

Ο Μπρεχτ, ο θάνατος και η κοινωνική αλλαγή: η εκκρεμής κίνηση μεταξύ αλληγορίας και ιστορίας στα διδακτικά θεατρικά έργα

Αν μου επιτρεπόταν να δώσω έναν μεταμπρεχτικό τίτλο σε ολόκληρη τη σειρά των διδακτικών θεατρικών έργων,¹ θα διάλεγα την αναφορά των Αλεξάντερ Κλούγκε και Φρέντρικ Τζέιμσον στο διδακτικό στοιχείο στα έργα του Μπρεχτ ως «μαθησιακές διαδικασίες με θανατηφόρες παιδαγωγικές».² Και όχι απλώς επειδή συναντούμε σ' αυτά πλήθος ακραίων καταστάσεων ζωής ή θανάτου, αλλά κυρίως επειδή ο θάνατος στα διδακτικά θεατρικά έργα είναι η συνηθισμένη ποιηή για μια εκφρασμένη και μάλλον τυπική ανικανότητα για μάθηση: αφού τα υποκείμενά τους υποβάλλονται σε μια διαδικασία θεωρητικοποίησης, η οποία εξαρτάται από το να μάθουν να αξιολογούν τα πράγματα στο έδαφος πριν απ' όλα των δικών τους κοινωνικών εμπειριών, καλούνται συνηθώς από τις ίδιες τις περιστάσεις (ονόμασέ με Ιστορία) να περάσουν ή να «κοπούν» σε ανάλογες δοκιμασίες βασισμένοι στις δικές τους κρίσεις, που αποκτούν σημασία ζωής ή θανάτου. Μέσα στο στενό πλαίσιο της παραβολής σε κάθε έργο, όσοι περνούν τα τεστ των δοκιμασιών –ο Λίντμπεργκ,³ το Αγόρι που είπε όχι,⁴ οι τέσσερις Αγκιτάτορες από τη Μόσχα,⁵ οι Μηχανικοί που τσακίστηκαν στο έδαφος⁶– επιβιώνουν. Για όσους αποτυγχάνουν να μάθουν, ωστόσο, το αποτέλεσμα είναι μοιραίο, όπως αποδεικνύουν οι θάνατοι του Αεροπόρου που τσακίστηκε στο έδαφος,⁷ του Νεαρού Συντρόφου⁸ και, με κάποια χροιά σουρεαλιστικής υπονόμησης, του Κούλη στο *Η εξαίρεση και ο κανόνας*.⁹

Η ενασχόληση του Μπρεχτ με το θάνατο στα διδακτικά θεατρικά έργα δεν σχετίζεται με τη νοσηρή μεταφυσική γοητεία που θα μπορούσε ν' ασκεί πάνω του κάποια «αισθητική του θανάτου» – του τύπου που συναντάται, παραδείγματος χάριν, στη συμβολιστική λογοτεχνία ή στους φασίστες ιδεολόγους (*Viva la Muerte*). Ο Μπρεχτ ενδιαφέρεται για την αξία χρήσης της διαδικασίας του θανάτου¹⁰ πριν απ' όλα επειδή ενδιαφέρεται για ένα σύστημα αξιών προσανατολισμένο στη ζωή. Ένα τέτοιο σύστημα συνοψίζεται, π.χ., στις επτά διαδοχικές δηλώσεις με τις οποίες ο Νεαρός Συντρόφος (ο οποίος έχει ήδη εκτελεστεί από τους συντρόφους του) αυτοσυστήνεται στο *Μέτρο* μέσω ενός από τους αγκιτάτορες που τον θανάτωσαν, καθώς οι σύντροφοί του του δανειζουν ένας ένας με τη σειρά το σώμα και τη φωνή τους προκειμένου να εξιστορηθούν τα γεγονότα που οδήγησαν στο θάνατό του:

«Είμαι ο Γραμματέας της τελευταίας κομματικής οργάνωσης πριν απ' τα σύνορα. Η καρδιά μου χτυπάει για την επανάσταση. Η θέα της αδικίας με οδήγησε στις γραμμές των αγωνιστών. Ο άνθρωπος πρέπει να βοηθάει τον άνθρωπο. Τάσσομαι υπέρ της ελευθερίας. Πιστεύω

στην ανθρωπότητα. Και υποστηρίζω τα μέτρα του Κομμουνιστικού Κόμματος, το οποίο αγωνίζεται για την αταξική κοινωνία ενάντια στην εκμετάλλευση και την άγνοια». ¹¹

Οι «θανατηφόρες παιδαγωγικές» των διδακτικών θεατρικών έργων αποτελούν αντανάκλαση της ριζοσπαστικότητας του φιλοσοφικού και κοινωνικοπολιτικού περιεχομένου τους, αλλά και των ακραίων καταστάσεων που βίωσε η γενιά του Μπρεχτ. Από το κάλεσμα στους Μηχανικούς που τσακίστηκαν στο έδαφος στο *Διδακτικό θεατρικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν για τη συγκατάθεση*,

«Να στρατευθείτε μαζί μας, και μαζί μας
 Ν' αλλάξετε όχι μόνο
 Ένα νόμο της γης, αλλά
 Τον κύριο νόμο:
 Να συγκατατεθείτε στ' όλη θ' αλλάξουν
 Ο κόσμος κι η ανθρωπότητα
 Και πριν απ' όλα η αταξία
 Των ανθρωπίνων τάξεων, που κάνει να υπάρχουν δυο
 λογιών άνθρωποι
 Η εκμετάλλευση κι η άγνοια» ¹²

μέχρι το συνοπτικό μήνυμα του Χορού Ελέγχου στο *Μέτρο*, «Άλλαξε τον κόσμο: το χρειάζεται!», ¹³ τα έργα αυτά εστιάζονται στο θέμα της κοινωνικής αλλαγής. Πρόκειται για ένα θέμα που από θεωρητική άποψη προσιδιάζει σε αλληγορίες ζωής και θανάτου (θάνατος της καπιταλιστικής κοινωνίας και μαζί της κάθε άλλης ταξικής κοινωνίας, γέννηση –μέσω του επαναστατικού *Novum*– του θαυμαστού, νέου αταξικού κόσμου της απελευθερωμένης ανθρωπότητας) και που από πρακτική άποψη διαπλέκεται μ' έναν αγώνα ζωής και θανάτου: Στο *Η εξαίρεση και ο κανόνας* η εισαγωγική αναφορά των Ηθοποιών στην εποχή ως «καιροί αιματοβαμμένης σύγχυσης/κατ' εντολήν αταξίας, βίας με σχέδιο/απάνθρωπτης ανθρωπιάς» ¹⁴ συμπειραμβάνει τον πρώτο, στην ιστορία της ανθρωπότητας, παγκόσμιο πόλεμο που εξόντωσε τη νεολαία της Ευρώπης κατά εκατομμύρια, μια νικηφόρα σοσιαλιστική επανάσταση σε μια τεράστια, καθυστερημένη χώρα, τις δυνατότητες πραγμάτωσης της ουτοπίας στη Γερμανία να μετατρέπονται σ' έναν εφιάλητ ενορχηστρωμένο από τα Ελεύθερα Σώματα –«τους αφανγκάντ ναζί», σύμφωνα με τον ιστορικό Σεμπάστιαν Χάφνερ» ¹⁵– μετά την προδοσία («θανάτωση») της Νοεμβριανής Επανάστασης και των προσδοκιών που είχε γεννήσει από μεριάς των κυβερνώντων σοσιαλδημοκρατών και, ειδικά κατά τα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, μια ατμόσφαιρα που έσφυζε από κρίση, αθλιότητα, ένταση, με την κρατική και παρακρατική βία να παίρνουν την εκδίκησή τους ανοιχτά στο δρόμο. Στην ίδια εισαγωγή οι Ηθοποιοί υπογραμμίζουν ότι «Τίποτα δεν πρέπει ν' αποκληθεί φυσικό/...ώστε τίποτα να μη θεωρηθεί ότι δεν μπορεί να αλλάξει», ¹⁶ ενώ ο Μπρεχτ αναφέρει στις σημειώσεις του της ίδιας περιόδου σε σχέση με την «επαναστατική τέχνη»: Είναι χαρακτηριστικό για την εποχή το ότι το σύγχρονο θεατρικό έργο πρέπει να είναι τόσο βαθιά εμποτισμένο με

«α) θεατρική πολιτική και β) κοινωνική πολιτική. Μιλούμε για μια διάλυση του θεατρικού έργου. Δεν έχει νόημα το ν' αρνηθούμε αυτή τη διάλυση, είναι καλύτερα να τη θεωρήσουμε δεδο-

μένη και να προωθήσουμε παρατέρα. Η "διάλυση του θεατρικού έργου" είναι η εξωτερική μορφή που παίρνει η σύγκρουση ανάμεσα στη σκηνή και στο θεατρικό κείμενο, ανάμεσα στη δημιουργία και στην κοινωνία. Σήμερα -ή αύριο- το να γράφεις ένα θεατρικό έργο σημαίνει ήδη: να μετασηματίσεις το θέατρο και τη μορφή του μέχρι την πλήρη επαναστατικοποίηση της τέχνης του ηθοποιού και μέχρι την πλήρη επαναστατικοποίηση της τέχνης του θεατή. Το να συλλάβεις ή να γράφεις ή να σκηνοθετήσεις ένα θεατρικό έργο σημαίνει παρατέρα: να μετασηματίσεις την κοινωνία, να μετασηματίσεις το κράτος, να ελέγξεις τις ιδεολογίες». ¹⁷

Είναι ολοφάνερο ότι αυτός ο Μπρεχτ, που πίστευε ότι «οι ιδέες είναι αντιζείμενα χρήσης», ¹⁸ εγγύτατα στο συμπέρασμα των κοστρονκτιβιστών *όχι καλλιτέχνες, αλλά κατασκευαστές της ζωής και της τέχνης*, έπαιρνε πλήρως υπόψη του την ιστορική κατάσταση. Επιχειρούσε να συλλάβει την ουσία της και να τη μετασηματίσει σε καλλιτεχνική δημιουργία και μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας να συμβάλει στο μετασηματισμό της ίδιας της πραγματικότητας.

Αυτό που είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι το επιχειρήσε σχεδόν μια δεκαετία απ' το σημείο αφετηρίας του. Μόνο τότε ασχολήθηκε πειραματικά με τη μετατροπή οραμάτων και δυνατοτήτων, που την περίοδο των κύριων ιστορικών γεγονότων τον είχαν αγγίξει κυρίως αισθητικά, σε κοινωνικοπολιτικό σχόλιο και δρώμενο με θεατρική μορφή. Η σύλληψη των διδακτικών θεατρικών έργων ως μια σειρά πειραμάτων, τμήμα μιας αλυσίδας αισθητικών μέσων που θα μπορούσαν να προκαταλαμβάνουν και να πραγματοποιούν μια πολιτιστική επανάσταση με κατάληξη έναν τύπο συλλογικής και ατομικής συνείδησης που να ανταποκρίνεται σε μια πρωτόγνωρη κατάσταση, υποθέτουμε ότι ακολούθησε ως απάντηση «το πιο σημαντικό ερώτημα του παρόντος: πώς και τι θα έπρεπε να μαθαίνει κανείς;». ¹⁹ Το ερώτημα, μαζί με τη διευκρίνιση ότι «δεν υπάρχει ακόμα απάντηση», είχε τεθεί από τον Λένιν το 1920, σε μια εποχή που στην ΕΣΣΔ τα πάντα λουλούδιζαν ακόμα υπό την ταμπέλα του «πειραματικού» και οτιδήποτε μπορούσε να φανταστεί κανείς ως δυνατότητα στη ζωή και στην τέχνη φάνταζε ανοικτό και κατορθωτό, ενώ ήταν επιτακτικό «ο αντικειμενικός μετασηματισμός των θεσμών να συνοδεύεται και να συμπληρώνεται με ριζικές αλλαγές στην υποκειμενικότητα». ²⁰ Το διδακτικό θεατρικό έργο φαίνεται ότι είχε συλληφθεί εν μέρει ως μια πρακτική, πειραματική απάντηση στο ερώτημα του Λένιν, ως μια παρεμβατική πράξη σε ακολουθία μιας παρεμβατικής σκέψης με την μπρεχτική έννοια, σύμφωνα με την οποία η "eingreifendes Denken" ²¹ είναι πριν απ' όλα μια νοσηματοδοτική παρέμβαση. Κατ' ουσίαν, όμως, λόγω της στροφής των κυρίαρχων πολιτικών τάσεων στην ΕΣΣΔ και στο διεθνές εργατικό κίνημα προς ανταρτικές κατευθύνσεις κατά την περίοδο που ο Μπρεχτ άρχισε να απασχολείται μ' αυτό, αποτελούσε ήδη μια *αναχρονιστική* απάντηση. Η μια απάντηση προορισμένη για ένα μακρινό μέλλον, όπως υποδείκνυε η απάντηση του Μπρεχτ στον Μάνφρεντ Βέμπερτ σχετικά με τη μορφή του θεάτρου του μέλλοντος δύο μισοί δεκαετίες αργότερα. ²²

Είναι δύσκολο να πιστέψει κανείς, ωστόσο, ότι το πείραμα των διδακτικών θεατρικών έργων είχε ως αποκλειστικό στόχο την παροχή νέων απαντήσεων σχετικά με το πώς και το τι θα έπρεπε να μαθαίνουν οι νέοι σε μια σοσιαλιστική κοινωνία. Σχετικά εύκολα μπορεί να εντοπίσει κανείς στον κύκλο των νεαρών αριστερών διανοουμένων-συνεργατών του Μπρεχτ τάσεις για μια *ανεξάρτητη* παρέμβαση μέσω των «μέσων παραγωγής» που κατεί-

χαν, των καλλιτεχνικών τους μέσων, στις διαδικασίες που θεωρούνταν ότι συνέβαλλαν στην επαναστατικοποίηση της συλλογικής πολιτικής συνείδησης. (Ας θυμηθούμε μόνο την αναφορά του Άισλερ σχετικά με το ανέβασμα του *Μέτρου*: σαν να διεξάγεται «ένα πολιτικό σεμινάριο ειδικού τύπου».²³) Αλλά οι διαδικασίες αυτές «κυριαρχούνταν» από το ΚΚΓ, οργανωτή της εργατικής τάξης, πολιτικού «υποκινητή» και ιδεολογικού «ελεγκτή» της επανάστασης σε καθεμιά από τις πολλαπλές όψεις της, συμπεριλαμβανόμενης και της πολιτιστικής. Αυτό εξηγεί τη βιασιότητα των αντιδράσεων –μέσα από σειρά κριτικών δημοσιεύσεων σε κομματικά έντυπα, με αποκορύφωμα το άρθρο του κριτικού Άλφρεντ Κουρέλα, φίλου του Μπρεχτ και στελέχους της Κομιντέρν, στο γερμανόφωνο περιοδικό της Μόσχας *Λογοτεχνία της παγκόσμιας επανάστασης* το 1931– του ΚΚΓ, του ΚΚ Αυστρίας και της Κομμουνιστικής Διεθνούς απέναντι στο *Μέτρο*, ένα διδακτικό θεατρικό έργο που έκανε εμφανείς τις προθέσεις των δημιουργών του με πολύ ευκρινέστερο τρόπο απ' ό,τι οποιοδήποτε από τα διδακτικά που είχαν προηγηθεί. Ας σημειωθεί ότι όλοι οι δημιουργοί του *Μέτρου* ήταν προσκείμενοι, με τον ένα ή άλλο τρόπο, στο ΚΚΓ. Προφανώς θορύβησε επίσης το γεγονός ότι επρόκειτο για ένα έργο εξαιρετικά επιτυχημένο στη σύντομη ιστορία των παραστάσεων του στη Γερμανία και την Αυστρία μέχρι το τέλος του 1932,²⁴ με μαζικά νεανικά εργατικά ακροατήρια, τα οποία «επικοινωνούσαν» μαζί του και ανταποκρίνονταν σ' αυτό, παρ' όλο που το παρακολουθούσαν ως θεατές και όχι με τον επιδιωκόμενο πειραματικό τρόπο, μέσω του οποίου «η μίμηση γίνεται κύριο τμήμα της παιδαγωγικής»²⁵: ως ερασιτέχνες ηθοποιοί χωρίς ακροατήριο, που πρώτα παίζουν με μεταξύ τους εναλλαγή τον κάθε ρόλο μαθαίνοντας απ' έξω κάθε λέξη, εφόσον, σύμφωνα με τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, «αυτές οι λέξεις, όπως κι οι χειρονομίες, πρέπει ν' ασκηθούν, δηλ. πρώτα να παρατηρηθούν και αργότερα να κατανοηθούν».²⁶ Στη συνέχεια προχωρούν στην κριτική του έργου κρατώντας αναλυτικά πρακτικά, μια κριτική για την οποία τίποτα δεν θεωρείται δεδομένο, παραμερίζουν θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη και κάνουν βουτιά στη μεγάλη περιπέτεια του συλλογικού μετασχηματισμού του διδακτικού θεατρικού έργου σε εκδοχές που «τελικά» μπορεί να έχουν ελάχιστα να κάνουν με το πρωτότυπο, μετασχηματιζόμενοι μέσω αυτής της διαδικασίας και οι ίδιοι σε «φιλοσόφους»²⁷ και «πολιτικούς»,²⁸ ικανοί για ουσιαστική συμμετοχή στην κοινωνική πράξη.

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτή τη διαδικασία μαζί με τον Φρέντρικ Τζέιμσον ως τη σύλληψη ενός νέου είδους, μόνιμα εξελισσόμενου και ποτέ πλήρως ολοκληρωμένου, έργου τέχνης²⁹ και παρ' όλ' αυτά να μην αποφύγουμε ό,τι υπονοείται από την άποψη της διαμόρφωσης σχηματισμών νεαρών αγωνιστών, αντρών και γυναικών, οι οποίοι ασκώντας τη δραματική τέχνη στο πλαίσιο αυτής της περίπλοκης «διαδικασίας-οντότητας», που συμπεριλαμβάνει «την παραγωγή θεωρίας ως μέρος της ίδιας της διαδικασίας»,³⁰ μαθαίνουν να σκέφτονται ανεξάρτητα από το «κείμενο-εισήγηση» και να εκτιμούν το καθετί προσεγγίζοντας το κριτικά με οξυμένες τις αισθήσεις τους. Αλλά «στη ρίζα κάθε λέξης υπάρχει και μια απόφαση!».³¹ Αυτοί οι σχηματισμοί δεν μπορεί να είναι απλές θεατρικές ομάδες ή απλές λέσχες συζητήσεων. Θα μπορούσαμε να δεχτούμε την πρωταρχική εκτίμηση του Ράινερ Στάινβεκ ότι το προς εκμάθηση περιεχόμενο στο πλαίσιο των διδακτικών θεατρικών έργων δεν είναι παρά η διαλεκτική³² και πάλι οι προθέσεις του Μπρεχτ θα μπορούσαν να διαγνωστούν σε διάφορα κείμενά του, συμπεριλαμβανόμενων των δηλώσεών του στο *Με-*

τι: «Η Μεγάλη Μέθοδος [...] μας διδάσκει να κάνουμε ερωτήσεις οι οποίες διευκολύνουν τη δράση. [...] Έχει πλεονεκτήματα όχι μόνο το να σκέφτεται κανείς σύμφωνα με τη Μεγάλη Μέθοδο, αλλά και το να ζει σύμφωνα μ' αυτή».³³ Κι εδώ όμως το ρολόι μετρούσε τα τελευταία λεπτά πριν σταματήσει: το διδακτικό θεατρικό έργο είχε συλληφθεί ως ένα θεατρικό κίνημα καλλιτεχνικής και πολιτικού-ιδεολογικής μορφής και δεν μπορούσε, στη φάση που βρισκόταν, ν' αναπτυχθεί ως τέτοιο έξω απ' το πλαίσιο της μητρικής του γλώσσας και των, κυρίως μη τυπικών, μαζικών θεσμών που το στηρίζαν. Δεν μπορούσε να υπάρξει ούτε πλάι σ' ένα συντριμμένο εργατικό κίνημα στη ναζιστική Γερμανία ούτε στην εξορία.

Με αυτό τον τρόπο ο θάνατος που ξεχύνεται μέσα από τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες επισκιάζει τις αλληγορικές καταστάσεις οι οποίες δημιουργούν «θανατηφόρες παιδαγωγικές» σε κάθε διδακτικό θεατρικό έργο. Άποψη αυτής της ανακοίνωσης είναι ότι τα μοτίβα ζωής και θανάτου στον κεντρικό κρίκο της αλυσίδας, *Το μέτρο*, θα πρέπει να διερευνηθούν περισσότερο σε συσχετισμό με το, πολύ πιο αφηρημένο από την άποψη του περιεχομένου, *Διδακτικό θεατρικό έργο του Μπράντεν-Μπράντεν για τη σιγκατάθεση και λιγότερο με την, τελικά «δίδυμη», σχολική όπερα Αυτός που λέει ναι και Αυτός που λέει όχι*.³⁴ Αυτό το τελευταίο μπορεί να μοιράζεται με το *Μέτρο* το κοινό έδαφος του έργου του θεάτρου Νο *Τανίκο* στην εκδοχή του Άρθουρ Ουάλεϊ,³⁵ με αποτέλεσμα κι ο ίδιος ο Μπρεχτ αρχικά να έχει δώσει στο *Μέτρο* τον προσωρινό τίτλο *Αυτός που λέει ναι (συγκεκριμενοποίηση)*—στη σφαίρα της ταξικής πάλης— αλλά τα δρώμενα σ' αυτό λαμβάνουν χώρα σ' ένα διαφορετικό νοηματικό πλαίσιο, ενώ ανταποκρίνεται στις ανάγκες διαφορετικής κατηγορίας ηθοποιών-κοινού.³⁶ Οι ιδέες, απεναντίας, οι σχετικές με την αξία χρήσης του θανάτου στο *Διδακτικό θεατρικό έργο του Μπράντεν-Μπράντεν για τη σιγκατάθεση* ωθούνται ένα βήμα παραπέρα στο *Μέτρο*, όντως συγκεκριμενοποιούμενες, χωρίς κατ' ουσία ν' αλλάξει το νοηματικό πλαίσιο. Θα μπορούσαμε να συλλογιστούμε ακόμα και το ενδεχόμενο στο *Μέτρο* ο Μπρεχτ να επιχειρεί να πετύχει μια νέα ισορροπία μεταξύ παράστασης του θανάτου και αξίας χρήσης της διαδικασίας του θανάτου σύμφωνα και με την αυτοκριτική του εκτίμηση για το *Διδακτικό θεατρικό έργο του Μπράντεν-Μπράντεν*. «Αποδίδεται πολύ μεγαλύτερη σημασία στο θάνατο σε σχέση με την αναμφισβήτητη μικρή χρηστικότητα του».³⁷

Σε καθένα από τα δύο έργα ο Μπρεχτ επιχειρεί να δημιουργήσει ένα θέμα προς μελέτη σύμφωνα και με την αιχμηρή του δήλωση, «αν και ο καθαρά βιολογικός θάνατος του ατόμου δεν έχει ενδιαφέρον για την κοινωνία, η διαδικασία του θανάτου πρέπει παρ' όλ' αυτά να διδάσκεται».³⁸ Η επικράτηση, που αντανάκλαται και στις δύο παραβολές, της «διδασχής» της αξίας χρήσης της διαδικασίας του θανάτου αναφορικά με τη γέννηση ενός καινούργιου κόσμου και μιας καινούργιας συλλογικής συνείδησης, τείνει μάλλον να θολώσει τα σημαντικά ζητήματα που προωθούνται για συζήτηση και μετασχηματισμό με τον επιδιωκόμενο στα διδακτικά θεατρικά έργα τρόπο, ρίχνοντας λάδι στη φωτιά αθέλητων ή και εσκεμμένων παρανοήσεων. Παρ' όλ' αυτά, τούτα τα ζητήματα παραμένουν επίμονα. Εφόσον μια περισσότερο αναλυτική προσέγγιση είναι πέραν της σκοπιάς αυτής της ανακοίνωσης, θα περιοριστώ σε δύο απ' τα κεντρικά ζητήματα που επανέρχονται και στα δύο έργα, στο ζήτημα της βοήθειας και σ' αυτό της εξάλειψης των ταυτοτήτων.

Το κεντρικό ερώτημα στο *Θεατρικό έργο του Μπράντεν-Μπράντεν* συνδέεται από την αρχή με το θάνατο: «Πάνω απ' τα σώματα των παγωμένων ας διερευνήσουμε το ερώτημα/Αν

συνηθίζεται ο άνθρωπος τον άνθρωπο να βοηθά». ³⁹ Σ' έναν πολιτισμό, στο πλαίσιο του οποίου οι άνθρωποι «προγραμματίζονται» ώστε να θεωρούν τη βοήθεια σε ανθρώπους που πεθαίνουν αυτόματο αντανάκλαστικό, ο Μπρεχτ υποχρεώνει τους ηθοποιούς/κοινό του να κοινοσταθούν για να στοχαστούν γύρω από τους Αεροπόρους που έχουν συντριβεί και πεθαίνουν μπροστά στα μάτια τους, αντιμετωπίζοντάς τους ως αντικείμενο έρεινας. Έτσι μετατρέπεται, όμως, η προσφορά βοήθειας από ανθρώπους σε άλλους ανθρώπους που βρίσκονται σε κατάσταση έσχατης ανάγκης σε θέμα ανοιχτό σε διχογνωμίες – ό,τι ακριβώς, δηλαδή, συμβαίνει κατ' ουσίαν στη ζωή. Αν ακόμα κι αυτό ωστόσο αποτελεί αντικείμενο στοχασμού, τότε *κάθε* προκατασκευασμένη ιδέα που μπορεί κανείς να φανταστεί μετατρέπεται σε τέτοιο. Στο θεατρικό του Μπλάντεν-Μπλάντεν η πρώτη διερεύνηση του ερωτήματος ως προς τη βοήθεια, η οποία στηρίζεται στο χάσμα της ανισότητας στην κατανομή του πλούτου, της τεχνολογίας και της κουλτούρας, καταλήγει σε συλλογική αρνητική απάντηση. Η δεύτερη διερεύνηση, η οποία έμμεσα απευθύνεται στις εμπειρίες ηθοποιών/κοινού από τα σφαγεία του Παγκόσμιου Πολέμου (στοχασμός πάνω σε φωτογραφίες πτωμάτων) έχει το ίδιο αποτέλεσμα. Μετά τη σκηνή με τους κλόουν, οι οποίοι προσφέρονται να βοηθήσουν τον γίγαντα κ. Σμιτ, που αντιμετωπίζει διάφορα προβλήματα, προτιμώντας τον σταδιακά και πάντα με τη συγκατάθεσή του προκειμένου να τον θεραπεύσουν, σταματώντας μόνο όταν τον έχουν πλέον μετατρέψει σε ασώματη κεφαλή, η τρίτη διερεύνηση καταλήγει σε μια τελετουργική άρνηση παροχής βοήθειας στους Αεροπόρους που έχουν συντριβεί. Το Πλήθος ωθείται από τον Χορό να συμπεριφερθεί με σκληρότητα προκειμένου να εξαλείψει την ανάγκη για βοήθεια:

«Γι' αυτό σας συμβουλευουμε, τη σκληρή
 Πραγματικότητα
 Να συναντήσετε με ακόμα μεγαλύτερη σκληρότητα και
 Να καταργήσετε την αιτιότητα
 Μαζί με τις συνθήκες που τη γεννούν. Λοιπόν
 Να μην υπολογίζετε σε βοήθεια:
 Για ν' αρνηθείτε τη βοήθεια, είναι αναγκαία η βία
 Για ν' απαιτήσετε βοήθεια, είναι αναγκαία η βία.
 Όσο η βία κυριαρχεί, μπορείτε ν' αρνηθείτε τη βοήθεια
 Όταν η βία πια δε θα κυριαρχεί, δε θα χρειάζεται πια η
 βοήθεια.
 Δεν πρέπει λοιπόν ν' απαιτείτε βοήθεια, αλλά να εξαλείψετε
 τη βία.
 Βοήθεια και βία αποτελούν μια ενότητα
 Κι η ενότητα πρέπει ν' αλλάξει». ⁴⁰

Το ερώτημα καταλήγει σε γιορτασμό της ανάγκης για την κοινωνική αλλαγή, που θα κάνει την ανάγκη για βοήθεια περιττή.

Στο *Μέτρο* το ζήτημα της βοήθειας ωθείται μερικά βήματα παραπέρα. Ο Νεαρός Σύντροφος συναντά τους τέσσερις Αγκιτάτορες από τη Μόσχα σίγουρος ότι φέρνουν μαζί τους τεχνολογική βοήθεια για τους αγρότες στην τελευταία περιοχή πριν απ' τα σύνορα με την Κίνα. Όταν αντιλαμβάνεται το λάθος του, θεωρεί δεδομένο ότι φέρνουν μια βοήθεια

άλλου είδους, τον εαυτό τους στην υπηρεσία του μικροσκοπικού κομματικού πυρήνα που δρα μέσα σε πολύ δύσκολες συνθήκες στην περιοχή. Αλλά οι Αγκιτάτορες του αποκαλύπτουν ότι όχι μόνο δεν έχουν τίποτα γι' αυτόν, αλλά αντίθετα αυτοί χρειάζονται αυτόν για την επαναστατική τους δουλειά πέρα απ' τα σύνορα. Η ουσία της απάντησής τους είναι ότι όσοι χρειάζονται βοήθεια δεν θα τη βρουν, αλλά αντίθετα θα τους ζητηθεί να βοηθήσουν όχι μόνο τον εαυτό τους, αλλά κι άλλους που χρειάζονται βοήθεια. «Ξέρουμε ότι ήδη από σένα απαιτήθηκαν απίθανα πράγματα, αλλά θ' απαιτηθούν ακόμα περισσότερα».⁴¹ Ο Νεαρός Σύντροφος τους ρωτά αν το ερώτημα που τους έθεσε σχετικά με τη βοήθεια ήταν τελικά μια κακή ερώτηση, εκείνοι όμως τον διαβεβαιώνουν ότι «σε μια καλή ερώτηση δόθηκε μια ακόμα καλύτερη απάντηση».⁴² Η ίδια απάντηση δίνεται από τον Χορό Ελέγχου στους απεργούς εργάτες ενός κινέζικου εργοστάσιου: «Βοηθήστε τους ίδιους σας τους εαυτούς βοηθώντας μας: Εξασκήστε την αλληλεγγύη!»⁴³ Έτσι ολόκληρο το ερώτημα σχετικά με τη βοήθεια καταλήγει στην ανάγκη όσων χρειάζονται βοήθεια να βοηθήσουν οι ίδιοι τον εαυτό τους βοηθώντας την υπόθεση της αλλαγής ενός κόσμου που κάνει αναγκαία τη βοήθεια.

Το να μάθει η «συγκατάθεση» με την ανάγκη αλλαγής του κόσμου παραμένει κρίσιμο από την άποψη της επιβίωσης σε καταστάσεις κρίσης για το άτομο όσο και για τη συλλογικότητα. Η παιδαγωγική στην πολιτική και μια ριζικά μετασχηματίζουσα πολιτική παιδαγωγική θα επιτευχθούν είτε σε αυτοδίδακτη βάση –πράγμα που εξάλλου συνιστά την ουσία του τρόπου των διδακτικών θεατρικών έργων– ή καθόλου. Και στα δύο έργα η εξάλειψη των ταυτοτήτων (θάνατος των ιδιαίτερων προσωπικοτήτων) ως προϋπόθεση για τον νέο ρόλο του ατόμου αντανάκλα τη διαδικασία θανάτου μιας συνείδησης που έχει αναπτυχθεί με τρόπο ώστε να απασχολείται αποκλειστικά με τις δικές της στενές, εγωιστικές επιθυμίες και προσδοκίες προς όφελος του μετασχηματισμού (της γέννησης) της σε συνείδηση κινητοποιούμενη από αξίες συλλογικές. Με αυτό τον τρόπο η εξάλειψη των ταυτοτήτων δεν δημιουργεί τον «κανένα», λέξη-κλειδί που επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά στα χορικά του Διδακτικού θεατρικού έργου του Μπράντεν-Μπράντεν, αλλά μια νέα συλλογική προσωπικότητα η οποία αντιπροσωπεύει εκείνους που σε κοινωνικό επίπεδο οι άρχουσες τάξεις τους συμπεριφέρονται σαν να είναι «κανένας». Έτσι αναπτύσσεται η ταξική συνείδηση όχι ως λανθάνουσα συνείδηση μέλους των τάξεων που είναι αντικείμενα εκμετάλλευσης και καταπίεσης, αλλά ως μια νέα συνειδητοποίηση ρόλου και δυνατοτήτων. Μόνο τότε μπορούν οι μάσκες (ένα άλλο είδος θανάτου) να βγουν, απελευθερώνοντας τα πρόσωπα, και μια νέα ατομικότητα να καταλάβει τη θέση τους. Από την πρωταρχική αλληγορία του νέου ως το επαναστατικό τεχνολογικά, πολιτικά και κοινωνικά νέο περνάμε έτσι, μέσω μιας αισθητικής και πολιτιστικής επανάστασης, σε μια πιο σύνθετη αλληγορία: ένα πέρασμα που εκφράζουν οι δύο αποστροφές του Χορού στο έργο του Μπράντεν-Μπράντεν (που έχει γίνει πλέον ο Χορός που έχει μάθει-der gelemtter Chor). Από το

«Αν βελτιώσατε τον κόσμο
Βελτιώσατε τον βελτιωμένο κόσμο.
Παραδώστε τον!
[...] Αν βελτιώνοντας τον κόσμο την αλήθεια ολοκληρώσατε
Ολοκληρώσατε την ολοκληρωμένη αλήθεια.
Παραδώστε την!

[...] Αν την αλήθεια ολοκληρώνοντας αλλάξατε
 την ανθρωπότητα
 Αλλάξτε την αλλαγμένη ανθρωπότητα.
 Παραδώστε την!»

περνάμε στο

«Αλλάζοντας τον κόσμο, αλλάζετε τους εαυτούς σας!
 Παραδώστε τους!»⁴⁴

Σε αυτή την αλληγορία το «γυμνό πρόσωπο» –όρος που στο *Μέτρο* χρησιμοποιούν οι τέσσερις Αγκιτάτορες για να χαρακτηρίσουν το πρόσωπο του Νεαρού Συντρόφου απαλλαγμένου από τη μάσκα μπροστά στο θάνατό του, αλλά που ισχύει επίσης για τα δικά τους πρόσωπα και για τα πρόσωπα των Μηχανικών που συντρίφτηκαν στο έδαφος– στην αυστηρή καθαρότητά του, που αποδίδεται στα πρόσωπά τους επειδή «ξεπέρασαν» το θάνατο, μπορεί να δώσει τώρα μια καινούργια απάντηση στο ερώτημα «Was ist eigentlich ein Mensch?»,⁴⁵ αποσπώντας το από το έδαφος της αγοραίας αξίας που του έχει προσδώσει ο καπιταλισμός.

Έχει ενδιαφέρον η παρατήρηση ότι όταν το 1950 ο Μπρεχτ μετονόμασε την *Πτήση των Λίντμπεργκ* σε *Πτήση πάνω απ' τον ωκεανό* λόγω των φιλοναζιστικών δραστηριοτήτων του Λίντμπεργκ, δικαιολόγησε στον ποιητικό Πρόλογο, που όρισε ότι πρέπει ν' ακούγεται υποχρεωτικά κατά την έναρξη εκπομπής του ραδιοφωνικού διδακτικού έργου, αυτό το είδος «θανάτου», δηλαδή την εξάλειψη από το έργο του Λίντμπεργκ ως ιδιαίτερης προσωπικότητας και την αντικατάστασή του από τον ανώνυμο και συλλογικό Αεροπόρο, λίγο-πολύ στην ίδια γραμμή:

«Εδώ θ' ακούσετε
 Τη διήγηση για την πρώτη πτήση πάνω απ' τον ωκεανό
 Το Μάιο του 1927. Τη διεξήγαγε
 Ένας νεαρός άνθρωπος. Θριάμβευσε
 Πάνω στη θύελλα, τον πάγο και το παμφάγο νερό. Κι όμως
 Τ' όνομά του ας εξοστρακιστεί, επειδή
 Αυτός που βρήκε το δρόμο του πάνω από νερά χωρίς
 μονοπάτια
 Τον έχασε μέσα στο βούρκο των πόλεων μας. Η θύελλα και
 ο πάγος
 Δεν καταφέρανε να τον νικήσουν, αλλά ο συνάνθρωπός τους
 Τον νίκησε. [...] Γι' αυτό
 Τ' όνομά του ας εξοστρακιστεί. Εσείς, όμως
 Θεωρήστε το προειδοποίηση: Ούτε το θάρρος ούτε η γνώση
 Μηχανών και χαρτών μπορούν να κάνουν τον εχθρό
 της κοινωνίας
 Ήρωα».⁴⁶

Υπάρχουν, παρ' όλ' αυτά, κάποια αμφιλεγόμενα ζητήματα τα οποία συνδέονται με την προσπάθεια να δοθεί μια εναλλακτική απάντηση στο ερώτημα «Τι είναι πράγματι ένας αν-

θρωπος». Στη διαδικασία απάντησης αναδύεται ο κίνδυνος να χάσει κανείς τον εαυτό του: το ερώτημα στο *Μέτρο* του 1930, σε συνδυασμό με την προτροπή που ακολουθεί

«Ποια ποταπότητα δε θα διέπρραττες
Προκειμένου την ποταπότητα να εξαλείψεις;
Βυθίσου στο βούρκο
Αγκάλιασε το φονιά, μα
Άλλαξε τον κόσμο: το χρειάζεται!»⁴⁷

ωθεί στην πρώτη γραμμή ένα ζήτημα τόσο παλιό όσο κι ο κόσμος: το αν ο σκοπός δικαιολογεί τα μέσα ή μπορεί ο ίδιος να κηλιδωθεί και να μεταλλαγει απ' τη χρήση τους.

Έτσι η ιστορική πραγματικότητα κυριεύει την παραβολή. Και η σουρρεαλιστική δήλωση του Ευγένιου Λεβινέ μπροστά στους στρατοδικες των Ελευθέρων Σωμάτων στο Μόναχο της συντριμμένης Δημοκρατίας των Συμβουλίων του 1919. «Εμείς, οι κομμουνιστές είμαστε νεκροί υπό αναστολή»,⁴⁸ θα μπορούσε να παραφραστεί ως προς την ιδέα: το σύντομης διάρκειας ζωής πείραμα των διδακτικών θεατρικών έργων απέδειξε στο δικό του έδαφος ότι και η «επαναστατικοποίηση του κόσμου» ήταν επίσης μια διαδικασία υπό αναστολή. Αν δεν την είχαν προλάβει τα γυρίσματα της ιστορίας, ποιος θα μπορούσε να προβλέψει πόσο μακριά θα μπορούσαν να είχαν οδηγήσει οι επιπτώσεις τέτοιων έργων σε αλυσιδωτή αντίδραση, εκτελεσμένων όχι συμβατικά, αλλά με τον γνήσιο, αυτοσκηνοθετούμενο και αυτοσκηνοθετούντα, αυτομετασχηματιζόμενο και αυτομετασχηματίζοντα, ανοικτό σε όλες τις πιθανότητες, τρόπο των διδακτικών θεατρικών έργων; Σύμφωνα, όμως, και με το σχολιασμό του Χορού Ελέγχου στο φινάλε του *Μέτρου*:

«Μόνο διδαγμένοι από την πραγματικότητα, μπορούμε
Την πραγματικότητα ν' αλλάξουμε».⁴⁹

Ιδιαίτερα επίκαιρο συμπέρασμα, πράγματι, προχωρώντας στο τούνελ που ανοίγεται μπροστά στην ανθρωπότητα στις απαρχές του καινούργιου αιώνα.

Σημειώσεις

1. Πρόκειται για την ομάδα των 6 «ολοκληρωμένων» μικρών μουσικών θεατρικών έργων με επίκεντρο *Το μέτρο*, που ο Μπρεχτ έγραψε κυρίως κατά τα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, μεταξύ 1929 και 1931 (μόνο ένα απ' αυτά, το *Οράτιοι και Κουριάτιοι*, το οποίο δεν ανέβηκε ποτέ όσο ζούσε ο Μπρεχτ, γράφτηκε εκτός γερμανικού εδάφους, στην εξορία, το 1935). Σ' αυτά θα πρέπει να υπολογίσουμε επίσης την ομάδα των ανολοκληρωτων, με επίκεντρο την αμοντάριστη σειρά σκηνών και μικρότερων θεαμάτων με τίτλο *Ο καταποντισμός του εγκλωστή Γιόχαν Φάτσερ*, με την οποία ο Μπρεχτ ασχολήθηκε μεταξύ 1926 και 1930 και ξανά πάλι το 1951 και αποτελεί και τη μητέρα όλων των διδακτικών θεατρικών έργων (στο εξής δ.θ.ε.). Τα πρωτότυπα κείμενα των «ολοκληρωμένων» συμπεριλαμβάνονται στον τόμο 3 και των ανολοκληρωτων στον τόμο 10(1) της έκδοσης Bertolt Brecht, *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (στο εξής BFA), επιμέλεια Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei κ.ά., σε 30 τόμους, Aufbau, Βερολίνο-Βαϊμάρη και Suhrkamp. Φραγκφούρτη 1987-2000. Τα 6 ολοκληρωμένα μπορούν να αναζητηθούν σε αγγλική μετάφραση στον τόμο 3 της έκδοσης Brecht,

Collected Plays: Three: St Joan of the Stockyards, The Mother and six Lehrstücke, επιμ. John Willett, Methuen, Λονδίνο 1997.

2. Fredric Jameson. *Brecht and method*, Verso, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1998, 90.

3. Από το ραδιοφωνικό δ.θ.ε. για νέους *Η πτήση των Λίντμπεργκ* (μετονομάστηκε αργότερα από τον Μπρεχτ σε *Πτήση πάνω απ' τον ωκεανό*), μουσική Κουρτ Βάιλ και Πάουλ Χίντεμτ. Πρεμιέρα με ευθύνη του Μπρεχτ και με μεγάλη επιτιγία στο Φεστιβάλ Νέας Μουσικής του Μπέντεν-Μπέντεν το 1929. Ελληνική μετάφραση της Άννης Κολτοιδουπούλου (1971), δεν έχει ανεβεί στην Ελλάδα, έχει γίνει όμως δημόσια ανάγνωση από ηθοποιούς του «Ελεύθερου Θεάτρου» στο Ινστιτούτο Γκαίτε της Αθήνας το 1971.

4. Από το «διπλό» δ.θ.ε.-σολοική όπερα *Αυτός που λέει να και Αυτός που λέει όχι*. Πρεμιέρα, με ευθύνη του Μπρεχτ, της αρχικής μονής εκδοχής στο Βερολίνο το 1930, σε μουσική Κουρτ Βάιλ. Ο Μπρεχτ έγραψε τη δεύτερη, αντιθετική εκδοχή λόγω της κριτικής που άσκησαν στις εκατοντάδες σχολικές παραστάσεις που ανέβασαν το 1930-1931 οι μαθητές-ηθοποιοί, οι οποίοι διαφωνούσαν με το ότι το γόρσι στο έργο συγκατατίθεται στο θάνατό του – και όρισε ότι και τα δύο έργα πρέπει στο εξής να παίζονται πάντα μαζί. Ο Βάιλ, όμως, ο οποίος διαφωνούσε με το περιεχόμενο της αντιθετικής εκδοχής, δεν έγραψε μουσική για το δεύτερο έργο. Τη μουσική του δεύτερου έγραψε ο Ράινερ Μπρεντεμέγιερ το 1990 και η παγκόσμια πρεμιέρα και των δύο μουσικών μονόπρακτων μαζί έγινε το 1994 στη Στουτγάρδη. Ελληνική μετάφραση της Σωτηρίας Ματζιέρη (1983), το έργο είτε ως μονό είτε ως διπλό δεν έχει ανεβεί στην Ελλάδα.

5. Από το δ.θ.ε. *Το μέτρο*, μουσική Χανς Άισλερ, πρεμιέρα με ευθύνη του Μπρεχτ στο Βερολίνο το 1930. Το σημαντικότερο από τα δ.θ.ε., με πρώτο μεταφραστή στην αγγλική γλώσσα από τις τάξεις του FBI, αποτέλεσε το βασικό υλικό στις ακροάσεις της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών ενάντια στον Μπρεχτ και στον Άισλερ και στάθηκε το μοναδικό έργο του οποίου ο ίδιος ο Μπρεχτ απαγόρευσε μεταπολεμικά τις δημόσιες παραστάσεις. Η απαγόρευση ήρθε εν όψει των 100χρονων από τη γέννηση του Μπρεχτ το 1998 μετά από σχετική έκκληση που απηύθυνε διεθνής συνδιάσκεψη της IBS, της Διεθνούς Ένωσης για τον Μπρεχτ, στην οικογένειά του. Αμετάφραστο στα ελληνικά, εννοείται ότι δεν έχει ανεβεί στην Ελλάδα.

6. Από το δ.θ.ε. *Το διδακτικό θεατρικό έργο του Μπέντεν-Μπέντεν για τη συγκατάθεση*, μουσική Βάιλ και Χίντεμτ. Πρεμιέρα, με ευθύνη του Μπρεχτ, στο Φεστιβάλ Νέας Μουσικής του Μπέντεν-Μπέντεν το 1929, στην οποία, σύμφωνα με την περιγραφή «αυτόπτη μάρτυρα», οι θεατές εξαγριωμένοι από την υπερβολική χρήση εικόνων και παραστάσεων θανάτου εκσφενδόνισαν στη σκηνή ό,τι δεν ήταν καρφωμένο στο πάτωμα. Ελληνική μετάφραση της Άννης Κολτοιδουπούλου (1971), δεν έχει ανεβεί στην Ελλάδα, έχει γίνει όμως δημόσια ανάγνωση του από ηθοποιούς του «Ελεύθερου Θεάτρου» (από κοινού με την *Πτήση των Λίντμπεργκ*) στο Ινστιτούτο Γκαίτε της Αθήνας το 1971.

7. Στο ίδιο.

8. Από το δ.θ.ε. *Το μέτρο*.

9. Δεν γράφτηκε μουσική και δεν υπήρξε πρεμιέρα με ευθύνη του Μπρεχτ για το δ.θ.ε. *Η εξαίρεση και ο κανόνας*, που γράφτηκε το 1930-1931 και στο οποίο ο Μπρεχτ έκανε διορθώσεις και προσθήκες μέχρι και το 1934. Το έργο έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στην εβραϊκή γλώσσα σε κμπούτζ της Παλαιστίνης την Πρωτομαγιά του 1938 (σκηνοθεσία Άλφρεντ Βολφ, μουσική Νισίμ Νισίμοφ). Έκτοτε συνηθίζεται σε κάθε νέο ανέβασμά του να γράφεται και καινούργια μουσική για τα τραγούδια του. Πολιμεταφρασμένο και πολυεθνικό για τα ελληνικά δεδομένα σε σχέση με τα δ.θ.ε.: ελληνικές μεταφράσεις από Θάλεια Καλλιγιάννη (1959), Κώστα Κουλουφάκο (1961), Σπύρο Τρωιάννο-Πόπη Αλκουλή (1966) και Νάντια Βαλαβάνη (1998). Πρωτοανέβηκε προδικτατορικά το 1966 από το θέατρο Τάσου Αλκουλή (μετάφραση Σπ. Τρωιάννου-Πόπη Αλκουλή, σκηνοθεσία Τάσου Αλκουλή, μουσική Χρήστου Λεοντή) και μεταδικτατορικά από το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης στη Θεσσαλονίκη το 1980 και στην Αθήνα το 1981 (μετάφραση Κώστα Κουλουφάκου, σκηνοθεσία Γιώργου Ρεμούνδου, μουσική Γιώργου Παπάζογλου), από το Θέατρο Μοντέρνοι Καιροί το 1982-1983 (μετάφραση Κώστα Κουλουφάκου, σκηνοθεσία Κώστα Νταλιάνη, μουσική Γιάννη Ζουγανέλη) και το 1998 από την Ομάδα Σύγχρονης Τέχνης (μετάφραση Νάντια Βαλαβάνη, σκηνοθεσία Γιάννη Καλατζόπουλου, μουσική Τάσου Καρακατσάνη). Πρόσφατα, στο πλαίσιο της ημερίδας της ΕΘ.Λ (12 Σεπτεμβρίου 2006) στη Λεμεσό για τα 50 χρόνια της πρόσληψης του Μπρεχτ στην Ελλάδα και την Κύπρο, έγινε γνωστό από τον ηθοποιό Ντίνο Λύρα, ο οποίος και είχε συμμετάσχει, ότι το καλοκαίρι του 1975 το «Ελεύθερο Θέατρο» περιόδευσε με το έργο στην ελληνική επαρχία (δεν υπάρχει καμιά γραπτή αναφορά, ούτε πρόγραμμα), ενώ ο θεατρολόγος και σκηνοθέτης Μηνάς Τίγκλης, καλλιτεχνικός διευθυντής της ΕΘΑΛ, ανακάλυψε δύο ακόμα μεταφράσεις και αντίστοιχες παραστάσεις από Κυπρίους: η μία, σε ελληνοκυπριακή διάλεκτο, ανέβηκε από θεατρική ομάδα Κυπρίων φοιτητών και Ελλήνων ναυτικών στο Λονδίνο, στο θέατρο «Κραυγή», αμέσως μετά την εισβολή του 1974, σε μετάφραση Βάσου Πτωχόπουλου, συλλογική σκηνοθεσία και επένδυση με μουσικά θέμα-

τα του Μίχη Θεοδοράκη διασκευασμένα από τους ίδιους, ενώ η δεύτερη, σε μεταφραστική Θεμη Θεμιστοκλέους, σκηνοθεσία Γιαννούλας Φραγκογιάννου και μουσική Στέλιου Αργύρη, ανήρχε από την ομάδα «Θεατρική Κίνηση» στη Λευκωσία το 1979.

10. Βλέπε Darko Suvin, "The Use-Value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the 'Learning Plays' of pseudo-Zenichku, Waley and Brecht (1993)", στο Darko Suvin, *Lessons of Japan: Assayings of Some Intercultural Stances*, Ciadest, Μόντρεάλ, 1996, 177.

11. *BFA*, 3, 101-102.

12. Στο ίδιο, 45.

13. Στο ίδιο, 116. Ο Χορός Ελέγγου στο *Μέτρο* εκπροσωπεί ταυτόχρονα την οργανωμένη σύλλογικότητα των μαζών και το κομμουνιστικό ζώμα.

14. Στο ίδιο, 237.

15. Sebastian Hafner, *Die verratene Revolution: Deutschland 1918/1919*. Herz Verlag, Βένην, Μοναχο, Βιεννη 1969, 173.

16. *BFA*, 3, 237.

17. "Gegen das 'Organische' des Ruhms: Für die Organisation". *BFA*, 21, 329.

18. Bertolt Brecht, "Ideas and Things", στο *Brecht on Art and Politics*, επιμέλεια Tom Kuhn and Steve Giles, Methuen, Λονδίνο 2003, 91.

19. Βλέπε Bertolt Brecht, *Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*, Suhrkamp, Φραγκφούρτη 1972, 242. Το ερώτημα που έθεσε ο Λένιν το 1920 στο 3ο Συνέδριο της Κομμουνιστικής Διεθνούς αποτέλεσε τη θέση 5 στο κείμενο των Μπρεχτ και Αϊσλερ «Για το *Μέτρο*» και φέρει τον υπέρτιτλο «Ο Λένιν για τη μάθηση».

20. Jameson, *Brecht und method*, ό.π., 110.

21. Παρεμβατική σχέση.

22. Βλέπε Brecht, *Die Massnahme*, ό.π., σ. 265. Ο Μάνφρεντ Βέξμπερτ, τότε νεαρός σκηνοθέτης, βοηθός του Μπρεχτ στο Μπρελίνερ Ανοσάμπλ, και αργότερα ο τελευταίος καλλιτεχνικός διευθυντής του μέχρι την επανένωση των δύο Γερμανιών, στο κείμενο του «Οι τελευταίες συζητήσεις» (σ. 262-266) αναφέρεται και στην τελευταία συζήτηση του με τον Μπρεχτ, στις 8 Αυγούστου 1956, λιγότερο από μια βδομάδα πριν από το θάνατό του, παρουσία του Αϊσλερ, σε διάλειμμα από τις πρόβες του έργου *Οι μέρες της Κομμουνίας*. Μεταξύ άλλων ο Βέξμπερτ τον είχε ρωτήσει: «Μπρεχτ, πείτε μου ένα θεατρικό σας έργο που ως προς τη μορφή να το θεωρείτε θέατρο του μέλλοντος». Κι ο Μπρεχτ είχε απαντήσει κατεπίθετα, χωρίς οποιδήποτε διαταγμό: «*Το μέτρο*».

23. Βλέπε ό.π., 248. Από κείμενο του Αϊσλερ με τίτλο «Μερικές οδηγίες για τη μέλετη του *Μέτρου*», που απεικονίζονταν στις τοπικές εργατικές χοροδίες που το ανέβασαν με τις δικές τους δυνάμεις, με συμμετοχή, σε κάθε περίπτωση, εκατοντάδων χοροδών, συχνά σε στάδια, σχεδόν σε όλες τις σημαντικές πόλεις της Γερμανίας και της Αυστρίας στο διάστημα 1931-1932. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αγωνιστική μουσική* τον Μάρτιο του 1932.

24. Στις παραστάσεις και την παραπέρα «διάδοση» του *Μέτρου* στον γερμανόφωνο κόσμο έβαλε τεράμνο μόνο η άνοδος των ναζί στην εξουσία τον Ιανουάριο του 1933.

25. *BFA*, 21, 396. Από το κείμενο «Η Μικρή και η Μεγάλη Παιδαγωγική».

26. Walter Benjamin, *Understanding Brecht*. Verso, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1998, 28.

27. *BFA*, 21, 398. Από το κείμενο «Θεωρία των παιδαγωγείων».

28. Ό.π., 396. Από το κείμενο «Η Μικρή και η Μεγάλη Παιδαγωγική».

29. Βλέπε Jameson, *Brecht und method*, ό.π., 64: «[...]καθώς το κείμενο και η παράσταση του σιγά σιγά θαμπώνουν και εξαφανίζονται μέσα σε διευρυμένες συζητήσεις, σε καθυάδες για την ερμηνεία και στην πρόταση κάθε είδους εναλλακτικών χειρονομιών και σκηνικών υποθέσεων, θα πρέπει ν' αοχίσουμε να εφευρισκουμε μια νέα σύλληψη για το είδος της τέχνης και της αισθητικής στο οποίο το *διδασκτικό θεατρικό έργο* φαίνεται να κάνει πρόβλεψη. Αυτός ο νέος όρος θα πρέπει ν' αποφυγει την πραγμάτωση της συνηθισμένης γλώσσας των έργων και αντικειμένων τέχνης, αλλά θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει τις συζητήσεις και τις αναθεωρήσεις, τις προτεινόμενες εναλλακτικές λύσεις, κατά κάποιο ουσιαστικότερο τρόπο απ' ό,τι γίνεται γενικά».

30. Ό.π.

31. "On New Criticism", *Brecht on Art and Politics*, επιμέλεια Kuhn and Giles, ό.π., 91.

32. Βλέπε Reiner Steinweg, «Das Lehrstück - ein Modell des sozialistischen Theaters. Brechts Lehrstücktheorie», *Alternative*, 78/79, 14 Jahrgang, Juni/August 1971 (Βερολίνο). Στο κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύονται οι «ανακαλύψεις» του Ράινερ Στάινβεκ, του νεαρού τότε Αυστριακού ερευνητή, ο οποίος, υπό την επίδραση του πνεύματος του Μάη του '68 και του κύματος παραστάσεων διδακτικών θεατρικών έργων του Μπρεχτ σε σχολεία και πανεπιστήμια της ΟΔΓ κόντρα στην επίσημη εκπαιδευτική πολιτική, εγκαταστάθηκε επί ένα εξάμηνο το 1970 στο Αρχείο

Μπερτόλτ Μπρεχτ στο (Ανατολικό) Βερολίνο. Από την «ανασκαφή» του στις σκόρπιες αναφορές στα διδακτικά θεατρικά έργα στα αδημοσίευστα κυρίως ακόμα τότε θεωρητικά κείμενα του Μπρεχτ, τα οποία ερευνήσε χαρτάκι χαρτάκι, κατόρθωσε να σχηματίσει το παζλ της έκτοτε ονομαζόμενης «θεωρίας του Μπρεχτ για τα διδακτικά θεατρικά έργα», ανατρέποντας ριζικά τις μέχρι τότε κυρίαρχες αντιλήψεις γι' αυτά σε μια σπάνια συμφωνία μαρξιστών και μη μαρξιστών ερευνητών του (ήσσονα έργα χιδαίου μαρξισμού ενός νεοφώτιστου).

33. Bertolt Brecht, "Buch der Wendungen", *BFA*, 45-194, εδῶ 104 και 192. Ο Μπρεχτ αποκαλεί Μεγάλη Μέθοδο τη διαλεκτική και Μεγάλη Τάξη το σοσιαλισμό.

34. Η έρευνα για τον Μπρεχτ μένει κατά κανόνα στο συσχετισμό, από την άποψη της προέλευσης, του *Μέτρον* κυρίως με το δ.θ.ε. *Αιτός που λείει ναι*, λόγω του συσχετισμού, που κάνει ο ίδιος ο Μπρεχτ, των δύο με το έργο του Ζενκίκου.

35. Τον χειμώνα του 1928-1929 η συνεργάτρια του Μπρεχτ Ελίζαμπετ Χάουπτμαν μετέφρασε για τον Μπρεχτ από τ' αγγλικά στα γερμανικά την εκδοχή του Ουκάλει, ο οποίος είχε «μεταφράσει» το έργο *Τανίκο* του Ζενκίκου, μια μεσαιωνική θρησκευτική μυθολογία. από τα ιαπωνικά στα αγγλικά ουσιαστικά διασκευάζοντάς το, καθώς είχε κρατήσει μόνο τα «γυμνά» στοιχεία της πλοκής. Στην αρχική εκδοχή της κοινής όπερας Μπρεχτ και Βάλ. *Αιτός που λείει ναι* οι δύο δημιουργοί έκαναν τις λιγότερες δυνατές αλλαγές στο κείμενο του Ουκάλει (κάποια κομμάτια, όπως της αρχής, συμπεριλαμβάνουν αυτούσια την κατά λέξη μετάφραση της Χάουπτμαν) φροντίζοντας κυρίως να απαλείψουν ό,τι συσχέτιζε τη θησία με το θρησκευτικό στοιχείο, μεταφέροντας τη μυθολογία σε ορθολογικό έδαφος.

36. Η όπερα *Αιτός που λείει ναι* απειθνεται στους μαθητές και τις μαθήτριες, ενώ *Το μέτρο* πριν απ' όλα σε νέους εργάτες κι εργάτριες.

37. Brecht, *Collected Plays: Three*, επιμέλεια Willett, ο.π., 329.

38. ["Individuum und Gesellschaft."], *BFA*, 21, 402.

39. *BFA*, 3, 29.

40. Ο.π., 35-36.

41. Ο.π., 103.

42. Ο.π., 102-103.

43. Ο.π., 111.

44. Ο.π., 46.

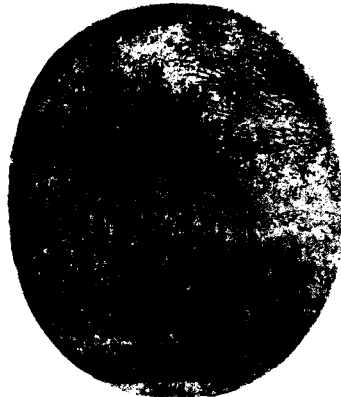
45. Ο.π., 113, «Τι είναι στην πραγματικότητα ένας άνθρωπος?».

46. Ο.π., 405.

47. Ο.π., 116.

48. Häfner, *Die verratene Revolution*, ο.π., 190.

49. *BFA*, 3, 125.



Jacop van Ruisdael, *Ιτιές στην όχθη του ποταμού*, 1646