

• Τα κείμενα τῶν Ἀριστοτέλη, Λόπε ντε Βέγα, Κορνείγ, Σίλλερ καὶ Μπρέχτ, ποὺ περιέχονται συγκεντρωτικὰ σ' αὐτὸ τὸν τόμο εἶναι πλήρη καὶ χωρὶς συντομεύσεις.

• Ἡ παράθεση τῶν κειμένων εἶναι αὐστηρὰ χρονολογική.

ΠΕΝΤΕ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

- * ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ
- * ΛΟΠΕ ΝΤΕ ΒΕΓΑ
- * ΚΟΡΝΕΪΓ
- * ΣΙΛΛΕΡ
- * ΜΠΡΕΧΤ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
"ΚΑΛΒΟΣ"
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΣ 1, ΑΘΗΝΑ
Τηλ. : 5246241



ΚΑΛΒΟΣ
ΑΘΗΝΑ
1979

Μπέρτολι Μπρέχι

**ΜΙΚΡΟ ΟΡΓΑΝΟ
ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ**

Μετάφραση

Άγγελας Βερυκοκάκη



Μπέρτολντ Μπρέχτ
(1898 - 1956)

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Παρακάτω θα εξετάσουμε πώς θα μπορούσε να είναι μια Αισθητική, δγαλμένη από έναν δρισμένο τρόπο θεατρικού παιξίματος, που αναπτύσσεται πρακτικά εδώ και μερικές δεκαετίες. Στις ευκαιριακές θεωρητικές δηλώσεις, σημειώσεις, τεχνικές υποδείξεις που δημοσιεύτηκαν με μορφή παρατηρήσεων στα έργα του συγγραφέα το αισθητικό μέρος θίγεται έν παρόδω και σχετικά χωρίς ενδιαφέρον. Πρόκειται για ένα δρισμένο είδος θεάτρου, που διεύρυνε ή περιόριζε τον κοινωνικό του προορισμό, τελειοποιούσε ή φιλοκοσκίνιζε τα καλλιτεχνικά του μέσα, και καθιερωνόταν ή ζητούσε να καθιερωθεί μέσα στην Αισθητική, όταν γινόταν λόγος γι' αυτήν, περιφρονώντας ή υιοθετώντας τις κυριαρχούσες ήθικες ή αισθητικές συνταγές, ανάλογα με τη στρατιωτική κατάσταση. Π.χ. υπεράσπιζε την κλίση του για κοινωνικές τάσεις, προσάπτοντας κοινωνικές τάσεις σε γενικά αναγνωρισμένα έργα τέχνης, τάσεις απαρατήρητες ακριβώς επειδή ήταν αναγνωρισμένες. Στη σύγχρονη παραγωγή, χαρακτήριζε το άδειασμα από κάθε γνωσιολογικό στοιχείο σαν σημείο παρακμής: κατηγορούσε αυτά τα «μαγαζιά» βραδυνής διασκέδασης ότι κατάντησαν κλάδος της μπουρζουάδικης έμπορίας ναρκωτικών. Οι λανθασμένες απεικονίσεις της κοινωνικής ζωής πάγω στη σκηνή, μαζί κι αυτές του Νατουραλισμού του προκάλεσαν την κραυγή για επιστημονικά ακριβείς απεικονίσεις,

και η ανωση μαγειρικη για ματια — η ψυχες — χωρις πνευμα, την κραυγη για την ωραια λογικη του ενα κι ενα κανουν δυο. Τη λατρεια του ωραιου που κυριαρχουσε μαζι με την ελλειψη διαθεσης για μαθηση και την περιφρονηση του ωφέλιμου, την απορριψε περιφρονητικά, ιδιαιτερα μα και τιποτα ωραιο δεν παραγοταν πια. Αναζητηθηκε ενα θεατρο της επιστημονικης εποχης οι δημιουργοι του δυσκολευτηκαν να δανειστουν η να κλεψουν αρκετα απο το οπλοστασιο των αισθητικων ορων ωστε να κρατησουν μακρια τους εσπερ του τυπου απειλησαν απλως οτι σκοπευουν «να δημιουργησουν απο το μεσο διασκεδασης το αντικειμενο διδασκαλιας και να μεταρρυθμισουν ορισμενα ιδρυματα απο κεντρα διασκεδασης σε οργανα δημοσιότητας» (Παρηρησεις στην Οπερα) 1, δηλαδη να μεταναστεφουν απο το βασίλειο του εδρεστου. Η Αισθητικη, κληρονομια μας ταξης που εγινε διεφθαρημενη και παρασιτικη, θρυσκωταν σε τόσο αξιοθρηνητη κατασταση, που ενα θεατρο θα κερδιζε, τόσο σε κυρος όσο και σε ελευθερια, αν μετονομαζοταν σε «Θεατρο». Κι ομως αυτο που εξασκηθηκε σαν θεατρο της επιστημονικης εποχης, δεν ηταν επιστημη αλλα θεατρο η συσσωρευση νεωτερισμων, με την αφαιρεση καθε πρακτικης δυνατοτητας επιδειξης τους κατα τη ναζιστικη εποχη και τον πολεμο, μας επιβαλλουν την προσπαθεια να εξετασουμε αυτο το ειδος θεατρου, τοποθετημενο αισθητικά, η τουλαχιστον να υποδειξουμε μια σκιαγραφηση καποιας πιθανης Αισθητικης, γι' αυτο το ειδος. Θα ηταν πολυ δυσκολο να παρουσιασουμε τη θεωρια της αποξενωσης π.χ. εξω απο μια Αισθητικη.

Ίσως μάλιστα σήμερα να μπορούσε να γραφτεί μια Αισθητικη των θετικων επιστημων. Ήδη ο Γαλιλαιος μιλα για την κομψοτητα ορισμενων μαθηματικων τυπων και την εξυπνάδα των πειραματων. Ο Αϊνστάϊν αποδιδει στην αλσθηση του ωραιου μια λειτουργια ανακαλυψης και ο πυρηνικος φυσικος Ρ. Όππενχάϊμερ τιμα την επιστημονικη στα-

1. Σ.Σ. «Γραπα για το θεατρο» σελ. 1004.

ση ζωης, που «εχει την ομορφια της και φαίνεται ν' αρμοζει στη θεση του ανθρωπου πανω στη γη».

Ας ανακαλεσουμε λοιπον — προς γενικη λυπη — την προθεση μας να μεταναστεφουμε απο το βασίλειο του εδρεστου, κι ας διακηρυξουμε — προς ακομα γενικωτερη λυπη — την προθεση μας να εγκατασταθουμε σ' αυτο το βασίλειο. Ας μεταχειριστομε το θεατρο σαν τοπο ψυχαγωγιας, οπως ταιριαζει σε μια Αισθητικη, κι ας ερευνησουμε ποιο ειδος ψυχαγωγιας μας ταιριαζει.

1

Θεατρο σημαίνει παραγωγη ζωντανων απεικονισων συμβαντων παραδοσιακων η φανταστικων ανamesa σε ανθρωπους, με σκοπο την ψυχαγωγια. Αυτο εννοουμε τουλαχιστον εμεις παρακατω, όταν μιλαμε για θεατρο, παλι ο η καινούργιο.

2

Για να συμπεριλαβουμε και κατι παραπανω, θα μπορούσαμε να προσθεσουμε συμβαντα ανamesa σ' ανθρωπους και θεους. Αλλα μια και μας ενδιαφερει να ορισουμε το μινιμουμ, κατι τετοιο μπορει να παραλειφθει. Ακομα κι αν επιχειρουσαμε αυτη την επεκταση, η περιγραφη της γενικωτερης λειτουργιας του θεατρικου οργανισμου σαν ψυχαγωγιας θα εμενε ιδια. Ειναι η πιο ευγενης λειτουργια που ερηκαμε για το θεατρο.

3

Απο παντα, δουλεια του θεατρου, οπως κι ελων των ελλων τεχνων ειναι η ψυχαγωγια των ανθρωπων. Αυτη η δουλεια του προσδιδει το ιδιαιτερο κυρος του. Εκτος απο τη διασκεδαση, δεν χρειάζεται κανένα αλλο πιστοποιητικό, αυτο ομως ειναι οπωσδηποτε απαριτητο. Με κανένα τροπο δεν θα

μπορούσαμε να το τοποθετήσουμε σ' ένα επίπεδο πιο ψηλό, να το κάνουμε π.χ. αγορά ήθικης. Τότε θα έπρεπε μάλλον να προσέξουμε να μην το υποβιβάσουμε. Αυτό θα συνέβαινε αν το θέατρο δεν έκανε το ήθικό διασκεδαστικό — και μάλιστα για τις αισθήσεις — κι απ' αυτό η ήθική μπορεί να έχει μόνο κέρδος. Δεν πρέπει καν να περιμένουμε να διδάξει, τουλάχιστον τίποτα χρησιμότερο από το πώς να κινείται κανείς απολαυστικά, από σωματική ή πνευματική άποψη. Δηλαδή πρέπει να επιτρέψουμε στο θέατρο να παραμείνει κάτι το περιττό, που σημαίνει δέβαια ότι γι' αυτό το περιττό ζούμε. Λιγότερο απ' οτιδήποτε χρειάζονται υπεράσπιση οι διασκεδάσεις.

4

Αυτό κάναμε, σύμφωνα με τον Άριστοτέλη, οι άρχαιοι με την τραγωδία τους τίποτα παραπάνω και τίποτα παρακάτω από το να διασκεδάζουν τους ανθρώπους. Όταν λέμε ότι το θέατρο προήλθε από τη θρησκευτική λατρεία, έννοούμε απλώς ότι θγαίνοντας απ' αυτήν ξγίνε θέατρο. Από τα Μυστήρια δεν πήρε τη θρησκευτική αποστολή, αλλά την ευχαρίστηση, καθαρά και απλά. Κι αυτή η κάθαρση του Άριστοτέλη με το φόβο και το έλεος, η από το φόβο και το έλεος, είναι ένα πλύσιμο της ψυχής, που όχι μόνο παρουσιαζόταν με διασκεδαστικό τρόπο, αλλά και με σκοπό την ψυχαγωγία. Ζητώντας η περιμένοντας από το θέατρο περισσότερα υποβιβάζουμε τον ίδιο του το σκοπό.

5

Άκόμα κι όταν μιλάμε για ύψηλο ή χαμηλό είδος διασκέδασης βάζουμε την τέχνη σε καλούπι, γιατί η τέχνη θέλει να κινείται ψηλά και χαμηλά και να την αφήνουν ήσυχη όταν μ' αυτόν τον τρόπο διασκεδάζει τους ανθρώπους.

236

6

Αντίθετα, στο θέατρο παράγονται αδύνατες (άπλες και δυνατές (σύνθετες) διασκεδάσεις. Οι τελευταίες, όταν τὰ έργα είναι μεγάλης δραματικής τέχνης φτάνουν σε ύψη, σαν αυτά που φτάνει η συνουσία στο μεγάλο έρωτα. Είναι πιο πολύπλοκες, πλουσιότερες σε μηνύματα, αντιφατικότερες και πλουσιότερες σε αποτελέσματα.

7

Και οι διασκεδάσεις των διαφορετικών εποχών ήταν φυσικά διαφορετικές, ανάλογα με τον εκάστοτε τρόπο συμβίωσης των ανθρώπων. Ο τυραννοκρατούμενος Δήμος των ελληνικών αμφιθεάτρων διασκεδάζε διαφορετικά από την αλή του Λουδοβίκου 14ου. Το θέατρο έπρεπε να δίνει άλλες απεικονίσεις της ανθρώπινης συμβίωσης, όχι μόνο απεικονίσεις άλλης συμβίωσης, αλλά και άλλου είδους απεικονίσεις.

8

Ανάλογα με την ψυχαγωγία που ήταν δυνατή και αναγκαία σύμφωνα με το εκάστοτε είδος της ανθρώπινης συμβίωσης, έπρεπε και οι μορφές να παίρνουν άλλες αναλογίες, οι καταστάσεις να χτίζονται με διαφορετική προοπτική. Πολύ αλλοιώτικα λέγονται ιστορίες για να διασκεδάσουν αυτοί οι Έλληνες με τους αναπότρεπτους θεϊκούς νόμους, των οποίων η άγνοια δεν σώζει από την τιμωρία, αλλιώς γι' αυτούς τους Γάλλους με τη χαριτωμένη αυτοκυριαρχία τους, την οποία απαιτεί ο αόλικός κώδικας καθηκόντων των Μεγάλων της γης, αλλιώς γι' αυτούς τους Άγγλους της ελισσαβετιανής εποχής, με την αυτοανατάκλαση του καινούργιου άτόμου που ξεχύνεται ελεύθερο.

237

Και δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε, ὅτι ἡ ἀπόλαυση τῶν ἀπεικονίσεων τόσο διαφορετικῶν εἰδῶν, σχεδὸν ποτὲ δὲν ἐξαρτήθηκε ἀπὸ τὸ θαθιμὸ ὁμοιότητος τῆς ἀπεικόνισις μετὰ τὸ ἀπεικονιζόμενον. Ἡ ἀνακρίβεια, ἀκόμα καὶ ἡ χτυπητὴ ἀπιθανότητα ἐνοχλοῦσε λίγο ἢ καθόλου, φτάνει ἡ ἀνακρίβεια νὰ εἶχε κάποια συνέπεια καὶ ἡ ἀπιθανότητα νὰ ἔμενε τοῦ ἴδιου εἴδους. Ἐφτανε ἡ ψευδαίσθησις μᾶς ἀναγκαίως ἐξέλιξις τῆς ἐκάστοτε ἱστορίας, δημιουργημένη μετὰ κάθε εἴδους ποιητικὰ καὶ θεατρικὰ μέσα. Ἀκόμα καὶ ἐμεῖς παραβλέπομε εὐχαρίστως τέτοιαι ἀσυμφωνίαι, ὅταν μποροῦμε ν' ἀπομυζήσομε τίς ψυχικὰς πλύσεις τοῦ Σοφοκλῆ, ἢ τίς πράξεις θυσίας τοῦ Ρακίνα, ἢ τίς κρίσεις ἀμὸς τοῦ Σαίξπηρ, προσπαθώντας νὰ συλλάβομε τὰ ὠραία ἢ μεγάλα αἰσθήματα τῶν κύριων προσώπων αὐτῶν τῶν ἱστοριῶν.

10

Γιατὶ ἀπ' ὅλη τῆ ποικιλία τῶν εἰδῶν ἀπεικονίσεων σημαντικῶν συμβάντων ἀνάμεσα σ' ἀνθρώπους, ποὺ ἀπὸ τὸν καιρὸ τῶν ἀρχαίων ἔγιναν πάνω στὸ θέατρο καὶ ποὺ διασκεδάσαν παρ' ὄλες τοὺς τίς ἀνακρίβειαι καὶ ἀπιθανότητες, ὑπάρχει ἀκόμα καὶ σήμερον ἓνα ἐκπληκτικὸ πλῆθος, ποὺ διασκεδάζει ὡς καὶ ἐμᾶς.

11

Διαπιστώνοντας ὅμως τὴν ἰκανότητά μας νὰ εὐφραϊνοῦμαστε ἀπὸ ἀπεικονίσεις τόσο ἀνόμοιων ἐποχῶν, πράγμα ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἀδύνατον σχεδὸν στὰ τέκνα τῶν ἴδιων ἐκείνων μεγάλων αἰώνων, δὲν πρέπει νὰ πιστέψομε ὅτι δὲν ἔχομε ἀκόμα ἀνακαλύψει τίς εἰδικὰς διασκεδάσεις, τὴν πραγματικὴν ψυχαγωγίαν τῆς δικῆς μας ἐποχῆς.

Ἡ ἀπόλαυσή μας στὸ θέατρο μάλλον εἶναι λιγώτερη ἀπὸ τῶν ἀρχαίων, ἂν καὶ ὁ δικὸς μας τρόπος συμβίωσις μοιάζει ἀκόμα ἀρκετὰ μετὰ τὸν δικὸν τους, ἄλλωστε γι' αὐτὸ εἶναι ἀκόμα δυνατὴ ἡ ἀπόλαυση. Ἰδιοποιούμεστε τὰ ἀρχαία ἔργα μέσω μᾶς σχετικὰ νέας διαδικασίας, τοῦ αἰσθήματος τοῦ «συμπάσχειν» μετὰ τοὺς ἥρωας, πράγμα ποὺ οἱ ἀρχαῖοι δὲν ὑπολόγιζαν καὶ πολὺ. Ἔτσι τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ἀπόλαυσής μας τρέφεται ἀπὸ ἄλλαις πηγῆς, ἀλλοιώτικαις ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ τόσο, μεγαλόπρεπα ξανοίγονταν μπροστὰ στοὺς προγόνους μας. Ἐκτός ἀπ' αὐτὸ κρατιόμαστε ἀφοβα ἀπὸ γλωσσικὰς ὁμορφίαις, ἀπὸ τὴν κομψότητα τοῦ μύθου, ἀπὸ σημεῖα ποὺ μᾶς ἀποσποῦν παραστάσεις αὐθύπαρκτοι, δηλαδὴ ἀπὸ τὰ παρεπόμενα τῶν ἀρχαίων ἔργων. Αὐτὰ ἀκριβῶς εἶναι τὰ θεατρικὰ μέσα ποὺ σκεπάζουν τίς ἀσυμφωνίαι τῆς ἱστορίας. Τὰ δικὰ μας θέατρα δὲν ἔχουν πιά τὴν ἰκανότητα ἢ τὴν διάθεσιν νὰ διηγούνται αὐτὰς τίς ἱστορίας καθαρά, δηλαδὴ νὰ κάνουν πιστευτὴ τὴ σύνδεσιν τῶν γεγονότων, οὔτε καὶ τίς ἱστορίας τοῦ μεγάλου Σαίξπηρ ποὺ δὲν εἶναι καὶ τόσο ἀρχαῖοι. Σύμφωνα μετὰ τὸν Ἀριστοτέλη, ὁ μῦθος εἶναι ἡ ψυχὴ τοῦ δράματος. Ὁλοκαὶ πῶς πολὺ μᾶς ἐνοχλεῖ ὁ πρωτογονισμὸς καὶ ἡ ἀφροντισία τῶν ἀπεικονίσεων τῆς ἀνθρώπινης συμβίωσις, καὶ αὐτὸ ἔχει μόνον στὰ ἀρχαία ἔργα, ἀλλὰ καὶ στὰ σύγχρονα, ὅταν ἔχουν γίνῃ μετὰ ἀρχαίαις συνταγῆς. Ὁλόκληρος ὁ τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖο νοιώθουμε ἀπόλαυσιν, ἀρχίζει νὰ γίνῃται παράκαιρος.

13

Ἡ ἀπόλαυσή μας στὸ θέατρο λιγοστεύει, ἐξ αἰτίας τῶν ἀσυμφωνιῶν στὶς ἀπεικονίσεις αὐτῶν ποὺ συμβαίνουν ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Ὁ λόγος : ἡ θέσιν μας ἀπέναντι στὴν ἀπεικόνισιν εἶναι διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴ τῶν προγόνων μας.

Όταν φάξουμε γύρω μας για μιὰ άμεση φυγαγωγία, μιὰ περιεκτική, δυνατή απόλαυση που τὸ θεάτρο μας θὰ μπορούσε νὰ μᾶς δώσει με άπεικονίσεις τῆς ἀνθρώπινης συμβίωσης, πρέπει νὰ σκεφτόμαστε ὅτι εἴμαστε τέκνα μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς. Ἡ συμβίωσή μας σάν ἀνθρώπων — δηλαδή ἡ ζωὴ μας — ἔχει τοποθετηθεῖ ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη μέσα σ' ἓνα ἐντελὸς νέο πλαίσιο.

Πρὶν ἀπὸ μερικές ἑκατοντάδες χρόνια, μερικοὶ ἀνθρωποὶ ἀπὸ διαφορετικὲς χῶρες, ἀλλὰ ἔχοντας κάποια ἀνταπόκριση μεταξύ τους, ἔκαναν ὀρισμένα πειράματα, με τὰ ὁποῖα εἶχαν τὴν ἐλπίδα ν' ἀποσπᾶσουν ἀπὸ τὴ φύση τὰ μυστικά της. Ἀνήκοντας σὲ μιὰ τάξη ἐπαγγελματιῶν στὶς ἤδη μεγάλες πόλεις, μετάδωσαν στὶς ἐφευρέσεις τους σὲ ἀνθρώπους που τὶς ἐκμεταλλεύθηκαν, ἐπιδιώκοντας ἀπὸ τὶς νέες ἐπιστῆμες ἀποκλειστικά καὶ μόνο προσωπικὰ ὠφέλη. Ἐπαγγέλματα, που χρησιμοποιοῦσαν μεθόδους σχεδὸν ἀπαράλλαχτες γιὰ χίλια χρόνια, ἀναπτύχθηκαν τότε τρομαχτικά, συγκεντρώνοντας μεγάλα πλήθη ἀνθρώπων, σὲ πολλοὺς τόπους συνδεμένους ἀπὸ τὸν ἀνταγωνισμό. Τὰ πλήθη αὐτά, ὀργανωμένα με ἓναν νέο τρόπο, ἄρχισαν μιὰ τεράστια παραγωγή. Σύντομα ἡ ἀνθρωπότητα ἔδειξε δυνάμεις, που τὸ μέγεθός τους οὔτε κἀν τὸ ὑποψιαζόταν πρὶν.

Ἦταν σάν ἡ ἀνθρωπότητα νὰ θάλληκε γιὰ πρώτη φορὰ συνειδητὰ καὶ ἐνωμένα, νὰ κάνει κατοικήσιμο τὸ ἄστρο που πάνω του κατοικοῦσε. Πολλὰ ἀπὸ τὰ συστατικά τοῦ ἄστρου αὐτοῦ, ὅπως τὸ κάρβουνο, τὸ νερό, τὸ πετρέλαιο, μεταμορφώθηκαν σὲ θησαυροὺς. Ὁ ὕδρατιμὸς κινητοποιήθηκε γιὰ νὰ

κινήσει ὀχήματα. Μερικὲς σπίθες καὶ οἱ σπασμωδικὲς κινήσεις τῶν ποδιῶν τῶν βατράχων πρόσδωσαν μιὰ φυσικὴ δύναμη που παράγει φῶς, μεταφέρει τὸν ἦχο ἀπὸ ἡπειρο σὲ ἡπειρο κ.λ.π. Μ' ἓνα καινούργιο μάτι ὁ ἀνθρωπος ἔφαξε γύρω του γιὰ νὰ δεῖ πῶς θὰ μπορέσει νὰ χρησιμοποιήσει γιὰ τὴν εὐκολία του πράγματα που ἀπὸ καιρὸ εἶχε δεῖ χωρὶς τὴ δυνατότητα νὰ τὰ ἐκτιμήσει. Τὸ περιβάλλον του μεταμορφωνόταν ὀλο καὶ πρὸ πολὺ ἀπὸ δεκαετία σὲ δεκαετία, ὕστερα ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο, ὕστερα σχεδὸν ἀπὸ μέρα σὲ μέρα. Ἐγὼ που τὰ γράφω αὐτά, τὰ γράφω με μιὰ μηχανὴ που ἦταν ἄγνωστη τὸν καιρὸ που γεννήθηκα. Μετακινούμαι μέσα σὲ ὀχήματα με μιὰ ταχύτητα, που οὔτε νὰ τὴ φανταστῆ δὲν μπορούσε ὁ παππούς μου : τίποτα στὴν ἐποχὴ του δὲν ἔτρεχε τόσο γρήγορα. Πετῶ στὸν ἀέρα, πράγμα που ὁ πατέρας μου δὲν μπορούσε νὰ κάνει. Με τὸν πατέρα μου μόρεσα νὰ μιλήσω ἀπὸ διαφορετικὲς ἡπείρους, ἀλλὰ μονάχα μαζί με τὸ γιό μου εἶδα τίς κινούμενες εἰκόνας ἀπὸ τὴν ἔκρηξη στὴ Χιροσίμα.

Ἄν καὶ οἱ νέες ἐπιστῆμες ἔκαναν δυνατὴ μιὰ τέτοια μεταβολὴ τοῦ περιβάλλοντός μας καὶ πρὸ πάντων μιὰ τόσο μεγάλη πιθανότητα μεταβολῆς, παρ' ὀλα αὐτὰ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι τὸ πνεῦμα τῶν ἐπιστημῶν αὐτῶν μᾶς γεμίζει ὀλους πολὺ καθοριστικά. Τὸ λόγο γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ νέος τρόπος σκέψης καὶ αἰσθησης δὲν εἰσχώρησε ἀκόμα πραγματικά μέσα στὶς μεγάλες ἀνθρώπινες μάζες, πρέπει νὰ τὸν γυρέψουμε στὸ ὅτι οἱ ἐπιστῆμες, που με τόσο ἐπιτυχία ὑποτάσσουν καὶ ἐκμεταλλεύονται τὴ φύση, ἐμποδίζονται ἀπὸ τὴν ἀστική τάξη, που τοὺς χρωστᾶ τὴν κυριαρχία της, νὰ ἐπεξεργαστοῦν ὀπως τὴν καθυπόταξη καὶ ἐκμετάλλευση τῆς φύσης μιὰ ἄλλη περιοχὴ που βρίσκεται ἀκόμα στὸ σκοτάδι, τὴν περιοχὴ τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Αὐτὴ ἡ ἐπιχείρηση ἀπὸ τὴν ὁποῖα ἔξαρτιόνταν ὀλοι, ἔγινε χωρὶς οἱ μέθοδοι που τὴν ἔκαναν δυνατὴ νὰ

ξεκαθαρίσουν τις σχέσεις ανάμεσα στους δημιουργούς της. Το νέο δλέμμα πάνω στη φύση δέν κατευθύνθηκε και προς την κοινωνία.

18

Στην πραγματικότητα, οι σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους έγιναν πιο άδιαπέραστες παρά ποτέ. Ή γιγάντια κοινή επιχείρηση στην οποία έχουν στρατευτεί, μοιάζει να τους χωρίζει όλο και πιο πολύ, ή αύξηση της παραγωγής προκαλεί την αύξηση της φτώχειας κι από την εκμετάλλευση της φύσης κερδίζουν μόνο κάτι λίγοι και μάλιστα εκμεταλλεόμενοι άλλους ανθρώπους. Αυτό που θα μπορούσε να είναι δόλων ή πρόσδος γίνεται το προβάδισμα των λίγων, κι ένα μέρος όλοένα μεγαλύτερο της παραγωγής χρησιμοποιείται στη δημιουργία μέσων καταστροφής για μεγάλους πολέμους. Σ' αυτούς τους πολέμους οι μανάδες όλων των εθνικοτήτων σφιχταγκυλιάζοντας τα παιδιά τους κοιτάζου'ν σαν χαμένες τον ουρανό για να δούν τα θανατηφόρα ευρήματα της επιστήμης.

19

Ή στάση των σημερινών ανθρώπων μπροστά στα ίδια τους τα επιτεύγματα είναι ή ίδια μ' εκείνη των παλιών μπροστά στις αναπότρεπτες φυσικές καταστροφές. Ή αστική τάξη που οφείλει στην επιστήμη την άνοδο που την έφερε στην έξουσία και την έκανε την μοναδική εκμεταλλεύτρια, ξέρει καλά πως θα σήμαινε το τέλος της έξουσίας της το να στηλωθεί ή επιστημονική ματιά πάνω στις δουλειές της. Έτσι ή νέα επιστήμη που ασχολείται με την ανθρώπινη κοινωνία ιδρύθηκε πριν από εκατό περίπου χρόνια μέσα από την πάλη των ύποτελών με τους κυρίαρχους. Από τότε υπάρχει κάτι από το επιστημονικό πνεύμα στο βάθος, στη νέα εργατική τάξη που στοιχείο της ζωής της είναι ή μεγά-

242

λη παραγωγή: αυτή ή τάξη θεωρεί τις μεγάλες καταστροφές σαν επιχειρήσεις των κυρίαρχων.

20

Όμως ή επιστήμη και ή τέχνη συναντιώνται στο ότι κι οι δυο υπάρχουν για να ανακουφίζουν τη ζωή των ανθρώπων, ή μία συντηρώντας τους στη ζωή κι ή άλλη ψυχαγωγώντας τους. Στην εποχή που έρχεται ή τέχνη θα άντλήσει την ψυχαγωγία από τη νέα παραγωγικότητα, που μπορεί να βελτιώσει τη ζωή μας τόσο πολύ, και που, αν κάποτε μείνει ανεμπίδοστη, θα γίνει ή μεγαλύτερη απ' όλες τις διασκεδάσεις.

21

Όταν λοιπόν παραδοθούμε σ' αυτό το μεγάλο πάθος της παραγωγής πως πρέπει να είναι οι απεικονίσεις μας της ανθρώπινης συμβίωσης; Ποιά είναι ή παραγωγική στάση απέναντι στη φύση κι απέναντι στην κοινωνία, που πρέπει με χαρά να πάρουμε στο θέατρό μας, σαν τέκνα μιας επιστημονικής εποχής που είμαστε;

22

Ή στάση μας πρέπει να είναι κριτική. Μπροστά σ' ένα ποτάμι ή στάση μας συνίσταται στη διευθέτηση της κοίτης του. Απέναντι σ' ένα όπωροφόρο, ή στάση μας αφορά το μπόλιασμά του, απέναντι στην προώθηση, την κατασκευή όχημάτων και αεροπλάνων, απέναντι στην κοινωνία, την ανατροπή της κοινωνίας. Της απεικονίσεις μας της ανθρώπινης συμβίωσης τις κάνουμε για τους εργάτες του ποταμού, τους καλλιεργητές όπωροφόρων δέντρων, τους κατασκευαστές αεροπλάνων και τους ανατροπείς της κοινωνίας, που τους προσκαλούμε στα θεάτρά μας και τους παρακαλούμε να μ'ήν ξεχνούν κοντά μας τα χαρούμενα ενδιαφέροντά τους, γιατί δι-

243

νομε τον κόσμο στο μυαλό και στην καρδιά τους για να τον αλλάξουν όπως τους φαίνεται σωστό.

23

Το θέατρο μπορεί να πάρει μια τόσο ελεύθερη στάση, όταν παραδοθεί στα πιο όρμητικά ρεύματα της κοινωνίας και συναδελφωθεί με εκείνους που πρέπει να είναι οι πιο ανυπόμονοι να πραγματοποιήσουν μεγάλες αλλαγές. "Αν όχι τίποτ' άλλο, η γυμνή επιθυμία μας σπρώχνει να αναπτύξουμε την τέχνη μας στα μέτρα της εποχής, να μεταφέρουμε το θέατρό μας στις γειτονιές, όπου μπορεί να ανοίξει διάπλατα τις πόρτες του στις μεγάλες μάζες, που πολλά παράγουν και δύσκολα ζούν, για να μπορέσουν οι μάζες να ψυχαγωγηθούν χρήσιμα, με τα μεγάλα τους προβλήματα, μέσα στο θέατρο. Ίσως με δυσκολία να μπορούν να πληρώνουν για την τέχνη μας, ίσως να μην κατανοήσουν άμέσως το νέο αυτό τρόπο ψυχαγωγίας, και για πολλά πράγματα θα πρέπει να θρούμε τί χρειάζονται και πώς το χρειάζονται, αλλά μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το ενδιαφέρον τους. Γιατί αυτοί που φαίνονται να στέκουν τόσο μακριά από τις φυσικές επιστήμες, στέκονται μακριά επειδή δεν τους αφήνουν να τις πλησιάσουν και για να τις ιδιοποιηθούν πρέπει να αναπτύξουν οι ίδιοι μια νέα κοινωνική επιστήμη και να την εξασκήσουν. Είναι τα τέκνα της επιστημονικής εποχής και το θέατρο της επιστημονικής εποχής δεν μπορεί να κινηθεί αν δεν το κινήσουν αυτοί. "Ένα θέατρο που κάνει κύρια πηγή ψυχαγωγίας την παραγωγικότητα, πρέπει να την κάνει και θέμα του, με ιδιαίτερο ζήλο μάλιστα αυτή τη στιγμή, που ο άνθρωπος εμποδίζεται παντού από τον άνθρωπο να παράγει τον εαυτό του, δηλαδή να κερδίζει το ψωμί του, να τον διασκεδάζουν, και ο ίδιος να διασκεδάσει τους άλλους. Το θέατρο, για να κάνει εντυπωσιακές απεικονίσεις της πραγματικότητας πρέπει να στρατευθεί στην πραγματικότητα.

24

Αυτό όμως δίνει στο θέατρο την δυνατότητα να πλησιάσει τους χώρους της διδασκαλίας και της δημοσιότητας, όσο βέβαια του είναι δυνατόν. Γιατί αν και βέβαια δεν μπορεί να ασχοληθεί με κάθε είδους γνώσεις, που ίσως δεν το βοηθούν να γίνει διασκεδαστικό, έχει όμως τη δυνατότητα να ικανοποιηθεί με τη διδασκαλία ή την έρευνα. Κάνει να μιλάζουν δότελα με παιχνίδι οι εφαρμόσιμες απεικονίσεις της κοινωνίας, που μπορούν να επιδράσουν πάνω της. Για τους οικοδομητές της κοινωνίας παρουσιάζει τα περασμένα και τα τωρινά κοινωνικά διώματα με τέτοιο τρόπο, ώστε τα αισθήματα οι απόψεις και τα κίνητρα να γίνονται αντικείμενα ά π ό λ α υ σ η ς, που μπορούν να την κερδίσουν οι πιο παθιασμένοι, οι πιο σοφοί κι οι πιο ενεργητικοί από μας από τα γεγονότα της ημέρας και του αιώνα. Μπορούν να ψυχαγωγηθούν με τη σοφία που βγαίνει από τη λύση των προβλημάτων, με την όργη στην οποία μπορεί χρήσιμα να μεταβληθεί ο οίκτος για τους καταπιεσμένους, με το σεβασμό μπροστά στο σεβασμό του ανθρώπινου, δηλαδή του φιλικού προς τον άνθρωπο, με λίγα λόγια με όλα όσα διασκεδάζουν τους παραγωγικούς ανθρώπους.

25

"Έτσι το θέατρο μπορεί να επιτρέψει στους θεατές του να απολαμβάνουν την ιδιαίτερη ήθικη της εποχής τους που πηγάζει από την παραγωγικότητα. Η κριτική, δηλαδή η μεγάλη μέθοδος της παραγωγικότητας, όταν γίνεται απόλαυση, δεν επιβάλλει τίποτα στο θέατρο στο ήθικό πεδίο, ενώ του δίνει πολλές δυνατότητες. Ακόμα κι από το αντικοινωνικό μπορεί η κοινωνία να βγάλει απόλαυση, όταν εμφανίζεται ζωτικό και με μεγαλείο. Τότε δείχνει συχνά δυνάμεις και μερικές άλλες ικανότητες ιδιαίτερης αξίας, φυσικά τοποθετημένες καταστροφικά. Ακόμα κι ένα καταστροφικά

πλημμυρισμένο ρεύμα όμως μπορεί να το απολαύσει ή και νωνία στη μεγαλοπρέπειά του, φτάνει να μπορεί να το κυριαρχήσει: τότε είναι δικό της.

26

Για να επιχειρήσουμε κάτι τέτοιο, δεν μπορούμε φυσικά να παρατήσουμε το θέατρο στην κατάσταση που το βρήκαμε. "Ας πᾶμε σ' ένα απ' αυτά τα παραδοσιακά θέατρα κι ας δοῦμε πῶς επιδρά πάνω στους θεατές. Κοιτάζοντας γύρω μας θα δοῦμε πολλές ακίνητες μορφές σε μιὰ περιεργή κατάσταση: μοιάζουν να τεντώνουν με δύναμη όλους τους μύς τους, εκτός αν τους ἔχουν χαλαρούς και βαριά ἐξαντλημένους. Ἀνάμεσά τους δεν ὑπάρχει καμμιά σχεδόν ἐπαφή κι ἡ συνύπαρξή τους εἶναι σὰν τὴ συνύπαρξη ἀνθρώπων που κοιμοῦνται ὅλοι μαζί βλέποντας ταραγμένα ὄνειρα, ἐπειδὴ ὅπως λένε αὐτοὶ που κοιμοῦντα ἀνάσκελα βλέπουν ἐφιάλτες. Φυσικά ἔχουν τὰ μάτια τους ἀνοιχτά, όμως δεν κοιτάζουν, ἀλλὰ ἀτενίζουν, δεν ἀκοῦν ἀλλὰ ἀφουγκράζονται. Βλέπουν σὰ μαγεμένοι τὴ σκηνή — ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων τους προέρχεται ἀπὸ τὸ Μεσαίωνα, τὴν ἐποχὴ τῶν κληρικῶν και τῶν μάγων. Ἡ ὄραση και ἡ ἀκοή εἶναι ἐνέργειες — ἀνάμεσα σ' ἄλλα και ἀπολαυστικές — μὰ αὐτοὶ οἱ ἀνθρωπομοιάζουν ἄδριοι ἀπὸ κάθε ἐνεργητικότητα. Εἶναι σὰν ἀνθρωποι που κάποιος τοὺς κάνει ὅτι θέλει. Ἡ κατάσταση φυγῆς, που μέσα της μοιάζουν παραδομένοι σὲ ἀόριστα ἀλλὰ δυνατὰ συναισθήματα, εἶναι τόσο πιὸ βαθιά ὅσο καλύτερα κάνουν τὴ δουλειά τους οἱ ἠθοποιοί, ὥστε ἐμεῖς που δὲν μᾶς ἀρέσει αὐτὴ ἡ κατάσταση νὰ εὐχόμεστε οἱ ἠθοποιοὶ νὰ εἶναι ὅσο χειρότεροι γίνονται.

27

"Ὅσον ἀφορᾷ τὸν κόσμο που ἀπεικονίζεται, ἀπ' ὅπου παίρνονται τμήματα γιὰ τὴ δημιουργία διαθέσεων και κίνη-

σης τῶν συναισθημάτων, ὁ κόσμος αὐτὸς παρουσιάζεται θγαλμένος ἀπὸ τόσο λίγο και φτωχικὰ πράγματα, λίγο χαρτόνι, λίγη μιμική, λίγο κείμενο, ὥστε ἀναγκάζεται κανεὶς νὰ θαυμάσει τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, που μὲ ἕναν τόσο μικρὸ ἀπόηχο τοῦ κόσμου μποροῦν νὰ κινῶν τὸν συναισθηματικὸ κόσμο τῶν θεατῶν τους μὲ πολὺ μεγαλύτερη δύναμη ἀπ' ὅσο ὁ ἴδιος ὁ κόσμος.

28

Πάντως πρέπει νὰ δικαιολογήσουμε τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου γιατί δὲν θὰ μπορούσαν νὰ πετύχουν τίς διασκεδάσεις, που τίς πουλοῦν γιὰ χρήμα και δόξα, οὔτε μὲ ἀκριβέστερες ἀπεικονίσεις τοῦ κόσμου, οὔτε νὰ ἐμφανίσουν τίς ἀνακριβεῖς ἀπεικονίσεις τους μ' ἕναν λιγώτερο μαγικὸ τρόπο. Βλέπουμε τὴν ἱκανότητά τους νὰ ἀπεικονίζουν ἀνθρώπους μέσα σ' ὅλο τὸ ἔργο: ἰδιαίτερα οἱ παλιανθρωπάκοι και οἱ δευτερεύουσες φιγούρες δείχνουν σημάδια τοῦ πόσο καλὰ γνωρίζουν τοὺς ἀνθρώπους. Εἶναι διαφορετικές ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἐνῶ οἱ κεντρικὲς φιγούρες πρέπει νὰ κρατιοῦνται στὴ γενικότητα, γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ θεατῆς πιὸ εὐκολα νὰ ταυτιστεῖ μαζί τους, και σὲ κάθε περίπτωση ὅλα τὰ χαρακτηριστικά πρέπει νὰ προέρχονται ἀπὸ τὴ στενὴ περιοχὴ γιὰ τὴν ὁποία ὁ καθένας μπορεῖ νὰ πεῖ ἀμέσως: ναί, ἔτσι εἶναι. Γιατί ὁ θεατῆς ἀναζητᾷ ὀρισμένα συναισθήματα, ὅπως αὐτὰ που ἀποζητᾷ τὸ παιδί όταν ἀνεβαίνει σ' ἕνα ἀπὸ τὰ ξύλινα ἀλογάκια τοῦ Λούνα - Πάρκ: τὸ αἶσθημα τῆς περηφάνειας που ἔχει ἱππασία και που ἔχει ἄλογο τὴν ἡδονὴ νὰ περνᾷ καθάλλα μπροστὰ σ' ἄλλα παιδιὰ τὰ περιπετειώδη ὄνειρα, ὅτι τὸ κυνηγοῦν ἢ ὅτι αὐτὸ καταδιώκει ἄλλους κ.λ.π. Γιὰ νὰ ζήσει τὸ παιδί ὅλα αὐτὰ, ἡ ὁμοίότητα τοῦ ξύλινου ἀλόγου μὲ ἀληθινὸ δὲν παίζει μεγάλο ρόλο, οὔτε ἐνοχλεῖ ὁ περιορισμὸς τῆς ἱππασίας σ' ἕνα μικρὸ κύκλο. Αὐτὸ που ἔχει σημασία, γιὰ τοὺς θεατῆς σ' αὐτὰ τὰ θέατρα εἶναι, τὸ ὅτι μποροῦν ν' ἀνταλλάξουν ἕναν κόσμο γεμάτο ἀντιθέσεις μ'

έναν αρμονικό, έναν σχεδόν άγνωστο, μ' έναν κόσμο όνειρων.

29

Τέτοιο είναι τὸ θέατρο πὸν θρήκαμε, κι ὡς τώρα ἔδειξε πὼς εἶναι σὲ θέση νὰ μετατρέψει τοὺς φερέλπιδες φίλους μας, πὸν τοὺς ὀνομάζουμε τέκνα τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς, σ' ἓνα τρομαγμένο, εὐκολόπιστο, «μαγεμένο» πλῆθος.

30

Εἶναι ἀλήθεια: Ἐδῶ και μισὸν αἰῶνα, οἱ ἄνθρωποι εἶδαν κάπως πιδ πιστὲς ἀπεικονίσεις τῆς ἀνθρώπινης συμβίωσης, καθὼς και φιγοῦρες πὸν ἐπαναστατοῦσαν ἐνάντια στὰ κακῶς κείμενα τῆς κοινωνίας ἢ ἀκόμα κι ἐνάντια σ' ὀλόκληρη τὴ δομὴ τῆς. Τὸ ἐνδιαφέρον τους ἦταν ἀρκετὰ ἰσχυρὸ ὥστε ν' ἀντέξουν σὲ μιὰ μείωση τῆς γλώσσας, τοῦ μύθου και τοῦ πνευματικοῦ ὀρίζοντα, μιὰ και τὸ ἀεράκι τοῦ ἐπιστημονικοῦ αἰῶνα ἔφερε σχεδὸν τὸ μαρασμὸ στὰ συνηθισμένα θέληγητρα. Οἱ θυσίες δὲν ἐγῆχαν και πολὺ σὲ καλὸ. Οἱ ἐκλεπτύνσεις τῶν ἀπεικονίσεων ἔκαναν ζημιὰ σὲ μιὰν ἀπόλαυση, χωρὶς νὰ δημιουργήσουν μιὰν ἄλλη. Τὸ πεδίο τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων ἔγινε ὀρατὸ ἄλλὰ ὄχι και φανερό. Αἰσθήματα ἐγαλμένα μὲ τὸν παλιὸ (μαγικὸ) τρόπο, μοιραία παρέμειναν αἰσθήματα παλιοῦ εἶδους.

31

Ὅπως και πρὶν τὰ θέατρα παρέμειναν τόποι φυχαγωγίας μιὰς τάξης πὸν εἶχε στὰ χέρια τῆς τὸ ἐπιστημονικὸ πνεῦμα στὸν τομέα τῆς φύσης, χωρὶς νὰ τολμᾷ νὰ τοῦ παραδῶσει τὴν περιοχὴ τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων. Τὸ μικροσκοπικὸ προλεταριακὸ μέρος τοῦ κοινοῦ ὄμως, ἐνισχυμένο ἀσήμαντα και ἀδέβια ἀπὸ ἀποστάτες πνευματικούς ἐργά-

248

τες, χρειαζόταν κι αὐτὸ τὸν παλιὸ τρόπο διασκέδασης, πὸν ἀλάφρωνε τὸν ἀκίνητο τρόπο ζωῆς του.

32

Κι ὄμως προοδεύουμε! Πέφτοντας ἢ πηδώντας! Ὅλοφάνερα φτάσαμε σ' ἓναν ἀγώνα, ἄς ἀγωνιστοῦμε λοιπὸν! Δὲν εἶδαμε πὼς ἢ ἀπιστία κινεῖ ὄρη; Δὲν φτάνει ὄτι συνειδητοποιήσαμε πὼς μᾶς στεροῦν κάτι; Μπροστὰ σὲ τοῦτο και σὲ κείνο κρέμεται μιὰ κουρτίνα: ἄς τὴν τραθήξουμε.

33

Τὸ θέατρο, ὄπως τὸ ἔχουμε βρεῖ, δείχνει τὴ δομὴ τῆς κοινωνίας (ἀπεικονισμένη πάνω στὴ σκηνὴ) ὄν κάτι πὸν ἢ κοινωνία (στὴν πλατεία) δὲν μπορεί νὰ ἐπηρεάσει. Ὁ Οἰδίποδας, πὸν ἀμάρτησε ἐνάντια σὲ μερικὲς ἀρχὲς πὸν στηρίζουν τὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς, τιμωρεῖται, οἱ θεοὶ φροντίζουν γι' αὐτὸ και δὲν ὑπόκεινται σὲ κριτική. Οἱ μεγάλοι μοναχικοὶ τοῦ Σαίξπηρ, πὸν ἔχουν κρεμασμένο ἀπ' τὸ λαιμὸ τους τὸ ἄστρο τῆς μοίρας τους, ἐκτελοῦν τίς μάταιες και θανατηφόρες πορεῖες, ὄπου τοὺς σπρώχνει τὸ ἀμὸν τους ἀκατάσχετα, φέρνουν τὸν ἑαυτὸ τους στὴν καταστροφή, και στὴν πώση τους δὲν γίνεται χυδαῖος ὁ θάνατος, ἀλλὰ ἢ ζωὴ, ἢ κατάρρευσὴ τους δὲν ὑπόκειται σὲ κριτική. Ἀνθρώπινα θύματα παντοῦ. Βάρβαρες διασκέδασεις! Ξέρουμε πὼς οἱ ἄρβαροι ἔχουν τέχνη. Ἄς φτιάξουμε μιὰν ἄλλη!

34

Γιὰ πόσο ἀκόμα, οἱ ψυχὲς μας, ἐγκαταλείποντας τὰ ἄχαρα σαρκία μας, προστατευμένες ἀπὸ τὸ σκοτάδι, θὰ εἰσχωροῦν σ' ἐκεῖνα τὰ ὄνειρώδη σώματα πάνω στὸ παλκοσένικο, γιὰ νὰ συμμεριστοῦν τίς ἀνατάσεις τους, πὸν μᾶς εἶναι ἀπαγορευμένες στὴν καθημερινὴ ζωὴ; Τί εἶδους ἀπολύτρω-

249

ση είναι αυτή, όταν στο τέλος όλων των έργων — πού είναι εύτυχές μονάχα για το πνεύμα της εποχής (τη δέουσα πρόνοια, την τάξη και ασφάλεια) — ζούμε «την ονειρώδη τιμωρία, πού τιμωρεί την ανάταση σαν παρεκτροπή;» Έρπουμε μέσα στον Οιδίποδα, επειδή τα ταμπού εξακολουθούν να υπάρχουν κι ή αγνοία δεν προστατεύει από την τιμωρία. Μέσα στον Οθέλλο, επειδή ή ζήλεια εξακολουθεί να μάς δημιουργεί προβλήματα, μιά κι όλα κρέμονται από την ατομική ιδιοκτησία. Στο Βαλλενστάϊν, επειδή πρέπει να είμαστε ελεύθεροι για τον ανταγωνισμό και νομιμόφρονες για να μην σταματήσει. Αυτές οι συνθήκες του «Ιεροῦ ὕπνου» υποβάλλονται από έργα όπως οι «Βρυκόλακες» και οι «Ανυφαντάδες», όπου ή κοινωνία εμφανίζεται ὅλο και πιό προβληματικά σαν περιβάλλον! Μιά και μάς αναγκάζουν να νοιώσουμε συναισθήματα, απόψεις και κίνητρα των κυρίων προσώπων, αναφορικά με την κοινωνία δεν μάς δίνουν περισσότερα απ' ὅσα μάς δίνει το περιβάλλον.

35

Χρειαζόμαστε ένα θέατρο πού να δίνει τη δυνατότητα ὄχι μόνο για συναισθήματα, απόψεις και κίνητρα, τὰ ὅποια ἐπιτρέπει τὸ ἐκάστοτε πεδίο των ἀνθρώπινων σχέσεων ὅπου συμβαίνουν οἱ πράξεις. Χρειαζόμαστε ένα θέατρο πού να χρησιμοποιεῖ και να παράγει σκέψεις και αἰσθήματα, τὰ ὅποια να παίζουν ἕνα ρόλο για τὴν μεταβολή τοῦ πεδίου αὐτοῦ.

36

Τὸ πεδίο πρέπει να μπορεί να ἐπισημανθεῖ σὴν ἱστορικὴ του σχετικότητα. Αὐτὸ σημαίνει ρήξη με τὴ συνθήκη μας να γδύνουμε τις διαφορετικὲς κοινωνικὲς δομὲς ἀπὸ τις διαφορὲς τους, ἔτσι πού ὅλες να μοιάζουν με τὴ δική μας λίγο πολὺ, σὰ να ὑπῆρχαν πάντα, δηλαδή σὰ να ἦταν αἰώ-

250

νιες. Ἐμεῖς ὅμως θέλουμε να διατηρήσουμε τὴν ἀνομοιότητά τους και να ἔχουμε πάντα μπρᾶς στὰ μάτια μας τὸ ὅτι εἶναι ἐφήμερες, ἔτσι ὥστε να μπορούμε να θεωρήσουμε και τὴ δική μας κοινωνικὴ δομὴ ἐφήμερη. (Αὐτὸ τὸ σκοπὸ δὲν μπορεί φυσικὰ να τὸν ἐξυπηρετήσει τὸ τοπικὸ χρῶμα και τὸ φολκλόρ, πού χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὰ θεατρὰ μας ἀκριβῶς για να τονίσουν περισσότερο τὴν ὁμοιότητα τοῦ τρόπου δράσης των ἀνθρώπων σὲ διαφορετικὲς ἐποχές. Θὰ ὑποδείξουμε ἀργότερα τὰ θεατρικὰ μέσα).

37

Ἄν κινήσουμε τις φιγοῦρες μας ἐπάνω σὴν σκηνὴ με κοινωνικὲς κινήτριες δυνάμεις διαφορετικὲς ἀνάλογα με τὴν ἐποχὴ, τότε δυσκολεύουμε τὸ θεατὴ μας να ταυτιστεῖ μαζί τους. Δὲν μπορεί να σκεφτεῖ ἀπλῶς «Ἔτσι θὰ ἐνεργοῦσα κι ἐγώ», ἀλλὰ τὸ πολὺ πολὺ μπορεί να πεῖ «Ἄν ζοῦσα κάτω ἀπὸ τέτοιες συνθήκες». Κι ἂν παίζουμε ἔργα τῆς δικῆς μας ἐποχῆς σαν ἱστορικὰ ἔργα, ἴσως οἱ περιστάσεις κάτω ἀπὸ τις ὁποῖες ἐνεργεῖ να τοῦ φανοῦν ἐπίσης ἰδιάζουσες, κι αὐτὸ εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς κριτικῆς.

38

Τις ἱστορικὲς συνθήκες δὲν πρέπει να τις φανταστοῦμε σαν σκοτεινὲς δυνάμεις (ἀκόμα δημιουργοῦνται). Δημιουργοῦνται και διατηροῦνται ἀπὸ ἀνθρώπους (και μεταβάλλονται ἀπὸ αὐτούς): τις καθορίζει αὐτὸ πού γίνεται τούτῃ τῇ στιγμῇ.

39

Ἄν ἄλλο πὺν ἕνα πρόσωπο κάνει ἱστορία, ὅταν ἀπαντᾷ ἀνάλογα με τὴν ἐποχὴ και θ' ἀπαντοῦσε διαφορετικὰ σὲ ἄλλες ἐποχές, δὲν εἶναι ἀπλῶς ὁ ὅποιοςδήποτε; Ναι, ἀνάλο-

251

γα με τις εποχές ή με την τάξη κάποιος άπαντά έδω διαφορετικά' άν ζούσε σέ μιάν άλλη εποχή ή άν δέν είχε μείνει τόσο πολύ στή σκιερή πλευρά της ζωής, θά άπαντούσε όπωσδήποτε άλλιώςτικά, άλλά πάλι με τόν ίδιο τρόπο, κι όπως θ' άπαντούσε ό καθένας στή θέση του. Δέν πρέπει νά ρωτήσουμε μήπως υπάρχουν κι άλλες διαφορές; Πού είναι ό έαυτός του, ό ζωντανός, ό άναλλοίωτος, αυτός πού δέν είναι έντελώς όμοιος με τούς όμοίους του; Είναι φανερό πως ή άπεικόνιση πρέπει νά τόν δείχνει κι αυτό θά γίνει άν παρουσιαστεί στήν άπεικόνιση αυτή ή αντίφαση. Η ιστορική άπεικόνιση θά μοιάζει λίγο με σκίτσο, όπου γύρω από τήν κεντρική φιγούρα έμφανίζει ίχνη άλλων κινήσεων και χαρακτηριστικών. Άλλιώς, φανταζόμαστε έναν άνθρωπο πού θγάζει λόγο μέσα σ' ένα φανάρι, κι αλλάζει γνώμη ή άπλως προφέρει φράσεις πού αντίφασκουν κι ή ήχώ παρεμβαίνοντας άναλαμβάνει τήν άντιπαράθεση τών φράσεων.

40

Τέτοιες άπεικονίσεις χρειάζονται φυσικά μιá ήθοποιία πού νά διατηρεί τό παρατηρητικό πνεύμα έλεύθερο κι εύκίνητο. Δηλαδή πρέπει νά μπορεί νά κάνει συνεχώς φανταστικά μοντάζ στήν οικοδομή μας, κάνοντας σκέψεις τις κοινωνικές κινητήριες δυνάμεις, ή άντικαθιστώντας τις με άλλες. Μ' αυτή τή διαδικασία μιá επίκαιρη συμπεριφορά γίνεται άφύσικη, και μαζί της χάνουν τή φυσικότητά τους οι επίκαιρες κοινωνικές δυνάμεις, και γίνονται εύχρηστες.

41

Ό εργάτης του ποταμού, κοιτάζοντας τό ποτάμι βλέπει μαζί με τήν πραγματική κοίτη του και κάποια φανταστική, πού θά ύπήρχε άν ή κλίση της πεδιάδας, ή ή ποσότητα του νερού ήταν διαφορετικές. Και όπως αυτός βλέπει με τή σκέψη του ένα νέο ποτάμι, ό σοσιαλιστής άκούει με

252

τή σκέψη ένα νέο είδος συζήτησης ανάμεσα στους άγροτικούς εργάτες κοντά στο ποτάμι. Κι έτσι ό θεατής μας πρέπει νά βρίσκει στο θέατρο συμβάντα πού διαδραματίζονται ανάμεσα σέ τέτοιους άγροτικούς εργάτες, έφοδιασμένα με τέτοια ίχνη σκίτσων και με αντίλαλους.

42

Τό είδος άνεδάσματος πού δοκιμάστηκε ανάμεσα στον πρώτο και στο δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στο θέατρο Schiffbauerdamm του Βερολίνου βασίζεται στο έμφέ της άποξένωσης Verfremdungseffekt για ν' άπεικονίσει τέτοιες παραστάσεις. Άποξενωτική άπεικόνιση είναι αυτή πού αφήνει μόν νά φαίνεται τό αντικείμενο, συγχρόνως όμως τό κάνει νά φαίνεται ξένο. Τό άρχαιο και τό Μεσαιωνικό θέατρο άποξένωναν τις φιγούρες τους με μάσκες ανθρώπων και ζώων, τό Άσιατικό θέατρο χρησιμοποιεί ακόμα σήμερα έμφέ άποξένωσης με τή μουσική και τήν παντομίμα. Τα έμφέ αυτά άναμφίβολα έμποδίζουν τήν ταύτιση, αλλά ή τεχνική αυτών των θεάτρων βασίζονταν σέ ύποβλητικά - ύπνωτιστικά θεμέλια ακόμα περισσότερο κι από τήν τεχνική με τήν όποία επιδιώκεται ή ταύτιση. Η κοινωνική σκοπιμότητα αυτών των έμφέ είναι όλοτελα διαφορετική από τή δική μας.

43

Τά παλιά έμφέ άποξένωσης άφαιρούν από τό θεατή έντελώς τή δυνατότητα επέμβασης πάνω στο άπεικονιζόμενο, τό δείχνουν σαν κάτι τό άμετάβλητο. Τα καινούργια έμφέ δέν έχουν τίποτα τό παράξενο, μονάχα ή άντιεπιστημονική θεώρηση βάζει στο ξένο τή σφραγίδα του παράξενου. Οι νέες άποξενώσεις πρέπει νά άφαιρούν τή σφραγίδα του οικείου από τά κοινωνικά συμβάντα πού δέν είναι άναπότρεπτα, γιατί αυτή ή σφραγίδα τά προσυλλάσσει από κάθε επίθεση.

253

Αυτό που δεν άλλαξε για πολύ καιρό φαίνεται αδύνατο ν' αλλάξει. Παντοῦ συναντούμε πράγματα που είναι τόσο αυτόνομα ὥστε δεν χρειάζεται νὰ μπούμε στὸν κόπο νὰ τὰ καταλάβουμε. Τὰ βιώματα που ἔχουν οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ τὶς σχέσεις ἀνάμεσά τους, τὰ θεωροῦν σὰν τὰ δεδομένα ἀνθρώπινα βιώματα. Τὸ παιδί που ζεῖ στὸν κόσμο τῶν γέρον, μαθαίνει τὴ ζωὴ ὅπως εἶναι ἐκεῖ. Ὁ τρόπος που κυλᾶνε τὰ πράγματα τοῦ φαίνεται φυσικός. Ἄν κάποιος εἶναι ἀρκετὰ τολμηρὸς γιὰ νὰ ὄνειρευτεῖ κάτι παραπάνω, τὸ ὄνειρεύεται σὰ μὴν ἐξαίρεση. Ἀκόμα κι ὅταν καταλαβαίνει ὅτι αὐτὰ που τοῦ ἐπιβάλλει ἡ «πρόνοια» τοῦ τὰ ἐπιβάλλει στὴν πραγματικότητα ἡ κοινωνία, αὐτὴ ἡ τεράστια συλλογὴ ὄντων ὁμοίων του, που σὰν ὅλον εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν μερῶν του, θὰ τοῦ φαίνεται σὰν κάτι ἔξω ἀπὸ κάθε δυνατότητα ἐπηρεασμοῦ, κι ὁμοῦς τὸ ἀναπότρεπτο τοῦ εἶναι οἰκεῖο, καὶ ποιὸς δυσπιστεῖ σὲ κάτι οἰκεῖο; Γιὰ νὰ μπορέσουν ὅλα αὐτὰ τὰ δεδομένα νὰ τοῦ φανοῦν ἄλλο τόσο ἀμφίβολα, πρέπει ν' ἀναπτύξει αὐτὴ τὴν ξένη θεώρηση, μὲ τὴν ὁποία ὁ Γαλιλαῖος παρατήρησε τὸν πολυέλειο που κουνιόταν. Τὸν παραξένεψαν αὐτὲς οἱ αἰωρήσεις, σὰ νὰ μὴν τὶς περιέμενε ἔτσι, σὰ νὰ μὴν τὶς καταλάβαινε, καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἔφτασε στοὺς νόμους τους. Αὐτὴ τὴ θεώρηση, τὴ δύσκολη, ὅσο καὶ παραγωγικὴ πρέπει νὰ προκαλεῖ τὸ θέατρο μὲ τὶς ἀπεικονίσεις του τῆς ἀνθρώπινης συμβίωσης. Πρέπει νὰ κάνει τὸ κοινὸ ν' ἀπορεῖ κι αὐτὸ γίνεται μὲ μιὰ τεχνικὴ ἀποξενώσεων τοῦ οἰκείου.

Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ ἐπιτρέπει στὸ θέατρο νὰ χρησιμοποιήσει τὴ μέθοδο τῆς νέας κοινωνικῆς ἐπιστήμης, τὴν ὑλιστικὴ διαλεκτικὴ γιὰ τὶς ἀπεικονίσεις του. Αὐτὴ ἡ μέθοδος, γιὰ νὰ φτάσει στὴν κινητικότητα τῆς κοινωνίας, μεταχειρίζεται

τὶς κοινωνικὲς καταστάσεις σὰν διαδικασίες καὶ τὶς παρακολουθεῖ στὴν ἀντιφατικότητά τους. Τὸ κάθε τί ὑπάρχει μονάχα μεταβαλλόμενο, δηλαδὴ σὲ ἀσυμφωνία μὲ τὸν ἑαυτὸ του. Αὐτὸ ἰσχύει ἐπίσης γιὰ συναισθήματα, γνώμες καὶ στάσεις ἀνθρώπων, σὶς ὁποῖες ἐκφράζεται ὁ ἐκάστοτε τρόπος τῆς κοινωνικῆς τους συμβίωσης.

Εἶναι μιὰ ἡδονὴ τῆς ἐποχῆς μας, που δημιουργεῖ τόσο πολλὰ καὶ μεγάλες ἀλλαγές στὴ φύση, νὰ συλλαμβάνει τὰ πάντα μὲ τρόπο που νὰ κάνει δυνατὴ τὴν ἐπέμβασή μας. Ὑπάρχουν πολλὰ στὸν ἄνθρωπο, λέμε, μποροῦν ὁμοῦς νὰ ὑπάρξουν περισσότερο. Δὲν πρέπει νὰ μείνει ὅπως εἶναι· πρέπει νὰ τὸν παρατηροῦμε ὄχι μόνο ὅπως εἶναι· ἀλλὰ κι ὅπως θὰ μπορούσε νὰ εἶναι. Δὲν πρέπει νὰ ξεκινάμε ἀπ' αὐτὸν ἀλλὰ γι' αὐτόν. Αὐτὸ ὁμοῦς σημαίνει ὅτι δὲν μπαίνουμε ἀπλῶς στὴ θέση του, ἀλλὰ ὅτι καθόμαστε ἀπέναντί του ἐκπροσωπώντας ὅλους μας. Γι' αὐτὸ τὸ θέατρο πρέπει ν' ἀποξενώνει αὐτὰ που δείχνει.

Γιὰ νὰ προκαλέσει ὁ ἠθοποιὸς ἀποξενωτικὰ ἐφέ, πρέπει νὰ ξεχάσει ὅλα ὅσα ξμαθε μὲ σκοπὸ νὰ προκαλεῖ τὴν ταύτιση τοῦ κοινοῦ μὲ τὶς μορφοποιήσεις του. Μὴν ἐπιδιώκοντας νὰ ὑπνωτίσει τὸ κοινὸ, δὲν πρέπει νὰ ὑπνωτιστεῖ κι ὁ ἴδιος. Οἱ μῦς του πρέπει νὰ παραμένουν χαλαροί: π.χ. ἂν κάνει μιὰ κίνηση τοῦ κεφαλοῦ μὲ σφιγμένους τοὺς μῦς, θὰ παρασύρει τὰ βλέμματα, ἂν ὄχι καὶ τὰ κεφάλια τῶν θεατῶν μὲ «μαγικὸ» τρόπο, ἀδυνατίζοντας ἔτσι κάθε σκοπιμότητα ἢ κίνηση τοῦ θυμικοῦ ἀπ' αὐτὴν τὴν κίνηση. Ἡ ὁμιλία του πρέπει νὰ εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε παπαδίστικο στόμφο κι ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ρυθμούς που νανοῦρίζουν τὸ θεατὴ τόσο που νὰ χάνει τὸ μυαλό του. Παίζοντας ἀκόμα κι ἓνα

δαιμονισμένο δεν πρέπει ο ίδιος να φαίνεται δαιμονισμένος, γιατί τότε πώς θα καταλάβουν οι θεατές ποιοι είναι οι δαίμονες;

48

Καμιά στιγμή δεν πρέπει να φτάσει να μεταβληθεί απόλυτα σε φιγούρα. Την κριτική: «Δεν έπαιξε το Λήρ, ήταν ο Λήρ» πρέπει να τη θεωρεί καταστρεπτική. Χρειάζεται απλώς και μόνο να δείξει τη φιγούρα του, ή μάλλον να μην τη ζήσει απλώς και μόνο. Αυτό δεν σημαίνει πώς ήταν παίζει παθιασμένα πρόσωπα, ο ίδιος πρέπει να παραμένει ψυχρός. Μονάχα που τα δικά του συναισθήματα δεν πρέπει βασικά να ταυτίζονται με τα συναισθήματα της φιγούρας του, γιὰ να μην ταυτιστούν με αυτά και τα συναισθήματα του κοινού του. Το κοινό πρέπει να έχει απόλυτη ελευθερία.

49

Ο ήθοποιος πρέπει να βρίσκεται πάνω στη σκηνή σαν διπλή φιγούρα, σαν Λώτον και σαν Γαλιλαίος. Ο Λώτον δεν εξαφανίζεται μέσα στο Γαλιλαίο τον δείχνει, κι αυτό έδωσε σ' αυτόν τον τρόπο ήθοποιίας την όνομασία «έπική». Δεν σημαίνει τελικά τίποτε περισσότερο από το ότι το πραγματικό, το ρεαλιστικό συμβάν δεν συγκαλύπτεται πιά. Πραγματικά ο Λώτον είναι στη σκηνή και δείχνει πώς φαντάζεται το Γαλιλαίο. Ήδη, θαυμάζοντας τον Λώτον, το κοινό δεν θα μπορούσε βέβαια ν' αποξεχαστεί, ακόμα κι αν ο ίδιος ο Λώτον επιδίωκε την απόλυτη μεταμόρφωση, όμως τότε οι απόψεις και τα αισθήματά του θα εξαφανίζονταν τέλεια μέσα στη φιγούρα. Θα έκανε δικές του τις απόψεις και τα αισθήματα της φιγούρας. Έτσι θα έβγαине μονάχα ένα σχέδιο φιγούρας, κι αυτό μόνο θα γινόταν δικό μας. Γιὰ ν' αποφύγει αυτόν τον περιορισμό έπρεπε να δείξει με τρόπο καλλιτεχνικό. Γιὰ να χρησιμοποιήσουμε μιὰ βοηθητική παράσταση: μπο-

256

ρούμε να εφοδιάσουμε το μισό της θέσης αυτής με μιὰ κίνηση, βάζοντας τον ήθοποιό να καπνίζει και να τον φανταστούμε, πώς σβύνει κάθε φορά το πούρο του. Έτσι επιδεικνύουμε έναν ακόμα τρόπο συμπεριφοράς της φιγούρας της φανταστικής. Αν εγάλούμε όλη τη διασύνη από την εικόνα και δεν φανταστούμε ράθυμα το ράθυμο, έχουμε μπροστά μας έναν ήθοποιό που θα μπορούσε πολύ καλά να κάνει δικές μας τις σκέψεις μας και τις δικές του.

50

Κι άλλη μιὰ αλλαγή είναι αναγκαία στη μετάδοση των απεικονίσεων μέσω του ήθοποιού, κι αυτή επίσης συντελεί στη νηφαλιότητα του συμβάντος. Όπως ο ήθοποιός δεν πρέπει να ξεγελά το κοινό του ότι πάνω στη σκηνή βρίσκεται όχι ο ίδιος αλλά το φανταστικό πρόσωπο, έτσι δεν πρέπει να το ξεγελά ότι αυτά που συμβαίνουν πάνω στη σκηνή δεν είναι προμελετημένα, αλλά ότι συμβαίνουν για πρώτη και μοναδική φορά. Η διαφοροποίηση του Σίλλερ ότι ο ραφωδός πρέπει να χειρίζεται τα γεγονότα σαν παρελθόντα ενώ ο μίμος σαν παρόντα,² δεν ισχύει πιά. Σ' όλο το παίξιμο του ήθοποιού πρέπει να είναι ολοφάνερο ότι «από την αρχή ήδη γνωρίζει τη μέση και το τέλος» κι ότι έτσι «κρατά σ' όλη τη διάρκεια του έργου μιὰ ήρεμη ελευθερία». Στην ζωντανή παράσταση διηγείται την ιστορία της φιγούρας του, γνωρίζοντας περισσότερα από τους θεατές και τοποθετώντας το τώ ρ α και το έ δ ω όχι σαν ένα μύθο που έχει γίνει δυνατός από τους κανόνες του παιχνιδιού, αλλά διαχωρίζοντάς το από το χτές και το άλλο. Έτσι ή αλληλουχία των γεγονότων γίνεται όρατη.

51

Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό κατά την παράσταση

2 Άλληλογραφία με τον Γκαίτε 26, 12 1797.

17

257

μαζικῶν γεγονότων, ἢ σὲ περιπτώσεις πού τὸ περιβάλλον μεταβάλλεται πολύ, ὅπως σὲ πολέμους καὶ ἐπαναστάσεις. Μπορεῖ νὰ παρασταθεῖ στὸ θέατρο ὅλη ἡ κατάστασή καὶ ὅλη ἡ ἐξέλιξη. Ὁ θεατῆς, καθὼς ἀκούει μιὰ γυναίκα νὰ μιλά κατὰ τὸν ἄλφα τρόπο, μπορεῖ νὰ τὴν φανταστεῖ νὰ μιλά μ' ἕναν ἄλφα τρόπο, ὡς πούμε σὲ μερικές ὁδοιμάδες, καὶ ἄλλες γυναίκες ἄλλου τὴν ἴδια στιγμή νὰ μιλοῦν ἄλλοιῶς. Αὐτὸ θὰ γίνεῖ, ἂν ἡ ἴθοποιός παίξει τὴν γυναίκα σὰν αὐτὴ νὰ εἶχε ζήσει ὡς τὸ τέλος ὅλο τὸ χρονικὸ διάστημα καὶ τώρα, ἀπὸ τὴν ἀνάμνηση, ἀπὸ τὴ γνώση τῆς τοῦ τί ἐγίνε ὕστερα νὰ μεταδίνει ποιῆς ἀπὸ τίς γνώμες τῆς ἦταν σημαντικές γιὰ τὸν καιρὸ ἐκεῖνο, γιατί τώρα σημαντικό εἶναι αὐτὸ πού ἐγίνε σημαντικό. Μιὰ τέτοια ἀποξένωση ἐνὸς προσώπου σὰν «αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ πρόσωπο» καὶ «αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ πρόσωπο ἀκριβῶς τώρα» εἶναι δυνατὴ ὅταν δὲν δημιουργοῦνται ψευδαισθήσεις ὅτι ὁ ἴθοποιός εἶναι ἡ φιγούρα καὶ ἡ παράστασή τὸ συμβάν.

52

*Ἔτσι ὁμως ἀπαλλαχτήκαμε καὶ ἀπὸ μιὰ ἄλλη ψευδαίσθηση, ὅτι καθένας θὰ ἔκανε ὅτι καὶ ἡ φιγούρα. Τὸ «κάνω αὐτὸ» ἄλλαξε στὸ «ἔκανα αὐτὸ», τώρα πρέπει τὸ «ἔκανα αὐτὸ» νὰ ἀλλάξει στὸ «ἔκανα αὐτὸ καὶ τίποτ' ἄλλο». Εἶναι μεγάλη ἀπλοποίηση τὸ νὰ προσαρμόζουμε τίς πράξεις στὸ χαρακτήρα καὶ τὸ χαρακτῆρα στίς πράξεις. Οἱ ἀντιφάσεις πού ὑπάρχουν στίς πράξεις καὶ στοὺς χαρακτῆρες τῶν πραγματικῶν ἀνθρώπων δὲν μποροῦν νὰ παρουσιαστοῦν ἔτσι. Οἱ κοινωνικοὶ νόμοι κίνησης δὲν μποροῦν νὰ ἐπιδειχτοῦν στίς «ἰδανικές περιπτώσεις», μιὰ πού ἡ «ἀτέλεια» (ἀντίθεση) ἀνήκει στὴν κίνηση καὶ στὸ κινούμενο. Εἶναι ἀναγκαῖο, δηλαδὴ ἀπαραίτητο, νὰ δημιουργοῦνται σὲ γενικές γραμμὲς οἱ γενικές συνθήκες, δηλαδὴ νὰ εἶναι πάντοτε δυνατὸ καὶ τὸ ἀντίθετο πείραμα. Ἐδῶ μεταχειριζόμεστε τὴν κοινωνία σὰν αὐτὰ πού κάνει νὰ εἶναι πειράματα.

258

53

*Ἄν καὶ κατὰ τὴν πρόβα μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ταύτιση (πράγμα πού πρέπει ν' ἀποφευχθεῖ κατὰ τὴν παράστασή), μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ μονάχα σὰν μιὰ ἀπὸ πολλές μεθόδους παρατήρησης. Εἶναι χρήσιμη στὴν πρόβα, μιὰ πού ἔστω καὶ ἄμετρα χρησιμοποιημένη στὸ σύγχρονο θέατρο, ὁδηγεῖ σὲ μιὰ πολὺ ἐκλεπτυσμένη διαγραφή χαρακτήρων. Ἡ πὺ πρωτόγονη μορφή ταύτισης εἶναι ὅταν ὁ ἴθοποιός ρωτᾷ μόνο: «πῶς θὰ ἦμουν ἂν μοῦ συνέβαινε τοῦτο ἢ ἐκεῖνο;» «πῶς θὰ φαινόμουν ἂν ἔλεγα ἢ ἔκανα αὐτό;» — ἀντὶ νὰ ρωτᾷ: «πῶς εἶδα ἢ ἀκουσα ἕναν ἄνθρωπο νὰ κάνει ἢ νὰ λέει αὐτό;» *Ἔτσι, μαζεύοντας ἀπὸ ὄθω καὶ ἀπὸ ἄκρη θὰ χτίσει μιὰ νέα φιγούρα στὴν ὁποία συνέβη ἡ ἱστορία — καὶ ἀκόμα παραπάνω. Ἡ ἐνότητα τῆς φιγούρας συντελεῖται μὲ τὸν τρόπο πού ἀντιτίθενται οἱ μεμονωμένες διαφορὲς τῆς.

54

*Ἡ παρατήρηση εἶναι κάτι τὸ βασικὸ γιὰ τὴν ἴθοποιία. Ὁ ἴθοποιός παρατηρεῖ τοὺς συνανθρώπους του μὲ ὅλους τοὺς μῦς καὶ τὰ νεῦρα σὲ μιὰ πράξη μίμησης πού εἶναι συγχρόνως μιὰ διαδικασία σκέψης. Γιατί μὲ τὴν ἀπλή παρατήρηση, τὸ πολὺ πολὺ νὰ ἔβγαινε αὐτὸ πού παρατηρήσαμε, καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι ἀρκετὸ, μιὰ καὶ τὸ πρωτότυπο αὐτὰ πού λέει, τὰ λέει μὲ σιγανὴ φωνή. Γιὰ νὰ φτάσει ἀπὸ τὸ κουτσομπολιὸ στὴν ἀπεικόνιση, ὁ ἴθοποιός, πρέπει νὰ δεῖ τοὺς ἀνθρώπους σὰν νὰ τοῦ παρασταίνουν αὐτὰ πού κάνουν, δηλαδὴ σὰν νὰ τὸν συμβουλευοῦν νὰ τὰ σχεφεῖ.

55

Χωρὶς γνώμες καὶ σκοποὺς δὲν μπορεῖ κανένας νὰ κάνει ἀπεικονίσεις. Χωρὶς γνώση δὲν μποροῦμε τίποτα νὰ δεῖξομε. Πῶς μποροῦμε νὰ ξέρουμε τί ἀξίζει νὰ ξέρουμε; *Ἄν

259

ο ήθοποιος δεν θέλει να είναι παπαγάλος ή πίθηκος, πρέπει να εξοικειωθεί με τις σύγχρονες γνώσεις για την ανθρώπινη συμβίωση, παλεύοντας στην πάλη των τάξεων. Ίσως μερικοί να το θεωρήσουν αυτό ταπεινωτικό, αυτοί που τοποθετούν την τέχνη στις ανώτερες σφαίρες, από τη στιγμή που η πληρωμή έχει κανονιστεί, μα οι ανώτερες αποφάσεις για το ανθρώπινο γένος παίρνονται με αγώνα πάνω στην γη κι όχι στους αθέρους, στην εξωτερική πραγματικότητα κι όχι μέσα στα κεφάλια. Πιο ψηλά από τις αγωνιζόμενες τάξεις δεν μπορεί να σταθεί κανένας, γιατί κανένας δεν μπορεί να σταθεί πάνω από τους ανθρώπους. Η κοινωνία, όσο είναι χωρισμένη σε τάξεις δεν έχει ένα κοινό φερέφωνο. Έτσι το να είναι κανείς «άκοιμάτιστος» σημαίνει μονάχα ότι ανήκει στην παράταξη που κρατά την εξουσία.

56

Έτσι η εκλογή θέσης είναι ένα άλλο σημαντικό μέρος της ήθοποιίας και πρέπει να γίνεται έξω από το θέατρο. Όπως η μεταβολή της φύσης, έτσι κι η μεταβολή της κοινωνίας είναι απελευθερωτική πράξη, και ακριβώς αυτές τις χαρές της απελευθέρωσης θα πρέπει να μεταδίδει το θέατρο μιας επιστημονικής εποχής.

57

Ας προχωρήσουμε εξετάζοντας πώς πρέπει ο ήθοποιος να διαβάσει το ρόλο του, ξεκινώντας απ' αυτήν την αποψη. Έδώ έχει σημασία να μην «κατανοήσει» πολύ γρήγορα. Κι αν ακόμα «πιάσει» άμέσως τον φυσικότερο τρόπο του κειμένου του, τον βολικότερο τρόπο να το πει, δεν πρέπει να θεωρήσει τον τρόπο αυτό σαν τον φυσικότερο, αλλά να διστάζει και επιστρατεύοντας τις γενικές του απόψεις, να ζυγίσει άλλους δυνατούς τρόπους, δηλαδή να πάρει στάση ανθρώπου που αναρωτιέται. Όχι μόνο για να μη στερεοποιήσει πολύ νωρίς

260

μια συγκεκριμένη φιγούρα, δηλαδή πριν καταγράψει όλες τις μαρτυρίες, κι ιδιαίτερα των άλλων προσώπων, γιατί τότε θα χρειάζονταν πολλά μπαλώματα, αλλά κυρίως για να εισάγει στο χτίσιμο της φιγούρας το «ναί - αλλά», από το οποίο εξαρτιώνται τόσα πολλά, αφού το κοινό πρέπει να μπορέσει να δει τα συμβάντα σαν γεγονότα που μπορούν να επηρεαστούν από τον άνθρωπο. Ακόμα, κάθε ήθοποιος πρέπει, αντί να απορροφά εκείνο που του πάει σαν το «κατ' εξοχήν ανθρώπινο», να τείνει περισσότερο προς εκείνο που δεν του πάει, το ειδικό. Και πρέπει μαζί με το κείμενο ν' απομνημονεύει και τις πρώτες του αντιδράσεις, επιφυλάξεις, εκπλήξεις, κριτικές, ώστε στην τελική παρουσίαση να μην εξαλειφθούν, αλλά να διατηρηθούν και να γίνουν ορατές, γιατί το κοινό πρέπει όχι να παραδεχτεί τη φιγούρα κι όλα τ' άλλα, μα να τ' προσέξει.

58

Και η μαθητεία του ήθοποιου πρέπει να γίνεται μαζί με τη μαθητεία των άλλων ήθοποιών, το δικό του χτίσιμο της φιγούρας μαζί με το χτίσιμο των άλλων. Γιατί η μικρότερη κοινωνική μονάδα δεν είναι ο άνθρωπος αλλά δυο άνθρωποι. Και στη ζωή χτίζουμε αμοιβαία.

59

Έδώ πρέπει να διδαχτούμε μερικά πράγματα από τις κακές συνήθειες των θεάτρων μας, όπου ο πρωταγωνιστής, ο στάρ, προωθείται βάζοντας όλους τους άλλους ήθοποιούς να τον υπηρετούν. Κάνει τη φιγούρα του τρομερή ή σοφή, αναγκάζοντας τους συναδέλφους του να κάνουν τις δικές τους τρομοκρατημένες ή προσεχτικές κλπ. Και μόνο για να δοθεί αυτό το προνόμιο σ' όλους και να ωφεληθεί έτσι ο μύθος, θα έπρεπε στις πρόβες οι ήθοποιοί να ανταλλάσσουν μεταξύ τους τους ρόλους, για να παίρνουν οι φιγούρες ή μα από την άλ-

261

λη αυτό που χρειάζονται. Ἀκόμα είναι καλὸ γιὰ τὸν ἠθοποιὸ νὰ συναντᾷ τὴ φιγούρα του σὲ ἀντίγραφο ἢ καὶ παρουσιασμένη διαφορετικά. Παιγμένη ἀπὸ ἕνα πρόσωπο τοῦ ἄλλου φύλου, ἢ φιγούρα θὰ δείξει καθαρότερα τὸ φύλο τῆς, παιγμένη κωμικά ἢ τραγικά ἀπὸ ἕναν κωμικὸ θὰ κερδίσει καινούργιες ὀψεις. Πρὸ πάντων ὁ ἠθοποιὸς ἀναπτύσσοντας συγχρόνως καὶ τὶς ὑπόλοιπες φιγούρες, ἢ τουλάχιστον ἀντικαθιστώντας τὸς ἐρμηνευτὲς τους, ἐξασφαλίζει τὴν τόσο ἀποφασιστικὴ κοινωνικὴ ἀποψη ἀπὸ τὴν ὁποία παρουσιάζει τὴ φιγούρα του. Ὁ ἀφέντης εἶναι τόσο ἀφέντης ὅσο τοῦ ἐπιτρέπει ὁ δοῦλος του.

60

Ἔχουν ἤδη ἐκτελεστῆ ἀμέτρητες πράξεις χτισίματος φυσικά πάνω στὴ φιγούρα, ὅταν παρουσιάζεται ἀνάμεσα στὶς ἄλλες φιγούρες τοῦ ἔργου, καὶ ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ ἔχει ἀπομνημονεύσει τὶς ὑποθέσεις πού τοῦ προκάλεσε τὸ κείμενο. Ἀλλὰ τώρα πληροφορεῖται πολλὰ περισσότερα γιὰ τὸν ἐαυτό του ἀπὸ τὴ μεταχείριση πού τοῦ κάνουν οἱ φιγούρες τοῦ ἔργου.

61

Τὴν περιοχὴ τῶν στάσεων πού παίρνουν οἱ φιγούρες ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη, τὴν ὀνομάζουμε περιοχὴ τῆς ἐκφρασης. Στάση τοῦ σώματος, τόνος τῆς φωνῆς καὶ ἐκφραση³ τοῦ προσώπου καθορίζονται ἀπὸ μιὰ κοινωνικὴ «ἐκφραση»: οἱ φιγούρες θρῖζουν, κολακεύουν, διδάσκουν ἢ μιὰ τὴν ἄλλη κλπ. Στὶς στάσεις πού παίρνει ἄνθρωπος πρὸς ἄνθρωπο ἀνήκουν καὶ οἱ φαινομενικά ἐντελῶς ἰδιωτικὲς ὅπως οἱ ἐξωτερικεύσεις τοῦ σωματικοῦ πόνου στὴν ἀρρώστεια⁴ ἢ οἱ θρησκευτικὲς.

3. Μὲ τὴ λέξη ἐκφραση ἀπόδωσα τὴ γερμανικὴ *geste* καὶ τὴ λατινικὴ *gestus*, πού κυριολεκτικῶς σημαίνουν χειρονομία. Σ.Μ.

Αὐτὲς οἱ ἐκφραστικὲς ἐξωτερικεύσεις εἶναι συνήθως πολύπλοκες καὶ γεμάτες ἀντιφάσεις, ἔτσι πού δὲν μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν μὲ μιὰ λέξη μόνο, καὶ ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ προσέχει νὰ μὴν χάνει τίποτε κατὰ τὴν ἀναγκαστικὰ ἐνισχυμένη ἀπεικόνιση, ἀλλὰ ἀντίθετα νὰ ἐνισχύει τὸ ὅλο σύμπλεγμα.

62

Ὁ ἠθοποιὸς ἐξουσιάζει τὴ φιγούρα του ἀκολουθώντας κριτικά τὶς ἐξωτερικεύσεις τῆς καθὼς καὶ τῆς ἀντίθετης φιγούρας, καὶ ὅλων τῶν ἄλλων τοῦ ἔργου.

63

Ἄς δοῦμε τὶς ἀρχικὲς σκηνὲς ἐνὸς νεώτερου ἔργου, τοῦ δικοῦ μου «Ἡ ζωὴ τοῦ Γαλιλαίου», γιὰ νὰ φτάσουμε στὸ χωρὸ τῆς ἐκφρασης. Ἐπειδὴ θέλουμε νὰ δοῦμε πῶς φωτίζον ἢ μιὰ τὴν ἄλλη οἱ διάφορες ἐξωτερικεύσεις. Θὰ δεχτοῦμε πῶς δὲν πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔργο. Ἀρχίζει μὲ τὸ πρῶνὸ πλύσιμο τοῦ σαρανταεξάχρονου Γαλιλαίου, πού διακόπτεται ἀπὸ ἀνασκαλέματα σὲ διδλία, καὶ ἕνα μάθημα γιὰ τὸ μικρὸ Ἀντρέα Σάρτι περὶ τοῦ νέου ἡλιακοῦ συστήματος. Δὲν πρέπει νὰ ξέρεις, ἀν θέλεις νὰ τὸ κάνεις αὐτό, ὅτι θὰ τελειώσουμε μὲ τὸ δαίπνο τοῦ ἑβδομηνταοχτάχρονου Γαλιλαίου, πού μόλις τὸν ἔχει ἐγκαταλείψει γιὰ πάντα ὁ ἴδιος μαθητὴς; Τότε ἔχει ἀλλάξει φριχτότερα ἀπ' ὅσο θὰ μπορούσε νὰ καταφέρει νὰ τὸν ἀλλάξει αὐτὸ τὸ χρονικὸ διάστημα. Καταβροχθίζει μὲ ἀσυγκράτητη βουλιμία, δὲν ἔχει πιά τίποτ' ἄλλο στὸ μυαλό του, ξεφορτώθηκε σὰν νὰ τοῦ ἦταν βάρος, τὴν διδασκαλικὴ ἀποστολὴ του, αὐτὸς πού παλιὰ ἔπινε ἀπρόσεχτα τὸ πρῶνὸ γάλα του, διψώντας νὰ διδάξει τὸ ἀγόρι. Ἀλλὰ τὸ πίνει πραγματικά ἀπρόσεχτα; Ἡ ἡδονὴ τοῦ ποτοῦ καὶ τοῦ πλυσίματος δὲν εἶναι ἕνα μὲ τὴν ἡδονὴ τῶν νέων σκέψεων; Μὴν ξεχνᾷς, σκέφτεται ἀπὸ ἀισθηματισμό! Αὐτὸ εἶναι καλὸ ἢ κακό; Σὲ συμβουλεύω μιὰ καὶ σ' ὅλο τὸ ἔργο δὲν θὰ θρῖεις στὴ

φιληθονία κάτι το βλαβερό για την κοινωνία, κι ιδιαίτερα μιά που όπως ελπίζω είσαι κι εσύ ο ίδιος ένα γενναίο τέκνο της επιστημονικής εποχής, να την παρουσιάσεις σαν κάτι καλό. "Αλλά σημειώσε καθαρά, πολλά τρομερά θα συμβούν σ' αυτή την υπόθεση. Δηλαδή, ο άνθρωπος που χαιρετίζει εδώ τη νέα εποχή, θ' αναγκαστεί στο τέλος να προκαλέσει αυτήν την εποχή να τον αποδιώξει με περιφρόνηση, να τον απαλλοτριώσει. "Όσον αφορά το μάθημα, θα πρέπει ν' αποφασίσεις αν απλώς πλημμυρίζει το στόμα εκείνου που ή καρδιά του είναι γεμάτη, δηλαδή, ότι θα μιλούσε γι' αυτά σ' όποιονδήποτε, ακόμα και σ' ένα παιδί, ή αν το παιδί πρέπει να το αποφάσει τη γνώση δείχνοντας ενδιαφέρον, μιά και τον γνωρίζει καλά. Θα μπορούσαν να είναι και δύο άνθρωποι, που δεν μπορούν να συγκρατηθούν, ο ένας από το να ρωτά κι ο άλλος από το ν' απαντά: μιά τέτοια συνεδέλφωση θα ήταν ενδιαφέρουσα γιατί κάποτε διαταράσσεται άσχημα. Βέβαια, θα θελήσεις να περάσεις διαστικά την επίδειξη της περιφέρειας της γής, μιά και είναι τζάμπα. Γιατί τώρα μπαίνει ο ξένος, ευπορος μαθητής και δίνει αξία χρυσού στο χρόνο του σοφού. Δεν μοιάζει να ενδιαφέρεται αλλά πρέπει να εξυπηρετηθεί, ο Γαλιλαίος είναι φτωχός, κι έτσι θα χρειαστεί να σταθεί ανάμεσα στον πλούσιο και στον έξυπνο μαθητή και να διαλέξει άναστενάχοντας. Δεν μπορεί να διδάξει τον καινούργιο πολλά πράγματα, γι' αυτό διδάσκεται απ' αυτόν μαθαίνει για το τηλεσκόπιο που εφευρέθηκε στην 'Ολλανδία: με τον τρόπο του μεταχειρίζεται τη διακοπή της πρωινής εργασίας. "Ερχεται ο Πρύτανις του Πανεπιστημίου. "Η αίτηση του Γαλιλαίου γι' αύθηση του μισθού του απορρίφτηκε, το Πανεπιστήμιο δεν άρεσκαται να πληρώνει για φυσικές θεωρίες αυτά που πληρώνει για θεολογικές, ζητά απ' αυτόν να κινηθεί σ' ένα χαμηλά τοποθετημένο επίπεδο έρευνας, χρήσιμο για την καθημερινή ζωή. Θα δεις στον τρόπο που προτείνει για την πραγματεία του ότι είναι συνηθισμένος σε αποκρούσεις κι επιπλήξεις. "Ο Πρύτανις του υποδεικνύει ότι ή Δημοκρατία παρέχει την έλευθερία της έρευνας ακόμα κι αν δεν την αμοίσει καλά. "Απαντά ότι λίγο τον ωφελεί ή έλευθερία, αν δεν έχει την

άνεση που δημιουργεί ή καλή πληρωμή. "Εδώ θα κάνεις καλά να μην θεωρήσεις την ανυπομονησία του πολύ αυταρχική, αλλιώς θα υποτιμηθεί ή φτώχεια του. Γιατί λίγο μετά τον πιάνεις σε σκέψεις που χρειάζονται εξήγηση. "Ο εξάγγελος μιάς νέας εποχής επιστημονικών αληθειών, υπολογίζει πως θα μπορέσει να εξαπατήσει τη Δημοκρατία για χρήματα, προτείνοντάς της το τηλεσκόπιο σαν δική του εφεύρεση. "Εκπληκτος θα δεις πως στη νέα εφεύρεση που την εξετάζει για να την οικειοποιηθεί τελικά δεν βλέπει παρά μόνο μερικά σκούδα. "Αν προχωρήσεις όμως στη δεύτερη σκηνή, θα ανακαλύψεις ότι πουλώντας την εφεύρεση στη Σινορία της Βενετίας μ' έναν λόγο ανάξιο από τις πολλές ψευτιές του, έχει σχεδόν ήδη ξεχάσει τα χρήματα γιατί κοντά στη στρατιωτική σημασία του όργανου ανακάλυψε και μία αστρονομική. Το εμπόρευμα που τον εκδιόσανε — ως το πουμε τώρα έτσι — να κατασκευάσει, δείχνει μιά ύψηλή ποιότητα γι' αυτήν ακριβώς την έρευνα που χρειάστηκε να διακόψει για να το κατασκευάσει. "Όταν κατά τη διάρκεια της τελετής, ενώ δέχεται κολακευμένος τις τιμές που δεν του ανήκουν, υποδεικνύει στο σοφό φίλο του τις θαυμάσιες ανακαλύψεις — εδώ μην παραλείψεις πόσο θεατρικά το κάνει αυτό, θα συναντήσεις μέσα του μιά πολύ εαυθύτερη συγκίνηση απ' αυτήν που του προκάλεσε ή προσωπική του χρηματικού κέρδους. "Αν και είδωμένος έτσι ο τσαρλατανισμός του δεν σημαίνει και πολλά πράγματα, είναι όμως ένδειχτικός του πόσο αποφασισμένος είναι αυτός ο άνθρωπος ν' ακολουθήσει τον εύκολο δρόμο και να χρησιμοποίησει με ταπεινό ή ύψηλό τρόπο τη λογική του. Μιά σημαντικότερη δοκιμασία επίκειται, και κάθε άποτυχία δεν κάνει πιο εύκολη μιά ακόμα άποτυχία;

"Ερμηνεύοντας ένα τέτοιο ύλιχο έκφρασης, ο ήθοποιός εξουσιάζει τη φιγούρα με το να εξουσιάζει το μύθο. Μονάχα απ' αυτόν, το περιορισμένο γενικό συμβάν, μπορεί μ' ένα πη-

δημα να φτάσει σε μιὰ τελική φιγούρα, που ν' απορροφᾶ όλα τὰ ἐπὶ μέρους χαρακτηριστικά. Ἄν θάλει τὰ δυνατά του γιὰ νὰ ἐκπλήσεται ἀπὸ τὶς ἀντιθέσεις στὶς διάφορες στάσεις, ξέροντας ὅτι καὶ τὸ κοινὸ του θὰ ἐκπλαγεί ἀπ' αὐτές, τότε ὁ μῦθος στὸ σύνολό του, τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα μιᾶς συναρμο-λόγησής τοῦ ἀντιφατικοῦ. Γιατί ὁ μῦθος, σὰν περιορισμένο συ-μβάν, ἔχει μιὰ περιορισμένη σημασία, δηλαδή ἀπὸ πολλὰ πι-θανὰ ἐνδιαφέροντα ἱκανοποιεῖ μονάχα ὀρισμένα.

65

Ἀπὸ τὸ μῦθο ἐξαρτᾶται τὸ πᾶν, εἶναι ἡ καρδιά τῆς θε-ατρικῆς παράστασης. Γιατί ἀπ' αὐτὰ ποὺ συμβαίνουν ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, οἱ ἄνθρωποι παίρνουν ὅσα ὄσα μποροῦν νὰ συζητηθοῦν, νὰ κριτικαριστοῦν, νὰ μεταβληθοῦν. Κι εἴταν ἀκό-μα ὁ συγκεκριμένος ἄνθρωπος, ποὺ τὸν παρασταίνει ὁ ἦθο-ποιός, πρέπει νὰ ἐπεκταθεῖ σὲ περισσότερα ἀπ' ὅσα συμβαίνουν, αὐτὸ γίνεται κυρίως γιὰ τὸ γεγονὸς εἶναι πιὸ χτυπητὸ εἶταν συντελεῖται πάνω σ' ἓνα συγκεκριμένο ἄνθρωπο. Ἡ μεγάλη ἐπιχείρηση τοῦ θεάτρου εἶναι ὁ μῦθος, ἡ γενικὴ σύνθεσις ὄλων τῶν ἐκφραστικῶν συμβάντων, ποὺ περιλαμβάνουν μεταδόσεις καὶ διαθέσεις, οἱ ὁποῖες πρέπει ν' ἀποτελέσουν τὴν ψυχαγωγία τοῦ κοινοῦ.

66

Κάθε μεμονωμένο συμβάν ἔχει μιὰ βασικὴ ἐκφραση: Ὁ Ρίτσαρντ Γκλόστερ προσπαθεῖ νὰ κερδίσει τὴ χήρα τοῦ θύμα-τός του. Ἀπὸ ἓναν κύκλο μὲ κιμωλία θρίσκειται ἡ ἀληθινὴ μάνα τοῦ παιδοῦ. Ὁ Θεὸς στοιχηματίζει μὲ τὸ Διάβολο γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ Φάουστ. Ὁ Βόυτσεκ ἀγοράζει ἓνα φτηνὸ μα-χαίρι γιὰ νὰ σκοτώσει τὴ γυναίκα του, κλπ. Στὸ γκρουπάρι-σμα τῶν προσώπων στὴ σκηνὴ καὶ στὴν κίνηση τῶν γκρουπ, ἡ ἀναγκαία ἕμορφιά πρέπει νὰ κερδηθεῖ κυρίως μὲ τὴν κοι-

266

φώτητα μὲ τὴν ὁποία παρουσιάζεται τὸ ἐκφραστικὸ ὕλικὸ καὶ ἐκτίθεται στὸ βλέμμα τοῦ κοινοῦ.

67

Μιὰ καὶ δὲν καλοῦμε τὸ κοινὸ νὰ ριχτεῖ μέσα στὸ μῦθο σὰν μέσα σὲ ποτάμι, οὔτε ν' ἀφεθεῖ νὰ παρασυρθεῖ ἐδῶ καὶ ἐ-κει, πρέπει τὰ μεμονωμένα ἐπεισόδια νὰ εἶναι δεμένα μὲ τρό-πο ποὺ οἱ κόμποι νὰ εἶναι δρατοί. Ἡ διαδοχὴ τῶν γεγονότων δὲν πρέπει νὰ περᾶ ἀπαρατήρητη, ἀλλὰ πρέπει νὰ μπορού-με νὰ ἐπέμβουμε μὲ τὴν κρίση μας. (Ἄν ἡ σκοτεινιά τῶν θα-σικῶν ἰδεῶν μᾶς ἐνδιαφέρει, θὰ πρέπει αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν κατάστασι ν' ἀποξενώσουμε ἀρκετά). Πρέπει λοιπὸν ν' ἀντι-παραθέτουμε προσεχτικὰ τὰ μέρη τοῦ μῦθου, δίνοντας σὲ κάθε κομμάτι τοῦ ἔργου τὴ δική του δομὴ. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ κα-λύτερα εἶναι νὰ συμφωνηθοῦν τίτλοι, ὅπως αὐτοὶ στὴν προη-γούμενη παράγραφο. Οἱ τίτλοι πρέπει νὰ περιλαμβάνουν τὴν κοινωνικὴ αἰχμὴ καὶ συγχρόνως νὰ λένε κάτι γιὰ τὸν ἐπιθυμη-τὸ τρόπο παρουσίας, μιμούμενοι ἀνάλογα μὲ τὸν τόνο, τὸν τίτλο ἑνὸς χρονικοῦ, μιᾶς μπαλλάντας, μιᾶς ἐφημερίδας ἢ μιᾶς περιγραφῆς ἠθῶν. Ἐνας ἀπλὸς τρόπος ἀποξενωτικῆς περιγραφῆς εἶναι π.χ. αὐτὸς ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ ἤθη καὶ ἔθιμα. Μιὰ ἐπίσκεψις, ἢ μεταχείρισις ἑνὸς ἐχθροῦ τῆ συ-νάντησις ἐρωτευμένων, συμφωνίαις ἐμπορικῆς ἢ πολιτικῆς φύ-σης μπορούμε νὰ τίς παρουσιάσουμε σὰν νὰ περιγράφαμε ἓνα ἔθιμο ποὺ ἐπικρατεῖ σ' αὐτοὺς τοὺς τόπους. Δοσμένο εἶσαι, τὸ μοναδικὸ καὶ ἰδιαιτέρο γεγονός, ἀποκτᾶ ἓνα ἀποξενωτικὸ ἐξωτερικὸ, γιὰτὶ ἐμφανίζεται σὰν γενικὸ, σὰν ἔθιμο. Ἡδὴ τὸ ἐρώτημα ἂν αὐτὸ, ἢ ἓνα μέρος ἀπ' αὐτὸ, ἔπρεπε ἢ ὄχι νὰ γί-νει ἔθιμο, ἀποξενώνει τὸ γεγονός. Τὸ ποιητικὸ - ἱστορικὸ στυλ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ μελετήσῃ στὶς παράγκες τῶν πανηγυριῶν ποὺ τίς λέμε «πανοράματα». Μιὰ καὶ ἡ λέξις ἀποξενώνω ὑπο-δηλώνει ἐπίσης κᾶνω διάσημο, μπορούμε νὰ παρουσιάσουμε ὀρισμένα συμβάντα σὰν νὰ ἦταν διάσημα, πασίγνωστα ἀπὸ καιρὸ καὶ στὶς λεπτομέρειές τους ἀκόμα, καὶ σὰν νὰ προσπα-

267

θούσαμε να μην συγκρουστούμε πουθενά με την παράδοση. Με λίγα λόγια: υπάρχουν πολλοί γνωστοί τρόποι αφήγησης, κι άλλοι ακόμα που θα έφευρεθούν.

68

Το τί και πώς θ' αποξενωθεί εξαρτάται από την έρμηνεία που θα δώσουμε σ' όλοκληρο το συμβάν, με την οποία το θέατρο μπορεί να κατανοήσει απόλυτα τα συμφέροντα της εποχής του. Ας διαλέξουμε για έρμηνεία ένα παλιό έργο, τον «Άμλετ» π.χ. Έχοντας υπ' όψη μου τους ματοβαμμένους καιρούς μέσα στους όποιους γράφω αυτά τα λόγια, τις εγκληματικές κυρίαρχες τάξεις, μια δεδομένη αμφιβολία για τη λογική που συνέχεια χρησιμοποιείται άσχημα, πιστεύω ότι μπορώ να διαβάσω αυτό το μύθο έτσι: Η εποχή είναι πολεμική. Ο πατέρας του Άμλετ, βασιλιάς της Δανίας, σκοτώνει το βασιλιά της Νορβηγίας σ' έναν άρπαχτικό πόλεμο. Όταν ο γιός του τελευταίου, ο Φορτιμπράς εξοπλίζεται για έναν νέο πόλεμο, σκοτώνεται κι ο βασιλιάς της Δανίας, και μάλιστα από τον ίδιο του τον αδερφό. Οι δυο συγγενείς των σκοτωμένων βασιλιάδων, βασιλιάδες τώρα κι οι ίδιοι, αποφεύγουν τον πόλεμο με το να έπιτραπεί στα νορβηγικά στρατεύματα να περάσουν μέσα από το δανικό έδαφος για έναν άρπαχτικό πόλεμο εναντίον της Πολωνίας. Τώρα όμως το πνεύμα του πολεμόχαρου πατέρα του καλεί τον Άμλετ να εκδικηθεί το έγκλημα που έγινε σέ θάρος του. Μετά από μερικούς δισταγμούς ν' απαντήσει σέ μιάν αίματηρή πράξη με μιάν άλλη αίματηρή πράξη, πρόθυμος να πάει στην έξορία, ο Άμλετ συναντά στην άκτη το νεαρό Φορτιμπράς που θαδίζει με το στρατό του κατά της Πολωνίας. Έντυπωσιασμένος από το πολεμικό παράδειγμα, γυρίζει πίσω και σκοτώνει σέ μιιά βάρβαρη σφαγή το θετό, τη μητέρα και τον έαυτό του, αφήνοντάς τη Δανία στή διάθεση των Νορβηγών. Σ' αυτά τα συμβάντα βλέπει κανείς τον νεαρό αλλά ήδη κάπως σωματώδη άνθρωπο να χρησιμοποιεί άνεπαρκέστατα τη νέα λογική που πήρε από το πανεπι-

268

στήμιο του Βίττενμπεργκ. Του έρχεται ανάποδη μέσα στίς φεουδαρχικές ύποθέσεις όπου επιστρέφει. Απέναντι στην παράλογη πραγματικότητα, ή λογική του δέν είναι καθόλου πρακτική. Πέφτει τραγικό θύμα της αντίθεσης ανάμεσα σέ τέτοια σκέψη και σέ τέτοια πράξη. Αυτός ο τρόπος διαβάσματος που είναι κάτι περισσότερο από έναν τρόπο διαβάσματος, θα μπορούσε κατά τη γνώμη μου να ενδιαφέρει το κοινό μας.

69

Κάθε πρόδος, κάθε χειραφέτηση από τη φύση πρὸς την παραγωγή, που οδηγεί σέ μιάν αναμόρφωση της κοινωνίας, δ-λες εκείνες οι προσπάθειες πρὸς νέα κατεύθυνση που έκανε ή ανθρωπότητα για να βελτιώσει την τύχη της, είτε σαν επιτυχημένες είτε σαν άποτυχημένες παριστάνονται από τη λογοτεχνία, μάς δίνουν ένα αίσθημα θριάμβου και εμπιστοσύνης, μάς χαρίζουν απόλαυση από τις δυνατότητες μεταβολής όλων των πραγμάτων. Αυτό εκφράζει ο Γαλιλαίος όταν λέει: «Η γνώμη μου είναι ότι ή γή είναι πολύ ευγενικά και αξιοθαύμαστη, αν σκεφτούμε τις τόσο πολλές και ποικίλες μεταβολές και τις γενιές που περνούν άσταμάτητα από πάνω της».

70

Η έρμηνεία του μύθου και ή μετάδοσή της με τις κατάλληλες αποξενώσεις είναι ή κύρια άποστολή του θεάτρου. Και δέν πρέπει να τα κάνει όλα μόνο ο ήθοποιός, αν και τίποτα δέν πρέπει να γίνεται ανεξάρτητα απ' αυτόν. Ο μύθος εκτίθεται από το θέατρο στο σύνολό του, από τους ήθοποιούς, τους σκηνογράφους, τους κατασκευαστές προσωπείων και κουστουμίων, τους μουσικούς και τους χορογράφους. Όλοι τους συγκεντρώνουν τις τέχνες τους για την κοινή επιχείρηση, χωρίς δέβαια να χάνουν την αυτονομία τους.

269

Ἡ γενική ἔκφραση τῆς ὑπόδειξης, πού συνοδεύει πάντα αὐτὸ πὸν δείχνουμε ἐπὶ μέρους, τονίζεται ἂν ἀπευθυνθοῦμε μουσικά πρὸς τὸ κοινὸ, μὲ τραγούδια. Γι' αὐτὸ δὲν πρέπει οἱ ἠθοποιοὶ νὰ περνοῦν ἀπλῶς στὸ τραγούδι ἀλλὰ νὰ τὸ διαχωρίζουν καθαρὰ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα καὶ μποροῦν νὰ βοηθηθοῦν σ' αὐτὸ ἀπὸ θεατρικὰ μέσα, ὅπως ἀλλαγὴ φωτισμῶν, ἢ τιτλοφόρηση... Ἡ μουσική ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς πρέπει ν' ἀντιτίθεται στὴν ἰσοπέδωση πού τῆς προσάπτουσαν συνήθως καὶ πού τὴν καταστὰ μιὰ ἀμυαλὴ ὑπηρετρία. Δὲν πρέπει νὰ «συνοδεύει», ἐκτὸς ἂν συνοδεύει σχολιάζοντας. Δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ «ἐκφράζεται» ἀδειάζοντας ἀπὸ μέσα τῆς τὴ διάθεση πού τῆς δημιούργησαν τὰ γεγονότα. Ἔτσι, π.χ. ὁ Ἄισλερ φρόντισε παραδειγματικά τὸ θέσιμο τῶν συμδάντων, κάνοντας γιὰ τὴν ἀποκρηάτικη σκηνὴ τοῦ Γαλιλαίου, τὴ μασκαράτικη παρέλαση τῶν συντεχνιῶν μιὰ θριαμβευτικὴ καὶ ἀπειλητικὴ μουσική, δείχνοντας ἔτσι τὴν ἐπαναστατικὴν στροφὴ πού πρόσδινε ὁ ταπεινὸς λαὸς στὶς ἀστρονομικὲς θεωρίες τοῦ σοφοῦ. Κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο στὸν «Καυκασιανὸ Κύκλο μὲ τὴν Κιμωλία» ἕνας ψυχρὸς καὶ ἀκίνητος τρόπος τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸν τραγουδιστὴ, πού περιγράφει τὴ διάσωση τοῦ παιδιοῦ ἀπὸ τὴ δούλα μὲ παντομίμα, ἀπογυμνώνει τὴ φρίκη μιᾶς ἐποχῆς πού ἡ μητρότητα μπορεῖ νὰ γίνῃ αὐτοκαταστροφικὴ ἀδυναμία. Ἔτσι ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ καθιερωθεῖ μὲ πολλοὺς τρόπους καὶ ἐντελῶς ἀνεξάρτητα καὶ μὲ τὸν τρόπο τῆς νὰ πάρει θέση ὅσον ἀφορᾷ τὰ θέματα, συγχρόνως ὁμως νὰ φροντίζει καὶ γιὰ τὴν ποικιλία τῆς ψυχαγωγίας.

72

Ὅπως ὁ μουσικὸς ξαναπαίρνει τὴν ἐλευθερία του, ἀφοῦ δὲν χρειάζεται πιά νὰ δημιουργεῖ ἀτμόσφαιρα πού νὰ διευκολύνει τὸ κοινὸ νὰ παραδοθεῖ ἀκράτητα στὰ συμδάντα τῆς σκηνῆς, ἔτσι καὶ ὁ σκηνογράφος ἀποκτᾷ πολλὴ ἐλευθερία ὁ-

ταν δὲν χρειάζεται πιά νὰ ἀποσκοπεῖ στὴν ψευδαἰσθησὴ ἑνὸς χώρου ἢ μιᾶς περιοχῆς φτιάχνοντας τὰ σκηνικά. Τώρα φτάνουν ὑπαινεγμοί, πού ὁμως πρέπει νὰ λένε περισσότερα ἱστορικὰ ἢ κοινωνικὰ ἐνδιαφέροντα πράγματα ἀπ' ὅσα τὸ πραγματικὸ περιβάλλον. Στὸ Ἑβραϊκὸ Θέατρο τῆς Μόσχας ἕνα-οἰκοδόμημα πού θύμιζε μεσαιωνικὸ ἀντίσκηνο ἀποξένωνε τὸ «Βασιλιά Δῆρ». Ὁ Νέχερ ἔστησε τὸ «Γαλιλαῖο» μπρὸς σὲ προβολὲς γεωγραφικῶν χαρτῶν, ντοκουμέντων καὶ ἔργων τέχνης τῆς Αναγέννησης. Στὸ θέατρο τοῦ Ηισκάτορ ὁ Χάρτφιλντ χρησιμοποίησε στὸ «Ὁ Τάι Γιάγκ ξυπνᾷ» ἕνα φόντο ἀπὸ περιστρεφόμενες σημαῖες μ' ἐπιγραφές πού σημείωναν τὶς ἀλλαγές τῆς πολιτικῆς κατάστασης πού δὲν ἦταν πάντα γνωστὲς στοὺς ἀνθρώπους πάνω στὴ σκηνή.

73

Καὶ ἡ χορογραφία ἀναλαμβάνει καθήκοντα ρεαλιστικοῦ εἶδους. Εἶναι ἕνα λάθος τῶν νεώτερων χρόνων τὸ ὅτι ὁ χορὸς δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀνθρώπων «ὅπως πραγματικὰ εἶναι». Ὅταν ἡ τέχνη καθρεφτίζει τὴ ζωὴ, τὴν καθρεφτίζει μὲ εἰδικούς καθρέφτες. Ἡ τέχνη δὲν παύει νὰ εἶναι ρεαλιστικὴ ὅταν ἀλλάζει τὶς ἀναλογίες, ἀλλὰ ὅταν τὶς ἀλλάζει μὲ τρόπο πού τὸ κοινὸ, χρησιμοποιώντας τὶς ἀπεικονίσεις σὰν ἀπόψεις καὶ κίνητρα νὰ ἀποτυγχάνει στὴν πραγματικὴ ζωὴ. Βέβαια εἶναι ἀνάγκη τὸ στυλιζάρισμα νὰ μὴν ἀναιρεῖ τὸ φυσικὸ ἀλλὰ νὰ τὸ ἐπαυξάνει. Πάντως, ἕνα θέατρο πού παίρνει τὸ πᾶν ἀπὸ τὴν ἔκφραση δὲν μπορεῖ νὰ στερηθεῖ τὴ χορογραφία. Ἦδη ἡ κομψότητα μιᾶς μίμησης καὶ ἡ χάρη μιᾶς στάσης ἀποξενώνουν καὶ τὸ εἶρημα τῆς παντομίμας βοηθᾷ πολὺ τὸ μῦθο.

74

Ἔτσι, προσθέτονται ὅλες οἱ ἀδελφές τέχνες στὴ θεατρικὴ, ὅχι γιὰ ν' ἀποτελέσουν ἕνα συνολικὸ ἔργο τέχνης, ὅπου

δες καταργούνται και χάνονται. Πρέπει αντίθετα, μαζί με την ήθοποιία να προωθούν το κοινό καθήκον με τους διαφορετικούς τους τρόπους κι η σχέση ανάμεσά τους είναι ότι αποξενώνουν ή μιὰ τὴν ἄλλη.

75

Κι ἐδῶ γι' ἄλλη μιὰ φορά πρέπει νὰ υπενθυμίσουμε ὅτι τὸ καθήκον τους εἶναι νὰ διασκεδάζουν τὰ τέκνα τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς, καὶ μάλιστα μὲ αἰσθησιακὸ καὶ χαρούμενο τρόπο. Αὐτὸ πρέπει συνέχεια νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνουμε στὸν ἑαυτὸ μας, ἰδιαίτερα ἐμεῖς οἱ Γερμανοί, γιατί σ' ἐμᾶς πολὺ εὐκόλα γίνονται ὅλα ἀσώματα καὶ ἀθέατα. Καὶ τότε ἀρχίζουμε νὰ μιλάμε γιὰ κοσμοθεωρίες ποὺ ἀπ' αὐτὲς ὁ κόσμος κόντεψε ν' αὐτοδιαλυθεῖ. Ἀκόμα καὶ ὁ ὕλισμος εἶναι γιὰ μᾶς κάτι λίγο παραπάνω ἀπὸ μιὰ ἰδέα. Τῆ σεξουαλικῆ ἀπόλαυση τὴν κάνουμε συζυγικὰ καθήκοντα, ἡ ἀπόλαυση τῆς τέχνης ἐξυπηρετεῖ τὴ μόρφωση, καὶ λέγοντας «μάθηση» δὲν ἐννοοῦμε μιὰ χαρούμενη γνωριμία, ἀλλὰ ὅτι χτυπάμε τὸ κεφάλι μας πάνω σὲ κάτι σκληρό. Ἡ πράξη μας δὲν ἔχει τὴ σημασία μιᾶς χαρούμενης ἀναζητήσεως, καὶ δταν περηφανευόμαστε γιὰ μιὰ πράξη, δὲν ἀναφερόμαστε στὸ πόσο μᾶς ἔκανε κέφι ἀλλὰ στὸ πόσον ἴδρωτα μᾶς στοίχισε.

76

Πρέπει ἀκόμα νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴ μετάδοση στὸ κοινὸ τῶν ὧν ὤσων χτίσαμε στὶς πρόδες. Ἐδῶ εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐνυπάρχει στὸ παίξιμο ἢ ἐκφραση τῆς προσφορᾶς ἐνὸς ἐτοιμοῦ πράγματος. Μπροστὰ στὸ θεατὴ φτάνει τώρα αὐτὸ ποὺ συνηθίσαμε ἀπ' αὐτὰ ποὺ δὲν ἀπορρίψαμε, καὶ ἔτσι οἱ ἐτοιμὲς ἀπεικονίσεις πρέπει νὰ μεταδίνονται μὲ ἀπόλυτη ἐγγρήγορη γιὰ νὰ μποροῦν νὰ παραλαμβάνονται μὲ ἀπόλυτη ἐγγρήγορη.

272

77

Δηλαδή οἱ ἀπεικονίσεις πρέπει νὰ ὑποχωροῦν μπρὸς στὸ ἀπεικονιζόμενο, τὴν ἀνθρώπινη συμβίωση. Καὶ ἡ ἡδονὴ τῆς τελειότητάς τους πρέπει νὰ ἐντείνεται στὴν ἀκόμα ψηλότερη ἡδονὴ ὅτι τοὺς πεπατημένους κανόνες τῆς συμβίωσης αὐτῆς τοὺς μεταχειριζόμαστε ὡς προσωρινούς καὶ ἀτελεῖς. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τὸ θέατρο ἀφήνει τὸ θεατὴ παραγωγικὸ μετὰ τὸ θέαμα. Στὸ θέατρο, ὁ θεατὴς μπορεῖ ν' ἀπολαύσει ὡς διασκέδαση τίς φριχτὲς καὶ ἀτέλειωτες δουλειὲς ποὺ κάνει γιὰ νὰ συντηρηθεῖ, μαζί μὲ τὴ φρίκη τῆς ἀσταμάτητης μεταβολῆς του. Ἐδῶ παράγεται ὁ ἴδιος μὲ τὸν εὐκολότερο τρόπο. Γιατί ὁ εὐκολότερος τρόπος ὑπαρξῆς εἶναι ἡ τέχνη.

18

273

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΣΤΟ «ΜΙΚΡΟ ΟΡΓΑΝΟ»

Δέν πρόκειται μόνο για τὸ ὅτι ἡ τέχνη ἀναφέρει μὲ εὐχάριστη μορφή αὐτὰ πού πρέπει νὰ μάθουμε. Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ μάθηση καὶ στὴ διασκέδαση πρέπει νὰ διατηρεῖται ὀξεία καὶ σημαντική — σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ἀποκτᾷ κανεὶς γνώσεις γιὰ νὰ τὴς ξαναπουλήσει σὲ ὅσο τὸ δυνατόν ψηλότερη γνῶσιμὴ καὶ ὅπου ἀκόμα καὶ μιὰ ψιγλή τιμὴ ἐπιτρέπει τὴν ἐκμετάλλευσή σ' αὐτοὺς πού τὴν πληρώνουν. Μόνο δὲν ἀφεθεῖ ἐλεύθερη ἡ παραγωγικότητα μπορεῖ ἡ μάθηση νὰ γίνεῖ διασκέδαση καὶ ἡ διασκέδαση μάθηση.

Ἀκόμα καὶ ἂν παρατήσουμε τώρα ἔν ὄρῳ «ἐπικρὸ θέατρο», δὲν παρατᾶμε τὸ βῆμα πρὸς τὸ συνειδητὸ βίωμα πού ἔπιως πρὶν ἔτσι καὶ τώρα τὸ κάνει δυνατό. Μονάχα πού ὁ ὄρος εἶναι πολὺ φτωχικὸς καὶ ἀόριστος γιὰ τὸ θέατρο πού ἐννοοῦμε: χρειάζεται ἀκριθέστερους ὄρους καὶ πρέπει ν' ἀποδώσει περισσότερα. Ἐκτός ἀπ' αὐτὸ ἡ θέση του ἀπέναντι στὸ ὄρο «δραματικὸ» ἦταν πολὺ ἀκίνητη, τὸ προϋπόθετε συχνὰ μὲ ἀφέλεια, ἔπιως π.χ. στὴν ἐννοια τοῦ «αὐτονόητου» πρόκειται πάντα γιὰ ἄμεσο συμβᾶν μὲ ὅλα ἢ μὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ σημάδια τοῦ στιγμιαίου! (Μὲ τὸν ἴδιο, ὅχι πάντα ἀκίνητο τρόπο, προϋποθέτουμε πάντα μὲ ἀφέλεια ὅτι καὶ μ' ὅλους τοὺς νεωτερισμούς, τὸ θέατρο θὰ παραμείνει θέατρο καὶ δὲν θὰ γίνεῖ π.χ. ἐπιστημονικὴ ἐπίδειξη!).

Καὶ ὁ ὄρος «θέατρο τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς» δὲν εἶναι ἀρκετὰ πλατὺς. Στὸ «Μικρὸ Ὀργανο γιὰ τὸ Θέατρο» ἔσως ἐξηγοῦμε ἀρκετὰ τί μπορεῖ νὰ ὀνομαστῆ ἐπιστημονικὴ ἐποχὴ, ὅμως ὁ ὄρος μόνος του στὴ μορφή πού τὸν μεταχειρίζονται γενικά, ἔχει πολὺ φθαρεῖ.

Ἡ ἀπόλαυση παλιῶν ἔργων μεγαλώνει ὅσο περισσότερο μποροῦμε νὰ δοθοῦμε στὸ νέο εἶδος διασκέδασης πού εἶναι στὰ μέτρα μας. Γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ πρέπει νὰ διαμορφώσουμε τὴν ἱστορικὴ αἰσθησιμότητα — πού τὴν χρειαζόμαστε καὶ ἀπέναντι στὰ νέα ἔργα σὲ πραγματικὸ αἰσθησιασμὸ.⁴

4 Τὸ θεατρὸ μας συνηθίζουν, ἀνεβάζοντας ἔργα ἄλλων ἐπο-

Στοὺς καιροὺς τῶν ἐπαναστάσεων, τοὺς φοβεροὺς καὶ γόνιμους, συμπίπτουν οἱ δύσεις τῆς κατερχόμενης τάξης μὲ τὴς αὐγὴς τῆς ἀνερχόμενης. Αὐτὰ εἶναι τὰ λυκόφωτα ὅπου ἡ κουκουβάγια τῆς Ἀθηνᾶς ἀρχίζει νὰ φτερουγίζει.

Τὸ θέατρο τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς μπορεῖ νὰ κάνει ἀπόλαυση τῆ διαλεκτικῆς. Οἱ ἐκπλήξεις τῆς ἐξέλιξης, εἴτε αὐτὴ προχωρεῖ λογικά εἴτε μὲ ποιήματα, τῆς ἀστάθειας ἔλων τῶν καταστάσεων, ἡ λεπτόνοια τῶν ἀντιθέσεων κλπ., αὐτὲς εἶναι ἀπολαύσεις τῆς ζωντανείας τῶν ἀνθρώπων, πραγμάτων, καὶ ἐξελίξεων καὶ δυναμώνουν τὴν τέχνη τῆς ζωῆς καὶ τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς. Ὅλες οἱ τέχνες συντελοῦν στὴ μεγαλύτερῃ ἀπ' ὅλες τὴς τέχνες, τὴν τέχνη τῆς ζωῆς.

Εἶναι χρήσιμο γιὰ τὴ γενιά μας ν' ἀκούσει τὴν προειδοποίηση ν' ἀποφεύγει τὴν ταύτιση μὲ μιὰ φιγούρα τοῦ ἔργου κατὰ τὴν παράσταση ὅσο ἀποδεικτικὴ καὶ ἂν εἶναι. Ὅσο ἀποφασιστικὰ καὶ ἂν ἀκολούθησε αὐτὴ τὴ συμβουλή ἡ γενιά μας δὲν μπόρεσε σχεδὸν καθόλου νὰ τὴν παρακολουθήσει, καὶ ἔτσι, φτάνουμε πρὸς γρήγορα σ' αὐτὴν τὴν πραγματικὰ σπαραχτικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ ταυτίζομαι καὶ στὸ δείχνω, στὸ δικαιολογεῖ καὶ στὸ κριτικάρω. Κι ἔτσι φτάνουμε στὴν κυριαρχία τοῦ κριτικοῦ.

Τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ «παίζω» (ἐπιδεικνύω) καὶ στὸ «ζῶ» (ταυτίζομαι) τὴν συλλαμβάνουν μερικοὶ ἀμόρφωτοι, σὰν νὰ ὑπάρχει στὴ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ εἴτε τὸ ἓνα εἴτε τὸ ἄλλο (ἢ σὰν νὰ «παίζει» μονάχα σύμφωνα μὲ τὸ «Μικρὸ Ὀργανο» καὶ νὰ «ζεῖ» μόνο σύμφωνα μὲ τὸν παλιὸ τρόπο). Στὴν πραγματικὴ φυσικά, πρόκειται γιὰ δυὸ ἐχθρικές καταστάσεις πού ἐνώνονται στὴ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ (ἡ ἐμφάνισή δὲν περιέχει μονάχα λίγο ἀπ' τὸ ἓνα καὶ λίγο ἀπ' τὸ ἄλλο). Ἀπὸ τὴν πάλῃ καὶ τὴν ἐνταση τῶν δυὸ ἀντιθέσεων, καθὼς, καὶ ἀπὸ τὸ βάθος τους ἀντλεῖ ὁ ἠθοποιὸς τὰ πραγματι-

χῶν, νὰ οὐθύνουν τοὺς διαχωρισμούς, νὰ γεμίζουν τὴς ἀποστάσεις, νὰ ἐξαλείφουν τὴς διαφορές. Ἀλλὰ ἔτσι τί γίνεται ἡ χαρὰ τῆς ἀνασκόπησης, τοῦ μακρinoῦ, τοῦ διαφορετικοῦ; Κι αὐτὴ ἡ χαρὰ εἶναι συγχρόνως χαρὰ γιὰ τὸ κοντινὸ καὶ τὸ οἰκεῖο.

κά του αποτελέσματα. Κάμποσο φταίξιμο πρέπει να ρίξουμε στον τρόπο γραφής του «Μικρού Όργανου». Είναι πολλές φορές παραπλανητική, γιατί δόθηκε ίσως πολύ επίμονα και αποκλειστικά «ή κύρια πλευρά της αντίθεσης».

Κι όμως ή τέχνη απευθύνεται σ' όλους και πολλές φορές ημερώνει τον τίγρη με το τραγούδι της. Κι όχι σπάνια τον αναγκάζει να τραγουδήσει κι αυτός μαζί της. Συχνά, νέες ιδέες, που φαίνονται γόνιμες, ξεκινώντας από την ανερχόμενη τάξη, ανεβαίνουν επάνω και εισχωρούν σε πνεύματα που κανονικά θα έπρεπε να άμύνονται έναντιόν τους για να διατηρήσουν τα προνόμιά τους. Γιατί αυτοί που ανήκουν σε μία τάξη, δεν έχουν άνοσια απέναντι στις ιδέες που δεν χρησιμεύουν τίποτα στην τάξη τους. Όπως τα μέλη των καταπιεσμένων τάξεων μπορούν να υποπέσουν στις ιδέες των καταπιεστών τους, έτσι και τα μέλη της καταπιεζόμενης τάξης υποπίπτουν στις ιδέες των καταπιεσμένων. Σε όρισμένες εποχές οι τάξεις παλεύουν για την κυριαρχία της ανθρωπότητας, και ο πόθος να ανήκουν στους πρωτοπόρους και να προσδεύσουν είναι ισχυρός στους όχι δλότελα διεφθαρμένους. Δεν ήταν μόνο το δηλητήριο το θέλγητρο που έκανε την αλλη των Βερσαλλιών να χειροκροτεί τον Φίγκαρο.

Ο μύθος δεν αντιστοιχεί απλώς με μια σειρά γεγονότων από τη συμβίωση των ανθρώπων, όπως θα διαδραματίζονταν στην πραγματικότητα, αλλά είναι κατασκευασμένα συμβάντα, όπου οι ιδέες του συγγραφέα σχετικά με τη συμβίωση των ανθρώπων βρίσκουν έκφραση. Έτσι οι φιγούρες δεν είναι απλώς απεικονίσεις ζωντανών ανθρώπων, αλλά κατασκευασμένες και φορμαρισμένες σύμφωνα με ιδέες.

Η γνώση από πείρα και βιβλία του ήθοποιου έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τα προκατασκευασμένα συμβάντα και φιγούρες, κι αυτή την αντίθεση πρέπει να τη συνειδητοποιεί και να την διατηρεί παίζοντας. Πρέπει να αντλεί συγχρόνως από την πραγματικότητα κι από την ποίηση, γιατί όπως στη δουλειά του θεατρικού συγγραφέα έτσι και στη δουλειά των ήθοποιών, η πραγματικότητα πρέπει να εμφανίζεται πλούσια

και καιρία, για να ξεχωρίζει αισθητά το ειδικό ή το γενικό της ποίησης.

Η μελέτη του ρόλου είναι συγχρόνως μία μελέτη του μύθου, ή μάλλον πρέπει πρώτα να είναι μία μελέτη του μύθου. (Τί του συμβαίνει αυτού του ανθρώπου; Πώς το παίρνει; Τί κάνει; Ποιές γνώμες συναντά κλπ.). Γι' αυτό το σκοπό ο ήθοποιός πρέπει να κινητοποιήσει τις γνώσεις του για τον κόσμο και τον άνθρωπο και να θέτει τις ερωτήσεις του σαν διαλεκτικός. (Όρισμένες ερωτήσεις τις θέτει μονάχα ο διαλεκτικός).

Παράδειγμα: Ένας ήθοποιός έχει να παίξει το Φάουστ. Οι ερωτικές σχέσεις του Φάουστ με τη Γκρέτχεν παίρνουν έναν δλέθριο δρόμο. Υψώνεται η ερώτηση: Μήπως δεν θα τον έπαιρναν αν ο Φάουστ παντρευόταν την Γκρέτχεν; Συνήθως αυτή η ερώτηση δεν τίθεται: Μοιάζει πολύ κοινή, χυδαία, σχολαστική. Ο Φάουστ είναι μια μεγαλοφυΐα, ένα ύψηλο πνεύμα που αναζητά το τέλειο. Πώς μπορούμε να θέσουμε την ερώτηση: Γιατί δεν παντρεύεται; Αλλά οι απλοί άνθρωποι την θέτουν αυτήν την ερώτηση. Και μόνο αυτό φτάνει για να κινήσει την ήθοποιό, να την θέσει κι αυτός. Και μετά από λίγη σκέψη θα καταλάβει ότι αυτή η ερώτηση ήταν πολύ αναγκαία και πολύ χρήσιμη. Πρέπει φυσικά, πρώτα να διαπιστωθεί κάτω από ποιές συνθήκες συμβαίνει αυτή η ερωτική ιστορία ή θέση της μέσα σ' ελόκληρο το μύθο, ποιά σημασία έχει για την κεντρική ιδέα. Ο Φάουστ έχει απαρνηθεί τις «ύψηλές», αφηρημένες «καθαρά πνευματικές» προσπάθειες να φτάσει στην απόλαυση της ζωής και στρέφεται τώρα στις «καθαρά αισθησιακές», γήινες εμπειρίες. Κάνοντας αυτό οι σχέσεις του με τη Γκρέτχεν γίνονται δλέθριες, δηλαδή έρχεται σε δίλημμα με την Γκρέτχεν, ή ένωση τους γίνεται απομάκρυνση, ή ήδονή γίνεται πόνος. Το δίλημμα οδηγεί στην πλήρη καταστροφή της Γκρέτχεν κι αυτό πληγώνει το Φάουστ βαθειά. Κι όμως αυτό το δίλημμα μπορεί να παρασταθεί σωστά μόνο μέσα από ένα άλλο, πολύ μεγαλύτερο δίλημμα που κυριαρχεί σ' ελο το έργο, και στα δυο μέρη. Ο Φάουστ γλύτωσε από την οδυνηρή αντίθεση ανάμεσα στις

«καθαρά πνευματικές» περιπέτειες και στις ανικανοποίητες και μη ικανοποιησιμες «καθαρά αισθησιακές» επιθυμίες, και μάλιστα με τη βοήθεια του διαβόλου. Στην «καθαρά αισθησιακή» σφαίρα (της έρωτικής ιστορίας) ο Φάουστ προσκρούει στο περιβάλλον, που εκπροσωπεί η Γκρέτχεν, και πρέπει να το καταστρέψει για να σωθεί. Η λύση της κύριας αντίθεσης έρχεται στο τέλος του έργου και τότε μόνο ξεκαθαρίζει τη σημασία και τη θέση των μικρότερων αντιθέσεων. Ο Φάουστ πρέπει να παρατήρει την καθαρά καταναλωτική, παρσιτική στάση του. Στην παραγωγική δουλειά για την ανθρωπότητα ενώνονται η πνευματική και η αισθησιακή πράξη και στην παραγωγή της ζωής εμφανίζεται η απόλαυση της ζωής.

Επιστρέφοντας στην έρωτική ιστορία μας, μπορούμε να δοθιμε ότι ένας γάμος, όσο κι αν είναι συμβατικός, αδύνατος για μια μεγαλοφυΐα, αντίθετος στην εξέλιξή της, όμως σχετικά θα ήταν το πιό καλό το πιό παραγωγικό, γιατί αυτή θα ήταν η χρονικά δεδομένη ένωση, στην όποια η έρσιμένη θα μπορούσε να αναπτυχθεί αντί να καταστραφεί. Ο Φάουστ όμως, τότε δέν θα ήταν Φάουστ (όπως φαίνεται ξεφινικά), θα περιριζόταν σε μικρά πράγματα κλπ., κλπ.

Ο ήθοποιός που θέτει με την καρδιά του την έρωτηση των απλών ανθρώπων, θα μπορέσει ν' αποδώσει μιά περιορισμένη φάση στην εξέλιξη του Φάουστ από την αποφυγή του γάμου, ενώ άλλοιως, κι όπως γίνεται συνήθως, θα συντελέσει στο να φανεί ότι σ' αυτόν τον κόσμο, όποιος θέλει ν' ανέβει πάντα προκαλεί τον πόνο, ότι η τραγωδία της ζωής απάλλαχτα είναι πως οι απολαύσεις κι η ανάπτυξη στοιχίζουσι κάτι, με λίγα λόγια, να φανεί η πιό συμβατική και κτηνώδης φράση ότι εκεί που πριονίζουσι πετάνε πριονίδια.

Οι παραστάσεις του αστικού θεάτρου αποβλέπουσι πάντα στο ρετουσάρισμα των αντιφάσεων, στην άπατη της άρμονίας, στην εξιδανίκευση. Οι καταστάσεις παρουσιάζονται, σαν να μην μπορούσαν να ήταν άλλοιως. Οι χαρακτήρες σαν άτομα, με τη σημασία ότι από τη φύση τους δέν διασπώνται από ένα καλοϋπι, σαν να αποδεικνύονταν στις πιό διαφορετικές κα-

ταστάσεις, σαν να μπορούσαν να υπάρξουσι ακόμα και χωρίς καμιά κατάσταση. Όπου υπάρχει ανάπτυξη είναι σταθερή, ποτέ απότομη, και πάντα γίνεται μέσα σ' ένα πολύ καθορισμένο πλαίσιο που δέν μπορεί ποτέ να ανατιναχτεί. Αυτό δέν αντιστοιχεί στην πραγματικότητα κι έτσι ένα ρεαλιστικό θέατρο πρέπει να τ' άπαρηγηί.

Γνήσια, βαθιά, αποτελεσματική χρήση των έμφε αποξένωσης προϋποθέτει, ότι η κοινωνία θεωρεί την κατάστασή της σαν ιστορική και διορθώσιμη. Τα γνήσια έμφε αποξένωσης έχουσι άγωνιστικό χαρακτήρα.

Μεγάλη σημασία για τη δημιουργία ενός γνήσιου μύθου έχει, οι σκηνές να παίζονται άπλως στη σειρά τους αλλά χωρίς να δίνεται μεγάλη σημασία στις έπόμενες ή ακόμα και στη γενική έννοια του έργου, με τις έμπειρίες που θγαίνουσι από τη ζωή. Ο μύθος τότε εξελίσσεται με αντιφατικό τρόπο, οι μεμονωμένες σκηνές διατηρουσι το δικό τους νόημα, αποδίδουσι (και άντιού) μιά ποικιλία ιδεών, και το σύνολο, ό μύθος εξελίσσεται γνήσια με κάμψεις και πηδήματα, και αποφεύγεται η χυδαία εξιδανίκευση και ίσοπέδωση έξαρτημάτων, καθαρά βοηθητικών μερών προς ένα τέλος που ικανοποιεί τα πάντα.

Ας αναφέρουσι το γνωστό : «Όρος της γνώσης όλων των συμβάντων στον κόσμο στην αυτοδύναμη κίνησή τους, στην αυθόρμητη ανάπτυξή τους στη ζωντανή ύπαρξή τους είναι η γνώση των ίδιων σαν ένότητας αντιθέσεων».

Είναι άπόλυτα άδιάφορο, αν ό κύριος σκιος του θεάτρου είναι να προσφέρει γνώση στον κόσμο, γεγονός παραμένει ότι το θέατρο πρέπει να δίνει περιγραφές του κόσμου, κι αυτές οι περιγραφές δέν μπορούσι να πετύχουσι ικανοποιητικά, χωρίς τη γνώση της διαλεκτικής — ούτε χωρίς να έπιστούν την προσοχή στη διαλεκτική. Πρόφαση: Καί τί θα γίνει με την τέχνη που άντλει τα αποτελέσματά της από στραβές, αποσπασματικές, σκοτεινές περιγραφές; Τί θα γίνει με την τέχνη των άγρίων, των τρελλών, των παιδιών; Είναι ίσως δυνατό να ξέρουσι τόσο πολλά και να συγκρατοϋσι τόσο καλά αυτά που ξέρουσι, ώστε να μπορούσι να ύφελγηθοϋσι ακόμα

κι από τέτοιες περιγραφές. Όμως για μας υπάρχει η ύποψια ότι οι πολύ υποκειμενικές περιγραφές παράγουν αντικειμενικά αποτελέσματα.

R. Tawney



**Η ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΘΡΗΣΚΕΙΑ
ΚΑΙ Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΟΥ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΥ**

