει άλλη εκλογή, ενώ θεωρούσε το Hollywood *πόλη χωρίς αξιοπρέπεια*. Όπως και να έχει, οι οποιεσδήποτε σεναριογραφικές του προσπάθειες κατέληγαν σε αποτυχία, καθώς φαινόταν να μην μπορεί να συμβιβαστεί με την ιδέα και τις απαιτήσεις μιας κοινωνίας του τύπου της Αμερικανικής (Kesting, 2002, σελ. 114).²⁹ Είναι χαρακτηριστική η θέση του ότι «*Σχεδόν πουθενά αλλού η ζωή δε μου ήταν τόσο δύσκολη όσο εδώ, σ' αυτό το νεκροθάλαμο του easy-going...Όταν περπατώ, περπατώ πάνω στα σύννεφα σα χαμένος. Κ' εδώ ακριβώς μου λείπει η Γκρέτε.*³⁰ *Είναι σα να μου πήραν τον οδηγό τη στιγμή που 'μπαινα στην έρημο»* (Μπρέχτ, 1974, σελ.74). Ενώ, αναφερόμενος στον τρόπο που τους αντιμετώπιζαν οι Αμερικάνοι σημειώνει: «*Μια κ' είμαστε γερμανικής καταγωγής μας θεωρούν εδώ*

²⁸ Μπρέχτ,Μ, *76 Ποιήματα*,(μετ. Μάρκαρης.Π), Θεμέλιο, δ' έκδοση, Αθήνα, 1983, σελ.67. Απόσπασμα από το ποίημα *Χόλλυγουντ*.

²⁹ Η άποψη του Brecht για την Αμερική και την εκεί κοινωνική κατάσταση είχε εκφραστεί εύσχημα στην *Αγία Ιωάννα των Σφαγείων*, βλ. παραπάνω σελ. 66-69.

³⁰ Πρόκειται για την Margarete Steffin, βασική συνεργάτη του Brecht τα χρόνια που έμεινε στη Δανία και η οποία, όπως ο ίδιος μας πληροφορεί στο *Ημερολόγιο Εργασίας* του, είχε παραμείνει στη Μόσχα λόγω επιδείνωσης της φυματίωσης της όπου και λίγο αργότερα πέθανε. Επρόκειτο να ακολουθήσει και εκείνη τον Brecht στην Αμερική, αλλά την πρόλαβε η αρρώστια της (Μπρέχτ, 1973, σελ.28).

“*enemy aliens*” και κινδυνεύουμε να μας απομακρύνουν απ’ τα παράλια, αν δεν κάνουν εξαίρεση για τους εχθρούς τους Χίτλερ...» (Μπρέχτ, 1974, σελ.76).

Γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω ότι η προσαρμογή του στα πλαίσια της Αμερικανικής πραγματικότητας δεν ήταν και τόσο εύκολη τελικά. Όπως και να έχει, πάντως, προσπάθησε να διατηρήσει κάποιους τελευταίους συνεκτικούς δεσμούς με τη Γερμανία, μέσω της επαφής του με άλλους Γερμανούς εξόριστους. Σε αυτά τα πλαίσια είχαν δημιουργήσει μαζί με τον Tomas και τον Heinrich Mann, καθώς και άλλους, μια αναγνωστική λέσχη, στην οποία συγκεντρώνονταν για να συζητήσουν διάφορα ζητήματα, να διαβάσουν και γενικά να συναναστραφούν ο ένας τον άλλο. Στα πλαίσια παρόμοιων επαφών των εξορίστων, εξάλλου, είχε δημιουργηθεί ένα Συμβούλιο για μια Δημοκρατική Γερμανία που στόχευε στη διαμόρφωση των κατάλληλων πολιτικών συνθηκών για την επικράτηση της δημοκρατίας στη Γερμανία, αφού, βέβαια, έληγε ο πόλεμος. Ο Brecht συμμετείχε σε αυτό το Συμβούλιο που απαρτιζόταν από κεντρώους και αριστερούς Γερμανούς, το οποίο, όμως, διαλύθηκε την εποχή που ο πόλεμος είχε αρχίσει να χαράζει την πτωτική του πορεία (Lyon, 2002, σελ.377). Βέβαια, κατά τη διάρκεια αυτής της Αμερικανικής περιόδου, ο Brecht κάνει παράλληλα την γνωριμία του με έναν άνθρωπο, που θαύμαζε πολύ και μάλιστα απετέλεσε βασικό πρότυπό του σε κάποια από τα έργα του: πρόκειται για τον Τσάρλυ Τσάπλιν, με τον οποίο συνδέθηκαν με μια στενή φιλία (Kesting, 2000, σελ.115), ενώ συναναστράφηκε και άλλες σημαντικές προσωπικότητες του Hollywood, όπως ήταν ο Όρσον Ουέλς, ο Μάικ Τόντ και ο Γιόζεφ Λόουζι. Παράλληλα, συνεργάστηκε και με τον Φρίτζ Λάνγκ (1942), για τη ταινία *Hangmen also Die*, στο σενάριο της οποίας η επέμβαση του Brecht υπήρξε παραπάνω από καίρια (Lyon, ο.π, σελ.374).

Παρ’ όλες τις προσπάθειές του, ο Brecht δεν καταφέρνει να επικρατήσει με τον τρόπο που εκείνος ήθελε στον χώρο του Αμερικανικού θεάτρου. Κατά την διάρκεια της πολυετούς παραμονής του στη χώρα, βέβαια, ανέβηκαν κάποιες παραστάσεις έργων του, αλλά χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία. Στα 1942 ο Brecht κάνει την γνωριμία του με τον Eric Bentley, ο οποίος στα 1944 αναλαμβάνει να μεταφράσει το έργο *Τρόμος και Αθλιότητα του Τρίτου Ράιχ* στα αγγλικά (*Private life of the Master Race*), με σκοπό το ανέβασμά του στο Broadway (Fuegi, 1987, σελ.90). Η απόπειρα αυτή αποτυγχάνει, όταν η μετάφραση του Bentley βρίσκει την σκηνική της απόδοση στην Νέα Υόρκη (1946) και συναντά αρνητική υποδοχή (Εσслиν, 1985, σελ.108, 109). Η πρόθεση, εξάλλου, δυο γνωστών «αστέρων» της εποχής, της Elisabeth

Bergner και του Luise Rainer, να ανεβάσουν τον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία* δεν βρίσκει ποτέ την εφαρμογή της. Συνάμα, πρέπει να επισημανθεί εδώ η αδιαμφισβήτητη απόρριψη του Brecht προς αυτό που θεωρούσε «*στύλ του Broadway*». Δεν μπορούσε να συμβιβαστεί με τα όσα απαιτούσε το ανέβασμα ενός έργου στην πιο διάσημη θεατρική σκηνή της Αμερικής και για πολλούς αυτή η ανένδοτη στάση του ήταν ένας απ' τους λόγους της αποτυχίας του (Fuegi, 1987, σελ.90, 91). Αυτός, εξάλλου, πρέπει να ήταν και ο βασικός λόγος ρήξης του, με τον κατά πολλά έτη συνεργάτη του και συνθέτη Curt Weill, όταν ο τελευταίος δημιούργησε προβλήματα στην συνεργασία τους για ένα ανέβασμα της *Όπερας της πεντάρας* από νέγρους. Ο Brecht παρακάλεσε τον Adorno (με τον οποίο διατηρούσε φιλικές σχέσεις), να γράψει στον Weill, η απάντηση του οποίου ήταν φανερά αρνητική για τον Brecht. Ο Weill, προτιμούσε πλέον τις πρακτικές του Broadway, τις οποίες εκθείασε ανοιχτά στο γράμμα-απάντηση στον Adorno (Μπρέχτ, 1974, σελ.78).

Ο Brecht, πάντως, αναφερόμενος στο θέατρο της Αμερικής φαίνεται να έχει αλλάξει την εντύπωση που είχε γύρω στα 1935-1936, ότι ήταν επιδεκτικό καινοτομιών.³¹ Στο περίφημο *Ημερολόγιο Εργασίας* του σημειώνει: «*Πουθενά αλλού δεν είναι τόσο δύσκολο να γράψεις για το θέατρο όσο εδώ, όπου το μόνο που συναντάς είναι ο θεατρικός νατουραλισμός*» (Μπρέχτ, ο.π, σελ.75). Αυτό επιβεβαιώνεται και από τον Έσσλιν, όταν επισημαίνει πως ο Brecht δεν διατηρούσε και ιδιαίτερα καλές σχέσεις με τους αριστερούς Αμερικανούς καλλιτέχνες, γιατί εκείνοι ήταν εξαιρετικά επηρεασμένοι από το *νατουραλιστικό* σύστημα του Stanislavsky, κάτι που τον εκνεύριζε ιδιαίτερα (Έσσλιν, 1985, σελ.105).

Όπως και να έχει, πάντως, η περίοδος που έζησε στην Αμερική δεν ήταν εντελώς κενή παραγωγικής εργασίας. Κατά τη διάρκειά της, έγραψε ποιήματα, μερικά από τα οποία θεωρούνται μεστά λυρικότητας, καθώς εκφράζουν τις πιο μύχιες σκέψεις και πτυχές του, όπως, για παράδειγμα αυτό που αναφέρεται στο θάνατο του αγαπημένου του φίλου Walter Benjamin³² ή και στην επίσης απολεσθείσα Margarete Steffin. Μέσα από αυτά, όμως, που ονομάστηκαν *Χολυγουντιανά Ελεγεία* καταδεικνύεται και η αρχική και άκρατα αρνητική διάθεσή του απέναντι στην Αμερικανική κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα (Lyon, 2002, σελ.383). Ο Brecht εκδηλώνει πλέον μέσω της ποίησής του όλες τις καταρρακωμένες προσδοκίες

³¹ Βλ. παραπάνω, σελ. 74.

³² Ο Benjamin αυτοκτόνησε προκειμένου να μην πέσει στα χέρια των Ναζιστών και ο θάνατός του πρέπει να συντάραξε τον Brecht που έγραψε αμέσως ένα ποίημα για να τον τιμήσει

που έτρεφε για την Αμερική. Το «γιγάντιο μωρό», όπως αποκαλούσε την εν λόγω χώρα, τον είχε απογοητεύσει οικτρά (Willett, 1998, σελ.31). Παρά τις αρνητικές σχέσεις του με το θέατρο της Αμερικής και ειδικά με το Broadway, ο Brecht συγγράφει και κάποια θεατρικά έργα που στιγματίζουν αυτήν την περίοδο της δραματικής του δημιουργίας. Ο Lyon επισημαίνει εύστοχα, πως τα έργα αυτά συμπυκνώνουν στο περιεχόμενό τους μια βασική πρόθεση του Brecht κατά τη διάρκεια της συνολικής παραμονής του στην Αμερική: την προβολή μιας σθεναρής αντίστασης στον φασισμό και γενικά στην έννοια της εξουσίας (Lyon, ο.π, σελ.394).

Επιδίδεται σε μια δεύτερη διασκευή του έργου του Χάσεκ *Ο καλός στρατιώτης Σβέουκ*, αυτή τη φορά με τον τίτλο *Ο Σβέουκ στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, ενώ γράφει και *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*, δυο έργα με σαφή αντι-Ναζιστική πρόθεση. Ο Σβέουκ αφορά σε έναν απλό άνθρωπο, που κάνει χρήση της φαινομενικής υποταγής του στους Ναζιστές και της προσποιητής αφέλειάς του, με άμεσο στόχο να υπονομεύσει την φασιστική τους εξουσία. Πρόκειται για τον εκπρόσωπο μιας παθητικής, μα καθ' όλα ουσιαστικής αντίστασης (Lyon, ο.π, σελ.394). Επισημαίνεται πως η φιγούρα του Σβέουκ, συμπίπτει παραβολικά με οποιοδήποτε λαό που κατορθώνει να επιβιώσει κάτω από τυραννικές συνθήκες και μ' όλη την τυπική του υποταγή είναι αυτός που στο τέλος θα διεκδικήσει την απελευθέρωση (Ντόρτ, χ.χ σελ.183).

Τα *Οράματα της Σιμόν Μασάρ*, είναι ένα έργο με άμεση αναφορά στο ζήτημα της οργανωμένης, πια, Αντίστασης, προσωποποιούμενης στο πρόσωπο μιας εν είδει Ζαν ντ' Άρκ ηρωίδας. Μόνο που η νεαρή Γαλλίδα στην προκειμένη περίπτωση γίνεται μάρτυρας, λόγω των πράξεων εναντίωσης της στους Ναζιστές (Kesting, ο.π, σελ.115). Τα παραπάνω έργα του Brecht δεν έχουν τύχει εκτενούς θεωρητικής προσέγγισης και ως εκ τούτου δεν είναι εφικτή η περαιτέρω ανάλυσή τους. Το σίγουρο πάντως είναι πως εκφράζουν την βαθιά προβληματική του δημιουργού τους για τα διαδραματιζόμενα στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Το ζήτημα του πολέμου και της επικράτησης του φασισμού φαίνεται να «στοιχειώνουν» τις σκέψεις του Brecht περισσότερο από κάθε άλλη φορά (Lyon, 2002, σελ.394) με τον ίδιο τρόπο που τα αντιστασιακά οράματα κατέβαλαν την Σιμόν Μασάρ του. Την ίδια περίοδο, επίσης, ο Brecht σε συνεργασία με τους H.R Hays, W.H. Auden, Elisabeth Bergner και Elaisabeth Hauptmann, κάνει μια διασκευή του έργου του John Webster, *Η Δούκισσα του Μάλφι*. Και σε αυτή τη διασκευή γίνεται σαφής αναφορά στο ζήτημα της εναντίωσης στην εξουσία, το οποίο αναγάγει στα πλαίσια μιας

μαρξιστικά προσδιορισμένης αντίδρασης. Το εν λόγω έργο, είναι το μοναδικό που γράφτηκε στα Αγγλικά, κάτι, δηλαδή, που του προσδίδει μια ιδιαίτερη θέση στη δραματική παραγωγή του Brecht (Lyon, ο.π, σελ.395). Στην Αμερική, τέλος, γράφτηκαν και δυο εξαιρετικά σημαντικά έργα του, που για πολλούς μελετητές αποτελούν αριστουργηματικές εκφράσεις του δραματικού του ταλέντου. Πρόκειται για τα: *Η ζωή του Γαλιλαίου*, το οποίο ανασκεύασε σε μια νέα εκδοχή και *Ο Καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*, η αναφορά των οποίων γίνεται εδώ επιγραμματικά, καθώς θα αποτελέσουν αντικείμενο ενδελεχούς θεωρητικής μελέτης, που αφορά στον ερευνητικό στόχο της παρούσης εργασίας.

Εν τω μεταξύ τα διεθνή πολιτικά δεδομένα αλλάζουν ριζικά: τερματίζει ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος, με την οριστική ήττα του Χίτλερ και ξεκινά μια άλλη ιστορική φάση που στιγματίζεται πλέον από την απαρχή του *Ψυχρού Πολέμου* ανάμεσα στην Αμερική και την Ρωσία. Τώρα στο στόχαστρο της Αμερικανικής πολιτικής δεν τίθενται οι Χιτλερικοί, αλλά τα άτομα αριστερών φρονημάτων (Weber, 2002, σελ.126, 127). Ο Brecht, από την στιγμή που έκανε την εμφάνισή του στην Αμερική είχε τραβήξει την προσοχή του FBI, ως συγγραφέας τα έργα του οποίου προπαγανδίζουν την ρήξη του καπιταλισμού και την παράλληλη άνοδο της κομμουνιστικής πολιτικής εξουσίας. Ο φάκελος που είχαν συντάξει γι' αυτόν ενημερωνόταν καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής του στη χώρα και περιείχε πληθώρα πληροφοριών ακόμη και για τα αντιστασιακά έργα που έγραψε (Lyon, ο.π, σελ.378). Ο ίδιος ο Brecht, βέβαια, απέφυγε συνειδητά να αναπτύξει την οποιαδήποτε κομμουνιστική δράση στην Αμερική, ενώ από την αρχή ακόμη οι σχέσεις του με τους αριστερούς κύκλους της Αμερικής ήταν προβληματικές. Τον είχε προλάβει η φήμη που είχε ως *μη συνεργάσιμος μαρξιστής*³³, κάτι που δυσπιστούσε τους Αμερικανούς ομοϊδεάτες του. Δεν έβλεπαν στο πρόσωπό του τον συνεπή σύντροφο που συμβιβάζεται με τις επιταγές του κόμματος (Lyon, 2002, σελ.378). Όπως και να έχει τον Σεπτέμβριο του 1947 ο Brecht καλείται να καταθέσει ενώπιον της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών, μαζί με αριστερούς καλλιτέχνες του Hollywood. Η επιτροπή εξέταζε το κατά πόσο είχαν παρεισφύσει κομμουνιστικά στοιχεία στον χώρο της κινηματογραφικής παραγωγής. Ο Brecht κλήθηκε να απαντήσει στις εξονυχιστικές ερωτήσεις της Επιτροπής κυρίως λόγω της συμμετοχής του στο σενάριο της ταινίας *Hangmen also Die* και της φιλίας του με τον συνθέτη Hanns

³³ Και μετά τα αρνητικά γεγονότα του 1935 κατά το ανέβασμα της *Μάνας* στη Νέα Υόρκη. Βλ. σελ.71.

Aisler, ο αδερφός του οποίου θεωρείτο ύποπτος ως πράκτορας των Ρώσων κομμουνιστών. Ο Brecht γνώριζε τον αδερφό του Aisler, κάτι που πιθανότατα συντέλεσε στην τελική κλήτευσή του (Lyon, ο.π, σελ. 378, 379).

Μια ανάγνωση, βέβαια, των πρακτικών της εν λόγω ανακριτικής διαδικασίας καταδεικνύει μια προσήλωση σε δυο συγκεκριμένα έργα του Brecht, την *Μάνα* και *Το μέτρο*. Όταν ένα από τα μέλη της Επιτροπής επιμένει στην ερώτησή του κατά πόσο το *Μέτρο* είναι έργο που υπεραμύνεται των κομμουνιστικών ιδεών και της κομματικής πειθαρχίας, ο Brecht ξεφεύγει έξυπνα ισχυριζόμενος πως ο νεαρός που πεθαίνει το κάνει οικειοθελώς γιατί θεωρεί πως έβλαψε την αποστολή του, ενώ τονίζει πως παρέμεινε πιστός στο Ιαπωνικό έργο(!)³⁴ που χρησιμοποίησε για να γράψει το δικό του. Σε ανάλογες ερωτήσεις δε, που προκύπτουν από κάποια αποσπάσματα της *Μάνας*, ο Brecht ισχυρίζεται πως δεν έχουν μεταφραστεί σωστά στα Αγγλικά και ότι στα Γερμανικά εννοούν εντελώς διαφορετικά πράγματα (Mews επιμ., 1989, σελ. 86, 87, 91, 92). Οι μελετητές συνηγορούν στο ότι ο Brecht ήταν πολύ καλά προετοιμασμένος για την διαδικασία αυτή, καθώς φρόντισε να στρέψει την όλη κατάσταση υπέρ του με τρόπο εξαιρετικά έξυπνο. Στο τέλος η Επιτροπή δεν μπορούσε παρά να τον αφήσει να φύγει, μιας και όλες οι ερωτήσεις-παγίδες τους έβρισκαν τη στωική και διπλωματική απάντηση του Brecht (Kesting, 2000, σελ.123, 124). Ο ίδιος είχε φροντίσει πριν μεταβεί στην Ουάσιγκτον να προμηθευτεί ένα αεροπορικό εισιτήριο για να φύγει από την Αμερική, κάτι που φαίνεται ότι είχε σχεδιάσει πολύ προσεκτικά. Την επομένη κιόλας, εγκαταλείπει τις Η.Π.Α (Lyon, ο.π, σελ.380) και παίρνει το δρόμο της επιστροφής στην Ευρώπη και την διαλυμένη, πια, Γερμανία.

2.4. Επαναπατρισμός: Ανατολική Γερμανία.

Ο Brecht δεν μετέβη αμέσως στην Γερμανία, αλλά επέλεξε αρχικά να εγκατασταθεί στην Ελβετία και συγκεκριμένα τη Ζυρίχη. Ήθελε να βολιδοσκοπήσει, θα έλεγε κανείς το έδαφος, να ψυχανεμιστεί την μεταπολεμική κατάσταση της χώρας του πριν αποφασίσει να εγκατασταθεί και πάλι σε αυτήν. Στην Ελβετία καταφέρνει να επιδοθεί στην αγαπημένη του ασχολία, την οποία είχε αναγκαστεί να εγκαταλείψει

³⁴ Ο Brecht βασιζόμενος στην άγνοια της Επιτροπής μπερδέψε επίτηδες το *Μέτρο* με το *Αυτός που λέει Ναι*, στο οποίο πράγματι το παιδί αυτοκτονεί για την επιτυχία της αποστολής (Έσσλιν, 1985, σελ.111).

τα χρόνια της εξορίας: την πρακτική δουλειά στο θέατρο (Εσслиν, 1985, σελ.118, 119). Ανεβάζει σε συνεργασία με τον πολυετή συνεργάτη του, Κάσπαρ Νέχερ, μια διασκευή της Αντιγόνης του Σοφοκλή και σηματοδοτεί με αυτή την παράσταση αυτό που θα επικρατήσει να λέγεται «Μπρεχτικό στυλ». Παράλληλα επιδίδεται στην συγγραφή κάποιων θεωρητικών κειμένων, με πιο σημαντικό από αυτά το *Μικρό Όργανο για το Θέατρο*, όπου αναπτύσσει ευχερέστερα και ακριβέστερα την θεωρία του για το μη Αριστοτελικό δράμα. Την ίδια περίοδο, εξάλλου, ολοκληρώνει και το τελευταίο δραματικό του έργο, τις *Μέρες της Κομμούνας* (Εσслиν, 1985, σελ.118, 119).

Ο Brecht δεν μπορούσε να εισέλθει εύκολα στην Δυτική Γερμανία, καθώς δεν του παρείχαν άδεια εισόδου οι αρχές των Συμμάχων. Έτσι καταφέρνει με την βοήθεια ενός φίλου του να αποκτήσει ένα Τσεχοσλοβάκικο διαβατήριο, το οποίο χρησιμοποιεί για να μεταβεί στο Ανατολικό Βερολίνο. Όπερ και εγένετο. Καταφθάνει μετά από 14 χρόνια εξορίας στην πατρίδα του, όπου τον περιμένει πλήθος δημοσιογράφων που έχει πληροφορηθεί την έλευσή του. Ο Brecht φροντίζει να τους αποφύγει για να περιπλανηθεί στην κατεστραμμένη πόλη (Kesting, 2000, σελ.125, 126). Η πολιτική κατάσταση, βέβαια, σε καμμία περίπτωση δεν είναι ήρεμη και το Βερολίνο είναι η πόλη που βρίσκει την πλήρη έκφρασή της. Οι Σοβιετικοί ήλιζαν και επεδίωκαν την επανένωση της χώρας, κάτι που βέβαια δεν έγινε ποτέ. Αντίθετα, τον επόμενο κιόλας χρόνο(1949) από την άφιξη του Brecht στο Ανατολικό Βερολίνο γίνεται πραγματικότητα ο οριστικός διαχωρισμός της Γερμανίας, με την ίδρυση της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας (ΟΔΓ) και της Γερμανικής Λαοκρατικής Γερμανίας (ΓΛΔ)³⁵ (Mittenzwei, 2002, σελ.189).

Η τελική επιλογή του Brecht να εγκατασταθεί στην Ανατολική Γερμανία, δεν μπορεί, βέβαια, να ερμηνευτεί αν δεν ληφθεί υπόψη η πάγια ιδεολογική του τοποθέτηση. Ως μαρξιστής, που ήταν, δεν θα μπορούσε παρά να επιλέξει την κομμουνιστικά οργανωμένη «Γερμανία», όπου θα ήταν περισσότερο εφικτή η προώθηση των απόψεων του για μια σοσιαλιστικά οριοθετημένη κοινωνία. Εκτός αυτού, εκεί διαφαινόταν πως θα κατάφερνε να πραγματοποιήσει μια μεγάλη του φιλοδοξία: την δημιουργία ενός αποκλειστικά δικού του θεάτρου, όπου θα πειραματιζόταν απρόσκοπτα πάνω σε όλους τους θεατρικούς νεωτερισμούς που επιθυμούσε να μεταδώσει (Kesting, ο.π, σελ.127, 128). Είναι γεγονός, εξάλλου και η

³⁵ Η ονομασία αυτή δίνεται στο κείμενο από τον συγκεκριμένο μεταφραστή. Η Ανατολική Γερμανία μεταφράζεται συνήθως ως *Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας*.

αρνητική διάθεση της Δυτικής Γερμανίας απέναντι στον Brecht, όχι μόνο λόγω της μαρξιστικής του πολιτικής οριοθέτησης, αλλά και όσον αφορά καθαρά αισθητικά κριτήρια. Ο Mittenzwei, επισημαίνει, πως την εποχή εκείνη ο Brecht αντιμετωπιζόταν ως «ζωντανό σκάνδαλο» από τους Δυτικο-Γερμανούς, που θεωρούσαν ασυμβίβαστη την καλλιτεχνική δημιουργία και την πολιτική στράτευση. Για εκείνους ο Brecht απλά δεν ήταν δημιουργός έργων τέχνης, αλλά προαγωγός κοινωνικών και πολιτικών αντιλήψεων μέσω καλλιτεχνικών μορφών. Είναι δεδομένο, πως η εν λόγω αντιμετώπιση συνδέεται άρρηκτα με μια διαφοροποίηση των αισθητικών αναζητήσεων στη Δυτική Γερμανία, με τον εξοστρακισμό της πολιτικής από την τέχνη (Mittenzwei, 2002, σελ.198, 199). Ίσως και αυτός να ήταν ένας επιπρόσθετος λόγος που τελικά συνέτεινε στην τελική εγκατάσταση του στο Ανατολικό Βερολίνο.

Όπως και να έχει, ο Brecht αρχίζει αμέσως να καταπιάνεται με την αγαπημένη του ασχολία: το θέατρο. Η περίοδος αυτή έχει να επιδείξει την πιο δυναμική ενεργοποίησή του σε επίπεδο σκηνοθεσίας. Σε αυτό συμβάλλει καίρια η κρατική εύνοια, της οποίας απολαμβάνει και του εξασφαλίζει μια δική του θεατρική σκηνή για να μπορεί να ανεβάσει θεατρικά έργα με τον τρόπο που εκείνος επιθυμεί (Kesting, 2000, σελ.128). Έτσι, στα 1949 ιδρύεται το περίφημο Berliner Ensemble (Μπερλίνερ Ανσάμπλ), μια θεατρική σκηνή που ακόμη και σήμερα ταυτίζεται με το έργο του δημιουργού της. Ο Brecht έχει τώρα την απεριόριστη δυνατότητα να μετατρέπει την κάθε θεατρική του παραγωγή σε *διαδικασία μάθησης*³⁶, όπου ακόμη και οι πρόβες ήταν ανοιχτές σε όποιον ήθελε να καταθέσει την δική του οπτική της παράστασης! Εγκαινιάζεται, έτσι ένας μοναδικός τρόπος θεατρικής παραγωγής, όπου οι συμμετέχοντες μπορούν να έχουν λόγο πάνω στην τελική παραγωγή και ο σκηνοθέτης παρουσιάζεται έτοιμος να ξαναγράψει το κείμενο ανάλογα με τις αντιδράσεις του κοινού. Ο Brecht δεν ανεχόταν την αίσθηση ενός κοινού που βαριέται και γενικά παραμένει αφανές κατά την παράσταση· πρώτιστο μέλημά του ήταν το κοινό και η ενεργοποίησή του (Braun, 1982, σελ.178).

Το Berliner Ensemble αποτέλεσε έναν πραγματικό αξιόλογο θίασο, «...κατάφερε να στήσει την καλύτερη και την πιο ξεχωριστή σκηνή της Ευρώπης, για να μην πω του κόσμου, και πραγματοποίησε ένα μεγαλοφυές θεατρικό πείραμα», όπως δηλώνει η Kesting για τον Brecht και το θέατρό του (Kesting, 2000, σελ.128). Υπάρχει, γενικά, μια σύμπτωση απόψεων των μελετητών αναφορικά με το Berliner

³⁶ Με την έννοια ότι κάθε πρόβα ή κάθε διαδικασία πριν την τελική παράσταση αντιμετωπιζόταν διαλεκτικά ως μέσο εμπλουτισμού, βελτίωσης και πιο άρτιας απόδοσης του σκηνικού αποτελέσματος.

Ensemble, που πραγματικά είναι αξιοσημείωτη, αν αναλογιστεί κανείς ότι οι θεωρίες του Brecht για το θέατρο έχουν προκαλέσει ποικίλες παρερμηνείες και έχουν περιπλέξει την κατανόηση των συλλήψεών του. Φαίνεται πως σε επίπεδο πρακτικής δεν υπήρξε το ίδιο πρόβλημα. Ο Dort (Ντόρτ), σε ένα άρθρο του, όπου αναφέρει τι αποκόμισε μέσω της επαφής του με τον θίασο του Brecht, κάνει λόγο για ένα άλλο θέατρο, σύμφωνα με το οποίο η διάρκεια των προβών μπορεί να κρατά και μήνες, μέχρι την επίτευξη του ευκταίου και όπου οι καθημερινές παραστάσεις παρακολουθούνται από διάφορους βοηθούς σκηνοθέτη. Αυτό γίνεται ώστε να επισημαίνονται τα τρωτά σημεία της παράστασης σε καθημερινή βάση και να υπόκεινται σε αλλαγές, όπως, εξάλλου, έπραττε και ο ίδιος ο Brecht. Τονίζει την δημιουργική δύναμη μιας συλλογικότητας σύμφυτης με τον θίασο, όπου όλες οι απόψεις είναι θεμιτές και δεν υποσκελίζονται απ' την παντοδύναμη βούληση ενός ατόμου. Τέλος υπερθεματίζει όλων όσων ο Brecht κληροδότησε ως θεατρικές πρακτικές στον θίασο που: «...η θεατρική δραστηριότητα...είναι πράξη γνώσης, βραδεία και συνεχής εργασία στοχασμού πάνω στην πραγματικότητα, πάνω στην ιστορική μας υπόσταση» (Ντόρτ, 1962, σελ.72). Παρόμοια είναι, εξάλλου και η αντίληψη ενός διάσημου σκηνοθέτη, του Peter Brook, που επισημαίνει με τη σειρά του την γόνιμη διαχείριση του χρόνου από το Berliner Ensemble, σε επίπεδο προετοιμασίας για την παράσταση (Μπρούκ, 1976, σελ.23).

Ο Brecht κατάφερε να στήσει στην Ανατολική Γερμανία το θέατρο που οραματιζόταν επί συναπτά έτη και μάλιστα με απανωτές επιτυχίες που οδήγησαν σε παγκόσμια αναγνώριση. Κέρδισε μάλιστα και το πρώτο βραβείο στο φεστιβάλ θεάτρου του Παρισιού, στα 1956 (Kesting, 2000, σελ.130)³⁷. Παρά το γεγονός αυτό, τα πράγματα απείχαν πολύ απ' το να είναι ιδανικά. Ο ίδιος είχε μετατεθεί στο επίκεντρο ποικίλων πολιτικών και αισθητικών αντεγκλήσεων, με βασικό άξονα την διαφορετική πολιτική οργάνωση στις δυο Γερμανίες. Στην Δυτική Γερμανία είχαν αρχίσει να τον αντιμετωπίζουν αποκλειστικά σύμφωνα με την καλλιτεχνική του ιδιότητα, αγνοώντας καταφανώς την πολιτική του συγκρότηση (Mittenzwei, 2002, σελ.200, 201). Στην Ανατολική Γερμανία εκτιμούσαν τον μαρξιστικά πολιτικοποιημένο άνθρωπο (Kesting, ο.π, σελ.129), αλλά στηλίτευαν τις καλλιτεχνικές του απόπειρες ως ασύμφωνες με το «κομματικό» αισθητικό δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού (Εσβλιν, 1985, σελ.129). Τα παραδείγματα έργων του που

³⁷ Η Kesting εδώ εννοεί προφανώς το φεστιβάλ του *Θεάτρου των εθνών*, που διεξαγόταν στο Παρίσι.

κρίθηκαν ως αξιόμεμπτα, στηλιτεύτηκαν ως φορμαλιστικά και χωρίς ουσιαστική μαρξιστική προπαγάνδα, βρίθουν κατά την διάρκεια όλης της περιόδου που έζησε στην Ανατολική Γερμανία³⁸. Οι κομματικές αρχές και οι εκπρόσωποί τους είχαν φτάσει σε σημείο να απορρίπτουν προφανώς την αισθητική του θεωρία περί επικού θεάτρου, θεωρώντας πως δεν είχε καμμία σχέση με τον ρεαλισμό, αλλά και να κατηγορούν τον Brecht για παρανόηση του Μαρξισμού (Έσσλιν, 1985, σελ.233). Η αντίδραση του Brecht σε όλα τα παραπάνω θα μας απασχολήσει σε άλλο σημείο της εργασίας, όπου θα αναλυθεί η μαρξιστική του οριοθέτηση. Το μόνο σίγουρο είναι, πάντως, πως προσπάθησε να διατηρήσει κάποιες ισορροπίες, στηλιτεύοντας απ' τη μια τα νοσηρά χαρακτηριστικά της Δυτικής Γερμανίας, αλλά ασκώντας παράλληλα κριτική και στις τάξεις των κομματικών αρχών της Ανατολικής Γερμανίας (Kesting, 2000, σελ.142).

Η ενασχόλησή με το θέατρο τον απορρόφησε αυτή την περίοδο σχεδόν αποκλειστικά, ώστε δεν προέβη στην συγγραφή νέων θεατρικών έργων. Επιδόθηκε στην διασκευή κάποιων θεατρικών έργων άλλων συγγραφέων και στη συγγραφή κάποιων ποιημάτων (Έσσλιν, ο.π, σελ.139). Η τελευταία ποιητική του συλλογή, τα *Μπουκοβιανά Ελεγεία*, εκφράζουν σύμφωνα με τον Kuhn μια πιο συντηρητική στάση του Brecht στην κριτική που ασκεί, που μοιάζει να έχει χάσει τον ευθύ της χαρακτήρα και να έχει γίνει *διφορούμενη*. Ο μελετητής αποδίδει το γεγονός αυτό, στις πολιτιστικές πρακτικές της Ανατολικής Γερμανίας που δεν ταίριαζαν σε αυτό που συνιστούσε το προσωπικό του ύφος δημιουργίας (Kuhn, 2002, σελ.295, 297).

Παρά την πενιχρή συγγραφική του δραστηριότητα, ο Brecht άρχισε να εκδηλώνει κάποια σημάδια σωματικής κούρασης, ενδεικτικά της ανέκαθεν ευαίσθητης υγείας του. Αρρωσταίνει βαριά, κατά την άνοιξη του 1955 και σκέφτεται να αποσυρθεί από τα εγκόσμια, καθώς αρχίζει να έχει κάποια προαισθήματα θανάτου, θα έλεγε κανείς (Έσσλιν, ο.π, σελ.140, 141). Ενδεικτική ως προς αυτό είναι μια επιστολή που στέλνει στις 15 Μαΐου του ίδιου χρόνου, προς την Γερμανική Ακαδημία Τεχνών, της οποίας διατελούσε μέλος: «*Σε περίπτωση θανάτου μου δεν επιθυμώ να εκτεθεί πουθενά η σωρός μου. Κατά την ταφή δεν πρέπει να γίνουν ομιλίες. Θα' θελα να ταφώ στο νεκροταφείο δίπλα στο σπίτι μου στη Σόσερστράσε*» (Kesting, ο.π, σελ.157). Τον Αύγουστο του 1956, ο Brecht, παρά την σοβαρά επιδεινωμένη του υγεία, πηγαίνει στο θέατρο όπου γίνονταν οι πρόβες του Γαλιλαίου για να

³⁸ Βλ. κεφάλαιο *Ο Μπρέχτ και οι Κομμουνιστές*, Έσσλιν, 1984, σελ.201-265.

παρακολουθήσει από κοντά τις εργασίες των συνεργατών του. Τέσσερις ημέρες μετά, στις 14 Αυγούστου πεθαίνει από θρόμβωση της στεφανιαίας (Μυράτ, 1974, σελ.346) και κηδεύεται, όπως είχε επιθυμήσει, στο νεκροταφείο δίπλα από το σπίτι του και σε έναν τάφο που ο ίδιος είχε φροντίσει να βρίσκεται δίπλα σε αυτόν του Χέγκελ. Τις επόμενες ημέρες που ακολουθούν, πλήθος κόσμου περνά για να τιμήσει τον συγγραφέα του Βάαλ, της Μάνας, του Γαλιλαίου και όλων αυτών των χαρακτήρων που δημιούργησε η δραματική του δεινότητα (Kesting, 2000, σελ.157). Ο Brecht περνάει με τον θάνατό του στα χέρια της Θεατρικής Ιστορίας.

3. Το θέατρο του Bertolt Brecht.

*Δε μου χρειάζεται ταφόπετρα,
Αν, όμως χρειάζεται σε σας για μένα
θα' θελα να' χε τούτη την επιγραφή:
Έκανε προτάσεις
τις δεχτήκαμε.
Μια τέτοια επιγραφή
θα μας τιμούσε όλους.*

Bertolt Brecht

Η θεωρητική ενασχόληση με τον Brecht, δεν θα μπορούσε να μην περικλείει στα όριά της μια συνοπτική, αλλά και ενδεικτική παρουσίαση των θεατρικών του καινοτομιών. Όπως και ο ίδιος αναφέρει στο παραπάνω ποίημά του, *έκανε προτάσεις*, οι οποίες παρ' όλη τους την ποικιλία, απολήγουν πάντα στον χώρο του θεάτρου. Τονίσαμε και κατά την παραπάνω εργοβιογραφική του προσέγγιση, την ιδιαίτερη σημασία που έδινε στην ανανέωση του θεάτρου, τόσο σε επίπεδο παράστασης, όσο και σε αυτό της δραματουργίας. Η ανάλυση που θα ακολουθήσει στοχεύει, λοιπόν, στην ανάδειξη των βασικότερων πτυχών της «θεατρικής» προσωπικότητας του Brecht, που, σε συνδυασμό με την συγγραφική του δραστηριότητα, θα συμβάλλει στην ευκρινέστερη σκιαγράφηση του *Μπρεχτικού θεάτρου*, όπως έχει επικρατήσει να ονομάζεται το αποτέλεσμα των θεωρητικών και πρακτικών συλλήψεών του.

3.1. Τα θεατρικά δεδομένα της εποχής: το μοντέρνο θέατρο.

Ο Brecht διατύπωσε την θεωρία του περί επικού θεάτρου, σε μια εποχή όπου τα θεατρικά δεδομένα είχαν αρχίσει να διαφοροποιούνται αισθητά, με κύριους απολογητές ανθρώπους που επιθυμούσαν να εμφυσήσουν μια νέα και καινοτόμα πνοή στον χώρο. Οι μοντέρνες συνθήκες είχαν να παρουσιάσουν ποικίλες διαφοροποιήσεις σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας και το θέατρο, ως τέχνη άμεσα συναρτώμενη και σχετιζόμενη με την εκάστοτε πραγματικότητα δεν θα μπορούσε να αποκλίνει εύκολα από αυτές. Έχει ήδη επισημανθεί, εξάλλου, η προσαρμοστικότητά του ως είδους τέχνης, στους

νεωτερισμούς που βρίσκουν την εφαρμογή τους σε διαφορετικές εποχές.³⁹ Ως εκ τούτου, για να κατανοηθεί πλήρως το γενικότερο κλίμα, στο οποίο ο Brecht άρχισε να κάνει λόγο για το δικό του *επικό* θέατρο, είναι απαραίτητο να προβούμε σε μια συνοπτική έκθεση των θεατρικών δεδομένων της εποχής.

Καταρχάς πρέπει να τονίσουμε, ότι το θέατρο της εποχής που έζησε και έδρασε ο Brecht δεν έχει να επιδείξει την παρουσία πολλών και σημαντικών δραματικών συγγραφέων. Το *μοντέρνο* θέατρο, που βρίσκει την δημιουργία του κατά τα τέλη του 19^{ου} και την έναρξη του 20^{ου} αιώνα, χαρακτηρίζεται και *θέατρο σκηνοθετών*, με την έννοια ότι αυτοί αποτελούν πλέον τις δεσπόζουσες φυσιογνωμίες στον χώρο, καθώς και τους φορείς των περισσότερων αναμορφωτικών δυνάμεων (Παπανδρέου, 1994, σελ.67). Δεν είναι λίγοι οι σκηνοθέτες που δημιούργησαν συγκεκριμένα θεατρικά ρεύματα, συχνά αντιτιθέμενα το ένα στο άλλο.

Μια τέτοια περίπτωση είναι και το ρεύμα του *νατουραλιστικού* θεάτρου, οι θιασώτες του οποίου είχαν καταφέρει να μετατρέψουν τον υπέρμετρο ρεαλισμό σε δόγμα της σκηνικής απόδοσης των δραματικών έργων. Η ανάπτυξη του νατουραλισμού εντοπίζεται κατά τον 19^ο αιώνα και συμπυκνώνεται στις θεατρικές απόψεις του Zola (Εμίλ Ζολά), για την ύπαρξη ενός σκηνικού ρεαλισμού. Υπό αυτή την έννοια το θέατρο πρέπει να αποδίδει πιστά την πραγματικότητα, κατά την παράσταση των έργων, κάτι που επιβάλλει την όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστική σκηνική διαμόρφωση (Braun, 1982, σελ.22, 24). Η απόδοση ενός έργου αντιγράφει σκηνογραφικά την πραγματικότητα, ακόμα και στην παραμικρή της λεπτομέρεια (Πατρικαλάκης, χ.χ, σελ.22).

Ο νατουραλισμός άρχισε να αναπτύσσεται ευρέως μέσα από τις σκηνοθετικές δραστηριότητες του Δούκα του Μαίνινγκεν, που για πολλούς μελετητές αποτελεί το πρώτο παράδειγμα σκηνοθέτη, στην Ιστορία του θεάτρου (Allen, 1983, σελ.276), μολονότι ο θίασός του διέθετε έναν σκηνοθέτη σκηνης (stage director) ονόματι Chronegk. Ο Δούκας επεδείκνυε μια σαφή εμμονή στην ιστορική συνέπεια των προβαλλόμενων επί σκηνης, με αποτέλεσμα να απαιτείται μια, σχεδόν, Σπαρτιατική, πειθαρχία των ηθοποιών κατά τις πρόβες (Braun, 1982, σελ.13, 14). Αυτή η τάση, εξάλλου, για απόλυτη ακρίβεια, αφορούσε και τον σκηνογραφικό προσδιορισμό των παραστάσεων του θιάσου του, καθώς είχε διαπιστώσει την υποβλητική δύναμη που διαθέτει η ρεαλιστική σκηνική εικόνα (Braun, ο.π, σελ.18). Ο Δούκας του Μαίνινγκεν

³⁹ Βλ. σχετικά το κεφάλαιο: *Εννοιολογική οριοθέτηση και περιεχόμενο του θεάτρου*.

θεωρείται βασικός πρόδρομος της νατουραλιστικής σκηνοθετικής άποψης, καθώς βασική του μέριμνα ήταν η προώθηση της «νατουραλιστικής ψευδαίσθησης», τόσο σε επίπεδο σκηνογραφίας, όσο και σε επίπεδο υποκριτικής (Braun, ο.π, σελ.18)

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι θεατρικές πρακτικές του Δούκα εντυπωσίασαν, αλλά και επηρέασαν καίρια, τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις δυο άλλων σκηνοθετών που αποτέλεσαν με την σειρά τους βασικούς θιασώτες του νατουραλιστικού θεάτρου. Ο λόγος, βέβαια, αφορά πρώτα στον Γάλλο André Antoine, ο οποίος επέμεινε ιδιαίτερα στο ζήτημα της «φυσικής» (νατουραλιστικής) υποκριτικής, (Braun, ο.π, σελ.28), καθώς προέτρεπε σθεναρά τους ηθοποιούς του θιάσου του, να εναποθέτουν όλες τις υποκριτικές τους δυνάμεις στην αυθεντική απόδοση ενός χαρακτήρα και όχι στην ικανοποίηση του κοινού (Bradby& Williams, 1988, σελ.8). Ο Antoine, εξάλλου, συνέβαλε καίρια και στην ανάπτυξη του νατουραλιστικού δράματος, καθώς με το Théâtre Libre που δημιούργησε στα 1887, ανέβασε πλήθος νέων νατουραλιστικών έργων (Bradby& Williams, 1988, σελ.7).

Ο έτερος σκηνοθέτης που επηρεάστηκε από τον θίασο του Δούκα του Μαίνιγκεν, δεν είναι άλλος από τον Ρώσο Konstantin Stanislavski, ο οποίος δημιούργησε σε συνεργασία με τον Nemirovich-Danchenko στα 1898, το περίφημο «Θέατρο Τέχνης» της Μόσχας (Bradby& Williams, 1988, σελ.9). Ο Stanislavski υπήρξε θερμός υποστηρικτής της δημιουργίας «σκηνικής ψευδαίσθησης», της απόλυτης «πειθαρχίας» και της «εμμονής στην λεπτομέρεια» για τις παραστάσεις που ανέβαζε, στοιχείων, δηλαδή, άμεσα συνδεδεμένων με τον νατουραλισμό (Braun, ο.π, σελ.60). Ο ρεαλισμός που επικρατούσε στις παραστάσεις του, ως προς την χωροταξία της σκηνης, τα κοστούμια και τα χρησιμοποιούμενα αντικείμενα ήταν εξαιρετικά λεπτομερειακός. Τόσο, που ανάγκασε τον Τσέχωφ να παραπονεθεί, κάποια στιγμή για την άκρατα νατουραλιστική απόδοση των δικών του έργων (Bradby& Williams, ο.π, σελ.9). Βέβαια, ο Stanislavski ασχολήθηκε και με το ζήτημα της υποκριτικής δημιουργώντας μια ολοκληρωμένη μέθοδο για την εξάσκηση των «συναισθηματικών αντανακλαστικών» των ηθοποιών, την οποία αποκαλούσε «*Το Σύστημα*». Η εν λόγω μέθοδος επηρέασε τόσο δραστικά τον χώρο του θεάτρου, που ακόμη και σήμερα οι σκηνοθέτες αξιοποιούν στοιχεία άμεσα προερχόμενα από αυτήν (Bradby& Williams, 1988, σελ.10, 11).

Το κίνημα του νατουραλισμού αρχίζει να αμφισβητείται από το αντίθετο ρεύμα του συμβολισμού στο θέατρο, με χαρακτηριστικό εκπρόσωπο τον Edward Norton Craig, που πέτυχε να αποδώσει με ιδιαίτερη ευκρίνεια τον ρόλο που

επρόκειτο να έχει ο σκηνοθέτης στο μοντέρνο θέατρο, ως καθοδηγητής της καλλιτεχνικής παραγωγής (Bradby& Williams, ο.π, σελ.10, 11). Ο Craig, υπήρξε υπέρμαχος της μινιμαλιστικής σκηνογραφικής άποψης και μέσα από την συμβολιστική χρήση των σκηνικών, επιθυμούσε την ενεργοποίηση της φαντασίας των θεατών (Braun, 1982, 81-83). Διατείνεται ότι πρώτιστη σημασία για την διαμόρφωση του σκηνικού χώρου, αποτελεί η κινησιολογία του ηθοποιού και οι διάλογοι των χαρακτήρων, ενώ απορρίπτει την παρουσία σκηνικών οδηγιών από τους συγγραφείς των δραματικών κειμένων, καθώς θεωρεί ότι έτσι υποτιμάται η δημιουργία του σκηνογράφου (Πατρικαλάκης, χ.χ, σελ.65, σλ.66). Ο Craig, εξάλλου, επηρεάστηκε καίρια στη χρήση του φωτισμού από τον Ελβετό Adolphe Appia, τον πρώτο που ασχολήθηκε με την δυνατότητα εκφραστικής αξιοποίησής του στο θέατρο (Bradby& Williams, ο.π, σελ.12).

Ο Appia, αναφέρεται εμφατικά στην σημασία των φωτισμών για μια ιδιαίτερη συμβολική σημασιοδότηση της παράστασης (Σίμονσον, ο.π, σελ.174), καθώς θεωρεί πως η εύστοχη χρήση του δύναται να επιτείνει, να συνοδεύσει και να υποβάλει την σκηνική δράση με τρόπο που να εκλύει όλη την κρυμμένη της συγκινησιακή ενέργεια (Σίμονσον, ο.π, σελ.178, 179). Ενδεικτικό ως προς την σημασία που είχε ο θεατρικός φωτισμός για τον Appia, είναι το γεγονός ότι τον χρησιμοποιούσε μέχρι και για την κατασκευή σκηνικών, μέσω της προβολής εικόνων (Σίμονσον, ο.π, σελ.182). Ο Appia έκανε επίσης λόγο για την «εκφραστική δύναμη», η οποία θεωρούσε ότι θα πρέπει να εφαρμόζεται στο επίπεδο της σκηνογραφίας, συνταιριάζοντας τα διάφορα κινητά και ακίνητα μέρη της με τρόπο που να υποβάλλει την κατάλληλη κάθε φορά σκηνική ατμόσφαιρα (Σίμονσον, χ.χ, σελ.165). Υπεραμύνεται της αξιοποίησης του σκηνικού χώρου σε επίπεδο «πλαστικής» και όχι ζωγραφικής τέχνης, καθώς θεωρεί ότι η διάσταση του βάθους ενυπάρχει στον τρισδιάστατο σκηνικό χώρο και δεν χρειάζεται τους κανόνες της ζωγραφικής για να αποδοθεί (Σίμονσον, χ.χ, σελ.168, 169). Σημασία έχει ο ηθοποιός και η διευκόλυνση της κίνησης και ερμηνείας του στο σκηνικό χώρο και από την στιγμή που αυτός είναι τρισδιάστατος, τρισδιάστατα πρέπει να είναι και τα σκηνογραφικά στοιχεία (Σίμονσον, ο.π, σελ.170, 171).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο νατουραλισμός θεωρείται δεσπόζων θεατρικό δόγμα, στα πλαίσια της *avant-garde*, παρά τις αποκηρύξεις του εκ μέρους των Συμβολιστών. Στα 1906 κάνει την εμφάνισή του ένας Ρώσος σκηνοθέτης που προέρχεται μεν από τους κόλπους του *Θεάτρου Τέχνης* της Μόσχας, αλλά εξελίχθηκε στον μεγαλύτερο αμφισβητία του Ρωσικού θεάτρου. Πρόκειται για τον Meyerhold, το

όνομα του οποίου συνδέεται άμεσα με τον θεατρικό *πειραματισμό*, καθώς υπήρξε ο πρώτος που ανέβασε σε Ρωσική σκηνή δραματικά έργα καινοτόμων θεατρικών συγγραφέων, όπως ήταν οι Wedekind, Strindberg και Maeterling. Ο Meyerhold υποστήριξε ένθερμα την συμβολιστική απόδοση του θεάτρου, απομακρυνόμενος από την νατουραλιστική διευθέτηση της σκηνής, όπως ήταν η πρακτική του *Θεάτρου Τέχνης*. Με τους συνεργάτες του προώθησαν μια σκηνογραφική άποψη γνωστή ως «στυλιζάρισμα», η οποία διακρινόταν από την χρήση σκηνικών συμβάσεων, συμβολισμών και γενικεύσεων, που κατά την γνώμη του Meyerhold, ήταν απαραίτητα για την αποκάλυψη των εσωτερικών δομών μιας περιόδου, ή ενός αναπαριστώμενου φαινομένου (Braun, 1982, σελ. 109-111).

Οι αναμορφωτικές δραστηριότητες του Meyerhold, στην πορεία καθορίστηκαν καίρια από την προφανή πολιτική του οριοθέτηση. Ένα μήνα μετά το κίνημα των Μπολσεβίκων συντάσσεται με τις πολιτικές τους επιδιώξεις και τον Αύγουστο του 1918 γίνεται επίσημα μέλος του Κόμματός τους. Έτσι, επιδίδεται σε μια πολιτικά προσδιορισμένη θεατρική πρακτική, όπου βασική παράμετρος είναι η προπαγανδιστική λειτουργία του θεάτρου. Συνεργάζεται με τον ποιητή Μαγιακόφσκυ στο ανέβασμα κάποιων έργων του και αρχίζει να ασπάζεται τις ιδέες του Κονστρουκτιβισμού, για την δημιουργία μιας εντελώς διαφορετικής σκηνικής ατμόσφαιρας, με όρους καθαρά πρακτικής αξιοποίησης της σκηνής (Braun, ο.π, σελ.130, 131, 134). Τα κονστρουκτιβιστικά σκηνικά του αποτελούνταν από ποικίλες και πολυεπίπεδες κατασκευές με ράμπες, σκάλες και διάφορες πλατφόρμες· με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει να μεταφέρει στην σκηνή πολλά από τα στοιχεία που επεδίωξε ο Craig (Bradby & Williams, ο.π, σελ.13). Παράλληλα αναπτύσσει ένα σύστημα με ασκήσεις για τους ηθοποιούς, ονόματι «*Βιομηχανικές*». Ο όρος αυτός συνάδει με την πρόθεσή του για πλήρη απομάκρυνση από τον Stanislavsky και σε επίπεδο υποκριτικής. Ο Meyerhold τονίζει την άρτια προετοιμασία του σώματος των ηθοποιών, η κίνηση των οποίων αποκτά τώρα μια νέα δυναμική. Με τον τρόπο αυτό, εξάλλου, καταφέρνει να εισάγει εκ νέου, πρακτικές άσκησης των ηθοποιών άμεσα συναρτώμενες με την *Commedia dell'arte*, ή ακόμη και από τον χώρο του παραδοσιακού τσίρκου (Braun, ο.π, σελ.130-135).

Στην Γερμανία κύρια φυσιογνωμία στον χώρο της θεατρικής πρωτοπορίας, είναι ο Max Reinhardt, ο σκηνοθέτης του Deutsches Theater και κύριος εισηγητής του ανεβασματος παραστάσεων σε χώρους που τυπικά δεν προορίζονταν για θεατρικές δραστηριότητες (Bradby & Williams, ο.π, σελ.16). Οι παραστάσεις του σε

πλατείες, δρόμους, τσίρκα, καθεδρικούς ναούς, αλλά και σε σπίτια ιδιωτών υποδηλώνουν την άποψή του ότι σε οποιονδήποτε χώρο μπορεί να παιχτεί θέατρο, ενώ είναι επίσης γνωστή η λεπτομερειακή σκηνοθετική του άποψη. Ο Reinhardt ενστερνίστηκε τις απόψεις των Meyerhold, Craig, Appia, αλλά με έναν τρόπο εντελώς προσωπικό. Ήταν υπέρμαχος, εξάλλου, της δημιουργικής εκμετάλλευσης άλλων θεατρικών παραδόσεων και πολιτισμών, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει θέατρο για το θέατρο. Αποδέσμευσε το θέατρο από τους νόμους της καθαρά λογοτεχνικής παραγωγής, τονίζοντας έτσι την μοναδικότητά του ως είδους τέχνης που χρήζει αναπαράστασης (Evans, 1984, σελ. 63-65).

Παράλληλα κατάφερε να δημιουργήσει στα 1905, δυο θεατρικές σκηνές στο Deutsches Theater, όπου η δεύτερη βρισκόταν παράπλευρα της κεντρικής και ασχολήθηκε με τα καλύτερα έργα του Εξπρεσιονιστικού δράματος (Bradby & Williams, ο.π, σελ.17). Εν κατακλείδι, πρέπει να επισημανθούν οι σκηνογραφικές του καινοτομίες, με την ιδιαίτερα πρωτότυπη χρήση των φωτισμών, που υιοθετήθηκε από πολλούς ανά την Ευρώπη, καθώς και την κυριολεκτική μεταμόρφωση της σκηνικής τεχνολογίας στα χέρια του (Evans, ο.π, σελ.65). Ο Reinhardt με τις παραστάσεις του, θέλησε να προκαλέσει την συρροή ενός κοινού, που θα έβρισκε στο θέατρο την ευχαρίστηση που δεν δοκιμάζει στις μίζερες συνθήκες της καθημερινότητας του, να δείξει την ζωή από μια άλλη πλευρά, όπως είπε και ο ίδιος στα 1901 (Braun, ο.π, σελ.97).

Στην Γερμανία εντοπίζεται και η δράση ενός ακόμη σκηνοθέτη, που έδωσε το δικό του στίγμα στο θέατρο της εποχής. Ο λόγος αφορά στον Erwin Piscator, που σε αναλογία με τον Meyerhold, επηρεάστηκε σημαντικά από τις πολιτικές ζυμώσεις της μοντέρνας εποχής, στην οποία ζούσε, ενώ και οι δύο θεωρούνται οι κύριοι σκηνοθέτες, μέσα από τους οποίους αναδύθηκε η μοντέρνα εκδοχή αυτού που ονομάζεται «πολιτικό θέατρο» και συγκεκριμένα ο τύπος του Μαρξιστικά προσδιορισμένου πολιτικού θεάτρου (Holderness, 1992, σελ.99). Το ζήτημα αυτό του πολιτικού θεάτρου βέβαια, θα μας απασχολήσει εκτενέστερα πιο κάτω. Εδώ αξίζει να επισημανθεί, πως ο Piscator έζησε εκ των έσω, ως στρατιώτης του μετώπου, τον πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, κάτι που συνέβαλε κατά πολύ στην πρόωπη πολιτικοποίησή του. Όταν στην ηλικία των 25 επέστρεψε στο Βερολίνο ενεπλάκη με μαρξιστές εκπροσώπους του κινήματος του Ντανταϊσμού, ενώ ένα χρόνο μετά, στα 1918, γίνεται και επίσημα μέλος του Γερμανικού Κομμουνιστικού Κόμματος (Braun, 1982, σελ.145). Ο τρόπος που ο Piscator αντιλαμβανόταν την πολιτική επανάσταση

εντασσόμενη στον χώρο του θεάτρου, ήταν πρώτιστα τεχνολογικός, με την έννοια της ριζοσπαστικής χρήσης της τεχνολογίας. Αυτό σχετιζόταν άμεσα με τη μοντέρνα θέαση της εξέλιξης της κοινωνίας, όπου η τεχνολογία θεωρείτο ότι θα παίζει αποφασιστικό και προοδευτικό ρόλο (Holderness, ο.π, σελ.100).

Μια περιγραφή μερικών από τους τεχνολογικούς και άλλους νεωτερισμούς που χρησιμοποίησε, είναι ενδεικτική για την σκιαγράφιση της σκηνοθετικής του άποψης στο ανέβασμα του πολιτικού του θεάτρου. Καθιέρωσε μια ζώνη μετακίνησης στο μπροστινό μέρος της σκηνής, στο θέατρο του Volksbühne, καθώς και μια κινούμενη γέφυρα στο κέντρο, που είχε με τη σειρά της την δυνατότητα να μετακινείται προς τα πάνω και προς τα κάτω. Με αυτόν τον τρόπο μπορούσε να μετακινήσει κατά βούληση πολλά από τα στοιχεία της σκηνογραφίας, που μπορούσαν ακόμη και να αιωρηθούν. Προβολείς έπεφταν επάνω στο κοινό, ενώ πάνω από το προσκήνιο αναρτούνταν Κομμουνιστικά σλόγκανς. Το σκηνικό συμπλήρωναν διάφοροι ήχοι από πλήθη που αλαλάζουν, μοτοσυκλέτες που μουγκρίζουν, τύμπανα, στρατιωτικούς βηματισμούς και αυτόματα όπλα (Evans, 1984, Σελ.66). Βασικό στοιχείο της θεατρικής του παραγωγής, αποτέλεσε και η προβολή Films, πάνω σε οθόνες που αποτελούσαν μέρος του σκηνικού, ενώ άλλες οθόνες έξω από το προσκήνιο χρησίμευαν για την αναγραφή (προβολή) σχολίων αναφορικά με την δράση, καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Προβάλλονταν επίσης επίκαιρα αποσπάσματα από εφημερίδες, με στόχο την σύνδεση της θεατρικής δράσης με τα γεγονότα της υπαρκτής πραγματικότητας (Holderness, ο.π, σελ.109).

Ο Piscator έκανε χρήση όλων των παραπάνω στοιχείων προκειμένου, όπως λέει ο ίδιος: *...η σύγχρονη δημιουργική τεχνολογία να βελτιώσει το παλιό «κουκλοθέατρο»*. Η σκηνή γίνεται, έτσι, μηχανή παραγωγής παραστάσεων και χάνει τον στατικό της χαρακτήρα, που έχει ως αποτέλεσμα μια στατική ψευδαίσθηση (Πισκάτορ, χ.χ, σελ.78). Ο ρηξικέλευθος αυτός σκηνοθέτης έγινε, με τις πρακτικές και θεωρητικές του προσεγγίσεις, κύριος εισηγητής του θεάτρου που χρησιμοποιεί το ντοκουμέντο, αλλά που συνάμα λειτουργεί το ίδιο ως ντοκουμέντο της άμεσης πραγματικότητας. Το θέατρο μοιάζει να παίρνει έτσι τον ρόλο ενός Μέσου Μαζικής Ενημέρωσης που οφείλει να ενημερώσει τους θεατές για τα όσα συμβαίνουν γύρω τους και δεν τα γνωρίζουν (Evans, 1984, Σελ.66). Υπό αυτή την έννοια, βρίσκουμε εδώ τις απαρχές αυτού που επικράτησε να ονομάζεται *θέατρο ντοκουμέντο*, το οποίο, όπως μας πληροφορεί ο Peter Weiss, διαθέτει τις λειτουργίες ενός θεατρικού ρεπορτάζ. Εξετάζονται όλες οι δυνατές αυθεντικές πηγές πληροφοριών, που

διοχετεύονται από την σκηνή, με τρόπο που να εξοστρακίζεται η συγκάλυψη, ωραιοποίηση και ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Όλες οι πρακτικές του, στρέφονται ενάντια σε όσους επιδιώκουν να διαστρεβλώσουν τα νοσηρά πολιτικά και κοινωνικά στοιχεία, με στόχο την αποχαύνωση των ατόμων και την επακόλουθη παθητική τους στάση (Weiss, 1998, σελ.248, 249).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα κάνει την εμφάνισή του και ένας ακόμη σκηνοθέτης που επηρέασε με τις θεωρητικές του, κυρίως, αναλύσεις και όχι τόσο με τις σκηνοθετικές του απόπειρες, τα μοντέρνα δεδομένα του θεάτρου. Πρόκειται για τον Antonin Artaud (Αρτώ), κύριο απολογητή αυτού που ονομάστηκε και καθιερώθηκε ως *Θέατρο της Σκληρότητας*. Ο Artaud, αποτελούσε ένα ακόμη τυπικό παράδειγμα (όπως και ο Brecht εξάλλου) ανθρώπου του θεάτρου που παρουσιαζόταν βαθιά απογοητευμένος με τα μέχρι τότε δεδομένα και αναζητούσε με την σειρά του μια ριζική ανανέωσή τους. Η οριοθέτηση του θεάτρου της Σκληρότητας από τον Artaud εντοπίζεται στα 1933, οπωσδήποτε, όμως, οι καταβολές του συνδέονται άμεσα με το Ελισαβετιανό θέατρο της βίας και την καταλυτική παρουσία, κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, του Alfred Jarry, ο οποίος με ανατρεπτικά/ σουρεαλιστικής διάστασης έργα του, όπως *Ο Βασιλιάς Ουμπού* επηρέασε καιρία τα θεατρικά δεδομένα της εποχής του (Weightman, 1973, σελ.145, 146).

Οι διανοητικές συλλήψεις του Artaud αναφορικά με το θέατρο συμπτωνώνονται σε συγκεκριμένα άρθρα του που γράφτηκαν από τα 1932 και εξής και περικλείονται στο συγκεντρωτικό έργο *Το θέατρο και το είδωλό του*. Η βασική αίσθηση που δημιουργείται από την ανάγνωση του εν λόγω έργου, συγκλίνει στην οφθαλμοφανή απόρριψη εκ μέρους του ενός εμπορικού θεάτρου άμεσα συναρτώμενου με την μεσαία κοινωνική τάξη και απαρέγκλιτα συνδεδεμένου με την ύπαρξη ενός δραματικού κειμένου, κάτι που, κατά την άποψή του, μετατρέπει τους ηθοποιούς σε φερέφωνα του λογοτεχνικού λόγου. Οι θέσεις αυτές του Artaud προεκτείνονται και στο ζήτημα της σύνδεσης του θεάτρου με την κοινωνική πραγματικότητα, καθώς παρουσιάζεται εμφανώς απορριπτικός προς τα δεδομένα της εποχής, κατατάσσοντας τον εαυτό του στους ολοκληρωτικούς εχθρούς της υπάρχουσας (τότε) κοινωνίας (Weightman, 1973, σελ.149).

Το γεγονός αυτό, βέβαια, σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να θεωρηθεί ενδεικτικό μιας πολιτικής διαχείρισης των θεατρικών πραγμάτων. Ο Artaud, εν αντιθέσει με άλλους ανανεωτικούς ανθρώπους του θεάτρου (όπως ο Brecht, για παράδειγμα), ουδέποτε εξεδήλωσε μια πολιτικοποιημένη αφορμή για τις θεατρικές

του θεωρίες και πρακτικές. Δεν εκκινείτο, κοντολογίς από μια διάθεση εξυπηρέτησης συγκεκριμένης ιδεολογίας, ή κοινωνικής αναδιοργάνωσης· η στάση του επικεντρώνεται στην άσκηση κριτικής προς τον Δυτικό πολιτισμό εν γένει, ενώ παράλληλα προσπαθεί, μέσω του θεάτρου, να αναζητήσει τις λύσεις για την απάλειψη των νοσηρών προϊόντων του πολιτισμού αυτού (Weightman, ο.π, σελ. 150).

Θεωρούσε πως το υποσυνείδητο εγκλείει σημαντικά στοιχεία που, συχνά, οδηγούν τα άτομα σε ψυχολογική διάσπαση, προκαλώντας έτσι την εκδήλωση ακραίων αντιδράσεων, όπως η βία, το μίσος και η καταστροφή. Πίστευε ακράδαντα, πως οι εν λόγω αντιδράσεις μπορούν να αποφευχθούν μέσα από την επαφή των ατόμων με τις κατάλληλες θεατρικές εμπειρίες, καθώς το θέατρο δύναται να οδηγήσει σε μια εκτόνωση της ψυχολογικής καταπίεσης που τους επιβάλλει ο πολιτισμός και οι περιορισμοί του. Υπό αυτή την έννοια, ο Artaud οριοθετεί ένα θέατρο σταθερά προσανατολισμένο προς τις αισθήσεις και όχι τη λογική των θεατών, με στόχο να καμφθούν οι ενδεχόμενες άμυνές τους και να έρθουν αντιμέτωποι με την ίδια τους την ανθρώπινη φύση (Brockett, 1982, σελ.68).

Για να το πετύχει αυτό, επιστρατεύει στοιχεία άμεσα συνδεδεμένα με μια πιο πρωτόλεια-μυστικιστική εκδοχή του θεάτρου: εμμένει στο ζήτημα της καθαρά σωματικής-κινησιολογικής υποκριτικής των ηθοποιών, καθώς απορρίπτει την χρήση του λόγου για την έκφραση συναισθηματικών καταστάσεων και ως εκ τούτου την ύπαρξη δραματικού κειμένου. Έτσι, εισάγει στο θέατρο πρακτικές που θυμίζουν περισσότερο τελετουργικές διαδικασίες της Άπω Ανατολής, ή γενικά πρωτόγονου τύπου δοξαστικές τελετές, για να καταφέρει να μεταδώσει πιο άμεσα στο κοινό, όπως θεωρούσε, τον τρόπο που ανάβλυζε από την σκηνή (Styan., 1981, σελ.107, 108).

Κατά κύριο λόγο, αυτή η έννοια της σκληρότητας και της παρουσίας της βίας στο θέατρο, συνάδει με μια συγκεκριμένη διάθεση απομάκρυνσης από έναν άκρατο και γενικευμένο ορθολογισμό, που επικρατεί κατά την εποχή του μοντερνισμού. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που το όνομά του Αρτώ συνδέεται με τον σουρεαλισμό (Weightman, 1973, σελ.145, 146), το κίνημα, δηλαδή, που γενικά συμπύκνωσε, μέσα από τις αναζητήσεις του, την αποδέυση της τέχνης από την αντικειμενική πραγματικότητα και την μετακίνησή της στον χώρο των αισθήσεων, όπου παρουσιάζεται έλλειψη της κυρίαρχης λογικής (Styan., 1981, σελ.52). Ο σουρεαλισμός προέκυψε από τους κόλπους ενός άλλου κινήματος, αυτού του Ντανταϊσμού, οπότε γίνεται εύκολα αντιληπτό το πως αυτό προεκτάθηκε αναλογικά και στον χώρο του θεάτρου.

Ο Ντανταϊσμός, βρήκε τους εισηγητές του στα πρόσωπα των Tristan Tzara και André Breton και είχε ως βασική στοχοθεσία την κατάδειξη των νοσηρών στοιχείων της τότε μοντέρνας κοινωνίας με έναν τρόπο που συχνά θεωρήθηκε εξαιρετικά μηδενιστικός. Ο ίδιος ο Tzara δήλωνε σε κάποια μανιφέστα του, πως επιδιώκει την επικράτηση του χάους στην τέχνη, όπου όλα είναι επιτρεπτά και δεν διακρίνονται αισθητικά στεγανά. Και αυτό, υποστήριζε, πρέπει να φτάνει μέχρι το σημείο της πλήρους παρανόησης, ανάμεσα στα όσα επιδιώκει να προβάλει ο καλλιτέχνης και σε αυτά που τελικά κατανοεί το κοινό του (Styan., 1981, σελ.51, 52). Σε αυτά τα πλαίσια κινήθηκαν και οι πρώτες απόπειρες των υποστηρικτών του Ντανταϊσμού στο θέατρο, με μια διάχυτη διάθεση εσκεμμένης πρόκλησης του κοινού και δημιουργίας ουσιαστικά θεατρικών-αισθητικών σκανδάλων (Melzer, 1994, σελ.11).

Επιδίδονταν στην συστηματική χρήση μασκών, κατά το ανέβασμα των παραστάσεών τους, καθώς θεωρούσαν πως η μάσκα, ως θεατρικό «εργαλείο», διαθέτει εγγενώς την δυνατότητα γενικευμένης (στυλιζαρισμένης) προβολής του «τρόμου της εποχής» που ήθελαν να επισημάνουν. Ο ηθοποιός, για τους Ντανταϊστές, πρέπει να είναι ένας αντι-ηθοποιός, με την έννοια ότι διατηρεί ακέραια τα προσωπικά του χαρακτηριστικά επί σκηνής, χωρίς να επιδιώκει την προσαρμογή τους σε έναν συγκεκριμένο ρόλο. Εξάλλου, κινείται και γενικά «παίζει» σε μια σκηνή γυμνή από όλα εκείνα τα θεατρικά στοιχεία που συμβάλλουν στην οριοθέτηση ενός έργου, ενώ μέχρι και τα κοστούμια παρουσιάζουν μια σαφή αντί-αισθητική διάσταση. Σκόπιμα σχεδιάζονται να δείχνουν ερασιτεχνικά, κακοφτιαγμένα και αφελώς παιδικά (Melzer, 1994, σελ.59-61, 64). Όπως επισημαίνει η Melzer, ο Ντανταϊσμός ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα ενάντια στην τέχνη, όπου «η καταστροφή είναι συνώνυμη της δημιουργίας» και η προβολή αντιθετικών ζευγών (του τύπου τάξη-αταξία) πάγια συνθήκη (Melzer, 1994, σελ.57).

Η σταδιακή απομάκρυνση του Breton από τον Ντανταϊσμό, οδήγησε στα 1924 στην διακήρυξη ενός αισθητικού μανιφέστου, που ουσιαστικά καθιέρωσε τον σουρεαλισμό ως καλλιτεχνικό κίνημα που προέκτεινε και τελικά αντικατέστησε τον Ντανταϊσμό. Ο σουρεαλισμός ήταν εμποτισμένος με στοιχεία άμεσα προερχόμενα από τον χώρο της Ψυχολογίας, όπως αυτά είχαν διατυπωθεί από την Ψυχαναλυτική προσέγγιση του Freud και επεδίωκε την δημιουργία μιας δικής του «καλλιτεχνικής αναρχίας». Οι απολογητές του, υποτίθεται πως έπρεπε να προωθήσουν, μέσα από τα έργα τους, την ενδοσκόπηση των θεατών και την ανακάλυψη, από πλευράς τους,

άγνωστων πτυχών της ανθρώπινης σκέψης. Και αυτό χωρίς να γίνεται άμεση επίκληση στην λογική, αλλά σε μια παραλογική διάσταση και σύνδεση των πραγμάτων (Styan., 1981, σελ.52, 53).

Το σουρεαλιστικό θέατρο, πάντως, διακρινόταν αισθητά από τα περισσότερα στοιχεία του κινήματος με βασικά αυτά της χρήσης της μάσκας, των σύντομων και γρήγορα εναλλασσόμενων σκηνών και της σχεδόν «ρομποτικής» κίνησης των ηθοποιών (Styan, 1981, σελ.54). Βασικοί εκπρόσωποι του Ντανταϊστικού και εν συνεχεία σουρεαλιστικού κινήματος, ήταν ο Guillaume Apollinaire (Απολλιναίρ) και ο Jean Cocteau (Κοκτώ), μολονότι προηγήθηκε ο Alfred Jarry, που υπήρξε ουσιαστικός πρόδρομος του σουρεαλισμού στον χώρο του θεάτρου με το έργο του *Ubu Roi* (1896) (Styan., ο.π, σελ.45, 54).⁴⁰ Ο πρώτος με το έργο του *Οι μαστοί του Τειρεσία* επηρέασε ιδιαίτερα τα σουρεαλιστικά θεατρικά δεδομένα, εισάγοντας μάλιστα και τον όρο “drame surréaliste”, ενώ κατά γενική ομολογία ο Cocteau ήταν εκείνος που εφήρμοσε τις σουρεαλιστικές διακηρύξεις, μέσα από έργα του όπως τα: *Αντιγόνη* (1922), *Ορφέας* (1926), *Η δαιμόνια μηχανή* (1934) (Brockett, 1982, σελ.66, 67).

Ο Cocteau συμεριζόταν πολλές από τις απόψεις του Tzara, αναφορικά με την τέχνη, χωρίς αυτό να σημαίνει ουσιαστική σύμπραξη του με τους βασικούς εκπροσώπους του κινήματος. Οι σχέσεις του με τον Breton ήταν κάτι παραπάνω από κακές, καθώς μάλιστα ο δεύτερος είχε δηλώσει εύσχημα, σε ένα γράμμα του προς τον Tzara, την αντιπάθειά του για τον Cocteau (1919). Παρεμφερής ήταν, εξάλλου, η στάση και άλλων εκπροσώπων του κινήματος, κάτι που μάλλον οφειλόταν στην αμφισβήτηση, από πλευράς του Cocteau, κάποιων καλλιτεχνικών προσεγγίσεων και πάγιων θέσεων του Ντανταϊσμού-σουρεαλισμού ((Melzer, 1994, σελ. 211, 212). Έτσι, ενώ επεδίωκε να προσαρμόσει τις δικές του καλλιτεχνικές απόπειρες σε αυτές της επίσημα Ντανταϊστικής- σουρεαλιστικής ομάδας, ο Cocteau δεν εντάχθηκε ποτέ στους κόλπους της, ενώ στην πορεία η ρήξη τους ήταν οριστική (Melzer, 1994, σελ. 212).

Η παραπάνω αναφορά, εξ'αφορμής του Ντανταϊσμού- σουρεαλισμού, σε κάποιους θεατρικούς συγγραφείς, επιβάλλει εδώ την συνοπτική παρουσίαση και κάποιων ακόμη σημαντικών προσωπικοτήτων που επηρέασαν, ή στιγμάτισαν με τα δραματικά τους κείμενα το μοντέρνο θέατρο. Η αρχή γίνεται με τους δραματικούς

⁴⁰ Για τον Alfred Jarry βλ. σελ.98.

συγγραφείς τα έργα των οποίων διακρίνονται από μια διάθεση μετάθεσης προς μια περισσότερο συμβολική λειτουργία του θεάτρου. Ο λόγος αφορά σε συγγραφείς όπως είναι οι: Ίψεν, Μαίτερλινγκ και Πιραντέλλο.

Η περίπτωση του Ίψεν είναι από εκείνες του παγκόσμιου θεάτρου, όπου δυο αισθητικά ρεύματα ερίζουν διεκδικώντας καθένα να τον εντάξει στα μορφολογικά του στοιχεία. Πριν από την αρχή του 20^{ου} αιώνα ακόμη, ο συμβολισμός και ο νατουραλισμός βρίσκονται αντιτιθέμενοι στις ειδολογικές τους οριοθετήσεις, με τους συμβολιστές να κατακρίνουν τον νατουραλισμό ως πολιτικοποιημένο και υλιστικό και τους νατουραλιστές, ανταποδίδοντας, να κατακρίνουν αυτό που εκλάμβαναν ως ρομαντική διάσταση του συμβολισμού. Μπορεί, ως εκ τούτου να γίνει εύκολα κατανοητό πως ο Ίψεν είχε βρεθεί στην κυριολεξία στην μέση αυτών των αισθητικών αντεγκλήσεων. Όπως και να έχει, πάντως, ο ίδιος προέβη στην συγγραφή έργων που παρουσιάζουν μια ιδιαίτερα ευέλικτη μετακίνηση από τον συμβολισμό στον νατουραλισμό και το αντίστροφο, κάτι που συνηγορεί σε μια δημιουργική σύμπραξη στοιχείων και από τα δυο ρεύματα στις δραματικές του συλλήψεις (Styan, 1981, σελ.24).

Με έργα όπως το *Κουκλόσπιτο*, ή τους *Βρυκόλακες*, κατάφερε να καθιερωθεί ως ριζοσπαστικός συγγραφέας, που ευνόησε την μεγαλύτερη καθιέρωση του *θεάτρου των Ιδεών*. Ενώ το μεγαλύτερο μέρος της δραματουργικής του παραγωγής ευνοούσε την παράστασή τους με αμιγώς ρεαλιστικά- νατουραλιστικά στοιχεία, τα όψιμα έργα του μετακινήθηκαν σε μια μη ρεαλιστική διάσταση, επηρεάζοντας έτσι το συμβολιστικό δράμα και τους θιασώτες του (Brockett, 1982, σελ.11).. Η *Αγριόπαπια* (1884), ο *Τζόν Γκάμπριελ Μπόργκμαν* (1896) κ.α, αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα καθαρά συμβολικής χρήσης δραματικών στοιχείων, που παρουσιάζονται επί σκηνής για να προκαλέσουν συνειρμούς που ξεφεύγουν από τα πλαίσια της απλής εποπτείας (Brockett, 1982, σελ.11). Ο Ίψεν, τουλάχιστον χρονολογικά, δεν εμπίπτει ακριβώς στα πλαίσια της θεατρικής *avant-garde*, του αισθητικού μοντερνισμού, δηλαδή, ωστόσο υπήρξε ένας δραματικός συγγραφέας που επηρέασε με τα έργα του και τα όσα αυτά κελεύουν τις απαρχές του μοντέρνου θεάτρου. Ουσιαστικά ήταν αυτός που έδωσε το έναυσμα για δραστηριοποίηση, σε όσους επιθυμούσαν μια γενικότερη αναπροσαρμογή και έναν εκμοντερνισμό των θεατρικών δεδομένων (Brockett, ο.π, σελ.12). Μια δραστηριοποίηση, μάλιστα, που οδήγησε αρκετούς εκπροσώπους της θεατρικής πρωτοπορίας (μοντερνισμός) στην αμφισβήτηση, ή ακόμη και τελική απόρριψη του Ίψεν και των δραματουργικών του καινοτομιών. Ο

Brecht, για παράδειγμα, με το επικό του θέατρο σηματοδότησε μια ριζική ρήξη με τις τεχνικές παρακαταθήκες του Ίψενικού δράματος, τις οποίες εκλάμβανε ως άτεγκτες και μη λειτουργικές (Μπέντλεϋ, 1982, σελ.159, 160).

Ο Μαίτερλινγκ αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συγγραφέα που τα έργα του διακρίνονται από μια έντονη αλληγορική διάθεση, σύμφυτη με την άποψή του ότι ο ρεαλισμός δεν είναι ένας δόκιμος τρόπος αντιμετώπισης του μοντέρνου δράματος και κατ' αναλογία της σύγχρονης, για την εποχή, υποκριτικής. Η δραματική του πένα κινείται σε ένα σχεδόν μυστικιστικό επίπεδο και με το *στατικό* θέατρο που υποστήριζε, θέλησε να εκφράσει την πάγια θέση του ότι ο ρεαλισμός δεν μπορεί να εκφράσει τις πιο μύχιες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς επικεντρώνεται πάρα πολύ σε ζητήματα της εξωτερικής πραγματικότητας. Για τον Μαίτερλινγκ σημασία είχε η αποκάλυψη του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου, με όλα τα αντικρουόμενα και υποσυνείδητα στοιχεία που αυτός περικλείει. Προφανώς αυτός είναι ο λόγος που τα δράματά του διακρίνονται από μια εσωτερική διάθεση, με χαρακτήρες άτονης δραματικής σκιαγράφησης, σιωπές, παύσεις ανάμεσα στους διαλόγους και μια έντονη συμβολική χρήση των σκηνογραφικών στοιχείων. Η μετατόπισή του, αυτή, στον χώρο των ονείρων και της φαντασίας είναι ενδεικτική σε έργα του τύπου *Πελλέας και Μελισσάνθη* (1893) (Styan, 1981, σελ.28-30). Ένα πολύ γνωστό έργο του, πάντως, που αποτελεί με τη σειρά του μια αλληγορία, είναι το *Γαλάζιο πουλί* (1908) (Brockett, 1982, σελ.26).

Στην Ιταλία της περιόδου 1915 με 1940 κάνει την εμφάνισή της μια θεατρική κίνηση γνωστή και ως *θέατρο του γκροτέσκου* (*teatro grottesco*), με σημαντικό εκπρόσωπο τον Λουϊτζι Πιραντέλλο (Luigi Pirandello), έναν συγγραφέα που απομακρύνθηκε με την σειρά του από τον θεατρικό ρεαλισμό, καθώς θεωρούσε πως η «αλήθεια» διαθέτει έναν πιο προσωπικό και υποκειμενικό χαρακτήρα, μη συνδεδεμένο με την απλή παρατήρηση και παρουσίαση της εξωτερικής πραγματικότητας (Brockett, 1982, σελ.75). Μολονότι τα όψιμα έργα του Πιραντέλλο διακρίνονται από έναν σαφή συμβολισμό, οι απαρχές της δραματικής του καριέρας διαθέτουν ένα πολύ ιδιαίτερο και άκρατα προσωπικό στοιχείο, που καθιστά δύσκολη την πλήρη ένταξή του σε κάποιο αισθητικό θεατρικό ρεύμα. Το όνομά του έχει συνδεθεί τόσο με τον Φουτουρισμό του Marinetti, όσο και με στοιχεία του εξπρεσιονισμού, του σουρεαλισμού, ή ακόμη και με το θέατρο του Παραλόγου (Styan, 1981, σελ. 77).

Η θέση του Πιραντέλλο για την σχετικότητα της αλήθειας, πάντως, συνέβαλε στην δημιουργία έργων με έντονο το στοιχείο του μεταβλητού χαρακτήρα της πραγματικότητας. Ενδιαφερόταν για την σύνδεση της τέχνης με την φύση και διαπίστωσε πως οι αέναες αλλαγές της φύσης δεν μπορεί παρά να εξαναγκάζουν την τέχνη σε συνεχείς αναπροσαρμογές. Ίσως αυτή του η άποψη να συνδέεται με την αντίληψη του Φουτουρισμού ότι το θέατρο δεν πρέπει να καταδικάζεται σε μια μουσειακή προσέγγιση, αλλά να εξαντλείται η δυνατότητα εξέλιξης του μέσα από την μοντέρνα τεχνολογία και την σύμπραξη των άλλων τεχνών (Brockett, ο.π, σελ.75). Τα σημαντικότερα έργα του Πιραντέλλο είναι τα: *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* (1916), *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (1921), *Ερρίκος IV*(1922), *Να ντύσουμε τους γυμνούς* (1922), *Καθένας με τον τρόπο του* (1924), *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* (1920), *Όπως με θέλεις* (1930) (Brockett, ο.π, σελ.75).⁴¹

Το εξπρεσιονιστικό δράμα, απ' την άλλη, βρίσκει τους εκπροσώπους του στο μοντέρνο θέατρο σε μια προοπτική διαφοροποιημένη από αυτή του ρεαλισμού και του συμβολισμού. Ο εξπρεσιονισμός ξεκίνησε ως αισθητικό ρεύμα αντίρροπο προς τον ρεαλισμό και μεστό από στοιχεία μιας Νέο-ρομαντικής θεώρησης της τέχνης και ως εκ τούτου του θεάτρου, μολονότι κατέληξε να αποτελεί μια εναλλακτική και περισσότερο διαλεκτική ρεαλιστική προσέγγιση (Styan, volume.3, 1981, σελ.1). Τα βασικά χαρακτηριστικά του ρεύματος αυτού ήταν η δημιουργία ονειρικής σχεδόν ατμόσφαιρας με την χρήση κατάλληλων φωτισμών, αλλά και με την εισαγωγή μακρόσυρτων σιωπών και παύσεων. Τα σκηνογραφικά στοιχεία σε καμμία περίπτωση δεν μιμούνταν την πραγματικότητα, απεκδύοντας έτσι τον σκηνικό νατουραλισμό, ενώ τα δραματικά κείμενα είχαν μια ιδιαίτερη δομή με πολλά επεισόδια, περιστατικά και εικόνες, καθένα από τα οποία διέθετε μια θεματολογική αυτονομία. Οι δραματικοί χαρακτήρες, απ' την άλλη, χάνουν τα ατομικά τους χαρακτηριστικά και μεταβάλλονται σε στερεοτυπικές φιγούρες με απρόσωπες ονομασίες (ο Άνδρας, ο Πατέρας, ο Γιος κ.τ.λ), τους οποίους οι ηθοποιοί καλούνται να προσεγγίσουν όχι νατουραλιστικά, αλλά με μια υποκριτική που συχνά μιμούνταν τις μηχανικές κινήσεις μιας κούκλας (Styan, volume.3, ο.π, σελ.5).

Οι απαρχές του εντοπίζονται κυρίως στο Γερμανικό δράμα, όπως αυτό εξελίχθηκε γύρω στα 1910, αλλά οι βασικοί του εκπρόσωποι παρουσιάζουν μια

⁴¹ Η μετάφραση των έργων στα ελληνικά πάρθηκε από: Πιραντέλλο Λουίτζι, *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (μετ. Μαυρίκιος.Λ.), Πρόγραμμα Εθνικού θεάτρου- Νέα Σκηνή, Θεατρική περίοδος 2002-2003, σελ. 53-61.

σημαντική διασπορά (Styan, volume.3, ο.π, σελ.1). Υπό αυτή την έννοια, ως εξπρεσιονιστές δραματικοί συγγραφείς καταχωρούνται, στα πλαίσια της θεατρικής Ιστορίας, άνθρωποι και από τις δυο πλευρές του Ατλαντικού. Οι περιπτώσεις των Στρίνμπεργκ (Strindberg), Ευγένιου ο' Νήλ (Eugene O'Neill) αλλά και κάποιων έργων του Brecht, είναι οι πιο χαρακτηριστικές χωρίς να υποτιμάται η συμβολή των Βέντεκιντ (Wedekind) και Μπύχνερ (Büchner). Μάλιστα οι δυο τελευταίοι αποτέλεσαν, μαζί με τον Στρίνμπεργκ, τους κύριους εισηγητές του θεατρικού εξπρεσιονισμού (Styan, volume.3, ο.π, σελ.1, 7).

Ο Μπύχνερ, πέθανε στα 1837 χωρίς να έχει καταφέρει να δει κάποιο έργο του να ανεβαίνει επί σκηνής και πολύ πριν αρχίσει να γίνεται καν λόγος για τα μοντέρνα θεατρικά δεδομένα. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει σε καμμία περίπτωση πως το όνομά του πρέπει να αγνοείται σε μια θεωρητική μελέτη αναφορικά με το μοντέρνο θέατρο: η δραματική του γραφή προηγήθηκε της εποχής του, παρουσίασε τα πρώτα εξπρεσιονιστικά στοιχεία και δικαιολογημένα ο ίδιος χαρακτηρίστηκε ως ο πρώτος μοντέρνος δραματουργός (Styan, volume.3, ο.π, σελ.7). Με τα έργα του *Βούτσεκ* και *Ο θάνατος του Δαντόν*, εισήγαγε δραματικές καινοτομίες πρωτόγνωρες για την εποχή του. Στον *θάνατο του Δαντόν*, για παράδειγμα, παρατηρούνται χαρακτηριστικά ενός δράματος χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις δραματικού πάθους και με έναν τόνο σχετικά αποστασιοποιημένο, που αναπόδραστα οδηγεί στην σκέψη ότι πρόκειται για θέατρο της μη ψευδαίσθησης (non-illusion). Η έλλειψη δημιουργίας ψευδαισθήσεων στο θέατρο αποτελεί στοιχείο που κάνει την εμφάνισή του την εποχή του μοντέρνου δράματος (Styan, volume.3, ο.π, σελ.10).

Ο έτερος πρόδρομος του θεατρικού εξπρεσιονισμού δεν είναι άλλος από τον επίσης Γερμανό Frank Wedekind, έναν καλλιτέχνη που όπως είδαμε παραπάνω επηρέασε καίρια τον Brecht στις πρώτες του ποιητικές και δραματικές απόπειρες. Ο Βέντεκιντ, με τα δράματά του, ανέβασε επί σκηνής την αμείλικτη κριτική του προς την κοινωνία των μπρουζουά, αλλά και μια θεματολογία εξαιρετικά προκλητική και ριζοσπαστική για την εποχή όπως ήταν η προβολή καθαρά σεξουαλικών στοιχείων (Styan, volume.3, 1981, σελ.17). Το πιο γνωστό του θεατρικό έργο, το *Ξύπνημα της άνοιξης* (Spring's Awakening, 1891), αφορά στην σεξουαλική συνειδητοποίηση δυο εφήβων, ενώ και τα επόμενα *Το Πνεύμα της Γης* (1895) και *Το Κουτί της Πανδώρας* (1904) πραγματεύονται τον διαχωρισμό αγάπης και καθαρής σεξουαλικής συμπεριφοράς (Brockett, 1982, σελ.31). Πέρα από αυτό, αποτέλεσε και την πρώτη περίπτωση δραματουργού που δημιούργησε αντι-ήρωες, ανθρώπινους χαρακτήρες,

δηλαδή, που τυπικά δεν διέθεταν τα συνήθη στοιχεία των μεγάλων θεατρικών χαρακτήρων. Οι ηρωποιημένοι εγκληματίες και η φανταχτερά σκιαγραφημένες ιερόδουλες αποτελούν ενδεικτικούς τέτοιους τύπους (Styan, volume.3, ο.π, σελ.17). Ο Βέντεκιντ, το έργο του οποίου είναι δύσκολο να αξιολογηθεί αντικειμενικά λόγω της ανομοιότητας των δραματικών κειμένων μεταξύ τους, άσκησε μια καταλυτική επίδραση στο μοντέρνο εξπρεσιονιστικό δράμα των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Οι εκπρόσωποί του βρήκαν στον Βέντεκιντ τον πειραματισμό πάνω στα μορφολογικά στοιχεία και την επαναστατικότητα ενάντια στις καθιερωμένες αξίες που ζητούσαν (Brockett, ο.π, σελ.31).

Η ενασχόληση μας με τον εξπρεσιονισμό και την παρουσία του στο μοντέρνο θέατρο δεν θα μπορούσε να μην συμπεριλάβει και το όνομα ενός ευρύτατα γνωστού δραματικού συγγραφέα που έχει μάλιστα χαρακτηριστεί και «πατέρας του εξπρεσιονισμού». Ο λόγος, βέβαια, αφορά στον Αύγουστο Στρίνπεργκ (August Strindberg), η επίδραση του οποίου στάθηκε καταλυτική σε εκείνους τους συγγραφείς που συγκρότησαν την ομάδα υπέρ του θεατρικού εξπρεσιονισμού (Styan, volume.3, ο.π, σελ.24, 25). Ο Στρίνπεργκ (1849-1912) αρχικά επιδόθηκε στην συγγραφή έργων άρρηκτα συνδεδεμένων με το ρεαλιστικό αισθητικό δόγμα, με χαρακτηριστικά τα: *Ο Πατέρας* (1887) και *Δεσποινίς Τζούλια* (1888), αλλά η δραματουργική του πορεία έμελλε να αλλάξει αισθητά. Γύρω στα 1890 και κάτω από την επίδραση του Μαίτερλινγκ μετακινείται σε μια φαντασιακή δραματική διάσταση γράφοντας «ονειροδράματα», όπου τα πάντα είναι δυνατά και πιθανά, η λογική και ο παραλογισμός αλληλοεμπλέκονται και οι χαρακτήρες παρουσιάζουν μια δυναμική διάσπαση, εκμηδένιση, ποικιλότητα, ακόμη και διχοτόμηση (Brockett, ο.π, σελ.29, 30).

Η θεματολογία, εξάλλου, συναρτάται άμεσα με ζητήματα της αποξενωμένης ανθρώπινης ύπαρξης που αναζητά λύσεις σε ένα αποπροσανατολισμένο κόσμο, όπως ο έρωτας και η σεξουαλική οριοθέτηση, το πνεύμα και το σώμα, η ομορφιά και η σήψη (Brockett, 1982, σελ.29, 30). Τέτοια έργα είναι η τριλογία *Προς τη Δαμασκό*, το *Ονειρόδραμα* και η *Η σονάτα των φαντασμάτων*, τα οποία, κατά γενική ομολογία παρουσιάζουν αρκετές δυσκολίες σκηνικής απόδοσης για λόγους κυρίως τεχνικής φύσεως (Styan, volume.3, 1981, σελ.25-31,). Όπως και να έχει πάντως, ο Στρίνπεργκ αποτελεί έναν εξαιρετικά σημαντικό δραματικό συγγραφέα, καθώς κατάφερε να αποδείξει πως είναι εφικτή η εξωτερική ψυχολογικών, ή διανοητικών καταστάσεων μέσω δραματικών και θεατρικών τεχνικών. Έτσι, άνοιξε

τον δρόμο για μια ευρύτερη θεατρική αξιοποίηση του υποσυνείδητου, όπως αυτό είχε οριοθετηθεί μέσα από τις Φρουδικές θεωρίες και αναλύσεις αναφορικά με την ανθρώπινη συμπεριφορά (Brockett, ο.π, σελ.30).

Κρίνεται, τέλος, θεμιτή εδώ η αναφορά σε έναν Αμερικανό δραματικό συγγραφέα, που προώθησε με τον τρόπο του τον εξπρεσιονισμό στο μοντέρνο θέατρο. Ο Ευγένιος Ο' Νήλ, μολονότι προέρχεται από τον χώρο του Αμερικανικού θεάτρου όπου δέσποζε ο νατουραλισμός και παρά την προσωπική του σύμπραξη στο ρεύμα αυτό με πολλά από τα δράματά του, ενστερνίστηκε αρκετά από τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία. Η στροφή αυτή ενδεχομένως σχετίζεται τόσο με ένα ευρύτερο ενδιαφέρον των Αμερικανών συγγραφέων για τα καινοτόμα Ευρωπαϊκά θεατρικά δεδομένα, όσο και με μια απογοήτευση που άρχισε να δημιουργείται γύρω από το λεγόμενο «*Αμερικανικό όνειρο*». Οι πολλά υποσχόμενες οικονομικές συνθήκες του Αμερικανικού καπιταλιστικού συστήματος είχαν αρχίσει να αμφισβητούνται και στο προσκήνιο τέθηκαν ζητήματα προβληματισμού γύρω από την ανθρώπινη ύπαρξη και τα χαρακτηριστικά της. Ο εξπρεσιονισμός, που καταπιανόταν με την έκφραση της επαναστατικά υποσυνείδητης σκέψης, θεωρήθηκε ως πιο δόκιμος για την δραματική διαχείριση των παραπάνω προβληματισμών (Styan, volume.3, 1981, σελ.100, 101,).

Ο Ο' Νήλ δεν εξαιρέθηκε από αυτή την τάση και στα εξπρεσιονιστικά του έργα εμμένει ιδιαίτερα σε βασικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου θεατρικού ρεύματος, ακόμη και στο επίπεδο της σκηνογραφικής διαμόρφωσης, ή της δημιουργικής χρήσης της μάσκας. Η χρήση των μασκών, με τον τυποποιημένο τους ρόλο που αναιρεί τα ατομικά χαρακτηριστικά, συνάδει με την τάση του εξπρεσιονισμού για την έλλειψη συγκλονιστικών και προσωποποιημένων δραματικών χαρακτήρων. Ο ίδιος ο συγγραφέας, εξάλλου, τονίζει πως οι μάσκες δίνουν την δυνατότητα για μια πιο εσωτερική θεατρική διάσταση, καθώς διευκολύνουν την περισσότερο ψυχολογική και αφηρημένη διαχείριση των δραματικών καταστάσεων, ενώ παράλληλα απελευθερώνουν την σωματική εκφραστικότητα των ηθοποιών, που παύουν να παίζουν χρησιμοποιώντας τα καθαρά προσωπικά τους χαρακτηριστικά (αυτά του προσώπου, δηλαδή) (Styan, volume.3, 1981, σελ.110, 111,).

Έτσι περίπου σκιαγραφείται το τοπίο του μοντέρνου θεάτρου την εποχή που έζησε ο Brecht και εισήγαγε την θεωρία του περί επικού θεάτρου. Η παραπάνω συνοπτική παρουσίαση των βασικών μοντέρνων τάσεων και των κυριότερων εκπροσώπων τους θεωρούμε πως θα συμβάλει καίρια στην μεγαλύτερη κατανόηση

των συνθηκών από τις οποίες επηρεάστηκε, αλλά και με τη σειρά του επηρέασε ο Brecht. Ιδίως όταν η θεωρητική ανάλυση επικεντρώνεται σε ένα θέατρο με άμεσες κοινωνικο-πολιτικές αναφορές, οι περιρρέουσες καλλιτεχνικές τάσεις δεν πρέπει να αγνοούνται, αλλά να γίνονται αντικείμενο παράλληλης προσέγγισης. Έτσι, εξάλλου, καθίστανται ευκρινέστερα τα πρωτοποριακά στοιχεία που κομίζει ένας καλλιτέχνης του μεγέθους του Brecht, στο θέατρο μιας, ούτως ή άλλως πρωτοποριακής, για την τέχνη εποχής.

3.2. Το «επικό» θέατρο του Brecht και οι διαστάσεις του: ένα παράδειγμα πολιτικού θεάτρου.

3.2.1. Το πολιτικό θέατρο.

Ο όρος «επικό» θέατρο δεν αποτελεί σε καμμία περίπτωση νεολογισμό ή έστω εφεύρεση του Brecht. Πρώτος ο Piscator αναφέρθηκε στην αναγκαιότητα ενός «επικού» θεάτρου που θα συνάδει περισσότερο με τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της μοντέρνας εποχής. Υπό αυτή την έννοια, ο Piscator χρησιμοποίησε τον εν λόγω όρο προκειμένου να εκφράσει την ανάγκη ενός έντονα πολιτικοποιημένου (μαρξιστικού) θεάτρου, που θα καθίσταται συμμετοχο στις κοινωνικές αλλαγές της εποχής και παράλληλα θα μπορεί ενδεχομένως να προκαλέσει αρκετές από αυτές. Η τάση αυτή εισόδου της πολιτικής στο θέατρο και του θεάτρου στην πολιτική ανάγεται και στις πρακτικές του Meyerhold, ο οποίος με τη σειρά του προσπάθησε να οριοθετήσει την δική του εκδοχή ενός μαρξιστικά προσανατολισμένου θεάτρου.

Ο ίδιος ο Brecht καθόρισε τα ειδολογικά γνωρίσματα του επικού του θεάτρου τόσο στο κείμενο των παρατηρήσεων πάνω στην όπερα *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ*, όσο και στο θεωρητικό του έργο *Μικρό όργανο για το θέατρο*. Είναι ξεκάθαρη μέσα από την ανάγνωση των κειμένων αυτών, η διάθεσή του για τη δημιουργία ενός θεάτρου της *επιστημονικής εποχής*, που θα συνάδει με την επιστημονική εξέλιξη και την επικράτηση του επιστημονικού τρόπου σκέψης και στον τομέα της τέχνης. Ο Brecht συνέλαβε την θεατρική αυτή προσέγγιση στα πλαίσια του γενικότερου ενδιαφέροντός του για ένα θέατρο άμεσα συνδεδεμένο με την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα και μάλιστα σε ένα επίπεδο καθαρά

παρεμβατικό. Αποτελούσε πάγια θέση του πως η θεατρική θεωρία και πράξη δεν μπορεί να μένει αμέτοχη στα όσα βλέπει να διαδραματίζονται στην ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα.

Κάποιοι μελετητές ισχυρίζονται πως ο Brecht, στα πλαίσια της γενικότερης ανανέωσης του θεάτρου που επεδίωκε, ενστερνίστηκε την καθαρά πολιτικο-κοινωνική του λειτουργία προκειμένου να ξορκίσει τα φαντάσματα, θα έλεγε κανείς, των νοσηρών ιστορικών στιγμών που έζησε και τον στιγμάτισαν προσωπικά. Σίγουρα αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί εξολοκλήρου αυθαίρετη αιτιολόγηση της εμμονής του με ζητήματα βελτίωσης της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, ωστόσο τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Δύσκολα μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι εκκινείτο από μια καθαρά προσωπική βάση έκφρασης αρνητικών συναισθημάτων γύρω από τις περιρρέουσες συνθήκες. Αυτό ενδεχομένως να αποτέλεσε την αφορμή για μια όξυνση του κοινωνικού και πολιτικού ενδιαφέροντός του, που μοιραία μετατέθηκε στον χώρο του θεάτρου. Το σίγουρο πάντως είναι πως, ενώ με τα πρώτα του δραματικά έργα (*Βάαλ*, *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα*, *Στη Ζούγκλα των πόλεων*) παρουσιάζεται βαθιά επηρεασμένος από τις αισθητικές διακηρύξεις του εξπρεσιονισμού, ενός ρεύματος χωρίς ίχνος πολιτικής στόχευσης, στην πορεία αναπροσδιορίζεται επιδιώκοντας πλέον την άσκηση κριτικής με στόχους κοινωνικής μεταβολής. Καθοριστικό ρόλο σε αυτόν τον αισθητικό του επαναπροσδιορισμό έπαιξε σαφώς η ενασχόληση του με την Μαρξιστική ιδεολογία, στην οποία φαίνεται να βρήκε τα στοιχεία που ταίριαζαν περισσότερο στην καινούρια του στοχοθεσία. Το ενδιαφέρον του για την άσκηση κοινωνικής κριτικής διαφαίνεται και πριν την μύησή του στον Μαρξισμό με έργα όπως η *Όπερα της Πεντάρας*, αλλά σίγουρα αυτά που ακολούθησαν διακρίνονται από μια πιο συνειδητοποιημένη πολιτική στάση και μια πιο εύστοχα οριοθετημένη κοινωνική διάσταση.

Ο Brecht διαμόρφωσε την θεωρία του για το «επικό» θέατρο σε μια περίοδο έντονων ιστορικών και πολιτικών αντιφάσεων, κάτι που κατέστη προφανές μέσα από την εργοβιογραφική του προσέγγιση. Αυτό δεν θα πρέπει να υποτιμάται σε καμμία περίπτωση από όσους διατείνονται ότι επιδιώκουν την αντικειμενική και ενδελεχή προσέγγιση και κατανόηση του έργου του. Το στοιχείο αυτό, εξάλλου, προβάλλεται και από τον ίδιο τον Brecht στα δραματικά και θεωρητικά του κείμενα, οπότε καθίσταται επιβαλλόμενη η θεωρητική αξιοποίησή του. Μολονότι δανείστηκε τον όρο «επικό» από τον Piscator, στην συνέχεια τον προσάρμοσε στις προσωπικές του αναζητήσεις, απομακρυνόμενος αισθητά από αυτόν. Η διαφοροποίηση αυτή, βέβαια,

δεν σήμανε και αποδέσμευση από τις πολιτικές αναγωγές του όρου: το επικό θέατρο του Brecht αποτελεί σημαντικό παράδειγμα πολιτικού θεάτρου. Εδώ ανακύπτει ένας βασικός προβληματισμός που τέθηκε συχνά στο παρελθόν, αλλά συνεχίζει να προκαλεί και σήμερα ακόμη πλήθος θεωρητικών συζητήσεων. Το κατά πόσο, δηλαδή, είναι θεμιτή, ή δόκιμη η εμπλοκή της τέχνης γενικότερα με ζητήματα αμιγούς πολιτικής διαχείρισης και διάστασης. Μια σύντομη επισκόπηση αναφορικά με το συγκεκριμένο ζήτημα και τον τρόπο που αυτό εδράζεται στο θέατρο, δύναται να αποσαφηνίσει κάποιες από τις πτυχές του πολιτικού θεάτρου του Brecht.

Αυτό που προβληματίζει στην οριοθέτηση του πολιτικού θεάτρου είναι καταρχάς η εννοιολογική του προσέγγιση. Τι εννοούμε τελικά όταν κάνουμε λόγο για πολιτικό ή στρατευμένο θέατρο; Πολλοί μελετητές, προσπαθώντας να δώσουν κάποιες απαντήσεις στο καίριο αυτό ερώτημα προέβησαν σε σημαντικούς και ενδιαφέροντες ισχυρισμούς. Σύμφωνα με τον Bentley, ο όρος *στράτευση* εννέχει μια έντονη σχετικότητα, που συχνά δεν γίνεται εύκολα αντιληπτή, ή εσκεμμένα παραγνωρίζεται. Κατά γενική ομολογία η έννοια της στράτευσης σχετίζεται με μια μακραίωνα διαμάχη για το κατά πόσο η τέχνη πρέπει να αποτελεί αποκλειστικά αντικείμενο τέρψης, ή τελικά πρέπει να εμμένει σε μια αμιγώς διδακτική λειτουργία. Οι εκπρόσωποι της πρώτης εκδοχής είναι υπέρμαχοι του δόγματος «*τέχνη για την τέχνη*», το οποίο έμεινε γνωστό ως Αισθητισμός και ήθελε να κρατήσει την τέχνη και τους καλλιτέχνες μακριά από τα νοσηρά κοινωνικά στοιχεία που θα μπορούσαν να βλάψουν τις αισθητικές τους αναζητήσεις (Μπέντλεϋ, 1982, σελ.19, 20). Υπό αυτή την έννοια ο Αισθητισμός αποτελεί το απαύγασμα της αισθητικής-πολιτικής ουδετερότητας (Μπέντλεϋ, ο.π, σελ. 20), ή όπως άλλως της *αυτονομίας της τέχνης*, που έτυχε ευρείας αποδοχής στο παρελθόν.

Είναι βέβαιο, για παράδειγμα, πως η αρνητική αντιμετώπιση του Brecht από τους αισθητικούς- μεταπολεμικούς κύκλους της Δυτικής Γερμανίας, σχετίζεται άμεσα με μια δυναμική επικράτηση της άποψης περί *αυτονομίας της τέχνης* κατά την περίοδο αυτή. Ως αισθητικά αποδεκτή θεωρείτο μια πιο αφηρημένη και δίχως συγκεκριμένους στόχους καλλιτεχνική έκφραση, όπου οποιαδήποτε κοινωνική ή πολιτική διάσταση εξοστακίζεται ως μη θεμιτή. Η τάση αυτή, εξάλλου, χαρακτηριζόταν από μια διάθεση ρήξης με τα δεδομένα του μοντερνισμού, ο οποίος στην βάση του ήταν ιδιαίτερα ανατρεπτικός και προέβαλε την αναγκαιότητα διαμαρτυρίας ενάντια σε παγιωμένα και αναχρονιστικά αισθητικά στοιχεία. Οι καινούργιες τάσεις δεν χρειάζονταν τον μοντερνισμό της διαμαρτυρίας, αλλά τον

μοντερνισμό της παγκόσμιας γλώσσας της τέχνης, όπου οι κοινωνικοπολιτικές αναφορές θεωρούνται στενά προσδιορισμένες και ανούσιες. Με αυτόν τον τρόπο η *ουδετερότητα* επανακαθορίζεται, μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο τόσο στην Γερμανία, όσο και σε άλλες χώρες, ως μια αντι-ρεαλιστική και αντι-πολιτική θεώρηση της τέχνης (Mittenzwei, 2002, σελ.195-197).

Όπως είναι ευνόητο, στον αντίποδα του Αισθητισμού τίθεται το δόγμα της Στράτευσης⁴² στην τέχνη, όπου η διδακτική και κοινωνικοπολιτική στόχευση τίθενται στο επίκεντρο του αισθητικού ενδιαφέροντος. Ως Στρατευμένοι θεωρούνται εκείνοι οι καλλιτέχνες που εκδηλώνουν εκούσια την πολιτική τους ανάμειξη, με στόχο την συμμετοχή τους στις κοινωνικές διαδικασίες και την προβολή μιας στάσης αντίδρασης απέναντι σε δεδομένα που, κατά τη γνώμη τους, πρέπει να ιδωθούν μέσα από ένα πρίσμα μεταβολής και εξέλιξης. Ένα απόσπασμα από γράμμα του Σάρτρ προς τον Καμύ, συνοψίζει σε μεγάλο βαθμό τις αντιλήψεις των Στρατευμένων συγγραφέων: «...Για να κερδίσεις το δικαίωμα να επηρεάζεις ανθρώπους που μάχονται, είναι αναγκαίο πρώτ' απ' όλα να πάρεις μέρος στη μάχη τους· είναι πρωτ' απ' όλα αναγκαίο να δεχθείς πολλά πράγματα αν επιθυμείς να δοκιμάσεις ν' αλλάξεις πολλά.» (Μπέντλεν, 1982, σελ.19-23).

Σε αυτό το σημείο πρέπει να τεθεί το ζήτημα της στάτευσης στη βάση της σχετικότητάς του. Όταν γενικά γίνεται αναφορά στην στρατευμένη τέχνη και συγκεκριμένα στο στρατευμένο, ή όπως άλλως πολιτικό θέατρο, οι πρώτες συνειρμικές διαδικασίες αφορούν στην αριστερή πολιτική θεωρία και πράξη, όπου ο Μαρξισμός βρίσκει τις εφαρμογές του σε ένα αισθητικό επίπεδο. Υπό αυτή την έννοια ο όρος πολιτικό θέατρο δεν συμπίπτει απλά με την στράτευση των συγγραφέων ή των ανθρώπων του θεάτρου σε έναν γενικότερο κοινωνικό σκοπό, αλλά σε έναν σοσιαλιστικά προσανατολισμένο κοινωνικό σκοπό. Και είναι η παραδοχή αυτή που δημιουργεί εν τέλει τις περισσότερες θεωρητικές παρανοήσεις: η έννοια της στράτευσης διαθέτει εγγενώς έναν ευρύτερο χαρακτήρα και δεν θα πρέπει να περιορίζεται στενά στα πλαίσια του Μαρξιστικού αισθητικού και πολιτικού δόγματος. Αυτό είναι κάτι που τονίζεται, πλέον, από ποικίλες θεατρολογικές θεωρίες που μολονότι παρουσιάζουν μεταξύ τους μια διάσταση απόψεων, τουλάχιστον συγκλίνουν στο εν λόγω σημείο (Holderness, 1992, σελ.4, 5).

⁴² Όπου ο όρος «στράτευση» γράφεται με κεφαλαίο αφορά στην θεωρητική πραγμάτευση της έννοιας από τον Bentley και αναφέρεται στην καθαρά πολιτική στράτευση. Ο συγγραφέας, δηλαδή, διαχωρίζει έτσι την ευρύτερη σημασία της στράτευσης σε έναν οποιοδήποτε σκοπό, από εκείνη της ξεκάθαρα πολιτικά οριοθετημένης.

Αυτό σημαίνει πως κάθε είδος δραματικού έργου, κάθε θεατρική πρακτική, κάθε είδος τέχνης, εν ολίγοις η κουλτούρα στο σύνολό της, εμπεριέχουν κάποιο είδος στράτευσης και υποδηλώνουν μια πολιτική στάση. Το αν αυτή θα είναι οριοθετημένη μέσα από τα εργαλεία συγκεκριμένης πολιτικής ιδεολογίας, ή όχι, εξαρτάται από την κάθε περίπτωση που εξετάζεται (Holderness, ο.π, σελ.5). Το θέατρο του Brecht, που μας αφορά εδώ, είναι σίγουρα μια περίπτωση « γνήσιου στρατευμένου θεάτρου», καθώς οραματίζεται την κοινωνική αλλαγή μέσα από τον Μαρξιστικό πολιτικό του καθορισμό. Ο Brecht κάνει πολιτικό θέατρο για να εξυπηρετήσει την διάθεσή του για κοινωνική στόχευση· η μαρξιστική πολιτική προσέγγιση αποτελεί προσωπική του κατάθεση για τον τρόπο επίτευξης των κοινωνικών αλλαγών (Μπέντλεν, 1982, σελ.44, 45).

Αναλογικά με αυτό, δεν μπορεί παρά να ισχυριστεί κανείς πως και το θέατρο του φασισμού, που χρησίμευσε ως κύριο όπλο προπαγανδισμού των ακροδεξιών αντιλήψεων, είναι ένα άλλο παράδειγμα στρατευμένου/ πολιτικού θεάτρου. Στοχεύει με την σειρά του σε ζητήματα άμεσα σχετιζόμενα με την αλλαγή της κοινωνικής πραγματικότητας, μόνο που η πολιτική του διάσταση σηματοδοτείται από τις ακραίες θεωρίες του υπερ-εθνικισμού. Εξάλλου, η θεατρική πραγματικότητα που διαμορφώθηκε κάτω από την επίδραση φασιστικών θεωριών, ή καθεστώτων διακρίθηκε και από μια έντονη αντι-Μαρξιστική διάθεση και πρακτική. Αυτό προσδίδει στο θέατρο του είδους και μια ακόμη πτυχή της πολιτικής του στράτευσης (Berghaus, 1996, σελ.5). Το θέατρο που προώθησε ο Ναζισμός, για παράδειγμα, στόχευε στην αναπέρωση της εθνικής συνείδησης των Γερμανών και στην καλλιέργεια της συλλογικής τους ταυτότητας με έναν τρόπο που δεν προέβαινε σε ταξικές διακρίσεις: όλοι οι Γερμανοί πολίτες ήταν ελεύθεροι να συμμετέχουν στις πολιτιστικές-θεατρικές εμπειρίες που τους παρείχε το καθεστώς (Niven, 2000, σελ.56, 57). Αυτός, όμως, ήταν ένας ιδιαίτερος τρόπος προπαγάνδησης πολλών φασιστικών καθεστώτων, που επεδίωκαν τον επαναπροσδιορισμό των αισθητικών δεδομένων και την οριοθέτηση μιας «υψηλής τέχνης», προκειμένου, βέβαια, να προβάλουν τα απαραίτητα, για την διατήρηση της επιβολής τους, αξιακά πρότυπα (Griffin, 1996, σελ.16, 17).

Οι δυο παραπάνω περιπτώσεις, αυτή του Brecht και του θεάτρου που χρησιμοποιήθηκε για προπαγάνδηση εθνικιστικών τάσεων, διαθέτουν ρητά μια πολιτική οριοθέτηση που συμπίπτει με την πολιτικοποιημένη στάση των απολογητών τους. Η εννοιολογική ευρύτητα της στράτευσης, εντούτοις, διαφαίνεται κυρίως μέσα

από τα παραδείγματα δραματικών συγγραφέων και ανθρώπων του θεάτρου που δεν εξεδήλωσαν ποτέ κάποια πολιτική- ιδεολογική ταύτιση και τυπικά δεν θεωρούνται Στρατευμένοι. Ο Σάμουελ Μπέκετ αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μοντέρνου συγγραφέα που θα μπορούσε να αποκληθεί α-πολιτικός, καθώς δεν επεδίωξε ποτέ την ανάμειξη τόσο του ίδιου, όσο και των έργων του σε ζητήματα πολιτικής υφής. Αυτό, όμως, δεν αναιρεί την «πολιτική» στάση που διαφαίνεται μέσα από έργα του όπως το *Περιμένοντας τον Γκοντό* και το *Τέλος του παιχνιδιού*. Στον *...Γκοντό* αναλύεται το ζήτημα της ανθρώπινης ύπαρξης και της ανθρώπινης απόγνωσης όπως αυτή παρατηρείται στα πλαίσια των κοινωνικών συνθηκών και των πνευματικών αναζητήσεων του ατόμου. Η δραματική διαχείριση του εν λόγω θέματος, όμως, δεν γίνεται με έναν τρόπο μηδενιστικό και μηχανικό: ο Μπέκετ δεν θέλει να προβάλει την απόγνωση ως τετελεσμένη διαδικασία που δικαιολογεί την μεμψιμοιρία (Μπέντλεου, 1982, σελ.27, 28). Ο Γκοντό δεν κάνει την εμφάνισή του ούτε στο τέλος του έργου, αλλά η ελπίδα του ερχομού του παραμένει για να ενδυναμώσει την αναμονή. Αυτή η ελπίδα για βελτίωση των πραγμάτων, για αλλαγή προς το καλύτερο, αποτελεί την μέγιστη πολιτική πράξη του Μπέκετ στο εν λόγω έργο (Μπέντλεου, ο.π, σελ. 28, 29).

Παρόμοια περίπτωση είναι και αυτή του Όσκαρ Ουάιλντ, ο οποίος μάλιστα στηλίτευε την οποιαδήποτε ωφελμιστική διάσταση της τέχνης, θεωρώντας πως δεν μπορεί να γίνεται έρμαιο σε επιδιώξεις άσχετες με την καθαρά αισθητική διάσταση. Η άποψή του αυτή, μολονότι συνάδει με τα δεδομένα του Αισθητισμού (η τέχνη για την τέχνη), δεν μπορεί να θεωρηθεί α-πολιτική. Για τον Ουάιλντ ήταν κάτι παραπάνω από ευκατάρτη η ανάγκη αλλαγής του κόσμου· απλά για εκείνον οι άνθρωποι πρέπει να παραδειγματίζονται από την ομορφιά της τέχνης για να επιφέρουν αλλαγές στη ζωή τους και όχι η τέχνη να στρατεύεται στο άρμα της συμμετοχής στην αλλαγή (Μπέντλεου, ο.π, σελ.19, 20). Οι περιπτώσεις τέτοιων συγγραφέων, που δεν έγραψαν συνειδητά έργα «πολιτικά», συνοψίζονται εύστοχα σε μια επισήμανση του Wekwerth: ένα θεατρικό έργο δεν είναι πολιτικό μόνο στην περίπτωση που πραγματεύεται ένα αμιγώς πολιτικό θέμα. Δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις έργων που ανάγονται θεματολογικά σε πιο ιδιωτικές σφαίρες, αλλά διαθέτουν εγγενώς πιο σημαντικές πολιτικές στάσεις απ' ότι τα τυπικά πολιτικά (Wekwerth, 2002, σελ.67).

Το θέατρο γενικά αποτελεί, λόγω της αμεσότητάς του ως είδους τέχνης, έναν ιδανικό τρόπο προβολής πολιτικών στάσεων και ιδεολογιών, που το καθιστά εξαιρετικό μέσο προπαγάνδας. Η αναπαραστατική του λειτουργία συχνά βρίθκει από στοιχεία άμεσης πολιτικής στόχευσης, χωρίς να είναι απαραίτητη η προφανής

αναφορά σε αυτά. Η υποβλητική δύναμη του θεάτρου είναι ικανή να μετατρέψει τα κεκαλυμμένα πολιτικά μηνύματα σε τρόπο χειραγώγησης του κοινού και μάλιστα σε μια βάση μαζικού χαρακτήρα (Berghaus, 1996, σελ.5). Κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, το κοινό βιώνει άμεσα τα όσα διαδραματίζονται επί σκηνής και διαμορφώνει μια εσωτερική στάση απέναντι σε αυτά. Η ενεργοποίηση αυτής της στάσης αποτελεί την σημαντική συνδρομή του θεάτρου στην χειραφέτηση των θεατών, στην πρόκληση, αλλά και στην έκφραση των δυνητικών κοινωνικών αλλαγών. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει πως το θέατρο έρχεται να δώσει λύση σε όλα τα προβλήματα της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η αντιμετώπισή του ως πανάκειας δεν είναι ούτε ενδεδειγμένη, ούτε ρεαλιστική. Ο ρόλος του περιορίζεται στο να προτείνει, να ενισχύει, ή και να απορρίπτει πολιτικές στάσεις, χωρίς να αντικαθιστά με αυτόν τον τρόπο την αμιγή πολιτική διαχείριση (Wekwerth, ο.π, σελ.66).

Η ανάλυση που προηγήθηκε σίγουρα διευκρίνησε κάποιες από τις παρανοήσεις που έχουν επικρατήσει από καταβολής του όρου *πολιτικό θέατρο*, τονίζοντας πως τελικά δεν υπάρχουν συγκεκριμένα ειδολογικά γνωρίσματα και θεωρητικά στεγανά για την οριοθέτηση του «πολιτικού» στο θέατρο και γενικά στην τέχνη. Για λόγους καθαρά θεωρητικής διευκόλυνσης, πάντως, στην παρούσα εργασία ο όρος *πολιτικό θέατρο* θα χρησιμοποιείται εφεξής με την καθαρά ιδεολογική του διάσταση. Ο λόγος θα αφορά, εν ολίγοις, στο πολιτικά-ιδεολογικά οριοθετημένο είδος θεάτρου, μιας και ο Brecht αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα συγγραφέα και θεωρητικού που «στράτευσε» την τέχνη του σε συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία.

3.2.2. Το επικό-Μαρξιστικό θέατρο του Brecht: θέατρο συμμετοχο στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής.

I. Το πολιτικό-θεωρητικό υπόβαθρο του επικού θεάτρου.

Το επικό θέατρο του Brecht αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μαρξιστικά οριοθετημένου θεάτρου, τόσο σε επίπεδο δραματικής παραγωγής, όσο και σε πλαίσια σκηνικής πια απόδοσης. Η πολιτική του αυτή διάσταση σίγουρα σχετίζεται με μια μακρόχρονη διαδικασία, κατά την οποία ο Brecht εξεδήλωσε τις πρώτες ιδεολογικές και θεατρικές του αναζητήσεις, για να καταλήξει στον ενστερνισμό του Μαρξισμού

και την εισαγωγή της εν λόγω ιδεολογίας στην προσωπική του θέαση των θεατρικών δεδομένων.

Όπως έχει σκιαγραφηθεί πιο πάνω, ο Brecht επηρεάστηκε καίρια, στις πρώτες του δραματουργικές απόπειρες, από τον εξπρεσιονισμό και μάλιστα με έναν τρόπο που για πολλούς τον κατατάσσει στους εξπρεσιονιστές δραματικούς συγγραφείς. Μολονότι, η θέση αυτή αμφισβητείται σοβαρά, σίγουρα κάποια πρωτόλεια δραματικά έργα του διακρίνονται από σαφή εξπρεσιονιστικά στοιχεία, ενδεικτικά του εν λόγω αισθητικού ρεύματος (Willett, 1998, σελ.86, 89). Ο *Βάαλ* και τα *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα*, διακρίνονται από έναν «μηδενιστικό» εξπρεσιονισμό,⁴³ που ενδεχομένως να μπορεί να αποδοθεί στον τρόπο που ο Νίτσε και η φιλοσοφία του επηρέασε το εξπρεσιονιστικό ρεύμα. Ο Willett δεν δέχεται την ουσιαστική αξιοποίηση του Νίτσε εκ μέρους του Brecht (Willett, ο.π, σελ.86), ωστόσο υπάρχει και η αντίθετη άποψη, που κάνει λόγο για μια ευρεία και αδιάλειπτη επίδραση του φιλόσοφου πάνω στον δραματικό συγγραφέα και θεατράνθρωπο (Tatlow, 2002, σελ.504).

Εν πάση περιπτώσει, είναι δεδομένο πως ο Brecht αρχικά κινήθηκε σε ένα πλαίσιο α-πολιτικής, α-κοινωνικής βάσης, κατά τη συγγραφή των έργων του. Οι περιθωριακές και κοινωνικά απομονωμένες ανθρώπινες φιγούρες σε συνδυασμό με την αναπαράσταση ενός κόσμου σε πλήρη αποσάθρωση, υποδηλώνουν την αντίληψη του για την τότε πραγματικότητα. Η διαμαρτυρία του εκφράζεται, εν προκειμένω, μέσα από την αδιαφορία των δραματικών χαρακτήρων του: οι ανθρώπινοι τύποι που σκιαγραφεί δεν επιδιώκουν την ενεργή συμμετοχή τους στις κοινωνικές διαδικασίες. Μένουν απαθείς μπροστά στα τεκταινόμενα και επιδιώκουν μόνο την εκπλήρωση των προσωπικών τους διαθέσεων και την απόλαυση της καθημερινής τους ζωής (Kesting, 2000, σελ.34, 35). Είναι προφανές, πως η συγκεκριμένη προσέγγιση δεν συνάδει με ότι τυπικά εκλαμβάνεται ως διάθεση άμεσης κοινωνικής κριτικής. Ο Brecht δεν έχει καθορίσει ακόμη τον ακριβή τρόπο έκφρασης του προβληματισμού του για τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της εποχής. Η διαμαρτυρία του συγκεκριμενοποιείται αργότερα, όταν βρίσκει τα ιδεολογικά ερείσματα για τον προσδιορισμό της προσωπικής του αντίληψης της Ιστορίας, της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά και του θεάτρου. Η σημαντική αυτή στροφή, κατά γενική ομολογία, παρατηρείται από

⁴³ *The Cambridge guide to world theatre* (edit. Banham.M.), Cambridge University Press, 1988, σελ.122.

την στιγμή που έρχεται σε επαφή και τελικά ενστερνίζεται τον Μαρξισμό (Kesting, 2000, σελ.37).

Ο Brecht άρχισε να ασχολείται συστηματικά με την μελέτη της μαρξιστικής θεωρίας γύρω στα 1920 και ενώ βρισκόταν στο Βερολίνο. Οι μελέτες του αυτές σηματοδότησαν την σταθερά πολιτικοποιημένη στάση που επέδειξε. Η ανάγνωση του *Κεφαλαίου* του Μάρξ φαίνεται ότι σηματοδότησε την ουσιαστική μύση του στην εν λόγω ιδεολογία, καθώς αναφέρει ενδεικτικά πως ουσιαστικά κατάλαβε τα ίδια του τα έργα από την στιγμή που διάβασε το *Κεφάλαιο*. Είναι προφανές πως η ανάγνωση και συνεπακόλουθη επίδραση του συγκεκριμένου θεωρητικού έργου στάθηκε κάτι παραπάνω από καταλυτική. Προς το τέλος της ζωής του, επίσης, είχε καταπιαστεί με την μεταφορά του πεζού λόγου του *Κομμουνιστικού Μανιφέστου* σε στίχους, θέλοντας ουσιαστικά να προβάλει την δυνατότητα αισθητικής του ανάγνωσης (Μάρκαρης, 1982, σελ.13, 33). Αναφέρεται, επίσης, πως ο Brecht άρχισε να καταπιάνεται με τον Μαρξισμό όταν θέλησε να γράψει ένα θεατρικό έργο με θέμα το εμπόριο σιτηρών του Σικάγο, αναλύοντας, έτσι, τους νόμους που συνήθιζαν να διέπουν τις οικονομικές σχέσεις της εποχής. Ο ίδιος αναφέρει πως στην προσπάθειά του να κατανοήσει το χρηματιστήριο και τον τρόπο που λειτουργεί, βρέθηκε σε μια τρομερή σύγχυση: ούτε οι οικονομολόγοι, ούτε οι χρηματιστές που συμβουλευτήκε δεν κατάφεραν να του δώσουν ικανοποιητικές και συγκεκριμένες απαντήσεις. Τότε συνειδητοποίησε πως έχει να κάνει με μια παράλογη διαδικασία, κατανοητή μόνον από αυτούς που διαχειρίζονται κερδοσκοπικά το οικονομικό σύστημα. Το θεατρικό έργο δεν γράφτηκε ποτέ, αλλά ο Brecht μελέτησε τον Μαρξισμό και βρήκε τις απαντήσεις στα ζητήματα που τον απασχολούσαν (Μπρέχτ, 1985, σελ.8)⁴⁴.

Το καλοκαίρι του 1927 ο Brecht ζητά από την Helene Vaigel να του παράσχει βιβλία αποκλειστικά μαρξιστικής προσέγγισης, ενώ είναι σχεδόν βέβαιο πως ένα χρόνο πριν είχε αρχίσει ήδη ο προσδιορισμός του «επικού» του θεάτρου σύμφωνα με τις ιδέες του Μάρξ (Willett, 1998, σελ.196). Σύμφωνα με τον Sternberg, βέβαια, η αποφασιστική στροφή του Brecht προς μια περισσότερο συνεπή κομμουνιστική στάση έρχεται στα 1929, όταν παρακολουθώντας μια μαζική διαδήλωση άοπλων πολιτών, είδε την αστυνομία να ανοίγει πυρ εναντίον τους με σκοπό να αποτρέψει την περαιτέρω διαμαρτυρία τους Αυτή η καθ' όλα συγκλονιστική εμπειρία φαίνεται να στιγμάτισε τον Brecht, που αρχίζει να εκδηλώνει και καλλιτεχνικά την

⁴⁴ Στο Μπρέχτ.Μ., *Για την φιλοσοφία και τον Μαρξισμό*, Στοχαστής, Αθήνα, 1985.

κομμουνιστική του οριοθέτηση. Την περίοδο αυτή συγγράφει το πρώτο του *διδασκτικό έργο* και στην συνέχεια την *Αγία Ιωάννα των σφαγείων*, έργα, δηλαδή, ενδεικτικά της διάθεσής του για πλήρη συναίνεση στις κομμουνιστικές επιταγές (Willett, 1998, σελ.197)⁴⁵.

Ο Brecht με τα έργα αυτά περνά σε ένα διαφορετικό επίπεδο πολιτικής οριοθέτησης. Είναι το σημείο, όπου η θεωρητική του εξοικείωση με τον Μαρξισμό μετατίθεται σε ένα πιο πρακτικό επίπεδο: του γίνεται συνείδηση η αναγκαιότητα πλήρους συμμετοχής στις διαδικασίες για την οργάνωση μιας κομμουνιστικής κοινωνίας. Έτσι, αρχίζει να προβάλλει μέσα από τα έργα του την απάλειψη της ατομικότητας, την εξάλειψη, δηλαδή, όλων εκείνων των προσωπικών χαρακτηριστικών που αναστέλλουν την πλήρη «υποταγή» των ατόμων στην κομμουνιστική κολλεκτίβα (Kesting, 2000, σελ.61, 62). Η φράση του «*η υπόθεση του προλεταριάτου, ο κομμουνισμός, είναι η πιο καθολικά ανρώπινη, η βαθύτερη, η πιο πλατιά*», είναι ενδεικτική της άποψής του για την εν λόγω ιδεολογία (Μπρέχτ, 1985, σελ.43)⁴⁶.

Ο Brecht βρίσκει στον Μαρξισμό τις απαντήσεις στους προσωπικούς του προβληματισμούς, ή όπως άλλως, βρίσκει τα κατάλληλα ιδεολογικά εργαλεία για να εκφράσει την αναγκαιότητα συμμετοχής στην κοινωνική αλλαγή. Αυτό επεκτάθηκε, βέβαια, και στον χώρο των καλλιτεχνικών του αναζητήσεων. Το θέατρο του Brecht είναι ένα θέατρο άσκησης κοινωνικής κριτικής, ένα θέατρο «*αλλαγής του κόσμου, επειδή το χρειάζεται*», όπως ο ίδιος αναφέρει σε ένα από τα τραγούδια του *διδασκτικού έργου του Το Μέτρο* (Silberman, 2002, σελ.30). Έτσι, πέρα από την προσωπική του πολιτική στράτευση, καθορίζει και την τέχνη με όρους καθαρά πολιτικής συμμετοχής: «*Κι η τέχνη πρέπει, σ' αυτούς τους καιρούς των αποφάσεων ν' αποφασίσει. Μπορεί να κάνει τον εαυτό της όργανο μιας μικρής μερίδας ορισμένων που παίζουν τις θεότητες της μοίρας για τους πολλούς και που απαιτούν μια πίστη που πρέπει πρωτ' απ' όλα να είναι τυφλή, και μπορεί να σταθεί στο πλευρό των πολλών και να βάλει τη μοίρα τους στα δικά τους χέρια. Μπορεί να παραδώσει τον άνθρωπο στις συγχύσεις, τις αυταπάτες και τα θαύματα, και μπορεί να παραδώσει τον κόσμο στον άνθρωπο. Μπορεί να μεγαλώσει την αμάθεια και μπορεί να μεγαλώσει τη γνώση. Μπορεί να κάνει έκκληση στις δυνάμεις που αποδείχνουν τη δύναμή τους*

⁴⁵ Στα *διδασκτικά έργα*, αλλά και στην *Ιωάννα των σφαγείων* και τη *Μάνα* ο Brecht παρουσιάζεται ως ιδιαίτερα ορθόδοξος Μαρξιστής, που προβαίνει μέσα από τα έργα του σε μια ακριβή προβολή της ανάγκης για σύμπραξη με τους Κομμουνιστές. Βλ. σχετικά σελ. 56-69.

⁴⁶ Στο Μπρέχτ.Μ., *Για την φιλοσοφία και τον Μαρξισμό*, ο.π.

καταστρέφοντας, και στις δυνάμεις που αποδείχνουν τη δύναμή τους βοηθώντας» (Μπρέχτ, 1985, σελ.7)⁴⁷.

Η παραπάνω θέση του Brecht προσιδιάζει σε μεγάλο βαθμό με μια εύσχημη διατύπωση του Λένιν, που θεωρεί ότι: *έχουμε να κάνουμε «μόνο» ένα πράγμα: να κάνουμε τον λαό μας τόσο «πολιτισμένο» ώστε να καταλάβει όλα τα πλεονεκτήματα της συμμετοχής, μέχρι και του τελευταίου ατόμου, στην συν-διαχείριση, αλλά και να καταστεί ικανός για την οργάνωση αυτής της συμμετοχής. Για να γίνει, όμως, αυτό...είναι απαραίτητη μια ολόκληρη επανάσταση, μια ολόκληρη περίοδος πολιτισμικής εξέλιξης ολόκληρης της λαϊκής μάζας* (Stourac & McCreery, 1986, σελ.9). Είναι σίγουρο πως ο Brecht προσπάθησε να διακηρύξει κάτι παρεμφερές μέσω του επικού θεάτρου του: την κοινωνικοπολιτική ενεργοποίηση του κοινού και την συνεπακόλουθη συμμετοχή του στην κοινωνική αλλαγή. Το θέατρο επαναπροσδιορίζεται και αποκτά έτσι μια «κοινωνική χρησιμότητα» (Mitter, 1995, σελ.49). Τα μέσα επίτευξης αυτής της ενεργοποίησης και χρησιμότητας προσδιορίστηκαν από τον ίδιο τον Brecht σε μια πληθώρα κειμένων του, που πέρα από την θεωρητική τους διάσταση, ενέχουν στοιχεία που προσπάθησε να εφαρμόσει τόσο στην δραματουργική του παραγωγή, όσο και στις σκηνοθετικές του απόπειρες. Ως εκ τούτου κρίνεται σκόπιμη η παράλληλη μελέτη τόσο των θεατρικών του προσεγγίσεων, όσο και της κοινωνικοπολιτικής διάστασης που προσπάθησε να εμψύσει μέσω αυτών.

Αυτό που πρώτιστα πρέπει να επισημάνει κανείς όταν αναφέρεται στο Μπρεχτικό θέατρο, είναι η «επιστημονική» του διάσταση, ή πιο συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο ο Brecht θέλησε να αποδώσει στο θέατρο στοιχεία σχετιζόμενα με αμιγώς επιστημονικές πρακτικές. Στο θεωρητικό του έργο *Μικρό όργανο για το θέατρο*, που συνοψίζει όλες τις προεκτάσεις του θεάτρου του, δηλώνει ρητά πως περιγράφει της δομές ενός θεάτρου «της επιστημονικής εποχής» (Μπρέχτ, 1974, σελ.23). Για τον Brecht «*όταν αναζητάμε μια ψυχαγωγία άμεσου είδους, για μια περιεκτική, διεξοδική ευχαρίστηση, που θα μπορούσε να μας προσφέρει το θέατρο μας με απεικονίσεις της κοινωνικής ζωής πρέπει να σκεφτούμε τους εαυτούς μας σαν τέκνα μιας επιστημονικής εποχής. Η συμβίωσή μας σαν ανθρώπων- κι αυτό πάει να πει: η ζωή μας- καθορίζεται από τις επιστήμες σε μια εντελώς καινούρια έκταση.*» (Μπρέχτ, 1974, σελ.43). Ο Brecht επιμένει πως η αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών, όπως

⁴⁷ Μπρέχτ.Μ., *Πολιτικά Κείμενα* (μετΒεργωτή.Β.), Στοχαστής, Αθήνα, 1985.

αυτές καθορίστηκαν από την ανάπτυξη της επιστήμης, δε μπορούν παρά να αφορούν το θέατρο και τους τρόπους που αυτό αποδίδει την πραγματικότητα. Διατείνεται, κοντολογίς, πως η δυναμική της αισθητικής απόλαυσης που παρέχει το θέατρο υπονομεύεται, όταν αυτό δεν απεικονίζει με συνέπεια γεγονότα της κοινωνικής ζωής άμεσα αναφερόμενα στις προσλαμβάνουσες των σύγχρονων (για την εποχή) θεατών (Μπρέχτ, ο.π, σελ.42).

Στην ουσία, ισχυρίζεται πως σε μια εποχή που καθορίζεται καίρια από τις επιστημονικές ανακαλύψεις, το θέατρο δεν μπορεί να διατηρεί τα αισθητικά του στεγανά και να μένει ουσιαστικά αμέτοχο μπροστά στις νέες κοινωνικές απαιτήσεις. (Μάρκαρης, 1982, σελ.12). Αντίθετα πρέπει να επεκτείνει τις αισθητικές του αναζητήσεις, διαποτίζοντάς τες με το νέο επιστημονικό πνεύμα, εφόσον θέλει να διατηρήσει την επικαιρότητά του ως είδος τέχνης. Ο Brecht επιζητά να αποδώσει στο θέατρο το «νέο βλέμμα», αυτό, δηλαδή, που χρησιμοποίησε η επιστήμη για να εξηγήσει τον κόσμο και να συνδράμει στην ειδοποιό αλλαγή του (Μπρέχτ, 1974, σελ.45, 46). Όπως η επιστήμες κατάφεραν να αποδείξουν πως είναι εφικτή η αξιοποίηση της φύσης προς όφελος των ανθρώπων, έτσι και η τέχνη πρέπει να παρουσιάσει τις κοινωνικές σχέσεις ως υποκείμενες σε μια παρόμοια αλλαγή (Μπρέχτ, 1965, σελ.65). Έτσι, θα έλεγε κανείς -χωρίς να κινδυνεύσει να θεωρηθεί αυθαίρετη η θέση του- πως ο Brecht ταυτίζει την πρακτική αξιοποίηση και μεταβολή της φύσης εκ μέρους της επιστήμης, με τον τρόπο που εκείνος οριοθετεί την κοινωνική αξιοποίηση της πραγματικότητας εκ μέρους των ατόμων. Αυτό ουσιαστικά υπερθεματίζει όταν λέει: *«Αλλά η επιστήμη και η τέχνη συμπίπτουν σε τούτο, πως και οι δυο έχουν σκοπό να κάνουν πιο εύκολη τη ζωή των ανθρώπων. Η μια ασχολείται με τη συντήρησή τους, η άλλη με την ψυχαγωγία τους. Στην εποχή που έρχεται, η τέχνη θ' αντλήσει την ψυχαγωγία από τη νέα παραγωγικότητα, που μπορεί τόσο πολύ να καλυτερέψει τη συντήρησή μας και που η ίδια, όταν μείνει ανεμπόδιστη, θα μπορούσε να είναι η μεγαλύτερη απ' όλες τις διασκεδάσεις.»* (Μπρέχτ, 1974, σελ.49).

Ο Brecht θεωρούσε πως στα πλαίσια μιας καθαρά επιστημονικής εποχής, η τέχνη πρέπει να αξιοποιήσει την Γνώση με κριτήρια καθαρά αισθητικά. Το ζητούμενο, δεν είναι η στυγνή προσαρμογή των αισθητικών δεδομένων στα επιστημονικά, αλλά η δημιουργική αλληλοεμπλοκή των στοιχείων τους με στόχο την ευκρινέστερη παρουσίαση της πραγματικότητας (Μάρκαρης, 1982, σελ.12). Σε αυτά τα πλαίσια κινείται, εξάλλου και η πάγια θέση του πως οι καλλιτέχνες δεν μπορούν πλέον (μιλώντας πάντα για τα τότε δεδομένα) να κινούνται ορμώμενοι από τις

καθαρά εσωτερικές τους διαθέσεις για αυτοέκφραση προσωπικών αισθημάτων, ενστίκτων και παρορμήσεων. Τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής και η συχνά ακραία τους μορφή, κατά τη γνώμη του, δεν επιτρέπουν την ανώδυνη αισθητική παρουσίαση της πραγματικότητας: «...Είναι αισιόδοξο να πιστεύουμε ότι ο ποιητής μπορεί να περιγράψει σήμερα κάτι χωρίς να το καταλαβαίνει. Και θα ψάχνει άδικα να βρει 'απλές ανθρώπινες καταστάσεις', δεν υπάρχουν πια. Χρειάζεται όλο και περισσότερο να διδαχτεί από τις επιστήμες...» (Μάρκαρης, 1982, σελ.12).

Αντίθετα κρίνεται αναγκαία η οριοθέτηση μιας εντελώς νέας αισθητικής: «...η αναπαράσταση του σημερινού κόσμου γίνεται διαρκώς και πιο δύσκολη. Αυτή η διαπίστωση στάθηκε η αφορμή, σε μερικούς από μας, τους θεατρικούς συγγραφείς και σκηνοθέτες να ψάξουμε για καινούργια καλλιτεχνικά μέσα...ο σημερινός κόσμος μπορεί στο θέατρο να αναπαρασταθεί μόνο όμως αν εννοηθεί σαν κόσμος που υπόκειται σε αλλαγή.» (Μπρέχτ, 1965, σελ.65). Σε ένα άρθρο του που δημοσιεύτηκε στα 1927 απευθύνεται σε έναν γνωστό Κοινωνιολόγο της εποχής, τον Φρίτς Στέρνμπεργκ, ζητώντας του ουσιαστικά να κρίνει ένα θεατρικό έργο από καθαρά Κοινωνιολογική σκοπιά. Ο Brecht αναζητά μέσα από την επιστήμη της Κοινωνιολογίας την δημιουργία της νέας αισθητικής, η οποία θα είναι, περισσότερο προσανατολισμένη προς το κοινωνιολογικά «σωστό» και όχι προς το αισθητικά «ωραίο». Η «ωραία» θεατρική παράσταση που δεν παρουσιάζει καμμία κοινωνική ευστοχία αποτελεί για τον Brecht μια μη θεμιτή και αδόκιμη αισθητική πρακτική (Μπρέχτ, 1990, σελ.34).

Έτσι, τίθεται ανοικτά ενάντια στον αυτοεκπληρούμενο και αυτοκαθοριζόμενο χαρακτήρα της *υψηλής τέχνης* και αντιπαραβάλλει σε αυτόν την άμεση σύνδεση τέχνης-πραγματικότητας. Όπως και οι σουρεαλιστές καλλιτέχνες, με τους οποίους παρουσιάζει μια σύμπνοια στο συγκεκριμένο θέμα, επιτίθεται στο δόγμα *η τέχνη για την τέχνη* και δηλώνει πως στόχος του δεν είναι η δημιουργία αισθητικών αριστουργημάτων. Με τον Brecht, το θέατρο μετατρέπεται σε *εργαστήριο*, σε *πείραμα* και γενικότερα παρουσιάζεται ως *διαδικασία σε εξέλιξη*, που δεν υπακούει σε αισθητικές νόρμες και περιορισμούς, που θα υποδήλωναν ενδεχομένως τον *υψηλό* ή *μη* χαρακτήρα του. Ο Brecht εισάγει με αυτόν τον τρόπο στην τέχνη και συγκεκριμένα στο θέατρο μια αντι-αισθητική διάσταση, θέλοντας να προβάλει στη θέση της μια περισσότερο χρηστική λειτουργία (Wolin, 1994, σελ.146). Όπως το

διατύπωσε και ο ίδιος: «*Διαπαιδαγωγούν οι καλές τέχνες τότε μονάχα, όταν δεν αδυνατίζουν τον αγώνα της ζωής*» (Μπρέχτ, 1985, σελ.46)⁴⁸.

Σε αυτή την διαπίστωση, εξάλλου, πρέπει να αποδοθεί και η σχετικά αρνητική στάση του Brecht προς κλασσικούς θεατρικούς συγγραφείς και άλλους απολογητές διάφορων θεατρικών ρευμάτων. Μολονότι, θαύμαζε αρκετούς από αυτούς, με σημαντικό παράδειγμα τον Σαίξπηρ τον οποίο θεωρούσε «μεγαλοφυΐα» (Μπρέχτ, 1986, σελ.267), αντιμετώπιζε τα έργα τους ως ενδεικτικά ενός παρωχημένου είδους θεάτρου, που δεν μπορούσε να έχει θέση σε μια ριζικά διαφοροποιημένη εποχή. Αυτό σταχυολογεί και την πρακτική του να αξιοποιεί κατά βούληση ολόκληρα θεατρικά έργα, αλλά και να τα διαστρεβλώνει ανάλογα με το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Ο Brecht παραδέχεται ότι βασιζόταν πάντα στις παλαιότερες θεατρικές παραδόσεις, όχι όμως με σκοπό να μείνει πιστός στα όσα επιτάσσουν, αλλά με μια διάθεση δημιουργικής αναπροσαρμογής και ανακατάταξής τους σε διαφορετικά κοινωνικά και ιστορικά δεδομένα. Εκεί αποδίδεται και η συνήθης πρακτική του να δανείζεται όχι απλά τη θεματολογία προγενέστερων έργων, αλλά και αυτούσια ακόμη κομμάτια από κείμενα άλλων συγγραφέων (Μάρκαρης, 1982, σελ.23). Ο τρόπος με τον οποίο είχε συμπεριλάβει στην *Όπερα της πεντάρας* στίχους του ποιητή Βιγιόν, χωρίς να αναφέρεται πουθενά η προέλευσή τους, είχε οδηγήσει στο μεγαλύτερο σκάνδαλο κλοπής πνευματικής ιδιοκτησίας που έχει να εμφανίσει ο χώρος της τέχνης. Η *Όπερα της πεντάρας*, όμως, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα με το οποίο ο Brecht προσπάθησε να διαμορφώσει μια αισθητική ανατροπή: χρησιμοποίησε την μορφή της όπερας για το έργο του, προκειμένου να παρωδήσει το εν λόγω θεατρικό είδος και την δεσπόζουσα θέση που κατείχε στα καλλιτεχνικά πράγματα της εποχής. Έτσι, έθεσε εαυτόν ενάντια στον τρόπο που ο Βάγκνερ είχε συνδράμει στην αισθητική επικράτηση της όπερας (Brockett, 1971, σελ.88), που σύμφωνα με μια διατύπωση του Brecht προσφέρεται μόνο για «*πλήρη αποβλάκωση*» (Μπρέχτ, 1986, σελ.62).

Η εισαγωγή της επιστήμης στην τέχνη και η μέθοδος χρήσης των παραδοσιακών θεατρικών μορφών με στόχο την ουσιαστική ανατροπή τους, παρουσιάζει μια μεγάλη συνάφεια με τον τρόπο που ο Μάρξ εισήγαγε τον επιστημονικό τρόπο σκέψης στη κλασσική φιλοσοφία του Χέγκελ και του Φόουερμαχ, προκειμένου να την αναθεωρήσει και όπως άλλως να την εκσυγχρονίσει

⁴⁸ Στο Μπρέχτ.Μ., *Για την φιλοσοφία και τον Μαρξισμό*, Στοχαστής, Αθήνα, 1985.

(Μάρκαρης, ο.π, σελ.24). Είναι δεδομένο, λοιπόν, πως η Μαρξιστική ιδεολογική τοποθέτηση του Brecht επέδρασε καίρια σε μια πληθώρα εννοιολογήσεων, κατά την δόμηση και έκφραση της αισθητικής του θεωρίας για το «επικό». Η προσπάθεια κοινωνικής οριοθέτησης του θεάτρου του βασίστηκε στην Μαρξιστική διαλεκτική, ή όπως άλλως στο διαλεκτικό υλισμό, μολονότι ο ίδιος είχε μια μάλλον προσωπική ερμηνεία του «διαλεκτικού» (Μάρκαρης, ο.π, σελ.13, 22).

Η έννοια της διαλεκτικής, όπως τουλάχιστον προωθήθηκε από τον Δυτικό ορθολογισμό, είχε ως βάση της την πεποίθηση ότι η αναζήτηση της αλήθειας είναι πρωτίστως μια κοινωνική διαδικασία, άμεσα σχετιζόμενη με την προβολή και αντιπαράθεση ποικίλων και συχνά διαφορετικών απόψεων. Σε αυτά τα πλαίσια, τονίζει την συνεχή δυνατότητα αλλαγής και ουσιαστικής μεταμόρφωσης των φαινομένων, τον μεταβαλλόμενο χαρακτήρα της αλήθειας. Με αυτή την έννοια, η διαλεκτική τίθεται στον αντίποδα των μεταφυσικών αντιλήψεων περί συγκρότησης της πραγματικότητας, όπου η ανθρώπινη δράση δεν παρουσιάζει καμμία δυνατότητα παρέμβασης σε καταστάσεις που θεωρούνται ήδη παγιωμένες. Ο Χέγκελ χρησιμοποίησε την διαλεκτική προσαρμόζοντάς την στην προσωπική του θεώρηση για την ιστορική εξέλιξη του ανθρώπου, δίνοντας έτσι τα θεωρητικά ερείσματα στον Μάρξ για απόδοση της διαλεκτικής μεθοδολογίας στην δική του οικονομική και κοινωνιολογική θεωρία. Η διαλεκτική μεθοδολογία του Μαρξισμού εστίασε ιδιαίτερα στο ζήτημα των αντιφάσεων, ή αντιθέσεων, που ερμηνεύονται ως εκφράσεις της απόλυτης σχετικότητας των πραγμάτων. Σύμφωνα με αυτή την θεώρηση τίποτα δεν διαθέτει στατική λειτουργία και τίποτα δεν μπορεί να αυτό-περιοριστεί και αυτοκαθοριστεί. Η διαλεκτική έτσι τίθεται σε μια αέναη διαδικασία διακήρυξης του μη τελεολογικού χαρακτήρα της πραγματικότητας και των στοιχείων που την απαρτίζουν. Όταν ο Brecht ενστερνίστηκε τον Μαρξισμό κατά τα τέλη του 1920, ήρθε σε επαφή με την μαρξιστική διαλεκτική μεθοδολογία και έκτοτε την ενέταξε στο δια βίου έργο του (Friedman, 2002, σελ.45).

Εδώ είναι απαραίτητο να επισημανθεί κάτι που θα αποτρέψει ενδεχόμενες παρανοήσεις: ο ίδιος ο Μάρξ δεν είχε διαμορφώσει μια περιχαρακωμένη προσέγγιση γύρω από ζητήματα αισθητικής φύσεως. Οι φιλοσοφικές του συλλήψεις δεν επεκτάθηκαν στον χώρο της τέχνης με έναν τρόπο που ενδεχομένως θα έθετε κάποια στεγανά ως προς την μαρξιστική καλλιτεχνική παραγωγή. Κι αυτό γιατί ο Μάρξ πίστευε πως *«η κουλτούρα μιας κοινωνίας αποτελεί αντανάκλαση της κοινωνικής και οικονομικής της δομής, μια υπερ-δομή που αυτομάτως καθορίζεται από τις αλλαγές και*

τις εξελίξεις στην οικονομική βάση». Αυτή η θέση, μολονότι στην πορεία αναθεωρήθηκε- εμπλουτίστηκε από τους Μάρξ και Ένγκελς, τροφοδότησε τις πρώιμες αισθητικές προσεγγίσεις των Μαρξιστών μελετητών, που αντιμετώπιζαν την κουλτούρα ως μια δευτερεύουσα σημασία κοινωνική διαδικασία. Πίστευαν πως η τέχνη απλά αντανακλά την πραγματικότητα, δίχως να έχει τη δυνατότητα ουσιαστικής επέμβασης σε αυτή. Υπό αυτή την έννοια, αναιρείται η κοινωνική λειτουργία της τέχνης, μιας και δεν μπορεί να υποκαταστήσει την σπουδαιότητα των οικονομικών διαδικασιών στα πλαίσια της κοινωνικής οργάνωσης (Holderness, 1992, σελ.6, 7). Αυτός ίσως να είναι και ένας από τους σημαντικούς λόγους για την παρατηρούμενη αισθητική διασπορά πολλών μαρξιστών καλλιτεχνών: τα ειδολογικά γνωρίσματα των έργων τους δεν παρουσιάζουν σύμπνοια προς μια κοινή μαρξιστική γραμμή, αλλά αποτελούν περισσότερο εκφράσεις μιας προσωπικής αντίληψης του Μαρξισμού.

Ο Μάρκαρης, βέβαια, επισημαίνει πως η διαλεκτική διαχείριση των φαινομένων αποτελούσε πάγια πρακτική του Brecht πολύ πριν ενστερνιστεί τον Μαρξισμό. Και τότε παρουσιαζόταν διατεθειμένος να αναζητήσει τις πραγματικές αιτίες που προκαλούν τα κοινωνικά φαινόμενα, να αποφύγει, δηλαδή, την αναπαραγωγή επιφανειακών γενικεύσεων που ελάχιστη σχέση είχαν με την πραγματικότητα. Η Μαρξιστική προσέγγιση απλά τον βοήθησε να μεθοδεύσει τα μέσα έκφρασης της διαλεκτικής του στάσης, να συστηματοποιήσει τα κοινωνικά ερωτήματα και τους προβληματισμούς που ήθελε να προβάλει μέσα από το ευρύτερο έργο του (Μάρκαρης, 1982, σελ.13, 14, 16). Ο Brecht δεν αντιμετώπισε τον διαλεκτικό υλισμό ως μεθοδολογική πανάκεια για τις νοσηρές κοινωνικές συνθήκες της εποχής του. Αντίθετα φαίνεται να τον αντιμετωπίζει «διαλεκτικά»: πρώτιστο μέλημα στα έργα του και γενικότερα στο θέατρό του δεν είναι η παρουσίαση λύσεων για τα κοινωνικά προβλήματα και υπό αυτή την έννοια δεν εμμένει στην Μαρξιστική διαλεκτική για τελική άρση (Aufhebung) των αντιθέσεων (Silberman, 2002, σελ.45). Ο Brecht δεν αντιλαμβάνεται ως ευκατρία και θεμιτή την αποκλειστική λύση των κοινωνικών αντιθέσεων· αντίθετα τις εκλαμβάνει ως βασική παρώθηση για παρέμβαση, στα πλαίσια μιας αέναης διαδικασίας αλλαγής του κόσμου προς το καλύτερο (Silberman, 2002, σελ.45, 46). Υπό αυτή την έννοια, ως βασικός στόχος του Μπρεχτικού θεάτρου τίθεται η αδιάλειπτη υπερτόνιση των κοινωνικών αντιθέσεων και η παρουσίασή τους στην πιο ακραία τους μορφή· η κατάδειξη των αιτιών που τις προκαλούν, καθώς και οι τρόποι άμβλυνσής τους, μετατίθενται στους

θεατές και στην προσωπική πια ενεργοποίηση τους σε ένα επίπεδο κοινωνικό (Wekwerth, 2002, σελ.68).

Το Μπρεχτικό θέατρο κάνει χρήση της διαλεκτικής για να αποκαλύψει τις κοινωνικές αντιφάσεις και να καταδείξει την σχετικότητα και *μεταβλητότητα* του χαρακτήρα τους. Η αποκάλυψη αυτή δύναται, σύμφωνα με τον Brecht, να οδηγήσει τους θεατές στην ουσιαστικότερη *γνώση* των καταστάσεων και συνεπακόλουθα στην ενεργοποίηση για μεταβολή τους. Η θέση αυτή συμπυκνώνεται στη διατύπωσή του ότι η διαλεκτική αποτελεί: «..μέθοδο σκέψης, μάλλον μια συνεκτική αλληλουχία διανοητικών μεθόδων η οποία επιτρέπει τη διάλυση ορισμένων παγιωμένων αντιλήψεων και την επιβολή της πράξης έναντι των παγιωμένων ιδεολογιών.» (Καρύδας, 2002, σελ.417). Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, ο Brecht στοχεύει σε μια «διαλεκτικοποίηση» του θεάτρου (Wekwerth, ο.π, σελ.69), όπου η διαλεκτική κατέχει σημαίνουσα θέση ως μεθοδολογικό εργαλείο για την δημιουργία μιας νέας αισθητικής. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του, εξάλλου, είχε εγκαταλείψει τον όρο «επικό» ως μη δόκιμο για το θέατρο της κοινωνικής αλλαγής που είχε οριοθετήσει. Αντί αυτού έκανε πλέον λόγο για ένα *διαλεκτικό* θέατρο, κατά το πλείστον πιο δυναμικό για συμμετοχή στην διαδικασία της κοινωνικής αλλαγής. Αυτό, όμως, δεν απομονώνει τις αισθητικές του συλλήψεις από έναν παράγοντα που εμφανίζεται συνεχώς στα κείμενά του και αποτελεί γνώμονα για ποικίλες καινοτομίες του: το θεατρικό κοινό.

Όπως επισημαίνεται, ο Brecht αποτελεί το πρώτο ίσως παράδειγμα θεατρικού νεωτεριστή που μελέτησε το θεατρικό κοινό πολύ πριν εισηγηθεί αμιγείς αισθητικές καινοτομίες (Μάρκαρης, 1982, σελ.17). Σε ένα κείμενό του με τίτλο *Προς τον κύριο στην πλατεία* απευθύνεται στον ανώνυμο θεατή με τα παρακάτω λόγια: «*Σκέφτομαι ότι, σαν αντάλλαγμα για τα χρήματα που πληρώσατε, θα θέλατε να σας δείξω κάτι από τη ζωή. Θέλετε να δείτε μπροστά σας τους ανθρώπους αυτού του αιώνα, κυρίως το φαινόμενό τους, τα μέτρα που παίρνουν απέναντι στους συνανθρώπους τους, τα λεγόμενά τους τις ώρες του κινδύνου, τις απόψεις τους και τις χαρές τους. Θέλετε να πάρετε μέρος στην άνοδό τους και θέλετε να επωφεληθείτε από την πτώση τους. Και φυσικά θέλετε και να διασκεδάσετε. Σαν άνθρωποι της εποχής αυτής, έχετε την ανάγκη*

ν' αφήσετε ελεύθερο το χάρισμα που διαθέτετε για συνδυασμό....» (Μπρέχτ, 1990, σελ.34)⁴⁹.

Ο Brecht επιζητά όχι μόνο την αλλαγή του θεάτρου, αλλά και της οπτικής του κοινού που μεταβαίνει στο θέατρο. Απευθύνεται στον *θεατή της επιστημονικής εποχής* και ουσιαστικά του ζητά να αξιοποιεί στο θέατρο την *γνώση*, μέσω της οποίας αξιολογεί τα ζητήματα στην υπαρκτή πραγματικότητα. Ο ίδιος δεν αποζητά ένα κοινό που υπερ-αναλώνεται στις θεατρικές ψευδαισθήσεις, αλλά ένα κοινό ενήμερο τόσο για το τι πρόκειται να δει στο θέατρο, όσο και για το τι έχει να του προσφέρει αυτό που θα δει. Σε συνάφεια με αυτό, εξάλλου, σε ένα άρθρο του προέβη σε σύγκριση του θεατρικού με το αθλητικό κοινό, διαπιστώνοντας πως μόνο το τελευταίο διαθέτει πλήρη επίγνωση του θεάματος που παρακολουθεί (Μάρκαρης, ο.π, σελ.17, 18). Δεν θα ήταν άτοπο να ισχυριστεί κανείς πως ο Brecht, μέσω παρόμοιων διατυπώσεων, ζητά να «προετοιμάσει» το θεατρικό κοινό για τον καινούργιο ρόλο που θα επεδίωκε να του αναθέσει, μέσω του θεάτρου του: την συμμετοχή στην αλλαγή της κοινωνικής πραγματικότητας.

Ο Brecht αναφερόταν συχνά στην λεγόμενη «*παρεμβατική σκέψη*» (eingreifendes Denken) και στον τρόπο που αυτή μπορεί να αποδοθεί στο θέατρο. Όταν ακούει, βέβαια, κανείς τον όρο αυτό αναπόδραστα περιέρχεται σε μια κατάσταση προβληματισμού, καθώς φαίνεται να εμπλέκεται η καθαρά εσωτερική και διανοητική διαδικασία της σκέψης με αυτήν της παρέμβασης, ο χαρακτήρας της οποίας είναι, κατά το πλείστον, εξωτερικά-συμπεριφοριστικά προσδιορισμένος. Όταν *παρεμβαίνουμε* σε κάτι, προβαίνουμε σε μια σειρά ενεργειών με στόχο αυτή την παρέμβαση: όταν *σκεφτόμαστε* κάτι, μένουμε σε ένα επίπεδο εποπτικής και όχι πρακτικής διαχείρισης των πραγμάτων (Silberman, 2002, σελ.36). Ο Brecht δεν αναγνωρίζει την παντοδυναμία της ανθρώπινης σκέψης, στο επίπεδο που αυτή είχε προωθηθεί μέσα από την φιλοσοφία του Διαφωτισμού. Αυτό σημαίνει πως εκλαμβάνει τη νόηση ως βασική κινητήριο δύναμη στην περίπτωση μόνο που οδηγεί σε μια άμεση αντίδραση, σε μια διάθεση, κοντολογίς, παρέμβασης στις καταστάσεις. Η διαδικασία της παρεμβατικής σκέψης, εν προκειμένω, έχει ως στόχο την διανοητική ενεργοποίηση των ατόμων με τέτοιο τρόπο, ώστε να οδηγήσει μοιραία στην ενεργοποίησή τους σε ένα πλαίσιο καθαρά πρακτικό. Αυτός ο ορισμός της

⁴⁹ Μπρέχτ.Μ., *Προς τον κύριο στην πλατεία*, στο *Για το ρεαλισμό* (μετ.Κοντή.Λ.), εκδ. Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 1990.

παρεμβατικής σκέψης αποτελεί το απαύγασμα των θεατρικών συλλήψεων του Brecht: πίστευε ακράδαντα πως είναι εφικτή, μέσω των κατάλληλων αισθητικών μορφών, η καλλιέργεια μιας παρεμβατικής σκέψης στο θεατρικό κοινό (Silberman, 2002, σελ.36, 37).

Το θέατρο του Brecht είχε ως βασική μέριμνα όχι απλά την δημιουργία μιας επίγνωσης στους θεατές, αλλά πρώτιστα την πρόκληση της αντίδρασής τους. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Wekwerth, ένας θεατής μπορεί στο τέλος ενός έργου, όπως η *Μάνα Κουράγιο*, να έχει την *επίγνωση* ότι ο πόλεμος κατακρεουργεί σωματικά και ψυχολογικά τα άτομα, αλλά αυτό δεν αποτελεί την ουσία του Μπρεχτικού θεάτρου. Το θέμα είναι να γίνει αυτή η επίγνωση αντικείμενο επεξεργασίας, να προωθήσει μια *στάση* του κοινού, να το να αναγκάσει να σταθεί κριτικά απέναντι σε αυτό που βλέπει και να *αντιδράσει* με συγκεκριμένο τρόπο. Μπορεί να οργιστεί, να τρομάξει, να διαμαρτυρηθεί, να γελάσει, αλλά και να αδιαφορήσει στο βαθμό που και η αδιαφορία υποδηλώνει μια στάση (Wekwerth, 2002, σελ.70). Ο Brecht είχε προσωπική επίγνωση του ετερόκλητου χαρακτήρα του κοινού και αυτόν ακριβώς προσπαθούσε να αξιοποιήσει (Dort, 1973, σελ.11). Δεν απαιτούσε την ομοιόμορφη αντίδραση θεατών με διαφορετική οικονομική, κοινωνική, ή όποια άλλη, βάση. Αυτό, όμως, που δεν μπορούσε να ανεχτεί επ' ουδενί για το θέατρο που οραματίστηκε, ήταν η παθητικότητα τους. Ενδεικτικό ως προς αυτό, ήταν η τάση του να ξαναγράφει ολόκληρα έργα, εφόσον θεωρούσε ότι κατά την πρώτη παράστασή τους δεν ενεργοποίησαν την όποια αντίδραση του κοινού. Οι θεατές, εν προκειμένω, αποτελούσαν τον αισθητικό γνώμονα επίτευξης των όσων ήθελε να αποδώσει σκηνικά, ήταν, δηλαδή, τόσο «ερμηνευτές», όσο και «κριτικοί» του θεατρικού έργου. Αυτός ο διττός ρόλος του θεατρικού κοινού είναι που επιβεβαιώνει, εξάλλου, την *πειραματική* διάσταση του Μπρεχτικού θεάτρου (Roose-Evans, 1984, σελ.68).

Η κοινωνική ενεργοποίηση των θεατών που επιδιώκει ο Brecht διαφοροποιεί αισθητά το επικό θέατρο του από εκείνο του Piscator, που σε τελική ανάλυση αποτέλεσε τον εισηγητή του όρου «επικό». Ο Piscator με το πολιτικό- επικό του θέατρο προέβη σε μια *τεχνολογική* προσέγγιση της θεατρικής σκηνής και σε μια *αφηγηματική* διάσταση του θεατρικού λόγου. Οι τεχνολογικοί νεωτερισμοί, όμως, που αξιοποίησε, καθώς και η χρήση και προβολή πληροφοριών άμεσα παρμένων από την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα, στόχευε σε ένα κοινό που δεν έπρεπε να πειστεί για κάτι. Ο Piscator, κοντολογίς, δεν επεδίωξε μέσω του θεάτρου του την καλλιέργεια μιας πολιτικοποιημένης στάσης στους θεατές, καθώς απευθυνόταν σε

ένα κοινό ήδη ενταγμένο στις αριστερές πολιτικές θέσεις που προέβαλε. Ο Brecht απ' την άλλη, μολονότι εκτιμούσε τις τεχνολογικές-σκηνογραφικές καινοτομίες του «δασκάλου» του,⁵⁰ πίστευε πως το κοινό δεν πρέπει να υπερφορτώνεται με έναν όγκο πληροφοριών που απορρέουν απ' τη σκηνή. Ο ίδιος, εξάλλου, δεν απευθυνόταν στο κοινό προκειμένου να επιβεβαιώσει τα πιστεύω του, αλλά να τα αλλάξει ριζικά, ή έστω να τα διαφοροποιήσει προς μια περισσότερο παρεμβατική διάσταση (Wiles, 1980, σελ.71).

Είναι σίγουρο πως οι παραπάνω θεωρητικές, αλλά και αισθητικές διακηρύξεις του Brecht εγείρουν ποικίλους προβληματισμούς. Ανακύπτει ως καίριο, δηλαδή, ένα ερώτημα: ποιά ήταν τελικά αυτή η νέα αισθητική που ζητούσε ο Brecht; Και αν θελήσουμε να το επεκτείνουμε, οφείλουμε να αναρωτηθούμε τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος προσπάθησε να μεταφράσει σε καθαρά πρακτικούς-θεατρικούς όρους τις παραπάνω θέσεις περί κοινωνικού-παρεμβατικού θεάτρου. Η απάντηση σε αυτούς τους προβληματισμούς έρχεται μέσα από τον τρόπο που δομήθηκε η δική του αισθητική θεωρία τόσο στην θεωρία, όσο και σε καθαρά θεατρικές πρακτικές.

II. Η Μπρεχτική αισθητική: η διαλεκτική ως θεατρική θεωρία και πρακτική.

Ως βάση της αισθητικής του επικού θεάτρου τίθεται η έντονη απόρριψη του Brecht προς τις παραδεδομένες θεατρικές συνθήκες της εποχής. Υπό αυτή την έννοια το πολιτικό- κοινωνικό θέατρο που οραματίστηκε, δεν θα μπορούσε παρά να τεθεί αναφανδόν ενάντια στους απολογητές του παλαιού θεάτρου. Πρώτος και κυριότερος από αυτούς είναι για τον Brecht ο Αριστοτέλης και η παγιωμένη επιρροή της δραματικής θεωρίας του, όπως αυτή αναλύεται στα πλαίσια της *Ποιητικής*. Ο Brecht ακόμη και στις απαρχές της διαμόρφωσης της θεωρίας του για το επικό θέατρο, το χαρακτηρίζει emphatically ως *μη Αριστοτελικό*, για να δηλώσει την αντιδιαστολή του προς τον Αριστοτέλη. Διακατέχεται από την πεποίθηση ότι η Αριστοτελική *κάθαρση* εξαγνίζει τους θεατές από τον *έλεο* και τον *φόβο*, αλλά και από οποιαδήποτε διάθεση αλλαγής του κόσμου που προβάλλεται επί σκηνής και αποτελεί προέκταση του πραγματικού (Wiles, 1980, σελ.69, 70). Στο *Μικρό όργανο για το θέατρο* αναφέρει ενδεικτικά: «...κ' εκείνη η *κάθαρση του Αριστοτέλη*, ο εξαγνισμός «δι' ελέου και

⁵⁰ Ο Brecht είχε δουλέψει κοντά στον Piscator ως βοηθός σκηνοθέτη και είχε ίδια εμπειρία από τις σκηνοθετικές του πρακτικές. Βλ. Wiles, 1980, σελ.71.

φόβου» ή απ' τον έλεο και το φόβο είναι ένα πλύσιμο, που δε γίνεται με διασκεδαστικό τρόπο, αλλά οργανώθηκε ακριβώς με σκοπό την ψυχαγωγία...» (Μπρέχτ, 1974, σελ.32).

Ο Brecht αντιλαμβάνεται την κάθαρση ως διαδικασία μιας ευρύτερης θεατρικής ψυχαγωγίας που στοχεύει στην απλή ικανοποίηση του κοινού και όχι στην όποια ενεργοποίησή του. Παράλληλα, εκφράζει την ριζική αντίθεσή του προς τον επικρατούντα θεατρικό νατουραλισμό, ή όπως άλλως τον υπέρμετρο σκηνικό ρεαλισμό. Για τον Brecht ο νατουραλισμός αποτελεί την μετουσίωση της Αριστοτελικής θεωρίας του δράματος, σε καθαρή πια θεατρική πρακτική. Στην προκειμένη περίπτωση ο Brecht ταυτοποιεί την κάθαρση του Αριστοτέλη, με την *ταύτιση* (empathy), που αποτέλεσε βασική κινητήρια έννοια των θεατρικών πρακτικών του νατουραλισμού. Με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιεί την θέση του τόσο από την δραματική θεωρία της *Ποιητικής*, όσο και από τις σκηνικές αποδόσεις του επικρατέστερου την εποχή εκείνη νατουραλιστή σκηνοθέτη, Konstanin Stanislavsky. Κάποιοι μελετητές επισημαίνουν πως αυτή η σύνδεση της κάθαρσης με την νατουραλιστική ταύτιση, έγινε με μάλλον αυθαίρετο τρόπο από τον Brecht, ενώ τονίζεται επίσης πως παρερμήνευσε τις θέσεις του Αριστοτέλη προκειμένου να δημιουργήσει την προσωπική του *Μαρξιστική Ποιητική* (Wiles, 1980, σελ.69, 70). Όπως να έχει, πάντως, είναι σίγουρο πως ο θεατρικοί του νεωτερισμοί εδράζονται στην προσπάθειά του να αποδεσμεύσει το θέατρο από τον χώρο των ψευδαισθήσεων που είχε καλλιεργήσει ο νατουραλισμός. Στο ίδιο πνεύμα, εξάλλου είχε κινηθεί ήδη και ο Meyerhold, που κατέκρινε το νατουραλιστικό θέατρο ως «*θέατρο της κλειδαρότρυπας*», που δεν μπορεί να αποδώσει τις πιο ουσιαστικές πτυχές της πραγματικότητας (Βογιάζος, 1982, σελ.20). Ο Meyerhold θεωρούσε με τη σειρά του πως το θέατρο μπορεί να συμβάλει καίρια σε μια σημαντική «ανάπλαση» της κοινωνικής πραγματικότητας (Μέγιερχολντ, 1982, σελ.31).

Ο Brecht πίστευε πως η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας αποδίδει στο θέατρο μια λειτουργία προβολής των κοινωνικών καταστάσεων ως απόλυτα παγιωμένων. Η εντύπωση ότι επάνω στην σκηνή βρίσκεται ένα κομμάτι του κόσμου «όπως ακριβώς είναι», δημιουργεί και την αίσθηση ότι έτσι *πρέπει-οφείλει* να είναι. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την απόλυτη *ταύτιση* των θεατών με την σκηνική δράση, οδηγεί μοιραία σε κάποιας μορφής κοινωνική συναίνεση. Οι δοσμένες κοινωνικές καταστάσεις, υπό αυτή την έννοια, δεν προβάλλονται για να αμφισβητηθούν από τους θεατές, αλλά για να επιβεβαιωθούν. Η αληθοφάνεια της

σκηνής μετατρέπεται έτσι σε αληθοφάνεια της κοινωνικής πραγματικότητας (Mitter, 1995, σελ.42, 43). Η διαδικασία αυτή, κατά την οποία οι θεατές προβάλλουν, μέσω της ταύτισης, την *σκηνική* πραγματικότητα στην *κοινωνική* τους πραγματικότητα συνδράμει καίρια στην αποχώνωση τους, καθώς: «*Μεταξύ τους δεν έχουν καμία επικοινωνία και η συνάντησή τους μοιάζει με συγκέντρωση ένα σωρό ανθρώπων που κοιμούνται...*». Το θέατρο αυτό ασκεί, κατά τη γνώμη του Brecht, μια τέτοια μαγεία στο κοινό, που το τελευταίο παρακολουθεί παθητικά τα διαδραματιζόμενα, ολοκληρωτικά παραδομένο στον κατασκευασμένο σκηνικό κόσμο που του προβάλλεται. Επεκτείνοντας τις θέσεις του αυτές, ισχυρίζεται πως το παλαιό-νατουραλιστικό θέατρο επιτείνει την διάθεση των θεατών να ταυτιστούν με τις θεατρικές καταστάσεις και τους χαρακτήρες, προκειμένου να βιώσουν συγκεκριμένες και ασφαλείς συναισθηματικές εμπειρίες. Έτσι, προωθείται η προδιάθεση των θεατών για φυγή από την υπαρκτή και συχνά δυσμενή πραγματικότητα σε μια άλλη: «*Εκείνο που ενδιαφέρει πάνω απ' όλα τους θεατές μέσα σ' αυτές τις αίθουσες είναι να μπορέσουν ν' ανταλλάξουν ένα αντιφατικό κόσμο μ' ένα αρμονικό, ένα κόσμο που δεν κατάφεραν να γνωρίσουν και πολύ, μ' ένα ονειρεμένο.*» (Μπρέχτ, 1974, σελ.56, 59, 60). Το θέατρο, εν προκειμένω, οριοθετείται ως μηχανισμός μετάθεσης του κοινού σε ένα φαντασιακό επέκεινα, όπου υποδαυλίζεται η εθελουφλία και απραξία των ατόμων απέναντι στην υπαρκτή πραγματικότητα. Ο Brecht συνοψίζει τις παραπάνω θέσεις του σε μια περιεκτική διατύπωση: «*..αυτή η δυναμικότητα της ταύτισης πρέπει να σταματήσει. Πώς θα καταφέρει ο θεατής να κυριαρχήσει στην ζωή όταν όλα όσα γίνονται [κατά την θεατρική παράσταση] κυριαρχούν επάνω του;*» (Mitter, 1995, σελ.42).

Η απάντηση του Brecht στην υπνωτική ταύτιση του νατουραλισμού, δόθηκε καταρχάς σε ένα επίπεδο καθαρά δραματουργικό. Ο «συγγραφέας θεατρικών έργων», όπως προτιμούσε να αποκαλεί τον εαυτό του, επεδίωξε την διαμόρφωση μιας μη-Αριστοτελικής δραματουργίας⁵¹, που αντιβαίνει τα ειδολογικά στοιχεία των παλαιότερων δραματικών κειμένων. Ο Brecht επεδίωξε να εισάγει στα *δραματικά* στοιχεία των θεατρικών έργων και κάποια άλλα καθαρά *επικής* διάστασης (Σρίμπφ, 1975, σελ.89). Είναι δεδομένο, για παράδειγμα, πως τα θεατρικά του έργα δεν παρουσιάζουν τα μορφολογικά και δραματολογικά γνωρίσματα ενός θεάτρου

⁵¹ Το ζήτημα της μη-Αριστοτελικής δραματουργίας φαίνεται ότι απασχόλησε τον Brecht κατά τα πρώτα χρόνια των θεωρητικών του αναζητήσεων γύρω απ' το επικό θέατρο. Στην πορεία η αντίθεση του προς την «Αριστοτελική» δραματουργία, έπαψε να τον απασχολεί σε μεγάλο βαθμό. Βλ. Subiotto, 1989, σελ.200).

χαρακτήρων. Δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει επί σκηνής ανθρώπινους τύπους με στερεοτυπικά σκιαγραφημένα γνωρίσματα, χαρακτήρες, δηλαδή, ανυπέρβλητης δραματικής συγκρότησης. Δεν επεδίωξε να προβάλει μέσα από τα έργα του ηρωποιημένες ανθρώπινες μορφές, στο επίκεντρο των οποίων τίθεται το κέντρο βάρους του δραματικού κειμένου. Χαρακτηρίζει το παλαιό θέατρο ως «θέατρο μεγάλων μοναχικών ατόμων» (Dort, 1973, σελ.16), καθώς δεν συμφωνεί με την κλασσική δραματουργία όπου η θεματολογία εξαντλείται στην παρουσίαση της σύγκρουσης που βιώνει το άτομο στη σχέση του με το κοινωνικό περιβάλλον. Για τον Brecht «η κοινωνική οντότητα καθορίζει την σκέψη» και ως εκ τούτου η δραματουργία δεν μπορεί να αναλώνεται σε έναν άκρατο και ανούσιο ατομοκεντρισμό. Σημασία έχει η απόδοση των ατόμων ως *υποκειμένων* στις κοινωνικές αλλαγές, ή *δραστηριοποιημένων* για την κοινωνική αλλαγή (Subiotto, 1989, σελ.199).

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Καρύδας, ο Brecht απορρίπτει την απόδοση της πραγματικότητας «από την οπτική γωνία της μεμονωμένης προσωπικότητας» και της ψυχικής της διάστασης. Η συμμετοχή στην κοινωνική αλλαγή, υπό αυτή την έννοια, δεν μπορεί να προωθηθεί από άτομα που αυτοεγκλείονται σε ένα επίπεδο καθαρά προσωπικό (Καρύδας, 2002, σελ.432). Εδώ δεν θα πρέπει, βέβαια, να δημιουργηθεί η εντύπωση πως ο Brecht απορρίπτει τον άνθρωπο και τα οντολογικά προβλήματα του: αντίθετα, μέσω της δραματουργίας του, προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει το άτομο, να το κάνει να αποκαταστήσει την ακεραιότητά του στα πλαίσια της κοινωνίας. Η δραματουργία του Brecht, τίθεται έτσι στα πλαίσια ανάληψης μιας «ατομικής ευθύνης» (Dort, ο.π, σελ.17).

Η παραπάνω τάση του για μετάθεση του κέντρου βάρους του θεατρικού έργου στον κοινωνικό περίγυρο, σχετίζεται άμεσα με την τεχνική του μοντάζ, την οποία ο Brecht εφήρμοσε στο θέατρό του. Το μοντάζ απαιτεί την ύπαρξη ανόμοιων, αντιπαρατιθέμενων σκηνών-εικόνων με τρόπο που η καθεμία να συμπληρώνει και να βελτιώνει την άλλη. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό και σε αρκετά είδη τέχνης, από την αρχή ακόμη του 20^{ου} αιώνα (Counsell, 1996, σελ.82). Το μοντάζ, ως παράγωγο της επιστημονικής –τεχνολογικής εποχής, είναι μια τεχνική που δεν απαιτεί την παρουσία και πλήρη εποπτεία ενός ατόμου κατά την παραγωγική διαδικασία καλλιτεχνικών προϊόντων. Υπό αυτή την έννοια, το μοντάζ, που βέβαια διατηρεί τις καταβολές του απ’ τον χώρο του κινηματογράφου, τείνει να καταργήσει την έννοια του αυτόχθονα και κυρίαρχου καλλιτέχνη και στον χώρο του θεάτρου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα θεατρικού μοντάζ αποτελεί το έργο *Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ*, το οποίο ο Brecht δόμησε σε 27 σκηνές που διατηρούν την δραματική αυτοτέλειά τους. Η σύζευξη των σκηνών αυτών οδηγεί στην δημιουργία ενός ενιαίου θεατρικού έργου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν διατηρούν την αυτόνομη παρουσίασή τους. Η κατάλληλη επιλογή συγκεκριμένων σκηνών, εξάλλου, δύναται να καλύψει διαφορετικούς στόχους ανάλογα με το επιδιωκόμενο της σκηνικής τους απόδοσης (Μάρκαρης, 1982, σελ.26, 27) .

Ο Brecht, για παράδειγμα, όταν το *Τρόμος και Αθλιότητα*... ανέβηκε πρώτη φορά στο Παρίσι (1938), έκανε μια επιλογή από τις 27 σκηνές και τις παρουσίασε με τον τίτλο 99%, αναφερόμενος εμφανώς στο δημοψήφισμα του 1936 που υπερψήφισε την πολιτική του Χίτλερ. Όταν το ίδιο έργο ανέβηκε στις Η.Π.Α, ο Brecht έκανε μια διαφορετική επιλογή σκηνών και επέλεξε έναν άλλο τίτλο, *Η ιδιωτική ζωή της Αρείας Φυλής*, προκειμένου να αποδώσει ένα διαφοροποιημένο περιεχόμενο και μήνυμα (Μάρκαρης, 1982, σελ.28). Το μοντάζ, εξάλλου, πέρα από τις αισθητικές του παραμέτρους εκφράζει την τάση του Brecht για μια διαλεκτική λειτουργία του θεάτρου. Η δυνατότητα προσαρμογής του θεατρικού έργου στην αναπαράσταση ξεχωριστών καταστάσεων-σκηνών, δημιουργεί μια ευχέρεια στην προβολή διαφορετικών και εναλλακτικών πτυχών ενός θέματος. Είναι, κοντολογίς, οι διαφορετικές οπτικές γωνίες με τις οποίες πρέπει να αντικρύζουμε την πραγματικότητα, αν επιδιώκουμε μια ολοκληρωμένη και πιο αντικειμενική στάση απέναντι στα πράγματα (Μάρκαρης, ο.π, σελ.31).

Πέρα από την τεχνική του μοντάζ, ο Brecht εξέφρασε την διάθεσή του για μετατόπιση από το άτομο ως ξεχωριστή μονάδα σε μια πιο συλλογική βάση, μέσω των προσωπικών δραματουργικών του πρακτικών. Υπήρξε, αν όχι το πρώτο, τουλάχιστον το πιο ενδεικτικό παράδειγμα δραματικού συγγραφέα που αξιοποιούσε την συμβολή μιας πλειάδας συνεργατών και φίλων, κατά την συγγραφή των θεατρικών του έργων. Αυτό μπορεί κάλλιστα να αποδοθεί σε μια ευρύτερη τάση του μοντερνισμού για εγκατάλειψη των παραδοσιακών μορφών και την αναζήτηση καινούργιων, άμεσα συνδεδεμένων με έναν περισσότερο μαζικό χαρακτήρα της τέχνης. Οι καλλιτεχνικές δημιουργίες, υπό αυτή την έννοια, παύουν να εγκλείονται σε έναν ελιτίστικο και ατομικιστικό πλαίσιο και προσπαθούν να αγκαλιάσουν τις κατώτερες κοινωνικοοικονομικά μάζες. Η τέχνη αρχίζει να «παράγεται» και όχι να «δημιουργείται». Αν λάβει κανείς υπόψην του τα στοιχεία αυτά, δεν θα θεωρήσει ως

αξιοπεριέργη την «κολεκτίβα» που είχε δημιουργήσει ο Brecht και από την οποία προέκυψαν πολλά από τα δραματικά του έργα (Silberman, 2002, σελ.41, 42).

Οποσδήποτε το ζήτημα της συνεργασίας στην τέχνη και συγκεκριμένα στην συγγραφική παραγωγή, εγείρει μια πλειάδα ερωτημάτων σχετιζόμενων με θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας, ή ακόμη και στυγνής εκμετάλλευσης. Ο Brecht δεν απέφυγε την κατηγορία ότι σφετερίστηκε την πνευματική εργασία των συνεργατών του εν γένει και πιο συγκεκριμένα των γυναικών (Jameson, 2002, σελ. 100, 101). Είναι γνωστή η περίπτωση του μελετητή John Fuegi που εν ολίγοις ισχυρίστηκε πως το μεγαλύτερο μέρος της δραματικής παραγωγής του Brecht είναι γραμμένο από κάποια γυναίκα συνεργάτη του. Η φράση “sex for text” αποδίδει εύσημα εξάλλου και την αντίληψή του πως ο Brecht είχε συνάψει ερωτικές σχέσεις με κάποιες από αυτές, προκειμένου να διασφαλίσει την συγγραφική τους «γενναιοδωρία» προς το πρόσωπό του (Kebir, 2002, σελ.531). Είναι ευνόητο πως το εν λόγω ζήτημα δεν θα μας απασχολήσει εδώ, καθώς ξεφεύγει από τα πλαίσια μιας θεατρολογικής μελέτης. Το μόνο σίγουρο πάντως είναι πως ο Brecht, μέσω των συλλογικών πρακτικών κατά την συγγραφή των έργων του, καθίσταται κύριος και χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της τάσης προς τον λεγόμενο «θάνατο του συγγραφέα» και την παράλληλη εισαγωγή της διακειμενικότητας στα δραματικά έργα. Ήταν πάντα μέλημά του η παρουσία μιας «λογοτεχνικής κολεκτίβας» γύρω του, την οποία αντιμετώπιζε ως μέσο έκφρασης της παρεμβατικής λειτουργίας της τέχνης (Kebir, ο.π, σελ.536). Ο Brecht απομυθοποιεί έτσι την παραδεδομένη εικόνα του κλασσικού- αστικού συγγραφέα που έχει πλήρη έλεγχο επί του υλικού του. (Silberman, 2002, σελ.42). Παράλληλα επαναπροσδιορίζει την έννοια της ατομικότητας, θεωρώντας πως αυτή δεν εξαλείφεται, αλλά αντίθετα ολοκληρώνεται διαμέσου της συλλογικότητας. Το θέατρο, έτσι, ως θεσμός που απεικονίζει την πραγματικότητα προσφέρεται για συλλογικούς πειραματισμούς, που δυνητικά θα μπορούσαν να αποδοθούν και στην κοινωνία (Jameson, 2002, σελ.101, 102).

Ένα ακόμη στοιχείο που διεκδικεί βαρύνουσα θέση στην δραματουργική παραγωγή του Brecht είναι αυτό του *ανοικτού τέλους*, ή όπως άλλως της αποφυγής διατύπωσης μιας συγκεκριμένης *λύσης* στο δραματικό έργο. Το μοναδικό έργο του Brecht που διαθέτει ένα συγκεκριμένο καταληκτικό σημείο, όπου η λύση είναι προφανής, είναι *Ο κύκλος με την κιμωλία* (Lyon, 2002, σελ.397). Η τάση του Brecht να αφήνει ουσιαστικά ανολοκλήρωτα κάποια έργα του αποτελεί μια άλλη διάσταση της επιδίωξής του για συμμετοχή του κοινού στην λύση του έργου, αλλά και στην

λύση ανάλογων καταστάσεων στην υπαρκτή και εκτός θεάτρου πραγματικότητα. Πέρα από τις καθαρά δραματουργικές του πρακτικές, ο Brecht οριοθέτησε και προώθησε μια θεατρική θεωρία-μέθοδο ικανή κατά τη γνώμη του να διατηρήσει την εγρήγορση των θεατών στο θέατρο, χρήσιμη, δηλαδή, στο να τους κάνει να σταθούν κριτικά απέναντι στα από σκηνης προβαλλόμενα. Πρόκειται για την αισθητική θεωρία της *αποστασιοποίησης-παραξένισματος*, η οποία διαθέτει δυο βασικές παραμέτρους άρρηκτα συνδεδεμένες. Η μια έχει μια αμιγώς θεωρητική διάσταση, ενώ η άλλη αποτελεί την πρακτική-θεατρική εφαρμογή της πρώτης.

Το ζήτημα της *αποστασιοποίησης* στο Μπρεχτικό θέατρο έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις και άλλες τόσες παρανοήσεις. Η γερμανική λέξη *Verfremdung* αποδίδεται ως *alienation* (αλλοτρίωση) από τους Αγγλόφωνους μελετητές του Brecht, ενώ χρησιμοποιείται εμβόλιμα και ο όρος *estrangement* κατά την ανάλυση της εν λόγω θεωρίας (Mitter, 1995, σελ.44). Όπως αναφέρεται ενδεικτικά από την μεταφράστρια ενός θεωρητικού κειμένου για τον Brecht, το ίδιο μεταφραστικό πρόβλημα εντοπίζεται και στα γαλλικά. Οι Γάλλοι μελετητές χρησιμοποιούν τους όρους *éloignement* (απομάκρυνση), *dépaysement* (μεταφορά σε μη οικείο τόπο), αλλά και *distanciation* (αποστασιοποίηση). Τα πράγματα δεν φαίνεται να ξεκαθαρίζουν ούτε με την ελληνική απόδοση του όρου. Έχει χρησιμοποιηθεί, για παράδειγμα, η λέξη «αποξένωση» που διαθέτει, όμως, μια αρνητική χροιά σχεδόν ταυτόσημη με αυτή της «αλλοτρίωσης».⁵² Ο Μάρκαρης στην προσπάθειά του να συγκεκριμενοποιήσει κάπως τα πράγματα κάνει έναν διαχωρισμό ανάμεσα σε *αποστασιοποίηση* και *παραξένισμα*.

Εκλαμβάνει το παραξένισμα (*Verfremdung*) ως μια ευρύτερη φιλοσοφική έννοια που εδράζεται στον διαλεκτικό υλισμό και έχει ως στόχο την προώθηση της κριτικής στάσης των ατόμων. Υπό αυτή την έννοια το θεατρικό παραξένισμα επιδιώκει να παρουσιάσει την πραγματικότητα ως μη φυσική, ως ξένη και να οδηγήσει, έτσι, σε μια διαφορετική θέαση των πραγμάτων. Ένας θεατής που είναι πλήρως αλλοτριωμένος από τις παγιωμένες κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ζει, τις αντιλαμβάνεται ως φυσικές και αναπόδραστες. Είναι κοντολογίς συμβιβασμένος με αυτές και θεωρεί πως εδράζονται σε μια *φυσική* εξέλιξη των πραγμάτων. Το θεατρικό παραξένισμα οφείλει να του καταδείξει την επίφαση αυτής της φυσικότητας: ο θεατής πρέπει να διαπιστώσει πως η δική του αλλοτρίωση είναι αυτή που προάγει τις

⁵² Βλ. Ντόρτ.Μ., *Ανάγνωση του Μπρέχτ* (μετ.Φραγκουδάκη.Α.), Κέδρος, β' έκδοση, Αθήνα, 1981, σελ.244-245.

παγιωμένες νοσηρές συνθήκες και έτσι να συνειδητοποιήσει πως μπορεί και πρέπει να κάνει κάτι για να τις αλλάξει. Ως αποστασιοποίηση, απ' την άλλη, καθορίζονται όλες εκείνες οι θεατρικές πρακτικές-τεχνικές που επιστρατεύονται από τον ηθοποιό προκειμένου να δημιουργηθεί, να προκληθεί το παραξένισμα στους θεατές. Το παραξένισμα αποτελεί την φιλοσοφική βάση του Μπρεχτικού θεάτρου και η αποστασιοποίηση την θεατρική. Ο Μάρκαρης ουσιαστικά διατείνεται την αλληλοεμπλοκή και αλληλοσυμπλήρωση των δυο εννοιών, προκειμένου να καλλιεργηθεί η ευκταία κριτική στάση του κοινού (Μάρκαρης, 1982, σελ.37-39).

Ο Brecht, πάντως, στο *Μικρό όργανο για το θέατρο* εξηγεί την έννοια *Verfremdung*: «*Η αποξενωμένη αναπαράσταση είναι εκείνη που επιτρέπει βέβαια την αναγνώριση του αντικειμένου, αλλά ταυτόχρονα το κάνει να φαίνεται ξένο... Οι νέες αποξενώσεις θα' πρεπε μόνο ν' αφαιρέσουν από τα επιδεκτικά μεταβολής κοινωνικά γεγονότα τη σφραγίδα του οικείου, που τα προστατεύει σήμερα από την επέμβασή μας*»⁵³ (Μπρέχτ, 1974, σελ.74, 75). Η περαιτέρω αναφορά στις ερμηνευτικές διαφοροποιήσεις του εν λόγω όρου θα ήταν άτοπη στα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Αρκούμεστε να πούμε πως για λόγους καθαρά θεωρητικής διευκόλυνσης εδώ θα υιοθετηθεί η ερμηνεία που δόθηκε από τον Μάρκαρη. Κι αυτό γιατί σε ένα μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας για τον Brecht, οι μελετητές προβαίνουν με την σειρά τους σε έναν διαχωρισμό του φιλοσοφικού-θεωρητικού, από τον αμιγώς θεατρικό όρο. Στον Μάρκαρη ο διαχωρισμός αυτός τίθεται με ευκρίνεια και σε μεταφραστικό επίπεδο.

Αν θελήσουμε να προβούμε σε μια ανάλυση του φιλοσοφικού-θεωρητικού όρου του παραξενίσματος, όπως τον αντιλαμβανόταν ο Brecht, δεν μπορούμε παρά να μην αναφέρουμε εκ νέου την έννοια της διαλεκτικής. Ο δεσπόζων χαρακτήρας της στα πλαίσια του Μπρεχτικού θεάτρου είναι δεδομένος και δεν θα μπορούσε να εκλείπει και από τις θεατρικές συλλήψεις του Brecht. Αυτό σημαίνει πως η διαλεκτική ως μέθοδος κατάδειξης των κοινωνικών αντιφάσεων, αξιοποιείται από τον Brecht ως «γνωσιοθεωρητικό εργαλείο» που παρουσιάζει τις κοινωνικές καταστάσεις ως υποκείμενες στην αλλαγή, ή όπως άλλως ως μεταβλητές. Έτσι μπορεί να δημιουργηθούν οι γνωσιακές προϋποθέσεις που θα οδηγήσουν στις κοινωνικές αλλαγές, σύμφωνα πάντα και με τις ιστορικές συγκυρίες (Καρύδας, 2002, σελ.416, 417). Για κάποιους μελετητές το παραξένισμα συνδέεται άμεσα με την Μπρεχτική

⁵³ Είναι προφανές πως ο Μυράτ, ως μεταφραστής του *Μικρού οργάνου...*, προτιμά την αποξένωση ως απόδοση του *Verfremdung*.

αντίληψη της *ιστορικοποίησης*, που συνίσταται σε μια ιδιαίτερη αντιμετώπιση του ιστορικού παρελθόντος. Για τον Brecht το ιστορικό παρελθόν έφτασε να είναι διαφορετικό από το παρόν επειδή υπέστη μια πληθώρα αναπόδραστων αλλαγών· κατ' αναλογία το παρόν κρίνεται εξίσου μεταλλάξιμο, μπορεί, δηλαδή, να δεχτεί την επιρροή ποικίλων στοιχείων που θα το διαφοροποιήσουν (Silberman, 2002, σελ.39).

Ο Brecht στην ουσία μας καλεί να στραφούμε στο παρελθόν και διαπιστώνοντας τον ευμετάβλητο χαρακτήρα του να συνειδητοποιήσουμε πως οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες δεν είναι προκαθορισμένες, αλλά υπόκεινται σε ποικίλες διαδικασίες μεταβολής. Το παραξένισμα, υπό αυτή την έννοια, τίθεται στην υπηρεσία της ιστορικοποίησης, καθώς επιδιώκει την δημιουργία μιας κατάλληλης *απόστασης* από τα γεγονότα, ικανής να καταδείξει τον ανεπανάληπτο χαρακτήρα τους σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές. Όπως εύσχημα επισημαίνει ο Καρύδας: *«Το παραξένισμα στην μπρεχτική ιστορικοποίηση, όμως, χρησιμοποιεί τη διάσταση χρονικού βάθους στην ιστορία για να την ανατρέψει. Δείχνοντας το ιστορικό γεγονός στη μοναδικότητά του θέλει να φέρει στην επιφάνεια τους μηχανισμούς που το δημιούργησαν, αποκαλύπτοντας τη δυνατότητα τόσο για μια διαφορετική έκβαση τότε, όσο και πολύ περισσότερο στο σήμερα του θεατή στα πλαίσια μιας άλλης ιστορικής συνθήκης, της οποίας ταυτόχρονα οι ιστορικοί μηχανισμοί αποτελούν αντικείμενο διερεύνησης, ιδιαίτερα στο βαθμό που διέπονται από απροσδιοριστία»* (Καρύδας, 2002, σελ.424, 425).

Σε αυτό το σημείο, εξάλλου, το πολιτικό θέατρο του Brecht διαφοροποιήθηκε αισθητά από τον Piscator και την δική του αντίληψη περί πολιτικής στο θέατρο. Ο Brecht δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει σκηνικά κάποια μεγάλα ιστορικά γεγονότα, όπως έκανε ο Piscator, καθώς θεωρεί πως η Ιστορία δεν απαρτίζεται μόνο από αυτά. Παράλληλα δεν ενδιαφέρεται, για μια σκηνική μετάβαση από το επίπεδο του ατομικού-ιδιωτικού, στο επίπεδο της πολιτικής. Ο Piscator επεδίωξε να το κατορθώσει αυτό μέσα από θεατρικές παραγωγές που προωθούσαν μια μαζική συμμετοχή του κοινού και που κατέληγαν να προσιδιάζουν σε πολιτική διαδήλωση. Για τον Brecht το δημόσιο και το ιδιωτικό πρέπει να αλληλοεμπλέκονται δραματουργικά και όχι να διαχωρίζονται από μια διάθεση μετάβασης του ενός στη σφαίρα του άλλου. Η ιστορική πραγματικότητα και η καθημερινή ζωή συσχετίζονται από τον Brecht με έναν τρόπο που το ένα αποτελεί προέκταση του άλλου (Dort, 1973, σελ.15). Θα έλεγε κανείς πως η ιστορικοποίηση αποτελεί μια έννοια μέσω της οποίας ο Brecht εκφράζει την ροπή τους προς μια *«φιλοσοφία του καθημερινού»*, όπου οι

καθημερινές ανθρώπινες πράξεις ανασηματοδοτούνται και αξιολογούνται ως ιδιαίτερα σημαντικές. Μέσα από τις πράξεις αυτές ο Brecht υποστηρίζει πως μπορεί να εξάγει κανείς νομοτελειακού τύπου συμπεράσματα και προβλέψεις για πολλές παραμέτρους της πραγματικότητας (Wekwerth, 2002, σελ.71).

Αν κάνουμε έναν θεωρητικό συγκερασμό των παραπάνω, θα καταλήξουμε πως το παραξένισμα, με όλες τις θεωρητικές του προεκτάσεις, απολήγει εμφανώς στην έννοια της παρεμβατικής σκέψης και της ενεργοποίησής της δια του θεάτρου (Silberman, 2002, σελ.37). Το παραξένισμα υποτίθεται πως συνιστά μια διαδικασία αμφισβήτησης παγιωμένων στοιχείων, προκειμένου να προωθηθεί η ανάπτυξη της κριτικής στάσης απέναντί τους και εν συνεχεία η τελική γνώση των παραμέτρων τους. Αυτό προσιδιάζει σε κάτι που εξέφρασε ο Χέγκελ στην *Φαινομενολογία του πνεύματος*, όταν ισχυρίζεται: *«Το γνώριμο γενικά, επειδή είναι γνώριμο δεν είναι γνωστό. Είναι η συνηθέστερη αυταπάτη καθώς και εξαπάτηση άλλων το να προϋποθέτει κανείς κατά τη διαδικασία απόκτησης γνώσης κάτι ως γνώριμο και να το κάνει έτσι πρόθυμα αποδεκτό»*. Το παραξένισμα (αποστασιοποίηση) έτσι τίθεται σε ένα πλαίσιο ανάλυσης του οικείου στα συστατικά του μέρη και αξιολόγησής τους με τρόπο που να προκαλεί την παρεμβατική σκέψη (Καρύδας, 2002, σελ.419, 420).

Το παραξένισμα, βέβαια, δεν αποτελεί σε καμμία περίπτωση θεωρητική επινόηση του Brecht. Ο όρος *ostranerie* (παραξένισμα) αναφέρεται από το αισθητικό ρεύμα του ρωσικού φορμαλισμού, από το οποίο επηρεάστηκε ο Brecht κατά τη διαμόρφωση της δικής του αισθητικής (Πατσαλίδης., 2000, σελ.350). Όπως επισημαίνει ο Μπένετ οι φορμαλιστές πίστευαν πως *«Τα λογοτεχνικά κείμενα...αντί να αντανακλούν την πραγματικότητα,, τείνουν να την “κάνουν παράξενη”, να εξαρθρώσουν τις τετριμμένες αντιλήψεις μας για τον πραγματικό κόσμο, ώστε να τον κάνουν αντικείμενο μιας ανανεωμένης προσοχής»*. Σε συνάφεια με αυτό τόνιζαν πως: *«..ό,τι ξεχωρίζει, κατά τρόπο μοναδικό, τη λογοτεχνία από άλλες μορφές λόγου, είναι ακριβώς αυτή η ικανότητα να “ανοικειώνει” (defamiliarize)τις μορφές μέσω των οποίων αντιλαμβανόμαστε συνήθως τον κόσμο...»*. Στα πλαίσια αυτά, λοιπόν, οι φορμαλιστές επεδίωξαν να διαμορφώσουν μορφικούς μηχανισμούς που θα αποκάλυπταν, ή θα *παραδοξοποιούσαν* τον τρόπο που, διάφορες λογοτεχνικές συμβάσεις και κώδικες, διαχειρίζονταν την πραγματικότητα. Υπό αυτή την έννοια, διάφορες παλαιότερες και παγιωμένες συμβάσεις παρωδούνται και γενικά αντιμετωπίζονται με τρόπο που να τις «ανοικειώνει», να αποκαλύπτει, δηλαδή, ότι είναι απλά συμβατικός ο τρόπος που αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα (Μπένετ,

1983, σελ.28, 31, 33). Η σύνδεση των θέσεων αυτών με το θέατρο του Brecht είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Η θεωρία του παραξενίσματος, όπως αναλύθηκε πιο πάνω, έχει ως βασικό στόχο αυτή την «ανοικείωση» που επεδίωκε μέσω του θεάτρου του και ο Brecht.

Πώς μεταφράζεται όμως η *Verfremdung*, ή *V-Effekt*, ή το παραξένισμα σε όρους καθαρά παραστασιολογικούς; Ή αν θελήσουμε να διευρύνουμε το ερώτημα, με ποιους τρόπους θεωρούσε ο Brecht πως μπορεί να αποδοθεί από τους ηθοποιούς, ή την σκηνή εν γένει η θεωρία του παραξενίσματος; Η απάντηση στα ερωτήματα αυτά έρχεται μέσα από την ανάλυση των καθαρά παραστασιολογικών τεχνικών που βρίσκονται κάτω από την μέθοδο της *αποστασιοποίησης*⁵⁴. Ο Brecht με την συγκεκριμένη μέθοδο επεδίωξε να εξοστρακίσει την ταύτιση από τον χώρο του θεάτρου και να κάνει μια αντιπαραβολή με τον Stanislavsky και τη μέθοδό του. Στη θέση της ταύτισης, προβάλλει μια αναπαράσταση της πραγματικότητας που θα εγείρει στους θεατές την διάθεση να *εξηγήσουν* αυτά που παρακολουθούν και όχι να τα βιώσουν (Mitter, 1995, σελ.46).

Ο Brecht, μέσω της αποστασιοποίησης, συμμερίζεται την άποψη του Meyerhold για ένα είδος θεάτρου «όπου το κοινό δεν θα ξεχνά ποτέ πως είναι ένα ακροατήριο που παρακολουθεί μια παρελθοντική αναπαράσταση» (Roose-Evans, 1984, σελ.69). Επαναπροσδιορίζεται ένα «θέατρο θεατρικότητας», όπου όλες οι τεχνικές επισημαίνουν αδιάλειπτα στο κοινό πως βρίσκεται στο θέατρο και όχι σε μια βιωματική κατάσταση (Willett, 1998, σελ.235). Με αυτόν τον τρόπο τα δομικά και μορφολογικά στοιχεία του θεάτρου εκτίθενται και αποκαλύπτονται όλοι οι μηχανισμοί που το συγκροτούν. Είναι το είδος θεάτρου που «*αφήνει απογυμνωμένο το [θεατρικό] τέχνασμα*». Έτσι, παρωθεί τους θεατές να τεθούν κριτικά και διερευνητικά απέναντί του (Holderness, 1992, σελ.9). Η διαμόρφωση αυτού του είδους θεάτρου έρχεται, σύμφωνα με τον Brecht, μέσω τεχνικών που αφορούν άμεσα στην υποκριτική των ηθοποιών, αλλά και σε κάποια ακόμη στοιχεία σχετιζόμενα με το ανέβασμα μιας θεατρικής παράστασης. Πρέπει, βέβαια, να επισημανθεί πως ο Brecht δεν δίνει στους ηθοποιούς την βαρύτητα που τους έδινε ο Stanislavsky και η μέθοδός του. Ο ίδιος το παραδέχτηκε αυτό, λέγοντας πως ξεκινά πάντα από το δραματικό κείμενο, μιας και αυτό τον ενδιαφέρει πρώτιστα. Ο Brecht επισημαίνει

⁵⁴ Θυμίζουμε εδώ πως έχουμε αποδεχτεί τον διαχωρισμό του Μάρκαρη σε *παραξένισμα* και *αποστασιοποίηση*, όπου η τελευταία αφορά τις καθαρά υποκριτικές πρακτικές του παραξενίσματος. Επειδή, όμως, η αποστασιοποίηση αφορά και σε τεχνικές που σχετίζονται με άλλα στοιχεία της παράστασης θα διευρύνουμε τον όρο του Μάρκαρη και σε αυτές.

πως σκηνοθετεί ως δραματικός συγγραφέας, ενώ θεωρεί πως ο Stanislavsky σκηνοθετεί κυρίως ως ηθοποιός. Για τον Brecht τόσο η σκηνοθεσία, όσο και η υποκριτική των ηθοποιών επί σκηνής διαθέτει μια ξεχωριστή ερμηνευτική σημασία στα πλαίσια των ιδιαίτερων στόχων που καλείται να εξυπηρετήσει το εκάστοτε δραματικό έργο (Rouse, 1998, σελ.229). Γενικά, ως σκηνοθέτης επεδίωκε την συστηματική διαφοροποίηση της ίδιας παράστασης, καθώς θεωρούσε πως πρέπει να προβάλλονται ποικίλοι τρόποι απόδοσης του ίδιου έργου. Στο Berliner Ensemble ήταν πάγια τακτική η παρουσία κάποιων βοηθών σκηνοθέτη, που σημείωναν κάθε φορά την προσωπική τους σκηνοθετική άποψη, ώστε να αξιοποιηθεί η διαφορετική παραστασιολογική οπτική καθενός από αυτούς (Thomson, 2000, σελ. 103).

Ο Brecht επεδίωκε την ύπαρξη μιας *απόστασης* ανάμεσα στους ηθοποιούς και τον ρόλο τους, ώστε οι πρώτοι να καθίστανται ικανοί για άσκηση μιας σκηνικής κριτικής με όρους καθαρά υποκριτικών τεχνικών. Αυτό ουσιαστικά σημαίνει πως η δράση του θεατρικού χαρακτήρα πρέπει να συνοδεύεται από μια άλλη παράλληλη δράση, που θα επιτρέπει αυτή την κριτική. Στο Μπρεχτικό θέατρο, ο ηθοποιός, τουλάχιστον φαινομενικά, μπορεί να παρουσιάζει τον ρόλο του με μια υποκριτική συνοχή, που αίφνης πρέπει να διασπαστεί για να αποφευχθεί η ταύτιση τόσο του ίδιου, όσο και των θεατών. Υπό αυτή την έννοια ο ηθοποιός δεν καλείται να «ενσαρκώσει» ένα ρόλο, να ενστερνιστεί με βιωματικό τρόπο διάφορα στοιχεία του δραματικού χαρακτήρα, δηλαδή, αλλά να «δείξει», να *παρουσιάσει* τον χαρακτήρα (Mitter, 1995, σελ.46, 47). Θα έλεγε κανείς πως ο Brecht ζητούσε από τους ηθοποιούς να αποστασιοποιηθούν από τον ρόλο τους προκειμένου να αποστασιοποιήσουν με τη σειρά τους το κοινό και να του προκαλέσουν ένα παραξένισμα.

Όπως αναφέρεται ενδεικτικά στο *Μικρό όργανο για το θέατρο*: «...ο ηθοποιός πρέπει να ξεχάσει ό,τι έχει μάθει για να προκαλεί την ταύτιση του κοινού με το πρόσωπο που υποδύεται...το μόνο που έχει να κάνει είναι να δείξει το πρόσωπο που υποδύεται, ή καλύτερα, να μην το ζήσει» (Μπρέχτ, 1974, σελ.80, 81). Ως εκ τούτου ο ηθοποιός καλείται να σταθεί ανάμεσα στους θεατές και το δραματικό κείμενο ως σκηνική «παραπομπή», που αναφέρεται στον χαρακτήρα, αλλά δεν είναι ο χαρακτήρας. Με αυτόν τον τρόπο παύει να εγκλείεται στα τεχνικά χαρακτηριστικά της μεθόδου του Stanislavsky για την διαμόρφωση ενός συμπαγούς υποκριτικά χαρακτήρα και επανακτά την δυνατότητά του να *αφηγείται* απλά μια ιστορία, ενώ παράλληλα *μιμείται* έναν χαρακτήρα (Mitter, ο.π, σελ.48).

Στο *Μικρό όργανο για το θέατρο* ο Brecht ζητά από τους ηθοποιούς μια υποκριτική που να «κρατάει ελεύθερο κ' ευκίνητο το παρατηρητικό πνεύμα» (Μπρέχτ, 1974, σελ.72), τους ζητά, δηλαδή, να κατέχουν την τέχνη της παρατήρησης. Για τον Brecht ο ηθοποιός οφείλει να έχει προσωπική γνώση κάποιων πραγμάτων την οποία πρέπει να καταφέρει να αποδώσει επί σκηνής και να την παρατηρήσουν οι θεατές (Hilton, 1987, σελ.46, 47). Οι Μπρεχτικοί ηθοποιοί πρέπει να παρατηρούν την πραγματικότητα και τα καθημερινά γεγονότα όχι για να καλλιεργήσουν μια αληθοφάνεια-φυσικότητα στο παίξιμό τους, αλλά πρώτιστα για να εξοικειωθούν με μια διαδικασία διαρκούς διερεύνησης των ανθρώπινων καταστάσεων. Στο περίφημο κείμενό του *Η σκηνή του δρόμου*, ο Brecht διατείνεται πως οι ηθοποιοί μπορούν να μάθουν πολλά από τον τρόπο που ένας καθημερινός άνθρωπος περιγράφει ένα ατύχημα που συνέβη μπροστά του. Κι αυτό γιατί το εν λόγω άτομο δεν θα μείνει απλά στην περιγραφή, αλλά θα αναγκαστεί να δώσει τις δικές του εκδοχές του ατυχήματος σε αυτούς που το περιγράφει, να αναζητήσει, κοντολογίς, τις συνθήκες και τα αίτια. Αυτός ο μάρτυρας του ατυχήματος αποτελεί έναν εν δυνάμει ηθοποιό ενός θεάτρου του δρόμου, που παίζεται καθημερινά από τους ανθρώπους (Thomson, 2000, σελ.104).

Στα πλαίσια της παρατήρησης εκ μέρους του ηθοποιού, εντάσσεται και μια διαδικασία μελέτης κάποιων ιστορικών στοιχείων που αφορούν τόσο στο παρελθόν, όσο και στο παρόν, προκειμένου να γνωρίζει τις πιο ενδόμυχες πτυχές ενός γεγονότος που καλείται να αποδώσει υποκριτικά. Αυτός είναι ένας καλός τρόπος να γνωρίζει και ο ίδιος ο ηθοποιός τις ποικίλες αιτίες που προκαλούν τα διάφορα γεγονότα και φαινόμενα, ώστε να συνειδητοποιεί τον ευμετάβλητο χαρακτήρα τους. Αυτή η εμμονή, θα έλεγε κανείς, του Brecht με την παρουσίαση της κοινωνικής και ιστορικής μεταβλητότητας, εκφράζεται και μέσα από την πάγια προτροπή του προς τους ηθοποιούς να σημειώνουν τις πρώτες εντυπώσεις που τους δημιούργησε ένα θεατρικό έργο, ώστε να τις θυμούνται αργότερα. Είναι βασική η θέση του πως οι ηθοποιοί δεν πρέπει να παγιώνουν την υποκριτική προσέγγιση του ρόλου τους, αλλά να τον αντιμετωπίζουν κάθε φορά σαν να είναι η πρώτη τους επαφή μαζί του (Thomson, 2000, σελ.102-104). Αυτή η *ιστορική* αντιμετώπιση που έπρεπε να έχει ο ηθοποιός απέναντι στις δραματικές καταστάσεις, εκφραζόταν υποκριτικά στις πρόβες μέσω της χρήσης παρελθοντικών χρόνων στην ομιλία τους. Οι ηθοποιοί εν προκειμένω δεν εκφέρουν τον σκηνικό λόγο προκειμένου να περιγράψουν κάτι που διαδραματίζεται *τώρα*, αλλά κάτι που έγινε στο παρελθόν και έχει παρέλθει

ανεπιστρεπτή. Παράλληλα οι ηθοποιοί πρέπει να μιλούν σε τρίτο πρόσωπο προκειμένου να κατανοήσουν ότι *υποδύονται* παρελθοντικούς χαρακτήρες με τους οποίους δεν πρέπει να ταυτιστούν (Mitter, 1995, σελ.58).

Οι παραπάνω θέσεις, που αφορούν στους ηθοποιούς και την υποκριτική, εγείρουν έναν προβληματισμό ως προς τον τρόπο εφαρμογής τους. Πώς μπορεί ο ηθοποιός να ελέγξει ότι διατηρεί τις αποστάσεις του από τον χαρακτήρα και ότι αυτό εκφράζεται υποκριτικά; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα προκαλεί σίγουρα έκπληξη καθώς δίνεται από τον ίδιο τον Brecht: ο έλεγχος αυτός γίνεται μέσω της *ταύτισης* του ηθοποιού με τον χαρακτήρα. Στο σημείο αυτό η Μπρεχτική υποκριτική έρχεται να συναντηθεί με τον Stanislavsky και την δική του μέθοδο, την οποία ο Brecht αξιολογεί κατά βούληση. Αυτό σημαίνει ότι η αποστασιοποίηση έχει νόημα, μόνο στην περίπτωση που διακόπτει μια συγκεκριμένη συναισθηματική ατμόσφαιρα που έχει δημιουργηθεί μέσω της ταύτισης του ηθοποιού με τον χαρακτήρα και τα διαδραματιζόμενα. Υπό αυτή την έννοια ο Stanislavsky και οι πρακτικές του, φαίνεται να αποκτούν μια ιδιαίτερη σημασία για τον Brecht. Ο ίδιος, εξάλλου, παραδέχτηκε πως χρειάζεται τον Stanislavsky, γιατί ως συγγραφέας θέλει οι ηθοποιοί που αποδίδουν τους χαρακτήρες του να μπορούν να μεταμορφωθούν κυριολεκτικά σε αυτούς. Παράλληλα και πρώτιστα, όμως, θέλει και την ικανότητα τους να απομακρύνονται κατάλληλα και όποτε χρειάζεται από τον χαρακτήρα, ώστε να δημιουργηθεί η διαλεκτική αντίθεση μεταξύ ταύτισης και αποστασιοποίησης. Αν εξετάσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο ο Brecht σκηνοθετούσε τους ηθοποιούς του, θα διαπιστώσει πως προέβaine σε μια ψυχολογική ανάλυση των δραματικών χαρακτήρων ανάλογη με τον τρόπο που λειτουργούσε ο Ρώσος σκηνοθέτης. Απλά ο Μπρεχτικός ηθοποιός εκπαιδευόταν ώστε να μπορεί να έρχεται σε ρήξη με αυτές τις οικείες μεθόδους που χρησιμοποιούσε ο Stanislavsky (Mitter, 1995, σελ.50, 51, 53).

Οι Μπρεχτικοί ηθοποιοί, για παράδειγμα, δεν έπρεπε να αποδίδουν το δραματικό κείμενο και τους χαρακτήρες που υποδύονταν με έναν τρόπο που να δημιουργεί την αίσθηση της συνοχής, ή όπως άλλως της ενότητας. Αντίθετα, οι μεταβάσεις από την μια σκηνή στην άλλη, ή οι μεταπτώσεις των δραματικών χαρακτήρων έπρεπε να παρουσιάζουν μια ασυνέχεια, να εκφράζονται σαν να πρόκειται για ασύνδετες καταστάσεις και επεισόδια. Ενώ στο σύστημα του Stanislavsky το δραματικό έργο και οι χαρακτήρες κατακερματίζονταν στους

ιδιαίτερους δραματικούς «τόνους» τους⁵⁵, προκειμένου να αναλυθούν και εν συνεχεία να συνενωθούν σε ένα ενιαίο και αρμονικό σύνολο, στο θέατρο του Brecht παρουσιάζεται μια διαλεκτική μετάβαση από τον ένα «τόνο» στον άλλο, ώστε να προφανής ο τρόπος ανάπτυξης της πλοκής, ή των δραματικών χαρακτήρων. Η προσέγγιση αυτή δεν μπορεί παρά να αποδοθεί στην τάση του Brecht να παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές, ή ατομικές δυνάμεις καθορίζουν, είτε μέσω της αλληλοεμπλοκής τους, είτε μέσω της αντίθεσής τους, την ανάπτυξη των κοινωνικών σχέσεων (Rouse, 1998, σελ.232).

Με τον ίδιο ασύνδετο τρόπο, θα έλεγε κανείς, λειτουργεί και η εκφορά του σκηνικού λόγου από πλευράς των ηθοποιών και κατά την διάρκεια των προβών. Αυτό σημαίνει πως οι Μπρεχτικοί ηθοποιοί έπρεπε να χρησιμοποιούν στοιχεία όπως είναι ο τονισμός της φωνής με έναν εντελώς αποστασιοποιητικό τρόπο. Η χρήση δυο τόνων στην φωνή, για παράδειγμα, δίνει στον ηθοποιό την δυνατότητα να διαφοροποιεί την εκφορά του λόγου του ανάλογα με το αν θέλει να εκφράσει τον χαρακτήρα, ή να δείξει τον χαρακτήρα και τις σκηνικές οδηγίες του κειμένου. Ήταν κλασσική η άσκηση που εφήρμοζε ο Brecht κατά την προετοιμασία των ηθοποιών του: τους έβαζε να εκφέρουν με συγκεκριμένο τόνο τα λόγια του δραματικού χαρακτήρα και στη συνέχεια να περιγράψουν, με έναν διαφορετικό τόνο, τα ίδια λόγια και τις ενέργειες του χαρακτήρα σαν να τα παρακολουθούν ως εξωτερικοί παρατηρητές. Έτσι πίστευε πως θα γίνει πιο ευδιάκριτη στους ηθοποιούς η υποκριτική διάσταση που τους ζητούσε να επιτύχουν, η ταύτιση, δηλαδή, με τον χαρακτήρα απ' την μια και η αποστασιοποίηση απ' την άλλη (το να δείχνουν απλά τον χαρακτήρα σαν να βρίσκονται εντελώς έξω από αυτόν) (Mitter, 1995, σελ.58).

Ο Mitter επισημαίνει πως ο πιο εύσημος τρόπος να περιγράψει κανείς το είδος της Μπρεχτικής υποκριτικής, είναι ο όρος *gestus*, τον οποίο χρησιμοποιούσε κατά κόρον ο ίδιος ο Brecht. Το *gestus* αποτελεί, στην ουσία, έκφραση κάποιων εξωτερικά παρατηρήσιμων συμπεριφορών, ενώ παράλληλα αποδίδονται και κάποια στοιχεία καθαρά εσωτερικής διάστασης. Με το *gestus* εννοείται η απόδοση μιας σωματικής έκφρασης, αλλά και της ουσιώδους αιτίας που την προκαλεί, η έκφραση, δηλαδή, μιας εξωτερικής στάσης ως παρακινημένης από συγκεκριμένες εσωτερικές

⁵⁵ Όπου η λέξη «τόνος» αποδίδει τα κύρια δραματικά σημεία και στοιχεία, από τα οποία απαρτίζονταν και δομούνταν τα δραματικά κείμενα και οι χαρακτήρες. Μια πρόταση του τύπου: *ως αποτέλεσμα μιας μικρής αγοραπωλησίας-«παζαριού» η Μάνα Κουράγιο καταλήγει να χάσει τον γενναίο γιό της*, αποτελεί έναν «τόνο», ένα καίριο σημείο της πλοκής που πρέπει να επισημανθεί κατά τις πρόβες του έργου (Rouse, 1998, σελ.232).

διαθέσεις (Mitter, 1995, σελ.48). Η αλήθεια είναι πως ο εν λόγω όρος έχει δημιουργήσει αρκετά προβλήματα ως προς την εννοιολογική, αλλά και παραστασιολογική οριοθέτησή του. Άλλοι μελετητές διατείνονται πως: *«αποτελεί την αισθητική σωματική έκφραση των οικονομικών και κοινωνικο-ιδεολογικών δομών της ανθρώπινης ταυτότητας και διάδρασης»*, κάτι, δηλαδή, που σχετίζεται τόσο με την σωματική, όσο και με την διανοητική απόδοση του ηθοποιού επί σκηνής (Mumford, 2001, σελ.144). Το μόνο σίγουρο είναι πως το *gestus* αποτελεί μια τεχνική άμεσα σχετιζόμενη με τις θεωρητικές προσεγγίσεις της Σημειολογίας και μάλιστα πολύ πριν η συγκεκριμένη επιστήμη αρχίσει να υπεισέρχεται στον χώρο της θεατρικής θεωρίας και πράξης (Thomson, 2000, σελ.109). Υπό αυτή την έννοια θα έλεγε κανείς πως οι ηθοποιοί προετοιμάζονται ώστε να εκφράσουν σκηνικά ένα *σημαίνον* και το *σημαινόμενο* του, κάτι, δηλαδή, που απλά παρατηρούμε εξωτερικά, αλλά παράλληλα ερμηνεύουμε, προκειμένου να εντοπίσουμε την ιδιαίτερη σημασιοδότησή του.

Ο Brecht προέτρεπε τους ηθοποιούς του να καλλιεργήσουν το *gestus* μέσα από ενδελεχή μελέτη των αντιφάσεων που μπορεί να εντοπίσει κανείς αν αντιπαραβάλλει τις *πράξεις* των δραματικών χαρακτήρων με τον *λόγο* που εκφέρουν βάσει του δραματικού κειμένου (Mitter, 1995, σελ.49). Στο *Μικρό όργανο...* αναφέρει πως: *Ονομάζουμε gestus την περιοχή των στάσεων που παίρνουν τα πρόσωπα μεταξύ τους. Στάση του σώματος, τονισμός και έκφραση του προσώπου εκφράζονται από κοινωνικά σχήματα: τα πρόσωπα βρίζουν, κομπλιμεντάρουν, διδάσκουν το ένα το άλλο κ.τ.λ...αυτά τα gestus είναι τις περισσότερες φορές αρκετά μπερδεμένα και γεμάτα αντιφάσεις, έτσι που να μην μπορούν να αποδοθούν με μια λέξη...* (Μπρέχτ, 1974, σελ.96). Υπό αυτή την έννοια το *gestus* αποτελεί ουσιαστικά μια απόδοση των κοινωνικών σχέσεων που διαμορφώνονται σε συγκεκριμένες εποχές και εκφράζονται μέσα από τον τρόπο που τα άτομα αντιμετωπίζουν το ένα το άλλο. Η απόδοση των σχέσεων αυτών γίνεται με την βοήθεια της μιμικής, αλλά και μέσα από συγκεκριμένες χειρονομίες-στάσεις του σώματος. Θα έλεγε κανείς, εν προκειμένω, πως ο Giorgio Strehler έχει απόλυτο δίκιο να χαρακτηρίζει τον όρο *gestus* ως περισσότερο κοινωνιολογικό, παρά αισθητικό, καθώς αποδίδει καθαρά ιστορικά-κοινωνικά δεδομένα στον τρόπο που οι ηθοποιοί διαχειρίζονται σωματικά τις ενέργειες των δραματικών χαρακτήρων (Rouse, 1998, σελ.233).

Μέσα από την έννοια του *gestus* ο Brecht έρχεται να ανασηματοδοτήσει και τον τρόπο που χρησιμοποιείται η γλώσσα (ο εκφερόμενος λόγος, δηλαδή) στο χώρο του θεάτρου. Αυτό σημαίνει πως η απλή εκφορά του λόγου, από πλευράς των

ηθοποιών, δεν εκφράζει απόλυτα τα όσα κρύβονται πίσω από τις λέξεις, καθώς ένα συγκεκριμένο *gestus* μπορεί να διαφοροποιήσει ριζικά το περιεχόμενο. Κάποιος μπορεί να χρησιμοποιήσει την λέξη «ωραία» για να εκφράσει με την κυριολεκτική έννοια κάτι που του αρέσει, αλλά μπορεί με μια διαφορετική εκφορά της λέξης να ειρωνευτεί, να εκφράσει την δυσαρέσκειά του, ή ακόμη και τον θυμό του για μια κατάσταση. Το *gestus* εδώ είναι η διαφοροποίηση του τρόπου έκφρασης της λέξης (Wekwerth, 2002, σελ.73, 74). Το *gestus*, επίσης, έρχεται συχνά να ενισχύσει την αποστασιοποίηση του ηθοποιού από τον ρόλο του με έναν τρόπο προφανή και για το θεατρικό κοινό. Ένας ηθοποιός, για παράδειγμα, που υποδύεται τον ρόλο του Γαλιλαίου, μπορεί να αξιοποιήσει επί σκηνής το *gestus* του *καπνίσματος*: όταν θα θέλει να δείξει στους θεατές ότι μιλάει αυτός ο ίδιος, ο ηθοποιός, μπορεί να καπνίζει ένα τσιγάρο· το σβήσιμο του τσιγάρου θα σημαίνει κάθε φορά πως ο ηθοποιός ετοιμάζεται να «γίνει» Γαλιλαίος, ότι θα αρχίσει, δηλαδή, να υποκρίνεται και πάλι τον ρόλο του (Mitter, 1995, σελ.47).

Μια ακόμη περίπτωση *gestus* που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τον Brecht ήταν αυτό της *μεγαλοποίησης*, ή όπως άλλως της διόγκωσης των δραματικών καταστάσεων, που μπορούσε να οδηγήσει σε αποστασιοποιήσεις καθαρά κωμικής μορφής (Rouse, 1998, σελ.56). Είναι γνωστό πως ο Brecht προσπάθησε να αξιοποιήσει την *παρωδία* ως βασικό μέσο αποστασιοποίησης των ηθοποιών από το δραματικό κείμενο, αλλά και απ' τον ρόλο τους. Κάποια στιγμή μάλιστα και στα πλαίσια μιας παράστασης, είχε σκεφτεί να προσλάβει δυο κλόουν, που θα διακωμωδούσαν τα τεκταινόμενα επί σκηνής, αλλά και τους ίδιους τους θεατές. Ο Brecht πίστευε πως η παρουσία τους και ο τρόπος που θα διέκοπταν την δράση προκειμένου να κάνουν τα σατιρικά τους σχόλια, θα προωθούσε την έκπληξη και συνεπακόλουθα το *παραξένισμα* των ηθοποιών και του κοινού. Η διακωμώδηση, εξάλλου, των δραματικών καταστάσεων και χαρακτήρων εμποτίζεται, έτσι, με μια χιουμοριστική διάσταση που φτάνει τα όρια της κοινωνικής σάτιρας. Η σημασία που ο Brecht έδινε στην παρωδία και συχνά την γελοιοποίηση των θεατρικών καταστάσεων, φαίνεται από τον τρόπο που προέτρεψε κάποια στιγμή τον Strehler να προετοιμάζει τις τραγικές σκηνές των έργων, ανεβάζοντάς τις στις πρόβες με κωμικό τρόπο (Mitter, ο.π, σελ.57)!

Η περίπτωση του *gestus*, βέβαια, δεν εντοπίζεται μόνο στην περίπτωση της υποκριτικής των ηθοποιών. Ο Wekwerth επισημαίνει πως ο Brecht επεδίωξε να εισαγάγει την έννοια αυτή και σε ένα επίπεδο καθαρά σκηνογραφικό. Αυτό σημαίνει

πως τα σκηνογραφικά στοιχεία αξιοποιούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να εκφράζουν συγκεκριμένα *σημαινόμενα*, που δεν αφορούν στην απλά εποπτική και χρηστική λειτουργία τους. Ο Brecht απέρριπτε την πιστή απόδοση της πραγματικότητας εκ μέρους της σκηνογραφίας, κάτι που οδήγησε πολλούς στην παρανόηση ότι ήταν υπέρμαχος των λιτών και εξαιρετικά ψυχρών σκηνικών. Στην σκηνική απόδοση της *Μάνας Κουράγιο*, για παράδειγμα, το σκηνικό αποτελούνταν μόνο από την άδεια σκηνή, όπου το κάρο της *Κουράγιο* παρουσιαζόταν να κυλά ασταμάτητα μέσα σε μια συνεχή ατμόσφαιρα πολέμου. Οι θεατές καλούνταν να συμπληρώσουν το σκηνικό με τις πρόσφατες εμπειρίες τους από τον πόλεμο, να θυμηθούν, δηλαδή, τα αποτελέσματά του ακόμη και στο εξωτερικό περιβάλλον. Ο Brecht ζητά από τους θεατές να καλλιεργήσουν, όπως οι ηθοποιοί, την «τέχνη της παρατήρησης» ως έναν τρόπο ανακάλυψης της πραγματικότητάς τους (Wekwerth, 2002, σελ.74, 75).

Αυτό σημαίνει ότι το θέατρο δεν πρέπει να προσφέρει στους θεατές την πιστή απόδοση μιας περιχαρακωμένης πραγματικότητας: το κοινό έχει την δυνατότητα να αποδώσει την πραγματικότητα που αυτό παρατηρεί γύρω του. Τα σκηνογραφικά στοιχεία, εξάλλου, χρησιμοποιούνταν και σε ένα πλαίσιο αποστασιοποίησης των ηθοποιών απ' τον ρόλο τους. Ο Brecht συχνά επέλεγε μια ιδιόρρυθμη κατασκευή των σκηνικών, προκειμένου να μην διευκολύνεται η σωματική εξοικείωση των ηθοποιών μαζί τους. Έτσι, οι ηθοποιοί αναγκάζονταν συχνά να διατηρούν συγκεκριμένες και ιδιάζουσες σωματικές στάσεις, ή κινησιολογία, καθώς τα σκηνογραφικά στοιχεία δεν τους επέτρεπαν να λειτουργήσουν διαφορετικά. Θα έλεγε κανείς πως ο Brecht, μέσω μιας *σκηνικής παραδοξολογίας*, προσπαθούσε να επιτείνει το παραξένισμα των ηθοποιών, αλλά και των θεατών, να μεγενθύνει την αίσθησή τους ότι τα γεγονότα που αναπαριστώνται είναι ουσιαστικά *αφύσικα* (Mitter, 1995, σελ.54).

Στα ίδια πλαίσια κινείται και η κατάλληλη αξιοποίηση του *χρόνου*, τόσο κατά τις πρόβες, όσο και κατά την σκηνική απόδοση των ηθοποιών. Ο Brecht θεωρούσε πως η χρήση της *αργής κίνησης* από τους ηθοποιούς, μπορούσε να αποστασιοποιήσει ένα δραματικό επεισόδιο που εκ πρώτης όψεως φαινόταν ασήμαντο, με έναν τρόπο που να καταδεικνύει την ιδιαίτερη σημασία του. Το ίδιο πίστευε, εξάλλου, και για τον ιδιαίτερο τρόπο εκφοράς των σκηνικών λόγων από τους ηθοποιούς: με το να δίνουν έμφαση σε στοιχεία του λόγου τους που λογικά δεν χρήζουν επισήμανσης, ή με το να εκφέρουν ενιαία κομμάτια του κειμένου σαν να πρόκειται για λόγο κατακερματισμένο σε προτάσεις, υποτίθεται ότι κατάφεραν να δημιουργήσουν μια

ιδιάζουσα απόδοση του κειμένου και να αποστασιοποιήσουν το κοινό από το έργο εν γένει (Mitter, ο.π, σελ.54, 55).

Κατά τον ίδιο αποστασιοποιητικό τρόπο, εξάλλου, χρησιμοποιούνταν και η μουσική που συνόδευε τα δραματικά κείμενα κατά την παράστασή τους. Το «μελωδικό και ρυθμικό *gestus*» (Dümling, 2002, σελ.328) της μουσικής υποτίθεται ότι δεν πρέπει να δίνει έμφαση και να υπογραμμίζει τα διαδραματιζόμενα, αλλά να στέκεται κριτικά απέναντί τους. Υπό αυτή την έννοια, η μουσική των παραστάσεων λειτουργεί εντελώς ανεξάρτητα, χωρίς να καθορίζεται από την σκηνική δράση, αλλά και την εξέλιξη των χαρακτήρων (Mitter, 1995, σελ.46). Ο Brecht σημειώνει εμφατικά: «*Η μουσική, από την πλευρά της, πρέπει ν' αντιταχθεί στην ισοπέδωσή της, όπως απαιτούν συνήθως απ' αυτήν, κατεβάζοντάς την στο επίπεδο μιας αλόγιστης υπηρέτριας. Δεν "συνοδεύει", εκτός αν συνοδεύει σχολιάζοντας. Δεν πρέπει ν' αρκείται μόνο στο να "εκφράζεται", δηλαδή να αδειάζει από την ψυχική διάθεση, Stimmung, που της προκάλεσαν τα γεγονότα*» (Μπρέχτ, 1974, σελ.111). Έτσι, η μουσική υπόκρουση στο Μπρεχτικό θέατρο μπορεί να μην να συντονίζεται περιστασιακά με την σκηνική δράση, αλλά αυτό γίνεται για να είναι πιο προφανής ο τρόπος που θα την αποστασιοποιήσει αργότερα. Υπό αυτή την έννοια, η μουσική παύει ξαφνικά να συνοδεύει τη δράση και στέκεται ως ανεξάρτητος παράγοντας απέναντί της.

Κάποια από τα παραπάνω στοιχεία, που αφορούν στην μέθοδο της αποστασιοποίησης και κυρίως αυτό του *gestus* σχετίζονται με μια γενικότερη ανασηματοδότηση της χρήσης του σώματος του ηθοποιού. Είναι χαρακτηριστική η φράση που ο Brecht έλεγε συχνά στους ηθοποιούς κατά τις πρόβες των έργων: «*Μην μου λέτε, δείξτε μου*». Πίστευε πως η μίμηση καθαρά εξωτερικών στοιχείων από τους ηθοποιούς, μπορούσε να τους οδηγήσει πιο εύκολα σε καταστάσεις αμιγώς εσωτερικής διάστασης. Οποσδήποτε αυτή η επισήμανση της αξίας της καθαρής μιμικής στην διαμόρφωση της θεατρικής του αισθητικής, ανάγεται στις επιδράσεις που είχε δεχτεί από τον Meyerhold. (Mitter, 1995, σελ.52). Μέσα από πολλά κείμενα, αλλά και τις σκηνοθετικές πρακτικές αυτού του πρωτοπόρου του Ρωσικού θεάτρου, διαφαίνεται αυτή η τάση προς μια αναθεώρηση της *πλαστικότητας* του ηθοποιού. Σε ένα από αυτά τα κείμενα λέει: «*Οι χειρονομίες, οι στάσεις, τα βλέμματα, η σιωπή προσδιορίζουν τις αληθινές σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους. Τα λόγια δεν τα λένε όλα. Συνεπώς χρειάζεται μια τέτοια μορφή των κινήσεων στην σκηνή που να βάζει τον θεατή στη θέση ενός προσεκτικού παρατηρητή...η διαφορά ανάμεσα στο παλιό και στο νέο θέατρο είναι ότι στο τελευταίο η πλαστικότητα και τα λόγια*

υπάγονται τα καθένα στο δικό του ρυθμό και συχνά βρίσκονται σε αναντιστοιχία» (Μέγιερχολντ, 1974, σελ.80). Η αντιστοιχία αυτών των λόγων με την έννοια του Μπρεχτικού *gestus*, αλλά και της αποστασιοποίησης είναι παραπάνω από προφανής.

Οι παραπάνω αναλύσεις αναφορικά με την αισθητική θεωρία που επεδίωξε να διαμορφώσει ο Brecht και κυρίως οι έννοιες του παραξενίσματος και της αποστασιοποίησης, συνδέονται απαρέγκλιτα με την *διαλεκτική* ως μέθοδο απόδοσης του θεατρικού φαινομένου. Η Μπρεχτική υποκριτική μέσω των τεχνικών της αποστασιοποίησης, προωθεί, στην ουσία, μια διαλεκτική συνομιλία ανάμεσα στον ηθοποιό και τον ρόλο του. Μια συνομιλία που έχει ως βασικό στόχο τον διαχωρισμό του ενός από τον άλλο, την κατάδειξη ότι ο ηθοποιός δεν μπορεί να είναι ο χαρακτήρας, αλλά διατηρεί ακόμη και στη σκηνή τα προσωπικά του χαρακτηριστικά (Friedman, 2002, σελ.48). Στην έννοια της αποστασιοποίησης, βέβαια, υπεισέρχεται ένας παράγοντας που έχει δημιουργήσει αρκετές παρανοήσεις και έχει οδηγήσει πολλούς μελετητές σε ευθείες βολές κατά του Brecht και της αισθητικής του θεωρίας. Πρόκειται για το ζήτημα της *λογικής* και της θέσης που αυτή κατέχει στο ευρύτερο έργο του. Στα 1954 και ενώ το Μπερλίνερ Ανσάμπλ βρισκόταν στο Παρίσι στα πλαίσια μιας περιοδείας του, διεμήφθη ένα σημαντικό επεισόδιο, που έχει πάρει την μορφή ιστορικού ανέκδοτου. Ο Ιονέσκο, κύριος απολογητής του *Θεάτρου του Παραλόγου*, συνάντησε τον Brecht σε ένα καφέ της πόλης και του απευθύνθηκε με τα εξής: «Σας κατηγορώ για την θανάτωση των συναισθημάτων πάνω στη σκηνή και για την τρομοκρατία της λογικής....Μην προσπαθείτε άδικα, Μπρέχτ, ο κόσμος δεν είναι αναγνωρίσιμος». Η απάντηση του Brecht σε αυτή την κατηγορία του Ιονέσκο ήταν άμεση: «Εάν όντως ο κόσμος δεν είναι αναγνωρίσιμος, τότε εσείς πως το γνωρίζετε;» (Wekwerth, 2002, σελ.60, 61).

Η σκηνή αυτή, πέρα από την όποια της χιουμοριστική διάσταση, εκφράζει σε μεγάλο βαθμό την αντίληψη που επικρατούσε, ή και επικρατεί ακόμη, αναφορικά με το Μπρεχτικό θέατρο. Ότι, δηλαδή, συνιστά ένα είδος θεάτρου που επικαλείται αποκλειστικά την λογική και ως εκ τούτου απεκδύεται της όποιας άλλης λειτουργίας του ως είδους τέχνης. Πολλοί είναι, για παράδειγμα, αυτοί που θεωρούσαν πως οι Μπρεχτικές παραστάσεις δεν μπορούσαν παρά να είναι μουντές μη συναισθηματικές (Whiting, 1978, σελ.163). Μια συγκεκριμένη περιγραφή είναι δε κάτι παραπάνω από ενδεικτική: «...μίζερη, αδειανή σκηνή, κοφτή άρθρωση, ατάραχο παίξιμο, δικτατορία της λογικής πάνω στη σκηνή, σπαρτιάτικη λακωνικότητα, αιτιοκρατία ακόμα και στη διαμόρφωση των σκηνών, μαρξιστική λογοκρατία ακόμα και στις ερωτικές σκηνές

κ.τ.λ.» (Μάρκαρης, 1982, σελ.39). Στην διαμόρφωση αυτής της αντίληψης αυτή, βέβαια, συνέδραμε και ο ίδιος ο Brecht, καθώς απέδιδε με μάλλον αφηρημένο τρόπο τις αισθητικές του αναζητήσεις, με αποτέλεσμα να μην γίνεται πλήρως κατανοητός (Whiting, 1978, σελ.163). Είναι σίγουρο πως ο Brecht όντως προέβη σε μια υπερτόνιση της νοησιαρχικής στόχευσης του θεάτρου του· φαίνεται να έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα στην *ωμή σκέψη* (plumpes Denken) και στον τρόπο που αυτή μπορεί να συγκεκριμενοποιήσει την πραγματικότητα και να καταδείξει την αλήθεια (Wolin, 1994, σελ.139). Αυτό διαφάνηκε και κατά την ανάλυση της παρεμβατικής σκέψης που προηγήθηκε.

Ο Brecht ήθελε να κάνει τους θεατές να *σκέφτονται*, να βρίσκονται σε μια συνεχή διανοητική εγρήγορση και κριτική διάθεση απέναντι στα επί σκηνής τεκταινόμενα. Η καλλιέργεια της κριτικής στάσης, θα έλεγε κανείς ότι αποτελεί για τον Brecht σημαντικό βήμα για την συμμετοχή των ατόμων στην κοινωνική αλλαγή. Όταν στέκεται κανείς με κριτική διάθεση απέναντι σε ένα φαινόμενο μπορεί να κατανοήσει καλύτερα τις ενδεχόμενες αμφισημίες του, να εντοπίσει ευκολότερα τις οξύμωρες διαστάσεις του, να αποκαλύψει τις αιτίες που το δημιούργησαν και τελικά να επιδιώξει την προσωπική συμμετοχή στην μεταβολή του. Στα πλαίσια αυτά έκανε λόγο για *λογική* αντί για *συναίσθημα*, για άμεση θεατρική παρουσίαση και όχι για ψευδαίσθηση, για αποστασιοποίηση και όχι για ταύτιση. Ο Whiting επισημαίνει πως οι θέσεις αυτές ακούγονται παράδοξες, αν αναλογιστεί κανείς πως ο Brecht είχε φτάσει να θεωρείται μοναδικός στον τρόπο με τον οποίο προκαλούσε διάφορα σκηνικά συναισθήματα. Μέσω της αποστασιοποίησης δεν επεδίωκε την εξάλειξη όλων των προκαλούμενων συναισθημάτων, παρά μόνον εκείνων που είχαν να κάνουν με υπερβολικές συναισθηματικές εξάρσεις και ρομαντικού τύπου εκδηλώσεις. Ο Brecht δεν ενστερνιζόταν την λογική της αισθητικής τάσης που στόχευε στο *συναίσθημα για το συναίσθημα*. Αντίθετα, υπερτόνιζε τα συναισθήματα που μπορούσαν να οδηγήσουν στην ενεργοποίηση της σκέψης, στην διδαχή, ή στην πρόκληση της παρέμβασης. Υπό αυτή την έννοια, ο Brecht εμμένει σε μια αρκετά διδακτική λειτουργία του θεάτρου, όπου η διδαχή προκύπτει μέσα από καθαρά αισθητικούς-καλλιτεχνικούς τρόπους (Whiting, 1978, σελ.163).

Μια προσεκτική ανάγνωση του έργου του *Μικρό όργανο για το θέατρο*, όπου αναλύεται ολόκληρη η αισθητική-θεατρική του θεωρία, καταδεικνύει πως ενδιαφερόταν εξίσου για την ψυχαγωγική διάσταση του θεάτρου του, όχι μόνο για

την διδακτική- νοησιαρχική.⁵⁶ Αυτό διαφαίνεται και μέσα από μια χαρακτηριστική φράση του, που σχολιάζει την διαλεκτική: «*Η διαλεκτική είναι για μένα κυρίως συναισθηματική υπόθεση*» (Wekwerth, 2002, σελ.64). Αν αναλογιστούμε τη θέση που αυτή η έννοια κατέχει στο θέατρό του, σίγουρα εξανεμίζεται και η τελευταία υπόνοια πως προσπάθησε να εξοστρακίσει τα συναισθήματα από τον χώρο του θεάτρου.

⁵⁶ Βλ. *Μικρό όργανο για το θέατρο* (μετ. Μυράτ.Δ.), Πλειάς, Αθήνα, 1974.

4. Η μεθοδολογική θεμελίωση της έρευνας.

4.1. *«Η σύγχρονη κοινωνική και παιδαγωγική διάσταση του «διαλεκτικού» θεάτρου του Brecht: Το παράδειγμα πέντε θεατρικών έργων». Οριοθέτηση του θέματος, η ερευνητική διαδικασία και η μεθοδολογική προσέγγιση.*

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι: *«Η σύγχρονη κοινωνική και παιδαγωγική διάσταση του “διαλεκτικού” θεάτρου του Brecht: Το παράδειγμα πέντε θεατρικών έργων»*. Πρίν προβούμε στον τρόπο με τον οποίο θα γίνει η μεθοδολογική προσέγγιση του εν λόγω θέματος, είναι απαραίτητο να καθορίσουμε με ακρίβεια τους βασικούς του όρους, δηλαδή το ερευνητικό πεδίο. Καταρχάς πρέπει να επισημανθεί πως η χρήση του όρου *διαλεκτικό θέατρο*, δεν είναι διόλου τυχαία, καθώς αυτόν χρησιμοποιούσε ο ίδιος ο Brecht προς το τέλος της ζωής του για να χαρακτηρίσει το θέατρό του, αλλά και γιατί περικλείει εννοιολογικά στοιχεία που θα αποτελέσουν πάγιο ερευνητικό ζητούμενο. Όπως επισημάνθηκε, δηλαδή, κατά το θεωρητικό μέρος της εργασίας η έννοια της *διαλεκτικής* χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα από τον Brecht, στην προσπάθειά του να οριοθετήσει ένα θέατρο κοινωνικού χαρακτήρα, ή πιο συγκεκριμένα ένα θέατρο της *κοινωνικής αλλαγής*. Ο Brecht μέσα από τα θεατρικά του έργα, τουλάχιστον σύμφωνα με τις θεωρητικές του προσεγγίσεις, επεδίωξε την ενασχόληση με ποικίλα κοινωνικά ζητήματα άμεσα σχετιζόμενα με το θέμα των κοινωνικών αντιφάσεων και της δυνατότητας που υπάρχει για ουσιαστική αντιμετώπισή τους. Το θέατρό του στοχεύει πρώτιστα στην *ενημέρωση* γύρω από τις αντιφάσεις που εντοπίζονται στα κοινωνικά συστήματα και έπειτα στην οριοθέτησή τους ως φαινομένων άρρηκτα συνδεδεμένων με τις ανθρώπινες πρακτικές και ως εκ τούτου δυνάμενων να αλλάξουν. Δεν έχουμε να κάνουμε, λοιπόν, μόνο με ένα θέατρο κοινωνικής καταγγελίας, αλλά και με ένα θέατρο παραίνεσης για κοινωνική δράση.

Η παραπάνω προσέγγιση του όρου *διαλεκτικό θέατρο* θα αποτελέσει και το βασικό κριτήριο για την εδώ ερευνητική διαδικασία: η ερμηνευτική ανάλυση των δραματικών κειμένων που έχουν επιλεγεί θα γίνει με γνώμονα την διαλεκτική τους διάσταση. Θα επιδιωχθεί, δηλαδή, ο εντοπισμός και η ερμηνεία των *κοινωνικών θεμάτων* που πραγματεύεται ο Brecht σε αυτά, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο προβάλλεται δραματουργικά η ευμετάβλητη διάστασή τους. Αυτό σημαίνει ουσιαστικά πως η πρώτη φάση της ερευνητικής διαδικασίας θα αφορά στον

εντοπισμό και ερμηνεία της κοινωνικής διάστασης που αναμένουμε να έχουν τα εν λόγω δραματικά κείμενα. Αν όντως το θέατρο του Brecht είναι κοινωνικο-διαλεκτικό, θα πρέπει η ερμηνευτική προσέγγιση τους να μας οδηγήσει στην επισήμανση ποικίλων κοινωνικών ζητημάτων και αντιφάσεων. Η δεύτερη φάση της έρευνας, άμεσα συναρτώμενη με την πρώτη, θα αφορά σε μια συγχρονική ανάγνωση και απόδοση των ενδεχόμενων κοινωνικών στοιχείων. Θα επιδιωχθεί, δηλαδή, μια σύνδεση των κοινωνικών στοιχείων των έργων με την σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, για να διαπιστωθούν οι ενδεχόμενες συνάψεις και τελικά η πιθανή κοινωνική *επικαιρότητα* τους.

Ας μην ξεχνούμε πως το θέατρο του Brecht εν γένει αφορά σε μια εντελώς διαφοροποιημένη, τουλάχιστον ιστορικά, εποχή, η οποία ενδέχεται να *παρουσιάζει*, αλλά και να *μην παρουσιάζει* ουσιαστικές σύγχρονες αναφορές. Εξάλλου, η μαρξιστική οριοθέτηση του Brecht αποτελεί μια ακόμη παράμετρο της κοινωνικής σύνδεσης με το παρόν, δεδομένου ότι ο Μαρξισμός θεωρείται σήμερα μια εν πολλοίς παρωχημένη, ή εν πάση περιπτώσει μια πρακτικά ανεφάρμοστη ιδεολογία. Η πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού σε όσες χώρες υιοθέτησαν την ανάλογη πολιτική οργάνωση, συνηγορεί εξάλλου υπέρ της πρώτης θέσης. Είναι, ενδιαφέρον, λοιπόν να διερευνηθεί το κατά πόσο ο κοινωνικός λόγος ενός Μαρξιστή δραματικού συγγραφέα μπορεί να έχει επίκαιρη διάσταση, στα πλαίσια της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας.

Το τελικό στάδιο της έρευνας θα αφορά στην σύνδεση της ενδεχόμενης κοινωνικής επικαιρότητας των έργων του Brecht με τους σύγχρονους και αναθεωρημένους σκοπούς της παιδείας, ή πιο συγκεκριμένα της εκπαίδευσης. Αυτό σημαίνει πως θα επιδιώξουμε να καταδείξουμε την θέση που τα εν λόγω δραματικά κείμενα μπορούν, ή ενδεχομένως πρέπει να διαθέτουν στα πλαίσια της σύγχρονης *θεατρικής παιδείας*. Το αντικείμενο της θεατρικής παιδείας, έχει εισαχθεί δυναμικά τα τελευταία χρόνια στα Αναλυτικά Προγράμματα τόσο της Πρωτοβάθμιας, όσο και της Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, με στόχο την προώθηση του θεάτρου ως ιδιαίτερου είδους τέχνης, αλλά και ως μέσου για την προαγωγή ποικίλων παιδαγωγικών-εκπαιδευτικών στόχων. Αυτό σημαίνει πως κρίθηκε απαραίτητη η εγκατάλειψη του παλαιότερου και στενά «φιλολογικού» τρόπου προσέγγισης των δραματικών κειμένων, τα οποία μάλιστα εντάσσονταν εντελώς αποσπασματικά στο εκπαιδευτικό σύστημα (Γραμματάς, 1999, σελ.23, 25). Στα πλαίσια αυτής της αναθεωρημένης αντιμετώπισης του θεάτρου ως ξεχωριστού γνωστικού αντικειμένου και γενικότερα

ως παιδαγωγικής διαδικασίας, θα επιδιωχθεί μια σύγχρονη προσέγγιση των δραματικών κειμένων του Brecht και της δυνατότητας που έχουν να αξιοποιηθούν παιδαγωγικά. Επισημαίνεται πως η εν λόγω προσέγγιση σχετίζεται άμεσα με την κοινωνικοπολιτική διάσταση των συγκεκριμένων δραματικών έργων και όχι με την αξιοποίησή τους ως «κλασσικών» στιγμών της παγκόσμιας δραματικής λογοτεχνίας. Εδώ, δηλαδή, δεν θα μας απασχολήσει η παιδαγωγική διάσταση που δύνανται να έχουν ως λογοτεχνικά-θεατρικά κείμενα με δεδομένη αισθητική αξία, αλλά ως κείμενα με δεδομένη κοινωνικοπολιτική διάσταση.

Τα πέντε δραματικά έργα που θα αποτελέσουν το αντικείμενο της ερευνητικής διαδικασίας είναι τα: *Ο αφέντης Πουντίλα και ο υπηρέτης του Ματί*, *Ο Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, *Ο Κύκλος με την κιμωλία στον Καύκασο*, *Η ζωή του Γαλιλαίου*, *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*. Σε αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινιστεί ο τρόπος επιλογής των συγκεκριμένων δραματικών κειμένων, που σχετίζεται τόσο με το χρονικό διάστημα της δημιουργίας τους, όσο και με αντικειμενικούς ερευνητικούς περιορισμούς. Καταρχάς πρέπει να επισημανθεί πως σκόπιμα δεν επελέγησαν δραματικά κείμενα, όπου η κοινωνική κριτική του συγγραφέα τίθεται σε ένα επίπεδο καθαρά Μαρξιστικής συναίνεσης: δεν αποτελεί αντικειμενική επιδίωξη η κατάδειξη της Μαρξιστικής ιδεολογικής τοποθέτησης του Brecht. Είναι πιθανό, βέβαια, να εκδηλώνονται οι κοινωνικοί του προβληματισμοί και σε τέτοιου είδους δραματικά κείμενα, αλλά σε ένα επίπεδο στενού ιδεολογικού καθορισμού. Εδώ δεν ενδιαφέρει ο τρόπος με τον οποίο ο Brecht προσπάθησε να προβάλλει την προσωπική του δέσμευση στον κομμουνισμό, αλλά ο τρόπος με τον οποίο προβάλλει την δέσμευσή του, ως δραματικός συγγραφέας, στο άρμα της κοινωνικής αλλαγής. Τα δραματικά κείμενα που θα αποτελέσουν, λοιπόν, αντικείμενο ερμηνείας εδώ, διαθέτουν μια μεγαλύτερη ουδετερότητα, σε σχέση πάντα με όσα έγραψε για να προωθήσει πάγιες κομμουνιστικές θέσεις. Δεν θα πρέπει, βέβαια, να θεωρηθεί πως δεν αποτελούν με τη σειρά τους δημιουργήματα ενός βαθιά πολιτικοποιημένου συγγραφέα· απλά ανήκουν σε μια συγγραφική περίοδο κατά την οποία ο Brecht δεν επεδίωκε αποκλειστικά την προβολή του Μαρξισμού ως ιδεολογίας, αλλά του κοινωνικού προβληματισμού στον οποίο τον είχε οδηγήσει ο Μαρξισμός και οι προσωπικές του αναζητήσεις.

Με την ίδια λογική, εξάλλου, δεν επελέγησαν έργα που έχουν χαρακτηριστεί ως *διδακτικά* είτε από τον ίδιο τον Brecht, είτε από μελετητές του ευρύτερου έργου του. Και αυτό γιατί στόχος της εργασίας δεν είναι η κατάδειξη κάποιων άμεσα

διδασκικών στοιχείων, όπως είναι αυτά που περιέχονται στα *διδασκικά* θεατρικά του έργα. Αυτό που μας αφορά πρώτιστα εδώ, είναι η σύγχρονη παιδαγωγική αξιοποίηση των κοινωνικών ζητημάτων που θέτει ο Brecht με τα έργα του. Το κατά πόσο δηλαδή τα εν λόγω δραματικά κείμενα διαθέτουν μια κοινωνική επικαιρότητα, ικανή να τα καταστήσει εναύσματα για μια περισσότερο *κοινωνική* κατεύθυνση της σύγχρονης θεατρικής παιδείας. Τονίσαμε και πιο πάνω πως η αισθητική τους αξία, ως έργων τέχνης, είναι κάτι παραπάνω από δεδομένη και έχει κριθεί από την Ιστορία του θεάτρου, ή ακόμη και της λογοτεχνίας. Η ενδεχόμενη *κοινωνική* τους αξία είναι που μας απασχολεί εδώ, δηλαδή, η αντιμετώπισή τους ως θεατρικών έργων που έχουν κοινωνική στόχευση και διαθέτουν μια όποια δυνατότητα προώθησης του κοινωνικού προβληματισμού.

Στο σημείο αυτό, βέβαια, πρέπει να γίνει και μια επιπλέον διευκρίνιση σε ό,τι αφορά την τελική επιλογή των πέντε προς ερμηνευτική προσέγγιση δραματικών κειμένων: ενώ αρχικός στόχος ήταν η ανάλυση περισσότερων θεατρικών έργων, εν τέλει προέκυψε μια πρακτική ερευνητική δυσκολία. Ενώ, δηλαδή, στο θεωρητικό μέρος της παρούσας εργασίας (σελ.78) αναφέρεται ρητά πως η ανάλυση θα αφορά και στα: *Η ανάκριση του Λούκουλλου* και *Η Άνοδος και η πτώση του Αρτούρο Ούι*, τα εν λόγω έργα δεν κατέστη δυνατό να βρεθούν στην ελληνική τους μετάφραση. Αυτό συμβαίνει γιατί τα συγκεκριμένα έργα δεν έχουν συμπεριληφθεί στις μεταφραστικές απόπειρες σύγχρονων θεατρικών εκδόσεων, με αποτέλεσμα να είναι αδύνατη η πρόσβαση στα κείμενά τους. Είναι προφανές, λοιπόν, πως η τελική εξαίρεσή τους από το ερευνητικό μέρος της παρούσας εργασίας ήταν αναπόδραστη.

Για να καταστούν ευκρινέστεροι οι ερευνητικοί στόχοι της παρούσας εργασίας μπορούμε να προβούμε στην διατύπωση κάποιων καίριων ερευνητικών ερωτημάτων που συνοψίζουν τις παραπάνω επιδιώξεις και αφορούν στις τρεις φάσεις της έρευνας:

Πρώτη φάση ερευνητικής διαδικασίας- Ανάλυση και ερμηνεία των δραματικών κειμένων:

- *Κατά την ανάλυση και ερμηνεία των δραματικών κειμένων του Brecht εντοπίζονται στοιχεία άμεσης ή έμμεσης κοινωνικής κριτικής και προβληματισμού, που να συνηγορούν με την υποτιθέμενη κοινωνική στόχευση του θεάτρου του; Αποτελούν, δηλαδή, τα συγκεκριμένα δραματικά κείμενα χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων με κοινωνική διάσταση, κάτι, που υποτίθεται ότι επεδίωκε ο δημιουργός τους;*

- Με ποιούς δραματουργικούς τρόπους, ή τεχνικές αποδίδεται η παραπάνω κοινωνική στόχευση στα πλαίσια του περιεχομένου των δραματικών κειμένων;
- Με ποιούς δραματουργικούς τρόπους αποδίδεται η ενδεχόμενη παραίνεση του Brecht για καλλιέργεια της κριτικής στάσης των ατόμων απέναντι στα κοινωνικά δεδομένα, κοινωνική ενεργοποίηση τους και έμπρακτη συμμετοχή σε μια διαρκή αλλαγή της κοινωνίας προς το καλύτερο;

Δεύτερη φάση ερευνητικής διαδικασίας- Σύνδεση των αποτελεσμάτων της ανάλυσης και ερμηνείας με τα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα:

Εφόσον η ανάλυση και ερμηνεία των δραματικών κειμένων μας οδηγήσει τελικά στην επιβεβαίωση της κοινωνικής τους διάστασης, δηλαδή στην επισήμανση των κοινωνικών ζητημάτων που θίγουν και πραγματεύονται:

- Είναι δόκιμη η αναγωγή αυτών των κοινωνικών ζητημάτων και του προβληματισμού γύρω από αυτά, σε σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα; Όπως άλλως, μπορούμε να κάνουμε λόγο για δραματικά κείμενα με επίκαιρο κοινωνικό χαρακτήρα;
- Μπορεί ο κοινωνικός λόγος ενός Μαρξιστή δραματικού συγγραφέα και ενός βαθιά πολιτικοποιημένου θεάτρου, να έχει απήχηση στους σύγχρονους κοινωνικούς προβληματισμούς, δεδομένης και της ιστορικής-κοινωνικοπολιτικής αναντιστοιχίας ανάμεσα στην εποχή του Brecht και την σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα;
- Μπορούμε τελικά σήμερα να κάνουμε λόγο για την αναγκαιότητα επαναπροσδιορισμού και επαναπροσέγγισης ενός πολιτικού θεάτρου όπως είναι αυτό του Brecht; Μήπως, δηλαδή, η σύγχρονη πραγματικότητα επιβάλλει την αξιοποίηση των εν λόγω δραματικών κειμένων του πολιτικοποιημένου-κοινωνικού θεάτρου του Brecht, στα πλαίσια μιας ανανεωμένης επιταγής για κοινωνικό προβληματισμό και ενεργοποίηση (με όλες τις περιορισμένες δυνατότητες της τέχνης και πιο συγκεκριμένα του θεάτρου για ενεργή συμμετοχή στις διαδικασίες μια όποιας κοινωνικής αλλαγής);

Τρίτη φάση ερευνητικής διαδικασίας- Η ενδεχόμενη κοινωνική επικαιρότητα των δραματικών κειμένων του Brecht και η θέση τους στα πλαίσια της σύγχρονης παιδείας.

- *Μπορεί να γίνει λόγος για αξιοποίηση των εν λόγω δραματικών κειμένων του Brecht, στα πλαίσια των σύγχρονων ζητημάτων της παιδείας και πιο συγκεκριμένα στα πλαίσια της θεατρικής παιδείας, όπως αυτή εντάσσεται στο εκπαιδευτικό σύστημα;*
- *Είναι απαραίτητη πλέον η εγκατάλειψη της στενά «φιλολογικής» προσέγγισης των συγκεκριμένων δραματικών έργων του Brecht και ο επαναπροσδιορισμός της κοινωνικής τους διάστασης ως τρόπου προώθησης σύγχρονων κοινωνικών και παιδαγωγικών προβληματισμών; Όπως άλλως, είναι θεμιτή στα πλαίσια της θεατρικής παιδείας, η προώθηση της κοινωνικοπολιτικής λειτουργίας του θεάτρου ως είδους τεχνης άμεσα συνδεδεμένου με την εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα;*

Η απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα θα προκύψει, βέβαια, πρώτιστα μέσα από την ανάλυση και ερμηνεία των δραματικών κειμένων που έχουν επιλεγεί. Εδώ θα πρέπει να διευκρινιστεί πως, ως καταλληλότερη μέθοδος προσέγγισης των εν λόγω θεατρικών έργων κρίθηκε η ανάλυση περιεχομένου, όπως αυτή αναπτύχθηκε υπό την σκέπη της ερμηνευτικής μεθόδου. Η ερμηνευτική μέθοδος έρευνας αποτέλεσε και αποτελεί βασική ποιοτική μέθοδο ανάλυσης λογοτεχνικών κειμένων και γενικά κειμενικού λόγου που χρήζει ανάλυσης και επεξεργασίας, προκειμένου να αποκαλυφθούν οι βαθύτερες παράμετροι του και τα λανθάνοντα νοήματά του. Υπό αυτή την έννοια η ανάλυση περιεχομένου αποτελεί μια εξειδίκευση της ερμηνευτικής μεθόδου, καθώς «...συστηματοποιεί με αρκετά συγκεκριμένο τρόπο τις τεχνικές ανάλυσης, προκειμένου να αναζητήσει το φανερό ή το λανθάνον νόημα γραπτού ή προφορικού λόγου με βάση συγκεκριμένους στόχους» (Πυργιωτάκης, 1999, σελ.110). Στην προκειμένη περίπτωση προσέγγισης των δραματικών κειμένων του Brecht, οι ερμηνευτικές τεχνικές θα αφορούν στον εντοπισμό και την ανάλυση όλων εκείνων των κοινωνικών στοιχείων που αναμένεται να πραγματεύονται δραματουργικά.

Υπό αυτή την έννοια, η ανάλυση του περιεχομένου των έργων θα αφορά τόσο σε αμιγώς δραματουργικές-θεατρικές τεχνικές, όσο και στον καθαρά κειμενικό λόγο. Ας μην ξεχνούμε πως τα δραματικά κείμενα αποτελούν ένα ιδιότυπο είδος λογοτεχνικών κειμένων, καθώς γράφονται για να αναπαρασταθούν και όχι για να

αποτελέσουν αποκλειστικά αντικείμενο ανάγνωσης. Η ίδια η μορφή τους, δηλαδή, επιβάλλει την ερμηνευτική προσέγγιση του περιεχομένου-διαλόγων, αλλά και των δραματουργικών επιλογών του συγγραφέα. Αυτές οι επιλογές σχετίζονται με την σκιαγράφηση των δραματικών προσώπων, την επιλογή του χρόνου και του χώρου, την εξέλιξη και πλοκή των δραματικών συγκρούσεων κ.τ.λ. Καθίσταται, λοιπόν, προφανές πως στην περίπτωση των θεατρικών έργων δεν είναι δόκιμος ένας τρόπος ανάλυσης και ερμηνείας που θα αφορά μόνο στον κειμενικό λόγο των δραματικών προσώπων, αλλά και στην περιρρέουσα δραματική «ατμόσφαιρα». Αυτός είναι και ο λόγος που η εδώ ανάλυση των έργων του Brecht θα γίνει παράλληλα με την εξέλιξη της δραματικής τους υπόθεσης. Η αποσπασματική προσέγγιση και ερμηνεία όπου θα επισημαίνονταν μόνον τα στοιχεία που μας αφορούν (αυτά που σχετίζονται με την κοινωνική κριτική και θέση του Brecht), θα κατακρεουργούσε όχι μόνο το ιδιαίτερο νόημα που έχουν ως εντασσόμενα στο δραματικό κείμενο, αλλά και την δυναμική τους ως στοιχείων που πρόκειται να αναπαρασταθούν, να μετατραπούν, δηλαδή, σε μια βιωματική-θεατρική κατάσταση. Γι' αυτό το λόγο, εξάλλου, δεν θα επιδιωχθεί καμμία ποσοτικοποίηση της ανάλυσης των έργων, καθώς και των αποτελεσμάτων της ανάλυσης αυτής. Η ερευνητική διαδικασία θα μείνει σε ένα καθαρά ποιοτικό επίπεδο, καθώς εδώ δεν μας αφορά η *συχνότητα* των δραματουργικών αναφορών του Brecht σε κοινωνικά ζητήματα και θέσεις, αλλά η *ποιότητα* (προσωπική διάσταση, πολιτική οριοθέτηση, κριτική αποτίμηση, κοινωνική στόχευση κ.τ.λ) αυτών των αναφορών.

Β' Μέρος: Ερευνητικό

5. Ανάλυση και ερμηνεία των δραματικών κειμένων.

Όπως επισημάνθηκε, στο μεθοδολογικό μέρος της εργασίας, η ανάλυση και ερμηνεία των δραματικών κειμένων του Brecht που έχουμε επιλέξει, θα γίνει με γνώμονα την κοινωνική τους διάσταση. Θα επιδιωχθεί, δηλαδή, η επισήμανση και ερμηνεία όλων των κοινωνικών φαινομένων, θεμάτων και προβληματισμών που αποδίδει δραματουργικά ο Brecht. Βέβαια, εδώ θα πρέπει να τονίσουμε πως η ανάλυση αυτή θα γίνει παράλληλα με την ανάλυση της υπόθεσης των έργων, καθώς δεσμευόμαστε από την ίδια την φύση τους. Κι αυτό γιατί τα θεατρικά έργα διαθέτουν εγγενώς την ιδιότητα της συνέχειας του λόγου και της αλληλοεμπλοκής και αλληλουχίας των δραματικών καταστάσεων. Αν απομονώναμε μόνο εκείνα τα σημεία που μας αφορούν, θα κατακρεουργούσαμε ενδεχομένως το πραγματικό νόημά τους, που εξάγεται από την σχέση τους με ολόκληρο το δραματικό κείμενο. Ας μην ξεχνάμε πως τα θεατρικά έργα προορίζονται να αναπαρασταθούν, να μεταφραστούν δηλαδή σε σκηνική πραγματικότητα και ως εκ τούτου το περιεχόμενό τους δεν διαθέτει την αυτονομία που έχουν άλλα λογοτεχνικά είδη. Η αποσπασματική προσέγγισή τους δύναται να αλλοιώσει την πραγματική διάσταση των όσων θέλει να

αποδώσει ο συγγραφέας. Έτσι, η παρακάτω προσέγγιση θα είναι αρκετά εκτενής, μιας και η ανάλυση θα είναι τόσο δραματουργική, όσο και ερμηνευτική.

5.1. *Ο αφέντης Πουντίλα και ο υπηρέτης του Ματί.*

Το έργο *Ο αφέντης Πουντίλα και ο υπηρέτης του Ματί*, αποτελεί ένα δραματικό κείμενο του Brecht που έχει ως κύριο θέμα τις ανθρώπινες σχέσεις και τον τρόπο με τον οποίο αυτές μπορεί να δομούνται επί μιας βάσεως καθαρά οικονομικής. Ούτε λίγο ούτε πολύ παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο η οικονομική άνεση ενός ανθρώπου μπορεί να αλώσει την προσωπικότητά του και μάλιστα τις πιο ανθρώπινες ιδιότητές της. Εάν θέλουμε να προβούμε σε μια περαιτέρω ανάλυση της θέσης αυτής, θα λέγαμε πως το έργο πραγματεύεται τον δυσπρόστατο χαρακτήρα της ανθρώπινης φύσης: Έτσι, όσο και αν ένας άνθρωπος επιθυμεί να διατηρήσει τις πιο ανθρώπινες διαστάσεις της προσωπικότητάς του, όταν αρχίσει να διαθέτει οικονομική και κατά προέκταση κοινωνική εξουσία φαίνεται να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στις ανθρώπινες ευαισθησίες και στην ανάγκη για διατήρηση αυτής της οικονομικό-κοινωνικής επιβολής και υποβολής. Η απόκτηση οικονομικής εξουσίας δύναται να αλλοτριώσει τους ανθρώπους και να τους οδηγήσει σε μεταξύ τους σχέσεις υποταγής, ή όπως άλλως σε σχέσεις εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου. Ο Πουντίλα είναι ενδεικτικό παράδειγμα εύρωστου ανθρώπου, που κατάφερε να αποκτήσει την οικονομική του άνεση μέσα από την στυγνή και ανηλεή εκμετάλλευση άλλων ανθρώπων. Είναι ιδιοκτήτης ενός υποστατικού στο Λαμί, έχει στην διάθεσή του υπηρέτες για να εξυπηρετούν τις οιοσδήποτε ανάγκες του και διαθέτει κοινωνικό κύρος ανάλογο της οικονομικής του στάθμης. Όταν, όμως, επιδίδεται στην προσφιλή του συνήθεια να καταναλώνει υπέρογκες ποσότητες αλκοόλ, παρουσιάζει μια αξιοσημείωτη μεταστροφή: παύει να λειτουργεί ως άνθρωπος που η οικονομική και κοινωνική του στάθμη του επιτρέπουν να συμπεριφέρεται με υπέρμετρη αυταρέσκεια. Θα έλεγε κανείς ότι ο Πουντίλα μόνο όταν βρίσκεται σε κατάσταση μέθης μπορεί να εκφράζει τις πιο ανθρώπινες ευαισθησίες του, όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα κοινά στο ανθρώπινο είδος. Τότε μόνον ενδιαφέρεται για τους συνανθρώπους του και δη αυτούς των κατώτερων κοινωνικο-οικονομικών

στρωμάτων. Σε αυτά τα πλαίσια κινείται, εξάλλου και η σχέση του με τον υπηρέτη-σωφέρ του, Ματί. Όταν ο Πουντίλα είναι νηφάλιος, ο Ματί δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένας ακόμη υπηρέτης που οφείλει να υποτάσσεται στις ορέξεις του αφέντη του.

Όταν ο Πουντίλα είναι μεθυσμένος ο Ματί μεταλλάσσεται σε συνοδοιπόρο, φίλο, ακόμη και συμβουλάτορα του αφέντη του: η σχέση αντιστρέφεται και ο Ματί φαινομενικά διαθέτει την εξουσία της επιρροής πάνω στον άνθρωπο που έχει την δυνατότητα να τον διατάζει. Ο Πουντίλα μέσα στην πιο αλληλέγγυα προς τους ανθρώπους φάση του, επιδεικνύει μια αξιοπρόσεκτη αδυναμία, που κάλλιστα θα μπορούσε να γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης απ' τους άλλους. Η σκληρότητα και η απαξίωση που επιδεικνύει στους οικονομικά και κοινωνικά κατωτέρους του, όταν συμπεριφέρεται ως μεγαλομανής ιδιοκτήτης είναι, απ' την άλλη, εξίσου αξιομνημόνευτη. Αυτή η διττή φύση του εν λόγω χαρακτήρα και ο τρόπος που αναπτύσσεται μέσα από τη σχέση του με τον Ματί, αποτελεί το απαύγασμα της δραματικής υπόθεσης και των όσων θέλει να προβάλει ο Brecht. Είναι σκόπιμος, λοιπός, ο εντοπισμός των ουσιωδέστερων σημείων του έργου, όπου καθίστανται προφανή τα όσα προαναφέρθηκαν, αλλά και κάποια ακόμη ζητήματα κοινωνικής-πάντα- φύσεως.

Ο Brecht, στην αρχή του έργου βάζει μια γελαδάρισσα να περιγράψει λακωνικά την υπόθεση, δηλαδή την δραματική περιγραφή ενός προσώπου που φαίνεται να αποκτηνώνεται μέσα από τις εξουσίες που του προσφέρει η ιδιότητά του, του *ιδιοκτήτη*: «...Και σήμερα θα δείτε αγαπητό κοινό κάποιο πρόσωπο μεγάλο, ζώο προϊστορικό, που απ' τα βάθη των αιώνων έχει βγει φουσκωμένο απ' το πάχος και περιττό στη γη. Τ' όνομά του: *ιδιοκτήτης*, το' χετε όλοι ακουστά μάλιστα ανθρώπων, έθνους άμα βρίσκει αμολυσιά» (σελ.7). Είναι σαφές πως ο Brecht από την αρχή θέλει να δώσει το στίγμα του δραματικού του κειμένου μέσα από την απρόσωπη και συνοπτική περιγραφή ενός κεντρικού χαρακτήρα. Η γενικότερη έννοια του *ιδιοκτήτη* σίγουρα συγκεκριμενοποιείται στην πορεία και προσωποποιείται στον δραματικό χαρακτήρα του Πουντίλα, αλλά φαίνεται πως ο Brecht δεν ενδιαφέρεται πρώτιστα για αυτή την προσωποποίηση. Κύριο μέλημά του είναι η κατάδειξη όλων εκείνων των στοιχείων και ανθρώπινων χαρακτηριστικών που δημιουργούνται και συγκεντρώνονται κάτω από τις επιδράσεις της ιδιοκτησίας. Με άλλα λόγια, στην προκειμένη περίπτωση δεν έχουμε να κάνουμε με ένα δραματικό πρόσωπο που έρχεται να διατηρήσει την αυτοτέλειά του και να προβληθεί ως ανεπανάληπτος θεατρικός χαρακτήρας, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις άλλων δραματικών έργων

και άλλων δραματικών συγγραφέων. Ο Brecht εδώ επιθυμεί να ασκήσει κοινωνική κριτική και να θίξει τις βαθύτερες δομές ενός κοινωνικού συστήματος που διακρίνει τους ανθρώπους σε κατέχοντες και μη κατέχοντες, σε ιδιοκτήτες και μη ιδιοκτήτες. Ο Πουντίλα συγκυριακά, ή αν θέλετε εντελώς δραματουργικά, έρχεται να αποτελέσει το μέσο άσκησης αυτής της κριτικής. Θα έλεγε κανείς πως εν λόγω χαρακτήρας λειτουργεί αμιγώς ως δραματικό εργαλείο έκφρασης του κοινωνικού μέσα από μια ατομική περίπτωση, κάτι που, όπως έχει επισημανθεί στο θεωρητικό μέρος της παρούσας εργασίας, αποτελούσε βασική επιδίωξη του Brecht.

Ο Πουντίλα, λοιπόν, ο ιδιοκτήτης, ο αντιπροσωπευτικός εκπρόσωπος της κοινωνικά νομιμοποιημένης πλουτοκρατίας, παρουσιάζει με περίσσεια αμεσότητα και από την αρχή, τις αντιλήψεις του για τους κοινωνικά και οικονομικά κατωτέρους του. Από την πρώτη σκηνή και ενώ επιδίδεται σε μια ακόμη ρακοκατάνυξη, απευθύνεται στον Δικαστή, που τον συντροφεύει και τον κατηγορεί πως δεν αντέχει το ποτό. Όπως λέει χαρακτηριστικά, αν ο ίδιος είχε έναν υπηρέτη που δεν αντέχει την δουλειά, όσο ο Δικαστής δεν αντέχει το ποτό θα τον απέλυε συνοδεία των εξής λόγων: «*Ζών, θα σε μάθω 'γώ να δουλεύεις με το πάσσο σου*» (σελ.12). Η αναφορά στην έννοια της παραγωγικότητας είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Ένας εργάτης, ένας υπηρέτης, είναι υποχρεωμένος να είναι παραγωγικός στο σημείο που επιθυμεί ο εργοδότης-αφεντικό. Η οποιαδήποτε παρέκκλιση από την αναμενόμενη αποδοτικότητα μπορεί να σημάνει και το τέλος της επαγγελματικής απασχόλησης του υπηρέτη. Υπό αυτή την έννοια, η ανθρώπινη εργασία προσμετράται καθαρά με όρους ποσοτικών κριτηρίων και αποκλειστικής εξασφάλισης των οικονομικών συμφερόντων του «αφεντικού».

Εν συνεχεία, ο Πουντίλα, ρωτά το γκαρσόνι που τους σερβίρει για το ποια μέρα της εβδομάδας είναι και όταν εκείνος απαντά πως είναι Σάββατο ο Πουντίλα εξαγριώνεται. Εκείνος επιθυμεί να είναι Παρασκευή και από την στιγμή που αυτό επιθυμεί να νομίζει, το γκαρσόνι είναι υποχρεωμένο να το πιστεύει εξίσου: «*Μου αντιμιλάς! Μωρέ γκαρσόνι! Είσαι εξοργιστικός ...και ανάγωγος... .. άνοιξε τ' αυτιά σου και μη τα ξαναμπερδέψεις: ρακί και μια Παρασκευή. Με αντελήφθης;*» (σελ.12, 13). Είναι κάτι παραπάνω από προφανές το νόημα της συγκεκριμένης σκηνής: ο Πουντίλα λόγω της εξουσίας που του προσφέρει η οικονομική του στάθμη έχει φαινομενικά το δικαίωμα να διατάζει, αλλά και να επιβάλλει την οποιαδήποτε γνώμη του, όσο και αν αυτή φτάνει τα όρια του παραλογισμού. Το ίδιο σκηνικό επαναλαμβάνεται και πιο κάτω, με τον Ματί αυτή τη φορά: δεν θυμάται καν ποιος είναι ο Ματί (!) και αυτός

του εξηγεί ότι είναι ο σωφέρ του που τον περιμένει ήδη δυο μέρες μέσα στο αυτοκίνητο αλλά δεν είναι διατεθειμένος να περιμένει άλλο. Ο Ματί εδώ διεκδικεί μια πιο ανθρώπινη αντιμετώπιση: «Και δεν έχω τη διάθεση να σας περιμένω περισσότερο... Δεν φέρνονται με τέτοιο τρόπο σ' έναν άνθρωπο», αλλά έρχεται αντιμετώπος με την σκληρή και απαξιωτική αντιμετώπιση του αφεντικού του: «Εσύ είσαι ένας άνθρωπος; Μα πριν από λίγο είπες πως είσαι ένας σωφέρ. Κολυμπάς στις αντιφάσεις. Πρέπει να το ομολογήσεις!» (σελ.12, 13). Ο Πουντίλα δεν ανέχεται τον τρόπο που ο Ματί διεκδικεί και απαιτεί μια πιο ανθρώπινη μεταχείριση, καθώς για εκείνον ένας υπηρέτης του, ένας εργαζόμενός του εν πάση περιπτώσει, οφείλει να μην διεκδικεί. Δεν του αναγνωρίζει ούτε τον στοιχειώδη ανθρώπινο σεβασμό: για τον Πουντίλα ένας άνθρωπος που βρίσκεται υπό την εργοδοσία του υποστασιοποιείται μόνον από την εργασιακή του ιδιότητα. Η ανθρώπινη διάσταση του Ματί εξανεμίζεται κάτω από το βάρος της οικονομικής ανωτερότητας του Πουντίλα, που έχει την δυνατότητα να αντιμετωπίζει τον σωφέρ του ως απλό εργαλείο της προσωπικής του εξυπηρέτησης. Δεν θα ήταν άτοπο να ισχυριστούμε, πως εδώ παρουσιάζεται ένα περιστατικό που επεκτεινόμενο σε ένα ευρύτερο κοινωνικό επίπεδο, άπτεται ενός γενικότερου κοινωνικού διαχωρισμού: η οικονομική στάθμη δύναται να αποτελέσει βασικό κριτήριο αξιολογικής κρίσης και κοινωνικής τοποθέτησης. Οι ανώτεροι οικονομικά αξιολογούνται και ως κοινωνικά ανώτεροι, ενώ οι οικονομικά κατώτεροι μπορεί να αντιμετωπίζονται ακόμη και ως άτομα χωρίς ανθρώπινη υπόσταση, χωρίς ανθρώπινες ανάγκες. Κάπως έτσι νομιμοποιείται και η στυγνή εκμετάλλευση των μεν απ' τους δε. Η οικονομική ανωτερότητα, κοντολογίς, δημιουργεί την επίφαση ότι τα πάντα, ακόμη και οι άνθρωποι, είναι εκμεταλλεύσιμα προκειμένου για την διατήρησή της.

Στο ζήτημα της κοινωνικής ανωτερότητας, εξάλλου, αποδίδεται με έκδηλο τρόπο, η διάθεση του Πουντίλα να παντρέψει την κόρη του με έναν εκπρόσωπο της ανώτερης κοινωνικο-οικονομικής τάξης, έναν διπλωματικό ακόλουθο, καθώς αυτό θεωρείται το πιο σωστό και πρέπον για έναν άνθρωπο της τάξης του. Κι αυτό μολονότι ο υποψήφιος «γαμπρός» παρουσιάζεται, καθ' όλο το έργο, ως μια περίπτωση ατόμου εντελώς στερούμενου ενδιαφερόντων, ή τελοσπάντων οποιασδήποτε αξιοπρόσεκτης και ενδιαφέρουσας προσωπικότητας. Ο ακόλουθος είναι ένας ανθρώπινος χαρακτήρας που φαίνεται να εμμένει στους τυπικούς κοινωνικούς τίτλους και να υποστασιοποιείται μόνον από την επαγγελματική του ιδιότητα και την αριστοκρατική του καταγωγή και θέση. Σε μια σκηνή που

αναφέρεται στην σχέση του με τον Υπουργό λέει χαρακτηριστικά : *«Μου έχει αδυναμία, όλοι το λένε στο Υπουργείο. Μου το 'πε καθαρά. "Σας μπορεί κανείς να σας στείλει παντού, δεν θα σας ξεφύγουν ακριτομούθειες, δεν σας ενδιαφέρει η πολιτική". Βρίσκει πως είμαι πολύ καλός διπλωμάτης»* (σελ.88). Ένας διπλωμάτης που δεν ενδιαφέρεται για την πολιτική αποτελεί οξύμωρο σχήμα, κάτι που μπορεί να αποδοθεί στην διάθεση του Brecht να τονίσει τον αδιάφορο και μαλθακό χαρακτήρα του ακόλουθου. Πρόκειται για έναν άνθρωπο ανώδυνο, χωρίς δυναμική παρουσία ακόμη και στο ζήτημα της διπλωματικής και συνεπακόλουθα ιδιαίτερα σημαντικής ιδιότητάς του. Αυτό, βέβαια, φαίνεται να μην απασχολεί τον Πουντίλα: παρουσιάζεται έτοιμος να θυσιάσει την κόρη του στον βωμό της κοινωνικής θέσης του ακόλουθου. Όταν, λοιπόν, αρχίζει να αντιλαμβάνεται την ερωτική συμπάθεια της κόρης του, Εύας, προς τον μακράν πιο ενδιαφέροντα και δυναμικό Ματί, βάλλει εναντίον της: *«Σε προειδοποιώ. Δεν θα ανεχθώ κανένα σκάνδαλο. Σου κάνω ένα γάμο, έξη χιλιάδων μάρκων, κάνω το παν να παντρεφτείς, και να μπεις στην αριστοκρατία και αυτό μου κοστίζει ένα δάσος! Ξέρεις τι πάει να πει ένα δάσος;»*. Και πιο κάτω: *«Πλήρωσα για να ανατραφείς κατά πως πρέπει, στις Βρυξέλες, όχι βέβαια για να πέφτεις στην αγκαλιά του σωφέρ. Πρέπει να κρατάς το προσωπικό σε απόσταση, αλλιώς γίνονται αναιδείς και θα σε χορέψουν στο ταψί. Απόσταση δέκα βημάτων, καμία οικειότητα, αλλιώς επέρχεται το χάος...»* (σελ.117).

Ο Πουντίλα, εν προκειμένω, δεν ενδιαφέρεται απλά να παντρέψει την κόρη του με έναν άνθρωπο της τάξης του. Πρώτιστα τον αφορά η περαιτέρω κοινωνική του καθιέρωση μέσω του θεσμού της αριστοκρατίας και της «ευγενικής» καταγωγής του υποψήφιου γαμπρού, παρά την φαινομενικά όχι και τόσο ανθηρή οικονομική κατάσταση του τελευταίου (σελ.147). Αυτή ήταν η βασική του στοχοθεσία προκειμένου για την προικοδότηση και μόρφωση της κόρης του: η ακόμη μεγαλύτερη άνοδος του κοινωνικού του prestige, μιας και ο Πουντίλα διαθέτει κύρος μόνο λόγω της οικονομικής του κατάστασης, όχι λόγω και της καταγωγής του. Ο Πουντίλα, έτσι, παρουσιάζει μια ανοδική κοινωνική κινητικότητα, κάτι που μπορεί να αποδοθεί στην διάθεσή του για μια περισσότερο διευρυμένη και τυπικά ανώτατη κοινωνική εξουσία. Η θέση του, του επιτρέπει να την διεκδικήσει, ενώ αντίθετα δεν επιτρέπεται στην κόρη του να ρίξει την ματιά της προς τα «κάτω», προς τον κατώτερο Ματί. Όπως, εξάλλου, δεν επιτρέπεται στον Ματί να διεκδικήσει με την σειρά του «ανώτερες» συνθήκες, έστω μέσω μιας ερωτικής σχέσης, ή ενός γάμου με την Εύα. Ένας «παρακατιανός» δεν μπορεί καν να διανοείται ότι μπορεί να προσεγγίσει την

καλοαναθρεμμένη κόρη ενός Πουντίλα: «...Βούλωστο, αλλιώς μάζευε τα ψωρομπογαλάκια σου. Το καθήκον σου είναι να σηκώνεις τα μάτια στην κόρη του αφεντικού σου σαν να πρόκειται για ένα πλάσμα υπερκόσμιο που κατέβηκε εδώ κάτω...» (σελ.97). Ο έντονος κοινωνικός διαχωρισμός που προβάλλει ο Brecht είναι εδώ παραπάνω από προφανής: τα λόγια του Πουντίλα είναι μεστά από αυτόν.

Στην παραπάνω στάση, εξάλλου, εδράζεται και η φανερή απέχθεια του ξεμέθυστου Πουντίλα προς οποιονδήποτε «κατώτερο» επιδιώκει να διεκδικήσει καλύτερες βιοτικές και επαγγελματικές συνθήκες. Για τον Πουντίλα ο εργάτης του, ο υπηρέτης του, οφείλει απλά να υποκύπτει στις δικές του επιταγές και όχι να σκέφτεται τρόπους να βελτιώσει την ζωή του. Όταν κάποια στιγμή απευθύνεται στον Ματί, αναφορικά με το ζήτημα ενός εργάτη, τον κατηγορεί ως Μπολσεβίκο και του δηλώνει πως δεν πρόκειται να τον ανεχτεί: «...ξέρεις καλά πως δεν ανέχομαι τέτοια στοιχεία στο υποστατικό, ανθρώπους που παίρνουν τα μυαλά των εργατών ως το σημείο ν' αρνούνται να πάνε στα βαλτοχώρια αν δεν έχουν ένα αυγό για κολατσιό. Μπολσεβίκε! Και τώρα αν δεν κανονίσω τριών μηνών μεροκάματα του Σουρκάλα, δε θα ξεμπλέξω. Εμένα μ'εμπόδισε το πιστό να τον διώξω, στην καθορισμένη προθεσμία, αλλά σύ το 'κανες από υπολογισμό» (σελ.188). Ο Πουντίλα δεν μπορεί να ανεχτεί τον Ματί όχι μόνο λόγω της συγκεκριμένης πολιτικής ιδεολογίας για την οποία τον κατηγορεί. Το πρόβλημά του είναι το ότι η συγκεκριμένη ιδεολογία προωθεί την διεκδίκηση, από πλευράς των εργατών, των επαγγελματικών τους δικαιωμάτων. Βέβαια, ο Brecht αναφέρεται στην συγκεκριμένη ιδεολογία με στόχο την έμμεση προβολή της, καθώς, ως συνεπής μαρξιστής που ήταν, προσπαθεί να καταδείξει την πολιτική της σύμπτωση με τους κοινωνικούς και επαγγελματικούς αγώνες των κατώτερων τάξεων. Εάν, παρόλα αυτά επεκτείνουμε την συγκεκριμένη αυτή επιλογή του Brecht, θα λέγαμε πως οποιαδήποτε ιδεολογική τοποθέτηση που πρεσβεύει ανάλογες απόψεις, θα ήταν ακανθώδης για έναν άνθρωπο σαν τον Πουντίλα που θέλει να διατηρήσει την θέση και τα πλούτη του. Προκειμένου για αυτή τη διατήρηση, οι εργάτες πρέπει να μένουν σε μια κατάσταση αμάθειας, να μην γνωρίζουν κοντολογίς τα δικαιώματά τους και την δυνατότητα αγώνα για αυτά. Το πρόβλημα εν προκειμένω δεν είναι μόνο το ζήτημα της πολιτικής αφύπνισης, αλλά αυτό της *κοινωνικής αφύπνισης*: οι οικονομικά και κοινωνικά ασθενέστεροι δεν πρέπει να είναι ενήμεροι για την δυνατότητα αλλαγής της κοινωνικής τους θέσης, αλλά να υπομένουν με εγκαρτέρηση την δεινή τους κατάσταση προκειμένου να εξασφαλίσουν την βιωσιμότητα των πλουτοκρατών. Είναι δεδομένο πως ο Brecht

προσπαθεί να προβάλλει εδώ μια θέση που απετέλεσε πάγιο στοιχείο στα έργα του: την δυνατότητα αλλαγής του κόσμου μέσω της ενημέρωσης-αφύπνισης των ατόμων που, χρησιμοποιώντας την μαρξιστική ορολογία, αποκαλούσε προλεταριάτο.

Τόσο στην εν λόγω σκηνή, όσο και σε αρκετές ακόμη, προσπαθεί να ξεκαθαρίσει στους προλετάριους όλους τους οικονομικούς και κοινωνικούς μηχανισμούς με τους οποίους οι ισχυροί τους κρατούν σε μια κατάσταση απάθειας και αδράνειας. Όταν ο Πουντίλα επιθυμεί, για παράδειγμα, σε μια άλλη σκηνή να επιλέξει εργάτη για το υποστατικό του, προβαίνει σε μια σειρά αξιολογικών κρίσεων για τα χαρακτηριστικά ενός ικανού εργάτη: *«Ένας υπηρέτης που λιγώνειται μπροστά στο πιάτο του αφεντικού του είναι ανυπόφορος. Έναν υπηρέτη που ξέρει να βασιτέται, αυτόν μα το ναι, τον κρατάνε. Αν τον βλέπουν να λιώνει στη δουλειά κάνουν τα στραβά μάτια. Αλλά αν ζητάει όλη την ώρα ρεπά και μπριζόλες μεγάλες σαν το καπάκι του καμπινέ, τον σιχαίνεσαι και τον πετάς έξω.»* (σελ.53). Και παρακάτω: *«...η ηλικία δεν παίζει κανένα ρόλο, οι γέροι αντέχουν εξ ίσου καλά αν όχι και καλύτερα, γιατί τρέμουν μην τους απολύσεις. Το πρωταρχικό για μένα είναι ο άνθρωπος. Καμπούρης να μην είναι. Για εξυπνάδα δεν δίνω φράγκο. Γιατί έτσι και την έχουν, σου κάθονται ολημερίς και λογαριάζουν τις ώρες που δουλέψανε. Δε μ' αρέσει αυτό, θέλω με το προσωπικό μου να 'χω φιλικές σχέσεις...»*. Η εργασία, λοιπόν, ή καλύτερα το ανθρώπινο δικαίωμα στην εργασία, ποσοτικοποιείται με βάση την αποδοτικότητα, αλλά και την έλλειψη «εξυπνάδας». Τα ανώδυνα άτομα, αυτά, δηλαδή, που δεν θα υπεισέλθουν σε μια διαδικασία διεκδίκησης ατομικών δικαιωμάτων, παρουσιάζονται ως ιδανικά προς επαγγελματική απασχόληση. Έτσι διασφαλίζεται η εξυπηρέτηση των συμφερόντων του Πουντίλα και οι «φιλικές» του σχέσεις με το προσωπικό του. Σε μια αντίθετη περίπτωση οι σχέσεις δεν θα μπορούσαν να είναι καν αρμονικές, πόσο μάλλον φιλικές: ο Πουντίλα δεν θα ανεχόταν επ' ουδενί άτομα που δεν επιθυμούν απλά και μόνον να αποδώσουν τα του Πουντίλα τω Πουντίλα.

Το ζήτημα της οικονομικής και κατ' επέκταση κοινωνικής εξουσίας εξακολουθεί να υφίσταται καθ' όλη τη διάρκεια του δραματικού κειμένου. Ο Πουντίλα δεν διστάζει να συμπεριφέρεται με τον πλέον υποβαθμιστικό και απαξιωτικό τρόπο σε όλους εκείνους που ανήκουν σε κατώτερα οικονομικά και κοινωνικά στρώματα. Παρουσιάζεται σχεδόν ως άτομο που θεωρεί ότι διαθέτει εγγενώς την δυνατότητα να λειτουργεί κατ' ανάλογο τρόπο. Σε μια άλλη χαρακτηριστική σκηνή ο Πουντίλα απευθύνεται σε έναν...στύλο πάνω στον οποίο πέφτει με το αυτοκίνητό του με τα παρακάτω λόγια: *«Παραμέρισε βρωμοπάλοκο μην*

μπαίνεις στο δρόμο του Πουντίλα! Ποιος είσαι σύ; Έχεις δάσος, έχεις κοπάδια; Τότε κάνε πίσω! Αν τηλεφωνήσω στον αρχηγό της αστυνομίας θα σε συλλάβει για Κόκκινο και θα μετανιώσεις» (σελ.39). Στο σημείο αυτό δεν γίνεται απλά αναφορά στην εξουσία που ο Πουντίλα διαθέτει λόγω της κοινωνικής του θέσης. Θίγεται και το ζήτημα της νομιμοποιημένης εξουσίας που έχει στην ευχέρειά του ένας άνθρωπος ανάλογου βεληνεκούς: ο οποιοσδήποτε Πουντίλα έχει την δυνατότητα να επικαλείται ακόμη και τις αστυνομικές αρχές προκειμένου να απομακρύνει την οποιαδήποτε «ενόχληση».

Αυτό διαφαίνεται και παρακάτω, όταν ο Πουντίλα εξαγριωμένος δηλώνει σε μια λαθρεμπόρισα πως αυτός θέλει και μπορεί να προμηθευτεί μονάχα νόμιμο αλκοόλ. Δηλώνει πλήρη υποταγή στο γράμμα των νόμων, ενώ σε αυτό το πλαίσιο του επιφανούς και νομοταγή πολίτη παρατηρεί: *«Όταν μου 'ρχεται να σπάσω κάποιον στο ζύλο το κάνω πάντοτε εντός των πλαισίων του νόμου, αλλιώς δεν τον δέρνω»* (σελ.40). Ο Πουντίλα καταφέρνει τελικά να βρει το αλκοόλ του, απειλώντας, ένεκα της ισχυρής θέσης του, έναν κτηνίατρο που μπορεί να του το παράσχει νόμιμα (σελ.41, 42). Όπως αναφέρει, εξάλλου, στην υπάλληλο του φαρμακείου που πηγαίνει να προμηθευτεί τελικά το αλκοόλ, αυτός αγαπά τους χωροφύλακες, γιατί αγαπά την τάξη και την συνταγή κατάφερε να την πάρει *«με την τάξη και τον νόμο»* (σελ.43). Η εξουσία του, του δίνει το δικαίωμα να νομιμοποιεί ακόμη και παράνομες διαδικασίες, να έχει την επίφαση πως λειτουργεί υπό το πνεύμα νομότυπων διαδικασιών. Στην πραγματικότητα, βέβαια, το κοινωνικό του κύρος είναι αυτό που του εξασφαλίζει αυτή την δυνατότητα. Είναι προφανές, πως ο Brecht στο σημείο αυτό προσπαθεί να θίξει το ζήτημα της παράτυπης συμπεριφοράς εκπροσώπων των ισχυρών τάξεων και τον τρόπο με τον οποίο αυτή μπορεί να «βαπτιστεί» νόμιμη. Ουσιαστικά ισχυρίζεται πως οι έχοντες την οικονομική εξουσία καταφέρνουν όχι μόνο να φέρνουν τους νόμους στα μέτρα τους, αλλά και να τους αξιοποιούν κατά βούληση και ανάλογα με το συμφέρον τους· και αυτό, μάλιστα, υπό την διακριτική ευχέρεια που τους δίνεται συχνά από τις ίδιες τις αρχές, όποιες και να είναι αυτές.

Όλα όσα προαναφέρθηκαν σκιαγραφούν τον χαρακτήρα του αδυσώπητου και εξουσιαστικού Πουντίλα, του ιδιοκτήτη με την νομιμοποιημένη εξουσία να υποβάλει και να επιβάλει, του ανθρώπου που ένεκα των χρημάτων του μπορεί να εκμεταλλεύεται και να υποβαθμίζει κατάφωρα τους «κατώτερους» του ανθρώπους. Τι γίνεται, όμως, στην περίπτωση του μεθυσμένου Πουντίλα, που παρασυρμένος από το αλκοολικό του πάθος μεταστρέφεται σε πραγματικό *άνθρωπο*, μ' όλες τις

ευαισθησίες και τις αδυναμίες που περιλαμβάνει η έννοια αυτή; Ο μεθυσμένος Πουντίλα, δεν παρουσιάζει μια μεμονωμένη μεταστροφή, αλλά φαίνεται να απορρίπτει συλλήβδην όλα εκείνα τα στοιχεία του χαρακτήρα του και των αντιλήψεών του, που παρουσιάστηκαν κατά την παραπάνω ανάλυση της «νηφάλιας» προσωπικότητάς του. Ενώ ο νηφάλιος Πουντίλα αμφισβητεί την ανθρώπινη ιδιότητα του Ματί, αναγνωρίζοντάς του μόνο αυτή του σωφέρ, ο μεθυσμένος, σε λίγο, Πουντίλα χαρακτηρίζει τον Ματί ως πολύ ενδιαφέροντα άνθρωπο (σελ.13, 14)! Η μεταστροφή είναι κάτι παραπάνω από προφανής: ο Ματί αποκαθίσταται «οντολογικά» από το ίδιο άτομο που λίγο πρωτύτερα τον είχε αντιμετωπίσει ως υποδεέστερο, του ανθρώπινου, είδος. Ο Πουντίλα, βέβαια, έχει επίγνωση της διττής προσωπικότητάς του, των δυο αντικρουόμενων πτυχών του εαυτού του. Αυτοχαρακτηρίζεται ως *άρρωστος* που παθαίνει κρίσεις διαυγείας όταν παύει να είναι μεθυσμένος, με αποτέλεσμα να συμπεριφέρεται με τρόπους που ο ίδιος φαίνεται να απεχθάνεται (σελ.16).

Σε έναν πολύ ενδιαφέροντα και δραματουργικά καίριο διάλογό του με τον Ματί, δίνει το στίγμα της επίγνωσής του, καθώς καταφέρεται ενάντια στην νηφάλια πλευρά του: *«Δε βλέπω παρά μόνο το μισό κόσμο. Αλλά το χειρότερο είναι, πως όσο βαστάν αυτές οι κρίσεις της απόλυτης, της μυστήριας διαύγειας, κατεβαίνω βούρ στο επίπεδο του κτήνους. Τίποτα δε με σταματάει. Για ό,τι κάνω στην κατάσταση αυτή, αδερφέ μου, δεν μπορεί κανείς, μα την αλήθεια να με κατηγορήσει. Ασφαλώς όχι, αν έχει κανείς υπόψη του πως είμαι άρρωστος. (Με τρομαγμένη φωνή). Τότε, είμαι απόλυτα υπεύθυνος των πράξεών μου. Ξέρεις, τι πάει να πει αυτό αδερφέ μου, “υπεύθυνος των πράξεών σου”; Ένας άνθρωπος “υπεύθυνος των πράξεών του”, είναι ένας άνθρωπος από τον οποίον όλα μπορεί να τα περιμένει κανείς. Π.χ. δεν είναι πια σε κατάσταση να φροντίσει για την ευτυχία του παιδιού του, δεν έχει πια το αίσθημα φιλίας, θα πατούσε και πάνω από το ίδιο του το πτώμα. Αυτό είναι που λένε οι δικηγόροι υπεύθυνος των πράξεών του.»* (σελ.17, 18). Για να αντιμετωπίσει αυτές τις κρίσεις, ο Πουντίλα ρίχνεται στο ποτό, το μοναδικό φάρμακο, κατά την άποψή του για την αντιμετώπιση της αρρώστιας του, καθώς *«Αυτό που μπορώ να πω, είναι ότι αγωνίζομαι αντρίκια εναντίον αυτών των κρίσεων της ανόητης διαύγειας. Αλλά προς τι; Κάθε φορά με καταβάλλουν. Έτσι, κοίταξε πόσο άσχημα φέρθηκα σε σένα, σ’ έναν τόσο θαυμάσιο άνθρωπο! Να η ράχη μου, χτύπα με...»* (σελ.18).

Πραγματικά ο Πουντίλα καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου «αντιμετωπίζει» τον αποκτηνωμένο εαυτό του μέσω του ποτού. Οι πράξεις στις οποίες προβαίνει ως

μεθυσμένος έρχονται να αναιρέσουν όλες όσες έγιναν υπό καθεστώς διαύγειας. Ο Πουντίλα, τότε, αντιμετωπίζει τον Ματί ως άνθρωπο με τον οποίο *δεν τον χωρίζει τίποτα* (σελ.21), ως έμπιστο σύντροφο στον οποίο εμπιστεύεται το πορτοφόλι του (σελ.24), ως έντιμο άτομο με το οποίο θέλει να παντρέψει την μοναχοκόρη του (σελ.151)! Φτάνει στο σημείο να προσβάλει τον ακόλουθο και υπονήφιο γαμπρό του, προκειμένου να τον διώξει κακήν κακώς από το σπίτι του (σελ.145-147). Ο Πουντίλα προορίζει την κόρη του για έναν φίλο του, τον Ματί, τον οποίο όπως ισχυρίζεται, εκτιμά πρώτιστα ως *άνθρωπο* και μετά ως σωφέρ του (σελ.153)! Η συμπεριφορά του, ή οι αντιλήψεις του, εξάλλου, διαφοροποιούνται και σε άλλες περιπτώσεις, πλήν αυτής του Ματί. Ο Πουντίλα ισχυρίζεται πως είναι ένας άνθρωπος που απεχθάνεται τους μεγαλομανείς ιδιοκτήτες και ότι εκείνου του αρέσει να προσφέρει στους εργαζόμενους του όλα όσα δικαιούται οποιοσδήποτε άνθρωπος, όπως το καλό φαγητό (σελ.15). Δηλώνει με εμβρίθεια πως: *«..Χάνω τα πάντα, δεν ήθελα να 'χα τίποτα, θα το προτιμούσα. Το χρήμα βρωμάει, αυτό να το θυμάσαι..»* (σελ.24), ενώ αποφασίζει να αρραβωνιαστεί *κατά τρόπο καλεκτιβίστικο (!)* 4 γυναίκες κατώτερες κοινωνικά, αφού πρώτα *ενδιαφέρεται* να μάθει για τις συνθήκες της ζωής τους (σελ.42-51). Ο Πουντίλα πλέον δεν απαξίζει για τα άτομα των ασθενέστερων οικονομικά και των κατώτερων κοινωνικά τάξεων. Δεν απεχθάνεται πλέον τους ανθρώπους με τις «ύποπτες» πολιτικές διαθέσεις, μιας και ο ίδιος σε κάποιο σημείο δηλώνει σχεδόν..κομμουνιστής: *«Είμαι σχεδόν κομμουνιστής. Κι αν ήμουνα υπηρέτης θα του 'κανα του Πουντίλα τη ζωή του κόλαση...»* (σελ.162).

Η αυτογνωσία του Πουντίλα, η επίγνωση της «κτηνώδους» νηφάλιας φύσης του, τον κάνει ευνοϊκό ακόμη και στις περιπτώσεις πολιτικών πεποιθήσεων που κρίνονται εξαιρετικά επικίνδυνες για την θέση του νηφάλιου Πουντίλα, του στυγνού εκμεταλλευτή. Στα πλαίσια, αυτής της αντιμετώπισης, εξάλλου, δεν δέχεται να απολύσει έναν από τους εργάτες του που έχει κατηγορηθεί ως Κόκκινος. Ο νηφάλιος Πουντίλα δεν διανοείται ότι θα τον διατηρήσει στο υποστατικό του (σελ.182). Ο μεθυσμένος Πουντίλα του συμπεριφέρεται με περισσή ανθρωπιά, ενδιαφέρεται για την βιοτική κατάσταση τόσο του ίδιου, όσο και των παιδιών του και βέβαια δεν προτίθεται να τον διώξει (σελ.67). Όταν αναγκάζεται τελικά λόγω συνθηκών να το κάνει, δείχνει μια αξιοπρόσεκτη στενοχώρια. Χαρακτηρίζει τον εαυτό του *χυδαίο καπιταλιστή* και κατανοεί πλήρως της στάση του εργάτη Σουρκάλα, που δεν θέλει να μείνει πλέον στο υποστατικό του. Παροτρύνει, μάλιστα, τα παιδιά του να αισθάνονται υπερήφανα που ο πατέρας τους υποφέρει για τις πολιτικές του πεποιθήσεις (σελ.193)!

Όλα αυτά, βέβαια, διαδραματίζονται σε μια συνεχή σειρά μεταπτώσεων και αναιρέσεων. Ο νηφάλιος Πουντίλα αποποιείται των όσων έχει πει και έχει κάνει ο μεθυσμένος Πουντίλα και το αντίστροφο. Έτσι, το δραματικό κείμενο κινείται σε μια διαρκή μετάβαση από την *ανθρωπιά* στην *καπιταλιστική νοοτροπία*: οι δυο πλευρές του Πουντίλα βρίσκονται μόνιμα στο προσκήνιο για να υπογραμμίσουν το ζήτημα της ανθρώπινης αλλοτρίωσης μέσω της οικονομικής εξουσίας, με τον τρόπο τουλάχιστον που θέλει να το διαχειριστεί ο Brecht.

Ο δραματικός χαρακτήρας του Πουντίλα, πέρα από τις μεταπτώσεις της συμπεριφοράς του, σημασιοδοτείται και τονίζεται ακόμη περισσότερο μέσα από την σχέση του με τον Ματί. Ο χαρακτήρας του Ματί χρησιμοποιείται δραματουργικά εύστοχα από τον Brecht για να υπογραμμίσει, θα έλεγε κανείς, την σταθερότητα που λείπει από τον Πουντίλα. Ο Ματί, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, διατηρεί μια σταθερή επίγνωση της θέσης του, αλλά και της φενάκης της *ανθρώπινης* συμπεριφοράς του αφεντικού του. Είναι ένας άνθρωπος που εξαρτάται από τις διαθέσεις του Πουντίλα και τον ομοίων του, που συναισθάνεται την κατώτερη θέση του, όπως αυτή επιβάλλεται από τους οικονομικά ανώτερους. Μιλώντας κάποια στιγμή στην κόρη του Πουντίλα λέει χαρακτηριστικά: *«Τίποτα δεν θέλω να πω, μιλάω μονάχα για να σκοτώνω την ώρα και για να σας κάνω συντροφιά. Όταν μιλάω με τους κυρίους, ποτέ δεν θέλω τίποτα να πω και δεν έχω γνώμη. Αυτό δεν το συγχωρούν ποτέ στο προσωπικό τους.»* (σελ.36).

Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει πως ο Ματί είναι ευχαριστημένος με αυτήν την αίσθηση της αδυναμίας της θέσης του. Εντούτοις παρουσιάζεται μάλλον συμβιβασμένος με αυτήν, ή έστω δεν εμφανίζεται δυναμικός στο να την αλλάξει ριζικά, καθώς μένει σε ένα επίπεδο περισσότερο λεκτικής έκφρασής της. Θα έλεγε κανείς πως ο εν λόγω δραματικός χαρακτήρας υποστασιοποιείται μέσω της συνειδητής «υποταγής» του στις ταγές του αφεντικού του. Γνωρίζει πως αν δεν ακολουθήσει αυτή την τακτική διακινδυνεύει την επιβίωσή του σε έναν κόσμο όπου τα πράγματα δεν είναι εύκολα για τους ανθρώπους που δεν διαθέτουν ένα υψηλό οικονομικό και κοινωνικό κύρος. Ακόμη και όταν ο Πουντίλα τον κατηγορεί ότι του έκλεψε το πορτοφόλι, που βέβαια όντας μεθυσμένος του είχε δώσει να φυλάξει, ο Ματί δεν αντιδρά, δεν υπερασπίζεται τον εαυτό του γιατί γνωρίζει το μάταιο μιας τέτοιας αντίδρασης: *«Δεν θα το καταλάβαινε. Έχω παρατηρήσει πως δεν αρέσει στ' αφεντικά να υπερασπίζεσαι τον εαυτό σου.»* (σελ.78, 80). Αυτή του η στάση επιβεβαιώνεται και σε αρκετές ακόμη σκηνές, ενώ συνοδεύεται με τα ανάλογα λόγια:

«Να με εκπλήξει; Γιατί; Η έκπληξη ενός σωφέρ ποτέ δεν άλλαξε τίποτα, και σπανίως οδηγεί σε κάποιο αποτέλεσμα. Σχεδόν ποτέ δεν γίνεται αισθητή και είναι χωρίς σημασία.» (σελ.108).

Ο Ματί αντιμετωπίζει τον μεθυσμένο Πουντίλα με ιδιαίτερη επιφύλαξη και αμφισβήτηση, η οποία σχετίζεται μάλλον με την εν γένει την στάση του. Δεν μπορεί να πιστέψει την αληθοφάνεια των φιλόφρων αισθημάτων του· ξέρει ότι είναι παροδικές και εξαρτημένες από το αλκοόλ, ότι δεν αντιπροσωπεύουν τον πραγματικό Πουντίλα: *«Ναι ευτυχώς για το περιβάλλον, γιατί το πίνει πότε-πότε. Τότε είναι ένας εξαιρετος τύπος κι ανακαλύπτει σπάνιους ανθρώπους που θα 'θελε ακόμα και να τους χαϊδέψει, τόσο καλός γίνεται.» (σελ.35).* Ή αλλού: *«Ωσπου να πεις κίμινο γυρίζει στο φυσικό του. Πρέπει να παραιτηθώ.» (σελ.69).* Ο Ματί δεν εμπιστεύεται τον Πουντίλα ακόμη και όταν ο τελευταίος επιδίδεται στις μεγαλόσχημες δηλώσεις του περί ανθρωπιάς και ενδιαφέροντος για τους συνανθρώπους του (σελ.59, 60). Ο Ματί τελικά αποφασίζει να παραιτηθεί, να γίνει επιτέλους αφέντης του ίδιου του, του εαυτού, ακριβώς γιατί δεν μπορεί να ανεχτεί άλλο αυτόν τον παρανοϊκό διχασμό του Πουντίλα. Αυτόν που αναγκάζει και τον ίδιο να διχάζεται κάθε φορά που έχει να κάνει με τις δυο διαφορετικές πτυχές του αφέντη του (σελ.207, 208). Θα έλεγε κανείς πως ο Πουντίλα κάνει τον Ματί να συνειδητοποιήσει πως πρέπει να επιλέξει ανάμεσα στην αυτοκυριαρχία του, την υπέρβαση του συμβιβασμού του, δηλαδή και την υποταγή του σε αυτά που του επιβάλλει η δεινή εργασιακή και κοινωνική του κατάσταση. Σε μια περαιτέρω ερμηνευτική προσέγγιση δεν θα ήταν άτοπο να ισχυριστούμε πως ο Brecht, μέσω της ενεργοποίησης του Ματί, εκφράζει την ανάγκη ενεργοποίησης οποιουδήποτε βρίσκεται σε ανάλογη θέση. Εκφράζει, κοντολογίς, την αναγκαιότητα για διεκδίκηση των ατομικών δικαιωμάτων, για αφύπνιση απέναντι σε όσα επιβάλλονται κοινωνικά, αλλά δεν είναι πάντοτε αξιοκρατικά και ανθρωπιστικά.

Ο Πουντίλα, απ' την άλλη αποτελεί το παράδειγμα ενός ανθρώπου που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην οικονομική του θέση και τις ανθρωπιστικές του αξίες. Στην πραγματικότητα, βέβαια, ο Brecht δεν παρουσιάζει τον εν λόγω χαρακτήρα με σκοπό να τον δικαιολογήσει και να καταδείξει πως ακόμη και οι πιο ειδεχθείς εκμεταλλευτές διαθέτουν την ανθρώπινη πλευρά τους. Ο Πουντίλα χρησιμοποιεί το αλκοόλ και συνεπακόλουθα την ανθρώπινη πλευρά του, για να δημιουργήσει την *επίφαση* ότι δεν είναι εντελώς αποκτηνωμένος. Η επίγνωση της διττής του προσωπικότητας συνηγορεί υπέρ αυτού: εάν όντως είχε αγαθά και φιλόφροντα συναισθήματα θα επεδίωκε να τα διατηρήσει ακόμη και στη νηφάλια

φάση του, να προσπαθήσει να τα ενεργοποιήσει και τότε. Αυτός αντίθετα ακόμα και όταν είναι μεθυσμένος επιδιώκει να εξασφαλίσει το συμφέρον του, δεν σταματά να μεριμνά για την διατήρηση του πλούτου και της θέσης του. Ο Πουντίλα σε κατάσταση μέθης αποτελεί το χαρακτηριστικό παράδειγμα ανθρώπου που προσπαθεί να καλύψει την αλλοτρίωσή του κάτω από μια υποκριτική συμπεριφορά. Δεν θα ήταν υπερβολικό να λέγαμε πως το δραματουργικό τέχνασμα της μέθης χρησιμοποιείται από τον Brecht για να τονίσει, με την γνωστή και καυστική του ειρωνεία, το ασυμβίβαστο ανάμεσα στην εκμετάλλευση και τον ανθρωπισμό. Τα δύο αυτά στοιχεία απλά δεν μπορούν να συνυπάρχουν σε έναν και τον αυτό άνθρωπο: όταν εκμεταλλεύεται κανείς άλλους ανθρώπους προκειμένου για την οικονομική του ευμάρεια και την ατομική του ιδιοκτησία, δεν μπορεί να δηλώνει φιλόανθρωπος. Ο Brecht με το έργο αυτό καταγγέλλει την κοινωνική υποκρισία που διακρίνει τα άτομα σε εξουσιαστές και εξουσιαζόμενους, σε εκμεταλλευτές και εκμεταλλευόμενους. Καταγγέλλει τις κοινωνικές και οικονομικές δομές που δημιουργούν τις συνθήκες για την ύπαρξη πολλών Πουντίλα, που κάτω από την εξουσία τους μπορούν να φέρνουν τα πράγματα πάντα προς όφελός τους, ακόμη και αν αυτό χρήζει της εκδήλωσης αρκετού υποκριτικού ανθρωπισμού. Ο Πουντίλα δεν είναι τίποτε άλλο παρά η δραματική έκφραση της ανθρώπινης αλλοτρίωσης.

5.2. *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν.*

Το ζήτημα της ανθρώπινης αλλοτρίωσης αποτελεί την κύρια υπόθεση ενός ακόμη έργου του Brecht, που κάλλιστα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα από τα πιο άρτια δραματικά του κείμενα. Η υπόθεση στο *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* εκτυλίσσεται στην επαρχία του Σετσουάν, η οποία συμβολίζει: «...τον κάθε τόπο, όπου άνθρωποι εκμεταλλεύονται ανθρώπους...», όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο Brecht στην αρχική σκηνική του οδηγία. Σε αυτόν το τόπο, λοιπόν, που μαστίζεται από την φτώχεια, μόνο οι θεοί μπορούν να κάνουν κάτι για να βελτιώσουν τα πράγματα. Ο Βάνγκ ο νεροπουλητής, είναι το πρώτο δραματικό πρόσωπο που εμφανίζεται «επί σκηνής» και περιγράφει αυτή την πραγματικότητα: «...Αλλά γενικά στην επαρχία μας υπάρχει φτώχεια. Λένε παντού, πως μονάχα οι θεοί μπορούν πια να μας βοηθήσουν. Για μεγάλη μου χαρά πληροφορήθηκα από ένα ζωέμπορο, που γυρίζει

παντού, πως μερικοί από τους πιο μεγάλους θεούς βρίσκονται στο δρόμο και πρέπει να τους περιμένουμε κι εδώ, στο Σετσουάν. Πρέπει ν' ανησύχησε πολύ ο ουρανός απ' τα πολλά παράπονα που φτάνουν σ' αυτόν...» (σελ.7). Πραγματικά, τρεις θεοί βρίσκονται καθ' οδόν και καταφθάνουν μετά από λίγο στο Σετσουάν, έχοντας στις αποσκευές τους μια βασική αποστολή: να βρουν έστω και έναν καλό άνθρωπο, ένα άτομο, δηλαδή, που να μπορεί να ζει σύμφωνα με τις θεόσταλτες επιταγές τους, ένα άτομο που να έχει έναν ανθρώπινο και αξιοπρεπή βίο. Οι θεοί θέλουν να διαπιστώσουν ιδίως όμμασι κατά πόσο ο κόσμος είναι ηθικά διαβρωμένος, κατά πόσο μπορούν, ή όχι να εναποθέσουν τις ελπίδες τους σε κάποιους εναπομείναντες τίμιους, δίκαιους και θεοσεβούμενους ανθρώπους. Αν διαπιστώσουν την ύπαρξη μερικών τέτοιων ανθρώπων η αποστολή τους θα έχει λήξει επιτυχώς και δεν θα χρειάζεται πλέον η δική τους συνδρομή για την αλλαγή του κόσμου: *Τρίτος Θεός- «Η απόφαση έλεγε: ο κόσμος μπορεί να μείνει όπως είναι αν βρεθούνε αρκετοί άνθρωποι, που μπορούν να ζουν με αξιοπρέπεια...»*. Η μέχρι τώρα πορεία τους, βέβαια, προμηνύει μόνον την αποτυχία της αποστολής τους. Από όσες επαρχίες και αν έχουν περάσει έχουν δοκιμάσει μια οικτρή απογοήτευση, μιας και δεν έχουν βρει ούτε δείγμα καλού ανθρώπου (σελ.10).

Ο Βάνγκ, που περιμένει να υποδεχτεί τους θεούς, αναλαμβάνει να τους βρει κατάλυμα για το βράδυ. Τα πράγματα, βέβαια, δεν είναι και τόσο εύκολα: ακόμη και οι θεοί δεν χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης στο Σετσουάν, καθώς κανένας από τους κατοίκους, που απευθύνεται ο Βάνγκ, δεν είναι διατεθειμένος να τους φιλοξενήσει. Κάποιος έχει άλλες έγνοιες, άλλος απλά αδιαφορεί, ενώ υπάρχουν και κάποιοι που θεωρούν πως πρόκειται μάλλον για θεούς-απατεώνες, ή έστω για άτομα που δεν μπορούν να βάλουν έτσι απλά στο σπίτι τους (σελ.8-12). Η έσχατη λύση του Βάνγκ δεν είναι άλλη από την περίπτωση της Σέν Τέ, μιας ιερόδουλου, που επιδίδεται σε αυτήν την «επαγγελματική απασχόληση» για να βγάλει τα προς το ζην. Η Σέν Τέ, παρ' όλα αυτά, είναι η μόνη που δέχεται να φιλοξενήσει τους τρεις θεούς και παρά το γεγονός ότι περιμένει έναν από τους «πελάτες» της. Δεν μπορεί, ακόμη και τώρα που θα φιλοξενήσει τους θεούς, να εγκαταλείψει τη «δουλειά» της γιατί επίκειται να της γίνει έξωση αν δεν πληρώσει, την επόμενη κιόλας ημέρα, το ενοίκιο (σελ.12). Οι θεοί, εν τέλει, βρίσκουν κατάλυμα στο σπίτι της και την επόμενη ημέρα ξεκινούν να φύγουν από το Σετσουάν όντας πεπεισμένοι ότι επιτέλους βρήκαν τον καλό άνθρωπο που ζητούσαν (σελ.15).

Η Σέν Τέ, βέβαια, τους πληροφορεί για το επάγγελμά της, τονίζοντας πως επιθυμεί να είναι και αλτρουίστρια και ειλικρινής ως άνθρωπος, αλλά οι ανάγκες της επιβίωσης την αναγκάζουν να είναι διατεθειμένη για κάθε πράξη. Ενώ οι θεοί την παραινούν να εξακολουθήσει να είναι τόσο καλή, εκείνη δίνει μια αποστομωτική απάντηση: «*Αλλά δεν είμαι σίγουρη για τον εαυτό μου, Εκλαμπρότατοι. Πώς μπορώ νάμαι καλή πούναι όλα τόσο ακριβά;*» (σελ.16). Η Σέν Τέ προβληματίζεται για το κατά πόσο μπορεί να είναι καλή σε έναν κόσμο όπου δεν ευνοούνται και δεν εκτιμώνται οι καλοί, αλλά αυτοί που καταφέρνουν τελικά να διαθέτουν, με κάθε τρόπο, τα οικονομικά μέσα για την επιβίωσή τους. Οι θεοί αποφασίζουν να βοηθήσουν οικονομικά την γυναίκα, προσφέροντάς της χρήματα, εν είδει πληρωμής για την φιλοξενία της. Αυτή η βοήθεια, μολονότι δεν βρίσκεται στις αρμοδιότητές τους: «*..Δεν μπορούμε ν' ανακατευτούμε στα οικονομικά.*», αποτελεί μια ελάχιστη συμβολή τους προκειμένου για την διατήρηση του καλού χαρακτήρα της Σέν Τέ. Προσπαθούν να την διευκολύνουν, ώστε να συνεχίσει να είναι καλός άνθρωπος, ώστε να διασφαλίσουν πως τα πράγματα στον κόσμο δεν θα είναι τόσο τραγικά, εφόσον υπάρχουν ακόμη ενάρετοι άνθρωποι (σελ.16). Τα χρήματα, βέβαια, αυτά αποτελούν ένα υπέρογκο ποσό, πάνω από χίλια ασημένια δολάρια, που δίνει τη δυνατότητα στη Σέν Τέ, να εγκαταλείψει το παράνομο επάγγελμά της, να αγοράσει ένα καπνοπωλείο και να αφοσιωθεί, έτσι, στην διάθεσή της να βοηθήσει τους συνανθρώπους της (σελ.18). Η γυναίκα πλέον είναι ιδιοκτήτρια ενός καταστήματος που, όπως ευελπιστεί, θα της παρέχει τους κατάλληλους οικονομικούς πόρους για να επιδοθεί στο φιλάνθρωπο σκοπό της.

Αυτά τα δυο στοιχεία, η ιδιοκτησιακή ιδιότητα της Σέν Τέ, απ' τη μια και η πηγαία καλοσύνη της, απ' την άλλη, αποτελούν τους δυο πόλους γύρω από τους οποίους αναπτύσσεται η πλοκή του έργου και ως εκ τούτου οι προβληματισμοί που ο Brecht θέλει να εκφράσει μέσα από αυτό. Και στον *Καλό άνθρωπο του Στσουάν*, όπως στον *Αφέντη Πουντίλα*...θίγεται το ζήτημα των κοινωνικών σχέσεων, όπως αυτές διαμορφώνονται μέσα σε πλαίσια οικονομικής φύσεως. Η Σέν Τέ, όπως και ο Πουντίλα, παρουσιάζεται ως δραματικός χαρακτήρας με δυο προσωπεία, ως πρόσωπο που φαίνεται να διχάζεται ανάμεσα στον ανθρωπισμό και το οικονομικό συμφέρον. Ωστόσο αυτές οι αναλογίες με τον *Πουντίλα*...είναι καθαρά επιφανειακές, καθώς δεν αποτελούν τίποτε άλλο παρά δραματουργικά εργαλεία. Ο Brecht χρησιμοποιεί εκ νέου το τέχνασμα του διχασμένου δραματικού χαρακτήρα, της δισυπόστατης

προσωπικότητας, ώστε να εκφράσει διαφορετικούς προβληματισμούς σε σχέση με τον *Πουντίλα*...

Η Σέν Τέ εκφράζει την έννοια της φιλανθρωπίας και της καλοσύνης, ενώ ο Σούι Τά ο υποτιθέμενος ξάδερφός της αποτελεί την προσωποποίηση του σκληρού επιχειρηματία που δεν βάζει τίποτα μπροστά στο συμφέρον του και δεν υπολογίζει κανέναν. Ο Σούι Τά, βέβαια, δεν είναι άλλος από την Σέν Τέ που μεταμορφώνεται στον ξάδερφό της, αλλάζει, δηλαδή, προσωπείο και μαζί με αυτό χαρακτήρα, προκειμένου να διασφαλίσει την επιχείρησή της από εκείνους που την εποφθαλμιούν. Και ακριβώς επειδή η Σέν Τέ είναι φύσει και θέσει καλός άνθρωπος δεν μπορεί να συμπεριφερθεί με την σκληρότητα που χρειάζεται γι' αυτό. Πρέπει να επινοήσει την ύπαρξη του ξάδερφου προκειμένου να μπορεί να βγάλει τις συμπεριφορές που πρέπει να έχει ένας σωστός επιχειρηματίας, προκειμένου να αποφύγει την εκμετάλλευση της καλοσύνης της. Ο Brecht εδώ αναλύει και επεκτείνει το ζήτημα της ανθρώπινης εκμετάλλευσης σε μια διάσταση που ανάγεται περισσότερο στη σφαίρα της *ηθικής* και των αξιών της. Μια προσεκτική ανάγνωση και ερμηνεία του δραματικού κειμένου μπορεί να καταδείξει καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο πραγματεύεται το εν λόγω θέμα.

Αν θελήσουμε, έτσι, να προβούμε σε μια πρώτη ερμηνεία, θα λέγαμε πως ο Brecht από την αρχή ακόμη, εκφράζει μια βασική παράμετρο του έργου του: σε έναν κόσμο οικονομικής εξαθλίωσης, σε έναν τόπο όπως το Σετσουάν που μαστίζεται από την φτώχεια, οι *καλοί* δεν διαθέτουν και πολλές ελπίδες επιβίωσης. Ή έστω για να τις διαθέτουν πρέπει να πάψουν να είναι καλοί και να αφοσιωθούν πλήρως στον μικρόκοσμο της προσωπικής τους επιβίωσης. Διακρίνονται κοντολογίς από έναν ευδιάκριτο *ατομικισμό* σύμφυτο με τις δεινές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που, καθένας από αυτούς έχει να αντιμετωπίσει. Υπό παρόμοιες συνθήκες, δηλαδή, καθένας ασχολείται με τον εαυτό του, με τις υποθέσεις του και όχι με το κοινό καλό, την απόκτηση, δηλαδή, κοινωνικής ευημερίας. Αυτό καταφαίνεται, εξάλλου, μέσα από τον τρόπο που οι κάτοικοι του Σετσουάν αντιμετώπισαν τους τρεις θεούς: οι περισσότεροι οφθαλμοφανώς αδιαφόρησαν, ενώ κάποιοι άλλοι φρόντισαν να εκδηλώσουν την απόλυτη αμφισβήτησή τους προς το πρόσωπό τους. Σε έναν τόπο που οι ηθικές αξίες και στάσεις, όπως η προσφορά καταλύματος, έχουν ατονήσει ένεκα των οικονομικών συνθηκών, ακόμη και οι θεοί δεν μπορούν να έχουν καλύτερη τύχη. Θα έλεγε κανείς πως ο Brecht χρησιμοποιεί εδώ το ζήτημα των θεών συγκεκριμένα και της θρησκείας γενικότερα, για να εκφράσει τον βαθμό απαξίωσης

παραδεδομένων πιστεύω μέσα στα πλαίσια δεινών κοινωνικών συνθηκών. Οι άνθρωποι του Σετσουάν φαίνεται να μην έχουν την πολυτέλεια της πίστης, έστω και της θρησκευτικής πίστης, από τη στιγμή που μοχθούν καθημερινά για τον επιούσιο. Τα προβλήματά τους είναι πρακτικά, σχετίζονται με την επιβίωσή τους και οι θεοί δεν ανακατεύονται με τα *οικονομικά*, ώστε να μπορούν να τους βοηθήσουν. Έτσι σιγά-σιγά χάνουν την εμπιστοσύνη τους και το ενδιαφέρον τους σε οτιδήποτε έχει να κάνει με θρησκευτικές, ή θεάρεστες αξίες: η κοινωνική αποσάθρωση είναι τέτοια, που αυτού του είδους οι ιδεατές στάσεις απλά δεν είναι εφαρμόσιμες για όσους θέλουν να διασφαλίσουν την γήινη ύπαρξή τους.

Μολονότι είναι δεδομένο πως ο Brecht ασκεί, μέσω των τριών θεών, μια έμμεση αλλά συνάμα ευδιάκριτη, κριτική προς τα θεία και την θεοκρατική δόμηση των κοινωνιών, ο στόχος του απέχει αρκετά απ' το να εκφράσει κάποιες αθεϊστικές προσωπικές του αντιλήψεις. Περισσότερο δηλώνει εξαρχής την άποψη που έρχεται και επανέρχεται στα έργα του: ότι, δηλαδή, η κατάσταση της κοινωνικής πραγματικότητας εξαρτάται μόνον από τους ανθρώπους που απαρτίζουν την κοινωνία. Υπό αυτή την έννοια οι άνθρωποι, ως κοινωνικά όντα, είναι αποκλειστικά υπεύθυνοι για την σωστή, αξιοκρατική και γενικότερα ανθρωπιστική δόμηση των κοινωνιών τους. Αυτοί οφείλουν να ενεργοποιηθούν και να παρέμβουν καταλυτικά, εφόσον διαπιστώνουν κοινωνικές ανισότητες και αντιφάσεις και όχι να εναποθέτουν τις ελπίδες τους για αλλαγή στη διάσταση ενός θρησκευτικού επέκεινα. Οι θεοί του Brecht είναι αποστασιοποιημένοι από τα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι του Σετσουάν: *«..Είναι καλοθρεμμένοι, δε δείχνουν σημάδια καμμιιάς απασχόλησης κι έχουν σκόνες στα παπούτσια, έρχονται λοιπόν από μακριά...»* (σελ.7). Ο μοναδικός λόγος για τον οποίο εγκατέλειψαν την ουράνια μακαριότητά τους, είναι για να διαπιστώσουν κατά πόσο υπάρχουν ακόμη άνθρωποι που μπορούν να συμβαδίζουν με τις θείες εντολές τους. Αν δεν βρουν έστω και έναν θα πρέπει να επέμβουν και να αλλάξουν τον κόσμο που, όπως ακούν, διαφθείρει ακόμη και τους πιο καλούς (σελ.10): έτσι, όταν βρίσκουν την Σέν Τέ, θεωρούν την αποστολή τους επιτυχή: δεν είναι πλέον δική τους αρμοδιότητα η κοινωνική αλλαγή, αλλά τη μεταθέτουν σε αυτή τη γυναίκα που πρέπει με την καλοσύνη της να δώσει το καλό παράδειγμα στους συνανθρώπους της. Οι θεοί παρουσιάζονται να νίπτουν τας χείρας τους και να αποδίδουν με τη σειρά τους τα του Καίσαρα τω Καίσαρι: οι άνθρωποι είναι αυτοί που πρέπει να μεριμνήσουν για την βελτίωση του κόσμου και δη οι ενάρετοι. Η Σέν Τέ γίνεται το δραματικό πρόσωπο που επιφορτίζεται όλα τα

κοινωνικά δεινά και την αντιμετώπισή τους. Ο Brecht ανάγει, έτσι, τα κοινωνικά προβλήματα στη σφαίρα της ιδιωτικής ζωής και του χαρακτήρα ενός και μόνο προσώπου. Τα ανάγει, δηλαδή, σε ένα επίπεδο *ατομικής ευθύνης*. Το δραματουργικό «ξεδίπλωμα» της Σέν Τέ θα αποτελέσει τον φορέα όλων των περαιτέρω προβληματισμών του δραματικού συγγραφέα.

Από την στιγμή που η Σέν Τέ καταφέρνει να αποκτήσει το καπνοπωλείο με τα χρήματα των θεών, αρχίζει να ασκεί την φιλάνθρωπη στάση της, αρχής γενομένης από την κυρία Σίν, την γυναίκα που της πούλησε το καπνοπωλείο. Η Σέν Τέ θέλει να της προσφέρει ρύζι για τα παιδιά της: *«...Χτές εγκαταστάθηκα εδώ κι ελπίζω να μπορέσω τώρα να κάνω πολλά καλά. Να για παράδειγμα την κυρία Σίν, που είχε πρώτα το μαγαζί. Χτές ήρθε και μου ζήτησε ρύζι για τα παιδιά της. Και σήμερα τη βλέπω έρχεται πάλι, από την πλατεία, με το δοχείο της.»* (σελ.18). Η πρώτη καλή πράξη της Σέν Τέ την φέρνει αντιμέτωπη και με την πρώτη απογοήτευση: όταν αναφέρει στην κυρία Σίν πως το μαγαζί που της πούλησε δεν τα πηγαίνει καλά η τελευταία εξανίσταται και κατηγορεί την Σέν Τέ πως της «άρπαξε» όλο της το βιός! Όταν μάλιστα η Σέν Τέ αρνείται να δώσει κάποια δανεικά χρήματα στη Σίν, μιας και δεν έχει ακόμη πουλήσει τίποτα στο μαγαζί, η Σίν επιτείνει την επίθεσή της: *«Μα τα χρειάζομαι. Πώς μπορώ να ζήσω; Μου τα πήρατε όλα. Τώρα μου στρίβετε το λαρύγγι. Θα σας αφήσω τα παιδιά μου στο κατώφλι, εσάς αποκεφαλίστρα!»* (σελ.18, 19). Από το σημείο αυτό ξεκινά ένας φαύλος κύκλος παρόμοιων απογοητεύσεων για την «καλή» Σέν Τέ: η περίπτωση της Σίν, που παρουσιάζεται φοβερά αγνώμων απέναντι στη γυναίκα που της δίνει ρύζι για τα παιδιά της, είναι η πρώτη μιας σειράς συναφών περιπτώσεων. Αμέσως μετά την έξοδο της Σίν καταφθάνουν διάφορα άτομα, που έχουν μάθει για την αγορά του καπνοπωλείου και τώρα θέλουν να τους βοηθήσει προσφέροντάς τους κατάλυμα. Καταφθάνει μέχρι και ένας άνεργος που της ζητιανεύει λίγο καπνό (σελ.19, 20)! Η Σέν Τέ, απόλυτα παραδομένη στα αγαθοεργά της κίνητρα δέχεται, βέβαια, να τους υποστηρίξει, αλλά έρχεται αντιμέτωπη με την επισήμανσή τους ότι παρά-είναι καλή και ότι με αυτόν τον τρόπο θα διακινδυνεύσει την επιχείρησή της! *«Αυτή δεν μπορεί να πει όχι! Παρά- είσαι καλή, Σέν Τέ! Αμα θες να κρατήσεις το μαγαζί σου πρέπει να μην ακούς όλα τα παρακάλια.»* Της προτείνουν, μάλιστα, να λείει ψέμματα πως τάχα το καπνοπωλείο ανήκει σε κάποιον συγγενή της που θα της ζητήσει τον λόγο αν δεν κάνει σωστή διαχείριση. Αυτοί οι άνθρωποι έχουν δεχτεί λίγο πιο πριν την φιλάνθρωπία της Σέν Τέ προς το πρόσωπό τους και τώρα της ζητούν να μην είναι φιλάνθρωπη! Εκείνη φαίνεται να μην πτοείται: *«Είν’*

κακοί. Για τους άλλους σκληροί. Το λίγο ρύζι το λυπούνται. Μα 'χουν τόσες ανάγκες. Μπορείς να τους ψέξεις;» (σελ.20, 21).

Οι παραινέσεις αυτού του τύπου συνεχίζονται και όταν καταφθάνει ο μαραγκός που έφτιαξε τις βιτρίνες του μαγαζιού: η προηγούμενη ιδιοκτήτρια δεν τον έχει πληρώσει και τώρα διεκδικεί από την Σέν Τέ τα χρήματα που του χρωστούσε εκείνη. Η Σέν Τέ δεν διαθέτει άλλα χρήματα, μιας και τα ξόδεψε όλα για την αγορά του καπνοπωλείου. Δεν μπορεί να πληρώσει τον μαραγκό και παρουσιάζεται φανερά στενοχωρημένη γι' αυτό, μολονότι οι «φιλοξενούμενοί» της, της δείχνουν για μια ακόμη φορά τον δρόμο της σωστής διαχείρισης: «*Θα σου πάρει και το πουκάμισο γι' αυτά τα λίγα σανίδια, αν δεν του βάλουν φρένο. Να μην παραδέχεσαι ποτέ μian απαίτηση δικαιολογημένη ή όχι, γιατί αμέσως θα σε πλημμυρίσουν με απαιτήσεις δικαιολογημένες ή όχι. Ρίξε ένα κομμάτι κρέας στο σκουπιδοτενεκέ κι' όλα τα χασαπόσκυλα της γειτονιάς θα τσακώνονται στην αυλή σου. Γιατί υπάρχουν δικαστήρια;*», Σέν Τέ- «*Τα δικαστήρια δεν θα τον θρέψουν, αλλά μόνον η δουλειά του. Δούλεψε και δε θέλει να φύγει μ' άδεια χέρια. Κι έχει την οικογένειά του. Είναι άσκημο, που δεν μπορώ να τον πληρώσω! Τι θα πουν οι θεοί;*» (σελ.23).

Η επιμονή της Σέν Τέ στην έννοια της καλοσύνης, αλλά και στην εντολή των θεών για την διατήρησή της είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Η γυναίκα είναι πεπεισμένη πως είναι ιερό της χρέος να προβαίνει με κάθε τρόπο στην ανακούφιση των συνανθρώπων της και να εκφράζει το αίσθημα δικαίου που την διακρίνει. Όταν, όμως, αναγκάζεται να έρθει αντιμέτωπη με την ιδιοκτήτρια του χώρου που στεγάζεται το μαγαζί και η οποία ζητά τις απαραίτητες συστάσεις, η Σέν Τέ φαίνεται να συνειδητοποιεί πως τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Έτσι ακολουθεί την «συμβουλή» των παρισταμένων για την εύρεση ενός φανταστικού συγγενή που θα την βοηθά να υπεκφεύγει όταν βρίσκεται σε δύσκολη θέση: η Σέν Τέ, όσο και αν δεν το θέλει, επικαλείται έναν ανύπαρκτο ξάδερφο που θα δώσει τις απαραίτητες συστάσεις και εγγυήσεις στην ιδιοκτήτρια (σελ.25). Αυτό θα σημάνει και την ουσιαστική είσοδο του ξάδερφου Σούι Τά στο προσκήνιο: στο τέλος της πράξης⁵⁷ η Σέν Τέ συνειδητοποιεί και μόνη της πως το μαγαζί της έγινε χώρος συνάθροισης

⁵⁷ Εδώ ο όρος *πράξη* χρησιμοποιείται καταχρηστικά. Όπως επισημάνθηκε και κατά το θεωρητικό μέρος της παρούσας εργασίας ο Brecht συχνά δεν ακολουθούσε την παγιωμένη δόμηση των θεατρικών του έργων σε πράξεις, αλλά σε αυτόνομες σκηνές. Ο όρος *πράξη* εδώ κρίθηκε σκόπιμος για να περιγραφεί το τέλος μιας σειράς μικρότερων σκηνών που συναποτελούν την ευρύτερη Μπρεχτική «σκηνή».

ακόμη περισσότερων φτωχών και «ανήμπορων» (σελ.28, 29): «*Τ' όμορφο μαγαζί μου! Ω, ελπίδα! Μόλις άνοιξε και δεν είναι κι' όλας πια μαγαζί!* (Στο κοινό):

*Μικρή η βάρκα, γέρνει,
του σωσμού από τώρα στο βάθος:*

*Πολλοί 'ναι σε κίνδυνο
Κι' άπληστα την κρατούν.*

Αν θελήσουμε να προβούμε σε κάποιες ερμηνευτικές προσεγγίσεις των παραπάνω σκηνών θα διαπιστώσουμε πως όλες συγκλίνουν σε μια κοινή διαπίστωση: η καλοσύνη της Σέν Τέ αρχίζει εμφανώς να γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης, από όλους όσους έχουν να κερδίσουν κάτι από αυτήν. Σε αυτή την περίπτωση, όμως, δεν έχουμε να κάνουμε με το είδος της άνωθεν προερχόμενης εκμετάλλευσης που ο Brecht πραγματεύτηκε δραματουργικά στον *Πουντίλα...*: η Σέν Τέ δεν αποτελεί εκπρόσωπο της ανώτερης οικονομικά τάξης και ως εκ τούτου δεν έχει διασφαλίσει κανένα κοινωνικό κύρος που να την καθιστά ισχυρό πρόσωπο. Αντίθετα, όπως διαφαίνεται, η ιδιοκτησία του καπνοπωλείου μόνον δεινά προμηνύει μέχρι στιγμής και στυγνή εκμετάλλευση από ανθρώπους της τάξης στην οποία και η ίδια ανήκει. Οι παραπάνω σκηνές, θα έλεγε κανείς πως εμπεριέχουν μια σκόπιμα δημιουργημένη αντίφαση: όλοι όσοι μαζεύονται στο καπνοπωλείο της Σέν Τέ με σκοπό να βρουν άσυλο εκεί και ενώ ευνοούνται από την καλοσύνη της, δεν παρουσιάζουν καμμία φυσική ροπή προς μια αντίστοιχη καλοσύνη, δεν *παραδειγματίζονται* από την συμπεριφορά της γυναίκας. Αντίθετα την κατηγορούν για την φιλόνητη ιδιότητά της, δίχως την ύπαρξη της οποίας θα βρίσκονταν και οι ίδιοι δίχως στέγη! Η επίδειξη φιλευσπλαχνίας κρίνεται ως θεμιτή μόνον στην περίπτωση που εξυπηρετεί τα *προσωπικά* τους συμφέροντα και ανάγκες και όχι στην περίπτωση μιας ευρύτερης απόδοσης της. Ο Brecht εδώ θίγει ένα ζήτημα που μπορεί να αναχθεί σε μια διάσταση *κοινωνικής ηθικής*, όπου αξίες όπως η καλοσύνη δύνανται να αναιρούνται μπροστά στα διάφορα μικροσυμφέροντα. Η οικονομική εξαθλίωση αυτών των ανθρώπων έχει οδηγήσει σε μια διαφοροποιημένη και στρεβλή ηθική αντίληψη των πραγμάτων: δέχονται την καλοσύνη όταν αυτή τους εξυπηρετεί, αλλά όταν πρόκειται να εξυπηρετηθούν και άλλοι συνάνθρωποί τους, σχεδόν την παρουσιάζουν ως μιαρτή συνήθεια, ή έστω ως ασυγχώρητη αδυναμία που πρέπει να παταχθεί! Η ανθρώπινη αλλοτρίωση εδώ δεν κινείται σε ένα επίπεδο πάλης των τάξεων, όπως διαπιστώνεται σε πολλά έργα του Brecht, αλλά σε ένα επίπεδο ενδο-ταξικό.

Οι σκηνές αυτές είναι παραπάνω από ενδεικτικές και περί του τι πρόκειται να επακολουθήσει: ο ξάδερφος Σούι Τά θα κάνει εφεξής αισθητή την παρουσία του στο δραματικό κείμενο και μάλιστα με έναν τρόπο που θα αναιρεί όλες τις καλοπροαίρετες δραστηριότητες της Σέν Τέ. Ο φανταστικός ξάδερφος αποτελεί τον αντίποδα της προσωπικότητας της Σέν Τέ, συμπυκνώνει, κοντολογίς, στο πρόσωπό του όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που δεν διαθέτει εγγενώς η γυναίκα. Πριν την πρώτη εμφάνιση του Σούι Τά, ο Brecht φροντίζει με μια εμβόλιμη σκηνή να κάνει ένα ειρωνικό-καυστικό σχόλιο που προοικονομεί την συγκεκριμένη εξέλιξη (σελ.30, 32). Οι θεοί επανεμφανίζονται και στέλνουν τον Βάνγκ να πληροφορηθεί για την κατάσταση της Σέν Τέ. Είναι σίγουροι πως εφόσον κατάφερε με τα χρήματά τους να αγοράσει το καπνοπωλείο, δεν μπορεί παρά να επιδίδεται με ασίγαστη διάθεση στο καλοπροαίρετο έργο της. Όπως λένε χαρακτηριστικά: *«Τώρα είναι καλά. Πήρε λεφτά για ένα μικρό μαγαζί, έτσι που να μπορεί ν' ακολουθεί το δρόμο της γλυκιάς καρδιάς της. Δείξε σύ ενδιαφέρον για την καλοσύνη της, γιατί κανείς δε μπορεί να είναι επί πολύ καλός, όταν δεν του ζητάνε καλοσύνη...»* (σελ.31). Η Σέν Τέ, όμως, μεταμορφώνεται σε Σούι Τά ακριβώς επειδή η καλοσύνη που της ζητούν, που απαιτούν από αυτή, φτάνει τα όρια της ασύδοτης εκμετάλλευσης και καθιστά επισφαλή την ίδια την επιβίωσή της! Οι θεοί παρουσιάζονται να έχουν μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας που έρχεται να διαψεύσει ο Σούι Τά. Ο Brecht μάλλον θέλει να επιστήσει την προσοχή των αναγνωστών και του ενδεχόμενου κοινού: τα πράγματα δεν είναι πάντοτε όπως τυπικά φαίνονται, ή όπως θα έπρεπε να είναι. Οι δοσμένες κοινωνικές συνθήκες συχνά δεν αφήνουν περιθώρια για μια δεδομένη αντίληψη της πραγματικότητας. Μια πιο προσεκτική προσέγγιση επιβάλλει την αμφιβολία και την σχετικοποίηση.

Ο Σούι Τά δίνει από την αρχή το στίγμα της προσωπικής του αντίληψης των πραγμάτων. Δεν διστάζει να αποκαλέσει την ξαδέρφη του *«κατεστραμμένη»* επειδή είναι καλός άνθρωπος, ενώ επιδεικνύει την σκληρότητά του στον μαραγκό που η Σέν Τέ είχε διαβεβαιώσει πως θα πάρει τα δεδουλευμένα του για τις βιτρίνες του μαγαζιού. Ο Σούι Τά δεν καταλαβαίνει ούτε από ανθρώπινο μόχθο, ούτε από ανθρώπινη ανάγκη επιβίωσης. Δεν τον ενδιαφέρει το ότι ο μαραγκός έχει να θρέψει τέσσερα παιδιά: πρώτιστο μέλημά του είναι η ανάπτυξη της επιχείρησης, ακόμη και αν αυτό σημαίνει την χρήση κάθε μέσου (σελ.32-35). Όπως δηλώνει: *«Κύριε, για να σώσω αυτό το μικρό μαγαζί, που η ξαδέρφη μου θεωρεί σα δώρο των θεών, είμαι έτοιμος να φτάσω ως τα έσχατα όρια του επιτρεπού από το Νόμο. Αλλά η σκληρότητα*

και η άσκηση βίας είναι αποτελεσματικές μόνο προς τους κατώτερους, γιατί τα σύνορα είναι έζυπνα τοποθετημένα...» (σελ.41). Ο Σούι Τά εκφράζει έκδηλα την επιχειρηματική του δεινότητα που, βέβαια, ταυτίζεται με την αδυσώπητη σκληρότητα, ενώ ο Brecht επανέρχεται στο ζήτημα της κοινωνικής διάκρισης σε ανώτερους και κατώτερους, όπως έκανε και στον *Πουντίλα*... Φαίνεται πως και μόνον η αναφορά σε έναν *επιχειρηματία* των ικανοτήτων του Σούι Τά δεν μπορεί παρά να εμπεριέχει τις σχέσεις εξουσίας που δημιουργούνται ανάμεσα σε οικονομικά ισχυρούς και σε οικονομικά ασθενείς.

Η εξουσία που διαθέτουν οι οικονομικά και κοινωνικά ανώτεροι, μάλιστα, συχνά αποτρέπει τους «κατώτερους» απ' το να διεκδικήσουν τα νόμιμα δικαιώματά τους. Σε μια σκηνή όπου ο Βάνγκ τραυματίζεται στο χέρι από τον κουρέα Σού Φού η «καλή» Σέν Τέ τον προτρέπει να διεκδικήσει στο δικαστήριο την νόμιμη αποζημίωση που δικαιούται. Όλοι όσοι, όμως, ήταν παρόντες στη σκηνή δεν επιθυμούν να εμπλακούν και να καταθέσουν εναντίον του κουρέα, μολονότι είδαν πως εκτυλίχθηκε το περιστατικό. Η Σέν Τέ δεν μπορεί να διανοηθεί αυτή τους την αδιαφορία: «*Φυσικά κοιτούσατε. Είδα, πως κοιτούσατε! Φοβόσαστε μονάχα επειδή ο κουρέας είναι ισχυρός.*» (σελ.60), ενώ φτάνει σε σημείο να ξεσπάσει θυμωμένα (σελ.61):

Ω, δυστυχισμένοι

Στον αδερφό σας ασκείται βία και κλείνετε τα μάτια!

Ο παθών ουρλιάζει και σωπαίνετε;

Ο βιαστής φέρνει βόλτα, διαλέγει το θύμα του

Και σεις λέτε: θα μας χαριστεί γιατί δεν μιλούμε.

Τί σόϊ πόλη 'ναι αυτή, τι σόϊ άνθρωποι είστε σείς!

Σαν γίνεται άδικο στην πόλη, χρειάζεται' εξέγερση

Σα δε γίνεται εξέγερση, κάλιο να γίνεται η πόλη

Στάχτη πριχού να νυχτώσει!

Ο Brecht εδώ σκιαγραφεί και σχολιάζει μια κοινωνική πραγματικότητα όπου οι οικονομικά ισχυροί καταφέρνουν να διατηρούν τη θέση τους όχι μόνο λόγω της εξουσίας που διαθέτουν, αλλά και λόγω της *ανοχής* των «κατώτερων». Η τυπική εξουσία των πρώτων συχνά δημιουργεί την εντύπωση πως οι οποιοσδήποτε διεκδικήσεις εις βάρος τους, είναι καταδικασμένες στο κενό. Ο Brecht μέσω της Σέν Τέ προσπαθεί να εκφράσει μια παραίνεση για δραστηριοποίηση, για εγκατάλειψη της μοιρολατρίας. Υπό αυτή την έννοια, οι οικονομικά ασθενέστεροι και η μικροπρεπής στάση τους είναι που συχνά δημιουργούν την περαιτέρω νομιμοποίηση της

καταχρηστικής δύναμης των «ισχυρών». Η Σέν Τέ θα δώσει και σε αυτή την περίπτωση το «καλό παράδειγμα»: προκειμένου να βοηθήσει τον Βάνγκ να διεκδικήσει την αποζημίωση από τον κουρέα δέχεται να ψευδορκήσει (σελ.61). Η μετέπειτα μεταμόρφωση της σε Σούι Τά θα αναιρέσει και αυτή την καλή της πράξη: ο ξάδερφος μόνο αγαθά αισθήματα δεν έχει προς τους ανήμπορους και ανίσχυρους. Οι «φίλοι» του απαρτίζονται μόνον από ανθρώπους της δικής του επιχειρηματικής αντίληψης (σελ.74, 75).

Για να επανέλθουμε, λοιπόν, στο πρόσωπο του Σούι Τά και στην διαρκή αντιπαράθεση του με την καλόκαρδη Σέν Τέ, πρέπει να επισημάνουμε ένα σημείο που παίζει καταλυτικό ρόλο στην πορεία και την κατάληξη του δραματικού κειμένου. Η Σέν Τέ ερωτεύεται έναν άνεργο αεροπόρο και αποφασίζει να μεταθέσει όλη την ανιδιοτελή της αγάπη προς το πρόσωπό του. Στα πλαίσια αυτών των συναισθημάτων που την καταβάλλουν η Σέν Τέ προσπαθεί με κάθε τρόπο να ευοδώσει τον ερωτά της. Για να γίνει αυτό χρειάζονται 500 δολάρια, ώστε ο καλός της, Γιάνγκ Σούν, να μπορέσει να διεκδικήσει μια θέση πιλότου στο Πεκίνο και να πάψει έτσι να είναι ένας αεροπόρος χωρίς επαγγελματικό αντίκρυσμα. Το ποσό των 500 δολαρίων θα αποτελέσει, βέβαια, το χρηματικό αντίκρυσμα για την εξαγορά της θέσης (σελ.62). Ο Γιάνγκ Σούν είναι ένας άνθρωπος που μαστίζεται από την ανεργία των πιλότων, που ενώ έχει όλα τα τυπικά προσόντα δεν μπορεί να απασχοληθεί στο επάγγελμα που έχει σπουδάσει στη σχολή του Πεκίνου. Η ανεργία τον έχει φτάσει σε απελπιστικά όρια: όταν τον γνωρίζει η Σέν Τέ βρίσκεται στα πρόθυρα της αυτοκτονίας, καθώς αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ατόμου που δεν μπορεί να αξιοποιήσει τόσο τις γνώσεις, όσο και τα επαγγελματικά θέλω του, με αποτέλεσμα να έχει ένα αίσθημα πλήρους αχρηστίας (σελ.45-51).

Είναι δεδομένο πως εδώ ο Brecht κάνει μια έμμεση αναφορά στο ζήτημα των κοινωνικών συνθηκών που εμποδίζουν την αυτοπραγμάτωση των ατόμων, μέσω της επαγγελματικής τους αυτοπραγμάτωσης. Η ανεργία του Γιάνγκ Σούν δεν οφείλεται στην έλλειψη των αναγκαίων προσόντων από πλευράς του· οφείλεται σε ένα κοινωνικό σύστημα που δεν φροντίζει για την αξιοποίηση ανθρώπων όπως είναι ο Σούν Φού, που διαθέτει τόσο την διάθεση, όσο και την κατάρτιση για να εργαστεί ως πιλότος. Ο Brecht, έτσι, θίγει ακροθιγώς το ζήτημα της ψυχολογικής, πια, επιβίωσης των ατόμων κάτω από συνθήκες που τους αποκλείουν την αίσθηση της *χρησιμότητας*, τόσο σε προσωπικό, όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Ένας πιλότος χωρίς αεροπλάνο είναι ένας άνθρωπος που δεν μπορεί να προσφέρει πρώτιστα στον εαυτό του και κατά

προέκταση στο κοινωνικό σύνολο. Η έσχατη λύση είναι, βέβαια, ο χρηματισμός και οι υποχθόνιες διαδικασίες: προκειμένου ο Γιάνγκ Σούν να επανακτήσει την αίσθηση της *χρηστικότητάς* του πρέπει να κινηθεί σε πλαίσια όχι και τόσο αξιοκρατικά, αλλά τουλάχιστον πιο σίγουρα.

Η Σέν Τέ πρέπει να διασφαλίσει την εύρεση του παραπάνω ποσού, εάν επιθυμεί να διασφαλίσει και την κοινή της ζωή με τον πιλότο. Έτσι, ενώ πρωτίτερα έχει απορρίψει την επανεμφάνιση του σκληρού ξάδερφου, τώρα δεν της μένει άλλη λύση παρά να μεταμφιεστεί εκ νέου σε αυτόν (σελ.63). Μόνον ο Σούι Τά μπορεί να συγκεντρώσει τα χρήματα, γιατί μόνον αυτός μπορεί να πατήσει ακόμη και επί πτωμάτων για το οικονομικό συμφέρον του. Όπως αποδεικνύεται, βέβαια, και ο μέλλον γαμπρός είναι πρόθυμος να εκμεταλλευτεί την αγάπη της Σέν Τέ προκειμένου για την εξυπηρέτησή του. Είναι ξεκάθαρο πως η διάθεσή του να την παντρευτεί σχετίζεται με την επαγγελματική αποκατάσταση που εκείνη μπορεί να του προσφέρει (σελ.71): *«Χρειάζομαι τα λεφτά γρήγορα ή καθόλου. Και το κορίτσι δεν είναι από αυτές που διστάζουν πολύ άμα είναι να δώσουν κάτι.»* (σελ.71). Η Σέν Τέ όταν βρίσκεται μεταμορφωμένη σε Σούι Τά έχει επίγνωση της ονειροπαρμένης κατάστασης στην οποία την έχει βυθίσει ο έρωτας, ξέρει, δηλαδή, πως βρίσκεται σε πολύ αδύναμη θέση: *«Το μαγαζί πάει! Αυτός δεν αγαπά! Αυτό είν' η καταστροφή...Μας λείπει η βαναυσότητα που χρειάζεται; Όχι. Είμαι έτοιμος να σας αρπάξω απ' το λαιμό και να σας ταρακουνήσω τόσο, ώσπου να ξεράσετε το κέρμα που μου κλέψατε, το ξέρετε. Οι καιροί είναι φοβεροί, αυτή η πόλη κόλαση κι εμείς γαντζωνόμαστε σε γλιστερή επιφάνεια. Μετά βρίσκει κάποιον από μας η δυστυχία: αγαπά. Αυτό φτάνει, είναι χαμένος. Μια αδυναμία και χάνεσαι. Πώς μπορεί ν' απαλλαγεί κανείς απ' όλες τις αδυναμίες και πριν απ' όλα απ' την πιο θανατερή, την αγάπη; Αυτή είναι τελείως αδύνατη! Είναι πολύ ακριβή! Βέβαια, θα πείτε και σείς, μπορεί κανείς να ζήσει πάντα σ' επιφυλακή; Τι σόϊ Κόσμος είν' αυτός;...»*(σελ.72). Ο Σούι Τά αναγνωρίζει την αγάπη, τον έρωτα, ως ξεκάθαρη αδυναμία που δεν μπορεί να αποβεί σε καλό. Σε έναν κόσμο όπου οι ανθρώπινες σχέσεις έχουν διαβρωθεί, είτε τα φιλάνθρωπα συναισθήματα της Σέν Τέ, είτε ο ανιδιοτελής έρωτάς της, μόνο δυστυχία μπορούν να της φέρουν, ή οικονομική καταστροφή. Για να διασφαλίσει η Σέν Τέ τα χρήματα που χρειάζεται ο Γιάνγκ Σούν πρέπει να ξεπουλήσει το μαγαζί της, να χάσει ότι έχει και δεν έχει για τον άντρα που αγαπά.

Αρχικά η Σέν Τέ δεν αναγνωρίζει αυτήν την πραγματικότητα, ή για να ακριβολογούμε δεν θέλει να την αναγνωρίσει, μέχρι την στιγμή που διαπιστώνει

ιδίους όμμασι πως ο καλός της ενδιαφέρεται περισσότερο για τον ξάδερφό της και τα χρήματα που πρόκειται να του δώσει, παρά για την ίδια και την κοινή τους πορεία στη ζωή. Ο Γιάνγκ Σούν αντιμετωπίζει τον επικείμενο γάμο τους ως ένα επιχειρηματικό συμβόλαιο που πρέπει να κλείσει με τον ξάδερφο της (σελ.71). Όταν η Σέν Τέ του δηλώνει πως δεν μπορεί να πουλήσει το μαγαζί της και να του δώσει τα χρήματα, καθώς τα οφείλει σε δυο ηλικιωμένους που της τα δάνεισαν προκειμένου να την διευκολύνουν, εκείνος απαντά: *«Ναι, αυτό μου τόχεις πει. Κι επειδή κάνεις τέτοιες βλακείες, είναι καλά νάρθει ο ξάδερφός σου. Πιές κι άσε τις συναλλαγές σε μας! Θα ξεκαθαρίσουμε.»* (σελ.85). Η Σέν Τέ έρχεται αντιμέτωπη με την πραγματικότητα και αναγκάζεται να εγκαταλείψει την εθελουφλία της. Ο Γιάνγκ Σούν δεν μπορεί να αγαπά την ίδια, ενώ αποδέχεται τον ξάδερφό της: δεν γίνεται να εκτιμά κανείς έναν έντιμο και καλοπροαίρετο άνθρωπο και την ίδια στιγμή να εκτιμά έναν στυγνό και άτεγκτο συμφεροντολόγο: *«Είναι κακός και θέλει να γίνω κι εγώ κακιά. Εδώ είμ' εγώ που τον αγαπώ κι αυτός περιμένει το ξάδερφο. Όμως γύρω μου κάθονται οι αδύνατοι, η γριά με τον άρρωστο άντρα, οι φτωχοί που περιμένουν το πρωί στην πόρτα το ρύζι, κι ένας άγνωστος άνθρωπος στο Πεκίνο που κινδυνεύει να χάσει τη θέση του. Κι όλοι αυτοί με προφυλάσσουν με την εμπιστοσύνη που μου δείχνουν.»* (σελ.88). Ο Γιάνγκ Σούν δεν υπολογίζει τίποτα και κανέναν μπροστά στο προσωπικό του συμφέρον· ακόμη και τη θέση του πιλότου θέλει να την πάρει με δόλο, στερώντας από έναν άλλο άνθρωπο την δουλειά του: ένας φίλος του πιλότος θα κατηγορήσει άδικα έναν συνάδελφό του *«που έχει μεγάλη οικογένεια και γι' αυτό είναι επιμελής»*, για κακό χειρισμό, ώστε να καλύψει την κενή θέση ο Γιάνγκ Σούν (σελ.66). Η έμμεση αναφορά του Brecht στο «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα» είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Σε μια κοινωνία όπου τα χρήματα παίζουν τον πρωτεύοντα ρόλο, η προσωπική εξασφάλιση του καθενός, γίνεται όχι απλά σύνηθες φαινόμενο, αλλά πάγια τακτική. Ακόμη και αν η εξυπηρέτηση των προσωπικών συμφερόντων θα σημάνει την οικονομική εξαθλίωση και καταστροφή κάποιου άλλου συνανθρώπου. Η τακτική αυτή, βέβαια, απέχει παρασάγγας από την καλοσύνη που πρεσβεύει η Σέν Τέ και οι δικές της πράξεις. Θα έλεγε κανείς πως ο Brecht χρησιμοποιεί το δραματικό πρόσωπο της Σέν Τέ για να κάνει μια διαρκή αντιπαραβολή με τα δεινά κοινωνικά φαινόμενα που εμμέσως, πλην σαφώς, θίγει εμβόλιμα σε όλο το έργο.

Παρ' όλη την εξαπάτηση του Γιάνγκ Σούν, η Σέν Τέ δεν φαίνεται να «βάζει μυαλό». Αντί να παραδειγματιστεί από την κυριολεκτική άλωση της προσωπικότητάς της και του έρωτά της από τον Γιάνγκ Σούν, εκείνη εξακολουθεί να θεωρεί πως:

«Όλα προέρχονται απ' την ανάγκη.» (σελ.95), δικαιολογώντας, έτσι, όλες τις ειδικότητες και απάνθρωπες πράξεις των συνανθρώπων της. Τα πράγματα αλλάζουν μόνον όταν καταλαβαίνει πως είναι έγκυος στο παιδί του Γιάνγκ Σούν: η Σέν Τέ συνειδητοποιεί πως αν θέλει το παιδί της να μην υποφέρει σε έναν κόσμο όπου κυριαρχεί η ασπλαχνία και τα συμφέροντα, πρέπει να μεταλλαχθεί σε έναν άνθρωπο ικανό να πατάει επί πτωμάτων. Η θέα ενός παιδιού που πεινά και ψάχνει στον σκουπιδοτενεκέ την κάνει να συνειδητοποιήσει αυτή την πραγματικότητα. Το αίσθημα της μητρότητας που την καταβάλλει, της επιβάλλει την διεκδίκηση μιας νέας ζωής που θα διασφαλίζει το παιδί της και την άνετη ανατροφή του. Σε ένα, πραγματικά αξιόλογο δραματουργικά, παραλήρημα επίγνωσης απευθύνεται στο αγέννητο παιδί της (σελ.101):

*«Ω γιε πιλότε! Σε ποιόν θάρθεις
Κόσμο; Στο σκουπιδοτενεκέ
Κι εσύ για να ψαρεύεις; Δέστε δα
Το στόμα τούτο! (Δείχνει το παιδί). Πώς
Φέρνεστε στους ομοιούς σας! Δεν έχετε
Σπλαχνιά καμμιά για του κορμιού σας
Τον καρπό; Καμμιά συμπόνοια
Στον εαυτό σας, δυστυχισμένοι; Το δικό μου
Θα προστατέψω τότε κι αν χρειαστεί θα γίνω
Τίγρης. Από τώρα και πέρα,
Ύστερ' από τούτο, απ' όλους θα ξεκόψω
Και δε θα ησυχάσω
Το γιό μου μέχρι να γλυτώσω, τουλάχιστον αυτόν!
Το μάθημα απ' το σχολειό του δρόμου
Με γροθιά και μ' απάτη
Θα το κάνω για σε πράξη,
Μόνο για σένα θάμαι καλή και τίγρης
Για τους άλλους αν είναι ανάγκη.
Και είναι.*

Η Σέν Τέ αποχωρεί για να μεταμορφωθεί σε ξάδερφο. Από εκεί και πέρα ο Σούι Τά αναλαμβάνει εξολοκλήρου δράση και αρχίζει την επιχειρηματική του δραστηριότητα. Δηλώνει σε όλους εκείνους που είχε υπό την φιλάνθρωπη εποπτεία της η Σέν Τέ, όσους συντηρούσε, δηλαδή, πως μπορεί να τους προσφέρει δουλειά,

αλλά όχι άλλη προστασία (σελ.103). Εκμεταλλεύεται, στην ουσία, τον κουρέα Σούν Φού που είχε δώσει μια επιταγή στην Σέν Τέ, προκειμένου να συνεχίσει το καλοπροαίρετο έργο της. Ο Σούν Φού είναι ερωτευμένος με την γυναίκα και στα πλαίσια του θαυμασμού του γι' αυτήν προέβη στην εν λόγω πράξη. Η Σέν Τέ δεν θα μπορούσε, βέβαια, να διανοηθεί ότι θα μπορούσε να δεχτεί χρήματα από τον Σούν Φού· ο Σούι Τά το κάνει ελαφρά τη καρδιά, για να καλύψει τις ανάγκες που δημιουργεί η επιχείρηση του καπνοπωλείου (σελ.104). Δεν διστάζει να υπεξαιρέσει ακόμη και τον καπνό που κάποιιοι από τους προστατευόμενους της Σέν Τέ της είχαν εμπιστευτεί να φυλάξει, ως μοναδική τους περιουσία. Όταν αυτοί διεκδικούν τον καπνό τους, τους απειλεί ότι θα απευθυνθεί στην αστυνομία, γνωρίζοντας, βέβαια, ότι οι αστυνομικές αρχές θα αποφασίσουν υπέρ του (σελ.105).

Καταφέρνει, εξάλλου, να μετατρέψει τον υποτιθέμενο «αιθεροβάμων» πιλότο, Γιάνγκ Σούν, σε έναν ικανότατο επιχειρηματία. Ο Γιάνγκ Σούν που δεν μπορούσε να διανοηθεί ότι θα δουλέψει ως καπνοπώλης, αυτός ένας πιλότος (!) (σελ.86), τώρα ζητά δουλειά από τον Σούι Τά και μάλιστα προσπαθεί να επιδείξει όλη την επιχειρηματική του δεινότητα και σκληρότητα (σελ.111). Ο Γιάνγκ Σούν εκφράζει πλέον τον άνθρωπο που δεν διστάζει να ελέγχει, λόγω της ιδιότητάς του στην επιχείρηση, την εκμετάλλευση των συνανθρώπων του από τον Σούι Τά. Ο Brecht τον παρομοιάζει με έναν όγδοο ελέφαντα που επιβλέπει τους άλλους επτά και τους πιέζει να είναι όσο πιο αποδοτικοί γίνεται, προκειμένου για το συμφέρον του εργοδότη τους (σελ.113). Το εν λόγω κομμάτι του δραματικού κειμένου επιδέχεται μιας συγκεκριμένης ερμηνείας: εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι γίνεται αναφορά στην έννοια της *παραγωγικότητας* των εργαζομένων και στον τρόπο με την οποία αυτή πρέπει να εξυπηρετεί το *κεφάλαιο*. Οι δύο αυτοί όροι-έννοιες παραπέμπουν, βέβαια, άμεσα στην μαρξιστική οριοθέτηση του Brecht, μολονότι δεν αναφέρονται προφανώς στο δραματικό κείμενο. Είναι, παρ' όλα αυτά δεδομένη η δραματουργική πραγμάτευσή τους.

Αν θελήσουμε να αναλύσουμε αυτές τις έννοιες ξέχωρα από την μαρξιστική τους προσέγγιση, θα λέγαμε πως ο Brecht αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο η ανθρώπινη εργασία *μετατρέπεται* σε κέρδος για όσους λίγους έχουν την δυνατότητα να την κατευθύνουν. Ο Γιάνγκ Σούν θέλει να εξασφαλίσει την θέση του στην επιχείρηση του Σούι Τά και φαίνεται να μπαίνει από νωρίς στο νόημα αυτής της λογικής: η προσωπική του εξασφάλιση θα επέλθει μέσω της εξασφάλισης του κέρδους για τον εργοδότη του και αυτό με τη σειρά του σημαίνει σκληρή

αντιμετώπιση των εργατών. Φτάνει σε σημείο, μάλιστα, να γίνει ακόμη περισσότερο «εργοδότης» και από τον εργοδότη του: κατηγορεί τον Σούι Τά ότι επιδεικνύει μια αναποφασιστικότητα που δεν βοηθάει την δουλειά, ενώ τον προτρέπει να κινηθεί προκειμένου να εξασφαλίσουν νομικά, ή έστω με οποιονδήποτε τρόπο, την απασχόληση περισσότερων εργατών σε έναν χώρο που δεν επαρκεί ούτε γι' αυτούς που έχουν (σελ.116). Ο Brecht εδώ επεκτείνει τις έννοιες της παραγωγικότητας και του κέρδους, για να φτάσει σε αυτή της επιχειρηματικής ασυδοσίας: τα πάντα πρέπει να θυσιάζονται στο βωμό του κέρδους, ακόμη και οι νομικά κατοχυρωμένες θέσεις περί εργασίας. Ο Γιάνγκ Σούν, βέβαια, θα αποτελέσει και έναν από τους βασικούς φορείς λύσης του δραματικού έργου: μαθαίνει από τον νεροπουλητή Βάνγκ ότι η Σέν Τέ ήταν έγκυος πριν εξαφανιστεί. Η πληροφορία αυτή και ένας λυγμός που βγάζει η Σέν Τέ-Σούι Τά, πίσω από ένα παραπέτασμα, τον βεβαιώνουν ότι η γυναίκα που ήταν έγκυος στο παιδί του είναι ζωντανή και βρίσκεται φυλακισμένη από τον Σούι Τά (σελ.119). Σε λίγο καταφθάνει, συνοδευόμενος από τον Βάνγκ, τον Γιάνγκ Σούν και αρκετό πλήθος, ένας αστυνομικός που έχει λάβει την πληροφορία ότι ο Σούι Τά έχει αποστερήσει την ελευθερία της ξαδέρφης του. Κατά τη διάρκεια της σκηνής αυτής βρίσκουν τα προσωπικά αντικείμενα της Σέν Τέ και ο Σούι Τά κατηγορείται για τον φόνο, πλέον, της ξαδέρφης του (σελ.124, 125).

Ο Σούι Τά σύρεται στο δικαστήριο, ώστε να αποφανθεί η δικαιοσύνη για την αθωότητά του, ή την ενοχή του. Σε αυτό το σημείο ο Brecht δράττεται της ευκαιρίας για να επισημάνει και να θίξει τον διαβλητό χαρακτήρα της δικαιοσύνης, που συχνά μεροληπτεί υπέρ όσων διαθέτουν οικονομική και κοινωνική εξουσία. Ο Σούι Τά έχει «φιλικές» διασυνδέσεις με τους δικαστές, τις οποίες φροντίζει να καλλιεργεί με παχυλά δώρα. Είναι αναμενόμενη, λοιπόν, η ευνοϊκή μεταχείρισή του από το δικαστήριο, καθώς αποτελεί έναν από τους επιφανείς και ευυπόληπτους πολίτες του Σετσουάν. Η δικαιοσύνη, σύμφωνα με τον έμμεσο σχολιασμό του Brecht δεν βάλλει εύκολα εναντίον τέτοιων ανθρώπων. Οι δικαστές τελικά δεν είναι άλλοι από τους τρεις θεούς, που καθ' όλη τη διάρκεια του έργου εμφανίζονταν για να εκφράσουν μάλλον την έλλειψη πραγματικού ενδιαφέροντος για την Σέν Τέ και το έργο που της ανέθεσαν. Ο Σούι Τά προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του, να ξεκαθαρίσει πως αυτός επεδείκνυε υπερβολική σκληρότητα προκειμένου να σώσει την ξαδέρφη του από την εκμετάλλευση της καλοσύνης της (σελ.131). Όλοι οι παριστάμενοι έχουν με την σειρά τους να εκφράσουν τα αρνητικά τους σχόλια για τον Σούι Τά και τα θετικά τους για την Σέν Τέ. Όλοι κάνουν λόγο για την καλοσύνη της, την ανιδιοτέλειά της

και την αντιπαραβάλλουν με τον χαρακτήρα του ξάδερφου. Εκείνος είναι πεπεισμένος, με τη σειρά του, ότι: «*Ήμουν ο μοναδικός της φίλος.*», ενώ κατηγορεί όσους τώρα την υπερασπίζονται πως ήταν έτοιμοι να την κατασπαράξουν (σελ.135). Ο Σούι Τά (Σέν Τέ) αναγκάζεται, βέβαια, να αποκαλυφθεί, ένεκα και της πίεσης από τις κατηγορίες που του προσάπτουν (σελ.136). Η αποκάλυψη αυτή συνοδεύεται από έναν πραγματικά συγκλονιστικό μονόλογο της Σέν Τέ, που απευθύνεται στους θεούς-δικαστές (σελ.137):

*Ναι, είμ' εγώ. Σούι Τά και Σέν Τέ και τα δυό.
Η μοναδική σας εντολή
Νάμαι καλή κι όμως να ζήσω
Σαν κεραυνός μ' έσκισε στα δυο. Δε μπορούσα,
Όμως άγνωστο γιατί, την ίδια ώρα
Νάμαι καλή στους άλλους και σ' εμέ.
Σ' άλλους και σε με δύσκολ' η βοήθεια.
Ο κόσμος σας βαρύς! Μεγάλ' η πείνα κι η απελπισία!
Το χέρι απλώνεις στη δυστυχία
Σου το εξαρθρώνουν! Κι όποιος αυτόν που χάνεται βοηθά
Χάνεται ο ίδιος! Και πώς κανείς
Στην κακία ν' αντισταθεί, αφού πεθαίνει
Όποιος δεν τρώει κρέας;
Πούθε να πάρω τα χρειαζόμενα όλα; Όλα μόνη!
Μ' απόκαμα. Όμως η αδικοπραγία
Μ' έκανε δυνατή και καλότρωγα κρέας.
Υπάρχει κάτι στραβό στον κόσμο σας. Γιατί
Η κακία να κερδίζει και γιατί τον καλό ποινές σκληρές προσμένουν;
.....
Κι ήθελα νάμαι 'νας άγγελος στα προάστεια. Το χάρισμα
Ήδονή! Πρόσωπο ένα ευτυχισμένο
Μ' ύψωνε στα σύννεφα.
Καταραστείτε με: τ' άδικα
Όσα, τάκανα για να βοηθήσω
Τον πλησίον, τον αγαπημένο
Για ν' αγαπώ και για ν' αναθρέψω το γιόκα μου.
Για τα μεγάλα σας σχέδια, Θεοί*

Ημουν εγώ η φτωχιά μικρή.

Η αντίδραση των θεών μπροστά σε αυτό το ξέσπασμα της Σέν Τέ είναι κάτι παραπάνω από μη αναμενόμενη: εξακολουθούν να διατηρούν την επίφαση πως ο διχασμός της Σέν Τέ έγινε εξαιτίας ορισμένων «άτυχων περιστατικών». Δεν εννοούν να δεχτούν πως ο κόσμος πρέπει να αλλάξει, δεν διανοούνται πως εκείνοι πρέπει να συμβάλουν σε αυτή την αλλαγή. Αποφασίζουν να φύγουν από την γη, έχοντας πείσει τον εαυτό τους πως δεν έχουν άλλο λόγο να βρίσκονται εκεί (σελ.137). Όταν εκείνη τους εκλιπαρεί να μην φύγουν, όταν τους ζητά να την βοηθήσουν να βρει λύσεις για τα προβλήματα που δημιούργησε η δράση του Σούι Τά, την παροτρύνουν απλά να εξακολουθήσει να είναι καλή (!). Όταν αυτή απαντά πως για να επιβιώσει χρειάζεται την παρουσία του ξάδερφου, το δέχονται, αρκεί η εμφάνισή του να γίνεται σε μηνιαία βάση και όχι συχνότερα (σελ.138). Οι θεοί εγκαταλείπουν την απελπισμένη Σέν Τέ. Λίγο πριν την οριστική ανάληψή τους στον ουρανό, δοξολογούν τον *καλό άνθρωπο του Σετσουάν*: «...Δόξα και τιμή, δόξα και τιμή στον άνθρωπο του Σετσουάν.» (σελ.139).

Η κατάληξη του δραματικού κειμένου, αποτελεί μια πραγματικά πολύ δυναμική σκηνή, ίσως μια από τις δυναμικότερες της παγκόσμιας δραματουργίας. Η απελπισία της Σέν Τέ και η ευθυνόφοβη μακαριότητα των θεών βρίσκονται σε πλήρη αντιδιαστολή και αποτελούν το απαύγασμα των όσων θέλει να προβάλλει ο Brecht. Σε έναν κόσμο πλήρους ηθικής κατάπτωσης και αποσάθρωσης, όπου βασιλεύει το χρήμα και τα μεγάλα, ή μικρά συμφέροντα, οι *καλοί* άνθρωποι δεν μπορούν να επιβιώσουν με αυτήν τους την ιδιότητα. Ο Brecht σαφέστατα περιγράφει τις ανθρώπινες σχέσεις, όπως αυτές διαμορφώνονται στα πλαίσια μιας ακραία καπιταλιστικής κοινωνίας. Εκεί όπου οι ανθρώπινες αξίες αποτελούν αδυναμίες και οι άνθρωποι που τις ενστερνίζονται και τις υπηρετούν, αντικείμενα στυγνής εκμετάλλευσης. Σε έναν τέτοιο κόσμο τα περιθώρια να μείνει κανείς ανέπαφος από το γενικότερο οικονομικό και κοινωνικό σύστημα δεν είναι πολλά: ή θα αναγκαστεί να αλλοτριωθεί, να συμβιβαστεί, να γίνει μέρος, εν πάση περιπτώσει, του συστήματος, ή να διακινδυνεύει καθημερινά την ίδια την συντήρηση και επιβίωσή του. Εδώ θα πρέπει να τονίσουμε μια βασική παράμετρο, προκειμένου να αποφευχθούν οι οποιοσδήποτε παρανοήσεις: σίγουρα η ταύτιση του Brecht με τα ιδεολογικά ερείσματα του Μαρξισμού βρίσκεται διάχυτη σε αρκετά σημεία του δραματικού κειμένου. Εντούτοις, ο τρόπος με τον οποίο πραγματεύεται το ζήτημα της ανθρώπινης αλλοτρίωσης, ή αν θέλετε του διχασμού, δεν είναι δογματικά πολιτικός. Ο Brecht στο

εν λόγω έργο είναι περισσότερο ανθρωπιστής παρά Μαρξιστής, χωρίς αυτό να σημαίνει πως θέλουμε να αξιολογήσουμε ως αρνητική την τελευταία ιδιότητά του. Σκοπός του δεν είναι να προσηλυτίσει, δεν είναι να προπαγανδίσει την ιδεολογία του, αλλά να κρούσει τον κώδωνα του κινδύνου στους δυνητικούς θεατές της παράστασης.

Απευθύνεται στην *κριτική τους σκέψη* για να τους κάνει να προβληματιστούν για την κοινωνική τους πραγματικότητα, να προβληματιστούν για την θέση των ανθρώπινων αξιών στα πλαίσια αυτής. Κοντολογίς, επιδιώκει την ενεργοποίηση της *παρεμβατικής σκέψης* τους, της διάθεσής τους να *κάνουν κάτι*, να *παρέμβουν*, αν θεωρούν πως ο κόσμος της Σέν Τέ και του Σούι Τά δεν πρέπει να είναι ο δικός τους. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που το εν λόγω δραματικό έργο δεν διαθέτει μια συγκεκριμένη κατάληξη, ένα τέλος. Ο Brecht υιοθετεί εδώ την πρακτική του, του *ανοικτού τέλους*, καθώς δεν επέρχεται κάποια συγκεκριμένη λύση των δραματικών καταστάσεων. Η κατάληξη της Σέν Τέ αφήνεται στην διάθεση του κοινού, που πρέπει να αποφασίσει τι τελικά θεωρεί πως πρέπει να γίνει. Ο επίλογος είναι ενδεικτικός των προθέσεων αυτών (σελ.140):

Όχι τώρα γκρίνια κοινό σεβαστό.

Ξέρουμε το τέλος δεν ήταν σωστό.

Κακό στα μάτια μπροστά του κοινού μας

Το τέλος του μύθου πού 'χαμε στο νου μας.

Στους ίδιους εμάς, ρωτήματα πλήθος

Πιέζουν μετά την αυλαία το στήθος.

Κι όμως ζητάμε πάντα με ζήλο- ρωτήστε-

Εδώ να σας έχουμε να ψυχαγωγείστε.

Δεν μπορούμε δυστυχώς να μην πούμε

Πως συστάσεις θέλουμε αλλιώς χρεωκοπούμε

Ο φόβος όμως την έμπνευση να παραλύσει

Μπορεί συχνά. Ποια να δίνουμε λύση;

Δε βρήκαμε καμιά. Στράφι κόποι 'περάνθρωποι.

Θα πρέπει ν' αλλάξει ο κόσμος ή ν' αλλάζουν οι άνθρωποι;

Μήπως ν' αλλάζουν οι θεοί; Ή να καταργηθούν;

Νιώθουμε συντριμμένοι κι ας μας συγχωρούν!

Διέξοδο στ' αδιέξοδο το σκοτεινό, βλέπουμε μόνη

Να κάτσετε και να σκεφτείτε μόνοι,

*Πώς μπορεί να δώσει κανείς ένα χέρι
Τον Καλόν σε καλό τέλος να φέρει.
Σεβαστοί θεατές βρείτε το μονάχοι
Κάποιον Καλόν η αίθουσ' αυτή πρέπει νάχει.*

Ο Brecht δεν επιδιώκει μέσω του έργου του την έτοιμη προσφορά λύσεων στους θεατές. Τους προβάλλει μια κοινωνική κατάσταση και τους ζητά να βρουν αναφορές με την δική τους πραγματικότητα, αν αυτές, βέβαια, υπάρχουν. Τους προτρέπει να θέσουν ερωτήματα, να στοχαστούν μόνοι τους πάνω στα προβαλλόμενα και έπειτα να καταλήξουν στην προσωπική τους θέση. Αυτή είναι η κύρια *διαλεκτική* του *Καλού ανθρώπου του Σετσουάν*: όχι τόσο η προβολή των δραματικών καταστάσεων, όσο η προτροπή για επίγνωση μέσω των δραματικών καταστάσεων. Όλες οι λύσεις είναι αποδεκτές και θεμιτές για έναν δραματικό συγγραφέα όπως ο Brecht, που υπεραμυνόταν της σχετικότητας των πραγμάτων και αυτή προέβαλε μέσα από τα έργα του. Το μόνο που δεν είναι σχετικό γι' αυτόν είναι η δυνατότητα αλλαγής του κόσμου μέσα από την ενεργοποίηση των κατάλληλων διαδικασιών. Η επιλογή τους αφήνεται στα άτομα που απαρτίζουν τις κοινωνίες, στους όποιους θεατές του *Καλού ανθρώπου του Σετσουάν*, που καλούνται να συμπληρώσουν το τέλος ενός θεατρικού έργου όχι μόνον στη φαντασία τους, αλλά στην καθημερινή κοινωνική τους πραγματικότητα και πρακτική. Ο *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν* είναι μια «δραματική» έκκληση του Brecht για αλλαγή του κόσμου προς το καλύτερο, για παντελή έλλειψη διχασμένων Σέν Τέ και ισχυρών Σούι Τά.

5.3. Ο Κύκλος με την κιμωλία στον Καύκασο.

Από τα δραματικά έργα που έχουμε να προσεγγίσουμε ερμηνευτικά στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, ο *Κύκλος με την κιμωλία* είναι ίσως το λιγότερο πολιτικό, με την έννοια της προφανούς αναφοράς σε φλέγοντα πολιτικοκοινωνικά ζητήματα. Θα έλεγε κανείς πως ο Brecht προέβη στην συγγραφή του έργου σε μια περισσότερο ουδέτερη περίοδο της δραματουργικής του παραγωγής. Και σε αυτό το έργο, βέβαια, εντοπίζονται στοιχεία άμεσα σχετιζόμενα με τους κοινωνικούς του προβληματισμούς, αλλά με έναν τρόπο λιγότερο εμφανή σε σχέση με τα υπόλοιπα. Η

υπόθεση του έργου μπορεί να περιγραφεί σε λίγες σειρές, μολονότι πρόκειται για ένα από τα πολύ σημαντικά δραματικά κείμενα του Brecht. Ωστόσο η ερμηνευτική του προσέγγιση θα γίνει παράλληλα με μια πιο εκτενή ανάλυση του.

Στον πρόλογο του έργου μεταφερόμαστε σε ένα βομβαρδισμένο χωριό του Καυκάσου, προφανώς μετά την λήξη κάποιου πολέμου, όπου βρίσκονται μαζεμένοι οι εκπρόσωποι δυο γειτονικών Κολχόζ, κάποιοι στρατιώτες και ένας κρατικός απεσταλμένος που θα συμβάλλει στην ανοικοδόμηση του τόπου. Οι άνθρωποι αυτοί πρέπει να αποφασίσουν για την αναδιανομή των χωραφιών μεταξύ των Κολχόζ, να αποφασίσουν, δηλαδή, ποιος θα πάρει τι. Οι διεκδικήσεις τους δεν συμπίπτουν και όλη η συζήτηση αναλώνεται γύρω από το συγκεκριμένο θέμα, μολονότι είναι προφανές πως κύριο μέλημα και για τα δυο Κολχόζ είναι η αναδόμηση του τόπου τους. Οι εκπρόσωποι του ενός Κολχόζ διεκδικούν την γη για τον εαυτό τους με την αιτιολογία ότι αυτοί την καλλιεργούν για αρκετά χρόνια, οπότε και τους ανήκει δικαιωματικά. Ένας από τους εκπροσώπους του δεύτερου Κολχόζ θεωρεί πως δεν μπορούν να παραχωρήσουν κομμάτια γης στο άλλο, καθώς ισχυρίζεται: *«Αυτός ο κάμπος απ' ανέκαθεν ήταν δικός μας»* (σελ.17). Η απάντηση, βέβαια, που παίρνει από έναν στρατιώτη ουσιαστικά συνοψίζει, όπως θα δούμε, την υπόθεση του έργου: *«Τι πά' να πει “απ' ανέκαθεν”; Τίποτα δεν ήταν απ' ανέκαθεν, κανενός. Και του λόγου σου, όταν ήσουνα παιδί, τίνας ήσουνα το λοιπόν; Του Πρίγκιπα Καζμπέκι ήσουνα.»* (σελ.17). Τελικά, τα Κολχόζ έρχονται σε έναν συμβιβασμό και όλοι οι παριστάμενοι αποφασίζουν να παρακολουθήσουν μια θεατρική παράσταση που οργάνωσε το ευνοημένο από την μοιρασιά Κολχόζ. Η υπόθεση της παράστασης βασίζεται σε μια παλιά Κινέζικη ιστορία με τον τίτλο *Ο κύκλος με την κιμωλία*, που ουσιαστικά, βέβαια, αποτελεί το δραματικό έργο του Brecht.

Από εκεί και πέρα ξεκινά η πραγματική εκτύλιξη της υπόθεσης του *Κύκλου με την κιμωλία* που ουσιαστικά συνοψίζεται στο πρόσωπο μιας γυναίκας, της Γρούσα, η οποία δουλεύει ως υπηρέτρια στο σπίτι του Κυβερνήτη Γκεόργκι Αμπασβίλλι. Ο Κυβερνήτης μετά από μια αιματηρή εξέγερση χάνει την εξουσία του και αναγκάζεται να εγκαταλείψει το Παλάτι του προκειμένου να γλυτώσει από το μένος των στασιαστών. Σε φυγή αναγκάζεται να τραπεί και η σύζυγός του, η οποία, όμως, «ξεχνά» να πάρει μαζί της τον μοναχογιό της, Μιχαήλ. Η Γρούσα βρίσκει το εγκαταλειμμένο παιδί και αποφασίζει να το πάρει υπό την προστασία της, παρά την επικινδυνότητα της απόφασής της αυτής. Από το σημείο αυτό η Γρούσα παίρνει την θέση του κεντρικού προσώπου στην εκτύλιξη του δραματικού μύθου. Εμείς, βέβαια,

θα προβούμε στην ερμηνεία του δραματικού κειμένου από την στιγμή που ξεκινά η «θεατρική παράσταση» που παρακολουθούν τα Κολχόζ.

Στην πρώτη πράξη της «θεατρικής παράστασης» μεταφερόμαστε στο Παλάτι του Κυβερνήτη Γκεόργκι Αμπασβίλλι, στην Γεωργία, ο οποίος, όπως μας πληροφορεί ο Ποιητής-αφηγητής των δρώμενων, διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά ενός ατόμου της κοινωνικής του τάξης και της θέσης ισχύος που κατέχει: τα πλούτη του είναι αμέτρητα, τα άλογά του καλοθρεμμένα, οι ζητιάνοι συνωστίζονται γύρω από το σπίτι του, οι στρατιώτες του τον υπηρετούν πιστά και οι «*χαραμοφάγηδες*» τον εκμεταλλεύονται (σελ.25). Πρόκειται κοντολογίς για έναν *ευτυχισμένο* Κυβερνήτη που στην πρώτη σκηνή της «θεατρικής παράστασης», παρουσιάζεται να μεταβαίνει με την οικογένειά του, την σύζυγο και τον μικρό γιο του, Μιχαήλ, στην εκκλησία. Η σκηνή που περιγράφει αυτή την μετάβαση είναι κάτι παραπάνω από αντιφατική. Ένα πλήθος ζητιάνων αλαλάζει ζητώντας ελεημοσύνη, ανάμεσά τους και πολλά παιδιά, ενώ η βαρύτιμα ντυμένη οικογένεια προχωρά προς την εκκλησία. Το πλήθος απαρτίζεται από ανθρώπους που έχουν περιέλθει σε δεινή κατάσταση λόγω του πολέμου που βρίσκεται σε εξέλιξη. Κάποιοι από αυτούς εκφράζουν εύγλωττα την όλη κατάσταση, ενώ απευθύνονται στον Κυβερνήτη: «*Η Χάρη σου να μας λυπηθεί, μας τσάκισαν οι φόροι...Έχασα το ποδάρι μου στον πόλεμο, στην Περσία, τι θ' απογίνω...Είν' αθώος ο αδερφός μου, κατά λάθος τον πιάσανε...Πεινάω, πεινάω...Λυπηθείτε με, σας παρακαλώ, απολύστε το στερνό μου γιο από το στρατό...*» (σελ.26)

Οι εκπρόσωποι της εξουσίας όχι απλά δεν φαίνονται να πτοούνται από την θέα και τα λόγια του εν λόγω πλήθους, αλλά μάλλον προβληματίζονται για ζητήματα που μόνον άνθρωποι της θέσης τους έχουν την πολυτέλεια να ασχολούνται. Η σύζυγός του Κυβερνήτη ενδιαφέρεται για τον καινούριο κήπο που θα χτίσουν αφού κατεδαφίσουν τις «*παλιοπαράγκες της συνοικίας*», ενώ ο Πρίγκιπας και εξάδελφος του Κυβερνήτη σχολιάζει θετικά την.. ηλιόλουστη ημέρα: «*..Μ' αρέσει εμένα ο καθαρός ουρανός!..*» (σελ.27). Όταν, βέβαια, ο τελευταίος έρχεται να σχολιάσει τον μαινόμενο πόλεμο δεν επιδεικνύει την ίδια ζέση: «*...Μάλλον, απ' ότι άκουσα να λένε, θα πρόκειται για καμιά στρατηγική υποχώρηση, ε; Τα συνηθισμένα πηγαινέλα- δε βαριέσαι! Αυτά έχει ο πόλεμος: τη μιά πάνε όλα περίφημα, την άλλη όχι και τόσο. Δε χάλασε κι ο κόσμος, το κάτω κάτω!*» (σελ.27). Εδώ ο Brecht κάνει, ουσιαστικά, έναν έμμεσο σχολιασμό στο ζήτημα των κοινωνικών τάξεων, που αποτελεί συχνό μοτίβο στα έργα του: οι κοινωνικοοικονομικά κατώτεροι μαστίζονται από την φτώχεια, ενώ

οι ανώτεροι έχουν την πολυτέλεια να ασχολούνται με τα προσωπικά και ανώδυνα ζητήματά τους. Όταν κάποιος δεν έχει το πρακτικό πρόβλημα της καθημερινής επιβίωσης, κοντολογίς, διαθέτει την ευχέρεια να ευαρεστείται από μια ηλιόλουστη ημέρα, ή να ασχολείται με το...χτίσιμο ενός κήπου. Οι υπόλοιποι μπορούν απλά να ασχολούνται με την φτώχεια τους.

Αυτή η αντιθετική έκφραση της νοσηρής κατάστασης του απλού λαού, απ' τη μια και της «ανέμελης» διάθεσης των εκπροσώπων της εξουσίας, απ' την άλλη, θα λέγαμε ότι εκφράζει ακόμη ένα έμμεσο, αλλά εμφανές και σημαντικό σχόλιο του Brecht. Αυτό σημαίνει ότι μια πιο ενδεδειγμένη ερμηνευτική προσέγγιση της παραπάνω σκηνής, κάλλιστα μπορεί να οδηγήσει στην κατάδειξη μιας κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας. Τονίστηκε και κατά το θεωρητικό μέρος της παρούσης εργασίας πως ο Brecht, ορμώμενος και από την μαρξιστική του οριοθέτηση, επεδίωξε την αποκάλυψη ποικίλων κοινωνικών αντιφάσεων μέσα από τα δραματικά του έργα, ώστε αυτές να καταστούν προφανείς και να οδηγήσουν στην ενεργοποίηση για αντιμετώπισή τους. Εν προκειμένω, η κοινωνική αντίφαση, που σχολιάζει, σχετίζεται άμεσα με το ζήτημα του πολέμου. Ο Brecht επισημαίνει πως, ενώ οι πολεμικές συρράξεις, σχεδόν πάντα, σχεδιάζονται, προωθούνται και εκτελούνται από τους εκπροσώπους της εκάστοτε εξουσίας, αυτοί που τελικά βιώνουν τα καταστρεπτικά τους αποτελέσματα είναι οι απλοί άνθρωποι του λαού. Και όχι μόνο αυτό, αλλά οι κυβερνώντες συχνά αδιαφορούν παντελώς γι' αυτά τα αποτελέσματα, μιας και δεν θίγουν τα προσωπικά τους κεκτημένα και την προσωπική τους ευημερία.

Ο Πρίγκιπας και εξάδελφος του Κυβερνήτη σχολιάζει με φυσικότητα τον πόλεμο γιατί η διεξαγωγή του δεν βάζει κατά κανένα τρόπο τα δικά του συμφέροντα, ή την σωματική του ακεραιότητα. Ο απλός λαός είναι αυτός που υποφέρει, που βρίσκει τον θάνατο στα πολεμικά μέτωπα, που μαστίζεται από την φτώχεια. Οι ισχυροί απλά κινούν εκ του ασφαλούς τα νήματα και θέτουν τον λαό στη θέση του εκτελεστικού οργάνου των δικών τους αποφάσεων. Ο Brecht καταγγέλλει εδώ την ασυδοσία των κυβερνώντων, που αποφασίζουν ελαφρά τη καρδιά τις πολεμικές τους συρράξεις με φαινομενικό στόχο τα συμφέροντα των λαών, αλλά με αντικειμενικό στόχο τις πολιτικές και οικονομικές τους επιδιώξεις και φιλοδοξίες. Στο σημείο αυτό δεν θα μπορούσαμε να μην θυμηθούμε την έκθεση ιδεών που ο νεαρός μαθητής Brecht είχε γράψει στο Γυμνάσιο, όπου δήλωνε ότι δεν είναι γλυκός και τιμημένος ο θάνατος για την πατρίδα εφόσον ένας άνθρωπος χάνει την ζωή του

ικανοποιώντας όχι την πατρίδα, αλλά τις βουλές αυτών που την κυβερνούν.⁵⁸ Ο Brecht απευθύνεται στο κοινό του έργου του, ή στους αναγνώστες του, προκειμένου να αποδομήσει την επίφαση ότι η εξουσία συμπράττει με τον λαό κατά τη διάρκεια των πολεμικών διαδικασιών και να «αποκαλύψει» τον καθαρά χρηστικό-εκτελεστικό ρόλο που του ανατίθεται. Αν θελήσουμε δε να προβούμε και σε μια περαιτέρω ερμηνεία, θα λέγαμε πως ο Brecht, στο εν λόγω σημείο, εκφράζει αυτή την πάγια ειρηνόφιλη στάση που διατήρησε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής και του έργου του.

Η σκηνή της μετάβασης του Κυβερνήτη και της οικογένειάς του στην εκκλησία, βέβαια, είναι εξαιρετικά σημαντική και από την άποψη της καθαρά δραματουργικής της διάστασης. Κι αυτό γιατί περιλαμβάνει ένα δραματικό πρόσωπο που αποτελεί τον δεύτερο, μαζί με την Γρούσα, πόλο ανάπτυξης του δραματικού κειμένου. Πρόκειται για τον Μιχαήλ, τον μικρό και μονάκριβο γιο του Κυβερνήτη, που καθ' όλη τη διάρκεια της πομπής προς την εκκλησία συγκεντρώνει την προσοχή του πλήθους. Όλοι θέλουν να δουν τον μικρό, που μεταφέρεται σε ένα χρυσοποίκιλτο αμαξάκι, ανάλογο της θέσης που έχει ως κληρονόμος του Κυβερνήτη. Περιστοιχίζεται δε από δυο γιατρούς που είναι έτοιμοι ανά πάσα στιγμή να του παράσχουν τις υπηρεσίες τους. Όλοι φαίνεται να έχουν επικεντρωμένη την προσοχή τους επάνω του. Όταν λίγο πιο κάτω ο Μιχαήλ απλά βήχει, η σύζυγος του Κυβερνήτη επιδεικνύει αξιοζήλευτη φροντίδα για το παιδί της και στην ουσία κεραυνοβολεί με το βλέμμα της τους δυο γιατρούς ώστε να μεριμνήσουν για τον βήχα (σελ.27). Η ίδια είναι που λίγο πιο κάτω ζητά την επίσπευση της εισόδου τους στην Εκκλησία, γιατί εκεί που βρίσκονται έχει ρεύματα και μπορεί να κρυώσει ο Μιχαήλ (σελ.27). Οι γιατροί, απ' την άλλη, στην κυριολεξία λογομαχούν για το τι μπορεί να έχει ο μικρός: ο ζήλος τους είναι τέτοιος που δεν μπορούν να συμφωνήσουν στην διάγνωση (σελ.27).

Οι σκηνές αυτές είναι κάτι παραπάνω από σημαντικές, καθώς θα αποτελέσουν το ένα σκέλος μιας ευδιάκριτης αντίφασης. Η φροντίδα για τον μικρό Μιχαήλ, που σύμφωνα με την μητέρα του: «...Όλα γίνονται για τον Μιχαήλ. Ο Μιχαήλ είναι το παν!» (σελ.32), αποτελεί μια ξεκάθαρα τυπική συμπεριφορά. Όταν μετά από λίγες σκηνές γίνεται γνωστός ο ξεσηκωμός ενάντια στον Κυβερνήτη και οι στασιαστές αρχίζουν με τη χρήση των όπλων να εκκαθαρίζουν το Παλάτι, η μητέρα του Μιχαήλ αναγκάζεται να τραπεί σε φυγή, ώστε να μην πέσει στα χέρια τους. Κατά την

⁵⁸ Βλ. σελ.25, 26, του θεωρητικού μέρους.

διάρκεια της προετοιμασίας της για την φυγή, όμως, αντί να ενδιαφερθεί πρώτιστα για το μονάκριβο παιδί της, αυτό που υποτίθεται ότι αποτελεί το επίκεντρο όλων των ενεργειών των γονιών του, εκείνη ασχολείται με τα φορέματα που θα καταφέρει να πάρει μαζί της (σελ.39-42)! Οι ερωτήσεις της προς τους υπηρέτες που αφορούν στον Μιχαήλ είναι σποραδικές και σύντομες, ενώ πάντα ακολουθούν πιο αγωνιώδεις ερωτήσεις για τα διάφορα κομμάτια της γκαρνταρόμπας της που δεν μπορεί να αποχωριστεί. Το μητρικό της ένστικτο φαίνεται πολύ ασθενές μπροστά στην ωραιοπάθειά της και στην τάση της προς την πολυτέλεια: η γυναίκα αυτή δεν βάζει ούτε το παιδί της πιο πάνω από την προσωπική της άνεση. Υπό αυτή την έννοια, τα λόγια της ότι τα πάντα γίνονται για τον Μιχαήλ και ότι ακόμη και ο κήπος πρόκειται να χτιστεί για χάρη του παιδιού (σελ.32), ακούγονται όχι απλά παράταιρα, αλλά τουλάχιστον υποκριτικά. Εν τέλει, εγκαταλείπει το Παλάτι μην έχοντας φροντίσει για την ασφάλεια του γιου της, αλλά για την ασφάλεια των.. ενδυμάτων της (σελ.42). Το ίδιο σκηνικό επαναλαμβάνεται και με τους δυο γιατρούς, μολονότι δεν αξιολογείται ως ισάξιας σημασίας η σχέση τους με το παιδί. Η συμπεριφορά της μάνας θεωρείται σαφώς πιο σημαντική. Όπως και να έχει, πάντως, οι δυο γιατροί δεν λογομαχούν πλέον για το ποιος έχει κάνει καλύτερη διάγνωση, αλλά για το ποιος θα αναλάβει την φροντίδα του παιδιού: και οι δυο θέλουν να εγκαταλείψουν το Παλάτι για να σωθούν και κανείς δεν είναι διατεθειμένος να φροντίσει το παιδί ενός έκπτωτου, πια, Κυβερνήτη (σελ.34, 35). Ξαφνικά χάνουν την αίσθηση του καθήκοντος που τους διακατείχε και απλά θέλουν να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους· η οποιαδήποτε ανάμειξή τους με το παιδί του πρώην Κυβερνήτη θα τους δημιουργούσε προβλήματα με την νέα εξουσία που φαίνεται να εγκαθίσταται με την εξέγερση.

Γενικότερα η ερμηνεία που θα μπορούσαμε να δώσουμε τόσο σε αυτές τις σκηνές, όσο και στις υπόλοιπες, που απαρτίζουν την ευρύτερη σκηνή της εξέγερσης και της κατάλυσης της εξουσίας του Κυβερνήτη (σελ.32-35), είναι ότι ο Brecht καταθέτει την προσωπική του άποψη για το ζήτημα της *εξουσίας*. Είναι προφανές πως το δραματικό κείμενο, στα εν λόγω σημεία, θέλει να καταδείξει τον ευμετάβλητο και πρόσκαιρο χαρακτήρα τόσο της εξουσίας, εν γένει, όσο και των εκπροσώπων της. Ο Κυβερνήτης λίγο πιο πριν ήταν ένας ισχυρός και *ευτυχημένος* άνδρας που είχε την δυνατότητα να διαθέτει υπηρέτες, στρατιώτες, πλούτη, αλλά και την ευχέρεια να αποφασίζει για την τύχη του απλού λαού, είτε αυτό είχε να κάνει με τους φόρους που θα του επέβαλε, είτε με τις αποφάσεις του για συμμετοχή των πολιτών σε πολέμους που εκείνος επέβαλε. Τώρα τα πράγματα έχουν αλλάξει συλλήβδην: η γυναίκα του

που πρωτίτερα ενδιαφερόταν μόνο για τον κήπο της, τώρα αναγκάζεται να εγκαταλείψει αίφνης το πολυτελές σπίτι της· οι γιατροί που φρόντιζαν με περισσή αίσθηση ευθύνης το παιδί του, τώρα προσπαθούν απλά να το ξεφορτωθούν. Ακόμη και οι «πιστοί» του στρατιώτες δεν ακολουθούν όλοι τον Κυβερνήτη τους στην πτώση: κάποιοι από αυτούς συμπράττουν με τους εξεγερθέντες (σελ.33).

Ο ίδιος, εξάλλου, αιχμαλωτίζεται και αναγκάζεται να αντικρύσει την καταστροφή του Παλατιού του και συνάμα την άρση όλων των εξουσιών του: «...Παντού παραμονεύουν χιλιάδες βλέμματα εχθρικά, παν' τώρα οι αρχιτέκτονες, ένας σκαφτιάς μονάχα είν' αρκετός να συγυρίσει το φτωχό σου λάκκο...Για ρίξε ακόμη μια ματιά- για κοιτάζε τριγύρω σου...Όμορφο το Παλάτι σου, ε; Μα πριν καλά προκάνεις να το κοιτάξεις, έσβησε- παντοτινά το χάνεις!» (σελ.34). Στο πρόσωπο του Κυβερνήτη συγκεντρώνεται ένα μεγάλο μέρος της επίφασης που συχνά δημιουργεί η εξουσία, της ψευδαίσθησης, δηλαδή, ότι ο χαρακτήρας της είναι σταθερός και αδιατάρακτος. Ο Brecht καταφεύγει στην έκφραση της θέσης του ότι «ουδέν μονιμότερον του προσωρινού», ότι οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες δεν είναι παγιωμένες και ανεπηρέαστες από την ενεργοποίηση και δράση των ανθρώπων. Όπως αναφέρει ο Ποιητής-αφηγητής, που θα λέγαμε ότι εκφράζει τον ίδιο τον συγγραφέα (σελ.33):

«Τυφλοί στο μεγαλείο τους! Λες και θα είν' αιώνιοι!

Κι όλα τους τα μπιστεύονται στους πληρωμένους

κι όλα τους τα μπιστεύονται στ' αγορασμένα χέρια

που μέρα νύχτα εργάζονται γι' αυτούς κι ιδροκοπάνε.

Όμως ο χρόνος ο πολύς δεν είναι αιωνιότη.

Κάποτε αλλάζουν οι καιροί. Κι οι ελπίδες των λαών ξεσπάνε.»

Οι κυβερνόντες, ή οι εκπρόσωποι της εξουσίας, εν πάση περιπτώσει, εκλαμβάνουν ως δεδομένη την σύμπραξη του λαού σε όλα τα μεγαλεπήβολα σχέδιά τους, θεωρούν δεδομένη την εξουσία τους και ως εκ τούτου δρουν σαν να μην πρόκειται να την χάσουν ποτέ. Όσο είναι ισχυροί χρειάζονται τον λαό ώστε να αποδίδουν κάπου τις αποφάσεις τους· όταν παύουν να είναι ισχυροί οι ίδιες αποφάσεις στρέφονται εναντίον τους, γιατί ο λαός στρέφεται εναντίον τους. Ο Brecht έρχεται να μας τονίσει πως οι λαοί έχουν την δυνατότητα να παίρνουν την μοίρα τους στα χέρια τους, έχουν την δύναμη να καταλύουν όσες εξουσίες δεν μεριμνούν για τα συμφέροντά τους. Η φράση: *Κάποτε αλλάζουν οι καιροί. Κι οι ελπίδες των λαών ξεσπάνε*, δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια υπενθύμιση αυτής της δυνατότητας αλλαγής

των καταστάσεων, της δυνατότητας, δηλαδή, αλλαγής του κόσμου προς το καλύτερο μέσω της αφύπνισης και της ενεργοποίησης των απλών ανθρώπων.

Ο Brecht, βέβαια, δεν έχει την ψευδαίσθηση ότι η πτώση της οποιαδήποτε εξουσίας αφήνει ανεπηρέαστους αυτούς τους ανθρώπους που θεωρεί ότι έχουν στα χέρια τους την δύναμη της αλλαγής. Δεν πιστεύει, κοντολογίς, πως αρκεί η τυπική αλλαγή μιας εξουσίας για να βαίνουν όλα προς το καλύτερο: *«Όταν γκρεμίζεται άξαφνα κάποιου μεγάλου σπιτικό, παν κι οι μικροί, τσακίζονται κι αυτοί μες το σωρό, χώρια στις όμορφες στιγμές-αντάμα στο κακό. Το αμάξι, που κατακυλάει, ως το ' φερε η ανάγκη, σέρνει μαζί του τ' άλογα μες στο βαθύ φαράγγι!»* (σελ.34). Αντίθετα οι ισχυροί, κατά την πτώση τους, παρασύρουν όλους εκείνους τους «μικρούς» που έχουν υπό την «σκέπη» τους. Οι υπηρέτες του Κυβερνήτη βρίσκονται ξαφνικά επί ξύλου κρεμάμενοι, η δυστυχία του αφέντη τους αναγκαστικά γίνεται και δική τους, καθώς η προσωπική τους επιβίωση ήταν μέχρι στιγμής δεμένη με την εξουσία εκείνου. Τώρα που χάνει βίαια τα αξιώματά του, οι άνθρωποι που βρίσκονταν στην υπηρεσία του μένουν με τη σειρά τους δίχως να γνωρίζουν την τύχη που τους περιμένει (σελ.34). Είναι δεδομένο πως στο εν λόγω σημείο ο Brecht σχολιάζει την δεινή κατάσταση στην οποία βρίσκονται σχεδόν πάντα οι «μικροί», οι κατώτεροι, δηλαδή, κοινωνικοοικονομικά. Αυτοί είναι που βιώνουν τις αρνητικές επιπτώσεις της εξουσίας, όταν εν ολίγοις βρίσκονται υπό τους ισχυρούς και δεν μπορούν να καθορίσουν μόνοι τους τα της ζωής τους. Το σκηνικό, όμως, δεν αλλάζει όταν αλλάζει και η εξουσία αυτή: οι κατώτεροι εξακολουθούν να εξαρτώνται από τους νέους εκπροσώπους των ισχυρών τάξεων. Υπό αυτή την έννοια, δεν θα ήταν άστοχο να ισχυριστούμε πως ο Brecht κάνει μια παράλληλη αναφορά στο ζήτημα των κοινωνικών τάξεων και στον τρόπο με τον οποίο αυτές καθορίζονται με κριτήρια οικονομικής και «εξουσιαστικής» φύσεως. Αυτό, ενώ φαινομενικά μοιάζει αντιφατικό προς την δυνατότητα αλλαγής που προβάλλει πιο πάνω, δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια περισσότερο ρεαλιστική αντιμετώπιση των πραγμάτων.

Ο Brecht υπεραμύνεται της κοινωνικής αλλαγής που θα επέλθει μέσα από την δραστηριοποίηση των λαών, αλλά δεν διατείνεται πως η αλλαγή είναι απλά ζήτημα διαφοροποίησης της εξουσίας, αλλά μετάθεσης της εξουσίας. Ισχυρίζεται, κοντολογίς, πως μια πραγματική κοινωνική μεταβολή, είναι εφικτή μέσω της σταδιακής μεταβολής όλων εκείνων των κοινωνικών συνθηκών που καθιστούν τον λαό παθητικό αποδέκτη και εφαρμογέα των ανώτατων επιταγών. Η εξουσία πρέπει να είναι από την βάση της *λαϊκή* προκειμένου να γίνεται λόγος για ουσιαστική αλλαγή,

να εκκινείται, δηλαδή, από τους «κατώτερους» και να εφαρμόζεται από αυτούς. Στο εν λόγω σημείο, εξάλλου, μπορούμε να επανέλθουμε στην ερμηνευτική διαφοροποίηση με την οποία ο Brecht αντιμετώπιζε τον Μαρξισμό. Όπως έχει αναφερθεί και στο θεωρητικό μέρος, δεν ενστερνιζόταν την Μαρξιστική προοπτική της *άρσης των αντιθέσεων*, αλλά της διαλεκτικής αντιμετώπισής τους σε ένα πλαίσιο διαχρονικής διαδικασίας⁵⁹. Δεν πίστευε στην φαινομενική και ριζική αλλαγή, αλλά στην ουσιαστική και εκ βάθους μεταβολή και εξέλιξη των κοινωνικών συνθηκών. Ο Brecht θα έλεγε κανείς παρουσιάζεται ως οραματιστής που ενστερνίζεται μεν τις ιδεολογικές και πολιτικές διαστάσεις του Μαρξισμού (εδώ ουσιαστικά κάνει μια έμμεση αναφορά στο ζήτημα της *πάλης των τάξεων*), απεκδυμένες, όμως, από μια ενδεχόμενη ουτοπική διάσταση τους.

Η σκηνή, πάντως, που αναλύθηκε πιο πάνω και σχετίζεται με την αναχώρηση της μητέρας του Μιχαήλ και την ουσιαστική αδιαφορία της για το παιδί της, έρχεται να αντιταχθεί με την συνέχεια του δραματικού κειμένου. Στην αμέσως επόμενη σκηνή παρουσιάζονται κάποιοι υπηρέτες, που μετά και την σύλληψη του αφέντη τους, πρέπει να πάρουν τον δρόμο της φυγής, καθώς κινδυνεύουν άμεσα και οι ίδιοι. Εξάλλου, η πτώση του Κυβερνήτη τους έχει αφήσει, όπως επισημάναμε πιο πάνω, δίχως αφέντη να υπηρετούν: πρέπει τώρα να αναζητήσουν αλλού την τύχη τους. Κατά την διάρκεια αυτής της προετοιμασίας, μια υπηρέτρια διαπιστώνει πως ο μικρός Μιχαήλ βρίσκεται εγκαταλειμμένος εκεί που η ίδια τον είχε ακουμπήσει (σελ.42, 43). Τότε αποκαλύπτεται πως η κυρία τους στην βιασύνη της να σώσει τον εαυτό της (και τα φορέματά της) δεν φρόντισε να μεριμνήσει πρώτιστα για το παιδί της. Η Γρούσα, που είναι παρούσα στην σκηνή, παίρνει στην αγκαλιά της το κοιμισμένο παιδί· μολονότι οι υπηρέτριες που παρευρίσκονται την συμβουλεύουν να αφήσει το παιδί, αν και της επισημαίνουν πως αν την βρουν με το παιδί του έκπτωτου Κυβερνήτη πιθανότατα θα την θανατώσουν, εκείνη δεν το αφήνει παρά για λίγο (σελ.43, 44). Μετά και την εξαιρετικά έντονη παρατήρηση της μαγείρισσας πως: «...η δουλειά σου εσένα είναι να κοιτάξεις πως θα γλυτώσεις.» (σελ.44) αποφασίζει να το αφήσει για να ετοιμάσει τα πράγματά της. Και ενώ είναι έτοιμη να φύγει εγκαταλείποντάς το κρυμμένο κάτω από κάτι ρούχα, ακούει μια φωνή που μοιάζει με ψιθύρισμα παιδιού(σελ.45):

«Γυναίκα, μη μ' αφήνεις, βόηθα με!...

⁵⁹ Βλ. σελ. 123, 124, θεωρητικού μέρους.

*Κείνος που κάνει τον κουφό σαν του ζητάν βοήθεια
και δεν ακούει και πάει να φύγει, ξέρε το, ποτέ,
ποτέ του πια δε θ' αξιωθεί κάλεσμ' αγαπημένου του
ν' ακούσει, ουδέ φωνή κορυδαλλού μες στα χαράματα, ποτέ,
κι ουδέ ξανάσασμα καλού χωριάτη όταν νυχτώνει
κι ο εσπερινός στους ουρανούς σημαίνει.»*

Η Γρούσα στην ουσία ακούει την φωνή της συνείδησής της, που εκείνη την στιγμή ακούγεται σαν παράκληση προερχόμενη από τον ίδιο τον Μιχαήλ. Η γυναίκα δεν μπορεί να εγκαταλείψει έτσι απλά ένα μικρό παιδί, όσο επικίνδυνο κι αν μπορεί να αποβεί αυτό. Η ίδια βλέπει στον μικρό ένα ανυπεράσπιστο πλάσμα που την έχει ανάγκη στην παρούσα φάση και όχι τον γιο του Κυβερνήτη, που θα την θέσει σε τρομερό κίνδυνο. Φαίνεται πως η Γρούσα δεν μπορεί να επιστρατεύσει την λογική της προσωπικής εξασφάλισης που έχουν οι άλλοι υπηρέτες, ή ακόμη και η μάνα του παιδιού. Δεν μπορεί, κοντολογίς, να σκεφτεί αποκλειστικά τον εαυτό της μπροστά στη θέα ενός εγκαταλελειμμένου ανθρώπινου πλάσματος. Η Γρούσα αποτελεί εν προκειμένω ένα δραματικό πρόσωπο που λειτουργεί με γνώμονα την ανθρώπινη συνείδησή της, ή αν θέλετε, βάσει μιας γενικότερης αίσθησης ανθρωπισμού. Μολονότι για λίγο αμφιταλαντεύεται για το τι θα κάνει, μολονότι η επικινδυνότητα της κατάστασης μεγαλώνει, μένει κοντά στο παιδί όλο το βράδυ και τελικά αποφασίζει να το πάρει μαζί της φεύγοντας το πρωί (σελ.46). Ο «..πειρασμός της καλοσύνης» δεν της επιτρέπει να πράξει διαφορετικά. Αυτή την καλοσύνη, εξάλλου, η μαγεύρισσα λίγο πρωύτερα την είχε σχεδόν συγκρίνει με την ανοησία: «...Είσαι καλή ψυχή, Γρούσα, μα δεν κόβει πολύ το νιονιό σου.. Και λέπρα να 'χε, δε θα 'τανε [το παιδί] τόσο επικίνδυνο, σου το λέω..» (σελ.44). Είναι κάτι παραπάνω από προφανές πως η συνέχεια του δραματικού κειμένου θα αφορά στην Γρούσα και τον μικρό Μιχαήλ. Αυτό που δεν είναι τόσο προφανές είναι πως ο Brecht χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο δραματικό πρόσωπο για να «διερωτηθεί», τρόπον τινά, γι' αυτή την καλοσύνη της Γρούσας. Είναι σαν να υποβάλλει ένα ερώτημα: Τελικά είναι ανοησία, ή όχι η επίδειξη τόσης καλοσύνης από την νεαρή γυναίκα; Τελικά, αν θέλετε, αξίζει τον κόπο να μην διασφαλίζει κανείς πρώτιστα τον εαυτό του, αλλά παράλληλα να μεριμνά και για τον αβοήθητο συνάνθρωπό του; Το ερώτημα αυτό έρχεται και επανέρχεται καθώς εκτυλίσσεται η υπόθεση του δραματικού κειμένου και ενώ η καλοσύνη της Γρούσας δοκιμάζεται συνέχεια.

Η νεαρή γυναίκα φεύγει με το παιδί και αυτόματα αναλαμβάνει το βάρος της φροντίδας του. Όπως είναι γνωστό η Γρούσα ήταν απλά μια υπηρέτρια στο σπίτι του Κυβερνήτη, ένα άτομο, δηλαδή, χωρίς καμμία οικονομική άνεση, ενώ ο μικρός Μιχαήλ, απ' την άλλη, έχει βασικές ανάγκες, ως παιδί. Απ' την αρχή, λοιπόν, βλέπουμε την Γρούσα να αναγκάζεται να δώσει ένα μεγάλο μέρος από τα χρήματά της προκειμένου να εξασφαλίσει λίγο γάλα για τον Μιχαήλ (σελ.48, 49). Ο γέρος που τους πουλάει το γάλα δεν φαίνεται να διακατέχεται από ιδιαίτερα φιλάνθρωπα αισθήματα: τον ενδιαφέρει η πληρωμή του και όχι το αν θα έχει γάλα το μικρό παιδί. Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται περισσότερο η καλοσύνη της Γρούσας: ο γέρος δεν πτοείται από την θέα του παιδιού που λίγο πρωύτερα εκείνη είχε συμπονέσει. Βέβαια, στο συγκεκριμένο σημείο ο Brecht βρίσκει την αφορμή να κάνει ένα πικρόχολο σχόλιο με αφορμή την τιμή του γάλατος του Μιχαήλ. Όταν η Γρούσα παραπονιέται για την υψηλή τιμή, ο γέρος της απαντά πως τις κατσίκες τους της πήρε ο στρατός και όποιος θέλει γάλα πρέπει να πάει στο στρατό, ή έστω να πάει να σκοτώσει τους στρατιώτες. Σε περίοδο στρατιωτικής, ή πολεμικής αναταραχής ακόμη και τα βασικά αγαθά χρησιμεύουν για να υποθάλπουν αυτή την κατάσταση. Ο στρατός *πρέπει* να επιβιώσει για να μπορέσει να εκτελέσει το «χρέος» του, ενώ οι απλοί πολίτες πρέπει να εφεύρουν τρόπους για να επιβιώσουν, ή ακόμη και να εκμεταλλεύονται την ανάγκη των συνανθρώπων τους προκειμένου για την δική τους κερδοσκοπία. Εδώ εκφράζονται για μια ακόμη φορά οι δυσμενείς για το λαό συνέπειες των στρατιωτικών επιχειρήσεων που υποκινούνται από άλλους και δίχως μέριμνα για την στοιχειώδη επιβίωσή του.

Λίγο πιο κάτω, εξάλλου, ο Brecht επανέρχεται στο ζήτημα των κοινωνικών τάξεων για να εκφράσει εκ νέου την δεινή κατάσταση των κατώτερων κοινωνικά. Η Γρούσα παριστάνει την αριστοκράτισσα και ανακατεύεται με μερικές πραγματικές αριστοκράτισσες προκειμένου να εξασφαλίσει βραδινό κατάλυμα για εκείνη και τον Μιχαήλ (σελ.49). Ξέρει καλά πως αν ζητούσε δωμάτιο στο πανδοχείο ως Γρούσα, ως φτωχή υπηρέτρια, δηλαδή, ο ξενοδόχος δεν υπήρχε περίπτωση να την εξυπηρετήσει. Τώρα, όμως που υποκρίνεται την αριστοκράτισσα, δέχονται και οι άλλες αριστοκράτισσες να την αφήσουν να κοιμηθεί στο δωμάτιο (σελ.52). Αυτό, βέβαια, δεν κρατά για πολύ: οι κυρίες βλέπουν την Γρούσα να ετοιμάζει αυτοσχέδια κρεβάτια με τσουβάλια και αρχίζουν να καταλαβαίνουν πως δεν *μπορεί* να είναι «ευγενικής» καταγωγής. Η επιβεβαίωση έρχεται όταν απαιτούν από την Γρούσα να τους δείξει τα χέρια της: «*Ου! Σκασμένα και πρησμένα! Δούλα είναι!*» (σελ.53). Από την στιγμή

αυτή η νεαρή γυναίκα έρχεται αντιμέτωπη με όλες τα στερεότυπα που ακολουθούν το επάγγελμα και την τάξη της: οι κυρίες αρχίζουν να φωνάζουν πως πρέπει να έρθει η αστυνομία, ενώ την κατηγορούν πως θέλει να τις σκοτώσει (σελ.54)!

Οι γυναίκες αυτές χάνουν ξαφνικά όλη την καλή διάθεσή τους προς την Γρούσα: ήθελαν, βέβαια, να εξυπηρετήσουν μια κυρία της τάξης τους, αλλά όχι και μια παρακατιανή, μια δούλα. Όσο και αν η Γρούσα τις διαβεβαιώνει πως είχε χρήματα για να πληρώσει το μερίδιό της για το δωμάτιο, εκείνες δεν πτοούνται: η ταπεινή θέση της δεν μπορεί να παραγνωριστεί εξαιτίας των χρημάτων. Πέρα από τον σαφή διαχωρισμό σε ανώτερους και κατώτερους ανθρώπους, που σαφώς επισημαίνει ο Brecht, εδώ τονίζει και κάτι ακόμη. Την κατεξοχήν σύνδεση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων με την εργασία και δη την χειρωνακτική εργασία. Για τις αριστοκράτισσες αυτές ακόμη και το φτιάξιμο κάποιων κρεβατιών φαντάζει αδιανόητο, μολονότι στο δωμάτιο δεν υπήρχαν κρεβάτια και δεν θα είχαν που να κοιμηθούν. Η ικανοποίηση των δικών τους αναγκών ερχόταν πάντα μέσα από δούλες με σκασμένα χέρια, όπως αυτά της Γρούσας. Έτσι, όποιος έχει την δυνατότητα και την ικανότητα να εργάζεται χειρωνακτικά δεν μπορεί παρά να ανήκει στις «παρακατιανές τάξεις». Ο Brecht, βέβαια, τοποθετεί το δραματικό κείμενο σε μια εποχή όπου οι τάξεις είχαν ευδιάκριτα και αδιάρρηκτα στεγανά, ωστόσο δεν μπορεί να μην γίνει αποδεκτή αυτή η σύνδεση των χειρωνακτικών εργασιών με κυρίως κατώτερα και πιο «λαϊκά» κοινωνικά στρώματα. Ο Brecht ειρωνεύεται και καυτηριάζει τους «ανώτερους» όταν βάζει τον Καμαριέρη να συμβουλεύει την Γρούσα: *«...Το πιο δύσκολο πράμα, πίστεψέ με, είναι να παραστήσεις κι εσύ αυτές τις τεμπέλες και τις χαραμοφάγισσες. Έτσι κι υποψιαστούνε πως εργάστηκες έστω και μιά φορά στη ζωή σου, πως μπορείς έστω και τον πισινό σου να σκουπίσεις, πας, χάθηκες...»* (σελ.55).

Η Γρούσα, βέβαια, κατορθώνει με την βοήθεια του Καμαριέρη να εγκαταλείψει το πανδοχείο δίχως να επεκταθεί το ζήτημα με τις αριστοκράτισσες. Ο επόμενος σταθμός της πραγματικά δύσκολης πορείας της, οδηγεί σε μια χωριάτικη καλύβα όπου ζει ένα αντρόγυνο. Η γυναίκα είναι εξαντλημένη από τον δρόμο, μιας και κουβαλάει πάντα μαζί της τον Μιχαήλ: *«Σαν μόρεσεν η Γρούσα μπρός απ' τον ποταμό να βγει, βάρος ασήκωτο ένιωθε στη ράχη το παιδί.»* (σελ.57). Κάπου εδώ αισθάνεται πως πρέπει να εγκαταλείψει το παιδί, να το εμπιστευτεί σε αυτούς τους χωρικούς που, απ' ότι διαπιστώνει, έχουν γάλα για να το θρέψουν. Αφήνει, λοιπόν, τον Μιχαήλ στο κατώφλι του σπιτιού και περιμένει μέχρι τη στιγμή που η χωριάτισσα

αποφασίζει να το κρατήσει: Αν και ο άντρας της δεν συμφωνεί, εκείνη το λυπάται (σελ.58, 59). Η Γρούσα καθησυχάζεται, θεωρώντας πως ο Μιχαήλ βρίσκεται πλέον σε ασφαλή χέρια. Η πεποίθησή της αυτή, βέβαια, δεν κρατά για πολύ: αμέσως μετά πέφτει, κυριολεκτικά, επάνω σε δυο φρουρούς που αναζητούν ένα παιδάκι «...που το φέρανε απ' την πόλη, κι είναι ντυμένο στα μετάξια.» (σελ.59, 60). Η Γρούσα, βλέποντας και τις απειλητικές διαθέσεις του ενός κυρίως φρουρού, γυρνάει στην καλύβα: πρέπει να προστατεύσει τον Μιχαήλ από αυτούς που τον αναζητούν. Μολονότι, εξηγεί την κατάσταση στην χωριάτισσα και την βάζει να ορκιστεί πως θα δηλώσει στους φρουρούς ότι το παιδί είναι δικό της, εκείνη τελικά λιγοψυχεί μπροστά στη θέα τους (σελ.61, 62). Φοβάται για το σπιτικό της και προδίδει την Γρούσα. Όταν ένας από τους φρουρούς πλησιάζει τον Μιχαήλ και διαπιστώνει πως είναι «πλουσιοντυμένος» η Γρούσα σε μια κίνηση απελπισίας παίρνει ένα κούτσουρο και τον χτυπάει στο κεφάλι. Έπειτα αρπάζει τον Μιχαήλ και φεύγει (σελ.64): η γυναίκα βρίσκεται πλέον κατατρεγμένη και από τους στρατιώτες, η κατάστασή της, δηλαδή, γίνεται ακόμη πιο δεινή. Παρ' όλα αυτά η Γρούσα αποφασίζει να «βαφτίσει» το παιδί δικό της, με μερικούς στίχους που είναι πραγματικά θαυμάσιοι (σελ.64, 65):

.....
*Δρόμο σε πήγα μακρινό
νυχτοήμερα βαδίζοντας,
πείνασα και ματώθηκα
κι ήταν το γάλα σου ακριβό
μα να σ' αφήκω δεν μπορώ,
παιδάκι μου σε πόνεσα.*

*Το ρούχο το μεταξωτό
Μες το ποτάμι το 'ριζα,
Φτωχά κουρέλια σου φορώ,
Πλένω σε και βαφτίζω σε
Με το κατάψυχρο νερό,
Μην κλαις και μου πικραίνεσαι.*

Οι κακουχίες που έχει ήδη περάσει εξαιτίας του την κάνουν να νιώθει πως ο μικρός Μιχαήλ είναι όντως παιδί της. Μην έχοντας που αλλού να καταφύγει, αποφασίζει να πάει στο σπίτι του αδερφού της και να του ζητήσει κατάλυμα. Για να

το καταφέρει αυτό πρέπει να περάσει από μια κυριολεκτικά γκρεμισμένη γέφυρα, που μόνο μια σανίδα της καταφέρει και κρέμεται πάνω από την άβυσσο. Η Γρούσα, δεν υπολογίζει τον κίνδυνο, δεν ακούει τους παρευρισκόμενους που της φωνάζουν πως αν επιχειρήσει να περάσει θα πρόκειται για σίγουρη αυτοκτονία. Δεν αφήνει καν πίσω τον Μιχαήλ, που θα είναι περιττό βάρος όταν θα κρέμεται πάνω από το κενό: η ζωή της είναι πλέον δεμένη με αυτό το παιδί. Όταν καταφέρει να περάσει την στιγμή που καταφτάνουν οι στρατιώτες που την κυνηγούν, η Γρούσα έχει καταφέρει να διασφαλίσει και την δική της ζωή, αλλά και του Μιχαήλ (σελ.65-68). Θα έλεγε κανείς πως η παρουσία του παιδιού την οπλίζει με ένα αξιοθαύμαστο θάρρος, αυτό, δηλαδή, που θα ανέμενε κανείς από την *πραγματική* μάνα του.

Οι θυσία, εξάλλου, που η Γρούσα θ' αναγκαστεί να κάνει για το παιδί λίγο αργότερα θα ξεπεράσει κατά πολύ τα όσα έχει υποστεί μέχρι τώρα. Ενώ καταφέρει να φτάσει στο σπίτι του αδερφού της, Λαυρέντη, έρχεται αντιμέτωπη με την προκατάληψη της νύφης της, που προφανώς δεν θέλει στο σπίτι της την γυναίκα και το «νόθο» παιδί της (σελ.71-78). Ας μην ξεχνούμε πως η Γρούσα θεωρεί και δηλώνει τον Μιχαήλ ως δικό της παιδί, ενώ είναι προφανές πως δεν είναι παντρεμένη. Αποτελεί, δηλαδή, ένα όνειδος για το σπίτι της νύφης της που είναι μάλιστα «...πολύ θρήσκα...» (σελ.74), ή «...λες κι έχει κατέβει από τους παλιούς καιρούς...» (σελ.76). Φιλοξενείται, ούτε λίγο ούτε πολύ, από μια γυναίκα που δεν μπορεί να διανοηθεί την σπύλωση της υπόληψής της από την Γρούσα και το παιδί της. Ο Λαυρέντης προτείνει στην Γρούσα μια λύση προκειμένου η ίδια να βρει «τυπικά» έναν άντρα και παράλληλα να «βουλώσουν τα στόματα». Ούτε λίγο, ούτε πολύ της λέει πως μπορεί να παντρευτεί έναν ετοιμοθάνατο με την μάνα του οποίου έχει συνεννοηθεί ο ίδιος ο Λαυρέντης. Εκείνος θα της δώσει 400 πιάστρα και αυτή θα επιτρέψει τον γάμο του γιού της με την Γρούσα: έτσι και ο Μιχαήλ θα αποκτήσει ένα νόμιμο όνομα και η Γρούσα θα μείνει μετά από λίγο χήρα, προκειμένου να συνεχίσει την ζωή της.

Η Γρούσα, βέβαια, δεν μπορεί παρά να δεχτεί: είναι προφανές πως ο αδερφός της δεν μπορεί να επιβληθεί στην γυναίκα του και να την βοηθήσει περαιτέρω. Το παράδοξο, βέβαια, στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι τόσο η αποδοχή της Γρούσας και ο οικονομικός διακανονισμός του γάμου, αλλά το ότι μετά το γάμο αποδεικνύεται πως ο γαμπρός μόνον ετοιμοθάνατος δεν ήταν. Είναι προφανές ότι υποκρινόταν τον άρρωστο για να αποφύγει τον στρατό, αλλά τώρα που ο πόλεμος τελείωσε και οι στρατιώτες επιστρέφουν μπορεί κάλλιστα να.. ανανήψει. Η Γρούσα βρίσκεται πλέον παντρεμένη με έναν άντρα που δεν πρόκειται, βέβαια, μετά από λίγο

να την αφήσει χήρα. Το όνειρό της ότι θα εξασφαλίσει ένα όνομα για τον Μιχαήλ χωρίς να δεσμεύσει η ίδια την ζωή της φαντάζει φενάκη. Γιατί η Γρούσα, έχει ήδη δεσμεύσει την καρδιά της στον στρατιώτη Σίμων Σασάβα, από εκείνη την ημέρα της αναταραχής στο Παλάτι, τότε που είχε δεχτεί να τον παντρευτεί όταν εκείνος θα επέστρεφε από τα στρατιωτικά καθήκοντά του. Η Γρούσα του είχε ορκιστεί πως θα τον περιμένει και πως κανείς άλλος δεν πρόκειται να πάρει την θέση του. Τώρα, λοιπόν, λόγω του σχεδίου του αδερφού της και της επιθυμίας της να διασφαλίσει τον Μιχαήλ, η Γρούσα απομακρύνεται από τον Σίμων Σασάβα και την υπόσχεση που του είχε δώσει.

Πραγματικά ο Σίμων κάνει την εμφάνισή του στο προσκήνιο, λίγο μετά τον υποτυπώδη γάμο της Γρούσας, που ζει, θα έλεγε κανείς, υποταγμένη στην νέα κατάσταση της ζωής της. Έχει επιστρέψει σώος από τον πόλεμο και τώρα ζητά να βρει την αρραβωνιαστικιά του, την γυναίκα που του είχε υποσχεθεί πως μετά τον γυρισμό του θα γίνει γυναίκα του. Ο Σίμων, έχει εξασφαλίσει με την επιστροφή του μια θέση δημόσιου εισπράκτορα και ένα δικό του σπίτι, όπου σχεδιάζει να στεγάσει τον γάμο του με την Γρούσα. Δεν γνωρίζει, βέβαια, πως τα πράγματα έχουν αλλάξει ριζικά, μέχρι που τον ενημερώνει η Γρούσα. Στην ουσία του λέει πως είναι πλέον παντρεμένη, μολονότι τον διαβεβαιώνει πως όλα θα είναι όπως πριν, αν την αφήσει να του δώσει κάποιες εξηγήσεις. Ο Σίμων δεν φαίνεται διατεθειμένος να ακούσει, ιδίως αφού βλέπει το παιδικό καπελάκι του Μιχαήλ να κείτεται στο χορτάρι. Η Γρούσα του δηλώνει πως το παιδί δεν είναι δικό της, αλλά ο Σίμων της ζητά τον σταυρό που της είχε χαρίσει σε ένδειξη, βέβαια, του τελικού χωρισμού τους. Όσο απελπισμένα και αν προσπαθεί η γυναίκα να τον κρατήσει: *«Μη φεύγεις, Σίμων Σασάβα! Δεν είναι δικό μου, δεν είναι δικό μου!...»* (σελ.93), ένα σημαντικό γεγονός έρχεται να προστεθεί στην αγωνία της. Τα παιδιά που έπαιζαν με τον Μιχαήλ φωνάζουν πως δυο στρατιώτες έπιασαν το παιδί. Όταν πλησιάζουν με τον Μιχαήλ ρωτούν την Γρούσα αν το παιδί είναι δικό της, ενώ στη σκηνή παρευρίσκεται ακόμη ο Σίμων. Η Γρούσα βρίσκεται πραγματικά στο πιο φοβερό δίλημμα της ζωής της: απ' τη μια, αν παραδεχτεί πως ο Μιχαήλ είναι παιδί της στην ουσία θα παραδέχεται στον Σίμων πως τον πρόδωσε· αν, απ' την άλλη, δηλώσει πως δεν είναι δικό της θα κερδίσει ενδεχομένως τον Σίμων, αλλά θα χάσει το παιδί για το οποίο μόχθησε και έκανε τόσες προσωπικές θυσίες. Η Γρούσα επιλέγει για μια ακόμη φορά την αγάπη της για το παιδί, με αποτέλεσμα να φύγει ο Σίμων. Και σαν να μην έφτανε αυτό, οι στρατιώτες παίρνουν, παρ' όλα αυτά, μαζί τους τον Μιχαήλ: όπως ισχυρίζονται

υπάρχουν ενδείξεις πως το παιδί είναι ο γιος του Κυβερνήτη Γκεόργκι Αμπασβίλλι. Η φυσική μητέρα του Μιχαήλ, Ναταλία Αμπασβίλλι, έχει κάνει την εμφάνισή της και απαιτεί πλέον δικαστικά τον γιο της.

Με αυτόν τον τρόπο τελειώνει η τρίτη πράξη του *Κύκλου με την κιμωλία*, που περιλαμβάνει ένα πραγματικά αξιόλογο δραματικό κείμενο. Για λόγους, βέβαια, που αφορούν καθαρά στην ερμηνευτική προσέγγιση που επιδιώκεται εδώ δεν γίνεται πιο ενδελεχής ανάλυση του κειμένου. Η τέταρτη πράξη, απ' την άλλη, που φαίνεται να εντάσσεται εμβόλιμα στην πορεία του δραματικού κειμένου, περιλαμβάνει στοιχεία που σχετίζονται περισσότερο με τις ερμηνευτικές μας κατευθύνσεις. Στην πράξη αυτή περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο ένας απλός άνθρωπος, ονόματι Αζτάκ, παίρνει με έναν εντελώς αυθαίρετο τρόπο το αξίωμα του δικαστή. Ο Brecht φαίνεται να σημασιοδοτεί με ιδιαίτερο τρόπο την περιγραφή αυτού του περιστατικού, ενώ το πιο φυσικό για την ροή του κειμένου θα ήταν να περιγράψει αμέσως την δίκη που θα καθορίσει την τύχη του Μιχαήλ.

Ο Αζτάκ είναι ένας συγγραφέας, ή όπως ο ίδιος χαρακτηρίζει τον εαυτό του, ένας «διανοούμενος» που για να ζήσει φτάνει σε σημείο να κλέβει κουνέλια (σελ.97). Κάποια στιγμή που επιστρέφει στο φτωχικό του καλύβι βρίσκει μέσα έναν εξαθλιωμένο και ηλικιωμένο ζητιάνο, που για κάποιον λόγο έχει καταφύγει εκεί. Ο Αζτάκ, είναι διατεθειμένος να τον βοηθήσει, παρά το γεγονός ότι ο ζητιάνος προφανώς θέλει να κρυφτεί από την αστυνομία, ή εν πάση περιπτώσει από τις αρχές (σελ.95). Στην πορεία, βέβαια, ο Αζτάκ συνειδητοποιεί πως ο «ζητιάνος» μόνον ζητιάνος δεν είναι· στην πραγματικότητα πρόκειται για έναν άνθρωπο της υψηλής κοινωνίας που προσποιείται τον ζητιάνο. Ο Brecht στο σημείο αυτό χρησιμοποιεί το δραματικό πρόσωπο του Αζτάκ για να εκφράσει μια ακόμη φορά την διαφοροποίηση των ανθρώπων που προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις. Ο πνευματώδης συγγραφέας συνειδητοποιεί πως δεν έχει απέναντί του έναν πραγματικά εξαθλιωμένο άνθρωπο, από τον τρόπο που ο υποτιθέμενος ζητιάνος τρώει το φαγητό που του προσφέρεται. Όταν, μάλιστα, βλέπει τα άσπρα χέρια του «ζητιάνου» επιβεβαιώνονται οι υποψίες του: πρόκειται για έναν αριστοκράτη που μετά το «ξεσκέπασμά» του εμφανίζεται διατεθειμένος να δωροδοκήσει τον Αζτάκ προκειμένου να μην τον προδώσει. Ο τελευταίος, βέβαια, δεν δέχεται τα οικονομικά αντικρύσματα και είναι έτοιμος να διώξει τον ηλικιωμένο την στιγμή που κάνει την εμφάνισή του ένας αστυνομικός. Ο Αζτάκ, μολονότι αρχικά έχει την πρόθεση να καταδώσει τον παρείσακτο επισκέπτη του, τελικά αποφασίζει να μην αποκαλύψει την ύπαρξή του

στον αστυνομικό (σελ.96, 97). Του απευθύνεται μάλιστα με τα εξής λόγια: «...Τι τρέμεις έτσι, μωρέ; Γέρασες και να'σαι ακόμα τέτοιος χέστης! Άντε απόφαε το τυρί σου! Μα σαν αληθινός φτωχός να το τρως, ειδαλλιώς θα σε μυριστούνε πάλι και θα σε τσιμπήσουν. Θεε να σου μάθω εγώ πώς τρώνε οι φτωχοί; (Τον ξαναβάζει να καθίσει και του δίνει το τυρί) Ορίστε: το κασόνι αυτό είναι το τραπέζι. Ακούμπα τους αγκώνες σου πάνω στο τραπέζι, κι ύστερα βάστα το τυρί σου γερά, και με τα δυο σου τα χέρια, σα να 'ναι φόβος από τη μια στιγμή στην άλλη να σου τ'αρπάξουν. Και το μαχαίρι σου από δίπλα, σα δρεπάνι. Και τα μάτια σου τέσσερα στο τυρί, μη γίνει άφαντο κι αυτό, κακομοίρη μου, σαν όλα τα ωραία πράγματα....» (σελ.98).

Ο αριστοκράτης- ζητιάνος πρέπει να μάθει πως τρώνε το φαγητό τους οι φτωχοί, καθώς αυτός δεν χρειάστηκε να μοχθήσει ποτέ για να το εξασφαλίσει. Ένας φτωχός, που βιώνει καθημερινά την μάχη της επιβίωσης, διατηρεί, ακόμη και την ώρα που τρώει, τον φόβο πως μπορεί να του αρπάξουν το ελάχιστο φαγητό που διαθέτει. Είναι προφανές πως ο Brecht σχολιάζει, με έναν ομολογουμένως εύστοχο, δραματουργικά, τρόπο, την αδιάκοπη αίσθηση αβεβαιότητας που διακατέχει τους απλούς ανθρώπους του μόχθου. Αυτούς, δηλαδή, που δεν έχουν τίποτα δεδομένο στη ζωή τους και τίποτα δεν τους προσφέρεται απλόχερα και αφειδώς. Ένας φτωχός άνθρωπος οφείλει να φοβάται πως μπορεί να του «αρπάξουν την μπουκιά απ' το στόμα», πως σήμερα έχει εξασφαλίσει τα προς το ζήν, αλλά αύριο ίσως όχι.

Είναι γνωστή, απ' το θεωρητικό μέρος, η ιδιαίτερη σημασία που έδινε ο Brecht στο *προλεταριάτο* και την συνεχή και αδιάλειπτη αφύπνισή του. Στα πλαίσια αυτής της αντιμετώπισης εδράζεται και η παραπάνω σκηνή: ο Brecht δεν επιδιώκει απλά την προβολή της εξαθλίωσης των εργατών, των χειρωνάκτων, των οικονομικά ασθενέστερων ατόμων. Θα έλεγε κανείς πως βάζει τον Αζτάκ να μάθει τους τρόπους των φτωχών σε έναν πλούσιο προκειμένου να ανυψώσει με αξιολογικό τρόπο τους πρώτους. Ο Αζτάκ, δηλαδή, έρχεται να υπονοήσει πως η προσπάθεια για διασφάλιση του επιούσιου, είναι μια διαδικασία που οδηγεί σε μια διαφορετική εκτίμηση των πραγμάτων. Ο φτωχός εκτιμά και υπολογίζει το ψωμί που τρώει όχι μόνο γιατί έχει μοχθήσει γι' αυτό, αλλά γιατί πάντα έχει τον φόβο της έλλειψής του. Έτσι το αντιμετωπίζει «σαν όλα τα ωραία πράγματα» που μπορεί ξαφνικά να χαθούν. Ο ζητιάνος- αριστοκράτης, απ' την άλλη δεν έχει να εκτιμήσει κάτι στην όλη διαδικασία του φαγητού του: εκείνος δεν χρειάστηκε να κοπιήσει, ούτε να φοβηθεί γι' αυτό. Έτσι ο Αζτάκ υποβιβάζει τον πλούσιο επισκέπτη του στα μάτια του κοινού, τον παρουσιάζει, κοντολογίς, ως άνθρωπο ανίκανο να εκτιμήσει την σημασία της

ανθρώπινης εργασίας και της ανθρώπινης προσπάθειας για επιβίωση. Τα χέρια του είναι άσπρα από την αεργία και ο τρόπος που τρώει υπερβολικά αριστοκρατικός (σελ.96).

Γενικά, εξάλλου, ο Αζτάκ αποτελεί έναν δραματικό χαρακτήρα που προσωποποιεί τόσο την λαϊκή εξουσία, όσο και την δυνατότητα για αλλαγή της κοινωνίας μέσω της λαϊκής ενεργοποίησης, δυο θεμάτων, δηλαδή, πολύ σημαντικών για τον Brecht. Όταν ο Αζτάκ συνειδητοποιεί πως ο «ζητιάνος» που προστάτευσε δεν ήταν άλλος από τον Δούκα, ένα άτομο, δηλαδή, που συμβολίζει την κοινωνική στασιμότητα, τον συντηρητισμό και την οπισθοδρόμηση, μεταβαίνει από μόνος του στη Νούκα για να ομολογήσει την πράξη του και να δικαστεί (σελ.98). Βάζει, μάλιστα, τον αστυνομικό Σωβά να τον συνοδεύσει ως εγκληματία μέχρι εκεί. Ο Αζτάκ είναι αναφανδόν υπέρ της καινούριας εποχής, όπου την εξουσία θα κατέχουν οι λαοί και όχι οι διάφορες εξουσίες και τα εκτελεστικά τους όργανα. Απευθύνεται μάλιστα στον Σωβά με τα εξής λόγια, όταν ο τελευταίος προσπαθεί να διασκεδάσει τις εντυπώσεις από την «παράδοση» του Αζτάκ: «...*Βρε, μπαίνουμε σε μια εποχή καινούρια, που θα σε τινάζει σα μπόμπα, και θα σ' εξαποστείλει από κει που 'ρθες, και θα σε διαλύσει κι εσένα κι όλους τους αστυνόμους του κόσμου, πφτ! Όλα τώρα θα τα ζητάζουν και θα τα ξεκαθαρίζουν οι λαοί μονάχοι τους. Κι ο καθένας θα 'ρχεται από μοναχού του να μολογήσει τι έκανε, γιατί θα ξέρει ότι δεν υπάρχει τρόπος να γλιτώσει απ' το λαό...*» (σελ.99). Ο Brecht, δια στόματος Αζτάκ, περιγράφει το όραμά του για λαϊκή κυριαρχία σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης δραστηριότητας και την πεποίθησή του ότι αυτός θα είναι ο ιδανικότερος τρόπος διαχείρισης της κοινωνικής πραγματικότητας. Υπό αυτή την έννοια, όλοι οι εκπρόσωποι της εξουσίας μπορεί να είναι απλοί άνθρωποι του λαού: ένας αγρότης μπορεί να κυβερνά, ένας στρατιώτης να διοικεί τον στρατό, ένας βαφέας να χειρίζεται τα οικονομικά θέματα (σελ.100). Η ρήση που αποδίδεται στον Brecht: «Τι είναι τα κράτη δίχως τη σοφία του λαού;»⁶⁰ βρίσκει εδώ την δραματική έκφρασή της, ενώ διαφαίνεται και ο γενικότερος σκοπός που είχε θέσει μέσω του θεάτρου του. Την απόδοση, δηλαδή, στον απλό λαό των δικαιωμάτων και της εξουσίας που κανονικά θα έπρεπε να έχει, αλλά του στερούν οι πανταχόθεν εκπρόσωποί του. Η καινούρια εποχή για την οποία κάνει λόγο ο Αζτάκ, είναι η καινούρια εποχή που προσδιορίζει και ο ίδιος ο Brecht στα θεωρητικά του

⁶⁰ Wekwerth.M., *Τι καταλογίζει κανείς στον Μπρέχτ;* (μετ.Μαράκας.Δ.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, εκδ. Στάχυ, Αθήνα, 2002, σελ.57.

κείμενα, ή εν τέλει στις θεατρικές-αισθητικές του αναζητήσεις. Ο κοινωνικός-πολιτικός χαρακτήρας του θεάτρου του είναι, εν προκειμένω, κάτι παραπάνω από σαφές.

Βέβαια, ο Αζτάκ απογοητεύεται σύντομα, καθώς η καινούρια εποχή που θεωρεί ότι έχει ανατείλει δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα καινούρια στοιχεία. Σύντομα διαπιστώνει πως ακόμη και μετά την εξέγερση και τον εξοστρακισμό του Δούκα και των παρατρεχάμενών του, η εξουσία δεν βρίσκεται στα χέρια του λαού. Οι υφαντεργάτες, για παράδειγμα, παρουσιάζονται να διεκδικούν εκ νέου το δίκιο που υποτίθεται ότι θα τους διασφάλιζε η νέα εξουσία. Τα πράγματα, δηλαδή, δεν έχουν αλλάξει και πολύ γι' αυτούς, παρά τις ευοίωνες προοπτικές της εξέγερσης: κάποιοι άλλοι εξακολουθούν να έχουν στα χέρια τους την δική τους τύχη (σελ.102). Σε λίγο, εξάλλου, κάνει την εμφάνισή του ο Πρίγκιπας που ζητά από τους άνδρες της Μαύρης φρουράς να εκλέξουν τον ανιψιό του στη θέση του δικαστή που λίγο πρωτότερα είχαν κρεμάσει οι υφαντεργάτες. Ο Πρίγκιπας, βέβαια, προσποιείται ότι χρειάζεται η λαϊκή απόφαση για γίνει ο ανιψιός του δικαστής: «...Ο λαός θα εκλέξει έναν άνθρωπο ικανό. Πείτε τα, μεταξύ σας καλοί μου φίλοι, πείτε τα. (Την ώρα που οι μαυροσκούφηδες τα λένε) Έννοια σου, κανακάρη μου, και την θέση την έχουμε στην τσέπη. Κι αν κάνει στο αναμεταξύ ότι ξεπαστρεύεται ο Δούκας, θα λείψουμε κι απ' την ανάγκη να καλοπιάνουμε όλη αυτή την αλητεία.» (σελ.104). Θεωρεί, κοντολογίς, ότι στην πραγματικότητα δεν μπορεί να αποφασίσει ο λαός για παρόμοια ζητήματα. Η έγκριση του ανιψιού του από τον λαό είναι γι' αυτόν μια απαραίτητη διαδικασία, ώστε να μην καταλάβει ο δεύτερος πόσο εξακολουθούν να τον απαξιώνουν οι εκπρόσωποι της αριστοκρατίας. Η ερμηνεία στο εν λόγω σημείο είναι κάτι παραπάνω από προφανής: ο λαός δύναται να χρησιμοποιείται, να ποδηγετείται από κάποιους προκειμένου να εξεγερθεί για διεκδίκηση των δικαιωμάτων του, ενώ στην πραγματικότητα μέσω της εξέγερσης αυτής προωθούνται τα συμφέροντα άλλων. Εν προκειμένω, ο Πρίγκιπας ήταν ένας από τους υποκινητές της εξέγερσης, όχι γιατί εκτιμά τον λαό και μεριμνά για το καλό του, αλλά για να καταφέρει ο ίδιος να καταλάβει την εξουσία από τους προηγούμενους κατόχους της. Η απαξίωσή του προς τον λαό φαίνεται από τα παραπάνω λόγια του και την βεβαιότητά του πως θα προωθήσει τον «κανακάρη» του στη θέση του δικαστή.

Βέβαια, οι μαυροσκούφηδες δεν φαίνονται και τόσο ανίδεοι περί των πραγματικών διαθέσεων του Πρίγκιπα. Έτσι, αποφασίζουν να τον ξεγελάσουν με τον τρόπο που πάει να τους ξεγελάσει αυτός. Μετά από προτροπή του Αζτάκ

αποφασίζουν να δοκιμάσουν τον υπονήφιο δικαστή μέσα από μια φανταστική δίκη, όπου ο Αζτάκ θα παριστάνει τον υποτιθέμενο κατηγορούμενο (σελ.106-109). Ο τελευταίος μάλιστα αποφασίζει να υποκριθεί τον ίδιο τον Δούκα που κατηγορείται ότι χειρίστηκε λάθος το ζήτημα του πολέμου. Η εξέλιξη της φανταστικής αυτής δίκης αποτελεί μια παρωδία του Brecht απέναντι στους εκπροσώπους της εξουσίας που αποφασίζουν τους πολέμους τους ερήμην του λαού και αντίθετα με τα συμφέροντά του. Ο Αζτάκ- Δούκας υπερασπιζόμενος τον εαυτό του αποκαλύπτει όλη την ανευθυνότητα των κυβερνόντων, όσων, δηλαδή, παίρνουν τις αποφάσεις των στρατιωτικών επιχειρήσεων, δίχως να παρευρίσκονται οι ίδιοι σε αυτές. Η παρωδία είναι γραφικά καυστική, μιας και ο Αζτάκ υποκρίνεται τον ρόλο του στα όρια της ολοκληρωτικής γελοιοποίησής του. Στο σημείο αυτό ο Brecht δεν χειρίζεται απλά το δραματουργικό μέσο της παρωδίας. Αντίθετα το φτάνει στα όρια της κοινωνικής και πολιτικής σάτιρας, της γελοιογραφίας που μ' όλη της λιτότητα της δεν θα μπορούσε να είναι περισσότερο περιεκτική νοημάτων.

Τονίσαμε και πιο πάνω την πάγια αντίληψη του Brecht ότι οι ισχυροί σχεδιάζουν, προκαλούν και διοικούν τους πολέμους. Σε ένα τραγούδι που ο Αζτάκ τραγούδησε λίγο πριν από την δίκη στους μαυροσκούφηδες έλεγε (σελ.101):

*«...Ο Βασιλιάς καινούριες χώρες θα κατακτήσει
Και την πεντάρα των φτωχών κι αυτή θα τη ζητήσει.
Του κόσμου το βασίλειο λαμπρά για να στηθεί
Πρέπει το φτωχοκάλυβο να ξεθεμελιωθεί.
Σ' όλης της γης τα πέρατα τους άμοιρους σκορπίζουν
κι οι αρχόντοι μες τα σπίτια τους νίκες πανηγυρίζουν!
Ο πόλεμος και αν χάθηκε, κι αν σπάσαν τα σπαθιά μας,
το πιο σπουδαίο γέννηκε: πήραμε τα λεφτά μας!.....».*

Και εδώ, όπως και στην περίπτωση της δίκης, ο Brecht δεν καταγγέλλει γενικά τους θιασώτες του πολέμου, αλλά και τα οικονομικά κίνητρα που συχνά παρωθούν τις σχετικές αποφάσεις τους. Δεν επικεντρώνεται γενικά στο ζήτημα της εξουσίας, όπως σε άλλο σημείο του δραματικού κειμένου που αναλύσαμε πιο πάνω. Τώρα υπεισέρχεται και ο οικονομικός παράγοντας που καθορίζει συχνά την εκάστοτε εξουσία. Ο Brecht εδώ δεν κατηγορεί απλά ως ειρηνόφιλος συγγραφέας, τους «διαχειριστές» των πολέμων. Καταγγέλλει και όλα εκείνα τα οικονομικά συμφέροντα που κρύβονται πίσω από αυτούς, ή πορεύονται με αυτούς. Αν αναλογιστούμε δε και την μαρξιστική οριοθέτηση του Brecht και προεκτείναμε την ερμηνεία, θα λέγαμε

πως αναφέρεται στους εκπροσώπους της κεφαλαιοκρατίας, του καπιταλιστικού συστήματος, δηλαδή και στις δικές τους υποκινήσεις.

Οι «*αρχόντοι*», οι πλουτοκράτες είναι αυτοί που πανηγυρίζουν στους πολέμους τις προσωπικές τους νίκες, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά οικονομικές. Είναι οι κερδισμένοι, δηλαδή, από τη σφαγή όλων όσων βρίσκονται στα πραγματικά πεδία των μαχών. Όπως ενδεικτικά αναφέρει ο Αζτάκ- Δούκας: «...*Πόλεμος χάθηκε αλλά όχι για πρίγκιπες! Πρίγκιπες κέρδισαν πόλεμο. Κέρδισαν 3.863.000 πιάστρα για άλογα που δεν παρέδωσαν ποτέ.....8.240.000 πιάστρα για στρατεύματα που δεν συνεκρότησαν ποτέ.*» (σελ.109). Αν αυτό συνδεθεί με την πίστη του Brecht στην λαϊκή κυριαρχία, όπως αυτή εκφράστηκε πρωτύτερα από τον Αζτάκ, απολήγουμε σε μια πολύ συγκεκριμένη ερμηνεία: αν οι λαοί είχαν πραγματικά στα χέρια τους την εξουσία, αν επεδίωκαν να εξασφαλίσουν τα λαϊκά συμφέροντα απομακρυνόμενοι από την καπιταλιστική κυριαρχία, οι πολεμικές ιαχές ίσως να μην ακούγονταν καθόλου, ή εν πάση περιπτώσει να ακούγονταν σπανιότερα. Εδώ δεν μπορούμε να προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση, ή και αξιολόγηση του εφικτού μιας τέτοιας θέσης, ή έστω της ιδεολογικής απόχρωσής της. Μολαταύτα, ο Brecht βρίσκει μια ευκαιρία να προβάλει τις, ουτοπικές για κάποιους, δογματικές για κάποιους άλλους, θέσεις του για την ιδεατή οργάνωση της κοινωνίας.

Όπως είναι αναμενόμενο ο ανιψιός του Πρίγκιπα δεν κατορθώνει να πάρει την λαϊκή έγκριση για την θέση του δικαστή. Η «λαϊκή» σοφία του Αζτάκ κυριολεκτικά τον κατατροπώνει και οι ίδιοι οι μαυροσκούφηδες γνωρίζουν πως χρειάζεται μια παρόμοια «κατεργαριά» για να έχει κανείς την θέση του δικαστή. Έτσι, δικαστής χρήζεται ο Αζτάκ, στα πλαίσια μιας αρκετά γκοτέσκας σκηνης, όπου οι μαυροσκούφηδες του φορούν την τήβεννο του, κρεμασμένου πια, προκατόχου της (σελ.109). Ο Αζτάκ, όπως φαίνεται από την συνέχεια του δραματικού κειμένου, όπου περιγράφονται κάποιες δικαστικές υποθέσεις και ο τρόπος που της εκδικάζει, είναι ένας κατεξοχήν εκπρόσωπος της *λαϊκής δικαιοσύνης*. Οι αποφάσεις του δεν βασίζονται σε αντικειμενικά υπαρκτούς νόμους, το γράμμα των οποίων πρέπει να τηρείται απαρέγκλιτα. Αντίθετα βασίζονται σε μια άλλου είδους δικαιοσύνη, προερχόμενη καθαρά από νόμους βγαλμένους, θα έλεγε κανείς, από την καθημερινή ζωή. Ο Αζτάκ έρχεται να αποδώσει, έτσι, μια δικαιοσύνη λιγότερο νομιμοποιημένη, αλλά περισσότερο προσαρμοσμένη στα δεδομένα της ζωής των ανθρώπων που απευθύνονται στο δικαστήριο. Για παράδειγμα, αθώνει έναν γιατρό που κατηγορείται για επαγγελματική αμέλεια και επισύρει τιμωρίες στους κατηγορούς

του (σελ.110-113)! Η αμέλεια του γιατρού ήταν, ουσιαστικά, το ότι δεν πήρε χρήματα για την εγχείρηση που έκανε σε έναν πελάτη του, δεν προσπάθησε, δηλαδή, εκ των προτέρων να διασφαλίσει την αμοιβή του. Για τον «λαϊκό» δικαστή Αζτάκ, βέβαια, ο γιατρός δεν είναι ένοχος, απ' την άποψη ότι δεν προσπάθησε να εκμεταλλευτεί τον ασθενή του ζητώντας εκ των προτέρων τα χρήματά του. Η αμέλεια του γιατρού, δηλαδή, είναι στην πραγματικότητα η άγνοια των επαγγελματικών υποχρεώσεων ενός γιατρού, που περιλαμβάνουν την στυγνή οικονομική εκμετάλλευση των ασθενών.

Όπως ειρωνικά αναφέρει ο Αζτάκ: *«Καλά, δεν ξέρεις ότι ένας καθώς πρέπει γιατρός, προκειμένου περί χρημάτων, οφείλει να έχει συναίσθηση των υποχρεώσεών του; εγώ άκουσα κάποτε για έναν γιατρό που κατάφερε, από ένα απλό στραμπούλιγμα, να βγάλει χίλια πιάστρα.....Μιαν άλλη φορά πάλι, κατάφερε, λένε, χάρη σε μια μεθοδική θεραπεία, να του γίνει ένα συκώτι απολύτως φυσιολογικό, σωστό χρυσωρυχείο. Μπα, μπα, δεν είσαι εν τάξει γιατρέ. Εδώ ο σταρέμπορος ο Ουζού, τον ξέρετε όλοι σας, έστειλε τον γιο του να σπουδάσει γιατρός για να μάθει από εμπόριο ο άνθρωπος...»* (σελ.112). Τα καυστικά αυτά λόγια του Αζτάκ δεν αφήνουν καμμία αμφιβολία για την ερμηνευτική τους προσέγγιση: ο Brecht εδώ βρίσκει μια καλή ευκαιρία να παρωδήσει και να σχολιάσει σατιρικά την εκμετάλλευση του ανθρώπου από άνθρωπο, την εκμετάλλευση της ανθρώπινης αδυναμίας, δηλαδή, προκειμένου για την διασφάλιση οικονομικών παροχών. Το επάγγελμα του γιατρού, που επιλέγεται δεν είναι, εξάλλου, τυχαίο, καθώς έτσι εξασφαλίζεται η ευκρίνεια και η ευστοχία της σάτιρας. Ένας γιατρός οφείλει και δεσμεύεται από την φύση του επαγγέλματός του να προσφέρει βοήθεια στους συνανθρώπους του και όχι βέβαια να προσπαθεί να τους εκμεταλλευτεί οικονομικά. Υπό αυτή την έννοια, η καταγγελία της ανθρώπινης εκμετάλλευσης που επιχειρεί εδώ ο Brecht τίθεται σε μια βάση ιδιαίτερης οξύτητας και η αθώωση του γιατρού αποδεικνύει την εγκυρότητα της λαϊκής δικαιοσύνης. Σε ένα τυπικό δικαστήριο δεν θα αθωνόταν, βέβαια, καθώς μάλιστα έκανε την εγχείρηση στο λάθος πόδι του ασθενή του, με αποτέλεσμα να του αφήσει αναπηρία. Ο Αζτάκ, όμως, δεν είναι ένας «τυπικός» δικαστής. Αυτό φαίνεται και από τις υπόλοιπες υποθέσεις που παρουσιάζεται να κρίνει μέχρι το τέλος της τέταρτης πράξης, όπου παρουσιάζεται μια καιρία ανατροπή.

Η εξουσία έχει επανέλθει στα χέρια των προηγούμενων κατόχων της, του Δούκα, δηλαδή και της γυναίκας του Κυβερνήτη Αμπασβίλλι (σελ.119). Οι μέρες του δικαστή Αζτάκ φαίνονται τώρα μετρημένες καθώς, όπως ο ίδιος λέει: *«...Επειδή, τι τα*

θέλεις, φέρθηκα πάντοτε με συμπόνια στους δυστυχημένους, κι αυτό θα το πληρώσω ακριβά. Κοίταξα πώς να συντρέξω τους φτωχούς, και θα με βγάλουν για κανένα μεθύστακα που δεν ήξερε τι του γινότανε, και θα με κρεμάσουν. Έβαλα χέρι στα λεφτά των πλουσίων, κακό τέλος θα 'χω...» (σελ.121). Ο Αζτάκ γνωρίζει εν ολίγοις πως η απόδοση λαϊκής δικαιοσύνης εκ μέρους του, τώρα μπορεί να του στοιχίσει ακόμη και τη ζωή του. Ο Brecht εδώ ευθέως βάλλεται κατά της δικαιοσύνης εκείνης που μεριμνά για τα συμφέροντα των πλούσιων και ισχυρών και αφήνει κατά μέρος αυτά των φτωχών και αδύναμων. Τώρα που επανήλθαν στην εξουσία οι πρώτοι θα φροντίσουν να διασφαλίσουν μια δικαιοσύνη που θα εξυπηρετεί τα προσωπικά τους οφέλη και όχι μια δικαιοσύνη που θα μεριμνά και για τους φτωχούς. Η καθαίρεση του Αζτάκ από το αξίωμα του δικαστή θα αποτελέσει την πρακτική έκφραση αυτού του ελέγχου της δικαιοσύνης. Οι ισχυροί θα επιδιώξουν, βέβαια, την επιλογή ενός δικαστή που θα τίθεται με το μέρος τους. Ενώ, λοιπόν, τον Αζτάκ τον έχει εκλέξει ο λαός, στα πλαίσια της σκηνης που περιγράψαμε παραπάνω, τώρα θα τον ανατρέψει η παλαιά εξουσία. Ο Brecht υπονοεί στην ουσία πως ακόμη και η δικαιοσύνη, που υποτίθεται ότι είναι αδιάβλητη, καθορίζεται συχνά από συμφέροντα, άγεται και φέρεται, δηλαδή, από τις βουλές των ισχυρών τη τάξει.

Όπως και να έχει ο Αζτάκ πρόκειται να εκδικάσει τελικά την υπόθεση της γυναίκας του Κυβερνήτη Αμπασβίλλι, που διεκδικεί τον γιο της, Μιχαήλ, από την Γρούσα (σελ. 122). Ο Αζτάκ, παραδόξως, φαίνεται όχι απλά διατεθειμένος να εκδικάσει την υπόθεση, αλλά παρουσιάζεται έτοιμος να υποταχθεί στις επιταγές της εξουσίας που προσωποποιείται στην Ναταλία Αμπασβίλλι. Ο Αζτάκ, που παρουσιαζόταν ως αντιδραστικό πνεύμα που κυριολεκτικά απεχθάνεται την παλαιά εξουσία, τώρα φτάνει σε σημείο να υποκλίνεται στην Αμπασβίλλι. Η αντίφαση είναι κάτι παραπάνω από προφανής, αλλά αποτελεί ένα δραματουργικό τέχνασμα του Brecht που θα οδηγήσει στην τελική έκβαση της δραματικής υπόθεσης. Στην πέμπτη και τελευταία πράξη του δραματικού κειμένου, όπου παρουσιάζεται η έκβαση της δίκης, ο Αζτάκ θα παίζει έναν ρόλο μη αναμενόμενο, αν αναλογιστεί κανείς την συμπεριφορά του προς την Αμπασβίλλι. Βρισκόμαστε, λοιπόν, στον χώρο του Δικαστηρίου της Νούκα, όπου βρίσκονται συγκεντρωμένοι άνθρωποι που λίγο πολύ σχετίζονται με την υπόθεση. Παρίστανται, βέβαια, η Γρούσα και η Ναταλία Αμπασβίλλι, αλλά και ο Σίμων Σασάβα. Ο τελευταίος έχει έρθει προκειμένου να εκφράσει την υποστήριξή του στην Γρούσα και μάλιστα της δηλώνει πως προτίθεται να δηλώσει πως το παιδί είναι δικό του (σελ.124). Η γυναίκα που δούλευε ως

μαγείρισσα στο σπίτι του Αμπασβίλλι διαβεβαιώνει την Γρούσα πως τα πράγματα είναι ευνοϊκά για εκείνη, καθώς δικαστής θα είναι ο Αζτάκ που διατηρεί τη φήμη ότι με τις αποφάσεις του ευνοεί τους φτωχούς (σελ.123).

Σε λίγο, βέβαια, αυτή η «τύχη» της Γρούσας φαίνεται να ανατρέπεται: ο Δούκας πρόκειται να ορίσει καινούριο δικαστή και ο Αζτάκ μεταφέρεται αλυσοδεμένος στον χώρο του Δικαστηρίου. Έχει ήδη δε στηθεί η θηλιά που θα τον κρεμάσουν, αφού του αφαιρέσουν την τήβεννο ως ένδειξη της καθαίρεσής του από το δικαστικό αξίωμα. Ο Αζτάκ στην κυριολεξία εξευτελίζεται από τους μαυροσκούφηδες που τον συνοδεύουν και τελικά τον σύρουν στο σημείο που θα του περάσουν τη θηλιά. Τη στιγμή, όμως, που όλα είναι έτοιμα για τον απαγχονισμό, καταφθάνει ένας ιππέας που μεταφέρει το χαρτί με τους διορισμούς του Δούκα. Εδώ συντελείται η μεγάλη ανατροπή: ο Δούκας διορίζει στην θέση του δικαστή τον Αζτάκ από την Νούκα, τον άνθρωπο, δηλαδή, που τον είχε κρύψει και τον είχε βοηθήσει να ξεφύγει! Αυτή η πράξη του Αζτάκ, που για τον ίδιο ήταν κάτι παραπάνω από ειδεχθής, τώρα αποβαίνει υπέρ του και μάλιστα νομιμοποιεί την δικαστική του ιδιότητα (σελ.126, 127)! Ο Αζτάκ, λοιπόν, θα εκδικάσει τελικά την υπόθεση του μικρού Μιχαήλ και θα αποφασίσει για την τύχη του (σελ.128).

Η δίκη ξεκινά με την αγόρευση ενός εκ των δυο δικηγόρων της Ναταλίας Αμπασβίλλι, που προσπαθεί να τονίσει τους ισχυρούς δεσμούς αίματος που ενώνουν μια μάνα με το παιδί της. Η επιχειρηματολογία του, δηλαδή, βασίζεται στους καθαρά βιολογικούς δεσμούς της σχέσης αυτής (σελ.129). Η Γρούσα, απ' την άλλη, ισχυρίζεται πως το παιδί είναι δικό της και αντιπαραβάλλει τον μόχθο και τον κόπο με τα οποία μεγάλωσε τον Μιχαήλ (σελ.130). Ούτως ή άλλως η Γρούσα δεν μπορεί να επικαλεστεί κανένα δεσμό αίματος: δεν υφίσταται βιολογική σχέση ανάμεσα σε εκείνη και το παιδί. Στην πορεία της δίκης, βέβαια, ανακύπτει και ένας ακόμη παράγοντας εξαιρετικά σημαντικός: ο δεύτερος δικηγόρος της Ναταλίας αφελώς αναφέρει πως το ζήτημα του παιδιού αφορά και στην περιουσία του μακαρίτη Αμπασβίλλι, καθώς μετά τον θάνατό του περιέρχεται ολόκληρη στον νόμιμο κληρονόμο του, δηλαδή, τον Μιχαήλ (σελ.134)! Η Ναταλία, κοντολογίς, δεν διεκδικεί τον Μιχαήλ ορμώμενη αποκλειστικά από τα μητρικά της αισθήματα, αλλά και από προσωπικό συμφέρον. Αν δεν καταφέρει να επανακτήσει το παιδί δεν θα έχει κανένα νόμιμο δικαίωμα στην περιουσία του συζύγου της. Ο πρώτος δικηγόρος της Ναταλίας προσπαθεί, βέβαια, να διασκεδάσει τις εντυπώσεις από την αφελή συμπεριφορά του συναδέλφου του και επιδιώκει εκ νέου να στηρίξει το αίτημα της

πελάτισσάς του, περιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίο η Γρούσα οικειοποιήθηκε το παιδί (σελ.131, 132).

Η Γρούσα αναγκάζεται να κάνει σποραδικές παρεμβάσεις, θέλοντας να περιγράψει το πώς ακριβώς έγιναν τα πράγματα. Φτάνει, βέβαια, σε σημείο να συγκρουστεί με τον Αζτάκ και να τον κατηγορήσει ότι χρηματίστηκε προκειμένου να αποφασίσει υπέρ της Αμπασβίλλι. Η Γρούσα δεν μπορεί να συγκρατήσει τον εαυτό της και κυριολεκτικά απαξιώνει την δικαιοσύνη που υποτίθεται πως αποδίδει ο Αζτάκ. Φαινομενικά η στάση της αυτή στρέφει τον Αζτάκ εναντίον της, καθώς ο τελευταίος αποφασίζει να διακόψει την δίκη (σελ.132-135). Στην πραγματικότητα ο δικαστής Αζτάκ κατανοεί την θέση της Γρούσας, μολονότι της ομολογεί πως δεν πιστεύει ότι το παιδί είναι δικό της. Την ρωτά, μάλιστα, γιατί δεν δηλώνει πως ο Μιχαήλ είναι ο γιος του Αμπασβίλλι ώστε να καρπωθεί η ίδια την περιουσία του πατέρα του. Η Γρούσα δεν απαντά, αλλά ο Ποιητής-αφηγητής εκφράζει τις πιο μύχιες σκέψεις της: η γυναίκα δεν ενδιαφέρεται να μεγαλώσει ένα πλουσιόπαιδο που θα μάθει να εκμεταλλεύεται τους άλλους ανθρώπους· εκείνη δεν την ενδιαφέρουν τα χρήματα του Μιχαήλ, αλλά το ίδιο το παιδί (σελ.136). Ο Αζτάκ δηλώνει ανίκανος να καταλήξει σε μια απόφαση και εφευρίσκει τελικά μια λύση που θα αποδείξει το ποια είναι η πραγματική μάνα του παιδιού: ζητά να χαραχτεί στο πάτωμα με κιμωλία ένας κύκλος και να βάλουν το παιδί στη μέση. Οι δυο γυναίκες πρέπει να πλησιάσουν τον κύκλο και να κρατήσουν το παιδί από το ένα χέρι η καθεμία. Αυτή που θα καταφέρει να το τραβήξει έξω από τον κύκλο θα αποδείξει ότι είναι η πραγματική μητέρα (σελ.137).

Η όλη διαδικασία ξεκινά, αλλά η Γρούσα δεν τραβά τον Μιχαήλ έξω από τον κύκλο ούτε την πρώτη, ούτε την δεύτερη φορά που πάει να προσπαθήσει. Η γυναίκα ξεσπά: *«Εγώ τ' ανάθρεψα! Πώς μπορώ να το ξεσκίσω τώρα; Δεν μπορώ να το κάνω αυτό, δεν μπορώ!»* (σελ.138). Ο Αζτάκ, αυτός ο «λαϊκός» δικαστής καταλήγει μετά από αυτό στην απόφασή του: το παιδί θα παραδοθεί στην Γρούσα, την γυναίκα, δηλαδή, που δεν δέχτηκε να διακινδυνεύσει ο Μιχαήλ προκειμένου να υπερασπίσει την θέση της (σελ.138)! Η δικαιοσύνη του Αζτάκ βρίσκει ακόμη μια φορά την απόδοσή της και μάλιστα εις διπλούν! Ο δικαστής, όταν διέκοψε την δίκη προκειμένου να αποφασίσει για μια υπόθεση διαζυγίου (σελ.135, 136), συνέταξε ένα χαρτί που ουσιαστικά χωρίζει την Γρούσα από τον σύζυγό της. Ο Αζτάκ, λίγο πριν αποχαιρετήσει οικειοθελώς την θέση του δικαστή προβαίνει σε μια ακόμη ενέργεια μεστή δικαιοσύνης (σελ.139). Έτσι, η γυναίκα όχι μόνο καταφέρνει να κρατήσει το

παιδί, αλλά πλέον μπορεί να συνεχίσει την ζωή της στο πλευρό του Σίμωνα. Το τέλος του δραματικού κειμένου συνοδεύεται από μια μικρή γιορτή για την καλή έκβαση της υπόθεσης της Γρούσας, αλλά και από τα λόγια του Ποιητή-αφηγητή (σελ.140):

.....

*Κανένα πράγμα δεν είναι κανενός-ή, αν όχι,
τότε είναι σίγουρα κεινού που το 'χει
μεράκι του, και τ' αγαπάει και το γνωρίζει.
Ένα παιδάκι ανήκει σ' όποιον το φροντίζει,
τ' αμάξι ανήκει στον προσεχτικό οδηγό,
μην τύχει και το ρίξει στο γκρεμό...*

*Κι η γης με τους καρπούς που περισσεύουν
σ' αυτούς που την πονούν και τη δουλεύουν!*

Η εξέλιξη και η κατάληξη του δραματικού κειμένου μας οδηγεί στην εξαγωγή συγκεκριμένων ερμηνευτικών συμπερασμάτων. Καταρχάς είναι παραπάνω από οφθαλμοφανής η σημασία που ο Brecht δίνει στο ζήτημα της *επίκτητης-κοινωνικά καθορισμένης* και όχι της *βιολογικής* μητρότητας. Αυτό που τελικά καθορίζει την ιδιότητα της μάνας δεν είναι οι βιολογικοί παράγοντες και οι δεσμοί αίματος, αλλά ο καθημερινός μόχθος για το καλό του παιδιού, οι καθημερινές θυσίες προκειμένου για την δική του ευημερία. Πέρα από αυτή την ερμηνεία, όμως, ο Brecht με το συγκεκριμένο δραματικό έργο προβάλλει και μια περισσότερο κοινωνική θέση του. Όπως έχει προαναφερθεί το δραματικό κείμενο ξεκίνησε με έναν πρόλογο όπου οι εκπρόσωποι δυο Κολχόζ προσπαθούν να διανεμούν κάποια κομμάτια γης. Οι μεν ισχυρίζονται πως τους ανήκει κληρονομικά η γη και οι δεύτεροι πως τους ανήκει δικαιωματικά γιατί αυτοί την καλλιεργούν. Ο Brecht δίνει, λοιπόν, εδώ την απάντηση: η γη ανήκει σε όσους μοχθούν γι' αυτήν, σε όσους κοπιάζουν για να την καλλιεργήσουν, με τον ίδιο τρόπο που ο Μιχαήλ ανήκει δικαιωματικά στην Γρούσα. Αν θελήσουμε να επεκτείνουμε αυτή την «απάντηση» και σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, θα λέγαμε πως ο Brecht εκφράζει εδώ την πάγια προτροπή του για *αγώνα* και *διεκδίκηση*. Είναι, δηλαδή, σαν να προτρέπει έμμεσα το κοινό, ή τους αναγνώστες του, να αγωνίζονται με όλες τους τις δυνάμεις για όσα δικαιωματικά τους ανήκουν, για όσα οι ίδιοι έχουν μοχθήσει. Αν συμπεριλάβουμε σε αυτή τη θέση και την

«εμμονή» του με την δυνατότητα αλλαγής της κοινωνίας μέσα από την αφύπνιση των ατόμων, απολήγουμε σε ένα ευρύτερο συμπέρασμα.

Ο Brecht φαίνεται να πιστεύει πως αυτή η μεταβολή των κοινωνικών συνθηκών σχετίζεται πρώτιστα με την ατομική συνείδηση του αγώνα, με την διάθεση, δηλαδή, για αφοσίωση σε όσα αυτός απαιτεί. Αν τα άτομα όντως επιθυμούν την κοινωνική αλλαγή και την ουσιαστική διεκδίκησή της, πρέπει να προβούν σε ποικίλες προσωπικές θυσίες, όπως κατ' αναλογία προέβη η Γρούσα για τον Μιχαήλ. Τίποτα δεν είναι δεδομένο για τον Brecht, τίποτα δεν έρχεται ως μάννα εξ ουρανού: η κοινωνική αλλαγή είναι ζήτημα συνεχών και αδιάλειπτων διεκδικήσεων των ατόμων. Θα έλεγε κανείς πως ο Brecht ανάγει την έννοια του *ατομικού* σε ένα *κοινωνικό* επίπεδο, προκειμένου να τονίσει την έννοια της ατομικής ευθύνης στα πλαίσια της συλλογικής αλλαγής. Εν κατακλείδι, πρέπει να τονίσουμε, εξάλλου, πως η λύση του δραματικού κειμένου συνιστά και μια απάντηση στο ερώτημα του κατά πόσο οι έννοιες της *καλοσύνης* και της ανθρώπινης αλληλεγγύης έχουν τελικά κάποια πρακτική αξία. Ο Brecht απαντά προφανώς: η καλοσύνη της Γρούσας τελικά ανταμείφθηκε, όταν κατάφερε να κρατήσει τον Μιχαήλ. Η καλοσύνη, ως ηθική αξία, όχι απλά είναι θεμιτή, αλλά επιβάλλεται, αν θέλει κανείς να ισχυρίζεται πως μεριμνά για το συλλογικό καλό. Ο Brecht δεν υποστηρίζει τον ατομικισμό και την έλλειψη ενδιαφέροντος για τον συνάνθρωπο. Το έργο, λοιπόν, διαθέτει και μια ηθική διάσταση που με τη σειρά της αποδίδεται στον τομέα του κοινωνικού.

5.4. *Η ζωή του Γαλιλαίου.*

Το επόμενο δραματικό έργο που θα μας απασχολήσει δεν είναι άλλο από τη *Ζωή του Γαλιλαίου*, ή *Βίο του Γαλιλαίου*, σύμφωνα με άλλες μεταφράσεις. Το συγκεκριμένο θεατρικό έργο αφορά στον επιστήμονα Γαλιλαίο Γαλιλέι και την ριζοσπαστική, για την εποχή του, ανακάλυψη της περιφοράς της γης γύρω από τον ήλιο. Ο Γαλιλαίος αποτελεί ένα ιστορικό πρόσωπο, η πραγμάτευση του οποίου δίνει στον Brecht την αφορμή να εκφράσει κάποιες συγκεκριμένες θέσεις του, οι οποίες σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό και με το θέατρο. Η πιο ενδελεχής προσέγγιση του κειμένου θα καταστήσει εμφανείς τις θέσεις αυτές και θα συμβάλλει στην περαιτέρω ερμηνεία τους. Εδώ, βέβαια, θα πρέπει να επισημανθεί πως το εν λόγω δραματικό

κείμενο δεν θα αναλυθεί με ιδιαίτερα εκτενή τρόπο, όσον αφορά τουλάχιστον την πλοκή του. Κι αυτό, όχι γιατί δεν αποτελεί ένα πραγματικά αξιόλογο έργο, αλλά γιατί τα ερμηνευτικά συμπεράσματα προκύπτουν μέσα από την ανάλυση του κεντρικού δραματικού προσώπου, του Γαλιλαίου. Δεν έχουμε, κοντολογίς, να κάνουμε με ένα θεατρικό έργο, όπου βρίσκονται διάσπαρτοι οι κοινωνικοί σχολιασμοί του Brecht. Εδώ περικλείονται κατά το μεγαλύτερο μέρος στο πρόσωπο του Γαλιλαίου και τις διαστάσεις που αυτός αντιπροσωπεύει.

Βρισκόμαστε, λοιπόν, στα 1609 στην πόλη Πάδουα, όπου ζει και εργάζεται ο Γαλιλαίος Γαλιλέι, ένας επιφανής επιστήμονας της εποχής του (σελ.7). Από την αρχή του δραματικού κειμένου, το πρόσωπο του Γαλιλαίου σκιαγραφείται με εξαιρετική ακρίβεια. Πρόκειται για έναν επιστήμονα που είναι απόλυτα αφιερωμένος στην επιστημονική του εργασία και παράλληλα έχει την απόλυτη πεποίθηση ότι η επιστημονική αλήθεια είναι και η αντικειμενική αλήθεια. Ο Γαλιλαίος πιστεύει ακράδαντα στην έλευση μιας νέας εποχής για την ανθρωπότητα, όπου όλες οι πτυχές της ανθρώπινης δραστηριότητας θα αλλάξουν σύμφωνα με τον επιστημονικό τρόπο σκέψης. Το σύνθημα αυτής της νέας εποχής θα είναι η *αμφιβολία* και βασική παράμετρός της η αναζήτηση της αντικειμενικής αλήθειας μέσα από την δύναμη της ανθρώπινης λογικής. Όπως αναφέρει ο ίδιος απευθυνόμενος στον μικρό γιο της οικονόμου του, κυρίας Σάρτρι: « *...Αλλά τώρα ταξιδεύουμε, Αντρέα, σε μεγάλη τροχιά. Γιατί οι παλιοί καιροί περάσανε και ζούμε μια καινούργια εποχή...Οι πόλεις είναι στενές, όσο στενά και τα κεφάλια. Δεισιδαιμονία και πανούκλα. Όμως τώρα το σύνθημα είναι: μια κι' είν' έτσι δεν πρέπει έτσι να μείνει. Γιατί όλα κινούνται, φίλε μου...Κι άνοιξε μεγάλη όρεξη να ερευνήσουμε τις αιτίες όλων των πραγμάτων. Γιατί να πέφτει η πέτρα που ρίχνουμε και πως ανεβαίνει κατ' αρχήν όταν την πετούμε. Κάθε μέρα κάτι ανακαλύπτεται...Έχουν κι όλες ανακαλυφθεί πολλά, όμως υπάρχουν ακόμα περισσότερα που πρέπει ν' ανακαλυφθούν. Κι έτσι υπάρχει πάλι δουλειά για τις καινούργιες γενιές...Σύντομα η ανθρωπότητα θά'ναι πληροφορημένη για την κατοικία της, για το ουράνιο σώμα πάνω στο οποίο διαμένει. Ό,τι γράφεται στα παλιά βιβλία δεν της φτάνει πια. Γιατί εκεί που προηγούμενα υπήρχε η πίστη χιλιάδων ετών, τώρα βρίσκεται η αμφιβολία. Όλος ο κόσμος λέει: Ναι, έτσι λένε τα βιβλία, για να δούμε όμως κι εμείς. Οι πιο πανηγυρικές αλήθειες τίθενται σε επανεξέταση. Ό,τι ποτέ δεν αμφισβητήθηκε, τώρα αμφισβητείται....» (σελ.9, 10).*

Ο Γαλιλαίος πιστεύει στην εξέλιξη του ανθρώπου, στην αλλαγή των παραδεδομένων και στην κυριαρχία της αιτιοκρατίας. Αξιολογεί ως θετική, δηλαδή,

την αμφισβήτηση όλων εκείνων των μηχανισμών που κρατούν την ανθρωπότητα υποταγμένη στο άρμα της δεισιδαιμονίας και των προλήψεων. Έτσι, ουσιαστικά επιτίθεται στην καθιερωμένη εξουσία των πριγκίπων, αλλά και στην άνωθεν προερχόμενη εξουσία της θρησκείας που, σύμφωνα με την άποψή του, ευνοούνταν από την παλαιά εποχή (σελ.10). Ο Γαλιλαίος κατατάσσει και την κοσμική και την θρησκευτική εξουσία, δηλαδή, στους παράγοντες εκείνους που υποδαυλίζουν τον συντηρητισμό και τις προκαταλήψεις, προκειμένου να κρατήσουν τους ανθρώπους σε ένα πλαίσιο παθητικότητας που θα διασφαλίσει την κυριαρχία της δικής τους εξουσίας. Τώρα, στην νέα εποχή που όλα αμφισβητούνται, οι παλιές απόψεις που περιορίζουν τις ανθρώπινες δυνατότητες και το δικαίωμα του ανθρώπου στην αμφιβολία, παύουν να διατηρούν την παγίωσή τους.

Οι παραπάνω θέσεις του Γαλιλαίου, χωρίς υπερβολή, αποτελούν στην πραγματικότητα θέσεις του Brecht, ιδωμένες, όμως, από μια διαφοροποιημένη σκοπιά. Όπως αναλύθηκε εκτενώς στο θεωρητικό μέρος της εργασίας,⁶¹ ο Brecht προσπάθησε να «επιστημονικοποιήσει» το θέατρο, με την έννοια ότι θέλησε να εισάγει σε αυτό το «νέο βλέμμα» της επιστημονικής σκέψης. Έτσι, το θέατρο μετατέθηκε σε ένα πλαίσιο κατάδειξης της κοινωνικής πραγματικότητας ως δυνάμενης να αλλάξει, αποκτώντας, έτσι, μια κοινωνική *χρηστικότητα*. Ο Γαλιλαίος, ως εκ τούτου, αποτελεί την προσωποποίηση αυτής της διάθεσης του Brecht. Είναι εκείνο το δραματικό πρόσωπο που λόγω και της επιστημονικής ιδιότητάς του, έρχεται να εκφράσει την δυνατότητα του ανθρώπου να επιφέρει ουσιαστικές αλλαγές στην κοινωνική του πραγματικότητα, να αμφισβητήσει τα παραδεδομένα και να πιστέψει πως όλα είναι υποκείμενα σε μεταβολή και βελτίωση. Αυτό σημαίνει πως το πρόσωπο του Γαλιλαίου λειτουργεί σε μια εντελώς αλληγορική διάσταση. Όπως η επιστήμη κατάφερε στο παρελθόν, μέσα από άτομα όπως ο Γαλιλαίος, να τολμήσει την αμφισβήτηση παγιωμένων αντιλήψεων και να απελευθερώσει την ανθρώπινη πρόοδο, έτσι και τα άτομα μπορούν μέσα από την αντικειμενική-λογική θέαση της πραγματικότητας να αμφιβάλλουν για το κατά πόσο οι κοινωνικές συνθήκες πρέπει να είναι ως έχουν.

Ο Brecht στην ουσία οικειοποιείται τον επιστημονικό τρόπο σκέψης προκειμένου να τον μεταθέσει σε ένα κοινωνικό επίπεδο, να προτρέψει, κοντολογίς, τα άτομα να κοιτούν με ένα βλέμμα που να μπορεί να προάγει την αλλαγή. Όταν ο

⁶¹ Βλ. σελ.119, 120.

Γαλιλαίος λέει χαρακτηριστικά στον Αντρέα, όταν ο τελευταίος του δηλώνει πως ο ήλιος πρέπει να κινείται γιατί τον βλέπει σε διαφορετικές θέσεις: *«Εσύ βλέπεις! Τι βλέπεις; Δε βλέπεις τίποτα. Χάσκεις μονάχα. Χάσκω δεν πάει να πει πως βλέπω...»* (σελ.11) εκφράζει το βλέμμα που ζητά ο Brecht. Το αντικειμενικό βλέμμα, δηλαδή, που έρχεται μέσα από την παρατήρηση, μέσα από την εμπειρική αναζήτηση της πραγματικότητας: ο Γαλιλαίος προσπαθεί να αποδείξει στον μικρό Αντρέα πως η γη όντως κινείται βάζοντας τον να καθήσει σε μια καρέκλα την οποία περιστρέφει. Η καρέκλα υποτίθεται ότι είναι η γη και ένα σταθερό σημείο ο ήλιος. Έτσι αποδεικνύει πως αν δει κανείς την καρέκλα ως το σώμα που κινείται θα καταλάβει γιατί φαίνεται πως κινείται ο ήλιος (σελ.11, 12). Η πίστη του στην ανθρώπινη λογική είναι διάχυτη σε όλο το δραματικό έργο. Όταν ισχυρίζεται, για παράδειγμα, μέσα από την εμπειρική παρατήρηση μέσω του τηλεσκοπίου που κατασκεύασε για την έρευνά του, πως η γη δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα ακόμη αστέρι στο πλήθος των αστεριών, ο φίλος του Σαγρέδο φαίνεται να τρομοκρατείται (σελ.29). Όταν λίγο πιο κάτω ο Γαλιλαίος εξακολουθεί τους ισχυρισμούς του και μάλιστα τους προεκτείνει δηλώνοντας, στην ουσία, πως η γη δεν είναι το κέντρο του σύμπαντος και το τελευταίο σε καμμία περίπτωση δεν περιστρέφεται γύρω από την γη, ο Σαγρέδο πραγματικά έρχεται σε αμηχανία. Του είναι δύσκολο να καταργήσει παραδεδομένες θεωρίες που για πολλά χρόνια θεωρούνται αδιασάλευτες.

Ο Γαλιλαίος απ' την άλλη τις καταργεί εν ριπή οφθαλμού: για εκείνον η πίστη στην ανθρώπινη λογική είναι πολύ μεγαλύτερη από τις αστρονομικές θεωρίες που υπερασπίζεται ακόμη και η Εκκλησία: *«Κοίταξε, Σαγρέδο! Πιστεύω στον άνθρωπο κι αυτό πα να πει πως πιστεύω στη λογική του!»* (σελ.35). Ακόμη και όταν ο Σαγρέδο αμφισβητεί την λογική αντιπαραβάλλοντας σε αυτήν τον παραλογισμό του ανθρώπου και την ροπή του προς τη δεισιδαιμονία (σελ.35), ο Γαλιλαίος εξανίσταται. Εκείνος είναι πεπεισμένος πως κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να διατηρήσει τις προλήψεις και την στενομυαλιά του μπροστά σε μια λογικά τεκμηριωμένη θέση: *«...Ναι, πιστεύω στην απαλή δύναμη της λογικής πάνω στους ανθρώπους. Δε μπορούν να της αντισταθούν διαρκώς. Κανένας δεν θα μπορούσε να με βλέπει για πολύ ώρα αδιάφορος ν' αφήνω να πέφτει (αφήνει απ' το χέρι του να πέσει μια πέτρα κάτω) μια πέτρα και να λέω πως δεν πέφτει. Αυτό δεν το μπορεί κανείς. Η γοητεία, που ξεπηδά από μίαν απόδειξη είναι πολλή μεγάλη. Την υφίστανται οι πιο πολλοί, με τον καιρό όλοι. Η σκέψη συγκαταλέγεται στις πιο μεγάλες απολαύσεις της ανθρώπινης φυλής.»* (σελ.36).

Θα έλεγε κανείς πως οι παραπάνω θέσεις του Γαλιλαίου περί πίστεως στην ανθρώπινη λογική δεν αποτελούν παρά θέσεις του ίδιου του Brecht. Είναι γνωστό πως ο δραματικός συγγραφέας προσπάθησε μέσω του θεάτρου του να στοχεύσει στην λογική του κοινού του, να την ενεργοποιήσει, δηλαδή, με έναν τρόπο που θα οδηγήσει και στην πρακτική ενεργοποίησή τους. Πίστευε πως η λογική κατάδειξη των κοινωνικών συνθηκών και των πραγματικών αιτιών που τις προκαλούν, μπορεί να οδηγήσει τα άτομα στην *παρεμβατική σκέψη*, στην λογική επεξεργασία τους, δηλαδή και στην συνεπακόλουθη παρέμβαση για αλλαγή τους. Ο Brecht, εξάλλου, κατηγορήθηκε από πολλούς ανθρώπους του θεάτρου, αλλά και θεωρητικούς, γι' αυτήν την εμμονή του με την νοησιαρχική διάσταση του έργου του. Η πίστη του Γαλιλαίου, εν προκειμένω, γίνεται πίστη του ίδιου του δραματικού συγγραφέα, που εκφράζει έτσι την εμπιστοσύνη του στον άνθρωπο και την δυνατότητά του να διαχειρίζεται μόνος του τις συνθήκες της ζωής του, ή και να επιφέρει βελτιώσεις σε αυτές. Η ρήση του Γαλιλαίου: «*Η γοητεία, που ξεπηδά από μίαν απόδειξη είναι πολύ μεγάλη...*», αποτελεί, εν πολλοίς, απαύγασμα των κοινωνικών στόχων του Brecht. Η οφθαλμοφανής κατάδειξη και απόδειξη των νοσηρών κοινωνικών φαινομένων δεν μπορεί παρά να οδηγήσει στην απόρριψή τους και στην αναζήτηση της αλλαγής, ή διαφοροποίησής τους. Υπό αυτή την έννοια, ο δραματικός συγγραφέας, μέσα από τα λόγια του Γαλιλαίου, εκφράζει την πεποίθησή του ότι η αντικειμενική-λογικά επεξεργασμένη γνώση των αιτιών που προκαλούν κάποια κοινωνικά φαινόμενα, μπορεί να οδηγήσει στην ενεργοποίηση για σημαντική μεταβολή τους, ή τουλάχιστον για κάποια εξέλιξή τους.

Ο Γαλιλαίος, βέβαια, πέρα από την σημαντική επιστημονική του ιδιότητα, είναι και ένας άνθρωπος που αντιμετωπίζει σημαντικά προβλήματα επιβίωσης. Από την αρχή διαφαίνεται πως δεν μπορεί να πληρώσει ούτε τον γαλατά του (σελ.7), ενώ λίγο πιο κάτω εμφανίζεται ένας πλούσιος νεαρός ονόματι Λουδοβίκος Μαρσίλι, που ζητά από τον Γαλιλαίο να του κάνει ιδιαίτερα μαθήματα (σελ.15). Ο τελευταίος δεν μπορεί να αρνηθεί, εξαιτίας της δεινής οικονομικής του κατάστασης. Στην πραγματικότητα, βέβαια, δεν τον ευχαριστεί καθόλου να παραδίδει μαθήματα, καθώς είναι πάνω από όλα ένας άνθρωπος της έρευνας. Όταν αμέσως μετά τον Λουδοβίκο τον επισκέπτεται ο έφορος του Πανεπιστημίου, ο Γαλιλαίος ευελπιστεί ότι δεν θα χρειαστεί τελικά να κάνει τα μαθήματα, καθώς βασίζεται στην αύξηση του μισθού του από το Πανεπιστήμιο (σελ.17, 18). Τον Γαλιλαίο τον ενδιαφέρει πρώτιστα η έρευνα και η απόδειξη των συμπερασμάτων της, η αμιγώς επιστημονική διαδικασία,

δηλαδή, που δεν μπορεί να διακόπτεται προκειμένου για την ενασχόληση με άλλα ζητήματα. Όπως λέει χαρακτηριστικά στον έφορο: *«Διδάσκω κι όλο διδάσκω και πότε θα μάθω ο ίδιος; Άνθρωπε του Θεού, δεν είμαι τόσο πανέξυπνος όσο οι κύριοι του φιλοσοφικού κλάδου. Είμαι βλάκας. Δεν αντιλαμβάνομαι απολύτως τίποτα. Είμαι λοιπόν αναγκασμένος να βουλώνω τις τρύπες των γνώσεών μου. Και πότε να το κάνω. Πότε να δοθώ στην έρευνα; Κύριε η επιστήμη μου είναι ακόμα φιλομαθής! Για τα μεγαλύτερα προβλήματα δεν έχουμε σήμερα παρά υποθέσεις. Όμως απαιτούμε από τον εαυτό μας αποδείξεις. Και πώς μπορώ να προχωρήσω όταν είμαι υποχρεωμένος για να συντηρώ το νοικοκυριό μου να βάζω με το χωνί στον κάθε υδροκέφαλο, που μπορεί να πληρώνει, πως οι παράλληλες συναντώνται στο άπειρο;»* (σελ.18).

Ο Γαλιλαίος αποτελεί χαρακτηριστικό εκπρόσωπο της θέσης «επιστήμη για την επιστήμη», καθώς ενδιαφέρεται πρώτιστα για την προσωπική του έρευνα και την πρόοδο της επιστήμης του, παρά για την ενδεχόμενη χρηστική της αξία. Δεν επιδιώκει, κοντολογίς, την δέσμευση της επιστήμης του σε μια δυνητική πρακτική αξιοποίησή της εκ μέρους όσων μπορούν να έχουν οικονομικές απολαβές από αυτήν. Όταν ο έφορος του δηλώνει πως δεν είναι δυνατόν να παίρνει περισσότερα χρήματα από το Πανεπιστήμιο, αλλά του αντιπαραβάλλει ότι τουλάχιστον ζει σε μια δημοκρατία που δεν ελέγχει την έρευνα, αλλά αντίθετα την προωθεί, ο Γαλιλαίος εξοργίζεται (σελ.18). Για εκείνον το εν λόγω επιχείρημα δεν ευσταθεί: θεωρεί πως η δημοκρατία προωθεί την ελεύθερη έρευνα, που δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο αξιολόγησης από την Ιερά Εξέταση, δηλαδή, με πρόθεση να νομιμοποιεί τους χαμηλούς μισθούς των επιστημόνων της. Προσφέρει ασφάλεια από την Ιερά Εξέταση και την εκκλησιαστική εξουσία μεν, αλλά δεν ευνοεί οικονομικά τους επιστήμονες δε: *«Η προστασία σας για την ελευθερία του πνεύματος είναι μια θαυμάσια επιχείρηση, έτσι; Υποδεικνύοντας πως κάποιου αλλού κυριαρχεί η Ιερή Εξέταση και θανατώνει με τη φωτιά, βρίσκετε δω φτηνές και καλές δυνάμεις διδασκαλίας. Την προστασία από την Ιερή Εξέταση την ισοσκελίζετε με την πληρωμή των χειρότερων μισθών.»* (σελ.19).

Ο Γαλιλαίος διατηρεί την επίφαση ότι η επιστημονική έρευνα πρέπει να εξασφαλίζεται οικονομικά, να αποτελεί, δηλαδή, πάγιο έξοδο της πολιτείας. Τα πράγματα, βέβαια, δεν είναι τόσο απλά και ο έφορος τον προσγειώνει στην υπαρκτή πραγματικότητα: *«Σκούδα αξίζει ό,τι φέρνει σκούδα. Αν θέλετε χρήματα πρέπει να παρουσιάσετε κάτι άλλο. Για τη γνώση που πουλάτε μπορείτε να απαιτήσετε τόσο μονάχα, όσα θα κερδίσει απ' αυτήν εκείνος που την αγοράζει...»* (σελ.20). Ο έφορος, ούτε λίγο ούτε πολύ, επισημαίνει στον Γαλιλαίο πως ακόμη και η επιστήμη υπάγεται

στους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης, εμπορευματοποιείται, δηλαδή, με έναν τρόπο καθαρά πρακτικής εφαρμογής. Το ζητούμενο, εν προκειμένω, είναι μια επιστήμη με χρηστική αξία, ακόμη και αν αυτή έχει να κάνει με την βελτίωση εντελώς απλών ανθρώπινων δραστηριοτήτων (σελ.21). Ο Brecht εδώ εμφανώς σχολιάζει το ζήτημα του εφαρμόσιμου της επιστήμης και της παράλληλης σύνδεσής της με καθαρά εμπορικές διαδικασίες. Ωστόσο δεν μπορούμε να προβούμε σε μια συγκεκριμένη ερμηνευτική προσέγγιση, καθώς δεν διαφαίνεται η αξιολόγηση που κάνει στην εν λόγω διαπίστωση. Όπως τονίσαμε, εξάλλου και αρχικά *Η ζωή του Γαλιλαίου* είναι ένα δραματικό κείμενο που τα περισσότερα συμπεράσματα έπονται της τελικής λύσης του.

Ο Γαλιλαίος, πάντως, απλά δεν μπορεί να συμβαδίσει με αυτή την αντιμετώπιση της επιστήμης του. Είναι, θα λέγαμε, ένας οραματιστής της νέας εποχής, όπου η επιστήμη θα έχει τον πρώτο και κύριο λόγο στα πλαίσια της ανθρώπινης προόδου. Η σύνδεσή της με το εμπόριο είναι για εκείνον μια εντελώς απαράδεκτη διαδικασία. Μολαταύτα παρέχει στην δημοκρατία ένα χρηστικό εργαλείο, ένα τηλεσκόπιο, που επιτρέπει την μεγέθυνση των μακρινών αντικειμένων (σελ.24-27). Το τηλεσκόπιο δεν αποτελεί, βέβαια, σε καμία περίπτωση προσωπική του ανακάλυψη: ο Λουδοβίκος τον είχε ήδη ενημερώσει για την ύπαρξη και κατασκευή του στην Ολλανδία, όπου είναι κιόλας διαδεδομένη η χρήση του (σελ.16, 17). Ο Γαλιλαίος στην ουσία οικειοποιείται αυτή την ανακάλυψη, κατασκευάζει ένα τηλεσκόπιο και το παρουσιάζει ως δικό του επίτευγμα στους εκπροσώπους της εξουσίας! Παρά το γεγονός ότι δεν υπεραμύνεται της εμπορευματοποίησης της επιστήμης, μπαίνει στην διαδικασία να κατασκευάσει ένα επιστημονικό εργαλείο άξιο προς εμπορευματοποίηση προκειμένου να εξασφαλίσει κάποια χρήματα για τον εαυτό του. Ο άνθρωπος αυτός, πέρα από αφοσιωμένος επιστήμονας, είναι και ένα άτομο που μεριμνά ιδιαίτερα για την προσωπική του βολή και επιβίωση.

Ο Γαλιλαίος κατασκευάζει το τηλεσκόπιο προκειμένου να εξασφαλίσει τα 500 σκούδα που θα του εξασφαλίσουν την πιο άνετη ζωή του. Όπως αναφέρεται στο δραματικό κείμενο: «...*Και του Γαλιλαίου τ' άρεσε να τρώγει...*» (σελ.23). Απ' τη μια, δηλαδή, σκιαγραφείται ως χαρακτήρας που έχει πραγματική εμμονή με την επιστήμη και απ' την άλλη ως άτομο ιδιαίτερα επιρρεπές στην καλοπέραση. Τα δυο αυτά στοιχεία, μολονότι αντιφατικά, αποτελούν τις δυο βασικές παραμέτρους γύρω από τις οποίες κινείται όλο το δραματικό κείμενο. Και τα χαρακτηρίζουμε ως αντιφατικά γιατί φαίνεται τουλάχιστον υποκριτικό και μικροπρεπές το να καταδικάζει κανείς

κάποιες πρακτικές, αλλά παράλληλα να προβαίνει σε αυτές, όταν διακυβεύεται η προσωπική του ευκολία. Τεχνηέντως, βέβαια, ο Brecht τονίζει αυτά τα δυο χαρακτηριστικά του Γαλιλαίου επιστήμονα και του Γαλιλαίου ανθρώπου, προκειμένου να καταλήξει στη λύση του έργου και την έκφραση των θέσεών του. Αυτό, όμως, είναι κάτι που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

Όπως και να έχει πάντως τα δυο αυτά χαρακτηριστικά του Γαλιλαίου, βρίσκουν την έκφρασή τους σε μια ανέλπιστα πράξη του. Επιδιώκει πολύ συνειδητά να μεταβεί στην Αυλή της Φλωρεντίας, όπου πιστεύει ότι θα έχει την οικονομική άνεση για την εκπλήρωση των επιστημονικών του προσδοκιών (σελ.38-41). Όπως λέει στον Σαγρέδο: *«Αγαπητέ μου, χρειάζομαι τη Μούσα, χρειάζομαι αποδείξεις. Και θέλω και τα τσουκάλια. Και σ' αυτήν την υπηρεσία δε θα πρέπει να διδάξω σε ιδιαίτερα μαθήματα το σύστημα του Πτολεμαίου, αλλά θάχω χρόνο, χρόνο, χρόνο, χρόνο, χρόνο! Να επεξεργαστώ τις αποδείξεις μου, γιατί δεν φτάνουν αυτές που έχω...»* (σελ.39). Ο Γαλιλαίος είναι πλήρως συνειδητοποιημένος για την απόφασή του αυτή. Όπως λέει χρειάζεται αποδείξεις, αλλά και τα τσουκάλια: η όρεξή του είναι επιστημονική, αλλά και αμιγώς ...γαστριμαργική. Δεν είναι, κοντολογίς, ένας άνθρωπος διατεθειμένος να διατηρήσει την αξιοπρέπειά του, στην προσπάθειά του για πνευματική και κυριολεκτική τροφή: *«Ένας άνθρωπος σαν και μένα μπορεί μονάχα όταν σέρνεται με την κοιλιά να καταλάβει μια μισο-αξιοπρεπή θέση. Και ξέρεις, περιφρονώ τους ανθρώπους, που το μυαλό τους δεν είναι ικανό να γεμίσει το στομάχι τους.»* (σελ.39). Δεν πτοείται καν από τις προειδοποιήσεις του Σαγρέδο, που θεωρεί πως ο φίλος του διακινδυνεύει πολλά πράγματα με αυτή την απόφαση. Ας μην ξεχνούμε πως η Αυλή της Φλωρεντίας επηρεάζεται από τις βουλές της Εκκλησίας και τις αποφάσεις της Ιεράς Εξέτασης. Υπό αυτή την έννοια, ο Γαλιλαίος σκοπεύει να εγκατασταθεί σε έναν τόπο, όπου οι παρατηρήσεις του για την περιφορά της γης είναι πολύ πιθανόν να απασχολήσουν ακόμη και την Ιερά Εξέταση. Ο ίδιος, βέβαια, έχοντας αυτή την απόλυτη πίστη στην ανθρώπινη λογική και στην γοητεία της απόδειξης, θεωρεί πως ακόμη και οι καλόγεροι θα πειστούν αν κοιτάξουν με τα ίδια τους τα μάτια μέσα από το τηλεσκόπιο: ο δογματισμός και συντηρητισμός τους θα καταργηθεί από την δύναμη της όρασής τους (σελ.40).

Ο Σαγρέδο, σε αυτό το σημείο, εκφράζει με λίγα λόγια ολόκληρη την εξέλιξη του δραματικού κειμένου: προειδοποιεί τον Γαλιλαίο πως οι εκπρόσωποι της εξουσίας δεν πρόκειται να δεχτούν μια αλήθεια που θα θέσει σε κίνδυνο τις παγιωμένες αντιλήψεις που οι ίδιοι επιδιώκουν να διατηρήσουν: *«...Πώς θα*

μπορούσαν οι δυνατοί ν' αφήσουν να περιφέρεται ελεύθερος κάποιος που γνωρίζει την αλήθεια, ας είναι και για τα πιο απομακρυσμένα αστέρια! Έχεις τη γνώμη πως ο Πάπας θα προσέξει την αλήθεια σου, σαν λες πως βρίσκεται σε πλάνη ή θα προσέξει πως τον κατηγοράς ότι βρίσκεται σε πλάνη... Πώς μπορεί να θέλεις να φύγεις από τη δημοκρατία και να πας, με την αλήθεια στην τσέπη, στις ενέδρες των πριγκίπων και των μοναχών με το τηλεσκόπιο στο χέρι;...» (σελ.40, 41). Ο Brecht εδώ, βέβαια, αναφέρεται στις συντηρητικές εξουσίες που προσπαθούν να διατηρήσουν τις παλαιές θεωρίες, καθώς οποιαδήποτε νέα προσέγγιση, όπως αυτή του Γαλιλαίου, ενδεχομένως να έχει αρνητικά αποτελέσματα για τη διαιώνιση της δικής τους εξουσίας. Το εν λόγω ζήτημα επανέρχεται στο δραματικό κείμενο αρκετές φορές και μέσα από αυτό ο Brecht βρίσκει την κατάλληλη ευκαιρία να σχολιάσει το ζήτημα της γνώσης και την απελευθερωτική δυνατότητα που αυτή έχει. Όταν ένας νεαρός καλόγερος, που έχει σπουδάσει μαθηματικά, συναντά τον Γαλιλαίο με σκοπό να συζητήσει τις θεωρίες του τελευταίου, διεξάγεται μια πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση. Ο καλόγερος, περιγράφοντας, σε έναν πολύ ενδιαφέροντα δραματουργικά μονόλογο, την δεινή κατάσταση της ζωής των γονιών του, ουσιαστικά ισχυρίζεται πως η αλήθεια ορισμένες φορές πρέπει να αποκρύπτεται, προκειμένου να μην χάνεται το νόημα της ζωής για ορισμένους ανθρώπους. «Τι θα λέγανε οι δικοί μου, αν μαθαίνανε από μένα πως βρίσκονται πάνω σ' ένα μικρό άμορφο πέτρινο σωρό που γυρίζει αδιάκοπα, κινούμενο γύρω από ένα άλλο αστέρι μέσα στον άδειο χώρο, ένα ανάμεσα σε πολλά άλλα και αρκετά ασήμαντο. Γιατί νάναι τώρα πια τέτοια υπομονή, τέτοια κατανόηση της δυστυχίας τους αναγκαία ή καλή; Γιατί νάναι ακόμα καλή η Αγία Γραφή, που όλα τα εξήγησε και τα θεμελίωσε ως αναγκαία, τον ιδρώτα, τη υπομονή, την πείνα, την υποταγή, αφού τη βρίσκουμε τώρα γεμάτη λάθη; Όχι, βλέπω το βλέμμα τους να γίνεται δειλό, τους βλέπω ν' αφήνουν το κουτάλι στην πλάκα του τζακιού, βλέπω πόσο νιώθουν προδομένοι κι απατημένοι. Δεν υπάρχει λοιπόν κανένα μάτι πάνω μας λένε... Η δυστυχία μας δεν έχει κανέναν νόημα, η πείνα είναι απλούστατα το να μην έχεις φάει, όχι δοκιμασία...» (σελ.77, 78).

Ο νεαρός καλόγερος έρχεται, λοιπόν, να εξηγήσει τους λόγους για τους οποίους υπεραμύνεται της εθελουφλίας και της άγνοιας των επιστημονικών ανακαλύψεων: θεωρεί πως μόνον η θρησκεία μπορεί να προσφέρει στους απλούς ανθρώπους του μόχθου την δύναμη να συνεχίσουν την ζωή τους, παρ' όλα τα βάσανα και τις δυσκολίες. Αυτό το θρησκευτικό επέκεινα, η πεποίθηση ότι όλοι οι κόποι θα ανταμειφθούν σε μια μετά θάνατον ζωή και πραγματικότητα, συντηρεί την αίσθησή

τους ότι δεν παλεύουν εις μάτην. Ο Γαλιλαίος, βέβαια, αντιτίθεται σθεναρά σε αυτές τις διατυπώσεις του καλόγερου: για εκείνον η απόκτηση της γνώσης, ή έστω η απλή ενημέρωση γύρω από την πρόοδο της επιστήμης, μπορεί να ανοίξει νέους ορίζοντες στον τρόπο που οι απλοί άνθρωποι αντιμετωπίζουν την ζωή τους. Ο Γαλιλαίος υποστηρίζει την δύναμη της γνώσης εκείνης που μπορεί να αφυπνίσει τα άτομα προς την πραγματική διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους και των όσων, εν πάση περιπτώσει, τους οφείλει η ζωή και η κοινωνία. Αυτή η καλλιέργεια της *ψυχικής γαλήνης* των απλών ανθρώπων, η εγκατάλειψη τους στην αμάθεια, δηλαδή, είναι υπεύθυνη, σύμφωνα με τον Γαλιλαίο, για την στυγνή εκμετάλλευσή τους από την κάθε είδους εξουσία: «...*Αγαπητέ μου, σαν ανταμοιβή, που αφήνω την ψυχική γαλήνη, επί παραδείγματι, στους καλούς σας γονείς μου προσφέρει η εξουσία το κρασί, που αυτοί παράγουν με τον ιδρώτα του προσώπου τους, που είναι ως γνωστόν φτιαγμένο κατ' εικόνα και ομοίωση του θεού...*» (σελ.79). Ο συνεπής αυτός επιστήμονας δεν μπορεί να υποτάξει την επιστήμη του στις επιταγές της θρησκείας, δεν μπορεί να αφήσει την αλήθεια στο έλεος των θρησκευτικά παγιωμένων θέσεων, όπου δεν προωθείται η δημιουργική σκέψη, αλλά η παραδοχή. «...*Η νίκη της λογικής μπορεί νάναί μονάχα η νίκη των λογικών. Τους γεωργούς σας, στην ύπαιθρο, σείς θα τους παρασταίνετε σαν το χορτάρι πάνω στα καλύβια τους! Πώς μπορεί να δεχτεί κανείς πως το άθροισμα των γωνιών του τριγώνου θα μπορούσε να βρίσκεται σ' αντίθεση με τις ανάγκες τους! Όμως αν δεν τεθούν σε κίνηση και δεν μάθουν να σκέφτονται δε θα τους ωφελήσουν σε τίποτα κι οι πιο όμορφες συσκευές αρδεύσεως. Στο διάβολο, βλέπω τη θεία υπομονή των ανθρώπων σας, όμως που είναι η θεία οργή τους;*» (σελ.80).

Είναι παραπάνω από προφανές πως ο Brecht εκφράζει, εδώ δια στόματος Γαλιλαίου, τις δικές του απόψεις για την γνώση και την ανανεωτική δύναμή της. Επανερχόμαστε, δηλαδή, στην ακράδαντη πίστη του πως η προσφορά της κατάλληλης γνώσης μπορεί να ενεργοποιήσει τους ανθρώπους προς μια πιο παρεμβατική αντιμετώπιση της ζωής τους, να τους κάνει να αγωνιστούν για τα ενθάδε και την βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών στις οποίες διαβιούν. Βέβαια, εδώ αντιπαρατίθεται η επιστημονική γνώση με την θρησκευτική πίστη, κάτι που θα μπορούσε να θεωρηθεί και απαξίωση της θρησκείας εκ μέρους του Brecht. Μολονότι, η ερμηνεία αυτή θα μπορούσε να συνδεθεί και με την μαρξιστική οριοθέτηση του Brecht και με την υποτιθέμενη αθεΐα του, δεν μπορεί να εκληφθεί ως απόλυτα σωστή. Αντικειμενικός του σκοπός δεν είναι τόσο η καταστρατήγηση των θρησκευτικών πιστεύω, όσο η κατάδειξη των κοινωνικά παρωχημένων θέσεων που μπορεί να

πρεσβεύουν. Ο Brecht δεν εννοεί την παρουσία οποιουδήποτε συντηρητικού θεσμού που ενδέχεται να προωθεί την παθητικότητα των ατόμων. Η πίστη του στην αλλαγή του κόσμου δεν μπορεί να περιλαμβάνει στοιχεία που δεν ενέχουν τις έννοιες της μεταβολής και της προσπάθειας για βελτίωση. Υπό αυτή την έννοια, η θρησκεία αντιμετωπίζεται εδώ ως θεσμός που μεταθέτει την διαδικασία για αντικειμενική θέαση της πραγματικότητας σε ένα επίπεδο μεταφυσικής προσέγγισης και ως εκ τούτου κοινωνικής οπισθοδρόμησης.

Οι ίδιες απόψεις για την αφυπνιστική δυνατότητα της γνώσης, περιέχονται, εξάλλου και σε ένα ακόμη σημαντικό σημείο του δραματικού κειμένου. Όταν ο Γαλιλαίος συζητά κάποια στιγμή με τον Λουδοβίκο, τον νεαρό που τον είχε προσεγγίσει προκειμένου να του κάνει ιδιαίτερα μαθήματα και είναι πλέον αρραβωνιαστικός της κόρης του, εκφράζει εκ νέου τις θέσεις του Brecht. Ο Λουδοβίκος είναι ένας άνθρωπος που εκπροσωπεί την ανώτερη κοινωνική τάξη, αυτή, δηλαδή, των πλουτοκρατών που έχουν την δυνατότητα να απασχολούν αγρότες στα κτήματά τους. Η άποψή του για αυτούς τους ανθρώπους που βρίσκονται στην δούλεψή του είναι κάτι παραπάνω από απαξιωτική: θεωρεί πως πρόκειται για ζώα που απλούστατα δεν θα μπορούσαν να κατανοήσουν καμμία θεωρία, γιατί δεν έχουν την δυνατότητα να αντιλαμβάνονται και πολλά. *«...οι αγρότες μας δεν ανησυχούν από τις πραγματείες σας για τους δορυφόρους του Δία. Η δουλειά τους στους αγρούς είναι πολύ βαριά. Εντούτοις θα μπορούσε να τους ενοχλήσει, αν μάθαιναν πως πως ανόσιες επιθέσεις ενάντια στ' άγια δόγματα της εκκλησίας εξακολουθούν να μένουν ατιμώρητες. Μη ξεχνάτε εντελώς πως αυτοί οι αξιολύπητοι, μέσα στην αποκτηνωμένη κατάσταση τους, μπερδεύουν τα πάντα. Είναι πραγματικά ζώα, ούτε μπορείτε να το φανταστείτε.....Ζώα. Όταν έρχονται στο κτήμα, να παραπονεθούν για κάτι τιποτένιο, η μητέρα αναγκάζεται να βάλει να ξυλοκοπήσουν μπροστά τους ένα σκύλο και μονάχα αυτό μπορεί να θυμίσει το σεβασμό, την τάξη και την ευγένεια...»* (σελ.93). Είναι προφανές πως ο Λουδοβίκος κατατάσσει τους αγρότες και γενικότερα τους απλούς ανθρώπους του μόχθου στο επίπεδο των απλών ηλίθιων, πιστεύοντας πως ο μοναδικός τους ρόλος είναι να υπακούν στις επιταγές των αφεντικών τους και να διατηρούν την ταπεινή τους θέση.

Ο Γαλιλαίος πραγματικά αντιτίθεται στα παραπάνω λόγια του γαμπρού του: *«Ναι, θα μπορούσα, βλέπεις, να μάθω τους αγρότες του, να τους βάλω νέες σκέψεις. Και τους υπηρέτες του και τους διαχειριστές του.»* (σελ.94). Και παρακάτω: *«Θα μπορούσα να γράψω στη γλώσσα του λαού για τους πολλούς, αντί στα λατινικά για τους*

λίγους. Για τις καινούριες ιδέες χρειαζόμαστε ανθρώπους που δουλεύουν με τα χέρια. Ποιός άλλος θα ήθελε να μάθει ποιες είναι οι αιτίες των πραγμάτων; αυτοί που βλέπουν το ψωμί έτοιμο πάνω στο τραπέζι δε θέλουν να μάθουν πως ψήθηκε. Αυτοί οι αλήτες προτιμούν να ευχαριστούν το θεό παρά το φούρναρη. Εκείνοι όμως που κάνουν το ψωμί θα καταλάβουν πως τίποτα δεν κινείται αν δεν το κινήσεις...» (σελ.94). Στην προκειμένη περίπτωση ο Brecht αντικαθιστά την παραδεδομένη εξουσία της Εκκλησίας, με αυτή της κοινωνικής και οικονομικής εξουσίας για να τονίσει πως η γνώση αποτελεί σημαντικό παράγοντα ενεργοποίησης των κοινωνικά κατώτερων. Η αναζήτηση των αιτιών που προκαλούν τα φυσικά φαινόμενα, γίνεται, έτσι, δυναμική αναζήτηση των αιτιών που προκαλούν τα κοινωνικά φαινόμενα και ως εκ τούτου βασικός φορέας κοινωνικής κινητικότητας. Όπως ισχυρίζεται ο Γαλιλαίος- Brecht η άγνοια οδηγεί συχνά τους ανθρώπους στην υποταγή και την αναγνώριση των δεινών συνθηκών της ζωής τους ως επιβεβλημένων και αμετάλλακτων. Η γνώση τους πως τα πράγματα είναι σχετικά και υπόκεινται στους νόμους της αιτιοκρατίας, αντίθετα, δύναται να τους εθίσει σε μια λογική αμφισβήτησης των πάντων, ακόμη και της δεσποτικής εξουσίας των αφεντών τους. Υπό αυτή την έννοια, εδώ δεν εκφράζεται μόνο η πίστη του Brecht στην δυνατότητα αμφισβήτησης μέσω της γνώσης και της λογικής επεξεργασίας, αλλά και η πίστη του στους απλούς ανθρώπους του μόχθου, τους οποίους θεωρεί ως βασικούς φορείς της νέας εποχής. Για να αλλάξουν τα κοινωνικά δεδομένα, για να επιτευχθεί η αλλαγή του κόσμου, που ο Brecht κομίζει μέσω του θεάτρου του και ολόκληρης της κοσμοθεωρίας του, πρέπει να δοθεί στους αδύναμους η δύναμη της γνώσης και της προόδου, η δύναμη της εγκατάλειψης όλων των καταπιεστικών μηχανισμών που καταρρακώνουν τις ανθρώπινες δυνατότητες. Το σύνολο αυτών των ανθρώπων, που χαρακτήριζε μαρξιστικά ως προλεταριάτο, αποτέλεσε πάντα τον γνώμονα των περισσότερων θεατρικών πράξεων του Brecht.

Για να επανέλθουμε, όμως, στην πορεία του δραματικού κειμένου, πρέπει να επισημάνουμε πως ο Γαλιλαίος τελικά καταφέρνει να μεταβεί στην Αυλή της Φλωρεντίας και να συνεχίσει εκεί την έρευνά του, απερίσπαστος, πλέον, από έξωθεν απασχολήσεις. Διατηρεί δε την πεποίθηση ότι η αποδεικτική δυνατότητα του τηλεσκοπίου θα κάμψει την εκεί εξουσία, ή ακόμη και τις συντηρητικές απόψεις της Εκκλησίας, γύρω από το ζήτημα της κίνησης των άστρων. Σύντομα, βέβαια, διαφαίνεται πως τα πράγματα δεν θα είναι τόσο απλά: μολονότι πράγματι επισκέπτονται το σπίτι του, με πρόθεση να κοιτάξουν από το τηλεσκόπιο, ο ίδιος ο Μεγάλος Πρίγκιπας, καθώς και ένας φιλόσοφος και ένας μαθηματικός, κανείς δεν

μπαίνει τελικά στην διαδικασία να κοιτάξει (σελ.41-51). Αντίθετα, οι δυο τελευταίοι αναλώνονται σε θεωρητικές συζητήσεις με τον Γαλιλαίο, γύρω από την θεωρία του για την κίνηση των άστρων. Οι άνθρωποι αυτοί, μολονότι έχουν μπροστά τους την δυνατότητα να αξιολογήσουν προσωπικά την ευστάθεια των όσων ισχυρίζεται ο Γαλιλαίος, δεν επιδιώκουν κάτι τέτοιο. Είναι άτομα που βασίζονται στην επικρατούσα θεωρία του Αριστοτέλη και όχι στην αποδεικτική δυνατότητα του Γαλιλαίου: μάταια ο τελευταίος προσπαθεί να τους πείσει πως: «...η αλήθεια είναι παιδί του χρόνου, όχι της αυθεντίας...» (σελ.51), υπονοώντας, βέβαια, πως έχει έρθει η στιγμή να ανααιρεθεί η αλήθεια και η αυθεντία του Αριστοτέλη. Μάταια τους ζητά: «...Κύριοί μου, μ' όλη μου την ταπεινοσύνη σας κάνω έκκληση να εμπιστευθείτε τα μάτια σας.» (σελ.50).

Η στενόμυαλη λογική τους, κάνει τελικά τον Γαλιλαίο να απελπιστεί: «...Δείχνω τις σημειώσεις μου και γελούν, θέτω στη διάθεσή τους το τηλεσκόπιο μου, έτσι που να μπορούν να πεισθούν κι αναφέρουν τσιτάτα από τον Αριστοτέλη. Ο άνθρωπος δεν είχε τηλεσκόπιο!» (σελ.51). Στην πορεία, βέβαια, του δραματικού κειμένου φαίνεται πως αυτές οι δυσμενείς συνθήκες ανατρέπονται για τον Γαλιλαίο. Στο Κολλέγιο Ρομάνουμ, το ινστιτούτο ερευνών του Βατικανού, δηλαδή, κάποιοι επιστήμονες της Εκκλησίας, με επικεφαλής τον Κλάβιο, προσπαθούν να διαπιστώσουν την αληθοφάνεια των ισχυρισμών του Γαλιλαίου, ότι τα αστέρια κινούνται και πως η γη, ως ένα ακόμη αστέρι, κινείται και αυτή (σελ.60-65). Η εν λόγω σκηνή ξεκινά με μάλλον αρνητικό τρόπο για τις θεωρίες του Γαλιλαίου: κάποιοι καλόγεροι τις ειρωνεύονται αστεειυόμενοι και ένας γηραιός καλόγερος παθαίνει κυριολεκτικά κρίση, καθώς δεν μπορεί να δεχτεί την «ταπείνωση» της γης. Όπως ανέφερε και ένας άλλος καλόγερος πιο πριν, δεν μπορούν να δεχτούν εύκολα την μετατόπιση του ανθρώπου από το κέντρο του σύμπαντος, που τον έχει η θρησκεία, στην περιφέρεια, όπως τον θέτει ο Γαλιλαίος. Οι σκηνές αυτές διακόπτονται απότομα από την είσοδο του Κλάβιου, ο οποίος με μια λακωνική δήλωση επιβεβαιώνει τις παρατηρήσεις του Γαλιλαίου: «Είναι σωστό.» (σελ.65).

Η λογική φαίνεται να θριαμβεύει, αλλά μόνον κατ' ευφημισμό. Αμέσως μετά την πραγματικά σημαντική αυτή αναγνώριση έρχεται η αποστομωτική απόφαση της Ιεράς Αρχής: «Κύριε Γαλιλαίε, η Ιερά Αρχή αποφάσισε απόψε τη νύχτα, πως η διδασκαλία του Κοπέρνικου σύμφωνα με την οποία ο ήλιος είναι κέντρο του κόσμου και ακίνητος, η γη όμως όχι κέντρο του κόσμου και κινητή, είναι παράλογη, ανόητη και αιρετική κατά την πίστη. Έχω την εντολή να σας συστήσω να εγκαταλείψετε αυτήν την

αντίληψη.» (σελ.71). Ο Γαλιλαίος πραγματικά περιέρχεται σε σύγχυση· δεν μπορεί να κατανοήσει πως γίνεται να παρθεί μια τέτοια απόφαση από τη στιγμή που στο Κολλέγιο ουσιαστικά επιβεβαίωσαν τις δικές του αποδείξεις της θεωρίας του Κοπέρνικου. Με αυτή την απόφαση, εξάλλου, ουσιαστικά δεσμεύεται η ελευθερία της έρευνας του: *«...Είστε ελεύθερος με τη μορφή μαθηματικής υποθέσεως να πραγματευτείτε και αυτή τη θεωρία. Η επιστήμη είναι η νόμιμη και ύψιστα αγαπημένη κόρη της Εκκλησίας, κύριε Γαλιλαίε...»* (σελ.72). Είναι «ελεύθερος», αλλά μόνον στα πλαίσια της έρευνας ως έρευνα: δεν μπορεί να εξακολουθήσει την διάδοση των θεωριών του που βασίζονται στις αντίστοιχες θεωρίες του Κοπέρνικου. Ζητούν, κοντολογίς, απ' το Γαλιλαίο να φορέσει τη μάσκα της πειθήνιας υποταγής στις βουλές της Εκκλησίας, αν επιθυμεί να διατηρήσει την ελευθερία να εργάζεται απερίσπαστος (σελ.73).

Η ελπίδα, βέβαια, δεν χάνεται για τον επιφανή επιστήμονα: όταν μετά από 8 χρόνια σιωπής φτάνει η στιγμή που ένας καινούριος Πάπας θα γίνει η κεφαλή του Βατικανού και της Εκκλησίας, ο Γαλιλαίος αναθαρρεύει. Ο νέος Πάπας είναι ένας άνθρωπος της επιστήμης, ένας μαθηματικός: *«Έτσι, χρειάζονται τώρα άντρες σαν τον Μπαρμπερίνι, που διάβασαν κάπως μαθηματικά! Τα πράγματα μπαίνουν σε κίνηση. Φεντερζόνι, είναι ακόμα δυνατό να ζήσουμε σε μια εποχή, όπου δε θα χρειάζεται να κοιτάμε γύρω μας σαν εγκληματίες όταν λέμε πως δυο φορές το δυο κάνει τέσσερα...»* (σελ.89, 90). Ο Γαλιλαίος εγκαταλείπει τις υπόλοιπες ερευνητικές ασχολίες του και αρχίζει να επιδίδεται με θέρμη στην ενδελεχή έρευνα. Καινούριος του στόχος είναι να αποδείξει αν η θεωρία του ότι η γη κινείται είναι όντως σωστή: *«...Έτσι λοιπόν θα προχωρήσουμε στην παρατήρηση του ήλιου με την αμετάκλητη απόφαση ν' αποδείξουμε την ακινησία της γης! Και μονάχα αφού θάχουμε ματαιοπονήσει, ύστερα από πάλη ολοκληρωτική και ανέλπιδη, όταν θα γλύφουμε τις πληγές μας, μέσα στην πιο θλιβερή ψυχική διάθεση, θ' αρχίσουμε ν' αναρωτιόμαστε, μήπως είχαμε εν τούτοις δίκιο και η γη γυρίζει!...»* (σελ.96). Αυτός ο άνθρωπος της επιστήμης και της έρευνας, διατηρεί τόσο πολύ την πίστη του στην αμφιβολία και στην απόδειξη που φτάνει σε σημείο να δοκιμάσει την αμφιβολία ακόμη και στη δική του αποδεδειγμένη θεωρία!

Τα επόμενα χρόνια η θεωρία του Γαλιλαίου έχει γίνει πλέον γνωστή ανάμεσα στις τάξεις του λαού και αποτελεί διαδεδομένη ενασχόληση των ανθρώπων. Ακόμη και σε κάποια τραγούδια γίνεται λόγος για την νέα τάξη πραγμάτων που φέρνει η εν λόγω θεωρία (σελ.97):

Όταν ο παντοδύναμος είπε κι έγιν' η πλάση

Τον ήλιο έκραζε και τούδωσ' εντολή
Όμοια δούλα μικρή, μια λάμπα ν' ανασπάσει
Και να γυρνά με τάξη, τριγύρω από τη γη.
Γιατ' είχε την επιθυμία καθένας πάντα να γυρίζει
Τριγύρω από 'ναν άλλονε που πιο πολύ αξίζει.
Κι έτσι να γυρίζουν, αρχίζουν στη στιγμή
Ίδια στη γης, σαν και στον ουρανό τους,
Γύρω απ' τους σπουδαίους οι ταπεινοί οι στερνοί γύρω απ' τους πρώτους.
Γύρω απ' το Πάπα καρδινάλιοι επιφανείς
Γύρω απ' τους καρδινάλιους γυρίζουν επίσκοποι
Γύρω απ' τους επισκόπους γυρίζουν γραμματείς
Γύρω απ' τους γραμματείς του νόμου οι άνθρωποι
Γύρω απ' τους τελευταίους γυρίζουν οι τεχνίτες
Γύρω απ' τους τεχνίτες γυρίζουν οι υπηρέτες
Γύρω απ' τους υπηρέτες, οι σκύλοι, οι κότες κι οι ζητιάνοι.

Όμως τώρα με την θεωρία του Γαλιλαίου τα πράγματα αλλάζουν (σελ.97, 98):

Σηκώνετ' ο Γαλιλαίος
(Τη Βίβλο πετά, στήνει το φακό
Ρίχνει βλέμμα ένα στο Σύμπαν)
Και στον ήλιο διάτα στέρνει
Να σταθεί! Και νόμος νέος
Όλ' ανάποδα τα φέρνει.
Κι η Κυρά τη δούλα, χρέος
Έχει πια να γυροφέρει.

.....
Ο δούλος θα τεμπελιάζει
Η δούλα θα βγάζει γλώσσα
Ο φτωχός θα κλαπακιάζει
Ο παραγιός θα θέλει γρόσα.

.....

Είναι δεδομένο πως οι παραπάνω στίχοι μιλούν για την κοινωνική αλλαγή που θα επιφέρει η θεωρία του Γαλιλαίου. Οι απλοί άνθρωποι θ' αρχίσουν να

συνειδητοποιούν πως η μοίρα τους δεν είναι απλά το να «περιστρέφονται» γύρω απ' τα αφεντικά τους, γύρω από τους ανώτερους τη τάξει. Το παράδειγμα της περιφοράς της γης θα τους δείξει πως τα πράγματα δεν είναι ακριβώς όπως επικράτησαν να θεωρούνται και πως οι θεωρίες υπάρχουν τελικά για να καταρρίπτονται. Με τον ίδιο τρόπο θα μπορούν να καταρρίψουν και αυτοί τις επικρατούσες αντιλήψεις για την κοινωνική τους θέση και κατάσταση, αλλά και για την κοινωνία γενικότερα. Ο Brecht κάνει μια ακόμη αναφορά στην ανανεωτική δύναμη της νέας εποχής, όπου η αμφιβολία θα θέσει τις βάσεις για την γενικότερη αμφισβήτηση παρωχημένων θέσεων (σελ.99):

*Εσείς στη γής που ζείτε μ' Άχ και Βάχ,
Ορθοί, κι ο νους σας στο κεφάλι νάναι,
Να πάρετε απ' του σοφού τη διδαχή
Επίγεια ευτυχίας συνταγή!
Ποιος δεν ποθεί αφέντης τα' απατού του νάναι;*

Στη νέα αυτή εποχή εκδηλώνει την πίστη του ένας απλός άνθρωπος, ένας χύτης, που έρχεται να επισκεφτεί τον Γαλιλαίο. Ο Βάννι, όπως είναι το όνομά του, εκφράζει την πλήρη συμπαράστασή του στον Γαλιλαίο και τις επιστημονικές του έρευνες· και όχι μόνο αυτό, αλλά στο εν λόγω σημείο εκφράζεται και η υποστήριξη που του παρέχουν και άλλοι άνθρωποι του λαού: «...εκμεταλλεύομαι την ευκαιρία να σας διαβεβαιώσω, πως εμείς απ' τη μανιφακτούρα, είμαστε στο πλευρό σας. Δεν είμαι κείνος που καταλαβαίνει πολλά για τις κινήσεις των άστρων, όμως για μένα είστε ο άνθρωπος που αγωνίζεσθε για την ελευθερία της διδασκαλίας καινούργιων πραγμάτων. Να, αυτό το μηχανικό άροτρο απ' τη Γερμανία που μου περιγράψατε. Μονάχα μέσα στον τελευταίο χρόνο εμφανίστηκαν πέντε τόμοι για την γεωργία στο Λονδίνο. Εδώ θάμασταν ευγνώμονες κιόλας για ένα βιβλίο γύρω από τα Ολλανδικά κανάλια. Οι ίδιοι κύκλοι, που σας δημιουργούν δυσκολίες, δεν επιτρέπουν στους γιατρούς της Μπολώνια, να νεκροτομούν πτώματα για λόγους έρευνας.» (σελ.101, 102). Και πιο κάτω: «...Ξέρετε πως στο Άμστερνταμ και το Λονδίνο έχουν χρηματιστήρια; Επίσης επαγγελματικές σχολές; Εφημερίδες που κυκλοφορούν ταχτικά με ειδήσεις. Εδ'ώ δεν έχουμε την ελευθερία ούτε να κάνουμε λεφτά. Είναι αντίθετοι με τα σιδεροχυτήρια, επειδή έχουν την γνώμη, πως η συγκέντρωση εργατών σ' ένα μέρος προωθεί την ανηθικότητα! Συμπαραστέκομαι και πεθαίνω μ' άντρες σαν και σας κύριε Γαλιλαίε. Αν θα επιχειρήσουν καμιά φορά, να κάνουν κάτι εναντίον σας, θυμηθείτε παρακαλώ πως

έχετε φίλους σ' όλους τους επαγγελματικούς κύκλους. Πίσω σας βρίσκονται οι βορειοϊταλικές πόλεις κύριε Γαλιλαίε.» (σελ.102).

Ο Βάννι αποτελεί, στην ουσία, τον εκπρόσωπο ενός λαού που επιθυμεί την αναθεώρηση των πραγμάτων, την πρόοδο και ως εκ τούτου την εγκατάλειψη της οπισθοδρόμησης. Άνθρωποι, όπως είναι αυτός, που δεν διαθέτει ούτε τις κατάλληλες γνώσεις, ούτε το κατάλληλο κοινωνικό status, έχει πλήρη συναίσθηση του ανανεωτικού χαρακτήρα των θεωριών του Γαλιλαίου, κατανοεί την σημασία της εγκατάλειψης, σε αντίθεση με τους εκπροσώπους της κοσμικής και θεϊκής εξουσίας. Ο λαός, έτσι, παρουσιάζεται ως ο φορέας της νέας εποχής, ως έτοιμος να διεκδικήσει μαζί με τον Γαλιλαίο την κοινωνική αλλαγή μέσω της επιστημονικής αλλαγής. Οι απλοί και αδαείς, επιστημονικά, εργάτες μετουσιώνονται σε σκαπανείς της έρευνας και είναι έτοιμοι να δοθούν απόλυτα στον αγώνα της προώθησής της. Ο Brecht εκφράζει εδώ την εμπιστοσύνη του στον λαό, τους ανθρώπους εκείνους που μ' όλη την ενδεχόμενη αμάθειά τους, μπορούν να κατανοήσουν τις δυνάμεις που μπορούν να αλλάξουν προς το καλύτερο τη ζωή τους. Η πίστη του στο προλεταριάτο, όπως άλλως αποκαλούσε τον λαό ως συνειδητός Μαρξιστής, ήταν κάτι παραπάνω από δεδομένη: ας μην ξεχνούμε πως ο Brecht αποσκοπούσε σε ένα θέατρο απευθυνόμενο στον απλό λαό, ένα λαϊκό θέατρο, που θα μπορεί να φανεί συμμετοχο στην κοινωνική αλλαγή. Υπό αυτή την έννοια, η στήριξη που οι απλοί εργάτες προσφέρουν απλόχερα στον Γαλιλαίο, υποδηλώνει την πεποίθηση του Brecht ότι, δοθέντων των κατάλληλων προϋποθέσεων, ο λαός μπορεί να ενεργοποιηθεί προκειμένου για την αλλαγή του κόσμου, για την έλευση της νέας εποχής.

Βέβαια, η νέα αυτή εποχή φαντάζει, στη συνέχεια, κάτι παραπάνω από ανέφικτη. Ο Γαλιλαίος καλείται από την Ιερά Εξέταση να μεταβεί στην Ρώμη: η Αυλή της Φλωρεντίας, σε αντίθεση με τον λαό, δεν μπορεί να συνεχίσει να τον υποστηρίζει (σελ.106). Η ελεγκτική εξουσία της Εκκλησίας πρόκειται να βρει την πρακτική απόδοσή της, παρά τις αρχικές ενστάσεις του Πάπα (σελ.106-109). Όπως προαναφέραμε, ο νέος Πάπας διαθέτει επιστημονική κατάρτιση, καθώς είναι μαθηματικός και ως εκ τούτου δεν μπορεί να δεχτεί εύκολα την παραπομπή του Γαλιλαίου στην Ιερά Εξέταση. Η επιστημονική του ιδιότητα φαίνεται να υπερισχύει της θεϊκής και ο Ιεροεξεταστής που προσπαθεί να τον πείσει για την παραπομπή του Γαλιλαίου πραγματικά καταβάλλει φιλότιμη προσπάθεια. Τα επιχειρήματά του σχετίζονται με την νέα τάξη πραγμάτων που θα επιβληθεί αν αφήσουν τον Γαλιλαίο και τις θεωρίες του να δρουν ανενόχλητες. Ο Ιεροεξεταστής επισημαίνει τόσο το

πόσο θα πληγεί το κύρος της Εκκλησίας, με την αμφισβήτηση τη παντοδυναμίας των θεωριών της, όσο και η κοινωνική συνοχή: οι καινούργιες θεωρίες προωθούν την αμφιβολία και την εμπιστοσύνη στη λογική. Έτσι, ο υπηρέτης θα αρχίσει να αμφιβάλει για τον αφέντη του, ο λαός για τις πρακτικές των κυβερνόντων και της Εκκλησίας και γενικά θα επιβληθεί μια κοινωνική αναταραχή. Δεν θα είναι εφικτή πλέον η κοινωνική συναίνεση με την έννοια της κοινωνικής υποταγής των ατόμων στη μοίρα τους, καθώς, ο λαός θα επιδιώξει την ουσιαστική αλλαγή της ζωής του.

Ο Ιεροεξεταστής φοβάται την ενεργοποίηση του λαού, δεν επιθυμεί την αλλαγή της ισορροπίας που κρατά την κοινωνική οργάνωση σε συγκεκριμένα πλαίσια: ο λαός πρέπει να μείνει σε μια κατάσταση αμάθειας ώστε να μπορεί να ελέγχεται, να ποδηγετείται ανάλογα με τις βουλές των ανώτερων. Με τις θεωρίες του Γαλιλαίου αυτό θα αλλάξει γιατί: «...*Αυτός ο κακός άνθρωπος ξέρει τι κάνει, όταν τις αστρονομικές του εργασίες, αντί λατινικά τις συγγράφει στο ιδίωμα των μαροπουλητάδων και των εμπόρων του λαού.*» (σελ.108). Είναι σαφές πως στο εν λόγω σημείο δηλώνεται εκ νέου η πίστη στην αφύπνιση του λαού, μέσω της ενημέρωσής του για τις αλλαγές που μπορεί να επιφέρει στη ζωή του μέσω της επιστημονικής προόδου. Ο Πάπας, εξάλλου, πείθεται εν τέλει: η όλη συζήτησή του με τον Ιεροεξεταστή λαμβάνει χώρα ενόσω φορά τα παπικά άμφια, κάτι που αποκτά συμβολική διάσταση. Όταν αρχίζει να ντύνεται φαίνεται πως δεν έχει ντυθεί ακόμη την Παπική ιδιότητα και υπερισχύει η επιστημονική. Όταν στο τέλος της διαδικασίας φορά πλήρως την Παπική στολή παρουσιάζεται αποκλειστικά ως συνεπής αντιπρόσωπος της Εκκλησίας: έχει ντυθεί την στολή της επιστημονικής και κοινωνικής οπισθοδρόμησης.

Ο Γαλιλαίος τίθεται, εν τέλει, ενώπιον της Ιεράς Εξέτασης. Οι πιστοί συνεργάτες του, ο οπτικός Φεντερζόνι, ο μικρός καλόγερος και ο μαθητής του Αντρέας περιμένουν με ανυπομονησία την εξέλιξη της υπόθεσης. Ο τελευταίος είναι σίγουρος πως ο Γαλιλαίος θα θανατωθεί: πιστεύει ακράδαντα πως ο συνεπής επιστήμονας δεν πρόκειται να ανακαλέσει τις θεωρίες του, πως θα εμμένει σταθερά προσηλωμένος στην αφοσίωσή του προς την επιστήμη (σελ.110, 111). Ο Αντρέας συμμερίζεται με την σειρά του αυτή την αφοσίωση, που του εμφυσήθηκε μέσα από την συνεργασία του με τον Γαλιλαίο. Γι' αυτό το λόγο του φαίνεται αδιανόητη η «προδοσία» των επιστημονικών διαδικασιών από πλευράς του Γαλιλαίου. Όλοι δε, αναμένουν να ακούσουν τι πρόκειται να συμβεί: αν ακουστεί ο ήχος της καμπάνας του Αγίου Μάρκου στις πέντε, θα σημαίνει πως ο Γαλιλαίος έχει ανακαλέσει. Αν δεν

ακουστεί η καμπάνα θα σημαίνει πως δεν έχει υποταχθεί στις θείες βουλές της Ιεράς Εξέτασης (σελ.112). Η ώρα φτάνει πέντε και η καμπάνα δεν χτυπά: όλοι αρχίζουν να εκδηλώνουν τον ενθουσιασμό τους, με πιο εκδηλωτικό τον Αντρέα, που διθυραμβικά δηλώνει πως ο Άνθρωπος, μέσω του Γαλιλαίου, απέδειξε πως μπορεί να σηκώσει το κεφάλι του, να μην υποταχτεί και να πει: «Όχι» (σελ.113). Αμέσως, όμως, μετά από αυτή την ενθουσιώδη διακήρυξή του η καμπάνα χτυπά: Ο Γαλιλίας έχει ανακαλέσει τις θεωρίες του (σελ.113)! Η αντίδραση του Αντρέα είναι κάτι παραπάνω από οργισμένη: μαθήτευσε δίπλα σε έναν άνθρωπο που πάντα του δίδασκε την απόλυτη πίστη στην επιστήμη και τώρα αυτός ο ίδιος άνθρωπος προδίδει αυτή την πίστη! Ο Αντρέας επιτίθεται στον Γαλιλαίο και ανακράζει: «*Αλλοίμονο στη χώρα, που δεν έχει ήρωες!*» (σελ.114). Ο Γαλιλαίος ανταπαντά, ενώ ο Αντρέας έχει αποχωρήσει: «*Όχι, αλλοίμονο στη χώρα, που χρειάζεται ήρωες.*» (σελ.115).

Στη συνέχεια παρακολουθούμε τον Γαλιλαίο που ζει κοντά στην Φλωρεντία υπό την επιτήρηση της Ιεράς Εξέτασης (σελ.115-129). Παρά την ανάκληση της θεωρίας του οι εκπρόσωποι της Εκκλησιαστικής εξουσίας θέλουν να διασφαλίσουν πως ο επιστήμονας δεν θα συνεχίσει τις «επικίνδυνες» έρευνές του. Ο Γαλιλαίος τώρα παρουσιάζεται πλήρως υποταγμένος στις επιταγές της Εκκλησίας, καθώς φαίνεται να μην έχει καμμία σχέση με τον αεικίνητο επιστήμονα που επιθυμούσε διακαώς την συνεχή έρευνα (σελ.117, 118). Σε αυτή την απομόνωση τον επισκέπτεται ο μαθητής του Αντρέας και η μεταξύ τους συζήτηση οδηγεί στην εξαγωγή σημαντικών ερμηνευτικών συμπερασμάτων. Καταρχάς από την αρχή διαπιστώνεται η βασική αντίθεση ανάμεσα στους δυο άντρες: ο Γαλιλαίος πλέον παρουσιάζεται να αρκείται στην υποτυπώδη έρευνα που του επιτρέπει η Εκκλησία, ενώ ο Αντρέας παρουσιάζεται τώρα ως ο συνεπής επιστήμονας που προτίθεται να μεταβεί στην Ολλανδία, προκειμένου να επιδοθεί απερίσπαστος στην έρευνα (σελ.120, 121). Απ' ότι αποδεικνύεται, βέβαια, ο Γαλιλαίος δεν έχει εγκαταλείψει πλήρως τον εαυτό του: αποκαλύπτει στον Αντρέα ότι τελείωσε τα *Discorsi*, τους διαλόγους σχετικά με την μηχανική και τους νόμους της βαρύτητας (σελ.122). Η συμπεριφορά του Αντρέα μεταστρέφεται, αφού παίρνει στα χέρια του το κρυμμένο κείμενο των *Discorsi*: συνειδητοποιεί πως ο δάσκαλός του δεν αυτομόλησε, ότι δεν πρόδωσε την επιστήμη, αλλά προσπάθησε να σώσει την ζωή του προκειμένου να συνεχίσει την έρευνα: «*...Τα χέρια σας είναι κηλιδωμένα, λέγαμε.- Σεις λέτε: Καλύτερα κηλιδωμένα, παρά άδεια.*» (σελ.124). Ο Γαλιλαίος ανατρέπει στη συνέχεια

την ρομαντική αυτή διαπίστωση του Αντρέα: «Ανακάλεσα, γιατί φοβήθηκα το σωματικό πόνο.» (σελ.125).

Ο Γαλιλαίος έχει πλήρη συναίσθηση του λόγου που τον οδήγησε στην ανάκληση, ενώ παράλληλα αναγνωρίζει πως όντως πρόδωσε την επιστήμη του. Αυτό είναι κάτι, όμως, που δεν φαίνεται να το φέρει ως ασήκωτο βάρος. Ο προβληματισμός για την πράξη του έχει μετατοπιστεί αλλού, όπως διαφαίνεται μέσα από έναν πραγματικά σημαντικό μονόλογό του: «...Αυτοί οι ιδιοτελείς και βίαιοι άνθρωποι, που εκμεταλλεύτηκαν λαίμαργα τους καρπούς της επιστήμης και πάνω στη χιλιόχρονη μα τεχνητή δυστυχία, που θα μπορούσε ολοφάνερα να παραμεριστεί, αν παραμεριστούν αυτοί μας πλημμύρισαν με απειλές και δελεασμούς, που δεν μπορούν να τους αντισταθούν οι αδύναμες ψυχές... Η επιστήμη Σάρτι έχει να κάνει και με τους δυο αγώνες. Μια ανθρωπότητα που σκοντάφτει πάνω σ' αυτή τη χιλιόχρονη μαργαριταρένια ομίχλη δεισιδαιμονίας και αρχαίων λόγων, πούναι πολύ άμαθη για να ξεδιπλώσει πέρα για πέρα της δικές της δυνάμεις, δε θάναί ικανή να αναπτύξει τις δυνάμεις της φύσεως, που της αποκαλύπτονται. Για ποιο σκοπό εργαζόσαστε; Θεωρώ πως ο μοναδικός σκοπός της επιστήμης έγκειται στο ζαλάφρωμα της ανθρώπινης ύπαρξης απ' το μόχθο. Όταν επιστήμονες τρομοκρατημένοι από ιδιοτελείς δυνάστες, αρκούνται να συγκεντρώνουν γνώσεις χάριν της γνώσεως, μπορεί η επιστήμη να καταντήσει σακάτης και οι καινούργιες σας μηχανές δυνατόν να σημάνουν μονάχα καινούργιες δυστυχίες. Μπορεί ν' ανακαλύψετε με τον καιρό όλα, όσα είναι δυνατόν ν' ανακαλυφθούν κι η πρόοδός σας θάναί εν τούτοις μια πορεία μονάχα απομάκρυνσης απ' την ανθρωπότητα. Το χάσμα ανάμεσα σε σας και σ' αυτήν θάναί μια μέρα τόσο μεγάλο που η κραυγή του θριάμβου σας για μια καινούρια κατάκτηση, να δεχτεί σαν απάντηση μια παγκόσμια κραυγή φρίκης...Αν είχα αντισταθεί θα μπορούσαν οι φυσικοί επιστήμονες να φτάσουν σε κάτι ανάλογο με τον όρκο του Ιπποκράτη, των γιατρών, στην πανηγυρική υπόσχεση να χρησιμοποιούν τη γνώση τους μονάχα για το καλό της ανθρωπότητας! Όπως είναι τώρα, το πιο πολύ που μπορεί κανείς να ελπίζει, είναι ένα γένος εφευρετικών νάνων, πρόθυμων να εκμισθώνονται για τα πάντα. Έφτασα ακόμα στην πεποίθηση, Σάρτι, πως ποτέ δε βρέθηκα σε πραγματικό κίνδυνο. Για μερικά χρόνια ήμουνα το ίδιο ισχυρός όσο και η εξουσία. Και παράδωσα τη γνώση μου στους δυνάστες, να την χρησιμοποιήσουν, να μην τη χρησιμοποιήσουν, να της κάνουν κακή χρήση εντελώς σύμφωνα με το πώς υπηρετούσε τους σκοπούς τους.» (σελ.127, 128).

Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε πως ο εν λόγω μονόλογος εμπεριέχει τη βαθύτερη ερμηνευτική διάσταση ολόκληρου του δραματικού κειμένου. Ο Γαλιλαίος

αναγνωρίζει πια ως βασική ενοχή του όχι την ανάκληση των θεωριών του και την προδοσία της επιστήμης, αλλά την αδυναμία του να φανεί αντάξιος των κοινωνικών αλλαγών που θα επέφερε η επιστήμη αυτή, την αδυναμία του, δηλαδή, να σταθεί στο ύψος της νέας εποχής. Ο Γαλιλαίος είναι σημαντικός επιστήμονας, αλλά είναι πάνω από όλα άνθρωπος με ανθρώπινες αδυναμίες. Η τάση του προς την καλοπέραση και το καλό φαγητό, είναι η δική του βασική αδυναμία, αυτή, δηλαδή, που τον ώθησε να εγκαταλείψει την ελευθερία της έρευνάς του και να μεταβεί στην Φλωρεντία. Αν δεν επεδίωκε την προσωπική του καλοπέραση δεν θα είχε λόγους να εγκαταλείψει την Βενετία και ακολούθως να αφήσει τον εαυτό του και την επιστήμη του, βορά στις διαθέσεις της Εκκλησιαστικής εξουσίας. Η τελική του κατάληξη είναι αποκλειστικά αποτέλεσμα των δικών του επιλογών, ενώ δειλίασε μπροστά στην ιδέα του θανάτου, όπως θα έκανε κάθε άνθρωπος.

Ο Brecht δεν προσπαθεί, εδώ, να εκφράσει την αναγκαιότητα για ηρωικές συμπεριφορές, δεν προσπαθεί να προβάλλει τον Γαλιλαίο ως αντι-πρότυπο. Είναι γνωστό, εξάλλου, πως ο δραματικός συγγραφέας δεν είχε καμμία εκτίμηση στην ηρωοποίηση ανθρώπων και στην ανάλογη προβολή τους. Είναι, δηλαδή, κατανοητή από πλευράς του Brecht η αντίδραση του Γαλιλαίου: η ανθρώπινη αδυναμία και οι προεκτάσεις της δεν μπορούν να μην γίνουν κατανοητές και να στηλιτεύονται. Ο Brecht μέσω του δραματικού έργου δεν επιδιώκει, υπό αυτή την έννοια, να προβάλλει ένα ηθικό δίδαγμα: ο Γαλιλαίος δεν είναι ένας αντι-ήρωας, που συνεχίζει μέχρι το τέλος να επιδίδεται στην αγαπημένη του ενασχόληση με το φαγητό (σελ.128). Σε ένα άλλο δραματικό κείμενο θα ήταν πολύ πιθανή η προβολή ενός Γαλιλαίου πλήρως μετανοημένου ως προς την πράξη της ανάκλησης. Αντίθετα ο εδώ δραματικός συγγραφέας δεν αποκαθιστά τον ήρωά του, δεν προσπαθεί να διασκεδάσει τις αρνητικές εντυπώσεις που έχει δημιουργήσει η πράξη του. Κι αυτό γιατί ο Brecht δεν ενδιαφερόταν για ένα θέατρο *χαρακτήρων*, αλλά για ένα θέατρο με αμιγώς κοινωνική διάσταση. Η κοινωνική χροιά, λοιπόν, της *Ζωής του Γαλιλαίου* συμπυκνώνεται στα λόγια του μονολόγου του, όπου ο Brecht ουσιαστικά κάνει λόγο για μια *κοινωνικά προσδιορισμένη επιστήμη*, όπου το δόγμα «επιστήμη για την επιστήμη» δεν μπορεί να έχει εφαρμογή. Το πάθος του Γαλιλαίου για την επιστημονική έρευνα στράφηκε τελικά εναντίον του, γιατί δεν του επέτρεψε να συνειδητοποιήσει πως κάθε έννοια προόδου *οφείλει* να μεριμνά πρώτιστα για τον *άνθρωπο* και την δική του *εξέλιξη* και έπειτα για την επιστήμη ως επιστήμη. Ο συγγραφέας, εδώ, υπεραμύνεται της νέας εποχής που θα έλθει με την επικράτηση της αμφιβολίας, αλλά δηλώνει ξεκάθαρα πως

αυτή η νέα εποχή δεν μπορεί να αυτοπροσδιορίζεται, να εγκλείεται, δηλαδή, στα στενά πλαίσια της στείρας επιστημονικής προόδου. Για να μπορεί να γίνεται λόγος για νέα εποχή ο βασικός γνώμονας της εξέλιξης πρέπει να είναι ο λαός και η ανακούφιση της ανθρωπότητας. Το λάθος του Γαλιλαίου ήταν η αδυναμία του να φανεί αντάξιος των προσδοκιών που είχε από αυτόν όχι η επιστήμη, αλλά ο απλός λαός, που είχε επενδύσει επάνω του προκειμένου για την κοινωνική αλλαγή. Απέτυχε να εγκαταλείψει τις προσωπικές του βολές, ενώ θα μπορούσε να προωθήσει με τη συμπεριφορά του την πίστη στην ουσιαστική αλλαγή του κόσμου, την πίστη στην εγκατάλειψη των παρωχημένων συνθηκών και την ενεργοποίηση για δημιουργία νέων.

Ο Γαλιλαίος, υπό αυτή την έννοια, εκφράζει την οπισθοδρόμηση που μπορεί να δημιουργήσει η επιστημονική πρόοδος όταν εγκαταλείπεται στα χέρια ισχυρών πατρώνων και όχι στα χέρια των πραγματικών δικαιούχων της, δηλαδή του λαού. Εκφράζει επίσης και τις καταστροφικές συνέπειες που δύναται να επιφέρει μια επιστημονική πρόοδος που δεν είναι κοινωνικά καθορισμένη. Ο Brecht προειδοποιεί για τις συνέπειες μιας τέτοιας διαδικασίας: η επιστημονική εξέλιξη, που εδώ ταυτίζεται με την κοινωνική, θα αποτελεί φερέφωνο των εκάστοτε και άνωθεν προερχόμενων επιταγών και συμφερόντων, ενώ θα μπορεί ακόμη και να συμβάλει σε ολέθριες, ή έστω αρνητικές, για την ανθρωπότητα, καταστάσεις. Οι «κατώτεροι», ή όπως άλλως οι αδύναμοι κοινωνικά, θα είναι πάντοτε αυτοί που θα βιώνουν τα αποτελέσματα αυτών των αποφάσεων, δίχως να έχουν δυνατότητα παρέμβασης. Η ζημία από την συμπεριφορά του Γαλιλαίου ήταν η ανακοπή της ανανεωτικής δράσης των θεωριών του, η υποταγή του στις βουλές των ανώτερων και η συνεπακόλουθη εγκατάλειψη της αμφισβήτησης των παγιωμένων καταστάσεων από πλευράς του λαού.

Είναι προφανές, εξάλλου, πως ο Brecht εφαρμόζει στο εν λόγω δραματικό έργο την προσφιλή του *ιστορικοποίηση*⁶², την προβολή, δηλαδή, καταστάσεων που εκτυλίχθηκαν σε ένα απώτερο παρελθόν, προκειμένου να αναφερθεί στο παρόν και το μέλλον. Ο Γαλιλαίος επιλέγεται ως δραματικό πρόσωπο μόνον ευκαιριακά, για να εκφράσει τον οποιοδήποτε τωρινό, ή μελλοντικό Γαλιλαίο και να καταδείξει την δυνατότητα για την διαφορετική έκβαση μιας ανάλογης κατάστασης. Ο Brecht με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζει μια κατάσταση από το παρελθόν προκειμένου να

⁶² Βλ. σελ.134, 135.

δηλώσει την *μεταβλητότητα* της, να τονίσει πως ένας διαφορετικός χειρισμός των καταστάσεων μπορεί να επιφέρει διαφορετικά αποτελέσματα. Η ιστορικοποίηση είναι το δραματουργικό τέχνασμα του Brecht για να προειδοποιήσει για το παρόν και το μέλλον, για να μεταθέσει την ευθύνη της κοινωνικής αλλαγής σε όλους εμάς (σελ.129):

«.....Της επιστήμης πάρτε σείς τη δάδα,
Κρατείστε τη με φρονιμάδα,
Μη τυχόν φωτιά κι ανάψει
Κι όλους πα στη γη μας κάψει
Ναι, κάψει.»

Ο Brecht ζητά να προκαλέσει την συνεχή επαγρύπνηση των ατόμων μπροστά στην ίδια τους τη ζωή, την συνεχή αμφισβήτηση των όσων τους προβάλλονται ως αδιατάρακτα και αναπότρεπτα, την συνεχή εμπλοκή σε μια *διαλεκτική* αντιμετώπιση των πραγμάτων. Επιζητά επίσης την κριτική-διαλεκτική στάση των ατόμων απέναντι στα επιστημονικά επιτεύγματα και την κοινωνική αξιοποίησή τους. Αυτό εκφράζεται όταν ο Αντρέας, στο τέλος του έργου δηλώνει: «*Πρέπει να μάθεις να είσαι ανοιχτομάτης...Είναι τόσα λίγα αυτά που ξέρουμε, Γκιουζέπε. Βρισκόμαστε πραγματικά μόλις στην αρχή.*» (σελ.133).

5.5. Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της.

Η *Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*, είναι το τελευταίο δραματικό έργο του Brecht, που θα μας απασχολήσει στα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Ομολογουμένως το εν λόγω δραματικό κείμενο αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά έργα του Γερμανού θεατρικού συγγραφέα και ένα από τα πιο γνωστά του παγκόσμιου θεάτρου. Η *Μάνα Κουράγιο* είναι ένα καθαρά αντιπολεμικό έργο, όπως διαφαίνεται από την αρχή ακόμη της ανάγνωσης, ή θέασής του. Ωστόσο, διατηρεί με την σειρά του την ιδιότυπη σφραγίδα του δημιουργού του: ο Brecht δεν έγραψε ένα ακόμη θεατρικό έργο με θέμα τον πόλεμο, αλλά ένα έργο, θα έλεγε κανείς, *βγαλμένο* από τον πόλεμο και τις καθημερινές συνθήκες ζωής που αυτός επιβάλλει. Όπως και στην περίπτωση του *Γαλιλαίου*, η ερμηνευτική προσέγγιση που θα επιδιωχθεί εδώ, εστιάζει περισσότερο στο κεντρικό δραματικό πρόσωπο, δηλαδή, την Μάνα Κουράγιο.

Μολονότι, έχουμε τονίσει στο θεωρητικό μέρος πως ο Brecht δεν επεδίωκε την δημιουργία ενός θεάτρου χαρακτήρων και ως εκ τούτου απέφευγε τα καθολικού κύρους δραματικά πρόσωπα, ο *Γαλιλαίος* και η *Μάνα Κουράγιο* είναι δυο έργα που εμπεριέχουν την έννοια του πρωταγωνιστικού προσώπου. Βέβαια, και στις περιπτώσεις αυτές οι δυο δραματικοί χαρακτήρες χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν ευρύτερους κοινωνικούς προβληματισμούς, με αποτέλεσμα να χάνουν την δραματική αυτονομία τους. Και ο Γαλιλαίος και η Μάνα Κουράγιο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι δυο πρόσωπα που καθορίζονται από την κοινωνία στην οποία ζουν και ως τέτοια προσπαθεί να τα προβάλλει ο Brecht. Υπό αυτή την έννοια δεν πρέπει να θεωρηθεί πως στη *Μάνα Κουράγιο* υπαναχωρεί προκειμένου για την δημιουργία ενός έργου με στόχο την παρουσίαση καθαρά ατομικών χαρακτηριστικών, ή έστω ενός χαρακτήρα που αυτό-εγκλείεται στις ατομικές του υποθέσεις. Το κοινωνικό στοιχείο είναι δεσπόζων και μάλιστα με έναν τρόπο χαρακτηριστικό της δραματικής γραφής του Brecht. Γι' αυτό το λόγο, εξάλλου, αναφέραμε πιο πάνω πως πρόκειται για ένα ιδιότυπο αντιπολεμικό έργο, κάτι που θα καταφανεί από την ανάλυση που ακολουθεί.

Βρισκόμαστε στα 1624 και εν μέσω του 30ετή πολέμου που έλαβε χώρα ανάμεσα στα 1618 με 1648, στην Ευρώπη.⁶³ Το δραματικό κείμενο ξεκινά παρουσιάζοντας μας έναν λοχία και έναν υπάλληλο της στρατολογίας, που επιθυμούν διακαώς να εντοπίσουν υποψήφιους στρατιώτες, υποψήφια θύματα, δηλαδή, που θα είναι διατεθειμένα να πολεμήσουν. Το πρόβλημα, βέβαια, είναι πως δυσκολεύονται ιδιαίτερα στην αποστολή τους αυτή: ο τόπος στον οποίο αναζητούν στρατιώτες έχει συνηθίσει στην.. ειρήνη και κανείς δεν είναι διατεθειμένος να πάει στο στρατό. Ο Brecht βρίσκει εδώ την ευκαιρία να δώσει από νωρίς το στίγμα του δραματικού κειμένου, βάζοντας τον λοχία να δηλώνει πως ο πόλεμος είναι απαραίτητος για την επιβολή της τάξης! «...Τι καρτερείς από ανθρώπους που τους έχει ζαβλακώσει η ειρήνη...εδώ έχουνε να δούνε πόλεμο κύριος οίδε από πότε. Ξέρεις ποιο είναι το χειρότερο κακό της ειρήνης; Σε αποδιοργανώνει. Σμπαράλια σε κάνει. Σκέτη τσαπατσουλιά η ειρήνη, μη συζητάς. Μονάχα ο πόλεμος φτιάχνει τάξη, οργάνωση....Ό,που πόλεμος, εκεί και οι κατάλογοι, και αρχεία, όλα με τάξη, τα ποδήματα ποστιασμένα στη μια μεριά, το στάρι τσουβαλιασμένο από την άλλη, ζωντανά και άνθρωποι, όλα μετρημένα και νοικοκυρεμένα, όλα έτοιμα να στρατολογήσεις, να

⁶³ Βλ. τον πρόλογο της συγκεκριμένης έκδοσης, σελ.10. Μπρέχτ.Μ., *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* (μετ. Αρζόγλου.Ι.), Σειρά: Παγκόσμιο Θέατρο-12, Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ.

επιτάξεις, δίχως καμιά σκοτούρα...Αυτό, ανάγκη είναι να το καλοχωνέψουμε: δίχως τάξη πόλεμος δε γίνεται.» (σελ.32, 33). Και συνεχίζει: «Τώρα θα μου πεις βέβαια, ο πόλεμος είναι δύσκολος στο ξεκίνημά του- σαν όλες τις καλές δουλειές. Βέβαια. Έτσι όμως κι ανάψει, πάει πια, πήρε μπρός. Μετά ο κόσμος σκιάζεται την ειρήνη, όπως αυτοί που παίζουνε ζάρια τρομάζουνε με την ιδέα να σταματήσουνε, γιατί τότε θα πρέπει να μετρήσουνε τα χαμένα. Φυσικά, άλλο τόσο τρέμουνε και τον πόλεμο- αν και στην αρχή του μόνο, μέχρι να τότε συνηθίσουν. Το άγνωστο πράμα βλέπεις.» (σελ.33).

Είναι δεδομένο πως η ερμηνεία των παραπάνω λόγων, μόνον με την κυριολεκτική τους σημασία δεν μπορεί να έχει σχέση. Ο Brecht φτάνει εδώ την γνωστή του καυστική ειρωνεία στα όρια της φυσικής διατύπωσης. Αν ανακαλέσουμε τα όσα αναφέρθηκαν στο θεωρητικό μέρος αναφορικά με το *παραζένισμα* και τους στόχους που αυτό εξυπηρετούσε, καταλήγουμε πως εδώ έχουμε να κάνουμε με κλασσική περίπτωση Μπρεχτικού παραζενίσματος. Ο Brecht βάζει τον λοχία να εκφέρει τα συγκεκριμένα λόγια προκειμένου να μας *παραζενίσει*, να μας κάνει να απορήσουμε με την φυσικότητα που το εν λόγω πρόσωπο υπεραμύνεται του πολέμου. Σίγουρα αυτό που θα ανέμενε κανείς από ένα αντιπολεμικό θεατρικό έργο ως φυσικό στοιχείο, θα ήταν η αρνητικά προσδιορισμένη διαχείριση του πολέμου: αντίθετα εδώ ο Brecht μας προβάλλει μια *αφύσικη* προσέγγιση, που πραγματικά προβληματίζει κατά την ανάγνωση. Τα λόγια του λοχία μοιραία οδηγούν σε έναν προβληματισμό, σε μια απορία, αν θέλετε, για το πώς είναι δυνατόν κάποιος να βρίσκει θετικά χαρακτηριστικά στον πόλεμο και αρνητικά στην ειρήνη! Το *παραζένισμα*, λοιπόν, αυτό μπορούμε να πούμε πως φτάνει στον στόχο του, κάνοντάς μας να σταθούμε στα παραπάνω λόγια και να τα επεξεργαστούμε ερμηνευτικά. Αυτή η ερμηνευτική προσέγγιση είναι που καταδεικνύει τελικά τον ειρωνικό σχολιασμό του Brecht: η ανθρωπότητα έχει συνηθίσει σε τέτοιο σημείο να λύνει τις εκάστοτε διαφορές της μέσα από πολεμικές συρράξεις, που το εν λόγω μέσο φαίνεται ως το πιο φυσικό και αναμενόμενο.

Ο Brecht στέκεται κριτικά απέναντι στην ανθρωπότητα και της καταλογίζει την δύναμη της *συνήθειας*, την δύναμη της εξοικείωσής της με τον πόλεμο προκειμένου για την επίλυση των προβλημάτων. Ο πόλεμος, υπό αυτή την έννοια, φτάνει να προβάλλεται ως εξιδανικευμένο μέσο επιβολής της τάξης, ως αναπόδραστη κατάληξη για όσους επιθυμούν την κοινωνική ισορροπία! Η επίφαση του: «καταφεύγω στον πόλεμο για να διασφαλίσω την ειρήνη και την σταθερότητα», βρίσκει εδώ την δραματική της έκφραση, αλλά και καταγγελία. Ο Brecht

χρησιμοποιεί το δραματικό πρόσωπο του λοχία για να μας προειδοποιήσει και να εφιστήσει την προσοχή: ο καθένας μας δυνητικά μπορεί να γίνει ένας ακόμη λοχίας που θα διατηρεί την ψευδαίσθηση ότι ο πόλεμος αποβαίνει, τελικά, προς όφελος της εθνικής, ή παγκόσμιας τάξης. Ο Brecht δεν στηλιτεύει, εν προκειμένω, τον πόλεμο ως αφηρημένη έννοια που συνδέεται με άγνωστα αίτια· στηλιτεύει τον πόλεμο που ο άνθρωπος προκαλεί εφευρίσκοντας κάθε φορά συγκεκριμένη επιχειρηματολογία, ακόμη και αν αυτή σχετίζεται με τον παραλογισμό της *οργάνωσης*. Θα έλεγε κανείς, πως έστω και σε αυτό το μικρό απόσπασμα ο συγγραφέας φέρνει αντιμέτωπη την ανθρωπότητα με τις ευθύνες της και τις ωραιοποιημένες, πλην όμως καταστροφικές, πράξεις της. Τα λόγια του λοχία, βέβαια, δεν χρησιμεύουν μόνο για την απόδοση όλων των παραπάνω στοιχείων, αλλά σχετίζονται άμεσα και με την είσοδο της Μάνας Κουράγιο επί σκηνής.

Η Άννα Φίρλιγκ, γνωστή και ως Μάνα Κουράγιο, ακολουθεί με το τροχόσπιτο-καντίνα της τα τάγματα του στρατού, ακολουθεί, δηλαδή, την πορεία του μαινόμενου πολέμου! Είναι μια συνεπής εμπόρισσα που εκμεταλλεύεται τις χαοτικές συνθήκες που έχει δημιουργήσει ο πόλεμος προκειμένου να εξασφαλίσει τις εμπορικές της συναλλαγές. Δεν είναι μια γυναίκα που απλά προσπαθεί να επιβιώσει εν καιρώ πολέμου, είναι μια δεινή επιχειρηματίας που επιβιώνει *μέσω* του πολέμου. Το χαρακτηριστικό της αυτό, διαφαίνεται από την αρχή ακόμη του δραματικού κειμένου και αποτελεί έναν κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η δραματική πλοκή. Όπως λέει χαρακτηριστικά η ίδια: «*Με λένε Μάνα Κουράγιο λοχία, γιατί μια φορά που φοβήθηκα πως θα φαλιρίσω, βουτάω τον αραμπά μου φορτωμένον με πενήντα καρβέλια ψωμί και πέρασα σαν τρελλή καταμεσής στη Ρίγα την ώρα που καιγόταν ο τόπος από το κανονίδι. Το ψωμί μου βλέπεις είχε πάρει να μουχλιάζει, ας έκανα κι αλλιώς*» (σελ.35). Η Μάνα Κουράγιο δεν υπολογίζει τίποτα μπροστά στο οικονομικό της συμφέρον, δεν φοβάται τις πολεμικές ιαχές όταν πρόκειται να διασφαλίσει τις εμπορικές της συναλλαγές. Θα έλεγε κανείς πως η φυσικότητα των λόγων του λοχία βρίσκουν στο πρόσωπο της Μάνας Κουράγιο την πρακτική τους έκφραση: η γυναίκα αυτή θεωρεί τον πόλεμο ως το *φυσικό* πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να πετύχει την προσωπική της τάξη και ισορροπία, που είναι, βέβαια, καθαρά εμπορική. Εκείνη *χρειάζεται* τον πόλεμο γιατί τον εμπορευματοποιεί (σελ.34):

*«...Οι σπάθες λοχαγέ μου, είναι σίδερα βαριά,
με τη μύρα μου οι φαντάροι σου θα κάνουνε φτερά.
Στη μάχη μην τους στείλεις με μαύρη την καρδιά,*

πώς τους θες να πολεμήσουν δίχως άρβυλα γερά.

.....
*Δεν πολεμάν οι άντρες με αδειανή κοιλιά,
θεονήστικο τα' αρκούδι δεν χορεύει, λοχαγέ.
Σαν θές να καρδαμώσουν, να πάρουνε φωτιά,
στο μαγαζί μου φέρτους, κι έχω καλό μεζέ.
Λουκάνικα και σούπα, κοψίδι και πηχτή,
μεσ' τον αραμπά μου θάβρεις, στιφάδο ζουμερό,
να φας να την τυλώσεις, φαντάρε, σαλπιχτή,
και ο χάρος να σ' αρπάξει κεφάλτο και γερό.*

Όταν ο λοχίας ζητά να μάθει γιατί η Μάνα Κουράγιο έφυγε απ' την Βαυαρία, τον τόπο καταγωγής της, δηλαδή, εκείνη απαντά με μια πραγματικά παροιμιώδη φυσικότητα: «*Τι νάκανα; Να περιμένω τον πόλεμο πότε θα ευδοκήσει να' ρθει και στη Βαυαρία;*» (σελ.38). Ο Brecht εντελώς συνειδητά παρουσιάζει το εν λόγω δραματικό πρόσωπο να μην έχει καμμία συναίσθηση των δεινών του πολέμου: για εκείνη μόνο θετικά στοιχεία υπάρχουν, από τη στιγμή που οι στρατιώτες αποτελούν σίγουρη πηγή κέρδους. Το μοναδικό πράγμα που δεν μπορεί να ανεχτεί η Μάνα Κουράγιο, στη σχέση της με τον πόλεμο, είναι η ουσιαστική εμπλοκή τόσο της ίδιας, όσο και των παιδιών της. Η Μάνα Κουράγιο έχει τρία παιδιά, τον Άιλιφ, τον Σβάιτσερκαζ και την μουγκή κόρη της Κατερίνα, τα οποία προέρχονται από διαφορετικούς πατεράδες (σελ.36, 37). Όταν ο λοχίας, παρατηρώντας την καλή σωματική κατάσταση των δυο γιών της, αναρωτιέται γιατί δεν έχουν καταταγεί στο στρατό, η Μάνα Κουράγιο αντιδρά με έντονο αρνητισμό: «*Αυτό βγάλτο απ' το νου σου, Λοχία. Τα παιδιά τα δικά μου δεν είναι για στρατιωτικό.*» (σελ.38). Ενώ η ίδια, εκμεταλλεύεται την συμμετοχή στον πόλεμο των γιών άλλων manάδων, δεν μπορεί να διανοηθεί την συμμετοχή των δικών της! Το σχήμα είναι προφανώς οξύμωρο και υποδεικνύει μια ακόμη ιδιότητα της γυναίκας αυτής: πέρα από καλή έμπορος είναι και μια παραδοσιακή μάνα, που, όπως είναι φυσικό, δεν θέλει να διακινδυνεύσει την σωματική ακεραιότητα των παιδιών της.

Η ιδιότητα της μάνας, λοιπόν, είναι ο δεύτερος κεντρικός άξονας ανάπτυξης του δραματικού κειμένου και σκιαγράφησης του δραματικού προσώπου της Μάνας Κουράγιο. Η εναλλαγή, δε αυτών των δυο ιδιοτήτων, της δεινής εμπόρου και της μάνας περικλείει την σημαντικότερη ερμηνεία του έργου: η ηρωίδα μετακινείται με

ευχέρεια από τον ένα ρόλο στον άλλο. Όταν προσπαθεί, για παράδειγμα, να αποτρέψει με κάθε τρόπο το ενδεχόμενο της στρατολόγησης του γιού της, Άιλιφ, επιστρατεύει μια εξαιρετικά εύστοχη επιχειρηματολογία ενάντια στον πόλεμο και τους μηχανισμούς του. *«Είναι αμούστακο παιδί ακόμη. Σας ξέρω το σινάφι σας! Παίρνετε τη μίζα σας πέντε φιορίνια το κεφάλι για κάθε νεοσύλληχτο, κι ας πάνε τα παιδιά σαν τ' αρνιά στο μακελλάρη.»* (σελ.39). Όταν η προσπάθεια του στρατολόγου και του λοχία συνεχίζεται, καθώς προσπαθούν να δελεάσουν οικονομικά τον Άιλιφ, η Μάνα Κουράγιο δεν διστάζει να τους απειλήσει : *«...Κάνετε πως τον αρπάζετε, σας μαχαιρώνω και τους δυο σα σκυλιά. Τον πόλεμο τραβάτε να τον πολεμήστε εσείς. Εμείς πουλάμε σεντόνια και χοιρινό, είμαστε ήσυχτοι άνθρωποι.»* (σελ.40).

Η Μάνα Κουράγιο θέλει να συνεχίσει να ζει από τον πόλεμο, αλλά δεν δέχεται, τρόπον τινά, να πληρώσει το χρέος της σε αυτόν. Όπως της επισημαίνει ο λοχίας: *«...Σα δε ντρέπεσαι λέω! Μόνη σου το παραδέχτηκες πως απ' τον πόλεμο βγάζεις το ψωμί σου-και καλά κάνεις δηλαδή, ο πόλεμος είναι η μόνη φάμπρικα που έχει ψωμί....Εσύ θες δηλαδή και την πίτα ακέρια και το σκύλο χορτάτο! Οι κανακάρηδες σου να παχαίνουν απ' τον πόλεμο, δίχως αντάλλαγμα όμως! Απ' τη μια καμαρώνεις πως σε ονοματίσανε Μάνα Κουράγιο, κι από την άλλη τον φοβάσαι τον πόλεμο!...»* (σελ.40). Δεν θα ήταν παράδοξο να θεωρήσουμε πως η Μάνα Κουράγιο αποτελεί έναν ακόμη δισυπόστατο χαρακτήρα του Brecht, ένα δραματικό πρόσωπο που καθορίζεται από δυο κυρίαρχες, αλλά και αντιτιθέμενες ιδιότητες. Η διαφοροποίηση της ως δραματικού χαρακτήρα, όμως, είναι το ότι αυτές οι ιδιότητες μοιάζουν να συνυπάρχουν αρμονικά, να είναι φυσικά προσδιορισμένες. Ακόμη και μετά τα λόγια του λοχία, εκείνη εξακολουθεί να θέλει να προστατεύσει το παιδί της: δεν προβληματίζεται, δεν κατανοεί, ή δεν θέλει να κατανοήσει, πως η εμπλοκή της με τον πόλεμο ίσως να της κοστίζει ακριβά. Όπως λέει ο λοχίας, θέλει και την πίτα ολόκληρη και τον σκύλο χορτάτο, ενώ φτάνει σε σημείο, συνεχίζοντας την επιχειρηματολογία της, να δηλώσει: *«...Εγώ όμως θα ρωτήσω τα χαρτιά και θα δούνε πως ο κόσμος δεν μεταμορφώνεται σε γη της επαγγελίας μόλις βρεθεί μπροστά σου ο κάθε λοχίας και σου πει «έλα λεβέντη στο στρατό, εσύ κάνεις για αξιωματικός...»* (σελ.43). Η Μάνα Κουράγιο επιστρατεύει ακόμη και την υποτιθέμενη μαντική ικανότητα που διαθέτει, προκειμένου να διαβάσει το μέλλον και να σοκάρει τα παιδιά της: έχει ρίξει μέσα στο κράνος του λοχία δυο κομμάτια χαρτί που συμβολίζουν την μοίρα του καθενός. Αυτοί που θα τραβήξουν το χαρτί με το σταυρό θα βρουν σίγουρο θάνατο, όσοι θα τραβήξουν το λευκό θα γλυτώσουν (σελ.41-45).

Η ειρωνεία του Brecht στο εν λόγω σημείο είναι κάτι παραπάνω από δεδομένη: και οι δυο γιοί της Μάνας Κουράγιο, ακόμη και η κόρη της η Κατερίνα τραβούν το χαρτί με το σταυρό, προοικονομείται, δηλαδή, ο σίγουρος θάνατός τους! Στην περίπτωση της Κατερίνας, μάλιστα, είναι η ίδια η μάνα της που επιλέγει χαρτί για λογαριασμό της (σελ.45). Παρ' όλα αυτά, όταν λίγο αργότερα ο λοχίας και ο στρατολόγος προσπαθούν να ξεγελάσουν την Μάνα Κουράγιο- με τον πρώτο να της ζητά να αγοράσει μια ζωστήρα- εκείνη αντί να φύγει, μένει για να διασφαλίσει την εμπορική της συναλλαγή! Ενώ έχει διαπιστώσει, δηλαδή, την επιμονή του στρατολόγου και του λοχία, ενώ έχει διαβάσει πως το μέλλον του γιου της είναι αβέβαιο και κινδυνεύει από την παρουσία των δύο αντρών, αφελώς τον αφήνει μόνο του με έναν από αυτούς. Εδώ δεν μας απασχολεί το κατά πόσο οι μαντικές της ικανότητες είναι αληθινές, ή όχι: ακόμη και να μην είναι εκείνη όφειλε ως μάνα να φύγει μακριά από τον κίνδυνο που απειλεί το παιδί της. Η εμπορική της, όμως, μανία είναι τέτοια που με έναν απλό λόγο περί αγοράς σταματά τον αραμπά και μένει για να παζαρέψει! Τα επιχειρήματά της ενάντια στην στρατολόγηση των παιδιών της τώρα φαντάζουν τουλάχιστον φαιδρά, καθώς με την πράξη της τα αναιρεί πλήρως. Η Μάνα Κουράγιο δεν καταφέρνει να φανεί συνεπής απέναντι στον γιο της, αλλά φαίνεται συνεπής απέναντι στις εμπορικές της συναλλαγές! Ο λοχίας προσποιούμενος ότι δεν βλέπει καλά την ζωστήρα, παρασύρει την Μάνα Κουράγιο στο πίσω μέρος του αραμπά, ενώ ο στρατολόγος επιδίδεται στην δική του δουλειά, προσπαθεί, δηλαδή, να πείσει τον Άιλιφ να καταταγεί: *«Δέκα φιορίνια στο χέρι με την πρώτη, και θα σε φωνάζουνε και λεβέντη. Άσε που θα πολεμάς για το βασιλιά! Άσε τις γυναίκες που θα ρίχνεις...»* (σελ.46). Ο Άιλιφ τελικά φεύγει με τον στρατολόγο και η Μάνα Κουράγιο, τελειώνει το εμπορικό παζάρεμα και διαπιστώνει πως ο γιος της έχει φύγει (σελ.46). Η μουγκή Κατερίνα, εξάλλου, ενώ προσπάθησε, δεν κατάφερε να προειδοποιήσει την μάνα της, ένεκα της αναπηρίας της. Τώρα ζεύονται στον αραμπά η Κατερίνα και ο Σβάιτσερκαζ και φεύγουν προκειμένου να ακολουθήσουν, βέβαια, τον πόλεμο.

Στην παραπάνω σκηνή, πέρα από την προσέγγιση της Μάνας Κουράγιο, κάνει την εμφάνισή του και ένα ακόμη μοτίβο που προσιδιάζει με την δική της συμπεριφορά. Ενώ η ίδια, δηλαδή, προσπαθεί να κάνει τη δουλειά της, να προβεί σε μια ακόμη εμπορική πράξη, κατηγορεί τους δυο εκπροσώπους του στρατού που προσπαθούν να κάνουν τη δική τους «εμπορική» δουλειά. Τους κατηγορεί, κοντολογίς, ότι προσπαθούν να δελεάσουν οικονομικά τα «αμούστακα παιδιά», ότι επιδίδονται, δηλαδή, σε μια καθαρά εμπορική διαδικασία. Αυτό φαίνεται τουλάχιστον

παράδοξο από μια γυναίκα που κάνει ακριβώς το ίδιο πράγμα: εκμεταλλεύεται την *εμπορική* διαδικασία του πολέμου για να διασφαλίσει το δικό της *εμπόριο*. Είναι σαφές πως στο εν λόγω σημείο ο Brecht κάνει έναν έμμεσο σχολιασμό στο εμπορικό υπόβαθρο του πολέμου: προκειμένου για την διασφάλιση στρατιωτών, δαπανώνται οικονομικά ποσά ικανά να τους δελεάσουν, αλλά και η επίκληση σε ιδεατές έννοιες. Ο πόλεμος, ή εν πάση περιπτώσει αυτοί που τον προωθούν, εκμεταλλεύονται την οικονομική εξαθλίωση των «μικρών» και την απουσία μιας ουσιώδους ζωής, ώστε να προωθήσουν την *ιδεολογία* του πολέμου. Ο Άιλιφ επηρεάζεται από τα λόγια του στρατολόγου γιατί δελεάζεται από τα χρήματα που του προσφέρονται, αλλά και από την ιδέα του ηρωισμού και της πίστης στην πατρίδα: «...*Δέκα φιορίνια στο χέρι με την πρώτη, και θα σε φωνάζουνε και λεβέντη. Άσε που θα πολεμάς για το βασιλιά!...*». Ο γιος της Μάνας Κουράγιο, που έχει θητεύσει δίπλα σε μια τόσο καλή έμπορο, αποφασίζει τελικά να ακολουθήσει τον στρατολόγο για να προβεί σε μια προσωπική εμπορική πράξη: θα γίνει στρατιώτης για να πάρει ως αντάλλαγμα χρήματα, αλλά και προσωπική δόξα. Ο Brecht ξεσκεπάζει εδώ τους πολεμικούς μηχανισμούς: η φύση τους είναι καθαρά οικονομική, αλλά πάντα συνοδεύονται από υψηλές ιδέες περί πατριωτισμού και ηρωοποίησης. Οι ιδέες αυτές είναι που δημιουργούν την ψευδαίσθηση ότι η συμμετοχή στον πόλεμο είναι επιβεβλημένη και θεμιτή.

Ο λοχίας, αντίθετα, που γνωρίζει πως αυτές οι ιδεατές έννοιες χρησιμοποιούνται απλά για να *πείσουν* τους στρατιώτες να αγωνιστούν, διαθέτει μια πιο ρεαλιστική αντιμετώπιση: «...*Αφού εγώ πάντα στην οπισθοφυλακή την βολεύω. Λοχίας στην οπισθοφυλακή-πιο σίγουρο πόστο δεν υπάρχει. Στέλνεις τους άλλους μπροστά, κι εσύ μαζεύεις όλη τη δόξα.*» (σελ.46). Ο Brecht δεν προσπαθεί να καταδείξει τον λοχία ως αρνητικό πρότυπο, δεν τον βάζει να διατυπώσει τα παραπάνω προκειμένου να τον ειρωνευτεί. Αντίθετα, μέσα από αυτόν εκφράζει την άποψή του ότι ο ηρωισμός είναι η μεγαλύτερη επίφαση που έχει να επιδείξει ένας χαρακτήρας: Ο Brecht δεν πιστεύει στους ήρωες και τις πρακτικές τους, ενώ παράλληλα δεν αναγνωρίζει καμμία αιτία ως αρκετά ικανή να δικαιολογήσει την έναρξη ενός πολέμου. Αυτή η θέση έρχεται και επανέρχεται στο δραματικό κείμενο και ως εκ τούτου δεν μπορεί παρά να θεωρείται ως κεντρική θέση του συγγραφέα.

Όταν πιο κάτω στο δραματικό κείμενο διαφαίνεται πως τα αίτια του εν λόγω πολέμου είναι θρησκευτικά, δράττεται της ευκαιρίας να τα καυτηριάσει με τον τρόπο του. Έτσι, δυο χρόνια μετά το επεισόδιο όπου η Μάνα Κουράγιο έχασε τον Άιλιφ, που προφανώς κατατάχτηκε στο στρατό, βρίσκουμε τον τελευταίο να έχει

μετεξελιχθεί σε έναν πραγματικά ηρωικό και αδίστακτο στρατιώτη. Η δόξα της οποίας απολαμβάνει είναι ενδεικτική των πράξεών του, αλλά και η ωμότητα με την οποία αντιμετωπίζει τους συνανθρώπους του παροιμιώδης: *«Τόσους χωριάτες που έσφαξα, μου άνοιξε η όρεξη.»* (σελ.51). Ο άνθρωπος αυτός κατάφερε να εμπλακεί με τον πόλεμο και να μεταμορφωθεί σε ιδανικό φερέφωνό του, παρά το γεγονός ότι παλαιότερα δεν επεδίωκε καμμία ανάμειξη. Η *συνήθεια* του πολέμου και η από αυτόν προερχόμενη αναγνώριση έχουν φέρει τα αποτελέσματά τους. Τώρα απολαμβάνει τα θετικά της προσωπικής εμπορικής του συναλλαγής, θεωρείται, δηλαδή, υπόδειγμα στρατιώτη, όπως αναφέρει και ο λοχαγός του: *«Έλα! Στη σκηνή του Λοχαγού σου...εδώ, δεξιά μου να κάτσεις. Για την πίστη την αγία γίνεται τούτος ο πόλεμος, είναι πόλεμος ιερός, κι ό,τι έκανες, για το Θεό τόκανες. Ηρωική η πράξη σου. Φάνηκες θεοσεβούμενος αγωνιστής. Μόλις πάρουμε την πόλη θα σε προτείνω για το Χρυσό Περιβραχιόνιο, αν έχει και μένα πέραση ο λόγος μου...Είδες, είδες κόσμος φίλε μου! Εμείς ήρθαμε δω να τους σώσουμε τις ψυχές τους, τους παλιοχωριάτες τους αντίχριστους, και τούτοι τι κάνουνε αν αγαπάς!...Φυγαδεύουνε τα ζωντανά τους!...»* (σελ.50).

Η θρησκευτική πίστη, λοιπόν, είναι που έχει οδηγήσει στον αποτροπιασμό του πολέμου και ο Brecht τονίζει το οξύμωρο αυτού του σχήματος. Ο λοχαγός θεωρεί πως πολεμούν προκειμένου να *σώσουν τις ψυχές* των ανθρώπων που δεν διστάζουν να σφαγιάσουν. Στο όνομα θρησκευτικών πιστεύω που υπεραμύνονται της συναδέλφωσης και της αλληλεγγύης, εκείνοι προβαίνουν στην αφαίρεση της ζωής του πλησίον τους! Ο παραλογισμός που προσπαθεί να εκφράσει ο Brecht είναι παραπάνω από προφανής και επιτείνεται περισσότερο όταν βάζει τον ιεροκήρυκα, ένα εκπρόσωπο του θεού, δηλαδή, να δικαιολογεί την σφαγή συνανθρώπων του από τον Άιλιφ (σελ.54). Εδώ η θρησκευτική πίστη και οι χριστιανικές αξίες ερμηνεύονται κατά βούληση, προκειμένου να νομιμοποιήσουν θρησκευτικά, ή να δικαιολογήσουν τον πόλεμο! Αυτό κάνει, εξάλλου και ο λοχαγός, αλλά με έναν τρόπο λιγότερο...κεκαλυμμένο: *«...Καλά έκανες και τους πετσόκοψες, καιρός ήτανε να φάνε κι οι άντρες μου μια μπουκιά φαί της προκοπής. Η Γραφή λέει: «Ό, τι δώσεις και στον ταπεινότερο από τους αδελφούς μου, σε μένα το δίνεις».Ε, εσύ δίνεις στους συναδέλφους σου τώρα γέμα βασιλικό...»* (σελ.54). Ο Brecht δεν ανέχεται την επίκληση στα θεία προκειμένου για την οποιαδήποτε νομιμοποίηση ενός πολέμου. Κι αυτό όχι από προσωπική θρησκευτική πίστη, αλλά από καθαρά ανθρωπιστική διάθεση. Δεν έρχεται, δηλαδή, εδώ να υπερασπίσει την χριστιανική αντίληψη των

πραγμάτων,⁶⁴ αλλά τα ανθρωπιστικά στοιχεία της εν λόγω θρησκείας που διαστρεβλώνονται στα πλαίσια ενός ιερού πολέμου.

Όταν ο ιεροκήρυκας, σε άλλο σημείο του δραματικού κειμένου υπεραμύνεται του θρησκευτικού πολέμου: «...δεν είναι δυστυχία να πέσεις στο πεδίο της μάχης, απεναντίας! Χάρη είναι, χάρη θεία. Γιατί ο πόλεμος αυτός είναι ιερός...είναι πόλεμος θρησκευτικός, δεν είναι απ' του συνηθισμένους! Τον πόλεμο τούτο τον πολεμάμε με χαρά μας για την πίστη μας και το Θεό μας!» (σελ.68, 69), η απάντηση του μάγαιρα του τάγματος έρχεται να δηλώσει την καυστική θέση του Brecht. Λέει, δηλαδή: «Σωστότατον! Πόλεμος είναι βέβαια κι αυτός, όπου καίνε σφάζουνε, πέφτει και πλιάτσικο...άντε και κανένας βιασμός μια τόσο, αλλά το σωστό-σωστό: είναι πόλεμος αλλιώτικος! Γίνεται υπέρ πίστεως, φως φανάρι. Μα πρέπει να το παραδεχτείτε όμως, θρησκευτικός ή όχι, τραβάει και το ρακί.» (σελ.69). Ο συγγραφέας ειρωνεύεται με αυτή την απάντηση την ιερότητα ενός θρησκευτικού πολέμου: είναι αν μη τι άλλο, τουλάχιστον φαιδρό να νομιμοποιούνται σφαγές και άλλες ειδεχθείς πράξεις υπό το πρίσμα της ιερής αποστολής τους. Το τονίσαμε πιο πάνω: ο δραματικός συγγραφέας δεν βρίσκει κανένα ελαφρυντικό για την έναρξη ενός πολέμου, όπως δε βρίσκει καμμία *αρετή* που να σχετίζεται με όσους συμμετέχουν στον πόλεμο. Αυτό εκφράζεται από τα λόγια της Μάνας Κουράγιο, που ακολουθούν την προβολή του γενναίου γιου της.

Λίγο πριν παρακολουθήσουμε, λοιπόν, τα ανδραγαθήματα και τα μεγαλεία του στρατιώτη πια Άιλιφ, βλέπουμε την Μάνα Κουράγιο να συζητά με τον μάγαιρα του τάγματός τους. Ως συνήθως επιδίδεται στην αγαπημένη της ασχολία του παζαρέματος, μιας και προσπαθεί να του πουλήσει έναν πετεινό (σελ.48, 49). Η Μάνα Κουράγιο προσπαθεί να επωφεληθεί από την πείνα που μαστίζει τους στρατιώτες προκειμένου να πουλήσει τον πετεινό σε μια...αξιοπρεπή τιμή. Ξέρει πολύ καλά πως ο μαινόμενος πόλεμος έχει οδηγήσει ακόμη και τους χωρικούς στην απόλυτη εξαθλίωση: «...Είδα καμπόσους να βγάζουνε ρίζες απ' το χώμα και να τις τρώνε...έτσι και κάνω πως βράζω μπροστά τους μακάρι και τη ζωστήρα σου, θα τους τρέζουνε τα σάλια στο χώμα, ξέρω γω τι σου λέω...» (σελ.49). Στα πλαίσια αυτά, λοιπόν, ξαναβρίσκει μετά από δυο χρόνια τον γιό της ως ηρωικό στρατιώτη που αψηφά τον οποιοδήποτε κίνδυνο: «...Αυτός μου βγήκε ζύπνιος, και παληκάρι. Ο άλλος

⁶⁴ Πολλοί μελετητές έχουν επισημάνει την αθεΐα του Brecht, μολονότι κάποιοι θεωρούν πως είχε απλά μια διαφοροποιημένη αντίληψη της χριστιανικής και γενικά θρησκευτικής πίστης.

μου είναι αγαθούλης ξέρεις, αλλά τίμιος. Έχω και μια κόρη, αλλά δε φτουράει. Τουλάχιστο δε μιλάει, κάτι είναι κι αυτό.» (σελ.52).

Η Μάνα Κουράγιο φαίνεται αρχικά ικανοποιημένη από την πορεία του Άιλιφ, όταν, όμως, αντιλαμβάνεται ότι ο λοχαγός εκμεταλλεύεται την γενναιότητα του γιου της για να εξασφαλίσει τις πολεμικές του επιτυχίες, εκνευρίζεται (σελ.54, 55). Τότε συνειδητοποιεί για μια ακόμη φορά τα νοσηρά κίνητρα του πολέμου, αυτά, δηλαδή, που προβάλλονται στους ανθρώπους προκειμένου να δεχτούν να διακινδυνεύσουν τη ζωή τους στο όνομα όσων παίρνουν τις πολεμικές αποφάσεις. Η Μάνα Κουράγιο απαξιώνει με τα λόγια της κάποιες από τις δεδομένες αρετές ενός πολέμου: θεωρεί πως μια χώρα «νοικοκυρεμένη» και σωστά κυβερνημένη δεν χρειάζεται ούτε την αυτοθυσία, ούτε το φιλότιμο των ανθρώπων της για να επιβιώσει. Αυτές τις αρετές επικαλούνται μόνον όσοι θέλουν να βάλουν κάποιους άλλους να διορθώσουν τα δικά τους λάθη, ή να εξασφαλίσουν τα δικά τους συμφέροντα: *«Αρετές...Ξέρεις τι λέω εγώ για τέτοιες αρετές; Άμα η χώρα έχει καλό βασιλιά και καλό στρατηγό, οι αρετές τούτες είναι άχρηστες. Η νοικοκυρεμένη χώρα δεν τις έχει ανάγκη τέτοιες αρετές...Σε μια καλή χώρα όλοι μπορούνε νάναι έτσι κι έτσι, ούτε κουτοί, ούτε και παρά έξυπνοι...κι αν θες να μάθεις, μπορούνε νάναι και δειλοί.»* (σελ.56). Ο Brecht μάλλον θα παράλλαζε τα συγκεκριμένα λόγια για να πει πως όποια χώρα δεν αποζητά να λύσει τα προβλήματά της μέσω του πολέμου, δεν χρειάζεται να βάζει τους πολίτες της να ανασύρουν και να ενεργοποιήσουν αυτές τις *αρετές*. Η δειλία είναι για τον δραματικό συγγραφέα μια *αρετή* εξαιρετικά ανθρώπινη και κατανοητή. Υπό αυτή την έννοια ο Brecht κάνει λόγο για μια διαφοροποιημένη θέαση κάποιων ιδιοτήτων που τυπικά κρίνονται ως θεμιτές και χρήσιμες: η πολεμική αυτοθυσία καταλογίζεται στη συνείδησή του ως ένα χαρακτηριστικό που απλά οδηγεί στον αναίτιο θάνατο και όχι ως ένας τρόπος να υπηρετήσει κανείς την πατρίδα του. Αν μια χώρα είναι όντως καλά οργανωμένη οφείλει να αποτρέπει την οποιαδήποτε πιθανότητα εμπλοκής των πολιτών της σε πράξεις γενναιότητας, δηλαδή σε πολεμικές επιχειρήσεις. Είναι δεδομένο, λοιπόν, πως εδώ καταλογίζονται ευθύνες στις εκάστοτε εξουσίες που, με γνώμονα την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων συμφερόντων, ζητούν απλά από τους πολίτες τους να θυσιαστούν για ιδανικά που καμμία σχέση δεν έχουν με τα πραγματικά πολεμικά αίτια.

Η συγκεκριμένη «πράξη»⁶⁵ τελειώνει με την Μάνα Κουράγιο, που συναντά τελικά τον Άιλιφ και φροντίζει, μάλιστα να τον χαστουκίσει, επειδή δεν παραδόθηκε σε αυτούς που του επιτέθηκαν, σε κάποια φάση που κινδύνευσε η ζωή του (σελ.59). Τελειώνει, δηλαδή, με μια αμιγώς *μητρική* πράξη, από μια γυναίκα που έμαθε πως παραλίγο να χάσει το παιδί της. Η επόμενη πράξη ξεκινά πάλι με την Μάνα Κουράγιο έμπορο, αυτή τη φορά, που αγοράζει ένα σάκο σφαίρες από έναν σιτιστή (σελ.60, 61). Τονίσαμε ήδη και το επισημαίνουμε εκ νέου εδώ: οι δυο ιδιότητες της Μάνας Κουράγιο βρίσκονται σε συνεχή εναλλαγή στο κείμενο, ώστε να τονίζουν η μια την άλλη. Όταν λίγο μετά την λήξη της αγοραπωλησίας του σάκου με τις σφαίρες, απευθύνεται στον γιό της, Σβάιτσερκαζ, μιλά πάλι η μάνα που θέλει να διασφαλίσει την ασφάλεια του παιδιού της. Ο Σβάιτσερκαζ είναι πλέον ταμίας του στρατού, δεν κατάφερε, δηλαδή, ούτε αυτός να μείνει εντελώς εκτός πολέμου. Η μάνα του τον προειδοποιεί πως πρέπει να παραμείνει τίμιος και να μην εγκαταλείψει ποτέ την συνέπεια στη δουλειά του, ώστε να διασφαλίσει πως θα μείνει ανέπαφος από τον πόλεμο (σελ.61, 62). Η Μάνα Κουράγιο, είναι σε μεγαλύτερο βαθμό σίγουρη πως ο Σβάιτσερκαζ δεν κινδυνεύει, καθώς δεν εμπλέκεται με πολεμικές μάχες, όπως ο Άιλιφ. Και, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει, η γυναίκα δεν μπορεί να διανοηθεί ότι ο πόλεμος θα θίξει τα παιδιά της. Η ίδια απ' την άλλη, μιλώντας σε μια κοπέλα, την Υβέττα, εκφράζει την... αισιοδοξία της για την συνέχεια του πολέμου: «...Ο πόλεμος, όμως, δεν πάει κι άσκημα. Όσο να μούνε όλες οι χώρες στο χορό, τέσσερα-πέντε χρονάκια ακόμα τάχουμε σίγουρα. Λίγο ανοιχτομάτα να φανώ και να μην κάνω τίποτα κουτουράδες, οι δουλειές μου θα πάνε πρίμα...» (σελ.62).

Η Μάνα Κουράγιο εξακολουθεί να θεωρεί πως πρέπει να επωφελείται του πολέμου, χωρίς αυτό να έχει κανένα προσωπικό κόστος και ενώ, μάλιστα, παρουσιάζεται για μια ακόμη φορά πλήρως συνειδητοποιημένη για τους δόλιους μηχανισμούς του. Σε μια συζήτησή της με τον ιεροκήρυκα και τον μάγειρα του στρατοπέδου του Άιλιφ, αυτό γίνεται εξαιρετικά εμφανές. Ο ιεροκήρυκας, απ' τη μια, διατηρεί την πεποίθηση πως ο βασιλιάς ξεκίνησε τον πόλεμο προκειμένου να *ελευθερώσει* τους Γερμανούς και τους Πολωνούς από την σκλαβιά του Κάιζερ (σελ.70). Ο μάγειρας, απ' την άλλη, ειρωνεύεται προκλητικά αυτή τη θέση, ισχυριζόμενος πως ο βασιλιάς στην πραγματικότητα έκανε τον πόλεμο, προκειμένου

⁶⁵ Έχουμε τονίσει πως ο Brecht δεν χρησιμοποιούσε την συμβατική δόμηση των δραματικών κειμένων σε πράξεις, αλλά σε ευρύτερες σκηνές. Εδώ για λόγους κατανόησης του κειμένου και θεωρητικής ευκολίας χρησιμοποιείται ο όρος «πράξη».

να επιβάλει την δική του εξουσία στις δυο αυτές χώρες. Προεκτείνει, μάλιστα, τον ισχυρισμό του, λέγοντας πως αυτές τις επεκτατικές τάσεις τις πληρώνουν οι φτωχοί που αναγκάζονται να καταβάλουν υπέρογκους φόρους για την κάλυψη των εξόδων του πολέμου (σελ.70, 71). Ο μάγειρας έχει επίγνωση της επίφασης που έχει δημιουργηθεί γύρω από τα αίτια του πολέμου, της ψευδαίσθησης, δηλαδή, πως ο βασιλιάς τον αποφάσισε τάχα λόγω θρησκευτικών καθαρά λόγων. Το πρόσχημα της θρησκείας αποτελεί απλά έναν καλό τρόπο για να διατηρεί ήσυχη την συνείδησή του. Η Μάνα Κουράγιο φαίνεται με τη σειρά της να συμφωνεί με αυτή την εκδοχή, αλλά την επεκτείνει: «...*Αν ακούσεις τα μεγάλα κεφάλια, θα σου πούνε πως τον πόλεμο τον κινήσανε από σκέτη ευσέβεια, για την καλοσύνη και την ομορφιά. Για εξέτασε όμως βαθύτερα: δεν είναι και τόσο χαζοί. Τον πόλεμο τον κινάνε για το κέρδος. Αν δεν ήταν έτσι, νομίζεις πως οι φουκαράδες σαν εμένα και σένα θα πηγαίνανε μαζί τους;*» (σελ.71, 72).

Ο Brecht μέσα από αυτόν τον διάλογο εκφράζει με ευκρίνεια την θέση του πως ο πόλεμος αποτελεί πάντα ζήτημα κέρδους και οικονομικών ωφελειών. Ακόμη και ο επεκτατισμός που προβάλλει ο μάγειρας και σχετίζεται με το ζήτημα της επικράτησης και της εξουσίας, έχει ως υπόβαθρο το κέρδος. Ο Brecht φαίνεται να μην κατατάσσει τον στυγνό ιμπεριαλισμό ως μια από τις συνηθισμένες πολεμικές αιτίες: διακρίνει πίσω από αυτόν την έννοια της οικονομικής επιβολής, ή όπως άλλως της επικερδούς επιχείρησης. Προφανώς θεωρεί πως ελλείψει κέρδους και αυτός ακόμη ο επεκτατισμός δεν θα ήταν σοβαρός λόγος για την εμπλοκή σε μια πολεμική διαδικασία, η οποία μάλιστα κοστίζει πολύ ακριβά σε χρηματικές απώλειες. Η θέση του αυτή, βέβαια, δεν μπορεί να κριθεί ως λανθασμένη: δύσκολα θα προέβαινε κάποιος σε μια απλή διεκδίκηση εδαφών και εξουσίας, αν δεν είχε σημαντικές απολαβές από αυτό. Η Μάνα Κουράγιο ως συνεπής έμπορος έχει κατανοήσει πλήρως την διάσταση αυτή, έχει κατανοήσει, δηλαδή, την φενάκη που στήνεται γύρω από την πολεμική αιτιοκρατία.

Γνωρίζει, εξάλλου, πως ως μια από τους «μικρούς» πρέπει να κάνει το καλύτερο δυνατό για τον εαυτό της. Όταν λίγο μετά τη συζήτηση συνειδητοποιούν πως πλησιάζουν οι Καθολικοί (σελ.72), οι εχθροί, δηλαδή, δεν φαίνεται να πτοείται από την επερχόμενη ήττα των Προτεσταντών: «*Νικημένοι; Ποιοι, εμείς! Άλλο οι νίκες των τρανών, άλλο των μικρών. Άλλο οι χαρακτήρες των τρανών, άλλο των μικρών. Ξέρεις, καμία φορά η νίκη των αποπάνω δεν παναπεί και νίκη των μικρών. Καμία φορά μάλιστα, αν θες να στο πω, η χασούρα του μεγάλου είναι κέρδος γι' αυτουνούς*

που βρίσκονται στον πάτο- για μας δηλαδή. Εμείς οι μικροί τι έχουμε να χάσουμε-την τιμή μας μόνο. Χαρά στο τζοβαΐρι, αυτίνε ας τήνε χάνουμε κάθε μέρα. Μια δόση θυμάμαι, στη Λιθουανία, ο Λοχαγός μας έπαθε τέτοια νίλα απ' τον εχθρό σ' ένα πατατράκ, όπου διαλύθηκε το σύμπαν. Όπου εγώ, μέσα στο σαματά και στο πατείς με πατώ σε βάνω στο χέρι μια γκρίζα φοράδα άλφα πράμα...Με βόλεψε εφτά μήνες ολάκερους, την είχα ζέψει στον αραμπά- μεγαλεία! Όπου απάνω στους εφτά μήνες νικάμε, γίνεται καταγραφή και πάει η φοράδα. Ό,τι και να πεις όμως, τι χασούρα τι νίκη, για μας τους μικρούς είναι άσκημο πράμα, πάντα εμείς το πληρώνουμε. Το πιο καλύτερο είναι να μην γίνονται μανούβρες στην πολιτική.» (σελ.77, 78). Η Μάνα Κουράγιο, αν μη τι άλλο γνωρίζει πώς να οσφραίνεται το κέρδος και κυρίως πώς να το εκμεταλλεύεται προς όφελός της. Παράλληλα, όμως έχει επίγνωση της δεινής θέσης όλων των «μικρών» σε περιόδους πολεμικών συρράξεων. Στο σημείο αυτό θα έλεγε κανείς πως ο Brecht προοικονομεί την εξέλιξη της δράσης, κάνοντας, βέβαια και το προσωπικό του σχόλιο για τα αποτελέσματα που έχει ο πόλεμος στους «μικρούς».

Θεωρεί, δηλαδή, πως οι συνέπειες μόνο δεινές μπορεί να είναι για τους ανθρώπους που ένεκα των επιλογών των ανώτερων, εμπλέκονται με τον πόλεμο και τις συναλλαγές που αυτός επιβάλλει. Στην παρούσα φάση δε, φαίνεται σχεδόν να ειρωνεύεται την Μάνα Κουράγιο, που εμπλέκεται πλέον *συνειδητά* με αυτές τις επιλογές. Ενώ η γυναίκα γνωρίζει πως οι «μικροί» πληρώνουν τελικά το αντίτιμο του πολέμου, φαίνεται ακόμη πως δεν έχει την επίγνωση ότι θα έρθει και η δική της σειρά. Λίγο μετά την παραπάνω δήλωσή της, θα έρθει αντιμέτωπη με την πρώτη σημαντική απώλεια, το πρώτο σημαντικό *κόστος* από τον πόλεμο που εκμεταλλεύεται και που κατά παράδοξο τρόπο θεωρεί ότι δεν θα αγγίξει την ίδια. Επισημάναμε και στην αρχή του δραματικού κειμένου, την έντονη υπερπροστατευτική τάση της προς τα παιδιά της. Τώρα, λοιπόν, που ο εχθρός έχει καταφέρει μια νίκη επί των Προτεσταντών, ο γιος της, Σβάιτσερκαζ, ως στρατιωτικός ταμίας, οφείλει να διασφαλίσει τα χρήματα του στρατού που είναι τοποθετημένα σε μια κάσση. Ο Σβάιτσερκαζ, ως τίμιος άνθρωπος που είναι, θέλει να κρύψει την κάσση, ώστε να μπορούν να πληρωθούν οι μισθοί των στρατιωτών (σελ.78). Πηγαίνει, λοιπόν, να την κρύψει, ενώ ήδη τον αναζητούν κάποιοι εκπρόσωποι των Καθολικών· μάταια η μουγκή Κατερίνα προσπαθεί να τον προειδοποιήσει για την παρουσία των εχθρών, με αποτέλεσμα, βέβαια, ο ταμίας να πέσει στα χέρια τους (σελ.81, 82).

Μολονότι και η Μάνα Κουράγιο και ο Σβάιτσερκαζ προσπαθούν να πείσουν τους Καθολικούς ότι δεν είναι αυτός ο ταμίας του τάγματος, εκείνοι δεν πείθονται και

τον παίρνουν μαζί τους (σελ.83-85). Οι εξελίξεις από εκεί και πέρα είναι ραγδαίες: η Μάνα Κουράγιο μαθαίνει πως ο Σβάιτσερκαζ πρόκειται να θανατωθεί, αλλά παράλληλα εκφράζει και την πεποίθηση πως αν τους «λαδώσει» θα καταφέρει να εξασφαλίσει την ζωή του παιδιού της: *«Εγώ λέω θα τον αφήσουνε, δε μπορεί. Δόξα τω Θεώ που λαδώνουνται. Δεν είναι δα και τίποτα λύκοι! Άνθρωποι είναι, τ' αγαπάνε το χρήμα. Το λάδωμα για τους ανθρώπους είναι, όπως το έλεος για το Θεό. Χωρίς το λάδωμα, ζωή δε βγαίνει πέρα: οι αποφάσεις θα βγαίνανε πιο άγριες και κανείς αθώος δε θα γλύτωνε απ' το νόμο.»* (σελ.87, 91). Το μόνο πρόβλημα γι' αυτήν είναι το ότι πρέπει να βρει αρκετά χρήματα, ώστε να προβεί σε αυτό το «λάδωμα». Πάνω στην ώρα καταφθάνει η Υβέττα που έχει μια πολύ ενδιαφέρουσα προσφορά: ενημερώνει την Μάνα Κουράγιο πως εμπλέκεται ερωτικά με έναν συνταγματάρχη, ο οποίος προτίθεται να της αγοράσει τον αραμπά (σελ.88). Η Υβέττα ξεκάθαρα προσπαθεί να εκμεταλλευτεί την δεινή θέση της Μάνας Κουράγιο, αλλά και η τελευταία δεν φαίνεται διατεθειμένη να αποχωριστεί εύκολα τον αραμπά της: *«Έχουμε. Μεγάλη ανάγκη. Αλλά κάλλιο να κόψω το χέρι μου παρά να πουλήσω έτσι, με την πρώτη προσφορά. Από τούτο τον αραμπά ζούμε...»* (σελ.88). Η Μάνα Κουράγιο...παζαρεύει και αντιπροτείνει στην Υβέττα όχι να της πουλήσει, αλλά να της βάλει ενέχυρο τον αραμπά. Η τελευταία τελικά δέχεται την προοπτική του ενέχυρου και αναλαμβάνει να διαμεσολαβήσει για το «λάδωμα» των Καθολικών, οι οποίοι ζητούν τελικά διακόσια φιορίνια (σελ.92). Φαινομενικά η Μάνα Κουράγιο είναι αποφασισμένη να κάνει τα πάντα προκειμένου να σώσει τον Σβάιτσερκαζ: όταν, όμως, μαθαίνει πως ο γιος της έχει πετάξει την κάσσα με τα χρήματα του στρατού στο ποτάμι, αρχίζει να προβληματίζεται και να παζαρεύει εκ νέου: διατηρούσε την ελπίδα ότι ο Σβάιτσερκαζ θα είχε κρύψει την κάσσα και ότι θα έπαιρνε αργότερα από εκεί τα χρήματα για να εξαγοράσει τον αραμπά της. Τώρα που η προοπτική της κάσσας εξανεμίζεται, η Μάνα Κουράγιο αρχίζει να παζαρεύει με τους Καθολικούς για το ποσό που θα τους δώσει: *«...δε μπορώ να τα δώσω! Τριάντα χρόνια δούλεψα! Έχω και κόρη ανύπαντρη- και σάμπως μικρή! Πάτησε τα εικοσιπέντε κι ακόμα τη θρέφω. Μη με ζορίζεις, ξέρω εγώ τι κάνω. Εκατόν είκοσι πέστους, αλλιώς δε γίνεται τίποτα.»* (σελ.92, 93)!

Η γυναίκα φαίνεται να μην θέλει να διακινδυνεύσει επ' ουδενί τον αραμπά της: όταν, όμως, καταφθάνει η Υβέττα και πληροφορεί την Μάνα Κουράγιο πως ο μονόφθαλμος στρατιώτης που συνέλαβε τον γιό της δεν δέχεται λιγότερα από 200 φιορίνια, η Μάνα Κουράγιο συνειδητοποιεί ότι τα παζάρια της ίσως να κοστίσουν τη ζωή του Σβάιτσερκαζ: *« Πές του εντάξει. Διακόσια. Τρέχα...-Φοβάμαι...μην*

αργοπόρησα με το παζάρεμα.» (σελ.94). Όταν αμέσως μετά ακούγονται τα τύμπανα που σημαίνουν την θανάτωση του Σβάιτσερκαζ, η Μάνα Κουράγιο μένει απολιθωμένη στη θέση της: τα παζάρια της, *όντως* οδήγησαν στον θάνατο του παιδιού της! Όταν, λίγο μετά δε, δυο στρατιώτες και ένας λοχίας κουβαλούν το άψυχο σώμα του Σβάιτσερκαζ και ζητούν απ' την Μάνα Κουράγιο να το αναγνωρίσει, εκείνη αρνείται πως τον ξέρει προκειμένου να μην μπλέξει με τους εχθρούς! Η γυναίκα φαίνεται να διατηρεί τόσο πολύ την ψυχραιμία της, μπροστά στη θέα του δολοφονημένου γιού της, που μόνον με την παραδοσιακή αντίδραση μιας μάνας δεν προσιδιάζει. Τα λόγια του λοχία αποτελούν σε μεγάλο βαθμό το επιστέγασμα αυτής της ψυχρής αντίδρασης της Μάνας Κουράγιο: *«...Πάρτε τον. Να τον πετάξετε στον ομαδικό λάκο, μαζί με τ' άλλα κουφάρια. Δεν έχει δικόν του να τότε κηδέψει.»* (σελ.95). Η φράση ιδίως *«...Δεν έχει δικόν του να τότε κηδέψει.»* αποτελεί το πιο καυστικό σχόλιο της εν λόγω σκηνής: η Μάνα Κουράγιο αντέδρασε μπροστά στο παιδί της, όπως κάποιος μπροστά στο πτώμα ενός αγνώστου. Το ένστικτο της επιβίωσης, ή αν θέλετε η συνεχής επιθυμία της να επιβιώνει με κάθε τρόπο, δεν πτοήθηκε ούτε στο ελάχιστο! Η Μάνα Κουράγιο δεν έχει τις αναμενόμενες συμπεριφορές μιας μάνας, δεν *αντιδρά* με τον γνωστό θρηνητικό τρόπο που μόνο μια μάνα θα αντιδρούσε! Αν αναλογιστούμε τον τρόπο που έχει σκιαγραφηθεί λογοτεχνικά, αλλά και θεατρικά ο μητρικός πόνος, εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε μια σαφή αντίφαση: η στάση της προκαλεί την έκπληξη, ή όπως θα έλεγε ο Brecht μας *παραξενίζει*. Έτσι, προκαλείται ένα σχεδόν οργισμένο ερώτημα: *Πώς είναι δυνατόν να μην πτοείται από την θέα του θανατωμένου παιδιού της; Πώς είναι δυνατόν, δηλαδή, να μην λυγίζει μπροστά στην υπέρτατη, για μια μάνα, συμφορά;* Η απάντηση δεν θα δοθεί εδώ, καθώς παρόμοια ερωτήματα θα γεννηθούν μέχρι το τέλος του δραματικού κειμένου.

Αμέσως μετά την λήξη αυτής της σκηνής, για παράδειγμα, η Μάνα Κουράγιο παρουσιάζεται να διεκδικεί αποζημίωση από τους εχθρούς, για τις καταστροφές που έκαναν στο εμπόρευμα και τον αραμπά της (σελ.96)! Ο Brecht φαίνεται σαν να θέλει να επιτείνει την αίσθηση που έχει αφήσει η σκηνή της αναγνώρισης του Σβάιτσερκαζ: η Μάνα Κουράγιο, παρά την συμφορά της, έχει το «κουράγιο» να εξακολουθεί να μεριμνά για το συμφέρον της. Αντί, δηλαδή, να συνειδητοποιήσει πως η εμπλοκή της στον πόλεμο της έχει ήδη κοστίσει ανεπανόρθωτα και να εγκαταλείψει, όπως θα ήταν αναμενόμενο, τις εμπορικές της συναλλαγές, εκείνη συνεχίζει ακάθεκτη. Προβαίνει, μάλιστα, σε κάποιες ακόμη δηλώσεις, ενδεικτικές του ότι κατανοεί τους μηχανισμούς

του πολέμου. Αυτές οι εμβόλιμες στιγμές *επίγνωσης* της Μάνας Κουράγιο, δεν χρησιμοποιούνται τυχαία από τον Brecht: έρχονται να τονίσουν ακόμη περισσότερο την *επιλογή* της να συμμετέχει ενεργά σε αυτούς τους μηχανισμούς. Μιλώντας, έτσι, σε έναν στρατιώτη που ζητά οργισμένος να πάρει το επίδομα που του οφείλει ο λοχίας για τις στρατιωτικές του πράξεις, στην ουσία του δηλώνει πως πρέπει να δεχτεί την κατάσταση, να υποταχτεί, δηλαδή, στους νόμους του πολέμου (σελ.97-100). Η Μάνα Κουράγιο, ως καλή γνώστης του πολέμου, ξέρει πως είναι σχεδόν ακατόρθωτο να ζητάς το δίκιο σου εν μέσω πολεμικής κατάστασης: *«Για πόσο όμως; Πόσον καιρό δεν θα τη σηκώνεις την αδικία; Μια ώρα; Δυό; Αυτό δεν έκατρες να το εξετάσεις. Και είναι το πιο σπουδαίο. Αμαρτία να σε δέσουνε στα παλούκια. Και μάλιστα αν, όσο θάσαι δεμένος, τύχει ν' ανακαλύψεις το αντίθετο: πως τη σηκώνεις και την παρασηκώνεις την αδικία.»* (σελ.98, 99). Και λίγο πιο κάτω: *«...Η οργή σου μικρή ήτανε και ξεθύμανε. Μεγάλη οργή σου χρειάζεται, μα πού να τη βρείς...»* (σελ.99).

Η Μάνα Κουράγιο ξέρει πως οι άνωθεν μεθοδεύουν τόσο καλά τις «δουλειές» τους, ώστε να καλλιεργούν στους μικρούς την έννοια της υποταγής, την έννοια, όπως άλλως, του συμβιβασμού με τα πράγματα. Το τραγούδι για τη *Μεγάλη Συνθηκολόγηση*, που αρχίζει να τραγουδά σε λίγο έρχεται να επιβεβαιώσει αυτή την υποτακτική διάθεση, που τεχνηέντως δημιουργείται σε όσους παίζουν το παιχνίδι της επιβίωσης (σελ.100-102). Κάποιοι στίχοι από το εν λόγω τραγούδι, είναι ενδεικτικοί της θέσης αυτής: *«Πρέπει να τάχεις καλά με τους άλλους, τόνα χέρι νίβει τ' άλλο και τα δυό το πρόσωπο, μη βαράς γροθιά στο μαχαίρι.....Με την τάξη γίνονται όλα, το καλό το παληκάρι ξέρει κι άλλο μονοπάτι, που θα πάει- θα τα καταφέρουμε...Άμα θες να βουλευτείς, μ' όσα έχεις να πορευτείς...»*. Ο Brecht, εδώ, χρησιμοποιεί το πρόσωπο της Μάνας Κουράγιο, για να προβάλλει την τάση των ανθρώπων να «βλοεύονται» και να συμβιβάζονται ακόμη και με ζητήματα που φυσιολογικά θα έπρεπε να τους εξεγείρουν. Ο Brecht στηλιτεύει εδώ την έννοια της *παθητικότητας*, αυτή, δηλαδή, που δεν ανεχόταν ούτε για το κοινό που παρακολουθούσε τις παραστάσεις του. Έχουμε επισημάνει πως ο δραματικός συγγραφέας εργαζόταν προκειμένου για την κοινωνική κινητικότητα, την πρακτική διεκδίκηση των δικαιωμάτων του και της των ατόμων και της βελτίωσης της ζωής τους. Ο Brecht χρησιμοποιεί εδώ την Μάνα Κουράγιο, την βάζει, δηλαδή, να πει το εν λόγω τραγούδι, με σκοπό να καταδείξει τα αποτελέσματα του *συμβιβασμού*.

Η Μάνα Κουράγιο έχει αποδεχτεί τον πόλεμο και έχει αρχίσει ήδη να πληρώνει το τίμημα αυτής της αποδοχής, αυτής της έλλειψης ενεργοποίησης για

αλλαγή των καταστάσεων που προβάλλονται από τους άνωθεν ως αναπόδραστες. Η Μάνα Κουράγιο έχει μεταλλαχθεί σε δομικό στοιχείο και κινητήριο μοχλό ενός συστήματος που ευνοεί την κοινωνική στασιμότητα και την κοινωνική παραδοχή. Εκμεταλλεύεται τον πόλεμο, αντί να προσπαθήσει να θέσει εαυτόν εκτός των διαδικασιών του, αντί να προσπαθήσει για την προσωπική της αντίδραση σε αυτόν. Η έλλειψη αντίδρασης και διάθεσης για αλλαγή, η συνθηκολόγηση με τους ισχυρούς και η προσπάθεια για εξασφάλιση των προσωπικών μικροσυμφερόντων, είναι που στηλιτεύει ο Brecht με το τραγούδι της Μεγάλης Συνθηκολόγησης. Οι απόψεις του για κοινωνική αντιμετώπιση των πτυχών της ανθρώπινης δραστηριότητας, δεν συνάδει με ωφελμιστικές συμπεριφορές που στοχεύουν στο προσωπικό «βόλεμα». Ο Brecht θεωρεί πως η έννοια του ατομικού πρέπει να καθορίζεται από την έννοια του κοινωνικού, αν θέλουμε να κάνουμε λόγο για αλλαγή της κοινωνίας και του κόσμου, εν γένει.

Η συνέχεια του δραματικού κειμένου, αποτελεί ένα είδος συνέχειας του παραπάνω τραγουδιού. Δυο χρόνια μετά και ενώ η Μάνα Κουράγιο εξακολουθεί να ακολουθεί τον πόλεμο μέσα από όλες τις χώρες που αυτός περνάει, αρνείται να δώσει τέσσερα πουκάμισα που έχει μέσα στον αραμπά της, προκειμένου να χρησιμοποιηθούν ως επίδεσμοι για τραυματίες στρατιώτες (σελ.103-106). Η έννοια του ανθρωπισμού φαίνεται, εν προκειμένω, να εξανεμίζεται μπροστά στην αίσθηση του κέρδους. Δεν πτοείται από τους λαβωμένους, δεν ενεργοποιείται ώστε προβεί σε μια πράξη ανθρωπιάς: για εκείνη όλα σημασιοδοτούνται με όρους εμπορικούς, όλα πωλούνται και αγοράζονται. Όποιος δεν έχει να πληρώσει, δεν μπορεί να ευελπιστεί σε καμμία αγαθοεργία από εκείνη: η Μάνα Κουράγιο θέλει να κοιτάξει λίγο και τον εαυτό της, τις εμπορικές της, δηλαδή, συναλλαγές που ικανοποιούν τις προσωπικές της βλέψεις. Το κοινωνικό σύνολο, οι άλλοι, απλά δεν την αφορούν. Στην επόμενη «πράξη» που συζητά με τον ιεροκήρυκα και τον μάγιστρο, που αποτελούν πλέον συνταξιδιώτες της με τον αραμπά, η Μάνα Κουράγιο ανησυχεί μήπως.. τελειώσει ο πόλεμος. Θέλει να αγοράσει καινούργιες προμήθειες και φοβάται μήπως μείνει απούλητο το εμπόρευσμά της (σελ.109, 110). Ο ιεροκήρυκας σπεύδει να την καθησυχάσει βγάζοντας ένα λογίδριο για την βιωσιμότητα του πολέμου. Όπως λέει: «...Εγώ πάλι λέω δεν, δε μπορείς νάσαι σίγουρος αν θα τελειώσει ποτέ ο πόλεμος. Μπορεί βέβαια να δημιουργείται μια ύφεση πότε-πότε, να πάρει και ο πόλεμος μια ανάσα θα λέγαμε, αλλά, πάρτε το κι έτσι, μπορεί να του τύχει και καμιά αναποδιά. Τίποτα το επίγειο δεν είναι τέλειο. Βλέπεις, ο πόλεμος εκείνος που θα τον κοιτάξεις και

θα πεις: Μάλιστα, αυτουνού του πολέμου τίποτα δεν του λείπεται, δε γεννήθηκε ακόμη, και ίσως ποτέ δε θα γεννηθεί. Μπορεί ξαφνικά, στα καλά καθούμενα, ο πόλεμος κάπου να σκοντάψει, δε γίνεται να τα προβλέψεις και όλα. Φτάνει μια στραβοτιμονιά και η ζημιά έγινε. Και μετά άντε να ζανασηκωθεί ο πόλεμος απ' τη λάσπη, να ορθοποδήσει, άντε να βρεθεί κάποιος να του δώσει χέρι. Κι αυτός ο κάποιος θάναι ο αυτοκράτορας ή ο βασιλιάς, ή κι ο Πάπας- όλοι τους θα τον συντρέξουνε. Γιατί σου λέω να μην ανησυχείς...ο πόλεμος έχει μακροήμερευση, δεν έχει φόβο.» (σελ.110).

Τα συγκεκριμένα λόγια δεν θα μπορούσαν παρά να μην αποτελούν ένα πικρό σχόλιο του Brecht γύρω από την μακραίωνη διαδικασία του πολέμου. Μια διαδικασία που έχει τις ρίζες της σχεδόν από τότε που ξεκινά η Ιστορία της ανθρωπότητας. Ο Brecht, όμως, εδώ δεν στοχεύει να καταδείξει το *μοιραίο* του πολέμου, αλλά την απόλυτη σύνδεσή του με τον άνθρωπο και τις πρακτικές που ακολουθεί προκειμένου για την απόκτηση, ή την εδραίωση της εξουσίας και της επιβολής. Τα παραδείγματα των ισχυρών που χρησιμοποιεί ο ιεροκήρυκας δεν εκφράζουν τίποτα άλλο, παρά τα διαφορετικά είδη πολέμου: είτε κοσμική, είτε θεϊκή είναι η εξουσία, έχει ως βασικό στόχο την διαίωνηση συγκεκριμένων καταστάσεων. Ο Brecht προεκτείνει το ζήτημα του πολέμου σε ένα επίπεδο περισσότερο κοινωνικό: η διατήρηση των σχέσεων επικυριαρχίας είναι αυτή που οδηγεί στην «μοιραία» επιλογή του και όχι η ίδια η έννοια. Ο πόλεμος δεν επιλέγεται προκειμένου να επιλεγεί απλά μια λύση· επιλέγεται όταν το ανθρώπινο γένος δεν προτίθεται να επιλύσει διαφορετικά τις διαφορές, ή τα προβλήματά του.

Η παρουσία του, λοιπόν, δεν είναι ζήτημα νομοτελειακό, αλλά ανθρώπινα καθορισμένο. Η *συνήθεια* του πολέμου, όπως εκφράζεται λίγο πιο κάτω στο δραματικό κείμενο, είναι αυτή που δημιουργεί την επίφαση ότι είναι μια φυσιολογική συνθήκη. Όμως, το να μπορεί να ζει κανείς «φυσιολογικά» σε συνθήκες πολέμου, το να μπορεί, παρ' όλα αυτά, να διαιώνίζει το είδος του, να πίνει το ρακί του και να κάνει, γενικά, όσα κάνει σε καιρό ειρήνης, δεν σηματοδοτούν καμμία θετική ποιοτική διάσταση (σελ.112). Ο Brecht προειδοποιεί: το να μπορούμε να ζούμε κανονικά σε καιρούς πολεμικών συρράξεων, δεν σημαίνει ότι ζούμε πραγματικά, ότι, τελοσπάντων, λειτουργούμε ως *άνθρωποι* με όλη την σημασία της λέξης. Ο συγγραφέας κατακρίνει την συνήθεια που νομιμοποιεί στην ανθρώπινη συνείδηση ειδεχθείς πράξεις ως φυσιολογικές. Όταν λίγο πιο κάτω, εμφανίζεται η κόρη της Μάνας Κουράγιο τραυματισμένη ανάμεσα στα μάτια από κάποιους που της επιτέθηκαν για να την βιάσουν, ο ιεροκήρυκας δηλώνει με μάλλον στομφώδη τρόπο:

«Τι φταίνει αυτοί! Στον τόπο τους ούτε που θα τους πέρναγε απ' το νου ο βιασμός. Φταίχτες είναι εκείνοι που ξεκινάνε τον πόλεμο, αυτοί αναποδογυρίζουν την ψυχή του ανθρώπου, πάνε το καλό κάτω και φέρνουν απάνω το κακό!» (σελ.118).

Τα εν λόγω λόγια του ιεροκήρυκα, σε συνδυασμό, με τα όσα ανέφερε παραπάνω για την ισχυρή φύση του πολέμου, αποτελούν μια διαφοροποιημένη κατάθεση του συγγραφέα. Ο Brecht έρχεται εδώ να καταλογίσει στους απλούς ανθρώπους τις δικές τους ευθύνες αναφορικά με το ζήτημα του πολέμου. Ενώ σίγουρα και ο ίδιος αναγνωρίζει τις ευθύνες των αποφάσεων που παίρνουν οι ισχυροί, εδώ προσπαθεί να καταστήσει σαφές πως το πρόβλημα δεν αφορά μόνο αυτούς. Υπό αυτή την έννοια η κατάλυση της οποιαδήποτε εξουσίας δεν αποτελεί την λύση στο ζήτημα των πολεμικών συρράξεων: και ο πιο απλός άνθρωπος καθορίζει με τις πράξεις του την ευχέρεια που αυτοί έχουν για το πάρσιμο των αποφάσεών τους. Όταν ο λαός αφήνεται έρμαιο στις απάνθρωπες πολεμικές πρακτικές, στην ουσία νομιμοποιεί, με την σειρά του, την καταφυγή σε αυτές. Δεν είναι φταίχτες μόνο αυτοί που ξεκινάνε τους πολέμους, όπως λέει ο ιεροκήρυκας, αλλά και αυτοί που επιδίδονται με ευχέρεια στις ανόσιες πράξεις που τον ακολουθούν. Είναι φταίχτες και αυτοί που μιλάνε με φυσικότητα γι' αυτόν, όπως ο ίδιος παραπάνω. Γι' αυτό το λόγο, δεν δικαιολογείται τώρα να ισχυρίζεται πως ο πόλεμος αναποδογυρίζει την ψυχή του ανθρώπου: για να αναποδογυριστεί πρέπει και ο ίδιος ο άνθρωπος να το επιτρέψει. Ο Brecht, κοντολογίς, δεν εκχωρεί το ακαταλόγιστο σε κανέναν εμπλεκόμενο με τον πόλεμο: από τους κυβερνώντες, μέχρι τον τελευταίο πολίτη υπάρχει καταλογισμός ισάξιων ευθυνών. Η διαφοροποίηση αφορά μόνο στο είδος των ευθυνών.

Η Μάνα Κουράγιο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ανθρώπου που δεν θέλει να αναλάβει το μερίδιο των ευθυνών της. Όταν ο ιεροκήρυκας της αναφέρει πως είναι ιστορική η στιγμή που θάβουν κάποιον λοχαγό, εκείνη απαντά: *«Για μένα ιστορική στιγμή είναι όταν χτυπήσανε την κόρη μου στο μάτι. Τώρα έμεινε μισοσακάτισσα, άντρα πια αποκλείεται να βρει-και κάνει σαν τρελλή για τα μωρά, τα θέλει τα παιδιά...Και τη μουγγαμάρα απ' τον πόλεμο την απόχτησε. Όταν ήταν πολύ μικρή, ένας στρατιώτης της έχωσε κάτι στο στόμα...Τον Σβάιτσερκαζ τον έχασα πια...κι ένας θεός ξέρει που να βρίσκεται ο Αιλιφ...Ανάθεμα τον πόλεμο.» (σελ.119, 120).* Έτσι τελειώνει η συγκεκριμένη πράξη, αλλά η επόμενη έρχεται να διαλύσει τις υποψίες μεταστροφής της Μάνας Κουράγιο. Αμέσως μετά τα παραπάνω λόγια, παρουσιάζεται να υπερασπίζεται τον πόλεμο: *«Δεν αφήνω εγώ κανέναν να μου βρίζει τον πόλεμο.*

Ξεκάνει, λέει, τους αδύνατους! Μα τούτοι και στην ειρήνη χαμένοι πάνε. Τους δικούς του όμως τους ανθρώπους, ο πόλεμος τους θρέφει και του πουλιού το γάλα.» (σελ.121).

Η Μάνα Κουράγιο διατηρεί την ψευδαίσθηση πως εκείνη απλά εκμεταλλεύεται μια κατάσταση, δεν κατανοεί πως είναι συνυπεύθυνη για την διαιώνιση της κατάστασης. Έχει γίνει ειρήνη λίγων ημερών και η Μάνα Κουράγιο έχει πάει να πουλήσει τις προμήθειες που είχε αγοράσει νομίζοντας πως θα συνεχίσει ο πόλεμος: δεν μπορεί, βέβαια, να αφήσει το εμπόριό της στο έλεός του (σελ.124-134). Ο Άιλιφ έρχεται να την συναντήσει για τελευταία φορά: πρόκειται να τον θανατώσουν γιατί μπήκε στο σπίτι ενός χωριάτη και σκότωσε τη γυναίκα του (σελ.135). Αυτή του η πράξη που, υπό συνθήκες πολέμου, θα είχε θεωρηθεί ηρωισμός, τώρα με την ειρήνη θεωρείται, βέβαια, εγκληματική (σελ.136). Είπαμε και πιο πάνω: ο Brecht δεν αναγνωρίζει κανένα ελαφρυντικό για τις πράξεις που λαμβάνουν χώρα σε περίοδο πολέμου· τις κατατάσσει όλες στη σφαίρα των εγκλημάτων. Η Μάνα Κουράγιο δεν προλαβαίνει να δει τον Άιλιφ, αλλά καταφθάνει χαρούμενη γιατί έμαθε πως ο πόλεμος ξανάρχισε: τώρα θα μπορέσει να πουλήσει επικερδώς τις προμήθειές της (σελ.137). Κανείς, εν τω μεταξύ, δεν την ενημερώνει για την τύχη του Άιλιφ: περιμένουν να της το πούν με τρόπο αργότερα. Όταν, λοιπόν, μαθαίνει απλά πως ο γιος της ήταν βιαστικός και γι' αυτό δεν έμεινε, η Μάνα Κουράγιο σπεύδει να δηλώσει κάτι που φτάνει τα όρια της τραγικής ειρωνείας: *«Ποτέ του δε θ' αλλάξει. Αυτόν δε μπόρεσε να μου τον πάρει ο πόλεμος. Έξυπνος βλέπεις...»* (σελ.138).

Ο θάνατος του Άιλιφ είναι το δεύτερο αντίτιμο που η Μάνα Κουράγιο πρέπει να πληρώσει στον πόλεμο για όσα εκείνος της προσφέρει. Δεν αργεί, όμως, να έρθει και το τρίτο, που σηματοδοτεί και την λύση του δραματικού κειμένου. Λίγα χρόνια μετά η Μάνα Κουράγιο και η κόρη της, Κατερίνα, έχουν κουβαλήσει τον αραμπά τους δίπλα σε ένα χωριατόσπιτο, που βρίσκεται κοντά στην προτεσταντική πόλη Χάλλε. Στο προσκήνιο κάνουν την εμφάνισή τους κάποιοι από τους στρατιώτες των αυτοκρατορικών στρατευμάτων, που βρίσκονται κοντά στην πόλη και έχουν ως σκοπό, βέβαια, να την καταλάβουν. Το ζευγάρι των χωρικών που ζει στο σπίτι, καθώς και ο γιος τους, σύρονται στην κυριολεξία έξω: οι στρατιώτες θέλουν να μάθουν το μονοπάτι που θα τους οδηγήσει στην πόλη. Στον αραμπά εκείνη την ώρα βρίσκεται μονάχα η Κατερίνα, που παρακολουθεί όλη την εκτυλισσόμενη σκηνή: οι στρατιώτες απειλούν τους χωρικούς πως θα τους σφάξουν τα ζώα και οι τελευταίοι λιγοψυχούν μπροστά σε αυτή την προοπτική. Τα ζώα τους, τους είναι πολύ σημαντικά, καθώς

δίχως αυτά θα πεθάνουν από την πείνα. Οι χωρικοί, εν προκειμένω, απασχολούνται τόσο με την διασφάλιση της δικής τους επιβίωσης, ώστε φαίνεται να αδιαφορούν πλήρως για την επικείμενη σφαγή του πληθυσμού της πόλης. Με την δικαιολογία ότι οι στρατιώτες του εχθρού είναι πάρα πολλοί, καθαρίζουν την συνείδησή τους: «*Πάει, τίποτα δε μπορούμε να κάνουμε!*» και αρχίζουν απλά να προσεύχονται (σελ.154).

Ο Brecht εδώ σκιαγραφεί με συγκεκριμένο τρόπο τα πρόσωπα των χωρικών προκειμένου να προβεί σε έναν ακόμη σχολιασμό του: οι άνθρωποι αυτοί δεν ενδιαφέρονται για το γενικό καλό, καθώς μένουν εγκλωβισμένοι σε μια σφαίρα καθαρά ατομική. Το πρόβλημα της πόλης δεν γίνεται και δικό τους πρόβλημα, το πρόβλημα των πολλών δεν γίνεται πρόβλημα των λίγων. Ο Brecht είναι δεδομένο πως καταδικάζει αυτή την λογική: για εκείνον τα κοινωνικά ζητήματα πρέπει να μετατρέπονται σε ατομικά ζητήματα, ώστε να προωθείται η ενεργοποίηση για την κοινωνική αλλαγή. Ο ατομικισμός των χωρικών και όχι η δειλία τους είναι που προβάλλονται ως αξιόμειπτα από τον συγγραφέα· έχουμε υπερτονίσει πως ο Brecht δεν συμμεριζόταν καθόλου την έννοια του ηρωισμού και υπό αυτή την έννοια δεν προσπαθεί να προβάλει την μη ηρωική διάθεση των χωρικών. Η συμπεριφορά των χωρικών, εξάλλου, έρχεται σε έντονη αντιπαράθεση με την συμπεριφορά της μουγκής Κατερίνας.

Όταν ακούει για τον κίνδυνο που διατρέχουν οι πολίτες της Χάλλε και δη τα αθώα και ανυπεράσπιστα παιδιά, ανεβαίνει στην αχυρένια σκεπή του σπιτιού, τραβώντας πίσω της τη σκάλα. Η Κατερίνα αρχίζει να χτυπά ένα τύμπανο προκειμένου να ειδοποιήσει τους κατοίκους για τον επερχόμενο κίνδυνο. Όσο κι αν οι χωρικοί της φωνάζουν να σταματήσει, γιατί δεν θέλουν, βέβαια, να χάσουν τη ζωή τους, εκείνη συνεχίζει ακάθεκτη (σελ.155, 156). Μάταια την απειλούν οι στρατιώτες να κατέβει, μάταια την παρακαλούν οι χωρικοί, μάταια αρχίζουν να πελεκούν ένα δέντρο προκειμένου να καλύψουν τον ήχο του τυμπάνου (σελ.156, 157): η κοπέλα φαίνεται να μην υπολογίζει τίποτα, να μην φοβάται τίποτα. Όταν αρχίζουν, πια, να καταστρέφουν τον αραμπά, τον πολύτιμο αραμπά της μάνας της, σταματά για λίγο, αλλά συνεχίζει, θα έλεγε κανείς, με περισσότερη ζέση (σελ.158). Η λύση που απομένει στους στρατιώτες είναι μόνο μια: πρέπει να τουφεκίσουν την Κατερίνα για να διασφαλίσουν την επιτυχία του σχεδίου, για να καταλάβουν, δηλαδή, την πόλη. Όπερ και εγένετο: η κοπέλα τουφεκίζεται ενώ χτυπά μανιωδώς το τύμπανο· τη δική της, όμως παύση, ακολουθεί ένας άλλος ήχος: είναι τα κανόνια της πόλης που έχει πια ξυπνήσει και κατανοήσει την προειδοποίηση (σελ.159)!

Όλη η παραπάνω σκηνή, όπου πρωταγωνιστεί η μουγκή κόρη της Μάνας Κουράγιο, είναι πραγματικά αξιόλογη και συμπυκνώνει στη δυναμική της όλο το νόημα που περικλείεται στο πρόσωπο της Κατερίνας. Η κοπέλα, που παρουσιάζεται σε ολόκληρο το θεατρικό έργο ως παθητικό πρόσωπο, που απαξιώνεται ακόμη και από την ίδια την μάνα της, κρατάει τον τελευταίο λόγο του έργου, μ' όλη την αδυναμία της να μιλήσει. Η Κατερίνα δεν έχει να κερδίσει τίποτα από τον πόλεμο, αλλά δεν έχει να κερδίσει και από την ειρήνη. Είδαμε πιο πάνω⁶⁶ την Μάνα Κουράγιο να δηλώνει πως μετά και το τραύμα που της κατάφεραν ανάμεσα στα μάτια η κόρη της έχει λιγοστές έως μηδαμινές ελπίδες να παντρευτεί ποτέ, κάτι, δηλαδή, που η κοπέλα περίμενε πως θα γίνει με την έλευση της ειρήνης. Η παραπάνω συμπεριφορά της μουγκής Κατερίνας δεν αποσκοπεί σε κάτι, δεν ζητά να κερδίσει κάτι μέσα από την πράξη της: ο Brecht χρησιμοποιεί το αδιάφορο, μέχρι αυτή τη στιγμή, δραματικό πρόσωπο της Κατερίνας, για να εκφράσει την δυνατότητα της επιλογής, την δυνατότητα της αντίδρασης. Είναι σαν να μας προκαλεί να ενεργοποιηθούμε, να αντισταθούμε σε όλες εκείνες τις συνθήκες που συνιστούν νοσηρές κοινωνικές καταστάσεις, όπως είναι ο πόλεμος. Η Κατερίνα προσωποποιεί την *ελπίδα* του Brecht για μια αλλαγή του κόσμου που θα επέλθει από τους φαινομενικά αδύναμους και ανίκανους για δυναμικές πράξεις. Η Κατερίνα είναι το μόνο δραματικό πρόσωπο που έχει *κατανοήσει* τον πόλεμο και τις λειτουργίες του, μόνον για να τις απορρίψει συλλήβδην. Αυτό είναι κάτι που δεν μπορούσε να εκφράσει λεκτικά, λόγω της αναπηρίας της, αλλά κατάφερε να το εκφράσει με τον πιο αυθεντικό και ηχηρό τρόπο. Η Κατερίνα δεν διστάζει να αυτοθυσιαστεί όχι γιατί θέλει να προσποιηθεί την ηρωίδα, αλλά γιατί θέλει να πληρώσει την προσωπική της *καταβολή* στη λήξη του ανθρώπινου παραλογισμού, που ονομάζεται πόλεμος. Η ίδια αποτέλεσε ένα αθώο θύμα του και τώρα δεν ανέχεται την δημιουργία άλλων θυμάτων. Υπό αυτή την έννοια, η κοπέλα *έμαθε* τον πόλεμο και επέλεξε την ειρήνη.

Δεν θα ήταν άστοχο να πούμε πως η κόρη της Μάνας Κουράγιο καταφέρνει να κατακτήσει όσα δεν κατάφερε η μάνα της. Λίγο μετά την σκηνή της θανάτωσης της Κατερίνας, βλέπουμε την Μάνα Κουράγιο γονατισμένη δίπλα στο άψυχο σώμα της Κατερίνας (σελ.159). Δεν μπορεί να πιστέψει πως είναι νεκρή: «Μπορεί και να κοιμάται.». Ακόμα και όταν οι χωρικοί την κατηγορούν πως αν δεν είχε πάει για τις δουλειές της στην πόλη «*δε θα γινόταν το κακό*», εκείνη επιμένει: «*Κοιμάται, λέω.*»

⁶⁶ Βλ. σελ. 97.

(σελ.160). Η αντίδρασή της και πάλι δεν προσιδιάζει με την αναμενόμενη αντίδραση μιας μάνας μπροστά στο νεκρό παιδί της. Αντίθετα, λίγο μετά, η γυναίκα σηκώνεται, κανονίζει με τους χωρικούς για την ταφή της Κατερίνας και δένεται στον αραμπά της: «Άντε. Να δούμε...θα τα καταφέρω να τον σούρνω μοναχή μου;...Μάλιστα. θα τα καταφέρω. Είναι και αλαφρύς τώρα δεν έχει και το πολύ βάρος μέσα. Πρέπει να ξαναστρώσω τη δουλειά.» (σελ.161). Η Μάνα Κουράγιο ακόμη και τώρα είναι έτοιμη να ακολουθήσει τον πόλεμο, έχει το *κουράγιο* να συνεχίσει το εμπόριό της. Και όχι μόνο αυτό, αλλά με τα λόγια της υπονοεί πως η κόρη της αποτελούσε μάλλον ένα επιπλέον βάρος! Η στάση της γυναίκας, σε συνδυασμό με την προηγούμενη σκηνή της Κατερίνας, οδηγεί σχεδόν στην οργή: Πώς είναι δυνατόν να έχει χάσει τα παιδιά της λόγω της εμπλοκής της στον πόλεμο και παρ' όλα αυτά να εξακολουθεί να επιδιώκει το κέρδος της από αυτόν; Πώς είναι δυνατόν μετά από την πληρωμή ενός τόσο σκληρού ανταλλάγματος να θέλει να συνεχίσει τις συναλλαγές της με αυτόν; Η Μάνα Κουράγιο δεν έμαθε τίποτα από τον πόλεμο, δεν απέκτησε καμμία ουσιαστική κατανόηση της νοσηρότητάς του. Αυτό, εξάλλου, είναι το απαύγασμα των όσων πρεσβεύει συνολικά το δραματικό κείμενο και των όσων πιστεύει ο Brecht.

Ο συγγραφέας επιλέγει συνειδητά αυτή τη στάση της Μάνας Κουράγιο, γιατί, όπως είπαμε και στην αρχή της ανάλυσης, δεν στόχευε στη δημιουργία ενός ακόμη αντιπολεμικού θεατρικού έργου. Σε ένα άλλο κείμενο θα πιο πιθανή η μεταστροφή της Μάνας Κουράγιο, όχι, όμως, σε ένα έργο του Brecht. Ο συγγραφέας χρησιμοποίησε επίτηδες το πρόσωπο μιας μάνας για να καταδείξει τον ανθρώπινο παραλογισμό, για να αποκαλύψει την αποκτηνωμένη φύση ενός πολέμου όπου ακόμη και η πανίσχυρη μητρική αγάπη ωχριά μπροστά στη λογική του κέρδους. Η Μάνα Κουράγιο εκφράζει έναν διχασμό, που τελικά παύει να υφίσταται. Η Μάνα Κουράγιο δεν προσιδιάζει με τον *Πουντίλα*, ή την Σέν Τέ, στον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*: ο δικός της διχασμός δεν εκφράζει το αντιθετικό ζεύγος *καλός-κακός*, αλλά δυο ιδιότητες που θα μπορούσαν να ενυπάρχουν αρμονικά. Εκείνη *θα μπορούσε* να είναι συνεπής στην επαγγελματική της ιδιότητα, μα πάνω από όλα συνεπής στην ιδιότητά της ως μάνα. Η επιλογή της πρώτης έναντι της δεύτερης είναι σε μεγάλο βαθμό προσωπική της επιλογή: διάλεξε τον πόλεμο και τις συνέπειες που προέρχονται από αυτόν.

Ο Brecht επιστρατεύει και εδώ, όπως στον *Γαλιλαίο*, την μέθοδο της *ιστορικοποίησης*: Προβάλλει, δηλαδή, γεγονότα από την ζωή απλών και καθημερινών ανθρώπων και τα αναγάγει σε ένα επίπεδο καθαρά ιστορικό. Για τον Brecht, η Μάνα

Κουράγιο με τις πράξεις της έγραψε ένα κομμάτι της Ιστορίας της ανθρωπότητας, μιας και για εκείνον οι καθημερινές μας πράξεις είναι που τελικά καθορίζουν την πορεία της ανθρωπότητας. Η Μάνα Κουράγιο, υπό αυτή την έννοια, προσωποποιεί μια ανθρωπότητα που δεν κατάφερε ν' αλλάξει, που δεν κατάφερε να μάθει από τα δεινά της και να χαράξει μια διαφορετική πορεία. *Η γυναίκα δεν μαθαίνει από τα λάθη της, όπως η ανθρωπότητα δεν μαθαίνει από τα δικά της.* Γι' αυτό είναι, εξάλλου, καταδικασμένη να *κνηγά* ατέρμονους και άσκοπους πολέμους, που σκορπούν κάθε φορά την πλήρη καταστροφή. Ο Brecht σχεδόν μας προειδοποιεί: αν δεν αποφασίσουμε κάποια στιγμή να κοιτάξουμε στο παρελθόν με αυτοκριτική διάθεση, αν δεν αποφασίσουμε να ενεργοποιηθούμε για την αποφυγή των παρελθοντικών σφαλμάτων, θα διαμορφωθούμε σε καινούργια αντίγραφα της Μάνας Κουράγιο και σε κακέκτυπα του ανθρώπινου είδους. Ο συγγραφέας μας σοκάρει με την στυγνή στάση της Μάνας Κουράγιο, μας *παραξενίζει*, ώστε να κατανοήσουμε πλήρως τον βαθμό της σχεδόν απάνθρωπης ωμότητάς της: η κατανόηση αυτή αποτελεί την ελπίδα του για ενεργοποίηση, για μελλοντική απαλοιφή όλων των συνθηκών που υποθάλλουν την διαμόρφωση της οποιαδήποτε Μάνας Κουράγιο. Ο Brecht μας καλεί να μην αφεθούμε στο έλεος των συνθηκών, μας καταλογίζει μεγάλο μερίδιο ευθύνης στην διαχείριση του κόσμου. Μας προτρέπει να διεκδικούμε καθημερινά την ειρήνη, μ' όλες τις δύσκολες συνθήκες, αν δεν θέλουμε να πληρώσουμε το κόστος απ' τον πόλεμο. Μας βεβαιώνει πως οι καθημερινές μας πράξεις μπορούν να βάλουν ένα μικρό λιθαράκι στο κτίσιμο ενός νέου, ειρηνικού κόσμου, όπου δεν θα επικρατεί το ωμό κέρδος (σελ.162):

.....
*Ξυπνάτε Χριστιανοί, ο χειμώνας πάει,
λυώσαν τα χιόνια, κοιμούνται μόνο οι πεθαμένοι.
Κι αν ο χάρος αύριο σας καρτεράει,
το στρώμα αφήστε, ζήστε ορθοί όσο σας μένει.*

5.6. Συνολική αποτίμηση των δραματικών έργων.

Αν θελήσουμε να κάνουμε μια συνολική αποτίμηση των κοινωνικών φαινομένων, ή ζητημάτων που εμπεριέχονται στα παραπάνω έργα του Brecht θα λέγαμε πως συνοψίζονται κάτω από συγκεκριμένες θεματικές. Επισημάνθηκαν, δηλαδή, στοιχεία που αφορούν στις κοινωνικές σχέσεις, συγκρούσεις και ανισότητες που καλλιεργούνται υπό την σκέπη του καπιταλιστικού συστήματος. Οι ανισομερείς σχέσεις ανάμεσα στις διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, οι εξουσιαστικές σχέσεις ανάμεσα σε έχοντες και μη έχοντες, η εκμετάλλευση των ανθρώπων και η αντιμετώπισή τους ως εργαλείων για την νομιμοποίηση των οικονομικο-κοινωνικών συνθηκών, είναι οι πιο βασικές πτυχές του ζητήματος αυτού. Στα ίδια πλαίσια, βέβαια, εντάσσεται και το ζήτημα της κοινωνικής αλλοτρίωσης, της διάβρωσης, δηλαδή, των ηθικών και ανθρωπιστικών αξιών μέσα σε συνθήκες οικονομικών και κοινωνικών ανισοτήτων. Η σχέση της επιστήμης με την κοινωνία, αποτελεί μια άλλη θεματική που εκφράζεται, βέβαια, με τον *Γαλιλαίο*, ενώ μια ακόμη θεματική είναι αυτή που ασχολείται με τον πόλεμο και τις παραμέτρους που αυτός έχει. Τέλος θα μπορούσαμε να οριοθετήσουμε ως ξεχωριστή θεματική την διαρκή παραίνεση του Brecht για εξάλειψη της παθητικότητας των ατόμων και την παράλληλη ανάληψη κοινωνικής ευθύνης και κοινωνικής δράσης.

Οι παραπάνω θεματικές ενότητες δεν εξαντλούνται, βέβαια, σε ένα δραματικό κείμενο, αλλά εντοπίζονται διάσπαρτες σε όλα τα θεατρικά έργα. Η κατηγοριοποίησή τους εδώ γίνεται για να καταστεί ευχερέστερη η ανάλυση των σύγχρονων κοινωνικών και παιδαγωγικών δεδομένων, που θα ακολουθήσει. Για λόγους πρακτικής δυσκολίας θα ήταν άσκοπη η εκτενής αναφορά σε όλα τα σημεία των έργων του Brecht που αφορούν σε συγκεκριμένα κοινωνικά θέματα. Κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε μια χωρίς νόημα επανάληψη της παραπάνω ανάλυσης. Με βάση τις παραπάνω θεματικές, λοιπόν, θα επιδιωχθεί η συγχρονική και παιδαγωγική ανάγνωση των παραπάνω έργων.

6. Η σύγχρονη κοινωνική διάσταση-ανάγνωση των δραματικών κειμένων του Brecht.

Η παραπάνω ερμηνευτική ανάλυση, κατέδειξε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο ο Brecht προσπάθησε να πραγματευτεί κάποια κοινωνικά ζητήματα μέσω του θεάτρου του. Αυτό σημαίνει πως όντως μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα είδος κοινωνικού θεάτρου, με παράλληλη την εμπλοκή της πολιτικής διάστασης. Μολονότι, η πολιτική οριοθέτηση του Brecht, η στράτευσή του στον Μαρξισμό, δηλαδή, ήταν προφανής σε αρκετά σημεία των έργων, δεν είναι εύκολο να μιλήσουμε για καθαρά προπαγανδιστικό θέατρο. Είναι προφανές πως τα συγκεκριμένα έργα δεν γράφτηκαν προκειμένου να προωθήσουν τις ιδεολογικές βάσεις του κομμουνισμού, αλλά περισσότερο για να αναχθούν σε έναν ευρύτερο επίπεδο κοινωνικο-πολιτικής στόχευσης και προβληματισμού: ο Brecht καταθέτει τους κοινωνικούς του προβληματισμούς και τις προσωπικές του αντιλήψεις για τα αίτια που τους προκαλούν, προκειμένου να οδηγήσει το κοινό του σε μια πιο αναθεωρημένη σκέψη, σε μια *παρεμβατική σκέψη*. Έχουμε τονίσει με εμβρίθεια πως στόχος του δεν ήταν η αποκλειστική ενεργοποίηση της *σκέψης* των θεατών, αλλά και η συγχρονική ενεργοποίηση της δυνατότητάς του για *παρέμβαση*, για πρακτική πια δράση προκειμένου για την αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών και του κόσμου γενικότερα.

Το ζήτημα που προκύπτει, βέβαια, εδώ είναι πολύ συγκεκριμένο και απολήγει στην διατύπωση καίριων ερωτημάτων: Κατά πόσο είναι εφικτή μια συγχρονική αντιμετώπιση του θεάτρου του Brecht; Κατά πόσο, δηλαδή, μπορεί κανείς να δεχτεί πως τα κοινωνικά στοιχεία που πραγματεύεται στα παραπάνω έργα του έχουν άμεσες αναφορές στην σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα; Είναι ακόμη και σήμερα αποτελεσματικά, ή έστω επίκαιρα, έργα όπως ο *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, η *Μάνα Κουράγιο*, ή ακόμη και ο *Γαλιλαίος*; Μήπως ένα μαρξιστικά προσδιορισμένο

θέατρο εμπεριέχει μια ακραία θέαση των πραγμάτων, ή εν πάση περιπτώσει το συγκεκριμένο είδος πολιτικού θεάτρου αποτελεί σήμερα ένα καθ' όλα παρωχημένο είδος θεάτρου; Ας μην ξεχνάμε πως ο Brecht έζησε και έδρασε σε μια εποχή αρκετά διαφοροποιημένη από τη σημερινή, αν αναλογιστεί ιδίως κανείς πως τα παγκόσμια κοινωνικοπολιτικά δεδομένα ήταν εντελώς διαφορετικά. Η σύγχρονη πραγματικότητα δεν έχει να επιδείξει δυο, ολέθριους για την ανθρωπότητα, Παγκόσμιους πολέμους και αυτό όχι γιατί απέχουν πάρα πολύ χρονικά. Έχουν αναχθεί, όμως, στα πλαίσια ενός μακρινού παρελθόντος και αντιμετωπίζονται περισσότερο ως ιστορικά γεγονότα που λίγη σχέση έχουν με τα σύγχρονα δεδομένα. Όταν, εξάλλου, ανέπτυξε ο Brecht την θεωρία του για ένα κοινωνικό-πολιτικό είδος θεάτρου, ο Μαρξισμός αποτελούσε μια ολοένα και περισσότερο ανερχόμενη ιδεολογία, η οποία, μάλιστα βρήκε την πρακτική εφαρμογή της στις χώρες εκείνες που προωθήθηκαν τα κομμουνιστικά καθεστώτα. Σήμερα, όμως, ο υπαρκτός σοσιαλισμός αποτελεί σε μεγάλο βαθμό οριστικό κατάλοιπο του παρελθόντος, ενώ ακόμη και η μαρξιστική ιδεολογία αντιμετωπίζεται ως αρκετά παρωχημένη, ή τουλάχιστον ως ανεφάρμοστη.

Για να διαπιστωθεί η σύνδεση, ή η ανεπάρκεια σύνδεσης, ανάμεσα στα σύγχρονα κοινωνικο-πολιτικά δεδομένα και τα δραματικά έργα που αναλύθηκαν παραπάνω, είναι απαραίτητη η αναφορά σε μια πιο συγχρονική θέαση της κοινωνίας. Πρέπει, βέβαια, να επισημανθεί εδώ πως η εν λόγω ανάλυση δεν θα είναι επισταμένη, καθώς με αυτό τον τρόπο θα απομακρυνόταν πολύ από τους στόχους της παρούσας εργασίας που αφορά πρώτιστα το θέατρο. Δεν διεκδικούμε, εν ολίγοις, μια απόλυτα συνεπή και εκτενή Κοινωνιολογική προσέγγιση της σύγχρονης πραγματικότητας, καθώς αυτή δεν αποτελεί βασικό ερευνητικό σκοπό: μια τέτοιου είδους ανάλυση επιβάλλεται να αφήνεται στα ερευνητικά εργαλεία των Κοινωνιολόγων, που διαθέτουν την ανάλογη επιστημονική κατάρτιση και εγκυρότητα. Αυτή είναι, εξάλλου, η βασική αιτία για την παρακάτω παραπομπή σε σύγχρονες Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις όπου κρίνεται απαραίτητο και προκειμένου να αποφευχθεί κάποια τυχόν αυθαιρεσία όσον αφορά τα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα.

Αν επιδιώξουμε, λοιπόν, μια συνοπτική οριοθέτηση της σύγχρονης κοινωνίας μοιραία θα οδηγηθούμε στον χαρακτηρισμό της ως *παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας*. Ο όρος *παγκοσμιοποίηση* αποτελεί πλέον κοινό τόπο στις περισσότερες Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις, καθώς αποτελεί την συγκεντρωτική έκφραση των σύγχρονων κοινωνικών δεδομένων. Πιο συγκεκριμένα: «Ο όρος *παγκοσμιοποίηση*

χρησιμοποιείται για να περιγράψει την αυξανόμενη ελεύθερη διακίνηση αγαθών και υπηρεσιών καθώς και συντελεστών παραγωγής όπως το κεφάλαιο, η τεχνολογία και η πληροφορία, μεταξύ ενός διευρυμένου κύκλου χωρών. Με άλλα λόγια, παγκοσμιοποίηση ορίζεται ως η αυξανόμενη διεθνής αλληλεξάρτηση και ολοκλήρωση των αγορών αγαθών, υπηρεσιών και κεφαλαίου.» (Τσελεκίδης.Ι., Ραφαηλίδης.Α., Μακρής. Η., Βερναρδάκης. Ν., 2003, σελ.199). Υπό αυτή την έννοια, η παγκοσμιοποίηση αποτελεί στη βάση της μια κατά κύριο λόγο οικονομική διαδικασία, που λαμβάνει χώρα σε ένα επίπεδο παγκόσμιας εμβέλειας και συνίσταται στην επικράτηση της ελεύθερης αγοράς και των νόμων που τη διέπουν. Ο όρος παγκοσμιοποίηση, δηλαδή, εκφράζει στην ουσία το σύγχρονο καπιταλιστικό σύστημα και τις συνεχείς μεταβολές που αυτό επιφέρει μέσω συγκεκριμένων, οικονομικών και εμπορικών, πρακτικών του. Δεν θα πρέπει, βέβαια, να θεωρηθεί πως η παγκοσμιοποίηση συνιστά μια εξολοκλήρου οικονομική διαδικασία, που λίγη σχέση έχει με την κοινωνική πραγματικότητα: είναι δεδομένο πως τα αποτελέσματά της σχετίζονται άμεσα με μια αναθεώρηση των κοινωνικών συνθηκών σε ένα επίπεδο περισσότερο παγκόσμιας και λιγότερο εθνικής διάστασης (Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Α., 2003, σελ.21). Όπως ενδεικτικά αναφέρεται από Κοινωνιολόγους, η έννοια του εθνικού κράτους και της ισχύς που αυτό κατείχε, αρχίζει να ατονεί και να προβάλλεται σε μεγαλύτερο βαθμό η έννοια μιας παγκόσμιας κοινωνίας, άρρηκτα συνδεδεμένης με την παγκόσμια διάσταση των σύγχρονων καπιταλιστικών αγορών. Υπό αυτή την έννοια, τα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα ανάγονται στα πλαίσια αυτής της παγκόσμιας κοινωνίας: «*Το παγκόσμιο σύστημα στρέφεται προς την αντίληψη αντιμετώπισης των παγκόσμιων κοινωνικών κρίσεων από την σκοπιά του όλου, του κόσμου.*». Αυτό σημαίνει, στην ουσία, πως το σύγχρονο καπιταλιστικό σύστημα και η παγκόσμια διάστασή του, έχει οδηγήσει σε έναν επαναπροσδιορισμό των κοινωνικών φαινομένων και κινημάτων, που τείνουν με τη σειρά τους, είτε πρόκειται για ιδεολογικά, πολιτιστικά ή πολιτικά κινήματα, να διεκδικούν έναν παγκόσμιας εμβέλειας χαρακτήρα (Ψαρρού.Μ.Κ., 2003, σελ.113).

Είναι δύσκολο, λοιπόν, να κάνουμε λόγο σήμερα για μια πλήρη διαφοροποίηση των κοινωνικών συστημάτων, η οποία να σχετίζεται με το ζήτημα των εθνικών επιλογών. Οι νόμοι της παγκόσμιας αγοράς έχουν επιβάλλει τις δικές τους πρακτικές, οι οποίες οφείλουν, τρόπον τινά, να υιοθετούνται από τα κράτη, προκειμένου αυτά να διατηρήσουν τις πιθανότητες οικονομικής επιβίωσής τους στα πλαίσια του παγκόσμιου καπιταλισμού. Το ζήτημα της παγκοσμιοποίησης και της

οικονομικής διάστασής της, βέβαια, δεν μπορεί να μας απασχολήσει ιδιαίτερα εδώ, καθώς αποτελεί ένα πεδίο άμεσα σχετιζόμενο με τις οικονομικές θεωρίες και τους οικονομολόγους. Είναι δεδομένο, εξάλλου, πως η παγκοσμιοποίηση έχει εγείρει ποικίλους θεωρητικούς και κοινωνικούς προβληματισμούς και έχει εξελιχθεί σε μείζον και ακανθώδες ζήτημα. Εντούτοις, είναι επίσης δεδομένο πως μια προσέγγιση των σύγχρονων κοινωνιολογικών δεδομένων δεν μπορεί να μην εμπεριέχει την έννοια της παγκοσμιοποίησης, κάτι που τονίζεται, εξάλλου και από τους Κοινωνιολόγους. Οι σύγχρονες, λοιπόν, κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνονται, κατά γενική ομολογία, υπό την σκέπη της παγκοσμιοποίησης είναι που μας αφορούν εδώ.

Ένα εξαιρετικά σημαντικό ζήτημα, για παράδειγμα, που αφορά στον σύγχρονο καπιταλισμό και την επίδρασή του στις κοινωνικές σχέσεις, είναι αυτό της θέσης του σύγχρονου ανθρώπου στην παγκόσμια κοινωνία. Ποιες είναι τελικά οι επιδράσεις που οι παγκόσμιες οικονομικές συνθήκες και η δεδομένη επικράτηση του κεφαλαίου και της ελεύθερης οικονομικής δράσης έχουν για τον απλό παγκόσμιο πολίτη; Οι απόψεις των μελετητών συγκλίνουν σε ένα βασικό συμπέρασμα, που κάνει λόγο για την διαμόρφωση έντονων κοινωνικών ανισοτήτων. Μια από αυτές σχετίζεται, για παράδειγμα, με το ζήτημα της εργασιακής απασχόλησης και της θέσης των εργαζομένων στα πλαίσια της παγκόσμιας οικονομίας. Όπως επισημαίνουν οι μελετητές, η παγκοσμιοποίηση και η ελεύθερη ανάπτυξη του εμπορίου, έχουν αποδυναμώσει τον τρόπο με τον οποίο οι «αυτόνομες οικονομίες» διαχειρίζονταν και εξασφάλιζαν τα εργασιακά δικαιώματα των πολιτών τους (Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ., 2003, σελ.21). Υπό αυτή την έννοια, παρατηρείται μια παγκόσμιου εύρους οικονομική πολιτική στο ζήτημα της εργασίας, που δεν υπάγεται σε νόρμες διασφάλισης των εργασιακών παραδεδομένων: η εξασφάλιση πάγιων εργασιακών δικαιωμάτων έχει αρχίσει να αμφισβητείται και ακόμη περισσότερο να αναιρείται. Οι κυβερνήσεις των κρατών, προσπαθώντας να ανταπεξέλθουν στην ελεύθερη οικονομία και στο δικό τους στοίχημα με αυτή, έχουν αρχίσει να «σπάνε» τα κοινωνικά συμβόλαια με το εργατικό τους δυναμικό. Το αποτέλεσμα είναι μια δεδομένη «εισοδηματική ανισότητα», που έχει οδηγήσει, τα τελευταία χρόνια, στην ραγδαία αύξηση των ποσοστών ανεργίας και στις δυο πλευρές του Ατλαντικού. Η κατάσταση αυτή, εξάλλου, έχει δημιουργήσει και ένα νέο, ολοένα πιο έντονο, φαινόμενο χαμηλόμισθης απασχόλησης, που προτιμάται ως λύση ανάγκης από ανέργους, που δεν μπορούν, βέβαια, λόγω της αυξημένης ανεργίας να διεκδικήσουν καλύτερες οικονομικές συνθήκες (Kapstein, 2000, σελ.133, 134).

Όπως ενδεικτικά και εύγλωττα αναφέρει ένας μελετητής: «...η δυναμική της ευρείας αναπαραγωγής του κεφαλαίου σε όλο τον κόσμο όχι μόνο δεν ακύρωσε την εξάρτηση και τον ιμπεριαλισμό, αλλά προώθησε την εντονότερη συγκέντρωση οικονομικής εξουσίας, γεγονός, βέβαια, που επιδεινώνει τη φτώχεια, σε παγκόσμιο επίπεδο. Η απόσταση μεταξύ ανεπτυγμένων και υπανάπτυκτων καπιταλιστικά χωρών διευρύνεται συνεχώς παρά τις τεράστιες προσπάθειες σύγκλισης.» (Ψαρρού, 2003, σελ.116). Τα παραπάνω δεδομένα, εξάλλου, συνοδεύονται από μια παγκόσμια αναδίπλωση του κράτους πρόνοιας και τις από αυτό προερχόμενες κοινωνικές ελαφρύνσεις προς κοινωνικά ασθενείς ομάδες. Η προσπάθεια των κρατών για διατήρηση της οικονομικής ανταγωνιστικότητάς τους, ή έστω της οικονομικής επιβιώσής τους στα πλαίσια του παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού, επιβάλλει την σχετική αποδέσμευσή τους, ή την οριστική εγκατάλειψη πάγιων κοινωνικών θεσμών όπως είναι η κοινωνική ασφάλιση και το κράτος πρόνοιας (Μπουντουρίδης, 2003, σελ.204). Κι αυτό γιατί η λογική της ελεύθερης αγοράς προωθεί μια ευελιξία διεθνικής μετακίνησης των κεφαλαίων που αποτελούν μια σημαντική και πάγια πηγή εσόδων στα φορολογικά συστήματα των κρατών. Η μετακίνηση των εν λόγω κεφαλαίων από ένα κράτος σε ένα άλλο, συνοδεύεται από αναγκαστική μείωση των εσόδων που το πρώτο θα εξασφάλιζε με την φορολόγηση των κεφαλαίων. Ακόμη, όμως και σε ένα επίπεδο μικροοικονομικής προσέγγισης παρατηρούνται συναφείς τάσεις: οι εργοδότες, παρακινημένοι από την λογική της ελεύθερης αγοράς παρουσιάζονται λιγότερο διατεθειμένοι για την εξασφάλιση συγκεκριμένων κοινωνικών ασφαλίσεων στους εργαζομένους τους, καθώς δεν δεσμεύονται από την αποκλειστική απασχόληση του «τοπικού εργατικού δυναμικού τους» (Rodrik, 2000, σελ.32). Αυτό πρακτικά σημαίνει πως ο εργοδότης μιας X εταιρείας που εδρεύει στην Ελλάδα, νομιμοποιείται, από τους παγκόσμιους οικονομικούς νόμους, να μεταφέρει την επιχείρησή του σε μια άλλη χώρα με φτηνότερο εργατικό δυναμικό και ελάχιστη δαπάνη σε θέματα κοινωνικής ασφάλισης, ή κοινωνικών παροχών.

Δεν είναι τυχαία η επισήμανση κάποιων μελετητών ότι η αυξανόμενη παγκοσμιοποίηση και η ευχέρεια του ελεύθερου εμπορίου για διακρατική μετακίνηση των εταιρειών, έχει συμβάλλει στην δημιουργία εμφανών και έντονων ανισοτήτων. Είναι δεδομένο πως οι εργαζόμενοι διέπονται σήμερα από μια έντονη αίσθηση εργασιακής ανασφάλειας και μείωσης της δυνατότητάς του για διεκδίκηση πάγιων εργασιακών δικαιωμάτων. Υπό αυτή την έννοια, τα εργατικά συνδικάτα αντιμετωπίζουν καίρια προβλήματα ως προς την διεκδίκηση, για παράδειγμα, μιας

«προσαύξησης του μισθού τους», καθώς υπάρχει έντονος ο κίνδυνος να «εκβιάσουν» έτσι την μεταφορά της επιχείρησης σε χώρες όπου το εργατικό δυναμικό θα είναι λιγότερο «απαιτητικό» (Sachs, 2000, σελ.68). Αυτή η ανασφάλεια των εργαζομένων, εξάλλου, φαίνεται να αποτελεί βασικό αίτιο για την παγκόσμια αποδυνάμωση της συνδικαλιστικής ενεργοποίησής τους. Όταν η διαμορφωμένη οικονομική κατάσταση επιβάλλει την υποταγή στις βουλές και τις συνθήκες που επιβάλλουν οι επιχειρήσεις, είναι μάλλον παρακινδυνευμένη η ενασχόληση ενός εργαζόμενου με μια συνδικαλιστική δράση που, κατά πάσα πιθανότητα θα τον οδηγούσε, στην ανεργία. Αυτό σημαίνει, βέβαια, πως η πολιτική φωνή και επιρροή των εργαζομένων έχει αρχίσει να φθίνει αισθητά, συμπαρασύροντας την δυναμική των αξιώσεών τους για κοινωνική ισότητα, δικαιοσύνη και εν γένει σεβασμό των ανθρωπίνων δικαιωμάτων (Kapstein, 2000, σελ.135, 136).

Στα πλαίσια, λοιπόν, της εξυπηρέτησης του κεφαλαίου και της ελεύθερης διακίνησής του, παρατηρείται και μια σημαντική διάβρωση *κοινωνικών συμβάσεων* που υποτίθεται ότι έχουν παγιωθεί και στοχεύουν στην προστασία των κοινωνικών δομών από την ενδεχόμενη αυθαιρεσία της ελεύθερης αγοράς. Το ζήτημα της παιδικής εργασίας, για παράδειγμα, είναι εξαιρετικά σημαντικό και έχει προκύψει μέσα στα πλαίσια των σύγχρονων κεφαλαιοκρατικών πρακτικών, καθώς τα παιδιά αποτελούν ένα κατά βάση φτηνό, άρα και συμφέρον από κάθε άποψη, εργατικό δυναμικό (Rodrik, 2000, σελ.38). Όπως επισημαίνεται, εξάλλου, για κάποιες χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης τα αυξανόμενα ποσοστά της φτώχειας και η παράλληλη έλλειψη μέριμνας από ένα κράτος πρόνοιας, έχουν οδηγήσει στην μεγαλύτερη οικονομική εκμετάλλευση των παιδιών ως εν δυνάμει εργατικού πληθυσμού (Σπηλιωτοπούλου, 2003, σελ.235). Για να μην αναφερθούμε στα σύγχρονες μορφές οξυμμένα κοινωνικά ζητήματα που απορρέουν από την δεδομένη και παγκόσμια οικονομική διαχείριση: το βασικό πρόβλημα της αυξανόμενης ανεργίας έχει οδηγήσει σε μια ευρύτερη χαλάρωση των κοινωνικών θεσμών. Στην Ευρώπη, για παράδειγμα, παρατηρούνται ολοένα και αυξανόμενα φαινόμενα εγκληματικότητας, εκδηλώσεων βίας κατά οικονομικών μεταναστών, καθώς και της δημιουργίας και δράσης εξτρεμιστικών πολιτικών ομάδων (Kapstein, 2000, σελ.134, 135).

Το ζήτημα των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, λοιπόν, επανέρχεται δριμύτερο σε μια εποχή, που υποτίθεται ότι θα έπρεπε, αν μη τι άλλο, να είναι αδιαπραγμάτευτο. Ο Chomsky, τονίζει πολύ εύστοχα πως έχουμε περάσει σε μια φάση της πορείας της ανθρωπότητας, όπου πρώτιστο ενδιαφέρον δίνεται στις κεφαλαιοκρατικές εταιρείες,

στα «συλλογικά νομικά πρόσωπα», όπως τα αποκαλεί και όχι στον *άνθρωπο*. Αυτό σημαίνει πως παρατηρείται μια έντονη έκπτωση στον τομέα των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της διεκδίκησης της ουσιαστικής βελτίωσής τους: οι «εταιρείες του επιχειρηματικού κόσμου» νομιμοποιούνται, εν ολίγοις, να διεκδικούν, ως νομικά πρόσωπα, δικαιώματα που τα άλλα πρόσωπα, αυτά με «σάρκα και οστά» δεν τολμούν να διεκδικήσουν. Αυτό επιτείνεται, εξάλλου, λόγω και της σχέσης του κεφαλαίου με τις κυβερνήσεις των χωρών: ο Chomsky δηλώνει πως τα συλλογικά νομικά πρόσωπα λειτουργούν για τις κυβερνήσεις ως *εργαλεία* (για την οικονομική ανάπτυξη της χώρας προφανώς), αλλά και ως *τύραννοι* ταυτόχρονα (Chomsky, 2000, σελ.253, 254)⁶⁷.

Αυτό σημαίνει για τον Chomsky, πως βρισκόμαστε μπροστά σε μια εποχή όπου οι όροι *παγκοσμιοποίηση* και *ελεύθερο εμπόριο* αποτελούν ωραιοποιημένα κλισέ, καθώς στην πραγματικότητα εκφράζουν την παγκόσμια επικράτηση και εξουσία κρατών που συμπράττουν με τις κεφαλαιοκρατικές εταιρείες και υποθάλπουν την εξυπηρέτηση των οικονομικών συμφερόντων των τελευταίων. Υπό αυτή την έννοια, η πολιτική μετατρέπεται σε «σκιά των μέγα-επιχειρήσεων πάνω από την κοινωνία» και οι σημαντικότερες παράμετροι της ανθρώπινης δραστηριότητας εξουσιάζονται από τις «ιδιωτικές τυραννίες», που ελέγχουν, σε μεγάλο βαθμό τις κυβερνήσεις. Τα στοιχεία, βέβαια, αυτά δεν συνοδεύονται από ανάλογη ελευθερία των εργαζομένων, που βρίσκονται κάτω από έναν συνεχή «διοικητικό έλεγχο» άμεσα σχετιζόμενο με την εξασφάλιση και εξυπηρέτηση του κεφαλαίου. Η έννοια της δημοκρατίας και τα δικαιώματα που προέρχονται από αυτήν αρχίζουν να επαναπροσδιορίζονται, ή στην χειρότερη περίπτωση να καταλύονται (Chomsky, 2000, σελ.444, 445).

Ο Πανούσης περιγράφει γλαφυρά την παραπάνω κατάσταση, λέγοντας πως: «...*ήδη έχουμε εγκλωβιστεί σε μια νέα πραγματικότητα, σε ένα νέο περιβάλλον, σε μια νέα γεωγραφία της εξουσίας.*». Η διαφύλαξη της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και η ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητας των ατόμων, υποτίθεται ότι πρέπει να συνάδει με την πάγια εξασφάλιση βασικών τους δικαιωμάτων. Συνθήκες, όμως, όπως η φτώχεια και η ανεργία συνιστούν από μόνες τους έννοιες, όπου τα ανθρώπινα

⁶⁷ Αυτή η τελευταία ιδιότητα σχετίζεται άμεσα, βέβαια, με την υποβάθμιση της εθνικής κυριαρχίας και την παράλληλη εξάρτηση των οικονομιών των κρατών από την ελεύθερη αγορά και την ελεύθερη δράση των επιχειρηματικών εταιρειών.

δικαιώματα καταστρατηγούνται (Πανούσης, 2003, σελ.251, 252). Ο μελετητής υποστηρίζει πως σήμερα μπορεί να γίνεται λόγος για έναν διαφοροποιημένο κοινωνικό αποκλεισμό, που διαχωρίζει εκ νέου τις κοινωνίες σε *έχοντες* και *μη έχοντες*, σε αυτούς, δηλαδή, που έχουν την οικονομική δυνατότητα να ανταπεξέλθουν στα νέα οικονομικο-κοινωνικά δεδομένα και σε αυτούς που δεν μπορούν απλά να ακολουθήσουν. Υπό αυτή την έννοια μια πληθώρα ασθενών κοινωνικών ομάδων αποκλείονται από ένα οικονομικό σύστημα, που ενδιαφέρεται πρώτιστα για την δική του επιβίωση και όχι για την κάλυψη κοινωνικών αναγκών (Πανούσης., ο.π, σελ.252, 253). Ο κοινωνικός αυτός αποκλεισμός στην ουσία λειτουργεί με έναν τρόπο που παλαιότερα αποδιδόταν στην *εκμετάλλευση*, καθώς δημιουργεί εκ νέου *κοινωνικές ανισότητες, ταξικές διαφορές και σχέσεις εξουσίας* ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες. Οι παράμετροι του κοινωνικού αποκλεισμού αποτελούν μια αλυσιδωτή διαδικασία που μπορεί να ξεκινά από τον θεσμό της εκπαίδευσης και να απολήγει στην αγορά εργασίας, αλλά οι επιπτώσεις του σχετίζονται με την βαθύτερη κοινωνική δομή και την ίδια, ακόμη, την αυτοαξιολόγηση των ατόμων (Πανούσης, ο.π, σελ.253).

Αυτό σημαίνει πως οι δυσμενείς συνέπειες που οι εργαζόμενοι βιώνουν, εξαιτίας της ελεύθερης αγοράς, μπορούν να αναχθούν σε ένα επίπεδο απόρριψης, εκ μέρους τους, όχι μόνον των κοινωνικών θεσμών, αλλά και αυτονόητων κοινωνικών αξιών που συμβάλλουν στην κοινωνική ισορροπία: *«Σήμερα ο φτωχός δεν είναι ένας πλούσιος με λιγότερα λεφτά, αλλά ένας “άλλος άνθρωπος”*». Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό και κατανοητό, αν αναλογιστεί κανείς πως το σύγχρονο οικονομικό-καπιταλιστικό σύστημα προωθεί αξιακά πρότυπα, που σχετίζονται με την οικονομική άνεση, τον καταναλωτισμό και γενικά την ευέλικτη διαχείριση των οικονομικών συνθηκών. Τα παλαιότερα αξιακά συστήματα, που εμπεριείχαν κάποιες κοινές αντιλήψεις γύρω από την ανθρώπινη κοινωνία, την ανθρώπινη δραστηριότητα, αλλά και τον *άνθρωπο* ως οντότητα, έχουν πάρει φθίνουσα πορεία. Αξίες, όπως η ανθρώπινη αλληλεγγύη, για παράδειγμα, δεν συναντούν ιδιαίτερη απήχηση σε έναν κόσμο όπου πρώτηση σημασία έχει ο οικονομικός ανταγωνισμός. Τα άτομα, λοιπόν, που δεν παρουσιάζουν αυτές τις ιδιότητες, που το σύστημα χρειάζεται για να αναπτυχθεί περαιτέρω, μοιραία βρίσκονται στη θέση των αντι-προτύπων, των «αρνητικών κοινωνικών ταυτοτήτων», δηλαδή. Συνιστούν κατηγορίες που ένεκα της δυσκολίας τους να πορευθούν με το σύστημα για το σύστημα, βρίθουν από εσωτερικές συγκρούσεις, αδυναμίες και αποστερήσεις. Οι φτωχοί, οι άνεργοι, οι μετανάστες, οι χαμηλοσυνταξιούχοι, τα παιδιά των φαναριών και άλλες κοινωνικές

κατηγορίες προβάλλονται απλά ως *περιθωριακές* και όχι ως δημιουργήματα των παγκοσμιοποιημένων οικονομικών συνθηκών. Υπό αυτή την έννοια κάλλιστα γίνεται λόγος για ένα νέο είδος κοινωνικών συγκρούσεων, που καλύπτεται υπό τον όρο *underclass* (Πανούσης, ο.π, σελ.253, 255-257, 259). Οι παραπάνω θέσεις του Πανούση, σχετίζονται με την διαμόρφωση ενός νέου τύπου ανθρώπου που βιώνει την απόρριψη του οικονομικού-κοινωνικού συστήματος, με αποτέλεσμα να προβαίνει, με τη σειρά του, σε μια απόρριψη της κοινωνίας και όλων εκείνων των κοινωνικών δομών που εξασφαλίζουν την κοινωνική ισορροπία. Επισημαίνει, όμως και την διαμόρφωση ενός δεύτερου τύπου ανθρώπου, που προκειμένου να διατηρήσει την επιβίωσή του στο οικονομικό σύστημα, αυτοεγκλείεται σε ένα ωφελμιστικό εγώ και μεριμνά μόνο για την προσωπική εξυπηρέτηση του συμφέροντός του: *«Ο καθένας επιχειρεί να διασώσει τον εαυτό του, να συγκαταλεγεί π.χ., στους (λεγόμενους) τυχερούς ανέργους που παίρνουν επιδόματα. Ο εγωιστικός και τεμαχισμένος άνθρωπος είναι ακριβώς αυτός που έχασε την αίσθηση του “ να ζούμε μαζί ”, της αποδοχής κοινού αγαθού»* (Πανούσης, 2003, σελ.255).

Μια παρεμφερής θέση τονίζεται και από άλλους μελετητές, που στην ουσία διατείνονται πως η παγκοσμιοποίηση των αγορών έχει οδηγήσει στην διαμόρφωση μιας νέας-ατομικιστικής εργασιακής ηθικής. Παραδοσιακά η εργασία υποτίθεται ότι πρέπει να εκπληρώνει, πέρα από τους καθαρά βιοποριστικούς στόχους, και την ανάγκη των ατόμων για αυτοεπιβεβαίωση και αυτοαναγνώριση, για, μια θετική, δηλαδή, αυτοεκτίμησή τους (Αλεξίου, 2003, σελ.120). Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει πως η εργασία αποτελεί το μοναδικό μέσο αυτοεκπλήρωσης των ατόμων, αλλά μια βασική πτυχή αυτής της διαδικασίας. Η σύγχρονη εργασιακή ηθική, παρ' όλα αυτά, έχει οδηγήσει στην διαμόρφωση ενός *νέου τύπου εργαζόμενου*, που στην πραγματικότητα προσπαθεί να αυτοεκπληρωθεί αποκλειστικά μέσω της εργασίας. Ο εργαζόμενος, υπό αυτή την έννοια: *«...μετατρέπεται σε επιχειρηματία που διαχειρίζεται την εργατική του δύναμη και φροντίζει για τη διατήρηση της ανταγωνιστικότητάς της»* (Αλεξίου, ο.π, σελ.124). Ο νέος τύπος εργαζόμενου στρέφεται στον εαυτό του και αναζητά την κοινωνική καταξίωσή και τον αυτοπροσδιορισμό του μέσω της εργασίας, ακόμη και αν αυτό συνιστά εκμετάλλευση του προσωπικού εργατικού δυναμικού του. Αυτό σημαίνει, ουσιαστικά, πως η εργασία περνά στο επίπεδο του αυτοσκοπού και του μοναδικού τρόπου κοινωνικής καταξίωσης των ατόμων. Έτσι: *«...διαμορφώνεται μια ηθική της εργασίας, η οποία δεν επικυρώνει μόνο την εκμίσθωση της εργατικής δύναμης από τρίτους...αλλά νομιμοποιεί*

και μια στάση μεταχείρισης του ατόμου από το ίδιο το άτομο ως πράγματος...». Οι σύγχρονοι εργαζόμενοι αντιμετωπίζουν, εν ολίγοις, τον εαυτό τους ως προϊόν που πρέπει να «πουλήσουν», στα πλαίσια της ελεύθερης αγοράς και γι' αυτό το λόγο επιδιώκουν την τελειοποίηση των προσόντων τους μέσα από διαδικασίες όπως η συνεχής εκπαίδευση (Αλεξίου, ο.π, σελ.125, 126).

Ένα ακόμη μείζον ζήτημα της παγκοσμιοποίησης, που αφορά στη διαμόρφωση των σημερινών κοινωνικών συνθηκών, είναι και αυτό της σχέσης της κοινωνίας με την σύγχρονη επιστήμη και την τεχνολογική πρόοδο που η τελευταία έχει δημιουργήσει. Αυτό σημαίνει πως γίνεται λόγος για έναν επαναπροσδιορισμό της μεθοδολογίας προσέγγισης της σύγχρονης επιστήμης, που απομακρύνεται πολύ από παλαιότερες κλασικές μεθόδους. Αυτές επικεντρώνονταν στην επιστήμη και τις ανακαλύψεις της ως ιδιαίτερο και ανεξάρτητο πεδίο έρευνας, στο οποίο δεν υπεισέρχονται άλλου είδους παράγοντες. Θα έλεγε κανείς πως η παραδοσιακή προσέγγιση ερχόταν να λειτουργήσει υπό την σκέπη του δόγματος «επιστήμη για την επιστήμη». Αντίθετα σήμερα οι «κοινωνικές μελέτες της επιστήμης» προσπαθούν να ερμηνεύσουν τους τρόπους με τους οποίους η επιστήμη εντάσσεται και προσδιορίζεται, μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Στην ουσία, δηλαδή, επιδιώκεται η επανασύνδεση της επιστήμης με την κοινωνία και της κατανόησης του τρόπου με τον οποίο αλληλοεμπλέκονται οι δυο αυτές έννοιες. Παράλληλα, γίνεται προσπάθεια για την ανάλυση και ερμηνεία των μέσων διάδοσης, ή και πρακτικής εφαρμογής των επιστημονικών ανακαλύψεων, σε μια εποχή που η τεχνολογική πρόοδος είναι κάτι παραπάνω από ραγδαία. Τα σύγχρονα επιστημονικά-τεχνολογικά ζητήματα, γίνονται αντικείμενο προβολής από τα Μ.Μ.Ε, ή βρίσκονται συνεχώς στο προσκήνιο της καθημερινής ζωής μέσα από την χρήση των εφαρμογών τους: οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές, για παράδειγμα, αποτελούν ένα εξαιρετικά προβεβλημένο, διαδεδομένο και χρηστικό επιστημονικό εργαλείο (Μπουντουρίδης, 2003, σελ.191-194).

Το ζήτημα της σύνδεσης της σύγχρονης επιστήμης με την κοινωνία έχει οδηγήσει τους μελετητές σε ποικίλα συμπεράσματα. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που τονίζουν, στην ουσία, πως ο ελλιπής κοινωνικός έλεγχος της επιστήμης έχει οδηγήσει σε καταστρεπτικές για τον άνθρωπο συνέπειες, όπως είναι τα περιβαλλοντικά προβλήματα, η πυρηνική κινδυνολογία, οι νέες επιδημίες, οι πολεμικές συρράξεις και πολλά άλλα. Οι επικριτές της επιστήμης-τεχνολογίας, εξάλλου, της καταλογίζουν τον εκφυλισμό της πολιτικής ζωής, τον κατακερματισμό της εργασίας και την

εργαλειοποίηση των ανθρώπων, που λειτουργούν, πλέον, ως απλοί *χρήστες* της τεχνολογίας. Βέβαια, εδώ πρέπει να τονίσουμε πως υπάρχει και η αντίθετη άποψη εκείνων που θεωρούν ότι η επίδραση της κοινωνίας έρχεται να καταστείλει την ελεύθερη και απρόσκοπτη ανάπτυξη της επιστήμης, την απομάκρυνση, δηλαδή, από τη φιλοσοφία του «ορθού λόγου» (Μπουντουρίδης, 2003, σελ.194). Σίγουρα η δεύτερη αυτή θέση, διαθέτει τα δικά της επιστημολογικά ερείσματα, ωστόσο οι μελετητές φαίνεται να προβληματίζονται περισσότερο για τον τρόπο που η επιστήμη-τεχνολογία συνδέεται με την κοινωνία. Στα πλαίσια αυτού του προβληματισμού έχουν προκύψει ποικίλες επισημάνσεις.

Κάποιοι μελετητές, υποστηρίζουν πως η σύγχρονη επιστήμη έχει ουσιαστικά οδηγήσει στην δημιουργία μιας *παγκόσμιας κουλτούρας*, η οποία βασίζεται στην ανάπτυξη της τεχνολογίας, είναι, δηλαδή, κατά βάση τεχνοκρατική. Αυτό σημαίνει πως ο σύγχρονος διανοούμενος- ο σύγχρονος συνεπής εκπρόσωπος της παγκόσμιας κουλτούρας- πρέπει να διαθέτει επαρκείς επιστημονικές-τεχνολογικές γνώσεις, προκειμένου να διασφαλίζει την δυναμική του παγκόσμιου οικονομικού συστήματος. Στην ουσία, δηλαδή, η επιστημονική πρόοδος αποτελεί ένα νομιμοποιητικό εργαλείο της παρούσας παγκοσμιοποιημένης-καπιταλιστικής κοινωνίας (Ψαρρού, 2003, σελ.108). Αυτό μπορεί να καταστεί πιο κατανοητό αν επικαλεστούμε τον Chomsky και το εύστοχο παράδειγμά του, που αφορά στο Internet, μια αμιγώς επιστημονική, δηλαδή, κατάκτηση. Όπως αναφέρει, λοιπόν, το Διαδίκτυο αποτελεί τον ιδανικό χώρο επιχειρηματικής δράσης των εταιρειών, με την έννοια ότι μπορεί να διευκολύνει διεθνείς οικονομικές διαδικασίες, ενώ παράλληλα λειτουργεί και ως ιδανικό μέσο προβολής, ή «πώλησης ιδεών και τρόπου ζωής». Ο προωθούμενος έλεγχος του Internet από επιχειρηματικούς κύκλους, λοιπόν, μπορεί να οδηγήσει στην προβολή αξιών και προτύπων ζωής που ευνοούν το οικονομικό σύστημα και την περαιτέρω εδραίωσή του. Η επιστημονική, λοιπόν, κατάκτηση του Internet δύναται να αποτελέσει μέσο κοινωνικής επιρροής και ελέγχου των ατόμων (Chomsky, 2001, σελ.262, 263).

Αυτή η νέα διάσταση, μιας επιστήμης, δηλαδή, που ουσιαστικά εξυπηρετεί το οικονομικό σύστημα και τους θιασώτες του, εμπεριέχει και τις έννοιες της εκπαίδευσης, αλλά και της παιδείας εν γένει. Από τη στιγμή που το καπιταλιστικό σύστημα εξαρτάται ολοένα και περισσότερο από την τεχνολογική πρόοδο, είναι δεδομένη και η εμπορευματοποίηση της γνώσης. Υπό αυτή την έννοια σύγχρονη γνώση θεωρείται η επιστημονική-τεχνολογική γνώση, που μπορεί να εξασφαλίσει την

παραγωγικότητα του οικονομικού συστήματος. Η γνώση που παράγεται, για παράδειγμα, τείνει να ακολουθήσει την «λογική της παγκόσμιας αγοράς», να γίνει, δηλαδή, αντικείμενο άξιο προς οικονομική αξιοποίηση. Παράλληλα, μπορεί κανείς να παρατηρήσει μια ακόμη σύγχρονη τάση παραγωγής εξειδικευμένης επιστημονικής γνώσης σε χώρους που παραδοσιακά δεν είχαν αυτή την αρμοδιότητα. Τα ερευνητικά ινστιτούτα, τα εργαστήρια των εταιρειών, οι επιχειρήσεις υψηλής τεχνολογίας, αποτελούν ορισμένους τέτοιους χώρους, όπου προωθείται η εφαρμοσμένη και άρα επιστημονικοτεχνική γνώση που εξυπηρετεί τις εκάστοτε επιχειρηματικές απαιτήσεις. Οι επιχειρήσεις, εξάλλου, συχνά χρηματοδοτούν ανάλογα ερευνητικά προγράμματα που λαμβάνουν χώρα στον χώρο των Πανεπιστημίων, με αποτέλεσμα τα τελευταία να συνδέονται έτσι με καθαρά επιχειρηματικές δραστηριότητες. Ο θεσμός του Πανεπιστημίου, όπως επισημαίνεται, αρχίζει να εγκαταλείπει την παραγωγή γνώσης για τη γνώση, δηλαδή της γνώσης ως αυτοσκοπού (Μπουντουρίδης, 2003, σελ.195, 196).

Η κριτική που ασκείται από πολλούς μελετητές αναφορικά με την τριαδική σχέση: επιχειρηματικές δραστηριότητες- επιστημονική/ τεχνολογική πρόοδος- εκπαιδευτικές διαδικασίες/παιδεία είναι συχνά καυστική. Όπως αναφέρει ενδεικτικά η Κωνσταντοπούλου, το υψηλό επίπεδο τεχνολογικής προόδου που βιώνουμε σήμερα, έχει οδηγήσει στην υπερεκτίμηση της πρακτικής αξιοποίησης της επιστήμης και στην ουσιαστική απαξίωση άλλων μορφών γνώσης που δεν συνάδουν με τον «επιστημονικό ορθολογισμό». Αυτό σημαίνει πως οι μη ορθολογικές ερμηνείες του κόσμου προβάλλονται ως «θεωρητικές» συλλήψεις που ελάχιστη σχέση έχουν με την πραγματικότητα: ο επιστημονικός ορθολογισμός αυτοαναγορεύεται ως αντικειμενική γνώση του κόσμου. Η επαγγελία για μια σύγχρονη κοινωνία της γνώσης, όπου η παιδεία κατέχει καίρια θέση, αποτελεί μάλλον μια φενάκη, καθώς προωθείται εμφανώς και μονομερώς η επιστημονική παιδεία και η τεχνολογική γνώση. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι επιστήμες που παραδοσιακά ασχολούνται με την ανάλυση και ερμηνεία ζητημάτων που αφορούν στον άνθρωπο ως οντότητα, τείνουν να υποβαθμιστούν, ή και να παραμεριστούν: οι Ανθρωπιστικές σπουδές, ή όπως άλλως οι «Επιστήμες του Ανθρώπου», όπως η Ψυχολογία και η Κοινωνιολογία, αρχίζουν να φθίνουν, καθώς εμπίπτουν στα πλαίσια των «θεωρητικών» και άρα υποκειμενικών προσεγγίσεων της πραγματικότητας (Κωνσταντοπούλου, 2003, σελ.316, 317, 320).

Η Κωνσταντοπούλου τονίζει πως οι παραπάνω συνθήκες της μεταμοντέρνας κοινωνίας, έχουν δημιουργηθεί τεχνηέντως προκειμένου να διασφαλίσουν την

απόλυτη ελευθερία της τεχνολογικής προόδου και την ανάλογη παθητικότητα των ατόμων, ως προς τις αρνητικές συνέπειες που αυτή μπορεί να έχει: «...Αυτά τα [παραπάνω] κυρίαρχα κριτήρια, που κρατάνε τη σκέψη σε στενή σχέση με τα γεγονότα, δεν επιτρέπουν στα άτομα να προσεγγίσουν τη σχέση των πραγμάτων σ' έναν ικανό βαθμό πολυπλοκότητας για να μπορέσουν να δώσουν μια σφαιρική και ολοκληρωμένη αντίληψη της πραγματικότητας στην οποία συμμετέχουν...Χωρίς “ψυχή” η τεχνολογία απορρίπτει από το σχεδιασμό της κάθε προοπτική κοινωνικής και ανθρώπινης ολοκλήρωσης προς δράση επιλεγμένης κατεύθυνσης, κάθε αναφορά σε ηθικά και πολιτικά κριτήρια ώστε να κρίνει την αξία των πραγματώσεων και των αποτελεσμάτων της. Μέσω αυτού του τεχνάσματος (που θεωρεί “αντικειμενικά” τα τεχνολογικά κριτήρια της αλήθειας ώστε να υπάρχει μόνο ορθολογικός έλεγχος της κοινωνικής πραγματικότητας), οικοδομείται η κοινωνία πάνω στην τεχνολογία και ανακηρύσσει κάθε διαφορετική σκέψη “θεωρητική” και άχρηστη..» (Κωνσταντοπούλου, 2003, σελ.318). Φαίνεται, δηλαδή, πως το επιστημονικό πνεύμα προσπαθεί να περιορίσει τις γνώσεις των ανθρώπων σε ένα καθαρά τεχνολογικό πλαίσιο, υποσκάπτοντας, έτσι, την παροχή γνώσεων που μπορούν να οδηγήσουν σε μια διεύρυνση των παιδευτικών οριζόντων των ανθρώπων και σε έναν προβληματισμό για το κατά πόσο τα νέα τεχνολογικά και κατ' επέκταση κοινωνικά δεδομένα είναι στείρα και άτεγκτα, από ανθρωπιστικής απόψεως. Αν αναλογιστούμε δε την σύνδεση της επιστήμης με το παγκόσμιο οικονομικό σύστημα, θα λέγαμε πως η πρώτη εξυπηρετεί τα συμφέροντα του δεύτερου σε ένα επίπεδο παιδείας.

Η φθίση των Ανθρωπιστικών Επιστημών, για παράδειγμα, που αποτελούν κατεξοχήν χώρους αμφισβήτησης και προαγωγής του προβληματισμού γύρω από τον άνθρωπο, ενδεχόμενα να οδηγήσει σε μια υποβάθμιση της κριτικής στάσης που πρέπει να υπάρχει απέναντι στις εκάστοτε καταστάσεις. Το σύστημα, δηλαδή, μέσω της καθαρά επιστημονικής παιδείας, προσπαθεί να δημιουργήσει άτομα-φερέφωνα των αξιακών του προτύπων. Η θέση, αυτή, μολονότι από κάποιους ανάγεται στο επίπεδο της κινδυνολογίας και της υπερβολής, υιοθετείται από μια πληθώρα σύγχρονων Κοινωνιολόγων. Κάποιοι, μάλιστα γίνονται πιο συγκεκριμένοι, αναφέροντας τα Μ.Μ.Ε και τις εκπαιδευτικές διαδικασίες (το σχολείο) ως βασικούς φορείς νομιμοποίησης του οικονομικού συστήματος και των πολιτισμικών-τεχνολογικών πρακτικών του. Κι αυτό γιατί αποτελούν βασικούς και καταλυτικούς θεσμούς προβολής αξιών και πολιτιστικών μηνυμάτων στους αποδέκτες τους: « Το σύγχρονο κοινό συμβολικό πλαίσιο[των Μ.Μ.Ε και του σχολείου] συνδέεται άμεσα με

την αλλοτριώση του σύγχρονου ανθρώπου. Ο τελευταίος θεωρεί “φυσικά” τα χαρακτηριστικά της αποξένωσης από το περιβάλλον του, το συνάνθρωπό του, τα δημιουργήματά του, τον ίδιο του τον εαυτό. Ο γραφειοκρατικός μετασχηματισμός της δημοκρατίας και η μαζική οργάνωση των γνώσεων αποτελούν υπερβατικές αναγκαιότητες, που εκβιάζουν την καθημερινή μας παραίτηση.». Υπό αυτή την έννοια οι δυο παραπάνω θεσμοί γίνονται: «..οι φορείς, οι παραγωγοί και οι διαφημιστές..» της ορθολογικότητας που έχει ανάγκη η [επιστημονική] εξειδίκευση (Καμαριανός, 2003, σελ.351), προκειμένου να εξασφαλίσει την μεγαλύτερη και καλύτερη παραγωγικότητα των ατόμων, δηλαδή, την προώθηση της ελεύθερης παγκόσμιας αγοράς.

Εν κατακλείδι, θα λέγαμε πως οι παραπάνω διαπιστώσεις έχουν αρχίσει να εγείρουν έναν προβληματισμό γύρω από την επιστήμη και τις σχέσεις, ή τους θεσμούς που σχετίζονται με αυτήν. Το ζήτημα της κοινωνικής διάστασης της επιστήμης φαίνεται να επανακάμπτει δριμύτερο: τα σύγχρονα επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα είναι ικανά για την *ολοκληρωτική καταστροφή της ανθρωπότητας*, κάτι, δηλαδή, που δεν μπορούσε να επιτευχθεί εύκολα παλαιότερα (Ψαρρού, 2003, σελ.109). Κάποιοι μελετητές επισημαίνουν πως από τη στιγμή που τα αποτελέσματα της επιστημονικής και τεχνολογικής προόδου βρίσκουν την πρακτική εφαρμογή τους απευθείας στην κοινωνία, φυσιολογικά θα πρέπει να γίνονται αντικείμενο δημόσιου διαλόγου, για το ευκαταίο, ή όχι, της εφαρμογής τους. Τα άτομα έχουν αρχίσει να διεκδικούν το μερίδιό τους στην «επιστημονικοποίηση», στην αμφισβήτηση, ή αποδοχή, δηλαδή, των επιστημονικών εφαρμογών στα πλαίσια της κοινωνίας. Γίνεται λόγος, λοιπόν, για μια «κοινωνική υπευθυνότητα» της επιστήμης και της τεχνολογίας, που εκφράζεται μέσα από την ενεργή εμπλοκή των ατόμων στην κοινωνική εφαρμογή των τεχνολογικών προϊόντων. Η πρόσβαση των ευρύτερων μαζών στις επιστημονικές γνώσεις, εξάλλου, αποτελεί ένα αίτημα που θα οδηγούσε σε μια *δημοκρατικοποίηση* της γνώσης και σε μια αντιμετώπιση των ανισοτήτων που τώρα δημιουργεί η δυσκολία πρόσβασης (Μπουντουρίδης, 2003, σελ.196). Όταν δεν έχουν όλοι οι πολίτες τη δυνατότητα πρόσβασης στα νέα επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα, μοιραία δημιουργείται ανισότητα ανάμεσα σε αυτούς που είναι εξοικειωμένοι με αυτά και σε αυτούς που είναι απλά αδαείς και ως εκ τούτου ανίκανοι να ανταπεξέλθουν στις νέες κοινωνικές συνθήκες.

Ο Chomsky αναφέρει για την σύγχρονη πραγματικότητα: «Μια και μοναδική αρχή είναι η πλέον συντριπτική στον κόσμο. Εκείνη που υπαγορεύει ότι οι ισχυροί και

οι προνομιοῦχοι πρέπει να είναι ελεύθεροι να κάνουν ό,τι θέλουν (επικαλούμενοι βέβαια πάντοτε ευγενή κίνητρα). Και το επακόλουθο είναι η εθνική κυριαρχία και τα δημοκρατικά δικαιώματα των λαών να εξαφανίζονται...» (Chomsky, ο.π, σελ.452). Η θέση αυτή μοιραία μας οδηγεί σε ένα ακόμη μείζον ζήτημα της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης εποχής: αυτό, δηλαδή, που σχετίζεται με την εξουσία των ισχυρών και μάλιστα σε ένα επίπεδο καθαρά στρατιωτικής διαχείρισης. Ο Chomsky είναι για μια ακόμη φορά εξαιρετικά εύστοχος στον τρόπο που πραγματεύεται το εν λόγω θέμα. Παρατηρεί δηλαδή την σύγχρονη παρουσία κάποιων κρατών- επιτηρητών της παγκόσμιας τάξης, που υποτίθεται ότι νομιμοποιούνται να καταφύγουν σε κάθε είδος στρατιωτικής βίας προκειμένου να διατηρήσουν την παγκόσμια ισορροπία. Αυτό, βέβαια, σημαίνει πως βρισκόμαστε μπροστά στην ύπαρξη παγκόσμιων «ειρηνοποιών» δυνάμεων-κρατών, οι οποίες μπορούν κατά βούληση να ονοματίζουν κάποιες κοινωνικές δυνάμεις, ή ακόμη και κάποια κράτη, ως ταραχοποιά στοιχεία, επικίνδυνα για την παγκόσμια κοινωνία. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, αυτή η λογική της παγκόσμιας επιτήρησης δεν είναι παρά μια αυθαίρετη προσπάθεια επιβολής της εξουσίας κάποιων ισχυρών κρατών, που θεωρούν ότι νομιμοποιούνται να καταφεύγουν στη βία όποτε και όπου εκείνα κρίνουν ότι είναι απαραίτητο. Υπό αυτή την έννοια, αυτά τα κράτη-κακοποιοί, όπως τα χαρακτηρίζει ο Chomsky έχουν δημιουργήσει αποτελεσματικούς τρόπους «τρομοκρατίας, εκφοβισμού και καταστροφής» προκειμένου να διασφαλίσουν την δύναμη των παγκόσμιων τοποτηρητών. Καλλιεργούν, εν ολίγοις, μια εικόνα γενικότερου εκφοβισμού και εκδικητικών διαθέσεων απέναντι σε όσους θα προσπαθήσουν να βάλουν τα οποιαδήποτε συμφέροντά τους, δημιουργώντας, έτσι, μια λογική άμυνας, ή όπως άλλως μια «στρατηγική της αποτροπής» (Chomsky, 2001, σελ.20, 21, 23). Υπό αυτή την έννοια τα κράτη-κακοποιοί νομιμοποιούνται στην κατάφωρη προσφυγή βίας και στην επιτέλεση στυγνών εγκλημάτων, τα οποία απλά δεν καταλογίζονται ως τέτοια, μιας και αποδίδονται σε «καλές» για την παγκόσμια τάξη προθέσεις (Chomsky, 2001, σελ.28, 29).

Τα κράτη-κακοποιοί, βέβαια, οφείλουν να προσδιορίσουν κάποια άλλα κράτη ως κακοποιά στοιχεία, προκειμένου να «δικαιολογήσουν» την αυθαίρετη προσφυγή στη στρατιωτική βία. Ο Chomsky δίνει ένα εξαιρετικά εύστοχο και καθ' όλα επίκαιρο παράδειγμα: «*Η Ουάσιγκτον και το Λονδίνο ανακήρυξαν το Ιράκ “κράτος-κακοποιό”, απειλή για τους γείτονές του και για ολόκληρο τον κόσμο, και “παράνομο έθνος” που κυβερνάται από μια μετενσάρκωση του Χίτλερ, η οποία πρέπει να αναχαιτιστεί από*

τους θεματοφύλακες της παγκόσμιας τάξης, δηλαδή τις Η.Π.Α και τον “υφιστάμενο εταίρο τους”...» (Chomsky, 2001, σελ.31). Παρόμοιο είναι, εξάλλου και το παράδειγμα της στρατιωτικής επέμβασης των Η.Π.Α στα Βαλκάνια: η κρίση στην περιοχή χαρακτηρίστηκε τεχνηέντως ως *ανθρωπιστική*, ενώ στην πραγματικότητα καθιστούσε επισφαλή την διασφάλιση των οικονομικών συμφερόντων των «πλούσιων και των προνομιούχων». Η στρατιωτική παρέμβαση, λοιπόν, έγινε με γνώμονα το συμφέρον των κεφαλαιοκρατών και όχι για λόγους ανθρωπιστικής διάθεσης (Chomsky, 2001, σελ.87). Ο μελετητής είναι σαφής, αναφορικά με το συγκεκριμένο ζήτημα: σύμφωνα με την Χάρτα των Ηνωμένων Εθνών, κανένα κράτος δεν νομιμοποιείται να χρησιμοποιήσει βία στα πλαίσια των διεθνικών σχέσεων του, καθώς υπάρχουν παγκόσμιας εμβέλειας νομικοί μηχανισμοί για την αντιμετώπιση ενδεχόμενων απειλών της παγκόσμιας ειρήνης. Κράτη όπως οι Η.Π.Α και η Βρετανία, απλά δεν αποδέχονται αυτές τις νόμιμες συνθήκες, επιδιώκοντας, βέβαια, την διασφάλιση των *συμφερόντων* τους και την εδραίωση της παγκόσμιας κυριαρχίας τους (Chomsky, ο.π, σελ.33). Αυτό πρακτικά σημαίνει πως διατηρούν την διακριτική ευχέρεια να ανοίγουν πολεμικά μέτωπα ανά τον κόσμο ανάλογα με την εξυπηρέτηση των εκάστοτε, οικονομικών, ή όποιων άλλων, σκοπών τους. Δεν διστάζουν, μάλιστα, να επικαλεστούν την κατάργηση παγκόσμιας εμβέλειας αποφάσεων, όπως αυτές του ΟΗΕ, από τα κράτη που επιδιώκουν να «νουθετήσουν». Το γεγονός ότι τα ίδια πρώτιστα καταργούν τις θέσεις του ΟΗΕ για αποφυγή ένοπλης βίας δεν παίζει κανένα ρόλο: οι δικές τους αποφάσεις υποτίθεται ότι υπακούν στους νόμους του διεθνούς δικαίου (Chomsky, ο.π, σελ.36). Και τώρα, λοιπόν, όπως και στο παρελθόν βρισκόμαστε μπροστά σε προφανείς διαδικασίες «ιεροποίησης του πολέμου», νομιμοποίησής του, δηλαδή, μέσω ευγενών και ηθικόλογων αιτίων. Οι σύγχρονες παγκόσμιες συνθήκες επιβάλλουν τις δικές τους επίγειες «*θρησκείες*», προκειμένου για αυτή τη νομιμοποίηση (Chomsky, ο.π, σελ.371). Είτε πρόκειται, δηλαδή, για την επιβολή της «*παγκόσμιας τάξης*», είτε για τη διασφάλιση καθαρά οικονομικών συμφερόντων, οι πολεμικές συρράξεις αποτελούν και σήμερα σύνηθες μέσο επίλυσης των ανθρώπινων προβλημάτων. Η κληρονομιά του πολέμου πέρασε από το παρελθόν στο σύγχρονο παρόν και κατά πάσα πιθανότητα στο απώτερο μέλλον.

Ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφείται παραπάνω το παγκόσμιο κοινωνικό και οικονομικό τοπίο, έχει οδηγήσει τους μελετητές στην εκφορά συγκεκριμένων και αρκετά καυστικών αξιολογικών κρίσεων. Ο Πανούσης ισχυρίζεται πως η κοινωνία βρίσκεται σε μια οριακή κατάσταση που έχει οδηγήσει στην αμφισβήτηση πάγιων

αρχών της δημοκρατίας, όπως είναι η ελευθερία, η ισότητα και η δικαιοσύνη, ενώ προμηνύει πως η αντίδραση των οικονομικο-κοινωνικά αποκλεισμένων θα μεταφραστεί σε συλλογικές πράξεις βίας (Πανούσης, 2003, σελ.259, 260). Άλλοι, θεωρούν πως ο μαζικός πολιτισμός, που έχει προκύψει μέσα από την παγκοσμιοποίηση, έχει αρχίσει να οδηγεί σε μια πολιτισμική αλλοτρίωση σκόπιμα προκαλούμενη από το καπιταλιστικό σύστημα. Μέσω ενός πολιτισμικού ιμπεριαλισμού, το καπιταλιστικό σύστημα στοχεύει στην αποδυνάμωση παραδοσιακών κοινωνικών θεσμών και αξιών που στήριζαν τα κοινωνικά συστήματα. Έτσι θα καταστεί ευκολότερη η επικράτηση των νόμων της ελεύθερης αγοράς, του κεφαλαίου, δηλαδή, ακόμη και σε κατά βάση πιο παραδοσιακές κοινωνίες (Τσακηρίδη, 2003, σελ.277). Ο καπιταλισμός έχει μετεξελιχθεί σε «ένα παγκόσμιο σύστημα παραγωγής και πολιτισμού», σύμφωνα με το οποίο καθαρά οικονομικές και κερδοσκοπικές διαδικασίες μεταμορφώνονται και έπειτα προβάλλονται ως ένα σύγχρονο πολιτισμικό κεφάλαιο. Με αυτόν τον τρόπο οι αρχές του καπιταλισμού, όπως είναι η παραγωγικότητα, ο πλούτος και ο καταναλωτισμός, μπορούν να εξασφαλίσουν μεγαλύτερη εμβέλεια προκειμένου για την αναπαραγωγή του οικονομικού συστήματος. Αυτό σημαίνει, πρακτικά, πως οι κεφαλαιοκράτες θα εδραιώσουν περαιτέρω την παγκόσμια επιρροή τους, αλλά και τον έλεγχο, σε ποικίλες εκφάνσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας, πέραν των καθαρά οικονομικών (Ψαρρού, 2003, σελ.115).

Η θέση του Chomsky, αναφορικά με αυτό το πολιτισμικό-καπιταλιστικό πλαίσιο είναι εξαιρετικά καυστική: θεωρεί πως δεν αποτελεί τίποτα άλλο παρά μια μαζική επίθεση του επιχειρηματικού κόσμου «...στη χειραγώγηση του μυαλού και της συμπεριφοράς...» των ανθρώπων. Η επίθεση αυτή συντελείται σε συνεργασία με κάποια νέα και ελεγχόμενα από τις κεφαλαιοκρατικές εταιρείες Μ.Μ.Ε και μέσα από την προσπάθεια ανάλογου ελέγχου του Internet, που ενδεχομένως να καταλήξει ένα απλό εργαλείο παγκόσμιου marketing και ψυχαγωγίας (Chomsky, 2001, σελ.261-263). Ο Chomsky καυτηριάζει τον τρόπο με τον οποίο συντελείται μια σύγχρονη και μαζική πλύση εγκεφάλου, που καλλιεργεί στα άτομα μια «φιλοσοφία ματαιότητας», έλλειψης, δηλαδή, σκοπών που μπορούν να νοηματοδοτήσουν την ανθρώπινη ζωή. Στη θέση αυτών προβάλλονται τεχνητές ανάγκες, ή επιφανειακά στοιχεία άμεσα σχετιζόμενα με την λογική του καταναλωτισμού. Η ενδεχόμενη επιτυχία των εν λόγω διαδικασιών θα οδηγήσει αναπότρεπτα στην δημιουργία ατόμων αρκετά πειθήνιων και ελεγχόμενων καταναλωτικά, ώστε: «...θα ξεχάσουν τις ανατρεπτικές ιδέες που

τους ωθούν να προσπαθήσουν να πάρουν την τύχη τους στα χέρια τους.». Επεκτείνοντας τις θέσεις του αυτές, εξάλλου, διατείνεται πως το σύγχρονο ζήτημα της «υπονόμευσης της ασφάλειας της εργασίας», καθώς και η ολοένα φθίνουσα πορεία των μισθών, των κοινωνικών επιδομάτων και δικαιωμάτων των εργαζομένων, αποτελούν μέσα περαιτέρω υποδαύλισης της παθητικότητας του λαού (Chomsky, 2001, σελ.431-434).

Ανάλογη καυστικότητα παρατηρείται στις επιμέρους διατυπώσεις και άλλων μελετητών. Η Τσακηρίδη δηλώνει γλαφυρά: «...Στο πλαίσιο της διαμόρφωσης ενός νέου οικονομικού περιβάλλοντος, το οποίο κυριαρχεί με τις αξίες του στις κοινωνίες και τους πολιτισμούς, η διαχείριση του πολιτισμού διαποτίζεται από τις ίδιες αξίες και την κυρίαρχη ιδεολογία. Η διαμόρφωση της κουλτούρας εξαρτάται από τις οικονομικές σχέσεις που αναπτύσσονται στη βάση της κοινωνίας και από τη σχέση που αυτή έχει με τα κέντρα εξουσίας και παραγωγής, εφόσον εκείνο που παίζει ρόλο πρωταρχικό σήμερα είναι οι οικονομικές σχέσεις καθαυτές-και όχι οι οικονομικές σχέσεις ως μέσον-, διότι περιστρέφονται γύρω από αυτό, το υποστηρίζουν και το τροφοδοτούν. Κάποτε στην κοινωνία έπαιξε ρόλο ένα άτομο αν ήταν ευγενικό, όμορφο, μορφωμένο, καλλιεργημένο, εάν διέθετε ευγενικούς τρόπους...σήμερα ενδιαφέρει αν όλα αυτά του αποφέρουν πλούτο, αν κερδίζει χρήματα από αυτά, αν διαθέτει λογαριασμούς σε τράπεζες, αν διαθέτει κεφάλαιο. Το κεφάλαιο τείνει να αντικαταστήσει τις υπόλοιπες αξίες ή να τις υποβαθμίσει σε τέτοιο βαθμό που ουσιαστικά τις καθιστά θεραπεινίδες του.» (Τσακηρίδη, 2003, σελ.268). Η παραπάνω διατύπωση είναι ενδεικτική της ακόλουθης θέσης της ερευνήτριας: «Το σύγχρονο καπιταλιστικό σύστημα δεν επιδιώκει χειραφετημένους πολίτες και συγκροτημένες προσωπικότητες. Επιδιώκει τη διαμόρφωση μιας μάζας που τρέχει καθημερινά για να προλάβει να καλύψει τις απεριόριστες καταναλωτικές ανάγκες και, επομένως, δεν διαθέτει αρκετό χρόνο, ώστε να κρίνει πολιτικά συστήματα, αποφάσεις, πολιτικές...» (Τσακηρίδη, ο.π., σελ.277).

Αν επιδιώκαμε μια συνοπτική απόδοση όλης της προηγούμενης ανάλυσης αναφορικά με τον σύγχρονο καπιταλισμό-παγκοσμιοποίηση και τις επιδράσεις που έχει προκαλέσει και τείνει να προκαλέσει στα κοινωνικά συστήματα, δεν θα μπορούσαμε παρά να οικειοποιηθούμε την διατύπωση του Rodrik: «...η συσσώρευση των παρενεργειών της παγκοσμιοποίησης θα μπορούσε να οδηγήσει σε ένα νέο πλέγμα ταξικών διαχωρισμών- μεταξύ αυτών που ευημερούν και αυτών που δεν ευημερούν, μεταξύ αυτών που μοιράζονται τις αξίες της και αυτών που προτιμούν το αντίθετο και μεταξύ αυτών που μπορούν να απομακρύνουν τους κινδύνους της και αυτών που δεν

μπορούν. Αυτή δεν είναι μια ευχάριστη προοπτική ακόμα και για εκείνους που βγαίνουν κερδισμένοι από τις ανισότητες της παγκοσμιοποίησης: η εμβάθυνση των κοινωνικών ρηγμάτων μας βλέπει όλους.» (Rodrik, 2000, σελ.47, 48).

Η παραπάνω ακροθιγής προσπάθεια προσέγγισης των σύγχρονων κοινωνικών συνθηκών μοιραία επαναφέρει το ερώτημα: Τι θέση μπορεί να έχει το θέατρο του Brecht –και μάλιστα τα δραματικά κείμενα που αναλύσαμε ερμηνευτικά- στη σύγχρονη εποχή της παγκοσμιοποίησης; Τελικά υπάρχουν σημεία κοινής αναφοράς ανάμεσα στα κοινωνικά ζητήματα που εντοπίσαμε στα θεατρικά έργα και σε αυτά που σκιαγραφήθηκαν πιο πάνω; Η απάντηση μόνο θετική διάσταση μπορεί να έχει: τα κοινωνικά προβλήματα που πραγματεύεται δραματουργικά ο Brecht έχουν μεγάλη συνάφεια με τα κοινωνικά προβλήματα που εντοπίζει η σύγχρονη Κοινωνιολογία. Όπως προφανώς κατέδειξε η προηγούμενη κοινωνιολογική προσέγγιση, για παράδειγμα, βρισκόμαστε μπροστά σε μια παγκόσμια πραγματικότητα όπου προωθούνται απροκάλυπτα οι κοινωνικές ανισότητες, σε ένα επίπεδο που προσιδιάζει πολύ με το παρελθόν. Το ζήτημα των εξουσιαστικών σχέσεων ανάμεσα σε έχοντες και μη έχοντες προβάλλεται ολοένα και περισσότερο σήμερα: το παγκοσμιοποιημένο καπιταλιστικό σύστημα και οι νόμοι της ελεύθερης αγοράς που επιβάλλει, έχουν οδηγήσει σε μια νέα διαφοροποίηση ανάμεσα σε πλούσιους και φτωχούς, σε ισχυρούς και αδύναμους, σε ανώτερους και κατώτερους. Και στη σύγχρονη πραγματικότητα οι πρώτοι νομιμοποιούνται να διασφαλίσουν με κάθε τρόπο το οικονομικό τους συμφέρον, ενώ οι δεύτεροι οφείλουν να υποτάσσονται στις βουλές των ανώτερων κοινωνικο-οικονομικά. Τα σύγχρονα οικονομικά δεδομένα έρχονται, υπό αυτή την έννοια, να δημιουργήσουν νέες ταξικές ανισότητες, που στο σύνολό τους δεν διαφοροποιούνται ιδιαίτερα από αυτές που ο Brecht προβάλλει στα έργα του. Ο σύγχρονος Πουντίλα είναι ο σύγχρονος ιδιοκτήτης: μπορεί να μην είναι αναγκαστικά ιδιοκτήτης γης, σύμφωνα με το πρότυπο του Brecht, αλλά σίγουρα είναι ιδιοκτήτης νεότερων μέσων άσκησης οικονομικής και κοινωνικής εξουσίας. Σε αντιστοιχία ο οποιοσδήποτε σύγχρονος Ματί υποστασιοποιείται στο πρόσωπο όλων εκείνων των «κατώτερων» που πρέπει να υπακούν στις επιταγές του καπιταλιστικού συστήματος, αν δεν επιθυμούν την πλήρη οικονομική και κοινωνική υποβάθμισή τους. Εδώ επιλέγεται εντελώς παραδειγματικά το *Ο αφέντης Πουντίλα και ο υπηρέτης του Ματί*, γιατί αποτελεί ένα δραματικό κείμενο που πραγματεύεται κατά κύριο λόγο τις κοινωνικές ανισότητες και τις σχέσεις εξουσίας που προάγει η οικονομική εξουσία.

Εννοείται πως οι παραπάνω διαπιστώσεις αφορούν και τα υπόλοιπα δραματικά έργα, στα οποία σχολιάζονται παρόμοιες δραματουργικές συνθήκες.

Ανάλογη συνάφεια, εντοπίζεται, εξάλλου και στο ζήτημα της κοινωνικής αλλοτρίωσης, όπως αυτό παρουσιάζεται, κυρίως, μέσα από τον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*. Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, ο σύγχρονος παγκοσμιοποιημένος πολιτισμός, που στηρίζεται κατά βάση στο οικονομικό σύστημα και τα όσα αυτό επιθυμεί να προβάλλει, έχει οδηγήσει σε μια νέου τύπου αλλοτρίωση, σε μια νέα προσέγγιση των ανθρώπινων σχέσεων. Η επίκληση σε αξίες όπως είναι ο καταναλωτισμός, η οικονομική ανταγωνιστικότητα, η αυτοπραγμάτωση μέσω της εργασίας, έχουν οδηγήσει σε έναν ατομικισμό που σε μεγάλο βαθμό υποσκάπτει την ποιότητα των ανθρώπινων σχέσεων. Κάποια αξιακά συστήματα, τείνουν υπό αυτή την έννοια να καταργηθούν, παρασύροντας στην πτώση τους και έννοιες όπως η συλλογικότητα, η αλληλεγγύη, η πίστη στις ανθρωπιστικές αξίες, εν γένει. Ας θυμηθούμε εδώ τον «εγωιστικό και τεμαχισμένο» άνθρωπο, όπως χαρακτήρισε παραπάνω ο Πανούσης, το σύγχρονο πρότυπο ανθρώπου. Αυτού, δηλαδή, που προκειμένου να διασφαλίσει την επιβίωσή του σ' ένα σύστημα άκρατου οικονομικού ανταγωνισμού, προβαίνει σε πράξεις καθαρού προσωπικού «βολέματος», δίχως να ενδιαφέρεται τελικά για τις συνθήκες ζωής των συνανθρώπων του. Αυτή η στροφή προς το άτομο, γίνεται ευκολότερα αντιληπτή μέσα από τη νέα εργασιακή ηθική, που προωθεί την ατομική εργασία εις βάρος της συνεργατικής. Δεν θα ήταν άτοπο, λοιπόν, να πούμε πως η σύγχρονη έκπτωση των ανθρωπιστικών-ηθικών αξιών, αποδίδεται πολύ εύστοχα μέσα από την Μπρεχτική Σέν Τέ, ένα δραματικό πρόσωπο που φτάνει σε σημείο να διχαστεί προκειμένου να διασφαλίσει την οικονομική της επιβίωση, αλλά και την ιδιότητα της του ανθρώπου. Η τελική, βέβαια, επικράτηση της Σέν Τέ- Σούι Τά, έρχεται να μας υπενθυμίσει πως τα ένστικτα της επιβίωσης αποδεικνύονται πιο ισχυρά από τα καθαρά ανθρωπιστικά. Σε έναν κόσμο όπου επικρατεί η παντοδυναμία των οικονομικών νόμων τα άτομα έχουν δυο επιλογές: ή να συμβιβαστούν με το δοσμένο σύστημα και να γίνουν συνεπείς αναπαραγωγείς του, ή να το απορρίψουν και να τεθούν σε ένα περιθώριο. Η πρώτη επιλογή, βέβαια, έχει ένα σημαντικό κόστος: η οικονομική επιβίωση ή άνοδος, συνεπάγεται την υιοθέτηση πρακτικών που ενδέχεται να υπονομεύσουν τα θεσμοθετημένα δικαιώματα των ανθρώπων.

Ο τρόπος με τον οποίο πραγματεύεται, εξάλλου, ο Brecht το ζήτημα των πολεμικών συρράξεων συνδέεται προφανώς με την σύγχρονη διάστασή του. Οι

διακηρύξεις περί νομιμοποίησης του πολέμου για λόγους επιβολής της παγκόσμιας τάξης, ή για λόγους περιβεβλημένους με μια υποκριτική ηθική διάσταση, αποτελούν πάγιο σύγχρονο φαινόμενο. Τα πραγματικά αίτια, βέβαια, μένουν αδήριτα προς τους ανθρώπους που καλούνται να συμμετάσχουν στις εν λόγω διαδικασίες και να υποστούν τις ανάλογες συνέπειες. Ένα έργο όπως η *Μάνα Κουράγιο*, δεν διατηρεί την επικαιρότητά του γιατί είναι απλά αντιπολεμικό, αλλά γιατί πρεσβεύει την κριτική στάση απέναντι στις πολεμικές αποφάσεις και την αναζήτηση των πραγματικών αιτίων τους. Στην ουσία παραινεί σε μια αντιμετώπιση του πολέμου ως ενός μέσου εξασφάλισης συγκεκριμένων συμφερόντων και σκοπιμοτήτων και όχι ως μιας αναπόδραστης κατάστασης στην οποία καταφεύγει η ανθρωπότητα προκειμένου να υπερασπίσει τον εαυτό της, ή να επιβάλλει την νομιμότητα. Ο Brecht είναι ξεκάθαρος: η ιεροποίηση του πολέμου αποτελεί ένα ανθρώπινο κατασκευάσμα, μια κατάφωρη προσπάθεια δικαιολόγησης των αδικαιολόγητων. Αυτό ανάγεται με ευχέρεια στην περίπτωση της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης πραγματικότητας που οι κατασκευές τέτοιου είδους νομιμοποιούνται στις ανθρώπινες συνειδήσεις μέσω της παγκόσμιας και έντονης επίδρασης των Μ.Μ.Ε, που συμβάλλουν με τη σειρά τους στην ιεροποίηση. Αν αναλογιστούμε δε την σύγχρονη υποβάθμιση της έννοιας του έθνους και της κυριαρχίας του, συμπεραίνουμε πως οι παγκόσμιοι πολίτες του σήμερα, οφείλουν να στέκονται με μεγαλύτερη επιφύλαξη απέναντι στις πολεμικές αποφάσεις των ισχυρών, καθώς η εμβέλεια των αποφάσεων αυτών ξεπερνά τα στενά όρια του έθνους. Οι σύγχρονες στρατιωτικές επιχειρήσεις δύνανται να επηρεάσουν την παγκόσμια ισορροπία και την παγκόσμια καταστρατήγηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Ο πόλεμος ακόμη και σήμερα αποτελεί μέσο *συναλλαγής* ανάμεσα σε αυτούς που έχουν τη δυνατότητα να τον εκμεταλλευτούν και σε αυτούς που γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης. Η ανθρωπότητα δεν έχει μάθει από τα λάθη του παρελθόντος, καθώς φροντίζει να τα επαναλαμβάνει με έναν αναθεωρημένο και φαινομενικά πιο νόμιμο τρόπο. Το πρότυπο της σύγχρονης Μάνας Κουράγιο που δεν διδάσκεται από τις συμφορές της και εξακολουθεί να επιδιώκει το κέρδος της, είναι μια σύγχρονη ανθρωπότητα που ανέχεται της παράλογες αιτιολογήσεις της επιδίωξης των σύγχρονα προσδιορισμένων κερδών.

Σήμερα, εξάλλου, βρισκόμαστε μπροστά σε μια διαφοροποιημένη προσέγγιση του ζητήματος της επιστήμης και της ανάλογης τεχνολογικής προόδου που αυτή συνεπάγεται. Οι περισσότεροι Κοινωνιολόγοι κάνουν λόγο για την αναγκαιότητα μιας κοινωνικής ανάλυσης της επιστήμης, με την έννοια ότι τα προϊόντα της πρέπει

να τυγχάνουν συνεπή ελέγχου ως προς την κοινωνική χρηστικότητα τους και τα αποτελέσματα που αυτή θα έχει στα κοινωνικά συστήματα. Όπως διαπιστώθηκε πιο πάνω η σύγχρονη επιστήμη έχει αρχίσει να γίνεται σε μεγάλο βαθμό μέσο νομιμοποίησης του παγκόσμιου οικονομικού συστήματος, αλλά και μέσο προώθησης μιας τεχνολογικής κουλτούρας που απομακρύνει αισθητά τον άνθρωπο από τους βαθύτερους οντολογικούς προβληματισμούς του. Ο επιστημονικός ορθολογισμός, υπό αυτή την έννοια, προβάλλεται ως πανάκεια αντιμετώπισης όλων των ανθρώπινων καταστάσεων, με αποτέλεσμα να διαβρώνεται η διαλεκτική σχέση επιστήμης-τεχνολογίας και κοινωνίας. Σίγουρα η καλπάζουσα επιστημονική πρόοδος έρχεται να λύσει πολλά προβλήματα, ή να διευκολύνει την ανθρώπινη ζωή, αλλά παράλληλα έχει δημιουργήσει πληθώρα προβληματισμών για την μετατροπή των ανθρώπων σε επιστημονικά πειραματόζωα, ή σε απλούς και τυποποιημένους χρήστες της τεχνολογίας. Όσοι έχουν τα ηνία της ραγδαίας επιστημονικής προόδου, διαθέτουν παράλληλα και την δυνατότητα προώθησης επιστημονικών επιτευγμάτων που εγείρουν ποικίλους κοινωνικούς, ή και ηθικούς προβληματισμούς. Τα αρνητικά αποτελέσματα μιας επιστημονικής προόδου που δεν βασίζεται σε έναν κοινωνικό σχεδιασμό και δεν τίθεται υπό έναν κοινωνικό έλεγχο είναι παραπάνω από γνωστά. Είτε μιλούμε, δηλαδή, για τις παγκόσμιες περιβαλλοντικές διαταραχές, είτε για τα νέας γενιάς στρατιωτικά όπλα, είτε για το ζήτημα του γενετικού καθορισμού ανθρώπινων εμβρύων, αναφερόμαστε στις κοινωνικές διαστάσεις της επιστήμης.

Υπό αυτή την έννοια, δραματικά έργα όπως ο *Γαλιλαίος* έρχονται να μας υπενθυμίσουν πως δεν μπορούμε να παραμένουμε παθητικοί δέκτες του δόγματος «επιστήμη για την επιστήμη», θεωρώντας ότι η στεγνή επιστημονική πρόοδος είναι καθ' όλα θεμιτή. Η πίστη, εξάλλου, που ο Brecht εκφράζει μέσω του Γαλιλαίου, ότι, δηλαδή, η επιστήμη οφείλει να τίθεται στην ευχέρεια του απλού λαού, αποτελεί ανανεωμένο αίτημα της σύγχρονης εποχής. Τονίσαμε πιο πάνω την ολοένα και αυξανόμενη απαίτηση των ατόμων για συμμετοχή στην επιστημονικοποίηση, η οποία θα καθορίσει την συμμετοχή τους στις παγκόσμιες κοινωνικές εξελίξεις: η σύγχρονη επιστήμη προωθεί παγκόσμιες κοινωνικές διαφοροποιήσεις (π.χ., Internet, Μ.Μ.Ε) που δεν γίνεται να μην αφορούν τις λαϊκές μάζες. Ο Γαλιλαίος, στο τέλος του έργου, έχει πλήρη επίγνωση ότι η νέα εποχή θα είναι καθαρά επιστημονική, αλλά έχει επίσης επίγνωση ότι οι επιστήμονες οφείλουν πρώτιστα να μεριμνούν για την ανθρωπιστική διάσταση του έργου τους, για την κοινωνική αξία της επιστήμης τους και την δυνατότητα διαρκούς ανανέωσης των ανθρώπινων καταστάσεων μέσα από αυτή.

Έχει επίγνωση ότι ο απλός λαός έχει λόγο στο ζήτημα των επιστημονικών ανακαλύψεων διότι μέσα από αυτές μπορεί να ανανεωθεί, ή να καταρρακωθεί το κοινωνικό σύστημα. Δεν είναι άτοπο να ισχυριστούμε πως ένα συγκεκριμένο κομμάτι του δραματικού κειμένου του *Γαλιλαίου* αποτελεί προειδοποίηση του Brecht για τις επερχόμενες-και ως εκ τούτου και τις σύγχρονες-γενεές:

*«.....Της επιστήμης πάρτε σείς τη δάδα,
Κρατείστε τη με φρονιμάδα,
Μη τυχόν φωτιά κι ανάψει
Κι όλους πα στη γη μας κάψει
Ναι, κάψει.»*

Εν κατακλείδι, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε σε ένα θέμα που δεν αποτελεί κοινωνικό φαινόμενο με την στενή έννοια, αλλά οι προεκτάσεις του είναι σαφώς κοινωνικές. Όπως τονίστηκε από αρκετούς μελετητές παραπάνω, βρισκόμαστε υπό την σκέπη ενός παγκόσμιου συστήματος που ευνοεί τις καθαρά εποπτικές στάσεις των ατόμων και όχι την άμεση ενεργοποίησή τους για αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών. Επισημαίνεται, δηλαδή, ότι ο σύγχρονος παγκοσμιοποιημένος πολιτισμός, ο πολιτισμός των αγορών, δηλαδή, προωθεί αξίες που λίγη σχέση έχουν με την ανάπτυξη της κριτικής στάσης των ατόμων έναντι της πραγματικότητας: τα ζητήματα της παγκόσμιας κοινωνίας προβάλλονται ως μια πάγια συνθήκη, που δεν είναι υφιστάμενη σε διαφοροποιήσεις και αλλαγές. Είτε υιοθετήσουμε την εκδοχή του Chomsky για μια *σύγχρονη πλύση εγκεφάλου*, είτε τις θέσεις άλλων μελετητών που κάνουν λόγο για τη δημιουργία σύγχρονων μαζών που καθίστανται σταδιακά πειθήνια εργαλεία αναπαραγωγής του συστήματος, το ζητούμενο είναι ένα: η έννοια της παθητικότητας επανακάμπτει σε μια εποχή που υποτίθεται ότι χαρακτηρίζεται από την ελεύθερη πρόσβαση σε διαδικασίες πληροφόρησης και ελεύθερης ροής ιδεών. Η προβολή νέων αξιών, όπως αυτή του καταναλωτισμού, σηματοδοτούν αυτή την πραγματικότητα: η κλασική ρήση «σκέφτομαι, άρα υπάρχω» έρχεται να αντικατασταθεί με το «καταναλώνω, άρα υπάρχω». Η παντοδυναμία των Μ.Μ.Ε, εξάλλου και η προώθηση του σύγχρονου παγκόσμιου πολιτισμού μέσα από αυτά, αποτελεί μια ακόμη παράμετρο του εν λόγω ζητήματος: σήμερα θα ήταν τουλάχιστον αφελές να θεωρεί κάποιος πως τα Μ.Μ.Ε υπηρετούν την πλέον αντικειμενική απόδοση της πραγματικότητας, μιας και ο έλεγχός τους είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Βέβαια, εδώ δεν θέλουμε να προβούμε σε μια δαιμονοποίηση των Μ.Μ.Ε,

αλλά απ' την άλλη δεν μπορούμε παρά να αναφέρουμε τις πάγιες θέσεις των μελετητών για τις σύγχρονες λειτουργίες τους.

Οι παραπάνω θέσεις μας οδηγούν στο να επικαλεστούμε την έννοια της *παρεμβατικής σκέψης*, που αποτελεί την βασική σύγκλιση του θεάτρου του Brecht. Η προώθηση μιας κριτικής διάθεσης απέναντι στα κοινωνικά ζητήματα και η μη αποδοχή τους ως αναπόδραστον καταστάσεων, έρχονται να επαναπροσδιοριστούν. Ο σύγχρονος άνθρωπος, αν μη τι άλλο, οφείλει να σκέφτεται, να προβληματίζεται και να αμφισβητεί καταστάσεις και φαινόμενα που προβάλλονται ως *φυσικά*. Η καταπάτηση του δικαιώματος για εργασία, για παράδειγμα, δεν αποτελεί μια φυσική συνθήκη, αλλά μια κατάσταση που έχουμε μάθει να εκλαμβάνουμε ως φυσική. Θα έλεγε κανείς πως η θεωρία του Brecht για το *παραξένισμα* στο θέατρο, μπορεί να αποδοθεί στο «θέατρο» της παγκόσμιας κοινωνίας: παραξενίζοντας την πραγματικότητα, κατανοώντας, δηλαδή, τις αφύσικες διαστάσεις της, μπορούμε να οδηγηθούμε σε μια επίγνωση γύρω από τις αιτίες που την δημιουργούν, να κατανοήσουμε τις αντιφάσεις της. Αυτή η επίγνωση είναι τελικά ο κινητήριος μοχλός της παρέμβασης, της ενεργοποίησης για αλλαγή των νοσηρών φαινομένων. Η προτροπή του Brecht για κοινωνική κινητικότητα και ανάληψη δράσης από τα άτομα εντοπίζεται και στα πέντε θεατρικά έργα που αναλύσαμε. Υπό αυτή την έννοια, παρόμοια έργα μπορούν να αποτελέσουν ένα αντίβαρο στην προώθηση της σύγχρονης κοινωνικής συναίνεσης με «τα πράγματα ως έχουν». Βέβαια, εδώ, κάποιος θα μπορούσε να σπύσει και να δηλώσει πως δεν μπορούμε να αποδίδουμε στο θέατρο, ή στην τέχνη γενικά, λειτουργίες άμεσης κοινωνική αφύπνισης και ενεργοποίησης.

Σίγουρα δεν ισχυριζόμαστε πως το θέατρο του Brecht μπορεί να χρησιμεύσει ως κοινωνικό εργαλείο με εξυγιαντικό χαρακτήρα. Το μόνο σίγουρο, όμως, είναι ότι γίνεται ολοένα και πιο επιτακτικό το ζήτημα μιας τέχνης που δεν θα θερίζει απλά τους καρπούς της, αλλά θα στέκεται κριτικά απέναντι στην σύγχρονη πραγματικότητα. Δεν είναι λίγοι οι θεατρολόγοι που τονίζουν πως το θέατρο δεν *μπορεί* να μείνει ανεπηρέαστο από τα παγκόσμια κοινωνικά δεδομένα, δεν μπορεί να αυτοεγκλείεται στην αισθητική του αυτονομία. Αυτό σημαίνει πρακτικά πως οφείλει να καταθέσει τον δικό του οβολό, μ' όλους τους περιορισμούς που αυτό ενέχει, στον γενικότερο προβληματισμό για την κοινωνική πραγματικότητα. Μπορεί, εν ολίγοις, να συνδράμει στην καλλιέργεια μιας περισσότερο *πολιτικοποιημένης* στάσης των ατόμων, όπου η έννοια πολιτικοποίηση περιγράφει όχι την ιδιοποίηση κάποιας

πολιτικής ιδεολογίας, αλλά την ανάπτυξη μιας κριτικής κοινωνικής συνείδησης. Αν μη τι άλλο το θέατρο του Brecht, έστω και στην περίπτωση των έργων που πραγματευτήκαμε εδώ, εμπεριέχει με έντονο τρόπο αυτή την κριτική κοινωνική συνείδηση και την παράλληλη παραίνεση για ανάληψη κοινωνικής δράσης. Ο Brecht προβάλλει την εγκατάλειψη της παθητικότητας, αποδίδει στα άτομα την κοινωνική τους ευθύνη απέναντι στους εαυτούς τους και το ευρύτερο σύνολο. Υπό αυτή την έννοια, δεν θα μπορούσε να μην θεωρείται άμεσα συνδεδεμένο με τις σύγχρονες συνθήκες και επιταγές.

7. Η σύγχρονη παιδαγωγική διάσταση των δραματικών κειμένων του Brecht .

Όπως διαπιστώνουμε, λοιπόν, τα δραματικά κείμενα του Brecht, που αναλύθηκαν στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, διαθέτουν έναν έντονα επίκαιρο χαρακτήρα όσον αφορά την κοινωνική διάστασή τους. Τι γίνεται, όμως στην περίπτωση που θα θελήσουμε να συνδέσουμε την εν λόγω επικαιρότητα με μια παιδαγωγική διάστασή της, με τον προσανατολισμό, δηλαδή, των σύγχρονων σκοπών της παιδείας; Το ερώτημα προκύπτει εύλογα, καθώς το θέατρο του Brecht είναι έντονα πολιτικοποιημένο και ως εκ τούτου ενδεχομένως να προκαλούνται ποικίλες αντιρρήσεις ως προς την παιδαγωγική προέκταση και αξιοποίησή του. Αν επιδιώξουμε, λοιπόν, την παραπάνω σύνδεση θα προβούμε σε εξαιρετικά ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

Όπως επισημάναμε η σύγχρονη κοινωνία έχει να επιδείξει την επαναφορά και επανεξέταση ποικίλων κοινωνικών αντιφάσεων και ανισοτήτων, που σε μεγάλο βαθμό συνδέονται με το παγκοσμιοποιημένο οικονομικό σύστημα και τις συνθήκες της ελεύθερης αγοράς. Τα αποτελέσματά τους, εξάλλου, σχετίζονται άμεσα με μια έκπτωση των κοινωνικών και ηθικών αξιών, που έχουν οδηγήσει σε μια νέου τύπου κοινωνική αλλοτρίωση του ανθρώπου και των σχέσεών του με τον συνάνθρωπο. Υπό αυτή την έννοια η σύγχρονη παιδεία και κατ' επέκταση το εκπαιδευτικό σύστημα βρίσκεται μπροστά στην αντιμετώπιση νέων προκλήσεων αναφορικά με την προετοιμασία των αυριανών πολιτών. Τα πράγματα, βέβαια, δεν είναι απλά, καθώς πολλοί Κοινωνιολόγοι και επιστήμονες της Παιδαγωγικής επισημαίνουν έναν μάλλον παθητικό ρόλο της εκπαίδευσης σε ζητήματα άμεσα συναρτώμενα με την σύγχρονη παγκόσμια κοινωνική πραγματικότητα. Ο Πανούσης επισημαίνει ότι οι παιδαγωγικοί στόχοι των σύγχρονων εκπαιδευτικών συστημάτων συχνά εξαντλούνται στην παροχή γνώσεων και τίτλων που μεταφράζονται ως «αγοραία προϊόντα», στα πλαίσια της παγκόσμιας οικονομικής αρένας. Αυτό σημαίνει πως το εκπαιδευτικό σύστημα

επιδιώκει την δημιουργία των αυριανών εργαζομένων, οι οποίοι βέβαια θα πρέπει να διαθέτουν τα κατάλληλα γνωστικά εφόδια προκειμένου για την είσοδό τους στην ανταγωνιστική παγκόσμια αγορά. Το αποτέλεσμα αυτής της λειτουργίας είναι ότι: *«Η τυπική εκπαίδευση έχει ως άμεση (και όχι “παράπλευρη”) επίπτωση την παθητικότητα του δέκτη των έτοιμων πληροφοριών και την υπακοή/ υποταγή του στο κυρίαρχο σύστημα. Η κοινωνική και εκπαιδευτική πολιτική, υποστηριζόμενη πολιτισμικά από τα μίντια, ενισχύουν και διευρύνουν τις ανισότητες σε συνθήκες παγκοσμιοποίησης.»* (Πανούσης, 2003, σελ.103).

Αυτό πρακτικά σημαίνει πως ο πολιτικός σχεδιασμός των σύγχρονων εκπαιδευτικών συστημάτων έρχεται να νομιμοποιήσει το παγκοσμιοποιημένο σύστημα και τις παραμέτρους του, στις συνειδήσεις των ατόμων και γενικότερα στην παιδεία τους. Όπως αναφέρεται ενδεικτικά: *«Η εκπαίδευση και η παγκόσμια οικονομία εμφανίζονται να έχουν μια σχέση αλληλεξάρτησης. Ο ανταγωνισμός στο πεδίο της παγκόσμιας οικονομίας εξαρτάται από την ποιότητα της εκπαίδευσης, ενώ οι στόχοι της εκπαίδευσης εξαρτώνται από την οικονομία. Υπ’ αυτές τις συνθήκες, οι αλλαγές στο χώρο της εκπαίδευσης αποτελούν απαιτήσεις των οικονομικών αλλαγών...ως εκ τούτου η θεωρία του ανθρωπίνου κεφαλαίου (human capital theory) καθορίζει σήμερα τις συζητήσεις της εκπαίδευσης για την παγκόσμια οικονομία. Από τη σκοπιά της θεωρίας του ανθρωπίνου κεφαλαίου, η εκπαίδευση αποτελεί μια κοινωνική επένδυση η οποία στην πλέον αποτελεσματική εκδοχή της προετοιμάζει τους ανθρώπινους πόρους (φοιτητές) προκειμένου να συμβάλουν στην οικονομική ανάπτυξη.»* (Καζαμίας, 2003, σελ.291).⁶⁸ Ο Καζαμίας σχολιάζοντας τη Λευκή Βίβλο, ένα έγγραφο της Ευρωπαϊκής Ένωσης που αφορά στην εκπαιδευτική της πολιτική, έρχεται να επιβεβαιώσει την παραπάνω άποψη.

Επισημαίνει, δηλαδή, πως και στην περίπτωση αυτή γίνεται ουσιαστικά λόγος για εκπαιδευτικές διαδικασίες που στοχεύουν στην εξασφάλιση γνωστικών ικανοτήτων ικανών για: *«την επίτευξη της απασχολησιμότητας των εργαζομένων, για την οικονομική ανάπτυξη και τη συσσώρευση του πλούτου αλλά και για την εθνική και παγκόσμια ευημερία»*. Υπό αυτή την έννοια, τα γνωστικά αντικείμενα που προωθούνται μέσα από το εκπαιδευτικό σύστημα, ακόμη και επιστήμες όπως η φιλοσοφία, ή η λογοτεχνία, αποκτούν μια εργαλειακή αξία, που συνδέεται με την

⁶⁸ Η εν λόγω θέση κάνει πιο συγκεκριμένα λόγο για την τριτοβάθμια εκπαίδευση, αλλά κάλλιστα μπορεί να προεκταθεί και στη περίπτωση της δευτεροβάθμιας, όπως θα καταφανεί από τις θέσεις του Καζαμίας.

θέση της Ευρωπαϊκής Ένωσης στα πλαίσια της παγκόσμιας οικονομίας (Καζαμιάς, ο.π, σελ.293). Η θέση αυτή ενισχύεται από όσα αναφέρθηκαν, κατά την ανάλυση των παγκοσμιοποιημένων κοινωνικών δεδομένων, αναφορικά με την σύγχρονη έκπτωση των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, που τείνουν να υποκατασταθούν από την αμιγώς επιστημονική- τεχνολογική εκπαίδευση. Αυτό σημαίνει πως στα πλαίσια της δευτεροβάθμιας (αλλά και της Πανεπιστημιακής) εκπαίδευσης παρατηρείται μια «φιλελευθεροποίηση» που αμφισβητεί την απόλυτη αναγκαιότητα της ανθρωπιστικής παιδείας και αντιπροβάλλει την αξιοποίηση περισσότερο χρηστικών επιστημών. Αυτή η «πορεία προς “εργαλειακούς” και “επιστημονικούς” τύπους γνώσης» υπονομεύει την κοινωνική σημασία της εκπαίδευσης, καθώς συμβάλλει σε μια «μετατόπιση των αξιών και της κοινωνικής ηθικής» (Καζαμιάς, ο.π, σελ.303). Τα αποτελέσματα αυτής της διαδικασίας δεν θα είναι μόνον η πλήρης εγκατάλειψη αυτού που ονομάζεται «παιδεία της ψυχής», αλλά και η συνεπακόλουθη διακύβευση εννοιών όπως η κοινωνική δικαιοσύνη και η φιλελεύθερη κουλτούρα (Καζαμιάς, 2003, σελ.305). Μέσα σε αυτά τα πλαίσια έχει αρχίσει να γίνεται έντονο το αίτημα για μια *παιδαγωγική υπέρβασης*, που θα προωθήσει τον συνεχή και αδιάλειπτο αναστοχασμό, αλλά και την ανάπτυξη μιας έντονα κριτικής στάσης απέναντι στη σύγχρονη πραγματικότητα και τα πολιτισμικά πλαίσια που αυτή προβάλλει (Καμαριανός, 2003, σελ.352). Όπως δηλώνει χαρακτηριστικά και συνοπτικά ο Ξωχέλλης, οι σύγχρονοι παιδαγωγικοί και εκπαιδευτικοί προσανατολισμοί πρέπει να στοχεύουν στην *«μύηση της νέας γενιάς σε τρόπους προσέγγισης της πραγματικότητας, δηλαδή μεθόδους διερευνητικής μάθησης.»* (Ξωχέλλης, 1997, σελ.55).

Καθώς παραπάνω έγινε αναφορά στην επιστημονική και τεχνολογική εκπαίδευση, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στο ζήτημα της σύγχρονης επιστήμης και στη σχέση της με την παιδαγωγική. Πέρα από τις θέσεις που προαναφέρθηκαν, πρέπει να επισημανθεί πως υπάρχει και μια άλλη διάσταση του θέματος. Οι επιστήμονες της Παιδαγωγικής, δηλαδή, επισημαίνουν πως οι παιδαγωγικοί και ως εκ τούτου εκπαιδευτικοί στόχοι δεν μπορούν να μην σχετίζονται με την ραγδαία πρόοδο της σύγχρονης επιστήμης- τεχνολογίας. Ζητήματα, όπως είναι ο γενετικός καθορισμός των ανθρώπων, όπως αυτός μπορεί να προωθηθεί από την επιστήμη, ή οι καταστροφικές επιδράσεις της τεχνολογίας στο περιβάλλον, δεν μπορούν να αγνοηθούν ως προς την παιδαγωγική παράμετρό τους. Η ασύδοτη εκμετάλλευση της επιστημονικής προόδου από ανεύθυνες δυνάμεις μπορεί να έχει ολέθριες συνέπειες για την ανθρωπότητα στο σύνολό της. Το αυτό ισχύει και για τις

νέες δυνατότητες που προσφέρει η τεχνολογία αναφορικά με την στρατιωτική επίλυση διαφορών, στα πλαίσια της παγκόσμιας κοινωνίας. Είναι δεδομένο πως πολλά από τα επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης στα χέρια δυνάμεων που θέλουν να προωθήσουν την ισχύ, ή τα συμφέροντά τους μέσα από πολεμικές διαδικασίες. Είναι ευνόητο, λοιπόν, πως η σύγχρονη εκπαίδευση οφείλει να προωθήσει μια *κριτική στάση* απέναντι στην επιστήμη, που θα δώσει στα άτομα τη δυνατότητα ανθρωπιστικής αξιολόγησης των προϊόντων της και της κοινωνικής εφαρμογής τους (Ξωχέλλης, ο.π, σελ.56, 57).

Η αναφορά, εξάλλου, στις σύγχρονες πολεμικές συρράξεις και στην ευχέρεια με την οποία ορισμένες ισχυρές δυνάμεις μπορούν να αποφασίζουν τις στρατιωτικές τους επιχειρήσεις, καθιστά απαραίτητη την ύπαρξη μιας «αγωγής ειρήνης» στα πλαίσια του εκπαιδευτικού συστήματος. Σκοπός της είναι: *«..να συμβάλει πρακτικά και αποτελεσματικά στην ειρήνη και στη διεθνή συνεργασία, παρά τις όποιες διαφονίες, τα συγκρουόμενα συμφέροντα και την πολιτική της ισχύος»* (Πυργιωτάκης, 1999, σελ.411). Αυτού του είδους η εκπαιδευτική προσέγγιση, εμπεριέχει, βέβαια την έννοια της ειρήνης ως υψηλού ιδανικού που πρέπει να φτάσει ο άνθρωπος (Πυργιωτάκης, ο.π, σελ.413), ωστόσο, κατά τη γνώμη μας, οι σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες επιβάλλουν και μια πιο «ρεαλιστική» αντιμετώπιση. Αυτό σημαίνει πως η παιδεία και το εκπαιδευτικό σύστημα πρέπει να προσανατολίζονται σταθερά προς μια «κοινωνική μεταβολή και ενημέρωση» (Πυργιωτάκης, ο.π, σελ.413), αναφορικά με το ζήτημα των πολεμικών συρράξεων, δηλαδή να διαθέτουν μια αφυπνιστική λειτουργία. Επικαλούμαστε εδώ τον Chomsky, ο οποίος υποστηρίζει σθεναρά πως το σύγχρονο εκπαιδευτικό σύστημα μπορεί και πρέπει να διαθέτει ως παιδαγωγικό πυρήνα την επισήμανση των βασικών *αιτιών*, που οδηγούν στη σύγχρονη ιεροποίηση του πολέμου και των εγκλημάτων που λαμβάνουν χώρα υπό την σκέπη του. Δεν μπορούμε, δηλαδή, να προβάλλουμε την ειρήνη ως μια ωραιοποιημένη και ιδεαλιστική έννοια, αλλά ως μια συνθήκη που μπορεί να αποσοβηθεί μέσα από την ουσιώδη ενασχόληση των ατόμων με τις πραγματικές αιτίες του πολέμου και την συνεπακόλουθη ανάληψη κάποιας *δράσης* (Chomsky, 2001, σελ.372).

Η ανάλυση των σύγχρονων κοινωνικών δεδομένων, στην οποία προβήκαμε, έθιξε και ένα ακόμη ζήτημα που δεν μπορεί παρά να αποτελέσει αντικείμενο προβληματισμού ως προς την παιδαγωγική διάστασή του. Αναφερόμαστε στην έννοια της σύγχρονης *παθητικότητας*, της προσπάθειας, δηλαδή, εγκλωβισμού των ατόμων σε μια κατάσταση αναντίρρησης αποδοχής των κοινωνικών-οικονομικών

συνθηκών, της καταστρατήγησης πάγιων ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της παράλληλης ανάλωσης σε τεχνητές ανάγκες που εξυπηρετούν την διαιώνιση του οικονομικού συστήματος. Όλες οι διαδικασίες αυτού του είδους έχουν οδηγήσει, όπως επισημάναμε, σε έναν σύγχρονο ατομικισμό και στην έκπτωση κοινωνικών λειτουργιών, όπως είναι η πολιτικοποίηση, η ανάληψη συλλογικής κοινωνικής δράσης και η έμπρακτη διεκδίκηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Αυτού του είδους η παθητικότητα διαθέτει, λοιπόν, μια κοινωνική διάσταση που θέτει υπό αμφισβήτηση τις ίδιες τις βασικές αρχές της δημοκρατίας. Υπό αυτή την έννοια, σήμερα επιβάλλεται, περισσότερο από κάθε άλλη, η εξοικείωση των ατόμων με τις πάγιες δημοκρατικές διαδικασίες και τις ανάλογες πτυχές τους. Αυτό σημαίνει πως η εκπαίδευση επιφορτίζεται με το έργο μιας κοινωνικής συγκρότησης των ατόμων, της διαμόρφωσής τους, δηλαδή, σε ελεύθερους, αλλά και υπεύθυνους πολίτες (Ξωχέλλης, 1997, σελ.57). Οι αυριανοί πολίτες οφείλουν να γνωρίζουν ποια είναι τα θεσμοθετημένα δικαιώματά τους, ποιες καταστάσεις συνιστούν καταπάτησή τους και ποιες είναι οι κοινωνικές διαδικασίες μέσω των οποίων μπορούν να τα διεκδικήσουν. Ιδίως σήμερα, επιβάλλεται η κατανόηση της απαίτησης για κοινωνική συμμετοχή των ατόμων και ενεργοποίησή τους προκειμένου για την αναίρεση, ή την βελτίωση ποικίλων κοινωνικών αντιφάσεων και ανισοτήτων. Το παγκοσμιοποιημένο οικονομικό σύστημα σίγουρα επιθυμεί πειθήνιους καταναλωτές, αλλά η ισορροπία της παγκόσμιας κοινωνίας θα αποτελεί μια μόνιμη επίφαση αν δεν υπάρξει δραστηριοποίηση των ατόμων προκειμένου για την παγκόσμια δημοκρατία και ό,τι αυτή συνεπάγεται.

Η προσέγγιση που προηγήθηκε καταδεικνύει τις σύγχρονες απαιτήσεις της παιδείας και του εκπαιδευτικού συστήματος. Τα στοιχεία αυτά βρίσκονται, βέβαια, σε μια άμεση συνάρτηση με τα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα, μιας και τα εκπαιδευτικά συστήματα δεν μπορούν να λειτουργήσουν ανεξάρτητα από την κοινωνία. Με βάση αυτή την αναπόδραστη σύνδεση της παιδείας με τα εκάστοτε κοινωνικά δεδομένα συμπεραίνουμε πως τα δραματικά κείμενα του Brecht, που αναλύθηκαν εδώ, μπορούν να τύχουν παιδαγωγικής αξιοποίησης. Τα πάγια ζητήματα της σύγχρονης εκπαίδευσης που αφορούν στην προώθηση της παγκόσμιας ειρήνης, στην κριτική στάση απέναντι στην επιστήμη και τις εφαρμογές της, στην προώθηση της κοινωνικής υπευθυνότητας και των θεσμών της δημοκρατίας, βρίσκουν τη δραματουργική έκφρασή τους στα συγκεκριμένα δραματικά έργα. Ακόμη και το ακανθώδες ζήτημα των σύγχρονων κοινωνικών ανισοτήτων και συγκρούσεων, που

προκαλούνται από την άκρατη επίδραση του σύγχρονου παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού, μπορεί να ενταχθεί στα πλαίσια μιας παιδαγωγικής προσέγγισης.

Η παιδεία και το εκπαιδευτικό σύστημα δεν πρέπει, υπό αυτή την έννοια, να επιμένουν σε προκαταλήψεις που επιδιώκουν την πολιτικο-κοινωνική ουδετερότητά τους. Ειδικά σήμερα που η εκπαιδευτική πολιτική προωθεί, όπως διαπιστώσαμε, την νομιμοποίηση του παγκόσμιου οικονομικού συστήματος και των παραμέτρων του στις ανθρώπινες συνειδήσεις, επανέρχεται επιτακτικά το ζήτημα για μια πιο πολιτικοποιημένη στάση της εκπαίδευσης. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει πως μέσα από τα έργα του Brecht πρέπει να προωθηθεί μια Μαρξιστική πολιτικοποίηση: η παιδεία και η εκπαίδευση δεν είναι χώροι για προπαγάνδα, αλλά για ελεύθερη διακίνηση ιδεών. Όπως διαπιστώθηκε, εξάλλου, από την ερμηνευτική προσέγγιση των δραματικών έργων του Brecht, η αναγωγή των κοινωνικών ζητημάτων που εντοπίσαμε σε *δογματικά μαρξιστικές* θέσεις του συγγραφέα ήταν σχεδόν ανύπαρκτη. Τολμούμε, λοιπόν, να πούμε πως ο Brecht δεν έγραφε *μαρξιστικά* για τον Μαρξισμό: Έγραφε κοινωνικά για την κοινωνία. Ο Μαρξισμός, του έδωσε στην ουσία τα ιδεολογικά εργαλεία ώστε να συγκεκριμενοποιήσει τους κοινωνικούς προβληματισμούς του.

Υπό αυτή την έννοια το θέατρο του Brecht, όπως αυτό υποστασιοποιείται από τα εν λόγω δραματικά κείμενα, *μπορεί* και σε μεγάλο βαθμό *πρέπει* να ενταχθεί δυναμικά στα πλαίσια της σύγχρονης εκπαίδευσης και πιο συγκεκριμένα στα πλαίσια της θεατρικής παιδείας. Η μουσειακή προσέγγιση του Brecht, ως δραματικού συγγραφέα που έγραψε θεατρικά έργα υψηλής δραματουργίας, δεν είναι πλέον δόκιμη. Θα πρέπει παράλληλα να εξετάζεται και ο κοινωνικός χαρακτήρας του θεάτρου του σε μια συγχρονική απόδοσή της στην παγκοσμιοποιημένη κοινωνία. Όπως γλαφυρά επισημαίνει ο Πανούσης: «*Ο κύκλος των αγώνων για την πρόοδο, την κοινωνική ευημερία, την ισότητα, την δικαιοσύνη και την ελευθερία για όλου τους κατοίκους αυτής της Γης ξαναρχίζει*» (Πανούσης, 2003, σελ.260). Τα παλαιά κοινωνικά αιτήματα και ζητήματα επανέρχονται σήμερα στο προσκήνιο και τα έργα του Brecht τα αποδίδουν εξαιρετικά εύσημα. Η θεατρική παιδεία, ως νέο γνωστικό αντικείμενο που έχει ενταχθεί στο εκπαιδευτικό σύστημα, δεν μπορεί να αγνοήσει αυτή την πραγματικότητα: το θέατρο δεν είναι μια τέχνη αυτοεγκλειόμενη στα

αισθητικά της στοιχεία, αλλά διαθέτει εγγενώς μια μεταβλητότητα άρρηκτα συνδεδεμένη με τα εκάστοτε κοινωνικά στοιχεία.⁶⁹

Η προσέγγιση του θεάτρου, λοιπόν, δεν μπορεί να είναι μόνο στεγνά «φιλολογική», αλλά και κοινωνική. Όταν σήμερα, εξάλλου, γίνεται λόγος για μια ατομικιστική διάσταση των κοινωνικών σχέσεων και για μια προωθούμενη παθητικότητα των ατόμων, η παιδεία οφείλει πρώτιστα να ενσταλάξει στους αυριανούς πολίτες την πεποίθηση ότι έχουν τη δυνατότητα να πάρουν στα χέρια τους τη ζωή τους και την αλλαγή της κοινωνίας προς το καλύτερο. Να τους καλλιεργήσει, δηλαδή, την κριτική στάση απέναντι στα κοινωνικά ζητήματα, αλλά και την συνεπακόλουθη διάθεση για κοινωνική δράση και παρέμβαση. Ο «κύκλος των αγώνων» που αναφέρει πιο πάνω ο Πανούσης, δεν μπορούν να αγνοηθούν από την σύγχρονη παιδεία και εκπαίδευση. Υπό αυτή την έννοια, η *παρεμβατική σκέψη* που επεδίωκε ο Brecht μέσα από τα έργα του αποτελεί ένα νέο ζητούμενο και το θέατρό του της κοινωνικής κριτικής και της παραίνεσης για κοινωνική υπευθυνότητα και δράση, μια νέα επιταγή. Όπως θα έλεγε και ο ίδιος ο Brecht ίσως, τα άτομα πρέπει να μάθουν πως οι κοινωνικές συνθήκες δεν είναι νομοτελειακά καθορισμένες, αλλά καθορίζονται από τον άνθρωπο για τον άνθρωπο. Αυτή η συνειδητοποίηση ίσως να αποτελεί το πιο ισχυρό όπλο της ανθρωπότητας για τον νέο κύκλο αγώνων που έχει να αντιμετωπίσει.

⁶⁹ Βλ. θεωρητικό μέρος, σελ.7-21.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας επιδιώχθηκε μια σύγχρονη κοινωνιολογική και παιδαγωγική θέαση του θεάτρου του Brecht, έτσι τουλάχιστον όπως αυτό εκπροσωπείται μέσα από το παράδειγμα των δραματικών κειμένων που αναλύθηκαν. Όπως προέκυψε, δηλαδή, το πολιτικο-κοινωνικό θέατρο του Brecht δεν αποτελεί ένα καθ' όλα παρωχημένο είδος θεάτρου από την άποψη των σύγχρονων κοινωνικών δεδομένων, ενώ παράλληλα μπορεί να τύχει παιδαγωγικής αξιοποίησης στα πλαίσια των σύγχρονων επιταγών της παιδείας. Βέβαια, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί πως εδώ επιδιώκεται μια αυθαίρετη γενίκευση που αφορά στο σύνολο των έργων του Brecht: τα συμπεράσματα αυτά βασίζονται πάντα στην επιλογή των συγκεκριμένων πέντε δραματικών κειμένων και όχι σε όλα τα έργα του. Όπως και να έχει πάντως, δεν θα ήταν άστοχο να ισχυριστούμε πως τα εν λόγω κείμενα οφείλουν να αποτελούν αντικείμενο μελέτης και μάλιστα με έναν τρόπο λιγότερο «μουσειακό». Συγγραφείς όπως ο Brecht, που ήταν άρρηκτα δεμένοι στο άρμα της κοινωνικής αλλαγής, δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται απλά ως μεγάλοι δραματικοί συγγραφείς, αλλά ως δραματικοί συγγραφείς με κοινωνική στόχευση. Υπό αυτή την έννοια, είναι σκόπιμη η επαναπροσέγγιση του έργου του με έναν προσανατολισμό περισσότερο *κοινωνικό* και όχι στενά φιλολογικό.

Η λογοτεχνική αξία των δραματικών κειμένων που αναλύθηκαν εδώ, είναι δεδομένη και για τους θεατρολόγους και για τους μελετητές της λογοτεχνίας. Αυτό, όμως, δεν πρέπει να παραμερίζει και την κοινωνική τους σημασία, ως έργων που προέκυψαν στα πλαίσια ενός πολιτικού θεάτρου και μιας στράτευσης της τέχνης σε ιδεολογικοκοινωνικούς σκοπούς. Ιδίως στη σύγχρονη πραγματικότητα, όπου εντοπίζονται ποικίλες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές και διαφοροποιήσεις σε

παγκόσμιο επίπεδο, το αίτημα για μια περισσότερο κοινωνική-πολιτικοποιημένη τέχνη φαίνεται να επαναπροσδιορίζεται. Δεν είναι λίγοι οι άνθρωποι του θεάτρου που έχουν αρχίσει να κάνουν λόγο για ένα θέατρο που οφείλει να μην μένει αμέτοχο στις περιρρέουσες κοινωνικές συνθήκες και αλλαγές. Πολλοί θεωρητικοί του θεάτρου, εξάλλου, διατείνονται πως το θέατρο πρέπει να εγκαταλείψει τον «αυτοεγκλεισμό» του ως είδους τέχνης, όπως αυτός προέκυψε από τον μεταμοντερνισμό και τις πρακτικές του και να «ανοίξει» περισσότερο προς την σύγχρονη κοινωνία. Υπό αυτή την έννοια, οι όροι *πολιτικό-πολιτικοποιημένο θέατρο*, ή *κοινωνικό θέατρο*, φαίνεται να βρίσκουν πλέον μια ανανεωμένη και ολοένα αυξανόμενη χρήση.

Δεν θα πρέπει, βέβαια, να θεωρηθεί πως το θέατρο διαθέτει μια δυναμική δραστηρική αλλαγής της κοινωνίας: ο οποιοσδήποτε τέτοιος ισχυρισμός είναι τουλάχιστον ουτοπικός. Το θέατρο, αλλά και η τέχνη γενικότερα, δεν μπορεί να συμβάλλει άμεσα στην οποιαδήποτε κοινωνική αλλαγή. Ο Brecht δεν πίστευε πως με το θεατρό του θα αλλάξει τον κόσμο προς το καλύτερο. Πίστευε, όμως, πως μπορεί να συμβάλλει στην κατάδειξη όλων εκείνων των κοινωνικών αντιφάσεων που τελικά προκαλούν τις κοινωνικές συγκρούσεις, ασκώντας, έτσι, την κριτική στάση των θεατών απέναντι στην ίδια τους την πραγματικότητα. Η έννοια της *παρεμβατικής σκέψης*, που αποτελούσε το απαύγασμα της αισθητικής του θεωρίας, δεν είναι τίποτα άλλο παρά η αναγωγή της κριτικής στάσης σε ένα επίπεδο πρακτικής-παρεμβατικής ενεργοποίησης. Τολμούμε, λοιπόν, να πούμε πως αυτή η έννοια της *παρεμβατικής σκέψης* πρέπει να αποτελεί το ζητούμενο για όσους ασχολούνται με το έργο του Brecht, είτε στα πλαίσια του θεάτρου ως είδους τέχνης, είτε στα πλαίσια της προσέγγισης του ως διδακτικού αντικειμένου. Όπως διατείνεται ο Silberman: «..Στόχος εκείνων που είναι ακόμα στρατευμένοι στο κριτικό πρόγραμμα του Μπρέχτ, δεν μπορεί παρά να αποτελεί η αναζήτηση μορφών παιδαγωγικής και επικοινωνίας, οι οποίες να ενθαρρύνουν τη σκέψη και να υπονομεύουν τις απλά εποπτικές στάσεις..».⁷⁰

Η σύγχρονη θεατρική παιδεία, όπως εντάσσεται πλέον στο εκπαιδευτικό σύστημα, οφείλει να στέκεται σε συγγραφείς όπως ο Brecht με μια διάθεση κοινωνικής αξιοποίησής τους. Γι' αυτό θεωρούμε πως τα δραματικά κείμενα, που αναλύθηκαν εδώ, μπορούν και πρέπει να προσεγγίζονται σύμφωνα και με την πολιτικο-κοινωνική τους διάσταση. Τονίζεται, βέβαια, πως η θέση αυτή αφορά στην

⁷⁰ Silberman.M., *Ο Μπρέχτ σήμερα* (μετ.Οικονόμου.Α.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002, σελ.48.

Δευτεροβάθμια εκπαίδευση, όπου μπορεί να γίνει ευχερέστερα λόγος για ζητήματα πολιτικοκοινωνικής φύσεως. Οι μαθητές της βαθμίδας αυτής, δηλαδή, μπορούν να κατανοήσουν και να επεξεργαστούν δημιουργικά τα κοινωνικά ζητήματα και τους προβληματισμούς που θέτει ο Brecht μέσα από τα συγκεκριμένα έργα του. Παράλληλα μπορούν να αποδώσουν τα στοιχεία αυτά στην σύγχρονη πραγματικότητα, να αναστοχαστούν και να καταλήξουν σε αντιστοιχίες και συμπεράσματα. Στεκόμενοι, εν ολίγοις, *κριτικά* απέναντι στα έργα του Brecht μπορούν να υπεισέλθουν σε διαδικασίες κριτικής αντιμετώπισης του τότε και του τώρα, της κοινωνίας που στηλιτεύει ο Brecht και των ανάλογων κοινωνικών συνθηκών που πρέπει να στηλιτεύσει κανείς σήμερα. Το πολιτικό θέατρο του Brecht δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως μέσο Μαρξιστικής-ιδεολογικής προπαγάνδας, αλλά ως μέσο άσκησης στις διαδικασίες της κοινωνικής κριτικής. Εν κατακλείδι, παραθέτουμε ένα ποίημα του Brecht, που συμπυκνώνει στο νόημά του τις βασικές αναζητήσεις του μεγάλου αυτού δραματικού συγγραφέα, που φαίνεται να διαπερνούν τον χρόνο και να άπτονται της σύγχρονης πραγματικότητας με έναν τρόπο εξαιρετικά επίκαιρο.

Χρειάζονται πολλά τον κόσμο για ν' αλλάξεις:

Οργή κι επιμονή. Γνώση και αγανάκτηση.

Γρήγορη απόφαση, Στόχωση βαθιά.

Ψυχρή υπομονή, κι ατέλειωτη καρτεριά.

Κατανόηση της λεπτομέρειας και κατανόηση του συνόλου.

Μονάχα η πραγματικότητα μπορεί να μας μάθει πως

Την πραγματικότητα ν' αλλάζουμε.⁷¹

⁷¹ Πλωρίτης.Μ., *Μπέρτολτ Μπρέχτ- Ποιήματα*, Θεμέλιο, β' έκδοση, Αθήνα, 1978, σελ.36.

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Chomsky.N, *Ο νόμος της δύναμης στην παγκόσμια τάξη* (μετ. Βουβάλη.Δ.), Λιβάνης, Αθήνα, 2001.
- Dort.B., *Πολιτικό θέατρο* (μετ.Σκούφη.Π.), περιοδικό *Θέατρο* (Νίτσου), τεύχος 31, Ιανουάριος- Φεβρουάριος, 1973.
- Dort.B., *Πως παίζεται ο Μπρέχτ από τους επιγόνους του στο «Μπερλίνερ Ανσάμπλ»* (μετ. Κ. Στ.), περιοδικό *Θέατρο* (Νίτσου), τεύχος 6, χρόνος Α', Νοέμβριος- Δεκέμβριος, 1962.
- Dümling.A., *Πρότυπα για κριτική παραλλαγή και τροποποίηση: ο Μπρέχτ και η μουσική* (μετ.Οικονόμου.Α.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Jameson.F., *Από τον Πρόλογο της έκδοσης- Ο Μπρέχτ και η μέθοδος: 1.Nütliches, 2. Μοναδιστικές χρονολογίες.*, στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Kapstein.E., *Οι εργαζόμενοι και οι παγκόσμια οικονομία, στο Κατανοώντας την παγκοσμιοποίηση* (επιμ.Πελαγίδης.Θ.Κ.), εκδ.Παπαζήση, Αθήνα, 2000.
- Kebir.S., *Ο Μπρέχτ και οι γυναίκες* (Μαράκας.Δ), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Kesting.M., *Μπρέχτ* (μετ. Αγγελίδου.Μ.), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2000.
- Kuhn.T., *«Επωφελής ακόμη και για ξένους». Η λυρική ποίηση του Μπρέχτ: Μια επισκόπηση* (μετ. Οικονόμου.Α.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, εκδ. Στάχυ, Αθήνα, 2002.
- Lyon.J.K., *Ο Μπρέχτ στην Αμερική* (μετ.Οικονόμου.Α.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Mittenzwei.W., *Η πρόσληψη του Μπρέχτ στα δύο Γερμανικά κράτη. Ένας απολογισμός πριν από την «καμπή» 1989-1990* (μετ. Μαράκας.Δ.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, εκδ. Στάχυ, Αθήνα, 2002.

- Rodrik.D., *Τα λογικά και τα παράλογα στη συζήτηση για την παγκοσμιοποίηση*, στο *Κατανοώντας την παγκοσμιοποίηση* (επιμ.Πελαγίδης.Θ.Κ.), εκδ.Παπαζήση, Αθήνα, 2000.
- Sachs.J., *Διεθνή οικονομικά: Ξεκλειδώνοντας τα μυστήρια της παγκοσμιοποίησης*, στο *Κατανοώντας την παγκοσμιοποίηση* (επιμ.Πελαγίδης.Θ.Κ.), εκδ.Παπαζήση, Αθήνα, 2000.
- Silberman.M., *Ο Μπρέχτ σήμερα* (μετ.Οικονόμου.Α.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Tatlow.A., *Προθετικότητα και κείμενο: Ξαναδιαβάζοντας τον Μπρέχτ* (μετ.Οικονόμου.Α.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Weber.C., *«Υπό το αόρατο χέρι»:Το θέατρο του Μπρέχτ στην αγορά των ΗΠΑ* (μετ. Οικονόμου.Α), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Wekwerth.M., *Τι καταλογίζει κανείς στον Μπρέχτ;* (μετ. Μαράκας.Δ.), στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, εκδ. Στάχυ, Αθήνα, 2002.
- Αλεξίου.Θ., *Το εργασιακό ήθος του «Μεταφορντισμού»*, στο *Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Α.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.
- Βαλαβάνη.Ν., *Θέατρο συμμετοχο στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής. Η οργανωτική λειτουργία των διδακτικών θεατρικών έργων του Μπρέχτ*, στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Βελούδης.Γ., *Μια γόνιμη λογοτεχνική «Μάνα»- Από τον Γκόρκυ, στο Μπρέχτ και το Γιάννη Ρίτσο*, περιοδικό *Θέατρο* (Νίτσου), τεύχος 57-58, Μάιος-Αύγουστος, 1977.
- Γραμματάς.Θ., *Διδακτική του θεάτρου*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 1999.
- Γραμματάς.Θ., *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των Εκπαιδευτικών*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 1997.
- Γραμματάς.Θ., *Θέατρο και Παιδεία*, εκδ.Νηρηίδες, Αθήνα, 1998.

- Έσσλιν.Μ., *Μπρέχτ-Η ζωή και το έργο του* (μετ. Κονδύλης.Φ.), Εγνατία, Θεσσαλονίκη, [1985].
- Καζαμιάς.Α., *Παγκοσμιοποίηση και εκπαιδευτικές κουλτούρες στην ύστερη νεωτερικότητα: το σύνδρομο του Αγαμέμνονα, στο Κράτος, Κοινωνία, Αγορά και Πολιτικές στην Εκπαίδευση* (επιμ.Παπαδάκης.Ν.Ε.), Σαββάλας, Αθήνα, 2003.
- Καμαριανού.Γ., *Εκπαίδευση και Μ.Μ.Ε: Κοινές οργανωτικές λογικές και ο ρόλος τους στην κοινωνική ρύθμιση, στο Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.
- Καρύδας.Δ., *Η λογική μεταξύ διαλεκτικής και θετικισμού. Η «παρεμβατική σκέψη» στην καλλιτεχνική παραγωγή.*, στο *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Κριτικές Προσεγγίσεις*, εκδ. Στάχυ, Σειρά: Μεγάλοι στοχαστές 2, Αθήνα, 2002.
- Μάρκαρης.Π., *Ο Μπρέχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, Ιθάκη, Αθήνα, 1982.
- Μέγερχολντ. Β.Ε., *Κείμενα για το θέατρο* (μετ.&επιμ.Βογιάζος.Α), Α' τόμος, Ιθάκη, Αθήνα, 1982.
- Μουδατσάκις.Τ., *Η ορθοφωνία στο θέατρο και την εκπαίδευση*, Εξάντας, Αθήνα, 2000.
- Μουρέλος.Γ., *Η ουσία του θεάτρου- Η θεωρία του καθηγητού Henri Gouhier*, περιοδικό *Θέατρο* (Νίτσου), αρ.9, Μάιος-Ιούνιος, 1963.
- Μπενγιαμίν.Β., *Συνομιλίες με τον Μπρέχτ* (μετ.&επιμ.Ζωγράφου.Β.), εκδ.Καθρέφτης, Αθήνα, χ.χ.
- Μπένετ.Τ., *Φορμαλισμός και Μαρξισμός* (μετ.Τσακνιάς.Ν.), Νεφέλη, Αθήνα, 1983.
- Μπέντλεϋ.Ε., *Το στρατευμένο θέατρο* (Αλεξανδράκη.Α.), εκδ.Θεωρία, Αθήνα, 1982.
- Μπουντουρίδης. Μ.Α., *Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και πολιτική της επιστήμης, στο Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.
- Μπρέχτ. Μ., *Άντρας για άντρα* (μετ. Σκούφης.Π), Θεμέλιο, Αθήνα, 1989.
- Μπρέχτ.Μ, *Τα όπλα της κυρα-Καρράρ*(μετ.-προλ.Σκούφης.Π), Θεμέλιο, Αθήνα, 1989.

- Μπρέχτ.Μ., *76 Ποιήματα* (μετ. Π.Μάρκαρης), Θεμέλιο, δ' έκδοση, Αθήνα, 1983.
- Μπρέχτ.Μ., *Άντρας ίσον άντρας*, στο *Ο Μπρέχτ ερμηνεύει Μπρέχτ* (μετ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη.Α), εκδ.Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα, 1986.
- Μπρέχτ.Μ., *Βάαλ*, στο *Ο Μπρέχτ ερμηνεύει Μπρέχτ* (μετ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη.Α), εκδ.Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα, 1986.
- Μπρέχτ.Μ., *Για το ρεαλισμό* (μετ.Κοντή.Λ.), εκδ. Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 1990.
- Μπρέχτ.Μ., *Διαφορά* (Βεργωτή.Β.), στο *Για την φιλοσοφία και τον Μαρξισμό*, Στοχαστής, Αθήνα, 1985.
- Μπρέχτ.Μ., *Η ζωή του Γαλιλαίου* (μετ.Παλαιολόγου.Κ.), Πλανήτης, Αθήνα, χ.χ.
- Μπρέχτ.Μ., *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* (μετ.Αρζόγλου.Ι.), Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ.
- Μπρέχτ.Μ., *Η όπερα της πεντάρας*, στο *Ο Μπρέχτ ερμηνεύει Μπρέχτ* (μετ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη.Α), εκδ.Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα, 1986.
- Μπρέχτ.Μ., *Ημερολόγιο δουλειάς-Τα χρόνια της αυτοεξορίας* (μετ. Μάρκαρης.Π.), περιοδικό *Θέατρο* (Νίτσου), τόμος Ζ', τεύχος 38/39, Μάρτιος-Ιούνιος 1974.
- Μπρέχτ.Μ., *Ημερολόγιο δουλειάς-Τα χρόνια της αυτοεξορίας* (μετ.Μάρκαρης.Π.), περιοδικό *Θέατρο* (Νίτσου), τόμος ΣΤ', τεύχος 33, περίοδος Β', Μάϊος-Ιούνιος 1973.
- Μπρέχτ.Μ., *Καλλιέργεια καλών συνθηκών ζωής* (Βεργωτή.Β.), στο *Για την φιλοσοφία και τον Μαρξισμό*, Στοχαστής, Αθήνα, 1985.
- Μπρέχτ.Μ., *Μικρό όργανο για το θέατρο* (μετ. Μυράτ.Δ.), Πλειάς, Αθήνα, 1974.
- Μπρέχτ.Μ., *Μπορεί ο σημερινός κόσμος να αναπαρασταθεί στο θέατρο;* (μετ.Σκουφής.Π.), περιοδικό *Θέατρο* (Νίτσου), τεύχος 19, χρόνος Δ', Ιανουάριος-Φεβρουάριος, 1965.
- Μπρέχτ.Μ., *Ξανακοιτάζοντας τα πρώτα μου έργα*, στο *Ο Μπρέχτ ερμηνεύει Μπρέχτ* (μετ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη.Α), εκδ.Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα, 1986.

- Μπρέχτ.Μ., *Ο αφέντης Πουντίλα και ο υπηρέτης του Ματί* (μετ.Δρομάζου.Σ.Ι), Ηριδανός, Αθήνα, χ.χ.
- Μπρέχτ.Μ., *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (μετ.Παλαιολόγου.Κ.), Πλανήτης, Αθήνα, χ.χ.
- Μπρέχτ.Μ., *Ο κύκλος με την κιμωλία στον Καύκασο* (μετ.Ελύτη.Ο.), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1974.
- Μπρέχτ.Μ., *Ο μαθητής, όχι το μάθημα, είναι το πιο σημαντικό* (Βεργωτή.Β.), στο *Για την φιλοσοφία και τον Μαρξισμό*, Στοχαστής, Αθήνα, 1985.
- Μπρέχτ.Μ., *Πολιτικά Κείμενα* (μετ. Βεργωτή.Β.), Στοχαστής, Αθήνα, 1985.
- Μπρέχτ.Μ., *Προς τον κύριο στην πλατεία*, στο *Για το ρεαλισμό* (μετ.Κοντή.Λ.), εκδ. Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 1990.
- Μπρέχτ.Μ., *Στη ζούγκλα των πόλεων*, στο *Ο Μπρέχτ ερμηνεύει Μπρέχτ* (μετ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη.Α), εκδ.Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα, 1986.
- Μπρέχτ.Μ., *Ταμπούρα στη νύχτα*, στο *Ο Μπρέχτ ερμηνεύει Μπρέχτ* (μετ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη.Α), εκδ.Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα, 1986.
- Μπρέχτ.Μ., *Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ*, στο *Ο Μπρέχτ ερμηνεύει Μπρέχτ* (μετ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη.Α), εκδ. Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα, 1986.
- Μπρούκ.Σ., *Η σκηνή χωρίς όρια* (μετ.Παπαρά.Μ.Π.), Εγνατία, Θεσσαλονίκη, 1976.
- Μυράτ.Δ., *Μπέρτολτ Μπρέχτ: Ο καλός άνθρωπος του Άουγκσμπουργκ*, Πλειάς, Αθήνα, 1974.
- Ντόρτ.Μ., *Ανάγνωση του Μπρέχτ* (μετ. Φραγκουδάκη.Α.), Κέδρος, β' έκδ., Αθήνα, 1960.
- Ξωχέλλης.Π., *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική-Θεμελιώδη προβλήματα της Παιδαγωγικής Επιστήμης*, Αφοί Κυριακίδη, 6^η έκδ., Θεσσαλονίκη, 1997.
- Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ., *Παγκοσμιοποίηση, τεχνολογικές ροές και απασχόληση*, στο *Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ.,

- Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.
- Πανούσης.Γ., *Από την κοινωνία της αγοράς στην αγοραία εκπαίδευση, στο Κράτος, Κοινωνία, Αγορά και Πολιτικές στην Εκπαίδευση* (επιμ. Παπαδάκης.Ν.Ε.), Σαββάλας, Αθήνα, 2003.
 - Πανούσης.Γ., *Το περιθώριο σε συνθήκες παγκοσμιοποίησης, στο Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ. Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.
 - Παπανδρέου.Ν., *Περί θεάτρου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1994.
 - Πατρικαλάκης.Φ., *Ιστορία της σκηνογραφίας (19ος -20ος αιώνας)*, Αιγόκερωσ/ Τέχνη, [Αθήνα], 1984.
 - Πατσαλίδης.Σ., *Θέατρο και θεωρία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000.
 - Πισκάτορ.Ε., *Το θέατρο έχει τη δυνατότητα ν' ανήκει στον αιώνα μας* (μετ. Μαντζοπούλου.Λ.), στο *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου* (επιμ. Μάτεσις.Π.), Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ.
 - Πλωρίτης.Μ., *Μπέρτολτ Μπρέχτ- Ποιήματα*, Θεμέλιο, β' έκδοση, Αθήνα, 1978.
 - Πρόγραμμα Εθνικού θεάτρου- Νέα Σκηνή, Πιραντέλλο Λουίτζι, *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (μετ. Μαυρίκιος.Λ.), Θεατρική περίοδος 2002-2003.
 - Πρόγραμμα Πειραματικής Σκηνης Εθνικού Θεάτρου, Παράσταση *Μπάαλ* (μετ. Πέτρος Μάρκαρης), Θεατρική περίοδος: 2002-2003.
 - Πυργιωτάκης.Γ., *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική Επιστήμη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999.
 - Σίμονσον.Λ., *Οι ιδέες του Αδόλφου Άππια* (μετ. Μαντζοπούλου.Λ., επιμ. Μάτεσις.Π.), στο *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ.
 - Σπηλιωτοπούλου.Κ.Ν., *Αναζητώντας την παιδική εργασία στην Ευρώπη: πρώτα συμπεράσματα και αποσαφηνίσεις*, στο *Παγκοσμιοποίηση και*

σύγχρονη κοινωνία (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.

- Σφρίμπ.Γ., *Το θέατρο Πισκάτορ, Μπρέχτ, Χόχουτ* (μετ.Σταματοπούλου.Μ.), περιοδικό *Θέατρο* (Νίτσου), τόμος Η', τεύχος 44-45, περίοδος Β', Μάρτιος- Ιούνιος, 1975.
- Τσακηρίδη.Ο., *Ο πολιτισμός και ο αθλητισμός στον αιώνα της παγκοσμιοποίησης*, στο *Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.
- Τσελεκίδης.Ι., Ραφαηλίδης.Α., Μακρής. Η., Βερναρδάκης. Ν., *Εισαγωγή*, στο *Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.
- Τσελεκίδης.Ι., Ραφαηλίδης.Α., Μακρής. Η., Βερναρδάκης. Ν., στο *Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.
- Τσέχωφ. Άντον, *Ο Γλάρος*, μετ. Ξένια Καλογεροπούλου, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1996.
- Χουρδάκης.Α., *Θέματα από την Ιστορία της παιδείας*, Γρηγόρης, Αθήνα, 1995.
- Ψαρρού.Μ.Κ., *Σύγχρονες κοινωνιολογικές προσεγγίσεις για την κοινωνική οργάνωση, την πολιτισμική συμπεριφορά και την κοινωνική μεταβολή*, στο *Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία* (επιμ.Παναγιωτοπούλου.Ρ., Κονιόρδος.Σ., Μαράτου-Αλιπράντη.Λ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Allen.J., *A History of the theatre in Europe*, Heinemann Educational books, London, 1983.
- Bentley.E., *The Private Life of the Master Race*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston, Massachusetts, 1989.
- Berghaus.G., *Introduction*, στο *Fascism and Theatre- Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945* (edt: Berghaus.G.), Berghahn Books, Oxford, 1996.
- Bradby.D. & Williams.D., *Directors' Theatre*, στην σειρά: *Macmillan modern dramatists*, Macmillan, London, 1988.
- Braun.E., *The Director and the Stage: from Naturalism to Grotowski*, Holmes& Meier Publishers, New York, 1982.
- Brecht.B., *An Example of Paedagogics*, στο *Brecht on Theatre* (tran.&edit. by Willett.J.), Methuen, London, 1982.
- Brecht.B., *Emphasis on Sport*, στο *Brecht on Theatre* (tran.&edit. by Willett.J.), Methuen, London, 1982.
- Brecht.B., *Frank Wedekind*, στο *Brecht on Theatre* (tran.&edit. by Willett.J.), Methuen, London, 1982.
- Brecht.B., *Indirect Impact of the Epic Theatre (Extracts from the Notes to Die Mutter)*, στο *Brecht on Theatre* (tran.&edit. by Willett.J.), Methuen, London, 1982.
- Brecht.B., *Notes to Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe*, στο *Brecht on Theatre* (tran.&edit. by Willett.J.), Methuen, London, 1982.
- Brecht.B., *On rhymeless Verse with Irregular Rhythms*, στο *Brecht on Theatre* (tran.&edit. by Willett.J.), Methuen, London, 1982.
- Brecht.B., *The Modern Theatre is the Epic Theatre (Notes on the Opera Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)*, στο *Brecht on Theatre* (tran.&edit. by Willett.J.), Methuen, London, 1982.
- Brecht.B., *Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction*, στο *Brecht on Theatre* (tran.&edit. by Willett.J.), Methuen, London, 1982.
- Brockett.O.G., *Modern Theatre- Realism and Naturalism to the Present*, Allyn and Bacon INC, Boston, 1982.

- Brockett.O.G, *Perspectives on contemporary theatre*, Baton Rouge-Louisiana State University Press, Louisiana, 1971.
- Brustein.R., *The theatre of Revolt: An approach to modern drama*, Little Brown, Boston, 1962.
- Counsell.C., *Signs of Performance-An introduction to twentieth century theatre*, Routledge, London, 1996.
- Evans.J.M., *Experimental Theatre- From Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge& Kegan Paul, London, 1984.
- Friedman.D., *Dialectical method in the work of Brecht and its role in the postmodernizing of the theater*, στο *Communications*, volume 31, June 2002.
- Fuegi.J., *Bertolt Brecht- Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Fuegi.J., *Brecht and Company- Sex, Politics, and the Making of Modern Drama*, Grove Press, New York, 1994.
- Griffin.G., *Staging the Nation's Rebirth: The Politics and Aesthetics of Performance in the Context of Fascist Studies*, στο *Fascism and Theatre- Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945* (edt: Berghaus.G.), Berghahn Books, Oxford, 1996.
- Hartnoll.L., *A concise history of the theatre*, Thames and Hudson, London, 1978.
- Hill.C., *The Poet Beneath the Skin*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston-Massachusetts, 1989.
- Hilton.J., *Performance*, Macmillan, London, 1987.
- Holderness.G., *Introduction*, στο *The Politics of Theatre and Drama* (edt: Holderness.G.), Macmillan, London, 1992.
- Holderness.G., *Schaustück and Lehrstück: Erwin Piscator and the Politics of Theatre*, στο *The Politics of Theatre and Drama* (edit. Holderness.G.), Macmillan Press, Houndmills- Basingstoke- Hampshire and London, 1992.
- Kurella.A., *What Was He Killed For? Criticism of the Play Strong Measures [The Measures Taken] by Brecht, Dudov and Eisler*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston-Massachusetts, 1989.

- Melzer.A., *Dada and Surrealist Performance*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
- Mews.S., *Introduction*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston-Massachusetts, 1989.
- Mitter.S., *Systems of Rehearsal (Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook)*, Routledge, London, 1995.
- Niven.W., *The birth of Nazi drama?: Thing Plays*, στο *Theatre under the Nazis* (edt: London.J.), Manchester University Press, Manchester, 2000.
- Parmalee.P.L., *S[aint] Joan of the stockyards*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston-Massachusetts, 1989.
- Rouse.J., *Brecht and the contradictory actor, Acting (Re)Considered- Theories and Practices* (edt. Zarrilli. P.B), Routledge, London, 1998.
- Stourac.R. and McCreery.K., *Theatre as a Weapon (Worker's Theatre in the Soviet union, Germany and Britain, 1917-1934)*, Routledge & Kegan Paul, London, 1986.
- Styan.J.L., *Modern drama in theory and practice- Expressionism and epic theatre*, Volume 3, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Styan.J.L., *Modern drama in theory and practice- Symbolism, surrealism and the absurd*, Volume 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Subiotto.A., *Epic Theatre: A Theatre for the Scientific Age*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston-Massachusetts, 1989.
- Tatlow.A., *Mastery or Slavery [On Brecht's Early Plays]*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston-Massachusetts, 1989.
- *The Cambridge guide to world theatre* (edit. Banham.M.), Cambridge University Press, 1988.
- von Bawey.P., *Dramatic Structure of Revolutionary Language- Tragicomedy in Brecht's The Mother*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston- Massachusetts, 1989.
- Weightman.J., *The Concept of the Avant-Garde- Explorations in Modernism*, Library Press Incorporated LaSalle, Illinois, 1973.

- Weiss.P., *The material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre (1968)*, στο *Modern Theories of Drama- A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990* (edit.& annotated by Brandt. G.W), Clarendon Press, Oxford, 1998.
- Weisstein.U., *Brecht's Victorian Version of Gay: Imitation and Originality in the Dreigroschenoper [The Threepenny Opera]*, στο *Critical Essays on Bertolt Brecht* (edit. Mews.S.), G. K. Hall & Co., Boston-Massachusetts, 1989.
- Wiles.T.J., *The Theater Event- Modern Theories of Performance*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- Willett.J., *Brecht in context*, Methuen, London, 1998.
- Wolin.R., *Walter Benjamin- An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1994.