

ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ

Βασικό πρότυπο για έπικό θέατρο

Μπερτόλτ Μπρέχτ

Μέσα στα δεκαπέντε χρόνια που ακολούθησαν τον παγκόσμιο πόλεμο, δοκιμάστηκε σε όρισμένα θέατρα της Γερμανίας ένα καινούργιο είδος ήθοποιίας. Τα βασικά χαρακτηριστικά του, αντικειμενική περιγραφή και παράθεση γεγονότων με σκοπό την ενημέρωση του θεατή, καθώς και η χρησιμοποίηση χορικών και ταινιών (προβολών) σαν σχολιαστικά μέσα, προσδίνουν στο παίξιμο αυτό το όνομα «έπικό». Ο ήθοποιός χρησιμοποίησε μιά, λίγο - πολύ, περίπλοκη τεχνική να να αποκολληθεί από τον χαρακτήρα που υποδύεται: ανάγκασε τον θεατή να κοιτάξει τις καταστάσεις του έργου από τέτοια σκοπιά που, αναπόφευχτα, να γίνουν (για τον θεατή) αντικείμενα της προσωπικής του κριτικής.

Οί υποστηρικτές αυτού του έπικού θεάτρου ήθελαν να καταδείξουν ότι το καινούργιο ύλικό, τα ηλεκτρισμένα περιστατικά του ταξικού πολέμου στο όξύτερο και τρομερότερο στάδιό του, θα μπορούσαν να γίνουν πιο εύκολα κατανοητά με την χρησιμοποίηση μιάς παρόμοιας μεθόδου, γιατί έτσι θα ήταν κατορθωτή ή απεικόνιση των κοινωνικών «προσές», κοιταγμένων στις αιτιώδεις σχέσεις τους.

Από τα πειράματα αυτά γεννήθηκε σειρά από ουσιώδη αισθητικά προβλήματα.

Είναι συγκριτικά εύκολο να θέσουμε ένα βασικό πρότυπο έπικού θεάτρου, μιά σκηνή - δείγμα, και άποκει να ξεκινήσουμε. Στους πρακτικούς πειραματισμούς μου, συνήθως διάλεγα σαν παράδειγμα τέλεια άπλου, «φυσικού» έπικού θεάτρου ένα έπεισόδιο σαν αυτά που ο καθένας μας μπορούμε να δούμε στη γωνιά του δρόμου: Ένας αυτόπτης μάρτυρας δείχνει σε μερικούς άλλους πως έγινε

Ένα τροχαίο ατύχημα. Τὸν μάρτυρα αὐτὸν ἀποδῶ καὶ πέρα θὰ τὸν λέμε «ἀφηγητὴ», γιὰ τὴν εὐκολία μας.

Οἱ παριστάμενοι ἴσως νὰ μὴν εἶδαν καλὰ τί ἔγινε, ἢ καὶ νὰ μὴ συμφωνοῦν μὲ τὴν ἐκδοχὴ του. Μπορεῖ νὰ «βλέπουν ἀλλιῶτικα τὰ πράγματα». Τὸ βασικὸ εἶναι ὅτι ὁ ἀφηγητὴς τοὺς «παρουσιάζει», (ὕποδύεται) τὴ συμπεριφορὰ τοῦ ὁδηγοῦ ἢ τοῦ θύματος, ἢ καὶ τῶν δύο, μὲ τέτοιον τρόπο, πὸ οἱ παριστάμενοι νὰ μπορέσουν νὰ μορφώσουν γνώμη γιὰ τὸ ἐπεισόδιο.

Ἐνα παρόμοια ἀπλοϊκὸ, παιδαριῶδες σχεδὸν παράδειγμα ἐπικοῦ θεάτρου μοιάζει εὐκολονόητο. Καὶ ὅμως. Ἡ πείρα λέει πὸς δημιουργεῖ τεράστιες δυσκολίες στὸν ἀναγνώστη ἢ τὸν ἀκροατὴ, μόλις τοῦ ζητηθεῖ νὰ δεῖ τί συνεπάγεται νὰ προβάλεις μιὰ τέτοια σκηνὴ σὰν βασικὴ φόρμα μεῖζονος θεάτρου, τοῦ θεάτρου μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς.

Αὐτὸ πὸ ὑπονοεῖται ἐδῶ βέβαια εἶναι πὸς τὸ ἐπικὸ θέατρο μπορεῖ νὰ ἐμφανίζεται πλουσιώτερο, περιπλοκώτερο καὶ πολυπλοκώτερο στὶς λεπτομέρειές του, ἀλλὰ, γιὰ νὰ θεωρηθεῖ μεῖζον θέατρο, αὐτὸ πὸ βασικὰ πρέπει νὰ περιέχει εἶναι ἀκριβῶς τὰ στοιχεῖα πὸ περιέχει καὶ ἡ σκηνὴ αὐτὴ τοῦ δρόμου. Καὶ ἂν τοῦ λείπει ἔστω καὶ ἕνα μόνο ἀπὸ τὰ κύρια στοιχεῖα τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου, δὲν θὰ μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ἐπικὸ θέατρο. Ἄν αὐτὸ δὲν γίνεи κατανοητὸ σὰν ἀρχή, θὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ καταλάβουμε τὰ ὅσα ἀκολουθοῦν.

Ἄς κάνουμε μιὰ ἀποτίμηση:

Τὸ ἐπεισόδιο αὐτό, ξεκάθαρα, δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ στοιχεῖα πὸ, συνήθως, λέμε «καλλιτεχνικά». Ὁ ἀφηγητὴς δὲν χρειάζεται νὰ εἶναι καλλιτέχνης. Τὰ ἐφόδια πὸ εἶναι ἀναγκαῖα γιὰ νὰ πετύχει τὸ σκοπὸ του εἶναι κοινὰ στὸν καθένα μας. Ἄς ποῦμε ὅτι δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ἐκτελέσει κάτι, μιὰ ἄλφα κίνηση λόγου χάρη μὲ τὴν ἴδια σβελλάδα πὸ εἶχε καὶ τὸ θῦμα — τὸ πρόσωπο πὸ ὑποδύεται: τότε δὲν ἔχει παρὰ νὰ ἐξηγήσει πὸς «ἐκεῖνος» (τὸ θῦμα) κινεῖται τρεῖς φορὲς πὸ σβέλλα. Ἔτσι, οὔτε ἡ ἀφήγησή του ἀμβλύνεται στὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς, οὔτε ὁ στόχος ἀλλάζει. Ἰσα - ἴσα, εἶναι προτιμώτερο νὰ μὴν εἶναι πολὺ τέλειος. Ἄν ἡ μεταμόρφωσή του, ἡ ἀναπαράσταση τοῦ θύματος, εἶναι πολὺ ἐντυπωσιακὴ, τότε ἡ προσοχὴ τῶν παρισταμένων θὰ μετατοπιστεῖ ἀπὸ τὸ δεικνυόμενον γεγονός στὴν ἐρμηνευτικὴ δύναμη τοῦ ἐρμηνευτῆ του. Πρέπει νὰ προσέξει ὥστε νὰ μὴν προβληθεῖ ὁ ἴδιος τόσο πὸ νὰ προκαλέσει τὸν θεατὴ νὰ φωνάξει «καλέ! εἶναι φτυστὸς ὁ ὁδηγός!» Δὲν πρέπει νὰ «μαγέψει», νὰ γοητέψει κανέναν. Οὔτε νὰ ἀνυψώσει τοὺς θεατὲς «σὲ ἀνώτερες σφαῖρες». Οὔτε νὰ χρησι-

μοποιήσει τίποτα ιδιαίτερες δυνάμεις ὑποβολῆς.

Βασικὴ προϋπόθεση: ἀνάγκη ἕνα ἀπὸ τὰ θεμελιώδη στοιχεῖα τοῦ συνηθισμένου θεάτρου νὰ ἐξοστρακιστεῖ ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ δρόμου: ἡ ψευδαίσθηση. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ ἀφηγητῆ δὲν εἶναι, βασικά, παρὰ μιὰ ἐπανάληψη. Τὸ γεγονός ἔχει γίνεи ἤδη, ἔχει λάβει χώρα στὸ παρελθόν. Αὐτὸ πὸ βλέπουμε τώρα εἶναι ἡ ἐπανάληψή του. Ἄν τὸ ἐπεισόδιο αὐτό, παιζόμενο σὲ σκηνὴ θεάτρου, ἀκολουθήσει αὐτὸ τὸ πνεῦμα τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου, τότε τὸ θέατρο θὰ πάψει νὰ προσποιεῖται πὸς δὲν εἶναι θέατρο, θὰ πάψει νὰ εἶναι μίμηση τῆς πραγματικότητας καὶ θὰ γίνεи ἀληθινὸ θέατρο. Ἀκριβῶς ὅπως ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου παραδέχεται ὅτι εἶναι σκέτα μιὰ ἀναπαράσταση (καὶ δὲν προσποιεῖται πὸς εἶναι αὐτούσιο τὸ ἀληθινὸ γεγονός). Τὸ στοιχεῖο τῆς πρόβας καὶ τῆς ἀπομνημόνευσης τοῦ κειμένου, ὀλόκληρος ὁ σκηνικὸς ἐξοπλισμὸς καὶ ἡ διαδικασία τῆς προετοιμασίας, ὅλα γίνονται φανερά, καμιά προσπάθεια δὲν γίνεи νὰ κρυφτοῦν.

Πόσος κῶρος λοιπὸν ἀπόμεινε γιὰ τὴν ἐμπειρία μέσα στὴν ἀναπαράσταση αὐτή; Μεταδίνει ἄραγε γεύση κᾶν ἐμπειρίας ἀπὸ τὴν παριστανόμενη πραγματικότητα;

Ἡ σκηνὴ τοῦ δρόμου προσδιορίζει τὸ εἶδος τῆς ἐμπειρίας πὸ θὰ προσφέρουμε στὸν θεατὴ. Βέβαια, ὁ ἀφηγητὴς τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου ἔχει γευτεῖ μιὰ ἐμπειρία, μιὰ δοκιμασία. Ὅμως, ἐδῶ, ἀφγούμενος τὴ σκηνή, σκοπὸ δὲν ἔχει νὰ μετατρέψει τὴν ἀφήγησή του αὐτὴ σὲ ἐμπειρία, σὲ δοκιμασία γιὰ τὸν θεατὴ. Ἀκόμη καὶ τὴν ἐμπειρία πὸ εἶχε ὁ ὁδηγὸς ἢ τὸ θῦμα, μόνο κατὰ ἕνα μέρος τὴν ἀναμεταδίδει. Καί, φυσικά, κατὰ κανένα τρόπο δὲν ὑποπειράται νὰ τὴν μεταβάλει σὲ μιὰ ἐμπειρία γιὰ τὸν θεατὴ, ὅσο πειστικὴ καὶ ἂν εἶναι ἡ ἐπίδειξή του. Ἡ ἐπίδειξη δὲν θὰ χάσει τὴν ἀξία τῆς ἂν ὁ ἀφηγητὴς δὲν δημιουργήσει στοὺς ἄλλους τὸν φόβο πὸ ἐπροκάλεσε τὸ ατύχημα: ἀντίθετα, ἂν τὸ κάμει αὐτό, ἡ ἐπίδειξη χάνει τὴν ἀξία τῆς. Σκοπὸς του δὲν εἶναι νὰ δημιουργήσει καθαρὰς συγκινήσεις.

Πρέπει νὰ γίνεи κατανοητὸ ὅτι ἕνα θέατρο πὸ ἂ ἀκολουθήσει τὴν γραμμὴ αὐτὴ (τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου) στὸ θέμα τοῦτο, ἀντιμετωπίζει δραστικὴ ἀλλαγὴ στὴ βάση του. Πρωταρχικὸ στοιχεῖο πὸ πρέπει νὰ ἐνυπάρχει στὴν σκηνικὴ παρουσίαση ἔργου πὸ ἐπιθυμεῖ νὰ χαρακτηρίζεται «ἐπικό», εἶναι τὸ ἀκόλουθο: ἡ παρουσίαση πρέπει νὰ ἔχει μιὰ κοινωνικὰ πρακτικὴ σημασία. Ἐὰν ὁ ἀφηγητὴς τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου ἔχει σκοπὸ νὰ καταδείξει ὅτι μὲ τὴν ἄλφα στάση τοῦ ὁδηγοῦ ἢ τοῦ πεζοῦ τὸ ατύχημα γίνεи ἀναπόφευκτο, ἐνῶ μὲ τὴν βῆτα στάση του ἴσως καὶ νὰ μὴ γινόταν, ἢ

ἐὰν σκοπὸς τῆς ἐπίδειξής του εἶναι νὰ καταλογίσει εὐθύνες, τότε αὐτὴ ἔχει ἕναν πρακτικὸ σκοπὸ, παρεμβαίνει κοινωνικά.

Ὁ σκοπὸς ποὺ ἔχει θέσει ὁ ἀφηγητὴς προσδιορίζει καὶ τὸ ποσοστὸ μιμητικῆς ποὺ θὰ χρησιμοποιήσει στὴν ἀφήγησή του. Δὲν χρειάζεται νὰ μιμηθεῖ ὅλες τὶς πλευρὲς τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ρόλου του, παρὰ μόνο τὰ στοιχεῖα του ἐκεῖνα ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ νὰ δοθεῖ ὀλοκληρωμένη ἢ εἰκόνα του. Εἶναι βέβαια γεγονὸς ὅτι ἡ σκηναὶ ἀναπαράσταση εἶναι πλουσιώτερη σὲ θέαμα, σὲ εἰκόνα, ἀπὸ τὴ σκηναὶ μας αὐτὴ τοῦ δρόμου. Ὡς πρὸς τὸ θέμα τοῦτο λοιπὸν, πῶς συνταιριάζουν αὐτὰ τὰ δύο, ἡ σκηναὶ τοῦ δρόμου καὶ ἡ θεατρικὴ σκηναὶ;

Ἄς πάρουμε μιὰ ἀσήμαντη λεπτομέρεια. Ἡ φωνὴ τοῦ θύματος μπορεῖ καὶ νὰ μὴν ἔπαιξε ἄμεσο ρόλο στὸ ἀτύχημα. Οἱ αὐτῶν μάρτυρες διαφωνοῦν ὡς πρὸς τὴν προέλευση τῆς κραυγῆς «πρόσεχε!». Ἄλλοι τὴν ἀποδίνουν σὲ κάποιον περαστικὸ, ἄλλοι στὸ θῦμα. Τοῦτο, δίνει ἴσως στὸν ἀφηγητὴ ἕνα κίνητρο γιὰ νὰ μιμηθεῖ τὴν κραυγὴ. Τὸ ζήτημα διευθετεῖται δείχνοντας μόνο τὸ ἂν ἢ φωνὴ προερχόταν ἀπὸ κάποιον ἡλικιωμένο, ἄντρα ἢ γυναῖκα, ἢ, ἀπλούστερα, ἂν ἦταν πολὺ δυνατὴ ἢ σιγανή. Καὶ πάλι, ἡ ἀπάντηση μπορεῖ νὰ ἐξαρτηθεῖ ἀπὸ τὸ ἂν ἦταν φωνὴ ἀνθρώπου καλλιεργημένου ἢ ὄχι. Ἡ ἔνταση τῆς κραυγῆς (δυνατὴ ἢ σιγανή) θὰ παίζει σημαντικὸ ρόλο, γιατί θὰ φανερώνει ἀντίστοιχα τὸν πιθανὸ βαθμὸ ἐνοχῆς τοῦ ὀδηγοῦ. Μιὰ ὀλάκερη σειρὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ θύματος ἀπαιτοῦν παρουσίαση. Μήπως ἦταν ἀφηρημένος; Ἡ εἶχε τὸ νοῦ του κάπου ἄλλου; Καὶ ἂν ναί, σὲ τί; Καὶ τί, κρίνοντας μὲ βάση τὴ συμπεριφορὰ του, θὰ τὸν εἶχε κάνει ν' ἀποροφηθεῖ ἀπ' αὐτὸ τὸ συγκεκριμένο αἴτιο καὶ ὄχι ἀπὸ κάποιο ἄλλο, κλπ. κλπ. Εἶναι φανερὸ λοιπὸν ὅτι ἡ σκηναὶ τοῦ δρόμου ποὺ παρουσιάζουμε δίνει εὐκαιρίες γιὰ πλούσια καὶ πολυποικίλη ἀπεικόνιση ἀνθρώπων τύπων.

Παρόλα αὐτὰ, ἕνα θέατρο ποὺ θὰ θελήσει νὰ περιορίσει τὰ βασικά του στοιχεῖα μόνο σ' αὐτὰ ποὺ τοῦ παρέχει ἡ δική μας σκηναὶ τοῦ δρόμου, θὰ πρέπει νὰ παραδεχτεῖ πῶς θὰ ὑπάρξουν ὀρισμένα ὄρια στὴ χρῆση μιμητικῆς. Χρῆση τῆς θὰ γίνεῖ μόνο ἀνάλογα μὲ τοὺς σκοποὺς τῆς σκηναὶς. Θὰ θιγεῖ, ἂς ποῦμε, τὸ θέμα τῆς ὑλικῆς ἀποζημίωσης τοῦ θύματος κλπ. Ὁ ὀδηγὸς κινδυνεύει νὰ χάσει τὴ θέση του, τὴν ἄδειά του ὀδηγήσεως, νὰ πάει φυλακὴ. Τὸ θῦμα ἀντιμετωπίζει τὸ ἐνδεχόμενο νὰ πληρώσει ἕναν ὑπέρογκο λογαριασμὸ σὲ νοσοκομεῖο, νὰ χάσει τὴ δουλειά του, νὰ πάθει μόνιμη ἀναπηρία, ἢ, ἀκόμη, νὰ καταστεῖ ἀνίκανος γιὰ ἐργασία. Παρόμοια δεδομένα θὰ χρησιμοποιήσει στὸ πλάσιμο τῶν χαρακτήρων του ὁ ἀ-

φηγητῆς. Τὸ θῦμα μπορεῖ νὰ εἶχε καὶ παρέα. Ἡ ὁ ὀδηγός, ποὺ ἴσως νᾶχε πλάι του τὴ φιλεναδόουλα του. Αὐτὴ ἢ γραμμὴ θὰ προβάλει καθαρότερα τὸ κοινωνικὸ στοιχεῖο, καὶ θὰ δώσει τὴν εὐκαιρία νὰ ἀπεικονιστοῦν τὰ πρόσωπα πὸ ὀλοκληρωμένα.

Ἐνα ἄλλο πρωτεῖον στοιχεῖο στὴ σκηναὶ τοῦ δρόμου εἶναι ὅτι οἱ χαρακτήρες ποὺ πλάθει ὁ ἀφηγητῆς θὰ γεννιοῦνται βασισμένοι ἀποκλειστικὰ πάνω στὶς πράξεις τους ὁ καθένας. Αὐτὸς μιμεῖται τὶς πράξεις τους, καὶ ἔτσι δίνει στὸ Κοινὸ τὴν εὐκαιρία νὰ βγάλει μόνο του συμπεράσματα γιὰ τοὺς χαρακτήρες ποὺ ὑποδέχεται.

Τὸ θέατρο ποὺ θ' ἀκολουθήσει αὐτὴ τὴ μέθοδο θὰ ἔρθει σὲ σύγκρουση μὲ τὴν συνήθεια ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ὀρθόδοξο θέατρο, νὰ θεμελιώνει τὶς πράξεις πάνω στοὺς χαρακτήρες, καὶ νὰ τὶς ἀπαλλάσσει ἀπὸ κάθε κριτικὴ παρουσιάζοντάς τες σὰν ἀναπόφευκτη, μοιραία συνέπεια πηγάζουσα διὰ φυσικοῦ νόμου μέσα ἀπὸ τὸν δρῶντα χαρακτήρα. Γιὰ τὸν ἀφηγητὴ μας, τὸ πρόσωπο ποὺ ὑποδέχεται παραμένει μιὰ ποσότητα μὴ χρειαζόμενη τέλεια ἀποσαφήνιση. Μέσα σὲ δεδομένα ὄρια μπορεῖ νὰ εἶναι τέτοιος ἢ τέτοιος — αὐτὸ δὲν ἔχει σημασία.

Αὐτὸ ποὺ ἀφορᾷ τὸν ἀφηγητὴ εἶναι ἐκεῖνες οἱ πλευρὲς τοῦ ἥρωα ποὺ τὸν κάνουν νὰ ἐνέχεται στὸ ἀτύχημα.

Τὸ θεατρικὸ ἔργο μπορεῖ νὰ παρουσιάζει τὸν ἥρωα πὸ λεπτομερειακὰ σχεδιασμένον, καὶ νὰ προβάλλει τὰ ἀτομικά του χαρακτηριστικά. Στὴν περίπτωση ὅμως αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ ἀντιμετωπίζει τὴν ἀτομικότητά του σὰν εἰδικὴ περίπτωση, καὶ νὰ διαγράφει τὸν τομέα μέσα στὸν ὁποῖο δημιουργοῦνται τὰ ἀπὸ κοινωνικὴ καὶ πάλι ἀποψη σχετιζόμενα χαρακτηριστικά του. Τὸ εὖρος τοῦ θέματος ποὺ θὰ παρουσιάζει ὁ ἀφηγητῆς μας εἶναι αὐστηρὰ προκαθορισμένο. (Γιὰ νὰ μιλήσουμε πὸ εἰλικρινά, διαλέξαμε αὐτὸ τὸ θέμα ἀκριβῶς γιὰ νὰ ἔχει ὅσο πὸ περιορισμένο πεδίο γίνεται). Ἄν τὰ πρωταρχικά στοιχεῖα τῆς θεατρικῆς σκηναὶς εἶναι τὰ ἴδια μὲ τῆς σκηναὶς τοῦ δρόμου, τότε ὁ ἐμπλουτισμὸς τῆς (τῆς θεατρικῆς σκηναὶς) εἶναι ἐκ τοῦ περισσοῦ, διακοσμητικὸς. Τὰ ὄρια πρέπει νὰ προδιαγραφοῦν μὲ αὐστηρότητα.

Ἄς πάρουμε μιὰ συγκεκριμένη λεπτομέρεια:

Ἐχει τὸ δικαίωμα ὁ ἀφηγητῆς μας νὰ χρωματίζει τὴ φωνὴ του μὲ ἀναστάτωση καὶ ταραχὴ ὅταν θὰ λέει τὰ λόγια τοῦ ὀδηγοῦ «Ἡμουντα ξεθεωμένος ἀπὸ φόρτο ἐργασίας, δὲν ἔβλεπα μπροστὰ μου»; (Θεωρητικά, τοῦτο εἶναι ἐξίσου ἀνεφάρμοστο ὅσο ἀνεφάρμοστο εἶναι καὶ στὴν περίπτωση τοῦ ἀγγελιοφόρου ποὺ, ἐπιστρέφοντας στοὺς συμπατριῶτες του, θ' ἀρχίσει νὰ τοὺς ἀφηγεῖται τὴν κουθέντα του μὲ τὸν βασιλιὰ μὲ τὴ φράση: «εἶδα τὸν γενειοφόρο

βασιλέα...»). Τοῦτο θὰ εἶναι πραγματοποιήσιμο, καὶ μάλιστα ἀναπόφευκτο, ὅταν φανταστοῦμε ὅτι ἡ συγκινησιακὴ ἀναστάτωση, προκαλούμενη βασικά ἀπὸ τὴ θέαση τοῦ ἀτυχήματος, παίζει ἕναν εἰδικὸ ρόλο στὴ σκηνὴ τοῦ δρόμου. (Στὸ παραπάνω παράδειγμα τοῦ ἀγγελιοφόρου, ἡ ἀναστάτωση του ἀπὸ τὴ γενειάδα θὰ ἦταν δικαιολογημένη ἂν, ἂς ποῦμε, ὁ βασιλέας εἶχε ὀρκιστεῖ ποτὲ νὰ μὴν κόψει τὰ γένια του ἂν πρῶτα δέν... κλπ. κλπ...). Πρέπει νὰ βροῦμε γιὰ τὸν ἀφηγητὴ μας μιὰν ἄποψη, πὺν νὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ παρουσιάσει αὐτὴ τὴ συγκινησιακὴ ἀναστάτωση σὰν ἀντικείμενο προσφερόμενο γιὰ κριτικὴ ἀπὸ μέρος τῶν ἀκροατῶν του. Μόνο ἂν υἱοθετήσῃ μιὰν ὀλότελα συγκεκριμένη ἄποψη θὰ ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ μιμηθεῖ τὴν ἀναστατωμένη φωνὴ τοῦ ὁδηγοῦ. Π.χ., ἂν (ὁ ἀφηγητής) μέμφεται τοὺς ὁδηγοὺς πὺν δὲν ἐνεργοῦν γιὰ νὰ μειώσουν τὸ ὥραριο ἐργασίας. («Κοιτάχτε τον! Οὔτε σὲ σωματεῖο εἶναι γραμμένος! Καὶ ἄμα τοῦ τύχει ἀτύχημα, ξέρει νὰ λέει μόνο «εἶμαι δέκα ὥρες στὸ τιμὸν!»).

Τὸ Θέατρο, προτοῦ προχωρήσῃ μέχρι ἐκεῖ, δηλαδὴ πρὶν εἶναι σὲ θέση νὰ ὑποδείξῃ στὸν ἠθοποιὸ μιὰν ἄλφα ἄποψη, πρέπει πρῶτα νὰ λάβῃ ὀρισμένα μέτρα. Ἄν τὸ Θέατρο διευρύνῃ τὸ ὀπτικὸ του πεδίο καὶ παρουσιάσῃ τὸν ὁδηγὸ καὶ σὲ ἄλλες ἐκφάνσεις τῆς ζωῆς του, ἔξω ἀπὸ τὸ ἀτύχημα, τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι τὸ θεατρικὸ ἔργο ἀπιστεῖ ἀπέναντι στὸ πρότυπο, στὴν ἀρχικὴ σκηνὴ τοῦ δρόμου. Κάθε ἄλλο: ἴσα - ἴσα, δημιουργεῖ μιὰ προωθημένη κατάσταση πάνω στὸ ἴδιο πλάνο. Μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε μιὰ σκηνὴ παρόμοια μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ δρόμου, ἄρτια ντοκουμενταρισμένη, πὺν νὰ μᾶς δείχνῃ πῶς ἀνελίσσονται συγκινήσεις παρόμοιες μὲ τὴς συγκινήσεις τοῦ ὁδηγοῦ, εἴτε μιὰν ἄλλη πὺν νὰ κάνει συγκρίσεις ἀνάμεσα σὲ χρωματισμοὺς φωνῆς. Τὸ Θέατρο, γιὰ νὰ μὴν ἀπιστήσῃ ἀπέναντι στὴ σκηνὴ τοῦ δρόμου, τὸ μόνο πὺν ἔχει νὰ κάνει εἶναι ν' ἀναπτύξῃ μιὰ τεχνικὴ πὺν νὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ ὑποβάλῃ τὴς συγκινήσεις του στὴν κριτικὴ τοῦ θεατῆ.

Φυσικά, αὐτὸ δὲν σημαίνει πῶς πρέπει ν' ἀπαγορευτεῖ στὸν θεατῆ νὰ συμμετέχει σὲ ὀρισμένες συναισθηματικὲς καταστάσεις πὺν τοῦ προσφέρονται: πάντως ὅμως, ἡ μεταβίβαση συγκινήσεων ἀποτελεῖ μόνο μιὰ εἰδικὴ φόρμα στὴν κριτικὴ τοῦ θεατῆ.

Ὁ ἀφηγητὴς στὸ Θέατρο, δηλαδὴ ὁ ἠθοποιός, πρέπει νὰ ἐφαρμόσῃ μιὰ τεχνικὴ πὺν θὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ δίνει τὸ ὕφος τοῦ θύματος μὲ μιὰ σχετικὴ ἀπομάκρυνση, μὲ ἀμεροληψία, σὰν ἀπὸ μακριά. («Ἔτσι ὥστε νὰ μπορεῖ ὁ θεατῆς νὰ λέει... «Ἀναστατώθηκε... — μάταια, πολὺ ἀργά, ἐπατέλους...» κλπ.). Μὲ λίγα λόγια, ὁ ἠθοποιός πρέπει νὰ μείνῃ «ἄνθρωπος πὺν δείχνῃ κάτι». Ὁφεί-

λει νὰ παρουσιάζῃ, νὰ ἐκθέτῃ τὸν παριστανόμενο χαρακτήρα σὰν ἕνας ξένος, ἕνας τρίτος. Δὲν πρέπει νὰ ἀπαλείψῃ ἀπὸ τὸ παίξιμό του στοιχεῖα ὅπως: «ἐ κ ε ἰ ν ο ς» ἔκανε τοῦτο, «ἐ κ ε ἰ ν ο ς» εἶπε τοῦτο. Δὲν πρέπει δηλαδὴ νὰ προχωρήσῃ μέχρι τὸ σημεῖο νὰ μεταμορφωθεῖ ὀλοκληρωτικὰ στὸ πρόσωπο πὺν ὑποδύεται. Δὲν πρέπει νὰ ταυτιστεῖ μαζί του.

Ἐνα βασικὸ στοιχεῖο τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου ἐνυπάρχει στὴ στάση πὺν υἱοθετεῖ ὁ ἀφηγητής, στάση πὺν ἔχει δύο πτυχές: συμμετέχει πάντα σὲ δύο καταστάσεις. Συμπεριφέρεται μὲ φυσικότητα σὰν ἀφηγητής, ἀλλὰ ἐπιτρέπει καὶ στὸ ἀντικείμενο τῆς ἀφήγησης, τὸν ἥρωα, νὰ συμπεριφερθεῖ κί' αὐτὸς μὲ τὴν ἴδια φυσικότητα. Δὲν ξεχνάει ποτέ, οὔτε καὶ ἐπιτρέπει νὰ ξεχαστεῖ ἀπὸ τὸ Κοινὸ ὅτι αὐτὸς δὲν εἶναι τὸ πρὸς ἀφήγησιν θέμα, ἀλλὰ ὁ ἀφηγητής. Δηλαδὴ, αὐτὸ πὺν βλέπει ὁ θεατῆς δὲν εἶναι μιὰ ταύτιση περιγράφοντος καὶ περιγραφομένου, οὔτε καμιά τρίτη, ἀνεξάρτητη, ἀδιαμφισβήτητη ὄντοτητα μὲ ξεχωριστὰ χαρακτηριστικὰ α) ἀφηγητῆ καὶ β) θύματος, ὅπως μᾶς τὰ προσφέρει τὸ ὀρθόδοξο θέατρο στὰ ἔργα του. Τὰ αἰσθήματα, οἱ γνῶμες τοῦ παριστάνοντος καὶ τοῦ παριστανόμενου δὲν συγχωνεύονται.

Καὶ φτάνουμε τώρα σ' ἐνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πὺν χαρακτηρίζουν ἰδιαίτερα τὸ ἐπικὸ θέατρο: τὸ στοιχεῖο Α. (Στοιχεῖο Ἀποστασιοποίηση). Ἐδῶ ἐνυπάρχει μιὰ τεχνικὴ πὺν βοηθαί νὰ βάζῃς τὰ ἀνθρώπινα κοινωνικὰ περιστατικὰ νὰ εἰκονίζονται καὶ νὰ τὰ χαρακτηρίζῃς σὰν πράγμα ἐξαιρετικὰ σημαντικό, κάτι πὺν ζητᾷ ἐξήγηση, ὄχι κάτι πὺν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν αὐτονόητο, σὰν κάτι τὸ φυσικὸ. Ἀντικειμενικὸς σκοπὸς αὐτοῦ τοῦ «Στοιχείου Α» εἶναι νὰ ἐπιτρέψει στὸν θεατῆ νὰ κρίνῃ ἐποικοδομητικὰ, ἀπὸ ἄποψη κοινωνικῆ.

Καὶ τώρα θὰ δείξουμε ὅτι τὸ «στοιχεῖο Α» εἶναι σημαντικό γιὰ τὴν ἀφηγητῆ τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου. Ἄς δοῦμε τί θὰ γίνῃ ἂν δὲν καταφέρει νὰ τὸ χρησιμοποιήσῃ. Μπορεῖ νὰ συμβεῖ τὸ ἀκόλουθο: ἕνας θεατῆς νὰ τοῦ πεί ἴσως: «Μά, ἂν τὸ θῦμα κατέβαινε ἀπ' τὸ πεζοδρόμιο μὲ τὸ δεξί του πόδι, ὅπως ἐοῦ μᾶς ἔδειξες...». Ὁ ἀφηγητής, ἴσως, θὰ τὸν διακόψῃ: «Τὸν ἔδειξα νὰ κατεβαίνει μὲ τὸ ἀριστερό του πόδι!». Συζητώντας γιὰ τὸ ποῖο πόδι χρησιμοποίησε ὁ ἀφηγητής στὴν ἀναπαράσταση καί, ἀκόμη περσότερο, γιὰ τὸ πῶς ἔπραξε τὸ ἴδιο τὸ θῦμα, ἡ ἀναπαράσταση μπορεῖ νὰ μεταλλάξῃ ἔτσι πὺν νὰ ἀναφανεῖ καὶ τὸ στοιχεῖο Α. Ὁ ἀφηγητής τὸ κατορθώνει ρυθμίζοντας καίρια τὴς κινήσεις του αὐτὴ τὴ φορά, ἐκτελώντας τὴς προσεχτικὰ, ἴσως σὲ ἀργὴ κίνηση. Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, ἀποξενώνει τὸ ἐπιμέρους περιστατικὸ, τονίζει τὴ σημασία του, τὸ κάνει

ἄξιο παρατήρησης. Ἔτσι, τὸ στοιχεῖο «Ἀποστασιοποίηση» ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸ ἐπικὸ θέατρο ἀποδεικνύεται χρήσιμο καὶ στὸν ἀφηγητὴ τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου. Μὲ ἄλλα λόγια, θὰ τὸ βροῦμε καὶ στίς μικρές, καθημερινές σκηνές τοῦ δρόμου, στὸ φυσικὸ θέατρο ποὺ παίζεται στίς γωνιές τῶν πεζοδρομίων, πράγματα ποὺ πολὺ λίγη σχέση ἔχουν μὲ τὴν τέχνη.

Βλέπουμε πὼς ἡ ἄμεση μεταπήδηση ἀπὸ τὴν Ἀναπαράσταση στὸ Σχόλιο - Παρατήρηση, τόσο βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου, ἀναγνωρίζεται εὐκολότατα τώρα σὰν στοιχεῖο καὶ τῆς ὑποκειμένης σκηνῆς τοῦ δρόμου. Ὅπου τὸ βρίσκει ἐφικτό, ὁ ἀφηγητὴς ἀνακόπτει τὴ μίμηση γιὰ νὰ συνεχίσει μὲ ἐξηγήσεις. Δηλαδή, τὰ χορικὰ καὶ οἱ προβολές ντοκυμανταῖρ τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου, ἢ ἀπευθείας συνομιλία τῶν ἠθοποιῶν μὲ τὸ Κοινό, εἶναι στὴ βάση τους ἀκριβῶς αὐτό: ἐξηγήσεις καὶ σχόλια.

Θὰ ἔχει κίβλας γίνεῖ ἀντιληπτό, καὶ ὄχι χωρὶς ἐκπληξη ἐλπίζω, ὅτι δὲν ἔχω ἀναφέρει κανένα αὐστηρὰ καλλιτεχνικὸ στοιχεῖο σὰν χαρακτηριστικὸ τῆς σκηνῆς μας τοῦ δρόμου καί, μαζί, καὶ τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου. Ὁ ἀφηγητὴς τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου μπορεῖ νὰ διεκπεραιώσει μὲ ἐπιτυχία τὴν ἀναπαράστασή του χωρὶς νάχει τίποτα ἰκανότητες ξεχωριστές, περισσότερες ἀπὸ τὸν καθένα μας. Τώρα ποιά ἢ ἀξία τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου σὰν τέχνη;

Τὸ ἐπικὸ θέατρο θέλει νὰ θέσει σὰν ἀρχικὸ του πρόπλασμα τὴ σκηνὴ τοῦ δρόμου, δηλαδή νὰ ξαναγυρίσει σ' αὐτὸ τοῦτο τὸ ἀρχέτυπο, τὸ «φυσικὸ» θέατρο, ποὺ εἶναι μία ἐπιχείρηση κοινωνικῆς μορφῆς, ποὺ οἱ πηγές της, τὰ μέσα καὶ οἱ σκοποὶ της εἶναι πρακτικὰ καὶ γήϊνοι, τοῦ κόσμου τούτου. Τὸ ἀρχέτυπο λειτουργεῖ χωρὶς νὰ σκοπίζεται γιὰ προγραμματικὲς θεατρικὲς δηλώσεις ὅπως «ἐφεση γιὰ αὐτὸ - ἔκφραση», «νὰ μπῶ στὸ πετρεῖο τοῦ ρόλου», «πνευματικὴ ἐμπειρία», «θεατρικὸ ἔνστικτο», «ἡ τέχνη τοῦ παραμυθῶ», καὶ ἄλλα. Ἄραγε, αὐτὸ ὑποδηλώνει ὅτι τὸ ἐπικὸ θέατρο δὲν νιάζεται γιὰ τὴν τέχνη;

Θὰ μπορούσαμε ἐξίσου ἀνετα ν' ἀρχίσουμε τροποποιώντας τὴν ἐρώτηση ἔτσι: Μποροῦμε νὰ ἐπιστρατεύσουμε τίς καλλιτεχνικὲς μας ἰκανότητες γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου; Εἶναι φανερὸ πὼς ναί. Ἀκόμη καὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου περιέχει στοιχεῖα καλλιτεχνικά. Καλλιτεχνικὲς λεγόμενες ἰκανότητες, ἄλλος λίγο, ἄλλος πολὺ, ὅλοι μας διαθέτουμε, ὅλοι οἱ ἄνθρωποι. Δὲν βλάπτει νὰ τὸ θυμόμαστε αὐτὸ ὅταν ἐρχόμαστε ἀντιμέτωποι μὲ τὴ μεγάλη τέχνη. Χωρὶς ἀμφιβολία, αὐτὰ ποὺ ὀνομάζουμε καλλιτεχνικὲς ἰκανότητες μποροῦμε νὰ τὰ ἐξασκήσουμε ὅποτεδήποτε, μέσα στὰ ὅρια ποὺ θέτει ἡ ἀρχέτυπὴ μας σκηνὴ τοῦ

δρόμου. Θὰ λειτουργήσουν σὰν καλλιτεχνικὲς ἰκανότητες ἀκόμη καὶ ἂν δὲν φτάνουν σ' αὐτὰ τὰ ὅρια. (Παράδειγμα: καὶ ὅταν δὲν χρειάζεται τέλεια μεταμόρφωση τοῦ ἀφηγητῆ σὲ θῦμα). Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς τὸ ἐπικὸ θέατρο εἶναι ὑπόθεση κατεξοχὴν καλλιτεχνική, καὶ δὲν νοεῖται ἢ ὑπαρξὴ του χωρὶς καλλιτέχνες, χωρὶς δεξιότητες, φαντασία, χιούμορ καὶ συναδελφικὸ πνεῦμα. Δὲν μπορεῖ νὰ λειτουργήσει χωρὶς αὐτὰ τὰ στοιχεῖα — καὶ ἄλλα πολλὰ ἀκόμη. Πρέπει νὰ εἶναι ψυχαγωγικὸ, πρέπει νὰ εἶναι καὶ μορφωτικὸ. Πὼς λοιπὸν μπορεῖ νὰ ἀνθίσει ἡ τέχνη ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς τοῦ δρόμου, χωρὶς νὰ προσθέσουμε κι' ἄλλα, ἢ χωρὶς νὰ παραλείψουμε μερικά; Πὼς νὰ ἀναπτυχθεῖ μέσα στὸ θεατρικὸ ἔργο τὸ πνεῦμα τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου, στὸ ἔργο μὲ τὸν πεπονημένον μῦθο, τοὺς τραυματισμένους ἠθοποιούς του, τὸ ὑψηλὸ ἕφος, τὸ μακιγιάζ, τὴν ὀμάδα τῶν ἠθοποιῶν; Χρειάζεται ἄραγε νὰ προσθέσουμε κι' ἄλλα στὰ στοιχεῖα ποὺ κατέχουμε, γιὰ νὰ μεταπηδήσουμε ἀπὸ τὴν «φυσικὴ» ἀναπαράσταση στὴν «τεχνητὴ»;

Δὲν εἶναι ἄραγε ἀλήθεια πὼς οἱ προσθῆκες ποὺ πρέπει νὰ κάνομε στὸ ἀρχέτυπό μας γιὰ νὰ φτάσουμε σὲ ἐπικὸ θέατρο εἶναι θεμελιώδεις; Μιὰ σύντομη ἐξέταση θὰ μᾶς δείξει πὼς ὄχι, δὲν εἶναι. Ἄς πάρουμε τὸ μῦθο, τὴν «ὑπόθεση». Δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ ἐπινοημένο, τὸ φτιαχτὸ μέσα στὸ τροχαῖο ἀτύχημα τοῦ δρόμου. Ἄλλωστε, οὔτε καὶ τὸ ὀρθόδοξο θέατρο χρησιμοποιεῖ μόνον φτιαχτοὺς μύθους: ὑπάρχουν καὶ τὰ ἱστορικὰ ἔργα, γιὰ νὰ φέρουμε ἓνα παράδειγμα. Πάντως, ὁ μῦθος μπορεῖ νὰ παιχθεῖ ἀκόμη καὶ στὴ γωνιὰ τοῦ δρόμου. Ὁ ἀφηγητὴς μας εἶναι σὲ θέση νὰ πεῖ ὅποιαδήποτε στιγμή: «Ὁ ὀδηγὸς ἦταν ἔνοχος, γιατί τὸ ἐπεισόδιο ἔγινε ἔτσι ὅπως σᾶς τὸ παρουσίασα ἐγώ. Δὲν θὰ ἦταν ἔνοχος ἂν τὸ ἐπεισόδιο γινόταν ἔτσι ὅπως θὰ σᾶς τὸ παρουσιάσω τώρα». Καὶ μπορεῖ νὰ πλάσει ἓνα ἐπεισόδιο καὶ νὰ μᾶς τὸ παρουσιάσει.

Ἡ, ἂς πάρουμε καὶ τὸ δεδομένο πὼς τὸ κείμενο μαθαίνεται ἀπέξω, ἀποστηθίζεται. Ἄν ἦταν μάρτυρας στὸ δικαστήριον ὁ ἀφηγητὴς, θὰ μπορούσε νὰ ἔχει καταγράψει κατὰ λέξη τὰ λόγια ποὺ εἶπε τὸ θῦμα, νὰ τὰ ἀποστηθίσει, καὶ νὰ τὰ προβάρει: στὴν περίπτωση αὐτή, κι' αὐτὸς «παίζει» τὸ κείμενο ποὺ ἔμαθε. Ἡ, ἂς πάρουμε ἓνα προβαρισμένο πρόγραμμα μιᾶς ὀμάδας ἠθοποιῶν: δὲν εἶναι πάντα ἀπαραίτητο νὰ εἶναι καλλιτεχνικὸς ὁ σκοπὸς καὶ τὰ κίνητρα μιᾶς παρόμοιας ἐπίδειξης. Φτάνει νὰ θυμηθοῦμε τίς μεθόδους τῆς γαλλικῆς ἀστυνομίας, ὅταν βάζει τοὺς ἐνεχόμενους σὲ ἓνα ἔγκλημα νὰ κάνουν ἀναπαράσταση τῆς στιγμῆς τοῦ φόνου μπροστὰ σὲ ἀκροατήριον ἀποτελούμενον ἀπὸ ἀστυνομικούς.

Πάρτε καὶ τὸ μακιγιάζ τώρα. Ὅρισμένες μικρο - ἀλλαγές στὴν

έμφάνιση — ένα διόρθωμα ή ανακάτεμα των μαλλιών ως ποῦμε — μπορεί να συμβεί οποιαδήποτε στιγμή στη διάρκεια της — μη καλλιτεχνικής — αναπαράστασης του ατύχηματος. "Αλλωστε, το μακιγιάζ δεν χρησιμοποιείται αποκλειστικά και μόνο στο θέατρο. Στη σκηνή του δρόμου, το μουστάκι του οδηγού μπορεί να παίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Μπορεί να έχει επηρεάσει την μαρτυρία κάποιου κοριτσιού ίσως (της φιλεναδούλας του οδηγού που αναφέραμε πὸ πρὶν), πὸ ἔτυχε νὰ παρίσταται στὸ ατύχημα. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἀναπαρασταθεῖ ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ, ἂν παραστήσει τὸν οδηγὸ νὰ καίθευε ἕνα φανταστικὸ μουστάκι, γιὰ νὰ ἐπηρεάσει τὴν κατάθεση τῆς φιλενάδας του. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ, ὁ ἀφηγητὴς μπορεῖ νὰ συμβάλει καίρια, ἂν θέλει νὰ μειώσει τὴν ἀξιοπιστία τῆς μαρτυρίας της. Πάντως, τὸ πέρασμα ἀπ' τὸ φανταστικὸ μουστάκι στὸ ἀληθινὸ πὸ κολλάμε στὸ θέατρο δὲν εἶναι πράγμα εὐκολο.

Τὸ ἴδιο πρόβλημα ἀντιμετωπίζουμε καὶ στὸ θέμα τῶν «κοστουμιῶν». Μπορεῖ ὁ ἀφηγητὴς μας, κάτω ἀπὸ ὀρισμένες περιστάσεις, νὰ φορέσει τὸν κοῦκο τοῦ οδηγοῦ — ἂν θέλει π.χ. νὰ δείξει πὸς ὁ οδηγὸς ἦταν μεθυσιμένος: («Τὸ εἶχε ριγμένο στραβὰ πάνω ἀπ' τὸ μάτι του») — ὅμως αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ κάμει ἐξαρτώμενος ἀπὸ δεδομένους ὄρους, καὶ γιὰ δεδομένο σκοπὸ.

Πάντως, ὅπου ἔχουμε ἀναπαράσταση, τοῦ εἶδους πὸ ἀναφέραμε παραπάνω, μὲ ἀφηγητὲς πὸ πολλοὺς ἀπὸ ἕναν, μπορούμε νὰ χρησιμοποιήσουμε κοστῦμι γιὰ νὰ διευκολύνουμε τὸν θεατὴ νὰ ξεχωρίζει μεταξύ τους τοὺς χαρακτήρες. Καὶ πάλι, ἡ χρῆση τοῦ κοστουμιοῦ θὰ εἶναι περιορισμένη. Φυσικά, κατὰ κανένα τρόπο δὲν θὰ κοιτάζουμε νὰ δημιουργήσουμε ψευδαίσθηση πὸς οἱ ἀφηγητὲς εἶναι αὐτοὶ τοῦτοι οἱ χαρακτήρες. (Τὸ ἐπικὸ θέατρο καταπολεμᾷ αὐτὴ τὴν ψευδαίσθηση χρησιμοποιώντας κοστῦμια ἐπίτηδες διογκωμένα, ἢ ροῦχα μαρκαρισμένα ἔτσι πὸ, κατὰ τὸν ἄλφα ἢ βῆτα τρόπο, νὰ δηλώνουν πὸς εἶναι ἀντικείμενα προορισμένα γιὰ ἐπίδειξη). "Αν αὐτὸ δὲν ἀρκεῖ, μπορούμε νὰ ὑποκαταστήσουμε τὸ παράδειγμά μας μὲ ἄλλο: μὲ τοὺς πλανόδιους μικροπωλητὲς, καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο διαλαλοῦν τὴν πρᾶμια τους στοὺς δρόμους. Γιὰ νὰ πωλήσουν τίς γραβάτες τους καὶ τίς τράντες τους, οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ παρασταίνουν πὸς εἶναι ὁ καλοντυμένος καὶ πὸς ὁ ἄσουλούπτος ἄντρας: μὲ πολὺ λίγα ἐξαρτήματα καὶ μὲ κάμποσα κόλλα παίζουν σύντομες σκηνές, πὸ ὑπόκεινται στοὺς ἴδιους νόμους καὶ περιορισμοὺς πὸ διέπουν καὶ τὴ σκηνὴ μας τοῦ δρόμου: παίρνουν μιὰ γραβάτα, καπέλλο, μπαστούνι, γάντια καὶ «μιμούνται» τὸν «ἄνθρωπο τοῦ κόσμου». Καὶ σὲ ὄλη τὴ διάρ-

κεια τῆς σκηνῆς, δὲν παραλείπουν νὰ θυμίζουν πὸς «αὐτὸς» τὰ κάνει τοῦτα. Οἱ πλανόδιοι τοῦτοι πωλητὲς, βλέπουμε συχνά, χρησιμοποιοῦν ἀκόμη καὶ στίχους, ἀκριβῶς ἔτσι ὅπως τοὺς χρησιμοποιοῦμε καὶ μεις στὸ θέατρο. Πολλὲς φορές μάλιστα σὲ ρυθμοὺς ἀσύμμετρους, ὅταν ἡ τράντα δὲν ριμάρει μὲ τὸ κασκόλ.

Ἀκούγοντάς τους νὰ λένε τοὺς στίχους τους, διαπιστώνουμε ὅτι τὸ σύστημά μας εἶναι καλὸ, πᾶνει, φέρνει ἀποτέλεσμα. Τὰ στοιχεῖα τοῦ φυσικοῦ καὶ τοῦ τεχνητοῦ ἐπικοῦ θεάτρου εἶναι τὰ ἴδια. Τὸ θέατρο τῆς γωνιάς τοῦ δρόμου εἶναι πρωτόγονο: οἱ-πηγές, οἱ σκοποὶ καὶ οἱ μέθοδοι πὸ χρησιμοποιεῖ στὴν παράστασή του βρίσκονται κοντὰ στὴν οὐσία τοῦ θεάτρου μας. Δὲν ἔχουμε ὁμως καμιά ἀμφιβολία πὸς εἶναι ἕνα φαινόμενο σημαντικό, μὲ μιὰ ξεκάθαρη κοινωνικὴ λειτουργία, ἢ ὁποία κυριαρχεῖ πάνω στὰ λοιπά του στοιχεῖα. Οἱ ἀρχὲς αὐτῆς τῆς ἀναπαράστασης βρίσκονται μέσα σ' ἕνα περιστατικὸ πὸ μπορεῖ νὰ κριθεῖ, ἀπὸ τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη ἄποψη, πὸ μπορεῖ νὰ ἐπαναληφθεῖ, σὲ διαφορετικὴ μορφή, καὶ πὸ δὲν εἶναι ἕνα γεγονός αὐτόνομο, πὸ τελειώνει καὶ πάει, ἀλλὰ ἔχει συνέπειες, καὶ τὸ συμπέρασμα πὸ ἐξάγεται ἀπὸ τὴ θεώρησή του ἔχει κάποια σημασία. Ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς ἀναπαράστασης εἶναι νὰ μᾶς διευκολύνει νὰ μορφώσουμε γνώμη γιὰ τὸ ατύχημα. Δηλαδή νὰ ἀντιδράσουμε ἀπέναντί του.

Τὸ ἐπικὸ θέατρο εἶναι θέατρο καμωμένο μὲ μαστοριά, μὲ περιίπλοκο περιεχόμενο καὶ κοινωνικοὺς ἀντικειμενικοὺς στόχους μακροῦ βεληνεκοῦς. Θέτοντας σὸν πρόπλασμα τὴ σκηνὴ τοῦ δρόμου, περνᾷμε στὴν καθαρὴ κοινωνικὴ λειτουργία καὶ προσδίνουμε στὸ ἐπικὸ θέατρο κριτήρια πὸ θὰ τὰ χρησιμοποιήσει γιὰ νὰ ἀποφανθεῖ ἂν ἕνα περιστατικὸ εἶναι σημαντικό ἢ ὄχι. Τὸ ἀρχικὸ πρόπλασμα ἔχει πρακτικὴ σημασία. Καθὼς ὁ σκηνοθέτης καὶ οἱ ἠθοποιοὶ δουλεύουν γιὰ νὰ στήσουν μιὰ παράσταση μὲ πολλὰ δύσκολα ἐρωτήματα — προβλήματα τεχνικὰ καὶ κοινωνικὰ — τὸ πρόπλασμα αὐτὸ τοὺς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ἐλέγξουν κατὰ πόσο ἡ κοινωνικὴ λειτουργία ἐπιτελεῖται ὀρθὰ μέσα στὴν παράστασή τους.