ΤΟ ΕΠΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ ΣΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΡΑΣΗ

Λέγεται ότι λίγο μετά το θάνατο του Μπέρτολτ Μπρεχτ, το 1956, η Λότε Λένια, διευθύνουσα ηθοποιός του Berline Ensemble, αφηγούνταν στην Αϊόβα, σε ομάδα φοιτητών, το προσωπικό της απολογισμό σχετικά με τη συνεργασία της με τον Μπρεχτ. Η Λότε Λένια, αντιμετώπισε μεγάλη δυσκολία στην κατανόηση των θεωριών υποκριτικής του Μπρεχτ όπως αυτές εντοπίζονταν σε ρόλο που είχε να υποδυθεί σε κάποιο από τα έργα του. Δυσκολίες να ρωτήσει τον Μπρεχτ για την ερμηνεία του ρόλου της και να πετύχει μια πιστή απόδοση πιστή στην επική θεωρία. Ο Μπρεχτ την χτύπησε φιλικά στους ώμους της και της είπε απλά «να ακολουθήσει το ένστικτό της» και να «διαδώσει τις δουλειά στην ηθοποιία». Αυτός υπήρξε ο τρόπος του Μπρεχτ στην αποδοχή ότι οι διάσημες θεωρίες του μπορεί να φτάσουν τόσο μακριά, ώστε τελικά η παραδοσιακή υποκριτική τέχνη μπορεί, επίσης, να αποτελεί απαραίτητο μέρος της δουλειάς για την αποτελεσματική να παρουσίαση των έργων του. Με άλλα λόγια, υπάρχει μια μεγάλη διάκριση ανάμεσα στις θεωρίες του Μπρεχτ και στην «εξάσκηση» κατά την ερμηνεία των έργων του Μπρεχτ.

Από το 1956, οι ιδέες του Μπρεχτ έφεραν την επανάσταση στην συγγραφή θεατρικών έργων και τη μεθοδολογία της υποκριτικής, καθώς και στην παραγωγή ερμηνευτικών τεχνικών. Ειρωνικά, οι θεατρικές ιδέες του Μπρεχτ είχαν ευρεία ανταπόκριση μόνο μετά το θάνατό του. Ο Μπρεχτ έγραψε το πρώτο του έργο (*Μπάαλ*) το 1918 και τυποποίησε το στυλ της γραφής του κατά τη δεκαετία του 1920 (*Άντρας για άντρα* και *Η όπερα της πεντάρας*). Όταν ανέτειλε η δύναμη των Ναζί το 1933, ο Μπρεχτ άφησε τη Γερμανία και εγκαταστάθηκε στη Σκανδιναβία. Όσο ήταν στην εξορία έγραψε διάφορα έργα: *Μάνα Κουράγιο, Γαλιλαίος, Η αναντίστρεπτη άνοδος του Αρτούρο Ουί* και *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*. Αργότερα άφησε τις βόρειες χώρες της Ευρώπης για τις Ηνωμένες Πολιτείες, φτιάχνοντας το σπιτικό του στη Σάντα Μόνικα της Καλιφόρνιας μέχρι το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ένα από τα διασημότερα έργα του Μπρεχτ γράφτηκε εκείνη την περίοδο: *Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*. Παρόλο που ο Μπρεχτ ήταν προσηλυτισμένος στον Μαρξισμό, δεν επέστρεψε στο ανατολικό Βερολίνο αμέσως μετά τον πόλεμο. Πέρασε κάποιο διάστημα στην Ελβετία το 1947, για να εγκατασταθεί τελικά στο ανατολικό Βερολίνο το 1948. Ύστερα από την αυτοεξορία του, το όνομα και η δουλειά του Μπρεχτ έγιναν αποδεκτά και επευφημούνταν σ' όλη την Ευρώπη, τις Ηνωμένες Πολιτείες και την Αγγλία.

Το γερμανικό θέατρο κατά τη δεκαετία του 1920 είχε εμπνευστεί από τον σκηνοθέτη Έρβιν Πισκάτορ. Με την ίδρυση του Πρώτου Επικού Προλεταριακού Θεάτρου ο Πισκάτορ συνεργάσθηκε με τον Μπρεχτ. Και οι δυο τους είχαν ενδιαφέρον να μεταχειρίζονται τα πράγματα σε αυστηρά

διανοούμενο, διδακτικό πλαίσιο. Αντιτάχθηκαν στην παραδοσιακή έμφαση (τέλη του 19ου αιώνα και αρχές του 20ου) σχετικά με τον ρεαλισμό-νατουραλισμό και οριοθέτησαν «την υποψία του μη πιστευτού» με το συναισθηματικό στοιχείο. Ο Πισκάτορ και ο Μπρεχτ αρέσκονταν σε ένα θέατρο κοινωνικής δράσης, στο οποίο το κοινό κρατούσε το ενδιαφέρον του στο ότι βρισκόταν σε ένα θέατρο απορροφώντας μηνύματα και ιδέες. Αυτοί δημιουργούσαν έργα με προλογικές σκηνές, ηλεκτρονικά ή μηχανικά μεταδιδόμενες λεζάντες που εξηγούσαν θέματα και εξιστορούσαν δράση. Η εξπρεσιονιστική τεχνική της δημιουργίας μιας διαδοχής εξαρθρωμένων επεισοδιακών σκηνών χρησιμοποιήθηκε ως μια επιθυμητή μέθοδος για την κατάργηση αγωνιών, που αφορούσαν το συναισθηματικό και μη επιθυμητό χαρακτηριστικό του παραδοσιακού θεάτρου. Η μουσική χρησιμοποιούνταν για να ουδετεροποιήσει το συναίσθημα παρά να το κάνει πιο έντονο. Ο ατμοσφαιρικός φωτισμός απορρίφθηκε για χάρη της γενικής ψευδαίσθησης. Οι ηθοποιοί φορούσαν καθημερινά ρούχα, περιουσιακά αντικείμενα χρησιμοποιήθηκαν σαν κραυγαλέοι θεατρικοί στυλοβάτες προκειμένου να βοηθήσουν να γίνει μια ιδέα ξεκάθαρη παρά να φτιάξουν μια συναισθηματική «πραγματικότητα». Τα σκηνικά ήταν εποικοδομητικά σε σχεδιασμό: χρησιμοποιούνταν σκάλες, επίπεδα, σκαλωσιές και περιστρεφόμενες σκηνές. Ταινίες χρησιμοποιούνταν ως σκηνικό υπόβαθρο: εικόνες προβαλλόμενες από προτζέκτορα, από μέρη και ανθρώπους, από μια ποικιλία ιστορικών περιόδων και θέματα σε οθόνες, όλα για την καλύτερη επεξήγηση των κοινωνικών συνθηκών (τεχνική που αργότερα έγινε γνωστή ως εξιστόρηση). Ο Πισκάτορ κυριαρχούσε στο βερολινέζικο θέατρο του 1920, δημιουργώντας περιβάλλον για τα έργα του Μπρεχτ.

Ωστόσο, πριν το τέλος της δεκαετίας του 1920, ο Πισκάτορ και ο Μπρεχτ έδωσαν τέλος στη συνεργασία τους. Όμως ενώ και οι δυο άντρες προσέφεραν «διαφωτισμό και μόρφωση στις μάζες», τα μέσα για την επίτευξη αυτού του σκοπού, έγιναν πηγή διαμάχης μεταξύ τους. Ο νεαρός Μπρεχτ ένιωσε πως τα μόνα αληθινά μέσα για την επίτευξη κοινωνικής δράσης στο θέατρο ήταν η εξόντωση του συναισθήματος από τη σκηνή. Ο Πισκάτορ δεν ήθελε να εξαφανίσει εντελώς το συναίσθημα, αντίθετα προσπάθησε να συνδυάσει φανταστική δραματική ιστορία και πραγματικό κόσμο (περικυκλώνοντας το έργο με προβολές και ταινίες από την πραγματική κοινωνία). Ωστόσο ο ρυθμός των καιρών στη Γερμανία (η συνεχής αύξηση του φασισμού) απέδειξε στον Μπρεχτ ότι το επικό θέατρο έπρεπε να αυξήσει το διδακτισμό και να τον κάνει εντονότερο, προκειμένου να αλλάξουν οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες στη χώρα. Η επιθυμία του Πισκάτορ να αναμείξει τον παραδοσιακό συναισθηματισμό με τον διδακτισμό θεωρήθηκε από τον Μπρεχτ ως αποδυνάμωση της δουλειάς τους. Ο Μπρεχτ άρχισε να εξερευνά τις πραγματικές διαστάσεις του διδακτισμού και του υλισμού. Ο Μπρεχτ φιλοδοξούσε να ενοποιήσει τη

σκέψη των μελών του κοινού και να τους οδηγήσει σε δυνατή και ευθύβολη κοινωνική δράση.

Το επικό έργο παρουσιάζει ιστορικό θέμα από τη μεριά ενός αφηγητή. Μέρη διαλόγου και αφήγησης βρίσκονται σε αλληλοδιαδοχή καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Οι αλλαγές τόπου και χρόνου είναι συχνές και ο χρόνος γεφυρώνεται από μια πρόταση ή μια αναφορά μετάβασης. Στο επικό θέατρο η σάρωση μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου παρουσιάζει ομοιότητες στον τρόπο με τον οποίο ο Όμηρος έγραψε την ποιητική αφήγηση της *Ιλιάδας*. Απ' τη στιγμή που τα επικά έργα αφηγούνται ή αναφέρουν αρκετές εμπειρίες, το κοινό έχει την ευκαιρία να ταυτιστεί με τη δράση επί σκηνής. Μερικοί ήρωες του Μπρεχτ έχουν κερδίσει την εμπάθεια του κοινού. Παρόλο που ο επικός ηθοποιός συνειδητά διαμαρτύρεται, συνιστά και περιγράφει τη συμπεριφορά περισσότερο από ρεαλιστικά και δημιουργεί την εσώτερη αλήθεια ενός ρόλου, ο Πισκάτορ δεν είχε αρνηθεί ότι το συναίσθημα είναι ένα αναπόσπαστο στοιχείο του χαρακτήρα. Όπως αναφέραται και στο επεισόδιο με την εμπειρία της Λότε Λένια, τα επόμενα χρόνια ο Μπρεχτ φαίνεται να συμφωνεί! Για να εξουδετερώσει το συναίσθημα επί σκηνής, το επικό θέατρο παρέχει μια διήγηση της οποίας πρωταρχικός στόχος είναι να παρατηρήσει τη δράση και να αναφερθεί στα γεγονότα. Οι ηθοποιοί σε σύμπραξη με τον αφηγητή προσπαθούν να δημιουργήσουν στο κοινό. τη διάθεση για κοινωνική δράση. Οι ηθοποιοί προβάλλουν επιχειρήματα, ελπίζοντας σε ορθές αποφάσεις και περιλαμβάνοντας την αλλαγή σε κοινωνικές συνθήκες. Για τη διασαφήνιση των διδακτικών στοιχείων του έργου, τα σκηνικά του επικού θεάτρου περιλαμβάνουν τη χρήση γενικής ψευδαίσθησης της σκηνής και του υπόλοιπου χώρου, την εξαφάνιση της αυλαίας, τη χρήση εναλλασσόμενων σκηνικών με περιστροφές και χρήση διαφανειών και προβολής ταινιών. Η βασική θέση του επικού θεάτρου είναι ότι τα ανθρώπινα όντα μπορούν να αλλάξουν, είναι ικανά για αλλαγή: από καιρό σε καιρό, ο άνθρωπος λαμβάνει αποφάσεις που αλλάζουν τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, ο Μπρεχτ άρχισε να διερευνά και να επεκτείνει τις θέσεις του για το επικό Θέατρο. Παράλληλα έγραψε ποιήματα, αφορισμούς, αφηγήσεις, δοκίμια, πολεμικά άρθρα και νουβέλες. Ωστόσο, το σπουδαιότερο κατόρθωμά του ήταν τα 40 θεατρικά έργα και οι διασκευές στις οποίες προέβη. Το 1948 ο Μπρεχτ δημοσίευσε τα θεωρητικά γραπτά του, με σημαντικότερο το *Μικρό Όργανο για το Θέατρο*. Αργότερα τροποποίησε από την ιδέα του επικού Θεάτρου σε περισσότερο θεατρική οριοθέτηση μπροστά στον διδακτισμό. Παρόλο που οι περισσότερες θεωρίες του Μπρεχτ κατηγοριοποιούνται κάτω από τον ορισμό του Επικού, τα έργα του τείνουν να υπερβούν αυτόν τον περιορισμό της εν λόγω ταμπέλας. Τα έργα του είναι μια πλούσια μίξη ρεαλισμού και εξπρεσιονισμού, εμπλουτισμένα από νέες και ειδικές τεχνικές.

Η εποχή του Μπρεχτ επέφερε αλλαγές στη δραματουργία και τη θεατρική παραγωγή. Ο Μπρεχτ έβλεπε το παλιό δραματικό θέατρο ως έναν ασφυκτικό περιορισμό που παρουσίαζε προκαθορισμένα και χωρίς περιθώριο να αλλαγών γεγονότα. Ιστορικά θέματα αντιμετωπίζονταν με ιστορικές συνθήκες. Παρελθόν και παρόν έμεναν διαχωρισμένα. Το κοινό υποχρεούνταν να παρακολουθεί γεγονότα που καθρέφτιζαν τη δική του συναισθηματική ή ψυχολογική διαμόρφωση και οι ευαισθησίες είχαν κατευνασθεί ως ένα αποδεκτό πέρασμα μπροστά στα παλαιά γεγονότα. Ο Μπρεχτ δεν αποσκοπούσε να ειρηνεύσει το κοινό: τα έργα του προορίζονταν να αφυπνίσουν, να σοκάρουν και να «κάνουν πάταγο» (αποξένωσε το κοινό κάνοντάς το να σκεφτεί και ελπίζοντας να δράσει για να αλλάξει την κοινωνία).

Η θεματική ύλη των έργων του Μπρεχτ πάντα βασίζεται στην ιστορία: δίνει έμφαση στο παρελθόν με σκοπό να θέσει το παρόν σε μια σειρά. Ο Μπρεχτ πίστευε πως το κοινό έπρεπε να δει το παρόν μέσα από το παρελθόν. Μ' αυτόν τον τρόπο το κοινό μπορεί να δει παρατηρητικά παρόν και παρελθόν, χωρίς συναισθηματισμό και προσκόλληση. Τότε το παρόν προσφέρει τις εναλλακτικές για θετική δράση. Ο Μπρεχτ ονόμασε αυτή τη φιλοσοφία ή τεχνική «ιστοριοποίηση», μια ιδέα βασισμένη στην ψυχολογική συμπεριφορά. Η ανάλυση είναι πιθανή σε κάθε στιγμή από την παρώθηση σε πράξη ενός ανθρώπου υπό συγκεκριμένη κατάσταση. Το πρωταρχικό θέμα στα έργα του Μπρεχτ είναι οι σχέσεις μεταξύ ανθρώπων. Αντί να παρακολουθούμε τον μοντέρνο άνθρωπο σχετισμένο με το παρόν, μελετούμε τη συμπεριφορά του καθώς αντιδρά στο παρελθόν. Η διαδικασία είναι ανεστραμμένη και βλέπουμε ιστορικές φιγούρες να αντιδρούν στο παρόν (π.χ. ο Χίτλερ σε ένα γκανγκστερικό περιβάλλον). Το διδακτικό μάθημα της «ιστοριοποίησης» μπορεί να συνδεθεί με ένα ηθικό μεσαιωνικό έργο ή με ένα βιβλικό στιλ γραφής όπως οι παραβολές. Ως αποτέλεσμα, η «ιστοριοποίηση» είναι ένα είδος προπαγάνδας φτιαγμένη ευχάριστα με ποιοτική θεατρικότητα.

Αναπόσπαστο στοιχείο της διαδικασίας της «ιστοριοποίησης» είναι η ιδέα του verfremdangseffekt ή αλλιώς αποξένωσης (αποεξοικειοποίησης). Η λογοτεχνική ερμηνεία της αποξένωσης είναι «να καθιστάς κάτι παράξενο». Η αντικειμενικότητα είναι υπόδηλη της θεωρίας της αποξένωσης. Το κοινό δεν αναγνωρίζει ή δίνει έμφαση σε παράξενα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα με έναν κραυγαλέα θεατρικό τρόπο. Τέτοια γεγονότα προηγούνται ενός χαρακτήρα και του συναισθηματικού βάθους. Ο Μπρεχτ επιστράτευσε έναν αριθμό σοκαριστικών επινοήσεων: θεατρικά μηχανήματα, αλλαγή σκηνικού στη θέα του κοινού, μουσικοί που συμμετέχουν σε σκηνικά γεγονότα, αποσπασματικά και πρακτικά σκηνικά σχεδιασμένα να υποδηλώνουν το μέρος της σκηνής. Το θέατρο του Πισκάτορ έθεσε τον τόνο για την παραγωγή του Μπρεχτ χρησιμοποιώντας πολλαπλούς βηματισμούς σε αντίθετες κατευθύνσεις, ανυψώσεις ηθοποιών και οθόνες

στις οποίες προβάλλονταν ντοκουμέντα (τα οποία συνήθως επιβεβαίωναν ή αντιτίθονταν σ' αυτά που έλεγαν οι χαρακτήρες, δείχνοντας φιγούρες της πραγματικής ζωής ως υποστήριξη ή ως αντίθεση των χαρακτήρων επί σκηνής). Οι ταινίες δείχνουν παρόμοια γεγονότα τοποθετημένα σε διαφορετικά μέρη, δείχνοντας έναν κόσμο σε ροή. Τα σχέδια των επικών σκηνικών μπορούν να κατασκευαστούν εύκολα και δεν περιορίζουν τη δράση της ιστορίας ή την κίνηση των ηθοποιών επί σκηνής. Συνήθως το σκηνικό φωτίζεται με ένα επίπεδο, λευκό φως και δεν επιχειρείται προσπάθεια αναπαράστασης διαφορετικών διαθέσεων ή σκιών νοήματος. Η αυταπάτη συχνά δέχεται επίθεση από την ανοιχτή χρήση οπτικών μηχανημάτων στη σκηνή. Ο Μπρεχτ επίσης χρησιμοποίησε τη μουσική ως μέσο περαιτέρω θεματοποίησης της σκηνικής δράσης. Στα έργα του Μπρεχτ η μουσική βοηθά στην εξόντωση νοημάτων από τη σκιαγράφηση ηθικής συμπεριφοράς. Τα τραγούδια επιδρούν στην υπόθεση: γίνονται μέσο έπαρσης της κοινωνικής συνείδησης.

Ο Μπρεχτ χρησιμοποίησε τη σάτιρα, τον κωμικό χορό και την παντομίμα στα έργα του για διδακτικούς σκοπούς. Τα έργα του εμπλουτίζονταν με σατιρικά και στοιχεία φάρσας στην παράδοση του πνευματώδη γελωτοποιού και του κλόουν του τσίρκου-γελώντας με ειρωνεία, θλίψη και αστεία. Ο Μπρεχτ πρόσθεσε την κωμωδία στα έργα του για να τονίσει την χωρίς νόημα και αβοήθητη φύση του ανθρώπου σε έναν καπιταλιστικό κόσμο. Σοκαριστικές και παράξενες επινοήσεις χρησιμοποιούνται σε κάθε αλλαγή: ένας άντρας στέκεται με επαγγελματικό σακάκι του 1930 να μιλάει με προφορά από το Σικάγο, ενώ ένα φιλμ δείχνει τον Χίτλερ να μιλάει με τον ίδιο τρόπο, έναν Αμερικανό ιπτάμενο περικυκλωμένο από Κινέζους χαμάληδες, χωριάτες περικυκλωμένους από μασκοφόρους τυράννους, έναν ηθοποιό να πετά μακριά ένα μουστάκι και τα κοστούμια του και να προτιμά να μιλάει ως ο εαυτός του παρά ως δραματικός χαρακτήρας.

Η ασιατική επιρροή στον Μπρεχτ

Η δεξιοτεχνία του επικού θεάτρου του Μπρεχτ σχετίζεται με το Αρχαίο Ασιατικό Θέατρο (βασικά της Ινδίας, Ινδονησίας, Κίνας και Ιαπωνίας). Τα πρώτα ινδικά έργα ήταν χορός και μουσική προσαρμοσμένα σε θεατρικά έργα γραμμένα στη σανσκριτική γλώσσα. Αργότερα τα ινδικά έργα ήταν πολύ ρομαντικά και ιδιαίτερα συμβολικά (για παράδειγμα η *Shakuntala* του Kalidasa). Η Ινδονησία φημιζόταν για το θέατρο σκιών και το χορευτικό δράμα της, ενώ η Κίνα παρήγαγε δυο είδη δράματος, το Νότιο δράμα και το Βόρειο δράμα. Σήμερα η «Όπερα του Πεκίνου» είναι το κέντρο για το κλασικό κινεζικό δράμα, έναν υψηλά συμβολικό συνδυασμό χορού και μουσικής, οριοθετημένων μπροστά σε αστικές και στρατιωτικές ιστορίες. Το ιαπωνικό υπήρξε το πιο επιδραστικό από τα ανατολίτικα

θεάματα. Η Ιαπωνία έβγαλε τρεις διαφορετικές θεατρικές μορφές: τα θεατρικά Noh, το θέατρο με μαριονέτες και τα δράματα Kabuki. Το Noh είναι κατά βάση χορευτικό δράμα, του οποίου τα έργα πραγματεύονται ιστορίες με θεούς, πολεμιστές, γυναίκες, πνεύματα και δαίμονες. Οι ηθοποιοί είναι όλοι άντρες. Το ιαπωνικό θέατρο με μαριονέτες είναι διεθνώς γνωστό και τα κέντρα περιβάλλουν μια ομάδα επονομαζόμενη Bunraku. Το Kabuki είναι το πιο εύκαμπτο και δημοφιλές ιαπωνικό δράμα. Τα τρία είδη του Kabuki είναι ιστορικά, εσωτερικά έργα και χορευτικά δράματα. Τα Kabuki είναι υπερβολικά μεγάλα σε διάρκεια, φτάνοντας ή και ξεπερνώντας τις 5 ώρες. Το υλικό είναι κωμικού και σοβαρού ύφους. Η αμερικανική επίδραση στην Ιαπωνία δημιούργησε ένα νέο είδος θεάτρου, το Shingeki, στο οποίο δυτικά έργα προσαρμόζονται στην ιαπωνική γλώσσα.

Η ηθοποιία είναι το κλειδί σε όλες τις ασιατικές μορφές δράματος. Ο ερμηνευτής (χορευτής, τραγουδιστής, ηθοποιός), χρησιμοποιεί πολύπλοκους συστηματικούς συμβολισμούς χρησιμοποιώντας κάθε μέρος του σώματος. Το ασιατικό κοινό αναγνωρίζει και αμέσως κατανοεί αυτό το σύστημα. Η ασιατική υποκριτική δίνει έμφαση στο σώμα, τον έλεγχο και την πειθαρχία, Στην υπογράμμιση σε κίνηση, χειρονομία και δραματοποιημένη παντομίμα, και τη χρήση μασκών, κοστουμιών και μέικ-απ. Ενώ συγκριτικά ο χαρακτήρας και η γλώσσα είναι δευτερεύοντα ως θεατρικά στοιχεία. Ωστόσο, η ομιλία, η ψαλμωδία και το τραγούδι δεν είναι λιγότερο σημαντικά. Η φωνητική δουλειά αναμιγνύεται με την ενορχήστρωση του δράματος και απαιτεί ασυνήθιστα καθαρή και ακριβή άρθρωση. Ο χαρακτήρας είναι πρωτίστως συμβολικός και λιγότερο πολύπλοκος και ψυχολογικός σε σχέση με το δυτικό δράμα. Ο αναπαραστατικός τρόπος κυριαρχεί στην ασιατική υποκριτική. Η γενική επίδραση είναι γεμάτη χρώμα και κραυγαλέα θεατρική. Ο Μπρεχτ βρήκε αυτή την επίδραση ελκυστική, επειδή το ασιατικό στιλ ηθοποιίας πρόσφερε πρακτικά μοντέλα για τις δικές του θεωρίες. Για τον Μπρεχτ ήταν μεγάλης σημασίας η πειθαρχημένη φυσική γενναιότητα των Ασιατών ηθοποιών, που η κίνησή τους υπήρξε γεμάτη χάρη, δύναμη και ρυθμική. Οι Κινέζοι χρησιμοποίησαν τρεις τρόπους περπατήματος, ο καθένας αποτελούμενος από συγκεκριμένες κινήσεις: α)Την περιστροφική, στην οποία οι γοφοί περιστρέφονται καθώς τα πόδια κινούνται προσεκτικά από το χορό του ενός ποδιού στη φτέρνα β) Την επίπεδη, όπου δεν υπάρχει χορός και όλο το πόδι πατά επίπεδα σε κάθε βήμα γ) Την κλωτσιά, ένα βήμα χήνας στο οποίο το χαμηλότερο πόδι τοποθετείται μπροστά σε κάθε βήμα. Η μουσική είναι αναπόσπαστο μέρος του θεάτρου της Ασίας. Ωστόσο χρησιμοποιείται για λόγους συνοδείας παρά ως ανεξάρτητη αξία. Ο Μπρεχτ ήθελε τη μουσική ως ανεξάρτητο στοιχείο στο δράμα, ενώ στο ασιατικό θέατρο χρησιμοποιούνταν για να δημιουργήσει ατμόσφαιρα.

Η συνολική επίδραση του ασιατικού Θεάτρου είναι λιγότερο διδακτική απ’ ό,τι στην πρόσληψή της από τον Μπρεχτ. Παρά την εκτίμηση

που έτρεφε γι' αυτό, ο Μπρεχτ έβρισκε το ασιατικό Θέατρο πολύ υπνωτικό. Ωστόσο με ενθουσιασμό αρεσκόταν στη διάφανη δύναμη και χάρη των κινεζικών τεχνικών υποκριτικής. Ο Μπρεχτ ανακάλυψε μια κοινωνική επικοινωνία με τη μίμηση και την έκφραση δια των χειρονομιών του κινεζικού θεάτρου. Σύντομα ανακάλυψε ότι οι ηθοποιοί του μπορούσαν να διασαφηνίσουν και να ορίσουν κοινωνικές σχέσεις εάν αποδώσουν σε έναν παγιωμένο εκφραστικό τρόπο, παρατηρώντας, παράλληλα, και τις πράξεις τους. Έτσι και ερμηνευτής και κοινό γίνονται παρατηρητές και αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του μπρεχτικού θεάτρου.

Φωνή: Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά στοιχεία στα έργα του Μπρεχτ αποτελεί η γλώσσα. Ο Μπρεχτ έγραψε «ποίηση της καθομιλουμένης», η οποία είχε απλότητα. Η ποίησή του περιέχει μελαγχολία, τρυφερότητα, λύπη, κακία, εξυπνάδα, λυρισμό, λογική και παράδοξο. Όταν ένας ηθοποιός πρωτογνωρίζει τα έργα του Μπρεχτ συνήθως κάνει το λάθος να πολεμά τη θεωρία «τα γεγονότα έχουν σκοπό πέρα απ' το συναίσθημα», όπου κυριαρχεί στην ανάλυση. Τα τραγούδια (γενικά η μουσική τους ανήκε στον Kurt Weill) είναι η επιτομή της ποιητικής κατεύθυνσης του Μπρεχτ.

Η φωνητική δουλειά στα έργα του Μπρεχτ είναι ένας επιλεκτικός συνδυασμός γνώριμου ανθρώπινου λόγου και φανερά θεατρικού ή και ακόμη μη ανθρώπινης ομιλίας. Με άλλα λόγια, ρεαλισμός και μη-ρεαλισμός έχουν θέση στα επικά έργα του Μπρεχτ, καθώς στοιχεία ρεαλισμού, νατουραλισμού, συμβολισμού και εξπρεσιονισμού μπορούν να αναγνωριστούν στις ιστορίες του. Ως αποτέλεσμα, η φωνή πρέπει να είναι εύπλαστη, εύκαμπτη και ζωηρή ικανή να πετύχει ποικιλίες νοήματος και διαφοροποιήσεις στο στιλ. Προσοχή δίνεται σε φωνήεντα και σύμφωνα, ενώ συναντάμε συχνά διεθνείς και τοπικούς διαλέκτους. Η φωνή πρέπει να χρησιμοποιείται με οικονομία: όταν ο χαρακτηρισμός του προσώπου είναι πολυδιάστατος, η φωνή πρέπει να αντανακλά την καλύτερη παράδοση της ρεαλιστικής φωνητικής εκπαίδευσης του Στανισλάβσκι. Από την άλλη, όταν ο λόγος είναι μηχανικός και θεατρικός η φωνή πρέπει ν' αντανακλά στο έπακρο τις τεχνικές του εξπρεσιονισμού. Ένα φωνητικό εύρος συντρέχει προς βοήθεια του ηθοποιού στα έργα του Μπρεχτ: συναντάμε, όταν αρμόζουν, ως πολύτιμες προσθήκες, τραγούδια, ψαλμωδίες και τονισμούς στα βήματα του εξπρεσιονισμού και της ασιατικής παράδοσης. Περιστασιακά, λυρικά περάσματα απαιτούν αρμονική και ευχάριστη φωνή, ενώ μερικές φορές ανάλογες ενότητες ακολουθούνται από αποσυνδεμένα, παράξενα στον ήχο τμήματα.

Οι χειρονομίες είναι γεμάτες, μιμητικές και περιγραφικές και η δράση και η συμπεριφορά τους αποκτούν συμβολικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα, για να ανοίξει ένας ηθοποιός μια πόρτα σηκώνει και τα δυο χέρια μπροστά του και μετά τα διαχωρίζει βίαια. Μερικές άλλες χειρονομίες είναι: α)Μια πράξη απώθησης, στην οποία ο βραχίονας είναι πλάγια β)

Αποφασιστικότητα, στην οποία το ένα χέρι υψώνεται πάνω απ' το κεφάλι και το άλλο τοποθετείται πίσω απ' την πλάτη γ) Απόκρυψη, το πίσω μέρος του χεριού τοποθετείται στα μάτια δ) Θρήνος, τα δάχτυλα κινούνται πάνω κάτω σε θέση απόκρυψης.

Αυτές και άλλες σημαντικές χειρονομίες που χρησιμοποιούνται στο Ασιατικό Θέατρο τονίζονται με τον έλεγχο των μανικιών στα περισσότερα κοστούμια. Αυτά είναι μακριά, αιωρούμενα, για να δημιουργούν διαδοχικές εικόνες κατά την κίνηση. (Τα πόδια είναι τόσο σημαντικά όσο τα χέρια στις χειρονομίες. Κάθε μέρος του σώματος χρησιμοποιείται για μια επικοινωνία με νόημα). Στο Ασιατικό Θέατρο η δράση επαυξάνεται από τη φωνητική. Το συναίσθημα υποδεικνύεται από τις συμβολικές χειρονομίες. Σε στιγμές η φωνή είναι συνδετική, στακάτη ή μονότονη. Το βάθος του συναισθήματος εξαρτάται από την έμφαση στην ανάμειξη σώματος και φωνητικών στοιχείων. Το ύφος είναι πάντα ακριβές και καθαρό.

Κίνηση: Κίνηση, χειρονομία, παντομιμική δραματοποίηση στον Μπρεχτ απαιτούν την ανάμειξη διαφόρων ειδών τεχνικών, όπως οι ρεαλιστικές, βιομηχανικές, εξπρεσιονιστικές και ασιατικές. Τέτοια ποικιλία κινήσεων απαιτεί εκπαιδευμένο και γυμνασμένο σώμα. Ακροβατικά, χορός, μίμηση, φανταστικές χειρονομίες και γυμναστική εξάσκηση έχουν μεγάλη επιρροή στην υποκριτική του Μπρεχτ.

Χαρακτήρας και Συναίσθημα: Με τη δημιουργία τρισδιάστατων ρόλων συνήθως δεν δημιουργείται πλήρης χαρακτηρισμός. Μια σίγουρη προσκόλληση στην ερμηνεία αποκαλύπτει και ηθοποιό και χαρακτήρα. Στη θεωρία, οι περισσότεροι χαρακτήρες του Μπρεχτ δεν μεγαλώνουν ή αναπτύσσονται στη σκηνή. Το έργο και η υποκριτική δεν μεταμφιέζονται με ψευδαισθητικούς μηχανισμούς, καθώς σκοπός είναι η εξέταση κοινωνικών θεμάτων και η δημιουργία ερωτημάτων στους θεατές. Η αύξηση της επαγρύπνησης του κοινού που βρίσκεται στο θέατρο έγκειται στην ερμηνεία του ρόλου. Θεωρητικά και δια των παραπάνω μεθόδων το κοινό θα επικεντρωθεί στην ιδέα και τη δράση, παρά στο συναίσθημα και τον χαρακτήρα. (Στην πράξη το κοινό φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο στο συναίσθημα και τους χαρακτήρες του Μπρεχτ, παρά στις ιδέες). Στα έργα του ο Μπρεχτ παρέχει μεθόδους και τεχνικές για το χειρισμό της ιδέας της αποεξοικειοποίησης: «ανοιχτός» πρόλογος, επίλογος, αφήγηση, άμεση διεύθυνση, παραπομπή στον συγγραφέα, επεισοδιακή ακολουθία σκηνών και διδακτικά επιχειρήματα. Παράλληλα, ο Μπρεχτ φαιίνεται να διέγραψε τεχνικές σχετικές με το χαρακτήρα και το συναίσθημα.

Η συνολική προσοχή στην ιδέα της αποεξοικειοποίησης παράγει θέατρο απελευθερωμένο απ' το συναίσθημα και την συμπαθητική ανταπόκριση από τους θεατές. Η συναισθηματική απεικόνιση είναι παραδειγματική και προβάλλεται με οικονομία. Η συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού δεν χρειάζεται, κατ΄ οικονομία, ανταπόκριση στα συναισθήματα του χαρακτήρα που σκιαγραφείται (για παράδειγμα, κάποιος

θεατής ίσως γελάσει όταν ο ηθοποιός θυμώνει). Ένα από τα πιο αποτελεσματικά μέσα αποεξοικειοποίησης στο επικό θέατρο του Μπρεχτ είναι το ασιατικό παράδειγμα του λευκού μέικαπ στο πρόσωπο. Στο Επικό Θέατρο του Μπρεχτ, η συναισθηματική δύναμη σε ένα ακροατήριο αποσιωπάται αφήνοντας ελεύθερους χαρακτήρες και ηθοποιούς να υποδηθούν τη δράση. Για να προστατέψει την πνευματική συνέχεια των έργων του, ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί μερικές εξπρεσιονιστικές τεχνικές, συμπεριλαμβανομένων ρομπότ, μηχανών και ονειρικής δράσης. Οι χαρακτήρες συχνά και ξαφνικά ξεσπούν σε τραγούδια ή επίσημο σχολιασμό. Οι χαρακτήρες συχνά γίνονται γκροτέσκ και μη πραγματικοί (π.χ. ο Χίτλερ ως μαριονέτα). Με εξάσκηση και εμπειρία μπορεί να γίνει η προσαρμογή σ' αυτές τις ασυνήθιστες τεχνικές και να παρέχεται η δέουσα ανταπόκριση ηθοποιών και κοινού.

Ως συμπέρασμα, στις θεωρίες υποκριτικής του Μπρεχτ πρέπει να προσέξουμε ότι παραδόξως, οποιαδήποτε πιστή προσέγγιση σ' αυτές ή σε κάποιο άλλο έργο επικού θεάτρου, καταδικάζεται σε αποτυχία. Το κοινό έχει γενικά απορρίψει τη χρήση της αποεξοικειοποίησης και του διδακτισμού. Το πρόβλημα είναι πώς να συμφιλιωθεί η θεωρία του Μπρεχτ με τα επικά έργα και να τραβήξουν την προσοχή του κοινού. Ο Edward Payson Call, Αμερικανός σκηνοθέτης, παρέχει ένα από τα κλειδιά για τη λύση του προβλήματος. Η ανάλυση και παραγωγή με επιτυχία έργων του Μπρεχτ έχουν κυριεύσει το κοινό. Ο Call χρησιμοποιεί τη θεωρία του Μπρεχτ με προσοχή και επιλεκτικά. Εκτός απ' τις θεωρίες του Μπρεχτ και τη χρήση εξπρεσιονιστικών, «βιο-μηχανικών» και ασιατικών τεχνικών, ο Call επιμένει σε συγκεκριμένους ηθοποιούς σε ρόλους κλειδιά, για να υποδυθούν με παραδοσιακό, ρεαλιστικό στιλ δημιουργώντας συναίσθημα και εμπάθεια. Ως αποτέλεσμα, η εκλεκτική μίξη του επικού, του μη πραγματικού με το πραγματικό δημιουργούν έναν ευχάριστο Μπρεχτ στη σκηνή και ακόμα περιλαμβάνουν τον απαιτούμενο διδακτισμό. Ίσως η συμβουλή του Μπρεχτ στη Λότε Λένια να είναι ο καλύτερος οδηγός: «Απ' τη στιγμή που ενδιαφερθείς και προβάρεις τις επικές τεχνικές, ακολούθησε τα ένστικτά σου και παίξε το ρόλο χωρίς να ενδιαφερθείς για τη θεωρία».

Ο ΜΠΡΕΧΤ ΚΑΙ Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ

ΕΠΙΜΟΝΗ ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΥΘΥΝΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ. Ο ηθοποιός δεν είναι απλό εκτελεστικό όργανο αλλά έχει ευθύνη σχετικά με το τι παίζει, πώς παίζει και σε ποιο κοινό απευθύνεται. Το παίξιμό του εμπλουτίζεται από τις προσωπικές απόψεις του ερμηνευτή για τον κόσμο

και την παρατηρητικότητα στις κοινωνικές σχέσεις. Ο ηθοποιός δεν μπορεί να αδιαφορεί για τους μηχανισμούς μέσα από τους οποίους παράγεται και διατίθεται στην αγορά το θεατρικό προϊόν. Η υποκριτική δημιουργία δεν είναι μια «έκλαμψη» εκτός τόπου και χρόνου, γίνεται σε συγκεκριμένο χώρο και περνάει μέσα από συγκεκριμένους αγωγούς: το μηχανισμό παραγωγής και διάθεσης του καλλιτεχνικού προϊόντος.

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΑΝΤΙΦΑΣΕΩΝ. Ως συγγραφέας και σκηνοθέτης ο Μπρεχτ τόνισε ότι αυτό που ενδιαφέρει σ' ένα θεατρικό πρόσωπο δεν είναι η ενότητα αλλά οι αντιφάσεις του. Οι άνθρωποι δεν είναι καλοί ή κακοί, οι συνθήκες καθορίζουν την αντιφατική συμπεριφορά τους (βλ. *Μάνα Κουράγιο*, *Γαλιλαίος*, *Σεν-τε /Σούι-τα*). Δεν υπάρχουν θετικοί ή αρνητικοί ήρωες. Έτσι αποφεύγονται οι σχηματοποιήσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ. Με τη σκηνική πρακτική αλλά και με τα θεωρητικά του κείμενα ο Μπρεχτ τόνισε ότι οι φόρμες δεν είναι ανώδυνες, και επισήμανε την ιδεολογική σημασία των καλλιτεχνικών μορφών. Δεν υπάρχει μόνο «συντηρητικό» ή «προοδευτικό» περιεχόμενο. Η φόρμα δεν είναι εξωτερικό περίβλημα ομορφιάς, γιατί στην τέχνη ο τύπος είναι ουσία. Ζητούσε από τον καλλιτέχνη να αγωνιστεί σε δυο μέτωπα: να φωτίζει τις κοινωνικές σχέσεις δείχνοντας πως δεν είναι φυσικές και αιώνιες, αλλά ιστορικές και μεταβλητές και ταυτόχρονα να τελειοποιεί τα εκφραστικά του εργαλεία.

ΠΑΡΑΝΟΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗ ΜΠΡΕΧΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Α. Για τον υποτιθέμενο συμβολισμό της συγκίνησης από το θέατρο του Μπρεχτ σημειώνονται εν συντομία τα εξής: Έχοντας να πολεμήσει ο Μπρεχτ την παράδοση του υπερπαθητικού παιξίματος κατά το μεσοπόλεμο, ζητά από τους ηθοποιούς του να μην αφήνονται να κυριαρχηθούν από τη

συγκίνηση και να μην πνίγουν σε θάλασσα δακρύων την κρίση του θεατή. Τίθεται ενάντια στο συμβατικό, αστικό, γαστρονομικό θέατρο των μεγάλων παθών και εντάσεων. Ωστόσο, στις παραστάσεις του Μπερλίνερ Ανσάμπλ δεν προσπαθεί να εξοβελίσει τη συγκίνηση, γιατί τη θεωρεί μέρος της καλλιτεχνικής απόλαυσης: απολαυστικό είναι και ό,τι ερεθίζει τη σκέψη. Η συγκίνηση δεν είναι ο σκοπός του θεάτρου, οι συγκινήσεις πρέπει να οδηγούν στη σκέψη. Δεν μπορούμε να σκεφτούμε, αν δεν έχουμε συγκινηθεί και δεν μπορούμε να είμαστε αληθινά συγκινημένοι, αν δεν σκεφτόμαστε.

Β. Αποστασιοποίηση σημαίνει ότι το θέατρο δεν πρέπει να αποκρύπτει το γεγονός ότι είναι παιχνίδι, ότι είναι σύμβαση, ότι στηρίζεται σε κανόνες. Γεγονός που καθιστά θεμιτή την αισθητική ασυνέχεια, τις τομές, τις απότομες αλλαγές ύφους και ρυθμού. Αυτό δε σημαίνει ότι ο ηθοποιός δεν ταυτίζεται ως ένα βαθμό με το ρόλο, απλώς διακόπτεται με δραματουργικά μέσα, όπως είναι τα τραγούδια που διακόπτουν τη δράση. Συλλαμβάνουν λαθεμένα την έννοια της αποστασιοποίησης όσοι πιστεύουν ότι σημαίνει ηθοποιός ψυχρός και απαθής μπροστά σε θεατές ψυχρούς και απαθείς. Στο μπρεχτικό θέατρο υπάρχει αρχικά η ταύτιση του ηθοποιού με το ρόλο του και στη συνέχεια η απομάκρυνση. Άλλωστε οι χαρακτήρες του έργου του δεν είναι μονοδιάστατοι, αλλά πολύπλοκοι και αυθεντικοί. Ρόλο παίζει και η εξέλιξη του χαρακτήρα. Η συγκίνηση καταργείται μόνο ως αυτοσκοπός, ως μοναδική δικαίωση του θεάτρου, ως πάθος που πνίγει το θεατή. Οφείλει να είναι ευσυνείδητη. Ο Μπρεχτ προϋποθέτει τον Στανισλάφσκι. Ο ηθοποιός του Μπρεχτ μπαίνει αρχικά στο πετσί του προσώπου που θα υποδυθεί. Αλλά δεν σταματά εκεί, ξεπερνά την ταύτιση στο βαθμό που μας δείχνει όχι μόνο το πρόσωπο αλλά και ό,τι ο ίδιος σκέφτεται γι’ αυτό. Ο Μπρεχτ λέει ότι η στανισλαφσκική ταύτιση πρέπει να χρησιμοποιείται στο διάστημα των δοκιμών. Όχι ως μέσο επαφής ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία.

Γ. Ο Μπρεχτ ασπάζεται τον παιδευτικό ρόλο του θεάτρου, το οποίο δεν ταυτίζει με άμβωνα ή σχολείο. Απεναντίας, υπογράμμιζε τη σημασία της

αισθητικής και απέδιδε στο θέατρο τον ψυχαγωγικό του ρόλο. ***Σκοπός*** είναι η δημιουργία μιας δραματουργίας που ασκεί κριτική στην κοινωνία. Σε αντίθεση με μια δραματουργία άμεσης πολιτικής επίδρασης (αγκιτ-προπ) που ερευνά συγκεκριμένα σύγχρονα, επίκαιρα, προβλήματα. Και σε αντίθεση με τη «μεταφυσική» δραματουργία της πρωτοπορίας, όπου ο άνθρωπος βρίσκεται στη μοναξιά ενός ακατανόητου κόσμου. Στρέφεται ενάντια σε μια κατεστημένη κοινωνική τάξη, κατασκευάζοντας σκηνικά την εικόνα της και ζητώντας από το θεατή να σκεφτεί και να ενεργήσει με δεδομένο ότι ο κόσμος είναι μεταβλητός. ***Μέθοδος*** είναι το φυσικό επακόλουθο του σκοπού, γεννιέται από τη μελέτη των σχέσεων του σκοπού με τα μέσα του θεάτρου. Σε δραματουργικό επίπεδο εκφράζεται με τη ρήξη με το παραδοσιακό θέατρο και την καλλιέργεια της επικής μορφής.

Οι παρανοήσεις οφείλονται στην παρεξήγηση περί επικού θεάτρου και στην κακή χρήση της μεθόδου· παρεξηγήσεις που εδράζονται όχι στην πρακτική τεχνική αλλά στη χρήση αυτής της τεχνικής και στην ιδεολογική της φόρτιση. Το επικό θέατρο αντιτίθεται στο ιλλουζιονιστικό, το οποίο παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα με τον κλασικό ρεαλισμό, και τη λογοτεχνία που δημιουργεί ένα γεγονός από την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Ο κλασικός ρεαλισμός παρουσιάζει το περιεχόμενο ως κοινή λογική, οπότε κάθε απόπειρα για κατανόηση του κόσμου εγκαταλείπεται. Μένει αμετάβλητος. Για να μείνει έτσι σημαίνει ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι βασικά σταθερή, παρά τις διαφορές στην εποχή, τον πολιτισμό, τη φυλή και το γένος. Στο επικό θέατρο η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι μεταβλητή – εφόσον εξαρτάται από τα αβέβαια πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα. Στον Μπρεχτ υφίσταται η ιστορικοποίηση των γεγονότων. Ο θεατής κρίνει τη συμπεριφορά των ανθρώπων από κοινωνική άποψη. Τα στοιχεία της παραγωγής μιας παράστασης υποδεικνύουν ότι ο θεατής είναι μάρτυρας μιας παράστασης. Ο θεατής εμποδίζεται να ταυτιστεί συναισθηματικά με τα δρώμενα. Για να

αποφευχθεί η ατομική ερμηνεία ενός δοθέντος χαρακτήρα προτείνεται η υποκριτική των εναλλακτικών λύσεων.

Τα επικού χαρακτήρα έργα του Μπρεχτ, που εξυπηρετούσαν μια κοινωνικοπολιτική λειτουργία και σκοπιμότητα, απαιτούσαν ένα διαφορετικό τρόπο ερμηνείας από το υπερ-συναισθηματικό παίξιμο. Η πρόθεση του Μπρεχτ να μειώσει την εμπάθεια του κοινού απέναντι στους χαρακτήρες προκειμένου να κατανοήσει διανοητικά τα γεγονότα, δεν είναι μια πρωτότυπη αισθητική αντίληψη. Οι ηθοποιοί δεν είναι υποχρεωμένοι να προσποιούνται ότι είναι ο χαρακτήρας, ούτε να ωθήσουν το κοινό νιώσει συναισθήματα ταυτόσημα με τα συναισθήματα του ρόλου. Παρουσιάζοντας το ρόλο, γίνονται σαφέστεροι ερμηνευτικά. Η έμφαση δίνεται κυρίως στο κοινωνιολογικό και όχι τόσο στο ψυχολογικό κίνητρο του χαρακτήρα. Ο ηθοποιός επανεστιάζει στην ερμηνεία του, δίνοντας σημασία στην απόδοση της συλλογικής ιστορίας και όχι των χαρακτήρων μεμονωμένα.

Επικό παίξιμο. Gestus: περιλαμβάνει σωματική στάση, τόνο της φωνής και έκφραση του προσώπου. Με τη χρήση του ο ηθοποιός σχολιάζει συνειδητά τις κοινωνικές σχέσεις. Ιδιαίτερα ενδιαφέρει η χειρονομία που συγκρίνεται με την «ψυχολογική χειρονομία»του λεξικού της μεθόδου. Οι εκφράσεις μιας χειρονομίας είναι μπερδεμένες και αντιφατικές, αλλά πρέπει να τονιστεί ολόκληρο το σύμπλεγμα. Παρεξηγήσεις επικής υποκριτικής: υπόδυση χωρίς συναίσθημα, στομφώδες, ριζωμένο σε πλατιές σωματικές γελοιογραφίες χωρίς βάσεις στο πραγματικό.

Ψυχολογική χειρονομία (όρος του Μιχαήλ Τσέχοφ) είναι μια δοκιμαστική τεχνική με την οποία ένας ηθοποιός θα μπορούσε να καταλάβει και να πραγματοποιήσει με ακρίβεια τις ψυχολογικές ωθήσεις. Κάθε ψυχολογική στιγμή θα μπορούσε να εκφραστεί με μια μη ρεαλιστική χειρονομία.

Η αποτελεσματική απόδοση του gestus (συνδυασμός φυσικής χειρονομίας και κοινωνικής στάσης) από τον ηθοποιό δίνει τη δυνατότητα στο κοινό να κατανοήσει τις κοινωνικοπολιτικές επιδράσεις των σκηνικών χειρονομιών. Αμερικανοί ηθοποιοί εκπαιδεύονται να εργάζονται «από μέσα προς τα έξω»

περιμένοντας οποιαδήποτε σωματική κίνηση να την εμπνευστούν από μια ψυχολογική ώθηση. Εξετάζουμε τη θεωρία του Μπρεχτ μέσω της πρακτικής του. Δεν ήταν ένας θεωρητικός που σκηνοθετούσε ορισμένες φορές για να εξηγήσει με παραδείγματα τις αρχές του, αλλά ένας σκηνοθέτης που τροποποιούσε τις θεωρίες του με βάση την πείρα της πρακτικής. Συνήθιζε να λέει: «Ο Στανισλάφσκι σκηνοθετεί πρώτα ως ηθοποιός, εγώ ως θεατρικός συγγραφέας». Εξετάζουμε τι περίμενε ο Μπρεχτ να συνεισφέρει ο ηθοποιός στο πλέγμα της θεατρικής παραγωγής και πώς δούλευε με τον ηθοποιό για να εκπληρώσει αυτή την απαίτηση.

Αν στο σύστημα του Στανισλάφσκι ο ηθοποιός έπρεπε να ανακαλύψει τη συνάφεια στο χαρακτήρα μέσω της ενδιάμεσης γραμμής που θα συνείχε τις επιμέρους ενέργειες του προσώπου, στο επικό/διαλεκτικό θέατρο του Μπρεχτ ο ηθοποιός θα έπρεπε να δώσει έμφαση στην αντιφατική συμπεριφορά του χαρακτήρα του ρόλου. Έτσι υπερτονίζονται οι αλλαγές στην κοινωνική συμπεριφορά του χαρακτήρα που προκαλούνται από τις ηθικές κοινωνικές περιστάσεις ή από τη συμπεριφορά των προσώπων. Ο Μπρεχτ δίνει απόλυτη προτεραιότητα στην ερμηνεία του κειμένου. Παρότι στα θεωρητικά του κείμενα υπάρχουν πλήθος γενικών και συγκεκριμένων αναφορών σε μεθόδους υπόδυσης ρόλων, περισσότερο ενδιαφερόταν για την ερμηνευτική βάση της δουλείας του ηθοποιού. Οι ηθοποιοί θα έπρεπε να επιμείνουν στις στιγμές κλειδιά της ιστορίας και να καταστήσουν σαφείς στο κοινό τις αποφάσεις των χαρακτήρων. Οι στιγμές αυτές αποδίδονταν από τους ηθοποιούς μέσω της χρήσης των παύσεων, των μικρών χειρονομιών ή των φωνητικών αλλαγών. Ένας τέτοιος φυσικός διαχωρισμός της μιας στιγμής από την επόμενη επέτρεπε την υπόσκαψη του συναισθήματος και την παρεμβολή της αναγκαίας απόστασης.

Θεμελιώδης αρχή στο μπρεχτικό θέατρο αποτελεί η δέσμευση στην κοινωνική μεταβολή: πρέπει να υποδεικνύονται ως ευμετάβολες η κοινωνία και η ανθρώπινη φύση. Το θέατρο αποτελείται από την παραγωγή

ζωντανών απεικονίσεων ιστορικών ή φανταστικών συμβάντων μεταξύ των ανθρώπων. Ο πυρήνας κάθε κειμένου μπορεί να εξετασθεί ως ολική σύνθεση όλων των ξεχωριστών γεγονότων που διαδραματίζονται ανάμεσα στους ήρωες του θεατρικού έργου. Η αυθεντική ερμηνεία έγκειται στην επιλογή των συμβάντων και στη μεταξύ τους σχέση, στην ανάλυση και την ανασύνθεσή τους. Η παραγωγή μεταθέτει το επίκεντρο από τους χαρακτήρες στα όσα συμβαίνουν μεταξύ τους· η μετάθεση συνεπάγεται την κίνηση από το άτομο στην ομάδα και από το ψυχολογικό στο κοινωνιολογικό.

- Τα συμβάντα /γεγονότα του μύθου και ο συσχετισμός τους θα πρέπει να εξετασθούν διαλεκτικά: κοινωνικές συνθήκες, συμπεριφορές και συναισθήματα εξετάζονται ως αντιφατικές διαδικασίες. Αποκάλυψη των αιτιών που δημιουργούν τις αντιφάσεις κατά τρόπο κριτικό.
- Το πρώτο βήμα για την εφαρμογή του γενικού ερμηνευτικού πλαισίου περιλαμβάνει την προδοκιμαστική δουλειά του σκηνοθέτη με τους δραματολόγους, όπου το κείμενο αντιμετωπίζεται ως ιστορικό ντοκουμέντο (ιστορικό κειμένου και συγγραφέα, κοινωνική ζωή που απεικονίζεται, αίτια που την επηρεάζουν).

  Μετά το κείμενο υποβάλλεται σε διαλεκτική ανάλυση με βάση τις ιστορικές εμπειρίες που μεσολαβούν. Ο μύθος του κειμένου ανασυντίθεται με προτάσεις που περιγράφουν τη στοιχειώδη δράση κάθε γεγονότος, όπως θα το επεξεργαστεί η παραγωγή.

  Το θέατρο του Μπρεχτ είναι αληθινό ως προς την ερμηνεία του κειμένου, το οποίο μπορεί να παραμείνει άθικτο ή δραστικά ανασυγκροτημένο.
- Ο σκηνοθέτης στις πρόβες θα πρέπει να συγκροτήσει τις διαλεκτικές μεταπτώσεις ανάμεσα στα τμήματα και τις ιστορικά καθορισμένες επιδράσεις. Η περιγραφική ανασύσταση του μύθου είναι το πρώτο βήμα στην εξέλιξη της θεατρικής ερμηνείας. Ο μύθος εξαρτάται από τους

ηθοποιούς, καθώς ορίζουν υλικά τα γεγονότα μέσα από τα οποία συντίθεται.

Ο μύθος παρουσιάζεται στο κοινό μέσω της τοποθέτησης, του στησίματος του ηθοποιού: στη σωματική του θέση/στάση και στη θέση της συμπεριφοράς. Το στήσιμο και το gestus των ηθοποιών διηγούνται το μύθο.

Gestus είναι η μιμητική και χειρονομιακή έκφραση των κοινωνικών σχέσεων στις οποίες οι άνθρωποι μιας συγκεκριμένης εποχής στέκονται ο ένας απέναντι στον άλλο. Η ιδέα του gestus, κατά τον Στρέλερ, δεν είναι αισθητικής αλλά κοινωνιολογικής βάσης, γιατί επιτρέπει στα ιστορικά αίτια να εκδηλωθούν με σαφήνεια στην υλική επεξεργασία των κινητήριων δυνάμεων που μεταφέρουν τους ήρωες από ενότητα σε ενότητα.

Ορισμένα μοτίβα συμπεριφοράς μετατρέπονται σε νέες κινήσεις. Βασική συμπεριφορά. Εκφράζονται με διαρθρώσεις κινήσεων, πάνω σε άξονα.

- Η αποεξοικειοποίηση συνεισφέρει στο εξής: ο θεατής δε θα σταθεί κριτικά απέναντι στα διαδραματιζόμενα επί σκηνής, όταν αυτά ακολουθούν τα συμβατικά κλισέ ή τη νατουραλιστική οικειότητα. Η μέθοδος επιτυγχάνεται κατά την υπόδυση ενός κωμικού ρόλου ευκολότερα, γιατί η κωμική φόρμα έχει την εγγενή τάση να αποεξοικειοποιεί τους ήρωες από τα γεγονότα.
- Ο Μπρεχτ και οι ηθοποιοί τους χρησιμοποιούσαν το στυλιζάρισμα και την υπερβολή στην κίνηση, τον τονισμό ή το τέμπο, με διαφορετική συναισθηματική έμφαση και ισορροπία ανάμεσα το παίξιμο ενός ρόλου και την επίδειξή του.
- Οι πρωτοβουλίες στις οποίες ενθαρρύνονταν οι ηθοποιοί είχαν έναν περιορισμό: την κυριαρχία του μύθου στους ήρωες του έργου.

Ο Μπρεχτ πρότεινε τρεις ευρείες και διαπλεκόμενες φάσεις: α) πρώτη γνωριμία με τον ήρωα μέσω ερωτήσεων για τις πράξεις του, η οποία

λαμβάνει χώρα κατά τη φάση της ανάγνωσης και της πρόβας στησίματος. Λειτουργεί ως δραματουργός, κατά τρόπο διαλεκτικό, ερευνώντας το μύθο και τις σχέσεις ατόμου και κόσμου **β)** ταύτιση με τον ήρωα μέσω της αναζήτησης της υποκειμενικής αλήθειας. Εξονυχιστική έρευνα κατά νατουραλιστικό τρόπο. Ωστόσο στην επιλογή κριτήριο παραμένει η κοινωνική συμπεριφορά. Δεν ενδιαφέρουν επί σκηνής οι άνθρωποι με τις χαραγμένες αμετάβλητες ιδιομορφίες. Ο Μπρεχτ στις πρόβες δεν μιλούσε για τον χαρακτήρα της θεατρικής φιγούρας αλλά για τον τρόπο που φέρονταν, όχι για το τι είναι αλλά τι κάνει. Σπάνια μιλούσε χωριστά για τον κάθε χαρακτήρα: η μικρότερη κοινωνική μονάδα δεν είναι ένα αλλά δυο άτομα. **γ)** Από τη στανισλαφσκική δεύτερη φύση ο ηθοποιός περνά στην τρίτη, την αντίθετη μπρεχτική φάση. Γνωρίζοντας, πια, ο ηθοποιός τον ήρωα από «μέσα» τον επανεξετάζει απ' έξω, από την πλευρά της κοινωνίας, προσπαθώντας να ξανασυλλάβει τη δυσπιστία και την έκπληξη της πρώτης φάσης. Ηθοποιοί και σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας τις ιδέες που ανακτήθηκαν από την κριτική επανεξέταση της κοινωνικής συμπεριφοράς των ηρώων, συγκροτούν την τελική σύνθεση θέσεων και κινήσεων που θα επεξεργαστούν το μύθο κατά την παράσταση.

- Ανάπτυξη κατά τη διάρκεια της πρόβας τεχνικών διαλεκτικής μεταξύ «παιξίματος» και «βιώματος»: ο ηθοποιός λέει τα λόγια του ήρωα σε τρίτο πρόσωπο ή διαβάζει μαζί και σκηνικές οδηγίες. Η προσέγγιση του Μπρεχτ στην υπόδηση του ρόλου είναι περισσότερο θέμα του περιβάλλοντος που δημιουργείται γύρω από τον ηθοποιό παρά μεθοδολογία υπόδησης. Μια, τέλος, κρίσιμη πλευρά των αντιλήψεων του Μπρεχτ γύρω από την ηθοποιία είναι ότι αποτελεί συλλογική διαδικασία· προϋποθέτει τη συνεργασία για έναν κοινό στόχο, την ενιαίου στυλ παράσταση, μετά από πρόβες αλληλεπίδρασης, όπου δεν

προέχει η ιεραρχική δομή στη σύνθεση του θιάσου, ούτε επιβάλλεται η καλή εμφάνιση κατά τη διανομή των ρόλων.