

ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Από το 1918 ως το 1933, η Γερμανία γνωρίζει μια ιδιαίτερα ταραγμένη περίοδο σε πολιτικό επίπεδο. Μετά τον πόλεμο και την ήττα, ο Αυτοκράτορας υποχρεώνεται να παραιτηθεί υπό την πίεση των δυνάμεων της αριστεράς. Αλλά ανάμεσα στους σοσιαλιστές, (μεταρρυθμιστές και ορθόδοξους), και στους κομμουνιστές, που προτιθενται να προχωρήσουν σε ριζικές πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές σύμφωνα με το ρωσικό μοντέλο, το χάσμα μακιάζει αγεφύρωτο.

Η Επανάσταση των Σπαρτακιστών το 1919 καταπνίγεται γρήγορα χάρη στη συνωμοσία των σοσιαλιστών και του στρατού. Οι αρχηγοί της, Καρλ Λίμπκνεχτ και Ρόζα Λούξεμπουργκ δολοφονούνται. Αλλά η νέα Δημοκρατία της Βαϊμάρης, όπου οι μετριοπαθείς και οι σοσιαλιστές πλειοψηφούν, έχει να αντιμετωπίσει σωρεία δυσκολιών. Η κατάληψη της Ρουρ από τους Γάλλους παραλύει την οικονομία. Το νόμισμα καταρρέει, και ο γερμανικός λαός βυθίζεται στην αθλιότητα. Η άσχημη κατάσταση εντείνει την εκθρόνηση ανάμεσα στους σοσιαλιστές και την άκρα αριστερά. Οι διαδηλώσεις και οι αιμαχίες πληθαίνουν σε όλη την επικράτεια, επισύροντας την άμεση και αυστηρή καταστολή τους.

Μετά το 1924, η κυβέρνηση, υπό την ώθηση του ιδιαίτερα δυναμικού Στρέζμαν (Σ.τ.Μ.: Υπουργός εξωτερικών από το 1923 ως το 1929), ανακτά το πηδάλιο και η γερμανική οικονομία γνωρίζει πάλι μια αλματώδη ανάπτυξη χάρη στη συρροή ξένων κεφαλαίων και σε μια άνευ προηγουμένου εκβιομηχάνιση. Αλλά η παγκόσμια κρίση του 1929 πλήττει τη Γερμανία περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη ευρωπαϊκή χώρα. Το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα, που διευθύνει ο Χίτλερ από το 1921, επωφελείται από την ολέθρια κατάσταση, προσελυτίζει τους οπαδούς του από τους άνεργους, και βρίσκει τα οικονομικά του στηρίγματα στους μεγαλοβιομηχανούς που το θεωρούν ως ένα προμαχώνα κατά του κομμουνισμού. Οι δυνάμεις της αριστεράς, ταλαιωμένες από τον μεταξύ τους ανταγωνισμό, είναι ανίκανες να του φράξουν τον δρόμο. Οι σοσιαλιστές απέχουν από τις σημαντικές ψηφοφορίες στο κοινοβούλιο, ενώ το κομμουνιστικό κόμμα, εξ αιτίας της βίαιης αντιθέσής του προς τους σοσιαλιστές, παίζει το παιχνίδι της δεξιάς. Το 1933, ο Χίτλερ ορίζεται Καγκελάριος της Γερμανίας.

Μέσα σ' αυτό το πολιτικό πλαίσιο, που μια παραστατική εικόνα του βριάκου με στα γραπτά του Πισκάτορ και του Μπρεχτ, αναπτύχθηκαν τα γερμανικά καλλιτεχνικά ρεύματα και, ανάμεσα σ' αυτά, μια θεατρική δραστηριότητα εξαιρετικά πλούσια. Είτε διαφωνούντες, στρατευμένοι στον επαναστατικό αγώνα, είτε απλά τολμηροί στους πειραματισμούς τους, οι γερμανοί σκηνοθέτες βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με τις ναζιστικές αντιλήψεις. Ήδη από το 1933, οι εξπρεσιονιστές, ο Μπρεχτ, ο Πισκάτορ, και οι καλλιτέχνες του Μπιαουκάουζ θα αναγκαστούν να αυτοεξοριστούν.

ΟΙ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΕΣ: «ΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΜΑΤΙ»

1905-1922: δεκαπέντε και πλέον χρόνια κατά τα οποία ο εξπρεσιονισμός αναπτύσσεται στη Γερμανία μέσα από καταπληκτικές δημιουργίες σε όλους τους καλλιτεχνικούς τομείς: ζωγραφική, ποίηση, θέατρο, κινηματογράφος. Από το 1905, στην εκβιομηχανισμένη, κομφορμιστική και αστική Γερμανία του Γουλιέλμου Β', μια φοβισμένη νεολαία διαισθάνεται πως ο τεχνολογικός πολιτισμός οδηγεί στον αφανισμό του ατόμου. Η απόρριψη της απανθρωποποιημένης κοινωνίας, η συγκυμμένη επιθυμία για αναγέννηση, η αγωνία του θανάτου προσλαμβάνουν με τον πόλεμο του 1914-18 μια βαθειά τραγική διάσταση. Η αποτυχία της γερμανικής επανάστασης και η εξομάλυνση που θα ακολουθήσει, θα φέρουν τη σταδιακή καταστολή του εξπρεσιονισμού μέχρι την οριστική καταδίκη του από τους ναζί, οι οποίοι θεωρούν τα εξπρεσιονιστικά δημιουργήματα ως «παρακμακά» και «εκφυλισμένα».

Ο Εξπρεσιονισμός, παρά τις πολυάριθμες μελέτες που είναι αφιερωμένες σ' αυτόν¹, αντιστέκεται στον ορισμό, και είναι, σήμερα, όχι τόσο ένα οργανωμένο κίνημα ή ένα συγκεκριμένο ύφος, αλλά «αυτή η εξέγερση με έκρηξη, εξάρσεις, μίσος, λαχτάρα για μια καινούρια ανθρωπότητα» για την οποία μιλά ο Γκότφριντ Μπιεν². Το εξπρεσιονιστικό διάβημα είναι μια κραυγή κινδύνου και υλοποιείται μέσα σε έργα που διακρίνονται για τον παθιασμένο υποκειμενισμό τους. Ο εξπρεσιονιστής καλλιτέχνης καταφεύγει στην εσωτερική όραση, στο όνειρο, στην «εκφραστική αφάριση» που αποφεύγει το πραγματικό: «Ο κόσμος είναι

1. Βλ. κυρίως, σε ό,τι αφορά το θέατρο: *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, Editions du CNRS, 1971. *L'Expressionnisme allemand*, numéro spécial de la revue *Obliques*, no 6/7, Paris, 1976. Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme et les arts*, tome II, «Peinture-Théâtre-Cinéma», Paris, Payot, 1980.

2. Παρατίθεται από τον Kurt Pinthus, «Souvenirs des débuts de l'expressionnisme», στο *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, ό.π., σ. 20.

εδώ», γράφει ο Καζίμρ Έντσμπι, ένας από τους ένθερμους θεωρητικούς του εξπρεσιονισμού, «θα ήταν παράλογο να τον επαναλάβουμε. Το ύψιστο χρέος της τέχνης συνίσταται στην ανεύρεση του ιδιαίτερου πυρήνα του κάθε όντος ή πράγματος και στην αναδημιουργία του»³. Γεγονότα και αντικείμενα δεν είναι τίποτα από μόνα τους: πρέπει να βρεθεί η βαθύτερη έννοιά τους, και με τη δημιουργική μεσαλάβηση του καλλιτέχνη, να εξαχθεί η «οικουμενική σημασία» τους.

Ήδη από το 1905, η τεχνική κάποιων ζωγράφων όπως του Κοκότσα (ο οποίος έγραψε επίσης εξπρεσιονιστικά θεατρικά έργα), του Φρανκ Μαρκ, του Ζαβλένσκι, του Καντίνσκι, του Κίρχνερ, καθορίζεται ως αντίδραση ενάντια στον ιμπρεσιονισμό. Κατά τον Πάουλ Κλε, γι' αυτούς τους δυο σημαντικούς «ισμούς» της εποχής, οι αποφασιστικές στιγμές της γένεσης του έργου είναι αντίθετες: «στιγμή αποδέκτης της φυσικής εντύπωσης» για τον ιμπρεσιονισμό, ενώ για τον εξπρεσιονισμό, «στιγμή μεταγενέστερη, της οποίας δεν είναι πάντα δυνατό να αποδειχθεί η ομοιογένεια σημείο προς σημείο με την πρώτη, όπου έχει παραχθεί η εντύπωση (impression)»⁴. Χάρη στο «εσωτερικό μάτι» του (και όχι πια στο «φυσικό μάτι» του), ο εξπρεσιονιστής προσπαθεί να ξαναβρεί την κατατεθειμένη εντός του εικόνα, και να ακολουθήσει το περίγραμμά της μέσα από τις παραμορφώσεις που της επιβάλλει το υποσυνείδητό του: δυναμικές ανισορροπίες, αλλαίωση των όγκων, χρωματική παρόξυνση. Για τον Κοκότσα, «κάθε πινελιά μεταβάλλεται σε όραμα». Για τον Κίρχνερ, «κάθε μέλος μεταβάλλεται σε κίνηση».

Η εξπρεσιονιστική δραματολογία υπακούει σε παρόμοιες αρχές. Το Εγώ καταλαμβάνει την κεντρική θέση: ο συγγραφέας εκφράζει, μέσα από ένα μοναδικό ήρωα, την άποψη που έχει για την προσωπική του αλλοτρίωση, και το παθιασμένο όραμα της απελευθέρωσής του. Αρχέτυπο του ανθρώπινου γένους, αυτός ο ήρωας αντιτίθεται στην τυποποιημένη μάζα των αλλοτριωμένων από το κοινωνικό σύστημα ατόμων. «Ο καινούριος Άνθρωπος», γράφει ο Κλάους Κάντλερ στην αξιολογική μελέτη του για την εξπρεσιονιστική δραματολογία, «είναι το ιδανικό μορφοποιημένο σε θεατρικό πρόσωπο. Πετυχαίνει τον στόχο του όταν βρίσκει τον εαυτό του»⁵. Και ο δραματογράφος Γκέοργκ Κάιζερ προσδιορίζει: «Εκείνο που μετράει δεν είναι να ολοκληρώσει ο άνθρωπος κάτι, ότι κι αν είναι αυτό, (...) αλλά να ολοκληρωθεί ο ίδιος»⁶.

3. Παρατίθεται από τον Denis Babel, «L'expressionnisme à la scène», στο *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, ό.π., σ. 193.

4. Απόσπασμα από το *Théorie de l'art moderne*, που παρατίθεται στο *L'Expressionnisme allemand*, ό.π., σ. 15.

5. Klaus Kändler, «Une structure fondamentale: le drame à stations», στο *L'Expressionnisme allemand*, ό.π., σ. 128.

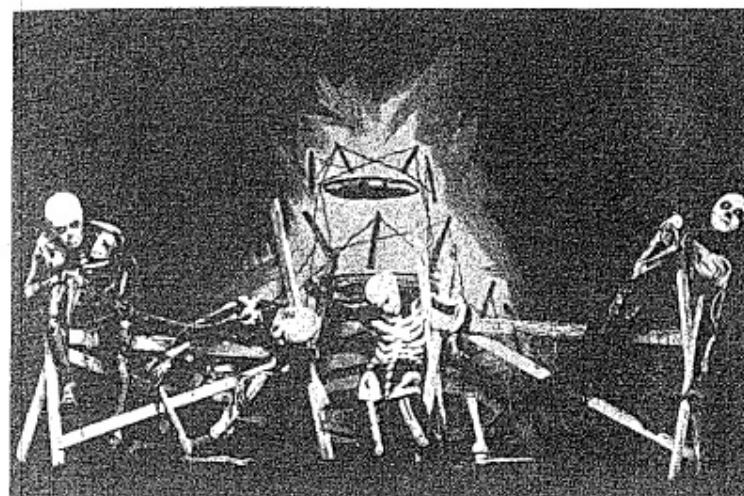
6. Georg Kaiser, «De l'élaboration formelle du drame», στο *L'Expressionnisme allemand*, ό.π., σ. 133.

Η αφήγηση αυτής της ολοκλήρωσης, που παρουσιάζεται ως μία πράξη γνώσης, καθορίζει τη δομή του εξπρεσιονιστικού δράματος, ένα «δράμα με σταθμούς», -Σ.τ.Μ.: Stationendrama-, (το είχε ήδη προαναγγείλει το *Προς Δαμασκόν* του Στρίντμπεργκ, που η επίδρασή του στη Γερμανία ήταν μεγάλη), ένα δράμα που αποκηρύσσει κάθε πλοκή και κάθε ψυχολογική σύγκρουση. Από σταθμό σε σταθμό, μέσα από διαδοχικές συνθήκες που αποκτούν αποδεικτική αξία, ο νέος Άνθρωπος, ερχόμενος αντιμέτωπος με τη μάζα, βρίσκει πάλι την ίδια κατάσταση πραγμάτων: αλλοτρίωση, βασιλεία του χρήματος, μηχανοποιημένη εργασία αντί για δημιουργική παραγωγικότητα.

Έχοντας παρατήσει δουλειά και οικογένεια, για να ριχτεί στην αναζήτηση μιας καινούριας ανθρώπινης κοινότητας, ο ταμίας του έργου του Κάιζερ *Απ' την αυγή ως τα μεσάνυχτα* (1912), διατρέχει τους ακόλουθους σταθμούς: ποδηλατοδρόμιο, αίθουσα χορού, Στρατό σωτηρίας. Ο ζητιάνος ποιητής του Ζόργκε, στον *Ζητιάνο* (1912), περνάει από τον κόσμο του θεάτρου, την οικογένεια, την εργασία. Πρόκειται για σταθμούς όπου το κεντρικό πρόσωπο υποβάλλεται κάθε φορά σε δοκιμασία, κι αντεπεξέρχεται περισσότερο ή λιγότερο καλά ανάλογα με τη δυνατότητα που έχει να εγκαθιδρύσει μια σχέση ανάμεσα στο ιδανικό του και την πραγματικότητα. Ο ήρωας του έργου του Χαζενκλέβερ *Ο Γιος* (1912), αντιπθεται στην πατρική εξουσία, που ανικνεύεται σε όλες τις μορφές της κοινωνικής καταστολής, χρήση, κρατική εξουσία, αστυνομία, κλπ. Στη *Μεταστροφή* του Τόλλερ (1916), η μεταμόρφωση του εθελοντή στρατευμένου σε ερηνιστή γίνεται μέσα από ένα χριστιανικό δρόμο, και, για κάθε σταθμό, αντιπαρατίθενται σκηνές ονείρου και σκηνές πραγματικότητας, παραισθητικές εικόνες από τα χαρακώματα, το στρατιωτικό νοσοκομείο, κλπ. Οι τομείς της πραγματικότητας με τους οποίους έρχεται σε επαφή ο εξπρεσιονιστικός ήρωας βοηθούν στην αποκάλυψη μιας απάνθρωπης κατάστασης, η οποία πρέπει να ξεπεραστεί. Με τον πεισιμισμό είναι άρρηκτα ενωμένη η ουτοπία. Όταν προτείνεται μια διέξοδος, όπως στον *Γιο* ή τον *Ζητιάνο*, αυτό γίνεται υπό τη μορφή λυρικών μονολόγων και παθιασμένων εκκλήσεων στην ανθρωπότητα.

Ανισορροπίες, αλληλώσεις, παρόξυνση

Παρόλο που εξπρεσιονιστικά δράματα είχαν γραφεί ήδη πριν από τον πόλεμο και κατά τη διάρκειά του, θα πρέπει να περιμένουμε το τέλος του πολέμου για να τα δούμε να παίζονται. Ο θεατρικός εξπρεσιονισμός αναπτύσσεται με τις σκηνοθεσίες του Ρίχαρντ Βάιχερτ στη Φρανκφούρτη, του Καρλ-Χάιντς Μάρτιν και του Λέοπολντ Γέσερ στο Βερολίνο, του Όττο Φάλκενμπεργκ στο Μόναχο.



Η *Μεταστροφή* του Τόλλερ, σκηνοθεσία Κ.-Χ. Μάρτιν, σκηνικά Ρ. Ναντμάχ, Βερολίνο, 1919

Η ιδιαίτερη δομή του εξπρεσιονιστικού δράματος κατηύθυνε σε μεγάλο βαθμό τις παραστάσεις ορισμένων σκηνοθετών. Η διαδοχή δυνατών εικόνων και ασυνήθιστων σκηνικών χώρων (το ποδηλατοδρόμιο, το καμπαρέ στο *Απ' την αυγή ως τα μεσάνυχτα*, κλπ.), που επέβαλε ο χωρισμός σε σκηνές-σταθμούς, η ριζική αντίθεση του ήρωα και των μαζικοποιημένων ατόμων, οι πολλαπλές όψεις αυτού του ήρωα (διαδοχικά ποιητής, γιος, ζητιάνος στον Ζόργκε, γιος, ανάπηρος, νοσοκόμος, γλύπτης, κλπ., στον Τόλλερ) ήταν από μόνες τους φορείς σκηνικών εφέ. Αυτά τα κείμενα απαιτούσαν, όπως σημειώνει ο Βάιχερτ, ένα ιδιαίτερο ύφος: «Δεν μπορεί, δεν πρέπει να πακτεί *Ο Γιος*, αυτή η μεγάλη εκστατική κραυγή του νεαρού Χαζενκλέβερ, με το ύφος του μετριοπαθούς Ίμεν»⁷. Οι εξπρεσιονιστές γυρναούν την πλάτη σε κάθε νατουραλισμό και προσπαθούν να δώσουν μορφή στο πνευματικό, να καταστήσουν αισθητό, μέσα στον χώρο, το φανταστικό, να αποκαλύψουν το βαθύτερο νόημα του έργου επικεντρωνόμενοι στα πιο καιρία, στα πιο δυνατά σημεία του. «Το εξπρεσιονιστικό σκηνικό έργο», γράφει ο Καρλ-Χάιντς Μάρτιν, «δεν θα τείνει προς καμιά πραγματική εικόνα της

7. Richard Welchert, «De l'élaboration formelle du drame», στο *L'Expressionnisme allemand*, όπ., σ. 112.



Η Μεταστροφή του Τόλλερ, σκηνοθεσία Κ.-Χ. Μάρτιν, σκηνικά Ρ. Νομπάχ, Βερολίνο, 1919

πραγματικότητας, αλλά θα επιδιώξει να εκφράσει την ιδανικότητα της πραγματικότητας μέσα από μια τολμηρά εκφραστική αφαίρεση⁸.

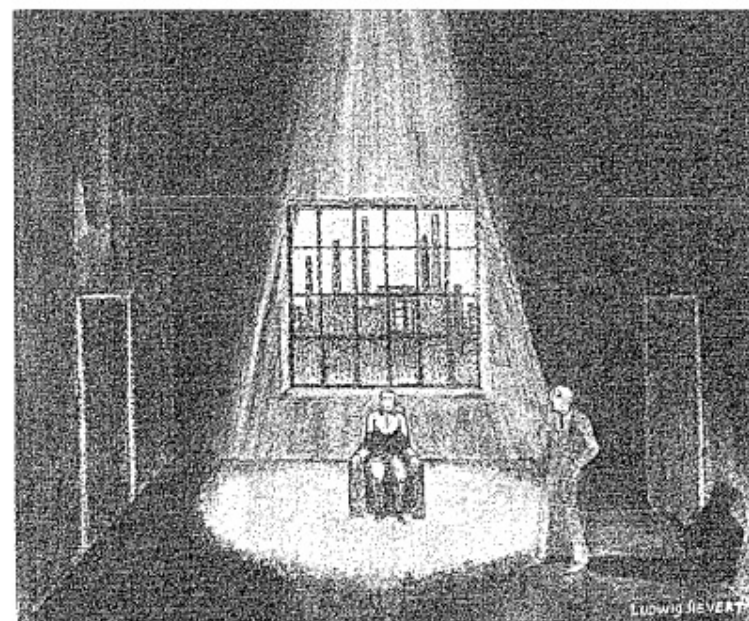
Εναπόκειται στον σκηνοθέτη, ο οποίος άλλωστε θεωρείται ως απόλυτος δημιουργός, ως «ποιητής της σκηνής», να βρει, μέσα από δικούς του καθαρά συσχετισμούς, εκείνες τις εικόνες που με τη δύναμή τους θα δημιουργήσουν την κατάλληλη ατμόσφαιρα και θα μπορέσουν να εκφράσουν για χάρη του κοινού την εσωτερική πραγματικότητα, πολύ πιο πραγματική, σύμφωνα με τους εξπρεσιονιστές, από την ορατή πραγματικότητα. Η «αποφασικοποίηση» της σκηνής επιτυγχάνεται κυρίως χάρη στο ακραίο στυλιζάρισμα του σκηνικού, την παραμόρφωση των προοπτικών, την έλλειψη ισορροπίας από τις μορφές και τη χρήση του φωτισμού ως δραματικού παράγοντα και ως καθρέφτη των πνευματικών εντάσεων.

Η σκηνοθεσία του Μάρτιν για τη Μεταστροφή του Τόλλερ, το 1919, στο Βερολίνο, ωθεί στα άκρα τις δυνατότητες του έργου και οδηγεί τον εξπρεσιονισμό του στο απόγειο της έντασής του. Στη γυμνή σκηνή του θεάτρου La Tribune,

8. Παρατίθεται από τον Denis Babel, «L'Expressionnisme à la scène», ό.π., σ. 196.

απλά πανό του σκηνογράφου Ρόμπερτ Νομπάχ, αποτελούμενα από ζωγραφιστά στοιχεία, ξεχωρίζουν μπροστά από ένα φόντο ομοιόμορφα μαύρο. Αυτές οι «σκηνικές συντομογραφίες», όπως τις αποκαλεί ο Μάρτιν, παρέχουν συνοπτικές ενδείξεις για τους χώρους δράσης. Το σχηματικό τους περίγραμμα, με τις γωνιώδεις και επιθετικές γραμμές, σχεδιασμένο αδιαφορώντας για τους κανόνες της προοπτικής, προβάλλει το κινητήριο θέμα κάθε σκηνής: ένα απλό παράθυρο, με παραμορφωμένη προοπτική, για μια σκηνή εσωτερικού, συρματοπλέγματα πάνω στα οποία είναι κρεμασμένοι σκελετοί ραντισμένοι με ασθέτη για να δοθεί η αίσθηση του χαρακώματος.

Ο Βάικερτ, σκηνοθετεί τον Γιο, φιλοσοφικό δράμα του Χαζενκλέβερ, στο Μανχάιμ, το 1918, σα να πρόκειται για δράμα: μοναχικός ήρωας του «Ich-Drama», ο γιος είναι απομονωμένος μέσα σ' ένα φωτεινό κώνο, ενώ τα άλλα πρόσωπα (οι ψυχικές προβολές του) κινούνται μέσα στη σκιά, στην περιφέρεια. Ο κόσμος του γιου παριστάνεται, στα σκίτσα του σκηνογράφου Ζίβερτ, με ένα κώ-

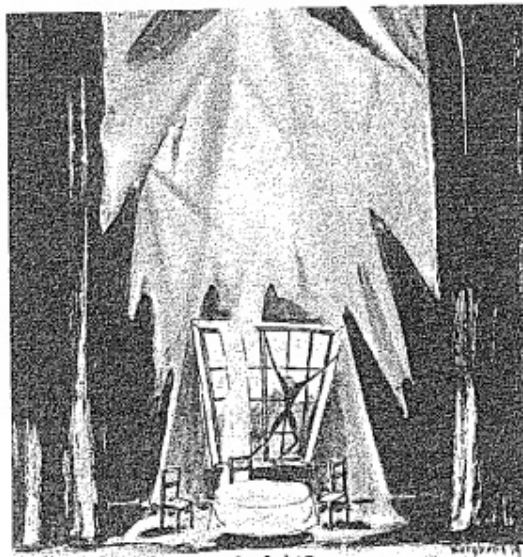


Σκίτσο του Λούντβιχ Ζίβερτ για τον Γιο του Χαζενκλέβερ, σκηνοθεσία Βάικερτ, Μανχάιμ, 1918

ρο καλυμμένο με μαύρο βελούδο που χάνεται στα σταγκόνια. Πάνω του ξεχωρίζουν δυο πόρτες, σχεδιασμένες απλά με λευκές γραμμές, οι έξοδοι που πρέπει να παραβιάσει ο ήρωας. Στο μέσο, ένα παράθυρο χωρισμένο σε τετραγώνια, που το μετατρέπουν σε παράθυρο φυλακής με κάγκελα κι απ' όπου φαίνονται, εχθρικές, οι καμινάδες των εργοστασίων.

Για το ίδιο έργο, στο Κίελ, το 1919, ο σκηνογράφος Ρίεγκμπερτ χρησιμοποιεί κι αυτός το παράθυρο με τα κάγκελα, παραμορφωμένο αυτή τη φορά σε τραπέζιο, ενώ απειλητικές, αφηρημένες φόρμες γέρνουν σα να θέλουν να συνολίσουν το σκηνικό και κάνουν να παραπαίει η καθετότητα των παραπετασμάτων.

Στη μελέτη που αφιέρωσε στον «Εξπρεσιονισμό στη σκηνή» και που αυτό το κεφάλαιο συνοψίζει τις κυριότερες ιδέες του, ο Ντενί Μπαμπιλέ σχολιάζει αυτή την έλλειψη ισορροπίας που έκανε διάσημα τα σκηνικά του φιλμ *Caligari*: «Μόνο απαγκιστρώνοντας το αντικείμενο από τον λογικό κόσμο των φαινομένων, ο άνθρωπος μπορεί να του προσδώσει απόλυτη αξία και δική του ζωή. Δεν πρέπει να ξεχάσουμε πως η ατμόσφαιρα που δημιουργεί ο σκηνογράφος είναι για τον ηθοποιό ένα «δεύτερο εγώ», πως συχνά το σκηνικό είναι ιδωμένο μέσα από την ταραγμένη ψυχική του κεντρικού προσώπου, πως δεν είναι ένα παθητικό



Σκίτσο του Ρίεγκμπερτ, για τον *Γιο του Χαζενκλέβερ*, Κίελ, 1919



ΚΑΙΣΕΡ: VON MORGEN BIS MITTERNACHT
CEZAR KLEIN

Σκίτσο του Σεζάρ Κλάιν, για το *Απ' την αυγή ως τα μεσάνυχτα* του Κάιζερ, σκηνοθεσία Β. Μπαρνόφσκι, Βερολίνο, 1921

στοικείο αλλά πως παίζει τη δράση. Η έλλειψη ισορροπίας είναι πηγή εμφανούς ζωογέννησης. Ο καλύτερος τρόπος για να αποστιάσουμε το αντικείμενο από τον αντικειμενικό κόσμο, να το εμποτίσουμε με ψυχή και να το εξιδανικεύσουμε, να το μεταβάλουμε σε εικαστική μετάφραση της συγκίνησης του καλλιτέχνη και να το κάνουμε να συμμετάσχει στο δράμα, είναι να το απελευθερώσουμε από τη φυσική του φόρμα, να το παραμορφώσουμε συστηματικά. Οι κάθετοι τοίχοι γέρνουν σε σημείο που να αιχμηρούν τους νόμους της βαρύτητας, τα παράθυρα γίνονται τριγωνικές ή τραπεζοειδείς τρύπες, ανοίγματα προς ένα αγωνιώδες μυστήριο. Συχνά τα σπήτια είναι παραμορφωμένοι κύβοι που η βάση τους είναι πιο στενή από τη σκεπή τους»⁹.

Ενίοτε, η ίδια η φύση συμμετέχει σ' αυτές τις ανισορροπίες. Έτσι, σ' ένα σχέδιο του Σεζάρ Κλάιν για το *Απ' την αυγή ως τα μεσάνυχτα*, του Κάιζερ, που σκηνοθέτησε ο Βίκτωρ Μπαρνόφσκι, το 1921, στο Βερολίνο, τα στραβά κλαδιά ενός δέντρου γίνονται χέρια, απειλητικά δάχτυλα και σκελετοί. Η προσφυγή στη δύναμη της αντίθεσης ανάμεσα σε σκιασμένες περιοχές και περιοχές βίαια φωτι-

9. Ό.π., σ. 202.

ομένες συμβάλλει επίσης στην «αποπραγματοποίηση». Το φως δεν δημιουργεί μόνο μια ατμόσφαιρα. Ζωντανεύει τον χώρο, υπογραμμίζει, έστω στιγμιαία, κομμάτια από σκηνές, κινήσεις, πρόσωπα: ο ήρωας, κυκλωμένος από τη δέσμη του προβολέα, αποκόβεται απότομα από τον κόσμο που τον περιβάλλει, και, μακριά απ' όλους, κλείνεται μέσα σε μια στιγμή έκστασης.

Αλλά ένα θέατρο που θέλει πρώτα απ' όλα να αποκαλύψει την ψυχή και το πνεύμα, καθιστά τον ηθοποιό προνομιούχο διάμεσο: η ερμηνεία του είναι από τα κύρια στοιχεία του σκηνικού εξπρεσιονισμού. Σύμφωνα με τον Βάικερτ, «πιο σημαντικός και από τη νέα σκηνή (που παρουσιάζεται πολύ συχνά υπό τη μορφή μιας εικόνας αντί ενός χώρου) είναι, σε κάθε περίπτωση, ο νέος εξπρεσιονιστής ηθοποιός»¹⁰. Γ' αυτόν τον νέο ηθοποιό, η ενσάρκωση και το «επαναβιώνει» κατά τον τρόπο του Στανισλάβσκι δεν έχουν πια καμιά ισχύ. Οι αρχές που διατύπωσε ο δραματουργός Γιάουλ Κόρνφελντ, στο σημαντικό θεωρητικό του δοκίμιο *Ο Πνευματικός άνθρωπος και ο ψυχολογικός άνθρωπος*¹¹, διακηρύσσουν ακριβώς το αντίθετο. Ο ηθοποιός που πρέπει να εκφράσει τον άνθρωπο «που ξεπηδά από τη ζούγκλα της πραγματικότητας», εκστατικό και εμψυχωμένο «από μια θεία τρέλα», δεν πρέπει να μιμηθεί την πραγματικότητα, αλλά να παίξει, φανερά, με θεατρικό τρόπο: «Πρέπει να τολμήσει να ανοίξει φαρδιάπλατιά τα χέρια του και να μιλήσει όπως δεν θα το έκανε ποτέ στη ζωή του (...). Η μελωδία μιας μεγάλης κίνησης θα εκφράζει πάντα περισσότερο από όσα η απόλυτη τελειότητα αυτού που αποκαλούμε φυσικό παίξιμο».

Πρέπει επίσης να αποδώσει τη φράση με όλη την απαγγελτική ορμή του. Ο κριτικός Ιέρινγκ περιγράφει το παίξιμο των ηθοποιών στη *Μεταστροφή* του Τόλλερ ως εξής: «Έπαιζαν με τρόπο συμπτυγμένο και συγκεντρωμένο. Οι λέξεις, με ρυθμό, συμπυκνώνονταν για να εκραγούν στη συνέχεια (...) Καμιά ψυχολογία ούτε ανάπτυξη, όλα ήταν συμπύκνωση και στιγμή. Ο εσωτερικός προσανατολισμός είχε δοθεί: πτώση και άνοδος»¹². Απουσιάζουν τα ντοκουμέντα που θα επιβεβαίωναν τις φωνητικές τροποποιήσεις που οδηγούν στη συγκινησιακή έκρηξη (και καμιά φορά στην εκστατική κραυγή), την προβολή της «μουσικής» της λέξης, το άμεσο αποτέλεσμά της, αποδεδειγμένο από κάθε λογική ή γραμματική αξία, που οδηγεί στο πνευματικό και το μεταφυσικό που αποζητούν οι εξπρεσιονιστές. Αντίθετα, για την κίνηση του εξπρεσιονιστή ηθοποιού μας δίνουν



Ο Φριτς Κόρντνερ και ο Λότσαρ Μύτελ στο *Ο Μαρκήσιος φον Κέρτ του Φ. Βέντεκιντ*, σκηνοθεσία Γέσνερ, Βερολίνο, 1920

σήμερα πολύτιμες πληροφορίες πολλές ταινίες του βωβού ερμηνευμένες από σημαντικούς ηθοποιούς του θεάτρου: ο Βέρνερ Κράους (στον ρόλο του δαιμονιακού Καλιγκάρι), ο Ερνστ Ντόιτς (ο ταμίας στην ταινία *Απ' την αυγή ως τα μεσάνυχτα*), ο Φριτς Κόρντνερ (*Ο παρουσιαστής σκιών του Ρόμπισον, Λούλου του Παπστ*). Ο εξπρεσιονισμός «είναι η ψυχή που ανιμώνεται στη σωματικότητα, μια ψυχή που εκτίθεται μέσα στο σώμα»¹³.

Ο εξπρεσιονιστής ηθοποιός εξωτερικεύει τις συγκινήσεις του και τις φυσικές αντιδράσεις του με τρόπο υπερβολικό, ή ακόμη παροξυστικό, και το σώμα του μοιάζει ενίοτε εξαρθρωμένο, σπασμένο, υποκειμένο σε ακραίες εντάσεις. Εκφράζεται μέσω της μιμικής, συχνά στα όρια της καρικατούρας, και μέσω της κίνησης, που είναι έντονη, εκρηκτική και συγκεντρωμένη, παίξιμο που χαρακτηρίζεται από μια σειρά από παρορμήσεις και αιφνίδιες διακοπές, χωρίς ενδιάμε-

10. Ό.π., σ. 208.

11. Στο *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, ό.π., σσ. 350-358.

12. Παρατίθεται από την Helga Vormus, «Guillaume Tell de Friedrich Schiller dans la mise en scène de Léopold Jessner», στο *Les Voies de la création théâtrale*, «théâtre des années 20 et 30», volume VII, Paris, Editions du CNRS, 1979, σ. 406.

13. Walther von Hollander, «L'Expressionnisme de l'acteur», στο *L'Expressionnisme allemand*, ό.π., σ. 106.

σες αποχρώσεις, από απύθμενες ή ανολοκλήρωτες χειρονομίες, και που τείνει προς την αφαίρεση. Στον κινηματογράφο, όπως και στο θέατρο, αυτές οι στυλιζαρισμένες κινήσεις ανταποκρίνονται στο στυλιζάρισμα των σκηνικών, και στις βίαιες αλλαγές του φωτισμού.

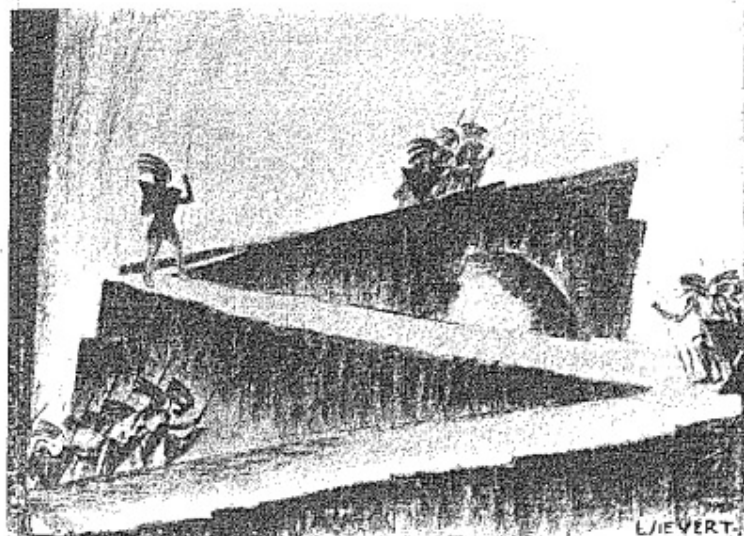
Εκφραστική αφαίρεση

Οι εξπρεσιονιστές ενδιαφέρθηκαν επίσης για τη σκηνοθεσία των κλασικών έργων και συντέλεσαν στην ανανέωσή της: «Το ανέβασμα ενός κλασικού συγγραφέα με καινούριο και προσωπικό τρόπο, είναι το δικαίωμα και το χρέος κάθε γενιάς», υποστηρίζει ο Βάικερτ. Ο Λέοπολντ Γέσνερ, που σκηνοθέτησε κυρίως κλασικά έργα (Γουλιέλμο Τέλλο, Ριχάρδο Γ', Οθέλλο), διακρίνεται: «Δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα ούτε κλασικοί ούτε σύγχρονοι συγγραφείς. Από καθαρά θεατρική άποψη ο ποιητής δεν ανήκει σε καμιά γενιά. Υπάρχουν συγγραφείς του σήμερα που είναι εκατό, πενήντα ή είκοσι χρόνων. Ο Σαίξπηρ, ο Σίλλερ, ο Βέντεκιντ πρέπει να θεωρηθούν ως εκφραστές της γενιάς μας όπως ακριβώς και οι πιο νέοι»¹⁴.

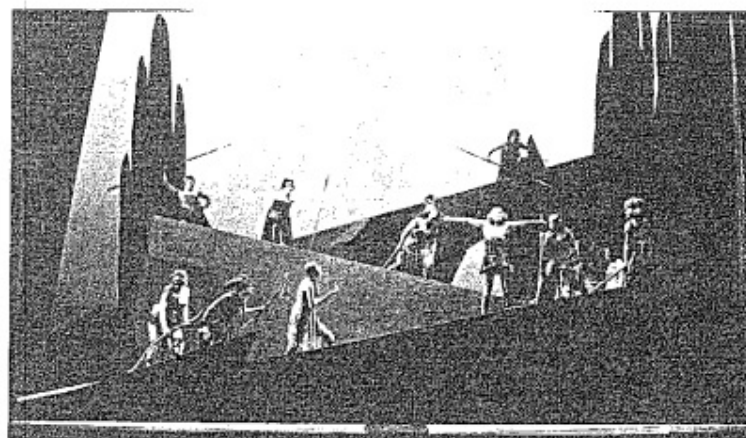
Στις σκηνοθεσίες κυρίως των κλασικών κειμένων επιβεβαιώνεται μια άλλη τάση του σκηνικού εξπρεσιονισμού, την οποία επισήμαναν πολλοί θεωρητικοί. Η «αποφυσίκοποίηση» της σκηνής δεν επιτυγχάνεται πλέον με μια σειρά από παραμορφωμένες όψεις, εικόνες του κόσμου, αλλά με την κατασκευή ενός καινούριου χώρου, μη απεικονιστικού, που μπορεί να δώσει στο «εσωτερικό μάτι» και στη φαντασία του θεατή τα μέσα που θα του επιτρέψουν να «δει» χωρίς τη ζωγραφική οθόνη ενός σκηνικού, έστω στυλιζαρισμένου. Αυτός ο καινούριος χώρος, που είναι δομημένος και χρησιμεύει ως εικαστικό υπόβαθρο της θεατρικής πράξης, που υπακούει στις κύριες αρχές του Άππια και του Κραίνγκ, που είναι φτιαγμένος από διαφορετικά επίπεδα καθώς και από το φως που συναρμολογεί τη δράση, δεν έχει κανένα κοινό σημείο με την έλλειψη ισορροπίας και τις χαοτικές γραμμές. Η άχρονη στατικότητα του σκηνικού χώρου προσλαμβάνει μια συμβολική αξία σε σχέση με τη δομή του δράματος.

Ο Λούντβιχ Βάικερτ γράφει για την επικλήνη σκηνή που έπαιρνε την ανιούσα με γεωμετρικά γωνιώδη ζγκ-ζαγκ, και που είχε κατασκευάσει ο Ζίβερτ για την Πενθεσθία του Κλάιστ (σκηνοθεσία Βάικερτ, Φρανκφούρτη, 1921): «Ο σκηνικός χώρος του Ζίβερτ μας οδηγεί κατ' ευθείαν στην καρδιά του ποιήματος. Αντανακλά μέσα από ένα άχρονο και μνημειώδες ύψος, μέσα από φωτεινά και

14. L. Jessner, «Das Theater/ein Vortrag», στο *Die Scene*, Berlin, mers 1928, σ. 70.



Σκίτσος του Λούντβιχ Ζίβερτ για την Πενθεσθία του Κλάιστ, σκηνοθεσία Βάικερτ, Φρανκφούρτη, 1921



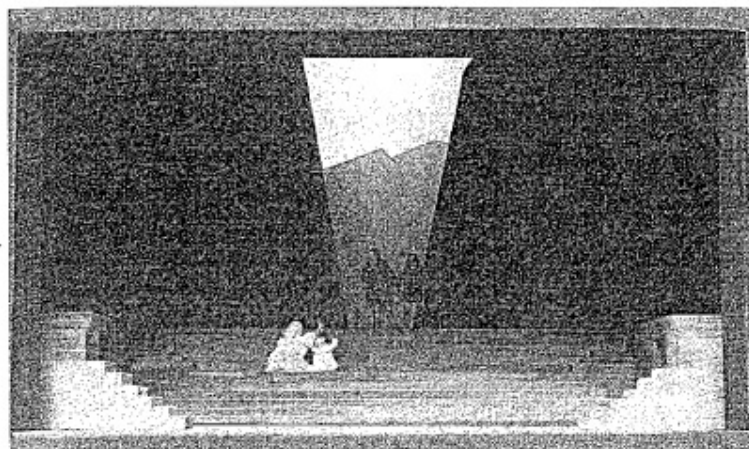
Πενθεσθία του Κλάιστ, σκηνοθεσία Βάικερτ, σκηνικά Λ. Ζίβερτ, Φρανκφούρτη, 1921

ακλήρᾳ χρώματα, τη φλογισμένη ψυχή του δράματος. (...) Παρασυρόμαστε αυθόρμητα μέσα στην ορμή της ρυθμικής κίνησης: ο ηθοποιός ανυψώνεται ως τη ζέση της έκστασης»¹⁵.

Στον Γουλιέλμο Τέλλο του Σίλερ (1919), ο Γέσνερ θέλει να υλοποιήσει επί σκηνής, όχι τον μύθο, αλλά την «ιδέα του μύθου», την «κραιγιή της ελευθερίας». Η εκφραστική αφάιρεση του σκηνικού που προτείνει ο σκηνογράφος του Γέσνερ, ο Πίρχαν, και που χαρακτηρίζεται από μνημειώδη και αυστηρή απογύμνωση, καταργεί κάθε αναφορά στην ελβετική φύση: μια τεράστια σκάλα, που έρχονται να συμπληρώσουν ελάχιστα άλλα στοιχεία, καταλαμβάνει όλο το άνοιγμα της σκηνής. Πρόκειται, όπως γράφει ο Ντενί Μπαμπιλέ, για την «εικαστική μετάφραση ενός από τα πιο αγαπημένα θέματα των εξπρεσιονιστών: το θέμα του ανθρώπου στο γίγνεσθαι του»¹⁶: τα σκαλοπάτια είναι σαν τους διαδοχικούς σταθμούς του «Stationendramé». Η σκάλα επιτρέπει μια τρισδιάστατη σκηνοθεσία, την αντίθεση προσώπων και ομάδων, και προβάλλει ανάγλυφα τον ηθοποιό.

Το ίδιο γίνεται και στον Ριχάρδο Γ' του Σαίξπηρ (σκηνοθεσία Γέσνερ, 1920). Καμιά ιστορική παραπομπή: μόνο ένας γκριζοπράσινος τοίχος που καλύπτεται από μια επίπεδη στέγη, σύμβολο του Πύργου του Λονδίνου και του τρόμου που βασιλεύει στην Αγγλία. Για ορισμένες σκηνές, μια μεγάλη κόκκινη σκάλα απεικονίζει την άνοδο και την πτώση του Ριχάρδου. «Η στέψη του Γκλόστερ», γράφει ο Γέσνερ, «λαμβάνει χώρα σ' αυτή τη σκηνή με τα σκαλοπάτια (...) Στο ψηλότερο σκαλοπάτι: ο εστεμμένος. Στα πόδια του: η αυλή. Δεν πρόκειται πλέον για ιστορική αναβίωση μιας καμαρίλας αυτής της εποχής, αλλά για συμβολική αναπαράσταση μιας ομοιόμορφης κοινωνίας, ακινητοποιημένης μέσα στον νεποτισμό»¹⁷. Στο τέλος του έργου, από την κορυφή αυτής της σκάλας ο Ριχάρδος φωνάζει: «Το Βασίλειό μου για ένα άλογο!», κατόπιν παραπατάει από σκαλί σε σκαλί πριν πέσει καταβεβλημένος στη βάση του σκηνικού. Στον Οθέλλο (1921), ένα απλό κρεβάτι περιτριγυρισμένο από κουρτίνες και τοποθετημένο σε ένα διπλό ελλειπτικό βάθρο, στο κέντρο της σκηνής, με φόντο ένα κυκλόγραμμα, στηρίζει μόνο του όλη τη δράση.

Αλλά οι εσωτερικοί νόμοι του έργου μεταφράζονται, όχι μόνο με τη σκηνική αρχιτεκτονική και τις σχέσεις των προσώπων, αλλά και με τον συμβολισμό των χρωμάτων, που είναι σημαντικός παράγοντας της εξπρεσιονιστικής παράστασης. Η σκάλα του Ριχάρδου Γ', βαμμένη με έντονο κόκκινο, συμβολίζει δύο



Γουλιέλμος Τέλλος του Σίλερ, σκηνοθεσία Γέσνερ, σκηνικά Πίρχαν, 1919

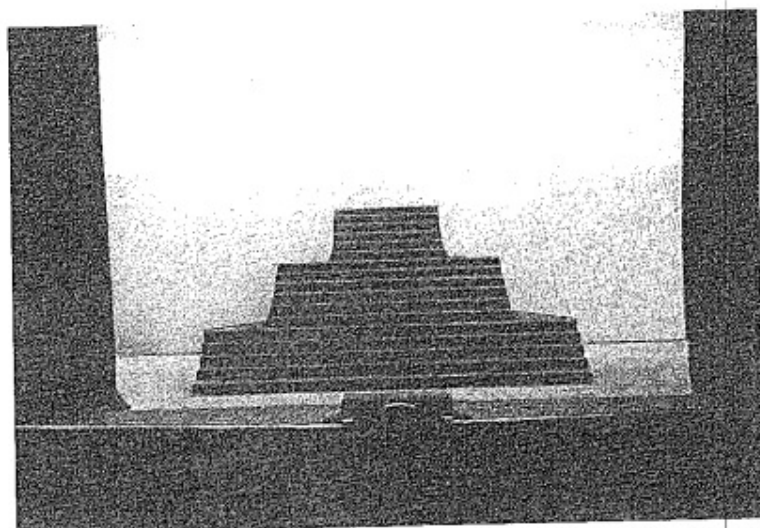
πράγματα: τη βασιλική εξουσία και το αίμα. Η παράσταση αρχίζει με τον μονόλογο του Ριχάρδου, που είναι ντυμένος στα μαύρα μπροστά από ένα μαύρο φόντο, και κλείνει με τον μονόλογο του Ρίτσαρντ, που είναι ντυμένος στα λευκά μπροστά από ένα φόντο από λευκά παραπετάσματα. Στις σκηνές μάχης, τα στρατεύματα του Ριχάρδου φορούν μαύρες στολές, ενώ του Ρίτσαρντ, λευκές. Ο ίδιος μανικαϊσμός χαρακτηρίζει και τα κοστούμια του Γουλιέλμου Τέλλου. Στον Οθέλλο, το λευκό κρεβάτι της Δεισδαίμονας έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το πρόσωπο του ήρωα. Ο συμβολισμός των χρωμάτων και των φορμών έχει ως αντίστοιχό του τη συμβολική και απλουστευτική συμπεριφορά του ηθοποιού. Στο επαληθές που του προσφέρει ο χώρος με τους αρχιτεκτονικούς όγκους οι οποίοι θυμίζουν έντονα τους «ρυθμικούς χώρους» του Άππια, οι κινήσεις του ηθοποιού, ξένες προς κάθε νατουραλιστική αληθοφάνεια, μεταφράζουν με πλαστικότητα τις ψυχικές διαθέσεις τους.

Στον Ριχάρδο Γ', όπως σημειώνει ο Ντενί Μπαμπιλέ, ο Γέσνερ αδιαφορεί για το ιστορικό πρόσωπο και την ψυχολογία, για να ακολουθήσει τη λογική του εξπρεσιονισμού: «φαίνεται πως βρίσκει στον Σαίξπηρ το «Ich-Dramatik». Μέσα από το πρόσωπο του Ριχάρδου Γ', αποκαλύπτει μια σταδιοδρομία, την άνοδο ενός μονάρχη χάρη σε μια σειρά από φόνους, και την πτώση του, τον τρόπο που επιβάλλει για να αναρριχηθεί στον θρόνο και για να τον διατηρήσει, την αγωνία που

15. Παρατίθεται από τον Denis Bebiet, «L'Expressionnisme à la scène», ό.π., σ. 203.

16. Ό.π., σ. 206.

17. Παρατίθεται από την Helga Vortius «Guillaume Tell, etc», ό.π., σ. 406.



Μακέτα σκηνικού του Ε. Πίρχαν για τον Ριχάρδο Γ' του Σαίξπηρ, σκηνοθεσία Γέσνερ, Βερολίνο 1920



Ο Φριτς Κόρτνερ στον ρόλο του Ριχάρδου Γ', σκηνοθεσία Γέσνερ, σκηνικά Ε. Πίρχαν, Βερολίνο 1920



Σκίτσος του Ε. Πίρχαν για τον Ριχάρδο Γ' του Σαίξπηρ, σκηνοθεσία Γέσνερ, Βερολίνο 1920

κατακυριεύει όλους όσοι παρίστανται στην απεχθή εξέλιξη της επιχείρησης»¹⁸. Ο ηθοποιός Φριτς Κόρτνερ, οι φωτογραφίες του οποίου είναι ιδιαίτερα εύγλωττες, παρουσίαζε, μέσα από το τεταμένο παιξίμό του, και τις κινήσεις του που έμεναν ξαφνικά μετέωρες (το ξεκίνημα της χειρονομίας του δολοφόνου «δηλώνει» τον φόνο του Κλάρενς, χωρίς να ολοκληρωθεί με τη μεσαλόβηση κάποιας φυσικής επαφής), διαδοχικές τυποποιήσεις ψυχικών διαθέσεων.

Ο ηθοποιός φτάνει σε υψηλά επίπεδα έντασης και εκφραστικότητας: «Ένα είδος τέρατος σαν κι αυτά που βλέπουμε στις αφίσες, που τρίζει τα δόντια, ρίχνει δαιμονισμένα βλέμματα, καγχάζει σαν διάβολος (...). Όταν ο Κόρτνερ αφήνει το χέρι του να πέσει στο πλευρό του και η σφιγμένη γροθιά του χτυπάει στην παλάμη του άλλου χεριού (...), όταν συστρέφεται ξαφνικά ή ακύβει, τότε διαθέτει αυτή την ενέργεια που μπορεί να συνθλίψει την ύπαρξη»¹⁹. Ξέρε, σύμφωνα

18. Denis Beblet, «L'Expressionnisme à la scène», ό.π., σσ. 197-198.

19. Παρατίθεται από την Helga Vormus «Guillaume Tell, etc.», ό.π., σ. 408.

με τον κριτικό Ιέρνινγκ, να εκφράζει με μια μόνο συμβολική κίνηση «την ύστατη συμπίκνωση».

Το εξπρεσιονιστικό θέατρο, που αντανακλά το κλίμα αγωνίας μέσα στο οποίο ζούσε η Γερμανία στις αρχές του 20ού αιώνα, έχει και υπερβολές και αντιφάσεις. Παρά τη μοναδικότητά του, βρίσκεται σε επαφή με τα κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας και συμμετέχει στην αντίδραση ενάντια στον νατουραλισμό που αρχίζει, στην αυγή του 20ού αι., με τους Ράινχαρντ, Άππια και Κράιηνγκ. Στην Πολωνία, ο σκηνοθέτης Λέον Σίλερ δουλεύει σε ένα πνεύμα συγγενικό με εκείνο του Γέονερ. Επιηρεασμένος πολύ από τον Κράιηνγκ, (ξεκινάει ως κριτικός στο περιοδικό *The Mask*, το 1909), κρατάει από τις ιδέες του την αρχιτεκτονική διαχείριση του χώρου και τη θεωρία του για τη συμβολική χειρονομία. Φτιάχνει τον χώρο του με ένα σύνολο από εξέδρες και επικλινή επίπεδα, αλλά οι αρχιτεκτονικές συνθέσεις των σκηνογράφων του εκτοξεύονται προς τα ύψη αντί να κατευθύνονται προς το βάθος της σκηνής (*Η Μη Θεία Κωμωδία* του Κραζίνσκι, το 1926, *Ο Πύργος της Βαβέλ* του Σλομίτσκι, το 1927). Ο Λ. Σίλερ διευθετεί ομάδες και πρόσωπα σαν να είναι γλυπτά και ελνοεί τις ομαδικές σκηνές όπου αποδεικνύεται μεγάλος δεξιοτέχνης (Ιούλιος Καίσαρας, Βαρσοβία, Θέατρο Πολσά, 1928). Στην Τσεχοσλοβακία, μία από τις πιο ζωντανές εστίες της θεατρικής τέχνης κατά τον μεσοπόλεμο, το εξπρεσιονιστικό ρεύμα ενσάρκωνεται κατά κύριο λόγο στις σκηνοθεσίες του Κ. Χ. Χιλάρ. Εκεί έρχεται σε επαφή με όλα τα ρεύματα της εποχής, τον ντανταϊσμό, τον σουρεαλισμό, κλπ., πολλές μάλιστα σκηνογραφίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως προέκταση του ρωσικού κονστρουκτιβισμού.

ΠΙΣΚΑΤΟΡ: ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

«Η χρονολογία μου αρχίζει στις 14 Αυγούστου 1914»²⁰. Μ' αυτές τις λέξεις αρχίζει το *Πολιτικό Θέατρο*, βιβλίο που ο Έρβιν Πισκάτορ, γεννημένος το 1893, νεαρός ηθοποιός επιστρατευμένος το 1915, αφιέρωσε στις θεατρικές του εμπειρίες. Η φρικτή ζωή στα χαρακώματα τον κάνει να συνειδητοποιήσει γρήγορα την αδυναμία της τέχνης, την ασυμφωνία που υπάρχει ανάμεσα στο επάγγελμα του ηθοποιού και σε ένα πόλεμο βιωμένο ως «την κατάπτωση κατάληξη ενός πολυπλόκαμου συστήματος εκμετάλλευσης», και όπου η μόνη ελπίδα ήταν, το 1917, η αναγγελία της Ρωσικής Επανάστασης.

20. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, texte français d'Arthur Adamov, Paris, L'Arche, 1962, σ. 9.

Πολύ σύντομα, κι αφού συνδέθηκε για λίγο, προς το τέλος του πολέμου στο Βερολίνο, με το ντανταϊστικό κίνημα, και επιχειρήσε μαζί με τους ζωγράφους Τζον Χέρντφιλντ και Γκέοργκ Γκρος, «να θάψει την αστική τέχνη», ο Πισκάτορ θεωρεί ως μόνη ελπίδα σωτηρίας τον οργανωμένο αγώνα του προλεταριάτου. Στρατεύεται στο κίνημα των Σπαρτακιστών και στη συνέχεια στο Ενοποιημένο Κομμουνιστικό Κόμμα. Παράλληλα, καταδικάζει «την αισθηματική εισβολή» του εξπρεσιονιστικού θεάτρου και την αναζήτησή του της ψυχής ως βαθιά ατομικιστικές και αντιδραστικές τάσεις, και εργάζεται με όλες του τις δυνάμεις για την υλοποίηση ενός θεάτρου που θα είναι ένα πολιτικό εργαλείο, ένα εργαλείο προπαγάνδας-και εκπαίδευσης.

Το 1920, στο Βερολίνο, ιδρύει με τον Χέρμαν Σούλερ, το Proletarisches Theater (= Προλεταριακό Θέατρο). Στόχος του είναι να κόψει κάθε σχέση με την καπιταλιστική θεατρική δραστηριότητα, να θέσει το θέατρο στην υπηρεσία του επαναστατικού κινήματος, να παρουσιάσει έργα που να είναι ταυτόχρονα και μαχητικά, να αγωνιστεί ενάντια στο μεγάλο κεφάλαιο και να υποστηρίξει τη Ρωσία των Σοβιέτ.

Για τρία χρόνια, στο Προλεταριακό Θέατρο, και στη συνέχεια στο Central-Theater, ο Πισκάτορ, αναζητεί και ανεβάζει κείμενα που ανταποκρίνονται στις φιλοδοξίες του. Πρόκειται είτε για συλλογικά έργα, όπως το *Η Ώρα της Ρωσίας*, έργο μαχητικό, είτε για μετανατουραλιστικά δράματα: *Οι Μικροαστοί* του Γκόρκι, *Θα 'ρθει ο καιρός* του Ρομάν Ρολάν, *Η Δύναμη του σκότους* του Τολστόι. Το 1924, τον καλούν να σκηνοθετήσει στη Volksbühne (= Λαϊκή Σκηνή), ισχυρό θέατρο, που υποστήριζαν οικονομικά σαράντα χιλιάδες συνδρομητές. Για πρώτη φορά έχει στη διάθεσή του σημαντικά υλικά μέσα και, παρά τον κλασικισμό της σκηνής, ένα σύγχρονο τεχνικό εξοπλισμό. Σκηνοθετεί τα *Λάβαρα* του Αλφόνς Πακέ, που έχει ως θέμα του μια περίφημη δίκη αναρχικών στο Σικάγο τη δεκαετία του 1880. Με υπότιτλο «δραματικό μυθιστόρημα», χωρισμένο σε διαδοχικές σκηνές, το έργο «χωρίς ήρωα» και «χωρίς προβλήματα», είναι η «απλή εποποιία του προλεταριάτου»: είναι η πρώτη απόπειρα, σύμφωνα με τον Πισκάτορ, που αποσκοπούσε «στο σπάσιμο του σκήματος της θεατρικής δράσης και στην αντικατάστασή του από την επική ανάπτυξη του γεγονότος»²¹.

Ο Πισκάτορ (που, όπως και ο Μπρεχτ, χρησιμοποιεί τη λέξη «επικός» με την έννοια του «αφηγηματικού») αναφέρεται, για να προσδιορίσει το επικό έργο, στα κείμενα και τις εμπειρίες του Ντέμπλιν, του Τζόους, του Ντος Πάσος στον τομέα του μυθιστορήματος. Σύμφωνα με τον Ντέμπλιν, το επικό έργο, σε αντίθεση

21. *Όπ.*, σ. 59.

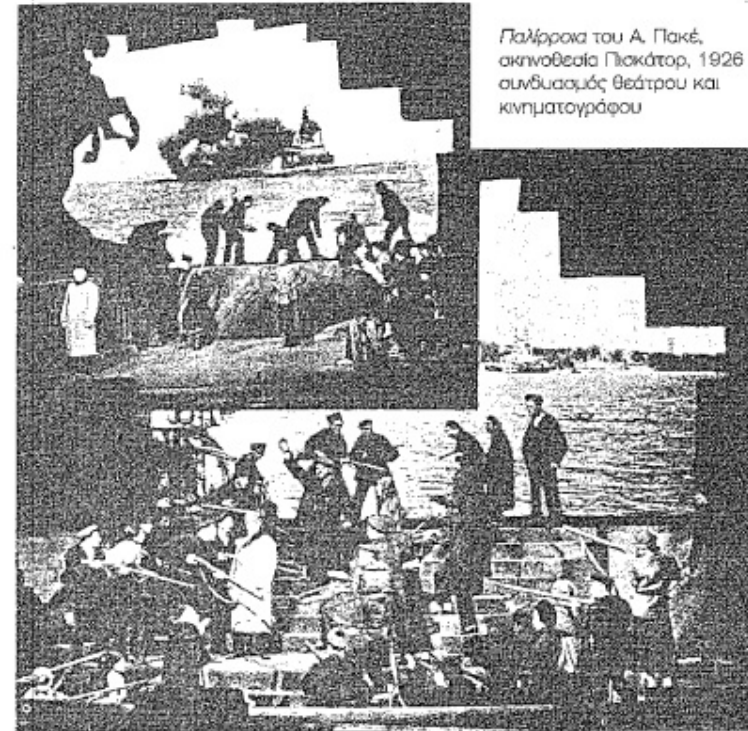
προς το δραματικό, αφήνει να το κόψουν, σαν με ψαλίδι, σε μέρη που μπορούν να συνεχίσουν να ζουν τη δική τους καθαρά ζωή²². Επιπλέον, αντί να παρουσιάσει μόνο την άμεση αλήθεια, εκείνη του συγγραφέα, το επικό έργο διαθέτει μια γενική αξία που ξεπερνάει τις ιστορικές ιδιαιτερότητες του θέματος.

Τα Λάβαρα, (παρόλο που ο ίδιος ο Πισκάτορ διευκρινίζει ότι το έργο δεν ανταποκρίνεται σε όλες τις απαιτήσεις του επικού δράματος), είναι η πρώτη επική παράσταση που πραγματοποίησε ο γερμανός σκηνοθέτης χάρη στην εισαγωγή νέων εκφραστικών μέσων. Σε μια μετωπική οθόνη, τροποποιημένη, μεσούψης, πάνω από το προσκήνιο, προβάλλονται διαδοχικά: μία ιστορική εισαγωγή, οι φωτογραφίες των πρωταγωνιστών που παρουσιάζει στο κοινό ένας κομπέρ, σύντομοι τίτλοι που αναγγέλλουν τις διάφορες σκηνές. Αποκόμματα εφημερίδων, τηλεγραφικά μηνύματα συνδέουν τα γεγονότα με την επικαιρότητα του 1924. Φωτογραφίες που αποκαλύπτουν τα παρασκήνια της δίκης εμφανίζονται σε δυο άλλες οθόνες, δεξιά και αριστερά στη σκηνή, σε όλη τη διάρκεια του έργου. Όπως θα γράψει ο Μπρεχτ: «η σκηνή είχε αρχίσει να αφηγείται»²³.

Ο Πισκάτορ χρησιμοποιεί τις τεχνικές του μοντάζ για να δημιουργήσει μια άμεση σχέση ανάμεσα στο θέατρο και την επικαιρότητα. Οδηγεί τον θεατή, κάρη στο διαρκές πρίγαινε-έλα από τη σκηνή στα ντοκουμέντα και τανάπαυιν, σε μια κριτική ερμηνεία της παρουσιαζόμενης κατάστασης, όπου συνυπάρχουν οι αγώνες του παρελθόντος, το παρόν του προλετάριου και το μέλλον των αγώνων του. Ανακαλύπτει τη θεμελιώδη παιδαγωγική αξία των προβολών, τις οποίες θα τελειοποιήσει και θα διατηρήσει στις μεταγενέστερες σκηνοθεσίες του. Μετά το RRR, (*Revue de la Révolution Rouge* = *Επιθεώρηση της Κόκκινης Επανάστασης*), που ανεβαίνει σύμφωνα με το στυλ των θεαμάτων που παρουσιάζουν οι ομάδες της agit-prop (πολυάριθμες την εποχή εκείνη στη Γερμανία), ο Πισκάτορ κάνει την πρώτη του δοκιμή στο «θέατρο ντοκουμέντο» με το *Παρόλ' αυτά* (*Schauspielhaus*, 1925), συλλογικό έργο όπου το πολιτικό ντοκουμέντο είναι η βάση ενός κειμένου που ανασκόπει την ιστορία της Γερμανίας από την αρχή του πολέμου μέχρι τη δολοφονία του Καρλ Λίμπκνεχτ και της Ρόζας Λούξεμπουργκ. Μοντάζ από ομιλίες, προσκλητήρια, μπροσούρες, αποκόμματα εφημερίδων, φωτογραφίες, η παράσταση ενσωματώνει αυτή τη φορά το φιλμ:ταινίες με επίκαιρα που δείχνουν τη φρικαλεότητα του πολέμου (επιθέσεις με φλο-

22. Βλ. Bertholt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, I, édition nouvelle complétée, textes français de Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1972, σ. 258.

23. Ό.π., σ. 259.



Γαλιάρια του Α. Πακέ, σκηνοθεσία Πισκάτορ, 1926 – συνδυασμός θεάτρου και κινηματογράφου

γοβόλα, πυρπολημένες πόλεις, κομματιασμένα πτώματα) και τη Ρωσική Επανάσταση. Η εναλλαγή θεάτρου και κινηματογράφου, συνδεδεμένη οργανικά με τα σκηνικά γεγονότα, αποτελεί το κύριο στοιχείο της δραματικής έντασης. Στην *Γαλιάρια* (ο τίτλος παραπέμπει μεταφορικά στη Ρωσική Επανάσταση – *Volksbühne*, 1926), η σημασία του φιλμ είναι ακόμη μεγαλύτερη: τα πολλά αποσπάσματα από τα σοβιετικά επίκαιρα, διευρύνοντας, με την προβολή σκηνών πλήθους, τη δράση των ηθοποιών πάνω στο πλατό, και χρησιμοποιώντας ως ιντερμέδια ανάμεσα στις σκηνικές εικόνες, αποκτούν μια καθαρά δραματική λειτουργία.

Το 1926, η σκηνοθεσία των *Ληστών* του Σίλερ, παράδειγμα αποκάλυπτης πολιτικοποίησης ενός κλασικού κειμένου, προκαλεί σκάνδαλο στο Staatstheater, που το κοινό του, σύμφωνα με τον Πισκάτορ, αποτελείται από αναγνώστες «του δημοκρατικο-αυτηρητικού τύπου». Ο Πισκάτορ, όπως ο Γέονερ, πιστεύει ότι

είναι δυνατό να φέρουμε κοντά μας την κλασική λογοτεχνία μόνο «αν την τοποθετήσουμε μπροστά στη γενιά μας σε μια ανάλογη σχέση με εκείνη που είχε όταν ήταν τοποθετημένη μπροστά στις γενιές που την είδαν να γεννιέται»²⁴. Εάν, σήμερα, «ο ανειδίκευτος κινέζος εργάτης, για να βγάλει το ψωμί του, πρέπει να κάνει παγκόσμια πολιτική», η σχέση του ανθρώπου με την κοινωνία αντικατέστησε «τις παλιές σχέσεις με τον Θεό ή το πεπρωμένο»²⁵.

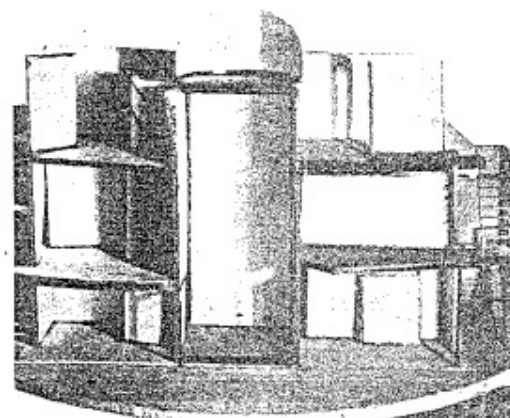
Ο Πισκάτορ μετατρέπει το έργο σε σύμβολο ταξικών ανταγωνισμών. Ο κεντρικός ήρωας δεν είναι πια ο Καρλ Μουρ με την ατομική του επανάσταση, αλλά ένας από τους ληστές, αρχηγός της Επανάστασης, στον οποίο δίνει, για να υπογραμμίσει την επικαιρότητα, το προσωνύμιο του Τρότσκι. Αυτή η σκηνοθεσία, θα πει ο Ιέρνιγκ, «έθεσε ένα βασικό πρόβλημα: ενώ μοιάζει να δένει σε όλο της το μεγαλείο την αυθαιρεσία του σκηνοθέτη, στην πραγματικότητα σημαδεύει το τέλος του σκηνοθέτη που αρκείται σε αισθητικές μόνο εμπειρίες (...), και, –πράγμα που συνάδει με το νόημα αυτού του κλασικού έργου, ξαναδίνει στο θέατρο ένα περιεχόμενο, υπόσταση»²⁶. Το 1927, η σκηνοθεσία της Καταγίδας στο Γκότλαντ ευθύνεται για τη διάσταση ανάμεσα στον Πισκάτορ και τη Volksbühne. Το Διοικητικό Συμβούλιο του Θεάτρου, που ήδη θεωρούσε υπερβολικές τις πολιτικές επιλογές του Πισκάτορ, τον κατηγορεί, με την υποστήριξη των σοσιαλδημοκρατών, ότι παραποίησε το κείμενο για να υπογραμμίσει την επαναστατική τάση του.

Από αυτή τη διάσταση θα γεννηθεί, στις 3 Νοεμβρίου 1927, στο Theater am Nollendorplatz (1.200 θέσεων), το Θέατρο Piscator, όπου ο σκηνοθέτης θα ανεβάσει μερικά από τα πιο διάσημα θεάματά του: *Έι κοπ, ζούμει!* (1927), *Ρασπούτιν* (1928) και *Οι Περιπέτειες του γενναίου στρατιώτη Σβέικ* (1928). Το *Έι κοπ, ζούμει*, του Τόλλερ (ο οποίος πέρασε από το εξπρεσιονιστικό δράμα στο πολιτικό θέατρο), δίνει τη δυνατότητα στον Πισκάτορ να δείξει την αναλογία ανάμεσα στο θέμα του έργου –το σοκ που νιώθει ένας επαναστάτης που ξαναβρίσκει, μετά από 8 χρόνια εγκλεισμού σε άσυλο, τον κόσμο του 1927– και την ολέθρια εξέλιξη της οικονομικής κατάστασης στη Γερμανία. Η σκηνική ειδή –που προσφέρει στον θεατή πλήθος στοιχείων και πληροφοριών και τον απομακρύνει από κάθε αισθηματική ταύτιση– λειτουργεί ως σκόλιο στον βίαιο τραυματισμό που βιώνει ο ήρωας. Το σκηνικό του Τράουγκοτ Μύλλερ, απλό και εξ ολοκλήρου κινητό, είναι μια ακαλωσιά από μεταλλικούς σωλήνες οι οποίοι δημι-

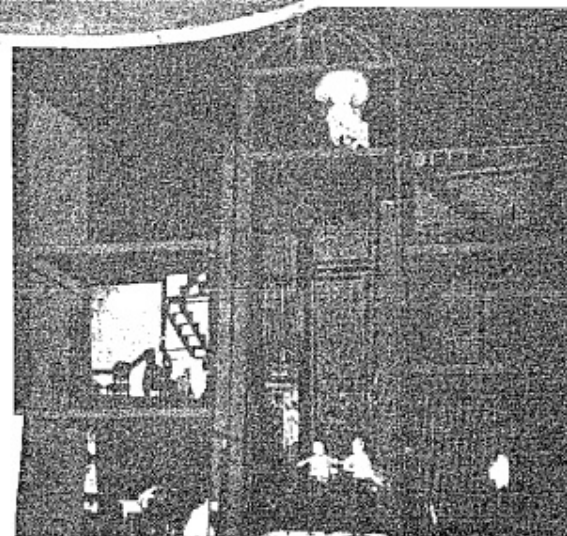
24. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, ό.π., σ. 88.

25. Παρατίθεται στο «Note sur Piscator et le théâtre politique», στο *Théâtre populaire*, no 16, nov.-décembre 1955, σ. 6.

26. «Entretien sur les classiques», στο Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, tome I, ό.π., σ. 178.

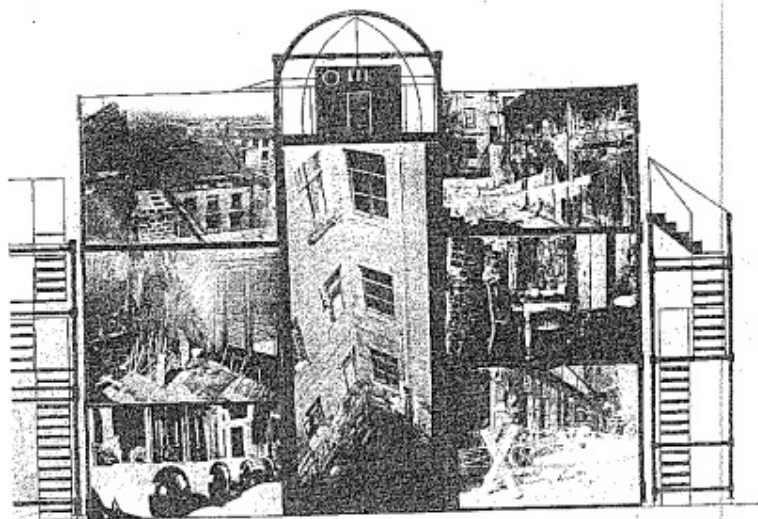


Μακέτα σκηνικού του Τ. Μύλλερ για το *Έι κοπ, ζούμει!* του Τόλλερ, σκηνοθεσία Πισκάτορ, 1927



Έι κοπ, ζούμει! του Τόλλερ, σκηνοθεσία Πισκάτορ, 1927

ουργούν, με την οριζόντια και κάθετη πλέξη τους, ενδιά autonomους χώρους που επιτρέπουν, χάρη σε προβολές και ταυτόχρονες δράσεις των ηθοποιών, τη γρήγορη, βίαιη και υπαινικτική αντιπαράθεση, δύο αντίθετων κόσμων, τον κόσμο των καπιταλιστών και τον κόσμο των καταπιεσμένων. Οι ηθοποιοί ανέβαιναν στους διάφορους χώρους από αιδερόνιες σκάλες τοποθετημένες στα πλάγια του σκηνικού. Η τεχνολογική τελειότητα αυτού του γιγάντιου κολάζ από φωτο-

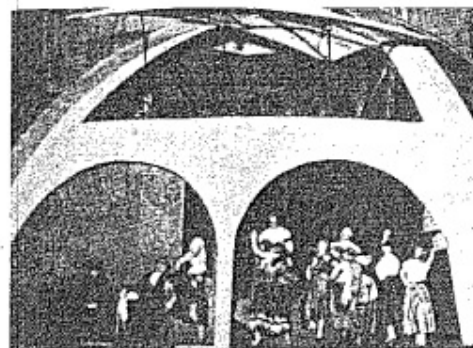


*Was? Wohin? Wie? Woher?
No, nicht nur das!*

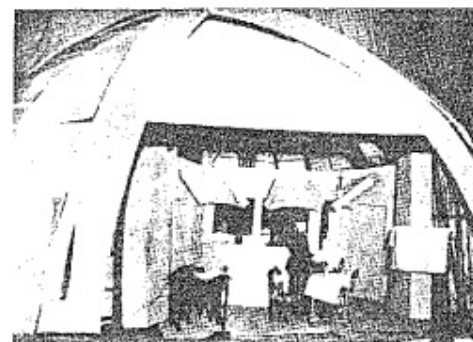
Σκηνικό του Τράουγκοτ Μύλλερ για το Έι χοπ, ζούμει, του Τόλλερ, σκηνοθεσία Πισκάτορ, 1927

γραφίες, αποκόμματα εφημερίδων, φιλμ (στρατιωτικές μεταγωγές, ουσκέψεις, συλλογή, στάσεις, σκηνές καμπαρέ, κερδοσκοπικές επιχειρήσεις στο χρηματιστήριο, εργατικά ατυχήματα, κλπ.) προκάλεσε μεγάλη αίσθηση. Δεν έλειψαν ωστόσο και οι κριτικές όσον αφορά την ασυμβατότητα ανάμεσα στη ζωντανή παρουσία και πλαστικότητα του ηθοποιού και την κινηματογραφική εικόνα. Ο Πισκάτορ τις αντικρούει: «Δεν μπόρεσα ποτέ να καταλάβω σε τι διέφερε η επίπεδη επιφάνεια του φιλμ από την επίπεδη επιφάνεια των παλιών ζωγραφιστών σκηνικών ή του πάνινου φόντου. Αντίθετα, πάντα κατέληγα στο συμπέρασμα πως ο ζωντανός άνθρωπος ζούσε περισσότερο και ήταν πολύ πιο ενδιαφέρων όταν εντασσόταν στο κινούμενο φιλμ. Και αν, σήμερα, υφίσταται ακόμη κάποια δυσαρμονία, αυτό οφείλεται, το επαναλαμβάνω, στο ότι δεν έχουμε επεξεργαστεί όσο θα έπρεπε το κατάλληλο σ' αυτή την καινούρια σκηνογραφική αντίληψη στυλ ερμηνείας»²⁷.

27. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, ό.π., σ. 160.



Ρασπούτιν του Α. Τολστόι, σκηνοθεσία Πισκάτορ, 1928



Ρασπούτιν του Α. Τολστόι, σκηνοθεσία Πισκάτορ, 1928

Ο Πισκάτορ ανεβάζει τον Ρασπούτιν, το μέτριο έργο του Αλεξέι Τολστόι, γιατί το θέμα του: οι απαρχές της Ρωσικής Επανάστασης, του αφήνει τα περιθώρια για μια ενδιαφέρουσα σκηνική διαπραγμάτευση. Προσθέτει άλλωστε στο κείμενο επιπλέον σκηνές που γράφουν σε συνεργασία ο Γκασμπάρα, ο Λεό Λένια και ο Μπρεχτ. Όπως στο Έι χοπ, ζούμει, έτσι κι εδώ το σκηνικό είναι ταυτόχρονα συμβολικό και λειτουργικό. Στην περιστρεφόμενη σκηνή έχει κατασκευαστεί ένα ημισφαίριο με διάμετρο 15 μέτρα και ύψος 7,5 μέτρα, διαιρεμένο σε δύο επίπεδα, που κι αυτά χωρίζονται σε πολλές επί μέρους σκηνές που ένας μηχανισμός ανοίγει και κλείνει κατά βούληση με ένα σύστημα από στόρια. Η δράση εκτυλίσσεται άλλοτε στο επίπεδο της σκηνής, άλλοτε σε ένα υψηλότερο επίπεδο, κι άλλοτε και στα δύο ταυτόχρονα: βλέπουμε εκεί τον Τσάρο, τον Φρανσουά Ζοζέφ (Σ.π.Μ.: τον αυτοκράτορα της Αυστρίας) και τον Γουλιέλμο Β' να

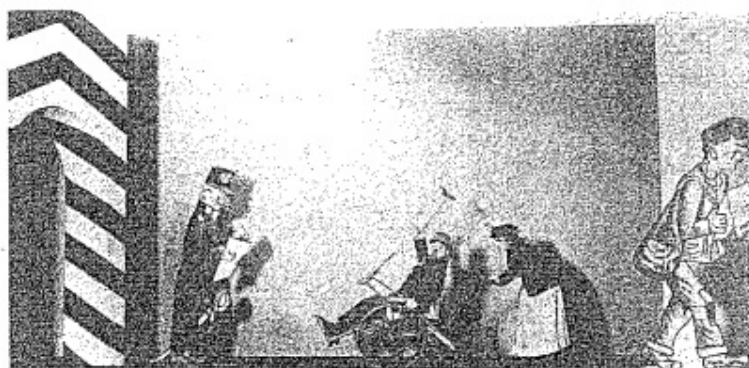
δρουν και να βγάζουν λόγους ο ένας μετά τον άλλο. Οι προβολές γίνονται σε πολλές επιφάνειες, στην ίδια τη σφαίρα, σε μια οθόνη που πέφτει, ανάλογα με τις συνθήκες, από τον θόλο της σφαίρας στην περιοχή της σκηνής, σε ένα πανί τοποθετημένο μπροστά από το σκηνικό, σε ένα πλάγιο πανό, κλπ. Σύμφωνα με τον Πιακάτορ, η κινηματογραφική εικόνα πάνω στην καμπύλη της σφαίρας αποκτούσε μια «εξαιρετική πλαστικότητα και ζωή»²⁸, το πλάγιο πανό χραισάμει ως «ημερολόγιο», ως «σημειωματάριο», όπου καταχωρούνται ντοκουμέντα, σχόλια, παρατηρήσεις προς το κοινό.

Ο Πιακάτορ, επί τη ευκαιρία του Ρασπούτιν, προσδιορίζει την τριπλή λειτουργία του φιλμ στην παράσταση. Το φιλμ μπορεί να είναι: α) φανερά διδακτικό, μας μαθαίνει την ιστορία του τσαρισμού και δείχνει τη γένεση της Ρωσικής Επανάστασης (παραδείγματα: η κληρονομικότητα του Νικολάου Β΄ που εξηγείται από τη γενεαλογία του, η Επανάσταση αναπότρεπτο αποτέλεσμα της μακροχρόνιας καταπίεσης), β) δραματικό, το φιλμ επεμβαίνει στην εξέλιξη της δράσης, και εκεί που το θέατρο χάνει τον χρόνο του με εξηγήσεις και διαλόγους, αυτό φωτίζει την κατάσταση με μερικές εικόνες (παραδείγματα: τα στρατεύματα εξεγείρονται, πετούν τα όπλα τους, ξεσπάει η επανάσταση, ένα αυτοκίνητο περνάει με μια κόκκινη σημαία), γ) χορικό (σχόλιο), καλεί τον θεατή να συμμετάσχει, σχολιάζοντας άμεσα τα τεκταινόμενα, κρίνοντας και κατηγορώντας (παραδείγματα: ο Ρασπούτιν προλέγει στην τσαρίνα ένα λαμπρό μέλλον ενώ το φιλμ δείχνει, από πάνω, την εκτέλεση της τσαρικής οικογένειας). Ο τσάρος με το γενικό επιτελείο του συλλέγει φωτογραφίες από μάχες, μια γιγάντια κινηματογραφική προβολή ενός πεδίου μάχης καλύπτει τον θόλο της σφαίρας, ένα απόσπασμα από αυθεντικό γράμμα του τσάρου πέφτει ξαφνικά πάνω στις εικόνες φρίκης: «Η ζωή που διάγω εδώ επικεφαλής των στρατευμάτων μου είναι υγιής και ζωογόνος».

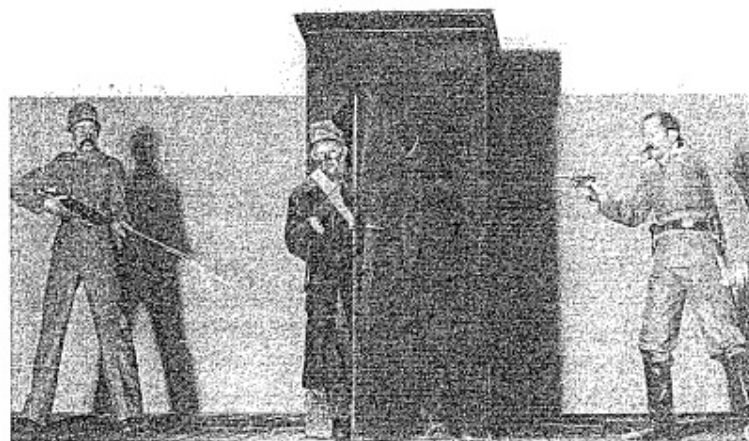
Ο Πιακάτορ, με τη δισκευή του μυθιστορήματος του Χάσεκ, *Οι Περιπέτειες του γενναίου στρατιώτη Σβέικ*, που έκανε σε συνεργασία με τους Γκασμπάρ, Λένια και Μπρεχτ, ήθελε «να στρέψει τους προβολείς της σάτιρας πάνω στην ίδια την ιδέα του πολέμου, καθιστώντας παράλληλα αισθητή την επαναστατική δύναμη του χιούμορ»²⁹. Στο μυθιστόρημά του ο Χάσεκ καταγγέλλει με γκροτέσκο ύφος, την αυστριακή κοινωνία της εποχής του: αυτή είναι ιδωμένη μέσα από τη χαοτική οπτική του ήρωά του, του Σβέικ, σύγχρονου τυχοδιώκτη, που συνδυάζει στοιχεία από τον Δον Κιχώτη και τον Σάντσο Πάντσα ταυτόχρονα και

28. Ό.π., σ. 178.

29. Ό.π., σ. 195.



Οι Περιπέτειες του γενναίου στρατιώτη Σβέικ, σκηνοθεσία Πιακάτορ, Βερολίνο, 1928



Οι Περιπέτειες του γενναίου στρατιώτη Σβέικ, σκηνοθεσία Πιακάτορ, Βερολίνο, 1928

που, μέσα από αναρίθμητα δεινοπαθήματα, σκοντάφτει κάθε φορά πάνω στην ανικανότητα των διάφορων εξουσιών με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος.

Γύρω από τον Σβέικ, σημειώνει ο Πιακάτορ, «οργανώνεται μια αέναη κίνηση. Και όλα τα παρασέρνει ένα αδιάκοπο ρεύμα. Είναι εντυπωσιακό να βλέπεις να

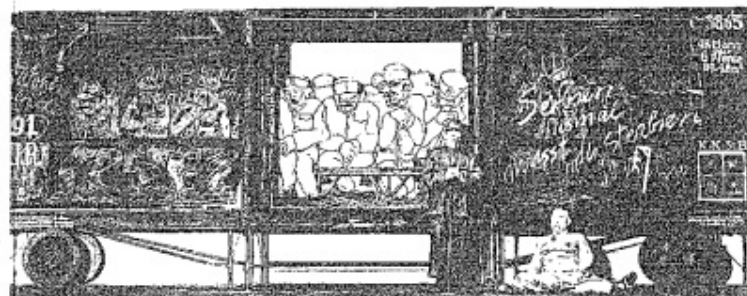


Οι Περιπέτειες του γενναίου στρατιώτη Σβέικ, σκηνοθεσία Πισκάτορ, Βερολίνο 1928

εκφράζεται, μέσα από τη ρευστότητα της επικής ύλης, η διαρκής και ολική αναταραχή του πολέμου³⁰. Για να μεταφράσει το αδιάκοπο ξετύλιγμα της δράσης και την παράλογη περιπλάνηση του Σβέικ (τον ρίχνουν από φυλακή σε φυλακή, πάει στο μέτωπο με τρένο και περπατάει για μέρες αναζητώντας το τάγμα του, κλπ.), ο Πισκάτορ μετατρέπει το πάτωμα της σκηνής σε κινούμενο πάτωμα χάρη σε δυο κυλιόμενους διαδρόμους: στον ένα, ο Σβέικ εξαντλείται στην προσπάθειά του να περπατήσει αντίθετα στο ρεύμα. Άλλοτε στον δικό του διάδρομο, και άλλοτε στον άλλον, έρχονται να τον συναντήσουν σκηνικά στοιχεία που χρησιμεύουν στα διάφορα επεισόδια καθώς και τα άλλα πρόσωπα, είτε ηθοποιοί, είτε μεγάλες μαριονέτες, γκροτέσκες ή σαν καρικατούρες, σχεδιασμένες από τον ζωγράφο Γκέοργκ Γκρος, που αντιπροσωπεύουν τους παγιωμένους τύπους της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της παλιάς Αυστρίας. Το φιλμ συμμετέχει κι αυτό στον έντονα σατιρικό χαρακτήρα της παράστασης: πρόκειται για ένα κινούμενο σχέδιο του Γκρος, όπου ιδιαίτερα πετυχημένες καρικατούρες από τον στρατό, την αστυνομία, την Εκκλησία, έρχονται σε αντίθεση, μέσα από τις αλλόκοτες ή τις τρομερές κινήσεις τους, με την απλότητα και τη φυσικότητα του Σβέικ³¹.

30. Όπ., σ. 196.

31. Βλ. Την εξαιρετική μελέτη της Jeanne Lorang, «Les Aventures du brave soldat Schweik, mise en scène d'Erwin Piscator», στο *Les Voies de la création théâtrale*, tome VII, όπ., σσ. 415-474 (II).



Οι Περιπέτειες του γενναίου στρατιώτη Σβέικ, σκηνοθεσία Πισκάτορ, Βερολίνο 1928

Επί τη ευκαιρία αυτής της παράστασης, που είναι από τις πιο σημαντικές του επικού θεάτρου, ο Πισκάτορ σημειώνει πως αν το θέμα επέβαλε τη σκηνοθεσία, «η σκηνοθεσία με τη σειρά της επέβαλε την ίδια τη δραματολογία»³². Ο Πισκάτορ αρνιόταν πάντοτε πως η τεχνολογία γι' αυτόν αποτελούσε αυτοσκοπό (κάποιοι κριτικοί του απένειμαν τον τίτλο του «θεατρικού μηχανικού»): «η εφαρμοσμένη τεχνολογία είναι δραματολογία»³³. Όπως άλλωστε υποστηρίζει ο ίδιος, το ύφος των σκηνοθεσιών του οφείλεται μάλλον στην απουσία αξιολογών έργων, και δεν θα είχε προσλάβει μια τέτοια σημασία στη γνώμη του κοινού αν είχε στη διάθεσή του το κατάλληλο δραματολογικό υλικό. Μπροστά στην έλλειψη ενός ρεπερτορίου ικανού «να ανυψώσει τις ιδιωτικές σκηνές στο επίπεδο της ιστορίας», στατιστικές, αλόγκαν, κινηματογραφικά ντοκιμαντέρ, οδηγούσαν, κατά την άποψή του, το κοινό στη λήψη πολιτικών αποφάσεων. Αλλά για την εκσυγχρονισμένη σκηνική διαχείριση που απαιτούσαν το μοντάζ και η χρήση όλου αυτού του μηχανισμού των ντοκιμαντέρ, ο Πισκάτορ χρειαζόταν ένα χώρο που θα μπορούσε να οργανωθεί με απόλυτη ελευθερία. Έχοντας συνείδηση των ορίων που επιβάλλει το παραδοσιακό θέατρο, ζητάει, το 1927, από τον φίλο του Γκρόπιους, διευθυντή του Μπλουχάουζ, να επινοήσει ένα καινούριο τύπο θεάτρου. Το «ολικό θέατρο» του Γκρόπιους περιλάμβανε εναλλακτικές και πολλαπλές σκηνές (ιταλική, δακτυλιωτή, με προσκήνιο), πολύπλοκους τρόπους πέρασματος από τη μια στην άλλη ή δυνατότητα χρήσης διαφορετικών σκηνών κατά τη

32. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, όπ., σ. 197.

33. Erwin Piscator, «La technique nécessité artistique du théâtre moderne», στο *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Editions du CNRS, 1969, σσ. 179-195.

διάρκεια της ίδιας παράστασης. Αυτό το θέατρο μπορούσε να επενδυθεί εξ ολοκλήρου με φιλμ και προβολές και οι ηθοποιοί μπορούσαν να παίζουν ακόμη και γύρω από την αίθουσα. Η άνοδος του ναζισμού δεν επέτρεψε την υλοποίησή του, έμεινε στα σχέδια, αλλά δεν σταμάτησε να εμπνέει τις πιο τολμηρές ιδέες για θεατρικά οικοδομήματα.

Σύμφωνα με τον Μπρεχτ, ο Πισκάτορ, «σίγουρα ένας από τους πιο σημαντικούς ανθρώπων του θεάτρου όλων των εποχών»³⁴, είναι, μετά από αυτόν τον ίδιο (δηλ. τον Μπρεχτ), χωρίς ποτέ να έχει γράψει ούτε ένα θεατρικό, ο πιο μεγάλος δραματουργός του καιρού του.

Όπως, το έργο του Πισκάτορ, που χαρακτηρίζεται από άφραστη δυναμική και τόλμη, εμπλούτισε σημαντικά τη θεατρική γλώσσα και επηρέασε μια καινούρια θεατρική γραφή, με την εισαγωγή μεγάλων καινοτομιών, την ενσωμάτωση του κινηματογράφου στο θέατρο, τη συμμετοχή του σκηνοικού στη θεατρική δράση. Σίγουρα, θέλοντας να δώσει το προβάδισμα στον παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου, συσώρευσε, στα εμβριθή μοντάζ που έκανε, τα (πάσης φύσεως) ντοκουμέντα σε υπερβολικό βαθμό, και αρκέστηκε να παρουσιάσει, κατά μηχανικό εντέλει τρόπο, τους καθημερινούς αγώνες χωρίς να τους ερμηνεύσει διαλεκτικά και χωρίς να δείξει τις αντιφάσεις τους. Για τον Πισκάτορ, «το θέατρο είναι καθαρό παρόν ή δεν είναι τίποτα»³⁵. Η δραματουργία του Μπρεχτ θα αναλάβει τελικά να υλοποιήσει το όραμα του Πισκάτορ για καινούρια έργα στην υπηρεσία ενός πολιτικού θεάτρου, και να καθορίσει, με τον επικό ρεαλισμό, ένα ύφος όπου οι τεχνολογικές καινοτομίες δεν θα παίζουν μόνο τον ρόλο της φόρμας, ένα ύφος που θα επιτρέπει στη σκηνή «να αφηγείται» για τους καιρούς που θα 'ρθουν, αλλά και για τη δική του καθαρά εποχή.

ΜΠΡΕΧΤ: Η ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΠΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η άνοδος του Χίτλερ στην εξουσία το 1933, υποχρεώνει τον Μπρεχτ –όπως και τον Πισκάτορ– να εγκαταλείψει τη Γερμανία και να πάρει τον δρόμο της εξορίας. Το μπρεχτικό έργο, έργο ποιητή, δραματουργού, θεωρητικού του θεάτρου, είναι ήδη αξιόλογο και ξεπερνά κατά πολύ, σε σημασία, εκείνο του σκηνοθέτη. Αλλά η θεωρία του επικού θεάτρου που διατύπωσε ο Μπρεχτ το 1930, αγκαλιάζει το σύνολο των σκηνοικών μέσων, από τη συγγραφή ως τη σκηνοθεσία, και εγκαθιδρύει μια ριζικά καινούρια σχέση ανάμεσα στη σκηνή και το κοινό.

34. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, tome I, ό.π., σ. 233.

35. Παράφρεση από τον Klaus Volker, *Brecht: une biographie*, traduit de l'allemand par Catherine Cassin, Paris, Stock, 1978, σ. 136.

Γεννημένος στο Άουγκμπουργκ, από ευκατάστατη οικογένεια, ο Μπέρτολτ Μπρεχτ δημοσιεύει τα πρώτα του ποιήματα στα δεκατέσσερά του, παρακολουθεί με ενδιαφέρον τη λογοτεχνική παραγωγή του καιρού του, διαβάζει τα θεατρικά έργα του Μπύκνερ, του Βέντεκιντ, του Σω, του Στρίντμπεργκ. Γράφεται το 1917 στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου «Λούντβιχ-Μαξιμίλιαν» του Μονάχου, αλλά συχνάζει στα μαθήματα του Άρθουρ Κούτσερ, θεατρολόγου και φίλου του Βέντεκιντ. Χωρίς να έχει, όπως ο Πισκάτορ, μια άμεση εμπειρία από τον πόλεμο, παρόλο που επιστρατεύεται για λίγο σαν νοσοκόμος στο νοσοκομείο του Άουγκμπουργκ, εμφανίζεται ως έντονα αντιπολεμιστής στο ποίημά του *Η Μπαλάντα του νεκρού στρατιώτη* (1918).

Μετά την ήττα των κινημάτων των Σπαρτακιστών στη Βαυαρία, στα οποία είχε συμμετάσχει, ο Μπρεχτ αφιερώνεται στη λογοτεχνία. Επιμελείται τη θεατρική στήλη της σοσιαλιστικής, και στη συνέχεια κομμουνιστικής, εφημερίδας του Άουγκμπουργκ, της *Volkswillen* (*Η Λαϊκή Θέληση*), γράφει ποιήματα, μπαλάντες, καθώς και τα πρώτα του θεατρικά. Μετά την εγκατάστασή του στο Μόναχο, το 1920, εγκαταλείπει τις σπουδές του στην Ιατρική. Με τους φίλους του, Κάσπαρ Νέερ, Λίον Φεχτβάνγκερ, Έρικ Ένγκελ, εμψυχώνει τους λογοτεχνικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους της πόλης, παρακολουθεί με ιδιαίτερη προσοχή θεατρικές πρόβες, τραγουδάει μπαλάντες με την κιθάρα του σε στέκια καλλιτεχνών και περνάει πολλά βράδια βλέποντας τον κλόουν Καρλ Βάλεντιν: υπό την επιρροή του ο Μπρεχτ θα γράψει τέσσερα μονόπρακτα, από τα οποία τα πιο σημαντικά είναι το *Lux in tenebris* και *Οι Γάμοι των μικροαστών*. Γίνεται πολύ γρήγορα μια προσωπικότητα των γραμμάτων, και συναντάει, στο Μόναχο ή στα ταξίδια του στο Βερολίνο, τους μεγάλους γερμανούς σκηνοθέτες (Φάλκενμπεργκ, Βάικερτ, Ράινχαρτ, Γέσνερ). Το 1924, προσλαμβάνεται ως «δραματουργός» στο Deutsches Theater του Μαξ Ράινχαρτ, στο Βερολίνο, στο πλευρό του Καρλ Ζουκμάγερ και του Έρικ Ένγκελ. Το 1927-28, εργάζεται με τον Πισκάτορ στη διασκευή των έργων *Ρασπούτιν*, *Σβέικ*, *Συγκυρία*.

Αν ο Μπρεχτ, στα ποιήματά του και στα πρώτα του έργα, επιτίθεται τόσο βίαια στην αστική κοινωνία και στα δυτικά ιδεώδη, εάν θαυμάζει τις μεγάλες ταινίες του Αϊζενστάιν και τις πρώτες σκηνοθεσίες του Πισκάτορ, η συνειδητοποίησή του δεν είναι ούτε τόσο καθαρή ούτε τόσο γρήγορη όσο εκείνη του Πισκάτορ, και δεν πάει, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, «πιο πέρα από μια κριτική επικοινωνία μηδενιστική της αστικής κοινωνίας»³⁶. Μόνο το 1926, χάρη σ' ένα έργο

36. Bertolt Brecht, *Journaux (1920-1922) – Notes Autobiographiques (1920-1954)*, texte français de Michel Cadot, Paris, L'Arche, 1978, σ. 185.

που προτίθεται να γράψει και το οποίο απαιτεί τη γνώση των μηχανισμών του Χρηματιστηρίου των Δημοπρατικών στο Σικάγο, ο Μπρεχτ αρχίζει να διαβάζει *Το Κεφάλαιο του Μαρξ*: «Μόνο τότε», σημειώνει, «οι προσωπικές μου εμπειρίες και οι πρακτικές εντυπώσεις μου έγιναν πραγματικά ζωντανές»³⁷.

Από εκείνη τη στιγμή, θα θεμελιώσει σταδιακά τη σκέψη του και την αισθητική πρακτική του πάνω στην υλιστική διαλεκτική η οποία, μέχρι τον θάνατό του, το 1956, θα δίνει ιδεολογική συνέπεια σε όλο το έργο του. Ωστόσο κατά τη διάρκεια αυτών των «εμπειριών και διασκορπισμένων εντυπώσεων» διαμορφώθηκαν, σε στενή σχέση, μια καινούρια δραματουργία και το παραστασιακό στυλ που ταίριαζε απόλυτα σ' αυτή τη δραματουργία, και που τη θεωρία του θα την διατυπώσει ο Μπρεχτ μερικά χρόνια αργότερα.

«Να διαλύσουμε» τον εξπρεσιονισμό

Ο εξπρεσιονισμός βρίσκεται ήδη στην παρακμή του όταν ο Μπρεχτ εμφανίζεται στη λογοτεχνική ακμή του Μονάχου. Τα πρώτα του έργα φέρουν ακόμα κάποιες εξπρεσιονιστικές αποχρώσεις, που μαρτυρούν για το τι είχε επηρεάσει την ερμηνεία του και σφραγίσει την ευαισθησία του. Ταυτόχρονα όμως σηματοδοτούν και μια βίαιη αντίδραση στον ρομαντικό ιδεαλισμό των εξπρεσιονιστών και σ' αυτό που ο Μπρεχτ θα αποκαλέσει «δραματουργία του Α ανθρώπου!».

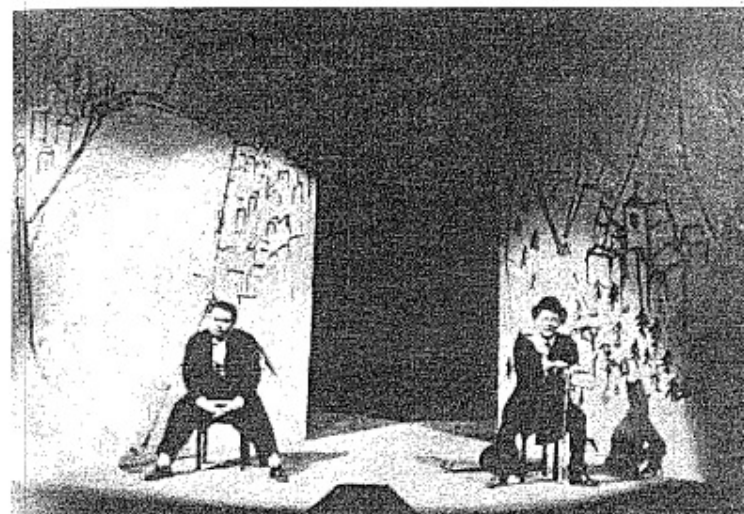
Στο *Ημερολόγιό* του, το 1920, στιγματίζει με βιαιότητα τους προγενέστερους του (με μόνη εξαίρεση τον Κάιζερ, του οποίου θαύμαζε τη θεατρική τεχνική και την απεύθυνση στην κρίση των θεατών): «ο εξπρεσιονισμός έχει διαλυθεί και την "έκφραση" την πετάμε στον βόρβορο (...). Αυτοί οι νέοι, πιο πλούσιοι σε λέξεις και συμπεριφορές από τις προηγούμενες γενιές, έδειξαν πολύ καλά την παιχιδιάρικη επιπολαιότητα κάθε χρυσής νεολαίας, την απθία τους, που εκλάμβαναν ως πεσιμισμό, την ανευθυνότητά τους που εκλάμβαναν ως τόλμη, και την ανάκωνη ευθραυστότητά τους που εκλάμβαναν ως ελευθερία και πρωτοβουλία»³⁸.

Ήδη το 1918, ο Μπρεχτ γράφει τον *Μπάαλ*, το πρώτο του θεατρικό έργο, για να καταστρέψει, όπως λέει, ένα έργο που γνώριζε μεγάλη επιτυχία τότε και «που παρουσίαζε μια γελοία αντίληψη για την ιδιοφύα και την ανηθικότητα»³⁹: πρόκειται για τον *Μοναχικό*, όπου ο εξπρεσιονιστής Γιοστ αφηγείται τη ζωή του

37. *Όπ.*, σ. 186.

38. *Όπ.*, σ. 14.

39. *Όπ.*, σ. 172.



Μπάαλ του Μπρεχτ, σκηνοθεσία του ίδιου, σκηνικά Κ. Νέερ, Βερολίνο 1926

ρομαντικού ποιητή Γκράμπε. Ο Μπρεχτ αντιπάζει, στα εκοτατικά οράματα της παρεξηγημένης ιδιοφύας του Γιοστ, που είναι καταδικασμένη στη μοναξιά, τον σθεναρό και κυνικό υλισμό του ήρωά του Μπάαλ, ποιητή των χαμευτηιών, που τραγουδά για τους αμαξάδες. Ο Μπάαλ γράφει στίχους μόνον όταν το αναπνέει και οι γυναίκες του αφήνουν τον χρόνο, βρίσκει την ολοκλήρωσή του μέσα στην ηδονή, υποκινεί, χωρίς κανένα μεταφυσικό άλλοθι, ένα διανοησιακό όργιο, και στο τέλος ψοφάει σαν ποντικός. Αλλά το ωραίο αυτό έργο πάει πέρα από τη διάθεση πολεμικής: ο υλισμός και η ανεξάντλητη ενέργεια του Μπάαλ ανταποκρίνονται στη μπρεχτική αντίληψη της ζωής. «Μια μεγάλη επιθυμία με καταλαμβάνει», σημειώνει ο Μπρεχτ στο *Ημερολόγιό* του την ίδια εποχή, «να δώσω μορφή στην απλή ζωή (...) με ρεαλισμό και σκληρότητα, με αγάπη για τη ζωή»⁴⁰.

Ο Μπάαλ, που ο Μπρεχτ τον ξαναδούλεψε πολλές φορές, πρωτοπαρουσιάστηκε στη Λειψία από τον Άλβιν Κρόναχερ, και στη συνέχεια σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα (με τον Όσκαρ Χομόλκα στον ρόλο του Μπάαλ), στο *Deutsches Theater* του Βερολίνου, το 1926, όπου του έγινε πολύ άσχημη υπο-

40. *Όπ.*, σ. 14.

δοχή. Αυτή η σκηνοθεσία ήταν, σύμφωνα με τα ελάχιστα ντοκουμέντα πάνω στα οποία μπορούμε να στηριχτούμε, λιτή και πτωχική: σχηματικά σκηνικά του Κάσπαρ Νέερ, όπου η φύση, με την οποία ο Μπόαλ διατηρεί αισθησιακές σχέσεις, παρουσιαζόταν με τη μορφή ελάτων αφελώς σχεδιασμένων με μαύρο μολύβι πάνω σε λευκά πανό, πολύ λίγα αξεσουάρ, βίαιοι φωτισμοί, ειρωνικό παίξιμο, αργό τέμπο⁴¹.

Τα *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα* (1920) και *Μέσα στη ζούγκλα των πόλεων* (1922) επιβεβαιώνουν το ρηξικέλευθο των προτάσεων του Μπρεχτ. Στο *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα*, ο ήρωας, ο Κράγκλερ, επιστρέφει από το μέτωπο με σούσις της Επανάστασης του 1919 (Σ.τ.Μ.: των Σπορτακιστών) και βρίσκει την αρραβωνιαστικιά του έγκυο από έναν πολεμοκάπηλο. Προσχωρεί για λίγο στο επαναστατικό κίνημα, αλλά το εγκαταλείπει μόλις επανακτά την αρραβωνιαστικιά του. Αργότερα, με την απόσταση που δίνει ο χρόνος, ο Μπρεχτ θα κρίνει το *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα* ως το πιο αμφίβολο ιδεολογικά από τα έργα του, δεδομένου ότι οι πραγματικοί επαναστάτες χάνονται από τον ορίζοντα προς όφελος του κεντρικού ρόλου που απονέμεται στην περιπέτεια του Κράγκλερ. Αλλά τα ύστερα σχόλια του Μπρεχτ είναι του μαρξιστή που έχει γίνει. Θα δηλώσει ο ίδιος «Μόνο όταν διάβασα το *Κεφάλαιο* κατάλαβα τα έργα μου»⁴². Σημειώνει λοιπόν πως αυτός ο «ψευτοπρολετάριος», αυτός ο «καταστροφικός επαναστάτης» είναι το ίδιο το πρότυπο του σοσιαλδημοκράτη «που ο Λένιν πολεμούσε πιο βίαια και από τους δηλωμένους αστούς»⁴³.

Το *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα* είναι το πρώτο έργο του Μπρεχτ που παρουσιάστηκε στο θέατρο. Ανέβηκε, το 1922, στο Kammertheater του Μονάχου από τον Όττο Φάλκενμπεργκ, σε εξπρεσιονιστικό στυλ, απέναντι στο οποίο ο Μπρεχτ, όσο κι αν ήταν ευχαριστημένος από την επιτυχία, παρέμενε επιφυλακτικός: το σκηνικό του Ρίεγκμπερτ, ιδιαίτερα, εμφάνιζε την όψη της σύγχρονης πόλης σε όλους τους τόπους της δράσης, ενώ ο Μπρεχτ δεν είχε προβλέψει πουθενά την αναπαράστασή της.

Με το *Μέσα στη ζούγκλα των πόλεων*, ο Μπρεχτ προσπαθεί να σπάσει τις συντηρημένες συνθήκες της θεατρικής παράστασης. Προτρέπει το κοινό του να μην μπει στο θέατρο σα να έμπαινε σε ναό, αλλά να διασκεδάσει, να συμπεριφερθεί όπως στο τσίρκο, να βάζει στοιχήματα όπως στον ιππόδρομο ή σ' ένα

41. Βλ., κυρίως, Ceri Niessen, *Brecht auf der Bühne*, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln, 1959 (πολλές φωτογραφίες).

42. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, tome I, *ó.π.*, σ. 128.

43. Πρόλογος στο *Tambours dans la nuit*, στο *Écrits sur le théâtre*, tome II, textes français de Jean Taffeur et de Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, σ. 289.



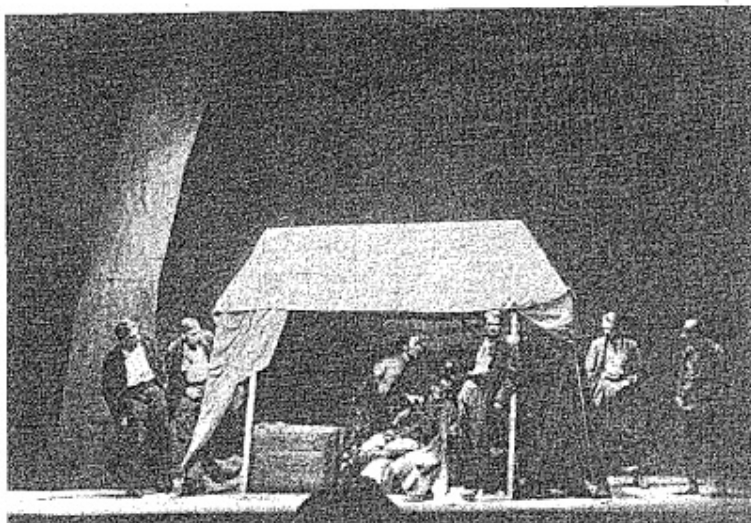
Στη *Ζούγκλα των πόλεων* του Μπρεχτ, σκηνοθεσία Ένγκελ, σκηνικά Κ. Νέερ, Μονάχο, 1923

ματς του μποξ, «Παρατηρείτε», γράφει στον πρόλόγό του, «την ανεξήγητη πάλη σώμα με σώμα δύο ανθρώπων (...). Μη σπάτε το κεφάλι σας για να ανακαλύψετε τα αίτια της μάχης» [σοφή συμβουλή για ένα έργο στην περίπτωση μας αρκετά ερμητικό], «αλλά ενδιαφερθείτε για όσα διακυβεύονται εδώ, κρίνετε χωρίς προκατάληψη τη μορφή των αντιπάλων και δώστε όλη την προσοχή σας στον τελευταίο γύρο»⁴⁴.

Η ελευθερία να σφυρίζουν και να καπνίζουν αποτρέπει τους θεατές από το «να караδοκοούν τις δομήσεις της ψυχής» και τους επιτρέπει να παρατηρούν, με χαλαρότητα και από απόσταση, τα «πραγματικά πράγματα» που διαδραματίζονται επί σκηνής. Ο Μπρεχτ γράφει, την ίδια εποχή, στα *Σημειωματάριά του*: «Μόλις ένα θέατρο μπερδεύεται στα πόδια μου, προσλαμβάνω δυο κλόουν. Παίζουν στα ιντερμέδια και παριστάνουν το κοινό. Ανταλλάσσουν τις απόψεις τους για το έργο και τους θεατές. Στοιχηματίζουν για την κατάληξή του»⁴⁵. Οι κλόουν,

44. Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, nouvelle édition, tome I, Paris, L'Arche, 1974, σ. 124.

45. «Extraits des carnets», στο *Écrits sur le théâtre*, tome I, *ó.π.*, σ. 54.



Στη Ζούγκλα των πόλεων του Μπρεχτ, σκηνοθεσία Ένγκελ, σκηνικά Κ. Νέερ, Μόναχο, 1923

που μιλούν για τους ήρωες σαν να είναι απλοί άνθρωποι, ακολουθούν τη συμπεριφορά τους, μεταθέτουν την προσοχή του θεατή, τον εμποδίζουν να «ταυτιστεί» με τα πρόσωπα.

Το Μέσα στη ζούγκλα των πόλεων ανέβηκε το 1923, στο Residenz-Theater του Μονάχου, σε σκηνοθεσία Έρικ Ένγκελ και σκηνικά Κάσπαρ Νέερ: από δω και στο εξής οι δύο αυτοί καλλιτέχνες θα συμμετέχουν στενά στη δουλειά του Μπρεχτ και η συνεργασία τους θα συνεχιστεί, εκ νέου, μετά τον πόλεμο, κατά την ίδρυση του Μπερλίνερ Ανασάμπλ (Berliner Ensemble).

Οι κλασικοί: ένα «ακατέργαστο υλικό»

Το 1924, στο Kammerspiele του Μονάχου, ο Μπρεχτ υπογράφει την πρώτη του σκηνοθεσία, τον Βίο του Εδουάρδου Β', που έχει διασκευάσει μαζί με τον Λίον Φεχτβάνγκερ από τον Εδουάρδο Β' του Μάρλοου. Η θέση του Μπρεχτ για τους κλασικούς είναι καθαρή: «Δεν καταφέρνουν πια να περάσουν τη ράμπα»⁴⁶. Είναι

46. «Entretien sur les classiques», ό.π., σ. 174.

αδύνατον πλέον να τους πασάρει κανείς με την παλιά τους μορφή «σε ενήλικες που διαβάζουν εφημερίδα»⁴⁷. Διατηρούν ωστόσο μια αρετή, εκείνη του «ακατέργαστου υλικού», και υιοθετώντας μια πολιτική άποψη, μπορούμε να τους χροαποποιήσουμε «σε κάτι πολύ καλύτερο από το να μεθάμε με αναμνήσεις»⁴⁸.

Στον Εδουάρδο Β' του Μάρλοου, το «ακατέργαστο υλικό» είναι, από τη μία, ο τρόπος αφήγησης του ελισαβετιανού θεάτρου, παράθεση ανεξάρτητων σκηνών χωρίς συνεχόμενη ανάπτυξη, και, από την άλλη, το ιστορικό χρονικό. Σ' αυτό δίνει το προβάδισμα ο Μπρεχτ: Ο Βίος του Εδουάρδου Β' δεν είναι πια μια τραγωδία μεμονωμένων ατόμων, αλλά η αφήγηση των επεισοδίων του πολέμου των δεκατριών χρόνων που έφερε αντιμέτωπους τον Εδουάρδο και τους άρχοντές του. «Οι προθέσεις και οι πράξεις», γράφει ο Μπερνάρ Ντορτ, «απορρέουν από τον χρόνο και τον χώρο. Ο άνθρωπος δεν είναι πια ο μόνος πρωταγωνιστής στο θέατρο. Είναι κολλημένος στον κόσμο»⁴⁹.

Η σκηνοθεσία, αν κρίνει κανείς από κάποιες φωτογραφίες και γραπτές μαρτυρίες που διασώθηκαν, είναι σε άμεση συνάρτηση μ' αυτά τα καινούρια θεατρικά δεδομένα. «Θέλαμε», θυμίζει ο Μπρεχτ, «να καταστήσουμε εφικτή μια παράσταση που να έρχεται σε ρήξη με τη σαξονική παράδοση των γερμανικών σκηνών, αυτό το μνημειώδες στυλ από χαρτόνι που είναι τόσο αγαπητό στους μικροαστούς»⁵⁰. Πινακίδες δίνουν την περιληψη της κάθε σκηνής, προσδιορίζοντας τη χρονολογία και τον τόπο. Ο Νέερ βάζει στη μικρή σκηνή του Kammerspiele απλά και ηθελημένα αφελή, σχηματικά σπετσόατα: η εντύπωση που δημιουργείται και που εντείνεται με τα χοντροκομμένα κι από τραχιά υφάσματα κοστούμια, σε αποχρώσεις που θυμίζουν σαπίλα, δεν είναι εκείνη μιας μεγαλοπρεπούς βασιλικής Αυλής αλλά εκείνη του άθλιου περιγυρού της. Πράγματι ο Μπρεχτ, σε αντίθεση με τον Μάρλοου, δίνει ιδιαίτερη σημασία στον λαό του Λονδίνου και στους στρατιώτες. Τα πλήθη αναπαριστούνται με απλά μέσα: οι Λονδρέζοι ανοίγουν απότομα τα παντζούρια τους, εμφανίζονται, σαν μαριονέτες, στριμωγμένοι στα παράθυρα του στενού χαρτονένιου πανοράματος, και παρατηρούν. Κατά τη διάρκεια της μάχης των δύο ημερών, που αποδίδεται σκηνικά με ένδεκα εικόνες (ταμπλό), ο εναλλασσόμενος φωτισμός πέφτει ραβδωτά πάνω στους στρατιώτες που γυρνούν κυκλικά και δημιουργεί την εντύπωση πως είναι χιλιάδες, ενώ ταυτόχρονα τα όπλα τους αλληλοσυγκρούονται

47. «Comment jouer aujourd'hui les classiques?» (απάντηση σε μια έρευνα), ό.π., σ. 114.

48. Ό.π.

49. Bernard Dort, Lecture de Brecht, seconde édition revue et corrigée, augmentée de Pédagogie et forme épique, Paris, Editions du Seuil, 1960, σ. 51.

50. «En révisant mes premières pièces» στο Ecrits sur le théâtre, tome II, ό.π., σ. 274.

και προκαλούν έναν εκκωφαντικό θόρυβο. Πράγματι πολυάριθμα ακουστικά εφέ συνοδεύουν τη σκηνική δράση. Όταν σέρνουν τον Εδουάρδο από φυλακή σε φυλακή, ένα κιγκλιδωμά με πλατιά ανοίγματα, που καταλαμβάνει όλο το εύρος της σκηνής, τον χωρίζει από τους θεατές: κάθε φορά που αγγίζει το κιγκλιδωμά, μια μεταλλική αντίκλιση τον κάνει να αναπηδά, τον τρομάζει, τον κάνει να περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του. Όταν τρώει, η υλικότητα του κουταλιού και της караβάνας μεταφράζεται από έναν μονότονο θόρυβο.

Στις πρόβες, σύμφωνα με τους ηθοποιούς Έρβιν Φάμπερ (Εδουάρδος) και Χανς Σβέκαρτ (Μπιάλτοκ), ο Μπρεχτ δίνει «δικτατορικές ντιρεκτίβες»: απαιτεί από τους ερμηνευτές ένα παίξιμο καθαρό και συγκρατημένο, όπου «τα συναισθήματα πρέπει να παρουσιάζονται σαν κριτική των ίδιων των συναισθημάτων»⁵¹, χωρίς συγκίνηση και πάθος. Αφιερώνει πολύ χρόνο για να τους μάθει να τρώνε επί σκηνής, για να αντιλήσει εκφραστικά εφέ με νόημα από τον τρόπο που κρατούν το κουτάλι τους, κλπ., για να διαλέξει μαζί τους τις συμπεριφορές και το μακιγιάζ τους: το λευκό μακιγιάζ για τους στρατιώτες, του το είχε υποδείξει ο Καρλ Βάλεντιν («οι στρατιώτες είναι λευκοί, φοβούνται»).

Σε πολλά σημεία (κράτημα σε απόσταση των θεατών με τους τίτλους που διακόπτουν τη δράση, σχηματικά σκηνικά αλλά αντικείμενα πραγματικά, άρνηση της συγκίνησης), το έργο αυτό και η σκηνοθεσία του προαναγγέλλουν όλη τη μετέπειτα έρευνα του Μπρεχτ και αποτελούν «έναν άξονα», μια «στροφή», όπως διαπίστωνε ο θεατρικός κριτικός Ιέριγκ: «Εδώ δείξατε πώς, ψυχραίνοντάς το, μπορούσαμε να μεταβάλλουμε πάλι σε δράμα το παλιό έργο του Μάρλοου, πώς, απομακρύνοντάς το, να το καταστήσουμε πιο κοντινό. Δεν σμικρύνετε τους ανθρώπους. Δεν εξατομικεύσατε τα πρόσωπα. Τα απομακρύνετε. Αφαιρέσατε από τους ηθοποιούς αυτή την εγκαρδιότητα που εκπορεύεται με τόσο πάθος. Απαιτήσατε να αποδώσουν τις παρουσιαζόμενες διαδικασίες, αξιώσατε απλές κινήσεις και επιβάλατε μια άρθρωση ψυχρή και καθαρή. Δεν τίθεται πλέον θέμα να στηριχτεί το παίξιμο πάνω στη συναισθηματικότητα. Αυτό έδωσε το αντικειμενικό στυλ, το επικό στυλ»⁵².

Παραβολή και δραματοουργία

Το 1925, ο Μπρεχτ γράφει το Άντρας για άντρα, που το θεωρεί ως το πρώτο επικό έργο του. Για να διαπραγματευτεί ένα σύγχρονο θέμα, ο Μπρεχτ επέλεξε

51. «Actors on Brecht, The Munich Years», του Stuart Macdonald, *The Drama Review*, vol. 20, tome 71, sept. 1976, σσ. 101-116.

52. «Entretien sur les classiques», στο *Écrits sur le théâtre*, tome I, ό.π., σ. 179.



Άντρας για άντρα του Μπρεχτ, σκηνοθεσία Ένγκελ, Βερολίνο, σκηνικά Νέερ, 1928

την παραβολή, αυτή τη φόρμα όπου, κατά τη γνώμη του, «οι ιδέες ενσαρκώνονται» με τρόπο ώστε να αποκτούν διαχρονική αξία. Σε μια φανταστική Ινδία, ένας ήσυχος χαμάλης, ο Γκάλυ Γκέυ, «ο άνθρωπος που δεν ξέρει να λέει όχι», μετατρέπεται σε έναν άγριο μισθοφόρο του αποικιακού στρατού (ο μύθος θα αποδεικτεί προφητικός, και η μεταμόρφωση ενός μικροαστού σε «ανθρώπινη πολεμική μηχανή» θα είναι η καθημερινή πραγματικότητα της Γερμανίας του Χίτλερ). Ο Γκάλυ Γκέυ δέχεται αρχικά, με αντάλλαγμα κάποια κασόνια ουίσκι, να αντικαταστήσει τον στρατιώτη Τζεράια Τζιπ, ο οποίος κρατείται αιχμάλωτος σε μια παγίδα που πήγε να ληστέψει με τρεις συναδέλφους του, και να απαντήσει παρών στη θέση του τη στιγμή του προσκλητηρίου. Υπό το δέλεαρ των χρημάτων (του προτείνουν μια «ευκαιρία», την πώληση ενός ελέφαντα) και ευαίσθητος στα θέλητρα της στρατιωτικής ζωής, μένει με τους στρατιώτες. Τέλος, αφού παρευρεθεί στην υποτιθέμενη ταφή του, μετατρέπεται οριστικά σε Τζεράια Τζιπ, παίρνει μέρος στον πόλεμο, και ανοίγει τον δρόμο του Θιβέτ στον στρατό του, αφού προηγουμένως έχει καταστρέψει, με ασύγκριτη αγριότητα, ένα ολόκληρο οχυρό.

Η δομή αυτού του έργου διαταράσσει την παραδοσιακή δραματοουργία. Η μεταμόρφωση του Γκάλυ Γκέυ πραγματοποιείται μέσα από μια σειρά ασυνεχών δράσεων. Ο μύθος διακόπτεται από μελοποιημένα ποιήματα, γενικής αξίας.

Έτσι, με το «Άσμα της αστάθειας των ανθρώπινων πραγμάτων», η καντινιέρισσα του λόκου, η χήρα Μπέγκμπικ, επεκτείνει στο σύμπαν την ιδέα μιας αναπόφευκτης αλλαγής:

Μην αγκιστρώνεσαι στο κύμα
Που σπάει πάνω στο πόδι σου,
Όσο θα το 'χεις στο νερό
Καινούρια πάνω του θα σπάνε⁵³.

Εμβόλιμες παρλάτες κάνουν να παρέμβει απευθείας ο συγγραφέας-αφηγητής:

Ο κύριος Μπρεχτ διατείνεται: άντρας ίσον άντρας
Κι αυτό είναι κάτι που ο καθένας να ισχυριστεί μπορεί
Όμως ο κύριος Μπέρτολτ Μπρεχτ αποδεικνύει κιόλας
Πώς με έναν άνθρωπο μπόρεις άπειρα πράματα να κάνεις
Απόψε εδώ, ένας άνθρωπος σαν μηχανή θα μετασκευαστεί
Χωρίς να χάσει τίποτα με τη μετασκευή...⁵⁴

Ο ίδιος ο διάλογος διατρέχεται από ένα σχόλιο που μοιράζεται πότε στο ένα και πότε στο άλλο πρόσωπο. Ο στρατιώτης Τζέσον αποδεικνύει πως ο άνθρωπος δεν είναι το κέντρο του κόσμου:

Ήδη οι αρχαίοι Ασσύριοι, χήρα Μπέγκμπικ, παρίσταναν την προσωπικότητα σαν ένα δέντρο που αναπτύσσεται. Έτσι; Αναπτύσσεται! Τότε λοιπόν συμπτύσσεται κιόλας, χήρα Μπέγκμπικ. Τι λέει ο Κοπέρνικος; Τι γυρίζει; Η γη γυρίζει. Η γη, άρα ο άνθρωπος. Έτσι λέει ο Κοπέρνικος. Άρα ο άνθρωπος δεν είναι το κέντρο. Για καλοεξετάστε το. Είναι το κέντρο; Ιστορική σημασία έχει αυτό. Ο άνθρωπος δεν είναι τίποτα απολύτως! Η σύγχρονη επιστήμη απόδειξε πως όλα είναι σχετικά⁵⁵.

Αυτές οι μέθοδοι ωθούν τον θεατή να απαγκιστρωθεί από την παράσταση, να ασκήσει το κριτικό του πνεύμα, και να επινοήσει μια άλλη δυνατή συμπεριφορά, σε ανάλογες περιπτώσεις, από εκείνη του Γκάλυ Γκέυ και των στρατιωτών.

53. Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, tome I, ό.π., σ. 283. (Εδώ, καθώς και στις 2 επόμενες παραπομπές, χρησιμοποιήσαμε τη μετάφραση του Παναγιώτη Σκούρη. Βλ., Μπ. Μπρεχτ, *Άντρας για άντρα*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1989, σ. 61).

54. Ό.π., σ. 282 (μετάφραση Παναγιώτη Σκούρη, ό.π., σσ. 58-59).

55. Ό.π., σ. 285 (μετάφραση Παναγιώτη Σκούρη, ό.π., σσ. 29-30).

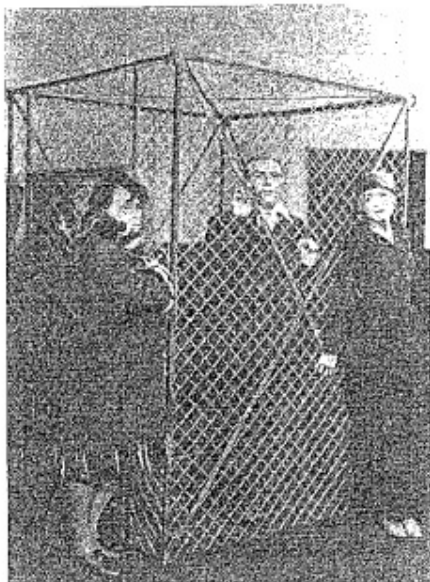
Μια τέτοια δραματουργία προϋπέθετε ειδικά σκηνικά μέσα, τα οποία καθιστούσε, εξάλλου, δυνατά: οι μεταμορφώσεις, συγκεκριμένα, που παρουσιάζονταν σαν παιχνίδια κλόουν, στο ύφος του Καρλ Βάλεντιν ή του Τσάπλιν, οδηγούσαν το θέαμα, παρά τη σοβαρότητα του θέματος, προς το τσίρκο. Το Άντρας για άντρα που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Ντάρμστατ το 1926, και κατόπιν στη Volksbühne το 1928 (σκηνοθεσία του Ένγκελ, σκηνικά του Νέερ), ανέβηκε σε μια καινούρια εκδοχή, σκηνοθετημένο από τον ίδιο τον Μπρεχτ, το 1931 (Staatstheater, Βερολίνο), με τον Πέτερ Λόρρε στον ρόλο του Γκάλυ Γκέυ, ο οποίος με την ερμηνεία του αυτή έδειξε τι εννοούσε ο Μπρεχτ με τον όρο «επικό» παιχνίδι.

«Μια όπερα... αλλά με καινοτομίες!»

Το 1928, η Όπερα της πεντάρας των Κουρτ Βάιλ και Μπρεχτ, γνωρίζει στο Theater am Schiffbauerdamm μια άνευ προηγουμένου επιτυχία, και αποτελεί ένα σημαντικό γεγονός στο επίπεδο της παράστασης. Η σκηνοθεσία του Έρικ Ένγκελ (του οποίου το ανέβασμα του Κορσιολανού του Σαίξπηρ, το 1925, στο Lessingtheater, είχε θεωρηθεί από τον Μπρεχτ ως «αποφασιστικής σημασίας» για το επικό θέατρο), συνιστά, σύμφωνα με τον συγγραφέα, μια «περίτρητη απόδειξη» της ισχύος των απόψεών του για το θέατρο.

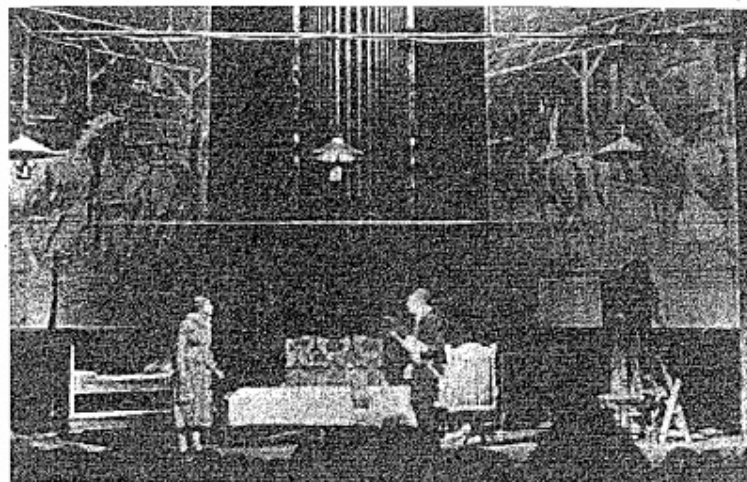
Διασκευάζοντας την Όπερα του Ζητιάνου του Τζον Γκέυ, ο Μπρεχτ θέλει να πετύχει έναν διπλό στόχο: να αντιπτεθεί, μέσω της παρωδίας, στην ολοκληρωτική «ηλιθιοποίηση της όπερας» και, όπως είχε κάνει και ο Τζον Γκέυ, καταγγέλλοντας την ομοιότητα των ηθών ανάμεσα στους ζητιάνους του και τους πλούσιους άγγλους του 18ου αιώνα, να καταφέρει ένα χτύπημα στην αστική ηθική μέσα από εκείνη του υπόκοσμου. Η Όπερα της πεντάρας οδηγεί τον θεατή στο Σόχο, στα εγκληματικά προάστια του Λονδίνου, όπου διαδραματίζονται οι περιπέτειες του Μάκι του μοχαιροβγάλτη ανάμεσα σε επαγγελματίες ζητιάνους, κλέφτες και πουτάνες. Αυτός ο κοινωνικός περίγυρος, με τη γραφικότητά του –που ανήκει στη γερμανική μυθολογία της δεκαετίας του '20, όπου ανάητροι, ζητιάνοι και πόρνες κατακλύζουν τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο– εγκαθιδρύει μια αμφίβολη και ασαφή σχέση με τη γερμανική πραγματικότητα έτσι όπως την διαμορφώνουν η ανεργία και η αβλιότητα του 1928.

Η κοινωνική κριτική εκφράζεται κυρίως μέσα από τα «songs» που έγραψε ο Μπρεχτ και που σπάνε την ενότητα του παιχνιδιού και της δράσης: αυτά τα «songs» αποτελούν σχόλια, καθιστούν προφανή τη συγγένεια ανάμεσα στη συμβατική σαχλότητα της συναισθηματικής ζωής των γκάνγκστερς και σ' εκείνη των



Η Όπερα της πεντάρας του Μπρεχτ, σκηνοθεσία Ένγκελ, σκηνικά Κ. Νέερ, Βερολίνο, 1928

αστών, με τη γελοιοποίηση των προκαταλήψεων που είναι επίσης εκείνες του μέσου θεατή. Πάνω απ' όλα όμως είναι η σκηνοθεσία που προσδίδει στο κείμενο των τραγουδιών την ιδιαίτερη σημασία του: η εκτέλεσή τους υπογραμμίζεται και μοιάζει ξεκομμένη από την υπόλοιπη παράσταση. Την τομή, την δημιουργεί το φως: η σκηνή, βίαια φωτισμένη στα διαλογικά μέρη, σκοτεινιάζει. Τέσσερις λάμπες κατεβαίνουν φανερά, ο τραγουδιστής βρίσκεται μόνος του κάτω από τους προβολείς, ενώ φωτίζεται επί σκηνής η μικρή ορχήστρα, περιορισμένη σ' ένα στενό παλκοσέ니κο. Οι τίτλοι των τραγουδιών εμφανίζονται, με κοντραούς χαρακτήρες, σε δυο γιγάντιες οθόνες, τοποθετημένες δεξιά και αριστερά από το παλκοσέ니κο (πάνω τους προβάλλονται επίσης, κατά τη διάρκεια των διαλογικών μερών, στίχοι του Κάσπαρ Νέερ και η αναγγελία των σκηνών που θα ακολουθήσουν). Όταν ο ηθοποιός πρόκειται να τραγουδήσει, προετοιμάζεται φανερά για την παρέμβασή του, βάζοντας, π.χ., μακιγιάζ. Δεν ακολουθεί τυφλά τη μελωδία, αλλά, σύμφωνα με τις οδηγίες του Μπρεχτ και του Ένγκελ, «δείχνει κάποιον που τραγουδάει». Αυτές τις καινούριες για την εποχή μεθόδους υπηρέτησαν εξαιρετικοί ηθοποιοί (Χάραλντ Πάουλεν, Ρόμα Μπαν, Λότε Λένια, Ερνστ Μπους), που ήταν εξοικειωμένοι με τις τεχνικές του σατιρικού καμπαρέ.



Η Όπερα της πεντάρας του Μπρεχτ, σκηνοθεσία Ένγκελ, σκηνικά Κ. Νέερ, Βερολίνο, 1928

Τα songs συνέβαλαν στη διάσπαση της αφήγησης (πράγμα που, λίγο αργότερα, ο Μπρεχτ θα χαρακτηρίσει ως «επικό»). Με τους τίτλους και τις προβολές, όφειλαν να εξασκήσουν τον θεατή σε μια σύνθετη θεώρηση των πραγμάτων και, διαλύοντας τη μαγεία, να τον οδηγήσουν σε μια στάση παρατηρητή. Αλλά, αντίθετα με τις προθέσεις του Μπρεχτ, το κοινό αφέθηκε εντελώς στη μαγεία της μουσικής του Κουρτ Βάιλ, των τραγουδιών του Μάκι, της Πόλλυ και της Τζέννυ, που έκαναν στη συνέχεια τον γύρο του κόσμου, για λόγους κάθε άλλο παρά πολιτικούς.

Με διαφορετικό τρόπο καυστική, στο επίπεδο της κοινωνικής κριτικής, είναι η όπερα των Κουρτ Βάιλ και Μπρεχτ, Άνοδος και πτώση της πόλης του Μαχαγκόννυ, που, κατά το πρώτο της ανέβασμα, στη Λειψία, το 1930, την υποδέχτηκαν με γιουχαΐσματα. (Η πρώτη εκδοχή, πολύ λιγότερο εξελιγμένη, με τίτλο Το μικρό Μαχαγκόννυ, είχε παρουσιαστεί στο Μουσικό Φεστιβάλ του Μπίντεν-Μπάντεν, το 1927). Το Μαχαγκόννυ, όπως προσδιορίζει ο Μπρεχτ, είναι μια «γαστριμαργική» όπερα, η οποία «μιμείται ηθελημένα το παράλογο του είδους της όπερας»⁵⁶.

56. «Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*», στο *Ecrits sur le théâtre*, tome II, ό.π., σ. 327.

Αλλά το περιεχόμενό της είναι ένα «κατηγορώ». Παρόλο που είναι τοποθετημένη στο Φαρ-Ουέστ, σ' αυτόν τον τόπο των ηδονών που είναι η φανταστική πόλη του Μαχαγκόνου, η βίαιη σάτιρα της βασισμένης στο χρήμα καταναλωτικής κοινωνίας, ταιριάζει αρκετά με την κατάσταση αναρχίας της γερμανικής κοινωνίας του 1930.

«Αν, για παράδειγμα, στη σκηνή 13», γράφει ο Μπρεχτ, «ο φαγάς τρώει μέχρι που τα τινάζει, αυτό γίνεται γιατί παντού βασιλεύει η πείνα. Παρόλο που δεν δείχνουμε ότι άλλοι πεινούν ενώ αυτός καταβροχθίζει, η σκηνή είναι προκλητική. Γιατί αν δεν πεθαίνουν τρώγοντας όλοι όσοι έχουν να φάνε, υπάρχουν ωστόσο πολλοί που πεθαίνουν από πείνα επειδή αυτός πεθαίνει από το πολύ φαγητό. Η απόλαυσή του προκαλεί, γιατί εμπλέκει τόσα πράγματα»⁵⁷.

Η ίδια η παράσταση είναι λιγότερο γοητευτική από την Όπερα της πεντάρας. Η μουσική του Βιάιλ, πιο σκληρή, ακολουθεί απευθείας την αταξία και τη διαφθορά. Η σκηνοθεσία, πολύ πιο λιτή, θυμίζει, ως προς τις αρχές της, εκείνες του Γισκάτορ: υπάρχουν προβολές με ουρανοξύστες, γεωγραφικούς χάρτες, τεράστιες καρικατούρες, σχεδιασμένες από τον Νέερ, που διπλασιάζουν ό,τι συμβαίνει επί σκηνής. Οι τίτλοι γίνονται, πάνω στα πανό, πραγματικά σχόλια, παράδειγμα βίαιης εισαγωγής του «διατυπωμένου» μέσα στο «τυπικό», που ο Μπρεχτ αποκαλεί «λογοτεχνικοποίηση» του θεάτρου, προορισμένη να «βάλει τη σκέψη στην πρώτη θέση».

Δραματική φόρμα – Επική φόρμα

Η όπερα *Μαχαγκόνου* έδωσε στον Μπρεχτ την ευκαιρία να παρουσιάσει, στις *Παρατηρήσεις* του για την *Πτώση και την άνοδο της πόλης του Μαχαγκόνου*, τις θεωρίες του για το επικό θέατρο, που προήλθαν από την αντιπαράθεση της εμπειρίας του και του στοχασμού του. Δεν θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητές έξω από τη μαρξιστική αντίληψη που είναι τότε εκείνη του Μπρεχτ, θεμελιωμένη στην πεποίθηση μιας δυνατής αλλαγής του ανθρώπου και του κόσμου.

Ο Μπρεχτ αντιπαραθέτει, στο δραματουργικό επίπεδο, την «επική φόρμα» στη «δραματική φόρμα». Με τον όρο «δραματική φόρμα», ο Μπρεχτ χαρακτηρίζει κάθε δραματουργία (είτε αυτή υπακούει στους κανόνες που εξήγγειλε ο Αριστοτέλης είτε όχι) που προκαλεί την ταύτιση του θεατή με τα πρόσωπα που κινούνται επί σκηνής χάρη στη μεσολάβηση των ηθοποιών. Στη «δραματική φόρμα», όλα τα μέρη της αφήγησης εξαρτώνται το ένα από το άλλο και οδηγούν

57. Οπ., σσ. 327-328.

γούν την εξέλιξη της δράσης προς την τελική έκβαση, προς τη λύση: αυτό το «σασπένς» είναι μια από τις σημαντικές χαρές του θεατή, που, επιπλέον, γοητεύεται από τις ψυχολογικές περιπέτειες και συγκρούσεις όπου είναι βυθισμένοι οι ήρωες. Ο άνθρωπος παρουσιάζεται ως αμετάβλητος, και τα κοινωνικά φαινόμενα ως φυσικά και χωρίς σχέση με την ιστορία.

Στην «επική φόρμα» αντίθετα, ο τρόπος ανάπτυξης της εξιστόρησης (η «αφήγηση») αλλάζει: η δράση προχωράει με άλματα (όπως ήδη στον Σαίξπηρ, τον Μπύκνερ ή τον Βέντεκιντ) και υλοποιείται σε μια σειρά από ταμπλό τα οποία, σύμφωνα με την τεχνική του μοντάζ, κομματίζουν τον μύθο όπου δεν υπάρχει πια τέλος (ο Εδουάρδος Β' δολοφονείται, αλλά ο Μόρτιμερ δεν είναι νικητής, και εντέλει στέφεται βασιλιάς ο γιος του Εδουάρδου. Το τέλος του Άντρας για άντρα σηματοδοτεί στην πραγματικότητα για τον Γκάλυ Γκέυ την αρχή της στρατιωτικής του ζωής, κλπ.).

Η «επική φόρμα» δεν δείχνει πλέον τις ψυχολογικές συγκρούσεις των ατόμων, αλλά τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους στην κοινωνική και ιστορική σημασία τους (φεουδαρχικές διαμάχες στον Εδουάρδο, αποικιοκρατικός πόλεμος στο Άντρας για άντρα). Οι άνθρωποι εμφανίζονται ως μετατρέψιμοι και ως μη υποκείμενοι στη μοίρα. Η φύση της ευχαρίστησης του θεατή αλλάζει: το ενδιαφέρον του το τραβάει πλέον η εξέλιξη της δράσης και όχι η λύση της. Παρατηρεί, θέλει να καταλάβει, να διαλέξει ανάμεσα στις διάφορες συμπεριφορές που του προτείνουν τα θεατρικά πρόσωπα που είναι κι αυτά τα ίδια γεμάτα αντιφάσεις. Με αυτόν τον τρόπο καλείται να σκεφτεί και να δράσει πάνω στη δική του καθαρά θέση μέσα στον κόσμο.

Μια τέτοια δραματουργία έχει ως αποτέλεσμα την τροποποίηση κάθε θεατρικής δραστηριότητας που είναι βασισμένη στον ψευδαισθητισμό: στον ίδιο βαθμό με το κείμενο, η σκηνή είναι υποχρεωμένη να «αφηγείται». Σε ένα παίξιμο ανοικτά δηλωμένο ως θεατρικό, όλα τα σκηνικά στοιχεία συμβάλλουν, χωριστά, να καταστήσουν «ασυνήθιστη» και μοναδική την εξέλιξη των γεγονότων. Τα σκηνικά, που αποτελούνται από απλά υλικά και από κινούμενα στοιχεία εμπνέουν κάθε ψευδαίσθηση:

Και κάντε μου
Πανιά στο μισό ύψος, μη μου φράζετε τη σκηνή!
Για να μπορεί, καλά καθισμένος στη θέση του, ο θεατής να αντιληφθεί
Τις πυρετώδεις προετοιμασίες που γίνονται για χάρη του
Και τα θεατρικά τεχνάσματα: μια τσίγκινη βλέπει σελήνη
Να κατεβαίνει αργά, μια σανιδένια στέγη
Που φέρνουν κάποιοι στη σκηνή. Μην του δείχνετε πάρα πολλά.

Αλλά δείξτε του κάτι! Και να βλέπει καλά
Πως δεν επιδίθεστε σε καμιά μαγεία, αλλά
Πως δουλεύετε, φίλοι μου⁵⁸.

Οι πηγές φωτός και οι εγκαταστάσεις είναι σε κοινή θέα:

Ηλεκτρολόγε, δώσε μας φως στη σκηνή! Πώς μπορούμε,
Συγγραφείς και ηθοποιοί, να παρουσιάσουμε στο μισοσκόταδο
Τις αναπαραγωγές που κάνουμε του κόσμου; Το αμυδρό ημίφως
Αποκοιμίζει. Κι εμείς έχουμε ανάγκη από θεατές
Ξύπνιους, επαγρυπνούντες μάλιστα⁵⁹.

Οι τίτλοι απογυμνώνουν τα θέματα από κάθε τι που θα προκαλούσε εντυπωσιασμό. Η προβολή ντακουμέντων επικυρώνει ή ακυρώνει τα λόγια, φωτίζει τα εύπλαστα επεισόδια. Η μουσική, απαλλαγμένη από κάθε διακοσμητικό χαρακτήρα, επεμβαίνει για να παραθέσει, σε αυτόνομο νούμερο, τις δράσεις της αφήγησης, και για να διευθετήσει τις παύσεις αποφεύγοντας κάθε «ναρκωτική επήρεια».

Ένα μουσικό έμβλημα, μια αλλαγή φωτισμού,
Ένας τίτλος, προβολές, θα δείξουν
Πως τώρα η αδελφή τέχνη
Μπαίνει στη σκηνή. Οι ηθοποιοί
Γίνονται τραγουδιστές. Μέσα από μια άλλη στάση
Απευθύνονται στο κοινό, πάντοτε
Πρόσωπα του έργου, αλλά τώρα, ανοιχτά
Συνεργοί του συγγραφέα⁶⁰.

Πράγματι, ο ηθοποιός δεν «μεταμορφώνεται» πια, δεν ειδικτοποιεί πια το πρόσωπο που ερμηνεύει, αλλά διατηρεί απέναντι στον ρόλο του μια κάποια απόσταση, και προσπαθεί φανερά να εγείρει την κριτική σκέψη του θεατή ως προς τη συμπεριφορά ενός ήρωα που έπαιξε να είναι πλέον πρότυπο.

58. *Poèmes de l'Achat du cuivre*, στο *Ecrits sur le théâtre* (première édition), texte français de Jean Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare, Paris, L'Arche, 1963, σ. 223.

59. *Όπ.*, σ. 224.

60. *Όπ.*, σ. 225.

Διδακτικά έργα

Η προσκόλλησή του στη μαρξιστική θεωρία (που δεν θα μεταφραστεί ποτέ με προαχώρηση σε κάποιο πολιτικό κόμμα) οδηγεί τον Μπρεχτ, το 1929-30, σε ρήξη με τους παραδοσιακούς μηχανισμούς της θεατρικής διανομής, και τον φέρνει σε επαφή με ένα καινούριο κοινό. Εξαφανίζεται τότε από τα έργα του αυτός ο ιδιαίτερος κόσμος των μπαρ, των κορτσιών, του Φαρ-Ουέστ και των γκάνγκστερς, αυτός ο κόσμος που του χρησίμευε μέχρι τότε (όχι χωρίς κάποια γοητεία) ως φόντο για την κοινωνική κριτική του (αλλά οι παλιοί μύθοι του θα εμφανιστούν και πάλι στα μεταγενέστερα έργα του, στον *Αρτούρο Ούι*, για παράδειγμα). Κι ενώ θριαμβεύει η *Όπερα της πεντάρας*, εκείνος γράφει σύντομα έργα, τα «*Lehrstücke*» (τα «διδακτικά έργα»), μισο-θεατρικά, μισο-μουσικά, προορισμένα για τις χορωδίες και τους συλλόγους των εργατών καθώς και για τα παιδιά στα σχολεία.

Τα διδακτικά έργα έχουν ως στόχο τη δημιουργία ενός «αυτο-δραστικού» θεάτρου, ικανού «να επενεργήσει πάνω στη σκέψη αυτών που παίρνουν μέρος στην πραγματοποίησή του»⁶¹: «Το διδακτικό έργο», λέει ο Μπρεχτ, «διδάσκει επειδή παίζεται, και όχι επειδή κάποιος το βλέπουν. Θεωρητικά κανείς θεατής δεν είναι απαραίτητος στο διδακτικό έργο, αλλά μπορούμε φυσικά να επωφεληθούμε από την παρουσία του. Στη βάση του διδακτικού έργου βρίσκεται η ελπίδα ότι εκείνος που παίζει μπορεί να επηρεαστεί κοινωνικά από την εκτέλεση πολύ συγκεκριμένων τρόπων δράσης (...). Η μίμηση υψηλών προτύπων παίζει σ' αυτό σημαντικό ρόλο, όπως και η κριτική που ασκούμε σ' αυτά τα πρότυπα μέσα από ένα παίξιμο ηθελημένα διαφορετικό»⁶².

Το φεστιβάλ του Μπάντεν-Μπάντεν δίνει, το 1929, την ευκαιρία στον Μπρεχτ να παρουσιάσει, με τη συνεργασία πρωτοπόρων μουσικών, του Χάντριντ και του Βάλν, την *Πτήση των Λίντμπεργκς* και το *Διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν* για τη σημασία να είναι κανείς σύμφωνος. Προορισμένη για το ραδιόφωνο η *Πτήση των Λίντμπεργκς* αφηγείται τον όθλο του αεροπόρου Λίντμπεργκ (1927), παράδειγμα της ικανότητας του ανθρώπου να νικήσει τον εαυτό του αλλά και τη φύση. Το θέαμα παρουσιάζεται ως ορατόριο: η ορχήστρα και η χορωδία του ραδιοφώνου συνοδεύουν έναν αφηγητή, που κρατάει τον ρόλο του πλότου, λόγος και τραγούδι εναλλάσσονται. Σε μια καινούρια μουσική διασκευή, ο Μπρεχτ σκόπευε να εμπιστευτεί τον ρόλο σε μια χορωδία («τους

61. «Le théâtre allemand des années 20», στο *Ecrits sur le théâtre*, tome I, όπ., σ. 236.

62. «Sur la théorie des pièces didactiques», στο *Ecrits sur le théâtre*, tome I, όπ., σ. 341.

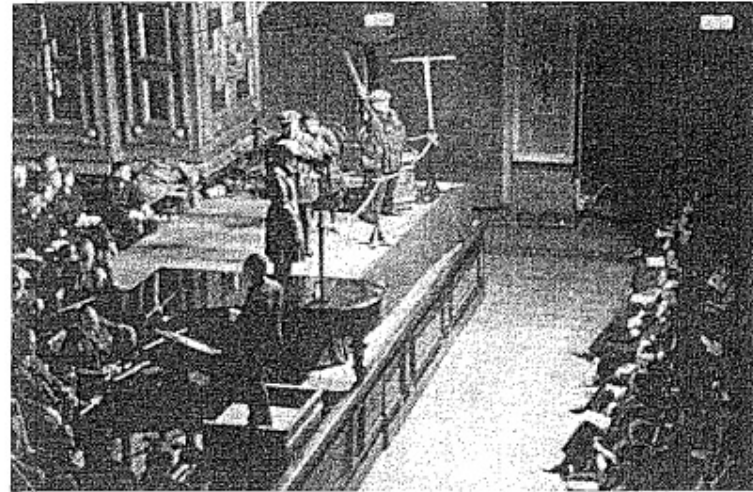
Λίντμπεργκς»), έτσι ώστε να εξελίξει την παιδαγωγική λειτουργία με μια συλλογική γιορτή για τον θρίαμβο της λογικής.

Στο *Η Σημασία να είναι κανείς σύμφωνος*, τέσσερις αεροπόροι μετά την πτώση του αεροπλάνου τους, χαροπαλεύουν και ζητούν επίμονα νερό. Ο χορός και οι σολίστες επιδίδονται σε μια έρευνα προκειμένου να καθορίσουν εάν το να βοηθάει κανείς το συνάνθρωπό του είναι σύμφωνο με ό,τι γίνεται συνήθως. Η απάντηση είναι όχι. Για να επιζήσουν, οι αεροπόροι πρέπει πρώτα να τα βρουν με τον θάνατο: «Αν θέλετε να υπερβείτε τον θάνατο, θα τον υπερβείτε όταν τον γνωρίσετε και όταν μείνετε σύμφωνοι μαζί του». Ο πιλότος που τον αρνείται, θα πεθάνει. Οι μηχανικοί που τον δέχονται, θα σωθούν. Η μαρξιστική ασκητική (περιέργως μυστικιστική) απαιτεί την απόλυτη αυταπάρνηση. Οι οργανοπαίκτες και οι χορωδοί περιβάλλουν μια μικρή εξέδρα όπου νούμερα με κλόουν εναλλάσσονται, σαν ιντερμέδια, με τα διαλογικά μέρη. Στο τελευταίο σκετς, δυο κλόουν κατακρεουργούν έναν τρίτο, υπογραμμίζοντας μ' αυτόν τον μπουρλέσκο και σκληρό τρόπο ότι είναι αδύνατον να βοηθήσει κανείς τον πλησίον του σε μια κοινωνία βασισμένη στη σύγκρουση του ανθρώπου με τον άνθρωπο. Στο Μπάντεν-Μπάντεν, θυμίζει ο Μπρεχτ, «ο θεατρικός συγγραφέας και ο μουσικός συγγραφέας στέκονταν επί σκηνής και επενέβαιναν διαρκώς. Ο θεατρικός συγγραφέας υπέδειξε στους κλόουν, μπροστά στο κοινό, τη θέση για το νούμερό τους, και όταν το πλήθος αντέδρασε με μεγάλη αναταραχή και απέχθεια στο φιλμ που έδειχνε νεκρούς ανθρώπους, ο θεατρικός συγγραφέας προσκάλεσε τον αφηγητή να φωνάξει στο τέλος: «Επαναλαμβανόμενη παρατήρηση της παράστασης του θανάτου που έγινε δεκτή με αποστροφή» και το φιλμ προβλήθηκε και πάλι»⁶³.

Το 1930, ωστόσο, *Η Απόφαση*, με το πρόσχημα της «μορφικής αδυναμίας», αλλά, στην πραγματικότητα, από φόβο μήπως οι θέσεις του Μπρεχτ δυσαρεστήσουν τους χρηματοδότες, απορρίφθηκε από τους διοργανωτές του Φεστιβάλ του Μπάντεν-Μπάντεν. Έτσι το έργο ανέβηκε αποκλειστικά στο *Grosses Schauspielhaus* από προλεταριακές χορωδίες του Βερολίνου και σημάδεψε την αρχή της συνεργασίας του Μπρεχτ με έναν καινούριο μουσικό, τον Χανς Άισλερ. Αυτό το έργο, όπως διευκρινίζει ο Μπρεχτ, είναι κυρίως προορισμένο για «να παίζεται μεταξύ ημών» και απαιτεί τη γνώση «της αλφαβήτας του διαλεκτικού υλισμού»⁶⁴. Προσεγγίζει αυτή τη φορά το πρόβλημα του επαναστατικού αγώνα. Τέσσερις κομμουνιστές υποκινητές παρουσιάζονται μπροστά στο Δικαστήριο

63. Ό.π., σ. 343.

64. «Notes sur *La Décision*», ό.π., σ. 349.



Η Απόφαση του Μπρεχτ, Βερολίνο, 1931

του Κόμματος, ρόλο που επιμίζεται ο χορός. Έκαναν στην Κίνα κομμουνιστική προπαγάνδα, και χρειάστηκε να σκοτώσουν τον πιο νέο σύντροφό τους, ο οποίος δέχτηκε να τουφεκιστεί για να υπηρετήσει την υπόθεση του προλεταριάτου. Για να προσκομίσουν στο δικαστήριο την απόδειξη της αναγκαιότητας της «απόφασής» τους, δείχνουν πώς συμπεριφέρθηκε αυτός ο νεαρός σύντροφος σε διάφορες πολιτικές καταστάσεις, και πώς άρχισε να γίνεται επικίνδυνος για το κίνημα.

Πάνω στην εξέδρα που περιβάλλεται από τους μουσικούς και τους χορωδούς, οι τέσσερις ηθοποιοί (ανάμεσά τους η Ελένε Βάιγκελ και ο Αλεξάντερ Γκράναχ) αλλάζουν ρόλο, μια που ο καθένας έχει την ευκαιρία να δείξει τη συμπεριφορά του συντρόφου τους. Τη στιγμή που οι 4 αγωνιστές δεαμεύονται να είναι «λευκές σελίδες» πάνω στις οποίες η Επανάσταση θα εγγράφει τις ντιρεκτίβες της, φορούν μια λευκή μάσκα. Την ίδια στιγμή όμως, γίνονται για πρώτη φορά «κάποιος», μέσα από την ολοκλήρωση μιας εργασίας κοινωνικά ωφέλιμης.

Εμπνευσμένη από ένα δράμα του θεάτρου Νο, η μικρή όπερα *Εκείνος που λέει ναι, Εκείνος που λέει όχι* (μουσική του Κουρτ Βάιλ) ανεβαίνει σε πολλά σχολεία και κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται περισσότερο γνωστή απ' ό,τι το προηγούμενο έργο. (Σ.τ.Μ.: πρόκειται για δύο εκδοχές του ίδιου θέματος). Στην πρώτη εκδοχή, *Εκείνος που λέει ναι*, ένα νεαρό αγόρι παίρνει μέρος σε μια αποστολή

επιφορτισμένη με την αναζήτηση φαρμάκων πέρα από το βουνό. Αρρωσταίνει όμως το ίδιο, και, σύμφωνα με το έθιμο, πρέπει οι σύντροφοί του να το εγκαταλείψουν και να το ρίξουν στον γκρεμό: το παιδί λέει ναι, όπως το απαιτεί η περίπτωση. Στη δεύτερη εκδοχή, *Εκείνος που λέει όχι*, που γράφει ο Μπρεχτ μετά από συζητήσεις του με μαθητές, το αγόρι αρνείται και ζητάει την εγκαθίδρυση ενός νέου εθίμου, σύμφωνα με το οποίο κάθε κατάσταση χρήζει αμέλειας. Ο συγγραφέας ήθελε οι δυο αυτές εκδοχές –λαμπρή απόδειξη των ταλέντου του ως διαλεκτικού– να παίζονται η μια μετά την άλλη.

Τα διδακτικά έργα, –λιγότερο δογματικά από όσο αφήνουν να υποθέσουμε, οι απαιτήσεις μιας ακηματικής περιληψής–, έδιναν βαρύτητα στην τρομερή προσπάθεια που πρέπει να καταβάλει το άτομο για να κατακτήσει έναν κοινοτικό τρόπο ύπαρξης, και παρουσίαζαν τον κομμουνισμό μέσα από την ηθική κυρίως όψη του. Προκάλεσαν πολυάριθμες συζητήσεις στη γερμανική αριστερά και δεν μπόρεσαν, βεβαίως, να πετύχουν τους στόχους που ήλπιζε ο Μπρεχτ μέσα στο πλαίσιο μιας κοινωνίας ήδη γαγγραινωσμένης από τον φασισμό. Η *Εξέλιξη* και ο *κανόνας* (1930) δεν μπόρεσε καν να παιχτεί.

Ο επικός ρεαλισμός

Παράλληλα με τα διδακτικά έργα, όπου ο συγγραφέας στόχευε σε μια άμεση δράση, και που χρησιμοποιούν πρωτίστως στην εκπαίδευση των ερμηνευτών τους, ο Μπρεχτ συνέχισε τις έρευνές του τις σχετικές με τη «μεγάλη δραματική φόρμα», που θα μπορούσε να αποδώσει τις αντιφάσεις του καπιταλιστικού κόσμου. Η μελέτη των οικονομικών διαδικασιών τον οδήγησε στη συγγραφή της *Αγίας Ιωάννας των Σφαγείων* (1931). Το έργο εμπνέεται από ένα καινούριο θέμα: τα αποτελέσματα της μεγάλης παγκόσμιας κρίσης του 1929. Δείχνει, μέσα από το πρόσωπο της Ζαν Νταρκ, πως η μικροαστική ιδεολογία, ακόμη κι όταν εμψυχώνεται από φιλανθρωπικές προθέσεις, αντιτίθεται αντικειμενικά, όταν έρχεται αντιμέτωπη με την πάλη των τάξεων, στην επανάσταση. Εξ αιτίας του κλίματος που βασίλευε τότε, όπου κάθε κατηγορία για «πολιτικό μπολσεβικισμό» μπορούσε να έχει μοιραίες συνέπειες, οι διευθυντές των θεάτρων είχαν αρχίσει να φοβούνται για τη θέση τους. Έτσι η *Αγία Ιωάννα*, που ο Μπρεχτ δεν επιθυμούσε να ανεβάσει ο ίδιος, παρουσιάστηκε μόνο σε μια ραδιοφωνική εκδοχή με πολλές περικοπές.

Η *Μάνα*, αντίθετα, διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Γκόρκι, γραμμένη την ίδια περίπου περίοδο με την *Αγία Ιωάννα*, θα μπορούσε να ανέβει, επί τη ευκαιρία των γενεθλίων της Ρόζας Λούξεμπουργκ, στο Theater am Schiff-



Η *Μάνα* του Μπρεχτ, σκηνικά Νέερ (3η εικόνα: το προαύλιο του εργοστασίου), 1932

bauderdamm (1932), χάρη στην υποστήριξη των προλεταριακών οργανώσεων. Στο πλευρό της Ελένε Βάιγκελ (*Μάνα*) και του Ερνστ Μπους (*Πάβελ*), ο θίασος περιλάμβανε και μέλη των μονάδων agit-prop, κυρίως για τον χορό. Αυτή η παράσταση, που δόθηκε λίγο πριν την εξορία του Μπρεχτ, είναι μια λαμπρή επίδειξη του «επικού ρεαλισμού».

Το ρεαλιστικό έργο δεν είναι για τον Μπρεχτ εκείνο που περιορίζεται στην αντικειμενική και ευαισθητή αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αλλά εκείνο που υιοθετεί απέναντί της μια παραγωγική στάση, ικανή να διδάξει στον θεατή μια πρακτική συμπεριφορά για να την αλλάξει. Υπό το φως της μαρξιστικής διαλεκτικής, «Ρεαλιστής σημαίνει: όποιος αποκαλύπτει τη σύνθετη ασιότητα των κοινωνικών σχέσεων, όποιος καταγγέλλει τις κυρίαρχες ιδέες ως ιδέες της κυρίαρχης τάξης, όποιος γράφει από την οπτική γωνία της τάξης που κρατάει έτοιμες τις πιο πλατιές λύσεις για τις πιο πιεστικές δυσκολίες μέσα στις οποίες παλεύει η κοινωνία των ανθρώπων, όποιος επισημαίνει τη στιγμή της εξέλιξης σε κάθε πράγμα, όποιος είναι συγκεκριμένος διευκολύνοντας ταυτόχρονα την εργασία αφαίρεσης»⁶⁵.

Στη *Μάνα*, η εξέλιξη της Πελαγίας Βλάσοβα, η οποία, δύσπιστη στην αρχή ως προς το επαναστατικό κίνημα, γίνεται προοδευτικά κομμουνίστρια, καταλήγει στη δράση: ο αγώνας που διεξάγει πρώτα για τον γιο της μετατρέπεται στη συνέχεια σε έναν αγώνα για όλους τους εργάτες. Οι αναφορές στις συνθήκες ζωής

65. *Sur le réalisme*, texte français d'André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, «Travaux 8», 1970, σ. 117.

της Ρωσίας, ανάμεσα στο 1900 και το 1917, προσφέρονται για συγκεκριμένες επαναστατικές προοπτικές. Η παράνομη δράση, η διανομή προκηρύξεων, η συνωμοσία στις φυλακές προτείνουν εξάλλου ένα πρότυπο υπόγειας μάχης ενάντια σε κάθε κυρίαρχη ιδεολογία (ο φασισμός στη Γερμανία).

Η σκηνοθεσία, την οποία κάνει ο Μπούρι σε στενή συνεργασία με τον Μπρεχτ, είναι το αποτέλεσμα, όπως λέει ο τελευταίος, «ενός θεατρικού πειραματισμού που κράτησε χρόνια»⁶⁶. Είναι έτσι φτιαγμένη ώστε να εκφράζει, με όσο γίνεται μεγαλύτερη ενάργεια, τους μηχανισμούς του έργου, το οποίο, άλλωστε, είναι γραμμένο «χωρίς θεωρητικές πραγματείες, με μια γλώσσα φειδωλή». Αποφειδύθηκαν παντελώς οι ρωσικές αναφορές, τόσο στα σκηνικά όσο και στα κοστούμια, γιατί, όπως δείχνει και η προβολή του πρώτου τίτλου, «οι Βλάσοβες» ανήκουν σε όλες τις χώρες. Το σκηνικό σε δύο επίπεδα του Νέερ διακρίνεται για τη μεγάλη απλότητά του: πάντα σπετοάτα, στο ύψος των ηθοποιών, εύκολως μετατρέψιμα, κι ανάμεσά τους κάποια συγκεκριμένα αντικείμενα (έπιπλα, ξύλινες πόρτες, κλπ.) που παραπέμπουν στην πραγματικότητα και συμμετέχουν στα δρώμενα. Πάνω, στο βάθος, μια μεγάλη οθόνη επιτρέπει την προβολή κειμένων και ντοκουμέντων. Οι προβολές που τοποθετούν τη δράση σε ένα πιο ευρύ ιστορικό κίνημα, τα τραγούδια της χορωδίας (μουσική του Άισλερ) συμβάλλουν στο να γίνει κάθε σκηνή μια πραγματική παραβολή, ένα μικρό έργο μέσα στο έργο. Δύο παραδείγματα: η Μάνα διανέμει, στη θέση του γιου της, προκηρύξεις που καλούν σε απεργία, στο προαύλιο του εργοστασίου. Μια φωτογραφία του ιδιοκτήτη του εργοστασίου εμφανίζεται στην οθόνη, καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής, και, για να αποδείξουν στους επιφυλακτικούς συντρόφους τους και στη Μάνα την αναγκαιότητα της απεργίας, οι εργάτες τραγουδούν «Το όραμα του κομμιστού και του ρούχου»:

Χρειαζόμαστε όχι μόνο το κομμάτι.
Χρειαζόμαστε το ρούχο ολόκληρο.
Χρειαζόμαστε όχι μόνο τη φέτα ψωμιού.
Χρειαζόμαστε το ίδιο το καρβέλι.
Χρειαζόμαστε όχι μόνο τη θέση στο εργοστάσιο.
Χρειαζόμαστε ολόκληρο το εργοστάσιο⁶⁷.

Όταν η Μάνα, μετά τη σύλληψη του γιου της, ζητάει από τον δάσκαλο, στον οποίο έχει καταφύγει, να της μάθει να διαβάζει, εμφανίζεται η φράση του Λένιν:

66. «Notes sur La Mère», στο *Écrits sur le théâtre*, tome II, ό.π., σ. 393.

67. Bertolt Brecht, *Théâtre complet* (première édition), tome II, Paris, L'Arche, σ. 162.

«Οι εργάτες διψούν για γνώση, γιατί έχουν ανάγκη από τη γνώση αυτή για να νικήσουν». Η σκηνή τελειώνει με «Το εγκώμιο της εκπαίδευσης», που το τραγουδούν οι μαθητές:

Ποτέ δεν είναι αργά
Γι' αυτούς που ήρθε ο καιρός τους!
Μάθε το Άλφα-Βήτα, αυτό δεν αρκεί, κι όμως
Μάθε το! Μην αφήνεσαι στο αποκάρδιωμα,
Άρχισε! Πρέπει να γνωρίσεις τα πάντα.
Πρέπει να γίνεις αυτός που διευθύνει⁶⁸.

Σίγουρα, πουθενά δεν μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα τις απαιτήσεις του Μπρεχτ όσον αφορά το παίξιμο του ηθοποιού. Να τι λέει για το παίξιμο των Βερολινέζων ηθοποιών:

Μπροστά σ' ένα καθαρό πινάκι
Οι ηθοποιοί προχωρούσαν απλά, με τις χαρακτηριστικές
Κινήσεις των σκηνών τους, Βάζοντας τις φράσεις τους
Με ακριβεία, λόγια δοκιμασμένα. Περιμέναμε
Κάθε φράση να προκαλέσει το εφέ της και την φωτιζαμε. Και περιμέναμε
Το πλήθος να ακριβοζυγίσει κάθε φράση –δεν είχαμε αλήθεια παρατηρήσει
Πώς ο φτωχός άνθρωπος, αυτός που τόσοι ξεγέλασαν σικνά, δαγκώνει
Το ίδιο το νόμισμα για να εξακριβώσει αν είναι αληθινό;
Ακριβώς όπως το νόμισμα,
Οι φτωχοί άνθρωποι, αυτοί που τόσοι τους ξεγέλασαν σικνά, οι θεατές μας,
Έπρεπε να μπορούν να ζυγίζουν τις φράσεις των ηθοποιών⁶⁹.

Η ανάλυση από τον Μπρεχτ του παιχνιδιού της Ελένε Βάιγκελ μας επιτρέπει να σκεφτούμε πως η ηθοποιός ερμήνευσε τον ρόλο της Μάνας ακριβώς όπως το ήθελε ο συγγραφέας. Η Βάιγκελ λέει το κείμενό της σαν να είχε γραφτεί στο τρίτο πρόσωπο, τα εσωτερικά της αισθήματα (όταν αντιμετωπίζει τους αστυνομικούς, ή όταν μαθαίνει, παρουσία άλλων γυναικών, τον θάνατο του γιου της) εκφράζονται, ως ένα βαθμό, από τους παρτενέρ της, με έμμεσο θα λέγαμε τρόπο. «Διαρκώς», γράφει ο Μπρεχτ, «ανάμεσα απ' όλες τις εκφράσεις που θα

68. Ό.π., σ. 177.

69. «Lettre au Théâtre ouvrier «Theatre Union» de New York, à propos de La Mère», στο *Écrits sur le Théâtre*, tome II, ό.π., σ. 376.

μπορούσε κανείς να φανταστεί, η Βάιγκελ επέλεγε εκείνες που η γνώση τους διευκόλυνε, στον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό, έναν πολιτικό χειρισμό για τις Βλάσσοβες (πράγμα που ίσχυε επίσης για τις εντελώς ατομικές, μοναδικές και ιδιαίτερες εκφράσεις!), και άλλες του είδους που διευκολύνει τις ίδιες τις Βλάσσοβες στη δουλειά τους. Έτσι λοιπόν (ήταν) σαν να έπαιζε μπροστά σε ένα κύκλο πολιτικών – αλλά γι' αυτό τον λόγο όχι λιγότερο ηθοποιός ή εκτός της τέχνης»⁷⁰.

Σ' αυτό το στυλ παιξίματος, ο ηθοποιός στηρίζει το κείμενό του στις κινήσεις που είναι οι πιο κατάλληλες για να εξωτερικεύσουν σωματικά την πεμπτούσια του. Η ερμηνεία του ταυριάζει με εκείνη των παρτενέρ του: «Η πιο μικρή κοινωνική μονάδα», γράφει ο Μπρεχτ, «δεν είναι ο άνθρωπος, αλλά δύο άνθρωποι» και «μες στη ζωή επίσης βοηθάμε ο ένας τον άλλον στο φπάξιμο της προσωπικότητάς μας»⁷¹. Η στάση του σώματος, ο τονισμός, οι αλλαγές έκφρασης καθορίζονται λοιπόν από ένα κοινωνικό «gestus». Αυτή την τεχνική παιξίματος την τελειοποίησε ο Μπρεχτ, κυρίως κατά την περίοδο 1929-30 στο Theater am Schiffbauerdamm, το οποίο, μετά την επιτυχία της Όπερας της πεντάρας, είχε τεθεί στη διάθεσή του. Εκτός από την Ελένε Βάιγκελ, ο' αυτά τα πειράματα συμμετείχαν κι άλλοι αξιόλογοι ηθοποιοί: ο Πέτερ Λόρρε, ο Όσκαρ Χομόλκα, η Κάρολα Νέερ, ο Ερνστ Μπουκ. Κάποιοι ήταν εδώ και καιρό στις διανομές των έργων του Μπρεχτ και είχαν συμμετάσχει, μαζί με τον Κάσπαρ Νέερ και τον Εριχ Ένγκελ, σε μια δουλειά που ο σκηνοθέτης Μπρεχτ θεωρούσε πάντα ως συλλογική. Μετά την αναχώρησή του από τη Γερμανία ο Μπρεχτ θα εξελίξει τις απόψεις του για τον επικό ηθοποιό, εισάγοντας την έννοια του «Verfremdungseffekt», το εφέ της αποστασιοποίησης. Όπως θυμίζει ο Μπρεχτ, αυτό το εφέ επενέβαινε, με διαφορετικούς κοινωνικούς στόχους, σε όλα τα βασισμένα στη σύμβαση θέατρα (μεσαιωνικό, ελισαβετιανό, ασιατικά θέατρα, κλπ.). Το «αποστασιοποιημένο» παίξιμο ήταν, πολλά χρόνια πριν από τα πειράματα του Μπρεχτ, μια συνήθης πρακτική στον Μέγιερχολντ, πιο συγκεκριμένα στη δουλειά του πάνω στη Βιομηχανική. Η καινοτομία του Μπρεχτ έγκειται στο ότι το εντάσσει σε μια συνολική στρατηγική, σαν μία από τις μεθόδους (μαζί με τη μουσική, τα σκηνικά, κλπ.) που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης για να προκαλέσει κάποια εφέ απόσυρσης και για να κάνει να φανεί η παρουσιαζόμενη πραγματικότητα ως αλλόκοτη και υποκειμένη σε αμφισβήτηση. Αλλά τραβώντας τον θεατή από τον λήθαργό του, ο ηθοποιός πρέπει επίσης να του προσφέρει αυτή την ευχαρίστηση που ο Μπρεχτ θεωρούσε πάντα ως μία από τις κύριες συνιστώσες κάθε παράστασης.

70. «Notes sur La Mère», ό.π., σ. 361.

71. Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, στο *Ecrits sur le théâtre*, 1969, ό.π., σ. 197.

Ο Μπρεχτ θα εγκαταλείψει το Βερολίνο, το 1933, την επαύριον της πυρκαγιάς στο Ράιχσταγκ. Η εξορία του θα διαρκέσει δεκαπέντε χρόνια και θα τον οδηγήσει, μέσω Πράγας και Βιέννης, από τη Σουηδία στη Δανία και στη Φινλανδία, κατόπιν στην Αμερική. Μέχρι τον πόλεμο, μερικά από τα έργα του θα παρουσιαστούν εκτός Γερμανίας: *Η Μάνα* στο Civil Repertory Theatre της Νέας Υόρκης (1935), *Στρογγυλοκέφαλοι και σουβλοκέφαλοι* στη Δανία (1935), *Τα Ντουφέκια της κυρά Καρράρ*, που ανέβηκε στο Παρίσι, το 1937, σε σκηνοθεσία Σλάταν Ντουντόφ, με την Ελένε Βάιγκελ η οποία θα παρουσιάσει εκεί, την επόμενη χρονιά, κάποιες σκηνές από τον *Τρόμο και αθλιότητα του Γ' Ράικ*. Στη διάρκεια της μεγάλης εξορίας του, πέρα από τα δραματικά έργα και τα ποιήματα, ο Μπρεχτ θα γράψει πάνω από δέκα έργα, χωρίς καμιά δυνατότητα να τα κάνει να παιχτούν ή να τα σκηνοθετήσει ο ίδιος. Αυτό το σημαντικό έργο, όπου ο καλλιτέχνης φτάνει στην ωριμότητά του, θα παρουσιαστεί εντέλει μετά τον γυρισμό του Μπρεχτ στη Γερμανία και τη δημιουργία του Μπερλίνερ Ανσάμπλ που ιδρύει στο Ανατολικό Βερολίνο, το 1949, με την Ελένε Βάιγκελ.

ΤΟ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ: ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΑΦΑΙΡΕΣΗ

Οι πιο πρωτοπόρες θεατρικές αναζητήσεις λαμβάνουν χώρα στη Γερμανία, στο πλαίσιο της Σχολής του Μπαουχάουζ (Bauhaus), που ίδρυσε ο Βάλτερ Γκρόπιους το 1919, στη Βαϊμάρη. «Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, όλοι πρέπει να επιστρέψουμε στη χειροτεχνία! Δεν υπάρχει ειδολογική διαφορά ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τεχνίτη. Ο καλλιτέχνης είναι ένας εμπνευσμένος τεχνίτης.» Αυτή η δήλωση του Γκρόπιους, στο μανιφέστο των εγκαίνιων, προσδιορίζει το πνεύμα της Σχολής. Η δημιουργική ένωση της τέχνης και της τεχνικής είναι το κοινό ιδανικό που θα φέρει κοντά, πέρα από τις ιδιαιτερότητες του καθένα, όλους τους καλλιτέχνες του Μπαουχάουζ. Η «χειροτεχνική» εκπαίδευση των σπουδαστών γίνεται σε εργαστήρια παράλληλα με τα βασικά μαθήματα και, από την αρχή, η Σχολή διαθέτει ένα θεατρικό εργαστήριο. Επιπλέον, πολλοί καθηγητές του Μπαουχάουζ ασχολήθηκαν, σε διαφορετικούς τομείς ο καθένας, με θέματα που αφορούσαν στο θέατρο. Ο Γκρόπιους φτάνει, το 1927, τα σχέδια για το «Ολικό Θέατρο» του Πλάκатор, ο Καντίνσκι γράφει πολλά σενάρια για θεατρικά έργα, θεωρητικά κείμενα (*Για τη σκηνική σύνθεση*, 1912, *Για την αφηρημένη σύνθεση της σκηνής*, 1923), και επινοεί τα σκηνικά για τα *Ταμπλό μιας έκθεσης του Μουσόργκι* (Ντεσάου, 1928). Ο Κλε κατασκευάζει μαριονέτες, και πολλοί τίτλοι πινάκων του αναφέρονται στο θέατρο. Ο Μαχόλι-Νάγκι είναι ο σκηνογράφος των *Παραμυθιών του Χόφμαν* και της *Μαντάμ Μπατερφλάι* (Kroll