

ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Λέκτορας Θεατρολογίας, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Παπαδόπουλος, Σ. (2014). Τα διδακτικά έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ στην εποχή μας. Στα Πρακτικά του Επιστημονικού Συνεδρίου του ΚΚΕ (27-28.4.2013): *Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν* (σσ. 279-292). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή [ISBN: 978-960-451-177-8]

<http://www.youtube.com/watch?v=HaAQXruxgvc&feature=youtu.be>

ΤΑ ΔΙΔΑΚΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΜΑΣ¹

Όταν ο Μπρεχτ αφήνει το αστικό θέατρο για να γράψει τα διδακτικά του έργα, έχει ξεσπάσει η κρίση του 1929 και το αυγό του φιδιού εκκολάπτεται ήδη. Ο ίδιος, 30 περίπου χρονών τότε, στην ακμή της δημιουργικής και οργανικής του ορμής, ως διανοούμενος, μνημένος σχετικά πρόσφατα στη μαρξιστική θεωρία, θεωρεί πως πρέπει να προσφέρει με το έργο του στην υπόθεση της αφύπνισης των πλατιών στρωμάτων του λαού, ξεκινώντας από τους μαθητές, τους εργάτες και τη νεολαία. Εγκαταλείποντας, λοιπόν, το αστικό κοινό, αποφασίζει να κάνει 'επαναστατική τέχνη' και στρέφεται στη νεολαία, μαθητική και εργατική, και στους ερασιτεχνικούς ομίλους, για να τους διαμορφώσει σε επαναστάτες, δημιουργώντας ένα νέο είδος θεάτρου, που δεν θα αποσκοπούσε στην απόλαυση και την ψυχαγωγία, αλλά στη διδασκαλία και μάθηση. Όπως σημειώνει ο Ε. Σουμάχερ, οι 560.000 περίπου χορωδοί, από τους οποίους το 70% ήταν εργάτες (Ντορτ, 1975, 86), θα αποτελούσαν το ανθρώπινο πεδίο για τη ζύμωση των νέων ιδεών και τη μεταλαμπάδευσή τους στη γερμανική κοινωνία. Δυστυχώς, και η άλλη πλευρά, αυτή των ναζί, είχε ήδη αρχίσει να οργανώνει μια πολλαπλάσια σε μεγέθη και εφέ προπαγάνδα, με παραστασιακά μέσα πολύ πιο εντυπωσιακά, που απευθύνονταν στα καταπιεσμένα ένστικτα και το συναίσθημα, τυφλώνοντας και εξοβελίζοντας τη λογική. Μάχη άνιση, γεγονός που δεν μπορούσε ή που δεν ήθελε να παραδεχτεί κάθε διανοούμενος σαν τον Μπρεχτ.

Σε μια εποχή που, όσοι είχαν στρατευθεί στην υπόθεση της εκ βάθρων αναδημιουργίας του κόσμου θεωρούσαν ως πρώτιστο χρέος τους την προβολή των νέων αξιών και μαζί ενός νέου, επαναστατικού τρόπου σκέψης, που θα ανέτρεπε τον παλιό κόσμο και τις αξίες του, σε μια εποχή που οι νέες δυνάμεις του κομμουνισμού έδιναν έναν τιτάνιο αγώνα για την επικράτησή τους στην Ευρώπη, με εχθρούς πλέον όχι μόνο την αστική κοινωνία, αλλά και τα εθνικοσοσιαλιστικά κόμματα, διανοούμενοι σαν τον Μπρεχτ θεώρησαν πως έπρεπε να αφήσουν κατά μέρος τις αστικές ματαιοδοξίες και να υπηρετήσουν την υπόθεση της δημιουργίας του νέου αυτού κόσμου. Γνώριζαν, βέβαια, ότι δεν ακολουθούσαν τον εύκολο δρόμο της επιτυχίας και του πλούτου. Φιλοδοξία του Μπρεχτ ήταν να βρει μια μορφή θεάτρου κατάλληλη για τα προβλήματα της εποχής του. Το Νοέμβριο του 1927, έγραψε ότι «*η ριζική αναμόρφωση του θεάτρου*» πρέπει να ανταποκρίνεται στη «*ριζική μεταμόρφωση της νοοτροπίας της εποχής μας*» (Hayman, 1984, 30). Για το σκοπό αυτό και, έχοντας μελετήσει την πρακτική του τάγματος των Ιησουιτών, αλλά και τις απόψεις του Λούθηρου (Μυράτ, 1974, 116), όπου το θέατρο χρησιμοποιούνταν ως βασικό μέσο εκπαίδευσης, εγκαινιάζει μια παιδαγωγική του θεάτρου, όπου το μείζον ήταν η μαθητεία και η ανάπτυξη της πολιτικής σκέψης των θεατών, οι οποίοι δεν θα

¹ Για το γόνιμο διάλογο που αναπτύξαμε και τη συμβολή της στη συγγραφή του άρθρου, ευχαριστώ τη συνερευνήτρια Λίνα Μπασούκου, ΜΔ θεατρολογίας, ΠΤΔΕ Πανεπιστημίου Αθηνών.

παρακολουθούσαν απλώς την παράσταση, αλλά θα τη συνδημιουργούσαν από κοινού με τους ηθοποιούς και, κατ' αυτόν τον τρόπο, θα εμπλέκονταν ενεργά στη διαμόρφωσή της (Brecht, GBFA, τ.21, 219,396).

Τα διδακτικά έργα γράφονται και παρουσιάζονται το ένα μετά το άλλο στη διετία 1929-1930². Σ' αυτά, απουσιάζουν οι περίπλοκοι μηχανισμοί, η περίπλοκη ψυχολογική αναπαράσταση. Έτσι, επιτρέπεται η επικέντρωση στο ουσιώδες (στο μύθο και στα ιδεολογικά του παρεπόμενα), συνθήκη ιδιαίτερα χρήσιμη για τη θεατρική και κοινωνική διαπαιδαγώγηση των νέων.

Βασικά θέματα είναι η σχέση του ατόμου με τις κοινωνικές δομές, με τους συντρόφους ή τους ανθρώπους, γενικά, η στάση του απέναντί τους και ο ρόλος που καλείται να παίξει ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας. Η σχέση του απλού συντρόφου με το Κόμμα, τα καθήκοντά του απέναντι σ' αυτό και η φύση της ορθής δράσης. Τίθενται επίσης τα επίμονα ερωτήματα και διλήμματα: συναίνεση στις κοινωνικές ή κομματικές νόρμες ή αμφισβήτηση της παντοδυναμίας του Κόμματος ή της Κοινωνίας να ασκεί τον απόλυτο έλεγχο στη ζωή και τη συμπεριφορά του ατόμου και διεκδίκηση του σεβασμού της ατομικότητας και της ελευθερίας του; Κι ακόμη τίθεται το θέμα των σχέσεων βίας και εκμετάλλευσης με το κοινωνικό σύστημα που τις παράγει, το θέμα του κατά πόσον είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί ο ανθρωπισμός μέσα στην αστική κοινωνία.

Τα διδακτικά έργα διατυπώνουν, εκτός των άλλων, το ερώτημα: πόσο αληθινοί ή αλλοτριωμένοι είμαστε στις σχέσεις μας; Πρυτανεύει ο αλληλοσεβασμός ή η εκμετάλλευση του Άλλου, για να εξυπηρετήσουμε το δικό μας όφελος; Ερώτημα σημαντικό ιδιαιτέρως για τους νέους.

Το καθήκον της προσφοράς της ζωής του ατόμου για την επίτευξη των υψηλών και ευγενικών ιδανικών και, μέσω αυτών, για την ευημερία και ευτυχία του συνόλου, τίθεται επίμονα και επανέρχεται σε όλα τα διδακτικά του έργα, στις ποικίλες του εκφάνσεις, από την άνευ όρων, απόλυτη συγκατάθεση του ανθρώπου στη θυσία, έως τη διαπραγματεύση με τους συντρόφους για εξεύρεση εναλλακτικών λύσεων, αλλά

² Πρόκειται για τα ακόλουθα έργα:

α) Το πρώτο διδακτικό έργο «Der Flug der Lindberghs» (*Η πτήση του Λίντμπεργκ*), γραμμένο το 1928-29, τιλοφορείται ως ραδιοφωνικό διδακτικό έργο για αγόρια και κορίτσια και πρωτοπαίχτηκε στο Φεστιβάλ του Baden-Baden τον Ιούλιο του 1929, σε μουσική Kurt Weill και Paul Hindemith. Αναφέρεται στην πτήση του Λίντμπεργκ το 1927 πάνω από τον Ατλαντικό ωκεανό, ενώ μετά την προσχώρηση του τελευταίου στους εθνικοσοσιαλιστές το έργο μετονομάστηκε σε «Der Ozeanflug» (*Η πτήση του Ωκεανού*).

β) Το επόμενο είναι το «Das Badener Lehrstück vom Einverständnis» (*Το διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν για τη συναίνεση*) που πρωτοπαίχτηκε τον Ιούλιο του 1929 στο ομώνυμο μουσικό φεστιβάλ, σε μουσική Ernst Wolf και Alfons Dressel. Ο Μπρεχτ εμπνεύστηκε το έργο από την αποτυχημένη προσπάθεια του γάλλου πιλότου Νινζεσέρ να διαπλεύσει τον Ατλαντικό από την Ανατολή προς τη Δύση.

γ) Το δίπρακτο έργο «Der Jasager. Der Neinsager» (*Αυτός που λέει το Ναι. Αυτός που λέει Όχι*) γραμμένο το 1929-30, πρωτοπαρουσιάστηκε τον Ιούνιο του 1930, σε μουσική Kurt Weill.

δ) Το έργο «Die Massnahme» (*Το Μέτρο ή Απόφαση / The decision*), πρωτοπαίχτηκε το 1930, σε μουσική Hans Eisler.

ε) Το διδακτικό έργο «Die Ausnahme und die Regel» (*Η εξαίρεση και ο κανόνας*) γραμμένο το 1930, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Αύγουστο του 1938 στην Παλαιστίνη.

στ) Το τελευταίο διδακτικό έργο είναι οι «Die Horatier und die Kuriatier» (*Οράτιοι και Κουριάτιοι*). Γράφηκε στην εξορία το 1933-34, ενώ πρωτοπαρουσιάστηκε το 1958 στην πόλη Halle, μετά το θάνατο του δραματουργού. (Willett, 1992, 33-41).

και από την αμφισβήτηση της παθητικής υποταγής στους επίδοξους σωτήρες, ως την αποδοχή της αφαίρεσης της ζωής του ατόμου από τους συντρόφους, προκειμένου να μη διακυβευθούν οι σκοποί και τα σχέδια του Κόμματος.

Η αυτοθυσία του ανθρώπου για την επιτυχία μιας υψηλής αποστολής εξαιρείται στο *Διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν για τη συναίνεση* (1929), όπου τέσσερις αεροπόροι, έχοντας πέσει στο έδαφος, ζητούν βοήθεια από τους ανθρώπους. Αντί για βοήθεια, όμως, τους προσφέρεται μία μαθητεία-δοκιμασία στην αποδοχή του θανάτου τους και της εκμηδένισης του εγώ τους, την οποία οι τρεις μηχανικοί ενστερνίζονται. Φαίνεται ότι αυτοί 'εξελέξαντο την αγαθήν μερίδα' και δικαιώθηκαν, αντίθετα από τον πιλότο, που δεν θέλει να αφεθεί να χάσει το εγώ του, τη φήμη και τη ζωή του, όπως του ζητούν οι εκφραστές της θεωρίας της αυταπάρασης. Έτσι, αυτός χάνεται γι αυτούς. Αντίθετα, αυτοί που δέχτηκαν να «πεθάνουν τον θάνατό τους» θα αποτελέσουν τους φορείς της αλλαγής και της δημιουργίας ενός νέου κόσμου, θα συστρατευθούν ξανά σε μια εκστρατεία για το καλό της ανθρωπότητας, βελτιώνοντας τις επιδόσεις τους και φτιάχνοντας καλύτερες μηχανές. Στην καινούργια αυτή κοινωνία, που θα έχουν φτιάξει με τις θυσίες τους, θα δικαιωθούν. Αντίθετα, ό,τι κατάφεραν στην υπάρχουσα κοινωνία, δεν μπορεί ακόμη να βοηθήσει πραγματικά τον άνθρωπο. Ο Μπρεχτ πιστεύει σαν καλός μαρξιστής –και το μετακενώνει αυτό στα έργα του– ότι σε μια καπιταλιστική κοινωνία δεν είναι δυνατή –παρ' όλες τις προθέσεις– η επικράτηση της ανθρωπιάς, αφού το καπιταλιστικό σύστημα πνίγει σε ένα περίπλοκο μηχανισμό συμφερόντων και προλήψεων την ατομική θέληση για το καλό (Σολωμός, 1989, 251).

Στους διαλόγους του έργου εκφράζεται από το χορό η σκληρή απαίτηση να απαρνηθούν όχι μόνο τη ζωή, αλλά και το εγώ τους και όλες τις παραδοσιακές ηρωικές αξίες της δόξας, της αναγνώρισης, της περηφάνιας, που λειτουργούν ως αντίβαρο για την απώλεια της ζωής. Ο έλληνας ήρωας θυσιαζόταν για τη δόξα. Ακόμη και ο χριστιανός μάρτυρας θυσιαζόταν ευχαρίστως για τον στέφανο του μαρτυρίου. Στο έργο του Μπρεχτ, σύμφωνα με τον μαθητευόμενο χορό, πρέπει κανείς να θυσιαστεί, χωρίς να περιμένει αναγνώριση, αφού πρώτα θα έχει αποδεχθεί τη μηδαμινότητά του και την αναξιότητά του. Τότε μόνον θα είναι έτοιμος να αναγεννηθεί και να συμβάλει στην αναγέννηση του κόσμου.

Τις ιδέες του αυτές αρκετοί τις ερμήνευσαν ως μεταφορά στοιχείων της χριστιανικής εσχατολογίας και ηθικής (Ντορτ, 1975, 95· Μυράτ, 1974, 191) ή μιας ανατολίτικης μοιρολατρικής υποταγής (Willett, 1992, 74,83) στο έργο του αθεϊστή και κομμουνιστή Μπρεχτ. Από τα σχολικά του ακόμη χρόνια, ο Μπρεχτ είχε εμμονή με το πρόβλημα του ενός και των πολλών και το πρώτο εφηβικό του έργο, με τίτλο *Η Βίβλος*, έχει ως κύριο θέμα του πώς να ζήσει κανείς σύμφωνα με τις εντολές της Βίβλου (Hayman, 1984, 34). Δεν μπορούμε να μη διακρίνουμε στο *Έργο για τη Συναίνεση* τον απόηχο της άτεγκτης απαίτησης του Γιαχβέ για παράδοση άνευ όρων στο θέλημά του. Η απλά, γνωρίζοντας την ιστορία του γερμανικού πολιτισμού, να θεωρήσουμε κάθε τέτοια στάση ως στοιχείο της ιδιοσυγκρασίας του γερμανικού λαού, που η κατεξοχήν αρετή του ήταν η απάρνηση του εγώ και η καθυπόταξή του στις επιταγές του συλλογικού μύθου πέραν κάθε ορίου. Καθώς το έργο γνώρισε την ομόφωνη αποδοχή της αστικής τάξης, η γερμανική κυβέρνηση αποφάσισε να παίζεται στα σχολεία. Από την άλλη, «η στάση του Κ.Κ για το έργο ήταν αρνητική κι ο συγγραφέας του κατηγορήθηκε ανοιχτά για ρεβιζιονισμό» (Μυράτ, 1974, 123).

Η ιδέα της εκμηδένισης του εγώ μπροστά στις επιταγές της ομάδας, που έχει αναλάβει να εκτελέσει μια αποστολή, επανέρχεται και στα άλλα διδακτικά έργα, που ακολουθούν το *Έργο της Συναίνεσης*, όπως στο *Αυτός που λέει Ναι*, που παίχτηκε το

1930 και στο περίφημο *Die Massnahme*, που έχει αποδοθεί ως το *Μέτρο* ή *Απόφαση*. Στην πρώτη περίπτωση, η συμμόρφωση στο έθιμο, που ήθελε να θανατώνουν εκείνον που δεν θα μπορούσε να ακολουθήσει την ιερή αποστολή, συντελείται με τη θανάτωση του αγοριού, στην οποία συγκατατίθεται το ίδιο. Στη δεύτερη περίπτωση, όταν ο νεαρός σύντροφος αντιλαμβάνεται το λάθος της αυθόρμητης, ανθρωπιστικής συμπεριφοράς του και τις αρνητικές συνέπειες αυτού του λάθους για την ευόδωση των σκοπών του κομμουνιστικού κόμματος, συγκατατίθεται στην τιμωρία του και τη θανάτωσή του.

Ερώτημα στους νέους: Μήπως είναι απάνθρωπη η στρατιωτική πειθαρχία που προτείνεται στο *Μέτρο*; Η απάντηση είναι προφανώς *Ναι*. Ας αναρωτηθούμε όμως μήπως είναι απαραίτητη η (αυτο)πειθαρχία στην καθημερινή δράση μας, στις απλές και στις κρίσιμες στιγμές της, ώστε να υπηρετηθεί το συμφέρον του συνόλου πέρα από τις ατομικές μας ανάγκες.

Αν, όμως, η ορθότητα της κομματικής απόφασης δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση στο *Μέτρο*, στο *Αυτός που λέει Ναι*, ο Μπρεχτ συμπλήρωσε ένα δεύτερο μέρος, με τίτλο *Αυτός που λέει Όχι*, στο οποίο προτείνεται μια άλλη αντίδραση του θύματος στη θανάτωσή του. Συγκεκριμένα, το άτομο υψώνει το ανάστημά του και –να, επιτέλους και η μαρξιστική διαλεκτική–, αντιπροτείνει έναν καινούργιο κώδικα συμπεριφοράς, πιο ευέλικτο, που θα λαμβάνει υπόψη του την αξία της ζωής και τη διεκδίκηση του δικαιώματος στη ζωή, ακόμη και ενάντια στους σκοπούς και τις ανάγκες της ομάδας. Και η ομάδα αλλάζει την προαποφασισμένη πορεία της, αναγνωρίζοντας ότι η αξία της ζωής είναι κάτι πολύ σημαντικότερο από την απαρτέγκλιτη εκτέλεση προειλημμένων αποφάσεων.

Μολαταύτα, σε όλες τις περιπτώσεις, μπορούμε να διακρίνουμε την τάση του Μπρεχτ να προτάσσει, απέναντι στην αστική αντίληψη περί ηθικής και ανθρωπισμού, την εκάστοτε συμφέρουσα για την αλλαγή της κοινωνίας στάση, όπως αυτή θα υπαγορευόταν από την κομμουνιστική θεωρία και πρακτική. Έτσι, ερμηνεύεται η δικαίωση της θανάτωσης του νεαρού συντρόφου από τους συντρόφους αγκιτάτορες, όταν εκείνοι κρίνουν ότι η συμπονετική, αυθόρμητη στάση του κάθε άλλο παρά βοηθούσε τους σκοπούς του Κόμματος (*Μέτρο*). Στο ίδιο πλαίσιο, το αίτημα των αεροπόρων στους ανθρώπους για βοήθεια (*Έργο για τη Συναίνεση*), αντιμετωπίζεται από τον διδασκόμενο χορό με άρνηση της βοήθειας και την απαίτηση της συναίνεσης στο θάνατο. Αντίθετα, εκεί που δεν διακυβευόταν το συμφέρον του Κόμματος, φαίνεται να γίνεται δεκτή η διαπραγμάτευση της αντιμετώπισης των εμποδίων για την επιτυχία της αποστολής (*Αυτός που λέει Ναι. Αυτός που λέει Όχι*).

Όσον αφορά την αντίδραση για τις αντιανθρωπιστικές συμπεριφορές που παρουσίαζε σ' αυτά τα έργα, ο Μπρεχτ, στη *Θεωρία του διδακτικού έργου* (Μπρεχτ, 1977, 107) ανέφερε ότι: «Δεν είναι καθόλου απαραίτητο να αναπαριστούνται μόνο θετικές πράξεις και στάσεις που θεωρούνται θετικές από κοινωνική άποψη. Παιδαγωγικά αποτελέσματα πρέπει να αναμένονται και από την (όσο γίνεται πιο μεγαλειώδη) απόδοση αντικοινωνικών πράξεων και στάσεων». Σχετικά, επίσης, με το διδακτικό έργο *Το Μέτρο*, επισημαίνει στα σχετικά σχόλια που έγραψε ότι «ο στόχος του διδακτικού έργου είναι να δείξει μια πολιτικά λαθεμένη συμπεριφορά κι έτσι να διδάξει σωστή πολιτική συμπεριφορά» (Μπρεχτ, 1977, 116)

Έτσι, ανυποχώρητη ήταν η επιμονή του να ξαναδείξει τη σκηνή του ακρωτηριασμού του κυρίου Σμιτ από τους κλόουν, στο *Έργο για τη Συναίνεση*. «Ενώ το πλήθος, κατά την παρακολούθηση του φιλμ που έδειχνε νεκρούς ανθρώπους, εκδήλωνε μεγάλη ανησυχία και δυσaréσκεια, ο Μπρεχτ, που βρισκόταν πάνω στη σκηνή και επενέβαινε διαρκώς, έδωσε εντολή στον ομιλητή να φωνάζει στο τέλος “Θα

ξαναδούμε την αναπαράσταση του θανάτου που έγινε δεκτή με δυσφορία” και η ταινία ξαναπροβλήθηκε» (Μπρεχτ, 1977, 108). Η ίδια επιμονή στην ανάδειξη της κυριαρχίας του κακού στις ανθρώπινες σχέσεις ως στοιχείου ειδολογικού της καπιταλιστικής κοινωνίας είναι εμφανής και σε άλλα έργα του, όταν, π.χ., ο χορός αρνείται τη βοήθεια στους αεροπόρους, με το αξίωμα που προκύπτει από τα ντοκουμέντα ότι «ο άνθρωπος δε βοηθά τον άνθρωπο». Στόχος του είναι να αναδείξει ότι η χριστιανικού τύπου βοήθεια, η ανθρωπιστική, φιλανθρωπική λεγόμενη, είναι μέρος του συστήματος της εκμετάλλευσης, το διευκολύνει να διαιωνίζεται, όπως φαίνεται και στο *Έργο του Μπάντεν-Μπάντεν* και στο *Μέτρο*, όπου ο νεαρός σύντροφος, συγκινούμενος από την κακοπάθεια των εργατών, τρέχει να τους ανακουφίσει προσωρινά, αλλά η ανακούφιση που τους προσφέρει τους απομακρύνει από την επαναστατική διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους και διευκολύνει το σύστημα της εκμετάλλευσης: «Όσο επικρατεί η βία, σου αρνούνται τη βοήθεια. Όταν δεν επικρατεί πια η βία, δεν θα υπάρξει ανάγκη για βοήθεια. Αρα, δεν πρέπει να ζητάτε τη βοήθεια, αλλά να καταργήσετε τη βία. Βοήθεια και βία αποτελούν ένα σύνολο και το σύνολο αυτό πρέπει να μεταβληθεί», λέει στο *Έργο του Μπάντεν-Μπάντεν για τη Συναίνεση*. Στο ίδιο πνεύμα, παρουσιάζεται ειρωνικά ο ακρωτηριασμός ως βοήθεια: όταν ο κύριος Σμιτ ζητά να ανακουφίσουν τα μέλη του από τους πόνους, οι κλόουν τα ακρωτηριάζουν. Να πώς βοηθούν οι άνθρωποι τους ανθρώπους. Νόμος της αστικής κοινωνίας είναι η εκμετάλλευση του αδύναμου και του φτωχού από τον πλούσιο και το δυνατό κι αυτή την εκμετάλλευση δεν είναι επαναστατικό και ωφέλιμο να την παλεύει κανείς με τα μέσα του αστικού ανθρωπισμού και τα σχετικά συναισθήματα (συμπόνια, οίκτο, ενθουσιασμό, συγκίνηση), αλλά με την κατάδειξη της εκμετάλλευσης, ώστε να προκαλέσει την εξέγερση των θυμάτων. Αυτή η ιδέα προβάλλεται και στο έργο *Η εξαίρεση και ο Κανόνας*, όπου, σύμφωνα με την αστική λογική και ηθική του εκμεταλλευτή, θεωρήθηκε απίθανο να τρέφει ο ταλαίπωρος εργάτης αισθήματα αλληλεγγύης απέναντι στον εργοδότη του. Βάσει της ίδιας αρχής, το δικαστήριο έκρινε ότι η κίνηση του εργάτη να προσφέρει νερό στον έμπορο που τον εκμεταλλευόταν, δίκαια παρεξηγήθηκε απ’ αυτόν ως απειλή κατά της ζωής του. Ο έμπορος, όταν είδε τον εργάτη να έρχεται τρέχοντας προς το μέρος του, νόμισε πως αυτό που κρατούσε δεν ήταν παγούρι, για να του δώσει νερό, αλλά πέτρα για να τον σκοτώσει. Ο πυροβολισμός, λοιπόν, και η δολοφονία του εργάτη θεωρήθηκε σαν φυσική πράξη αυτοάμυνας του εμπόρου, οπότε ο τελευταίος δεν όφειλε να αποζημιώσει τη χήρα του δολοφονημένου εργάτη.

Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, πως στόχος του Μπρεχτ μέσα από αυτά κυρίως τα μικρά, ελάσσονα έργα του, ήταν αφενός να αναδείξει άμεσα και με συντομία, χωρίς να αποσπά την προσοχή των θεατών με σύνθετους μύθους και ήρωες, το υπάρχον Κακό της εκμετάλλευσης του ανθρώπου από τον άνθρωπο, που αλλοιώνει και αλλοτριώνει τις σχέσεις και, αφετέρου, να προβάλει τη μέθοδο που θα οδηγήσει θεατές και ηθοποιούς στη γνώση και τη δράση για την ανατροπή αυτού του Κακού. Κι αυτή η δράση θα πρέπει να συντελεστεί, όχι με συναισθηματικά κίνητρα, αλλά με κριτήρια που, όπως αναφέρει ο ίδιος στα γραπτά του για τα διδακτικά έργα, πηγάζουν από τη «γνώση του αλφαριθμητικού του διαλεκτικού υλισμού». Και συνεχίζει: «Για μερικούς ηθικούς όρους, όπως δικαιοσύνη, ελευθερία, ανθρωπιά κοκ., που υπάρχουν στο *Μέτρο*, ισχύει αυτό που είπε ο Λένιν για την ηθική: “Την ηθική μας την αντλούμε από τα συμφέροντα της προλεταριακής ταξικής πάλης”». (Μπρεχτ, 1977, 115).

Για να καταλάβουμε ακόμη το πνεύμα του και το πλαίσιο δημιουργίας αυτών των έργων, αξίζει να παραθέσουμε όσα γράφει ο ίδιος για τη θεωρία του διδακτικού έργου: «Το διδακτικό έργο διδάσκει με το να παίζεται, κι όχι με το να βλέπεται.

Ουσιαστικά, για το διδακτικό έργο δεν είναι απαραίτητος ούτε ένας θεατής, ωστόσο ο θεατής μπορεί φυσικά να αξιοποιηθεί. Το διδακτικό έργο βασίζεται στην προσδοκία ότι εκείνος που παίζει μπορεί να επηρεαστεί κοινωνικά, με την εκτέλεση ορισμένων τρόπων δράσης, με τη λήψη ορισμένων στάσεων, με την απόδοση ορισμένων λόγων κλπ. Μεγάλο ρόλο παίζει σ' αυτό [...] η κριτική που ασκείται στα πρότυπα που παρουσιάζονται, με ένα στοχαστικό διαφορετικό παίξιμο» (Μπρεχτ, 1977, 106-107).

Στα λόγια αυτά συγκεντρώνεται η επαναστατική πρόταση του Μπρεχτ για τη σχέση του θεάτρου με την κοινωνία και το ρόλο του σ' αυτήν. Το να μην στοχεύει το θέατρο στην απόλαυση της παρακολούθησης, αλλά να γίνει ο χώρος ριζοσπαστικοποίησης της νοοτροπίας μέσα από το παίξιμο του έργου, που δεν θα είναι υπόθεση μόνο των επαγγελματιών ηθοποιών, αλλά καθενός που θα μπορεί να παίρνει μέρος στη διαδικασία ανεβίσματος μιας παράστασης.

Το γεγονός ακόμη ότι αυτά τα έργα τροποποιούνταν ανάλογα με τις αντιδράσεις των εμπλεκόμενων, τόσο των ηθοποιών, όσο και του κοινού, κι ότι ήταν ανοιχτά στην αναδιαπραγμάτευσή τους, πιστοποιείται τόσο από τη σχετική βιβλιογραφία (Μπένγιαμιν, 1977, 39), όσο και από τα σχόλια του ίδιου του Μπρεχτ. Γράφει σχετικά (1977, 107): *«Η φόρμα των διδακτικών έργων είναι αυστηρή, όμως μόνο για να μπορούν ευκολότερα να προστεθούν ευρήματα και μέρη επικαιρότητας (Στο “Οι Οράτιοι και οι Κουριάτιοι” μπορεί π.χ. πριν από κάθε μάχη να πραγματοποιείται μια ελεύθερη λεκτική μονομαχία ανάμεσα στους ‘στρατηγούς’, στο Μέτρο μπορούν να προστεθούν ελεύθερα ολόκληρες σκηνές κτλ.) [...] Κι ενώ δηλώνει πως «είναι απαραίτητη η πνευματική γνώση ολόκληρου του έργου», συμπληρώνει αμέσως ότι «ωστόσο, δεν είναι σκόπιμο να συμπληρωθεί η διδασκαλία του έργου πριν από το παίξιμό του».*

Παρατηρούμε, έτσι, και στα τελευταία αυτά σχόλια την ριζοσπαστική αντίληψη για τη δυνατότητα της διαμόρφωσης του έργου από όλους τους εμπλεκόμενους, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης. Προτάσεις που χάραξαν νέους ορίζοντες για τη δυναμική της τέχνης του θεάτρου.

Εξάλλου, ήταν ο Μπρεχτ αυτός που, μέσα στον επαναστατικό πυρετό του για τη δημιουργία ενός νέου θεάτρου, συνέλαβε και υλοποίησε την ιδέα να χρησιμοποιήσει ως εκτελεστές των έργων του εκείνους *«για τους οποίους προορίζονται και που είναι οι μόνοι που μπορούν να αξιοποιήσουν [αυτές τις εκδηλώσεις]: χορωδίες εργατών, ερασιτεχνικοί θίασοι, μαθητικές χορωδίες και μαθητικές ορχήστρες, δηλαδή εκείνοι που ούτε πληρώνουν για την τέχνη, ούτε πληρώνονται από την τέχνη, παρά θέλουν να κάνουν τέχνη»* (Μπρεχτ, 1977, 111).

Αποκαλυπτική της αφοσίωσής του στην πολιτική διδαχή και την αναμόρφωση των συμπατριωτών του μέσω του έργου του είναι και η πληροφορία ότι στους θεατές της παράστασης του *Μέτρου* το 1930, μαζί με το κείμενο του έργου μοιραζόταν και ένα ερωτηματολόγιο με τα εξής ερωτήματα: *«Πιστεύετε πως μια τέτοια εκδήλωση έχει πολιτική διδακτική αξία για το θεατή; Πιστεύετε πως μια τέτοια εκδήλωση έχει πολιτική διδακτική αξία για τους εκτελεστές (ηθοποιούς και χορό); Ενάντια σε ποια από τις διδακτικές τάσεις που περιέχονται στο Μέτρο έχετε πολιτικές αντιρρήσεις; Πιστεύετε ότι η μορφή της εκδήλωσής μας είναι η σωστή για τον πολιτικό σας στόχο; Θα μπορούσατε να μας προτείνετε κι άλλες μορφές;»* (Μπρεχτ, 1977, 116)

Χωρίς να υπερβάλλει κανείς, μπορεί να υποστηρίξει ότι όλη η θεώρηση και πρακτική της σύγχρονης θεατρικής πρωτοπορίας και του θεάτρου στην εκπαίδευση εμπεριέχεται στη μπρεχτική σκέψη.

Η θέση για ενεργητική εμπλοκή των θεατών στη διεξαγωγή της παράστασης μέσω διερεύνησης καθιστά ακόμα και σήμερα τις θέσεις του Μπρεχτ επιστημονικά

έγκυρες για τον τρόπο που μαθαίνει ο άνθρωπος. Οι θεατές, όπως και οι νέοι στο σύγχρονο ψυχοκοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον αντίστοιχα, δεν μπορούν να παραμένουν με τους παθητικούς τους ρόλους. Δεν αφήνονται στην απόλαυση των καταστάσεων, αλλά εμπλέκονται σε κριτική διερεύνηση των ρόλων (Kinzer, 1997) με στοχασμό και χρήση ερευνητικών εργαλείων όπως σημειώσεις, ημερολόγια και ερωτηματολόγια. Υπό το πρίσμα της κριτικής θεωρίας ολοένα και πιο επιτακτικά οι κοινωνικές και πολιτικές επιστήμες προσβλέπουν στον κριτικά σκεπτόμενο πολίτη που δρα πολιτικά.

Από τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ εγείρονται λοιπόν ερωτήματα για την εποχή μας, όπως: Πώς εισπράττουν οι νέοι το κοινωνικό σύστημα μέσα στο οποίο διαβιούν; Πώς οι αντιλήψεις τους διαλέγονται με τις απόψεις που εκφράζονται στα έργα; Πώς ο διάλογος αυτός μπορεί να δώσει ώθηση στην κριτική τους σκέψη και να μπολιάσει τη δράση τους στην κοινωνία; Στην εποχή που ζούμε, στην οικονομική κρίση, πώς θα αντιληφθούν οι νέοι ότι το αληθινό πρόβλημα δεν είναι η έλλειψη χρημάτων για την ικανοποίηση βασικών ή και περιττών αναγκών, αλλά τα κοινωνικά προβλήματα. Πώς θα σχηματίσουν νοητικές εικόνες για τη φύση και την ανατομία των κοινωνικών προβλημάτων; Πώς θα οικοδομήσουν το κοσμοείδωλό τους με τα μεθοδολογικά εργαλεία του κριτικού στοχασμού. Πώς θα ανιχνεύσουν τον πολιτικό πυρήνα των κοινωνικών καταστάσεων. Πώς θα μετουσιώσουν τη διανοητική διαδικασία σε ζωντανή πράξη των πολιτικών αγώνων. Το Θέατρο Forum και άλλες συναφείς θεατρικές τεχνικές (Παπαδόπουλος, 2010) μπορούν να διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο στην εργαστηριακή ενασχόληση με τα διδακτικά έργα.

Ειδικότερα ερωτήματα που τίθενται στους νέους

- Είναι θεμιτή η θανάτωση κάποιου για το καλό του αγώνα;
- Πώς οι σημερινοί νέοι κρίνουν την απόλυτη υπακοή και συναίνεση στο *Μέτρο*;
- Η ισχύς της αναγκαιότητας αρκεί για να απαντηθεί το ύψιστο αυτό ηθικό δίλημμα; (*Μέτρο*).
- Η αιτιολόγηση των πράξεων εξαρτάται από τα αποτελέσματά τους;
- Είναι θεμιτή η αγωνιστική βία ενάντια στη βία των καταπιεστών (κυβερνήσεων και οικονομικών οργανισμών στην εποχή της παγκοσμιοποίησης); π.χ. Γένοβα 2001.
- Ο δυισμός του Μπρεχτ στο *Μέτρο* είναι για μας στατικός ή απλουστευτικός;
- Πώς θα εξετάσουμε διαλεκτικά την κοινωνία σήμερα, με την πολυπλοκότητά της;
- Πώς μπορούμε στον καμβά των μπρεχτικών έργων να εντοπίσουμε σύγχρονες συνθήκες και στάσεις ζωής ή αντιθέσεις με το σήμερα;
- Πώς κρίνουμε τα μοντέλα δράσης που προτείνονται σε αυτά;
- Πώς μπορούμε να τα μεταβάλουμε, να τα προσαρμόσουμε στους αγώνες της εποχής μας, σύμφωνα με τις προσλαμβάνουσες κι ευαισθησίες του σημερινού ανθρώπου;
- Ποιο νόημα μπορεί να προσλάβει ο σύγχρονος αγωνιστικός ουμανισμός;
- Πώς είναι δυνατό να καλλιεργηθεί το σύγχρονο αγωνιστικό ουμανιστικό ήθος;
- Το ότι ο Μπρεχτ 'ήταν επίσημα, δηλωμένα κομμουνιστής' επηρεάζει την πρόσληψή μας;
- Πώς συμπεριφέρονται οι νέοι απέναντι στις ιδεολογικές κατηγοριοποιήσεις;
- Έχουν οι νέοι την ευκαιρία να αντιληφθούν ότι 'οι ιδέες προσδιορίζονται από τις κοινωνικές περιστάσεις κι όχι οι κοινωνικές περιστάσεις από τις ιδέες' (Hayman, 1984, 31).

Το θέατρο συχνά εξαντλείται στην υπηρεσία των επιταγών της μαζικής κουλτούρας. Εφησυχασμός, αδρανοποίηση της σκέψης, αναπαραγωγή παραδεδομένων αξιών και

αναγκών. Ασφαλιστική δικλείδα που εκτονώνει τις κρίσεις, συνοδοιπόρος του κατεστημένου.

Όμως στη σκηνή του θεάτρου, μπορεί να ζωντανέψει μετωνυμικά οτιδήποτε, να συντελεστεί η σήμανση οποιασδήποτε πτυχής του αντικειμενικά υπαρκτού. Το κοινό αποτελεί μια ζωντανή διάνοια, το έργο είναι ένα διαλεκτικό ξεδίπλωμα της κοινωνίας και η παράσταση μια καλλιτεχνική αποδεικτική φόρμα. Ο καλλιτέχνης θέτει ερωτήματα, διατυπώνει προβλήματα. Ο θεατής τα εξερευνά και τα διαχειρίζεται.

Το θέατρο αντιπαλεύει τη συνήθεια. Ανακαλύπτουμε μη αυτονόητες, ανεξερευνήτες διαστάσεις της πραγματικότητας. Αποκλίνουσα οπτική. Ένα ράπισμα στην καθοσίωση της συγκλίνουσας νόησης, όπως αυτή οικοδομείται στις τυπικές διαδικασίες εκπαίδευσης (αρωγού και στυλοβάτη του συστήματος). Το θέατρο ως διαδικασία αυτό-έρευνας. Δεν έχει λόγο ύπαρξης αν πρόκειται να καθαγιάσει την εξημερωμένη συνειδησή μας. Αντίθετα, να εκθέσει τη γύμνια του εξαγριωμένου ασυνείδητου, την αναρχία που αποτελεί το υπόστρωμα του τακτοποιημένου. Γενικά στη ζωή λέμε το μάθημά μας. Τα μηνύματα που στέλνουμε είναι φορμαρισμένα υπογείως με έναν πολύ ύπουλο τρόπο. ορθολογικότητα του κατεστημένου των κοινωνικών μηχανισμών. Εντασσόμενος στο κοινωνικό σύνολο και οργανώνοντας τη δραστηριότητά του, ο άνθρωπος πληρώνει ένα πάρα πολύ βαρύ τίμημα: χάνει τον εαυτό του. Όλα αυτά τα στρώματα πολιτισμού έχουν τις συνέπειές τους. Στο θέατρο συμβαίνει η αντίστροφη διαδικασία. Ο ηθοποιός στο θέατρο ψάχνει το *real time*. Επιδιώκει να υπάρξει στο 'εγώ', 'εδώ', 'τώρα'. Καταργεί τη μηχανική όραση, τη μηχανική ακοή, τη μηχανική αίσθηση και επιθυμία, το μηχανικό φόβο.

Χάρη στην ανθρωποποιητική τους διάσταση, τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ βρίσκουν τη θέση τους στα σύγχρονα προγράμματα θεατρικής παιδείας. Μέσα από την ψυχοσωματική συμμετοχή, οι νέοι έχουν τη δυνατότητα να αποκωδικοποιούν το κοινωνικό περιβάλλον, να ανακαλύπτουν το ξεδίπλωμα των διαλεκτικών σχέσεων των κοινωνικών ρόλων βιώνοντάς το ενεργητικά, να ερευνήσουν την πραγματικότητα στα πολλά της πρόσωπα. Τα έργα αυτά εμπίπτουν σε μια παιδαγωγική που ενθαρρύνει τον προβληματισμό και τη συνειδητοποίηση, τη διερεύνηση του όρου *πολιτικός*, την επίγνωση ότι η ύπαρξή μας έχει χαρακτήρα πολιτικό ακόμη και στις παραμικρές της εκφάνσεις. Οι συμμετέχοντες κατανοούν τους εαυτούς τους παίζοντας. Η κατανόηση του εαυτού δεν μαθαίνεται, αλλά βιώνεται.

Επίσης η εναλλαγή των ρόλων ενισχύει την σύγχρονη άποψη των κοινωνικών επιστημών για την αποδοχή της θέσης του άλλου μέσα από την υιοθέτηση ποικίλων οπτικών γωνιών. Η πρόσκληση του Μπρεχτ στο *Μέτρο* οι ηθοποιοί να αναλαμβάνουν τους ρόλους του νέου συντρόφου, του αγκιτάτορα και του χορού καταδεικνύει την επιστημονική αξία της μεθόδου του στη σύγχρονη εφαρμογή των διδακτικών έργων.

Είναι έργα ανοιχτά προς διαπραγμάτευση του περιεχομένου, τροποποίηση της πλοκής, με αυτοσχεδιασμούς κλπ. Δίνεται στους νέους η δυνατότητα να εργαστούν επαγωγικά (αφού διερευνήσουν τα δεδομένα, να προχωρήσουν στην εξαγωγή συμπερασμάτων), να συνθέσουν την επιχειρηματολογία τους.

Άλλωστε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να αποτελεί προ-κείμενο και βάση για τη δοκιμή και γέννηση μιας νέας. Η ανοιχτότητα και η αλλαγή – παραφράζοντας τα λόγια του ποιητή– είναι σύμμαχος όλων μας. Λοιπόν, κάτι πρέπει να κάνουμε. Το ερώτημα είναι προς ποια κατεύθυνση και με ποια παιδεία; Η μεγάλη αλλαγή, αυτή της έμπρακτης καθημερινής πολιτικής συμπεριφοράς και πρακτικής μας φέρνει ενώπιον των ευθυνών μας. Η αλλαγή στην οπτική που φέρνει κάθε νέα γενιά θα πρέπει να την βγάζει σε ανοιχτούς ορίζοντες και όχι όπως θα έλεγε κι ο M. Wekwerth (2004, 80) στα συντρίμια της κατεδάφισης.

Το πείραμα του Μπρεχτ δεν βρήκε τη συνέχειά του στη θεατρική δημιουργία του ίδιου, αφού, κι όταν ξαναγύρισε στην Ανατολική Γερμανία δεν ένιωσε την ανάγκη ή δεν μπόρεσε να το συνεχίσει. Ενέπνευσε, όμως, άλλους δημιουργούς σε άλλες χώρες που θέλησαν να χρησιμοποιήσουν το θέατρο για να δώσουν φωνή και ελπίδα για αλλαγή στους εργάτες των πόλεων, στα θύματα της εκμετάλλευσης, στους φτωχούς και καταπιεσμένους, όπως π.χ. ο Α. Boal, με 'το θέατρο του καταπιεσμένου', ο Ρ. Brook, κ.ά.

Κόντρα στην αυτάρεσκη σιγουριά όσων διατείνονται πως η Τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει τον Κόσμο, υπάρχουν κάθε τόσο εκείνοι που τολμούν να αμφισβητήσουν αυτή τη βεβαιότητα, δοκιμάζοντας με ελπίδα και πίστη να ενεργοποιήσουν την πλαστουργό δύναμη και να τη μετατρέψουν στο φως που καίει.

Ζούμε σε καιρούς αυταρχικοποίησης, αγνωστικισμού που κονιορτοποιεί την ελπίδα και τον άνθρωπο, ιδεολογικού εκφυλισμού που φαίνεται να καθιστά τελεσίδικα μη αναγνώσιμες τις λέξεις. Σε εποχή ιονεσκιικής ρινοκερίτιδας. Ο Μπρεχτ δίνει στους ηθοποιούς-θεατές τη δυνατότητα να αναρωτηθούν: Υπάρχει τρόπος να μην είμαι ρινόκερος, σε καιρούς σκοτεινούς;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Brecht, B. (2005). *Bertolt Brecht. Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, B. *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe [GBFA]*, 30 том. Berlin, Weimar, Suhrkamp, Frankfurt, Aufbau Verlag
- Hayman, R. (1984). *Contemporary Playwrights. Bertolt Brecht. The Plays*. London: Heinemann.
- Kinzer, C. (1997). Brecht and Theatre Pedagogy. Στο M. van Dijk (Ed.), *I'm Still Here. The Brecht Yearbook 22 / Ich bin noch da. Das Brecht-Jahrbuch 22* (σσ. 205-213). Ontario: University of Waterloo.
- Μπένγιαμιν, Β. (1977). *Δοκίμια για τον Μπρεχτ*. (μτφρ. Ν. Κολοβός). Αθήνα: Πύλη.
- Μπρεχτ, Μπ. (1977). *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*. (μτφρ. Α. Βερυκοκάκη). Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Μπρεχτ, Μπ. (1979). Μικρό Όργανο για το Θέατρο. Στο *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ*. (μτφρ. Α. Βερυκοκάκη). (σσ. 233-280). Αθήνα: Κάλβος.
- Μυράτ, Δ. (1974). Μπέρτολτ Μπρεχτ. Ο καλός άνθρωπος του Άουγκσμπουργκ. Αθήνα: Πλειάς.
- Ντορτ, Μπ. (1975). *Ανάγνωση του Μπρεχτ*. (μτφρ. Α.Φραγκουδάκη). Αθήνα: Κέδρος.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2010). *Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Σολωμός, Α. (1989). *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*. Αθήνα: Κέδρος.
- Wekwerth, M. (2004). Τι καταλογίζει κανείς στον Μπρεχτ;, Στο Ν. Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ, Κριτικές Προσεγγίσεις*. (σσ. 55-81). (μτφρ. Δ. Μαράκας). Αθήνα: Πολύτροπον.
- Willett, J. (1992). *The Theatre of Bertolt Brecht. A study of eight aspects*. London: Methuen Drama.

ΠΗΓΕΣ

- Brecht, B. (1966). Die Massnahme. Στο B. Brecht. *Lehrstücke*. (σσ. 23-48). Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, B. (1966). Das Badener Lehrstück vom Einerständnis. Στο B. Brecht. *Lehrstücke*. (σσ. 179-196). Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, B. (2005). Der Flug der Lindberghs. Στο B. Brecht. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. (σσ. 285-302). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Μπρεχτ, Μπ. (1961). Η εξαίρεση κι ο κανόνας. (μτφρ. Κ. Κουλουφάκος). *Επιθεώρηση Τέχνης*, 83, 460-475.
- Μπρεχτ, Μπ. (1983). *Αυτός που λέει Ναι και αυτός που λέει Όχι*. (μτφρ. Σ. Ματζίρη), Αθήνα: Δωδώνη
- Μπρεχτ, Μπ. (2012). Οράτιοι και Κουριάτιοι. (μτφρ. Ν. Αβραμίδου). *Θέματα Παιδείας*, 49-50, 185-195.