

# Ψυχαγωγικό ή διδακτικό θέατρο; \*

Bertolt Brecht (μετάφραση: Τάσος Κυπριανίδης, Γιάννης Μηλιός / αναδημοσίευση από Θέσεις)

Αν πριν από μερικά χρόνια μιλούσε κάποιος για μοντέρνο θέατρο, θα αναφερόταν στο θέατρο της Μόσχας, της Νέας Υόρκης και του Βερολίνου. Θα ανέφερε ενδεχομένως και τη μια ή την άλλη παράσταση του Jouvet στο Παρίσι ή του Cochran στο Λονδίνο, ή τη Habima του Dybuk, που στην πραγματικότητα ανήκει επίσης στο ρωσικό θέατρο, εφόσον σκηνοθέτης της ήταν ο Wachtangow. Όμως, συνολικά ιδωμένο, μόνο τρεις ήταν οι θεατρικές πρωτεύουσες, αναφορικά με το μοντέρνο θέατρο.

Τα ρωσικά, αμερικανικά και γερμανικά θέατρα διέφεραν πολύ σημαντικά μεταξύ τους, αλλά ταυτίζονταν στο γεγονός ότι ήταν μοντέρνα, δηλαδή εισήγαγαν τεχνικούς και καλλιτεχνικούς νεωτερισμούς. Κατά μια συγκεκριμένη έννοια μάλιστα κατέληγαν σε ομοιότητες στο στιλιστικό μέρος, και ο λόγος είναι ότι αφενός μεν η τεχνική είναι διεθνής (όχι μόνο κατά το σκέλος της τεχνικής που απαιτείται άμεσα για τη σκηνή, αλλά και όσον αφορά όλα εκείνα που ασκούν επίδραση επάνω της, όπως είναι για παράδειγμα ο κινηματογράφος), αφετέρου δε πρόκειται για μεγάλες προοδευτικές πόλεις σε μεγάλες βιομηχανικές χώρες. Κατά το εντελώς πρόσφατο χρονικό διάστημα, το θέατρο του Βερολίνου φάνηκε να κατέχει την ηγετική θέση στις προηγμένες καπιταλιστικές χώρες. Το στοιχείο που είναι κοινό στο μοντέρνο θέατρο βρήκε στο θέατρο του Βερολίνου, για κάποιο χρονικό διάστημα, τη δυναμικότερη και προς το παρόν ωριμότερη έκφρασή του.

Η τελευταία φάση του θεάτρου του Βερολίνου, που όπως είπαμε απλώς εκφράζει με τον πιο καθαρό τρόπο την τάση εξέλιξης του μοντέρνου θεάτρου, ήταν το επονομαζόμενο επικό θέατρο. Οτιδήποτε αναφερόταν ως σύγχρονο θέατρο, ή θέατρο-Piscator[1], ή διδακτικό θέατρο, ανήκει στο επικό θέατρο.

## Το επικό θέατρο

Η έννοια "επικό θέατρο" φαινόταν σε πολλούς ως εσωτερικά αντιφατική, επειδή, κατά με το παράδειγμα του Αριστοτέλη, η επική και η δραματική μορφή της διήγησης ενός μύθου εθεωρούντο θεμελιωδώς διαφορετικές μεταξύ τους. Μάλιστα, η διαφορά μεταξύ των δυο μορφών δεν αναγόταν σε καμιά περίπτωση μόνο στο γεγονός ότι η μια μορφή παρουσιαζόταν από ανθρώπους με σάρκα και οστά, ενώ η άλλη χρησιμοποιούσε το βιβλίο. Έργα επικά, όπως εκείνα του Ομήρου ή των Μελωδών του Μεσαίωνα ήταν επίσης θεατρικές παραστάσεις, ενώ Δράματα όπως ο "Φάουστ" του Γκαίτε και ο "Μάνφρεντ" του Βύρωνα είναι γενικά αποδεκτό ότι απέκτησαν τη μέγιστη εμβέλειά τους ως βιβλία. Η διαφορά μεταξύ της δραματικής και της επικής μορφής αναγνωριζόταν ήδη από τον Αριστοτέλη στο διαφορετικό τρόπο δόμησης, οι νόμοι της οποίας αποτελούσαν αντικείμενο δυο διαφορετικών κλάδων της Αισθητικής. Αυτή η δόμηση εξαρτιόταν από το διαφορετικό τρόπο με τον οποίο τα έργα παρουσιάζονταν στο κοινό, στη μια περίπτωση μέσω της σκηνής, στην άλλη με το βιβλίο, ενώ ανεξαρτήτως αυτού υπήρχε και "δραματικό στοιχείο" σε επικά έργα και "επικό στοιχείο" σε δραματικά έργα. Το αστικό μυθιστόρημα αναπτύσσει κατά τον προηγούμενο αιώνα αρκετό "δραματικό στοιχείο". Με αυτή την έννοια χαρακτηριζόταν η ισχυρή συγκεντρωτική δομή του μύθου, μια δυναμική σύμφωνα με την οποία τα μέρη του μύθου είναι εξαρτημένα το ένα από το άλλο. Αυτό που χαρακτήριζε το "δραματικό στοιχείο" ήταν ένα κάποιο πάθος στην εκφορά του λόγου και ο τονισμός της σύγκρουσης των αντιτιθέμενων δυνάμεων. Ο επικός Doebelin[2] μας έδωσε ένα ειδοποιό χαρακτηριστικό, όταν είπε ότι το Επικό μπορεί, σε αντίθεση με το Δραματικό, να κοπεί

-τρόπος του λέγειν- με το ψαλίδι σε κομμάτια, τα οποία θα διατηρηθούν παρά ταύτα ζωντανά.

Δεν πρόκειται να συζητήσουμε εδώ με ποιο τρόπο διαλύθηκε η ακαμψία των αντιθέσεων μεταξύ Δραματικού και Επικού, οι οποίες για πολύ καιρό εθεωρούντο αγεφύρωτες. Αρκεί να σημειώσουμε ότι και μόνο από τα επιτεύγματα της τεχνικής δόθηκε η σκηνική δυνατότητα να ενσωματωθούν αφηγηματικά στοιχεία στη δραματική παρουσίαση. Η δυνατότητα της προβολής, η μεγαλύτερη ευχέρεια μετατροπών στη σκηνή με τη χρήση μηχανών, ο κινηματογράφος ολοκλήρωσαν τον εξοπλισμό της σκηνής, και μάλιστα σε μια χρονική στιγμή, στην οποία οι σημαντικότερες εξελίξεις μεταξύ των ανθρώπων δε μπορούσαν πλέον να παρασταθούν απλουστευμένα, με την προσωποποίηση των κινητηρίων δυνάμεων ή την υπαγωγή των ατόμων σε αόρατες μεταφυσικές δυνάμεις.

Για την κατανόηση των εξελίξεων ήταν αναγκαίο να προβληθεί η σημασία του περιβάλλοντος εντός του οποίου ζουν οι άνθρωποι.

Το περιβάλλον αυτό παρουσιαζόταν βεβαίως και στο έως σήμερα Δράμα, όχι όμως ως αυτοδύναμο στοιχείο, αλλά από τη σκοπιά της κεντρικής μορφής του δράματος. Προέκυπτε από την αντίδραση του ήρωα προς αυτό. Το περιβάλλον ήταν ορατό όπως είναι ορατή η καταιγίδα, όταν βλέπουμε στην επιφάνεια της θάλασσας τα πλοία να ανοίγουν τα πανιά τους και τα πανιά τους να λυγίζουν. Όμως στο επικό θέατρο, το περιβάλλον έπρεπε να εμφανίζεται πλέον αυτοδύναμο.

Η σκηνή άρχισε να διηγείται. Ο αφηγητής δεν έλειπε πλέον μαζί με τον τέταρτο τοίχο[3]. Δεν είναι μόνο ότι το υπόβαθρο-περιβάλλον λάμβανε μέρος σε όσα εξελίσσονταν στη σκηνή, με την ανάκληση στη μνήμη σε μεγάλους πίνακες άλλων ταυτόχρονων εξελίξεων σε άλλες τοποθεσίες, με την επιβεβαίωση ή διάψευση των λόγων ορισμένων προσώπων μέσω προβαλλόμενων τεκμηρίων, με την παράθεση συγκεκριμένων αριθμών που καθιστούν αντιληπτές δια των αισθήσεων κάποιες αφηρημένες συνομιλίες, με την κοινοποίηση αριθμών και προτάσεων σχετικά με παραστατικά εκτιθέμενες, αλλά ασαφείς ως προς το νόημά τους διεργασίες. Είναι ακόμη ότι και οι ηθοποιοί δεν ολοκλήρωναν τη μεταμόρφωσή τους, αλλά διατηρούσαν απόσταση προς τη μορφή που παρίσταναν, ακόμη απαιτούσαν με σαφήνεια τη διατύπωση κριτικής.

Καμία πλευρά δεν άφηγε πλέον περιθώριο στο θεατή να αφεθεί άκριτα (και πρακτικά χωρίς συνέπειες) σε βιώματα, με την απλή αισθαντική ταύτιση με πρόσωπα του δράματος. Η παράσταση εξέθετε τα υλικά και τις διεργασίες σε μια διαδικασία αλλοτρίωσης. Μια διαδικασία αποξένωσης[4], που είναι αναγκαία προκειμένου να γίνει εφικτή η κατανόηση. Καθετί το "αυτονόητο" απλά δεν διεκδικεί την κατανόηση.

Το "φυσιολογικό" όφειλε να αποκτήσει τη δυναμική του ασυνήθιστου-αξιοπρόσεκτου (auffaelig). Μόνο έτσι μπορούσαν να αναδειχθούν οι νόμοι αίτιου και αποτελέσματος. Η δράση των ανθρώπων θα έπρεπε ταυτόχρονα να είναι όπως είναι και παράλληλα να μπορούσε να είναι αλλιώς. Αυτές ήταν μεγάλες αλλαγές.

[...] Ο θεατής του δραματικού θεάτρου λέει: Ναι, αυτό το έχω ήδη αισθανθεί. Έτσι είμαι και εγώ. Είναι απόλυτα φυσικό. Θα είναι έτσι πάντα. Ο πόνος αυτού του ανθρώπου με συγκλονίζει γιατί δεν υπάρχει διέξοδος για αυτόν. Πρόκειται για μεγάλη τέχνη: όλα είναι

αυτονόητα. Κλαίω με τους κλαίοντες, γελάω με αυτούς που γελάνε.

[...] Ο θεατής του επικού θεάτρου λέει: Αυτό δεν θα το σκεφτόμουν. Δεν μπορεί να γίνεται έτσι. Είναι εξαιρετικά ασυνήθιστο (auffaelig), σχεδόν απίστευτο. Πρέπει να σταματήσει. Ο πόνος αυτού του ανθρώπου με συγκλονίζει επειδή παρόλα αυτά θα υπήρχε διέξοδος για αυτόν. Πρόκειται για μεγάλη τέχνη: τίποτε δεν είναι αυτονόητο. Γελάω για τους κλαίοντες και κλαίω για αυτούς που γελάνε.

Το διδακτικό θέατρο

Η σκηνή άρχισε να λειτουργεί διδακτικά.

Το πετρέλαιο, ο πληθωρισμός, ο πόλεμος, οι κοινωνικοί αγώνες, η οικογένεια, η θρησκεία, τα σιτηρά, η εμπορία σφαγμένων ζώων αποτέλεσαν αντικείμενο θεατρικής αναπαράστασης. Ο χορός διαφώτιζε το θεατή για καταστάσεις πραγμάτων που του ήταν άγνωστες. Κινηματογραφικά έργα έδειχναν σε μοντάζ γεγονότα σε όλο τον κόσμο. Προβολές έδειχναν στατιστικό υλικό. Με την προώθηση του "υπόβαθρου" στο προσκήνιο, η πράξη των ανθρώπων εκτίθετο σε κριτική. Δειχνόταν ο ορθός και ο εσφαλμένος τρόπος δράσης. Δείχνονταν άνθρωποι που ήξεραν τι έκαναν, και άνθρωποι που δεν ήξεραν. Το θέατρο έγινε υπόθεση των φιλοσόφων, εκείνων όμως των φιλοσόφων που επιθυμούσαν όχι μόνο να ερμηνεύσουν τον κόσμο αλλά και να τον αλλάξουν. Υπήρχε λοιπόν φιλοσοφικός στοχασμός, άρα και διδασκαλία. Τι έγινε λοιπόν με την ψυχαγωγία; Κάθισε λοιπόν ο άνθρωπος πάλι στα θρανία, τον αντιμετώπισαν ως αναλφάβητο; Θα έπρεπε να δίνει κανείς εξετάσεις και να παίρνει ελέγχους;

Κατά γενική ομολογία υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στη μάθηση και την ψυχαγωγία. Το πρώτο μπορεί να είναι χρήσιμο, αλλά μόνο το τελευταίο είναι ευχάριστο. Οφείλουμε λοιπόν να προσπίσουμε το επικό θέατρο απέναντι στην υποψία ότι είναι μια εξαιρετικά δυσάρεστη, άχαρη και κουραστική υπόθεση.

Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν κατ' αρχάς απλώς ότι η αντίθεση ανάμεσα στη μάθηση και την ψυχαγωγία δεν είναι κατ' ανάγκη εκ φύσεως δεδομένη, δεν υφίστατο ανέκαθεν ούτε θα υπάρχει εσαεί.

Η μάθηση που γνωρίζουμε από το σχολείο, από τις προετοιμασίες για την επαγγελματική ζωή είναι χωρίς αμφιβολία μια κοπιαστική υπόθεση. Ας λάβουμε όμως υπόψη κάτω από ποιες συνθήκες και για ποιο σκοπό γίνεται κάτι τέτοιο. Πρόκειται στην ουσία για μια αγορά. Η γνώση είναι ένα εμπόρευμα. Αποκτάται με το στόχο να μεταπωληθεί. Όλοι εκείνοι που έφυγαν οριστικά από τα θρανία, πρέπει να συνεχίσουν να μαθαίνουν, ας χρησιμοποιήσουμε αυτή την έκφραση, με απόλυτη μυστικότητα. Διότι όποιος ομολογεί ότι έχει ανάγκη περαιτέρω μαθήσεως, απαξιώνεται ως άτομο που δεν γνωρίζει αρκετά. Επιπροσθέτως, η ωφέλεια της μάθησης περιορίζεται σημαντικά από παράγοντες που είναι εκτός του πεδίου βούλησης του διδασκομένου. Υπάρχει και η ανεργία έναντι της οποίας ουδεμία γνώση προστατεύει. Υπάρχει ο καταμερισμός εργασίας που καθιστά περιττή και αδύνατη τη συνολική-ολοκληρωμένη γνώση. Η μάθηση ανήκει από πολλές πλευρές στην προσπάθεια εκείνων που προχωρούν χωρίς καμιά δυσκολία. Δεν είναι η πολλή γνώση που φέρνει την εξουσία, αλλά μόνο μέσω της εξουσίας αποκτάται η πολλή γνώση. Η μάθηση διαδραματίζει πολύ διαφορετικό ρόλο για τα διάφορα κοινωνικά στρώματα. Υπάρχουν στρώματα που δεν μπορούν να διανοηθούν μια βελτίωση της κατάστασής τους, γιατί αυτή τους φαίνεται αρκετά καλή για λόγου τους. Όπως και αν πάνε τα πράγματα με το πετρέλαιο, αυτοί

κερδίζουν. Και αισθάνονται κάπως περασμένη την ηλικία τους. Δεν πρόκειται να έρθουν πολλά χρόνια ακόμα. Γιατί λοιπόν να μάθουν και άλλα πράγματα; Έχουν ήδη πει την τελευταία λέξη τους. Υπάρχουν όμως και κοινωνικά στρώματα, που "δεν ήρθαν ακόμα στα πράγματα", που δεν είναι ικανοποιημένα με την κατάσταση, που έχουν τεράστιο πρακτικό συμφέρον να μάθουν, που θέλουν οπωσδήποτε να προσανατολιστούν, που γνωρίζουν ότι χωρίς τη μάθηση είναι χαμένα. Είναι οι καλύτεροι και πιο διψασμένοι για μάθηση μαθητές. Τέτοιες διαφορές υπάρχουν και ανάμεσα σε χώρες και λαούς. Το κέφι για μάθηση εξαρτάται λοιπόν από πολλά πράγματα, ενώ υπάρχει μάθηση όλο ενδιαφέρον, μάθηση που τέρπει και αγωνιστική μάθηση.

Εάν δεν υπήρχε τέτοια μάθηση που τέρπει, τότε το θέατρο δεν θα ήταν, από την ίδια τη δομή του, σε θέση να διδάσκει.

Το θέατρο παραμένει θέατρο, ακόμη και αν είναι διδακτικό θέατρο. Και αν είναι καλό θέατρο, τότε επίσης τέρπει.

### Θέατρο και επιστήμη

Τι σχέση έχει όμως η επιστήμη με την τέχνη; Γνωρίζουμε πολύ καλά ότι η επιστήμη μπορεί να τέρπει, αλλά δεν προσιδιάζουν στο θέατρο όλα όσα τέρπουν.

Όποτε υπέδειξα τις ανεκτίμητες υπηρεσίες που μπορεί να προσφέρει η σύγχρονη επιστήμη, αν χρησιμοποιηθεί σωστά, στην τέχνη, και ειδικότερα στο θέατρο, λάμβανα ως απάντηση ότι η επιστήμη και η τέχνη είναι δυο πολύτιμες, αλλά τελείως διαφορετικές περιοχές ανθρώπινης δραστηριότητας. Πρόκειται φυσικά για τρομακτική κοινοτοπία, και καλά θα κάναμε να βεβαιωθούμε πολύ γρήγορα ότι είναι απόλυτα ορθή, όπως και οι περισσότερες κοινοτοπίες. Τέχνη και η επιστήμη δρουν με πολύ διαφορετικό τρόπο, σύμφωνοι. Οφείλω εντούτοις να παραδεχθώ, όσο άσχημα κι αν ακούγεται, ότι χωρίς τη χρήση κάποιας δόσης επιστήμης δεν τα καταφέρνω ως καλλιτέχνης. Τούτο μπορεί να εγείρει αμφιβολίες σε πολλούς αναφορικά με τις καλλιτεχνικές ικανότητές μου, διότι έχουν συνηθίσει να βλέπουν τους συγγραφείς, σαν κάποια μοναδικά και μάλλον υπερφυσικά όντα, που με μια αληθινά θεία βεβαιότητα αντιλαμβάνονται πράγματα που άλλοι μπορούν να αντιληφθούν μόνο με πολύ κόπο και προσπάθεια. Φυσικά είναι δυσάρεστο να αναγκαστεί να ομολογήσει κανείς ότι δεν ανήκει σε αυτούς τους ευλογημένους. Αλλά πρέπει να το ομολογήσει. Οφείλουμε ακόμη να απορρίψουμε την εκδοχή ότι οι προαναφερθείσες επιστημονικές ενασχολήσεις είναι κάτι που θα μπορούσε να το συγχωρήσει κανείς σ' ένα καλλιτέχνη, διότι πρόκειται για παράπλευρες ασχολίες που αναλαμβάνονται στη σχόλη, μετά το τέλος της δουλειάς. Γνωρίζουμε βεβαίως ότι και ο Γκαίτε ασχολείτο με Φυσική Ιστορία, και ο Σίλερ με Ιστορία, αλλά υποθέτουμε ότι το έκαναν από ιδιοτροπία. Δεν θέλω να κατηγορήσω χωρίς στοιχεία αυτούς τους δυο ότι είχαν ανάγκη αυτές τις επιστήμες για την ποίησή τους, δεν επιθυμώ να δικαιολογήσω τον εαυτό μου χρησιμοποιώντας τους, αλλά θα πρέπει να πω ότι εγώ έχω ανάγκη τις επιστήμες. Θα πρέπει μάλιστα να παραδεχθώ ότι βλέπω καχύποπτα διάφορους ανθρώπους, για τους οποίους γνωρίζω ότι δεν βρίσκονται στο ύψος της επιστημονικής γνώσης. Δηλαδή ανθρώπους που τραγουδούν όπως τραγουδούν τα πουλιά, ή όπως εικάζεται ότι τραγουδούν τα πουλιά. Με αυτό δεν θέλω να πω ότι απορρίπτω ένα όμορφο ποίημα για τη γεύση του ψαριού ή για την απόλαυση ενός ναυτικού ταξιδιού, επειδή ο συγγραφέας του δεν έχει σπουδάσει γαστρονομία ή ναυτική επιστήμη. Η γνώμη μου είναι όμως ότι οι άνθρωποι που δεν χρησιμοποιούν όλα<Π> τα βοηθητικά μέσα για την κατανόηση των μεγάλων σύνθετων διεργασιών που συντελούνται στον κόσμο, δεν μπορούν να τύχουν ιδιαίτερης αναγνώρισης.

Ας υποθέσουμε ότι πρέπει να παραστήσουμε μεγάλα πάθη ή διαδικασίες που επηρεάζουν τη μοίρα των λαών. Τέτοιο πάθος θεωρείται σήμερα για παράδειγμα ο πόθος για την εξουσία. Αν υποθέσουμε ότι ένας συγγραφέας "αισθάνεται" αυτή την ορμή και θέλει να βάλει κάποιον άνθρωπο να επιδιώξει με μανία την εξουσία, τότε πώς είναι δυνατό να μεταδώσει την εμπειρία ενός εξαιρετικά πολύπλοκου μηχανισμού, μέσα στον οποίο διεξάγεται σήμερα ο αγώνας για την εξουσία; Αν ο ήρωάς του είναι πολιτικός, πώς ασκείται η πολιτική, αν είναι επιχειρηματίας, πώς προωθούνται οι επιχειρηματικές δραστηριότητες; Και βέβαια υπάρχουν ποιητές που με παθιασμένο ενδιαφέρον εκπληρώνουν ειδικά επιχειρηματικές και πολιτικές δραστηριότητες, πολύ περισσότερο από όσο μπορεί να εκπληρώνεται η φιλαρχία των μεμονωμένων ατόμων. Πώς θα μπορέσουν να αποκτήσουν τις αναγκαίες γνώσεις; Με το να περιφέρονται και να έχουν τα μάτια τους ανοιχτά, δεν πρόκειται να αποκτήσουν αρκετή εμπειρία, όσο και αν αυτό θα ήταν σε κάθε περίπτωση καλύτερο από το να γουρλώνουν τα μάτια τους σαν σε κατάσταση τρέλας! Η ίδρυση μιας εφημερίδας όπως ο "Λαϊκός Παρατηρητής"[5] ή μιας επιχείρησης όπως η Standard Oil είναι μια αρκετά πολύπλοκη υπόθεση, και τα πράγματα αυτά δεν είναι σίγουρα παιχνιδάκι για κανέναν. Ένα σημαντικό πεδίο για τον ενασχολούμενο με το Δράμα είναι η ψυχολογία. Υποθέτει κανείς ότι ένας συγγραφέας, αν όχι ένας συνηθισμένος άνθρωπος, θα ήταν σε θέση χωρίς ιδιαίτερη διδασκαλία να ανιχνεύσει τα αίτια που οδηγούν έναν άνθρωπο στο φόνο. Θα πρέπει να είναι σε θέση να δώσει "εξ ιδίων" μια εικόνα για την ψυχική κατάσταση ενός δολοφόνου. Υποτίθεται ότι αρκεί σε μια τέτοια περίπτωση να πραγματοποιήσει μια ενδοσκόπηση, ενώ υπάρχει βέβαια και η φαντασία. .. Για μια σειρά από λόγους δεν μπορώ να επαφίεμαι πλέον σε αυτή τη βολική ελπίδα, ότι μπορώ να τα καταφέρνω τόσο άνετα. Όπως ακριβώς ένας συνηθισμένος δικαστής στην έκδοση της απόφασης, έτσι και εγώ δε μπορώ χωρίς άλλες προϋποθέσεις να αποκτήσω επαρκή εικόνα για την ψυχική κατάσταση ενός δολοφόνου. Η σύγχρονη ψυχολογία, από την ψυχανάλυση έως το μπιχεβιορισμό, μου παρέχει τις γνώσεις, που με βοηθούν να διαμορφώσω μια ολόκληρη διαφορετική κρίση για την περίπτωση, ιδιαίτερα αν λάβω υπόψη τα συμπεράσματα της κοινωνιολογίας και δεν παραβλέψω την οικονομία και την ιστορία. Θα πει κανείς όμως ότι έτσι περιπλέκονται τα πράγματα. Εδώ θα απαντήσω ότι τα πράγματα είναι περίπλοκα. Πιθανώς θα μπορέσουν ορισμένοι να πειστούν και θα συμφωνήσουν μαζί μου ότι ένας ολόκληρος σωρός έργων είναι έργα σε μεγάλο βαθμό πρωτόγονα. Όμως θα θέσουν και πάλι με ανησυχία το ερώτημα: Μήπως μια τέτοια θεατρική βραδιά μετατραπεί σε αγχωτικό γεγονός; Η απάντηση είναι αρνητική.

Οποιαδήποτε γνώση και αν περιέχεται στην ποίηση οφείλει να έχει πλήρως μετασχηματιστεί σε ποίηση. Η αξιοποίησή της ικανοποιεί ακριβώς εκείνη την απόλαυση η οποία προκαλείται από το ποιητικό στοιχείο. Έτσι, ακόμη και αν δεν ικανοποιείται εκείνη η απόλαυση που προάγεται από το επιστημονικό στοιχείο, εντούτοις απαιτείται μια κλίση προς μια βαθύτερη διεύθυνση στα πράγματα, μια επιθυμία να γίνει κατανοητός ο κόσμος. Και τούτο προκειμένου να διασφαλιστεί από τους ποιητές ότι τα ποιητικά τους πονήματα θα δημιουργήσουν απόλαυση, σε μια εποχή που είναι η εποχή των μεγάλων επινοήσεων και ανακαλύψεων.

Είναι το επικό θέατρο κάτι σαν ένα «σχολείο ηθικής»;

Σύμφωνα με τον Friedrich Schiller πρέπει το θέατρο να είναι ένα σχολείο ηθικής. Όταν ο Schiller διατύπωνε αυτή την απαίτηση δεν του περνούσε καν από το μυαλό ότι με το να ηθικολογεί από σκηνής θα μπορούσε να διώξει το κοινό από το θέατρο. Την εποχή εκείνη το κοινό δεν είχε τίποτε να προσάψει εναντίον της ηθικολογίας. Μόνο αργότερα τον απεκάλεσε κοροϊδευτικά ο Friedrich Nietzsche σαλπικτή της ηθικής από το Saecingen. Ο

Nietzsche θεωρούσε την ενασχόληση με την ηθική μια άθλια υπόθεση, ο Schiller την έβλεπε σαν μια υπόθεση που έτερπε. Για αυτόν δεν υπήρχε τίποτα που να δημιουργεί μεγαλύτερη ευχαρίστηση και ικανοποίηση από την έκθεση ιδανικών. Ήταν η εποχή που ο αστισμός διαμόρφωνε τις ιδέες του έθνους. Το να διαρρυθμίζεις το σπίτι σου, να εγκωμιάζεις τα ρούχα σου, να ζητάς να εξαργυρώσεις τις επιταγές σου είναι κάτι που τέρπει πολύ. Αντίθετα το να μιλάς για την παρακμή του σπιτιού σου, να πρέπει να πουλήσεις τα παλιά σου ρούχα, να πληρώσεις τους λογαριασμούς σου, είναι μία άθλια υπόθεση, και έτσι είδε το ζήτημα ο Friedrich Nietzsche ένα αιώνα αργότερα. Ήταν άσχημο το να μιλάς για ηθική και επομένως επίσης για τον παλιό Friedrich.

Ακόμα και απέναντι στο επικό θέατρο προσήψαν πολλοί τον ισχυρισμό ότι ηθικολογεί σε μεγάλο βαθμό. Στην περίπτωση του επικού θεάτρου, όμως, οι ηθικές συζητήσεις έρχονταν πάντα σε δεύτερη θέση. Ήθελε περισσότερο να μελετήσει παρά να ηθικολογήσει. Πράγματι μελέτησε, και κατόπιν έφτασε στα δυσάρεστα: την ηθική της Ιστορίας. Δεν μπορούμε βεβαίως να ισχυριστούμε ότι εκκινήσαμε από μόνη την επιθυμία για μελέτη και ότι αφού μελετήσαμε τα πράγματα, χωρίς να έχουμε κανένα άλλο φανερό σκοπό, στη συνέχεια εκπλαγήκαμε πλήρως από τα αποτελέσματα της μελέτης μας. Χωρίς αμφιβολία αναδύονταν στο περιβάλλον μας επώδυνες ασυμφωνίες και καταστάσεις που ήταν δύσκολο να τις ανεχθεί κανείς -και αυτό μάλιστα όχι απλώς ως συνέπεια ηθικών συλλογισμών. Την πείνα, το κρύο και την καταπίεση μπορεί κανείς δύσκολα να τα ανεχθεί, κι όχι μόνο ως συνέπεια ηθικών συλλογισμών. Όμως ο σκοπός της αναζήτησής μας δεν ήταν να εγείρουμε ηθικές επιφυλάξεις εναντίον συγκεκριμένων καταστάσεων (παρότι τέτοιες επιφυλάξεις δημιουργούνται εύκολα, καίτοι όχι σε όλους τους ακροατές -για παράδειγμα τέτοιες επιφυλάξεις δημιουργούνται σπάνια σε εκείνους από τους ακροατές που αποκομίζουν κέρδος από τις καταστάσεις στις οποίες αναφερόμαστε!). Σκοπός των αναζητήσεών μας ήταν το να καταστήσουμε διαθέσιμα τα μέσα, με τα οποία θα μπορούσαν να παραμεριστούν οι δύσκολα ανεκτές καταστάσεις στις οποίες αναφερόμαστε. Δεν μιλήσαμε επομένως στο όνομα της ηθικής αλλά στο όνομα αυτών που ζημιώνονται. Πρόκειται για δύο διαφορετικά πράγματα, διότι συχνά χρησιμοποιούνται ηθικές αναφορές για να λεχθεί σε όσους ζημιώνονται ότι θα έπρεπε να συμβιβαστούν με την κατάσταση στην οποία βρίσκονται. Για τους ηθικολόγους αυτού του είδους, οι άνθρωποι πρέπει να υπάρχουν για την ηθική, όχι η ηθική για τους ανθρώπους.

Σε κάθε περίπτωση, από όσα λέχθηκαν γίνεται αντιληπτό σε ποιο βαθμό και με ποια έννοια είναι το επικό θέατρο ένα σχολείο ηθικής.

Μπορεί να κάνει κανείς παντού επικό θέατρο;

Από στιλιστική άποψη, το επικό θέατρο δεν είναι κάτι ιδιαίτερα καινούργιο. Με το χαρακτήρα της παρουσίας που υιοθετεί και με τον τρόπο που τονίζει το καλλιτεχνικό στοιχείο συγγενεύει με το πανάρχαιο ασιατικό θέατρο. Διδακτικές τάσεις επιδείκνυε τόσο το μεσαιωνικό «παιχνίδι μυστηρίων»[6], όσο και το κλασικό ισπανικό και ιησουϊτικό θέατρο. Αυτές οι μορφές θεάτρου αντιστοιχούσαν σε συγκεκριμένες τάσεις της εποχής τους και παρήλθαν με αυτές. Ακόμα και το σύγχρονο επικό θέατρο συνδέεται με συγκεκριμένες τάσεις. Δεν μπορεί κατά κανένα τρόπο να γίνει οπουδήποτε. Τα περισσότερα μεγάλα έθνη δεν προκρίνουν τη συζήτηση των προβλημάτων τους στο θέατρο. Το Λονδίνο, το Παρίσι, το Τόκιο και η Ρώμη χρησιμοποιούν τα θεάτρά τους για άλλους σκοπούς. Μόνο σε λίγους τόπους και όχι για μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξαν μέχρι σήμερα οι ευνοϊκές συνθήκες για ένα επικό διδακτικό θέατρο. Στο Βερολίνο, την ανάπτυξη ενός τέτοιου θεάτρου εμπόδισε ενεργητικά ο φασισμός.

Το επικό θέατρο προϋποθέτει, εκτός από ένα συγκεκριμένο επίπεδο τεχνικής, μία ισχυρή κίνηση στην κοινωνική ζωή, η οποία να δημιουργεί ένα ενδιαφέρον για την ελεύθερη συζήτηση των ερωτημάτων της ζωής με σκοπό την επίλυσή τους, και η οποία να μπορεί να υπερασπιστεί αυτό το ενδιαφέρον ενάντια σε όλες τις αντιτιθέμενες τάσεις. Αποτελεί την ευρύτερη και πιο προχωρημένη προσπάθεια για ένα μοντέρνο θέατρο για το πλατύ κοινό, και έχει να υπερπηδήσει τεράστιες δυσκολίες, όπως και όλες οι ζωντανές δυνάμεις στις σφαίρες της πολιτικής, της φιλοσοφίας, της επιστήμης και της τέχνης.

\* Το κείμενο αυτό γράφτηκε γύρω στα 1936. Δημοσιεύθηκε στον τόμο *Die Stuecke von Bertolt Brecht in einem Band*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1992, σσ. 985-89, υπό τον τίτλο «Das epische Theater» (ΣτΜ).

πηγή: Θέσεις / Τεύχος 62 / περίοδος: Ιανουάριος - Μάρτιος 1998

[1] Piscator-Buehne: το θέατρο που ίδρυσε το Σεπτέμβριο του 1927 στην Nollendorfplatz του Βερολίνου ο σκηνοθέτης Erwin Piscator, σύντροφος της R. Luxemburg και του K. Liebknecht μέχρι το θάνατό τους (Ιανουάριος 1919) και διευθυντής του θεάτρου Volksbuehne του Βερολίνου στο διάστημα 1924-27. Οι θεατρικοί πειραματισμοί που εισήγαγε ο Piscator σηματοδότησαν μια τομή στα θεατρικά πράγματα του Βερολίνου, δημιούργησαν «σχολή», με αποτέλεσμα ο χαρακτηρισμός Piscator-Buehne να χρησιμοποιείται και για άλλα θέατρα ή παραστάσεις που χρησιμοποιούσαν τεχνικές και πειραματισμούς ανάλογους με αυτούς του Piscator. Η Piscator-Buehne απετέλεσε αντικείμενο κριτικής από τη μεριά της ηγεσίας του Κομμουνιστικού Κόμματος Γερμανίας (KPD), που θεωρούσε ότι το «προλεταριακό θέατρο» έπρεπε να βασίζεται σε απλούστερες μορφές και να έχει περισσότερο προπαγανδιστικό χαρακτήρα. Τελικά η Piscator-Buehne της Nollendorfplatz χρεοκόπησε και έκλεισε το 1929 (ΣτΜ).

[2] Alfred Doebelin: Ψυχίατρος, ποιητής και συγγραφέας. Ως ψυχίατρος εργάστηκε για το γερμανικό ΙΚΑ στην περιοχή της Frankfurter Allee (μετονομάστηκε σε Karl-Marx-Allee), μια φτωχή εργατική ζώνη, όπου έκανε κατ' οίκον επισκέψεις σε ασθενείς. Περιέγραψε την εμπειρία του το 1923 σε ένα κείμενο που έφερε τον τίτλο *Oestlich um den Alexanderplatz* (Ανατολικά γύρω από την Alexanderplatz) και το οποίο δημοσιεύθηκε ως λογοτεχνικό ένθετο στην εφημερίδα *Berliner Tageblatt* (Αναδημοσιεύεται στο Alfred Doebelin: *Die Vertreibung der Gespenster. Autobiographische Schriften*, Berlin 1968, σσ. 250-258). Η εμπειρία αυτή τον ενέπνευσε για την έκδοση, το 1929, του μυθιστορήματος *Berlin Alexanderplatz* (ελλ. έκδοση «Οδυσσέας» 1987), που είναι και το γνωστότερο έργο του. Μετά την άνοδο του ναζισμού στην εξουσία κατέφυγε στις ΗΠΑ.

[3] Κατά την πρώτη περίοδο των νεότερων χρόνων, οι θεατρικές παραστάσεις δίδονταν στους τέσσερις τοίχους κλειστών δωματίων ή αιθουσών, με την παρουσία αφηγητή, που επεξηγούσε στους θεατές την εξέλιξη της υπόθεσης του έργου. Με τη δημιουργία των σύγχρονων θεατρικών σκηνών καταργήθηκε ο «τέταρτος τοίχος» και ο αφηγητής (ΣτΜ).

[4] *Entfremdungsprozess*: Διαδικασία αποξένωσης, αποστασιοποίηση (ΣτΜ).

[5] *Voelkischer Beobachter*: Εφημερίδα του ναζιστικού Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος NSDAP.

[6] «Παιχνίδι μυστηρίων»: θεατρική αναπαράσταση βιβλικών θεμάτων κατά το Μεσαίωνα (ΣτΜ).