

Λίλα Μαράκα

ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥ

«Ο Καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία» του Μπέρτολτ Μπρεχτ
και «Η ιστορία του Αλή Ρέτζο» του Πέτρου Μάρκαρη

Ο Μπρεχτ στην Ελλάδα είναι γνωστός παραμένοντας ωστόσο ουσιαστικά άγνωστος. Η εισαγωγή του έγινε ευκαιριακά, χωρίς να υπάρχει κάποιο πρόγραμμα ή η διάθεση, έστω, για μια συστηματική παρουσίαση αυτού του πολύπλευρου καλλιτέχνη του θεάτρου, του συγγραφέα που έγραψε μεγάλα θεατρικά έργα, του θεωρητικού που ανέπτυξε ένα ολόκληρο σύστημα για το σύγχρονο δράμα και θέατρο, του σκηνοθέτη που παρουσίασε σε δικό του θέατρο με δικό του θίασο υποδειγματικές παραστάσεις, του δάσκαλου ηθοποιών, και όχι μόνο, γιατί πλάι σ' αυτόν μαθήτευσε μια ολόκληρη γενιά δραματουργών, θεατρικών συγγραφέων, σκηνοθετών, ανθρώπων του θεάτρου γενικότερα, που συνέχισαν πάνω στις βάσεις που αυτός είχε βάλει.

Με εντελώς αντίθετο προς το πνεύμα του τρόπο, ο Μπρεχτ στην Ελλάδα θεωρείται γνωστός και δεδομένος, πράγμα που εμποδίζει την ουσιαστική γνωριμία μαζί του. Όλοι τον γνωρίζουν, έχουν ακουστά για τη θεωρία του Επικού Θεάτρου και την ορολογία της, αλλά πολύ λίγοι έχουν και μια σαφή εικόνα για το περιεχόμενό τους. Επικό θέατρο, διαλεκτικό θέατρο, θέατρο της επιστημονικής εποχής, αντιαριστοτελικό θέατρο, τι ακριβώς εννοούσε ο Μπρεχτ με αυτούς τους όρους; Είναι ταυτόσημοι, ή αντιπροσωπεύουν στάδια μιας εξελικτικής διαδικασίας; Αποστασιοποίηση και παραξένισμα, διάφορα μέσα επικής τεχνικής, αντιυλλουζιονισμός, κατάδειξη και όχι ταύτιση, αφήγηση και όχι δράση, συναίσθημα ή λογική, ψυχαγωγία ή διδαχή κ.ά.π., είναι, κατά την μπρεχτική αντιδιαστολή, γνώριμα αλλά όχι γνωστά.

Η κατάσταση αυτή έχει τις ρίζες της στην πρώτη γνωριμία του ελληνικού θεατρικού κοινού με τον Μπρεχτ που έγινε στον απόηχο της κινητικότητας με τον θάνατό του (14. 8. 1956)¹ και οφείλεται σε μεγάλους αλλά αντιθετικούς προς τον συγγραφέα ανθρώπους του ελληνικού θεάτρου. Ο Κάρολος Κουν είναι αυτός που πρωτοπαρουσίασε έργο του Μπρεχτ στην Αθήνα, τον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία* το 1957, και στη συνέχεια, το 1958, τον *Καλό άνθρωπο του Σε-Τσουνάι*, ενώ η Κυβέλη έπαιξε τη *Μάνα Κουράγιο* το 1958².

Και αν η αντίθεση στις αισθητικές αντιλήψεις³, που οπωσδήποτε όταν πρόκειται, όπως σ' αυτές τις περιπτώσεις, για μια έντονη καλλιτεχνική προσωπικότητα, βάζει τη δική της σφραγίδα μέχρι παραποίησης του πρωτότυπου, δικαιώνεται, ίσως, από το αισθητικό αποτέλεσμα, δεν πρέπει να παραγνωρίζεται η ευθύς εξαρχής υποφώσκουσα ιδεολογική αντιθετικότητα (στη μετάφραση του *Κύκλου* που έκανε για την παράσταση του Κουν ο Οδυσσεάς Ελύτης⁴, έχει παραληφθεί το πρώτο μέρος). Αυτή η πτυχή γίνεται πιο φανερή στη συνέχεια που ακολούθησε ύστερα από ένα μεγάλο κενό τη δεκαετία του '70, καθώς έρχονται να προστεθούν και θεωρητικές προσεγγίσεις που διακρίνονται για την αντιθετικότητα στις ιδεολογικές πεποιθήσεις⁵.

Έλλειψη ενδιαφέροντος και αδυναμία κατανόησης του πολύπλευρου και ενιαίου στο σύνολο έργου του Μπρεχτ, ακόμη και συνειδητή προσπάθεια αποσιώπησης της καθοριστικής ιδεολογικής παραμέτρου, από την πολιτική στράτευση μέχρι τη γενικότερη ορθολογιστική κατεύθυνση, χαρακτηρίζει τους διαμεσολαβητές για την πρώτη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τον συγγραφέα και, παρά κάποιες σποραδικές αξιόλογες προσπάθειες που ακολούθησαν (κυρίως στον μεταφραστικό τομέα έχει γίνει μέχρι ένα σημείο η απαραίτητη δουλειά υποδομής), συνεχίζει σε γενικές γραμμές να σφραγίζει την αντιμετώπισή του μέχρι και σήμερα.

Ένας από τους λίγους στην Ελλάδα που έχουν ασχοληθεί συστηματικά με τον Μπέρτολτ Μπρεχτ είναι ο Πέτρος Μάρκαρης. Έχει μελετήσει τον συγγραφέα, έχει γνώση της θεωρίας, πάνω στην οποία έχει διατυπώσει δικές του ερμηνευτικές απόψεις και σχόλια, και έχει μεταφράσει δείγματα από όλο το εύρος του έργου του, θεατρικά έργα, θεωρητικά και άλλα κείμενα και λυρική ποίηση. Η κυριότερη, ίσως, συμβολή του και οπωσδήποτε αυτή που ανταποκρίνεται πλήρως στο πνεύμα του Μπρεχτ, ο οποίος επανειλημμένα είχε τονίσει ότι από τους άλλους δεν ήθελε μίμηση, αλλά «καλλιτεχνικό αντίγραφο», που αποτελεί αυτόνομο αισθητικό έργο⁶, είναι η συνειδητή επιλογή του μπρεχτικού πρότυπου για τη συγγραφή δικού του θεατρικού έργου, της *Ιστορίας του Αλή Ρέτζο*⁷. Αυτό το έργο ως δείγμα του επικού θεάτρου θα εξεταστεί στη συνέχεια σε αντιπαραβολή με ένα έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ, τον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία*⁸, για να επιχειρηθεί, αφού γίνει μια συνοπτική αναφορά στην πρόταση επικού θεάτρου, όπως εμφανίζεται εκεί, η υπόδειξη της εφαρμογής της στο ελληνικό έργο.

Ο *Καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*, το έργο που σημαδεύει την είσοδο του Μπρεχτ στην Ελλάδα το 1957, αποτελεί μαζί με τη *Μάνα Κουράγιο* και τον *Καλό άνθρωπο του Σε-Τσουν*, που ακολούθησαν τον επόμενο χρόνο, την ομάδα των έργων με τα οποία γίνεται η πρώτη επαφή του ελληνικού κοινού με τον συγγραφέα και ανήκουν έκτοτε στα πιο γνωστά και περισσότερο παιγμένα έργα του Μπρεχτ από το ελληνικό θέατρο.

Η επιλογή του *Κύκλου με την κιμωλία* σ' αυτήν τη θέση, σε συνάρτηση με κριτήρια που απορρέουν από το έργο του Μπρεχτ, πρέπει μάλλον να θεωρηθεί τυχαία. Η επιμονή, ωστόσο, στην προτίμηση πρέπει να έχει τους λόγους της. Προφανώς ελκύει ο εξωτισμός (η άποψη ενισχύεται και από την παρουσία του άλλου "κινέζικου" έργου τόσο στην ομάδα των χρονολογικά πρώτων, όσο και σ' εκείνη των πιο συχνά ανεβασμένων έργων) και αν μάλιστα, όπως έχει συμβεί, αφαιρεθεί το ιδεολογικά ενοχλητικό πρώτο μέρος⁹, παραμένει ένα θαυμάσιο παραμύθι με δυο πολύ ωραίους ρόλους, που προσεγγίζονται και με αντι-μπρεχτικό τρόπο, συναισθηματική ταύτιση για την ενζενύ Γκρούσε και κωμικο-ειρωνική διάπλαση του καρατερίστικου Άτσντακ.

Φυσικά αυτοί δεν είναι λόγοι που μπορεί να ώθησαν ένα σοβαρό μελετητή του Μπρεχτ, όπως είναι ο Μάρκαρης, να προσανατολιστεί προς αυτό το έργο γράφοντας το δικό του. Ο *Καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία* κατέχει μια πολύ σημαντική θέση μέσα στο έργο του Μπρεχτ. Η συγγραφή του έγινε 1943-45¹⁰, την περίοδο που ο συγγραφέας διατυπώνει την τελευταία διαμόρφωση της θεωρίας του στη συγκεντρωτική μορφή του *Μικρού Όργανου για το Θέατρο*¹¹, που ομόφωνα αναγνωρίζεται ως τελική σύνθεση της θεωρίας του Μπρεχτ. Σ' αυτό το τελικό στάδιο της εξέλιξης της θεωρίας ανταποκρίνεται, λοιπόν, ο *Κύκλος* και αν λάβει κανείς μάλιστα υπ' όψη ότι στον Μπρεχτ (κι αυτό είναι κάτι που συνήθως παραγνωρίζεται) προηγείται πάντα το δραματικό έργο και μετά ακολουθεί η επεξεργασία της θεωρίας, βρίσκεται ανάμεσα στο *Μικρό Όργανο* και την *Αγορά του Χαλκού* που μπορεί να θεωρηθεί η πιο διεξοδική και βαθιά, ανολοκλήρωτη όμως προσπάθεια ανάπτυξης της θεωρίας.

Στον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία* έχουν για πρώτη φορά, κι αυτό του εξασφαλίζει μια ξεχωριστή θέση στο συνολικό δραματικό έργο του Μπρεχτ, ενσωματωθεί οργανικά μέσα στην ίδια τη δραματουργία τα δυο πιο σημαντικά στοιχεία, στα οποία βασίζεται η θεωρία του Επικού Θεάτρου: η αφήγηση και η κατάδειξη. Εδώ πρώτον ο Αφηγητής δεν υπονοείται απλώς, δεν είναι μια αφηρημένη λειτουργία,

την οποία επωμίζονται κατά περίπτωση κάποια από τα δραματικά πρόσωπα βγαίνοντας από το ρόλο που υποδύονται, αλλά έχει πάρει σάρκα και οστά πάνω στη σκηνή, είναι ο ίδιος δραματικό πρόσωπο, ο Τραγουδιστής Αρκάντι Τσάιντσε, πρόσωπο που παίρνει μέρος τόσο στη πλασματική σύγχρονη πραγματικότητα του πρώτου μέρους, όσο και στην μυθοπλαστική ιστορία που ακολουθεί στα άλλα πέντε. Και δεύτερον με την πλασματική πραγματικότητα του πρώτου μέρους μπαίνει ένα πλαίσιο που υπογραμμίζει τον χαρακτήρα της κατάδειξης που έχουν όσα θα ακολουθήσουν ως “θέατρο στο θέατρο”. Αυτό το πλαίσιο ανάγει την ιστορία της σκηνικής αφήγησης, που ανήκει σε ένα δεύτερο μυθοπλαστικό επίπεδο (είναι μυθοπλασία ακόμη και από την άποψη της πλασματικής σύγχρονης πραγματικότητας του έργου) σε πίνακα, εικόνα. Χωρίς όμως, και αυτό είναι ένα τρίτο βασικό σημείο που έχει τονίσει και ο ίδιος ο Μπρεχτ, να την κάνει και Παραβολή¹².

Στην Παραβολή η ιστορία είναι μια εικόνα που υπονοεί κάτι άλλο, ενώ εδώ η εικόνα μιλάει για τον εαυτό της. Βέβαια η Παραβολή παρουσιάζοντας εξ ορισμού το αντικείμενό της διαφορετικό από αυτό που είναι στην πραγματικότητα, παραξενισμένο¹³ κατά την ορολογία του Μπρεχτ, είναι μια πολύ πρόσφορη δραματουργική μορφή που υπηρετεί μια σειρά από στόχους του επικού θεάτρου, δημιουργεί απόσταση από τα επί σκηνής δρώμενα, κρατάει σε εγρήγορση το μυαλό του θεατή, που καλείται να ανακαλύψει το κρυμμένο νόημα, περιβάλλει γνωστές και οικείες καταστάσεις με έναν μανδύα που τις κάνει αξιοπρόσεκτες (π.χ. *Άντρας γι' άντρα, Ζούγκλα των πόλεων* κ.ά.). Οι στόχοι αυτοί, αποστασιοποίηση και παραξένισμα, μπορούν όμως να επιτευχθούν και με μια άλλη δραματουργική μέθοδο, την Ιστορικοποίηση, που σε μια διευρυμένη μορφή έχει χρησιμοποιηθεί στον *Κύκλο*.

Η Ιστορικοποίηση στην απλή μορφή της του ιστορικού έργου, που για να υποδείξει κάτι σημερινό βρίσκει μια παράλληλη ιστορική περίπτωση από το παρελθόν (π.χ. *Βίος του Γαλιλαίου*), ενώ έχει το πλεονέκτημα να παρουσιάζει την κατάσταση ως μοναδική, προσωρινή και ως εκ τούτου επιδεκτική αλλαγής, αφού σχέσεις και καταστάσεις που ίσχυαν κάτω από τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες δεν παραμένουν ίδιες όταν οι συνθήκες έχουν αλλάξει, έχει το μειονέκτημα ότι η ιστορική περίπτωση, προσωπικότητα, κατάσταση ή γεγονός έχει δική της υπόσταση και δεν είναι δυνατό να τη χειριστεί κανείς κατά βούληση, όπως γίνεται στην Παραβολή που η υπόθεσή της είναι μυθοπλαστική.

Η διευρυμένη Ιστορικοποίηση ωστόσο, όπου σε μια συγκεκριμένη ιστορική εποχή τοποθετείται μια μυθοπλαστική υπόθεση¹⁴, αποφεύγει αυτήν τη δυσκαμψία, διατηρώντας το παραξένισμα μιας παλαιότερης εποχής και την υπόδειξη του χαρακτήρα της προσωρινότητας και του μεταβλητού, του επιδεκτικού αλλαγής, αν αλλάξουν οι δεδομένες συνθήκες (*Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*).

Αυτή την αποστασιοποίηση, τη χρονική απομάκρυνση, ενισχυμένη και με την τοπική απομάκρυνση (εξωτισμός)¹⁵ έχει ο *Κύκλος*, που στηρίζεται σε έναν παλιό (χρονική απομάκρυνση) κινέζικο (εξωτισμός) θρύλο, τον οποίο, κατά την πλασματική πραγματικότητα του πρώτου μέρους που αποτελεί το πλαίσιο, παρουσιάζουν δραματοποιημένο οι χωρικοί ενός σοβιετικού κολχόζ (απομάκρυνση συνθηκών ζωής) σε εποχή σύγχρονη με τη συγγραφή του έργου (πρώτα χρόνια μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο). Πρόκειται για διάφορα, επάλληλα επίπεδα αποστασιοποίησης της σκηνικής δράσης, που όλα συγκλίνουν στον στόχο του επικού θεάτρου να παρουσιαστούν στον θεατή παραξενισμένες, δηλ. αξίες προσοχής και σκέψης, καταστάσεις, σχέσεις, συσχετισμοί και εξαρτήσεις, ανθρώπινες συμπεριφορές και στάσεις, φαινόμενα της καθημερινότητάς του, που επειδή είναι γνωστά και οικεία, θεωρούνται ως δεδομένα, αυτονόητα, φυσιολογικά, αμετάβλητα.

Η αφηγηματική τεχνική του Επικού Θεάτρου αντιπαρέρχεται τον δραματουργικό κανόνα της ενότητας της δραματικής δράσης και επιτρέπει την πολυδιάσπαση σε ξεχωριστές, ανεξάρτητες ιστορίες, επαναλήψεις από διαφορετική οπτική γωνία, διακοπή της ροής για σχολιασμό κ.λπ. Αυτό έχει ως συνέπεια απόλυτη ελευθερία στο χειρισμό του δραματικού χρόνου με μεγάλα άλματα ή ταυτοχρονικότητα, προβολή στο μέλλον, επιστροφή στο παρελθόν κ.ο.κ. αλλά και απεριόριστες δυνατότητες αλλαγής χώρου, πάντα με κριτήριο την κατανόηση των βαθύτερων συσχετισμών.

Στον *Κύκλο* εκτός από την ιστορία που δίνει το πλαίσιο, τη διεκδίκηση μιας κοιλιάδας από δυο σοβιετικά κολχόζ, η οποία ύστερα από διάλογο και συμφωνία έχει ουσιαστικά διευθετηθεί πριν αρχίσει η παράσταση που έχουν ετοιμάσει για την περίπτωση οι αγρότες, διακρίνονται άλλες δύο που αποτελούν την πλοκή του θεατρικού έργου που παριστάνεται, η ιστορία της νεαρής υπηρέτριας Γκρούσε και η ιστορία του λαϊκού δικαστή Άστοντακ. Κοινός παρονομαστής των δύο ιστοριών είναι ότι παρουσιάζουν τις προσωπικές περιπέτειες δύο μικρών

και ασήμαντων, λαϊκών ανθρώπων που ο καθένας με τον τρόπο του εμπλέκονται στη μεγάλη αναταραχή που για δυο χρόνια κυριαρχεί στη χώρα εξαιτίας της διαμάχης των ισχυρών (πόλεμος, πραξικόπημα, αντι-πραξικόπημα). Η εξιστόρηση των δύο αυτών ιστοριών που εξελίσσονται παράλληλα, γίνεται σε ανεξάρτητες εικόνες του έργου που παρουσιάζονται, ακολουθώντας την αφηγηματική τεχνική, η μια μετά την άλλη και συγκλίνουν μόνο στο τελευταίο μέρος, όταν η υπόθεση της Γκρούσε καταλήγει στο δικαστήριο, όπου δικαστής είναι ο Άτσντακ.

Στον δραματικό χρόνο διακρίνονται δυο ξεχωριστά επίπεδα, πρώτον αυτό του πλασματικού παρόντος, στο οποίο λαμβάνει χώρα η παράσταση και είναι η περίοδος αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, που σε γενικές γραμμές συμπίπτει με το πραγματικό παρόν συγγραφής και πρώτης παρουσίασης του έργου¹⁶, και δεύτερον το μυθοπλαστικό παρελθόν που ανήκει στον θρύλο και στο οποίο εκτυλίσσονται τα περιστατικά που έχουν δραματοποιηθεί και παριστάνονται θεατρικά. Ο αρμός που συνδέει αυτά τα δύο επίπεδα βρίσκεται στο τέλος του πρώτου μέρους όπου γίνεται εισαγωγή – παρουσίαση της παράστασης που θα ακολουθήσει, ενώ μια θεωρητική σύγκλιση παρατηρείται στο τέλος, όταν σε ένα είδος επιμύθιου βγαίνει το ίδιο συμπέρασμα για το ζήτημα που απασχολούσε τόσο στον χρόνο του πλασματικού παρόντος, όσο και σ' αυτόν της μυθοπλασίας: «Τα παιδιά σ' αυτούς που έχουν τις μητρικές ιδιότητες, [...] και η κοιλιάδα σ' αυτούς που την αρδεύουν» (σελ. 2.105). Ενώ στο πρώτο επίπεδο ο χρόνος είναι εκ των πραγμάτων περιορισμένος και ως εκ τούτου σταθερός, στο δεύτερο παρατηρείται μεγάλη ελευθερία στον χειρισμό του με άλματα, καθυστερήσεις και διακοπές (πάγωμα του χρόνου), αναδρομή στο παρελθόν (flash back) κ.ο.κ., πάλι με χρήση της αφηγηματικής τεχνικής.

Αντίστοιχη είναι η αντιμετώπιση του δραματικού χώρου, όπου διακρίνονται επίσης δύο βασικοί, αυτός της πλασματικής πραγματικότητας που είναι σταθερός, ένα σοβιετικό χωριό στον Καύκασο, και εκείνος της μυθοπλασίας στη μακρινή Κίνα, που χαρακτηρίζεται από εναλλαγές (πόλη, ταξείδι, δύο χωριά στην ορεινή επαρχία, δικαστήριο σε άλλη πόλη), υπερπήδηση μεγάλων αποστάσεων, ελευθερία στην απεικόνιση κάθε είδους χώρων με τη βοήθεια κινηματογραφικού φιλμ και προβολής κ.λπ.

Το έργο είναι χωρισμένο σε έξι αριθμημένα μέρη. Κάθε μέρος έχει δικό του τίτλο, ο οποίος ανακοινώνει με μια φράση συνοπτικά το πε-

ριεχόμενο, έτσι ώστε να αμβλύνεται η ένταση της αναμονής¹⁷ και το κοινό να μπορεί να πάρει τη θέση του παρατηρητή. Για τον ίδιο λόγο, για να μπορέσει ο θεατής να παρακολουθήσει νηφάλιος τα δρώμενα, η ροή της δράσης διακόπτεται από τραγούδια και σχόλια. Αυτά τα μέρη, εκτός από την αποστασιοποιητική λειτουργία τους, διευρύνουν τις δυνατότητες του δραματικού λόγου δημιουργώντας τρία διαφορετικά επίπεδα: Στο πρώτο, το απλό επίπεδο της δραματικής πλοκής τα πρόσωπα μιλούν και εκφέρουν απόψεις που δεν υπερβαίνουν τον ρεαλιστικό τους ορίζοντα, ενώ στο λυρικό των τραγουδιών και στο θεωρητικό του σχολιασμού, το έργο έχει τη δυνατότητα να πει περισσότερα από όσα είναι σε θέση να πουν τα δραματικά του πρόσωπα¹⁸.

Αυτά τα επίπεδα δραματικού λόγου (διάλογος, τραγούδια και σχολιασμός), που είναι κοινό γνώρισμα των επικών θεατρικών έργων του Μπρεχτ, έχουν συνήθως ως φορείς αυτά τα ίδια τα δραματικά πρόσωπα, που βγαίνοντας προς στιγμήν από το ρόλο τους μεταπηδούν από το ένα επίπεδο στο άλλο. Στον *Κύκλο* εκτός από τη χρήση αυτού του μέσου, έχει προστεθεί και ένα συγκεκριμένο δραματικό πρόσωπο, ο Τραγουδιστής, που ως προσωποποίηση του αφηγηματικού στοιχείου, ως ο Αφηγητής του Επικού Θεάτρου, είναι ο κύριος φορέας του σχολιασμού στο θεωρητικό και το λυρικό επίπεδο.

Ο Τραγουδιστής του *Κύκλου* είναι το δραματικό πρόσωπο που συνδέει όλα τα επίπεδα του δράματος. Ανήκει στο επίπεδο της πλασματικής πραγματικότητας του έργου και είναι ο βασικός συντελεστής για την υλοποίηση του δεύτερου επιπέδου, της θεατρικής παράστασης. Στο επίπεδο της μυθοπλασίας, του έργου που παριστάνεται θεατρικά, δεν συμμετέχει ενσαρκώνοντας όπως οι άλλοι κάποιο δραματικό πρόσωπο, συμβάλλει όμως ουσιαστικά στη δράση, την οποία κυριολεκτικά εξουσιάζει, καθορίζοντας τον ρυθμό της. Μπορεί να προκαταλαμβάνει, να πηγαίνει πίσω, να αφήνει τη μια ιστορία και να πιάνει την άλλη, να επιφέρει επιτάχυνση, καθυστέρηση, σύντμηση κ.λπ., να διακόπτει τη ροή, παρεμβαίνοντας με σχόλια ή υποδείξεις, απευθυνόμενος τότε απ' ευθείας προς το κοινό και τότε προς τα δραματικά πρόσωπα. Βρίσκεται δίπλα και υπεράνω της δράσης, είναι διαμεσολαβητής ανάμεσα στο κοινό και τη σκηνή, υποδείχνει συσχετισμούς και αποστασιοποιεί τη δράση εμποδίζοντας την ταύτιση του θεατή.

Εισάγει με επεξηγήσεις τόσο στην αρχή στην ίδια την παράσταση, όσο και κατά τη διάρκεια της δράσης στις διάφορες σκηνές, ανακοινώνει τον χρόνο και τον τόπο, παρουσιάζει τα πρόσωπα κ.ο.κ., αφ-

γείται συμβάντα που έλαβαν χώρα στο παρελθόν, περιγράφει γεγονότα την ώρα που διαδραματίζονται, διηγείται σύντομα το περιστατικό ή την κατάσταση, ενώ τα πρόσωπα ή παίζουν παντομimικά όσα αυτός αφηγείται ή συνεχίζουν τη σκηνική δράση από το σημείο που αυτός έχει διακόψει την αφήγηση κ.λπ.

Έχει την καθολική συνείδηση του παντογνώστη αφηγητή της πεζογραφίας και διατυπώνει ακόμα και ενδόμυχες, αδιαμόρφωτες σκέψεις των δραματικών προσώπων, συναισθήματα που αυτά δεν είναι σε θέση να εκφράσουν κ.ά. Η υπέρβαση του συνειδησιακού ορίζοντα των δραματικών προσώπων μπορεί να γίνεται με τον πιο απλό τρόπο, όταν π.χ. ο Τραγουδιστής απευθυνόμενος προς το κοινό λέει: «Ακούστε τι σκέφτηκε, αλλά δεν είπα» (σελ. 2.063 κ.α.), ή να έχει τη μορφή δικής του ερώτησης στην οποία απαντούν οι Μουσικοί που τον συνοδεύουν. Το περιεχόμενο των παρεμβολών του μπορεί να είναι ένας απλός σχολιασμός ή ερμηνεία στάσεων και συμπεριφοράς, υπόδειξη και βοήθεια για τη σωστή ερμηνεία όσων συμβαίνουν πάνω στη σκηνή, αλλά και εξαγωγή γενικότερων, περισσότερο αυτόνομων συμπερασμάτων κ.ά. Αυτή η δραματουργική λειτουργία σε συνδυασμό με την παρουσία πάνω στη σκηνή των τεσσάρων Μουσικών που τον συνοδεύουν και η δική τους μικρότερη συμμετοχή στη σκηνική δράση, έχει οδηγήσει σε παραλληλισμό με τον Χορό του αρχαίου δράματος¹⁹.

Εκτός όμως από τον διπλό ρόλο του μετόχου και ταυτόχρονα ερμηνευτή της δράσης, που εξομοιώνει τον Τραγουδιστή του *Κύκλου* με τον Χορό του αρχαίου δράματος, η λειτουργία του ως δομικού στοιχείου της δραματουργίας του Επικού Θεάτρου είναι να φέρνει ηρεμία στη δράση αποφορτίζοντας τη συναισθηματική ένταση και επιτρέποντας έτσι στο κοινό να αυτονομηθεί και να αντιμετωπίσει με κριτικό μάτι αυτά που παρακολουθεί. Απευθύνεται προς τον θεατή με προτροπές και συστάσεις, του υποδειχνει την ορθή στάση, τον καλεί να ενεργοποιηθεί ή εφιστά την προσοχή και το ενδιαφέρον του σε συγκεκριμένα σημεία με μια ρητορική ερώτηση, «γιατί άραγε [...]» (σελ. 2.013 κ.α.), «ποιός όμως [...]» (σελ. 2.065 κ.α.) ή κάτι παρόμοιο.

Την ίδια λειτουργία, διακοπή της ροής της δράσης, με τον ίδιο στόχο, την αποστασιοποίηση του θεατή από τα επί σκηνής δρώμενα, έχει μια σειρά από τεχνικά μέσα τόσο στη δραματουργία του *Κύκλου* (υπότιτλοι, επιγραφές, τραγούδια, παρεμβολή μουσικής, παραξένισμα κατάστασης, στάσης, συμπεριφοράς κ.ά.), όσο και στη σκηνική του υλοποίηση (προβολή εικόνων και φιλμ, φανερός φωτισμός σκηνής, φυσική παρουσία των μουσικών, σχηματικότητα της σκηνογρα-

φίας, ανοιχτή αλλαγή σκηνικού κ.λπ.). Όλα αυτά τα στοιχεία που προέρχονται από την παράδοση του λαϊκού θεάτρου εμποδίζουν τη δημιουργία της θεατρικής ψευδαίσθησης, την ταύτιση ηθοποιών και θεατών με τα δραματικά πρόσωπα, και αφαιρούν από τη θεατρική παράσταση τον χαρακτήρα του έντονου συναισθηματικού βιώματος, το οποίο αντικαθιστούν με την πνευματική ευφορία μιας διάνοιας σε εγρήγορση που είναι σε θέση να αντιλαμβάνεται, να κατανοεί, να φθάνει σε επίγνωση και να απολαμβάνει το αισθητικό αποτέλεσμα.

Αν και διατυπωμένο σε αντίθεση προς το «αριστοτελικό», όπως αποκαλεί ο Μπρεχτ το παραδοσιακό θέατρο, υπάρχει ένα σημείο που το Επικό Θέατρο βρίσκεται σε συμφωνία με τον Αριστοτέλη κι αυτό είναι η σαφής προτεραιότητα της δράσης απέναντι στους χαρακτήρες²⁰. Αυτό συμβαίνει γιατί το θέατρο του Μπρεχτ ασχολείται με τις κοινωνικο-πολιτικές συγκρούσεις και αυτές οι συγκρούσεις, που γίνονται φανερές στη δράση, καθορίζουν τα δραματικά πρόσωπα. Στον δραματικό ήρωα δεν ενδιαφέρει η ατομική μοναδικότητά του, η σταθερότητα του χαρακτήρα του, η αρμονική ολοκλήρωση της προσωπικότητάς του, αλλά η στάση του, ο τρόπος της συμπεριφοράς του, οι σχέσεις του με τους άλλους, οι αντιδράσεις του. Παρουσιάζεται η αντιφατικότητά του και υποδειχνεται η δυνατότητα μεταβολής του.

Η Γκρούσε για παράδειγμα δεν είναι ευθύς εξ αρχής, από ιδιοσυγκρασία, μητρική. Ο ίδιος ο Μπρεχτ στις λίγες σημειώσεις που έχει αφήσει για τον *Κύκλο*, τη χαρακτηρίζει με την αγγλική έκφραση "sucker" (κορόιδο)²¹. Είναι απλοϊκή, οι άλλοι την εκμεταλλεύονται, ακόμα και το παιδί της το φορτώνουν και αυτή το αναλαμβάνει για λίγο, προσωρινά, μέχρι να βρεθεί άλλος. Αρχικά έχει αντιστάσεις να δεχτεί το ρόλο της μητέρας και μέσα από μια εξελικτική διαδικασία όλο αντιφάσεις, μέσα από τις δυσκολίες που χρειάζεται να αντιμετωπίσει, τις θυσίες στις οποίες υποβάλλεται για χάρη του, αποκτά τις μητρικές ιδιότητες, που θα αναγνωρίσει στο τέλος ο δικαστής και θα της επιδικάσει το παιδί²².

Αλλά και ο λαϊκός δικαστής Άτοντακ είναι μια χαρακτηριστική για τον Μπρεχτ διφορούμενη προσωπικότητα. Διαφορετικός από την Γκρούσε έχει επίγνωση της κοινωνικής κατάστασης, διαβλέπει το παιγνίδι που παίζεται, ωστόσο γνωρίζει την αδυναμία του και προσπαθεί με πονηριά να επιβιώσει, ενώ όταν βρεθεί, χάρη σε μια εντελώς εξαιρετική κατάσταση μεγάλης αναταραχής και ανατροπής, στη θέση του δικαστή, μεροληπτεί κατάφωρα υπέρ των φτωχών και αδύνατων, παραβιάζοντας συνειδητά το δίκαιο, που έτσι κι αλλιώς στην ταξική

κοινωνία είναι μεροληπτικό, υπέρ των ισχυρών όμως.

Αντιφάσεις και ρωγμές παρουσιάζουν γενικά οι εκπρόσωποι των λαϊκών στρωμάτων, χωρίς καμιά προσπάθεια ωραιοποίησης ή εξιδανίκευσης του λαού, παρ' όλο που το λαϊκό στοιχείο είναι κυρίαρχο, καθώς όλα παρουσιάζονται από την οπτική γωνία των μικρών και ασήμαντων, των υποδεέστερων στην ταξική ανταγωνιστική κοινωνία. Μέσα στα πλαίσια της ιστορίας που παρουσιάζεται στο μυθοπλαστικό επίπεδο της θεατρικής παράστασης, δεν εμφανίζονται οι θρυλικοί ήρωες, αλλά ρώσοι χωρικοί του ενός από τα δύο κολχόζ, στο ρόλο των ηρώων του κινέζικου θρύλου, με πρόσθετο στοιχείο αποστασιοποίησης το πώς φαντάζονται αυτοί οι άνθρωποι τέτοιους ήρωες, τόσο τους όμοιούς τους, που βρίσκονται όμως σε πολύ χειρότερη κατάσταση (στην κατάσταση στην οποία βρίσκονταν και οι ίδιοι παλιότερα) αλλά και τους ισχυρούς²³.

Μια ομοιότητα, που γίνεται αμέσως αντιληπτή, όταν στραφεί κανείς στην *Ιστορία του Αλή Ρέτζο* του Πέτρου Μάρκαρη, είναι το αγροτικό, λαϊκό περιβάλλον στο οποίο έχει κι αυτή τοποθετηθεί. Αυτό όμως δεν είναι από μόνο του αποφασιστικό για τη σύγκριση που επιχειρείται εδώ με βάση τα κριτήρια του Επικού Θεάτρου. Ουσιαστική αντίθετα είναι η αντιμετώπιση του λαϊκού στοιχείου ή καλλίτερα (σε πιο πιστή απόδοση του μπρεχτικού όρου) του στοιχείου της Λαϊκότητας, η οποία είναι η ίδια και στα δύο έργα.

Όπως και στον *Κύκλο* παρουσιάζονται πρώτον όλα από την οπτική γωνία του λαού. Χωρικοί αναπαριστάνουν θεατρικά μια ιστορία, υποδύονται οι ίδιοι όλα τα πρόσωπα, τους εαυτούς τους και τους αντιπάλους, τους εκπροσώπους της εξουσίας, τους φίλους και τους εχθρούς τους, δείχνοντάς τους όπως αυτοί τους βλέπουν. Σε αντίθεση δηλ. προς τον κανόνα της παραδοσιακής δραματουργίας, που απαιτεί τη δημιουργία της ψευδαίσθησης ότι οι ίδιοι οι δραματικοί ήρωες είναι επί σκηνής, αναγνωρίζεται εδώ η βασική αρχή της επικής δραματουργίας, η κριτική επίδειξη, ενώ ταυτόχρονα η εικόνα της κατάστασης δείχνεται από την πλευρά των αδύνατων, που συνήθως αποσιωπάται.

Παρ' όλα αυτά, και αυτό είναι ένα δεύτερο κοινό σημείο, δεν επιχειρείται ωραιοποίηση, εξιδανίκευση του λαού, αντίθετα παρουσιάζονται και αυτοί αλλοτριωμένοι, καθορισμένοι από την κοινωνική υπόστασή τους μέσα στην ταξική ανταγωνιστική κοινωνία, να κυνηγάνε το προσωρινό ατομικό συμφέρον τους, να εγκληματούν στρωγμένοι

από την έσχατη ανάγκη κ.ο.κ. Μ' αυτόν τον τρόπο αποφεύγεται ο κίνδυνος συναισθηματικής ταύτισης, ακόμη και με πρόσωπα που προσφέρονται για κάτι τέτοιο (όπως π.χ. η Ακίλέ η οποία πρωτοστατεί στην αντιπαράθεση με τον Αλή Ρέτζο), και ο θεατής μπορεί να κρίνει με νηφαλιότητα το δραματικό πρόσωπο μέσα από τις σχέσεις οικονομικής εξάρτησης που αποτελούν το κύριο αντικείμενο του έργου.

Σαφής παραλληλισμός υπάρχει επίσης στην έντονη παρουσία των δύο βασικών στοιχείων του Επικού Θεάτρου, της αφήγησης, που τονίζεται ευθύς εξ αρχής από τον τίτλο του έργου, και της κατάδειξης, για την οποία σ' αυτή την περίπτωση χρησιμοποιείται η τεχνική της θεατρικής αναπαράστασης. Η διαφοροποίηση και στα δύο αυτά σημεία είναι ελαφρά, χωρίς καμιά παρέκκλιση από τη βασική αρχή. Ο ίδιος τίτλος εξάλλου, «Η ιστορία του δικαστή», έχει τοποθετηθεί στο πέμπτο μέρος του *Κύκλου*, ενώ αντί για παράσταση ενός θεατρικού έργου στον *Ρέτζο* έχουμε τη θεατρική αναπαράσταση συμβάντων από το παρελθόν της πλασματικής πραγματικότητας του έργου. Αυτή η δραματοποιημένη εξιστόρηση των γεγονότων του παρελθόντος, πάντως, εισάγεται με μια προλογική σκηνή που διαδραματίζεται, όπως το πρώτο μέρος του *Κύκλου*, σε χρόνο παρόντα και λειτουργεί, ακριβώς όπως εκεί, ως πλαίσιο το οποίο κλείνει με την τελευταία αποστροφή του Τραγουδιστή, που επιστρέφοντας στον παρόντα χρόνο απευθύνεται στο τέλος του έργου προς τους θεατές της παράστασης.

Η αφηγηματική τεχνική όπως εκδηλώνεται στα διάφορα επίπεδα της δράσης, στον ελεύθερο χειρισμό του χρόνου και του χώρου ή στα επίπεδα του λόγου (διάλογος, λυρικά μέρη, θεωρητικό σχόλιο), η μέθοδος του μοντάζ ανεξάρτητων και με δικό τους υπότιτλο σκηνών, τα τεχνικά επικά μέσα που διακόπτουν τη ροή της δράσης, εμποδίζουν τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τα δρώμενα και τον βγάζουν από την κατάσταση του παθητικού δέκτη επιτρέποντας την κριτική αντιμετώπιση, δεν θα απασχολήσουν εδώ ιδιαίτερα, καθώς είναι γενικότερα γνωρίσματα του Επικού Θεάτρου, τα οποία μοιράζονται τόσο ο *Κύκλος*, όσο και ο *Ρέτζο*.

Με ακριβώς τον ίδιο τρόπο αντιμετωπίζεται και στα δύο έργα το δομικό στοιχείο του Αφηγητή, που όχι μόνο είναι δραματικό πρόσωπο αλλά έχει την ίδια επωνυμία, Τραγουδιστής, και εκπληρώνει την ίδια λειτουργία: Έχει κεντρική θέση ως ο οργανωτής της παράστασης, είναι ο διαμεσολαβητής ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία, επωμίζεται το κύριο βάρος του σχολιασμού, υποδειχνει, προτρέπει, συμβου-

λεύει, εξηγεί κ.λπ., και μάλιστα απευθυνόμενος επίσης και προς τις δύο κατευθύνσεις, τόσο προς τα δραματικά πρόσωπα, όσο και προς το κοινό.

Στην *Ιστορία του Αλή Ρέτζο*, όπου οι χωρικοί, όπως αναφέρθηκε, δεν παίζουν ένα θεατρικό έργο αλλά εξιστορούν με θεατρική αναπαράσταση περιστατικά από τη δική τους ζωή, ο Τραγουδιστής έχει κι αυτός προσωπική συμμετοχή στη δραματική πλοκή, είναι ο δάσκαλος του χωριού και αυτή η ιδιότητα του επιτρέπει να είναι ταυτόχρονα και μέτοχος και παρατηρητής. Όπως ο ίδιος εξηγεί, από προσωπική επιλογή θεωρεί τον εαυτό του έναν από αυτούς (αρκετές φορές στις αφηγήσεις του γλιστράει μάλιστα στο πρώτο πληθυντικό) και είναι με το μέρος τους, χωρίς όμως να είναι εντελώς όμοίός τους. Ακόμα και στο βασικό θέμα που πραγματεύεται το έργο, της οικονομικής εξάρτησης, παρ' όλο που κι αυτός είναι φτωχός, ωστόσο δεν μοιράζεται την οικονομική θέση των κολίγων του Ρέτζο. «Εσύ, δάσκαλε, πλερώνεσαι απ' το Κράτος, εμάς όμως μας πλερώνει ο αγάς» (σελ. 15) είναι η χαρακτηριστική διαφοροποίηση που διατυπώνεται στην αρχή του έργου. Πολύ βασικό για τον καθορισμό της ξεχωριστής του θέσης είναι επίσης ότι ως δάσκαλος μπορεί επί πλέον να έχει μια γενικότερη εποπτεία της κατάστασης, την απαραίτητη καθολική συνείδηση του Αφηγητή του Επικού Θεάτρου, που υπερβαίνει τον ορίζοντα των δραματικών προσώπων.

Κοινή και στα δύο έργα είναι, τέλος, η επιλογή της δραματικής μορφής, που δεν είναι ούτε Παραβολή (η εικόνα και στον Ρέτζο μιλάει για τον εαυτό της, δεν υπονοεί κάτι άλλο), ούτε Ιστορικό έργο, αλλά η διευρυμένη Ιστορικοποίηση, μυθοπλαστική δηλ. υπόθεση τοποθετημένη σε συγκεκριμένη ιστορική εποχή και γεωγραφικό χώρο. Η χρονική και τοπική απομάκρυνση, λοιπόν, η ιστορικοποίηση και ο εξωτισμός, που όπως αναγνωρίστηκε στον *Κύκλο* επιτρέπουν την αποστασιοποίηση και οδηγούν σε παραξένισμα των καταστάσεων, έχουν πλήρη εφαρμογή στην *Ιστορία του Αλή Ρέτζο*.

Κεντρικό θέμα του ελληνικού έργου είναι αυτή η ίδια η οικονομική εξάρτηση και εκμετάλλευση, η «οικονομική υποταγή του ενός ανθρώπου στον άλλο» στη διατύπωση από άλλη ευκαιρία του ίδιου του Μάρκαρη²⁴, η οποία δείχνεται στο παράδειγμα των κατοίκων ενός απόμακρου ορεινού χωριού στην Ούρφα της Μικράς Ασίας, που είναι κολίγοι στον γαιοκτήμονα της περιοχής, Αλή Ρέτζο. Η κατάσταση έχει μεταφερθεί σε άλλο χώρο και χρόνο, όπου τα φαινόμενα είναι περισσότερο έκδηλα καθώς έχουν προσλάβει πιο ακραία μορφή, είναι αρ-

κετά κοντινή όμως για το ελληνικό κοινό του έργου και αναγνωρίσιμη. Επιτυγχάνεται δηλ., με την ορολογία του Επικού Θεάτρου, το παραξένισμα της κατάστασης, που στόχο έχει, όπως διασαφηνίζει ο ίδιος ο Μάρκαρης, να δει ο θεατής «“οικεία” κοινωνικά φαινόμενα [...] σαν “αφύσικα”», καθώς «σ’ έναν κόσμο όπου οι σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους [...] βασίζονται στην αλλοτρίωση, συνήθισε να βλέπει τα φαινόμενα που πηγάζουν από έναν τέτοιο τρόπο συμβίωσης σα φυσικά και οικεία. Μ’ άλλα λόγια, επειδή [...] η αποξένωση έχει γίνει καθημερινότητα, συνήθισε είτε να δέχεται την αποξένωση σα φυσική, είτε να την αποδέχεται σαν αμετάβλητη.»²⁵

Το χωριό είναι λοιπόν τούρκικο και βρίσκεται στα βάθη της Μικράς Ασίας. Τα περιστατικά της ανιστόρησης τοποθετούνται με συγκεκριμένες ημερομηνίες και αναφορές μόλις στη δεκαετία που προηγείται του παρόντος της πλασματικής πραγματικότητας (που είναι, όπως και στον *Κύκλο*, αυτή της συγγραφής του έργου), η κοινωνικο-πολιτική ωστόσο κατάσταση σ’ αυτή την ακραία μορφή αντιστοιχεί σε πολύ πιο απομακρυσμένες συνθήκες για τα ελληνικά δεδομένα. Αποτελεί για τον Έλληνα μια προηγούμενη κατάσταση, όπως για τον Ρώσο της Σοβιετικής Ένωσης, και ακόμα περισσότερο για τον Γερμανό της μεταπολεμικής Γερμανίας, η κατάσταση των Κινέζων. Κατά βάση όμως, ως οικονομική εξάρτηση των πολλών από τους λίγους, ισχύει και σήμερα. Η Ιστορία μπαίνει σε συνειδητή αναλογία με τη σύγχρονη κατάσταση, αλλά παραξενισμένη, το παρόν αποστασιοποιείται και το γνωστό και οικείο αναγνωρίζεται στην πραγματικότητά του, επιτυγχάνεται δηλ. η συνειδητοποίηση του απλώς γνώριμου.

Ορισμένες από τις διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στο έργο του Μάρκαρη αποτελούν καθαρή εναλλακτική πρόταση σε προβλήματα που είχε αναγνωρίσει ο ίδιος ο Μπρεχτ κατά τη συγγραφή του *Κύκλου* και είχε προσπαθήσει να δώσει λύση, κυρίως, πρώτον, στη σχέση της προλογικής σκηνής – πλαίσιο με το υπόλοιπο έργο και, δεύτερον, στην εξιδανίκευση της Γκρούσε.

Ο Μάρκαρης απέφυγε τον σκόπελο του εντελώς ανεξάρτητου από τη δραματική δράση πλαισίου. Το πρόβλημα είχε πολύ απασχολήσει τον Μπρεχτ, ο οποίος αρχικά το είχε βάλει ως προλογικό Πραιλούδιο (*Vorspiel*), πράγμα που ενίσχυε την εντύπωση ότι υπάρχει αλληγορική σχέση ανάμεσα στις δύο ιστορίες και για να αποφύγει την ερμηνεία του έργου ως Παραβολής αποφάσισε τελικά να το ενσωματώσει στο έργο ως πρώτο μέρος²⁶, προσδίδοντάς του τον χαρακτήρα μιας τρίτης ανεξάρτητης δράσης, παράλληλης με τις άλλες δύο, της

Γκρούσε και του Άστοντακ. Στον Ρέτζο το πλαίσιο ανήκει στην ίδια δράση με το υπόλοιπο έργο και αυτό προσφέρει, όπως θα φανεί στη συνέχεια, μια σειρά από πλεονεκτήματα.

Απέφυγε επίσης ο Μάρκαρης και τον άλλο σκόπελο μιας πρωταγωνιστικής μορφής σαν της Γκρούσε, που ναι μεν δεν έχει έμφυτη τη μητρική ιδιότητα, είναι ωστόσο ευθύς εξ αρχής καλή, απλή, τίμια, πρόθυμη, φιλική κ.ο.κ.²⁷, γενικά απόλυτα θετική ως δραματικό πρόσωπο. Στην *Ιστορία του Αλή Ρέτζο* πρωταγωνιστής είναι αφενός όλο το χωριό και τα διάφορα πρόσωπα επωμίζονται εκ περιτροπής τη δράση, χωρίς αφετέρου κανένα πρόσωπο να είναι απόλυτα θετικό.

Όλο το χωριό, εξάλλου, δεν αποτελεί απλά το θεατρικό κοινό, όπως πρέπει να εκληφθούν στον *Κύκλο* τα μέλη του κολχόζ, εφ' όσον δεν συμμετέχουν στην παριστανόμενη θεατρική δράση, αλλά (και αυτό είναι συνέπεια της οργανικής ενσωμάτωσης του Προλόγου στην κύρια δράση) το χωριό έχει επωμιστεί τη δραματουργική λειτουργία του Χορού: θα παρακολουθήσουν, όπως λένε, την ανιστόρηση για να διορθώσουν, «αν φάλτσο γενεί κανένα» (σελ. 16).

Διαφοροποιημένη παρουσιάζεται για τον ίδιο λόγο και η μορφή του Αφηγητή – Τραγουδιστή, ο οποίος εκτός από λειτουργική έχει και οργανική θέση, είναι πρόσωπο της ιστορίας που αναπαριστάνεται, χωρίς να χάσει την ιδιότητα του οργανωτή της παράστασης και του δημιουργού της δραματοποίησης. Ο ίδιος έκανε τα περιστατικά τραγούδι, όπως έκαναν οι παλαιότεροι, «κατά τη συνήθεια [...] των πατεράδων» (σελ. 11), για να διαδοθούν πάρα πέρα και να βρουν οι χωρικοί δικαίωση, με την αλλαγή των συνθηκών. Μ' αυτόν τον τρόπο και τα περιστατικά δεν ανήκουν σε έναν απομακρυσμένο θρύλο, πράγμα που προκάλεσε από ορισμένες πλευρές κριτική κατά του Μπρεχτ για φυγή από την πραγματικότητα σε ένα παραμυθένιο κόσμο, διατηρούν όμως την παραδοσιακή λαϊκότεροη αισθητική μορφή.

Καθαρό εμπλουτισμό, χωρίς αντιστοιχία στον *Κύκλο*, αποτελεί ο Ρεπόρτερ. Αυτοπαρουσιάζεται ως δήθεν αντικειμενικός, ουδέτερος παρατηρητής από έξω, παίρνει όμως τις πληροφορίες του και υποστηρίζει την πλευρά του Ρέτζο. Η παρουσία του δεν πρέπει να ερμηνευτεί απλά ως αντίβαρο στη συστράτευση του Δάσκαλου με τους χωρικούς, αλλά οφείλεται στο ότι το ελληνικό έργο έχει αντικείμενο, όπως αναφέρθηκε, αυτές τις ίδιες τις οικονομικές σχέσεις που χωρίζουν τους ανθρώπους σε εξουσιαστές και εξουσιαζόμενους και ο Ρεπόρτερ εκπροσωπεί μια πλευρά του συστήματος. Πέρα από αυτό, η αντιδικία του με τον Δάσκαλο δίνει την ευκαιρία να συμπεριληφθούν

και οι θεατές, το πραγματικό κοινό της παράστασης, στη δράση, γιατί η θεατρική αφήγηση των γεγονότων γίνεται, όπως ρητά διασαφηνίζεται στο διαλογικό κείμενο, για να μπορέσουν οι θεατές να κρίνουν μόνοι τους.

Ακόμα πιο σημαντική διαφορά από την προσθήκη του Ρεπόρτερ είναι η απουσία μιας φιγούρας αντίστοιχης με τον λαϊκό δικαστή Άτσοντακ, γιατί αυτό συσχετίζεται με τη διαφορετική αντιμετώπιση της μελλοντικής προοπτικής, που είναι ένα βασικό, ειδοποιό στοιχείο του πολιτικού θεάτρου, στο οποίο ανήκουν και τα δύο έργα.

Η ιστορία του Άτσοντακ, που διαδραματίζεται στο επίπεδο του θρύλου, περιγράφει μια εξωπραγματική, έκτακτη περίπτωση, όπου εφαρμόστηκε «σχεδόν δικαιοσύνη» (σελ. 2.105). Σε μια εποχή αναρχίας, ανατροπής της καθεστηκυίας τάξης, ο ταπεινός γραφιάς ενός χωριού βρέθηκε στην έδρα του Δικαστή και είχε για δυο χρόνια, που έμειναν θρυλικά στην ανάμνηση του κόσμου, τη δυνατότητα να μεροληπτεί υπέρ των αδυνάτων σε βάρος των ισχυρών, παραβιάζοντας τους νόμους, που όμως μέσα από το σύστημα της ταξικής δικαιοσύνης είναι οι ίδιοι μεροληπτικοί και υπηρετούν τα συμφέροντα της άνω τάξης. Μέσα στα πλαίσια αυτής της εξαιρετικής κατάστασης εκδικάζεται και έχει αίσιο τέλος η υπόθεση της Γκρούσε, η αναγνώριση της μητρότητας, όπως έχει πει ο Μπρεχτ, με κοινωνικά και όχι βιολογικά κριτήρια²⁸.

Η επιλογή της περιοχής του θρύλου για την ιστορία της μυθοπλασίας επιτρέπει στον *Κύκλο* το happy end, μια παραμυθένια λύση στην οποία παίρνει μορφή η ουτοπία. Αλλά αυτό που μέσα στα όρια της ταξικής κοινωνίας είναι μια εξωπραγματική, ουτοπική εξαίρεση, είναι, όπως συμπληρωματικά δηλώνεται από την ιστορία του πλαισίου, δυνατό στην αταξική κοινωνία. Στο επίπεδο της ιστορίας της πλασματικής πραγματικότητας, που είναι η τότε σύγχρονη προσπάθεια της κοινωνικής ανακατάταξης στη Σοβιετική Ένωση, η διεκδίκηση της κοιλιάς διευθετείται με διάλογο και συμφωνία, γιατί δεν υπάρχει ιδιοκτησία και οι διαφορές λύνονται με τη λογική και το επιχείρημα έχοντας γνώμονα το γενικό καλό. Ο παραλληλισμός με το επίπεδο της μυθοπλασίας υποστηρίζεται από το ότι και στην πλασματική πραγματικότητα είχε χρειαστεί για την υλοποίηση (όπως προβάλλει στην ιδανικοποιημένη κατάσταση της τότε Σοβιετικής Ένωσης) επαναστατική ανατροπή.

Στον *Κauκασιανό κύκλο με την κιμωλία* η υλοποίηση της ιδανικής κατάστασης διατυπώνεται και στα δύο επίπεδα: Ως ουτοπία με τη

βοήθεια της θρυλικής διάστασης και ως προοπτική στα πλαίσια του κοινωνικού πειράματος που τότε εφαρμοζόταν στη Σοβιετική Ένωση²⁹. Στην *Ιστορία του Αλή Ρέτζο*, αντίθετα, διατυπώνεται στο τέλος μόνο έκκληση για την πραγματοποίησή της. Αυτό σημαίνει ότι εξυπακούεται μεν πως θεωρητικά η δυνατότητα υπάρχει, δεν γίνεται όμως προβολή της υλοποίησής της. Κάτι τέτοιο δεν επιτρέπει η επιλογή της ρεαλιστικής μόνο διάστασης για το έργο, αλλά ούτε και οι συνθήκες της εποχής της συγγραφής του ήταν κατάλληλες. Άλλη ήταν η ιστορική στιγμή, με άλλες προσδοκίες, αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, άλλη με άλλη γνώση και άλλες εμπειρίες στα μέσα της δεκαετίας του '60. Μόνο έκκληση για αλλαγή μπορεί πια να διατυπώσει με το στόμα του Δάσκαλου ο Μάρκαρης, αφού βέβαια προηγουμένως είχε δείξει στο έργο ότι ο κόσμος είναι πραγματικά δυνατόν να αλλάξει, ακολουθώντας και σ' αυτό το σημείο τον Μπρεχτ που όταν κάποτε ρωτήθηκε αν ο σημερινός κόσμος είναι δυνατόν να παρασταθεί στο θέατρο, είχε απαντήσει: Ναι, αν περιγραφεί ως επιδεκτικός αλλαγής.

Τόσο πάντως αυτή η έκκληση για αλλαγή με την τελευταία αποστροφή του Δάσκαλου απ' ευθείας προς το κοινό της παράστασης, όσο και το επιμύθιο, «Τα παιδιά σ' αυτούς που έχουν τις μητρικές ιδιότητες, [...] η κοιλάδα σ' αυτούς που την αδρεύουν» (σελ. 2.105), που βγάζει ο Τραγουδιστής του *Κύκλου* ενώνοντας στο τέλος τη μυθοπλαστική ιστορία με αυτήν της πλασματικής πραγματικότητας, συνδέουν και τα δυο έργα με το *Σήμερα των θεατών*, το ένα παρουσιάζοντας το όραμα μιας μελλοντικής κοινωνίας που το κοινό οφείλει να υλοποιήσει, το άλλο αφήνοντας μετέωρα ερωτήματα, στα οποία το κοινό καλείται να απαντήσει, για να επέλθει αλλαγή της κοινωνίας προς την ίδια κατεύθυνση.

Αν, ανακεφαλαιώνοντας όσα συγκριτικά αναφέρθηκαν, ομοιότητες, παραλληλισμούς, διαφορές και διαφοροποιήσεις, επιχειρηθεί μια γενικότερη αποτίμηση, θα χρειαστεί να επιστρατευτεί ένας άλλος μπρεχτικός όρος, που αποδίδει με ακρίβεια τη σχέση του *Ρέτζο* με τον *Κύκλο*: το μοντέλο.

Μοντέλο στην ορολογία του Μπρεχτ δεν είναι τυφλοσούρτης, ένα πατρόν που πάνω του, σαν σε προκρούστεια κλίνη, κόβεται και ράβεται ένα έργο ή, στην πιο συνηθισμένη χρήση του όρου, η σκηνοθεσία μιας θεατρικής παράστασης που οι άλλοι οφείλουν να αντιγράψουν. Το μο-

ντέλο, είναι η αποτύπωση ενός στάδιου επεξεργασίας που έχει προϋπάρξει και, όπως εξηγεί ο δραματουργός και συνεργάτης του Μπρεχτ, Βέρνερ Χεχτ, δεν επιτρέπεται ο επόμενος να το αγνοήσει, όπως δεν μπορεί ένας φυσικός να αγνοήσει πορίσματα προηγούμενων πειραμάτων αλλά και όπως σήμερα πια στο θέατρο δεν εργάζεται κανείς αγνοώντας τη μέθοδο του Στανισλάφσκι ή το σύστημα του Μέγιερχολντ³⁰.

Η μέθοδος εργασίας του Μπρεχτ ήταν το πείραμα και η παράσταση ήταν μια πρόταση που έβγαине σαν αποτέλεσμα μιας μακρόχρονης διαδικασίας δουλειάς. Τα περίφημα βιβλία – μοντέλα του Μπρεχτ είναι μια προσπάθεια να συγκρατηθεί με φωτογραφίες και ντοκουμέντα αυτό το αποτέλεσμα, για να είναι διαθέσιμο σε άλλους. Το μοντέλο είναι δηλ. ένα καλλιτεχνικό προϊόν υψηλής αισθητικής αξίας, που καθιερώνει κριτήρια³¹. Ο ίδιος ο Μπρεχτ δεχόταν ότι η άριστη χρήση των μοντέλων είναι η αλλαγή τους³², και ο πολύ γνωστός άγγλος μελετητής του, Τζων Γουιλέτ, υπερθεματίζει, από τη σκοπιά του αλλοδαπού που αφορά και τους Έλληνες, με την παρατήρηση ότι το μοντέλο δεν ενδείκνυται πάντα για εξαγωγή: καθώς σκηνή και κοινό σε κάθε μέρος είναι διαφορετικά και απαιτούν άλλα μέσα, γι' αυτό επιβάλλεται αφομοίωση των έργων του Μπρεχτ και όχι μίμηση των σκηνοθεσιών τους³³.

Όλα αυτά είχε υπ' όψη του ο έλληνας μελετητής του Μπρεχτ και λογοτέχνης Πέτρος Μάρκαρης και τα εφάρμοσε στη συγγραφή του δικού του επικού θεατρικού έργου, *Η ιστορία του Αλή Ρέτζο*, χρησιμοποιώντας ως πρότυπο τον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία*, με την μπρεχτική έννοια, όμως, του μοντέλου, που εμπειρικλείει υπέρβαση και μεταφορά, υπακούοντας στην κυριότερη εντολή του Μπρεχτ, να μη γίνεται μίμηση αλλά καλλιτεχνικό αντίγραφο, που αποτελεί αυτόνομο αισθητικό έργο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Είχε προηγηθεί η μεγάλη απήχηση των εμφανίσεων του Μπερλίνερ Ανσάμπλ (του θιάσου που είχε ιδρύσει ο Μπρεχτ μετά τον Β' Παγκ. Πόλ. στο ανατολικό Βερολίνο) στα πλαίσια του Θεάτρου των Εθνών στο Παρίσι με σκηνοθεσίες του ίδιου του Μπέρτολτ Μπρεχτ (1954 *Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* και 1955 *Ο Καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*, που απέσπασαν τα αντίστοιχα βραβεία του Φεστιβάλ).
2. Με οικογενειακό θιάσο, της κόρης της Αλικής που είχε τον ρόλο της Κάτριν, και σε σκηνοθεσία Τ. Μουζενίδη.
3. Για την παράσταση της Κυβέλης αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι περιορίστηκε ο επικός και ομαδικός χαρακτήρας του έργου «σε ατομικό συναισθηματικό δράμα» και ότι «Καίρια συνέβαλε σ' αυτό η 'συγκινητική' αλλά όχι 'μπρεχτική' Μάνα που έδωσε η κ. Κυβέλη.» (Παράβ. ετήσια έκδοση «Θέατρο», Θ. Κρίτα, 1959, σελ. 27).
4. *Ο κύκλος με την κιμωλία* σε μετάφραση Οδυσσέα Ελύτη δημοσιεύεται στο «Θέατρο», Θ. Κρίτα, 1957, σελ. 97 ε.ε. (επανεκδ. Εταιρείας [...] Μωραϊτή, με τον ολοκληρωμένο τίτλο *Ο κύκλος με την κιμωλία στον Καύκασο*, που συμπεριλαμβάνει και το πρώτο μέρος ως Πρόλογο, 1974). Άλλες μεταφράσεις: Αστέρη Στάγκου, *Ο καυκασιανός κύκλος της κιμωλίας*, περ. Επιθεώρηση Τέχνης, 1956 (τεύχ. 21, 22, 23-24) και 1957 (τεύχ. 25, 26, 27, 28), αλλά και ως ανέτυπο, έκδ. [Επιθεώρησης] Τέχνης], Αθήνα, χ.χ., Γιώργου Βαμβαλή, *Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*, Αθήνα, 1970.
5. Το μελέτημα του Αλέξη Μινωτή, *Το ιστορικό γήρας του ιδεαλισμού και η εισβολή του πρακτικισμού στο θέατρο* (1972), ο οποίος το 1971 είχε σκηνοθετήσει και τη *Μάνα Κουράγιο*, με την Κατίνα Παξινού να βαδίζει στα χνάρια της Κυβέλης, και η μονογραφία του Δημήτρη Μυράτ, *Ο καλός άνθρωπος του Άουγκσμπουργκ*, ο οποίος παρ' όλη την ιδεολογική αντίθεσή του ανέβασε το 1972 και την *Αγία Ιωάννα των Σφαγίων*, ένα έργο με έντονο ιδεολογικό προφίλ, που αναλύει από μαρξιστική σκοπιά τις οικονομικές σχέσεις της σύγχρονης εποχής. Παράβ. και Π. Μάρκαρη, *Το «μίσσμα» στην τέχνη, η στράτευση και η εκμετάλλευση*, που ασκεί καυστική κριτική στους δύο συγγραφείς αναλύοντας μεθόδους και στόχους τέτοιας προσέγγισης (Π.Μ., *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, Αθήνα, εκδ. Ιθάκη, 1982, σελ. 69 ε.ε. Στη συνέχεια η συλλογή δοκιμών του συγγραφέα θα αναφέρεται ως Π. Μ., Μπρεχτ).
6. Οι απόψεις του Μπ. για τα Μοντέλα και τη σωστή χρήση τους βρίσκονται συγκεκριμένες στην έκδοση του Μπερλίνερ Ανσάμπλ, *Theaterarbeit* [= Θεατρική δουλειά], Βερολίνο / Ανατ. (1951), β' έκδ. 1961, σελ. 294 ε.ε. Συμπεριλαμβάνονται επίσης στο θεωρητικό κείμενο *Neue Technik der Schauspielkunst* [= Νέα τεχνική της υποκριτικής].
7. Π. Μ., *Η ιστορία του Αλή Ρέτζο*, περ. Θέατρο, αρ. 20, Μάρτ. – Απρ. 1965, σελ. 42 ε.ε., και εκδ. Κείμενα, Αθήνα, 1971 (όπου θα γίνεται στη συνέχεια παραπομπή με υπόδειξη μόνο της αντίστοιχης σελίδας).
8. Β. Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis*, Κριτική έκδοση: Β. Brecht, *Werke* [= Έργα], Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe [= Μεγάλη σχολιασμένη έκδοση Βερολίνου και Φρανκφούρτης], επιμ. W. Hecht κ.ά., Βερολίνο και Βαϊμάρη – Φρανκφούρτη/Μ., 1993, τόμ. 8, σελ. 7 ε.ε. (στη συνέχεια θα αναφέρεται ως Κριτική έκδοση). Παραπομπές, με υπόδειξη μόνο της αντίστοιχης σελίδας, θα γίνονται στην πιο εύκολα προσιτή έκδοση *Gesammelte Werke* [= Συλλογή των έργων], Φρανκφούρτη/Μ., 1967, τόμ. 5, σελ. 1.999 ε.ε. (στη συνέχεια αυτή η έκδοση θα αναφέρεται ως Συλλογή).
9. Αυτό δεν έγινε μόνο στην παράσταση του Κουν το 1957, αλλά και στις περισσότε-

- ρες σύγχρονες της παραστάσεις στη δυτική Ευρώπη, π.χ. το 1955 στη Φρανκφούρτη/Μ. με τη συγκατάθεση του Μπρεχτ (παράβ. Κριτική έκδοση, ό.π., σελ. 464).
10. Παράβ. Συλλογή, ό.π., τόμ. 5, σελ. 2*. Η εξελικτική πορεία της δημιουργίας του έργου καταγράφεται λεπτομερώς στην Κριτική έκδοση, ό.π., σελ. 449 ε.ε.
 11. Παράβ. Κριτική έκδοση, ό.π., σελ. 468 κ.α.
 12. Παράβ. Συλλογή, ό.π., τόμ. 17, σελ. 1.205.
 13. Η ακριβής απόδοση των γερμανικών όρων *Verfremdung* και *Distanzierung* ως παραξένισμα και αποστασιοποίηση αντίστοιχα υιοθετείται εδώ από τον Π. Μάρκαρη (παράβ. Π.Μ., Μπρεχτ, ό.π., σελ. 38 ε.ε.).
 14. Αυτή η διαφοροποίηση επιχειρείται, από όσο γνωρίζω, για πρώτη φορά εδώ.
 15. Την αποστασιοποιητική λειτουργία του "εξωτισμού" παραγνωρίζουν όσοι ερμηνεύοντάς τον ως φυγή από την πραγματικότητα σε κόσμους παραμυθένιους ασκούν σ' αυτό το σημείο κριτική στον Μπρεχτ.
 16. Δημοσίευση στο περ. *Sinn und Form*, πρώτο αφιέρωμα στον Μπρεχτ, 1949, σελ. 52 ε.ε. (στη συνέχεια το περιοδικό θα αναφέρεται με την καθιερωμένη στα γερμανικά σύντμηση SuF).
 17. Στις λίγες παρατηρήσεις που έχει κάνει ο ίδιος ο Μπ. για το έργο, υπογραμμίζει ότι η ένταση δεν εστιάζεται στην εξέλιξη της δράσης αλλά στον τρόπο της παρουσίας της της. (Παράβ. Συλλογή, ό.π., τόμ. 17, σελ. 1.204).
 18. Παράβ. A. Wirth, *Über die stereometrische Struktur der brechtschen Stücke* [= Η στερεομετρική δομή των μπρεχτικών έργων], SuF, δεύτερο αφιέρωμα στον Μπρεχτ, 1957, σελ. 374.
 19. Παράβ., π.χ., Wirth: «Ο Τραγουδιστής και οι μουσικοί που τον συνοδεύουν εκπληρώνουν τον ρόλο του χορού και του αφηγητή», SuF 1957, ό.π., σελ. 379.
 20. Παράβ. R. Grimm, *Der katholische Einstein* [= Ο καθολικός Άινσταϊν], στον συλλογικό τόμο με ερμηνευτικές αναλύσεις δραμάτων του Μπρεχτ, *Brechts Dramen*, επιμ. W. Hinderer, Στουτγάρδη, 1995, σελ. 17.
 21. Παράβ. σημείωση του Μπρεχτ, Συλλογή, ό.π., τόμ. 17, σελ. 1.206.
 22. Παράβ. σημείωση του Μπρεχτ, Συλλογή, ό.π., τόμ. 17, σελ. 1.208 ε.
 23. Παράβ. Wirth, SuF 1957, ό.π., σελ. 379.
 24. Π. Μ., Μπρεχτ, ό.π., σελ. 38.
 25. Ό.π.
 26. Η αλλαγή πρέπει να θεωρηθεί τελευταία βούληση του συγγραφέα, γιατί έχει διατυπωθεί γραπτώς λίγο πριν από το θάνατό του (αρχές Αυγούστου 1956) σε σημείωση που ορίζει ότι ο χαρακτηρισμός "Vorspiel" πρέπει να αφαιρεθεί από τις επόμενες εκδόσεις (παράβ. Κριτική έκδοση, ό.π., σελ. 463). Ως πρώτο από έξι αριθμημένα μέρη εμφανίζεται για πρώτη φορά στην έκδοση *Stücke* [= Θεατρικά έργα], Φρανκφούρτη/Μ., 1957, τόμ. 10, αλλά και στην γ' έκδοση (1958) των *Versuche* [= Δοκιμές], τεύχ. 13, επίσης στη Συλλογή, τόμ. 5, ό.π., κ.α., ενώ η Κριτική έκδοση επανέρχεται στη μορφή του Πραιλούδιου.
 27. Παράβ. H. Rischbieter, *Bertolt Brecht, Velber*, δ' έκδ. 1974, τόμ. 2, σελ. 57, με παράθεμα σχετικής σημείωσης του Μπρεχτ από 15/6/44.
 28. Παράβ. Συλλογή, ό.π., τόμ. 17, σελ. 1.205.
 29. Παράβ. την παρατήρηση του Μπερνάρ Ντορτ ότι στον *Κύκλο* διατυπώνεται για πρώτη φορά η δυνατότητα της γένεσης του Νέου, «της γέννησης ενός κόσμου, που ανατέλλει» (*Ανάγνωση του Μπρεχτ*, Αθήνα, 1981, σελ. 192), ενώ ο δραματουργός του Μπερλίνερ Ανσάμπλ, Βέρνερ Χεχτ, σημειώνει ότι η παράσταση του έργου γίνεται την εποχή που ιδρύονται τα πρώτα κολχόζ στη Σοβιετική Ένωση (W. Hecht, *Sieben Studien über Brecht* [= Επτά μελέτες για τον Μπρεχτ], Φρανκφούρτη/Μ.,

- 1972, σελ. 158. Στη συνέχεια ο τόμος θα αναφέρεται ως Hecht, 7 Studien).
30. Παράβ. Hecht, 7 Studien, ό.π., σελ. 167.
31. Παράβ. Hecht, 7 Studien, ό.π., σελ. 164 και 168.
32. Παράβ. απαντήσεις του Μπρεχτ σε ερωτήματα του Διευθυντή του Θεάτρου του Βούπερταλ, Βιντς (1949), *Theaterarbeit*, ό.π., σελ. 312 και Συλλογή, ό.π., τόμ. 16, σελ. 716.
33. John Willet, *Brecht in England* [= Ο Μπρεχτ στην Αγγλία], SuF 1957, σελ. 389 ε.

ZUSAMMENFASSUNG

Lila Maraka,

*Das Modell und seine Anwendung.**Bertolt Brechts «Der Kaukasische Kreidekreis» und
Petros Markaris «Die Geschichte von Ali Redzo»*

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet die Feststellung daß «*Die Geschichte von Ali Redzo*» von Petros Markaris die bewußte Wahl des Dramatikers darstellt, ein griechisches Stück zu präsentieren, das das brechtische Modell des Epischen Theaters folgt. Auf dieser Basis wird durch eine vielfältige komparative Analyse des griechischen Beispiels mit einem charakteristischen epischen Stück Brechts, den «*Kaukasischen Kreidekreis*», der Versuch unternommen, Gemeinsamkeiten und Abweichungen, Parallelitäten und Differenzierungen der griechischen Addaption aufzuzeigen. Endresultat dieser vergleichenden Anstrengung ist, daß Markaris bei der Verfassung «*Der Geschichte von Ali Redzo*» als Vorbild den «*Kaukasischen Kreidekreis*» verwendet hat, im Sinne jedoch des Modells, wie Brecht selbst den Begriff geprägt hat, als produktive Aneignung, so daß keine Nachahmung sondern eine künstlerische Kopie entsteht, die selbst ein autonomes Kunstwerk ist.