

Σχολείον των Ντελικάτων Ερωμένων¹: Ο Μπρεχτ και οι Γυναίκες

ΟΛΓΑ ΤΑΞΙΔΟΥ

ΟΠΟΙΑΔΗΠΟΤΕ προσπάθεια κριτικής αξιολόγησης του ρόλου των γυναικών συνεργατών και του φύλου γενικότερα στο έργο του Μπρεχτ αγγίζει μια σειρά από θεωρητικά και μεθοδολογικά προβλήματα: πώς εντάσσεται το προσωπικό στοιχείο στο πολιτικό, πώς λειτουργεί η βιογραφία σε σχέση με τη θεωρία, πώς προσλαμβάνεται το εμπειρικό στο συνολικό ιστορικό πλαίσιο. Η επαναξιολόγηση της κατηγορίας του φύλου στην πρόσφατη θεωρητική σκέψη θέτει υπό αμφισβήτηση μια σειρά από εννοιολογικές κατηγορίες. Αυτή η εξέλιξη μόνο θετικά μπορεί να εκτιμηθεί καθώς προωθεί το ρόλο της κριτικής. Παράλληλα όμως, στα πλαίσια ενός απολίτικου και καμιά φορά μη θεωρητικού φεμινισμού, υπάρχει η τάση επαναπροσδιορισμού του παρελθόντος με βάση μόνο το βιογραφικό στοιχείο, προσέγγιση που συχνά καταλήγει σε αποκλειστικά ψυχολογικές ή/και συναισθηματικές ερμηνείες. Το συνολικό μοντέλο της ιστορίας που χρησιμοποιείται στις περιπτώσεις αυτές παραμένει συντηρητικό και αυστηρά πατριαρχικό. Το πρόβλημα όμως εξακολουθεί να υφίσταται. Πώς αντιλαμβάνεται κανείς το ρόλο των γυναικών συνεργατών του Μπρεχτ –της Elisabeth Hauptmann, της Grete Steffin, της Ruth Berlau και της Helene Weigel– χωρίς να ενδίδει σε μια απλοϊκή ανάλυση που τις βλέπει όλες ως θύματα της «μεγαλοουργίας» και της «πανουργίας» του Μπρεχτ.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το πρόβλημα είναι γνωσιολογικό και όχι οντολογικό. Δεν θα έπρεπε να μας ενδιαφέρει αν ο Μπρεχτ ήταν ένας κακός χαρακτήρας, εκμεταλλευτής της εργασίας αυτών των γυναικών, αλλά πώς αυτή η εργασία και τα παράγωγά της μπορούν να κατανοηθούν σήμερα λαμβάνοντας υπόψη τα ιστορικά δεδομένα της εποχής και την κατηγορία του φύλου τόσο στις διαδικασίες παραγωγής του έργου του Μπρεχτ όσο και στην ανάγνωση των ιδίων των κειμένων του και της πρόσληψής τους στο χώρο της θεωρίας και του θεάτρου. Η ιδιαιτερότητα του θεατρικού έργου τέχνης (σε σχέση με την καθαρά κειμενική λογοτεχνία) προσθέτει και άλλα προβλήματα σε αυτή την προσέγγιση αλλά δημιουργεί και άλλες κριτικές δυνατότητες. Το θεατρικό έργο, ίσως περισσότερο από άλλες μορφές τέχνης,

δεν «γράφεται» απλώς αλλά «παράγεται», είναι κατά την αγγλική ορολογία, *discursive* και όχι μόνο *textual*. Αυτή η διαφοροποίηση ίσως επιτρέπει και νέους τρόπους κριτικής ανάγνωσης και αξιολόγησης. Θα μπορούσε να οδηγήσει σε ένα είδος θεατρικής αρχαιολογίας στα ίχνη του Μισέλ Φουκώ που βλέπει το παρελθόν σαν μια σειρά από συγκρουόμενες διαδικασίες και όχι σαν μια αλληλουχία γεγονότων με οριστικό και ολοκληρωμένο χαρακτήρα². Έτσι το συνολικό φαινόμενο «Μπρεχτ» αποκτά διαστάσεις που προεκτείνονται πέρα από τον άνθρωπο/άντρα/συγγραφέα Μπρεχτ. Το έργο του, όπως και εκείνο του Μαξ, δεν διαβάζεται πλέον ως η παραγωγή ενός ανθρώπου αλλά εντάσσεται σε μια κριτική φιλοσοφική παράδοση που ολοένα ανανεώνεται και ξαναγράφεται. Σε αυτή τη διαδικασία αναθεώρησης του μπρεχτικού λόγου, προτείνω να δούμε και το ρόλο του φύλου, τόσο των ιστορικών, πραγματικών γυναικών που συνεργάστηκαν μαζί του όσο και το ρόλο του φύλου ως μια κριτική/αναλυτική κατηγορία.

Υπάρχει η παραδοσιακή, ειδικά αγγλόφωνη σχολή κριτικής σκέψης που χρόνια τώρα προσπαθεί να «σώσει» τον Μπρεχτ τον «ποιητή» από τον Μπρεχτ τον «θεωρητικό». Αυτή η σχολή από τον Martin Esslin, στην πιο συντηρητική της έκφραση, έως τους Eric Bentley και John Willett, στην πιο φιλελεύθερη μορφή της, έχει σχεδόν ολότελα αγνοήσει το ρόλο των γυναικών συνεργατών του Μπρεχτ. Ακόμα η τάση αυτή εξακολουθεί να βλέπει τον μπρεχτικό λόγο στο σύνολό του ως το αποτέλεσμα της ιδιοφυΐας ενός ανθρώπου και όχι ως ένα μέρος του ευρύτερου κινήματος της ιστορικής πρωτοπορίας.

Αυτή η κριτική παράδοση έχει πρόσφατα αναζωογονηθεί κατά αντίστροφο τρόπο με την έκδοση του βιβλίου του John Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, (1994), που έχει κάνει μεγάλη αίσθηση στο χώρο των μπρεχτικών σπουδών. Ο συγγραφέας προσπαθεί να αναστήσει τις φωνές των νεκρών συνεργατών του Μπρεχτ, της Elisabeth Hauptmann, της Grete Steffin και της Ruth Berlau, αλλά χρησιμοποιεί μια σειρά από επιχειρήματα που θυμίζουν το λόγο και την αισθητική του ψυχρού πολέμου και αναπαράγει τα πατριαρχικά

στερεότυπα για τις γυναίκες. Ο Fuegi παρομοιάζει τον Μπρεχτ με το Στάλιν και το Χίτλερ και αντιλαμβάνεται τις γυναίκες αυτές ως θύματα της «μυστικής και ανεξήγητης έλξης» του Μπρεχτ. Η αφήγηση στο σύνολό της θυμίζει ένα παρωμύθι όπου ο ίδιος ο Fuegi ως ιπότης διασώζει τις γυναίκες αυτές από τα κακά της ιστορικής λησμονιάς. Η στρατηγική του είναι απλοϊκή και σχηματική. Όλες οι γυναίκες στη ζωή του Μπρεχτ ήθελαν να τον παντρευτούν, όλες ήταν τυφλωμένες από τον έρωτά τους γι' αυτόν, όλες δούλεψαν γι' αυτόν ανιδιοτελώς (διότι έτσι υπαγορεύει η «φύση» των γυναικών...) και όλες πέθαναν ξεχασμένες και μόνες. Και φυσικά για όλα αυτά ευθύνεται προσωπικά ο Μπρεχτ. Αν αυτός ο λόγος μπορεί να νοηθεί ως φεμινιστικός (και όχι απλά ανιστόρητος, ψυχροπολεμικός και τελικά μισογυνιστικός), εκφράζει έναν απολιτικό φεμινισμό που μπορεί να προωθεί ακαδημαϊκές καριέρες στις ΗΠΑ³ αλλά προσθέτει πολύ λίγο στην παράδοση του μπρεχτικού κριτικού λόγου και στο φεμινισμό όπως τον καταλαβαίνουμε οι περισσότερες γυναίκες. Στη συνέχεια ο Fuegi προσπαθεί να καταλάβει τους ίδιους τους γυναικείους ρόλους στο έργο του Μπρεχτ ως αποτέλεσμα των σχέσεών του με τις «δυναμικές» γυναίκες στη ζωή του. Έτσι οι γυναικείοι χαρακτήρες σε έργα όπως *Η Όπερα της πεντάρας*, *Η Αγία Ιωάννα των σφαγίων*, *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*, *Ο Καλός άνθρωπος του Σετσουάν* και ο *Κανκασιανός κύκλος με την κιμωλία* πηγάζουν απευθείας από τις σχέσεις του με τις Hauptmann, Steffin και Berlau. Ακόμα σε πολλές περιπτώσεις τα ίδια τα κείμενα, σύμφωνα με τον Fuegi, ήταν γραμμένα από τις συνεργάτιδες του ενώ ο Μπρεχτ απλά υπέγραφε το χειρόγραφο.

Όλες αυτές είναι πολύ σοβαρές κατηγορίες και θα πρέπει να απασχολήσουν σοβαρά τις μπρεχτικές σπουδές. Πολλοί από τους ισχυρισμούς του Fuegi είναι σωστοί. Είναι αλήθεια ότι η Hauptmann έγραψε, αν όχι ολόκληρο, τουλάχιστον το μεγαλύτερο μέρος της *Όπερας της Πεντάρας*. Είναι επίσης γεγονός ότι ο μαρξισμός και ο φεμινισμός έχουν μακροχρόνια αλλά δύσκολη σχέση⁴. Η χρήση των «δυνατών γυναικείων χαρακτηρισμών», παραδείγματος χάριν, των γυναικών ως μεταφορά για την ελπίδα και την επανάσταση, έχει πρόσφατα παραλληλιστεί από φεμινίστριες με τη συμβολική χρήση της γυναικείας παρουσίας στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό⁵. Αντίθετα όχι τόσο η θεματική χρήση των γυναικών αλλά οι θεωρητικές κατηγορίες της μπρεχτικής φιλοσοφίας για την αναπαράσταση έχουν επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό το σύγχρονο φεμινιστικό θέατρο⁶.

Το είδος της θεατρικής αρχαιολογίας που θα προτείνω εδώ θεωρεί την παραγωγή κειμένων και ειδικά των θεατρικών κειμένων ως ένα μόνο μέρος του κινήματος της ιστορικής πρωτοπορίας του μοντερνισμού. Το πείραμα μπορεί να ήταν ουτοπικό αλλά άφησε ίχνη πίσω του και καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που σήμερα αντιλαμβανόμαστε τη σχέση τέχνης και ζωής.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο προτείνω να κοιτάξουμε πιο προσεκτικά την περίπτωση της Hauptmann. Αναμφισβήτητα η Hauptmann έγραψε ένα μεγάλο μέρος των κειμένων που σήμερα αποδίδουμε στον Μπρεχτ, όπως πολλά από τα ποιήματα και τα διηγήματα της περιόδου 1925-1930⁷. Ακόμα και ο John Willett παραδέχεται ότι από το 1924 και μετά «είναι δύσκολο να ξέρει κανείς ποιος έγραψε τι»⁸. Γύρω στα 1927/1928 η Hauptmann ανακαλύπτει το έργο του Άγγλου συγγραφέα John Gay, *Η Όπερα του Ζητιάνου* (1728), που είναι μια έντονη πολιτική σάτιρα της κοινωνίας του Λονδίνου με άξονα ένα έργο του συνθέτη Handel. Τόσο η μορφή όσο και τα θέματα του έργου αυτού ενθουσίασαν την Hauptmann που αμέσως άρχισε να το μεταφράζει με σκοπό να γράψει μια σύγχρονη διασκευή. Ο Μπρεχτ συμφώνησε να γράψει στίχους για τα τραγούδια του έργου που τελικά έγινε *Η Όπερα της Πεντάρας*. Από έρευνες που έχουν γίνει στο αρχείο της θεατρικής εταιρείας Felix Bloch Erben στα γραφεία της οποίας υπεγράφη το συμβόλαιο της πρώτης παράστασης του έργου στο θέατρο Schriffbauerdamm στο Βερολίνο, πρέπει να συμπεράνουμε ότι το κείμενο θα πρέπει να γράφτηκε σχεδόν εξ ολοκλήρου από τη Hauptmann. Εξάλλου, ο Μπρεχτ, δεν είχε αρκετές γνώσεις της αγγλικής γλώσσας για να επιχειρήσει μόνος του τη διασκευή. Ο John Willett ισχυρίζεται ότι η Hauptmann έγραψε το βασικό κείμενο, ο Μπρεχτ τους στίχους και ο Kurt Weill τη μουσική⁹. Η ίδια πληροφορία σχετικά με τη συγγραφή των τραγουδιών από τον Μπρεχτ, ως όρος της συμφωνίας τους, επαναλαμβάνεται σε ένα σημείωμα που η Hauptmann γράφει στον Μπρεχτ στις 26 Απριλίου 1929¹⁰. Είναι ενδεικτικό ότι σε μια πρόσφατη παράσταση της *Όπερας της Πεντάρας* στο Λονδίνο, στο Donmare Warehouse, το όνομα του Μπρεχτ δεν εμφανίστηκε πουθενά ούτε στο πρόγραμμα, ούτε στις διαφημίσεις. Η παράσταση είχε μόνο την υπογραφή της Hauptmann.

Την ίδια χρονική περίοδο, 1920-1932, παρουσιάζονται και τα περίφημα Lehrstücke, τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ, που για πολλούς ερευνητές σήμερα αποτελούν μαζί με τα ποιήματά του το πιο σημαντικό μέρος του έργου του. Πάλι πρόσφατες έρευνες δείχνουν ότι η Hauptmann έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στη δημιουργία αυτού του είδους θεάτρου¹¹. Η σημασία των Lehrstücke συνίσταται στο ότι αποτελούν προσπάθεια να οριστεί μια καινούρια, άμεση και κυριολεκτικά διαλεκτική σχέση μεταξύ του κοινού και των δρώμενων. Σαν θεατρική γλώσσα έχουν επίσης επηρεάσει πολλούς σύγχρονους συγγραφείς και σκηνοθέτες από τον Heiner Müller έως τον Augusto Boal. Ενώ τα Lehrstücke μοιάζουν λίγο με τα μεσαιωνικά τελετουργικά δρώμενα της Ευρώπης, οι ομοιότητές τους με το στυλιζαρισμένο ιαπωνικό θέατρο Νο είναι πιο έντονες. Η επιρροή του θεάτρου Νο στη δημιουργία των Lehrstücke είναι επίσης κάτι που ο Μπρεχτ δέχεται μέσω της Hauptmann.

Στη δεκαετία του 1920 παρουσιάζεται η πρώτη μελέτη και μετάφραση έργων Νο στη Δύση από τον Arthur Waley στα αγγλικά. Η έκδοση αυτή έκανε μεγάλη αίσθηση και είχε έντονη επιρροή στη θεατρική πρωτοπορία που έψαχνε για νέες, μη-νατουραλιστικές μορφές θεάτρου. Η Hauptmann όχι μόνο διάβασε το βιβλίο αυτό αλλά μαζί με ιάπωνες φιλόλογους ξεκίνησε τις δικές της μεταφράσεις των έργων Νο¹². Ο Kurt Weill, που τυχαία είδε τη μετάφραση της Hauptmann του έργου *Taniko*, έδειξε το κείμενο στον Μπρεχτ. Μετά από λίγο καιρό εμφανίστηκαν τα έργα *Αυτός που λείπει και η Τα Μέτρα*. Η Hauptmann παραδέχτηκε σε συνέντευξη με τον Fuegi ότι το 80% των κειμένων αυτών ήταν δικό της. Γενικότερα τόσο ο Willett όσο και ο Fuegi ισχυρίζονται ότι ο καθ-



γής Paul Hindemith και η Hauptmann είναι οι δημιουργοί των Lehrstücke και όχι ο Μπρεχτ.

Το ίδιο μοντέλο σχέσης παρατηρείται και στη συνεργασία του Μπρεχτ με την Grete Steffin, τη νεαρή ηθοποιό και τραγουδίστρια εργατικής καταγωγής που γνώρισε στις αρχές του 1930. Η Βερολινέζα Steffin, μια δυναμική, αυτοδίδακτη μαρξίστρια, ήταν ήδη οργανωμένη στο Κομμουνιστικό κόμμα και είχε πείρα στο επαναστατικό θέατρο πριν ακόμα γνωρίσει τον Μπρεχτ. Οι έρευνες της Rudy Hassing στη Δανία και της Inge Cellert στο Βερολίνο αποδεικνύουν ότι η επιρροή της Steffin στο έργο του Μπρεχτ της περιόδου 1932-1941 είναι παράλληλη με εκείνη της Hauptmann. Η Steffin, που πέθανε σε ηλικία 32 ετών από φυματίωση, ήταν επίσης βαθιά ερωτευμένη με τον Μπρεχτ και του έγραψε μια σειρά από ερωτικά ποιήματα, μιμούμενη την αισθητική του¹³. Πίστευε στον ελεύθερο έρωτα και ήξερε για τις σχέσεις του Μπρεχτ με τις άλλες γυναίκες. Τέλος στην Κοπεγχάγη το 1933, στην αρχή της εξορίας του, ο Μπρεχτ γνωρίζει τη δημοσιογράφο Ruth Berlau που είχε δημιουργήσει θεατρική ομάδα. Αν και τώρα παντρεμένος με την Helene Weigel, δημιουργεί σχέσεις με τη Berlau. Τα έργα αυτής

της περιόδου φέρνουν τη σφραγίδα της όπως γινόταν και με τις άλλες συνεργάτιδες του.

Όλες αυτές οι πληροφορίες που αναφέρει ο Fuegi και οι άλλοι ερευνητές είναι αληθινές και θα πρέπει να καθορίσουν τη σημερινή ερμηνεία του μπρεχτικού έργου τόσο του θεατρικού όσο και του θεωρητικού, αν μπορούν ποτέ να διαχωριστούν. Το πρόβλημα όμως με την ανάλυση του Fuegi είναι ότι βασίζεται σε μια σειρά από ιδεολογικές κατηγορίες που ίσως να μην ισχύαν ούτε για τις συγκεκριμένες γυναίκες ούτε για τον Μπρεχτ τον ίδιο. Έτσι αυτού του είδους η ανάλυση που βλέπει όλες αυτές τις γυναίκες ως θύματα της «μαγικής έλξης» του Μπρεχτ, που θεωρεί ότι όλες ήθελαν να τον παντρευτούν και να κάνουν παιδιά μαζί του

παραβλέπει μια σειρά από στοιχεία αλληλένδετα με τα πειράματα της πρωτοπορίας. Στην προσπάθεια ένταξης της καθημερινότητας και της σεξουαλικότητας στα θεωρητικά πλαίσια της επανάστασης και στην πρακτική της συμμετείχαν τόσο οι γυναίκες όσο και οι άντρες συνεργάτες του Μπρεχτ. Παρόλα αυτά βέβαια παραμένει γεγονός ότι ο μαρξισμός με δυσκολία δεχόταν την κατηγορία του φύλου ως δομικά αλληλένδετη με την ανάλυση του καπιταλισμού. Η κατηγορία του φύλου σχεδόν πάντα υποτασσόταν στην κατηγορία της κοινωνικής τάξης.

Υπάρχει όμως και ένας πιο «βλάσφημος» μαρξισμός που έχει εκφραστεί από μια γενιά γυναικών ξεκινώντας από την Alexandra Kollontai έως τη Rosa Luxemburg. Αυτός ο μαρξισμός δεν δέχεται την ταξική επανάσταση χωρίς τη σεξουαλική. Μπορεί οι «ερωμένες» του Μπρεχτ, οι γυναίκες που συνεργάστηκαν μαζί του, να ανήκαν σε αυτή την κατηγορία των μαρξιστριών. Μπορεί να μην ήθελαν ποτέ να γίνουν όλες «η γυναίκα» του Μπρεχτ. Σε ένα μεγάλο βαθμό όμως το πείραμα αυτό της πρωτοπορίας να συγχωνεύσει το αισθητικό στοιχείο με το πολιτικό και το προσωπικό απέτυχε. Και επειδή οι όροι της συμμετοχής δεν ήταν ποτέ ίσοι,

οι γυναίκες εξαφανίστηκαν από το προσκήνιο τόσο της μνήμης όσο και της αισθητικής θεωρίας. Ίσως ένας από τους λόγους που απέτυχε να είναι το ότι δεν αντιμετώπισε ποτέ σοβαρά την κατηγορία του φύλου. Και το έργο του Μπρεχτ πάσχει από μια παρόμοια στάση. Η έρευνα της Elizabeth Wright, παραδείγματος χάριν, ακολουθώντας μια ψυχαναλυτική προσέγγιση, καταδεικνύει ότι θεματικά και αφηγηματικά στα έργα του Μπρεχτ το φύλο πάντα υποτάσσεται στην κοινωνική τάξη όσο «δυναμικοί» και «ηρωικοί» και αν παρουσιάζονται οι γυναικείοι ρόλοι¹⁴. Το πείραμα ωστόσο δεν απέτυχε εντελώς. Όπως παραδέχεται και η ίδια η Wright όλες οι θεωρίες για την αναπαράσταση –θεατρική και μη– και για τη σχέση πολιτικής και αισθητικής που έχουμε σήμερα πηγάζουν από αυτές τις συζητήσεις στα πλαίσια του μοντερνισμού.

Σχετικά με τις περιπτώσεις της Hauptmann, της Steffin και της Berlau βλέπουμε ότι η συμμετοχή τους στην παραγωγή του μπρεχτικού έργου έχει παραγνωρισθεί. Το θέμα ίσως δεν είναι απλά να αντικαταστήσουμε ένα συγγραφέα/άντρα –τον Μπρεχτ– με μια συγγραφέα/γυναίκα –τη Hauptmann (αν και αυτό έχει κάποια λογική αν λάβουμε υπόψη μας τα συγγραφικά δικαιώματα και το ότι ο Μπρεχτ είναι από τους πιο δημοφιλείς συγγραφείς του 20ού αιώνα). Στην περίπτωση του θεατρικού έργου παραμένει προβληματικό ένα μοντέλο συγγραφέα που δεν παρέχει χώρο καταγραφής και αξιολόγησης του ρόλου των ηθοποιών, του κοινού και των άλλων παραγόντων της παράστασης στην παραγωγή του έργου. Αυτά τα θέματα αποκτούν ιδιαίτερη σημασία στα πλαίσια της μπρεχτικής αισθητικής θεωρίας, επειδή ακριβώς είναι θέματα που θέτει ο ίδιος ο μπρεχτικός προβληματισμός. Μια θεατρική αρχαιολογία στην παράδοση του Φουκώ και θα λάβαινε υπόψη της αυτά τα στοιχεία και τελικά θα ήταν «κλασικά» μπρεχτική. Η κατηγορία του φύλου θα εντασσόταν στην ανάλυση αν και δεν θα μπορούσε και πάλι να νοηθεί ανεξάρτητα από άλλες εννοιολογικές αναλυτικές κατηγορίες.

Η αμφίσημη και αντιφατική θέση που έχει το φύλο στο μπρεχτικό έργο είναι αντίστοιχη με εκείνη του θεάτρου της ονομαζόμενης «Ανατολής» που επηρέασε βαθιά τον Μπρεχτ. Μάλιστα μπορεί η θέση του φύλου και η θέση των «άλλων», εξωτικών θεατρικών παραδόσεων να είναι δομικά συνδεδεμένη. Θα ήθελα σε αυτό το σημείο να κοιτάξουμε πιο προσεκτικά μια χαρακτηριστική στιγμή του μοντέρνου πρωτοποριακού θεάτρου που πιστεύω ότι συμπυκνώνει με την μπρεχτική έννοια του Gestus τα παραπάνω θέματα.

Σε ένα από τα μεγάλα συνέδρια συγγραφέων που διοργάνωσε ο Στάλιν για να παρουσιάσει τα «επιτεύγματα του σοσιαλισμού», σε αυτό του 1936, παρευρέθηκε και ο κινέζος ηθοποιός Mei Lan-fang, ο οποίος υποδύετο γυναικίους ρόλους στην Όπερα του Πεκίνου και είχε πάει στη Μόσχα με σκοπό να διδαχτεί το νατουραλισμό του Στανισλάβσκι¹⁵. Η Όπερα του Πεκίνου, όπως το θέατρο Νο της Ιαπωνίας,

απέχει πολύ από το νατουραλισμό και βασίζεται σε στυλιζαρισμένα σχήματα, σε αναπαράστάσεις τύπων και όχι ψυχολογικών χαρακτήρων¹⁶. Ένα βράδυ ο Mei Lan-fang υποκρίθηκε για χάρη των συνέδρων ένα γυναικείο ρόλο χωρίς καν τη βοήθεια κοστουμιού και μακιγιάζ. Στο κοινό ήταν ο Μπρεχτ, ο Meyerhold, ο Tretiakov και ο Eisenstein. Όλοι ανεξαιρέτως εντυπωσιάστηκαν με την τεχνική του Mei Lan-fang και προφανώς «εμπνευσμένοι» από αυτό το γεγονός, γράφουν για το πώς σε αυτή την επαφή με την «Ανατολή» ανακάλυψαν το μέλλον του σύγχρονου, μοντέρνου και επαναστατικού θεάτρου. Ο Μπρεχτ γράφει το δοκίμιο «Τα αποτελέσματα της αποστασιοποίησης στην κινεζική ηθοποιία» και αρχίζει να αναπτύσσει τη θεωρία της αποστασιοποίησης. Βέβαια αυτή η θεωρία δεν πηγάζει από ένα μεμονωμένο γεγονός. Είναι όμως σημαντικό ότι το θέατρο της Ανατολής τον βοηθάει να την μορφοποιήσει.

Στην προσπάθειά τους να αναλύσουν και να οικειοποιηθούν το θέατρο της Ανατολής, που αποτελεί έναν από τους πιο γόνιμους χώρους «δανεισμού» της θεατρικής πρωτοπορίας, ο Μπρεχτ και οι υπόλοιποι θεωρητικοί παραμένουν στα πλαίσια ενός «οριενταλισμού». Για παράδειγμα, η τεχνική του Mei Lan-fang απορρέει από το γεγονός ότι η θεατρική παράδοση στην οποία ανήκει δεν είχε γυναίκες ηθοποιούς. Σε αυτή την τεχνική που βασίζεται στην απουσία των γυναικών στηρίχτηκε σε ένα μεγάλο βαθμό και η θεωρία της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ. Είναι επίσης πολύ ενδιαφέρον ότι το σύγχρονο φεμινιστικό θέατρο οικειοποιείται (ειδικά με τη χρήση του Gestus) αυτή την ίδια τεχνική, με ένα είδος αρνητικής διαλεκτικής.

Σήμερα μετά το έργο του Edward Said και της μετα-αποικιακής θεωρίας αρχίζουμε να προσλαμβάνουμε την Ανατολή ως το πολύπλοκο και καμιά φορά αντιφατικό φαινόμενο που είναι. Αυτό που παρατηρείται είναι ότι τόσο σε σχέση με το φύλο όσο και σε σχέση με το πολιτισμικό «άλλο» η μπρεχτική αισθητική παρουσιάζει ένα «τυφλό σημείο» ή μια «ψευδή συνείδηση» με τη μαρξιστική έννοια. Αυτό όμως πιστεύω ότι είναι κάτι που η ίδια η μπρεχτική παράδοση προσπαθεί συνέχεια να αναθεωρήσει ή να «διορθώσει», αν βέβαια θεωρήσουμε τον μπρεχτικό λόγο ως μια διαδικασία και όχι ως ένα τελειωμένο γεγονός, προϊόν ενός ανθρώπου. Ίσως μάλιστα η μπρεχτική αισθητική να είναι από τις λίγες περιπτώσεις θεωρητικού λόγου που εμπεριέχει την ίδια του την κριτική.

Δύο περιπτώσεις θεατρικών συγγραφέων που συνεχίζουν και αναθεωρούν συνειδητά το έργο του Μπρεχτ εισάγοντας την κατηγορία του φύλου τόσο στη θεματική όσο και στη μορφή, είναι ο γερμανός Heiner Müller και ο αμερικανός Tony Kushner. Είναι σημαντικό ότι οι δύο αυτοί συγγραφείς σχετίζονται μέσω του Carl Weber, στενού συνεργάτη του Μπρεχτ στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, ο οποίος αργότερα στην Αμερική υπήρξε μεταφραστής των έργων του

Müller στα αγγλικά και καθηγητής του Kushner στο Στάνφορντ. Σε όλα τα έργα του Müller που αποτελούν τα ίδια μια αναθεώρηση των «αριστουργημάτων» της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (κλασική μπρεχτική τακτική) το φύλο παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Ας αναλογιστούμε τη *Μηχανή Άμλετ* που κλείνει με το λόγο ενός χαρακτήρα που αφομοιώνει όλες τις «σιωπηλές/τρελές» γυναίκες της ευρωπαϊκής δραματογραφίας. Ενώ ο Kushner με το έργο του *Άγγελοι στην Αμερική* I και II (1992, 1994) συνεχίζει το επικό θέατρο του Μπρεχτ με τη βοήθεια της αισθητικής του camp και ασχολείται με τη σχέση προσωπικού και πολιτικού στην περίοδο της κρίσης του AIDS εισάγοντας τις κατηγορίες του φύλου και της σεξουαλικότητας στην ανάλυση του σημερινού καπιταλισμού.

Οι δύο αυτοί συγγραφείς, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο, συνεχίζουν το μπρεχτικό πείραμα, αναθεωρώντας το ρόλο του φύλου μαζί με πολλά άλλα στοιχεία. Αλλά χρειάζεται και εμείς να βρούμε νέους τρόπους αξιολόγησης του θεατρικού δρώμενου λαμβάνοντας υπόψη μας «παραθεατρικές δραστηριότητες». Παράλληλα πρέπει να επανεξετάσουμε τη σχέση μαρξισμού και φεμινισμού. Για πολλά χρόνια οι γυναίκες/ερωμένες των μεγάλων μαρξιστών καλλιτεχνών/θεωρητικών και πολιτικών έμεναν σιωπηλές, ξεχασμένες και νεκρές. Από την «ερωμένη» του Λένιν έως τη «σύζυγο» του Άλτουσερ, η παρουσία των γυναικών αυτών πρέπει να επανενταχτεί στην ιστορία της μαρξιστικής παράδοσης. Πρέπει συνέχεια να αναζητούμε τρόπους, αισθητικούς και θεωρητικούς για να αξιολογήσουμε εκ νέου την παρουσία της Hauptmann, της Steffin, της Berlau και της Weigel στα πλαίσια της ερμηνείας του μπρεχτικού λόγου σήμερα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο τίτλος αυτός είναι παράφραση του τίτλου *Σχολείον των Ντελικάτων Εραστών*, (1790) του Ρήγα Βελεστινλή (Φεραίου). Το νεανικό κείμενο του Ρήγα είναι διασκευή έξι ερωτικών διηγημάτων του Γάλλου Retif de la Bretonne. Ο Παναγιώτης Σ. Πίστας, ο επιμελητής του κειμένου για τις εκδόσεις Ερμής (1988), γράφει στο οπισθόφυλλο ότι στο έργο αυτό «έπνεε εκλαϊκευμένος ο φιλελευθερισμός που οδήγησε στη Γαλλική επανάσταση».
2. Την ίδια αντίληψη για το παρελθόν και την ιστορία εκφράζει και ο φίλος και συνεργάτης του Μπρεχτ, ο Walter Benjamin, «Thesis on the Philosophy of History», *Illuminations*, trans. Harry Zahn, ed. Hannah Arendt, London: Fontana/Collins, 1973, σσ. 255-266.
3. Ο Fuegi είναι καθηγητής της Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Maryland.
4. Βλ. Mia Campioni and Elisabeth Gross, «Love's Labour's Lost: Marxism and Feminism», *A Reader in Feminist Knowledge*, ed. Sneja Ganew, London: Routledge, 1993, σσ. 338-397.
5. Βλ. Iris Smith, «Brecht and the Mothers of Epic Theatre», *Theatre Journal*, 43. 4 (1991): σσ. 491-505 και Sara Lennox, «Women in Brecht's Work», *New German Critique*, 14 (Spring 1978): σσ. 83-96.
6. Βλ. Elin Diamond, «Brechtian Theory/Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism», *The Drama Review*, 32.1 (1988): 82-91 όπως και το άρθρο της Ε. Σακελλαρίδου σε αυτό το αφιέρωμα.

7. Βλ. John Fuegi, «The Zelda Syndrome: Brecht and Elisabeth Hauptmann», *The Cambridge Companion to Brecht*, eds. Peter Thomson and Glendyr Sacks, Cambridge: CUP, 1994, σσ. 104-116.
8. Βλ. John Willet, στο *Bertolt Brecht in Britain*, eds. N. Jacobs and P. Ohlsen, London: Irat Services Ltd./ TQ Publications, 1977, σ. 14.
9. Bertolt Brecht, *Letters 1913-1956*, trans. Ralph Manheim, ed. John Willet, London: Methuen, 1990, σ. 582.
10. Βλ. Fuegi, «The Zelda Syndrome», *ό.π.*, σ. 110 όπου δημοσιεύονται για πρώτη φορά αυτά τα στοιχεία από το αρχείο της Hauptmann.
11. Willet, *The Theatre of Bertolt Brecht*, *ό.π.*, σ. 94.
12. Fuegi, «The Zelda Syndrome», *ό.π.*, σσ. 112-13.
13. Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, London: Harper Collins Publishers, 1994, σ. 271.
14. Βλ. Elizabeth Wright, «The Good Person of Szechwan: Discourse of a Masquerade», *The Cambridge Companion to Brecht*, *ό.π.*, σσ. 117-127 και *Postmodern Brecht: A Re-presentation*, London: Routledge, 1989.
15. Για την παρουσίαση αυτού του γεγονότος στην ιστορία της σοβιετικής πρωτοπορίας, βλ. Lars Kleberg, *Theatre as Action*, London: Macmillan, 1993, σσ. 89-92.
16. Βλ. A.C. Scott, *Mei Lan-fang: The Life and Times of a Peking Actor*, Hong Kong: Hong Kong UP, 1971 και A.C. Scott, *The Classical Theatre of China*, Westport, Conn: Greenwood P, 1978.

