

Μετάφραση: Ελπίδα Μπραουδάκη  
Μακέτα εξωφύλλου: Γιάννης Βαλαβανίδης  
στοιχειοθεσία: εκδόσεις ΘΕΩΡΙΑ, Αργολίδος 60-62  
εκτύπωση: Μ. Σπύρου, Κύπρου 101, Σεπόλια.  
βιβλιοδεσία: Θ. Ηλιόπουλος — Π.Ροδόπουλος Ο.Ε., Τιμιακή 26.

ΑΟΥΓΚΟΥΣΤΟ ΜΠΟΑΛ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ  
ΤΟΥ  
ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ

Μετάφραση  
ΕΛΠΙΔΑΣ ΜΠΡΑΟΥΔΑΚΗ



Γαλλικός τίτλος:  
*Augusto Boal, Theatre de l'opprime*  
Copyright 1981, για την Ελληνική γλώσσα:  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΘΕΩΡΙΑ: Αργολίδος 60-62, Αθήνα 605, Τηλ: 6927015

ΘΕΩΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ 1981

ΤΑΝΕ ΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΓΡΑΦΕΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Αρ. εισ. . . 8389

Ταξ. αρ. . . Ταξ. ΟΙ. ΒοχΑ ε/θ 1981

Αρ. κτημ. . .

ΚΩΔ: ..... 333642

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΕΚΔΟΤΗ

Οι εκδόσεις "Θεωρία" με την παρουσίαση του έργου του Αουγκούστο Μπόαλ "το θέατρο του καταπιεσμένου", έγκαινιάζουν τη σειρά "Ζητήματα Αισθητικής και Σημειωτικής".

Οι ζωντανές εμπειρίες του Α. Μπόαλ απο το χώρο της Λατινικής Αμερικής, αυτο το χώρο με την απέραντη αθλιότητα, τη στιγνη καταπίεση και τις κραυγαλέες κοινωνικοπολιτικές αντιφάσεις, θεωρούμε ότι είναι πραγματικά χρήσιμες και λειτουργικές και στη δικη-μας χώρα.

Βαθυσ γνώστης της ψυχολογίας της καταπιεσμένης μάζας, δίνει με αμεσότητα και αποτελεσματικότητα λύσεις και κάνει προτάσεις για το σταμάτημα της εξατομικευμένης παθητικότητας και μιζέριας των λαϊκών στρωμάτων, το ανέβασμα της συνείδησής-τους και την απελευθέρωσή-τους μέσα απο θεατρικές φόρμες, με τη σφραγίδα της δικής-του θεατρικής αντίληψης.

Σ' αυτο το βιβλίο, ο Μπόαλ εκθέτει επίσης τις βασικότερες αντιλήψεις πάνω στα Αισθητικά ζητήματα απο τον Αριστοτέλη μέχρι τον Μπρεχτ, ιδωμένα και φιλτραρισμένα μέσα απο το πρίσμα της δικής-του αντίληψης, της ποιητικής του καταπιεσμένου, όπως την ονομάζει.

Ο Μπόαλ θίγει πραγματικά πάρα πολλά και ποικίλα πολιτικά και αισθητικά ζητήματα. Η προσπάθειά-του να τα αντικρίσει όλα αυτο απο την πλευρα των καταπιεσμένων μαζων, είναι και θετική και αξιόπαινη. Ωστόσο, πιστεύουμε ότι οι ιδέες-του δεν είναι πραγματικά επαναστατικές, αλλα απλα ριζοσπαστικές, αιχμάλωτες του εμπειρισμου-του.

Η έλλειψη μιας ενοποιημένης και ολοκληρωμένης αντίληψης του καπιταλισμου τον οδηγει σε βασικά σφάλματα:

—Στη διάλυση των ταξικών διακρίσεων μέσα στην ασαφή έννοια "λαός".

—Στη φετιχοποίηση της δράσης και του αυθόρμητου.

Η Σκέψη του Μπόαλ, κατα τη γνώμη-μας, συμπιέζεται μέσα στα στενα πλαίσια της ειδικότητάς-του και των εμπειριών-του, στο άμεσο και τρεχούμενο, στο μερικό. Το ειδικό ανάγεται σε γενικό. Μοιραία λοιπον αντιμετωπίζονται και τα ζητήματα της τέχνης και η Ιστορία-της με την ίδια μέθοδο.

Μια άλλη λοιπον πρόταση πάνω σε πολυ ενδιαφέροντα ζητήματα.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μ'αυτο το βιβλίο, θέλησα να δείξω ότι το θέατρο στο σύνολό-του είναι αναγκαστικά πολιτικό, γιατί όλες οι δραστηριότητες του ανθρώπου είναι πολιτικές και το θέατρο, είναι μια απ'αυτες.

Όποιος προσπαθει να χωρίσει το θέατρο απ'την πολιτική, προσπαθει να μας παραπλανήσει—είναι κι αυτο μια πολιτική στάση.

Θέλησα ακόμα να δώσω μερικές αποδείξεις σχετικά με το γεγονός ότι το θέατρο είναι ένα όπλο: ένα όπλο πολυ αποτελεσματικό. Γι'αυτο το λόγο πρέπει ν'αγωνιστούμε για το θέατρο. Γι'αυτο το λόγο οι κυρίαρχες τάξεις προσπαθουν μόνιμα να το οικειοποιούνται και να το χρησιμοποιουν, σαν μέσο επιβολής. Έτσι παραμορφώνουν κι αυτη την έννοια του "θεάτρου". Το θέατρο όμως μπορεί να είναι και όπλο απελευθέρωσης. Για να γίνει τέτοιο, πρέπει να δημιουργήσουμε τις ολοκληρωμένες θεατρικές μορφες. Πρέπει να το αλλάξουμε.

Αυτο το βιβλίο θέλει να μιλήσει για μερικές απ'αυτες τις βασικές αλλαγες και για τις λαϊκες αντιδράσεις που προκάλεσαν. Το "θέατρο" ήταν παλια ο ελεύθερος λαος, που τραγουδούσε στον ελεύθερο αέρα: ο λαος ήταν ο δημιουργος και ο αποδέκτης της θεατρικής παράστασης, που τότε, μπορούσε να ονομασται διθυραμβικο άσμα. Ήταν μια γιορτη που όλοι μπορούσαν να πάρουν ελεύθερα μέρος σ'αυτην. Κι ήρθε η αριστοκρατία και εφάρμοσε διακρίσεις: ορισμένα άτομα θα ανέβαιναν πάνω στη σκηνη και αυτα μόνο θα μπορούσαν να παίζουν—τ'άλλα θα έμεναν καθισμένα παθητικά, να παρατηρουν αυτα που γίνονταν: αυτοι θα ήταν οι θεατες, η μάζα, ο λαος. Και για να μπορεί η παράσταση να αντανakλα αποτελεσματικά την κυρίαρχη ιδεολογία, η αριστοκρατία εφάρμοσε μια άλλη διάκριση: ορισμένοι ηθοποιοι θα ήταν οι πρωταγωνιστες "αριστοκράτες" και οι άλλοι θα ήταν ο χορος, που θα συμβόλιζε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τη μάζα. "Το καταναγκαστικο τραγικο αριστοτελικο σύστημα" εξηγει πώς λειτουργει αυτος ο τύπος του θεάτρου.

Κατόπιν ήρθε η αστική τάξη και μεταμόρφωσε αυτους τους πρωταγωνιστες: σταμάτησαν να είναι το αντικείμενο ηθικών αξιών της υπερδομής, για να γίνουν πολυδιάστατα υποκείμενα, εξαιρετικά άτομα, χωρισμένα πάλι απο το λαο,

σαν νέοι αριστοκράτες—αυτή είναι η ποιητική "virtu" του Μακιαβέλι.

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ απαντά σ' αυτές τις ποιητικές και μεταμορφώνει ξανά το θεατρικό πρόσωπο: από απόλυτο υποκείμενο που έχει δημιουργηθεί από τη θεωρία του Χέγκελ, γίνεται πάλι αντικείμενο. Αλλά αυτή τη φορά, πρόκειται για το αντικείμενο των κοινωνικών δυνάμεων και όχι πια των αξιών του εποικοδομήματος. Η σκέψη καθορίζεται από το κοινωνικό είναι και όχι αντίστροφα.

Για να κλείσουμε τον κύκλο, χρειαζόνταν όλα αυτά, που τελευταία έγιναν σε τόσες χώρες της Λατινικής Αμερικής: το γκρέμισμα των φραγμών που είχαν δημιουργήσει οι κυρίαρχες τάξεις. Πρώτα γκρεμίζεται το φράγμα μεταξύ ηθοποιών και θεατών: Όλοι πρέπει να παίξουν, όλοι πρέπει να γίνουν οι πρωταγωνιστές των αναγκαίων κοινωνικών μετασχηματισμών. Αυτό διηγείται το: "Ένα πείραμα λαϊκού θεάτρου στο Περού"\* . Κατόπιν γκρεμίζεται το φράγμα μεταξύ πρωταγωνιστών και χορού: όλοι πρέπει, ταυτόχρονα, να είναι πρωταγωνιστές και χορός—αυτό είναι το σύστημα του Τζόκερ. Τέτοια πρέπει να είναι η Ποιητική του καταπιεσμένου: η κατάκτηση των μέσων της θεατρικής παραγωγής.

Μπουένος Άιρες, Ιούλιος 1974  
Αουγκούστο Μπόαλ

ΠΟΙΗΤΙΚΗ

ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ

\* Ο Γάλλος εκδότης έβαλε αυτό το κομμάτι στην αρχή του βιβλίου.

Στην αρχή, το θέατρο ήταν άσμα διθυραμβικό: ο ελεύθερος λαός που τραγουδούσε στον ελεύθερο αέρα. Το καρναβάλι. Η γιορτή.

Μετά, οι κυρίαρχες τάξεις το οικειοποιήθηκαν και τοποθέτησαν τα φράγματά-τους. Διαίρεσαν πρώτα το λαό, χωρίζοντας τους ηθοποιούς απ' τους θεατές, τους ανθρώπους που ενεργούν απ' αυτούς που κοιτάζουν. Τέλειωσε η γιορτή! Κατόπιν ξεχώρισαν, ανάμεσα στους ηθοποιούς, τους πρωταγωνιστές από τη μάζα: Τότε άρχισε ο καταναγκαστικός προσηλυτισμός!

Ο καταπιεσμένος λαός απελευθερώνεται. Κάνει πάλι δικό-του το θέατρο. Πρέπει να πέσουν τα φράγματα. Ο θεατής αρχίζει πρώτα να παίζει: αόρατο θέατρο, θέατρο φόρουμ, θέατρο άγαλμα, κ.λ.π. Κατόπιν πρέπει να σταματήσει η οικειοποίηση των θεατρικών ρόλων από τους ηθοποιούς - άτομα: σύστημα του "Τζόκερ".

Αυτά τα δύο δοκίμια δείχνουν πώς ο λαός αποκτά πάλι τη λειτουργία του βασικού ηθοποιού στο θέατρο και μέσα στην κοινωνία.

## ΕΝΑ ΠΕΙΡΑΜΑ

### ΛΑΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

#### ΣΤΟ ΠΕΡΟΥ (1)

Το 1973, η επαναστατική περουβιανή κυβέρνηση έβαλε μπρος ένα εθνικό σχέδιο καταπολέμησης του αναλφαβητισμού, που το ονόμασε επιχείρηση ολοκληρωτικής καταπολέμησης του αναλφαβητισμού, και είχε σαν σκοπο να εξαλείψει τον αναλφαβητισμο μέσα σε ένα διάστημα περίπου τεσσάρων χρόνων. Υπολογίζεται ότι στο Περου υπάρχουν τρία με τέσσερα εκατομμύρια αναλφάβητοι, σ' ένα πληθυσμο απο δεκατέσσερα εκατομμύρια κατοίκους.

Το να μάθεις σ' έναν ενήλικο να διαβάζει και να γράφει, οπουδήποτε και να συμβαίνει αυτο, είναι πάντα ένα πρόβλημα δύσκολο και λεπτο. Στο Περου είναι ακόμη πιο δύσκολο, εξαιτίας του τεράστιου αριθμου γλωσσων και διαλέκτων που μιλουν οι κάτοικοί-του. Σε πρόσφατες μελέτες, υπολογίστηκε ότι υπάρχουν το λιγότερο σαρανταμία διάλεκτοι της κουέτσουα και αϊμάρα, των δυο βασικων γλωσσων, εκτος απ' την Ισπανικη. Έγιναν έρευνες στην επαρχία του Λορέτο στα βόρεια της χώρας και διαπιστώθηκε ότι υπάρχουν σαρανταπέντε διαφορετικες λαλιες σ' αυτη μόνο την περιοχή, που είναι εξάλλου η λιγότερο κατοικημένη επαρχία της χώρας.

Αυτη η τεράστια ποικιλία γλωσσων βοήθησε ίσως τους οργανωτες του σχεδίου Άλφιν να καταλάβουν ότι οι αναλφάβητοι δεν είναι άνθρωποι που δεν "εκφράζονται": είναι απλούστατα άτομα ανίκανα να εκφραστον σε μια ορισμένη γλώσ-

---

1. Αυτο το πείραμα πραγματοποιήθηκε με την πολύτιμη συνεργασία της Αλίσια Σάκο, στα πλαίσια του προγράμματος ολοκληρωτικής καταπολέμησης του αναλφαβητισμου, (Άλφιν) που το διηύθησε ο Αλφόνσο Λιζαρζαμπούρου και με τη συμμετοχη σε διάφορους τομεις της Εστελα Λινάρες, του Λουίς Γκαρρίντο Λέκκα, του Ραμν Βίλχα, και του Ζέζυς Ρουίξ Ντυραν, τον Αύγουστο του 1973 στις πόλεις της Λίμα και του Τσακλακάγιο. Τη μέθοδο που χρησιμοποιήθηκε απο το Άλφιν ενάντια στον αναλφαβητισμο, την ενέπνευσε φυσικα ο Πάουλο (Μπουένος Άυρες, Μάρτιος 1974).

σα και σ' αυτή την περίπτωση, στα Ισπανικά. Όλα τα ιδιώματα είναι "γλώσσες", αλλά υπάρχουν άπειρες γλώσσες που δεν είναι ιδιωματικές.

Υπάρχουν πολυάριθμες τοπολαλίες έξω από τις γλώσσες που μιλιούνται ή γράφονται. Όταν κανείς μάθει μια καινούρια γλώσσα, αποκτά ένα καινούριο τρόπο να συλλαμβάνει την πραγματικότητα και να μεταδίδει αυτή τη γνώση στους άλλους. Κάθε διάλεκτος είναι εντελώς αναντικατάστατη. Όλες οι διαλέκτοι πλουτίζονται μεταξύ τους, για να δώσουν την τελειότερη και την ευρύτερη γνώση του πραγματικού.

Ξεκινώντας απ' αυτά τα δεδομένα το σχέδιο Άλφιν θεωρούσε ως βασικά τα δυο παρακάτω σημεία:

— Να διδαχθεί ανάγνωση και γραφή στη μητρική γλώσσα και στα Ισπανικά, χωρίς να είναι υποχρεωτικό να εγκαταληφθεί η μια για χάρη της άλλης.

— Να καταπολεμηθεί ο αναλφαβητισμός χρησιμοποιώντας όλες τις πιθανές γλώσσες και ειδικότερα τις καλλιτεχνικές γλώσσες, όπως το θέατρο, τη φωτογραφία, τις μαριονέτες, τον κινηματογράφο, τις εφημερίδες κ.λ.π.

Η προετοιμασία αυτών που επρόκειτο να ασχοληθούν με τον αναλφαβητισμό και που είχαν διαλεχτεί μέσα από τις ίδιες περιοχές, όπου έπρεπε να πραγματοποιήσουν το σχέδιο, γινόταν σε τέσσερα στάδια, ανάλογα με τα ειδικά χαρακτηριστικά κάθε κοινωνικής ομάδας:

1. Καινούριοι οικισμοί και συνοικίες, που αντιστοιχούν στις τενεκεδουπόλεις.

2. Αγροτικές περιοχές.

3. Περιοχές ανθρακωρύχων.

4. Περιοχές, όπου η μητρική γλώσσα των κατοίκων δεν είναι τα Ισπανικά, δηλαδή το 40% του πληθυσμού. Απ' αυτό το 40%, το μισό είναι δίγλωσσοι πολίτες που έμαθαν τα Ισπανικά μετά τη μητρική τους γλώσσα. Το άλλο μισό μιλάει Ισπανικά.

Το σχέδιο Άλφιν είναι ακόμα στις αρχές του, κι είναι πολύ νωρίς να μετρήσουμε τα αποτελέσματά του.

Εδώ θα διηγηθώ ποια ήταν η προσωπική μου συμμετοχή στο θεατρικό μέρος και όλες τις εμπειρίες που αποκτήσαμε αντιμετωπίζοντας το θέατρο σαν γλώσσα, μια γλώσσα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί απ' οποιονδήποτε, είτε έχει κλίση είτε όχι στον καλλιτεχνικό τομέα. Θέλουμε να δείξουμε στην πράξη, πώς το θέατρο, μπορεί να μπει στην υπηρεσία των καταπιεσμένων για να εκφράσουν και ν' ανακαλύψουν, χρησιμοποιώντας αυτήν την καινούρια γλώσσα, καινούριους τρόπους επικοινωνίας.

Για να καταλάβουμε αυτήν την ποιητική του καταπιεσμένου δεν πρέπει να ξεχνάμε το βασικό σκοπό της που είναι να μεταβάλει το λαό, "θεατή", παθητικό άτομο του θεατρικού φαινομένου, σε υποκείμενο, σε ηθοποιό ικανό να επιδράσει πάνω στη θεατρική πράξη. Ελπίζω να φανούν καθαρά οι διαφορές: Ο Αριστοτέλης δημιουργεί μια ποιητική όπου ο θεατής εξουσιοδοτεί το θεατρικό πρόσωπο, να δρα και να σκέπτεται στη θέση του. Ο Μπρεχτ δημιουργεί μια ποιητική όπου ο θεατής εξουσιοδοτεί το θεατρικό πρόσωπο να παίζει στη θέση του. Κρατά όμως το δικαίωμα να σκέπτεται ο ίδιος για λογαριασμό του και πολλές φορές οι σκέψεις του είναι αντίθετες απ' αυτές που κάνει το θεατρικό πρόσωπο.

Στην πρώτη περίπτωση δημιουργείται μια "κάθαρση", στη δεύτερη, μια "συνειδητοποίηση". Αυτό που προτείνει η ποιητική του καταπιεσμένου είναι η ίδια η δράση: ο θεατής δεν εξουσιοδοτεί με τίποτα το θεατρικό πρόσωπο, ούτε να παίξει, ούτε να σκεφθεί στη θέση του: αντίθετα, ο ίδιος αναλαμβάνει το βασικό ρόλο του ηθοποιού, μεταμορφώνει τη θεατρική πράξη, δοκιμάζει λύσεις, σκέπτεται αλλαγές — με λίγα λόγια εξασκείται για την πραγματική δράση.

Μπορεί σ' αυτή την περίπτωση το θέατρο να μην είναι επαναστατικό. Είναι όμως σίγουρα "πρόβα" της επανάστασης. Ο απελευθερωμένος θεατής, ξαναβρίσκοντας την ανθρώπινη υπόστασή του, ρίχνεται στη δράση. Λίγη σημασία έχει αν είναι φανταστική: το σημαντικό είναι πως είναι δράση!

Όλες οι πραγματικά επαναστατικές θεατρικές ομάδες, πρέπει να δώσουν στο λαό τα μέσα της θεατρικής παραγωγής για να τα χρησιμοποιήσει ο ίδιος. Το θέατρο είναι ένα όπλο: Ο λαός είναι αυτός που πρέπει να το χρησιμοποιήσει.

Όμως πώς μπορεί να γίνει αυτή η μεταβίβαση; Να, για παράδειγμα, τι έκανε η Εστέλα Λινάρες, η υπεύθυνη για το φωτογραφικό μέρος του σχεδίου.

Ποιος θα ήταν ο παραδοσιακός τρόπος που θα προχωρούσαμε για να χρησιμοποιήσουμε τη φωτογραφία σ' ένα σχέδιο καταπολέμησης του αναλφαβητισμού; Σίγουρα θα φωτογραφίζαμε πράγματα, δρόμους, ανθρώπους, τοπία, κ.λ.π., μετά θα δείχναμε αυτές τις φωτογραφίες και θα τις συζητούσαμε. Αλλά ποιος τις τράβηξε; Οι υπεύθυνοι, οι ειδικοί για την καταπολέμηση του αναλφαβητισμού. Αν πρόκειται να δώσουμε στο λαό τα μέσα παραγωγής, πρέπει, σ' αυτήν τη συγκεκριμένη περίπτωση, να του δώσουμε τη φωτογραφική μηχανή. Αυτό κι έγινε. Έδιναν στους ανθρώπους της ομάδας μια μηχανή, τους μάθαιναν το χειρισμό και τους έλεγαν:

"Θα σας κάνουμε ερωτήσεις. Γι' αυτό, θα σας μιλήσουμε

Ισπανικά, κι εσείς πρέπει να μας απαντήσετε. Αλλά δεν μπορείτε να μελετήσετε Ισπανικά, πρέπει να μιλήσετε με τη "φωτογραφία". Θα σας ρωτήσουμε κάποια πράγματα στα Ισπανικά — που είναι μια γλώσσα. Θα μας απαντήσετε με φωτογραφίες που είναι κι αυτές μια γλώσσα". Οι ερωτήσεις που μίληκαν ήταν πολύ απλές όπως και οι απαντήσεις, δηλαδή οι φωτογραφίες, που μετα συζητήθηκαν από την ομάδα.

Όταν τους ρώτησαν για παράδειγμα "Πού ζείτε;", πήραν τις παρακάτω φωτοαπαντήσεις:

1. Μια φωτογραφία έδειχνε το εσωτερικό μιας καλύβας: στη Λίμα δε βρέχει σχεδόν ποτέ, οι καλύβες λοιπόν είναι φτιαγμένες από πλεξίδες χόρτου. Αποτελούνται, γενικά, από ένα μόνο χώρο, που χρησιμεύει για κουζίνα, για σάλα και για κρεβατοκάμαρα. Οι οικογένειες ζουν ανακατεμένες. Τα παιδιά πολύ συχνά παρευρίσκονται στις σεξουαλικές σχέσεις των γονιών-τους. Είναι επίσης συχνό το φαινόμενο, αδελφοί και αδελφές 12 χρόνων να έχουν σεξουαλικές σχέσεις, μιμούμενοι τους μεγαλύτερους. Μια φωτογραφία που δείχνει το εσωτερικό μιας καλύβας απαντάει ξεκάθαρα στην ερώτηση: "Πού ζείτε;" Κάθε στοιχείο της φωτογραφίας έχει ένα ιδιαίτερο νόημα, που πρέπει να συζητηθεί από την ομάδα: τα αντικείμενα που βρίσκονται στο πρώτο πλάνο, κάτω από ποια οπτική γωνία πάρθηκε η φωτογραφία, η παρουσία ή η απουσία ατόμων, κ.λ.π.

2. Κάποιος για να απαντήσει στην ίδια ερώτηση, φωτογράφησε την άκρη ενός ποταμού. Η συζήτηση ξεκαθάρισε το νόημα: ο ποταμός Ριμακ, που διασχίζει τη Λίμα, ορισμένες εποχές του χρόνου φουσκώνει υπερβολικά. Τότε γίνεται πολύ επικίνδυνο να ζει κανείς στις όχθες-του. Γιατί συχνά συμβαίνει να γκρεμίζονται οι παράγκες, παρασύροντας ανθρώπινες ζωές. Συχνά επίσης, τα παιδιά, παίζοντας, πέφτουν μέσα στο ποτάμι. Κι όταν τα νερά είναι φουσκωμένα, είναι πολύ δύσκολο να τα σώσεις. Απαντώντας στην ερώτηση με αυτή τη φωτογραφία ο άνθρωπος εξέφρασε όλη την αγωνία-του. Πώς να δουλέψεις ήρεμα, όταν το παιδί-σου μπορεί αυτή τη στιγμή να πνίγεται μέσα στο ποτάμι;

3. Ένας άλλος, φωτογράφησε ένα μέρος του ποταμού, όπου οι πελεκάνοι έρχονται και τρώνε τα σκουπίδια, όταν είναι πεινασμένοι οι άνθρωποι, πεινασμένοι κι αυτοί, τους αιχμαλωτίζουν, τους σκοτώνουν και τους τρώνε. Με αυτή τη φωτογραφία ο άνθρωπος έλεγε, με εκφραστικό πλούτο πως ζούσε σε ένα μέρος, όπου ευλογούν την πείνα των πελε-

κάνων, γιατί χορταίνει τη δική-τους.

4. Μια γυναίκα που είχε πρόσφατα μετακομίσει από ένα μικρό χωριό του εσωτερικού, απάντησε στην ερώτηση, με μια φωτογραφία του κεντρικού δρόμου της συνοικίας-της: απ'τη μια μεριά του δρόμου, ζούσαν οι κάτοικοι της Λίμας απ'την άλλη, αυτοί που είχαν έρθει από τα χωριά. Απ'τη μια μεριά, αυτοί που έβλεπαν να απειλούνται οι δουλιές-τους απ'τους νεοφερμένους από την άλλη, αυτοί που είχαν εγκαταλείψει τα πάντα κι έφυγαν για να βρουν μια δουλειά. Ο δρόμος χώριζε αυτά τα αδέρφια, υποταγμένα στην ίδια εκμετάλλευση, που βρίσκονταν όμως αντιμέτωπα, σαν εχθροί. Η φωτογραφία βοηθούσε να φανεί η ομοιότητά-τους: η ίδια μιζέρια κι απ'τις δύο μεριές. Οι φωτογραφίες των πλούσιων συνοικιών έδειχναν ποιοί ήταν οι πραγματικοί εχθροί. Η φωτογραφία αυτού του δρόμου, σημείο διχασμού, έδειχνε ότι επρεπε να προσανατολιστεί αλλού η βία... Η μελέτη της φωτογραφίας του δρόμου-της, βοηθούσε αυτή τη γυναίκα να καταλάβει την πραγματικότητα της ζωής-της.

5. Μια μέρα ένας άντρας, για να απαντήσει στην ίδια ερώτηση, φωτογράφησε το πρόσωπο ενός παιδιού. Φυσικά, σκέφτηκαν ότι ο άνθρωπος είχε κάνει λάθος και του επανέλαβαν την ερώτηση: "Δεν καταλάβατε καλά: σας ζητήσαμε να μας δείξετε πού ζείτε, τραβήξτε μια φωτογραφία, δείξτε-μας πού ζείτε, οποιαδήποτε φωτογραφία: το δρόμο, το σπίτι, την πόλη, το ποτάμι κλπ.

— Αυτή είναι η απάντησή μου, είπε ο άνθρωπος. Εκεί πέρα ζω.

— Μ'αυτό είναι ένα παιδί....

— Κοιτάξτε το πρόσωπό-του: έχει αίμα. Αυτό το παιδί, όπως κιόλα τα άλλα που μένουν εδώ κοντά, ζει ανάμεσα σε αρουραίους, που μαστίζουν την όχθη του Ριμακ. Τα παιδιά τα προστατεύουν τα σκυλιά, γιατί ορμάνε στους αρουραίους και τους διώχνουν. Αλλά έπεσε μια επιδημία ψώρας και οι δημοτική αρχή ήρθε από δω, μάζεψε πολλούς σκύλους και τους πήρε. Αυτό το παιδί, είχε ένα σκύλο που το προσφύλαγε. Όλη τη μέρα οι γονείς-του βρίσκονταν στη δουλειά και εκείνο έμενε με το σκύλο-του. Τώρα δεν τον έχει πια. Εδώ



και μερικες μερες, όταν με ρωτήσατε πού ζούσα, οι αρουραίοι ήρθανε, ενω κοιμότανε και του φάγανε ένα κομμάτι απ'τη μύτη-του. Γι'αυτο έχει τόσο αίμα στο πρόσωπο. Κοιτάξε τη φωτογραφία: αυτη είναι η απάντησή-μου. Ζω σ'ένα μέρος οπου πάντα συμβαινουνε τέτοιας λογης πράγματα...

Θα μπορούσαν να γραφτουν μυθιστορήματα για τα παιδια που ζούνε στις όχθες του Ριμακ, όμως μια μόνο φωτογραφία και καμια άλλη γλώσσα, μπορούσε να εκφράσει τον πόνο αυτων των παιδικων ματιων, αυτων των δακρύων που ήταν ανακατεμένα με αίμα. Και η τραγικη ειρωνία, ήτανε μια Κοντακρομ made in USA....

Η χρησιμοποίηση της φωτογραφίας μπορεί να βοηθήσει ακόμα στην ανακάλυψη των συμβόλων, που θεμελιώνουν μια κοινότητα ή μια κοινωνικη ομάδα. Συμβαινει πολυ συχνα, θεατρικες ομάδες, γεμάτες με καλες προθέσεις, να μην καταφέρουν ν'αποκτήσουν επαφη μ'ένα λαϊκο κοινο, για τον απλούστατο λόγο ότι χρησιμοποιουν σύμβολα, που δεν λένε τίποτα σ'αυτο το κοινο. Μια βασιλικη κορόνα μπορεί πολυ ωραία να είναι το σύμβολο της εξουσίας, αλλα είναι ένα σύμβολο που δε γίνεται αληθινο, παρα μόνο αν το δεχτουν οι δυο συνομιλητες, αυτος που το μεταδίδει κι αυτος που το δέχεται. Μια κορόνα μπορεί να προκαλέσει φοβερη εντύπωση σε ορισμένους και σε άλλους να μην πει τίποτα απολύτως.

Τί είναι η εκμετάλλευση; Για πολλες κοινωνικες ομάδες σ'όλο τον κόσμο, το τέλειο, το ολοκληρωμένο σύμβολο της εκμετάλλευσης, είναι το γερασμένο πρόσωπο του Θείου Σαμ. Εκφράζει στην εντέλεια τη λεηλασία του ιμπεριαλισμου των Γιάγκηδων.

Στη Λίμα, ζήτησαν, επίσης, απ'τους ανθρώπους να πουν, τί ήταν η εκμετάλλευση. Πολλες φωτογραφίες έδειχναν το αφεντικο του μαγαζιου, τον εισπράκτορα των ενοικίων, κ.λ.π. Ένα παιδι απάντησε με μια φωτογραφία που έδειχνε ένα καρφι, σ'ένα τοίχο. Αυτο το καρφι ήταν για το παιδι το πιο τέλειο σύμβολο της εκμετάλλευσης. Λίγοι άνθρωποι καταλάβαιναν, αλλα όλα τ'άλλα παιδια ήταν σύμφωνα με τη γνώμη, πως η φωτογραφία εξέφραζε αυτο που αισθάνονταν απέναντι στην εκμετάλλευση. Η συζήτηση που ακολούθησε ξεκαθάρισε το μυστήριο. Για να κερδίσουν τη ζωη-τους, στα πέντε ή έξι χρόνια-τους, τα παιδια της Λίμα κά-

νουνε μια πολυ απλη δουλεια: γυαλίζουν παπούτσια. Κι' επειδη, όπως είναι φυσικο, στη συνοικία-τους δεν υπάρχουν παπούτσια για γυάλισμα, πρέπει να πάνε να εξασκήσουν το επαγγελά-τους στο κέντρο της πόλης. Παίρνουν μαζι-τους το κασελλάκι-τους, γεμάτο με τα εργαλεία της δουλειας-τους. Κι επειδη δεν μπορούν να μεταφέρουν αυτα τα κασελλάκια πρωι-βράδυ απ'το σπίτι-τους στη δουλεια-τους, πρέπει να νοικιάσουν ένα καρφι, στον τοίχο κάποιου μαγαζιου κι ο ιδιοκτήτης, τους παίρνει δυο ή τρία σόλδια τη βραδια για κάθε καρφι. Η θέα ενος καρφιου εκφράζει το μίσος-τους για την καταπίεση. Είναι πολυ πιθανο η θέα μιας κορόνας, του Θείου Σαμ ή του Νίξον να μην τους έκανε καμια εντύπωση.

Είναι πολυ εύκολο να δώσεις μια φωτογραφικη μηχανη σε κάποιον, που ποτε δεν την έχει χρησιμοποιήσει, να του πεις πού να κοιτάξει και ποιο κουμπι να πατήσει. Αρκει να βάλεις στη διάθεσή-του τα μέσα της φωτογραφικης παραγωγης. Αλλα πώς να φερθεις στην περιπτωση του θεάτρου;

Τα μέσα παραγωγης της φωτογραφίας είναι, βασικα, η μηχανη' εύκολη, σχετικα, στο χειρισμο. Τα μέσα παραγωγης του θεάτρου, είναι ο ίδιος ο άνθρωπος' πολυ λιγότερο ευκολομεταχειρίστος.

Η πρώτη λέξη του θεατρικου λεξιλογίου, είναι το ανθρώπινο σώμα, βασικη πηγη του ήχου και της κίνησης. Για να κυριαρχήσει ο άνθρωπος στα μέσα της θεατρικης παραγωγης πρέπει, κατ'αρχην, να κυριαρχήσει στο ίδιο-του το σώμα, πρέπει να το γνωρίσει για να το κάνει έπειτα πιο εκφραστικο. Όσο λοιπον γίνεται ικανότερος να εκφράσει τα διάφορα θεατρικα σχήματα, τόσο θ'απελευθερώνεται προοδευτικα απο τη θέση "του θεατη" για να γίνει "ηθοποιος", θα πάψει να είναι αντικείμενο, για να γίνει υποκείμενο, και θα μεταμορφωθεί απο μάρτυρας που ήτανε, σε βασικο ηθοποιο.

Αυτη την πορεία της μεταμόρφωσης του θεατη σε ηθοποιο, μπορούμε να τη σχηματοποιήσουμε σε τέσσερα σταδια:

**Πρώτο στάδιο: Να γνωρίσεις το σώμα-σου**

Σειρα απο ασκήσεις που με τη βοήθειά-τους, αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε το κορμι-μας, τα όριά-του και τις δυνα-τότητές-του, τις κοινωνικες παραμορφώσεις-του και τους

τρόπους που θα κατασκευασθούν.

**Δεύτερο στάδιο: να κάνεις το σώμα-σου εκφραστικό**

Σειρά παιχνιδιών που χάρη σ'αυτά μαθαίνουμε να εκφραζόμαστε με το κορμι-μας χωρίς να ανατρέχουμε σε πιο συνηθισμένες, καθημερινες μορφές έκφρασης.

**Τρίτο στάδιο: ν'αντιμετωπίζεις το θέατρο σαν γλώσσα**

Μαθαίνουμε να χρησιμοποιούμε το θέατρο σαν μια ζωντανή και σύγχρονη γλώσσα κι όχι σαν ένα προϊόν τελειωμένο που αντανακλά τις εικόνες του παρελθόντος.

**Πρώτη βαθμίδα: η ταυτόχρονη δραματουργία**

Οι θεατές "γράφουν" ταυτόχρονα με τους ηθοποιούς που παίζουν.

**Δεύτερη βαθμίδα: το θέατρο - άγαλμα**

Οι θεατές παρεμβαίνουν κατ'ευθείαν "μιλώντας" δια μέσου αγαλμάτων που τα παριστάνουν οι ηθοποιοί με το σώμα-τους.

**Τρίτη βαθμίδα: το θέατρο φόρουμ**

Οι θεατές παρεμβαίνουν κατ'ευθείαν στη θεατρική δράση και παίζουν.

**Τέταρτο στάδιο: ν'αντιμετωπίζεις το θέατρο ως λόγο**

Πρόκειται για απλά σχήματα που χάρη σ'αυτά ο θεατής-ηθοποιός παρουσιάζει "παραστάσεις" που καθορίζονται από την ανάγκη-του να συζητήσει ορισμένα θέματα ή να προσπαθήσει να αποτολμήσει ορισμένες πράξεις. Παραδείγματα:

1. Θέατρο-εφημερίδα.
2. Αόρατο-θέατρο.
3. Θέατρο-φωτο-ρομάντζο.
4. Απόκριση στην καταπίεση.
5. Θέατρο-μύθος.
6. Θέατρο-κριτική.
7. Τελετές και μάσκες.

**ΠΡΩΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΝΑ ΓΝΩΡΙΣΕΙΣ ΤΟ ΣΩΜΑ-ΣΟΥ**

Η πρώτη επαφή με μια ομάδα από χωρικούς ή εργάτες είναι πάρα πολύ δύσκολη, όταν τους προτείνει κανείς "να κάνουν

θέατρο". Στις περισσότερες περιπτώσεις δεν έχουν ποτέ ακούσει να μιλούν γι'αυτό. Και αν έχουν κάποια ιδέα, αυτή είναι παραμορφωμένη από τα δακρύβρεχτα σήριαλς της τηλεόρασης ή από κάποιο θιάσο "μπουλούκι". Πολύ συχνά, επίσης, συνδέουν το θέατρο με την καλοπέραση και τα αρώματα. Πρέπει λοιπόν να είναι κανείς πολύ προσεχτικός, ακόμη και αν η επαφή γίνεται με τη μεσολάβηση κάποιου υπεύθυνου για την καταπολέμηση του αναλφάβητισμού, που ανήκει στην ίδια κοινωνική τάξη με τους αναλφάβητους ή τους μισοαναλφάβητους, ακόμη και αν ζει ανάμεσά-τους σε μια παράγκα, όμοια με τη δική-τους, μέσα στην ίδια στέρηση. Το απλό γεγονός ότι ο υπεύθυνος έχει σαν αποστολή να βοηθήσει στην καταπολέμηση του αναλφάβητισμού-τους, (πράγμα που προποθέτει μια χειρονομία καταναγκασμού, προσταγής), τείνει ήδη να τον απομονώσει από τους ανθρώπους του τόπου. Γι'αυτό δεν πρέπει ν'αρχίσει κανείς με κάτι που του είναι ξένο (με τις θεατρικές τεχνικές που διδάσκονται ή που επιβάλλονται), αλλά με το ίδιο το σώμα των ανθρώπων, που έχουν πρόθεση να πάρουν μέρος στο πείραμα.

Υπάρχει ένας αριθμός πρακτικών ασκήσεων για να συνειδητοποιήσει καθένας το σώμα-του, τις δυνατότητές-του και τις παραμορφώσεις που προέρχονται από το είδος της δουλειάς που εξασκεί. Για να νοιώσει ο καθένας τη "μυϊκή αλλοτρίωση" που επιβάλλει η εργασία στο σώμα-του.

Παράδειγμα: συγκρίνατε τις μυϊκές δομές του σώματος ενός υπαλλήλου γραφείου και ενός νυχτοφύλακα. Ο πρώτος δουλεύει καθισμένος σε μια καρέκλα: από τη μέση ως τις άκρες των ποδιών το σώμα-του ακινητοποιείται, κινούνται μόνο τα μπράτσα και τα δάχτυλά-του. Ο νυχτοφύλακας, είναι υποχρεωμένος να περπατά πάνω κάτω οκτώ ώρες αδιάκοπα: αναπτύσσει λοιπόν μυϊκές δομές που τον βοηθούν να περπατά. Τα δυο σώματα αλλοτριώνονται, ανάλογα με την ειδικευμένη εργασία-τους.

Αυτό που συμβαίνει στους δυο αυτούς εργαζόμενους, ισχύει για όλους, όποια κι αν είναι η θέση-τους ή η κοινωνική-τους κατάσταση. Το σύνολο των ρόλων που ο καθένας πρέπει να κρατήσει, τον κάνουν να φοράει μια ορισμένη "μάσκα" συμπεριφοράς. Κι αυτοί που εκτελούν τα ίδια καθήκοντα, στο τέλος μοιάζουν μεταξύ-τους: καλλιτέχνες, στρατιωτικοί, κληρικοί, καθηγητές, εργάτες, χωρικοί, γεωκλήμονες, ξεπε-

σμένοι ευγενείς. Συγκρίνετε την αγγελική πραότητα ενός καρδινάλιου, που κάνει περίπατο στους κήπους του Βατικανού, με τη φιλοπόλεμη αγριότητα ενός στρατηγού που δίνει διαταγές στους κατώτερούς-του. Ο πρώτος περπατά αργά, ακούγοντας μια ουράνια μουσική, θαυμάζοντας τα χρώματα της πιο αγνης εμπρεσιονιστικής λεπτότητας. Αν κατά τύχη συναντήσει στο δρόμο-του κάποια σουσουράδα, είναι πιθανό, ο καρδινάλιος, να της κάνει μερικές φιλοφρονήσεις σε χριστιανικό ύφος. Αλλά δε θα δούμε ποτέ ένα στρατηγό να μιλά στα πουλιά, ακόμα και αν του 'ρθει η όρεξη. Κανένας στρατιώτης δε θα υπάκουγε σ'ένα στρατηγό που μιλά στα πουλιά. Ένας στρατηγός πρέπει να έχει το ύφος ανθρώπου που δίνει διαταγές, ακόμη κι αν ξέρει να λέει στη γυναίκα-του, πως την αγαπά. Γι'αυτό μοιάζουν μεταξύ-τους όλοι οι στρατηγοί. Όπως κι όλοι οι καρδινάλιοι. Όμως οι στρατηγοί και οι καρδινάλιοι δεν έχουν τίποτα το κοινό μεταξύ-τους.

Σ'αυτό το πρώτο στάδιο, οι ασκήσεις έχουν σκοπό να αποδιοργανώσουν τις μυϊκές δομές αυτών που λαβαίνουν μέρος: να τις διαλύσουν, για να τις δουν, να τις αναλύσουν. Έτσι που κάθε εργάτης, κάθε χωρικός, να καταλάβει, να δει και να νοιώσει, μέχρι ποιο σημείο το σώμα-του καθορίζεται από τη δουλειά-του.

Αυτός που είναι ικανός να λύσει τις μυϊκές δομές-του, θα μπορέσει πιο εύκολα να "χτίσει" τις χαρακτηριστικές δομές άλλων επαγγελματιών ή κοινωνικών "καταστάσεων": και θα μπορέσει επίσης "να ενσαρκώσει" με το σώμα-του άλλα πρόσωπα. Όλες οι ασκήσεις αυτής της πρώτης σειράς έχουν για σκοπό να αποδιοργανώσουν. Δεν έχουν καμία σχέση με τον ακροβατισμό ή τον αθλητισμό που προσπαθούν να δημιουργήσουν μυϊκές δομές αθλητών και ακροβατών.

#### 1. Τρέξιμο με αργό ρυθμό

Τρέχουμε θέλοντας να χάσουμε στον αγώνα: κερδίζει ο τελευταίος. Έτσι όλο το σώμα, επειδή κινείται με αργό ρυθμό, πρέπει, αδιάκοπα, με τη μετακίνηση που κάνει εκατοστο-εκατοστό από το κέντρο βαρύτητας, να ξαναβρει μια μυϊκή δομή που κρατά την ισορροπία. Αυτοί που παίρνουν μέρος, δεν μπορεί να διακόψουν την κίνηση, πρέπει συνέχεια να προσπαθούν να κάνουν το μεγαλύτερο βήμα που μπορούν, σηκώνοντας το πόδι πάνω από το γόνατο. Αν διανύσεις

δέκα μέτρα μ'αυτή την άσκηση, μπορεί να είναι πιο κουραστικό από ένα κανονικό αγώνισμα δρόμου πεντακοσίων μέτρων: χρειάζεται πολύ έντονη προσπάθεια για να ξαναβρίσκεις κάθε φορά την ισορροπία-σου.

#### 2. Τρέξιμο με σταυρωμένα πόδια

Όσοι παίρνουν μέρος, σχηματίζουν ζευγάρια, αγκαλιάζονται και ενώνουν τα πόδια-τους (το αριστερό του ενός πάνω στο δεξί του άλλου). Όση ώρα τρέχουν, κάθε ζευγάρι, κινείται σαν ένα και μόνο άτομο, και κάθε άτομο σαν νάχε για πόδια-του, τα πόδια του ζευγαριού. Το "πόδι" δεν μπορεί να κινηθεί μόνο-του: πρέπει να ζωντανέψει απ' το ζευγάρι.

#### 3. Το τρέξιμο του τέρατος

Σχηματίζουμε "τέρατα" με τέσσερα πόδια: Ο καθένας σφιγγει απ'την ανάποδη τον κορμό του συμπαίκτη-του έτσι, ώστε οι γάμπες του ενός να περικυκλώνουν το λαιμό του άλλου, σχηματίζοντας ένα τέρας, χωρίς κεφάλι και με τέσσερα πόδια. Γίνεται το τρέξιμο.

#### 4. Τρέξιμο Ρόδα

Τα ζευγάρια σχηματίζουν ρόδες ο καθένας πιάνει τους αστραγάλους του άλλου. Το τρέξιμο γίνεται με ανθρώπινες ρόδες.

#### 5. Υπνωτισμός

Δυο συμπαίκτες στέκονται αντιμέτωποι. Ο ένας τεντώνει το χέρι-του μερικά εκατοστά από τη μύτη του άλλου, και το κουνάει προς όλες τις κατευθύνσεις πάνω-κάτω, από δεξιά στ'αριστερά, αργά ή γρήγορα. Ο άλλος πρέπει ν'ακολουθεί με το σώμα-του, προσπαθώντας πάντα να κρατά την ίδια απόσταση ανάμεσα στη μύτη-του και το χέρι του συμπαίκτη-του. Μ'αυτές τις κινήσεις, το σώμα-μας υποχρεώνεται να παίρνει στάσεις που ποτέ δεν πήρε στην καθημερινή-μας ζωή, "ανακατασκευάζοντας" συνέχεια τις μυϊκές δομές. Μετα σχηματίζουμε ομάδες από τρεις παίκτες: ο ένας διευθύνει και οι άλλοι παρακολουθούν, ο καθένας ένα χέρι αυτού που διευθύνει. Αυτός μπορεί να κάνει οτιδήποτε, να σταυρώσει τα χέρια-του ή να τ'ανοίξει. Κατόπιν σχηματίζουμε ομάδες από πέντε παίκτες. Ένας οδηγεί, οι άλλοι πρέπει να

κρατούν την απόσταση σε σχέση με τα δυο χέρια και τα δυο πόδια του οδηγού, που μπορεί να κάνει ότι περνα από το μυαλο-του, ακόμη και να χορέψει.

#### 6. Αγώνα πάλης

Αυτοί που λαβαίνουν μέρος καλούνται να παίξουν μποξ. Αλλά δεν πρέπει ν'ακουμπήσει ο ένας τον άλλο με καμία πρόφαση. Ο καθένας πρέπει ν'αντιδρά σαν να 'δινε και σαν να δεχόταν πραγματικά χτυπήματα. Αυτοί οι αγώνες μπορεί να είναι πολύ βίαιοι, μόνο που απαγορεύεται το άγγιγμα.

#### 7. Φαρ Ουεστ

Παραλλαγή του προηγούμενου. Αυτοσχεδιάζουμε μια τυπική σκηνή των κακών Ουέστερν με τον πιανίστα, το επιτηδευμένο γκαρσόνι, τις χορεύτριες, τους μεθύστακες και τους ληστες που μπαίνουν στο σαλόνι με δυνατές κλωτσιές στην πόρτα. Η σκηνή είναι βουβή και οι παίκτες δεν μπορούν ν'αγγίξουν ο ένας τον άλλον, ενώ αντιδρούν σε κάθε πράξη και κίνηση. Για παράδειγμα: μια φανταστική σφαίρα πάει και σπάει μια ολόκληρη σειρά από μπουκάλια και τα γυαλιά πετιούνται προς όλες τις κατευθύνσεις: πρέπει ν'αντιδράσουμε στη σφαίρα, στα μπουκάλια που πέφτουν κ.λ.π. Η σκηνή τελειώνει μ'ένα γενικό καβγά.

Όλες αυτές οι ασκήσεις υπάρχουν στο βιβλίο-μου 200 ασκήσεις και παιχνίδια χρήσιμα για τον ηθοποιό και το μη-ηθοποιό που θέλει να πει κάτι μέσα απ'το θέατρο. Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός ασκήσεων. Αλλά πρέπει πάντα, προτείνοντας μια άσκηση, να ζητάτε από αυτούς που παίρνουν μέρος, να βρίσκουν κι άλλες. Πρέπει να κρατηθεί μια δημιουργική ατμόσφαιρα και σ'αυτό το στάδιο να φαντάζεστε και να βάζετε σε πράξη ασκήσεις που "αναλύουν" τις μυϊκές δομές αυτών που παίρνουν μέρος.

#### ΔΕΥΤΕΡΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΝΑ ΚΑΝΕΙΣ ΤΟ ΣΩΜΑ-ΣΟΥ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟ

Τώρα πρόκειται για την ανάπτυξη της ικανότητας της σωματικής έκφρασης. Στις κοινωνίες-μας, έχουμε τη συνήθεια να εκφραζόμαστε με λέξεις και παραμελούμε το τεράστιο εκφραστικό δυναμικό του σώματος. Μια σειρά από "παιχνίδια" μπορεί να επιτρέψουν σ'αυτούς που παίρνουν

μέρος, ν'αρχίσουν να χρησιμοποιούν τα σωματικά-τους μέσα: εδώ πρόκειται μάλλον για παιχνίδια "σαλονιού" όχι ενός θεατρικού εργαστηρίου. Όσοι παίρνουν μέρος καλούνται να "παίξουν", όχι να "ερμηνεύσουν" πρόσωπα, αλλά όσο καλλίτερα θα "ερμηνεύσουν" τόσο καλλίτερα θα "παίξουν".

Παραδείγματα: στο παιχνίδι αυτό μοιράζονται χαρτάκια που γράφουν τα ονόματα ζώων αρσενικών και θηλυκών. Παίρνει ένα ο καθένας. Για δέκα λεπτά, προσπαθούν να δώσουν μια αναπαράσταση φυσική, σωματική, του ζώου που τους έπεσε. Η επικοινωνία είναι αποκλειστικά σωματική: Απαγορεύεται να μιλούν ή να κάνουν θορύβους. Μετά από δέκα λεπτά ο καθένας ψάχνει για το αρσενικό-του ή το θηλυκό-του ανάμεσα στους άλλους. Όταν δυο παίκτες πεισθούν πως σχηματίζουν ένα ζευγάρι, αφήνουν τη σκηνή και το παιχνίδι τελειώνει όταν όλοι οι παίκτες έχουν βρει το σχετικό ταίρι-τους.

Το σημαντικό σ'αυτό το είδος του παιχνιδιού δεν είναι να μαντέψεις, αλλά, όλοι όσοι παίρνουν μέρος, να προσπαθήσουν να εκφραστούν με το κορμί-τους, πράγμα που κανείς δεν είναι συνηθισμένος να κάνει. Ακόμα κι αν γίνουν σφάλματα, η άσκηση θάχει πετύχει, στο μέτρο όπου θάχουν προσπαθήσει να εκφραστούν. Χωρίς να το καταλάβουν άρχισαν κι όλες να "κάνουν" θέατρο.

Θυμάμαι ότι είχα προτείνει αυτό το παιχνίδι σε μια νενεκεδούπολη. Κάποιου του έπεσε ο μυγοχάφτης. Ο τύπος δεν ήξερε πώς να το εκφράσει με το σώμα-του, αλλά θυμήθηκε πως αυτό το πουλι, πετάει πολύ γρήγορα από λουλούδι σε λουλούδι, κουνά ασταμάτητα τα φτερά-του και κάνει ένα ιδιαίτερο θόρυβο: μπρ μπρ μπρ μπρ μπρ μπρ μπρ μπρ. Μιμήθηκε με τα χέρια-του το φρενιασμένο χτύπημα των φτερών και κάνοντας βόλτα από τον ένα παίκτη στον άλλο, σταματούσε μπροστά στον καθένα, κάνοντας το θόρυβό-του. Μετά από δέκα λεπτά δεν είχε ακόμα βρει τον παίκτη, που ήταν αρκετά "μυγοχάφτης", για να τον προσελκύσει. Τελικά, παρατήρησε έναν άνθρωπο ψηλό και χοντρο, που είχε αφήσει τα μπράτσα-του να αιωρούνται με μια κίνηση απελπισίας, και σίγουρος πως ήταν το αγαπημένο-του θηλυκό μυγοχαφτάκι, το πουλί-μας, άρχισε να γυρίζει γύρω-του κουνώντας φρενιασμένα τα χέρια-του και τραγουδώντας μπρ μπρ μπρ μπρ. Ο χοντρος πεισματωμένος, προσπαθούσε να του ξεφύγει, αλλά ο άλλος επέμενε, όλο και πιο ερωτευμένος. Μέχρι που ο χοντρος αποφάσισε να φύγει απ'τη σκηνή

μαζί-του, για να βάλει τέλος στο μαρτύριό-του. Είχε όμως πεισθεί βαθιά πως δεν μπορούσε αυτός να είναι το ταίρι-του. Όλοι είχαν σκάσει στα γέλια. Όταν βγήκαν από τη σκηνή, (τότε και μόνο τότε μπορούσαν να μιλήσουν), ο μυγοχάφτης καταχαρούμενος, σχεδόν φώναξε: "Εγώ είμαι ο αρσενικός μυγοχάφτης και συ ο θηλυκός, έτσι δεν είναι;".

Ο χοντρος, πολύ απογοητευμένος, τον κοίταζε και απάντησε: "Όχι βρε βλάκα εγώ είμαι ταύρος...". Πώς μπόρεσε αυτός ο χοντρος να θεωρηθεί από το μυγοχάφτη σαν το κομψο-του θηλυκό; δε θα το μάθουμε ποτέ. Δεν έχει και πολύ σημασία: Το βασικό είναι πως για δεκαπέντε-είκοσι λεπτά, όλοι αυτοί οι άνθρωποι, προσπάθησαν να "μιλήσουν" με το σώμα-τους. Μπορούν να γίνουν παραλλαγές σ'αυτό το παιχνίδι, επ'απειρον. Τα χαρτάκια μπορούν, για παράδειγμα, να γράφουν ονόματα επαγγελμάτων. Όταν πρόκειται να "ενσαρκώσεις" ένα ζώο, η ιδεολογία δεν παίζει και μεγάλο ρόλο. Αν όμως συμβεί ένας χωρικός, να πρέπει να παραστήσει το γεωκλήμονα, ένας εργάτης τον εργοστασιάρχη, τότε η ιδεολογία εμφανίζεται και βρίσκει τη φυσική-της έκφραση μέσα στο παιχνίδι.

Μπορούμε επίσης να γράψουμε πάνω στα χαρτιά το όνομα των παικτών, που θα πρέπει έτσι να ενσαρκώσουν οι μεν τους δε, αποκαλύπτοντας μ'αυτόν τον τρόπο, τι σκέπτονται και διατυπώνοντας, με το σώμα-τους, τις σιωπηλές-τους κριτικές. Σ'αυτό το στάδιο, όπως και στο πρώτο, πρέπει να προτείνετε σ'αυτούς που παίρνουν μέρος, να βρουν παραπλήσια ή καινούργια παιχνίδια, για να μην είναι, έτσι, απλά, οι παθητικοί δέκτες μιας διασκέδασης που ήρθε απ'έξω.

### ΤΡΙΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΑΝ ΓΛΩΣΣΑ

Αυτή η φάση διαιρείται σε τρία μέρη, που το καθ'ένα σημειώνει ένα διαφορετικό βαθμό άμεσης συμμετοχής του θεατή στην παράσταση. Πρέπει να γίνουν έτσι τα πράγματα, ώστε ο θεατής να ετοιμαστεί να επέμβει στη δράση, βγαίνοντας από την κατάσταση του αντικειμένου, για να αναλάβει ολοκληρωτικά το ρόλο-του, του υποκειμένου. Ενώ τα δυο πρώτα στάδια ήταν προπαρασκευαστικά, αυτό εδώ έχει σαν άξονα ένα θέμα για συζήτηση και σπρώχνει το θεατή να κάνει ένα βήμα προς τη δράση.

### Πρώτη βαθμίδα: ταυτόχρονη δραματολογία

Καλούμε το θεατή να επέμβει, αλλά δεν του ζητάμε να εμφανιστεί πάνω στη σκηνή. Παίζουμε μια σύντομη σκηνή που κρατά δέκα-είκοσι λεπτά, και που την έχει προτείνει κάποιος απ'το συνοικισμό. Οι ηθοποιοί μπορούν να αυτοσχεδιάσουν τη σκηνή ή να γράψουν διαλόγους και να τους μάθουν απ'έξω. Η παράσταση κερδίζει σε θεατρικότητα, αν αυτός που πρότεινε το θέμα βρίσκεται μέσα στην αίθουσα. Αρχίζουμε τη σκηνή και την προχωρούμε μέχρι το κρίσιμο σημείο, όπου πρέπει να βρεθεί μια λύση. Οι ηθοποιοί σταματούν τότε και ζητούν απ'το κοινό να προτείνει λύσεις. Παίζουν τις λύσεις, εκείνη τη στιγμή. Το κοινό έχει το δικαίωμα να επέμβει, να διορθώσει τις πράξεις και τους διαλόγους που αυτοσχεδιάζουν οι ηθοποιοί. Αυτοί πρέπει να ξαναγυρίσουν πίσω και να παίξουν τις προτάσεις του κοινού. Έτσι, ενώ η πλατεία "γράφει" το έργο, οι ηθοποιοί το ερμηνεύουν θεατρικά.

Ένα παράδειγμα: σε μια τενεκεδούπολη του Σαν Ιλαρίονα, στη Λίμα, μια γυναίκα που ήταν αναλφάβητη διηγήθηκε πως, πριν από χρόνια, ο άντρας-της της είχε ζητήσει να φυλάξει κάποια έγγραφα που, όπως έλεγε εκείνος, είχαν πολύ μεγάλη σημασία. Η καμήνη η γυναίκα τα κράτησε χωρίς να ρωτήσει τίποτα. Μια μέρα μαλώσανε κι η γυναίκα θυμήθηκε τα έγγραφα. Θέλησε να μάθει τί ήταν, γιατί φοβόταν ότι είχαν σχέση με την ιδιοκτησία του μικρού-της σπιτιού. Κι'επειδή δεν ήξερε να διαβάζει, πήγε να βρει μια γειτόνισσα, να της τα διαβάσει αυτή. Με μεγάλη-της έκπληξη ανακάλυψε ότι τα περίφημα "έγγραφα", που τάχε φυλάξει προσεχτικά χρόνια ολόκληρα, ήταν ερωτικά γράμματα που τάχε στείλει στον άντρα-της η ερωμένη-του. Η προδομένη γυναίκα ήθελε να εκδικηθεί. Ανέβασαν στη σκηνή αυτή την ιστορία, και οι ηθοποιοί την παίξανε, ως τη στιγμή που, το βράδυ, ο άντρας γυρίζει και βρίσκει τη γυναίκα-του, που έχει ανακαλύψει το μυστήριο των γραμμάτων. Η νέα γυναίκα θέλει να εκδικηθεί. Πώς; Εκεί διέκοψαν τη δράση και το πρόσωπο που έπαιζε το ρόλο της γυναίκας, ρώτησε τους συμμετέχοντες θεατές ποια στάση να κρατήσει. Όλες οι γυναίκες άρχισαν να συζητούν και να δίνουν τη γνώμη-τους. Οι ηθοποιοί άκουγαν τις διάφορες προτάσεις και δρούσαν ανάλογα με τις κατευθύνσεις που έρχονταν από το κοινό. Εξετάστηκαν όλες οι δυνατότητες. Νά, μερικές από τις λύσεις γι'αυτή τη συγκεκριμένη περίπτωση:

α) Να κλάψει πολύ, για να κάνει τον άντρα-της να νοιώσει ένοχος. Ένα νεαρό κορίτσι ήταν που πρότεινε, η γυναίκα να κλάψει με τη ψυχή-της, για να καταλάβει ο άντρας-της το μέγεθος της κακής-του πράξης. Η ηθοποιός έπαιξε αυτή τη λύση, έκλαψε έντονα, ο σύζυγος την παρηγόρησε κι' όταν αυτή σταμάτησε να κλαίει, εκείνος της ζήτησε να του σερβίρει το δείπνο. Την διαβεβαίωσε πως είχε ξεχάσει την ερωμένη-του, πως δεν αγαπούσε παρα μονάχα αυτή, κ.λ.π. Τίποτα δεν είχε αλλάξει, το κοινό αρνήθηκε αυτή τη λύση.

β) Ν' αφήσει το σπίτι-της και να εγκαταλείψει το σύζυγό-της ολομόναχο, για να τον τιμωρήσει. Η ηθοποιός έπαιξε αυτή τη λύση. Αφού είπε στο σύζυγο πως ήταν πολύ κακός, μάζεψε τα πράγματά-της, έφτιαξε τη βαλίτσα-της και τον άφησε μόνο, πολύ μόνο, για να μάθει. Αλλά τη στιγμή που έβγαине απ' το σπίτι, απ' το σπίτι-της δηλαδή, ρώτησε το κοινό, πού έπρεπε να πάει. Για να τιμωρήσει τον άντρα-της, είχε τιμωρηθεί η ίδια, γιατί πού θα πήγαινε τώρα; Σε ποιο σπίτι θα πήγαινε να ζήσει; Αυτή η τιμωρία δεν ωφελούσε σε τίποτα απολύτως, αφού γύρισε εναντίον-της.

γ) Να κλείσει κατάνουτρα την πόρτα στο σύζυγό-της κι έτσι εκείνος θ' αναγκαστεί να φύγει. Δοκίμασαν κι αυτή την παραλλαγή. Ο σύζυγος παρακάλεσε και ikέτεψε να τον αφήσει να μπει. Αλλά η γυναίκα ήταν αλύγιστη. "Πολυ ωραία, της είπε, φεύγω. Πάω να πάρω όλα-μου τα λεφτα και να πάω να ζήσω με την ερωμένη-μου. Ξεμπέρδεψε μόνη-σου..." Κι έφυγε. Η λύση δεν άρεσε στην ηθοποιό, γιατί ο άντρας-της θα πήγαινε να ζήσει με μια άλλη κι εκείνη με τί θα ζούσε; Η κακόμοιρη γυναίκα, δεν κέρδιζε αρκετά για να ζήσει μόνη-της και έτσι δεν μπορούσε να κάνει χωρίς σύζυγο.

δ) Την τελευταία λύση που την πρότεινε μια γυναίκα χοντρή και μεγαλόσωμη τη δέχτηκαν όλοι, άντρες και γυναίκες! "Άκου τί θα κάνεις. Πάρε μια μεγάλη μαγκούρα κι όταν γυρίσει, χτύπα-τον μ' όλη-σου τη δύναμη. Να τον κάνεις τόπι στο ξύλο. Αφού τον δείρεις, όσο χρειάζεται για να μετανοιώσει, βάλε στη θέση-της τη μαγκούρα, σερβίρισε με πολλή τρυφερότητα το φαί-του και συγχώρεσέ-τον..." Η ηθοποιός έπαιξε αυτή την άποψη, αφού υπερνίκησε τη φυσική αντίσταση του ηθοποιού

που έκανε το σύζυγο. Τον έδειρε πολύ — και το κοινό το χάρηκε πολύ — μετά κάθησε μαζί-του στο τραπέζι. Φάγανε, συζητώντας για τα καινούρια κυβερνητικά μέτρα: την εθνικοποίηση των Αμερικάνικων εταιρειών...

Αυτή η μορφή του θεάτρου προκαλεί έντονο ερέθισμα σ' όσους λαβαίνουν μέρος: δίνει τη δυνατότητα να πείσει ο τοίχος που χωρίζει τους ηθοποιούς από τους θεατές. Οι μισοί γράφουν αυτό που παίζουν οι άλλοι, σχεδόν ταυτόχρονα. Οι θεατές νοιώθουν πως μπορούν να επέμβουν στη δράση. Αυτή πάλι, δεν είναι πια προκαθορισμένη, σαν το πεπρωμένο ή σαν τη Μοίρα. Ο Άνθρωπος είναι η Μοίρα του Ανθρώπου. Ο Άνθρωπος—Θεατής μπορεί λοιπόν να γίνει ο δημιουργός της μοίρας του Ανθρώπου—Θεατρικό Πρόσωπο. Κάθε θεατής έχει το δικαίωμα να δοκιμάζει την άποψή-του. Δεν υπάρχει λογοκρισία. Ο ηθοποιός δεν αλλάζει στη βασική-του λειτουργία: συνεχίζει να είναι ερμηνευτής. Αυτό που αλλάζει είναι το τί πρέπει να παίξει. Αν έπαιζε μέχρι τώρα τον άνθρωπο, τον κλεισμένο στην κάμαρά-του, που η θεία έμπνευση του υπαγορεύει ένα κείμενο τελειωμένο, τώρα πρέπει να ερμηνεύσει το λαϊκό κοινό, ανθρώπους της συνοικίας, της κοινότητας, γείτονες, συνδικάτα, εργοστάσια, αγροτικούς συλλόγους κ.λ.π., πρέπει να ερμηνεύσει ό,τι σκέπτονται όλοι αυτοί οι άντρες κι οι γυναίκες. Ο ηθοποιός αφήνει το άτομο για την ομάδα. Είναι ταυτόχρονα πολύ πιο δύσκολο και πολύ πιο πλούσιο πράγμα.

#### Δεύτερη βαθμίδα: το θέατρο — άγαλμα

Ο θεατής, εδώ, πρέπει να επεμβαίνει πιο άμεσα. Του ζητούν να εκφράσει τη γνώμη-του πάνω σ' ένα θέμα που τόχουν διαλέξει αυτοί που παίρνουν μέρος (ένα θέμα αφηρημένο, όπως ο ιμπεριαλισμός, ή πιο συγκεκριμένο — και πολύ πιο συνηθισμένο — όπως η έλλειψη νερού στο συνοικισμό). Πρέπει να χρησιμοποιήσει το σώμα των άλλων, "λαξεύοντας" ένα σύνολο από αγάλματα έτσι που να φαίνονται ξεκάθαρες οι γνώμες και τα αισθήματα. Ο παίχτης πρέπει να ενεργεί με το σώμα των άλλων, σαν νάταν γλύπτης κι' αυτοί, ένας σωρός από άργιλο: πρέπει να αποφασίσει για τη στάση του καθενός, μέχρι τις παραμικρότερες λεπτομέρειες της φυσιογνωμίας.

Απαγορεύεται απόλυτα, να μιλήσει. Όμως μπορεί να υποδείξει με γκριμάτσες, αυτό που περιμένει από το θεατή—άγαλμα. Αφού τοποθετηθεί η ομάδα με τα αγάλματα, αρχίζει η

συζήτηση: κάθε θεατής μπορεί να αλλάζει ένα μέρος ή όλα τα αγάλματα, μέχρι που να φτιάξει ένα σύνολο, που το δέχονται σχεδόν όλοι. Ζητούν τότε από το θεατή-γλύπτη, να φτιάξει ένα άλλο σύνολο, για να δείξει τη λύση που νομίζει αυτός ιδανική στο πρόβλημα που έχει τεθεί. Στην πρώτη φάση, δείχνει την πραγματική εικόνα, στη δεύτερη, την ιδανική εικόνα. Τέλος, του ζητούν να δείξει τη φάση της μετάβασης: πώς περνούν από τη μια κατάσταση στην άλλη. Μ'άλλα λόγια: πώς να αλλάξουν, πώς να τροποποιήσουν, πώς να κάνουν επαναστατική την πραγματικότητα. Πάντα ξεκινώντας από μια ομάδα με αγάλματα που τάχουν όλοι δεχθεί, ζητούν απ' τον καθένα να προτείνει τις δικές του μετατροπές.

Παράδειγμα: ζήτησαν από μια κοπέλλα, που ανήκε στην ομάδα εναντίον του αναλφαβητισμού στο Οτούσκο, να εξηγήσει σ' όλους, χρησιμοποιώντας μια ομάδα από αγάλματα, πώς έβλεπε το χωριό που γεννήθηκε. Στο Οτούσκο, πριν έρθει η επαναστατική κυβέρνηση, είχε γίνει μια στάση χωρικών οι γαιοκτήμονες είχαν συλλάβει τον αρχηγό, τον είχαν σύρει στην πλατεία του χωριού, κι εκεί, μπροστά σε εκατό ανθρώπους, τον είχαν ευνουχίσει. Η κοπέλλα έστησε τη σκηνή του ευνουχισμού, τοποθετώντας κάποιον χάρμα και βάζοντας έναν άλλο να κάνει την κίνηση πως τον ευνουχίζει ένας τρίτος τον κρατούσε από τους ώμους. Από τη μια μεριά, στεκόταν ένας άνθρωπος που είχε τη στάση της δύναμης και της βίας, και του παραστέκονταν δυο φρουροί, που απειλούσαν τον κρατούμενο με τα όπλα τους από την άλλη μεριά, μια γυναίκα στα γόνατα προσευχόταν λίγο πιο μακριά, μια ομάδα από πέντε άντρες και γυναίκες, γονατισμένοι κι αυτοί, με τα χέρια δεμένα πίσω. Νά, η πραγματική εικόνα που είχε η κοπέλλα για το χωριό της. Εικόνα φοβερή, απαισιόδοξη, γεμάτη ηττοπάθεια, αλλά και εικόνα που έδειχνε κάτι που έγινε πραγματικά. Ζήτησαν κατόπιν από την κοπέλλα να δείξει, πώς θά'θελε να δει το χωριό της. Άλλαξε όμως διόλου την ομάδα κι έπλασε μιαν άλλη, από ανθρώπους που δούλευαν, αγαπιόνταν, δηλαδή ένα Οτούσκο ευτυχισμένο, ένα Οτούσκο ιδανικό. Μετά πέρασαν στο τρίτο μέρος, που είναι φανερό ότι είναι το πιο σημαντικό σ' αυτό το θεατρικό σχήμα: πώς, ξεκινώντας από την πραγματική εικόνα, μπορούμε να περάσουμε στην ιδανική εικόνα. Πώς να προκαλέσουμε την αλλαγή, τη μεταμόρφωση, την επανάσταση;

Έπρεπε να δώσει τη γνώμη της, αλλά χωρίς να μιλήσει. Κάθε παίχτης μπορούσε να γίνει γλύπτης, να δείξει πως αυτό το σύνολο μπορούσε να αλλάξει από μόνο του, αν γινόταν μια ανακατανομή των δυνάμεων, για να φτάσει στην ιδανική εικόνα. Ο καθένας έδινε τη γνώμη του σαν "άγαλμα". Έγιναν άπιστευτες συζητήσεις, αλλά χωρίς λέξη μόλις φώναζε κάποιος: "Είναι αδύνατο, εγώ νομίζω πως...", τον διακόπτανε αμέσως: "Μη λες αυτό που σκέπτεσαι, έλα να μας το δείξεις..." Ο παίχτης σηκωνόταν και έδειχνε με το σώμα του, συγκεκριμένα, τη σκέψη του και η συζήτηση συνεχιζόταν. Σ' αυτή την ειδική περίπτωση παρατηρήσαμε, γρήγορα, τις παρακάτω παραλλαγές:

α) Όταν ζητήσαμε από ένα κορίτσι που ήταν από το εσωτερικό της χώρας να επέμβει, εκείνη δεν άγγιξε το άγαλμα της γονατισμένης γυναίκας, δείχνοντας έτσι καθαρά πως σ' αυτή τη γυναίκα δεν έβλεπε καμία δύναμη μεταβολής, καμία επαναστατική δύναμη. Τα κορίτσια, ήταν φανερό, ταύτιζαν τον εαυτό τους με το θηλυκό πρόσωπο, όμως, επειδή δεν έβλεπαν τον εαυτό τους να μπορεί να πρωταγωνιστεί στην επανάσταση, δεν τροποποιούσαν το άγαλμα της γονατισμένης γυναίκας. Αντίθετα, όταν ζητήσαμε το ίδιο πράγμα σε ένα κορίτσι από τη Λίμα, αυτό, πιο "απελευθερωμένο", άρχισε να μεταμορφώνει πρώτα-πρώτα, ακριβώς αυτό το άγαλμα. Επαναλάβαμε το πείραμα πολλές φορές και κάθε φορά είχε το ίδιο αποτέλεσμα. Σίγουρα τίποτα δεν έγινε στην τύχη, αλλά βλέπαμε την ειλικρινή και μορφοποιημένη έκφραση της ιδεολογίας και της ψυχολογίας των κοριτσιών που έπαιρναν μέρος. Τα κορίτσια της Λίμα άλλαζαν πάντα το άγαλμα: Άλλοι την έβαζαν να αρπάζει στις παλάμες της το πρόσωπο του ευνουχισμένου ανθρώπου, άλλοι την έβαζαν να ορμάει πάνω στο δῆμιο η μόνη αλλαγή που έκαναν τα κορίτσια απ' το εσωτερικό, ήταν να βάλουν τη γυναίκα να σηκώσει τα χέρια της στον ουρανό, σαν σημείο προσευχής.

β) Απ' αυτούς που έπαιρναν μέρος, όσοι πίστευαν στην επαναστατική κυβέρνηση, άρχιζαν, τροποποιώντας τα δυο οπλισμένα πρόσωπα: δε γύριζαν πια το όπλο τους ενάντια στον ευνουχισμένο επαναστάτη, αλλά ενάντια στο φαντασμένο γαιοκτήμονα ή σ' αυτούς που εκτέλεσαν τον ευνου-

χισμο. Όσοι είχαν λιγότερη εμπιστοσύνη στην κυβέρνηση, δεν άγγιζαν τα οπλισμένα πρόσωπα.

γ) Όσοι πίστευαν σε μαγικές λύσεις ή έλπιζαν σε μια "συνειδητοποίηση" απο μέρους των εκμεταλλευτων άρχιζαν να διορθώνουν τους βασανιστες και το δυναμικο κεντρικο πρόσωπο — που άλλαζαν motu proprio (απο μόνοι-τους) αντίθετα αυτοι που δεν πίστευαν σ'αυτο το είδος του περάσματος, άλλαζαν πρώτα τους γονατισμένους άντρες, δίνοντάς-τους στάσεις αγώνα, βάζοντάς-τους να κάνουν επίθεση εναντίον των καταπιεστων-τους.

δ) Μια κοπέλλα που δεν ήταν ευχαριστημένη να κάνει αλλαγες στους γονατισμένους άντρες — που απελευθερώνονταν, ορμούσαν στους δήμιους-τους και τους αιχμαλώτιζαν —, ήθελε ένα πρόσωπο του "λαου" να διευθύνει όλους τους άλλους παίχτες, δείχνοντας μ'αυτο τον τρόπο ξεκάθαρα τη γνώμη-της: οι κοινωνικες αλλαγες είναι το έργο του λαου συνολικα, κι όχι μόνο της πρωτοπορίας.

ε) Μια άλλη κοπέλλα, πραγματοποιήσε όλες τις αλλαγες που ήταν δυνατες και που μπορούσε κανεις να φανταστει, αλλα δεν άγγιξε τα πέντε γονατισμένα πρόσωπα που είχαν δεμένα τα χέρια-τους πίσω. Ανήκε στη μεσοαστικη τάξη. Μετα απο πολλές προσπάθειες, επειδη άρχισε να νευριάζει, που δεν μπορούσε να φανταστει άλλες αλλαγες, της προτείναμε να τροποποιήσει την ομάδα με τα δεμένα αγάλματα. Τα κοίταξε και φώναξε έκπληκτη: "Στην πραγματικότητα για μένα αυτοι εδω περισσεύουν". Αυτη ήταν η καθαρη αλήθεια. Για κεινη ο λαος περισσευε: δεν ήταν ποτε ικανη να τον δει.

Αυτη η μορφη του θεάτρου — άγαλμα, είναι σίγουρα μια απ'τις πιο ενδιαφέρουσες, γιατι είναι πολυ εύκολη στην πρακτικη-της και διαθέτει το εκπληκτικο χάρισμα να κάνει τη σκέψη ορατη. Κι αυτο, γιατι όταν χρησιμοποιείται μια ιδιωματικη γλώσσα, κάθε λέξη έχει μια σημασία που είναι η ίδια για όλους, αλλα έχει ακόμα και μια άλλη έννοια, που είναι διαφορετικη απο άτομο σε άτομο. Αν προφέρω τη λέξη επανάσταση, αυτοι που μ'ακουν, καταλαβαίνουν πολυ καλα ότι αναφέρομαι σε μια ριζικη μεταβολη, αλλα την ίδια στιγμη ο καθένας θα σκεφτει την επανάσταση-

"του", την προσωπικη ιδέα που έχει για την επανάσταση. Αλλα αν χρειαστει να τοποθετήσω μια ομάδα απο αγάλματα, που σημαίνει την επανάστασή-"μου", δε θα υπάρχει μια κανένας διχασμος ανάμεσα στη γενικότερη σημασία και στην ιδιαίτερη έννοια που δίνει ο καθένας. Το άγαλμα επιτρέπει τη σύνθεση ανάμεσα στην ατομικη άποψη για μια έννοια και στη συλλογικη άποψη. Σ'αυτη την ομάδα, που σημαίνει επανάσταση, τί θα κάνουν τα αγάλματά-μου; Θάχουν στο χέρι όπλα ή ψηφοδέλτια; Τα πρόσωπα του λαου θα είναι ενωμένα σε σχέση αγώνα εναντίον των κοινων εχθρων; Ή αντίθετα θα διασκορπιστουν; ή ακόμα θα αρχίσουν να συζητουν; Η άποψή-μου για την επανάσταση θα γίνει καθαρη αν, αντι να μιλω γι'αυτην, δείξω με εικόνες αυτο που σκέφτομαι.

Θυμάμαι σε ένα ψυχόδραμα, μια κοπέλλα μιλούσε συνέχεια για τα προβλήματα που έλεγε πως έχει με τον αρραβωνιαστικο-της, και που άρχιζαν σχεδον απaráλλακτα με την ίδια φράση: "Ήρθε και μ'αγκάλιασε και λοιπον..." Οι ιστορίες-της άρχιζαν πάντα απ'αυτο το αγκάλιασμα και καταλαβαίνουμε όλοι πως αγκαλιάζονταν, καταλαβαίναμε τουλάχιστον αυτο που σημαίνει γενικα η λέξη αγκαλιάζω. Μια μέρα, μας έδειξε ποιες ήταν οι συναντήσεις-της, παιζοντάς-τις: εκείνος πλησίαζε, εκείνη σταύρωνε τα χέρια-της πάνω στο στήθος, σαν να ήθελε να υπερασπίσει τον εαυτο-της, εκείνος την άρπαζε και την έσφιγγε, εκείνη κρατούσε πάντα τις γροθιες σφιγμένες, για να αμυνθει. Εδω είχαμε μια προσωπικη άποψη πολυ ειδικη για τη λέξη "αγκαλιάζω". Καταλάβαμε τα προβλήματα-της, επειδη καταλάβαμε τη λέξη-της.

Στο θέατρο—άγαλμα είναι δυνατον να χρησιμοποιηθουν κι'άλλες τεχνικες:

1. Κάθε παίχτης πρέπει να μεταμορφωθεί σε άγαλμα, που κάνει μια κίνηση ή μια χειρονομία, αλλα μια μόνο, κάθε φορα που χτυπούμε τα χέρια. Σ'αυτη την περίπτωση η ομάδα με τα αγάλματα μεταμορφώνεται ανάλογα με την προσωπικη επιθυμία κάθε παίχτη.

2. Ζητάμε απ'τους παίχτες να θυμηθουν την ιδανικη εικόνα, να επιστρέψουν στην πρωταρχικη πραγματικη εικόνα, μετα να ξανακάνουν το δρόμο για να ξαναγυρίσουν στην ιδανικη εικόνα' έτσι δείχνουμε το σύνολο των εικόνων σε



κίνηση, πράγμα που επιτρέπει να αναλύσουμε το βιώσιμο των μεταβάσεων που έχουν προταθεί. Βλέπουμε τότε, αν η μεταμόρφωση της ομάδας είναι ένα χάρισμα του Αγίου Πνεύματος ή αντίθετα, το αποτέλεσμα δυνάμεων σε σύγκρουση μέσα στην ίδια την ομάδα.

3. Ζητούμε από τον παίκτη—γλύπτη, όταν τελειώσει το έργο-του να μπει κι αυτός μέσα. Έτσι πολλές φορές, καταλαβαίνει πως έχει μια απόκοσμη άποψη για την πραγματικότητα, σαν να μην ήταν αυτός ο ίδιος ένα κομμάτι-της.

Το παιχνίδι των αγαλμάτων προσφέρει ακόμα πολλές άλλες δυνατότητες. Το σημαντικό είναι πάντα να αναλύεται το βιώσιμο της αλλαγής.

#### Τρίτη βαθμίδα: θέατρο της αγοράς

Είναι η τελευταία βαθμίδα. Ο παίκτης επεμβαίνει στη δράση και την τροποποιεί. Και να τα τρία στάδια: Ζητούμε, πρώτα, από κάποιον να διηγηθεί μια ιστορία, μ'ένα πρόβλημα πολιτικό ή κοινωνικό, που είναι δύσκολο να λυθεί μετά κάνουμε πρόβα ή αυτοσχεδιάζουμε κατευθείαν, για να δώσουμε μια παράσταση που κρατά δέκα με δεκαπέντε λεπτά και που δίνει τη λύση στο πρόβλημα που έχει τεθεί. Στο τέλος της παράστασης αρχίζουμε συζήτηση και ρωτούμε αυτούς που λαβαίνουν μέρος, αν είναι σύμφωνοι με τη λύση που έχει προταθεί. Θα πουν βέβαια όχι. Τους εξηγούμε τότε, ότι θα ξαναρχίσει η σκηνή για δεύτερη φορά, ακριβώς όπως την πρώτη, αλλά πως αυτή τη φορά, όσοι δε συμφωνούν, μπορούν νάρθουν ν'αντικαταστήσουν τον ηθοποιό και να οδηγήσουν τη δράση προς την κατεύθυνση που τους φαίνεται πιο ολοκληρωμένη. Ο ηθοποιός που έχει αντικατασταθεί αφήνει τη σκηνή και κοιτάζει, κι όταν ο παίκτης τελειώσει την επέμβασή-του, τότε ξαναπαίρνει τη θέση-του. Οι άλλοι ηθοποιοί πρέπει να προσαρμοστούν στην καινούρια κατάσταση και ν'αντιμετωπίσουν, εκείνη τη στιγμή, όλες τις δυνατότητες που προσφέρονται από την καινούρια πρόταση.

Αυτοί που παρακολουθούν και επεμβαίνουν, πρέπει υποχρεωτικά να συνεχίσουν τις κινήσεις των ηθοποιών που αντικαθιστούν. Απαγορεύεται να μουν στη σκηνή μόνο για να μιλούν, να μιλούν, να μιλούν πρέπει να κάνουν τη δουλειά και τις πράξεις των ηθοποιών που ήταν στη θέση-τους. Η

θεατρική δραστηριότητα πρέπει να συνεχιστεί κι επάνω στη σκηνή. Οποιοσδήποτε μπορεί να προτείνει οτιδήποτε, με την προϋπόθεση να το κάνει στη σκηνή δουλεύοντας, δρώντας, κάνοντας κάτι κι όχι απ'το άνετο βάθος της πολυθρόνας-του. Πολύ συχνά είμαστε επαναστάτες με τα λόγια: κηρύσσουμε τότε ηρωϊσμό και επανάσταση, αλλά όταν πρέπει να βάλουμε σε πράξη αυτά που διδάσκουμε, συχνά βλέπουμε πως τα πράγματα δεν είναι τόσο εύκολα.

Ένα παράδειγμα: ένας νεαρός δεκαοχτώ χρονών, δούλευε στο Σιμπού, σ'ένα απ'τα πιο σημαντικά ψαράδικα λιμάνια του κόσμου: Εκεί κάτω υπάρχουν πολλά εργοστάσια, που βγάζουν αλεύρι από τα ψάρια, βασικό προϊόν εξαγωγής του Περού. Μερικά εργοστάσια είναι πολύ μεγάλα, άλλα έχουν μόνο οκτώ με δέκα υπαλλήλους. Ο νεαρός-μας, δούλευε σ'ένα απ'αυτά. Το αφεντικό εκμεταλλευόταν σκληρά τους εργάτες-του: τους έβαζε να δουλεύουν απ'τις οκτώ το πρωί ως τις οκτώ το βράδυ, ή και τ'αντίθετο. Σύνολο: δώδεκα ώρες δουλειά συνέχεια. Αναρωτιόνταν όλοι, πώς να παλαίψουν ενάντια σ'αυτή την απάνθρωπη εκμετάλλευση. Ο καθένας είχε τη γνώμη-του, όπως για παράδειγμα το "σχέδιο - χελώνα", που σημαίνει να δουλεύεις όσο γίνεται πιο αργά, προπαντός όταν το αφεντικό γυρίζει την πλάτη. Ο νεαρός-μας είχε μια λαμπρή ιδέα: να δουλεύουν αντίθετα πολύ γρήγορα, μέχρι που να κουραστεί η μηχανή και να σπάσει. Τις δυο τρεις ώρες που χρειάζονται για να διορθωθεί η μηχανή, οι εργάτες θα μπορούσαν ήσυχα να ξεκουραστούν. Το πρόβλημα ήταν η εκμετάλλευση του αφεντικού, κι αυτή ήταν μια απ'τις λύσεις που βρήκε η πονηρία των εργατών. Ήταν όμως η καλύτερη;

Ετοίμασαν τη σκηνή και παρουσίασαν τη λύση. Μερικοί ηθοποιοί έπαιζαν τους εργάτες, ένας άλλος τ'αφεντικό, ένας άλλος τον αρχιεργάτη, ένας άλλος το σπιούνο. Η σκηνή μεταβλήθηκε σ'εργοστάσιο, που έφτιανε ψαράλευρο: ένας εργάτης ξεφόρτωνε τα ψάρια, ένας άλλος τα ζύγιζε, ένας τρίτος τ'άβαζε στη μηχανή, ενώ ένας τέταρτος επέβλεπε κ.λ.π. Δουλεύοντας, μιλούσαν μεταξύ-τους, πρότειναν λύσεις, τις συζητούσαν ώσπου συμφώνησαν με την πρόταση του νεαρού και έσπασαν τη μηχανή. Τότε ερχόταν τ'αφεντικό κι ενώ τη διορθώνε ο μηχανικός οι εργάτες ξεκουράζονταν. Μόλις τελειωνε η επιδιορθωση, ξανάρχιζαν τη δουλειά.

Έπαιξαν τη σκηνή για πρώτη φορά και άρχισε η συζήτηση: συμφωνούσαν όλοι; Όχι, στ'αλήθεια όχι. Αντίθετα, είχαν όλοι διαφορετική γνώμη. Ο καθένας έκανε την πρότασή-του: να κάνουν απεργία, να ρίξουν μια μπόμπα στη μηχανή, να δημιουργήσουν συνδικάτο κ.λ.π.

Προτείναμε τότε στο κοινό, να δοκιμάσουμε το θέατρο φόρουμ. Θάπαιζαν τη σκηνή για δεύτερη φορά, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, ο καθένας όμως τώρα είχε το δικαίωμα να επέμβει και να δοκιμάσει τη λύση-του. Ο πρώτος που διέκοψε ήταν εκείνος που πρότεινε να ρίξουν μπόμπα: πήρε τη θέση του ηθοποιού που έπαιζε το ρόλο του νεαρού κι ετοιμάστηκε να ρίξει τη μπόμπα, για να καταστρέψει τη μηχανή. Οι άλλοι ηθοποιοί προσπάθησαν να τον μεταπείσουν, γιατί η προτασή-του θάχε σαν αποτέλεσμα να καταστρέψει το εργοστάσιο, άρα την πηγή της δουλειας-τους. Πού θα πήγαιναν να δουλέψουν όλοι αυτοί οι εργάτες, αν εκλείνει το εργοστάσιο; Ο άνθρωπος δεν συμφωνούσε, ήθελε πάντα να ρίξει τη μπόμπα-του, αλλά πολύ γρήγορα αντιλήφθηκε, ότι δεν ήξερε να τη κατασκευάσει και πολύ λιγότερο να τη χειριστεί. Αυτό συμβαίνει σε πολλούς ανθρώπους: Ενώ είναι ικανοί με τις θεωρητικές συζητήσεις να ρίξουν μπόμπες και εκρηκτικές ύλες, στην πραγματικότητα δεν ξέρουν τί να κάνουν και πολύ πιθανόν η μπόμπα-τους θα έσκαγε μέσα στην τσέπη τους. Αφού δοκιμάστηκε η λύση-μπόμπα, ο άνθρωπος ξαναγύρισε στη θέση-του και ένας ηθοποιός τον αντικατέστησε, μέχρι που ήρθε ένα δεύτερο άτομο και πρότεινε τη λύση-του: την απεργία. Μετά από μακριές συζητήσεις με τους άλλους, τους έπεισε να σταματήσουν τη δουλειά και να εγκαταλείψουν το εργοστάσιο. Το αφεντικό, ο αρχιεργάτης και ο σπιούνος πήγαν τότε στην πλατεία για να στρατολογήσουν εργάτες που θα αντικαθιστούσαν τους απεργούς: στο Σιμπούι υπάρχει τεράστια ανεργία. Έτσι ο θεατής που έλαβε μέρος, δοκίμασε τη λύση-του, την απεργία και κατάλαβε πολύ γρήγορα ότι δεν έφερνε αποτέλεσμα: με τέτοια ανεργία, τ'αφεντικά μπορούν πάντα να βρουν εργάτες που να είναι πολύ λίγο πολιτικοποιημένοι και αρκετά πεινασμένοι για ν'αντικαταστήσουν τους απεργούς.

Η τρίτη πρόταση, ήταν να δημιουργήσουν ένα μικρό συνδικάτο, για να πολιτικοποιήσουν τους εργαζόμενους που έχουν ή δεν έχουν δουλειά, ώστε να αγωνιστούν για τις

δικδικήσεις-τους, να φτιάξουν ασφαλιστικά ταμεία κ.λ.π. Σύμφωνα με το κοινό που βρισκόταν εκεί, αυτή ήταν η καλύτερη λύση.

Στο θέατρο φόρουμ δεν επιβάλλεται καμία ιδέα: δίνεται στο κοινό (στο λαό) η δυνατότητα να πειραματιστεί για όλες-του τις ιδέες, να δοκιμάσει όλες τις λύσεις και να τις ελέγξει, να τις επαληθεύσει με τη βοήθεια της πρακτικής, της θεατρικής πρακτικής. Αν είχανε συμφωνήσει με την ιδέα ότι έπρεπε ν'ανατινάξουν όλα τα εργοστάσια ψαράλευρου στο Σιμπούι, αυτό θάτανε σωστό, σύμφωνα με την άποψή-τους: το θέατρο δεν υπόδειξε τον καλύτερο τρόπο, χωρίς να δώσει τα μέσα για να μελετηθούν όλοι οι άλλοι τρόποι που προσφέρονταν.

Μπορεί αυτό το θέατρο να μην είναι επαναστατικό αλλά οι μορφές-του είναι σίγουρα μια πρόβα της επανάστασης. Ο θεατής-ηθοποιός βάζει σε πρακτική μια πραγματική πράξη, ακόμα και αν είναι επινοητή. Δοκιμάζοντας εικονικά να ρίξει μια μπόμπα, αρχίζει συγκεκριμένα να μαθαίνει πώς γίνεται αυτό. Προσπαθώντας να οργανώσει μια απεργία, οργανώνει συγκεκριμένα μια απεργία. Η εμπειρία, αν και με όρους εικονικούς, είναι συγκεκριμένη.

Από την άλλη μεριά δεν υπάρχει κίνδυνος να έχουμε καμία αίσθηση κάθαρσης. Όλοι είμαστε συνηθισμένοι σε έργα, όπου τα θεατρικά πρόσωπα κάνουν την επανάσταση πάνω στη σκηνή μετατρέποντας τους θεατές σε θριαμβικούς επαναστάτες της πολυθρόνας. Έτσι, καθαρίζονται από τις επαναστατικές-τους ορμές. Γιατί να κάνεις επανάσταση πραγματική, αφού την κάνουν τόσο ωραία στο θέατρο; Στην περίπτωση-μας, όλα αυτά είναι αδύνατο να γίνουν: η δοκιμή δίνει κουράγιο να περάσεις στην πράξη, στην πραγματικότητα. Αντι ν'αφαιρέσει κάτι από το θεατή, το θέατρο φόρουμ, του δίνει την επιθυμία να κάνει πράξη, αυτό που έκανε πρόβα στο θέατρο. Η πρακτική αυτών των θεατρικών μορφών προκαλεί ένα είδος κενού που έχει ανάγκη να συμπληρωθεί από μια πραγματική πράξη.

#### ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΑΝ ΛΟΓΟΣ

Ο Γιόργκε Ικισάβα λείπει για το αστικό θέατρο ότι είναι μια παράσταση τελειωμένη: η αστική τάξη ξέρει ήδη τον

κόσμο, τον κόσμο-της, μπορεί να τον μεταφέρει σε εικόνες, μπορεί να τον ερμηνεύσει με εικόνες, σαν κάτι ολοκληρωμένο, τελειωμένο. Το προλεταριάτο, αντίθετα, και γενικά οι τάξεις που τις εκμεταλλεύονται δεν ξέρουν ακόμα πώς θα είναι ο κόσμος-τους: το θέατρό-τους θάναι λοιπον δοκιμαστικό, κι όχι παράσταση τελειωμένη. Εδώ υπάρχει πολυ αλήθεια' αλλά είναι το ίδιο αλήθεια και ότι το θέατρο μπορεί να προσφέρει εικόνες "μετάβασης".

Μπόρεσα, στα χρόνια της εμπειρίας-μου πάνω στο λαϊκό θέατρο, σε διαφορετικές χώρες της Λατινικής Αμερικής, να παρατηρήσω, ότι το κοινό το ενδιαφέρει να πειραματίζεται, να δοκιμάζει: οι παραδοσιακές παραστάσεις, οι κλειστές, του είναι βαρετές. Το κοινό θέλει λοιπον ν'ανοίξει διάλογο με τους ηθοποιούς, να διακόψει τη δράση, να ζητήσει εξηγήσεις, χωρίς να περιμένει "ευγενικά" να τελειώσει το έργο. Αντίθετα με την αστική ευγένεια, η λαϊκή ευγένεια επιτρέπει και ενθαρρύνει το θεατή να κάνει ερωτήσεις, ν'ανοίξει διάλογο, να συμμετέχει.

Όλες οι μορφές για τις οποίες μιλήσαμε είναι του δοκιμαστικού θεάτρου του θεάτρου-θέαμα. Είναι πειράματα που ξέρουμε πώς αρχίζουν, αλλά ποτε πώς τελειώνουν, γιατί ο θεατής, απελευθερωμένος απο τις αλυσίδες-του, δρα επιτέλους και μεταμορφώνεται σε πρωταγωνιστή. Επειδή ανταποκρίνονται στις πραγματικές ανάγκες του λαϊκού κοινού, γι αυτό αυτές τις μορφές τις εκτιμά πάντα και τις βάζει με χαρά σε ενέργεια.

Όλα αυτά δεν εμποδίζουν το λαϊκό κοινό να βάλει σε πράξη και μορφές πιο "τελειωμένες". Στο Περού ενθαρρύνανε πολυ τα πειράματα που είχαν κι όλες γίνει αλλου – στη Βραζιλία ειδικά και στην Αργεντινή – και που αποδείχτηκαν και κει πολυ αποτελεσματικά.

Νά μερικά απο αυτά:

#### 1. Θέατρο-εφημερίδα

Είχε αρχίσει να πραγματοποιείται απο το Νυκλεο του Θεάτρου Αρένα του Σαν Πάολο (Βραζιλία) που ήμουν διευθυντής-του, πριν αναγκαστώ να εγκαταλείψω τη χώρα. Αποτελείται απο απλές τεχνικές, που επιτρέπουν να μετατρέπονται τα νέα των εφημερίδων – ή οποιοδήποτε άλλο υλικό, που δεν έχει θεατρική μορφή – σε θεατρικές σκηνές.

α) Απλη ανάγνωση: διαβάζουμε την είδηση, ξεκομμένη απο το σύνολο της εφημερίδας και της σελιδοποίησης, που την κάνει ψεύτικη και ύποπτη.

β) Σταυρωτή ανάγνωση: διαβάζουμε δυο ειδήσεις παράλληλα, σταυρωτά, ώστε η μια να φωτίζει, να εξηγεί και να δίνει στην άλλη μια νέα διάσταση.

γ) Συμπληρωμένη ανάγνωση: προσθέτουμε στις ειδήσεις τα δεδομένα, τις διευκρινίσεις, που γενικά παραλείπονται απο τις εφημερίδες των κυρίαρχων τάξεων.

δ) Ρυθμική ανάγνωση: αντι μουσικού σχόλιου, διαβάζουμε την είδηση σ'ένα ρυθμο σάμπας, ταγκο, Γρηγοριανού άσματος, έτσι ώστε να κανουμε να λειτουργήσει ο ρυθμος, σαν κριτικό φίλτρο της είδησης, αποκαλύπτοντας το πραγματικό περιεχόμενο που, γενικά, κρύβεται απο την εφημερίδα.

ε) Παράλληλη δράση: ηθοποιοί μμούνται παράλληλες δράσεις, ενω διαβάζεται η είδηση, δείχνοντας έτσι σε ποιο περίγυρο έγινε στ'αλήθεια το γεγονός που περιγράφεται' ακούγεται η είδηση και βλέπουμε κάτι, που τη συμπληρώνει οπτικά.

ζ) Αυτοσχεδιασμος: αυτοσχεδιάζουμε την είδηση στη σκηνή, για να μελετήσουμε όλες τις παραλλαγές και τις δυνατότητές-της.

η) Ιστορικό: προσθέτουμε στην είδηση δεδομένα και σκηνές δείχνοντας το ίδιο γεγονός σε άλλες εποχές, σε άλλες χώρες, σε άλλα κοινωνικά συστήματα.

θ) Ενίσχυση: η είδηση διαβάζεται, τραγουδιέται ή χορεύεται και τη συνοδεύουν κουδουνάκια, προβολές, τραγούδια ή διαφημιστικό υλικό.

ι) Συγκεκριμενοποίηση της αφαιρέσεως: συγκεκριμενοποιούμε βάζοντάς-το στη σκηνή, αυτο που κρύβει συχνά η είδηση, μέσα στην καθαρά αφηρημένη-της διατύπωση. Δείχνουμε συγκεκριμένα το βουρκοστήριο, την πείνα, την ανεργία,

χρησιμοποιώντας εικόνες πραγματικές ή συμβολικές.

κ) Κείμενο χωρίς περίγυρο: η είδηση παρουσιάζεται ξεκομμένη απ'όσα είναι τυπωμένα γύρω-της. Παράδειγμα: ένας ηθοποιός βγάζει λόγο για την αυστηρότητα του Υπουργού Οικονομικών, ενώ περιδρομιάζει ένα λουκούλιο γεύμα. Η αλήθεια του υπουργού είναι γυμνή: αυστηρότητα ναι, άλλα για το λαό.

## 2. Αόρατο θέατρο

Παίζουμε μια σκηνή έξω από το θέατρο κι ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν είναι θεατές. Μπορεί νάβαι μες το δρόμο, στην ουρα του κινηματογράφου, σ'ένα εστιατόριο, στην αγορά, στο τραίνο. Αυτοί που βρίσκονται εκεί, παίρνουν μέρος στη σκηνή κατά τύχη. Δεν πρέπει να ξέρουν πως πρόκειται για παράσταση, αλλιώς θα ξαναγίνονταν "θεατές".

Το αόρατο θέατρο, απαιτεί λεπτομερή προετοιμασία της σκηνής, που είτε ξεκινά από ένα ολοκληρωμένο κείμενο, είτε από ένα απλό σενάριο. Πρέπει να γίνουν πολλές πρόβες που να επιτρέψουν στους ηθοποιούς, να ενσωματώσουν στο παίξιμό-τους και στις κινήσεις-τους τις αντιδράσεις των ανθρώπων που βρίσκονται εκεί. Πρέπει να προβλέψουμε λοιπόν, όσο διαρκούν οι πρόβες, όλες τις παρεμβολές των θεατών που είναι πιθανές και που μπορούμε να φανταστούμε. Ολ'αυτά σχηματίζουν ένα είδος "ευκτικού" κειμένου.

Το αόρατο θέατρο χρειάζεται ένα χώρο με πολυκοσμία. Όλοι όσοι βρίσκονται εκεί, έχουν εμπλακεί στην έκρηξη-του, έκρηξη που τ'αποτελέσματα-της κρατούν πολύ ακόμα, μετά το τέλος της σκηνής.

Ένα παράδειγμα που περιγράφει τη λειτουργία-του.

Στο τεράστιο εστιατόριο ενός ξενοδοχείου του Τσακλακάγιο, όπου έμεναν οι υπεύθυνοι για την καταπολέμηση του αναλφαβητισμού του σχεδίου Άλφιν και επί πλέον 400 άλλα άτομα, διάφοροι "ηθοποιοί", κάθησαν σε διαφορετικά τραπέζια. Τα γκαρσόνια άρχισαν να τους σερβίρουν. "Ο πρωταγωνιστής" με αρκετά δυνατή φωνή, για να τραβήξει την προσοχή, αλλά χωρίς να προδίνεται, φωνάζει το γκαρσόνι για να του πει, πως δε θέλει το πιάτο της ημέρας, του ξενοδοχείου, γιατί το βρίσκει πολύ άσκημο. Το γκαρσόνι δε δίνει σημασία στη παρατήρηση, αλλά του προτείνει άλλα

φαγητά "αλα καρτ" κι ο ηθοποιός ζητάει ένα βοδινο ψητό. Το γκαρσόνι τον προειδοποιεί πως αυτό στοιχίζει 70 σολδία και εκείνος, πάντα με δυνατή φωνή, λέει πως δεν υπάρχει πρόβλημα, πως είναι έτοιμος να πληρώσει τα 70 σολδία. Μερικά λεπτά αργότερα, του φέρνουν το πιάτο-του και τρώει το φαγητό-του, μετά ετοιμάζεται να φύγει απ'το τραπέζι, όταν το γκαρσόνι του φέρνει το λογαριασμό. Ο ηθοποιός παίρνει ύφος στενοχωρημένο και λέει στους διπλανούς-του πως το ψητό-του ήταν νοστιμότατο, πολύ καλλίτερο από το πιάτο της ημέρας που έφαγαν αυτοί, αλλά πως ήταν κρίμα που έπρεπε να το πληρώσει...

"Θα πληρώσω, μείνετε ήσυχος. Έφαγα το ψητό και θα το πληρώσω. Αλλά υπάρχει ένα πρόβλημα: δεν έχω λεφτά.

— Και πώς θα πληρώσετε; ρωτά αγανακτισμένο το γκαρσόνι. Προτού παραγγείλατε, την ξέρατε την τιμή".

Οι διπλανοί βέβαια παρακολούθησαν με προσοχή τη σκηνή, πολύ πιο προσεκτικά, παρά αν την έβλεπαν στο θέατρο. Ο ηθοποιός συνέχισε:

"Μην ανησυχείτε, θα πληρώσω. Αλλά, επειδή δεν έχω λεφτά, θα σας πληρώσω με το κεφάλαιο που αντιπροσωπεύει η εργασία-μου.

— Με ποιο κεφάλαιο; ρώτησε έκπληκτο το γκαρσόνι.

— Με δουλειά. Δεν έχω λεφτά, αλλά μπορώ να πουλήσω την εργατική-μου δύναμη. Είμαι έτοιμος να δουλέψω όσες ώρες χρειαστεί, για να πληρώσω αυτό το ψητό, που ήταν πραγματικά νοστιμότατο, πολύ καλλίτερο απ'αυτό που σερβίρατε σ'αυτούς τους κακομοίρηδες...

Εκείνη τη στιγμή ορισμένοι πελάτες μπήκαν στη μέση ή άρχισαν να συζητούν μεταξύ-τους για το κόστος της τροφής, και την ποιότητα του φαγητού στο ξενοδοχείο. Το γκαρσόνι πήγε γρήγορα να βρει το μαϊτρ-ντοτελ για να τακτοποιήσει την υπόθεση. Ο ηθοποιός, λέει και σ'αυτόν την ιστορία-του, ότι θέλει να πουλήσει την εργατική-του δύναμη και προσθέτει: " Το κακό είναι πως δεν ξέρω να κάνω σχεδόν τίποτα, πρέπει να μου αναθέσετε μια εργασία ταπεινή, ασήμαντη. Θα μπορούσα για παράδειγμα, ν'αδειάσω τα σκουπίδια του ξενοδοχείου. Πόσα κερδίζει ο καθαριστής που δουλεύει για σας;"

Το γκαρσόνι και ο μαϊτρ-ντοτελ δεν είπαν λέξη για τα μεροκάματα, αλλά ένας άλλος ηθοποιός, που είχε καθήσει

λίγο πιο μακριά, είπε πως τον ξέρει τον καθαριστή κι αυτός του είπε πως κερδίζει 7 σολδία την ώρα. Οι δυο ηθοποιοί, έκαναν το λογαριασμό κι ο πρωταγωνιστής φωνάζει: "Δεν είναι δυνατόν. Δηλαδή αν ήμουν καθαριστής, θα έπρεπε να δουλέψω 10 ώρες για να μπορέσω να πληρώσω αυτό το ψητό και να το καταβροχθίσω μέσα σε δέκα λεπτά; Αδύνατο; Ή ανεβάστε το μεροκάματο του καθαριστή ή κατεβάστε την τιμή του ψητού. Μήπως μπορώ να κάνω κάτι πιο ειδικό; Μπορώ για παράδειγμα ν'ασχοληθώ με τους κήπους του ξενοδοχείου, που είναι τόσο όμορφοι, τόσο καθαροί. Φαίνεται πως αυτός που ασχολείται με τους κήπους είναι πολύ προσεκτικός άνθρωπος. Κι ο κηπουρός; Πόσα κερδίζει ο κηπουρός; Θα κάνω τον κηπουρό! Πόσες ώρες χρειάζεται ο κηπουρός για να πληρώσει αυτό το ψητό;"

Από ένα άλλο τραπέζι ένας ηθοποιός ισχυρίζεται ότι είναι φίλος του κηπουρού, ότι κατάγονται από το ίδιο χωριό και ξέρει ότι κερδίζει 10 σολδία την ώρα. Για άλλη μια φορά, ο πρωταγωνιστής δε θέλει να το παραδεχτεί: "Πώς είναι δυνατόν; Ο άνθρωπος λοιπόν που φροντίζει αυτούς τους όμορφους κήπους, που περνά τις μέρες-του έξω, κάτω απ'τη βροχή, τον αέρα και τον ήλιο, πρέπει να δουλέψει 7 ώρες συνέχεια για να μπορέσει να φάει μέσα σε δέκα λεπτά αυτό το ψητό; Πώς είναι δυνατόν, μαϊτρ-ντοτελ; Εξηγείστε-μου!"

Ο άλλος έχει απελπιστεί: πηγαινοέρχεται, δίνει διαταγές με δυνατή φωνή για να διασπάσει την προσοχή των πελατών, γελά, ξανασοβαρεύεται, ενώ όλο το εστιατόριο μεταμορφώνεται σε μια τεράστια συνέλευση. Ο πρωταγωνιστής ρωτά τότε το γκαρσόνι, πόσα πληρώνεται, και προσφέρεται να κάνει τη δική-του δουλειά. Ένας ηθοποιός που μέχρι τότε είχε μείνει σιωπηλός και που καταγόταν από ένα μικρό χωριό του εσωτερικού, σηκώνεται και τους πληροφορεί όλους πως στο χωριό-του κανένας δεν κερδίζει 70 σολδία τη μέρα: κανείς απ'το χωριό-του λοιπόν δε θα μπορούσε να πληρώσει αυτό το ψητό (η ελικρίνια αυτού του ηθοποιού που έλεγε επί πλέον την αλήθεια, συγκίνησε πολύ βαθιά τους ανθρώπους που ήταν γύρω-του).

Τέλος, για να κλείσει η σκηνή, ένας τελευταίος ηθοποιός, κάνει μια πρόταση: "Σύντροφοι, θάλεγε κανείς πως είμαστε εναντίον του σερβιτόρου και του μαϊτρ-ντοτελ. Αυτό δεν έχει κανένα νόημα: είναι σύντροφοί-μας, δουλεύουν και αυ-

τοι όπως κι εμείς. Δεν είναι υπεύθυνοι για τις τιμές που έχουν εδώ. Προτείνω να κάνουμε έναν έρανο. Δώστε ότι μπορείτε, ένα, δυο, πέντε σολδία, και μ'αυτά τα λεφτά, θα πληρώσουμε το ψητό. Νάστε γενναϊόδωροι, ό,τι μείνει θα το πάρει το γκαρσόνι για πουρμπουάρ, γιατί είναι κι αυτός εργαζόμενος και σύντροφος!"

Αυτοί που κάθονταν στο τραπέζι-του, άρχιζαν τότε να κάνουν τον έρανο. Συνδετημένες με καλή διάθεση, έδιναν ένα ή δυο σολδία. Άλλοι θυμωμένοι, σχολίαζαν: "Είπε πως το φαί-μας ήταν απαίσιο και τώρα θέλει να του πληρώσουμε και το ψητό-του. Εγώ δε δίνω δεκάρα. Να πάει να πλύνει τα πιάτα, για να μάθει!"

Ο έρανος συγκέντρωσε σχεδόν 100 σολδία και η συζήτηση συνεχίστηκε όλο το βράδυ. Πρέπει να υπογραμμίσουμε πως οι ηθοποιοί, δεν πρέπει να ομολογήσουν την ιδιότητά-τους: αυτός είναι ο αόρατος χαρακτήρας αυτής της μορφής του θεάτρου. Κι αυτό ακριβώς επιτρέπει στο θεατή να κινηθεί ελεύθερα και ολοκληρωμένα, σαν να ζούσε μια πραγματική κατάσταση που άλλωστε για τέτοια πρόκειται!

Το αόρατο θέατρο δεν έχει καμία σχέση με το χάπι-νιγκ ή μ'αυτό που ονομάζουν θέατρο – Γκουερίλλα. Γιατί σ'αυτές τις περιπτώσεις, πρόκειται σ'αλήθεια για θέατρο: Η απόσταση μεταξύ ηθοποιών και θεατών μεγαλώνει αμέσως, οι τελευταίοι καταδικάζονται σε ανικανότητα. Ένας θεατής είναι πάντα λιγότερο από άνθρωπος! Το αόρατο θέατρο γκρεμίζει την τελετουργία: απελευθερώνει εντελώς τη θεατρική ενέργεια. Το σημείο κρούσης αυτού του ελεύθερου θεάτρου, είναι πολύ πιο έντονο και διαρκεί περισσότερο.

Στο Περου δόθηκαν παραστάσεις του αόρατου θεάτρου σε διάφορα μέρη. Θα σας διηγηθώ σύντομα, τί έγινε στην αγορά του Κάρμεν, στη συνοικία του Κόμας, δεκαπέντε περίπου χιλιόμετρα απ'το κέντρο της Λίμα; Δυο γυναίκες ηθοποιοί έπαιζαν τη σκηνή μπροστά σ'ένα μανάβη. Η πρώτη – που έκανε την αναλφάβητη – υποστήριζε πως ο μανάβης εκμεταλλεύτηκε το γεγονός ότι δεν ήξερε να διαβάσει, για να την κλέψει η άλλη ξανάκανε τους λογαριασμούς που βγαίνανε εντάξει, και στο τέλος τη συμβούλεψε να γραφτεί στα μαθήματα για αναλφάβητους του Άλφιν. Ακολούθησε συζήτηση που κράτησε πολλή ώρα: ποια ήταν η καλλίτερη ηλικία για ν'αρχίσει κανείς να σπουδάζει, τί να σπουδάσει,

πώς και με ποιον, μέχρι που η πρώτη ισχυρίστηκε πως ήταν πολύ μεγάλη για τέτοια πράγματα. Τότε, μια γριούλα που παρακολουθούσε τη σκηνή, ακουμπισμένη στο μπαστούνι-της, φώναξε αγανακτισμένη: "Όχι δα, λάθος κάνεις! Για τη μάθηση και τον έρωτα δεν υπάρχει ηλικία".

Όσοι ήταν εκεί έσκασαν στα γέλια, μπροστα στην ερωτική δύναμη της γριας. Κι οι ηθοποιοί αναγκάστηκαν να σταματήσουν τη σκηνή.

### 3. Θέατρο-φωτο-ρομάντζο

Σε πολλές χώρες της Λατινικής Αμερικής έπεσε πραγματική επιδημία από φωτορομάντζα. Τροφοδοτούν την πιο χαμηλή από τις υπο-λογοτεχνίες, διοχετεύοντας την κυρίαρχη ιδεολογία. Μ'αυτή τη θεατρική τεχνική διαβάζουμε την ιστορία χωρίς να φανερώνουμε σ'όσους λαβαίνουν μέρος την πηγή-της. Όσο τη διαβάζουμε, οι παίχτες την ανεβάζουν στη σκηνή στο τέλος συγκρίνουμε το παίξιμο με την αφήγηση του φωτορομάντζου και συζητούμε τις διαφορές.

Διαλέγουμε, για παράδειγμα, μια αρκετά κουτή ιστορία του Κοριν Τελλάντο, ενός απ τους πιο φριχτούς συγγραφείς αυτού του ηλίθιου είδους. Αρχίζει έτσι: μια γυναίκα περιμένει τον άντρα-της, συντροφία με μια άλλη, που τη βοηθάει στις δουλειές.

Αυτοί που λάβαιναν μέρος έπαιζαν, σύμφωνα με τις συνήθειές-τους σ'αυτήν την περίπτωση μια γυναίκα που περιμένει τον άντρα-της, συνήθως ετοιμάζει το δείπνο και τη βοηθάει κάποια γειτόνισσα που ήρθε να τα πούνε. Ο σύζυγος, γυρίζει κουρασμένος, ύστερα από μια κοπιαστική μέρα δουλειάς μένουν σ'ένα μικρό σπίτι, που αποτελείται από ένα δωμάτιο κ.λ.π. Αντίθετα στην ιστορία του Κοριν Τελλάντο, η γυναίκα είναι με βραδινό φόρεμα και φοράει μαργαριταρένιο κολλιέ κοντα-της μια μαύρη υπηρέτρια, που λέει μόνο: "Μάλιστα κυρία, το τραπέζι είναι έτοιμο, πολύ καλά κυρία, ορίστε κύριε, κυρία...". Το σπίτι είναι ένα μεγάλο μαρμάρινο παλάτι ο σύζυγος επιστρέφει, αφού πέρασε μια ολόκληρη μέρα στο εργοστάσιό-του συζητώντας με τους εργάτες-του "που δεν καταλαβαίνουν πως την κρίση την περνάμε όλοι και που ζητουν ν'αυξηθεί το μεροκάματο...", και πάει λέγοντας.

Αυτή η ιστορία ήταν ιδιαίτερα αηδιαστική, χρήσιμη όμως

και τρανο παράδειγμα της ιδεολογικής αλλοτρίωσης: Η νέα γυναίκα λάβαινε κατόπιν ένα γράμμα από μια άγνωστη και πήγαινε και της έκανε επίσκεψη, για ν'ανακαλύψει πως ήταν η πρώτην ερωμένη του συζύγου-της: αυτή της διηγόταν, πως ο άντρας-της, την είχε αφήσει για να παντρευτεί την κόρη του εργοστασιάρχη (δηλαδή την νέα γυναίκα), και για επιστέγασμα αναφώνουσε: "Ναι, με πρόδωσε, με απάτησε. Αλλά του τα συγχωρω, γιατί ήταν πάντα πολύ φιλόδοξος. Ήξερε πως μαζί-μου δε θα μπορούσε να πάει πολύ μπροστα. Ενω με σας...".

Έτσι, η ερωμένη-του τον συγχωρούσε, γιατί τον είχε σπρώξει η καπιταλιστική δίψα να κυριέψει τα πάντα. Η επιθυμία να γίνει εργοστασιάρχης, γίνεται έτσι ο πιο ευγενής πόθος, που για χάρη-του μπορούμε να διαπράξουμε κάποια μικρή προδοσία.

Όσο για τη σύζυγο, επειδή δεν ήθελε να χάσει το παιχνίδι, έκανε την άρρωστη για ν'αναγκάσει τον άντρα-της να μείνει κοντα-της, ελπίζοντας μ'αυτή την πονηρία πως θα τον έκανε να την ερωτευθεί. Τί ιδεολογία! Η ιστορία τελειώνει με ένα χάπυ-εντ απ'τα πιο διεφθαρμένα.

Φυσικά αυτή η ίδια ιστορία που διαβάστηκε χωρίς διαλόγους και την έπαιξαν λαϊκοί άνθρωποι, παίρνει ένα νόημα τελείως διαφορετικό, όταν αποκαλύπτεται στο τέλος, σ'αυτούς που παίρνουν μέρος στο παιχνίδι, η πηγή της ιστορίας. Αυτό προκαλεί γενικά ένα σοκ. Και μπορούμε να το καταλάβουμε: διαβάζοντας τον Κοριν Τελλάντο, δέχονται αυτόματα τον παθητικό ρόλο του "θεατή" αν όμως πρέπει πρώτα να παίξουν την ιστορία, όταν μετά τη διαβάσουν, αναγκαστικά παίρνουν μια στάση κριτική: συγκρίνουν το σπίτι του ρομάντζου με το δικό-τους, τη στάση του συζύγου με τη δική-τους κ.λ.π. Και είναι τότε έτοιμοι ν'ανακαλύψουν το δηλητήριο που στάζουν αυτά τα φωτορομάντζα, τα κόμικς και οι άλλες μορφές της πολιτιστικής και ιδεολογικής δυνάστευσης.

Γυρίζοντας στη Λίμα, πολλούς μήνες μετά το πείραμα κατά του αναλφαβητισμού, έμαθα με μεγάλη-μου χαρά, πως σε πολλές συνοικίες χρησιμοποιούσαν την ίδια τεχνική, για να αναλύσουν τα σήριαλς της τηλεόρασης, ανεξάντλητη πηγή δηλητηρίου για το λαό.

#### 4. Απόκριση στην καταπίεση

Οι κυρίαρχες τάξεις, επιβάλλονται στους δυναστευόμενους με την καταπίεση. Οι γέροι επιβάλλονται στους νέους, οι άντρες στις γυναίκες, με την καταπίεση. Ορισμένες ράτσες καταδυναστεύουν άλλες με τον ίδιο τρόπο. Ποτε ειλικρινής συμφωνία, τίμια ανταλλαγή ιδεών, κριτική ή αυτοκριτική. Ποτέ! Οι κυρίαρχες τάξεις, οι γέροι, οι ράτσες που λέγονται "ανώτερες", οι άντρες, έχουν ένα σύστημα αξιών που, χωρίς συζήτηση, επιβάλλουν με τη δύναμη, με τη βία, στις υποταγμένες τάξεις, στους νέους, στις ράτσες που θεωρούν κατώτερες, στις γυναίκες.

Οι τάξεις, οι ράτσες, οι ηλικίες και τα φύλα που κηδεμονεύονται, υποφέρουν την πιο σταθερή, καθημερινή και συνεχή καταπίεση. Για τον καταπιεσμένο, η ιδεολογία γίνεται συγκεκριμένη. Ο προλετάριος γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης δια μέσου της κυριαρχίας που εξασκείται σ' όλους τους προλετάριους. Η κοινωνιολογία γίνεται ψυχολογία. Δεν υπάρχει καταπίεση του αρσενικού φύλου, γενικά, πάνω στο γυναικείο φύλο, γενικά: υπάρχει μόνο συγκεκριμένη καταπίεση αντρών (ανθρωπίνων υπάρξεων) πάνω σε γυναίκες (επίσης ανθρώπινες υπάρξεις).

Η τεχνική της απόκρισης στην καταπίεση είναι η εξής: Ζητούμε από κάποιον που παίρνει μέρος, να θυμηθεί μια στιγμή της ζωής-του, που είχε ιδιαίτερα καταπιεστεί χωρίς ν' αντιδράσει, πηγαίνοντας έτσι αντίθετα στις επιθυμίες-του. Η στιγμή αυτή πρέπει να 'χει ένα βαθύ προσωπικό νόημα. Εγώ, προλετάριος, καταπιέζομαι. Εμείς, προλετάριοι, καταπιεζόμαστε: ο προλετάριος καταπιέζεται. Πρέπει να ξεκινήσουμε απ' το ειδικό, για να φτάσουμε στο γενικό και όχι το αντίθετο. Πρέπει να διαλέξουμε κάτι που συνέβη σε κάποιον ειδικά, αλλά που ταυτόχρονα θα μοιάζει μ' αυτό που συμβαίνει στους άλλους.

Το άτομο που διηγείται την ιστορία διαλέγει ανάμεσα σ' αυτούς που παίρνουν μέρος, όλα τα πρόσωπα που θα παρεμβληθούν στην αναπαράσταση της σκηνής. Αυτοί που παίρνουν μέρος, αφού πάρουν πληροφορίες και οδηγίες από τον πρωταγωνιστή, παίζουν τη σκηνή όπως έγινε στην πραγματικότητα. Με τις ίδιες καταστάσεις, τις ίδιες συγκινήσεις.

Αφού τελειώσει αυτή η "αναπαράσταση", ζητούμε από τον πρωταγωνιστή να ξαναπαίξει τη σκηνή, μόνο που αυτή

τη φορά πρέπει ν' αρνηθεί την καταπίεση, να παλέψει για να επιβάλει τη θέλησή-του, τις ιδέες-του, τις επιθυμίες-του. Οι άλλοι πρέπει να διατηρούν την ίδια καταπίεση. Το σοκ που δημιουργείται βοηθά να συνειδητοποιηθεί το γεγονός ότι συχνά έχουμε τη δυνατότητα ν' αντισταθούμε, αλλά δεν το κάνουμε' βοηθά να μετρήσουμε την πραγματική δύναμη του εχθρού και επιτρέπει στον πρωταγωνιστή να πραγματοποιήσει για μια φορά στη φαντασία, αυτό που δεν μπόρεσε να κάνει στην πραγματικότητα. Αυτό δεν έχει καμία σχέση με την κάθαρση. Με το να παίξει την απόκριση στην περασμένη καταπίεση, ο πρωταγωνιστής ετοιμάζεται ν' αντισταθεί στην επόμενη.

Πρέπει πάντα να προσέχουμε ώστε να καταλαβαίνουν καλά το γενικό που υπάρχει μέσα στο ειδικό. Αν σ' αυτό το είδος του πειράματος είναι απαραίτητο να ξεκινήσουμε από το ειδικό, είναι επίσης αναγκαίο, να τελειώσουμε με το γενικό. Κατά τη διάρκεια της σκηνής ή της συζήτησης, πρέπει να περάσουμε από το φαινόμενο, στο νόμο: απ' τα ιστορικά γεγονότα στους κοινωνικούς νόμους που τα κατευθύνουν. Πρέπει, οι θεατές που παίρνουν μέρος, να βγουν πλουτισμένοι απ' αυτή την ιστορία και συνειδητοποιώντας τους νόμους που ξεγυμνώθηκαν απ' την ανάλυση των φαινομένων.

#### 5. Θέατρο-μύθος

Εδώ πρόκειται απλούστατα ν' αποκαλύψουμε την αλήθεια που υπάρχει πίσω από το μύθο: θα διηγηθούμε λογικά μια ιστορία δείχνοντας τις αλήθειες-της.

Κοντά σ' ένα χωριό που το λένε Ματυπ, υπήρχε ένας λόφος, βουνο σχεδόν, μ' ένα στενό δρομάκι που ανέβαινε ανάμεσα απ' τα δέντρα μέχρι την κορφή. Στα μέσα του δρόμου, ένας σταυρός. Μέχρι εκεί, μπορούσαν ν' ανέβουν όλοι, αλλά ήταν ριψοκίνδυνο να συνεχίσει κανείς: οι λίγοι που το προσπάθησαν, δε γύρισαν ποτέ. Έλεγαν πως στις κορφές κατοικούν αιμοβόρα φαντάσματα. Αλλά έλεγαν ακόμα, πως ένας θαρραλέος νέος είχε ανέβει, οπλισμένος, μέχρι ψηλά κι είχε συναντήσει τα "φαντάσματα": πραγματικά, ήταν οι Γιάνκηδες ιδιοκτήτες του χρυσωρυχείου που βρισκόταν ακριβώς εκεί ψηλά στο βουνο.

Διηγούνται ακόμα το θρύλο για τη λίμνη του Τσέκεν: παλιά δεν υπήρχε νερό, οι χωρικοί πέθαιναν της δίψας κι

έπρεπε να κάνουν χιλιόμετρα ολόκληρα, για να πάνε να το φέρουν. Σήμερα, υπάρχει μια λιμνούλα, που ανήκει στον ιδιοκτήτη αυτής της περιοχής. Πώς έγινε και ξεπήδησε αυτή η λίμνη κι έγινε ιδιοκτησία ενός και μόνον ανθρώπου; Ο θρύλος το εξηγεί. Μια μέρα, την εποχή που δεν υπήρχε ακόμα νερό, έκανε δυνατή ζέστη: όλο το χωριό έκλαιγε και παρακάλαγε τον ουρανό, να του στείλει έστω κι'ένα μικρό ρυάκι. Όμως ο ουρανός έμενε αδιάφορος. Μες τη νύχτα που ακολούθησε, φανερώθηκε ένας άντρας ντυμένος μ'ένα μαύρο πόντσο, ήταν ανεβασμένος σ'ένα άλογο που ήταν κι'αυτό μαύρο. Ο άνθρωπος αυτός πήγε στον ιδιοκτήτη που δεν ήταν ακόμα παρα ένας φτωχός χωρικός σαν τους άλλους: "Θα σου δώσω, του είπε, μια λίμνη και σ'αντάλλαγμα θα μου δώσεις ό,τι πιο πολύτιμο έχεις".

Ο καημένος ο άνθρωπος, πολύ λυπημένος, απάντησε: "Μα δεν έχω τίποτα, είμαι πολύ φτωχός! Υποφέρουμε πολύ εδώ, χωρίς νερό, ζούμε μέσα σε άθλιες καλύβες, πεινάμε φοβερά. Δεν έχουμε τίποτα πολύτιμο, ούτε τις ίδιες τις ζωές-μας. Κι εγώ δεν έχω τίποτα πολύτιμο, έξω από τις τρεις-μου κόρες.

— Κι η μεγαλύτερη είναι η ομορφότερη, είπε ο άνθρωπος. Θα σου δώσω τη λίμνη γεμάτη με το πιο δροσερό νερό του Περου' σ'αντάλλαγμα θα μου δώσεις τη μεγάλη-σου την κόρη να την παντρευτώ!"

Ο μέλλοντας γαιοκτήμονας σκέφτηκε κι έκλαψε πολύ, μετά ρώτησε τη μεγάλη-του κόρη, αν δεχόταν αυτή την αίτηση σε γάμο. Η υπάκουη κοπέλλα απάντησε: "Αν είναι να σωθούν όλοι, να εξαφανιστεί η πείνα και η δίψα, ν'αποκτήσεις τη λίμνη γεμάτη με το πιο δροσερό νερό του Περου, ν'ανήκει σε σένα μόνο, ν'αποκτήσεις ευημερία και πλούτο, να μπορείς να πουλάς αυτό το θαυμαστό νερό στους χωρικούς που θα προτιμούν να τ'αγοράσουν από σένα, αντί να κάνουν ολόκληρα χιλιόμετρα, αν είναι για όλα αυτά, πήγαινε να πεις στον άνθρωπο με το μαύρο πόντσο, που είναι ανεβασμένος στο μαύρο άλογο, πως δέχομαι να τον ακολουθήσω, ακόμα κι'αν η καρδιά-μου αναρρωτιέται ποιος είναι και πού θα με πάει..."

Ευτυχισμένος κι ικανοποιημένος ο καλός πατέρας, αφού έχυσε μερικά δάκρυα, πήγε και βρήκε τον άνθρωπο με τα μαύρα και ζήτησε από τη μεγάλη-του κόρη, να γράψει, πριν

φύγει, την τιμή που έχει το λίτρο το νερό πάνω σε χαρτάκια, για να προχωρήσει η δουλειά. Ο άνθρωπος με τα μαύρα έγδυσε την κοπέλλα, γιατί ήθελε να πάρει μονάχα αυτήν, την έβαλε πάνω στ'άλογό-του κι έφυγε καλπάζοντας προς την πεδιάδα. Ακούστηκε τότε μια τεράστια έκρηξη: πυκνός καπνός βρισκόταν τώρα στη θέση του καβαλλάρη που εξαφανίστηκε, κι'από μια τρύπα στη γη άρχισε να τρέχει μια πηγή, που γέμισε τη λίμνη με το πιο δροσερό νερό του Περου....

Αυτός ο μύθος κρύβει την αλήθεια-του: ο γαιοκτήμονας πήρε κάτι που δεν του ανήκε. Οι ευγενείς παλιά απόδιδαν στο Θεό την καταγωγή του πλούτου-τους: σήμερα χρησιμοποιούν εξίσου μαγικές εξηγήσεις. Έτσι, εξηγούν την ατομική ιδιοκτησία της λίμνης, με το χαμο της μεγάλης κόρης: ό,τι πιο πολύτιμο είχε ο γαιοκτήμονας: έγινε συναλλαγή! Και, για να το καταλάβουμε καλά, ο μύθος πρόσθετε πως τις νύχτες πού'χει καινούριο φεγγάρι, μπορούσε ν'ακούσει κανείς τα μοιρολόγια του κοριτσιού, που έκλεγε στο βάθος της λίμνης για τον πατέρα-της και τις αδερφές-της, ξεμπλέκοντας τα μακριά-της μαλλιά μ'ένα λεπτό, χρυσό χτένι... Από χρυσάφι πραγματικό, ήτανε για το γαιοκτήμονα η λίμνη....

Πρέπει να μελετούμε και να αναλύουμε τους μύθους που διηγείται ο λαός. Πρέπει να λέμε τις αλήθειες. Και το θέατρο μπορεί να βοηθήσει εξαιρετικά σ'αυτό.

#### 6. Θέατρο-κριτική

Κάποιος διηγείται μια ιστορία που οι άλλοι την αυτοσχεδιάζουν. Κατόπιν αναλύουμε κάθε πρόσωπο στον κάθε-του κοινωνικό ρόλο και ζητούμε απ'αυτούς που συμμετέχουν να διαλέξουν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο για να συμβολίσει καθένα απ'τους ρόλους. Για παράδειγμα: ένας αστυνομικός σκότωσε έναν κλεφτοκοτα. Αναλύουμε τον αστυνομικό:

- α) Είναι εργάτης αφού πουλά την εργατική-του δύναμη' σύμβολο: φόρμα.
- β) Είναι αστός, αφού υπερασπίζεται την ατομική ιδιοκτησία και τη λογαριάζει πιο πολύ από μια ανθρώπινη ζωή' σύμβολο: γραβάτα και ημίψηλο.
- γ) Είναι όργανο της καταπίεσης, αφού είναι αστυνομικός' σύμβολο: περίστροφο.



Και συνεχίζουμε έτσι, ώσπου αυτοί που παίρνουν μέρος, ν'αναλύσουν όλους τους ρόλους: οικογενειάρχη (σύμβολο: πορτοφόλι), μέλος του δημοτικού συμβουλίου, κ.λ.π. Πρέπει τα σύμβολα να τα διαλέξουν αυτοί που παίρνουν μέρος κι όχι να επιβληθούν "απο πάνω". Για την τάδε κοινότητα, το πορτοφόλι συμβολίζει τον "πάτερ φαμίλια", — αφού ελέγχει τον προϋπολογισμό του σπιτιού. Όμως για μια άλλη, μπορεί αυτό το σύμβολο να μην πηγαινει' μπορεί να προτιμά, για παράδειγμα, μια πολυθρόνα...

Αφού αναλύσουμε το ένα ή τα πολλά πρόσωπα (είναι προτιμότερο για να είναι τα πράγματα πιο καθαρά και πιο απλά, να μείνουμε στα βασικά πρόσωπα), ξαναπαίρνουμε την ίδια ιστορία απ'την αρχή, βγάζοντας ή προσθέτοντας μερικά σύμβολα (άρα και κοινωνικούς ρόλους). Η ιστορία θα είναι η ίδια αν:

- ο αστυνομικός δεν είχε ημίψηλο ή γραβάτα;
- ο κλέφτης είχε καπέλλο ή γραβάτα;
- ο κλέφτης είχε περίστροφο;

Ζητούμε απ'όσους παίρνουν μέρος να κάνουν συνδυασμούς κι'όλες οι προτάσεις πρέπει να δοκιμάζονται απ'τους ηθοποιούς και να συζητούνται απ'όλους. Τότε φαίνεται καθαρά, πως οι ανθρώπινες πράξεις δεν είναι το αποκλειστικό και πρώτο αποτέλεσμα της ατομικής ψυχολογίας: σχεδόν πάντα, μέσα από το άτομο, είναι η τάξη-του που μιλάει.

#### 7. Τελετές και μάσκες

Οι σχέσεις παραγωγής μιας κοινωνίας (υποδομή), καθορίζουν την κουλτούρα-της (υπερδομή). Καμία φορά η υποδομή αλλάζει, αλλά η υπερδομή συνεχίζει για μια στιγμή χωρίς αλλαγή. Στη Βραζιλία, όταν οι γαιοκτήμονες απευθύνονταν στους χωρικούς, τους απαγόρευαν να σηκώσουν το κεφάλι και να τους κοιτάξουν. Οι χωρικοί είχαν συνηθίσει να μιλούν στους άρχοντες με κατεβασμένο το κεφάλι, με τα μάτια στη γη, μουρμουρίζοντας: "Μάλιστα, κύριε, μάλιστα κύριε, μάλιστα κύριε". Όταν η κυβέρνηση αποφάσισε την αγροτική μεταρρύθμιση (πριν απ'το φασιστικό πραξικόπημα του 1964), οι απεσταλμένοι πήγαν στην επαρχία να πουν στους χωρικούς ότι μπορούσαν να γίνουν κύριοι της γης-τους. Οι χωρικοί, με τα μάτια στο χώμα, μουρμουρίζαν "ναι σύντροφε, ναι σύντροφε, ναι σύντροφε". Η φεουδαρχική κουλτούρα είχε ολότελα διαβρώσει τη ζωή-τους... Η σχέση

με τον ιδιοκτήτη και με το σύντροφο του ινστιτούτου για την αγροτική μεταρρύθμιση, δεν έμοιαζε σε τίποτα και όμως, το τυπικό παρέμενε. Γιατί, και στις δυο περιπτώσεις, ο χωρικός ήταν παθητικός θεατής: πριν, του έπαιρναν τη γη-του, τώρα του την έδιναν. Τα πράγματα έγιναν τελείως διαφορετικά στην Κούβα: εκεί κάτω οι χωρικοί έγιναν πρωταγωνιστές της αγροτικής μεταρρύθμισης!

Αυτή η τεχνική του λαϊκού θεάτρου έχει σκοπό ακριβώς, να φέρει στο φως τις υπερδομές, τις τελετές που κάνουν σύμβολα όλες τις ανθρώπινες σχέσεις και τις μάσκες συμπεριφοράς που αυτές οι τελετές επιβάλλουν στον καθένα, ανάλογα με το ρόλο που παίζει μέσα στην κοινωνία.

Πολύ απλό παράδειγμα: ένας άνθρωπος εξομολογείται τις αμαρτίες-του σ'ένα παπα. Πώς; φυσικά πέφτει στα γόνατα, εξομολογείται, ακούει τον εξιλασμό, κάνει το σημείο του σταυρού, και φεύγει. Όμως όλοι οι άνθρωποι εξομολογούνται με τον ίδιο τρόπο, σ'όλους τους παπάδες; Ποιός είναι ο άνθρωπος; Ποιός είναι ο παπας;

Με δυο καλούς ηθοποιούς μπορούμε να παίξουμε τέσσερις φορές την ίδια σκηνή:

- α) ο παπας κι ο πιστός είναι γαιοκτήμονες.
- β) ο παπας είναι γαιοκτήμονας, ο πιστός χωρικός.
- γ) ο παπας είναι χωρικός, ο πιστός γαιοκτήμονας.
- δ) ο παπας κι ο πιστός είναι χωρικοί.

Με την ίδια τελετή, οι κοινωνικές μάσκες θα δώσουν τέσσερις διαφορετικές σκηνές.

Αυτή η τεχνική είναι εκπληκτικά πλούσια και δίνει την ευκαιρία για αναρίθμητες παραλλαγές. Μπορούμε να ακολουθήσουμε την ίδια τελετή αλλάζοντας τις μάσκες, να τη βάλουμε να παιχτεί από μια κοινωνική τάξη, μετά από μια άλλη, ν'αλλάξουμε τις μάσκες στη διάρκεια της δράσης κ.λ.π.

#### ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ: ΘΕΑΤΗΣ; ΤΙ ΤΑΠΕΙΝΩΤΙΚΗ ΛΕΞΗ!

Ναι, χωρίς αμφιβολία, αυτό είναι το συμπέρασμα: "Θεατής" είναι μια λέξη ταπεινωτική. Ο θεατής είναι λιγότερο από άνθρωπος. Πρέπει να του δώσουμε την ανθρωπιά-του και την ικανότητά-του να κινηθεί ολοκληρωμένα. Πρέπει να γίνει υποκειμένο, ηθοποιός, σε ισοτιμία με τους άλλους που

γίνονται με τη σειρά-τους θεατες. Όλα αυτά τα πειράματα του λαϊκού θεάτρου έχουν ένα μόνο και τον ίδιο στόχο: να ελευθερώσουν το θεατή, που πάνω-του το θέατρο έχει αποτυπώσει τελειωμένες εικόνες του κόσμου. Οι άνθρωποι που κάνουν θέατρο ανήκουν, γενικά, άμεσα ή έμμεσα, στις κυρίαρχες τάξεις: τα κλειστα-τους οράματα, θα είναι λοιπόν, τα οράματα των κυρίαρχων τάξεων. Ο θεατής του λαϊκού θεάτρου, ο λαός, δεν μπορεί να συνεχίσει να είναι το παθητικό θύμα αυτών των εικόνων.

Το είδαμε: η ποιητική του Αριστοτέλη, είναι ποιητική της καταπίεσης. Ο κόσμος είναι γνωστός, τέλειος ή επιδεικτικός τελειοποίησης, επιβάλλουμε τις αξίες-του στους θεατες. Αυτοί μεταθέτουν παθητικά τη δύναμή-τους στα θεατρικά πρόσωπα για να κινηθούν και να σκεφθούν στη θέση-τους. Οι θεατες εξαγνίζονται έτσι από το τραγικό-τους λάθος, μ'άλλα λόγια, από κάτι που είναι ικανό ν'αλλάξει την κοινωνία. Κάθαρση από την επαναστατική ορμή! Η δραματική πράξη αντικαθιστά την πραγματική πράξη.

Η ποιητική του Μπρεχτ είναι η ποιητική των φωτισμένων πρωτοποριών: δείχνει ένα κόσμο που μπορεί να τροποποιηθεί κι'αυτή η τροποποίηση αρχίζει στο ίδιο το θέατρο. Ο θεατής δεν μεταβιβάζει τα δικαιώματά-του για να σκέφτονται άλλοι στη θέση-του, ακόμα κι αν συνεχίζει να τα μεταβιβάζει για να παίζουν άλλοι στη θέση-του. Η εμπειρία είναι αποκλειστική στο επίπεδο της συνείδησης, αλλά όχι σφαιρικά στο επίπεδο της δράσης. Η δραματική πράξη φωτίζει την πραγματική πράξη. Η παράσταση προετοιμάζει τη δράση.

Η ποιητική του καταπιεσμένου είναι πρώτα-πρώτα ποιητική μιας απελευθέρωσης: Ο θεατής δε μεταβιβάζει κανένα-του δικαίωμα για να δράσουν ή να σκεφθούν άλλοι στη θέση-του. Απελευθερώνεται, δρα και σκέφτεται για τον εαυτό-του. Το θέατρο είναι δράση.

Αυτό το θέατρο μπορεί να μην είναι επαναστατικό, όμως, νά'στε σίγουροι, είναι μια πρόβα της επανάστασης.

## ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΤΖΟΚΕΡ \*

### 1. ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΡΕΝΑ ΣΤΟ ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ

#### Πρώτο στάδιο

Το 1956, η Αρένα έμπαινε στη "ρεαλιστική"-της φάση. Αυτό σήμαινε, ανάμεσα στ'άλλα, πως θα αρνιόταν το παραδοσιακό θέατρο. Ποια ήταν η πορεία αυτού του θεάτρου; Μέχρι τώρα, στο καλλιτεχνικό πανόραμα του Σάο Πάολο κυριαρχούσε η αισθητική του T.B.C., θεάτρου που δημιουργήθηκε — όπως το ομολογεί και ο ίδιος ο ιδρυτής-του — ανάμεσα σε δυο ποτήρια ούισκυ σύμφωνα με την εικόνα "μιας πόλης υπο ανάπτυξιν". Ένα θέατρο που έγινε από πλούσιους για πλούσιους. Ένα θέατρο που έπρεπε να πει στον κόσμο: "Κάνουμε κι εδώ ευρωπαϊκό θέατρο", "Είμαστε από μια μακρινή επαρχία, αλλά έχουμε την ψυχή του Παλιού Κόσμου".

Το T.B.C. ξέφυγε απ'όλα αυτά. Εμφανίστηκε μια καινούργια αντίληψη: το θέατρο συνόλου. Το κοινό που τό'χε εγκαταλείψει, ξανάρθε στο θέατρο για να δει τί γινόταν κι ανακατεύτηκε μ'αυτούς που συνήθιζαν να πηγαίνουν στις πρεμιέρες. Από τη μια η οικονομική ελίτ του Σάο Πάολο, από την άλλη η μεσαία τάξη. Στην αρχή έγινε ένα πετυχημένο πάντρεμα. Αλλά γρήγορα φανερώθηκαν οι διαφορές στις προτιμήσεις. Η πρώτη φάση της ανάπτυξης της Αρένας έπρεπε ν'ανταποκρίνεται σ'αυτή την ανάγκη της ρήξης και ικανοποίησε τη μεσαία τάξη. Το κοινό κουράστηκε γρήγορα από τις ωραίες αλλά αφηρημένες σκηνοθεσίες και απ'την αφεγάδιαστη βρετανική άρθρωση, άρχισε να προτιμά τους ηθοποιούς που μπορεί να μην αρθρώνανε τέλεια αλλά,

\* Τα κείμενα που ακολουθούν γράφτηκαν το 1966 για το μοντάζ του θεατρικού έργου *Arena Cuenta Tiradentes* (Η Αρένα διηγείται Τيرانτέντες), του Λουγκούστο Μπόαλ και του Τζιανφραντσέσκο Γκουαρνιέρι, μουσική των Καστάνο Βελόζο, Τζιλιμπέρτο Τζιλ, Τεο ντε Μπάρρος και Σύντνεϊ Μύλλερ στο Θέατρο Αρένα του Σάο Πάολο.

τουλάχιστον, αρθρώνανε στα Βραζιλιάνικα.

Η Αρένα έπρεπε ν'ανταπαντήσει με έργα εθνικά και με Βραζιλιάνικες ερμηνείες. Αλλά αυτά τα έργα δεν υπήρχαν. Οι κάποιοι Βραζιλιάνοι συγγραφείς, ασχολούνταν τότε με Ελληνικούς μύθους. Είχαν φτάσει μάλιστα στο σημείο να χαιρετήσουν το Νέλσον Ροντρίγκες μ'αυτά τα λόγια, που μπορεί να τα διαβάσει κανείς στο εξώφυλλο ενός βιβλίου-του: "Πρώτος στη Βραζιλία ο Νέλσονας, δημιούργησε ένα δράμα, που αντανάκλα αληθινά το Ελληνικό Τραγικό αίσθημα της ύπαρξης". Σίγουρα έπρεπε να πολεμήσουμε τον Ιταλισμό του T.B.C., αλλά όχι με το αντίτιμο ενός εξελληνισμού... Δε μας έμενε λοιπόν παρα να ξανανεβάσουμε σύγχρονα ρεαλιστικά κείμενα, σε ίση αναλογία με τους ξένους συγγραφείς.

Ο ρεαλισμός — πέρα απ'τις ευκολίες της σκηνοθεσίας — είχε πολλά προτερήματα. Μπορούσαμε να περάσουμε στη μίμηση μιας πραγματικότητας ορατής και κοντινής. Όσο προσαρμόζονταν οι ηθοποιοί στον εαυτό-τους, τόσο η ερμηνεία ήταν πιο πετυχημένη.

Η Αρένα δημιούργησε ένα θεατρικό εργαστήριο. Ανάλυσαν το Στανισλάβσκι λέξη-λέξη, απ'τις οκτώ η ώρα το πρωί, ως την ώρα που άνοιγε η αυλαία. Ο Γκουαρνιέρι, ο Οντουβάλντο Βιάντα Φίλχο, ο Φλάβιο Μισκιάκκιο, ο Νέλσονας Γιάριε, ο Μίτον Κονσάλβες κι άλλοι, είναι οι ηθοποιοί που εγκαινίασαν αυτή την περίοδο.

Όσο για τα έργα, ανάμεσα στ'άλλα ήταν: "Άνθρωποι και ποντίκια" του Στάινμπεκ, "Ήρα και το παγώνι" του Ο'Κέιζυ, "Ξέρουν τί θέλουν" του Σύντνεϊ Χάουαρντ και μερικά άλλα, που αν κι ανέβηκαν αργότερα, αντιπροσωπεύουν αισθητικά αυτή την περίοδο. Για παράδειγμα: "Τα τουφέκια της Μάνας Καρραρ" του Μπρεχτ. Η παραδοσιακή σκηνή και η κυκλική σκηνή, δε δίνουν τις ίδιες εντυπώσεις. Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε πως η παραδοσιακή σκηνή ήταν πιο προσαρμοσμένη στο νατουραλισμό, εφ'όσον η κυκλική σκηνή υπογραμμίζει πάντα το "θεατρικό" χαρακτήρα κάθε παράστασης. Το κοινό είναι απέναντι στο κοινό, οι ηθοποιοί στη μέση, όλοι οι μηχανισμοί ξεγυμνωμένοι, προβολείς, εισοδοί και έξοδοι, στοιχειώδη σκηνικά. Το περίεργο είναι ότι αποκαλύφτηκε πως η κυκλική σκηνή είναι το πιο ολοκληρωμένο σχήμα γι'αυτό το θέατρο—πραγματικότητα. Πραγματικά είναι η μόνη που επιτρέπει το close-up: όλοι οι θεατές είναι

κοντά μ'όλους τους ηθοποιούς. Το κοινό μπορεί να νιώσει τη μυρωδιά του καφέ που έχει σερβιριστεί στη σκηνή, να δει τί τρώνε, την ίδια στιγμή που το κάνουν. Το "ψεύτικο" δάκρυ αποκαλύπτει το μυστικό-του... Η Ιταλική σκηνή αντίθετα, λειτουργεί πάντα στο long-shot.

Για το περιεχόμενο, νά πώς περιγράφει ο Γκουαρνιέρι την ανάπτυξη-του στα άρθρα που έγραψε για τη σκηνοθεσία στην Αρένα. Πρώτο: οι απόπειρες, ακόμα δειλες, προσπαθούσαν να περάσουν για Ιταλικό θέατρο, με την αριστερή και δεξιά-του κουίντα. Από άποψη παράστασης, η κυκλική σκηνή ήταν ακόμα μια σκηνή "φτωχή". Δεύτερο: η σκηνή συνειδητοποιεί το κυκλικό-της σχήμα, το αυτόνομο, και αποφασίζει την απόλυτη απογύμνωσή-της: ένα τούβλο παριστάνει τον τοίχο, μερικά κομμάτια άχυρο το αχυρόστρωμα, κ.λπ., κι η παράσταση συγκεντρώνεται πάνω στην ερμηνεία των ηθοποιών. Τρίτο: Απ'αυτό το ξεγύμνωμα, γεννιέται η σκηνογραφία, που είναι καθαρά, γι'αυτό τον τύπο της σκηνής. Το καλύτερο παράδειγμα ήταν πάλι του Φλάβιο Ιμπέριο για το *El hijo del rano*. Μ'αυτό, η σκηνογραφία έκανε την εισοδό-της στο θέατρο Αρένα.

Όσο για την ερμηνεία, ο ηθοποιός έπρεπε να συμπυκνώσει μέσα-του αυτή την ίδια την ουσία του θεατρικού φαινομένου: ήταν ο δημιουργός-του. Το γεγονός ότι χωρίς αυτόν, τίποτε δεν ήταν δυνατό, συνόψιζε τα πάντα. Εμείς οι *rajeiranos*, που είχαμε μεταμορφωθεί σε Γάλλους από τους συγγραφείς πολυτελείας, τώρα γινόμασταν Ιρλανδέζοι επαναστάτες. Πάντα η ίδια διχοτόμηση, αλλά αυτή τη φορά από την ανάποδη. Άρχισε να γίνεται αισθητή η άμεση ανάγκη μιας Βραζιλιάνικης δραματουργίας, που να δημιουργεί Βραζιλιάνικα πρόσωπα. Στο Σάο Πάολο ιδρύθηκε το Σεμινάριο δραματουργίας.

Στην αρχή κανείς δεν πίστευε πως νέοι άνθρωποι, χωρίς καμία πείρα από τη ζωή ούτε κι απ'το θέατρο, θα μεταμορφώνονταν σε δραματουργούς. Ένα δυο άτομα, άρχισαν να ενώνονται, μελέτησαν, συζήτησαν, έγραψαν και μπόρεσαν να περάσουν στο δεύτερο στάδιο.

Δεύτερο στάδιο: η φωτογραφία

Άρχισε το Φλεβάρη του 1958. Πρώτο έργο *Ellos no usan smoking* (Αυτοί δεν φοράνε σμόκιν) του Γκουαρνιέρι, που

κράτησε έναν ολόκληρο χρόνο. Για πρώτη φορά εμφανιζόταν στο θέατρό-μας το προλεταριακό δράμα και το δράμα της πόλης.

Για τέσσερα χρόνια (μέχρι το 1961) βγήκαν πολλοί νέοι συγγραφείς: Οντουβάλντο Βιάντα Φίλχο (Charpetuba F.C.), Ρομπέρτο Φρέιρε (Gente como nosostros), Έντου Λίμα (La farsa de la esposa perfecta), Αουγκούστο Μπόαλ (Revolucion en America del Sur), Φλάβιο Μιλλιάρκιο (Pintado de alegre), Μπενεντίτο Ρουί Μπαρμπόζα (Fuego frio), κι άλλοι.

Για ένα μακρύ διάστημα, η Αρένα έκλεισε την πόρτα-της στους ευρωπαϊούς συγγραφείς, ακόμα και σ'αυτούς που είχαν ταλέντο, και δεν την άνοιγε παρα μόνο σ'όποιον ήθελε να μιλήσει για τη Βραζιλία, σ'ένα βραζιλιάνικο κοίνο.

Αυτο το στάδιο συνέπεσε με τον εθνικισμό στην πολιτική, την ανάπτυξη της βιομηχανοποίησης στην περιοχή του Σάο Πάολο, την ίδρυση της Brasília, την εθνικιστική ευφορία. Την ίδια εποχή γεννήθηκε η Μπόσα-Νόβα και το Σινεμα Νόβο.

Τα θεατρικά έργα μιλούσαν για ό,τι ήταν βραζιλιάνικο: ποδόσφαιρο, αντικαπιταλιστικές απεργίες, μοιχεία σε κάποιο μικρό χωριό, απάνθρωπες συνθήκες ζωής των σιδηροδρομικών υπαλλήλων, κανγκασέιρος του Νορντέστε, συνεχείς εμφανίσεις παρθένων και διαβόλων, κ.λ.π.

Το ύφος άλλαζε πολύ λίγο και προερχόταν μάλλον απ'τη φωτογραφία, ακολουθώντας από πολύ κοντά τα ίχνη των πρώτων επιτυχιών της σειράς. Το βασικό θέμα του δραματικού κύκλου: οι ιδιομορφίες της ζωής. Αυτό ήταν το βασικό του όριο. Το κοινό, ό,τι έβλεπε, τόξερε κιόλας: άρχισε να νιώθει ευχαρίστηση που έβλεπε στη σκηνή το γείτονά-του, ή το διπλανό-του, όμως γρήγορα κατάλαβε πως δεν ήταν ανάγκη να πληρώσει για να το δει αυτό.

Η ερμηνεία ακολουθούσε μια γραμμή χαραγμένη από πριν: το σύστημα Στανισλάβσκι. Όμως η έμφαση πούχε δοθεί παλιότερα στο γεγονός "να ξανανιώθουμε τις συγκινήσεις" μετατέθηκε: κάναμε τη συγκίνηση πιο διαλεκτική, επιμείναμε να την κάνουμε "να κυλήσει". Για να δανειστούμε μια μεταφορά του Μάο Τσε-Τουνγκ: "Όχι λίμνες, άλλα ποτάμια συγκινήσεων..." Εφαρμόσαμε μηχανικά τους νόμους της διαλεκτικής: να αναπτύξουμε ποιοτικά και ποσοτικά μια σύγκρουση επιθυμιών σε μια δομή με αμοιβαία ανεξαρτησία. Έτσι περιορίσαμε το Στανισλάβσκι σε σύστημα. Παρ'όλη την αντίσταση

του Ρώσου σκηνοθέτη να κλειστεί μέσα σε πλαίσια, όλες οι θεωρίες-του ήταν εντελώς καθορισμένες.

Ήταν ανάγκη να ξεπεραστεί αυτό το στάδιο. Είχε σημαντικά επακόλουθα: οι βραζιλιάνοι συγγραφείς σταμάτησαν να είναι ο τρόμος των αιθουσών χάρη στις επιτυχίες-τους. Ενθουσιασμένοι από ένα θέατρο που δεν έπαιζε παρα εθνικούς συγγραφείς, εμφανίστηκαν πολλοί δόκιμοι δραματουργοί, που συμβάλανε έτσι με τα έργα-τους, στη γέννηση ενός θεάτρου λιγότερο μιμητικού και περισσότερο βραζιλιάνικου.

Τρίτο στάδιο: η εθνικοποίηση των κλασικών

Διαλέξαμε το Μανδραγόρα του Μακιαβέλλι, σε μεταφράση του Μάριο ντα Σίλβα. Ο Μακιαβέλλι υπήρξε ο πρώτος ιδεολόγος της ανερχόμενης αστικής τάξης: η δουλειά-μας ήθελε να έχει για έμβλημα τα σημάδια της κατάρπτωσης αυτής της τάξης.

Στο Ντέιλ Κάρνεγκυ βρίσκουμε τον ιδεολόγο αυτής της τελευταίας πνοής. Και πραγματικά, οι αρχές των δύο μελετητών είναι ταυτόσημες, παρ'όλο που τους χωρίζουν τέσσερις αιώνες. Ο "self-made man" του συγγραφέα της παρακμής είναι "ο άνθρωπος της virtu" του Φλωρεντινού.

Στην επαφή-μας με το Μανδραγόρα δε βλέπουμε σ'αυτόν ένα ακαδημαϊκό έργο αλλά ένα πολιτικό σύστημα αποτελεσματικό ακόμα, για το πάρσιμο της εξουσίας. Η εξουσία, μέσα στο έργο, συμβολίζεται απ'τη Λουκρέτσια, τη νεαρή σύζυγο που είναι διπλοκλειδωμένη αλλά που τελικά, όποιος την επιθυμεί σ'αλήθεια, καταφέρνει να την πλησιάσει και αγωνίζεται να την κατακτήσει—με την προϋπόθεση φυσικά ν'αγωνιστεί, έχοντας στο νου το σκοπό που πρέπει να πραγματοποιήσει κι όχι αν είναι ηθικά τα μέσα που μεταχειρίζεται.

Μετά το Μανδραγόρα παίξαμε κι άλλα κλασικά έργα: El mejor alcade, el Rey (Ο Αλκάδης της Θαλαμέας) του Λόπε ντε Βέγκα, Ταρτούφος του Μολιέρου, ο Γενικός Επιθεωρητής του Γκόγκολ. Αυτή η πορεία της "εθνικοποίησης" προχωρούσε σε σχέση με τους κοινωνικούς στόχους της στιγμής. Έτσι, για παράδειγμα, η τρίτη πράξη του έργου του Λόπε ντε Βέγκα, είχε υποστεί βαθιές αλλαγές: ο Λόπε, την είχε γράψει σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, που απαιτούσε την ενότητα των εθνικοτήτων κάτω από την εξουσία

του βασιλιά. Το έργο εκθειάζει το άτομο που είναι δίκαιο, φιλόανθρωπο, αγνό, και που κρατάει όλες τις εξουσίες μέσα στα χέρια του. Αυτός ο μύθος, που στην εποχή του Λόπε ντε Βέγκα είχε ένα νόημα, στη δική-μας εποχή, στη Βραζιλία, κινδύνευε να 'χει ένα άλλο, αντιδραστικό. Γι'αυτό έπρεπε ν'αλλάξει η δομή-του και ν'αποκατασταθεί μετά από τόσους αιώνες η αρχική-του ιδέα.

Αντίθετα, ανεβάσαμε τον Ταρτούφφο, χωρίς ν'αγγίξουμε ούτε ένα στίχο. Την εποχή που γράφτηκε το έργο, οι Ταρτούφφοι όλων των ειδών, χρησιμοποιούσαν περίσσια τη θρησκευτική υποκρισία, για να ξεσπάσουν σε κατάρες στ'όνομα του Θεού, της Πατρίδας, της οικογένειας και της Ηθικής, κατά των ασεβών και να ζητήσουν θείες και αστυνομικές τιμωρίες εναντίον τους. Ο Ταρτούφφος ξεγυμνώνει ριζικά αυτό το μηχανισμό, που κάνει το Θεο σύμμαχό-του αντι να αφήσει τη θέση του Ανώτατου Κριτή, που του αρμόζει. Δεν υπήρχε καμία ανάγκη ν'αλλάξει ή να υπογραμμιστεί το αρχικό κείμενο, γιατί ο ίδιος ο Μολιέρος, για να γλιτώσει ίσως την ταρτουφφική λογοκρισία, έκανε στο τέλος του έργου ένα μεγάλο εγκώμιο της κυβέρνησης: αρκούσε λοιπόν να διαβαστεί το κείμενο σ'όλη-του την απλότητα και το κοινο γελούσε. Το έργο, είχε εθνικοποιηθεί.

Απ'την αρχή, αυτό το στάδιο έβαζε προβλήματα, και ειδικά, προβλήματα ύφους. Στην επιλογή των κλασικών έργων, πολλοί βλέπανε μια οπισθοδρόμηση, χωρίς να διακρίνουν τους ευρύτερους στόχους αυτού του σχεδίου. Ανεβάζοντας Μολιέρο, Λόπε ντε Βέγκα ή Μακιαβέλλι, ο σκοβάζοντας ήταν ποτέ να δώσουμε το ύφος καθενός από αυτούς τους συγγραφείς. Για να μεταφέρουμε αυτά τα κείμενα στο χώρο-μας και στην εποχή-μας, έπρεπε να τα παρουσιάσουμε, σαν να μην ανήκαν στη θεατρική παράδοση κάποιας χώρας. Ανεβάζοντας Λόπε, κανείς δε σκεφτόταν τον Αλεσσάντρο Ουλλούα, όπως δε σκεφτόταν τους Γάλλους ηθοποιούς, ανεβάζοντας Μολιέρο. Σκεφτόταν μάλλον αυτούς που θ'απευθυνόταν, τις ανθρώπινες και κοινωνικές σχέσεις των προσώπων, τόσο αληθινές σήμερα όσο και άλλοτε. Φυσικά καταλήγαμε σε ένα "ύφος", αλλά που δεν είχε να κάνει τίποτα με τα a priori. Αυτό έδινε σ'όλους ευθύνες δημιουργού και μας προστάτευε από κινδύνους αντιγραφής.

\*Όσοι αγαπούσαν αυτά που έβλεπαν παλιότερα, αυτοί που

προτιμούσαν τα αναμασήματα των πρωτευουσών, ήταν πολύ απογοητευμένοι. Κι'υπήρξαν πολλοί. Το κοινό όμως, στο μεγαλύτερο μέρος-του, παθιάστηκε μ'αυτή την περιπέτεια: κατάλαβαν πως ένας κλασικός δεν είναι παγκόσμιος, παρα μόνο αν μπορεί να γίνει και Βραζιλιάνος. Το "παγκόσμιο κλασικό" που ήταν μόνο για την Κομεντι Φρανσαιζ ή για το Όλντ Βικ δεν υπάρχει. Στο επίπεδο της ερμηνείας, το κοινωνικό, πέρασε σε πρώτο πλάνο. Οι ηθοποιοί δημιουργούσαν το ρόλο-τους, ξεκινώντας από τις σχέσεις που είχε με τους άλλους, κι όχι παίρνοντας έμπνευση από δεν ξέρω κι εγώ πια ουσία. Καταλαβαίναμε πως ο ρόλος είναι μια συμπύκνωση του ηθοποιού: Όχι αυτή η μακρινή και κυματιστή σιλουέτα που αγγίζουμε σε μια στιγμή έμπνευσης. Αλλά συμπύκνωση ποιού ηθοποιού; Κάθε ανθρώπινο πλάσμα δημιουργεί το ίδιο το πρόσωπο-του. Έχει τον τρόπο που γελάει, που μιλάει, τις ιδιομορφίες στη σκέψη, στη γλώσσα, στη συγκίνηση: η ακαμψία κάθε ανθρώπινου πλάσματος προέρχεται απ'αυτό το πρόσωπο που επινόησε για τον εαυτό-του. Είμαστε όμως όλοι ικανοί να δούμε, να νοιώσουμε, να σκεφτούμε, ν'ακούσουμε, να συγκινηθούμε περισσότερο απ'ό,τι κάνουμε καθημερινά. Ο ηθοποιός έτσι και ελευθερωθεί από τους καθημερινούς-του μηχανισμούς, απομακρύνοντας τα σύνορα της προσωπικής-του αντίληψης και της έκφρασής-του, συγκεντρώνει όλες-του τις δυνατότητες σ'αυτές που απαιτεί το σύστημα των σχέσεων, που μέσα σ'αυτό εξελίσσεται ο ρόλος-του.

Όταν περάσαμε αυτή τη φάση, τότε καταλάβαμε πως, αν στην αρχή-της περιορίζαμε την ανάλυση μόνο στις ιδιομορφίες τώρα την περιορίζαμε στη σύνθεση παγκόσμιων γνωρισμάτων. Είχαμε αρχίσει να δείχνουμε την ύπαρξη γενικά χωρίς να την ειδικεύουμε. Τώρα κάναμε αφηρημένους συλλογισμούς.

Έπρεπε να βρούμε τη σύνθεση.

Τέταρτο στάδιο: η μουσική

Η Αρένα δημιούργησε πολλές μουσικές παραστάσεις. Κάθε Δευτέρα ήταν αφιερωμένη σε τραγουδιστές και μουσικούς με τον τίτλο Bossa Arena. Παραγωγές του Μορασούντο Βαλ και του Σολάνο Ριμπέιρο, από τα πειράματα του Πάολο Ζοζε, όπως Historinha και La Cruzada de los Niños, συμπαραγωγή με την ομάδα "Γνώμη" του Ρίο ντε Τζανέιρο

της μουσικής κωμωδίας Ορίνιο στην οποία πήραν μέρος Νάρα Λεάο, Μαρία Μπεθάνια, Ζε Κέτι και Ζοάο ντο Βάλε, μέχρι το "one man show" La creacion del Mundo segun Ari Toledo, περνώντας από Un Americano en Brasilia του Νέλσον Λίνς ντε Μπάρρος, Φραντσίσκο ντε Ασας και Κάρλος Λύρα, Arena cuenta Bahia με το Ζιλμπέρτο Ζιλ, Γκαλ Κόστα, Τόμρε, Πίτι και Καετάνο Βελόζο, Tiempo de guerra με τη Μαρία Μπεθάνια. Ανέβηκαν κι άλλα, πιο επεισοδιακά και περιστασιακά. Η πιο ενδιαφέρουσα εμπειρία απ' όλες, μου φαίνεται πως είναι το Arena cuenta Zumbi (Η Αρένα διηγείται Ζούμπι), του Γκουαρνιέρι και δικο-μου, πάνω σε μια μουσική του Έντυ Λόμπο.

Λέγαμε με το Zumbi πολλά πράγματα' πετύχαμε μερικά. Ο βασικός σκοπός ήταν να καταστραφούν όλες οι θεατρικές συμβάσεις που είχαν γίνει εμπόδιο στην αισθητική ανάπτυξη του θεάτρου. Προσπαθούσαμε να πετύχουμε και κάτι άλλο ακόμη: να διηγηθούμε μια ιστορία, χωρίς να χρησιμοποιούμε την εξωπραγματική άποψη, αντίθετα είχαμε υιοθετήσει μια γήινη αντίληψη πραγμάτων, που ήταν τοποθετημένη στο χώρο και το χρόνο: αυτή την ίδια του θεάτρου Αρένα και των μελών-του. Δε διηγούμαστε την ιστορία, σαν να υπήρχε ξεχωριστά, μ' αυτόνομο τρόπο: δεν υπήρχε παρά σε σχέση μ' αυτούς που τη διηγόνταν.

Το Zumbi ήταν ένα έργο για την περίπτωση, ένα είδος προειδοποίησης για τις τωρινές και μελλοντικές συμφορές. Κι' έπρεπε, επειδή το κείμενο είχε δημοσιογραφικό χαρακτήρα, το κοινό, να μπορέσει να καταλάβει τους υπαινιγμούς. Στα περιστασιακά έργα, το κείμενο γράφεται έτσι, ώστε να προκαλεί τις αντιδράσεις του κοινού. Αυτός λοιπόν ο τρόπος που υποστηρίζεται το κείμενο και επι πλέον ο ειδικός-του χαρακτήρας, καθορίζουν την απλοποίηση όλης της δομής. Το κείμενο είναι ηθικά Μανιχαϊστικό, και μιμείται την καλύτερη παράδοση του θρησκευτικού θεάτρου του Μεσαίωνα. Το Μεσαιωνικό θέατρο δεν αρνιόταν κανένα θεατρικό μέσο: με τον ίδιο τρόπο και για τις ίδιες αιτίες, το κείμενο του Ζούμπι έπρεπε να υποστηριχτεί από τη μουσική, που ο ρόλος-της ήταν, να ετοιμάσει "για το παιχνίδι" το κοινό κι έτσι να δεχτεί τις "κρίσεις" με τραγούδια.

Το Ζούμπι γκρέμισε όσες συμβάσεις μπόρεσε, και μια, που δεν έπρεπε: την εμπάθεια. Μη μπορώντας σε καμία στιγμή,

να ταυτιστεί μ' ένα οποιοδήποτε πρόσωπο, το κοινό, πολύ συχνά γινόταν ένας ψυχρός και παθητικός καταναλωτής. Έπρεπε να ξαναβρεί την εμπάθεια αλλά εντάσσοντάς-την μέσα σ' ένα σύστημα που ν' αναπτύσει την καινούργια λειτουργία.

## II. ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΓΚΗ ΤΟΥ ΤΖΟΚΕΡ

Το Αρένα διηγείται Ζούμπι ήταν η μεγαλύτερη επιτυχία στο θέατρο Αρένα: εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία. Επιτυχία στο πλατύ κοινό για τον πολεμικό χαρακτήρα-του, τη θέλησή-του να συζητηθεί ξανά ένα σημαντικό επεισόδιο της ιστορίας της Βραζιλίας, ιδομένο κάτω από μια σύγχρονη γωνία, για την επανεκτίμηση που έκανε του αγώνα των μαύρων, που τον έφερνε ως παράδειγμα γι' αυτόν που εμείς έπρεπε να κάνουμε σήμερα. Και καλλιτεχνική επιτυχία γιατί κατάστρεψε τις πιο βαθιά ριζωμένες συμβάσεις του θεάτρου, συμβάσεις που η μηχανική-τους λειτουργία είχε γίνει αισθητική τροχοπέδη στην ελευθερία της δημιουργίας.

Το Ζούμπι είχε την ουσιαστικότερη συμμετοχή στην "καταστροφική" φάση, σαρώνοντας αξίες, κανόνες, διδασκαλίες και συνταγές. Δεν μπορούσαμε πια να δεχτούμε τις συμβάσεις που γίνονταν μέχρι τώρα, αλλά δεν είμαστε ακόμα ικανοί να συστηματοποιήσουμε καινούργιες.

Η σύμβαση είναι μια συνήθεια που έχει δημιουργηθεί. Δεν είναι από μόνη-της ούτε καλή, ούτε κακή. Για παράδειγμα, οι συμβάσεις του παραδοσιακού νατουραλιστικού θεάτρου, δεν ήταν ούτε καλές, ούτε κακές: υπήρξαν χρήσιμες σε ορισμένες στιγμές και σε συγκεκριμένες περιστάσεις. Ανάμεσα στο 1956-1960, η Αρένα επικατέστηκε και υποστήριξε πάρα πολύ το ρεαλισμό, παίρνοντας απ' αυτόν τις τεχνικές-του, τις συμβάσεις-του, και τις μεθόδους-του. Αυτό ανταποκρινόταν τότε στην κοινωνική και θεατρική ανάγκη, να δείξουν τη Βραζιλιάνικη ζωή κάτω απ' τις πιο έντονες φάσεις-της. Για να παραφράσουμε το Μπρεχτ, προσπαθούσαμε τότε πιο πολύ να δείξουμε πώς ήτανε "τ' αλήθεια πράγματα", παρά πώς ήτανε "στ' αλήθεια" τα πράγματα. Θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε με τον ίδιο τρόπο, στοιχεία απ' οποιοδήποτε άλλο στυλ, φτάνει να ανταποκρίνονταν στις αισθητικές και κοινωνικές ανάγκες ενός θεάτρου, που ήθελε να είναι ενεργητικό,

που προσπαθούσε να επιδράσει στην πραγματικότητα, χωρίς να του αρκεί να την αντικατοπτρίζει μόνο, ακόμα κι αν αυτο γίνεται με τη μεγαλύτερη ακρίβεια.

Η πραγματικότητα βρίσκεται πάντοτε σε κίνηση: αντίθετα, τα αισθητικά μέσα είναι τελειωμένα, ορισμένα. Θέλαμε να σκεφτούμε πάνω σε μια εξελισσόμενη πραγματικότητα αλλά δεν είχαμε στη διάθεσή-μας παρα στερεότυπα και αμετάβλητα σχήματα. Έπρεπε να γκρεμίσουμε τις δομές, για να συλλάβουμε την κίνηση. Κι αυτή την κίνηση θέλαμε να την συλλαμβάνουμε κάθε μέρα—θέατρο-εφημερίδα.

Το Ζούμπι, πρώτο έργο της σειράς η Αρένα διηγείται... έφερε μια γενική αναστάτωση. Ο ρόλος-του ήταν να δημιουργήσει το χάος πριν χαραχτεί με το Τιραντέντες, το νέο σύστημα που θέλαμε. Τέσσερις βασικές τεχνικές επιτρέψανε να φτάσουμε σ'αυτή την όλο υγεία ακαταστασία.

Στην πρώτη απ'αυτές τις τεχνικές, ο ηθοποιός έπρεπε να απαλλαγεί απ'το ρόλο. Ήτανε σίγουρα η πρώτη φορά που ηθοποιός και ρόλος χωρίζανε: έτσι μάλιστα γεννήθηκε το θέατρο. Στην αρχή, στην ελληνική τραγωδία, πρώτα δυο κι ύστερα τρεις ηθοποιοί, υποδύονταν εναλλαξ τα στερεότυπα πρόσωπα του έργου. Τότε χρησιμοποιούσαν μάσκες, για να μη μπερδεύουν το κοινό. Δοκιμάσαμε και τις μάσκες: αυτή τη φορά δεν επρόκειτο για μια συγκεκριμένη μάσκα, αλλά για το μηχανοποιημένο σύνολο των πράξεων και των αντιδράσεων του θεατρικού προσώπου. Καθένας-μας στη ζωή υιοθετεί ένα προκατασκευασμένο τύπο συμπεριφοράς. Δημιουργούμε συνήθειες στην σκέψη, στη γλώσσα, δημιουργούμε επαγγελματικές παραμορφώσεις. Οι καθημερινές-μας σχέσεις έτσι, είναι προγραμματισμένες. Αυτά τα μοντέλα είναι οι "μάσκες"-μας, όπως ακριβώς είναι οι μάσκες του θεατρικού προσώπου. Δοκιμάσαμε με το Ζούμπι να διατηρήσουμε στο ρόλο, τη συνεχή μάσκα-του, κι αυτο, ανεξάρτητα απ'τους ηθοποιούς που θάπαιζαν το ρόλο. Έπρεπε για παράδειγμα, να διατηρηθεί στο βασίλειο Ζούμπι, η χαρακτηριστική βιαιότητα του ρόλου, όποιος κι αν ήταν ο ηθοποιός που θα τον έπαιζε σε κάθε σκηνή. Η "στυφάδα" του Ντον Άιρες, τα "νείατα" του Γκάνγκα Ζόνα, ο "αισθησιασμός" του Γκονγκόμπα κ.λ.π., δεν έπρεπε να δανείζονται τίποτα από την εμφάνιση ή τις προσωπικές ικανότητες ενός ηθοποιού. Τα εισαγωγικά, είναι φανερό, δίνουν κιόλας μια ιδέα για το γενικό χα-

ρακτήρα κάθε μάσκας: είναι καθαρό, πως με τέτοια μέσα, δε θ'ανεβάσουμε Τζόους ή Προυστ. Όμως το Ζούμπι, ήταν ένα κείμενο μανιχαϊστικό, ένα κείμενο με το καλό και το κακό, με το σωστό και το άδικο: ένα κείμενο προτροπής κι αγώνα. Αυτός ο τρόπος ερμηνείας ταίριαζε τέλεια στο είδος. Χωρίς να ανατρέξουμε στην ελληνική τραγωδία, μπορούμε να βρούμε μέσα στο μοντέρνο θέατρο, πολλά παραδείγματα, γι'αυτό το χάρισμα του ηθοποιού απ'το ρόλο-του. Η Απόφαση του Μπρεχτ και οι Ιστορίες γι'αφήγηση του Αργεντίνου συγγραφέα Οσβάλντο Ντραγκουν, είναι δυο τέτοια παραδείγματα. Επιτρέπουν να μετρήσει κανείς, τι διαφορετικό είχε το Ζούμπι. Στο αργεντίνικο έργο, σε καμία στιγμή δεν υπάρχει θεατρική σύγκρουση: το κείμενο πλησιάζει προς τη λυρική αφήγηση, τα θεατρικά πρόσωπα τα "εξιστορούν" σα νάταν ποίηση, κι οι ηθοποιοί φέρονται σα να "δραματοποιούσαν" ένα ποίημα. Με τον ίδιο τρόπο, στο κείμενο του Μπρεχτ, διηγούνται πάντα με αποστασιοποιημένο τρόπο, τί συνέβη στο παρελθόν, σε μια στρατιωτική περίπολο; ο θάνατος του συντρόφου δείχνεται στους δικαστές: ο "ενεστώτας" είναι ο χρόνος της αφήγησης ενός περασμένου γεγονότος, αλλά δεν παρουσιάζεται το γεγονός σε εξέλιξη.

Αντίθετα, με το Ζούμπι— κι αυτο δεν είναι ούτε προτέρημα, ούτε ελάττωμα — ερμήνευαν κάθε στιγμή του έργου με τρόπο "ενεργητικό" και "συγκρουόμενο" ακόμα κι αν το μονταζ του έργου είχε μια ομάδα—αφηγητή της ιστορίας. Μερικοί ηθοποιοί μένανε στο χρόνο και στο χώρο θεατές, ενώ άλλοι ταξίδευαν αλλού, σ'άλλες εποχές.

Έτσι καταφέραμε να φτιάξουμε ένα patchwork που το αποτελούσαν κομμάτια έργων, ντοκουμέντα και τραγούδια.

Εμπνευστήκαμε από πολλά παραδείγματα: θυμηθήκαμε τους Frères Jacques κι όλη την κίνηση του Living Newspaper στις Ενωμένες Πολιτείες. Ένα απ'τα έργα αυτής της κίνησης,  $E=mc^2$ , κατέγραφε την ιστορία της ατομικής θεωρίας από το Δημόκριτο μέχρι τη Χιροσίμα, συνηγορώντας, για την ειρηνική χρησιμοποίηση αυτής της ενέργειας. Οι σκηνές ήταν εντελώς ανεξάρτητες: η μόνη-τους σχέση ήταν πως παρέμπανε στο ίδιο θέμα.

Γενικά, επιμένουν πολύ να τοποθετούν κάθε έργο στο θεατρικό περίγυρο αλλά συχνά ξεχνούν να το εγγράψουν πρώτα στο χώρο της βραζιλιάνικης κοινωνίας. Επίσης, αν κι η

ιστορία, του θεάτρου είναι γεμάτη απο ανάλογες αλλαγες, αυτο που ήταν σημαντικό στα καινούργια μέσα που χρησιμοποιούσε η Αρένα, προερχόταν κυρίως απ'την ανάγκη να χτυπηθει η επιρροη που είχε πάνω στον ηθοποιο η προηγούμενη "ρεαλιστικη" φάση. Φάση που όσο κράτησε, κάθε ηθοποιος αναλωνόταν στο ν'αποδώσει τις ψυχολογικες λεπτομέρειες του ρόλου και περιοριζόταν αποκλειστικά σ'αυτο.

Βάζοντας όλους τους ηθοποιους να ερμηνεύουν όλους τους ρόλους, αγγίζαμε τον δεύτερο τεχνικο αντικειμενικο σκοπο αυτου του πειράματος: όλοι οι ηθοποιοι συγκεντρώθηκαν σε μια και μοναδικη κατηγορία, των αφηγητων, η παράσταση δεν ξετυλιγεται πια απ'την άποψη του κάθε θεατρικου προσώπου αλλα γίνεται η αφήγηση ενος θιάσου με ομαδικα κριτήρια: "Είμαστε το Θέατρο Αρένα" και "Όλοι μαζί θα διηγηθούμε μια ιστορία' αυτη που σκεφτόμαστε". Φτάσαμε έτσι σ'ένα επίπεδο ερμηνείας "συνόλου".

Η τρίτη απο τις τεχνικες του χάους ήταν ο εκλεκτισμος σε σχέση με το ύφος. Στο εσωτερικο της παράστασης ξανακάναμε την τροχια που πάει απο το πιο απλο μελόδραμα, στο πιο υπερβολικο βωντεβιλ. Πολλοι έκριναν πως αυτο ήταν επικίνδυνο και προειδοποίησαν την Αρένα. Πραγματικά, προσπαθήσαμε να χαράξουμε ένα γερο και στέρεο σύνορο, ανάμεσα στην "αξιοπρέπεια της τέχνης" και την επιθυμία να "προκαλέσεις το γέλιο με οποιοδήποτε τρόπο". Εντελως περίεργα, οι κριτικοι χτυπούσαν πάντα το κωμικο και ποτε το μελόδραμα, που αν και βρισκόταν απ'την εντελως αντίθετη μερια, δημιουργούσε ωστόσο τους ίδιους κινδύνους. Αυτο προέρχεται μάλλον απο το γεγονός, πως κοινο και κριτικη έχουν συνηθήσει στο μελόδραμα, ενω οι ευκαιρίες για γέλιο έχουνε γίνει όλο και πιο σπάνιες σήμερα στη χώρα-μας.

Όσο για το ύφος, ξαναφέραμε την ίδια αισθητικη ακαταστασία. Ορισμένες σκηνες είχαν εξπρεσιονιστικα στοιχεία, άλλες ρεαλιστικα, η σκηνη της Άβε Μαρία ήταν συμβολιστικη, του Τουίστ ήταν εμπνευσμένη απο το σουρρεαλισμο, κ.λ.π.

Στο θέατρο, οποιαδήποτε απότομη αλλαγη, ξυπνάει. Στους παραδοσιακους κανόνες της δραματουργίας (γραμμένο παιξιμο) δίνουν τη συνταγη του ανάγλυφου κωμικου. Αυτο που πλησιάσαμε με το Ζούμπι ήταν ένα είδος ανάγλυφου

ύφους' το κοινο έδειχνε ικανοποιημένο απ'αυτες τις απότομες και έντονες αλλαγες.

Υπήρχε όμως και μια άλλη τεχνικη: η μουσικη. Αυτη έχει — ανεξάρτητα απο τις διάφορες αντιλήψεις — τη δύναμη, να απελευθερώνει το θεατη ώστε να δέχεται κείμενα απλοποιημένα που δεν μπορούν ν'ακουστουν αλλου, παρα μόνο σ'αυτο το πείραμα λογικη/μουσικη. Ένα παράδειγμα: κανεις, αν δεν υπήρχε η μουσικη, δε θα μπορούσε ποτε να πιστέψει ότι "στις ήμερες όχθες του Ιπαράνγκα ακούστηκε μια ηρωικη και δυνατη κραυγη" (εθνικος ύμνος), ή ακόμα πως "ίδιο με άσπρο κύκνο τις σεληνόφωτες νύχτες, κάτι γλυστράει πάνω στη γαλάζια θάλασσα" (ναυτικος ύμνος). Ακόμα, κανεις δεν θα πίστευε, χωρις τη μελωδία του Έντυ Λόμπο, πως αυτο ήτανε "καιρος πολέμου".

Χάρη σ'αυτες τις τέσσερις τεχνικες, το Ζούμπι θα επέτρεπε στην Αρένα να συγχωνέψει στο αισθητικο επίπεδο, τις δυο φάσεις της καλλιτεχνικης δουλειας πούχε προηγηθει.

Στη διάρκεια όλης της ρεαλιστικης περιόδου ζητούσαμε βασικα τη λεπτομέρεια στη συγγραφη, όπως και στην ερμηνεία. Όπως έλεγε ο Τζόκερ του Τιραντέντες, ήτανε "έργα όπου τρώγανε ζυμαρικα και κάνανε καφε και το κοινο μάθαινε πώς να τρώει ζυμαρικα και πώς να κάνει καφε—πράγματα που τάξερε απο πριν". Η βασικη ασχολία αυτης της εποχης ήταν να βρούμε ιδιομορφίες, να δώσουμε την πιο λεπτομερη και την πιο αληθοφανη περιγραφη της βραζιλιάνικης ζωης. Ο βασικος σκοπος όμως αυτης της φάσης ήταν να αναπαρχθει ακριβως η ζωη όπως ήταν. Όμως η τέχνη είναι μια φόρμα γνώσης: ο καλλιτέχνης λοιπον έχει το καθήκον να ερμηνεύει την πραγματικότητα και να την κάνει κατανοητη. Αν αρκεσει στην αναπαραγωγη-της δε θα μπορέσει να τη γνωρίσει και ακόμα λιγότερο να κانه τους άλλους να τη γνωρίσουν. Όσο περισσότερο ένα έργο μοιάζει με την πραγματικότητα, τόσο λιγότερο χρήσιμο είναι. Το κριτήριο της ομοιότητας, είναι το μέτρο της μη αποτελεσματικότητάς-της. Οι δραματουργοι δεν ήθελαν να περιοριστουν σε διαπιστώσεις και πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η προσφυγη στο νατουραλισμο ελάττωνε τις δυνατοότητες ανάλυσης. Τα κείμενα γίνονταν διφορούμενα, αμφιταλαντευόμενα. Ποιός ήταν ο ήρωας; Ο μικροαστος Τιάο ή ο προλετάριος Οκτάβιο; Τί πρότεινε ο Χοσε ντα Σίλβα; Να τ'αφήσουμε όλα όπως



είναι, να πεθάνουμε απο την πείνα ή να γίνουμε γκουερίλλο (πρόκειται για τα έργα *Ellos no usan smoking* και *Amerika del Sur*). Όταν στην επόμενη φάση θελήσαμε "να εθνικοποιήσουμε τους κλασικούς", οι σκοποι αναποδογυρίστηκαν: δεν ασχολιόμασταν πια, παρα με ιδέες, που θολα ενσαρκώνονταν μέσα στους μύθους: Ταρτούφφος, ο Αλκάδης της Θαλαμείας. Λίγο μας ενδιέφερε η αναπαραγωγή της ζωής όπως ήταν επι Λουδοβίκου ή το Μεσαίωνα. Ο Ντον Τέλλο και ο Ταρτούφφος δεν ήταν ανθρώπινα πλάσματα τοποθετημένα στην εποχή-τους, άλλα οι λύκοι του Λα Φονταίν, που έμοιαζαν πολυ με τους ανθρώπους του Σάο Πάολο και με τους Βραζιλιάνους η Ντορίνα και ο Πελάγιο ήταν αρνία με ψυχή αλεπούς. Το σύνολο των προσώπων δεν ήταν πια, παρα μια σειρά απο σύμβολα πούχαν γίνει κατανοητά, απο τις ομοιότητες που ήταν δυνατόν να έχουν με το παρον.

Έπρεπε να βρούμε τη σύνθεση. Απο τη μια μεριά υπήρχε το ειδικό, απο την άλλη το παγκόσμιο. Έπρεπε να κάνουμε τυπικό ειδικό.

Το πρόβλημα λύθηκε επι μέρους γιατί καταφύγαμε σ'ένα επεισόδιο της ιστορίας της χώρας, το μύθο του Ζούμπι, και προσπαθήσαμε να τον ζωντανέψουμε με ημερομηνίες και με πρόσφατα γεγονότα που ήταν πολυ γνωστά στο κοινό. Για παράδειγμα, ο λόγος του Ντον Άιρες που έκανε κατοχή στο φορτηγό πλοίο-του, συντάχτηκε απο κομμάτια λόγων που είχαν ειπωθεί την εποχή που γινόταν το μονταζ του έργου (ειδικότερα απο λόγο που εκφώνησε ο δικτάτορας Καστέλλο Μπράνκο στη διοίκηση της Τρίτης Στρατίας, προτρέποντας τους στρατιώτες να εκπληρώσουν το καθήκον-τους εναντίον του "εσωτερικού εχθρού").

Είναι σίγουρο ότι δεν τα καταφέραμε να φτάσουμε το πραγματικό σημείο σύνθεσης. Μόλις που καταφέραμε — κι ήταν κι'αυτο καλό — να αντιπαραθέσουμε "τα παγκόσμια" και "τις ιδιομορφίες" ανακατεύοντάς-τα: απο τη μια μεριά η μυθική ιστορία με τη δομή-της του μύθου ακέραιη απο την άλλη, η δημοσιογραφία που γινόταν, ξεκινώντας απο τα πιο πρόσφατα γεγονότα της εθνικής ζωής. Τα δυο επίπεδα λάβαναν χώρα σχεδόν ταυτόχρονα, πράγμα που επέτρεπε να πλησιάσουμε στο τυπικά ειδικό.

Το Ζούμπι απ'αυτη την άποψη εκπλήρωσε τον προορισμο-του και έβαλε τελεία και παύλα σ'αυτο το στάδιο της

έρευνας. Τέλειωσε τη φάση "γκρέμισμα" και μπορέσαμε να δοκιμάσουμε καινούργια θεατρικά σχήματα.

Το σύστημα που προτείνουμε σαν μόνιμο τρόπο να κάνει κανείς θέατρο — δραματουργία και σκηνοθεσία — είναι το σύστημα του "τζόκερ". Σημαδεύει το σημείο κατάληξης όλων των ερευνών πούγιναν απο την Αρένα και απ'αυτη την άποψη, αντιπροσωπεύει το άθροισμα όλων όσων έγιναν. Ενώνοντας αυτες τις έρευνες, τις συναρμολόγησε και σημάδεψε το βασικό βήμα πούκανε προς τα μπρος το θεατρόμας.

### III. ΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΤΟΥ ΤΖΟΚΕΡ

Ένα σύστημα δεν εφευρίσκεται έτσι. Εμφανίζεται πάντα σαν απάντηση σ'ένα ζήτημα και σε αισθητικές και κοινωνικές ανάγκες. Δείξαμε παραπάνω αυτη την άποψη, μελετώντας τη δομή των ελισαβετιανών έργων, που ήταν αποτέλεσμα των κοινωνικών συνθηκών της εποχής, του κοινού κι ακόμα της αρχιτεκτονικής του θεάτρου. Όλα τα έργα του Σαίξπηρ, αρχίζουν γενικά με μια σκηνή βίας: καβγάς των υπηρετών (Ρωμαίος και Ιουλιέττα), κίνημα διεκδίκησης των μαζών (Κορριολανός), εμφάνιση φαντάσματος (Άμλετ), μάγισσες (Μάκβεθ), τέρατος (Ριχάρδος 3ος) κ.λ.π. Δεν ήταν τυχαίο που ο συγγραφέας άρχιζε τα έργα-του μ'ένα τόσο βίαιο τρόπο. Δώσαμε κι όλες πολλές λεπτομέρειες — μερικές ήταν πολυ περιεργες — για την ιδιαίτερα θορυβώδη συμπεριφορά του κοινού-του. Για παράδειγμα, η ιστορία της γλώσσας των πορτοκαλιών: ένας άνδρας που ήθελε, την ώρα της παράστασης, να φλερτάρει την τάδε κυρία απο το κοινό, φώναζε δυνατά τον έμπορα, αγόραζε μια ντουζίνα πορτοκάλια, χωρίς να νοιάζεται για την ευγενική και τρυφερή συνομιλία που γινόταν εκείνη τη στιγμή επάνω στη σκηνή. Κατόπιν, ο ίδιος έμπορας αναλάμβανε να πάει τα πορτοκάλια στη συγκεκριμένη κυρία. Αν εκείνη αρνιόταν τη σακούλα ο κύριος καλύτερα θάκανε να μην επιμένει αν εκείνη δεχόταν τα μισα, ποιος ξέρει; Αν τα κρατούσε, μπορούσε να ελπίζει τα πάντα. Και αν δόξα νάχει ο Κύριος τάτρωγε επι τόπου, στη μέση του *To be or not to be*, δεν υπήρχε πια καμία αμφιβολία: η νεαρή κυρία σίγουρα δε θα παρευρισκόταν στην τελευταία πράξη της τραγωδίας, προτιμώντας ν'αυτοσχεδιάσει κάπου πιο

μακριά το δικό-της ρομάντζο.

Είναι δύσκολο να φανταστούμε να παίζεται Μαίτερλινγκ μέσα σε τέτοιες συνθήκες.... Ο Λώρενς Ολίβιε στην ταινία του Ερρίκος 5ος, κατάλαβε ακριβώς την ατμόσφαιρα του Ελισαβετιανού κοινού: φωνες, βρισιες, καυγάδες, άμεσες απειλές στους ηθοποιούς, θεατές που περιτριγύριζαν ασταμάτητα σ'όλες τις μεριες, ευγενείς καθισμένοι πάνω στη σκηνή κ.λ.π. Για να ηρεμήσεις ένα τέτοιο κοινό χρειαζόταν μια αρχή με θέμα πολύ δυνατό και άμεσο. Οι ηθοποιοί έπρεπε να κάνουν περισσότερο θόρυβο από το κοινό. Εκεί στηριζόταν η μεθοδολογία της δραματουργίας του Σαίξπηρ.

Οι καινούργιες τεχνικές επηρεάζουν επίσης την εμφάνιση νέων τρόπων έκφρασης: χωρίς το ηλεκτρικό, ο εξπρεσιονισμός θα ήταν αδύνατος.

Αυτά τα εξωτερικά γνωρίσματα δεν είναι τα μόνα που επιδράσανε πάνω στη θεατρική μορφή. Το Volksbühne, λίκνο του επικού μοντέρνου θεάτρου, θα ήταν ακατανόητο χωρίς τους εξήντα χιλιάδες προλετάριους συνδρομητές-του, όπως ακατανόητοι θα ήταν οι ευνουχισμοί και οι ανθρωποφαγίες του Τέννеше Ουίλλιαμς χωρίς το νεοϋορκέζικο κοινό. Το ίδιο παράλογο θα ήταν ν'ανέβει "Η Μάνα" του Μπρεχτ στο Μπροντγουάι και "Η νύχτα της Ιγκουάνα" μπροστά στα συνδικάτα του Βερολίνου. Κάθε κοινό, θέλει έργα που να επιβεβαιώνουν το όραμα που έχει για τον κόσμο.

Στις υποανάπτυχτες χώρες πήραμε τη συνήθεια να έχουμε ως πρότυπο και ως σκοπό, το θέατρο των πρωτευουσών. Μιλάμε στο κοινό που μπορούμε και ονειρευόμαστε ένα άλλο μακρινό. Δεν επιτρέπουμε στον καλλιτέχνη να επηρεάζεται απ'αυτούς που έχει απέναντί-του: ονειρεύεται παρά με τους επονομαζόμενους "καλλιεργημένους" θεατές. Προσπαθεί να ενσωματώσει τις ξένες παραδόσεις χωρίς ούτε καν να αναρωτηθεί ποιες είναι οι δικές-του, παίρνει την κουλτούρα σαν ένα θείο μήνυμα, χωρίς να προφέρει για τον εαυτό-του ούτε μια λέξη. Το σύστημα του "τζόκερ", κι αυτό όπως και άλλα, δεν έπεσε απ'τον ουρανό: ήρθε από πρόσφατα δεδομένα της κοινωνίας και ειδικότερα του βραζιλιάνικου κοινού.

Αντιστοιχεί σε αισθητικούς και οικονομικούς σκοπούς.

Το πρώτο πρόβλημα αφορά στην ταυτόχρονη παρουσίαση, μέσα στην ίδια παράσταση, του έργου και της ανάλυσής-του. Κάθε σκηνοθεσία, είναι φανερό πως περιέχει αναλυτικά κρι-

τήρια. Για παράδειγμα, όλες οι σκηνοθεσίες του Don Zouan, ήταν διαφορετικές μεταξύ-τους αν και ήταν εμπνευσμένες από το ίδιο κείμενο του Μολιέρου. Μπορούμε ν'ανεβάσουμε τον Κοριολιάνο, δίνοντας στο έργο το νόημα μιας άρνησης του φασισμού, ή το αντίθετο. Όσο για τον ήρωα του Ιούλιου Καίσαρα, μπορεί να είναι ο Μάρκος Αντώνιος ή ο Βρούτος. Ένας σκηνοθέτης μπορεί να πάρει το μέρος της Αντιγόνης ή το μέρος του Κρέοντα, ή ακόμα να καταδικάσει και τον ένα και τον άλλο. Μπορούμε ν'αποδώσουμε την τραγωδία του Οιδίποδα στις Μοίρες ή στον εγωισμό-του.

Η ανάλυση του κειμένου, το δόσιμο αυτής της ανάλυσης στο κοινό, η συγκέντρωση της δράσης κάτω από μια μόνο οπτική γωνία, η έκθεση της άποψης του συγγραφέα ή του μεταφραστή, αυτές είναι υποχρεώσεις, που πάντοτε υπήρξαν. Εμείς απαντήσαμε με διάφορους τρόπους σ'όλα αυτά.

Γενικά χρησιμοποιείται ο μονόλογος για να δοθεί στο κοινό η ειδική γωνία, που κάτω απ'αυτήν πρέπει να καταλάβει το σύνολο των συγκρούσεων του κειμένου. Ο χορός της Ελληνικής τραγωδίας, με τον συχνά μετριόπαθη ρόλο, είχε επίσης σκοπό, να αναλύει τη συμπεριφορά των θεατρικών προσώπων. Ο *raisonneur* των έργων του Ίψεν δεν έχει σχεδόν ποτέ συγκεκριμένη λειτουργία μέσα στο δράμα: ομολογεί συχνά πως παίζει το ρόλο του φερέφωνου του συγγραφέα. Η προσφυγή στον "αφηγητή" είναι επίσης πολύ συχνή: ο Άρθουρ Μίλλερ τον χρησιμοποίησε στο "Ψηλα απ'τη γέφυρα" και λιγότερο στο "Μέτα την πτώση" ο πρωταγωνιστής απευθύνει τις εξηγήσεις-του σε κάποιον, που αυτός ο κάποιος μπορεί να είναι ο Θεός ή ο ψυχαναλυτής-του, τον Μίλλερ δεν τον νοιάζει, ούτε και μας.

Νά κάποιες λύσεις που είναι πραγματοποιήσιμες και που έχουν καταγραφεί. Το σύστημα του Τζόκερ αντιμετώπισε το ίδιο πρόβλημα και απάντησε με τον ίδιο τρόπο. Το πιο δυσάρεστο μ'όλους αυτούς τους μηχανισμούς, είναι πως καμουφλάρουν την πραγματική πρόθεση. Κρύβουν σαν νάταν κάτι επαίσχυντο, τη λειτουργία της τεχνικής. Φτάνουμε στο άκρο άωτο του καμουφλαζ, όταν καταφέρνουμε να δημιουργήσουμε ένα τύπο θεατρικών προσώπων πολύ πιο κοντινών με άλλα θεατρικά πρόσωπα παρά με τους θεατές: "χοροί", "αφηγητές" κ.λ.π., είναι κάτοικοι ενός μύθου και δεν έχουν καμία σχέση με την κοινωνία που ζουν οι θεατές. Εφεύραμε

λοιπον το "Τζόκερ", κάνοντάς-τον γείτονα και σύγχρονο των θεατών. Για να το καταφέρουμε αυτο έπρεπε να τον απομακρύνουμε απο τ'άλλα πρόσωπα, να "αποστασιοποιήσουμε" τις εξηγήσεις-του και να τον πλησιάσουμε στο κοινό.

Σ'αυτο το σύστημα οι "εξηγήσεις" που επανέρχονται σε τακτικά διαστήματα, χαρακτηρίζονται απο το γεγονός πως η παράσταση κυλάει σε δυο διαφορετικά και αλληλοσυμπληρούμενα επίπεδα: του μύθου (που μπορεί να ολοκληρώσει όλες τις επινοήσεις και τις συμβάσεις του θεάτρου) και της "ομιλίας" που έχει το Τζόκερ για εξηγητή.

Ο άλλος αισθητικός σκοπος αφορά το ύφος. Εννοείται πως ένα έργο, όταν είναι πετυχημένο, μετέχει πάντα σε πολλά είδη ύφους. Είναι η περίπτωση του Λιλιόμ του Φερνκ Μολνάρ και της Αθροιστικής μηχανής του Έλμερ Ράις (ρεαλισμος και εξπρεσιονισμος των σκηνών που βρίσκονται στον ουρανο και στη γη). Όμως οι συγγραφεις, αγωνίζονται πάντα σαν τρελοί για να δικαιολογήσουν τις αποκλίσεις του ύφους-τους. Παραδεχόμαστε τον εξπρεσιονισμο με τη δικαιολογία πως η σκηνη ξετυλίγεται στον ουρανο, όμως στην πραγματικότητα δεν είναι παρα μια καινούργια μάσκα του ρεαλισμου. Το περίφημο Ιατρείο του Δόκτορα Καλιγκάρι δεν είναι παρα μια ταινία με μεταμφιεσμένο ρεαλισμο: εξηγούμε την επιλογη του ύφους απ'το γεγονός ότι πρόκειται για το όραμα που έχει ένας τρελος για τον κόσμο.

Ακόμα και το Ζούμπι, παρ'όλες τις ελευθερίες-του, είχε μια έντονη ενότητα που οφειλόταν στη γενική φανταζιστική ατμόσφαιρα: δουλεύαμε όλες τις σκηνες με τα ίδια εργαλεία. Η ποικιλία γινόταν μεγαλύτερη, απο το διαφορετικό τρόπο που χρησιμοποιούσαμε τις τεχνικές και η ενότητα μεγάλωνε, απο το γεγονός ότι πάντα δουλεύαμε με τα ίδια εργαλεία.

Αυτο που προτείνουμε με το "Τζόκερ", είναι ένα μόνιμο σύστημα που επιτρέπει να γίνει ένα θέατρο (κείμενο και παίξιμο) που να περιέχει όλα τα εργαλεία κάθε ύφους και κάθε είδους. Πρέπει να βρίσκουμε για κάθε σκηνη, την αισθητική που ν'ανταποκρίνεται στα προβλήματα που αυτη η σκηνη βάζει. Κάθε ενότητα ύφους εμπεριέχει και αναγκαίες επιλογες: αφήνοντας όμως πίσω-μας κάποιες μεθόδους, γινόμαστε φτωχότεροι, διατηρούμε γνικα τις συμβάσεις του ύφους που αποδείχτηκε το καλύτερο για τις βασικές σκηνες' μετα εφαρμόζουμε το ίδιο και για τις άλλες σκηνες ενω καμια φορα

είναι εντελως ακατάλληλο. Γι'αυτο αποφασίσαμε να δουλέψουμε κάθε σκηνη χωριστα, με ανεξάρτητο τρόπο. Ο συγγραφέας ή ο σκηνοθέτης, έχει πάντα στη διάθεσή-του διάφορα είδη και στυλ, το ρεαλισμο, το σουρεαλισμο, το βουκολικό είδος, την κωμικοτραγωδία κ.λ.π., όμως τίποτα δεν τον αναγκάζει να τα κρατήσει σ'όλη τη διάρκεια της παράστασης.

Αυτος ο τρόπος δουλειας έχει φυσικά και τους κινδύνους-του' μπορεί να εξελιχθει σε ολοκληρωτική αναρχία. Για να παρακάμψουμε αυτο το σκόπελο, πρέπει να συγκεντρώσουμε τα πάντα στις "εξηγήσεις": Απο το ύφος-τους θα ξεπηδήσει ο γενικός τόνος του έργου' έτσι χρησιμεύουν για σημείο αναφοράς σ'όλες τις άλλες σκηνες. Τα έργα πρέπει να λειτουργουν σαν σε δικαστήριο, σαν να γινόταν κάποια δίκη. Όπως στο δικαστήριο, κάθε κομμάτι παρέμβασης πρέπει να έχει τη δική-του ιδιαίτερη μορφή, χωρίς να προδικάζει τη μορφή της δίκης στο σύνολό-της. Ο "Τζόκερ" επιτρέπει ακόμα ν'αναπτύξουμε κάθε κεφάλαιο, κάθε επεισόδιο, με τον τρόπο που του πάει καλύτερα, χωρίς να προδικάσουμε την ενότητα του συνόλου. Γιατι αυτη δεν πρέπει να προέρχεται απο τη μονιμότητα ενός σχήματος, άλλα απο την ποικιλία του ύφους, που μας ξαναγυρίζει πάντα στην ίδια προοπτική.

Έτσι και μόνο με την απλή παρουσία των δυο εντελως αντιθέτων λειτουργιών, προσφέρεται μια μεγάλη βεντάλια τυπικών ποικιλιών: "πρωταγωνιστική" λειτουργία όπως λέγεται — που αντιπροσωπεύει την συγκεκριμένη πραγματικότητα — κι η λειτουργία του "Τζόκερ", αφηρημένη ερμηνεία, που καθολικεύει την πρώτη. Χάρη σ'αυτες, επιτρέπονται όλα τα στυλ.

Το μοντέρνο θέατρο εξαντλήθηκε γυρεύοντας την πρωτοτυπία. Οι παγκόσμιοι πόλεμοι, ο συνεχής απελευθερωτικός πόλεμος που γίνεται στις αποικίες, η πρόοδος των καταπιεσμένων τάξεων, το προχώρημα της τεχνολογίας, κ.λ.π., ήταν τέτοιες προκλήσεις για το θέατρο που αυτο απάντησε με μια σειρά καθαρά τυπικών νεωτερισμών.

Την ταχύτητα με την οποία ο κόσμος εξελίσσεται, την ξαναβρίσκουμε μέσα στις επιταχυνόμενες μεταμορφώσεις του θεάτρου. Όμως μ'αυτη τη διαφορά, που γίνεται εμπόδιο για το θέατρο: κάθε καινούργια επιστημονική κατάκτηση ετοιμάζει την επόμενη που την εμπεριέχει, ενω στο θέατρο, αντίθετα,

κάθε ανακάλυψη προϋποθέτει πάντα να ξεχάσουμε όσα προϋπήρξαν. Γι'αυτό το λόγο, το βασικό θέμα της σύγχρονης θεατρικής τεχνικής, έχει γίνει στο τέλος πρόβλημα συναρμο-λόγησης των κατακτήσεών-του: κάθε παραγωγή να πλουτίζει την κληρονομία αντι να την καταργεί. Γι'αυτό θάπρεπε να βρεθεί μια δομή που νάχει απόλυτη ευλυγισία και να μπορεί να περιλαμβάνει τις καινούργιες ανακαλύψεις, χωρίς ν'αλλάξει όμως ταυτότητα.

Βάζοντας καινούργιους κανόνες και θεατρικές συμβάσεις, σε μια δομή που μένει αμετάβλητη, επιτρέπουμε πραγματικά στους θεατές, να μετρήσουν όλες τις δυνατότητες παιχνιδιού που περιέχονται σε μια παράσταση. Το ποδόσφαιρο έχει τους νόμους-του: ένα σύνολο από κανόνες, πέναλτυ, ελεύθερα χτυπήματα κ.λ.π., που δεν εμποδίζουν καθόλου τον αυτοσχεδιασμό, και κάθε παιχνίδι δημιουργεί μια καινούργια έκπληξη. Θα έχανε κάθε ενδιαφέρον, αν παίζανε το κάθε παιχνίδι σύμφωνα με κανόνες που θάταν ειδικά γι'αυτό το παιχνίδι, ή ακόμα αν έπρεπε στη διάρκειά του παιχνιδιού ν'ανακαλύψουν τους νόμους που το διευθύνουν. Ακριβώς αυτή η προηγούμενη γνώση των κανόνων, είναι η προϋπόθεση για την ευχαρίστηση.

Με το σύστημα του "Τζόκερ", μπορούμε, να χρησιμοποιήσουμε την ίδια δομή για το Ρωμαίο και Ιουλιέττα ή για το Τραντέντες. Όμως μέσα σ'αυτή την αμετακίνητη δομή, τίποτα δεν πρέπει να περιορίσει την πρωτοτυπία σε κάθε σκηνή, κάθε κεφάλαιο, κάθε επεισόδιο, κάθε επεξήγηση.

Απ'αυτή την άποψη, ο αθλητισμός δεν είναι το μοναδικό μοντέλο: όταν σταθούμε απέναντι σ'ένα πίνακα μπορούμε να ξεχωρίσουμε μια λεπτομέρεια, τοποθετώντας-την συγχρόνως μέσα στο σύνολο που έχουμε μπροστά στα μάτια μας. Τη λεπτομέρεια σε μια τοιχογραφία τη βλέπουμε σαν ένα κομμάτι ξεχωριστό και σαν μέρος ενός συνόλου. Στο θέατρο δεν μπορούμε να καταφέρουμε να δώσουμε την ίδια εντύπωση, παρα μόνο με την προϋπόθεση, το κοινό να ξέρει από πριν όλους τους κανόνες του παιχνιδιού.

Ένα από τα αισθητικά προβλήματα που έβαλε το σύστημα-μάς, καταφέρνει τελικά να χαράξει την εναλλαγή θεατρικό πρόσωπο — αντικείμενο ή θεατρικό πρόσωπο — υποκείμενο, και βγαίνει αυτή η εναλλαγή σχηματικά, από την επιλογή ανάμεσα σε δυο ιδέες: "η σκέψη καθορίζει την πρά-

ξη", "η πράξη καθορίζει τη σκέψη".

Ο Χέγγελ, και πριν από αυτόν ο Αριστοτέλης, υποστηρίζουν την πρώτη πρόταση. Καθένας με τον τρόπο-του ισχυρίζεται πως η δραματική πράξη προέρχεται από την ελεύθερη κίνηση του πνεύματος του θεατρικού προσώπου. Ο Χέγγελ πάει πιο μακριά: σαν να είχε προβλέψει πώς θάταν η Βραζιλία σήμερα, δηλώνει πως το θέατρο δε συμβαδίζει με την κοινωνική πρόοδο γιατί τότε τα θεατρικά πρόσωπα θα είναι δέσμια ενός δικτύου νόμων, εθίμων και παραδόσεων που πυκνώνει όσο η κοινωνία προοδεύει και εκπολιτίζεται. Γι'αυτό, ο τέλειος δραματικός ήρωας παραμένει ο πρίγκιπας του Μεσαίωνα — ή έστω ένας άνθρωπος που συγκρατώνει όλες τις εξουσίες: τη νομοθετική, την εκτελεστική και την δικαστική. Πραγματικά είναι ένας απ'τους πιο ευσεβείς πόθους ορισμένων σημερινών πολιτικών: πάντα η καρδιά-τους ήταν πολύ κοντά στο Μεσαίωνα. Πραγματικά, μόνο η απόλυτη εξουσία επιτρέπει στο θεατρικό πρόσωπο να εκφράσει ελεύθερα ό,τι περνάει απ'το μυαλό-του, είτε αυτό είναι να σκοτώσει, να κατακτήσει, να επιτεθεί, είτε να δώσει χάρη κ.λ.π. Τίποτα απ'τον εξωτερικό κόσμο δεν πρέπει να το ενοχλεί: τότε, οι συγκεκριμένες πράξεις έχουν τη ρίζα-τους στην υποκειμενικότητα του προσώπου.

Ο Μπρεχτ — ο θεωρητικός Μπρεχτ κι όχι αναγκαστικά ο συγγραφέας — υποστηρίζει την άλλη θέση: το θεατρικό πρόσωπο είναι η αντανάκλαση της δραματικής πράξης που αναπτύσσεται ανάλογα μ'ένα παιχνίδι αντικειμενικών ή αντικειμενικών-υποκειμενικών αντιθέσεων, ενώ πάντα ο ένας από τους πολλούς είναι η οικονομική υποδομή της κοινωνίας, ακόμα κι αν ο άλλος αποτελείται από ηθικές αξίες.

Στο σύστημα του Τζόκερ, οι συγκρούσεις προέρχονται πάντα από την υποδομή, ακόμα κι αν τα πρόσωπα δεν έχουν συνείδηση αυτού του υπόγειου μετασχηματισμού: ακόμα κι αν είναι ελεύθερα σύμφωνα με την άποψη του Χέγγελ.

Προσπαθούμε έτσι ν'αποκαταστήσουμε την απόλυτη ελευθερία του θεατρικού προσώπου, ανάμεσα σε άκαμπτα σχήματα της κοινωνικής ανάλυσης. Η οργάνωση αυτής της ελευθερίας επιτρέπει να γλυτώσουμε από το υποκειμενιστικό χάος, που είναι χαρακτηριστικό του λυρικού ύφους. Εμποδίζει ακόμα να δίνουμε στον κόσμο την εικόνα ενός αινίγματος φορτωμένου με μίαν αδυσώπητη μοίρα. Θάπρεπε επίσης — αυτή

είναι η ελπίδα μας — ν' απαγορευτεί η μηχανιστική ερμηνεία που περιορίζει την ανθρώπινη πείρα στην εκονογράφηση ενός εγχειριδίου.

Οι αντικειμενικοί σκοποί αυτού του συστήματος είναι πολλοί, και δεν είχαν όλοι σαν αρχή την αισθητική ανησυχία. Ο περίφημος περιορισμός της δύναμης για την κατάκτηση του λαού, κατέληξε στην εξάλειψη των πλεοναζόντων προϊόντων: μέσα σ' άλλα και του θεάτρου. Πρέπει ν' αντιμετωπίσουμε την πραγματικότητα χωρίς ν' αφηνόμαστε να μας νανουρίζει η αισιοδοξία, και στο θεατρικό επίπεδο τα γεγονότα είναι τα εξής: λείπει μια πραγματική, καταναλωτική αγορά, δεν υπάρχει καμία επίσημη υποστήριξη για μια ενδεχόμενη εκλαϊκευτική καμπάνια, αντίθετα αυτή πνίγεται από κυβερνητικούς περιορισμούς (κανονισμοί, φόροι).

Μέσα σ' ένα τέτοιο εχθρικό περιβάλλον, το σύστημα του Τζόκερ επιτρέπει το ανέβασμα οποιουδήποτε κειμένου, μ' ένα μικρό αριθμό ηθοποιών, χωρίς να λαβαίνεται υπόψη ο αριθμός των ρόλων. Κάθε ηθοποιός πρέπει να συμπύζει τις ερμηνευτικές-του δυνατότητες. Αφού περιορίζουμε τόσο σημαντικά το κόστος της σκηνοθεσίας, μπορούμε ν' ανεβάσουμε ό,τι κείμενο θέλουμε.

Αυτοί είναι οι σκοποί του συστήματός-μας. Για να τους πραγματοποιήσουμε πρέπει να τροποποιήσουμε τη θεατρική οργάνωση σύμφωνα με δυο δομές, του θιάσου και της παράστασης.

#### IV ΔΟΜΕΣ ΤΟΥ ΤΖΟΚΕΡ

Στο Ζούμπι, όλοι οι ηθοποιοί ερμήνευαν όλους τους ρόλους. Η διανομή των ρόλων άλλαζε με τις σκηνές χωρίς να νοιαστούν για την ενότητα αντίθετα προσπαθούσαν να τη σπάσουν γιατί ο ίδιος ηθοποιός δεν έπαιζε ποτέ δυο φορές τον ίδιο ρόλο. Λες κι ήταν ποδοσφαιρική ομάδα: όλοι οι παίκτες, όποια κι αν ήταν η θέση-τους, είναι πάντα πίσω απ' τη μπάλα. Στο Τιραντέντες δίνουν στον κάθε ηθοποιό, με το σύστημα του Τζόκερ, μια προκαθορισμένη θέση και μέσα σ' αυτήν πρέπει να κινείται σύμφωνα με ορισμένους κανόνες. Δε μοιράζουν ρόλους: μοιράζουν υπεύθυνες λειτουργίες, λειτουργίες που θα βγουν από τη γενική δομή των συγκρούσεων του κειμένου.

Η πρώτη απ' αυτές τις λειτουργίες λέγεται "πρωταγωνιστική" αυτή αντιπροσωπεύει τη συγκεκριμένη πραγματικότητα, τη φωτογραφική είναι η μόνη που επιτρέπει τον ολοκληρωτικό δεσμό ανάμεσα στον ηθοποιό και το θεατρικό πρόσωπο: ένας μόνον ηθοποιός αντιπροσωπεύει ένα μόνο πρωταγωνιστή. Μέσα απ' αυτόν σχηματίζεται ο δεσμός της εμπάθειας.

Αυτή η λειτουργία έχει διάφορες απαιτήσεις, όσον αφορά την ερμηνεία, ο ηθοποιός πρέπει να κρατηθεί στις αρχές του Στανισλάβσκι, στην πιο ορθόδοξη διατύπωσή-τους, το θεατρικό πρόσωπο δεν πρέπει να κάνει τίποτα που να ξεπερνά τ' ανθρώπινα όριά-του: πρέπει να τρώει πραγματικά όταν τρώει, να πίνει όταν πίνει, νάχει σπαθί όταν πολεμάει. Πρέπει να φέρεται σαν κάποιος πρόσωπο του Είλος no usan smoking. Ο χώρος που κινείται πρέπει νάχει μελετηθεί σύμφωνα με τα λόγια του Αντουαν. Ο "πρωταγωνιστικός" ηθοποιός πρέπει νάχει τη συνείδηση του ρόλου κι όχι του συγγραφέα. Δε σταματάει ποτε να υπάρχει: ακόμα κι όταν ο Τζόκερ αρχίζει ν' αναλύει αυτή ή την άλλη λεπτομέρεια του έργου, εκείνος πρέπει να συνεχίσει να παίζει "για τα καλά" σαν ένα πρόσωπο που ήρθε από άλλο έργο και που έχει χαθεί πάνω στη σκηνή. Είναι το "κομμάτι ζωής", ο νεο-ρεαλισμός, ο κινηματογράφος—αλήθεια, το ντοκυμανταίρ που τραβήχτηκε ζωντανά, η ακρίβεια, η λεπτομέρεια, η φανερά αλήθεια, το πραγματικό αντικείμενο.

Τα κριτήρια ομοιότητας δεν εφαρμόζονται μόνο στον ηθοποιό, ισχύουν το ίδιο και για τη σκηνογραφία: κοστουμιά και αξεσουάρ πρέπει να είναι όσο γίνεται πιο αυθεντικά. Βλέποντάς-τα το κοινό, πρέπει νάχει πάντα την αίσθηση της απουσίας του τέταρτου τοίχου (ακόμα κι αν οι τρεις άλλοι δεν υπάρχουν ούτε κι αυτοί).

Αυτή η λειτουργία θα επιτρέψει να ξανακερδιστεί η εμπάθεια, που οι παραστάσεις χάνουν πάντα φτάνοντας σ' ένα ορισμένο βαθμό αφαίρεσης: το κοινό χάνει τότε κάθε άμεση συγκινησιακή επαφή και το πείραμα περιορίζεται σε μια γνώση καθαρά λογική.

Δεν είναι ούτε ο κατάλληλος τόπος, ούτε η στιγμή για ν' αναζητήσουμε τις αιτίες αυτού του φαινομένου: προς το παρόν, αρκεί η διαπίστωση. Βλέπουμε λοιπόν πως ο δεσμός της εμπάθειας, είναι πιο εύκολο να δημιουργηθεί όταν το θεατρικό πρόσωπο έχει ένα ρόλο που τον αναγνωρίζει κανείς

εύκολα, ένα ρόλο με κάποιο χαρακτήρα απο το σπίτι, απο το επάγγελμα, απο τον αθλητισμο κ.λ.π. Κι αυτο ισχύει για οποιοδήποτε θέμα ή ρόλο.

Η εμπάθεια δεν είναι αισθητική αξία: είναι απλα ένας απο τους μηχανισμους του θεατρικου τυπικου, μηχανισμος που μπορεί να χρησιμοποιηθει καλα ή άσχημα. Η Αρένα, στη διάρκεια της ρεαλιστικης-της φάσης δεν τον χρησιμοποίησε με τον καλύτερο τρόπο. Η αναγνώριση αληθινων και καθημερινων καταστάσεων συχνα γινόταν με επεξήγηση, πράγμα που είναι απαραίτητο στο θέατρο. Με το σύστημα του Τζόκερ, ο δεσμος της εμπάθειας πρέπει συνεχώς να συνοδεύεται απο την εξήγηση. Η αναγνώριση δεν επιτρέπεται και δεν τη θέλουμε, παρα μόνο αν αναλύουμε ταυτόχρονα τη πορεία. Ο πρωταγωνιστης δε συμπίπτει αναγκαστικα με τό βασικο πρόσωπο του έργου: μπορεί να είναι ο Μάκνταφ στο Μάκβεθ, κάποιος άνθρωπος απ'το λαο στον Κοριολανο, θα μπορούσε να είναι ο Μερκούτιο στο Ρωμαίο και την Ιουλιέττα αν δε πέθαινε πρόωρα ή ακόμα ο τρελλος στο Βασιλεια Αηρ... Θα εκπληρώσει το "πρωταγωνιστικο" λειτουργημα το θεατρικο πρόσωπο που θέλουμε να δεθει μαζί-του το κοινο με εμπάθεια.

Αν ήταν δυνατο να χωριστεί διδακτικα το ήθος απ'τη διάνοια, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο πρωταγωνιστης πρέπει να υιοθετήσει την ηθικη άποψη και ο Τζόκερ την άποψη της διάνοιας.

Ο Τζόκερ είναι στην πραγματικότητα η δεύτερη λειτουργία του συστήματος. Θα μπορούσαμε να την περιγράψουμε σαν το άκρο αντίθετο του πρωταγωνιστη.

Η πραγματικότητα του Τζόκερ είναι μαγικη: αυτος ο ίδιος τη δημιουργει. Αν χρειαστει μπορεί να επινοήσει τοίχους, μάχες, στρατιώτες, στρατους. Όλα τα πρόσωπα πρέπει να υποτάσσονται στη μαγικη πραγματικότητα που ο Τζόκερ δημιουργει και περιγράφει. Για να παλαίψει επινοει ένα φανταστικο όπλο, ένα άλογο για να το καβαλικέψει, ένα μαχαίρι που δεν υπάρχει για να σκοτωθει. Είναι πολυσήμαντος: είναι ο μόνος που μπορεί να διεκπεραιώσει οποιοδήποτε ρόλο μπορεί ακόμα και ν'αντικαταστήσει τον πρωταγωνιστη, όταν η ρεαλιστικη φύση αυτου του τελευταίου του απαγορεύει να κάνει ορισμένα πράγματα. Για παράδειγμα: η δεύτερη πράξη του Τιραντέντες άρχισε με μια εντυπωσιακη ιππασία

για τον πρωταγωνιστη δεν ήταν πολυ φρόνιμο να μπει στη σκηνη πάνω σε άλογο και γι'αυτο η σκηνη παίχτηκε απο τον ηθοποιό—Τζόκερ που μπήκε καβάλλα σ'ένα ξύλινο άλογο. Κι'έτσι έγινε οικονομία στη βρώμη...

Κάθε φορα που παρουσιάζεται μια παρόμοια περίπτωση, οι κορυφαίοι θ'ασκήσουν για λίγο τη λειτουργία του Τζόκερ.

Η συνείδηση του ηθοποιου—Τζόκερ πρέπει να είναι η συνείδηση του συγγραφέα ή του μεταφραστη και μπορούμε να υποθέσουμε πως βρίσκεται πάντα πάνω ή πέρα απ'τη συνείδηση των άλλων προσώπων, στο χρόνο και στο χώρο. Και το ίδιο στο επίπεδο του μύθου όπως και της ιστορίας, αφου ο Τζόκερ είναι επίσης ο ενσυνείδητα δημιουργος αρχων, μέσων και σκοπων. Ξέρει λοιπον το μύθο και τον αντικειμενικο σκοπο του έργου. Είναι παντογνώστης' όμως, όταν ερμηνεύει αυτο ή εκείνο το ειδικο πρόσωπο, ο ηθοποιος—Τζόκερ πρέπει να περιορίζεται στη συνείδηση μόνο του προσώπου που παίζει.

Έτσι δίνουμε στο Τζόκερ, όλες τις δυνατότητες που προσφέρονται απ'το θέατρο: είναι μαγικος, παντογνώστης, πολύμορφος, πανταχου παρων. Στη σκηνη λειτουργει σαν συντομιστης του παιχνιδιου, σαν αφηγητης, σαν κουρόγγο κ.λ.π. Δίνει τις απαραίτητες "εξηγήσεις" πάνω στην ίδια τη δομη της παράστασης και μπορεί να υποστηριζεται σ'αυτο απο τους κορυφαίους η το χορο.

Οι άλλοι ηθοποιοι μοιράζονται σε δυο χορους: τον δευτε-ραγωνιστη και τον ανταγωνιστη, που ο καθένας έχει τον κορυφαίο-του. Οι ηθοποιοι του πρώτου χορου μπορούν να εκτελέσουν οποιοδήποτε ρόλο που βοηθάει τον πρωταγωνιστη ή ακόμα ρόλους που αντανάκλουν τη βασικη ιδέα. Παράδειγμα: στην περίπτωση του Άμλετ, ο Οράτιος, ο Μάρκελλος, οι ηθοποιοι, το φάντασμα κ.λ.π., θ'αποτελέσουν το χορο των καλων (χορος του ήρωα) ο άλλος, ο χορος των κακων, θ'αποτελεσει απο ηθοποιους που παίζουν το ρόλο των εχθρων, δηλαδη, με το ίδιο παράδειγμα, πρόσωπα όπως ο βασιλιας Κλαύδιος, η βασίλισσα Γερτρούδη, ο Λαέρτης, ο Πολώνιος, κ.λ.π.

Οι χοροι δεν έχουν ορισμένο αριθμο ηθοποιων: μπορούν να ποικίλουν απο το ένα επεισόδιο στο άλλο. Άντρες και γυναίκες ηθοποιοι, χωρις εξαίρεση, θα πρέπει να παίζουν

ρόλους αντρικούς και γυναικείους εκτός μόνο, απ' τις σκηνές όπου το φύλο των προσώπων καθορίζει τη θεατρική δράση. Οι ερωτικές σκηνές, για παράδειγμα, θα πρέπει να παίζονται πάντα από ηθοποιούς αντίθετου φύλου, εκτός αν η Αρένα βαλθεί ν' ανεβάσει Τέννεση Ουίλλιαμς, πράγμα πολύ απίθανο. Τέλος, για να συμπληρώσουμε το σύνολο: ο χορός—ορχήστρα, κιθάρα, φλάουτο και κάσα. Οι τρεις μουσικοί θα πρέπει ακόμα, να παίζουν έγχορδα, πνευστα και κρουστα. Εκτός από την συνεχή μουσική συνοδεία, η ορχήστρα πρέπει να τραγουδάει, μόνη ή με τους κορυφαίους, όλα τα σχόλια που θάχουν πληροφοριακό χαρακτήρα ή φανταστικό.

Αυτή είναι η βασική δομή. Πρέπει να είναι αρκετά ευλύγιστη για να μπορεί να προσαρμόζεται σ' οποιοδήποτε έργο. Αν για παράδειγμα, η παρουσία μιας τρίτης ομάδας που θα βρίσκεται σε σύγκρουση, κριθεί αναγκαία, μπορούμε να δημιουργήσουμε ένα χορό τριταγωνιστή, χωρίς ν' αγγίξουμε το γενικό σχήμα. Στην περίπτωση ενός έργου όπως ο Ρωμαίος κι η Ιουλιέττα, μπορούμε να διχοτομήσουμε τον πρωταγωνιστή κρατώντας πάντα ένα μόνο Τζόκερ ή ακόμα να αναθέσουμε τις αρμοδιότητές του στους κορυφαίους που σ' αυτή την περίπτωση θα είναι οι αρχηγοί των Μονταίγκων και των Καπουλέτων. Στα έργα που η παρουσίαση του πρωταγωνιστή δεν έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μπορούμε απλούστατα να τον καταργήσουμε και να βάλουμε δυο Τζόκερ, που θα αναλάβουν το ρόλο των κορυφαίων. Τέλος, στα έργα που η μια δύναμη σύγκρουσης δε χρειάζεται παρα ένα-δυο ηθοποιούς σε μεγάλο μέρος του έργου, μπορούμε, κρατώντας δυο κορυφαίους, να συγκεντρώσουμε όλους τους άλλους ηθοποιούς σε ένα μοναδικό χορό-Τζόκερ.

Η προσαρμογή κάθε ειδικού κειμένου, πρέπει να υπαγορεύει τις αναγκαίες μεταβολές, στο εσωτερικό μιας δομής, όπου αυτή δεν αλλάζει.

Το σύστημα του Τζόκερ προϋποθέτει ακόμα το χτίσιμο μιας παράστασης με σταθερό και όμοιο τρόπο για όλα τα έργα. Αυτή η δομή διαιρείται σε επτά μέρη: Αφιέρωμα, εξήγηση, επεισόδιο, σκηνή, σχόλιο, συζήτηση και παραίτηση.

Κάθε παράσταση πρέπει ν' αρχίζει με ένα αφιέρωμα, θα μπορούσε να ν' έχει ένα τραγούδι που το τραγουδούν όλοι μαζί, μια σκηνή ή απλά ένα κείμενο που απαγγέλεται. Η ακόμα ένα σύνολο από σκηνές, ποιήματα κ.λ.π. Στο Ττρα-

ντέντες για παράδειγμα, το αφιέρωμα αποτελείτο από ένα τραγούδι, ένα κείμενο, μια σκηνή κι ένα άλλο τραγούδι που τόλεγε ο χορός: αφιέρωναν έτσι την παράσταση στο Χοσε Ιωακείμ ντε Μάγια, τον πρώτο άνθρωπο που πήρε συγκεκριμένα μέτρα για την απελευθέρωση της Βραζιλίας.

Η εξήγηση πρέπει να προκαλεί ένα σπάσιμο στη συνέχεια της δράσης. Πάντα σε πρόζα, πρέπει να λέγεται απ' το Τζόκερ σ' ένα τόνο διάλεξης, επιτρέποντας στο κοινό να φανταστεί τη δράση με την άποψη αυτών που τη διηγούνται — σ' αυτή τη συγκεκριμένη περίπτωση, το θέατρο Αρένα και τα μέλη του. Μπορεί να περιέχει όλα τα στοιχεία που διαθέτει ο ομιλητής: ανάγνωση κειμένων, ντοκουμέντα, γράμματα, διαφάνειες, φιλμ, κάρτες κλπ. Μπορεί μάλιστα να επαναλάβει ορισμένες σκηνές για να υπογραμμίσει ορισμένες απόψεις ή να τις διορθώσει, ή κι ακόμα να περιέχει στοιχεία που δεν εμφανίζονται στο κείμενο του έργου. Παράδειγμα: μπορούμε, να διηγηθούμε την ιστορία του αναποφάσιστου Άμλετ, παρεμβάλλοντας ένα κομμάτι απ' την απόφαση του Ριχάρδου Γ'. Οι εξηγήσεις δίνουν το γενικό τόνο του έργου: ομιλία στην αγορά, συζητήσεις, δικαστήριο, εξήγηση, ανάλυση, υποστήριξη μιας θέσης κλπ. Μια προκαταρκτική εξήγηση, πρέπει να παρουσιάζει στο κοινό το θίασο, το συγγραφέα, το μεταφραστή, να εξηγεί τις τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν, την ανάγκη που υπάρχει ν' ανανεωθεί το θέατρο, τους αντικειμενικούς σκοπούς του κειμένου. Όλες οι εξηγήσεις, το βλέπουμε, μπορούν και πρέπει να είναι πολύ δυναμικές πρέπει ν' αλλάζουν ανάλογα με τη πόλη που παίζουμε, την επικαιρότητα κλπ. Αν για παράδειγμα τυχαίνει να παίξουμε σ' ένα μέρος που δεν είχαν ξαναδεί θέατρο, θα είναι πιο πρόσφορο, μέσα στην εξήγηση να μιλήσουμε για το θέατρο γενικά παρα ειδικότερα για το Τζόκερ. Αν τη μέρα της παράστασης, γίνει κάτι που έχει σχέση με το θέμα του έργου, αυτή η σχέση θα πρέπει ν' αναλυθεί. Πρέπει να δούμε καθαρά πως αυτός ο τρόπος να κάνουμε θέατρο έχει ένα χαρακτήρα πρόσκαιρο κι εφήμερο: πρέπει να επιταχύνουμε αντικειμενικά το ρυθμό, τοποθετώντας πάντα την παράσταση στη στιγμή που ανήκει (μέρα και ώρα) χωρίς όμως να την κλείσουμε σ' αυτά τα όρια.

Το έργο πρέπει να διαιρείται σε επεισόδια που συγκεντρώνουν σκηνές λιγότερο ή περισσότερο δεμένες μεταξύ τους. Το πρώτο μέρος πρέπει να έχει πάντα ένα επεισόδιο

περισσότερο απ'το επόμενο: δυο και ένα, τρία και δυο, τέσσερα και τρία κ.λ.π.

Μια σκηνη είναι απο μόνη-της μια ενότητα μικρων διαστάσεων, και πρέπει πάντα να περιέχει το λιγώτερο μια παραλλαγή στην ποιητική πρόοδο της δράσης. Μπορεί να έχει διάλογο, να τραγουδιέται ή να περιορίζεται στην ανάγνωση ενός λόγου, ενός ποιήματος, μιας είδησης ή ενός ντοκουμέντου που προκαλεί μια ποιητική αλλαγή στο σύστημα των συγκρουόμενων δυνάμεων.

Οι σκηνες δένονται μεταξύ-τους με σχόλια, γραμμένα κατα προτίμηση έτσι που να τελειώνουν σε ρίμες, να τραγουδιούνται απ'τους κορυφαίους, την ορχήστρα ή το σύνολό-τους: έτσι δένουν σ'ένα φανταστικό πλάνο τη μια σκηνη με την επόμενη. Το σχόλιο μπορεί πολυ ωραία να περιγράφει μόνο την εποχή και τον τόπο που γίνεται η δράση. Κάθε σκηνη επειδή έχει διαφορετικό ύφος, τα σχόλια πρέπει, όταν είναι αναγκαίο, να πληροφορούν το κοινό για την αλλαγή. Οι διάλογοι δεν έχουν συγκεκριμένη θέση στη δομή του έργου, γιατί εξαρτώνται απ'τις ανάγκες της έκθεσης. Ο δραματουργός νιώθει συχνά υποχρεωμένος ν'αποκαλύψει στο κοινό την πραγματική ψυχική κατάσταση του θεατρικού προσώπου, πράγμα που δεν μπορεί να κάνει με την παρουσία των άλλων θεατρικών προσώπων. Δεν μπορούμε να καταλάβουμε αληθινά τις πράξεις του Άμλετ παρα αν εξηγήσει την επιθυμία-του να πεθάνει, πράγμα που δεν μπορεί να το κάνει μπροστα στη βασίλισσα, τον Οράτιο ή την Οφηλία. Ο Σαίξπηρ καταφεύγει λοιπον στο μονόλογο σαν το πιο πρακτικό και πιο σύντομο σχήμα για να μεταβιβάσει άμεσα την πληροφορία. Ο Ό'Νηλ έλυσε αυτο το πρόβλημα, αναγκάζοντας όλα τα πρόσωπα του "Παράξενου Ιντερμέντζου" να λένε, σ'όλη τη διάρκεια του έργου, ένα κείμενο που μιλιέται κι ένα κείμενο που το "σκέφτονται" με την βοήθεια φωτιστικών τρυκ και άλλων μέσων. Στις "Ατέλειωτες Μέρες" χρειάστηκαν δυο ηθοποιοί για να ερμηνεύσουν το ρόλο του Τζων Λόβινγκ: ο ένας έπαιζε το Τζων, την ορατή πλευρά της προσωπικότητάς-του, ο άλλος το Λόβινγκ, το κρυφο μέρος της υποκειμενικότητάς-του. Ο κατα μέρος μονόλογος (aparte) χρησίμεψε πολυ, απ'αυτη την άποψη, στην ιστορία του θεάτρου. Αυτή η τεχνική δεν είναι πια της μόδας, ίσως γιατί δημιουργούσε μια παράλληλη δομή, αλλά με τρόπο ελλειπτικό, που μπερδευε περισσότερο

τη δράση, παρα την εξηγούσε.

Λύσαμε αυτο το πρόβλημα, στο σύστημα του Τζόκερ, χρησιμοποιώντας μεθόδους που τις πήραμε απο το τυπικό των αθλητικών αγώνων: στο ημίχρονο, στους νεκρούς χρόνους και σε άλλα τυχαία σταματήματα του παιχνιδιού, οι δημοσιογράφοι παίρνουν συνέντευξη απο τους αθλητές και τους παίχτες, που πληροφορούν έτσι το κοινό άμεσα γι'αυτο που έγινε τώρα μόλις.

Έτσι, κάθε φορα που χρειάζεται να φανει "το κρυμένο πρόσωπο ενός ρόλου", ο Τζόκερ παραλύει στιγμιαία τη δράση, για να εξηγήσει. Σε αυτη την περίπτωση, ο ηθοποιος που τον ρωτούν, πρέπει να αντιδράσει ανάλογα με τη συνείδηση του ρόλου και όχι να αφήσει να διαφανει η δικη-του, "εδώ και τώρα". Στο Τιραντέντες, ο υποκόμης του Μπαρμπασένα αρχίζει ένα μακρυ μονόλογο για την κράτηση των βασιλικών φόρων' αυτη η τιράντα αν δινόταν στους θεατες σαν κατα μέρος μονόλογος, μοιραία θα μιλούσε για την "καλή καρδια" του ρόλου, ενω έτσι δοσμένη σαν συνέντευξη, αποκαλύπτει αντίθετα ένα ψυχρο υπολογισμο. Πρέπει να επιτρέπουμε στους θεατες να διαμορφώνουν τις δικες-τους ερωτήσεις όπως σε μια συζήτηση. Οι συνεντεύξεις είναι ανοιχτες.

Τέλος, τελευταίο μέρος της παράστασης: η προτροπή. Ο Τζόκερ απευθύνεται στο κοινό ανάλογα με το θέμα του έργου. Αυτο μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους: με την απαγγελία ενός πεζου κειμένου με χορωδιακο τραγούδι ή ακόμα συνδυασμος και των δυο.

Αυτες είναι οι βασικές δομες του συστήματός-μας. Άς το επαναλάβουμε: η σταθερότητά-του, προέρχεται ακριβως απο τον εφήμερο και μεταβατικό χαρακτήρα των θεατρικών τεχνικών. Δεν ισχυριζόμαστε πως έτσι δίνουμε οριστικές λύσεις στα αισθητικά προβλήματα. Απλα αυτο το σύστημα μας επιτρέπει να κάνουμε θέατρο στη χώρα-μας. Γιατι συνεχίζουμε να πιστεύουμε πως είναι χρήσιμο.

Σήμερα τους ήρωες δεν τους βλέπουν με καλο μάτι... Όλα τα νέα ρεύματα μιλουν άσκημα γι'αυτους: απο το νεορομαντικό νεορεαλισμο της νέας Αμερικάνικης δραματουργίας, ως το νέο "μπρεχτιανισμο" χωρις Μπρεχτ.

Στην περίπτωση του Αμερικάνικου θεάτρου, καταλαβαίνουμε πολυ καλα πιά ιδεολογικά πλεονεχτήματα υπάρχουν στο να παρουσιάζουμε την αποτυχία: είναι πάντα θαυμάσιο



όταν δείχνουμε πως υπάρχουν στον κόσμο άνθρωποι που η κατάστασή-τους είναι χειρότερη απ'τη δική-μας. Αυτό ηρεμει και σωφρονίζει ένα κοίνο που ευχαριστεί τότε το Θεο, επειδή έχει τα μέσα να πληρώσει ένα εισιτήριο στο θέατρο και μετά απ' όλα αυτά τα θεατρικά πρόσωπα, τα βασανισμένα απ' τη νευρώσή-τους, τη διαστροφή, τη σχιζοφρένεια κι άλλα καθημερινά λαχεία της ψυχανάλυσης, εκτιμάει ακόμα περισσότερο τη γλύκα της μικρής σπιτικής-του ευτυχίας.

Γιατί ο ήρωας, όποιος και νάναι, δεν ξεχωρίζει από την κίνηση κι από το όχι. Υπάκουο εμπορικά, το αμερικάνικο θέατρο, λέει αντίθετα πάντα ναι. Βασικά έχει ηρεμιστική και καταπραϋντική επίδραση.

Το πρόβλημα μπερδεύεται με το νεο-μπρεχτιανισμό. Ο Μπρεχτ, κατάστρεψε πραγματικά τον ήρωα; Ή αυτό είναι έργο των υπερβολικών ερμηνευτών-του; Η εξέταση συγκεκριμένων περιπτώσεων μπορεί να βοηθήσει τη συζήτηση.

Σ'ένα απ'τα ποιήματά-του, ο Μπρεχτ διηγείται ιστορίες για ήρωες κι ανάμεσα σ'άλλες, την ιστορία του φιλεύσπλαχνου Αγίου Μαρτίνου. Διηγείται πως μια νύχτα, ενώ εκείνος περπατούσε στους παγωμένους δρόμους, μες το καταχείμωνο, συνάντησε ένα φτωχό, που πέθαινε απ'το κρύο. Ο Άγιος Μαρτίνος υπήρξε "ηρωϊκός" και δε δίστασε ούτε λεπτό: έσκισε το πανωφόρι-του κι έδωσε το μισό στο φτωχό. Πέθαναν κι οι δυο απ'το κρύο! Ο Άγιος Μαρτίνος φέρθηκε σαν ήρωας; Ή για να τα πούμε χωρίς να θίξουμε την αγνότητά-του, έκανε μια "απερίσκεπτη" κίνηση; Δεν μπορούμε να απομυθοποιήσουμε τον ηρωϊσμό του Αγίου Μαρτίνου, για την αιτία πως αυτός δεν υπάρχει.

Σ'ένα άλλο ποίημα, ο Μπρεχτ υπογραμμίζει το γεγονός πως, όταν ένας στρατηγός κερδίσει μια μάχη, χιλιάδες στρατιώτες πολεμούν στο πλευρό-του. Ο Ιούλιος Καίσαρας, όταν πέρασε το Ρουβικώνα, πήρε μαζί-του το μάγειρά-του. Φυσικά, δεν μπορούμε να κριτικάρουμε έναν ήρωα, με το πρόσχημα πως δεν πολεμάει μόνος ή πως δεν ξέρει να μαγειρεύει. Έτσι ο Μπρεχτ απλώνει τη βεντάλια των ηρώων χωρίς να καταστρέψει ούτε ένα.

Συχνά πάντως ισχυρίζονται πως ο Μπρεχτ "αποηρωποίησε" το θέατρο. Και σαν στήριγμα αναφέρουν το παράδειγμα του Γαλιλαίου που αρνείται "με δελία", μπρος στο δικαστήριο της Ιερής Εξέτασης, την κίνηση της γης. Οι ερμηνευτές-μας εξη-

γουν πως αν ο Γαλιλαίος είχε υφη ήρωα, θα υποστήριζε ηρωικά πως η γη γυρίζει και θα άντεχε το ίδιο ηρωικά τις φλόγες. Όσο για μένα, προτιμώ να πιστεύω πως δεν είναι διόλου απαραίτητο νάσαι άξεστος, για να κάνεις τον ήρωα. Φτάνω μάλιστα μέχρι του σημείου να σκέφτομαι πως μια ορισμένη δόση εξυπνάδας είναι προϋπόθεση sine qua non. Το να αποδίδουμε ηρωισμό στη βλακεία, είναι μυθοποίηση. Ο ηρωισμός του Γαλιλαίου, ήταν ακριβώς το ότι είπε ψέμματα, ενώ αν έλεγε την αλήθεια θάταν ανόητος.

Ο Μπρεχτ δεν κριτικάρει τον ηρωισμό "από μόνο-του" (που άλλωστε δεν υπάρχει), αλλά ορισμένες απόψεις για τον ηρωισμό. Πραγματικά, κάθε τάξη έχει τη δική-της άποψη. Ο Μπρεχτ έγραψε σ'ένα ποίημα, πως ο άνθρωπος πρέπει να ξέρει "να λέει ψέμματα και να λέει την αλήθεια, να κρύβεται και να εκτίθεται, να σκοτώνει και να πεθαίνει". Όλα αυτά είναι πολύ μακριά απ'τον ηρωισμό του "Και θα είσαι ένας άντρας παιδί-μου" του Κίπλινγκ. Αντίθετα μοιάζουν πολύ με τις τακτικές των μαοϊκών γκουερίλλας: "Να μη χτυπάς τον εχθρό κατα μέτωπο, παρα μόνο όταν είστε δέκα εναντίον ενός". Τέτοιες αρχές θα κάνανε σίγουρα τον Ορλάνδο ακόμα πιο μαινόμενο, απ'ότι οι φράσεις του θείου-του. Ο ηρωισμός των Αμάντις και των Σιντ είναι δεμένος με δομές της υποτέλειας και της δεσποτείας. Όποιος ήθελε να τις μιμηθεί απ'έξω, βρισκόταν αναπόφευκτα μπροστά σ'ανεμόμυλους. Ήταν και θα είναι πάντα η μοίρα των Δον-Κιχώτηδων: οι ήρωες μιας τάξης, γίνονται αναγκαστικά οι Δον-Κιχώτηδες της επόμενης. Στο έργο "Ο εχθρός του λαού" του Ίψεν, ο δόκτωρ Σπόκμαν είναι ένας ήρωας αστός. Σε τί συνίσταται ο ηρωισμός-του; Είναι έτοιμος ν'αποφασίσει τον αφανισμό της πόλης-του: η μόνη τίμια στάση γι'αυτον είναι να καταγγείλει τη μόλυνση των θερμών νερών, που ήταν βασική πηγή των εσόδων της κοινότητας. Το κείμενο του Ίψεν δείχνει, πως υπάρχει μια αντίθεση ανάμεσα στην ανάπτυξη της πόλης και τις ηθικές αξίες των πολιτών. Ο Σπόκμαν μένει με το μέρος των ηθικών αξιών και διαπράττει το σφάλμα "της αγνότητας" — εκεί στηρίζεται ο ειδικός τύπος του ηρωισμού-του. Θα μπορούσαμε να τον καταδικάσουμε, ξέροντας καλά πως η πραγματική λύση δεν είναι αυτή που προτείνει και πως ο τρόπος ο ίδιος που το έργο θέτει το πρόβλημα, την κάνει αδύνατη. Όμως, καταδικάζοντάς-τον, δε θα καταδικάζαμε μόνο τον ηρωισμό-

του, αλλά μάλλον την αστική τάξη στο σύνολό-της και τις ηθικές-της αξίες.

Τον ηρωισμό του Σπόκμαν τον υπαγορεύουν και τον στηρίζουν αστικές δομές, που τον διαμορφώνουν και τον διπλάθουν. Κάθε τάξη, κάθε κάστα έχει τον ήρωά-της. Είναι δικός-της και δεν μπορεί να μετατεθεί. Γι'αυτό, τον ήρωα μιας τάξης δεν μπορούμε να τον καταλάβουμε, παρα σε σχέση με τα κριτήρια και τις αξίες αυτής της ίδιας της τάξης. Οι καταπιεσμένες τάξεις μπορούν πάντα να "εννοούν" τον ήρωα της κυρίαρχης τάξης, γιατί η υποταγή-τους — και ηθική — συνεχίζεται. Ο Σιντ Καμπεαντορ κινδύνεψε ηρωικά τη ζωη-του, για το βασίλειο-του Αλφόνσο VI και δέχτηκε ηρωικά την ταπείνωση και την ανταμοιβή. Σήμερα ο Καμπεαντορ, θα έσερνε πολύ ηρωικά τ'αφεντικό-του στα δικαστήρια ή θα οργάνωνε απεργιακές ομάδες αντιμετωπίζοντας τις σφαίρες και τα δακρυγόνα της αστυνομίας. Ο Σιντ-υποτελής δεν ήταν ιδιαίτερα ανόητος κάνοντας ό,τι έκανε, όχι περισσότερο απ'ότι θάταν σήμερα ο Σιντ-προλετάριος ενεργώντας με τον τρόπο-του. Ήταν και θα συνεχίσει να είναι ένας ήρωας.

Η λογοτεχνία μπορεί να κάνει τον ήρωα ανθρώπινο πλάσμα ή μύθο. Η εκλογή εξαρτάται μόνο από τους σκοπούς που έχει βάλει. Ο Ιούλιος Καίσαρας ήταν άρρωστος: μπορούμε να βάλουμε το θεατρικό πρόσωπο να το πει ή αντίθετα να τον μυθοποιήσουμε εφευρίσκοντας μια σιδερένια υγεία: μπορούμε ακόμα να μη μιλήσουμε καθόλου γι'αυτό. Ο μύθος είναι μια απλοποίηση του ανθρώπου. Δεν υπάρχει καμία αντίρρηση πάνω σ'αυτό. Αλλά όταν κάνεις έναν άνθρωπο μύθο, δεν επιτρέπεται ο μυστικισμός. Πρέπει ν'αντιδράσουμε και ν'αγωνιστούμε ενάντια σ'αυτόν. Η παράδοση για το Σπάρτακο δε μας ενοχλεί ακόμα κι αν αμφιβάλουμε αν ήταν τόσο αξιόλογος όσο λένε. Επίσης, τίποτα δε μας ενοχλεί για τον Γάιο Γκράκχο και την αγροτική-του μεταρρύθμιση. Όμως ο μύθος των Τιραντέντες ενοχλεί. Γιατί;

Στην πορεία του περάσματος απ'τον άνθρωπο στο μύθο, εξυμνείται η ουσία της πράξης που έγινε κι η συμπεριφορά του ήρωα. Ο μύθος του Γάιου Γκράκχου είναι σίγουρα πολύ πιο επαναστατικός απ'ότι υπήρξε ποτε ο άνθρωπος. Όμως μένει η αλήθεια, πως ο άνθρωπος μοίρασε τη γη στους χωρικούς και πως γι'αυτό δολοφονήθηκε από τους άρχοντες της γης. Η διαφορά ανάμεσα στον άνθρωπο και το μύθο εδώ δεν

είναι παρα θέμα ποσότητας, γιατί η ουσία της συμπεριφοράς και τα γεγονότα μένουν: δοξάζεται το βασικό, σε βάρος του περιστασιακού. Παράδειγμα: στο μύθο δε λαβαίνονται υπ'όψη τα γούστα-του, τα μεθύσια-του κι οι έρωτές-του, ενώ ο άνθρωπος τα λογάρισε. Στη σύνταξη του μύθου του Γάιου Γκράκχου, λίγη σημασία είχε αν αυτός ο Ρωμαίος είχε η όχι ερωμένες, όσο επίσης δεν έχει σημασία στο μύθο του Τιραντέντες η παρουσία μιας παλλακίδας και μιας παράνομης κόρης — ακόμα κι αν γι'αυτόν είχε, και δεν αμφιβάλουμε.

Αν είχαν αρκεστεί για να κάνουν μύθο τον Τιραντέντες, να εξαλείψουν τις δευτερεύουσες λεπτομέρειες, τότε δε θα υπήρχε κανένα πρόβλημα. Όμως οι κυρίαρχες τάξεις έχουν τη μανία "να προσαρμόζουν" τους ήρωες που ανήκουν σ'άλλες τάξεις. Η σύνθεση του μύθου στηρίζεται λοιπόν στο σβήσιμο της βασικής πράξης — σα να επρόκειτο για μια περιστασιακή λεπτομέρεια — και στο πέρασμα σε πρώτο πλάνο δεδομένων χωρίς σημασία. Αυτό συνέβη με τον Τιραντέντες. Οι πράξεις-του είχαν ένα χαρακτήρα βαθειά επαναστατικό. Κάποια φορά φάνηκε στωϊκός. Αλλά στην εποχή-του, υπήρξε βασικά επαναστατικός όπως θάταν σε μίαν άλλη εποχή, ακόμα και σήμερα. Αυτό που ήθελε, ίσως μ'ένα τρόπο λίγο ρομαντικό, ήταν το αναποδογύρισμα ενός καταπιεστικού πολιτεύματος κι αντικατάστασή-του από ένα πολίτευμα πιο κατάλληλο, για να δώσει την ευτυχία στο λαό-του. Κι αντ' αυτού, δε μιλάνε πια, παρα για το μαρτύριό-του, για τη θέρμη που φίλησε το σταυρό κ.λ.π. Δε βλέπουν πια σήμερα στον Τιραντέντες παρα τον ήρωα της ανεξαρτησίας, ξεχνώντας πως πρώτα ήταν ένας ήρωας επαναστάτης. Ο μύθος μυστικοποιεί. Όμως δεν πρέπει να καταστρέψουμε τον ίδιο το μύθο, αλλά τη μυστικοποίηση. Όχι να κατεβάσουμε τον ήρωα αλλά να δοξάσουμε τον αγώνα-του.

Ο Μπρεχτ έγραψε: "Ευτυχισμένοι οι λαοί που δεν έχουν ανάγκη από ήρωες", όμως εμείς δεν είμαστε ένας λαός ευτυχισμένος. Μας χρειάζονται ήρωες, μας χρειάζονται Τιραντέντες.

ΤΟ ΚΑΤΑΝΑΓΚΑΣΤΙΚΟ  
ΤΡΑΓΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ  
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η διαμάχη για τις σχέσεις θεάτρου και πολιτικής είναι τόσο παλιά, όσο το θέατρο... και η πολιτική. Απο τον Αριστοτέλη κι ακόμα πιο πριν, συζητούσαν γι'αυτο το θέμα με τα ίδια επιχειρήματα, τις ίδιες κοινοτοπίες όπως και σήμερα. Απο τη μια μερια βεβαιώνουν πως η τέχνη είναι καθαρη έκσταση<sup>1</sup> απο την άλλη πως αντίθετα η τέχνη δίνει πάντα μια όψη του κόσμου που βρίσκεται σε μετασχηματισμο: είναι λοιπον πολιτικη, αφου δείχνει τα μέσα με τα οποία μπορεί να πραγματοποιηθει ή να αργοπορήσει αυτος ο μετασχηματισμος.

Η τέχνη πρέπει να μορφώνει, να πληροφορει, να οργανώνει, να επιδρα ή να είναι απλα αντικείμενο ευχαρίστησης; Για τον Αριστοφάνη, για παράδειγμα, ο κωμικος ποιητης δεν πρέπει μόνο να προσφέρει διασκέδαση, αλλα να είναι και δάσκαλος ηθικης και πολιτικος σύμβουλος. Ο Ερατοσθένης του απαντάει διαβεβαιώνοντας πως η δουλεια του ποιητη είναι να μαγεύει το πνεύμα των ακροατων-του, ποτε να τους διδάσκει. Για το Στράβωνα, η ποίηση είναι το πρώτο μάθημα που το Κράτος πρέπει να διδάσκει στο παιδι<sup>1</sup> η ποίηση είναι ανώτερη απ'τη φιλοσοφία γιατι απευθύνεται στις μάζες, ενω η φιλοσοφία, δεν απευθύνεται παρα σε μια μειονότητα. Ο Πλάτωνας αντίθετα σκέφτεται πως πρέπει ν'αποκλείσουν τους ποιητες απο μια τέλεια δημοκρατία, γιατι η ποίηση δεν έχει νόημα παρα όταν εξυμνει τα πρόσωπα και τις πράξεις που πρέπει να χρησιμέψουν για παράδειγμα: το θέατρο μιμείται τα πράγματα του κόσμου, όμως ο κόσμος δεν είναι κι αυτος παρα μια απλη μίμηση των ιδεων—έτσι το θέατρο γίνεται η μίμηση της μίμησης. (1)

Καθένας, το βλέπουμε, έχει τη γνώμη-του: πώς είναι δυνατον; Η σχέση της τέχνης και του θεατη μπορεί να ερμηνευτει

---

1 Πάνω στην καταδίκη του θεάτρου και της ποίησης, Η Δημοκρατία, βιβλία III και X.

κατα διάφορους τρόπους; Ή αντίθετα υπακούει σε ορισμένους νόμους που κάνουν την τέχνη ένα φαινόμενο καθαρά μαζικό — ουσιαστικά πολιτικό; Αρκει να δηλώσει ο ποιητής τις προθέσεις-του, για να ακολουθήσει η δημιουργία-του το δρόμο που αυτός διάλεξε;

Ας πάρουμε για παράδειγμα την περίπτωση του Αριστοτέλη, που γι' αυτόν ποίηση και πολιτική είναι δυο τελείως διαφορετικές πειθαρχίες, που πρέπει ν' αντιμετωπιστούν χωριστά, γιατί έχουν ειδικούς νόμους, που υπηρετούν στόχους και ακολουθούν σκοπούς διαφορετικούς. Ο Αριστοτέλης, για να φτάσει σ' αυτά τα συμπεράσματα χρησιμοποιεί στην Ποιητική-του έννοιες που μόλις εξηγούνται στ' άλλα-του έργα. Λέξεις, που καταλαβαίνουμε τη συνηθισμένη-τους έννοια, αλλάζουν εντελώς έννοια ανάλογα αν τις ακούμε στην Ηθική του Νικόμαχου ή στη Μεγάλη Ηθική.

Ο Αριστοτέλης θεσπίζει την αυτονομία της ποίησης (λυρική, επική, δραματική) σε σχέση με την πολιτική — αυτό που θέλω ν' αποδείξω στις σελίδες που ακολουθούν είναι πως, παρ' όλα αυτά, ο Αριστοτέλης, έφτιαξε ένα πολύ δυνατό ποιητικό-πολιτικό σύστημα εκφοβισμού του θεατή, πούχε σκοπο να εξαλείψει "αθέμιτες" τάσεις (τάσεις απαγορευμένες) του κοινού. Το σύστημα χρησιμοποιείται ακόμα πλατια, όχι μόνο απ' το συμβατικό θέατρο αλλά κι απ' τα τηλεοπτικά σήριαλ και τα γουέστερν: κινηματογράφος, θέατρο και τηλεόραση, αριστοτελικά δεμένα, για να καταπιέσουν το λαό!

Όμως είναι πολύ φανερό πως το Αριστοτελικό σύστημα δεν εξαντλεί το θέατρο. Υπάρχουν κι άλλοι τρόποι για να κάνεις θέατρο.

#### Η ΤΕΧΝΗ ΜΙΜΕΙΤΑΙ ΤΗ ΦΥΣΗ

Η πρώτη δυσκολία που αντιμετωπίζει όποιος θέλει να καταλάβει σωστά τη λειτουργία της τραγωδίας κατα τον Αριστοτέλη, ξεπηδάει απο τον ίδιο τον ορισμο που δίνει ο φιλόσοφος στην τέχνη. Τι είναι η τέχνη; Κάθε τέχνη; Για τον Αριστοτέλη, η τέχνη είναι μια μίμηση της φύσης. Για μας η λέξη "μίμηση" σημαίνει αντιγραφή, περισσότερο ή λιγότερο πιστή, ενός αρχικού προτύπου. Η τέχνη λοιπον θάταν μια αντιγραφή της φύσης. Και "φύση" σημαίνει το σύνολο δημιουργημένων πραγμάτων. Η τέχνη θάταν λοιπον αντιγραφή

δημιουργημένων πραγμάτων.

Όμως αυτο δεν έχει καμια σχέση μ' αυτά που λέει ο Αριστοτέλης. Η μίμηση δεν έχει γι' αυτόν καμια σχέση με την αντιγραφή ενός προτύπου εξωτερικού. Η μίμηση είναι μάλλον "ανα-δημιουργία". Όσο για τη φύση, δεν πρόκειται για το σύνολο δημιουργημένων πραγμάτων, αλλά για τη δημιουργική αρχή των πραγμάτων. Έτσι, όταν ο Αριστοτέλης λέει πως η τέχνη μιμείται τη φύση, σ' αυτή τη διαβεβαίωση, που μπορούμε να τη βρούμε σ' οποιαδήποτε μοντέρνα παραλλαγή της Ποιητικής, πρέπει να δούμε το αποτέλεσμα μιας κακής μετάφρασης που οφείλεται στην ξεκομμένη ερμηνεία αυτού του κειμένου. "Η τέχνη μιμείται τη φύση" αυτο θα πει στην πραγματικότητα: "Η τέχνη αναδημιουργεί τη δημιουργική αρχή δημιουργημένων πραγμάτων".

Για να προσπαθήσουμε να ξεδιαλύνουμε τον τρόπο με τον οποίο αυτή η "ανα-δημιουργία" προχωρεί και να πλησιάσουμε λίγο πιο κοντά αυτή την αρχή, πρέπει να μιλήσουμε έστω και με τρόπο συνοπτικό, για μερικούς φιλοσόφους που οι θεωρίες-τους προηγήθηκαν των θεωριών του Αριστοτέλη.

#### Η ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΜΙΛΗΤΟΥ

Απ' το 640 μέχρι το 548 π.Χ., έζησε στην Ελληνική πόλη της Μιλήτου ένας λαδέμπορας που ήταν πολυ θρήσκος αλλά και ταξιδιάρης. Είχε μιαν αμετακίνητη πίστη για όλους τους θεους, όμως παράλληλα έπρεπε να μεταφέρει το εμπόρευμά-του πάνω στη θάλασσα. Έτσι, ένα μέρος του χρόνου-του το αφιέρωνε τιμώντας τους θεους, παρακαλώντας-τους να έχει καλο καιρο και ήρεμη θάλασσα και το χρόνο που του απέμενε, τον αφιέρωνε στη μελέτη των άστρων, των ανέμων και της θάλασσας, όπως και στην εξέταση των σχέσεων μεταξύ των γεωμετρικών σχημάτων. Ο Θαλής—γιατι έτσι ονομαζόταν αυτο ο Έλληνας—ήταν ο πρώτος επιστήμονας που μίλησε για την έκλειψη του ήλιου. Επίσης, του αποδίδουν ένα σύγγραμμα ναυτικής αστρονομίας. Ο Θαλής, όπως το βλέπουμε, πίστευε στους θεους, όμως δεν παρέλειπε να μελετά τις επιστήμες. Έφτασε σ' αυτο το συμπέρασμα: ο χαωτικός κόσμος των φαινομένων, αυτο ο κόσμος, ο πολυεδρικός, στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτ' άλλο απο διάφορους μετασχηματισμούς μιας μόνο ύλης: του νερού. Το νερο, σύμφωνα μ' αυτόν, μπορεί να παράγει όλα τα πράγματα, όπως κι όλα τα

πράγματα μπορούν να μετασχηματιστούν σε νερό. Πώς έγινε αυτός ο μετασχηματισμός; Ο Θαλής σκεφτόταν πως τα πράγματα έχουν μια "ψυχή". Αυτή η "ψυχή" μπορεί σε κάποια περίπτωση να γίνει ευαίσθητη, και τ'αποτελέσματά-της γίνονται τότε αμέσως ορατά: ο μαγνήτης τραβάει το σίδηρο, αυτή η έλξη είναι η "ψυχή". Η ψυχή των πραγμάτων υπάρχει λοιπόν για το Θαλή μέσα στην ίδια την κίνηση που διαθέτουν, κίνηση που τα μεταμορφώνει σε νερό και μεταμορφώνει το νερό με τη σειρά-του.

Ο Αναξίμανδρος, που έζησε λίγο αργότερα (610-546 π.Χ.), σκεφτόταν περίπου με τον ίδιο τρόπο, με τη διαφορά πως γι'αυτόν, η βασική ύλη δεν είναι το νερό αλλά κάτι το απροσδιόριστο που ονομάζεται άπειρο που μπορεί να συμπυκνωθεί ή να αραιώσει, δημιουργώντας έτσι τα πράγματα. Το άπειρο ήταν αθάνατο και δεν μπορούσε να καταστραφεί, είναι λοιπόν για τον Αναξίμανδρο, θείο.

Ανάμεσα σ'αυτούς τους φιλοσόφους που τους συγκέντρωσαν κάτω απ'το όνομα της Σχολής της Μιλήτου, ο Αναξίμανδρος (450 π.Χ.), χωρίς να αλλοιώσει σε βάθος τις προηγούμενες απόψεις, ισχυριζόταν πως ο αέρας είναι το πιο κοντινό στοιχείο με το άυλο, άρα είναι η παγκόσμια αρχή, πηγή όλων των πραγμάτων.

Αυτοί οι τρεις φιλόσοφοι έχουν κάτι κοινό: την έρευνα μιας ύλης ή μιας ουσίας μοναδικής, που οι μεταμορφώσεις της παράγουν όλα τα γνωστά πράγματα καθένας από τους τρεις βεβαιώνει με τον τρόπο-του, την ύπαρξη μιας μεταμορφωτικής δύναμης που ενυπάρχει στην ύλη, είτε αυτή είναι ο αέρας, το νερό ή το άπειρο. Ή τα τέσσερα στοιχεία, όπως ήθελε ο Εμπεδοκλής (αέρας, νερό, γη, και φωτιά), ή οι αριθμοί όπως το ήθελε ο Πυθαγόρας. Από όλους αυτούς τους διανοητές, πολύ λίγα γραπτά κείμενα έφτασαν ως εμάς. Υπάρχουν πολλά περισσότερα του Ηράκλειτου, του πρώτου διαλεκτικού.

#### Ηράκλειτος και Κρατύλος

Για τον Ηράκλειτο, ο κόσμος κι όλα τα πράγματα του κόσμου βρίσκονται σε μια συνεχή μεταβολή. Αυτή η συνεχής μεταβολή είναι το μόνο αμετακίνητο πράγμα. Η φαινομενική σταθερότητα είναι μια ψευδαίσθηση που πρέπει να διορθωθεί απ'το λογικό.

Πώς συντελείται αυτή η μεταβολή; Όλα τα πράγματα μεταβάλλονται σε φωτιά κι η φωτιά μεταμορφώνεται σ'όλα τα πράγματα, με τον ίδιο τρόπο που ο χρυσός μεταβάλλεται σε κοσμήματα που μπορούν με τη σειρά-τους να γίνουν χρυσός. Αλλά στην πραγματικότητα ο χρυσός δε μεταμορφώνεται: τον μεταμορφώνουν. Υπάρχει κάποιος (ο χρυσοχόος), ξένος προς την ύλη του χρυσού, που κάνει δυνατή αυτή τη μεταβολή. Αντίθετα, για τον Ηράκλειτο το μεταμορφωτικό στοιχείο υπήρχε στην καρδιά του ίδιου του πράγματος, σαν μια αντίθεση: "ο πόλεμος είναι ο πατέρας όλων των πραγμάτων" η αντίθεση ενώνει, γιατί αυτό που είναι χωρισμένο δημιουργεί την ωραιότερη αρμονία; ό,τι γίνεται, δε γίνεται παρα γιατί υπάρχει αγώνας. Δηλαδή κάθε πράγμα φέρνει μέσα του έναν ανταγωνισμό που το κάνει να κινείται απ'αυτό που είναι προς αυτό που δεν είναι.

Ο Ηράκλειτος για να δείξει τη σταθερότητα της μεταβολής που υπάρχει σ'όλα τα πράγματα, δίνει ένα συγκεκριμένο παράδειγμα: "Δε θα μπεις δυο φορές συνέχεια, στον ίδιο ποταμό". Γιατί; Γιατί τη δεύτερη φορά που θα το κάνεις, δε θά-ναι πια τα ίδια νερά που κυλάνε, δε θά-ναι πια ακριβώς το ίδιο πρόσωπο που θα μπει, θά-ναι λίγο πιο γερασμένο, ακόμα και μετά από μερικά δευτερόλεπτα.

Ο μαθητής-του Κρατύλος, ακόμα πιο ριζοσπαστικός απ'το δάσκαλό-του, του απαντάει πως δε μπορούμε να μπούμε σ'ένα ποτάμι ούτε "μια φορά συνέχεια" αφού τη στιγμή που μπαίνουμε, τα νερά του ποταμού βρίσκονται κιόλας σε κίνηση (σε πια νερά μπαίνουμε;) και πως αυτός που μπαίνει έχει κιόλας αρχίσει να γερνα, (ποιός μπαίνει λοιπόν; ο γεροντότερος ή ο νεώτερος;). Μόνο η κίνηση των νερών είναι αιώνια, λέει ο Κρατύλος: μόνο το γέραςμα είναι αιώνιο: μόνο η κίνηση υπάρχει: τα υπόλοιπα δεν είναι παρα μάταιο φαινόμενο.

#### Παρμενίδης και Ζήνων

Στο αντίθετο άκρο αυτών των δυο υπερασπιστών της κίνησης, αυτών των φιλοσόφων της μεταβολής και της εσωτερικής πάλης που ζωογονεί αυτές τις μεταβολές, βρίσκεται ο Παρμενίδης. Βασίζει τη φιλοσοφία-του σ'ένα συλλογισμό καθ' ολοκληρία λογικό: "το όν είναι και τον μη-όν δεν είναι". Πραγματικά θάταν παράλογο να σκεφτεί κανείς το αντίθετο,

και για τον Παρμενίδη οι παράλογες σκέψεις δεν είναι πραγματικές. Υπάρχει λοιπον σύμφωνα με το φιλόσοφο ταυτότητα ανάμεσα στο είναι και τη σκέψη. Αν δεχτούμε αυτο τον αρχικο συλλογισμο, είμαστε αναγκασμένοι να βγάλουμε μια σειρα απο συμπεράσματα:

1. Το Ον είναι μοναδικο, γιατι, αν δεν ήταν, θα υπήρχε ανάμεσα σ'ένα ον και σ'ένα άλλο ον, το "μη-ον", που ακριβως θα τα δίχαζε. λοιπον, δεχόμαστε εκ των προτέρων ότι το μη-ον δεν είναι. οφείλουμε λοιπον να δεχτούμε ότι το ον είναι μοναδικο, παρόλο το απατηλο φαινόμενο που μας λέει το αντίθετο.

2. Το Ον είναι αιώνιο, γιατι, αν δεν ήταν, μετα απ'αυτο αναγκαστικα θαρχόταν το μη-ον, που δε θα ήταν.

3. Το Ον είναι άπειρο (εδω ο Παρμενίδης έκανε ένα μικρο λογικο λάθος: αφου ισχυρίστηκε πως το ον είναι άπειρο, ισχυρίζεται πως είναι και σφαιρικο: άρα, αν είναι σφαιρικο, έχει, σχήμα κι αν έχει σχήμα, έχει ένα όριο που πέρα απ'αυτο θάρθει αναγκαστικα το "μη-ον". Όμως αυτες είναι λεπτομέρειες που δεν είναι επίκαιρο να τις συζητήσουμε εδω. Είναι δυνατον το "σφαιρικο" να είναι μια κακη μετάφραση κι ο Παρμενίδης να ήθελε να πει "άπειρο προς όλες τις κατευθύνσεις" ή κάτι τέτοιο).

4. Το Ον είναι αμετάβλητο γιατι κάθε μεταβολη θα σήμαινε πως το ον σταματάει να είναι αυτο που είναι, για να γίνει αυτο που δεν είναι: αναγκαστικα θα υπήρχε μεταξυ της μιας και της άλλης κατάστασης το μη-ον, και όπως το μη-ον δεν είναι, δεν υπάρχει καμια θέση για μεταβολη (σύμφωνα μ'αυτη τη λογικη).

5. Το Ον είναι ακίνητο: η κίνηση είναι ψευδαίσθηση, γιατι θα σήμαινε πως το ον κινείται απ'το μέρος που είναι, προς ένα μέρος όπου δεν είναι, παρεμβάλλοντας ανάμεσα στους δυο τόπους την ύπαρξη του μη-όντος, πράγμα που ακόμα μια φορα είναι αδύνατο λογικα.

Μ'αυτους τους ισχυρισμους ο Παρμενίδης καταλήγει στο συμπέρασμα πως αφου αυτοι οι ισχυρισμοι βρίσκονται σε ασυμφωνία με τις αισθήσεις-μας, μ'αυτο που μπορούμε να δούμε, ν'ακούσουμε και να νιώσουμε, υπάρχουν άρα δυο κόσμοι εντελως καθορισμένοι: απο τη μια ο νοητος και λογικος κόσμος κι απο την άλλη, ο κόσμος των φαινομένων. Η κίνηση είναι λοιπον κατ'αυτον μια ψευδαίσθηση, αφου μπο-

ρούμε ν'αποδείξουμε πως δεν υπάρχει στην πραγματικότητα το ίδιο ισχύει και για την πολλαπλότητα των υπαρκτων πραγμάτων που συμπυκνώνονται, σύμφωνα με τη λογικη-του, σ'ένα μοναδικο ον, αιώνιο, αμετάβλητο.

Όπως ο Ηράκλειτος, έτσι κι ο Παρμενίδης είχε ένα ριζοσπάστη μαθητη που ονομαζόταν Ζήνων. Ο Ζήνων είχε τη συνήθεια να διηγείται ιστορίες για ν'αποδείχνει την ανυπαρξία της κίνησης. Πρόκειται για δυο διάσημες ιστορίες, αλλα που αξίζουν τον κόπο να τις υπενθυμίσουμε. Η πρώτη διηγείται, πως σ'ένα αγώνα δρόμου ανάμεσα στον Αχιλλέα (τον καλύτερο έλληνα δρομέα) και μια χελώνα, αν επιτρέπαμε στη χελώνα να προηγηθει λίγο στην εκίνηση ο Αχιλλέας δε θα μπορούσε ποτε να τη φτάσει. Και νά ο συλλογισμος-του: όσο γρήγορος κι αν ήταν ο Αχιλλέας, θα έπρεπε πρώτα να καλύψει την απόσταση που τον χωρίζει απο τη χελώνα απ'τη στιγμη της εκκίνησης. Αλλα όσο αργη κι αν είναι η χελώνα, σ'αυτο το διάστημα θάχει προχωρήσει έστω και μερικα εκατοστα. Όταν ο Αχιλλέας θα προσπαθήσει μια άλλη φορα να τη φτάσει, θα πρέπει να καλύψει αυτη τη δεύτερη απόσταση, εν τω μεταξυ η χελώνα, θάχει προχωρήσει λίγο περισσότερο και για να την ξεπεράσει ο Αχιλλέας θα πρέπει να καλύψει ακόμα μια φορα την απόσταση — όντας κάθε φορα πιο πίσω — που θα τον χωρίζει συνεχεια απο τη χελώνα που πολυ αργα, δε θ'αφήσει ποτε να τη νικήσουν.

Η δεύτερη ιστορία, ισχυριζόταν πως αν ένας τοξότης σας σημαδεύει με το βέλος-του, δε χρειάζεται να το βάλλετε στα πόδια γιατι το βέλος δε θα σας αγγίξει ποτε. Το ίδιο αν μια πέτρα σας πέσει στο κεφάλι δεν έχετε κανένα λόγο να τρέξετε, αφου η πέτρα δε θα σας σπάσει ποτε το κεφάλι. Γιατί: Πολυ απλο, λέει ο Ζήνων (όπως φαίνεται, συντήρητικος), γιατι ένα βέλος ή μια πέτρα — ή οποιοδήποτε αντικείμενο ή άτομο — πρέπει για να μετακινηθει, να κινηθει ή στον τόπο που είναι ή στον τόπο που δεν είναι ακόμα. Δεν μπορεί να κινηθει στον τόπο που είναι, γιατι αν είναι εκει, αυτο σημαίνει πως δεν κινήθηκε. Επίσης δεν μπορεί να κινηθει προς το μέρος που δεν είναι, αφου εννοείται πως δεν είναι κει για να κάνει αυτη την κίνηση. Λένε πως, όταν του έρριχναν πέτρες για να τον τιμωρήσουν που έκανε αυτους ή τους άλλους συλλογισμους, ο Ζήνων, παρα τη λογικη-του, έτρεχε...

Η λογικη του Ζήωνα, είναι φανερο, προήλθε απο ένα

βασικό λάθος: οι κινήσεις του Αχιλλέα και της χελώνας, δεν είναι ανεξάρτητες ούτε διακοπτόμενες. Ο Αχιλλέας δεν καλύπτει, κατ'αρχήν ένα μέρος της διαδρομής, για να καλύψει ύστερα το δεύτερο μέρος· αντίθετα καλύπτει όλη τη διαδρομή χωρίς να λογαριάζει την ταχύτητα της χελώνας, όπως δε θα λογαριάζε την ταχύτητα μιας τεμπέλας αρκούδας που μπορεί να συναντούσε κατά τύχη στη διαδρομή. Όσο για τη δεύτερη περίπτωση, η κίνηση δεν ξετυλίγεται σ'ένα τόπο ή σ'έναν άλλο: η κίνηση είναι ακριβώς το πέρασμα από ένα τόπο σ'έναν άλλο κι όχι μια σειρά από πράξεις σε διάφορους τόπους.

#### Ο Πλάτων και ο λόγος

Πρέπει να καταλάβουμε καλά πως εδώ δεν έχουμε πρόθεση να κάνουμε ιστορία της φιλοσοφίας, αλλά να προσπαθήσουμε να πλησιάσουμε από πιο κοντά την Αριστοτελική άποψη σύμφωνα με την οποία, η τέχνη, μιμείται τη φύση και να προσδιορίσουμε για ποια φύση, για ποια μίμηση και για ποια τέχνη πρόκειται. Γι'αυτό και περνάμε γρήγορα τόσους διανοητές, ανάμεσα σ'αυτούς και το Σωκράτη.

Απ'το Σωκράτη, θα κρατήσουμε την έννοια του λόγου: τον πραγματικό κόσμο πρέπει κατ'αυτον να τον συλλάβουμε σύμφωνα με τη μέθοδο των γεωμετρικών. Μέσα στη φύση υπάρχουν άπειρα σχήματα που πλησιάζουν ένα σχήμα, που παριστάνεται γενικά σαν τρίγωνο. Έτσι θέτουμε την έννοια, ο λόγος του τριγώνου: αυτό είναι το γεωμετρικό σχήμα που έχει τρεις πλευρές και τρεις γωνίες. Έτσι μπορούμε να συλλάβουμε άπειρα πραγματικά αντικείμενα. Υπάρχουν άπειρα σχήματα αντικειμένων που μοιάζουν με το τετράγωνο, τη σφαίρα, το πολυέδρο: βάζουμε λοιπόν τις έννοιες του πολυέδρου, της σφαίρας, του τετράγωνου. Πρέπει να κάνουμε το ίδιο, λέει ο Σωκράτης, με το λόγο των ηθικών αξιών και να σχηματίσουμε μια ιδέα αυτού που είναι η αξία, το καλό, η αγάπη, η επιείκεια.

Ο Πλάτων ξαναπαίρνει τη Σωκρατική ιδέα του λόγου και πάει πιο μακριά:

1. Η ιδέα είναι το έμφυτο όραμα που έχουμε και ακριβώς γιατί είναι έμφυτο, είναι "καθαρό". Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει κανένα τέλει τρίγωνο, αλλά η ιδέα που έχουμε για το τρίγωνο (όχι γι'αυτό εδώ το τρίγωνο ή για το άλλο,

που μπορούμε να τα δούμε στην πραγματικότητα, αλλά για το τρίγωνο "γενικά"), αυτή η ιδέα είναι τέλεια. Αυτοί που αγαπούν, πραγματοποιούν την ερωτική πράξη, όμως πάντα με τρόπο ατελή: μόνο η ιδέα του έρωτα είναι τέλεια. Όλες οι ιδέες είναι τέλει: ατελή είναι τα πράγματα της συγκεκριμένης πραγματικότητας.

2. Οι ιδέες είναι οι ουσίες των πραγμάτων που υπάρχουν στον αισθητό κόσμο: οι ιδέες είναι άφθαρτες, ακίνητες, αμετάβλητες, άχρονες κι αιώνιες.

3. Η γνώση συνίσταται σ'αυτό: ότι υψωνόμαστε δια μέσου της διαλεκτικής (δηλαδή της συζήτησης εκφρασμένων και αντιλεγόμενων ιδεών, της συζήτησης των ιδεών και της άρνησης αυτών των ίδιων ιδεών που είναι άλλες ιδέες), υψωνόμαστε από τον κόσμο της αισθητής πραγματικότητας, στον κόσμο των αιώνιων ιδεών. Αυτή η ανύψωση είναι η γνώση.

#### ΑΡΑ, ΤΙ ΘΑ ΠΕΙ ΜΙΜΟΥΜΑΙ;

Σ'αυτό το σημείο βρισκόμαστε, όταν έρχεται ο Αριστοτέλης (384-322π.Χ.). Αναίρει τον Πλάτωνα:

1. Ο Πλάτωνας δεν κάνει άλλο απ'το να πολλαπλασιάζει τα είναι που για τον Παρμενίδη αποτελούσαν ένα μοναδικό είναι· γι'αυτόν είναι άπειρα γιατί οι ιδέες είναι άπειρες.

2. Η μέθεξις, δηλαδή η συμμετοχή ενός κόσμου σ'ένα άλλο είναι πράγμα ακατανόητο: στην πραγματικότητα τί κοινό έχει ο κόσμος των τέλει ιδεών, με τον ατελή κόσμο των συγκεκριμένων πραγμάτων; Υπάρχει κάποιο πέρασμα μεταξύ τους; Πώς γίνεται αυτό το πέρασμα;

Ο Αριστοτέλης αναίρει τον Πλάτωνα χρησιμοποιώντας τον. Εισάγει μερικές καινούργιες έννοιες: ουσία, είναι η αδιάλυτη ενότητα της "ύλης" και της "μορφής". "Υλη" είναι με τη σειρά της αυτό που συνιστά την ουσία· η ύλη μιας τραγωδίας είναι οι λέξεις που την αποτελούν, η ύλη ενός αγάλματος, είναι το μάρμαρο. Μορφή είναι το άθροισμα των κατηγορουμένων που μπορούμε να αποδώσουμε σε ένα πράγμα, είναι ό,τι μπορούμε να πούμε γι'αυτό το πράγμα. Κάθε πράγμα έγινε ό,τι είναι (άγαλμα, βιβλίο, σπίτι, δέντρο), γιατί η ύλη του δέχεται μια μορφή, που του δίνει νόημα και σκοπό. Αυτός ο συλλογισμός αντιπαραβάλλει στην πλατωνική σκέψη τη δυναμική που της έλλειπε. Ο κόσμος των ιδεών



δε συνυπάρχει, πλάι-πλάι, με τον κόσμο της πραγματικότητας: οι ιδέες (εδώ ονομάζονται μορφές) είναι η δυναμική αρχή της ύλης. Σε τελευταία ανάλυση, η πραγματικότητα δεν είναι για τον Αριστοτέλη μια αντιγραφή της ιδέας: τείνει προς την τελειότητα, ενέχει την αρχή που θα την οδηγήσει στην τελειότητα. Ο άνθρωπος τείνει προς την υγεία, προς την τέλεια σωματική διάπλαση κ.λ.π. Οι άνθρωποι τείνουν μαζί, προς την τέλεια οικογένεια, το Κράτος. Τα δέντρα τείνουν προς την τελειότητα των δέντρων, δηλαδή προς την πλατωνική ιδέα του δέντρου. Ο έρωτας τείνει προς τον πλατωνικό τέλειο έρωτα. Η ύλη είναι για τον Αριστοτέλη καθαρή δύναμη και η μορφή καθαρή πράξη: η κίνηση των πραγμάτων προς την τελειότητα είναι λοιπόν αυτό που ονόμαζε, η πραγμάτωση της δύναμης, το πέρασμα από την καθαρή ύλη στην καθαρή μορφή.

Όμως για μας είναι σημαντικό σ'αυτή τη βαθμίδα, να επιμείνουμε σ'ένα σημείο: για τον Αριστοτέλη, τα ίδια τα πράγματα, χάρη στις αρετές-τους (χάρη στη μορφή, στη δυναμικότητά τους, χάρη στην πραγμάτωση της δυνάμεώς-τους) τείνουν στην τελειότητα. Δεν υπάρχουν δυο κόσμοι, δεν υπάρχει μέθεξις: ο κόσμος της τελειότητας είναι μια επιθυμία, μια κίνηση που εξελίσσει την ύλη μέχρι την τελική-της μορφή.

Τί θα πει λοιπόν "μιμούμαι" για τον Αριστοτέλη; Αναδημιουργώ αυτή την εσωτερική κίνηση των πραγμάτων προς την τελειότητά-τους. Η φύση δεν υπάρχει μέσα στα πράγματα που είναι ήδη φτιαγμένα, τελειωμένα, ορατά. Η φύση είναι αυτή η ίδια η κίνηση. Η "μίμηση" λοιπόν δεν έχει καμία σχέση, με τον αυτοσχεδιασμό ή το "ρεαλισμό". Γι' αυτό ο Αριστοτέλης μπορεί να πει πως ο καλλιτέχνης πρέπει να μιμείται τους ανθρώπους όπως "θάπρεπε να είναι" κι όχι όπως είναι.

#### ΣΕ ΤΙ ΧΡΗΣΙΜΕΥΟΥΝ Σ'ΑΥΤΗ ΤΗΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ Η ΤΕΧΝΗ ΚΙ Η ΕΠΙΣΤΗΜΗ;

Αν τα πράγματα τείνουν από μόνα-τους προς την τελειότητα, αν η τελειότητα δεν έρχεται άνωθεν, αλλά ενυπάρχει σ'όλα τα πράγματα, σε τί χρησιμεύουν λοιπόν η τέχνη κι η επιστήμη;

Για τον Αριστοτέλη, η φύση "τείνει" προς την τελειότητα, πράγμα που δε σημαίνει πως την αγγίζει πάντα. Το σώμα τεί-

νει προς την υγεία, αλλά μπορεί ν'αρρωστήσει' οι άνθρωποι τείνουν με τρόπο που θυμίζει αγέλη προς το Κράτος, όμως μπορεί πολύ ωραία να ξεσπάσουν πόλεμοι. Η φύση λοιπόν, έχει υπόψη-της ορισμένους στόχους που είναι τέλειοι και τείνει προς αυτούς, όμως καμιά φορά η φύση αποτυχαίνει. Σ'αυτό χρησιμεύουν η τέχνη κι η επιστήμη: να "αναδημιουργήσουν" τη δημιουργική αρχή των πραγμάτων, να διορθώσουν τη φύση εκεί όπου αποτυχαίνει.

Ίδου παραδείγματα: το σώμα "θα έτεινε" να αντισταθεί στη βροχή, όμως το δέρμα δεν αντιστέκεται αρκετά σ'αυτήν. Έτσι μπαίνουν στη μέση η τέχνη της ύφανσης και της κατασκευής υφασμάτων, για να προστατέψουν το δέρμα. Η αρχιτεκτονική χτίζει σπίτια και γεφύρια, για να επιτρέψει στον άνθρωπο να κατοικήσει και να περάσει τα ποτάμια' η ιατρική ετοιμάζει φάρμακα για τη στιγμή όπου το τάδε συγκεκριμένο όργανο σταματήσει να λειτουργεί όπως πρέπει. Το ίδιο κι η πολιτική, διορθώνει τα λάθη που οι άνθρωποι μπορεί να κάνουν, ακόμα κι αν τείνουν όλοι προς μια τέλεια κοινή ζωή.

Σ'αυτό χρησιμεύουν η τέχνη και η επιστήμη: να διορθώνουν τα λάθη της φύσης, χρησιμοποιώντας γι'αυτό το σκοπό ό,τι προτείνει η φύση.

#### ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΑΙ ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Οι τέχνες κι οι επιστήμες δεν υπάρχουν μεμονωμένα, χωρίς σχέση μεταξύ-τους. Αντίθετα όλες έχουν μεταξύ-τους σχέση, ανάλογα με τη δραστηριότητα που έχει η κάθε μια. Είναι επίσης ιεραρχημένες, ανάλογα με την ευρύτητα, μικρότερη ή μεγαλύτερη, του πεδίου δράσης-τους. Οι μείζονες τέχνες διαιρούνται σε ελάσσονες και κάθε μια απ'αυτές πραγματεύεται ειδικευμένα θέματα που τη συνθέτουν.

Έτσι το δάσκαλο των αλόγων είναι μια τέχνη, όπως κι η δουλειά του σιδηρουργού. Αυτές οι τέχνες, ενωμένες με ορισμένες άλλες, όπως για παράδειγμα με την τέχνη του ανθρώπου που κατασκευάζει τα χάμους, αποτελούν μια πιο μεγάλη τέχνη, την ιππευτική τέχνη. Αυτή με τη σειρά-της, με τη βοήθεια άλλων τεχνών, όπως η τέχνη της τοπογραφίας, η στρατηγική τέχνη κ.λ.π., αποτελεί την τέχνη του πολέμου, και πάει συνέχεια. Χωρίς σταματημό, ένα σύνολο τε-

χων συγκεντρώνεται για να κάνει μια τέχνη πιο πλατεία, πιο τέλεια.

Άλλο παράδειγμα: η τέχνη της κατασκευής χρωμάτων, πινέλων, του καλύτερου υφάσματος, η τέχνη να ταιριάζεις τα χρώματα, κ.λ.π., ενώνονται για να σχηματίσουν την τέχνη της ζωγραφικής.

Αν υπάρχουν λοιπόν τέχνες ελάσσονες και τέχνες μείζονες και οι μιν περιέχουν τις δε, θα υπάρχει άρα και μια υπέρτατη τέχνη που θα συμπεριλαμβάνει τις άλλες τέχνες και τις άλλες επιστήμες, μια τέχνη που το πεδίο δράσης-της και το ενδιαφέρον-της θα περικλείει όλα τα πεδία δράσης, όλων των άλλων τεχνών κι όλων των άλλων επιστημών. Αυτή η υπέρτατη τέχνη, εννοείται, θα είναι αυτή που οι νόμοι-της θα διευθύνουν τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, στο σύνολό-τους. Αυτή η ανώτατη τέχνη, είναι η πολιτική.

Τίποτα δεν είναι ξένο στην πολιτική, γιατί τίποτα δεν είναι ξένο σ'αυτή την ανώτατη τέχνη που δεσφύνει τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων.

Η ιατρική, ο πόλεμος, η αρχιτεκτονική, οι μείζονες και οι ελάσσονες τέχνες, χωρίς εξαίρεση, είναι υποταγμένες σ'αυτή την υπέρτατη τέχνη κι όλες είναι μέρος αυτής.

Είπαμε λοιπόν μέχρι τώρα τα εξής: η φύση τείνει προς την τελειότητα, οι τέχνες και οι επιστήμες διορθώνουν όλα τα λάθη της φύσης' οι τέχνες και οι επιστήμες έχουν όλες σχέση μεταξύ-τους κάτω από την κυριαρχία της υπέρτατης τέχνης, που διευθύνει όλους τους ανθρώπους, ό,τι κάνουν κι ό,τι γίνεται γι'αυτούς: της πολιτικής.

#### ΤΙ ΜΙΜΕΙΤΑΙ ΛΟΙΠΟΝ Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ;

Η τραγωδία μιμείται τις ανθρώπινες πράξεις κι όχι απλώς τις ανθρώπινες δραστηριότητες. Η ψυχή του ανθρώπου κατά τον Αριστοτέλη, αποτελείται από ένα μέρος έλλογο κι από ένα μέρος άλογο. Η άλογη δραστηριότητα μπορεί να παράγει ορισμένες δραστηριότητες, όπως το να φας, να περπατήσεις, να κάνεις οποιαδήποτε φυσική κίνηση χωρίς άλλο νόημα έξω απ'την ίδια τη φυσική πράξη. Η τραγωδία αντίθετα, μιμείται μόνο τις πράξεις των ανθρώπων που είναι καθορισμένες από την έλλογη ψυχή-τους.

Η έλλογη ψυχή του ανθρώπου μπορεί να διαιρεθεί σε:

- ικανότητες
- πάθη
- συνήθειες

Ικανότητα είναι όλα όσα ο άνθρωπος είναι ικανός να κάνει, ακόμα κι αν δεν τα κάνει. Ο άνθρωπος, ακόμα κι αν δεν αγαπάει, είναι ικανός ν'αγαπήσει ακόμα κι αν δε μισεί, είναι ικανός να μισήσει ακόμα κι αν είναι δειλός, μπορεί να'χει θάρρος.

Όμως αν κι έχει η ψυχή όλες τις ικανότητες, μόνο μερικές κατορθώνουν να υπάρξουν. Αυτές είναι τα πάθη. Πάθος δεν είναι μόνο μια "πιθανότητα", είναι το συγκεκριμένο γεγονός. Ο έρωτας είναι ένα πάθος, μόλις το ζήσει κανείς σαν τέτοιο. Όσο μένει μια απλή πιθανότητα, είναι μάλλον ικανότητα. Πάθος είναι μια ιδιότητα "που ενεργοποιείται", μια ιδιότητα που γίνεται συγκεκριμένη πράξη.

Όλα τα πάθη, δεν είναι υλικά για τραγωδία. Αν ένας άνθρωπος, σε μια συγκεκριμένη στιγμή, κάνει κατά τύχη μια πράξη, αυτή δεν είναι αξία της τραγωδίας. Γι'αυτό χρειάζεται η πράξη να είναι σταθερή. Αυτό σημαίνει πως, εξ αιτίας της μονιμότητας-της μετουσιώνεται σε συνήθεια. Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε πως η τραγωδία μιμείται τις πράξεις του ανθρώπου, αλλά μόνον αυτές που παράγονται από τις συνήθειες της έλλογης ψυχής-του. Έτσι αποκλείεται η ζωική δραστηριότητα, οι ικανότητες και τα πάθη που δεν έχουν μεταβληθεί σε συνήθειες, που είναι τυχαίες.

Για ποιο σκοπό υπάρχει ένα πάθος, μια συνήθεια; Ποια είναι η σκοπιμότητα του ανθρώπου; Κάθε όργανο του ανθρώπου αντιστοιχεί προς κάποιο σκοπό: τ'ό χέρι πιάνει, το στόμα τρώει, το πόδι περπατάει, το μυαλό σκέφτεται, κ.λ.π. Ο άνθρωπος όμως στο σύνολό-του ποιο σκοπό έχει; Ο Αριστοτέλης απαντάει: "το καλό, είναι ο σκοπός όλων των πράξεων του ανθρώπου". Δεν πρόκειται για την αφηρημένη έννοια του καλού, αλλά για το συγκεκριμένο καλό, που ενεργοποιείται σε διάφορες επιστήμες και στις διάφορες τέχνες που στοχεύουν ιδιαίτερους σκοπούς. Κάθε πράξη έχει λοιπόν ένα σκοπό περιορισμένο σ'αυτή την πράξη, όμως όλες οι πράξεις έχουν μαζί σαν σκοπιμότητα το υπέρτατο καλό του ανθρώπου. Ποιο είναι το υπέρτατο καλό του ανθρώπου; Η ευτυχία.

Σ'αυτό το σημείο του συλλογισμού μπορούμε να πούμε πως "η τραγωδία μιμείται τις ανθρώπινες πράξεις, τις πράξεις της έλλογης ψυχής-του, που στοχεύουν σ'ένα υπέρτατο σκοπό,

την ευτυχία". Όμως για να καταλάβουμε τί είναι αυτές οι πράξεις, πρέπει να ξέρουμε τί είναι η ευτυχία.

#### ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΕΥΤΥΧΙΑ;

Έ, λοιπόν, λέει ο Αριστοτέλης, υπάρχουν τριών ειδών ευτυχίες: η ευτυχία που φέρνουν οι υλικές ηδονές, αυτή που φέρνει η δόξα κι αυτή που φέρνει η αρετή!

Για τους κοινούς θνητούς ευτυχία είναι να αποκτήσουν τα υλικά αγαθά και να τα χαρούν. Πλούτη, τιμές, σεξουαλικές και γαστρονομικές ηδονές, κ.λ.π. Αυτό είναι η ευτυχία. Όμως για τον Έλληνα φιλόσοφο, η ανθρώπινη ευτυχία, σ' αυτό το επίπεδο, πολύ λίγο διαφέρει απ' την ευτυχία που μπορούν να γνωρίσουν τα ζώα. Αυτή η ευτυχία, λέει, δεν αξίζει να μελετηθεί απ' την τραγωδία.

Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, η ευτυχία είναι "η δόξα". Εδώ ο άνθρωπος δρα ανάλογα με την προσωπική του αρετή, η ευτυχία του όμως προέρχεται απ' το γεγονός ότι οι άλλοι αναγνωρίζουν την πράξη του. Η ευτυχία δε βρίσκεται μέσα στην ενάρετη συμπεριφορά, αλλά στο γεγονός πως αυτή η συμπεριφορά αναγνωρίστηκε από τους άλλους. Ο άνθρωπος χρειάζεται για να είναι ευτυχισμένος, την "επιδοκιμασία" των άλλων.

Τέλος, το ανώτερο επίπεδο της ευτυχίας είναι του ανθρώπου που δρα σύμφωνα με την αρετή και που αυτό του αρκεί. Η ευτυχία του συνίσταται στο να δράσει με ενάρετο τρόπο, χωρίς να τον ενδιαφέρει αν οι άλλοι το αναγνωρίσουν ή όχι. Είναι ο ύψιστος βαθμός ευτυχίας: η ενάρετη άσκηση της έλλογης ψυχής.

Τώρα ξέρουμε πως "η Τραγωδία μιμείται τις πράξεις της έλλογης ψυχής τα πάθη που έχουν μεταμορφωθεί σε συνήθειες, του ανθρώπου που γυρεύει την ευτυχία, δηλαδή την ενάρετη συμπεριφορά". Πολύ ωραία. Μένει τώρα να μάθουμε σε τί συνίσταται η "αρετή".

#### ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΑΡΕΤΗ;

Η αρετή, είναι σε μια δεδομένη κατάσταση, η όσο το δυνατόν πιο απομακρυσμένη συμπεριφορά από τα άκρα. Δεν μπορούμε να βρούμε αρετή στα άκρα: ο άνθρωπος που εκούσια

απέχει της τροφής, βάζει τον εαυτό του στον ίδιο κίνδυνο, όπως ο λαίμαργος. Αυτή η συμπεριφορά δεν είναι ενάρετη, αντίθετα είναι, αν τρώει κανείς με μέτρο. Η απόλυτη απουσία φυσικής άσκησης είναι το ίδιο επιβλαβής για το σώμα, όσο κι η πολύ βίαιη άσκηση: η μετριοπαθής φυσική άσκηση είναι μια ενάρετη συμπεριφορά. Το ίδιο ισχύει και για τις ηθικές αρετές. Ο Κρέοντας δε σκέφτεται παρα το καλό του Κράτους, ενώ η Αντιγόνη δε σκέφτεται παρα το καλό της οικογένειας: θέλει να θάψει τον εισβολέα αδελφό της, αφού είναι νεκρός. Ούτε ο ένας, ούτε η άλλη δεν έχουν ενάρετη συμπεριφορά: η συμπεριφορά τους είναι ακραία. Η αρετή θα βρισκόταν κάπου προς τη μέση. Ο άνθρωπος που εγκαταλείπεται σ' όλες τις ηδονές είναι ελευθεριάζων, αυτός που τις αποφεύγει είναι αναισθητός. Ο άνθρωπος που αντιμετωπίζει όλους τους κινδύνους είναι παράτολμος, αυτός που τους αποφεύγει, είναι δειλος.

Η αρετή δεν είναι ακριβώς στη μέση, και το θάρρος του στρατιώτη είναι πολύ πιο κοντά στην απερισκεψία, παρα στη δειλία. Η αρετή ακόμα, δεν υπάρχει "φυσικά" μέσα μας: πρέπει να τη μάθουμε. Τα πράγματα της φύσης δεν μπορούν ν' αποκτήσουν συνήθειες, ενώ ο άνθρωπος μπορεί. Η πέτρα δεν μπορεί να πέσει προς τα πάνω, ούτε η φωτιά να κάψει προς τα κάτω. Όμως μπορούμε να δημιουργήσουμε στον εαυτό μας συνήθειες που επιτρέπουν την ενάρετη συμπεριφορά.

Η φύση, πάντοτε κατα τον Αριστοτέλη, μας δίνει ικανότητες που έχουμε τη δύναμη να τις μετατρέψουμε σε πράξεις (πάθη) και σε συνήθειες. Γινόμαστε φρόνιμοι ασκώντας τη φρονιμάδα, δίκαιοι ασκώντας τη δικαιοσύνη, κι ο αρχιτέκτονας κατακτά την αρετή της τέχνης του, χτίζοντας κτίρια. Συνήθειες κι όχι ιδιότητες! Συνήθειες κι όχι μόνο περαστικά πάθη!

Ο Αριστοτέλης πάει πιο μακριά, διαβεβαιώνοντας ότι οι συνήθειες αποχτιούνται από την παιδική ηλικία και ότι ο νέος άνθρωπος δεν μπορεί να κάνει πολιτική αφού πρέπει προηγουμένως να μάθει όλες τις ενάρετες συνήθειες που τον διδάσκουν οι παλαιότεροι: οι νομοθέτες που ετοιμάζουν τους πολίτες στις ενάρετες συνήθειες.

Τώρα ξέρουμε ότι η κακία είναι ακραία συμπεριφορά και ότι η αρετή είναι η συμπεριφορά όπου δεν εμφανίζεται ούτε

υπερβολη, ούτε ελάττωμα. Όμως για να κρίνουμε μια δεδομένη συμπεριφορά και να πούμε πως είναι διεφθαρμένη ή ενάρετη, πρέπει αυτή να πληρεί τέσσερις απαραίτητες προϋποθέσεις: ελεύθερη βούληση, γνώση, επιμονη και σταθερότητα. Πιο κάτω θα εξηγήσουμε τί θα πει αυτό. Όμως προς στιγμή, μπορούμε να ορίσουμε ότι "η τραγωδία μμείται τις πράξεις της έλλογης ψυχής του ανθρώπου (συνηθισμένα πάθη) αναζητώντας μια ευτυχία που υπάρχει στην ενάρετη συμπεριφορά". Λίγο-λίγο ο ορισμος γίνεται πιο ολοκληρωμένος.

#### ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΑΡΕΤΗΣ

Ένας άνθρωπος μπορεί να συμπεριφέρεται με εντελως ενάρετο τρόπο κι όμως να μη θεωρείται ενάρετος, όπως μπορεί να συμπεριφέρεται με διεφθαρμένο τρόπο, χωρίς ωστόσο νάναι διεφθαρμένος. Για να κρίνουμε μια συμπεριφορά και να πούμε αν είναι αρετη ή κακία πρέπει να λάβουμε υπόψη-μας τις ακόλουθες τέσσερις προϋποθέσεις.

##### Πρώτη προϋπόθεση: ελεύθερη βούληση

Η ελεύθερη βούληση αποκλείει το τυχαίο. Ο άνθρωπος δρα γιατί αποφασίζει να δράσει αυτόβουλα, απο δικη-του θέληση κι όχι τυχαία.

Μια μέρα ένας χτίστης έβαλε μια πέτρα στην κορυφη κάποιου τοίχου με τέτοιο τρόπο που ο δυνατος άνεμος την έρριξε. Ένας περαστικός που βρέθηκε κατα τύχη απο κάτω, δέχτηκε την πέτρα στο κεφάλι. Ο άνθρωπος πέθανε. Η γυναίκα-του, έκανε δίκη στο χτίστη, όμως ο τελευταίος, υπεράσπισε τον εαυτο-του λέγοντας ότι δεν είχε κάνει έγκλημα, αφού δεν είχε την πρόθεση να σκοτώσει τον περαστικό. Η συμπεριφορά-του δεν ήταν δόλια, αφού επρόκειτο για τυχαίο γεγονός. Όμως ο δικαστης δε δέχτηκε αυτο το επιχείρημα και τον καταδίκασε, στηριζόμενος στο γεγονός ότι, αν δεν είχε κάνει την πράξη με τη θέλησή-του και προκάλεσε το θάνατο, πάντως την είχε κάνει βάζοντας την πέτρα με τέτοιο τρόπο, που μπορούσε να πέσει και να προκαλέσει το θάνατο. Κάτω απ'αυτη την οπτική γωνία, είχε ελευθερία βούλησης για την πράξη-του.

Όταν ο άνθρωπος δρα γιατί το θέλει, τότε μπορούμε να μιλήσουμε για κακία ή για αρετη. Αν η πράξη-του δεν καθο-

ρίζεται απο τη θέλησή-του, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για αρετη ούτε για κακία. Αυτος που κάνει το καλο χωρις να το καταλάβει, δεν είναι καλος. Ούτε είναι κακος αυτος που κάνει το κακο χωρις να το θέλει.

##### Δεύτερη προϋπόθεση: ελευθερία

Σ'αυτη την περίπτωση αποκλείουμε την εξωτερικη βία. Αν κάποιος κάνει κάτι κακο γιατί τον απειλουν με περιστροφή πίσω απ'το κεφάλι-του, δεν μπορούμε σ'αυτη την περίπτωση να μιλήσουμε για κακία. Η αρετη πρέπει να είναι μια ελεύθερη συμπεριφορά, χωρις κανενος είδους εξωτερικη πίεση.

Λένε επίσης πάνω σ'αυτο, την ιστορία μιας γυναίκας που επειδη εγκαταλείφθηκε απο τον εραστη-της, αποφάσισε να τον σκοτώσει καλύτερα, παρα να τον χάσει. Τον σκότωσε. Μπροστα στο δικαστήριο δήλωσε, για να υπερασπίσει τον εαυτο-της, πως δεν έδρασε ελεύθερα: το παράλογο πάθος-της την είχε σπρώξει στο έγκλημα. Κατα τη γνώμη-της δεν υπήρχε ούτε λάθος, ούτε έγκλημα.

Για μια φορα ακόμα ο δικαστης σκέφτηκε το αντίθετο: το πάθος είναι μέρος του ατόμου, μέρος της ψυχής-του. Δεν υπάρχει ελευθερία στην πράξη, όταν δεχόμαστε βία που προέρχεται απ'έξω, όχι όμως όταν υπακούμε σε μια εσωτερικη-μας παρόρμηση. Η γυναίκα καταδικάστηκε.

##### Τρίτη προϋπόθεση: γνώση

Είναι το αντίθετο της άγνοιας. Το πρόσωπο που δρα έχει μπροστα-του μια εκλογη που ξέρει τους όρους. Ένας μεθύστακας δολοφόνος ισχυριζόταν στο δικαστήριο πως δεν ήταν ένοχος για το έγκλημα, αφού ήταν μεθυσμένος και δεν είχε συνείδηση του τί έκανε. Βρισκόταν σε κατάσταση ασυνειδησίας και άγνοιας ως προς τις πράξεις-του. Κι εδω, ο μεθύστακας καταδικάστηκε: πριν αρχίσει να πίνει ήξερε καλά πως το αλκοολ θα τον έφερνε σε κατάσταση ασυνειδησίας. Ήταν λοιπον ένοχος που άφησε τον εαυτο-του να έρθει σε τέτοια κατάσταση, όπου δεν ήξερε καθόλου τί έκανε.

Αυτη η τρίτη προϋπόθεση της ενάρετης συμπεριφοράς, κάνει γενικα να ξεπηδήσει η ερώτηση πάνω στη συμπεριφορά προσώπων όπως του Οθέλλου και του Οιδίποδα. Και στις δυο περιπτώσεις η συζήτηση γίνεται πάνω στην ύπαρξη της γνώ-

σης (που αποδίδει στη συμπεριφορά τα χαρακτηριστικά της κακίας ή της αρετής). Νά πώς βλέπουμε τα πράγματα: ο Οθέλλος δε γνωρίζει την αλήθεια, αυτό είναι σίγουρο· ο Ιάγος του λέει ψέμματα για την απιστία της Δισδαμόνας κι ο Οθέλλος, τυφλωμένος απ'τη ζήλεια, τη σκοτώνει. Όμως η τραγωδία του Οθέλλου ξεπερνάει εντελώς το απλο έγκλημα: το τραγικό λάθος-του (θα μιλήσουμε πιο κάτω για την άποψη της αμαρτίας) δεν είναι που σκότωσε τη Δισδαμόνα. Δεν έχουμε εδώ μια συνηθισμένη συμπεριφορά. Αντίθετα, αυτό που είναι συνηθισμένο είναι ο σταθερός εγωισμός-του και η απείσκηπη τόλμη-του. Σε πολλές στιγμές του έργου, ο Οθέλλος διηγείται πως ριχνόταν στους εχθρούς χωρίς να λογαριάζει τους κινδύνους, πως ενεργούσε χωρίς να σκεφτεί τις συνέπειες των πράξεών-του. Στον εγωισμό-του, εκεί, βρίσκεται η αιτία της συμφοράς-του. Και αυτό ο Οθέλλος το ξέρει καλά, έχει πλήρη συνείδηση.

Στην περίπτωση του Οιδίποδα, πρέπει πάλι ν'αναρωτηθούμε, ποιο είναι το πραγματικό-του λάθος. Η τραγωδία δε βασίζεται στο ότι σκότωσε τον πατέρα-του και μετα παντρεύτηκε τη μητέρα-του. Οι πράξεις-του δεν είναι πια "συνηθισμένες", και η συνήθεια, το ξέρουμε, στηρίζει την ενάρετη ή αμαρτωλή συμπεριφορά. Αν διαβάσουμε το έργο προσεκτικά, θα δούμε ότι ο Οιδίποδας, σ'όλες τις σημαντικές στιγμές της ζωής-του, δείχνει μια περηφάνια και μια έπαρση καταπληκτική: αποκαλύπτει τη μεγάλη ιδέα που έχει για τον εαυτό-του και που τον σπρώχνει να πιστέψει πως είναι ανώτερος κι απ'τους ίδιους τους θεούς. Δεν είναι η Μοίρα, το πεπρωμένο που τον οδηγεί προς το τραγικό-του τέλος: είναι ο ίδιος, με τη θέλησή-του, που τρέχει προς την καταστροφή. Η μισαλλοδοξία τον σπρώχνει να σκοτώσει ένα γέρο — που τυχαίνει νάναι ο πατέρας-του — γιατί αυτός δεν του φέρθηκε με το σεβασμό που έπρεπε, στο σταυροδρόμι. Κι όταν εξηγεί το αίνιγμα της Σφίγγας, είναι ακόμα πιο πολύ από εγωισμό που δέχεται το θρόνο των Θηβών και το χέρι της βασίλισσας—μιας κυρίας αρκετά ηλικιωμένης, που θα μπορούσε να είναι μητέρα-του. Και που ήταν σ'αλήθεια! Κάποιος, που οι χρησμοί του είχαν προβλέψει ότι θα παντρευόταν τη μητέρα-του και θα σκότωνε τον πατέρα-του, έπρεπε να προσέχει λίγο περισσότερο και ν'αποφεύγει να σκοτώνει γέροντες στην ηλικία που θα ήταν ο πατέρας-του και να παντρεύεται κυρίες στην

ηλικία της μητέρας-του. Γιατί δεν το απέφυγε; Από εγωισμό, έπαρση, μισαλλοδοξία, για να φανεί άξιος αντίπαλος των θεών. Αυτά είναι τα λάθη-του, αυτές είναι οι κακίες-του. Είτε ξέρει, είτε αγνοεί την ταυτότητα της Ιοκάστης και του Λαίου, αυτό είναι δευτερεύον. Ο ίδιος ο Οιδίποδας όταν αναγνωρίζει τα λάθη-του, αναγνωρίζει αυτά τα γεγονότα. Θα βγάλουμε λοιπόν το συμπέρασμα πως η τρίτη προϋπόθεση για την ενάρετη συμπεριφορά είναι να ξέρει, να γνωρίζει αυτός που δρα, τους πραγματικούς όρους της εκλογής-του. Αυτός που κινείται από άγνοια δεν έχει σχέση ούτε με την κακία, ούτε με την αρετή.

#### Τέταρτη προϋπόθεση: σταθερότητα

Επειδή οι αρετές και οι κακίες δεν είναι μόνο πάθη, αλλά και συνήθειες, πρέπει η ενάρετη ή η φαύλη συμπεριφορά να είναι σταθερή. Όλοι οι ήρωες των Ελληνικών Τραγωδιών δρουν σταθερά με τον ίδιο τρόπο. Όταν το τραγικό λάθος του προσώπου υπάρχει μόνο μέσα στην ασυναρτησία-του, πρέπει να παρουσιαστεί σαν ασυνάρτητο, αλλά με τρόπο σταθερό. Ακόμα μια φορά, ούτε το τυχαίο γεγονός, ούτε η μοίρα δε χαρακτηρίζουν την κακία ή την αρετή.

Οι άνθρωποι που μιμείται η τραγωδία είναι λοιπόν άνθρωποι ενάρετοι, που δρουν με ελεύθερη βούληση, μ'ελευθερία, γνώση και σταθερότητα. Ο άνθρωπος ψάχνει για την ευτυχία, δια μέσου της αρετής κι εδώ βρίσκονται οι τέσσερις προϋποθέσεις της άσκησης της αρετής. Όμως υπάρχει μια μόνο αρετή ή μήπως υπάρχουν αρετές διαφόρων βαθμών;

#### ΟΙ ΒΑΘΜΟΙ ΤΗΣ ΑΡΕΤΗΣ

Κάθε τέχνη, κάθε επιστήμη διαθέτει τη δική-της αρετή, αφού έχει ένα ιδιαίτερο σκοπό, ένα ιδιαίτερο καλό. Η αρετή του καβαλάρη, είναι ν'ανεβαίνει καλά στο άλογο· του σιδερα, να κατασκευάζει καλά τα σιδερένια εργαλεία. Η αρετή του καλλιτέχνη, είναι να δημιουργεί ένα τέλει έργο, του γιατρού, να δίνει την υγεία στον άρρωστο, του νομοθέτη, να κάνει τέλειους νόμους που να φέρνουν την ευτυχία στους πολίτες.

Αν είν'αλήθεια πως κάθε τέχνη και κάθε επιστήμη έχει την αρετή-της, είναι επίσης αλήθεια — όπως το είδαμε — πως

όλες οι τέχνες κι όλες οι επιστήμες είναι δεμένες μεταξύ-τους και πως ορισμένες είναι ανώτερες, επειδή είναι πιο ολοκληρωμένες, επειδή μελετούν και εγκλείουν πολύ πλατιούς τομείς ανθρώπινης δραστηριότητας. Απ'όλες τις τέχνες κι απ'όλες τις επιστήμες, η υπέρτατη επιστήμη και τέχνη είναι η πολιτική, γιατί τίποτα δεν της είναι ξένο. Η πολιτική έχει για αντικείμενο μελέτης το σύνολο των σχέσεων που διέπουν όλους τους ανθρώπους. Άρα το μεγαλύτερο καλό, αυτό που η επίτευξή-του αντιπροσωπεύει τη μεγαλύτερη αρετή, είναι το πολιτικό καλό.

Η Τραγωδία μιμείται τις πράξεις των ανθρώπων που ο στόχος-τους είναι το καλό, όμως δε μιμείται πράξεις που οι σκοποι-τους είναι κατώτεροι, δευτερεύουσας σημασίας. Η τραγωδία μιμείται τις πράξεις που ο σκοπος-τους είναι ο ύψιστος σκοπος, το πολιτικό καλό. Και ποιο είναι το πολιτικό καλό; Δεν είναι δυνατή καμία αμφιβολία: το ύψιστο καλό είναι το πολιτικό καλό, και το πολιτικό καλό είναι η δικαιοσύνη!

#### ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ,

Στην Ηθική του Νικομάχου, ο Αριστοτέλης προτείνει (και το δεχόμαστε) πως δίκαιο είναι το ίσο, κι άδικο το άνισο. Σε μια μοίραση, τα άτομα που είναι ίσα, θα πρέπει να λάβουν ίσα μερίδια και τα άτομα που είναι άνισα (σύμφωνα μ'οποιοδήποτε κριτήριο) θα λάβουν άνισα μερίδια. Μέχρι εδώ είμαστε σύμφωνοι. Αλλά πρέπει να ορίσουμε τα κριτήρια της ανισότητας, γιατί κανείς δε θα θέλει την ανισότητα που θα φέρει μια ζημία, αλλά όλοι θα θέλουν την ανισότητα που θα φέρει ένα κέρδος.

Ο ίδιος ο Αριστοτέλης είναι αντίθετος με το νόμο των αντιποίνων (οφθαλμόν αντι οφθαλμου και οδόντα αντι οδόντος) γιατί, λέει, αν τα άτομα δεν είναι ίσα, τα μάτια και τα δόντια θα είναι ακόμα λιγότερο. Πραγματικά μπορούμε να ρωτήσουμε: το μάτι τίνος αντι του ματιου τίνος; Αν πρόκειται για μάτι άρχοντα αντι ματιου σκλάβου, αυτό το βρίσκει άσχημο ο Αριστοτέλης, γιατί γι'αυτον αυτά τα μάτια δεν έχουν την ίδια αξία. Και το ίδιο, δεν υπάρχει ισοδυναμία, γι'αυτον, ανάμεσα στο δόντι ενός άντρα και το δόντι μιας γυναίκας.

Ο φιλόσοφός-μας, χρησιμοποιεί λοιπον ένα επιχείρημα εκ πρώτης όψεως έντιμο, για να ορίσει τα κριτήρια της ανισότητας, για να μη μπορεί κανείς να διαμαρτυρηθεί. Ρωτάει: απο πού πρέπει να ξεκινήσουμε; απο τις αφηρημένες ιδεαλιστικές αρχές και να κατέβουμε προς την πραγματικότητα ή αντίθετα πρέπει να υψωθούμε απο τη συγκεκριμένη πραγματικότητα προς αυτές τις αρχές; Περιφρονώντας κάθε ρομαντισμο απαντάει: φυσικά, απο τη συγκεκριμένη πραγματικότητα πρέπει να βρούμε με εμπειρικό τρόπο ποιες είναι οι πραγματικές ανισότητες που υπάρχουν και να βασίσουμε επάνω-τους τα κριτήριά-μας για την ανισότητα.

Αυτο οδηγεί λοιπον στο να θεωρήσουμε σαν "σωστες" τις ανισότητες που υπάρχουν ήδη. Δηλαδή για τον Αριστοτέλη, η δικαιοσύνη περιέχεται ήδη μέσα στην ίδια την πραγματικότητα, τέτοια όπως υπάρχει. Δε σκέφτεται να μεταμορφώσει τις ήδη υπάρχουσες ανισότητες, απλούστατα τις δέχεται. Και γι'αυτο αποφασίζει πως απ'το γεγονός πως υπάρχουν στην πραγματικότητα (οι αφηρημένες αρχές δεν έχουν πια σημασία) άνθρωποι ελεύθεροι και σκλάβοι, αυτο θάναι το πρώτο κριτήριο της ανισότητας. Το να είσαι άντρας αντιπροσωπεύει ένα συν, το να είσαι γυναίκα ένα μειον—αυτο λέει κατα τον Αριστοτέλη η συγκεκριμένη πραγματικότητα. Έτσι πρώτα θάρχονταν οι ελεύθεροι άντρες, μετα οι ελεύθερες γυναίκες' μετα θάρχονταν οι άντρες σκλάβοι και για να κλείσει αυτη η πομπη, οι φτωχες γυναίκες σκλάβες.

Αυτη ήταν η αθηναϊκη δημοκρατία, βασισμένη "πάνω στην υπέρτατη αξία της ελευθερίας". Όμως όλες οι κοινωνίες δε στηρίζονταν πάνω στην ίδια αξία: οι ολιγαρχίες, για παράδειγμα, βασίζονταν πάνω σε μια άλλη υπέρτατη αξία, τον πλούτο. Σ'αυτη την περίπτωση όσοι τον είχαν ήταν ανώτεροι απ'αυτους που δεν τον είχαν. Πάντα ξεκινώντας απο την πραγματικότητα, που την αντιμετώπιζαν σαν τέτοια.

Κι έτσι φτάνουμε στο συμπέρασμα πως η δικαιοσύνη δεν είναι η ισότητα: η δικαιοσύνη είναι το ανάλογο. Και τα κριτήρια του ανάλογου, δίνονται απο το πολιτικό σύστημα που ισχύει στην κάθε πόλη. Η δικαιοσύνη θάναι πάντα το ανάλογο, αλλά τα κριτήρια που το καθορίζουν θα ποικίλλουν απ'το αν πρόκειται για δημοκρατία, για ολιγαρχία, για δικτατορία κ.λ.π.

Και πώς δίνουμε αυτα τα κριτήρια της ανισότητας ώστε να

τα μάθουν όλοι; Δια μέσου των νόμων. Και ποιος κάνει τους νόμους: Αν οι νόμοι είχαν γίνει απο κατώτερα ανθρώπινα πλάσματα (τις γυναίκες, τους σκλάβους, τους φτωχους) θάταν κατώτεροι νόμοι, κατ'εικόνα, κατα τον Αριστοτέλη, των συγγραφέων-τους. Για να είναι ανώτεροι οι νόμοι, πρέπει λοιπον να έχουν γίνει απο ανώτερα πλάσματα: τους ελεύθερους άντρες, τους πλούσιους... Το σύνολο των νόμων μιας πόλης, μιας χώρας συγκεντρώνονται και συστηματοποιούνται απο το σύνταγμα. Το σύνταγμα είναι λοιπον η έκφραση του πολιτικού καλου, είναι η έκφραση η πιο μεγάλη της δικαιοσύνης.

Μπορούμε τέλος να βγάλουμε, χάρη στην Ηθικη του Νικομάχου, ένα σαφες συμπέρασμα για το τί είναι η τραγωδία για τον Αριστοτέλη. Ο πιο ολοκληρωμένος ορισμος θα ήταν ο εξής: "Η τραγωδία μμείται τις πράξεις της έλλογης ψυχης, τα πάθη που μεταμορφώνονται σε συνήθειες του ανθρώπου, που ψάχνει για την ευτυχία, η οποία ευτυχία υπάρχει μέσα στην ενάρετη συμπεριφορα, που είναι το μέσο μεταξύ δυο άκρων, και της οποίας το ύψιστο καλο είναι η δικαιοσύνη, που βρίσκει τη μεγαλύτερή-της έκφραση μέσα στο σύνταγμα".

Η ευτυχία, σε τελευταία ανάλυση, συνίσταται λοιπον στο να υπακούς στους νόμους. Ο Αριστοτέλης δε λέει τίποτα περισσότερο ούτε τίποτα λιγότερο: το δηλώνει καθαρα.

Γι'αυτους που φτιάχνουν τους νόμους, όλα πάνε καλα. Όμως αυτοι που δεν τους φτιάχνουν; Αυτοι, είναι ευνόητο, επαναστατουν, αρνούνται να δεχτουν τα κριτήρια της ανισότητας, τα κατεστημένα απο την "επίκαιρη" πραγματικότητα, γιατι αυτα τα κριτήρια μετατρέπονται το ίδιο όπως κι η πραγματικότητα. Σ'αυτη την περίπτωση, λέει ο φιλόσοφος, "ο πολεμος είναι καμια φορα αναγκαίος".

#### ΜΕ ΠΟΙΑ ΕΝΝΟΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΗΣΕΙ ΣΑΝ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΚΑΘΑΡΣΗΣ ΚΑΙ ΕΚΦΟΒΙΣΜΟΥ;

Είδαμε ότι ο πληθυσμος μιας πόλης δεν είναι "ομοιόμορφα ικανοποιημένος". Όταν υπάρχει ανισότητα, κανεις δε θέλει αυτη να ασκηθει σε βάρος-του. Πρέπει λοιπον να γίνει έτσι, ώστε όλοι να μείνουν, αν όχι ομοιόμορφα ικανοποιημένοι, τουλάχιστον ομοιόμορφα παθητικοι απέναντι στα κριτήρια της ανισότητας. Πώς πετυχαίνεται αυτος ο σκοπος; Πώς τα κα-

ταφέρνουμε; Χάρη στις πολυάριθμες μορφες καταπίεσης: πολιτικη, γραφειοκρατία, συνήθειες, ήθη, ελληνικη τραγωδία, κ.λ.π.

Αυτη η διαπίστωση μπορεί να φανει κάπως παράτολμη, κι όμως δε λέει τίποτα παραπάνω απ'την αλήθεια. Φυσικα το σύστημα που παρουσιάζει ο Αριστοτέλης στην Ποιητικη-του, το σύστημα της λειτουργίας της τραγωδίας (κι όλων των μορφων θεάτρου που διακωνίζουν ακόμα και σήμερα το γενικο μηχανισμο) δεν περιορίζεται μόνο σ'ένα σύστημα καταπίεσης. Εννοείται πως κι άλλοι παράγοντες, πιο "αισθητικοι", παρεμβάλλονται. Είναι αυτονόητο πως έχει πολλές όψεις που αξίζουν να εκτιμηθουν. Αλλα αυτο που κυρίως πρέπει ν'αντιμετωπιστει είναι η βασικη όψη: η καταπιεστικη λειτουργία-της. Γιατι η καταπιεστικη λειτουργία, είναι η βασικη όψη της ελληνικης τραγωδίας και του τραγικου συστήματος του Αριστοτέλη; Απλως γιατι κατα τον Αριστοτέλη, η υπέρτατη σκοπιμότητα της τραγωδίας είναι να προκαλει μια "κάθαρση".

#### ΥΠΕΡΤΑΤΗ ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Ο αποσπασματικος χαρακτήρας της Ποιητικης έσβησε κάθε στέρεο δεσμο που έδενε τα μέρη και την ίδια την οργάνωση αυτων των μερων με την καρδια του συνόλου. Και μόνο αυτο το γεγονός εξηγει γιατι, περιθωριακες παρατηρήσεις, χωρις μεγάλη αξία και χωρις καμια σημασία, θεωρήθηκαν ως βασικες απόψεις της Αριστοτελικης σκέψης. Είναι, για παράδειγμα, πολυ κοινο, ν'ακούσεις να λένε για το τάδε ή το δείνα έργο του Σαίξπηρ ή για το τάδε έργο του μεσαιωνικου θεάτρου, πως δεν είναι Αριστοτελικο, με το πρόσχημα ότι δεν υπακούει στο νόμο "των τριων ενότητων". Ο Χέγγελ στην Ιστορία της φιλοσοφίας-του το ανασκευάζει: "...οι τρεις ενότητες(...), που οι παλιες αισθητικες επαναλάμβαναν σταθερα σαν κανόνες του Αριστοτέλη, το θειο δόγμα, — χωρις αμφιβολία εκεινος δε μιλάει παρα για ενότητα δράσης και μόλις, περαστικα, για την ενότητα χρόνου, χωρις να αναφέρει καθόλου την τρίτη, του τόπου".

Η δυσανάλογη θέση που δίνουν σ'αυτο το "νόμο" είναι ακατανόητη: είναι σαν να παραδεχόμαστε πως δεν είναι Αριστοτελικά παρα τα έργα που έχουν πρόλογο, πέντε επεισόδια, χορους κι έξοδο. Η ουσία της Αριστοτελικης σκέψης δε θα

μπορούσε να περιοριστεί σε τόσο δομικές απόψεις, όπως είναι αυτή. Όταν πιστεύουν αυτές τις κατώτερες απόψεις, είναι σαν να εξισώνουν τον Έλληνα φιλόσοφο, με κάποιον απ' αυτούς τους μοντέρνους καθηγητές δραματουργίας, που πληθύνονται (ειδικά στη Βόρεια Αμερική) και που δεν κάνουν άλλο απ' το να κατασκευάζουν θεατρονομικά μινου. Αυτοί μελετούν τις τυπικές αντιδράσεις ενός δεδομένου κοινού και μετά βγάζουν συμπεράσματα και κανόνες στον τρόπο που γράφεται ένα τέλειο έργο (η τελειότητα εκτιμάται ανάλογα με την πώληση των εισιτηρίων).

Αντίθετα, πρέπει να δούμε στην Ποιητική που άφησε ο Αριστοτέλης, ένα οργανικό σύνολο, που είναι ο αντικατοπτρισμός, στο χώρο της τραγωδίας και της ποίησης, όλης της φιλοσοφικής-του συμβολής. Είναι η πρακτική και συγκεκριμένη εφαρμογή αυτής της φιλοσοφίας στο ειδικευμένο και περιορισμένο επίπεδο της ποίησης και της τραγωδίας.

Γι αυτό πρέπει, κάθε φορά που βρισκόμαστε απέναντι σε ανακριβείς ή αποσπασματικές πληροφορίες, να προστρέχουμε αμέσως σε άλλα κείμενα γραμμένα από το συγγραφέα. Αυτό ακριβώς κάνει ο S.H. Butcher στο βιβλίο-του Aristotle's Theory and Poetry of Fine Art<sup>(2)</sup> επιτρέπει να καταλάβει κανείς την Ποιητική στην προοπτική της Μεταφυσικής, της Πολιτικής, της Ρητορικής και προπάντων των τριών Ηθικών. Σ' αυτόν οφείλουμε βασικά την αποσαφήνιση της έννοιας της "κάθαρσης".

Η φύση έχει υπόψη-της ορισμένους σκοπούς\* όταν αποτυχαίνει στους σκοπούς-της, παρεμβαίνουν η τέχνη και η επιστήμη. Ο άνθρωπος, κομμάτι της φύσης, έχει ορισμένους σκοπούς: υγεία, ζωή ομαδική μέσα στο Κράτος, ευτυχία, αρετή, δικαιοσύνη, κ.λ.π. Όταν αποτυχαίνει στους σκοπούς-του, παρεμβαίνει η τέχνη της τραγωδίας. Αυτό το διόρθωμα των πράξεων των ανθρώπων, ονομάζει ο Αριστοτέλης κάθαρση.

Η τραγωδία, σ' όλα-της τα μέρη — ποιοτικά και ποσοτικά — υπάρχει, σε σχέση με το γεγονός που ακολουθεί: την κάθαρση. Κάτω απ' αυτή την έννοια συναντώνται όλες οι ενό-

2 S.H. BUTCHER, *Aristotle's Theory and Poetry of Fine Arts*, Dover publication, New York.

τητες της τραγωδίας. Είναι το κέντρο, η ουσία, η σκοπιμότητα του τραγικού συστήματος. Δυστυχώς, είναι και η πιο αμφισβητούμενη έννοια. Η κάθαρση είναι διόρθωση: τί διορθώνουμε; Η κάθαρση είναι εξαγνισμός: τί εξαγνίζουμε;

Ο S.H. Butcher βοηθάει στην αποσαφήνιση εξετάζοντας τις γνώμες διάσημων ανθρώπων όπως του Ρακίνα, του Μίλτων, του Ζακομπ Μπερναί.

#### Ρακίνας

Στην τραγωδία, "τα πάθη δεν εμφανίζονται, παρα για να δείξουν όλη την αναστάτωση που προκάλεσαν και το κακό ζωγραφίζεται παντού, με χρώματα που κάνουν γνωστή και μισητή την ασκήμια. Αυτός είναι καθαρά ο σκοπός προς τον οποίο πρέπει να τείνει κάθε άνθρωπος που εργάζεται για το κοινό, κι αυτό είχαν στο νου-τους οι πρώτοι τραγικοί ποιητές πάνω απ' όλα. Το θέατρό-τους είναι ένα σχολείο, όπου η αρετή διδασκόταν το ίδιο όπως στις σχολές των φιλοσόφων. Κι ο Αριστοτέλης θέλησε να δώσει κανόνες για το δραματικό ποιήμα (...) θάταν ευχής έργο, τα έργα-μας να ήταν τόσο στέρεα και τόσο γεμάτα από χρήσιμες διδασκαλίες, όσο αυτών των ποιητών".<sup>(3)</sup>

Ο Ρακίνας, το βλέπουμε, υπογραμμίζει τη φιλοσοφική και ηθική πλευρά της τραγωδίας, κι είναι σωστό\* υπάρχει όμως μια παράλειψη που πρέπει να διορθωθεί: ο Αριστοτέλης δε συμβουλεύει τον τραγικό ποιητή να δείξει διεφθαρμένα πρόσωπα. Αν ο τραγικός ήρωας πρέπει να υποφέρει μια βαθιά αλλαγή της μοίρας-του, αν πρέπει να πεσει απ' την ευτυχία στη δυστυχία, αυτό μπορεί να συμβεί "όχι εξ αιτίας της κακίας και της διαφθορας-του, αλλά μετά από το άλφα ή βήτα λάθος που διέπραξε". Θα δούμε τί είναι η αμαρτία.

Πρέπει ακόμα να καταλάβουμε πως αυτό το "λάθος ή η αδυναμία" δεν παρουσιάζεται από την αρχή του έργου, έτσι ώστε ο θεατής να νιώσει απέχθεια ή μίσος. Ο Αριστοτέλης αντίθετα προτείνει να χειριστούμε το λάθος ή την αδυναμία με κάποια κατανόηση. Άλλωστε η κατάσταση της "τύχης" στην οποία βρίσκεται ο ήρωας τη στιγμή που αρχίζει η τραγωδία, οφείλεται σχεδόν πάντα, ακριβώς σ' αυτό το ελάττωμα

3 RACINE, Πρόλογος της Φαίδρας, *l'Integrale, Le Seuil, 1962* σελ. 247



κι όχι στις αρετες-του. Αν ο Οιδίποδας είναι βασιλιάς των Θηβών, είναι ακριβώς από αδυναμία χαρακτήρα, δηλαδή από εγωισμό. Ακριβώς εκεί έγκειται η μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα μιας πορείας, που θα έχανε τη δύναμή-της, αν από την αρχή το ελάττωμα παρουσιαζόταν σαν αηδιστικό, το λάθος σαν φριχτό. Αντίθετα πρέπει να τους δοθεί μια όψη αποδεκτή, για να τα συντρίψει κανείς μετά, μέσα απ'την πορεία της θεατρικής ποιητικής. Κι αυτό είναι που δεν κατάλαβαν ποτέ οι κακοί δραματουργοί όλων των εποχών: την τεράστια αποτελεσματικότητα των μεταμορφώσεων που γίνονται μπροστά στο θεατή. Το θέατρο είναι αλλαγή, κι όχι απλή αναπαράσταση αυτού που υπάρχει: είναι γίνεσθαι κι όχι είναι.

#### Ζακομπ Μπερναι

Το 1857, ο Μπερναι πρότεινε μια έξυπνη θεωρία: η λέξη "κάθαρση" ήταν μια ιατρική μεταφορά, ένα καθάρισμα που θύμιζε μια παθολογική ψυχική κατάσταση και που το αποτέλεσμα-του ήταν ανάλογο μ'αυτά που προκαλεί η ιατρική στο σώμα. Η Μπερναι ξαναπαίρνει τον ορισμό που έδωσε ο Αριστοτέλης για την τραγωδία ("μίμηση ανθρωπίνων πράξεων που προκαλεί το φόβο και το έλεος") για να βγάλει το συμπέρασμα πως επειδή ακριβώς αυτές οι συγκινήσεις βρίσκονται στην καρδιά του ανθρώπου, η διέγερσή-τους φέρνει κατόπιν μια ευχάριστη εκτόνωση. Ο ίδιος ο Αριστοτέλης έρχεται να επιβεβαιώσει αυτή την υπόθεση όταν λέει πως "το έλεος έχει αντικείμενο τον άνθρωπο που δεν αξίζει τη δυστυχία-του, ο φόβος τον άνθρωπο τον όμοιό-μας". (4) Πιο κάτω θα δούμε τι σημαίνει η λέξη "εμπάθεια" που στηρίζεται ακριβώς πάνω σ'αυτές τις δυο συγκινήσεις.

Τα συναισθήματα που ξυπνούν από την παράσταση, δεν εξαλείφονται μόνιμα και οριστικά, προσθέτει ο Μπερναι. Όμως αυτό μας ηρεμεί για κάποιο διάστημα, κι όλο το σύστημα μπορεί ν'αναπαυθεί. Η σκηνή επιτρέπει έτσι την ανώδυνη και ευχάριστη εκτόνωση των ενστίκτων που απαιτούν ικανοποίηση και που μπορούν να "γίνουν ανεκτά πιο εύκολα στη θεατρική φαντασία, παρά στην πραγματική ζωή".

Ο Μπερναι λοιπόν, μας κάνει να σκεφτούμε πως το καθάρισμα δεν στοχεύει πάντα μόνο στις συγκινήσεις του ελέους και του φόβου αλλά ότι αφορά επίσης ορισμένα ένστικτα "όχι κοινωνικά" ή απαγορευμένα από την κοινωνία. Ο ίδιος ο Μπούτσερ, προσπαθώντας να εξηγήσει ποιο είναι το αντικείμενο της κάθαρσης (από τι καθαρίζομαστε;) προσθέτει απ'τη μεριά-του: "Από το έλεος και το φόβο που έχουμε μέσα-μας στην πραγματική-μας ζωή, ή τουλάχιστον απ'αυτά τα στοιχεία που από μόνα-τους είναι ανησυχητικά".

Είναι σαφές. Αυτό που καθαρίζεται δεν είναι πάντα το έλεος κι ο φόβος, αλλά μάλλον κάτι που περιέχεται σ'αυτές τις συγκινήσεις, κάτι που ανακατεύεται μ'αυτές. Σ'αυτή την περίπτωση το έλεος κι ο φόβος θα είναι μέρος του μηχανισμού της αποβολής, αλλά δε θα είναι το αντικείμενο. Εδώ βρίσκεται το πολιτικό νόημα της τραγωδίας.

Στο κεφάλαιο XIX της Ποιητικής, λέει: "Όσα πρέπει να παρασκευαστούν με τη γλώσσα σχετίζονται με την διάνοια. Ένα μέρος δε από αυτά είναι η απόδειξη και η αναίρεση (επιχειρημάτων) και η διέγερση πάθων...".

Εδώ πρέπει ν'αναρωτηθούμε γιατί η κάθαρση δε στοχεύει πρώτα "όλα τα πάθη αυτού του είδους" γιατί δεν αφορά πάθη όπως το μίσος, τη ζήλεια, το φανατισμό στη λατρεία των θεών και στην υπακοή των νόμων, τον εγωισμό κ.λ.π. Γιατί να διαλέξει το έλεος και το φόβο; Γιατί ο Αριστοτέλης εξηγεί μόνο την αναγκαστική παρουσία αυτών των δυο συγκινήσεων;

Αν αναλύσουμε μερικά τραγικά πρόσωπα, θα δούμε πως μπορούν να αποδειχθούν ένοχοι για πολλά ηθικά λάθη, αλλά πως είναι δύσκολο να κατηγορήσουμε έναν απ'αυτούς για υπερβολή ή για έλλειψη σε σχέση με το έλεος και το φόβο. Σ'αυτά ποτέ η αρετή-του δεν υστερεί. Κι οι συγκινήσεις-του δεν είναι ποτέ διεφθαρμένες. Αυτές οι συγκινήσεις δεν είναι το κοινό χαρακτηριστικό των τραγικών προσώπων.

Δεν εκδηλώνονται το έλεος κι ο φόβος στα τραγικά πρόσωπα: μάλλον στους θεατές. Δια μέσου αυτών των συγκινήσεων οι θεατές δένονται με τον ήρωα. Είναι σημαντικό να το δούμε καθαρά: αν βασικά ο θεατής δένεται με τον ήρωα δια μέσου του ελέους και του φόβου, αυτό γίνεται γιατί, όπως το λέει ο Αριστοτέλης, κάτι ανάξιο συμβαίνει σε κάποιο πρόσωπο που μας μοιάζει.

Ας συνεχίσουμε: Ο Ιππόλυτος αγαπάει έντονα όλους τους θεους — και κάνει καλά —, αλλά δεν αγαπάει τη θεα του έρωτα — κι αυτο είναι κακο. Νιώθουμε οίκτο γιατί ο Ιππόλυτος καταστράφηκε, παρ'όλο ότι είχε όλα τα προσόντα, και φόβο γιατί συμβαίνει και σε μας να είμαστε ένοχοι γι'αυτη την ίδια αιτία, γιατί δεν αγαπάμε όλους τους θεους όπως το απαιτουν οι νόμοι. Ο Οιδίποδας είναι ένας μεγάλος βασιλιας, ο λαος-του τον αγαπάει, η κυβέρνησή-του είναι τέλεια, κι όμως νιώθουμε έλεος που ένα άτομο θα καταστραφει εξαιτίας ενός ελαττώματός-του, του εγωισμου, που συμβαίνει να έχουμε γνωρίσει κι εμεις: κι απο κει προέρχεται ο φόβος-μας. Ο Κρέωντας υποστηρίζει το δικιο του Κράτους, και νιώθουμε έλεος που βλέπουμε πως πρέπει να τραβήξει τόσες δυστυχίες (το θάνατο της γυναίκας-του και του γιου-του), γιατί δείχνοντας τόσες αρετες, παράλληλα είναι ένοχος για ένα ελάττωμα: δε βλέπει παρα μόνο το καλο του Κράτους κι όχι της οικογένειας — αυτη η μεροληψία μπορει να μας φανει σαν ένα απο τα δικα-μας λάθη, και γι'αυτο νιώθουμε φόβο.

Εδω πρέπει να υπογραμμίσουμε, για μια ακόμα φορα, τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στις αρετες-του, στην τύχη-του και στη δυσμένεια που πέφτει αυτο το πρόσωπο: ο Οιδίποδας γίνεται μεγάλος βασιλιας απο εγωισμο, απο περηφάνεια' ο Ιππόλυτος αγαπάει έντονα όλους τους άλλους θεους, απο περιφρόνηση στη θεα του έρωτα' ο Κρέωντας, στην αρχη του έργου, είναι ένας μεγάλος αρχηγος, στην κορυφη της ευτυχίας γιατί ασχολείται υπερβολικα καλα με το Κράτος.

Άρα βγάζουμε το συμπέρασμα πως το έλεος κι ο φόβος είναι η ελάχιστη ειδικη προϋπόθεση που επιτρέπει στο θεατη να συγχωνευθει με το πρόσωπο αλλα πως με κανένα τρόπο αυτες οι συγκινήσεις δεν αυτοκαθαίρονται. Αυτες καθαρίζουν απο κάτι άλλο που στο τέλος της τραγωδίας παύει να υπάρχει.

#### Μίλτωνας

“Η τραγωδία, καθαρίζει το πνεύμα απο το φόβο ή τον τρόμο ή απο γειτονικα πάθη”. Δηλαδή τα μειώνει, τα περιορίζει τόσο, ώστε να είναι υποφερτα, χάρη στην ευχαρίστησή που υπάρχει όταν βλέπεις αυτες τις συγκινήσεις να τις έχουν μιμηθει καλα. Μέχρι εδω ο Μίλτωνας προσθέτει λιγα πράγματα σ'αυτα που έχουν ειπωθει. Αλλα πιο κάτω έρχεται κάτι

καλύτερο: “Στην ιατρικη, εναντίον της μελαγχολίας, χρησιμοποιουν πράγματα, που διαθέτουν μια μελαγχολικη ιδιότητα, το πικρο χρησιμεύει για να θεραπεύσει το πικρο και το άλατι για να διώξει τις αλμυρες γεύσεις”. Σε τελευταία ανάλυση, γίνεται ένα είδος ομοιοπαθητικης, χάρη σε καθορισμένες συγκινήσεις ή σε ανάλογα πάθη, αλλα που δεν είναι ακριβως όμοια.

Προσθέτοντας στη συμβολη του Μίλτωνα, του Μπερναι και του Ρακίνα, ο Μπούτσερ θα ψάξει στην ίδια την Πολιτικη του Αριστοτέλη την εξήγηση της λέξης κάθαρση — εξήγηση που δεν τη βρίσκουμε στην Ποιητικη. Η κάθαρση χρησιμοποιήθηκε σ'αυτο το κείμενο, για να ονομάσει το αποτέλεσμα που δημιούργησε ένας, κάποιος τύπος μουσικης, πάνω σε άρρωστους που τους είχε πιάσει ένας ορισμένος τύπος θρησκευτικου πυρετου. Η θεραπεία γίνεται χρησιμοποιώντας την κίνηση για να γιατρευτει η κίνηση και να μαλακώσει η εσωτερικη ταραχη του πνεύματος χάρη σε μια άγρια μουσικη. Κατα τον Αριστοτέλη, οι ασθενεις που ακολουθουν αυτη τη θεραπεία επανέρχονται στην κανονικη-τους κατάσταση, σα να είχαν υποστει μια θεραπεία με φάρμακο ή καθαρτικο. Δηλαδή μια καθαρτικη θεραπεία.

Σ'αυτο το παράδειγμα διαπιστώνουμε πως με μέσα “ομοιοπαθητικα” (άγρια μουσικη για να γιατρευτουν οι εσωτερικοι άγριοι ρυθμοι), ο θρησκευτικος πυρετος γιατρευεται μέσα απο μια ανάλογη εξωτερικη επίδραση. Η ίαση γίνεται δια του ερεθισμου. Όπως στην τραγωδία, το ελάττωμα του προσώπου (το σφάλμα-του) παρουσιάζεται κατ'αρχην σαν αιτία για την ευτυχία-του — ενθαρρύνεται το ελάττωμα.

Ο Μπούτσερ προσθέτει πως, κατα τον Ιπποκράτη, κάθαρση εσήμαινε καταπίεση ενος στοιχείου που προκαλούσε πόνο ή ταραχη στον οργανισμο, πίεση που θα καθάριζε έτσι ό,τι μένει, ελευθερωμένο επιτέλους απο την ξένη ύλη που εξαλείψαμε. Ο Μπούτσερ συμπεραίνει πως χρησιμοποιώντας τον ίδιον ορισμο στην τραγωδία, φτάνουμε στο συμπέρασμα πως ο φόβος και το έλεος περιέχουν στην πραγματικη ζωη ένα στοιχείο που προκαλει νοσηρότητα και ταραχη. Κατα την πορεία του τραγικου ερεθισμου, αυτο το στοιχείο, όποιο κι αν είναι, εξαλείφεται. “Όσο προχωρει η τραγικη πράξη, η ταραχη του πνεύματος που στην αρχη ενθαρρύνεται, αρχίζει να υποχωρει και οι κατώτερες μορφες συγκίνησης μετα-

μορφώνονται λίγο-λίγο στις πιο υψηλες και στις πιο εκλεπτυσμένες μορφες”.

Ο συλλογισμος είναι σωστος, μπορούμε να τον δεχτούμε στο σύνολό-του, εκτος απο την επιμονη-του να θέλει ν' αποδώσει αγνότητα ή διαφθορα στις συγκινήσεις του ελέους και του φόβου. Η διαφθορα υπάρχει, δεν έχουμε καμια αμφιβολία, κι αυτη ακριβως θα είναι το αντικείμενο της κάθαρσης στο πνεύμα του προσώπου, ή για να μιλήσουμε σαν τον Αριστοτέλη, στην ψυχη-του. Όμως ο Αριστοτέλης δε θέτει πρόβλημα ύπαρξης ελέους αγνου ή διεφθαρμένου, φόβου αγνου ή διεφθαρμένου. Η διαφθορα που πρόκειται να εξαλειφθει θα είναι λοιπον αναγκαστικα διαφορετικη απο τις συγκινήσεις που αυτες, μόλις τελειώσει η τραγικη παράσταση, θα μείνουν. Αυτο το ξένο σώμα δεν μπορεί λοιπον να είναι παρα μια άλλη συγκίνηση, ένα άλλο πάθος και με κανένα τρόπο το ίδιο. Έλεος και φόβος δεν υπήρξαν ποτε κακίες, αδυναμίες ή λάθη' δε χρειάζεται λοιπον να εξαληφθουν ή να καθαριστουν. Αντίθετα ο Αριστοτέλης υποδειχνει στην Ηθικη, ένα σωρο κακίες, λάθη και αδυναμίες που αξίζει να καταστραφουν. Η διαφθορα που πρέπει να καθαριστει πρέπει αναγκαστικα να υπάρχει μεταξυ-τους. Θα πρόκειται για κάτι που απειλει το άτομο στην ισορροπία-του, άρα και την κοινωνία. Κάτι που δεν είναι αρετη, που δεν είναι η πιο μεγάλη απ' τις αρετες, η δικαιοσύνη. Που δεν είναι ούτε το άδικο, αφού προβλέπεται απο τους νόμους. Η διαφθορα που η τραγικη πορεία έχει σαν αποστολη να καταστρέψει είναι κάτι που επιβουλεύεται στους νόμους.

Θα καταλάβουμε καλύτερα, επιστρέφοντας λίγο πίσω, τη λειτουργία της τραγωδίας. Ο τελευταίος ορισμος ήταν ο ακόλουθος: “Η Τραγωδία μιμείται τις πράξεις της άλογης ψυχης, τα πάθη τα μεταμορφωμένα σε συνήθειες του ανθρώπου που ψάχνει για την ευτυχία και αυτη η ευτυχία συνίσταται στην ενάρετη συμπεριφορα που είναι το μέσο μεταξυ των δυο άκρων και το ύψιστο καλο-της είναι η δικαιοσύνη, που βρίσκει την πιο μεγάλη-της έκφραση στο σύνταγμα”.

Είδαμε ακόμα πως η φύση έχει ορισμένους στόχους και όταν αποτυχαίνει, η τέχνη κι η επιστήμη επεμβαίνουν για να τη διορθώσουν.

Μπορούμε λοιπον να συμπεράνουμε πως, όταν ο άνθρωπος αποτύχει στις πράξεις-του, στην ενάρετη συμπεριφορα-του,

ψάχνοντας για μια ευτυχία που φέρνει τη μεγαλύτερη αρετη, που είναι η υπακοη στους νόμους, η τέχνη της τραγωδίας επεμβαίνει για να διορθώσει αυτο το ελάττωμα. Πώς; Χάρη στην κάθαρση, στο καθάρισμα αυτου του ξένου στοιχείου, του ανεπιθύμητου, που εμποδίζει το πρόσωπο να φτάσει τους σκοπους-του. Αυτο το ξένο στοιχείο είναι αντίθετο με το νόμο, είναι ένα κοινωνικο ελάττωμα, μια πολιτικη έλλειψη.

Τώρα είμαστε σχεδον έτοιμοι να καταλάβουμε τη λειτουργία του τραγικου σχήματος. Όμως πριν απ' αυτο, λείπει ένα μικρο λεξιλόγιο για ν' απλοποιήσουμε τις λέξεις που αντιπροσωπεύουν τα στοιχεία που θα χρειαστει να παρατάξουμε, για να τοποθετήσουμε με σαφήνεια το τραγικο σύστημα του καταναγκασμου.

#### ΜΙΚΡΟ ΛΕΞΙΚΟ ΑΠΛΩΝ ΛΕΞΕΩΝ

##### Τραγικος ήρωας

Όπως το εξηγει ο Άρνολντ Χάουζερ στην Κοινωνικη ιστορία της τέχνης(5), αρχικα, το θέατρο ήταν ο χορος, η μάζα, ο λαος. Αυτος ήταν ο πραγματικος πρωταγωνιστης. Όταν ο Θέσπις εφεύρε τον πρωταγωνιστη, αριστοκρατικοποίησε αμέσως το θέατρο, που υπήρχε μέχρι τότε κάτω απ' τη λαϊκη μορφη μαζικων εκδηλώσεων, πομπων, γιορτων, κ.λ.π. Ο διάλογος χορος-πρωταγωνιστης είναι καθαρα η αντανάκλαση του διαλόγου λαος-αριστοκράτης. Ο τραγικος ήρωας, που άρχισε μετα να κάνει διάλογο όχι πια μόνο με το χορο, αλλα με τους ομοίους-του (δευτεραγωνιστης και τριταγωνιστης) παρουσιαζόταν πάντα σαν παράδειγμα προς μίμηση σε ορισμένα μέρη και σε άλλα όχι. Ο τραγικος ήρωας εμφανίζεται όταν το Κράτος αρχίζει να χρησιμοποιει το θέατρο για πολιτικους σκοπους, για την καταπίεση του λαου. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως το Κράτος πλήρωνε κατευθείαν η μέσω των μαικηνων, τις παραγωγες.

##### Ήθος

Το θεατρικο πρόσωπο δρα και η πραξη-του προσφέρει δυο

5 Arnold HAUSER, *The Social history of art*, Routledge and Kegan, London, 1951.

ήθους: ήθος και διάνοια. Οι δυο ήφεις μαζί, αποτελουν την πράξη που κάνει το θεατρικό πρόσωπο. Αλλά θα μπορούσαμε να πούμε για διδακτικούς σκοπούς, πως το ήθος είναι η ίδια η πράξη και η διάνοια, η σκέψη που καθορίζει αυτή τη πράξη, ο λόγος. Το ήθος θα ήταν τότε η ίδια η πράξη και η διάνοια η σκέψη που καθορίζει την πράξη. Όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο λόγος είναι επίσης πράξη και πως δεν μπορεί να υπάρξει πράξη, όσο φυσική κι όσο περιορισμένη κι αν είναι, που να μην εμπεριέχει μια αιτία.

Θα μπορούσαμε να ορίσουμε το ήθος, σαν το σύνολο ικανοτήτων, παθών και συνθηθειών.

Στο ήθος του τραγικού πρωταγωνιστή, όλες οι τάσεις πρέπει να είναι καλές. Εκτός από μία. Όλα τα πάθη, όλες οι σιγήθειες του θεατρικού προσώπου πρέπει να είναι θετικές, εκτός από μία. Με ποια κριτήρια; Σύμφωνα με τα συνταγματικά κριτήρια, όπως οι νόμοι τα συστηματοποιούν, δηλαδή, σύμφωνα με πολιτικά κριτήρια, αφού η πολιτική είναι η ύψιστη τέχνη. Μόνο μια τάση θα πρέπει να είναι αρνητική — μόνο ένα πάθος, μια σιγήθεια, θα μπορεί να είναι ενάντια στο νόμο. Αυτό το αρνητικό στοιχείο ονομάζεται αμαρτία.

#### Αμαρτία

Είναι επίσης γνωστή με τ'όνομα του τραγικού λάθους. Είναι η μοναδική διαφθορά που υπάρχει στο θεατρικό πρόσωπο. Η αμαρτία είναι το μόνο πράγμα που μπορεί και πρέπει να καταστραφεί για να μπορεί το σύνολο του ήθους του θεατρικού προσώπου να είναι σύμφωνο με το σύνολο του ήθους της κοινωνίας. Από τη στιγμή που γίνεται αυτή η αντιπαράθεση των τάσεων, η αμαρτία προκαλεί τη σύγκρουση: είναι η μόνη τάση που δεν είναι σε αρμονία με την κοινωνία, μ'αυτό που θέλει η κοινωνία.

#### Εμπάθεια

Όταν αρχίσει η παράσταση, δημιουργείται ένας δεσμός μεταξύ του θεατρικού προσώπου — ειδικά του πρωταγωνιστή — και του θεατή. Αυτός ο δεσμός δημιουργείται μ'ένα τρόπο εντελώς καθορισμένο: ο θεατής παίρνει μια παθητική στάση και μεταθέτει τη δυνατότητα δράσης στο θεατρικό πρόσωπο. Επειδή το θεατρικό πρόσωπο μας μοιάζει (ο Αριστοτέλης το λέει καθαρά) ζούμε, έμμεσα, ό,τι ζει το θεατρικό πρόσωπο.

Χωρίς να δράσουμε νιώθουμε πως δρούμε, χωρίς να ζούμε νιώθουμε πως ζούμε. Αγαπάμε και μισούμε μαζί με το θεατρικό πρόσωπο.

Η εμπάθεια δεν υπάρχει μόνο με τους τραγικούς ήρωες: αρκεί να δούμε παιδιά που κοιτάζουν παθιασμένα ένα γουέστερν στην τηλεόραση ή να συλλάβουμε τα ρομαντικά βλέμματα του κοινού, τη στιγμή που ο ήρωας κι η ηρωίδα φιλιούνται στην οθόνη, για να πεισθούμε. Εδώ έχουμε καθαρή εμπάθεια. Η εμπάθεια μας κάνει να νιώθουμε ό,τι συμβαίνει στους άλλους, σαν να συνέβαινε σε μας τους ίδιους.

Η εμπάθεια είναι ένας συγκινησιακός δεσμός μεταξύ του θεατρικού προσώπου και του θεατή, ένας δεσμός που μπορεί να είναι στη βάση, όπως το προτείνει ο Αριστοτέλης, έλεος και φόβος, αλλά που μπορεί να περικλείει κι άλλες συγκινήσεις: έρωτα, τρυφερότητα, επιθυμία κ.λπ., (είναι αυτό που συμβαίνει ανάμεσα στους σταρ του σινεμά και τις λέσχες των θαυμαστών-τους).

Η εμπάθεια εξελίσσεται βασικά σε σχέση μ'αυτό που κάνει το θεατρικό πρόσωπο. Υπάρχει όμως ακόμα ένας δεσμός της εμπάθειας διάνοιας (του θεατρικού προσώπου) και του λογικού (του θεατή), το αντίστοιχο του δεσμού ήθος — συγκίνηση. Το ήθος δρα πάνω στη συγκίνηση, η διάνοια δρα πάνω στη λογική.

Είναι φανερό πως οι συγκινήσεις που στηρίζουν την εμπάθεια, δηλαδή το έλεος κι ο φόβος, γεννιούνται, ξεκινώντας από ένα ήθος που δείχνει τις θετικές τάσεις (έλεος σ'αυτή την περίπτωση για την καταστροφή-της) και μια τάση αρνητική, μια αμαρτία (φόβος τότε, γιατί υπάρχει και μέσας).

#### ΠΩΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ

#### ΤΟ ΚΑΤΑΝΑΓΚΑΣΤΙΚΟ ΤΡΑΓΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

#### ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

Η παράσταση αρχίζει. Ο τραγικός ήρωας έρχεται. Το κοινό δημιουργεί μαζί-του ένα δεσμό εμπάθειας.

Η δράση αρχίζει. Προς γενική έκπληξη, ο ήρωας φανερώνει ένα ελάττωμα στην συμπεριφορά-του, μια αμαρτία, και κάτι

ακόμα πιο εκπληκτικό, μαθαίνουμε ότι με τη δύναμη αυτής της αμαρτίας ο ήρωας έφτασε στην ευτυχία που εκθέτει.

Χάρη στο δεσμο της εμπάθειας, αυτή η ίδια η αμαρτία, που υπάρχει επίσης μέσα στο θεατή, ενθαρρύνεται, αναπτύσσεται, δραστηριοποιείται.

Ξαφνικά συμβαίνει κάτι που τ'αλλάζει όλα (ο Οιδίποδας για παράδειγμα, μαθαίνει από τον Τειρεσία πως ο φονιάς που ψάχνουν δεν είναι άλλος απ'αυτόν τον ίδιο). Το πρόσωπο που, δυνάμει της αμαρτίας-του είναι στην κορυφή της ευτυχίας, διατρέχει τον κίνδυνο να πέσει απ'αυτά-του τα ύψη. Αυτό, η Ποιητική το ονομάζει περιπέτεια: μια ριζική αλλαγή στο πεπρωμένο του προσώπου. Ο θεατής που μέχρι τώρα είχε δει την δική-του την αμαρτία να ενθαρρύνεται, αρχίζει να νιώθει να μεγαλώνει μέσα-του ο φόβος. Το θεατρικό πρόσωπο χαράζει το δρόμο που το οδηγεί στη συμφορά. Ο Κρέωντας μαθαίνει το θάνατο του γιου-του και της γυναίκας-του· ο Ιππόλυτος δε δέχεται να πείσει τον πατέρα-του για την αθωότητά-του κι αυτό είναι που τον σπρώχνει, χωρίς να το θέλει, στο θάνατο.

Η περιπέτεια είναι σημαντική, γιατί κάνει πιο μακρύ το δρόμο που οδηγεί από την ευτυχία στη συμφορά. "Όσο πιο ψηλά είναι ο φοίνικας, τόσο πιο σκληρή θα είναι η πτώση", λέει ένα παλιό βραζιλιάνικο τραγούδι. Χάρη στην περιπέτεια, η σύγκρουση που δημιουργείται είναι πιο μεγάλη.

Η περιπέτεια που υφίσταται το θεατρικό πρόσωπο δημιουργείται επίσης και στο θεατή. Αλλά μπορεί να συμβεί ο θεατής ν'ακολουθήσει το θεατρικό πρόσωπο μέχρι την περιπέτεια κι'από κει και πέρα αποσπάται. Για να αποφευχθεί αυτό, το θεατρικό πρόσωπο πρέπει να περάσει ακόμα αυτό που ο Αριστοτέλης ονομάζει αναγνώριση—δηλαδή την εξήγηση (το λόγο) του ελαττώματός-του και να αναγνωρίσει το ελάττωμά-του σαν τέτοιο. Ο ήρωας αναγνωρίζει το σφάλμα-του, κι ελπίζουμε πως, χάρη στην εμπάθεια, ο θεατής επίσης θ'αναγνωρίσει ότι κι η δική-του αμαρτία είναι αρνητική. Όμως ο θεατής έχει, σε σχέση με τον ήρωα, ένα μεγάλο προτέρημα: αυτό το λάθος το έκανε έμμεσα, παρεμβλήθηκε άλλο πρόσωπο, δε θα πληρώσει γι'αυτό.

Τέλος, για να θυμηθεί καλά ο θεατής, τους φοβερους κινδύνους που υπάρχουν όταν κάνει αυτό το λάθος—όχι μόνο με την παρεμβολή άλλου προσώπου, αλλά στην πραγμα-

τικότητα—ο Αριστοτέλης απαιτεί να έχει η τραγωδία ένα φοβερό τέλος, που το ονομάζει η Καταστροφή. Το happy-end απαγορεύεται, ακόμα κι αν η φυσική καταστροφή του θεατρικού προσώπου δεν είναι υποχρεωτική. Ορισμένοι πεθαίνουν, άλλοι βλέπουν αγαπημένα-τους πρόσωπα να πεθαίνουν. Έτσι ή αλλιώς, πάντα γίνεται μια καταστροφή, στο μέτρο όπου το χειρότερο δεν είναι να πεθαίνεις, αλλά να μην πεθάνεις ποτέ.

Αυτά τα τρία στοιχεία, που είναι δεμένα μεταξύ-τους, έχουν για τελικό σκοπό να προκαλέσουν στο θεατή (το ίδιο ή ακόμα περισσότερο απ'όσο στο θεατρικό πρόσωπο) την κάθαρση, δηλαδή το καθάρισμα από την αμαρτία, χάρη σε τρεις ξεκάθαρες και καθορισμένες βαθμίδες:

— Πρώτη βαθμίδα: ενθάρρυνση της αμαρτίας. Το θεατρικό πρόσωπο ακολουθεί ένα δρόμο που ανηφορίζει προς την ευτυχία, συνοδευόμενο "εμπαθητικά" απ'το θεατή. Έρχεται το αναποδογύρισμα: το πρόσωπο κι ο θεατής ακολουθούν την αντίθετη πορεία, που πάει απ'την ευτυχία στη δυστυχία. Πτώση του ήρωα.

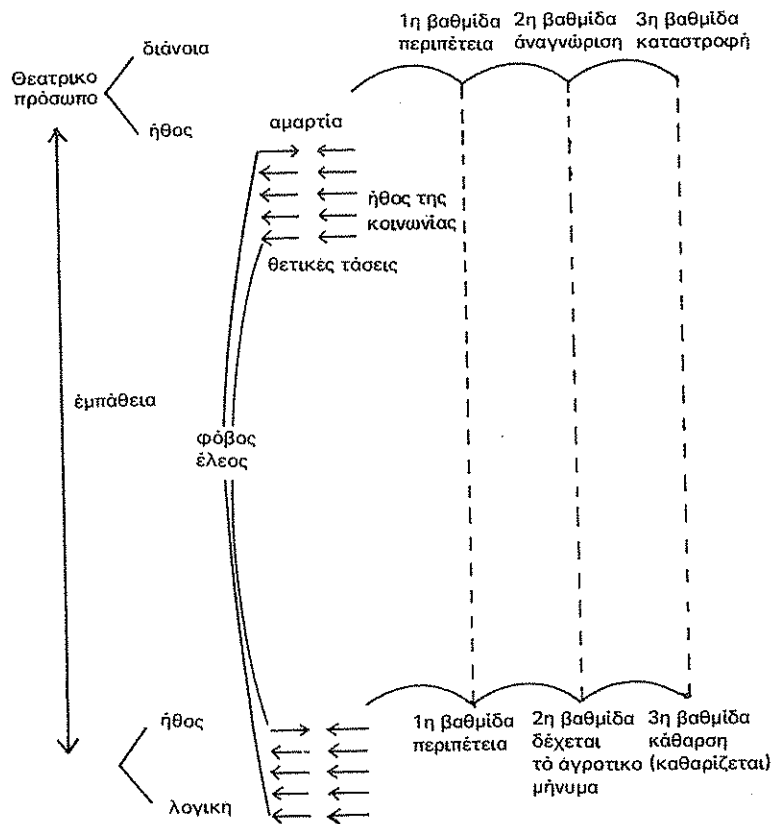
— Δεύτερη βαθμίδα: το θεατρικό πρόσωπο αναγνωρίζει το λάθος-του: αναγνώριση χάρη στη σχέση της εμπάθειας διάνοιας-λογικής, ο θεατής αναγνωρίζει το δικό-του λάθος, την αμαρτία-του, το παράπτωμά-του στο σύνταγμα.

— Τρίτη βαθμίδα: καταστροφή. Το πρόσωπο υφίσταται τα αποτελέσματα του λάθους-του, αποτελέσματα βίαια, με τη μορφή του δικού-του θανάτου ή αυτών που αγαπάει.

— Κάθαρση: ο θεατής τρομοκρατημένος από το θέαμα της καταστροφής, καθαρίζεται από την αμαρτία-του.

Μπορούμε λοιπόν να σχηματοποιήσουμε το καταναγκαστικό σύστημα του Αριστοτέλη όπως στο διάγραμμα 1.

Στον Αριστοτέλη αποδίδουν τη φράση: *amicus Plato, sed magis amicus veritas*. Είμαι φίλος του Πλάτωνα, αλλά πιο πολύ φίλος της αλήθειας. Σ'αυτό το σημείο συμφωνούμε απόλυτα με τον Αριστοτέλη: είμαστε φίλοι-του, είμαστε όμως πιο πολύ φίλοι της αλήθειας. Λέει πως η ποίηση, η τραγωδία,



το θέατρο δεν έχουν καμία σχέση με την πολιτική. Όμως η πραγματικότητα λέει άλλα πράγματα. Μεχρι η ίδια η Ποιητική του λέει άλλα. Πρέπει νάμαστε φίλοι της πραγματικότητας: όλες οι δραστηριότητες του ανθρώπου, συμπεριλαμβανομένου και του θεάτρου, είναι πολιτικές. Και το θέατρο είναι η καλλιτεχνική μορφή του πιο τέλει καταναγκασμού... που ο Αριστοτέλης το ομολογεί.

## ΔΙΑΦΟΡΟΙ ΤΥΠΟΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗΣ. Η ΑΜΑΡΤΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΗΘΟΣ

Όπως το είδαμε, στο τραγικό καταναγκαστικό σύστημα του Αριστοτέλη, είναι βασικό:

α) να υπάρξει μια σύγκρουση ανάμεσα στο ήθος του θεατρικού προσώπου και το ήθος της κοινωνίας μέσα στην οποία ζει. Κάτι δεν πάει καλά

β) να δημιουργηθεί ένας δεσμος, που τον ονομάζει εμπάθεια, που επιτρέπει στο θεατρικό πρόσωπο να οδηγήσει το θεατή μέσα από τις εμπειρίες του—ο θεατής νιώθει το ίδιο σαν να δρούσε αυτός, χαιρέται με τις χαρές κι υποφέρει με τους πόνους του θεατρικού προσώπου, μέχρι του σημείου να σκέφτεται τις σκέψεις του

γ) να υποστεί ο θεατής τρία παθήματα με βίαιο τρόπο την περιπέτεια, την αναγνώριση και την κάθαρση: υφίσταται μια συμφορά στη μοίρα του (η δράση του έργου), αναγνωρίζει το λάθος που έγινε με την παρεμβολή άλλου και καθαρίζεται από το αντικοινωνικό στοιχείο που αναγνωρίζει πως έχει μέσα του.

Αυτή είναι η ουσία του τραγικού καταναγκαστικού συστήματος. Στο ελληνικό θέατρο, αυτό το σύστημα λειτουργεί όπως δείχνει το σχήμα. Όμως στην ουσία του, το σύστημα συνέχισε και συνεχίζεται, να χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα, με διάφορες τροποποιήσεις που οφείλονται στις αλλαγές της κοινωνίας.

Ίδου η ανάλυση μερικών απ' αυτές τις αλλαγές.

Πρώτος τύπος: αμαρτία αντίθετη στο τέλει κοινωνικό ήθος (κλασικός τύπος).

Είναι η πιο κλασική περίπτωση που μελέτησε ο Αριστοτέλης. Ας την παρακολουθήσουμε με το παράδειγμα του Οιδίποδα. Το τέλει κοινωνικό ήθος αντιπροσωπεύεται από το χορό ή από τον Τειρεσία στο μεγάλο του μονόλογο. Το χτύπημα είναι μετωπικό. Ακόμα κι όταν ο Τειρεσίας αποκάλυψε πως ο δολοφόνος δεν ήταν άλλος απ' τον ίδιο τον Οιδίποδα, αυτός αρνείται να τον ακούσει και συνεχίζει για τον εαυτό του την έρευνα του. Ο Οιδίποδας, άντρας τέλειος, γιος υπάκουος, σύζυγος πολύ αγαπητός, ποτέρας παραδειγματικός, πολιτικός

άντρας απαράμιλλος, έξυπνος, ωραίος, κι ευαίσθητος, ο Οιδίποδας έχει ένα τραγικό ελάττωμα: τον εγωισμό-του. Εξαιτίας αυτού του εγωισμού, φτάνει τις κορυφές της δόξας, κι εξαιτίας-του πάλι, καταστρέφεται. Η ισορροπία έρχεται μόνο με την καταστροφή, με το τρομακτικό θέαμα της συζύγου-του –μητέρας, κρεμασμένης και των βγαλμένων ματιών του.

**Δεύτερος τύπος: αμαρτία αντίθετη στην αμαρτία, αντίθετη στο τέλειο κοινωνικό ήθος.**

Η τραγωδία αφορά δυο πρόσωπα που συναντιώνται, δυο τραγικούς ήρωες, που έχοντας ο καθένας το ελάττωμά-του, αλληλοκαταστρέφονται μπροστα σε μια κοινωνία με τέλειο κράτος. Είναι η περίπτωση του Κρέωντα και της Αντιγόνης, εξαιρετικοί και οι δυο σ'όλα και για όλα εκτός από τα παραπτώματά-τους που αφορούν το σεβασμό. Σ'αυτή την περίπτωση ο θεατής πρέπει αναγκαστικά να δεθεί με εμπάθεια με τα δυο πρόσωπα κι όχι μόνο με το ένα απ'τα δυο, αφού η τραγική πορεία πρέπει να τον καθάρσει κι από τις δυο αμαρτίες. Ένας θεατής που θα δενόταν μόνο με την Αντιγόνη, θα μπορούσε να οδηγηθεί στη σκέψη πως ο Κρέωντας κατέχει την αλήθεια και το αντίθετο. Ο θεατής πρέπει να καθαριστεί από την υπερβολή, οποιαδήποτε έννοια κι αν έχει αυτή: υπερβολική αγάπη για το καλό του Κράτους σε βάρος της οικογένειας, υπερβολική αγάπη για την οικογένεια σε βάρος του Κράτους.

Πολυ συχνά, όταν η αναγνώριση του προσώπου δεν αρκεί να πείσει το θεατή, ο τραγικός συγγραφέας χρησιμοποιεί άμεσα το συλλογισμό του χορού, που είναι ο ρυθμιστής της ορθής κρίσης, της μετριοπάθειας και άλλων ιδιοτήτων.

Όμως, και σ'αυτή την περίπτωση, η καταστροφή είναι αναγκαία, για να δημιουργήσει, χάρη στο φόβο, το καθάρισμα του κακού.

**Τρίτος τύπος: αρνητική αμαρτία αντίθετη στο τέλειο κοινωνικό ήθος**

Αυτός ο τρίτος τύπος είναι εντελώς διαφορετικός από τους δυο προηγούμενους. Σ'αυτή την περίπτωση, το ήθος του προσώπου παρουσιάζεται κάτω από μια αρνητική μορφή: έχει όλα τα ελαττώματα και μια μόνον αρετή, κι όχι όπως το διατυμπανίζει ο Αριστοτέλης, όλες τις αρετές κι ένα μόνο ελάττωμα, ή λάθος, ή σφάλμα στην κρίση-του. Ακριβώς επειδή

ο ήρωας διαθέτει αυτή τη μικρή μοναδική αρετή, σώζεται και σ'αυτή την περίπτωση δε συμβαίνει η καταστροφή αλλά το happy-end.

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε πως ο Αριστοτέλης αντί-τάσσεται στο happy-end αλλά είναι εξίσου σημαντικό να υπογραμμίσουμε, ότι η αληθινή ουσία της ποιητικής-του, έγκειται στον καταπιεστικό χαρακτήρα του συστήματός-του. Άρα είναι αναπόφευκτο πως, αν αλλάξουμε ένα στοιχείο τόσο σημαντικό όσο είναι η σύνθεση του ήθους του προσώπου, αλλάζουμε με μιας το δομικό μηχανισμό του τέλους του έργου, ώστε η καθαρτική έκβαση, να μείνει αναλλοίωτη.

Ο τύπος της κάθαρσης που δημιουργείται απ'αυτή τη δομή, χρησιμοποιήθηκε προπαντός το Μεσαίωνα. Έτσι το Μεσαιωνικό δράμα που είναι ίσως το πιο γνωστό *everyman* (ο καθένας) διηγείται την ιστορία κάποιου, που ονομαζόταν Καθένας και που τη στιγμή του θανάτου-του ήθελε να ξεφύγει από την καταδίκη. Κάνει διάλογο με το θάνατο και αναλύει μαζί-του, όλες τις πράξεις της περασμένης-του ζωής: βλέπουμε να περνούν από μπροστα-τους όλοι οι μάρτυρες που κατηγορούν τον Καθένα, αποκαλύπτοντας τις αμαρτίες που είχε κάνει... Ο Καθένας στο τέλος αναγνωρίζει όλα-του τα σφάλματα' δέχεται πως δεν υπάρχει ούτε σκία αρετής σ'όλες τις πράξεις-του, αλλά παράλληλα έχει εμπιστοσύνη στη θεία συγνώμη. Αυτή η εμπιστοσύνη είναι η μοναδική-του αρετή. Αυτή η εμπιστοσύνη κι η μεταμέλειά-του θα επιτρέψουν τη σωτηρία-του, για την πιο μεγάλη δόξα του Θεού...

Η αναγνώριση (αναγνώριση όλων των αμαρτιών) συνοδεύεται εδώ, από τη γέννηση ενός καινούργιου προσώπου κι αυτό το πρόσωπο είναι που σώζεται. Στην τραγωδία οι πράξεις που έκανε ο ήρωας είναι αθεράπευτες' σ'αυτό τον τύπο δράματος, αντίθετα, το θεατρικό πρόσωπο μπορεί να δει να συγχωρούνται οι πράξεις-του, απ'τη στιγμή που αποφασίζει ν'αλλάξει εντελώς ζωή, με την προουπόθεση πως θα γίνει ένα καινούργιο πρόσωπο. Αυτό το θέμα της καινούργιας ζωής (και πρόκειται βέβαια για τη ζωή που συγχωρέθηκε, αφού το αμαρτωλό πρόσωπο σταματάει να υπάρχει) εμφανίζεται καθαρά στο *Ei condenado por desconfiado* του Τίρσο ντε Μολίνα. Ο ήρωας Ερρίκος, συσσωρεύει επάνω-του ό,τι κακό μπορεί να έχει ένας άνθρωπος: είναι μεθύστακας, δολοφόνος, κλέφτης, ρουφιάνος. Κανένα λάθος, κανένα ελάττωμα,

κανένα έγκλημα δεν του είναι ξένο. Δεν υπάρχει χειρότερος απ'αυτον, ούτε ο ίδιος ο διάβολος. Έχει το πιο διαστρεμμένο ήθος που δημιούργησε ποτε η παγκόσμια δραματουργία. Πλάι-του είναι ο Πάμπλο, ένα πρόσωπο αγνο ανίκανο να κάνει και το παραμικρότερο αμάρτημα, ανίκανο να κάνει το παραμικρότερο λάθος ακόμα κι αυτο που συγχωρείται πιο εύκολα. Ο Πάμπλο, λευκη ψυχη, άοσμη, ελαφρια: η τελειότητα.

Αλλα θα τους συμβει κάτι παράξενο που θα κάνει τα μούτρα-τους εντελως αντίθετα απ'αυτα που θα μπορούσαμε να προβλέψουμε. Ο Ερρίκος ο κακος, ξέρει πως είναι κακος κι αμαρτωλος. Σε καμια στιγμή δεν αμφιβάλλει για τη θεία δικαιοσύνη: ξέρει πως θα καει στις φλόγες, στην πιο σκοτεινη και πιο βαθια γωνια της κόλασης. Δέχεται τη θεία σοφία και δικαιοσύνη. Αντίθετα ο Πάμπλο αμαρταίνει επειδη θέλει τον εαυτο-του αγνο. Αναρρωτιέται όλη την ώρα αν ο Θεος θ'ανταμείψει τη γεμάτη στερήσεις και θυσίες ζωη που ζει. Επιθυμει με ζέση να πεθάνει και να πάει στον ουρανο, για ν'αρχίσει πιθανον εκει μια ζωη πιο χαρούμενη.

Πεθαίνουν κι οι δύο, και προς έκπληξη ορισμένων, η θεία θέληση προφέρει την ακόλουθη ετυμηγορία: ο Ερρίκος παρ'όλα τ'α εγκλήματά-του, τις κλεψιες-του, τα μεθύσια-του τις προδοσίες-του, πάει στον ουρανο, γιατι η σιγουρια που είχε για την τιμωρία-του, είναι προς δόξα του Θεου. Αντίθετα ο Πάμπλο δεν πιστευε πραγματικα στο Θεο, αφου αμφέβαλλε για τη σωτηρία-του' άρα πάει στην κόλαση μ'όλες τις αρετές-του.

Αυτο είναι το έργο σε χοντρες γραμμες. Απο τη μερια του Ερρίκου, είναι φανερο πως έχουμε ενα ήθος απόλυτα κακο, όπου υπάρχει μόνο μια αρετη. Το παραδειγματικο αποτέλεσμα τόδωσε το happy-end κι όχι η καταστροφη. Απο τη μερια του Πάμπλο, βρισκόμαστε μπροστα στο συμβατικο, κλασικο αριστοτελικο σχήμα. Όλα σ'αυτον είναι αρετη εκτος απο το τραγικο-του ελάττωμα: να αμφιβάλλει για το Θεο. Γι'αυτον λοιπον έρχεται πραγματικα η καταστροφη.

Τέταρτος τύπος: η αρνητικη αμαρτία αντίθετη με το αρνητικο κοινωνικο ήθος

Πρέπει να συμφωνήσουμε εδω για τη λέξη "αρνητικο": δεν αναφέρεται σε καμμία ηθικη ιδέα. Δείχνει ένα μοντέλο

που είναι ακριβως το αντίθετο του αρχικου θετικου μοντέλου (όπως στο "αρνητικο" μιας φωτογραφίας, όπου ό,τι είναι άσπρο, φαινεται μαύρο και το αντίθετο).

Αυτος ο τύπος ηθικης σύγκρουσης, είναι η ουσία του "ρομαντικου δράματος". Το καλύτερο παράδειγμα είναι Η Κυρία με τις καμέλιες. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, το βασικο πρόσωπο προσφέρει μια εντυπωσιακη συλλογη ελαττωμάτων, σφαλμάτων, αμαρτιων. Αντίθετα το κοινωνικο ήθος, (οι ηθικες τάσεις, η κοινωνικη ηθικη) είναι εδω εντελως σύμφωνο με το θεατρικο πρόσωπο—αντίθετα με το προηγούμενο παράδειγμα. Όλες οι κακίες-του είναι εντελως απαράδεκτες και το πρόσωπο δε θάπρεπε να πάσχει.

Ας δούμε τί συμβαίνει με την Κυρία με τις καμέλιες: σε μια διεφθαρμένη κοινωνία, που αγκαλιάζει την πορνεία, η Μαργαρίτα Γκωτιε είναι μια υποδειγματικη πόρνη—εδω η ατομικη κακία υποστηρίζεται, επαινείται απο μια διεφθαρμένη κοινωνία. Το επάγγελμά-της είναι εντελως αποδεκτο. Στο σπίτι-της συχνάζουν άνθρωποι της καλύτερης κοινωνίας (άν θεωρήσουμε πως πρόκειται για μια κοινωνία, που η βασικη αξία είναι το χρήμα και στο σπίτι-της συχνάζουν χρηματιστες...). Η ζωη της Μαργαρίτας είναι γεμάτη ευτυχία! Αλλα, την καημένη! όλα-της τα λάθη τα δέχονται εκτος απ'τη μοναδικη-της αρετη: η Μαργαρίτα ερωτεύεται. Δηλαδη αγαπάει στ'αλήθεια. Α! αυτο όχι, η κοινωνία δεν μπορεί να το επιτρέψει, είναι ένα τραγικο λάθος, πρέπει να τιμωρηθει.

Απο την άποψη της ηθικης, έχουμε εδω ένα είδος τριγώνου. Μέχρι τώρα αναλύσαμε ηθικες συγκρούσεις, στις οποίες "η κοινωνικη ηθικη" ήταν η ίδια για τα πρόσωπα και για τους θεατες. Τώρα υπάρχει μια διχογνωμία; ο συγγραφέας θέλει να περιγράψει την ηθικη μιας κοινωνίας που τα μέλη-της δέχονται, αλλα που αυτος, σαν συγγραφέας, δεν υπογράφει και προτείνει μια άλλη. Ο κόσμος του έργου είν'ένας κόσμος συγκεκριμένος, ενω του θεατη — ή τουλάχιστον η στιγμιαία θέση-του, όσο κρατάει η παράσταση — είναι διαφορετικος. Νά τί λέει ο Αλέξανδρος Δουμας: τέτοια είναι η κοινωνία-μας, και πρέπει να την καταδικάσουμε, αλλα εμεις δεν είμαστε έτσι — τουλάχιστον δεν είμαστε βαθια μέσα-μας. Έτσι η Μαργαρίτα έχει όλες τις αρετες που η κοινωνία τις αναγνωρίζει σαν τέτοιες. Μια πόρνη πρέπει να εξασκει το επάγγελμα



της πόρνης με αξιοπρέπεια κι αποτελεσματικότητα. Αλλά η Μαργαρίτα κάνει ένα λάθος, που θα την εμποδίσει να εξασκήσει το επάγγελμά-της: αγαπάει. Πώς μπορεί μια γυναίκα ερωτευμένη, μ'έναν άντρα, να υπηρετεί με την ίδια πίστη όλους τους άλλους άντρες; (όλους αυτούς που μπορούν να πληρώσουν;) Είναι αδύνατο. Άρα αν αγαπήσει μια πόρνη, αυτό είναι ελάττωμα κι όχι αρετή.

Εμείς όμως, οι θεατές, που δε μετέχουμε στον κόσμο του έργου, μπορούμε να πούμε ακριβώς το αντίθετο: η κοινωνία που επιτρέπει και ενθαρρύνει την πορνεία είναι μια κοινωνία γεμάτη κακίες, μια κοινωνία που πρέπει ν'αλλάξει. Έτσι σχηματίζεται το τρίγωνο: το ν'αγάπας, είναι για μας μια αρετή αλλά στον κόσμο του έργου είναι κακία. Κι'αυτή η κακία θα καταστρέψει τη Μαργαρίτα.

Εδώ πάλι, σ'αυτό το είδος του ρομαντικού δράματος, η καταστροφή είναι υποχρεωτική. Κι αυτό που ελπίζει ο ρομαντικός ποιητής, είναι να καθαριστεί ο θεατής όχι από το τραγικό λάθος του ήρωα, αλλά απ'όλο το κοινωνικό ήθος.

Ένα άλλο ρομαντικό δράμα, πολύ πιο μοντέρνο, παρουσιάζει αυτό το ίδιο το Αριστοτελικό σχήμα, τροποποιημένο: πρόκειται για το Ένας εχθρός του λαού του Ίψεν. Κι εδώ επίσης, ο δόκτωρ Σπόκμαν έχει ένα ήθος εντελώς σύμφωνο με την κοινωνία στην οποία ζει, κοινωνία που βασίζεται στο κέρδος και τα λεφτά. Αλλά έχει ένα ελάττωμα: είναι τίμιος. Αυτό δεν το ανέχεται η κοινωνία, δεν μπορεί να το υποφέρει. Η τρομερή απήχηση που κατάφερε να έχει αυτό το έργο, προέρχεται ακριβώς από το γεγονός πως ο Ίψεν δείχνει καθαρά (είτε το θέλει, είτε όχι), πως είναι αδύνατο, σε κοινωνίες που στηρίζονται στο κέρδος, να υποστηρίξεις μια "ανώτερη" ηθική. Ο καπιταλισμός είναι βαθιά ανήθικος, γιατί το κυνήγι του κέρδους, που είναι η ουσία-του, είναι αντίθετο με την ηθική που μπορεί να υποστηρίξει, με τις ανώτερες αξίες δικαιοσύνης κ.λ.π.

Αν ο δόκτωρ Σπόκμαν καταστρέφεται (χάνει τη θέση-του στην κοινωνία και το ίδιο συμβαίνει και στην κόρη-του την Πέτρα, που δεν μπορεί να ενταχθεί σε μια κοινωνία ανταγωνιστική) είναι ακριβώς εξαιτίας της βαθιάς-του αρετής, που εδώ θεωρείται κακία, σφάλμα ή τραγικό λάθος.

**Πέμπτος τύπος: ατομικό αναχρονιστικό ήθος αντίθετο με το σύγχρονο κοινωνικό ήθος**

Είναι η τυπική περίπτωση του Δον Κιχώτη: το ήθος-του το κοινωνικό, είναι απόλυτα σύγχρονο με το ήθος μιας εποχής που δεν υπάρχει πια... Αυτή η κοινωνία που τελείωσε, εξαφανίστηκε, παραβάλλεται με τη σύγχρονη κοινωνία: η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη. Εξαιτίας του αναχρονιστικού ήθους-του, ο Δον Κιχώτης, περιπλανώμενος ιππότης, ιδαλγος της Ισπανίας, ο Δον Κιχώτης ο άρχοντας δεν μπορεί να ζήσει ειρηνικά με την εποχή-του, γιατί είναι η εποχή ανόδου της αστικής τάξης. Η αστική τάξη ποδοπατάει όλες τις αξίες: γι'αυτήν τα πάντα μεταμορφώνονται σε χρήμα και το χρήμα τα περικλείνει όλα.

Υπάρχει μια παραλλαγή αυτού του αναχρονιστικού ήθους με το διαχρονικό ήθος: το θεατρικό πρόσωπο ζει σ'ένα κόσμο ηθικό, που τον εγκλωβίζει μια κοινωνία, η οποία στην πράξη δε δέχεται τις αξίες που αυτό διατείνεται πως έχει. Στο έργο Jose, del parto a la sepultura (Χοσε, απ' τη γέννα στον τάφο), το πρόσωπο του Χοσε Ντα Σίλβα ενσαρκώνει όλες τις αξίες που η αστική τάξη λέει πως είναι δικές-της και η δυστυχία-του προέρχεται ακριβώς από την πίστη-του σ'αυτές τις αξίες κι επειδή διευθύνει τη ζωή-του σύμφωνα μ'αυτές: λατρεία του self-made man, λατρεία της αφοσίωσης στο αφεντικό, του "πρέπει να δουλέψεις περισσότερο απ'ό,τι χρειάζεται", του "δεν πρέπει να προκαλείς κοινωνικά προβλήματα" κ.λ.π. Με λίγα λόγια ένα πρόσωπο που βρήκε τη γραμμή συμπεριφοράς-του, μέσα στους Νόμους της επιτυχίας του Ναπολέοντα Χιλ, ή μέσα στην Τέχνη για να κάνεις φίλους και να επηρεάζεις ανθρώπους του Ντέιλ Κάρνεγκι. Κι'αυτή είναι η Τραγωδία! Και τί τραγωδία!...

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αν το εξαναγκαστικό σύστημα του Αριστοτέλη επέζησε μέχρι τις μέρες-μας, είναι χάρη στην τεράστια αποτελεσματικότητα-τού. Είναι πραγματικά ένα πολύ δυνατό σύστημα εκφοβισμού. Η δομή-του μπορεί να ποικίλλει κατά χίλιους τρόπους, κάνοντας πολλές φορές δύσκολη την αποκάλυψη των στοιχείων που την αποτελούν, όμως το σύστημα μένει, επιτελώντας τη βασική-του εργασία: να καθαρήσει τον κόσμο απ' όλα τα αντικοινωνικά στοιχεία. Γι'αυτήν ακριβώς την αιτία, το σύστημα δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί απο επαναστατικές ομάδες στη διάρκεια επαναστατικών περιόδων: όταν το κοινωνικό ήθος δεν είναι σαφώς καθορισμένο, δεν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε το τραγικό σχήμα, για την απλή αιτία ότι το ήθος του προσώπου δε θα μπορέσει να βρει το κοινωνικό ήθος στο οποίο θα αντιπαρατεθεί. Μπορούμε να χρησιμοποιούμε το καταναγκαστικό σύστημα πριν ή μετά την επανάσταση...όχι όμως στη διάρκεια.

Στην αλήθεια, μόνο οι λίγο ή πολύ σταθερές κοινωνίες, που έχουν μια ηθική εντελώς καθορισμένη, προσφέρουν μια επιλογή αξιών που κάνει δυνατή τη λειτουργία αυτού του συστήματος. Σε μια "πολιτιστική επανάσταση", όταν οι αξίες αμφισβητούνται, όταν άλλες αξίες αρχίζουν να γεννιούνται, αυτό το σύστημα δεν μπορεί να παίξει. Αυτό σημαίνει πως, όσο δομει στοιχεία, για να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα, το σύστημα αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί απο οποιαδήποτε κοινωνία που διαθέτει καθορισμένο κοινωνικό ήθος' για να λειτουργήσει, έχει μικρή σημασία αν αυτή η κοινωνία είναι φεουδαρχική, καπιταλιστική ή σοσιαλιστική. Το σημαντικό είναι να έχει ένα κόσμο με καλά καθορισμένες αξίες.

Απ'την άλλη συμβαίνει συχνά, να μην καταλαβαίνουμε πολύ καλά πώς λειτουργεί αυτό το σύστημα. Αυτό προέρχεται απο το γεγονός ότι το παρατηρούμε από λάθος γωνία. Παράδειγμα: οι ιστορίες των φιλμ, όπως τα γουέστερν, ανταποκρίνονται ακριβώς στο Αριστοτελικό σχήμα (τουλάχιστον όσες

έχω δει εγώ...)' όμως για να τις αναλύσεις, πρέπει να μπεις στην προοπτική του κακού κι όχι του καλού, πρέπει να τις αναλύσεις απο την άποψη του κακού κι όχι του ήρωα.

Για να το δούμε: ένα γουέστερν αρχίζει με την παρουσίαση ενός κλέφτη (κάου-μπόυ αλογοκλέφτη, δολοφόνου), που ακριβώς χάρη σ'αυτό το ελάττωμα ή στο τραγικό λάθος, είναι ο αναμφισβήτητος αρχηγός, ο πιο πλούσιος άνθρωπος και το φόβητρο της συνοικίας ή της πόλης. Κάνει όσο κακό μπορεί, κι εμείς συμμετέχουμε στις πράξεις-του, κάνουμε κι εμείς, με την παρεμβολή άλλων προσώπων, το ίδιο κακό: σκοτώνουμε, κλέβουμε κότες κι άλογα, βιάζουμε νεαρές ηρωίδες κ.λ.π. Η δική-μας αμαρτία ενθαρρύνεται. Μέχρι που νάρθει η περιπέτεια: ο ήρωας την προκαλεί, την αντιμετωπίζει στη διάρκεια μιας σωματικής πάλης ή μ'ατέλειωτους πυροβολισμούς αποκαθιστά την τάξη (κοινωνικό ήθος), την ηθική και την τιμιότητα του εμπορίου αφού καταστρέψει (καταστροφή) τον κακό πολίτη. Σ'αυτή την περίπτωση, η αναγνώριση παραγκωνίζεται: αφήνουνε τον κακό να πεθάνει, χωρίς να μπορέσει να μεταμεληθεί. Αποτέλεσμα: τον αποτελειώνουνε με πιστολιές και τον θάβουνε με μεγάλες φολκλορικές γιορτές και διαβολεμένες καντρίλιες...

Ο καθένας θυμάται ακόμα — δεν είναι αλήθεια;— ότι πολλές φορές η συμπάθειά-μας πήγε μάλλον προς το μέρος του κακού, παρα του καλού. Το γουέστερν, όπως όλα τα παιδικά παιχνίδια, χρησιμεύει "αριστοτελικά" να καθαρήσει το θεατή απ'όλες τις επιθετικές τάσεις-του.

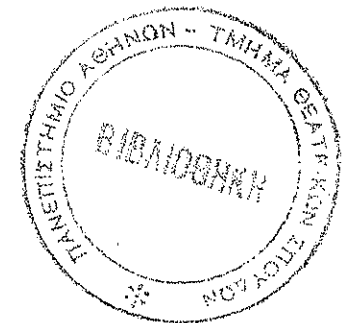
Αυτό το σύστημα χρησιμεύει για να μειώσει, να συνθλίψει, να κατευνάσει να εξαλείψει ο,τιδήποτε είναι επιδεκτικό στη διατάραξη της ισορροπίας. Τα πάντα. Ακόμα και τις μεταμορφωτικές τάσεις, τις επαναστατικές τάσεις...

Δεν υπάρχει πια καμία αμφιβολία πάνω σ'αυτό: ο Αριστοτέλης έδωσε τη φόρμουλα ενός συστήματος καθαρμού εξαιρετικά δυνατού, που ο σκοπός-του είναι να εξαλείψει ό,τι δεν είναι κοινά αποδεκτό, ακόμα και την επανάσταση, πριν γίνει. Το σύστημά-του διαφαίνεται, ακόμα και καμουφλαρισμένο, στην τηλεόραση, στον κινηματογράφο, στο τσίρκο, στο θέατρο. Επιτρέφει κάτω απο μορφές και με μέσα που είναι πολλά και ποικίλλα. Όμως η ουσία-του δεν άλλαξε: Πάντα θέλει να σταματήσει το άτομο, να το προσαρμόσει σ'αυτό που προυπάρχει. Αν είναι αυτό που θέλουμε, τότε αυτό το σύ-

στημα είναι το πιο αποτελεσματικό που υπάρχει. Αν όμως, αντίθετα, θέλουμε να ενθαρρύνουμε το θεατή να μεταμορφώσει την κοινωνία, αν θέλουμε να τον ενθαρρύνουμε να κάνει επανάσταση, τότε πρέπει να βρούμε μια άλλη ποιητική.

ΜΑΚΙΑΒΕΛΙ

ΚΑΙ Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΡΕΤΗΣ ("VIRTU")



Αυτο το δοκίμιο, γράφτηκε το 1962. Τότε έπρεπε να παρουσιαστεί ο Μανδραγόρας, μια κωμωδία του Μακαβέλι που το θέατρο Αρένα του Σάο Πάολο είχε ανεβάσει κάτω απ' τη δικη-μου διεύθυνση το 1963-1964.

Πρώτα σκέφτηκα να βγάλω εντελως το τρίτο μέρος, που αφορά ειδικότερα το έργο και τα πρόσωπα. Όμως μου φάνηκε πως αν το έβγαζα, το σύνολο θα έχανε τη συνοχη-του. Σκέφτηκα ακόμα να προσθέσω καινούρια μέρη, ειδικα στις "Μεταμορφώσεις του διαβόλου" αλλα φοβήθηκα ότι ορισμένες πλευρες θα βαρύνουν σε βάρος του συνόλου. Πρέπει να υπογραμμίσω, πως αυτο το δοκίμιο δεν ισχυρίζεται πως μελετάει με εξαντλητικο τρόπο όλες τις μεταμορφώσεις που γνώρισε το θέατρο απο τότε που το πήραν στα χέρια-τους οι αστοι. Πρόκειται μόνο για μια προσπάθεια σχηματοποίησης αυτων των μεταμορφώσεων. Κάθε σχήμα είναι ατελες. Έχω συνείδηση αυτου του κινδύνου. Τον είχα και πριν αρχίσω αυτη τη δουλεια.

#### 1. ΤΟ ΦΕΟΥΔΑΡΧΙΚΟ ΑΦΗΡΗΜΕΝΟ

Η τέχνη, κατα τον Αριστοτέλη, το Χέγγελ ή το Μαρξ συνιστα πάντα, όποιες κι αν είναι οι ιδιότητες, τα είδη ή τα συλ, έναν αισθητικο τρόπο για τη μετάδοση καθορισμένων γνώσεων, είτε είναι υποκειμενικες, είτε αντικειμενικες, προσωπικες ή κοινωνικες, ειδικες ή γενικες, αφηρημένες ή συγκεκριμένες, υποδομικες ή υπερδομικες. Αυτες οι γνώσεις, προσθέτει ο Μαρξ, συμπίπτουν με την προοπτικη του καλλιτέχνη ή του κοινωνικου τομέα που τον υποστηρίζει, τον πληρώνει και καταναλώνει το έργο-του. Όμως συμπίπτουν προπάντων με την άποψη του κοινωνικου τομέα που έχει την οικονομικη εξουσία — χάρη στην οποία ελέγχει τις άλλες εξουσίες — και που χαράζει τις γραμμες κατεύθυνσης κάθε δημιουργίας, καλλιτεχνικης, επιστημονικης, φιλοσοφικης ή άλλης. Αυτο που ενδιαφέρει αυτον τον τομέα, είναι φυσικα να μεταβιβάσει

τη γνώση, που θα τον βοηθήσει να κρατήσει την εξουσία-του — όταν την έχει ήδη — ή να την κατακτήσει όταν δεν την έχει ακόμα. Αυτό όμως δεν εμποδίζει άλλους τομείς ή κοινωνικές τάξεις νάχουν τη δική-τους τέχνη. Η κυρίαρχη τέχνη, ό,τι κι αν είναι, θα μείνει πάντα η τέχνη της κυρίαρχης τάξης γιατί αυτή είναι ο μοναδικός ρυθμιστής των μέσων διάδοσης.

Όπως όλες οι άλλες τέχνες, έτσι και το θέατρο καθορίζεται απ'την κοινωνία' αλλά με πολύ πιο αυστηρό τρόπο, λόγω της άμεσης επαφής που επιτρέπει με το κοινό και της μεγαλύτερης δύναμης πειθούς που του δίνει αυτό το γεγονός. Αυτός ο καθορισμός αγγίζει τόσο τη συγκεκριμένη παράσταση, όσο και το περιεχόμενο των ιδεών που κυκλοφορούν στο γραπτό κείμενο.

Για να πεισθούμε για το πρώτο γεγονός, αρκεί να επικαλεσθούμε για παράδειγμα, το βαθυ χαντάκι που χωρίζει την τυπική τεχνική ενός Σαίξπηρ, από κείνη ενός Σέρνταν, να αντιπαραθέσουμε τη βία του πρώτου στη λεπτότητα του δεύτερου: από τη μια μεριά μονομαχίες, στάσεις, φαντάσματα και μάγισσες' από την άλλη μικροραδιουργίες, υπονοούμενα, πολυσύνθετη δομή των συγχύσεων. Ο Σέρνταν δε θα είχε καμία επιτυχία αν έπρεπε ν'αντιμετωπίσει τη βία του πολυθόρυβου ελισαβετιανού κοινού κι ο Σαίξπηρ, θα φαινόταν στο κοινό του Ντράλυ Λέιν, προς το τέλος του 18ου αιώνα, σαν ένας φρικτός δήμιος θεατρικών προσώπων, αιμοχαρής και χονδροειδής.

Όσο για το περιεχόμενο, τα παραδείγματα που θα μπορούσε να δώσει κανείς, δεν είναι τόσο εύγλωττα, όμως είναι εύκολο να δούμε την κοινωνική επίδραση που κυριαρχεί στο σύγχρονο θέατρο, όπως κι αυτή που κυριαρχεί στην ελληνική δραματουργία.

Ο Άρνολντ Χάουζερ, αναλύοντας στο βιβλίο-του Κοινωνική ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης, τον κοινωνικό ρόλο της τραγωδίας, γράφει: "Οι εξωτερικές όψεις της παράστασης ήταν φυσικά δημοκρατικές για τις μάζες' όμως το περιεχόμενο των τραγωδιών ήταν αριστοκρατικό. Υπήρχε έξαρση του εξαιρετικού ατόμου που ξεχώριζε από τους άλλους θνητούς: του αριστοκράτη. Η μόνη πρόοδος της Αθηναϊκής Δημοκρατίας ήταν να αντικαταστήσει με την αριστοκρατία του χρήματος την αριστοκρατία του αίματος.

Η Αθήνα ήταν μια ιμπεριαλιστική δημοκρατία και τα κέρ-

δη των πολέμων δεν πήγαιναν παρα στην κυρίαρχη κοινωνική τάξη. Το Κράτος κι οι πλούσιοι πλήρωναν για την παραγωγή των παραστάσεων, έτσι που να εμποδίζεται η σκηνοθεσία έργων με περιεχόμενο αντίθετο απ'αυτό που έκριναν εκείνοι σωστό".

Στο Μεσαίωνα, ο έλεγχος της θεατρικής παραγωγής, που γινόταν από τον κλήρο και τους ευγενείς, ήταν ακόμα πιο αποτελεσματικός. Εύκολα μπορούμε να δούμε τους δεσμούς που ενώνουν τη μεσαιωνική τέχνη με το φεουδαρχικό σύστημα: φαίνονται στη σκηνοθεσία ενός ιδανικού τύπου τέχνης, που δεν εξηγεί οπωσδήποτε όλες τις ειδικές περιπτώσεις, όπου όμως βρίσκουμε συχνά τέλεια παραδείγματα.

Η σχεδόν ολοκληρωτική αυτάρκεια κάθε φεουδάρχη, το κοινωνικό σύστημα που στηρίζεται σε διαταγές αποκλειστικά δοσμένες κατά στρώματα, η μικρή σημασία — σχεδόν τέλεια απουσία — του εμπορίου, έπρεπε να παράγει μια τέχνη στην οποία "δεν υπήρχε, λέει ο Χάουζερ, καμία αξιοποίηση του καινούριου, μια τέχνη που αντίθετα, προσπαθούσε να διαφυλάξει το παλιό και το παραδοσιακό. Στο Μεσαίωνα, έλλειπε η ιδέα της αρμοδιότητας που φάνηκε μόνο με τον ατομισμό".

Η φεουδαρχική τέχνη έχει στόχους που είναι οι ίδιοι με του κλήρου και των ευγενών: να ακινητοποιήσει την κοινωνία, διακονώντας το ισχύον σύστημα. Οι χαρακτηριστικές-της αρχές είναι η αποπροσωποποίηση, η απενσάρκωση του ατόμου, η αφαίρεση. "Η τέχνη, γράφει ο Χάουζερ, πληρούσε μια καταναγκαστική και αυστηρή αποστολή, επιβάλλοντας θριαμβευτικά στο λαό μια στάση θρησκευτικού σεβασμού για την κοινωνία, όπως αυτή είναι. Πρόσφερε ένα κόσμο στατικό, στερεότυπο, όπου όλα ήταν γενικά, ομογενή. Το υπερλογικό γινόταν όλο και πιο σημαντικό και τα ατομικά και συγκεκριμένα φαινόμενα, δεν είχαν καμία ουσιαστική αξία, δεν άξιζαν παρα σαν σύμβολα ή σημάδια".

Η ίδια η εκκλησία κατ'αρχήν αρκείται στο να ανέχεται την τέχνη, για να τη χρησιμοποιήσει κατόπιν σαν καθαρό μέσο μεταφοράς των ιδεών-της, των δογμάτων, των αρχών, των εντολών και των αποφάσεών-της. Όσο για τα καλλιτεχνικά μέσα, δεν είναι παρα μια παραχώρηση που έγινε από τον κλήρο στις ανίδεες μάζες, που ήταν ανίκανες να διαβάσουν και να παρακολουθήσουν ένα αφηρημένο συλλογισμό και μπορούσε κανείς να τις αγγίξει μόνο δια μέσου των αισθήσεων.

Η ταυτότητα που προσπαθούν να βάλουν ανάμεσα στους ευγενείς και τις ιερές φιγούρες, ενισχύεται από τη θέληση να υπάρξει ένας ακλόνητος δεσμός μεταξύ των φεουδαρχών και της θεότητας. Παράδειγμα: η ρωμανική τέχνη παριστάνει πάντα τις φιγούρες των αγίων και των ευγενών με μετωπικό τρόπο, και ποτέ αυτά τα πρόσωπα δεν ζωγραφίζονται την ώρα της δουλειάς: πάντα είναι άεργα, γιατί η αργία είναι το χαρακτηριστικό σημάδι του δυνατού άρχοντα. Ζωγραφίζουν το Χριστό σαν να ήταν ευγενής και τον ευγενή σαν να ήταν ο Χριστός. Δυστυχώς ο Χριστός σταυρώθηκε και πέθανε μέσα σε φοβερούς φυσικούς πόνους: εδώ η ταύτιση δεν ενδιαφέρει πια καθόλου τους ευγενείς. Γι' αυτό, ακόμα και στις πιο έντονες στιγμές πόνου, το πρόσωπο του Χριστού, του Αγίου Σεβαστιανού και των άλλων μαρτύρων δεν παρουσιάζει κανένα σημάδι πόνου: αντίθετα θαυμάζουν τον ουρανό, μ' ένα ύφος υπέρτατης ευδαιμονίας. Οι πίνακες που παρουσιάζουν τη Σταύρωση, δίνουν την εντύπωση πως ο Χριστός στηρίζεται ελαφρά στο σταυρό για να θαυμάσει την ευτυχία που ξυπνάει μέσα του η προοπτική, πως σε λίγο θα μοιραστεί τη ζωή του Ουράνιου Πατέρα.

Δεν είναι τυχαίο πως το βασικό θέμα της Ρωμανικής ζωγραφικής παραμένει η Τελική Κρίση. Γιατί πραγματικά είναι το πιο αποτελεσματικό θέμα για να φοβίσει τους φτωχούς θνητούς δείχνοντάς-τους τις φοβερές τιμωρίες και τις αιώνιες χαρές της σωτηρίας. Κι επιτρέπει επίσης στους πιστούς να θυμηθούν πως οι επίγειοι πόνοι-τους δεν είναι παρά το αντίτιμο καλών πράξεων: θα καταγραφούν για λογαριασμό-τους στο βιβλιάριο του Αγίου Πέτρου, αυτών που ζυγιάζει εκεί ψηλά τη στιγμή του θανάτου-μας, αφού επαληθεύσει το ενεργητικό και το παθητικό. Αυτό το βιβλίο με το "πρέπει και έχω" είναι μια ανακάλυψη της Αναγέννησης, που συνεχίζει ακόμα και σήμερα να κάνει αληθινά θαύματα, κάνοντας ευτυχισμένους αυτούς, που παρ' όλα τα βάσανά-τους, έχουν αρκετή πίστη στον παράδεισο.

Όπως η ζωγραφική έτσι και το θέατρο, εκδηλώνει την ίδια τάση στην αφαίρεση όσον αφορά τη μορφή και στον προσηλυτισμό όσον αφορά το περιεχόμενο. Ακούμε να λένε συνήθως πως το Μεσαιωνικό θέατρο είναι Άριστοτελικό. Τέτοιες διαβεβαιώσεις δεν είναι κατανοητές παρά με την προϋπόθεση να μην κρατήσουμε από την Ποιητική παρά την

ελάσσωνα όψη-της: τον, δυστυχώς, πολύ διάσημο νόμο των τριών ενότητων. Αυτός ο νόμος δεν έχει καμία αξία αυτός καθ' αυτός: οι Έλληνες τραγικοί δεν υπάκουαν άλλωστε ακριβώς. Δεν πρέπει να βγάζουμε συμπέρασμα από ένα απλό υπαινιγμό, που έγινε σχεδόν τυχαία και διατυπώθηκε με τρόπο ελλιπή. Η Ποιητική του Αριστοτέλη είναι βασικά ένας τέλειος μηχανισμός για να εξασφαλίσει την παραδειγματική κοινωνική λειτουργία του θεάτρου. Είναι ένα αποτελεσματικό εργαλείο, για να διορθώσει τους ανθρώπους που έχουν τάση να διαμορφώσουν την κοινωνία. Την Ποιητική πρέπει να τη δούμε κάτω απ' το κοινωνικό-της πρίσμα, γιατί εκεί υπάρχει η βασική-της σημασία.

Για τον Αριστοτέλη, αυτό που έχει σημασία στην τραγωδία είναι η λειτουργία της κάθαρσης, η καθαρτική-της δύναμη που ασκεί πάνω στον πολίτη. Όλες οι θεωρίες-της συγκλίνουν σ' ένα αρμονικό σύνολο, που δείχνει την τέχνη και τον τρόπο να καθαρίζεται σωστά το έδαφος και κάθε τάση που κλίνει προς τη διαμόρφωση της κοινωνίας. Μ' αυτή την έννοια, το Μεσαιωνικό θέατρο είναι εντελώς Αριστοτελικό, ακόμα κι αν δε μεταχειρίζεται τα τυπικά μέσα που υπέδειξε ο Έλληνας θεωρητικός.

Τα τυπικά θεατρικά πρόσωπα του φεουδαρχικού θεάτρου, δεν είναι ανθρώπινα όντα: είναι οι αφηρημένοι αντιπρόσωποι των ηθικών, θρησκευτικών και λοιπών αξιών. Δεν υπάρχουν μέσα στον πραγματικό και συγκεκριμένο κόσμο. Τα πιο τυπικά έχουν ονόματα όπως Λαγνεία, Αμάρτημα, Αρετή, Άγγελος, Διάβολος, κ.λ.π. Δεν είναι πρόσωπα που έχουν σχέση με τη δραματική πράξη, αλλά απλά αντικείμενα, φερέφωνα των αξιών που συμβολίζουν. Ο Διάβολος, για παράδειγμα, δεν έχει καμία ελευθερία πρωτοβουλίας: του αρκεί ο ρόλος που έχει αναλάβει να βάζει σε πειρασμό τους ανθρώπους, προφέροντας τις φράσεις που αυτή η αφαίρεση πρέπει αναγκαστικά να πει σε τέτοιες περιστάσεις. Επίσης ο Άγγελος, η Λαγνεία κι όλα τα πρόσωπα που έχουν επιφορτισθεί να συμβολίσουν το καλό/το κακό, το αληθινό/το ψεύτικο, το δίκαιο/το άδικο, κινούνται πολύ φυσικά, σύμφωνα με τις απόψεις των ευγενών και του κλήρου που διευθύνουν αυτή την τέχνη. Τα φεουδαρχικά έργα έχουν πάντα ένα ηθικοπλαστικό και παραδειγματικό χαρακτήρα: οι καλοί ανταμοίβονται απαραίτητα, οι κακοί τιμωρούνται οπωσδήποτε.

Θα μπορούσαμε να τα χωρίσουμε, σχηματικά, σε δυο ομάδες: τα έργα της αμαρτίας και τα έργα της αρετής.

Ανάμεσα στα έργα της αρετής, μπορούμε να βάλουμε το Παράσταση και γιορτή του Αβραάμ και του γιου-του Ισαάκ, του Μπελκάρι που είναι σχεδόν σύγχρονος του Μακιαβέλι. Το έργο διηγείται την ιστορία αυτού του πιστού δούλου του Θεού, που ήταν πάντα έτοιμος να υπακούσει, ακόμα κι όταν οι διαταγές που έρχονται από ψηλά είναι ακατάληπτες κι άδικες (κάθε υπήκοος έτσι, πρέπει να υπακούει τον άρχοντά-του, χωρίς να αμφισβητεί τη δικαιοσύνη των αποφάσεών-του). Ο Αβραάμ, ένας καλός υπήκοος, είναι πάντα διατεθειμένος να υπακούσει στις διαταγές που έρχονται απ' τον ουρανό. Το έργο διηγείται πώς έκανε το καθήκον-του μέχρι την πολύ "Χιτσ-κοκτική" παρεμβολή ενός αγγέλου, που ξεπήδησε τη συγκεκριμένη στιγμή, όπου ο Αβραάμ κατεβάζει το σπαθί πάνω στο ζεστό κι αψώ λαίμο το γιου-του. Ο Άγγελος χαίρεται μαζί με τον πατέρα και το γιο, επαινεί τη δουλική συμπεριφορά-τους κι αποκλύπτει πως τους περιμένει μια τεράστια ανταμοιβή επειδή υπακούσανε τόσο τυφλά στη θέληση του Θεού, του ανώτατου Άρχοντα; ο Θεός προσφέρει στον Αβραάμ το κλειδί της πόρτας των εχθρών-του. Θα πρέπει οι εχθροί-του σίγουρα να μην είναι τόσο καλοί υπήκοοι, όσο αυτός...

Όσο για τα έργα της αμαρτίας, πρέπει να αναφέρουμε ένα, αρκετά όψιμο, ενός ανώνυμου Άγγλου: τον *Everyman*. Διηγείται την ιστορία του *everyman* τη στιγμή του θανάτου-του και δείχνει το σωστό τρόπο που πρέπει να φερθεί κανείς για να κερδίσει, σ' αυτή την τελική ώρα, τη συγχώρεση, όσο μεγάλη κι αν είναι τα κρίματα που έκανε μέχρι τότε. Αρκεί μια καλή μεταμέλεια, μια καλή μετάνοια και, εννοείται, η εμφάνιση ενός αγγέλου που δίνει την συγγνώμη και το ηθικό δίδαγμα της ιστορίας. Αν και στους τωρινούς καιρούς οι άγγελοι δεν εμφανίζονται πια τόσο συχνά πάνω στη γη, αυτό το έργο συνεχίζει να παίζεται με σχετική επιτυχία και προκαλεί μάλιστα και κάποιο φόβο.

Δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση που τα δυο παραδείγματα που αναφέραμε — που ίσως είναι τα πιο τυπικά της φεουδαρχικής δραματουργίας — γράφτηκαν τη στιγμή που η αστική τάξη, σε πλήρη ανάπτυξη, ήταν κιόλας δυνατή: το περιεχόμενό-τους ήταν ακόμα πιο καθαρό, όσο οι κοινωνικές αντιθέσεις γίνονταν πιο οξείες. Δεν πρέπει να μας κάνει εντύ-

πωση που το πιο τυπικό αστικό θέατρο γράφεται ακριβώς αυτή τη στιγμή... ενώ η αστική τάξη αρχίζει να βλέπει το τέλος-της να πλησιάζει.

Τα έργα που έχουν αυστηρά ένα άξονα κι ένα στόχο κινδυνεύουν νάρθουν αντιμέτωπα με μια απ' τις βασικές αρχές του θεάτρου: το θέατρο πρέπει να είναι σύγκρουση, αντίθεση ή οποιοδήποτε άλλο είδος συμπλοκής κι αγώνα.

Πώς έλυσε το φεουδαρχικό θέατρο, αυτό το πρόβλημα; Βάζοντας στη σκηνή εχθρούς, παρουσιάζοντας-τους όμως με τέτοιο τρόπο, αφού γίνει τέτοια επεξεργασία της ιστορίας, ώστε η λύση να είναι καθορισμένη εκ των προτέρων. Μ' άλλα λόγια: υιοθετώντας ένα αφηγηματικό ύφος, τοποθετώντας τη δράση στο παρελθόν, αποφεύγοντας τη δράση και την άμεση και συγκεκριμένη παρουσίαση των θεατρικών προσώπων που βρίσκονται σε σύγκρουση. Ο Καρλ Βόσλερ παρατηρεί με έκπληξη πως δεν ξέρει ούτε ένα μεσαιωνικό δράμα που ο Διάβολος "να γίνεται δεκτός και να παρουσιάζεται σαν αντίπαλος άξιος του Θεού" είναι βασικά ο νικημένος, ο δευτερεύων". (1) Ο ρόλος-του είναι συχνά δευτερεύων και πολύ συχνά κωμικός. Συνηθίζεται και σήμερα ακόμα ο Διάβολος να μιλάει μια γλώσσα ξένη, δίνοντας χάρη σ' αυτό τον ελιγμό, μια εντύπωση γελοία, που αποδυναμώνει ταυτόχρονα το ένα απ' τα δύο μέρη που είναι προς κρίση.

Δυστυχώς για τους φεουδάρχες ευγενείς, τίποτα σ' αυτό τον κόσμο δεν είναι αιώνιο, ούτε καν τα πολιτικά και κοινωνικά συστήματα: εμφανίζονται, εξελίσσονται και γεννούν άλλα συστήματα, που έχουν την ίδια μοίρα. Με το μέγαλωμα της αστικής τάξης εμφανίζεται πραγματικά ένα νέο είδος τέχνης, μια καινούρια ποιητική, που αρχίζει να ερμηνεύει άλλες γνώσεις, που έχουν αποκτηθεί κι έχουν μεταφερθεί προς μια νέα προοπτική. Ο Μακιαβέλι είναι ένας από τους μάρτυρες αυτών των κοινωνικών και καλλιτεχνικών μεταβολών. Ο Μακιαβέλι είναι ο μύστης της ποιητικής της "virtu".

## II. ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΟ

Απο τον XI αιώνα, με την εμφάνιση του εμπορίου, η ζωή

1 VOSLER, Ποιητικές φόρμες των Ρομανικών Λαών

αρχίζει να μεταφέρεται από τις εξοχές προς τις πόλεις που ιδρύθηκαν πρόσφατα, όπου χτίζονται αποθήκες, τράπεζες, όπου οργανώνεται η εμπορική λογιστική, συγκεντρώνονται οι συναλλαγές. Τον αργό ρυθμό του Μεσαίωνα, διαδέχεται ο γρήγορος ρυθμός της Αναγέννησης. Αυτός ο γρήγορος ρυθμός οφείλεται, κατά τον Άλφρεντ φον Μάρτιν, στο ότι ο καθένας αρχίζει να χτίζει για τον εαυτό-του κι όχι πια για τη δόξα ενός αιώνιου Θεού, που αν και ήταν αιώνιος, έμοιαζε να μην τον νοιάζει πια αν θα δεχτεί τις αποδείξεις αγάπης από τους φοβισμένους πιστούς-του. "Το Μεσαίωνα μπορούσαν να δουλεύουν οι άνθρωποι για να χτιστεί ένας πύργος ή μια εκκλησία, ολόκληρους αιώνες, αφού έχτιζαν για την κοινότητα και για το Θεό. Από την Αναγέννηση, άρχιζαν να χτίζουν για τους θνητούς και κανείς δε μπορούσε να περιμένει τόσο πολύ".(2).'

Η μεθοδική διάταξη της ζωής κι όλων των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων γίνεται μια από τις βασικές αξίες που έφερε η διαμορφωμένη αστική τάξη. "Να ξεδεύεις λιγότερα από αυτά που κερδίζεις, να εξοικονομείς τις δυνάμεις-σου και τα λεφτά-σου, να διοικείς με οικονομία το σώμα και το πνεύμα, νάσαι εργατικός, αντίθετα με την αργία των αρχόντων του Μεσαίωνα: τέτοια γίνανε τα μέσα που διέθετε κάθε άτομο που προσπαθούσε να ανυψωθεί κοινωνικά και να ευημερήσει". Η αστική τάξη που γεννιέται, ενθαρρύνει την ανάπτυξη της επιστήμης που είναι απαραίτητη για τους στόχους-της: να προωθήσει μια αύξηση της παραγωγής που θα επιτρέψει μεγαλύτερα κέρδη και τη συσσώρευση κεφαλαίου. Η ανακάλυψη καινούριων δρόμων για τις Ινδίες γίνεται το ίδιο επειγούσα όσο και η τελειοποίηση νέων τεχνικών παραγωγής, εκμετάλλευση της εργατικής δύναμης που η αστική τάξη έχει αρχίσει να τη βάζει σε κανάλια.

Μέχρι και τον πόλεμο ακόμα, αρχίζουν να τον κάνουν με ένα τρόπο πολύ πιο τεχνικό από πριν, βασικά εξαιτίας των καινούριων τελειοποιημένων κανονιών που χρησιμοποιούνται σε μεγαλύτερη κλίμακα. Τα ιπποτικά ιδεώδη πρέπει αναγκαστικά να εκλείψουν: τώρα αρκεί μια σφαίρα, που τη

2 A. von MARTIN, Κοινωνιολογία της Αναγέννησης, Στουτγάρδη, 1932

ρίχνει ο πιο φοβισμένος κι ο πιο δειλός στρατιώτης για να καταστρέψει δεκάδες αξιων *cid campeadores*.

Σ'αυτή την καινούρια λογιστική κοινωνία, "Η αξία και η προσωπική ικανότητα κάθε ανθρώπου, γράφει ο φον Μάρτιν, γίνονται πιο σημαντικές από την καταγωγή-του, κι ο ίδιος ο Θεός μεταμορφώθηκε σε ανώτατο δικαστή οικονομικών ανταλλαγών, αόρατος διοργανωτής του κόσμου, αφού ο κόσμος νοείται σαν μια τεράστια εμπορική επιχείρηση". Αρχίζουν να έχουν με το Θεό σχέσεις τρέχοντος λογαριασμού—πρακτική που αντιστοιχεί ακόμα και σήμερα στις καλές πράξεις του καθολικισμού. Η ελεημοσύνη γίνεται συμβολαιογραφική πράξη για να διασφαλιστεί η βοήθειά-του. Η καλοσύνη δίνει τη θέση-της στην ελεημοσύνη.

Αυτός ο καινούριος ιδιοκτήτης Θεός, ο αστός θεός, απαιτεί επειγόντως να αναδιαμορφώσουν τη θρησκεία, πράγμα που δεν αργεί να γίνει, χάρη στην προτεσταντική διατύπωση. Για το Λούθηρο, η ευημερία είναι η ανταμοιβή που δίνει ο Θεός στην καλή διεύθυνση των υποθέσεων, στην καλή διοίκηση των υλικών αγαθών. Όσο για τον Καλβίνο, ο πιο σίγουρος τρόπος, κατά τη γνώμη-του, για να αποδείξεις στον εαυτό-σου πως είσαι ο εκλεκτός του Θεού είναι να πλουτίσεις εδώ κάτω, στη γη. Αν ο Θεός ήταν αντίθετος με το τάδε άτομο, θα το εμπόδιζε να πλουτίσει· αν πλουτίζει είναι γιατί πραγματικά ο Θεός είναι με το μέρος-του. Το κεφάλαιο που συγκεντρώνεται γίνεται σχεδόν συνώνυμο με τη θεία χάρη. Όσο για τους φτωχούς, αυτούς που δουλεύουν με τα χέρια-τους, τους εργάτες και τους χωρικούς, αυτοί δεν είναι παρα μια λεγεώνα από μη εκλεκτούς: δεν μπορούν να πλουτίσουν, γιατί ο Θεός είναι αντίθετος σ'αυτό — ή τουλάχιστον δεν τους βοηθάει. Στην κωμωδία του Μακιαβέλι, Ο Μανδραγόρας, ο αδελφός Τιμόθεος χρησιμοποιεί τη Βίβλο σύμφωνα με τη μόδα της Αναγέννησης: δείχνει πως το ιερό βιβλίο έχασε τη λειτουργία-του, που ήταν να βάζει κανόνες στην ανθρώπινη συμπεριφορά, για να γίνει το ιερό γλωσσάριο ενός ορισμένου αριθμού κεμένων, γεγονότων και εδαφίων, που αν ερμηνευτούν μεμονωμένα, μπορούν να δικαιολογήσουν εκ των υστέρων οποιαδήποτε συμπεριφορά του κλήρου και των ανθρώπων, οποιαδήποτε σκέψη, οποιαδήποτε πράξη, όσο κι αν δεν είναι άγιες. Κι όταν το έργο παίχτηκε για πρώτη φορά, ο Πάπας Λέων ο 10ος όχι μόνον το επιδοκίμασε, αλλά έδειξε



πολυ ικανοποιημένος επειδή ο Μακιαβέλι, εξέθεσε με μια τέχνη γεμάτη ακρίβεια, τη νέα θρησκευτική νοοτροπία και τις καινούριες αρχές της εκκλησίας.

Παρ'όλες αυτές τις κοινωνικές μεταμορφώσεις, ο αστος υστερεί καθαρά απέναντι στον άρχοντα φεουδάρχη: ενώ αυτός ο τελευταίος θα μπορούσε να ισχυριστεί πως η εξουσία-του προερχόταν από ένα συμβόλαιο που είχε κάνει — σ'ένα αμνημόνευτο παρελθόν — με το Θεό, όπου ο ίδιος ο Θεός του είχε παραχωρήσει το δικαίωμα της κατοχής της γης, δίνοντάς-του την υποχρέωση να τον αντιπροσωπεύει εδώ κάτω, ο αστος, δεν έχει τίποτα να προβάλλει για υπεράσπισή-του, εκτός από την επιχειρηματική-του κατάσταση, τις αξίες-του και τις προσωπικές-του ικανότητες.

Η γέννησή-του, δεν του δίνει κανένα ειδικό προνόμιο· αν διαθέτει κάτι τέτοιο, θα τόχει κερδίσει χάρη στα χρήματά-του, στην ελεύθερη πρωτοβουλία-του, στην εργασία-του και στην τυποποιημένη και λογική ικανότητά-του να οργανώνει μεθοδικά τη ζωή-του. Η αστική εξουσία λοιπόν, στηρίζεται στην αξία του ζωντανού και συγκεκριμένου ατόμου, που υπάρχει σ'ένα κόσμο πραγματικό. Ο αστος δεν οφείλει τίποτα στο πεπρωμένο ή στην καλή-του τύχη: όλα προέρχονται από τη *virtu*. Χάρη σ'αυτήν μπόρεσε να ξεπεράσει όλα τα εμπόδια που τούβαζαν, η γέννησή-του, οι νόμοι του φεουδαρχικού συστήματος, η παράδοση κι η θρησκεία. Η *virtu* είναι ο πρώτος-του νόμος.

Όμως, ποια άλλα μοντέλα συμπεριφοράς θα διαλέξει αυτός ο αστος ο γεμάτος αρετή και άρνηση για το παρελθόν και την παράδοση, απ'αυτά που του προσφέρει η συγκεκριμένη πραγματικότητα; Το αληθινό/το ψεύτικο, το καλό/το κακό, ολ'αυτά δεν έχουν πια νόημα, παρα σε σχέση με την πρακτική. Καμιά παράδοση, κανένας νόμος δεν μπορεί να του ανοίξει το δρόμο προς την εξουσία, παρα αυτοί που διευθύνουν τον υλικό και συγκεκριμένο κόσμο. Η "πράξη" είναι ο δεύτερος νόμος της αστικής τάξης.

Η *virtu* και η πράξη υπήρξαν και παραμένουν, τα δυο βασικά χαρακτηριστικά της αστικής τάξης. Δεν μπορούμε βέβαια απ'όλα αυτά να βγάλουμε το συμπέρασμα πως όποιος δεν είναι ευγενής, μπορεί να έχει *virtu* ή να στηρίξει την εμπιστοσύνη-του στην πράξη κι ακόμα λιγότερο πως κάθε αστος πρέπει να έχει αυτά τα χαρίσματα, αλλιώς θα πάψει να είναι αστος. Ο ίδιος

ο Μακιαβέλι κριτικάρει την αστική τάξη της εποχής-του και την κατηγορεί πως αξιοποίησε τις παραδόσεις του παρελθόντος, πως ονειρεύεται νοσταλγικά τους ρομαντικούς κανόνες των ευγενών φεουδαρχών: έτσι αποδυναμώνει από μόνη-της, αργοπορεί τη σταθεροποίηση των θέσεών-της και εμποδίζει τη δημιουργία δικών-της αξιών.

Αυτή η καινούρια κοινωνία θάπρεπε αναγκαστικά να παράγει ένα άλλο είδος τέχνης, ριζικά διαφορετικό απ'αυτό που προυπήρχε. Πραγματικά είναι αδύνατο στην καινούρια τάξη, να ξαναρχίσει για λογαριασμό-της, μ'οποιοδήποτε τρόπο, τις καλλιτεχνικές αφαιρέσεις που γίνονταν μέχρι τότε. Αντίθετα της χρειάζεται να γυρίσει προς την συγκεκριμένη πραγματικότητα, για ν'αντλήσει απ'αυτήν τις φόρμες της τέχνης-της. Ιδιαίτερα δεν μπορεί να ανεχθεί να διατηρούν τα θεατρικά πρόσωπα τις αξίες που χάλκεψε η φεουδαρχία. Πάνω στη σκηνή, στη ζωγραφική, στη γλυπτική, πρέπει να δημιουργούνται άνθρωποι ζωντανοί, άνθρωποι με σάρκα και οστά και προπαντός άνθρωποι προικισμένοι με *virtu*.

Όσο για τη ζωγραφική, αρκεί να ξεφυλλίσουμε οποιοδήποτε βιβλίο ιστορίας της τέχνης, για να καταλάβουμε τι έγινε τότε. Πάνω στους μουσαμάδες εμφανίζονται άτομα που έχουν γύρω-τους αληθινά τοπία. Τα πρόσωπα — ήδη γίνεται στη γοτθική τέχνη — αρχίζουν να ατομικοποιούνται. "Η αστική τέχνη, γράφει ο φον Μάρτιν, ήταν από κάθε άποψη, μια τέχνη λαϊκή γιατί απομακρυνόταν από τις σχέσεις που υπήρχαν κατά παράδοση με την εκκλησία και γιατί άρχιζε να παριστάνει οικεία πρόσωπα. Ένα απ'τα πιο αξιοσημείωτα φαινόμενα, είναι η εμφάνιση του γυμνού, όχι μόνο μέσα στο θρησκευτικό χώρο αλλά και στον αριστοκρατικό· το γυμνο κι ο θάνατος είναι δημοκρατικά. Το γυμνο κι ο θάνατος προς το τέλος κιόλας του Μεσαίωνα καταμεσις στην αστικοποίηση ήταν καταδικασμένα απ'την εκκλησία και την αριστοκρατία".

Στο θέατρο, η αφηρημένη φιγούρα του Διαβόλου γενικά εξαφανίζεται, για να δώσει τη θέση-της στους διαβόλους ειδικά: Λαίδη Μάκβεθ, Ιάγος, Κάσιος, Ριχάρδος 3ος κι άλλοι λιγότερο δυνατοί. Δεν είναι πια μόνο "η αρχή του κακού" ή "διαβολικοί άγγελοι": είναι ζωντανά πλάσματα που διαλέγουν ελεύθερα δρόμους που θεωρούνται δρόμοι του κακού. Άνθρωποι γεμάτοι *virtu*, με την έννοια που ο Μακιαβέλι χρη-

σιμοποιεί τη λέξη, "που επωφελούνταν στο έπακρο απ'όλο το δυναμικο-τους, προσπαθώντας να μετριάσουν ό,τι μετέχει στη συγκίνηση και ζώντας σ'ένα κόσμο εξυπνάδας και υπολογισμού: Η εξυπνάδα δεν έχει καθόλου ηθικό χαρακτήρα. Είναι ουδέτερη, όπως τα χρήματα".

Δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση που ένα από τα πιο τυπικά θέματα της Σαίξπηρικής δραματουργίας είναι η κατάληψη της εξουσίας από κάποιον, που δεν έχει όμως το δικαίωμα να την απαιτήσει. Ούτε η αστική τάξη έχει το "δικαίωμα" να πάρει την εξουσία, αλλά αυτό ακριβώς κάνει. Ο Σαίξπηρ γράφει σε μύθο την ιστορία της αστικής τάξης. Όμως η προσωπικότητά του θέση είναι αμφίροπη: αν και τη συμπάθειά του σαν άνθρωπος και σαν συγγραφέας τη δίνει στο Ριχάρδο Γ' (πεθαίνοντας αυτός, πεθαίνει ο ενάρετος, ο αντιπρόσωπος της ανερχόμενης τάξης, ο άνθρωπος που δρα έχοντας εμπιστοσύνη στη δική του νίτση, ανατρέποντας την παράδοση, την προκαθορισμένη και ιερή κοινωνική σειρά), ο Σαίξπηρ στο τέλος θα υποκληθεί μπροστά σου ευγενείς που τον διοικούν και που, σε τελευταία ανάλυση, διατηρούν ακόμα την πολιτική εξουσία. Ο Ριχάρδος μένει ο αδιαφιλονίκητος ήρωας, ακόμα κι αν νικιέται στην πέμπτη πράξη. Αυτά συμβαίνουν άλλωστε πάντα στην πέμπτη πράξη, κι όχι πάντα με τρόπο πειστικό. Το τέλος του Μάκβεθ είναι κατακριτέο, τουλάχιστον δραματουργικά: νικείται από τους αντιπροσώπους της νομιμότητας, το Μάλκομ και το Μάκνταφ, ο ένας είναι νόμιμος κληρονόμος, δειλος και φυγάδας, ο άλλος ο πιστός υπηρέτης-του και υπήκοος. Ο Χάουζερ εξηγεί αυτή τη διχογνωμία, θυμίζοντας πως η βασίλισσα Ελισάβετ ήταν κι η ίδια μια απ'τις μεγαλύτερες σφειλέτριες όλων των αγγλικών τραπεζών, πράγμα που δείχνει πως οι ίδιοι οι ευγενείς βρισκόνταν σε μια αμφίροπη κατάσταση. Ο Σαίξπηρ ερμηνεύει τις καινούριες αξίες της αστικής τάξης ακόμα κι αν επιφανειακά αποκαθιστά τη νομιμότητα κι αν η φεουδαρχία θριαμβεύει στο τέλος των έργων-του.

Όλη η σαίξπηρική δραματουργία μαρτυράει την εμφάνιση στο θέατρο, του ατομικοποιημένου ανθρώπου. Τα βασικά πρόσωπα αντιμετωπίζονται όλα με τρόπο πολυδιάστατο. Είναι δύσκολο να βρει κανείς στο θεατρικό ρεπερτόριο μιας άλλης χώρας, σ'οποιαδήποτε εποχή, ένα πρόσωπο που να συγκρίνεται με τον Άμλετ. Ο Άμλετ αναλύθηκε σ'όλα τα επίπεδα

της ύπαρξής-του και κάτω απ'όλες τις διαστάσεις: στο επίπεδο των ερωτικών-του σχέσεων με την Οφιλία, των φιλικών με τον Οράτιο, των πολιτικών με το βασιλιά Κλαύδιο και τον Φορτενμπρας' δόθηκαν όλες οι διαστάσεις του θεατρικού προσώπου: η ψυχολογική, η μεταφυσική, κ.λ.π. Ο Σαίξπηρ, είναι ο πρώτος συγγραφέας που επικύρωσε τον άνθρωπο στο σύνολό-του, τον επικυρώνει όπως κανείς πιο πριν δεν τόκανε, ούτε ο Ευριπίδης. Ο Άμλετ δεν είναι η αφηρημένη αμφιβολία: είναι ένας άνθρωπος που σε συγκεκριμένες καταστάσεις, αμφιβάλει. Ο Οθέλλος δεν είναι "η ζήλεια": είν'ένας άνθρωπος ικανός να σκοτώσει τη γυναίκα που αγαπάει γιατί δεν έχει εμπιστοσύνη. Ο Ρωμαίος δεν είναι ο "έρωτας", είν'ένας έφηβος που ερωτεύεται ένα ιδιαίτερο κορίτσι με τ'όνομα Ιουλιέττα, που έχει συγκεκριμένους γονείς, και που οι ερωτικές-του περιπέτειες έχουν θανατερό αποτέλεσμα σε κρεβάτια και τάφους συγκεκριμένους.

Τί συμβαίνει λοιπόν στο θεατρικό πρόσωπο; Απλούστατα, παύει να είναι αντικείμενο, για να γίνει υποκείμενο της δραματικής πράξης. Το θεατρικό πρόσωπο έγινε μια αστική άποψη.

Ο Σαίξπηρ επειδή είναι ο πρώτος δραματουργός της νίτση και της πράξης είναι μ'αυτή την έννοια, — και μ'αυτή την έννοια αποκλειστικά — ο πρώτος αστός συγγραφέας. Πριν απ'αυτόν κι απ'το Μεσαίωνα, άλλοι συγγραφείς κι άλλα έργα είχαν ανοίξει το δρόμο: ο Χανς Σακς στη Γερμανία, ο Ρουτζάντε στην Ιταλία (χωρίς να μιλήσουμε για το Μακιαβέλι), στη Γαλλία η φάρσα του μπάρμπα Πατλεν κ.λ.π.

Πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι στο Σαίξπηρ δεν υπάρχει ήρωας που να είναι ολοκληρωτικά αστός — εκτός σε εξαιρετικές περιπτώσεις, όπως ο Αντώνιος, ο έμπορος της Βενετίας. Ο Ριχάρδος Γ' είναι και Δούκας του Γκλούτσεστερ. Ο αστικός χαρακτήρας τού έργου του Σαίξπηρ, δε στηρίζεται αποκλειστικά σ'αυτές τις εξωτερικές πλευρές: φαίνεται μόνο στη δημιουργία και την παρουσίαση των προσώπων που έχουν νίτση και έχουν εμπιστοσύνη στην πράξη. Από τυπική άποψη το θέατρό-του, διατηρεί αναμνήσεις που μπορούν να θεωρηθούν σαν φεουδαρχικές: ο λαός για παράδειγμα, μιλάει σε πρόζα και οι ευγενείς σε στίχους.

Μπορούμε ίσως νάχουμε αντίρρηση σ'αυτό που προηγείται: πώς, η αστική τάξη, που προϋπόθεση ακόμα και της

υπαρξής-της είναι ν'αλλοτριώνει τον άνθρωπο, θα μπορέσει να είναι η τάξη που ερμηνεύει καλύτερα το πολυδιάστατο; Αυτή η αντίρρηση θάταν δεκτή, αν το πέρασμα από ένα κοινωνικό σύστημα σε άλλο γινόταν μ'ένα απότομο και ξαφνικό πήδημα, αν τη συγκεκριμένη στιγμή όπου εμφανίζεται το επόμενο, το πρώτο κοινωνικό σύστημα σταματούσε να λειτουργεί, ή ακόμα αν η αστική τάξη είχε δημιουργήσει τη δική-της υπερδομή αξιών, τη συγκεκριμένη στιγμή όπου ο πρώτος αστός σφετεριζόταν την εργατική δύναμη του πρώτου εργάτη, υφαρπάζοντας έτσι την πρώτη υπεραξία. Επειδή τα πράγματα δεν έγιναν έτσι, καλύτερα να αναλύσουμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια αυτό το πρόβλημα.

Στην πραγματικότητα, ο Σαίξπηρ δε δημιούργησε το πολυδιάστατο όλων των ανθρώπων όλων των θεατρικών προσώπων και του ανθρώπινου είδους γενικά, αλλά μόνο ορισμένων ανθρώπων προκείμενων με κάτι εξαιρετικό: των προκείμενων με *virtu*. Ο ξεχωριστός χαρακτήρας αυτών των ανθρώπων φανερώνεται έντονα προς δύο κατευθύνσεις: εναντίον των αδύναμων και καταστραμμένων ευγενών και εναντίον του λαού γενικά, της άμορφης μάζας. Αρκεί, σ'ότι αφορά τους πρώτους, να επικαλεστούμε μερικές συγκρούσεις αποκρυσταλλωμένες γύρω από τα κεντρικά πρόσωπα. Ποιοι είναι αντίθετοι στο Μάκβεθ, αν όχι μέτρια άτομα; Ο Ντάνκαν κι ο Μάλκομ δεν έχουν κανενός είδους ατομική αξία που να τους ανυψώνει. Ο Ριχάρδος ο Γ' έρχεται αντιμέτωπος με μια ολοκληρωμένη αυλή από ξεπεσμένους ευγενείς — αρχίζοντας απ'τον ασθενικό Εδουάρδο Δ' — έρχεται αντιμέτωπος με μια ομάδα από δολοφόνους, ασταθείς κι αδύνατους. Όσο για την αποσύνθεση του βασιλείου της Δανίας, ξέρουμε τα λόγια του πρίγκηπα.

Από την άλλη μεριά ο λαός, όταν επαναστατεί, εύκολα ξεγελιέται και δέχεται παθητικά την αλλαγή του αφέντη (Μακιαβέλι: "Στους ανθρώπους αρέσει ν'αλλάζουν αφέντη, με την ελπίδα ότι θ'αλλάξει η μοίρα-τους"). Ο λαός καθοδηγείται απ'τη θέληση των "ενάρετων". Πρέπει να θυμίσουμε τη σκηνή που ο Βρούτος και μετά ο Μάρκος Αντώνιος ξεσηκώνουν ο καθένας απ'τη μεριά-του, το λαό, με αντίθετα επιχειρήματα. Ο λαός είναι μια άμορφη και εύπλαστη μάζα. Πού είναι, όταν ο Ριχάρδος κι ο Μάκβεθ κάνουν τα εγκλήματα-τους; Πού είναι, όταν ο Ληρ μοιράζει το βασίλειό-του; Αυτά είναι ερω-

τήματα που δεν ενδιαφέρουν το Σαίξπηρ.

Στο μοντέλο του εξαιρετικού, του ξεχωριστού, η αστική τάξη αντιπαραθέτει ένα άλλο: στο μοντέλο του κράτους αντιπαραθέτει το μοντέλο του ατόμου. Τη στιγμή όπου η βασική αντίθεση την έφερνε αντιμέτωπη με την φεουδαρχία, ανακάλυψε τον άνθρωπο — αυτό τον ίδιο άνθρωπο ο οποίος στη συνέχεια έπρεπε να υποταχθεί σε σοβαρούς ακρωτηριασμούς, που γίνονταν απ'αυτή την ίδια την αστική τάξη, όταν η βασική αντίθεση θα την έφερνε αντιμέτωπη με το προλεταριάτο. Όμως περίμενε την κατάλληλη στιγμή για ν'αναγγείλει αυτό το καινούριο-της έργο, και δεν άρχισε στην πραγματικότητα να το εκτελεί παρά όταν κατάκτησε την πολιτική εξουσία οριστικά. Τη στιγμή που, όπως το έγραφε ο Μαρξ, αντικατεστήσαν τις λέξεις του σλόγκαν "Ελευθερία, Ισότητα, Αδερφοσύνη" μ'αυτές που ερμήνευαν καλύτερα το πραγματικό-του νόημα "Πεζικό, Ιππικό, Πυροβολικό". Αυτή ακριβώς τη στιγμή η αστική τάξη άρχισε να περιορίζει τον άνθρωπο, που η ίδια είχε ανακαλύψει.

### III. Ο ΜΑΚΙΑΒΕΛΙ ΚΑΙ Ο "ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ"

Ο Μανδραγόρας<sup>3</sup> είναι ένα έργο τυπικό της μετάβασης από το φεουδαρχικό, στο αστικό θέατρο. Τα πρόσωπα είναι τόσο αφηρημένα όσο και συγκεκριμένα. Χωρίς να είναι ακόμα ανθρώπινα πλάσματα εντελώς εξατομικευμένα, έχουν σταματήσει, να είναι απλώς σύμβολα ή σημεία. Συσσωρεύουν ατομικές ιδιότητες και αφηρημένες ιδέες σε μια τέλεια ισορροπία.

Στον πρόλογο, ο Μακιαβέλι ζητά συγγνώμη που έγραψε ένα θεατρικό έργο, που ανήκει σ'ένα ελαφρό, εξ ορισμού, είδος και πολύ λίγο σοβαρό. Κάνει σα νάχε πρόθεση να διασκεδάσει μόνο τους θεατές, κάνοντάς-τους να σκεφτούν όσο γίνεται λιγότερο, μαγεύοντάς-τους με μια ιστορία έρωτα και πάθους. Γι'αυτό διαλέγει μια χαρούμενη ιστορία μοιχείας και συνεχίζει να σκέφτεται τα σοβαρά προβλήματα που τον απασχολούν.

Ο Μακιαβέλι σκέφτεται πραγματικά πως η κατάληψη της εξουσίας (ή η κατάκτηση της γυναίκας που αγαπάμε), δεν

<sup>3</sup> Όλες οι αναφορές έγιναν στο κείμενο που εκδόθηκε στα *Oeuvres completes*, Βιβλίο *theque de la Pleiade*, Gallimard, 1952.

μπορεί να πετύχει παρα μόνο μ'ένα ψυχρο και υπολογιστικό συλλογισμό, ξεγυμνωμένο από κάθε ηθική προκατάληψη, και στραμμένο αποκλειστικά προς την επιτυχία του στρατηγικού σχεδίου, που ταιριάζει να υιοθετήσουμε και να εφαρμόσουμε. Αυτή είναι η κεντρική ιδέα του έργου. Γύρω απ'αυτήν, τα πρόσωπα χωρίζονται σε δυο ομάδες: οι ενάρετοι άνθρωποι και οι άλλοι, από τη μια μεριά αυτοί που κάνουν δική τους αυτή την πρόταση, κι απ'την άλλη αυτοί που δεν την πιστεύουν.

Ο Λιγκούριο είναι το βασικό πρόσωπο του έργου. Είναι ο "πόλος". Ο Λιγκούριο είναι μια μεταμόρφωση του διαβόλου, που αρχίζει δια μέσου αυτού να αποκτά μια κάποια ελευθερία πρωτοβουλίας. Ο Λιγκούριο δεν είναι το συμβατικό παράσιτο, όπως το κατέγραψε μια μακριά θεατρική παράδοση. Είναι ένας άνθρωπος προικισμένος με πολύ μεγάλη νίττι, που διάλεξε ελεύθερα να είναι παράσιτο, όπως θα μπορούσε να διαλέξει να είναι καλόγερος ή κληρικός. Δεν έχει σημασία αν ο συγγραφέας ξαναπαίρνει εδώ μια θεατρική φιγούρα που υπάρχει ήδη: αυτό που έχει αξία είναι η καινούρια συμβολή του.

Ο Λιγκούριο δεν πιστεύει παρα μόνο στην εξυπνάδα του, στην ικανότητά του να λύνει, χάρη στο μυαλό του, όλα τα προβλήματα που προκύπτουν. Δεν έχει ποτε εμπιστοσύνη, αντίθετα με τον Καλλίμαχο, στην τύχη ή στο πεπρωμένο. Εμπιστεύεται μόνο τα σχέδια που ο ίδιος σκέφτηκε και κατόπιν εκτέλεσε μεθοδικά. Ποτε, όταν συλλογίζεται την κακία των ανθρώπων, δεν περνάει απ'το μυαλό του μια ηθική σκέψη ή ιδέα. Συλλογίζεται χωρίς κανένα παράπονο, μόνο που συλλογίζεται με πολύ πρακτικό μυαλό. Συλλογίζεται ψυχρά, όπως θάκανε ο Μακιαβέλι, την καλή ή κακή χρήση της σκληρότητας, χωρίς να δίνει ποτε στην ίδια τη σκληρότητα μια οποιαδήποτε ηθική αξία. Μ'αυτή την έννοια, δεν παύει να υπάρχει μια κάποια συγγένεια ανάμεσα στο Μπρεχτ και το Μακιαβέλι. Κι εκείνος είναι ικανός να γράψει, πως καμια φορά είναι ανάγκη "να πεις ψέματα ή αλήθεια, νάσαι τίμιος ή άτιμος, σκληρός ή γενναιόδωρος, φιλόanthρωπος ή κλέφτης".

Η "πράξις" πρέπει μόνο να καθορίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά. Ο Λιγκούριο, δεν έχει ένα δικό του, προσωπικό τρόπο δράσης. Είναι ένας χαμαιλέοντας. Ξέρει πως με το επάγγελμα που διάλεξε, πρέπει να προσαρμόσει την προσω-

πικότητά του στις διαταγές που υπαγορεύει κάθε κατάσταση και κάθε στόχος του. Είναι φίλος όταν συζητάει με το γιατρό, ώστε ο Μέσσερ Νικία στο τέλος να νιώσει πως είναι παλιός γνώριμος των κύκλων της Φλωρεντίας. Στον Καλλίμαχο περνάει σαν αφιλοκερδής φίλος, έτοιμος να τον βοηθήσει στη βαθιά του ταραχή. Βοηθάει φιλόanthρωπα τον αδερφό Τιμόθεο στον ακούραστο έρανο που κάνει για το Θεό και για μεγαλύτερα κέρδη. Για να καταλάβουμε καλά το Λιγκούριο, το καλύτερο είναι να κάνουμε μια σύντομη ανάγνωση του Ντελ Κάρνεγκι ή του Ναπολέοντα Χίλλ, δύο σύγχρονων Αμερικανών συγγραφέων που διδάσκουν την τέχνη πώς να θριαμβεύσεις στη ζωή...

Ο αδελφός Τιμόθεος, αντίθετα με το Νικία, είναι κι αυτός ένα πρόσωπο "ενάρετο" και καταλαβαίνει πολύ γρήγορα το Λιγκούριο, με τον οποίο δημιουργεί μια μεγάλη οικειότητα, για το μεγαλύτερο καλό του καθενός τους. Κι οι δυο μαζί εκτελούν ένα σχέδιο, όπου αποκλείεται κάθε παρέμβαση της τύχης. Είναι ένα σχέδιο όπου επεμβαίνει μόνο η γνώση που έχουν κι οι δυο, των πραγματικών ανθρώπων, όπως ακριβώς είναι. Ο Λιγκούριο ξέρει πως οι άνθρωποι είναι κακοί απ'την άμετρη αγάπη που έχουν στο χρήμα, κοινό παρανομαστή όλων των ηθικών αξιών. Δυνατός εξαιτίας μιας τόσο χρήσιμης γνώσης, είναι σίγουρος πως θα πετύχει σ' οποιαδήποτε επιχείρηση: δε δίνει λοιπόν κανέναν είδος σημασία σε αξίες που είναι πλαστά αναγκαίες, όπως η εντιμότητα, η αξιοπρέπεια, η νομιμότητα κι άλλες μεσαιωνικές αρετές που ενδιαφέρουσες. Όλα μπορούν να ερμηνευθούν με φλωρίνια.

Το σχέδιο του Λιγκούριο δεν είναι ούτε πονηρό ούτε ανήθικο, ούτε διεστραμμένο: είναι μόνο ένα έξυπνο και πρακτικό σχέδιο, το μόνο που απομένει, ικανό για να φέρει την επιτυχία σ' αυτό το καταπληκτικό και σχεδόν αδύνατο κατόρθωμα, που είναι η κατάκτηση της Μαντόνας Λουκρητίας, της τίμιας, της θεοσεβούμενης, αυτής που δεν πιστεύει στις σαρκικές ηδόνες — ή που τουλάχιστον προσεύχεται αρκετά για να φαντάζεται πως δεν τις πιστεύει — της απόμακρης, της μετρημένης, που η τιμιότητά της κι η ευθύτητά της τρομάζουν ως και τους υπηρέτες. Όλα σ' αυτό τον κόσμο είναι δυνατά, αρκεί να λαβαίνουμε υπόψη μας ποιοι πραγματικά είναι οι άνθρωποι, χωρίς να τους ανυψώνουμε, να τους κατεβάζουμε ή να τους κριτικάρουμε. Αρκεί να τους δούμε όπως είναι στην αλήθεια

και να επωφεληθούμε.

Κι αυτος ο αδελφος Τιμόθεος, δεν είναι κανένας διεφθαρμένος καλόγερος: είναι το σύμβολο μιας καινούριας θρησκευτικής νοοτροπίας. Αφου ο κόσμος της Αναγέννησης είναι κατακλυσμένος σ'όλα τα επίπεδα απ'το εμπόριο (πάνω σ' αυτο πρέπει να θυμηθούμε πως ακόμα κι ο αδελφος Λουις ντε Λεον συγκρίνει τις γυναίκες με πολύτιμες πέτρες, όχι λόγω των πνευματικων-τους προσόντων, αλλα γιατι μπορείς να τις αποταμιεύσεις), είναι φυσιολογικο ο αδελφος Τιμόθεος να δέχεται πως για να επιζήσει η Εκκλησία, αρχίζει κι αυτη να πουλάει. Αν ο Τιμόθεος σκέφτεται μ'αυτο τον τρόπο, δεν είναι απο κακοπιστία, αλλα γιατι κατάλαβε τη φύση των νέων καιρων και ξέρει καλά, ότι πρέπει να ζει κανεις στον καιρο-του ή να εξαφανιστει. Ο Τιμόθεος αφομοιώνει τις καινούριες αλήθειες, δέχεται τα καινούρια ήθη: προσαρμόζεται στην κοινωνία. Συμβιβάζει στην ίδια συνταγη τα ιερα μαθήματα της Βίβλου και τα εκκλησιαστικα οικονομικα. Ο Τιμόθεος όπως αργότερα ο Λούθηρος, σκέφτεται ήδη ότι η Αγία Γραφη μπορεί και πρέπει να εξηγηθει αλλιως, σύμφωνα με κάθε ειδικη και προσωπικη περίπτωση. Δεν πρέπει να υπάρχει μια δογματικη ερμηνεία, που θάχει αντικειμενικα το ίδιο νόημα για όλους. Καθένας απο μας, πρέπει νάρχεται άμεσα σ'επαφη με το Θεο και τις άγιες εντολες-του και σ'αυτη την υποκειμενικη σχέση άνθρωπος/Θεος, θα βρούμε την ευτυχία που τόσο λείπει πάνω στη γη, όπως και στον ουρανο. Η Βίβλος δεν είναι πια, παρα ένα εργαλείο που χρησιμοποιει ο αδελφος, για να δικαιολογήσει και να στηρίξει τις αποφάσεις-του. Έτσι η ιστορία των κοριτσιων του Λώτε δεν είναι πια, παρα ένα έξυπνο κόλπο που επιτρέπει να συγχωρεθει η απιστία της Λουκρητίας. Γιατι σ'όλα τα πράγματα πρέπει να υπολογίζουμε το σκοπο: ο μόνος σκοπος της Λουκρητίας είναι να συμπληρώσει μια άδεια θέση στον Παράδεισο, και μόνο αυτο έχει σημασία. Αν γι'αυτο χρειάζεται ν'απατήσει τον άντρα-της, δεν πειράζει και πολυ: μόνο το παιδι έχει σημασία, το μόνο που υπολογίζεται είναι αυτη η ψυχούλα που θα φέρουν στο φως και στο Θεο. Ακόμα κι ο Μωυσης θάμενε έκπληκτος απο μια τέτοια περίεργη ερμηνεία του κειμένου -του...

Αυτος ο αμοραλισμος δεν αμφισβητήθηκε ποτε, εκτος απο μια φορα, στη διάρκεια ενος μονόλογου, όπου ο Τιμόθεος δείχνει να μετανιώνει, αναστενάζοντας "είν'αλήθεια αυτο που

λένε πως η κακη συναναστροφη οδηγει στην κρεμάλα". (4) Όμως στην πραγματικότητα, ο Τιμόθεος δεν έχει καμια τύψη, κανένα βάρος στην καρδια ή τη συνείδησή-του. Δε μετανιώνει για τις αμαρτίες που θα μπορούσε να κάνει: απλούστατα, είναι πολυ λυπημένος που άφησε να τον ξεγελάσει ο Λιγκούριο. Κι οι δυο είχανε κάνει συμβόλαιο, με όρο πως ο αδελφος έπρεπε να λάβει το ποσο των τριακοσίων δουκάτων. Όμως αυτο το συμβόλαιο δεν μπορούσε να προβλέψει τη μεταμπίηση, που χάρη σ'αυτην ο Μέσσερ Νικία τον ξεγελάει ακόμα μια φορα. Ο Τιμόθεος παραπονιέται που περιπαίχτηκε η καλη-του πίστη και που έπρεπε να πληρώσει περισσότερα απ'όσα είχαν συμφωνηθει. Θα ήταν εντελως ευχαριστημένος να δει να πληθαίνει η μερίδα-του σε φλωρίνια, ακόμα κι αν χρειαζόταν γι'αυτο ν'αυξηθει ο αριθμος των αμαρτιων που θάπρεπε να κάνει.

Σ'αυτο το ταξίδι απο τον Ουρανο στη Γη, στο τέλος, όλες οι αξίες προσγειώνονται. Μέχρι ο Θεος ανθρωποποιείται. Για τον Τιμόθεο, ο Θεος δεν είναι πια αυτο το μακρυνον, που τον φθάνεις μόνο με θερμες προσευχες: ο Τιμόθεος μιλάει φιλικα στο Θεο, ακόμα κι αν κρατάει μια στάση υποταγης. Όλα γίνονται ακριβως σαν νάταν ο Θεος, τ'αφεντικο μιας εμπορικης υπόθεσης κι ο Τιμόθεος, ο διαχειριστης: στο μονόλογό-του δίνει λογαρισμο στον κρατικο ιδιοκτήτη για τις γήινες υποθέσεις-του. Ο Τιμόθεος συμβολίζει τέλεια την Εκκλησία που κάνει τη θριαμβευτικη-της είσοδο στον εμπορικο χώρο. Μια εκκλησία, που δεν αφήνει παρ'όλα αυτα τα παραδοσιακα-της στοιχεια, τις τελετες, μια εκκλησία, που δεν εγκαταλείπει τίποτα απο την πατρικη-της στοργη, που πρέπει να διευκολύνει τα μέλη-της στη διεκπεραίωση των εργασιων-τους. Όλη η θεατρικότητα αυτου του προσώπου, στηρίζεται ακριβως σ'αυτο το διχασμο: με τους πιο πνευματικους όρους που υπάρχουν, κανονίζει τις πιο υλικες οικονομικες υποθέσεις.

Ο Μακιαβέλι πετυχαίνει έτσι ένα αποτέλεσμα ενεργητικα απομυθοποιητικο, που οφείλει πολλα στις μεθόδους υπερβολης του Αριστοφάνη (τις μιμήθηκαν επίσης ο Βολταίρος κι ο Αραπουα). Όλοι αυτοι οι συγγραφεις απομυθοποιουν, ο

4 στο ίδιο IV, 6, σελ. 224

καθένας με τον τρόπο-του, τις αιώνιες αλήθειες. Τα καταφέρνουν γιατί αντί να τις πολεμήσουν παραδοσιακά με το να τις αρνηθούν, τις κάνουν ανυπόφορες με την υπερβολή της παραδοχής-τους. Τις κάνουν παράλογες.

Στον κατάλογο των "ενάρετων" προσώπων μένει να προσθέσουμε τη Σωκράτα, τη μητέρα της Λουκρητίας που είναι ένα είδος παλαιμάχης ενάρτησης. Υπήρξε, τις ώρες της νεότητάς-της, που δεν είναι πολύ μακρυνή, η άξια και σεβαστή πατρόνα ενός μπορντέλου. Αυτό όμως δε λερώνει καθόλου τον άμεμπτο χαρακτήρα-της και δεν ενοχλεί σε τίποτα τα καλά ήθη της αυλής. Το εμπόριό-της, λίγο διαφέρει απ'οποιοδήποτε άλλο εμπόριο<sup>5</sup> προσφέρει μάλιστα και μερικά προνόμια: τα εμπορεύσιμα προϊόντα δεν είν'άλλα, από τις ίδιες τις εργάτριές-της κι έτσι μπορεί να βγάλει μια υπεραξία σαφώς μεγαλύτερη.

Όσο για το σπουδαίο Νικία, είναι ένα απ'τα πιο δουλοπρεπή πρόσωπα στην ιστορία του θεάτρου. Πλουτίζει από την εξέλιξη της αστικής ζωής, αλλά τρέμει στην ιδέα πως θα πεθάνει, χωρίς να έχει διάδοχο που θ'αφήσει την περιουσία-του, που μάζεψε με φιλαργυρία και μυστικότητα. Ο Νικίας θάθελε — όπως το μεγαλύτερο μέρος των αστών — να γεννηθεί πρίγκιπας ή κόμης, ή ακόμα απλώς βαρώνος. Επειδή δυστυχώς δεν είναι η περίπτωση-του, θέλει τουλάχιστον η συμπεριφορά-του να μοιάζει όσο είναι δυνατόν με των ευγενών. Κι αν δέχεται, στην κρίσιμη στιγμή της δεύτερης πράξης, η γυναίκα-του να πλαγιάσει μ'ένα ξένο είναι απλούστατα γιατί του λένε πως το ίδιο πράγμα τόκανε κι ο "βασιλιάς της Γαλλίας και οι μεγαλύτεροι άρχοντες που υπάρχουν". Η σκηνή είναι καταπληκτική. (5) Υποφέροντας φοβερά επειδή δέχτηκε την μοιχεία ο Νικίας, χαίρεται έντονα με την προοπτική ότι θάχει έναν απόγονο σύμφωνα με τη μόδα των βασιλιάδων της Γαλλίας. Ο Λιγκούριο τον μεταχειρίζεται παρατηρήσει-του, και μερικές φορές μάλιστα με κάποια συμπάθεια μπροστά σε τόση αφέλεια.

Η Λουκρητία είναι ο μοχλός του ζυγού. Πριν συναντήσει τον Καλλιμάχο, ζει μια παραδειγματική ζωή, άξια των παιδιών του αδελφού Λουίς ντε Λεον (Η τέλεια σύζυγος) ή του

5 Το ίδιο II, 6. σελ. 202-204

Χαουαν Λούις Βίβες (Οδηγίες για τη Χριστιανή γυναίκα). Συμβολίζει τέλεια το ιδανικό που περιγράφουν αυτοί οι δυο συγγραφείς. Περνάει τον περισσότερο χρόνο-της διαβάζοντας βίους των πιο αγνών και αδιάφθορων αγίων, περιφρονώντας ακόμα κι αυτούς που συγχωρέθηκαν οι αμαρτίες-τους. Αγγυπνάει για το θησαυρο του άντρα-της μη τολμώντας ποτέ να ρίξει την παραμικρή ματιά απ'το μισάνοιχο παράθυρο με τις γρίλιες. Προπαντός όμως η Λουκρητία προσεύχεται. Κι όσο περισσότερο νιώθει στο σώμα-της την επιθυμία για κάτι απεριγράπτο, τόσο προσεύχεται με θερμή. Πολλές γυναίκες έζησαν και πέθαναν έτσι, νιώθοντας με αγωνία πως τους έλλειπε κάτι το ακαθόριστο. Η Λουκρητία πιστεύει πως αυτό που της λείπει είναι η τρυφερή ανάσα των αγγέλων, η γλυκιά συναναστροφή και το χάδι των κατοίκων του παραδείσου. Δε μένει πια για να γίνει τέλεια η ευτυχία-της, παρά να πεθάνει. Γιατί αλλιώς, αυτό που της λείπει είναι ο Καλλιμάχος. Και δε θ'αργήσει να το καταλάβει. Σε ιδεολογικό επίπεδο, η Λουκρητία στην αρχή του έργου, αντιπροσωπεύει την μεσαιωνική αφαίρεση της τιμίας και αγνης γυναίκας. Η αργή μεταμόρφωσή-της επισημαίνει την εμφάνιση της γυναίκας της Αναγέννησης, λίγο πιο ευαίσθητης στα γήινα πράγματα, με τα πόδια στη γη. Αντιπροσωπεύει, όπως θάλεγε ο Μακιαβέλι, τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στον τρόπο που θάπρεπε να ζούμε κι αυτόν που ζούμε στ'αλήθεια. Κι όμως, ακόμα και μετά την παρέμβαση της θαυμαστής αλλαγής, αυτή συνεχίζει να σκέφτεται τον Ουρανό και δεν παραιτείται από καμία απ'τις παλιές αξίες-της: τις χρησιμοποιεί μόνο με τρόπο πιο προσεκτικό κι ευχάριστο. Δέχεται καινούριες χάρες που της δίνει πιο συχνά το σώμα παρά το πνεύμα, χωρίς να βλέπει καμία αμαρτία σ'αυτό, αλλά μάλλον υπακοή στη θεία θέληση: "Αφού η πονηρία-σου, η ανοησία του άντρα-μου, η απλοϊκότητα της μητέρας-μου κι η διαστροφή του εξομολογητή-μου, μ'έσπρωξαν να κάνω αυτό, που δε θα τόκανα ποτέ από μόνη-μου, σκέφτομαι πως είναι το αποτέλεσμα ενός ουράνιου προορισμού, που θέλησε όλα να γίνουν έτσι και δεν έχω καμία πρόθεση ν'αρνηθώ αυτό που θέλει ο ουρανός να δεχτώ". (6)

Όσο για τ'άλλα πρόσωπα, τη γρια και το Σίρο, είναι λιγό-

6 Το ίδιο V, 4. σελ. 233

τερο σημαντικά. Η γρια χρησιμεύει σχεδόν αποκλειστικά για να χαρακτηρίσει στην πρώτη σκηνή, όπου εμφανίζεται (III,3), τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο σκέφτεται ο αδελφος Τιμόθεος: την τάση-του να τα ερμηνεύει όλα με όρους οικονομικούς. Όταν τον ρωτάει, αν οι Τούρκοι θα μπου στην Ιταλία φέτος, αυτός της απαντάει: "Ναι, σίγουρα, αν δεν παραγγείλετε να πουν προσευχές". Οι προσευχές ήταν δωρεαν, όμως έπρεπε να πληρώσει κανείς τις λειτουργίες και να πληρώσει αδρα. Κι η γρια πληρώνει λειτουργίες: πληρώνει για να μη μπου οι Τούρκοι στην Ιταλία, πληρώνει για να περάσει ο συγχωρεμένος ο άντρας-της απο το Καθατήριο στον Παράδεισο, πληρώνει, τέλος, για να συγχωρεθουν τα μικροαμαρτήματά-της, γιατί η σάρκα είναι αδύναμη και κανένα δυνατό πνεύμα δεν την διευθύνει.

Όσο για το Σίρο, δεν είναι τίποτ'άλλο απο ένας παραδοσιακος υπηρέτης που δουλεύει για να καλοπερναν τ'αφεντικά-του, φροντίζει τα συμφέροντά-τους και προσπαθει να πετύχουν τα σχέδιά-τους. Είναι το πρόσωπο που έχει ψαχτει λιγότερο στο έργο. Δε χρησιμεύει στο τεχνικο μέρος παρα με όσα λέει και γιατί επιτρέπει στον Καλλιμαχο να διηγηθει στην πλατεία τα προηγούμενα της περιπέτειάς-του.

Όποια κι αν είναι η σκηνοθεσία που θα γίνει σ'αυτο το έργο, πρέπει πάντα να υπάρχει καθαρότητα και λιτότητα μέσω. Δεν πρέπει ποτε να ξεχνάμε πως γράφτηκε απ'το Μακιαβέλι και πως αυτός είχε να πει πράγματα σημαντικά.

Η προσφυγη σε μια απλη ερωτική ιστορία και σε πρόσωπα όπως ο Νικίας, η Σωκράτα, η Λουκρητία κ.λ.π., είναι καθαρά περιστασιακή: χρησιμεύει μόνο για να παρουσιάσει κάτω απο μια διασκεδαστική και θεατρική μορφή — με τρόπο μεταφορικό — την πρακτική λειτουργία του ανθρώπου που είναι προικισμένος με τη virtù. Η ελευθερία του σκηνοθέτη μειώνεται εδώ, όσο αυξάνεται η ακρίβεια του συγγραφέα. Ο σκηνοθέτης ενός έργου του Μακιαβέλι, πρέπει να ερμηνεύσει καθαρά τις ιδέες-του στο θέατρο.

Ο Μανδραγόρας είναι επίσης μια απ'τις μεγαλύτερες επιτυχίες της λαϊκής δραματουργίας. Πραγματικά έχουμε την κακή συνήθεια να σκεφτόμαστε πως το θέατρο, για να είναι λαϊκό, πρέπει να μοιάζει με το τσίρκο, είτε στο επίπεδο του κειμένου, είτε στο επίπεδο της ερμηνείας. Είναι εντελώς λάθος αυτό, όπως είναι επίσης απόλυτα λάθος να λέμε, πως

το σήριαλ του ραδιοφώνου ή της τηλεόρασης είναι μια αξιόλογη λαϊκή φόρμα εξαιτίας της ιδιαίτερης συγκινησιακής βιαιότητάς-του. Το βασικό προσόν ενός θεάτρου που απευθύνεται στο λαό πρέπει, αντίθετα, νάναι η συνεχής διαύγεια: πρέπει να μπορεί ν'αγγίζει χωρίς κόλπα ούτε μυθοποίηση το θεατή, στην εξυπνάδα-του και την ευαισθησία-του. Ο Μανδραγόρας αγγίζει διανοητικά το θεατή, κι όταν αποφασίζει να τον συγκινήσει είναι με τη λογική, τη σκέψη κι όχι με το δεσμό της εμπάθειας, που η συγκίνησή-της είναι μόνο αφηρημένη. Εδώ στηρίζεται η βασική-του λαϊκή ιδιότητα.

#### IV ΟΙ ΜΟΝΤΕΡΝΟΙ ΑΚΡΩΤΗΡΙΑΣΜΟΙ ΤΗΣ "VIRTU"

Είναι δυνατόν η αστική τάξη, στην αρχική-της ορμή, νάσπρωξε πολύ μακριά τα σύνορα του θεάτρου. Ο άνθρωπος που είχε δημιουργήσει, υπήρχε φόβος να διασκορπιστεί. Ακόμα και το Σαίξπηρικό δράμα — αν και ήταν ήδη αρκετά περιορισμένο — μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σαν δίκιο μαχαίρι, ανοίγοντας καινούριους δρόμους, που δεν ήξερε ποτέ καλά πού μπορούσαν να οδηγήσουν. Η αστική τάξη πολύ γρήγορα κατάλαβε τον κίνδυνο και μόλις ανέλαβε την πολιτική εξουσία, επιχείρησε να ξαναπάρει απ'το θέατρο, τα όπλα που η ίδια του είχε δώσει την εποχή όπου την υπηρετούσε. Ο Μακιαβέλι διδασκε την απελευθέρωση του ανθρώπου απ' όλες τις ηθικές αξίες. Ο Σαίξπηρ ακολουθούσε τις οδηγίες-του κατά γράμμα, ακόμα κι αν στην πέμπτη πράξη, το μετάβηνε πάντα και αποκαθιστούσε την ηθική και τη νομιμότητα. Έπρεπε λοιπόν νάρθει κάποιος, που χωρίς ν'αρνηθεί την ελευθερία που είχε πρόσφατα κατακτήσει το θεατρικό πρόσωπο, να βάλει πάντως ορισμένα όρια, θεωρητικοποιώντας-το έτσι, ώστε να διαφυλαχτεί η τυπική-του ελευθερία και ταυτόχρονα να αξιοποιείται πάντα η δογματική προϋπάρχουσα αλήθεια. Αυτός ο κάποιος υπήρξε ο Χέγγελ.

Ο Χέγγελ ισχυρίζεται πως το θεατρικό πρόσωπο είναι ελεύθερο, δηλαδή πως "οι εσωτερικές κινήσεις της ψυχής-του πρέπει να μπου να εξωτερικεύονται πάντα χωρίς εμπόδια ούτε φραγμούς". Αλλά αυτή η ελευθερία δεν επιτρέπει στο θεατρικό πρόσωπο να είναι αλλόκοτο ή να κάνει ό,τι του αρέσει: "Η ελευθερία είναι η συνείδηση της ηθικής αναγκαιότητας. Η ηθική συμπεριφορά. Αλλά δεν πρέπει να ασκεί την

ελευθερία-του, πάνω σ'ό,τι είναι καθαρά τυχαίο ή επεισοδιακό. Δεν πρέπει να το κάνει, παρα σε καταστάσεις και αξίες κοινές στο έθνος ή στην ανθρωπότητα: "τις αιώνιες δυνάμεις, τις ηθικές αξίες", όπως για παράδειγμα τον έρωτα, τη μητρική αγάπη, τον πατριωτισμό κ.λ.π.

Μ'αυτο τον τρόπο ο Χέγγελ δέχεται το θεατρικό πρόσωπο να ενσαρκώνει μια ηθική αρχή. Η ελευθερία-του είναι μόνο στο ότι μεταφέρει αυτή την αρχή στην πραγματική ζωή, τη συγκεκριμενοποιεί στον εξωτερικό κόσμο. Οι αφηρημένες ηθικές αξίες, τώρα, έχουν συγκεκριμένα φερέφωνα: τα θεατρικά πρόσωπα. Δεν πρόκειται πια για το μεσαιωνικό θέατρο, όπου η καλοσύνη ήταν ένα πρόσωπο που είχε ακριβώς το όνομα Καλοσύνη, τώρα ονομάζεται Φουλάνο ή Ζουτάνο. Ζουτάνο και Καλοσύνη είναι ένα και το αυτό πράγμα, ακόμα κι αν διαφέρουν: η μια είναι η αφηρημένη αξία, το άλλο η ανθρώπινη συγκεκριμενοποίηση. Τα θεατρικά πρόσωπα ενσαρκώνουν με σταθερό τρόπο μια αξία "αιώνια", μια αλήθεια "ηθική", ή το αντίθετό-της. Για να υπάρχει δράμα, πρέπει να υπάρχει σύγκρουση. Τα πρόσωπα που ενσαρκώνουν αυτές τις αξίες έρχονται λοιπόν σε σύγκρουση μ'αυτά που ενσαρκώνουν την αντίθεσή-τους. Η δραματική πράξη γίνεται το αποτέλεσμα περιπετειών που παράγονται απ'αυτούς τους αγώνες.

Η δράση κατά τον Χέγγελ πρέπει να οδηγείται ως το σημείο που μπορεί να επανέλθει η ισορροπία. Το δράμα πρέπει να τελειώνει σε ξεκούραση, σε αρμονία (είμαστε πολύ μακριά από τον Μπρεχτ, που διδάσκει ακριβώς το αντίθετο). Πώς αλλιώς μπορεί να επανέλθει η ισορροπία, παρα με την καταστροφή ενός από τους δυο όρους της σύγκρουσης; Πρέπει το σύστημα δυνάμεων θέση/αντίθεση, να οδηγηθεί ως το σημείο σύνθεσής-του. Και στο θέατρο δεν μπορούμε να το κάνουμε αυτό, παρα με δυο τρόπους: ή με το θάνατο ενός από τα δυο ασυμφιλίωτα πρόσωπα (τραγωδία), ή με τη μεταμέλεια (ρομαντικό ή κοινωνικό δράμα κατά το σύστημα του Χέγγελ).

Κι όμως το δράμα — ο Χέγγελ το ισχυρίζεται — πρέπει να θυσιάζει, όπως όλες οι άλλες τέχνες, "τη λάμψη της αλήθειας" για χάρη των αισθητικών μέσων που διαθέτει ο καλλιτέχνης. Πώς λοιπόν θα μίμορουμε να λάμψει η αλήθεια, αν αυτός που τη μεταφέρει καταστρέφεται; Πρέπει το λάθος να τιμωρηθεί. Το θεατρικό πρόσωπο που ενσαρκώνει το ψέμα πρέπει να πεθάνει ή να μετανιώσει. Ο Χέγγελ θάταν

έτοιμος να δεχτεί το θάνατο του συγκεκριμένου ήρωα, του πραγματικού ανθρώπου, αν αυτή η καταστροφή θα επέτρεπε να λάμψει περισσότερο η αλήθεια. Πράγμα που συμβαίνει συχνά στο ρομαντισμό.

Είναι σίγουρο πως ο ρομαντισμός αντιπροσωπεύει μια αντίδραση εναντίον του αστικού κόσμου, ακόμα κι αν δεν αντιδρά παρα μόνο σ'ό,τι εξωτερικό έχει αυτός ο κόσμος, σ'ό,τι περιστασιακό. Φαίνεται ότι αγωνίζεται εναντίον των αστικών αξιών. Αλλά τί προτείνει γι'αντάλλαγμα; Ο Χέγγελ απαντάει: την Αγάπη, την Τιμή, τη Νομιμότητα. Μ'άλλα λόγια τις ίδιες αξίες όπως και ο ιπποτισμός: μια άσκηση μεταμφιεσμένη επιστροφή στις μεσαιωνικές αφαιρέσεις, επιστροφή που γίνεται σ'ένα θέατρο που έχει θεωρητικοποιηθεί τώρα, με μεγαλύτερη ακρίβεια και σύνθεση.

Ο ρομαντικός ξεθάβει το φεουδαρχικό θέμα της τελικής Κρίσης, μ'άλλα λόγια της υπεργήινης ανταμοιβής. Αυτό είναι το νόημα — και το μόνο — των τελευταίων λόγων της Ντόνα Σολ στον Ερνάνη όταν επικαλείται το θάνατο σαν ένα θαυμάσιο πέταγμα, που πρέπει να οδηγήσει τους εραστές σ'ένα καλύτερο κόσμο. Η αληθινή ζωή, η αληθινή ευτυχία, είναι πράγματα αδύνατα. Όλα γίνονται σαν νάλεγαν όλοι: "Αυτός ο κόσμος είναι πολύ ταπεινός κι αποκρουστικός. Μόνο οι αστοί με τα ευτελή-τους υλικά συμφέροντα μπορούν να νάναι ευτυχισμένοι. Ας αφήσουμε τους αηδιαστικούς αστούς, ας αφήσουμε την αηδιαστική-τους ευτυχία, τα αηδιαστικά-τους λεφτά που δεν αγοράζουν παρα αηδιαστικές ηδονές: θέλουμε νάμαστε αιώνια ευτυχείς. Ας αυτοκτονήσουμε!" Ούτε ένας αστός δε θάνωθε ότι τον κατηγορούν πραγματικά με τέτοια λόγια.

Στο ρομαντισμό, πρέπει να δούμε ένα είδος κύκνειου άσματος των φεουδαρχών ευγενών, γιατί αλλιώς θα υπήρχε κάτι το πολύ αλλοτριωτικό και έντονα μυθοποιητικό. Ο Άρνολντ Χάουζερ εξηγεί το πραγματικό νόημα στο Μυθιστόρημα ενός φτωχού νέου όταν δείχνει πως ο Οκτάβιος Φεγίε προσπαθεί να βάλει στο νου του αναγνώστη, την ιδέα πως ένας άνθρωπος, ακόμα κι ένας δυστυχισμένος και φτωχός, μπορεί και πρέπει να έχει μια πραγματική αριστοκρατική αξιοπρέπεια, πνευματικής βασικά τάξεως. Οι υλικές συνθήκες της ζωής του καθενός, έχουν μικρή σημασία: οι αξίες είναι οι ίδιες για όλους τους ανθρώπους...



Έτσι προσπαθούν να τακτοποιήσουν σε πνευματικό επίπεδο, προβλήματα που γεννιούνται στην πραγματικότητα σε κοινωνικό επίπεδο. Φτάνει να καταδειχτεί πως όλοι, χωρίς εξαίρεση, μπορούν να επιθυμήσουν την πνευματική τελειότητα, ακόμα κι αν είναι φτωχοί σαν το Γιάννη Αγιάνη, δύσμορφοι σαν το Ριγολέττο, ή δούλοι όπως ο Ερνάνης. Πρέπει οι άνθρωποι, ακόμα και πεθαίνοντας της πείνας, να διαφυλάξουν αυτό το ωραίο πράγμα, που ονομάζεται πνευματική ελευθερία. Και είναι πάλι ο Χέγγελ κι ο Βίκτορας Ουγκο που το λένε αυτό με την πιο μεγάλη τέχνη.

Τέτοιος υπήρξε λοιπόν ο πρώτος μεγάλος ακρωτηριασμός που επιβλήθηκε στον άνθρωπο, στο θέατρο: τον εξίσωσαν με τις αιώνιες κι αμετακίνητες αξίες.

Ο ρεαλισμός που τόσο επαινέθηκε — αλλά για άλλες αιτίες — από το Μαρξ, σημειώνει το δεύτερο μεγάλο ακρωτηριασμό: ο άνθρωπος γίνεται άμεσο προϊόν του περιβάλλοντος. Πρέπει ν' αναγνωρίσουμε πως δεν πήρε αμέσως — ανάμεσα στα χέρια των πρώτων-του πιστών — τις στείρες διαστάσεις που θα γνώριζε αργότερα. Ο Μαρξ είναι φανερό, δεν μπορούσε να προβλέψει τί θάκαναν ο Σύντνευ Κίνσλεϋ, ο Τένεσση Ουίλλιαμς και τόσοι άλλοι σήμερα. Όταν ο Μαρξ μιλάει για το ρεαλισμό, τον αντιμετωπίζει προ παντός από την άποψη του μυθιστορήματος, που πρόσφερε τότε πλατιές κοινωνικές μελέτες της αστικής ζωής.

Το βασικό όριο του ρεαλισμού στο θέατρο είναι, το ότι αρκείται να διαπιστώνει μια πραγματικότητα, που υποθέτει πως είναι κιόλας γνωστή. Από μια νατουραλιστική άποψη, το έργο τέχνης θάνατι πιο πετυχημένο, όσο καταφέρνει να αναπαράγει την πιο κοντινή πραγματικότητα. Ο Αντουαν οδήγησε αυτή την απόφαση στα ακραία-της αποτελέσματα, προτιμώντας αντι να αναπαράγει την πραγματικότητα, να μεταφέρει την πραγματικότητα ακόμα και πάνω στη σκηνή: χρησιμοποίησε σε μια απ' τις παραστάσεις-του, για ένα σκηνικό κρεοπωλείου, νωπο κρέας.

Διατυπώνοντας τη διάσημη θεωρία που θέλει το θέατρο να δείχνει "ένα κομμάτι ζωής", ο Ζολα τελικά γράφει πως ο δραματουργός δεν πρέπει ποτέ ν' αποφασίζει, αλλά πρέπει να δείχνει τη ζωή όπως είναι ακριβώς, χωρίς μάλιστα να διαλέγει. Η αδυναμία αυτού 'του επιχειρήματος είναι φανερή: είναι άχρηστο να φανεί πως η εκλογή, έστω και του θέματος, της

ιστορίας και των προσώπων αποτελεί μια θέση που πήρε ήδη ο συγγραφέας. Η διατύπωση του Ζολα έχει πάντως το πρό-τέρημα ότι δείχνει σε ποιο αδιέξοδο φτάνει η νατουραλιστική αντικειμενικότητα: η πραγματικότητά-της είναι η πραγματικότητα της φωτογραφίας. Είναι αντικειμενικά αδύνατο να πάει πιο μακριά. Ανοίγεται λοιπόν ένας καινούριος δρόμος: η εισβάλλουσα πραγματικότητα.

Ποτε από την εποχή του Σαίξπηρ, το θέατρο δεν έδειξε τον άνθρωπο στο σύνολό-του, στο πολυδιάστατό-του. Όταν το νατουραλιστικό κίνημα φτάνει στο τέλος-του, βλέπουμε ν' αναπηδά μια ολόκληρη σειρά από "υποκειμενικά" στυλ: εμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός, σουρεαλισμός. Όλα προσπαθούν να επανορθώσουν την ελευθερία, όμως πρόκειται για μια ελευθερία καθαρά υποκειμενική. Τότε εμφανίζονται αφηρημένες συγκινήσεις, ο φόβος, ο τρόμος, η αγωνία. Όλα είναι μες το κεφάλι του θεατρικού προσώπου, που προβάλλει στον εξωτερικό κόσμο το φαντασμαγορικό-του σύμπαν.

Ο ρεαλισμός προσπάθησε επίσης κάποια ανοίγματα στο εσωτερικό του ανθρώπου. Άρχισε να βολιδοσκοπεί την ψυχολογία. Αλλά δεν πέτυχε περισσότερο. Περιορίζε τον άνθρωπο σε ψυχο-αλγεβρικές εξισώσεις. Αρκεί, για να πάρουμε μια ιδέα, να ξαναδιαβάσουμε τις τελευταίες παραγωγές του Τένεσση Ουίλλιαμς και των συγγραφέων της σχολής-του. Η συνταγή δεν αλλάζει ποτέ. Πάρτε ένα πατέρα που εγκαταλείπει τη γυναίκα-του μόλις γεννιέται το πρώτο-του παιδί, προσθέστε μια μητέρα που το ρίχνει στο κρασί, θα πετύχετε περίπου σίγουρα ένα πρόσωπο που τα ελαττώματά-του θα πλησιάζουν σ' ένα είδος γενικοποιημένου σαδομαζοχισμού. Αν επιπλέον η μητέρα είναι άπιστη, τα μαθηματικά δεν πέφτουν έξω ποτέ, ο γιος θα είναι τότε ένας ευαίσθητος διαστρεμμένος.

Τέτοιες εξισώσεις έχουν μια λογική σειρά κι ο Τένεσση Ουίλλιαμς, συγγραφέας με μεγάλο ταλέντο, δεν μπορούσε να μην τη χρησιμοποίησε: τρώνε τα σεξουαλικά όργανα του πρωταγωνιστή. Αυτό έχει μια πρωτοτυπία... Αν έσπρωχνε τα πράγματα πιο μακριά, θα οδηγούσαν στο μοναστήρι: ο Ουίλλιαμς αργά ή γρήγορα θα φτάσει σ' αυτό.

Το θέατρο, λίγο αργότερα, δανείζεται τους δρόμους του μυστικισμού: την αναζήτηση του Θεού σαν φυγή από τα υλικά προβλήματα. Ο Ευγένιος Ο' Νηλ ισχυρίστηκε πολλές φορές,

πως οι σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους τον ενδιέφεραν λιγότερο, από τις σχέσεις του ανθρώπου με το Θεο.

Ελλείπει Θεού, ο Ο'Νηλ στρέφεται σε μυστηριώδη και υπερφυσικά φαινόμενα, απ'τα οποία περιτριγυρίζομαστε και δεν μπορούμε να τα εξηγήσουμε. Τα φαινόμενα που εξηγούνται μοιάζουν πραγματικά να μην τον ενδιαφέρουν καθόλου. Τα μάτια-του πάνε "πέρα απ'τον ορίζοντα" γυρεύοντας τραγικά πεπρωμένα, κυνηγώντας καινούριους θεούς. Κι όπως αυτοί οι καινούριοι θεοί δεν έρχονται, ο Ο'Νηλ κατασκευάζει τους δικούς-του, για προσωπική-του χρήση. Αυτό δε συμβαίνει στο Ντυναμο; Ο δραματουργός εισβάλλει στο πεδίο της επιστημονικής φαντασίας. Αν ζούσε, ο Ευγένιος Ο'Νηλ, θα είχε ανακαλύψει σίγουρα — όπως με το θεο Ντυναμο — ένα θεο Σπούντικ, ένα θεο μαγνητική Ζώνη, κι άλλους ακόμα κατοίκους του Ολύμπου της σύγχρονης επιστήμης.

Η αστική τάξη ανακαλύπτει μετα από λίγο — βοηθιέται σ' αυτό από τις στατιστικές του Χόλλυγουντ — την τεράστια πειστική δύναμη του θεάτρου και των συναφών τεχνών. Και αφού μιλάμε για το Χόλλυγουντ, νά ένα ανέκδοτο για παράδειγμα: σε κάποια στιγμή του φιλμ *what happened that Night*, ο Κλαρκ Γκαϊήμπλ βγάζει το πουκάμισό-του, δείχνοντας έτσι πως δε φοράει εσώρουχα<sup>7</sup> έφτασε αυτή η σκηνή για να καταστρέψει πολλά αμερικανικά εργοστάσια που κατασκεύαζαν αυτό το είδος, γιατί χάσανε όλους τους πελάτες-τους που ανήκαν σε διάφορες λέσχες θαυμαστών του Κλαρκ Γκαϊήμπλ και που θέλανε να μιμηθούν το είδωλό-τους. Η επίδραση του θεάτρου πάνω στο θεατή δε σταματάει στα ρούχα: αγγίζει πνευματικές αξίες, που μπορεί να του τις προβάλλει για παράδειγμα. Έτσι εμφανίζεται ένα νέο είδος παραδειγματικών θεατρικών έργων και φιλμς, που αναμασούν μερικές από τις καθιερωμένες αξίες της καπιταλιστικής κοινωνίας, όπως για παράδειγμα η τέχνη και ο τρόπος ν'αναρριχηθεί κανείς στην κοινωνική σκάλα χάρη στην ελεύθερη πρωτοβουλία. Πρόκειται για βιογραφικά θεατρικά και κινηματογραφικά έργα: διηγούνται την απότομη άνοδο ορισμένων πολιτών που ξεκινώντας από πολύ ταπεινή καταγωγή, ανέβηκαν τα σκαλιά της οικονομικής επιτυχίας και της διασημότητας. "Αν ο Τζ.Π. Μόργκαν μπόρεσε και συγκέντρωσε μια τεράστια περιουσία, αν έχει γιωτ, πύργους κ.λ.π, γιατί να μην μπορέσετε και σεις; Φτάνει να σεβαστείτε τους κανόνες του

παιχνιδίου". Του καπιταλιστικού παιχνιδίου, εννοείται.

Ο Μαρξ γράφει (7) πως όλα τα ιστορικά γεγονότα επαναλαμβάνονται το λιγότερο δυο φορές: την πρώτη σαν τραγωδία, τη δεύτερη σαν φάρσα. Αυτό συνέβη και στο Μακιαβέλι. Τα γραπτά-του, είχαν ένα σοβαρό και βαθύ νόημα. Οι σύγχρονοι Αμερικάνοι μαθητές-του, εμπνέονται από το παράδειγμα που τους προσφέρει το θέατρο κι ο κινηματογράφος — πρόκειται για τον Ντέηλ Κάρνεγκυ και άλλους — και δεν μπορούν να εμποδίσουν το κωμικό να κατακλύσει τα διδάγματά-τους, που αναγγέλλονται σε βιβλία όπως το *How to make your wife keep on loving you tenderly, even after she's got a lover who is a much better guy than you...* (λέξη με λέξη: Πώς να κάνετε τη γυναίκα-σας να συνεχίσει να σας αγαπάει τρυφερά ακόμα κι αν βρήκε εραστή που είναι πολύ καλύτερος από σας). Ας συγχωρέσει ο αναγνώστης τη βιαιότητα της σύγκρισης: ο Μακιαβέλι, όπως ο Ντέιλ Κάρνεγκυ, διδάσκει το σλόγκαν: "το θέλει δύνασθαι". Μόνο που ο πρώτος το κάνει μ'όλη τη σοβαρότητα μιας τάξης που επιβεβαιώνεται, ο δεύτερος σαν Γιάνκης.

Ο τελευταίος κι ο πιο σοβαρός ακρωτηριασμός που έγινε στον άνθρωπο, είναι αυτός που κάνει το αντι-θέατρο του Ευγένιου Ιονέσκο: προσπαθεί να του αφαιρέσει μέχρι και την ικανότητά-του να επικοινωνεί. Ο άνθρωπος έγινε ένα πλάσμα ακοινωνήτο. Όχι με την έννοια ότι θα του ήταν αδύνατον να ερμηνεύσει τις πιο κρυφές-του συγκινήσεις ή τις αποχρώσεις της σκέψης-του, όχι, ο άνθρωπος είναι ακοινωνήτος κατά γράμμα: σε τέτοιο σημείο, που όλες οι λέξεις μπορούν να συμπτυχθούν σε μια μόνο: "γάτα" (Γάκωβος ή η υποταγή). Όλες οι έννοιες ισοδυναμούν με την "γάτα". Ο Ιονέσκο έχει ένα πολύ έξυπνο τρόπο να διηγείται παράλογα πράγματα, που σίγουρα κάνουν να γελάει ένα κοινό από άστους και μικροαστους. Όμως οι εργάτες που περιμένουν να μιλήσει η άρχουσα τά-

7 Στην πραγματικότητα πρόκειται για τον Χέγγελ που ο Μαρξ τον αναφέρει στην αρχή της 18ης Μπρυμαϊρ: "ο Χέγγελ κάνει κάπου αυτή την παρατήρηση, πως όλα τα μεγάλα γεγονότα και τα ιστορικά πρόσωπα επαναλαμβάνονται, για να το πούμε έτσι, δυο φορές. Ξέχασε να προσθέσει: την πρώτη φορά σαν τραγωδία, τη δεύτερη σαν φάρσα". (Κ.Μαρξ, 18η Μπρυμαϊρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη, *Ed. Soci-ales, 1969*, σελ.15 (Σημ. της Γαλλίδας Μετ.)

ξη, για την ανάγκη μιας αύξησης των ημερομισθίων, θα τόνιζαν πολύ λιγότερο αστείο να τους λένε πως όλα είναι "γάτα", πως "η αύξηση των μεροκάματων" είναι "γάτα", πως η μιζέρια είναι "γάτα", πως η "πείνα" είναι "γάτα".

Τέτοιου είδους κριτικές δε σημαίνουν πως αυτοί οι συγγραφείς δεν είναι σημαντικοί. Αντίθετα είναι πολύ σημαντικοί, γιατί ακριβώς γράφουν τη μαρτυρία της τελικής φάσης της κοινωνίας και της αστικής τάξης. Σημαδεύουν το τέλος της εξέλιξης ενός θεάτρου, όπου ο παλυδιάστατος άνθρωπος, περιορίστηκε προοδευτικά στην κατάσταση των καινούριων αφαιρέσεων ψυχολογικής, ηθικής και μεταφυσικής τάξης. Μ'αυτή την έννοια, ο Ιονέσκο κέρδισε τη δόξα απ'τους σύγχρονούς-του, κάνοντας μια μνημειώδη επιχείρηση απανθρωπίσεως του ανθρώπου. Αυτός δημιούργησε το τελευταίο αστικό πρόσωπο με το Μπερανζε, που γύρω-του, όλοι οι άλλοι μεταμορφώνονται διαδοχικά σε ρινόκερους, δηλαδή σε αφαιρέσεις. Σε τί θα μπορούσε να μεταμορφωθεί ο τελευταίος αντιπρόσωπος του ανθρώπινου είδους, ο τελευταίος κι ο μόνος, αν όλοι οι άλλοι έχουν εξαφανιστεί; Σε τί άλλο αν όχι σε αφαίρεση του ανθρώπινου είδους; Ο Μπερανζε τί άλλο είναι απο την άρνηση του Ρινόκερου; Ο ίδιος δεν είναι ένας μη-ρινόκερος αλλοτριωμένος; Ο Μπερανζε δεν έχει άλλο περιεχόμενο απο την καθαρή άρνηση.

Τέτοια ήταν η εξέλιξη που ακολούθησε το θέατρο απο την εμφάνιση της νέας αστικής τάξης. Σ'αυτο το θέατρο, πρέπει να αντιπαραθέσουμε ένα άλλο θέατρο, που το καθορίζει μια νέα τάξη, ένα θέατρο που δε διαφέρει μόνο με τις ιδιότητές-του τις μορφολογικές, αλλά διαφέρει ριζικά. Αυτο το καινούριο θέατρο, υλιστικό διαλεκτικό, θα πρέπει αναγκαστικά, τουλάχιστον στην αρχική-του φάση, να είναι ένα θέατρο αφαιρέσεων. Αλλά αφαιρέσεων που δε δημιουργεί μόνο η υπερδομή αλλά και η υποδομή. Ορισμένα έργα του Μπρεχτ έδειξαν κιάλας τέτοια πρόσωπα: η κατάστασή-τους τα κάνει καθαρά αντικείμενα. Είναι αντικείμενα καθορισμένων κοινωνικών λειτουργιών που, εξαιτίας της αντίφασής-τους, αναπτύσσουν ένα σύστημα δυνάμεων που παράγουν την κίνηση της δραματικής πράξης.

Πρόκειται για ένα θέατρο που μόλις έχει γεννηθεί. Αν και δεν έχει καμία σχέση μ' όλες τις παραδοσιακές φόρμες, δεν έχει ακόμα εντελώς ξεκαθαρισμένες θεωρητικές βάσεις. Μόνο

μια σταθερή πρακτική, θα μπορέσει να κάνει να γεννηθεί η καινούρια θεωρία.



Ο ΧΕΓΓΕΛ ΚΙ Ο ΜΠΡΕΧΤ:

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ Η ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ

## Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΠΙΚΟΥ

Η μεγάλη δυσκολία, για να μετρηθούν οι καταπληκτικές αλλαγές που δέχτηκε το θέατρο με τη συμβολή του μαρξισμού, προέρχεται απ'το γεγονός ότι χρησιμοποιούμε ακόμα άσκημα μερικούς όρους. Ακριβώς επειδή δεν έγιναν αμέσως αντιληπτες αυτές οι τεράστιες μεταβολές, συνέχισαν να εξηγούν τις καινούριες θεωρίες με τη βοήθεια παλιών λέξεων. Χρησιμοποίησαν το παλιό λεξιλόγιο για να πουν καινούριες πραγματικότητες. Προσπάθησαν να σκεπάσουν με άλλες γενικότερες έννοιες, λέξεις που ήταν ήδη εξαντλημένες κι άδειες από τις παλιές-τους ειδικά έννοιες.

Παράδειγμα: τί θα πει "επικός";

Μ'αυτή την παλιά λέξη ο Μπρεχτ βάφτισε στην αρχή το θέατρό-του. Ο Αριστοτέλης δε μιλάει για επικό "θέατρο". Μιλάει μόνο για επική ποίηση, για τραγωδία και κωμωδία. Οι διαφορές που βάζει ανάμεσα στην τραγωδία και την επική ποίηση είναι στους στίχους (που είναι γι'αυτον υποχρεωτικοί και στις δυο περιπτώσεις), στη διάρκεια της δράσης και — το πιο σημαντικό — στο γεγονός ότι η επική ποίηση είναι στα μάτια-του σαφώς "αφηγηματική", αντίθετα με την τραγωδία. Ενώ σ'αυτήν, η δράση γίνεται στο παρόν, στην επική ποίηση έγινε ήδη στο παρελθόν: είναι ανάμνηση. Ο Αριστοτέλης προσθέτει πως, αν είναι δυνατόν να βρούμε όλα τα στοιχεία της επικής ποίησης στην τραγωδία, δεν μπορούμε να βρούμε τα στοιχεία της τραγωδίας μέσα στην επική ποίηση. Όμως κι οι δυο "μιμούνται" βασικά, τις πράξεις προσώπων ενός "ανώτερου τύπου".

Ο Έρβιν Πισκάτορ, σύγχρονος του Μπρεχτ, έδωσε με τη σειρά-του, μια έννοια του επικού εντελώς διαφορετική. Ή μάλλον, για την ακρίβεια, έκανε ένα θέατρο που δεν έχει καμία απολύτως σχέση, με την επική ποίηση όπως την εννοεί ο Αριστοτέλης, κι όμως το βάφτισε με το ίδιο όνομα.

Ο Πισκάτορ ήταν ο πρώτος που έβαλε στη θεατρική παρά-

σταση, κινηματογράφο, διαφάνειες, σχήματα: κατέφυγε σε ό,τι μπορούσε να βοηθήσει, για να εξηγήσει την πραγματικότητα που περιέγραφε το κείμενο στο έργο. Αυτή την απόλυτη μορφολογική ελευθερία — που επέτρεπε να μπει οποιοδήποτε στοιχείο, ακόμα και το πιο ασυνήθιστο — ο Πισκάτορ την ονόμασε “επική” μορφή. Αυτός ο τεράστιος μορφολογικός πλούτος επέτρεπε να σπάσει ο “εμπνηθικός” συμβατικός δεσμός, παράγοντας ένα αποτέλεσμα “αποστασιοποίησης”. Αυτό το ίδιο αποτέλεσμα που ο Μπρεχτ εξέτασε σε βάθος αργότερα, και που θα τ’αναφέρουμε πιο κάτω. Όταν ανέβασε στη Νέα Υόρκη τις Μύγες του Σαρτρ, για να καταλάβουν όλοι πως αυτό το έργο μιλούσε για τη Γαλλία, που την είχαν καταλάβει οι Ναζιστικές δυνάμεις, ο Πισκάτορ έκανε πριν απ’ την παράσταση, προβολή μιας ταινίας που μιλούσε για τον πόλεμο, τα μαρτύρια κι άλλα κακά του καπιταλισμού. Ο Πισκάτορ, δεν ήθελε να φτάσει το κακό στο σημείο να σκεφτεί πως η ιστορία αφορούσε μόνο τους Έλληνες. Αυτά ήταν απλά στοιχεία ενός μύθου ο οποίος προοριζόταν να μιλήσει για σύγχρονα και ουσιώδη πράγματα.

Σήμερα η λέξη επικός είναι της μόδας. Όμως μ’ένα νόημα που τη δίνει με ένα ορισμένο είδος ταινιών: ταινίες για τη γενοκτονία των Ινδιάνων της Βόρειας Αμερικής από τους Γιάνκηδες ή για τον επεκτατικό Αμερικάνικο πόλεμο στο Μεξικό. Με λίγα λόγια, αυτό που ονομάζουμε ταινίες του “ανοιχτού ορίζοντα”. Αυτή έγινε η πιο συνηθισμένη έννοια της λέξης: Χαρακτηρίζει έργα, που ξεχειλίζουν από πρόσωπα, άλογα και πιστολιές, και που διακόπτονται καμιά φορά από μερικές ερωτικές σκηνές ανάμεσα στους νεκρούς, στο αίμα, τους βιασμούς και την ακολασία, ολ’αυτά ανακατωμένα για ένα κοινό μεγάλων παιδιών οχτώ χρονών.

Αυτά τα νοήματα, συνδέουν τη λέξη επικό, με ό,τι είναι μεγάλο, εξωτερικό, αντικειμενικό, μακροχρόνιο... Και στον Μπρεχτ επίσης η λέξη έχει αυτές τις διαστάσεις. Και μερικές άλλες.

Όταν ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί τον όρο “επικό θέατρο”, το κάνει βασικά για να απαλλαγεί από τον ορισμό που έδωσε ο Χέγγελ στην επική ποίηση. Στην πραγματικότητα, όλη η ποιητική του Μπρεχτ είναι στη βάση της μια απάντηση και μια εναλλαγή της ιδεαλιστικής χεγγελιανής ποιητικής.

Για να καταλάβουμε αυτό που εννοεί ο Χέγγελ με το επικός,

πρέπει πρώτα να θυμηθούμε πως στο σύστημά-του για τις τέχνες, δίνει βασική σημασία στο μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό κατά τον οποίο “το πνεύμα ελευθερώνεται από την ύλη”. Πρέπει να θυμηθούμε, για να γίνουν τα πράγματα πιο καθαρά, πως η τέχνη ήταν για τον Χέγγελ “η λάμψη της αλήθειας δια μέσου της ύλης”. Γι’αυτό χώρισε τις τέχνες σε συμβολικές, κλασικές και ρομαντικές. Στις πρώτες κυριαρχεί η ύλη, επειδή το πνεύμα ακόμα, είναι λίγο ορατό. Εδώ, για παράδειγμα, τοποθετεί την αρχιτεκτονική. Στις δεύτερες, το πνεύμα ελευθερώνεται λίγο περισσότερο από την ύλη κι έτσι μπορεί νάρθει σε μια ισορροπία μ’αυτή — είναι η περίπτωση της γλυπτικής: το πρόσωπο του ανθρώπου, η φυσιογνωμία-του, η έκφρασή-του, η σκέψη-του, ο πόνος-του μπορούν να διαπεράσουν το μάρμαρο. Τέλος οι τέχνες που λέγονται ρομαντικές, είναι αυτές που επιτρέπουν στο πνεύμα ν’απελευθερωθεί εντελώς από την ύλη. Εδώ τοποθετεί την ποίηση. Το υλικό της ποίησης είναι οι λέξεις, όχι πια το μάρμαρο ή το τσιμέντο. Και γι’αυτό το πνεύμα μπορεί ν’αγγίζει στην ποίηση λεπτότητες που απαγορεύονται στην αρχιτεκτονική, όπου κυρίαρχο βάρος έχουν η ύλη, η πέτρα, το χώμα.

#### ΤΑ ΠΟΙΗΤΙΚΑ ΕΙΔΗ ΣΤΟ ΧΕΙΤΕΛ(1)

Η επική ποίηση είναι κατά το Χέγγελ, αυτή που περιγράφει τον ηθικό κόσμο υπό τη μορφή της εξωτερικής πραγματικότητας, “έτσι ώστε ό,τι συμβαίνει, πηγάζει εν μέρει από τις ανθρώπινες και θεϊκές δυνάμεις που είναι ηθικά ανεξάρτητες και εν μέρει σκοντάφτει σε εξωτερικά εμπόδια”. Το πνεύμα ενός θεού ή ενός ανθρώπου αρχίζει μια πράξη που συναντά δυσκολίες στον εξωτερικό κόσμο: η επική ποίηση διηγείται αυτά τα εμπόδια κι αυτές τις συγκρούσεις απ’την άποψη της σύμπτωσής-τους στον εξωτερικό κόσμο κι όχι στον κόσμο του πνεύματος που τους έδωσε ζωή. Αυτή η πράξη παίρνει τη φόρμα μιας αφήγησης όπου η πράξη εξελίσσεται ελεύ-

1 Γι’αυτή και την επόμενη παράγραφο, οι παραπομπές στέλνουν στους δυο τόμους της Αισθητικής που είναι αφιερωμένοι στην Ποίηση (Aubier-Montaigne, Paris 1965) και ειδικότερα στη σελίδα 124-131 του πρώτου τόμου (Σημείωση της Γαλλίδας Μετ.)

θερα και μπροστα στην αφήγηση σβήνει ο ποιητής. Αυτό που έχει σημασία είναι τα γεγονότα κι όχι η υποκειμενικότητα του ποιητή που τα διηγείται ή των προσώπων που τα προκαλούν. Η δουλειά της επικής ποίησης είναι να θυμίζει τέτοιες αφηγήσεις. “Κι από δω βγαίνει ένας πίνακας του αντικειμενικού με την ίδια την υποκειμενικότητά-του” γράφει ο Χέγγελ.

Όταν ο επικός ποιητής διηγείται πώς έγινε αυτή ή η άλλη μάχη, πρέπει να την περιγράψει με το μάξιμουμ των αντικειμενικών λεπτομερειών που είναι δυνατόν, χωρίς να λαβαίνει υπόψη τον ιδιαίτερο τρόπο που έχει αυτός να αισθάνεται τα γεγονότα πρέπει να περιγράψει ένα άλογο, σαν άλογο —αντικειμενικά—κι όχι μέσα από τις υποκειμενικές εικόνες που μπορεί να του προκαλέσει η θέα ενός αλόγου.

Η λυρική ποίηση απ’εναντίας, είναι το αντίθετο της επικής. Εκφράζει το υποκειμενικό, τον εσωτερικό κόσμο, τα συναισθήματα, τις εκστάσεις και τις συγκινήσεις της ψυχής. Αντι να χαρακτηρίσει η εξέλιξη μιας πράξης, αυτή ενυπάρχει — κι αυτή είναι η ουσία-της κι ο τελικός σκοπός-της — μέσα στην έκφραση των εσωτερικών κινήσεων της ανθρώπινης ψυχής.

Το σημαντικό στη λυρική ποίηση δεν είναι το ίδιο το άλογο, αλλά οι συγκινήσεις που το άλογο μπορεί να προκαλέσει στον ποιητή: δεν είναι οι συγκεκριμένες λεπτομέρειες μιας μάχης, αλλά ο πλούτος της ευαισθησίας του ποιητή, που ξεπηδάει απ’το θόρυβο των σπαθιών. Η λυρική ποίηση είναι εντελώς προσωπική, υποκειμενική.

Τέλος, η δραματική ποίηση, συνταιριάζει κατά το Χέγγελ την αρχή της αντικειμενικότητας (επική) και της υποκειμενικότητας (λυρική), τον αντικειμενικό χαρακτήρα της πράξης που διαδραματίζεται μπροστά στα μάτια-μας, με τον υποκειμενικό χαρακτήρα των εσωτερικών κινήσεων που ζωντανεύουν τα πρόσωπα και το πεπρωμένο-τους, το οποίο δεν μπορεί να είναι παρά το αναγκαίο αποτέλεσμα των παθών-τους και των πράξεών-τους. Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην επική ποίηση, η πράξη δεν παρουσιάζεται σαν ένα πράγμα του παρελθόντος, αλλά σαν κάτι που γίνεται στην ίδια στιγμή που βρισκόμαστε. Στην επική ποίηση, η πράξη και τα πρόσωπα ζουν σ’ένα χρόνο διαφορετικό από τους θεατές: στη δραματική ποίηση, οι θεατές μεταφέρονται στο χώρο και στην εποχή όπου γίνεται η πράξη: μοιράζονται το χρόνο και τον τόπο

—απ’όπου προέρχεται η αδυναμία της εμπάθειας, μ’ένα συγκινησιακό δεσμό, σύγχρονο, ζωντανό. Η επική ποίηση “ξαναθυμίζει”, η δραματική ποίηση “ξαναζει”.

Βλέπουμε λοιπόν, πως στη δραματική ποίηση, η αντικειμενικότητα κι η υποκειμενικότητα συνυπάρχουν: πρέπει όμως να σημειώσουμε πως για το Χέγγελ η μια προηγείται της άλλης: η ψυχή είναι το υποκείμενο που καθορίζει κάθε εξωτερική πράξη. Όπως για τον Αριστοτέλη τα πάθη που μεταμορφώνονται σε συνήθειες, προκαλούν την πράξη. Γι’αυτούς τους φιλόσοφους το δράμα δείχνει την εξωτερική σύγκρουση των δυνάμεων, που προέρχονται από το εσωτερικό: η αντικειμενική σύγκρουση των υποκειμενικών δυνάμεων. Με τον Μπρεχτ, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο.

#### ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ, ΠΑΝΤΑ ΚΑΤΑ ΤΟ ΧΕΙΤΕΛ

Για το Χέγγελ, οι ανθρώπινες πράξεις και σχέσεις πρέπει να παρουσιάζονται στα μάτια-μας με τρόπο ζωντανό και άμεσο. Όμως προσθέτει: “Η δραματική πράξη δεν περιορίζεται στην ήρεμη κι απλή πραγματοποίηση ενός καθορισμένου σκοπού: αντίθετα διαδραματίζεται σ’ένα χώρο που έγινε από συγκρούσεις κι αντιθέσεις, και εμποδίζεται από περιστάσεις, πάθη, χαρακτήρες που αντιπαράσσονται κι αντιστέκονται (...) Αυτό που βλέπουμε λοιπόν μπροστά-μας, είναι υποκειμενοποιημένοι σκοποί κάτω απ’τη μορφή ζωντανών χαρακτήρων και καταστάσεων πλούσιων σε συγκρούσεις, χαρακτήρες και καταστάσεις που διασταυρώνονται, αλληλοκαθορίζονται, προσπαθώντας κάθε χαρακτήρα και κάθε κατάσταση να επιβεβαιωθεί, να μπει στην πρώτη γραμμή, σε βάρος των άλλων...” (2)

Ο Χέγγελ όμως επιμένει προπάντος σ’ένα βασικό σημείο, το οποίο θ’αποβάλλει εντελώς η Μαρξιστική ποιητική του Μπρεχτ: “Βγαίνει το συμπέρασμα πως, ό,τι συμβαίνει, μοιάζει να προέρχεται όχι από εξωτερικές συνθήκες, αλλά από την εσωτερική θέληση και τον εσωτερικό χαρακτήρα”. (3)

2 Χέγγελ, *La Poesie, op.cit.*, τόμος II, σελ.322

3 Το ίδιο, σελ.323-324

Απ'αυτη τη σύγκρουση ξεπηδάει η λύση που πρέπει να είναι ακριβώς όπως η πράξη, "πότε υποκειμενική και πότε αντικειμενική". Μετα την ταραχη των ανθρώπινων πράξεων και παθων, έρχεται η ηρεμία.

Για να μπορεί να γίνει αυτο, πρέπει το θεατρικο πρόσωπο να είναι "ελεύθερο". Δηλαδή πρέπει οι εσωτερικες κινήσεις της ψυχης-του να μπορούν να εξωτερικεύονται ελεύθερα χωρις φραγμους. Με λίγα λόγια το θεατρικο πρόσωπο είναι από-αυτο υποκείμενο των πράξεών-του.

#### ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ-ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

Για να είναι το θεατρικο πρόσωπο στ'αλήθεια ελεύθερο, πρέπει η πράξη-του να μην περιορίζεται απο τίποτα άλλο, εκτος απο τη θέληση ενος άλλου προσώπου, που είναι κι αυτο το ίδιο ελεύθερο. Ο Χέγγελ δίνει κάποιες εξηγήσεις σ'αυτο το θέμα του θεατρικου προσώπου υποκειμένου.

1. Το ζώο καθορίζεται εντελως απο το περιβάλλον, άρα δεν είναι ελεύθερο, αφού κινείται απο τη βασική ανάγκη της τροφης. Κι ο άνθρωπος, σε κάποιο μέτρο, δεν είν'ελεύθερος, αφού έχει ένα μέρος ζώου. Οι εξωτερικες ανάγκες που έχουν οι άνθρωποι, οι υλικες ανάγκες, είναι τροχοπέδη στην εξάσκηση της ελευθερίας. Γι'αυτο τα καλύτερα θεατρικα πρόσωπα της δραματικης ποίησης θα είναι, κατα το Χέγγελ αυτα που υποφέρουν λιγότερο απ'το βάρος των υλικων αναγκων. Είναι οι πρίγκιπες, για παράδειγμα, που δε χρειάζεται να εργάζονται σωματικα, για να κερδίσουν το καθημερινο ψωμι-τους, και που έχουν στη διάθεσή-τους πολλους ανθρώπους, που μπορούν να ικανοποιήσουν τις υλικες-τους ανάγκες επιτρέποντας έτσι στον πρίγκηπα να εξωτερικεύει ελεύθερα τις κινήσεις του πνεύματός-του... Και για το Χέγγελ, αυτοι οι πολλοι, που προσφέρουν στον πρίγκηπα τις καλύτερες προυποθέσεις για να μεταβληθει σε δραματικο πρόσωπο, δεν μπορούν, όσον αφορά τον εαυτο-τους, να υπηρετήσουν τους ίδιους σκοπους—δεν είναι καλο υλικο για το δράμα...

2. Και η κοινωνία η πολιτισμένη σε υψηλο βαθμο, δεν είναι ούτε κι αυτη η πλέον κατάλληλη για να δώσει ένα καλο υλικο στη δραματικη ποίηση: τα θεατρικα πρόσωπα πρέπει να εμ-

φανίζονται σαν ουσιαστικα ελεύθερα, ικανα να διευθύνουν τη δικη-τους τύχη, και σε μια πολιτισμένη κοινωνία, οι άνθρωποι είναι χειροπόδαρα δεμένοι μ'όλων των ειδων τους νόμους, τα έθιμα, τις παραδόσεις, τους κανονισμους: σ'αυτη τη νόμιμη ζούγκλα, είναι αδύνατον να εξασκήσεις εύκολα την ελευθερία-σου. Κι είναι σίγουρο πως ο Άμλετ, αν ήταν μαγκωμένος απο το φόβο της αστυνομίας, των δικαστηρίων, των δικηγόρων κ.λ.π., μπορεί να μην εξωτερίκευε τις ελεύθερες κινήσεις του πνεύματός-του, σκοτώνοντας τον Πολώνιο, το Λαέρτη και τον Κλαύδιο. Σύμφωνα με το Χέγγελ λοιπον, το δραματικο πρό-σωπο χρειάζεται ολη-του την ελευθερία, που να πάρει η οργη! 3. Πρέπει όμως να προσθέσουμε πως η ελευθερία δεν αφορά μόνο σ'αυτη τη "φυσικη" άποψη. Ο Προμηθέας, για παράδειγμα, είναι ένας άνθρωπος (συγγνώμη, ένας θεος) ελεύθερος. Είναι δεμένος στο βουνο, αδύναμος μπροστα στα πουλια που του τρώνε το συκώτι, το οποίο συκώτι ξαναγεννιέται κάθε μέρα, ώστε κάθε μέρα τα πουλια να ξαναρχίζουν να το κατασπαράζουν κι ο Προμηθέας, αδύναμος παρευρίσκεται κάθε μέρα σ'αυτο το καινούριο συμπόσιο. Όμως ο Προμηθέας μπορεί. Έχει τη δύναμη να τελειώσει μ'αυτη τη φοβερη τιμωρία—αρκει να μετανιώσει μπροστα στο Δία, τον ύψιστο θεο, κι αυτος θα τον συγχωρήσει. Η ελευθερία του Προμηθέα βρίσκεται σ'αυτο, ότι μπορεί να σταματήσει το μαρτύριό-του τη στιγμή που επιθυμει—όμως αποφασίζει ελεύθερα να μην το κάνει.

Ο Χέγγελ μιλάει και για κάποιο πίνακα του Μουρίλλο, που δείχνει μια μητέρα έτοιμη να χτυπήσει το γιο-της κι εκείνος, σαν σημείο πρόκλησης, ετοιμάζεται να φάει μια μπανάνα που κρατάει στο χέρι-του.

Η απόσταση φυσικης δύναμης που υπάρχει ανάμεσα στη μητέρα και το γιο, δεν εμποδίζει το γιο νάχει αρκετη ελευθερία για ν'αντιμετωπίσει μια μητέρα πιο δυνατη. Γι'αυτο μπορούμε πάντοτε να γράψουμε ένα θεατρικο έργο πάνω σε κάποιο πρόσωπο που βρίσκεται στη φυλακη, με την προυπόθεση πάντα αυτο να έχει την ηθικη ελευθερία να διαλέγει.

Υπάρχουν ακόμα κι άλλες σημαντικες προυποθέσεις για τη δομη ενος δραματικου έργου:

1. Η ελευθερία του θεατρικου προσώπου δεν μπορεί να εξασκείται σε ό,τι είναι τυχαίο, ελάχιστα σημαντικό, συμβατικο, αλλά σ'ό,τι πιο παγκόσμιο, πιο λογικο, πιο ουσιαστικο



υπάρχει, σ'ό,τι είναι πιο σημαντικό στην ανθρώπινη ζωή. Η οικογένεια, η πατρίδα, το Κράτος, η ηθική, η κοινωνία κ.λ.π., είναι ενδιαφέροντα άξια για το ανθρώπινο μυαλό, άρα και για τη δραματική ποίηση.

2. Η τέχνη γενικά και η δραματική ποίηση ειδικά, είναι συγκεκριμένες πραγματικότητες κι όχι αφηρημένες έννοιες: πρέπει λοιπόν το ειδικό να συναντιέται μέσα στο παγκόσμιο. Η φιλοσοφία παίζει με τις αφηρημένες έννοιες, τα μαθηματικά με τους αριθμούς, όμως το θέατρο παίζει με τα άτομα. Πρέπει λοιπόν να τα δείξει σ'ό,τι συγκεκριμένο έχουν.

3. Ακριβώς επειδή τα γενικά ενδιαφέροντα για τα οποία πρόκειται, στο θέατρο είναι παγκόσμια (αντίθετα με τα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά), αυτές οι κινητήριες δυνάμεις του ανθρώπινου πνεύματος, πρέπει να μπορούν να δικαιολογούνται στο επίπεδο της ηθικής. Παράδειγμα: η συγκεκριμένη επιθυμία του Κρέοντα ν'απαγορεύσει την ταφή του αδερφού της Αντιγόνης είναι η ενσάρκωση — σύμφωνα με την ατομική θέληση — του ηθικά ασυμβίβαστου, που υπαγορεύει το καλό του Κράτους' μπορούμε να πούμε το ίδιο για τη σιδερένια θέληση της Αντιγόνης, που ήθελε να δώσει ένα τάφο στον αδερφο-της: είναι η ενσάρκωση μιας άλλης ηθικής αξίας, του καλού της οικογένειας. Πρέπει κατά το Χέγγελ, η σύγκρουση να ξεσπάσει πάνω στην ηρεμία, για να λυθεί η ηθική διαφορά: ποιος έχει δίκιο; ποια αξία είναι η καλύτερη; κ.λ.π. Σ'αυτή την ειδική περίπτωση, βγάζουμε το συμπέρασμα, πως η κάθε μια από τις δυο αξίες είναι σωστή, αλλά υπερτονισμένη. Το λάθος δεν είναι εδώ στην ίδια την αξία, αλλά στην υπερβολή.

4. Για να γίνει η τραγωδία, για να είναι πραγματικά τραγωδία, πρέπει οι σκοποι που ακολουθούν τα πρόσωπα να είναι ασυμβίβαστοι' αν υπάρχει κατά τύχη μια πιθανότητα συμφιλίωσης, το δραματικό έργο ανήκει τότε σ'ένα άλλο είδος: το δράμα.

Απ'όλες αυτές τις χεγγελιανές προτάσεις, αυτή που χαρακτηρίζει πιο καθαρά την ποιητική-του, είναι αυτή που επιμένει πάνω στο χαρακτήρα του θεατρικού προσώπου—υποκειμένου: όλες οι εξωτερικές-του πράξεις πηγάζουν από το ελεύθερο πνεύμα αυτού του προσώπου.

## Η ΚΑΚΗ ΕΚΛΟΓΗ ΜΙΑΣ ΛΕΞΗΣ

Η Μαρξιστική ποιητική του Μπέρτολντ Μπρεχτ, δεν είναι αντίθετη με την τάδε ή τη δείνα τυπική λεπτομέρεια της ιδεαλιστικής ποιητικής του Χέγγελ: είναι αντίθετη με την ίδια την ουσία-της, υποστηρίζοντας πως το πρόσωπο δεν είναι απόλυτο υποκείμενο, αλλά αντικείμενο οικονομικών και κοινωνικών δυνάμεων, στις οποίες αντιδρά και δυνάμει αυτών ενεργεί.

Αν κάναμε τη λογική ανάλυση μιας τυπικής δραματικής πράξης της ποιητικής του Χέγγελ, θα μπορούσαμε να πούμε πως πρόκειται για μια απλή πρόταση μ'ένα υποκείμενο, ένα ρηματικό κατηγορούμενο κι ένα άμεσο αντικείμενο. Παράδειγμα: "Ο Κέννεντυ εισβάλλει στον κόλπο των γουρουνιών". Εδώ το χεγγελιανό υποκείμενο είναι ο Κέννεντυ, οι εσωτερικές κινήσεις του πνεύματός-του εξωτερικούνται υπο τη μορφή μιας διαταγής: την επιδρομή στην Κούβα' "εισβάλλω" είναι το ρηματικό κατηγορούμενο και "κόλπος των γουρουνιών" το άμεσο αντικείμενο.

Αντίθετα, στη μαρξιστική ποιητική αυτού του τύπου που προτείνει ο Μπρεχτ, η λογική ανάλυση θ'αποκάλυπτε την αναγκαστική παρουσία μιας κύριας πρότασης και μιας δευτερεύουσας, στην οποία το πρόσωπο του "Κέννεντυ" θα συνέχιζε να είναι το υποκείμενο' όμως το υποκείμενο της κύριας πρότασης θα ήταν διαφορετικό. Η καλύτερη φράση για να εξηγήσει κανείς σ'αυτή την περίπτωση τη δραματική πράξη, θα έδινε κάτι όπως: "Οι οικονομικές δυνάμεις ανάγκασαν τον Κέννεντυ να εισβάλλει στον κόλπο των Γουρουνιών". Αυτό που προτείνει ο Μπρεχτ είναι καθαρό: το πραγματικό υποκείμενο είναι οι οικονομικές δυνάμεις που δράσανε πίσω απ'τον Κέννεντυ. Η κύρια πρόταση είναι πάντα μια ενδιάμεση πράξη των οικονομικών δυνάμεων. Το πρόσωπο δεν είναι απόλυτα ελεύθερο. Είναι υποκείμενο—αντικείμενο.

Σ'όλη τη χεγγελιανή ποιητική — κι όχι μόνο σ'ένα από τα μέρη-της — το πνεύμα είναι το υποκείμενο. Η επική ποίηση δείχνει πράξεις καθορισμένες απ'το πνεύμα. Η λυρική ποίηση τις ίδιες τις κινήσεις αυτού του πνεύματος. Η δραματική ποίηση τέλος, κάνει να παρελάσουν μπροστά απ'τα μάτια-μας το πνεύμα και οι πράξεις-του στον εξωτερικό κόσμο. Είναι καθαρό; Στα τρία είδη, υπάρχει συνάντηση του

υποκειμενικου και του αντικειμενικου, όμως και στα τρία είδη η υποκειμενικότητα πάντα — οι εσωτερικες κινήσεις της ψυχης, το πνεύμα — παράγει την αντικειμενικότητα. Αυτη η ιδέα διαφαινεται σταθερα σ'όλη την ποιητικη του Χέγγελ. Με την αντίρρηση του Μπρεχτ — και οποιαδήποτε μαρξιστικη αντίρρηση — αυτο που είναι υπο εξέταση, είναι η σειρα: ποιος όρος, το αντικειμενικο ή το υποκειμενικο, προηγείται του άλλου. Για την ιδεαλιστικη ποιητικη, η κοινωνικη σκέψη οδηγει το κοινωνικο ον' για τη μαρξιστικη ποιητικη, το κοινωνικο ον οδηγει την κοινωνικη σκέψη. Για το Χέγγελ το πνεύμα δημιουργει τη δραματικη πράξη' για τον Μπρεχτ, η σχέση του θεατρικου προσώπου με την κοινωνία.

Ο Μπρεχτ είναι αντίθετος με το Χέγγελ με τρόπο μετωπικο, ολοκληρωτικο και σφαιρικο. Είναι λοιπον λάθος να χρησιμοποιήσουμε, για να μιλήσουμε για την ποιητικη του, ένα όρο που στην χεγγελιανη ποιητικη σημαίνει ένα είδος.

Η μπρεχτικη ποιητικη δεν είναι απλως επικη: είναι μαρξιστικη και όντας μαρξιστικη, μπορεί να είναι λυρικη, δραματικη ή επικη. Πολλα απο τα έργα του ανήκουν σ'ένα είδος, ορισμένα σ'ένα άλλο κι άλλα στο τρίτο. Υπάρχουν στο ρεπερτόριο του Μπρεχτ, έργα λυρικά, δραματικά και επικά.

Ο ίδιος ο Μπρεχτ κατάλαβε το αρχικο του λάθος κι άρχισε στα τελευταία του γραπτα, να ονομάζει την ποιητικη του διαλεκτικη. Πράγμα που είναι πάλι λάθος, γιατι και η ποιητικη του Χέγγελ είναι διαλεκτικη. Ο Μπρεχτ θάπρεπε να την ονομάσει με τ'ονομά της: μαρξιστικη ποιητικη! Όταν όμως άρχισε ν'αμφισβητει την αρχικη ονομασία, πολλα βιβλία είχαν ήδη εμφανιστει κι είχε δημιουργηθει μεγάλη σύγχυση.

Εδω θα προσπαθήσουμε, ξαναπαίρνοντας τον πίνακα που έδωσε ο Μπρεχτ με τις διαφορες, αντιπαραθέτοντας την ποιητικη του με τις ιδεαλιστικες ποιητικες (πίνακας που βρίσκεται στον πρόλογο του *Maßstab*)(4), να ξεχωρίσουμε τις διαφορες του ύφους απο τις διαφορες του είδους. Σ'αυτο τον πίνακα περιέχονται κι άλλες διαφορες (που ο Μπρεχτ τις ανέφερε σε διάφορα έργα). Αυτος ο πίνακας δεν έχει τίποτα

4 Αυτος ο πίνακας βρίσκεται στα Γαλλικα, στα γραπτα πάνω στο θέατρο, *L'Arche Paris 1963* σελ.40-41, (Σημ. της Γαλλιδας Μετ.)

το "επιστημονικο" γιατι πολλοι όροι είναι ασαφεις και ανακριβεις. όμως αν συγκρατήσουμε στη μνήμη-μας τη βασικη διαφορα — ο Χέγγελ προτείνει το θεατρικο πρόσωπο σαν απόλυτο υποκειμενο και ο Μπρεχτ σαν αντικείμενο, φερέφωνο των οικονομικων και κοινωνικων δυνάμεων — οι δευτερεύουσες διαφορες θα φανουν καθαρα.

Ορισμένες απο τις διαφορες που δείχνει ο Μπρεχτ, αφορουν μάλλον πραγματικες διαφορες, που υπάρχουν ανάμεσα στην επικη, τη δραματικη και τη λυρικη φόρμα. Είναι οι εξης:

1. Ισορροπία, υποκειμενικότητα—αντικειμενικότητα.
2. Φόρμα της πλοκης, που σέβεται τους κανόνες των τριων ενοτήτων.
3. Κάθε σκηνη καθορίζει ή δεν καθορίζει αιτιολογικα την επόμενη.
4. Ρυθμος ανερχόμενος ή ρυθμος αφηγηματικος γραμμικος.
5. Περιέργεια για την λύση ή περιέργεια για την εξέλιξη: "σασπενς" ή επιστημονικη περιέργεια για την πορεία;
6. Συνεχης ανάπτυξη ή με πηδήματα;
7. Προτροπη ή επιχειρήματα;

ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ ΠΟΥ  
ΛΕΓΟΝΤΑΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΜΠΡΕΧΤ "ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ" ΚΑΙ "ΕΠΙΚΑ"  
ΠΙΝΑΚΑΣ ΔΑΝΙΣΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΟΛΟΓΟ ΤΟΥ  
"ΜΑΧΑΓΚΟΝΝΥ" ΚΙ ΑΠΟ ΑΛΛΑ ΓΡΑΦΤΑ

Το λεγόμενο "δραματικό σχήμα" κατά τον Μπρεχτ (ιδεαλιστική ποιητική)

1. Η σκέψη καθορίζει το είναι (Θεατρικό πρόσωπο-υποκείμενο).

2. Ο άνθρωπος είναι κάτι το δοσμένο, το σταθερό, το αναλλοίωτο, το αμετακίνητο που θεωρείται σαν γνωστό.

3. Η σύγκρουση των ελεύθερων επιθυμιών ζωντανεύει τη δραματική πράξη. Η δραματική δομή του έργου είναι ένα σχήμα επιθυμιών σε σύγκρουση.

4. Δημιουργεί την εμπάθεια που είναι ένας συγκινησιακός συμβιβασμός του θεατή, από τον οποίο αφαιρούμε τη δυνατότητα να δράσει.

5. Στο τέλος η κάθαρση καθαρίζει το θεατή.

6. Συγκίνηση.

7. Η σύγκρουση λύνεται δημιουργώντας ένα άλλο σύστημα επιθυμιών.

8. Η αμαρτία κάνει ώστε το θεατρικό πρόσωπο να μην προσαρμόζεται στην κοινωνία. Είναι η πρώτη αιτία της δραματικής πράξης.

9. Η αναγνώριση δίνει δίκιο στην κοινωνία.

10. Είναι σύγχρονη δράση.

11. Που την έχουμε ζήσει.

12. Ξυπνάει τα αισθήματα.

Το λεγόμενο "επικό σχήμα" κατά τον Μπρεχτ (μαρξιστική ποιητική).

1. Το κοινωνικό είναι καθορίζει τη σκέψη (θεατρικό πρόσωπο-αντικείμενο).

2. Ο άνθρωπος είναι φθαρτός, αντικείμενο μελέτης, είναι σε "εξελίξη".

3. Αντιθέσεις οικονομικών, κοινωνικών ή πολιτικών δυνάμεων ζωντανεύουν τη δραματική πράξη. Η δομή του έργου βασίζεται σ' αυτές τις αντιθέσεις.

4. "Ιστορικοποιεί" τη δραματική πράξη, μεταμορφώνοντας το θεατή σε παρατηρητή, ερεθίζοντας την κριτική-του συνείδηση και την ικανότητα που έχει να περνάει στη δράση.

5. Χάρη στη γνώση, σπρώχνει το θεατή στη δράση.

6. Λογική.

7. Η σύγκρουση δε λύνεται κι η βασική αντίθεση φαίνεται πιο καθαρά.

8. Τα ελαττώματα που μπορεί να έχει το ίδιο το θεατρικό πρόσωπο, δεν είναι ποτε η πρώτη και άμεση αιτία της δραματικής πράξης.

9. Η αποχτημένη γνώση αποκαλύπτει τα ελαττώματα της κοινωνίας.

10. Είναι αφήγηση.

11. Όραμα του κόσμου.

12. Απαιτεί αποφάσεις.

Η ΣΚΕΨΗ ΚΑΘΟΡΙΖΕΙ ΤΟ ΕΙΝΑΙ (Ή ΤΟ ΑΝΤΙΘΕΤΟ);

Όπως το είδαμε, για όλες τις ιδεαλιστικές ποιητικές (Χέγγελ, Αριστοτέλη και άλλων) το θεατρικό πρόσωπο "γεννιέται" προικισμένο ήδη μ' όλες τις ιδιότητες και επιρρεπές προς ορισμένα πάθη. Οι βασικές-του ιδιότητες είναι σταθερές. Αντίθετα, για τον Μπρεχτ, δεν υπάρχει "ανθρώπινη φύση", κανείς δεν είναι λοιπόν αυτό που είναι από μόνος-του. Πρέπει να ψάξουμε τις αιτίες.

Βασίζόμενοι σ' αυτή τη διαφορά, μπορούμε να παραθέσουμε ορισμένα έργα του Μπρεχτ, όπου η δράση είναι καθορισμένη από την κοινωνική λειτουργία που επιτελεί το θεατρικό πρόσωπο. Κατ' αρχήν ας πάρουμε το κλασικό παράδειγμα του Πάπα που συζητάει με το Γαλιλαίο και του δηλώνει συμπάθεια και υποστήριξη, ενώ οι ακόλουθοί-του τον ντύνουν σαν Πάπα. Όταν ντυθεί ο Πάπας, αναγγέλει στο Γαλιλαίο πως — αν κι ο ίδιος προσωπικά τείνει να συμφωνήσει μαζί-του — θα πρέπει να απαρνηθεί τις ιδέες-του ή να παρουσιαστεί μπροστά στην Ιερή Εξέταση. Ο Πάπας, όταν είναι Πάπας, δρα σαν Πάπας.

Ο Αιζενχάουερ σχεδίασε την εισβολή στο Βιετναμ, ο Κέννεντυ άρχισε να την πραγματοποιεί κι ο Τζόνσον την οδήγησε στην τελειωτική γενοκτονία. Ο Νίξον, ίσως ο πιο γοητευτικός απ' τους τέσσερις, αναγκάστηκε να υπογράψει ειρήνη. Ποιος είναι ο εγκληματίας; Ο πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών της Βόρειας Αμερικής: όλοι κι οποιοσδήποτε απ' αυτούς.

Δεύτερο παράδειγμα: η καλή ψυχή Σεν Τε, δυστυχισμένη πόρνη, παίρνει ξαφνικά μια μεγάλη κληρονομία και γίνεται πολυεκατομμυριούχα. Επειδή είναι πολύ καλή, δεν μπορεί ν' αρνηθεί να δώσει τα λεφτά που οι φίλοι-της, οι γείτονες, οι συγγενείς κι οι γνωστοί-της, της ζητούν. Αλλά επειδή είναι πολύ πλούσια, αποφασίζει να αποκτήσει μια καινούρια προσωπικότητα: μεταμφιέζεται σε Σουι Τα, σαν νάταν κάποιος ξάδερφος. Καλοσύνη και πλούτος δεν μπορούνε να πάνε μαζί. Αν ένας πλούσιος μπορούσε να είναι καλός, θάδινε μοιραία όλα τα πλούτη-του — από καλοσύνη — στους άπορους...

Στο ίδιο έργο, ένας αεροπόρος ονειρεύεται ποιητικά το γαλάζιο ουρανό. Όμως η Σεν Τε (Σουι Τα) του προσφέρει την αξιοζήλευτη θέση του αρχιεργάτη σε κάποιο εργοστά-

σιο, και σαν αντάλλαγμα, γερο μεροκάματο. Ο ποιητής αεροπόρος, ξεχνάει αμέσως το γαλάζιο ουρανό και δε σκέφτεται πια, παρα πώς να εκμεταλλευτεί περισσότερο τους εργάτες, για νάχει μεγαλύτερο κέρδος.

Αυτά είναι παραδείγματα που δείχνουν πως το κοινωνικό είναι — όπως το λέει ο Μαρξ — καθορίζει την κοινωνική σκέψη. Γι'αυτό, στις στιγμές κρίσης, οι κυρίαρχες τάξεις υποκρίνονται πως έχουν καλοσύνη και γίνονται ρεφορμιστικές: παραχωρούν στα κοινωνικά είναι-εργάτες λίγο περισσότερο κρέας και ψωμί, ευχόμενες το κοινωνικό είναι να γίνει λιγότερο επαναστατικό, αφού θάνατο λιγότερο πεινασμένο. Και πετυχαίνουν. Δεν είναι για άλλη αιτία που οι εργατικές τάξεις των καπιταλιστικών χωρών είναι τόσο λίγο επαναστατικές και μάλλον αντιδραστικές, όπως η πλειονότητα του προλεταριάτου της Βόρειας Αμερικής. Πρόκειται για κοινωνικά είναι που διαθέτουν ψυγεία, αυτοκίνητα και τρόφιμα και που σίγουρα δεν έχουν την ίδια κοινωνική σκέψη με τα είναι της Λατινικής Αμερικής, που στη μεγάλη-τους πλειονότητα, ζουν σε άθλιες τενεκεδουπόλεις, υποφέρουν από πείνα και δεν έχουν καμία προστασία εναντίον της ανεργίας και της αρρώστιας.

#### ΜΠΟΡΟΥΜΕ Ν'ΑΛΛΑΞΟΥΜΕ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ;

Στο Άνθρωπος για άνθρωπο, ο Μπρεχτ βάζει στη σκηνή τον Γκάλυ Γκάυ, ένα καλό άνθρωπο που δεν ξέρει ποιος ήταν ο πατέρας-του κι η μητέρα-του, ένα πλάσμα υπάκουο να βγαίνει κάποιο πρωίνο από το σπίτι-του για να πάει ν'αγοράσει ένα ψάρι για το γεύμα. Στο δρόμο συναντάει μια περίπολο με τρεις στρατιώτες, που ψάχνουν τον τέταρτο γιατί τον έχασαν από τα μάτια-τους και τον χρειάζονται για να γυρίσουν πίσω στο στρατόπεδο. Αράζουν τον Γκάλυ Γκάυ και για να τον εκθέσουν, τον βάζουν να πουλήσει έναν ελέφαντα σε κάποια γρια. Επειδή αυτός δεν έχει ελέφαντα, δυο από τους στρατιώτες μεταμφιέζονται και παριστάνουν το ζώο. Η γρια δέχεται ν'αγοράσει τον ελέφαντα για τον οποίο πληρώνει ένα ορισμένο ποσό και νά που ο φτωχός Γκάλυ Γκάυ, πείθεται ότι ελέφαντας είναι ο,τιδήποτε που μπορούμε να πουλήσουμε σε κάποιον, φτάνει αυτός να πληρώσει. Όμως πουλώντας-τον έκανε κλοπή, γιατί επρόκειτο για τον ελέφαντα του βασιλιά.

Ο φτωχός Γκάλυ Γκάυ, που ένα όμορφο πρωίνο πήγαινε στην αγορά ν'αγοράσει ένα μικρό ψάρι, πουλάει έναν ελέφαντα που δεν έχει, σε μια γρια που δε θέλει ν'αγοράσει και για να μην τιμωρηθεί μεταμφιέζεται σε Ζεριαχ Ζιπ, μετουσιώνεται σε Ζεριαχ Ζιπ και τελειώνει ήρωας πολέμου, κάνοντας άγρια επίθεση στον εχθρό και υποστηρίζοντας πως νιώθει μια αρχέγονη και αταβιστική δίψα για αίμα. Έτσι φτιάξαμε και χαλάσαμε μπροστά στα μάτια των θεατών, λέει ο Μπρεχτ, μια ανθρώπινη "φύση".

Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι ο Μπρεχτ δε λέει πως στις άλλες ποιητικές, το ανθρώπινο είναι πάντα αμετάβλητο. Ακόμα και στον Αριστοτέλη, ο ήρωας στο τέλος καταλαβαίνει το λάθος- του κι αλλάζει. Όμως η αλλαγή που βάζει ο Μπρεχτ είναι πιο πλατιά και πιο ολοκληρωτική: ο Γκάλυ Γκάυ δεν είναι ο Γκάλυ Γκάυ, απλούστατα δεν υπάρχει. Ο Γκάλυ Γκάυ δεν είναι ο Γκάλυ Γκάυ, είναι μόνο ό,τι είναι ικανός να κάνει ο Γκάλυ Γκάυ σε καθορισμένες περιστάσεις.

Ο Σάρτρ στο έργο-του Η παιδική ηλικία ενός αρχηγού δείχνει ένα νέο άνθρωπο που ισχυρίζεται κατά τύχη πως δεν αγαπάει το τάδε πρόσωπο γιατί είναι Εβραίος· μαθαίνουμε πως δεν αγαπάει τους Εβραίους. Κάποιο βράδυ του παρυσιάζουν έναν άνθρωπο κι όταν μαθαίνει πως αυτός ο άνθρωπος είναι Εβραίος, ο μέλλων αρχηγός τραβάει το χέρι- του κι αρνείται να τον χαιρετήσει. Ο τύπος αργότερα γίνεται ένας μανιώδης αντισημίτης.

Ανάμεσα στις μεθόδους του Σάρτρ και του Μπρεχτ, υπάρχουν κοινά σημεία και διαφορές. Κοινό σημείο-τους είναι το γεγονός ότι ούτε ο αντισημιτισμός, ούτε ο ηρωισμός του Γκάλυ Γκάυ είναι σταθεροί, δε γεννηθήκανε με τα θεατρικά πρόσωπα: είναι αριστοτελικές ιδιότητες που μεταμορφώθηκαν σε πάθη και συνήθειες. Μάλλον είναι ιδιότητες που αποκτήθηκαν τυχαία μέσα στην κοινωνική ζωή. Υπάρχουν όμως βαθιές διαφορές: ο αρχηγός εξελίσσεται με τρόπο ρεαλιστικό, μέσα από μια σειρά από αιτίες και αποτελέσματα, ενώ ο Μπρεχτικός ήρωας, είναι κομματιασμένος, διαλυμένος και ξανασυνθεμένος. Εδώ δεν υπάρχει κανείς ρεαλισμός. Είναι μια επίδειξη ημι-επιστημονική που γίνεται με καλλιτεχνικά μέσα.

## ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΕΠΙΘΥΜΙΩΝ Η ΑΝΤΙΦΑΣΗ ΑΝΑΓΚΩΝ:

Όπως είδαμε, δεν έχει μεγάλη σημασία ποιος είναι ο πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών της Βόρειας Αμερικής, αφού θα πρέπει πάντα να υποστηρίζει τα πιο αντιδραστικά ιμπεριαλιστικά συμφέροντα. Η προσωπική-του επιθυμία δεν έχει επίδραση σε τίποτα. Η δράση δεν εξελίσσεται σε σχέση μ' αυτό που είναι: εξελίσσεται με τον ίδιο τρόπο σαν να ήταν τελείως διαφορετικός απ' αυτό που είναι.

Εδώ πρέπει να ξεκαθαρίσουμε μια σύγχυση που έγινε, επειδή κι ο Χέγγελ επιμένει στον αναπόφευκτο χαρακτήρα της τραγικής σύγκρουσης: αυτό είναι μια αναγκαιότητα. Όμως η αναγκαιότητα για την οποία μιλάει είναι ηθικής φύσεως: τα θεατρικά πρόσωπα δεν μπορεί να αποφύγουν ηθικά να είναι αυτό που είναι και να κάνουν αυτό που κάνουν. Αντίθετα ο Μπρεχτ, δε μιλάει για ηθική ανάγκη, αλλά για κοινωνικές και οικονομικές ανάγκες. Ο Μάουλερ κάνει το καλό ή το κακό, συγχωρεί ή στέλνει στο θάνατο, όχι γιατί κινήθηκε από τις προσωπικές ιδιότητες της καλοσύνης ή της κακίας, απ' το γεγονός ότι σκέφτεται μ' αυτόν ή τον άλλο τρόπο, αλλά γιατί είναι ένας αστός, που οφείλει κάθε φορά να αυξάνει το κέρδος-του. Όταν η γυναίκα του Ντούλφντ, που τον δολοφόνησε ο Αρθούρο Ούι, τον συναντά, έχει όλες τις ψυχολογικές αιτίες να τον φτύσει κατά πρόσωπο, όμως αυτή έρχεται να τον βρει σαν "ιδιοκτήτης" και στο τέλος στέκεται πλάι-του: ακολουθούν πιασμένοι απ' το χέρι και με ικανοποιημένο πρόσωπο, το φέρετρό του νεκρού. Χήρα και δολοφόνος συνεταιρίζονται, τί σημασία έχουν λοιπόν τα προσωπικά-τους αισθήματα. Πρέπει ν' αγαπηθούν, πάντα γυρεύοντας το κέρδος.

Ο Μπρεχτ δεν ισχυρίζεται πως η προσωπική επιθυμία δεν παρεμβαίνει ποτέ: θέλει να δείξει, πως δεν είναι ποτέ ο καθοριστικός παράγοντας της ουσιαστικής δραματικής πράξης. Στην περίπτωση που αναφέραμε, η νεαρή χήρα, για παράδειγμα, στην αρχή της σκηνής αφήνει να διαφανεί η ψυχολογική-της επιθυμία, το μίσος-της προς τον Αρθούρο Ούι, όμως όλη η σκηνή μεταβάλλεται όταν, λίγο - λίγο, ο Ούι της αποδείχνει την ανικανότητα των επιθυμιών και την αλύγιστη αποφασιστικότητα των κοινωνικών αναγκών. Η σκηνή προχωρεί, η δραματική πράξη εξελίσσεται μέσα από την αντίφαση των κοινωνικών αναγκών (σ' αυτή την περίπτωση, όπως σχεδόν πάντα στο κα-

πιταλιστικό σύστημα, πρόκειται για την επιθυμία ενός πάντα μεγαλύτερου κέρδους).

## ΕΜΠΑΘΕΙΑ Η ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ; ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ Η ΛΟΓΙΚΗ;

Το είδαμε με το εξαναγκαστικό σύστημα του Αριστοτέλη: η εμπάθεια είναι ένας συγκινησιακός δεσμός που δημιουργείται μεταξύ των θεατρικών προσώπων και του θεατή και που επιτρέπει βασικά τη μεταφορά των εξουσιών του θεατή, ο οποίος γίνεται αντικείμενο του θεατρικού προσώπου: ό,τι συμβαίνει στον τελευταίο, συμβαίνει επίσης στο θεατή με την παρεμβολή του θεατρικού προσώπου.

Η εμπάθεια που εξυμνεί ο Αριστοτέλης, είναι ένας δεσμός που στηρίζεται σε δυο βασικές συγκινήσεις: το φόβο και το έλεος. Το δεύτερο ενώνει το θεατή με ένα πρόσωπο που υποφέρει τραγικά μια μοίρα που δεν αξίζει, αν ληφθούν υπ' όψη οι αρετές-του' ο φόβος μας επισημαίνει το γεγονός πως αυτό το πρόσωπο υποφέρει τις συνέπειες ενός ελαττώματος που το έχει ο θεατής.

Όμως η εμπάθεια δεν εμπεριέχει αναγκαστικά αυτές τις δυο μόνο συγκινήσεις: μπορεί να εξελιχθεί χάρη σε οποιαδήποτε άλλη. Η μόνη υποχρεωτική προϋπόθεση για να υπάρξει είναι να υιοθετήσει ο θεατής μια "παθητική στάση", μεταφέροντας σε άλλον την ικανότητά-του να δράσει. Αλλά η συγκίνηση ή οι συγκινήσεις που είναι ικανές να προκαλέσουν αυτό το φαινόμενο, μπορούν να είναι κάθε είδους: φόβος (ταινίες βρυκολάκων), σαδισμός, σεξουαλική επιθυμία για την ηθοποιό, κ.λ.π.

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε πως η εμπάθεια (ήδη στον Αριστοτέλη), δεν παρουσιάζεται ποτέ μόνη αλλά πάντα σύγχρονα με μια άλλη σχέση: τη διάνοια (σκέψη του θεατρικού προσώπου/σκέψη του θεατή). Ενώ η εμπάθεια είναι το αποτέλεσμα του ήθους, το παιχνίδι της διάνοιας προκαλεί τη γέννηση μιας σχέσης που ο Τζων Γκέσνερ ονόμασε enlightenment, που θα μπορούσαμε να το μεταφράσουμε "διαλεύκανση" ή κάτι τέτοιο;

Αυτό που ισχυρίζεται ο Μπρεχτ είναι ότι στα ιδεαλιστικά έργα, η συγκίνηση δρα από μόνη-της και προκαλεί αυτά που ονομάζουμε "συγκινησιακά όργια" αντίθετα οι υλιστικές ποιητικές, που ο σκοπός-τους δεν είναι μόνο να ερμηνεύουν,

αλλα να μεταβάλλουν τον κόσμο για να κάνουν επιτέλους αυτο τον πλανήτη κατοικήσιμο, έχουν την υποχρέωση να δείχνουν, πώς μπορεί να μεταμορφωθεί ο κόσμος.

Μια καλη εμπάθεια δεν εμποδίζει την κατανόηση. Αντίθετα χρειάζεται κατανόηση για να αποφύγουμε τη μετατροπή της παράστασης σε συγκινησιακο όργιο και τον καθαρμο του θεατη απο το κοινωνικο-του αμάρτημα. Κι αυτο που κάνει ο Μπρεχτ, στην ουσία, είναι να υπογραμμίσει την κατανόηση (enlightment), τη διάνοια.

Σε καμία στιγμή ο Μπρεχτ δεν είναι εναντίον της συγκίνησης, ακόμα κι αν μιλάει πάντα εναντίον του συγκινησιακου οργίου. "Θάταν παράλογο για τη σύγχρονη συνείδηση ν'αρνηθει τη συγκίνηση", γράφει διευκρινίζοντας πως είναι εντελως ευνοϊκος σε μια συγκίνηση που γεννιέται απο καθαρη γνώση, αντίθετα μ'εκείνη που γεννιέται απο την άγνοια. Το παιδι θα φοβηθει, αν το βάλουμε σε μια σκοτεινη κάμαρα, όπου θ'ακουσται μια κραυγη: ο Μπρεχτ αρνείται να συγκινοούμε το κοινο με σκηνες αυτου του είδους. Αντίθετα, όταν ο Αϊνστάιν ανακαλύπτει ότι  $E=mc^2$  — τον τύπο της μεταβολης της ύλης σε ενέργεια — αυτη είναι μια συγκίνηση εκπληκτικη! Ο Μπρεχτ είναι εντελως υπερ αυτου του τύπου συγκίνησης. Το να μαθαίνεις είναι συγκινητικο και δεν υπάρχει κανένας λόγος ν'αποφεύγουμε αυτες τις συγκινήσεις. Όμως η άγνοια επιτρέπει κι αυτη συγκινήσεις: πρέπει νάμαστε εχθροι αυτων των συγκινήσεων.

Πώς θα συγκινηθούμε μπροστα στη Μάνα Κουράγιο που χάνει ένα-ένα, όλα τα παιδια-της στον πόλεμο; Αναπόφευκτα θα συγκινηθούμε μέχρι δακρύων. Όμως πρέπει ν'αρνηθούμε τη συγκίνηση που γεννιέται απο την άγνοια: κανεις να μη θρηνήσει για τη "μοίρα" που πήρε τους γιους της Μάνας Κουράγιο. Να κλάψουμε απο λύσσα ενάντια στον πόλεμο και το εμπόριο του πολέμου, που παίρνει τους γιους απο τη Μάνα.

Μια άλλη σύγκριση βοηθάει να γίνουμε πιο σαφεις. Υπάρχει μια κάποια ομοιότητα ανάμεσα στους Καβαλάρηδες της θάλασσας, ένα Ιρλανδέζικο έργο του Συγκ(5) και Τα τουφέκια της Μάνας Καρραρ του Μπρεχτ. Αυτα τα έργα, είναι και το δυο βαθια συγκινητικά, κι οι ιστορίες μοιάζουν πολυ:

5 John Millington Synge, Ιρλανδος θεατρικος συγγραφέας (1871-1909).

δυο μάνες που χάνουν τους γιους-τους στη θάλασσα. Στο έργο του Συγκ, ο δολοφόνος είναι η θάλασσα: η θάλασσα, τα κύματα, η μοίρα. Στο έργο του Μπρεχτ, οι στρατιώτες χτυποουν τους αθώους ψαράδες. Η συγκίνηση που προκαλει το έργο του Συγκ προέρχεται απ'αυτο τον άγνωστο ωκεανο, τον αδιπέραστο και μοιραίο στο έργο του Μπρεχτ, προέρχεται απο το βαθυ μίσος εναντίον του Φράνκο και των φασιστων συνεργατων-του. Και στις δυο περιπτώσεις υπάρχει συγκίνηση, όμως με αποχρώσεις, αιτίες κι αποτελέσματα διαφορετικά.

Πρέπει να το επαναλάβουμε: ο Μπρεχτ αρνείται ότι ο θεατης αφήνει μπαίνοντας στο θέατρο το μυαλο-του στο βεστιάριο, όπως αφήνουν οι αστοι το καπέλο-τους.

#### ΚΑΘΑΡΣΗ ΚΑΙ ΕΦΗΣΥΧΑΣΜΟΣ, Ή ΓΝΩΣΗ ΚΑΙ ΔΡΑΣΗ;

Χέγγελ: "Την ταραχη των παθων και των ανθρωπίνων πράξεων που αποτελουν το θεατρικο έργο, ακολουθει ο εφησυχασμος". Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει το ίδιο πράγμα: ένα σύστημα επιθυμιων που αντιπροσωπεύει συγκεκριμένα, ατομικά, τις αξίες που δικαιολογούνται στο επίπεδο της ηθικης και που μπαίνουν σε σύγκρουση, γιατι ένα απ'τα θεατρικα πρόσωπα έχει ένα ελάττωμα ή κάνει ένα τραγικο λάθος. Μετα την καταστροφη, όταν καθαρθει το λάθος, έρχεται αναγκαστικά η ηρεμία, τακτοποιείται η ισορροπία. Οι δυο φιλόσοφοι φαίνεται να λένε πως ο κόσμος ξαναβρίσκει την αιώνια σταθερότητά-του, την ατέλειωτη ισορροπία-του, τη διαρκη-του ανάπαυση.

Ο Μπρεχτ είναι μαρξιστης: άρα ένα θεατρικοέργο δεν μπορεί να τελειώσει γι'αυτον με την ηρεμία, την ισορροπία. Αντίθετα πρέπει να δείξει απο ποιες ατραπους περνάει η ανισορροπία της κοινωνίας, πώς και σε ποια κατεύθυνση πρέπει να επιταχυνθει η αλλαγη.

Σε μια μελέτη για το λαϊκο θέατρο ο Μπρεχτ γράφει πως ο λαϊκος καλλιτέχνης πρέπει ν'αφήσει τις κεντρικες αίθουσες και να πάει στην περιφέρεια, γιατι μόνον εκει θα συναντήσει τους ανθρώπους που ενδιαφέρονται πραγματικά για την κοινωνικη αλλαγη. Στην περιφέρεια, πρέπει να δείξει τις σκηνες-του απο την κοινωνικη ζωη στους εργάτες, που έχουν συμφέρον να μεταμορφώσουν αυτη την κοινωνικη ζωη, για-

τι είναι θύματά-της. Ένα θέατρο που ισχυρίζεται πως μεταμορφώνει τους κοινωνικούς αναμορφωτές, δεν μπορεί να φτάνει στην ηρεμία, δεν μπορεί να απακαθίσει την ισορροπία. Η αστική αστυνομία αναλαμβάνει να αποκαθίσει την ισορροπία και να επιβάλει την ηρεμία: αντίθετα ένας μαρξιστής καλλιτέχνης, πρέπει να προτείνει το κίνημα για την εθνική απελευθέρωση και την απελευθέρωση των τάξεων που καταπιέζονται απ' το κεφάλαιο. Ο Χέγγελ κι ο Αριστοτέλης καθαρίζουν το θεατή από τις "αντι-establishment" (αντικαθεστωτικές, σ.τ.μ.) τάσεις-του. Ο Μπρεχτ ξεκαθαρίζει τις απόψεις-του, δίνει αλήθειες, ξεγυμνώνει τις αντιθέσεις και προτείνει αλλαγές. Οι δυο φιλόσοφοι θέλουν το έργο να τελειώνει μ' ένα γλυκό αποκοίμισμα, ο Μπρεχτ επιθυμεί η θεατρική παράσταση να είναι η αρχή της δράσης: αν πρέπει να ψάξουμε για την ισορροπία αυτο θα γίνει αλλάζοντας την κοινωνία κι όχι καθαρίζοντας το άτομο από τις σωστές-του ανάγκες και διεκδικήσεις.

Και είναι χρήσιμο να μιλήσουμε για το τέλος αυτού του έργου που τόσες φορές το ονόμασαν Αριστοτελικό: Τα τουφέκια της Μάνας Καρραρ. Γιατί του δίνουν αυτό το επίθετο; Γιατί πρόκειται για ένα έργο ρεαλιστικό, που υπακούει στον περίφημο κανόνα των τριών ενοτήτων, χρόνου, τόπου και δράσης. Εδώ σταματούν οι Αριστοτελικές ιδιότητες που ισχυρίζονται πως έχει αυτό το έργο.

Όταν λένε πως τα Τουφέκια της Μάνας Καρραρ είναι έργο Αριστοτελικό, με το πρόσχημα ότι η ηρωίδα "καθαρείται" σ' αυτό από ένα λάθος, πέφτουν έξω, παρακάμπτοντας το βάθος του προβλήματος. Πρέπει να το διευκρινίσουμε για μια φορά ακόμα: η κάθαρση αφαιρεί από το θεατρικό πρόσωπο (άρα κι από το θεατή που το θεατρικό πρόσωπο τον χειρίζεται με την εμπάθεια) την ικανότητά-του να δράσει. Με άλλα λόγια: αχρηστεύει περηφάνεια, δύναμη, ετερόπλευρη αγάπη των θεων κ.λ.π., που μπορούν να οδηγήσουν την κοινωνία σε θέσεις μεταμορφωτικές. Η Καρραρ αντίθετα καθαρίζεται από τη μη-δράση-της: η έλλειψη γνώσης, την εμπόδιζε να κινηθεί προς τη δίκαιη υπόθεση, γι' αυτό γύρευε μια ουδετερότητα, στην οποία πίστευε κι ήθελε να απέχει, αρνιόταν να δώσει τα όπλα.

Το πρόσωπο της ελληνικής τραγωδίας χάνει τις ιδιότητές-του, που το κάνουν να δρα. Η Μάνα Καρραρ αντίθετα μπαίνει ενεργητικά στον εμφύλιο πόλεμο, γιατί σε αντίθεση με την

αναγνώριση που δικαιώνει την κοινωνία, "η γνώση που απέκτησε, αποκαλύπτει τα λάθη όχι του θεατρικού προσώπου, αλλά αυτής της κοινωνίας που πρέπει ν' αλλάξει". Ο Μπρεχτ το είπε μ' άλλα λόγια: "το ιδεαλιστικό θέατρο ξυπνά συναισθήματα, ενώ το μαρξιστικό θέατρο απαιτεί αποφάσεις". Η Μάνα Καρραρ, αποφασίζει και περνάει στη δράση.

#### ΠΩΣ ΝΑ ΕΡΜΗΝΕΥΟΝΤΑΙ ΤΑ ΝΕΑ ΕΡΓΑ;

Αντι να εξηγήσουμε δια μακρών ποιο τύπο σχέσης προτείνει ο Μπρεχτ για ν' αντικατασταθεί ο δεσμός της συγκίνησης, που παραλύει και που τον καταδικάζει στο γερμανικό αστικό θέατρο (και γενικά στο αστικό), καλύτερα ν' αναφέρουμε μερικούς στίχους απ' το ποίημα που έγραψε το 1930 "Για το καθημερινό θέατρο".(6)

"....Κυττάζετε εκεί κάτω, στη γωνία του δρόμου, αυτό τον άνθρωπο. Δείχνει πώς

έγινε το δυστύχημα. Νάτον που έχει αρχίσει να βάζει στην κρίση του κοινού, τον οδηγό. Τον δείχνει καθισμένο στο βολάν' και τώρα

μιμείται το θύμα, κάποιο γέρο

φαίνεται. Για τον ένα και τον άλλο δε λέει

παρα τ' απαραίτητα, για να δώσει να καταλάβετε το δυστύ-

χημα και

όμως αρκετά, για να ζωντανέψει στα μάτια-σας. Όμως ούτε τον ένα ούτε τον άλλο

δεν τους δείχνει τέτοιους που

να μην μπορούν να γλυτώσουν ένα δυστύχημα. Το δυστύχημα γίνεται κατανοητό κι όμως ακατανόητο, γιατί κι ο ένας

κι ο άλλος

θα μπορούσαν να φερθούνε διαφορετικά' άλλωστε νάτον που δείχνει πώς

θα μπορούσαν να φερθούνε και το δυστύχημα

να μη γίνει καθόλου. Καμία πρόληψη δεν έχει

ο μάρτυρας αυτός, δεν αφήνει

τους θνητούς στο έλεος των άστρων, μόνο

στα δικα-τους λάθη.

6 *Ecrits sur le theatre, op. cit., σελ.32-35.*



Παρατηρείστε ακόμα, με σεβασμο,  
τί σοβαρα και με πόση λεπτομέρεια μιμείται. Αυτος  
ξέρει πως απ'τη δικη-του ακρίβεια εξαρτιούνται πολλα,  
πως ο αθώς

δε θα χαθει, πως το θύμα  
θ'αποζημιωθεί. Κοιτάζτε-τον  
που επαναλαμβάνει τώρα αυτα που έκανε πρωτύτερα.  
Διστάζει,

προσπαθει να θυμηθει, είν'αβέβαιος  
ότι μιμείται καλα, σταματάει  
και προσκαλει κάποιον άλλο  
να διορθώσει τούτο ή εκείνο. Αυτο  
παρατηρείστε-το με σεβασμο,  
μακάρι να παρατηρούσατε ακόμα  
με έκπληξη, ότι αυτος ο μιμητης  
δε χάνεται ποτε μές σε μια μίμηση. Δε μεταμορφώνεται  
ποτε ολότελα σ'αυτο που μιμείται. Πάντα  
μένει αυτος που δείχνει, χωρις να γίνει, αυτος που το  
πρόβλημα τον αφορά. Ο άλλος

δεν τον μύησε, δε  
μοιράζεται τα αισθήματά-του,  
ούτε τις απόψεις-του. Δεν ξέρει γι'αυτον  
παρα λιγα. Απο τη μίμησή-του  
δεν ξεπηδάει καθόλου ένας τρίτος, που γεννήθηκε απ'  
αυτον κι απο τον άλλο,

ο αδερφος-τους, και που θάχε μια μόνο καρδια  
κι ένα μόνο μυαλο. Η καθαρη κρίση  
που στέκεται εκει και δείχνει  
τον άγνωστο, το γείτονα.  
Η μυστηριώδης μεταμόρφωση  
που γίνεται υποθετικά στα θεατρά-σας  
ανάμεσα στο καμαρίνι και στη σκηνη: ένας θεατρινος  
φεύγει απ'το καμαρίνι-του, ένας βασιλιας  
μπάινει στη σκηνη, αυτη η μαγικη πράξη  
— πόσους μηχανικους έχω δει να την κοροϊδεύουν,  
με μια μπουκάλα μπύρα στο χέρι — δε γίνεται εδω.  
Ο άνθρωπος-μας στη γωνία του δρόμου  
δε μοιάζει καθόλου με υπνοβάτη που δεν πρέπει να τον  
ξυπνήσεις. Δεν έχει  
τίποτα απο κάποιο μεγαλοπαπα που λειτουργει. Κάθε στιγμή

μπορείται να τον διακόψετε. Σας απαντα  
πολυ ήσυχα και ξαναρχίζει,  
αφου μιλήσετε, την παράστασή-του.  
Όσο για σας, μην πείτε: αυτος ο άνθρωπος  
δεν είναι καλλιτέχνης. Υψώνοντας ένα τέτοιο φράγμα  
ανάμεσα σε σας και τον κόσμο, πετιέστε  
έξω απο τον κόσμο. Αρνηθείτε-του  
την ιδιότητα του καλλιτέχνη, μπορεί να σας αρνηθει  
την ιδιότητα του ανθρώπου, και πιο σοβαρη τότε  
θάναι η κατηγορία-του. Πείτε καλύτερα:  
Είν'έννας καλλιτέχνης γιατι είναι άνθρωπος.(7)

Το ποιήμα συνεχίζει και λέει κι άλλα ακόμα. Όμως αυτες  
οι κάποιες γραμμες είν'αρκετες. Δείχνουν τέλεια τις διαφορες  
που υπάρχουν ανάμεσα στον αστο καλλιτέχνη, αυτον τον ανώ-  
τατο ιερέα, τον εκλεκτο, το μοναδικο (που ακριβως για νάναι  
μοναδικος, μπορεί να πουλιέται σ'ακριβη τιμη: τη βεντέττα  
που τ'ονομά-της εμφανίζεται πριν απ'ο,τιδήποτε άλλο, πριν  
απ'τον τίτλο, το αντικείμενο, το θέμα του έργου), κι απ'την  
άλλη μερια τον άλλο καλλιτέχνη, τον άνθρωπο, που για να  
είναι άνθρωπος είναι ικανος να είναι αυτο που είναι οι άλλοι.  
Η τέχνη ενυπάρχει σ'όλους τους ανθρώπους — όχι μόνο σε  
μερικους εκλεκτους. Η τέχνη δεν αγοράζεται, όπως δεν αγο-  
ράζεται η αναπνοη, η σκέψη, η αγάπη. Η τέχνη δεν είναι  
εμπόρευμα. Αλλα για την αστικη τάξη τα πάντα είναι εμπό-  
ρευμα' ο άνθρωπος είναι ένα εμπόρευμα. Κι αν είναι αυτος  
εμπόρευμα, ό,τι δημιουργήσει γίνεται το ίδιο. Όλα, στο αστι-  
κο σύστημα, εκπορνεύονται: η τέχνη και ο έρωτας. Ο άνθρω-  
πος είναι η ύψιστη αστικη πόρνη!

**ΤΑ ΥΠΟΛΟΙΠΑ ΔΕΝ ΕΧΟΥΝ ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΙΝΑΙ ΤΥΠΙΚΕΣ  
ΜΙΚΡΟΔΙΑΦΟΡΕΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΑ ΤΡΙΑ ΕΙΔΗ**

Οι άλλες διαφορες, που σημειώνει ο Μπρεχτ, ανάμεσα στη  
θεατρικη εναλλαγη που προτεινει κι αυτο που συνηθίζεται  
στην εποχη-του, προβάλλουν μάλλον τις διαφορες μεταξύ των  
τριων ειδων της ποίησης.

7 Η υπογράμμιση δικη-μας.



Σ' ό,τι αφορά, για παράδειγμα, την ισορροπία ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα, στην μπρεχτική ποιητική μπορεί να δίνεται η προτίμηση στο αντικειμενικό (επική), στο υποκειμενικό (λυρική) ή στην ισορροπία (δραματική). Είναι φανερό πως η Μάνα Κουράγιο, η Μάνα Καρραρ, ο Γκαλιλέο Γκαλιλέι, ο Μάουλερ κι άλλα "δραματικά" πρόσωπα είναι αντικείμενα των οικονομικών δυνάμεων που δρουν μέσα στην πραγματικότητα και που με τη σειρά τους επιδρούν σ' αυτή την πραγματικότητα. Αντίθετα, πρόσωπα όπως ο βαστάζος ή ο έμπορος της Εξαίρεσης και του Κανόνα, οι σύντροφοι της Απόφασης, ο Γκάλυ Γκάυ, η Σουι Τα του Καλού Ανθρώπου κι άλλοι είναι πρόσωπα όπου κυριαρχεί καθαρά η ποιότητα του αντικειμενικού "φερέφωνου": η υποκειμενικότητά τους έχει ατροφήσει για χάρη της διαύγειας της έκθεσης. Αντίθετα, μια αχαλίνωτη υποκειμενικότητα βασιλεύει στα λυρικά πρόσωπα του έργου Στη ζούγκλα των πόλεων και σ' άλλα ακόμα έργα εξπρεσιονιστικά. Ο εξπρεσιονισμός "εκφράζει" αντικειμενικά το πραγματικό, χωρίς να το δείχνει.

Όσο για την τάση, που παρατήρησε ο Μπρεχτ ότι υπήρχε στις προηγούμενες ποιητικές, να συγκεντρώνεται η δράση, ο χρόνος κι ο τόπος, δεν είναι αληθινή παρα σ' ό,τι αφορά τα καθαρά "δραματικά" έργα. Τα λυρικά, τα εξπρεσιονιστικά, τα σουρεαλιστικά έργα, δεν υπακούουν, όπως δεν υπακούουν και τα έργα του Σαίξπηρ και το Ελισαβετιανό θέατρο στο σύνολό του. Η συγκέντρωση για την οποία μιλάει ο Μπρεχτ δεν είναι καθαρή παρα μόνο στο δραματικό είδος—απουσιάζει εντελώς στο λυρικό και επικό είδος. Όμως ανήκει στο δραματικό είδος μέσα στις δύο ποιητικές: ιδεαλιστική ή υλιστική, εγγελιανή ή μαρξιστική. Όλα τα άλλα χαρακτηριστικά για τα οποία μιλάει ο Μπρεχτ προέρχονται επίσης από το δραματικό είδος κι όχι από την εγγελιανή ή την μπρεχτική ποιητική. Συνεχώς εξέλιξη ή με πηδήματα; Είναι δύσκολο να πει κανείς για την πρόοδο ενός έργου, όπως Το ταξίδι του τυχερού Πέτρου του Στρίμπεργκ, πως γίνεται με τρόπο συνεχή, με τη σουρεαλιστική μεταμόρφωση των προσώπων σε ζώα κι άλλα πράγματα αυτού του είδους. Και τί να πούμε για τις ταινίες όπως Το εργαστήριο του δόκτορα Καλιγκάρι, Μητρόπολη, κλπ; Πολύ συχνά τα ιδεαλιστικά έργα υψηλά υποκειμενικού στυλ, αρνούνται στο συμβιβασμό με την αλη-

θοφάνεια, την αντικειμενικότητα: πρόκειται για ένα ιδιαίτερο στοιχείο σ' αυτά τα στυλ, που αγγίζουν με το σουρεαλισμό τον παροξυσμό της μη-σχέσης με το πραγματικό.

Μπορούμε να πούμε το ίδιο για το γεγονός ότι "κάθε σκηνή καθορίζει αιτιατά την επόμενη": αυτό είναι αλήθεια για τα δραματικά έργα, αλλά δεν είναι για τα επικά... ή τα λυρικά.

Το πέμπτο σημείο δείχνει πως η μπρεχτική ποιητική έχει ένα επιστημονικό ενδιαφέρον για την πορεία, αντι μιας νοσηρής περιέργειας για τη λύση. Αυτό είναι αλήθεια, αλλά πρέπει να δούμε όλη τη σχετικότητα: δεν μπορούμε να πούμε για την κρίση του Αζντακ πως δεν περιέχει καμία περιέργεια για τη λύση (με ποιον θα μείνει τελικά το παιδί; ποια είναι η "πραγματική" μητέρα;). Η νοσηρή περιέργεια δεν υπάρχει σ' όλο της το πλάτος (και με αποκλειστικό τρόπο) παρα μόνο στα αστυνομικά έργα αλα Αγκάθα Κρίστι ή στις ταινίες του Χίτσκοκ, με ή χωρίς βρυκόλακες. Όπως η κρίση του Αζντακ ή η μουγκη κόρη της Μάνας Κουράγιο προετοιμάζουν το "σασπένς", έτσι κι ένα έργο όπως Ο εχθρός του λαού δημιουργεί ένα βαθύ ενδιαφέρον για τα γρανάζια των φιλελεύθερων αστικών μηχανισμών. Ο Μπρεχτ αγωνιζόταν για την εγκαθίδρυση μιας νέας ποιητικής και γι' αυτό έπρεπε να θεμελιώσει τις θέσεις και τις διακηρύξεις του. Όμως αυτή τη θεμελίωση πρέπει να την καταλάβουμε με τρόπο διαλεκτικό. Γιατί ο Μπρεχτ ήταν ο πρώτος που έκανε—φαινομενικά—το αντίθετο απ' αυτό που δίδασκε, κάθε φορά που χρειαζόταν.

Το τελευταίο σημείο επίσης είναι αρκετά αόριστο: προτροπή ή επιχειρήματα; Ο Μπρεχτ δεν ισχυρίζεται πως απ' αυτόν κανείς άλλος συγγραφέας δεν κατέφυγε στην επιχειρηματολογία, χρησιμοποιώντας αποκλειστικά τον υπαινιγμό. Μια φράση ξεκαθαρίζει εντελώς τη σκέψη του: "το καθήκον του καλλιτέχνη δεν είναι να δείξει πώς είναι τα αληθινά πράγματα, αλλά πώς είναι σ' αλήθεια τα πράγματα".

Πώς να γίνει αυτό; Και για ποιον; Κανείς δεν το λέει καλύτερα από τον ίδιο τον Μπρεχτ: "Εμείς που είμαστε παιδιά μιας επιστημονικής εποχής, πρέπει να υιοθετήσουμε μια κριτική θέση απέναντι στον κόσμο. Απέναντι σ' ένα ποταμό η κριτική-μας στάση είναι να τον χρησιμοποιήσουμε. Απέναντι σ' ένα οπωροφόρο δέντρο, να το μπολιάσουμε. Απέναντι στην κίνηση να κατασκευάσουμε οχήματα κι αεροπλάνα. Απέναντι

στην κοινωνία, να κάνουμε επανάσταση. Οι παραστάσεις-μας της κοινωνικής ζωής, πρέπει να απευθύνονται στους τεχνικούς των ποταμιών, σ'αυτούς που φροντίζουν τα δέντρα, σ'αυτούς που κατασκευάζουν οχήματα και στους επαναστάτες. Τους προσκαλούμε νάρθουν στα θέατρά-μας και τους ζητάμε να μην ξεχάσουν τις ασχολίες-τους (χαρούμενες ασχολίες), για να γίνει δυνατό να παραδώσουμε τον κόσμο και τ'όραμα πούχουμε για τον κόσμο, στα μυαλα και τις καρδιες-τους. Για ν'αλλάξουν τον κόσμο σύμφωνα με το δικό-τους κριτήριο". (8)

#### ΕΜΠΑΘΕΙΑ Ή ΟΣΜΩΣΗ

Πρέπει να καταλάβουμε πως η εμπάθεια είναι ένα όπλο τρομερό. Είναι το πιο επικίνδυνο όπλο απ'όλο το οπλοστάσιο του θεάτρου και των συναφών τεχνών (κινηματογράφος και τηλεόραση).

Ο μηχανισμός-του (συχνά παραπειστικός) φέρνει σ'αντιπαράθεση δυο πρόσωπα (το ένα φανταστικό, το άλλο πραγματικό), δυο κόσμους, και τα καταφέρνει έτσι, ώστε ένα απ'αυτά τα δυο πρόσωπα (το πραγματικό, ο θεατής) να παραχωρεί στο άλλο (το φανταστικό, το θεατρικό πρόσωπο), τη δύναμη απόφασης που έχει. Ο άνθρωπος παραιτείται για χάρη της εικόνας.

Υπάρχει κάτι το τερατώδες: όταν ο άνθρωπος κάνει μια επιλογή, την κάνει σε μια κατάσταση πραγματική, ζωτική, στην ίδια-του τη ζωή. Όταν το θεατρικό πρόσωπο κάνει μια επιλογή (κι έτσι προτρέπει τον άνθρωπο να κάνει αυτή την επιλογή), την κάνει σε μια κατάσταση φανταστική, μη πραγματική, άδεια από όλη την πυκνότητα των γεγονότων, των αποχρώσεων και των περιπλοκών που φέρνει η ζωή. Γι'αυτό ο άνθρωπος (πραγματικός) διαλέγει σε σχέση με καταστάσεις και κριτήρια μη πραγματικά.

Η αντιπαράθεση των δυο κόσμων (πραγματικού και φανταστικού) παράγει κι άλλα ακόμη επιθετικά αποτελέσματα: ο θεατής τρέφει τη φαντασία και ενσωματώνει σ'αυτή στοιχειά. Ο θεατής, που είναι άνθρωπος πραγματικός και ζωντα-

8 Το υπογραμμίσαμε εμείς.

νος υιοθετεί σαν πραγματικότητά-του και σαν ζωή-του ό,τι παρουσιάζεται σαν τέχνη στο έργο τέχνης. Η αισθητική όσμωση.

Παράδειγμα: ο κόσμος του θεϊού Πισκου ξεχειλίζει από χρήματα, από προβλήματα που οφείλονται στα χρήματα, από αγωνίες για την απόκτηση και τη διατήρηση των χρημάτων κ.λ.π. Ο θεϊός Πισκος είναι ένα πρόσωπο πολύ συμπαθητικό και προκαλεί λοιπόν ένα δεσμό εμπάθειας με τους αναγνώστες-του και τους θεατές των ταινιών όπου εμφανίζεται. Χάρη σ'αυτή την εμπάθεια, χάρη σ'αυτή την αντιπαράθεση των δυο κόσμων οι θεατές στο τέλος ζουν σαν πραγματικές, σαν νάταν δικές-τους, τις αγωνίες για το κέρδος, την ικανότητα να τα θυσιάζεις όλα για τα λεφτά. Το κοινό υιοθετεί τους κανόνες του παιχνιδιού, όπως σε οποιοδήποτε άλλο παιχνίδι.

Είναι αναντίρρητο ότι στα γουέστερν η επιδεξιότητα που έχουν οι κάουμπόυς να παίζουν το περίστορφο, να σπάνε με μια μόνο σφαίρα ένα πιάτο που πετάει στον αέρα ή να βγάζουν άχρηστους δέκα εχθρούς με μερικές γροθιές, δημιουργεί μεταξύ αυτών και των παιδιών, την πιο βαθιά εμπάθεια. Αυτό πετυχαίνει, ακόμα κι αν το κοινό αποτελείται από Μεξικάνους που κοιτάζουν δέκα άλλους Μεξικάνους να σκοτώνονται για να υπερασπίσουν τη γη-τους. Απ'το γεγονός της εμπάθειας, τα παιδιά ξεχνούν τον κόσμο-τους, ξεχνούν πως πρέπει να υπερασπίσουν τη γη-τους: υιοθετούν τον κόσμο των γιάνκηδων κατακτητών και την επιθυμία-τους να κατακτήσουν τη γη του άλλου.

Η εμπάθεια λειτουργεί ακόμα κι αν υπάρχει σύγκρουση συμφέροντος μεταξύ του φανταστικού κόσμου και του πραγματικού κόσμου των θεατών. Γι'αυτό υπάρχει η λογοκρισία: για να εμποδίσει έναν "ανεπιθύμητο" κόσμο να σταθεί πάνω απ'τον κόσμο των θεατών.

Μια ερωτική ιστορία, όσο απλή κι αν είναι, μπορεί να μεταφέρει τις αξίες από ένα κόσμο, που δεν είναι ο κόσμος του θεατή. Είναι σίγουρο πως το Χόλλυγουντ κάνει πολύ περισσότερο κακό στις χώρες της Λατινικής Αμερικής με τις αθώες ταινίες-του, παρά μ'αυτές που ασχολούνται με θέματα λίγο πολύ πολιτικά. Οι ηλίθιες ερωτικές ιστορίες, όπως το Love Story, είναι οι πιο επικίνδυνες, επειδή η ιδεολογική διείσδυση γίνεται με έξοχο τρόπο: ο ρομαντικός ήρωας δουλεύει

ασταμάτητα για να κερδίσει την αγάπη της αγαπημένης, το κακο αφεντικό διορθώνεται και γίνεται καλο (παραμένοντας αφεντικό), κ.λ.π.

Η πρόσφατη εκπομπή της τηλεόρασης των Γιάνκηδων Plaza Sesamo<sup>9</sup>) είναι μια φανερή απόδειξη της Αμερικάνικης αλληλεγγύης για τις φτωχές υπανάπτυκτες χώρες-μας: θέλουν να συμβάλουν στην εκπαίδευσή-μας και γι'αυτο μας δανείζουν τις μεθόδους-τους. Αλλά πως εκπαιδεύουν; Δείχνοντας ένα κόσμο όπου τα παιδιά μαθαίνουν. Τί μαθαίνουν; Φυσικά το αλφάβητο, τις λέξεις, κ.λ.π. Είναι μια εκπαίδευση με βάση μικρές ιστορίες, όπου βλέπουμε παιδιά να μαθαίνουν να χρησιμοποιούν τα χρήματα, να τα αποταμιεύουν σε κουμπάρδες, να γνωρίζουν τη διαφορά ανάμεσα σ'ένα κουμπάρα και μια τράπεζα, κ.λ.π. Τόσα θέματα διαλεγμένα ανάμεσα στις αξίες μιας ανταγωνιστικής καπιταλιστικής κοινωνίας. Οι μικροί θεατές, χωρίς αντίσταση, είναι εκτεθειμένοι σ'αυτο τον ανταγωνιστικό κόσμο, τον οργανωμένο, το συμπαγή και καταπιεστικό. Νά, πώς μας εκπαιδεύουν. Με την όσμωση.

<sup>9</sup> Στα Αμερικάνικα *Sesame Street*. Πρόκειται για μια παιδαγωγική εκπομπή για παιδιά, που εμφανίζεται κάθε πρωί στην τηλεόραση. Τη ζωντανεύουν παιδιά όλων των ηλικιών, που τάχουν προσεκτικά διαλέξει (όλες οι καταπιεσμένες μειονότητες από τις Ενωμένες Πολιτείες παρουσιάζονται από μικρά παιδιά νέγρικης καταγωγής, ασιατικής, μεξικάνικης...), και μεταδίδει ένα μάθημα που είναι πολύ αποτελεσματικό, γιατί είναι πολύ έξυπνα και όμορφα δουλεμένο (κινούμενα σχέδια γραμμάτων και αριθμών με μουσικό φόντο τζαζ-φολκ, σκετς, μεγάλες μαριονέτες, κ.λ.π.). Αυτή η εκπομπή γνωρίζει μια τεράστια επιτυχία και θάχει ήδη πουληθεί σε καμια τριανταρία χώρες.

## ΣΤΟ ΛΑΟ ΤΑ ΜΕΣΑ

### ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

(Συζήτηση του Εμιλ Κόπφερμαν και του Αουγκούστο Μπόαλ)

Ο Αουγκούστο Μπόαλ τέλειωσε τη σύνταξη αυτού του βιβλίου τον Ιούλιο του 1974 στην Αργεντινή. Από τότε η Αργεντινή, μετά από τόσες άλλες χώρες της Λατινικής Αμερικής, γνώρισε κι αυτή το πραξικόπημά-της από την άκρα δεξιά. Στο Μπουένος Άιρες φυλακίζουν, δολοφονούν. Ο Αουγκούστο Μπόαλ έπρεπε να μεταναστεύσει στην Ευρώπη: τώρα μένει στην Πορτογαλία.

Καλεσμένος το 1977 στο παγκόσμιο θεατρικό Φεστιβάλ στο Νανσυ, να οργανώσει μια εκδήλωση για τη διασπορά των Λατινο-Αμερικάνων, δήλωσε στην εφημερίδα *Le monde*: "Δεν είμαστε φτωχα θύματα, αλλά στρατιώτες που χάσαμε μια μάχη, και που αναγκαστήκαμε να υποχωρήσουμε έξω απ'τη χώρα-μας. Συνεχίζουμε να ζούμε, συνεχίζουμε να δουλεύουμε: θα δείξουμε πως είμαστε ζωντανοί".

Οι γραμμές που ακολουθούν αποτελούν κατά κάποιο τρόπο μια νέα εισαγωγή για το 1977. Εγγράφουν αυτό το βιβλίο που έκλεισε το 1974, στις τωρινες ασχολίες του Μπόαλ, θεατράνθρωπου και εξόριστου Βραζιλιάνου, που δεν αρνήθηκε τίποτα απ'αυτα για τα οποία αγωνιζόταν στη Βραζιλία.

Μπορείς να καθορίσεις την πηγή αυτών των κειμένων; Φαίνονται να μας στέλνουν σε ιδιαίτερες εποχές, αλλά διαφορετικές από τη θεατρική-σου πείρα. "Η ποιητική του καταπιεσμένου" τοποθετημένο σαν επικεφαλίδα του βιβλίου, εντάσσεται εντελώς στις τωρινες-σου ασχολίες, ενώ τα κείμενα πάνω στον Αριστοτέλη ή το Μακιαβέλι φαίνονται να εντάσσονται σε μια πιο περιορισμένη δραματουργική σκέψη.

Η Ποιητική έμπαινε μέσα στη διδασκαλία-μου. Όταν ήμουνα καθηγητής το 1958 στη δραματική σχολή του Σάο Πάολο μάθαινα στους μαθητές-μου πώς να γράφουνε ένα

έργο. Ο Αριστοτέλης τους φαινόταν γενικά, σαν νάλεγε πως η πολιτική είναι ένα πράγμα, το θέατρο ένα άλλο πράγμα, διαφορετικό. Ήθελα να δείξω το αντίθετο. Αν τον διαβάσουμε από την άποψη της Ηθικής και της Μεγάλης Ηθικής αν καταλάβουμε ορισμένες λέξεις που ο Αριστοτέλης έχει γράψει, τις λέξεις που χρησιμοποιεί στην Ποιητική, που δεν τις εξηγεί όμως στην Ποιητική, αλλά σ' άλλα έργα, βλέπουμε πως ο Αριστοτέλης προωθεί μια θεωρία του καταναγκασμού. Βιάζει το θεατή να "καθαρθεί" απ' ό,τι μπορεί να "διαφθείρει" μια κοινωνία.

Το δοκίμιο "το καταναγκαστικό τραγικό σύστημα του Αριστοτέλη" το έγραψα το 1966, αφού άφησα το σχολείο, ψάχνοντας σαν θεατράνθρωπος. "Ο Μακιαβέλι κι η πολιτική της virtù" γράφτηκε το 1963 για να διευκρινίσει αυτά που σκεφτόμουν για το Μακιαβέλι και το Μανδραγόρα που σκηνοθετούσα.

*Ήσουν πρώτα λουκον εκπαιδευτικός;*

Σπούδασα χημικός μηχανικός. Πήρα διδακτορικό στη χημεία με ειδίκευση στα πλαστικά, το πετρέλαιο. Τέλειωσα αυτές τις σπουδές το 1952, μετά έφυγα στις Ηνωμένες Πολιτείες χάρη σε μια υποτροφία για ειδίκευση, αλλά ποτε δε δούλεψα γι' αυτήν. Στο πανεπιστήμιο της Κολούμπια που έγινα δεκτός, άρχισα να σπουδάζω θέατρο και γύρισα στη Βραζιλία μ' ένα δίπλωμα που δε μου χρησίμεψε ποτε και θεατρικές γνώσεις που είχα αποκτήσει χωρίς δίπλωμα, που αυτές όμως μου χρησίμεψαν. Δούλεψα αμέσως με το θέατρο Αρένα, κι έμεινα σ' αυτό μέχρι τη σύλληψή μου το 1971. Φυλακίστηκα, βασανίστηκα κι απελευθερώθηκα το Μάη του 1971. Συνάντησα τη γυναίκα μου στην πατρίδα της, που είναι και λίγο δική μου πατρίδα, την Αργεντινή κι εκεί έμεινα μέχρι τον Ιούνιο του 1977. Δούλεψα στην ουσία σ' όλες τις χώρες της Λατινικής Αμερικής: στο Περού, στη Χιλή (μέχρι το πραξικόπημα), στη Βενεζουέλα, όχι μόνο στο Καράκα, αλλά και στο Μαρακαίμπο, στην Κολομβία, στο Μεξικό, στον Ισημερινό... Παντού έδινα εντατικά μαθήματα θεάτρου στο Περού πήρα μέρος στο κυβερνητικό πρόγραμμα ενάντια στον αναλφαβητισμό. Στη διάρκεια αυτών των έξι χρόνων έντονης περιπλάνησης σκέφτηκα, ξεκινώντας από συγκεκρι-

μένες εμπειρίες πάνω στο θέατρο του καταπιεσμένου. Έγραψα βιβλία. Άρχισα στην Αργεντινή το αόρατο θέατρο, με το θέατρο Μασέτε, παίζοντας μέσα στα τραίνα, στις ουρές μπροστά στα μαγαζιά, μετά συνέχισα στο Περού το θέατρο-εφημερίδα με το θίασο των Νυκλεο κι άλλα. Το θέατρο-σήριαλ στο Περού το θέατρο-άγαλμα το θέατρο-φόρουμ με τους θεατές.

*Στο θέατρο ντεμπουτάρεις σαν συγγραφέας;*

Άρχισα στο θέατρο Αρένα (το προφέρουν αριένα) εδώ κι είκοσι ακριβώς χρόνια, σαν καλλιτεχνικός διευθυντής. Το θέατρο περιλάμβανε ένα αυστηρά επαγγελματικό θίασο, που δε δούλευε παρα μέσα στο θέατρο, και μικρές ομάδες σοκ, τους Νυκλεο: Νυκλεο 1, Νυκλεο 2, Νυκλεο 3, πυρήνες που έκαναν πειράματα έξω απ' το θέατρο. Δούλεψα κυρίως με τους τελευταίους.

Πριν το 1964 η Αρένα πραγματοποιούσε θέατρο για το λαό. Παίζαμε στους δρόμους, πάνω στα φορτηγά, μέσα σε τσίρκα, με τη βοήθεια και την υποστήριξη της αριστερής και επαρχιακής κυβέρνησης της Β.Α Βραζιλίας. Είχαμε ακόμα και την υποστήριξη της αστυνομίας! Αυτό μέχρι το 1964. Πραξικόπημα της δεξιάς για να σταματήσει την κίνηση της αριστεράς. Δεύτερο πραξικόπημα το 1968, που επιβάλλει μια φασιστική κυβέρνηση.

Ανάμεσα στα 1964 και 1968 καταφέραμε ακόμη να διατηρήσουμε τις δραστηριότητες του λαϊκού θεάτρου, παρ' όλο ότι οι δρόμοι, τα εργοστάσια, οι συνδικαλιστικές οργανώσεις απαγορεύονταν. Όμως μετά το 1968 τίποτα λαϊκό δεν είναι πια δυνατό.

Στο θέατρο παίζαμε, για παράδειγμα, κανονικά τον Αρτούρο Ούι του Μπρεχτ. Με τους Νυκλεο κάναμε θεατρικά πειράματα του θεάτρου-εφημερίδα.

Η πειραματική μορφή των Νυκλεο, τράβηξε αμέσως το ενδιαφέρον μου, λιγότερο όμως για το πειραματικό θέατρο και περισσότερο για την ικανότητα που είχαν να δίνουν απαντήσεις σε συγκεκριμένες ερωτήσεις που τους βάζαμε: την καταπίεση, την δυσκολία να συνεχίσουμε νάμαστε με το λαό, να παίζουμε θέατρο για τους χωρικούς κάτω από ένα δικτατορικό καθεστώς.

Υπάρχει ένα πρόβλημα της Λατινο-Αμερικάνικης διασποράς

στην Ευρώπη. Ήθελα να κάνω μια σκηνη του θεάτρου-φόρουμ, που μέσα σ' αυτην οι Λατινο-Αμερικάνοι θα δοκίμαζαν μια λύση ενσωμάτωσης που νομίζω πως είναι μια κακη λύση. Ήθελα να ζητήσω απο τους Γάλλους θεατες να μπουν στη θέση των Λατινο-Αμερικάνων ηθοποιων που παίζουν αυτη την κακη λύση της ενσωμάτωσης. Πώς βλέπουν οι Γάλλοι την ενσωμάτωση των Λατινο-Αμερικάνων; Κι οι Λατινο-Αμερικάνοι ηθοποιοι θα έπαιζαν αυτοι το ρόλο των Γάλλων: πώς θα φέρνονταν στη θέση-τους; Όλα αυτα για να δειχτει στους μεν και τους δε η άλλη άποψη.

Όταν εμεις, οι Λατινο-Αμερικάνοι ερχόμαστε στη Γαλλία, στις Παρίσι, για να ανακαλύψουμε το Γαλλικο, το παριζιάνικο θέατρο, ξέρουμε πού και πώς να το βρούμε. Αγοράζουμε το Officiel des spectacles ή το Pariscope και διαβάζουμε που δίνονται οι παραστάσεις: ποιος είναι ο σκηνοθέτης, τι παίζεται και πού. Θέλεις να δεις το λατινοαμερικάνικο λαικο θέατρο; Δεν υπάρχει στο Officiel des spectacles. Ό,τι σχεδον ζει, είναι κρυφο. Στη Βραζιλία υπάρχει ένα κρυφο θέατρο, άγνωστο στις εφημερίδες. Κι αν θέλεις να τ' ανακαλύψεις πρέπει να χεις ένα φίλο που ξέρει ένα φίλο, που θα σε φέρει σ' επαφη μ' ένα φίλο. Όλοι αυτοι μπορεί ίσως να σου επιτρέψουν να δεις αυτο που είναι να δεις.

Ένας Αμερικάνος των Ηνωμένων Πολιτειων μου μιλούσε μια μέρα για τον υπόγειο τύπο, underground. Του ζήτησα να τον διαβάσω. Νάρθω σ' επαφη μ' αυτους που τον έφτιαξαν. Είναι εύκολο, μου απάντησε. Συμβουλέψου τον τηλεφωνικο κατάλογο, αφου σημειώσεις τον αριθμο-τους απο τις μικρες αγγελίες των εφημερίδων! Ο υπόγειος τύπος των Ηνωμένων Πολιτειων έχει δημόσια τηλεφωνικα νούμερα! Στη Λατινικη Αμερικη τα πράγματα δε συμβαίνουν καθόλου έτσι. Όταν κάτι είναι κρυφο, είναι πραγματικα κρυφο, δεν το βρίσκουμε δημόσια. Αυτη είναι μια σημαντικη διαφορα. Πολλοι που πάνε στη Λατινικη Αμερικη, ψάχνουν για το λαικο θέατρο και δεν το βρίσκουν. Αν πάνε στην οδο Κορριέντες, το δρόμο των θεάτρων, στο Μπουένος-Άιρες, συναντουν τον ίδιο Ανούιγ, όπως στο Παρίσι. Στο Ρίο ντε Τζανέιρο ή στην Κοπακαμπάνα θα βρουν το Χαϊρ της Νέας Υόρκης. Το πραγματικο λαικο θέατρο πρέπει να ξέρεις που να το ψάξεις, απο ποιον, κι αυτο το θέατρο είναι τώρα το πιο ενδιαφέρον.

Το θέατρο στη Λατινικη Αμερικη χρησιμοποιήθηκε, έγινε

γνωστο ότι χρησιμοποιήθηκε, σαν σχήμα απελευθέρωσης. Οι άνθρωποι το χρησιμοποιουν για να προσπαθήσουν να κάνουν μια πράξη απελευθερωτικη (κι όχι μόνο στη Λατινικη Αμερικη). Μιλω για τη Λατινικη Αμερικη γιατι εκει έζησα περισσότερο. Όμως ξέρω κι άλλα παραδείγματα: ξέρω πως ο στρατος της Μοζαμβίκης πριν την απελευθέρωση της Μοζαμβίκης το χρησιμοποίησε όπως το χρησιμοποιούμε εμεις. Επίσημοι αντιπρόσωποι του στρατου της Μοζαμβίκης έπρεπε να συναντήσουν αντιπροσώπους του Πορτογαλικου στρατου, προς το τέλος του πολέμου της εθνικης απελευθέρωσης. Δημιούργησαν μια παράσταση. Αξιωματικοι της Μοζαμβίκης έπαιζαν το ρόλο-τους κι άλλοι αξιωματικοι, πάντα της Μοζαμβίκης, κρατούσαν το ρόλο των Πορτογάλων αξιωματικων. Δοκίμασαν, έκαναν πρόβες πριν να γίνει η συνάντηση για τη διαπραγμάτευση. Πιστεύω σ' αυτο το είδος του θεάτρου.

Ο Μαρξ είπε κάτι σαν: φτάνει πια η φιλοσοφία που ερμηνεύει τον κόσμο. Πρέπει ν' αλλάξουμε την πραγματικότητα. Ο Μαρξ ίσως θα είχε πει κάτι παρόμοιο για το θέατρο. Μας χρειάζεται ένα θέατρο που να μας βοηθάει ν' αλλάξουμε την πραγματικότητα. Όχι μόνο να βοηθάει ν' αλλάξει η συνείδηση του θεατη. Ο θεατης που θα αλλάξει την πραγματικότητά-του, θα την αλλάξει με το σώμα-του. Δηλαδή μια επανάσταση, ένας σφαιρικός αγώνας ενάντια σε πολλους τύπους καταπίεσης. Παίζουμε τη συνείδησή-μας, παίζουμε με το σώμα-μας. Πρέπει να ελευθερώσουμε το θεατη απο την κατάσταση του θεατη, απο την πρώτη καταπίεση στην οποία σκοντάφτει το θέατρο. Θεατη είσαι κιόλας καταπιεσμένος γιατι η θεατρικη παράσταση σου προσφέρει ένα όραμα τελειωμένο του κόσμου, κλειστο, ακόμα κι αν το εγκρίνεις, δεν μπορείς πια να τ' αλλάξεις. Πρέπει να ελευθερώσουμε το θεατη απο την κατάσταση του θεατη, τότε μπορεί ν' απελευθερωθει απο άλλες καταπίεσεις.

Πας να δεις ένα έργο φεμινιστικο. Μια καταπιεσμένη γυναίκα, σαν φεμινίστρια που είναι, πρέπει να μπορεί να εκφράσει τη δικη-της γνώμη, που δεν πρέπει να τη δώσει μετα την παράσταση, στο "διάλογο" με τους ηθοποιους. Όχι. Η παράσταση τελειώνει. Ο διάλογος αρχίζει. Όχι. Οι θεατες κρατουν, σ' αυτη την περίπτωση, το ρόλο του τελετάρχη, όπως προηγουμένων. Εσυ μιλάς, ο άλλος μιλάει. Έχει προβλεφθει. Τίποτα δεν αλλάζει απ' την παράσταση. Η καταπίεση συνεχί-

ζεται. Όλες οι θεατρικές μορφές πρέπει να βοηθήσουν το θεατή να βγει από την κατάσταση του θεατή. Πρωταγωνιστής της δραματικής πράξης ο θεατής, πρέπει επί τέλους να δοκιμάσει πράξεις, ακόμα κι αν κάνει λάθος. Αν κάνει λάθος, κάνει λάθος στην πράξη. Όταν παίρνει το ρόλο του πρωταγωνιστή, αλλάζει τη δράση: αποκαλύπτει, με την άποψή-του, ότι αυτή η πράξη είναι κακή.

*Προτείνεις λοιπόν μια παιδαγωγική της παρέμβασης και μέσω της παρέμβασης;*

... μέσω της παρέμβασης: δηλαδή ένα θέατρο παρέμβασης....

Όχι με την έννοια που έχει δοθεί σ' αυτό τον όρο....

Παρέμβαση ποιανού; Του ίδιου του θεατή. Πρέπει να δώσουμε στο θεατή τη δυνατότητα να δοκιμάσει τις επαναστατικές πράξεις στα Ισπανικά *ensayar*, να κάνει πρόβα, να εκτελέσει, να επαληθεύσει πριν από την αληθινή πράξη, η φαντασία πριν από την πραγματικότητα. Δοκίμασα αυτή την τεχνική, κι είδα ότι δημιουργούσε θαυμάσια αποτελέσματα. Δεν έχει καθαρτικό αποτέλεσμα. Θάπρεπε να ανακαλύψουμε μια άλλη λέξη για την κάθαρση. Η κάθαρση αδειάζει από κάτι το θεατή. Πρέπει να βρούμε μια λέξη όπως διεγερτικό. Δεν καθαρίζει όπως η κάθαρση, με την οποία το θέατρο ακρωτηριάζει το θεατή, του βγάζει την .... κακή-του συνείδηση ή κάτι άλλο.

Αν κάνεις την αληθινή πράξη σ' ένα εικονικό πλαίσιο, είναι μια πρόβα της πράξης, δεν είναι η ίδια η πράξη. Σαν πρόβα, είναι πράξη πάντως, αλλά που δεν δίνει το αίσθημα πως τελειώσεις με την αληθινή πράξη. Διεγείρει τη θέλησή σου να την ολοκληρώσεις, σε κάνει να νοιώθεις την επιθυμία. Όσοι δοκίμασαν αυτή την τεχνική την αγάπησαν τους αποδεικνύει πως μπορούν να την χρησιμοποιήσουν κι έχουν επιθυμία για τις προεκτάσεις-της.

Μ' ενδιαφέρουν όλες οι θεατρικές φόρμες που απελευθερώνουν τους θεατές. Που τους κάνουν πρωταγωνιστές της δραματικής πράξης κι η πράξη αυτή τους επιτρέπει να δοκιμάσουν λύσεις για να τους επιτρέψει ν' απελευθερωθούν.

*Σ' αυτό το σημείο, η άμεση πολιτική ή συνδικαλιστική παρέμβαση δεν είναι πιο αποτελεσματική, πιο παραγωγική; Μια απεργία, μια διαδήλωση, έχουν περισσότερα απελευθερωτικά*

*περιθώρια από τη θεατρική-τους αναπαράσταση;*

Βέβαια, πιστεύεις πως η απεργία είναι πιο σημαντική. Περισσότερο από την πρόβα της απεργίας. Το θέατρο δε θ' αντικαταστήσει την αληθινή πράξη. Όμως μπορεί να τη βοηθήσει να γίνει πιο αποτελεσματική.

Θυμάμαι πως στο Περου, δούλεψα με εργάτες. Σκεφτόντουσαν να κάνουν μια απεργία στον τόπο της δουλειας-τους. Έκαναν πρόβα της απεργίας .... πριν να την κάνουν.

Το θέατρο δεν είναι ανώτερο από την πράξη. Είναι μια προκαταρκτική φάση. Δεν μπορεί να την αντικαταστήσει. Η απεργία διδάσκει περισσότερα.

*Το θέατρο είν' ένας τόπος ανάκλασης...*

...όπου μπορούμε να παίξουμε την αληθινή πράξη, που μπορεί να πραγματοποιηθεί.

*Τότε όμως ποια είναι η ειδική διάσταση; Μόνο ένα προκαταρκτικό; Τι διαφορά μένει ανάμεσα στην πρόβα της απεργίας και σε μια γενική εργατική συνέλευση που προετοιμάζει την απεργία;*

Η γνώση. Στη γενική συνέλευση όλα συζητιούνται. Λες: σκέφτομαι πως η λύση είναι αυτή ή εκείνη. Αποφασίζουμε πως θα κάνουμε κάτι αύριο. Συζητάμε αυτό που θα κάνουμε. Όταν κάνουμε πρόβα στη σκηνή, τὰ πρόσωπα παίρνουν μέρος και μαθαίνουν πολύ καλύτερα (τα ίδια) και πολύ περισσότερα (απ' όλους) παρά όταν συζητούν τις πράξεις. Τα μέλη μιας γενικής συνέλευσης ...αλλάζουν γνώμη. Αν κάνουν πρόβα σ' αυτά που θα συμβούν στη διάρκεια της απεργίας ...αν, όπως στο Περου, οι άνεργοι που ήταν παρόντες στη γενική συνέλευση παίξουν το ρόλο των απεργών και θέσουν αυτοί, κατ' ευθείαν, την ερώτηση για τη στάση που πρέπει να υιοθετηθεί απέναντι στους ανέργους...; Τα πραγματικά προβλήματα που θα εμφανισθούν στη διάρκεια του απεργιακού κινήματος, μετά, παίζονται πριν: είναι βιωμένα για μια μερίδα, πιό έντονα.

*Όμως αυτό προϋποθέτει από τη μεριά αυτών που ξεσηκώνουν*

τέτοιες θεατρικές παρεμβάσεις, μια θεατρική τεχνική πολύ προχωρημένη και συγχρόνως μια υψηλή πολιτική συνείδηση. Επίσης μια πιο μεγάλη πολιτική ταπεινότητα (ή μια απεριόριστη εμπιστοσύνη) για να αποφύγουν τον επηρεασμό του κινήματος και να γίνουν καθοδηγητές.

Δε νομίζω ότι χρειάζεται μια σημαντική τεχνική προετοιμασία. Μάλιστα πιστεύω ακριβώς το αντίθετο. Στο Περου δουλέψαμε με γυναίκες. Έπρόκειτο να μιλήσουμε μαζί τους για την τροφοδοσία σε νερό μιας τενεκεδούπολης. Έπρεπε να την διαπραγματευτούμε με τους κυβερνητικούς αντιπροσώπους. Παίξαμε τη σκηνή της συνάντησης πριν γίνει. Μια γυναίκα εβδομήντα χρονών, χωρίς καμία θεατρική πείρα, έπαιξε ένα βασικό ρόλο. Οι θεατές του θεάτρου-φόρουμ, έπρεπε να σεβαστούν τον κανόνα του παιγνιδιού: αρχίζει μια σκηνή, να μην την διακόψουν. Διαγράφεται μια σκηνική κίνηση, δεν πρέπει να τη σταματήσουν. Αφού θα γίνονταν ηθοποιοί, οι θεατές έπρεπε να συμμορφωθούν. Δεν επενέβαιναν, παρα μόνον αυτοί που είχαν να προτείνουν μια λύση. Ένας ηθοποιός δε θα μπορούσε να τη βρει αυτή τη λύση. Εκείνη, η γρια γυναίκα, μπορούσε: γιατί ήξερε ότι μπορούσε να πείσει τους ηθοποιούς να υιοθετήσουν μια λύση, που την βρήκε ξεκινώντας από την πείρα-της, σαν κάτοικος της τενεκεδούπολης.

Είναι μια έκπληξη να βλέπει κανείς ως ποιο σημείο αρέσει στους ανθρώπους να παίζουν αυτού του τύπου το θέατρο. Είμαι σύμφωνος να αναγνωρίσω πως δεν μπορεί να αντικαταστήσει την αληθινή πράξη. Σε αυτή την περίπτωση η γερόντισσα -και οι άλλες- ήταν προετοιμασμένες σωματικά και πνευματικά για μια συνάντηση που δε θα μπορούσε αλλιώς να αντιμετωπιστεί τόσο ήρεμα. Συζητώντας για τις διάφορες λύσεις, πρότειναν φυσικά διαφορετικές λύσεις. Και μάλιστα η γερόντισσα που έπαιζε το ρόλο της κατοίκου στην τενεκεδούπολη, μπορούσε να κρατήσει το ρόλο ενός επίσημου που ήρθε να συζητήσει... μαζί-της το πρόβλημα του νερού! Είναι ένα μέσον, νομίζω, πολύ πιο πλούσιο από τη γενική συνέλευση, όπου συχνά λένε κάποια πράγματα, όπως θα λέγανε άλλα. Εδώ είναι υποχρεωμένος κανείς να τα κάνει: να κάνεις και να λες δεν είναι το ίδιο. Να κάνεις, μ' όλη την ευαισθησία-σου. Βλέπουν όλοι τον εαυτό-τους να αλλάζει. Να κάνεις προς τους άλλους, δεν είναι σα να λες μια φράση: ο καιρός της

δημαγωγίας τελειώνει, γιατί η πράξη δεσμεύει περισσότερο, γιατί οι άλλοι είναι παρόντες για να πουν όχι αυτό που προτείνεις είναι δημαγωγικό, γελοίο. Με φωνητικά εφφε καλοβαλμένα, στη διάρκεια μιας συνέλευσης μπορείς να χεις πολύ επιτυχία. Στο θέατρο-φόρουμ, δεν μπορείς πιά, πρέπει να δείξεις τα πράγματα, σα να ταν πραγματικά, με την επικύρωση των άλλων.

Πρόκειται λοιπόν για μια φάση κατώτερη από την αληθινή πράξη, όμως για μια πράξη πολύ ανώτερη από την απλή αφηρημένη συζήτηση.

Αυτοί οι διαφορετικοί θεατρικοί τύποι οδηγούν πάντως σε συγκεκριμένες καταστάσεις: το θέατρο-φόρουμ προϋποθέτει δυνατότητες συγκέντρωσης, συνάντησης, για ένα μίνιμουμ δοσμένο χρόνο, (το χρόνο που οι παρόντες "παίρνουν" το λόγο) το αόρατο θέατρο, το πιο απλό, προϋποθέτει δυο, τρεις ηθοποιούς που θα παρεμβαίνουν μετά από κοινή συμφωνία σε μια κατάσταση μηδεν, οποιαδήποτε. Το θέατρο-φόρουμ πλησιάζει στο, ας πούμε, παραδοσιακό θέατρο. Αναρωτιέμαι, αν όλες αυτές οι μορφές δεν είναι προκαταρκτικά για το ... μεγάλο θέατρο: αν δεν είναι υπο-θέατρο.

Άλλωστε το αόρατο θέατρο είναι πάλι θέατρο; Μήπως δεν είναι, παρα για δυο, τρεις ηθοποιούς που προκαλούν την πράξη κι οργανώνουν αυτές τις αντιδράσεις;

Σύμφωνοι, αναγνωρίζω πως το αόρατο θέατρο μπορεί να παίζει οπουδήποτε, με οποιεσδήποτε συνθήκες. Οι θεατές, δεν είναι καθόλου οργανωμένοι. Το θέατρο-φόρουμ, αυτό, πρέπει να γίνει για οργανωμένους θεατές, το ακροατήριό του πρέπει να είναι οργανωμένο. Δεν μπορούμε να κάνουμε το θέατρο-φόρουμ για ανθρώπους και μ' ανθρώπους που δε γνωρίζονται, αλλά για μια ομάδα, για ένα σύνολο εργαζομένων, για φοιτητές μιας σχολής, για μέλη ενός συλλόγου, μιας φεμινιστικής κίνησης, για τους κατοίκους μιας τενεκεδούπολης. Γι' ανθρώπους που γνωρίζονται, που έχουν κοινά προβλήματα και το θέμα θα είναι επίσης κοινό, θ' αγγίζει τα προβλήματα που τους είναι κοινά.

Δεν συναντάσαι τότε με τις τεχνικές που ονομάζονται ομαδικές; δυναμικό της ομάδας, ψυχόδραμα; Οι πρωταγωνιστές

συγκεντρώνονται και καλούνται να παίξουν μια κατάσταση που τους έχει τραυματίσει: ένας αναλυτής, ένας οδηγός τους βοηθάει να δουν το χώρο της νευρώσεως.

Δεν έχω μεγάλη πείρα του ψυχοδράματος. Το παρακολουθήσα ... σαν ασθενής. Όχι σαν τεχνικός. Πιστεύω πως το ψυχόδραμα ασχολείται προπαντός με το παρελθόν, το φόρουμ με το μέλλον, με τα προβλήματα που θα έρθουν. Το ψυχόδραμα έχει σαν σκοπό να θεραπεύσει τον ασθενή, το θέατρο-φόρουμ ν' αλλάξει την κοινωνία, δυο σημαντικές διαφορές. Στο θέατρο-φόρουμ υπάρχουν επίσης μορφές που ονομάζουμε "να σπάσουμε την καταπίεση". Διαλέγουμε ένα άτομο που δέχθηκε, στο παρελθόν-του, ένα τύπο καταπίεσης. Του ζητούμε να παίξει τη σκηνή όπως ένοιωσε την ύπαρξή της για πρώτη φορά. Μέχρι τώρα υπέφερε και δέχτηκε αυτή την καταπίεση.

Ξαναπαίζουμε μια δεύτερη φορά την πράξη, αφού ζητήσουμε από τον "ηθοποιό" να προσπαθήσει να διακόψει τους δεσμούς μ' αυτό που αισθάνεται, να "σπάσει την καταπίεση".

Τρίτη βαθμίδα, αλλάζουμε τους ρόλους. Ο "ηθοποιός" που στη διάρκεια της δεύτερης βαθμίδας προσπάθησε να σπάσει την καταπίεση, κρατάει τώρα το ρόλο του καταπιεστού-του κι ο ηθοποιός που τον καταπίεζε, το ρόλο του καταπιεζόμενου, για να καταφέρει επιτέλους να διακρίνει ο πραγματικός καταπιεζόμενος τί συνέβαινε και μες το δικό-του κεφάλι και στου καταπιεστή. Εδώ, ναι, υπάρχει μια κάποια συγγένεια με το ψυχόδραμα. Όμως σ' αυτή τη βαθμίδα του "να σπάσουμε την καταπίεση", ο σκοπός μένει το μέλλον. Στο παρελθόν το υποκείμενο ήταν καταπιεσμένο: προσπαθούμε να το καταπιέσουμε ακόμα μια φορά αλλά για ν' αντιδράσει την επόμενη φορά. Ερεθίζουμε τον ηθοποιό για να διακόψει με την προηγούμενη κατάσταση. Ο απώτερος σκοπός είναι η μεταμόρφωση της κοινωνίας με τη "θεραπεία" ενός ατόμου.

Το αόρατο θέατρο προσπαθεί να προκαλέσει μια κατάσταση σύγκρουσης, σ' ένα τραίνο, σ' ένα πούλμαν, σ' ένα εστιατόριο. Δε συμφωνω μαζί-σου όταν λες πως δεν είναι θέατρο. Ή μόνο για δυο, τρία άτομα. Το αόρατο θέατρο αρχίζει όπως το εντελώς παραδοσιακό θέατρο. Ηθοποιοί συναντιούνται, συζητούν πάνω σ' ένα θέμα, το δέχονται, συζητούν τα θεατρικά πρόσωπα, τί θέλουν, τί δε θέλουν, συζητούν για το χαρακτη-

ρισμο αυτών των προσώπων, μετά κάνουν πρόβα τη σκηνή. Η σκηνή είναι έτοιμη. Καλούν φίλους-θεατές, τους ζητούν να αντιδράσουν σαν μελλοντικοί θεατές. Οι ηθοποιοί παίζουν τη σκηνή-τους μπροστά σ' άλλους ηθοποιούς κι αυτοί οι τελευταίοι παίζουν τους μελλοντικούς θεατές κριτικούς. Όταν αυτή η πορεία πραγματοποιηθεί, η σκηνή θα τοποθετηθεί σ' ένα τραίνο, στην ουρα, η δράση θ' αρχίσει. Γιατί να μην είναι θέατρο; Γιατί ο θεατής δεν έχει συνείδηση ότι είναι θεατής; Αυτή είναι η μόνη διαφορά.

Ναι αλλά είναι σημαντικό. Βέβαια τοποθετούμε το θέατρο εκεί που δεν το περιμένει κανείς κι είναι ωραία έτσι. Όμως ο μόνος ρόλος που δεν αναλαμβάνεται συνειδητά είναι του κοινού! Δύσκολο να το δεχτεί κανείς: το πιο κατεργασμένο είναι αυτό για το οποίο μιλάς, το θέατρο του καταπιεσμένου!

Το θέατρο-φόρουμ είναι μια μορφή πιο δουλεμένη και πιο αποφασιστική. Όμως το αόρατο θέατρο είναι ο πρώτος βαθμός της απελευθέρωσης του θεατή. Ο θεατής δεν έχει συνείδηση ότι είναι θεατής. Αυτό ειν' αλήθεια... Γίνεται λοιπόν ηθοποιός.

Σε πολλούς πολιτισμούς, τον πολιτισμό των Μάγια για παράδειγμα — σκόπιμα αποφεύγω τον Ελληνικό πολιτισμό — ή των Βραζιλιάνων Ινδιάνων, των Τούπις—Γκουαράνις, υπάρχει ένα θέατρο. Πρωτόγονο, ειν' αλήθεια. Για παράδειγμα, ένα χωριό θεωρεί πως ο άγριος θεός-του, του είναι αντίθετος. Σκοτώνει ή δεν αγαπάει τους κατοίκους. Οι κάτοικοι θέλουν ν' αλλάξουν αυτό τον άγριο, το δυσμενή θεό, μ' έναν άλλο, ήπιο, που θα τους είναι ευνοϊκός. Παρεμβαίνει ο μάγος, τραγουδάει, χορεύει. Εμείς, σκεφτόμαστε πως δεν υπάρχει άγριος θεός, αλλά άγρια στοιχεία. Εκείνοι το πιστεύουν, θα αγωνιστούν εναντίον-του και το χωριό αρχίζει κι αυτό, ολόκληρο, να τραγουδάει, να χορεύει. Όλοι κάνουν ένα θέατρο... αλλά χωρίς θεατές. Όλοι μαζί αγωνίζονται εναντίον του κακού θεού. Ολόκληρη η ινδιάνικη κοινωνία έπαιρνε μέρος στο θεατρικό φαινόμενο. Δεν φαντάζονταν αυτό το τερατώδες πράγμα, όπου άλλοι άνθρωποι είναι ενεργητικοί, άλλοι παθητικοί, μερικοί ηθοποιοί, άλλοι θεατές. Έβλεπαν στο θέατρο μια εκδήλωση που ένωνε την κοινωνία σ' ένα μοναδικό αισθη-



τικο φαινόμενο, κι αυτός είν' ένας τρόπος να καταλάβει κανείς το θέατρο. Η διχοτόμηση θεατής-ηθοποιός δεν είναι έμφυτη. Έγινε, σε πολλές κοινωνίες, κατόπιν. Η ιδέα πως μερικοί, οι εκλεκτοί, θα είναι ηθοποιοί, είναι μια ιδέα καταπιεστική. Αν θέλω να δώσω σ' αυτούς τους άλλους που είναι ο λαός, εικόνες που ήδη υπάρχουν, της πραγματικότητάς-τους, που είναι εικόνες-τους, αυτό είναι μια μορφή καταπίεσης!

Παρ' ολ' αυτά σκέφτομαι επίσης πως το αόρατο θέατρο υποφέρει από μία έλλειψη, από ένα ελάττωμα: δεν είναι πλήρες. Πρέπει να πάμε ακόμα πιο μακριά. Αυτό το ελάττωμα, αυτή η έλλειψη, είναι η απουσία στο θεατή, της συνειδησης ότι βρίσκεται μέσα σε μια δραματική πράξη. Έτσι κι αλλιώς, ο θεατής, αλλάζει τη δράση ακόμα και ασυνείδητα. Όμως προτιμώ τις άλλες βαθμίδες, τις πιο συνειδητές, όπου οι θεατές ξέρουν καλά πιο ρόλο θα κρατήσουν, που θα τους αλλάξει.

Ο θεατής πρέπει ν' αναλάβει την αλλαγή κι όχι οι ήρωες. Όχι ο Σιμον Μπολιβάρ, όχι ο Τσε Γκουεβέρα, που θα κάνουν την επανάσταση γι' αυτόν, για μας: αν θέλουμε την επανάσταση για μας, αν τη θέλουμε δικιά-μας, εμείς πρέπει να την κάνουμε. Να την κάνουμε εμείς όλοι.

Αυτό προϋποθέτει μια ολόκληρη στρατηγική θεατρικών τεχνικών, που είναι σίγουρα δεμένες μεταξύ-τους, που τοποθετούν όμως *de facto* μια ιεραρχία ανάμεσά-τους. Η ανώτερη τεχνική δεν είναι απλούστατα, το λογοτεχνικό θέατρο, το έργο που έχει γραφτεί για ν' ανέβει στη σκηνή, που είναι πιο δουλεμένο, που τελειώνει αφού περάσει μια σειρά από βαθμίδες; Φαίνεται σαν να προτείνεις... μια μαθητεία θεάτρου.

Υπάρχει μια ιεραρχία, αυτό είν' αλήθεια. Για παράδειγμα, πρώτα το αόρατο θέατρο, μετά "να σπάσουμε την καταπίεση", μετά το θέατρο-φόρουμ, μια πιο δουλεμένη τεχνική. Αλλά δεν νομίζω πως οδηγούν στο λογοτεχνικό θέατρο, το γραμμένο. Μετά το θέατρο-φόρουμ: η πράξη. Δε φτάνουμε πια στο θέατρο, αλλά στην αληθινή πράξη.

Δεν πιστεύω πως οι άλλες θεατρικές τεχνικές είναι κακές. Δε θέλω να πω αυτό. Ορισμένα άλλα θέατρα έχουν τη φιλοδοξία να δείξουν την πραγματικότητα, να ερμηνεύσουν, ν' αλλάξουν τη συνειδηση του θεατή ή να του δώσουν μια συνεί-

δηση. Όμως πάντα ξεκινούν από ένα κλειστό όραμα του κόσμου. Αυτό το σχήμα, αόρατο θέατρο-θέατρο-φόρουμ, πάει προς μια άλλη κατεύθυνση: η μεταμόρφωση του θεατή σε πρωταγωνιστή της δραματικής σκηνής. Αυτή η μεταμόρφωση δε φτάνει ποτέ στο γραμμένο θέατρο. Αν κάποιος ακολουθήσει αυτό το δρόμο, την πρακτική, αφού συζητήσει για το μέλλον-του, το μέλλον έρχεται. Το μέλλον θα έρθει. Τι θα κάνει λοιπόν; Αν πήρε μέρος σε μια αόρατη πράξη για την απεργία, αν έπαιξε μια σκηνή "να σπάσουμε την καταπίεση", ξεκινώντας από την απεργία, αν πήρε μέρος σ' ένα θέατρο-φόρουμ πάνω στην απεργία, μετά απ' αυτές τις βαθμίδες έρχεται το ύστατο: η απεργία. Όχι το θέατρο.

Η Κούβα έκανε την επανάστασή-της το 1959. Ας υποθέσουμε πως μπόρεσες να εφαρμόσεις τις θεατρικές-σου τεχνικές ως αυτή την ημερομηνία. Μετά την επανάσταση τί γίνεται; Γυρίζεις στις παραδοσιακές μορφές του θεάτρου, ψάχνεις για καινούριες, ή καθόλου πια θέατρο; (η επαναστατημένη ζωή). Οι τεχνικές, οι θεατρικές μορφές θάταν κλειστές στη νέα κατάσταση;

Σε μια κοινωνία που πέτυχε την επανάστασή-της, σκέφτομαι, περίεργα, πως πρέπει να ξαναγυρίσουμε στο Αριστοτελικό θέατρο. Καταφέροντας να ζούμε σε μια κοινωνία που έχει ένα σύνταγμα παραδεκτό απ' το λαό, μπορούμε να ξαναπάσουμε αυτό το θέατρο, όπου τα θεατρικά πρόσωπα ενσαρκώνουν τις θετικές αξίες εκτός από μια, την κακή, την αμαρτία, ένα θέατρο που επιζητεί να προσαρμόσει τους πολίτες σ' αυτή την κοινωνία. Όμως συγχρόνως πιστεύω πως σ' αυτό τον τύπο των κοινωνιών, ορισμένα θέματα, όχι τα σημαντικά εθνικά θέματα, συνυπάρχουν γιατί το νάσε σε επανάσταση δεν είναι μια θέση πολύ σταθερή. Η Κουβανέζικη κοινωνία είναι σταθερή; εγώ λέω: όχι. Μεταβάλλεται συνέχεια. Έχει τα προβλήματα-της, που μπορεί ν' ασχοληθεί μ' αυτά το αόρατο θέατρο, το θέατρο-φόρουμ, το θέατρο-άγαλμα.

Το Αριστοτελικό θέατρο μπορεί να βοηθήσει στο χειρισμό βασικών θεμάτων και να προκαταλάβει τη λύση του πολίτη σ' αυτή τη νέα κατάσταση. Όμως για τη συνέχιση της επανάστασης, πρέπει πάντα να υπάρξει ένα θέατρο του καταπιεσμένου: το λέω έτσι, θα μπορούσε να ονομαστεί αλλιώς.

Μου φαίνεται πως βλέπω μια αντίφαση στη θέση-σου: εξασκείς θεατρικές τεχνικές απ'όπου εξαφανίζεσαι σαν ατομικός καλλιτέχνης. Απ'την άλλη γράφεις έργα που μπορούν να παχτούν σ'ένα συμβατικό θέατρο. Οι δυο θέσεις αλληλοαναιρούνται... ή θυσιάζεις κάτι για να σώσεις το άλλο. Δεν γράφεις έργα για να παίζονται;

Και μ'αρέσει να παίζονται' είναι μια συμβουλή που δίνω στους νέους: παίξτε τα έργα-μου! Είναι καλά!

Μα μιλάς πολλές γλώσσες. Για να ελευθερώστε τον καταπιεσμένο, μην τα παίζετε!

Το τελευταίο που έγραψα, μιούζικ χωλ, με τον Τσίκο Μπουάρκε ντε Ολλάντε, έναν απ'τους καλύτερους Βραζιλιάνους συνθέτες, τότελα φεμινιστικό. Εμπνεύστηκα απο δυο έργα του Αριστοφάνη: Εκκλησιάζουσες και Λυσιστράτη, κι απο πολλά ντοκουμέντα των Βορειο-Αμερικάνικων, Γαλλικών, Πορτογαλέζικων φεμινιστικών κινημάτων, προπαντος των Βορειο-Αμερικάνικων. Προσπάθησα να γράψω ένα έργο φεμινιστικό. Όταν το τέλειωσα, ανακάλυψα ότι ήταν αντιμαχητικό, αλλά όχι φεμινιστικό: ήταν ένα έργο εναντίον της μαχητικότητας του Αριστοφάνη. Το πραγματικά φεμινιστικό έργο θα γραφτεί χωρις αμφιβολία απο μια γυναίκα και δεν είμαι γυναίκα: είμαι ένας άντρας που μπορεί ν'αποτινάξει τη μαχητική αρσενική θέση-του. Αυτες οι δυο θέσεις μπορεί να συνυπάρξουν, πάντως δεν μπορω να γράψω στη θέση των γυναικών ένα κείμενο που θα μπορέσει να τις βοηθήσει ν'απελευθερωθουν, όπως θα τόγραφαν γυναίκες.

Ανοίχτηκαν λοιπον τρεις δυνατότητες:

— ένας άντρας, εκθέτει στις γυναίκες τί αισθάνεται, μια θέση όχι "μαχητική".

—δεύτερη δυνατότητα, μια δραματουργος γράφει, πως κάθε γυναίκα ζει το πρόβλημά-της

— τρίτη δυνατότητα, γυναίκες διαβλέπουν την επανάστασή-τους.

Το ένα επίπεδο δεν αναιρει το άλλο. Όμως η γυναίκα θεατρη που βλέπει το έργο-μου και ευχαριστιέται, μένει καταπιεσμένη. Αν δει το έργο μιας γυναίκας για τη φεμινιστική και γυναικεία απελευθέρωση, αυτο δεν αρκει.πρέπει σαν γυναίκα, να βρει

μορφες απελευθέρωσης που θα είναι δικες-της.

Γιατί συνεχίζω να γράφω; Γιατί, είν'αλήθεια, είμαι διχασμένος. Είμαι ένας άνθρωπος που πάντα δούλεψε για το λαϊκό θέατρο, που έκανε θέατρο για το λαο. Άρα, κι εγω ο ίδιος, δεν είμαι λαος, δεν είμαι προλετάριος. Ποτε δεν πείνασα. Όταν πεινούσα, βρήκα λεφτα να φάω. Ποτε δεν είχα σοβαρα προβλήματα υγείας. Όχι. Είμαι ένας μικροαστος της middle class, όμως όλη-μου η σκέψη ήταν διαφορετική απο της μεσαίας τάξης: το θέατρο το έκανα στη Βραζιλία για τους χωρικούς, τους προλετάριους, για τις γυναίκες και δεν είμαι γυναίκα, δεν είμαι προλετάριος, δεν είμαι χωρικός. Πίστευα ότι σ'όλους αυτους έπρεπε να δείξω τη δουλειά-μου, το όραμα που είχα για τον κόσμο, ένα όραμα αντιαστικό και αντιμαχητικό. Τους το δείχνω για να τους βοηθήσω. Όμως θα τους βοηθήσω πιο αποφασιστικά με το να τους δώσω τα θεατρικά μέσα παραγωγής... Και να αναγνωρίσω πως δεν είμαι προλετάριος, στις γυναίκες, στους χωρικούς, τις τεχνικές-μου... και τ'όραμά-μου, όμως τ'όραμά-μου μόνο δε θα υποκαταστήσει τη θέλησή-τους ν'απελευθερωθουν.

Αν σαν συγγραφέας συνεχίζεις να πιστεύεις πως σου μένει κάτι να εκθέσεις — βέβαια κάτι μεσσιανικό, αυτο είναι στην παράδοση του καλλιτέχνη: έχει μια εμπειρία μοναδική, μια ευαισθησία μοναδική, μια ευαίσθητη σχέση με την πραγματικότητα κι όλα αυτα θέλει να τα μεταδώσει. Ωραία, πλάι σ'αυτο το μοίρασμα, που εξηγείται και συγχωρείται εξαιτίας της πολιτικής και οικονομικής κατάστασης της Λατινικής Αμερικής, υπάρχει μια μορφή θεάτρου πιο παραδοσιακή, για την οποία γράφεις. Ακριβως λοιπον γ'αυτες τις οικονομικο-πολιτικές αιτιες, το θέατρο είναι κλειστο για σένα. Το θέατρο του καταπιεσμένου μήπως είναι το τεχνικό υποκατάστατο σ'αυτη την αδυναμία να ανεβαστούν τα έργα-σου, μήπως είναι ένα υποπροϊόν, που το υπαγορεύουν οι συνθήκες; Θαρραλέα κάνεις διαχωρισμο αυτου που ο ίδιος θα πρόσφερες μ'άλλες συνθήκες. Αυτες οι καινούριες τεχνικές μήπως είναι η ύστατη καταφυγή, και χρησιμοποιούνται σε καταστάσεις δικτατορίας και άκρας καταπίεσης; Δεν υπάρχει γλιτώρημα, στην πραγματικότητα, της δημιουργικότητας, αφου το κύριο μέρος γλιωτράει απο το γράψιμο,

στη δουλειά του "μεγάλου οργανωτή"... του αόρατου θεάτρου, του θεάτρου-φόρουμ κ.λ.π.

Σύγκρινε τον καλλιτέχνη μ'ένα μάγο. Βγάζει το λαγό απ' το καπέλο-του. Δείχνει μαγικά τεχνάσματα. Νά ένα όμορφο θέαμα! Οι θεατές διασκεδάζουν. Ο καλλιτέχνης σήμερα πρέπει να είναι αυτός ο μάγος, που βγάζει το λαγό απ' το καπέλο και που μετά δείχνει πώς να τον κάνετε να βγει. Έτσι ώστε ο θεατής βλέπει το μαγικό αποτέλεσμα, μετά μαθαίνει τη μαγεία, γίνεται με την σειρά-του μάγος.

Μίλησα για τη γέννηση του θεάτρου τούπι-γκουαράνι στη Βραζιλία, για το μάγο: δημιουργεί τη μαγεία όλης της κοινωνίας. Προηγείται της κοινωνίας σ'ένα αισθητικό γεγονός θρησκευτικής φύσης που το δημιουργεί μαζί-της. Την οδηγεί, γιατί κατέχει τις τεχνικές, όμως το αντικείμενό-του, ο σκοπός-του, είναι η κοινωνία να μετέχει, να είναι παραγωγική μιας κοινής έρευνας: πώς να πείσει τους άγριους θεούς, να μην είναι πια άγριοι. Ο μάγος μεταμορφώνει την κοινωνία τούπι-γκουαράνι σε μάγισσα. Μια παρόμοια αλλαγή πρέπει να γίνει χάρη στον καλλιτέχνη: πρέπει να μαγέψει τους θεατές, να τους κάνει καλλιτέχνες. Όχι σαν μάγος με την έννοια του μάγου που φαντάζεται έναν άγνωστο κόσμο, αλλά σαν καλλιτέχνη, που σκέφτεται τον κόσμο, το γνωστό. Αν τα μάγια είναι διαφορετικά, η ιδέα μοιάζει. Να δημιουργείς τη μαγεία όλων, όχι μόνο μερικων εκλεκτων. Είναι μια πορεία, όχι μια θεωρία.

Στο θέατρο Αρένα σκηνοθετούσα για δεκαπέντε χρόνια το ένα έργο μετά το άλλο, χωρίς να καταφέρω να βρω καιρό να σκεφτώ. Το βράδυ της πρώτης παράστασης ενός έργου αναρωτιόμουν ποιο θάταν το επόμενο. Σ'αυτό θυσιάσα τα πάντα. Αν ήμουν ακόμα εκεί, ίσως να μην είχα φανταστεί ένα άλλο είδος θεάτρου. Η δικτατορία μου πρόσφερε μια υπηρεσία. Μ'απελευθέρωσε από μια απ'τις καταπίεσεις-μου...! τις ανάγκες του ρεπερτορίου.

Στό Περου, στην Αργεντινή, παντού μετά, ένωσα την ανάγκη για κάτι άλλο. Αυτό άρχισε το 1970 με την ομάδα των Νυκλεο. Κάναμε το θέατρο-εφημερίδα. Αφού δεν μπορούσαμε νάχουμε πια πέντε χιλιάδες θεατές, όπως πριν το πραξικόπημα, μας χρειαζόταν να βρούμε άλλους τρόπους, κι αυτός ο τρόπος ήταν... οι θεατές να δημιουργούν τις παραστάσεις-

τους. Αν διδάσκαμε τις τεχνικές-μας σε δέκα ομάδες, αυτές οι δέκα ομάδες με τη σειρά-τους, θα μπορούσαν να διδάξουν... Ήταν μια θέση που την καθόριζε η πραγματικότητα, αυτό είν'αλήθεια, δεν είχε προηγηθεί δική-μου σκέψη. Η αστυνομία κατέχει τη θέση του συνδικάτου. Πώς να πλησιάσεις τους συνδικαλιστές; Χάρη στο θέατρο-εφημερίδα. Έδειχνε στους εργάτες, στους φοιτητές πως μπορούσε να γίνει αυτό το θέατρο η λύση τους. Η θεωρία βγαίνει απ'αυτή την πρακτική. Στην Πορτογαλία που δουλεύω τώρα μ'αυτές τις τεχνικές του αόρατου θεάτρου, του θεάτρου-άγαμμα, του θεάτρου-να σπάσουμε την καταπίεση, παράλληλα ανεβάζω δυο απ'τα έργα-μου με επαγγελματίες.

Πρέπει να συνεχίσουμε να παίζουμε και μέσα στα θέατρα, όταν είναι δυνατόν. Όμως για να βάζουμε ερωτήματα. Ανεβάζω το: Η Αρένα διηγείται Τιραντέντες. Ο Τιραντέντες είναι ο πρώτος βασιλιάς της Βραζιλιάνικης ανεξαρτησίας. Στην πραγματικότητα ονομαζόταν Joaquim Jose de Chevaciere. Το Τιραντέντες, "αυτός που ξεριζώνει δόντια", ήταν παρατσούκλι: ήταν στρατιώτης, ξεριζώνων δόντια, ήταν ο πρώτος ήρωας της βραζιλιάνικης ανεξαρτησίας, του αγώνα εναντίον της Πορτογαλίας, κι αυτό μου ζήτησαν οι Πορτογάλοι, να τους μιλήσω σαν απελευθερωμένος-άποικος...

Οι ηθοποιοί που δουλεύω μαζί-τους, συμφωνούν να πουν πως η Πορτογαλία ήταν μια αποικιοκρατική χώρα. Επίσης ανακαλύπτουν πως ήταν αποικία. Όταν η Πορτογαλία εκμεταλλευόταν τη Βραζιλία, το βραζιλιάνικο χρυσάφι παραδινόταν στη Φλάνδρα, στο Βατικανό. Η Φλάνδρα, εκμεταλλευόταν την Πορτογαλία κι η Πορτογαλία τη Βραζιλία. Πιο πρόσφατα, η Πορτογαλία εκμεταλλευόταν τη μαύρη Αφρική, αλλά οι Ηνωμένες Πολιτείες, η Σουηδία εκμεταλλεύονταν την Πορτογαλία. Σήμερα, οι Πορτογαλικές αποικίες είναι ανεξάρτητες. Και οι αποικιοκράτες-άποικοι, ανακαλύπτουν πως πάντα ήταν έτσι: η Πορτογαλία ήταν πάντα χώρα αποικιοκρατική και αποικιοκρατούμενη. Το κέρδος από τον Πορτογαλικό αποικισμό στην Αφρική, έμενε 11% στην Πορτογαλία και τα 89% που έμεναν, μοιράζονταν στις Ηνωμένες Πολιτείες, το Βέλγιο, τη Σουηδία και την Ομοσπονδιακή Γερμανία. Οι αποικιοκράτες ανακαλύπτουν πως είναι άποικοι. Ανακαλύπτουν πως έχουν άδεια χέρια. Και κάτι ακόμα. Η Πορτογαλική βιομηχανία, ελάχιστα σημαντική, βασίζεται στις ναυτικές

κατασκευες. Οι Πορτογάλοι φτιάχνουν σκάφη πλοίων. Όταν τελειώσουν ρυμουλκούνται στη Σουηδία όπου κατασκευάζεται η επένδυση. Απο ποιον; Απο μετανάστες Πορτογάλους εργάτες! Το μισο κατασκευάζεται στην Πορτογαλία, το άλλο μισο στη Σουηδία, πάντα απο πορτογάλους εργάτες. Όμως κάποιος Σουηδος θα βάλει τη μάρκα made in Sweden.;

Στην Πορτογαλία μου ζήτησαν να γράψω σαν παλιος άποικος των πορτογάλων, δίνοντας με τον ΤζιανφράνκοΓκουαρνιέρι (που συνεργάζεται μαζί-μου) τη γνώμη-μας.

Το θέατρο-έργο, το θέατρο-λογοτεχνία παραμένει σημαντικό σαν μαρτυρία. Το σημαντικό είναι που δείχνει ακόμα ποιος μαρτυρει, ποια είναι η πηγη της μαρτυρίας, ποιο είναι το πρόσωπο που μιλάει και τέτοια ήταν η μορφη του Arena cuenta Zumbie, της Arena Bahia, να δείξει ποιος κρύβεται, ποιος είναι ο συγγραφέας.

Πιστεύω στο λογοτεχνικο θέατρο, αν αποκαλύπτει την πηγη της γραφης. Θέλω να εξαλείψω την εμπάθεια: το να δίνεις στα θεατρικα πρόσωπα τη δύναμη να σκέφτονται και να δρουν στη θέση του θεατη, σ'αυτο είμαι αντίθετος.

*Τί έγιναν τα μέλη του Θεάτρου Αρένα;*

Σκορπίστηκαν. Όμως οι ομάδες Νυκλεο δε σταμάτησαν να δουλεύουν. Υπάρχει ένα δίκτυο του λαθραίου θεάτρου τώρα στη Βραζιλία — θέατρα λαθραία ή ημιλαθραία: εργαζόμενοι, φοιτητες κάνουν θέατρο στο Σάο Πάολο κι αλλου. Η Αργεντινικη ομάδα με την οποία πραγματοποίησα το αόρατο θέατρο, έκανε το ίδιο στο Σαν Σαλβαντορ, στην κεντρικη Αμερικη: χωρις τραίνο, γιατι εκει κάτω δεν υπάρχει σιδηροδρομικο δίκτυο, μέσα σε πούλμαν... πούλμαν-θέατρο! Η εξάπλωση των ιδεων του θεάτρου του καταπιεσμένου είναι αργη, όμως παρ' όλα αυτα διαδίδονται. Το βιβλίο βοήθησε πολυ, πουλήθηκε σ'όλες τις χώρες της Λατινικης Αμερικης: στην Ονδούρα, μου είπαν, το κεφάλαιο "ποιητικη του καταπιεσμένου" το φωτότυπησαν, το πολυγράφησαν, το μοίρασαν σε προκηρύξεις. Έγιναν πολλές παράνομες εκδόσεις. Είναι κρίμα για τα συγγραφικα δικαιώματα, αλλα ωφέλιμο για τη διάδοση των ιδεων. Έγιναν ακόμα και στο Περου, παρ'όλο ότι βρήκαν μικρη υποστήριξη. Για το σχέδιο ενάντια στον αναλφαβητισμο που

μου είχαν ζητήσει να συνεργαστω, η κυβέρνηση είχε καλέσει εκατον είκοσι άτομα, στη Λίμα. Έπρεπε να δουλέψουν ένα ολόκληρο μήνα. Όταν η κυβέρνηση κατάλαβε ότι δεν επρόκειτο να γίνουμε φερέφωνα του μηνύματός-της, δε μας βοήθησε πια καθόλου. Αντίθετα έκανε τα πάντα για να σταματήσει το πείραμα. Όμως ομάδες συνεχίζουν να δουλεύουν. Το σημαντικό είναι πως αυτα τα πειράματα δεν ανήκουν σε κανένα, δεν ανήκουν σε ένα πρόσωπο, πως τ'αναλάβανε εκείνοι που γι'αυτους προορίζονταν.

Στη Δανία, απ'όπου μόλις επέστρεψα, ανακάλυψα ότι εμφανιζόταν αυτο το είδος των ιδεων. Βέβαια με αποχρώσεις. Εδω και τρία χρόνια ήμουνα στις Ηνωμένες Πολιτείες για να συντονίσω μια παρόμοια δουλεια, με μια ομάδα γυναικων του θεάτρου. Φτάνουμε στη βαθμίδα του θεάτρου-αγάμμα. Σ'αυτη την τεχνικη, παίζουν ακίνητα κορμια. Ακίνητα κορμια, αγάλματα, που αντιπροσωπεύουν μια πραγματικη κατάσταση. Ακίνητα κορμια, αγάλματα, που παρουσιάζουν την ιδανικη άποψη. Κανεις πρωταγωνιστης του παιχνιδιου δε μιλάει: αλλάζει μόνο απο έκφραση σε έκφραση, απο κίνηση σε κίνηση, το νόημα της στάσης όλου του αγάλματος. Φτάνουμε τότε στην επόμενη βαθμίδα, του ζωντανου αγάλματος. Οι ηθοποιοι που κάνουν τ'αγάλματα μπορούν ν'αλλάξουν τη στάση-τους, να τροποποιήσουν την κίνηση, όταν δοθει το σήμα, που επαναλαμβάνεται και να προχωρήσουν απο την πραγματικη εικόνα, στην ιδανικη εικόνα. Όταν χρησιμοποιούσα αυτη την τεχνικη στη Λατινικη Αμερικη, οι ηθοποιοι παρουσίαζαν την ανεργία, την πείνα, την καταπίεση. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου επίσης τη χρησιμοποίησα, τις σεξουαλικες σχέσεις. Στη Νέα Υόρκη, με γυναίκες, συζητήσαμε έντονα πάνω στις εικόνες του περάσματος. Όταν φτάναμε στο στάδιο του ζωντανου αγάλματος, οι γυναίκες, αμέσως μόλις έδινα το σύνθημα να ζωντανέψουν, συγκεντρώνονταν μακρια απο τους άντρες. Αυτο τόβρισκα καλο, ήταν η εικόνα του περάσματος. Όμως μόλις συγκεντρώνονταν, έδωχναν τους άντρες. Άδικα τους έλεγα ότι δεν κατάλαβαν τίποτα, πως έπρεπε να ξεκινήσουν απο την πραγματικότητα και να φτάσουν στην ιδανικη λύση, εκείνες δεν άλλαζαν. Και μια απ'αυτες, λεσβία, μου είπε: "Εσυ δεν κατάλαβες τίποτα, μας διδάξεις πώς να χρησιμοποιούμε τεχνικες. Τις χρησιμοποιούμε. Την απάντηση τη δίνουμε". Γι'αυτες, εκείνη τη στιγμη, η απάντηση

ήταν αυτή κι όχι άλλη.

Δίνεις σε μια ομάδα τα μέσα παραγωγής, και κείνη κάνει ό,τι θέλει μ' αυτά. Πρέπει να δεχτεί τον κανόνα του παιχνιδιού ως το τέλος. Το διακινδυνεύεις. Δεν πρέπει να σκεφτείς να συγκρατήσεις την εξουσία-σου, να σιγουρέψεις τον έλεγχό-σου. Εγώ δίνω τις τεχνικές-μου, εκείνες τις εικόνες-τους.

*Δίνεις επίσης αυτές τις τεχνικές σε επαγγελματίες ηθοποιούς, κι όταν γίνει αυτό, τη δύναμη να σε εξαλείψουν.*

Και σ' αυτούς. Παρ' όλ' αυτά, μ' αρέσει να δουλεύω με επαγγελματίες. Μ' αρέσει το ίδιο να δουλεύω και μ' ανθρώπους που δεν είναι ηθοποιοί. Μ' αρέσει να δουλεύω με καλούς ηθοποιούς. Με τους κακούς, είναι φοβερό ... Τόκα-να... Οι καλοί ηθοποιοί αγαπούν το αόρατο θέατρο, γι' αυτούς είναι ένας τρόπος να διακινδυνέψουν κάτι και συγχρόνως να μη νοιώθουν εμπορεύματα. Όταν σ' ένα θέατρο αρχίζει η πληρωμένη παράσταση, ο θεατής κοιτάζει τον ηθοποιό και λέει: αξίζει τα λεφτά που πλήρωσα; Αν γελάσει, αν του αρέσει η παράσταση, ξεχνάει τα λεφτά. Πρέπει όμως ο θεατής να ξεχάσει τα λεφτά, για να έρθει σε μια σχέση με τον ηθοποιό. Στο αόρατο θέατρο δεν είν' έτσι. Ο ηθοποιός νιώθει απελευθερωμένος απ' αυτό το είδος των σχέσεων, δημιουργεί πιο εύκολα. Πολλοί αγαπούν το αόρατο θέατρο δίπλα, σαν άτομα και σαν θεατές. Αξιοποιούνται, νιώθουν το μάγο για τον οποίο μιλούσαμε και χαίρονται δίπλα: χαίρονται που παίζουν, που προκαλούν το ασα, την ικανοποίηση του κοινού, και προσθέτουν ένα δεύτερο ασα! σαν θεατές για το πώς έγινε το μαγικό κόλπο.

Στο Περού, δεν είχα μαζί-μου κανένα επαγγελματία. Εκατον είκοσι άτομα, εκατον είκοσι δουλεύαμε εναντίον του αναλφάβητισμού, κανείς δεν είχε κάνει ποτέ θέατρο, τέσσερις ή πέντε είχαν ίσως δει θέατρο ή κάποιο θέαμα, αυτό ήταν όλο.

*Τι σχέση υπήρχε ανάμεσα στις θεατρικές τεχνικές-σου και την καταπολέμηση του αναλφάβητισμού;*

Έπρεπε να τους διδάξω το θέατρο σαν γλώσσα. Όχι τα Ισπανικά. Τι είναι η θεατρική γλώσσα: Η κίνηση, οι τεχνικές του θεάτρου-εφημερίδα κλπ.

*Κι αυτοί μετά τί θα την έκαναν;*

Κι αυτοί, θα δίδασκαν τη θεατρική γλώσσα, όχι τα Ισπανικά, το θέατρο ανάμεσα σ' άλλες τεχνικές, ανάμεσα σε πολλές γλώσσες: τη φωτογραφική γλώσσα, τη ζωγραφική, τη σεριγραφία κλπ. Κάθε συνεργάτης μπορούσε μετά να κάνει το θέατρο που θα ήθελε ... και να διδάξει Ισπανικά. Αν συνέβαινε σε μια τάξη όπου υπήρχαν δέκα, είκοσι, τριάντα μαθητές, ένας μαθητής να ξέρει καλύτερα ζωγραφική ή Ισπανικά κλπ., αυτός αναλάβαινε να διδάξει τους άλλους. Αυτοί που έπαιρναν μέρος στο σεμινάριο ήταν προετοιμασμένοι για κάθε ενδεχόμενο, προπάντων για να καταλάβουν τον αναλφάβητο, ένα άτομο που δεν καταλάβαινε μια γλώσσα, αυτή τη γλώσσα, αλλά ήξερε τη γλώσσα-του. Ξέροντας κι άλλες. Πολλοί συνθέτες, πολλοί μουσικοί στη Βραζιλία δεν ξέρουν να διαβάζουν, ούτε να γράφουν μουσικές νότες, δεν ξέρουν καθόλου ούτε να γράφουν ούτε να διαβάζουν. Όμως είναι συνθέτες, θαυμάσιοι μουσικοί, λαϊκοί, που μπορούν να αυτοσχεδιάσουν ποιήματα, αλλά που δεν ξέρουν να τα γράψουν. Ξέρουν την ποιητική γλώσσα, γλώσσα λαϊκή, δεν καταλαβαίνουν τη γραπτή γλώσσα. Πρέπει λοιπόν να τους σεβαστείς σαν άτομα, σαν άτομα που εκφράζονται. Πρέπει επίσης να τους πείσεις πως μέσα από τις εφημερίδες, τα περιοδικά κ.λ.π. μεταδίδονται πολλές γνώσεις κι όχι μόνο μέσα από τη μουσική που παίζουν. Πρέπει λοιπόν να μάθουν τη γραπτή γλώσσα.

Δεν είναι γενικά αναλφάβητοι, μόνο αναλφάβητοι σε μια γλώσσα.

*Σε μια τέτοια περίπτωση ποιος είναι ο άξονας δράσης για σένα; Μια πολιτική επιθυμία απελευθέρωσης: πολιτικός προσηλυτισμός; Προπαγάνδα; Ποια είναι η σκοπιμότητα της παρέμβασής-σου; Είδαμε πως δεν ήταν θεατρική. Η ποιητική του συγγραφέα, μια καινούρια ιστορική έννοια στο ρόλο του καλλιτέχνη;*

Η ποιητική του καλλιτέχνη: ο καλλιτέχνης διδάσκει πώς να κάνει κανείς τέχνη, δεν τη δημιουργεί μόνο, και εν πάσει περιπτώσει όχι μόνος. Διδάσκει πώς να τη δημιουργεί κανείς. Για μένα, έχουμε μια σημαντική ανακάλυψη. Το προαισθανόμουν, το συνάντησα, είναι μια θαυμάσια ανακάλυψη. Όχι μόνο να

γράφεις έργα' όχι μόνο να τα παίζεις, να κάνεις τη σκηνοθεσία. Να διδάσκεις και να βλέπεις τους ανθρώπους να πραγματοποιούν αυτοί τη σκηνική δράση, τα έργα, να τα παίζουν, να σχηματίζονται σε ομάδες.

Τώρα βρίσκομαι σε μια κρίσιμη περίοδο: απο χρόνια είχα αποφασίσει να μη σκηνοθετήσω πια έργα-μου, να συγκεντρώσω τη δουλειά-μου σ' αυτές τις μορφές λαϊκού θεάτρου. Φτάνω όμως στην Πορτογαλία, στο σημείο να ξαναγυρίσω στη σκηνοθεσία, εξακολουθώντας πάντα το θέατρο των καταπιεσμένων. Για πρώτη φορά, οι δυο δρόμοι ενώνονται, και δεν ξέρω καθόλου τι θα βγάλει αυτή η ένωση. Πιστεύω πως θα μπορέσω να βάλω στοιχεία του θεάτρου του καταπιεσμένου, σε μια σκηνοθεσία. Πού θα μας οδηγήσει αυτό; Δεν ξέρω.

*Ένα έργο, σχετικά, μπορούμε να το παίξουμε οπουδήποτε, μπροστά (το υποθέτουμε) σε οποιονδήποτε. Το θέατρο του καταπιεσμένου όταν πραγματοποιηθεί δεν μπορεί να μεταφερθεί: ό,τι κερδίζει σε αποτελεσματικότητα, το χάνει σε παγκοσμιότητα.*

Σκέφτομαι πως η παγκοσμιότητα είναι πνευματικός αποικισμός: το Haïr μπορεί να παιχτεί παντού.

*Κι ένα έργο του Σαίξπηρ.*

Ένα έργο του Σαίξπηρ... Σίγουρα σε μας μπορεί να παιχτεί η "Τρικυμία". Αυτό δε σημαίνει πως δεν είναι ένα έργο αποικιακό, τρομοκρατικό, αντιδραστικό στα μάτια-μας. Γιατί ο Σαίξπηρ λέει πως ο Κάλιμπαν είναι άσχημος; Ο Κάλιμπαν για μας είναι ο ομορφότερος του κόσμου! Ποιο είναι το κριτήριο της ομορφιάς, της ασκήμιας; Τα σαιξπηρικά, δυτικά κριτήρια! Ο Σαίξπηρ όταν έγραψε την "Τρικυμία" ήταν ένας πνευματικός αποικιστής.

*Κατά τη γνώμη-σου, σημαίνει πώς "οι πνευματικοί θησαυροί" δεν είναι διεθνείς;*

Η "Τρικυμία" προσφέρει ένα ωραίο παράδειγμα για το αντίθετο. Για το Σαίξπηρ υπάρχουν οι αυτόχθονες στο νησί, οι άγριοι. Υπάρχει ο Άριελ κι ο Κάλιμπαν: ο Άριελ είναι τέλει-

ος δέχεται την κουλτούρα του κατακτητή που είναι ο Πρόσπερο κι ο Κάλιμπαν, ένα τέρας, αντίθετα απ' ό,τι εγώ πιστεύω.

*Ο Ρεταμαρ αναπτύσσει την ιδέα που υποστηρίζεις στο Κάλιμπαν-κανίβαλος.*

...και με έπεισε -είναι φίλος-μου- να γράψω ένα θεατρικό έργο πάνω σ' αυτό το θέμα, τόγγραφα και του το αφιέρωσα, ονομάζεται Τρικυμία—Κάλιμπαν, με μουσική του Μαντούσα. Χειρίστηκα το θέμα της Τρικυμίας, μένοντάς-του πιστός, από την άποψη του Κάλιμπαν. Δεν είναι πια "άσχημος": η χώρα-του καταλήφθηκε, η κουλτούρα-του καταστράφηκε, η μητέρα-του σκοτώθηκε. Δε θέλει να δεχτεί την κουλτούρα του κατακτητή. Οι "πνευματικοί θησαυροί", μέσα σε εισαγωγικά, όπως λες, πρέπει να είναι αυτοί που έχει ζηήσει σε κάθε χώρα, κάθε κάτοικος, ανάλογα με την άποψη της δικής-του κουλτούρας.

Υπάρχουν δυο είδη πνευματικού αποικισμού: αυτός που εκφράζεται στην "Τρικυμία" κι ένας άλλος, εσωτερικός σε κάθε χώρα. Σκέφτηκα να οργανώσω στην Αργεντινή ένα φεστιβάλ. Είχα βρεθεί σε κονσέρτα φολκλορικής Λατινο-Αμερικάνικης μουσικής. Εκεί συναντούσα ανθρώπους με σμόκιν, άκουγαν με θρησκευτικό δέος μια μουσική που παιζόταν σε πιάνο με ουρα. Πού ο λαός έχει πιάνο με ουρα; Ο λαός δεν έχει πιάνο. Ο λαός έχει ένα μουσικό θησαυρο, ναι, που η αστική τάξη προσαρμόζει στα πιάνο-της με ουρα. Ωραία πιστεύει πως η κουλτούρα, η γνώση, η λαϊκή πείρα είναι φολκλορ, κι η κουλτούρα της άρχουσας τάξης ότι είναι η αληθινή κουλτούρα, ενώ συνήθως δεν κάνει άλλο απ' το να μεταφράζει στη γλώσσα-της τους θησαυρούς του λαού. Είδα λοιπόν ένα άλλο είδος φεστιβάλ, φαντάστηκα το πρώτο Αργεντινικό φεστιβάλ bouyg-lore, από την κουλτούρα της αστικής τάξης, όπως υπάρχει το folk-lore' το πρώτο φεστιβάλ oligo-lore, της ολιγαρχίας: ποιοι είναι οι θησαυροί της αστικής τάξης, της ολιγαρχίας; Η λαϊκή κουλτούρα αλλαγμένη σύμφωνα με συμφέροντα, διευθυνόμενη. Με το να την οικειοποιείται η αστική τάξη, κρατούμε τον κόσμο όπως είναι. Δυστυχώς το σχέδιο δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί: η αστική τάξη προκάλεσε ένα καινούριο πραξικόπημα!

Αν ο Σαίξπηρ και τα έργα-του είναι ένας πνευματικός θησαυρος, δεν είναι ο θησαυρος ολόκληρης της ανθρωπότητας, μόνο συγκεκριμένων διαμερισμάτων και χωρών. Για να γίνουν παγκόσμια, πρέπει να μεταβληθούν. Δε λέω στην "Τρικυμία", να κάνουμε καλο αυτόν που είναι κακός και το αντίθετο, ο Προσπέρο να γίνει ο κατακτητής, να διευθύνει και μετά να φύγει, ο Κάλιμπαν να βγει στο τέλος νικητής. Δεν είμαστε οι νικητές στη Λατινική Αμερική. Πρέπει να γκρεμίσουμε το μπολιβαρικό όραμα του ελευθερωτή που είναι σκαρφαλωμένος πάνω σ' ένα άσπρο άλογο, πρέπει να δείξουμε πως ο Κάλιμπαν νικήθηκε, υπογραμμίζοντας όμως πως η κουλτούρα-του δεν ήταν κατώτερη, πως τα κριτήρια για την ομορφιά του Κάλιμπαν δεν ήταν κατώτερα επειδή νικήθηκε. Νικήθηκε γιατί ήταν διαφορετικός από τεχνολογική άποψη κι η τεχνολογία δεν είναι το παγκόσμιο μέτρο για κάθε τι. Μια κοινωνία έχει μπαρούτι. Αυτό θα πει πως είναι ανώτερη πνευματικά; Η "ανώτερη" τεχνολογία δεν είναι μέτρο για τα πάντα, είναι το μέτρο της τεχνολογίας, τίποτε περισσότερο, τίποτε λιγότερο.

Αυτή η ανώτερη τεχνολογία μπορεί να δημιουργήσει το "ιπτάμενο φρούριο", ένα θαύμα ένα θησαυρο. Εμείς πρέπει να το γκρεμίσουμε το ιπτάμενο φρούριο που μεταφέρει βόμβες, να καταστρέψουμε αυτό το "θησαυρο", που μας κυριεύει.

Έχουμε, για παράδειγμα, χρησιμοποιήσει πολύ το Μολιέρο, χωρίς ποτέ να παίζουμε σκεπτόμενοι το Λουδοβίκο το 14ο, όταν ήμασταν μπροστά σε ψαράδες. Μια από τις ομάδες σοκ των Νυκλεο κυκλοφόρησε πάνω από ένα χρόνο κατά μήκος της παραλίας του Σάο Πάολο με το Σχολείο Γυναικών. Οι ψαράδες συζητούσαν πολύ, χωρίς ν' αναφέρουν τη Γαλλία: μιλούσαν για την ιδιοκτησία των γυναικών, όπως την είδε ένας άγνωστος συγγραφέας. Για ένα πρόβλημα που συναντούσαν. Μερικοί ήταν πολύ επαναστατικοί, έξω απ' το σπίτι-τους, όμως μέσα στο σπίτι-τους σκέφτονταν τη γυναίκα-τους σαν ιδιοκτησία-τους. Ο Αρνόλφ έκανε ό,τι έκαναν πολλοί απ' αυτούς. Ο Μολιέρος χρησιμοποίησε σε μας και σ' αυτούς σ' αυτή την περίπτωση, το έργο του Μολιέρου γίνεται "παγκόσμιος θησαυρος". Σ' αυτή την περίπτωση είχε την αξία να μιλάει για τη σχέση ανδρών/γυναικών, όμως οι άλλες ιδέες που ήταν στερωμένες στη Γαλλική κουλτούρα, σε σχέση με τη μοναρχία του 17ου αιώνα δε λειτουργούσαν, δεν είχαν προτεραιότητα για μας.

Θα αναφέρω επίσης τον Ταρτούφο που παρουσιάστηκε αμέσως μετά το πραξικόπημα του 1964. Στη Βραζιλία υπήρχε μια κίνηση Παράδοση-Οικογένεια-Ιδιοκτησία, της άκρας δεξιάς, που διαδήλωνε συχνά στους δρόμους και βεβαίωνε πως ήταν το φερέφωνο του Θεού, όχι πια ανώτατου δικαστή αλλά συνεταιρίου. Ο Ταρτούφος λέει: Το Θεο εγω τον ξέρω. Εσείς είστε οι εχθροί-του. Θέλαμε να δείξουμε πως αυτή η στάση είναι αντιθρησκευτική: αν κανείς είναι θρήσκος, ο Θεός πρέπει να μείνει ανώτατος δικαστής. Ο Ταρτούφος λέει: Ο Θεός είμαι εγω, εγω μόνο μπορώ να τον ερμηνεύσω. Στη Βραζιλία υπήρχε μια τέλεια λογοκρισία. Παίξαμε τον Ταρτούφο, γιατί ξέραμε πως αν ο Γκουαρνιέρι κι εγω γράφαμε ένα έργο και το υπογράφαμε, θα απαγορευόταν. Ανεβάσαμε λοιπόν τον Ταρτούφο χωρίς να μας απασχολεί το στυλ, έχοντας προπάντων ζωντανές στο μυαλό-μας τις ιδέες που έπρεπε να δώσουμε στη συγκεκριμένη κατάσταση της Βραζιλίας αυτή την περίοδο κι αυτή η σχέση έφερνε συγκίνηση στον ηθοποιό, του επέτρεπε να φτάσει σ' ένα σχήμα, όχι στο γαλλικό στυλ του Λουδοβίκου 14ου. Δε μας ενίαζε γι' αυτό, παίζαμε με τρόπο στατισλαβικό, λέγοντας στίχους του Μολιέρου σε μια κατάσταση μολιερική. Είδα τη σκηνοθεσία του Ροζε Πλανσον: καμία σχέση. Μετά τις παραστάσεις, οι θεατές έρχονταν να μας δουν και μας έλεγαν στο Γκουαρνιέρι και σε μένα: τι ωραίο έργο που γράψατε! Νόμιζαν πως Μολιέρος ήταν ένα ψευδώνυμο των δυο-μας για να ξεγελάσουμε τη λογοκρισία. Το έργο τους φαινόταν κοντινό-τους. Δεν αλλάξαμε τίποτα στο κείμενο. Απλώς δώσαμε την άποψή-μας σαν Βραζιλιάνοι, με τον τρόπο της Αρένα. Στο τέλος όταν οι απεσταλμένοι του βασιλιά έρχονταν να μιλήσουν υπέρ της βασιλικής δικαιοσύνης, το κοινό γελούσε. Η παράσταση κυλούσε σε μια απόλυτη σιγή του κοινού, και γι' αυτό το κοινό το τελικό εγκώμιο ήταν ένα κόλπο γελοίο: ο Μολιέρος νομιζώ πως εκείνη τη στιγμή ήταν εντελώς κοντά-τους.

Οι θησαυροί της ανθρωπότητας μπορούν να ιδωθούν παντού, με την προϋπόθεση να επιτρέπουν αυτή την ειδική άποψη. Ο Σαίξπηρ, ο Μολιέρος... ο Μαντράκε ο μάγος. Μιλούσα με το συγγραφέα μιας σειράς κόμικς παγκόσμια γνωστού. Του είπα πως ήταν ένας αποικιοκράτης του πνεύματος. Έμεινε έκπληκτος και μου απάντησε πως ζωγράφιζε χωρίς να σκέφτεται αυτούς που θα τα κοίταζαν. Αυτά τα κόμικς μεταφράζονταν

αμέσως σε ογδόντα γλώσσες κι αυτος δε σκεφτόταν ποτε εκείνους που θα τα διάβαζαν! Αυτη είναι η στάση του αποικιοκράτη. Δε χρειάζεται να σκεφτει. Είναι έτσι τα πράγματα. Επιβάλεις μια άποψη αυτονόητη, τη δική-σου άποψη, στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Σ' αυτη την κατεύθυνση πάει η τεχνικη, θέλει να τη δίνουν σ' όλους και να τη βλέπουν όλοι οι θεατες κάθε κοινωνικης ομάδας, κάθε Κράτους, αδιάκριτά, χωρις καμια διόρθωση, πορεία δουλειας με υψηλη τεχνικη απόδοση.

Αλλα απο ποια βάση...κουλτούρας και τεχνικης ξεκινήσατε δημιουργώντας το θέατρο Αρένα;

Όταν άρχισα στο θέατρο Αρένα, εδω και είκοσι χρόνια, στο Βραζιλιάνικο θέατρο κυριαρχούσαν οι Ιταλοι διευθυντες. Πεντε-έξι ήρθαν απο την Ιταλία για να πραγματοποιήσουν στη Βραζιλια το "ωραίο" ευρωπαϊκό θέατρο, που αυτοι προόριζαν να γίνει το "ωραίο" βραζιλιάνικο θέατρο. Εμεις θέλαμε ένα θέατρο βραζιλιάνικο. Το πρώτο-μας στάδιο ήταν νατουραλιστικο, ενάντια σ' αυτο το εξευρωπαϊσμένο θέατρο με μια αισθητικη που αρνιόμασταν, θέλαμε κάτι δικό-μας, απο μας: δημιουργήσαμε ένα σεμινάριο δραματουργίας ένα εργαστήριο ερμηνείας για να μελετήσουμε το Στανισλάβσκι....

που αυτος δεν ήταν αποικιοκράτης;

...όχι, μας βοηθούσε να βρούμε το βραζιλιάνικο σχήμα ερμηνείας, ενω οι Ιταλοι μας επέβαλαν ένα εξωτερικο στυλ, ένα τρόπο παιχνιδιματος του Γκολντόνι. Οι Βραζιλιάνοι ηθοποιοι μιλούσαν αλα Ιταλικά, με την τραγουδιστη φράση των Ιταλων. Ο Στανισλάβσκι μας έδινε μια τεχνικη για να βρούμε, εμεις, το δικό-μας το στυλ, πράγμα που είναι τελείως διαφορετικο.

Μετα απ' αυτο το στάδιο, σκοντάψαμε σ' ένα κίνδυνο, την τάση της σχεδον φωτογραφικης αναπαραγωγης της πραγματικότητας. Τον ξεπεράσαμε παίζοντας κλασικούς...εθνικοποιημένους: τον Ταρτούφο, το Μανδραγόρα, το Λόπε ντε Βέγα εθνικοποιημένους γιατι τους είδαμε με βραζιλιάνικο μάτι, με το μάτι του λαου.

Μετα προσπαθήσαμε να ριζώσουμε στη Βραζιλιάνικη πραγ-

ματικότητα, στις παραδόσεις-μας. Την Arena cuenta Zumbi, τα παιδια την ξέρουν σαν παραμύθι απ' το σχολείο, είναι η ιστορία της μαύρης δημοκρατίας του Παμάρες, ενός βασιλια που αυτοκτονει. Όμως εμεις βάζαμε μέσα την άμεση πραγματικότητά-μας. Όταν το δικτατορικο πρόσωπο μιλούσε, τα λόγια-του ήταν τα λόγια του Καστέλο Μπράνκο του τότε Βραζιλιάνου δικτάτορα. Βάλαμε επίσης μουσικη, το τρίτο στάδιο της δουλειας-μας, η μουσικη δουλεια. Για το τέταρτο στάδιο μίλησα ήδη. Πιστεύαμε πως ό,τι καταφέραμε δεν αρκούσε, πως ο λαος έπρεπε να παράγει το θέατρό-του, να πάρει τα μέσα παραγωγης. Αυτο ήταν μετα οι τεχνικες του θεάτρου του καταπιεσμένου, το αδρατο θέατρο κλπ.

Βέβαια, αυτο που πραγματοποιήσαμε αυτα τα δέκα χρόνια δεν αντιπροσωπεύει όλο το Βραζιλιάνικο θέατρο. Υπάρχουν πολλα ρεύματα κι ένα απ' αυτα που το ζωντάνεψε το θέατρο Οφφισίνα, ήταν το πιο χαρακτηριστικο, ειδικα με τις παραστάσεις του Βασιλια του κεριου. Έχει μια διαφορα απ' τη δουλεια-μας: εμεις θέλαμε να δουλέψουμε στην κατεύθυνση της λαϊκης κουλτούρας, ενω η Οφφισίνα σκεφτότανε περισσότερο εναντίον της κουλτούρας. Υπάρχει μια επίσημη κουλτούρα και αυτη δεν την ήθελαν.

Συνθέτες και άνθρωποι του θεάτρου ανέλαβαν την καταστροφη της επίσημης κουλτούρας στο περιβάλλον-της. Αυτη ήταν η τοπικιστικη κίνηση, ζωντανη προπαντος στη μουσικη με τον Κατεν Βιλόζο, τον Ζοάο Ζιλμπέρτο. Μερικοι, πολυ ταλαντούχοι, μουσικοι, άνθρωποι του θεάτρου, πραγματοποιήσαν ενδιαφέρουσες παραστάσεις, βίαιες, με εμφανη αποτελέσματα στη μουσικη, στο θέατρο. Ποτε δεν προσπαθήσαμε ν' ακολουθήσουμε αυτο το δρόμο της αντι-κουλτούρας. Εμεις βρισκόμαστε αλλου. Ήμουν πολυ δεμένος στο Κέντρο της Λαϊκης Κουλτούρας του Πάουλο Φρέιρε (C.P.C.) με τον Ρεσιφ: εκείνος ήταν υπεύθυνος ενάντια στον αναλφαβητισμο, εγω στο θέατρο. Αυτο ήταν το πρώτο κέντρο. Το δεύτερο ήταν της Εθνικης Ενότητας των φοιτητων του Ρίο. Μετα δημιουργήθηκαν κι άλλα, χιλιάδες, τμηματοποιημένα. Κέντρο των κατοίκων μιας τενεκεδούπολης κέντρο εργατων μεταλλουργίας, γυναικων, φοιτητων, εργατων, χωρικων. Ο Φρέιρε ειχε τεράστια σπουδαιότητα σ' αυτη την κίνηση.. Το θέατρο του καταπιεσμένου πιάνει τις ριζες-του σ' αυτη την κίνηση λαικης κουλ-



τούρας.

Συζήτηση που τη σύνταξε ο Εμιλ Κόπφερμαν.  
(Δεκέμβρης 1976 - Γενάρης 1977)

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος .....	9
Ποιητική του καταπιεσμένου. ....	11
<b>ΕΝΑ ΠΕΙΡΑΜΑ ΛΑΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ. ....</b>	<b>15</b>
Πρώτο στάδιο: Να γνωρίσεις το σώμα-σου .....	22
Δεύτερο στάδιο: Να κάνεις το σώμα-σου εκφραστικό. ....	26
Τρίτο στάδιο: Το θέατρο σαν γλώσσα .....	39
Τέταρτο στάδιο: Το θέατρο σαν λόγος. ....	39
1.Θέατρο-εφημερίδα .....	40
2.Αόρατο θέατρο .....	42
3.Θέατρο-φωτο-ρομάντζο. ....	46
4.Απόκριση στην καταπίεση .....	48
5.Θέατρο-μύθος .....	49
6.Θέατρο-κριτική .....	51
7.Τελετές και μάσκες. ....	52
Συμπέρασμα: Θεατής; Τι ταπεινωτική λέξη! .....	53
<b>ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΤΖΟΚΕΡ. ....</b>	<b>55</b>
I Ανάπτυξη του θεάτρου Αρένα στο Σαο Πάολο ...	55
Πρώτο στάδιο .....	55
Δεύτερο στάδιο: η φωτογραφία .....	57
Τρίτο στάδιο: η εθνικοποίηση των κλασικών .....	59
Τέταρτο στάδιο: η μουσική. ....	61
II Για την ανάγκη του Τζόκερ .....	63
III Οι σκοποι του Τζόκερ. ....	69
IV Δομές του Τζόκερ .....	76
<b>ΤΟ ΚΑΤΑΝΑΓΚΑΣΤΙΚΟ ΤΡΑΓΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ</b>	
<b>ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ .....</b>	<b>89</b>
Εισαγωγή .....	91
Η τέχνη μιμείται τη φύση. ....	92
Η σχολή της Μιλήτου .....	93
Ηράκλειτος και Κρατύλος .....	94
Παρμενίδης και Ζήνων. ....	95
Πλάτων και ο λόγος .....	98

ΎΑρα, τί θα πει μμούμαι; .....	99
Σε τί χρησιμεύουν σ'αυτή την περίπτωση η τέχνη κι η επιστήμη; .....	100
Μειζονες και ελάσσονες τέχνες .....	101
Τι μμείται λοιπόν η τραγωδία; .....	102
Τι είναι η ευτυχία; .....	104
Τι είναι η αρετή; .....	104
Απαραίτητα χαρακτηριστικά της αρετής .....	106
Οι βαθμοί της αρετής .....	109
Τι είναι η δικαιοσύνη; .....	110
Με ποια έννοια το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει σαν εργαλείο κάθαρσης και εκφοβισμού; .....	112
Υπέρτατη σκοπιμότητα της τραγωδίας .....	113
Ρακίνας .....	115
Ζακομπ Μπερνάς .....	116
Μίλτωνας .....	118
Μικρο λεξικό απλών λέξεων .....	121
Τραγικός ήρωας .....	121
Ήθος .....	121
Αμαρτία .....	122
Εμπάθεια .....	122
<b>ΠΩΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ ΤΟ ΚΑΤΑΝΑΓΚΑΣΤΙΚΟ ΤΡΑΓΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ</b> .....	123
Διάφοροι τύποι σύγκρουσης. Η αμαρτία και το κοινωνικό ήθος .....	127
Επίλογος .....	134
<b>ΜΑΚΙΑΒΕΛΙ ΚΑΙ Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΡΕΤΗΣ</b> .....	137
I Το Φεουδαρχικό αφηρημένο .....	139
II Το αστικό συγκεκριμένο .....	145
III Ο Μακιαβέλι και ο "Μανδραγόρας" .....	153
IV Οι μοντέρνοι ακρωτηριασμοί της "VIRTU" .....	161
<b>Ο ΧΕΓΓΕΛ ΚΙ Ο ΜΠΡΕΧΤ: ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ Η ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ</b> .....	171
Η έννοια του επικου .....	173
Τα ποιητικά είδη στο Χέγγελ .....	175

Χαρακτηριστικά της δραματικής ποίησης, πάντα κατά το Χέγγελ .....	177
Ελευθερία του προσώπου-υποκειμένου .....	178
Η κακή εκλογή μιας λέξης .....	181
Διαφορές ανάμεσα στα θεατρικά σχήματα .....	184
Η σκέψη καθορίζει το είναι (ή το αντίθετο); .....	185
Μπορούμε ν'αλλάξουμε τον άνθρωπο; .....	186
Σύγκρουση επιθυμιών ή αντίφαση αναγκών; .....	188
Εμπάθεια ή κάτι άλλο; Συγκίνηση ή λογική; .....	189
Κάθαρση και εφησυχασμός ή γνώση και δράση; .....	191
Πώς να ερμηνεύονται τα νέα έργα; .....	193
Τα υπόλοιπα δεν έχουν σημασία είναι τυπικές μικρο-διαφορές ανάμεσα στα τρία είδη .....	195
Εμπάθεια ή όσμωση; .....	198

#### ΣΤΟ ΛΑΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ