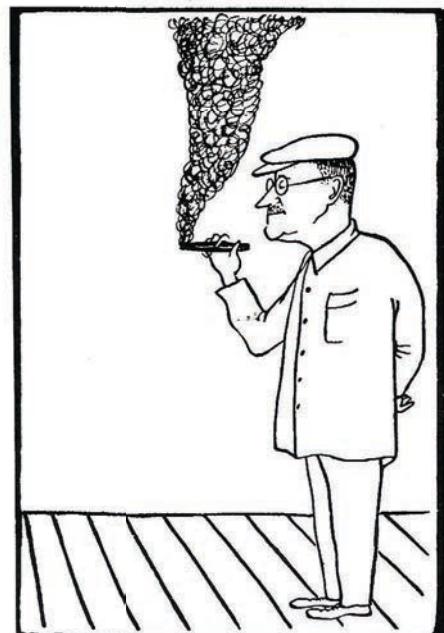


# ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

# 23

Το ξέρουμε πολύ καλά:  
το μίσος για τη χυδαιότητα  
παραμορφώνει το πρόσωπο  
η αγανάκτηση για την αδικία  
βραχνιάζει τη φωνή. Αλιμονο, εμείς  
που θέλαμε ν' ανοίξουμε το δρόμο της φιλίας  
δεν καταφέραμε να είμαστε οι ίδιοι φιλικοί.

Όμως εσείς, σαν έρθει εκείνος ο καιρός  
που ο άνθρωπος τον άνθρωπο θα παραστέκει  
να μας θυμάστε  
με επιείκεια.



## Μπρεχτ β'

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ  
ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»  
ομάδα θεατρικής έρευνας

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ  
περιοδική έκδοση

23



Μπέρτολτ  
Μπρεχτ

Michel Deutsch Προτάσεις και αντιφάσεις .....	3
Χρονολόγιο .....	4
Lionel Richard Σχεδίασμα μιας πνευματικής διαδρομής .....	8
Μπέρτολτ Μπρεχτ Από τα τελευταία ποιήματα .....	12
Reinhold Grimm Ανάμεσα στο νατουραλισμό και τον εξπρεσιονισμό .....	13
Bernard Dort Για την αποστασιοποίηση .....	14
Antoine Vitez Τα σημάδια του χρόνου .....	18
Σωτήρης Χαβιάρας Ο Μπρεχτ του Lavaudant .....	21
O κύκλος με την κιμωλία .....	25
Bernard Dort Ιστορία και ουτοπία .....	27
Maurice Regnaut Ο Μπρεχτ και η μητρότητα .....	30
Σωτήρης Χαβιάρας Η υποδοχή του Μπρεχτ στην Ελλάδα, 1955-57 .....	33
Τα έργα του Μπρεχτ στην ελληνική σκηνή, 1957-1991 .....	40

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ  
Νικηφόρος Παπανδρέου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΥΛΗΣ  
Γλυκερία Κουκουρίκου

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ  
Infoprint,  
Εταιρεία Εκδόσεων  
και Πληροφορικής,  
Δωδεκανήσου 25,  
546 26, Θεσσαλονίκη  
τηλ. 531.517, fax 532.050

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ  
«Τέχνη», Στρ. Καλλάρη 5,  
τηλ. 222.130, 546 22 Θεσσαλονίκη

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ  
Θέατρο «Αμαλία», Αμαλίας 71,  
τηλ. 821.483, 546 40 Θεσσαλονίκη

Αριθμός τεύχους 23 Μάρτιος 1992

Τιμή τεύχους 600 δρχ

Το σκίτσο του εξωφύλλου είναι της Elizabeth Shaw.  
Οι φωτογραφίες από τις δοκιμές του Κύκλου με την κιμωλία στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» είναι του Βασίλη Μποζίκη.

Επειδή στο προηγούμενο αφιέρωμα των Θεατρικών Τετραδίων στον Μπρεχτ (αρ. 15, Μάρτιος 1987), έχει από καιρό εξαντληθεί, θεωρήσαμε χρήσιμο να αναδημοσιεύσουμε εδώ ορισμένα από τα κείμενα εκείνου του τεύχους: το χρονολόγιο, το άρθρο για την αποστασιοποίηση και τα σχετικά με την υποδοχή και τις παραστάσεις του Μπρεχτ στην Ελλάδα.



**BERTOLT BRECHT  
Ο ΚΥΚΛΟΣ  
ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΜΩΛΙΑ**

Στις 20 Μαρτίου 1992, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» παρουσίασε, στο θέατρο «Αμαλία» της Θεσσαλονίκης, το έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ *Ο κύκλος με την κιμωλία*.

Το έργο ανέβηκε στη μετάφραση του Οδυσσέα Ελύτη. Η σκηνοθεσία ήταν του Νίκου Αρμάου, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Απόστολου Βέττα, η μουσική του Ηρακλή Πασχαλίδη, οι φωτισμοί του Στράτου Κουτράκη.

Πήραν μέρος, ερμηνεύοντας ο καθένας πολλά πρόσωπα, οι ηθοποιοί (σε παρένθεση σημειώνεται ο κύριος ρόλος τους): Χρήστος Αρνομάλλης (Ποιητής), Γιώργος Γλάστρας (Σάλβα), Ανδρέας Δημητριάδης (Σίμων), Έλενα Κουμαριά (Υπηρέτρια), Νίκος Κουμαριάς (Καζμπέκι), Μένη Κυριάκογλου (Πεθερά), Νίκος Λύτρας (Λαυρέντης), Στέλλα Μιχαηλίδου (Ναταλία Αμπασβίλι), Δημήτρης Ναζίρης (Αζντάκ), Έφη Σταμούλη (Γρούσα). Στο πιάνο ο Ηρακλής Πασχαλίδης.

Διεύθυνση παραγωγής: Στέργιος Πρώιος. Βοηθός σκηνοθέτη: Δώρα Κασκάλη. Βοηθός σκηνογράφου: Ολυμπία Σιδερίδου. Σκηνογραφικές κατασκευές: Δήμητρα Λουκά, Νίκος Παπανίκος.

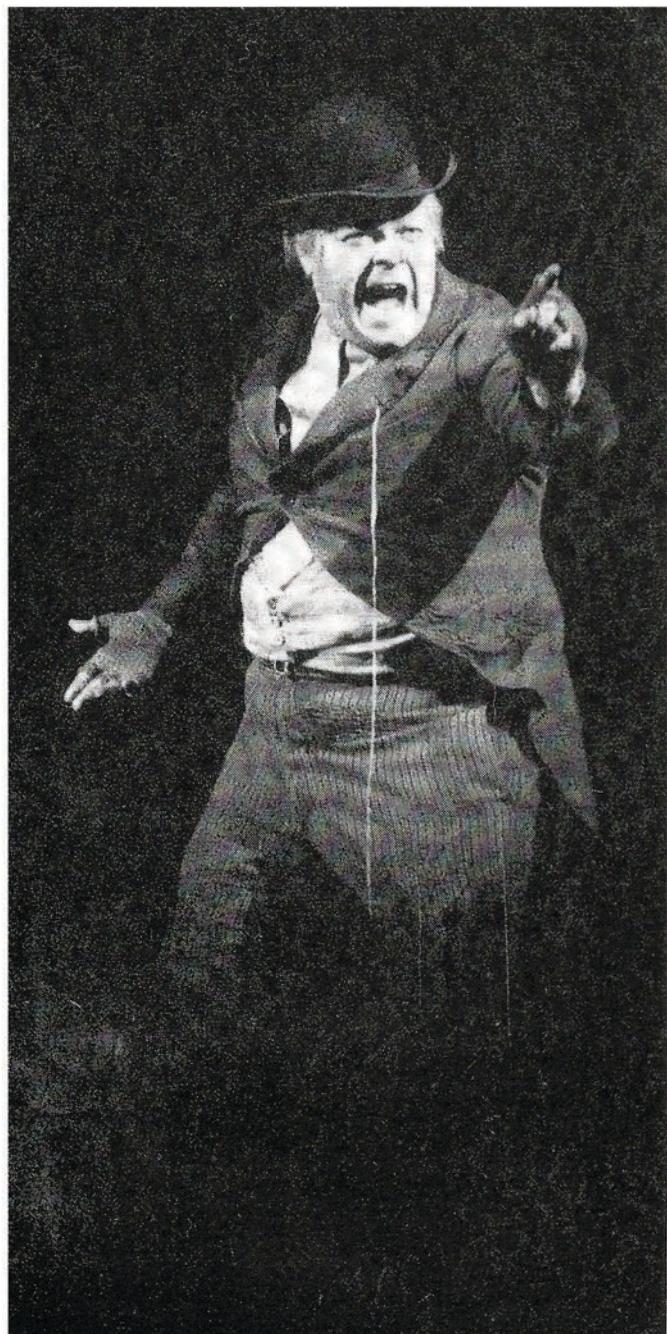
Ο Μπρεχτ έγραψε τον *Κύκλο με την κιμωλία* στην εξορία, στην Αμερική, το 1944-45. Η πρώτη παράστα-

ση δόθηκε από φοιτητές του Κάρλτον Κόλλετζ, στο Νόρθφιλντ της Μινεσότα, την άνοιξη του 1948, σε μετάφραση του Έρικ Μπέντλεϋ. Τον Οκτώβριο του 1954, ο Μπρεχτ ανέβασε τον *Κύκλο με την κιμωλία* στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, με μουσική του Πάουλ Ντεσσάου και σκηνικά-κοστούμια του Καρλ φον Άππεν.

Στην Ελλάδα, ο *Κύκλος* πρωτοπαίχτηκε από το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, στις 24 Ιανουαρίου 1957. Γι' αυτή την παράσταση έγινε η μετάφραση του Οδυσσέα Ελύτη. Η μουσική ήταν του Μάνου Χατζιδάκι, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γιώργου Βακαλό. Τη Γρούσα έπαιξε η Αναστασία Πανταζοπούλου, τον Ποιητή ο Κώστας Μπάκας και τον Αζντάκ ο Γιώργος Λαζάνης. Η παράσταση αυτή παρουσιάστηκε και στη Θεσσαλονίκη, στο Βασιλικό Θέατρο, τον Ιούνιο του 1957.

# Προτάσεις και αντιφάσεις

- Ο Μπρεχτ έκανε τη σκηνή προβληματική. Αυτό σημαίνει, καταρχήν, το τέλος διάφορων αυτονόητων σχημάτων για τη σχέση σκηνής-πλατείας, κειμένου-σκηνής, ηθοποιού-ρόλου κλπ. Αλλά ίσως σημαίνει και κάτι βαθύτερο: ότι όλη η κριτική λειτουργία του μπρεχτικού θεάτρου προτείνει το πέρασμα σε μιαν άλλου είδους σκηνή και συνεπώς την άρνηση ενός συγκεκριμένου τύπου θεάματος, αυτού ακριβώς του θεάματος στο οποίο η παράσταση δεν είναι προβληματική.
- «Προβληματίζοντας» το θέατρο, ο Μπρεχτ αναγκάστηκε να «παίξει» τη θεωρία —να σπρώχνει τη θεωρία στα χωρικά ύδατα της μυθοπλασίας— πράγμα που θα ήταν ιδιαίτερα ευχάριστο, αν δεν είχε σαν «συνέπεια» το να παίρνει η μυθοπλασία το ύφος της θεωρίας.
- Η μεταφορά θέατρο/επιστήμη, η επιστημονική σύλληψη της Ιστορίας (ο ιστορικός και διαλεκτικός υλισμός) του επέτρεψαν μεν να πετύχει τη μετατόπιση από τη μια σκηνή στην άλλη, αλλά και τον έκαναν να πέσει στην παγίδα μιας ορθολογιστικής θεολογίας, της οποίας ο μαρξισμός-λενινισμός υπήρξε αφετηρία και κορωνίδα.
- Η διαδικασία ανάλυσης με στόχο την αλλαγή («δεν αρκεί να δείξουμε την πραγματικότητα, πρέπει να δείξουμε ότι αυτή μπορεί να αλλάξει»), αναθέτοντας μια αποστολή στο θέατρο, το υπέβαλε σε μια τελεολογική αντίληψη. [...] Κάποιοι μπρεχτολόγοι, από τους πιο καλοπροαιρετούς, στηρίχτηκαν σ' αυτή τη λογική των ευγενών σκοπών, προκειμένου να απαλείψουν τις αντιφάσεις των έργων του Μπρεχτ, να δικαιώσουν το σύνολο του θεάτρου και της θεωρίας του, να τον κάνουν, σε τελευταία ανάλυση, παρουσιάσιμο. Αυτό τόσο στην αριστερή όσο και στη δεξιά παράταξη. Παρουσιάσιμο, με την ετικέτα του κλασικού, ή του ποιητή, ή του αλήτη· του αναρχικού, ή του σταλινικού.
- Ο καθρέφτης του Μπρεχτ δεν υπήρξε φυσικά ποτέ ο ίδιος με αυτόν που αναζητούν οι οπαδοί της άποψης ότι η τέχνη αποτελεί απλή αντανάκλαση της ζωής. Ο καθρέφτης του Μπρεχτ δεν αντανακλά τίποτα. Ανασυνθέτει, αποσυνθέτοντας την ψευδαίσθηση των εικόνων.
- Η αντίληψη της Ιστορίας που νομιμοποιεί τη δραματουργία του Μπρεχτ βασίζεται στον σύγχρονο ιστορικισμό, ο οποίος, όπως κατέδειξε πρώτος ο Νίτσε, είναι η μεταφυσική επί το έργον. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο ο Μπρεχτ έκανε θέατρο τον οδήγησε στο να αναθεωρήσει εκ βάθρων αυτού του είδους τη «νομιμότητα», κλονίζοντας πεποιθήσεις και βεβαιότητες με το χιούμορ και τη σωκρατική ειρωνεία. Δηλαδή ξαναπιάνοντας τα πράγματα από την αρχή.



Ο Tito Mazzoni στην Όπερα της πεντάρας σκηνοθεσία Στρέλερ, Πίκκολο Τεάτρο του Μιλάνου, 1958.

□ Ο Μπρεχτ εφάρμοσε τη σωκρατική μαιευτική στο θέατρο. Κάνοντάς το αυτό (αλλά χωρίς να αποκηρύσσει, όπως ο Σωκράτης, την τραγωδία), ανέμειξε τη φωνή του θεάτρου με τη φιλοσοφική συζήτηση. Παραμένει ωστόσο ένα ερώτημα: θέλουμε να κάνουμε το θεατή κριτικό δικαστή ή θέλουμε να τον κάνουμε καλλιτέχνη;

Michel Deutsch  
Μετάφραση: Σ.Χ.

αποσπάσματα από το άρθρο «Encore une fois Brecht»,  
περ. Théâtre/Public, αρ. 100, Ιούλ.-Αύγ. 1991.



# Μπέρτολτ Μπρεχτ

1898-1956

Θέατρο

*Μέσα στο φως, φτάνουν εκείνοι / που μπορεῖς να τους συγκινήσεις / να τους διασκεδάσεις / να τους αλλάξεις.*

## Νεότητα

*Σαν πλουσιόπαιδο μεγάλωσα. / Οι γονείς μου κολάρο / μου φορέσαν, μ' ἐμαθαν / υπηρέτες να χω / και μου διδάξανε την τέχνη να δίνω διατάγματα. Ὄταν / μεγάλωσα ὀμος, κι ολόγυρά μου κοίταζα, / δε μ' ἀρεσαν οι ἀνθρώποι της τάξης μου, / ούτε να διατάξω και να μ' υπηρετούν. / Τότε, την τάξη μου απαρνήθηκα και για συντρόφους πήρα / τους ταπεινούς ανθρώπους.*



**1898.** 10 Φεβρουαρίου: γεννιέται ο Μπέρτολτ Μπρεχτ (Μπέρτχολντ Ευγένιος Φρειδερίκος Μπρεχτ) στο 'Αουγκούστουργκ, από εύπορη εικογένεια. Ο Μπρεχτ δεν θα μιλήσει ποτέ για την οικογένειά του, παρά μόνο για τη γιαγιά του, η οποία, στην ηλικία των εβδομήντα δύο χρόνων και αφού χήρεψε, αποφάσισε να κάνει το κέφι της αγνοώντας τις κοινωνικές συμβάσεις του περιβάλλοντός της (βλ. το διήγημα *H αναξιοπρεπής γηραιά κυρία*).

Προβληματικές γυμνασιακές σπουδές. 'Ηδη από το 1914 αρχίζει να δημοσιεύει σε μια τοπική εφημερίδα τα πρώτα του κείμενα (ποιήματα και διηγήσεις). Σε μια σχολική έκθεση με θέμα: «Είναι γλυκό και τιμητικό να πεθαίνεις για την πατρίδα σου», γράφει: «Μόνο οι ανόητοι είναι τόσο επιπλαίοι ώστε να μιλούν για το ανάλαφρο πήδημα στην αντίπερα όχθη». Με δυσκολία γλιτώνει την αποβολή.

**1917.** Ο Μπρεχτ πηγαίνει για το Μόναχο, όπου γράφεται στην ιατρική σχολή.

**1918.** Επιστρατεύεται σαν νοσοκόμος. Θυμάται τις εμπειρίες του από το μέτωπο στην Μπαλάντα του νεκρού στρατιώτη: εξαίτιας αυτού του ποιήματος, το 1923, το όνομά του θα είναι πέμπτο στον κατάλογο των προσώπων που επρόκειτο να συλληφθούν κατά το αποτυχόν πραξικόπημα του Χίτλερ.

Παίρνει μέρος στην Επαναστατική οργάνωση του 'Αουγκούστουργκ, αλλά ο ίδιος λέει: «δεν προλάβαμε να ψηφίσουμε ούτε ένα διάταγμα».

Γράφει την πρώτη μορφή του Βάαλ.

**1919.** Γράφει τα *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα*, έργο που το 1922 θα του χαρίσει το βραβείο Κλάιστ. Γίνεται κριτικός θεάτρου στην σοσιαλιστική εφημερίδα *H θέληση του λαού*.

**1920.** Πεθαίνει η μητέρα του. Φιλία με τον Καρλ Βάλεντιν, τον σκηνοθέτη 'Εριχ Ένγκελ, την θητοποιό Κάρολα Νέχερ.

**1921.** Γράφει τους *Μικροαστικούς γάμους* και τη *Ζούγκλα των πόλεων*.

**1922.** Πρώτη παράσταση έργου του: τα *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα* παίζονται στο Ντόυτσες Τεάτερ του Βερολίνου.

Τον Απρίλιο, μέσα σ' ένα τραίνο, γράφει το *Για τον φτωχό Μπ. Μπ.* Τον Νοέμβριο παντρεύεται τη Μαριάννα Τσοφ.

**1923.** Γεννιέται η Χάννε, κόρη του Μπρεχτ και της Μαριάννας Τσοφ.

Διορίζεται «δραματουργός» στο θέατρο Καμμερσπίλε του Μονάχου.

Ανεβαίνει στο Ρεζιντέντ Τεάτερ του Μονάχου το *Στη ζούγκλα των πόλεων* (σκηνοθεσία 'Ένγκελ).

**1924.** Ανεβαίνει στο Καμμερσπίλε του Μονάχου, η *Ζωή του Εδουάρδου του Β'* (διασκευή του έργου του Μάρλουσ) σε σκηνοθεσία Μπρεχτ.

Βερολίνο. Διορίζεται «δραματουργός» στο Ντόυτσες Τεάτερ του Ράινχαρτ. Αρχίζει να μελετά το Κεφάλαιο. Συναντά την Ελένη Βάιγκελ. Γράφει το *Ο άντρας είναι άντρας*. Η πρώτη παράσταση του Βάαλ προκαλεί σκάνδαλο.

Γεννιέται ο Στέφαν, γιος του Μπρεχτ και της Ελένης Βάιγκελ.

**1926.** Το *Ο άντρας είναι άντρας* ανεβαίνει στο Ντάρμσταντ και οι *Μικροαστικοί γάμοι* στη Φρανκφούρτη.

**1927.** Δουλεύει με τον Πισκάτορ για τη διασκευή του *Καλού στρατιώτη Σβένκ* του Γιάροσλαβ Χάσεκ.

Πρώτη συνεργασία του Μπρεχτ με τον Κουρτ Βάιλ: *Το μικρό Μαχαγόννυ*, φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής του Μπάντεν-Μπάντεν.

Διαζύγιο με τη Μαριάννα Τσοφ.

**1928.** *H όπερα της πεντάρας* ανεβαίνει στο θέατρο Αμ Σιφμπάουερνταμ. Ο Μπρεχτ κατηγορείται για κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας, επειδή στην *'Οπερα της πεντάρας* χρησιμοποιήσε μερικούς στίχους του Βίγιον από τη γερμανική μετάφραση του 'Αμμερ. Υπερασπίζεται το δικαίωμα της λογοκλοπής.

**1929.** Παντρεύεται την Ελένη Βάιγκελ. Γνωρίζεται με τον Βάλτερ Μπένγιαμιν.

Γράφει τα πρώτα διδακτικά έργα: *H πτήση του Λίντμπεργκ* και το *Διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν*. Πρεμιέρα του *Χάπν* εντ και τοι *Αυτός που λέει Nai*.

- 1930.** Η όπερα 'Ανοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννι ανεβαίνει στη Λειψία. Το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα πετυχαίνει την απαγόρευσή της.  
Γεννιέται η Μπάρμπαρα, κόρη του Μπρεχτ και της Βάιγκελ.  
Ο Πάμπτος γυρίζει ταυτία βασισμένη στην 'Οπερα της πεντάρας' ο Μπρεχτ θα προσφύγει στη δικαιοσύνη υποστηρίζοντας ότι το έργο του παραποήθηκε.  
Γράφει το *H εξαρεση και ο κανόνας*, την *Aγια Ιωάννα των σφαγείων* και πολυάριθμα θεωρητικά κείμενα.  
Ο Γκαστόν Μπατύ ανεβάζει την 'Οπερα της πεντάρας στο Παρίσι.  
**1931.** Διασκευάζει τον 'Αμλετ για το ραδιόφωνο του Βερολίνου. Μεταδίδεται από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό του Βερολίνου η *Aγια Ιωάννα των σφαγείων*.  
**1932.** Ανεβάζεται στο Βερολίνο η *Mάνα*, διασκευή από το μυθιστόρημα του Γκόρκι. Το φιλμ *Κούλε Βάμπτε* του Σλατάν Ντούντοβ (σε σενάριο του Μπρεχτ) απαγορεύεται από τη λογοκρισία. Ο Μπρεχτ ταξιδεύει στη Μόσχα για τη σοβιετική πρεμιέρα του *Κούλε Βάμπτε*. Παρακολουθεί το σεμινάριο του Καρλ Κορς πάνω στο μαρξισμό.  
**1933.** Η παράσταση της *Απόφασης* στην Εφρούρτη διακόπτεται από την αστυνομία. Οι υπεύθυνοι για το έργο και την παράσταση ενάγονται «επί εσχάτη προδοσία». Οι αρχές του Ντάρμσταντ απαγορεύουν το ανέβασμα της *Αγιας Ιωάννας*.

### Η εξορία

Εμείς φύγαμε στα κρυφά. Μας κυνηγήσαν, μας προγράψανε. / Κι η χώρα που μας δέχτηκε, σπίτι δε θα 'ναι, μα εξορία. / Όμως κανένας μας / δε θα μείνει εδώ. Η τελευταία λέξη / δεν ειπώθηκε ακόμα.



Οι Ναζί καινε τα βιβλία.

- 1933.** Στις 27 Φεβρουαρίου ξεσπάει η πυρκαγιά στο Ράγχσταγκ. Στις 28 ο Μπρεχτ και η οικογένειά του αναχωρούν για την εξορία: Πράγα-Βιέννη-Ζυρίχη. Εγκατάσταση στην Καρόνα της Ελβετίας. Στις 10 Μαΐου οι ναζί καινε τα βιβλία του.  
Ιούνιος. Τα Επτά θανάσιμα αμαρτήματα των μικροαστών, με μουσική του Κουρτ Βάιλ, ανεβάζονται στο Παρίσι από τον Ζωρζ Μπαλανσίν (μία μοναδική παράσταση). Ο Μπρεχτ φεύγει για τη Δανία. Εγκαθίσταται στο Σβέντμποργκ.  
**1934.** Συνεργάζεται σε αντιφασιστικά περιοδικά που εκδίδουν οι εξόριστοι Γερμανοί. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν τον επισκέπτεται στον Σβέντμποργκ. Ταξιδεύει στο Λονδίνο, όπου συναντά τον Χανς Αισλερ και τον Καρλ Κορς. Γράφει το «διδακτικό έργο» *Oι Οράτιοι και οι Κουριάτοι*.  
Το *Μυθιστόρημα της πεντάρας* εκδίδεται στο 'Αμστερνταμ και τα *Τραγούδια-Ποιήματα-Χοριά* στο Παρίσι.  
**1935.** Ταξιδί στη Μόσχα, συνάντηση με τον Πισκάτορ, την ηθοποιό Κάρολα Νέχερ και άλλους εξορίστους.  
8 Ιουνίου: του αφαιρείται η γερμανική υπηκοότητα.  
21-23 Ιουνίου: συμμετέχει στο Διεθνές συνέδριο συγγραφέων που γίνεται στο Παρίσι. Η *Mάνα* ανεβάζεται στην Κοπενχάγη από ερασιτεχνικό θίασο εργατών, σε σκηνοθεσία της Ρουθ Μπέλαου.  
Νοέμβριος: ταξιδεύει με τον Αισλερ στη Νέα Υόρκη, για να παρακολουθήσει την παράσταση της *Mάνας* από το Σιβίκ Ρεπέρτορ Θήταρε.  
Γράφει το *Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ* και τις *Πέντε δεσκολίς* για να γράψει κανείς την αλήθεια.  
**1936.** Κυκλοφορεί στη Μόσχα το λογοτεχνικό περιοδικό *Das Worth* (*H λέξη*), που εκδίδεται από τον Μπρεχτ, τον Λιον Φόυχτβανγκερ και τον Βίλλι Μπρέντελ· ο Μπρεχτ θα έρθει σε αντίθεση με το περιοδικό *Διεθνής Λογοτεχνία*, που εκδίδεται κι αυτό στη Μόσχα από τον Γιοχάνες Μπέχερ και τον Γκέοργκ Λούκατς.  
Το *Στρογγυλοκέφαλοι και σουβλεροκέφαλοι* ανεβάζεται στην Κοπενχάγη. Στην ίδια πόλη ανεβάζονται τα *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα*, αλλά την επομένη της πρεμιέρας οι παραστάσεις απαγορεύονται από τις αρχές.  
**1937.** Ο Μπρεχτ στο Παρίσι για το Διεθνές συνέδριο συγγραφέων που έχει θέμα τον πόλεμο της Ισπανίας.  
Οκτώβριος. Ανεβάζονται στο Παρίσι τα *Ντουνφέκια* της κυρά *Καρράρ* με την Βάιγκελ στον πρώτο ρόλο.  
**1938.** Η Βάιγκελ παιζει τον Φεβρουάριο στην Κοπενχάγη τα *Ντουνφέκια* της κυρά *Καρράρ* και τον Μάιο στο Παρίσι οκτώ σκηνές από το *Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ* με τον τίτλο 99%.  
Πρώτη μορφή της *Ζωής του Γαλιλαίου* με τον τίτλο *H γη γυρίζει*.  
**1939.** Η απειλή της γερμανικής κατοχής της Δανίας αναγκάζει τον Μπρεχτ να καταφύγει στη Σουηδία, όπου θα παραμείνει για ένα περίπου χρόνο.  
Πεθαίνει ο πατέρας του.  
Γράφει θεωρητικά κείμενα, την *Αγορά του χαλκού κ.ά.*, τα *Ποιήματα του Σβέντμποργκ*, και τα έργα *H ανάκριση των Λούκουλου, Mάνα κουράγιο, O κυλός άνθρωπος των Σετσονάν*.  
**1940.** Μετά την κατάληψη της Δανίας και της Νορβηγίας από τον γερμανικό στρατό, καταφεύγει στη Φιλανδία, όπου γράφει τα έργα *O κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπος του Mάττι* και *Διάλογοι εξορίστων*, καθώς και θεωρητικά κείμενα.  
**1941.** Η *Mάνα Κουράγιο* ανεβάζεται στη Ζυρίχη, με την Τερέζα Γκίζε.  
Από τη Φιλανδία ο Μπρεχτ πηγαίνει στη Μόσχα. Από τη Μόσχα, με τον υπερσιβηρικό,

φτάνει στο Βλαδιβοστόκ. Από εκεί φεύγει με πλοϊο για την Καλιφόρνια. Εγκαθίσταται στην Σάντα Μόνικα, κοντά στο Χόλλυγουντ, όπου ξαναβρίσκει τον Πέτερ Λόρρε, τον Λιον Φόουχτβανγκερ, τον Φριτς Λανγκ, τον Χανς Άισλερ, τον Πάουλ Ντεσσάου και πολλούς άλλους γερμανούς εξορίστους. Γνωριμία με τον Τσάπλιν.

Γράφει την *'Άνοδο του Αρτούρο Ούι και τα Οράματα της Σιμόν Μασσάρη*.

1942. Συνεργάζεται με τον Φριτς Λανγκ για την ταινία *'Και οι δήμοι πεθαίνουν*. Ανεβαίνει στην Νέα Υόρκη, στα γερμανικά, το *Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ*. Γνωριμία με τον Έρικ Μπέντλεϋ.

1943. Ταξιδεύει στη Νέα Υόρκη, όπου συναντά τον Πισκάτορ και άλλους πρόσφυγες. Ο μεγάλος του γιος, που έχει μείνει στη Γερμανία, σκοτώνεται στο ανατολικό μέτωπο. Τελειώνει τον *Σβένκ στον Β'* παγκόσμιο πόλεμο (τον ρόλο του Σβένκ τον προορίζει για τον Πέτερ Λόρρε). Διασκευάζει τη *Δουκισσα του Μάλφι* του Γουέμπστερ.

Το *Σαουσπιλάχους της Ζυρίχης* παρουσιάζει τον Καλό άνθρωπο του *Σετσουάν* (Φεβρουάριος) και τη *Ζωή του Γαλιλαίου* (Σεπτέμβριος).

1944. Συναντά τον Τσαρλς Λώτον και αρχίζει να ξαναδουλεύει τον *Γαλιλαίο*. Γράφει σενάρια για τον κινηματογράφο.

1945. Τελειώνει τον *Κύκλο με την κιμωλία*. Σε συνεργασία με τον Λώτον, ολοκληρώνει τη δεύτερη μορφή του *Γαλιλαίου*.

Ανεβάζεται στη Νέα Υόρκη, σε αγγλική μετάφραση, το *Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ*, με τον τίτλο *Η ιδιωτική ζωή της ανώτερης φυλής*.

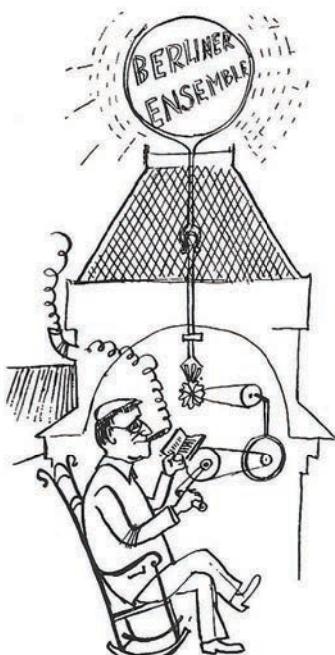
1946. Πηγαίνει στη Νέα Υόρκη για την παράσταση της *Δουκισσας του Μάλφι* με την Ελιζαμπεθ Μπέργκκνερ.

1947. Ιούλιος: πρεμιέρα του *Γαλιλαίου*, με τον Τσαρλς Λώτον, στο Λος Άντζελες Κόρονετ Θήατρο.

Οκτώβριος: ανακρίνεται από την Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών. «Όταν με κατηγόρησαν πως θέλω να κλέψω το Εμπάιρ Στέιτ Μπίλντινγκ, κατάλαβα ότι ήταν καιρός να του δίνω». Φεύγει για την Ελβετία.

## Η επιστροφή

Όταν ξαναγύρισα / τα μαλλιά μου δεν  
ήταν γκρίζα ακόμα / κι ήμουν χαρούμενος γι' αυτό. / Τους μόχθους των βουνών τους ξεπεράσαμε. / Μπροστά μας  
έχουμε τώρα τους μόχθους των κοιλάδων.



Σκίτσο του Sandberg.

1948. Εγκαθίσταται για ένα διάστημα στη Ζυρίχη. Φιλία με τον Μαξ Φρις. Ξαναβρίσκει τον σκηνογράφο Κάσπαρ Νέχερ, παλιό του φίλο και συμμαθητή. Τον Ιανουάριο ανεβαίνουν στο Ντόύτσες Τεάτερ του Βερολίνου επτά σκηνές από το Γ' Ράιχ, σε σκηνοθεσία του Βόλφγκανγκ Λάνγκχοφ. Τον Φεβρουάριο παρουσιάζεται στο Χουρ της Ελβετίας η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, με την Ελένε Βάιγκελ, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ και Κάσπαρ Νέχερ. Τον Ιούνιο, στο Σαουσπιλάχους της Ζυρίχης, πρώτη παράσταση του έργου *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττι*, σε σκηνοθεσία Χίρσφελντ και Μπρεχτ.

Οι σύμμαχοι αρνούνται στον Μπρεχτ τη βίζα που χρειάζεται για να διασχίσει τη Γερμανία προκειμένου να πάει στο Βερολίνο. Μ' ένα τσέχικο διαβατήριο, φτάνει μέσω Πράγας στο Ανατολικό Βερολίνο, όπου εγκαθίσταται τον Οκτώβριο. «Ο κ. Κ. προτιμούσε την πολιτεία Β από την πολιτεία Α. Στην πολιτεία Α, έλεγε, μ' αγαπούν, μα στην πολιτεία Β μου φέρονται φιλικά. Στην πολιτεία Α προσπάθησαν να μου φανούν χρήσιμοι, στην πολιτεία Β με χρειάζονταν. Στην πολιτεία Α με κάλεσαν στο τραπέζι, στην πολιτεία Β όμως με κάλεσαν στην κουζίνα».

Το Ντόύτσες Τεάτερ τον καλεί να σκηνοθετήσει τη *Μάνα Κουράγιο* σε συνεργασία με τον Έριχ Ένγκελ.

Γράφει το *Μικρό όργανον για το θέατρο*.

1949. Ανεβαίνει στο Ντόύτσες Τεάτερ τη *Μάνα Κουράγιο* με την Ελένε Βάιγκελ. Νέα παραμονή στη Ζυρίχη. Το Σεπτέμβριο γιρίζει στο Βερολίνο και ιδρύει με τη Βάιγκελ το Μπερλίνερ Ανσάμπλ, που εγκαινιάζεται στις 12 Δεκεμβρίου με τον *Πούντιλα* (σε σκηνοθεσία Μπρεχτ και Ένγκελ). Γράφει τις *Μέρες της Κομμούνας*.

1950. Επιδιώκει την επιστροφή του Πέτερ Λόρρε από την Αμερική, του προτείνει να παίξει τον Άμλετ στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Παίρνει την αυστριακή υπηκοότητα.

Ανεβάζει, στη δική του διασκευή, τον *Οικοδιδάσκαλο του Λεντς*. Η *Μάνα Κουράγιο* στο Κάμμερσπιλε του Μονάχου, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ, με την Τερέζα Γκίζε. Νοικιάζει ένα εξοχικό σπίτι στο Μπούκοβι. Αρχίζει να γράφει τα *Μπουκοβιανά ελεγεία*.

1951. Ανεβάζει τη *Μάνα* στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Η *Ανάκριση του Λούκουλου* (όπερα των Μπρεχτ και Ντεσσάου) στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου: οι παραστάσεις διακόπτονται λόγω πολιτικών διαφωνιών, και ξεναρχίζουν έπειτα από μερικές αλλαγές στο κείμενο, με τον τίτλο *Η Καταδίκη του Λούκουλου*. Νέα σκηνοθεσία της *Μάνας Κουράγιο* στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ.

1952. Ο θίασος δίνει παραστάσεις στη Βαρσοβία. Ανεβάζονται τα *Ντουφέκια της κυρά Καρράρ*.

1953. Υπογράφει μια έκκληση για την απονομή χάριτος στους Ρόζενμπεργκ. Τον Ιούνιο, με αφορμή την εργατική εξέγερση στο Ανατολικό Βερολίνο, στέλνει επιστολή στον Βάλτερ Ούλμπριχτ, από την οποία οι εφημερίδες απαλείφουν τα σημεία που ασκείται

·Υστερ' απ' την εξέγερση της 17 του Ιούνη, / ο γραμματέας της Ἐνωσης Λογοτεχνών / ἔβαλε και μοιράσανε στη λεωφόρο Στάλιν προκηρύξεις / που λέγανε πως ο λαός / ἔχασε την εμπιστοσύνη της κυβέρνησης, / και δε μπορεί να την ξανακερδίσει / παρά μονάχα με διπλή προσπάθεια. Δε θα ·ταν τότε / πιο απλό, η κυβέρνηση / να διαλύσει το λαό / και να εκλέξει έναν άλλον;



Δε χρειάζομαι ταφόπετρα, εγώ. / Αλλ' αν εσείς χρειάζεστε μια για μένα, / θα ήθελα κει πάνω να γραφτεί: / «Ἐκανε προτάσεις. Εμείς / πράξη τις κάναμε». / Μια τέτοια επιγραφή / θα ·ταν τιμή για όλους μας.

Αποσπάσματα από ποιήματα του Μπρεχτ μεταφρασμένα από τον Μάριο Πλωρίτη.

κριτική στο καθεστώς. Αμέσως μετά, ο Μπρεχτ στέλνει στον Ούλμπριχτ το ακόλουθο τηλεγράφημα: «Ελπίζω ότι οι προβοκάτορες θα απομονωθούν και τα δίκτυα τους θα καταστραφούν, αλλά ελπίζω επίσης ότι οι εργάτες που διαδήλωσαν την δικαιολογημένη δυσαρέσκειά τους δεν θα αντιμετωπιστούν όπως οι προβοκάτορες, ώστε να μην καταργηθεί η τόσο αναγκαία δυνατότητα έκφρασης πάνω σ' όλα τα λάθη που διαπράχθηκαν απ' όλες τις πλευρές».

Αρχίζει να δουλεύει πάνω στο τελευταίο του θεατρικό έργο: *Τουραντώ* ή το συνέδριο των ασπρορρυχάδων.

**1954.** Το Μπερλίνερ Ανσάμπλ εγκαθίσταται στο θέατρο Αμ Σιφερμπάουερνταμ, όπου και ανεβάζει τον *Λον Ζουάν* του Μολιέρου, σε διασκευή του Μπρεχτ και σκηνοθεσία Μπένο Μπεσσόν. Ακολουθεί ο *Κύκλος με την κιμωλία*, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ, με την Αγγελικα Χούρβιτς, Ιούλιος: το Μπερλίνερ Ανσάμπλ εμφανίζεται στο πρώτο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ του Παρισιού με τη *Μάνα Κουράγιο* και τη *Σπασμένη στάμνα* του Κλάιστ.

Στις 21 Δεκεμβρίου απονέμεται στον Μπρεχτ το βραβείο Στάλιν.

**1955.** Το Μπερλίνερ πάλι στο Παρίσι, στο δεύτερο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ, με τον *Κύκλο με την κιμωλία*.

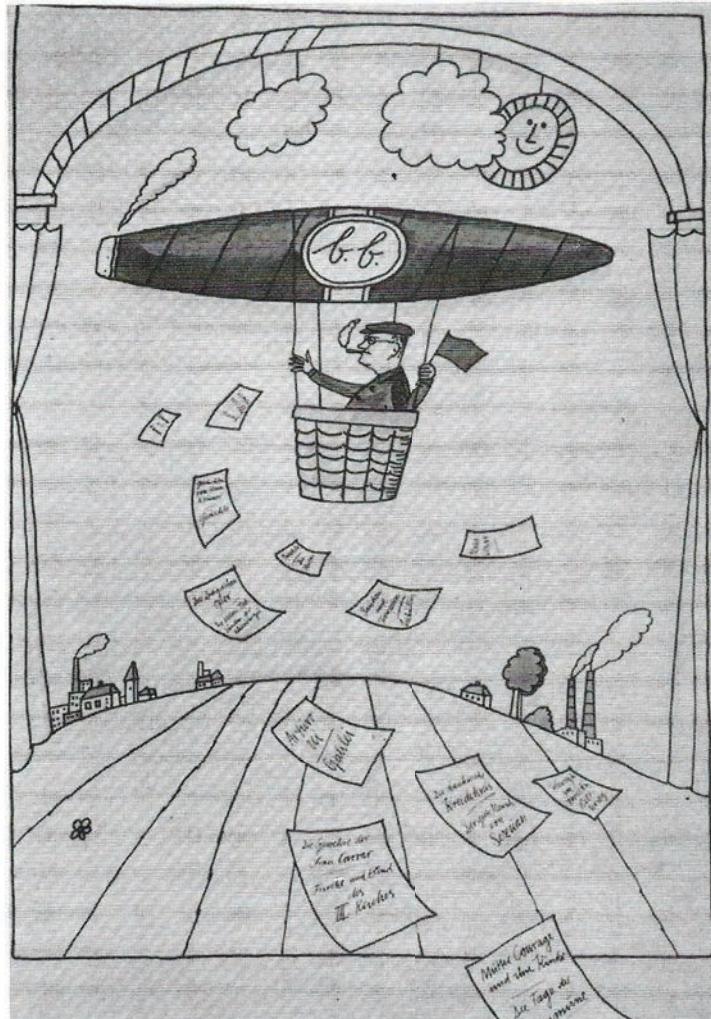
Δεκέμβριος: αρχίζουν οι δοκιμές της *Ζωής του Γαλιλαίου* στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ, με τον Έρνστ Μπους.

**1956.** Ταξιδεύει στο Μίλανο για να παραβρεθεί στην παράσταση της *Όπερας της πεντάρας* από το Πίκκολο Τεάτρο (σκηνοθεσία Τζιόρτζιο Στρέλερ).

Στις 20 Αυγούστου, διευθύνει για τελευταία φορά τις δοκιμές του *Γαλιλαίου*.

Στις 14 Αυγούστου πεθαίνει από έμφραγμα του μυοκαρδίου.

Ενταφιάζεται στις 17 Αυγούστου στο νεκροταφείο Ντοροτεενφρίντχοφ, κοντά στο σπίτι του, όχι μακριά από τον τάφο του Χέγκελ και του Φίχτε.



Αφίσα του P. Φ. Μόλλερ.

# Σχεδίασμα μιας πνευματικής διαδρομής

Όταν, στα 1928, ένας δημοσιογράφος ρώτησε τον Μπρέχτ ποιο βιβλίο τον επηρέασε περισσότερο, εκείνος απάντησε: «Θα γελάσετε — Η Βίβλος!...». Αν και υπήρχε στα λόγια του κάποια διάθεση πρόκλησης, ο Μπρέχτ δεν είχε άδικο, όταν προεξοφλούσε την αντίδραση του συνομιλητή του. Εντούτοις, αυτή η απάντηση του Μπρέχτ, που του άρεσε να σοκάρει, δεν πρέπει να θεωρηθεί παραπλανητική. Ο πατέρας του ήταν ένας όχι και πολύ τακτικός στα θρησκευτικά του καθήκοντα καθολικός, αλλά η μητέρα του, προτεστάντισσα και θεοσεβούμενη, φρόντισε να δώσει στο γιο της θρησκευτική αγωγή. Ο μικρός Μπρέχτ παρακολούθησε με μεγάλο ενδιαφέρον, στο Βασιλικό Κολλέγιο του 'Αουγκούστουργκ, τα μαθήματα του πάστορα Πωλ Ντέτερ. Και το πρώτο του έργο, που το γράψε στα δεκαπέντε του, υπήρξε ακριβώς ένα μονόπρακτο δράμα με τον τίτλο *H Bißloß*. Αυτό το έργο, που γι' άλλη μια φορά επεξεργάζεται το μοτίβο της ιστορίας της Ιουδήθ, έχει ως πλαίσιο τους θρησκευτικούς πολέμους και θυμίζει τον *Αστό των Καλαί* του Γκέοργκ Κάιζερ, του μοναδικού εξπρεσιονιστή δραματουργού που ο Μπρέχτ θαύμαζε: σε μια μικρή πολιτεία, οι κάτοικοι θα σωθούν μόνον αν αρνηθούν τον προτεσταντισμό και αν παραδώσουν, για μια βραδιά, την κόρη του δημάρχου στον αρχηγό του καθολικού στρατού.

Η Βίβλος δεν έπαψε ποτέ να επηρεάζει τον Μπρέχτ. Τη θεωρούσε ποιητικό μνημείο της ανθρωπότητας. Στα έργα του αφθονούν οι παραπομές, οι υπαινιγμοί σε πρόσωπα και πράγματα της Βίβλου. Από αυτήν προέρχεται και μια λογοτεχνική μέθοδος που τη μεταχειρίστηκε τακτικά, όπως στον *Αρτούρο Όνι*, για παράδειγμα: η παραβολή. Αλλά, δύον αφορά στο θρησκευτικό πνεύμα και σε δι', έχει να κάνει με την πίστη, η στάση του στάθηκε πάντα ανευλαβής και το πνεύμα του κριτικό — στην ενήλικη ζωή του, τουλάχιστον. Γιατί, προηγουμένως, το παιδί Ευγένιος Μπερτόλδος Μπρέχτ υπάκουε στον περιρρέοντα κομφορμισμό της μικρής πολιτείας του 'Αουγκούστουργκ όπου γεννήθηκε, γόνος μάλιστα μιας αστικής οικογένειας που έχαιρε μεγάλης εκτιμήσεως.

Ο Μπρέχτ δεν είχε, όπως πολλές φορές ειπώθηκε, αριστερές απόψεις από νωρίς, από την εποχή των εγκύκλιων σπουδών του. Τα ποιήματα και τα άρθρα που δημοσίευσε, με το όνομα Berthold Eugen ('Ουγκεν, Ευγένιος), στο λογοτεχνικό ένθετο της τοπικής εφημερίδας *Augsburger Neueste Nachrichten* [Τα τελευταία νέα του 'Αουγκούστουργκ], διαπνέονται από έναν πατριωτισμό που βρίσκεται σε αρμονία με τον υπεριαλισμό του Γουλιέλμου Β'. Στα δεκάξια του, τίθεται στη διάθεση της πολιτικής αεράμυνας. Ίσως, μάλιστα, ο ζήλος του αυξάνεται από το γεγονός ότι, σε σχέση με τους συμμαθητές του, νιώθει τον ανδρισμό του πληγωμένο: ενώ πολλοί απ' αυτούς έφυγαν στο μέτωπο, ο ίδιος απαλλάσσεται από κάθε σωματική δοκιμασία, εξαιτίας μιας συγγενούς καρδιακής ανεπάρκειας: μόλις τον Οκτώβριο του 1918 θα επιστρατευθεί, ως νοσοκόμος, στο στρατιωτικό νοσοκομείο της γενέτειράς του.

Μετά από μερικούς μήνες στον πόλεμο, ο Μπρέχτ θα δει τη σφαγή ολόγυρά του και αυτό θα μεταβάλει τη στάση του. Η εικόνα του θανάτου, καθώς ανταποκρίνεται και στις φιλοσοφικές αναζητήσεις της εφηβείας του, τον διακατέχει σε βαθμό που του γίνεται έμμονη ιδέα για μερικά χρόνια. Είναι η εποχή που σε σχολική του εργασία, όπου οι μαθητές καλούνταν να σχολιάσουν την περίφημη ρήση του Οράτιου σύμφωνα με την οποία είναι γλυκός ο θάνατος για την πατρίδα, ο Μπρέχτ δεν διστάζει να απαντήσει πως ποτέ δεν είναι ευχάριστο να εγκαταλείπεις τη ζωή. Η άποψή του θεωρήθηκε ειρηνιστική, και τον έστειλε στο πειθαρχικό συμβούλιο, λίγο δε έλειψε να αποβληθεί οριστικά από το κολλέγιο. Ευτυχώς, ένας από τους καθηγητές του, οικογενειακός φίλος, του συμπαραστάθηκε υποστηρίζοντας πως ο πόλεμος είχε οδηγήσει σε σύγχυση τις νεαρές συνειδήσεις.

Μετά από αυτήν την εμπειρία, η προσωπικότητά του αποκρυσταλλώνεται. Ο Μπρέχτ ρίχνεται στο διάβασμα όλων των σύγχρονων δραματουργών (Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, Φρανκ Βέντεκιντ, Μπέρναρ Σω, 'Αουγκουστ Στρίντμπεργκ), δοκιμάζει τις δυνάμεις του στην

ποίηση μπροστά στο ακροατήριο των συμμαθητών του, συνθέτει τραγούδια. Απελευθερώνεται, ακόμη, από το οικογενειακό του περιβάλλον. Ήδη τον προσέλκυσαν εκείνοι που αντιδρούν στις αστικές συμβάσεις. Ερωτοτροπεί με κορτσιά, συχνάζει στα κακόφημα μέρη του 'Αουγκούστουργκ. Διαμορφώνεται Μπρέχτ του Βάλαλ, των *Ταμπούρλων* μέσα στη νύχτα, του Γάμου των μικροστών. Ένας νέος άντρας, δηλαδή, που από το Μόναχο στο Βερολίνο, όπου γκαθίσταται στα 1924, επιδιώκει να ζει με ένταση, εκθειάζοντας το συγκριμένο, τις άμεσες απολαύσεις, τον παχονδρειδή υλισμό. Μετά από αυτήν τη ρήξη του με τον αστικό κόσμο, δεν το μένει τια παρά ν' αποκτήσει πολιτική συνειδηση.

Και αυτή, βέβαια, δεν του δόθηκε εξ αποκαλύψεως. Μετά την αποτυχία της επανάστασης του 1919-1920, ο Μπρέχτ αντιδρά, κατά το παράδειγμα πολλών της γενιάς του: αυτή η απομποίηση θα του κοστίσει μια περίοδο μηδενισμού. Ο αντίκτυπος φαίνεται πολλά στα *Ημερολόγια* και τις *Αυτοβιογραφικές σημειώσεις* του της δεκαετίας του '20. Πάνω απ' όλα θέλει να πετάξει στο θέατρο. Επιβάλλοντας τις ιδέες του δώμας, και όχι υποτασσόμενος στο θέατρο του συρμού. Αντίθετα με τους παραδοσιακούς εκπροσώπους των «γραμμάτων», εκτιμά τα αστυνομικά μυθιστορήματα και τις αθλητικές εφημερίδες. Προτιμά τα σκετς του κλόουν Καρλ Βάλεντα από τον Τόμας Μαν, που δεν είναι, κατά τη γνώμη του, παρά ένας «αστός, κατασκευαστής τεχνητών, επηρμένων και όχρηστων βιβλίων». Σε κάθε τομέα, προκαλεί. Μέθοδός του: ο κυνισμός.

Και ιδού ο Μπρέχτ, που έχει στο μεταξύ ανεβάσει μερικά έργα στο θέατρο, διερωτάται για την κοινωνία στην οποία ζει. Θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε τη στροφή του στην εποχή που γράφεται το *Ο άντρας είναι άντρας*, στα 1924-1925 (το έργο ανέβηκε στο θέατρο στα 1926, στο Ντάρμσταντ). Ζεκινώντας τη σύνθεση ενός νέου θεατρικού έργου, με τίτλο *Τζο ο χασάπης*, που διαδραματίζεται στο Χρηματιστήριο σίτου του Σεκάγου, αισθάνεται την ανάγκη να βεβιώσει τις οικονομολογικές του γνώσεις. Στρέφεται στο μαρξισμό. Μελετά το *Κεφάλαιο*. Παρακολουθεί τα μαθήματα του κοινωνιολόγου Φρίτς Στέρνμπεργκ και του φιλόσοφου Καρλ Κορς. Παραμελεί για ένα διάστημα τα θεατρικά του σχέδια, αφιερώνεται στη θεωρητική έρευνα. Πεπεισμένος πως οι παλιές δραματικές φόρμες έχουν πια ξεπεραστεί (στα 1927

θα μιλήσει πρώτη φορά για ένα «επικό» θέατρο), σκέπτεται πως οι καινούργιες δραματικές φόρμες δεν θα ξεπεταχτούν παρά μόνο σε σχέση με μια κοινωνική αλλαγή.

Αυτό το στάδιο της περισυλλογής καταλήγει εν μέρει στην 'Οπερα της πεντάρας στα 1928, πρώτη πολεμική μηχανή εναντίον της αστικής κοινωνίας, που εντούτοις χάρη στη μουσική του Κουρτ Βάιλ, έμεινε περίπου ένα χρόνο στη σκηνή με τεράστια επιτυχία. Καταλήγει κυρίως στην *Αγία Ιωάννα των σφαγείων*, που τελείωσε το φθινόπωρο του 1931, και σε μια σειρά διδακτικών έργων, μεταξύ των οποίων και *H απόφαση*, στο τέλος του 1930, σε συνεργασία με το συνθέτη Χανς Άισλερ, έργο που αφιεσθήθηκε από τους κομμουνιστές. Αυτά τα έργα δεν προορίζονταν τόσο για το κοινό, όσο για τους ίδιους τους ηθοποιούς, με σκοπό παιδαγωγικό. Δυστυχώς, η επιδείνωση της κοινωνικής κατάστασης στη Γερμανία εμπόδισε τη συνέχιση αυτών των πειραμάτων. Το μοναδικό έργο του που ο Μπρεχτ κατορθώνει να οδηγήσει ως τη σκηνή, παρά την οικονομική κρίση, είναι *H μάνα*, στη διάρκεια της χειμερινής περιόδου 1931-32. *H Αγία Ιωάννα των σφαγείων* δεν βρίσκει κανένα θέατρο πρόθυμο να την ανεβάσει, και ο Μπρεχτ υποχρεώνεται να περιοριστεί σε μια ραδιοφωνική της μετάδοση, στα 1932.

Η αυτοεξορία, με την άνοδο των ναζιστών στην εξουσία, ανοίγει γι' αυτόν μια περίοδο κατά την οποία αδυνατεί να εφαρμόσει στην πράξη τις απόψεις του για το θέατρο, τόσο στη Δανία, όσο και αργότερα στις Ηνωμένες Πολιτείες. 'Όπως υπαινίσσεται στο *Ημερολόγιο εργασίας*, βρίσκεται στο δίλημμα αν πρέπει να γράψει ένα θέατρο νέου τύπου, το επικό θέατρο, χωρίς να μπορεί να δοκιμάσει πραγματικά την αποτελεσματικότητά του. Ο άνθρωπος που πιστεύει ότι όλα βασίζονται σε μια σταθερή και διαλεκτική σχέση θεωρίας και πράξης, βρίσκεται σε αδυναμία να πειραματιστεί προσωπικά με τη δραματική του παραγωγή.

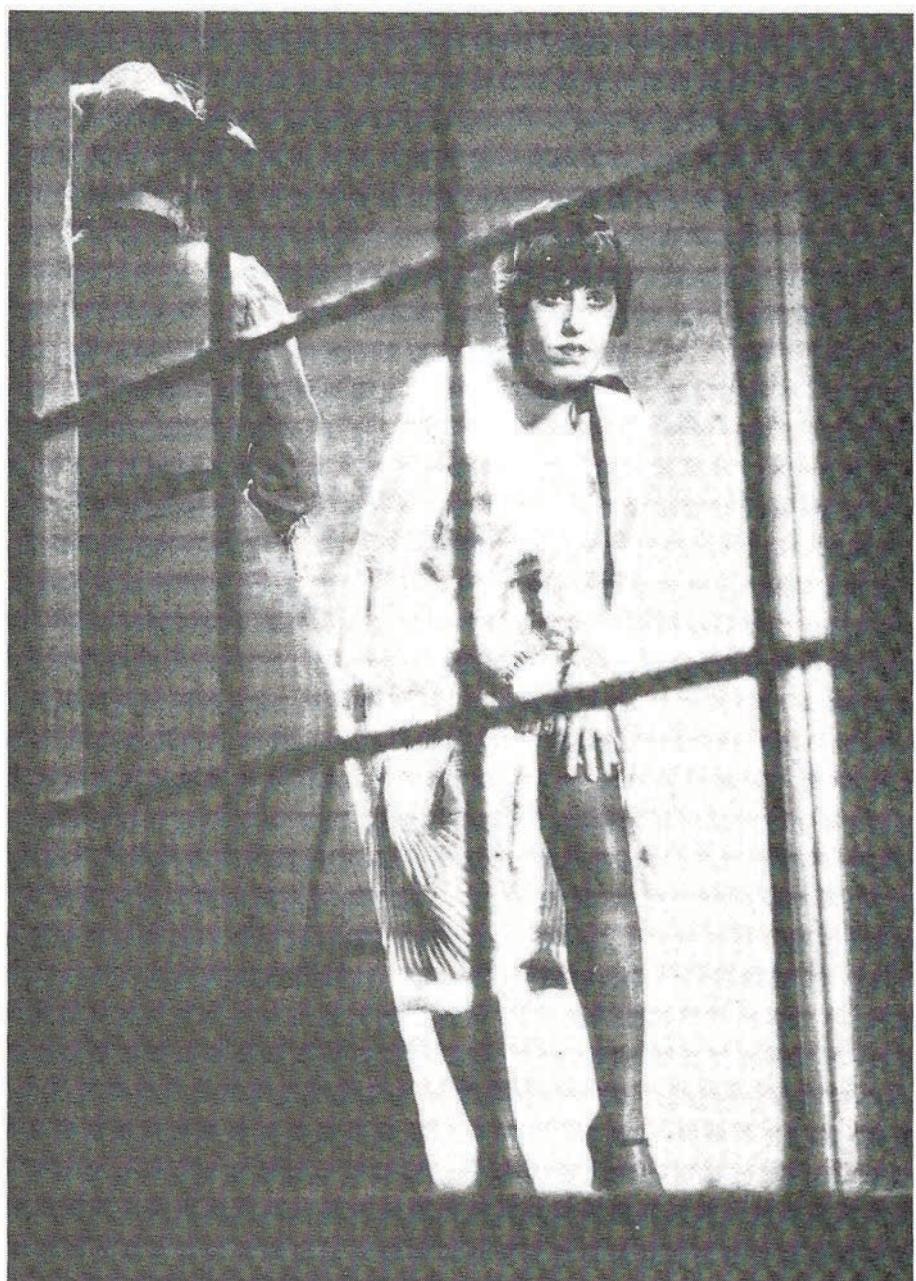
Βλέπουμε πάντως με έκπληξη ότι επιλέγει τόπους εξορίας που δεν αντιστοιχούν με τις πολιτικές του επιλογές. Μετά από ένα πρώτο ταξίδι στη Σοβιετική Ένωση, στα 1932, δεν εκδήλωσε, αντίθετα με ορισμένους άλλους, υπερβολικόν ενθουσιασμό και η στάση του θα μείνει η ίδια ως το τέλος. Από τη μια μεριά ήθελε να παραμείνει κοντά στη Γερμανία, χωρίς να φαντάζεται τη διάρκεια του ναζιστικού καθεστώτος, από την άλλη όμως γνώριζε πως στη Μόσχα θα του ήταν αδύνατο να συνεχίσει τη δουλειά του. Ει-

χε πολλές σχετικές ενδείξεις, οι οποίες εξάλλου επιβεβαιώνονταν από τις δυσκολίες που αντιμετώπισε ο Πισκάτορ, όταν ίδρυσε ένα θέατρο στη Σοβιετική Ένωση. Τέλος, δεν συμπαθούσε πολύ τους γερμανούς εξόριστους της Μόσχας, οι οποίοι, ως επί το πλείστον, θεωρούσαν το θέατρό του φορμαλιστικό.

Στη Δανία, από τον Ιούλιο του 1938 μέχρι τον Μάρτιο του 1939, ασχολείται με τη μελέτη του «ρεαλισμού στη λογοτεχνία» και φαίνεται ανήσυχος απέναντι στις συζητήσεις που γίνονται στη Σοβιετική Ένωση, διαπιστώνοντας την κυριαρχία του δόγματος πάνω στα έργα.

Αντιτίθεται με βιαιότητα (σχετικές μαρτυρίες δίνει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν στις σημειώσεις που κράτησε από τις συναντήσεις με τον Μπρεχτ), αλλά όχι δημοσίως, στις θεωρίες του Λούκατς και σε εκείνους που θεωρεί κλίκα της Μόσχας, κυρίως όσους βρίσκονται γύρω στον Άλφρεντ Κουρέλλα. Στα μάτια του ο Λούκατς, ο οποίος εμμέσως τον είχε κατηγορήσει στα άρθρα του για φορμαλισμό, είναι ένας παρελθοντιστής, ένας από κείνους τους «παιδιονόμους» που θέλουν να κωδικοποιήσουν το σωστό γράψιμο σύμφωνα με τους κανόνες του αστικού ρεαλισμού του Μπαλζάκ και του

Η Λόττε Λέννα (*Tζέννυ*) στην 'Οπερα της πεντάρας, Βερολίνο, 1928.





Ο κύκλος με την κιμωλία στη Φραγκφουέρτη, 1955. *Kaitē Rātchel* (Γρούσα), *Xavēs Eρnōt Gaiγkēr* (Αζντάκ), *Xanvēlōrē Xīnkel* (Ναταλία).

Τολστόι. Η αντίθεσή του στον Λούκατς τον οδηγεί να υποστηρίξει συγγραφείς που κατηγορούνταν από τους εχθρούς του «μοντερνισμού», χωρίς να τους έχει καλά-καλά διαβάσει —αυτή θα είναι η περίπτωση του Τζόνς. Ή αντίθετα, φθάνει να απορρίψει άλλους, οι οποίοι απλώς δεν του ταίριαζαν, μόνο και μόνο επειδή ο θαυμασμός του Λούκατς γι' αυτούς όξυνε την αρνητική του στάση: είναι η περίπτωση του Τόμας Μαν, του οποίου ο Μπρεχτ ναι μεν γνώριζε τις δημόσιες θέσεις, αλλά ποτέ δεν διάβασε με προσοχή το έργο.

Χρησιμοποιώντας μια πλούσια θεωρητική επιχειρηματολογία, ο Μπρεχτ προσπαθεί να συλλαβεί το νόημα των επιθέσεων που δέχονται όσοι κομμουνιστές ή προοδευτικοί συγγραφείς θεωρού-

νται, από αισθητικής πλευράς, ανορθόδοξοι, βρίσκονται δηλαδή σε διάσταση με τα νέα δόγματα που διατυπώνονται στη Μόσχα. Και αντιλαμβάνεται θαυμάσια τον κίνδυνο, όταν γράφει πως κάθε κριτική του Λούκατς και του Κουρέλλα (θα έπρεπε να εξετάσουμε τους βαθύ προσωπικούς λόγους που τους οδηγούν σε ανάλογες κριτικές μέσα στα πολιτικά συμφραζόμενα της Μόσχας) εμπεριέχει μιαν απειλή. Τα γεγονότα το έχουν περιτρανα αποδείξει. Τόσο το χειρότερο αν, στο βάθος, ο Λούκατς και μερικοί ακόμη δεν είχαν θελήσει αυτήν την τύχη για τον Τρετιάκωφ, τον Μέγερχολντ, τον Μπάμπελ κλπ., αν αποδοκίμαζαν, έστω σιωπηρώς, την εξόντωση των πιο αξιόλογων συγγραφέων και καλλιτεχνών στα «σοσιαλιστικά» κάτεργα και στο όνομα

του σοσιαλισμού: κατά κάποιο τρόπο, με τις άκριτες επιθέσεις τους, συμμετείχαν και αυτοί στην εκατόμβη. Αν εξετάσουμε τα ονόματα αυτών που υπήρξαν τα φυσικά θύματα αυτής της πολιτικής, θα διαπιστώσουμε ότι συμπίπτουν κατά μέρος (συμπεριλαμβανομένων και Γερμανών, διπώς π.χ. ο Ερνστ 'Οτβαλτ και ο Χέρβαρτ Βάλντεν) με εκείνους που ταν πνευματικά θύματα της επίθεσης των αντι-μοντερνιστών, ή καλύτερα, όπως τους χαρακτηρίζει ο Μπρεχτ, των οπαδών ενός προλεταριακού ανθρωπισμού που ξιαδιδόταν με γραφειοκρατικές μεθόδους.

Ορισμένες όμως παρατηρήσεις του Μπρεχτ σχετικά με τη διεξαγωγή του πολέμου, στο *Ημερολόγιο εργασίας* του κάνονταν να προβάλλουν άλλα ερωτήματα

Οι τρομερές συνέπειες του γερμανοσοβιετικού συμφώνου για τους εξόριστους γερμανούς αντιφασίστες, κυρίως σε σχέση με την απουσία μιας πολιτικής εξήγησης εκ μέρους της Σοβιετικής Ένωσης προς τους ευρωπαίους κομμουνιστές, διαφαίνονται στις αντιδράσεις του. Από κει και πέρα, μας εκπλήσσει το γεγονός ότι αν και παρέμεινε στη Σοβιετική Ένωση ένα περίπου μήνα, όταν εγκατέλειψε τη Φινλανδία λογαριάζοντας να φύγει στις Ηνωμένες Πολιτείες, δεν καταγράφει τίποτε σχετικό στο *Ημερολόγιο* του. Είναι γεγονός πως η συνεργάτρια και συνεξόριστή του, η Γκρέτε Στέφιν, υπέκυψε στη φυματίωση ακριβώς εκεί, στη Μόσχα. Είναι επίσης γεγονός ότι από τη Μόσχα έφτασε στο Βλαδιβοστόκ με τον υπεριβηρικό και ότι το ταξίδι κράτησε δέκα μέρες. Ωστόσο, τίποτα δεν πρόλαβε να δει, αυτός ο συνήθως τόσο περιέργος; Καμία συνάντηση; Καταλήγουμε να αναρωτιόμαστε μήπως αυτό το *Ημερολόγιο εργασίας* αποψιλωνόταν κατά διαστήματα. Ή ακόμη μήπως χάθηκαν κάποιες σελίδες του, μπορεί και ολόκληρα τετράδια. Στο παράρτημα του βιβλίου, υπάρχουν δύο σημειώσεις σχετικά με τούτη τη σύντομη παραμονή του στη Σοβιετική Ένωση, τις οποίες ο Μπρεχτ μάλλον δεν είχε σκοπό να ενσωματώσει στο σύνολο και που αφορούν τις συνθήκες θανάτου της Γκρέτε Στέφιν. Μήπως, άραγε, υπάρχουν κάπου κι άλλες σελίδες αυτού του τύπου;

Ευτυχώς, τα κέρδη αντισταθμίζουν τις απώλειες. Για τον αναγνώστη, εννοείται. Η πάντα οξύτατη σκέψη του Μπρεχτ, ένας τρόπος να βλέπει και να κρίνει από απόσταση, εξασφαλίζει την ερεθιστική επαφή με μιαν ολόκληρη εποχή. Φωτογραφίες, αποκόμματα εφημερίδων, γελοιογραφίες και άλλα σχέδια, κολλημένα σε τετράδια σημειώσεων από μήνα σε μήνα, συγκρατούν τις φευγαλέες στιγμές που έγραψαν την Ιστορία. Για μας σήμερα, είναι λιγάκι σαν να φτάνει στα χέρια μας ένα πόρισμα αυτοψίας. Από τη ναζιστική Γερμανία ως την Αμερική του Χόλυγουντ, μητρόπολη των καλλιτεχνών που παίζουν τους χρυσοθήρες, ο Μπρεχτ ανατέμενει τα άρρωστα μέλη. Τα εκθέτει αλύπτητα, τα ψηλαφεί. Αποκαλύπτεται και ο ίδιος, αφαιρώντας το προσωπείο που, με φρόνηση και πανουργία, έφερε δημοσίως. Για να επιβιώσει και για να συνεχίσει να γράφει. Γιατί πρέπει να προσθέσουμε στο *Ημερολόγιο εργασίας* την άλλη δραστηριότητα, χωρίς την οποία αυτές οι σημειώσεις δεν θα είχαν καμιάν αξία: μια παραγωγική εργασία, μια μέθοδο ανάλυσης της πραγμα-

τικότητας, ένα θέατρο ικανό να συμμετάσχει στον κοινωνικό μετασχηματισμό.

Αυτό το θέατρο είναι μια δεκάδα έργων που ο Μπρεχτ φέρνει στην Ευρώπη στα 1947, επιστρέφοντας από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Άλλα η δόξα του θ' αρχίσει λίγο αργότερα, με την εγκατάστασή του στο Ανατολικό Βερολίνο. Τα επίσημα εγκαίνια του Μπερλίνερ Ανάμπτ έγιναν στις 12 Νοεμβρίου 1949 με την παράσταση του έργου *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττι*. Παρά κάποιες προστριβές με το δογματισμό των Αρχών του ανατολικού Βερολίνου, και μολονότι αποδοκιμάζει ορισμένες πολιτικές θέσεις ή πρωτοβουλίες της κυβέρνησης της Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας (στα γεγονότα του 1953, για παράδειγμα), ο Μπρεχτ έχει επιτέλους τη δυνατότητα να ξαναρχίσει να εργάζεται. Για μικρό όμως διάστημα, αφού πεθαίνει στα 1956. Εκτός από μερικές διασκευές, δεν τελείωσε στην πραγματικότητα παρά μόνο ένα νέο έργο, με τον τίτλο *Τουραντώ ή το συνέδριο των ασπρορουχάδων*, το οποίο εξάλλου δεν θ' ανεβαστεί στη σκηνή παρά μόνο στα 1969, στο Θέατρο της Ζυρίχης.

'Οσο για την προσωπική του ζωή, ο Μπρεχτ ούτε μίλησε πολύ γι' αυτήν ούτε έγραψε. Μας είναι γνωστή από τις αναμνήσεις και τις αφηγήσεις τρίτων. Με μιαν όψη μυθική. Γνωρίζουμε μονάχα το ρόλο που έπαιξαν οι γυναίκες στη ζωή του, με πόσο πάθος επεδίωκε να χαιρεται τόσο τις φυσικές τους χάρες όσο και τις πνευματικές τους ικανότητες. Είναι βέβαιο, για παράδειγμα, πως η Ελίζαμπετ Χάουπτμαν του πρόσφερε ανεκτίμητη βοήθεια στο έργο του. Ανάλογη ήταν και η περίπτωση της Ρουθ Μπέρλαου. Δεν αποκλείεται, από τον πλούτο

κάποιων αρχείων που παραμένουν απόρρητα (της αμερικανικής υπηρεσίας αντικατασκοπείας, π.χ., η οποία μονίμως παρακολουθούσε τον Μπρεχτ, από την αλληλογραφία του μέχρι και τα προσωπικά του τηλεφωνήματα), να ανασυρθούν και νούργια βιογραφικά στοιχεία.

'Ισως τότε η βαθύτερη φύση του Μπρεχτ να γίνει πιο κατανοητή. Ορισμένες λεπτομέρειες, ελάχιστα γνωστές, εξάπτουν την περιέργειά μας. 'Οχι επειδή επιδιώκουμε το εντυπωσιακό, αλλά γιατί φωτίζουν καλύτερα μια προσωπικότητα. Το γεγονός, για παράδειγμα, ότι ο Μπρεχτ έγραφε στη διάρκεια σχεδόν ολόκληρης της ζωής του ποιήματα με ερωτικό-σεξουαλικό περιεχόμενο. Δεν τα έδειχνε παρά σε ελάχιστους, και μάλιστα πριν από το 1940, στον Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο οποίος είχε αντιγράψει μερικά. Ο ίδιος αποκαλούσε αυτά του τα ποιήματα «αχίλλειους στίχους», γιατί πρόδιδαν τα άγχη και τις ευαισθησίες του, δηλαδή την αχίλλειο πτέρνα του. Κι αν οι στίχοι αυτοί μιλούσαν πολύ για το σεξ, τούτο οφειλόταν στη φοβία του μήπως γίνει ανικανος.'

Άλλ' αυτές οι πιθανές μελλοντικές αποκαλύψεις θα αλλάξουν, άραγε, τη γενική του εικόνα, έτσι όπως έχει τελικά διαγραφεί; Είναι θεμιτό να αμφιβάλλουμε. Γιατί, εν πάσῃ περιπτώσει, αυτό που εξικολουθεί να μένει ουσιαστικό είναι το έργο. Και αυτό το έργο, είτε το θέλουμε είτε όχι, δεν του ανήκει πια. Ανήκει σε όλον τον κόσμο, για την καλή χρήση του καθενός.

Lionel Richard  
Απόδοση: Έφη Βαφειάδη

περ. *Obliques*  
αφιέρωμα στον Μπρεχτ,  
αρ. 20-21, 1979.

Ο Μπρεχτ με τη Βάιγκελ στην εξορία. Κοπεγχάγη, 1936.



# Από τα τελευταία ποιήματα

## Απολαύσεις

Το πρώτο το πρώτο βλέμμα απ' το παράθυρο  
Το βιβλίο το παλιό που ξαναβρίσκεις  
Πρόσωπα ενθουσιασμένα  
Χιόνι, η αλλαγή των εποχών  
Η εφημερίδα  
Το σκυλί<sup>1</sup>  
Η διαλεχτική  
Μπάνιο, κολύμπι  
Παλιά μουσική  
Άνετα παπούτσια  
Κατανόηση  
Νέα μουσική  
Γράψιμο, φυτά  
Ταξίδια  
Τραγούδια  
Και να 'σαι φίλος μ' δλους.

## Ο ανθόκηπος

Στη λίμνη, βαθιά μέσα σ' έλατα και λεύκες  
Κλεισμένος με τοίχο και θάμνους, ένας κήπος  
Τόσο περίτεχνα φυτεμένος με λουλούδια εποχικά  
Που ανθίζει από το Μάρτη ως τον Οχτώβρη.  
Εδώ κάθομαι τα πρωινά, όχι πολύ συχνά  
Κι εύχομαι να μπορούσα κι εγώ αδιάκοπα  
Στους διάφορους καιρούς, στους καλούς, στους κακούς  
Τούτο ή εκείνο το ευχάριστο να δείχνω.

## Φωνές

Αργά το φθινόπωρο  
Στις λεύκες φωλιάζουν κοπάδια τα κοράκια  
Μα ολάκερο το καλοκαίρι  
Που η περιοχή είναι αδειανή από πουλιά  
Οι δημητρά μου ακούω μονάχα φωνές ανθρώπινες.  
Είμαι ειχαριστημένος.

## Ο καπνός

Το μακρό σπιτάκι στη λίμνη κάτω από το δέντρα.  
Από τη στέγη του υψώνεται ο καπνός.  
Αν έλειπε  
Πόσο γηρυνά θα φαίνονταν  
Το σπίτι, τα δέντρα και η λίμνη.

## Σίδερα

Απόψε στ' όνειρό μου  
Είδα μια μεγάλη καταιγίδα.  
Τράνταξε την οικοδομή  
Και ξήλωσε  
Τη σκαλωσιά  
Τη σιδερένια.  
Μα ό, τι ήταν από ξύλο  
Λύγισε και άντεξε.

## Διαβάζοντας έναν Έλληνα ποιητή της παρακμής

Τις μέρες που η πτώση ήταν πια βέβαιη  
—Στα τείχη είχαν αρχίσει κιόλας το θρήνο—  
Στήλωσαν οι Τρώες κομματάκια μικρά,  
Κομματάκια στις τριπλές ξύλινες πύλες, κομματάκια.  
Κι άρχισαν θάρρος πάλι ν' αποχτούν κι ελπίδα.  
Και οι Τρώες λοιπόν...

## Να τρως με όρεξη το κρέας

Να τρως με όρεξη το κρέας, την αφράτη νεφραμιά  
Με βριζόψωμο ξεροψημένο μυρωδάτο,  
Να κόβεις φέτες το τυρί πίνοντας  
Παγωμένη μπύρα, δλα τούτα  
Λογίζονται ταπεινά. Μα  
Να μπεις στο λάκκο κάποια μέρα  
Δίχως ν' απολαύσεις  
Μια μπουκιά νόστιμο κρέας  
Είναι νομίζω απάνθρωπο. Κι αυτό το λέω εγώ  
Που δεν είμαι καλοφαγάς.

## Κάποτε όταν θα χουμε καιρό

Κάποτε όταν θα χουμε καιρό  
Θα σκεφτούμε πάνω στις ιδέες όλων των μεγάλων  
στοχαστών  
Θα θαυμάσουμε τους πίνακες όλων των μεγάλων  
ζωγράφων  
Θα γελάσουμε μ' όλους τους χωρατατζήδες  
Θα κορτάρουμε όλες τις γηναίκες  
Θα διδάξουμε όλους τους ανθρώπους.

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης

Ποιήματα από τη συλλογή  
Μπουκοβιανά ελεγεία.

Αναδημοσίευση από τον τόμο  
Bertolt Brecht, 76 Ποιήματα,  
ε' εκδ., Θεμέλιο, Αθήνα 1979.

# Ανάμεσα στο νατουραλισμό<sup>1</sup> και τον εξπρεσιονισμό

[...] Η περίπτωση του Μπρεχτ δεν φαίνεται να έχει προηγούμενο στη γερμανική λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα. Ο Μπρεχτ εντάσσεται στην ίδια γραμμή με τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή, τον Σαιξίπηρ και τον Μολιέρο, καθώς συνδυάζει την ιδιότητα του μεγάλου δραματουργού με εκείνην του ανθρώπου του σανιδιού. Η κυριότερη συνεισφορά του ως θεωρητικού του θεάτρου οφείλεται σ' αυτήν ακριβώς την ενότητα, η οποία έδωσε, και συνεχίζει να δίνει, δημιουργική ώθηση στην τέχνη του θεάτρου. Η τριπλή αυτή ιδιότητα του Μπρεχτ (δραματουργός-σκηνοθέτης-θεωρητικός του θεάτρου) είναι καθοριστικής σημασίας και δεν πρέπει να την αγνοούμε, όταν ασχολούμαστε με το έργο του και τη σημασία του.

Από την άλλη, πρέπει να κατανοθεί με σαφήνεια το ιστορικό πλαίσιο του θεάτρου, μέσα στο οποίο εμφανίστηκε ο Μπρεχτ με τα πρώτα του έργα, *Bádal, Tamopúrla* μέσα στη νύχτα, Στη ζουγκλα των πόλεων. Γίνεται όλο και πιο φανερό ότι ως αφετηρία του μοντέρνου θεάτρου πρέπει να θεωρήσουμε την ξαφνική και απότομη εμφάνιση του νατουραλισμού, μετά το 1870, και τη σχεδόν ταυτόχρονη έκδοση της προκλητικής μονογραφίας του Νίτσε *H γέννηση της τραγωδίας* (1872). Το μοντέρνο θέατρο έφτασε, αναμφίβολα, στη δεύτερη κορύφωσή του με τον εξπρεσιονισμό, και περιλαμβάνει επίσης τον γαλλικό υπερρεαλισμό, τον ρωσικό φουτουρισμό και το ιταλικό teatro del grottesco. Αν οι δύο αυτές παράμετροι θεωρήθουν δεδομένες, τότε η ιστορική θέση και η σημασία του Μπρεχτ πρέπει να εξεταστούν σε σχέση με την εντυπωσιακή διάδοση του έργου του, ανεξάρτητα αν τον υποστηρίζει κανείς ή τον αμφισβητεί.

Δίπλα στους μεγάλους νατουραλιστές, Ζολά, Ίψεν, Χάουπτμαν, ο σύγχρονός τους Νίτσε έμοιαζε με άχρονο ατομικιστή, που τους αντιτασσόταν, περιγελώντας τους απεριφραστα. Νατουραλιστές και Νίτσε προκάλεσαν την τελική και από καιρό αναμενόμενη ρήξη με ό,τι είχε απομείνει από την ξεπερασμένη θεατρι-

κή παράδοση του 19ου αιώνα. [...] Ο νατουραλισμός ενδιαφέρθηκε όχι μόνο για την τελειοποίηση της θεατρικής ψευδαισθησης και την πλήρη ταύτιση του θεατή, αλλά και για θέματα της σύγχρονης πραγματικότητας, κυρίως εκείνα που είχαν σχέση με την κληρονομικότητα και το περιβάλλον. Με τον ίδιαίτερο χειρισμό αυτών των θεμάτων, ο νατουραλισμός έδωσε ακριβεία στη θεατρική εικόνα της ζωής, του κόσμου και της ανθρωπότητας, προβάλλοντας ταυτόχρονα και την πολιτική τους διάσταση. Σε αντίθεση με την ετοιμοθάνατη παράδοση του ιστορικού δράματος αλλά και με το νατουραλισμό, ο Νίτσε στράφηκε με πάθος στην αρχαιότητα, διακηρύσσοντας ότι η ελληνική τραγωδία είναι η ύψιστη μορφή τέχνης. Διέβλεψε την ανανέωση της τραγωδίας στο Gesamtkunstwerk, το «ολικό έργο τέχνης» του Ρίχαρντ Βάγνερ, το οποίο έδενε τη λέξη, τον όχο και την εικόνα σ' ένα ενοποιημένο μουσικό δράμα. Ο Νίτσε κήρυξε μια μοντέρνα διονυσιακή τέχνη της τραγωδίας, εκστατική και διαποτισμένη από την ίδια την παρουσία του τρόμου, της θλίψης και της καταστροφής. [...] Το νατουραλιστικό θέατρο έφτασε στο αποκορύφωμά του στις αρχές του αιώνα, με τις παραδειγματικές παραστάσεις του Κονσταντίν Στανισλάβσκι και των μαθητών του. Το διονυσιακό δράμα, όπως το συνέλαβε ο Βάγνερ, αλλά και ανεξάρτητα από αυτόν, εξελίχθηκε σε εξπρεσιονιστικό θέατρο μέσω των έργων του Στρίντμπεργκ και της θεατρικής συνεισφοράς του Αντόλφ Αππιά, του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ, του Μαξ Ράινχαρντ και του Μέγερχολντ, ο οποίος γρήγορα επαναστάτησε ενάντια στο δάσκαλό του Στανισλάβσκι.

Με το δικό του αντιφατικό τρόπο ο Μπρεχτ διατήρησε δεσμούς και με τα δύο ρεύματα. Πήρε από το νατουραλισμό τις κοινωνικές ανησυχίες, την κοινωνική κριτική, την πολιτική και το ρεαλισμό, αρνήθηκε όμως τη νατουραλιστική ψευδαισθηση, που ήταν παγιδευμένη μέσα στην ίδια τη στενότητά της. [...] Με τους εξπρεσιονιστές και τους άλλους αντιπά-

λους του νατουραλισμού μοιράστηκε τη νέα απελευθέρωση του θεάτρου, που άρχισε με το ξεκίνημα του αιώνα. Πήρε δηλαδή ο ίδιος μέρος στη διαδικασία αναζωγόνησης του θεάτρου, που υποσκέλισε τον δουλικό, νατουραλιστικό αντικατοπτρισμό της φύσης. Το έκανε όμως χωρίς να πάρει μέρος στη συχνά αυτοκαταστροφική αποδέσμευση της σκέψης και της πράξης που εφάρμοσαν όσοι συμμετείχαν στο αρτοϊκό, το ντανταϊστικό και το ήδη εξεζητημένα υπερβολικό εξπρεσιονιστικό θέατρο.

Η διπλή κληρονομιά του νατουραλισμού και του εξπρεσιονισμού δεν μπορεί, ωστόσο, να εξηγήσει απόλυτα πώς το θέατρο του Μπρεχτ απέκτησε μια κριτική και ριζοσπαστική λειτουργία και ταυτόχρονα ξαναβρήκε τον εαυτό του ως θέατρο, μίμηση, παντομίμα και θέαμα.

Τρεις μοντέρνες επιρροές συγκλίνουν επίσης στον Μπρεχτ: τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, το ραδιόφωνο και ο κινηματογράφος, ιδιαίτερα οι βουβές ταινίες του Τσάρλι Τσάπλιν, το καμπαρέ, νέα και εξεζητημένη τέχνη, που αναπτύχθηκε από την ξεθυμασμένη μορφή της μπαλάντας, και, τέλος, το λαϊκό και συνοικιακό θέατρο, απ' όπου ο Μπρεχτ απόκτησε τις νεανικές του θεατρικές εμπειρίες, συνεργάζομενος με το φίλο του Καρλ Βάλεντιν, έναν κωμικό του γκροτέσκου.

Επίσης χτίζοντας τα θεατρικά του έργα, ο Μπρεχτ εκμεταλλεύτηκε σωστά και με φαντασία όλο τον εξοπλισμό του σύγχρονου θεάτρου, όπως την προβολή εικόνων και την περιστρεφόμενη σκηνή.

Ο Μπρεχτ είχε πλήρη συνείδηση του γεγονότος ότι δημιούργησε μια πρωτότυπη σύνθεση, ανεπανάληπτη στην τελειότητά της. Εξέφρασε αυτή τη βεβαιότητα χωρίς αμφιταλαντεύσεις, διακηρύσσοντας περήφανα ότι διέκοψε την προϊόντα φθορά της νατουραλιστικής και της εξπρεσιονιστικής σκηνικής γλώσσας. Χαρακτήρισε την πρώτη ως «πλαδαρή μίμηση του καθημερινού λόγου» και τη δεύτερη ως «χάρτινα γερμανικά». Με φανερές επιρροές από τη Βίβλο του Λούθηρου και πολλά γλωσσικά ιδιώματα, το δικό του θεατρικό ιδίωμα αποτελεί μια ποιητική και ιδιαίτερη σκηνική γλώσσα, ευαίσθητη και άξεστη, επιβλητική και κοφτερή ταυτόχρονα.

Reinhold Grimm  
Μετάφραση: Χρήστος Αρνομάλλης

αποσπάσματα από το δοκίμιο  
«Bertolt Brecht  
and the Modern World Theater»  
περ. *Theater Three*, αρ. 2, 'Ανοιξη 1987.

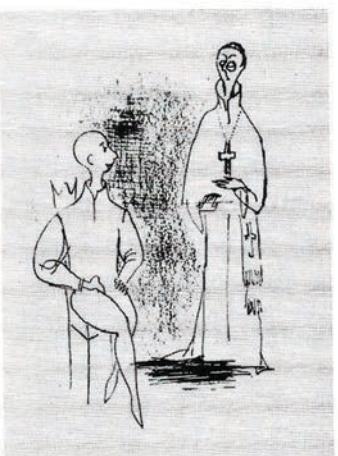


## Για την αποστασιοποίηση

Ο Μπρέχτ κάθε άλλο παρά έχει επινοήσει ο ίδιος τη λεγόμενη «αποστασιοποίηση». Αυτή υπήρχε από πάντα και πάντα θα υπάρχει. Ο Μπρέχτ παραδέχεται πως το μόνο που έκανε αυτός ήταν να οικειοποιηθεί και να χρησιμοποιήσει για συγκεκριμένους στόχους μια εξαιρετικά κοινόχρηστη μέθοδο. Μήπως ένα από τα πιο γνωστά θεωρητικά του κείμενα δεν τιτλοφορείται «Τρόποι αποστασιοποίησης στην κινέζικη θεατρική τέχνη»; Και σ' αυτό το κείμενο, όπως και σε πολλά άλλα, ανάμεσα στα παραδείγματα του *Verfremdungseffekt*, αναφέρει τόσο την άρθρωση του κλόουν και τη χρησιμοποίηση «ζωγραφισμένων φόντων» στα σκετς που παρουσιάζονταν στα πανηγύρια, όσο και τις μεθόδους που μετέρχονταν οι ντανταϊστές κι οι υπερρεαλιστές (η συνάντηση της ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας πάνω σ' ένα χειρουργικό τραπέζι, δεν αποτελεί μήπως το ωραιότερο είδος «αποστασιοποίησης» που μπορούμε να ονειρευτούμε; — προσθέτει όμως πως τ' αντικείμενα που «αποστασιοποιύνται» μ' αυτό τον τρόπο, μένουν μακριά μας, δηλαδή μας γίνονται για πάντα ξένα, μας ξεφεύγουν και δε μπορούμε να τα πιάσουμε), ακόμα και τα τεχνάσματα και τις μανιέρες των κακών ηθοποιών που παιζουν το τυποποιημένο τους νούμερο... Δεν είναι όμως αυτού του είδους βέβαια οι μέθοδοι αποστασιοποίησης που ο Μπρέχτ προτείνει στους ηθοποιούς του ή στους νέους δραματουργούς. «Αποστασιοποιώ», κατά τον Μπρέχτ, δεν σημαίνει ούτε κρατώ κάτι μακριά, ούτε και μένω ψυχρός μπροστά σε κάτι που είναι θερμό, αντιτάσσω τη λογική στο πάθος, και αντί να παιζω ένα πρόσωπο το σχολιάζω και το αποσυγκροτώ με μια πλαστή απάθεια. Η μπρεχτική αποστασιοποίηση είναι μια αυστηρή μέθοδος: για να γίνει κατανοητή και για να χρησιμοποιηθεί γόνιμα, προϋποθέτει μια συνολική θεώρηση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο Μπρέχτ το θέατρο και γενικότερα την τέχνη ως ιδιάζον μέσο αναπαράστασης της ζωής των ανθρώπων.

Πρέπει να ομολογήσουμε πως δεν ήταν πάντα εύκολο να πραγματοποιηθεί μια τέτοια συνολική θεώρηση. Για πολλά χρόνια, δεν είχαμε στη διάθεσή μας παρά ένα μικρό μέρος των θεωρητικών γραπτών του Μπρέχτ. Εκτός αυτού, είναι δύσκολο να συλλάβει κανείς στην ολότητά της τη θεωρητική σκέψη του Μπρέχτ, σ' οποιαδήποτε στιγμή του έργου του. Ούτε η *Αγορά του χαλκού*, που είναι και ημιτελής, μας παρέχει το τελικό άθροισμα αυτής της σκέψης, ούτε και το (περισσότερο αριστοτελικό παρά γαλιλαϊκό), *Μικρό όργανον για το θέατρο*. Αν ο Μπρέχτ επιχειρεί, σκόρπια εδώ κι εκεί, τον απολογισμό του στοχασμού του, αυτό το κάνει ακριβώς για να τον ξαναθέσει επί τάπητος, όχι για να τον σταματήσει σε μια τελειωτική διατύπωση, αλλά για να τον ανοίξει προς καινούργιες αναπτύξεις του. Γιατί αυτός ο στοχασμός δεν θεωρεί ποτέ τελειωτικά τα κατακτημένα αποτελέσματα. Είναι ένας στοχασμός που βασίζεται στη διαπίστωση των ακατάπαυστων αλλαγών του κόσμου, γι' αυτό και δέχεται σαν νόμο του την αλλαγή. Και δεν είναι μόνο αυτό: πρόκειται για ένα στοχασμό που αναπτύχθηκε πάντα σε στενή σχέση με την πρακτική του θεάτρου. Τα περισσότερα θεωρητικά κείμενα του Μπρέχτ απορρέουν κατευθείαν από τις εμπειρίες του δραματουργού ή του σκηνοθέτη, συνιστούν το σχόλιό τους. Έτσι, θεατρική πρακτική και θεωρητική σκέψη στον Μπρέχτ δεν είναι αλληλένδετες μόνον επειδή έχουν το ίδιο αντικείμενο, αλλά και γιατί αποτελούν τις δύο αξεχώριστες όψεις της ίδιας εργασίας. Είναι αδύνατον να διαχωρίσει κανείς τη μια από την άλλη. Και οι δύο μαζί, συνθέτουν την μπρεχτική θεατρική δραστηριότητα.

Ας ξαναγυρίσουμε στην αφετηρία της μπρεχτικής θεωρίας. Όταν το 1926 (δηλαδή, έπειτα από πέντε και παραπάνω χρόνια θεατρικής πρακτικής), ο Μπρέχτ δηλώνει: «Είμαι υπέρ του επικού θεάτρου» και κηρύσσεται υπέρ-



Ο Γαλιλαίος και η Μάνα Κουράγιο στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ: λιθογραφίες του Herbert Sandberg.

μαχος μιας τέχνης η οποία «εξαρτάται πολύ από τη νόηση» («Δε γράφω εγώ για τον συρφετό που το μόνο που ζητάει είναι η συγκίνηση») όταν, αργότερα, αντιτάσσει αυτή την επική δραματουργία («Δεν είναι τόσο ο άνθρωπος όσο η αλληλουχία των γεγονότων που πρέπει να φωτίζονται») στην αριστοτελική δραματουργία, η οποία, κατά την άποψή του, είναι θεμελιωμένη «στην τάση του θεατή να ταυτίζεται με τα πρόσωπα και να εγκαταλείπεται στην παράσταση», όταν λοιπόν ο Μπρεχτ διατυπώνει αυτές τις θέσεις, δεν το κάνει αβασάνιστα. Η ίδια η εμπειρία του από το θέατρο κι από τον πολιτικό αγώνα είναι που τον οδήγησε να δανειστεί την έννοια επικό θέατρο από τον Πισκάτορ (ή από τον Άλφρεντ Ντέμπλιν), να την εμπλουτίσει και να την αναπτύξει. Από τότε που μπήκε στο θέατρο, δεν έπαψε να διαπιστώνει ότι, σε μια εποχή όπου οι συγκρούσεις ανάμεσα στους ανθρώπους δεν είναι πια συγκρούσεις «μεγάλων ατομικοτήτων» αλλά μαζών, κι όπου ο οικονομικός παράγων υπερισχύει του ψυχολογικού, όπως υπερισχύει κι ο πολιτικός του ηθικού, η παραδοσιακή δραματουργία, ακόμα κι όταν βρίθει «αριστερών» αισθημάτων, έχει χάσει κάθε αποτελεσματικότητα. «Η εμβάθυνση σε καινούργια θέματα δημιουργεί από μόνη της την ανάγκη μιας καινούργιας δραματικής και σκηνικής φόρμας», που δεν είναι άλλη από την επική.

Έτσι, η μεταρρύθμιση που, γύρω στο 1931, εξαγγέλλει ο Μπρεχτ, είναι ολοκληρωτική. Καλύπτει όλους τους τομείς της θεατρικής δραστηριότητας. Αντικαθιστά το δράμα με την αφήγηση, κι αυτό γιατί το ζήτημα δεν είναι τόσο «ν' αποδοθούν» αισθήματα όσο να περιγραφούν συμπεριφορές και να παρατεθούν απόψεις· κόβει κάθε δεσμό με την αρμονική οργάνωση της δραματικής εξέλιξης (ο δραματουργός ή ο σκηνοθέτης συρράπτει αποσπάσματα και σ' αυτόν εναπόκειται να υπογραμμίσει περισσότερο τις μεταξύ τους αντιφάσεις παρά την κλιμάκωσή τους). Απορρίπτει ως απατηλό κάθε είδους συμπέρασμα, γιατί το έργο δεν κλείνει με την τελική συμφilίωση που ζητούσε ο Χέγκελ, αλλά παραμένει μετέωρο μπροστά σε πολλές πιθανές λύσεις. Η έννοια της σύγκρουσης αντικαθίσταται από την έννοια της αντίφασης. Και τον τελευταίο λόγο δεν τον έχουν πια τα πρόσωπα, αλλά ο θεατής: η διάκριση σκηνής και πλατείας άρα και η φανταστική ταύτισή τους δεν είναι πια απόλυτη. Όπως παρατηρούσε ένας μεγάλος γερμανός κριτικός και φίλος του Μπρεχτ, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, «το επικό θέατρο δίνει σημασία σε κάτι που είχε ώς τώρα παραμελήθει: καλύπτει την “τάφρο” της ορχήστρας [...]. Η σκηνή εξακολουθεί να βρίσκεται ψηλότερα από την πλατεία, αλλά δεν αναδύνεται πια μέσα από απύθμενα βάθη: έχει γίνει εξέδρα. Το διδακτικό και το επικό θέατρο αποτελούν την προσπάθεια εγκατάστασης πάνω σ' αυτήν την εξέδρα»<sup>1</sup>.

*O Μπρεχτ με τον Πάουλ Ντεσσάνον.*



Η έκφραση Verfremdungseffekt κάνει αργότερα την εμφάνισή της στο μπρεχτικό λεξιλόγιο. Συγκεκριμένα, το 1936, μετά από ένα ταξίδι στη Μόσχα, στη διάρκεια του οποίου ο Μπρεχτ (την εποχή εκείνη είχε αρχίσει να γίνεται γνωστός στην ΕΣΣΔ: το 1930, ο Ταΐροφ είχε ανεβάσει την «Οπερα της πεντάρας στη Μόσχα, ενώ ο Τρετιάκοφ είχε κάνει γνωστά ορισμένα θεωρητικά του κείμενα για το επικό θέατρο» συνάντησε τους κυριότερους εκπροσώπους του σοβιετικού θεάτρου, ανάμεσά τους και τον Μέγερχολντ. Τότε, ίσως, είναι που ο Μπρεχτ κατέληξε σ' αυτήν την έννοια: πράγματι, ο όρος Verfremdungseffekt θα μπορούσε να προέρχεται από το όρο Priem Ostrannenija, που τον είχε χρησιμοποιήσει, ήδη από το 1917, ο Σκλόφσκι για να ορίσει μια ιδιάζουσα καλλιτεχνική μέθοδο, τη «μέθοδο απο-εξοικείωσης» που συνίσταται στο «να συσκοτίζει κανείς τη φόρμα, ν' αυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της κατανόησης», ώστε «να ελευθερώνεται το αντικείμενο απ' τον αυτοματισμό της κατανόησης (έτσι, δεν θα πούμε το αντικείμενο με τ' όνομά του, αλλά θα το περιγράψουμε σαν να το βλέπαμε για πρώτη φορά, και θ' αντιμετωπίσουμε κάθε συμβάν σαν να

συμβαίνει για πρώτη φορά»<sup>2</sup>. Εξάλλου, ο Μέγερχολντ είχε χρησιμοποιήσει στο θέατρο διάφορες τεχνικές αυτού του είδους, συμβουλεύοντας, λόγου χάρη, τους ηθοποιούς του να εφαρμόζουν αυτό που ονόμαζε «προ-παιξιμο» («πριν ασχοληθεί με την κυρίως κατάσταση, ο ηθοποιός [...] παιζει μια παντομίμα, [...] υποβάλλοντας έτσι στους θεατές την ιδέα του προσώπου που ερμηνεύει και προετοιμάζοντάς τους να κατανοήσουν μ’ έναν ορισμένο τρόπο αυτό που πρόκειται να επακολουθήσει») και «ανεστραμμένο παιξιμο» («ο ηθοποιός σταματάει ξαφνικά να παριστάνει το πρόσωπο του έργου κι απευθύνεται κατευθείαν στο κοινό, για να του θυμίσει πως άλλο δεν κάνει απ’ το να παιζει και πως, στην πραγματικότητα, αυτός κι ο θεατής είναι συνένοχοι»)<sup>3</sup>.

Ο Μπρεχτ δεν αρκείται στην έκφραση που δανείστηκε απ’ το λεξιλόγιο των «ρώσων φορμαλιστών», ούτε και στις μεγερχολντικές μεθόδους. Τον νεολογισμό *Verfremdung*, που τον έφτιαξε ο ίδιος, τον φορτίζει μ’ όλη τη



Από τη σκηνική παρουσίαση του θεωρητικού βιβλίου του Μπρεχτ Η αγορά του χαλκού στο Μπερλίνερ Αναάμπλ (τρίτη Βραδιά Μπρεχτ, 1963). Από τα αριστερά: ο Έκκεχαρτ Σαλ (ο Φιλόσοφος), η Γκιέλα Μάω (η Ήθοποιός), ο Βίλλι Σβάμπε (ο Δραματουργός) και ο Βολφ Κάιζερ (ο Ήθοποιός).

δική του θεωρία του επικού θεάτρου και τον τοποθετεί στο κέντρο της μεθόδου του. Προκαλώ ένα Verfremdungseffekt, δεν σημαίνει πια μόνο προβαίνω σε μια «επιχείριση απο-εξοικείωσης» με στόχους αυστηρά καλλιτεχνικούς, ελευθερώνοντας «το αντικείμενο απ' τον αυτοματισμό της κατανόησης», ούτε και σημαίνει μόνο «μιλώ για το παλιό και το συνηθισμένο σα να ήταν καινούργιο κι ασυνήθιστο»<sup>4</sup>: σημαίνει παίρνω τον αντίποδα της διαδικασίας της Entfremdung, δηλαδή της διαδικασίας αλλοτρίωσης του ανθρώπου μέσα στην κοινωνία της εκμετάλλευσης: σημαίνει κυριολεκτικά βάζω σ' ενέργεια μια διαδικασία «απο-αλλοτρίωσης», δίνοντας «στα γεγονότα, όπου οι άνθρωποι έρχονται σε σύγκρουση, την όψη πρωτόφαντων συμβάντων, συμβάντων που απαιτούν εξήγηση, που δεν εξυπακούονται, που δεν είναι απλώς φυσικά». Και μια τέτοια «αποστασιοποίηση — απο-αλλοτρίωση», η οποία επεμβαίνει σ' όλα τα επίπεδα της παράστασης: στο επίπεδο της υποκριτικής όπως και στο επίπεδο της δραματουργίας, της μουσικής όπως και των σκηνικών, πρέπει «να οδηγεί τον θεατή στο να υιοθετήσει μια κριτική στάση, από κοινωνική σκοπιά, χωρίς να καταστρέφονται η ζωντάνια, ο συγκεκριμένος χαρακτήρας και το ιστορικό σχεδίασμα των γεγονότων και των ανθρώπων»<sup>5</sup>.

Σε τελευταία ανάλυση, αυτό που μας προτείνει ο Μπρεχτ, είναι, όπως το επιβεβαιώνει ο Βέκβερτ, «μια καινούργια οργάνωση των σχέσεων πλατείας και σκηνής», η οποία προδικάζει μια μετατροπή των σχέσεων θεάτρου και κοινωνίας: «Ο Μπρεχτ επιθυμούσε ν' αναπτύξει δύο τέχνες: την τέχνη του θηοποιού και την τέχνη του θεατή».

Όλα αυτά απέχουν πολύ απ' την «αποστασιοποίηση» όπως κοινώς την αντιλαμβανόμαστε, δηλαδή σαν ένα σύνολο από θεατρικές συνταγές και τεχνικές, το οποίο δεν θα είχε άλλη λειτουργία από το να προωθήσει ένα στυλ αλλά Μπρέχτ. [...]

Φυσικά, μπορούμε κι οφείλουμε, από τώρα κιόλας, ν' αμφισβητήσουμε τη δουλική απομίμηση των μεθόδων και του ύφους ορισμένων παραστάσεων του Μπερλίνερ Ανσάμπλ (δεν υπάρχει ύφος αλλά Μπερλίνερ Ανσάμπλ όπως δεν υπάρχει και ύφος αλλά Μπρέχτ). Νομίζω επίσης πως θα ήταν θεμιτό να προβληματιστούμε πάνω στη θεματολογία των έργων του Μπρεχτ (είναι χρονικά προσδιορισμένη και πρέπει στο εξής να την αντιμετωπίζουμε με ιστορική διάθεση). Με λίγα λόγια, έχει σημασία το να ξεκόψουμε από μια μπρεχτική ψευτο-ορθοδοξία, εκείνη που τον θεωρεί κλασικό ή θεματοφύλακα ενός τελειωτικού κασμοειδώλου (ενώ, όπως παρατηρεί ο Βέκβερτ, «δεν μετερχόμαστε πια μεθόδους για ν' αποδώσουμε την πραγματικότητα» δίνουμε πραγματικότητα στις μεθόδους, τίποτ' άλλο). Μα και πάλι, ο Μπρεχτ είν' εκείνος που μας παρέχει το καλύτερο όργανο για να πραγματοποιήσουμε ένα τέτοιο ξεπέρασμα: μια μέθοδο στοχασμού και καλλιτεχνικής δουλειάς που ισχύει για όλους εκείνους που θέλουν ένα «θέατρο στρατευμένο στην πραγματικότητα».

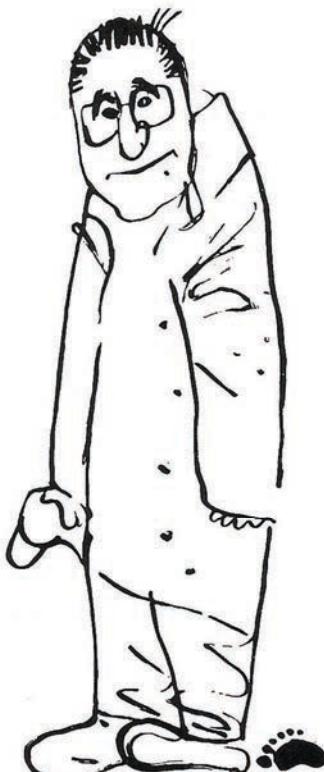
Bernard Dort

Μετάφραση: Δημήτρης Δημητριάδης

Από το βιβλίο *Théâtre réel*,  
Παρίσι, εκδ. Le Seuil, 1971

1. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, εκδ. Suhrkamp. Φραγκφούρτη, 1966, σ. 30.
2. V. Chklovski, «Η τέχνη ως μέθοδος», στον τόμο *Théorie de la littérature*, κείμενα των ρώσων φορμαλιστών, εκδ. Le Seuil, Παρίσι, 1965.
3. V. Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, εκδ. Gallimard, Παρίσι, 1963.
4. B. Tomachevski, «Θεματική», στον τόμο *Théorie de la littérature*, δ.π., σ. 290.
5. Manfred Wekwerth, *Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1960*, εκδ. Suhrkamp, Φραγκφούρτη, 1967, σ. 25.

Γελοιογραφία του Στόπκα.





## Antoine Vitez Τα σημάδια του χρόνου

Βλέποντας, στην Δ' πράξη, να περνά το κομμένο κεφάλι του πρίγκιπα Καζμπέκι, καρφωμένο σε μια λόγχη, ο Αζντάκ έχει το προαισθήμα της δικής του εκτέλεσης. Βλέπει, σαν να ήταν κιόλας εκεί, τον τάφο του. Γνωρίζοντας ότι η αδιαφορία του για τους νόμους συνεπάγεται το θάνατο, καταρρέει:

«Έφτασε το τέλος. Άλλα σε κανέναν δεν θα κάνω τη χάρη να δείξω ψυχικό μεγαλείο. Σε παρακαλώ γονατιστός, λυπήσου με, μη φεύγεις. Νιώθω το σάλιο μου να στεγνώνει. Φοβάμαι, δεν θέλω να πεθάνω».

Εκείνη ακριβώς τη στιγμή μπαίνει η Ναταλία Αμπασβίλι, η γυναίκα του κυβερνήτη, και το βλέμμα της πέφτει πάνω στον εξουθενωμένο δικαστή, ο οποίος σέρνεται θλιβερά.

Για όποιον γνωρίζει την αγάπη του Μπρεχτ για τους λογοτεχνικούς βανδαλισμούς, αυτή η σκηνή θυμίζει το περίφημο επεισόδιο των φόβου του θανάτου στον Πρίγκιπα του Χόμπουργκ του Κλάιστ. Μολονότι η γλώσσα, ο χώρος, οι συνθήκες διαφέρουν, οι ήρωες βρίσκονται αντιμέτωποι με το ίδιο δίλημμα: αν πρέπει να κάνουν δήλωση μετανοίας, δοξάζοντας έτσι το νόμο που είχαν παραβιάσει. Η ψεύτικη υποταγή του Αζντάκ, ο οποίος επαναλαμβάνει «Στους ορισμούς σας!», αποτελεί την κωμική εκδοχή αυτού που ο Μπρεχτ αποκαλεί «εξαγνισμό» των ήρωων του Κλάιστ.

Betty Nance Weber  
«Héroïsme et consensus:  
de Hombourg à Azdak»  
περ. L'Herne,  
β' αφίέρωμα στον Μπρεχτ,  
αρ. 35/2, 1982.

□ Η δική μου δουλειά είναι μονάχα μια στιγμή μιας μακράς πορείας. Πίσω μου υπάρχει ο Μπρεχτ, οι σχέσεις του με τον ηθοποιό, όλα όσα ο Μπρεχτ έγραψε για την κριτική στάση του ηθοποιού απέναντι στο ρόλο του και απέναντι στο έργο που παίζει· πίσω μου υπάρχει επίσης ο Μέγερχολντ, και φυσικά ο Στανισλάβσκι, χωρίς τον οποίο δεν θα μπορούσαμε να καταλάβουμε όύτε τον Μέγερχολντ ούτε τον Μπρεχτ. Σκέφτομαι ότι ολόκληρη η μέθοδος με την οποία δουλεύω προέρχεται απ' αυτούς τους τρεις.

□ Για μένα τα σημεία της παράστασης είναι πολλές φορές ανεξάρτητα από την ιδεολογία. Υπάρχουν στο θέατρο του Μπρεχτ πράγματα που εξηγούνται από την εποχή ή από την ατομική του ιδιοσυγκρασία, π.χ. η συχνή αναφορά στο χώμα και κάποιου είδους σχέση με το θάνατο· στον Μπρεχτ αυτά δεν έρχονται από την ιδεολογία, έρχονται από αλλού. Το καταλαβαίνουμε καλά, αν διαβάσουμε την ποίησή του. Έρχονται από αλλού, και είναι πολύ λιγότερο «μαρξιστικά» απ' όσο φαίνεται. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για τη γοητεία που ασκεί στον Μπρεχτ ο θάνατος, η σήψη. Ξέρω ότι θα σοκάρω πολλούς θαυμαστές του, διατυπώνοντας αυτή την άποψη, αλλά πιστεύω ότι τελικά αντιμετωπίζει τον πόλεμο σαν βιολογικό φαινόμενο: η κοινωνία σε ζύμωση.

□ Γιατί αγαπώ τον Μπρεχτ; Γιατί δεν είναι αυτό που μοιάζει να είναι, γιατί δεν είναι αυτό που πίστευε ότι είναι. Για λόγους δηλαδή αντίθετους από εκείνους που μας έκαναν, εμένα και τόσους άλλους, κάποτε, να τον αγαπήσουμε. Δεν μπορώ π.χ. να συμφωνήσω μ' αυτούς που βρίσκουν απόλυτη διαύγεια και συνέπεια στο έργο του. Για μένα συμβαίνει το αντίθετο. Είναι ένα έργο γεμάτο αντιφάσεις. Σκέφτομαι τη Μάνα Κουράγιο, για παράδειγμα. Όταν ανέβασα τη Μάνα Κουράγιο [...] προσπάθησα να αναδείξω τις αντιφάσεις του ίδιου του Μπρεχτ. Αυτό που εκείνος έκανε με τον Λεντς, με τον Σαιξπήρ, με τους πάντες, αυτό που κάναμε εμείς με τόσους συγγραφείς, οφείλουμε να το κάνουμε και με τον Μπρεχτ. Θα δούμε τότε να αναδύεται η εμμονή στα χριστιανικά μοτίβα, που δεν είναι στον Μπρεχτ μια απλή πολιτισμική αναφορά αλλά κάτι πολύ πιο βαθύ. Υπάρχει κάτι λουθηρανικό στον Μπρεχτ. Π.χ. στην 3η εικόνα της Μάνας Κουράγιο όλη η ιστορία με το θάνατο του Σβάιτσερκας, τα πάθη του Σβάιτσερκας, είναι φυσικά μια παράφραση της ιστορίας του Χριστού.

□ Η Μάνα Κουράγιο δεν έχει το νόημα που ο Μπρεχτ ισχυρίζεται ότι έχει, αλλά εκείνο που αντιλαμβανόμαστε όταν διαβάζουμε το έργο για πρώτη φορά, χωρίς προκαταλήψεις. Ο πόλεμος για τον οποίο μιλάει ο Μπρεχτ είναι στην πραγματικότητα ο πόλεμος του 1914, δεν μπορεί να φανταστεί τον πόλεμο αλλιώς. [...] Έχει δηλαδή την τυπική στάση τού αναρχιζοντος ειρηνιστή: ο πόλεμος είναι κάτι το ακατανόητο, έτσι κι αλλιώς οι φτωχοί είναι πάντα οι χαμένοι, ενώ οι πλούσιοι, που συνασπίζονται, είναι αυτοί που πάντα κερδίζουν. Πρόκειται για την αναρχική στάση απέναντι στον πόλεμο, που μπορεί να ισχύει για τον πόλεμο του '14, αλλά σίγουρα δεν ισχύει για τον β' παγκόσμιο πόλεμο. Διαφορετικά, έπρεπε να το πει. Έπρεπε να τολμήσει να πει ότι το να πολεμάς με τους φασίστες ή εναντίον τους ήταν το ίδιο πράγμα. Φυσικά, δεν το λέει, ούτε και το πιστεύει άλλωστε. □ Ο Μπρεχτ καταδικάζει την ηρωΐδα του, επειδή, λέει, δεν κατάλαβε τίποτα. Άλλα τι θα μπορούσε να καταλάβει η Μάνα Κουράγιο; Ας ξαναδιαβάσουμε το έργο. [...] Πραγματικά δεν βλέπω τι άλλο θα μπορούσε να κάνει μέσα στον γενικό παραλογισμό ενός πολέμου σαν αυτόν που μας δείχνει ο



Ο Ρολάν Μπερτέν στον Γαλιλαίο, το κύκνειο  
άσμα του Βιτέζ, Κομεντί Φρανσαιζ, 1990.

Το θέμα του θεάτρου-δικαστηρίου το βρίσκουμε σε πολλά έργα του Μπρεχτ, από την Απόφαση ως τον Κύκλο με την κιμωλία. Βρίσκεται στην καρδιά της αποστασιοποίησης, ως κατεξοχήν εκδοχή θεάτρου μέσα στο θέατρο. [...] Ο Κύκλος με την κιμωλία είναι μια παραδία της κρίσης του Σολομώντα, που τοποθετεί το θρύλο του «μεγάλου δικαστή» μέσα στο χρόνο της ιστορίας, ενώ ταυτόχρονα τον μετατοπίζει γεωγραφικά. [...]

Στη βιβλική παραβολή ο βασιλιάς Σολομών αντιμετωπίζει ένα δίλημμα. Εκκρεμεί όχι να μάθει, αλλά να αποφασίσει ποια από τις δύο γυναίκες είναι η αληθινή μητέρα. [...]

Κι αποφασίζει βασισμένος σε μιαν αρχή: η αληθινή μητέρα είναι εκείνη που αρνείται να διαμελίσει το παιδί. Ωστόσο, καμιά απόδειξη δεν έχουμε πως είναι αυτή· τίποτα δεν αποδεικνύει πως η αληθινή μητέρα ήταν εκείνη που ήθελε να σώσει το παιδί· τίποτα, εκτός από την πίστη του Σολομώντα στη δύναμη των δεσμών αιμάτος. [...]

Στο έργο του Μπρεχτ, το δίλημμα δεν υπάρχει. Ξέρουμε εκ των προτέρων ποια είναι η μητέρα εξ αιμάτος και ποια η θετή μητέρα. Εδώ δεν ισχύουν τα «λογικά» συμπεράσματα. Η «καλή» μητέρα δεν είναι η «αληθινή» μητέρα, αλλά η υπηρέτρια που αγαπάει το παιδί. Δεν υπερασπίζεται κληρονομικά δικαιώματα και γι' αυτό διστάζει. Αυτή η παραβολή με τη διττή σημασία δεν γράφτηκε απλώς για να τονίσει τις εκπαιδευτικές αρετές των θετών μητέρων περιλαμβάνει μια «πανουργία», γιατί το πραγματικό αντικείμενο της δίκης δεν είναι τα δικαιώματα της υπηρέτριας πάνω στο παιδί, αλλά το δικαίωμα του παιδιού στη μητέρα πουν προτιμάει.

*Elizabeth Roudinesco*

«Brecht avec Freud»

περ. L'Herne,  
α΄ αφιέρωμα στον Μπρεχτ,  
αρ. 35/1, 1979.

Μπρεχτ. Τι μπορούσε να κάνει; Τι άλλο να κάνεις από το να προσπαθήσεις να τα βγάλεις πέρα σε ατομικό επίπεδο; Πού διαφαίνεται η δυνατότητα συλλογικών λύσεων; [...] Κατά βάθος ο Μπρεχτ έγραψε ένα θαυμάσιο έργο για τον Σαρλώ, τον Γκινιόλ, τον Καραγκιόζη, δηλαδή για τον μικρό που προσπαθεί να επιζήσει παρ' όλα αυτά. Ούτε στον Σαρλώ υπάρχει συλλογική διέξοδος. Και το έργο του Μπρεχτ επίσης είναι απαισιόδοξο και γεμάτο τρυφερότητα για τη μορφή της Μάνας Κουράγιο, η οποία ενσαρκώνει σε τελευταία ανάλυση το κουράγιο του φτωχού, το κουράγιο του Αρλεκίνου, το θάρρος του λαγού, όπως λέει ο Αραγκόν (*«θαρραλέος σα λαγός»*). Έχετε δει λαγό να τρέχει; Πόση προσπάθεια κάνει για να το σκάσει; Μ' αρέσει αυτός ο έπαινος της δειλίας, αυτή η εξύμνηση του φουκαρά που βρίσκεται μέσα σ' έναν κόσμο ακατανόητο κι ανελέητο. Άλλα εκ των υστέρων ο Μπρεχτ θέλησε να μας πείσει (και δεν το βρίσκω έντιμο) ότι στο έργο καταδικάζεται η Μάνα Κουράγιο.

□ Πιστεύω ότι τα έργα αντιστέκονται. [...] Το αληθινό τους νόημα είναι μέσα στον πυρήνα τους, κι αργά ή γρήγορα θα βγει στην επιφάνεια. [...] Το ίδιο ισχύει και για τον Κύκλο με την κιμωλία. Το νόημά του δεν είναι αυτό που λέει ο Μπρεχτ. Για μένα το μεγάλο ζήτημα του Κύκλου, το αληθινό ζήτημα είναι η σχέση αληθινής και ψεύτικης μητέρας. Αυτό που θεωρήθηκε παραβολή είναι το αληθινό θέμα. Ο Μπρεχτ παρουσίασε το έργο σα μια παραβολή πάνω στην ιδιοκτησία, γιατί εξακολουθεί να είναι ένας άνθρωπος του 19ου αιώνα: το εργοστάσιο στους εργάτες, η γη στους αγρότες. [...] Εγώ πιστεύω πως το πραγματικό θέμα είναι ό,τι τον άγγιζε τον ίδιο βαθιά: οι

σχέσεις του παιδιού με τη μάνα, η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη φύση και την παιδεία. Γι' αυτό ενδιαφέρθηκε τόσο πολύ για τον Οικοδιδάσκαλο του Λεντς, όπου τίθεται ακριβώς το ζήτημα του ανθρώπου για τον οποίο η φύση είναι ασυμβίβαστη με την κοινωνική του υπόσταση. Καθώς δεν μπορεί να αλλάξει κοινωνική υπόσταση, ο ήρωας του Λεντς αλλάζει τη φύση, ακρωτηριάζει τη φύση, ευνούχιζεται. [...] Ένα από τα ωραιότερα θέματα στο έργο του Μπρεχτ είναι το θέμα της φύσης. Έχω δουλέψει πολύ πάνω στον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*, όπου το πρόβλημα της φύσης είναι επίσης πολύ σημαντικό: η φύση της Σεν Τε και η φύση του Σούι Τα, η γυναίκα και ο άντρας, η ξαδέρφη και ο ξάδερφος, η γυναίκα και ο πόθος.

□ Βρίσκω κάπως ύποπτη την υμνολογία για τα νεανικά έργα του Μπρεχτ, μου φαίνεται ότι αποτελεί, κατά κάποιο τρόπο, προσπάθεια διάσωσής του. Κι εγώ δεν έχω καμιά διάθεση να τον σώσω. Τον αποδέχομαι ολόκληρο. Δεν μου χρειάζεται ούτε να τον σώσω, ούτε να μην τον σώσω, το μόνο που μου χρειάζεται είναι να δουλέψω πάνω σ' αυτόν.

□ Κατά τη γνώμη μου τα έργα του Μπρεχτ πρέπει να τα αντιμετωπίσουμε ως κλασικά, δηλαδή ως έργα που η κοινωνική τους ιδεολογία έχει τα σημάδια της εποχής της. Πρέπει να σκηνοθετούμε το θέατρο του Μπρεχτ όπως σκηνοθετούμε το θέατρο του Μαριβώ. [...] Φυσικά αυτή η ιδέα του Μπρεχτ-κλασικού είναι επώδυνη. Είναι επώδυνη για τους θαυμαστές του Μπρεχτ, ακόμα και τους πολύ νέους, στο βαθμό που έχουν μείνει πιστοί στον παραδοσιακό μπρεχτισμό, και κυρίως είναι επώδυνη για τους μεσοκοπους, γιατί συνειδητοποιούν ότι η ίδια τους η νιότη έχει γίνει παρελθόν, ιστορία. [...] Αρκεί να περάσουν λίγα χρόνια για να εξαφανιστούν οι αυταπάτες και να εμφανιστούν οι αντιφάσεις. Αυτό πρέπει να σκηνοθετήσουμε, αυτό έχει ενδιαφέρον, αυτό είναι η κουλτούρα. Αυτό που αξιζει να δείξουμε σ' ένα συγγραφέα του παρελθόντος είναι όχι μόνο ό,τι έκανε αλλά και ό,τι μας χωρίζει απ' αυτόν. Το παχύ στρώμα του χρόνου.

□ Ο Μπρεχτ τού σήμερα δεν μπορεί παρά να είναι αποσπασματικός, ιστορικός και ουτοπικός. Είναι, όπως το έλεγε ο *Χάινερ Μύλλερ* για τα διδακτικά έργα του, «*εν αναμονή της ιστορίας*». Άλλα όσο κρατάει αυτή η αναμονή, μπορούμε να ξαναβρούμε μέσα στο έργο του τα ίχνη μιας τραγικής ιστορίας που την έζησε ολοκληρωτικά και να αναζητήσουμε το πρόσωπο μιας εντυχισμένης ιστορίας που δεν έπαιγε ποτέ να ονειρεύεται. Ανεπίκαιρα όλα αυτά. Και πολύ γόνιμα. Γιατί ο Μπρεχτ μάς προσφέρει, ακριβώς, το μέσο να στοχαστούμε και να αναπαραστήσουμε το δεσμό που ενώνει την ιστορία με την ουτοπία: αυτό είναι μάλιστα και το θέμα μερικών από τα έργα του, όπως π.χ. τον *Γαλιλαίον* και τον *Κύκλον* με την κιμωλία. Είπα προηγουμένως ότι αυτά τα χρόνια ο Μπρεχτ «διασχίζει την έρημο». Δεν το παίρνω πίσω. Άλλα ας μην ξεχνάμε ότι η πορεία στην έρημο είναι επίσης πορεία προς κάποια γη της επαγγελίας. Με τίμημα πολλές απώλειες. Και σπαρακτικές αναθεωρήσεις.

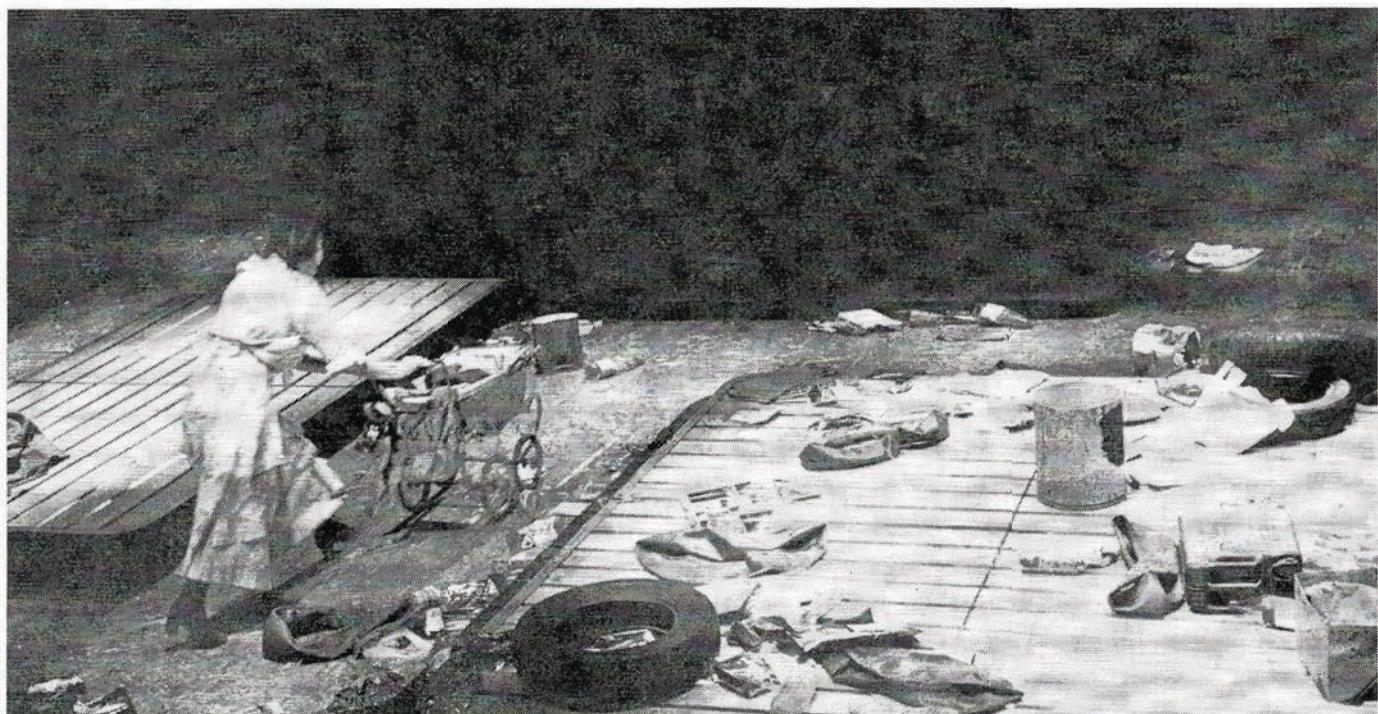
*Bernard Dorf*

«*La traversée du désert*»,  
περ. Θέατρο/Public,  
αρ. 100, Ιούλ.-Αύγ. 1991.

Μετάφραση: Νικηφόρος Παπανδρέου

αποσπάσματα  
από συνέντευξη στον Georges Banu  
δημοσιευμένη στο περ. *L'Herne*,  
α' αφιέρωμα στον Μπρεχτ, αρ. 35/1, 1979.

Η Εβλύν Ιστριά στη Μάνα Κουράγιο  
του Βιτέζ, σκηνικά Γιάννη Κόκκου,  
Παρίσι, 1973.



# Ο Μπρεχτ του Lavaudant

Η ιστορία του θεάτρου είναι ίσως μια διαδοχή παράδοξων συναντήσεων ανάμεσα σε συγγραφείς, σκηνοθέτες, θοποποιούς, σκηνογράφους... Η «όψιμη» συνάντηση, μόλις το 1978, του Georges Lavaudant, ενός από τους σημαντικότερους σύγχρονους γάλλους σκηνοθέτες, με το έργο του Μπρεχτ, θα δούμε πως είναι τόσο αναπάντεχη όσο και παράδοξη. Και όμως σ' αυτή τη «συνάντηση» οφείλονται τρεις παραστάσεις μπρεχτικών έργων που σημαδεύουν τις τύχες του γερμανού δραματουργού στο γαλλικό θέατρο, τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια.

Ο Λαβοντάν γεννήθηκε το 1947 στη Γκρενόμπλ. Χωρίς ιδιαίτερες πανεπιστημιακές ή θεατρικές σπουδές, άρχισε να ασχολείται με το θέατρο από το 1966. Μετά τα γεγονότα του Μάτι του '68, αποφασίζει με μερικούς φίλους<sup>1</sup> να «ανασυγκροτήσει δυναμικά» το Théâtre Partisan, έναν πανεπιστημιακό θίασο που είχε ίδρυθεί στη Γκρενόμπλ το 1967. Ήμερεπαγγελματίας ηθοποιός μέχρι το 1973, όταν εγκαταλείφθηκε η ουτοπία της συλλογικής διεύθυνσης που χαρακτήριζε τα πρώτα βήματα του Théâtre Partisan, γίνεται τότε πλέον επίσημα ο σκηνοθέτης της ομάδας. Συνεχίζει όμως να παίζει, ως το 1976, οπότε αναλαμβάνει, μαζί με τον Gabriel Monnet, τη διεύθυνση του Εθνικού Δραματικού Κέντρου των Άλπεων (Centre Dramatique National des Alpes — CDNA) στη Γκρενόμπλ, ενώ δέκα χρόνια αργότερα διορίζεται συνδιευθυντής του Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου (Théâtre National Populaire — TNP) της Λυόν. Εξάλλου, παράλληλα με τη σκηνοθετική έχει και συγγραφική δραστηριότητα: δεν έπαψε ποτέ να συνθέτει κολλάζ από λογοτεχνικά και ποικιλά κοινωνιολογικά κείμενα, τα οποία σκηνοθετεί, ενώ τελευταία γράφει θεατρικούς μονολόγους, γεμάτους ποίηση, τους οποίους ανεβάζει στη σκηνή (*Vera Cruz*, 1988· *Les Iris*, 1991).

Κοινό χαρακτηριστικό των είκοσι πέντε περίπου σκηνοθεσιών που έχει κάνει μέχρι σήμερα, είναι η δημιουργία ενός κόσμου που βρίσκεται στις παρυφές του ονείρου και της πραγματικότητας. Η συχνή εναλλαγή ρεαλιστικής και ονειρικής ατμόσφαιρας επιτυγχάνει μιαν ασυνήθιστη «θεατροποίηση». Τα μεγαλειώδη, «χολιγουντιανά» σκηνικά και η δυναμική, συγκλονιστική μουσική (μόνι-

μοι συνεργάτες του ο Jean-Pierre Vergier για τη σκηνογραφία και ο Gérard Maitone για τη μουσική) συντελούν αποφασιστικά στη μαγεία των παραστάσεων του Λαβοντάν. Οι φωτισμοί, τους οποίους ρυθμίζει με σχολαστικότητα ο ίδιος ο σκηνοθέτης, προσθέτουν τις παγωμένες πινελιές του αμερικάνικου υπερρεαλισμού στη σκηνή. Πάνω απ' όλα, όμως, συντελούν στην ονειρική ατμόσφαιρα οι ηθοποιοί του, φιγούρες που θα λέγες έρχονται από τον κινηματογράφο και τα κινούμενα σχέδια, συχνά κινούνται χορευτικά ή και τραγουδούν όπως σε χαρντ μιούζικ-χωλ, ενώ συνήθως μιλούν εμφατικά τονίζοντας τη θεατρική σύμβαση και δίνοντας ζωή στο παιχνίδι των αντιθέσεων, άξονα της σκηνοθετικής τέχνης του Λαβοντάν<sup>2</sup>.

Μολονότι υπήρξε ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της θεατρικής αποκέντρωσης από το τέλος της δεκαετίας του '60, δηλαδή σε μια εποχή όπου το μπρεχτικό θέατρο δέσποζε στη γαλλική σκηνή, ο Λαβοντάν ήταν ένας από τους ελάχιστους σκηνοθέτες του σοβαρού θέατρου που δεν είχαν ασχοληθεί καθόλου με τον Μπρεχτ. 'Άλλωστε, δύταν ανέβασε το έργο *O κύριος Πούντιλα κι ο άνθρωπός του ο Μάττι*, στις 20 Απριλίου 1978, ενώ είχε πίσω του δέκα χρόνια σκηνοθετικής δραστηριότητας, είχε ανεβάσει μόνο δύο «κανονικά» θεατρικά κείμενα: τον *Λορεντζάτσιο* και τον *Βασιλιά Ληρ*. Τα υπόλοιπα έργα ήταν κολλάζ με αποσπάσματα λογοτεχνικών κειμένων που έφτιαχναν ο ίδιος και οι συνεργάτες του. Το *Palazzo Mentale*, που συνέθεσε μαζί με τον Pierre Bourgeade, το 1976<sup>3</sup>, αποτελεί το σημαντικότερο δείγμα αυτού του είδους δουλειάς. Πρόκειται για μια φαντασμαγορική περιήγηση στον κόσμο των Δάντη, Σαντ, Προυστ, Τζόν, Κάφκα, Μπόρχες κ.ά., και είναι η παράσταση που έκανε τον σκηνοθέτη ευρύτερα γνωστό.

Στη διάρκεια όλων αυτών των χρόνων έντονης θεατρικής δραστηριότητας, ο Λαβοντάν όχι μόνο δεν δείχνει ενδιαφέρον για τα έργα του Μπρεχτ, αλλά και δηλώνει κατηγορηματικά ότι «δεν έχει διάθεση να τον ανεβάσει! Πράγματι, ενάμιση μόνο χρόνο πριν ανακοινώσει το ανέβασμα του *Πούντιλα*, στην ερώτηση: «Ποια είναι η θεατρική σας κληρονομιά;», απαντά με σχεδόν προκλητικό

τρόπο: «Δύσκολη απάντηση. Δεν δούλεψα πάνω στον Μπρεχτ. Διάβασα το θέατρό του, τα θεωρητικά του κείμενα, αλλά δεν έχω διάθεση να τον ανεβάσω. Δεν είμαι μπρεχτικός, ούτε καν μετα-μπρεχτικός. Επίσης, δεν θεωρώ τον εαυτό μου κληρονόμο του Βιλάρ, ο οποίος οραματίστηκε, μετά την Απελευθέρωση, ένα θέατρο που ενώνει όλο τον κόσμο. Αυτό που μας ενδιαφέρει σήμερα είναι η κριτική διαμάχη»<sup>4</sup>.

Προφανώς λοιπόν με εικονοκλαστική διάθεση, ο Λαβοντάν διάλεξε τον *Πούντιλα*, θέλοντας να δουλέψει πάλι πάνω σ' ένα «κλασικό» θεατρικό έργο, μετά τη σειρά των έργων-κολλάζ που ανέφερα. «Παραμεριζόντας» τη μπρεχτική θεατρία, ο σκηνοθέτης θέλησε ν' αναμετρηθεί μ' ένα κείμενο του Μπρεχτ, και μάλιστα μ' ένα έργο της ωριμότητάς του, ενώ θα περίμενε κανείς απ' αυτόν — όπως συνήθεζεται όλο και περισσότερο — να είχε προτιμήσει κάποιο από τα πρωτόλεια του συγγραφέα, όπου εκφράζονται τα «αναρχικά αδιέξοδά» του. Τον Λαβοντάν του 1978, όμως, δεν τον ενδιέφερε να φωτίσει μια νέα, άγνωστη πτυχή της μπρεχτικής δραματουργίας, αλλά να τοποθετηθεί ο ίδιος, ψυχρά και ψύχραιμα, απέναντι σ' ένα ολοκληρωμένο και ξεκάθαρο έργο, μετρώντας το με γνώμονα το δικό του σκηνοθετικό άραμα. Στην πραγματικότητα ο σκηνοθέτης πήρε το έργο και το υπέβαλε στα κριτήρια της δικής του αισθητικής και πολιτικής ευαισθησίας, αγνοώντας όχι μόνο τις σκηνικές υποδείξεις του συγγραφέα, αλλά και αδιαφορώντας για το μήνυμα, το «δίδαγμά» του. Δεν έκανε καμιά παραχώρηση στην «παράδοση»: ο Μάττι δεν είναι πιο συμπαθητικός από τον Πούντιλα, η δράση τοποθετείται σ' έναν αυτοκινητόδρομο, η μουσική είναι μοντέρνα, οι φωτισμοί εξαιρετικά λεπτοί. 'Όπως σε κάθε σκηνοθεσία του Λαβοντάν, υπάρχουν αναφορές στον κόσμο του κινηματογράφου, του αστυνομικού μυθιστορήματος, των κινούμενων σχεδίων, του τσίρκου, του μιούζικ-χωλ, της μουσικής ροκ και του ταγκό. Επίσης έχουμε εδώ την ίδια αναζήτηση της θεαματικότητας και τη γνώριμη, παγερή ατμόσφαιρα που δημιουργεί ο γοργός, κοφτός ρυθμός και το στυλιζαρισμένο, σχηματικό παιξίμο, που χαρακτηρίζουν όλες τις σκηνοθεσίες του Λαβοντάν<sup>5</sup>.

Αυτός ο παράδοξος συνδυασμός έδωσε μια σπάνια παράσταση, που επαινέθηκε από την κριτική και εκτιμήθηκε από το κοινό. Η πρώτη συνάντηση του Λαβοντάν μ' ένα θεατρικό έργο του Μπρεχτ χαρακτηρίζεται από νηφαλιότη-

τα, εγκεφαλικότητα, ακόμα και καχυποψία. Ενώ, λοιπόν, θα περίμενε κανείς ότι ο *Κύριος Πούντιλα* και ο *άνθρωπος του Μάττι* θα έβγαιναν χαμένοι από μια τέτοια αναμέτρηση, δχι μόνο το μπρεχτικό έργο βγήκε κερδισμένο, αλλά και ο ίδιος ο Μπρεχτ επιβλήθηκε στον Λαβοντάν.

Το σημείωμα του σκηνοθέτη για την παράσταση είναι αποκαλυπτικό της στάσης του απέναντι στο συγκεκριμένο έργο από τη μια και στην μπρεχτική θεωρία από την άλλη. *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπος του Μάττι* διαλέχτηκε επειδή βρίσκεται στους «αντίποδες» του θεάτρου που μέχρι τότε είχε υπηρετήσει, ομολογεί ο Λαβοντάν. Κι ενώ αρνείται να

εγγράψει τον εαυτό του στον μακρύ κατάλογο των «μπρεχτιστών», παράλληλα ομολογεί ότι, χάρη στο ανέβασμα αυτού του έργου, συνειδητοποίησε τη «διάβρωσή» του από την μπρεχτική διδασκαλία:

«Μετά το ανέβασμα του *Palazzo Mentale*, μας γεννήθηκε η επιθυμία να κάνουμε κάτι όσο γίνεται πιο διαφορετικό. Έτσι διαλέξαμε να δουλέψουμε πάνω στο *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπος του Μάττι*, επιθυμώντας να γνωρίσουμε τον Μπρεχτ μέσα από ένα κείμενό του, και μάλιστα ένα από τα πιο στέρεα, τα υποτίθεται λιγότερο αμφίσημα κείμενά του. Αλλά το σχέδιο μάς φόβιζε λίγο, επειδή παλιότερα θεωρούσαμε πως αν υπάρχει ακόμα στις μέρες μας ένα μπρε-

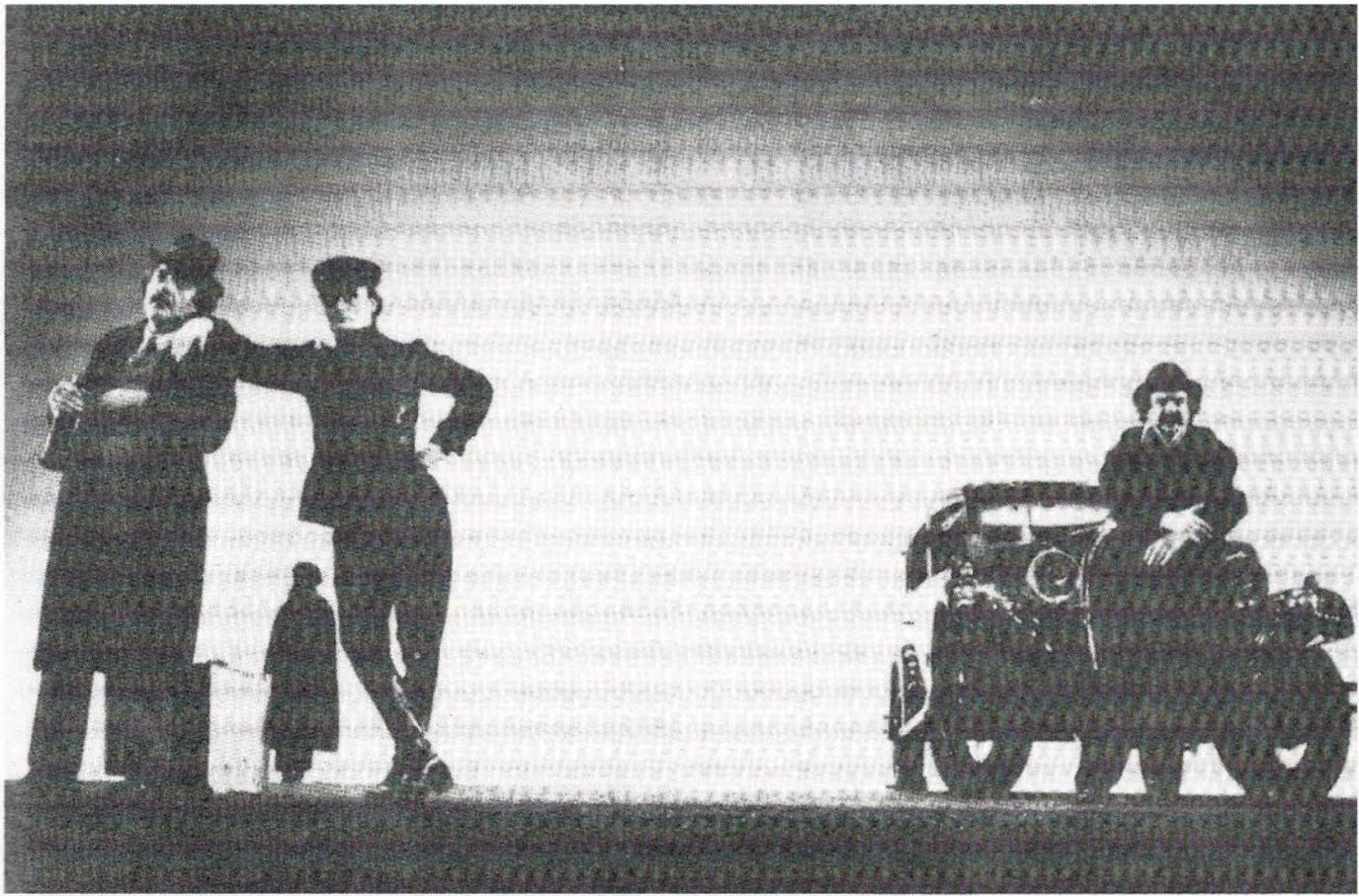
χτικό μήνυμα, αυτό δεν είναι να ανεβάζουμε τα θεατρικά του έργα, αλλά να συνεχίσουμε το έργο του στον θεωρητικό και τον σκηνοθετικό τιμέα, δημιουργώντας ένα θέατρο σημερινό, που να εγγράφεται στις γενικότερες καλλιτεχνικές αναζητήσεις της εποχής μας. Μ' αυτό το πνεύμα αντιμετωπίσαμε το ανέβασμα του *Palazzo*. Τώρα, η σκηνοθεσία ενός έργου του Μπρεχτ μάς βάζει σε μιαν άλλου είδους προβληματική, που έχει σχέση με τη δουλειά πάνω στη γραφή, πάνω στη γλώσσα του Μπρεχτ. Λοιπόν, δεν υπάρχει κανένας λόγος να μη θεωρήσουμε τον Μπρεχτ ως έναν 'κλασικό', υποβάλλοντάς τον έτσι σε κάθε είδους εξέταση. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αναζητούμε πατέρες, μπορούμε να πούμε ότι σε παλιότερες σκηνοθεσίες μας, όπως στον *Λορεντζάτσιο* ή τον *Βασιλιά Ληρ*, υπήρχαν ήδη τυπικότατα στοιχεία μπρεχτικής αποστασιοποίησης, μπρεχτικού *gestus*, ή ακόμα συγκεκριμένης ανάλυσης του 'μύθου', έτσι όπως την μεθόδευε ο Μπρεχτ. Αυτό που είναι καινούργιο για μας, είναι ότι για πρώτη φορά δουλεύουμε κατευθείαν πάνω σ' ένα θεατρικό κείμενό του και όχι πάνω στον πρακτικό και κριτικό μηχανισμό που συνόδευε το έργο του».

*Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπος του Μάττι* επέβαλε τον Ζωρζ Λαβοντάν ως έναν σκηνοθέτη πρώτης τάξεως και ταυτόχρονα τον εξοικείωσε μ' έναν μεγάλο συγγραφέα με τον οποίον είχε αρχικά μεγάλες, αισθητικές και άλλες, διαφορές. Τον εξοικείωσε, χωρίς να αμβλύνει την κριτική του στάση. Έτσι, όταν ο κριτικός Emile Copfermann του παρατηρεί ότι μοιάζει να αποδέχεται «το μισό κείμενο», ότι κατά βάθος τον «ενδιαφέρει μόνο ένα μέρος του *Πούντιλα*», ο Λαβοντάν παραδέχεται ότι υπάρχει ένα τέτοιο πρόβλημα:

«Είναι αλήθεια ότι υπάρχουν σκηνές στο κείμενο όπου δεν μπορεί κανείς σήμερα να πάρει στα σοβαρά τις σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα. Αυτές τις σκηνές τις γιρίσαμε στο αστείο ή τις βάλαμε 'εντός εισαγωγικών'. Δεν τις δουλέψαμε όμως με τρόπο ιστορικά απλουστευτικό. Ο Μπρεχτ έγραψε το έργο του το 1940-1942, ενώ βρισκόταν μπροστά σε μια ιδεολογικά ξεκάθαρη κατάσταση. Υπήρχε απ' τη μια ο ναζισμός κι απ' την άλλη η ελπίδα του σοσιαλισμού. Το 1978, μερικά σημεία της προβληματικής του φείνονται να είναι στα σύννεφα, αλλά όταν καταπιανόμαστε μ' ένα έργο, οφειλόμενο να το ανεβάσουμε ολόκληρο, να το διεκδικήσουμε ακέραιο. [...] Πρέπει να θυμηθούμε ότι ο *Πούντιλα* είναι

Βάαλ, σκηνοθεσία Λαβοντάν, TNP-Βιλερμπάν, 1987.





Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπος του ο Μάττι, σκηνοθεσία Λαβοντάν, CDNA, Γκρενόμπλ, 1978.  
Γκαμπριέλ Μοννέ (Πούντιλα), Ζιλ Αρμπονά (Μάττι).

το πρώτο έργο που ανέβασε ο Μπρεχτ όταν επέστρεψε στη Γερμανία. Δεν ήταν ουδέτερο γι' αυτόν. Εξακολουθούσε να λειτουργεί, ίσως ακόμα περισσότερο: βρισκόμασταν στην καρδιά του ψυχρού πολέμου. Για μας, όμως, δεν ξέρω. 'Όταν ανεβάζουμε ένα έργο πρέπει να το αγαπάμε, αλλά δεν μπορούσαμε να το αγαπήσουμε όπως το είχε αγαπήσει το Berliner Ensemble. Χρειαζόμασταν άλλα ερεθίσματα, για παράδειγμα τον Bataille ή τον Losey, καθώς κι έναν άλλο σκηνικό χώρο. Έτσι οι σχέσεις αφέντη/δούλου μπορούν να αντιμετωπιστούν με άλλον τρόπο από αυτόν που μας υποδεικνύει η μπρεχτική παράδοση. [...] Τα λίγα κομμάτια που κόψαμε, όπως π.χ. το διάλογο ανάμεσα στη γυναίκα του πάστορα, τη Λάινα, και τη μαγείρισσα, σχετικά με τη σάλτσα των μανιταριών, δεν λέω ότι είναι αδύνατον να παιχτούν. Κάποιος άλλος σκηνοθέτης θα την κάνει ίσως κάποτε αυτή τη σκηνή ένα από τα δυνατά σημεία της παράστασής του. Δεν πιστεύω ότι εξαντλείται έτσι εύκολα η μπρεχτική γραφή. [...] Νομίζω ότι είχαμε μια τίμια σχέση με το κείμενο. Ούτε μια

στιγμή δεν αντιμετωπίσαμε τον Μπρεχτ με συγκατάβαση. Απλώς, λέγαμε ότι 'εδώ φαίνονται τα δριά του'. Ιστορικά, του ήταν αδύνατον να πάει παραπέρα, είτε στην πολιτική ανάλυση είτε στη γραφή είτε στην προσωπική του στάση. Εμείς βρισκόμαστε αλλού, είναι λοιπόν προτιμότερο να το δείξουμε αυτό το πράγμα, αντί να λέμε διαρκώς ότι ο Μπρεχτ είναι ο καλύτερος, ο μεγαλύτερος. Αυτό δεν σημαίνει ότι εμείς πήγαμε πιο μακριά, σημαίνει ότι ο κόσμος κινείται<sup>6</sup>.

Η παράσταση του Πούντιλα σηματοδοτεί μια στροφή στο έργο του Λαβοντάν, μια στροφή προς τα θεατρικά κείμενα. Έτσι, ενώ συνεχίζει, και μετά το 1978, να ενδιαφέρεται για έργα-κολλάζ, που τα συνθέτει ο ίδιος ή τα παραγγέλνει σε δυο-τρεις συγγραφείς με τους οποίους από χρόνια συνεργάζεται, παράλληλα ανεβάζει μεγάλα έργα του διεθνούς ρεπερτορίου, όπως *Oi γίγαντες του βουνού*, *O Ριχάρδος Γ'*, *To μπαλκόνι*, πάνω στα οποία δοκιμάζει τη γενναιόδωρη, εξεζητημένη και ταυτοχρόνως σοφά ισορροπημένη σκηνοθετική του τέχνη.

Ανήσυχο πνεύμα, μετά από δέκα

χρόνια στο CDNA, ο Λαβοντάν εγκαταλείπει την Γκρενόμπλ για τη Λυόν, όπου καλείται να διευθύνει το TNP μαζί με τον Roger Planchon. Για να εγκαινιάσει αυτή τη συνεργασία, διαλέγει δύο έργα της νεότητας του Μπρεχτ, τα οποία ανεβάζει με το ίδιο σκηνικό: τον *Bάαλ* και τη *Ζούγκλα των πόλεων*. Πρόκειται, όπως γράφει στο πρόγραμμα, για ένα παλιό του όνειρο:

«Εδώ και μερικά χρόνια ονειρεύομουν να ανεβάσω παράλληλα δύο από τα πιο σύνθετα και αινιγματικά έργα του Μπρεχτ, τον *Bάαλ* και τη *Ζούγκλα των πόλεων*. Ήθελα να βεβαιωθώ για τη φοβερή ενέργεια που μοιάζει να διαπερνά τα δύο αυτά έργα. [...] Σπανίως μου δόθηκε η ευκαιρία να αντιμετωπίσω κείμενα τέτοιας δύναμης. Εδώ, η μπρεχτική παραγωγή βρίσκεται στο απόγειό της: είναι ταυτόχρονα εργαστήριο πειραμάτων, ψυγείο συντήρησης, δοκιμαστήριο, πριονιστήριο, τυπογραφείο, ρινγκ, βιβλιοθήκη, νάιτ-κλαμπ, χειρουργείο, αλυσίδα παραγωγής, τσίρκο, γραφείο μελετών και εργοτάξιο στη Βόρεια Θάλασσα. Η μηχανή-Μπρεχτ καταπίνει το παν, το

χωνεύει και το μεταμορφώνει με άνεση και ευκολία αντάξια των μεγαλύτερων ληστών. Όλα περνούν εκεί μέσα: ο Βιγιόν, ο Κάφκα, ο Σαιξπήρ, ο Ρεμπώ, ο Τσάπλιν, ο Μπύχνερ, ο Καρλ Βάλεντιν, οι γυναίκες, ο σκύλος, ο Λωτρεαμόν, τα πούρα... Αφού εκτελέσει μια σειρά από τροποποιήσεις, μεταθέσεις, προσθέσεις και αφαιρέσεις (δεν έχει αρκετά ειπωθεί πόσο εκπληκτικός πειραματιστής υπήρξε ο Μπρεχτ: έγραψε πέντε μορφές για τον Βάαλ και δύο για τη Ζούγκλα των πόλεων), ο συγγραφέας μάς προσφέρει, σε μιαν απαράμιλλη γλώσσα, δύο έργα γεμάτα εξυπνάδα και τρέλα, χιούμορ και φιλοσοφία, και ταυτόχρονα χωρίς αναγνωρίσιμο ιδεολογικό στόχο. Δύο τέρατα, δύο λογοτεχνικά κράματα που μόνο πάνω στη σκηνή βρίσκουν δόλη την αλήθεια και την αποτελεσματικότητά τους».

Αρχικά ο Λαβοντάν είχε προγραμματίσει να ανεβάσει, μαζί με τα άλλα δύο έργα, και τα *Tamponyrla* μέσα στη νύχτα, αλλά τεχνικοί λόγοι τον εμπόδισαν. Θα περιμένουμε την ολοκλήρωση της νεανικής μπρεχτικής τριλογίας από αυτόν τον σημαντικό ποιητή της σκηνής.

Σωτήρης Χαβιάρας

Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπος του ο Μάττι, σκηνοθεσία Λαβοντάν, CDNA, Γκρενόμπλ, 1978.



## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρόκειται για τους Ariel García-Valdes, Philippe Morier-Genoud, Michel Ferber, Jean-François Derec και την Annie Perret. Από τα αμέσως επόμενα χρόνια καταξιώθηκαν δύοι ως ηθοποιοί με ταλέντο, ενώ αρκετοί ασχολήθηκαν και με τη σκηνοθεσία. Όπως γράφει η Raymonde Temkine στο βιβλίο *Mettre en scène en présent*, τ. 2 (εκδ. La Cité-L'Age d'Homme, Λωζάνη 1979, σ. 153-182), στο κεφάλαιο που αφιερώνει στον Λαβοντάν, τη μοναδική κριτική εργο-βιογραφία που υπάρχει για το σκηνοθέτη, ο Λαβοντάν διαφωνούσε με τους αρχικούς προσανατολισμούς του Θέατρο Partisan,

«γιατί πιστεύει ότι υπάρχουν άλλα πράγματα που πρέπει να γίνουν, αντί ν' ανεβάζει κανείς κλασικούς —για εναρκτήριο έργο της ομάδας είχε επιλεγεί η *Antritgónη* του Σοφοκλή».

2. «Δημιουργός υπέροχων εικόνων παγωμένου ονειρισμού, οι οποίες μαγεύουν το θεατή, μολονότι στερούνται νοήματος», γράφει για τον Λαβοντάν η Evelyne Ertel, στο *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, εκδ. Bordas, Παρίσι 1991, σ. 493.

3. Έργο-φετίχ της δουλειάς του, ο Λαβοντάν το ξανανέβασε το 1986, σε μιαν άλλη μορφή, για να γιορτάσει τα δέκα χρόνια του στο CDNA και να τερματίσει έτσι τη θητεία του εκεί. Με αυτό το υλικό έκανε επίσης το πρώτο του κι-

νηματογραφικό έργο.

4. Τη συνέντευξη πήρε ο Yvon Davis για το περιοδικό *Théâtre/Public*, που εκδίδει το Théâtre de Gennevilliers του Bernard Sobel, «προπύργιο» του μπρεχτισμού στη Γαλλία (αρ. 11-12, Ιούλιος 1976).

5. Ο ίδιος ο Λαβοντάν δηλώνει: «Ο Αρτώ δεν άσκησε καμιά επίδραση πάνω μου. [...] Η δουλειά μου είναι ακριβώς το αντίθετο της υστερίας. Είναι μια δουλειά ψυχρή, παγωμένη. Αν υπάρχουν μερικές υστερικές εξάρσεις, είναι χιουμοριστικές ή σχηματοποιημένες».

6. Σε μια εκτενή συνομιλία τους, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Travail Théâtral*, αρ. XXXII-XXXIII, 4ο τρίμηνο 1979.



## Ο κύκλος με την κιμωλία

Μέσα στη φωτιά του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, έπειτα από μια σειρά έργων που τελειώνουν με την ήττα των ηρώων κάτω από την πίεση μιας απάνθρωπης εποχής (*Mάνα Κουράγιο, Σετσουάν, Γαλιλαίος*), ο Μπρεχτ αισθάνεται την ανάγκη να γράψει ένα έργο φωτεινό, με αισιά έκβαση, ένα έργο που να τελειώνει με τη νίκη της καλοσύνης και της αγάπης.

Γι' αυτή την προβολή στο χώρο της ουτοπίας, ο πανούργος δραματουργός καταφεύγει, όπως το έκανε συχνά, στο θρύλο, στο παραμύθι. Πάνω σ' ένα φόντο πολέμων και ταραχών, κάπου στη Γεωργία, με τους μικρούς να υφίστανται την Ιστορία πασχίζοντας να επιβιώσουν, ο Μπρεχτ υφαίνει δύο ιστορίες: εκείνην της πονόψυχης Γρούσας, που δεν μπόρεσε να αντισταθεί στο «φοβερό πειρασμό της καλοσύνης», κι εκείνην του Αζντάκ, που παρωδεί τον Σολομώντα απονέμοντας με το δικό του, ανεπανάληπτο τρόπο τη δικαιοσύνη.

Σ' αυτή τη διπλή ιστορία, ο συγγραφέας έχει προτάξει έναν «πρόλογο»: δύο κολχός διεκδικούν την κατοχή μιας κοιλάδας και το «έργο» παιζεται για να εικο-

νογραφήσει αυτή τη διαμάχη. Επειδή πιστεύουμε, αντίθετα με την ιδεολογική μόδα της εποχής που το θέλει «ξεπερασμένο», ότι το θέατρο του Μπρεχτ παραμένει και επίκαιρο και γόνιμο, παραλείψαμε αυτήν την προλογική σκηνή, θεωρώντας ότι αποτελεί το μόνο όντως παρωχημένο στοιχείο του έργου. Επιπλέον, δίνοντας εκ των προτέρων τα κλειδιά της ανάγνωσης του μύθου, ο πρόλογος αφαιρεί κάτι από την απόλαυση του θεατή, ίσως μάλιστα, με την εμφανή διδακτική του πρόθεση, να μειώνει τη θαυμαστή διδακτική αποτελεσματικότητα του γοητευτικού παραμυθιού που οραματίστηκε ο Μπρεχτ. Έτσι, ο Νίκος Αρμάος κράτησε από το προλογικό κομμάτι μόνο ένα ψήγμα, όσο χρειάζεται για να μπει μέσα στα εισαγωγικά της επικής αφήγησης ολόκληρη η «παράσταση» που ακολουθεί.

Όσο για τη διάρκεια και τη ζωτικότητα του μπρεχτικού θεάτρου, θα ήθελα να επαναλάβω εδώ όσα είχε γράψει ο Νίκος Χουρμουζιάδης απ' αφορμή το Σετσουάν, την προηγούμενη μπρεχτική δοκιμή της Πειραματικής Σκηνής: «Ο Μπρεχτ μάς ενδιαφέρει ακόμη και

μας ερεθίζει θεατρικά, όχι μόνο —ή τόσο— επειδή, πριν εξήντα περίπου χρόνια, αποφάσισε να συναρτήσει την κοινωνικοπολιτική θεματολογία της δραματουργίας του με μια νέα μέθοδο σκηνικής επικοινωνίας, αλλά επειδή έγραψε, στην περίοδο της εξορίας του, πέντε από τα πιο δυναμικά και γοητευτικά θεατρικά κείμενα του αιώνα μας. Οι συνθέσεις του αυτές, είτε για ιστορικές διηγήσεις πρόκειται είτε για ηθικοκοινωνικές ‘παραβολές’, είναι χτισμένες με τόσο σπάνια γνώση των μυστικών της θεατρικής τέχνης και τεχνικής, ώστε, ξεπερνώντας τα όρια του οποιουδήποτε δεδομένου ή υποθετικού χώρου και χρόνου παράστασης, επιδέχονται —καλύτερα: προκαλούν— τις πιο ετερόκλητες σκηνικές ερμηνείες, από τις πιο οικείες μέχρι τις πιο αλλοτριες προς την περιφημη ‘μπρεχτική μέθοδο’, [...] επιτρέπουν τη διερεύνηση πολλών και ανόμιων μεταξύ τους δρόμων προσέγγισης, περίπου όπως συμβαίνει με ορισμένες κατηγορίες από τα κλασικά έργα».

Το θέμα της δίκης ο Μπρεχτ το πήρε από έναν κινέζικο θρύλο που παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με εκείνον της κρίσης του Σολομώντα. Ο θρύλος αυτός είχε εμπνεύσει ήδη έναν γερμανόφωνο συγγραφέα, τον αυστριακό ποιητή και σινολόγο Κλάμπουντ (1890-1928), ο οποίος έγραψε έναν *Κύκλο με την κιμωλία* (1925) που ανεβάστηκε αρκετές φορές. Ο Μπρεχτ έγραψε τον δικό του *Κύκλο στην εξορία*, Αμερική, το 1944, με τη συνεργασία της Ρουθ Μπέρλαουν, έπειτα από προτροπή της ηθοποιού Λουΐζ Ράινερ, που είχε ήδη ερμηνεύσει την ηρωίδα του Κλάμπουντ. Το έργο του Μπρεχτ, του οποίου ο πλήρης τίτλος είναι *Ο κύκλος με την κιμωλία στον Καύκασο* (*Der Kaukasische Kreidekreis*), είναι μια εντελώς πρωτότυπη επεξεργασία του θέματος, με μείζονα (αλλά όχι μοναδική) καινοτομία την αντιστροφή των ρόλων στο σολομώντειο πείραμα: εδώ η «επίκτητη» μητέρα νικάει στη μητρική αγάπη τη φυσική μητέρα.

Το πρώτο ανέβασμα του έργου έγινε στη Μινεσότα, το 1948. Στο Μπέρλινερ Ανσάμπλ ο *Κύκλος* ανέβηκε τον Οκτώβριο του 1954, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ. Τον επόμενο χρόνο, η παράσταση αυτή παρουσιάστηκε με θριαμβευτική επιτυχία στο διεθνές θεατρικό φεστιβάλ του Παρισιού. Έκτοτε, το έργο ανεβάστηκε άπειρες φορές, σε όλο τον κόσμο.

Στην Ελλάδα, με τον *Κύκλο* πρωτογνώρισε τον Μπρεχτ το κοινό. Τον Σεπτέμβριο του 1956 άρχισε να δημοσιεύεται στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, σε συνέχειες, το κείμενο, σε μετάφραση του Αστέρη Στάγκου, ενώ τον Ιανουάριο του 1957 το έργο ανεβάστηκε από τον Κάρολο Κουν στο Θέατρο Τέχνης, με Γρούσα την Αναστασία Πανταζοπούλου.

Άλλα ανέβασμα στην Ελλάδα: «Θεατρικό τμήμα» (=όμιλος φοιτητών) του Πανεπιστημίου Αθηνών, Ηρώδειο, 16.5.1975, με την Κάτια Γέρουν Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 15.12.1977, σκηνοθετική επιμέλεια Νίκου Περέλη (σε αντικατάσταση του Σταύρου Ντουφεζή), με τη Νίκη Τριανταφυλλίδη Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας, 2.12.1983, σκηνοθεσία Κώστα Μπά-

κα, με την Ιωάννα Γκαβάκου Γιορτές των Βράχων, 1.8.1986, σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη, με τη Νίκη Τριανταφυλλίδη.

Με την παράσταση του *Κύκλου*, ο Κάρολος Κουν έφερε το ελληνικό κοινό σ’ επαφή με τον Μπρεχτ —έναν Μπρεχτ δικό του, ανορθόδοξο, και γι’ αυτό ενδιαφέροντα. Μη γνωρίζοντας, εκείνη την εποχή, σχεδόν τίποτα για τον Μπρεχτ και τις θεωρίες του, ο Κουν μπόρεσε με το θεατρικό του ένστικτο να δώσει μια εκδοχή του έργου γεμάτη λαϊκούς χυμούς, σε μια παράσταση που έχει μείνει αξέχαστη σε όσους την είδαν. Βρισκόμασταν στην καρδιά των δοκιμών του έργου στις 14 Φεβρουαρίου 1992, τη μέρα που συμπληρώθηκαν πέντε χρόνια από το θάνατο του Κουν. Ας θεωρηθεί αυτό το ανέβασμα ένα αφιέρωμα στη μνήμη του ανθρώπου στον οποίον οφείλουμε, πολλοί από μας, τα πρώτα θεατρικά μας γράμματα.

N.P.

Από τις δοκιμές του Κύκλου με την κιμωλία στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»: Η Γρούσα (Έφη Σταμούλη) στη γέφυρα του Γιάνγκα Τάου. Πλάι της οι τρεις έμποροι: Δημήτρης Ναζίρης, Μένη Κυριάκογλου, Ανδρέας Δημητριάδης.





# Ιστορία και ουτοπία

Ο Μπρεχτ θα προσπαθήσει τώρα [=1945], μέσα σ' έναν κόσμο που αναδύεται αργά από το ναζισμό και τον πόλεμο, να βρει την πηγή της καλοσύνης, να ξαναβρει την πρώτη αφέλεια σ' όλη της την αθωότητα και να τις βάλει αντιμέτωπες με την κοινωνία, να τις επιβάλει στην Ιστορία. Είναι το θέμα του Καυκασιανού κύκλου με την κιμωλία, τουλάχιστον σε δι, τι αφορά τη Γρούσα, την υπηρέτρια.

Η ιστορία της Γρούσας αρχίζει μια Κυριακή του Πάσχα:

*Γαλήνη απλώνεται πάνω απ' την πολιτεία!*

*Στην εκκλησιά μπροστά, καμαρωτά,  
δυο-δυο πηδάν τα περιστέρια!*

*Ένας φρουρός στρατιώτης  
γλυκομιλάει σε μια κοπέλα, που έφτασε  
μόλις από την ακροποταμιά, και να  
κάτι κρατάει στα χέρια της.*

(Μτφρ. Ελύτης)

Ο στρατιώτης είναι ο Σίμων Σασάβα και η κοπέλα είναι η Γρούσα. Μια ερωτική σκηνή σχεδιασμένη με αχνές γραμμές, φτιαγμένη με σιωπές, βλέμματα, λέξεις αδέξιες, αστεία κάπως άκαρα, που θυμίζει σε τόνο ελαφρά ειρωνικό και τρυφερό τη σκηνή του δημόσιου κήπου στον Καλό άνθρωπο του Σετσουάν. Όλα είναι ήρεμα και στο παλάτι των ισχυρών: ο κυβερνήτης και η γυναίκα του η Ναταλία Αμπασβίλι γιορτάζουν το γιο τους τον Μιχαήλ: «Όλα γίνονται για τον Μιχαήλ. Ο Μιχαήλ είναι το παν». Αυτή όμως η τάξη δεν μπορεί να διαρκέσει:

*Τυφλοί στο μεγαλείο τους! Λες και θα είν' αιώνιοι!*

*Κι όλα τους τα μπιστεύονται στους πληρωμένους  
κι όλα τους τα μπιστεύονται στ' αγορασμένα χέρια  
που μέρα νύχτα εργάζονται γι' αυτούς κι ιδροκοπάνε.*

*Όμως ο χρόνος ο πολύς δεν είν' αιωνιότη.  
Κάποτε αλλάζουν οι καιροί. Κι οι ελπίδες των λαών ξεσπάνε.*

Ένα πράξικόπημα: ο πρίγκιπας Καζμπέκι παίρνει την εξουσία. Δεν πρόκειται για επανάσταση, αλλάζει μόνο ο εκμεταλλευτής, κι αυτό συμπίπτει με μια στιγμή αναταραχής, μια στιγμή ανάμεσα σε δύο τάξεις πραγμάτων. Μερικά λεπτά σχετικής ελευθερίας, μέχρις ότου ο πρίγκιπας εμπεδώσει την εξουσία του πάνω στους ίδιους «πληρωμένους», ή μάλλον — όπως θα γίνει τελικά — μέχρις ότου ξαναγυρίσει ο μεγάλος δούκας.

Στη φυγή της, η Ναταλία Αμπασβίλι, απασχολημένη κυρίως με τα φορέματά της, ξεχνάει το γιο της τον Μιχαήλ· και ο Σίμων, που ανήκει στη φρουρά της, την ακολουθεί υποχρεωτικά, αφού κάνει προηγουμένως πρόταση γάμου στη Γρούσα. Μένει η Γρούσα και το εγκαταλειμμένο παιδί. Ετοιμαζόταν κι αυτή να φύγει, όταν:

*Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», δοκιμές με πρόχειρα κοστούμια:  
Πάνω, η Ναταλία Αμπασβίλι (Στέλλα Μιχαηλίδη).  
Κάτω, δύο φρουροί (Γιώργος Γλάστρας, Ανδρέας Δημητριάδης).*



Από τις δοκιμές του Κύκλου στην Πειραματική Σκηνή.  
Ο Αζντάκ με τους μαυροσκούφηδες.

Έτσι, την ώρα που έφτανε, μ' απόφαση να φύγει,  
μπρος στο κατώφλι θάρρεψε γλυκιά φωνή να την καλεί,  
όχι σαν κλάμα ή τίποτε παράπονο, αλλά μόνο  
σάμπως της εψιθύριζε, της φαινονταν, ένα παιδί:  
Γυναίκα, μη μ' αφήνεις, βόηθα με!

*Και πάλι, σοβαρή συνέχιζε η φωνή:*  
Κείνος που κάνει τον κουφό σαν του ζητάν βοήθεια  
και δεν ακούει, και πάει να φύγει, ξέρε το, ποτέ,  
ποτέ του πια δε θ' αξιωθεί κάλεσμ' αγαπημένου του  
ν' ακούσει, ουδὲ φωνή κορυδαλλού μες στα χαράματα, ποτέ,  
κι ουδὲ ξανάσασμα καλού χωριάτη δταν νυχτώνει  
κι ο εσπερινός στους ουρανούς σημαίνει.  
Γύρισε πίσω μια στιγμούλα, το παιδί  
να δει και να σταθεί στο πλάι του,  
παρακαλώντας να βρεθεί κάποια καλή ψυχή  
— μπορεί κι η μάνα του —  
και να 'ρθει να το βγάλει απ' τη φροντίδα της

Αλλά

Τι φοβερό, τι φοβερό την ώρα που ξεκίνεις  
μέσα σου να σκιρτάει ο πειρασμός της καλοσύνης!  
Έτσι λοιπόν απόμεινε σκυμμένη πάνω απ' το παιδί,  
ώσπου έπεσεν η νύχτα αυτή, κι ώσπου έφτασεν η άλλη αυγή,  
ώρα πολλή προσέχοντας, κοιτάζοντας ώρα πολλή  
το ειρηνεμένο ανάσασμα και τα γλυκά χεράκια.  
Μα σαν ξημέρωσε καλά, τόσος πολὺς ο πειρασμός  
την έβαλε να σηκωθεί και μ' έναν αναστεναγμό βαθύ  
να πάρει το παιδί μαζί της και να φύγει.  
Σαν λάφυρο το κράτησε, για μια στιγμούλα εστάθη  
κι ύστερα — σαν τον κλέφτη εχάθη.

Εδώ αρχίζει η περιπέτεια της μητρότητας της Γρούσας.  
Η Γρούσα πήρε πάνω της (στην κυριολεξία) τον Μιχαήλ. Θα

ανταποκριθεί στις ευθύνες της ως το τέλος, όχι από αγάπη ή κάποια μητρική προδιάθεση, αλλά γιατί οι συνθήκες δεν θα της επιτρέψουν να τον ξεφορτωθεί, κι ακόμα γιατί «η στερημένη υιοθετεί το ορφανό». Δεν το κάνει πάντα με ευχαριστηση: «Αχ, τι ιστορίες μου άνοιξες, Μιχαήλ. Σαν την αχλαδιά στα σπουργίτια σου στάθηκα. Και σε περιμάζεψα, καθώς περιμαζεύει ο χριστιανός το πιο παραμικρό ψίχουλο, μην απομείνει καταγής. Τι καλύτερα που θα 'τανε κείνη την Κυριακή του Πάσχα, στη Νούκα, να 'χα φύγει λίγο πιο νωριά. Τώρα το θύμα είμαι γω». Για το παιδί, για να του εξασφαλίσει τη ζωή του, αναγκάζεται να παντρευτεί: παντρεύεται έναν ετοιμοθάνατο που μετά το γάμο αποδεικνύεται πολὺ ζωντανότερος απ' όσο πίστεναν. Για χάρη του Μιχαήλ παίρνει πίσω την υπόσχεση που είχε δώσει στον Σίμωνα. Κι αυτός δεν θα καταλάβει, και δεν θα περάσει το ρυάκι που τους χωρίζει για να τη συναντήσει:

*Μα 'ναι σωστό κανείς βοήθεια να δίνει.*

*Δίχως νερό το δεντρουλάκι τι θα γίνει;*

*Τ' αρνάκι, αν δε γνοιαστεί ο βοσκός, πάει, θα ψοφήσει,  
στη σιγαλιά η φωνούλα του θα σβήσει.*

Μόνο όταν ο μεγάλος δούκας, που ξαναπαίρνει την εξουσία, στέλνει τους μαύρους φρουρούς να της πάρουν το παιδί γιατί το ζητάει η μητέρα του η Ναταλία Αμπασβίλι, τότε η Γρούσα διεκδικεί τον Μιχαήλ: «Αφήστε το, λυπηθείτε με, αφήστε το, σας λέω, είναι δικό μου».

Η Γρούσα έχει γίνει η μάνα του Μιχαήλ. Θα το επικυρώσει και η απόφαση του δικαστή Αζντάκ: είναι μάνα του όχι σύμφωνα με τη φύση, ή το αίμα, ή το νόμο, αλλά με το μόχθο και τη δουλειά. Δεν συνέλαβε τον Μιχαήλ «μέσα εις την θείαν έκστασιν του έρωτος», δεν τον «έχει κρατήσει στα σπλάχνα της» ούτε τον «έχει θρέψει με το αίμα της», δεν τον «έχει γεννήσει με πόνους φρικτούς», δεν γνώρισε «τα ψυχικά μαρτύρια μιας μητέρας, που εστερήθηκε το παιδί της, τα βάσανα και τις αύπνιες της», όπως παινεύεται η Ναταλία Αμπασβίλι. Άλλα «το μεγάλωσε μ' όλη της την προσοχή και μ' όλη της τη φροντίδα». Ό,τι και να γινόταν, πάντα του 'βρισκε να φάει κάτι και να κοιμηθεί στα ζεστά. Την έβαλε σ' ένα σωρό μπελάδες. Και της στοίχισε κι υρκετά. Δεν κοίταξε ποτέ το δικό της συμφέρον. Του 'μαθε 'γα 'ναι ευγενικό μ' δόλους τους ανθρώπους και να δουλεύει όσο μπορεί. Μα 'ναι μικρό ακόμη».

Επίσης, όταν ο Αζντάκ τη ρωτάει αν δεν προτιμάει να αφήσει τον Μιχαήλ στη Ναταλία Αμπασβίλι ώστε να γίνει πλούσιος, η Γρούσα θυμώνει και διεκδικεί για το παιδί της την τύχη των φτωχών:

*Τι κι αν ποδήματα χρυσά φορούσε;*

*Στων ταπεινών την όψη θα πατούσε.*

*Τι κι αν έβανε πέτρα στην καρδιά του;*

*Θα γινόταν μια μέρα η συφορά του.*

*Κάλλιο, αλήθεια, πεινασμένος να 'σαι*

*παρά τους πεινασμένους να φοβάσαι.*

Η παρωδία της κρίσης του Σολοιμώντα που διατάζει τώρα ο Αζντάκ είναι σχεδόν άχρηστη. Η Γρούσα αρνείται να διαμελίσει το παιδί: «Εγώ τ' ανιθρεψα. Πώς μπορώ να το ξεσκίσω τώρα; Δε μπορώ να το κάνω αυτό, δε μπορώ». Έτσι, ο παλιός μύθος που αναφέρθηκε στον πρόλογο αντιστρέφεται: η φυσική μάνα χάνει το παιδί και το παίρνει αυτή που είναι μάνα του από το μόχθο και τη δουλειά. Τον τελευταίο λόγο δεν τον έχει πια η φύση. Οι ελεύθεροι άνθρωποι μπορούν να φτιάξουν μια

καινούργια φύση. Στον Σίμωνα που καταλαβαίνει τελικά και της απλώνει το χέρι, η Γρούσα μπορεί πια να πει: «Ξέρεις γιατί το πήρα εκείνη την Κυριακή της Λαμπρής; Γιατί ήταν η μέρα που αρραβωνιαστήκαμε. Είναι παιδάκι του έρωτα, Σίμων».

Η καλοσύνη της Γρούσας, η αφελής και καλή της πράξη εντάχθηκαν στην Ιστορία, πραγματοποιήθηκαν μέσα της, αλλάζοντας τη ροή του κόσμου. Μπόρεσαν να νικήσουν τους «δεσμούς του αίματος, που είναι οι ισχυρότεροι δεσμοί». Εδώ πρόκειται, κατά την εύστοχη έκφραση του Φιλίπ Ιβερνέλ, για «κοινωνική μητρότητα», με τη διπλή έννοια του όρου: μητρότητα που προέρχεται όχι από δεσμούς αίματος αλλά από την κοινωνία, και συγχρόνως γέννηση μιας καινούργιας κοινωνίας, που δεν ακολουθεί τους φυσικούς νόμους, μιας κοινωνίας που αυτοδιαμορφώνεται.

Εδώ πρέπει να σταθούμε λίγο, έστω και βιαστικά, στο δικαστή Αζντάκ, χάρη στην παρέμβαση του οποίου γίνεται το υλιστικό αυτό θαύμα: ο Αζντάκ, που ο Μπρέχτ διηγείται την ιστορία του στην τέταρτη πράξη, ένας κατεργάρης, άνθρωπος της κατεστημένης αταξίας, λαϊκός συγγραφέας από κλίση, λαθροθήρας από ανάγκη και δικαστής ευκαιρίας, ο Αζντάκ αυτός απονέμει την παρωδία δικαιοσύνης που τελικά είναι αληθινή δικαιοσύνη:

Έτσι εφτακόσιες είκοσι σωστές  
μέρες, με χαλασμένες ζυγαριές,  
ο Αζντάκ τα πράγματα έκρινε, γιατί  
στον κατεργάρη μοναχά μιλεί  
και πιάνει της κατεργαριάς η γλώσσα.  
Γι' αυτό στον ίσκιο της κρεμάλας με όσα  
εσοφιζότανε, σκορπούσε καλοσύνη  
ο Αζντάκ —κι ήταν αυτό η Δικαιοσύνη.

Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»: Μένη Κυριάκογλου (Πεθερά), Έφη Σταμούλη (Γρούσα), Δημήτρης Ναζίρης (Γιουσούφ).



Ο Αζντάκ, δύος λέει ο ίδιος ο Μπρέχτ, είναι ένας λαϊκός δικαστής: «δεν δικάζει σύμφωνα με το γράμμα του νόμου — γιατί βλέπει πως ο νόμος είναι φτιαγμένος για τους πλούσιους — αλλά αναποδογυρίζει το νόμο έτσι που να ευνοεί τους φτωχούς».

Οδηγείται έτσι ν' ανατρέψει το βασικό νόμο της κοινωνίας μας: το νόμο της διαδοχής από τους φυσικούς απογόνους. Διεφθαρμένος, δωροδοκούμενος, κατεργάρης (στη φαύλη κοινωνία αρμόζει φαύλος δικαστής, κατεργάρης δικαστής), αλλά συγχρόνως κάτοχος μιας αλάνθαστης λαϊκής συνείδησης, δικαιώνει στην περίπτωση του Μιχαήλ, γιου της Γρούσας, το μόχθο και την αγάπη. Η παραφρούση ενός κόσμου που βρίσκεται στο τέλος του βοήθαει τη γέννηση ενός καινούργιου κόσμου.

Όμως, ο κόσμος αυτός είναι ακόμα εύθραυστος: ο μεγάλος δούκας ξαναπαίρει την εξουσία. Αφού λοιπόν ο Αζντάκ απαγγείλει τη σολομώντει ετυμηγορία του, πρέπει να εξαφανιστεί: το παράκανε, η δικαστική τήβεννος τον «παραζεσταίνει». Μένουν ο Σίμων και η Γρούσα με το γιο τους τον Μιχαήλ, μόνοι πρόδρομοι του καινούργιου αυτού κόσμου, μένει ακόμη η ανάμνηση του Αζντάκ τότε που ήτανε δικαστής στις δόξες του, ανάμνηση της εποχής όπου «στις μέρες του βασίλεψε σχεδόν η ιστότη».

Η ουτοπία μιας νέας φύσης, που κατακτήθηκε χάρη στη δουλειά και τη λογική (με τη βοήθεια της τρέλας) και επιβλήθηκε σε μια φύση αφύσικη, εντάχθηκε στην Ιστορία, η ουτοπία έγινε Ιστορία.

Bernard Dort

Αναδημοσίευση από το βιβλίο *Ανάγνωση του Μπρέχτ* Κέδρος, Αθήνα 1975 μετάφραση Άννας Φραγκουδάκη.

# Ο Μπρεχτ και η μητρότητα

Στο τέλος του Καλού ανθρώπου του Σετσουάν και μπροστά σ' ένα δικαστήριο όπου θεοί έχουν πάρει τη θέση του προέδρου, ο Σούι Τα, που έχει γίνει βασιλιάς του καπνού, ανακρίνεται για την εξαφάνιση της «εξαδέλφης» του, της Σεν Τε. Η ανάκριση είναι τόσο εξαντλητική, ώστε ο Σούι Τα ζητά την εκκένωση της αιθουσας προκειμένου να προβει σε κάποια εξομολόγηση.

ΣΟΥΙ· ΤΑ — Βγήκαν; · Όλοι; Δεν μπορώ να σωπαίνω άλλο. Σας γνώρισα, τρανοί μου Θεοί!

Β' ΘΕΟΣ — Τι τον έκανες τον καλό μας άνθρωπο του Σετσουάν;

ΣΕΝ ΤΕ — · Αστε με να σας πω την τρομερή αλήθεια: Εγώ είμαι ο καλός σας άνθρωπος! (Βγάζει τη μάσκα και πετάει τα ρούχα του. Στη θέση του Σούι Τα, βρίσκεται τώρα η Σεν Τε).

Σ' αυτήν την εικόνα δόθηκε πάντα ερμηνεία καθαρά μπρεχτική. Δεν θέλησαν να δουν εδώ μιαν εικόνα, αλλά μόνο τη στιγμή της αλήθειας ενός μύθου πρόσεξαν τι λέει η Σεν Τε χωρίς ν' ακούσουν και χωρίς να δουν ποια μιλά. Μια άλλη ερμηνεία είναι επίσης δυνατή, μια ερμηνεία που κρατώντας σε παρένθεση τον ηθικό μύθο αρκείται στην εικόνα καθεαυτή, μια ερμηνεία που δεν υποτάσσει την εικόνα στην ιστορία, αλλ' αντίθετα. παραβλέπει την ιστορία προς όφελος της εικόνας, μια ερμηνεία για την οποία η στιγμή της αλήθειας συμπίπτει με τον τόπο της αλήθειας. Ποιας αλήθειας; Ο τόπος εδώ είναι τόπος αποκάλυψης: πίσω από τον Σούι Τα υπάρχει η Σεν Τε, πίσω από τον πλούσιο χοντράνθρωπο υπάρχει η έγγυος γυναίκα, πίσω από τον κατηγορούμενο, δεξιοτέχνη της διαλεκτικής, υπάρχει η μάνα, η απόλυτα αφοσιωμένη στο παιδί που φέρει μέσα της. Καταλαβαίνουμε την έκπληξη του δικαστηρίου [...]. Ωστόσο αυτό δεν συμβαίνει μόνο σε τούτο το έργο. Αν εξετάσουμε το σύνολο του μπρεχτικού έργου, αν επιχειρήσουμε μιαν «άλλη» ανάγνωσή του, θα διαπιστώσουμε ότι αυτό που για τον Καλό άνθρωπο είναι κυριολεξία και καθόλου συμβολισμός ή μεταφορά, και που συμβαίνει με τρόπο βίαια εκτυφλωτικό, αποκαλύπτει την αλήθεια ενός ολόκληρου θεάτρου, μιας ολόκληρης ποιητικής: η εμφάνιση της εγγύου Σεν Τε κάτω από τα φορέματα του Σούι Τα είναι πράγματι η εικόνα της ομολογίας, είναι το σημείο όπου λέγεται κάτι που ενυπάρχει σ' ολόκληρο το μπρεχτικό έργο, το σημείο όπου υλοποιείται με κάθε «αφέλεια» ο αρχέτυπος φανταστικός κόσμος του Μπρεχτ. Αυτού του διαλεκτικού, του ορθολογιστή κριτικού, αυτού του υπέρμαχου της κοινωνικότητας; Ναι, ο Μπρεχτ είναι όλα αυτά, αλλά στο βαθμό που για κείνον η βαθύτερη ουσία της διαλεκτικής είναι το ζεύγος μητέρα-γιος, στο βαθμό που ο ιστορικός ουμανισμός έχει ως νόημά του τη μητρότητα.

Αναμφισβήτητα ο Μπρεχτ έκανε αυτό που ήθελε, αυτό που όφειλε να κάνει: ένα θέατρο της κοινωνικής αιτιότητας. Παρήγαγε μάλιστα τόσο τη θεωρία όσο και την πρακτική της με τρόπο συνεπή, εξαντλητικό, αποτελεσματικό και ολοκληρωμένο. Όμως πίσω από την κοι-

νωνική αιτιότητα, υπάρχει στο βάθος αυτού του θεάτρου κάποια άλλη αιτιότητα, αυτή ακριβώς που στην πραγματικότητα αποτελεί και τη θεατρική κινητήρια δύναμή του. [...] Η φιγούρα του πατέρα μένει στο σκοτάδι, για να προβληθεί αποκλειστικά το ζεύγος μητέρας και γιου. [...] Μπορούμε να παρακολουθήσουμε την ανάπτυξη αυτής της σχέσης στην πορεία της, μέσα στο σύνολο του έργου του Μπρεχτ, από την ανύπαντρη έγγυο στη μητέρα χωρίς σύζυγο, έπειτα στη μητέρα χωρίς πατέρα, τέλος στη γυναίκα που θεμελιώνει μια καινούργια μητρότητα. Ανύπαντρη έγγυος είναι η Σοφία του Βάαλ (ο Βάαλ θα την εγκαταλείψει), είναι ακόμη η · Άννα στα Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα που, έγγυος, εγκαταλείπει τον πατέρα του παιδιού για να ζήσει με κάποιον άλλο. Τη μητέρα δίχως σύζυγο, συνήθως χήρα, θα τη συναντήσουμε τόσο στη Μάνα Κουράγιο όσο και στα · Όπλα της Κυρά Καρράρ· ακόμη σε διδακτικά έργα όπως το Αυτός που λέει ναι-Αυτός που λέει όχι ή το Η εξαίρεση και ο κανόνας [...]. Μητέρα χωρίς πατέρα είναι η Σεν Τε στον Καλό άνθρωπο τη στιγμή ακριβώς που ανακαλύπτει πως είναι έγγυος από τον Γιανγκ Σουν, ο οποίος ζει, ονομάζει το παιδί της «vaterloser» («παιδί χωρίς πατέρα» ή «ορφανό από πατέρα») και μεταμφιέζεται οριστικά σε Σούι Τα μ' αυτὸν τον τρόπο αρνείται τον πατέρα, απορρίπτει για πάντα τον Γιανγκ Σουν (που δεν θα την ξαναδει) και επωμίζεται μόνη της τον κοινωνικό ρόλο της τροφού (που είναι η αλήθεια της Σεν Τε, αυτού του αγγέλου της συνοικίας που τρέφει όλον τον κόσμο). · Έτσι, στον Καλό άνθρωπο του Σετσουάν, ολόκληρο το μπρεχτικό έργο επιστρέφει στο φανταστικό τοπίο της καταγωγής του επιτελώντας μιαν απελπισμένη κριτική αντιπαράθεση. Τέλος, η γυναίκα που θεμελιώνει μια καινούργια μητρότητα, η μητέρα που δεν είναι μητέρα και που γι' αυτό ακριβώς αρνείται απόλυτα τον πατέρα, είναι η Γρούσα του Κύκλου με την κιμωλία. Η τελική δικαιώση της από τον Αζντάκ καθιερώνει την ολική απορρόφηση της πατρότητας από τη γυναίκα [...].

Η μοίρα του ζεύγους μητέρας και γιου υπακούει, σ' ολόκληρο το μπρεχτικό έργο, σ' έναν απαράβατο νόμο. · Όσο η μητέρα είναι μητέρα, είναι δηλαδή εκείνη που έχει γεννήσει, δεν γνωρίζει με τον γιο της παρά τη δυστυχία, την αποτυχία, τον θάνατο όπου οδηγούν οι κοινωνικοί αγώνες ή η πάλη των τάξεων αν καμιά φορά γνωρίσει τη νίκη (η Πελαγία Βλάσοβα, για παράδειγμα, στη Μάνα), θα · ναι χωρίς το γιο της [...]. · Οταν όμως η μητέρα δεν είναι μητέρα, είναι δηλαδή μητέρα «θετή» (η Γρούσα), ο νόμος παύει να ισχύει: η καινούργια μητέρα είναι νικήτρια μαζί με το γιο της σε μια κοινωνία μυθική, που βρίσκεται σε δομική σχέση, μέσω του Προλόγου του Κύκλου, με μια αταξική, μια κοινωνία που έχει κατακτήσει την ειλήνη. [...] Σ' ολόκληρο το έργο του Μπρεχτ, πίσω από την κοινωνική αιτιότητα, υπάρχει ένας κανόνας χωρίς εξαίρεση: πρωταρχική, καθοριστική αιτιότητα είναι η μητρότητα. [...]

Στο θέατρο του Μπρεχτ, η αιτιότητα της μητρότητας, στηρίζεται στην καλοσύνη. Έχουν γραφτεί πολλά γι' αυτήν την μπρεχτική καλοσύνη, που είναι η «πρακτική καλοσύνη», αλλά χωρίς να διερευνηθεί



Από τις δοκιμές του Κύκλου στην Πειραματική Σκηνή. Έφη Σταμούλη (Γρούσα), Ανδρέας Δημητριάδης (Σίμων).

ποια είναι η ίδια η ουσία της. Η απάντηση βρίσκεται στον *Κύκλο με την κιμωλία*: εδώ η λύση του προβλήματος της μητέρας είναι συγχρόνως λύση του ηθικού προβλήματος, και η απάντηση είναι απλή: καλοσύνη στον Μπρεχτ είναι η μητρική αγάπη. «Είναι τρομερός ο πειρασμός της καλοσύνης», λέει ο τραγουδιστής την ώρα που η Γρούσα διστάζει μπροστά στο εγκαταλειμμένο παιδάκι πριν αποφασίσει να το πάρει μαζί της. Αυτή η προβληματική της καλοσύνης, της «*Gute*», συνδέεται πάντοτε με κάποιο γυναικείο πρόσωπο καθώς και με το πρόβλημα της μητρότητας [...].

«Καλός» και «μητρικός» ταυτίζονται, παραπέμπουν σε μια καθολική λειτουργία, τη λειτουργία της παραγωγής ανθρωπίνων όντων. Και την καλοσύνη ως παραγωγή, κανείς, μέσα στο θέατρο του Μπρεχτ, δεν την έχει ορίσει καλύτερα από τη Σεν Τε:

«Το δίχως άλλο, οι άνθρωποι θέλουνε να δείχνουνε τι είναι άξιοι να κάνουν... Και τι καλύτερος τρόπος υπάρχει, για να δείξουνε τη μπόρεσή τους, απ' το να κάνουνε καλοσύνες. Η κακία είναι ένα είδος ατζαμοσύνη. Οι κακοί είναι άπραγοι... Άμα τραγουδάς ένα τραγούδι ή φτιάχνεις μια μηχανή ή φυτεύεις ρύζι, αυτό, κατά βάθος, είναι καλοσύνη».

Όταν λέμε ότι το έργο του Μπρεχτ είναι καθαρά διδακτικό, δηλώνουμε ότι ο λόγος στο θέατρό του είναι ένας λόγος μητρικός. Λόγος και μητρότητα συνδέονται βαθύτατα στον Μπρεχτ: το μόνο πρόσωπο του θεάτρου του που στερείται λόγου είναι ένα πρόσωπο που στερήθηκε συγχρόνως τη μητρότητα, είναι η Κατερίνα, η μουγγή της *Mána Kouvágio*, που δεν θα μπορέσει ούτε

να γεννήσει ούτε να μιλήσει. [...] Το παράδειγμα της Κατερίνας αποδεικνύει ακόμη πως γλώσσα και μητρότητα ταυτίζονται, καθορίζοντας μιαν ανικανότητα και μιαν ικανότητα συγχρόνως, μια προγραφή και μια προδιαγραφή. Διπλή προγραφή, τόσο του μοναχικού, «υποκειμενικού» λόγου, όσο και του «αντικειμενικού» λόγου (με τέτοια διπλή προγραφή βλέπουμε ότι ο Μπρεχτ δεν μιλά για να βρει τον εαυτό του μέσα στο λόγο ούτε για να χαθεί μέσα στον κόσμο, δεν είναι ούτε λυρικός, με την κλασική σημασία, ούτε ρεαλιστής). Και προδιαγραφή της σχέσης με τον άλλο — ένας λόγος που μιλά σε κάποιον για τον κόσμο: η απόλυτη σκοπιμότητα, η σαφής συνείδηση αυτής της λειτουργίας (του να μιλά για κάτι σε κάποιον) καθορίζει τόσο τις αρχές όσο και τους τρόπους του έργου (και σηματοδοτεί πλήρως τη διαφορά μεταξύ αριστοτελικού και μπρεχτικού μύθου). Ο λόγος του Μπρεχτ είναι ένας λόγος έμμεσα επικοινωνιακός, ο Μπρεχτ όταν μιλά πληροφορεί: κάθε λόγος είναι μια απόπειρα να γεννηθεί, διά της γνώσεως, μια νέα μορφή σ' αυτόν τον κόσμο, να δοθεί μια νέα μορφή σ' αυτόν τον κόσμο — η πληροφόρηση σημαίνει μεταμόρφωση. Η θεμελιώδης μεταμόρφωση είναι εκείνη που προκαλείται από τη διδακτική, από τη μητρική ιδιότητα του λόγου: πρόκειται για τη μεταμόρφωση του «ακροατή».

«Κι οι ακροατές σας μεταμορφώνονται αδιάκοπα!»

Το εκπληκτικό αυτό επιφώνημα στις *Πέντε δυσκολίες* για να γράψει κανείς την αλήθεια είναι αρκετό για να μας δείξει με ποιο όραμα συνδέεται η διδακτική λειτουργία κατά τον Μπρεχτ. [...]



Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1987, σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη.  
Οι τρεις θεοί: Χρήστος Αρνομάλλης, Ανδρέας Νάτσιος, Γιώργος Κορμανός.

Αν αναγνωρίσουμε τη μητρική αιτιότητα, αν διαπιστώσουμε ότι τουλάχιστον στα σημαντικότερα έργα του Μπρεχτ «αυτό πεν συμβαίνει» δεν είναι το προϊόν μιας κοινωνικής διαλεκτικής, καθώς λένε οι θεωρίες, αλλά το πάντα εκπληκτικά βίαιο αποτέλεσμα ενός συγκινησιακού μηχανισμού, ενός ενστίκτου, ενός συναισθήματος, τότε παραδεχόμαστε πρώτα ότι τίποτε δεν είναι ίσως λιγότερο μπρεχτικό από το θέατρο του Μπρεχτ, και παραδεχόμαστε κατόπιν ότι τίποτε δεν είναι πιο μπρεχτικό από αυτήν την εκλογίκευση της πρωταρχικής αιτιότητας.

«Εμάς, τα συναισθήματα μας ωθούν να ζητήσουμε από τη λογική τις ακραίες προσπάθειες· κι η λογική διαφωτίζει τα συναισθήματά μας».

Από μια μεταγλώσσα φθάνουμε σ' ένα λόγο, από μια θεωρία σε μια ποιητική. Είναι βέβαιο ότι σ' αυτήν την προοπτική, η αποκατάσταση των βαθύτερων δεσμών που υπάρχουν ανάμεσα στην άρνηση του πατέρα και στην «απουσία του κέντρου», ανάμεσα στο απόλυτο του ζεύγους μητέρα-γιος και στη διαλεκτική παρθενογένεση, ανάμεσα στη μητρότητα και τη διδακτικότητα, δεν αποτελεί παρά εισαγωγή στο πρόβλημα του Μπρεχτ: κι άλλες λειτουργίες, θα 'πρεπε να προσδιοριστούν κάτω απ' αυτόν το φωτισμό, η σπουδαιότερη από τις οποίες, η πιο γόνιμη, είναι ίσως, στον Μπρεχτ, η λειτουργία της διατροφής. Αυτό δεν σημαίνει με κανένα τρόπο ότι περιορίζουμε το εύρος του έργου του Μπρεχτ, αλλά αντίθετα ότι αποκαλύπτουμε δλη του την αλήθεια: αυτό το έργο είναι μια από τις πιο εκπληκτικές,

επαρκείς, συνεπείς προσπάθειες για να μεταβληθεί η σχέση μας με τον εαυτό μας σε σχέση με τον κόσμο, να μεταβληθεί η αλλοτρίωση σε δυνατότητα αλτρουϊσμού. [...] Μια εποχή, η «μπρεχτική» ανάγνωση του Μπρεχτ επιβαλλόταν, ήταν επείγουσα και απαραίτητη, κι αυτό για να γίνει δυνατή η διάκριση ανάμεσα στο παρωχημένο και το σύγχρονο, στο ψεύτικο και το αληθινό, στο ζωντανό και το νεκρό. Για τους ιδιους λόγους σήμερα επιβάλλεται μια μη-μπρεχτική ανάγνωση του Μπρεχτ. Μονάχα αυτή θα επιτρέψει να διακρίνουμε τη σημερινή επικαιρότητα του Μπρεχτ, να δούμε πόσο μπορεί να βοηθήσει το σημερινό θέατρο (καθώς ο ορθολογισμός κάθε άλλο παρά πανοπλία είναι), πόσο το έργο του είναι ένα μεγάλο παράδειγμα μετατροπής του πρωτόγονου σε λόγο που παράγει «προτάσεις»: αν η μητρότητα στον Μπρεχτ είναι κοινωνική, αυτό συμβαίνει επειδή η κοινωνία είναι μητρική και η «μεγάλη μέθοδος» είναι επίσης μια μεγάλη οιδιόδεια στρατηγική.

Maurice Regnaut  
Απόδοση: E.T.

Αποσπάσματα από το δοκίμιο  
«Brecht maternel»,  
περιοδικό *L' Herne*,  
β' αφίερωμα στον Μπρεχτ,  
Παρίσι, 1982

# Η υποδοχή του Μπρεχτ στην Ελλάδα 1955-1957

## σταχυολόγηση από τον Τύπο

Το όνομα του Μπρεχτ αναγράφεται για πρώτη φορά σε ελληνικό έντυπο ήδη από το 1931! Στην *Iστορία της γερμανικής λογοτεχνίας* του Thomas Walter, που μετέφρασε για τις εκδόσεις Ελευθερούδακη ο Γ. Σερούιος, ο Μπρεχτ αναφέρεται (χωρίς άλλες πληροφορίες εκτός από το έτος γεννήσεώς του) ανάμεσα στους νέους δραματουργούς οι οποίοι «ήρχισαν την πραγματική μάχην υπέρ των νέων εν τη τέχνῃ τάσεων». Μετά την πρώτη αυτή αναφορά, που την επισήμανσή της την οφείλουμε στον Λάμπρο Μυγδάλη (*Ελληνική βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρεχτ*), θα περάσει ένα ολόκληρο τέταρτο του αιώνα για να συναντήσουμε αυτό το όνομα στον ελληνικό τύπο.

Το πρώτο αφιερωμένο στον Μπρεχτ κείμενο δημοσιεύεται στις 2 Απριλίου 1955, στη δεύτερη σελίδα του *Βήματος*. Πρόκειται για μια ανώνυμη ανταπόκριση από το Παρίσι (υπογραφή: X), με επίτιτλο «Νέες τάσεις στο θέατρο», τίτλο «Το επικό κατά του κλασσικού» και υπότιτλο «Η επανάστασις του Μπέρτολντ Μπρεχτ». Αρθρο σοβαρό και σωστό, από την πρώτη του κιόλας φράση επισημαίνει ότι το μπρεχτικό έργο, που ο Ζαν Βιλάρ «δεν διστάζει να θεωρήσει ως ένα από τα δύο ή τρία μεγαλύτερα του αιώνα μας», χρειάστηκε να περιμένει πολλά χρόνια για να επιβληθεί έξω από την Γερμανία. Ο ανώνυμος αρθρογράφος θεωρεί ότι, παράλληλα με τον Μπρεχτ, στον 20ο αιώνα, ο Πωλ Κλωντέλ επίσης ανανεώνει «όχι μόνο τη μορφή αλλά και την ίδια την υφή και την σύσταση του θεατρικού έργου», σημειώνει όμως ότι κι αυτός «δεν ξεφεύγει από τα γενικώς παραδεκτά», ενώ ο Μπρεχτ «στρέφεται αδιστάκτως κατά του *Αριστοτελικού θεάτρου*». Πράγματι, συνεχίζει, αυτό που «χαρακτηρίζει κατά πρώτον λόγο το επικό θέατρο» είναι «η συναίσθησις της αποστάσεως που τον χωρίζει [=τον θεατή] από τον κόσμο της σκηνής» και η οποία «πρέπει να επιβληθεί στην συνείδηση του θεατού». Ετσι, μοιραία επέρχεται «μια επανάστασις όχι μόνο εις ό,τι αφορά την συγγραφήν των θεατρικών έργων» αλλά και στο επίπεδο της σκηνοθεσίας, των σκηνικών και της ηθοποίιας, που «πρέπει να είναι ρεαλιστικά αλλά ταυτοχρόνως και σχηματοποιημένα». Τέτοιες αντιλήψεις, διαπιστώνει ο αρθρογράφος, «δεν είναι βέβαιο ότι συμφωνούν απολύτως με τις θεωρίες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού» και «αυτό ίσως εξηγεί γιατί ο Μπρεχτ, παρά την αφοσίωσή του στο καθεστώς, ούτε μέλος του κόμματος είναι, ούτε και εγκατέλειψε την αυστριακήν υπηκοότητα». Αφού επαναλάβει τη διαπίστωση της αρχής, ότι «το θέατρο και η προσπάθεια» του Μπρεχτ περιμεναν «τριάντα σχεδόν ολόκληρα έτη» για να αρχίσουν «να εξασκούν την επίδρασή τους εις όλο τον υπόλοιπο

κόσμο», διατυπώνει την άποψη-προτροπή ότι «δεν είναι πολύ ενωρίς για ν' αρχίσουν να μας ενδιαφέρουν». Και πραγματικά, σαν να δόθηκε το σύνθημα, το ενδιαφέρον θα εκδηλωθεί έντονα μέσα στους επόμενους μήνες.

Στην πραγματικότητα, το σύνθημα το δίνει η συμμετοχή του Μπέρλινερ Ανσάμπλ στο δεύτερο Φεστιβάλ Δραματικής Τέχνης του Παρισιού (20-24 Ιουνίου 1955). Στις 12 Ιουλίου 1955, η Αγλαΐα Μητροπούλου δημοσιεύει στην *Καθημερινή* ένα ενδιαφέρον άρθρο με τίτλο «Μπέρτολτ Μπρεχτ» και υπότιτλο «Ο πειρασμός του καλού». Εδώ βρίσκουμε και την πρώτη σχετική με τον Μπρεχτ φωτογραφία που δημοσιεύεται στον ελληνικό τύπο: η λεζάντα είναι χαρακτηριστική για την ενημέρωση της αρθρογράφου: «Μια σκηνή από την *Κυρά Ατρόμητη* του Μπέρτολτ Μπρεχτ με την Έλενα Βάιγκελ (κυρίαν Μπέρτολτ Μπρεχτ) η οποία ενσάρκωσε με καταπληκτική ζωντάνια την Άννα Φίρλιγκ του έργου. Η σκηνοθεσία ανήκει στον ίδιο τον Μπρεχτ εν συνεργασίᾳ με τον Έρικ Ένγκελ. Εις το Λαϊκό Θέατρο της Γαλλίας ο ρόλος ερμηνεύτηκε από την Ζερμαίν Μοντερό με μεγάλην επίσης επιτυχία (Η *Κυρά Ατρόμητη* ανεβίβασθη για πρώτη φορά εις την Γερμανία το 1949)».

Αφού κάνει πρώτα τη διαπίστωση ότι παγκοσμίως το όνομα του Μπρεχτ «δε λέει τίτοτα στο μεγάλο κοινό και μόνο οι πιστοί των κινηματογραφικών λεσχών βλέποντας την Όπερα του ζητιάνου, γυρισμένη από τον Παμπότ, μπορούν να μαθαίνουν πως η κλασσική αυτή ταινία είναι διασκευή της Όπερας της πεντάρας (Die Dreigrossenoper) του Μπρεχτ», η Μητροπούλου εξετάζει τις διαδοχικές φάσεις της μπρεχτικής δραματουργίας. Μιλώντας για τις νεανικές αναζητήσεις του συγγραφέα, τονίζει ότι το θέατρο του Μπρεχτ «είναι μακριά όχι μόνο από τον εξπρεσσιονισμό αλλά και τον ναουραλισμό», αφού εδώ «η σκηνοθεσία γίνεται με χάρτες, με προβολές ταινιών, με πίνακες που ξεδιπλώνονται πάνω στη σκηνή, με ταυτόχρονες σκηνές, και η ηθοποίια είναι στυλιζαρισμένη κι όσο το δυνατόν χωρίς προσωπικό πάθος».

Από τη δεύτερη συγγραφική περίοδο του Μπρεχτ, που τη χαρακτηρίζει ως «υποταγή της τέχνης του στα κομμουνιστικά κηρύγματα», η δημοσιογράφος ζεχωρίζει μόνο την *Άγια Ιωάννα του Αιμανιού* (sic), για να περάσει αμέσως στην περίοδο της εξορίας παρουσιάζοντας «δύο από τα καλύτερά του έργα τον Φόβο και την εξαθλίωση του Γ' Ράχ και την *Κυρά Ατρόμητη* και τα παιδιά της (Μάνα-Θάρρος κλπ., κατά πιστήν μετάφρασιν)».

Το δεύτερο μισό του άρθρου αφιερώνεται στα έργα *Oι*

*Καλοί Ἀνθρωποι του Σεζονάν* (sic) και *Ο Κανκασιανός Κύκλος της Κιμωλίας*, από την «τέταρτη και πιο ώριμη φάση της δημιουργίας» του Μπρεχτ, για να καταλήξει ότι τα δυο αυτά «επικά στη βάση τους ἔργα [...] χρησιμοποιούν κι αξιοποιούν στοιχεία που ο δραματουργός τους απορρίπτει στις θεωρίες του». Αυτό κατά την αρθρογράφο οφείλεται στο ότι «ο ἄξονας της καλωσύνης που γύρω του περιστρέφονται [τα δύο ἔργα] πάει βαθύτερα απ' τα πολιτικά συστήματα και τις επιδράσεις τους στον ἀνθρωπό». Ετσι εξηγείται ο υπότιτλος του ἀρθρου, καθώς και το τελικό συμπέρασμα: «Μεγάλος είναι ο πειρασμός της καλωσύνης, μα πέρα απ' τους διαχωρισμούς σε πολιτικά συστήματα και θρησκείες, λίγοι, ελάχιστοι, είναι εκείνοι που τον διαλέγουν σαν μοίρα τους και λίγοι, ελάχιστοι, όσοι μπορούν να μας δώσουν το δράμα τους, ευτυχισμένο μαρτύριο εκείνων που υποκύπτουν στον εξαίσιο πειρασμό».

Αυτή η τάση να τεθεί σε δεύτερη μοίρα ο πολιτικός στοχασμός του Μπρεχτ, στο όνομα ενός γενικού συναισθηματικού ανθρωπισμού, δεν πέρασε απαρατήρητη. Ο Κώστας Σταματίου, παρουσιάζοντας, λίγες μέρες αργότερα, το ἔργο του Μπρεχτ από τις στήλες της Αγορῆς (19 και 20 Ιουλίου 1955), διαμαρτύρεται εν υστερογράφῳ για τη «συστηματική παραποίηση της ιδεολογίας του Μπρεχτ που παρουσιάζεται, ούτε λίγο ούτε πολύ, σαν ἔνας απεγνωσμένος κήρυκας μιας μεταφυσικής χριστιανικής καλωσύνης», ενώ είναι στην πραγματικότητα, από το 1925 και μετά, «ένας προσανατολισμένος πνευματικός εργάτης, διαλεκτικός μαρξιστής με χειροπιαστή ιδεολογία και συγκεκριμένους αγώνες, καθημερινός απολογητής της προοδευτικής ανθρωπότητας, δημιουργός ενός θεατρικού οπλοστάσιου στην υπηρεσία των καινούργιων ιδανικών».

Το κείμενο του Σταματίου, σε δύο συνέχειες, με τον υπέρτιτλο «Ἐνας μεγάλος μαχητής της Ειρήνης», χωρίς να είναι απαλλαγμένο από τον στόμφο της αριστερής ρητορικής της εποχής, αποτελεί μιαν ιδιαίτερα κατατοπιστική συνολική παρουσίαση της ζωής και του ἔργου του Μπρεχτ. Στην πρώτη συνέχεια δημοσιεύεται και μια φωτογραφία (η πρώτη) του Μπρεχτ, προφανώς από την απονομή του βραβείου Στάλιν για την Ειρήνη. Γι' αυτήν τη βράβευση, ἀλλωστε, γίνεται λόγος στην εισαγωγική παράγραφο του ἀρθρου, καθώς και για την τεράστια επιτυχία του Κύκλου στο Διεθνές Φεστιβάλ του Παρισιού. Στην ίδια παράγραφο μας δίνεται και η πολύτιμη πληροφορία ότι η Κατερίνα είχε προγραμματίσει να ανεβάσει τον χειμώνα το «θρυλικό ἔργο του Μάννα-Θάρρος».

Ο Κ. Σταματίου αρχίζει την αρκετά πλήρη παρουσίαση της δημιουργικής πορείας του Μπρεχτ με τα «σατιρικά αντιπολεμικά τραγούδια» της πρώτης περιόδου, για να περάσει κατόπιν στον Μπάλ και στα άλλα νεανικά ἔργα, «κραυγές οργής που ξεσκεπάζουν τις αντιθέσεις του καπιταλιστικού κόσμου, δίχως όμως να δίνουν μια διέξοδο». Άλλα σύντομα, συνεχίζει ο αρθρογράφος, ο Μπρεχτ·θα ανακαλύψει τους κλασικούς του μαρξισμού, «που διώχνουν το αναρχικό πούσι απ' τα μάτια του». Καρπός αυτής της στροφής το ἀνθρωπός για ἀνθρωπό και η «περιφήμη Ὀπέρα των τριών δεκάρων», καθώς και τα ἔργα της «αμερικανικής εποχής»: η «μουσική κωμωδία» Μεγαλείο και παρακμή της

πόλης Μαχάγκον, το «δράμα» Στη Ζούγκλα των πόλεων (από λάθος αναφέρεται εδώ αυτό το ἔργο του 1922) και, «πάνω απ' όλα», η «σατιρική κωμωδία» Αγία Ιωάννα των Σφαγείων. Μ' αυτά τα ἔργα, καταλήγει ο Σταματίου στο πρώτο μέρος του ἀρθρου του, ο Μπρεχτ «ἡταν κιόλας ἔνας μεγάλος επαναστάτης δημιουργός». Στο δεύτερο μέρος γίνεται αναφορά στη Μάνα, καθώς και στην περίοδο της εξορίας, με τα ἔργα Στρογγυλά και Μακρούλα κεφάλια και Ἀγχος και αθλιότητα του Ζου Ράιχ. Άλλα το ἔργο που παρουσιάζεται εκτενέστερα είναι η Μάνα Θάρρος και τα παιδιά της, «το πιο «σημαντικό αντιπολεμικό ἔργο» του Μπρεχτ. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Σταματίου αδιαφορεί για το μοτίβο της πονεμένης μάνας ενώ επισημαίνει τις ανταπάτες, τον «τυχοδιωκτισμό» της Ἀννας Φίρλιγκ. Το συμπέρασμα όμως ακολουθεί τη φρασεολογία της εποχής: «ένα σκοπό αναγνωρίζει ο Μπρεχτ στην Τέχνη του — και γενικώτερα στην Τέχνη: το ξύπνημα της συνείδησης των μαζών για τον μεγάλο αγώνα της Ζωής, της Ειρήνης, της Προόδου».

Στην τελευταία παράγραφο αναφέρεται ότι ο Μπρεχτ «με το ἔργο του ανακαυνίζει απ' το βάθρο της την παραδεγμένη αριστοτελική δραματική τέχνη», χωρίς όμως να εξηγείται τι σημαίνει αυτό. Αξιοσημείωτο είναι ότι απουσιάζουν εντελώς από το ἀρθρο η ἔννοια της αποστασιοποίησης, ο όρος «επικό θέατρο» και γενικότερα αναφορές στην μπρεχτική τεχνική. Εκείνο που έχει σημασία για τον αριστερό διανοούμενο των δύσκολων χρόνων μετά τον Εμφύλιο, είναι να τονίσει, κλείνοντας το ἀρθρο του, ότι ο Μπρεχτ «βοηθάει τον ἀνθρωπο να πάρει συνείδηση της θέσης του και της δύναμής του, τον οπλίζει με την σκαπάνη που θα του ανοίξει το δρόμο για ένα ευτυχισμένο Αύριο».

Το επόμενο δημοσίευμα για τον «σπουδαιότερο και περισσότερο ενδιαφέροντα θεατρικό συγγραφέα της σύγχρονης Γερμανίας», το βρίσκουμε δέκα μήνες αργότερα (4.5.1956) στη δεύτερη σελίδα του Βήματος, στη στήλη «Αντίλαλοι από τον κόσμον». Αναδημοσιεύεται ειδησεογραφικό κείμενο από γαλλικό ἐντυπο, όπου γίνεται λόγος για μια περιπέτεια της υγείας του Μπρεχτ («ο δημοφιλής αυτός συγγραφέας [...] μετεφέρθη εις το νοσοκομείο»), και κυρίως δίδεται η πληροφορία ότι εκτός από την Κατερίνα, που φαίνεται να μεταφέρει από τη μια χειμερινή περίοδο στην άλλη το ανέβασμα της Μάνας Θάρρος, κι ένας άλλος θιασάρχης, ο Δημήτρης Μυράτ, σχεδιάζει για παρουσίαση ἔργο του Μπρεχτ, την Ὁπέρα για τέσσερις πεντάρες.

Ἐνας μήνα αργότερα (9.6.1956), πάλι στο Βήμα, δημοσιεύεται, με την υπογραφή Λ.β.κ. (=Λ.Β. Καραπαναγιώτης), εκτενές ἀρθρο με τον τίτλο «Βερθόλδος Μπρεχτ» και υπότιτλο «Το θέατρο της Ελευθερίας». Αφετηρία του ἀρθρου είναι κάποιες πρόσφατες ξένες εκδόσεις: οι μονογραφίες του Eric Bentley και της Geneviève Serreau για τον Μπρεχτ, οι τρεις πρώτοι τόμοι της γαλλικής μετάφρασης των θεατρικών του απάντων, η πρώτη γερμανική δημοσίευση του Μικρού οργάνου για το θέατρο, το Theaterarbeit, λεύκωμα με υλικό για τις έξι πρώτες παραστάσεις του Μπερλίνερ Ανσάμπλ, και τα «απομνημονεύματα» του Πισκάτορ (=Το πολιτικό θέατρο). Γι' αυτό και δημοσιεύεται στη στήλη «Ξένα βιβλία». Στην πραγματικότητα, όμως, το κείμενο είναι πολύ σημαντικότερο από μια απλή βιβλιοπαρουσίαση.

Ο συντάκτης εξηγεί εδώ, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, μερικές βασικές μπρεχτικές αρχές.

Ο Λ.Β.Κ. υποστηρίζει ότι η «τόσο ριζική ρήξη με τη θεατρική παράδοση», που αντιπροσωπεύει το θέατρο του Μπρεχτ, είναι η βασική αιτία «της αργοπορίας με την οποία επέρχεται η αναγνώριση» ενός έργου που «βάσιμα μπορεί να θεωρηθεί ως το πιο σημαντικό επίτευγμα του αιώνα μας» και διατυπώνει μια σκέψη που μοιάζει (αλλά δεν είναι) παραδοξολογία: «Η άμεση διάδοση του έργου του Μπρεχτ, χωρίς καμμιά προπαρασκευή, θα είχε δημιουργήσει παρεξηγήσεις και παρερμηνείες οι οποίες —κρίνοντας κανείς από άλλες παρόμοιες περιστάσεις— είναι αμφίβολο αν θα είχαν ποτέ ξεπεραστεί. Έτσι είναι ευτύχημα ότι το έργο του Μπρεχτ διαδίδεται βαθμαία, χάρι, απ' τη μια, σε μελέτες κι απ' την άλλη, σε μεταφράσεις των *Απάντων* του».

Υποστηρίζει επίσης ότι «το θέατρο του Μπρεχτ είναι θέατρο της ελευθερίας», αφού δείχνει στον θεατή ότι «δεν υπάρχουν συνθήκες μοιραίες αλλά μόνο συνθήκες δημιουργημένες από τους ανθρώπους και τις οποίες οι ίδιοι οι άνθρωποι μπορούν να μεταβάλουν». Στη συνέχεια ο συντάκτης εξηγεί πως ένα τέτοιο θέατρο στηρίζεται στη «δημιουργία αποστάσεων μεταξύ σκηνής και θεατών» και πως ο «μεγαλύτερος εχθρός» του Μπρεχτ «είναι η συνήθεια, είναι η άνεση την οποία αισθάνεται ο θεατής μέσα σε μία κατάσταση». Αφού αναφερθεί στον ρόλο της μουσικής, «της παρουσίας του σχολιαστή ή του χορού», του παιξιματος των θησοποιών, της κίνησης και του γέλιου ως στοιχείων για τη δημιουργία αποστάσεων «μεταξύ σκηνής και θεατή, χωρίς όμως ποτέ ο θεατής να κουράζεται και ν' αδιαφορεί για το θέαμα», ο συντάκτης εκφράζει, τελειώνοντας, την ανησυχία του για την τύχη που θα έχει ο Μπρεχτ «σύντομα και στον τόπο μας», αφού «το έργο που ανέλαβαν μερικοί τολμηροί έχει πολλούς κινδύνους...».

Το ποίημα «Τα δώρα του φαντάρου στη γυναίκα του» (από το έργο *O Σβένκ στον 2ο παγκόσμιο πόλεμο*), σε μετάφραση Νίκου Παππά, είναι το πρώτο κείμενο του Μπρεχτ που βρίσκουμε σε ελληνικό έντυπο, στην *Εφημερίδα των ποιητών* (αριθμός 2, Ιούλιος 1956). Μας είναι άγνωστοι οι λόγοι που οδήγησαν στην εκλογή αυτού ειδικά του ποιήματος καθώς και στην παράλειψη της έβδομης στροφής του. Ας σημειωθεί πάντως ότι στη σύντομη και αρκετά στομφώδη βιογραφική παρουσίαση που προηγείται, ανάμεσα σ' άλλα δευτερευόντσης σημασίας λάθη λέγεται για τον Μπρεχτ πως είναι «η πιο σημαντική προσωπικότητα του γερμανικού εξπρεσιονισμού, που παρουσιάστηκε σαν κίνημα ύστερα από τον 1ο παγκόσμιο πόλεμο».

Με τα παραπάνω δημοσιεύματα, που εκτείνονται από τον Απρίλιο του 1955 έως τον Ιούλιο του 1956, έχει υποτυπωδώς προετοιμαστεί το έδαφος για την πρώτη καίρια επαφή με τη θεατρική ιδιοφυΐα του Μπρεχτ. Αυτό θα γίνει τον Σεπτέμβριο του 1956, όταν η *Επιθεώρηση Τέχνης* αρχίζει να δημοσιεύει σε συνέχειες τον *Κύκλο με την κιμωλία*, σε μετάφραση Αστέρη Στάγκου (τέσσερις μήνες πριν από το ανέβασμα του έργου στο Θέατρο Τέχνης). Γενικότερα, η συμβολή του έγκυρου και για την εποχή του σαφώς αντιδογματικού περιοδικού των διανοούμενων της αριστεράς υπήρξε καθοριστι-

κή για την εξοικείωση του ελληνικού καλλιεργημένου κοινού με το έργο και τη σκέψη του Μπρεχτ.

Βέβαια, το ενδιαφέρον της *Επιθεώρησης Τέχνης* για τον Μπρεχτ αρχίζει μετά τον θάνατό του, αφού προηγουμένως (στο τεύχος Αυγούστου 1956), είχε δημοσιευθεί μόνο η παρακάτω τηλεγραφική είδηση στη στήλη «Ξένη πνευματική κίνησης»: «Τον ερχόμενο μήνα ο Μπρεχτ και ο θίασός του θα ντεμπούταρον σ' ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα του Λονδίνου. Είναι η πρώτη φορά που πάει ο Μπρεχτ στην Αγγλία. Θα παιχτούν τα *Μητέρα Κουράγιο* και *Λοχιάς* της στρατολογίας».

Αλλά αυτή η «καθυστέρηση» είναι φυσική. Σ' ολόκληρη την εκτός Γερμανίας Ευρώπη ο Μπρεχτ αρχίζει να γίνεται ευρύτερα γνωστός μόνο μετά τις εμφανίσεις του Μπερλίνερ Ανσάμπλ στο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ του Παρισιού, το καλοκαίρι του 1954 με τη *Μάνα Κουράγιο* και το καλοκαίρι του 1955 με τον *Κύκλο με την κιμωλία*, εμφανίσεις που κάνουν μεγάλη εντύπωση, διχάζουν την κριτική κτλ. Και που προκαλούν μια σειρά άρθρων (του Ρολάν Μπαρτ, του Μπερνάρ Ντορτ κ.ά.) στο παρισινό περιοδικό *Théâtre Populaire*, ένα έντυπο που το παρακολουθούν συστηματικά οι συνεργάτες της *Επιθεώρησης Τέχνης*. Επιπλέον, ο θάνατος του συγγραφέα τον έφερε στην επικαιρότητα και έκανε πιο εύκολη την υποδοχή του: πεθαίνοντας, ο Μπρεχτ περνάει στην ιστορία, γίνεται κιόλας «κλασικός», μπορεί κανείς πιο εύκολα (διάβαζε: άφοβα) να ασχοληθεί μαζί του. Είναι χαρακτηριστικό ότι η σύντομη νεκρολογία, που δημοσιεύει το περιοδικό στο τεύχος όπου αρχίζει η μετάφραση του *Κύκλου*, ξεκινάει με την παρακάτω φράση: «Ο θάνατος του Μπέρτολτ Μπρεχτ, που αναγγέλθηκε τον περασμένο μήνα, έρχεται να τοποθετήσει τον μεγάλο γερμανό ποιητή έξω από το πολεμικό του πλαίσιο». Όπως είναι χαρακτηριστικός, για τα ελληνικά συμφραζόμενα της εποχής, και ο τίτλος της νεκρολογίας: «Μπέρτολτ Μπρεχτ, ένας εχθρός της μισαλλοδοξίας».

Στο μεταξύ, ο θάνατος του Μπρεχτ έχει δώσει την αφορμή για πέντε άρθρα στον ημερήσιο Τύπο:

α) Το *Βήμα* της 17ης Αυγούστου 1956 αναδημοσιεύει, από αγγλική εφημερίδα, μιαν εκτενή βιογραφία με υπογραφή Paul Dehn και τίτλο «Ο εκλιπών θεατρικός συγγραφέας — Μπέρτολτ Μπρεχτ, μια μεγάλη μορφή». Ο υπότιτλος είναι χαρακτηριστικός: «Εδίδασκε με ακρίβειαν απευθυνόμενος εις την λογικήν και δεν συγκινούσε με ασάφειαν την ψυχήν. Ο άνθρωπος και το έργο του». Στην πρώτη κιόλας παράγραφο αναφέρεται ότι «ο Μπρεχτ έγραψε θεατρικά έργα που ενσωματώνουν μια νέαν πρωτότυπην θεωρία του δράματος» την οποία ο ίδιος «αποκαλούσε *Βερφρεμντονγκεφεκτ* — που σημαίνει αποξένωσις-εντύπωσις». Για να εξηγήσει σε τι «συνίστατο η μέθοδος του Μπρεχτ», ο αρθρογράφος παραθέτει πολλά χρήσιμα χωρία.

β) Τα *Νέα* της ίδιας μέρας δημοσιεύουν, μαζί με φωτογραφία του Μπρεχτ, ένα συντομότερο, ανυπόγραφο άρθρο, με τίτλο «Απέθανε ο Μπέρτολτ Μπρεχτ, μια ηγετική μορφή του παγκόσμιου θεάτρου». Στο τέλος του κειμένου δίνεται η πληροφορία ότι «θ' ανεβούν κατά την εφετεινή χειμερινή σαιζόν» από τον θίασο Κατερίνα, στο θέατρο Ιντεάλ, η *Ατρόμητη Μάνα*, και από το Θέατρο Τέχνης ο *Κανκασιανός Κύκλος Κιμωλίας*, «που

απεδόθη στα ελληνικά *Ο κύκλος με την κιμωλία*, πράγμα που σημαίνει ότι είχε αρχίσει να γνωστοποιείται ο τίτλος της μετάφρασης του Οδυσσέα Ελύτη.

γ) Η *Αυγή*, την επόμενη μέρα, κάτω από τον τετράστηλο τίτλο «Ο θάνατος του Μπρεχτ απώλεια για την τέχνη», σημειώνει ότι «ο πρωτοπόρος αγωνιστής της Ειρήνης [...] χάθηκε τη στιγμή που ακριβώς αρχίζαμε να τον γνωρίζουμε, τη στιγμή που [...] είχαμε το φωτεινό πνεύμα του περισσότερο από ποτέ ανάγκη». Η διαπίστωση του ανώνυμου αρθρογράφου δεν έχει μόνο ρητορικό χαρακτήρα. Οι διανοούμενοι της αριστεράς αισθάνονται ότι η περίπτωση του Μπρεχτ είναι χρήσιμη για τον δικό τους αγώνα. Πρώτα -πρώτα επειδή πρόκειται για έναν μαρξιστή δημιουργό, που πρόβαλε τις θέσεις του και στην τέχνη του και στη ζωή του, και ταυτόχρονα για έναν συγγραφέα με παγκόσμια αναγνώριση. Έπειτα, λοιπόν, η αριστερά να τον διεκδικήσει, να μην αφήσει να τον οικειοποιηθούν οι καραδοκούντες απολιτικοί θαυμαστές της ποιητικής του μόνο αξίας. Κι έπειτα, επειδή η προβολή ενός συγγραφέα κι ενός θεατρικού συγκροτήματος από την Ανατολική Γερμανία εντασσόταν στις προσπάθειες για το ξεπέρασμα του ψυχρού πολέμου, για την εδραίωση της ειρηνικής συνύπαρξης, τέλος (και κυρίως) για την υπογράμμιση των ειρηνικών επιτευγμάτων των σοσιαλιστικών χωρών, της ακμής των τεχνών σ' αυτές τις χώρες. Έτσι, η νεκρολογία τελειώνει με την πληροφορία ότι με το Μπερλίνερ Ανσάμπλ «ο Μπρεχτ θριάμβευσε κυριολεκτικά στο περυσινό Δραματικό Φεστιβάλ του Παρισιού, παρουσιάζοντας το τελευταίο, καθαρά μαρξιστικό έργο του *Κύκλος κακασιανής κιμωλίας*».

δ) Τέσσερις μέρες αργότερα (22.8.1956), ένα δεύτερο δημοσίευμα στην *Αυγή*, διπλάσιο σε έκταση από το προηγούμενο, έχει τον τίτλο «Η θεατρική αναπαράσταση του σημερινού κόσμου». Πρόκειται για μετάφραση κειμένου του Μπρεχτ (=«Μπορεί ο σημερινός κόσμος ν' αναπαρασταθεί στο θέατρο;»). Ο υπέρτιτλος της σύνταξης είναι «Ένας μεγάλος που χάθηκε». Το κείμενο δημοσιεύεται «σαν φόρος τιμής στη μνήμη του μεγάλου γερμανού προοδευτικού καλλιτέχνη, που τόσο πρόωρα χάθηκε». Η ανυπόγραφη μετάφραση πρέπει να έγινε από τα γαλλικά: έχουν παραλειφθεί δύο παράγραφοι. (Το πλήρες κείμενο, σε μετάφραση από τα γερμανικά του Παναγιώτη Σκούφη, θα δημοσιευτεί το 1965 στο περιοδικό *Θέατρο*).

ε) Τέλος, στην *Ελευθερία* της 24ης Αυγούστου γίνεται από τον Μάριο Πλωρίτη ένα ακόμα «Μνημόσυνο στον Μπέρτολτ Μπρεχτ». Αυτός είναι ο υπότιτλος της επιφυλλίδας, που αρχίζει στην Ιη και συνεχίζεται στην 5η σελίδα, με τον τίτλο «Ένας επικός». Η βιογραφία του «παιδιού του αιώνα», που «χρειάστηκε κοντά μισό αιώνα και τριών ηπείρων περιπλάνηση για να πατήσει το Κάστρο της Μεγάλης Δόξας», αρχίζει με τη μετάφραση της πρώτης στροφής του ποίηματος «Για τον φτωχό Μπ. Μπ.». Ακολουθεί μια αρκετά πλήρης εξιστόρηση της διαδρομής του Μπρεχτ: Πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, γερμανικός εξπρεσιονισμός, *Baal* και *Tümpana* μέσα στη νύχτα, Πισκάτορ («εφευρέτης του επικού θέατρου»), *Ο άντρας είναι άντρας* («το πρώτο επικό έργο»), *Όπερα των ζητιάνου* (όπου ο Μπρεχτ «μπόρεσε να δώσει θέση στον αναρχικό του δαίμονα και

να μεταμορφώσει την σάτιρα του Γκαίη σε επαναστατικό τραγούδι), ναζισμός, επιστροφή στο Ανατολικό Βερολίνο: Μπερλίνερ, Έλενα Βάιγκελ, *Ατρόμητη Μάνα*, *Η καλή ψυχή του Σετσούναν*, *Ο κύκλος με την κιμωλία* (όπου «η 'Υπόθεση' ελάχιστο παιζει ρόλο»). Αφού υποστηρίζει ότι η «επικότητα» του Μπρεχτ, μαζί «με τον εξπρεσιονισμό του Κάζερ και του Τσάπεκ, το σχετικό μόνιμον του Πιραντέλλο, τον πειραματισμό του Ο'Νηλ», αντιπροσωπεύει «διαφορά στην θεατρικότητα που έχει να παρουσιάσει το θέατρο της μεταπολεμικής εποχής», ο Μάριος Πλωρίτης καταλήγει: «Σίγουρα πολλά από τα έργα αυτών των εικονοκλαστών έχουν γεράσει. Σίγουρα τώρα που πέρασε ο πρωτότος και οι ενθουσιασμοί, μπορούμε να δούμε καθαρά και τις θεωρητικές και τις θεατρικές αδυναμίες τους. Άλλα τα έργα αυτά, οι συγγραφείς αυτοί, είχαν ένα χάρισμα που δεν το βρίσκουμε στους διαδόχους τους: την έφεση να εκφράσουν την αγωνία του οικουμενικού ανθρώπου, όχι τις 'τρικυμίες σ' ένα φλυτζάνι' διαφόρων παθολογικών περιστάσεων». (Σε υποσημείωση της επιφυλλίδας δίνεται ξανά η πληροφορία για το επικείμενο ανέβασμα της *Ατρόμητης Μάνας* από την Κατερίνα, της *Όπερας των ζητιάνου* από τον Μυράτ, του *Κύκλου* από το Θέατρο *Τέχνης*.

Στον θάνατο του Μπρεχτ αναφέρεται και το εισαγωγικό σημείωμα στο ποίημα «Έγώ ο Μπέρτολτ Μπρεχτ», που δημοσιεύεται στην *Εφημερίδα των ποιητών*, τον Οκτώβριο του 1956 (μετάφραση Νίκου Παππά), όπου σημειώνεται ότι παρέστη στην κηδεία «ο Ούγγρος αισθητικός Γκ. Λούκατς».

Τέλος, στην *Καινούργια Εποχή*, Φθινόπωρο του 1956, το σημείωμα της Ισιδώρας Καμαρινέα για την πνευματική ζωή στη Δυτική Γερμανία, περιλαμβάνει και μια παράγραφο για τον Μπρεχτ, που «τα οραματικά θεατρικά του έργα ανοίγουν νέους ορίζοντες ζωντανής λυρικότητας δεμένης δρρηκτα με τα σύγχρονα προβλήματα της ζωής —όπως τα βλέπει ο συγγραφέας με τις πεποιθήσεις του». Η Καμαρινέα θεωρεί ότι ο Μπρεχτ «ξεπερνάει κατά πολὺ σε αξία τους σύγχρονους Γερμανούς συναδέλφους του», κι αυτό «οποιαδήποτε γνώμη κι αν έχει κανείς σχετικά με τις πεποιθήσεις [του] αυτές».

Η ανακοίνωση του Θεάτρου *Τέχνης* ότι πρόκειται να ανεβάσει τον *Κύκλο* με την κιμωλία δημοσιεύεται στον τύπο σχεδόν ταυτόχρονα με την είδηση του θανάτου του Μπρεχτ, τον Αύγουστο του 1956. Έχουν ήδη προηγηθεί, όπως είδαμε, η Κυρία Κατερίνα, που από τον Ιούλιο του 1955 φέρεται από τον τύπο ως μέλλουσα Μάνα Κουράγιο, και ο Δημήτρης Μυράτ, που από τον Μάιο του 1956 έχει ανακοινώσει ότι προτίθεται να ανεβάσει την *Όπερα της πεντάρας*. Άλλα κανένα από τα δύο αυτά σχέδια δεν θα πραγματοποιηθεί.

Ο Κάρολος Κουν, στο πλαίσιο της γενικότερης πολιτικής του να παρουσιάζει νέα ρεύματα και τάσεις του παγκόσμιου θεάτρου, διάλεξε τον *Κύκλο*, που είχε γίνει γνωστός από τις πρόσφατες παραστάσεις του Μπερλίνερ Ανσάμπλ στο Παρίσι, χωρίς ο ίδιος να έχει δει την παράσταση. Έτσι, μετά το Παρίσι και το Λονδίνο, η Αθήνα είναι η τρίτη ευρωπαϊκή πρωτεύουσα στην οποία ανεβάστηκε το έργο.

Ας σημειωθεί ότι στην παράσταση του Θεάτρου

Τέχνης αφαιρέθηκε ο πρόλογος του έργου, ο οποίος εκτυλίσσεται σ' ένα σοβιετικό κολχός. Ισως επειδή ο πρόλογος αυτός κινδύνευε να δημιουργήσει πρόσθετα προβλήματα μέσα στο κλίμα της σχετικής και εύθραυστης πνευματικής ελευθερίας που χαρακτηρίζει την πρώτη δεκαετία μετά τον Εμφύλιο. Ισως επίσης (και κυρίως) για λόγους αισθητικής διαφωνίας: ο Κουν έκρινε ότι ο πρόλογος θα αφαιρούσε κάτι από τη γοητεία και την ποίηση του διδακτικού παραμυθιού που ακολουθεί.

Όταν, στις 10 Ιανουαρίου 1957, αρχίζει να γίνεται λόγος για την επικείμενη πρεμιέρα, το γεγονός παρουσιάζεται από το σύνολο του αθηναϊκού τύπου ως εξαιρετικό, και επαινείται ο Κάρολος Κουν για την απόφασή του να κάνει γνωστό στην Ελλάδα το «επικό κοινωνικό έργο του μεγάλου Γερμανού δραματικού ποιητού». Είναι αξιοσημείωτο ότι όλες οι εφημερίδες, ανεξάρτητα από την πολιτική τους τοποθέτηση, αντιγράφουν αβασάνιστα ό,τι τους ειπώθηκε (σε συνέντευξη τύπου στις 9 Ιανουαρίου;) για «το έργο που θεωρείται σήμερα σαν το πιο στιβαρό πιστεύω της εποχής μας». Απ' αυτήν την ημέρα, η συχνότητα με την οποία βρίσκονται στον καθημερινό τύπο ειδησούλες σχετικά με την προετοιμασία της παράστασης είναι ενδεικτική του ενδιαφέροντος που υπάρχει γι' αυτήν. Από όλα αυτά τα δημοσιεύματα, αξίζει να σημειωθούν οι δηλώσεις του Γ. Βακαλό σχετικά με τα κοστούμια, καθώς και μια σύντομη αλλά σοβαρή ανάλυση του έργου (βασισμένη σε άρθρο γαλλικού περιοδικού) που δημοσιεύεται στα *Néa* τις παραμονές της πρεμιέρας (22 Ιανουαρίου).

Παρ' όλα αυτά, οι δημοσιογράφοι φαίνεται να συναντούν δυσκολίες στη συγκέντρωση στοιχείων που αφορούν τον Μπρέχτ. Αυτό γίνεται πιο εμφανές όταν, λίγες βδομάδες αργότερα, αρκετοί κριτικοί αναμασούν το εισαγωγικό σημείωμα του Οδυσσέα Ελύτη από το πρόγραμμα της παράστασης, που κι αυτό όμως ελάχιστα τους κατατοπίζει. Δεν είναι περιεργο λοιπόν που καταφέγγουν στην κατά λέξην αντιγραφή βιογραφικών και άλλων στοιχείων που είχαν δημοσιευθεί προηγουμένων. Άλλα, βέβαια, πρόκειται για το γενικότερο ζήτημα της όλης θεατρικής παιδείας στην Ελλάδα της δεκαετίας του '50.

Έτσι, ενώ έχουμε στη διάθεσή μας 23 κριτικές γραμμένες από ανθρώπους των γραμμάτων, συχνά αξιόλογους, αλλά όχι πάντα θεατρικούς κριτικούς stricto sensu, θα ξεχωρίζαμε μόνο τέσσερις απ' αυτές: του Αγγελού Τερζάκη (*To Βήμα*, 26.1.1957), του Γεράσιμου Σταύρου (*H Αυγή*, '27 και 29.1.1957), του Μάριου Πλωρίτη (*Ελευθερία*, 21.1.1957) και του Βάσου Βαρίκα (*Ta Nέα*, 31.1.1957). Ας εξετάσουμε μερικά μοτίβα που τα βρίσκουμε και στις τέσσερις:

α) Σχετικά με τις αφετηρίες του Μπρέχτ, με το κλίμα μέσα στο οποίο γεννήθηκε το έργο του:

— Ο Τερζάκης αναφέρεται στον Έρβιν Πισκάτορ και τον «μανιώδη πρωτοπορισμό» μιας Ευρώπης «νευρωτικής από τον πόλεμο των χαρακωμάτων».

— Ο Πλωρίτης χαρακτηρίζει τον Μπρέχτ «διάδοχο του γερμανικού εξπρεσιονισμού [που] δε νοιάζεται για την ψυχογραφική αλχημεία, για τις μικρές ατομικές ιστοριούλες των νατουραλιστών και των εμπρεσιονιστών, αλλά για την μοίρα και τα πάθη του μεγάλου πλήθους». Και συνεχίζει: «Φυσικά ένα θέατρο τέτοιων διαστάσεων

δεν μπορούσε να κλειστεί στα καλούπια της ρεαλιστικής σκηνής. Ο Μπρέχτ καταφένει σε μια νέα φόρμα που, ουσιαστικά, είναι ανθολόγηση και σύνθεση από στοιχεία πολλών άλλων παλαιότερων θεατρικών ειδών».

— Ο Βαρίκας επίσης μιλάει για «τους πειραματισμούς του Πισκατόρ, όπου θα πρέπει να αναζητήσουμε και τις αρχές του επικού θεάτρου» και αναφέρει «το πλήθος των επιδράσεων που δέχτηκε κατά καιρούς» ο Μπρέχτ: «ο νατουραλισμός, ο εμπρεσιονισμός, ο νεο-ρομαντισμός και το παλιό κινέζικο θέατρο αποτελούν τις πηγές απ' όπου προσπορίζεται τα τεχνικά καθέκαστα του θεάτρου του, ενώ στην μαρξιστική θεωρία βρίσκεται το ιδεολογικό περιεχόμενο των έργων του. Και στις δύο περιπτώσεις η προσωπικότητα του ποιητή έχει ανεξίτηλα σφραγίσει κάθε τι που έχει δανεισθεί από τους τρίτους».

— Ο Σταύρου δέχεται ότι ο Μπρέχτ «ξεκίνησε διαποτισμένος από τον εξπρεσιονισμό», αλλά τονίζει ότι δεν είναι ένας απλός «μεταρρυθμιστής», είναι «ένας επαναστάτης της δραματικής τέχνης». Και καταλήγει: «η πίστη του Μπρέχτ συνοψίζεται στην πεποιθησή του πως η αλήθεια βρίσκεται μέσα στους κλασσικούς του μαρξισμού, πως ο κόσμος βυθίζεται στην βαρβαρότητα γιατί οι σχέσεις ιδιοκτησίας στα μέσα παραγωγής επιβάλλονται με τη βία».

β) Για τη σχέση θεωρίας και συναισθήματος στο συγκεκριμένο έργο:

— Αρχίζει ο Τερζάκης:

«Ο Μπρέχτ αξίζει, και το μόνο που έχει να του παρατηρήσει κανείς είναι ότι αξίζει στα σημεία ακριώς όπου διαφεύδει την θεωρία του. Το είδαμε και προχτές, στον Κύκλο με την κιμωλία: Οι θερμότερες στιγμές του έργου, οι πιο ανθρώπινες, είναι — ω του θαύματος — οι συναισθηματικές».

— Συνεχίζει ο Πλωρίτης: «Ο Κύκλος [...] θα μείνει σαν ωραίο δείγμα της τέχνης ενός ευγενικού, αγνού ποιητή. Μπορεί εδώ και εκεί να ξεφεύγει απ' το μέτρο, μπορεί πότε-πότε να παραστατίζει προς το κήρυγμα. Στη γενικότερά του όμως είν' έργο γεμάτο από τον απλό λυρισμό, το αγαθό γέλιο και τα πικρό κλάμα του κοινού ανθρώπου, ένα έργο που η μεγαλύτερη γοητεία του δεν είναι τόσο η τεχνική του ιδιορρυθμία, όσο η απροσποίητη καλωσύνη του και η γνήσια ποιησή του».

— Καταλήγει ο Βαρίκας: «Το επεσήμανε ευθύς σχεδόν από την πρώτη στιγμή η κριτική: Τον αυστηρότερο έλεγχο εναντίον των θεωριών του Γερμανού συγγραφέα Μπέρτολντ Μπρέχτ για την μορφή του σύγχρονου θεάτρου τον ασκεί το ίδιο του το έργο. Μεταξύ των δογματισμών του για το επικό θέατρο και της δραματικής του παραγωγής υπάρχει μια απόσταση. Και την απόσταση αυτή τη βλέπουμε να υπογραμμίζεται εντονότερα στο αρτιώτερο από τα έργα του, τον Κύκλο με την κιμωλία. [...] Οι σκηνές που η συγκίνηση πλεονάζει [...] όχι μονάχα δεν είναι λίγες στον Κύκλο με την κιμωλία, αλλά είναι ασφαλώς και οι ωραιότερες».

— Διαμαρτύρεται ο Σταύρου: «Μερικοί συνάδελφοι, κρίνοντας τον Κύκλο με την κιμωλία, χωρίς βέβαια να παραγνωρίσουν την ποιητική αξία του έργου — είναι τόσο αυταπόδεικτη! — προσπάθησαν να πείσουν εαυτούς και αλλήλους πως ο Μπρέχτ άλλα διδάσκει κι άλλα πραγματοποιεί. Κι ανέφεραν σαν επιχείρημα ότι απ' το έργο

τούτο, ούτε οι χαραχτήρες λείπουν, ούτε η δράση, ούτε το κορύφωμα, ούτε, προπαντός, ο συναισθηματικός παράγοντας [...]. Το θέατρο του Μπρεχτ κάθε άλλο παρά αποκλείει τη διαγραφή χαραχτήρων, τις ατομικές συγκρούσεις, τα κορυφώματα και τον αισθηματικό παράγοντα. Είναι κατ' αρχήν θέατρο. Η επική του μορφή καθορίζεται ακριβώς απ' την διαλεκτική παρουσίαση των γεγονότων όπως δημιουργούνται με την κίνηση των μαζών, με τις ταξικές συγκρούσεις».

γ) Τέλος, σχετικά με τη θεωρία και την τεχνική του επικού θεάτρου:

— Βαρίκας: «Ένα είδος λογικού προβλήματος φαντάστηκε το πρότυπο έργο του επικού θεάτρου ο ιδρυτής του. Ο θέατρης ακούει να του διηγούνται και βλέπει να παρελαύνουν μπροστά του γεγονότα αλλά κατά τρόπο που να μην τον επηρεάζουν συναισθηματικά, ώστε αδέσμευτη η κρίση του να μπορεί να τα συγκρίνει και να βγάζει τα δικά της συμπεράσματα. Στην τεχνική του διάρθρωση ο Κύκλος με την κιμωλία την αντίληψη τούτη ζητάει πραγματικά να δικαιώσει. [...] Αυτά στη θεωρία, γιατί στην πράξη, δηλαδή στο έργο, τα πράγματα συμβαίνουν διαφορετικά».

— Τερζάκης: «Είναι επικό θέατρο εκείνο όπου δεν επιδιώκεται η ψευδαίσθηση πως η σκηνή είναι προέκταση της ζωής ούτε η υποβολή που κάνει το θέατρη να μετέχει ψυχικά, συναισθηματικά, στη δράση. Παρακολουθούμε, αντίθετα, μιαν αφήγηση εικονογραφημένη [...] πειστική σα μια δίκη, όπου ο κύριος σκοπός είναι να διαδαχτεί ο θεατής να εκδίδει μιαν επυμηγορία. [...] Τι τα θέλετε, κύριοι! Καλή και άγια η θεωρία, κάθε θεωρία. Όμως το θέατρο κάνει αυλαίες, και το κοινό δεν χειροκροτεί εύκολα ψυχρές επυμηγορίες».

— Πλωρίτης: «Η επαναστατικότητα του Μπρεχτ, μπορεί να μη δημιουργήσει σχολή, να μην ανοίξει καν μεγάλους δρόμους. Θα βοηθήσῃ όμως, μαζί με τα πειράματα πολλών άλλων, ν' αποσπασθή το Θέατρο από τον εγκλεισμό του στο πνιγηρό κοντί με τα μόμπιλα όπου το καταδίκασε ο νατουραλισμός, και να βρητή νέους εκφραστικούς τρόπους. [...] Ο Κύκλος] δίνεται με μια διαδοχή σκηνών πότε δραματικών, πότε λυρικών, πότε γκροτέσκων, που μαρτυράνε τη θεατρική ιδιοφυΐα του Μπρεχτ, την περιφρόνησή του στα καθιερωμένα κλισέ [...] και προπάντων αυτό που ξεχωριστά χαρακτηρίζει τον ποιητή: την αγάπη του για τον βασανισμένο άνθρωπο».

— Σταύρου: «Ο Μπρεχτ καθώς αφηγείται θεατρικά την ιστορία του, σου δίνει την εντύπωση πως χρησιμοποιεί απεριόριστα τις πλουσιότερες κοινωνικές καταστάσεις [...]. Ενώ δίνει λακωνικά τα γεγονότα, το αποτύπωμά τους κι οι άνθρωποι που τα προκαλούν έχουν εξαιρετική επιβλητικότητα. Ο χρόνος κυλάει λες και σου προσφέρεται ανάγλυφος, υλοποιημένος, μαζί με τις κοινωνικές ζυμώσεις, που συντελούνται ανά πάσαν στιγμήν. [...] Δεν διαφεύγει τίποτα του Μπρεχτ. Όλα ξεσκεπάζονται».

Η αντίληψη, που τη συναντήσαμε ήδη, ότι οι θεωρίες του Μπρεχτ διαψεύδονται από το έργο του, επανέρχεται σε πολλούς άλλους κριτικούς:

— «Οι αντιλήψεις του Μπρεχτ για το δράμα και την τεχνική του ανατρέπουν εκ θεμελίων την κλασική θεωρία περί θεάτρου. [...] Θέατρο προγραμματικό λοιπόν; Ναι, μα είναι τόσο πληθωρική η αισθηση της ζωής

και η ποίησι που το διαρρέει, ώστε τελικά να επικρατή η μέθεξις του θεατή με όλες τις αισθητικές της συνέπειες» (Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*).

— «Ας μας συγχωρήση ο μακαρίτης Μπρεχτ, αλλά οι άνθρωποι που δεν έχουν βάλει τη διαλεκτική στη θέσι της ψυχής τους, δεν μένουν καθόλου ψυχροί στα παθήματα της Γκρούσας και τα συναισθηματά τους κινητοποιούνται εντατικά» (Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*).

Αντίθετα, ο Κλέων Παράσχος (*Καθημερινή*) δέχεται ότι «ο καλύτερος αν όχι ο μόνος τρόπος για να το ιδούμε [= το δράμα του Μπρεχτ] θα ήταν ν' αναζητήσουμε σ' αυτό ό,τι μας δίνει ο συγγραφένς και όπως μας το δίνει, ξεχωρίζεις τις αντιλήψεις μας για την θεατρική τέχνη».

Σε πολλούς από τους υπόλοιπους κριτικούς, η έλλειψη ενημέρωσης από τη μια και η ιδεολογική διαφωνία από την άλλη υπαγορεύουν καταδικαστικές κρίσεις και αφελείς αφορισμούς:

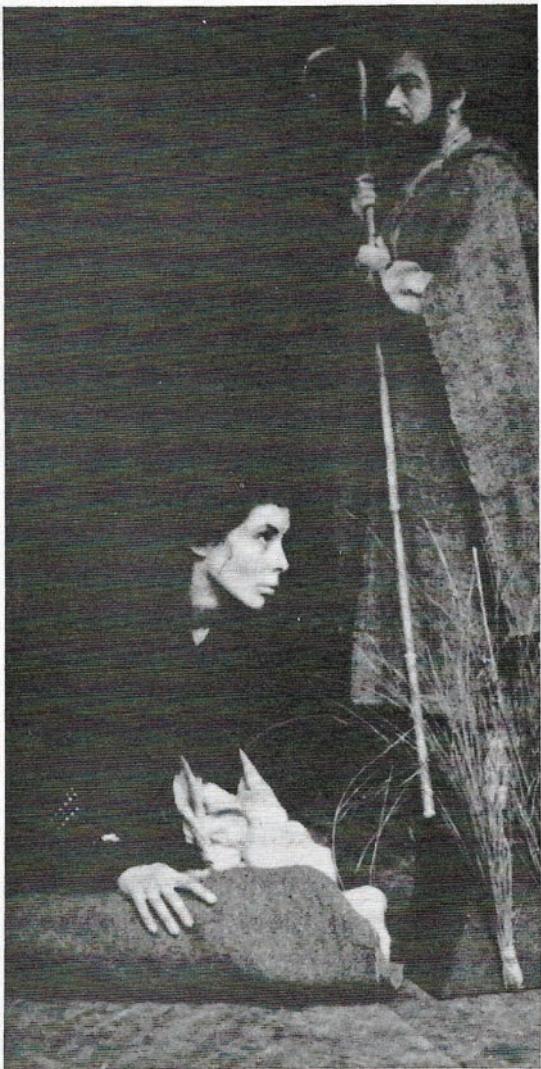
— «Οι αυθαίρετοι ισχυρισμοί [του Μπρεχτ] δεν μπορούν ν' αντισταθούν ούτε στην πιο επιπολαία βάσανο. Θέατρο, που αποκλείει τη δράση και τον συναισθηματισμό, για να τ' αντικαταστήσῃ με τη διαλεκτική, και δεν ζητεί να προκαλέσῃ ψυχική αντίδραση του θεατού, αλλά εννοεί να τον μεταβάλη σε αντικειμενικό παρατηρητή και ψυχρό κριτή, αποτελεί, απλούστατα, παραλογισμό» (Κ.Ο., *Έθνος*).

— «[Τα έργα του Μπρεχτ] έχουν έναν εσκεμμένο εγκεφαλισμόν και έναν τόνο κηρύγματος, που δεν τους εγγυάται μακράν διάρκειαν» (Ι.Λ., *Εστία*).

Αλλά την εμπαθέστερη άρνηση τη συναντούμε στις κριτικές του Καραγάτση (*Βραδυνή*) και του Άλκη Θρύλου (*Νέα Εστία*), οι οποίοι δεν απορρίπτουν μόνο την μπρεχτική θεωρία, αλλά και το συγκεκριμένο έργο:

— Ο Καραγάτσης δίνει στον Μπρεχτ μαθήματα δραματουργικής τεχνικής: «Αν ο συγγραφέας χειρίζόταν το θέμα συμφώνως με τους νόμους της καθιερωμένης σκηνικής οικονομίας, απ' όλο το θέμα θα 'βγαζε το πολύ ένα μονόπρακτο εξαιρετικά ενδιαφέρον. [...] Έλα όμως που ο Μπρεχτ ήθελε σώνει και καλά να γράψη έργο πεντάπρακτο! [...] Συμβαίνει όμως ακόμα κάτι θλιβερώτερο: Φαίνεται πως [ο Μπρεχτ] για ν' αποφύγη ίσως τη συγγραφή άλλων τριών πράξεων (εκ δέκα σκηνών εκάστη) ενεφιλοχώρησε [sic] έναν αφηγητή, ο οποίος, κάθε τρεις και λίγο, μας... διηγείται τις πολλές άλλες επιφυλλιδογραφικές περιπέτειες της ηρωίδος, που παρελείφθησαν από την σκηνική εμφάνιση. Σας δίνω το λόγο της τιμής μου ότι ο θεατής, φτάνοντας στο τέλος της πράξεως, διερωτάται αν βλέπη θεατρικό έργο ή σκηνοποιημένη επιφυλλίδα σπαραξικαρδίως ρομαντικών και αφελέστατα πολιτικοραδιουργικών περιπετειών».

— Ο Άλκης Θρύλος, αγνοώντας προφανώς τις ιδιομορφίες της μπρεχτικής τεχνικής, εκλαμβάνει ως αδεξιότητα τη συνειδητή επιλογή μιας φόρμας: «Σε πέντε μακριές πράξεις, μεσ' από αλλεπάλληλες επαναλήψεις — πρώτα διηγείται ο αφηγητής και ύστερα ενεργούνται τα όσα μας είπε —, μέσ' από μια τεχνοτροπία που μας δίνει την εντύπωση εικονογράφησης ενός ασήμαντου κειμένου, μέσ' από πληθώρα διακοπών — η φράση κάθε τόσο σταματά για να παρεμβληθεί ένα επεισόδιο ή και μια ολόκληρη πράξη που δεν συγχωνεύεται μ' αυτήν



Ο κύκλος με την κιμωλία, Θέατρο Τέχνης, 1957.  
Κώστας Μπάκας-Αναστασία Πανταζόπουλον.

και μένει ασύνδετη, — μέσ’ από έναν πολύ αδέξιο συγκερασμό, ή ακριβέστερα, μέσ’ από μια παράλληλη τοποθέτηση τραγικών και εύθυμων στοιχείων που δεν καταργούν την αναμεταξύ τους απόσταση, παρακολουθούμε την πολύ απλοϊκή και φτιαχτή ιστορία μονολιθικών στην αρετή ή στην κακία, έτοιμων από την αρχή, χωρίς καμιά εξέλιξη, προσώπων που καταλήγει με μια ελάχιστη παραλλαγή στον πολύ γνωστό μύθο της δίκης του Σολομώντα. Η υπομονή μου είχε συχνά τη διάθεση να κλωτσήσει!». Όσο για την επιτυχία του έργου, ο κριτικός έχει την εξήγησή του: «Δεν ξέρω, μπορεί ο Μπρεχτ να έγραψε και καλύτερα έργα, αλλ’ ειδικά ο Κύκλος με την κιμωλία με έπεισε άλλη μια φορά ότι μια ορισμένη φανατική, κι έτσι αντιπνευματική, ομάδα, στην οποία ανήκε και ο Μπρεχτ, ξέρει πολύ επιδεξιά να διαφημίζει με ιαχές και θορύβους τους οπαδούς της».

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ανεπάρκεια μεγάλου μέρους της κριτικής απέναντι στο φαινόμενο Μπρεχτ οφειλόταν στην ελλιπή ακόμα πληροφόρηση. Είναι χαρακτηριστικό ότι μισό χρόνο αργότερα, όταν το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει τον Κύκλο στη Θεσσαλονί-

κη, διατυπώνονται πολύ νηφαλιότερες κρίσεις:

— «Ο Μπρεχτ με το ‘επικό ποιητικό’ θέατρο του εγκατέλειψε κάθε γνωστή συνταγή δραματουργίας και δημιούργησε ένα καινούργιο είδος, κάτι σαν θεατρικό αφήγημα, μια επική εικόνα ζωής. [...] Οι δεκάδες των χαρακτήρων που γεμίζουν τη σκηνή και το έργο, χωρίς όμως ούτε στιγμή να φέρουν σύγχυση ή σάλο, ζωντανεύουν την ίδια τη ζωή και μας κάνουν να πιστεύουμε πως επιτέλους ειπώθηκε η αλήθεια. ‘Ενα έργο όμορφο, βαθύ, αλλά φοβερά δύσκολο στην παράστασή του» (Νίκος Μπακόλας, Δράσις, 1.7.1957).

— «Το θέατρο αυτό έρχεται να κλονίσει τις βασικές αρχές που συγκροτούν την έννοια του ‘κλασσικού θεάτρου’. Για την αντίληψη του Μπρεχτ, η σκηνή δεν είναι ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η δράση, αλλά όπου ο συγγραφέας απλά και μόνο αφηγείται και παραδέτει ορισμένα δραματικά γεγονότα. Η σύγκρουση των χαρακτήρων, εξάλλου, δεν πρέπει κατά τη γνώμη του ν’ αποβλέπῃ στην κινητοποίηση των συναισθημάτων του θεατή, αλλά στην ανάπτυξη του μηχανισμού της διαλεκτικής του. [...] Παρ’ όλα αυτά, όμως, ο θεατής δεν παρακολουθεί τον Κύκλο με την κιμωλία όπως το θέλει ο συγγραφέας, διότι η σύγκρουση που υπάρχει και η κρυφή και αδιάκοπη αντίθεση μεταξύ ανθρώπων που πέτρωσε την καρδιά τους ο πλούτος και ανθρώπων που η καρδιά τους παρέμεινε τρυφερή και παιδιάστικη από τον πόνο και τις στρεβήσεις, αυτή η αντίθεση, στην οποία στρέφεται και το έργο, κάνει τον θεατή να τρέφη ανάλογα αισθήματα για τους ήρωες, ευθύς με την εκτύλιξη των γεγονότων από της σκηνής» (Χ.Π., Ελληνικός Βορράς, 27.6.1957).

— «Ο συγγραφέας βλέπει τα πράγματα σύμφωνα με τη μαρξιστική αντίληψη και βρίσκει ευκαιρίες να κάμη όχι βέβαια διδασκαλία αλλά κριτική των διαφόρων κοινωνικών θεσμών. Το καθεστώς, η δικαιοσύνη, ο κλήρος, ο στρατός, όλοι αυτοί οι θεσμοί δέχονται με τη σειρά τους και από ένα ή περισσότερα βέλη. Αλλ’ εκτός ότι τα βέλη είναι καλοτοποθετημένα και έξυπνα, το έργο έχει τόση κίνηση, τόση ζωηρότητα, τόση ζωντάνια, τόση αλήθεια, ώστε ο θεατής παρασύρεται μέσα στον ορμητικό χείμαρρο της ζωής που ξετυλίγεται μπροστά του και επικροτεί τα πάντα» (Γ.Δαμόρης], Μακεδονία, 27.6.1957).

Ο θεατής που «επικροτεί τα πάντα», ιδού ένας έπαινος που δεν θα ενθουσιάζει τον Μπρεχτ. Αλλά, όπως είπαμε, σχεδόν τίποτα από το έργο του Μπρεχτ και από την τεράστια φιλολογία πάνω σ’ αυτό το έργο δεν έχει μεταφραστεί στα ελληνικά το 1957. Ο ίδιος ο Κουν, σε συνέντευξή του (Πάνθεον, 21.2.1978) μιλώντας είκοσι χρόνια αργότερα από το ανέβασμα του Κύκλου, τονίζει ότι μόνος βοηθός του ήταν το ένστικτο: «Εγώ παίρνω τον Μπρεχτ και τον προσαρμόζω στά δικά μας συναισθηματικά στοιχεία. Αυτό έγινε και στον Κύκλο με την κιμωλία. Πλησιάσαμε, τόσο εγώ όσο και οι ηθοποιοί, τον Μπρεχτ με τέτοιον τρόπο, βασιζόμενοι περισσότερο στο ένστικτό μας, αφού δεν είχαμε ούτε δει ούτε διαβάσει Μπρεχτ προηγουμένως, ώστε το αποτέλεσμα να είναι αυτό που θέλαμε: να μιλήσει στο ελληνικό κοινό ο Μπρεχτ».

**Σωτήρης Χαβιάρας**

# Τα έργα του Μπρεχτ στην ελληνική σκηνή 1957-1991

## 1. Ο κύκλος με την κιμωλία

### 1.1. Θέατρο Τέχνης, 24.1.1957.

Μετάφραση: Οδυσσέας Ελύτης. Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις.

Διανομή: Αναστασία Πανταζοπούλου (Γρούσα), Γιώργος Λαζάνης (Αζντάκ), Κώστας Μπάκας (Ποιητής), Νέλλη Αγγελίδη (Ν. Αμπασβίλι), Μηνάς Χρητιδης (Πρίγκ. Καζμπέκι, Δικηγόρος), Δημήτρης Χατζημάρκος (Κυβερνήτης, Ξενοδόχος, Δικηγόρος), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Λαυρέντης), Νίκος Μπιρπιλής (Σίμων Σασάβα), Θόδωρος Κατσαδράμης (Σωβά, Καλόγερος, Γαλατάς), Βέρα Ζαβιτσιάνου (Αννικώ, Λουδοβίκα), Δημήτρης Μπάλλας (Γιατρός, Μαυροσκούφης), Γιώργος Τσιτσόπουλος, Τάνια Σαββοπούλου, Μαρία Κωνσταντάρου, Λίλη Παπαγιάννη, Νίνα Γιαννίδη, Κώστας Καζάκος.

Αυτή η βασική διανομή πρέπει να συμπληρωθεί με τους Ντίνο Σιδερίδη, Νίκο Μπουγά, Σπύρο Παπαφραντζή, Στράτο Παχή, Θάνο Γραμμένο, Τασσώ Καββαδία, Ρίτα Μουσούρη, Έφη Νηφάκου, που κράτησαν και άλλους δευτερεύοντες ρόλους, αλλά μόνον στις παραστάσεις της Αθήνας.

153 παραστάσεις στο υπόγειο του Ορφέα, 26 στο Βασιλικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης, στο Βόλο (πρώτη περιοδεία του Θ.Τ.) κι αλλας 60 την επόμενη σαιζόν στην Αθήνα.

### 1.2. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 15.12.1977.

Μετάφραση: Οδυσσέας Ελύτης (μετάφραση τραγουδιών: Δήμητρα Μπαλτά). Σκηνοθετική επιμέλεια: Νίκος Περέλης (σε αντικατάσταση του Σταύρου Ντουφέζη). Σκηνικά-Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου, διεύθυνση: Γιάννης Μάντακας, διδασκαλία: Αιγήλη Χαβά-Βάγια.

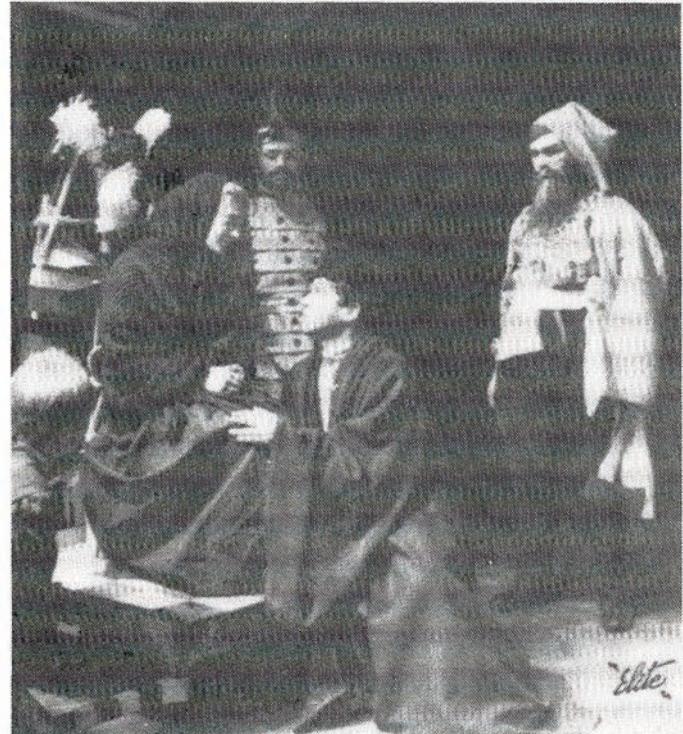
Διανομή: Νίκη Τριανταφυλλίδη (Γρούσα), Βασιλης Γκόπης (Αζντάκ), Δημήτρης Βάγιας (Ποιητής), Χάρης Τσιτσάκης (Σίμων Χαχάβα), Κώστας Ματσακάς (Λαυρέντης, Δικηγόρος, Κυβερνήτης), Λίνα Λαμπράκη (Ν. Αμπασβίλι), Κώστας Κωνσταντίνης (Πρίγκ. Καζμπέκι), Γιώργος Βλαχόπουλος (Σάουβα), Βασιλική Παπαχαραλάμπους, Ζαφείρης Κατραμάδας, Γιάννα Κούρου, Δημήτρης Γεννηματάς, Γιώργος Λέφας, Χρήστος Παπαστεργίου, Τάσος Πεζικριανίδης, Πόπη Άλβα, Σμαρώ Γαϊτανίδου, Άννα Συμεωνίδη, Καΐτη Χρονοπούλου, Παναγιώτης Πατσουράκος, Γιώργος Ντομούζης, Ανδρέας Λέκκας, Ιάκωβος Λεβισιάνος, Γρηγόρης Μήττας, Τάσος Πανταζής, Δέσποινα Σφάντζικα, Αγγελική Τριανταφυλλίδη, Δημήτρης Τερζόπουλος.

42 παραστάσεις στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, έως τις 18.3.78.

### 1.3. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας, 2.12.1983.

Μετάφραση: Οδυσσέας Ελύτης. Σκηνοθεσία: Κώστας Μπάκας, Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας, μάσκες: Αντώνης Κατσαρής. Μουσική: Βασιλής Τενιόδης.

Διανομή: Ιωάννα Γκαβάκου (Γρούσα), Κώστας Τσιάνος (Αζντάκ), Νίκος Γαλιάτσος (Ποιητής), Μιχάλης Αεράκης (Σίμων Σασάβα), Μανώλης Σορμαΐνης (Λαυρέντης), Σταυρούλα Συνυρίδωνος (Αννικώ), Γιώργος Ζωγράφος (Γιουσούφ), Μαρία Αναστασίου (μάνα του Γιουσούφ), Ρίκα Βαγιάνη (Ν. Αμπασβίλι), Θανάσης Σκαρλίγκος (Σωβά, Γαλατάς), Πάνος Πανόπουλος (Καλόγερος), Άννα Χατζησοφιά (Σού-



1957, η πρώτη ελληνική παράσταση Μπρεχτ. Ο κύκλος με την κιμωλία στο Θέατρο Τέχνης. Αζντάκ ο Γιώργος Λαζάνης.

λικα, Λουδοβίκα), Δημήτρης Γεννηματάς, Δημ. Δημητρούλιας, Άννα Κοκκίνου, Μανώλης Μπαλής, Σεραφείμ Ντίνας, Μανώλης Πουλιάσης, Κιμών Ρηγόπουλος, Στάθης Σαμαρτζής.

### 1.4. Γιορτές των βράχων, 1.8.1986.

Μετάφραση: Οδυσσέας Ελύτης (προσαρμογή στίχων: Δήμητρα Μπαλτά). Σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας, μάσκες: Αντώνης Κατσαρής. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου, διδασκαλία: Μίρκα Γεμεντζάκη.

Διανομή: Νίκη Τριανταφυλλίδη (Γρούσα), Βασιλης Γιαμαντόπουλος (Αζντάκ), Μίρκα Γεμεντζάκη (Αφηγητής), Αντώνης Κατσαρής, Γιάννης Κυριακίδης, Στέφανος Κυριακίδης, Μαρίνα Γεωργίου, Δημήτρης Κουκής, Κωνσταντίνος Μύριος. Επίσης παιζουν και τραγουδούν οι: Γιάννα Ανδρεοπούλου, Κατερίνα Βακαλοπούλου, Δέσποινα Δρεπανιά, Μαρία Κουτσιαδάκη, Αθηνά Παππά, Βάσις Σακελάρη, Πηνελόπη Σταυροπούλου, Ευδοκία Σουβατζή, Εύα Στιλάντερ, Ευδοκία Χατζηιωάννου, Αρτά Απαρτιάν, Αριστοτέλης Αποσκίτης, Γιώργος Βούρος, Νίκος Μπαρλιόκας, Απόστολος Σοφιανός και Νίκος Τσουμπάκος.

Στο θέατρο της Πέτρας (νταμάρια της Πετρούπολης) στις 1, 2, 3, 23 και 24 Αυγούστου, στα νταμάρια της Νίκαιας στις 6 και 7 Αυγούστου και στα νταμάρια του Βύρωνα στις 9 και 10 Αυγούστου 1986.



Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν, 1958 (Βέρα Ζαβιτσιάνου).

## 2. Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν

2.1. Θέατρο Τέχνης, 26.10.1958.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης (μετάφραση στίχων: Νικηφόρος Βρεττάκος). Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου, διεύθυνση: Μάνος Χατζιδάκις.

Διανομή: Βέρα Ζαβιτσιάνου (Σεν Τε/Σούι Τα), Κώστας Μπάκας-Γιώργος Κωνσταντίνου-Νίκος Μπουνγάς (Τρεις Θεοί), Δημήτρης Χατζημάρκος (Βανγκ), Γιώργος Λαζανής (Γιανγκ Σουν), Αγγέλικα Καπελλαρή (Σιν), Νίνα Γιαννίδη (κυρία Γιανγκ), Μαρία Μαρμαρινού (Μί Τσου), Μηνάς Χρηστίδης (Σου Φου), Θόδωρος Κατσαδράμης, Ελένη Παπαγιάννη, Γιώργος Τσιτσόπουλος, Γιώργος Οικονόμου, Χρήστος Δοξαράς, Περικλής Ιωαννίδης, Εκάλη Σώκου, Νίκος Μπιρμπίλης, Τάνια Σαββιτούλου.

70 παραστάσεις στο υπόγειο του Ορφέα και μερικές άλλες στο Δημοτικό Θέατρο Κήπου της Θεσσαλονίκης.

2.2. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 21.1.1965.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης. Σκηνικά: Νίκος Στεφάνου. Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου, διδασκαλία και διεύθυνση ορχήστρας: Στέφανος Οικονόμου.

Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν, 1965 (Αλέκα Παϊζη).



Βασιλειάδης.

Διανομή: Αλέκα Παϊζη (Σεν Τε/Σούι Τα), Δημήτρης Βεάκης-Θάνος Τζενεράλης-Σίμος Ιωαννίδης (Τρεις Θεοί), Αλέκος Πέτσος (Βανγκ), Ηλίας Σταματίου (Γιανγκ Σουν), Μαρία Γιαννακοπούλου (Σιν), Ρίκα Γαλάνη (κυρία Γιανγκ), Μιράντα Οικονομίδου (Μί Τσου), Βασίλης Γκόπης (Σου Φου), Γιώργος Βλαχόπουλος, Ιάκωβος Ψαρράς, Μιχάλης Βασιλείου, Νέλσων Μωραϊτόπουλος, Σούλα Δημητρίου, Βασίλης Βάρνας, Νίκος Κάπιος, Δημήτρης Βάγιας, Αγγελική Τριανταφυλλίδη, Ηλίας Πλακιδής, Μιχάλης Ρωμανός, Ανθή Καριοφύλλη, Ήλιας Γαλανόπουλος, Έρηση Μαλικέντζου.

41 παραστάσεις στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, έως τις 7.3.1965. Επανάληψη τον επόμενο χρόνο (15 παραστάσεις), καθώς και σε περιοδεία στη Βόρεια Ελλάδα (10 παραστάσεις).

2.3. Προσκήνιο, 21.1.1972.

Μετάφραση-Σκηνοθεσία-Σκηνογραφία: Αλέξης Σολομός. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου.

Διανομή: Βιβέττα Τσιούνη (Σεν Τε/Σούι Τα) Γιάννης Μαλούχος-Τιτίκα Βλαχοπούλου-Γιώργος Μεσσάλας (Τρεις Θεοί), Γιώργος Μεσσάλας (Γιανγκ Σουν), Δημήτρης Ποταμίτης (Βανγκ), Άννα Γεραλή (Σιν), Άλκηστις Γάσπαρη (Μί Τσου), Όλγα Τουρνάκη (κυρία Γιανγκ).

Μετά από 85 παραστάσεις στο θέατρο 'Ορβο, μεταφέρθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς.

2.4. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 10.11.1979 (Λευκωσία).

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης (προσαρμογή στίχων: Γ. Κοτσώνης). Σκηνοθεσία: Χάιντς Ούβε-Χάονς. Σκηνικά-Κοστούμια: Γκλυν Χιουζ, Κώστας Καυκαρίδης. Μουσική: Γιώργος Κοτσώνης.

Διανομή: Λένια Σορόκου (Σεν Τε/Σούι Τα), Βλαδιμήρος Καυκαρίδης-Κώστας Δημητρίου-Αντώνης Κατσαρής (Τρεις Θεοί), Στέλιος Καυκαρίδης (Βανγκ), Νεόφυτος Νεοφύτου (Γιανγκ Σουν), Σπύρος Σταυριανίδης (Σου Φου), Άλκηστις Παυλίδου (Σιν), Τζένη Γαϊτανοπούλου (Μί Τσου), Έλλη Κυριακίδην (κυρία Γιανγκ), Ανδρέας Μούστρας, Ανδρέας Μουσουλιώτης, Φίλης Καραβιώτης, Φλωρεντία Δημητρίου, Νίκος Νικολαΐδης, Θάνος Πεττεμερίδης, Φαίδρος Στασινός, Πατρίτσια Πεττεμερίδου, Ευτύχιος Πουλλαΐδης, Ιωάννα Σιαφκάλη, Άντρος Κρητικός, Μαρία Μίχα, Γιώργος Παπαγεωργίου.

Μετά τις παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας, επανάληψη στην «Έκφραση '80», Αθήνα, 18, 19, 20.3.1980.

2.5. Θέατρο της Κούκλας, 13.11.1981.

Μετάφραση-Διασκευή: Εισήνη Μάρα. Σκηνοθεσία: Γιάννης Χουβαρδάς. Σκηνικά: Σταύρος Μπονάτσος. Κοστούμια: Μάρω Σεϊρλή. Μουσική: Κυριάκος Σφέτσας.

Έπαιξαν: Μάρικος Τζιραλίδου (Σεν-Τε/Σούι Τα), Νίκος Αϊβαλής, Ελένη Βουτυρά, Χρήστος Κωστόπουλος, Νίκος Μαστοράκης, Αλεξάνδρα Παντελάκη, Τάκης Σαρρής και Μίνα Σαρρή.

Στις δύο παραστάσεις που άνοιξαν την «Έκφραση '81» στο θέατρο Λουζιτάνια (13 και 14.11.1981) πρέπει να προστεθούν ελάχιστες επαναλήψεις.

2.6. Χανιώτικο Θεατρικό Εργαστήρι, 11.4.1983.

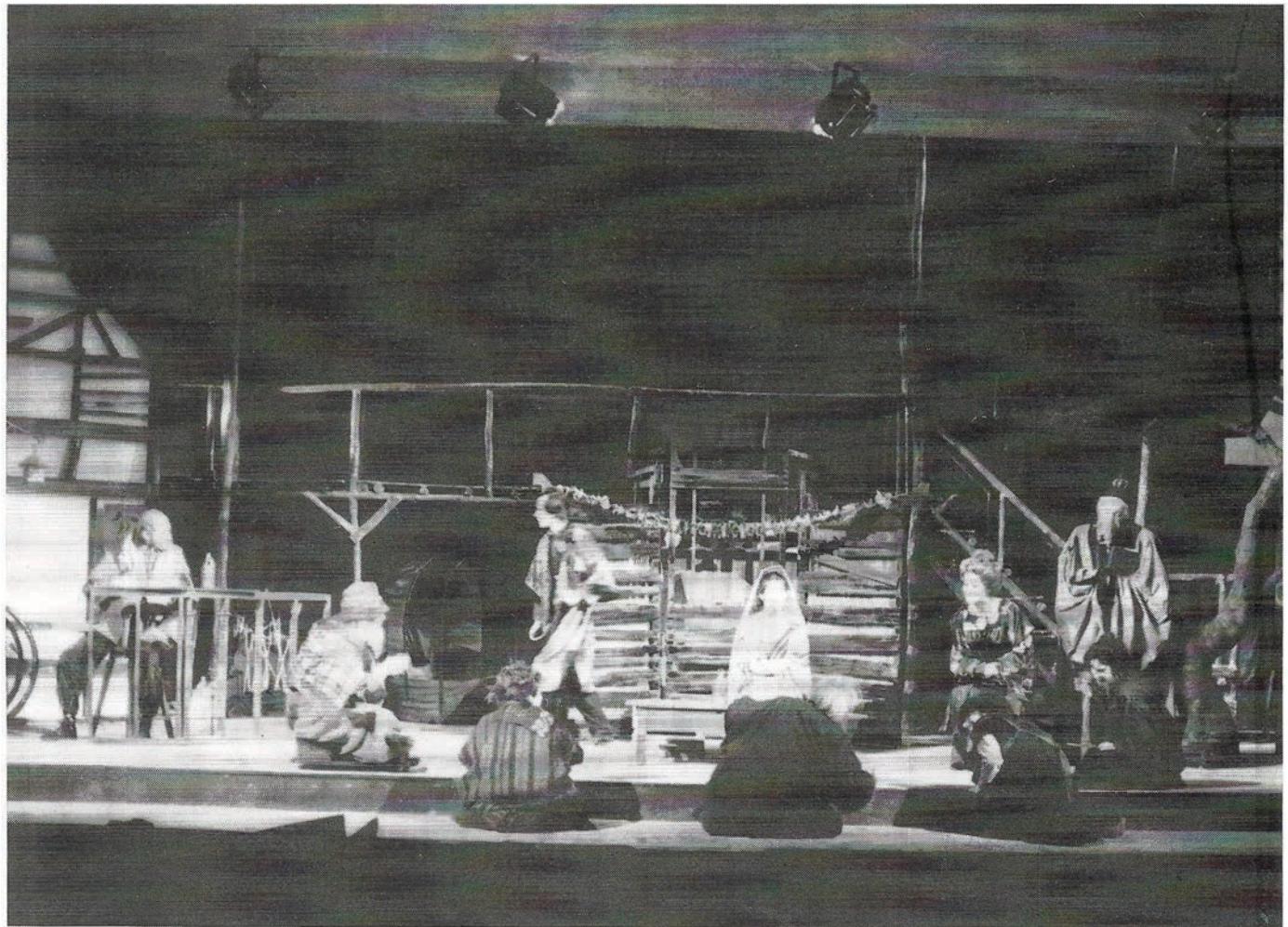
Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Ελπίδα Μπραουδάκη-Κατερίνα Αναστασάκη. Σκηνικά-Κοστούμια: Ν. Σαριδάκης. Μάσκες: Γ. Μαρκαντωνάκης.

Ερασιτέχνες ηθοποιοί.

2.7. Εθνικό Θέατρο, 15.2.1985.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Γιώργος Ρεμούνδος. Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου. Διασκευή-ενορχήστρωση: Τάσος Καρακατσάνης. Διδασκαλία τραγουδιών: Έλλη Πασπαλά.

Διανομή: Νίκη Τριανταφυλλίδη-Ράσμη Τσόπελα (Σεν Τε/Σούι Τα), Γιώργος Δάνης (Βανγκ), Κώστας Καστανάς (Γιανγκ Σουν), Μαργαρίτα Λαμπρινού (Σιν), Μίρκα Καλαντζούπουλος (Μί Τσου), Θόδωρος Συριώτης (Σου Φου), Ορφέας Ζάχος-Μπάμπης Γιωτόπουλος-Δημήτρης



Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1987.

Παλαιοχωρίτης (Τρεις Θεοί), Λάμπρος Κοτσίρης, Μαρία Μαρμαρινού, Ταύγητη, Μαίρη Λαλοπούλου, Τάσος Παπαδάκης, Ηλίας Πλακίδης, Γιώργος Παρτσαλάκης, Λιλή Κοκκώδη, Καϊτη Τριανταφύλλου, Σπύρος Κουβαρδάς, Φώτης Κέπελης, Κώστας Παγώνης, Μάριος Παπαγεωργίου.

## 2.8. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 7.3.1987.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης (μετάφραση στίχων: Νικηφόρος Βρεττάκος). Σκηνοθεσία: Νίκος Χουρμουζίδης. Σκηνικά-Κοστούμια: Ιωάννα Μανωλεδάκη. Μουσική: Πάουλ Ντεστάου. Μουσική διδασκαλία: Αιγήλη Χαβά-Βάγια. Φωτισμοί: Γιώργος Ταρκάσης.

Διανομή: Θάλεια Σκαρλάτου (Σεν Τε/Σούι Τα), Θόδωρος Τεκνετίδης (Βανγκ), Αλέξανδρος Μούκανος (Γιανγκ Σουν), Χρήστος Αρνομάλλης-Γιώργος Κορμανός-Ανδρέας Νάτσος (Τρεις Θεοί), Δώρα Σκαρλάτου (Σιν), Λένα Σαββίδου (κυρία Γιανγκ), Νίκος Κουμαριάς (Λιν Το), Μένη Κυριάκογλου (Νύφη), Έφη Σταμούλη (Γριά).

Παραστάσεις στο θέατρο «Αμαλία» της Θεσσαλονίκης, έως τις 12.4.1987. Επανάληψη στην Αθήνα, Θέατρο Λυκαβηττού, 23-24.6.1987.

## 3. Μάνα Κουράγιο

### 3.1. Θίασος Αλίκης, 21.11.1958.

Ελληνική απόδοση: Πωλ Νορ. Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό. Μουσική επιμέλεια: Νίκος Συνοδινός.

Διανομή: Κυβέλη (Άννα Φιρλινγκ), Αλίκη (Κατερίνα), Φοίβος

Ταξιάρχης (Έιλιφ), Ηλίας Σταματίου (Σβίτσερης), Δημήτρης Κουκής (Μάγερας), Μιράντα (Υβέττα Ποττιέ), Δήμος Σταρένιος (Ιεροκήρυκας), Κώστας Μπαλαδήμας, Κ. Σαντοριναίος, Κ. Γεννατάς, Φραγκούλης Φραγκούλης, Γιώργος Μετσόλης, Ερρίκος Κονταρίνης, Στ. Κλεώπας, Κυβέλη Μυράτ, Κ. Καλλίδης, Αρτέμης Μάτσας, Έλλη Ξανθάκη, Παμφίλη Σαντοριναίου, Ν. Φιλιππόπουλος.

80 παραστάσεις στο Θέατρο Κυβέλης.

### 3.2. Θίασος Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινού, 1.10.1971.

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθεσία: Αλέξης Μινωτής. Σκηνικά-Κοστούμια: Ιωάννα Παπαντωνίου. Μουσική: Πάουλ Ντεστάου, διεύθυνση ορχήστρας: Ελευθέριος Χαλκιαδάκης.

Διανομή: Κατίνα Παξινού (Μάνα Κουράγιο), Έφη Ροδίτη (Κατρίν), Ρένος Φέσσας (Άιλιφ), Κώστας Καστανάς (Σβάιτσερκαζ), Βασίλης Ανδρεόπουλος (Μάγειρας), Γιώργος Τσιτσόπουλος (Ιεροκήρυκας), Νίτα Παγώνη (Υβέτ), Ιάκωβος Ψαρράς, Δημήτρης Χρυσομάλλης, Βασίλης Τσάγκλος, Αντώνης Αντωνίου, Χρήστος Μάντζαρης, Μανώλης Φραγκιαδάκης, Κώστας Φραγκιαδάκης, Γιάννης Κώστογλου, Γιάννης Πετράκης, Γιάννης Λιακάκος, Δημήτρης Βεάνος, Νανά Λάκκα, Φρόσω Κοκόλα, Αλέξης Γεωργίου.

Πάνω από 150 παραστάσεις στο θέατρο Πάνθεον. Κατόπιν για δύο εβδομάδες στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς.

### 3.3. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 22.10.1977 (Λευκωσία).

Μετάφραση: Ιορδάνης Αρζόγλου. Σκηνοθεσία: Χάιντς Ούβε-Χάους. Σκηνικά: Νίκος Κουρούστης. Κοστούμια: Γκλυν Χιουζ. Μουσική: Γιώργος Κοτσώνης.



Η Κατίνα Παξινού στη Μάνα Κουράγιο, 1971. Μαζί της η Έφη Ροδίτη, ο Κώστας Καστανάς και ο Ρένος Φέσσας.

Διανομή: Δέσποινα Μπεμπεδέλη (Μάνα Κουράγιο), Σπύρος Σταυρίανδης ('Αιλιφ), Νεόφυτος Νεοφύτου (Σβάιτσερκαζ), Λένια Σορόκου (Κατρίν), Στέλιος Καυκαρίδης (Μάγειρας), Τζένη Γαϊτανοπούλου (Υβέτ Ποτιέ), Νίκος Χαραλάμπους (Ιεροκήρυκας), Ανδρέας Μουσουλιώτης, Ανδρέας Μούστρας, Νίκος Σιαφκάλης, Θάνος Πεττεμερίδης, Γιώργος Πασχάλης, Ανδρέας Μαραγκός, Θεόδουλος Μωρέας, Δώρος Κυριακίδης, Τάσος Αναστασίου, Φίλης Καραβιώτης, Φλωρεντία Δημητρίου, Χρήστος Παπαδόπουλος.

Μετά τη Λευκωσία, επανάληψη στην Αθήνα, στις 12, 13 και 14.5.1978, στο Εθνικό Θέατρο.

#### 3.4. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 18.12.1982.

Μετάφραση: Ιορδάνης Αρζόγλου. Σκηνοθεσία: Θόδωρος Τερζόπουλος. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου, προσαρμογή: Κώστας Νικήτας, διδασκαλία τραγουδιών: Αιγλή Χαβά-Βάγια.

Διανομή: Λίνα Λαμπράκη (Μάνα Κουράγιο), Ανέζα Παπαδοπούλου (Κατερίνα), Χρήστος Στέργιογλου ('Αιλιφ), Κοσμάς Ζαχάρωφ (Σβάιτσερκαζ), Νίκος Βρεττός (Ιεροκήρυκας), Ζαφείρης Κατραμάδας (Μάγειρας), Δήμητρα Χατούπη (Υβέτ Ποτιέ), Τάσος Παλαντζίδης,

Πέρης Μιχαηλίδης, Γεωργία Εμμανουήλ, Θανάσης Παπαδημητρίου, Κώστας Ίτσιος, Γιάννης Βρανάς, Γιώργος Ντομούζης, Στέλλα Σμουλιώτου, Γιώργος Βλαχόπουλος, Θηρεσία Μανωλούδη, Γιάννης Ηλιόπουλος.

25 παραστάσεις, στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, έως τις 23.1.1983.

#### 3.5. Εθνικό Θέατρο, 9.2.1991.

Μετάφραση-δραματουργική επεξεργασία: Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθεσία: Κοραής Δαμάτης. Σκηνικά-Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου. Ενορχήστρωση (σύνθεση τίτλων, τραγουδιών): Λουκάς Καρυτινδός. Μουσική διδασκαλία: Ολυμπία Κυριακάκη.

Διανομή: Νέλλη Αγγελίδου (Μάνα Κουράγιο), 'Ολγα Δαμάνη (Κατρίν), Μπάμπης Χατζίδακης ('Αιλιφ), Κώστας Χαλκιάς (Τυροκόμος), Γιώργος Τσιδίμης (Μάγειρας), Έρση Μαλικέντζου (Υβέτ Ποτιέ), Γιώργος Δάνης (Ιεροκήρυκας), Νίκος Νικολάου, Δημήτρης Ζακυνθινός, Θόδωρος Μπογιατζής, Χρήστος Κωνσταντόπουλος, Νίκος Καψής, Νίνος Δουλγεράκης, Προκόπης Δούρβας, Δημήτρης Κώσταρης, Νίκος Καψής, Μίνα Ξενάκη, Μαρία Μοσχολιού, κ.ά.

#### 4. Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ' Ράιχ

##### 4.1. Η Εβραία και Ο καταδότης, Θέατρο Τέχνης, 3.3.1959.

Στο πρόγραμμα μονοπράκτων Τέσσερις μορφές σε πέντε εικόνες (μαζί με τα μονόπρακτα: Λόρκα: Ο Περλιμπλίν και η Μπελίσα, Πιραντέλο: Η πατέντα, Τσέχωφ: Κύκνειον άσμα).

Μετάφραση: Σωτήρης Πατατής (Η Εβραία) και Μάνθος Κριστῆς (Ο καταδότης). Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις.

Διανομή: Η Εβραία: Αναστασία Πανταζοπούλου και Νίκος Μπιρμπίλης. Ο καταδότης: Γιώργος Κωνσταντίνου (Πατέρας), Αγγέλικα Καπελλαρή (Μητέρα), Μαρία Μαρμαρινού (Υπηρέτρια), Παντελής Χατζηαξόγλου (Γιος).

55 παραστάσεις. Επανάληψη της Εβραίας στην εκδήλωση του περιοδικού Επιθεώρηση Τέχνης (18.12.1961).

##### 4.2. Η Εβραία, Θέατρο του '59 (Καλλιθέας), 2.9.1959.

Πρώτο από τα τρία μονόπρακτα προγράμματος με τον γενικό τίτλο 'Όσο γελάμε, τίποτα δεν χάθηκε και υπότιτλο: «κομεντί-κωμωδία-φάρσα» (στο ίδιο πρόγραμμα: Κασόνα: Πώς φυλάγονται τα μυστικά, Βασίλη Ρώτα: Το πάνω).

Μετάφραση: Πόπη Αλκουλή. Σκηνοθεσία: Τάσος Αλκουλής. Σκηνικά: Νίκος Στεφάνου.

Διανομή: Πόπη Αλκουλή (Γιουδήθ Κάιτ) και Σταύρος Χριστοφίδης (Φριτς Κάιτ).

Παίχτηκε στο θεατρο Διονύσια της Καλλιθέας, με τον τίτλο Γ' Ράιχ, για τρεις εβδομάδες. Προηγουμένως είχε παρουσιαστεί, στις 8.12.1958, στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς.

##### 4.3. Απονομή δικαιοσύνης, Θίασος Αλκουλή, 5.5.1966.

Το πρόγραμμα περιλάμβανε το ομότιτλο μονόπρακτο από το Γ' Ράιχ και το Η εξαίρεση και ο κανόνας.

Μετάφραση: Σπύρος Τρωάνος - Πόπη Αλκουλή. Σκηνοθεσία: Τάσος Αλκουλής. Σκηνικά: Δημήτριος Μαντζαβράκος. Κοστούμια: Μαίρη Χρυσάφη. Μουσική: Χρήστος Λεοντής.

Διανομή: Γιώργος Κατσάρας (Δικαστής Γκολ), Δημήτρης Ράμμιος (Αστυνομικός επιθεωρητής Τάλλινγκερ), Βύρων Σέρρης (Εισαγγελέας Σπιτς), Ρενάτα Αλεξανδρή (Υπηρέτρια), Χρήστος Χριστόπουλος (Πρωτοδίκης Φέν).

##### 4.4. Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ' Ράιχ, Θέατρο Τέχνης, 8.11.1974.

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά-Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης.

Έπαιξαν: Χρήστος Καλαβρούζος, Γιάννης Δεγαΐτης, Πέπη Οικονομοπούλου, Μίμης Κουγιουμτζής, Έφη Ροδίτη, Ασπασία Κράλλη, Σπύρος Σταυριανίδης, Γιώργος Αρμένης, Νίκος Χαραλάμπους, Ανδρέας Γαλανόπουλος, Ελένη Σορόκου, Δημήτρης Χατζημάρκος, Ειρήνη Ιγγλέση, Βασίλης Δροσόπουλος, Δευκαλίων Κόμης, Γιώργος Χανδολιάς, Στάθης Βούτος, Τότα Σακελλαρίου.

220 παραστάσεις στο υπόγειο του Ορφέα.

Πέντε από τις εικοσιτέσσερις σκηνές του έργου δεν είχαν συμπεριληφθεί στην παράσταση (ανάμεσά τους Η Εβραία).

##### 4.5. Η Εβραία, Έλλη Λαμπέτη, 5.4.1978.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Σωτήρης Μπασιάκος. Σκηνικά-Κοστούμια: Πάνος Παπαδόπουλος.

15 παραστάσεις στο θέατρο Κάππα, 6 στη Θεσσαλονίκη, στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών και 10 στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς.

##### 4.6. Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης [Ημικρατικό Θέατρο Κρήτης], 24.5.1981.

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθεσία: Κώστας Μπάκας. Σκηνικά-Κοστούμια: Αφροδίτη Κουτσουδάκη. Μουσική επιμέλεια: Δανάη Ευαγγελίου.

Έπαιξαν: Ελένη Νενεδάκη, Χριστόφορος Καλαντζίδης, Νίκος Νικολάου, Αλέκος Μαυρίδης, Γιώργος Χριστόπουλος, Τόνια Μάνεση, Βασίλης Κοεμτζής, Σοφία Ολυμπίου, Μπάμπης Αλατζάς, Γιώργος Χανδολιάς, Στέλιος Δριβας, Αγγέλα Καζακίδου, Νίκος Γαλιάτσος.

Έναρξη στο Φρούριο Φιρκά Χανίων, κατόπιν περιοδεία στην Κρήτη.

Δεκατρείς από τις σκηνές του έργου.

##### 4.7. Η Εβραία, Θέατρο Τέχνης, 26.11.1981.

Στο πρόγραμμα Πρόσωπα μέσα στο χρόνο.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν.

Με τη Μάγια Λυμπεροπούλου και τον Μίμη Κουγιουμτζή.

#### 5. Η ζωή του Γαλιλαίου.

##### 5.1. Νέο Θέατρο, 20.10.1961.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Βασίλης Διαμαντός

Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος στον Γαλιλαίο, 1961.



πουλος. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης. Μουσική: Χανς Άισλερ, διεύθυνση και επιμέλεια: Βύρων Κολάσης.

Διανομή: Βασίλης Διαμαντόπουλος (Γαλιλαίος), Μαρία Αλκαίου (Κυρία Σάρτι), Ξένια Καλογεροπούλου (Βιργινία), Γιώργος Τζώρτζης (Αντρέας Σάρτι), Γιαννάκης Καλαντζόπουλος (Αντρέας Σάρτι, μικρός), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Σαγρέδος και Καρδινάλιος Μπαρμπερίνι), Θόδωρος Κατσαδράμης (Φεντερτσόνι, Δόγης), Νίκος Παπαδάκης (Πριούλι, Καλόγερος πολύ αδύνατος και Γκαφόνε), Στράτος Παχής (Αυλάρχης, Ιεροεξεταστής και Μπελλαρμέν), Κώστας Πιτσιος (Λουδοβίκος), Λήδα Πρωτοψάλτη, Χριστόφορος Μπουμπούκης, Γιώργος Δήμος, Μαρία Ζαφειράκη, Μαρία Δημητριάδου, Γαλάτεια Παπαϊωάννου, Μπέτη Κομνηνού.

70 περίπου παραστάσεις.

Το έργο παίχτηκε με τον τίτλο *Γαλιλαίος*.

## 5.2. Εθνικό Θέατρο, 24.2.1973.

Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Σπύρος Ευαγγελάτος. Σκηνικά-Κοστούμια: Ματίας Κραλ. Μουσική: Χανς Άισλερ, διεύθυνση: Στέφανος Βασιλειάδης.

Διανομή: Στέλιος Βόκοβιτς (Γαλιλαίος), Ελένη Ζαφειρίου (Κυρία Σάρτι), Νεφέλη Ορφανού (Βιργινία), Στέφανος Κυριακίδης (Αντρέας Σάρτι), Τάκης Βουλαλάς (Λουδοβίκος), Γιάννης Αργύρης (Πριούλι), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Σαγκρέντο), Βασίλης Παπανίκας (Φεντερτσόνι), Ζώρας Τσάπελης (Ιεροεξεταστής), Θόδωρος Μοριδής (Καρδινάλιος Μπαρμπερίνι), Μιχάλης Μαραγκάκης (Δόγης), Θεόδωρος Δημήτριεφ και Άννα Μακράκη (Λαϊκός Τραγουδιστής και η Γυναίκα του), Νίκος Φιλιππόπουλος (Μικρόσωμος Καλόγερος), Γρηγόρης Βαφιάς (Καρδινάλιος Μπελλαρμίν), Νίκος Δενδρινός (Γκαφόνε), Θεόδωρος Συριώτης (Μούκιος), Ευάγγελος Πρωτοπαπάς, Σπύρος Ολύμπιος, Γιάννης Μαυρογένης, Γιώργος Παληός, Γιώργος Γεωργίου, Θεόδωρος Σαρρής, Δημήτρα Βολανώτη, Αλεξάνδρα Διαμαντοπούλου, Δημήτρης Γεννηματάς, Ιωάννα Κορομπίλη, Ανθή Καριοφύλλη, Μάκης Πειθής, Μάτα Μιχαλαρέα, Βεατρίκη Δεληγιάνη, Θ. Τσαλουχίδης, Γ. Βουγιουκλής, Δημήτρης Παπαϊωάννου, Κώστας Καγζίδης, Θάνος Αρώνης, Κ. Σαπούντζιδάκης, Μπάμπης Γιωτόπουλος, Στέλιος Καλογερόπουλος, Αντώνης Ζώρζος, Δημήτρης Ντουνάκης, Ντ. Ξένος, Μαρία Διακούμακου, Αρετή Πιτσίκα, Σταύρος Ρωμανός, Μ. Αθανασόπουλος, Δημ. Κοντογιάννης, Γιάννης Μαυρογένης, Μιχάλης Μαραγκάκης, Γ. Ιορδανίδης.

74 παραστάσεις.

## 5.3. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 23.12.1990.

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθεσία: Γιάννης Βεάκης. Μουσική: Χανς Άισλερ. Σκηνικά-Κοστούμια: Ιωάννα Παπαντωνίου. Χορογραφία Βιτάλι, Βλαντίκιν. Μουσική διάσακαλια: Αιγλή Χαβά-Βάγια.

Διανομή: Δημήτρης Βάγιας (Γαλιλαίος), Σοφία Λάππου (Κυρία Σάρτι), Δέσποινα Μαρτινοπούλου (Βιρτζίνια), Άκις Δρακουλινάκος (Ανδρέας Σάρτι), Νίκος Σεργιανόπουλος (Λουντοβίκο Μαρσίλι), Τάσσος Παλαντζίδης (Πριούλι), Γιώργος Ντουμούζης (Σαγκρέντο), Κώστας Κωνσταντινίδης (Φεντερτσόνι), Χάρης Τσιταδάκης (Καρδινάλιος Ιεροεξεταστής), Δημήτρης Γεννηματάς (Καρδινάλιος Μπαρμπερίνι), Παντελής Καλπάκογλου (Δόγης), Γιώργος Σμυράκης (Τραγουδιστής), Γεωργία Εμμανούήλ (Συναίκα του τραγουδιστή), Ζαφείρης Κατραμάδας (Κωμικός Καλόγερος), Γιώργος Μήττας (Καρδινάλιος Μπελλαρμίν), Τάσος Πανταζής (Γκαφόνε), Κώστας Σαντάς, Νίκος Καββαδάς, Θόδωρος Τεκνετσίδης, Χρήστος Παπαστεργίου, Δημήτρης Κολοβός, Νικολέτα Πασχούλα, Βάνα Φιτσιώρη, Γιάννα Κούρου, Κώστας Γακιδής, Λεωνίδας Βαρδαρός, Γιάννης Βρανάς, Σάκης Πετκίδης, Γιώργος Φουρνιάδης, Βασίλης Σεϊμένης, Στέργιος Τζαφέρης, Γιάννης Τότσικας, Σόνια Τζανίδη, Δήμος Κουντρούλης, κ.ά.

## 6. Η άνοδος του Αρτούρο Ούι

### 6.1. Θέατρο Τέχνης, 1.11.1961.

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου. Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης. Μουσική: Χανς-Ντίτερ Χοζάλλα.



Ο Γιώργος Λαζάνης στον Αρτούρο Ούι, Θέατρο Τέχνης, 1961.

Διανομή: Γιώργος Λαζάνης (Αρτούρο Ούι), Σπύρος Καλογήρου (Ερνέστο Ρόμα), Δημήτρης Χατζημάρκος (Ντόγκσμπορω), Μάγια Λυμπεροπούλου (Νταιζή), Μίμης Κουγιουμτζής (Πρόλογος και Ίννα), Γιώργος Μοσχίδης (Κλαρκ), Γιώργος Μιχαλακόπουλος (Φλέηκ και Εισαγγελέας), Αθηνόδωρος Προύσαλης (Μπάτσερ και Ήθοποιός), Νίκος Μπουγάς (Μάλμπερο και Ιγνάτιος Ντόλφιτ), Θύμιος Καρακατσάνης (Κάροδερ και Χουκ), Άγγελος Αντωνόπουλος (Σητ και Γκρήγονηλ), Χάρης Γκούμας (Μπόουλ), Χρήστος Μπεκιάρης (Νεαρός Ντόγκσμπορω), Γιάννης Βόγλης (Ο' Κέιζυ), Γιώργος Διαλεγμένος (Φις), Φώτης Παπαλάμπρου (Δικαστής), Αλέκος Ουδινότης (Γκιβόλα), Νίκος Κούρος (Γκίρι), Ιάκωβος Ψαρράς και Φάνης Χηνάς (δύο Κύριοι της Δημαρχίας), Αλεξάνδρα Λαδικού (Μπέττυ Ντόλφιτ) και Σοφία Μιχοπούλου (μια Γυναίκα).

70 παραστάσεις στην Αθήνα. Το επόμενο καλοκαίρι παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Κήπου της Θεσσαλονίκης.

## 6.2. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας, 1984-1985.

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου. Σκηνοθεσία: Χάιντς Ούβε-Χάους. Σκηνικά-Κοστούμια: Χ. Ούβε-Χάους και Γκλυν Χιούζ.

Διανομή: Αντώνης Κατσαρής, (Αρτούρο Ούι), Στάθης Βούτος (Ντόγκσμπορω), Ντίνος Λύρας (Ρόμα), Κώστας Χαλκιάς (Τζιβολα), Κώστας Μπάσης (Γκίρι), Αλίκη Αλεξανδράκη (Ο' Κέιζυ), Βασίλης Κουρής (Ιγνάτιος Ντόλφιτ), Μαρία Μίχα (Μπέττυ Ντόλφιτ), Όλγα Αλεξανδροπούλου (Νταιζή), Μάκης Φλώρος, Δημήτρης Γεννηματάς, Νίκος Χατζόπουλος, Νίκος Σακαλίδης, Στέλιος Μαΐνας, Δημήτρης Σεϊτάνης, Περικλής Αλμπάνης, Αλέξανδρος Κολλιόπουλος, Μαρία Γουσίου, Νινή Βοσνιάκου, Βάσι Φιλιππίδου.

Επανάληψη στην Αθήνα, στο Θέατρο Λυκαβηττού, στις 6 και 7.8.1985.

## 7. Η όπερα της πεντάρας

Μουσική: Κουρτ Βάιλ

### 7.1. Θίασος Νίκου Χατζίσκου, 5.7.1962.

Μετάφραση: Μίτση Κουγιουμτζήγλου (μετάφραση τραγουδιών: Βασίλης Ρώτας). Σκηνοθεσία: Νίκος Χατζίσκος. Σκηνικά-Κοστούμια:



Όπερα της πεντάρας, 1975. Δημήτρης Χρυσομάλλης, Νίκος Κούρκουλος, Μελίνα Μερκούρη.

Νίκος Εγγονόπουλος. Μουσική διεύθυνση: Αργύρης Κουνάδης. Κινητογραφία: Μανώλης Καστρινός.

Διανομή: Νίκος Χατζίσκος (Μάκης), Γιάννης Αργύρης (Πήτσαμ), Κάκια Αναλυτή (Πόλλυ), Μαρία Γιαννακοπούλου (Κυρία Πήτσαμ), Δημήτρης Καλλιβωκάς (Μπράουν), Αγνή Βλάχου (Λούση), Τιτίκα Νικηφοράκη (Τζένη), Νίκος Δενδρινός (Σμιθ), Αρτέμης Μάτσας (Πάστορας Κυμβάλος), Σπύρος Ευαγγελάτος (Κάρολος Φιλέ), Γεώργιος Νέζος, Κώστας Γεννατάς, Νίκος Παπαναστασίου, Χρήστος Δακτυλίδης, Ανδρέας Βεντουράτος, Νίκος Κάπιος, Βασίλης Λιογγάρης, Τάκης Παναγιωτόπουλος, Κώστας Προβελέγγιος, Γαλάτεια Παπαϊωάννου, Ηλέκτρη Κωνσταντίνου, Τάνια Καρατζά, Κάκια Αντωνοπούλου, Ρίτα Σφήκα, Μαργαρίτα Γεράρδου, Άρτεμις Θεοδωρακοπούλου, Νίκη Προβελέγγιον, Πασκάλ Κότση, Λίνα Λιβερίου, Γιάννης Κοντούλης, Σάββας Γεωργιάδης, Γιάννης Τούτσης, Θεοφάνης Φραγκούλης, Δημήτρης Ράμος, Κυριάκος Βαγιανός, Γιάννης Ματίγης, Δημήτρης Φωτιάδης, Θάνος Δασκάλου.

Πιγούτερες από 20 παραστάσεις στο Υπαίθριο Θέατρο Νίκου Χατζίσκου ('Άλσος Άρεως).

Το έργο παιχτήκε με τον τίτλο: *To ρομάντσο της πεντάρας*.

## 7.2. Θέατρο Κάππα, 7.11.1975.

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις. Διασκευή: Ζυλ Ντασσέν-Παύλος Μάτεσις. Σκηνοθεσία: Ζυλ Ντασσέν. Σκηνικά: Βασίλης Φωτόπουλος, Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος, Ενορχήστρωση: Νικηφόρος Ρώτας. Χορογραφίες: Λεωνίδας Ντε Πιαν.

Διανομή: Νίκος Κούρκουλος (Μακχήθ), Μελίνα Μερκούρη (Τζένη), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Πήτσαμ), Καΐτη Λαμπροπούλου (Κυρία Πήτσαμ), Πέπη Οικονομοπούλου (Πόλλη), Χρυσούλα Διαβάτη (Λούση), Δημήτρης Χρυσομάλλης (Αφηγητής), Ιάκωβος Ψαρράς (Μπράουν και «Μαντάμ»), Ντίνος Δουλγεράκης (Σμιθ), Χρήστος Ζορμπάς, Βασίλης Γεωργιάδης, Βασίλης Πολίτης, Νίκος Γαλιάτσος, Άλκη Ηλιοπούλου, Μαργαρίτα Παπαδοπούλου, Ιωάννα Μήτρου, Δ. Βα-

σιμάτζης, Θ. Γιαννιώτης, Ν. Νικολαΐδης, Α. Παπαδόπουλος, Δ. Καραμπούλης, Π. Λάππας, Γ. Μαλταμές, Ντ. Αυγουστίδης, Β. Μπουντούρης, Τ. Χαλάς.

Παραστάσεις έως τις 19 Απριλίου 1976. Από τις 19 Ιανουαρίου, η Μελίνα Μερκούρη αντικαταστάθηκε από την Εύα Κοταμανίδου.

## 7.3. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 29.11.1980.

Μετάφραση: Σωτηρία Ματζίρη-Νίκος Κούνδουρος. Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος. Σκηνικά-Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος, γλυπτά: Διονύσης Γερολυμάτος. Μουσική προσαρμογή και διεύθυνση ορχήστρας: Νίκος Μαμαγκάκης, διδασκαλία: Αιγήλη Χαβά-Βάγια. Χορογραφίες: Γιάννης Φλερύ.

Διανομή: Ανδρέας Ζησιμάτος (Μάκυ), Νίκος Βρεττός (Πήτσαμ), Ρίκα Γαλάνη (Κυρία Πήτσαμ), Ανέζα Παπαδοπούλου (Πόλλη), Βέρα Κρούσκα (Τζένη), Γιώργος Λέφας (Παρουσιαστής), Σίμος Ιωαννίδης (Μπράουν), Λίνα Τριανταφύλλου (Λούση), Νίκος Κολοβός, Γιώργος Κώτσος, Ιφιγένεια Δεληγιαννίδου, Γρηγόρης Μήττας, Τάσος Παλαντζίδης, Ζαφείρης Κατραμάδας, Γιώργος Ντουμούζης, Στέφανος Μανουκιδης, Δημήτρης Τερζόπουλος, Δήμος Κουτρούλης, Θόδωρος Τσαλουχίδης, Μόνα Κιτσοπούλου, Ντίνα Νικολαΐδου, Γιάννης Βρανάς.

42 παραστάσεις, στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, έως τις 17.5.1981.

## 7.4. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας, 24.2.1984.

Μετάφραση: Σωτηρία Ματζίρη-Νίκος Κούνδουρος. Σκηνοθεσία: Σταμάτης Χονδρογάμηνης. Σκηνικά-Κοστούμια: Μαρία Κόκκου. Μουσική διασκευή: Σαράντης Κασσάρας, διδασκαλία: Δημήτρης Χασαπίδης: Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ.

Διανομή: Χρήστος Λεττονής (Μακχήθ), Παύλος Γεωργιάδης (Πήτσαμ), Φωτεινή Παπαδοπούλου (Κυρία Πήτσαμ), Ευγενία Βαρυτίμου (Πόλλη), Οδυσσέας Γωνιάδης (Μπράουν), Μαίρη Τοπτσόγλου-Μαρία Μάλλιου (Τζένη), Αλέξανδρος Τσακίρης, Δημήτρης Μαυρόπουλος,

Θεόδωρος Παπαδόπουλος, Ιωάννης Παπαθύμιος, Σήφης Πειρουνάκης, Χρήστος Σουγιουλτζής, Γιώργος Γαϊτάνης, Έλενα Κωνσταντινίδη, Λίλα Δημητρίου.

### 7.5. Αμφιθέατρο, 19.12.1986.

Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Σπύρος Ευαγγελάτος. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ. Μουσική διδασκαλία: Λουκάς Καρυτινός.

Διανομή: Αντώνης Θεοδωρακόπουλος (Μακχήθ), Γιάννης Ροζάκης (Πήτσαμ), Τζένη Μιχαηλίδη (Κυρία Πήτσαμ), Λήδα Τασοπούλου (Πόλυ), Βέρα Κρούσκα (Τζένη), Σπύρος Μαβίδης (Μπράουν), Μαρία Λιαπίκου, Ήλιας Ασπρούδης, Γιώργος Σταμάτης, Νικήτας Αστρινάκης, Γιώργος Τσιδίμης, Γιάννης Σταματάκης.

## 8. Η εξαίρεση και ο κανόνας

### 8.1. Θιασος Αλκουλή, 5.5.1966.

Μετάφραση: Σπύρος Τρωιάνος-Πόπη Αλκουλή (επιμέλεια στίχων: Γιάννης Αντρίτσος). Σκηνοθεσία: Τάσος Αλκουλής. Σκηνικά: Ιωσήφ Χατζηπαυλής. Κοστούμια: Μαίρη Χρυσάφη. Μουσική: Χρήστος Λεοντής.

Διανομή: Χρήστος Χριστόπουλος (Έμπορος), Δημήτρης Ράμμος (Οδηγός), Γιάννης Κοντούλης (Βαστάζος), Γιάννης Παπαγεωργίου και Γιώργος Μπαρμπαρέας (Αστυνομικοί), Βύρων Σέρρης (Χαντζής), Ρενάτα Αλεξανδρή (Γυναίκα του Βαστάζου), Περικλής Κοροβέσης (Δικαστής), Γιώργος Κατσάρας και Μπάμπης Παπαδόπουλος (Σύνεδροι).

Έως τις 18.5.1966 στο θέατρο Διάνα, μαζί με την Απονομή δικαιοσύνης (βλ. 4.3.).

### 8.2. Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, 7.11.1980.

Μετάφραση: Κώστας Κουλουφάκος. Σκηνοθεσία: Γιώργος Ρεμούνδος. Σκηνικά-Κοστούμια: Αναστασία Αρσένη. Μουσική: Νίκος Παπάζογλου.

Έπαιξαν: Μιχάλης Γουναρης, Γιάννης Ηλιόπουλος, Χάρης Κε-

δίκος, Έλλη Ναζλίδου, Νίκος Ναουμίδης, Κατερίνα Σιώρη, Στράτος Τρίπκος.

Πρώτη παράσταση στα ΙΕ' «Δημήτρια», στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν στο θέατρο Άνετον. Επανάληψη στην Αθήνα («Έκφραση '81»).

### 8.3. Θιασος Μοντέρνοι Καιροί, 15.12.1982.

Μετάφραση: Κώστας Κουλουφάκος. Σκηνοθεσία: Κώστας Νταλιάνης. Σκηνικά-Κοστούμια: Αντώνης Χαλκιάς. Μουσική: Γιάννης Ζουγανέλης.

Διανομή: Γιάννης Νταλιάνης (Έμπορος), Παναγιώτης Σταματόπουλος (Οδηγός), Σπύρος Παπαδόπουλος (Βαστάζος), Αντρέας Κουτσουρέλης (Επικεφαλής β' καραβανιού), Θόδωρος Σκούρτας (Χαντζής), Μανώλης Γιούργος (Δικαστής), Εβίτα Παπασπύρου (Γυναίκα του Βαστάζου).

Επανάληψη στις 12 και 13.8.1983 στο Θέατρο Ρεματιάς Χαλανδρίου. Προβλήθηκε στις 4.2.1984 από την EPT-2.

## 9. Ο άντρας είναι άντρας

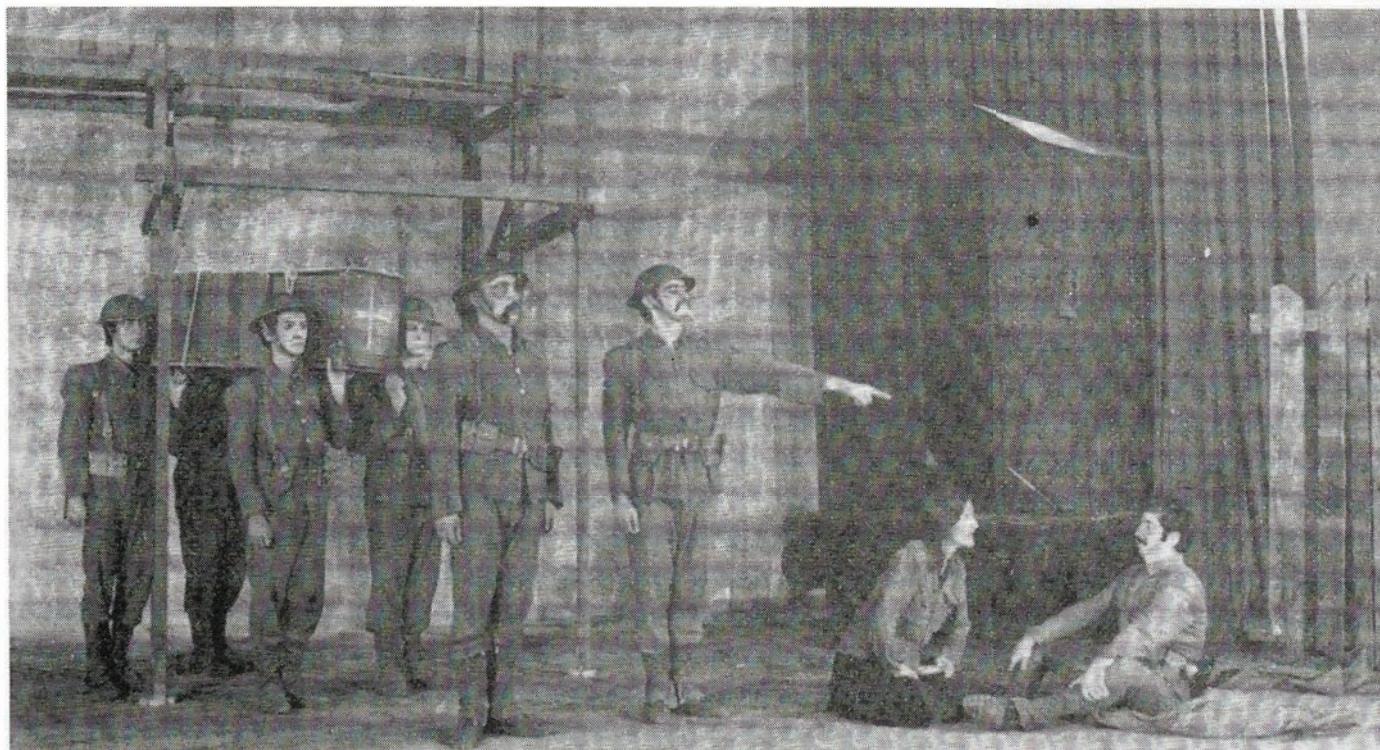
### 9.1. Θεατρικό Εργαστήρι της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη, 2.2.1972.

Μετάφραση: Gisela von der Trenck. Σκηνοθεσία: συλλογική. Σκηνικά-Κοστούμια: Στέφανος Ρικούδης, μάσκες: Ήλιας Πλακιδής. Μουσική: Παυλίνα Λιάτσου-Μιχάλης Λιάτσος.

Διανομή: Φούλης Μπουντούρογλου (Γκάλυ Γκάν), Λιάνα Οικονόμου (η Γυναίκα του), Θανάσης Παπαδημητρίου (Τζέστι Μαχόνεϋ), Σάκης Σουντουλίδης (Τζιράνι Τζιτ), Βύρων Τσαμπούλας (Πόλυ Μπέικερ), Κώστας Γακιδής (Ούρια Σέλλεϋ), Λευτέρης Παπαδημητρίου, (Τσαρλς Φαιρτσάιλντ και Κύριος Βανγκ), Ελένη Μακίσογλου (Λεοκάντια Μπέγκμπικ), Ηρακλής Δούκας (Μα Ζινγκ), Βασίλης Τσωνάς (Στρατιώτης).

Από τη μικρή αίθουσα της «Τέχνης» (Κομνηνών 4) η παράσταση μεταφέρθηκε ζαναδουλεμένη στο θέατρο Αμαλία, όπου παίχτηκε από τις 17.10 έως τις 3.12.1972, με τις εξής σημαντικές αλλαγές: Μετάφραση: Άννη Κολτσιδοπούλου. Σκηνικά-Κοστούμια: Δημήτρης Μητσούπονης. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου. Νέα στοιχεία στη διανομή:

Θεατρικό Εργαστήρι της «Τέχνης», Ο άντρας είναι άντρας, 1971. Ελένη Μακίσογλου, Φούλης Μπουντούρογλου.



Γιώργος Ροντίδης (Τζιράια Τζιπ), Αλέξης Κωνσταντής (Ούρια Σέλλευ), Στέλιος Γούτης (Κύριος Βανγκ), Παναγιώτης Πατσουράκος και Νίκος Ναουμίδης (Στρατιώτες): προστέθηκε ο ρόλος ενός Σχολιαστή, που τον κράτησε ο Γιώργος Σαμπάνης.

## 9.2. Θεατρική Ομάδα «Δ», 18.4.1972.

Μετάφραση: Πόπη Αλκουλή. Σκηνοθεσία: Τάσος Αλκουλής. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου. Σκηνικό: Σοφία Εμμανουηλίδη.

Διανομή: Γιάννης Παπαδάτος (Γκάλυ Γκαίη), Λύντια Γραββάνη (η Γυναίκα του), Σάκης Μανιάτης (Τζέσση Μαχόνυ), Μανώλης Μπελής (Τζεράια Τζιπ), Πάνος Μποτίνης (Πόλλυ Μπέικερ), Ντίνος Μακρής (Ούρια Σέλλευ), Νίκος Παπαδάκης (Κύριος Βανγκ), Νίκος Γαλιάτσος (Τσαρλς Φαιρτσάλιντ), Πόπη Αλκουλή (Λεοκάντια Μπέγκμπικ), Βύρων Ντελιλώ (Μα Σινγκ), Νίκος Τριβιζάς και Κώστας Κάτρης (Στρατιώτες).

Στο θέατρο 'Ορβο έως τις 8.5.1972.

Παίχτηκε με τον τίτλο: *'Άνθρωπος ίσον άνθρωπος'*.

## 9.3. Εθνικό Θέατρο, Νέα Σκηνή, 27.2.1982.

Μετάφραση: Παναγιώτης Σκούφης. Σκηνοθεσία: Γιάννης Χουβαρδάς. Σκηνικά-Κοστούμια: Λαλούλα Χρυσικοπούλου. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου, διδασκαλία: Έλλη Νικολαΐδη, διεύθυνση ορχήστρας: Ευθύμιος Καβαλιεράτος.

Διανομή: Στέλιος Βόκοβιτς (Γκάλυ Γκαίη), Έλλη Κωνσταντίνου (η Γυναίκα του), Τάσος Χαλκιάς, (Σέλλευ), Θόδωρος Σαρρής (Τζέσση Μαχόνυ), Γιώργος Τσιτσόπουλος (Πόλλυ Μπέικερ), Βασίλης Κανάκης (Φαιρτσάλιντ), Αντιγόνη Γλυκοφρύδη (Χήρα Μπέγκμπικ), Ζώρας Τσάπελης (Ουάνγκ), Κώστας Κοντογιαννίδης, Σπύρος Μαβιδής, Μάνος Βενιέρης.

Παίχτηκε με τον τίτλο: *'Αντρας ίσον άντρας'*.

## 9.4. Θέατρο Τέχνης, 8.3.1989.

Μετάφραση: 'Άννυ Κολτσιδοπούλου. Σκηνοθεσία: Γιώργος Λαζάνης. Σκηνικά-Κοστούμια: Κυριάκος Κατζουράκης. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου. Ενορχήστρωση: Αντρέας Τσεκούρας.

Διανομή: Γιώργος Λαζάνης (Γκάλυ Γκαίη), Μάρθα Βούρτση (Λιοκάντια Μπέγκμπικ), Κάτια Γέρου, Παντελής Παπαδόπουλος, Νικήτας Αστρινάκης, Κώστας Καπελώνης, Κώστας Πιμπικίδης, Χρήστος Νίνης, Έκταρ Καλούδης, Θόδωρος Γράμψας, κ.ά.

## 10. Η Αγία Ιωάννα των σφαγείων

### 10.1. Θίασος Δημήτρη Μυράτ-Βούλας Ζουμπουλάκη, 9.6.1972.

Μετάφραση: Δημήτρης Μυράτ (στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος). Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μυράτ. Σκηνικά-Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος. Μουσική: Γιάννης Σπανός.

Διανομή: Βούλα Ζουμπουλάκη (Ιωάννα Νταρκ), Δημήτρης Μυράτ (Πιέρποντ Μάουλερ), Δημήτρης Τσούνης (Σλιφτ), Γιώργος Σίσκος-Ν. Γαροφάλλου-Λ. Θεοδωρόπουλος-Ι. Ροζάκης (Βιομήχανοι), Π. Πανόπουλος (Γκλόομπ), Ε. Καψάκη (Κυρία Λουκέρνιντλ), Κ. Λιπούδης (Σνάιντερ), Εύα Φρυδάκη (Μάρθα), Κ. Κοντογιάννης (Μούλμπερυ), Κ. Δανικας (Δημοσιογράφος), Σ. Μαγκάκης, Τ. Πικρός, Ν. Μαρίνης, Νανά Λάκκα, Ρένα Παγκράτη, Ανθή Ανδρεοπούλου, Βούλα Μανάκου, Μ. Γκουσέτης, Ν. Πιερίδης, Κ. Λαβδιώτης, Β. Κολώνας, Σ. Τσόγκας, Δ. Γιαννόπουλος, Δ. Καρλής, Χ. Χαράκος, Γ. Σταμάτης, Η. Ασπρούδης, Γ. Μπαγιόκης, Σ. Φιλιππόπουλος, Τ. Κωστής, Γ. Βασιλειάδης, Θρ. Διαμαντίδης.

Έως τις 16.7.1972 στο θέατρο Αθηνά.

## 11. Η Αντιγόνη του Σοφοκλή

### 11.1. Ελληνική Σκηνή 'Αννας Συνοδινού, 8.2.1973.

Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας.

Διανομή: 'Άννα Συνοδινού (Αντιγόνη), Εύα Κοταμανίδου (Ισμήνη), Θάνος Κωτσόπουλος (Κρέοντας), Γιώργος Κοτανίδης (Αιμονας),



*Η Άννα Συνοδινού στην Αντιγόνη, 1973.*

Νίκος Κούρος (Φύλακας), Θ. Ανδριανόπουλος (Τειρεσίας), Τίμος Περλέγκας (Λοχίας των SS και Μαντατοφόρος), Άρτεμις Τσάρμη (Σκλάβα).

Έως τις 22.4.1973 στο θέατρο Βρετανία.

Παίχτηκε με τον τίτλο: *'Αντιγόνη'*.

## 12. Ταμπούρλα στη νύχτα

### 12.1. Θέατρο Κάππα, 22.10.1974.

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις. Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός. Σκηνικά-Κοστούμια: Ιωάννα Παπαντωνίου. Μουσική: Μίμης Πλέσσας.

Διανομή: Νίκος Κούρκουλος (Αντρέας Κράγκλερ), Νόρα Βαλσάμη ('Άννα), Καΐτη Λαμπρατούλου (Αμαλία), Κώστας Στυλιάρης (Καρλ), Γιώργος Μοσχιδης (Φρίτς Μουρκ), Γιώργος Μάζης (Τραγουδιστής), Κίττυ Αρασένη (Μαρι), Δημήτρης Ζακυνθηνός (Μπούλτροττερ), Δημήτρης Ιωακειμίδης (Γκλουμπ) Χρήστος Μάντζαρης (Μπάμπους), Δημήτρης Ζέζα (Αυγούστα), Δημήτρης Βασματζής (Λάαρ), Ντίνος Δουλγεράκης (ένας Μεθυσμένος), Στέλιος Λιονάκης (Γκαρσόνι) και Λίνα Μπαμπατσιά (Καμαριέρα).

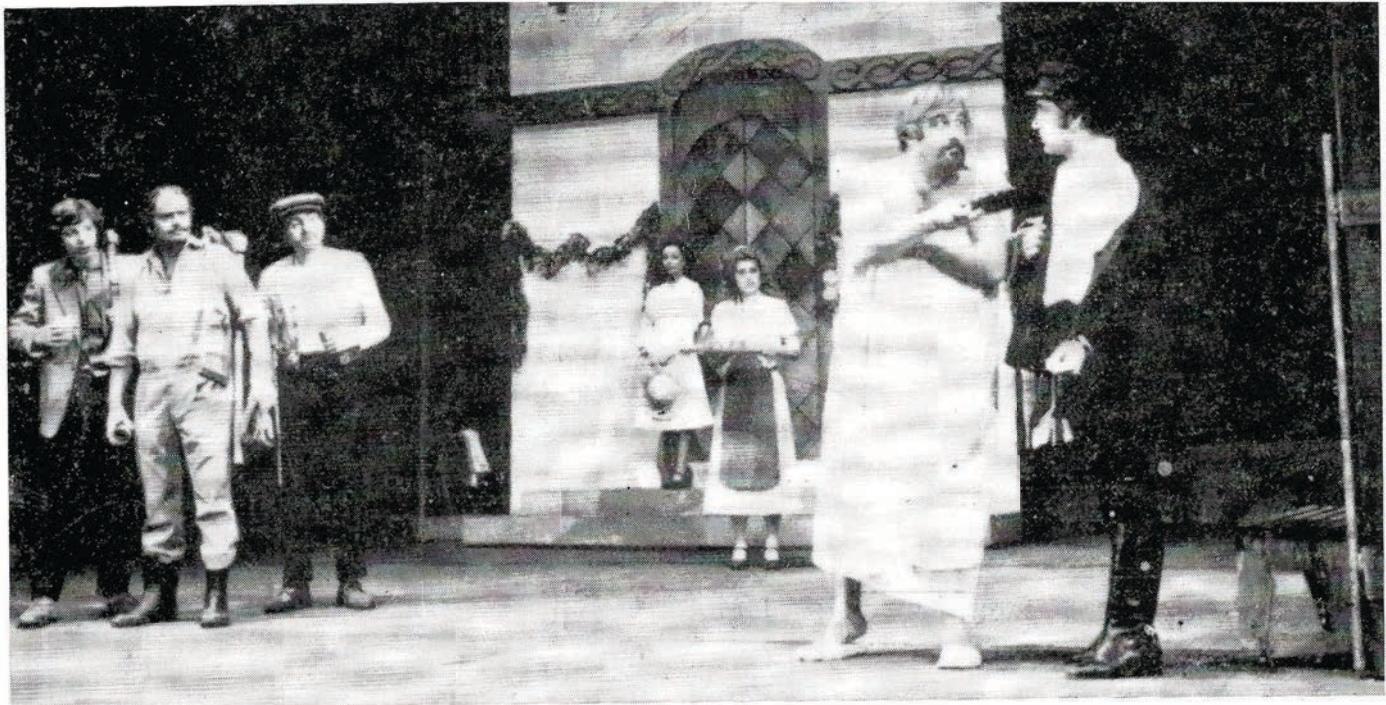
Έγρω στις 250 παραστάσεις.

## 13. Ο οικοδιδάσκαλος

### 13.1. Θίασος Γιάννη Φέρτη - Ξένιας Καλογεροπούλου, 23.10.1974.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Ξένια Καλογεροπούλου. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Φωτισμοί: Αριστείδης Καρύδης-Φουκς. Μουσική: Μιχάλης Γρηγορίου. Χορογραφίες: Λεωνίδας Ντε Πιαν.

Διανομή: Γιάννης Φέρτης (Λάουφφερ), Ξένια Καλογεροπούλου και Χρυσάνθη Κορνηλίου (Ζωντίν), Χρήστος Τσάγκας (Ταγματάρχης Φον Μπεργκ), Μπέττη Βαλάση (Κυρία Φον Μπεργκ), Γιώργος Μαρκόπουλος (Λεοπόλδος), Βασίλης Ανδρεόπουλος (Σύμβουλος Φον Μπεργκ), Δάνης Κατρανίδης (Φριτς), Μίρκα Παπακωνσταντίνου (Υπηρέτρια και Αδελαΐς), Βάσος Ανδρονίδης (Σχολάρχης), Γιάννης Ξανθογιώργης (Βέρμουτ), Χρυσάνθη Κορνηλίου (Σοφία), Λουζία Μητσάκου ('Άννα και Καρολίνα), Γιώργος Πετρόχειλος (Μπόλβερκ), Αλέξανδρος Αντωνόπουλος (Πάιτους), Φρύνη Αρβανίτου (Κυρία Μπλίστερ), Σοφοκλής Πέππας (Πάιστωρ Λάουφφερ), Χριστίνα Αυλιανού (Λιζα).



Ο Πούντιλα στο ΚΘΒΕ, 1976. Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Χρήστος Τσάγκας.

Μέχρι τις 25.1.1975 στο θέατρο Αθηνά.  
Παιχτήκε με τον τίτλο: *Ο δάσκαλος*.

#### 14. Ο Σβένκ στο Β' παγκόσμιο πόλεμο

14.1. Θέατρο Κύβος του Γιάννη Γεωργιάδη, Πειραιάς,  
22.11.1974.

Μετάφραση: Κώστας Παλαιολόγος (μετάφραση τραγουδιών: Παύλος Μαντούδης). Σκηνοθεσία: Γιάννης Γεωργιάδης. Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης. Μουσική: Δημ. Μαραγκόπουλος, επιμέλεια: Ιφιγένεια Ευθυμιάτου-Σπύρου. Χορογραφία: Λένα Ζαμπούρα.

Έπαιξαν: Μάκης Πειθής, Γιάννης Βερσής, Γρηγόρης Λάσκας, Ελένη Δημητρίου κ.ά. Τραγούδι: Μαρία Δημητριάδη.

14.2. Μοντέρνοι Καιροί, 27.1.1984.

Μετάφραση: Εβίτα Παπασπύρου. Σκηνοθεσία: Κώστας Νταλιάνης. Σκηνικά-Κοστούμια: Ρένος Βάρλας. Μουσική: Γιάννης Ζουγανέλης. Χορογραφία: Έρση Σεϊρλή.

Έπαιξαν: Αγγελή Λυμπεροπούλου, Γιάννης Μαζαράκης, Ιφιγένεια Μακατούνη, Ανδρέας Μαυραγάνης, Γιάννης Νταλιάνης (Σβένκ), Γιάννης Παλυβός, Εβίτα Παπασπύρου, Δημήτρης Φραγκιόγλου.

#### 15. Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπος του ο Μάττι.

15.1. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 9.1.1976.

Μετάφραση: Γιάννης Οικονομίδης. Σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης. Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πολίτης. Μουσική: Πάονλ Ντεσάου, διάσκαλια: Αιγλή Χαβά-Βάγια.

Διανομή: Δημήτρης Παπαμιχαήλ (Πούντιλα), Χρήστος Τσάγκας-Δημήτρης Τερζόπουλος (Μάττι), Μαρίνα Γεωργίου-Τζένη Καλύβα (Εύα), Πόλη Άλβα-Γιάννα Κούρου ('Έμμα), Ολυμπία Τολίκα-Δέσποινα Σφάντζικα (Φαρμακοποιός), Γεωργία Εμμανουήλ (Γελαδάρισσα), Καίτη Μητροπούλου (Τηλεφωνήτρια), Βασιλής Γκόπης, Ρίκα Γαλάνη, Τάσος Παλαντζίδης, Κώστας Κωνσταντινίδης, Νίκος Καββαδάς, Νέλσον Μωραΐτης, Ζαφείρης Κατραμάδας, Σοφία Λάππου, Τάσος Πανταζής, Σίμος Ιωαννίδης, Κατερίνα Σιώρη, Ντίνος Ταυρίδης, Ελένη

Γεωργιάδου, Γιώργος Φουρνιάδης, Ρέα Φουρτούνα, Δημήτρης Μαυρομάτης, Νίκος Καρατάσιος, Παναγιώτης Πλάνος, Μαίρη Μωραΐτης, πούλου κ.ά.

35 παραστάσεις, στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, έως τις 25.4.1976. Στη συνέχεια δόθηκαν άλλες 6 στο Εθνικό Θέατρο από τις 26.4. έως τις 2.5.1976. Επανάληψη στη Θεσσαλονίκη: 7 παραστάσεις, από τις 18.12.1976 έως τις 22.1.1977.

#### 16. Η μάνα

16.1. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 6.2.1976.

Μετάφραση: Κωστής Σκαλιόρας. Σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβίζας. Σκηνικά-Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης. Μουσική: Χανς Άισλερ, επεξεργασία και ενορχήστρωση: Θάνος Μικρούτσικος.

Διανομή: Νέλλη Αγγελίδην (Πελαγία Βλάσοβα), Γιάννης Φέρτης (Πάβελ Βλάσοφ), Γιώργος Κυρίτσης-Τάκης Χρυσικάκος-Τίμος Περλέγκας-Σμαράγδα Σμυρναίου (Επαναστάτες εργάτες), Λάζος Τερζάς και Άννα Παναγιωτοπούλου (Χασάπης και η Γυναίκα του), Σταμάτης Φασουλής (Καρπόφ και Λούσιν), Μπέττυ Αρβανίτη και Ξένια Καλογεροπούλου (η Ιδιοκτήτρια και η Ανιψιά της), Τάκης Σαρρής (Αστυφύλακας), Τάσος Υφάντης (Επιθεωρητής), Γιώργος Μοσχίδης (Δάσκαλος), Ελπιδοφόρος Γκότσης, Μαρίκα Τζιραλίδην, Δημήτρης Πετράτος και Λευτέρης Κοτσελίδης.

Στο θέατρο Αθηνά, από τις 6.2. έως τις 19.4.1976.

#### 17. Το ψωμάδικο

17.1. Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, 29.10.1976.

Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Θόδωρος Τερζόπουλος. Σκηνικά: Νίκος Τζιώνης. Μουσική: Μιχάλης και Παυλίνα Λιάτσου.

Έπαιξαν: Σίσυ Αλατά, Σπύρος Βαρδουνιώτης, Κώστας Γακίδης, Μιχάλης Γούναρης, Μάρθα Κελή, Παύλος Κοντογιαννίδης, Φούλης Μπουντούρογλου, Τίμων Μωραΐτης, Νίκος Ναουμίδης, Λιάνα Οικονόμου, Δέσποινα Πανταζή, Ανέζα Παπαδοπούλου, Χρήστος Στέργιογλου, Δάρια Σοφοτάσσιου, Στράτος Τρίπκος και Αγγέλα Φουντούκη.

Πρώτη παράσταση στα ΙΑ' «Δημήτρια», στο θέατρο της Εται-

ρειας Μακεδονικών Σπουδών. Κατόπιν στο θέατρο 'Ανετον από τις 25.11.1976, για ένα μήνα περίπου.

## 18. Οι γάμοι των μικροαστών

### 18.1. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 30.10.1976.

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβιζάς. Σκηνικά-Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης. Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος, επιμέλεια: Ιφιγένεια Ευθυμιάτου. Χορευτική Κίνηση: 'Έρση Πήττα.

Διανομή: Μάγια Λυμπεροπούλου (Νύφη), Τάκης Χρυσικάκος (Γαμπρός), Δημήτρης Αστεριάδης (Πατέρας), Μαρία Μαρμαρινού (Μητέρα), Ντίνα Κώνστα και Δημήτρης Πετράτος (η Κυρία και ο Σύζυγός της), Νίκος Μητρογιαννόπουλος (Φίλος), Μανώλης Βαμβακούσης (Νεαρός), Πίτσα Μπουρνόζου (Αδελφή).

Στο θέατρο Πορεία έως τις 3.4.1977, σε κοινό πρόγραμμα με τον Γάμο του Τσέχωφ.

### 18.2. Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, 25.3.1981.

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθεσία: Γιώργος Ρεμούνδος. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ασημακόπουλος.

'Επαιξαν: Μιχάλης Γούναρης, Γιάννης Ηλιόπουλος, Αφρούλα Κανάκη, Νίκος Ναουμίδης, Γιάννα Ξεπαπαδάκη, Νίκη Παζαρέντζου, Μιχάλης Παραλόγλου, Μελίνα Σάρδη, Κατερίνα Σιώρη, Στράτος Τρίπκος.

Σε ενιαίο πρόγραμμα με τη *Βεγγέρα του Καπετανάκη*, με τον τίτλο *Ανδρόγυνα*. Θέατρο 'Ανετον.

## 19. Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ

### 19.1. Εθνικό Θέατρο, 17.12.1976.

Μετάφραση: Δημήτρης Οικονομίδης. Σκηνοθεσία: Σταύρος Ντουφεξής. Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πολίτης. Μουσική: Χανς 'Αισλερ, διδασκαλία: 'Ελλη Νικολαΐδη.

Διανομή: Ράνια Οικονομίδου (Σιμόν Μασάρ), Δημήτρης Μαλαβέτας (Ανρί Σουπά), Θεανώ Ιωαννίδου (Κυρία Σουπά), Γιάννης Αργύρης (Φιλίπ Σαβέ), Τζόλη Γαρμή και Σπύρος Παπαφραντζής (Κύριος και Κυρία Μασάρ), Φάνης Χηνάς (Ρομπέρ), Δάνης Κατρανίδης (Μωρίς), Κώστας Καστανάς (Ζωρζ), Ιάκωβος Ψαρράς (Μπάρμπα Γουσταύος), Κώστας Τύμβιος (Γάλλος συνταγματάρχης), Δημήτρης Βεάκης (Γερμανός λοχαγός), Θόδωρος Μοριδής (Ονορέ Φαιτένη), Σίμων Πάτροκλος, Κώστας Σαπουντζιδάκης, Γιώργος Καφκάς, Χρήστος Βαλαβανίδης, Μιχάλης Μαραγκάκης, Πόπη Παπαδάκη, Ασπασία Κράλλη, Ταϋγέτη, Αρετούσα Πίτσικα, Αλέξανδρος Αντωνόπουλος, Θεόδωρος Δημήτριεφ.

38 παραστάσεις έως τις 16.1.1977.

## 20. Το Μικρό Μαχαγκόννυ

Μουσική: Κουρτ Βάιλ.

### 20.1. Θέατρο Θεσσαλονίκης, 1978.

Μετάφραση-Σκηνοθεσία-Χορογραφίες: Θόδωρος Τερζόπουλος (μετάφραση τραγουδιών: Σπύρος Παγιατάκης). Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Τζιώτης.

Διανομή: Ελένη Μακίσογλου (Μπέγκμπικ), Παύλος Κοντογιαν-

Η Μάνα από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 1976. Παράσταση σε εργοστάσιο.



νιδης (Πωλ Άκερμαν), Μιχάλης Γούναρης (Παρουσιαστής), Γιώργος Μπιζιούρας (Μωυσής), Ελένη Γερασιμίδου (Γιάκομπ Σμιθ), Ανέζα Παπαδοπούλου (Τζένη), Νίκος Χατζής (Μπίλλυ), Σάκης Πετκιδης (Γιόσεφ Λέτνερ), Αγγέλα Φουντούκη (Μπέσυ), Μαρία Μάλλιου (Κορίτσι Α'), Σίσι Αλατά (Κορίτσι Β').

Θέατρο Αχιλλειον.

## 20.2. Εταιρικός θίασος «Αντώνης Γιαννιδης», 13.8.1986.

Μετάφραση: Θόδωρος Τερζόπουλος (μετάφραση τραγουδιών: Σπύρος Παγιατάκης). Σκηνοθεσία: Κρίστοφ Σροτ. Σκηνικά-Κοστούμια: Δαμιανός Ζαριφης-Μανώλης Παντελιδάκης. Μουσική διδασκαλία: Ράνερ Μπερ. Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ. Αυτοσχεδιασμός: Βασιλης Λάγγος.

Έπαιξαν: Λάζαρος Ανδριώτης, Ιουλία Βατικιώτη, Αντώνης Βλησίδης, Ρένα Καζάκου, Δημήτρης Κοντογιάννης, Σπύρος Μπιμπίλας, Νίκη Παζαρέντζου, Πέπη Οικονομοπούλου, Μπάμπης Σουλής, Χρήστος Σμαρδάνης, Βίκυ Σταύρακα.

Δύο παραστάσεις στο Πάρκο Ελευθερίας και κατόπιν μικρή περιοδεία.

## 21. Ακμή και παρακμή της πόλης Μαχαγκόννυ

### 21.1. Εθνική Λυρική Σκηνή, 22.11.1977.

Μετάφραση: Μαρία Χωραφά. Σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης. Μουσική διεύθυνση: Χανς Βέρνερ Πίντγκεν. Σκηνικά: Διονύσης Φωτόπουλος. Κοστούμια: Ιωάννα Παπαντωνίου. Κινηματογράφος: Δημήτρης Μαυρίκιος. Χορογραφία: Λόρκα Μασίν.

Διανομή: Βάσω Παπαντωνίου (Τζένη), Κική Μορφονιού (Μπέγκμπικ), Ζάχος Τερζάκης (Τζιμ), Δημήτρης Καβράκος (Τζόου), Ανδρέας Κουλουμπής (Μωυσής), Μιχάλης Χελιώτης (Φάττυ), Θέμις Σερμέ-Μιχάλης Πλατανιώτης (Μπιλ), Δημήτρης Στεφάνου (Τζακ), Νίκος Ντουφεξάδης (Τόμπη), Γιώργος Τερζάκης (Σπήκερ).

8 παραστάσεις.

Μια απεργία των μουσικών εμπόδισε τον Μάνο Χατζιδάκι να πραγματοποιήσει τη μουσική διεύθυνση, όπως είχε προγραμματιστεί, με αποτέλεσμα να αποσύρουν το όνομά τους όλοι οι καλλιτεχνικοί συντελεστές της παράστασης που αναφέρονται παραπάνω.

## 22. Στη ζούγκλα των πόλεων

### 22.1. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 22.12.1979.

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου. Σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβιζάς. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Μουσική επιμέλεια: Λάμπρος Λιάβας.

Διανομή: Νίκος Καμτσής (Τζωρτζ Κάρραγκα), Νίκος Μητρογιαννόπουλος (Σ. Σλινγκι), Νέλλη Αγγελίδου (Μάε Κάρραγκα), Στέλιος Γούτης (Σ. Μένυς), Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Θωμάς Κωνσταντινίδης, Γιώργος Κέντρος, Κάκια Ιγερινού, Νίκος Βαγιονάκης, Γεωργία Κουλουφάκου, Νίκος Γαροφάλλου, Αντώνης Αντύπας, Μανόλης Σορμαΐνης, Κωστής Μεγαλάνος.

## 23. Τα όπλα της Κυρα-Καρράρ

### 23.1. Δεσμοί [Ημικρατικό Θέατρο Πελοποννήσου], 31.10.1981.

Μετάφραση: Παναγιώτης Σκούφης. Σκηνοθεσία: Χάιντς Ούβε-Χάους. Σκηνικά: Καλλιόπη Κοπανίτσα. Κοστούμια: Βάσω Κατράκη. Μουσική: Ζαν Μποντέν.

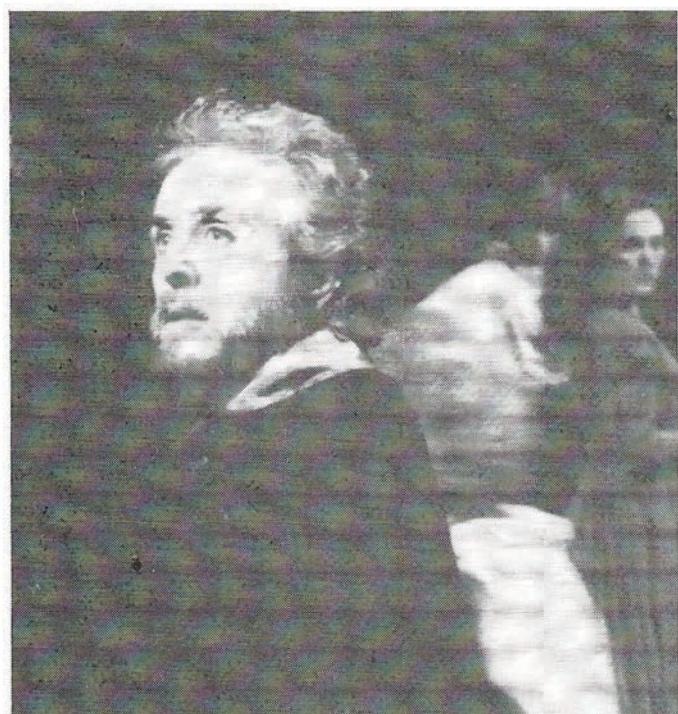
Διανομή: Ασπασία Παπαθανασίου (Τερέζα Καρράρ), Τίμος Περλέγκας (Πέδρο Χακέρας), Πάνος Αναστασόπουλος (Παπάς), Κώστας Κωβαίος (Χοσέ), Βίκυ Σταύρακα, Αθηνά Κεφαλά, Μπέτη Κλωνιά και Νίκος Νικολαΐδης.

Μετά την πρεμιέρα στο Δημοτικό Θέατρο Πάτρας, περιοδεία. Παραστάσεις και στην Αθήνα («Έκφραση '81»), στο θέατρο Λουζιτάνια, στις 22 και 23.12.1981.



Ο Στέλιος Βόκοβιτς, Γαλιλαίος του Εθνικού, 1973.

Ο Δημήτρης Βάγιας, Γαλιλαίος του ΚΘΒΕ, 1990.



## 24. Φως στα σκοτάδια

### 24.1. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 6.2.1982.

Μετάφραση: Κώστας Κουλουφάκος. Διασκευή-Σκηνοθεσία: Λεωνίδας Τριβιζάς. Σκηνικά-Κοστούμια: Μιχάλης Σδούγκος. Μουσική: Γιάννης Ζουγανέλης. Χορογραφία: Βαγγέλης Σειληνός.

Διανομή: Φραντζέσκα Ιακωβίδου (Φράου Χόγκε), Πολύκαρπος Πολυκάρπου (Παντούκ), Νίκος Καμτσής, Έλενα Μπόντη, Σπύρος Γεωργούλας, Γ. Κουριώτης, Σ. Μεριανός, Άντα Χριστίδου, Μ. Σταλάκης, Γ. Αλεξοπούλου, Γ. Γεωργαντάς, Η. Θεοδωρίδου, Κ. Λεμπέσης, Λ. Μαυρομάτης, Κ. Τζαμάρα.

Στη διασκευή του Λεωνίδα Τριβιζά, το έργο εμπλουτίστηκε με δώδεκα τραγούδια.

### 24.2. Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 25.8.1983.

Μετάφραση: Μαρία-Λουίζα Κωνσταντινίδη. Σκηνοθεσία-Διαμόρφωση σκηνικού χώρου: Ρούλα Πατεράκη. Κοστούμια: Ρούλα Πατεράκη, Κοσμάς Φουντούκης. Χορογραφίες: Αναστασία Θεοφανίδου.

Διανομή: Αντρέας Γιαννακός (Παντούκ), Βούλα Παπακωνσταντίνου (Φράου Χόγκε), Γιάννης Παλαμιώτης (Δημοσιογράφος), Βλαδιμήρος Κυριακίδης (Λιντ), Κοσμάς Φουντούκης, Γιάννης Κυραλέος, Κατη Σαμαρά, Μαρία Σιουρούνη, Εύρη Σωφρονιάδου, Ελένη Δεμερτζή, Μαρία Κεχρή, Γιάννα Γεωργοτέλη, Άννα Σιταρίδου, Ρίτσα Χριστοδούλου, Θεοκριτία Θεοδωράκη.

5 παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Κήπου (Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου - 1983).

## 25. Μπάαλ

### 25.1. Θίασος της Αθήνας, 9.12.1983.

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθεσία: Χάιντς Ούβε-Χάους. Σκηνικά-Κοστούμια: Γκλυν Χιουζ.

Έπαιξαν: Γιώργος Σαμπάνης (Μπάαλ), Δημήτρης Καμπερίδης, Υβόνη Μαλτέζου, Ανέτα Παπαθανασίου, Μιχάλης Γούναρης, Γιάννης Κακλέας, Χαϊκ Κασαρτζίαν, Αναστασία Κρίτση, Πάνος Ξενάκης, Κώστας Χαλκιάς, Μαρία Τζομπανάκη.

Θέατρο Αμόρε.

## ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΙΚΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

### 1. Αφιέρωμα στον Μπρεχτ, 8.12.1958.

Εκδήλωση, με σκηνοθετική επιμέλεια και σχόλια του Τάσου Αλκουλή, στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς. Αποσπάσματα από θεατρικά έργα απέδωσαν οι Βασίλης Διαμαντόπουλος, Μαρία Αλκαίου, Νάντια Χωραφά, Πέτρος Φυσσούν, Β. Μαυρομάτης, Πόπη Τρωιάννου (έπαιξε την Εβραία), Θάνος Γραμμένος, Νίκος Παρασκευάς, Λίτσα Ψαθέρη, Τ. Καρούσος κ.ά.

Επανάληψη στην Αθήνα, στο Θέατρο Κυβέλης (15.12.1958), με κάποιες τροποποιήσεις: ομιλίες (Πέλος Κατσέλης και Πωλ Νορ), συμμετοχή και άλλων ηθοποιών (Στέφανος Ληναίος, Σούλη Σαμπάχ κ.ά.).

### 2. Αφιέρωμα στον Μπρεχτ, 18.12.1961.

Εκδήλωση που οργάνωσε το περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης στο θέατρο Άλφα. Σκηνοθετική επιμέλεια: Στέφανος Ληναίος. Ομιλίες: Κώστας Κουλουφάκος, Τάκης Μουζενίδης, Φοίβος Ανωγειανάκης, Βασίλης Διαμαντόπουλος. Ανάγνωση κειμένων: Γιάννης Ρίτσος, Τ. Καρούσος, Ασπασία Παπαθανασίου, Φοίβος Ταξιάρχης. Η Αναστασία Πανταζόπουλου έπαιξε, μαζί με τον Νίκο Μπιρμπίλη, την Εβραία από το Γ' Ράιχ (βλ. 4.1.).

### 3. Έκθεση Μπρεχτ, από 4.10.1971.

Διπλή έκθεση οργανωμένη από το Ινστιτούτο Γκαίτε: «Ο Μπρεχτ στην Ελλάδα» και «Ο Μπρεχτ στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας». Στο πλαίσιο της έκθεσης, διαλέξεις των Δημήτρη Μυράτ (6 Οκτ.), Μάρτιν Έσλιν (20 Οκτ.), Πέτρου Μάρκαρη (20 Οκτ.), προβολή της ταινίας Η όπερα της πεντάρας (7 και 13 Οκτ.), καθώς και αναγνώσεις θεατρικών έργων: Υπερπόντια πτήση και Το διδακτικό κομμάτι του Μπάντεν-Μπάντεν (11 και 15 Οκτ.), από ηθοποιούς του Ελεύθερου Θεάτρου.

### 4. Συντροφιά με τον Μπρεχτ, Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο, 22.2.1978.

Κολλάζ με ποιήματα, τραγούδια, αποσπάσματα από θεατρικά έργα. Επιλογή και προσαρμογή κειμένων: Ζυλ Ντασσέν-Μάριος Πλωρίτης. Μεταφράσεις: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Ζυλ Ντασσέν. Μουσική: Χανς Άισλερ, Κουρτ Βάιλ, Θάνος Μικρούτσικος, τραγούδι: Γιάννης Κούτρας. Φωτισμοί: Γιώργος Αρβανίτης. Κοστούμια: Αντώνης Κυριακούλης.

Έπαιξαν: Μελίνα Μερκούρη, Μάνος Κατράκης, Γιάννης Φέρτης,

Μπέττη Βαλάση, Χρήστος Καλαβρούζος, Κατερίνα Μπούρλου, Μελίνα Παπανέστορα.

Παραστάσεις στο θέατρο Μπροντγουαίη.

### 5. Ρεσιτάλ Μαρίας Φαραντούρη-Α', 21.4.1977.

Πέντε τραγούδια με στίχους του Μπρεχτ (μουσική Κουρτ Βάιλ και Χανς Άισλερ) στο πρόγραμμα Τραγούδια διαμαρτυρίας απ' όλο τον κόσμο.

Θέατρο, Αλίκης, έως την 1.5.1977.

### 6. Ρεσιτάλ Μαρίας Φαραντούρη-Β', 28.4.1979.

Ολόκληρο το δεύτερο μέρος του ρεσιτάλ αφιερωμένο στον Μπρεχτ: εφτά τραγούδια από θεατρικά έργα, σε μουσική Βάιλ και Άισλερ (Όπερα της πεντάρας, Μαχαγκόννη, Χάππυ Εντ, Σβένκ) και πέντε μελοποιημένα ποιήματα (μουσική Άισλερ και Μπρεχτ).

Μεταφράσεις: Παύλος Μάτεσις. Ενορχήστρωση: Χένρυ Κρίτσελ, διεύθυνση ορχήστρας: Σαράντης Κασάρας. Σκηνοθεσία: Θόδωρος Τερζόπουλος.

Στο θέατρο Αλίκη, έως τις 5.5.1979.

### 7. Μ. Φαραντούρη - Έκκεγχαρτ Σαλ, 20-22.10.1980.

Επανάληψη κοντσέρτου που είχε δοθεί τον Φεβρουάριο του 1980 στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Εικοσιέξι τραγούδια με μουσική Βάιλ, Άισλερ και Ντεσσάου, διεύθυνση ορχήστρας του Καρλ Χάινς Νέριγκ. Πρώτα στη Θεσσαλονίκη, «Δημήτρια», θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (20.10.1980), κατόπιν στην Αθήνα, κινηματοθέατρο Παλλάς (22.10.1980). Επίσης: συζήτηση, στη Θεσσαλονίκη, με θέμα «Ο άνθρωπος Μπέρτολτ Μπρεχτ» (αιθουσα διαλέξεων της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, 19.10.1980) και ρεσιτάλ, στην Αθήνα, του Ε. Σαλ, με ποιήματα και αποσπάσματα θεατρικών έργων (θέατρο Σούπερ-Σταρ, 21.10.1980).

### 8. Μουσική πράξη πάνω στον Μπρεχτ, 16.1.1978.

Μικτό θέαμα του Θάνου Μικρούτσικου. Στο πρώτο μέρος: μελοποιημένα ποιήματα. Στο δεύτερο: αποσπάσματα από το Γ' Ράιχ, τις Ιστορίες του Κυρίου Κόδυνερ κ.ά. Τραγούδι: Μαρία Δημητριάδη και Γιάννης Κούτρας.

Η πρώτη παράσταση δόθηκε στην αίθουσα του Φιλοπρόδοδου Ομίλου Υμηττού. Πολλές επαναλήψεις στην περιφέρεια της Αθήνας και την επαρχία, καθώς και στην Εθνική Πινακοθήκη στις 6.3.1978.

## 9. Ο Μπρεχτ και η εποχή του, 29.5.1981.

Ποιήματα, τραγούδια, σκηνές από το Γ' Ράιχ, μια παράσταση-κολλάζ από το Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Μεταφράσεις: Αγγέλα Βερυκοκάκη, Μάριος Πλωρίτης, Παύλος Μάτεσις. Σκηνοθεσία: Κώστας Καποδιστριας. Μουσική: Θανάσης Νικόπουλος. Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκη Πέρδικα. Σκηνική κίνηση: Λένα Ζαμπούρα.

Παραστάσεις στο Ανοιχτό Θέατρο Καισαριανής (29-31.5.1981) και αλλού.

## 10. Ρεσιτάλ Γκιζέλας Μάι, 2.8.1981.

Πρόγραμμα με τραγούδια, ποιήματα, μονολόγους. «Μουσικός Αύγουστος», Ηράκλειο Κρήτης. Επανάληψη στα «Δημήτρια», Θεσσαλονίκη, θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, 24-25.10.1981.

## 11. Αφιέρωμα στον Μπρεχτ, 23.11.1981.

Εκδήλωση της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών. Ομιλία: Φώντας Κονδύλης. Απόδοση ποιημάτων και θεατρικών αποσπασμάτων: Θεανώ Ιωαννίδου, Ιάκωβος Ψαρράς, Γιώργος Μάζης, Ανθή Καριοφύλλη.

## 12. Κινηματογραφικό αφιέρωμα στον Μπρεχτ, από 22.2.1982.

Κύκλος προβολών της Ταινιοθήκης της Ελλάδος: 'Οπερα της πεντάρας, Κούλε Βάμπε, Και οι δήμοι πεθαίνουν, Ο Κύριος Πούντιλα και ο υπηρέτης του Μάττι, Τα όπλα της Κυρα-Καρράρ, Προλόγισε ο Ζυλ Ντασσέν.

## 13. «Διαβαστό Θέατρο», 12.4.1982.

Εκδήλωση της Εταιρείας Χριστιανικού Θέατρου στον Παρνασσό: Ανάγνωση αποσπασμάτων του Σετσουάν (και του Χριστού Πάσχοντος) από την Αντιγόνη Βαλάκου και τον Δημήτρη Μυράτ. Ακολούθησε συζήτηση με τους Κ. Γεωργουσόπουλο, Χ. Γιανναρά, Χ. Θεοδωρόπουλο.

## 14. Μπρεχτ και Χίτλερ, Κ.Θ.Β.Ε., 26.2.1983.

Παράσταση-κολλάζ κειμένων του Μπρεχτ και του Χίτλερ.

Σύνθεση και απόδοση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Γιώργος Ρεμούνδος. Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος. Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος, διδασκαλία και διεύθυνση ορχήστρας: Θανάσης Νικόπουλος, τραγούδι: Μαρία Δημητριάδη. Χορογραφίες: Γιάννης Φλερύ.

Διανομή: Νίκος Βρεττός (Μπρεχτ), Στέλιος Καππάτος (Χίτλερ), Ρίκα Γαλάνη, Ιφιγένεια Δεληγιαννίδου, Γεωργία Εμμανουήλ, Σίμος Ιωαννίδης, Ζαφείρης Κατραμάδας, Μόνα Κιτσοπούλου, Νίκος Κολοβός, Γιώργος Λέφας, Πέρης Μιχαηλίδης, Τάσος Παλαντζίδης, Ανέζα Παπαδοπούλου, Κατερίνα Σαγιά, Δήμητρα Χατούπη.

## 15. Μια βραδυά στο καμπαρέ, 28.4.1984.

Κείμενα Βάλεντιν και Μπρεχτ από την Ερασιτεχνική Ομάδα του Φιλοπρόδοου Ομίλου Υμηττού.

Σκηνοθεσία: Λάκης Κουρετζής. Σκηνικά: Ρ. Μοράρη.

## 16. Μηχανή Μπρεχτ, Διπλούς Έρως, 8.11.1989.

Μετάφραση: N. Φλέσσας. Σκηνοθεσία-σκηνογραφία: Μιχαήλ Μαρμαρινός. Κοστούμια: Γ. Πάτσας. Μουσική σύνθεση: Γ. Σπυρόπουλος. Χορογραφία: X. Ανταχοπούλου.

Ο γάμος. Διανομή: Γιώργος Ψυχογιός (Νεαρός), Σέργιος Αλεξόπουλος (Κύριος), Φιλίτσα Κόρμπα (Αδελφή), Μαρία Ζορμπά (Μητέρα), Αλεξάνδρα Διαμαντοπούλου (Νύφη), Βαγγέλης Λιοδάκης (Γαμπρός), Γεωργία Κορνελάτου (Φίλος), Αμαλία Μουτούση (Κυρία), Νίκος Φλέσσας (Πατέρας).

## ΞΕΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

— Ο κύκλος με την κιμωλία, από τον σοβιετικό θίασο Ρουσταβέλι. ΙΑ' «Δημήτρια», θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 12.10.1980. Σκηνοθεσία: Ρόμπερ Στούρουα. Με την I. Ντολιτζέ (Γρούσα) και τον Ράμας Τσικβατζέ (Αζντάκ). Επανάληψη στην Αθήνα, στο Εθνικό Θέατρο, στις 18-19-20.10.1980.

— Η δύπερα της πεντάρας, από το Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Ηρώδειο, 14-15.7.1981. Σκηνοθεσία: Μάνφρεντ Βέκβερτ. Με τον Έκκεχαρτ Σαλ (Μάκι).

— Ο κύκλος με την κιμωλία, από το Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Ηρώδειο, 16.7.1981. Σκηνοθεσία: Πέτερ Κούρκε. Με τη Φραντσίκα Τραιγκνερ (Γρούσα) και τον Έκκεχαρτ Σαλ (Αζντάκ).

— Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν, από το Ρωσικό Θέατρο Ταγκάνκα. Εθνικό Θέατρο, 10-12.5.1989. Σκηνοθεσία: Γιούρι Λιουμπίμωφ. Με την Ζινάιντα Σλαβίνα (Σεν Τε).

Σωτήρης Χαβιάρας

Ο Έκκεχαρτ Σαλ ως Αζντάκ, Μπερλίνερ Ανσάμπλ, 1986.





Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν, 1987.



## Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Από τον Οκτώβριο του 1979 έως τον Μάρτιο του 1992, η Πειραματική Σκηνή ανέβασε τα παρακάτω τριάντα δύο έργα:

- Σαιξπηρ, 'Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- Λούλας Αναγνωστάκη, Η πόλη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Φ.Μ. Κάνιν, Ρασομόν (σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους)
- Οδύσσεια, διασκευή του ομηρικού έπους (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- Μπέκετ, Περιμένοντας τον Γκοντό (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Λόρκα, Των ερώτων τα θαύματα (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Τσέχωφ, Θείος Βάνιας (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Αριστοφάνη, Αχαρνής (σκηνοθεσία Νίκου Πολίτη)
- Πίντερ, Πρόσωπα και προσωπεία (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Μπεν Τζόνσον, Ο αλχημιστής (σκηνοθεσία Τάκη Καλφόπουλου)
- Ήλια Καπετανάκη, Η βεγγέρα (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Αριστοφάνη, Εκκλησιάζουσες (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Ιονέσκο, Το παιχνίδι της σφαγής (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Γιάννη Ρίτσου, Εξομολογήσεις (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- Α.Ρ. Γκέρνυ, Η τραπεζαρία (σκηνοθεσία 'Ερσης Βασιλικιώτη)
- Μισίμα, Νύχτες χαμένων ερώτων (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Μαριβώ, Η φιλονικία (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- Μπρεχτ, Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν (σκηνοθεσία Ν. Χουρμουζιάδη)
- Γκολντόνι, Η τριλογία του παραθερισμού (σκηνοθεσία Ν. Χουρμουζιάδη)
- Μάριου Ποντίκη, Εσωτερικαί ειδήσεις (σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα)
- Οδύσσεια-B (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις, επιμέλεια Νικηφ. Παπανδρέου)
- Ίψεν, Νόρα (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Ίψεν, Έντα Γάμπλερ (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Το τέλος των Ατρειδών, κατά Ευριπίδη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Ρουζέβιτς, Λευκός γάμος (σκηνοθεσία 'Ερσης Βασιλικιώτη)
- Λόρκα, Φο, Μπέργκμαν, Το μεγάλο ταξίδι (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Σαιξπηρ, 'Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας (σκηνοθεσία Νικηφ. Παπανδρέου)
- Το τέλος των Ατρειδών (δεύτερη μορφή)
- Ξενόπουλον, Ο πειρασμός (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- Ντύλαν Τόμας, Κάτω από το Γαλατόδασος (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Οδύσσεα Ελύτη, Μαρία Νεφέλη (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- Μπρεχτ, Ο κύκλος με την κιμωλία (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)

Η Πειραματική Σκηνή είναι μια θεατρική ομάδα που λειτουργεί από το 1979 στο ολαιστό της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη». Διευθυντής της, κατά τη δικαιολόγηση της ίδρυσης της στην Εποχή της Αναγέννησης της Ελλάδας, ήταν ο θεατρολόγος Νικηφόρος Παπανδρέου, καλλιτεχνικός σύμβουλος σήμερα, ενώ από το Νοέμβριο του 1989 τη διεύθυνση ανέλαβε ο ηθοποιός και δημοσιογράφος Χρήστος Αρνομάλλης.

Στόχος του θίάσου είναι η προώθηση της έρευνας και του προβληματισμού πάνω στη θεατρική πρακτική. Παράλληλη επιδίωξη η θεατρική αποκέντρωση και η επαφή με το λαϊκό κοινό.

Εκτός από τη Θεσσαλονίκη, έχει δώσει παραστάσεις σε πολλές πόλεις και χωριά της Μακεδονίας και της Θράκης, στην Κρήτη, τη Ρόδο, τη Μυτιλήνη, τον Βόλο, το Ναύπλιο, την Καλαμάτα, την Πάτρα καθώς και στην Αθήνα. Το φινιρόπωρο του 1982 έδωσε παραστάσεις σε πέντε πόλεις της Αυστραλίας, με τους Αχαρνής και την Οδύσσεια, τον Ιούλιο του 1985 παρουσίασε στο Λονδίνο τις Εκκλησιάζουσες και τη Βεγγέρα και τον Ιούλιο του 1989 στο Τορίνο το Τέλος των Ατρειδών και την Οδύσσεια.

Επίσης έχει παρουσιάσει τέσσερα λογοτεχνικά βραδινά, με κείμενα Ρίτσου, Ελύτη, Τσίρκα και Βάρναλη.

Παράλληλα εκδίδει το περιοδικό Θεατρικά Τετράδια, του οποίου έχουν κυκλοφορήσει ως τώρα εικοσιτρία τεύχη.

Συμμετοχή σε φεστιβάλ: Δημήτρια 1980, 1981, 1987, 1990 και 1991, Διεθνής Θεατρική Συνάντηση - Αθήνα 1980, 1981, 1984, 1985, 1986, Μουσικός Αύγουστος - Ηράκλειο 1981, Φεστιβάλ Φιλίππων - Θάσου 1982 και 1987, Δημήτρια Αυστραλίας 1982, Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1990 και 1991, International Theatre Season - Λονδίνο 1985, Θέατρο Ρεματιάς - Χαλάνδρι 1987 και 1989, Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας 1987, Φεστιβάλ Αθηνών - Λυκαβηττός 1987, «Έκφραση» 1989, Διεθνές Φεστιβάλ «Κιέρι '89» (Τορίνο).

Η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» επιχορηγήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού, για το 1991-92, με το ποσό των 10.000.000 δρχ.

«Τέχνη», Στρ. Καλλάρη 5, τηλ. 222.130, 546 22 Θεσσαλονίκη.  
Διεύθυνση Θεάτρου «Αμαλία»: Αμαλίας 71, τηλ. 821.483, 546 40 Θεσσαλονίκη.

# ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ "ΤΕΧΝΗΣ" 1979-1990



ΕΝΤΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Ο προγραμματισμός της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης» γίνεται πράξη χάρη στην υποστήριξη του κοινού της Θεσσαλονίκης, στην επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού και στην οικονομική ενίσχυση των παρακάτω επιχειρήσεων, οργανισμών και ιδιωτών, που ευχαριστούμε θερμά:

SCHWEIZ - ΑΣΦΑΛΕΙΑ

I. ΜΠΟΥΤΑΡΗΣ & ΥΙΟΣ Α.Ε.

«ΚΟΜΝΗΝΟΣ» - ΑΦΙΣΕΣ - ΚΟΡΝΙΖΕΣ

INFOPRINT-ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΚΔΟΣΕΩΝ

& ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ

ΕΛΕΝΗ ΛΑΖΑΡΙΔΟΥ

# ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

1. Αφιέρωμα στον Σαιξπηρ
2. Ποίηση/Θέατρο: Γιάννης Ρίτσος
3. Το θέατρο της Λουλας Αναγνωστάκη
4. Παραδοσιακό θέατρο της Ιαπωνίας
5. Ο Μπέκετ και ο Γκοντό
6. Το θέατρο του Λόρκα
7. Το θέατρο του Τσέχωφ
8. Το θέατρο του Πίντερ
9. Ο Ηλίας Καπετανάκης και η *Βεγγέρα*
10. Το θέατρο του Αριστοφάνη
11. Το θέατρο του Ιονέσκο
12. Σύγχρονο αμερικάνικο θέατρο
13. Γιούκιο Μισίμα
14. Το θέατρο του Μαριβώ
15. Μπέρτολτ Μπρεχτ
16. Κάρλο Γκολντόνι
17. Το θέατρο του Ίψεν
18. Ο μύθος των Ατρειδών
19. Ταντέους Ρουζέβιτς
20. Ο Μπέργκμαν και το θέατρο
21. Ο Ξενόπουλος και το θέατρο
22. Ο Ντύλαν Τόμας και το *Γαλατόδασος*
23. Μπέρτολτ Μπρεχτ-β'