

Ταύτιση και παρεξήγηση Ο «βίος του Μπρεχτ» στην Ελλάδα

ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΚΑΡΗΣ

1. Καθυστέρηση με τις ίδιες αντιδράσεις

Η ΜΟΝΗ διαφορά που θα μπορούσε να επισημάνει κανείς στην εμφάνιση του «ρεύματος» Μπρεχτ στην Ελλάδα, σε σύγκριση με την υπόλοιπη –«δυτική», τότε– Ευρώπη, είναι η καθυστερημένη εμφάνιση του φαινομένου. Κατά τ' άλλα, οι αντιδράσεις δεν διαφέρουν από εκείνες των άλλων δυτικοευρωπαϊκών χωρών, έστω και αν τα αίτια είναι, ενίοτε, διαφορετικά.

Η πρώτη παρουσίαση έργου του Μπρεχτ στην Ελλάδα γίνεται το 1957, όταν το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει τον *Κύκλο με την κιμωλία*, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Ακολουθεί τον επόμενο χρόνο, πάλι από το Θέατρο Τέχνης, *Ο Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*. Ο Κάρολος Κουν είναι, και θα εξακολουθήσει να είναι για αρκετές δεκαετίες ακόμα, ο άνθρωπος του θεάτρου που συλλαμβάνει κάθε καινούριο ρεύμα, κάθε νέα αναζήτηση στο παγκόσμιο θέατρο και τα μεταφρατεύει στην Ελλάδα. Βέβαια, εξαιτίας της τότε δομής του ελληνικού θεάτρου (θέατρα όπως το Θέατρο Τέχνης επιβίωναν χωρίς καμιά ενίσχυση από την πολιτεία), αλλά και εξαιτίας της γεωγραφικής θέσης της Ελλάδας, η σύλληψη αυτή περιοριζόταν μοιραία σε συγγραφείς, χωρίς να ενσωματώνει σκηνικές γραφές και αναζητήσεις.

Θα μπορούσε να διατυπώσει κανείς εδώ μια ένσταση και να πει πως η απόσταση μεταξύ του 1954, που το Μπερλίνερ Ανσάμπλ εμφανίζεται για πρώτη φορά στη Δυτική Ευρώπη¹ και του 1957, που έργο του Μπρεχτ ανεβαίνει για πρώτη φορά στην Ελλάδα είναι ελάχιστη. Η ένσταση αυτή, ενώ είναι φαινομενικά σωστή, αγνοεί εντούτοις ένα καθοριστικό γεγονός: την καταλυτική σημασία των παραστάσεων του Μπερλίνερ Ανσάμπλ στις δεκαετίες του '50 και του '60. Οι σκηνοθέτες που ασχολήθηκαν συστηματικά με τον Μπρεχτ, όπως ο Ροζέ Πλασόν, ο Μπερνάρ Σομπέλ, ο Μαρσέλ Μαρεσάλ κ.ά. στη Γαλλία, ο Γουίλιαμ Γκάσκιλ στη Βρετανία και ο Τζόρτζιο Στρέλερ στην Ιταλία, είχαν όλοι τους ως αφετηρία τις παραστάσεις του Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Επιπλέον, σε ορισμένες από τις χώρες αυτές, η δουλειά των σκηνοθετών είχε μια θεωρητική υποστήριξη από μελετητές, όπως π.χ. ο Μπερνάρ Ντορτ και ο Ζαν Ζουρντέιγ στη Γαλ-

λία, ο Κένεθ Τάιναν και ο Τζον Γουίλετ στη Βρετανία. Ειδικά στο πρόσωπο του Μπερνάρ Ντορτ ο Μπρεχτ βρήκε έναν από τους πιο οξυδερκείς μελετητές του. Αλλά, και αυτή ακόμα η μελέτη του Ντορτ για τον Μπρεχτ κυκλοφόρησε στην Ελλάδα με καθυστέρηση δεκαπέντε χρόνων². Συνεπώς, είναι απολύτως κατανοητό ότι ο Κάρολος Κουν παρουσίασε με δύο έργα, σε δύο συνεχόμενες περιόδους, ένα συγγραφέα που έκανε πάταγο στην Ευρώπη, ως ένα συγγραφέα του «ποιητικού» θεάτρου. Στον *Κύκλο με την κιμωλία*, μάλιστα, αυτή η ποιητική ερμηνεία ενισχυόταν από την ποιητικά έξοχη μετάφραση του Οδυσσέα Ελύτη, που, ωστόσο, άμβλυνε όλες τις αιχμές της μπρεχτικής γραφής.

Η μεγάλη εισβολή του Μπρεχτ στην Ελλάδα αρχίζει έντεκα χρόνια μετά από τον θάνατό του, το 1967. Ο Λάμπρος Μυγδάλης, στη βιβλιογραφία του για τον Μπρεχτ καταγράφει συνολικά 507 λήμματα, από τα οποία 169 αναφέρονται στη δεκαετία 1956-66 και 338, τα διπλάσια δηλαδή, στη δεκαετία 1967-77³. Οι παραστάσεις έργων του Μπρεχτ είναι στην πρώτη περίοδο συγκαταλέγεται και η καλύτερη, κατά τη γνώμη μου, παράσταση έργου του Μπρεχτ στην Ελλάδα: *Ο Καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, από το ΚΘΒΕ, σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη, με την Αλέκα Παϊζη στον επώνυμο ρόλο (Ιανουάριος 1965).

Ο λόγος αυτής της έξαρσης κατά τη δεύτερη δεκαετία είναι πια επαρκώς γνωστός: το πραξικόπημα των συνταγματαρχών και η εγκατάσταση της χούντας στην Ελλάδα με όλα τα συναφή – απαγόρευση πολιτικής δραστηριότητας, συλλήψεις, λογοκρισία. Θα ασχοληθώ λίγο παρακάτω με τις επιπτώσεις που είχε η χουντική περίοδος στην πρόσληψη του Μπρεχτ. Ας περιορισθώ εδώ να επαναλάβω αυτό που είπα και στην αρχή, ότι, δηλαδή, ο Μπρεχτ εισβάλλει ουσιαστικά στην Ελλάδα με καθυστέρηση μιας δεκαπενταετίας περίπου σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη. Θα είμαστε, μάλιστα, ακόμα πιο ακριβείς, αν περιορίζαμε τη μεγάλη εισβολή του Μπρεχτ σε μια τετραετία, από το 1970 ως το 1974.

Αν εξαιρέσω αυτή τη χρονική αναντιστοιχία, κατά τα άλλα η πρόσληψη του Μπρεχτ στην Ελλάδα ακολουθεί την πεπα-

τημένη των άλλων δυτικοευρωπαϊκών χωρών, με τις ίδιες αντιδράσεις και τις ίδιες ομάδες ένθερμων οπαδών και φανατικών πολέμιων σε μια μετωπική σύγκρουση, που τοποθετείται πάνω στην ίδια διαχωριστική γραμμή με την ιδεολογικοπολιτική σύγκρουση. Όπως στην ιδεολογικοπολιτική σύγκρουση έχουμε από τη μια πλευρά του νήματος την αριστερά και από την άλλη τις αστικές πολιτικές δυνάμεις, έτσι και στον Μπρεχτ έχουμε από τη μια πλευρά τους στρατευμένους αριστερούς συγγραφείς και καλλιτέχνες και από την άλλη τους αστούς συγγραφείς και καλλιτέχνες, που ευαγγελίζονται μια τέχνη απαλλαγμένη από την πολιτική και σηκώνουν το λάβαρο του «καλλιτέχνη» Μπρεχτ.

Στην Ελλάδα, λόγω των ειδικών πολιτικών συνθηκών, η σύ-

Δημήτρη Μυράτ⁵. Έστω και αν η σύγκρουση περιστρέφεται γύρω από μεταφραστικές ερμηνείες και παρερμηνείες του κειμένου, δεν είναι καθόλου δύσκολο να διακρίνει κανείς την υποβόσκουσα ιδεολογική αντιπαράθεση.

Η σύγκρουση θα συνεχισθεί και θα ενταθεί, με τους αριστερούς συγγραφείς και καλλιτέχνες να επιμένουν στην προτεραιότητα της ιδεολογίας και της στρατεύσης και τους αστούς ομολόγους τους να επιμένουν στην αποψίλωση του Μπρεχτ από κάθε ιδεολογία και στρατεύση. Ενώ όμως το αριστερό στρατόπεδο εμφανίζεται συμπαγές και ενωμένο –κάτι που δεν είναι καθόλου παράξενο για την εποχή εκείνη–, αντίθετα στο αστικό στρατόπεδο η πολεμική ποικίλλει. Το ένα σκέλος της, ενώ φαινομενικά δείχνει να αποδέχεται



γκρουση αυτή προϋπάρχει της μεγάλης εισβολής του Μπρεχτ. Όπως έγραφα και σε παλαιότερο άρθρο μου:

«Είναι γνωστό ότι η δεκαετία '56-'66, και ιδιαίτερα η περίοδος '56-'63, σημαδεύεται από μια έντονη πολιτική σύγκρουση στην Ελλάδα, όπου η αριστερά μάχεται κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες. Είναι φυσικό, λοιπόν, να επιστρατεύει, από τη στιγμή που τον ανακάλυψε, και τον Μπρεχτ σαν όπλο σ' αυτή τη μάχη, δηλαδή, σε στρατευμένο κομμουνιστή συγγραφέα, ακριβώς όπως επιστρατεύει και τον Σολόχοφ, τον Έρενμπουργκ, τον Αραγκόν ή τον Ελυάρ, για ν' αναφέρουμε μερικά παραδείγματα»⁴.

Η ομάδα αυτή των αριστερών συγγραφέων και διανοουμένων ήταν συγκεντρωμένη γύρω από το περιοδικό τέχνης της αριστεράς και ένα από τα έγκυρα περιοδικά γραμμάτων της εποχής εκείνης, την *Επιθεώρηση Τέχνης*. Η πρώτη μεγάλη σύγκρουση ξεσπάει, όταν το περιοδικό *Θέατρο* δημοσιεύει στο πρώτο τεύχος του το θεωρητικό κείμενο του Μπρεχτ «Μικρό Όργανο για το Θέατρο» σε μετάφραση

τον στρατευμένο, μαρξιστή, άνθρωπο του θεάτρου Μπρεχτ, επικεντρώνει τις ενστάσεις της στον ισχυρισμό ότι, ενώ έγινε αποδεκτός από το αστικό κοινό, δέχθηκε τις πιο σκληρές και άκαμπτες επιθέσεις από το κομμουνιστικό κόμμα και τους ομοϊδέατες του, προσπαθεί, δηλαδή, να αποδείξει ότι η ιδεολογία και η στρατεύση όχι μόνο δεν ωφέλησαν στον Μπρεχτ, αλλά μάλλον κακό του έκαναν. Εκπρόσωπος αυτής της πρώτης άποψης είναι πάλι ο Δημήτρης Μυράτ που, μετά από τη μετάφραση του «Μικρού Οργάνου για το Θέατρο» κυκλοφορεί και μια μονογραφία για τον Μπρεχτ⁶. Γράφει ο Δημήτρης Μυράτ:

«Και το χρόνο αυτό –βρισκόμαστε στο 1929– εγκαινιάζει το καινούργιο του σφάλμα: τα διδακτικά έργα. Σίγουρα (...) δεν το παραδέχτηκε ποτέ. Εμείς όμως που σκύβουμε ευλαβικά πάνω στο βαρυσήμαντο έργο του, δεν μπορούμε παρά να λυπόμαστε για τον τόσο χαμένο μόχθο σε μια ωφέλιμη προσπάθεια που δε βρήκε καν την αναγνώριση, και προπάντων, την ανταπόκριση που προσδοκούσε. Όχι μόνο οι θεωρητικοί του κόμματος δεν παραχώρησαν το imprimatur (...), αλλά, κα-

θώς απόδειξε η ραγδαία διαρροή της εργατιάς προς τις φαιοχίτωνες φάλαγγες δε διδάχτηκε απ' τη διδασχή αυτή και άλλες παρόμοιες»⁷.

Και παρακάτω:

«Και σαν επιστέγασμα της ομόφωνης παραδοχής του έργου⁸ απ' την αστική τάξη η Γερμανική Κυβέρνηση έβγαλε διαταγή να παριστάνεται στα σχολεία (...) Αντίθετα η στάση του ΚΚ για το έργο ήταν αρνητική και ο συγγραφέας του κατηγορήθηκε ανοιχτά για ρεβιζιονισμό (...) Η κακή αυτή μοίρα θα τον κυνηγάει ως το τέλος της ζωής του. (...) Την κατανάλωσε σπάταλα στην υπηρεσία της θρησκείας που είχε ασπαστεί ελεύθερα, και δεν κατάφερε να βρει ποτέ αναγνώριση απ' τους αρχιερείς της»⁹.

Τον συγγραφέα δε φαίνεται να τον ενοχλεί καθόλου η αντίφαση ανάμεσα στο «σφάλμα» που είναι τα διδακτικά έργα και στην καθολική αποδοχή του *Διδακτικού έργου του Μπάντεν-Μπάντεν*, αλλά ούτε και φαίνεται να τον απασχολεί αυτό που απασχόλησε διεξοδικά τους μελετητές του Μπρεχτ: την έρευνα για μια νέα αντίληψη παραστάσεων-κοινού, που εγκαινιάζει ο Μπρεχτ με τα διδακτικά έργα και που ανακόπτεται βίαια, όταν αναγκάζεται να εγκαταλείψει τη Γερμανία μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία. Εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι να αποδείξει ότι η ιδεολογία και η στράτευση ήταν στον Μπρεχτ μια τροχοπέδη, από την οποία δεν αποκόμισε κανένα όφελος.

Στον αντίποδα της θέσης του Δημήτρη Μυράτ βρίσκεται ο μεγάλος δάσκαλος (χωρίς εισαγωγικά και χωρίς καμιά διάθεση ειρωνείας) του νεώτερου ελληνικού θεάτρου, ο Αλέξης Μινωτής. Ο Μινωτής δεν απορρίπτει απλώς τη στράτευση και την ιδεολογία στον Μπρεχτ, όταν γράφει πως:

«Καμιά εξουσία, επίγεια δεν μπορεί να είναι το ιδανικό της Τέχνης, που δεν αναπνέει παρά μόνο στον καθαρό αέρα της πνευματικής ελευθερίας. Είναι πράξη ζωής, παλμός ψυχής, δεν είναι θεωρία. Η Τέχνη είναι αυτούσια και αυτεξούσια. Εξηγεί και ρυθμίζει με μεταφυσική διαίσθηση»¹⁰.

αλλά απορρίπτει και κάθε θεωρητική επεξεργασία, τόσο του ίδιου του Μπρεχτ όσο και των μελετητών του:

«Τον Μπρεχτ-ποιητή, οι σωστοί άνθρωποι του θεάτρου (...), ανεξάρτητα από πολιτικές ιδεολογίες και τοποθετήσεις, τον εκτιμούν και τον θαυμάζουν για το ταλέντο του (...), διαφωνούν μόνο με τις παρεκκλίσεις από την ουσία, των μπρεχτολόγων και του ίδιου του Μπρεχτ-μπρεχτολόγου, που ιλιγγιούν μπροστά στην 'απέραντη μπρεχτι-

κή φιλολογία, στον φόρτο σχολιασμού και στη σκηνοθετική μεθοδολογία που χωρίς αυτήν το κείμενο είναι άφωνο»¹¹.

Το ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτή την αντιπαράθεση είναι ότι και τα δυο στρατόπεδα ανακαλύπτουν τον μισό Μπρεχτ: οι συγγραφείς και διανοούμενοι της αριστεράς επιμένουν τόσο πολύ στην ιδεολογία και στη στράτευση, που συχνά φαίνεται να ξεχνούν ότι ο Μπρεχτ ήταν ένας άνθρωπος του θεάτρου, που έκανε πρώτιστα τέχνη. Οι αστοί καλλιτέχνες και διανοούμενοι πάλι, επιμένουν τόσο πολύ στον καλλιτέχνη Μπρεχτ, που πιστεύουν, εσφαλμένα, ότι είναι δυνατό να τον δει κανείς απαλλαγμένο από τη θεωρία, την ιδεολογία και τη στράτευση. Ωστόσο, για να είμαστε απολύτως ειλικρινείς, οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι σε ένα σημείο ο Δημήτρης Μυράτ είχε δίκιο. Η ζωή του Μπρεχτ στη Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία κάθε άλλο παρά ανθόσπαρτη ήταν. Γνώρισε δυσκολίες, συχνά μάλιστα και ταπεινώσεις από τους γραφειοκράτες του κόμματος. Αυτό το διαπιστώνει σήμερα πια εύκολα κανείς, όταν διαβάζει την αλληλογραφία του, που εκδόθηκε πλήρως στους τόμους 28 και 29 της μεγάλης έκδοσης Βερολίνου-Φρανκφούρτης των «Έργων» του¹². Βέβαια, το γεγονός αυτό δεν αναιρεί καθόλου την άμεση διασύνδεση του συγγραφικού και θεατρικού έργου του Μπρεχτ με την ιδεολογία και τη στράτευση του.

2. Ταύτιση και παρεξήγηση, η περίοδος της χούντας

Ας δούμε πιο διεξοδικά αυτό που είχα επισημάνει παραπάνω: ότι η μεγάλη άνθιση του Μπρεχτ στην Ελλάδα εντοπίζεται στην τετραετία 1970-74. Μια απλή καταγραφή των εκδόσεων, παραστάσεων και δημοσιεύσεων αρκεί για να καταδείξει το εύρος της επιρροής του Μπρεχτ εκείνη την περίοδο:

- I. 20 μεταφράσεις θεατρικών έργων
- II. 13 εκδόσεις και δημοσιεύσεις ποιημάτων (σε συλλογές και περιοδικά)
- III. 12 εκδόσεις άρθρων και μελετών (σε βιβλία και περιοδικά)
- IV. 103 άρθρα και μελέτες ελλήνων και ξένων για τον Μπρεχτ και γύρω από το έργο του Μπρεχτ
- V. 12 παραστάσεις έργων του Μπρεχτ¹³

Ήδη αυτή η συνοπτική καταγραφή είναι εντυπωσιακή για μια τετραετία. Θα έλεγε κανείς πως σύσσωμο το ελληνικό θέατρο, από τους ηθοποιούς, τους σκηνοθέτες και τους μεταφραστές ως τους ποικίλους θεωρητικούς και αρθρογράφους, ασχολείται με τον Μπρεχτ.

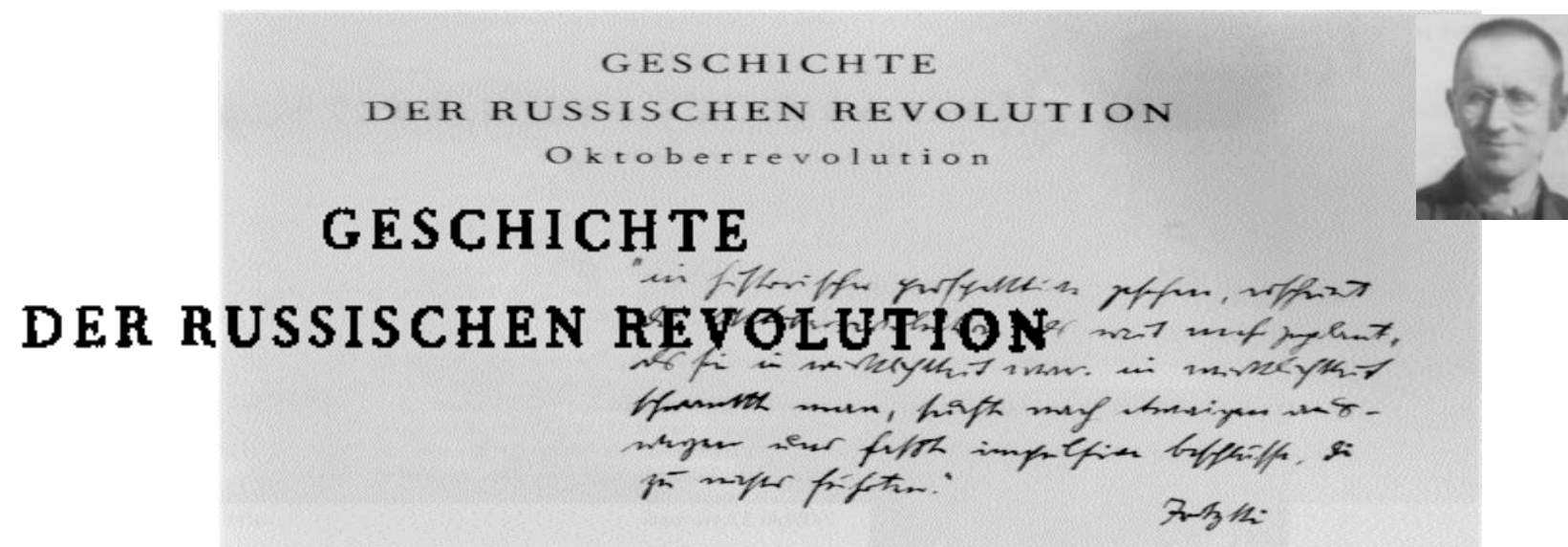
Αν και την ίδια εποχή, με το φοιτητικό κίνημα και τον Μάη του '68 και με τη συναφή αναζωπύρωση των συζητήσεων γύρω από την ιδεολογία και τη στρατευμένη τέχνη, ο Μπρεχτ γνωρίζει μια θριαμβευτική επάνοδο και στην Ευρώπη, ωστόσο, η σαρωτική εισβολή του Μπρεχτ στο πνευματικό και καλλιτεχνικό τοπίο της Ελλάδας συνδέεται άμεσα με το χου-

ντικό καθεστώς. Όχι μόνο οι πνευματικοί άνθρωποι και οι καλλιτέχνες, αλλά ολόκληρος ο λαός ψάχνει απεγνωσμένα για υποκατάστατα πολιτικής έκφρασης και τα ανακαλύπτει σε έναν συγγραφέα, που το έργο του είναι διάχυτο με ιδεολογικές τοποθετήσεις και πολιτικές προεκτάσεις. Πολύ περισσότερο, μάλιστα, όταν ένα πολύ μεγάλο μέρος του έργου αυτού γράφτηκε από τον συγγραφέα του στην εξορία και σε αντιπαράθεση με ένα καθεστώς συγγενικό (αν και απείρως πιο απάνθρωπο) με το χουντικό καθεστώς της Ελλάδας. Το πολιτικό τοπίο σπρώχνει την αντιπαράθεση της δεκαετίας '56-'66 ανάμεσα στον στρατευμένο συγγραφέα και στον καλλιτέχνη στο περιθώριο. Κανείς δεν αμφισβητεί πια την προτεραιότητα του στρατευμένου, ιδεολόγου, συγγρα-

τέληξαν σε μια ευρεία κλίμακα παρεξηγήσεων, από τον αποκλεισμό κάθε συναισθήματος στον Μπρεχτ (που δεν ευσταθεί) ως το «μη-παίξιμο», δηλαδή, την άχρωμη, ουδέτερη, εκφορά του λόγου (που, επίσης, δεν ευσταθεί), παρεξηγήσεις που ενισχύθηκαν και από ένα πλήθος λαθών και παρερμηνειών σε ορισμένες μεταφράσεις.

Το αποτέλεσμα αυτού του αποπροσανατολισμού στις αναζητήσεις ήταν ορισμένες «συμβατικές» παραστάσεις, που αγνοούσαν τελείως την αφηγηματική-επική διάσταση των έργων του Μπρεχτ, να έχουν πολύ μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό, από τις καλοπροαίρετες, αλλά παρεξηγημένες, «μπρεχτικές» ερμηνείες των νεώτερων ηθοποιών¹⁴.

Η υποδοχή και αποδοχή του Μπρεχτ «εν βρασμό ψυχής»



φέα, αντίθετα στόχος του κάθε κειμένου του Μπρεχτ που μεταφράζεται, του κάθε έργου του που ανεβαίνει στη σκηνή είναι να λειτουργήσει ως πολιτικό σύνθημα, να εκτονώσει τον αναγνώστη ή τον θεατή από την καθημερινή καταπίεση και να αποσπάσει το χειροκρότημά του, όπως θα το αποσπούσε μια πολιτική συγκέντρωση ή διαδήλωση.

Παράλληλα παρατηρείται ένα άλλο ενδιαφέρον φαινόμενο. Οι νέοι ηθοποιοί ανακαλύπτουν ξαφνικά το ερμηνευτικό οπλοστάσιο του Μπρεχτ, τις θεωρίες του περί υποκριτικής και φιλοδοξούν να τις εφαρμόσουν στην πράξη. Οι βασικοί άξονες της θεωρίας του Μπρεχτ περί ηθοποιίας, το «παραξένισμα», η «αποστασιοποίηση», η «ιστοριοποίηση», βρίσκονται καθημερινά στο στόμα των νέων ηθοποιών. Και εδώ γίνεται ακόμα περισσότερο αισθητή η έλλειψη της άμεσης αναφοράς, της οπτικής εμπειρίας από παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο ίδιος ο Μπρεχτ, για να δει κανείς τη σκηνική εφαρμογή των θεωρητικών επεξεργασιών του και να διαπιστώσει, ιδίως όμμασι, πόσο απλές και άμεσες είναι οι λύσεις που προτείνει. Έτσι, ηθοποιοί και σκηνοθέτες της νεώτερης γενιάς αναλόθηκαν σε ατέρμονες συζητήσεις γύρω από το «μπρεχτικό» παίξιμο και κα-

θόλωσε το τοπίο αντί να το ξεκαθαρίσει, εξοβέλισε την εποικοδομητική, σε μεγάλο βαθμό, συζήτηση μεταξύ ιδεολογίας και τέχνης, αφού όλο το βάρος έπεσε στην ιδεολογία, και στόλισε τον Μπρεχτ με έναν θαυμασμό, που ήταν πολύ περισσότερο ο θαυμασμός προς τον πολιτικό και πολύ λιγότερο ο θαυμασμός προς τον καινοτόμο του θεάτρου. Ίσως, αν είχαμε διαβάσει τότε μια καταγραφή του Μπρεχτ στο *Ημερολόγιο Δουλειάς* του, με ημερομηνία 10/6/50, να σκεφτόμαστε διαφορετικά:

«Διαβάζω μια εργασία που έκανε μια εργάτρια-φοιτήτρια στη Λειψία για τον Γκόρκι και για μένα. Ιδεολογία, ιδεολογία, ιδεολογία. Πουθενά ένας αισθητικός όρος. Όλη μαζί θυμίζει την περιγραφή ενός φαγητού, όπου δεν αναφέρεται πουθενά η γεύση. Θα έπρεπε να οργανώσουμε πρώτα εκθέσεις και μαθήματα για την παιδεία της γεύσης, δηλαδή για την απόλαυση της ζωής»¹⁵.

3. Καθυστερημένη επανατοποθέτηση

Από μια άποψη ήταν φυσικό. Έπρεπε να αποκατασταθεί το δημοκρατικό πολίτευμα, να περάσει ο «βρασμός ψυ-

χής», για να επιχειρήσουμε μια αποτίμηση και μια επανατοποθέτηση του έργου του Μπρεχτ. Ο εκδοτικός και παραστασιακός οργανισμός κοπάζει σταδιακά μετά το 1975. Έστω και αν αυτό γίνεται, επειδή εξέλειπε η πολιτική χρησιμότητα του Μπρεχτ, βοηθάει εντούτοις σε μια πιο σοβαρή αξιολόγηση των πεπραγμένων.

Η επανατοποθέτηση ξεκινάει, ευτυχώς, από τις παραστάσεις. Ήδη στην παράσταση του *Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ*, που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν στο Θέατρο Τέχνης τον Νοέμβριο του 1974, δηλαδή αμέσως μετά την πώση της χούντας, δεν υπήρχε ούτε το κραυγαλέο πολιτικό κήρυγμα της χουντικής περιόδου (έστω και αν το έργο προσφέρεται πλουσιοπάροχα γι' αυτό), αλλά ούτε και το ποιητικό κλίμα των προηγουμένων παραστάσεων του ίδιου σκηνοθέτη. (Έστω και αν ειδικά το έργο αυτό δεν προσφέρεται για ποιητικές επεξεργασίες.) Αντίθετα, η παράσταση είχε μια εικαστική αντίληψη, λιτή και υπαινικτική, που πλησίαζε πολύ στη μπρεχτική άποψη για τη σκηνογραφία και το κοστούμι.

Οι δύο παραστάσεις που βρίσκονταν πιο κοντά στη θεωρία του επικού θεάτρου ανέβηκαν το 1976. Ήταν οι παραστάσεις της *Μάνας* (Λαϊκό-Πειραματικό Θέατρο, Θέατρο Αθηνά, Φεβρουάριος 1976) και των *Γάμων των μικροαστών* (Λαϊκό-Πειραματικό Θέατρο, Θέατρο Πορεία, Οκτώβριος 1976), σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζιά. Μολονότι και οι δύο παραστάσεις έτειναν ενίοτε προς μια ψυχρότητα, λόγω της αγωνίας του σκηνοθέτη να μείνει πιστός στις επιταγές του επικού θεάτρου, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι παραστάσεις αυτές πλησίαζαν περισσότερο από κάθε άλλη στη μπρεχτική αντίληψη. Εξάλλου, ο Λεωνίδας Τριβιζιάς δεν ήταν ο μόνος που υπέπεσε σε αυτή την υπερβολή λόγω πιστότητας. Ο πιο ένθερμος υποστηρικτής του Μπρεχτ στη Βρετανία, ο σκηνοθέτης Γουίλιαμ Γκάσκιλ έκανε ακριβώς το ίδιο λάθος (που δεν το έκανε, βέβαια, ο σκηνοθέτης Μπρεχτ).

Μια άλλη παράσταση που πρέπει να αναφερθεί είναι *Τα Οράματα της Σιμόν Μασάρ*, που σκηνοθέτησε ο Σταύρος Ντουφεξής τον Δεκέμβριο του 1976 στο Εθνικό Θέατρο. Αν και ο Σταύρος Ντουφεξής δεν είναι ένας «μπρεχτικός» σκηνοθέτης, ωστόσο, η μακρά θητεία του στο γερμανικό θέατρο του έδωσε τη δυνατότητα να ενσωματώσει και να αφομοιώσει στην παράσταση στοιχεία από το γερμανικό θέατρο, από τα οποία είχε αντλήσει και επωφεληθεί και ο ίδιος ο Μπρεχτ.

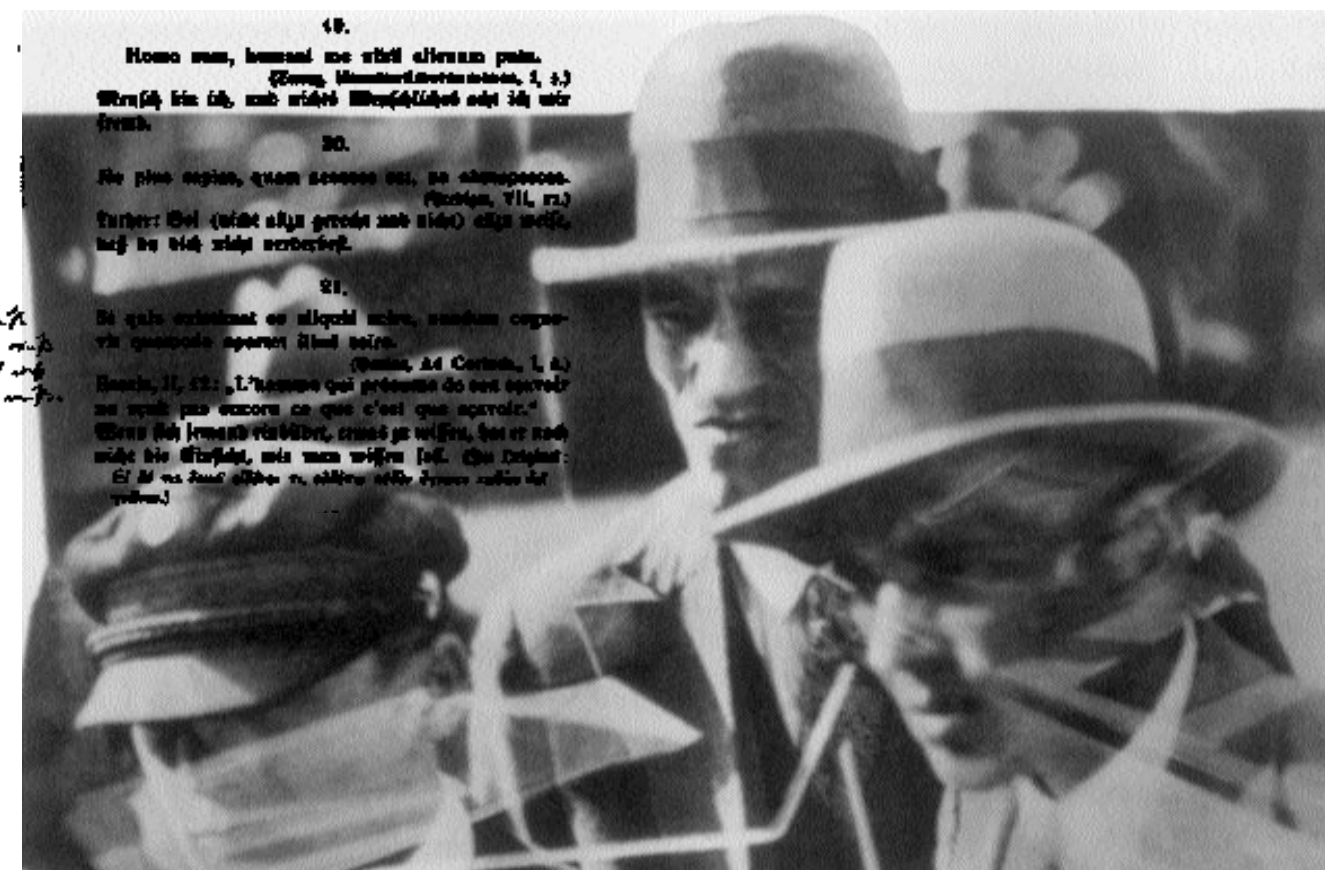
Την ίδια εποχή, περίπου, κυκλοφορεί, σε άποψη μετάφραση της Άννας Φραγκουδάκη, ένα από τα πιο σημαντικά εργαλεία για την κατανόηση του Μπρεχτ, η μελέτη του Μπερνάρ Ντορτ *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, που ανέφερα παραπάνω και που μελετάει διεισδυτικά το σύνολο του μπρεχτικού θεατρικού έργου. Παράλληλα, ορισμένοι έλληνες κριτικοί και μελετητές αρχίζουν να ασχολούνται συστηματικά με το

έργο του Μπρεχτ, όπως π.χ. η Ελένη Βαροπούλου, που συνεχίζει μέχρι σήμερα με συνέπεια τη μελέτη αυτή.

Μίλησα πιο πάνω για «καθυστερημένη επανατοποθέτηση» και η διαπίστωση αυτή χρειάζεται, νομίζω, διευκρίνιση. Η ακατάσχετη «μπρεχτολογία» της τετραετίας '70-'74 ήταν φυσικό να προξενήσει στο αναγνωστικό και θεατρικό κοινό έναν κορεσμό, που ενισχύθηκε, όπως είπα, από την έκλειψη της χρησιμότητας του Μπρεχτ με την επάνοδο του δημοκρατικού καθεστώτος. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στην υπόλοιπη Ευρώπη, αν και εκεί οφείλεται στην εξασθένιση των επιπτώσεων του φοιτητικού κινήματος του '68 και του Μάη του '68 και στη σταδιακή επανάκτηση του χαμένου εδάφους από τα αστικά καθεστάτα. Ενώ, λοιπόν, από το 1975, ξεκινούν οι πρώτες προσπάθειες για μια σωστή μελέτη και υλοποίηση του έργου του Μπρεχτ, οι προσπάθειες αυτές είναι, δυστυχώς, βραχύβιες, γιατί συμπιπτουν με τη φθορά του ενδιαφέροντος για το έργο του Μπρεχτ.

Άφησα τελευταία μια «αιρετική» άποψη για την πρόσληψη του Μπρεχτ στην Ελλάδα. Θεωρώ ότι οι πιο δημιουργικές εφαρμογές των θεωριών του Μπρεχτ στην Ελλάδα δεν έγιναν στο θέατρο, αλλά στον κινηματογράφο από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο. Ο Αγγελόπουλος, χωρίς να καταφεύγει ποτέ στην αντιγραφή ή την τυφλή εφαρμογή ενός μπρεχτικού μοντέλου, κατόρθωσε να ενσωματώσει στις ταινίες του τα στοιχεία εκείνα από τον Μπρεχτ, που του ήταν χρήσιμα στην αφηγηματική δομή του. Ήδη στην πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, στην *Αναπαράσταση*, το επίπεδο της δημοσιογραφικής έρευνας περιορίζει την ταύτιση με τον τραγικό μύθο και επιτρέπει να δει κανείς την πραγματικότητα της ελληνικής υπαίθρου την περίοδο της χούντας με διεισδυτική, αντικειμενική, ματιά. Στον *Θίασο*, η «ιστοριοποίηση» (για να χρησιμοποιήσω τον μπρεχτικό όρο) των γεγονότων της κατοχής και του εμφύλιου περνάει μέσα από το φίλτρο του μύθου των Ατρείδων. Στους *Κυνηγούς* πάλι, το πτώμα του αντάρτη λειτουργεί ως παραξένισμα στη μετεμφυλιακή κοινωνία της Ελλάδας. Αυτά τα μπρεχτικά στοιχεία, ο Αγγελόπουλος συνεχίζει να τα ενσωματώνει ως τα τελευταία έργα του. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, η ομίχλη στο τέλος της ταινίας δεν είναι μόνο ένα αισθητικό, αλλά και ένα δομικό στοιχείο, που αποστασιοποιεί τον ομαδικό φόνο, τον μεταφέρει σε ένα ηχητικό επίπεδο και τον παραξενίζει με τη φωνή που ακούγεται να λέει: «Έτσι είναι, κύριε μου. Ο δημιουργός του κόσμου τά 'κανε θάλασσα». Το «φυσικό» λάθος του δημιουργού του κόσμου αποκαλύπτεται με τη διάλυση της ομίχλης ως το «αφύσικο» στοιχείο μιας εμφύλιας διαμάχης όπου και όποτε αυτή εμφανίζεται. Μια παρεμφερή μέθοδο επιστράτευσε ο Γιώργος Μιχαηλίδης, όταν σκηνοθέτησε τον *Κύκλο με την γιμωλία* (Ανοιχτό Θέατρο, 1995) και ενσωμάτωσε, με ιδιαίτερη επιτυχία, στη δική του θεατρική αισθητική στοιχεία από τη μπρεχτική μεθοδολογία.

Πόσο επίκαιρος είναι σήμερα ο Μπρεχτ; Υπάρχει σε αυτό το ερώτημα μια εύκολη και μια δύσκολη απάντηση. Η εύκολη απάντηση είναι ότι ζούμε σε μια κοινωνία, που αποποιείται παγκοσμίως τις κατακτήσεις των τελευταίων σαράντα χρόνων και επανέρχεται, αργά αλλά σταθερά, στη δεκαετία του '50. Από την άποψη αυτή, η κριτική ματιά που έριχνε ο Μπρεχτ στην αστική κοινωνία της εποχής του επανακατά την επικαιρότητά της. Η δύσκολη απάντηση βρίσκεται στο γεγονός ότι το οποιοδήποτε θεατρικό έργο κατακτάει τελικά την επικαιρότητά του μέσα από την παράσταση. Συνεπώς, στο βαθμό που οι άνθρωποι του θεάτρου ασκούν κριτική στα κοινωνικά φαινόμενα της εποχής μέσα από την αποδοχή της σημερινής κοινωνίας, χωρίς την



προοπτική της αλλαγής της, ο Μπρεχτ, που έριχνε πάντα το βάρος του στην αλλαγή, θα εξαολοθηθεί να μην είναι επίκαιρος και οι όποιοι εορτασμοί, όπως αυτός των 100 χρόνων από τη γέννησή του, θα παραμένουν οι εορτασμοί ενός «κλασικού», που τον αντιμετωπίζουμε με ευλάβεια, αλλά χωρίς επίκαιρο ενδιαφέρον.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Συμμετοχή του Μπερλίνερ Ανσάμπλ στο πρώτο και στο δεύτερο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου του Παρισιού, το 1954 και 1955 και εμφάνιση του Μπερλίνερ Ανσάμπλ στο Λονδίνο το 1956, μερικώς μίνες μετά από τον θάνατο του Μπρεχτ.
2. Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Éditions du Seuil: Paris, 1960.

Ελληνική Έκδοση: Μπερνάρ Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, μετ. Άννα Φραγκουδάκη, Κέδρος: Αθήνα, 1975.

3. Λάμπρος Μυγδάλης, *Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρεχτ (1931-1977)*, Διαγώνιος αρ. 30: Θεσσαλονίκη, 1977.
4. Πέτρος Μάρκαρης, «Η Τυφλή Αγάπη και τ' Αδιέξοδα», Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μπρεχτ και ο Διαλεκτικός Λόγος*, Ιθάκη: Αθήνα, 1982, σ. 87.
5. Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Μικρό Όργανο για το Θέατρο», μετ. Δημήτρης Μυράτ, *Θέατρο*, 1, (Δεκέμβρης 1961), σ. 17 κε.
6. Δημήτρης Μυράτ, *Μπέρτολτ Μπρεχτ, ο καλός άνθρωπος του Αυτοματουργκ*, Πλειάς: Αθήνα, 1974.
7. Δημήτρης Μυράτ, *ό.π.*, σ. 111, η υπογράμμιση είναι του συγγραφέα.
8. *Το Διδακτικό έργο του Μπέντεν-Μπέντεν για τη συναίνεση*.
9. Δημήτρης Μυράτ, *ό.π.*, σ. 123.
10. Αλέξης Μινωτής, «Το Ιστορικό Γήρας του Ιδεαλισμού και η Ει-

βολή του Πρακτικισμού στο Θέατρο», Αλέξης Μινωτής, *Εμπειρική Θεατρική Παιδεία*, Οι Εκδόσεις των Φύλων: Αθήνα, 1972, σ. 126.

11. Αλέξης Μινωτής, *ό.π.*, σ. 118.
12. Bertolt Brecht, *Werke, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd 28: Briefe 1, Bd 29: Briefe 2, Suhrkamp 1997.
13. Λάμπρος Μυγδάλης, *ό.π.*
14. Όπως π.χ. η *Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*, που σκηνοθέτησε ο Αλέξης Μινωτής (θίασος Αλέξη Μινωτή - Κατίνας Παξινού, θέατρο Πάνθεον, Οκτώβριος 1971), με την Κατίνα Παξινού να παίζει συγκλονιστικά την τραγική «Μάνα», στη γραμμή της Ροζάρια Παρόντι από τον *Ρόκο και τ' αδελφία του*, και όχι τη γυρολόγισσα Άννα Φίλινγκ, που δε μαθαίνει από τα δεινά του πολέμου, ακόμα κι όταν χάνει τα τρία παιδιά της, όπως την ήθελε ο Μπρεχτ.
15. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Bd 2, 1942-1955, Suhrkamp 1973, σ. 929.