

Η μόρφωση
δεν είναι ζήτημα γνώσης,
είναι ζήτημα ζωής.
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΗΝΟΣ



Θέματα

ΠΑΙΔΕΙΑΣ

ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ

Τεύχος 49 - 50

Τιμή 5€

ΕΙΔΙΚΟ ΤΕΥΧΟΣ

Αφιέρωμα στον

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

*Τι περιμένετε;
Ότι οι κουφοί παραχωρήσεις θα σας κάνουν
κι ότι οι αχόρταγοι
κάτι θε να σας δώσουν!
Οι λύκοι θα σας ταΐσουνε
αντί να σας καταβροχθίσουν!
Από φιλία
θα σας προσκαλέσει η τίγρη
να της βγάλετε τα δόντια!
Τέτοια περιμένετε!*

Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ - Πρωτότυπες μεταφράσεις έργων • Ποίηση • Πεζογραφία • Το θεατρικό έργο
Ο Μπρεχτ και η Δημοκρατία της Βαϊμάρης - Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός κι ο Μπρεχτ - Άρθρα και ομιλίες
Ο Μπρεχτ κι η αγωγή του νέου ανθρώπου - Μουσική - Κινηματογράφος - Θέατρο... - Η πολύπλευρη επίδραση του Μπρεχτ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΤΗΣ Κ.Ε. ΤΟΥ Κ.Κ.Ε.**“Μπ. Μπρεχτ: Για τους σεισμούς που μέλλονται να ‘ρθούν”**

Σάββατο 27 – Κυριακή 28 Απρίλη 2013



Οργανωτική Επιτροπή:
Ελένη Μηλιαρνικολάκη
Στράτος Σαραντιδής
Μαριζα Κιτάνη
Ρίτα Νικολαΐδου
Βαγγελιώ Κυριαζίδου
Αλέξανδρος Βαλοσαμής

Μουσικοθεατρικό άνοιγμα από τη θεατρική ομάδα “Μοντέρνοι Καιροί”

Σκηνοθεσία : Κώστας Νταλιάνης
Ενορχήστρωση: Κώστας Εγγλέζος

Χαιρετισμοί:

Δημήτρης Κουτσούμπας,
Γ. Γ. της Κ.Ε. του ΚΚΕ

Θωδωρής Χιώνης,
Γραμματέας του Κ.Σ. της ΚΝΕ

- 2. Γιώργος Μηλιώνης** κοινωνιολόγος, δημοσιογράφος, μέλος του τμήματος Πολιτισμού της ΚΕ του ΚΚΕ : *Μπέρτολτ Μπρεχτ, μαρξιστής στους καιρούς της σύγχυσης*
- 3. Γιάννης Πλάγγεσης** καθηγητής φιλοσοφίας του Τμήματος Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής του ΑΠΘ: *Η διαλεκτική της εξουσίας: Επιστήμη, θρησκεία και πολιτική. Αναφορά στα έργα του Μπρεχτ “Η ζωή του Γαλιλαίου” και “οι Μέρες της Κομμουνίας”*
- 4. Ρίτα Νικολαΐδου** φιλόλογος, διευθύντρια της τριμήνης επιθεώρησης “Θέματα Παιδείας”: *«Οι συμφορές από μόνες τους είναι κακός δάσκαλος»*
- 5. Μαρία Αντωνοπούλου** υποψήφια διδάκτορας Πανεπιστημίου του Μπέρμινγχαμ: *ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη θεωρητική σκέψη του Μπρεχτ*
- 6. Μιχάλης Γεωργίου,** μεταπτυχιακός φοιτητής θεατρολογίας: *Ο ρόλος της ιστορίας στο έργο του Μπρεχτ*
- 7. Werner Seppmann,** διδάκτορας κοινωνιολογίας, συγγραφέας και συνεκδότης του θεωρητικού περιοδικού *Μαρξιστικά Φύλλα* (Marxistische Blätter): *Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ και οι προοπτικές της αλλαγής.*

Παρεμβάσεις:

Νάση Σακιώτη καθηγήτρια Γερμανικής Φιλολογίας: *Η φιγούρα της “μάνας” στη μπρεχτική δραματολογία*

Νατάσα Αβραμίδου, φιλόλογος, μέλος του Δ.Σ. της Π.Ε.Φ.: *Το διήγημα του Μπρεχτ “Ο τραυματισμένος Σωκράτης”*

Γιώργος Ηρακλέους, φιλόλογος, ΔΕΑ κοινωνιολογίας πανεπ. Λιέγης: *Ο Μπρεχτ για τη γνώση και τη λαϊκή μόρφωση.*

Όλγα Δάσιου καθηγήτρια Γερμανικής Φιλολογίας: *Ο άνθρωπος στον Μπρεχτ.*

Εναρκτήρια ομιλία: Ελένη Μηλιαρνικολάκη, μέλος της Κ.Ε. του ΚΚΕ, υπεύθυνη του Τμήματος Πολιτισμού: Μπέρτολτ Μπρεχτ, για “το απλό που είναι δύσκολο να γίνει”.

Ο Μάνφρεντ Βέκφερτ απαντά στις ερωτήσεις μας: Κινηματογραφημένη ειδικά για το συνέδριο συνομιλία με το συνεργάτη του Μπρεχτ, καλλιτεχνικό διευθυντή του Μπερλινερ Ανσάμπλ και Πρόεδρο της Ακαδημίας Τεχνών στην πρώην ΓΛΔ.

Ενότητα 1^η: Σε σκοτεινούς καιρούς και η τέχνη χρειάζεται να αποφασίσει

Εισηγήσεις:

- 1. Κώστας Καζάκος,** σκηνοθέτης θεάτρου - ηθοποιός: *Πόσο επίκαιρος είναι ο Μπρεχτ*
- 2. Χρίστος Μπαλωμένος,** συνεργάτης της ιδεολογικής επιτροπής της ΚΕ του ΚΚΕ: *“Πώς να κρατήσω μακριά απ’ τα κείμενά μου ό,τι επηρέασε τη ζωή μου τόσο βαθειά”.* Το ιστορικό φόντο του μεσοπολέμου – ο Μπρεχτ για το φασισμό και τον πόλεμο
- 3. Μαρία Τασσοπούλου,** μεταπτυχιακή φοιτήτρια Γερμανικής Φιλολογίας: *Τα πρώιμα έργα του Μπρεχτ και οι πηγές τους*
- 4. Κώστας Νταλιάνης,** σκηνοθέτης θεάτρου, δάσκαλος δραματικής: *Ο Μπρεχτ σήμερα. Είναι χρήσιμος;*
- 5. Αριστούλα Ελληνούδη,** κριτικός θεάτρου, δημοσιογράφος του Ριζοσπάστη: *Θέατρο, αισθητικά κινήματα και η επαναστατική τομή του Μπρεχτ*
- 6. Erich Schaffner,** ηθοποιός, απόφοιτος της Κρατικής Ανώτατης Σχολής Μουσικής και Τέχνης της Φρανκφούρτης, μαθητής του Μ. Βέκφερτ: *Ταξική πάλη των “πάνω” ενάντια στον Μπρεχτ*

Παρεμβάσεις:

Κύριλλος Παπασταύρου, μέλος της ΚΕ του ΚΚΕ και υπεύθυνος της Ιδεολογικής Επιτροπής της: *Μπρεχτ και σοσιαλιστική οικοδόμηση*

Βασίλης Αλεξίου, επίκουρος καθηγητής ΠΤΔΕ του ΑΠΘ: *Μπέρτολτ Μπρεχτ-Κώστας Βάρναλης: παράλληλοι;*

Σταύρος Τσακίρογ, σκηνοθέτης θεάτρου: *Οι επιρροές του Μπρεχτ από το λαϊκό θέατρο*

Δημήτρης Πατίλας, διδάκτορας φιλολογίας: *Για το θεατρικό έργο του Μπρεχτ : “Άντρας για άντρα”.*

Θωμάς Κασσελούρης, διδάκτορας κοινωνιολογίας: *Για “Το ρομάντσο της πεντάρας”*

Ενότητα 2^η: Η σημαία της λογικής έχει χρώμα κόκκινο.

- 1. Άννεκε Ιωαννάτου** μεταφράστρια και διδάκτορας κλασικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Ουτρέχτης: *Οι φιλοσοφικές πηγές στο έργο του Μπ. Μπρεχτ*

Ενότητα 3^η: Η δική μας τέχνη δεν αρκείται στην αναγνώριση της πραγματικότητας

- 1. Σίμος Παπαδόπουλος,** λέκτορας θεατρολογίας Πανεπιστημίου Θράκης: *Τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ στην εποχή μας*
- 2. Γεωργία Λαδογιάννη,** καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Δραματολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων; *Μπ. Μπρεχτ, Αντιγόνη. Η επική μεταγραφή της σοφόκλειας τραγωδίας*
- 3. Γιώργος Κεντρωτής** καθηγητής Θεωρίας της Μετάφρασης του Ιόνιου πανεπιστημίου: *Ο Μπ. Μπρεχτ, Γερμανός ποιητής του καιρού μας*
- 4. Θανάσης Καραγιάννης,** διδάκτορας παιδαγωγικής, κριτικός/μελετητής θεάτρου για παιδιά: *Ο Μπ. Μπρεχτ και το “διδακτικό-διαλεκτικό” έργο του για (ή με) παιδιά*
- 5. Δημήτρης Παπακωνσταντίνου** ηθοποιός, δάσκαλος υποκριτικής: *Αποξένωση, αλλοτρίωση, αποστασιοποίηση, παραξένισμα, ή μήπως κάτι άλλο;*
- 6. Θάνος Μικρούτσικος,** μουσικοσυνθέτης: *Ο Μπρεχτ, η μουσική και η αποστασιοποίηση.*

Παρεμβάσεις:

Νίκος Μόσχοβος, ηθοποιός, μέλος του Δ.Σ. του ΣΕΗ: *Η κριτική στάση στη θεατρική απεικόνιση*

Κοραής Δαμάτης, σκηνοθέτης θεάτρου: *Το απάνθρωπο πρόσωπο της Άννας Φίρλικ*

Άννα Λάζου λέκτορας φιλοσοφίας στο τμήμα Φιλοσοφίας Παιδαγωγικής Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών-σκηνοθέτης: *Χρήσεις και σημασία του χορού στο θεατρικό έργο του Μπρεχτ.*

Διονύσης Τσακνής, μουσικοσυνθέτης: *Για τη μελοποίηση των τραγουδιών στο έργο του Μπρεχτ “Ο Αφέντης Πούντιλα και ο υπηρέτης του Μάτι”*

Κλεισμο εργασιών συνεδρίου (Ελένη Μηλιαρνικολάκη)

Προβολή οπτικοακουστικού έργου για τη ζωή και το έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ.





Αυτός που λέει Ναι – Αυτός που λέει Όχι: Μικρή ιστορία για μια σκηνική ανάπλαση

των Σίμου Παπαδόπουλου – Λίνας Μπασούκου*

Che fece ... il gran rifiuto

Σε μερικούς ανθρώπους έρχεται μια μέρα που πρέπει το μεγάλο Ναι ή το μεγάλο το Όχι να πούνε. Φανερώνεται αμέσως όποιος τόχει έτοιμο μέσα του το Ναι, και λέγοντάς το πέρα

πηγαίνει στην τιμή και στην πεποίθησί του. Ο αρνηθείς δεν μετανιώνει. Αν ρωτιούνταν πάλι, όχι θα ξαναέλεγε. Κι όμως τον καταβάλλει εκείνο τ' όχι – το σωστό – εις όλην την ζωή του.

Κωνσταντίνος Π. Καβάφης (1901)

Θεματικός πυρήνας στο ενιαίο θεατρικό δίπτυχο *Αυτός που λέει Ναι. Αυτός που λέει Όχι* του Bertolt Brecht είναι η καταφατική ή η αποφατική απάντηση του δρώντος υποκειμένου στις απαιτήσεις της κοινότητας που τον περιβάλλει, απάντηση που ισοδυναμεί με αποδοχή του θανάτου στην πρώτη περίπτωση και με υπεράσπιση της ζωής του στη δεύτερη. Ως διακείμενο, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το γιαπωνέζικο έργο *Taniko* του συγγραφέα Zenchiku, του 15^{ου} αιώνα, το οποίο ανασυνθέτει δραματουργικά, αποσκοπώντας να απευθυνθεί στην κριτική συνείδηση των νέων του 1930 στη Γερμανία και εγγράφοντας κατά συνέπεια το μεσαιωνικό θρησκευτικό μύθο στη διαλεκτική συλλογιστική του μαρξισμού και στην ιστορική προοπτική της εποχής του.

Στη διαδικασία αναμόρφωσης της ανθρώπινης σκέψης και επανοικοδόμησης της κοινωνίας, η ριζική αναμόρφωση του θεάτρου προβάλλει ως

αίτημα κεφαλαίωδες για τον Μπρεχτ¹. Η ιδεολογική αφετηρία της θεατρικής του δημιουργίας και έρευνας εντοπίζεται στην άποψη που αναλύεται από το Λένιν στην ομιλία του στο 3^ο Πανρωσικό Συνέδριο της Κομμουνιστικής Ένωσης Νεολαίας της Ρωσίας (2 Οχτώβρη 1920), αναφορικά με τη σημασία της κατάλληλης διαπαιδαγώγησης των νέων. Κατά το Λένιν, οι νεότερες γενιές οφείλουν να υιοθετήσουν τον κομμουνισμό μέσα από

διαδικασίες μάθησης, δίχως η τελευταία να ταυτίζεται με γνώσεις που εκτίθενται στα φυλλάδια, βιβλία και εγχειρίδια του κομμουνισμού. Αντί γι' αυτό, απαιτείται ο επαναπροσδιορισμός και η μεθοδική οργάνωση της εκπαίδευσης των νέων, στο δρόμο για τη διαμόρφωση των κομμουνιστικών γενεών του μέλλοντος².

Η δημιουργία των «*διδασκικών έργων*³» (Lehrstücke) –διδασκικών ασκήσεων στη δραματική τέχνη, με μορφή απλή, που δομούνται σκηνικά με τα λιγότερα δυνατά μέσα και όπου οι ηθοποιοί δεν ενσαρκώνουν τα πρόσωπα των έργων αλλά «*δείχνουν/ παρουσιάζουν*» τους ρόλους τους⁴– τον απασχολεί έντονα από το 1929 ως το 1933. Σε αυτά αποτυπώνεται με τον πιο διαυγή τρόπο η πίστη του στον κριτικά στοχαστικό χαρακτήρα ενός θεάτρου που αποτελεί αμιγή γνωστική διαδικασία, ώστε να επιτευχθεί η αφύπνιση του θεατή στην οδό της αναθεώρησης και της αλλαγής των υπαρχουσών δομών στην κοινωνία.⁵

* Ο Σίμος Παπαδόπουλος είναι λέκτορας Θεατρολογίας στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, ενώ η Λίνα Μπασούκου έχει ΜΔ Θεατρολογίας από το ΠΤΔΕ Πανεπιστημίου Αθηνών.

1. «Χρειαζόμαστε ένα θέατρο που να δίνει τη δυνατότητα όχι μόνο για συναισθήματα, απόψεις και κίνητρα, τα οποία επιτρέπει το εκάστοτε πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων όπου συμβαίνουν οι πράξεις. Χρειαζόμαστε ένα θέατρο που να χρησιμοποιεί και να παράγει σκέψεις και αισθήματα, τα οποία να παίζουν ένα ρόλο για την μεταβολή του πεδίου αυτού» (Μπρεχτ, Μπ., 1979, σ. 250).

2. Λένιν, Β.Ι., 1920, σσ. 298-318.

3. Στη σύλληψη του θεάτρου ως διαπαιδαγωγικού μέσου είναι γνωστό πως ο Μπρεχτ αξιοποίησε την αντίληψη των Ιησουιτών του 16ου

αιώνα για τη θεατρική παράσταση ως εργαλείο παιδείας των νέων και ισχυροποίησης της χριστιανικής πίστης (Μυράτ, Δ., 1974, σσ. 116-118).

4. Ματζίρη, Σ. 1983, σ. 13.

5. «Πίστευε ότι η αλλαγή αυτή στην υποδομή του θεάτρου θα προκαλούσε συγχρόνως αλλαγές στη δομή και στη λειτουργία του. [...] Δηλαδή ότι περισσότερο από το αποτέλεσμα αυτής της νέας θεατρικής προσπάθειας, περισσότερο από την παράσταση την ίδια, αξίζει να προσεχτεί η διαδικασία που οδηγεί στο αποτέλεσμα, στην εκτέλεση. Έπρεπε λοιπόν το θέατρο να μην επιδιώκει τη διασκέδαση αλλά την εκπαίδευση, τη διδασχία. Η τέχνη έπρεπε να ασκείται, και όχι να είναι καταναλωτικό αγαθό. Τελικός στόχος ήταν στην κυριολεξία η συλλογική δημιουργία ενός νέου θεάτρου.» (Ντορτ, Μπ., 1975, σ. 87).

Τα δύο μονόπρακτα που απαρτίζουν το κείμενο στην ολότητά του “απαντούν” το ένα στο άλλο, λειτουργούν συμπληρωματικά. Σε κάποια πόλη, σε χωροχρονικές συνθήκες απροσδιόριστες, ένας δάσκαλος σκοπεύει να πραγματοποιήσει μεγάλο ταξίδι πέρα από τα ψηλά βουνά, μαζί με τους φοιτητές του. Θέλουν να συναντήσουν τους σπουδαίους γιατρούς, για να τους συμβουλευτούν, καθώς στην πόλη έχει ξεσπάσει επιδημία. Πριν όμως ξεκινήσουν για το ταξίδι, ο δάσκαλος πηγαίνει στο σπίτι ενός μαθητή του, ορφανού από πατέρα, για ν’ αποχαιρετήσει αυτόν και τη μητέρα του. Εκεί ο δάσκαλος πληροφορείται ότι η μητέρα είναι άρρωστη. Το παιδί τού ζητάει να τον πάρει μαζί του στο ταξίδι, για να φέρει φάρμακα και οδηγίες για τη μητέρα του. Όσο κι αν ο δάσκαλος και η μητέρα προσπαθούν να τον κάνουν να αλλάξει γνώμη, το παιδί επιμένει στην επιθυμία του ν’ ακολουθήσει την αποστολή. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, το αγόρι αρρωσταίνει. Στα μέλη της ομάδας κυριαρχεί η ανησυχία για την ευόδωση της αποστολής: η πόλη ολόκληρη περιμένει τα φάρμακα για την καταπολέμηση της επιδημίας. Εφ’ όσον η αδυναμία του αγοριού δεν του επιτρέπει να εξακολουθήσει την πορεία, θα χρειαστεί να το αφήσουν μόνο του στα βουνά. Το παλιό έθιμο ωστόσο απαιτεί να ερωτηθεί ο άρρωστος αν επιθυμεί να εγκαταλειφθεί και να πεθάνει ή όχι. Το αγόρι συμφωνεί, παράλληλα όμως ζητάει να τον ρίξουν στο γκρεμό, επειδή φοβάται να πεθάνει μόνο. Οι φοιτητές αρχικά αρνούνται, μεταπείθονται όμως από το δάσκαλο. Με μεγάλο πόνο ρίχνουν το παιδί στη χαράδρα. Είναι σαφές ότι η λογική αναγκαιότητα (η εύρεση μιας λύσης συμφέρουσας για το κοινωνικό σύνολο) επιβάλλει τη θυσία. Το “Ναι” του αγοριού μπορεί να αναγνωστεί ως ύψιστη απόδειξη της συνειδητοποιημένης, ενεργητικής συμμετοχής του στην ομάδα, αφού διαχειρίζεται ορθολογικά τα δεδομένα και αποφασίζει να εφαρμόσει τη στάση της ασκητικής συναίνεσης (*Einverständnis*), σύμφωνα με την οποία το συμφέρον του συνόλου προτάσσεται αυτονόητα.⁶ Το αγόρι καταλήγει στην απόδραση από τα όρια του εαυτού⁷:

ΔΑΣΚΑΛΟΣ :

Άκου καλά! Αφού είσαι άρρωστος και δεν μπορείς να συνεχίσεις είμαστε αναγκασμένοι να σε αφήσουμε εδώ. Μα είναι σωστό να ερωτηθεί αυτός που έχει αρρωστήσει, αν εξαιτίας του θέλει να

γυρίσουν οι άλλοι πίσω.

Και το έθιμο απαιτεί αυτός που αρρώστησε να απαντήσει:

Να μην γυρίσετε πίσω.

ΑΓΟΡΙ: Καταλαβαίνω.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Απαιτείς να γυρίσουμε πίσω εξαιτίας σου;

ΑΓΟΡΙ: Όχι. Να μην γυρίσετε!

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Δηλαδή συμφωνείς να μείνεις πίσω;

ΑΓΟΡΙ: Θέλω να το σκεφτώ μόνος μου. *Παύση, όσο σκέφτεται.* Ναι, συμφωνώ.⁸

Στο δεύτερο έργο, οι περιστάσεις διαφοροποιούνται καθοριστικά: ο σκοπός του ταξιδιού είναι καθαρά μορφωτικός, δε συντρέχουν εδώ λόγοι σωτηρίας της πόλης. Το Αγόρι συμμετέχει στο ερευνητικό ταξίδι, ασθενεί ξανά, και οι φοιτητές επιμένουν στην τήρηση του εθίμου (να γκρεμίζεται όποιος αδυνατεί να συνεχίσει), μια και δεν μπορούν να τον μεταφέρουν. Ωστόσο αυτή τη φορά οι περιστάσεις επιβάλλουν μια διαφορετική έκβαση της πλοκής από ό,τι στο προηγούμενο μονόπρακτο: ακόμη και να ματαιωθεί η αποστολή, η πόλη δεν κινδυνεύει, άρα η θυσία φαίνεται παράλογη, στερημένη από αντίκρισμα. Το αγόρι αρνείται να υπακούσει, υπερασπίζεται το δικαίωμά του στη ζωή. Προτάσσει επίσης τη ζωτική ανάγκη να επανεξεταστεί και να αμφισβητηθεί τελικά ένας θεσμός παγιωμένος από την παράδοση. Είναι σαφές ότι στην περίπτωση αυτή η μεταβολή στην ηθικότητα του σχεδίου επιδρά απελευθερωτικά: η επιβίωση και η πρόοδος της κοινότητας δεν απειλούνται από την άρνηση του ατόμου να υποταχτεί στις κραταιές επιταγές, αντίθετα η πρόοδος είναι ταυτόσημη με το σκεπτικισμό απέναντι στις καθιερωμένες αξίες και με τον απεγκλωβισμό από την ισχύ και την εφαρμογή τους⁹. Οι μεταβολές των καταστάσεων απαιτούν την αντίστοιχη προσαρμογή. Η λογική και συστηματική κατανόηση των πραγμάτων, η αποκωδικοποίηση των κοινωνικών σχέσεων προηγείται. Έπεται η θεμελίωση του καινούριου έθους, που θα συνάδει με τα γνωρίσματα των αναδυόμενων δομών και θα οδηγεί τους ανθρώπους σε νέες δράσεις¹⁰:

ΑΓΟΡΙ: Η απάντηση που έδωσα ήταν λαθεμένη, μα η ερώτησή σας ήταν ακόμα πιο λαθεμένη. Όποιος λέει Α δεν είναι αναγκασμένος να πει και Β. Γιατί μπορεί να ανακαλύψει ότι ήταν λάθος το Α. Ήθελα να φέρω φάρμακα για τη

6. Για τον Μπρεχτ, το άτομο νοείται ως καθαρά κοινωνική ύπαρξη.

7. Η ορθόδοξη τήρηση αυστηρής αυτοπειθαρχίας, η αίσθηση του καθήκοντος που υπαγορεύει το κομμουνιστικό ήθος προκαλεί την απάρνηση της ατομικιστικής προσωπικότητας. Για την άρνηση του “εγώ” στο *Αυτός που λέει Ναι* και γενικά στα διδακτικά έργα του Μπρεχτ βλ. Hayman, R., 1984, σσ. 34-36.

8. Τα θεατρικά αποσπάσματα που παρατίθενται ανήκουν στο έργο *Αυτός που λέει Ναι. Αυτός που λέει Όχι.*, σε μετάφραση Α. Παπαγεωργίου.

9. Ντορτ, Μπ., ό.π., σσ. 99-101.

10. Παπαδόπουλος, Σ., 2009, σ. 6.

χος των ασκήσεων, αφού πραγματοποιήθηκαν τα πρώτα στάδια είσδυσης στον τρόπο εξέφρασης του μύθου στα δύο έργα, ήταν ο ακόλουθος: η παγίωση ενός υψηλού ενεργειακού επιπέδου, με παράλληλη λείανση και εμπλουτισμό του στοχαστικού ύφους. Στο πεδίο της εξωτερικής προβολής και της χειρονομιακής έκφρασης (*gestus*), προτάθηκε στους ηθοποιούς η πορεία διερεύνησης χαρακτηριστικών τρόπων χρήσης του σώματος / στασιακών δεικτών, δηλωτικών των ξεχωριστών γνωρισμάτων των προσώπων (π.χ. αγνότητα Αγοριού, υπερχειλίση έγνοιας της Μητέρας, επιθετικότητα Φοιτητών στο *Όχι*), όσο και του κοινωνικού προσδιορισμού των διαπροσωπικών σχέσεων (Δάσκαλος/Μητέρα, Δάσκαλος/Αγόρι, Μητέρα / Αγόρι, Φοιτητές/Δάσκαλος, Φοιτητές/Αγόρι)¹⁴.

Η ιδέα ενός χαρακτηριστικού *gestus*-σωματικής συγχορδίας που θα μεταδιδόταν από τον ένα ηθοποιό στον άλλο κατά την εκδίπλωση της σκηνικής επικοινωνίας, λειτούργησε αποτελεσματικά κατά τις πρόβες, καθώς οι σχέσεις εξουσίας “αλλάζουν χέρια” κυριολεκτικά (το Αγόρι δε μετέχει σε αυτό, παρά μόνο όταν αρνείται το θάνατο στο *Όχι*). Σύντομα το *gestus* μορφοποιήθηκε σε πολυχρηστικό αντικείμενο: πολύχρωμο παλτό, που να φαίνεται φτιαγμένο από κουρέλια, μεταφερόμενο ανάμεσα στους ηθοποιούς και υποστασιοποιώντας τα ενεργειακά *status* της φόρτισης και της σύγκρουσης.

Υπό το πρίσμα της διακειμενικότητας, ακολουθήθηκε ενδελεχώς, εκτός των άλλων μεθοδολογικών παραμέτρων, η τεχνική της βιωματικής εμπλοκής κάθε ηθοποιού στα συμφραζόμενα του ρόλου του (ανίχνευση του “είμαι”, ταύτιση ηθοποιού-ρόλου). Έγιναν ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί γύρω από τις στιγμές κορύφωσης των δύο έργων, ώστε να αναπτυχθούν ανάμεσα στους ηθοποιούς οι ιδιαίτεροι εκείνοι κώδικες επικοινωνίας που θα επέτρεπαν το πλάσιμο της σκηνικής ατμόσφαιρας και να αυτοματοποιηθούν οι αντιδράσεις χωρίς την παρεμβολή μιας εγκεφαλικής εποπτείας συχνά επιζήμιας. Στους αυτοσχεδιασμούς αυτούς κρίθηκε αναγκαίο να υπάρχει εύρος χρόνου και σκηνοθετική ευελιξία, που θα καθιστούσαν άνετη την ανάδυση συνειρμών και αισθημάτων. Μέσα από το απρόσμενο και την έκπληξη στις αντιδράσεις των ηθοποιών, μέσα από την ώσμωση των σκηνικών “θέλω” επιτεύχθηκε εν μέρει η αποκάλυψη της προσωπικής αλήθειας, η συναισθηματική ευκαμψία, η ετοιμότητα και ο έλεγχος του θυμικού και του νευρικού συστήματος, ώστε οι ερμηνευτές να υπάρχουν ως φορείς

ζωντανής ενέργειας στο “εδώ” και “τώρα” της σκηνής¹⁵. Είναι ξεκάθαρο ότι η υποκριτική μελέτη προσέλαβε εξ αρχής πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα και στόχευση: σε εναλλαγή ρόλων, οι ηθοποιοί στο σύνολό τους πλησίασαν συγκινησιακά το απροσδόκητο στοιχείο της πλοκής, προσέγγισαν βιωματικά τη διλημματική κατάσταση της Μητέρας, του Αγοριού, των Φοιτητών, του Δασκάλου, με εργαλείο το στατισλαφσκικό ερώτημα: «*Τι θα έκανα, αν βρισκόμουν εγώ στις δοσμένες συνθήκες*;».¹⁶

Παράλληλα με τους ψυχοκινησιολογικούς αυτοσχεδιασμούς, τις ασκήσεις σε διάφορα ενεργειακά επίπεδα με αφετηρία τις καταστάσεις του έργου και τις σχέσεις των προσώπων, αναζητήθηκαν τρόποι δείξης των διαφορετικών ποιότητων: ισχυροί δεσμοί αγάπης Μητέρας-Αγοριού, εξωτερική του πόνου της Μητέρας λόγω της επικείμενης αναχώρησης του Αγοριού, ανησυχία των Φοιτητών για την εξέλιξη του ταξιδιού στο *Ναι* και επιθετικότητα προς το Αγόρι στο *Όχι*, αμφιταλάντευση και προβληματισμός του Δασκάλου για την εύρεση λύσης. Η δυναμική των αντιθέσεων στοιχειοθέτησε βασικό άξονα στη συμπεριφορά όχι μόνο διαφορετικών προσώπων, αλλά και μέσα στο σύνολο των ποικίλων εκφάνσεων του ίδιου προσώπου (κατάδειξη των αντιφάσεων / ανακολουθιών του ρόλου). Ενδεικτικό παράδειγμα, η ανακολουθία του Δασκάλου στο *Όχι*, που ενώ κατ’ αρχάς συμπλέει με τους Φοιτητές στην επιθυμία τους να θανατωθεί το Αγόρι, έπειτα από το διαγγελματικό λόγο του τελευταίου μετακινείται σε θέσεις αντίθετες, με την προφανή επίδραση ενός ευεργετικού σκεπτικισμού. Ο Δάσκαλος συστρατεύεται με τις νέες δυνάμεις, που αμφισβητούν την κυριαρχία των κεκτημένων και της συντήρησης. Δια φωτίζει τους νέους για τις άκριτες αντιδράσεις που τους περιμένουν, αποφαίνεται όμως θετικά για την ακεραιότητα της νέας ηθικής στάσης που προκύπτει (αναθεώρηση και επαναδιαπραγμάτευση παραδοσιακών αρχών), συμβάλλοντας έτσι στη σφυρηλάτηση ενός αγωνιστικού ουμανιστικού ήθους. Εδώ εφαρμόστηκε επίσης το χαρακτηριστικό της επικής απόστασης, της κριτικής συμπεριφοράς και της απορηματικής στάσης του ηθοποιού (Μ. Γιαννικάκη), ως προς την ευθύνη του Δασκάλου στο έργο τόσο μέσα από την ανθρώπινη ιδιότητά του, όσο και μέσα από την κοινωνική του οριοθέτηση ως πνευματικού ταγού¹⁷:

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Άκου καλά! Από παλιά υπάρχει το έθιμο: Όποιος αρρωσταίνει σε ένα τέτοιο ταξίδι, πρέπει να τον πετάνε στον γκρεμό.

14 Pavis, P., 2006, σσ. 527-528.

15 Μάμετ, Ντ., 2002, σσ. 31-36.

16 «...τίποτα δεν εμποδίζει τη σύμπτωση των δύο μεθόδων ως προς το κρίσιμο σημείο, την αποξένωση. Ο ηθοποιός δηλαδή μπορεί να ταυτιστεί, να ζηήσει τις συγκινήσεις ενός ρόλου μνα ζηήσει το ψυχολογικό

ρίγος ενός χαρακτήρα και εν συνεχεία να αποστασιοποιηθεί για να τον ερμηνεύσει. Το παίζω δηλαδή έναν ρόλο με επικούς όρους δεν μπορεί να αποκλείσει ότι ζω έναν ρόλο με ψυχολογικούς όρους.» (Μουδατσάκης, Τ.Ε., ό.π., σ. 76).

17 Ντορτ, Μπ., ό.π., σ. 219.

Σκοτώνεται αμέσως. Όμως το έθιμο απαιτεί ακόμη να ερωτηθεί αυτός που αρρώστησε αν θέλει να γυρίσουν πίσω οι άλλοι εξαιτίας του. Και το έθιμο απαιτεί κιόλας αυτός που αρρώστησε να απαντήσει: Να μην γυρίσετε. Αν μπορούσα να βρεθώ στην θέση σου, με πόση ευχαρίστηση θα πέθαινα!



Και στη συνέχεια:

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΦΟΙΤΗΤΕΣ: Τι να

κάνουμε; Αυτά που λέει το αγόρι είναι σωστά, κι ας μην είναι ηρωικά.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Το τι πρέπει να κάνετε, το αφήνω σε σας. Αλλά πρέπει να σας πω ότι θα σας αντιμετωπίσουν με χλευασμό και ντροπή αν γυρίσετε.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΦΟΙΤΗΤΕΣ: Δεν είναι ντροπή που εκφράζει τη θέλησή του;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Όχι, δεν βλέπω καμιά ντροπή σε αυτό.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΦΟΙΤΗΤΕΣ:

Τότε ας γυρίσουμε, και κανένας εξευτελισμός, καμιά προσβολή δεν θα μας σταματήσουν από το να κάνουμε αυτό που είναι λογικό, και κανένα παλιό έθιμο δεν θα μας εμποδίσει να δεχτούμε μια σωστή σκέψη. Άσε το κεφάλι σου στους ώμους μας. Μην κουράζεσαι. Σε μεταφέρουμε προσεκτικά.

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΧΟΡΟΣ:

Και τότε οι φίλοι όλοι μαζί
 αντάμα αδερφωμένοι
 νόμους καινούργιους στέριωσαν
 και έθιμα καινούργια.
 Κόντρα στην έχθρα των πολλών
 και στις βλαστήμιες κόντρα
 με βλέμμα ίσιο, καθαρό
 άφοβοι προχωρούσαν.

Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ

Η παράσταση των δύο μονόπρακτων έργων του Μπρεχτ πραγματοποιήθηκε από την Ομάδα Θεάτρου ΠΑΥΣΙΣ στο θέατρο "Αλκμήνη" την καλλιτεχνική περίοδο 2012-2013 (όπως επίσης σε χώρους εντός ορισμένων σχολικών μονάδων) σε

μετάφραση Αριάδνης Παπαγεωργίου και σε σκηνοθεσία Σίμου Παπαδόπουλου, με βοηθό σκηνοθέτη τη Λίνα Μπασούκου. Ο Νίκος Δανίκας συνέθεσε τη μουσική και μελοποίησε τα τραγούδια, ο Δημήτρης Δήμου σχεδίασε τη σκηνογραφία του χώρου και τα κοστούμια, τη φωτογράφιση ανέλαβε η Δήμητρα Λαμπρέτσα. Η Χριστίνα Σουγιουλτζή επιμελήθηκε και δίδαξε την κινησιολογία. Οι φωτισμοί σχεδιάστηκαν από την Ελίζα Αλεξανδροπούλου. Τους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί Άννα Αναστασιάδου, Βάσια Βασιλείου, Μιχαήλ Γιαννικάκης, Ελισάβετ Γιαννοπούλου, Σελήνη Φιλιππιτζή, Πηνελόπη Φλουρή και πιάνο έπαιξε η Άλκηστis Λαμπροπούλου.

Σκηνοθέτης και μεταφραστής δικαιούνται να προτείνουν τη δική τους "στίξη" στον πρωτότυπο λόγο, να νομοθετήσουν το δικό τους σημειωτικό μικρόκοσμο. Η σκηνοθετική ματιά κατευθύνθηκε εξ αρχής σε μια παράσταση ολιγοπρόσωπη, άρα και στη συναίρεση των δραματικών προσώπων: οι φοιτητές αποδίδονται από δύο ηθοποιούς, οι οποίοι μαζί με το Δάσκαλο, τη Μητέρα και το αγόρι απαρτίζουν το Μεγάλο Χορό (επιλογή που συντελεί στην αυξημένη κινητικότητα των σημειακών οχημάτων-ηθοποιών και, ευρύτερα, στην αύξηση του σημειακού ενδιαφέροντος στη σκηνή). Επιλέχθηκε η μέγιστη δυνατή οικονομία σκηνικών μέσων (υποβαλλόμενη εξάλλου από τη μοναστηριακή υφή λιτότητα του κειμένου). Λόγω της αφαιρετικότητας του σκηνικού χώρου (απόλυτη σχεδόν γυμνότητα, απουσία αρχιτεκτονικών ή εικαστικών δομών), η κατανομή του ενεργού σκηνικού χώρου γίνεται στην παράσταση μέσω των κειμενικών ενδείξεων, των χειρονομιακών στάσεων των ηθοποιών και των κινησιακών τους σχέσεων και ισορροπιών (είτε με γεωμετρημένους στατικούς σχηματισμούς είτε με διαγώνιες, σπειροειδείς και κυκλικές διαδρομές στη σκηνική επιφάνεια).

Στην έναρξη της παράστασης προβάλλεται με ενάργεια το επικό/αφηγηματικό ποιοτικό γνώρισμα, καθώς ο Δάσκαλος εκφέρει σύντομη εισαγωγή που αναλαμβάνει να μεταφέρει τους θεατές στο μυθολογικό σύμπαν του έργου¹⁸. Η εξωδιηγητική αυτή φωνή εκθέτει την υπόθεση, τις δραματικές καταστάσεις μέχρι το ξεκίνημα του σπουδαίου ταξιδιού¹⁹ και γεφυρώνει το πέρασμα από το λόγο του ηθοποιού στο λόγο του θεατή, από τη δρώσα στην προσλαμβάνουσα συνείδηση και τη μετουσίωση της τελευταίας σε δρώσα, μια και ο Δάσκαλος ενθαρρύνει τους θεατές να ανέβουν στη σκηνή και τους ηθοποιούς να συνυπάρξουν και να αναπτυχθούν μαζί με αυτούς.

Αφού περατωθεί το διαδραστικό μέρος, η πρώτη εικόνα σκηνικής πραγμάτωσης του κειμένου είναι αυτοσχεδιαστική, σκοπεύει στην ανάδειξη του ψυχαναλυτικού υποστρώματος στο δεσμό της μητέρας με το αγόρι. Η είσοδος της ηθοποιού (Σ. Φιλιππιτζή) που αναπαριστά το Αγόρι στην άδεια σκηνή (φωτισμένη ψυχρά, ενώ είναι αναμμένα και τα φώτα της πλατείας) μεταδίδει στους ανήλικους θεατές την ανιχνευτική της ενέργεια, ώστε και σε αυτούς να προκύπτει η διάθεση να ανακαλύψουν το μύθο. Από τα παρασκήνια η Μητέρα (Ε. Γιαννοπούλου) τραγουδάει τρυφερό νανούρισμα, το Αγόρι αναζητά την προέλευση της φωνής, σαν να ψάχνει έναν αρχέγονο ήχο, από τότε που βρισκόταν, έμβρυο, στη μήτρα. Όταν η Μητέρα εμφανιστεί, οι δυο τους παίζουν ανέμελα, αφήνουν να ξεχυθούν χαρούμενοι, γελαστοί ήχοι, συνθέτοντας μια εξωλογική, ονειρική εικόνα, ταιριαστά φωτισμένη (φως λευκό και αέρινο). Το ψυχαναλυτικό υπόστρωμα της σχέσης τους ξεδιπλώνεται, ενώ βλέπουν το Δάσκαλο και τους Φοιτητές (Α. Αναστασιάδου, Β. Βασιλείου, Π. Φλουρή σε εναλλασσόμενη διανομή) να διασχίζουν αποφασιστικά το σκηνικό χώρο. Από τη στιγμή αυτή αρχίζει το δράμα: υφάινεται το νήμα του αποχωρισμού των δύο αγαπημένων προσώπων, το τέλος της αθωότητας, η ενηλικίωση και ο θάνατος του Αγοριού. Ακολουθεί μια ακόμη εμβόλιμη σκηνή: μέσα σε καθαρό φως, που απλώς οριοθετεί τη σκηνική ζώνη σε αντιπαράθεση με την πλατεία, ο δάσκαλος παίρνει θέση αριστερά στους θεατές, χτυπάει το κουδούνι του σχολείου, δηλώνει την ημερομηνία της παράστασης (πραγματικός χρόνος) και

αναγγέλλει επίσημα πως «*Το μάθημα σήμερα είναι το βασικό. Ποιο είναι το βασικό;*».²⁰ Φορώντας ενδύματα που παραπέμπουν σε μοναχούς της Άπω Ανατολής, οι ηθοποιοί-μαθητές σηκώνουν τα χέρια και προτείνουν: *Το βασικό είναι να ονειρεύεσαι, να περνάς καλά, να έχεις φίλους...* Ο Δάσκαλος καλεί τους θεατές να εκφράσουν τη γνώμη τους, ώσπου το Αγόρι διακόπτει τους άλλους και εκφωνεί τον πρώτο στίχο της ποιητικής αρχής του *Ναι*: «*Το βασικό είναι να μάθεις καλά τότε να συμφωνείς.*». Στην τρίτη επανάληψη της φράσης (στην ουσία πρόκειται για αποφθεγματική διατύπωση της ιδεολογικής θέσης του συγγραφέα) συμβαίνει και η πρώτη παγωμένη εικόνα της παράστασης²¹. Αμέσως μετά οι ηθοποιοί τραγουδούν μετωπικά στους θεατές:

Το βασικό είναι να μάθεις καλά τότε
να συμφωνείς,
γιατί συχνά λέει κάποιος ναι, χωρίς
στ' αλήθεια να συμφωνεί.
Πολλοί ούτε καν ρωτιούνται. Και πολλοί
συμφωνούν με το λαθεμένο. Το λοιπόν,
το βασικό είναι να μάθεις καλά τότε
να συμφωνείς.

Η μουσική και τα τραγούδια που αποδίδονται ζωντανά (με πιανιστική συνοδεία) ενισχύουν τη σκηνική απεικόνιση και, αντιστικτικά, δρουν ως μηχανισμοί εκτόνωσης της έντασης. Μαζί με τους πρωτογενείς και τους υπόλοιπους δευτερογενείς κώδικες προσυπογράφουν την αποστασιοποιητική τυπολογία.

Μοναδικό σκηνικό αντικείμενο είναι το παλτό (βλ. προηγούμενη αναφορά). Οπτικό σημείο ευμετάβολο, επιτελεί διευρυμένη αναπαραστατική λειτουργία, με σημασιολογικό εύρος αναγνωρίσιμο για το θεατή²². Είναι ρυθμικό/τονικό σημείο-όχημα, καθώς το πετάει ο Δάσκαλος κατά μήκος της σκηνής κατά τη διάρκεια του πρώτου τραγουδιού, παράγοντας την απαραίτητη ανάσπαυση που ενδυναμώνει τη νοηματική δυναμική του λόγου και ταυτόχρονα προαναγγέλλοντας τη μετάβαση σε νέο δραματικό και σκηνικό χώρο. Το παλτό γίνεται το κρεβάτι της άρρωστης Μητέρας, κέντρο της αρχικά στατικής δράσης της και, επαγωγικά, το οικείο περιβάλλον της μονογονεϊκής οικογένειας. Η έγερση της ηθοποιού από το σημείο αυτό σηματοδοτεί και την ανάληψη δρά-

18 Με τον τρόπο αυτό, το εκφώνημα του μπρεχτικού κειμένου εγκιβωτίζεται τελικά στο όλο παραστασιακό κείμενο.

19 Απώτερος στόχος της επιλογής αυτής ήταν προφανώς η θυμική εγρήγορση των θεατών, καθώς η ισορροπημένη μείξη γλαφυρής διάθεσης και δωρικού ύφους απηχεί μνήμες από τους φορείς της λαϊκής προφορικής λογοτεχνίας, από παραμυθάδες του "άλλοτε", χωρίς να αναίρει την απεύθυνση του μπρεχτικού θεάτρου στον κριτικό νου. Η απεύθυνση αυτή θα γίνεται καθαρότερη όσο το σκηνικό εγχείρημα θα εξελίσσεται.

20 Υποβάλλεται, με αυτόν τον τρόπο, η παιδευτική στοχοθεσία του διδακτικού έργου. Η παράσταση θα αποτελέσει ένα είδος μαθήματος με εργαλεία και υλικά από το χώρο της τέχνης.

21 Το σταμάτημα του σκηνικού χρόνου και η συνθήκη ακινησίας συνεπάγονται την επενέργειά τους στους ενεργητικούς δέκτες-θεατές. Με την αποστασιοποιητική της ιδιότητα και τον εσωτερικό δυναμισμό, η παγωμένη εικόνα προσφέρεται για στοχασμό και άσκηση της κριτικής σκέψης (Παπαδόπουλος, Σ., 2010, σσ. 247-248).

22 Elam, K., 2001, σσ. 34-35.

σης, την ανησυχία, τη συναισθηματική ετοιμότητα ως την έκρηξη (άηχη κραυγή και σωματική κατάρρευση) που θα συμβεί, όταν το Αγόρι αρχίσει να βαδίζει στην οδό του θανάτου. Επανέρχεται στα χέρια του Δασκάλου, ο οποίος το φοράει και μεταβάλλεται παροδικά σε σύμβολο του νεκρού πατέρα, εν όσω Μητέρα και Αγόρι τραγουδούν αγκαλιασμένοι:



Απ' τη μέρα που ο πατέρας σου
 μας εγκατέλειψε
 άλλος δεν έμεινε από σε δίπλα μου.
 Ποτέ δεν έφυγες, ποτέ, απ' τη σκέψη μου κι
 απ' τα μάτια μου,
 παρά μόνο όταν το φαϊ ετοιμάζα,
 τα ρούχα σου έπλενα και το ψωμί μας έβγαζα.

Καθώς προχωράει η ανάβαση στα βουνά, το παλτό μετατρέπεται σε καταφύγιο-εστία ανάπαυλας για την ψυχή και το σώμα, όπου ο αρχηγός της αποστολής ανάβει φωτιά και φτιάχνει τσάι. Μετά το θάνατο του Αγοριού το παλτό γίνεται χώμα που τον καλύπτει, ενώ οι Φοιτητές τον σκεπάζουν με τα σώματά τους σε ρυθμό *largo*. Πλάθεται έτσι η ιδιότυπη ποιητική μιας τελετουργίας, οι αυτουργοί του θανάτου του καθ' όλα αθώου Αγοριού προστατεύουν τη σορό και την απελευθερωμένη ψυχή του. Η εμφανής αντίφαση με τον υλιστικό μονισμό των μπρεχτικών *Lehrstücke* εμπίπτει στους κόλπους του διακειμενικού σκηνοθετικού βλέμματος (βλ. σ. 5). Στο *Όχι*, η λειτουργία του συμβόλου διαδέχεται πάλι εκείνη της μετωπικής υποκατάστασης: όταν το Αγόρι εκστομίζει την άρνησή του στο θάνατο που του προτείνεται, φοράει το παλτό (σύμβολο αποφασιστικότητας), ενώ Φοιτητές και Δάσκαλος τον κυνηγούν για την ανυπακοή του. Απαλλάσσεται από αυτό με έντονη χειρονομία, όταν έχει πια αποκτήσει απόλυτα το σθένος που χρειάζεται, ώστε να απευθύνει (σε ενιαία φωταγωγημένη σκηνή και πλατεία) τον πολιτικό λόγο-σύνοψη

των προγραμματικών θέσεων του συγγραφέα.

Το παραξένισμα (*Verfremdungseffekt*) συνιστά κεντρικό άξονα της μπρεχτικής αντίληψης για τη διαλεκτική συνειδητοποίηση, την οριοθέτηση της κοινωνικά προσδιορισμένης ύπαρξης και την ανάληψη δράσης²³. Στη σκηνική συμπεριφορά των Φοιτητών, τόσο η χρήση του κινησιολογικού συντακτικού²⁴, όσο και η κλιμάκωση των εξωγλωσσικών και παραγλωσσικών ποιοτήτων (οι οποίες άγγιζαν όχι σπάνια το αποτέλεσμα μιας υπερμεγέθους αναγλυφικότητας) απέρρεαν από τη συνειδητή σκηνοθετική βούληση για την αποκρυστάλλωση της σημαίνουσας χειρονομίας²⁵, για την υποκριτική υλοποίηση του αποξενωτικού εφέ. Επί πλέον, η μερική σχηματοποίηση-τυποποίηση στους μορφολογικούς και φωνητικούς κώδικες, οι επιλεκτικά στυλιζαρισμένες/μη ρεαλιστικές υφολογικές επιλογές είναι αναμφίβολα συμβατές με την εκζήτηση του σημειωτικού ιδιώματος στο θέατρο για ανήλικους θεατές²⁶.

Η εφαρμογή της τεχνικής της παγωμένης εικόνας μαζί με την επίταση του γλωσσικού εκφωνήματος (επανάληψη καιρίων λεκτικών σημείων, ποικιλία χρωματισμών, κατακερματισμός των προτάσεων, τραύλισμα, επιφωνήματα που φανερώνουν έκπληξη και ταραχή) εντάσσεται επίσης στο πλαίσιο της μπρεχτικής ανοικείωσης, με τις σκηνικές λειτουργίες να αποκλίνουν από την αναμενόμενη έκφασή τους και να προκαλούν στο θεατή το απρόοπτο κατά τη ροή της σημασιοδοτικής διαδικασίας²⁷. Έτσι, προκύπτει ακινησία των ηθοποιών, ενώ η τελευταία φράση του αποσπά-

23 Βλ. τη γνωστή ρήση του Hegel: «Το γνώριμο, επειδή ακριβώς είναι γνώριμο, δεν είναι γνωστό. Είναι η συνηθέστερη αυταπάτη, καθώς και εξαπάτηση των άλλων, κατά τη διαδικασία απόκτησης γνώσης, να υποθέτει κάποιος κάτι ως γνώριμο, καθιστώντας το έτσι εύκολα αποδεκτό.» (Φαινομενολογία του πνεύματος, πρόλογος).

24 Πρόκειται για μυϊκές συσπάσεις του προσώπου και των άκρων, εναλλαγή μεταξύ της λεγκάτο και στακάτο ομαδοποιημένης κίνησης, ιερατική επισιμότητα και αγωνιστικό *gestus*, όταν το Αγόρι γίνεται δεκτό στους κόλπους της αποστολής για βοήθεια πέρα απ' τα βουνά. Η λεγκάτο έκφραση (συνεχής ροή) υπογραμμίζει το στοχασμό αλλά και

την απόγνωση των φοιτητών στο *Ναι*, όταν αντιλαμβάνονται πως η επιδιωκόμενη επιτυχία του σχεδίου της αποστολής τους αναγκάζει να αφήσουν το Αγόρι αβοήθητο. Στο *Όχι*, η τραχύτητα αποδίδεται με τον κοφτό ρυθμό, τις αιχμές και τις συγκοπές.

25 Για παράδειγμα, η παράλληλη δράση των δύο φοιτητών τη συνάντηση μητέρας-δασκάλου μπορεί να εκληφθεί ως ειρωνικός σχολιασμός-υπαινικτική δήλωση για τη σχέση των δύο προσώπων.

26 Γραμματάς, Θ., 1999, σ. 202.

27 Elam, K., ό.π., σ. 40.

σματος εκφέρεται τρεις φορές με κλιμακούμενη ένταση:

ΜΗΤΕΡΑ: Μια αποστολή για βοήθεια στα βουνά! Ναι, πραγματικά, έχω ακούσει ότι εκεί κατοικούν οι σπουδαίοι γιατροί, μα άκουσα κιόλας ότι είναι μια επικίνδυνη πορεία. Μήπως σκοπεύετε να πάρετε μαζί σας το παιδί μου;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Σε τέτοιο ταξίδι δεν μπορείς να πάρεις μαζί σου ένα παιδί.

Λίγο μετά, αφού το Αγόρι έχει εκφράσει με ήρεμη επιμονή τη θέλησή του να πάρει μέρος στην αποστολή βοήθειας, η τεχνική του συλλογικού χαρακτήρα²⁸ καταδεικνύει τη σκέψη των προσώπων. Ενώ οι δυο τους συνομιλούν, το Αγόρι και οι Φοιτητές “δείχνουν” με χειρονομιακή στάση τον προβληματισμό του Δασκάλου και τη στοχαστική έγνοια της Μητέρας:

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Ήρθα ξανά. Ο γιος σας λέει ότι θέλει να έρθει μαζί μας. Του είπα ότι δεν μπορεί να σας αφήσει. Είστε άρρωστη. Το ταξίδι είναι δύσκολο και επικίνδυνο. Αποκλείεται να έρθει μαζί, του λέω. Μα εκείνος επιμένει ότι πρέπει να 'ρθεί, για να φέρει φάρμακα και οδηγίες από την πόλη πέρα απ' τα βουνά.

ΜΗΤΕΡΑ: Άκουσα τα λόγια του. Πιστεύω αυτά που λέει το παιδί – θέλει να κάνει την επικίνδυνη πορεία μαζί σας. Παιδί μου. Έλα μέσα.

Στο μεσοδιάστημα των δύο έργων διαλύεται προσωρινά η θεατρική σύμβαση. Κατ' αντιστοιχία με την *παράθεση* της αρχαίας κωμωδίας, οι ηθοποιοί απεκδύονται τους υποκριτικούς κώδικες και διατυπώνουν το μήνυμά τους προς τους θεατές, με φωτισμό εργασίας (καθημερινό):

Αν μείνουμε τα πράγματα όπως είναι είσαστε χαμένοι. Φίλος σας είναι η αλλαγή η αντίφαση είναι σύμμαχός σας.
Από το Τίποτα
πρέπει κ ά τ ι να κάνετε, μα οι δυνατοί
πρέπει να γίνουν τ ί π ο τ α.
Αυτό που έχετε, απαρνηθείτε το και πάρτε
αυτό που σας αρνιούνται²⁹.

Στο *Ναι* επικρατεί η εσωτερικευμένη υποκριτική προσέγγιση, περισσότερο πυκνή και ελεγχόμενη, ενίοτε ασκείται μυστηριακή υποβολή με τα πλαϊνά στη σκηνή φώτα να επιτρέπουν την προβολή των σκιών στους τοίχους. Στο *Όχι* το υφολογικό ανάγλυφο διαφοροποιείται. Υπάρχει η πρόθεση απόδοσης παιχνιδίσματος, οι συμπεριφορές των προσώπων αποκτούν διαστάσεις περισσότερο σύγχρονες και άμεσες. Πλέκεται ελαφρά ατμόσφαιρα τσεχωφικού χιούμορ και αβρότητας στη σκηνή *Μητέρας– Δασκάλου*, μαζί με νύξεις θεάτρου του παραλόγου και του Μπέκετ αργότερα (επιχειρώντας να επιβεβαιώσει την πληροφορία των Φοιτητών για την αρρώστια του Αγοριού, ο Δάσκαλος κινεί τα πειθήνια μέλη του, σαν να επρόκειτο για μαριονέτα, άψυχη κούκλα, εκείνο ανταποκρίνεται με εξωτερική απόλυτη αταραξία και ανέκφραστη μάσκα στο πρόσωπο). Επίσης η ομαδική χορογραφημένη κίνηση των Φοιτητών ενσωματώνει στοιχεία ακροβατικά και την αισθητική του τσίρκου σε ορισμένες στιγμές. Όπως και στο *Ναι*, δόθηκε έμφαση στην αξιοποίηση της εκφραστικής επιτηδειότητας των ηθοποιών, ιδίως στα σημεία με χαρακτηριστική δραματική πυκνότητα (όπου αποφασίζεται η μοίρα του Αγοριού).

Η ΔΙΑΔΡΑΣΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Η ριζοσπαστική παρέμβαση του Μπρεχτ στο επίπεδο της αισθητικής αναζήτησης και των πειραματισμών στο θέατρο αφορά μια ολοκληρωτική επαναδιαπραγμάτευση του σκηνικού διακυβεύματος. Η δραματουργία αλλά, ακόμη περισσότερο, η φυσιογνωμία, η δομή, οι λειτουργικές βάσεις της θεατρικής τέχνης νοηματοδοτούνται εκ νέου, η φόρμα και το περιεχόμενο του ιλουζιονιστικού θεάματος απωθούνται δραστικά, η αλληλεπιδραστική συνθήκη σκηνής-πλατείας γίνεται αντικείμενο έρευνας και κρίνεται θεμέλια λίθος του θεατρικού φαινομένου. Ο θεατής συναντιέται με τον εαυτό του, παρατηρεί τις πολυπλοκότητες, τις αντιφάσεις και τις ιδεολογίες του, έρχεται αντιμέτωπος με κομβικά ερωτήματα και καλείται να πάρει θέση³⁰.

Κατά τον Μπρεχτ, η λειτουργικότητα ειδικά των διδακτικών έργων συνίσταται στο συμμετοχικό τους χαρακτήρα. Μέσα από τη δράση επί σκηνής, την υιοθέτηση της συμπεριφοράς των προσώπων των έργων και την κριτική αντιμετώπισή τους, οι θεατές μετατρέπονται σε ενεργητικούς μαθητές – ηθοποιούς³¹. Η ανταλλαγή θέσεων ηθοποιών– κοινού, κοινού– ηθοποιών αποτέλεσε

28 Παπαδόπουλος, Σ., 2010, σσ. 258-260.

29 Μπρεχτ, Μπ., 2000, σ. 52.

30 Ντορτ, Μπ., ό.π., σσ. 220-224.

31 Μπρεχτ, Μπ., 1977, σ. 106. Η εν λόγω παράσταση παρουσιάστηκε σε κοινό περίπου 1500 ανηλικών και ενηλικών θεατών, στην Αττική και στην Εύβοια.

Ενα «όχι»
που βγήκε από
μια βαθιά
πεποίθηση, είναι
πολύ καλύτερο-και πιο
μεγαλειώδες- από ένα
«ναι» που ειπώθηκε για
να ευχαριστήσει ή,
χειρότερα, για να
αποφύγει φασαρίες.
*Μαχάτμα Γκάντι,
1869-1948,
Ινδός ηγέτης*

...ΕΙΠΑΝ...

Και η Τέχνη, σ' αυτούς
τους καιρούς των αποφάσεων,
πρέπει ν' αποφασίσει:
Μπορεί να κάνει τον εαυτό της
όργανο μια μικρής μερίδας, ορισμένων,
που παριστάνουν τις θεότητες της μοίρας
για τους
πολλούς...
...και μπορεί να σταθεί στο πλευρό των πολλών
και να βάλει τη μοίρα τους,
στα δικά τους τα χέρια..

Ακόμα και το πιο ασήμαντο πράγμα, το φαινομενικά
απλό, να το κοιτάτε με δυσπιστία! Να ερευνάτε, αν
είναι αναγκαίο, ιδίως όταν κάτι συνηθίζεται! Σας
παρακαλούμε με επιμονή να μη βρίσκετε φυσικά
αυτά που πάντα συμβαίνουν! Γιατί τίποτα δεν
πρέπει να θεωρείται φυσικό, σε τέτοιους καιρούς
αιματοχυσίας και αναστάτωσης, επιβεβλημένης
αταξίας και προσχεδιασμένης αυθαιρεσίας, μιας
απάνθρωπης ανθρωπότητας. Ετσι ώστε τίποτα
πια να μην περνιέται για αμετάβλητο.

*Μπέρτολτ Μπρεχτ,
1898-1956,
Γερμανός δραματουργός
και ποιητής*

Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:

Αριάδνη Παπαγεωργίου

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:

Σίμος Παπαδόπουλος

ΒΟΗΘΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ:

Λίνα Μπασούκου

ΜΟΥΣΙΚΗ: Νίκος Δανίκας

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ: Δημήτρης Δήμου

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ: Δήμητρα Λαμπρέτσα

ΚΙΝΗΣΗ: Χριστίνα Σουγιουλτζή

ΦΩΤΙΣΜΟΙ: Ελίζα Αλεξανδροπούλου

ΠΑΙΖΟΥΝ: Άννα Αναστασιάδου, Βάσια Βασιλείου

Μιχαήλ Γιαννικάκης, Ελισσάβη Γιαννοπούλου

Σελήνη Φιλιππιτζή, Πηνελόπη Φλουρή

(στο πιάνο): Αλκιστις Λαμπροπούλου

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

ΝΑΙ και ΟΧΙ. Δύο λέξεις τριών γραμμάτων. Δύο μικρές λέξεις αλλά με πολύ βάρος.
Τις αρθρώνουμε αμέτρητες φορές στην καθημερινότητά μας, εύκολα, χωρίς σκέψη.
Κάποιες φορές όμως οι λέξεις αυτές είναι ικανές να αλλάξουν τη ροή των πραγμάτων...
Το «ναι» είναι ο φλοιός του "όχι". Σε καιρούς αδυναμίας, κάποιος περιμένει να
απομονωθεί σε περισυλλογή, ατομική και ομαδική, για να σταθμίσει μέσα του το
κριτήριο της συμμετοχής στο νέο και το διαφορετικό.

Ομάδα Θεάτρου ΠΑΥΣΙΣ



ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT
ASAGER + DER NEINSAGER - BERTOLT BRECHT



ΑΥΤΟΣ
ΠΟΥ ΛΕΕΙ ΝΑΙ
&
ΑΥΤΟΣ
ΠΟΥ ΛΕΕΙ ΟΧΙ

ΘΕΑΤΡΟ ΑΛΚΜΗΝΗ
Θεατρική περίοδος 2012 - 2013

info: Αλκμήνης 8, Γκάζι
metro Κεραμεικός
210 3428650, 6946887644
anastasiadou.ann@gmail.com

Ομάδα Θεάτρου ΠΑΥΣΙΣ



Ορίζοντας το σκοπό του θεάτρου του, ο Μπρεχτ γράφει: «Σκοπός του θεάτρου μου είναι να ξυπνήσει στον θεατή την επιθυμία να καταλάβει την κοινωνία στην οποία ζει και να μεθοδέψει σ' αυτόν το μεράκι να πάρει μέρος στην αλλαγή της». Προτείνει λοιπόν ένα διδακτικό θέατρο που δεν αποτελεί δρόμο προς το προϊόν της γνώσης, αλλά το ίδιο γίνεται διαδικασία γνώσης. Σ' αυτό το βαθιά ριζοσπαστικό θέατρο ηθοποιοί και θεατές είναι μαθητές σε μια συλλογική δράση με σκοπό την αλλαγή. Οι θεατές δεν είναι παθητικοί καταναλωτές και ευσυγκίνητοι δέκτες εύπεπτου θεάματος, αλλά συμμετέχουν ενεργά και συνδιαμορφώνουν από κοινού την παράσταση. [...] Θα ήταν ευχής έργο κάθε παράσταση σήμερα να εξασφαλίζει στους ανήλικους θεατές όχι μόνο ψυχαγωγία αλλά κυρίως πνευματική καλλιέργεια, σύμφωνα με την παιδαγωγική άποψη του Μπρεχτ για το διδακτικό θέατρο – σχολείο, το οποίο στόχο έχει να ασκεί τη διαλεκτική και πολιτική σκέψη των συμμετεχόντων. Σ' ένα σύγχρονο πλέον διδακτικό θέατρο για παιδιά και νέους σήμερα, σκηνοθέτες, ηθοποιοί και συντελεστές με διαλεκτική και πολιτική σκέψη, επιστημονική γνώση και πίστη στον άνθρωπο μπορούν να προτείνουν μια νέα θεατρική πραγματικότητα – κοντά στην υπάρχουσα για τη σύγκριση της σχετικής έρευνας – όπου το διαφορετικό και παρήγορο θα είναι η μετατροπή των παραδοσιακών θεατών σε ενεργητικούς, των καταναλωτών θεάματος σε δρώντες και συμμετέχοντες θεατές.

(Σίμος Παπαδόπουλος, απόσπασμα από το άρθρο:
Ο Bertolt Brecht και το Θέατρο για Παιδιά και Νέους: Αυτός που Λέει
Ναι και Αυτός που Λέει Όχι, 2008)

Πρόκειται για μια συμμετοχική παράσταση, όπου οι μαθητές στην αρχή και στο τέλος της εμπλέκονται ως δρώντα πρόσωπα, εγκαταλείποντας τη θέση του παρατηρητή - θεατή.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Εχω ένα σχολείο στην πόλη και έναν μαθητή που έχει πεθάνει ο πατέρας του. Μόνο την μητέρα του έχει πια να τον φροντίζει. Σύντομα θα φύγω για ταξίδι στα βουνά. Στα μέρη μας έχει ξεσπάσει μια επιδημία. Ομως στην άλλη μεριά του βουνού υπάρχει μια πόλη όπου κατοικούν οι μεγάλοι γιατροί.

ΑΓΟΡΙ: Ακριβώς επειδή είναι άρρωστη η μητέρα μου, θέλω να έρθω μαζί σας, για να φέρουμε φάρμακα και οδηγίες από τους μεγάλους γιατρούς στην πόλη πέρα απ' τα βουνά. [...]

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΦΟΙΤΗΤΕΣ: Φαίνεται πως το αγόρι κουράστηκε πια να ανεβαίνει. Ας ρωτήσουμε τον δάσκαλο τι του συμβαίνει.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Ακουσε καλά! Αφού είσαι άρρωστος και δεν μπορείς να συνεχίσεις είμαστε αναγκασμένοι να σε αφήσουμε εδώ. Μα είναι σωστό να ερωτηθεί αυτός που έχει αρρωστήσει, αν εξαιτίας του θέλει να γυρίσουν οι άλλοι πίσω. Και το έθιμο απαιτεί αυτός που αρρώστησε να απαντήσει: Να μην γυρίσετε πίσω. Συμφωνείς να μείνεις πίσω;

ΑΓΟΡΙ: Ναι, συμφωνώ.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Εχω ένα σχολείο στην πόλη και έναν μαθητή που έχει πεθάνει ο πατέρας του. Μόνο την μητέρα του έχει πια να τον φροντίζει. Αύριο θα φύγω για ένα ταξίδι έρευνας πέρα απ' τα βουνά. Γιατί στην πόλη, στην άλλη μεριά του βουνού, εκεί βρίσκονται οι μεγάλοι δάσκαλοι.

ΑΓΟΡΙ: Ακριβώς επειδή είναι άρρωστη η μητέρα μου, θέλω να έρθω μαζί σας, για να φέρουμε φάρμακα και οδηγίες από τους μεγάλους γιατρούς στην πόλη πέρα απ' τα βουνά. [...]

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΦΟΙΤΗΤΕΣ: Φαίνεται πως το αγόρι κουράστηκε πια να ανεβαίνει. Ας ρωτήσουμε τον δάσκαλο τι του συμβαίνει.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Ακουσε καλά! Από παλιά υπάρχει το έθιμο πως, όποιον αρρωσταίνει σε ένα τέτοιο ταξίδι, πρέπει να τον πετάνε στον γκρεμό. Σκοτώνεται αμέσως. Μα το έθιμο απαιτεί ακόμη να ερωτηθεί αυτός που αρρώστησε αν θέλει να γυρίσουν πίσω οι άλλοι εξαιτίας του. Και το έθιμο απαιτεί κίόλας αυτός που αρρώστησε να απαντήσει: να μην γυρίσετε. Απαιτείς να γυρίσουμε πίσω εξαιτίας σου; Η συμφωνείς να σε ρίξουμε στον γκρεμό, όπως απαιτεί το έθιμο;

ΑΓΟΡΙ: Όχι, δεν συμφωνώ.

Αυτός που
λέει Ναι

Αυτός που
λέει Όχι



^{mM} Μπ. Μπρεχτ, Αυτός που λέει ΝΑΙ. Αυτός που λέει ΟΧΙ, θέατρο Αλκμήνη, 2012-2013
Έρευνα - Σκηνοθεσία: Σίμος Παπαδόπουλος
Η ανακοίνωση του ταξιδιού



Μπ. Μπρεχτ, Αυτός που λέει ΝΑΙ. Αυτός που λέει ΟΧΙ, θέατρο Αλκμήνη, 2012-2013
Έρευνα - Σκηνοθεσία: Σίμος Παπαδόπουλος
Η απόφαση



Μπ. Μπρεχτ, Αυτός που λέει ΝΑΙ. Αυτός που λέει ΘΧΙ, θέατρο Αλκμήνη, 2012-2013
Έρευνα - Σκηνοθεσία: Σίμος Παπαδόπουλος
Το γκρέμισμα στη χαράδρα



Μπ. Μπρεχτ, Αυτός που λέει ΝΑΙ. Αυτός που λέει ΟΧΙ, θέατρο Αλκμήνη, 2012-2013
Έρευνα - Σκηνοθεσία: Σίμος Παπαδόπουλος
Ο θάνατος του αγοριού