ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ-15



Μπέρτολτ Μπρεχτ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

Δωδεκανήσου 25, Θεσσαλονίκη, Τηλ. 531.517, 515.098

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

ΕΠΙ ΠΟΛΕΩΣ
Συλλογή κειμένων

Imre Lakatos
Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

R.K. Feyerabend
ΓΝΩΣΗ ΓΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ

Νίκος Κομνηνός
Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ
(3 Τόμοι)

Π. Θεοδώρου, Μ. Μιχαλάκας
Η ΟΔΟΝΤΙΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΘΑΛΨΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΕΤΟΙΜΑΖΟΝΤΑΙ

Paolo Rossi
Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Ε. Λόππα, Σπ. Μπολέτσης
ΕΙΔΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»
ομάδα θεατρικής έρευνας

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
περιοδική έκδοση

Διευθυντής: Νικηφόρος Παπανδρέου

Στη σύνταξη του τεύχους βοήθησαν:
Γλυκερία Κουκουρίκου, Σωτήρης Χαβιάρας, Έφη Σταμούλη.

Φωτοστοιχειοθεσία - φωτογράφηση: Infoprint, Δωδεκανήσου 25, τηλ. 531.517, Θεσσαλονίκη.

Εκτύπωση: Interprinter, Αγίου Δημητρίου 190, τηλ. 216.068, Θεσσαλονίκη.

Διεύθυνση Πειραματικής Σκηνής:
«Τέχνη», Στρ. Καλλάρη 5,
τηλ. 222.130, 546 22 Θεσσαλονίκη

Τα *Θεατρικά Τετράδια* είναι παραγωγή των εκδόσεων Σύγχρονα Θέματα, Δωδεκανήσου 25, τηλ. 515.098, Θεσσαλονίκη.

Κεντρική διάθεση στη Θεσσαλονίκη: Κέντρο Διάθεσης Βιβλίου, Λασσάνη 9, τηλ. 237.463.

Κεντρική διάθεση στην Αθήνα: Διονύσης Μαραθιάς, Ζαλόγγου 1, τηλ. 3620.889.

Αριθμός τεύχους 15, Μάρτιος 1987

Τιμή τεύχους 200 δρχ.



Μπέρτολτ Μπρεχτ

ΓΕΝΙΚΑ

Χρονολόγιο Μπέρτολτ Μπρεχτ 3

Bernard Dort
Για την αποστασιοποίηση 7

Ο Μπρεχτ στις δοκιμές 11

ΓΙΑ ΤΟ *ΣΕΤΣΟΥΑΝ*

Bernard Dort
Ο διχασμός του προσώπου 13

Giorgio Strehler
Ενα έργο πάντα επίκαιρο 18

Νίκος Χουρμουζιάδης
Υπέρ του Μπέρτολτ Μπρεχτ 19

Maurice Regnaut
Ο Μπρεχτ και η μητρότητα 21

Ο ΜΠΡΕΧΤ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Σωτήρης Χαβιάρας
Η υποδοχή του Μπρεχτ στην Ελλάδα, 1955-57 .. 23
Τα έργα του Μπρεχτ στην ελληνική σκηνή 30



Στο εξώφυλλο: σχέδιο του Herbert Sandberg. Σ' αυτή τη σελίδα: αφίσα της Gudrun Fischer.

Ο καλὸς ἀνθρωπος του Σετσουάν

ἀπὸ την Πειραματικὴ Σκηνὴ της «Τέχνης»

Στις 7 Μαρτίου 1987, η Πειραματικὴ Σκηνὴ της «Τέχνης» παρουσίασε στο θέατρο «Αμαλία» της Θεσσαλονίκης τη «θεατρικὴ παραβολὴ» του Μπέρτολτ Μπρεχτ *Ο καλὸς ἀνθρωπος του Σετσουάν.*

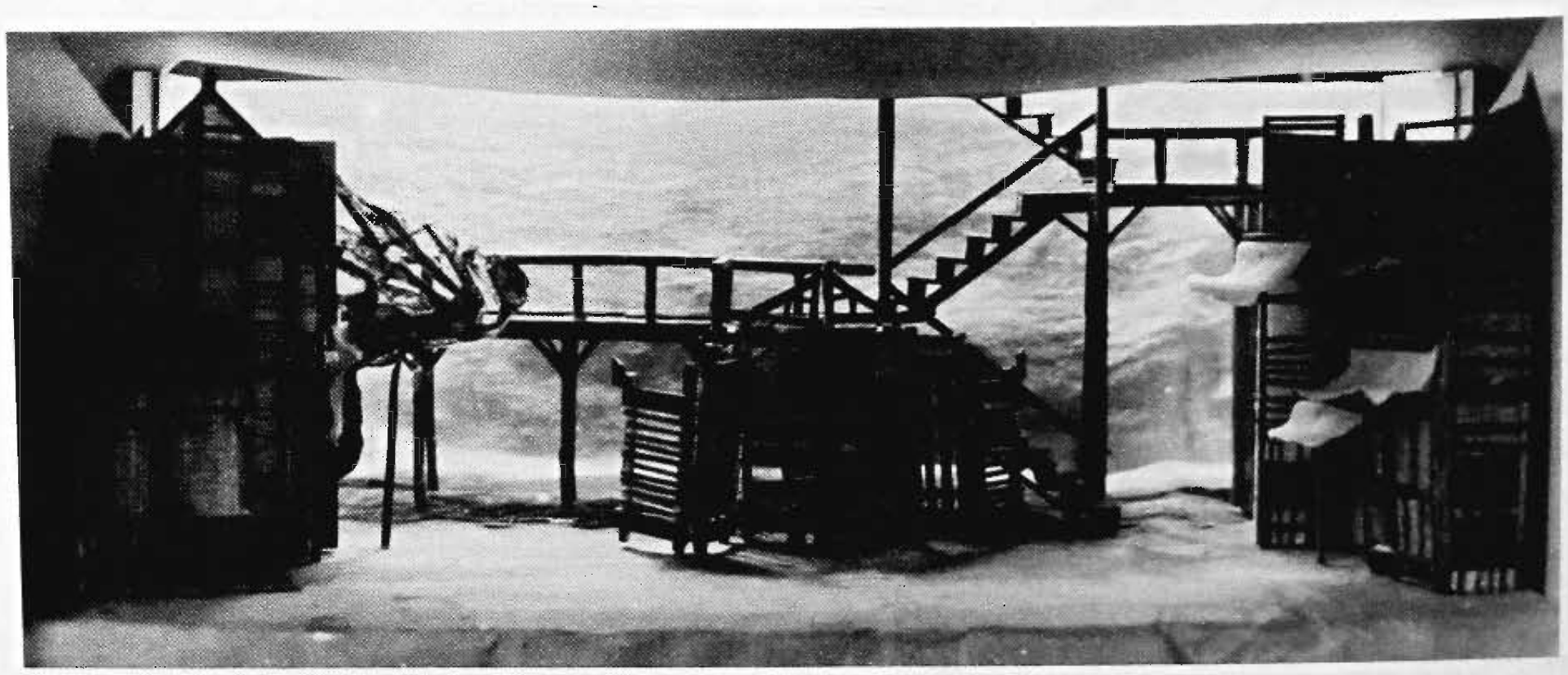
Το ἐργο παίχτηκε με τη μουσικὴ του συνεργάτη του Μπρεχτ Πάουλ Ντεσσάου. Η μετάφραση ἠταν του Μάριου Πλωρίτη (απόδοση τραγουδιῶν από τον Νικηφόρο Βρεττάκο), η σκηνοθεσία του Νίκου Χουρμουζιάδη, τα σκηνικὰ και τα κοστούμια της Ιωάννας Μανωλεδάκη, η μουσικὴ διδασκαλία της Αἰγλης Χαβά-Βάγια, οι φωτισμοὶ του Γιώργου Ταρκάση. Τους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοὶ: Χρήστος Αρνομάλλης, Γιώργος Κορμανός, Νίκος Κουμαριάς, Μένη Κυριακογλου, Αλέξανδρος Μούκανος, Ανδρέας Νάτσιος, Λένα Σαββίδου, Δώρα Σκαρλάτου, Θάλεια Σκαρλάτου, Ἐφη Σταμούλη, Θόδωρος Τεκνετσίδης.

Τεχνικὴ επιμέλεια: Θόδωρος Τεκνετσίδης, Στράτος Κουτράκης. Βοηθοὶ σκηνογράφου - ενδυματολόγου: Μένη Τριανταφυλλίδη, Ἀρης Λιάππης. Εκτέλεση κοστουμιών: Νίκη Πασχαλίδου. Περούκες: Αριστείδης Σιωζόπουλος. Κατασκευές: Γιώργος Παπούρης. Μαγνητόφωνο: Ελένη Κουμαριά. Γραμματεία: Γλυκερία Κουκουρίκου.

Η μετάφραση του Μάριου Πλωρίτη ἐχει εκδοθεί το 1980 από τις εκδόσεις «Ιθάκη».

Το ἐργο γράφτηκε από τον Μπρεχτ στη εξορία, το 1939-1940. Ανεβάστηκε για πρώτη φορὰ στο Σάουσπιλχάους της Ζυρίχης, στις 4 Φεβρουαρίου 1943, σε σκηνοθεσία του Λέοναρντ Στέκελ, με τη Μαρία Μπέκερ στο ρόλο της Σεν Τε. Πρώτη ελληνικὴ παράσταση από το Θέατρο Τέχνης, στις 26 Οκτωβρίου 1958, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, με τη Βέρα Ζαβιτσιάνου. Πρώτη παράσταση στη Θεσσαλονίκη από το ΚΘΒΕ, στις 21 Ιανουαρίου 1965, σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη, με την Αλέκα Παΐζη.

Μακέτα του σκηνικού της Ιωάννας Μανωλεδάκη.





Μπέρτολτ Μπρεχτ
1898-1956

Θέατρο

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

Σαν πλουσιόπαιδο μεγάλωσα. / Οι γονείς μου κολάρο / μου φορέσαν, μ' έμαθαν / υπηρέτες να 'χω / και μου διδάξανε την τέχνη να δίνω διαταγές. / Όταν / μεγάλωσα όμως, κι ολόγυρά μου κοίταξα, / δε μ' άρεσαν οι άνθρωποι της τάξης μου, / ούτε να διατάζω και να μ' υπηρετούν. / Τότε, την τάξη μου απαρνήθηκα και για συντρόφους πήρα / τους ταπεινούς ανθρώπους.



Νεότητα

1898. 10 Φεβρουαρίου: γεννιέται ο Μπέρτολτ Μπρεχτ (Μπέρτχολντ Ευγένιος Φρειδερίκος Μπρεχτ) στο Άουγκσμπουργκ, από εύπορη οικογένεια. Ο Μπρεχτ δεν θα μιλήσει ποτέ για την οικογένειά του, παρά μόνο για τη γιαγιά του, η οποία, στην ηλικία των εβδομήντα δύο χρόνων και αφού χήρεψε, αποφάσισε να κάνει το κέφι της αγνοώντας τις κοινωνικές συμβάσεις του περιβάλλοντός της (βλ. το διήγημα *Η αναξιοπρεπής γηραιά κυρία*).
Προβληματικές γυμνασιακές σπουδές. Ήδη από το 1914 αρχίζει να δημοσιεύει σε μια τοπική εφημερίδα τα πρώτα του κείμενα (ποιήματα και διηγήσεις). Σε μια σχολική έκθεση με θέμα: «Είναι γλυκό και τιμητικό να πεθαίνεις για την πατρίδα σου», γράφει: «Μόνο οι ανόητοι είναι τόσο επιπόλαιοι ώστε να μιλούν για το ανάλαφρο πήδημα στην αντίπερα όχθη». Με δυσκολία γλιτώνει την αποβολή.
1917. Ο Μπρεχτ πηγαίνει για το Μόναχο, όπου γράφεται στην ιατρική σχολή.
1918. Επιστρατεύεται σαν νοσοκόμος. Θυμάται τις εμπειρίες του από το μέτωπο στην *Μπαλάντα του νεκρού στρατιώτη*: εξαιτίας αυτού του ποιήματος, το 1923, το όνομά του θα είναι πέμπτο στον κατάλογο των προσώπων που επρόκειτο να συλληφθούν κατά το αποτυχόν πραξικόπημα του Χίτλερ.
Παίρνει μέρος στην Επαναστατική οργάνωση του Άουγκσμπουργκ, αλλά ο ίδιος λέει: «δεν προλάβαμε να ψηφίσουμε ούτε ένα διάταγμα».
Γράφει την πρώτη μορφή του *Βάαλ*.
1919. Γράφει τα *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα*, έργο που το 1922 θα του χαρίσει το βραβείο Κλάιστ. Γίνεται κριτικός θεάτρου στην σοσιαλιστική εφημερίδα *Η θέληση του λαού*.
1920. Πεθαίνει η μητέρα του. Φιλία με τον Καρλ Βάλεντιν, τον σκηνοθέτη Έριχ Ένγκελ, την ηθοποιό Κάρολα Νέχερ.
1921. Γράφει τους *Μικροαστικούς γάμους* και τη *Ζούγκλα των πόλεων*.
1922. Πρώτη παράσταση έργου του: τα *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα* παίζονται στο Ντόυτσες Τεάτερ του Βερολίνου.
Τον Απρίλιο, μέσα σ' ένα τραίνο, γράφει το *Για τον φτωχό Μπ. Μπ.* Τον Νοέμβριο παντρεύεται τη Μαριάννα Τσοφ.
1923. Γεννιέται η Χάννε, κόρη του Μπρεχτ και της Μαριάννας Τσοφ.
Διορίζεται «δραματουργός» στο θέατρο Καμμερσπίλε του Μονάχου.
Ανεβαίνει στο Ρεζιντέντς Τεάτερ του Μονάχου το *Στη ζούγκλα των πόλεων* (σκηνοθεσία Ένγκελ).
1924. Ανεβαίνει στο Καμμερσπίλε του Μονάχου, η *Ζωή του Εδουάρδου του Β΄* (διασκευή του έργου του Μάρλοου) σε σκηνοθεσία Μπρεχτ.
Βερολίνο. Διορίζεται «δραματουργός» στο Ντόυτσες Τεάτερ του Ράινχαρτ. Αρχίζει να μελετά το *Κεφάλαιο*. Συναντά την Ελένε Βάιγκελ. Γράφει το *Ο άντρας είναι άντρας*. Η πρώτη παράσταση του *Βάαλ* προκαλεί σκάνδαλο.
Γεννιέται ο Στέφαν, γιος του Μπρεχτ και της Ελένε Βάιγκελ.
1926. Το *Ο άντρας είναι άντρας* ανεβαίνει στο Ντάρμσταντ και οι *Μικροαστικοί γάμοι* στη Φρανκφούρτη.
1927. Δουλεύει με τον Πισκάτορ για τη διασκευή του *Καλού στρατιώτη Σβέυκ* του Γιάροσλαβ Χάσεκ.
Πρώτη συνεργασία του Μπρεχτ με τον Κουρτ Βάιλ: *Το μικρό Μαχαγκόννυ*, φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής του Μπάντεν-Μπάντεν.
Διαζύγιο με τη Μαριάννα Τσοφ.
1928. *Η όπερα της πεντάρας* ανεβαίνει στο θέατρο Αμ Σιφμπάουερνταμ. Ο Μπρεχτ κατηγορείται για κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας, επειδή στην *Όπερα της πεντάρας* χρησιμοποίησε μερικούς στίχους του Βιγιόν από τη γερμανική μετάφραση του Άμμερ. Υπερασπίζεται το δικαίωμα της λογοκλοπής.
1929. Παντρεύεται την Ελένε Βάιγκελ. Γνωρίζεται με τον Βάλτερ Μπένγιαμιν.
Γράφει τα πρώτα διδακτικά έργα: *Η πτήση του Λίντμπεργκ* και το *Διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν*. Πρεμιέρα του *Χάπυ εντ* και του *Αυτός που λέει Ναι*.

1930. Η όπερα *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ* ανεβαίνει στη Λειψία. Το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα πετυχαίνει την απαγόρευσή της.
Γεννιέται η Μπάρμπαρα, κόρη του Μπρεχτ και της Βάιγκελ.
Ο Πάμπστ γυρίζει ταινία βασισμένη στην *Όπερα της πεντάρας*· ο Μπρεχτ θα προσφύγει στη δικαιοσύνη υποστηρίζοντας ότι το έργο του παραποιήθηκε.
Γράφει το *Η εξαίρεση και ο κανόνας*, την *Αγία Ιωάννα των σφαγείων* και πολυάριθμα θεωρητικά κείμενα.
Ο Γκαστόν Μπατύ ανεβάζει την *Όπερα της πεντάρας* στο Παρίσι.
1931. Διασκευάζει τον *Άμλετ* για το ραδιόφωνο του Βερολίνου. Μεταδίδεται από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό του Βερολίνου η *Αγία Ιωάννα των σφαγείων*.
1932. Ανεβάζεται στο Βερολίνο η *Μάνα*, διασκευή από το μυθιστόρημα του Γκόρκι. Το φιλμ *Κούλε Βάμπε* του Σλατάν Ντούντοβ (σε σενάριο του Μπρεχτ) απαγορεύεται από τη λογοκρισία. Ο Μπρεχτ ταξιδεύει στη Μόσχα για τη σοβιετική πρεμιέρα του *Κούλε Βάμπε*. Παρακολουθεί το σεμινάριο του Καρλ Κορς πάνω στο μαρξισμό.
1933. Η παράσταση της *Απόφασης* στην Ερφούρτη διακόπτεται από την αστυνομία. Οι υπεύθυνοι για το έργο και την παράσταση ενάγονται «επί εσχάτη προδοσία». Οι αρχές του Ντάρμσταντ απαγορεύουν το ανέβασμα της *Αγίας Ιωάννας*.

Η εξορία

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

1933. Στις 27 Φεβρουαρίου ξεσπάει η πυρκαγιά στο Ράιχσταγκ. Στις 28 ο Μπρεχτ και η οικογένειά του αναχωρούν για την εξορία: Πράγα-Βιέννη-Ζυρίχη. Εγκατάσταση στην Καρόνα της Ελβετίας. Στις 10 Μαΐου οι ναζί καίνε τα βιβλία του.
Ιούνιος. Τα *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα των μικροαστών*, με μουσική του Κουρτ Βάιλ, ανεβάζονται στο Παρίσι από τον Ζωρζ Μπαλανσίν (μία μοναδική παράσταση).
Ο Μπρεχτ φεύγει για τη Δανία. Εγκαθίσταται στο Σβέντμποργκ.
1934. Συνεργάζεται σε αντιφασιστικά περιοδικά που εκδίδουν οι εξόριστοι Γερμανοί. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν τον επισκέπτεται στον Σβέντμποργκ. Ταξιδεύει στο Λονδίνο, όπου συναντά τον Χανς Άισλερ και τον Καρλ Κορς. Γράφει το «διδακτικό έργο» *Οι Οράτιοι και οι Κουριάτιοι*.
Το *Μυθιστόρημα της πεντάρας* εκδίδεται στο Άμστερνταμ και τα *Τραγούδια-Ποιήματα-Χορικά* στο Παρίσι.



Οι Ναζί καίνε τα βιβλία.

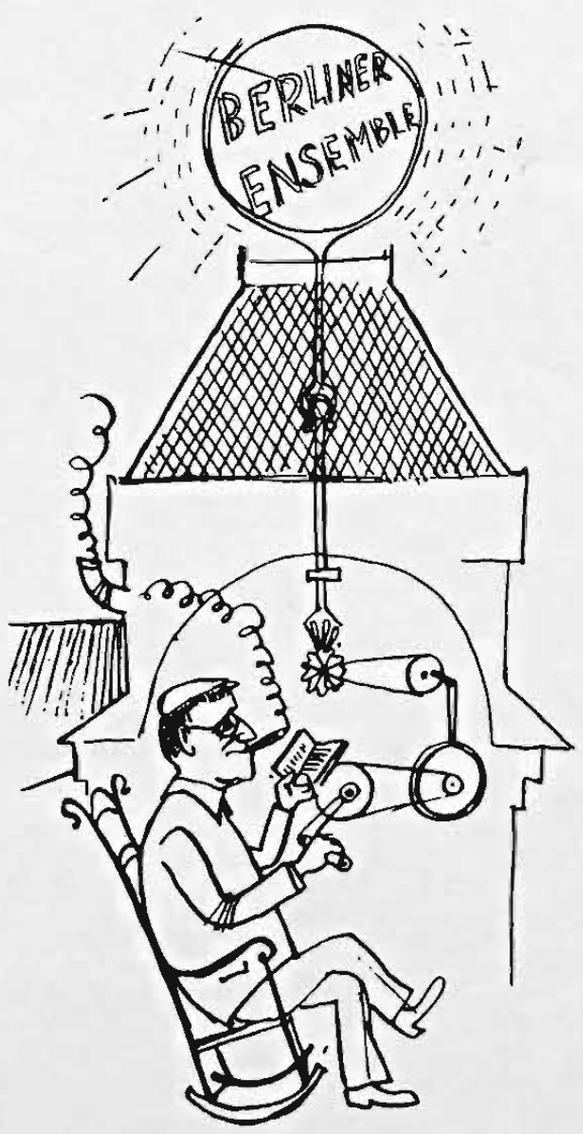
1935. Ταξίδι στη Μόσχα, συνάντηση με τον Πισκάτορ, την ηθοποιό Κάρολα Νέχερ και άλλους εξορίστους.
8 Ιουνίου: του αφαιρείται η γερμανική υπηκοότητα.
21-23 Ιουνίου: συμμετέχει στο Διεθνές συνέδριο συγγραφέων που γίνεται στο Παρίσι.
Η *Μάνα* ανεβάζεται στην Κοπεγχάγη από ερασιτεχνικό θίασο εργατών, σε σκηνοθεσία της Ρουθ Μπέρλαου.
Νοέμβριος: ταξιδεύει με τον Άισλερ στη Νέα Υόρκη, για να παρακολουθήσει την παράσταση της *Μάνας* από το Σίβικ Ρεπέρτορυ Θήατερ.
Γράφει το *Τρόμος και αθλιότητα του Γ΄ Ράιχ* και τις *Πέντε δυσκολίες για να γράψει κανείς την αλήθεια*.
1936. Κυκλοφορεί στη Μόσχα το λογοτεχνικό περιοδικό *Das Worth (Η λέξη)*, που εκδίδεται από τον Μπρεχτ, τον Λιον Φόυχτβάνγκερ και τον Βίλλι Μπρέντελ· ο Μπρεχτ θα έρθει σε αντίθεση με το περιοδικό *Διεθνής Λογοτεχνία*, που εκδίδεται κι αυτό στη Μόσχα από τον Γιοχάνες Μπέχερ και τον Γκέοργκ Λούκατς.
Το *Στρογγυλοκέφαλοι και σουβλεροκέφαλοι* ανεβάζεται στην Κοπεγχάγη. Στην ίδια πόλη ανεβάζονται τα *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα*, αλλά την επομένη της πρεμιέρας οι παραστάσεις απαγορεύονται από τις αρχές.
1937. Ο Μπρεχτ στο Παρίσι για το Διεθνές συνέδριο συγγραφέων που έχει θέμα τον πόλεμο της Ισπανίας.
Οκτώβριος. Ανεβάζονται στο Παρίσι τα *Ντουφέκια της κυρά Καρράρ* με την Βάιγκελ στον πρώτο ρόλο.
1938. Η Βάιγκελ παίζει τον Φεβρουάριο στην Κοπεγχάγη τα *Ντουφέκια της κυρά Καρράρ* και τον Μάιο στο Παρίσι οκτώ σκηνές από το *Τρόμος και αθλιότητα του Γ΄ Ράιχ* με τον τίτλο *99%*.
Πρώτη μορφή της *Ζωής του Γαλιλαίου* με τον τίτλο *Η γη γυρίζει*.
1939. Η απειλή της γερμανικής κατοχής της Δανίας αναγκάζει τον Μπρεχτ να καταφύγει στη Σουηδία, όπου θα παραμείνει για ένα περίπου χρόνο.
Πεθαίνει ο πατέρας του.
Γράφει θεωρητικά κείμενα, την *Αγορά του χαλκού* κ.ά., τα *Ποιήματα του Σβέντμποργκ*, και τα έργα *Η ανάκριση του Λούκουλου*, *Μάνα κουράγιο*, *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*.
1940. Μετά την κατάληψη της Δανίας και της Νορβηγίας από τον γερμανικό στρατό, καταφεύγει στη Φιλανδία, όπου γράφει τα έργα *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττι* και *Διάλογοι εξορίστων*, καθώς και θεωρητικά κείμενα.
1941. Η *Μάνα Κουράγιο* ανεβάζεται στη Ζυρίχη, με την Τερέζα Γκίζε.
Από τη Φιλανδία ο Μπρεχτ πηγαίνει στη Μόσχα. Από τη Μόσχα, με τον υπερσιβηρικό,

φτάνει στο Βλαδιβοστόκ. Από εκεί φεύγει με πλοίο για την Καλιφόρνια. Εγκαθίσταται στην Σάντα Μόνικα, κοντά στο Χόλλυγουντ, όπου ξαναβρίσκει τον Πέτερ Λόρρε, τον Λίον Φόυχτβάνγκερ, τον Φριτς Λανγκ, τον Χανς Άισλερ, τον Πάουλ Ντεσσάου και πολλούς άλλους γερμανούς εξορίστους. Γνωριμία με τον Τσάπλιν.
Γράφει την *Άνοδο του Αρτούρο Ούι* και τα *Οράματα της Σιμόν Μασσάρ*.
1942. Συνεργάζεται με τον Φριτς Λανγκ για την ταινία *Και οι δήμιοι πεθαίνουν*. Ανεβαίνει στην Νέα Υόρκη, στα γερμανικά, το *Τρόμος και αθλιότητα του Γ΄ Ράιχ*. Γνωριμία με τον Έρικ Μπέντλεϋ.
1943. Ταξιδεύει στη Νέα Υόρκη, όπου συναντά τον Πισκάτορ και άλλους πρόσφυγες. Ο μεγάλος του γιος, που έχει μείνει στη Γερμανία, σκοτώνεται στο ανατολικό μέτωπο. Τελειώνει τον *Σβέυκ στον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο* (τον ρόλο του Σβέυκ τον προορίζει για τον Πέτερ Λόρρε). Διασκευάζει τη *Δούκισσα του Μάλφι* του Γουέμπστερ.
Το Σαουσπιλχάους της Ζυρίχης παρουσιάζει τον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν* (Φεβρουάριος) και τη *Ζωή του Γαλιλαίου* (Σεπτέμβριος).
1944. Συναντά τον Τσαρλς Λώτον και αρχίζει να ξαναδουλεύει τον *Γαλιλαίο*. Γράφει σενάρια για τον κινηματογράφο.
1945. Τελειώνει τον *Κύκλο με την κιμωλία*. Σε συνεργασία με τον Λώτον, ολοκληρώνει τη δεύτερη μορφή του *Γαλιλαίου*.
Ανεβάζεται στη Νέα Υόρκη, σε αγγλική μετάφραση, το *Τρόμος και αθλιότητα του Γ΄ Ράιχ*, με τον τίτλο *Η ιδιωτική ζωή της ανώτερης φυλής*.
1946. Πηγαίνει στη Νέα Υόρκη για την παράσταση της *Δούκισσας του Μάλφι* με την Ελίζαμπεθ Μπέργκνερ.
1947. Ιούλιος: πρεμιέρα του *Γαλιλαίου*, με τον Τσαρλς Λώτον, στο Λος Άντζελες Κόρονετ Θήατερ.
Οκτώβριος: ανακρίνεται από την Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών. «Όταν με κατηγόρησαν πως θέλω να κλέψω το Εμπάιρ Στέιτ Μπίλντινγκ, κατάλαβα ότι ήταν καιρός να του δίνω». Φεύγει για την Ελβετία.

Η επιστροφή

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

1948. Εγκαθίσταται για ένα διάστημα στη Ζυρίχη. Φιλία με τον Μαξ Φρις. Ξαναβρίσκει τον σκηνογράφο Κάσπαρ Νέχερ, παλιό του φίλο και συμμαθητή. Τον Ιανουάριο ανεβαίνουν στο Ντόυτσες Τεάτερ του Βερολίνου επτά σκηνές από το *Γ΄ Ράιχ*, σε σκηνοθεσία του Βόλφγκανγκ Λάνγκχοφ. Τον Φεβρουάριο παρουσιάζεται στο Χουρ της Ελβετίας η *Αντιγόνη του Σοφοκλή*, με την Ελένε Βάιγκελ, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ και Κάσπαρ Νέχερ. Τον Ιούνιο, στο Σαουσπιλχάους της Ζυρίχης, πρώτη παράσταση του έργου *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττι*, σε σκηνοθεσία Χίρσφελντ και Μπρεχτ.
Οι σύμμαχοι αρνούνται στον Μπρεχτ τη βίζα που χρειάζεται για να διασχίσει τη Γερμανία προκειμένου να πάει στο Βερολίνο. Μ' ένα τσέχικο διαβατήριο, φτάνει μέσω Πράγας στο Ανατολικό Βερολίνο, όπου εγκαθίσταται τον Οκτώβριο. «Ο κ. Κ. προτιμούσε την πολιτεία Β από την πολιτεία Α. Στην πολιτεία Α, έλεγε, μ' αγαπούν, μα στην πολιτεία Β μου φέρονται φιλικά. Στην πολιτεία Α προσπάθησαν να μου φανούν χρήσιμοι, στην πολιτεία Β με χρειάζονταν. Στην πολιτεία Α με κάλεσαν στο τραπέζι, στην πολιτεία Β όμως με κάλεσαν στην κουζίνα».
Το Ντόυτσες Τεάτερ τον καλεί να σκηνοθετήσει τη *Μάνα Κουράγιο* σε συνεργασία με τον Έριχ Ένγκελ.
Γράφει το *Μικρό όργανον για το θέατρο*.
1949. Ανεβαίνει στο Ντόυτσες Τεάτερ η *Μάνα Κουράγιο* με την Ελένε Βάιγκελ.
Νέα παραμονή στη Ζυρίχη. Το Σεπτέμβριο γυρίζει στο Βερολίνο και ιδρύει με τη Βάιγκελ το Μπερλίνερ Ανσάμπλ, που εγκαινιάζεται στις 12 Δεκεμβρίου με τον *Πούντιλα* (σε σκηνοθεσία Μπρεχτ και Ένγκελ). Γράφει τις *Μέρες της Κομμούνας*.
1950. Επιδιώκει την επιστροφή του Πέτερ Λόρρε από την Αμερική, του προτείνει να παίξει τον Άμλετ στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Παίρνει την αυστριακή υπηκοότητα. Ανεβάζει, στη δική του διασκευή, τον *Οικοδιδάσκαλο* του Λεντς. Η *Μάνα Κούραγιο* στο Κάμμερσπιλε του Μονάχου, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ, με την Τερέζα Γκίζε. Νοικιάζει ένα εξοχικό σπίτι στο Μπούκοβ. Αρχίζει να γράφει τα *Μπουκοβιανά ελεγεία*.
1951. Ανεβάζει τη *Μάνα* στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Η *Ανάκριση του Λούκουλου* (όπερα των Μπρεχτ και Ντεσσάου) στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου: οι παραστάσεις διακόπτονται λόγω πολιτικών διαφωνιών, και ξαναρχίζουν έπειτα από μερικές αλλαγές στο κείμενο, με τον τίτλο η *Καταδίκη του Λούκουλου*. Νέα σκηνοθεσία της *Μάνας Κουράγιο* στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ.
1952. Ο θίασος δίνει παραστάσεις στη Βαρσοβία. Ανεβάζονται τα *Ντουφέκια της κυρά Καρράρ*.
1953. Υπογράφει μια έκκληση για την απονομή χάριτος στους Ρόζενμπεργκ. Τον Ιούνιο, με αφορμή την εργατική εξέγερση στο Ανατολικό Βερολίνο, στέλνει επιστολή στον Βάλτερ Ούλμπριχτ, από την οποία οι εφημερίδες απαλείφουν τα σημεία που ασκείται



Σκίτσο του Sandberg.

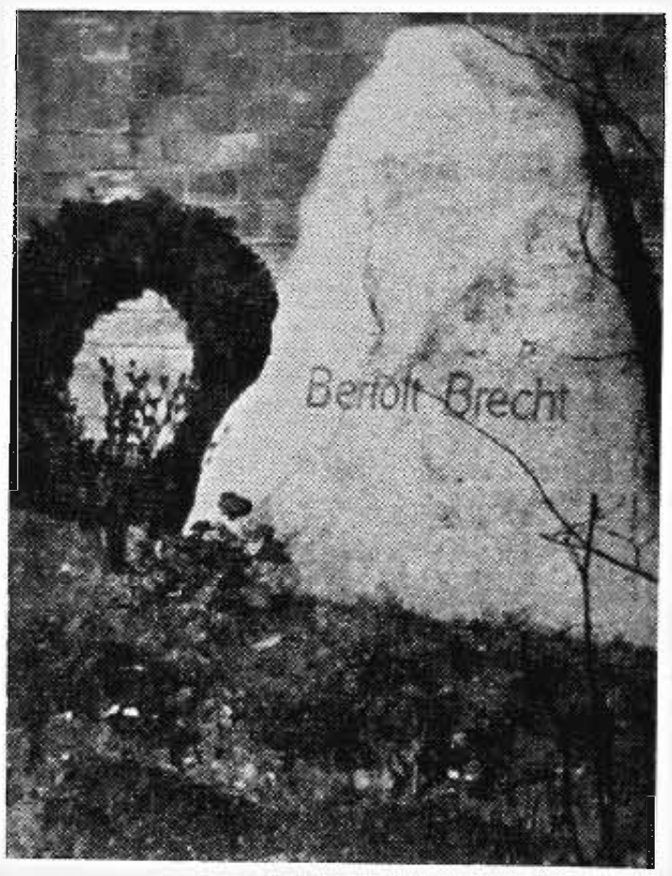
Ὕστερ' απ' την εξέγερση της 17 του Ιούνη, / ο γραμματέας της Ένωσης Λογοτεχνών / έβαλε και μοιράσανε στη λεωφόρο Στάλιν προκηρύξεις / που λέγανε πως ο λαός / έχασε την εμπιστοσύνη της κυβέρνησης, / και δε μπορεί να την ξανακερδίσει / παρά μονάχα με διπλή προσπάθεια. Δε θα 'ταν τότε / πιο απλό, η κυβέρνηση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

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

1954. Το Μπερλίνερ Ανσάμπλ εγκαθίσταται στο θέατρο Αμ Σιφερμπάουερνταμ, όπου και ανεβάζει τον *Δον Ζουάν* του Μολιέρου, σε διασκευή του Μπρεχτ και σκηνοθεσία Μπένο Μπεσσόν. Ακολουθεί ο *Κύκλος με την κιμωλία*, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ, με την Αγγέλικα Χούρβιτς. Ιούλιος: το Μπερλίνερ Ανσάμπλ εμφανίζεται στο πρώτο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ του Παρισιού με τη *Μάνα Κουράγιο* και τη *Σπασμένη στάμνα* του Κλάιστ. Στις 21 Δεκεμβρίου απονέμεται στον Μπρεχτ το βραβείο Στάλιν.

1955. Το Μπερλίνερ πάλι στο Παρίσι, στο δεύτερο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ, με τον *Κύκλο με την κιμωλία.*
Δεκέμβριος: αρχίζουν οι δοκιμές της *Ζωής του Γαλιλαίου* στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, σε σκηνοθεσία Μπρεχτ, με τον Έρνστ Μπους.

1956. Ταξιδεύει στο Μιλάνο για να παραβρεθεί στην παράσταση της *Όπερας της πεντάρας* από το Πίκκολο Τεάτρο (σκηνοθεσία Τζιόρτζιο Στρέλερ).
Στις 20 Αυγούστου, διευθύνει για τελευταία φορά τις δοκιμές του *Γαλιλαίου.*
Στις 14 Αυγούστου πεθαίνει από έμφραγμα του μυοκαρδίου.
Ενταφιάζεται στις 17 Αυγούστου στο νεκροταφείο Ντοροτεενφρίντχοφ, κοντά στο σπίτι του, όχι μακριά από τον τάφο του Χέγκελ και του Φίχτε.



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

Αποσπάσματα από ποιήματα του Μπρεχτ μεταφρασμένα από τον Μάριο Πλωρίτη.



Αφίσα του Ρ. Φ. Μύλλερ.



Για την αποστασιοποίηση

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

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



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

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

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

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

Ο Μπρεχτ με τον Πάουλ Ντεσσάου.



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

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

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



Από τη σκηνική παρουσίαση του θεωρητικού βιβλίου του Μπρεχτ Η αγορά του χαλκού *στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ (τρίτη* Βραδιά Μπρεχτ, *1963). Από τα αριστερά: ο Έκκεχαρτ Σαλ (ο Φιλόσοφος), η Γκιζέλα Μάυ (η Ηθοποιός), ο Βίλλι Σβάμπε (ο Δραματουργός) και ο Βολφ Κάιζερ (ο Ηθοποιός).*

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

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

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

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

Bernard Dort

Μετάφραση: Δημήτρης Δημητριάδης

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

Γελοιογραφία του Στόπκα.



1. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, εκδ. Suhrkamp, Φραγκφούρτη, 1966, σ. 30.

2. V. Chklovski, «Η τέχνη ως μέθοδος», στον τόμο *Théorie de la littérature*, κείμενα των ρώσων φορμαλιστών, εκδ. Le Seuil, Παρίσι, 1965.

3. V. Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, εκδ. Gallimard, Παρίσι, 1963.

4. B. Tomachevski, «Θεματική», στον τόμο *Théorie de la littérature*, ό.π., σ. 290.

5. Manfred Wekwerth, *Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1960*, εκδ. Suhrkamp, Φραγκφούρτη, 1967, σ. 25.

Ο Μπρεχτ στις δοκιμές

Στον τόμο Theaterarbeit *(Δρέσδη, 1952), όπου έχει συγκεντρωθεί υλικό για τις έξι πρώτες παραστάσεις του Μπερλίνερ Ανσάμπλ, δημοσιεύεται και μια ανώνυμη «Σημείωση για τον σκηνοθέτη Μπέρτολτ Μπρεχτ». Από το κείμενο αυτό παραθέτουμε μερικά αποσπάσματα.*

□ Κατά τη διάρκεια των δοκιμών ο Μπρεχτ κάθεται στην πλατεία. Σκηνοθετεί με τρόπο σχεδόν αδιόρατο: όταν παρεμβαίνει, το κάνει χωρίς να διακόπτει τη ροή των πραγμάτων. Δεν έχει κανείς την εντύπωση ότι προσπαθεί, μέσω των ηθοποιών, να «αναπαραστήσει κάτι που ο ίδιος έχει στο μυαλό του». Οι ηθοποιοί δεν είναι τα όργανά του. Ψάχνει, κυρίως, να ανακαλύψει μαζί τους ποια είναι η ιστορία που το έργο αφηγείται και να τους βοηθήσει να γίνουν όσο το δυνατόν πιο αποτελεσματικοί. Όταν δουλεύει με τον ηθοποιό, ο Μπρεχτ μοιάζει με το παιδί που, στην όχθη του ποταμού, προσπαθεί με μια βέργα να βάλει στο ρεύμα ένα κλαδί σκαλωμένο σ' έναν κόλπο. Δεν είναι από κείνους τους σκηνοθέτες που τα ξέρουν όλα. Όσον αφορά το έργο, συμπεριφέρεται σαν να «μην ξέρει τίποτα»: περιμένει. Νομίζει κανείς ότι αγνοεί το ίδιο του το έργο, ότι δεν γνωρίζει καμιά του ατάκα. Λίγο τον ενδιαφέρει το γραμμένο κείμενο: αυτό που τον ενδιαφέρει είναι το πώς ο ηθοποιός θα το δείξει αυτό το κείμενο στη σκηνή. Έτσι, όταν ένας ηθοποιός τον ρωτά: «Πρέπει να σηκωθώ, σ' αυτό το σημείο;», παίρνει πολύ συχνά την απάντηση: «Δεν έχω ιδέα». Ο Μπρεχτ πράγματι δεν έχει ιδέα: θα ανακαλύψει τα πάντα στη διάρκεια των δοκιμών.

□ Καθετί —τα στησίματα, οι μετακινήσεις, οι χειρονομίες— χρησιμεύει στον Μπρεχτ για να δείξει την ιστορία που υπάρχει μέσα στο έργο. [...] Αυτή την ιστορία που δείχνουν π.χ. οι δώδεκα εικόνες της *Μάνας Κουράγιο*. Αλλά κάθε εικόνα υποδιαιρείται, με τη σειρά της, σε μικρά επεισόδια. Ο Μπρεχτ σκηνοθετεί σαν να ήταν δυνατόν ν' απομονώσει και να παίξει μόνο του κάθε μικρό επεισόδιο, το οποίο ανεβάζεται με τη μεγαλύτερη δυνατή προσοχή για την κάθε του λεπτομέρεια.

□ Ο Μπρεχτ έγραψε κάπου: «Ο ποιητής δεν μιλά μια γλώσσα μυστική, οφείλει να μιλά μια γλώσσα αληθινή. Το θέατρο δεν είναι στην υπηρεσία του ποιητή, είναι στην υπηρεσία της κοινωνίας». Για τον



Από τις δοκιμές της Μάνας Κουράγιο: *ο Μπρεχτ με τον Ένγκελ, τον Ντεσσάου και τη Βάιγκελ.*

Μπρεχτ, όλα πρέπει να είναι «αληθινά» πάνω στη σκηνή. Αλλά αυτό που του προκαλεί την πιο έντονη ευχαρίστηση είναι που αυτή η «αλήθεια», καμιά φορά, του φαίνεται σαν μια ανακάλυψη. Του συμβαίνει, στη μέση μιας σκηνής, να δείξει ξαφνικά με το δάχτυλο — ενώ το πρόσωπό του ακτινοβολεί— έναν ηθοποιό που μόλις έδειξε μια μοναδική, ή ιδιαίτερα σημαντική, πτυχή του ρόλου του ή των σχέσεών του με τα άλλα πρόσωπα του έργου.

□ Η γνώση που δίνει το θέατρο πρέπει να είναι ικανή να ψυχαγωγεί. Στη σκηνή, το καθετί πρέπει να είναι όμορφο. Το φτωχικό της Πελαγίας Βλάσοβα, στη *Μάνα*, πρέπει να είναι ωραίο, όπως πρέπει να είναι ωραία η εικόνα των εργατών που έχουν διασκορπιστεί στην αυλή του εργοστασίου, ή τα χρώματα των κοστουμιών που φοράνε οι κυρίες της αστικής τάξης όταν περιμένουν μπροστά στο γραφείο περισυλλογής χαλκού. Μπορεί όλα αυτά να μην είναι ορατά με την πρώτη ματιά. Αλλά οι σκηνοθεσίες του Μπρεχτ είναι με τέτοιον τρόπο οργανωμένες που, κι όταν τις βλέπεις για δέκατη φορά, έχεις περιθώριο για νέες ανακαλύψεις. Όσο πιο πολλές φορές βλέπεις ένα έργο, τόσο πλουσιότερο το βρίσκεις, ανακαλύπτοντας στα σκηνικά, τις χειρονομίες, τα χρώματα κτλ. μια πάντα καινούργια πηγή απόλαυσης.

□ Στις δοκιμές, ο Μπρεχτ παίζει καμιά φορά κι ο ίδιος, αλλά πάντοτε πολύ μικρά αποσπάσματα, που δεν τα ολοκληρώνει υποκριτικά, για να μη δώσει μια εικόνα που θα φαινόταν ολοκληρωμένη και οριστική. Δεν καθορίζει τίποτα: προσπαθεί να αφυπνίσει τη φαντασία και τα εκφραστικά χαρίσματα του ηθοποιού. Όταν παίζει, μιμείται τον ηθοποιό — χωρίς ποτέ να αντιγράφει τον εαυτό του. Ψάχνει να δείξει το εξής: άνθρωποι αυτού του είδους θα κάνουν αυτή την πράξη μ' αυτόν τον τρόπο.

□ Άλλωστε, κάθε ηθοποιός πρέπει, έστω και προσωρινά, να κοιτάξει και ν' ακούσει τη δοκιμή σαν να ήταν θεατής. Ο Μπρεχτ συνηθίζει να λέει πως κανένας δεν περνά απαρατήρητος στη ζωή. Πώς να δεχτεί, λοιπόν, ότι ένας ηθοποιός που διασχίζει τη σκηνή θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητος; «Είναι το μεγάλο σας πέρασμα», του λέει ο Μπρεχτ, «εκμεταλλευτείτε το. Δική σας η σκηνή, ξεχάστε το έργο για μια στιγμή». Βέβαια, πρέπει να πρόκειται για ένα πέρασμα όπου το έργο να απαιτεί ή τουλάχιστον να επιτρέπει μια τέτοια στάση... Και ο Μπρεχτ προσθέτει: «Το συμφέρον όλων των συμμετεχόντων, άρα και το δικό σας, είναι να παρουσιάσουν από κοινού το κοινό έργο. Έχετε, όμως, και το δικό σας ιδιαίτερο συμφέρον, που ως ένα βαθμό έρχεται σε αντίθεση με το γενικό συμφέρον. Αυτή η αντίθεση δίνει ζωντάνια στο σύνολο». Ποτέ δεν δέχεται ότι πρέπει ένας ηθοποιός, δηλαδή ένα πρόσωπο, να «θυσιαστεί» στο έργο, στο ρυθμό του, στη δραματική του ένταση.

□ Κατά τη διάρκεια των δοκιμών, δεν υπάρχουν νεκροί χρόνοι. Ο Μπρεχτ βρίσκει πάντα κάτι για ν' απασχολήσει τον ηθοποιό. Ποτέ δεν υπάρχουν στη δουλειά εκείνες οι στιγμές της αμηχανίας, όταν κάποιος μάταια ψάχνει κάτι, εκείνα τα ατελείωτα λεπτά, όπου περιμένουμε να σκεφτεί ο άλλος.

□ Ο Μπρεχτ ξέρει να προλαβαίνει τους ηθοποιούς του, που ποτέ δεν βρίσκονται στην ανάγκη να υποταχτούν. Αντίθετα, μαντεύει τη διάθεση του καθενός. Αν ο ηθοποιός είναι σε «καλή μέρα», θ' αντλήσει απ' αυτόν ό,τι είναι δυνατόν, αλλά με τον πιο διακριτικό τρόπο, χωρίς ο ηθοποιός να ταλαιπωρηθεί. Αν ο ηθοποιός βρίσκεται σε «κακή μέρα», θα τον αφήσει στην ησυχία του· ο Μπρεχτ δεν επιμένει ποτέ να πετύχει κάτι, αν δεν μπορεί να το πετύχει με άνεση.

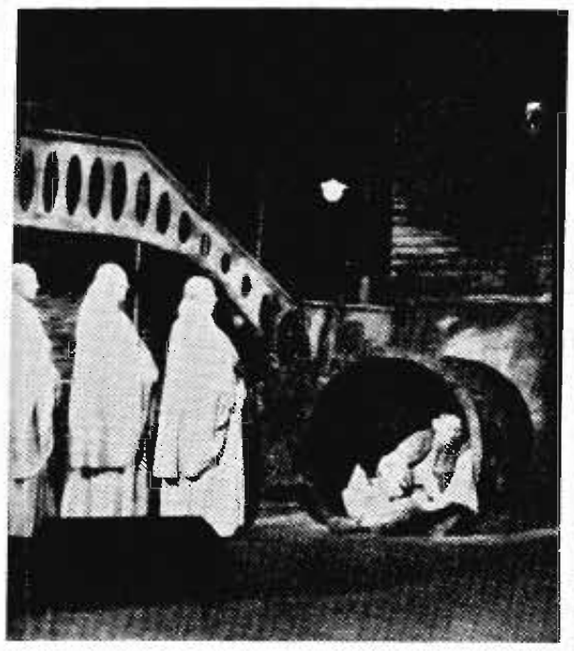
□ Την ώρα της δουλειάς, ο Μπρεχτ συγκεντρώνεται, αλλά δεν είναι ποτέ σφιγμένος. Η ευθυμία του, όσο διαρκούν οι δοκιμές, είναι μεταδοτική. Οι ηθοποιοί καταλαβαίνουν ότι ο σκοπός του είναι να διασκεδάσει. Η ευχαρίστηση που προκαλούν οι επιτυχημένες κινήσεις και οι σωστές στάσεις είναι γι' αυτούς ένα ερέθισμα· κι ο καθένας δουλεύει περισσότερο, με τη σκέψη ότι συντελεί προσωπικά σ' αυτήν την ευχαρίστηση.

□ Στις δοκιμές, ο Μπρεχτ απεχθάνεται τις μεγάλες συζητήσεις, και ιδιαίτερα τις συζητήσεις πάνω στην ψυχολογία. Στις διακόσιες ώρες που διήρκεσαν οι δοκιμές του *Οικοδιδάσκαλου*, υπήρξαν συνολικά δεκαπέντε λεπτά συζήτησης ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή. Ο Μπρεχτ, έτσι κι αλλιώς, δοκιμάζει όλες τις προτάσεις που του γίνονται. Συνηθίζει να λέει: «Γιατί να επιχειρηματολογείτε; Παίξτε μας αυτό που προτείνετε». Αν η πρόταση είναι καλή, την κρατά. Αν είναι σκηνικά αδιάφορη, ο ηθοποιός θα έχει καταλάβει στην πράξη ότι η πρότασή του δεν άξιζε τίποτα, καλύτερα από το αν κάποιος του είχε αντιπροτείνει ένα σωρό επιχειρήματα.

Απόδοση: Γιώργος Φράγκογλου



Ο καλὸς ἀνθρωπος του Σετσουάν
ἡ η διαίρεση του προσώπου



Από την πρώτη παράσταση του Σετσουάν, *Ζυρίχη, 1943.*

Το Εγὼ και ο Ἄλλος

Η διαίρεση ενός προσώπου μπορεί να φτάσει ώς την ολοκληρωτική διάσπασή του. Τέτοια είναι η περίπτωση της Σεν Τε στον *Καλό ἀνθρωπο του Σετσουάν.* Είναι γνωστή η ιστορία αυτού του *Καλού ανθρώπου*, αυτής της «παραβολής» κατά την έκφραση του Μπρεχτ, είναι γνωστός ο ρόλος που ανάθεσαν οι θεοί στη Σεν Τε, την πόρνη του Σετσουάν: να είναι καλή, να παραμείνει καλή μέσα σ᾽ έναν κόσμο όπου οι θεοί δεν συνάντησαν πουθενά ανθρώπους που «να διάγουν βίον αντάξιον της ανθρωπίνης αυτών υποστάσεως» για ν᾽ αποδείξει ότι η καλοσύνη είναι εφικτή. Μάταια η Σεν Τε διαμαρτύρεται, περιγράφει τους φόβους της: «Μα εγώ δεν είμαι διόλου σίγουρη για τον εαυτό μου, Εκλαμπρότατοι. Πώς μπορώ να είμαι καλή, την ώρα που όλα είναι τόσο ακριβά;». Οι θεοί όμως δεν ακούνε τίποτα: δεν τους ενδιαφέρουν τα οικονομικά προβλήματα.

Μόλις η Σεν Τε εγκατασταθεί στο μικρό καπνοπωλείο που αγόρασε με τα χίλια δολλάρια που της άφησαν οι θεοί, η δοκιμασία της αρχίζει. Η φήμη ότι πλούτισε προσελκύει δεκάδες φτωχούς που πλημμυρίζουν το μαγαζάκι της. Τους φιλοξενεί, κι αυτοί το διαγουμίζουν:

Η μικρὴ βαρκούλα
θα βουλιάξει στο βυθό.
Ναυαγοί σωρὸ αρπάζονται
λυσσασμένα απ᾽ την κουπαστή της.

Μπροστά στις τόσες απαιτήσεις των φτωχών, αλλά και των πλουσίων, η Σεν Τε δεν βλέπει άλλη σωτηρία από τη λύση που της υποβάλλουν οι ίδιοι οι φτωχοί: να εφεύρει ένα άλλο πρόσωπο, τον εξάδελφο Σούι Τα, έναν άνθρωπο που δεν θα νοιάζεται να είναι καλός, παρά μόνο έμπορος, που θα εμπνέει σεβασμό στους πλούσιους και φόβο στους φτωχούς, έναν άνθρωπο που θα πει: «Κι εγώ είμ᾽ έτοιμος να κάνω το καθετί — καθετί που επιτρέπει η Εξουσία — [...] για να το σώσω [το μαγαζάκι]».

Η Σεν Τε αντιμετωπίζει στη συνέχεια έναν άλλο κίνδυνο: τον έρωτα. Ένα βράδυ, στον δημόσιο κήπο γνωρίζει «έναν πολύ έξυπνο και πολύ ατρόμητο κύριο», τον Γιανγκ Σουν, «αεροπόρο χωρίς αεροπλάνο, ταχυδρόμο χωρίς γράμματα». Μια σταγόνα βροχής, μια ερωτική σκηνή τρυφερή και σχεδόν σιωπηλή (η πρώτη στο έργο του Μπρεχτ, που μέχρι τότε παρουσίαζε τον έρωτα μόνο σαν απάτη, σαν καταστροφή, σαν το σύμβολο του ανέφικτου), και η Σεν Τε βρίσκεται ερωτευμένη. Θα προσπαθήσει απελπισμένα να παραμείνει «ο καλὸς ἀνθρωπος», ο «Ἄγγελος των προαστείων» όπως ήδη την ονόμασαν, έμπορος συγχρόνως και γυναίκα. Μερικές φορές νομίζει ότι τα καταφέρνει, όπως π.χ. εκείνο το πρωί που φεύγοντας από το σπίτι του Γιανγκ Σουν βρίσκει τις λέξεις που χρησιμοποιούν οι «ποιητές», για να περιγράψει την ομορφιά του Σετσουάν «καθώς ανακλαδίζεται απ᾽ τον ὑπνο» και «μοιάζει, κείνη την ώρα, γέρος τεχνίτης που γεμίζει τα πλεμόνια του δροσερόν αέρα». Έχει τότε τη βεβαιότητα πως ο κόσμος είναι φιλικός: «Λένε πως οι ερωτευμένοι περπατάνε στα σύννεφα, μα τίποτα δεν είναι πιο ωραίο παρά να περπατάς πάνω στη γη, πάνω στην άσφαλτο». Ξαναπέφτει

όμως γρήγορα στις αντιφάσεις της, που επιδεινώνονται από την αγάπη της για τον Γιανγκ Σουν:

Σιν, μεγάλωσες μέσα στο βούρκο, κι εγώ το ίδιο... Μυαλό δεν έχουμε; Έχουμε!... Σκληροί δεν είμαστε; Είμαστε!... Μπορώ, τώρα-δα, να σ' αρπάξω απ' το λαιμό και να σε τραντάξω ώσπου να ξεράσεις το τυρί που μούκλεψες — το ξέρεις! Η εποχή μας είναι τρομερή, τούτη η πόλη είναι κόλαση — άμα γαντζώνεσαι όμως με τα νύχια, καταφέρνεις να σκαρφαλώσεις ακόμα και στον πιο γλιστερό τοίχο!... Και να, που κάποιον από «μας» τον βρήκε η πιο μεγάλη συφορά: ερωτεύτηκε! Αυτό φτάνει, πάει χαμένος!... Έτσι να δείξεις λίγη αδυναμία κι αφανίζεσαι!... Πώς όμως να γλιτώσεις απ' όλες τις αδυναμίες και, προπάντων, απ' την πιο θανατερή: τον έρωτα; Ο έρωτας δεν είναι για μας: κοστίζει πάρα πολύ ακριβά! Κι ωστόσο, πες μου, μπορείς να ζήσεις αδιάκοπα ταμπουρωμένος; Τι κόσμος είν' αυτός;

Η Σεν Τε είναι διχασμένη ανάμεσα στον «καλό άνθρωπο» και τον Σούι Τα. Από τη μια πλευρά την έλκει ο ακαταμάχητος πειρασμός της καλοσύνης —μιας καλοσύνης που δεν είναι ελεημοσύνη, παρά μια καλοσύνη γενναία, ενεργητική, η καλοσύνη «άμα τραγουδάς ένα τραγούδι ή φτιάχνεις μια μηχανή ή φυτεύεις ρύζι»:

Θέλω ν' ακολουθήσω τον καλό μου.
Τι θα μου στοιχίσει που θα πάω,
φρόνιμο αν είναι, δε ρωτάω,
ούτε κι αν μ' αγαπάει ο καλός μου.
Φτάνει αυτό: τον αγαπάω.

Σαν δεν αφήνεις να χαθεί κανένας,
κι όχι μονάχα ο εαυτός σου,
σαν σκορπάς σ' όλους τη χαρά,
μαζί και στον εαυτό σου —
να τι είναι καλοσύνη!

Από την άλλη πλευρά βρίσκεται ο κόσμος, οι ανάγκες του, οι απαιτήσεις των πλούσιων και οι απαιτήσεις των φτωχών. Μόνο ο Σούι Τα μπορεί να τα βγάλει πέρα μ' όλα τούτα, γιατί ο Σούι Τα είναι άνθρωπος στα μέτρα αυτού του κόσμου.

Από μακριά, οι θεοί σχολιάζουν την ιδιότυπη αυτή πάλη της Σεν Τε με τον άλλο, τον «κοινωνικό εαυτό της» — και τη σχολιάζουν άσχημα γιατί δεν την καταλαβαίνουν. Διατυπώνουν ευσεβείς πόθους για τον θρίαμβο της καλοσύνης, περιορίζονται στα ωραία λόγια της παραδοσιακής ηθικής: «Στη μεγάλη δυστυχία κρίνεται η αρετή της ψυχής. Όποιος υποφέρει δοκιμάζεται. Έχουμε τη βεβαιότητα ότι ο καλός μας άνθρωπος θα βρει το δρόμο του μέσα σ' αυτή την κοιλάδα των δακρύων. Όσο βαρύτερο το φορτίο, τόσο μεγαλύτερη η αντοχή...».



Από την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, 1958.

Η απόφαση

Η Σεν Τε όμως δεν είναι πια μόνο η ίδια σε κίνδυνο: «Ένα μικρό πλάσμα φυτρώνει μες στο σώμα μου! Τίποτα δε φαίνεται ακόμα. Ωστόσο, είν' εδώ, κιόλας! Η γη το κρυφοπεριμένει. Από στόμα σε στόμα, οι πολιτείες αρχίνησαν να το σιγολένε: Ένας άνθρωπος έρχεται, ένας άντρας που δε θα 'ναι όποιος κι όποιος». Και μπροστά στο θέαμα ενός παιδιού που ψάχνει στα σκουπίδια να βρει κάτι να φάει, παίρνει την απόφασή της: για μια τελευταία φορά, αλλά όσον καιρό χρειαστεί για να εξασφαλίσει τη ζωή του παιδιού που περιμένει, θα μεταμορφωθεί σε Σούι Τα. Η Σεν Τε απαρνιέται τον πειρασμό της καλοσύνης. Η Σεν Τε απαρνιέται τον εαυτό της:

Ω γιε μου, αεροπόρε, σε τι κόσμο
θε να 'ρθείς; Θέλουνε να σε βλέπουνε,
και σένα, ν' ανασκαλεύεις τα σκουπίδια. Κοιτάξτε



Από την παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε., 1965.

τούτο το γκρίζο προσωπάκι. (Δείχνει το παιδί).
Πώς φέρνεστε στους όμοιούς σας; Δεν έχετε
λύπηση καμιά για τον καρπό
των σπλάχνων σας; Καμιά συμπόνια
για σας τους ίδιους δύσμοιροι; Εγώ, τουλάχιστον,
θα διαφεντέψω το δικό μου, και τίγρη ακόμα
αν χρειαστεί να γίνω. Ναι, αυτό που είδα
μ' άνοιξε τα μάτια. Από δω και μπρος, θα ξεκόψω
απ' τον κόσμο, και ησυχία δε θα βρω
ώσπου να σώσω το παιδί μου!
Όλα όσα έμαθα στο ρυάκι —το σκολειό μου—
με γροθιές και πονηριές, σήμερα
θα χρησιμέψουν σε σένα, γιε μου. Για σένα
θα 'μαι καλή, για όλους τους άλλους
τίγρη κι αγρίμι θε να γίνω, αν χρειαστεί.
Και χρειάζεται.

Εκεί που η Σεν Τε απέτυχε, ο Σούι Τα θριαμβεύει. Γίνεται ο βασιλιάς του καπνού στο Σετσουάν. Μετατρέπει τους φτωχούς σε αντικείμενο εκμετάλλευσης και τον Γιανγκ Σουν σε εργάτη και μετά σε υποδειγματικό επιστάτη: «Με χέρι ελαφρό, αλλά επιτήδειο και σταθερό μπόρεσε να βγάλει από τον Σουν ό,τι καλό υπήρχε μέσα του! Δεν του έδωσε μεγάλες υποσχέσεις, όπως η ξαδέλφη του που τόσο επαινούσε, αλλά τον έζεψε στην τίμια δουλειά. Σε τρεις μήνες μέσα, ο Σουν έγινε άλλος άνθρωπος, παραδεχτείτε το! *Πνεύμα ευγενικό και όμοιο με καμπάνα,* όπως έλεγαν οι παλιοί, *χτύπα την και θα ηχήσει, μην τη χτυπάς και θα σιγήσει».*

Η ακατόρθωτη καλωσύνη

Το τέχνασμα όμως αυτό δεν μπορούσε να διαρκέσει. Σε μια δίκη, όπου οι θεοί έχουν πάρει τη θέση των δικαστών, ο Σούι Τα κατηγορείται ότι δολοφόνησε τη Σεν Τε και αναγκάζεται να ομολογήσει:

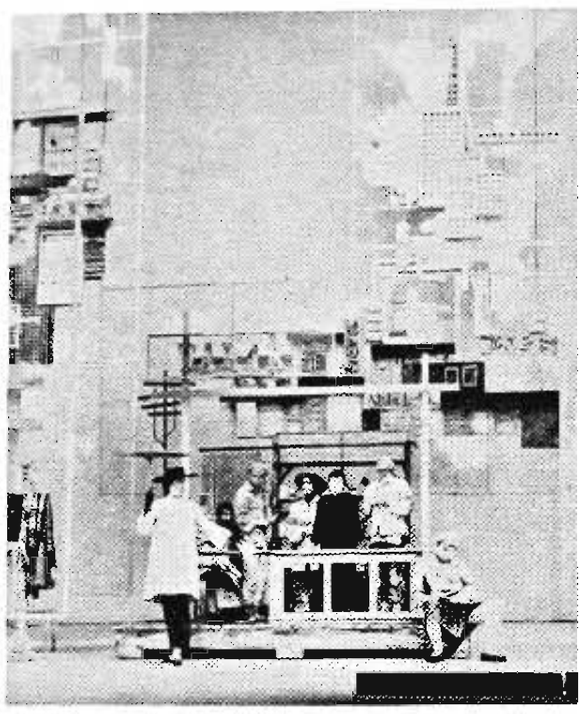
Ναι... Εγώ είμαι κι ο Σούι Τα κι η Σεν Τε, εγώ είμαι και τα δυο.
Η παλιά σας εντολή:
να 'μαι καλή και να εξακολουθώ να ζω,
σαν αστραπή με χώρισε στα δυο.
Δεν ξέρω αυτό πώς έγινε. Δε θα μπορούσα
να 'μαι ταυτόχρονα καλή στους άλλους και σε μένα
την ίδια. Τον εαυτό μου και τους άλλους να βοηθώ
ήταν αβάσταγα σκληρό. Τι κόσμος δύσκολος ο κόσμος σας!
Απίστευτη είναι η δυστυχία κι απελπισία του. Δίνεις
στο δυστυχισμένο το χέρι σου, και κείνος στο αρπάζει!
Βοηθώντας έναν άνθρωπο χαμένο, ο ίδιος πας,
χάνεσαι. Ως πότε θ' άντεχες να μην είσαι κακός,
όταν το θάνατο από πείνα βλέπεις ολοένα
να σε πλησιάζει; Όλα όσα μου χρειάζονται να ζήσω, από ποιον
να τα πάρω; Μήπως από μένα; Μα τότε, Κύριε, σίγουρα
δεν την είχα καλά. Το βάρος των καλών μου
προθέσεων θα με τσάκιζε στη γη. Ενώ, αρκετό
θα 'ταν, αν ήμουν άδικη, το νόμο μου το σκοτεινό
να επιβάλω στους άλλους. Και να 'χω κάθε αγαθό. Κάτι λοιπόν
είναι στον κόσμο σας στραβό.

[...]
Κι όμως, μήπως δεν είμ' εγώ,
που των φτωχών συνοικιών ήθελα να 'μαι ο άγγελος
ο παντοτινός, που έλαμπα όλη από ευχαρίστηση όταν
έβλεπα ένα ευτυχισμένο πρόσωπο; Λοιπόν,

καταδικάστε με! Όλα μου τα κρίματα γι' αυτό
τα 'χω κάμει: τους γειτονές μου για να βοηθήσω,
για την αγάπη της αγάπης μου,
από τη δυστυχία το μικρό μου αγόρι να γλιτώσω.
Μπρος στα μεγαλόπνοα σχέδιά σας, θεοί μου,
εγώ, φτωχή ψυχή, ήμουν πολύ μικρή.

Αποκαλύπτεται ολοφάνερα ότι δεν μπορεί κανείς να 'ναι καλός σ' αυτόν τον κόσμο, ότι δεν μπορεί να 'ναι Σεν Τε. Οι θεοί, παρόλα αυτά, αρνούνται να δεχτούν την αποκάλυψη. Για να μην αναγκαστούν να καταδικάσουν ούτε τη Σεν Τε, ούτε τον κόσμο, ξαναγυρίζουν «εκεί πάνω», αφήνοντας στη Σεν Τε μερικά καλά λόγια («Έχε γειά, καλή τύχη». «Ευλογημένος να 'ναι, τρισευλογημένος, ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν») και την άδεια να μεταμφιέζεται σε Σούι Τα — «Τουλάχιστο μια φορά τη βδομάδα; Όχι, μια φορά το μήνα φτάνει».

Ο διχασμός, η διάσπαση του ανθρώπου, ο κατακερματισμός της ίδιας του της ύπαρξης είναι το ακριβό αντίτιμο για να μπορέσει κανείς να ζήσει σ' αυτή την κοινωνία, όπου κανείς δεν μπορεί να είναι αυτόνομος και ν' αποφασίζει για τον εαυτό του, γιατί η κοινωνία επιδρά πάνω στους ανθρώπους, τους γονατίζει, τους αλλάζει κατά το κέφι της, και, το χειρότερο, όλοι οι άνθρωποι απειλούνται από έναν τέτοιο διχασμό, μια τέτοια διάσπαση. Αρκεί να θελήσει ο άνθρωπος να είναι καλός, δηλαδή να πραγματοποιήσει τον εαυτό του, αρκεί να θελήσει «να σκορπάει σ' όλους τη χαρά μαζί και στον εαυτό του», και βρίσκεται αμέσως καταδικασμένος σ' αυτό το εξαντλητικό παιγνίδι να είναι συγχρόνως και Σεν Τε και Σούι Τα, σ' αυτή τη διαρκή αυτοάρνηση.



Από την παράσταση της Στουτγάρδης, 1965.

Μια έκκληση

Στο τέλος ο Μπρεχτ στρέφεται προς εμάς, προς το κοινό. Μας έδειξε την κωμωδία της Τάξης. Μας αποκάλυψε όχι μόνο τη δυστυχία των φτωχών, αλλά κι αυτό που στην *Αγία Ιωάννα των σφαγείων* αποκαλεί την «κακία» τους, όχι μόνο τις δοκιμασίες των καταπιεσμένων, αλλά και την ενοχή τους, την αντικειμενική τους συμμετοχή στο σύστημα του οποίου είναι θύματα, την αδυναμία τους να του ξεφύγουν, την παγίδευσή τους, την εθελοτυφλία τους.

Γιατί «διδάσκονται από την καταστροφή, όσο και το ινδικό χοιρίδιο μαθαίνει βιολογία στο πειραματικό εργαστήριο» (αναφορά στη *Μάνα Κουράγιο*). Μας έδειξε τον άνθρωπο διχασμένο, αναγκασμένο ν' αρνηθεί τον εαυτό του, μην ανήκοντας πια ούτε στον ίδιο τον εαυτό του, αλλοτριωμένο. Σ' εμάς απομένει τώρα να βγάλουμε το συμπέρασμα, όπως μας λέει, στο τέλος του *Καλού ανθρώπου του Σετσουάν*, ο ηθοποιός που ζητάει από το κοινό «συγγνώμη, με τη μορφή επιλόγου»:

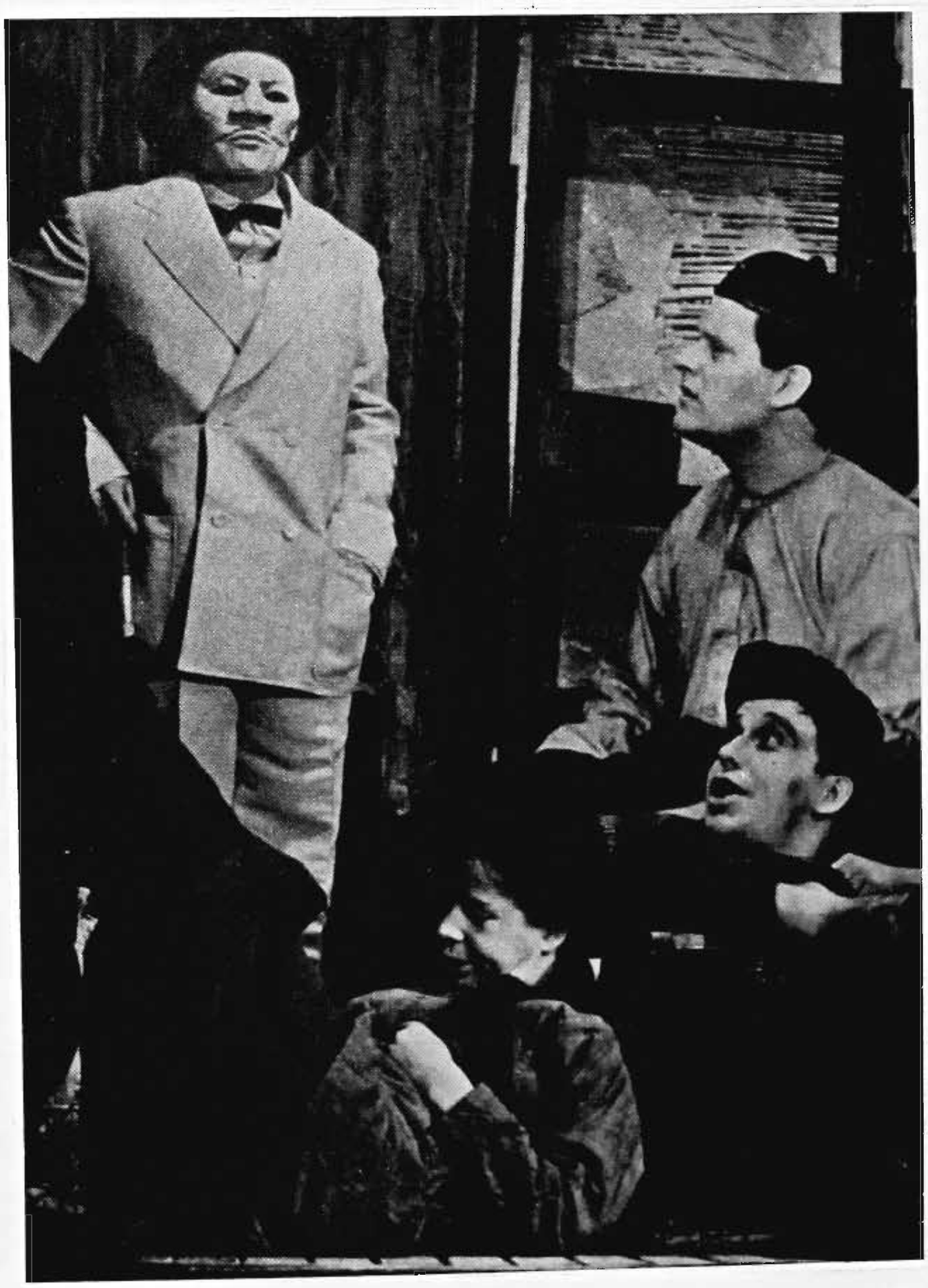
Αγαπητό κοινό, μη βιαστείς να μας κρίνεις.
Το ξέρω πως η λύση αυτή τίποτα δεν αξίζει.
Είχαμε έναν όμορφο μύθο ονειρευτεί,
μα πήρε καθώς είδες άσχημη στροφή.
Κοιτάνε την πεσμένη αυλαία τα πρόσωπά σας
και πλήθος ανεβαίνουν τα ρωτήματά σας.
Η τύχη μας στα χέρια σας κρέμεται τώρα,
μα εμείς φροντίδα έχουμε μοναδική
να σας φανούμε ευχάριστοι, φίλοι μου αγαπητοί.
Η ψύχρα σας κι η αδιαφορία, θα σήμαινε αποτυχία.
Να 'ναι λοιπόν ο φόβος που μας έχει παραλύσει;
Και βέβαια, είναι φανερό. Πού είναι η λύση;
Με τίποτα δεν τη βρήκαμε, αλήθεια.
Χρειάζονται μήπως άνθρωποι άλλοι; Μήπως άλλος
χρειάζεται κόσμος; Μήπως άλλοι θεοί; —

αν δεχόμαστε, βέβαια, πως υπάρχουν κι αυτοί.
Ώς τα κατάβαθά μας τρομοκρατημένοι
είμαστε! Πώς ωτό το κακό θα τελειώσει,
ψάχτε να βρείτε μοναχοί σας. Ίσως και να βρεθεί
τρόπος, το δρόμο της να βρίσκει μια καλή ψυχή
κι η καλοσύνη να μπορεί στον κόσμο ν' ανθίσει.
Πήγαινε, ψάξε, αγαπητό κοινό, μια κατάλληλη λύση
πρέπει να υπάρχει. Πρέπει, πρέπει, πρέπει».

Αυτή η γεμάτη λαχτάρα και αγωνία έκκληση στο κοινό είναι το κορύφωμα του κριτικού θεάτρου του Μπρεχτ. Τη στιγμή που γράφεται, ο κόσμος μπαίνει στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Ο χιτλερισμός έχει μολύνει ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη. Πρέπει να βρεθεί ένα τέλος, μια λύση γι' αυτό το δράμα. Η λύση αυτή πρέπει να εφευρεθεί: και να είναι αντίθετη από τη λύση της Σεν Τε. Όχι τον άνθρωπο αλλά τον κόσμο πρέπει ο άνθρωπος ν' αλλάξει. Πρέπει να φτιάξει, να φτιάξει από την αρχή, έναν κόσμο όπου ο καθένας θα μπορεί να ολοκληρώσει τον καλύτερο εαυτό του, μαζί με τους άλλους και όχι εναντίον τους.

Bernard Dort

Αναδημοσίευση από το βιβλίο
Ανάγνωση του Μπρεχτ
Αθήνα, Κέδρος, 1975
μετάφραση Άννας Φραγκουδάκη



Από την παράσταση του Σετσουάν
στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ (1957)
σε σκηνοθεσία Μπένο Μπεσόν
Σούι Τα η Καίτε Ράιχελ

Ο καλός άνθρωπος στο Πίκκολο Τεάτρο

Ο Τζιόρτζιο Στρέλερ έχει ανεβάσει στο Πίκκολο Τεάτρο του Μιλάνου πολλά έργα του Μπρεχτ, και οι παραστάσεις του συνιστούν μιαν από τις πιο ενδιαφέρουσες ερμηνείες του μπρεχτικού θεάτρου.

Τον Καλό άνθρωπο του Σετσουάν *τον ανέβασε στις 21 Φεβρουαρίου του 1958, με σκηνικά του Λουτσιάνο Νταμιάνι και κοστούμια του Έτζιο Φριτζέριο. Η Βαλεντίνα Φορτουνάτο έπαιζε τη Σεν Τε και ο Μαρτσέλλο Μορέττι (ο γνωστός Αρλεκίνος) τον Βανγκ. Είκοσι σχεδόν χρόνια αργότερα, ο Στρέλερ πρότεινε μια νέα σκηνοθεσία για τον* Καλό άνθρωπο, *με την Αντρέα Ζονασόν στον κύριο ρόλο. Μ' αυτήν την αφορμή γράφτηκε η σημείωση που δημοσιεύουμε εδώ.*

Η φωτογραφία είναι από την παράσταση του 1958.

Δεν είναι από νοσταλγία που ανεβάζουμε ξανά αυτό το έργο το γραμμένο το 1939, στο κατώφλι μιας άλλης βαρβαρότητας, διαφορετικής και πανομοιότυπης, όπως είναι πάντα η βαρβαρότητα...

Αυτή η «θεατρική παραβολή» ξαναβρήκε, αν την είχε χάσει ποτέ, μιαν αναγκαιότητα, μια τραγική επικαιρότητα, μια εκφραστική νεότητα πιο συγκλονιστική από την εποχή που γράφτηκε.

Σ' έναν κόσμο όπως ο δικός μας, όπου χάνουμε σιγά-σιγά κάθε μέτρο, και ιδιαίτερα το μέτρο της καλοσύνης, όπου αντικρίζουμε απαθείς τη βία που εκδηλώνεται σε κάθε στιγμή της μέρας μας, ο *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν* μας προτείνει, μέσα από τους δρόμους της τέχνης, κάτι σαν φωτογραφία της φρικτής σχιζοφρένειας που μας κατέχει.

Η σχιζοφρένεια της Σεν Τε, της καλής ψυχής, και του Σούι Τα, της κακής, είναι κάτω απ' το αδυσώπητο φως του θεάτρου, ο καθρέφτης μας και η ζωή μας.

Giorgio Strehler



Είναι κύριο χαρακτηριστικό του θεάτρου να προκαλεί συνειδητοποιήσεις και συναισθήματα μέσα από την απόλαυση: και η ποιότητα των συνειδητοποιήσεων και των συναισθημάτων εξαρτάται άμεσα από την ποιότητα της απόλαυσης.

Bertolt Brecht

Υπὲρ του Μπέρτολτ Μπρεχτ

Τριάντα χρόνια μετά το θάνατό του, ο Μπρεχτ μας ενδιαφέρει ακόμη και μας ερεθίζει θεατρικά, όχι μόνο —ή τόσο— επειδή, πριν εξήντα περίπου χρόνια, αποφάσισε να συναρτήσει την κοινωνικοπολιτική θεματολογία της δραματουργίας του με μια νέα μέθοδο σκηνικής επικοινωνίας, αλλά επειδή έγραψε, στην περίοδο της εξορίας του, πέντε από τα πιο δυναμικά και γοητευτικά θεατρικά κείμενα του αιώνα μας. Οι συνθέσεις του αυτές, είτε για «ιστορικές» διηγήσεις πρόκειται είτε για ηθικοκοινωνικές «παραβολές», είναι χτισμένες με τόσο σπάνια γνώση των μυστικών της θεατρικής τέχνης και τεχνικής, ώστε, ξεπερνώντας τα όρια του οποιουδήποτε δεδομένου ή υποθετικού χώρου και χρόνου παράστασης, επιδέχονται —καλύτερα: προκαλούν— τις πιο ετερόκλητες σκηνικές ερμηνείες, από τις πιο οικείες μέχρι τις πιο αλλότριες προς την περίφημη «μπρεχτική μέθοδο», που είχε εφαρμόσει ο ίδιος ο δημιουργός τους με τον ανεπανάληπτο θίασό του για την υποδειγματική υλοποίησή τους. Αυτή η «μέθοδος», που έχει ποικιλότροπα κακοποιηθεί, όπως και άλλα «εισαγόμενα» πνευματικά προϊόντα, στην Ελλάδα, κάθε άλλο αποτελεί παρά πανάκεια για τη θεραπεία της ερμηνευτικής αμηχανίας μας· απεναντίας, συνιστά έναν ειδικό και εξαιρετικά απαιτητικό καλλιτεχνικό οπλισμό, και την εφαρμογή κανόνων μιας καθορισμένης, και με πολύμοχθη άσκηση αποχτημένης, τεχνικής — στοιχεία που σπάνια έχουν εξασφαλιστεί έξω από την πηγή που τα γέννησε.



Αυτή όμως ακριβώς η προοπτική μιας συγκεκριμένης σκηνικής ερμηνείας έχει εμπλουτίσει τα κορυφαία έργα του Μπρεχτ με μια αφηγηματική διαύγεια, μια σχεδόν μαθηματική ισορροπία στη διάρθρωση των μερών τους, μια συνέπεια διαγραφής του προβληματισμού τους, μια σαφήνεια και ευγλωττία των ανθρώπινων τύπων και των διαπροσωπικών σχέσεών τους, καθώς και μια ποικιλία εκφραστικών τρόπων τέτοια, ώστε να επιτρέπουν τη διερεύνηση πολλών και ανόμοιων μεταξύ τους δρόμων προσέγγισης, περίπου όπως συμβαίνει με ορισμένες κατηγορίες από τα κλασικά έργα, ας πούμε του Σαίξπηρ, αλλά όχι με το θέατρο του νατουραλισμού, λ.χ. τον Ίψεν ή τον Τσέχωφ.

Αυτά τα ερμηνευτικά «ανοίγματα» νομιμοποιούν σήμερα ένα ποσοστό ελευθεριών στο επίπεδο εκείνο των έργων που προορίζεται ειδικά για την εφαρμογή της συγκεκριμένης «μπρεχτικής» προσέγγισης, όπως είναι λ.χ. ένα μέρος από εκείνα τα στοιχεία που επιστράτευε ο Μπρεχτ (εμβόλιμα τραγούδια, αναλυτικούς μονολόγους και σχόλια κλπ. εκτός δραματικών συμφραζομένων), για να διαλύσει τη θεατρική ψευδαίσθηση και να σπάσει τον αφηγηματικό ειρμό, προκειμένου να επιτύχει εκείνη τη «λογική» επικοινωνία που επιδίωκε με το κοινό του. Γιατί όμως αυτής της μορφής η επικοινωνία να είναι απαραίτητη ή εφικτή με το κοινό κάθε εποχής και κάθε τόπου; Τι μεταβάλλεται, αλήθεια, ταχύτερα από τους τρόπους έκφρασης της «στρατευμένης» τέχνης; Και ποιος θα τολμούσε, πριν εικοσιπέντε χρόνια, να απορρίψει ως «αντιμπρεχτική» την εξαίσια παράσταση του *Κύκλου με την κιμωλία*, μια από τις πιο λαϊκές δημιουργίες του Θεάτρου Τέχνης, επειδή ο μέγας Κάρολος Κουν ακύρωσε το άμεσα διδακτικό πλαίσιο του έργου παραλείποντας τον πρόλογό του, για να δώσει μια αδιάσπαστη θεατρική αφήγηση σπάνιας διαύγειας και ποίησης, χωρίς, ωστόσο, να αλλοιώσει ούτε στο ελάχιστο το «μήνυμα» του παραμυθιού; Άλλωστε, ο ίδιος ο Μπρεχτ δεν έδωσε δείγματα δραστικών επεμβάσεων σε κλασικά έργα (του Σοφοκλή, του Σαίξπηρ, του Λεντς), προκειμένου να τα προσαρμόσει όχι μόνο ιδεολογικά αλλά και σκηνικά στις ανάγκες που πίστευε ότι έπρεπε να καλύψει; Παρακολουθώντας κανείς τις διάφορες δραματουργικές φάσεις του, ιδίως συγκρίνοντας την ομάδα των ακραιφνώς διδακτικών έργων, που έγραψε γύρω στο 1930, με εκείνα της εξορίας του, έχει το δικαίωμα να υποθέσει, με βάση

Η θεατρική πρακτική έχει από τη φύση της κάτι το ανάλαφρο... Μ' αυτήν την ελαφρότητα μπορούν να επιτευχθούν όλες οι διαβαθμίσεις του σοβαρού, χωρίς αυτήν καμία. Πρέπει να δίνουμε σ' όλα τα προβλήματα τη μορφή που τους επιτρέπει να εξεταστούν μέσα στο παιχνίδι, με τους τρόπους του παιχνιδιού. Χειριζόμαστε λοιπόν μια πολύ ευαίσθητη ζυγαριά, με κινήσεις μετρημένες, με χάρη, αδιάφοροι αν καίγεται η γη κάτω απ' τα πόδια μας.

Bertolt Brecht

Δημοκρατία είναι το να γίνει ο 'μικρός κύκλος των ειδημόνων' ένας μεγάλος κύκλος των ειδημόνων, έγραφε ο Μπρεχτ το 1939. Το μάθημα είναι πάντα επίκαιρο, για όλους μας: το ζήτημα δεν είναι αν θα κάνουμε θέατρο για τους πολλούς ή για τους μυημένους, το ζήτημα είναι πώς θα κάνουμε πολλούς τους μυημένους.

Ν.Π.

μάλιστα και το δεδομένο της αδιάλειπτης επεξεργασίας κάποιων από αυτά (λ.χ. του *Γαλιλαίου*), ότι σήμερα, σαράντα τόσα χρόνια μετά τη συγγραφή τους, θα είχε και ο ίδιος προχωρήσει σε τροποποιήσεις, αν όχι σε πλήρεις ανακατασκευές. Δεν είναι, πάντως, συμπτωματικό το ότι ώς τις μέρες μας δείχνουν να επιβιώνουν εκείνα κυρίως από τα έργα του στα οποία η διδακτική σκοπιμότητα δεν καθόρισε αποκλειστικά τη σύνθεσή τους.

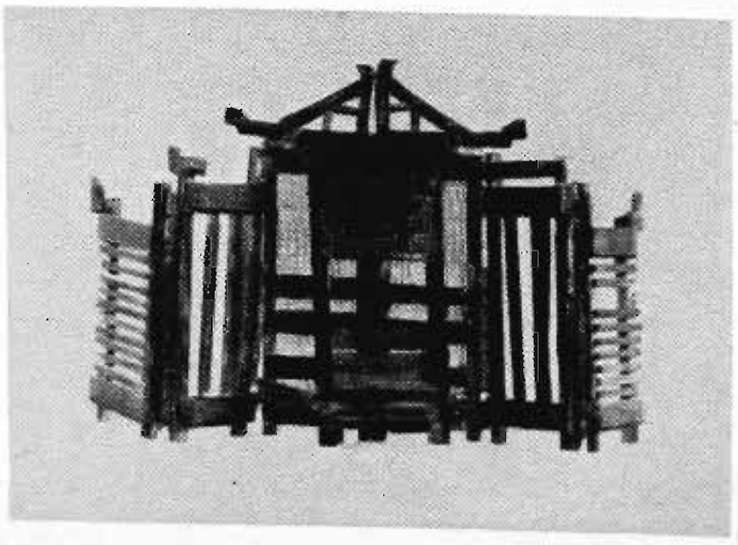
Ειδικά το έργο *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, παρά την έμμονη προσπάθεια του Μπρεχτ να κινήσει την πραγμάτευση του μύθου μέσα στο γνωστό πλαίσιο, παρουσιάζει ένα πλήθος γοητευτικών ρωγμών, από τις οποίες διαχέονται ρεύματα συνωδά άλλων ή, φαινομενικά, αλλότριων θεατρικών τρόπων: στιγμές λεπτότατης ψυχολογικής φωτοσκίασης, σκηνές μετέωρων δραματικών συγκρούσεων, αρθρώσεις πυκνής αφηγηματικής αιτιότητας.

Σ' αυτές τις περιπτώσεις, περιορίζοντας κανείς τα «μπρεχτικά» στοιχεία, δεν υποκύπτει αναγκαστικά σε προκρούστειες αυθαιρεσίες για να προσαρμόσει τα έργα σε μια διαφορετική αισθητική, επειδή δεν πρόκειται στην πραγματικότητα για ακρωτηριασμό αλλά για ποσοτικές, καθαρά εξωτερικές, τροποποιήσεις, που απλώς διευκολύνουν την μετατόπιση του ενδιαφέροντος σε έναν διάφορο τρόπο επικοινωνίας, όπου διατηρούνται, και μάλιστα προβάλλονται, τα στοιχεία εκείνα που εξασφαλίζουν στα έργα αυτά τη διαχρονικότητά τους: η συνοχή της αφηγηματικής διάρθρωσής τους και η καθαρότητα του προβληματισμού τους· κυρίως ενισχύεται η αμεσότητά τους, καθώς τονίζονται πιο ανάγλυφα τα περιγράμματα των προσώπων, αφού σ' αυτά συγκεντρώνεται το μεγαλύτερο ποσοστό του ενδιαφέροντός μας.

Όπως οι αρχαίοι τραγικοί τοποθετούσαν τους ήρωές τους, μόνους και ανυπεράσπιστους, μέσα στον κυκεώνα μυστηριακών κοσμικών δυνάμεων, που τους έθεταν σκληρά διλήμματα, ακύρωναν τις προβλέψεις τους και σύντριβαν τη βούλησή τους, παρόμοια και ο μπρεχτικός άνθρωπος, καλείται να αντιμετωπίσει δυνάμεις [εξίσου] καθοριστικές της ζωής του μέσα σε μια άτεγκτα οργανωμένη κοινωνία, όπου πρέπει να επινοήσει τρόπους προσαρμογής ή διαφυγής, για να επιβιώσει μέσα στον κλοιό ενός συστήματος που απειλεί τη φυσική συνοχή του και διαβρώνει την ακεραιότητα της συνείδησής του. Όπως και ο τραγικός παρόμοια και ο μπρεχτικός ήρωας εμφανίζεται απομονωμένος και ευάλωτος· ποτέ δεν εξασφαλίζει λύση στο πρόβλημά του, αφού στο τέλος υποχρεώνεται να δεχτεί το αδιέξοδό του, να συνεχίσει τυφλός το δρόμο του ολέθρου ή να επαναπαυθεί σε πολύ λιγότερα από εκείνα που αρχικά σκόπευε. Προς το τέλος του έργου, ορισμένοι από τους ήρωες του Μπρεχτ —η Μάνα Κουράγιο, ο Γαλιλαίος, η Σεν Τε— αποπνέουν μια έντονη αίσθηση τραγικότητας.

Φυσικά ο Μπρεχτ, τοποθετώντας τα πρόσωπά του μέσα σε ένα εγκόσμιο κοινωνικό σύστημα, χωρίς μεταφυσικές προεκτάσεις, και πιστεύοντας στη μεταβλητότητά του, ελπίζει ότι ο θεατής δεν θα σταθεί στην τελευταία σκηνή του έργου, ότι η πτώση της αυλαίας σημαίνει αφετηρία στοχασμών και προβληματισμού, που ο ίδιος φρόντισε να υποδαυλίσει κατά τη διάρκεια της παράστασης — ήταν, οπωσδήποτε, πολύ πιο αισιόδοξος από εμάς.

Νίκος Χουρμουζιάδης



Λεπτομέρεια από τη μακέτα του σκηνικού της Ιωάννας Μανωλεδάκη.

Ο Μπρεχτ και η μητρότητα

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

ΣΟΥ·Ι· ΤΑ — Βγήκαν; Όλοι; Δεν μπορώ να σωπαίνω άλλο. Σας γνώρισα, τρανοί μου Θεοί!
Β΄ ΘΕΟΣ — Τι τον έκανες τον καλό μας άνθρωπο του Σετσουάν;
ΣΕΝ ΤΕ — Άστε με να σας πω την τρομερή αλήθεια: *Εγώ* είμαι ο καλός σας άνθρωπος! (*Βγάζει τη μάσκα και πετάει τα ρούχα του. Στη θέση του Σούι Τα, βρίσκεται τώρα η Σεν Τε*).

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

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

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

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

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

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

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

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

«Κι οι ακροατές σας μεταμορφώνονται αδιάκοπα!»

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

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

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

Από μια μεταγλώσσα φθάνουμε σ' ένα λόγο, από μια θεωρία σε μια ποιητική. Είναι βέβαιο ότι σ' αυτήν την προοπτική, η αποκατάσταση των βαθύτερων δεσμών που υπάρχουν ανάμεσα στην άρνηση του πατέρα και στην «απουσία του κέντρου», ανάμεσα στο απόλυτο του ζεύγους μητέρα-γιος και στη διαλεκτική παρθενογένεση, ανάμεσα στη μητρότητα και τη διδακτικότητα, δεν αποτελεί παρά εισαγωγή στο πρόβλημα του Μπρεχτ: κι άλλες λειτουργίες, θα 'πρεπε να προσδιοριστούν κάτω απ' αυτόν το φωτισμό, η σπουδαιότερη από τις οποίες, η πιο γόνιμη, είναι ίσως, στον Μπρεχτ, η λειτουργία της διατροφής. Αυτό δεν σημαίνει με κανένα τρόπο ότι περιορίζουμε το εύρος του έργου του Μπρεχτ, αλλ' αντίθετα ότι αποκαλύπτουμε όλη του την αλήθεια: αυτό το έργο είναι μια από τις πιο εκπληκτικές, επαρκείς, συνεπείς προσπάθειες για να μεταβληθεί η σχέση μας με τον εαυτό μας σε σχέση με τον κόσμο, να μεταβληθεί η αλλοτρίωση σε δυνατότητα αλτρουϊσμού. [...] Μια εποχή, η «μπρεχτική» ανάγνωση του Μπρεχτ επιβαλλόταν, ήταν επείγουσα και απαραίτητη, κι αυτό για να γίνει δυνατή η διάκριση ανάμεσα στο παρωχημένο και το σύγχρονο, στο ψεύτικο και το αληθινό, στο ζωντανό και το νεκρό. Για τους ίδιους λόγους σήμερα επιβάλλεται μια μη-μπρεχτική ανάγνωση του Μπρεχτ. Μονάχα αυτή θα επιτρέψει να διακρίνουμε τη σημερινή επικαιρότητα του Μπρεχτ, να δούμε πόσο μπορεί να βοηθήσει το σημερινό θέατρο (καθώς ο ορθολογισμός κάθε άλλο παρά πανοπλία είναι), πόσο το έργο του είναι ένα μεγάλο παράδειγμα μετατροπής του πρωτόγονου σε λόγο που παράγει «προτάσεις»: αν η μητρότητα στον Μπρεχτ είναι κοινωνική, αυτό συμβαίνει επειδή η κοινωνία είναι μητρική και η «μεγάλη μέθοδος» είναι επίσης μια μεγάλη οιδιπόδεια στρατηγική.

Maurice Regnaut
Απόδοση: Ε.Τ.

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

Η υποδοχή του Μπρεχτ στην Ελλάδα 1955-1957 σταχυολόγηση από τον Τύπο

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

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

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

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

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

Το δεύτερο μισό του άρθρου αφιερώνεται στα έργα *Οι*

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

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

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

Ο Κ. Σταματίου αρχίζει την αρκετά πλήρη παρουσίαση της δημιουργικής πορείας του Μπρεχτ με τα «σατιρικά αντιπολεμικά τραγούδια» της πρώτης περιόδου, για να περάσει κατόπιν στον *Μπάαλ* και στα άλλα νεανικά έργα, «κραυγές οργής που ξεσκεπάζουν τις αντιθέσεις του καπιταλιστικού κόσμου, δίχως όμως να δίνουν μια διέξοδο». Αλλά σύντομα, συνεχίζει ο αρθρογράφος, ο Μπρεχτ θα ανακαλύψει τους κλασικούς του μαρξισμού, «που διώχνουν το αναρχικό πούσι απ' τα μάτια του». Καρπός αυτής της στροφής το *Άνθρωπος για άνθρωπο* και η «περίφημη *Όπερα των τριών δεκάρων*», καθώς και τα έργα της «αμερικανικής εποχής»: η «μουσική κωμωδία» *Μεγαλείο και παρακμή της πόλης Μαχάγκονυ*, το «δράμα» *Στη Ζούγκλα των πόλεων* (από λάθος αναφέρεται εδώ αυτό το έργο του 1922) και, «πάνω απ' όλα», η «σατιρική κωμωδία» *Αγία Ιωάννα των Σφαγείων*. Μ' αυτά τα έργα, καταλήγει ο Σταματίου στο πρώτο μέρος του άρθρου του, ο Μπρεχτ «ήταν κιόλας ένας μεγάλος επαναστάτης δημιουργός». Στο δεύτερο μέρος γίνεται αναφορά στη *Μάνα*, καθώς και στην περίοδο της εξορίας, με τα έργα *Στρογγυλά και Μακρουλά κεφάλια* και *Άγχος και αθλιότητα του 3ου Ράιχ*. Αλλά το έργο που παρουσιάζεται εκτενέστερα είναι η *Μάνα Θάρρος και τα παιδιά της*, «το πιο «σημαντικό αντιπολεμικό έργο» του Μπρεχτ. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Σταματίου αδιαφορεί για το μοτίβο της πονεμένης μάνας ενώ επισημαίνει τις αυταπάτες, τον «τυχοδιωκτισμό» της Άννας Φίρλιγκ. Το συμπέρασμα όμως ακολουθεί τη φρασεολογία της εποχής: «ένα σκοπό αναγνωρίζει ο Μπρεχτ στην Τέχνη του —και γενικώτερα στην Τέχνη: το ξύπνημα της συνείδησης των μαζών για τον μεγάλο αγώνα της Ζωής, της Ειρήνης, της Προόδου».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ε) Τέλος, στην *Ελευθερία* της 24ης Αυγούστου γίνεται από τον Μάριο Πλωρίτη ένα ακόμα «Μνημόσυνο στον Μπέρτολτ Μπρεχτ». Αυτός είναι ο υπότιτλος της επιφυλλίδας, που αρχίζει στην 1η και συνεχίζεται στην 5η σελίδα, με τον τίτλο «Ένας επικός». Η βιογραφία του «παιδιού του αιώνα», που «χρειάστηκε κοντά μισό αιώνα και τριών ηπείρων περιπλάνηση για να πατήσει το Κάστρο της Μεγάλης Δόξας», αρχίζει με τη μετάφραση της πρώτης στροφής του ποιήματος «Για τον φτωχό Μπ. Μπ.». Ακολουθεί μια αρκετά πλήρης εξιστόρηση της διαδρομής του Μπρεχτ: Πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, γερμανικός εξπρεσιονισμός, *Βάαλ* και *Τύμπανα μέσα στη νύχτα*, Πισκάτορ («εφευρέτης του επικού θεάτρου»), *Ο άντρας είναι άντρας* («το πρώτο επικό έργο»), *Όπερα του ζητιάνου* (όπου ο Μπρεχτ «μπόρεσε να δώσει θέση στον αναρχικό του δαίμονα και να μεταμορφώσει την σατιρα του Γκαίη σε επαναστατικό τραγούδι»), ναζισμός, επιστροφή στο Ανατολικό Βερολίνο: Μπερλίνερ, Έλενα Βάιγκελ, *Ατρόμητη Μάνα*, *Η καλή ψυχή του Σετσουάν*, *Ο κύκλος με την κιμωλία* (όπου «η 'Υπόθεση' ελάχιστο παίζει ρόλο»). Αφού υποστηρίξει ότι η «επικότητα» του Μπρεχτ, μαζί «με τον εξπρεσιονισμό του Κάιζερ και του Τσάπεκ, το σχετικισμό του Πιραντέλλο, τον πειραματισμό του Ο'Νηλ», αντιπροσωπεύει «ό,τι σημαντικότερο έχει να παρουσιάσει το θέατρο της μεταπολεμικής εποχής», ο Μάριος Πλωρίτης καταλήγει: «Σίγουρα πολλά από τα έργα αυτών των εικονοκλαστών έχουν γεράσει. Σίγουρα τώρα που πέρασε ο πυρετός και οι ενθουσιασμοί, μπορούμε να δούμε καθαρά και τις θεωρητικές και τις θεατρικές αδυναμίες τους. Αλλά τα έργα αυτά, οι συγγραφείς αυτοί, είχαν ένα χάρισμα που δεν το βρίσκουμε στους διαδόχους τους: την έφεση να εκφράσουν την αγωνία του οικουμενικού ανθρώπου, όχι τις 'τρικυμίες σ' ένα φλυτζάνι' διαφόρων παθολογικών περιστάσεων». (Σε υποσημείωση της επιφυλλίδας δίνεται ξανά η πληροφορία για το επικείμενο ανέβασμα της *Ατρόμητης Μάνας* από την Κατερίνα, της *Όπερας του ζητιάνου* από τον Μυράτ, του *Κύκλου* από το Θέατρο Τέχνης).

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

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

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

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

Ας σημειωθεί ότι στην παράσταση του Θεάτρου

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

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

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

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

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

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

— Ο Πλωρίτης χαρακτηρίζει τον Μπρεχτ «διάδοχο του γερμανικού εξπρεσιονισμού [που] δε νοιάζεται για την ψυχογραφική αλχημεία, για τις μικρές ατομικές ιστοριούλες των νατουραλιστών και των εμπρεσιονιστών, αλλά για την μοίρα και τα πάθη του μεγάλου πλήθους». Και συνεχίζει: «Φυσικά ένα θέατρο τέτοιων διαστάσεων δεν μπορούσε να κλειστεί στα καλούπια της ρεαλιστικής σκηνής. Ο Μπρεχτ καταφεύγει σε μια νέα φόρμα που, ουσιαστικά, είναι ανθολόγηση και σύνθεση από στοιχεία πολλών άλλων παλαιότερων θεατρικών ειδών».

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

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

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

— Αρχίζει ο Τερζάκης:

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

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

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

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

τοὐτο, οὐτε οι χαραχτῆρες λείπουν, οὐτε η δράση, οὐτε το κορὐφωμα, οὐτε, προπαντὸς, ο συναισθηματικὸς παράγοντας [...]. Το θέατρο του Μπρεχτ κάθε ἀλλο παρὰ αποκλείει τη διαγραφὴ χαραχτήρων, τις ατομικὲς συγκρούσεις, τα κορυφώματα και τον αισθηματικὸ παράγοντα. Είναι κατ᾽ αρχὴν *θέατρο*. Η επική του μορφὴ καθορίζεται ακριβῶς απ᾽ την διαλεκτικὴ παρουσίαση των γεγονότων ὁπως δημιουργούνται με την κίνηση των μαζῶν, με τις ταξικὲς συγκρούσεις».

γ) Τέλος, σχετικὰ με τη θεωρία και την τεχνικὴ του επικοὐ θεάτρου:

— Βαρίκας: «Ένα είδος λογικοὐ προβλήματος φαντάστηκε το πρότυπο έργο του *επικοὐ θεάτρου* ο ιδρυτὴς του. Ο θεατὴς ακούει να του διηγούνται και βλέπει να παρελαὐνουν μπροστὰ του γεγονότα αλλὰ κατὰ τρόπο που να μην τον επηρεάζουν συναισθηματικὰ, ὡστε αδέσμευτη η κρίση του να μπορεί να τα συγκρίνει και να βγάζει τα δικὰ της συμπεράσματα. Στην τεχνικὴ του διάρθρωση ο *Κύκλος με την κιμωλία* την αντίληψη τοὐτη ζητάει πραγματικὰ να δικαιώσει. [...] Αυτὰ στη θεωρία, γιατί στην πράξη, δηλαδὴ στο έργο, τα πράγματα συμβαίνουν διαφορετικά».

— Τερζάκης: «Είναι επικὸ θέατρο εκείνο ὁπου δεν επιδιώκεται η ψευδαίσθηση πως η σκηνὴ είναι προέκταση της ζωὴς οὐτε η υποβολὴ που κάνει το θεατὴ να μετέχει ψυχικὰ, συναισθηματικὰ, στη δράση. Παρακολουθοὐμε, αντίθετα, μιαν αφήγηση εικονογραφημένη [...] *πειστικὴ σα μια δίκη, ὁπου ο κύριος σκοπὸς είναι να διδαχτεί ο θεατὴς να εκδίδει μιαν ετυμηγορία*. [...] Τι τα θέλετε, κύριοι! Καλὴ και ἁγια η θεωρία, κάθε θεωρία. Ὁμως το θέατρο κάνει *αυλαίες*, και το κοινὸ δεν χειροκροτεί εὐκολα ψυχρὲς *ετυμηγορίες*».

— Πλωρίτης: «Η *επαναστατικότητα* του Μπρεχτ, μπορεί να μη δημιουργήσει σχολὴ, να μην ανοίξει καν μεγάλους δρόμους. Θα βοηθὴση ὁμως, μαζὶ με τα πειράματα πολλὼν ἀλλων, ν᾽ αποσπασθὴ το Θέατρο απὸ τον εγκλεισμὸ του στο πνιγηρὸ *κουτὶ με τα μόμπιλα* ὁπου το καταδίκασε ο νατουραλισμὸς, και να βρη νέους εκφραστικοὺς τρὸπους. [... Ο *Κύκλος*] δίνεται με μια διαδοχὴ σκηνὼν πότε δραματικὼν, πότε λυρικὼν, πότε γκροτέσκων, που μαρτυράνε τη θεατρικὴ ιδιοφυὶα του Μπρεχτ, την περιφρόνησὴ του στα καθιερωμένα *κλισὲ* [...] και προπάντων αυτὸ που ξεχωριστὰ χαρακτηρίζει τον ποιητὴ: την αγάπη του για τον βασανισμένο ἀνθρωπο».

— Σταὐρου: «Ο Μπρεχτ καθὼς αφηγείται θεατρικὰ την ιστορία του, σου δίνει την εντὐπωση πως χρησιμοποιεί απεριὸριστα τις πλουσιώτερες κοινωνικὲς καταστάσεις [...]. Ενὼ δίνει λακωνικὰ τα γεγονότα, το αποτὐπωμὰ τους κι οι ἀνθρωποι που τα προκαλοὐν έχουν εξαιρετικὴ επιβλητικότητα. Ο χρὸνος κυλάει λες και σου προσφέρεται ανάγλυφος, υλοποιημένος, μαζὶ με τις κοινωνικὲς ζυμὼσεις, που συντελοὐνται *ανὰ πάσαν στιγμὴν*. [...] Δεν διαφεὐγει τίποτα του Μπρεχτ. Ὁλα ξεσκεπάζονται».

Η αντίληψη, που τη συναντήσαμε ἡδη, ὁτι οι θεωρίες του Μπρεχτ διαψεὐδονται απὸ το έργο του, επανέρχεται σε πολλοὐς ἀλλους κριτικοὺς:

— «Οι αντιλήψεις του Μπρεχτ για το δράμα και την τεχνικὴ του ανατρέπουν εκ θεμελίων την κλασσικὴ θεωρία περὶ θεάτρου. [...] Θέατρο προγραμματικὸ λοιπὸν; Ναι, μα είναι τὸσο πληθωρικὴ η αίσθηση της ζωὴς και η ποίησι που το διαρρέει, ὡστε τελικὰ να επικρατὴ η μέθεξις του θεατὴ με ὁλες τις αισθητικὲς της συνέπειες» (Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκὴ*).

— «Ας μας συγχωρήση ο μακαρίτης Μπρεχτ, αλλὰ οι ἀνθρωποι που δεν έχουν βάλει τη διαλεκτικὴ στη θέσι της ψυχὴς τους, δεν μένουν καθόλου ψυχροὶ στα παθὴματα της Γκρούσας και τα συναισθὴματά τους κινητοποιοὐνται εντατικὰ» (Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*).

Αντίθετα, ο Κλέων Παράσχος (*Καθημερινὴ*) δέχεται ὁτι «ο καλὐτερος αν ὁχι ο μόνος τρὸπος για να το ιδοὐμε [= το δράμα του Μπρεχτ] θα ἡταν᾽ν᾽ αναζητὴσουμε σ᾽ αυτὸ ὁ,τι μας δίνει ο συγγραφεὐς και ὁπως μας το δίνει, ξεχνὼντας τις αντιλὴψεις μας για την θεατρικὴ τέχνη».

Σε πολλοὐς απὸ τους υπὸλοιπους κριτικοὺς, η έλλειψη ενημέρωσης απὸ τη μια και η ιδεολογικὴ διαφωνία απὸ την ἀλλη υπαγορεὐουν καταδικαστικὲς κρίσεις και αφελεὶς αφορισμοὺς:

— «Οι αυθαίρετοι ισχυρισμοὶ [του Μπρεχτ] δεν μποροὐν ν᾽ αντισταθοὐν οὐτε στην πιο επιπολαία βάσανο. Θέατρο, που αποκλείει τη δράσι και τον συναισθηματισμὸ, για να τ᾽ αντικαταστὴση με τη διαλεκτικὴ, και δεν ζητεί να προκαλὲση ψυχικὴ αντίδραση του θεατοὐ, αλλὰ εννοεί να τον μεταβάλη σε αντικειμενικὸ παρατηρητὴ και ψυχρὸ κριτὴ, αποτελεί, απλοὐστατα, παραλογισμὸ» (Κ.Ο., *Έθνος*).

— «[Τα έργα του Μπρεχτ] έχουν έναν εσκεμμένον εγκεφαλισμὸν και έναν τὸνο κηρὐγματος, που δεν τους εγγυάται μακρὰν διάρκειαν» (Ι.Λ., *Εστία*).

Αλλὰ την εμπαθέστερη ἀρνηση τη συναντοὐμε στις κριτικὲς του Καραγάτση (*Βραδυνὴ*) και του Ἀλκη Θρὐλου (*Νέα Εστία*), οι οποίοι δεν απορρίπτουν μὸνο την μπρεχτικὴ θεωρία, αλλὰ και το συγκεκριμένο έργο:

— Ο Καραγάτσης δίνει στον Μπρεχτ μαθὴματα δραματουργικὴς τεχνικὴς: «Αν ο συγγραφεὰς χειριζὸταν το θέμα συμφὼνως με τους νὸμους της καθιερωμένης σκηνικὴς οικονομίας, απ᾽ ὁλο το θέμα θα ᾽βγαζε το πολὐ ένα μονὸπρακτο εξαιρετικὰ ενδιαφέρον. [...] Ἑλα ὁμως που ο Μπρεχτ ἡθελε σὼνει και καλὰ να γράψη έργο πεντάπρακτο! [...] Συμβαίνει ὁμως ακὸμα κάτι θλιβερὼτερο: Φαίνεται πως [ο Μπρεχτ] για ν᾽ αποφὐγη ίσως τη συγγραφὴ ἀλλων τριὼν πράξεων (εκ δέκα σκηνὼν εκάστη) ενεφιλοχὼρησε [sic] έναν αφηγητὴ, ο οποίος, κάθε τρεις και λίγο, μας... διηγείται τις πολλὲς ἀλλες επιφυλλιδογραφικὲς περιπὲτειες της ηρωίδος, που παρελείφθησαν απὸ την σκηνικὴ εμφάνισι. Σας δίνω το λὸγο της τιμὴς μου ὁτι ο θεατὴς, φτάνοντας στο τέλος της πράξεως, διερωτάται αν βλέπη θεατρικὸ έργο ὴ σκηνοποιημένη επιφυλλίδα σπαραξικαρδίως ρομαντικὼν και αφελέστατα πολιτικοραδιουργικὼν περιπετειὼν».

— Ο Ἀλκης Θρὐλος, αγνοὼντας προφανὼς τις ιδιομορφίες της μπρεχτικὴς τεχνικὴς, εκλαμβάνει ως αδεξιότητα τη συνειδητὴ επιλογὴ μιας φὸρμας: «Σε πέντε μακριὲς πράξεις, μεσ᾽ απὸ αλλεπάλληλες επαναλὴψεις —πρὼτα διηγείται ο αφηγητὴς και ὑστερα ενεργοὐνται τα ὁσα μας είπε—, μὲσ᾽ απὸ μια τεχνοτροπία που μας δίνει την εντὐπωση εικονογράφησης ενὸς ασὴμαντου κειμένου, μὲσ᾽ απὸ πληθὼρα διακοπὼν— η φράση κάθε τὸσο σταματὰ για να παρεμβληθεί ένα επεισὸδιο ὴ και μια ολὸκληρη πράξὴ που δεν συγχωνεὐεται μ᾽ αυτὴν



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

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

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ανεπάρκεια μεγάλου μέρους της κριτικής απέναντι στο φαινόμενο Μπρεχτ οφειλόταν στην ελλιπή ακόμα πληροφόρηση. Είναι χαρακτηριστικό ότι μισό χρόνο αργότερα, όταν το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει τον *Κύκλο* στη Θεσσαλονίκη, διατυπώνονται πολύ νηφαλιότερες κρίσεις:

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

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

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

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

Σωτήρης Χαβιάρας

Τα ἐργα του Μπρεχτ στην ελληνική σκηνή

1. *Ο κύκλος με την κιμωλία*

1.1. Θέατρο Τέχνης, 24.1.1957.

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

Διανομή: Αναστασία Πανταζοπούλου (Γρούσα), Γιώργος Λαζάνης (Αζντάκ), Κώστας Μπάκας (Ποιητής), Νέλλη Αγγελίδου (Ν. Αμπασβίλι), Μηνάς Χρηστίδης (Πρίγκ. Καμπέτσκι, Δικηγόρος), Δημήτρης Χατζημάρκος (Κυβερνήτης, Ξενοδόχος, Δικηγόρος), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Λαυρέντης), Νίκος Μπιρμπίλης (Σίμων Σασάβα), Θόδωρος Κατσαδράμης (Σώβα, Καλόγερος, Γαλατάς), Βέρα Ζαβιτσιάνου (Ανίκω, Λουδοβίκα), Δημήτρης Μπάλλας (Γιατρός, Μαυροσκούφης), Γιώργος Τσιτσόπουλος, Τάνια Σαββοπούλου, Μαρία Κωσταντάρου, Λίλη Παπαγιάννη, Νίνα Γιαννίδη, Κώστας Καζάκος.

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

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

1.2. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 15.12.1977.

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

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

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

1.3. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισσας, 2.12.1983.

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

Διανομή: Ιωάννα Γκαβάκου (Γρούσα), Κώστας Τσιάνος (Αζτάκ), Νίκος Γαλιάτσος (Ποιητής), Μιχάλης Αεράκης



Η πρώτη ελληνική παράσταση Μπρεχτ, 1957:
Ο κύκλος με την κιμωλία *στο Θέατρο Τέχνης.*

(Σίμων Σασάβα), Μανώλης Σορμαΐνης (Λαυρέντης), Σταυρούλα Σπυρίδωνος (Αννικώ), Γιώργος Ζωγράφος (Γιουσούφ), Μαρία Αναστασίου (μάνα του Γιουσούφ), Ρίκα Βαγιάνη (Ν. Αμπασβίλλι), Θανάσης Σκαρλίγκος (Σωβά, Γαλατάς), Πάνος Πανόπουλος (Καλόγερος), Άννα Χατζησοφιά (Σούλικα, Λουδοβίκα), Δημήτρης Γεννηματάς, Δημ. Δημητρούλιας, Άννα Κοκκίνου, Μανώλης Μπαλής, Σεραφείμ Ντίνας, Μανώλης Πουλιάσης, Κίμων Ρηγόπουλος, Στάθης Σαμαρτζής.

1.4. Γιορτές των βράχων, 1.8.1986.

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

Διανομή: Νίκη Τριανταφυλλίδη (Γκρούσα), Βασίλης Διαμαντόπουλος (Αζντάκ), Μίρκα Γεμεντζάκη (Αφηγητής), Αντώνης Κατσαρής, Γιάννης Κυριακίδης, Στέφανος Κυριακίδης, Μαρίνα Γεωργίου, Δημήτρης Κουκής, Κωνσταντίνος Μάριος. Επίσης παίζουν και τραγουδούν οι: Γιάννα Ανδρεοπούλου, Κατερίνα Βακαλοπούλου, Δέσποινα Δρεπανιά, Μαρία Κουτσιαδάκη, Αθηνά Παππά, Βάσω Σακελάρη, Πηνελόπη Σταυροπούλου, Ευδοκία Σουβατζή, Εύα Στιλάντερ, Ευδοκία Χατζηιωάννου, Αρτώ Απαρτιάν, Αριστοτέλης Αποσκίτης, Γιώργος Βούρος, Νίκος Μπαρλιόκας, Απόστολος Σοφιανός και Νίκος Τσουμπάκος.

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

2. *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*

2.1. Θέατρο Τέχνης, 26.10.1958.

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

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

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



Θέατρο Τέχνης, 1958 (Βέρα Ζαβιτσιάνου)

2.2. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 21.1.1965.

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

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

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



Κ.Θ.Β.Ε., 1965 (Αλέκα Παΐζη)

2.3. Προσκήνιο, 21.1.1972.

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

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

Μετά από 85 παραστάσεις στο Θέατρο Όρβο, μεταφέρθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς.



Προσκήνιο, 1972 (Βιβέτα Τσιούνη).

2.4. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 10.11.1979 (Λευκωσία).

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

Διανομή: Λένια Σορόκου (Σεν Τε/Σούι Τα), Βλαδίμηρος Καυκαρίδης - Κώστας Δημητρίου - Αντώνης Κατσαρής (Τρεις Θεοί), Στέλιος Καυκαρίδης (Βανγκ), Νεόφυτος Νεοφύτου (Γιανγκ Σουν), Σπύρος Σταυριανίδης (Σου Φου), Άλκηστις Παυλίδου (Σιν), Τζένη Γαϊτανοπούλου (Μι Τσου), Έλλη Κυριακίδου (κυρία Γιανγκ), Ανδρέας Μούστρας, Ανδρέας Μουσουλιώτης, Φίλης Καραβιώτης, Φλωρεντία Δημητρίου, Νίκος Νικολαΐδης, Θάνος Πεττεμερίδης, Φαίδρος Στασινός, Πατρίτσια Πεττεμερίδου, Ευτύχιος Πουλλαΐδης, Ιωάννα Σιαφ-



Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 1985

κάλη, Ἄντρος Κρητικός, Μαρία Μίχα, Γιώργος Παπαγεωργίου.

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

2.5. Θέατρο της Κούκλας, 13.11.1981.

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

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

Στις δυο παραστάσεις που άνοιξαν την «Ἔκφραση '81» στο Θέατρο Λουζιτάνια (13 και 14.11.1981) πρέπει να προστεθούν ελάχιστες επαναλήψεις.

2.6. Χανιώτικο Θεατρικό Εργαστήρι 11.4.1983.

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

Ερασιτέχνες ηθοποιοί.

2.7. Εθνικό Θέατρο, 15.2.1985.

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

Διανομή: Νίκη Τριανταφυλλίδη-Ράσμη Τσόπελα (Σεν Τε/Σούι Τα), Γιώργος Δάνης (Βανγκ), Κώστας Καστανάς (Γιανγκ Σουν), Μαργαρίτα Λαμπρινού (Σιν) Μίρκα Καλαντζοπούλου (Μι Τσου), Θόδωρος Συριώτης (Σου Φου), Ορφέας Ζάχος-Μπάμπης Γιωτόπουλος-Δημήτρης Παλαιοχωρίτης (Τρεις Θεοί), Λάμπρος Κοτσίρης, Μαρία Μαρμαρινού, Ταϋγέττη, Μαίρη Λαλοπούλου, Τάσος Παπαδάκης, Ηλίας Πλακίδης, Γιώργος Παρτσαλάκης, Λιλή Κοκκώδη, Καίτη Τριανταφύλλου, Σπύρος Κουβαρδάς, Φώτης Κέπελης, Κώστας Παγώνης, Μάριος Παπαγεωργίου.

3. *Μάνα Κουράγιο*

3.1. Θίασος Αλίκης, 21.11.1958.

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

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

80 παραστάσεις στο Θέατρο Κυβέλης.

3.2. Θίασος Αλέξη Μινωτή - Κατίνας Παξινού, 1.10.1971.

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

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



Η Κατίνα Παξινού

στη Μάνα Κουράγιο, *1971.*

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

3.3. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 22.10.1977 (Λευκωσία).

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

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

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

3.4. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 18.12.1982.

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

Διανομή: Λίνα Λαμπράκη (Μάνα Κουράγιο), Ανέζα Παπαδοπούλου (Κατερίνα), Χρήστος Στέργιογλου (Άιλιφ), Κοσμάς Ζαχάρωφ (Σβάιτσερκαζ), Νίκος Βρεττός (Ιεροκήρυκας), Ζαφείρης Κατραμάδας (Μάγειρας), Δήμητρα Χατούπη (Υβέτ Ποτιέ), Τάσος Παλαντζίδης, Πέρης Μιχαηλίδης, Γεωργία Εμμανουήλ, Θανάσης Παπαδημητρίου, Κώστας Ίτσιος, Γιάννης Βρανάς, Γιώργος Ντομούζης, Στέλλα Σμουλιώτου, Γιώργος Βλαχόπουλος, Θηρεσία Μανωλούδη, Γιάννης Ηλιόπουλος.

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

4. *Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ΄ Ράιχ*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Παίχτηκε στο θερινό θέατρο Διονύσια της Καλλιθέας, με τον τίτλο *Γ΄ Ράιχ*, για τρεις εβδομάδες. Προηγουμένως είχε παρουσιαστεί, στις 8.12.1958, στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς.

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

Το πρόγραμμα περιελάμβανε το ομότιτλο μονόπρακτο από το *Γ΄ Ράιχ* και το *Η εξαίρεση και ο κανόνας* (βλ. 8.1.)

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

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

Παραστάσεις έως τις 18.5.1966, στο θέατρο Διάνα.

4.4. *Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ΄ Ράϊχ*, Θέατρο Τέχνης, 8.11.1974.

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

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

220 παραστάσεις στο υπόγειο του Ορφέα.

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

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

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

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

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

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

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

Έναρξη στο Φρούριο Φιρκά Χανίων, κατόπιν περιοδεία στην Κρήτη.

Δεκατρείς από τις σκηνές του έργου.

4.7. *Η Εβραία.* Θέατρο Τέχνης, 26.11.1981

Στο πρόγραμμα *Πρόσωπα μέσα στο χρόνο.*

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν.

Με τη Μάγια Λυμπεροπούλου και τον Μίμη Κουγιουμτζή.

5. *Η ζωή του Γαλιλαίου.*

5.1. Νέο Θέατρο, 20.10.1961.

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Βασίλης Διαμαντόπουλος. Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης. Μουσική: Χανς Αισλερ, διεύθυνση και επιμέλεια: Βύρων Κολάσης.

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

70 περίπου παραστάσεις.

Το έργο παίχτηκε με τον τίτλο *Γαλιλαίος.*

Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος στον Γαλιλαίο, *1961.*



5.2. Εθνικό Θέατρο 24.2.1973.

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

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

74 παραστάσεις.

6. *Η άνοδος του Αρτούρο Ούι*

6.1. Θέατρο Τέχνης 1.11.1961

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

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

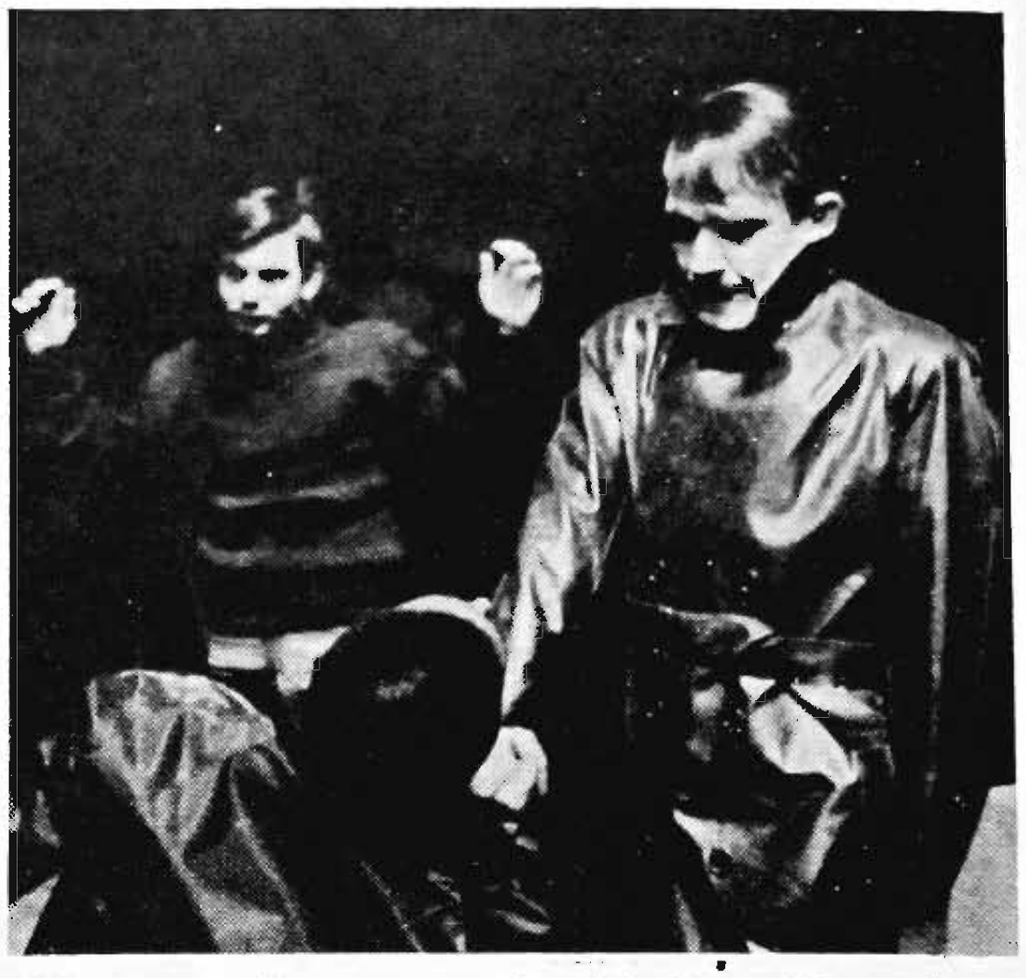
70 παραστάσεις στην Αθήνα. Το επόμενο καλοκαίρι παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Κήπου Θεσσαλονίκης.

6.2. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας, 1984-1985.

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

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

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



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

7. *Η όπερα της πεντάρας*

Μουσική: Κουρτ Βάιλ.

7.1 Θίασος Νίκου Χατζίσκου, 5.7.1962.

Μετάφραση: Μίτση Κουγιουμτζόγλου (μετάφραση τραγουδιών: Βασίλης Ρώτας). Σκηνοθεσία: Νίκος Χατζίσκος. Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Εγγονόπουλος. Μουσική διεύθυνση: Αργύρης Κουνάδης. Κινησιογραφία: Μανώλης Καστρινός.

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

Λιγότερες από 20 παραστάσεις στο Υπαίθριον Θέατρον Νίκου Χατζίσκου (Άλσος Άρεως).

Το έργο παίχτηκε με τον τίτλο: *Το ρομάντσο της πεντάρας.*

7.2. Θέατρο Κάππα, 7.11.1975.

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

Διανομή: Νίκος Κούρκουλος (Μακχήθ), Μελίνα Μερκούρη (Τζένη), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Πήτσαμ), Καίτη Λαμπροπούλου (Κυρία Πήτσαμ), Πέπη Οικονοπούλου (Πόλλη), Χρυσούλα Διαβάτη (Λούση), Δημήτρης Χρυσομάλλης (Αφηγητής), Ιάκωβος Ψαρράς (Μπράουν και «Μαντάμ»), Ντίνος Δουλγεράκης (Σμιθ), Χρήστος Ζορμπάς, Βασίλης Γεωργιάδης, Βασίλης Πολίτης, Νίκος Γαλιάτσος, Άλκη Ηλιοπούλου, Μαργαρίτα Παπαδοπούλου, Ιωάννα Μήτρου, Δ. Βασμάτζης, Θ. Γιαννιώτης, Ν. Νικολαΐδης, Α. Παπαδόπουλος, Δ. Καρα-



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

μπούλης, Π. Λάππας, Γ. Μαλταμπές, Ντ. Αυγουστίδης, Β. Μπουντούρης, Τ. Χαλάς.

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

7.3. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 29.11.1980.

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

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

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

7.4. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας, 24.2.1984.

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

Διανομή: Χρήστος Λεττονός (Μακχήθ), Παύλος Γεωργιάδης (Πήτσαμ), Φωτεινή Παπαδοπούλου (Κυρία Πήτσαμ), Ευγενία Βαρυτίμου (Πόλυ), Οδυσσέας Γωνιάδης (Μπράουν), Μαίρη Τοπτσόγλου-Μαρία Μάλλιου (Τζένη), Αλέξανδρος Τσακίρης, Δημήτρης Μαυρόπουλος , Θεόδωρος Παπαδόπουλος, Ιωάννης Παπαθύμιος, Σήφης Πειρουνάκης, Χρήστος Σουγιουλτζής, Γιώργος Γαϊτάνης, Έλενα Κωνσταντινίδου, Λίζα Δημητρίου.

7.5. Αμφιθέατρο, 19.12.1986.

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

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

8. *Η εξαίρεση και ο κανόνας*

8.1. Θίασος Αλκουλή, 5.5.1966.

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

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

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

8.2. Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, 7.11.1980.

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

Έπαιξαν: Μιχάλης Γούναρης, Γιάννης Ηλιόπουλος, Χάρης Κεδίκος, Έλλη Ναζλίδου, Νίκος Ναουμίδης, Κατερίνα Σιώρη, Στράτος Τρίπκος.

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

8.3. Θίασος Μοντέρνοι Καιροί, 15.12.1982.

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

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

Επανάληψη στις 12 και 13.8.1983 στο θέατρο Ρεματιάς Χαλανδρίου. Προβλήθηκε στις 4.2.1984 από την ΕΡΤ-2.

9. *Ο άντρας είναι άντρας*

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

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

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

Από τη μικρή αίθουσα της «Τέχνης» (Κομνηνών 4) η παράσταση μεταφέρθηκε ξαναδουλεμένη στο θέατρο Αμαλία, όπου παίχτηκε από τις 17.10 έως τις 3.12.1972, με τις εξής σημαντικές αλλαγές: Μετάφραση: Άννα Κολτσιδοπούλου. Σκηνικά-Κοστούμια: Δημήτρης Μητσομπούνης. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου. Νέα στοιχεία στη διανομή: Γιώργος Ροντίδης (Τζιράια Τζιπ), Αλέξης Κωνσταντής (Ούρια Σέλλεϋ), Στέλιος Γούτης (Κύριος Βανγκ), Παναγιώτης Πατσουράκος και Νίκος Ναουμίδης (Στρατιώτες)· προστέθηκε ο ρόλος ενός Σχολιαστή, που τον κράτησε ο Γιώργος Σαμπάνης.

9.2. Θεατρική Ομάδα «Δ», 18.4.1972.

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

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

Στο θέατρο Όρβο έως τις 8.5.1972.

Παίχτηκε με τον τίτλο: *Άνθρωπος ίσον άνθρωπος.*

9.3. Εθνικό Θεάτρο, Νέα Σκηνή, 27.2.1982.

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

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

Παίχτηκε με τον τίτλο: *Άντρας ίσον άντρας.*

10. *Η Αγία Ιωάννα των σφαγείων.*

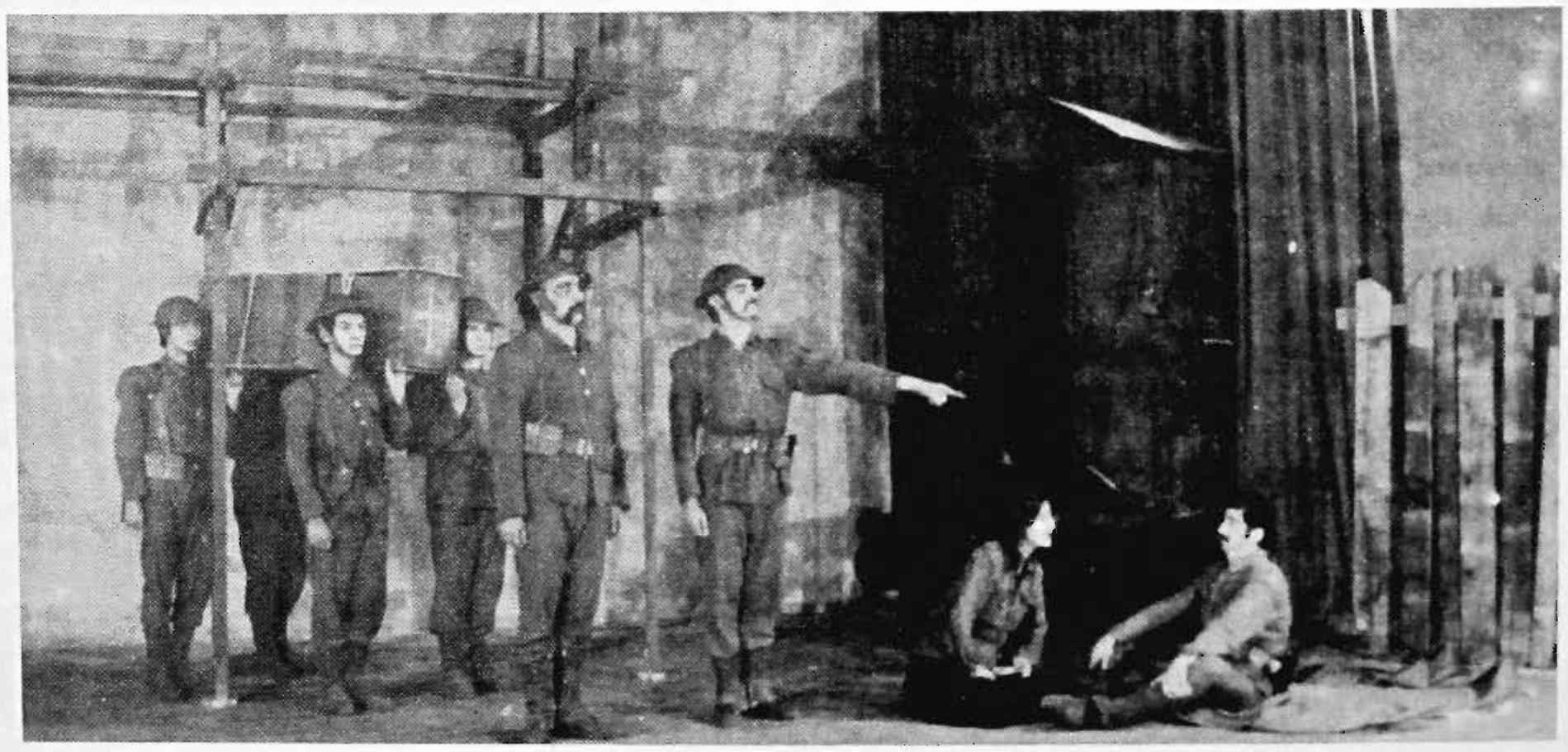
10.1. Θίασος Δημήτρη Μυράτ - Βούλας Ζουμπουλάκη, 9.6.1972.

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

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

Έως τις 16.7.1872 στο θέατρο Αθηνά.

Ο άντρας είναι άντρας *στο Θεατρικό Εργαστήρι της «Τέχνης», 1972.*



11. *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή.*

11.1. Ελληνική Σκηνή Άννας Συνοδινού, 8.2.1973.

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

Διανομή: Άννα Συνοδινού (Αντιγόνη), Εύα Κοταμανίδου (Ισμήνη), Θάνος Κωτσόπουλος (Κρέοντας), Γιώργος Κοτανίδης (Αίμονας), Νίκος Κούρος (Φύλακας), Θ. Ανδριακόπουλος (Τειρεσίας), Τίμος Περλέγκας (Λοχίας των SS και Μαντατοφόρος), Άρτεμις Τσάρμη (Σκλάβα).

Έως τις 22.4.1973 στο θέατρο Βρετάνια.

Παίχτηκε με τον τίτλο: *Αντιγόνη.*

12. *Ταμπούρλα στη νύχτα.*

12.1. Θέατρο Κάππα, 22.10.1974.

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

Διανομή: Νίκος Κούρκουλος (Αντρέας Κράγκλερ), Νόρα Βαλσάμη (Άννα), Καίτη Λαμπροπούλου (Αμαλία), Κώστας Στυλιάρης (Καρλ), Γιώργος Μοσχίδης (Φριτς Μουρκ), Γιώργος Μάζης (Τραγουδιστής), Κίττυ Αρσένη (Μαρί), Δημήτρης Ζακυνθηνός (Μπούλτροττερ), Δημήτρης Ιωακειμίδης (Γκλουμπ) Χρήστος Μάντζαρης (Μπάμπους), Δήμητρα Ζέζα (Αυγούστα), Δημήτρης Βασματζής (Λάαρ), Ντίνος Δουλγεράκης (ένας Μεθυσμένος), Στέλιος Λιονάκης (Γκαρσόνι) και Λίνα Μπαμπατσιά (Καμαριέρα).

Γύρω στις 250 παραστάσεις.

13. *Ο οικοδιδάσκαλος*

13.1. Θίασος Γιάννη Φέρτη - Ξένιας Καλογεροπούλου, 23.10.1974.

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

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

Μέχρι τις 25.1.1975 στο θέατρο Αθηνά.

Παίχτηκε με τον τίτλο: *Ο δάσκαλος.*

14. *Ο Σβέυκ στο Β΄ παγκόσμιο πόλεμο*

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

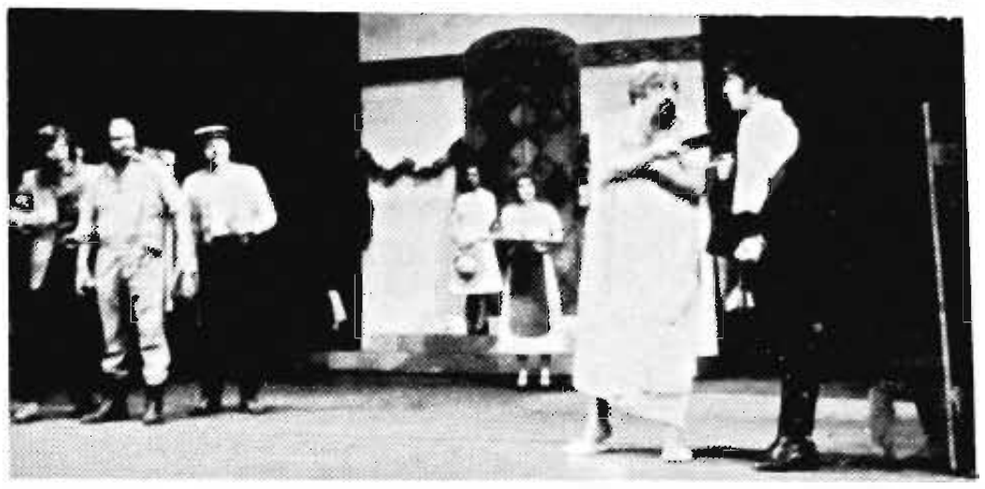
Μετάφραση: Κώστας Παλαιολόγος (μετάφραση τραγουδιών: Παύλος Μαντούδης). Σκηνοθεσία: Γιάννης Γεωργιάδης. Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης. Μουσική: Δημ. Μαραγκόπουλος, επιμέλεια: Ιφιγένεια Ευθυμιάτου-Σπύρου. Χορογραφία: Λένα Ζαμπούρα.

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

14.2. Μοντέρνοι Καιροί 27.1.1984.

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

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



Ο Πούντιλα στο Κ.Θ.Β.Ε., 1976 (Δημήτρης Παπαμιχαήλ).

15. *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττι.*

15.1. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 9.1.1976.

Μετάφραση: Γιάννης Οικονομίδης. Σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης. Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πολίτης. Μουσική: Πάουλ Ντεσσάου, διδασκαλία: Αίγλη Χαβά-Βάγια.

Διανομή: Δημήτρης Παπαμιχαήλ (Πούντιλα), Χρήστος Τσάγκας-Δημήτρης Τερζόπουλος (Μάττι), Μαρίνα Γεωργίου-Τζένη Καλύβα (Εύα), Πόπη Άλβα-Γιάννα Κούρου (Έμμα), Ολυμπία Τολίκα-Δέσποινα Σφάντζικα (Φαρμακοποιός), Γεωργία Εμμανουήλ (Γελαδάρισσα), Καίτη Μητροπούλου (Τηλεφωνήτρια), Βασίλης Γκόπης, Ρίκα Γαλάνη, Τάσος Παλαντζίδης, Κώστας Κωνσταντινίδης, Νίκος Καββαδάς, Νέλσων Μωραϊτόπουλος, Ζαφείρης Κατραμάδας, Σοφία Λάππου, Τάσος Πανταζής, Σίμος Ιωαννίδης, Κατερίνα Σιώρη, Ντίνος Ταυρίδης, Ελένη Γεωργιάδου, Γιώργος Φουρνιάδης, Ρέα Φουρτούνα, Δημήτρης Μαυρομάτης, Νίκος Καρατάσιος, Παναγιώτης Πλάνος, Μαίρη Μωραϊτοπούλου κ.ά.

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

16. *Η μάνα*

16.1. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 6.2.1976.

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

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

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

17. *Το ψωμάδικο*

17.1. Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, 29.10. 1976.

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

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

Πρώτη παράσταση στα ΙΑ΄ «Δημήτρια», θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Κατόπιν στο θέατρο Άνετον από τις 25.11.1976, για ένα μήνα περίπου.

18. *Οι γάμοι των μικροαστών*

18.1. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 30.10.1976.

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

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

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

18.2. Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, 25.3. 1981.

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

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

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

19. *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*

19.1. Εθνικό Θέατρο, 17.12.1976.

Μετάφραση: Δημήτρης Οικονομίδης. Σκηνοθεσία: Σταύρος Ντουφεξής. Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πολίτης. Μουσική: Χανς Άισλερ, διδασκαλία: Έλλη Νικολαΐδη.

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

38 παραστάσεις έως τις 16.1.1977.

20. *Το Μικρό Μαχαγκόννυ*

Μουσική: Κουρτ Βάιλ

20.1. Θέατρο Θεσσαλονίκης, 1978.

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

Διανομή: Ελένη Μακίσογλου (Μπέγκμπικ), Παύλος Κοντογιαννίδης (Πωλ Άκερμαν), Μιχάλης Γούναρης (Παρουσιαστής), Γιώργος Μπιζιούρας (Μωυσής), Ελένη Γερασιμίδου (Γιάκομπ Σμιθ), Ανέζα Παπαδοπούλου (Τζέννυ), Νίκος Χατζής (Μπίλλυ), Σάκης Πετκίδης (Γιόσεφ Λέτνερ), Αγγέλα Φουντούκη (Μπέσυ), Μαρία Μάλλιου (Κορίτσι Α΄), Σίσυ Αλατά (Κορίτσι Β΄).

Θέατρο Αχίλλειον.

20.2. Εταιρικός θίασος «Αντώνης Γιαννίδης», 13. 8.1986.

Μετάφραση: Θόδωρος Τερζόπουλος (μετάφραση τραγουδιών: Σπύρος Παγιατάκης). Σκηνοθεσία: Κρίστοφ Σροτ. Σκηνικά-Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης - Μανώλης Παντελιδάκης. Μουσική διδασκαλία: Ράινερ Μπεμ. Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ. Αυτοσχεδιασμός: Βασίλης Λάγγος.

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

Δύο παραστάσεις στο Πάρκο Ελευθερίας και κατόπιν μικρή περιοδεία.

21. *Ακμή και παρακμή της πόλης Μαχαγκόννυ*

21.1. Εθνική Λυρική Σκηνή, 22.11.1977.

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

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

8 παραστάσεις.

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

22. *Στη ζούγκλα των πόλεων*

22.1. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 22.12.1979.

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

Διανομή: Νίκος Καμτσής (Τζωρτζ Γκάργκα), Νίκος Μητρογιαννόπουλος (Σ. Σλινγκ), Νέλλη Αγγελίδου (Μάε Γκάργκα), Στέλιος Γούτης (Σ. Μέυνς), Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Θωμάς Κωνσταντινίδης, Γιώργος Κέντρος, Κάκια Ιγερινού, Νίκος Βαγιονάκης, Γιωργία Κουλουφάκου, Νίκος Γαροφάλλου, Αντώνης Αντύπας, Μανώλης Σορμαΐνης, Κωστής Μεγαπάνος.

23. *Τα όπλα της Κυρα-Καρράρ*

23.1. Δεσμοί [Ημικρατικό Θέατρο Πελοποννήσου], 31.10.1981.

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

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

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

24. *Φως στα σκοτάδια*

24.1. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 6.2.1982.

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

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

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

24.2. Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 25.8.1983.

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

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

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

25. *Μπάαλ*

25.1. Θίασος της Αθήνας, 9.12.1983.

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

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

Θέατρο Αμόρε.

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΙΚΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

1. Αφιέρωμα στον Μπρεχτ, 8.12.1958.

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

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

2. Αφιέρωμα στον Μπρεχτ, 18.12.1961.

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

3. Έκθεση Μπρεχτ, από 4.10.1971.

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

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

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

Έπαιξαν: Μελίνα Μερκούρη, Μάνος Κατράκης, Γιάννης Φέρτης, Μπέττυ Βαλάση, Χρήστος Καλαβρούζος, Κατερίνα Μπούρλου, Μελίνα Παπανέστορα.

Παραστάσεις στο θέατρο Μπροντγουαίη.

5. Ρεσιτάλ Μαρίας Φαραντούρη-Α΄, 21.4.1977.

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

Θέατρο Αλίκης, έως την 1.5.1977.

6. Ρεσιτάλ Μαρίας Φαραντούρη-Β΄, 28.4.1979.

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

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

Στο θέατρο Αλίκης, έως τις 5.5.1979.

7. Μ. Φαραντούρη-Έκκεχαρτ Σαλ, 20-22.10.1980.

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

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

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

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

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

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

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

Παραστάσεις στο Ανοιχτό Θέατρο Καισαριανής (29-31.5.1981) κ.α.

10. Ρεσιτάλ Γκιζέλας Μάι, 2.8.1981.

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

11. Αφιέρωμα στον Μπρεχτ, 23.11.1981.

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

12. Κινηματογραφικό αφιέρωμα στον Μπρεχτ, από 22.2.1982.

Κύκλος προβολών της Ταινιοθήκης της Ελλάδος: *Όπερα της πεντάρας, Κούλε Βάμπε, Και οι δήμιοι πεθαίνουν, Ο κύριος Πούντιλα και ο υπηρέτης του Μάττι, Τα όπλα της Κυρα Καρράρ.* Προλόγισε ο Ζυλ Ντασσέν.

13. «Διαβαστό Θέατρο», 12.4.1982.

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

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

Παράσταση-κολλάζ κειμένων του Μπρεχτ και του Χίτλερ.

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

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

15. *Μια βραδυά στο καμπαρέ*, 28.4.1984.

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

Σκηνοθεσία: Λάκης Κουρετζής. Σκηνικά: Ρ. Μοράρη.



Η μάνα, *Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 1976.*

ΞΕΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

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

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

— *Ο κύκλος με την κιμωλία*, από το Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Ηρώδειο, 16.7.1981. Σκηνοθεσία: Πέτερ Κούρκε. Με τη Φραντσίκα Τραίγκνερ (Γκρούσα) και τον Έκκεχαρτ Σαλλ (Αζντάκ).

Οι ερασιτεχνικές παραστάσεις θα αποτελέσουν αντικείμενο χωριστής καταγραφής.

Σωτήρης Χαβιάρας

Σ.Σ. Ο Σωτήρης Χαβιάρας ετοιμάζει, στο 7ο Πανεπιστήμιο του Παρισιού, διδακτορική διατριβή με θέμα: Ο Μπρεχτ στην Ελλάδα. *Οι αναγνώστες που θα είχαν την καλοσύνη να επισημάνουν αβλεψίες και παραλείψεις, παρακαλούνται να γράψουν στη διεύθυνση του περιοδικού.*

Η πρώτη γνωριμία με τους αρχαίους τραγικούς



ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Μια καινούρια σειρά του Χαρταετού που αποτελείται από πέντε βιβλία και σκοπό έχει να μυήσει το παιδί στα κείμενα των αρχαίων τραγικών ποιητών.

Χαρταετος Βιβλία για παιδιά
Για τα παιδιά που αγαπούν το θέατρο

Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε.
4ο χλμ. οδού Λαγκαδά, 564 30 Θεσσαλονίκη, Τηλ. 666.066/70, Telex 418895 ASE GR
Υποκατάστημα Αθηνών: Σολωμού 66, 104 32 Αθήνα, Τηλ. 52.27.807, 52.36.596/7