

«Η Όπερα τῆς Πεντάρας» τοῦ Μπρέχτ στό «Κάππα»

Ὁ Μπρέχτ με συνεργάτη τὸν Κούρτ Βάιλ διασκεύασε στὰ 1928, τὴν παλιὰ ὄπερα τοῦ Τζὼν Γκάιτ «Ἡ ὄπερα τοῦ ζητιάνου» καὶ τὴ συνέχειά της «Πόλυ» καὶ ἔδωσε ἀρχικὰ τὸν τίτλο «Τὰ ἀποδράσματα». Τὸν Αὐγούστο τῆς ἰδίας χρονίδος ἀνέθηκε τὸ ἔργο με τὸν τελικὸ τίτλο «Ἡ ὄπερα τῆς πεντάρας», σὲ σκηνοθεσίᾳ Ἑρίκ Ἐνγκελ.



Ὁ Ν. Κούρκουλος καὶ ἡ Μ. Μερκούρη σὲ μιὰ σκηνὴ τοῦ ἔργου.

Ὁ Μπρέχτ ἀπὸ τὸ 1927 μελετοῦσε συστηματικὰ μαρξισμό κι' ἀναθεωροῦσε τὶς ἐπιδράσεις ποὺχε δεχτεῖ ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμό. Τὴν ἴδια χρονιά ἔγραψε μιὰ μελέτη γιὰ τὸ «Ἐπικὸ Θέατρο» ξεσκαρίζοντας τὶς ἀπόψεις του, γιὰ ἓνα στρατηγικὸν ἐδιδασκτικὸν θέατρο στὴν ὑπηρεσία τοῦ λαοῦ, ἓνα ταξικὸ θέατρο.

Μὲ τὸ «Μικρὸ Μαχαγκόν» καὶ τὴν «Όπερα τῆς πεντάρας» ὁ καινοτόμος Μπρέχτ διαχώρισε τὰ στοιχεῖα ποὺ σύθεταν τὴν παλιὰ ὄπερα καὶ τῆς ἀπόδωσε νέα κοινωνικὴ χρησιμότητα. Τὴν ἀπέλλαξε ἀπὸ τὴ ρομαντικότητά καὶ τὴ «μαγεία» ποὺ ἐκτρέφουν τὴ φαντασίωση καὶ τὴ μέλιξη τοῦ θεατῆ, κράτησε καὶ τόλμασε τὸ κύριο περιεχόμενό της, τὴ «δυσκολώτατη» μὲ τὸ χιούμορ καὶ τὴν ἔντονα ἐκφραστικὴ εἰκόνα. Γιούτισε τὸ ζωντανὸ χιούμορ λόγο μὲ διδακτικὸ περιεχόμενο ἐξιστορώντας διαλογικὰ κατωκυήσεις, ἔζη, γεγονότα, ὥστε ὁ θεατῆς νὰ παρακολουθεῖ μὲ ἐξοστίαση λογικὴ τὰ δρώμενα καὶ νὰ τὰ τοποθετεῖ κριτικὰ στὴν κοινωνικοστρεφικὴ τους βάση.

Μετὰ τρεπὲς τὰ ρόλο τῆς μουσικῆς καὶ τῆ σχέσής της μὲ τὸ κείμενο. Στὴν παλιὰ ὄπερα, τὸ κείμενο ἐξυπηρετοῦσε τὴ μουσική. Στὸν Μπρέχτ, πρωταρχικὴ προϋπόθεση εἶναι τὸ κείμενο καὶ σὺν τέτιᾳ ἐροθετεῖ τὴ μουσική. Ἡ μουσικὴ σὺν συνακόλουθο στοιχείᾳ ἐπιμεδάνει, χαρακτηρίζει, ἐκφράζει καὶ γίνεται κριτικὴ τοῦ κειμένου.

Ὁλοκληρώνοντας τὸ θεωρητικὸ του οἰκοδόμημα ὁ Μπρέχτ, ἀναπτύσσει καὶ νέες ἐμπειρικὲς μεθόδους. Ζητά ἀπὸ τὸν ἴθροιστὴ νὰ εστιάται ἀντικειμενικὰ, νὰ παίξει τὰ γεγονότα σὰ γεγονότα ἱστορικὰ, νὰ μᾶς ἀποσπᾷ ἀπὸ τὰ γεγονότα καὶ τὰ πρόσωπα, καὶ μὲ τὰ ξαναντικειμενικά τους νὰ μᾶς κάνει νὰ τὰ προσέξουμε. Σ' αὐτὴν τὴν ἐρμηνευτικὴ θεωρία ἀποδόθηκε ἀργότερα ὁ δρος «ἀποστοχαιοποίηση» ποὺ οὐσιαστικὰ εἶναι ἄλλο παρὰ ὁ διαλεκτικὸς ὁλισμός.

Ὁ μῦθος κι' ἡ δράση τῆς «Όπερας τῆς πεντάρας» προσωποποιεῖ τὸν ἀνερχόμενὸ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας, καπιταλισμό. Ὁ κύριος Πήτσον — τ' ἀφαντικὸ τῶν ζητιάνων — μὲ τὴ νόμιμα - παράνομα κατοχυρωμένη ἐπιφάνειά του κι' ἡ ἀλκοολικὴ γυναῖκα του, ἀντιπροσωπεύουν τὴ μεθεξέμενη ἐκμετάλλευση ἀνθρώπου ἀπὸ ἄνθρωπο. Μὲ τὴν κηδεμονία τους τὰ ἐξοθλισμένα λαϊκὰ στρώματα μεταβάλλονται σὲ λούμπεν προλεταριάτο. Ἡ κόρη τους Πόλυ, εἶναι τὸ ἀπόλυτο φυσικὸ ἐνθουσιασμό τους, ἡ συνέχειά τους. Ὁ γάμος της, μὲ τὸν ἀρχιγέφυρο Μοκχίθ, ποὺ κι' αὐτὸς μὲ τὴ σειρά του ἐξουσιάζει τὸν ὑπόκοσμο — πόρνες καὶ συμμορίτες — εἶναι ἡ σύνδεση τῶν συλθετικῶν συντελεστῶν τοῦ καπιταλισμοῦ. Ὁ Μοκχίθ, συνηθὴς συνεργάτης τῆς ἀτυτονομίας, ἐμπισθύνει τῆς φυχῆς καὶ ἐμπνευσμένος ἐκμεταλλετής, θὰ προωθήσει τὴν ἀρπαχτικότητα τῆς νέας ἐν-συν-μῆς ποὺ γεννιέται ἐκτοῦ χρηματιστηριακοῦ κεφαλαίου, μὲ τὴν ἐκμοντεροποίηση τῶν παλιῶν ληστρικῶν μεθόδων. Ὁ Πήτσον κοιταγγίλλει τὸ γαμπρό του Μοκχίθ ζιτώντας κι' ἐπιδιόκοντας τὴν ἐξόντωσή του, γιὰ νὰ προφυλάξει τὰ δικά του συμφέροντα — ἔτσι ὁ συγγραφέας υποδηλώνει τὶς ἀντιθέσεις τοῦ καπιταλισμοῦ. Ἡ ἀφύπνιση τῆς πόρνης Τζένης, τὸ περσεπληνέμο κι' ἐκμεταλλεμένο άτομο, κι' ἡ ἀπόφασή της νὰ παραδόσει τὸν ἐκμεταλλετὴ στὴν κοινωνικὴ δικαιοσύνη, κἀκεῖ χαμένη ἀφού ἡ ἀτυτονομία κι' ὁ ἐκπρόσωπός της Μπράουν, ἐξαγορασμένος ἀλλὰ καὶ συνειδητὸς αἰμώματος τοῦ Μοκχίθ, μὲ τὴν ἀπεργητικὴ κάλυψη τοῦ θρόνου θὰ ξεπεράσουν τὴ σύγκρουση - ἀντίθεση γλυτώνοντας ταυτόχρονα καὶ τὸ κεφάλι τοῦ ἐκπρόσωπου τους, τοῦ Μοκχίθ.

*

Εἶναι προφανές ὅτι ὁ Ζὺλ Νταὺν γινώσκει βαθιά τὸν Μπρέχτ. Στὴν

παράστασή του ἔχει ἐφαρμόσει πολλὰ στοιχεῖα τῆς θεωρίας του, ὅπως ἡ τοποθέτηση τῆς ὀρχήστρας, τὸ μακιγιάζ μερικῶν ἱθροιστῶν καὶ τὸ ἔντονο χρώμα τῶν τραγουδιῶν. Σημαντικὰ πένιχε τὴ σχέση κείμενο - μουσική, μὲ τὴν ἐνορχήστρωση τοῦ Νικηφόρου Ρῶτα ποὺ σιμὰ ὑπηρετεῖ τὴ χρησιμότητα τῆς μουσικῆς τοῦ Βάιλ. Παρ' ὅλη τὴ φροντίδα του νὰ καλλιεργήσει τὴν κριτικὴ στάση στὴν ἐρμηνεία τῶν ἱθροιστῶν, μερικοὶ ἱθροιστοὶ ἐξήγγαν ἀπὸ τὸν Διευτὴ του, μὲ τὴν ἀδυναμία τους ν' ἀποτινάξουν ἐντελῶς κάποιες σκηρικὲς ἀνολίες καὶ μαγιόρες ρεαλισμοῦ. Ἰσως σ' αὐτὸ, νὰ ἔπαιξαν κάποιο ρόλο οἱ ἐκδοχοὶ τοῦ σκηνοθέτη μὲ τ' ἀμερικάνικο μιούζικαλ, ἡ δυσκολία του κι' ἡ μετὰφραση τοῦ Π. Μάτσει ποὺ δὲν ἀπόφυγε τὴ μετατροπὴ τοῦ μπρεχτικοῦ χιούμορ, σ' ἑλληνικὸ. Ἐταί σ' αὐτὴ τὴν ἀφύπνιση μονταρισμένη καὶ σχεδὸν μ' ἐνιαῖο ὕφος παράστασις, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅπως ὁποτε μπρεχτικὸ.

Ὁ Σ. Κωνσταντινίδης σιμὰ μὲς στὴν ἐκτενέστατη προσπάθειά του, παρασυρόταν ἀπὸ τὴ γωστικότητα τοῦ κειμένου καὶ τ' ὀδηγοῦσε σὲ γνωστοὺς του ρεαλιστικοὺς δρόμους. Ἡ Μ. Μερκούρη μὲ τὴ σκηρικὴ τῆς λάμψη καὶ τὴν ἰδιότυπη ἐκφραστικότητά πρόσβαλε μιὰ χαρακτηριστικὴ εἰκόνα μιούζικαλ. Ὁ Ν. Κούρκουλος κάνει τὴ μενοεική, ἴσως σαφὴ προσπάθεια μπρε-

χτικῆς ἐρμηνείας κι' ὁ λόγος του εἶναι ἔντονα γραμμικὸς, χωρίς ρεαλιστικὰ στολίδια. Μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα, χωρίς ὅμως τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα δουλεῖ κι' ὁ Ἰάκ. Ψαρῆς. Ἡ Κ. Λουμπροπούλου εἶναι κοντὰ στὸ μιούζικαλ, μὲ φωνὲς γιὰ τὸ εἶδος ἱκανότητες. Ἡ Π. Οἰκονομοπούλου εἶναι καλλίφωνη ἀλλὰ δὲ ζητᾷ μόνο αὐτὸ ὁ Μπρέχτ. Ὁ ρόλος ἐξήγγει κι' ἀπ' τὴν ἴδια κι' ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη. Ἡ Χρ. Διαβόνη ἐξήγγει σίμὰ στὰ κῆρια προηγούμενων ἐπιτυχιῶν της. Οἱ συμμορίτες Χ. Ζορμπάς, Β. Γεωργιάδης, Β. Πολίτης, Ν. Γαλιάτσος, ὁ ἀτυτονόμος Ντ. Δουλγέρης κι' ὁ παπᾶς Θ. Συρμακόσης ἔχουν μιὰ παρόνσια συνεπὴ πρὸς τὴν κατέβωση τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ Μ. Χρυσομάλλης σωτὸς καὶ ἀνδράπινος, ἀδικήθηκε ἀπὸ τὸ ἀδύνατο κείμενο τοῦ ἀφηγητῆ.

Τὰ σκηρικὰ τοῦ Β. Φωτόπουλου ἐκφράζουν τὴν ἀδρότητα καὶ τὴ σιληρότητα τοῦ μῦθου, μόνο ποὺ τὸ ἐπάνω ἐπίπεδο εἶναι κάπως φορτωμένο. Τὰ κοστούμια τοῦ Δ. Φωτόπουλου ἔχουν χαρακτηριστικὰ ἐντονα χρώματα ὅπως τὸ θέλει ὁ Μπρέχτ κι' ὀραία γραμμή, μόνο ποὺ, ἀντίθετα μὲ τὴν ἀποψή του, εἶναι πολὺ ἀνέτατα.

Ἡ παράσταση τῆς «Όπερας τῆς Πεντάρας» ὀπισθεύτηκε, ἀποτέλεσε σημαντικό θεατρικὸ γεγονός τῆς χρονίδας κι' ἔτσι καὶ κολλοστρεφόμενα εἶναι παρὶς νὰ γνωρίσει ὁ ἑλληνας τὸν Μπρέχτ.

ΘΥΜΕΛΗ