

## Αλφαβήτα του κομμουνισμού\*

*Ο Brecht και η υψηλή τέχνη του Απλού.*

*Μέρος I: Διαστάσεις μιας σύνθετης έννοιας και η αισθητική της*

Το έκτο μέρος του έργου «Η μάνα», που γράφτηκε από τον Brecht το 1930, περιλαμβάνει μια σκηνή μαθήματος. Σ' αυτήν, μια ομάδα ηλικιωμένων εργατριών και εργατών μαθαίνουν, μεταξύ αυτών και η πρωταγωνίστρια Πελαγία Βλάσοβα, την ζωή. Οι μαθητές «ακούνε» ένα τραγούδι «για τους επαναστάτες εργάτες»: το «Εγκώμιο της μάθησης». Αρχίζει με την πρόταση «μάθε το Απλούστατο». Το απλούστατο είναι εδώ το στοιχειώδες, το Αλφαβήτα, η βάση κάθε γνώσης, με την οποία αρχίζει η μάθηση. Αυτή η βάση δεν αρκεί, όμως, χωρίς αυτήν δεν υπάρχει καμιά ανώτερη μορφή γνώσης. Διότι στόχος της μάθησης είναι «να γνωρίζεις τα πάντα». Η γνώση, εννοείται, δεν είναι αυτοσκοπός. Εξυπηρετεί έναν πραγματικό στόχο, ο οποίος χωρίς γνώση –και μάλιστα χωρίς όλη τη γνώση– είναι ανέφικτος: η δημιουργία προλεταριακής εξουσίας.

Το πού στοχεύει, ο πραγματικός σκοπός της μάθησης, αναφέρεται λίγο πριν, στη δεύτερη σκηνή αυτού του μέρους, σε ένα τραγούδι της Πελαγίας. Σκοπός είναι ο κομμουνισμός. Η Πελαγία τραγουδά το εγκώμιό του ως απάντηση στην αντίρρηση μιας γειτόνισσας: «Ακούσαμε, ο κομμουνισμός είναι ένα έγκλημα». Ο κομμουνισμός, απαντά η Πελαγία, είναι λογικός, τον καταλαβαίνει ο καθένας, είναι εύκολος. Μπορεί να τον καταλάβει κάποιος ο οποίος δεν είναι εκμεταλλευτής. Χαρακτηρίζεται ηλίθιος από τους ηλίθιους και βρώμικος από τους βρώμικους, όμως αυτός είναι κατά της βρωμιάς και της ηλιθιότητας. Οι εκμεταλλευτές, εννοείται, τον ονομάζουν έγκλημα, επίσης τον ονομάζουν και παραφροσύνη και χόος. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτός είναι, και εμείς το γνωρίζουμε – αυτή η γνώση είναι στόχος της μά-

\* Το άρθρο δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα Junge Welt (Βερολίνο) σε δύο συνέχειες (14.10 και 16.10.2006).

Ο καθηγητής Dr. Thomas Metscher δίδαξε δέκα χρόνια στο πανεπιστήμιο του Belfast και από το 1971 έως το 1998 στον τομέα Επιστήμης της Γλώσσας και της Λογοτεχνίας του πανεπιστημίου της Βρέμης.

θησής μας– το τέλος των εγκλημάτων, της παραφροσύνης και του χάους. Αυτός είναι η τάξη/αυτός είναι το Απλό/που θέλει κόπο για να γίνει.

## *Η Βλάσφοβα και το Απλό*

Τι σημαίνει εδώ «το Απλό» και γιατί το Απλό «θέλει κόπο για να γίνει», αν και είναι το Απλό; Η έννοια έχει τις δυσκολίες της. Δεν είναι τόσο απλή, όσο φαίνεται με την πρώτη ματιά. Το Απλό στο «Εγκώμιο του κομμουνισμού» είναι κάτι άλλο από το Απλό, για το οποίο γίνεται λόγος στο «Εγκώμιο της μάθησης». Και τα δυο συναρτώνται, καθώς η μάθηση στοχεύει σε μια γνώση, όπου ο κομμουνισμός παίζει ουσιαστικό ρόλο. Και οι δυο μορφές του Απλού έχουν να κάνουν με κάτι το στοιχειώδες, όμως το στοιχειώδες του κομμουνισμού είναι άλλου τύπου από το στοιχειώδες στο «Εγκώμιο της μάθησης», στο «Μάθε το Απλούστατο». Εδώ το Απλούστατο είναι προϋπόθεση του σύνθετου: πρέπει να μαθευτεί η γνώση και μαζί της και ο κομμουνισμός και πώς φτάνει κανείς σε αυτόν. Τώρα, στο Απλό, που θέλει κόπο για να γίνει, πρόκειται για ένα απλό μεγάλης συνθετότητας. Διότι το να είναι ο κομμουνισμός, ως θεωρητική κατασκευή και επιστημονική θεώρηση του κόσμου, απλός και να μαθαίνεται χωρίς κόπο –σα να λέμε, να τον βρίσκει κανείς στο δρόμο, προσβάσιμο στον καθένα– ο Brecht δεν θα το έβλεπε ούτε στο όνειρό του. Μπροστά στην αλήθεια, που ενσαρκώνει ο κομμουνισμός, ορθώνονται ολόκληρα τείχη προκατάληψης και ιδεολογίας, που πρέπει να γκρεμιστούν για να φθάσουμε στην κατανόηση αυτής της αλήθειας.

Πάει να πει, όμως, αυτό ότι η Πελαγία απατάται, όταν χαρακτηρίζει τον κομμουνισμό κατανοητό για τον καθένα, όταν τον χαρακτηρίζει λογικό, εύκολο και απλό; Δεν το νομίζω. Για τον Brecht πρόκειται εδώ για στοιχειώδη κατάσταση πραγμάτων, η οποία ως στοιχειώδης είναι απλή, πίσω όμως από την απλότητά της κρύβεται μια συνθετότητα, που είναι θεμελιακής σημασίας για μια μαρξιστική ανθρωπολογία: ότι οι άνθρωποι θέλουν να επιβιώσουν, ότι θέλουν να αναπτύξουν τις ικανότητες και τα ταλέντα τους, δηλαδή να πραγματωθούν ως υποκείμενα. Πρέπει, συνεπώς, πέραν του ενστίχτου της επιβίωσης και συνδεδεμένο μ' αυτό να προϋποτεθεί για κάθε βαθμίδα της ιστορίας της ανθρώπινης ύπαρξης και ένα ένστικτο που έχει στόχο την αυτοπραγμάτωση. Σ' αυτό το στοιχειώδες πλέγμα ενστίκτων βρίσκονται οι υλικές αφετηρίες των ιδεών ανθρώπινης ισότητας, ελευθερίας, αλληλεγγύης, μάλιστα θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Αυτές οι παραστάσεις είναι, ειδομένες ιστορικά-γενετικά, πληθειακές και όχι αστικές και είναι, ως πολιτισμική ιστορία, παγκόσμιες. Με αυτές τις προϋποθέσεις, ο κομμουνισμός είναι στις βασικές ιδέες του πράγματι λογικός, εύκολος και κατανοητός από τον καθένα που «δεν είναι εκμεταλλευτής».

Η κοινωνική εμπειρία της εκμετάλλευσης, η θέση της καταπιεζόμενης τάξης είναι, εννοείται, προϋπόθεση για να γίνει γνωστή η αλήθεια του. Σ' αυτή τη γνώση ορθώνονται, εννοείται, εμπόδια: όχι μόνον οι επιβεβλημένες από την άρχουσα τάξη εντολές και ταμπού, αλλά, επίσης, ως κύριο εμπόδιο, η εσωτερίκευση των αρχών των εκμεταλλευτών στην συνείδηση των εξουσιαζόμενων υποκειμένων, δηλαδή η ιδεολογική συνειδητοποίηση της καταπίεσης από τους καταπιεζομένους. Από τη στιγμή, όμως, που οι καταπιεζόμενοι συνειδητοποιήσουν την θέση τους, η κατάσταση της εκμετάλλευσής τους εμφανίζεται ως εγκλήμα, παραφροσύνη, χάος και ο κομμουνισμός ως το αντίθετό τους: ως το τέλος των εγκλημάτων και της παραφροσύνης και ως τάξη. Με αυτό το νόημα ο κομμουνισμός είναι πράγματι το Απλό, το οποίο, εννοείται, μπροστά στην τεράστια ισχύ των αντιτιθέμενων δυνάμεων της εξουσίας «θέλει κόπο για να γίνει».

Αυτό, λοιπόν, που η μάνα, η Πελαγία Βλάσσοβα, εκπροσωπεί –τον κομμουνισμό που εγκωμιάζει και υπερασπίζεται– είναι ένα Απλό μεγάλης συνθετότητας. Αυτό που πιστεύει, είναι, τραβηγμένα ειπωμένο, το ιστορικά ανθρωπολογικό Αλφαβήτα του κομμουνισμού (εδώ βρίσκεται συνεπώς μια παραλληλία προς το «Αλφαβήτα της γνώσης»). Αποτελούν τα στοιχειώδη του, που είναι δεδομένα στην καθημερινή πρακτική καταπιεζόμενων και εκμεταλλευτών όλων των χωρών και εποχών και, υπ' αυτήν την έννοια, καθολικά. Για να κατανοηθεί αυτός ο κομμουνισμός δεν χρειάζεται κάποιος να έχει μελετήσει την «επιστήμη της Λογικής» του Hegel και το «Κεφάλαιο» του Marx – όσο πολύ κι αν πρέπει να έχει μελετήσει και τα δύο, εφόσον θέλει να κάνει κτήμα του τον κομμουνισμό έτσι όπως πρέπει να πραγματοποιηθεί, ως το «Όλον της γνώσης».

Έτσι, ο κομμουνισμός προκύπτει στον γενετικό πυρήνα του από στοιχειώδεις εμπειρίες καταπίεσης και εκμετάλλευσης: από την σύγκρουση τέτοιων εμπειριών με ένα δεδομένο, ιστορικά μεν μεταβλητό, στα στοιχειώδη όμως χαρακτηριστικά του αναλλοίωτο ανθρωπολογικό δυναμικό. Ως επεξεργασμένη θεωρία ο κομμουνισμός είναι, εννοείται, ένα αποτέλεσμα, που περιμένει στο τέρμα μακρών και σύνθετων πολιτισμικών διεργασιών. Η διαπίστωση του δικαιώματος κάθε ανθρώπου για επιβίωση και αυτοπραγμάτωση, η διατύπωση της αρχής της «πλήρους και ελεύθερης ανάπτυξης κάθε ατόμου» ως βασικής αρχής της νέας «ανώτερης» κοινωνικής μορφής (MEW 23, σελ. 618) είναι προϊόν της ιστορίας (MEW 42, σελ. 91). Ο κομμουνισμός είναι αποτέλεσμα για το οποίο ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής έχει δημιουργήσει πρώτα τις υλικές και γνωστικές προϋποθέσεις.

### *Αισθητική του Απλού*

Η έννοια του Απλού, που ο Brecht χρησιμοποιεί εδώ, προσποιείται απλότητα και μπορεί έτσι να παραπλανήσει τον απονήρευτο αναγνώστη. Υποκαθιστά συνθετό-

τητες, τις οποίες κρύβει πονηρά. Είναι, και ο Brecht θα ήταν εδώ σίγουρα σύμφωνος, μια διαλεκτική κατηγορία. Είναι νοητική, και συνεπώς πρότυπη, έκφραση πολυστρωματικών, πλήρων αντιφάσεων σχέσεων. Ακόμη παραπάνω, αυτή η έννοια αφορά, όπως μπορεί να εικάσει κανείς, μια βασική κατηγορία του μπρεχτικού έργου και σκέψης. Κατέχει πέραν της πολιτικής, κοινωνικοοικονομικής και παιδαγωγικής διάστασης, επιπλέον μια αισθητική και φιλοσοφική διάσταση. Αυτή την εικασία επιθυμώ να ερευνήσω ακολούθως σε κάποια έκταση.

Το Απλό, αυτή είναι η πρώτη εικασία, έχει για το έργο του Brecht τουλάχιστον για τη μαρξιστική του περίοδο τον χαρακτήρα μιας βασικής κατηγορίας της αισθητικής. Αυτό θέλει να πει ότι αυτό το έργο χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό, τυπικά και περιεχομενικά, από μια αισθητική του Απλού. Μορφοποιείται από το τέλος της δεκαετίας του 1920 και αρχές της δεκαετίας του 1930 με αυξανόμενο ρυθμό. Αυτήν την εικασία αφήνει να εννοηθεί μια πρόταση του Brecht: «Εάν ο κομμουνισμός είναι το Απλό, που θέλει κόπο για να γίνει, τότε τα πράγματα δεν θα είναι διαφορετικά και με το θέατρο του» (GW 16, σελ. 916). Επίσης, ο Wolfgang Fritz Haug μιλάει για την «ποιητική τέχνη του Απλού» του Brecht, «που θέλει κόπο για να γίνει και που κρύβει την πολυπλοκότητά του» (Haug 2006, σελ. 189). Η πρόταση θα μπορούσε να ισχύει στον ίδιο βαθμό και για το θέατρο, αναπτύσσεται, όμως, εδώ στο υλικό της λυρικής ποίησης.

Την ιδιαιτερότητα αυτής της αισθητικής στο χώρο της λυρικής ποίησης θα δείξουμε στο ποίημα «Επιστροφή» από το «Χολιγουντιανές Ελεγείες» που γράφτηκαν μεταξύ 1941 και 1947:

Την πάτρια πόλη, πώς θα τη βρω ωστόσο;  
Ακολουθώντας τα σμήνη βομβαρδιστικών θα φτάσω σπίτι.  
Πού όμως βρίσκεται αυτή; Εκεί όπου στέκουν τα πελώρια βουνά καπνού.  
Αυτό στις φωτιές εκεί είν'αυτή.  
Η πάτρια πόλη, πώς λες να με υποδεχθεί;  
Εμού προηγούνται τα βομβαρδιστικά, θανάσιμα σμήνη.  
Σας αναγγέλλουν την επιστροφή μου.  
Όργια πυρός προηγούνται του υιού.

*[την μετάφραση του ποιήματος οφείλω  
στον αγαπητό φίλο Γιώργο Σταμάτη, Κ.Σ.]*

Ένα παλαιότερο σχόλιο φιλολογικής απόδοσης του ποιήματος μιλάει για την «ασήμαντη απλότητα και το αβίαστα αυτονόητο» αυτού του κειμένου, που δεν υπερβαίνει «σχεδόν καθόλου μια είδηση της καθημερινότητας», γίνεται όμως αυτός ο σχεδόν πεζός, ο φαινομενικά τελείως άτεχνος λόγος... «σαν από μόνος του μεταφορικά λειτουργούσα ποίηση» (Pfeiffer 1953, σελ. 126). Η ιδιαιτερότητα της μπρεχτι-

κής αισθητικής καταγράφεται εδώ πολύ καθαρά. Στο φαινομενικά άτεχνο κρύβεται μια υψηλότατη καλλιτεχνική μορφή, με την γλώσσα της καθημερινής ζωής διαμορφώνεται ένα υψηλό, κλασικά λακωνικό στίλ. Τίποτα δεν αφήνεται στην τύχη, γίνεται αγώνας για κάθε επιμέρους στοιχείο, για κάθε φθόγγο, για κάθε σημείο στίξης. Εδώ, τίποτα δε προκύπτει από μόνο του, μόνο φαίνεται έτσι. Όμως, η φαινομενικότητα του άτεχνου, αυτού που-γίνεται-από-μόνο του, είναι ουσιαστικό για την ποίηση αυτή. Είναι σαν η γλώσσα να περίμενε από πάντα να κάνει τέτοια ποίηση.

Κατά πρώτον, η ρυθμική ερώτησης και απάντησης, που καθορίζει όλο το κείμενο, στην οποία αντιστοιχούν τα δύο ανισομήκη τμήματα των στροφών, όπου οι κινήσεις κάθε φορά συρρέουν στο τέλος της στροφής και φθάνουν στο απόγειο στο τέλος της δεύτερης στροφής. Ανάλογα εξελίσσεται ο μουσικός ρυθμός της κίνησης: Μετά από τριπλό ανέβασμα –όπου το δεύτερο υπόκειται στο πρώτο– ακολουθεί ένα ανέβασμα του ρυθμού με τα σύντομα κα περιεκτικά κλεισίματα:

«Αυτό στις φωτιές εκεί/είν' αυτή»

«Όργια πυρός/προηγούνται του υιού».

Με την ρυθμική κίνηση οι μεταφορές προβάλλουν με την ευστοχία και την δύναμη τους, με την τελείως μυστηριακή ορμή τους. Το όχι καθορισμένο μέτρο αντιστοιχεί σ' αυτό που ο Brecht το 1939 ονομάζει στην εργασία του «Περί ανομοιοκατάληκτης λυρικής ποίησης με ακανόνιστους ρυθμούς» έναν «εναλλασσόμενο, συγκεκριμένο ρυθμό κίνησης», που εξυπηρετεί στο να δείχνει τα συμβαίνοντα μεταξύ των ανθρώπων ως πλήρη αντιφάσεων, άγρια από την πάλη, βίαια. Όπου εδώ, βέβαια, η παραφωνική αιχμηρότητα ισοφαρίζεται από μια μάλλον ελεγειακά καλοζυγισμένη κίνηση της ομιλίας και ένα συνεχές *largo*. Η παραφωνική αιχμηρότητα προβάλλει, επίσης, με την έκφραση μιας προοπτικής της απόστασης, μιας ειδικής στάσης, από τη οποία –σαν να λέμε βλέποντας τα πουλιά («προηγούνται τα βομβαρδιστικά. Θανάσιμα σμήνη»)- προκύπτει ένα σενάριο μυστηρίου: σε κεντρική μεταφορά και ηθική στάση συγκρίσιμο με την «Κάθοδο της Γερμανίας στην κόλαση» στο τέλος του μυθιστορήματος του Thomas Mann «Δόκτωρ Φάουστους». «Πελώρια βουνά καπνού» καλύπτουν την πάτρια πόλη. «Είν' αυτή αυτό στις φωτιές εκεί». «Θανάσιμα σμήνη» αναγγέλλουν την επιστροφή του υιού. Αυτού προηγούνται «όργια πυρός»: Η μεταφορά φέρει εδώ την κεντρική ιδέα. Όλα τα υπόλοιπα στοιχεία έπονται.

Η απελευθέρωση έρχεται με τη μορφή του τρόμου – ο υιός επιστρέφει με τα όργια πυρός. Έρχεται με συνοδεία τα βομβαρδιστικά. Μάλιστα, το όργιο πυρός, ο αφανισμός της Γερμανίας πρώτα καθιστά δυνατή την επιστροφή του. Έτσι, το πυρ του αφανισμού είναι ταυτόχρονα και το πυρ της αναγέννησης. Στην τραγικότητα της ιστορίας ανήκει ότι μια αναγέννηση της Γερμανίας άλλη από αυτήν της ιστορικής συγκυρίας, που απεικονίζει το ποίημα, δεν είναι δυνατή. Για την κατα-

στροφή είναι υπεύθυνη η ίδια – και όμως παραμένει ως οδυνηρό τραύμα ότι η ανάσταση της Γερμανίας είναι δυνατή μόνον μέσα από τον τρόμο.

Στα χέρια του ώριμου Brecht το λυρικό ποίημα γίνεται συνειδητά υπολογισμένο έργο τέχνης. Το απλό στιλ είναι σε υψηλό βαθμό καλλιτεχνικό, σε βάθος μελετημένο, συνθεσιακό δόμημα. Αρχή του είναι η ακριβής έκφραση, η ακρότατη πυκνότητα. Αυτό μπορεί να δείχτει και στο σημασιολογικό κεντρικό κομμάτι της μεταφοράς. Εδώ δεν υπάρχει πλέον κανένας διπλασιασμός, τίποτα περιττό, κανένα ίχνος ρητορικής. Η «επιστροφή» ξεδιπλώνει σχεδόν μινιμαλιστικά ένα και μοναδικό μεταφορικό σύμπλεγμα, που αποτελείται από απλά στοιχεία: πάτρια πόλη, σμήνη βομβαρδιστικών/βομβαρδιστικά/θανάσιμα σμήνη, πυρ/όργια πυρός, πελώρια βουνά καπνού. Σ' αυτά προστίθεται η ίδια η επιστροφή ως, όπως μπορεί να ειπωθεί, μεταφορική πράξη: Η λέξη «επιστροφή» έχει το χαρακτήρα μιας μεταφορικής αφάιρεσης, ενός συγκεκριμένου-αφηρημένου. Άμεσα ορατά είναι μόνον τα βουνά καπνού, με τα οποία εμφανίζεται αλληγορικά η πάτρια πόλη, όπως και τα σμήνη βομβαρδιστικών/θανάσιμα σμήνη, που αναγγέλλουν την επιστροφή του υιού. «Πάτρια πόλη» αντίθετα είναι μια ονομασία χωρίς συγκεκριμένη οπτική εικόνα, που όμως προκαλεί ένα πλήθος οπτικά σημασιολογικών συνειρμών, κατέχει συνεπώς μια υψηλή συνειρμική δύναμη.

### *Διαύγεια ως ιδανικό του ύφους*

Στην προσπάθεια να συλλάβουμε θεωρητικά σε μια περιεκτική περίληψη την αισθητική του Brecht για το Απλό, προσφέρεται μια μεταφορά, που ο Brecht είχε σημειώσει σε ένα σχόλιο για τον Goethe στα «Ημερολόγια εργασίας» του: «το λείο του ρεύματος δείχνει το βάθος του» (Brecht 1993, σελ.49). Είναι τα τραγούδια των χωρικών στην «Πανδώρα» του Goethe, που τον «αναστατώνουν»: «όπως εκεί το εκλεπτυσμένο έρχεται σε επαφή με το πρωτόγονο!(...) ξανά και ξανά το χέρι εκεί βουτά στο βάθος, λίγο μψωμένο προς τα πάνω από όπου λίγο στάζει, απομένει τελείως ξαφνιασμένο με τη νέα συντροφιά. Το λείο του ρεύματος δείχνει το βάθος του» (στο ίδιο, σελ. 48 κ.ε.). Ο Brecht αναστατώνεται, επειδή προφανώς βρίσκει εδώ κάτι από τον εαυτό του: η επαφή του εκλεπτυσμένου με το πρωτόγονο (ή στοιχειώδες), η επαφή με το πληθειακό, με την ζωή και τη γλώσσα του λαού, των κατώτερων ανθρώπων: το άδραγμα σε βάθη, που δείχνει το λείο του ρεύματος, τα οποία βάθη είναι όμως κρυμμένα κάτω από την λεία επιφάνεια και από τα οποία πρέπει να βγει στο φως αυτό που είναι μέσα τους κρυμμένο. Στην λυρική ποίηση του Goethe ο Brecht θαυμάζει την «ακραία αντιφατική ενότητα», η οποία «αμέσως» μετά από αυτόν «ξεπέφτει», ήδη με τους Helderlin και Heine. «Ο Heine παίρνει την τελείως κοσμική, ο Helderlin την τελείως ποντιφική γραμμή» (στο ίδιο, σελ. 124). Αυτό που ο Brecht

θαυμάζει στον Goethe, είναι ακριβώς η απλότητα του σύνθετου, η αντιφατική ενότητα υψηλού ύφους και καθημερινότητας, υψηλός εκλεπτυσμός και λαϊκότητα· ακριβώς αυτό που εγώ ονομάζω το «υψηλό ύφος του Απλού» και προτείνω να αναγνωρισθεί ως βασικό χαρακτηριστικό της ώριμης μπρεχτικής αισθητικής.

Το λείο του ρεύματος: Η μεταφορά όμως παραπέμπει και σε κάτι άλλο ακόμα, δηλαδή στην διαύγεια του ρεύματος, η οποία συνδέεται με το λείο του ρεύματος. Η διαύγεια παραπέμπει στην *claritas*, ως ιδανικό του ύφους και ιδανικό της σκέψης: ο αγώνας για την καθαρή και σαφή έκφραση – *clare et distincte* είναι η γνώση, απαιτεί ο μεγάλος ορθολογιστής και πρώιμος διαφωτιστής Rene Descartes. Το συγγραφικό ιδανικό της *claritas* παραπέμπει στη λατινικότητα ως λογοτεχνικό βασικό προσανατολισμό του Brecht. Ο φιλόλογος Hans Mayer ομιλεί «για τον ρωμαϊκό Brecht»: «όχι η ελληνική, αλλά η λατινική λογοτεχνία ήταν [γι' αυτόν] καθοριστική» (Die Zeit, 28.4.61). Διαύγεια και πλαστικότητα, πληρότητα και συντομία, η κοινή παρουσία συγκεκριμένου και αφηρημένου είναι τα μορφικά στοιχεία, που ο ρωμαϊκός Brecht πήρε από τους αγαπημένους του συγγραφείς – Λουκρήτιο, Οράτιο, Τάκιτο, Λίβιο, Πλούταρχο, Σαλλούστο, για να αναφέρουμε μόνο τους σημαντικότερους. Και κάτι ακόμα προστίθεται εδώ, που καθορίζει το απλό ύφος: η συμπύκνωση νοημάτων με τη διαύγεια και τη σαφήνεια της έκφρασης. Εδώ υπήρξε, εκτός της λατινικής λογοτεχνίας και ίσως εντονότερα, το κινέζικο υπόδειγμα και πρότυπο. Χαρακτηριστική για την κινεζική, όπως και για την ιαπωνική λογοτεχνία, είναι η προσπάθεια να φορτίζεται η γλώσσα –πρώτιστα η μεταφορική ομιλία– υπό εξαιρετική συντομία της έκφρασης με την μέγιστη δυνατή σημασία. Ο Ezra Pound, ο οποίος μελετούσε την κινεζική λυρική ποίηση και την είχε ως πρότυπο του ύφους του, είπε για αυτήν: «ποίηση είναι η γλώσσα, που είναι φορτισμένο στο έπακρο με σημασία» (ABC of Reading). Να φορτίζεται η γλώσσα στον υψηλότερο δυνατό βαθμό με σημασία, μπορεί να χαρακτηριστεί ως οδηγός για την γλώσσα του Brecht. Όπου βέβαια πρέπει να προστεθεί, και εδώ χωρίζουν οι δρόμοι του Pound και του Brecht, ότι για τον τελευταίο ήταν η γλώσσα της καθημερινής ζωής, με το υλικό της οποίας αυτός δούλευε, και ότι η εξοικείωση με την λογοτεχνική γλώσσα παρέμενε πάντα δεμένη με την γλώσσα της καθημερινής ζωής, συνεπώς κατανοητή και από τους «αμόρφωτους», ενώ η ποίηση του Pound προορίζεται για μια ελίτ υψηλά μορφωμένων.

## Βιβλιογραφία

- Bertholt Brecht, *Ημερολόγια εργασίας*, Frankfurt/M 1993  
 Bertholt Brecht, *Άπαντα* (GW), Frankfurt/M 1967  
 Bertholt Brecht, *Μικρό όργανον για το θέατρο*, Frankfurt/M 1960  
 Wolfgang Fritz Haug, *Φιλοσοφείν με Brecht και Gransci*, Berlin 2006, 2η έκδοση  
 Johannes Pfeiffer, *Δρόμοι προς την ποίηση*, Hamburg 1953, 3η έκδοση

## «Εξώθηση την κρίση»

### *Ο Brecht και η υψηλή τέχνη του Απλού. Μέρος II (και κλείσιμο): Συνθετότητα του Απλού – Ο δραματουργός ως φιλόσοφος*

Την μέχρι τούδε υποτιμημένη σημασία του Brecht για την μαρξιστική φιλοσοφία έδειξε με πειστικότητα ο Wolfgang Fritz Haug. Σύμφωνα με αυτόν, η σκέψη του Brecht, όπως και αυτή του Antonio Gramsci, είναι «ένα φιλοσοφείν στην κορυφή της σκέψης της εποχής του» (Haug 2006, σελ. 9). Αυτό το φιλοσοφείν προσπαθεί «να φτάσει αφενός στο «Απλό» (...) αφετέρου στους απαιτητικούς διανοούμενους που ασφαλώς γνωρίζουν ότι πρέπει να φτάσουν στο «Απλό», εάν θέλουν η σκέψη τους να περάσει στην καθημερινή ζωή. Αυτός ο στόχος, το δέσιμο «μεταξύ λαού και των διανοουμένων του» είναι η αιτία που ο Brecht «εκ[φράζει] τις απόψεις του τόσο απλά που εκπλήσσει, φανερώνοντας και κρύβοντας την τέχνη του με αυτήν την απλότητα». Έτσι, ανέπτυξε την απλή γλώσσα μιας φιλοσοφίας της πράξης, η οποία, «είχε ύφος και ταυτόχρονα ήταν φυσική» και μετέφραζε «στάσεις με προτάσεις» (στο ίδιο, σελ. 101). Αυτή η φιλοσοφία δεν έχει αφετηρία μόνον την γλώσσα της καθημερινής ζωής, αλλά επιστρέφει στην πράξη αυτής της καθημερινής ζωής με πρακτικές τοποθετήσεις και συμπεριφορές. Και για την φιλοσοφική σκέψη του Brecht ισχύει ό,τι αυτός είπε σε μια πρόβα για το πώς αντιλαμβάνεται την ενδέκατη θέση για τον Feuerbach στην πράξη του θεάτρου που κάνει: «Ήθελα να εφαρμόσω την πρόταση στο θέατρο, ότι δεν αρκεί μόνον να ερμηνεύουμε τον κόσμο, αλλά πρέπει να τον αλλάζουμε» (Brecht 1960, σελ. 57).

Εδώ ονομάζει το θέατρο του επίσης «φιλοσοφικό», προσθέτει όμως πονηρά: «εφόσον κανείς αντιλαμβάνεται αυτήν την έννοια [του φιλοσοφείν] απλοϊκά· εγώ εννοώ μ' αυτό το ενδιαφέρον για την συμπεριφορά και τη γνώμη των ανθρώπων» (στο ίδιο).

Η έννοια του Απλοϊκού στο φιλοσοφικό θέατρο προσεγγίζει αυτήν του Απλού – περιλαμβάνει, όπως κι αυτή, μια υψηλή συνθετότητα. Διότι η «συμπεριφορά και η γνώμη των ανθρώπων», όπως παρουσιάζεται στην άμεση εμπειρία, περιέχει μεν σε γλώσσα και κοινή αντίληψη στοιχεία γνώσης της πραγματικής ζωής, καθορίζεται όμως σε μεγάλο βαθμό από παραμορφώσεις και κυριαρχείται από μια φетиχισμένη συνείδηση προερχόμενη από την αλλοτριωμένη πρακτική της ζωής. Χρειάζεται, λοιπόν, ένας θεμελιακός ψυχικο-γνωστικός μετασχηματισμός, που θα μπορέσει να χρησιμεύσει συνολικά ως υλική βάση, για να μπορέσουν οι άνθρωποι, ενεργώντας ορθολογικά, να καθορίζουν την πρακτική της ζωής τους. Το «απλοϊκό» ενδιαφέρον του Brecht για την συμπεριφορά και τη γνώμη των ανθρώπων δεν μπορεί, λοιπόν, να στερείται υψηλής συνθετότητας, εφόσον ο δηλωμένος στόχος του, να κάνουμε τον κόσμο ανθρώπινο, να κάνουμε τους ανθρώπους δημιουργούς

του κόσμου τους, θέλουμε να μην αποτύχει συνολικά. Γι' αυτόν, λοιπόν, το λόγο, που μπορεί κανείς να ονομάσει κυριολεκτικά πραγματιστικό, η μπρεχτική θεωρία κατέχει, όπως και η ποίηση του, μια συνθετότητα, που κρύβει με το γράψιμο μια διαυγή και σαφή ομιλία, και η οποία μπορεί να αντιπαραβληθεί σε περιεχόμενο με οποιαδήποτε φιλοσοφία. Στην ποίηση, όπως και στη θεωρία τον Brecht, ενδιέφερε «να μιλά ευθέως, όπως για τα πράγματα, έτσι και στους ανθρώπους» (Haug 2006, σελ. 175). Με βάση αυτό το κεντρικό ενδιαφέρον, δεν εκπλήσσει, επίσης, ότι είναι προπαντός τα πρακτικά ζητήματα της ζωής που ο Brecht επεξεργάζεται φιλοσοφικά, όπως, επίσης, και ότι το σημείο αναφοράς των σκέψεων του είναι η υλιστική διαλεκτική. Αυτή είναι το –συχνά καθόλου εκφραζόμενο– σημείο διάθλασης των θεμάτων που επεξεργάστηκε. Αυτό ισχύει όχι μόνο για προβλήματα της γνώσης, της μεθόδου και της κριτικής της, σε επίπεδο αισθητικής του τρόπου λειτουργίας της τέχνης, αλλά και για ερωτήματα της δομής της πραγματικότητας (κοινωνία, ιστορία). Η διαλεκτική στον Brecht έχει νόημα ταυτόχρονα ως λογική της μεθόδου και ως οντολογία – ακόμη και αν αυτοί οι όροι δεν χρησιμοποιούνται από τον Brecht.

### **Ο ενεργών ενεργούμενο**

Εδώ το αφετηριακό σημείο του Brecht για την επεξεργασία ερωτημάτων της διαλεκτικής ήταν προπαντός μεθοδολογικό. Έτσι, στρέφεται σε ένα κείμενο γραμμένο γύρω στα 1920-30 κατά της ονομαζόμενης απ' αυτόν «αντικειμενιστικής» αντίληψης (GW, σελ. 69), ότι η διαλεκτική είναι μια ιδιότητα της φύσης, ένα «πράγμα διαλεκτικό», το οποίο «αντικατοπτρίζεται» στα κεφάλια των διαλεκτικών. Αντίθετα, αυτός κατανοεί την διαλεκτική ως «μια μέθοδο σκέψης, ή μάλλον μια λογική ακολουθία νοητικών μεθόδων, που επιτρέπουν να αντιπαρατεθεί η πράξη στις κυρίαρχες ιδεολογίες». Η περιοχή της πραγματικότητας, όπου η διαλεκτική μπορεί να εφαρμοστεί είναι «κοινωνικές συνθήκες και συμβαίνοντα» είναι συνεπώς «η φύση της κοινωνίας, και μάλιστα της κοινωνίας μας» (στο ίδιο, σελ. 152). Ήδη με αυτήν τη διατύπωση δεν αντιπαράθετε στην αντικειμενιστική αντίληψη για τη διαλεκτική κάποιον απλό υποκειμενισμό, αλλά μια συγκεκριμένη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου. Στην μέθοδο αντιστοιχούν δομές της πραγματικότητας, οι οποίες απελευθερώνονται με την διαλεκτική διαδικασία. Αυτή η αντίληψη προβάλλει ακόμα περισσότερο λίγο αργότερα, όταν, σε αντιπαράθεση με τον Karl Korsch, σε σημείωση για το «κριτικό μαρξισμό» λέει: «Εξώθηση στην κρίση, δια της ανάπτυξης φανέρωση των αντιφάσεων, η τέχνη της άρνησης στην πράξη, δηλαδή μιας κριτικής, η οποία χωρίς να παραβλέπονται οι νόμοι της ανάπτυξης, ασκείται στην προοπτική μιας συγκεκριμένης δυνατής λύσης» (στο ίδιο, σελ. 71). Διαλεκτική κριτική εί-

ναι, συνεπώς, εξίσου ακριβής και συγκεκριμένη. Δεν μεταφέρει στο αντικείμενο της τίποτα από έξω, αλλά ασκεί κριτική σε αυτό, συλλαμβάνοντας το στην αυτοκίνηση του, εξάγοντας τις αντιφάσεις και τις τάσεις του και ασκώντας κριτική στις δυνατές λύσεις του. Η πραγματικότητα, η οποία προϋποτίθεται εδώ, νοείται ως διαδικασία, δεν είναι στατική αλλά σε κίνηση, σε μεταβολή, σε μετασχηματισμό.

Η υλιστική διαλεκτική, κατά το «Μικρό όργανον», «εξετάζει (...) τις κοινωνικές συνθήκες ως διαδικασίες και τις παρακολουθεί στην αντιφατικότητα τους. Γι' αυτήν υπάρχει το κάθε τι μόνον εφόσον αυτό μεταβάλλεται, είναι δηλαδή σε ασυμφωνία με τον εαυτό του» (Brecht 1960, σελ. 27). Αυτό σημαίνει: και τα «τελειωμένα», τέλεια φαινόμενα είναι μόνο φαινομενικά στατικά. Έχουν ιστορία, είναι αποτέλεσμα –κατακαθισμένα αποτελέσματα– διαδικασιών. «Η πραγματικότητα», σημειώνει, «δεν είναι απλά το κάθε τι που υπάρχει, αλλά το κάθε τι που θα γίνει. Είναι μια διαδικασία. Αυτή εξελίσσεται μέσω αντιφάσεων. Εάν δεν γίνει αντιληπτή στον αντιφατικό χαρακτήρα της, τότε δεν γίνεται καθόλου αντιληπτή» (παραπομπή κατά τον Haug 2006, σελ. 52). Αυτό, όμως, σημαίνει ότι η πραγματικότητα, αυτή τουλάχιστον της ανθρώπινης ιστορίας, έχει από μόνη της διαλεκτικό χαρακτήρα. Στηριζόμενος σ' αυτό, ο Brecht μπορεί να πει, τόσο emphaticά στο «Ημερολόγιο εργασίας», ότι «επιβάλλεται πλέον» να παράγουμε «την διαλεκτική από την πραγματικότητα» και όχι «από την ιστορία του πνεύματος» (Brecht 1993, σελ. 66). Στο «Μικρό όργανον» παραθέτει τον Λένιν συμφωνώντας: «Προϋπόθεση της γνώσης όλων των φαινομένων στον κόσμο είναι η γνώση τους στην αυτοκίνηση τους, στην αυθόρμητη ανάπτυξη τους, στο ζωντανό είναι τους, είναι η γνώση των ιδίων ως ενότητας αντιθέσεων» (Brecht 1960, σελ. 50).

Ασφαλώς θα ήταν τελείως λάθος, αν ερμηνεύαμε με οιονδήποτε τρόπο αυτήν την πρόταση «αντικειμενίστικα». Η ενότητα των αντιθέσεων στον κόσμο της κοινωνίας δεν προκύπτει από μόνη της, αλλά αποκλειστικά μέσω συνειδητής ανθρώπινης πράξης – γι' αυτόν τον λόγο η σκέψη πρέπει κατά τον Brecht να είναι παρεμβατική. Έτσι, στο «Μικρό όργανον» αναφέρεται: «Η σκέψη συναρτάται με τη διευθέτηση της υλιστικής διαλεκτικής, είναι «μια επιθυμία της εποχής μας (...) να κατανοήσουμε τα πάντα, ώστε να μπορούμε να παρεμβαίνουμε. Εδώ πολύ εξαρτάται από τον άνθρωπο, ας πούμε, εδώ μπορούν να γίνουν πολλά απ' αυτόν. Όπως είναι, δεν μπορεί και να παραμείνει: όχι μόνο όπως είναι, μπορεί αυτός να μελετηθεί, αλλά επίσης, και πώς θα μπορούσε να είναι» (στο ίδιο, σελ. 27). Ο Brecht θέλει ένα θέατρο «που όχι μόνο μπορεί να βγάζει αισθήματα, ματιές και νέες ιδέες, τις οποίες επιτρέπει το εκάστοτε πεδίο της ιστορίας των ανθρωπίνων σχέσεων, πάνω στο οποίο κάθε φορά λαμβάνουν χώρα οι πράξεις, αλλά που θα χρησιμοποιεί και θα παράγει σκέψεις και συναισθήματα, τα οποία παίζουν ρόλο στην μεταβολή του ιδίου του περιβάλλοντος» (στο ίδιο, σελ. 23). Την σκοπιά της παρέμβασης, υποκειμενικής κοινωνικής πράξης – «συνειδητά αντικειμενικής δρα-

στηριότητας» (Marx) – ο Brecht επεξεργάζεται με μεγάλη αυστηρότητα. Αυτή οδηγεί στα ερωτήματα: «πού παρεμβαίνει τι;», «πού οδηγεί το καθετί;», πώς αυτή φτάνει «στην διάλυση των εννοιών» ως αμετάβλητων προσδιορισμών του είναι, στην «συντριβή του κοντόφθαλμου συσχετισμού».

Επίσης, αιτιότητα ο Brecht θέλει να αναγνωρίσει μόνον εκεί «όπου αυτή μπορεί να παραχθεί» (στο ίδιο, σελ. 148). Το θεωρητικό, όπως και το πρακτικό, (και για την πρακτική της τέχνης) βασικό κίνητρο του Brecht είναι το ερώτημα για παρεμβατικές πράξεις, για δυνατότητα πράξης και ικανότητα πράξης σε συνθήκες, οι οποίες είναι ιστορικά καθορισμένες, δηλαδή ήδη διαμορφωμένες από προηγούμενες πράξεις. Σε σχέση μ' αυτά ισχύει η κεντρική για τη σκέψη του πρόταση: «Εάν διαπιστώσεις την αναγκαιότητα μιας σειράς από γεγονότα, μην ξεχνάς ότι κι εσύ ο ίδιος είσαι ένα από αυτά τα γεγονότα και προσδιόρισε την αναγκαιότητα όσο το δυνατόν ακριβέστερα, διότι αυτή χρειάζεται –για να είναι αναγκαιότητα– τελείως συγκεκριμένη δράση» (στο ίδιο, σελ. 69). Η ίδια σκέψη διαφορετικά διατυπωμένη: «Όταν μιλάς για μια διαδικασία, αποδέξου από την αρχή ότι ομιλείς ως ένα ενεργών ενεργούμενο(...) Όταν ομιλείς για το τι καθορίζει μια διαδικασία, μην ξεχνάς τον εαυτό σου τον ίδιο ως έναν από τους καθορίζοντες παράγοντες» (στο ίδιο, σελ. 70).

### *Γένεση της μπρεχτικής αισθητικής*

Η μπρεχτική αισθητική του Απλού είναι αποτέλεσμα. Βρίσκεται στο τέλος μιας διαδρομής, είναι το αποτέλεσμα μια μακράς διαδικασίας μάθησης και αναστοχασμού, στον πυρήνα της οποίας βρίσκεται η ιδιοποίηση του μαρξισμού. Χωρίς αυτόν θα ήταν και η αισθητική του ώριμου Brecht αδιανόητη. Αυτή είναι η έκφραση της στροφής του προς τον μαρξισμό, είναι το αισθητικό ισοδύναμο προς τον μαρξισμό. Η υψηλή τέχνη του Απλού στην αισθητική είναι το καλλιτεχνικό ισοδύναμο προς την υψηλή τέχνη του Απλού κομμουνιστικής πολιτικής. Εδώ η ώριμη αισθητική του Brecht είναι, όπως και ο μαρξισμός ως πολιτική κοσμοθεωρία, οπωσδήποτε παρούσα στο πρώιμο έργο του, είναι στοιχείο της ιδιαιτερότητάς του. Τι εννοούμε μ' αυτό:

Το πρώιμο έργο του Brecht συνδέεται με την επανάσταση στην μοντέρνα τέχνη, που προκύπτει μέσα από μια θεμελιακή εμπειρία κρίσης: με μια οξύτητα σχεδόν χωρίς σύγκριση στην ιστορία του πολιτισμού. Αυτή η κρίση αφορούσε τον πολιτισμικό τύπο, που είχε διαμορφωθεί σε κλίμακα παγκόσμιας ιστορίας από το τέλος του μεσαίωνα, την καπιταλιστική αστική κοινωνία ως σχηματισμό, μάλιστα αφορούσε τα θεμέλια του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού και τον ίδιο στο σύνολο του. Στην ιστορία των τεχνών κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα από τον ώριμο Goethe και τον ώριμο Beethoven, το μεγάλο ευρωπαϊκό μυθιστόρημα, το «Δαχτυλίδι του

Nibelungen» του Richard Wagner και τη λυρική ποίηση από την εποχή του Charles Baudelaire η κρίση αυτή γίνεται φανερή.

Η σκέψη των Marx και Engels είναι, όπως και αυτή των Arthtur Schopenhauer, Søren Kierkegaard και Friedrich Nietzsche, η θεωρητική επεξεργασία αυτής της κρίσης. Εδώ ανήκει και η προκαταβολική μελέτη των λανθανουσών δυνατοτήτων αυτής της κρίσης. Στις δυο πρώτες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα, με αποκορύφωμα τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, την ιστορία του και τις συνέπειες του, η πολιτισμική κρίση φτάνει στο ζενίθ της. Από αυτήν τη κρίση προέρχεται αυτό που ονομάζουμε μοντέρνα τέχνη. Η σπουδαιότητα της μετράται με την μορφή και την ένταση με την οποία η τέχνη αντιδρά σ' αυτή την κρίση.

Από τα πρώιμα έργα του ο Brecht είναι στην πρώτη γραμμή αυτών που παραδίδονται άνευ όρων στην εμπειρία αυτής της κρίσης. Από την αρχή βρίσκεται στο ιστορικό μέτωπο της εποχής. Αυτή η εποχή, όπως μας παρουσιάζεται στα πρώιμα λυρικά και δραματικά έργα, χαρακτηρίζεται από καταστροφή και πόλεμο, κατάρρευση όλων των αξιών, την οποία δεν ακολούθησε ακόμα καμία επαναξιολόγηση της. Είναι η εποχή του ξεπεσμού, μια εποχή της ιστορίας που τελειώνει. Στον πυρήνα τους αυτά τα έργα αναπτύσσουν ένα μυστηριακό σενάριο. Το μέλλον εμφανίζεται ως καταστροφή, ως κενό τέλος, ως τίποτα. Η ζωή είναι προορισμένη να πεθάνει. Η στάση του πρώιμου Brecht καθορίζεται από την αποδοχή του μηδενισμού ως πεπρωμένου της ιστορίας. Η ανθρώπινη ύπαρξη είναι, σχεδόν μια προαναγγελία των βάσιμων αρχών του κύριου έργου του Martin Heidegger «Το Είναι και ο Χρόνος», ένα «πεταγμένο είναι» στον κόσμο, ένα «ξεπεσμένο είναι» στο «κάποιος» (αυτό είναι η κοινότητα). Είναι ένα «είναι σε θάνατο». Ως θετικό απέναντι σ' αυτά είναι μια αρχή της απόλαυσης της ζωής, βασικά χρωματισμένη ως φιλοσοφία της ζωής, ενσαρκωμένη σε σεξουαλικότητα – η κοσμική αρχή του Βάαλ: μια απαίτηση για ευτυχία, που έχει σύμβολο της τον μικρό κινέζο «θεό της ευτυχίας». «Είναι αδύνατο να θανατώσει κανείς τελείως την απαίτηση του ανθρώπου για ευτυχία» (GW 1, σελ. 9). Αυτό είναι ένα μοτίβο που το διατηρεί με τροποποιήσεις και μετασχηματισμούς και στο ύστερο έργο του. Σ' αυτήν την αρχή, για απόλαυση και ζωή, έχει τις ρίζες του ο συχνά εμφανιζόμενος κυνικός αναρχισμός κάποιων πρώιμων κειμένων. Ταυτόχρονα όμως, σ' αυτή την αρχή ενυπάρχει και μία από τις ρίζες, που προετοιμάζουν την εξέλιξη προς το μαρξισμό – τέτοιες αντιφάσεις εμφανίζει το έργο του Brecht στο ξεκίνημα του. Πέραν τούτου, η αναρχο-υπαρξιακή συμπεριφορά επανειλημμένα διακόπτεται από ειρωνεία και αυτοπαρωδία: όπως συνολικά το ειρωνικά παρωδιακό συμμετέχει σε μεγάλο βαθμό σ' αυτό το πρώιμο έργο. Έτσι, η μεγαλειώδης «Μπαλάντα για τους Πειρατές» αποκτά την μαγεία της ακριβώς από την ένωση αναρχικού ρομαντισμού και αυτοπαρωδίας ως του ελεύθερου χώρου, όπου αυτή κινείται. Ο πρώιμος Brecht είναι ένας Brecht των προσωπίδων: ως πειρατής, ως αναρχικός επαναστάτης, ως φαινομενικά πει-

θήνιος ποιητής, ως Βάαλ, ως θεός της ευτυχίας σκηνοθετεί τον εαυτό του, είναι ήδη από την αρχή άνθρωπος του θεάτρου. Και ο Francois Villon είναι μια μάσκα, πίσω από την οποία κρύβεται ο Brecht.

Η αισθητική του πρώιμου έργου είναι σε μεγάλη έκταση αισθητική του άσχημου και της παραφωνίας, «στα όρια του παράλογου», όπως είπε ο Brecht εννοώντας το κομμάτι του «Ταμπούρα στη νύχτα»: μια αισθητική που συγκροτείται από ειρωνεία και παρωδία. Επιπλέον, αυτό το έργο, κυρίως το λυρικό μέρος, χαρακτηρίζεται από μια πολυμορφία του ύφους, η οποία δεν έχει ισοδύναμο της σε καμία γνωστή σε μένα λογοτεχνία αυτής της εποχής, ούτε και σε επίπεδο παγκόσμιας λογοτεχνίας. Αυτή η πολυμορφία κινείται μεταξύ των άκρων μιας ειρωνικά παραφθαρμένης εξπρεσιονιστικής ρητορικής, που συνδέει το έργο με τον εξπρεσιονισμό σατιρικού γκροτέσκου, λυρικής έντασης και εγκαρδιότητας, με το υπολογισμένο ειρωνικό, κοσμοθεωρητικό της ποίησης, ύφος της εποχής, μέχρι το «επιγραμματικό, τους πλανόδιους τραγουδιστάδες, μη λογοτεχνικό (...) λαϊκό, που αυτός αντιπαραθέτει υποδειγματικά σε ό,τι περισώθηκε από το ρομαντισμό αλλά και από το «βοερό, τραυλό και εκρηκτικό ύφος» του γερμανικού θεάτρου, της κάθε «ελιτίστικής κακοφωνίας» (Hermand 2001, σελ. 105). Σ' αυτό το σκεπτικό ανήκουν και εκείνα τα στοιχεία που προετοιμάζουν την ύστερη αισθητική του Απλού. Τα συναντά κανείς στα διάφορα επίπεδα. Στην αξιοπρόσεκτη «Λειτουργία του ελαφρού», αυτή η αισθητική είναι για πρώτη φορά σε τέλεια μορφή, ολοκληρωμένη όχι τυχαία σε ένα ποίημα, που ήδη παρουσιάζει εμφανή ίχνη μαρξιστικής (τουλάχιστον σοσιαλιστικής) σκέψης.

### **Στον άνθρωπο αρωγός**

Το ποίημα του Brecht «Ο φτωχός B.B.» δείχνει το προφίλ μιας θνήσκουσας κοιλούρας που χαρακτηρίζεται από πλήρη αλλοτρίωση. Όλες οι ανθρώπινες σχέσεις έχουν ξεφτίσει. Η φύση έχει καταστραφεί. Αυτό που της έχει απομείνει μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνον ως κατάντια πλέον. Τα έλατα ουρούν. Τα πουλιά είναι για τη φύση θορυβώδη βλαβερά έντομα. Ο κόσμος είναι διαπλεγμένος σ' όλη τη σφαίρα, όμως αυτό δε συντηρεί κανέναν, αποκλειστικά την «ατλαντική θάλασσα». Από τις πύλεις δεν απομένει τίποτα παρά ο άνεμος που τις διαπερνά. Το αναμενόμενο είναι μια καταστροφή που αφορά τη γη στο σύνολο της. Η αυτοαποξένωση του ανθρώπου έχει, εννοείται, προκλέσει τέτοιο βαθμό αδιαφορίας, που πλέον αφήνει ακόμα κι αυτήν την καταστροφή – «οι σεισμοί που θα έρθουν» – να εμφανίζεται πλέον ούτε καν ως άξια λόγου.

Η μοναδική ανάλογη αυτής της κατάστασης στάση είναι η στωική αποδοχή. Απέναντι σε μια τέτοια, στάση η ελπίδα συρρικνώνεται. «Με τους σεισμούς, που

θα'ρθουν, ελπίζω/την Βιργινία μου να μην αφήσω να βγει έξω με πικρία». Το θεατρικό κομμάτι «Τελικό παιχνίδι» του Samuel Beckett εδώ προαναγγέλλεται. Αυτό το ποίημα του Brecht υπάρχει ως παράρτημα στο «Σπιτικό προσευχητάρι», που ήταν έτοιμο για εκτύπωση το 1927. Πρέπει να είχε γραφτεί στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Περίπου δέκα χρόνια αργότερα, ως κλείσιμο μιας σημαντικής συλλογής, των «Ποιημάτων Svendborger», που γράφτηκε στην εξορία στην Δανία, δηλαδή στα μέσα της δεκαετίας του 1930, γράφεται ένα κείμενο, το οποίο, στον ίδιο βαθμό ολοκλήρωση περιόδου μπορεί να ισχύει ως απάντηση και αντισχεδίασμα στο «Ο φτωχός B.B.»: «Προς τους μετερχόμενους». Το κείμενο αυτό πληροφορεί για μια ζωή μέσα σε «εποχή ερέβους». «Πράγματι ζω σε εποχή ερέβους!» – μ'αυτόν τον στοίχο αρχίζει. Διαφορετικά, όμως, με το προηγούμενο ποίημα αναφέρει με επιχειρήματα και με καθαρή διάρθρωση της σκέψης, σε τί συνίσταται το έρεβος της εποχής, όπως επίσης και τις αιτίες αυτού του ερέβους. Η εποχή είναι μια περίοδος της αταξίας, της πείνας, της αδικίας και του πολέμου. Σ'αυτήν κυριαρχεί μια λυσσαλέα πάλη των τάξεων. Οι δρόμοι οδηγούν στο βούρκο, οι δολοφόνοι είναι εξίσου παρόντες παντού, όσο και η «τρομερή είδηση» για τον καθένα. Κατά της αταξίας, πείνας, αδικίας και πολέμου υπάρχει «αγανάκτηση» και «ανταρσία» και ο αφηγητής αγανακτεί μαζί με άλλους ανθρώπους. Δεν είναι κάποιος ουδέτερος παρατηρητής, αλλά συμμετέχει, γνωρίζοντας καλά ότι λίγα μπορεί να καταφέρει, όμως ελπίζοντας ότι οι εξουσιάζοντες θα ένοιωθαν ασφαλέστερα χωρίς αυτόν. Παράλληλα, γνωρίζει ότι κανείς δε μπορεί να αποφύγει τις συνέπειες. «Και το μίσος κατά της ταπείνωσης/παρामορφώνει τις εκφράσεις του προσώπου», «και ο θυμός κατά της αδικίας/κάνει την φωνή βραχνή». Οι δυνάμεις, αυτός ξέρει, είναι περιορισμένες. Όμως, αυτός γνωρίζει τον στόχο. Βρίσκεται μακριά, ορατός καθαρά, αν και σχεδόν μη επιτευξιμός. Ο στόχος είναι ο κομμουνισμός. Ο κομμουνισμός, όπως παρουσιάζεται στο κλείσιμο εποχής των «Ποιημάτων Svendborger», στο τρίτο μέρος αυτού του μεγάλου κειμένου, είναι, όχι διαφορετικά από ό,τι στο κομμάτι του «Η μάνα», ένα «Απλό, που θέλει κόπο για να γίνει»: ένα Απλό ύψιστης συνθετότητας που εδώ παίρνει όνομα με απλά λόγια και με μεγάλη προσοχή – ένας κόσμος, όπου είναι ο «άνθρωπος στον άνθρωπο αρωγός», όπου το κυρίαρχο φρόνημα είναι η φιλικότητα.

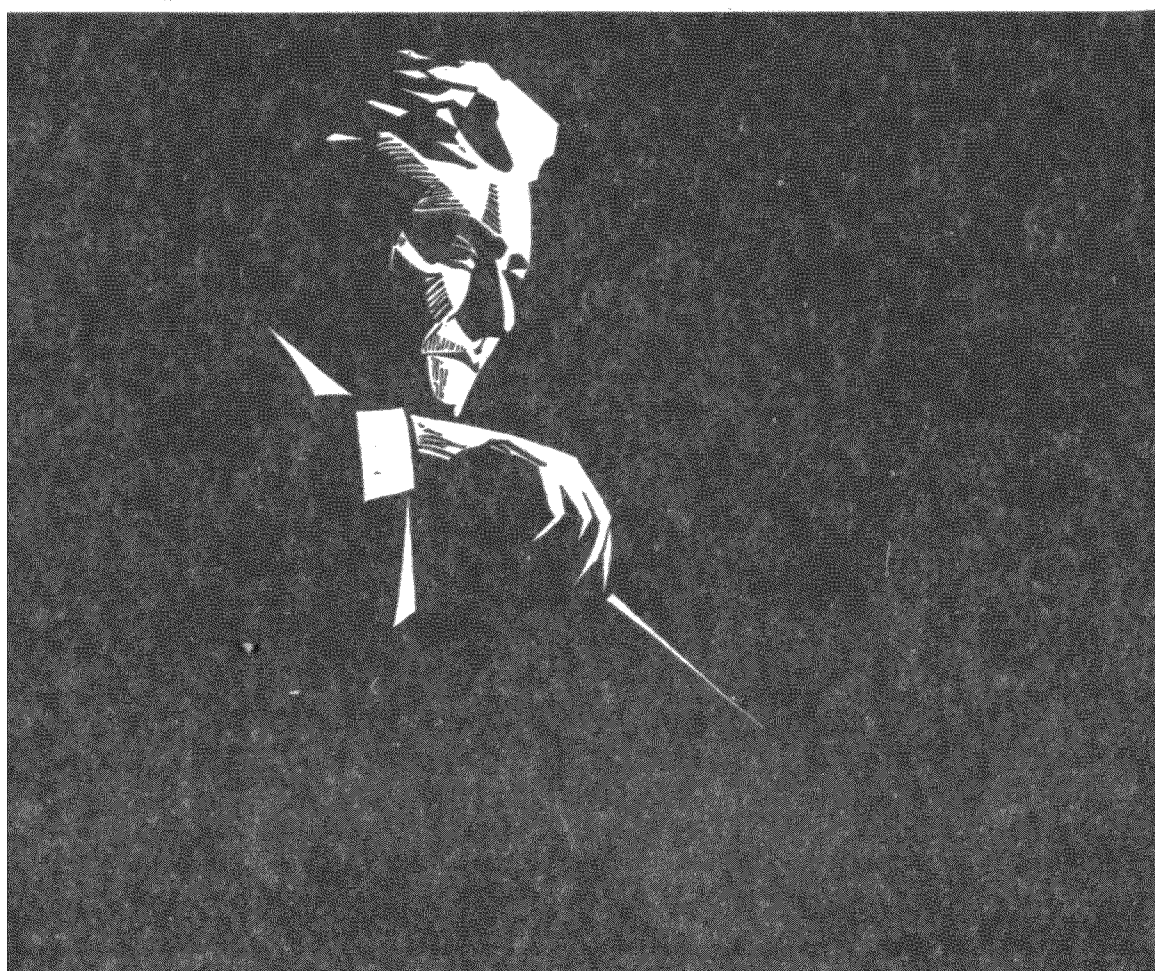
Ο Brecht έβλεπε με σκεπτικισμό τα μεγάλα λόγια και η ουτοπιστική συμπεριφορά δεν ήταν το στοιχείο του. Και εδώ, όπου πρόκειται για το μέλλον και τον πλανήτη ως κατοικήσιμο κόσμο, («σπιτικά διευθετημένο») προτιμά την απλή ομιλία. «Αρωγός» σημαίνει συνεργασία και αλληλεγγύη, φιλικότητα είναι η στάση που του αντιστοιχεί – ο Walter Benjamin την ονομάζει ένα «ελάχιστο πρόγραμμα του ανθρωπισμού». Και όμως, το κείμενο λέει ακόμα περισσότερα για έναν τέτοιο μελλοντικό κόσμο, δηλαδή modo negativo: μέσω αυτού, που αυτός θα έπρεπε να είναι, που όμως αποκλείεται από το έρεβος του παρόντος. Η αγάπη πρέπει να καλ-

λιεργείται με «προσοχή», όχι πλέον «χωρίς σεβασμό», η φύση πρέπει να αντιμετωπίζεται με υπομονή. Η «Συνομιλία περί δένδρων» αναφέρεται να είμαστε σοφοί στο τέλος-τέλος. Και τι σημαίνει αυτό: Να περνάμε την σύντομη ζωή χωρίς φόβο, να τα βγάζουμε πέρα χωρίς βία, να ανταποδίδουμε το κακό με το καλό, επίσης: «δεν εκπληρώνουμε τις επιθυμίες μας, αλλά τις ξεχνάμε». Σε μια τέτοια ουστοπία ανήκει προφανώς μια δόση αποχής. Αυτό αξίζει να μας προβληματίσει. Ακούγεται ρεαλιστικό.

**Μετάφραση: Κώστας Σιδηρόπουλος**

### **Βιβλιογραφία**

- Bertholt Brecht, *Ημερολόγιο εργασίας*, Frankfurt/M. 1993  
Bertholt Brecht, *Άπαντα (GW)*, Frankfurt/M. 1967  
Bertholt Brecht, *Μικρό όργανον για το θέατρο*, Frankfurt/M. 1960  
Wolfgang Fritz Haug, *Φιλοσοφείν με Brecht και Gramsci*, Berlin 2006, 2η Έκδοση  
Jost Hermand, *«Το αιώνιο-αστικό με αηδιάζει»*. *Μελέτες του Brecht*, Berlin 2001



*Αριά Κομιανού, «Χέρμπερτ φον Κάραγιαν», ξυλογραφία, 1986*