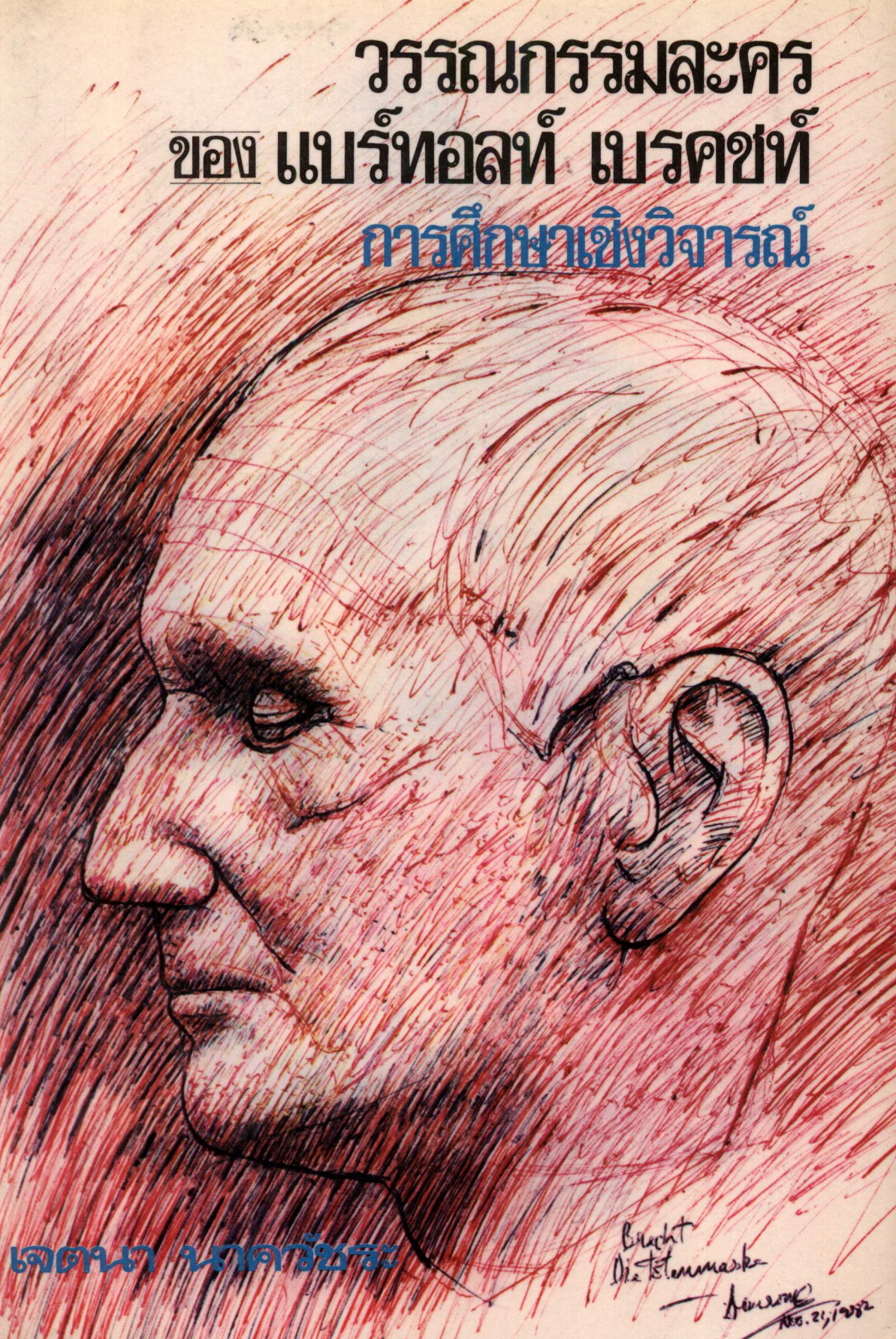
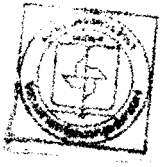
วรรณกรรมละคร ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์

การศึกษาเชิงวิจารณ์



เจตนา นาควัชระ



มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
๗๓/๓๗ ถนนรามคำแหง เขตบางกะปิ กทม. ๑๐๒๔๐
โทร. ๓๑๔-๕๔๑๗

ราคา 65.00 บาท

ภาพปกวาดโดย ดำรง วงศ์อุปราช

วรรณกรรมละครของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์

การศึกษาเชิงวิจารณ์

เจตนา นาควัชระ

มูลนิธิโครงการตำรา
สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
กรุงเทพมหานคร 2526

พิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. 2526

จำนวนพิมพ์ 3,000 ฉบับ

ลิขสิทธิ์ภาษาไทยเป็นของมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

ISBN 974-07-5226-8

บริษัทสำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด

599 ถนนไมตรีจิต กรุงเทพมหานคร

เป็นผู้แทนจำหน่าย

รายนามคณะกรรมการบริหาร
มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

1. นายเสน่ห์ จามริก	ประธานกรรมการ
2. นางเพ็ชรี สุมิตร	รองประธาน
3. นางสาวกุสุมา สนิทวงศ์ ณ อยุธยา	กรรมการ
4. นายธวัชชัย ยงกิตติกุล	กรรมการ
5. นางสาวสดชื่น ชัยประสาธน์	กรรมการ
6. นายสุเทพ สุนทรเภสัช	กรรมการ
7. นายนรนิติ เศรษฐบุตร	กรรมการ
8. นายสุลักษณ์ ศิวรักษ์	กรรมการ
9. นายวิทยา สุจริตธนารักษ์	กรรมการ
10. นางอารี สันหฉวี	กรรมการ
11. นางอมรา พงศาพิชญ์	กรรมการ
12. นางสาวศุภลักษณ์ เลิศแก้วศรี	กรรมการ
13. นายเฉลิม ทองศรีพงศ์	กรรมการและที่ปรึกษากฎหมาย
14. นายบดินทร์ อัศวาณิชย์	กรรมการและที่ปรึกษากฎหมาย
15. นายเกริกเกียรติ พิพัฒน์เสรีธรรม	กรรมการและเหรัญญิก
16. นายชาญวิทย์ เกษตรศิริ	กรรมการและเลขานุการ
17. นายรังสรรค์ ธนะพรพันธุ์	กรรมการและผู้จัดการ

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
เลขที่ 413/38 ถนนอรุณอัมรินทร์ บางกอกน้อย กรุงเทพ ฯ 10700
โทร. 424-5768

คำแถลงของมูลนิธิโครงการตำรา ฯ

โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2509 ด้วยความร่วมแรงร่วมใจกันเองเป็นส่วนบุคคล ในหมู่ผู้มีความรักในภารกิจบริหารการศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ เมื่อเริ่มดำเนินงาน โครงการตำรา ฯ มีฐานะเป็นหน่วยงานหนึ่งของสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย ก่อนที่จะมีฐานะเป็นมูลนิธิเมื่อต้นปี พ.ศ. 2521 ทั้งนี้โดยได้รับความร่วมมือด้านทุนทรัพย์จากมูลนิธิร็อกกี้เฟลเล่อร์ เพื่อใช้จ่ายในการดำเนินงานขั้นต้น เป้าหมายเบื้องแรกของมูลนิธิโครงการตำรา ฯ ก็คือ ส่งเสริมให้มีหนังสือตำราภาษาไทยที่มีคุณภาพดี โดยเฉพาะในทางวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ทั้งนี้เพราะต่างก็เห็นพ้องต้องกันในระยะนั้นว่า คุณภาพของหนังสือตำราไทยระดับอุดมศึกษาแขนงวิชาดังกล่าว ยังไม่สูงพอ ถ้าส่งเสริมให้มีหนังสือเช่นนี้เพิ่มขึ้นย่อมมีส่วนช่วยยกระดับมาตรฐานจากการศึกษาในขั้นมหาวิทยาลัยไปโดยปริยาย อีกทั้งยังอาจช่วยการสร้างสรรค์ปัญญา ความคิดริเริ่ม และความเข้าใจอันถูกต้องในเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมืองโดยส่วนรวม

พร้อมกันนี้มูลนิธิโครงการตำรา ฯ ก็มีเจตนารมณ์อันแน่วแน่ที่จะทำหน้าที่เป็นแหล่งชุมนุมผลงานเขียนของนักวิชาการต่าง ๆ ทั้งในและนอกสถาบัน เพื่อให้ผลงานวิชาการที่มีคุณภาพได้เป็นที่รู้จักและเผยแพร่ออกไปโดยทั่วถึงทั้งในหมู่ผู้สอน ผู้เรียน และผู้สนใจงานวิชาการ การดำเนินงานของมูลนิธิโครงการตำรา ฯ มุ่งขยายความเข้าใจและความร่วมมือของบรรดานักวิชาการออกไปในวงกว้างยิ่ง ๆ ขึ้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นด้านการกำหนดนโยบายสร้างตำรา การเขียน การแปล และการใช้ตำรานั้น ๆ ซึ่งจะเป็นเครื่องส่งเสริมและกระชับความสัมพันธ์อันพึงปรารถนา ตลอดจนความเข้าใจอันดีต่อกันในวงวิชาชีพที่เกี่ยวข้อง

นโยบายพื้นฐานของมูลนิธิโครงการตำรา ฯ คือ ส่งเสริมและเร่งรัดให้มีการจัดพิมพ์หนังสือตำราทุกประเภททั้งที่เป็นงานแปลโดยตรง งานแปล–เรียบเรียง งานถอดความ งานรวบรวม งานแต่ง และงานวิจัย ในช่วงแรก ๆ เราได้เน้นส่งเสริมงานแปลเป็นหลัก ขณะเดียวกันก็ได้ส่งเสริมให้มีการจัดพิมพ์ตำราประเภทอื่น ๆ ด้วย นับแต่ได้ก่อตั้งโครงการตำรา ฯ มาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยความร่วมมืออย่างดียิ่งของนักวิชาการหลายสถาบัน สามารถส่งเสริม–กลั่นกรอง–ตรวจสอบ–และจัดพิมพ์หนังสือตำราภาษาไทยระดับอุดมศึกษาที่มีคุณภาพตามเป้าหมาย เจตนารมณ์และนโยบาย ได้ครบทุกประเภท และมีเนื้อหาครอบคลุมสาขาวิชาต่าง ๆ ถึง 8 สาขาดังต่อไปนี้ คือ 1) สาขาวิชาภูมิศาสตร์ 2) สาขาวิชาประวัติศาสตร์ 3) สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์ 4) สาขาวิชารัฐศาสตร์ 5) สาขาวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา 6) สาขาวิชาปรัชญา 7) สาขาวิชาจิตวิทยา 8) สาขาวิชาภาษาและวรรณคดี นอกจากนี้ เรายังมีโครงการผลิตตำราสาขาวิชาอื่น ๆ เพิ่มขึ้นด้วย เช่น สาขาวิชาศิลปะ ซึ่งกำลังอยู่ในขั้นดำเนินงาน และยังได้ขยายงานให้มีการแต่งตำราเป็น "ชุด" ต่อ ซึ่งมีเนื้อความคาบเกี่ยวระหว่างหลายสาขาวิชา เช่น "ชุดชีวิตและงาน" ของบุคคลที่น่าสนใจดังที่ได้จัดพิมพ์เผยแพร่ไปแล้วบางเล่ม

ปัจจุบันมูลนิธิโครงการตำรา ฯ ยังคงมีเจตนารมณ์อันแน่วแน่ที่จะขยายงานของเราต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง แม้ว่าจะประสบอุปสรรคนานัปการโดยเฉพาะอุปสรรคด้านทุนรอน เพราะกิจการของเรามิใช่กิจการแสวงหาผลกำไร หากมุ่งประสงค์ให้นักศึกษาและประชาชนได้มีโอกาสซื้อหาหนังสือตำราในราคาย่อมเยาพอสมควร

คณะกรรมการทุกสาขาวิชาของมูลนิธิโครงการตำรา ฯ ยินดีน้อมรับคำแนะนำและคำวิพากษ์วิจารณ์จากผู้อ่านทุกท่าน และปรารถนาอย่างยิ่งที่จะให้ท่านผู้อ่านทุกท่านได้เข้ามีส่วนร่วมในมูลนิธิโครงการตำรา ฯ ไม่ว่าจะเป็นการสนับสนุนแนะนำอยู่ห่าง ๆ ช่วยแต่ง แปล เรียบเรียง หรือรวบรวมตำราสาขาวิชาต่าง ๆ ให้เราหรือเข้ามาช่วยบริหารงานร่วมกับเรา

เสน่ห์ จามริก

ประธานคณะกรรมการ

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

คำนำของผู้เขียน

จุดประสงค์ดั้งเดิมของข้าพเจ้าในการเขียนหนังสือเกี่ยวกับแบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) เล่มนี้ขึ้นก็เพื่อที่จะให้เป็นตำราวรรณคดีเยอรมันสำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรีที่เลือกภาษาเยอรมันเป็นวิชาเอก หรือวิชาโท ได้มีเพื่อนร่วมงานบางคนแนะนำว่าเบรคชท์เป็นนักประพันธ์ที่มีผู้สนใจในวงกว้างในระดับนานาชาติ และแม้แต่ในประเทศไทยเองก็อาจมีผู้สนใจงานของเบรคชท์อยู่ไม่น้อย จึงควรจะปรับการเขียนตำราเล่มนี้ให้เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่มิได้มีความรู้ภาษาเยอรมันได้ด้วย ซึ่งอาจรวมถึงนักศึกษาในระดับต่าง ๆ และผู้ที่สนใจวรรณคดีและการละครโดยทั่วไป ข้าพเจ้าได้พยายามตอบสนองข้อแนะนำอันเป็นประโยชน์นี้เท่าที่จะสามารถกระทำได้

จากประสบการณ์ในการสอนภาษาและวรรณคดีต่างประเทศ ข้าพเจ้ามีความเชื่อว่านักวิชาการไทยมีบทบาทที่สำคัญในการที่จะถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจในเรื่องของวรรณคดีต่างประเทศต่อนักศึกษาไทยและผู้ที่สนใจวรรณคดี นักวิชาการไทยอาจจะต้องทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในกิจกรรมทางปัญญาที่จัดได้ว่าเป็นการศึกษาวัฒนธรรมเชิงเปรียบเทียบ ตำราที่นักวิชาการไทยเขียนขึ้นจึงจำเป็นจะต้องมีลักษณะที่แตกต่างออกไปจากตำราที่นักวิชาการเจ้าของภาษาเป็นผู้เขียนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทั้งนี้มิได้หมายความว่า จะต้อง "ง่ายกว่า" เสมอไป เรื่องของความ "ยาก" หรือ "ง่าย" อาจจะมิใช่ประเด็นสำคัญที่จะต้องนำมาพิจารณา สิ่งที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือ นักวิชาการไทยจำจะต้องสำนึกในเรื่องของ "ความเป็นอื่น" ของวรรณคดีต่างประเทศอยู่ตลอดเวลา และพยายามที่จะลดช่องว่างในทางวัฒนธรรมระหว่างผู้แต่งวรรณกรรมกับผู้อ่านวรรณกรรมซึ่งเป็นชาวต่างชาติให้ได้มากที่สุด การเขียนตำราทางวรรณคดีต่างประเทศเป็นภาษาไทยเป็นสิ่งที่ท้าทาย เพราะการถ่ายทอดลักษณะบางประการของระบบความคิดด้วยภาษาที่มิใช่ภาษาแม่เป็นสิ่งที่ต้องใช้ความเพียรพยายามเป็นอย่างมาก ทั้งนี้มิใช่เป็นปัญหาแต่เพียงเรื่องของศัพท์แสง แต่บางครั้งก็เป็นปัญหาของโลกทัศน์ที่เราจะต้องปรับเข้ากันให้ได้ จริงอยู่วรรณคดีเป็นกิจกรรมทางปัญญาของมนุษย์ที่มีลักษณะเป็นสากลอยู่มาก แต่กิจกรรมทางปัญญาในรูปของวรรณศิลป์ก็เป็นสิ่งที่ผูกติดอยู่กับอัจฉริยภาพของภาษา แม้ว่าเราจะอ่านต้นฉบับเป็นภาษาต่างประเทศได้เข้าใจแล้วก็ตาม การถ่ายทอดความคิดของผู้แต่งออกมาเป็นภาษาของผู้อ่านก็ยังเป็นสิ่งที่ยากยิ่ง แต่ข้าพเจ้าก็อยากจะให้ความหวังไว้บ้างว่า เท่าที่ได้เคยสอนวรรณคดีต่างประเทศมาด้วยภาษาไทย และได้เขียนงานทางวิชาการที่เกี่ยวกับวรรณคดีต่างประเทศเป็นภาษาไทยมาบ้าง ข้าพเจ้ามีความเชื่อมั่นว่าภาษาไทยของเรามีพลังอันมหาศาลที่จะถ่ายทอดขุมทรัพย์ทางปัญญาของนานาชาติได้ การอธิบายวรรณกรรมของต่างชาติด้วยวิธีการแบบไทยไม่จำเป็นจะต้องกลายเป็นการบิดเบือนหรือลดรูปของต้นแบบ หากแต่เป็นการเอาระบบความคิดของกลุ่มชนหนึ่งไปทาบระบบของอีกกลุ่มชนหนึ่ง ซึ่งในบางครั้งอาจจะทาบกันสนิทก็ได้

ข้าพเจ้าตั้งชื่อหนังสือเล่มนี้ว่า **วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ : การศึกษาเชิงวิจารณ์**

โดยที่ยังสำนึกอยู่เสมอว่าละครมีไว้สำหรับแสดง แต่ในประเพณีของตะวันตกเองความสำคัญที่ให้ต่อตัวบทละครก็อยู่ในเกณฑ์สูงมาก และ "กวีศาสตร์" ของตะวันตกนับตั้งแต่ อริสโตเติล มาจนถึง เอมิล ชไตเกอร์ (Emil Staiger) ก็ยอมรับว่าละครเป็นหนึ่งในประเภทหลัก 3 ประเภทของวรรณคดี อันได้แก่ เรื่องเล่า (Epic) กวีนิพนธ์แบบลิริค (Lyric) และละคร (Drama) ละครตะวันตกเองในหลายกรณีก็ถ่ายทอดกันต่อมาเป็นลายลักษณ์ เป็นวรรณกรรม คนตะวันตกมีความสามารถที่จะ "ดู" ละครในจินตนาการของตนเองได้ เบรคชท์เองในช่วงที่ลี้ภัยอยู่ในต่างประเทศก็แต่งละครด้วยจินตนาการโดยที่ไม่มีเวทีจะนำออกทดลอง ในอีกแง่หนึ่งโอกาสที่คนไทยจะได้ดูละครของเบรคชท์ก็คงมีน้อยมาก หนทางที่เราจะได้ลิ้มรสงานศิลปะอันยิ่งใหญ่ของเบรคชท์ ก็คงจะต้องเป็นเรื่องของการ "อ่านเบรคชท์" ต่อไปอีกนาน ซึ่งก็มีกรณีที่เทียบเคียงได้ในประเทศอื่นๆ (ดูบรรณานุกรม หมายเลข 2.2 ข้างท้ายของหนังสือเล่มนี้) ข้าพเจ้าสำนึกในข้อจำกัดของวิธีการนี้ดี แต่ก็ดูจะเป็นหนทางที่ดีที่สุดในขณะนี้ หากหนังสือเล่มนี้จะเป็นที่สนใจเกินเลยจากวงการของผู้อ่านวรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์ ไปจนถึงวงการของนักแสดงได้ ข้าพเจ้าก็คงจะต้องยอมรับว่าข้าพเจ้ามิได้หวังไปไกลถึงเพียงนั้น

วิธีการที่ใช้ในการเขียนตำราเล่มนี้เป็นวิธีที่ใช้กันทั่วไปในวงการมนุษยศาสตร์ นั่นก็คือ การตีความเชิงวิจารณ์ ข้าพเจ้าให้ความสำคัญต่อการตีความตัววรรณกรรมก่อนสิ่งอื่น สำหรับข้อมูลที่เป็นเรื่องของชีวประวัติหรือภูมิหลังในด้านอื่นนั้นถือว่าเป็นกรอบของตัวงาน ข้าพเจ้าเลือกเฉพาะวรรณกรรมละครมาวิเคราะห์ ก็เพราะงานละครของเบรคชท์เป็นที่รู้จักและยอมรับกันในวงกว้าง ซึ่งรวมไปถึงผู้ที่ไม่จำเป็นจะต้องมีพื้นความรู้ภาษาเยอรมัน ในโอกาสอื่นข้าพเจ้าอาจจะศึกษางานด้านกวีนิพนธ์และเรื่องเล่าของเขาอีกก็ได้ เป็นที่สังเกตได้ว่า ข้าพเจ้าวิจารณ์ละครไปทีละเรื่องตามลำดับก่อนหลังของการแต่ง ตามที่กำหนดไว้ในหนังสือรวมบทละครของเบรคชท์ (บรรณานุกรม หมายเลข 1.1) ทั้งนี้ข้าพเจ้ามิได้ให้ความสำคัญต่อละครเรื่องหนึ่งเรื่องใดหรือบางเรื่องเหนือเรื่องอื่นๆ ข้าพเจ้ามีความเห็นว่าวรรณกรรมละครทั้ง 28 เรื่องที่นำมาวิเคราะห์นี้สมควรที่จะได้รับการนำมาศึกษาและวิจารณ์อย่างจริงจังด้วยกันทั้งนั้น ไม่มีเรื่องใดเลยที่ข้าพเจ้าคิดว่าไร้คุณค่า ที่กล่าวมานี้เป็นความเห็นทางวิชาการ มิใช่เป็นความคลั่งไคล้ใหลหลงในงานศิลปะของเบรคชท์เสียจนขาดสติ ในรายละเอียดท่านผู้อ่านจะเห็นได้ว่าข้าพเจ้าอาจจะประเมินคุณค่าวรรณกรรมทั้ง 28 เรื่องนี้ในลักษณะที่แตกต่างกันออกไป หรือไม่เท่ากัน แต่ข้าพเจ้าไม่ค่อยจะเห็นด้วยกับนักวิจารณ์และนักวิชาการเป็นจำนวนมากที่ให้ความสำคัญต่อละครของเบรคชท์แต่เฉพาะบางเรื่องและก็มักจะเป็นเรื่องท้ายๆ นับตั้งแต่ **ชีวิตของกาลิเลโอ** ไปจนถึง **วงกลมคอเคเซียน** แม้ว่าข้าพเจ้าจะไม่ปฏิเสธเรื่องของ "วุฒิภาวะ" ในการสร้างสรรค์งานของเบรคชท์เสียทีเดียว แต่ข้าพเจ้าก็มีความเห็นว่ายังมีงานการละครของเบรคชท์อีกเป็นจำนวนมากที่ถูกละเลยไปอย่างน่าเดียดาย หนังสือเรื่อง **วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์** พยายามที่จะปรับดุลในเรื่องนี้

ข้าพเจ้าใคร่ขอชี้แจงเกี่ยวกับการใช้ตำราเล่มนี้ไว้ว่า สำหรับท่านผู้อ่านที่ไม่ต้องการจะอ่านหนังสือเล่มนี้ตลอดทั้งเล่ม ก็อาจจะเลือกอ่านการวิเคราะห์วรรณกรรมเป็นเรื่องๆ ไปได้ตามความเหมาะสม แต่ข้าพเจ้าใคร่ขอให้คำแนะนำไว้ว่าความรู้ที่เกี่ยวกับทฤษฎีการละครของเบรคชท์เป็นสิ่งที่จะช่วยให้เข้าใจวรรณกรรมละครของเขาได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น บทที่ 7 ที่ว่าด้วย "ทฤษฎีกับการปฏิบัติ" จึงเป็นบทที่ท่าน

ควรจะได้อ่าน สำหรับการจัดกลุ่มวรรณกรรมในบทที่ 2 ถึง 6 โดยมีหัวข้อเชิงพรรณนากำกับไว้นั้น ขอได้โปรดเข้าใจว่าเป็นการแบ่งอย่างหลวมๆ และก็อาจจะมีละครบางเรื่องที่มีลักษณะล้ำก่ายไปยังกลุ่มอื่นได้ การแปลข้อความจากตัววรรณกรรมที่คัดมาเป็นตัวอย่างนั้น เป็นการแปลเอาความ มิใช่เป็นการแปลแบบเคร่งครัดตัวต่อตัว ผู้ที่ต้องการจะทราบที่มาของต้นฉบับภาษาเยอรมัน โปรดหารายละเอียดได้ใน **เชิงอรรถ** ข้อความที่เป็นตัววรรณกรรมละครของเบรคชท์คัดมาจากหนังสือรวมบทละครของเขาที่ระบุไว้ในบรรณานุกรม หมายเลข 1.1

ข้าพเจ้าเริ่มเขียนหนังสือเล่มนี้ตั้งแต่ปี 2522 แต่งานต้องหยุดชะงักลงหลายครั้ง ด้วยเหตุผลอันเป็นเรื่องของงานประจำ ซึ่งเป็นภารกิจในด้านธุรการเสียเป็นส่วนใหญ่ ข้าพเจ้าจึงต้องขอขอบคุณเพื่อนร่วมงานของข้าพเจ้าในภาควิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ได้เสียสละด้วยการยอมทำงานหนักขึ้น เพื่อให้ข้าพเจ้าได้ลาไปปฏิบัติงานเพื่อเพิ่มพูนความรู้ทางวิชาการ ในทันทีที่พ้นจากหน้าที่งานบริหารของมหาวิทยาลัย อันเป็นโอกาสให้ข้าพเจ้าได้เขียนตำราเล่มนี้จนจบลงได้ในที่สุด ข้าพเจ้าใช้เวลาค้นคว้าเพื่อเขียนหนังสือเล่มนี้ในประเทศไทยเป็นส่วนใหญ่ โดยได้รับความเอื้อเฟื้อในด้านการจัดหาเอกสารบางอย่างจากสมาคมการวิจัยของเยอรมัน (Deutsche Forschungsgemeinschaft) โดยผ่านสถานเอกอัครราชทูตเยอรมันในกรุงเทพฯ กับได้รับทุนระยะสั้นจากโครงการแลกเปลี่ยนทางวิชาการของเยอรมัน (Deutscher Akademischer Austauschdienst -DAAD) ให้ไปดูงานการสอนวรรณคดีในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี อันเป็นโอกาสให้ได้ค้นเอกสารเพิ่มเติม และได้หารือกับนักวิชาการเยอรมันบางท่านในประเด็นที่รวมไปถึงงานของเบรคชท์ด้วย ในที่นี้ข้าพเจ้าใคร่ขอขอบคุณศาสตราจารย์ Marianne Kesting แห่งมหาวิทยาลัย Bochum (ดูบรรณานุกรมหมายเลข 2.7) เป็นพิเศษที่ได้ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ กับขอขอบคุณมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ที่ได้มอบหมายให้เขียนตำราเล่มนี้ขึ้น ในท้ายที่สุดขอขอบคุณเพื่อนร่วมงานในมหาวิทยาลัยศิลปากร 3 ท่าน คือ สดชื่น ชัยประสาธน์ ที่ช่วยวิจารณ์ต้นฉบับ สาวิตรี ทองอุไร ที่ช่วยพิสูจน์อักษร และดำรง วงศ์อุปราช ที่ช่วยออกแบบปก

เจตนา นาควัชระ
ภาควิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์
มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม
มิถุนายน 2525

สารบัญ

		หน้า
บทที่ 1 :	ชีวิตและงาน	1
บทที่ 2	โฉมหน้าใหม่ของวรรณคดีเยอรมัน (1920—1930)	11
	—บาล (Baal)	12
	—เสียงกลองในยามดึก (Trommeln in der Nacht)	18
	—ในดงดิบของเมืองใหญ่ (Im Dickicht der Städte)	22
	— คนคือคน (Mann ist Mann)	27
	—อุปรากรของยาจก (Die Dreigroschenoper)	33
	—ความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)	38
บทที่ 3	เพื่อความอยู่รอดของส่วนรวม (1930—1933)	48
	—บินข้ามสมุทร (Der Ozeanflug)	50
	—ละครบทเรียนแห่งบาเดน—บาเดน เรื่องการยอมรับ (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis)	52
	—ผู้ตอบรับและผู้ตอบปฏิเสธ (Der Jasager und der Neinsager)	56
	—มาตรการที่จำเป็น (Die Maßnahme)	60
	—นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์ (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe)	63
	—ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ (Die Ausnahme und die Regel)	69
	—แม่ (Die Mutter)	76
บทที่ 4	ปากกาแทนศาสตรา (1933—1939)	88
	—คนหัวกลมกับคนหัวแหลม (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe)	89
	—ศึกฮอราเซียร์กับคูราเซียร์ (Die Horatier und die Kuratier)	93
	—ความขยาดกลัวและความทุกข์ยากในสมัยมหาอาณาจักรที่สาม (Furcht und Elend des Dritten Reiches)	98
	—ปืนของนางคาราร์ (Die Gewehre der Frau Carrar)	102

หน้า

บทที่ 5 ไม่มีที่สำหรับวีรชน (1939—1944) 109

— ชีวิตของกาลิเลโอ (Leben des Galilei) 111
— แม่คูราชกับลูกของเธอ (Mutter Courage und ihre Kinder) 117
— คดีของลูคุลลุส (Das Verhör des Lukullus) 123
— คนดีแห่งเสฉวน (Der gute Mensch von Sezuan) 126
— เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา (Herr Puntila und sein Knecht Matti) 132
— ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ของ อาร์ทูโร อูอิ (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui) 138
— ฝันของซิมอน มาชารด์ (Die Gesichte der Simone Machard) 142
— ชไวค์ในสงครามโลกครั้งที่สอง (Schweyk im Zweiten Weltkrieg) 147

บทที่ 6 แสงริบหรี่แห่งมนุษยธรรม (1944—1956) 158

— วงกลมคอเคเซียน (Der kaukasische Kreidekreis) 159
— วันเวลาของสภาประชาชน (Die Tage der Commune) 165
— ทูรันดอท หรือ สันนิบาตของนักเล่นลิ้น (Turandot oder Kongreβ der Weiβwäscher) 170

บทที่ 7 ทฤษฎีกับการปฏิบัติ 177

บทสรุป 195

บรรณานุกรมสังเขป 201

บทที่ 1
ชีวิตและงาน

เบรคชท์ มีชื่อเต็มว่า Eugen Berthold Brecht (เขาเปลี่ยนตัวสะกดชื่อต้นเป็น Bertolt ภายหลัง) เกิดเมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 1898 ที่เมืองเอากซบูร์ก (Augsburg) บิดาชื่อ Berthold Brecht ถิ่นเดิมอยู่แถบป่าดำ ("Schwarzwald" หรือที่เรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่า "Black Forest") บิดาย้ายมาตั้งถิ่นฐานที่เมืองเอากซบูร์ก เมื่อปี 1893 เริ่มงานเป็นลูกจ้างอยู่ในโรงงานทำกระดาษ เป็นคนที่ขยันหมั่นเพียรและมีความก้าวหน้าในการงาน จนในที่สุดได้รับตำแหน่งเป็นผู้จัดการบริษัทดังกล่าวเมื่อปี 1914 บิดานับถือคริสตศาสนานิกายคาทอลิก ส่วนมารดานับถือโปรเตสแตนท์ เบรคชท์ได้รับการอบรมทางศาสนาตามนิกายที่มารดานับถือ ชีวิตครอบครัวจัดได้ว่าสะดวกสบายตามสถานะของผู้มีอันจะกิน ซึ่งเป็นที่นับหน้าถือตาในเมืองเอากซบูร์ก เมื่อจบโรงเรียนประถมในปี 1908 เบรคชท์เข้าโรงเรียนมัธยมแผนใหม่ที่เรียกกันเป็นภาษาเยอรมันว่า "Realgymnasium" ซึ่งต่างจากโรงเรียนมัธยมแบบประเพณีที่เรียกว่า "humanistisches Gymnasium" เพราะโรงเรียนแผนใหม่นี้เน้นการสอนภาษาปัจจุบันต่างประเทศและวิทยาศาสตร์มากกว่าวัฒนธรรมโบราณ และภาษากรีกและละติน เด็กชายเบรคชท์เรียนไม่เด่นนัก แต่เป็นคนที่ฉลาดเฉียบแหลม และไม่ช้าไม่นานก็แสดงความเป็นตัวของตัวเองให้เป็นที่ประจักษ์ เมื่อครูสั่งให้ไปเขียนเรียงความตามคำคมของกวีโรมัน Horace ที่ว่า "การตายเพื่อบ้านเกิดเมืองนอนเป็นสิ่งที่น่าพิสมัยและเป็นเกียรติ" หนุ่มน้อยเบรคชท์ก็แสดงทัศนะต่อต้านว่า คำคมของมหากวีโรมันนั้นเป็นคำ "โฆษณาชวนเชื่อ"[1] เขาก็เกือบจะถูกไล่ออกจากโรงเรียนไปเสียแล้ว โดยทั่วไปแล้วชีวิตในตอนเด็กของเบรคชท์เป็นชีวิตที่มีอิสระ เขามีเพื่อนฝูงที่สนิทสนมกันอยู่จำนวนหนึ่ง เพื่อนฝูงบางคน เช่น Caspar Neher นั้น สนิทชิดชอบ รักใคร่กันไปตลอดชีวิต และก็ได้ร่วมงานที่สำคัญ ๆ ด้วยกัน โดยที่ Neher เป็นผู้มีฝีมือเป็นเยี่ยมในการออกแบบฉากละคร เขากับเพื่อน ๆ ใช้ชีวิตกันอย่างสนุกสนาน จับกลุ่มกันร้องเพลง บางคืนก็ร้องเพลงโต้รุ่งกันกลางแจ้ง เบรคชท์เองแสดงฝีมือในการแต่งกวีนิพนธ์และแต่งเพลงมาแล้วแต่เยาว์วัย เมืองเอากซบูร์ก แม้ว่าจะเป็นเมืองเล็ก แต่ก็มีชีวิตทางศิลปะที่คึกคักพอสมควรมี โรงละครประจำเมือง และเบรคชท์เองกับเพื่อน ๆ ก็ได้มีโอกาสได้ดูละครอยู่ตลอดเวลา เขาเป็นคนที่กล้าแสดงความคิดเห็น งานเขียนของเขาซึ่งส่วนใหญ่เป็นกวีนิพนธ์ และต่อมาเป็นบทวิจารณ์ละครก็ได้รับการตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ในเมืองเอากซบูร์กนั้นเอง นอกจากนี้เขาก็เริ่มเขียนบทละครสั้น ๆ แล้วตั้งแต่ยังอยู่โรงเรียนมัธยม

เมื่อเรียนจบชั้นมัธยมแล้ว เบรคชท์สมัครเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยมิวนิค ในคณะอักษรศาสตร์ เมื่อปี 1917 ในขณะเดียวกันเขาก็เข้าเรียนวิชาทางด้านวิทยาศาสตร์การแพทย์ไปด้วย เพื่อนรักของเขาคือ Caspar Neher ก็สมัครเข้ามหาวิทยาลัยเดียวกัน โดยเลือกศึกษาวิชาศิลปะ มิวนิคเป็นเมืองหลวงของแคว้นบาวาเรีย และเป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรม เบรคชท์ได้มีโอกาสคลุกคลีกับกลุ่มศิลปิน และ

โดยเฉพาะอย่างยิ่งเขาสนใจเรื่องการละครเป็นพิเศษ เนื่องจากระยะทางระหว่างเอากซบูร์กกับมิวนิคไม่ไกลกันนัก เขาจึงมักจะเดินทางกลับไปกลับมาระหว่างเมืองทั้งสองอยู่เสมอ และก็ยังคบหาสมาคมกับเพื่อนเก่าอยู่ เบรคชท์ถูกเกณฑ์ทหารในช่วงหลังของสงครามโลกครั้งที่ 1 ในปี 1918 แต่มิได้ออกสนามหากแต่ถูกส่งไปประจำอยู่ในหน่วยเสนารักษ์ และยิ่งไปกว่านั้นเป็นหน่วยรักษากามโรค แม้จะไม่ได้ออกรบ เขาก็เกลียดสงครามอย่างรุนแรง ซึ่งเป็นความรู้สึกที่ติดตัวเขาไปตลอดชีวิต เมื่อสงครามเลิกเขากลับไปศึกษาที่มหาวิทยาลัยตามเดิม แต่ดูจะสนใจ "กิจกรรมนอกหลักสูตร" มากกว่าเรื่องเรียน เบรคชท์สนใจงานของกวี Frank Wedekind มาก ซึ่งจะมามีอิทธิพลต่อละครเรื่องแรกของเขา[2] นอกจากนี้เขาก็ไปร่วมแสดงกับนักละครตลก Karl Valentin ซึ่งมีเทคนิคการแสดงที่จะไปมีอิทธิพลต่อเบรคชท์ในการสร้างละครแผนใหม่ของเขา[3] ในช่วงที่อยู่ที่มิวนิคนี่เองเขาได้รู้จักกับ Lion Feuchtwanger นักเขียนนวนิยาย นักประพันธ์ละคร ซึ่งมีชื่อเสียง และก็เป็นที่ปรึกษาทางการละครให้แก่โรงละครที่สำคัญ คือ "Die Münchener Kammerspiele" ทั้งสองสนิทสนมกันอย่างรวดเร็วและก็เป็นเพื่อนกันไปตลอดชีวิต[4] Feuchtwanger จัดได้ว่าเป็นผู้ที่ช่วยให้เบรคชท์ได้นำละครของเขาออกแสดง ในปี 1920 เมื่อมารดาของเบรคชท์ถึงแก่กรรม เบรคชท์ตัดสินใจย้ายถิ่นฐานไปอยู่มิวนิคเต็มตัว เขาลาออกจากการเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัย เพื่อที่จะได้ใช้ชีวิตนักประพันธ์อย่างเต็มที่

เบรคชท์ประสบความสำเร็จอย่างรวดเร็วในเมื่อละครเรื่องที่สองของเขาคือ **เสี่ยงกลองในยามค่ำ** ได้รับการต้อนรับอย่างดียิ่งจากนักวิจารณ์ชั้นนำของเยอรมัน[5] เขามีโอกาสเดินทางไปมหานครเบอร์ลินเพื่อติดต่อกับวงการละคร และสำนักพิมพ์ชั้นนำที่นั่น ซึ่งรับพิมพ์บทละครของเขา ในปี 1922 เขาได้งานที่โรงละคร "Münchener Kammerspiele" ในฐานะที่ปรึกษาวิชาการละคร (Dramaturg) และก็ได้รับรางวัล "Kleist-Preis" เขาได้มีโอกาสกำกับการแสดงละครเป็นครั้งแรก ในเรื่อง **ชีวิตของพระเจ้าเอดเวิร์ดที่สองแห่งอังกฤษ** ของ Christopher Marlowe ซึ่งเขาดัดแปลงเป็นฉบับภาษาเยอรมัน ในช่วงที่อยู่มิวนิคนี่เอง เขาเริ่มให้ความสนใจต่อเรื่องการเมือง โดยให้ความสนับสนุนขบวนการสังคมนิยม ซึ่งจะมามีผลต่อเขาในภายหลัง เพราะชื่อของเขาติดเข้าไปด้วยกับกลุ่มก่อรัฐประหาร (ซึ่งล้มเหลว) ในปี 1923[6]

จากการที่ได้เดินทางไปเบอร์ลินหลายครั้ง และได้รู้จักกับนักประพันธ์ ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงที่นั่น ทำให้เขาตัดสินใจไปตั้งรกรากในเบอร์ลินเมื่อปี 1924 เขาได้เพื่อนอีกหลายคน ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นเพื่อนกันไปจนตาย เช่น Walter Benjamin นักวิจารณ์ผู้มีชื่อเสียง และ Elisabeth Hauptmann ซึ่งได้ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยของเขาในเรื่องการแต่งละครในระยะต่อมา และเมื่อเบรคชท์ถึงแก่กรรมไปแล้วก็ได้เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงในการจัดพิมพ์งานของเขา ที่เบอร์ลินนี่เองเขาแต่งงานกับ Helene Weigel นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่ ซึ่งในระยะต่อมากลายเป็นผู้ที่เผยแพร่ละครของเบรคชท์ได้อย่างดีเยี่ยม[7] ในด้านการละครเขาได้ร่วมงานกับผู้กำกับการแสดงชั้นแนวหน้า 2 คน คือ Max Reinhardt และ Erwin Piscator โดยเฉพาะกับ Piscator นั้น เบรคชท์ได้เรียนรู้เทคนิคการละครอันจะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างละครแบบ "เอพิค" (Das epische Theater) ของเขา[8] ในบรรดานักประพันธ์ที่สำคัญๆ เขาได้รู้จักกับ Georg Kaiser และ Alfred Döblin และในช่วงที่พำนักอยู่ในเบอร์ลินนี่เอง

เขาได้พบกับคีตกวี **Kurt Weill** เขากับคีตกวีผู้นี้ได้ร่วมกันประพันธ์**อุปรากรของยาจก** ซึ่งประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก และเป็นละครเวทีเรื่องแรกที่ทำให้เขาทั้งสองมีชื่อเสียงในระดับนานาชาติ

นับตั้งแต่ปี 1926 เบรคชท์เริ่มศึกษาปรัชญามาร์กซิสต์ และความคิดทางการเมืองก็เข้ามามีบทบาทอย่างจริงจังในงานสร้างสรรค์ของเขา ทั้งในด้านเนื้อหาและรูปแบบ แต่เบรคชท์มิใช่จะตามลัทธิมาร์กซิสต์อย่างงมงาย ดังที่เราจะได้เห็นต่อไปว่าในคราบของความคิดมาร์กซิสต์ เราจะพบอุดมการณ์เชิงมนุษยนิยมของเขา นักคิดที่มีอิทธิพลต่อเขา คือ **Karl Korsch** ผู้ซึ่งเขาจะได้ไปพบอีกในช่วงที่ลี้ภัยในเดนมาร์กและสหรัฐอเมริกา งานละครของเบรคชท์ในช่วงนี้รู้จักกันในนามของ**ละครบทเรียน** (Lehrstück) จริงอยู่ในระยะนี้เบรคชท์ดูจะเอาจริงเอาจังมากกับการสร้างละครที่มุ่งจะ "สั่งสอน" โดยไม่เน้นเรื่องการให้ความเพลิดเพลิน (ซึ่งความคิดนี้ก็เปลี่ยนไปในระยะหลัง โดยที่เขายอมรับว่าละครที่ดีจะต้องให้ทั้งความเพลิดเพลิน และให้ทั้งการศึกษาต่อผู้ดูผู้ชม) ช่วงระยะเวลาที่เขาพำนักอยู่ในเบอร์ลินนี้จัดได้ว่าเป็นช่วงที่เขาได้มีกิจกรรมในด้านการละครอย่างเต็มที่ และก็ได้รับความสำเร็จอย่างเป็นที่พึงพอใจพอสมควร โรงละครหลายแห่งในเยอรมนีพร้อมที่จะนำละครของเขาออกแสดง แต่เขาก็เป็นคนที่ไวต่อเหตุการณ์ ในปี 1933 ละครเรื่อง **นักบุญโยอันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์** ถูกห้ามนำออกแสดงที่เมือง **Darmstadt** และเรื่อง **มาตรการที่จำเป็น** ก็ถูกห้ามอีกเช่นกัน ที่เมือง **Erfurt** ในวันที่ 27 กุมภาพันธ์ 1933 เกิดเพลิงไหม้รัฐสภาเยอรมัน ซึ่งเป็นเรื่องที่อื้อฉาวมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ในวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 1933 เบรคชท์กับภรรยาของเขาก็เดินทางออกจากเบอร์ลินไปยังกรุงปรากเมืองหลวงของเชโกสโลวะเกีย ลูก ๆ ของเขาเดินทางติดตามไปหลังจากนั้น

นับตั้งแต่วันนั้นไปจนถึงปี 1948 เบรคชท์ใช้ชีวิตของผู้ลี้ภัยแบบที่เขาเองบรรยายไว้ในกวีนิพนธ์ชื่อ **แด่คนรุ่นหลัง (An die Nachgeborenen)** ว่า "พวกเรานั้นระเหเร่ร่อนเปลี่ยนประเทศราวกับเปลี่ยนรองเท้า"[9] แต่อันที่จริงเขาตัดสินใจถูกแล้ว เพราะหลังจากนั้นไม่นานฝ่ายนาซีก็ได้จัดการเผาวรรณกรรมของเบรคชท์ ในพิธีกรรมที่หน้าตึกรัฐสภา เมื่อคืนวันที่ 10 พฤษภาคม 1933 และรัฐบาลนาซีประกาศถอนสัญชาติเยอรมันของเขา เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 1935 เบรคชท์และภรรยาออกเดินทางผ่านปรากไปยังเวียนนา แล้วต่อไปยังซูริคในสวิตเซอร์แลนด์ ในขณะที่ภรรยาและลูกเดินทางต่อไปยังเดนมาร์ก เบรคชท์เดินทางไปปารีสเพื่อร่วมงานกับคีตกวี **Kurt Weill** อีกครั้งหนึ่ง ในการสร้างบัลเล่ต์เรื่อง **บาปเจ็ดประการของชนชั้นกลาง (Die sieben Todsünden der Kleinbürger)** แล้วเขาจึงเดินทางต่อไปยังเดนมาร์กเมื่อวันที่ 20 มิถุนายน 1933 เขาซื้อบ้านหลังหนึ่งที่เมืองสเวนบอร์ก (Svenborg) บนเกาะฟูนเนน (Fünen) และจะพำนักอยู่ที่นั่นจนถึงเดือนเมษายน 1939

ช่วงระยะเวลาที่เขาพักอยู่ที่สเวนบอร์ก จัดได้ว่าเป็นช่วงที่เขาสามารถสร้างผลงานที่สำคัญ ๆ ขึ้นมาเป็นจำนวนมาก แม้ว่าจะห่างบ้านเมืองมา และก็ได้รับรู้เหตุการณ์ทางการเมืองในเยอรมนีและยุโรปซึ่งทวีความรุนแรงขึ้นทุกที เขาก็มีสมาธิพอที่จะเขียนวรรณกรรมที่จัดได้ว่าเป็นวรรณกรรมเอกของเยอรมันขึ้นมาได้ เบรคชท์เป็นผู้ที่มีโชคในด้านของการมีเพื่อน เขาได้รับความช่วยเหลือในขั้นแรกจากเพื่อนของภรรยาซึ่งเป็นชาวเดนมาร์ก ชื่อ **Karin Michaelis** ในด้านการเงิน เพื่อนฝูงของเขาก็ให้ความช่วยเหลืออยู่สม่ำเสมอ รวมไปถึงการช่วยหาค่าลิขสิทธิ์จากการแสดงละครและจากการตีพิมพ์วรรณ-

กรรมของเขา เพื่อนบางคน เช่น Walter Benjamin นักวิจารณ์ผู้มีชื่อเสียง ถึงกับเดินทางมาพักอยู่กับเขาที่สเวนบอร์ก เป็นเวลาหลายเดือน ในปี 1934 นอกจากนี้ Karl Korsch นักทฤษฎีมาร์กซิสต์ก็มาพำนักอยู่ที่ สเวนบอร์ก เป็นเวลาเกือบปีหนึ่งในช่วงปี 1936 ในช่วงลี้ภัยในเดนมาร์กอีกเช่นกัน ที่เขาได้รับความช่วยเหลือจากเพื่อนร่วมงานที่ดีคือ Margarete Steffin นักแสดงชาวเยอรมันซึ่งได้ร่วมงานกับเบรคชท์มาแล้วตั้งแต่สมัยที่อยู่เบอร์ลิน นอกจากนี้ เขาได้รับความช่วยเหลือจาก Ruth Berlau นักแสดงชาวเดนมาร์กที่มีความสามารถหลายด้าน ซึ่งได้ร่วมงานการละครกับเขาตลอดมา ทั้งในช่วงลี้ภัยและในช่วงหลังเมื่อเขากลับไปอยู่เบอร์ลินแล้ว[10] ในระหว่างที่พำนักอยู่ในเดนมาร์ก เบรคชท์ก็ยังได้มีโอกาสเดินทางไปประเทศต่าง ๆ ซึ่งส่วนใหญ่มักจะเกี่ยวกับการนำละครของเขาออกแสดง เขาเดินทางไปลอนดอนในปี 1934 และ 1936 มอสโกในปี 1935 นิวยอร์กในปี 1935 และปารีสในปี 1937 เป็นที่น่าสังเกตว่า นอกจากจะมีผู้นำละครของเขาไปแสดงเป็นภาษาต่างประเทศแล้ว (เช่น มีการแสดง เรื่อง **อุปรากรของยาจก** ที่ปารีส เมื่อวันที่ 28 กันยายน 1937) ก็ยังมีกลุ่มผู้ลี้ภัยชาวเยอรมันที่นำละครของเขาออกแสดงเป็นภาษาเยอรมัน เช่น เรื่อง **ปืนของนางคาร์ร์** ได้นำออกแสดงเป็นครั้งแรกเป็นภาษาเยอรมันที่ปารีส เมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 1937[11] การได้เดินทางไปประเทศต่าง ๆ ในช่วงนี้นับได้ว่าเป็นประโยชน์ต่องานสร้างสรรค์ของเขาด้วย เช่น เมื่อเขาเดินทางไปมอสโกเมื่อปี 1935 นั้น เขาได้มีโอกาสได้ชมการแสดงละครจีน ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อเขาในการสร้างวิธีการแบบ "ทำให้แปลก" (Verfremdung) ในละครของเขาเอง[12] ดังที่เราจะได้พิจารณากันต่อไป

เมื่อภัยสงครามใกล้ตัวเข้ามาทุกที เบรคชท์ก็ตัดสินใจ "ลี้ภัย" ต่อไปในที่อื่น เขาออกเดินทาง

ภาพที่ 1 พวกนาซีเผาหนังสือ (ซึ่งรวมถึงงานของ Brecht ด้วย) ที่เบอร์ลิน เมื่อวันที่ 10 พฤษภาคม 1933

ไปสตอคโฮล์ม เมื่อวันที่ 23 เมษายน 1939 โดยได้รับความเอื้อเฟื้อจากประติมากรชาวสวีเดน ชื่อ Ninan Santesson ให้พักอยู่ที่บ้านของเธอบนเกาะลิดิงงือ (Lidingö) ในช่วงระยะเวลา 1 ปีที่เขาลี้ภัยอยู่ในสวีเดน เขาสร้างงานที่ได้กลายเป็นวรรณกรรมเอกของโลกต่อมา คือ ละครเรื่อง **แม่คูราช กับลูกของเธอ** เป็นที่น่าสังเกตว่าเขาเขียนบทของ คัชริน ลูกสาวใบ้ของแม่คูราชไว้สำหรับให้ภรรยาของเขาเอง คือ Helene Weigel เป็นผู้แสดง[13] ดังที่เราจะได้พิจารณากันต่อไป ตัวละครตัวนี้มีความสำคัญมากในละครเรื่องนี้[14] อย่างไรก็ตาม แผนการที่จะนำละครเรื่องนี้ออกแสดงในสวีเดนก็มีอันล้มเหลวไปในที่สุด

เมื่อ "แผ่นดินร้อน" ขึ้นทุกที เพราะกองทัพนาซีได้บุกเข้ามาถึงเดนมาร์กและนอรเวแล้ว เบรคชท์ก็ต้องขวนขวายหาที่อยู่ใหม่ เขาออกเดินทางต่อไปยังฟินแลนด์พร้อมด้วยครอบครัวและเพื่อนร่วมงาน Margarete Steffin เมื่อวันที่ 17 เมษายน 1940 Ruth Berlau เพื่อนร่วมงานของเขาตั้งแต่ครั้งที่ลี้ภัยอยู่ในเดนมาร์กเดินทางตามมาภายหลัง ครั้งนี้เขาได้รับความเอื้อเฟื้อจากนักประพันธ์ชาวฟินแลนด์ Hella Wuolijoki ให้ไปพักอยู่ที่บ้านชนบทของเธอที่เคาซาลา (Kausala) ในช่วงระยะเวลา 1 ปี เบรคชท์สร้างงานละครขึ้นมาได้อีกหลายเรื่อง เขาเขียนเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** จนจบ ซึ่งเขายอมรับว่า เป็นเรื่องที่เขาต้องใช้ความพยายามในการเขียนมากกว่าเรื่องอื่นใดที่แล้วๆมา[15] และก็ดัดแปลงละครของ Wuolijoki มาเป็นเรื่อง **เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา** ซึ่งได้กลายมาเป็นละครที่มีผู้นิยมกันมากในระยะเวลาต่อมา เขาลี้ภัยอยู่ในฟินแลนด์ได้ 1 ปี ก็ตัดสินใจออกเดินทางจากเฮลซิงกิเมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 1941 เพื่อจะไปสหรัฐอเมริกา หนทางเดียวที่ยังปลอดภัยก็คือการเดินทางข้ามทวีปผ่านรุสเซียไปยังฝั่งมหาสมุทรแปซิฟิก เบรคชท์กับครอบครัว พร้อมด้วย Margarete Steffin และ Ruth Berlau เดินทางผ่านเลนินกราดไปยังมอสโก ที่นั่น Margarete Steffin ล้มป่วยลงด้วยโรคปอดบวม เพื่อนชาวรุสเซียแนะนำให้เบรคชท์เดินทางต่อไป โดยที่พวกเขาจะช่วยดูแล Margarete Steffin ให้เอง เพราะเกรงว่ากองทัพนาซีจะบุกเข้ามาในเร็ววัน ขณะที่เขากำลังเดินทางอยู่บนรถไฟสาย Trans-Siberian เบรคชท์ก็ได้รับโทรเลขแจ้งข่าวร้ายว่า Margarete Steffin ได้ถึงแก่กรรมเสียแล้ว เขาลงเรือสัญชาติสวีเดน ชื่อ "Annie Johnson" ที่วลาดิวอสตอค เมื่อวันที่ 13 มิถุนายน 1941 และถึงเมืองท่า San Pedro ในสหรัฐอเมริกา เมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม 1941 เขาได้รับความช่วยเหลือจากเพื่อนเก่า คือ Lion Feuchtwanger จัดหาที่อยู่ให้ที่เมือง Santa Monica ใกล้กับฮอลลีวู้ด

เบรคชท์พำนักอยู่ในสหรัฐอเมริกาถึง 6 ปี แม้ว่าจะปลอดภัยสงคราม แต่เขาก็ไม่ค่อยจะมีความสุขนัก เขาไม่ประสบความสำเร็จในด้านการสร้างสรรค์ ทั้งๆที่เขาสนใจเรื่องภาพยนตร์อยู่เป็นทุนเดิมแล้ว แต่บทภาพยนตร์ที่เขาเขียนขึ้นในช่วงนี้ก็ไม่เป็นที่ชื่นชอบของวงการภาพยนตร์ในฮอลลีวู้ด วงการละครของอเมริกาในตอนแรกก็ไม่สนใจละครของเขานัก แต่เขาก็มีเพื่อนฝูงมากมาย ทั้งเพื่อนเก่าและเพื่อนใหม่ ทั้งที่เป็นนักแสดง ผู้กำกับการแสดง นักประพันธ์ นักดนตรี นักวิชาการ ในส่วนที่เกี่ยวกับการละครเขาได้ทำความรู้จักกับ W.H. Auden นักประพันธ์ชาวอังกฤษ และ Eric Bentley นักวิจารณ์และผู้เชี่ยวชาญการละคร นอกจากนี้ เขายังได้มีโอกาสทำงานอย่างใกล้ชิดกับนักแสดงเอกชาวอังกฤษ Charles Laughton ในการร่วมกันสร้างบทภาษาอังกฤษของละคร เรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ**

เบรคชท์เคารพนับถือ Laughton มากว่าเป็นนักแสดงที่ยิ่งใหญ่ และในงานด้านทฤษฎีการละคร เขาจะเอ่ยถึงการแสดงของ Laughton ว่าเป็นแบบฉบับที่พึงยึดถือ เบรคชท์เขียนละครขึ้นอีกหลายเรื่องในช่วงที่ลี้ภัยอยู่ในสหรัฐอเมริกา เรื่องที่สำคัญที่สุด และอาจจะจัดได้ว่าเป็นวรรณกรรมเอกเรื่องหนึ่งของเขาคือ **วงกลมคอเคเซียน** เขาเริ่มงานที่น่าสนใจไว้บางชิ้น แต่ไม่มีโอกาสที่จะเขียนให้จบ เช่น อุปรากรเรื่อง **การเดินทางของเทพเจ้าแห่งความสุข (Die Reisen des Glücksgotts)** ซึ่งเขากับคีตกวี Paul Dessau ร่วมกันแต่ง ในช่วงปี 1943–1947[16] เป็นที่น่าสังเกตว่าในช่วงที่เขาลี้ภัยไปอยู่ในสหรัฐอเมริกานั้น ก็ยังมีผู้นำละครของเขาออกแสดง โดยเฉพาะในประเทศสวิตเซอร์แลนด์ซึ่งปลอดจากสงคราม ในปี 1943 โรงละครที่สำคัญของสวิส คือ "Das Zürcher Schauspielhaus" นำละครของเขาออกแสดงเป็นครั้งแรก ถึง 2 เรื่อง คือ **คนดีแห่งเสฉวน** และ **ชีวิตของกาลิเลโอ** (ฉบับแรก) Georg Kaiser กวีเยอรมันซึ่งลี้ภัยไปอยู่ในสวิตเซอร์แลนด์แสดงความชื่นชมต่อละครเบรคชท์มากจนถึงกับกล่าวว่า "เรายังมีกวีผู้ยิ่งใหญ่ผู้หนึ่งอยู่ในยุคมืดนี้ เขาผู้นั้น คือ แบร์ท เบรคชท์"[17]

เบรคชท์ไม่ได้คิดที่จะตั้งรกรากในสหรัฐอเมริกา แม้ว่าเขาจะสนับสนุนให้บุตรของเขาถือสัญชาติอเมริกัน เขาตั้งใจจะกลับไปยุโรปตั้งแต่ปี 1946 แล้ว แต่มีปัญหาเกี่ยวกับหนังสือเดินทาง เพราะเขาไม่มีสัญชาติ เนื่องจากถูกรัฐบาลนาซีถอนสัญชาติเยอรมันไปแล้วตั้งแต่ปี 1935 ก่อนที่จะได้ออกจากสหรัฐอเมริกา เขาถูกเรียกตัวไปสอบสวน โดย "Committee on Un-American Activities" เมื่อวันที่ 30 ตุลาคม 1947 และพ้นข้อหาทั้งหลายทั้งปวง ในการสอบสวนครั้งนี้เบรคชท์ให้ปากคำในเรื่องที่สำคัญยิ่งไว้เรื่องหนึ่ง นั่นก็คือ เขายืนยันว่า เขาไม่เคยเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์เลย ในวันรุ่งขึ้นเบรคชท์ออกเดินทางโดยเครื่องบินไปปารีส จากปารีสเขาเดินทางไปซูริค ณ ที่นั้นเขาได้พบเพื่อนเก่าคือ Caspar Neher ซึ่งเคยเรียนโรงเรียนมัธยมมาด้วยกัน และร่วมงานการละครในช่วงก่อนสงครามกันมา

ภาพที่ 2 เบรคชท์ ถูกสอบสวนโดยกรรมาธิการพิเศษของสภาผู้แทนราษฎรอเมริกัน ในข้อหาการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์และพ้นข้อหาในที่สุด

ในช่วงที่พำนักอยู่ในสวิตเซอร์แลนด์ เบรคชท์ได้มีโอกาสใกล้ชิดกับวงการแสดงอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งเขาถือว่าเป็นเรื่องสำคัญมาก และสำคัญสำหรับภรรยาของเขาด้วย เพราะ HeleneWeigel เร้อเวทีไปกว่าสิบปีแล้ว เบรคชท์ดัดแปลงละครกรีกเรื่อง **Antigone** ของ Sophocles ออกแสดงที่เมืองคูร์ (Chur) โดยมี Helene Weigel แสดงนำ และที่ซูริค เขาก็ได้มีโอกาสนำละครเรื่อง **เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา** ออกแสดงเป็นครั้งแรก นอกจากนี้ เขายังได้เรียบเรียงงานทฤษฎีการละครที่สำคัญที่สุดของเขาขึ้นในปี 1948 ซึ่งเขาตั้งชื่อว่า "คัมภีร์การละครเล่มน้อย" (Kleines Organon für das Theater) สำหรับนักประพันธ์ชาวสวิสที่สนิทกับเขามากในช่วงนี้ก็คือ Max Frisch และก็เป็นผู้ที่ได้รับอิทธิพลจากเบรคชท์ไปมาก ในด้านส่วนตัวเบรคชท์พยายามที่จะหาช่องทางที่จะไปตั้งรกรากในประเทศที่ใช้ภาษาเยอรมันสักแห่งหนึ่ง เขาสนใจออสเตรียมาก เพราะเป็นบ้านเกิดเมืองนอนของภรรยาของเขา และเขาก็อยากที่จะได้มีส่วนในการร่วมสร้าง "มหกรรมแห่งซาลซบูร์ก" (Die Salzburger Festspiele) ซึ่งเพื่อนของเขา คีตกวี Gottfried von Einem เป็นตัวตั้งตัวตีอยู่ แต่เรื่องก็ล่าช้า เขาติดต่อไปทางฝ่ายอเมริกันซึ่งควบคุมแคว้นบาวาเรียอยู่ในขณะนั้น โดยประสงค์ที่จะกลับไปอยู่มิวนิค แต่เรื่องก็ล่าช้าอีก ในที่สุดเขาจึงตัดสินใจไปเบอร์ลินตะวันออก โดยเดินทางผ่านปราก ถึงเบอร์ลินตะวันออกเมื่อวันที่ 22 ตุลาคม 1948

การที่เขากลับไปเยอรมันตะวันออกนั้น ก็ใช่ว่าจะเป็นการแสดงออกถึงความไว้เนื้อเชื่อใจต่อรัฐบาลของประเทศนั้น เขายังติดต่อขอสัญชาติออสเตรียต่อไป ซึ่งเรื่องนี้ได้รับอนุมัติเมื่อปี 1950 ในเรื่องของธุรกิจ เขาติดต่อกับ Peter Suhrkamp เพื่อนเก่าของเขา ซึ่งเป็นผู้จัดพิมพ์งานของเขาออกเผยแพร่ในประเทศตะวันตก เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่าเขามีเงินฝากอยู่ในธนาคารในสวิตเซอร์แลนด์ แต่สิ่งที่ผูกให้เขาอยู่กับเยอรมันตะวันออกก็เห็นจะมิใช่สิ่งอื่น ถ้ามิใช่เรื่องละคร รัฐบาลเยอรมันตะวันออกสนับสนุนเขาและภรรยาอย่างเต็มที่ เขามีโรงละครสำหรับคณะละครของเขา ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในชื่อของ Das Berliner Ensemble คณะละครนี้ประกอบด้วยนักแสดงถึง 60 คน และมีเจ้าหน้าที่ของโรงละครรวมกันถึง 250 คน สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่เขาปรารถนามานานแล้ว เขาเคยเขียนปรารภไว้ในตอนที่ลี้ภัยอยู่ในฟินแลนด์ว่า เขาเขียนละครด้วยความยากลำบาก เพราะไม่มีโอกาสที่จะได้ทดลองบนเวทีจริง[18] แต่เราก็เห็นจะต้องคารวะเขาที่เขาสามารถ "คิดเป็นละคร" ได้อย่างดียิ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่าในช่วงสุดท้ายของชีวิต เบรคชท์เขียนละครน้อยลงมาก และใช้เวลาส่วนใหญ่ไปในการฝึกซ้อมการแสดง และในการดัดแปลงละครของนักประพันธ์อื่น เพื่อนำออกแสดงที่โรงละคร "Theater am Schiffbauerdamm" ซึ่งเป็น "บ้าน" ของคณะละครของเขา เราคงจะต้องยอมรับว่าเบรคชท์มี "บารมี" สูงมาก เขาได้รับความร่วมมือจากวงการละครโดยทั่วไปเป็นอย่างดียิ่ง เพื่อนร่วมงานเก่าคือ Elisabeth Hauptmann และ Ruth Berlau ก็มาช่วยเขาที่เบอร์ลิน นักแสดงรุ่นเก่าซึ่งร่วมงานกันมาแต่ก่อนสงครามก็กลับมาช่วยเขาอีก เช่น Ernst Busch คีตกวี Hanns Eisler และ Paul Dessau ก็ยินดีมาร่วมงานกับเขา รวมทั้งเพื่อนเก่าแก่ของเขาคือ Caspar Neher ก็มาช่วยเขาด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ เขายังมีโอกาสได้ "ถ่ายวิชา" ไว้ให้กับผู้กำกับการแสดงและนักแสดงรุ่นใหม่ เบอร์ลินตะวันออกได้กลายเป็น "เมกกะแห่งการละคร" ยุคใหม่ขึ้นมา มีนักละคร นักวิจารณ์ และนักวิชาการเป็น

จำนวนไม่น้อยที่ดั้นด้นไปยังเบอร์ลินตะวันออก เพื่อชมการแสดงของคณะ "Berliner Ensemble" ในแง่นี้รัฐบาลเยอรมันตะวันออกได้แสดงความใจกว้างไว้พอสมควร และในปี 1954 เบรคชท์กับคณะละครของเขาก็ได้รับเชิญไปแสดงในกรุงปารีส โดยได้นำเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** ออกแสดง และก็ประสบความสำเร็จอย่างดียิ่ง เบรคชท์ได้รับเกียรติด้านต่าง ๆ ในช่วงนี้ มีผู้เสนอชื่อเขาเพื่อเข้ารับรางวัลโนเบล เขาได้รับ "รางวัลแห่งชาติ" จากรัฐบาลเยอรมันตะวันออก ได้รับ "รางวัลสตาลินเพื่อสันติภาพ" และได้รับเลือกตั้งเป็นนายกสมาคมภาษาและหนังสือของเยอรมันตะวันออก เขาทุ่มเทกำลังกายและกำลังสมองให้แก่งานของเขาอย่างไม่รู้เหน็ดเหนื่อย สุขภาพจึงทรุดลงอย่างรวดเร็ว เขาถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 1956 เมื่ออายุเพียง 58 ปี

ชีวิตและงานของเบรคชท์เป็นแบบอย่างที่ชี้ให้เห็นเอกลักษณ์บางประการของวัฒนธรรมและชีวิตของชาวตะวันตก การศึกษาที่เขาได้รับนั้นจัดได้ว่าทั้งกว้างและลึก ทั้ง ๆ ที่เขาได้เข้าเรียนมหาวิทยาลัยแต่ในขั้นเบื้องต้นเท่านั้น เพราะได้ชิงลาออกมาเสียก่อน แต่การศึกษาที่เขาได้รับเรียกได้ว่าเป็น "การศึกษาตลอดชีวิต" ในความหมายที่ดีที่สุดและลึกซึ้งที่สุดของคำนี้ คือ เรียนจากประสบการณ์ในทุก ๆ ด้าน และเราก็คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่านับแต่เยาว์วัยมา เบรคชท์เรียนจาก "การศึกษาอย่างไม่เป็นทางการ" และ "การศึกษานอกโรงเรียน" มากเสียกว่า "การศึกษาอย่างเป็นทางการ" เสียด้วยซ้ำ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เขาเรียนรู้เรื่องละครจากการที่ได้ดูละครจริง ๆ ที่เมืองเอากซบูร์ก เขาเขียนละครมาตั้งแต่เป็นนักเรียน เขาได้รู้จักกับนักเขียนละคร นักแสดง ผู้กำกับการแสดงมากหลาย ทั้งในมิวนิคและในเบอร์ลิน สิ่งแวดล้อมเอื้ออำนวยให้เขาได้แสดงฝีมือตั้งแต่ยังหนุ่ม และก็มี "ผู้ใหญ่" ใจกว้างและใจสูงที่สนับสนุนให้กำลังใจเขา เขาตั้งตัวได้เร็วมากและก็ทำงานหนักมาก เขาเรียนจากสิ่งแวดล้อม จากผู้ใหญ่ จากเพื่อน จากหนังสือ เป็นที่น่าสังเกตว่า เขาอ่านวรรณคดีในวงที่กว้างมากมาแต่ยังเยาว์ คนที่ "เรียนด้วยตนเอง" แบบเบรคชท์นั้น จะต้องเกิดมาในยุคที่มิใช่ยุคมืดในทางวัฒนธรรม เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า ช่วงระยะเวลาระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 และสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น เป็นยุคทองแห่งศิลปะร่วมสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเยอรมนี เมื่อถึงคราวที่เบรคชท์จะต้องลี้ภัยเขามีมรดกทางปัญญาติดตัวไปอย่างมหาศาล ซึ่งเขาใช้ไม่มีวันหมด แม้จะไม่มี "ผืนพสุธาจะอาศัย" แต่ความสามารถในการประพันธ์ของเขาก็ไม่มีวันที่จะเหือดแห้งไปได้ ในทางตรงกันข้าม วรรณกรรมเอกของเขาเกิดขึ้นในช่วงลี้ภัย ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะเขาไม่เคยตัดขาดจากโลกภายนอก ในฐานะนักประพันธ์ เขา "แบกโลก" แบกปัญหาอันหนักหน่วงของโลกไว้ เพราะงานที่เขาเขียนขึ้นเป็นงานที่กระตุ้นให้ผู้อ่าน ผู้ดู ผู้ชม สำนึกในปัญหาอันหนักหน่วงของสังคมร่วมสมัย และของมนุษยชาติ ไม่ว่าจะเป็นในทางตรงหรือทางอ้อมก็ตาม ในแง่นี้ "การลี้ภัย" ทางการเมืองมิใช่เป็นเรื่องของการหลีกหนีความรับผิดชอบที่นักประพันธ์หรือศิลปินพึงมีต่อสังคมมนุษย์ เบรคชท์ได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า "ปากกา" ทำหน้าที่แทน "ศาสตรา" ได้เป็นอย่างดี

ถ้าจะมองชีวิตและงานของเบรคชท์ในมิติ "นานาชาติ" เราก็จะเห็นได้ว่าตัวอย่างของเบรคชท์เป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นถึงความประสมกลมกลืนระหว่าง "สมบัติของชาติ" กับ "สมบัติของโลก" เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปแล้วว่า เบรคชท์เป็นกวีที่สามารถจะหลอม "ภาษาแม่" ให้มาเป็นภาษาเฉพาะตนได้อย่างดี

เยี่ยม Kurt Tucholsky นักประพันธ์เยอรมันผู้มีชื่อเสียงเคยกล่าว ไว้ว่าเบรคชท์และกอดฟริด เบนน์ (Gottfried Benn) เป็นกวีร่วมสมัยที่ยิ่งใหญ่ที่สุด[19] ในแง่หนึ่งเบรคชท์เป็นผู้ที่แสดงให้เห็นว่าพวกนาซีอาจจะทำลายมนุษยธรรมในยุโรปไปชั่วระยะเวลาหนึ่ง แต่พวกนาซีไม่สามารถที่จะทำลายภาษาเยอรมัน และวรรณคดีเยอรมันได้ เบรคชท์และนักประพันธ์เยอรมันจำนวนหนึ่งได้สร้าง "วรรณคดีของผู้ลี้ภัย" (Exilliteratur) ขึ้นมา ซึ่งเมื่อเรามองย้อนหลังไปสู่ยุคมืดในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 แล้ว เราก็จะเห็นว่าวรรณคดีเยอรมันอยู่ได้ด้วย "ผู้ลี้ภัย" เหล่านี้ ถ้าฮิตเลอร์ได้ใช้ภาษาเยอรมันเป็นสื่อของความเท็จ จนทำให้ภาษานั้นเสื่อมพลังไป[20] เบรคชท์กับเพื่อนนักประพันธ์ของเขาได้ใช้ภาษาเยอรมันเป็นเครื่องสื่อสัจจะต่อไป แต่เบรคชท์เองก็ไม่คิดว่า วรรณกรรมของเขาเป็นสมบัติเฉพาะของชนชาติที่พูดภาษาเยอรมันเท่านั้น เราได้เห็นมาแล้วว่า ในช่วงที่เขาลี้ภัยอยู่นั้น ได้มีผู้นำละครของเขาไปแสดงเป็นภาษาต่างประเทศหลายครั้ง และในกรณีของเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** เขาร่วมมืออย่างใกล้ชิดกับ Charles Laughton ในการสร้างบทภาษาอังกฤษขึ้นมา ละครตะวันตก นับตั้งแต่ละครกรีกเป็นต้นมา ถ่ายทอดสาส์นอันเป็นสาระอันหนักหน่วงของชีวิตมนุษย์ข้ามพรมแดนทางภาษา และข้ามยุคข้ามสมัยอยู่ตลอดเวลา จริงอยู่รสในทางภาษาอาจจะสูญหายไปบ้างในบทแปล แต่สิ่งที่หลงเหลืออยู่ก็ยังเพียงพอที่จะทำให้คนตะวันตกแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทางการละครกันอยู่เป็นนิจ เบรคชท์เป็นกรณีตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นว่า วรรณกรรมเอกเป็นสมบัติของโลก และยิ่งนานวันเข้า เราก็ยิ่งจะเห็นได้ประจักษ์ชัดขึ้นว่างานของเขามีคุณค่าอันเป็นสากล

ละครของเบรคชท์อาจจะเป็นวรรณกรรมที่มิได้ให้แสงสว่างแห่งความหวังมากนัก เราอาจจะเห็นใจเขา ถ้าเราได้รู้ถึงภูมิหลังในเรื่องของชีวิตของเขาบ้าง เขาเคยกล่าวเป็นเชิงขอความเห็นใจไว้ว่าเขา "อยู่ในยุคมืด"[21] แต่เราก็ได้เห็นแล้วว่า ตลอดชีวิตของเขา เขาไม่เคยหยุดยั้งที่จะชี้ให้เห็นถึงเบาะแสแห่งความอยุติธรรม และความไร้มนุษยธรรม ดังที่เราจะได้พิจารณากันต่อไป โลกของวรรณกรรมละครของเบรคชท์ใช่ว่าจะไร้เสียซึ่ง "วีรกรรม" เสียทีเดียว แต่ "วีรชน" ก็มักจะพินาศไปเกือบทุกครั้ง ในโลกที่ความดีได้กลายเป็น "ข้อยกเว้น" และความชั่วได้กลายเป็น "กฎเกณฑ์" เขามิได้มีชีวิตอยู่ยืนยาวพอที่จะหาทางออกให้แก่เราในวรรณกรรมของเขา เขาเพียงแต่กระตุ้นให้เราคิด ให้เราพิจารณา โดยหวังว่าเราจะไปแก้ปัญหาเหล่านี้กัน**นอกเวทีละคร** ถ้าเรามีอะไรจะติงเขาก็เห็นจะเป็นว่าเขาหวังมากไปสักหน่อย

เชิงอรรถ

บทที่ 1

(1) Klaus Völker : **Brecht Chronicle,** New York : The Seabury Press, 1975, p. 5

(2) ดูบทที่ 2 เกี่ยวกับละครเรื่อง บาล

(3) Klaus Völker : **Bertolt Brecht - Eine Biographie,** München : Hanser Verlag, 1976, p. 44

(4) Reinhold Grimm: **Brecht,** Stuttgart : Metzler, 1971, p. 4

(5) ดูบทที่ 2 หน้า 11

(6) Reinhold Grimm, op.cit., p. 39

(7) เบรคชท์แต่งงานครั้งแรกกับนักแสดง Marianne Zoff เมื่อปี 1922 มีบุตรด้วยกัน 1 คน และหย่ากันเมื่อปี 1927 เขาอยู่กินกับ Helene Weigel มาตั้งแต่ปี 1924 และแต่งงานกันเมื่อปี 1929 เป็นที่ทราบกันดีว่า เบรคชท์เป็นคนเจ้าชู้ และไม่ค่อยจะคิดว่าการมีสัมพันธ์สวาทนอกการแต่งงานเป็นการประพฤติผิดที่ร้ายแรง

(8) Reinhold Grimm, op.cit., p. 15

(9) ดูบทที่ 6 หน้า 159

(10) เรื่องความสัมพันธ์ส่วนตัว ที่เกินเลยไปจากความเป็นเพื่อนกับนักแสดงทั้งสองนั้น ผู้เขียนชีวประวัติของเบรคชท์มักจะละไว้ในฐานที่เข้าใจ

(11) Klaus Völker : **Brecht Chronicle,** p. 80

(12) Reinhold Grimm, op.cit., p. 43

(13) Klaus Völker : **Brecht Chronicle,** p. 92

(14) ดูบทที่ 5 หน้า 122–123

(15) Klaus Völker : **Brecht Chronicle,** p. 97

(16) Reinhold Grimm, op.cit., p. 52–53

(17) อ้างไว้ใน Reinhold Grimm, op.cit., p. 52 ข้อความภาษาเยอรมันว่า "Ein großer Dichter lebt in dieser Nachtzeit–und das ist Bert Brecht."

(18) Bertolt Brecht : **Arbeitsjournal,** 30.6.40

(19) Reinhold Grimm, op.cit., p. 16

(20) ความคิดนี้เป็นของนักวิจารณ์อเมริกัน George Steiner ดู : เจตนา นาควัชระ **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** กรุงเทพฯ : ดวงกมล 2524 หน้า 227,241

(21) กวีนิพนธ์ชื่อ **แด่คนรุ่นหลัง** (An die Nachgeborenen)
(Gesammelte Werke, IX, p. 722)

บทที่ 2
โฉมหน้าใหม่ของวรรณคดีเยอรมัน

1920 — 1930

เมื่อละครเรื่อง **เสียงกลองในยามดึก (Trommeln in der Nacht)** ออกแสดงเป็นครั้งแรกที่โรงละคร "Münchener Kammerspiele" เมื่อปี 1922 นั้น นักวิจารณ์ผู้มีชื่อเสียง Herbert Ihering ได้เขียนบทวิจารณ์ละครเรื่องนี้ ลงไว้ในหนังสือพิมพ์ "Berliner Börsen-Courier" ฉบับวันที่ 5 ตุลาคม 1922 มีความตอนหนึ่งว่า

"นักประพันธ์หนุ่มอายุ 24 ปี แบร์ท เบรคชท์ ได้เปลี่ยนโฉมหน้าทางวรรณศิลป์ของเยอรมนีไปแล้วในชั่วคืนเดียว"[1]

จะว่าบทวิจารณ์นี้มีลักษณะเป็น "คำทำนาย" ก็เห็นจะไม่ตรงนัก เพราะ Ihering มิได้พูดถึงศักยภาพของนักประพันธ์หนุ่มที่จะก้าวไปข้างหน้าได้อีกไกล แต่เขายอมรับแล้วว่า ผลงานของเบรคชท์ในขณะนั้นมีน้ำหนักพอที่จะ "เปลี่ยนโฉมหน้า" ของวรรณคดีเยอรมันไปได้ ซึ่งก็เป็นการวินิจฉัยคุณค่าวรรณกรรมในแบบที่ท้าทาย และเสี่ยงต่อความผิดพลาดอยู่ไม่น้อย เราคงจะต้องพิจารณาบทวิจารณ์ของ Ihering ในกรอบของสังคมเยอรมันในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ด้วย Ihering ได้กล่าวบรรยายสภาพของความสำนึกของคนร่วมสมัยของเขาไว้ว่า

"สิ่งที่เลวร้ายที่สุดมิใช่เรื่องของความปวดร้าว หากแต่เป็นเรื่องของการขาดความรู้สึกที่มีต่อความปวดร้าว"[2]

เราจะเห็นว่าละครรุ่นแรกของเบรคชท์เป็นละครที่อาจจะสนองตอบความต้องการในทางอารมณ์ความรู้สึกของคนร่วมสมัยได้อย่างดี เบรคชท์เขียนงานที่สามารถปลุกคนให้ตื่นจากภวังค์แห่งความตายด้านในทางอารมณ์ ละครของเขาในยุคนี้มีลักษณะที่ท้าทายอยู่มาก เรื่องของ **บาล (Baal)** ก็บ่งชี้ให้เห็นถึงการเรียกร้องความเป็นไทของปัจเจกบุคคล ด้วยวิธีการที่รุนแรงและเกินเลยไปจากเรื่องของศีลธรรมแบบประเพณี ในขณะที่ **เสียงกลองในยามดึก (Trommeln in der Nacht)** ตอกย้ำสถานะของปัจเจกบุคคลที่พร้อมที่จะตัดสินใจเลือกวิถีชีวิตที่เป็นอิสระ โดยไม่ผูกติดกับข้อเรียกร้องเชิงอุดมการณ์ แต่ทั้งนี้ก็มิได้หมายความว่าเบรคชท์มองข้ามปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลไป ในทางตรงกันข้าม ปัญหาเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล และข้อขัดในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลนี่เองที่ทำให้เกิดละคร ข้อขัดดังกล่าวอาจจะแสดงออกมาในรูปแบบที่ไร้เหตุผล อธิบายไม่ได้ด้วยวิธีอันเป็นตรรกวิสัย เช่นในเรื่อง **ในดงดิบของเมืองใหญ่ (Im Dickicht der Städte)** หรืออาจจะเป็นไปในรูปของการมองปัญหาเชิงปรัชญา โดยที่ปัจเจกบุคคลสูญเสียเอกลักษณ์ของตน และถูกกลืน

หายไปในสังคมมนุษย์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของมายา ดังเช่นในเรื่อง **คนคือคน (Mann ist Mann)** เมื่อเขาวิเคราะห์สังคมมนุษย์ลึกซึ้งลงไป และเมื่อเขาได้เริ่มสัมผัสกับปรัชญาการเมืองอันมีระบบของมาร์กซิสม์ เขาก็เริ่มจะมองทะลุปรุโปร่งถึงปัญหาของสังคม ซึ่งอยู่ในอาณัติของกลุ่มอิทธิพลที่ปล้นสังคมเพื่อเอาประโยชน์เข้าตัวเอง ดังเช่นในเรื่อง **อุปรากรของยาจก (Die Dreigroschenoper)** และเมื่อเขาเจาะปัญหาลึกลงไปในด้านของสังคมและการเมือง เขาก็พบว่าแหล่งที่มาของกิเลสทั้งหลายทั้งปวงในสังคมมนุษย์ก็คือ เงิน นั่นเอง นั่นคือแก่นของอุปรากรเรื่อง **ความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี่ (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)**

นักประพันธ์หนุ่ม แบร์ทอลท์ เบรคชท์ เขียนละครที่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก และกระตุ้นความคิดมาตั้งแต่เริ่มแรกแล้ว ละคร "รุ่นหนุ่ม" ของเขานำผู้ดูผู้ชมไปปะทะกับปัญหาเชิงปรัชญาและปัญหาเชิงสังคมการเมืองด้วยวิธีการที่แปลกใหม่ แต่เราจะสรุปเอาว่า ละครของเบรคชท์ในช่วงนี้มีคุณค่าที่มาจากสาส์นในด้านความคิดเท่านั้นเห็นจะไม่ได้ ในบทวิจารณ์ของ Ihering ที่อ้างมาแล้ว นักวิจารณ์ผู้มีสายตาอันเฉียบคมได้มองเห็นแล้วว่างานประพันธ์ของเบรคชท์เป็น "ระบบศิลปะอันใหม่"[3] ซึ่งรวมไปถึงการใช้ภาษาเยอรมันด้วยวิธีการที่ลึกซึ้งและหลากหลาย ในยุคปัจจุบันที่ละครของเบรคชท์ได้กลายเป็นสมบัติของวงการละครนานาชาติไปแล้ว เราอาจจะลืมไปบางขณะว่าเขาเป็นนักเขียนที่คนเยอรมันยกย่องแล้วว่าเป็น กวี (Dichter) และสาส์นที่สื่อมาจากคำแปลนั้นก็อาจจะขาดรสของภาษาเยอรมันไปบ้าง ซึ่งคนเยอรมันเองก็ยอมรับแล้วว่า เขาใช้ภาษาแม่ของเขาได้ดีเยี่ยม จะขอวิเคราะห์ละครรุ่นแรกของเบรคชท์ไปตามลำดับก่อนหลังของการประพันธ์ดังนี้

บาล (Baal)

ละครเต็มรูปเรื่องแรกของเบรคชท์มีชื่อพยางค์เดียวว่า "Baal" เป็นชื่อตัวเอกของเรื่อง ซึ่งผู้แต่งบอกไว้ตั้งแต่ต้นว่าเป็นกวี และก็ระบุไว้อย่างชัดเจนว่าเป็น "Lyriker" คือกวีที่เขียนกวีนิพนธ์ประเภท lyric เป็นที่น่าสนใจว่าแม้ว่าละครเรื่องแรกนี้ผู้แต่งจะเขียนขึ้นเมื่อเขาอายุเพียง 20 ปีก็ตาม แต่นักแสดงและนักวิจารณ์ส่วนใหญ่ก็ให้ความสำคัญต่อละครเรื่องนี้มาก มากเกินกว่างานชิ้นแรกของนักประพันธ์อื่นๆอีกหลายคน ซึ่งมักจะถูกประเมินว่าเป็นงานที่ยังไม่ "สุก" ในบรรดาวรรณกรรมละครของเยอรมันที่เด่น ๆ ก็เห็นจะมีแต่ละครเรื่องแรกของ Friedrich Schiller อีกเท่านั้น คือเรื่อง **มหาโจร (Die Räuber)** ที่นักวิชาการส่วนใหญ่จัดลำดับความสำคัญไว้ให้สูงมาก **บาล** เป็นละครที่ท้าทายทั้งนักแสดงและผู้กำกับการแสดง เพราะเป็นเรื่องที่รุนแรง ทั้งด้วยเหตุการณ์และคำพูด ถ้าแสดงไม่ดีก็อาจจะกลายเป็นแต่เพียงแบบฝึกหัดในเรื่องของสุญนิยมในทางความคิด หรือในเรื่องของวรรณกรรมที่หยาบโลน

บาล เป็นละครที่เกี่ยวกับชีวิตของนักประพันธ์ขี้เมาคนหนึ่ง ซึ่งใช้ชีวิตหมกมุ่นอยู่กับการกินเหล้าเมายาและกามารมณ์ตลอดเรื่อง จนจบชีวิตไปแบบหมาข้างถนน เขาเป็นคนที่ไม่เคยรู้จักว่าศีลธรรมคืออะไร คือมิใช่ "ไร้" ศีลธรรม แต่ไม่เคยคำนึงว่าการกระทำอันใดอยู่ในกรอบของศีลธรรมหรือไม่ ในตอนเริ่มเรื่อง เราเห็นเขาในวงสังคมของชนชั้นกลาง เศรษฐี Mech กับพรรคพวกพยายามจะ

ช่วยเหลือให้เขาได้นำงานประพันธ์ออกตีพิมพ์เผยแพร่ แต่ Baal ไม่สนใจ เขาเป็นกวีประเภทที่ชอบนำงานมาอ่านหรือร้องสู่กันฟังในวงชนชั้นกรรมาชีพ สิ่งเดียวที่เขาสนใจเมื่ออยู่ท่ามกลางของสังคมชนชั้นกลางก็คือ ขอกินเหล้าฟรี ๆ เท่านั้น สิ่งที่ดึงดูดใจของเขาอีกอย่างหนึ่งคือ ตัวคุณนายเจ้าของบ้านชื่อ Emilie ซึ่งในตอนหลังตกเป็นชู้รักของเขา เขามีความสามารถที่จะหลอกล่อผู้หญิงให้ตกเป็นเหยื่อของเขาได้อย่างง่ายดาย จากคุณนาย Emilie เขาก็ไปหลอกเด็กหญิงอายุ 17 ปี ชื่อ Johanna ซึ่งเป็นคู่รักของเด็กหนุ่ม Johannes ที่เขารู้จักดี เมื่อสมหวังแล้ว Baal ก็สลัดเธอทิ้ง ในที่สุดเธอก็ไปกระโดดน้ำตาย จากนั้นเขาก็ล่อเด็กสาวสองพี่น้องมาเสียที่เดียวพร้อมกัน เหยื่อรายต่อไปเป็นหญิงสาวชื่อ Sophie ซึ่งอยู่กับเขานานพอสมควร และก็ตั้งท้องขึ้นมาเพราะเขา เขาก็ทอดทิ้งอีกเช่นกัน ในเรื่องของความสัมพันธ์ทางด้านงาน เขาก็เป็นคนไม่รับผิดชอบอีก เช่น ทั้ง ๆ ที่มีสัญญาไว้กับคาบาเร่ต์แห่งหนึ่ง แต่ในที่สุดเขาก็หนีงานอีกเช่นกัน ความสัมพันธ์ที่ค่อนข้างจะยั่งยืนกลับเป็นความสัมพันธ์กับเพื่อนชายชื่อ Ekart ซึ่งมีลักษณะไปในทางที่เป็นเพศสัมพันธ์ที่วิปริต[4] Ekart เป็นนักประพันธ์คล้าย ๆ กับเขา ทั้งสองคนร่อนเร่พเนจรไปในที่ต่าง ๆ ถึง 8 ปี เข้าไปอยู่ในวงของพวกคนงานตัดไม้อยู่พักหนึ่ง ในที่สุดทั้งสองคนก็วิวาทกัน Baal ฆ่า Ekart ตายเพราะแรงหึง เพราะ Ekart ไปข้องแวะกับหญิงสาวคนหนึ่ง Baal ตายตัวคนเดียว ด้วยสาเหตุที่ไม่ปรากฏชัด

อันที่จริงเนื้อเรื่องเพียงเท่านี้ไม่น่าจะเป็นละครที่น่าสนใจขึ้นมาได้ ดูจะเป็นเรื่องที่กวีตะวันตกนิยมแต่งเป็นเรื่องเล่าในแบบของ "ballad" เสียมากกว่า คือเป็นเรื่องราวชีวิตของคนพิเศษ ที่อาจจะยิ่งใหญ่เป็นพิเศษ หรือเลวเป็นพิเศษ เหมาะสำหรับที่จะเล่าสู่กันฟังในรูปแบบของวรรณกรรมร้อยกรองที่ไม่ยาวจนเกินไปนัก เบรคชท์เองก็คงสำนึกในศักยภาพนี้[5] บทเพลงนำของเรื่องที่เขาแต่งเป็นรูปของเพลงศาสนาที่เรียกว่า "Choral vom groβen Baal" ก็เป็นการให้ภาพชีวิตแบบสรุปรวมของ Baal "ผู้ยิ่งใหญ่" ความจริงมีอยู่ว่า Brecht สนใจละครและต้องการจะแสดงฝีมือด้วยการแต่งละคร เป็นที่เชื่อกันว่าเขาแต่งละครเรื่อง "Baal" ขึ้น โดยที่ได้รับแรงกระตุ้นจากละครเรื่อง **ผู้อ้างว้าง (Der Einsame)** ของนักประพันธ์ร่วมสมัย ชื่อ Hanns Johst อันเป็นเรื่องชีวิตของนักประพันธ์เยอรมันในศตวรรษที่ 19 ชื่อ Christian Dietrich Grabbe ละครของ Johst แต่งขึ้นตามแบบแผนของ Expressionism คือ พยายามชี้ให้เห็นถึง ความจอมปลอมของโลกแห่งวัตถุ และโลกแห่งรูป–รส–กลิ่น–เสียง–สัมผัส เพื่อที่จะหาทางไปสู่โลกอุดมคติแห่งจิตและปัญญา เบรคชท์ได้แรงกระตุ้นจาก Johst ก็จริง แต่เป็นแรงที่กระตุ้นให้เขาทำสิ่งที่ตรงกันข้าม เขาแต่ง **บาล** ขึ้นเพื่อที่จะแสดงให้เห็นถึงหนทางชีวิตที่แตกต่างจากละครของ Johst ตัวเอกในละครของ Brecht แสวงหาโลกียสุขจากโลกของวัตถุอย่างเต็มที่ โดยไม่เคยพะวงกับเรื่องของจิตใจ มีผู้ตีความว่า "Baal" เป็นวรรณกรรมที่ล้อเลียน เป็น "parody" ของเรื่อง **Der Einsame** เสียด้วยซ้ำ[6]

แต่ Baal ไม่ใช่ "โจรจำเป็น" หรือ "โจรกลับใจ" ตามแบบฉบับของพระเอก Karl Moor ในเรื่อง **มหาโจร (Die Räuber)** ของ Schiller เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ว่าเบรคชท์เองจะคิดว่าละครเรื่องนี้เป็นการแสดงวิถีชีวิต (Lebenslauf)[7] แต่ก็เป็นชีวิตที่ไม่มีอะไรเปลี่ยนแปลงให้เห็นได้ชัดและที่เป็นแก่นสาร Baal เป็นอย่างไรในตอนต้นเรื่องก็เป็นอย่างนั้นในตอนปลายเรื่อง จะเปลี่ยนเอาก็

ตรงที่ความตายใกล้เข้ามาแล้ว เขาไม่ได้เรียนรู้อะไรจากชีวิต เขาไม่รู้จักสำนึกในเรื่องความผิดชอบชั่วดี เขาทำทุกอย่างราวกับว่าเป็นไปตามสัญชาตญาณ เขาเป็นคนอยู่นอกระบบของศีลธรรม ถ้าจะว่าพฤติกรรมของเขามีลักษณะที่กระเดียดไปทางสัตว์ก็อาจจะมิใช่เป็นการดูถูกเหยียดหยามอะไร เพราะถ้าเขาจะทำสิ่งซึ่งบุคคลสามัญธรรมดาทั่วไปอาจจะคิดว่าเป็นเรื่องของ "ความดี" เขาก็ทำไปโดยไม่สำนึกอะไรอีกเช่นกัน บทเจรจาระหว่างพราน 2 คน เกี่ยวกับตัว Baal ในตอนท้ายเรื่อง ดูจะให้ความกระจ่างในเรื่องนี้ได้

"พรานคนที่หนึ่ง : เจ้านี่มันเป็นใครกันแน่

พรานคนที่สอง : ก่อนอื่นต้องว่าเป็นฆาตกร ก่อนหน้านั้นเคยเป็นนักแสดงคาบาเร่ต์ เป็นกวี แล้วก็เคยเป็นเจ้าของสวนสนุก เป็นคนตัดไม้ เป็นคู่นอนของเศรษฐีนี เป็นนักโทษ และเป็นทหารเลว...

พรานคนที่หนึ่ง : คนแบบนี้ไม่มีหัวใจหรอก มันอยู่ในจำพวกสัตว์ป่ามากกว่า

พรานคนที่สอง : ว่าไปมันก็เหมือนเด็ก มันไปเที่ยวขโมยไม้มาให้พวกผู้หญิงแก่ทำฟืนจนเกือบจะถูกจับไปแล้ว มันไม่มีอะไรเป็นของตัวเองเลยจริง ๆ ..."[8]

แต่เราจะว่า Baal มีปรัชญาชีวิตที่เป็นสุญนิยม (Nihilism) เสียทีเดียวก็เห็นจะไม่ถูกต้องนัก การที่เขาไม่รับคุณค่าใด ๆ ในชีวิต ไม่ได้แปลว่าเขาปฏิเสธชีวิต ในช่วงที่เราเห็นเขาบนเวที (ซึ่งเบรคชท์ก็ให้เขาเป็นตัวเอกในทุกฉาก) เราก็จำเป็นต้องยอมรับว่าเขาใช้ชีวิตที่เข้มข้นจริง ๆ ทั้ง ๆ ที่เราอาจจะอดประณามเขาในแง่ของศีลธรรมไม่ได้ Baal เป็น "ผู้กระทำ" อยู่ตลอดเวลา โดยมิได้ยอมที่จะเป็น "ผู้ถูกกระทำ" ปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ที่เราจะต้องพยายามหาคำตอบเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ก็คือ เหตุใดมนุษย์ที่เลวร้าย เช่น Baal จึงยังเป็นตัวละครที่ทำให้เกิดสุนทรียอารมณ์ได้ และละครเรื่อง **บาล** ก็ยังเป็นละครที่มีคนต้องการจะชม และมีผู้ต้องการจะแสดงอยู่จนกระทั่งทุกวันนี้[9] คุณลักษณะที่สำคัญในตัวของ Baal ที่เป็น "ละคร" ก็คือพลังอันไม่รู้จบของเขา ซึ่งทำให้เราทึ่ง จะว่าโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม เบรคชท์ก็ยังเดินตามประเพณีละครตะวันตกอยู่นั่นเอง ในแง่ที่เขาพยายามจะสร้างตัวละครเอกที่มีลักษณะเด่นเหนือปุถุชนธรรมดา แม้ว่าจะเป็นความเด่นที่มีลักษณะของโจร[10] ถ้าจะพิจารณากันในประเพณีวรรณศิลป์ของเยอรมันเองแล้ว ก็เห็นจะต้องย้อนกลับไปหาลักษณะอันรุนแรงที่มหากวีเยอรมัน Goethe เรียกว่าเป็น "ลักษณะของอสูร" (das Damonische) ซึ่งมีอยู่ในตัวละครเอกของเขาคือ Faust และลักษณะนี้เองที่ Goethe พยายามจะข่มเอาไว้ ทั้งในส่วนตัวและในส่วนที่เป็นเรื่องของงานสร้างสรรค์ แต่เบรคชท์พาตัวละครของเขาไปจนสุดทางในเรื่องของความรุนแรงโดยไม่มีการเหนี่ยวรั้ง ต้นตำรับที่สำคัญอีกแหล่งหนึ่งก็คือผลงานของ Friedrich Nietzsche โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทาง 2 ประการของชีวิตและศิลปะที่ขัดแย้งกัน คือ "das Apollinische" คือทางที่ราบรื่น และ "das Dionysische" อันเป็นทางแห่งความรุนแรง[11] ซึ่งแน่นอนที่สุดที่เบรคชท์ จะต้องให้ตัวละครของเขาเลือกเดินทางแห่งความรุนแรง อิทธิพลทางวรรณกรรมที่เห็นได้ชัดอีกกระแสหนึ่ง คือ

วรรณกรรมของ Georg Büchner (1813–1837) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการมองโลกในแง่ลบของ Danton ในเรื่อง **ความตายของดองตง (Dantons Tod)** และในแง่ของการเป็น "คนเปล่า"[12] คือ เปล่าเปลือยปราศจากสิ่งที่ยึดเหนี่ยวอันใดในชีวิต เช่น ตัวละครเอกในเรื่อง **Woyzeck** ของ Büchner จะต่างกันก็ตรงที่ Baal มิใช่เป็น "พระเอกแหย" แบบ Woyzeck จากศตวรรษที่ 19 มาสู่ศตวรรษที่ 20 โลกทัศน์บางประการก็อาจจะเปลี่ยนไปบ้าง คนที่มองไม่เห็นคุณค่าในชีวิตและในสังคมก็ใช่จะยอมพ่ายแพ้ต่อชีวิต และยอมให้ตนเป็นผู้ "ถูกกระทำ" เราอาจจะกล่าวได้ว่า Baal ก็คือพลทหาร Woyzeck ที่ได้ติดอาวุธแล้ว และพร้อมที่จะใช้อาวุธนั้นประทุษร้ายต่อโลก ทั้ง ๆ ที่เขาเองก็ไม่รู้ว่าเขาทำเช่นนั้นทำไม

ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่เกี่ยวกับบุคลิกภาพของ Baal ก็คือ ความสัมพันธ์กับธรรมชาติ เราได้เห็นมาแล้วในตอนต้นว่า พวกพรานเรียกเขาว่าเป็น "สัตว์ป่า" ซึ่งก็เป็นความจริง เพราะเขาไม่ใช่สัตว์เมือง เขารับสังคมไม่ได้ และก็ใช้ชีวิตอยู่กับธรรมชาติอยู่มากทีเดียว จะเห็นได้ว่าในการกำหนดฉากนั้น ในตอนต้น เบรคชท์ จะใช้ฉากที่เป็นภายในบ้านเรือนสลับกันไปกับฉากที่เป็นธรรมชาติภายนอก แต่ในตอนท้าย ๆ ของเรื่อง เขาใช้ฉากที่เป็นชนบทและเป็นธรรมชาติถี่ขึ้น ที่น่าสังเกตก็คือ แม้แต่ฉากที่เป็นเรื่องของการแสดงความรัก เช่น ฉากระหว่าง Baal กับ Sophie ซึ่งดูออกจะมีอะไรที่ชี้ให้เห็นถึงลักษณะของความเป็นมนุษย์อยู่บ้าง ก็เป็นฉากที่ผู้แต่งกำหนดไว้ว่า "ใต้ต้นไม้ในคืนหนึ่งในเดือนพฤษภา ฯ" (Mainacht unter Bäumen) จะว่าเบรคชท์ไม่ให้ความหมายกับฤดูกาลนั้นเห็นจะไม่ใช่ "เดือนพฤษภาคมเป็นช่วงฤดูใบไม้ผลิ ซึ่งก็ย่อมจะต้องมีความหมายที่แจ่มชัดพอสมควรสำหรับคนตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ เบรคชท์ สื่อความหมายโดยสัญลักษณ์ของธรรมชาติในละครเรื่องนี้อยู่ตลอดเวลา เมื่อ Baal ใกล้จะพบจุดจบของเขา ธรรมชาติภายนอกดูจะแปรปรวน เป็นเวลาที่พายุฝนโหมกระหน่ำ ทำให้ผู้อ่านผู้ชมอดคิดไม่ได้ว่า การใช้ฉากทำนองนี้มีต้นตำรับอยู่แล้วในละครเรื่อง **King Lear** ของ Shakespeare ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดี อันที่จริงแล้ว Baal เป็นลูกของธรรมชาติ คำที่เขาใช้บ่อยครั้งที่สุดก็คือ คำว่า "ท้องฟ้า" (Himmel) สำหรับคนที่ไม่เคยเคารพกฎเกณฑ์ใด ๆ ขอบเขตของชีวิตของเขาก็คือ ขอบฟ้า นั่นเอง ท้องฟ้าเป็นสัญลักษณ์ของเสรีภาพ ของจักรวาลอันกว้างใหญ่ไพศาล เพลง "Choral" นำเรื่องก็บ่งบอกไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่า Baal มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติแน่นแฟ้นแค่ไหนเพียงใด

> "และท้องฟ้าก็คงอยู่เช่นนี้ในสภาพที่เป็นทั้งสุขและทั้งทุกข์
> แม้เมื่อบาลหลับเป็นสุข และมองไม่เห็นฟ้า
> ในตอนกลางคืนฟ้าจะเป็นสีม่วง เมื่อบาลเมามาย
> ในตอนเช้าบาลเป็นคนดี ฟ้าจะเป็นสีที่นุ่มนวล"[13]

ถ้าฟ้าเปลี่ยนสีได้ตามสภาพของ Baal ก็หมายความว่าเขากับธรรมชาตินั้นเป็นหนึ่ง จะว่าเบรคชท์ตอนหนุ่มฝากตัวเป็นศิษย์ของ Rousseau ก็อาจจะไม่ตรงนัก เพราะ Baal มิได้ "กลับไปหาธรรมชาติ" ในความหมายของ Rousseau เขาเป็นหนึ่งกับธรรมชาติมาตั้งแต่ต้นแล้ว อีกประการหนึ่ง

เขามิได้แสดงความผิดหวังหรือจงใจแสดงความเป็นปฏิปักษ์ต่อสังคมดังเช่น Rousseau เขาไม่มีความผูกพันใด ๆ กับสังคมมนุษย์ เราอาจจะสรุปได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่าง Baal กับธรรมชาติ เป็นปัจจัยหนึ่งที่ยกระดับ Baal ขึ้นมาจากชายโฉดที่น่าชิงชัง โดยสร้างมิติที่เรียกเป็นภาษาเยอรมันได้ว่า "mythisch" คือ กระเดียดไปในทางเทพปกรณัมทีเดียว

ตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้นว่า เบรคชท์ เขียนละครเรื่อง **บาล** ขึ้นเป็นปฏิกิริยาตอบโต้บทละครเรื่อง **ผู้อ้างว้าง** ของ Johst ในแง่นี้ละครของ เบรคชท์ เองก็เป็นเรื่องของความอ้างว้างของกวีเช่นกัน เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า เบรคชท์ ให้ความสนใจต่องานของกวีพวกที่ใช้ชีวิตโดดเดี่ยวเดียวดายนอกสังคมอยู่มาก เขาชอบงานของ François Villon กวีฝรั่งเศส ในยุคศตวรรษที่ 15 และที่ใกล้ตัวเข้ามาก็คือกวีฝรั่งเศสในปลายศตวรรษที่ 19 Paul Verlaine และ Arthur Rimbaud[14] กวี "ผู้ถูกสาป" (หรือที่รู้จักกันในความหมายของคำฝรั่งเศสว่า "poètes maudits") เหล่านี้เป็นอัจฉริยะผู้ซึ่งใช้ชีวิตตามแบบที่ตนเองกำหนด โดยไม่ยอมรับแบบแผนของสังคมหรือกรอบแห่งศีลธรรม แต่ เบรคชท์ไปไกลกว่า Johst ในแง่ที่ว่าเขาสร้าง Baal ให้มีลักษณะที่เกินกว่าความโดดเดี่ยวเดียวดาย โดยที่ผนวกเอาลักษณะของ "ความเป็นโจร" เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตศิลปินด้วย ในข้อนี้ เบรคชท์ ไม่ใช่เป็นนักประพันธ์เยอรมันคนแรกที่นำความคิดนี้มาใช้ Thomas Mann ได้สาธยายถึงลักษณะของศิลปินที่ชอบออกนอกแบบแผน โดยไม่ยอมรับกฎเกณฑ์ของสังคมไว้อย่างพิสดารในเรื่อง **Tonio Kröger** (1903) ซึ่งเป็นนวนิยายขนาดสั้นที่รู้จักกันดีในหมู่นักอ่าน[15] แม้ว่า Mann จะแสดงความคิดเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ในรูปแบบที่ไม่รุนแรงเลยถ้าเทียบกับเรื่องของ **บาล** ความจริงอิทธิพลที่ได้จากวรรณคดีและประเพณีทางวรรณคดีนั้นก็เป็นส่วนหนึ่ง อีกส่วนหนึ่งก็เป็นสิ่งที่ เบรคชท์ ได้มาจากแบบแผนชีวิตของกวีกลุ่ม Expressionists คนหนึ่งของเยอรมัน คือ Frank Wedekind (1864–1918) ซึ่งชอบใช้ชีวิตร้องเพลงและอ่านกวีนิพนธ์ตามไนท์คลับและโรงเตี๊ยมต่าง ๆ และเป็นผู้ซึ่งเบรคชท์ยกย่องมากจนถึงกับได้จัดพิธีไว้อาลัยให้กับ Wedekind เมื่อกวีผู้นี้ถึงแก่มรณกรรมในขณะที่ เบรคชท์ เป็นนักศึกษาอยู่ที่ มหาวิทยาลัยมิวนิค[16] นอกจากนั้น ก็ยังมีผู้เชื่อว่า เบรคชท์ เองก็ได้ใช้ชีวิตในตอนหนุ่มคล้าย ๆ กับ Wedekind เหมือนกัน คือ ชอบไปอ่านกวีนิพนธ์ของตนให้พวกกรรมกรและคนงานฟังในบาร์และโรงเตี๊ยมที่ชื่อเสียงไม่ค่อยจะดีนัก[17] ข้อใหญ่ใจความของการสร้างบุคลิกภาพให้แก่ตัวละครเอกของเขาในด้านของความเสเพลก็คือ Baal สามารถที่จะเป็นตัวของตัวเองโดยไม่ไยดีต่อผู้อื่นตลอดช่วงชีวิตอันโสมมของเขาได้ ยกเว้นเฉพาะในวาระสุดท้ายเท่านั้น เมื่อเขารู้ตัวว่าความตายมาถึง เขายอมรับสภาพแห่งความโดดเดี่ยวเดียวดายนั้นไม่ได้อีกต่อไป ฉากสุดท้ายของชีวิตของ Baal เป็นฉากที่ผิดแผกไปจากฉากอื่น ๆ ในละครเรื่องนี้ Baal แสดงความอ่อนแอให้เห็นเป็นครั้งแรก

"บาล :	พวกแกจะอยู่ที่นี่ต่อไปอีกสักหน่อยไม่ได้หรือ
พวกคนงาน :	(หัวเราะเยาะกันทุกคน) จะให้พวกข้าทำตัวเป็นแม่แกหรือยังไง แกจะร้องเพลงลาตายหรือ ? หรือต้องการจะสารภาพบาป ไอ้ขี้เมา
บาล :	ฉันคงไปไม่ได้อีกนานหรอก ท่านทั้งหลาย (เสียงหัวเราะ) ท่านเองก็คงไม่อยากนอนตายอยู่คนเดียวเป็นแน่ (เสียงหัวเราะ)

ชายอีกคนหนึ่ง : ทำเป็นยายแก่ไปได้ ! ดีละ ข้าจะฝากอะไรไว้เป็นที่ระลึก
(แล้วเขาก็ถ่มน้ำลายใส่หน้าบาล)"[18]

ความโหดเหี้ยมและต่ำช้าของพวกคนงานที่มีต่อ Baal ซึ่งกำลังจะตายเป็นเสมือนการเดินย้อนรอยของ Baal เอง เขาเคยโหดร้ายมาอย่างไร เขาก็ได้รับสิ่งตอบแทนในทำนองเดียวกัน เบรคชท์ดูจะถนัดที่จะเลี่ยงการสร้างอารมณ์เห็นอกเห็นใจให้แก่ Baal เพราะถ้าพวกคนงานเกิดใจอ่อนขึ้นมา เรื่องก็จะจบลงแบบละครประเพณีที่เรียกน้ำตา เบรคชท์ใช้ความรุนแรงและความหยาบกลบความรู้สึกเห็นอกเห็นใจไปเสีย ภาพสุดท้ายของ Baal ที่ลงคลานสี่เท้าออกประตูไปตาย เป็นภาพที่ไม่มีอยู่ทั้งในสารบบของโศกนาฏกรรมและของละครชวนหัว แต่มันเป็นภาพที่เรียกได้ว่า "grotesque" ซึ่งคนยุโรปรู้จักกันดีในงานจิตรกรรม ที่สามารถสื่อความมายังเราท่านให้สำนึกถึงสภาพอันต่ำต้อยของความเป็นมนุษย์ จุดตกต่ำของ Baal อยู่ตรงที่เขาเลิกเป็นตัวของตัวเอง และหันหน้ากลับมาหาที่พึ่งในหมู่มวลมนุษย์ เขาไม่ใช่ Baal คนเดิมอีกแล้ว เมื่อเขาเปลี่ยนไปแล้ว เขาจะอยู่ต่อไปในโลกนี้ได้อย่างไร

ในเรื่องของรูปแบบ **บาล** จัดอยู่ในประเพณีของละครที่เรียกตามศัพท์ของวรรณคดีศึกษาของเยอรมันว่า "แบบเปิด" (offene Form) คือ ใช้ฉากที่เชื่อมโยงกันอย่างหลวมๆ และมีการเปลี่ยนฉากบ่อย โดยไม่มีการแบ่งเป็นองก์ เบรคชท์ใช้ฉากสั้นๆ รวมด้วยกัน 24 ฉาก การเปลี่ยนฉากบ่อยครั้งช่วยให้การแสดงรุดหน้าไปอย่างรวดเร็ว เราได้ติดตาม "วิถีชีวิต" ของ Baal ได้เห็นเขาในสภาวะต่างๆ กัน เช่น ในสังคมของผู้มีอันจะกิน ในคาบาเร่ต์ ในโรงเตี๊ยม ในห้องใต้หลังคาซึ่งเป็นที่ซุกหัวนอนของเขา ในตอนท้ายเรื่องเขากับ Ekart เร่ร่อนไปในชนบท เราได้เห็นสภาพต่างๆ ของชีวิตชนบท เบรคชท์ใช้เทคนิคประสม โดยแต่งให้มีเพลงและกวีนิพนธ์สลับไปกับบทเจรจา ซึ่งเป็นเทคนิคที่เขาจะใช้ต่อไปในละครเรื่องอื่นๆ ที่ตามมา แต่สิ่งที่ผู้ดูจะอดสังเกตไม่ได้ก็คือ **บาล** มีบรรยากาศเฉพาะ ซึ่งเป็นบรรยากาศที่เรามักจะได้สัมผัสจากเพลงพื้นเมือง ซึ่งผู้ที่สันทัดวรรณคดีเยอรมันก็คงจะอดคิดถึง **Urfaust** ของ Goethe หรือ **Woyzeck** ของ Büchner ไม่ได้ ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในตอนต้น ละครเรื่องนี้อาจจะเรียกได้ว่าเป็น "ballad" ที่แฝงมาในรูปของละครเวที **บาล** มีลักษณะที่เป็น "เรื่องเล่า" อยู่ไม่น้อย

สิ่งที่เราพึงสังเกตอีกข้อหนึ่งในละครเรื่องแรกของเบรคชท์ ก็คือ ความสามารถในการใช้ภาษา แม้ว่าเรื่องจะรุนแรงจนเกือบจะทำให้เราเกิดความขยะแขยงสะอิดสะเอียน แต่ภาษาช่วยสร้างสุนทรียอารมณ์ไว้ได้ เบรคชท์สามารถที่จะใช้ทั้งภาษาชาวบ้านที่ในบางครั้งกระเดียดไปในทางหยาบโลน และทั้งภาษาวรรณคดีที่เต็มไปด้วยอรรถรสในทางวรรณศิลป์ Baal เป็นกวีที่มีความสามารถในการแสดงออก เขาสามารถปรับภาษาของเขาให้เข้ากับสถานการณ์ต่างๆ ได้ ในบางครั้งภาษาสื่อความไปในทำนองที่ให้เห็นว่า เขากับธรรมชาติเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน กวีขี้เมาแบบ Baal ก็ย่อมจะต้องบรรยายธรรมชาติด้วยภาษาของคนขี้เมา เช่น "ลมสั่นไหวราวกับเมาบรั่นดี"[19] หรือในบางครั้งเขาก็ใช้ความเปรียบที่ส่อให้เห็นถึงบุคลิกภาพของเขาได้เป็นอย่างดี ตัวอย่างเช่น

"หัวใจของฉัน เพื่อนรัก คือเสียงโอดครวญของข้าวในนาที่พัดไกวไปตามสายลม คือประกายในตาของแมลงสองตัวที่ตั้งหน้าจะกินกันเอง"[20]

แต่ความสามารถที่เราจะต้องยกย่องในตัวกวีอายุ 20 ปี ก็คือความสามารถในการแต่งกวีนิพนธ์ร้อยกรองและเพลงร้องที่สอดแทรกเข้ามาในฉากต่าง ๆ ประสมกลมกลืนกับการดำเนินเรื่องได้เป็นอย่างดี[21] ละครเรื่อง **บาล** อาจจะแสดงเป็นภาษาต่างประเทศได้ยาก เพราะในแง่หนึ่ง เสน่ห์ของเรื่องนี้อยู่ที่อรรถรสทางวรรณศิลป์ ซึ่งผูกติดอยู่กับอัจฉริยภาพของภาษาเยอรมัน

เสียงกลองในยามดึก (Trommeln in der Nacht)

ละครเรื่องที่สองของ เบรคชท์ เป็นเรื่องที่มีลักษณะท้าทายอีกเช่นเดียวกันกับ **Baal** แต่เป็นการท้าทายในอีกแบบหนึ่ง ในขณะที่ Baal ตัดตัวขาดจากสังคม ตัวเอกของ **Trommeln in der Nacht** เดินสวนทางกับ Baal และเลือกที่จะกลับไปสู่ชีวิตสังคมของชนชั้นกลาง (bourgeois) เสียด้วยซ้ำ แต่เราจะทึกทักเอาว่าผู้แต่งคิดเหมือนกับตัวเอกของเรื่อง คือ Andreas Kragler ก็เห็นจะไม่ได้ เบรคชท์เขียนวรรณกรรมด้วยวิธีการที่เรียกว่าเป็นเชิง "วิจารณ์" คือ ชวนให้เรามองตัวละครของเขาได้จากหลายแง่หลายมุม สิ่งที่น่าสังเกตจากเรื่อง **เสียงกลองในยามดึก** ก็คือเขาสร้างละครที่มีความซับซ้อนยิ่งขึ้นกว่าละครเรื่องแรก เขาสร้างข้อขัดระหว่างความต้องการส่วนบุคคลกับอุดมการณ์ทางการเมือง ซึ่งตัวเอกของเขาจะต้องเลือกทางเดินไปในทางใดทางหนึ่ง นั่นคือปมปัญหาอันเป็นข้อขัดแย้งพื้นฐาน ซึ่งทำให้เราเห็นได้แล้วว่า เบรคชท์กำลังจะพัฒนาตนเองต่อไปในแนวทางของวรรณกรรมการเมือง

เยอรมนีในตอนปลายสงครามโลกครั้งที่ 1 คุกรุ่นไปด้วยปัญหาขัดแย้งทางการเมืองภายในประเทศ ซึ่งเบรคชท์เองก็ได้ประสบพบเห็นมาโดยตรง ขบวนการฝ่ายซ้ายทวีความรุนแรงขึ้นทุกขณะ และในด้านของความคิดนั้น นักประพันธ์หนุ่ม เบรคชท์ ก็ใช่ว่าจะไร้ความเห็นอกเห็นใจต่อขบวนการดังกล่าว แต่สิ่งที่ทำให้หนุ่มหัวก้าวหน้าต้องผิดหวังก็คือ กลุ่มฝ่ายซ้ายไม่ประสบความสำเร็จในการที่จะแปลอุดมการณ์ทางการเมืองมาเป็นเรื่องของการกระทำในการปฏิรูปการปกครอง เบรคชท์ตั้งใจจะเขียนละครเกี่ยวกับความล้มเหลวของความพยายามที่จะยึดอำนาจขบวนการฝ่ายซ้ายในกรุงเบอร์ลินในช่วงฤดูหนาว 1918–1919 โดยแต่เดิมจะตั้งชื่อละครเรื่องนี้ว่า **Spartakus** คือ เป็นเรื่องของกลุ่มฝ่ายซ้ายที่เรียกตนเองว่ากลุ่ม "Spartakisten" ตามชื่อหัวหน้ากบฏอันเลื่องชื่อในประวัติศาสตร์โรมัน เบรคชท์ไม่ได้เห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเบอร์ลินด้วยตนเอง แต่เขาได้เห็นเหตุการณ์ที่คล้ายคลึงกันในมิวนิค ละครเรื่อง **เสียงกลองในยามดึก** จัดได้ว่าเป็นการสะท้อนความผิดหวังในด้านของความคิดเชิงอุดมคติของผู้แต่ง มีนักวิจารณ์ผู้หนึ่งเรียกละครเรื่องนี้ว่าเป็น "เสียงร้องอันปวดร้าวของหนุ่มโรแมนติคผู้ผิดหวัง"[22]

อันที่จริงคำว่า "โรแมนติค" เป็นคำที่ผู้แต่งนำมาใช้ในลักษณะที่เย้ยหยันอยู่หลายครั้งในละครเรื่องนี้ แม้แต่ในการตกแต่งภายในของโรงละคร เบรคชท์ ก็เขียนคำชี้แจงกำกับเอาไว้ว่า "ขอแนะนำให้นำป้ายที่มีข้อความว่า **'เลิกทำตาบ้องแบ๊วแบบโรแมนติคเสียที่เถิด'** มาติดไว้ภายในโรงละคร"[23] คำว่า โรแมนติค ในบริบทนี้มิใช่เป็นเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ ดังที่เราใช้กันทั่วไป แต่มีความหมายไปในเรื่องของ

ความเพ้อฝันทางการเมือง คือ ฝันใฝ่ในสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ มีผู้ตีความว่า เบรคชท์ ต้องการจะต่อต้านความคิดแบบอุดมคติของพวก "Expressionists" เสียด้วยซ้ำ[24] เพราะเขาแต่งเรื่องให้ตัวเอกของเรื่องเลือกทางเดินกลับไปสู่ชีวิตครอบครัวกับคนรักของเขา แทนที่จะยอมเสียสละความสุขส่วนตนเพื่อไปร่วมขบวนการปฏิวัติของเพื่อนฝูงที่เป็นพวก "Spartakisten" แต่ก็เห็นจะเป็นจริงที่ว่า เบรคชท์เขียนละครออกมาในรูปนี้ก็เพราะเขาผิดหวังต่อเหตุการณ์ทางการเมืองในชีวิตจริง เขาจึงวาดภาพแบบกระทบกระแทกแดกดันเอาไว้ในตัววรรณกรรม คำสารภาพของ Kragler ในตอนสุดท้ายของเรื่องนั้นเป็นข้อความที่เราไม่อาจจะตีความอย่างตรงไปตรงมาได้ และก็อาจจะสะท้อนให้เห็นความขมขื่นของผู้แต่งได้เช่นกัน Kragler กล่าวไว้ในทำนองตัดพ้อต่อว่าตัวเองว่า

"ฉันมันก็สัตว์ธรรมดาตัวหนึ่ง และสัตว์มันก็ย่อมจะต้องกลับรังของมัน"[25]

เรื่อง **เสียงกลองในยามค่ำ** เป็นเรื่องของทหารที่กลับมาจากสงคราม Kragler ไปรบในแอฟริกามา ถูกจับเป็นเชลยและผ่าฟันอันตรายนานัปการ แต่ก็รอดตายมาได้ เขาจากไป 4 ปีโดยที่มิได้ส่งข่าวถึงคู่หมั้น Anna เลย ในช่วงที่ Kragler ไปรบ พ่อแม่ของ Anna ก็รบเร้าให้เธอหาสามีเสีย เธอมีความสัมพันธ์กับพ่อค้าชื่อ Friedrich Murk จนถึงกับตั้งครรภ์ขึ้นมา ในที่สุดเธอก็ยอมที่จะแต่งงานกับ Murk และในวันที่มีการฉลองการหมั้นกัน Kragler ก็กลับมาพอดี ทั้ง Murk และพ่อแม่ของ Anna พูดจาดูหมิ่นเหยียดหยาม Kragler ซ้ำยังสงสัยว่าเป็นพวกกลุ่ม "Spartakisten" ซึ่งกำลังก่อความไม่สงบอยู่ เมื่อ Anna สารภาพความจริงต่อคู่หมั้นเก่า Kragler เขากลับทำใจได้ และตัดสินใจเลือกทางที่ปลอดภัย คือ หันหลังให้กับกลุ่มนักปฏิวัติ และกลับมาหาความสุขทางครอบครัวตามแบบแผนของชนชั้นกลาง นั่นคือวิถีทางของ "Realist" ซึ่งตรงกันข้ามกับ "Idealist"

เราคงจะสรุปไม่ได้ง่ายๆ ว่า เบรคชท์เองในตอนนั้นอยู่ข้าง "ความเป็นจริง" หรืออยู่ข้าง "อุดมคติ" มีนักวิจารณ์บางท่านคิดว่า เบรคชท์ ตอนหนุ่มคงจะมีความเห็นอกเห็นใจ Kragler อยู่มาก[26] แต่ในตอนหลัง เบรคชท์ ได้แสดงความเห็นต่อวรรณกรรมเรื่องนี้ของเขาออกมาอย่างชัดแจ้งว่า เขาไม่คิดว่าการจบเรื่องแบบนั้นเป็นสิ่งที่เหมาะสม เขาคิดว่าทางออกที่ดีกว่านั้นก็คือ ควรจะให้ Kragler ส่ง Anna กลับคืนไป หรือปฏิเสธที่จะร่วมทางชีวิตกับเธอ โดยที่เขาควรจะได้มีส่วนในการปฏิวัติต่อไป เบรคชท์ตำหนิตัวเองไว้อย่างรุนแรงว่าการจบเรื่องเช่นนั้นเป็นการหาทางออก "ที่ทุเรศที่สุด"[27] เรื่องเบรคชท์ ตอนแก่ตำหนิ เบรคชท์ ตอนหนุ่มนั้นเกิดขึ้นบ่อย ๆ และเราก็อาจจะต้องวางตัวเป็นกลางโดยไม่หลงตามคนแก่เสมอไปว่ารู้ดีกว่าคนหนุ่ม เพราะในบางครั้ง เบรคชท์ ตอนแก่ก็ "การเมือง" มากเหมือนกัน ในขณะที่ เบรคชท์ ตอนหนุ่มเป็นตัวของตัวเองอยู่มาก

ความจริงมีอยู่ว่า ละครเรื่อง **เสียงกลองในยามค่ำ** เป็นละครของคนหนุ่มที่ได้รับการยอมรับจากวงการละครในยุคนั้น และได้นำออกแสดงที่โรงละครที่สำคัญทั้งใน มิวนิค และเบอร์ลิน นักวิจารณ์ร่วมสมัยก็ประเมินคุณค่าละครเรื่องนี้ไว้สูง[28] เบรคชท์ ได้รับรางวัล Kleist-Preis เพราะละครเรื่องนี้ในปี 1922 และเป็นที่รู้กันว่าเขามีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นมาในวงกว้างก็เพราะความสำเร็จของ **Trommeln in der Nacht**[29] บทเรียนสำหรับเราท่านในปลายศตวรรษที่ 20 ก็คือ บรรยากาศทาง

ศิลปะของเยอรมนีในตอนต้นศตวรรษนั้นน่าทึ่ง และน่าศึกษา วงการศิลปะของเยอรมันพร้อมที่จะให้โอกาสแก่คนหนุ่มอายุ 24 ปี เพราะโรงละครขนาด "Münchener Kammerspiele" และ "Deutsches Theater" ที่เบอร์ลิน จัดได้ว่าเป็นโรงละครชั้นนำของเยอรมนีทีเดียว ยังมีผู้กล่าวขวัญกันอยู่เสมอว่าเยอรมนีในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ก่อนพวกนาซีเข้าครองอำนาจ เป็นยุคทองของศิลปะร่วมสมัย[30] ข้อพิสูจน์ที่เห็นได้ชัดก็จะเห็นเป็นว่า วงการศิลปะในช่วงนั้นได้เล็งเห็นอัจฉริยภาพของนักประพันธ์หนุ่ม แบร์ทอลท์ เบรคชท์แล้ว และได้ให้โอกาสกับนักประพันธ์ซึ่งต่อมาจะกลายเป็นผู้ที่ทั่วโลกยอมรับ

เสียงกลองในยามค่ำ เป็นละครที่มีความหมายอันใหญ่หลวงสำหรับสังคมร่วมสมัย สงครามโลกที่เพิ่งจะผ่านพ้นไปยังฝังอยู่ในความทรงจำของคนเยอรมันในยุคนั้น เรื่องของทหารที่กลับจากสงครามเป็นเรื่องที่นักประพันธ์เยอรมันชอบแต่ง[31] แต่เรื่องของเบรคชท์มีความเข้มข้นเป็นพิเศษ ตัวเอกของเรื่อง คือ Andreas Kragler เป็นผลผลิตของสงครามที่สามารถเรียกร้องความสนใจจากผู้ดูผู้ชมได้อย่างดียิ่ง เบรคชท์ วาดภาพ Kragler ทั้งในด้านกายภาพและในด้านของอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างดีเยี่ยม Murk คู่หมั้นคนใหม่ของ Anna บรรยายสภาพของ Kragler ไว้ว่า "คุณมันซากศพเราดี ๆ นี่เอง! คุณเริ่มเหม็นเน่าแล้ว! (เขาทำท่าบีดจมูก) คุณไม่รู้จักเรื่องของความสะอาดหรือ?"[32] เขาอาจจะเป็นเช่นนั้นจริง แต่การที่ผู้อื่นเห็นเขาเป็นเช่นนั้นและบรรยายสภาพเขาออกมาเช่นนี้ นับได้ว่าเป็นทุนสำหรับเขาแล้วในเรื่องของการเรียกร้องความสนใจ เราเห็นจะต้องยอมรับว่ามีอะไรบางอย่างในบุคลิกภาพของ Kragler ที่ชี้ให้เห็นถึงความจริงใจ แม้แต่ในตอนที่เขาเล่าถึงประสบการณ์ของเขาในแอฟริกา เขาก็เล่าได้อย่างตรงไปตรงมาโดยมิได้โอ้อวดว่าเป็นวีรกรรม ด้วยภาษาที่อ ๆ ที่ปราศจากโวหารกวี ดังตัวอย่างเช่น

"... ฉันทำอะไรหรือ เคว้งคว้างไปในทะเลที่เต็มไปด้วยซากศพ ฉันไม่ได้จมตามไป รอนแรมไปในรถบรรทุกวัวควายมุ่งไปทางทิศใต้ ไม่มีอะไรเกิดขึ้นกับฉัน เมื่อมันร้อนยังกับไฟ ฉันเองก็ร้อนยิ่งกว่านั้นเสียด้วยซ้ำ เพื่อนคนหนึ่งบ้าคลั่งขึ้นมาเพราะแดดเผา ฉันไม่เป็นอะไร เพื่อนสองคนตกน้ำตาย ฉันนอนหลับต่อไป ฉันยิงพวกคนดำ ฉันกินหญ้า ฉันคือผีตนหนึ่ง"[33]

เขาคือคนเดนตายที่ยังจะต้องใช้เวลาปรับตัวเข้าสู่ภาวะปกติ ในด้านของอารมณ์ความรู้สึก เขาก็มีลักษณะเหมือนกับคนที่จิตใจตายด้าน เมื่อเขากลับมาอยู่ต่อหน้าคู่หมั้นเก่า เขาก็พูดไม่ออก แต่เราก็อดที่จะทึ่งกับความสามารถของผู้แต่งไม่ได้ที่สร้างภาษาของคนที่พูดไม่ออกให้สื่อความมายังผู้ดูผู้ชมได้ มิหนำซ้ำยังใช้การพูดไม่ออกของ Kragler เป็นเครื่องสร้างความประทับใจได้อีกเสียด้วย Kragler รู้ตัวดีว่าอาจจะพลาดท่าเสียทีได้ จึงต้องระวังปากระวังคำเป็นพิเศษ

"ฉันต้องระวังว่าฉันพูดอะไร ... จริงสิฉันถูกตีหัว ฉันหายไปสี่ปี ฉันเขียนจดหมายไม่ได้ ... มันสี่ปีเข้านี่แล้ว ฉันต้องระวังให้ดี เธอจำฉันไม่ได้ เธอยังไม่แน่ใจ และเธอก็ยังไม่รู้สึกตัวว่าเธอเป็นอย่างไร แต่ฉันพูดมากไปแล้วล่ะ"[34]

Frau Balicke แม่ของ Anna ถึงกับอดที่จะวิจารณ์ Kragler ไม่ได้ว่า "มันสมองเจ้านี่มัน

แห้งไปหมดแล้ว"[35] เราก็คงจะต้องตั้งคำถามว่าเหตุใดเล่ามันสมองของทหารหนุ่มผู้นี้จึงเหือดแห้งไปพร้อมกับร่างกายที่เกือบจะกลายเป็นซากศพ คำตอบก็คือ สงคราม **เสี่ยงกลองในยามดึก** เป็นวรรณกรรมที่ชี้ให้เห็นถึงความเลวร้ายของสงครามที่เกือบจะทำลายคนๆ หนึ่งไปแล้วทั้งร่างกายและจิตใจ เราเห็นจะต้องค้านเบรคชท์ ที่กลับมาวิจารณ์ละครของตนเองว่าจบอย่างไม่สมเหตุสมผล ในทางตรงกันข้าม ถ้าเขาผูกเรื่องให้ดำเนินมาแบบนี้แล้ว จะให้ซากศพตนนี้รวบรวมสรรพกำลังกลับไปทำปฏิวัติร่วมกับพวก "Spartakisten" ได้อย่างไร หนทางเดียวที่จะปลุกศพเศษสงครามนี้ให้มีชีวิตขึ้นมาได้ ก็คือการที่ให้โอกาสเขากลับไปใช้ชีวิตเยี่ยงมนุษย์กับคู่หมั้นของเขา การจบเรื่องแบบนี้ก็สมเหตุสมผลดีแล้ว และก็เป็นไปตามตรรกวิสัยของเรื่องดังเช่นที่ เบรคชท์ แต่งขึ้นมาในตอนนั้น

แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า ละครเรื่องนี้มีความหมายเชิงการเมืองที่ชี้ให้เห็นถึงความจอมปลอมของชนชั้นกลาง (bourgeois) ที่ผูกติดอยู่แต่กับวัตถุนิยม พ่อแม่ของ Anna ตั้งข้อรังเกียจ Kragler ก็ด้วยเหตุผลทางวัตถุ Herr Balicke ถาม Kragler อย่างตรงไปตรงมาว่า "เธอมีเงินที่จะเลี้ยงเมียเธอได้หรือ"[36] ลูกเขยที่ Balicke ต้องการก็คือ Murk พ่อค้าหน้าเลือดที่ร่ำรวยขึ้นมาเพราะสงคราม สำหรับ Murk นั้นคำว่า "งาน" (die Arbeit) มีความหมายพิเศษ ไม่ใช่ความหมายแบบสังคมนิยมที่เราอาจจะเหมาเอาว่าเป็นความหมายที่เบรคชท์ต้องการจะนำมาใช้ ในทางตรงกันข้าม ในละครเรื่องนี้ คำว่า "งาน" แปลว่า งานคือเงิน Murk บรรยายปรัชญาชีวิตของเขาไว้อย่างชัดแจ้ง "เราต้องรู้จักผลักดันตัวเอง... ฉันก็ไต่เต้าขึ้นมาจากเบื้องต่ำ เป็นเด็กรับใช้เขามาก่อน แล้วก็ไปทำงานโรงงาน ใช้เม็ดพรายตรงโน้นทีตรงนี้ที เรียนจบที่โน่นบ้าง ที่นี่บ้าง เมืองเยอรมันทั้งเมืองมันก็ถีบตัวขึ้นมาแบบนี้ ทั้งนั้นไม่ใช่ว่าจะสำรวยกันอยู่เรื่อย เราต้องทำงานหนักจึงจะถูก ..."[37] และด้วยความเชื่อแบบนี้เขาจึงเย้ยหยันทหารเกณฑ์ที่กลับจากสงครามว่า "คุณมันวีรบุรุษ ฉันเป็นคน**ทำงาน** ผู้หญิงคนนี้จึงมาเป็นคู่หมั้นของฉัน"[38] จะว่า *เสี่ยงกลองในยามดึก* เป็นละครที่ล้อเลียนพวกชนชั้นกลาง ก็เห็นจะไม่ผิดนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากการฉลองการหมั้นระหว่าง Murk กับ Anna ซึ่งนักวิชาการบางท่านมีความเห็นว่าเป็นแนวทางการแสดงที่จะนำไปสู่ "Theatre of the Absurd" เสียด้วยซ้ำ[39]

ในด้านของเทคนิคการแต่งละคร จะเห็นได้ว่า Brecht เริ่มให้ความสนใจอย่างจริงจังกับข้อขัดระหว่าง "ความจริง" กับ "ความลวง"[40] แต่ในตอนที่เขาเขียนละครเรื่องนี้ เขายังไม่ได้สร้างทฤษฎีที่เรียกว่า "การทำให้แปลก" (Verfremdung) ซึ่งกลายมาเป็นทฤษฎีหลักในการแต่งละครรุ่นหลังของเขา ใน **เสี่ยงกลองในยามดึก** เขาใช้เทคนิคบางอย่างที่จัดได้ว่าเป็นการขัดจังหวะผู้ดูมิให้หลงเคลิ้มไปกับการดำเนินเรื่องจนมีความผูกพันทางอารมณ์กับตัวละคร ถึงขั้นที่เรียกว่าตกอยู่ในห้วงแห่ง "มายาอันสมบูรณ์"[41] ยกตัวอย่างเช่น ตอนที่คนเสิร์ฟที่ Picadillybar แสดงความเห็นอกเห็นใจ Kragler กับ Anna ออกมาอย่างเห็นได้ชัดโดยใช้คำพูดที่เต็มไปด้วยสัญลักษณ์แบบโรแมนติค[42] Kragler ก็พูดขัดขึ้นมาเสียเองว่า คนเสิร์ฟเป็น "นักอ่านเรื่องประโลมโลก" (Romanleser)[43] ซึ่งเท่ากับเป็นการเตือนสติผู้ชมได้เช่นเดียวกับการใช้ป้ายบอกความว่า "เลิกทำตาบ้องแบ๊วแบบโรแมนติคเสียที" ในตอนสุดท้ายขององก์ที่ 2 ตัวคนเสิร์ฟเองก็ออกมาทำหน้าที่เป็นผู้บรรยายเรื่อง ซึ่งเป็นเทคนิคของการ

หยุดละครด้วยการเล่าเรื่อง ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะทำให้ผู้ดูตื่นจากภวังค์ และกลับมาใช้เหตุผลไตร่ตรองว่าอะไรเป็นอะไร คนเสิร์ฟบรรยายความตอนนี้ไว้ว่า:—

"เรื่องการปฏิวัติที่เริ่มขึ้นในแถวโรงพิมพ์หนังสือพิมพ์ก็เข้ามามีบทบาทต่อเรื่อง เช่นเดียวกับความลับที่ฝ่ายหญิงยังเก็บเงียบไว้ โดยที่ฝ่ายชายที่เพิ่งกลับมาจากแอฟริกาและที่รอคอยมาสี่ปีเต็มยังไม่รู้ เรื่องยังลงเอยไม่ได้ในตอนนี้"[44]

นั่นเป็นเทคนิคซึ่งเบรคชท์จะใช้เวลาพัฒนาต่อไป และสร้างขึ้นมาเป็นทฤษฎีการละครที่โด่งดังมากในอีกสิบกว่าปีต่อมา สิ่งที่เขาต้องการในขณะนี้ก็คือการที่จะทำให้ผู้ดูมองดูละครเรื่องนี้ว่าเป็น "การเล่น" ชนิดหนึ่ง โดยที่เอาพวกชนชั้นกลางหรือพวก "bourgeois" มาเป็นเครื่องเล่นและก็เล่นให้พวก "bourgeois" ดูเสียเอง ในตอนจบของเรื่อง เบรคชท์ เขียนบทและเขียนกำกับฉากไว้อย่างละเอียด Kragler กลับมาใช้คำพูดเดียวกันกับข้อความที่เขียนติดไว้ภายในโรงละคร คือ "เลิกทำตาบ้องแบ๊วแบบโรแมนติคเสียที พวกนายทุนทั้งหลาย"[45] ว่าแล้วเขาก็ "จับกลองโยนไปที่ดวงจันทร์ ซึ่งก็คือโคมดวงหนึ่ง และทั้งกลองและทั้งดวงจันทร์ก็หล่นลงไปในแม่น้ำซึ่งไม่มีน้ำ"[46]

นั่นอาจจะเป็นการแก้แค้นของนักประพันธ์หนุ่มผู้ผิดหวัง เราคงจะตีความฉากสุดท้ายของละครเรื่องนี้ได้โดยไม่ยากนัก แทนที่นักรบผู้แข็งกล้าจะลั่นกลองศึกในยามดึก แล้วกลับไปร่วมขบวนการปฏิวัติของประชาชน เขากลับโยนกลองลงน้ำไป และกลองใบนั้นก็ไปทำลายดวงจันทร์อันเป็นสัญลักษณ์ของอุดมการณ์ทางการเมืองให้พินาศย่อยยับลงไปพร้อมกัน ที่น่าสังเกตก็คือ เบรคชท์เหมาเอาว่า ความเพ้อฝันในเรื่องของอุดมการณ์ทางการเมืองเป็นเรื่องที่เรียกได้ว่า "โรแมนติค" และการปฏิวัติของพวก "Spartakisten" ก็เป็นการผจญภัยแบบโรแมนติคอีกเช่นกัน ทั้งนี้และทั้งนั้นมิได้หมายความว่าเบรคชท์จะอำลาจากการเขียนวรรณกรรมการเมืองไป เขาเพียงแต่ลาจากขบวนการ "โรแมนติค" (ซึ่งในที่นี้อาจจะผนวกขบวนการ "Expressionism" เข้าไปด้วย) และเขาจะกลับมาสู่วงวรรณกรรมการเมืองอีก ด้วยวิธีการที่มิใช่ "โรแมนติค" แต่ด้วยวิธีการที่หลักแหลมและเป็นระบบยิ่งกว่านี้ ดังที่เราจะได้ศึกษาต่อไป

ในดงดิบของเมืองใหญ่ (Im Dickicht der Städte)

ละครเรื่องที่สามของ เบรคชท์ เป็นละครที่นักวิจารณ์ส่วนใหญ่เห็นพ้องต้องกันว่าเต็มไปด้วยปริศนา และสื่อสารได้ไม่ชัดเจน ด้วยความเคารพที่มีต่อ เบรคชท์ ซึ่งเป็นความเคารพที่ตั้งอยู่บนรากฐานของผลงานทั้งหมดของยักษ์ใหญ่แห่งละครตะวันตก นักวิจารณ์และนักวิชาการรุ่นใหม่จึงมักจะไม่กล้าที่จะวินิจฉัยว่าละครเรื่องหนึ่งเรื่องใดของเบรคชท์เป็นงานที่ด้อยคุณภาพ ละครเรื่อง **ในดงดิบของเมืองใหญ่** ก็ได้รับความเอาใจใส่อย่างจริงจังจากนักวิจารณ์ แต่ก็จะสังเกตได้ว่า การวิจารณ์เหล่านั้นก็มีลักษณะค่อนข้างจะจืดชืดชา สรุปได้ว่าชื่อเสียงของ เบรคชท์ ในปัจจุบันอยู่ในขั้นสูงเสียจนไม่ค่อยจะมีใครกล้าวิจารณ์ผลงานของเขาไปในทางลบ สำหรับผู้เขียนเองมีความเห็นว่าผีมือในการประพันธ์ของเบรคชท์ในขณะที่เขาแต่งละครเรื่องนี้ยังไม่ถึงขั้นที่จะสนองความทะเยอทะยานของเขาเองได้ เขาอาจจะมุ่งหวังไว้สูงเกินกว่าความสามารถของนักประพันธ์หนุ่มอายุ 25 ปี

เรื่องของ **เมืองใหญ่** เป็นเรื่องที่มีความหมายพิเศษสำหรับนักประพันธ์ตะวันตก ทั้งนี้เพราะคนตะวันตกส่วนใหญ่มีประสบการณ์ในการอยู่ร่วมกันเป็นเมืองใหญ่มานานหลายศตวรรษ ซึ่งในเรื่องนี้ประสบการณ์ของคนไทยส่วนใหญ่อาจจะเทียบเคียงกันได้ยาก ในบางครั้งคนตะวันตกก็แสดงความชิงชังต่อชีวิตของคนเมือง ในบางครั้งก็ชื่นชมชีวิตของเมืองใหญ่ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในเรื่อง **บาล** ประเพณีของความชิงชังที่มีต่อชีวิตในเมืองใหญ่ หรือในนครหลวงยังมีอิทธิพลอยู่ในยุคที่ เบรคชท์เริ่มเขียนละคร ซึ่งอันที่จริงประเพณีดังกล่าวก็มีอิทธิพลต่อกลุ่มโรแมนติคในตอนต้นศตวรรษที่ 19 อยู่มาก และสืบทอดมาจนถึงต้นศตวรรษที่ 20 ในทางตรงกันข้ามก็มีนักประพันธ์บางคนหรือบางกลุ่มที่สามารถที่จะบรรยายเสน่ห์ของเมืองใหญ่ได้อย่างน่าประทับใจ แต่นักประพันธ์ที่มีอิทธิพลต่อเบรคชท์ก็เห็นจะเป็นนักประพันธ์ที่วาดภาพเมืองที่เร้นลับน่าสะพรึงกลัว และในขณะเดียวกันก็มีเสน่ห์ดึงดูดใจได้อย่างน่าพิศวง แน่นอนที่สุดที่ว่าเขารู้จักงานประพันธ์ของกวีฝรั่งเศส Charles Baudelaire ซึ่งวรรณกรรมเอกของเขา คือ **Les Fleurs du Mal** เป็น "วรรณกรรมเมือง" ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ซึ่งคนตะวันตกยอมรับกันมาจนกระทั่งทุกวันนี้ เป็นที่ทราบกันว่า เบรคชท์สนใจงานประพันธ์ของ Paul Verlaine และ Arthur Rimbaud มากในขณะนั้น และในเรื่อง **ในดงดิบของเมืองใหญ่** เบรคชท์ก็ได้ดัดและแปลงข้อความหลายตอนจากงานประพันธ์ของ Rimbaud มาด้วย[47] ประเด็นสำคัญก็คือว่า ภาพของเมืองใหญ่ คือเมืองชิคาโก ในละครเรื่องนี้ เป็นภาพที่สลับซับซ้อน และกินความหลายนัย ถ้าดูอย่างผิวเผินเราอาจจะมองเห็นว่าเมืองใหญ่เป็นเสมือน "ดงดิบ" ที่เต็มไปด้วยสัตว์ร้ายนานาชนิด แต่ใน "ดงดิบ" นี้ก็มีอะไรมีความเร้นลับ มีเสน่ห์ มีมนต์ขลังบางอย่างซึ่งทำให้คนที่ติดอยู่กับเมืองใหญ่แล้วไม่อาจผละหนีไปอีกได้ ดังเช่น Garga ตัวเอกของเรื่องซึ่งผ่านชีวิตในเมืองใหญ่มาอย่างโชกโชน และก็อาจจะเรียกได้ว่า แผลเต็มตัว แต่ก็ยังตัดสินใจไปตั้งต้นชีวิตใหม่ในมหานครนิวยอร์ก

สำหรับเบรคชท์เองเป็นคนเมืองเล็กที่ไปใช้ชีวิตในเมืองใหญ่ คือ ในตอนแรกไปศึกษาที่มิวนิค และต่อมาก็ได้ใช้ชีวิตอยู่ในมหานครเบอร์ลิน แต่การที่เขาเลือกฉากเมืองชิคาโก สำหรับละครเรื่องนี้ก็เห็นจะเป็นไปตามความรู้สึกของคนเยอรมันในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งคิดว่าตนเองอยู่ในโลกที่คับแคบและล้าหลังในทางวัตถุ และมองอเมริกาว่าเป็นโลกใหม่ที่ก้าวหน้า ซึ่งอาจจะรวมไปถึงความก้าวหน้าในทางเทคโนโลยีที่เห็นได้จากตึกระฟ้า หรือศิลปะใหม่ๆ เช่น เพลงแจ๊ส ซึ่งเบรคชท์รู้จักดี[48] ภาพของอเมริกาในละครเรื่องนี้เป็นภาพที่ยุ่งเหยิงสับสน เป็นโลกของวัตถุ ซึ่งผู้คนจะต้องแก่งแย่งกัน เป็นโลกของเงินและธุรกิจ มีการหักหลังกันในเรื่องของการค้า มีการข่มขู่กันด้วยการใช้หนังสือพิมพ์เป็นเครื่องมือ แต่เราจะต้องยอมรับว่าในละครเรื่องนี้ แม้ว่า เบรคชท์ จะบรรยายภาพของสังคมทุนนิยมไว้อย่างแจ่มชัด แต่เขาไม่ได้ชี้ชวนให้ผู้ดูผู้ชมตีความภาพชีวิตของเมืองใหญ่ไปในทางการเมืองแต่ประการใด เวลาสำหรับวรรณกรรมการเมืองเต็มรูปยังมาไม่ถึง เขาเพียงแต่ชี้ให้เห็นถึงลักษณะที่ไร้ความหมายของชีวิตคนเมืองเท่านั้น ซึ่งเขาอยากจะมองในเชิงปรัชญามากกว่าอย่างอื่น

เนื้อเรื่องของ **ในดงดิบของเมืองใหญ่** เป็นสิ่งที่เหลือเชื่อ และถ้าดูอย่างผิวเผินไม่ค่อยจะสมจริงนัก George Garga เป็นลูกจ้างอยู่ในร้านหนังสือเช่าแห่งหนึ่ง เขากับครอบครัวเป็นคนชนบท

ที่ย้ายเข้ามาอยู่ในเมือง ชิคาโก วันดีคืนดีพ่อค้าไม้ชาวมาเลย์ ชื่อ Shlink ก็เข้ามาในร้าน และก็ท้าทาย Garga ในเรื่องที่ไม่น่าที่จะเป็นไปได้ คือ จะขอให้ Garga ออกความเห็นของเขาเกี่ยวกับหนังสือเล่มหนึ่ง โดยยินดีที่จะจ่ายเงินให้เป็นค่าตอบแทนในอัตราที่สูง ในตอนแรก Garga ไม่ยอม Shlink กับพรรคพวกจึงตีรวนและทำร้านหนังสือเสียหาย เป็นผลให้ Garga ถูกเจ้าของร้านคือ Maynes ไล่ออก ในที่สุด Garga ก็รับการท้าทายของ Shlink ให้มาต่อสู้กันว่าใครจะประทุษร้ายใครได้อย่างไร Shlink วางเดิมพันด้วยการยกกิจการค้าไม้ของเขาให้ Garga แต่ก็วางแผนโค่น Garga ในขณะเดียวกัน เขากับสมุนสามารถที่จะหลอกลวงคู่รักของ Garga คือ Jane กับน้องสาวของ Garga คือ Marie ให้ไปเป็นโสเภณีได้ ในขณะเดียวกัน Shlink ก็เผยความลับเกี่ยวกับการดำเนินธุรกิจของ Garga ที่ผิดกฎหมายให้แก่ตำรวจ ซึ่งมีผลให้ Garga ต้องติดคุก 3 ปี Garga แก้แค้นด้วยการส่งจดหมายก่อนจะพ้นโทษเพียงไม่กี่วันไปยังหนังสือพิมพ์ฉบับหนึ่งว่า Shlink ข่มขืนน้องสาวของเขา ในขณะที่ฝูงคนกำลังจะตามมาลงประชาทัณฑ์ต่อ Shlink เขากับ Shlink ก็กลับหนีไปด้วยกันยังชนบทแห่งหนึ่งใกล้ทะเลสาบมิชิแกน Shlink ยกกิจการค้าไม้ที่เขาได้กู้ขึ้นมาแล้วให้แก่ Garga แล้วยังสารภาพความรักแบบวิปริตต่อ Garga เมื่อฝูงคนที่ติดตามเขามาเข้ามาใกล้ตัวเข้าทุกที Shlink ก็ตัดสินใจกินยาตาย แทนที่ Garga จะเห็นดีกับกิจการที่ได้รับสืบทอดมาเขากลับเผาโกดังไม้เสีย แล้วเดินทางไปตั้งต้นชีวิตใหม่ที่นิวยอร์ก

ทั้งเนื้อเรื่องและการดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างไม่มีเหตุมีผล เป็นการท้าทายการแต่งละครแบบประเพณี ซึ่งถ้าเทียบกับ **บาล** แล้ว ละครเรื่องแรกของเขายังจัดว่ามีแบบแผนมากกว่า แม้แต่บทเจรจาในละครเรื่อง ***ในดงดิบแห่งเมืองใหญ่*** ก็เป็นไปอย่างไม่เป็นเหตุเป็นผล คือ ผู้แต่งจงใจจะให้ตัวละครตอบโต้กันในสิ่งที่จะทำให้ผู้ชมคิดว่าเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดก็คือ ในตอนเริ่มเรื่องซึ่งแน่นอนที่สุดที่จะต้องสร้างความฉงนสนเท่ห์ให้แก่ผู้ชม

> **"ชลิงค์ :** ผมให้คุณ 40 ดอลล่าร์ ถ้าคุณจะให้ความเห็นเกี่ยวกับหนังสือเล่มนี้ ซึ่งผมไม่รู้จักเลย และก็ไม่มีความหมายอะไรสำหรับผม
>
> **การ์กา :** ผมจะขายความเห็นของ เยนเซน และของ แร็งโบด์ ให้คุณ แต่ผมจะไม่ยอมขายความคิดของผมเองเกี่ยวกับหนังสือเรื่องนี้
>
> **ชลิงค์ :** อันที่จริงความคิดของคุณก็ไม่มีความหมายอะไรสำหรับผม นอกจากว่าผมต้องการจะซื้อมันเท่านั้น"[49]

มีผู้ให้ความเห็นเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ไว้ว่าอาจจะเป็น "absurd drama" เรื่องแรกของประวัติการละครตะวันตกก็ได้ เพราะเป็นการแสดงออกซึ่งสภาวการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งมีความหมายในตัวของมันเอง โดยไม่ต้องเป็นไปตามตรรกวิสัยอันใด หรือเป็นเหตุเป็นผลต่อสิ่งอื่นใด[50] ความจริงมีอยู่ว่า เบรคชท์ มีความทะเยอทะยานสูงที่จะสร้างละครปรัชญาที่ชี้ให้เห็นถึงความวุ่นวายสับสนของชีวิตมนุษย์ ให้เห็นถึงความไร้ความหมายของชีวิตนั้นในหลายแง่มุม และในขณะเดียวกันเขาก็เลือกที่จะใช้เครื่องมือในการแสดงออกที่มีความสับสนวุ่นวายทัดเทียมกับตัวเนื้อหาเอง นั่นคือ ที่มาของปัญหา

ใหญ่ของละครเรื่องนี้ เราอาจจะต้องตั้งคำถามว่า การแสดงออกซึ่งความว้าวุ่นของชีวิตมนุษย์จะต้องเป็นไปด้วยวิธีการที่สับสนด้วยหรือ คำตอบของเบรคชท์ในตอนนี้ก็คงจะเป็นว่า "ใช่" ในคำนำสั้น ๆ ของละครเรื่องนี้ เบรคชท์ได้แนะนำผู้ชมไว้ว่า

"ท่านกำลังจะได้ชมการต่อสู้ระหว่างคนสองคน ซึ่งเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้ และท่านจะได้เห็นความพินาศของครอบครัวหนึ่ง... โปรดอย่าได้ปวดเศียรเวียนเกล้าในการแสวงหาต้นเหตุของการต่อสู้นี้เลย ..."[51]

ในการดำเนินเรื่อง เบรคชท์ ก็ทำตามหลักการข้อนี้ที่เขาตั้งไว้ คือ พฤติกรรมของตัวละครของเขาเป็นสิ่งที่ไม่สามารถอธิบายได้ด้วยเหตุผล โดยที่เจ้าตัวเองก็กระทำการสิ่งใดไปโดยที่ไม่ทราบสาเหตุอีกเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น ในตอนที่ Garga ตกลงรับคำท้าของ Shlink การโต้ตอบระหว่างชายทั้งสองเป็นไปตามวิธีการที่เบรคชท์กำหนดไว้

"การ์กา : ผมจะจัดการกับคุณให้เรียบราบไปเลย (ถือปืนอยู่ในมือ) ตาต่อตา ฟันต่อฟัน

ชลิงค์ : คุณตกลงรับการต่อสู้หรือ

การ์กา : ใช่ ตกลง โดยไม่มีเงื่อนไขใด ๆ ทั้งสิ้น

ชลิงค์ : และโดยไม่ถามหาเหตุผลกระนั้นหรือ

การ์กา : โดยไม่ถามหาเหตุผล ..."[52]

การทุ่มชีวิตทั้งชีวิตเป็นเดิมพันใน "การต่อสู้" ที่ไม่มีสาเหตุ และไม่แน่ว่าจะเป็นการต่อสู้ในรูปใด ดูจะเป็นลักษณะที่แท้จริงของตัวละครเอกในเรื่องนี้ คือ พร้อมที่จะกระทำสิ่งที่ไม่มีความหมายใด ๆ สำหรับตน ซึ่งพฤติกรรมทำนองนี้เกิดขึ้นโดยสม่ำเสมอตลอดเรื่อง ในตอนที่ Shlink ยกกิจการค้าไม้ให้แก่ Garga ก็เช่นกัน Garga ก็รับข้อเสนอโดยไม่รู้เหตุผล

"เขายกกิจการค้าไม้ให้ฉัน ฉันไม่เข้าใจอะไรเลย แต่ฉันก็รับแต่โดยดี"[53]

เบรคชท์ ต้องการจะสร้างวรรณกรรมที่มีความหมายทางปรัชญา โดยที่ไม่ต้องการจะพะวงถึงความหมายในระดับของความสัมพันธ์ส่วนบุคคล เขาต้องการจะชี้ให้เห็นถึงปัญหาที่อยู่ในระดับที่สูงเกินความเข้าใจในขั้นของสามัญสำนึก การที่ Garga กับ Shlink ต่อสู้กันด้วยวิธีการที่คนสามัญธรรมดาอาจจะไม่อาจเข้าใจได้นั้น เป็นเรื่องของปัญหาอภิปรัชญาที่เกี่ยวพันถึงความไร้ความหมายของการกระทำทั้งหลายทั้งปวงของมนุษย์ Shlink สรุปความตามแนวของผู้แต่งเอง เมื่อเขาพูดกับ Garga ว่า

"แกเข้าใจแล้วว่าเราน่ะเป็นเพื่อนกัน เป็นเพื่อนกันในการกระทำเชิงปรัชญา"[54]

ปรัชญาข้อนี้เป็นปรัชญาของการกระทำที่ไม่เป็นเหตุเป็นผลต่อใครและต่ออะไร มีคุณค่าในตัวของมันเอง ในแง่นี้ เราเห็นจะต้องจัดระดับในเรื่องของความเข้าใจเชิงปรัชญาของคู่ต่อสู้ทั้งสองไว้ต่างกัน Garga ยังมีลักษณะที่เป็นปุถุชนธรรมดามากกว่า Shlink เพราะเขายังติดอยู่กับความคิดของนักสู้ที่ว่าต้องมีแพ้มีชนะ และเขาต้องการจะเอาชนะคู่ต่อสู้ ในขณะที่ Shlink วางตัวอยู่ในระดับ

ที่เหนือกว่านั้นในแง่ของปรัชญา นั่นก็คือ เขาต้องการเป็นผู้กระทำการต่อสู้นั้นโดยไม่คิดถึงเรื่องแพ้เรื่องชนะ เขากล่าวกับ Garga ว่า

"...คุณไม่เข้าใจว่าเรื่องมันเป็นมาอย่างไร คุณต้องการความพินาศของผม แต่ผมต้องการเฉพาะการต่อสู้ ไม่ใช่การต่อสู้ทางร่างกาย แต่เป็นเรื่องการต่อสู้ทางใจ"[55]

ถ้าเช่นนั้นก็หมายความว่า Shlink ถือว่าการสร้างศัตรู การมีศัตรู เป็นสิ่งที่เป็นอาหารใจ การต่อสู้กับผู้อื่นเป็นทางที่จะทำให้ชีวิตของเขามีความหมายขึ้นมาบ้าง การประทุษร้ายผู้อื่นและการที่ผู้อื่นประทุษร้ายตอบเป็นสิ่งเดียวที่ทำให้เขาดำรงชีวิตอยู่ได้ ทั้งนี้เพราะ Shlink ทนความโดดเดี่ยวเดียวดายไม่ได้ แต่เขาก็ไม่สามารถที่จะมีความสัมพันธ์ทางใจกับใครได้อย่างจริงจัง อันที่จริง Marie ก็รักเขา แต่เขาก็ตอบสนองความรักนั้นไม่ได้จริงจังดังที่เขากล่าวกับ Marie ว่า

"ผมไม่รู้ว่าคนเมืองนี้เขาพูดกับคนรักของเขาว่าอย่างไร ถ้ามันจะช่วยคุณได้บ้าง ผมก็จะบอกว่าผมรักคุณ"[56]

ในบริบทของการเข้าพระเข้านาง คำพูดของ Shlink ต่อ Marie ไม่มีความหมายอะไร เพราะความสัมพันธ์ทางชู้สาวระหว่างชายกับหญิงในที่นี้ไม่ได้ช่วยให้เขาคลายความโดดเดี่ยวเดียวดายไปได้ ในทางตรงกันข้ามเขามีความรู้สึกในเรื่องของความรักต่อ Garga ซึ่งในตอนสุดท้ายของเรื่องเขาก็สารภาพความรักนั้นต่อ Garga ซึ่งในแง่หนึ่งเราอาจจะมองเห็นว่าเป็นสิ่งวิปริต แต่ในบริบทของเรื่อง บุคคลเดียวที่จะผ่อนคลายความอ้างว้างของ Shlink ได้ ก็มีแต่ Garga เท่านั้น เพราะคนๆ เดียวที่ทำให้ชีวิตของเขามีความหมายก็คือคนที่เขาเลือกมาเป็นปฏิปักษ์ของเขาในการต่อสู้ที่เขาเองเป็นผู้ริเริ่มขึ้น ในแง่นี้ ศัตรูก็คือมิตร ศัตรูก็คือคนที่เขารัก เพราะเขาอยู่ได้ด้วยการต่อสู้ เขารักการต่อสู้ เมื่อ Shlink ตั้งเงื่อนไขให้กับชีวิตของเขาเองเช่นนี้แล้ว เขาก็ไม่มีทางเลือกอื่นในเมื่อคู่ต่อสู้ของเขาประกาศหย่าศึก Garga บอกกับ Shlink ด้วยคำพูดที่ชี้ให้เห็นถึงความน่าเบื่อของการต่อสู้ที่ดูจะยังมีความสำคัญสำหรับ Shlink

"ชลิงค์ ผมขอเลิกการต่อสู้ของเรา ในบีที่ 3 ในป่าริมทะเลสาบมิชิแกนแห่งนี้ เพราะไม่มีอะไรจะต่อสู้กันอีกต่อไปแล้ว การต่อสู้จึงยุติตั้งแต่บัดนี้ ผมไม่สามารถที่จะจบการต่อสู้นี้ด้วยการใช้มีดพร้าฆ่าฟันกัน ผมไม่เห็นว่าเราจำเป็นจะต้องมาพูดเรื่องใหญ่โตอะไรกัน รองเท้าผมมันปุปะไปทั่ว และไอ้สุนทรพจน์ของคุณมันก็ไม่ทำให้หัวแม่เท้าผมหายเหน็บหนาวไปได้ ว่ากันง่ายๆ นะชลิงค์ คนที่หนุ่มกว่าก็ชนะไปนั่นเอง"[57]

จุดจบของ Shlink ก็คือ การฆ่าตัวตาย เขาสำนึกดีว่า ความสัมพันธ์ที่แท้จริงระหว่างมนุษย์นั้นไม่มี เขายอมรับแต่โดยดีว่ามนุษย์สื่อสารกันไม่ได้สมบูรณ์ และความอ้างว้างเป็นสิ่งที่แก้ไขไม่ได้ Garga เองก็คิดเช่นกัน

"ชลิงค์ : ความอ้างว้างอันไม่รู้จบของคน ทำให้ความเป็นศัตรูกลายเป็นจุดหมายปลายทางที่เราไปไม่ถึง แม้แต่ในหมู่สัตว์มันก็เข้าใจกันเองไม่ได้

การ์กา : ภาษาก็ทำให้เราเข้าใจกันไม่ได้"[58]

ละครเรื่องในดงดิบของเมืองใหญ่ เป็นเรื่องที่ผู้แต่งพยายามจะสร้างขึ้นมาเพื่อชี้ให้เห็นถึง"ความโหดเหี้ยมทางปรัชญา"[59] ซึ่งเป็นประเพณีของละครตะวันตก ตั้งแต่ Shakespeare ผ่าน Büchner ไปยัง Absurd Drama ของ Ionesco และ Beckett ในยุคปัจจุบัน มีข้อความหลายตอนในละครเรื่องนี้ที่ชี้ให้เห็นว่า เบรคชท์ประสงค์ที่จะมีส่วนร่วมกับประเพณีนั้น ความโหดเหี้ยมทางปรัชญาของโลก แสดงออกมาด้วยการกระทำที่สร้างความหายนะให้แก่มวลมนุษย์ Garga ชี้ให้ Shlink เห็นว่า

"คุณต้องการแต่เพียงการต่อสู้เชิงปรัชญา แต่สิ่งที่คุณทิ้งไว้ก็คือ เลือดเนื้อที่ถูกเชือดเฉือน"[60]

นั่นคือ ข้อเตือนใจสำหรับคนที่ใช้มนุษย์เป็นเครื่องมือในการสนองตัณหาของตน ในท้ายที่สุดแล้วละครเรื่องนี้ชี้ให้เห็นถึงความโหดเหี้ยมของชะตากรรมมนุษย์ได้ไม่น้อยกว่าโศกนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่เลย คำพูดของเจ้าของโรงแรม Finny ราวกับจะเป็นเสียงสะท้อนมาจาก **King Lear** ของ Shakespeare ได้

"ขอให้ท่านจงพิจารณาสภาพของโลกนี้ให้ดี คน ๆ เดียวใช่ว่าจะพินาศหนเดียว เขาต้องพินาศอย่างน้อยถึงร้อยครั้ง"[61]

เหตุผลที่ว่าละครเรื่อง **Im Dickicht der Städte** ไม่เป็นที่ยอมรับกันว่า เป็นโศกนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่ ก็เพราะ เบรคชท์ ยังขาดความชำนาญในการที่จะผูกเรื่องและสร้างตัวละครที่จะเป็นพาหะแห่งปรัชญาชีวิตอันล้ำลึกได้ ปรัชญาที่กล่าวถึงจำต้องสำแดงออกมาในรูปของคำพูดที่ตัวละครกล่าวออกมา วรรณกรรมที่ยิ่งใหญ่มิใช่เป็นเรื่องของการบอกให้คนเชื่อ แต่จะต้องเป็นการสร้างโลกสมมุติแห่งวรรณศิลป์ขึ้นมาที่ยิ่งใหญ่พอที่จะทำให้คนเห็นได้ว่า โลกเป็นอย่างนี้ เบรคชท์ยังขาดวุฒิภาวะที่จะสร้างงานประเภทนี้ได้ ทางข้างหน้าของเขายังไปได้อีกไกลนัก

คนคือคน (Mann ist Mann)

ละครเรื่อง **คนคือคน** จัดได้ว่าเป็นละครที่ เบรคชท์ แต่งขึ้นเพื่อต้องการจะทดลองเทคนิคการแสดงบางประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเขานำเอาปัญหาของข้อขัดระหว่าง "ความจริง" (reality) กับ "ความลวง" (illusion) มาตีแผ่ในละครเรื่องนี้ และก็พยายามที่จะใช้ละครในลักษณะราวกับเป็น "ห้องทดลอง" หรือ "ห้องปฏิบัติการ" เพื่อที่จะศึกษาพฤติกรรมมนุษย์ในเรื่องที่ว่า อะไรเป็นความจริง อะไรเป็นความลวง

เบรคชท์ กำหนดให้ละครเรื่องนี้ดำเนินเรื่องในประเทศอินเดียในสมัยที่อังกฤษยังเป็นผู้ปกครองอาณานิคมอยู่ คนงานบรรจุของท่าเรือผู้หนึ่งชื่อ Galy Gay ตกลงกับภรรยาว่าวันนี้จะซื้อปลามาทำอาหารกินกัน แล้วก็ออกจากบ้านโดยตั้งใจว่าเมื่อซื้อปลาได้แล้วก็จะรีบกลับมา มิหนำซ้ำยังบอกกับภรรยาให้เตรียมติดไฟต้มน้ำเอาไว้ เพราะกลับมาจะได้ทำปลากินกันเสียเลย แต่มันก็เป็นการออกจากบ้านไปโดยที่ไม่มีวันกลับ ระหว่างทางขากลับเขาไปพบแม่หม้าย Leokadja Begbick ซึ่งเป็นเจ้าของร้านอาหารในค่ายทหาร Gay ก็เข้าไปช่วยเธอถือของไปส่งจนถึงค่ายและก็เลยลืมเรื่องปลาที่ตัวซื้อมาเสียด้วย เขาไปพบกับทหารอังกฤษ 3 คน ชื่อ Uria Shelly, Jesse Mahoney และ Polly Baker

ซึ่งกักตัวเขาไว้เพื่อช่วยในการปกปิดความผิดที่พวกเขาเองได้ไปทำเอาไว้ เรื่องมีอยู่ว่า ทหารทั้งสามกับเพื่อนอีกคนหนึ่งชื่อ Jeraiah Jip บุกเข้าไปขโมยของในวัดจีนแห่งหนึ่ง Jip โชคไม่ดีถูกประตูหนีบเอาผมหลุดไปกระบิหนึ่ง จึงไม่กล้ากลับค่ายเพราะกลัวว่าจะถูกจับได้ Sergeant Charles Fairchild ได้ทราบเบาะแสของเรื่องนี้และก็ประกาศจะเอาโทษสถานหนัก ทหารทุกคนกลัว Fairchild มาก เพราะเขาเป็นคนที่โหดร้ายจนมีสมญาว่า "นายห้า" (Der Fünfer) เพราะเคยฆ่าแขกอินเดียมาพร้อมกัน 5 คน ทางออกที่จะช่วย Jip ได้ก็คือหาคนมาแทน Jip ในตอนที่ต้องเข้าแถวและขานชื่อรายตัว Galy Gay ยอมเล่นบทเป็นตัวแทน Jip และก็เล่นบทได้ดี โดยไม่มีใครจับได้ว่าเขาเป็น Jip ตัวปลอม นั่นคือต้นเรื่องของปมปัญหาเกี่ยวกับ "ความจริง" และ "ความลวง" เมื่อเพื่อนทั้งสามไปที่วัดเพื่อจะเอาตัว Jip กลับมา พระเจ้าของวัดกลับไม่ยอมปล่อยตัว Jip เพราะพระได้ให้ Jip ซึ่งเมามายจนแทบจะไม่รู้สึกตัวเล่นบทเป็นเทพเจ้าจนมีคนหลงเชื่อ และเอาเงินทองมาบูชาวัดกันอย่างล้นหลาม นั่นคืออีกกรณีของเรื่อง "ความลวง" กับ "ความจริง" พวกทหารจึงจำเป็นที่จะต้องกักตัว Galy Gay ไว้ต่อไป ซึ่งในตอนนี้ Gay ปฏิเสธ พวกทหารจึงต้องหากลลวง Galy Gay ต่อไป โดยให้เขาเป็นตัวตั้งตัวตีในการขายช้างตัวหนึ่ง คนที่มาซื้อช้างก็คือแม่หม้าย Begbick นั่นเอง Gay เมามายจนไม่รู้ว่าช้างที่เขานำไปขายนั้นเป็นช้างปลอมที่พวกทหารสร้างขึ้นมา เมื่อความแตก Galy Gay ก็ถูกกล่าวหาว่าเป็นนักต้มมนุษย์ และถูกตัดสินประหารโดยวินัยของทหาร เรื่องของช้างปลอมก็เป็นอีกกรณีหนึ่งของ "ความจริง" กับ "ความลวง" เมื่อเขาถูกนำไปประหาร Galy Gay ตกใจจนเป็นลมพับไป ความจริงก็ปรากฏว่า ทหารที่ได้รับคำสั่งให้มาประหารเขานั้นใช้กระสุนปลอม ซึ่งก็เป็นอีกครั้งหนึ่งที่เราได้เห็นข้อขัดระหว่าง "ความจริง" กับ "ความลวง" เมื่อ Galy Gay ฟื้นคืนสติขึ้นมา เขาก็ประกาศตัวว่า เขาเป็นพลทหาร Jip และถึงกับทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศเกียรติคุณ (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า "Begräbnisrede") ให้แก่ Galy Gay ผู้ล่วงลับไปแล้ว คือ ประกาศความตายของตัวเองทั้ง ๆ ที่ยังไม่ตาย นั่นก็เป็นอีกกรณีหนึ่งของการสร้างข้อขัดระหว่าง "ความจริง" กับ "ความลวง" Galy Gay ในนามของ Jip ออกเดินทางไปกับกองทัพ และทำหน้าที่ทหารได้อย่างดีเยี่ยมด้วยการบุกเข้าตีปราการ Sir El Dchowr ได้สำเร็จ Jip ตัวจริงปรากฏตัวอีกครั้งหนึ่ง แต่ไม่มีใครยอมรับว่าเขาคือตัวจริง นั่นคือ "ความลวง" ได้มีอำนาจเหนือ "ความจริง" ขึ้นมาเสียแล้ว เรื่องจบลงด้วยการที่ Jip ตัวปลอมนำพรรคพวกข้ามแดนไปยังทิเบตได้อย่างสะดวกสบาย และเขาก็ขอบัตรประจำตัวของเพื่อนทหารทั้งสามคนมาเก็บไว้ เท่ากับเป็นการประกาศว่า การที่ว่าใครเป็นใครนั้นไม่ใช่เป็นสิ่งที่สำคัญเสียแล้ว เพราะ "คนก็คือคน"

การที่ เบรคชท์ ตั้งชื่อเรื่องไว้ว่า "คนคือคน" ก็เท่ากับเป็นการสรุปแก่นของเรื่องไว้ให้เราท่านได้เข้าใจแล้ว ความหมายที่แท้จริงของเรื่องปรากฏอยู่ในบทตอนที่ Polly กับ Uria ถกเถียงกันถึงเรื่องที่ Galy Gay สวมบทใหม่ได้อย่างแนบเนียน จนถึงกับปฏิเสธกับภรรยาของเขาเองว่า เขาไม่ใช่ Galy Gay

> "**พอลลี่ :** มันจะเป็นไปได้จริงหรือ ยูรีอา ? คน ๆ หนึ่งจะกลายเป็นคนอีกคนหนึ่ง ?
> **ยูรีอา :** เป็นไปได้สิ คน ๆ หนึ่งก็เหมือนกับคนอีกคนหนึ่ง คนก็คือคน"[62]

ความหมายของคำว่า "คนคือคน" นั้น อาจจะมิใช่เป็นการเน้นถึงคุณค่าอันสูงส่งของความเป็นมนุษย์ในแง่ของมนุษยธรรมวิทยาตามแบบแผนของประเพณีตะวันตก เราจำเป็นจะต้องทำความเข้าใจกับข้อแตกต่างระหว่างความคิดของเบรคชท์กับความคิดแบบประเพณีเสียก่อน คนยุโรปซึ่งได้รับสืบทอดประเพณีความคิดมาจากวัฒนธรรมกรีก นับตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาเป็นต้นมา มีความเชื่อในคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ว่าเป็นคุณค่าอันสูงสุด นักปราชญ์ตะวันตกเป็นจำนวนมากก็ยึดถือในเรื่องคุณค่านี้ เยอรมนีเป็นแหล่งกำเนิดของปรัชญาเชิงอุดมคติ ดังที่เราอาจจะเห็นได้จากปรัชญาของ Immanuel Kant ซึ่งเน้นถึงความเป็นมนุษย์ในแง่ที่ว่าเราจะต้องไม่นำเอามนุษย์มาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อบรรลุถึงจุดประสงค์ในแง่ของประโยชน์ แต่ละครเรื่อง "คนคือคน" นี้ให้ทัศนะที่ตรงกันข้ามกับปรัชญาที่เรียกกันว่า "อุดมคติเยอรมัน" (Deutscher Idealismus) คนถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือของคนบางคนเพื่อความอยู่รอดของคนเหล่านั้น ตรงกันข้ามกับตัวละครในละครเรื่องแรก ๆ ของ เบรคชท์ เช่น Garga ในเรื่อง **ในดงดิบของเมืองใหญ่** หรือ Kragler ในเรื่อง **เสียงกลองในยามค่ำ** ซึ่งบุคคลเหล่านั้นเป็นตัวของตัวเอง ตัวเอกของเรื่อง **คนคือคน** เป็นบุคคลซึ่งเปลี่ยนแปลงได้ง่ายตามสภาพแวดล้อม เขาเป็นตัวแทนของคนสมัยใหม่จำพวกหนึ่งที่ไม่คิดถึงคุณค่าสูงสุดของความเป็นมนุษย์ในทางตรงกันข้าม เบรคชท์กำหนดให้ตัวละครของเขายึดลักษณะสัมพัทธ์ (relative) หรือ ความไม่ตายตัว ความไม่แน่นอนของสรรพสิ่งทั้งปวง คำว่า "relative" ได้เข้ามาแทนที่คำว่า "absolute" ในปรัชญาชีวิตของคนสมัยใหม่พวกนี้เสียแล้ว Jesse ประกาศทัศนะของเขาอย่างโจ่งแจ้งต่อแม่หม้าย Begbick ว่า

ภาพที่ 3 การแสดงละครเรื่อง **คนคือคน** ที่เบอร์ลิน เมื่อปี 1931

"มนุษย์ไม่มีความสำคัญอะไร วิทยาการสมัยใหม่ได้พิสูจน์แล้วว่าทุกสิ่งทุกอย่างไม่มีอะไรตายตัว หมายความว่าอย่างไรหรือ ? โต๊ะ ม้านั่ง น้ำ ช้อน รองเท้า ทุกอย่างมันไม่ตายตัวทั้งนั้น เธอหม้าย

เบ็กบิค ฉันเอง ... ก็ไม่ตายตัว มองตาฉันสิ หม้ายเบ็กบิค เรากำลังอยู่ในช่วงเวลาที่มีความสำคัญมาก มนุษย์เราอยู่ตรงกลางก็จริงอยู่ แต่มันก็ไม่เที่ยงแท้แน่นอนอะไร"[63]

เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว การยึดมั่นถือมั่นในเอกลักษณ์ของปัจเจกบุคคล จึงนับได้ว่าเป็นสิ่งที่ตัวละครส่วนใหญ่ในเรื่องนี้คิดว่ามิใช่สิ่งสำคัญอีกต่อไป ก็เห็นจะมีแต่ Sergeant Fairchild เท่านั้นที่ยังผูกติดอยู่กับความคิดเก่า ๆ ว่า เขาเป็นทหารและจะต้องรักษาบุคลิกภาพที่แท้จริงของทหารไว้ให้ได้ นั่นก็คือจะต้องไม่ยอมตกเป็นทาสของกามารมณ์ เมื่อ Fairchild เอ่ยถึงชื่อของเขาว่าเป็นชื่อที่ประวัติศาสตร์ได้จารึกไว้แล้ว เขาจึงจะยอมเสียชื่อไม่ได้ Galy Gay ก็เตือนเขาว่า

"หยุดเถอะ อย่าไปทำอะไรกับชื่อของเธอเลย ชื่อคนมันมีอะไรที่ไม่แน่ไม่นอน จะไปยึดมั่นถือมั่นอะไรกับมัน"[64]

สำหรับตัวของ Galy Gay นั้น เรื่องของการไม่ยึดมั่นถือมั่นในอัตตา หรือในความเป็นตัวของตัวเองนั้นแสดงออกมาให้เห็นได้หลายนัย เราได้เห็นมาตั้งแต่ต้นแล้วว่า เขาเป็นคนที่ "ปฏิเสธใครไม่เป็น"[65] และบุคลิกภาพในด้านนี้ของเขาก็ได้รับการเอ่ยถึงอยู่บ่อยครั้ง เขาออกจากบ้านเพื่อจะไปซื้อปลา แต่พอมาพบแม่หม้าย Begbick เขาก็ลืมเรื่องปลาไปเสียแล้ว เมื่ออุปนิสัยเขาเป็นอย่างนี้ ก็ไม่น่าแปลกอะไรที่เขาจะปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปได้เรื่อย แต่ เบรคชท์ มักจะไม่นิยมสร้างตัวละครที่เรียกได้ว่ามีมิติเดียว เขามักจะชอบสร้างบุคลิกภาพที่ซับซ้อนให้แก่ตัวละครของเขาอยู่เสมอ ในกรณีของ Galy Gay นั้น การที่เขายอมเล่นบทแทน Jip นั้น ก็มีเรื่องของผลประโยชน์เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเหมือนกัน ทั้ง Uria และ Jesse ชักชวนให้ Galy Gay เล่นบททหารปลอมต่อไปก็ด้วยคำว่า "ธุรกิจ" (Geschäft) ซึ่ง Galy Gay ก็อดที่จะเกิดกิเลสกับเรื่องของ "ธุรกิจ" ไม่ได้ และก็ด้วย "ธุรกิจ" นี่เอง ที่ทำให้เขาต้องเจ็บตัวในเมื่อเขาถูกหลอกด้วยเรื่องของช้างปลอม แต่สิ่งที่น่าสังเกตเกี่ยวกับ Galy Gay ก็คือ สิ่งที่เขาคิดว่าเป็นละคร สิ่งที่เขาคิดว่าเป็นบทที่จะต้องแสดงชั่วคราว ได้กลายมาเป็นชีวิตจริงไปเสียแล้วในตอนท้ายของเรื่อง ราวกับเป็นตัวละครที่สวมหน้ากากไว้เพื่อการแสดง แต่หน้ากากนั้นติดกับใบหน้าของเขาเสียจนแกะไม่หลุดแล้ว ฉากที่ Galy Gay เดินทางไปแนวหน้าด้วยรถไฟเป็นฉากที่น่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะในตอนแรกเมื่อถามชื่อเขาว่า เขาชื่ออะไร เขาก็ยังตอบว่า เขาชื่อ Galy Gay แต่ในตอนท้ายของฉากนั้น เขาถามเพื่อนร่วมทางว่า เขามาไกลจากต้นทางเท่าไรแล้ว เมื่อได้รับคำตอบว่า ถ้าเดินกลับจะใช้เวลา 100 วัน เขาก็สำนึกได้แล้วว่าเขาไม่มีทางกลับเสียแล้ว เมื่อ Begbick ถามเขาในตอนท้ายว่า เขาชื่ออะไร เขาก็ตอบอย่างโจ่งแจ้งว่าเขาชื่อ Jeraiah Jip[66]

ละครเรื่อง **Mann ist Mann** มีลักษณะที่เป็นละครชวนหัว เราไม่อาจรู้ได้ว่า เราควรจะจริงจังกับเรื่องราวตอนใดเพียงใด ยกตัวอย่างเช่น เรื่องของกรณีช้างปลอม ที่ทำให้ Galy Gay ต้องเสียท่าจนถึงกับถูกส่งไปประหาร เบรคชท์แต่งละครตอนนี้เป็นอีกตอนหนึ่งต่างหาก เป็นไปในทำนอง "ละครในละคร" (a play within a play) แบบ **Hamlet** ของ Shakespeare โดยกำหนดให้มีตัวละครตัวหนึ่งคือ Uria ออกมาประกาศว่า เป็นตอนที่ 1–2–3 เป็นต้น ดังนั้น เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงนี้ จึงมีลักษณะที่เป็น "ความลวงทางการละคร" (dramatic illusion) น้อยกว่าในตอนอื่น ๆ

ของเรื่อง เพราะผู้ดูรู้ว่า เป็น "ละครในละคร" ดังนั้น เมื่อถึงตอนที่ Galy Gay กระทำพิธีกล่าวคำไว้อาลัยให้แก่ตนเอง ผู้ดูก็จะเข้าใจว่าทั้งหมดนี้เป็น "ละคร" โดยที่มิได้เกิดอารมณ์เห็นอกเห็นใจหรือสงสาร Galy Gay แต่ประการใด นั่นคือ ลักษณะของ "ละครชวนหัว" ซึ่งเบรคชท์ ก็จงใจจะให้เป็นเช่นนั้น โดยที่เขาเรียกละครเรื่องนี้ว่าเป็น "Lustspiel"

การที่มนุษย์เปลี่ยนแปลงได้ง่าย ๆ นั้น ในละครเรื่องนี้ผู้แต่งมิได้มุ่งที่จะชักชวนหรือชี้ชวนให้ผู้ชมเก็บไปคิดว่า เหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น เบรคชท์ดูจงใจจะให้เรารับว่าโลกเป็นเช่นนี้ เขาแทรกกวีนิพนธ์ที่มีลักษณะเป็นการ "ตีความ" โดยตัวผู้แต่งเองเข้าไว้ ระหว่างฉากที่ 8 กับ ฉากที่ 9 ที่เขาเรียกว่าเป็น "บทแทรก" (Zwischenspruch) ซึ่งมีใจความตอนหนึ่งว่า

> "มิสเตอร์เบรคชท์ยืนยันว่า คนก็คือคน
> และนั่นก็เป็นสิ่งที่ใคร ๆ ก็กล่าวได้
> แต่มิสเตอร์เบรคชท์พิสูจน์ให้เห็นได้ด้วย
> ว่าเราจะทำคนให้เป็นอย่างนั้นอย่างนี้ก็ได้ตามใจเรา
> ในคืนนี้เรานำคน ๆ หนึ่งมายกเครื่องเหมือนกับรถยนต์
> โดยที่เขาไม่ได้สูญเสียอะไรไปเลย
> เราจะทำกับเขาอย่างมีมนุษยธรรม
> เราจะขอร้องเขาอย่างจริงจัง แต่โดยไม่ต้องฝืนใจกัน
> ให้เขาปรับตัวให้เข้ากับวิถีของโลก . . ."[67]

สิ่งที่พึงสังเกตเกี่ยวกับข้อความนี้ ก็คือ การเปรียบคนกับเครื่องจักรกล นั่นคือ การมองโลกตามแบบแผนของวัตถุนิยม เราใช้คนเป็น "เครื่องมือ" ได้ เรา "ยกเครื่อง" คนได้เช่นเดียวกับยกเครื่องรถยนต์ ดังนั้น การที่ Galy Gay จะเปลี่ยนไปเล่นบทของ Jip ก็เป็นสิ่งเป็นไปได้ตามปกติวิสัยของโลกที่ดำเนินไปเยี่ยงเครื่องจักรกล คือ ไม่มีเรื่องของอารมณ์ความรู้สึก เรื่องของการดีใจเสียใจเข้ามาเกี่ยว ซึ่งเบรคชท์ก็ดำเนินเรื่องไปในทำนองนี้ เราไม่ได้เห็นว่า Galy Gay แสดงความรู้สึกส่วนตัวไปในทางใดทางหนึ่ง ในการที่เขาต้องมาทำหน้าที่ของ Jip แม้แต่ในตอนที่เขาปฏิเสธว่าเขาไม่รู้จักภรรยาของเขา เขาก็ทำไปราวกับว่าเป็นสิ่งที่เป็นไปโดยธรรมชาติ ข้อความที่สำคัญอีกตอนหนึ่งก็คือ การที่เขาถูกขอร้องให้ "ปรับตัวให้เข้ากับวิถีของโลก"[68] นั่นก็คือ แนวทางการดำเนินชีวิตแบบใหม่ ที่ถือว่าเรื่องของส่วนรวม เรื่องของคนหมู่มาก เป็นสิ่งที่เราจะต้องตาม คือ เป็นไปตามแบบแผนสังคมนิยม ที่เบรคชท์กำลังเริ่มจะหันมาสนใจอย่างจริงจังในตอนที่เขานำละครเรื่องนี้ออกแสดงในปี 1926 แต่ถ้าเราไม่นำเอาเรื่องของความคิดทางสังคมและการเมืองเข้ามาพิจารณาในที่นี้ เราก็อาจจะคิดว่าการดำเนินชีวิตแบบนี้เป็นเรื่องของการเอาตัวรอด คือ การไม่ขวางโลก การเลี่ยงวีรกรรมแบบวีรบุรุษในละครคลาสสิคของเยอรมัน ซึ่งเบรคชท์ไม่ชอบมาตั้งแต่ไหนแต่ไรแล้ว แต่ปัญหาเรื่องของการที่คนเปลี่ยนได้ และการปรับตัวให้เข้ากับโลกนั้นเป็นปัญหาที่จะติดตามเบรคชท์ต่อไปในการสร้างวรรณกรรมละครของเขา เรื่องของการที่สามีปฏิเสธไม่รู้จักภรรยาในเรื่อง **คนคือคน** นี้ ก็เทียบเคียงได้กับการที่

แม่ปฏิเสธว่าไม่รู้จักลูก เพียงเพื่อจะเอาตัวรอด ในเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** ละครเอกยุคหลังของเบรคชท์ และการที่ Galy Gay เลือกทางเดินที่จะมิให้เกิดข้อขัดแย้งกับคนส่วนใหญ่ ก็เป็นหนทางเดียวกับที่กาลิเลโอยอมถอนคำพูดเพื่อมิให้ถูกลงทัณฑ์ ในเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** ละครเอกของ เบรคชท์ อีกเรื่องหนึ่งนั่นเอง ข้อแตกต่างอยู่ที่ว่า เบรคชท์ ตอนหนุ่มแต่งละครเรื่อง **"คนคือคน"** ขึ้นมาในลักษณะของละครชวนหัวแบบเต็มรูป คือ เลี่ยงไม่เข้าสู่ปัญหาเชิงจริยธรรม ซึ่งในเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** และ **ชีวิตของกาลิเลโอ** เขานำปัญหาดังกล่าวมาเป็นแก่นของเรื่องทีเดียว และก็ทำให้ละคร 2 เรื่องที่เอ่ยมานี้กลายเป็นเรื่องที่ทำให้ผู้อ่านผู้ชม และนักวิจารณ์ยังนั่งขบคิดถึงปัญหาดังกล่าวมาจนกระทั่งทุกวันนี้

มีลักษณะบางอย่างของละครเรื่อง **คนคือคน** นี้ที่ถือได้ว่าเป็นลักษณะที่ เบรคชท์ ชอบนำมาใช้ในละครของเขา เรื่องของความไร้ความหมายของสงครามนั้นเป็นสิ่งที่เขาเน้นอยู่เสมอในวรรณกรรมของเขา ที่เห็นได้ชัดที่สุดก็คงจะเป็นเรื่อง **แม่คูราช ฯ** สำหรับในเรื่อง **คนคือคน** นี้ เราจะเห็นว่า ชีวิตทหารนั้นเป็นชีวิตที่จอมปลอม เป็นชีวิตที่เต็มไปด้วยความสะดวกสบายอย่างที่เราท่านคิดไม่ถึง Uria ชักชวนให้ Galy Gay เล่นบทบาทของพลทหาร Jip ต่อไป โดยที่สาธยายถึงความน่าพิสมัยของชีวิตทหาร ซึ่งในยามที่ไม่มีการสู้รบ ก็เรียกได้ว่า ใช้ชีวิตแบบอยู่เพื่อกิน เขากล่าวอย่างตรงไปตรงมาว่า "ชีวิตของทหารนั้นสบายมาก"[69] และนอกจากนี้ความยิ่งใหญ่ของทหารก็เป็นความยิ่งใหญ่ที่จอมปลอมอีกเช่นกัน Sergeant Fairchild เป็นตัวอย่างของทหารที่สร้างชื่อเสียงด้วยความโหดร้ายทารุณ และก็ภาคภูมิใจในชื่อเสียงนั้น เรื่องของนายสิบผู้นี้มีอะไรที่น่าขำและก็น่าสมเพชพร้อมกันไป นั่นก็คือ เขาต้องการให้ผู้ที่อยู่ใต้บังคับบัญชาของเขาอยู่ในระเบียบวินัยอย่างเคร่งครัด แต่ตัวเขาเองกลับปกครองตนเองไม่ได้ เพราะเป็นผู้ที่ตกอยู่ในห้วงแห่งกามารมณ์ และในตอนสุดท้ายของเรื่องเขาก็ตัดสินใจแบบชายชาติทหารอีกเช่นกันที่จะรักษาความเป็นทหารของเขาไว้ให้ได้ ทางดับกิเลสตัณหาของเขาก็คือตัดสินใจ "ตอน" ตัวเอง เรื่องของการสู้รบก็เป็นสิ่งที่น่าขบขันอีกเช่นกัน ผู้ที่สร้างวีรกรรมขึ้นมาได้ก็คือ Galy Gay ทหารตัวปลอมซึ่งไม่เคยเป็นทหารมาก่อนและไม่เคยได้รับการฝึกฝนมาแต่อย่างใดเลยดังที่ได้กล่าวมาแล้ว เบรคชท์ ต้องการแต่เพียงจะแต่งละครชวนหัว จึงมิได้นำเรื่องของความโหดเหี้ยมและความไร้ความหมายของสงครามมาเป็นแก่นของละครเรื่องนี้

กล่าวโดยสรุปแล้ว ละครเรื่อง **คนคือคน** มีลักษณะที่เป็นนวกรรมในเรื่องของเทคนิคการแสดงอยู่หลายประการ โดยที่เบรคชท์เองก็ยังมิได้มีโอกาสนำเอานวกรรมเหล่านี้มาสร้างขึ้นเป็นทฤษฎีการละคร ดังที่เขาจะได้ทำในระยะต่อมา เทคนิคบางอย่างที่เขานำมาใช้ชี้ทางไปสู่ละครแบบ "Epic Theatre" แล้ว เขาไม่ได้ดำเนินเรื่องอย่างเป็นแบบเป็นแผนเช่นละครประเพณี แต่มีการขัดจังหวะด้วยการที่ให้ตัวละครพูดกับผู้ดูโดยตรง หรือมีการนำกวีนิพนธ์เข้ามาแทรก ซึ่งเป็นกวีนิพนธ์แบบเพลงร้องที่ เบรคชท์ เรียกด้วยคำภาษาอังกฤษว่า "Songs" ตัวละครจะมีโอกาสได้ออกมาแสดงความคิดเห็นของตนเกี่ยวกับเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่ ดังเช่นในกรณีของ Uria ที่ออกมากล่าวนำการแสดงเป็นตอน ๆ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เพลงร้องบางเพลงก็มีลักษณะเป็นการสรุปความที่ตรงกับแก่นของเรื่อง และก็เป็นการชี้นำผู้ดูไปในตัว ดังเช่นเพลงของแม่หม้าย Begbick ที่ว่า

"จะไปไยดีอะไรกับคลื่น
ที่มาสลายตัวอยู่แทบเท้าของเจ้า ถ้าเท้า
ยังจ่อมน้ำอยู่ คลื่นลูกใหม่ ๆ
ก็จะมาสลายตัวอยู่แทบเท้าเจ้าอีกเช่นเดียวกัน"[70]

เพลงนี้ชื่อว่า "เพลงของสายธารแห่งสรรพสิ่ง" (Lied vom Fluß der Dinge) ซึ่งพ้องกับเรื่องของ "คนคือคน" ได้เป็นอย่างดี นั่นก็คือ เรื่องของความเปลี่ยนแปลงอันไม่รู้จบสิ้นของวิถีชีวิตมนุษย์ เราคงจะต้องชมเชยเบรคชท์ในฐานะที่นำเอาเรื่องเช่นนี้มาทำเป็นละครชวนหัวได้

อุปรากรของยาจก (Die Dreigroschenoper)

ละคร **อุปรากรของยาจก** หรือที่รู้จักกันในชื่อภาษาอังกฤษว่า **The Threepenny Opera** เป็นละครเรื่องแรกของ เบรคชท์ ที่ทำชื่อเสียงให้แก่เขาในระดับนานาชาติ เบรคชท์แต่งละครเรื่องนี้ร่วมกับนักประพันธ์เพลงชื่อ **Kurt Weill** และนำออกแสดงที่โรงละครที่มีชื่อเสียงมากของเบอร์ลิน คือ "**Theater am Schiffbauerdamm**" เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม ค.ศ. 1928 เราเห็นจะต้องยอมรับว่า ในฐานะที่เป็นละครเพลง บทบาทของคีตกวีก็มิได้ยิ่งหย่อนไปกว่าบทบาทของผู้ประพันธ์ ดนตรีของ **Kurt Weill** เป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ฟังผู้ชมในยุคก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 มาก และดนตรีบางตอนและเพลงบางเพลงจากเรื่องนี้ก็เป็นที่รู้จักคุ้นหูมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ดังเช่นเพลงร้องในตอนต้นเรื่องที่มีความว่า

"ปลาฉลามนั้นมันมีฟัน
และฟันนั้นก็อยู่ตรงหน้ามัน
ส่วนแมคฮีธนั้นมีมีด
แต่ไม่มีใครเห็นมีดนั้นหรอก
ครีบปลาฉลามจะอาบเลือดแดง
เมื่อมันไปกัดใครเข้า
ส่วนแมกกี้ เมสเซอร์นั้นใส่ถุงมือ
จึงไม่มีใครรู้ว่า เขาไปทำร้ายใครมา..."[71]

คำร้องของเพลงนี้มีลักษณะที่ซ่อนเงื่อนงำ ชวนให้คิดตั้งแต่เริ่มแรกแล้วว่า แมคฮีธเป็นคนที่เราไม่น่าไว้ใจ แต่เราอาจจะต้องยอมรับว่า "ทำนอง" ของเพลงนี้ "ติดตลาด" ไปโดยที่คนเป็นจำนวนมากไม่ได้สนใจที่จะทำความเข้าใจกับเนื้อร้อง

จะสังเกตได้ว่า **อุปรากรของยาจก** เรื่องนี้จงใจจะให้เป็นอุปรากรลดรูป มิใช่อุปรากรที่รู้จักกันในความหมายธรรมดาสามัญ ละครเพลงของคนข้างถนนก็เป็นเช่นนี้ จะว่าไพเราะเสนาะหูแบบที่เราเคยได้ยินได้ฟังกันมาเห็นจะไม่ได้ เสียงร้องที่แหบแห้ง การตวัดเสียงให้ห้วน เสียงสูงต่ำที่จงใจให้เพี้ยนนิดๆ เสียงร้องที่ใกล้กับเสียงพูด ดนตรีก็มีลักษณะเรียกอย่างชาวบ้านว่าดนตรี "กระป๋อง" สิ่ง

เหล่านี้เป็นเครื่องแสดงออกถึงคุณลักษณะของสิ่งบันเทิงของชาวบ้าน สิ่งที่เราจะต้องถามก็คือว่า เนื้อหาที่เต็มไปด้วยเรื่องของชนชั้นต่ำ เรื่องของโจร ของขอทาน ของโสเภณี เป็นสิ่งที่สร้างขึ้นมาให้ชนชั้นต่ำดูกระนั้นหรือ คำตอบก็คือว่า คนที่ชอบเรื่องนี้มากที่สุด คนที่ติดอกติดใจ "อุปรากรของยาจก" ก็คือ คนที่มีฐานะตรงกันข้ามกับยาจกนั่นเอง คนรวยและนายทุนนั่นแหละที่หลงศิลปะของขอทาน ละครเรื่องนี้ตลอดเรื่องตั้งอยู่บนรากฐานของการเสแสร้งแกล้งทำ คุณค่าทุกอย่างเป็นคุณค่าที่จอมปลอม เบรคชท์จงใจจะแฉโพยพวกคนรวยด้วยเรื่องราวของคนจน ดังที่เราจะได้เห็นต่อไป

เบรคชท์ดัดแปลงเรื่องนี้มาจาก **The Beggar's Opera** ของ John Gay นักประพันธ์ชาวอังกฤษในศตวรรษที่ 18 แต่ก็แปลงเสียจนเกือบจะจำต้นเรื่องไม่ได้ ต้นเรื่องอังกฤษเป็นเรื่องที่เสียดสีล้อเลียนนักการเมืองร่วมสมัย ล้อเลียนตัวนักการเมืองสำคัญ ๆ จนถึงตัวนายกรัฐมนตรีในขณะนั้น คือ Sir Horace Walpole ละครเพลงของ เบรคชท์ มิได้เจาะจงที่จะเสียดสีผู้ใดโดยเฉพาะ แต่เป็นละครล้อสังคมร่วมสมัยที่หมกมุ่นอยู่ในเรื่องของวัตถุนิยมและทุนนิยม เบรคชท์ผูกเรื่องว่าเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในตอนปลายศตวรรษที่ 19 ตอนที่พระนางเจ้าวิคตอเรีย กำลังจะขึ้นครองราชย์ พระเอกของเรื่อง คือ Macheath เป็นโจรชื่อดังซึ่งไม่มีใครกล้าทำอะไรเขา Macheath เป็นขวัญใจของพวกสาวๆ และมีสาวบริสุทธิ์มาหลงเขาอยู่หลายคน Polly ลูกสาวหัวหน้าขอทานปลอม Peachum หลงเสน่ห์ Macheath จนถึงกับยอมแต่งงานด้วย ซึ่งทำให้ Peachum เดือดดาลมาก และหาทางที่จะให้ทางบ้านเมืองจับ Macheath มาลงโทษให้ได้ แต่ Macheath เป็นเกลอกับหัวหน้าตำรวจชื่อ Brown ซึ่งเคยไปรบด้วยกันมาในประเทศอินเดีย นอกจากนั้น Brown ก็ยังรับสินบนจาก Macheath อยู่เป็นประจำด้วย Peachum จึงจำเป็นต้องข่มขู่ Brown โดยขู่ว่า ในวันที่พระราชินีจะเสด็จขึ้นครองราชย์ เขาจะนัดหมายพวกขอทานปลอมของเขามาเป็นเรือนพันเพื่อทำลายพิธีอันเป็นมงคลนั้นเสีย ซึ่ง Brown จะต้องเป็นผู้รับผิดชอบหากมีเหตุการณ์เลวร้ายเช่นนั้นเกิดขึ้น เมื่อ Macheath รู้ความเข้าก็เตรียมหนีออกจากลอนดอน นัยว่าจะไปหลบซ่อนอยู่ให้ไกลจากเมืองหลวง แต่สันดานของคนชอบสนุกเป็นสิ่งที่แก้ไม่ได้ Macheath กลับมาที่ซ่องที่ Turnbridge (sic) จึงถูกจับ แต่ก็หนีออกมาจากที่คุมขังได้ โดยที่ Lucy ลูกสาวของนายตำรวจ Brown และเป็นเมียลับ ๆ ของ Macheath อีกคนหนึ่งช่วยให้หนีได้ สันดานเดิมพาเขากลับไปที่ซ่องอีก และก็ถูกจับเข้าตะรางอีกเป็นชั้นสอง คราวนี้เขาไม่มีทางหนี เพื่อนโจรด้วยกันก็ไม่สามารถไปหาเงินมาพอที่จะติดสินบนผู้คุมได้ เขาจึงถูกนำตัวไปยังที่ประหาร ในขณะที่กำลังจะถูกแขวนคออยู่แล้ว ก็มีม้าเร็วมาจากวังหลวงมาบอกความว่า Macheath ได้รับพระราชทานอภัยโทษ เนื่องในวโรกาสบรมราชาภิเษกของพระบรมราชินี นอกจากนั้น ยังได้รับยศขุนนาง และได้อยู่ปราสาทที่ทางบ้านเมืองจัดให้ และได้รับเงินอุดหนุนอีกปีละ 10,000 ปอนด์ไปจนตลอดชีวิต ซึ่งเป็นการจบเรื่องแบบที่ไร้เหตุผลและเป็นไปไม่ได้ที่สุด แต่นั่นก็คือความประสงค์ของเบรคชท์ เขาต้องการจะกระตุ้นคนดูด้วยการสร้างสถานการณ์ที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ขึ้นมา สิ่งที่ค้านเหตุผลน่าจะเป็นแรงกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมใช้เหตุผล นั่นคือบทบาททางสังคมของละครของเบรคชท์

ละครร้องเรื่อง **อุปรากรของยาจก** นี้เต็มไปด้วยสิ่งที่หลอกลวง และผู้แต่งก็จงใจจะให้ผู้ดูสำนึกว่าสิ่งเหล่านั้นเป็นสิ่งที่หลอกลวง ขอทานในเรื่องนี้ก็เป็นขอทานอาชีพที่เสแสร้งทำเป็นง่อยเปลี้ยเสียขา

เพื่อที่จะเรียกร้องความสงสารจากคนอื่นเพื่อที่เขาจะได้ทำทานกับพวกตน Peachum เป็นหัวหน้าธุรกิจใหญ่ มีพฤติกรรมเป็นนายทุน และนักธุรกิจที่มีอิทธิพล เขามีบริวารขอทานอาชีพอยู่เป็นจำนวนมาก และ เบรคชท์ ก็แสดงให้เห็นด้วยว่าในโลกที่ทุกคนจะต้องต่อสู้เพื่อความอยู่รอดนั้น ขอทานที่จะอยู่รอดได้ก็ต้องเป็นขอทานที่จัดเจนในศาสตร์แห่งการขอทาน และขอทานจอมปลอมพวกนี้ก็มีอิทธิพลมากในสังคม เพราะสามารถที่จะข่มขู่ตำรวจเลว ๆ ให้กลับไปทำหน้าที่ตามกฎหมายได้ ยิ่งไปกว่านั้นยังขู่ถึงขนาดว่าจะล้มพิธีบรมราชาภิเษกด้วยการนำขอทานมาเดินขบวนให้เต็มเมือง เพื่อแสดงให้เห็นว่าสังคมนี้เต็มไปด้วยคนทุกข์ยากจะมาพึ่งเฟือกันในมหกรรมสมโภชได้อย่างไร สิ่งที่เบรคชท์ต้องการจะชวนให้เราคิดก็คือ พวกขอทานมันสมองดีที่เป็นนักธุรกิจเต็มตัวพวกนี้แหละที่เขมือบสังคมเราเอาไว้ ขอให้เราจงระวังพวกนักธุรกิจที่ทรงอิทธิพลเหล่านี้ไว้ให้ดี

เรื่องของโจรก็เป็นเรื่องที่จอมปลอมเช่นกัน โจรในเรื่องนี้ไม่ใช่โจรที่อยู่ในกรอบแห่ง "จรรยาบรรณ" เช่น Robin Hood หรือวีรบุรุษที่ต้องเป็นโจรด้วยความจำเป็นทั้งหลาย โจรพวกนี้คือ ชายชอบสนุก ที่จนตรอกในซ่องโสเภณี Macheath มีลักษณะใกล้เคียงกับพวกเศรษฐีใหม่มากกว่าโจรในรูปแบบประเพณี เขาชอบแต่งตัวหรูหรา และกรีดกรายเข้าไปในสถานที่ที่โอ่อ่า เช่น โรงแรมชั้นหนึ่งของมหานครลอนดอน ซึ่งเป็นที่ที่เขาพบกับนางเอก Polly โจรผู้นี้ก็คือ ชนชั้นกลาง (พวก bourgeois) ที่มาเป็นโจรเพราะความอยากที่จะร่ำรวยโดยไม่ต้องทำมาหากินเยี่ยงสุจริตชนอื่น ๆ เขา ฉากที่ Macheath กับ Polly แต่งงานกันในคอกม้า เป็นฉากที่กระตุ้นความคิดของเราผู้ดูผู้ชมด้วยสิ่งที่ขัดกันอย่างเห็นได้ชัด คอกม้าเท่านั้นเป็นสิ่งที่เป็นสัญลักษณ์ของโลกของยาจก เครื่องเรือนและมัณฑนศิลปกรรมทั้งหลายที่นำมาประดับและได้รับเป็นของขวัญในงานนั้นล้วนแต่ขโมยหรือปล้นเขามาทั้งสิ้น โจรจำพวกนี้เป็นโจรที่ไร้อุดมคติ พรรคพวกของ Macheath เองก็ทอดทิ้งเขาในยามวิกฤต โดยไม่ไปขวนขวายหาเงินมาติดสินบนตำรวจเพื่อไถ่ตัวเขา Macheath เองก็ไม่ทิ้งนิสัยชนชั้นกลางจนวินาทีสุดท้ายก่อนถูกลงโทษประหาร เขาเรียกร้องที่จะกินอาหารชั้นดีก่อนตาย คือ ขอกินหน่อไม้ฝรั่ง มหาโจรคนนี้แท้จริงก็คือพวกนักวัตถุนิยมที่ไม่มีน้ำยาอะไรนั่นเอง นับว่าเป็นโจรที่ไม่มีคุณสมบัติที่แท้จริงของโจร

จากโจรจอมปลอมก็มาถึงตำรวจที่จอมปลอมอีกเช่นกัน ตำรวจก็คือโจรนั่นเอง เพราะหากินกับโจร รับเงินเดือนจากโจร เมื่อโปลิศไม่จับขโมยแล้วบ้านเมืองจะอยู่ได้อย่างไร สิ่งที่เบรคชท์ต้องการจะชี้ให้เห็นก็คือ ถ้าจะให้ตำรวจทำงาน ให้เป็นผู้รักษากฎหมาย ก็ต้องหาทางข่มขู่ตำรวจอย่างที่หัวหน้าขอทานคือนาย Peachum สามารถที่จะบังคับให้ตำรวจใหญ่ คือ นาย Brown ไปจับ Macheath คนที่บังคับตำรวจได้ก็คือ นักธุรกิจหรือนายทุน ด้วยวิธีการที่ค่อนข้างจะสกปรก คือ การดึงเอาเรื่องของพิธีบรมราชาภิเษกของพระนางเจ้า Victoria เข้ามาพัวพันด้วย สรุปได้ว่าตำรวจก็ไม่เป็นตำรวจ**อีกนั่นแหละ**

ถึงโสเภณีก็เป็นโสเภณีที่เลวอีกเช่นกัน แทนที่จะเข้าข้างคนยากด้วยกัน โสเภณีกลับไม่เข้าข้างโจร แต่กลับหักหลังโจร ถ้าคนที่หากินนอกกฎหมายด้วยกันไม่เข้าข้างกันแล้ว สังคมนี้มันก็คงจะฟอน-

เฟะเต็มทน เบรคชท์คงจะต้องการตั้งคำถามว่า แล้วเราจะหันไปพึ่งใครเล่า ตอนจบของเรื่องเป็นตอนที่ผู้แต่งเสียดสีประชดประชันสังคมอย่างรุนแรงที่สุด การพระราชทานอภัยโทษนั้นเป็นเรื่องที่น่าขัน เพราะไม่มีเหตุผลอะไรที่จะให้อภัย นอกจากนั้น ทางบ้านเมืองยังปูนบำเหน็จรางวัลให้อีกมากมายเสียด้วย ขุนโจรที่มีแต่ความชั่วกลับได้รับยศขุนนาง ได้อยู่ปราสาท ได้รับเงินอุดหนุนตลอดชีวิต เบรคชท์คงจะยิ้มเยาะสังคมอันจอมปลอมที่เขาสร้างขึ้นมาให้พวกชนชั้นกลางดูเล่นว่า เมื่อสังคมไม่รู้จักคุณค่าใด ๆ แล้ว สังคมนั้นก็เป็นสังคมโจร โจรจึงได้ดี บ้านเมืองจึงอุปถัมภ์โจร ตามแบบฉบับของเบรคชท์ คำถามที่เราจะต้องถามตัวเองต่อไปในฐานะผู้ดูที่กอปรด้วยสติปัญญาก็คือ แล้วจะปล่อยให้โลกเป็นเช่นนี้ต่อไปหรือ

สิ่งที่เบรคชท์ไม่ต้องการจะให้เกิดขึ้นก็ได้เกิดขึ้น นั่นก็คือ คนที่ เบรคชท์ ต้องการจะโจมตี พวกฝักใฝ่วัตถุนิยม พวกนายทุน พวกชนชั้นกลาง มิได้เกิดปฏิกิริยาในทางความคิดไปในแนวทางที่เบรคชท์ต้องการเลย อุปรากรของยาจกที่เบรคชท์ต้องการจะอาศัยเป็นเครื่องมือในการฉีกหน้ากากพวกโจรปล้นสังคม กลับกลายเป็นยาประจำบ้านที่พวกนายทุนทั้งหลายชอบเสพ และมิได้เห็นว่าเป็นพิษเป็นภัยต่อความมั่นคงของพวกตนแต่อย่างใด บทเรียนที่เราได้รับจากละครเรื่องนี้เป็นบทเรียนที่สำคัญยิ่งที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลปกรรมโดยทั่วไป นั่นก็คือ งานสร้างสรรค์ที่สำเร็จรูปออกมาแล้ว มีผลกระทบต่อมหาชนในแนวทางที่ต่างไปจากวัตถุประสงค์ของผู้แต่งเอง ความหมายที่ เบรคชท์ ต้องการจะสื่อไปยังผู้ดูและผู้ชม มิใช่สาส์นที่ผู้ดูผู้ชมส่วนใหญ่ได้รับ อาจจะเป็นไปได้ที่ว่า ถ้าเรา**อ่าน**บทละครเรื่องนี้อย่างพินิจพิเคราะห์ เราจะได้ความหมายหลายนัย และความหมายซ่อนเร้นที่ผู้แต่งจงใจแฝงไว้ในนาฏยสังคีตฉบับวณิพกฉบับนี้ แต่เราจะให้ความชื่นชมต่อ "อุปรากร" ในฐานะที่เป็นเพียง "วรรณกรรม" เท่านั้นเห็นจะไม่ได้ ถ้าเราต้องการจะได้รสของงานศิลปะชิ้นนี้ให้เต็มที่ เราก็จะปฏิเสธไม่ได้ว่าลักษณะบันเทิงของละครเพลงเรื่องนี้กลบสาระที่เป็นเรื่องของการวิจารณ์สังคมไปมาก จะว่าเทคนิคที่ เบรคชท์นำมาใช้เป็นต้นเหตุก็เห็นจะไม่ผิดนัก เบรคชท์ต้องการจะเยาะเย้ยนายทุน และชนชั้นกลาง แต่เขาดีดคนพวกนี้ด้วยคำพูด ความรุนแรงเป็นความรุนแรงของคำพูด มิใช่ความรุนแรงที่เป็นแก่นแท้ของท้องเรื่อง ความเลวร้ายของ **Macheath** นั้นเรามิได้เห็นประจักษ์ เราได้รับฟังจากการเล่าเสียเป็นส่วนใหญ่ เบรคชท์อาจจะมิได้ตัดสินใจลงไปให้แน่ชัดว่า เขาต้องการจะสร้างตัวละครตัวนี้ออกมาในรูปใดแน่ จริงอยู่ละครอยู่ได้ด้วยคำ ด้วยการสื่อสารทางภาษา แต่พฤติกรรมของตัวละครเป็นสิ่งที่เราจะต้องคำนึงถึงอยู่เสมอ เทคนิคที่ใช้เพลงร้อง เป็นการร้องให้ผู้ชมฟัง เป็นไปตามความคิดเชิงทฤษฎีของเบรคชท์ คือต้องการจะพูดกับผู้ดูโดยตรง เพื่อจะกระตุ้นความคิด แต่การที่เน้นเทคนิคแบบนี้มากไป ทำให้ตัวละครไม่ค่อยจะมีชีวิตชีวานัก ละครเรื่องนี้จึงมีชีวิตอยู่ได้ด้วยเพลง ด้วยดนตรี คำคมทั้งหลายมิใช่เป็นคำคมที่ผูกติดอยู่กับการดำเนินเรื่อง อยู่กับบทเจรจาของตัวละคร แต่เป็นคำคมที่กรอกใส่หูผู้ชมเสียเป็นส่วนใหญ่ เป็นการวิจารณ์เรื่องราวที่กำลังดำเนินอยู่ ราวกับว่าตัวละครบนเวทีนั้นมิได้เป็นบุรุษที่ 1 หรือบุรุษที่ 2 แต่ได้กลายเป็นบุรุษที่ 3 ไป จะขอยกตัวอย่างจากเพลงที่ **Macheath** เป็นผู้ร้องในตอนจบขององก์ที่ 2 ที่ชื่อว่า "มนุษย์อยู่ได้ด้วยอะไร"

"ท่านทั้งหลายที่พร่ำสอนเราให้ทำดี
ให้หลีกเลี่ยงบาปและความชั่ว
ขอให้ท่านหาอะไรมาให้เรากินเสียก่อนเถิด
แล้วจึงค่อยพูด อะไร ๆ มันก็เริ่มกันด้วยเรื่องนี้
ท่านทั้งหลายที่ชอบกินดีอยู่ดี และชอบเห็นพวกเราทำดี
ขอจงสำเหนียกไว้เถิดว่า
ไม่ว่าพวกท่านจะยักย้ายไปทางไหน
เรื่องกินต้องมาก่อน ศีลธรรมมาที่หลัง
ก่อนอื่นเราจะต้องทำให้คนจน
มีส่วนได้มีกินกับเขาบ้าง"

และในตอนจบก็เป็นการร้องหมู่ร่วมกันว่า

"ท่านทั้งหลาย อย่าได้ผันเพื่องไปเลย
มนุษย์อยู่ได้ด้วยความชั่วเท่านั้นเองแหละ"[72]

การใช้ข้อความเสียดสีเช่นนี้ เป็นไปตามทฤษฎีของเบรคชท์ ที่ต้องการจะท้าทายผู้ดูผู้ชมด้วยถ้อยคำที่รุนแรง คือต้องการจะให้เราคิดไปว่า โลกมันเลวร้าย เพราะคนจำพวกหนึ่งทำให้มันเลว จึงมีคนอีกจำพวกหนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องทำให้มันเลวไปด้วย แต่เราจะไปหาคนจำพวกที่สองนี้ที่ไหนในเมื่อเราพบแต่ชอทานปลอม โจรที่ไม่เป็นโจรที่แท้จริง สิ่งเหล่านี้แหละที่ทำให้ละครเรื่องนี้ไม่มีผลตรงตามที่ผู้แต่งต้องการ

จะว่าดนตรีทำพิษก็เห็นจะไม่ผิดนัก ดนตรีที่จะนำทางเราให้ไปในทางนั้นทางนี้ได้จะต้องชักจูงเราด้วยการกระตุ้นอารมณ์ ในบรรดาศิลปะทั้งหลายทั้งปวง ดนตรีพูดกับเราด้วยอารมณ์มากที่สุด ดนตรีไม่สามารถที่จะเป็นเครื่องมือในทางกระตุ้นสติปัญญาอย่างที่เบรคชท์ต้องการได้ ถ้าไม่ต้องการจะไปให้ลึก ให้ถึงเรื่องของอารมณ์ ดนตรีก็ทำอะไรอื่นไม่ได้นอกเสียจากให้ความบันเทิงแบบตื้น ๆ ดนตรีอย่างที่ Kurt Weill แต่งให้กับละครของ เบรคชท์ ทำบทบาทนี้ได้ดี[73] ดนตรีสนับสนุนคำ คำสื่อความความสื่อเหตุผล เหตุผลกระตุ้นสติปัญญาความคิด ในที่สุดดนตรีแบบอิง jazz เช่นนี้ก็ทำหน้าที่ได้แต่เพียงเป็นผู้ตาม และก็อาจจะเป็นผู้ตามที่ไล่ไม่ทันผู้นำ เบรคชท์น่าที่จะสำนึกในข้อจำกัดนี้ ถ้าจะใช้ศิลปะสอนคนในเรื่องของความเป็นความตายแล้วละก็ ไม่มีหนทางอื่นที่จะสอนพวกชนชั้นกลางได้นอกจากจะกลับไปหาเรื่องที่รุนแรงทำนองโศกนาฏกรรม ซึ่งชนชั้นกลางชื่นชมมาแล้วเป็นเวลา 2000 ปี ความเหลวแหลกของสังคมที่มิได้ก่อให้เกิดโศกนาฏกรรม เป็นความเหลวแหลกที่พวกชนชั้นกลางรับได้ ยิ่งแต่งเป็นละครชวนหัวให้เขาดู ซึ่งเป็นละครเพลงที่สนุกสนาน เขายิ่งชอบ เบรคชท์จะต้องใช้เวลาอีก 20 ปี กว่าจะพัฒนาละครสอนคนของเขาให้ถึงขั้นโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ได้ **อุปรากรของยาจก** ได้รับการนำมาบันทึกลงเป็นแผ่นเสียง เก็บไว้ในห้องนั่งเล่นของชนชั้นกลางในโลกตะวันตกแทบทุกครัวเรือน กลายเป็นสิ่งบันเทิงที่ผ่อนคลายอารมณ์ไป ใครเป็นผู้ผิดถ้าไม่ใช่เบรคชท์เอง !

ความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี่ (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)

เบรคชท์ แต่งเรื่อง **ความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี่** ขึ้น ในรูปของอุปรากร โดยคีตกวี Kurt Weill เป็นผู้ประพันธ์ดนตรี ความจริงต้นเรื่องของอุปรากรเรื่องนี้เป็นในรูปของการแสดงประกอบดนตรี โดยใช้บทที่เป็นกวีนิพนธ์ในชุด **"เพลงสวดประจำบ้าน" (Hauspostille)** ที่เบรคชท์ตีพิมพ์ เมื่อปี 1927 เป็นตัวบท และเบรคชท์เองเป็นผู้แต่งทำนอง โดย Kurt Weill เป็นผู้ตรวจแก้ให้ใหม่ เบรคชท์เรียกชื่อบทละครเรื่องนั้นว่า **มาฮากอนนี่เล็ก (Das kleine Mahagonny)** และนำออกแสดงที่งานมหกรรมดนตรีที่เมือง Baden-Baden ในปี 1927 สำหรับอุปรากรเรื่อง **ความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี่** นั้น เขากับ Kurt Weill ร่วมกันประพันธ์ขึ้นใหม่เป็นอุปรากรเต็มรูป และนำออกแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 9 มีนาคม 1930 ที่เมือง Leipzig อุปรากรเรื่องนี้ไม่ประสบความสำเร็จในฐานะที่เป็นละครเวที และแม้จนในกระทั่งบัดนี้ก็ยังไม่เป็นอุปรากรที่อยู่ในความนิยมของคนส่วนใหญ่ ที่เป็นเช่นนี้ก็ด้วยเหตุหลายประการ ผู้เชี่ยวชาญบางท่านได้ชี้ให้เห็นแล้วว่าผู้แต่งประสบปัญหาที่เกี่ยวกับธรรมชาติของงานอุปรากรเอง เพราะ เบรคชท์ เองก็มีความเชื่อว่าในเรื่องของอุปรากรนั้น "ความบันเทิงขึ้นโดยตรงกับความไม่เป็นจริง"[74] แต่อุปรากรเรื่องนี้กลับไปเน้นถึงการให้บทเรียนในเรื่องของศีลธรรมด้วยวิธีการที่เป็นสัจนิยม ปัญหาใหญ่ก็คือว่า เบรคชท์ใช้วิธีการที่แตกต่างออกไปจากเรื่อง **อุปรากรของยาจก** มาก ดังที่เราได้เห็นมาแล้ว ในอุปรากรเรื่องนั้น เขาโจมตีพวกชนชั้นกลางด้วยวิธีการที่สนุกสนานเสียจนทำให้พวกชนชั้นกลางเองชอบอกชอบใจจนกลายเป็นสิ่งบันเทิงประจำบ้านของพวกชนชั้นกลางไป แต่เรื่อง **Mahagonny** มิได้เป็นเช่นนั้น เบรคชท์ ชี้ให้เห็นถึงความเลวร้ายของสังคมชนชั้นกลาง ด้วยวิธีการที่เป็นการกระชากหน้ากาก เป็นการแฉโพย และเป็นการกล่าวหากันอย่างโจ่งแจ้งว่า โจรแห่งสังคมที่แท้จริงนั้น ก็คือ ชนชั้นกลางนั่นเอง เราจะต้องไม่ลืมว่า อุปรากรเป็นศิลปะที่ชนชั้นกลางสร้างขึ้นมา และก็ยังไม่มีชนชั้นกลางที่ไหนที่จะยอมให้นักประพันธ์ผู้หนึ่งมาใช้สถาบันของพวกเขาเองโจมตีพวกเขาด้วยวิธีการที่รุนแรงถึงเพียงนี้

นอกจากนี้ เรื่อง **Mahagonny** ยังเป็นกระจกสะท้อนให้เห็นความเหลวแหลกของสังคมเยอรมันในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ในช่วงที่เรียกกันเป็นภาษาเยอรมันว่า "Die Weimarer Republik" ในตอนนั้นบ้านเมืองกำลังระส่ำระสาย มีคนว่างงานเป็นจำนวนกว่า 4 ล้านคน พวกฝ่ายซ้ายกำลังก่อตัวขึ้น และเมื่อมีเหตุการณ์ไม่สงบเกิดขึ้น ตำรวจก็ใช้วิธีการปราบปรามที่รุนแรง เบรคชท์อยู่ในบรรดานักคิดหัวก้าวหน้าที่กำลังเริ่มให้ความสนใจกับงานเขียนของ Marx และ Engel อย่างจริงจัง ในอีกด้านหนึ่งพวกนาซีก็กำลังเตรียมแผนที่จะเข้าช่วงชิงอำนาจ สำหรับความคิดหลักของเบรคชท์ในตอนนั้นนั้นก็เห็นจะได้แก่ความเชื่อในพลังของวัตถุที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ วัตถุเป็นตัวกำหนดแนวทางพฤติกรรมของคน และชีวิตความเป็นอยู่ในสังคม ตัววัตถุที่เป็นอันตรายที่สุดก็คือเงิน เรื่องของ **Mahagonny** ก็คือ เรื่องของความเลวร้ายของสังคมที่ตกเป็นทาสของเงิน เพราะเงินคือตัวทำลายความเป็นมนุษย์ อันที่จริง เบรคชท์ได้เคยแต่งกวีนิพนธ์ที่ค่อนข้างจะรุนแรงไว้บทหนึ่งในช่วงปี 1927 ที่ชื่อว่า **เรื่องของเงิน (Vom Geld)** ดังความตอนหนึ่งที่ว่า

"มนุษย์เรานั้น เผ้าประทุษร้ายกัน
ความชั่วร้ายของโลกนี้มันยิ่งใหญ่นัก
ดังนั้น เจ้าจงรีบหาเงินเข้าไว้
เพราะมนุษย์นั้นรักเงินยิ่งกว่าสิ่งอื่นใด
ถ้าเจ้ามีเงินอยู่ผู้คนก็จะมาเกาะติดเจ้าราวกับตัวเห็บ
เรารู้จักเจ้าเท่ากับที่เรารู้จักแสงอาทิตย์
ถ้าเจ้าไม่มีเงิน แม้แต่ลูกของเจ้าก็จำเป็นที่จะต้องพาเจ้าไปหลบซ่อน
และก็จะบอกคนเขาว่า ม่นไม่รู้จักเจ้า
ถ้าเจ้ามีเงิน เจ้าก็ไม่ต้องก้มหัวให้ใคร
ถ้าเจ้าไม่มีเงิน เจ้าก็ไม่มีวันที่จะมีชื่อเสียงขึ้นมาได้
เงินจะทำให้ผู้คนมาห้อมล้อมเจ้า
เงินคือความจริง เงินคือวีรกรรม"[75]

เรื่อง **Mahagonny** เกิดขึ้นในอเมริกาอีกเช่นกัน เบรคชท์ ชอบที่จะใช้ฉากอเมริกันอันเป็นสังคมนายทุนที่เป็นแบบฉบับได้ เรื่องมีอยู่ว่า แม่หม้าย **Begbick** (ซึ่งเราได้พบมาแล้วในละครเรื่อง **คนล้อคน**) กับพรรคพวกอีก 2 คน คือ **Willy** กับ **Moses** หนีตำรวจมาจากทางฝั่งอ่าวเม็กซิโก รถบรรทุกของพวกเขามาตายอยู่ในที่แห่งหนึ่ง ในขณะที่กำลังเดินทางมุ่งไปสู่แหล่งขุดทองทางตะวันตกของทวีป เมื่อไปไหนไม่ได้พวกเขาก็ตัดสินใจที่จะสร้างเมืองใหม่ขึ้นมา ซึ่งเขาตั้งชื่อว่า "Mahagonny" ซึ่งเขาแปลความว่าเป็นเมือง "ตาข่าย" (Netzestadt)[76] เหมือนกับจะเป็นตาข่ายที่ตั้งไว้คอยดักจับนกที่เราจะเอามากินได้ สิ่งที่พวกเขาต้องการจะทำก็คือจะคอยดักจับคนที่ไปสร้างความร่ำรวยมาจากทางฝั่งตะวันตกและจากอลาสกา เมืองนี้จะเป็นเมืองแห่งความสำราญ คือ จะเต็มไปด้วย "เหล้ายินและวิสกี้ หญิงสาวและชายหนุ่ม"[77] และในตรงใจกลางเมืองก็เป็นที่ตั้งของ "โฮเต็ลคนรวย" (Das Hotel zum Reichen Mann)[78] **Paul Ackermann** กับพรรคพวกรวมด้วยกัน 4 คน เดินทางมาจากอลาสกา เพื่อมาหาความสำราญที่เมืองมาฮากอนนี เขากับพวกเป็นคนตัดไม้ในอลาสกา ทำงานหนักต่อเนื่องกันมาถึง 7 ปี และก็ต้องการที่จะใช้ชีวิตอย่างอิสระเต็มที่ในเมืองใหม่ แต่ก็ยังมีอะไรที่ทำให้เขาไม่สะดวกใจอยู่ เพราะยังมีข้อห้ามมิให้ทำสิ่งนั้น มิให้ทำสิ่งนี้ เนื่องจากมีอาชญากรรมเกิดขึ้น **Paul Ackermann** เกือบจะตัดสินใจไปอยู่ที่อื่นเสียแล้ว ก็พอดีมีพายุเฮอริเคนพัดมุ่งตรงมายังเมืองมาฮากอนนี ผู้คนส่วนใหญ่ก็เตรียมรับความพินาศอยู่แล้ว มีแต่ **Paul** เท่านั้นที่มิได้แสดงความหวาดหวั่นใด ๆ เหมือนกับปาฏิหาริย์เฮอริเคนลูกนั้นเปลี่ยนทิศทางไปอย่างฉับพลัน เมืองรอดตายมาได้จากวาตภัย ชาวมาฮากอนนีก็ตั้งต้นชีวิตใหม่ด้วยการประกาศวิถีชีวิตใหม่แบบที่ว่า "ใครจะทำอะไรก็ได้"[79] หลังจากนั้นได้ 1 ปี ความวิบัติก็เกิดขึ้น **Paul** ใช้เงินเสียจนหมดตัว เมื่อไม่มีเงินจะใช้หนี้ ไม่มีเงินแม้แต่จะจ่ายเป็นค่าเหล้า เพื่อนฝูงและแม้กระทั่ง **Jenny** โสเภณีที่มาติดพันกับเขาอยู่ก็ผละหนี **Paul** ถูกนำมาขึ้นศาลและก็ถูกตัดสินประหารชีวิตด้วยข้อหาที่ว่าไม่มีเงินใช้หนี้ เรื่องจบลงด้วยเมือง มาฮา-

กอนนี ถล่มล่มจมลงให้เราเห็นต่อหน้าต่อตา เป็นอันว่ารากฐานของเมืองใหม่ก็คือเงิน เมื่อหมดเงิน ทุกอย่างก็จบสิ้นตามไปด้วย

อุปรากรเรื่องนี้ "หนัก" เกินไปสำหรับพวกชนชั้นกลางและนายทุน จึงไม่เป็นที่สบอารมณ์ของคนเหล่านั้น อันที่จริง เบรคชท์ อาจจะมุ่งแต่งเรื่องที่มีความหมายในทางปรัชญาที่หนักแน่นเกินไป สำหรับที่จะเป็นอุปรากรที่สร้างความบันเทิงได้ เขามุ่งที่จะ "สอนคน" ด้วยวิธีการที่รุนแรงเกินไป แม้แต่คำที่ใช้ก็เป็นการเยาะเย้ยถากถาง เช่น วิถีชีวิตของชาวเมือง มาฮากอนนี นั้นก็เป็นไปในทางที่เป็นกติกาของ "ดงดิบ" มากกว่า นครที่ศิวิไลซ์

"หนึ่ง จงอย่าลืม การกินต้องมาก่อน
สอง เรื่องการสังวาส
สาม อย่าลืมเรื่องหมัดมวย
สี่ สุรายาเมา เป็นปกติวิสัย
ก่อนอื่นขอให้จดจำเอาไว้ว่า
ใครจะทำอะไรก็ได้ทั้งนั้น
(ถ้ามีเงินเสียอย่าง)"[80]

จะเห็นได้ว่า บ้านเมืองใดที่ประกาศว่าสิ่งเหล่านี้เป็นวิถีชีวิตอันพึงปรารถนา บ้านเมืองนั้นก็คงจะต้องล่มจมพินาศไปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เบรคชท์ต้องการจะสร้างสภาวการณ์เป็นเชิงทดลองขึ้นมาให้เราดูว่า การหมกมุ่นอยู่ในเรื่องของโลกียวิสัยนั้น ถ้าจะดำเนินไปให้ถึงที่สุดแล้วจะไปได้ถึงแค่ไหน ทั้งนี้และทั้งนั้น เบรคชท์ ก็จงใจที่จะแต่งบทขึ้นมาให้ตัวละครของเขาแสดงพฤติกรรมที่ตรงกันข้ามกับแนวทางของละครเอกเรื่องหนึ่งของเยอรมัน คือ เรื่อง **Tasso** ของเกอเธ่ ในเรื่องนั้นตัวละครเอก คือ **Tasso** เป็นกวีชอบทำอะไรตามใจตัว และยึดถือปรัชญาชีวิตว่า "เราทำทุกอย่างได้ตามที่เราพึงพอใจ"[81] ซึ่งในท้ายที่สุด **Tasso** ก็ต้องยอมรับว่า ปรัชญาชีวิตเช่นนั้นจะนำไปสู่ความหายนะ และเขาก็ต้องยอมรับปรัชญาชีวิตอีกแบบหนึ่งที่กำหนดว่า "เราทำได้ในสิ่งที่เหมาะที่ควร"[82] โดยทั่วไปแล้วเบรคชท์ไม่ชอบวรรณกรรมคลาสสิคของเยอรมัน ทั้งของ **Goethe** และของ **Schiller** แต่การที่เขาสร้างภาพที่ตรงกันข้ามกับวรรณกรรมของ **Goethe** นั้น ก็มิได้แปลว่าเขาไม่เห็นด้วยกับทัศนะของ **Tasso** ในตอนสุดท้ายของเรื่อง เขาสร้างสิ่งที่เลวร้ายขึ้นมาก็เพื่อที่จะให้ผู้ดูผู้ชมเห็นด้วยตนเองว่า สิ่งนั้นเลวร้ายเป็นอย่างไร

ในเรื่อง **Mahagonny** นี้ ผู้แต่งดูราวกับต้องการจะชี้ให้เราเห็นภัยอันใหญ่หลวงสำหรับมนุษยชาติ นั่นก็คือภัยที่มาจากตัวมนุษย์เอง ถ้าเขาผูกเรื่องให้เมืองมาฮากอนนีต้องพินาศไปด้วยวาตภัย เรื่องนี้ก็จะมิได้บอกความอะไรต่อเราเลยในเชิงปรัญชา ในทางตรงกันข้าม เบรคชท์ต้องการจะเน้นความคิดในเชิงปรัชญาข้อนี้ว่า ความหายนะนั้นมาได้จากตัวมนุษย์เอง ทั้ง **Paul** ซึ่งเป็นอาดันตุกะ และ **Begbick** ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งเมืองนี้ก็ลงความเห็นพ้องกัน

"เพาล์ : เราไม่ต้องการเฮอริเคน
เราไม่ต้องการไต้ฝุ่น
เพราะอะไรที่เลวร้ายที่พายุก่อขึ้นได้
เราทำเสียเองก็ได้

.....

เบคบิค : เฮอริเคนมันก็ร้ายอยู่แล้ว
ไต้ฝุ่นยิ่งร้ายขึ้นไปอีก
แต่ที่ร้ายที่สุดก็คือมนุษย์นั่นเอง"[83]

สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ในเมื่อคนพวกนี้รู้ดีอยู่แก่ใจแล้วว่ามนุษย์เองเป็นเหตุแห่งความเลวร้ายทั้งหลายทั้งปวง เหตุใดเขาจึงไม่หาทางแก้ไขเสีย คำตอบที่ เบรคชท์ให้ก็คือกิเลสของคนนั้นใหญ่หลวงนักยากที่จะแก้ วัตถุกลับมีอำนาจเหนือคน และเงินคือสิ่งที่มีอำนาจสูงสุด สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเป็นเครื่องมือก็ได้กลายมาเป็นนายของมนุษย์ไปเสีย คำพิพากษาโทษของ Paul มีอะไรที่น่าสนใจอยู่มาก เพราะการที่ผู้พิพากษาลงโทษว่าความผิดใดเป็นลหุโทษ และความผิดใดเป็นมหันตโทษ ก็บ่งบอกให้เราเห็นได้ชัดว่า กระบวนการแห่งความยุติธรรมในโลกของวัตถุนิยมนั้นเป็นอย่างไร Paul ต้องโทษต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. ทำให้เพื่อนต้องเสียชีวิตในการชกมวย ถือเป็นอาชญากรรมทางอ้อม โทษ : ขัง 2 วัน
2. ก่อกวนความสงบ โทษ : ตัดสิทธิของการเป็นพลเมือง 2 ปี
3. ล่อลวงหญิงสาวเจนนี่ โทษ : ภาคทัณฑ์ 4 ปี
4. ร้องเพลงต้องห้ามในตอนที่พายุกำลังมา โทษ : จำคุก 10 ปี
5. ไม่จ่ายเงินค่าวิสกี้ และหนี้อย่างอื่น โทษ : ประหารชีวิต[84]

ถ้าเทียบโทษที่ Paul ได้รับ กับโทษของผู้ต้องหาอีกคนหนึ่ง ซึ่งศาลตัดสินไปก่อนที่จะพิพากษาคดีของ Paul ก็จะเห็นความเลวร้ายของกระบวนการยุติธรรมแห่งเมืองนี้ยิ่งขึ้น เพราะผู้ต้องหาสามารถติดสินบนผู้พิพากษาได้ และผู้ต้องหากรณีฆ่าคนตายกลับได้รับการพิพากษาให้ปล่อยตัวไป[85] หลังจากการพิพากษาคดีของ Paul แล้ว ทั้งผู้พิพากษา อัยการ และทนายจำเลยก็ประกาศออกมาพร้อมกันว่าผู้ต้องหาต้องโทษถึงขั้นประหาร เพราะ "ไม่มีเงิน ซึ่งเป็นความผิดที่ร้ายแรงที่สุดที่เกิดขึ้นได้บนผืนโลกนี้"[86] สิ่งที่ เบรคชท์ ได้เขียนไว้ในบทกวีนิพนธ์ **เรื่องของเงิน** ก็ได้รับการตีแผ่ออกมาเป็นรูปของละคร ที่ชี้ให้เห็นถึงขั้นตอนของการที่มนุษย์ทำลายล้างกันเองอย่างไร้มนุษยธรรม ทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพราะตกอยู่ใต้อำนาจของเงินนั่นเอง

อุปรากรเรื่อง **Mahagonny** นี้ดูราวกับจะเป็นวรรณกรรมที่มุ่งมองโลกในแง่ร้ายเสียเป็นส่วนใหญ่ เป็นวรรณกรรมที่ขุ่นมัว เพราะไม่ให้ความหวังอันใดแก่มนุษยชาติ นอกเสียจากความพินาศที่เข้ามาทำลายล้างเมืองมาฮากอนนี้ให้ล่มจมไป ฉากสุดท้ายของเรื่องก็บอกไว้อย่างชัดเจนว่าไม่มีใคร "ช่วยเรา ช่วยท่าน ช่วยใครที่ไหนได้"[87] นั่นคือ การจบที่แตกต่างไปจากโศกนาฏกรรมประเพณีของชาว

ตะวันตก ซึ่งแม้ว่าจะจบลงด้วยความพินาศย่อยยับของบุคคลหนึ่ง หรือกลุ่มบุคคลหนึ่ง แต่ก็จะมีบุคคลอื่นหรือกลุ่มบุคคลอื่นเข้ามามีบทบาทใหม่ ทำให้โลกดำเนินต่อไปได้ เป็นการสร้างความหวังใหม่หลังจากที่ผู้ดูผู้ชมได้เห็นความพินาศหรือความตายซึ่งกระตุ้นอารมณ์โศกไปแล้ว ละครของ เบรคชท์ เรื่องนี้ไม่ต้องการสร้าง "อารมณ์ชดเชย"[88] ให้แก่ผู้ชม จริงอยู่ในบางตอนของเรื่อง เบรคชท์ สามารถที่จะสร้างบทที่ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ ยกตัวอย่างเช่น บทโต้ตอบระหว่าง Paul กับ Jenny ในตอนที่ 14 ซึ่งในด้านของประเพณีของอุปรากรก็อาจจะจัดได้ว่าเป็น "เพลงคู่" หรือ "Duett" ที่อุปรากรแทบทุกเรื่องจำเป็นจะต้องมี แต่ "เพลงคู่" เพลงนี้เป็นกวีนิพนธ์แห่งความรักที่ไพเราะที่สุดที่เบรคชท์ได้เคยแต่งเอาไว้[89]

> "เจนนี่ : ดูฝูงนกกระสานั่นสิที่บินตามกันเป็นทิวแถว
> เพาล์ : เมฆช่วยพยุงมัน
> เจนนี่ : ลอยตามมันไป เมื่อมันบิน
> เพาล์ : จากชีวิตหนึ่งไปสู่อีกชีวิตหนึ่ง
> เจนนี่ : ด้วยความสูงเท่ากัน ด้วยความเร็วเท่ากัน
> ทั้งคู่ : ดูทั้งนกและเมฆอยู่เคียงกันไป"[90]

แต่ในที่สุด เบรคชท์ ก็ตัดสินใจผูกเรื่องให้เห็นว่า ไม่มีคุณค่าอันใดที่เที่ยงแท้แน่นอนในโลกนี้ ในตอนท้ายของเรื่อง Jenny ก็ปฏิเสธที่จะช่วย Paul[91] ซึ่งในกรอบของเรื่องที่ผู้แต่งจงใจจะให้เป็นเรื่องของ "นรกบนดิน" ก็ไม่ใช่เป็นสิ่งที่น่าแปลกอะไรเลย ตอนที่ 19 ซึ่งเป็นฉากก่อนสุดท้ายของเรื่องเป็นฉากกึ่งขบขันแต่ชวนคิด เช่นเดียวกับในเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** คือ พระเจ้าลงมาเพื่อที่จะตัดสินความในเมืองมาฮากอนนี ซึ่งในที่นี้ เบรคชท์ ก็ใช้เทคนิค "ละครในละคร" อีกเช่นเคย คือ ให้ตัวละครชื่อ Moses เล่นบทเป็นพระเจ้า เมื่อพระเจ้าขู่ว่าจะพาพวกชาวเมืองนี้ลงนรกให้หมด พระเจ้าก็ได้รับคำตอบอย่างทันทีทันควันว่า

> "พวกเราไม่ต้องขยับเขยื้อนใด ๆ ทั้งสิ้น
> ทุกคนอยู่กับที่ ท่านจะจิกหัวเรา
> ไปลงนรกไม่ได้หรอก
> เพราะเราก็อยู่ในนรกมาแล้วแต่ไหนแต่ไร"[92]

ไม่เป็นที่น่าแปลกใจอะไรเลยว่า อุปรากรเรื่องนี้ไม่เป็นที่นิยมทั้งในอดีตและปัจจุบัน เบรคชท์สั่งสอนพวกชนชั้นกลางด้วยวิธีที่เอาจริงเอาจังและรุนแรงเกินไป ชนชั้นกลางไม่อาจรับงานศิลปะที่ไม่ชี้ทางออกใด ๆ เลยให้พวกเขาได้หรอก

เชิงอรรถ

บทที่ 2

(1) Herbert Ihering: **Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert—Gesammelte Kritiken zum Theater Brechts,** hrsg. von Klaus Völker, München: Kindler, 1980, p. 4—5

(2) Ibid., p. 4

(3) "eine neue künstlerische Totalität" (Ibid., p. 5)

(4) เรื่องของความสัมพันธ์แบบ homosexual นี้ มีผู้ตีความว่า Brecht ได้ตัวอย่างมาจากความสัมพันธ์ระหว่างกวีฝรั่งเศส Arthur Rimbaud กับ Paul Verlaine (ดู Klaus Völker : **Brecht—Eine Biographie,** München, 1976, p. 53)

(5) มีผู้ได้พิสูจน์แล้วว่า ในช่วงที่เบรคชท์แต่งละครเรื่อง **บาล** เขาก็ได้แต่งกวีนิพนธ์หลายบทแสดงความคิดไปในทำนองเดียวกันกับปรัชญาชีวิตแบบของ Baal (ดู Michael Morley: **Brecht —A Study,** London 1977, p. 23—24)

(6) Bernard Dort : **Lecture de Brecht,** Paris :Editions du Seuil, 1960, p. 38

(7) Michael Morley, op.cit., p. 22 ; ทั้งนี้เบรคชท์พยายามจะนำเรื่องเดิมมาเขียนใหม่และตีความใหม่ (ดู : Klaus Völker, op.cit., p. 57)

(8) Stücke, p. 34/2 วรรณคดียุโรป ใช่ว่าจะขาดตัวละครเช่นนี้เลยทีเดียว Manon Lescaut ในนวนิยายชื่อเดียวกันของนักประพันธ์ฝรั่งเศส ในศตวรรษที่ 18 Abbé Prévost ก็มีลักษณะเชิง "สัญชาตญาณ" เช่นเดียวกันนี้

(9) แม้แต่นักแสดงต่างชาติที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติ เช่น Peter O' Tool นักแสดงชาวอังกฤษที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติ ก็หาญเข้ามาแสดงบทของ Baal โดยที่ไม่ค่อยจะประสบความสำเร็จนัก

(10) ทฤษฎีการละครแบบที่มุ่งจะกระตุ้นความชื่นชมและความทึ่ง (admiration) ให้แก่ผู้ดู ด้วยการสร้างตัวละครที่ทำให้เราทึ่ง ไม่ว่าจะด้วยพฤติกรรมที่ดีหรือเลว ที่อยู่ในกรอบศีลธรรมหรือไม่ก็ตาม เป็นสิ่งที่ Pierre Corneille (1600—1684) นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสได้กระทำมาก่อน เช่น ในเรื่อง **Horace** หรือ **Attila**

(11) เรียกตาม Apollo ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งดนตรี และ Dionysos ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งเมรัย

(12) ในเรื่องของ "คนเปล่า" ดูบทความของผู้เขียน เรื่อง **จาก King Lear ผ่าน Woyzeck ไปสู่ Fin de partie** ใน : **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** กรุงเทพฯ : ดวงกมล 2524 หน้า 112—113

(13) Stücke, p. 11/1 (Der Choral vom großen Baal, Strophe II)

(14) ดู Klaus Völker, op.cit., p. 53–54

(15) ดู : เจตนา นาควัชระ **คู่มือ Tonio Kröger ของ Thomas Mann** โครงการตำราและคำสอน มหาวิทยาลัยศิลปากร 2520 หน้า 22

(16) Klaus Völker, op.cit., p. 25–26

(17) Bernard Dort, op.cit., p. 35

(18) Stücke, p. 35/2

(19) "Die Luft zittert wie von Branntwein besoffen." (Stücke, p. 23/1)

(20) "Meine Seele, Bruder, ist das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen, und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen." (Stücke, p. 23/1)

(21) ซึ่งต่างจากการใช้เพลงในละครเรื่องหลัง ๆ ของเขา ซึ่งบางครั้งเขาใช้เพลงเพื่อขัดจังหวะตามทฤษฎีการละครที่เขาสร้างขึ้นมาใหม่ (ดู Michael Morley, op.cit., p. 24)

(22) Kurt Fassmann : **Brecht—Eine Bildbiographie,** München, 1958, p. 24

(23) "Es empfiehlt sich, im Zuschauerraum einige Plakate mit Sprüchen wie 'Glotzt nicht so romantisch' aufzuhängen." (Stücke, p. 38/2)

(24) Bernard Dort, op.cit., p. 43

(25) "Ich bin ein Schwein, und das Schwein geht heim." (Stücke, p. 60/2) คำว่า "Schwein" ไม่อาจแปลตรงตัวว่า "หมู" ในภาษาไทยได้ เพราะจะขาดความหมายของการเหยียดหยามดูถูกของต้นฉบับภาษาเยอรมัน

(26) Marianne Kesting: **Bertolt Brecht,** Rowohlts Monographie Nr. 37, Hamburg, 1976, p. 25

(27) Ibid., p. 25

(28) Frederic Ewen : **Bertolt Brecht—Sein Leben, sein Werk, seine Zeit,** Suhrkamp Taschenbuch 141, Hamburg, 1971, p. 87

(29) Reinhold Grimm : **Bertolt Brecht,** Sammlung Metzler, Stuttgart, p. 10

(30) ในเรื่องของดนตรีก็เช่นกัน ดังที่วาทยากรผู้ยิ่งใหญ่ Otto Klemperer ได้เล่าไว้ (ดู : **Conversations with Klemperer,** edited by Peter Heyworth, p. 56–70, 93)

(31) นักวิชาการบางคนคิดว่าอาจจะมีคนแต่งละครทำนองนี้นับเป็นร้อย ๆ เรื่อง ในช่วงระหว่างหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ไปจนถึงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (ดู Frederic Ewen, op.cit., p. 89)

(32) Stücke, p. 49/1

(33) Stücke, p. 49/2 ต้นฉบับภาษาเยอรมันกะทัดรัดกว่าคำแปลภาษาไทยมาก นักวิจารณ์

หลายท่านคิดว่า เบรคชท์ ใช้ภาษาได้เรียบง่าย และกินใจเช่นเดียวกับ Georg Büchner (ดู: Frederic Ewen, op.cit., p. 87–88)

(34) Stücke, p. 47/2

(35) Stücke, p. 47/2

(36) "Haben Sie Mittel, eine Frau zu unterhalten?" (Stücke, p. 48/2)

(37) Stücke, p. 41/2

(38) Stücke, p. 49/1

(39) Marianne Kesting, op.cit., p. 25

(40) ในเรื่องของทฤษฎีที่เกี่ยวกับ "ความจริง – ความสมจริง – ความลวง" ดู เจตนา นาควัชระ **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี**, กรุงเทพ ฯ : ดวงกมล, 2521 หน้า 45–58

(41) ดูเรื่องเดียวกัน หน้า 49

(42) เช่นคำว่า Lilie ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์ผุดผ่อง เบรคชท์อาจต้องการจะล้อเลียนเรื่อง **Immensee** ของ Theodor Storm ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดี

(43) Stücke, p. 46/2

(44) Stücke, p. 51/1

(45) "Glotzt nicht so romantisch! Ihr Wucherer!" (Stücke, p. 60/2)

(46) Stücke, p. 60/2

(47) Frederic Ewen, op.cit., p. 101–102

(48) Ibid, p. 97–98

(49) Stücke, p. 63/1. J.V. Jensen เป็นนักประพันธ์ชาวเดนมาร์ก และ A. Rimbaud เป็นนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส

(50) Marianne Kesting, op.cit., p. 28 ซึ่ง Kesting บรรยายความว่าละครเรื่องนี้เป็น "ein erstes 'absurdes Theater'" และเป็นการแสดงออกซึ่ง "Zustand an sich"

(51) Stücke, p. 62

(52) Stücke, p. 67/2

(53) Stücke, p. 68/2

(54) "Du hast begriffen, daß wir Kameraden sind, Kameraden einer metaphysischen Aktion." (Stücke, p. 86/1)

(55) Stücke, p. 87/2

(56) Stücke, p. 87/2

(57) Stücke, p. 87/1

(58) Stücke, p. 86/2

(59) ดู : เจตนา นาควัชระ : **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** (อ้างแล้ว) หน้า 108–123

(60) Stücke, p. 75/2

(61) Stücke, p. 82/2

(62) Stücke, p. 147/1 **"Polly:** Wird das wirklich gehen, Uria? Einen Mann in einen andern Mann verwandeln? **Uria:** Ja, ein Mann ist wie der andere. **Mann ist Mann."**

(63) Stücke, p. 149/1 คำว่า relativ ที่ใช้ในต้นฉบับภาษาเยอรมันอาจจะแปลเป็นภาษาพื้น ๆ ได้ว่า "ไม่ตายตัว" หรือ "ไม่เที่ยงแท้แน่นอน"

(64) Stücke, p. 160/2

(65) Stücke, p. 136/2, 137/1

(66) Stücke, p. 161/1

(67) Stücke, p. 147/2

(68) ต้นฉบับภาษาเยอรมันใช้คำว่า "Sich dem Laufe der Welt schon anzupassen . . ." (Stücke, p. 147/2)

(69) Stücke, p. 145/1

(70) Stücke, p. 148/1

(71) Stücke, p. 167/1

(72) Stücke, p. 191/2–192/1

(73) แม้แต่ผู้เชี่ยวชาญดนตรีคลาสสิค เช่น วาทยากร Otto Klemperer ก็ยอมรับว่าชอบดนตรีของ Weill ในละครเพลงเรื่องนี้มาก

(ดู : **Conversations with Klemperer,** edited by Peter Hayworth, p. 64)

(74) "Der Grad des Genusses hängt direkt vom Grad der Irrealität ab." (อ้างไว้ใน Michael Morley, op. cit., p. 40)

(75) Gesammelte Werke, Bd. VIII, p. 303

(76) Stücke, p. 205/2

(77) "Gin und Whisky / Mädchen und Knaben", (Stücke, p. 205/2)

(78) Stücke, p. 205/2

(79) "Daβ man hier alles dürfen darf" (Stücke, p. 216/1)

(80) Stücke, p. 216/1 คำว่า "กิน" ในต้นฉบับใช้คำว่า fressen ซึ่งเป็นการกินของสัตว์ มิใช่เป็นการกินของคนซึ่งมักจะใช้คำว่า essen

(81) "Erlaubt ist was gefällt."

(82) "Erlaubt ist was sich ziemt."

(83) Stücke, p. 213/2

(84) Stücke, p. 223/2

(85) Stücke, p. 221/2

(86) Stücke, p. 223/2

(87) Stücke, p. 226/2

(88) ดู : เจตนา นาควัชระ : **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณกดี** (อ้างแล้ว) หน้า 105

(89) ในกรณีนี้ผู้เขียนมีความเห็นเช่นเดียวกับ Frederic Ewen (ดู Ewen, op. cit., p. 176)

(90) Stücke, p. 216/2–217/1

(91) Stücke, p. 220/1

(92) Stücke, p. 225/2

บทที่ 3
เพื่อความอยู่รอดของส่วนรวม
(1930—1933)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในบทที่ 2 อุปรากรทั้งสองเรื่อง คือ **อุปรากรของยาจก** และ **ความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี** ได้ชี้ให้เห็นแล้วว่าเบรคชท์แสดงความสนใจอย่างจริงจังต่อปัญหาด้านสังคมและการเมือง ในผลงานช่วงต่อมาเขาจะพัฒนาความคิดของเขาในด้านนี้ให้เป็นระบบยิ่งขึ้น เป็นที่ทราบกันว่า เบรคชท์เริ่มศึกษาเรื่องของลัทธิมาร์กซิสต์อย่างจริงจังนับตั้งแต่ปี 1926 เป็นต้นมา แต่เราก็คงจะด่วนสรุปเอาอย่างง่าย ๆ ไม่ได้ว่า ระบบความคิดของเบรคชท์เป็นไปตามระบบของลัทธิมาร์กซิสต์อย่างตายตัว จริงอยู่ความคิดเชิงมาร์กซิสต์กระตุ้นให้เขามองปัญหาสังคมอย่างมีแบบแผน แต่วิธีวิเคราะห์ปัญหา การแสวงหาทางออก คำตอบที่เบรคชท์เสนอ อาจจะสร้างปัญหาให้แก่ระบบความเชื่อแบบมาร์กซิสต์มากกว่าที่จะเป็นการเดินตามระบบในรูปของการโฆษณาชวนเชื่อ ผู้เขียนมีความรู้สึกว่านักวิชาการเรื่องเบรคชท์บางคนอาจจะชวนให้เขวด้วยการตั้งชื่อเรียกละครส่วนใหญ่ในช่วงนี้ว่าเป็น "ละครมาร์กซิสต์" (Marxist Plays)[1] หรือ "ละครโฆษณาชวนเชื่อ" (Propagandist Plays)[2]

ละครของเบรคชท์ในช่วงนี้เน้นเรื่องความสำคัญของ "ส่วนรวม" ที่จะต้องอยู่เหนือ "ส่วนตน" หรือ "ส่วนบุคคล" นับแต่เรื่อง **บินข้ามสมุทร (Der Ozeanflug)** เป็นต้นมา เขาชี้ให้เห็นว่าความสำเร็จที่แท้จริงเป็นเรื่องของส่วนรวม สาส์นข้อนี้แสดงไว้ชัดเจนมากในเรื่อง **ละครบทเรียนแห่งบาเดน-บาเดนเรื่องการยอมรับ (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis)** ซึ่งชี้ให้เห็นว่าทางรอดในยามคับขันจะต้องเป็นไปในรูปของทางรอดของส่วนรวมเท่านั้น เรื่องของการสลายตัวของปัจเจกบุคคลเพื่อที่จะได้รวมตัวเข้าเป็นส่วนหนึ่งของ "ส่วนรวม" นั้นใช่ว่าจะเป็นไปโดยสะดวกดายไร้ปัญหา เพราะเรื่อง **ผู้ตอบรับ (Der Jasager)** ซึ่งเป็นไปในรูปของการสลายตัวของปัจเจกบุคคลก็ถูกค้านด้วยเรื่อง **ผู้ตอบปฏิเสธ** ซึ่งยืนยันความถูกต้องของการตัดสินใจของปัจเจกบุคคล ซึ่งในกรณีนี้เบรคชท์สร้างละครเรื่องที่สองขึ้นมาผนวกกับเรื่องแรกและค้านเรื่องแรกเพราะเขายอมจำนนต่อข้อคัดค้านของผู้แสดง ซึ่งเป็นนักเรียนมัธยมกลุ่มหนึ่ง เป็นอันว่าทฤษฎีมาร์กซิสต์ใช้ไม่ได้เสมอไปในโลกแห่งความเป็นจริง แต่เบรคชท์ก็ดูอยากจะทดลองความคิดนี้ต่อไป ซึ่งความคิดเรื่อง "การยอมรับข้อกำหนดของส่วนรวม" นี้แสดงออกมาอย่างรุนแรงที่สุดในเรื่อง **มาตรการที่จำเป็น (Die Maβnahme)** ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าเป็น "ทางตัน" ของความคิดแบบนี้ และก็เป็นละครที่ทำให้เบรคชท์เองต้องสำนึกในเรื่องของอันตรายของ "การทดลอง" จนกระทั่งในตอนหลังเขาต้องตัดสินใจห้ามมิให้ผู้ใดนำละครเรื่องนี้ออกแสดง

อันที่จริงเบรคชท์ถนัดที่จะวิเคราะห์ปัญหาสังคมมากกว่าที่จะเสนอคำตอบที่ชัดแจ้ง เขาพร้อมที่จะฉีกหน้ากากกลุ่มผลประโยชน์ที่มุ่งแต่จะหลอกลวงประชาชน เขาชอบแต่งเรื่องที่ชี้ให้เห็นลักษณะที่แท้จริงของความอยุติธรรมในสังคม เรื่อง **นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์ (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe)** และ **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ (Die Ausnahme und die Regel)** เป็นละครที่ค่อนข้างจะ "มืด" ซึ่งกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมสำนึกในปัญหาอันหนักหน่วงของสังคมและช่วย "หาทางออก" ให้ด้วย ในทัศนะของเบรคชท์เองนั้น ก็ใช่ว่าเขาจะคิดว่าทางแก้ที่ง่ายที่สุดและตรงที่สุด คือ การปฏิวัติ เรื่อง **แม่** ซึ่งเขาดัดแปลงมาจากนวนิยายของ Maxim Gorki อาจจะจัดได้ว่าเป็นละครที่ลึกซึ้งที่สุดในบรรดาละครของเบรคชท์ในยุคนี้ เพราะทางที่นำไปสู่การปฏิวัติของประชาชนนั้นมิใช่เป็นเรื่องของการหลับหูหลับตาจับอาวุธขึ้นมาพิฆาตนายทุน แต่เป็นเรื่องของการสร้างความพร้อมในทางจิตใจและในทางสติปัญญาของ "นักปฏิวัติ" เอง ดังตัวอย่างตัวแม่ ในละครเอกของเบรคชท์เรื่องนี้

ในด้านของความคิดสร้างสรรค์ด้านเทคนิค เราคงจะต้องให้ความสำคัญต่อเรื่องของความคิดที่เป็นหลักของ "ละครบทเรียน" (Lehrstück) คำภาษาเยอรมันอธิบายได้ดังนี้ คำว่า "lehren" แปลว่า "สอน" คำว่า "Stück" แปลว่า "ละคร" คำว่า "Lehrstück" ก็คือละครที่มีหน้าที่สอน ซึ่งในกรณีของละครของเบรคชท์ก็จัดได้ว่าเป็นการสอนให้เกิดความสำนึกในเรื่องของสังคมและการเมือง นอกจากนี้คำว่า "Lehrstück" ยังกินความหมายในแง่ของละครที่เป็น "แบบฝึกหัด" ได้อีกด้วย คือ เป็นละครที่เบรคชท์ระบุไว้ว่าเขียนขึ้นไว้เป็นแบบฝึกหัดการแสดงสำหรับนักเรียน หรือนักแสดงสมัครเล่น เราจึงอาจจะต้องแปลคำว่า "Lehrstück" เป็นภาษาไทยว่า "ละครบทเรียน" คือเป็นทั้งบทเรียนในเรื่องของความคิดทางสังคมและการเมือง และบทเรียนในด้านศิลปะการละคร "ละครบทเรียน" เหล่านี้เขียนขึ้นอย่างประณีต มีโครงสร้างที่เรียบง่าย ไม่จำเป็นต้องใช้ฉากและเครื่องไม้เครื่องมือในการแสดงแบบพิสดารอะไร เหมาะสำหรับการแสดงอย่างเป็นกันเองแบบที่เรียกว่า เล่นเองดูเองในหมู่คนที่รู้จักกัน หรือในโรงเรียน หรือสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** นั้น เบรคชท์แนะนำไว้ว่าเหมาะสมเป็นอย่างยิ่งสำหรับนักแสดงสมัครเล่น[3] เราคงอาจจะต้องรับฟังคำแนะนำของเบรคชท์ไว้บ้าง เพราะเบรคชท์เองก็ใช่แต่จะเป็นเพียงนักเขียนละครเท่านั้นไม่ หากแต่เป็นผู้กำกับการแสดงที่มีความสามารถอีกด้วย ละครส่วนใหญ่ของเบรคชท์ โดยเฉพาะละครยุคหลังของเขา เช่น **ชีวิตของกาลิเลโอ** หรือ **แม่คูราช** หรือ **วงกลมคอเคเซียน** เป็นละครที่ต้องใช้นักแสดงอาชีพที่มีความชำนาญสูง และอาจจะเกินความสามารถของนักแสดงสมัครเล่น

กล่าวโดยสรุปรวมแล้ว ละครเบรคชท์ในช่วงนี้มีลักษณะเด่นทั้งในด้านพัฒนาการด้านเทคนิคและความเข้มข้นของตัวบทที่กระตุ้นความคิด แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่า อาจจะได้รับความนิยมน้อยกว่าละครรุ่นหลัง ๆ ของเขา และอาจจะไม่เป็นที่รู้จักกันดีนักในต่างประเทศ แต่ผู้เขียนใคร่ที่จะขอยืนยันว่าละครรุ่นนี้ของเบรคชท์เป็นขุมทรัพย์อันมหาศาลในด้านความคิด ซึ่งนักแสดง นักวิจารณ์ และนักวิชาการคงจะต้องหันมาวิเคราะห์กันอย่างจริงจัง ในคราบของ "บทเรียน" อิงทฤษฎีมาร์กซิสต์นี่แหละที่เราจะค้นพบแก่นแห่งความคิดเชิงมนุษยนิยม ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์

บินข้ามสมุทร (Der Ozeanflug)

ละครเรื่องนี้แต่เดิมผู้แต่งตั้งชื่อว่า **การบินของลินด์เบอร์ก (Der Flug der Lindberghs)** ตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง เมื่อนักบินอเมริกัน **Charles Lindbergh** บินเดี่ยวข้ามมหาสมุทรแอตแลนติก ในปี 1927 เบรคชท์เองชื่นชอบต่อความสำเร็จของนักบินอเมริกันผู้นี้มาก แต่ด้วยเหตุผลทางการเมืองเบรคชท์ตัดสินใจเปลี่ยนชื่อเรื่องให้เป็นกลาง ๆ เสีย แทนที่จะเป็นวรรณกรรมสดุดีตัวบุคคลไป ทั้งนี้เพราะ **Lindbergh** ไปพัวพันกับกลุ่มการเมืองฝ่ายขวา[4] เบรคชท์เรียกละครเรื่องนี้ว่าเป็น "ละครบทเรียนทางวิทยุสำหรับเด็กชายและเด็กหญิง" (**Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen**) แต่บทเรียนที่เบรคชท์ต้องการจะถ่ายทอดนั้นเป็นบทเรียนที่อาจจะมีความหมายสำหรับผู้ใหญ่ด้วย เราจะต้องไม่หลงลมนักประพันธ์ผู้นี้ในเรื่องที่เกี่ยวกับวัตถุประสงค์ในการสร้างวรรณกรรมของเขา

ละครเรื่องนี้เป็นละครประกอบดนตรี โดยที่คีตกวี **Kurt Weill** และ **Paul Hindemith** เป็นผู้ประพันธ์ดนตรี นอกจากนี้ก็มีการใช้เทคนิคใหม่ ๆ เช่น ใช้เสียงพูดที่มีลักษณะเป็นเสียงวิทยุโทรคมนาคมสำหรับบทบางบท เช่น บทของพายุ บทของหมอก เป็นต้น แต่เมื่อนำออกแสดงครั้งแรกที่ **Baden-Baden** นั้น เบรคชท์จัดแสดงเป็นละครเวที แต่ก็ใช้เทคนิคการแสดงแบบที่มิได้ต้องการจะทำละครให้เหมือนชีวิตจริง โดยกำหนดให้นักร้องประสานเสียง วงดนตรี และนักแสดงขึ้นเวทีพร้อมกัน และนอกจากนั้นก็ยังใช้ป้ายเขียนข้อความที่เขาต้องการจะ "สั่งสอน" ต่อผู้ชมไว้ด้วย[5] ซึ่งเทคนิคการแสดงเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของทฤษฎีของ "การทำให้แปลก" (**Verfremdung**) ที่เขาจะสร้างขึ้นในระยะต่อมา ละครเรื่องนี้ดำเนินเรื่องอย่างเรียบง่ายและตรงไปตรงมา คือ เป็นการบรรยายการบินข้ามทวีปตั้งแต่ **New York** ไปจนถึงสนามบิน **Le Bourget** ในฝรั่งเศส ตัวนักบินต้องฝ่าฟันอุปสรรคนานัปการ แต่ก็รอดพ้นอันตรายมาได้ ด้วยความเข้มแข็งส่วนบุคคลและด้วยสมรรถนะอันสูงส่งของตัวเครื่องบินเอง

สิ่งที่น่าสังเกตสำหรับละครเรื่องนี้ก็คือ ผู้แต่งใช้คำว่า "นักบิน" เป็นพหูพจน์ตลอดเรื่อง แม้แต่ในร่างแรกที่เขาใช้ชื่อว่า **การบินของลินด์เบอร์ก** เขาก็ใช้วิสามานยนามนี้ในรูปพหูพจน์ ก็คือ **Lindberghs** ทั้ง ๆ ที่ในตอนเริ่มเรื่อง ตัวนักบินก็ประกาศว่า

> "ฉันบินคนเดียว
> แทนที่ฉันจะเอาเพื่อนร่วมทางมาด้วย ฉันก็เอาน้ำมันมาเพิ่มขึ้น
> ฉันบินด้วยเครื่องที่ไม่มีวิทยุ
> ฉันบินด้วยเข็มทิศที่ดีที่สุด"[6]

ถ้าเรามองอย่างผิวเผินเราก็อาจจะคิดว่าเบรคชท์ต้องการจะแต่งเรื่องสดุดีวีรกรรมของนักบินผู้นี้ แต่หาเป็นเช่นนั้นไม่ ผู้แต่งเน้นเรื่องของความสำเร็จของส่วนรวมของทีมงานมากกว่าความสำเร็จของปัจเจกบุคคล ในอีกตอนหนึ่งนักบินกล่าวว่า

"คนเจ็ดคนสร้างเครื่องบินของฉันลำนี้ที่ซานดิเอโก
บ่อยครั้งเขาทำงานตลอดยี่สิบสี่ชั่วโมงโดยไม่หยุดพัก
โดยใช้ท่อเหล็กที่ยาวไม่กี่เมตร
สิ่งที่เขาทำขึ้นมานั้นพอแล้วสำหรับฉัน
พวกเขาทำงานไปแล้ว ฉัน
ทำงานต่อไป **ไม่ใช่ฉันคนเดียว พวกเรา**
มีด้วยกันแปดคนที่กำลังบินอยู่"[7]

นั่นคือความหมายที่แท้จริงของเรื่องตามที่เบรคชท์ต้องการ นักบินผู้นี้ไม่เคยคิดว่าตนเป็นวีรบุรุษแต่ผู้เดียว แต่เขาถือว่าเขาเป็นแต่เพียงสมาชิกผู้หนึ่งในกลุ่มคนที่สร้างงานขึ้นมาร่วมกัน เรื่องของ "ส่วนรวม" จึงอยู่เหนือเรื่องของ "ส่วนตน" นั่นเป็นความคิดหลักที่เบรคชท์จะนำมาใช้ในละครเรื่องต่อ ๆ ไปของเขา

ละครเรื่อง **บินข้ามสมุทร** นี้ให้บทเรียนที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ซึ่งเป็นบทเรียนในเรื่องของปรัชญาวัตถุนิยม ความสำเร็จในการบินข้ามมหาสมุทรครั้งนี้เป็นความสำเร็จของ "วัตถุ" ด้วยในรูปแบบหนึ่ง เมื่อนักบินเดินทางมาถึงจุดหมายปลายทางในฝรั่งเศส เขารีบขอร้องให้ผู้ที่มาต้อนรับเขารีบส่งข่าวไปยังเพื่อนร่วมงานของเขาที่ San Diego ในสหรัฐอเมริกา

"ขอให้ส่งข่าวไปยังเพื่อนของฉันที่โรงงานไรอันในซานดิเอโก
ว่าผลงานของเขาดีจริง ๆ
เครื่องยนต์ของเราเดินดีตลอด
งานของพวกเขาไม่มีข้อบกพร่องเลย"[8]

แต่ "วัตถุ" จะอยู่ไม่ได้โดยที่ไม่มีมนุษย์เป็นผู้สร้าง เป็นผู้กำหนดวิถีทาง เป็นผู้ควบคุม ในอีกแง่หนึ่งความสำเร็จของการบินข้ามมหาสมุทรเป็นเครื่องพิสูจน์ความสามารถของมนุษย์ เทคโนโลยีเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น และการที่มนุษย์ "บินได้" ก็เท่ากับเป็นเครื่องพิสูจน์ความสามารถของมนุษย์ในการที่จะควบคุมธรรมชาติได้ ข้อความที่สำคัญตอนหนึ่งในละครเรื่องนี้ก็คือตอนที่นักบินกล่าวไว้ว่า

"ในตอนนี้ขอให้พวกเราจงต่อสู้กับธรรมชาติ
จนกระทั่งตัวเราเองกลายเป็นธรรมชาติขึ้นมาให้ได้
เรากับเทคนิคของเราไม่เป็นธรรมชาติ
เรากับเทคนิคของเรา
ยังป่าเถื่อนอยู่"[9]

ความหมายของคำว่า "ธรรมชาติ" (die Natur) กับ "เป็นธรรมชาติ" (natürlich) ซึ่งเบรคชท์ใช้ในที่นี้เป็นความหมายเฉพาะ ธรรมชาติคือสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์มาแต่บรรพกาลและมนุษย์ก็พ่ายแพ้ต่อธรรมชาติมาตลอด การที่มนุษย์บินได้ก็เป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการที่มนุษย์จะพัฒนาความสามารถของตนเองต่อไป เพื่อจะเอาชนะธรรมชาติในเรื่องอื่นๆ จนถึงสภาวะที่ "เป็นธรรมชาติ"

คือ มีอำนาจเทียบเท่าธรรมชาติ สามารถเปลี่ยนแปลงโลกและธรรมชาติได้ตามที่ตนปรารถนา สิ่งที่มนุษย์ทำได้ยังอยู่ในระดับที่ "ป่าเถื่อน" (primitive) หนทางข้างหน้ายังยืดยาว ในตอนสุดท้ายของเรื่อง เขาจึงย้ำถึงความสำคัญของ "สิ่งที่เรายังไปไม่ถึง" (das noch nicht Erreichte)[10] ในหลายด้านละครเรื่องนี้ปูทางที่จะนำไปสู่ละครเอกเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** ของเบรคชท์ เพราะผู้แต่งฝากความหวังไว้กับ "ยุคใหม่" ซึ่งจะเป็นยุคแห่งความเปลี่ยนแปลงที่มาจากการที่มนุษย์สามารถใช้สติปัญญาของตนให้เป็นประโยชน์ต่อสังคมมนุษย์ได้[11] และในทำนองเดียวกัน วิทยาศาสตร์ก็เป็นตัวจักรสำคัญในการเปลี่ยนแปลงนี้ แต่ "ละครสำหรับเด็ก" เรื่องนี้ก็อาจจะมีลักษณะบางประการที่เป็นคำสอนสำหรับผู้ใหญ่ เพราะความสำเร็จที่มาจากวิทยาศาสตร์ ความสำเร็จที่มาจากฝีมือของมนุษย์ได้กลายเป็นเครื่องมือในการบั่นทอนความเชื่อที่มีต่อพระเจ้าไปด้วย นักบินกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> "ฉันจึงต่อสู้กับธรรมชาติและ
> กับตัวของฉันเอง
> ไม่ว่าฉันจะไปอยู่ที่ไหนและไม่ว่าฉันจะเชื่อสิ่งที่ไร้สาระอะไร
> ในขณะที่ฉันบินอยู่ ฉันเป็น
> คนที่ไม่เชื่อพระเจ้าจริง ๆ"[12]

ยิ่งไปกว่านั้นการที่มนุษย์สามารถเปลี่ยนแปลงสังคมให้น่าอยู่ขึ้นด้วยน้ำแรงของตัวเองนั้นก็ทำให้พระเจ้าหมดความหมายไป

> "ขอให้พวกท่านจงร่วม
> ในการต่อสู้ความป่าเถื่อน
> ในการขจัดเรื่องสวรรค์วิมานให้หมดสิ้นไป และ
> ในการขับไล่พระเจ้าทั้งหลายทั้งปวง
> ไม่ว่าจะผุดเกิดขึ้นมาที่ใด
>
> .....
>
> การทำบ้านเมืองให้สะอาด
> การดับความยากเข็ญของประชาชน
> ทำให้พระเจ้าต้องหนีหายไปและ
> ก็เป็นการไล่ท่านกลับไปสู่บรรพกาล"[13]

เราคงจะไม่ประหลาดใจอะไร ถ้าละครเรื่องต่อ ๆ ไปของเบรคชท์ จะมุ่งไปสู่ลัทธิวัตถุนิยมแบบมาร์กซิสต์

ละครบทเรียนแห่งบาเดน-บาเดน เรื่องการยอมรับ (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis)

ละครเรื่องนี้ได้นำออกแสดงที่เมือง Baden-Baden เมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม 1929 เมือง Baden-Baden เป็นเมืองตากอากาศและเมืองพักฟื้นอยู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของเยอรมนี มีน้ำแร่

ที่ช่วยในการรักษาโรคบางชนิดและมีอากาศดี จึงเป็นสถานที่ซึ่งมีผู้คนเป็นจำนวนมากชอบมาพักผ่อนในฤดูร้อนจะมีการจัดงานมหกรรมทางละครและดนตรีร่วมสมัย ซึ่งยังดำเนินมาเป็นประจำจนกระทั่งทุกวันนี้ ผู้ที่แต่งดนตรีประกอบละครเรื่องใหม่ของ เบรคชท์ ก็คือ **Paul Hindemith** ซึ่งจัดได้ว่าเป็นคีตกวีชั้นนำของยุโรป ในศตวรรษที่ 20 ศิลปินทั้งสองดูราวกับจะพร้อมใจกันที่จะเสนอผลงานที่แปลกใหม่และก็แปลกใหม่เสียจนผู้ดูบางคนรับไม่ได้ ความรุนแรงบางตอนของเรื่องยังผลให้นักวิจารณ์ผู้หนึ่งเป็นลมพับไป นอกจากนั้น นักประพันธ์เอกของเยอรมันผู้หนึ่ง คือ **Gerhart Hauptmann** แสดงความไม่พอใจด้วยการลุกเดินออกจากที่แสดงไป[14]

เบรคชท์เขียนเรื่อง **ละครบทเรียนแห่งบาเดน-บาเดน** ขึ้น โดยใช้เนื้อเรื่องที่คล้ายกับเรื่อง **บินข้ามสมุทร** นักบินคนหนึ่งกับช่างเครื่องอีก 3 คนบินข้ามมหาสมุทรแอตแลนติกและประสบอุบัติเหตุเครื่องบินตก ซึ่งโดยปกติวิสัยแล้วเราก็คงจะเดาเอาว่าคงจะมีคนมาช่วย แต่ผู้แต่งกลับใช้เรื่องเครื่องบินตกเป็นกรอบในการตั้งปริศนาว่า มนุษย์ช่วยมนุษย์หรือไม่ และถ้าจะช่วยควรจะมีเงื่อนไขอย่างไร เงื่อนไขสำหรับคนทั้งสี่ก็คือ เขาจะต้องพร้อมที่จะเลิกคิดถึงชื่อเสียงส่วนตน พร้อมที่จะเลิกคำนึงถึงอัตตา และพร้อมที่จะตกลง "ยอมรับ" ความตาย คำว่า "การยอมรับ" (Einverständnis) ในที่นี้มีความหมายเชิงปรัชญา ซึ่งหมายถึงการที่บุคคลพร้อมที่จะตกลงรับสภาวะใดสภาวะหนึ่งด้วยความเต็มใจและทำตัวให้เป็นหนึ่งกับสภาวะนั้น เงื่อนไขแบบนี้ตัวนักบินไม่อาจรับได้เพราะเขามีความหยิ่งในตน เห็นความสำคัญของตน รักชื่อเสียงของตน จึงไม่อาจทำลายอัตตาได้ เขาจึงมิได้รับการช่วยเหลือ และถูกปล่อยให้ตายไปในที่สุด ส่วนเพื่อนร่วมทางของเขาอีก 3 คน ซึ่งเป็นช่างเครื่องนั้น ตกลงรับเงื่อนไขจึงได้รับการช่วยเหลือให้รอดชีวิต และกลายเป็นกำลังสำคัญของสังคมใหม่ต่อไป ความจริงการดำเนินเรื่องของเบรคชท์ มีลักษณะที่เป็นทฤษฎีและเป็นไปตามหลักการที่เป็นนามธรรมอยู่มาก ผู้ดูผู้ชมเป็นจำนวนไม่น้อยก็อาจจะไม่เห็นด้วย หรือไม่เข้าใจหลักการของ "การยอมรับ" แบบที่เบรคชท์ต้องการอยู่แล้ว แต่เบรคชท์กลับใช้วิธีการสื่อความไปยังผู้ชมอย่างรุนแรง ซึ่งทำให้ผู้ดูบางคนทนไม่ได้ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ฉากตลกที่เบรคชท์แต่งขึ้นเพื่อต้องการที่จะย้ำประเด็นที่ว่า "มนุษย์ไม่ช่วยมนุษย์" นั้น อาจจะไม่ตลกสำหรับคนบางคน เบรคชท์กำหนดให้ตัวตลก (Clowns) 3 ตัวขึ้นมาแสดงสลับฉาก ตัวตลกตัวหนึ่งซึ่งเป็นยักษ์บ่นกับตัวตลกอีก 2 ตัวว่าตนปวดขาปวดแขน วิธีที่ตัวตลก 2 ตัวจะช่วยยักษ์ก็คือ เลื่อยแขนเลื่อยขาทิ้งไปทีละแขนละขา และก็มีการแสดงการเลื่อยให้ดูบนเวที เมื่อพูดถึงประเด็นว่ามนุษย์ช่วยกันหรือไม่ ผู้แต่งก็เขียนกำกับบทไว้ให้นำภาพนึง 20 ภาพมาฉาย ซึ่งเป็นภาพของการที่มนุษย์ฆ่าฟันกัน[15] นอกจากนั้น ก็มีการฉายภาพคนตาย 10 ภาพ และฉายภาพชุดนี้ต่อเนื่องกันถึง 2 ครั้ง[16] เราอาจสรุปได้ว่า เบรคชท์ในตอนหนุ่มนั้นเป็นนักคิดที่ปราดเปรื่อง แต่เขายังไม่สามารถที่จะใช้ละครเป็นสื่อความคิดเหล่านั้นได้อย่างพอเหมาะพอดี

แนวความคิดของเบรคชท์ในละครเรื่องนี้น่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะเขาพยายามที่นำเอาปัญหาทางปรัชญามาตีแผ่เพื่อหาแนวทางในการปฏิรูปสังคม เบรคชท์เป็นนักคิดที่มิได้หยุดอยู่กับที่ ในเรื่อง **บินข้ามสมุทร** เขาอาจจะเน้นถึงเรื่องความสามารถของมนุษย์ในการบังคับธรรมชาติมากเกินไป และเน้นเรื่องการนำความรู้มาใช้ในการปรับปรุงสังคมน้อยเกินไป ในละครเรื่องใหม่ เขาจึงหยิบยกประเด็นนี้

ออกมาพิจารณาเสียให้ถ่องแท้ ซึ่งในครั้งนี้เขาให้ความสำคัญต่อปัญหาสังคมเป็นอันดับสูงสุด ในช่วงแรกของตอนที่ 3 ผู้แต่งกำหนดให้หัวหน้าของ Chorus กล่าวถึงความสำเร็จของมนุษย์ในด้านต่าง ๆ เช่น การค้นพบทวีปใหม่ การสร้างบ้านเมือง การประดิษฐ์เครื่องจักรไอน้ำ ความก้าวหน้าทางดาราศาสตร์ ทางการแพทย์ ทางฟิสิกส์ ทางสมุทรศาสตร์ โดยสรุปท้ายว่า มนุษย์ได้ "ค้นพบสิ่งที่ยิ่งใหญ่"[17] ซึ่งในทุก ๆ ตอนกลุ่ม Chorus ก็ตอบโต้ว่า

"ขนมปังไม่ได้ถูกลงเพราะสิ่งเหล่านั้น"

และในที่สุด Chorus ก็ขมวดท้ายด้วยข้อความว่า

"ความยากจนทวีขึ้นทุกที่ในเมืองของเรา
และนับเป็นเวลานานมาแล้ว
ที่ไม่มีใครรู้ว่ามนุษย์คืออะไร
ยกตัวอย่างเช่น ในขณะที่พวกเจ้ากำลังบินอยู่ในอากาศ
ก็มีคน ๆ หนึ่งเหมือนกับเจ้าที่ต้องคลานกับดิน
ราวกับไม่ใช่มนุษย์"

และเมื่อหัวหน้าของ Chorus ตั้งคำถามสุดท้ายต่อกลุ่มประชาชน (Die Menge) ว่า "มนุษย์ช่วยมนุษย์หรือไม่" คำตอบที่ได้รับก็คือ "ไม่ช่วย"[18]

เราอาจจะคิดว่าเบรคชท์ จงใจที่จะตั้งปัญหาทางจริยธรรมให้เราขบคิด แต่เมื่อเราได้พิจารณาประเด็นหลักที่ผู้แต่งตั้งไว้ เราก็อาจจะสำนึกได้ว่า เขากำลังแปลงปัญหาจริยธรรมให้เป็นปัญหาทางสังคมและการเมือง ในสังคมใดที่มนุษย์ยังต้องการความช่วยเหลือจากมนุษย์ด้วยกัน สังคมนั้นยังเป็นสังคมที่ไม่สมบูรณ์ ยังเป็นสังคมที่จะต้องเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น "ความช่วยเหลือ" (Hilfe) กับ "อำนาจ" (Gewalt) เป็นของที่คู่กัน เราอาจจะตีความได้ว่า เมื่อ "อำนาจ" ยังครองโลกอยู่ ความไม่เสมอภาค ความอยุติธรรม ก็ย่อมจะต้องเกิดขึ้น และก็จะต้องมีคนจำพวกหนึ่งที่เสียเปรียบคนอื่น และต้องการ "ความช่วยเหลือ"

"ตราบใดที่อำนาจยังครองโลกอยู่ เราก็ปฏิเสธความช่วยเหลือได้
เมื่อใดอำนาจมิได้ครองโลก เมื่อนั้นก็ไม่จำเป็นจะต้องให้ความช่วยเหลือใครอีกต่อไป
เพราะฉะนั้นพวกเจ้าจึงไม่ควรเรียกร้องความช่วยเหลือ แต่ควรล้มล้างอำนาจเสีย
ความช่วยเหลือกับอำนาจรวมตัวกันเป็นหนึ่ง
และการรวมตัวนั้นจะต้องถูกเปลี่ยนแปลงให้ได้"[19]

อันที่จริงข้อความทั้งหมดที่คัดมาข้างต้นกินความเกินกว่าบริบทของเรื่องนักบินและช่างเครื่องผู้ร่วมทาง ที่ต้องการความช่วยเหลือจากเพื่อนมนุษย์เสียแล้ว เราเห็นจะต้องยอมรับว่าเบรคชท์พยายามที่จะเอาความหมายในทางการเมืองมาใส่ในเนื้อเรื่องที่อาจจะไม่มีลักษณะที่จะเป็นการเมืองได้อย่างสนิทนัก

เรื่องของการทำลายอัตตาก็เช่นกัน อาจจะชวนให้เราตีความไปในทางอภิปรัชญาหรือในทางจริยธรรมได้ เพราะถ้าว่ากันตามตัวอักษรแล้ว ข้อความที่ผู้ประกาศ (Der Sprecher) กล่าวไว้ในตอนที่ 7 ของเรื่อง ก็ดูจะเป็นเรื่องเชิงปรัชญา ผู้ที่เป็นพุทธอาจจะหลงตามไปได้ว่าเบรคชท์กำลังพูดภาษาที่เอนเอียงไปในทางคำสอนของพระบรมศาสดาอยู่ไม่น้อย

"ฉะนั้น เมื่อเจ้าต้องการจะเอาชนะความตาย เจ้าก็จะเอาชนะมันได้ต่อเมื่อเจ้ารู้จักความตายและยอมรับความตาย ผู้ใดก็ตามที่ปรารถนาที่จะยอมรับ เขาผู้นั้นก็ย่อมจะต้องยึดการละเว้นเป็นสรณะ เขาจะต้องไม่ยึดสรรพสิ่งทั้งหลายทั้งปวงเป็นสรณะที่พึ่ง"[20]

แต่นั่นเป็นแต่เพียงความพ้องกันที่ผิวเผิน เพราะหลักการใหญ่ของวรรณกรรมละครเรื่องนี้มิใช่เป็นเรื่องของการแผ่เมตตาไปสู่สัตว์โลกทั้งปวงโดยถ้วนหน้ากัน แต่อาจเป็นการแยกคนออกเป็นประเภทตามโทษานุโทษก็ว่าได้ นักบินเป็นผู้ที่คิดถึงแต่ตนเอง คิดถึงชื่อเสียงที่ตนจะได้รับ และก็คิดว่าตนไม่ได้รับการยกย่องมากเท่าที่ควร ความหยิ่งผยองของเขาทำให้เขาไม่อาจยอมรับความพ่ายแพ้หรือความตายได้ ในบทที่ 8 ก็มีชื่อว่า "การทดสอบ" นักบินเป็นผู้ที่ให้คำตอบอย่างเสมอต้นเสมอปลาย โดยไม่ลดทิฐิแต่ประการใดทั้งสิ้น

"ในการบินของฉัน ฉันได้
ไปถึงความยิ่งใหญ่ที่ใหญ่ที่สุดของฉัน
ไม่ว่าฉันจะบินสูงเพียงใด
ก็ไม่มีใครที่บินได้สูงกว่าฉัน
ฉันไม่ได้รับการยกย่องเท่าที่ควร
ไม่มีการยกย่องใดที่จะเพียงพอสำหรับฉัน
ฉันไม่ได้บินเพื่ออะไรและเพื่อใคร
ฉันบินเพื่อการบินเอง
ไม่มีใครรอฉัน ฉัน
ไม่ได้บินมาหาพวกเจ้า ฉัน
จะบินไปจากพวกเจ้า ฉัน
ไม่มีวันตายหรอก"[21]

ในทัศนะของมาร์กซิสต์ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ผู้ที่มิได้ทำตัวให้เป็นประโยชน์ต่อผู้ใดก็คือคนที่ไม่ควรจะมีอยู่ในสังคมมนุษย์ ก็เป็นการสาสมแล้วที่นักบินผู้นี้จะถูกปล่อยให้ตายไปโดยไม่มีใครช่วยเหลือ ซึ่งตรงกันข้ามกับช่างเครื่อง 3 คนที่เดินทางมาด้วยกัน และประสบอุบัติเหตุเครื่องบินตกด้วยกัน เขาทั้ง 3 ผ่านการทดสอบไปได้ เพราะยอมลดทิฐิ และมิได้แสดงให้เห็นว่าความยิ่งใหญ่ของตนเองเป็นสิ่งที่อยู่เหนือสิ่งอื่นใด คนที่เปลี่ยนได้เป็นคนที่มีที่อยู่ในสังคมที่เบรคชท์ต้องการ เมื่อถูกถามซ้ำ ๆ กันว่า "เจ้าบินสูงแค่ไหน" ช่างเครื่องก็ให้คำตอบแต่ละครั้งที่เปลี่ยนไปในแบบที่ยอมลดความยิ่งใหญ่ของตัวลงมาทุกที

คำตอบครั้งที่ 1 : "เราบินสูงเหลือเกิน"
คำตอบครั้งที่ 2 : "เราบินสูง 4000 เมตร"
คำตอบครั้งที่ 3 : "เราบินสูงพอสมควร"
คำตอบครั้งที่ 4 : "เราบินเหนือพื้นดินพอประมาณ"[22]

เมื่อ Chorus ถามว่า "ใครตายบ้าง ถ้าพวกเจ้าตาย" ช่างเครื่องทั้งสามก็ตอบไปอย่างอ่อนน้อมถ่อมตนว่า "ไม่มีใครตาย" ซึ่งเป็นคำตอบที่แสดงให้เห็นว่าพวกเขาต่างจากนักบินมาก เพราะพวกเขามิได้หลงตนว่าตนนั้นสำคัญ ในท้ายที่สุด Chorus ก็ลงความเห็นว่า

"ขณะนี้พวกเขา
ได้ไปถึงความยิ่งใหญ่ที่เล็กที่สุดแล้ว"[23]

"ความยิ่งใหญ่ที่เล็กที่สุด" (die kleinste Größe) อยู่ในวิสัยที่มนุษย์จะไปถึงได้ ซึ่งต่างจากความทะเยอทะยานของนักบินที่จะไปให้ถึง "ความยิ่งใหญ่ที่ใหญ่ที่สุด" (die größte Größe) ซึ่งเป็นเรื่องของความฝันเพื่อง คนเช่นช่างเครื่องทั้งสามเป็นคนที่จะเป็นกำลังสำคัญของสังคมต่อไป เขาจึงได้รับมอบหมายให้สร้างเครื่องบินใหม่ ปรับปรุงเครื่องยนต์ให้มีสมรรถนะสูงขึ้น ให้มีความปลอดภัยสูงขึ้น และมีความเร็วสูงขึ้น เขาทั้งสามตกลงที่จะเข้าร่วมอุดมการณ์ที่ว่า

".....ทุกอย่างจะต้องถูกเปลี่ยนแปลง
โลก และมนุษยชาติ
โดยเฉพาะอย่างยิ่งความไม่เป็นระเบียบ
ในเรื่องชั้นวรรณะของมนุษย์ เพราะมีมนุษย์อยู่สองประเภท
คือพวกที่กินแรงคนอื่น กับพวกที่โง่เขลาเบาปัญญา"[24]

เป็นอันว่าบทเรียนที่ได้จากคำถามที่ว่า "มนุษย์ช่วยมนุษย์หรือไม่" ก็คือมนุษย์จะช่วยมนุษย์ได้หรือมนุษย์จะได้รับความช่วยเหลือจากเพื่อนมนุษย์ก็ต่อเมื่อเขาทำลายอัตตาให้หมดสิ้นไปเสียก่อน เพื่อที่จะได้มอบตัวให้เป็นคนของส่วนรวม นั่นคือ "การยอมรับ" ที่เบรคชท์กำหนดไว้ให้เป็นแนวทางของชีวิตใหม่

ผู้ตอบรับและผู้ตอบปฏิเสธ (Der Jasager und der Neinsager)

ละครเรื่องนี้มีสองตอน ซึ่งดำเนินเรื่องเกือบจะเหมือนกันโดยตลอด ยกเว้นแต่จบไม่เหมือนกัน เบรคชท์ได้กำหนดไว้ว่า ในการแสดงจะต้องแสดงต่อเนื่องกันไปทั้งสองตอน โดยขอมิให้แยกแสดงออกเป็นละคร 2 เรื่อง ที่ผู้แต่งต้องกำหนดไว้เช่นนี้ก็พอจะชี้ให้เราเห็นได้แล้วว่าคงจะมีปัญหาบางประการที่อยู่เบื้องหลังการแต่งละครเรื่องนี้ ความจริงมีอยู่ว่าแต่เดิมเบรคชท์แต่งละครไว้เพียงตอนเดียว คือ ตอนที่ได้กลายมาเป็นท่อน **ผู้ตอบรับ** ดังที่เรารู้จักกันในปัจจุบัน เบรคชท์ได้ความคิดมาจากละคร "โน" ของญี่ปุ่นเรื่อง **Taniko** ของ Zenchiku (1405--1468) โดยที่ Elisabeth Hauptmann เพื่อนร่วมงานของเขาได้เรียบเรียงมาจากฉบับคำแปลภาษาอังกฤษ ของ Arthur Waley คีตกวี Kurt

Weill เป็นผู้เสนอความคิดต่อเบรคชท์ให้ดัดแปลงละครญี่ปุ่นออกมาเป็น "อุปรากรสำหรับโรงเรียน" (Schuloper) โดยที่ Weill เองจะเป็นผู้ประพันธ์ดนตรี ความเรียบง่ายของการดำเนินเรื่อง และความเข้มข้นของเนื้อเรื่องเป็นสิ่งที่ดึงดูดใจศิลปินทั้งสอง และสำหรับเบรคชท์เองนั้น คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับการเสียสละของบัจเจกบุคคลเพื่อประโยชน์ส่วนรวม คงจะเป็นสิ่งที่เรียกร้องความสนใจเขาเป็นพิเศษ เพราะในขณะนั้นเขากำลังศึกษาทฤษฎีมาร์กซิสต์อยู่อย่างขะมักเขม้น และเรื่อง **ผู้ตอบรับ** ก็มีแนวทางคล้าย ๆ กับเรื่อง **มาตรการที่จำเป็น** ดังที่เราจะได้พิจารณากันต่อไป

เนื้อเรื่องของ **ผู้ตอบรับ** เรียบง่ายตามต้นแบบของละคร "โน" เด็กชายผู้หนึ่งเป็นลูกกำพร้าพ่ออยู่กับแม่แต่ลำพัง แม่ล้มป่วยลงด้วยโรคระบาดซึ่งกำลังจะลุกลามไปในเมือง ครูกับนักศึกษาอีก 3 คน มาลาแม่ลูก ก่อนที่จะออกเดินทางข้ามเขาไปยังอีกเมืองหนึ่ง ซึ่งมีหมอและยาดี เด็กชายขอเดินทางร่วมไปด้วยเพื่อที่จะได้นำยากลับมารักษาแม่ ทั้ง ๆ ที่แม่และครูไม่ต้องการให้ไปด้วยเพราะหนทางลำบากมาก เมื่อเด็กชายยืนยันจะไปให้ได้ทั้งแม่และครูก็ยินยอม เมื่อเดินทางขึ้นมาถึงยอดเขา เด็กชายก็ล้มป่วยลง ครูและนักศึกษาพยายามจะหามเขาข้ามไปแต่ไม่สำเร็จ จึงทำตามประเพณีโดยถามเด็กชายว่าจะให้เดินทางกลับหรือไม่ หรือจะทิ้งเขาไว้ เด็กชายก็ตอบรับยินยอมตามประเพณีว่า ขอให้เดินทางต่อไป โดยทิ้งเขาไว้ที่นั่น เพื่อมิให้ต้องตายอย่างทรมาน เขาจึงขอร้องให้นักศึกษาทั้งสามช่วยกันโยนเขาลงไปในหุบเขา เรื่องก็จบลงด้วยการ "ยินยอม" ของเด็ก เพื่อผลประโยชน์ของส่วนรวม (ซึ่งต่างจากลักษณะ "พิธีกรรม" และความหมายเชิง "ศาสนา" ของต้นเรื่องญี่ปุ่น ซึ่งจบลงด้วยดีด้วยการที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยชีวิตเด็กเอาไว้)

สิ่งที่เบรคชท์และคีตกวีไวล์ต้องการจะเน้นในละครเรื่องนี้ก็คือ เรื่องของ "การยอมรับ" (Einverständnis) ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในเรื่อง **ละครบทเรียนแห่งบาเดน-บาเดน** เด็กชายผู้นี้มิได้ถูกเรียกร้องให้เสียสละเพื่อส่วนรวม แต่เขาให้การ "ยินยอม" ด้วยความสมัครใจ[25] เบรคชท์เน้นมโนทัศน์นี้ไว้แต่ตอนเริ่มเรื่อง Chorus กล่าวไว้เป็นปฐมบทว่า

> "สิ่งสำคัญที่จะต้องเรียนรู้ก่อนสิ่งอื่น คือ การยอมรับ
> คนเป็นจำนวนมากตอบรับ แต่ก็มิใช่เป็นการยอมรับที่แท้จริง
> คนเป็นจำนวนมากไม่เคยถูกถาม และคนเป็นจำนวนมาก
> ยอมรับสิ่งที่ผิด ๆ ดังนั้น
> สิ่งสำคัญที่จะต้องเรียนรู้ก่อนสิ่งอื่นคือการยอมรับ"[26]

สิ่งที่พึงสังเกตเกี่ยวกับเรื่อง **ผู้ตอบรับ** ก็คือว่าความประสงค์ของบัจเจกบุคคลเป็นไปในทางเดียวกับความประสงค์ของส่วนรวม การที่เด็กต้องการที่จะติดตามครูไปด้วยนั้นก็เพื่อที่จะได้ไปหา "ยาและวิธีรักษา"[27]มาเพื่อแม่ของเขา ซึ่งก็ตรงกับความต้องการของครูและพรรคพวก ซึ่งก็ประสงค์จะได้ "ยาและวิธีรักษา"[28] มาสำหรับคนป่วยในเมืองเช่นกัน นั่นก็เท่ากับว่าเด็กชายยอมรับจุดมุ่งหมายของส่วนรวมมาเป็นจุดมุ่งหมายส่วนตน และการตัดสินใจครั้งนี้เป็นไปตามมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับ "การยอมรับ" อีกเช่นกัน แม่และครูกล่าวขึ้นพร้อมกันว่า

"คนเป็นจำนวนมากยอมรับสิ่งที่ผิด ๆ แต่เขา (เด็กชาย)
ไม่ยอมรับเรื่องการเจ็บไข้
แต่ต้องการรักษาไข้ให้หายได้"[29]

เรื่องของ "การยอมรับ" จึงเป็นเรื่องของการวินิจฉัยว่าสิ่งใดถูก–สิ่งใดผิด หรือสิ่งใดควร–สิ่งใดไม่ควร ซึ่งในตอนท้ายของเรื่อง การวินิจฉัยมีลักษณะเป็นเรื่องของการวินิจฉัยเชิงจริยธรรม เพราะในท้ายที่สุดแล้วเด็กชายเป็นผู้ตัดสินใจเองว่าเขาควรจะอยู่หรือตาย การนำความคิดแบบญี่ปุ่นโบราณซึ่งตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อในทางศาสนามาแต่งให้เข้ากับแนวความคิดแบบมาร์กซิสต์นั้นเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก จะเห็นได้จากคำถาม–คำตอบ ในบทละครตอนนี้

"ครู ฟังให้ดีนะ เธอป่วยและไปต่อไม่ไหวแล้ว เราจะต้องทิ้งเธอไว้ที่นี่ แต่มันก็เป็นสิ่งที่ชอบที่เราจะต้องถามคนเจ็บว่า จะให้เราเดินทางกลับเพื่อเห็นแก่เขาหรือไม่ และ**ประเพณี** ก็กำหนดว่าผู้ที่ป่วยจะต้องตอบว่าไม่ต้องกลับ

เด็กชาย ผมเข้าใจดี

ครู เธอต้องการให้เราเดินทางกลับเพื่อเธอหรือไม่

เด็กชาย ท่านไม่ควรเดินทางกลับ

ครู เธอยอมรับใช่ไหมที่เราจะทิ้งเธอไว้

เด็กชาย ขอผมคิดสักครู่ (หยุดคิดชั่วขณะหนึ่ง) ครับผมยอมรับ

.....

เด็กชาย ผมขอพูดอะไรสักอย่าง โปรดอย่าทิ้งผมไว้ที่นี่เลย แต่ขอให้โยนผมลงไปในหุบเขา เพราะผมกลัวที่จะต้องตายคนเดียว"[30]

เรื่องของ "ประเพณี" นั้น ในบริบทของละคร "โน" ญี่ปุ่น ก็คงจะเป็นที่เข้าใจกันได้ แต่ในบริบทของสังคมสมัยใหม่ การที่บัจเจกบุคคลจะต้องยอมสละชีวิตเพื่อส่วนรวมในรูปแบบที่เป็นการรักษา "ประเพณี" นั้น ดูออกจะเป็นแนวทางของระเบียบวินัยของระบอบการเมืองแบบเผด็จการมากกว่า แต่เราเห็นจะต้องยอมรับว่าเบรคชท์ดำเนินเรื่องที่นำมาสู่การจบแบบนี้ได้อย่างเป็นเหตุเป็นผล เพราะเมื่อบัจเจกบุคคลตั้งจุดมุ่งประสงค์ไว้ตรงกับส่วนรวมแล้ว ก็จำจะต้องรักษาประโยชน์ของส่วนรวมไว้ให้ได้ เรื่องของการยอมรับประโยชน์ของส่วนรวมนั้นจะแสดงออกด้วยวิธีการที่รุนแรงกว่านี้ในเรื่อง **มาตรการที่จำเป็น**

เมื่อละครเรื่อง **ผู้ตอบรับ** ออกแสดงที่ **"Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht"** (สถาบันกลางเพื่อการศึกษาและการสอน) ที่เบอร์ลิน เมื่อวันที่ 23 มิถุนายน 1930 วงการละครตื่นตัวกันมาก มีปฏิกิริยาที่เป็นทั้งในทางบวกและในทางลบ ที่น่าประหลาดใจก็คือ ผู้วิจารณ์ไปในทางบวกมักจะตีความไปในเชิงศาสนาว่าการตัดสินใจของเด็กน้อยเป็นการสนับสนุนความเชื่อมั่นในพระเจ้าและในศีลธรรมอันดีงาม เป็นการเสียสละเพื่อช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ แต่ก็มีนักวิจารณ์บางคนที่

เตือนว่า "พวกที่**ยอมรับ**พวกนี้ทำให้เราคิดไปถึงคนจำพวกเดียวกันเมื่อตอนสงคราม" และเป็นการมอมเมาผู้เยาว์ให้ยอมเชื่อฟังสถาบันอำนาจ (Autorität) อย่างไร้วิจารณญาณ แต่คำวิจารณ์ที่เบรคชท์เองยอมรับฟังก็คือข้อคิดของนักเรียนมัธยมของโรงเรียน Karl-Marx-Schule ที่เขต Neukölln ของกรุงเบอร์ลิน นักเรียนกลุ่มนี้ได้นำละครเรื่องนี้ออกแสดง และได้บันทึกความเห็นของตนไว้เป็นหลักฐานความเห็นส่วนใหญ่เป็นไปในทางที่ไม่พึงพอใจกับการจบเรื่องแบบที่เบรคชท์เขียนไว้ใน**ผู้ตอบรับ** เป็นที่น่าสังเกตว่าเมื่อละครเรื่องนี้เขียนขึ้นให้เป็น "อุปรากรสำหรับโรงเรียน" เบรคชท์ก็ใจกว้างพอที่จะรับฟังคำวิจารณ์ของนักเรียนมัธยม และในที่สุดก็ตัดสินใจแต่งเรื่อง **ผู้ตอบปฏิเสธ (Der Neinsager)** ขึ้นมาโดยอาศัยเนื้อเรื่องเดิม แต่เปลี่ยนเรื่องบางตอน โดยเฉพาะแต่งตอนจบใหม่หมด[31]

เรื่อง **ผู้ตอบปฏิเสธ** จบลงด้วยการที่เด็กชายตอบปฏิเสธที่จะทำตาม "ประเพณี" และเด็กก็พยายามที่จะให้เหตุผลที่เป็นตรรกวิสัย

"คำตอบที่ผมให้เป็นคำตอบที่ผิด แต่คำถามของพวกท่านผิดยิ่งกว่านั้นเสียอีก ใครที่พูดเรื่อง ก. ไม่จำเป็นจะต้องพูดตามด้วย ข. เสมอไป เขาอาจจะรู้ก็ได้ว่าเรื่อง ก. นั้นผิดทั้งสิ้น ผมต้องการไปหายามาให้แม่ แต่ขณะนี้ตัวผมเองก็ล้มป่วยลง เรื่องไปหายาก็ต้องพับไป ผมต้องการเดินทางกลับทันที ซึ่งก็เป็นไปตามสถานการณ์ใหม่ ผมขอร้องให้พวกท่านกลับด้วยและพาผมกลับบ้าน สำหรับเรื่องการเรียนรู้ของท่านนั้นเป็นสิ่งที่รอได้ ถ้ามีสิ่งใดที่ท่านจะเรียนรู้ได้จากการเดินทางไปที่นั่น ซึ่งผมหวังว่าจะเป็นเช่นนั้น สิ่งนั้นก็คือว่าในสถานการณ์เช่นนี้ เราจะต้องกลับบ้าน และในเรื่องของประเพณีดั้งเดิมนั้น ผมมองไม่เห็นว่ามันมีเหตุผลอะไร ผมต้องการประเพณีใหม่ที่ยิ่งใหญ่มากกว่าที่เราจะต้องเริ่มนำมาใช้กัน นั่นก็คือประเพณีที่ว่า ในสถานการณ์ใหม่เราจะต้องคิดอะไรใหม่ทุกครั้งไป"[32]

เราจะตีความว่าเรื่อง **ผู้ตอบปฏิเสธ** ค้านเรื่อง **ผู้ตอบรับ** อย่างสิ้นเชิงกระนั้นหรือ สิ่งที่เราจะต้องสำนึกก็คือว่าจุดเริ่มต้นของเรื่องทั้งสองต่างกันในประเด็นที่สำคัญมาก เมื่อเด็กเอ่ยถึง "การเรียนรู้" (Euer Lernen) ขึ้นมาก็แสดงให้เห็นแล้วว่าวัตถุประสงค์ของการเดินทางในเรื่อง **ผู้ตอบปฏิเสธ** เป็นวัตถุประสงค์ที่ต่างออกไปจากเรื่องของมนุษยธรรม เบรคชท์รอบคอบมากในการที่ผูกเรื่องไว้แต่ต้นแล้วว่า การเดินทางในเรื่อง **ผู้ตอบปฏิเสธ** เป็นการ "เดินทางไปวิจัย" (Forschungsreise)[33] เพราะฉะนั้นถึงล้มเลิกไปเสียก็มิใช่เป็นเรื่องที่สลักสำคัญนัก นอกจากนี้ เราก็จะเห็นได้ว่าจุดประสงค์ของปัจเจกบุคคลไม่ตรงกับวัตถุประสงค์ของส่วนรวม จริงอยู่เด็กชายต้องการจะเดินทางร่วมไปด้วยกับ "คณะนักวิจัย" เพื่อหวังจะไปหายามาให้แม่จากเมืองที่อยู่อีกฟากหนึ่งของภูเขา แต่เมื่อเขาป่วย และตัดสินใจขอกลับบ้าน เขาก็มิได้ทำความเสียหายหนักหนาอะไรเลยให้แก่ส่วนรวม เป็นอันว่าเบรคชท์หาทางออกในเชิงตรรกวิทยาได้อย่างแนบเนียนพอสมควร

ความคิดของเบรคชท์เกี่ยวกับเรื่องนี้จึงเป็นไปสองนัย เรียกได้ว่าเป็นการคิดแบบวิภาษวิธี (dialectical) จะว่าเบรคชท์โน้มเอียงไปในทางใดก็เห็นจะตัดสินได้ยากในระดับของเหตุผล การหาทางออกสองทางให้แก่เรื่องเดียวกัน การมองปัญหาเดียวกันจากสองแง่มุม เป็นสิ่งที่เบรคชท์จะนำมาใช้อีกในละครเรื่องหลัง ๆ ของเขา เช่น **คนดีแห่งเสฉวน** ความคิดบางประการในเรื่อง **ผู้ตอบรับและ**

ผู้ตอบปฏิเสธ ดูราวกับจะเป็นจุดเริ่มต้นที่ชี้ทางไปสู่วรรณกรรมการละครที่ยิ่งใหญ่ในยุคหลัง ๆ ของเขา เช่นเมื่อนักศึกษา 3 คนในเรื่อง **ผู้ตอบปฏิเสธ** กล่าวว่า "สิ่งที่เด็กพูดเป็นสิ่งที่มีเหตุผล แม้ว่าไม่เป็นวีรกรรม"[34] นั่นก็คือ ทางที่ชี้ไปสู่การหันหลังให้แก่วีรกรรม ในเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** สิ่งที่ยังเป็นปัญหาอยู่ก็คือเราจะรับได้หรือไม่ว่า **ผู้ตอบรับและผู้ตอบปฏิเสธ** เป็นละครเรื่องเดียวกัน จะต้องแสดงด้วยกันตามที่เบรคชท์กำหนดไว้ ความจริงมีอยู่ว่า **ผู้ตอบรับ** ได้ "ติดตลาด" เสียแล้ว[35] ก่อนที่ **ผู้ตอบปฏิเสธ** จะถูกพ่วงเข้ามา ผู้เขียนยังอดคิดไม่ได้ว่า แม้ว่าเบรคชท์จะแก้ปัญหาในระดับตรรกวิทยาได้ด้วยการให้คำตอบสองทางต่อปัญหาเดียวกัน แต่เขามิได้แก้ปัญหาว่า **ผู้ตอบรับ** กับ **ผู้ตอบปฏิเสธ** เป็นละครคนละเรื่อง และก็คงจะมีผู้ชมเป็นจำนวนไม่น้อยที่ยังคิดว่า **ผู้ตอบรับ** เป็นงานศิลปะที่มีคุณค่าเหนือ **ผู้ตอบปฏิเสธ** การที่เบรคชท์ตีปัญหาได้สองทางอาจจะเป็นการช่วยให้เขามองโลกกว้างขึ้น และจะเป็นประโยชน์ต่อเขาในการสร้างสรรค์งานในอนาคต แต่ในช่วงปี 1930 เราอดคิดไม่ได้ว่าใจเขาอยู่กับ **ผู้ตอบรับ** มากกว่า **ผู้ตอบปฏิเสธ**

มาตรการที่จำเป็น (Die Maβnahme)

"ละครบทเรียน" เรื่องนี้ มีผู้ให้ความสนใจมากและเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดการถกเถียงกันไม่รู้จบสิ้นมาจนกระทั่งทุกวันนี้ คำว่า "Die Maβnahme" อาจจะต้องแปลเป็นไทยให้ได้ครบถ้วนกระบวนความว่า "มาตรการที่จำเป็น" ละครเรื่องนี้เป็นละครประกอบดนตรีแบบที่รู้จักกันในประเพณีตะวันตกว่า "Cantata" คือ แต่เดิมเป็นคีตนิพนธ์ทางศาสนา แต่ในระยะหลังก็มีผู้นำเอาเรื่องราวของทางโลกมาแต่งขึ้น โดยมุ่งที่จะให้เป็นบทเรียนสั่งสอนจริยธรรมในทางอ้อม เบรคชท์ใช้เทคนิคของคีตนิพนธ์แบบประเพณีนี้มาดัดแปลงให้เป็นละครเพลงที่มุ่งสอนความคิดและความเชื่อในทางการเมือง คีตกวี Hanns Eisler เป็นผู้ประพันธ์ดนตรี โดยที่เบรคชท์เป็นผู้แต่งบท เมื่อเริ่มเรื่องสมาชิกขบวนการใต้ดิน 4 คน เดินทางกลับมาจากการปฏิบัติงานในประเทศจีน และรับสารภาพต่อกลุ่มตุลาการประชาชน (ซึ่งในต้นฉบับใช้กลุ่มผู้แสดงที่เรียกว่า "Kontrollchor") ว่าพวกเขาจำเป็นต้องฆ่าเพื่อนร่วมงานคนหนึ่งเสีย เพราะเขาผู้นั้นทำให้งานส่วนรวมต้องล้มเหลว เมื่อตุลาการถูกขอร้องให้ตัดสินว่าสิ่งที่พวกเขากระทำไปนั้นเป็นความผิดหรือไม่ จึงได้ขอให้พวกเขารายงานเรื่องที่เกิดขึ้นด้วยการแสดงการเล่าเรื่องดำเนินไปในรูปของ "ละครในละคร" (a play within a play) ซึ่งเป็นเทคนิคที่เบรคชท์ชอบใช้

เรื่องมีอยู่ว่า สมาชิกพรรค 4 คน เดินทางมาจากมอสโกมาถึงเมือง Mukden และมีพลพรรคคนที่ 5 สมทบเดินทางไปด้วย ซึ่งเป็นผู้ที่รู้จักท้องถิ่นดี และได้รับมอบหมายให้เป็นผู้นำทาง ก่อนที่คณะพรรคทั้ง 4 จะออกเดินทางไปปฏิบัติงาน ทุกคนก็ตกลงที่จะเลิกเป็นตัวของตัวโดยสวมบทบาทใหม่ ซึ่งโดยวิธีการของละครก็ใช้หน้ากากเป็นสัญลักษณ์ หมายความว่าการสวมหน้ากาก ก็คือการยอมสละบุคลิกภาพที่แท้จริงของแต่ละบุคคลเพื่อที่จะได้ทำงานส่วนรวมชิ้นนี้ได้อย่างเต็มที่ สมาชิกคนที่ 5 เป็นชายหนุ่มที่ยังไม่จัดเจนในวิธีการของขบวนการใต้ดิน เขายังเป็นตัวของเขาเองมากเกินไป และชอบที่จะทำอะไรตามอารมณ์ความรู้สึกของตัว เขาเป็นคนที่มีอารมณ์อ่อนไหว สงสารผู้ที่ตกทุกข์

ได้ยาก เช่น เมื่อเห็นพวกกุลีถูกนายจ้างใช้ราวกับทาส ให้ลากเรือบรรทุกข้าวไปในที่ที่เป็นตม เขาก็อดรนทนไม่ได้ และเข้าไปช่วย ในอีกตอนหนึ่งเข้าไปช่วยคนงานโรงงานทอผ้าที่ถูกตำรวจกล่าวหาว่าเป็นผู้ที่แจกใบปลิว และก็ควบคุมอารมณ์ของตัวไม่อยู่จนถึงขั้นเข้าไปทำร้ายร่างกายตำรวจ เมื่อมีเรื่องรุนแรงเกิดขึ้นเช่นนี้ฝ่ายเจ้าหน้าที่บ้านเมืองก็เริ่มสงสัยว่า จะมีขบวนการใต้ดินมายุยงให้เกิดความวุ่นวายขึ้น จากนั้นเขาเกิดวิวาทกับพ่อค้าคนหนึ่ง ซึ่งกำลังจะนำอาวุธมาแจกจ่ายให้แก่ชาวบ้านเพื่อต่อสู้นักล่าอาณานิคมชาวอังกฤษ จึงเป็นการทำให้เสียแผน ทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพราะเขาทนพ่อค้าที่พูดจาดูถูกเพื่อนมนุษย์ไม่ได้ ในท้ายที่สุดเขาใจร้อนเกินไป เมื่อเห็นความยากลำบากของเพื่อนมนุษย์ และต้องการที่จะยุให้ชาวบ้านก่อการปฏิวัติเสียตั้งแต่บัดนั้น ทั้ง ๆ ที่ทุกสิ่งทุกอย่างยังไม่พร้อม เขาถึงกับ "กระชากหน้ากาก" ออกและประกาศว่าเป็นตัวแทนพรรคที่มาจากมอสโก ซึ่งเป็นการแสดงตัวที่เร็วเกินไป และทำให้แผนการทั้งหมดล้มเหลว เพื่อนร่วมงานของเขาจึงจำใจต้องใช้ "มาตรการที่จำเป็น" คือ สำเร็จโทษเขาเสีย ก่อนที่เขาจะสร้างความพินาศให้แก่หมู่คณะยิ่งไปกว่านั้น ซึ่งในฐานะมาร์กซิสต์ที่ดี เขาก็เห็นด้วยกับ "มาตรการ" นี้ และยอมรับโทษแต่โดยดี เขาจึงถูกประหาร และเพื่อเป็นการทำลายหลักฐาน เพื่อนร่วมทางเขาก็โยนร่างของเขาลงไปในเหมืองปูนขาว และหนีรอดมาได้ทันเวลาพอดี เมื่อได้รับฟังเรื่องจนจบสิ้นกระบวนความแล้ว ตุลาการก็ตัดสินว่า การที่คนทั้ง 4 ต้องใช้ "มาตรการ" ที่รุนแรงเช่นนั้นเป็นการกระทำที่ชอบแล้ว

แน่นอนที่สุด "มาตรการ" ของเบรคชท์ จะไม่เป็นที่ยอมรับของทั้งฝ่ายขวาและฝ่ายซ้าย แม้แต่นักวิจารณ์ของค่ายสังคมนิยมเองก็ไม่เห็นด้วยกับทางออกของเบรคชท์ และกล่าวว่าเบรคชท์เป็นผู้ที่ขาดประสบการณ์ในเรื่องของขบวนการปฏิวัติ และแต่งเรื่องนี้ขึ้นมาตามทฤษฎี โดยไม่เข้าใจว่ากลุ่มนักปฏิวัติที่จัดเจนจะไม่ใช้คนประเภทชายหนุ่มผู้นี้ให้ไปทำงานที่ยากลำบากถึงเพียงนั้น[36] เราเห็นจะต้องยอมรับว่า เบรคชท์นำทฤษฎีมาใช้อย่างไม่ค่อยจะแนบเนียนนัก

ทฤษฎีที่สำคัญตามที่เบรคชท์เข้าใจ เป็นเรื่องของการที่ปัจเจกบุคคลจะต้องยอมทำลายอัตตาของตน เพื่อจะได้เป็นส่วนหนึ่งของ "ส่วนรวม" หรืออีกนัยหนึ่งเรื่องของ "ส่วนรวม" ต้องอยู่เหนือเรื่อง "ส่วนตน" เพื่อการนี้พวกก่อการจึงจำเป็นที่จะต้อง "สวมหน้ากาก" และปฏิบัติตนราวกับว่า "หน้ากาก" เป็น "หน้าจริง" หัวหน้าของสำนักงานพรรคกล่าวไว้ว่า

"เจ้าไม่ใช่ตัวของเจ้าเองอีกต่อไปแล้ว เจ้าไม่ใช่คาร์ลชมิดจากเบอร์ลิน เจ้าไม่ใช่อันนา คเยอรสค์ จากคาซาน และเจ้าก็ไม่ใช่เพเตอร์ ซาวิทช์ จากมอสโก แต่เจ้าทุกคนเป็นผู้ที่ไร้นาม เป็นลูกที่ไม่มีแม่ เป็นกระดาษเปล่า ซึ่งการปฏิบัติจะได้จารึกคำสั่งลงไว้"[37]

เมื่อรับหน้าที่อันหนักหน่วงเช่นนี้มาแล้ว ผู้ก่อการทุกคนก็ย่อมจะต้องปฏิบัติตนให้เป็นไปตามแบบแผนที่เป็นเหตุผลที่เป็นประโยชน์ต่อการปฏิวัติ เบรคชท์เน้นข้อแตกต่างระหว่าง "ความรู้สึก" หรือ "อารมณ์" (Gefühl) กับ "ความฉลาด" หรือ "ปัญญา" (Verstand) ในงานของการปฏิวัติ เรื่องของ "ปัญญา" จะต้องเป็นใหญ่ ความล้มเหลวของชายหนุ่มในฐานะนักปฏิวัติก็คือ การที่เขายอมให้อารมณ์มามีอำนาจเหนือความฉลาด ปัญญา และการรู้จักใช้เหตุผล หรืออีกนัยหนึ่งเขาเอาเรื่องของ "หัวใจ" มาครอบงำเรื่องของ "สมอง" คำพูดที่ชายหนุ่มใช้เป็นคำพูดที่นักวรรณคดีเยอรมันทราบดีว่า

มาจากไหน เบรคชท์เอาคำพูดของนักอุดมคติ Don Carlos จากละครเรื่องเอกของ Schiller มาใส่ปากของ "สหายหนุ่ม" (Der junge Genosse) ในเรื่อง **มาตรการที่จำเป็น**

"สหายหนุ่ม เมื่อการต่อสู้มาถึง ฉันก็พร้อมที่จะปฏิเสธทุกสิ่งทุกอย่างที่ถูกต้อง
สำหรับเรื่องของเมื่อวานนี้ และฉันจะทำแต่สิ่งที่จรรโลงมนุษยชาติ
เวลาของการกระทำมาถึงแล้ว ฉันจะเป็นผู้นำทางเอง หัวใจของฉัน
เป็นของการปฏิวัติ การปฏิวัติได้มาถึงแล้ว

ผู้ก่อการทั้งสาม หยุดพูดนะ

สหายหนุ่ม ผู้คนถูกกดขี่ที่นี่ ฉันต้องการเสรีภาพ

ผู้ก่อการทั้งสาม หยุดนะ เจ้ากำลังทำให้เราฉิบหาย

สหายหนุ่ม ฉันหยุดไม่ได้ เพราะฉันเป็นฝ่ายถูก

ผู้ก่อการทั้งสาม ไม่ว่าเจ้าจะเป็นฝ่ายถูกหรือไม่ก็ตาม ถ้าเจ้าพูดต่อไป พวกเราก็พินาศ
หยุดนะ

สหายหนุ่ม ฉันเห็นอะไรมามากแล้ว
ฉันเก็บเอาไว้ไม่พูดไม่ได้
ทำไมจะต้องมานิ่งเงียบกันตอนนี้
ถ้าพวกเขาไม่รู้ว่า เขามีเพื่อนอยู่ข้างเขา
เขาจะกล้าลุกขึ้นสู้หรือ
เพราะฉะนั้นฉันจะต้องปรากฏตัวต่อพวกเขา
ในฐานะที่ฉันเป็นตัวของฉัน และบอกพวกเขาว่าอะไรเป็นอะไร
(เขาถอดหน้ากาก และตะโกนเต็มเสียง)
เรามาที่นี่เพื่อช่วยพวกเจ้า
เรามาจากมอสโก"[38]

เป็นที่ทราบกันว่าเบรคชท์ไม่ชอบวรรณกรรมของ Schiller และในที่นี้เขาก็นำ Schiller มาล้อเลียนได้อย่างแนบเนียน แต่เขาอาจจะลืมไปว่าในเรื่อง **Don Carlos** นั้น นักอุดมคติ 2 คน คือ Carlos กับ Posa พินาศไปพร้อมกัน เพราะไม่รู้จักจังหวะของการเมืองและคิดถึง "ตน" และ "วีรกรรม" มากเกินไป อันที่จริง Brecht ไม่มีเหตุผลอันใดที่จะไปล้อเลียน Schiller เพราะความคิดของเขาทั้งสองก็ดูจะพ้องกันอยู่ในกรณีนี้

"บทเรียน" ที่เบรคชท์ต้องการจะสั่งสอนก็คือว่า การเมืองนั้นไม่ใช่เป็นเรื่องของการสร้าง "วีรกรรม" ไม่ใช่เป็นเรื่องของ "อุดมคติ" แบบงมงายที่ปราศจากความจัดเจนต่อโลก เขากล้าพูดอะไรที่แรงๆ ดังเพลงร้องที่มีชื่อว่า "จงเปลี่ยนแปลงโลก โลกต้องการความเปลี่ยนแปลง"

"จงยอมคลุกอาจม
จงพร้อมที่จะกอดคอฆาตกร แต่
ขอให้เปลี่ยนโลกให้ได้ โลกต้องการความเปลี่ยนแปลง"[39]

หมายความว่าการกระทำใด ๆ ที่แม้จะเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ หรือแม้แต่ผิดศีลธรรมก็อาจจะเป็นสิ่งที่จะต้องกระทำ เพื่อที่จะให้โลกเปลี่ยนแปลงกระนั้นหรือ หมายความว่า จุดหมายปลายทางสำคัญกว่าทางที่จะไปสู่จุดหมายนั้นหรือ ความคิดแบบที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า "The end justifies the means" (หรือเรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า "Der Zweck heiligt die Mittel") เป็นหนทางแห่งการปฏิวัติกระนั้นหรือ อาจจะเป็นไปได้ที่ว่านักคิดมาร์กซิกส์บางคนอาจจะไม่เห็นด้วยกับความคิดนี้ แต่เบรคชท์ในตอนนี้ดูจะยึดมั่นต่อทฤษฎีข้างต้นนี้มาก และก็เป็นทฤษฎีที่รุนแรงมาก เพราะเป็นทฤษฎีที่ไม่ยอมรับการแก้ปัญหาอย่างครึ่ง ๆ กลาง ๆ เลย

"เราไม่มีขนมปังสำหรับผู้ที่หิวโหย แต่เรามีความรู้สำหรับผู้ที่ไม่รู้ ด้วยเหตุนี้เราจึงพูดถึงต้นตอของความทุกข์ยาก เราไม่ได้ขจัดความทุกข์ยาก แต่เราพูดถึงการขจัดต้นเหตุนั้นเสีย"[40]

ถ้าเบรคชท์เป็นแพทย์ เขาก็เป็นแพทย์ที่ไม่ชอบรักษาอาการของไข้ แต่เป็นแพทย์ที่เน้นเวชศาสตร์ป้องกัน เขาอาจจะเป็นแพทย์ที่ไม่ชอบอายุรศาสตร์ แต่ชอบใช้วิธีการของศัลยศาสตร์

ปัญหาของเบรคชท์ ในช่วงปี 1930 ก็คือ เขาอาจจะยังหนุ่มเกินไปที่จะรู้ว่าต้นตอของไข้นั้นอยู่ที่ไหน เขาอาจจะเพียงแต่ได้เล่าเรียนวิชาการนี้มาจากปรมาจารย์ในวิชามาร์กซิสต์เท่านั้น เขาอาจจะเชื่อครูเขาง่ายและเร็วเกินไป

นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์ (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe)

ละครเรื่องนี้เป็นละครที่เบรคชท์แต่งขึ้นโดยอิงเรื่องราวของ Joan of Arc วีรสตรีชาวฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 15 นักประพันธ์เป็นจำนวนไม่น้อยได้นำเรื่องของ Joan of Arc มาแต่งเป็นวรรณกรรม และก็มีการตีความเรื่องเดิมไปในแนวทางต่าง ๆ กัน บ้างก็ไม่เชื่อว่าเธอเป็นทูตสวรรค์ ซึ่งในจำนวนนี้ก็มี Shakespeare ในละครเรื่อง **Henry VI, Part I** (1592) และ Voltaire ในกวีนิพนธ์ชื่อ **La Pucelle d'Orléans** (1759) และบ้างก็สดุดีวีรกรรมของเธอในฐานะที่เป็นผู้ที่พระเจ้าส่งมาปราบยุคเข็ญ ดังเช่นละครเอกของ Schiller

เรื่อง **Die Jungfrau von Orléans** (1801) ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าเป็นวรรณกรรมเกี่ยวกับ Joan of Arc ที่มีชื่อเสียงที่สุดเรื่องหนึ่งในวรรณคดีตะวันตกและสำหรับยุคใหม่ ละครเรื่อง **Saint Joan** (1924) ของ George Bernard Shaw ก็จัดได้ว่าเป็นที่รู้จักแพร่หลาย ซึ่งในกรณีนี้ Shaw สร้างตัวเอกขึ้นมาที่เป็นคนยุคใหม่ มีความคิดล้ำยุค จึงต้องพินาศไปเพราะทำการเกินตัว[41] สำหรับเบรคชท์เองสนใจกับเรื่องราวของ Joan of Arc มากและก็นำมาแต่งเป็นละครถึง 3 ครั้ง ในเรื่อง **นักบุญโยฮันนาฯ** นี้ เบรคชท์ถ่ายแบบของวีรกรรมดั้งเดิมของนักบุญมาในบริบทของสังคมยุคใหม่ คือ สังคมนายทุนและธุรกิจ และชี้ให้เห็นถึงข้อขัดแย้งระหว่างวิธีการอันเป็นอุดมคติของวีรสตรีและของนักบุญกับวิถีทางของโลกสมัยใหม่ อันเป็นแนวทางแห่งวัตถุนิยม ทั้งนี้และทั้งนั้น เบรคชท์มิได้มุ่งที่จะแต่งวรรณกรรมสดุดีวีรกรรมของ Joan of Arc ยุคใหม่ เขาเพียงแต่ต้องการจะชี้ให้เห็นถึงขอบเขตของการกระทำอันเป็นวีรกรรมในสภาพแวดล้อมสมัยใหม่ ที่ไม่เอื้อต่อวีรกรรมอันใดนัก ดังที่เขาจะย้ำเตือนอีกในละครเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ**

ในการเขียนละครเรื่อง **นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์** นี้ เบรคชท์ได้พยายามค้นคว้าหาความรู้เกี่ยวกับกลไกของธุรกิจแบบทุนนิยมอย่างจริงจัง มีหลักฐานปรากฏว่าเขาได้ศึกษาหนังสือที่เกี่ยวกับเรื่องการค้าหลายเล่ม เขาอ่านวารสารและนิตยสารหลายฉบับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเอกสารจากวงธุรกิจอเมริกัน[42] ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในเรื่อง **ในดงดิบของเมืองใหญ่** เขาชอบที่จะใช้ฉากอเมริกันในเรื่องที่เกี่ยวกับสังคมทุนนิยม และในเรื่อง **นักบุญโยฮันนา ฯ** เขาก็เลือกเอาเมือง Chicago มาเป็นฉากอีกครั้งหนึ่ง ทั้ง ๆ ที่ในตอนนั้นเขายังไม่ได้มีโอกาสได้เห็นสหรัฐอเมริกาด้วยตาของเขาเอง แต่ดังที่นักวิจารณ์ฝรั่งเศส Bernard Dort ได้ว่าไว้ ชิคาโกจัดได้ว่าเป็น "แหล่งกลางแห่งเทพปกรณัมของทุนนิยม"[43] ในความคิดของผู้แต่ง แต่โดยแท้ที่จริงแล้ว เบรคชท์ก็คิดถึงสภาพของเยอรมนีในยุคของเขาเอง เขาแต่งละครเรื่องนี้ในระหว่าง ปี 1929--1930 ซึ่งเป็นยุคที่เยอรมนีกำลังว้าวุ่นทั้งในด้านสังคมและการเมือง มีคนว่างงานทั่วประเทศถึง 6 ล้านคน และพวกนาซีก็กำลังจะมีอำนาจมากขึ้นทุกที เบรคชท์เองก็กำลังศึกษาลัทธิมาร์กซิสต์อยู่อย่างขะมักเขม้น และละครเรื่องนี้ก็ชี้ให้เห็นถึงข้อขัดแย้งในสังคมอันเป็นข้อขัดแย้งที่ลัทธิมาร์กซิสต์เชื่อว่าจะนำไปสู่การปฏิวัติของประชาชน นั่นก็คือข้อขัดแย้งระหว่างกลุ่มนายทุนกับกลุ่มกรรมกร และบทบาทของตัวเอกของเรื่อง คือ Johanna ก็คือบทบาทของผู้ที่พยายามจะขจัดข้อขัดแย้งนี้ด้วยวิธีการแห่งมนุษยธรรม ด้วยวิธีการที่ไม่รุนแรง แต่ในท้ายที่สุดก็ต้องประสบความพ่ายแพ้ ซึ่งความพ่ายแพ้ดังกล่าวก็อาจจะเป็นเครื่องยืนยันความคิดหลักของลัทธิมาร์กซิสต์ที่ว่า ความขัดแย้งระหว่างชนชั้นเป็นสิ่งที่จะต้องเกิดขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจเลยว่าละครเรื่องนี้มิได้รับอนุญาตให้นำออกแสดงในเยอรมนีในตอนนั้น เบรคชท์เพียงแต่นำเรื่องราวบางตอนออกแสดงเป็นละครวิทยุ เมื่อวันที่ 11 เมษายน 1932 และชาวเยอรมันเพิ่งได้ชมละครเรื่องนี้เป็นครั้งแรกที่ Hamburg เมื่อวันที่ 30 เมษายน 1959 นี่เอง คือ หลังจากที่เบรคชท์ได้ถึงมรณกรรมไปแล้ว

เรื่องมีอยู่ว่า Johanna Dark หญิงสาวอายุ 25 ปี ทำงานเป็นอาสาสมัครอยู่ใน "กองทัพธรรม" หรือที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า "Salvation Army" อันเป็นขบวนการทางศาสนาซึ่งมีวัตถุประสงค์ที่จะช่วยเหลือผู้ยากไร้ ในขณะนั้นกรรมกรโรงฆ่าสัตว์ในเมืองชิคาโกกำลังตกงาน เพราะราชาแห่งกิจการเนื้อสัตว์ คือ นาย Mauler ได้ขยายกิจการโรงฆ่าสัตว์ของเขาและในขณะเดียวกันก็ใช้เล่ห์เหลี่ยมต่าง ๆ ที่จะทำลายคู่แข่งทางการค้าของเขา ยังผลให้วงการธุรกิจเนื้อสัตว์ปั่นป่วน มีผลกระทบไปจนถึงนักธุรกิจอื่น พ่อค้าคนกลาง เกษตรกรผู้เลี้ยงสัตว์และกรรมกรโรงงาน Johanna พยายามจะเข้ามาไกล่เกลี่ยแทนพวกกรรมกรที่ตกงาน โดยขอร้องให้ Mauler เปิดโรงงานอีก Mauler พยายามจะชี้ให้เห็นว่าพวกกรรมกรนั้นเป็นคน "เลว" ที่ไม่น่าไว้วางใจและที่ต้องตกงานก็สมกับความเลวร้ายนั้นแล้ว Mauler ส่ง Johanna ให้ไปคลุกคลีกับพวกกรรมกรโดยหวังว่าเธอจะเห็นคล้อยตามเขา แต่เธอกลับได้สำนึกว่าความยากจนเป็นสิ่งที่ทำให้พวกกรรมกรเป็น "คนดี" ไม่ได้ เมื่อได้รับการขอร้อง Mauler ก็ทำเป็นโอนอ่อนผ่อนตาม ซึ่งแท้ที่จริงแล้วเขายอมที่จะเปิดกิจการอีกก็เพราะนักธุรกิจใน New York แนะนำมาว่าเป็นโอกาสอันเหมาะที่จะดำเนินกิจการอีกเพื่อหวังกำไร วิธีการหลักของ Mauler ก็คือซื้อถูก ขายแพง และรอจังหวะที่ดี ซึ่งเขาก็ประสบความสำเร็จตลอดเวลา Mauler กับ

พรรคพวกเข้ามาสนับสนุน "กองทัพธรรม" ก็เพื่อจะยืมมือขบวนการศาสนาในการที่จะมิให้พวกกรรมกรก่อเรื่องรุนแรงขึ้น เมื่อ Johanna รู้ตัวว่าถูกหลอก เธอก็หันไปเข้ากับฝ่ายกรรมกร และโดยที่เธอเป็นผู้ที่พวกกรรมกรไว้วางใจ เธอจึงได้รับมอบหมายให้ถือจดหมายจากผู้นำกรรมกรกลุ่มหนึ่งไปให้ยังผู้นำกรรมกรอีกกลุ่มหนึ่ง คือ เป็นตัวกลางในการที่จะก่อให้เกิดความปั่นป่วนด้วยการให้มีการสไตรค์เกิดขึ้นทั่วไป เมื่อเธอทราบความจริงเธอก็ไม่ยอมที่จะนำจดหมายนั้นไปส่งให้แก่กลุ่มกรรมกรที่ได้นัดหมายกันไว้ การสไตรค์ก็ล้มเหลว พวกกรรมกรถูกตำรวจปราบด้วยวิธีการที่รุนแรงโดยมีการใช้อาวุธ ด้วยเหตุที่เธอมีความเชื่อมั่นในวิธีการของศาสนาที่จะเลี่ยงการใช้กำลัง เธอจึงเท่ากับเป็นผู้ทรยศต่อกลุ่มกรรมกร เรื่องจบด้วยความพ่ายแพ้ของพวกกรรมกร ด้วยความพ่ายแพ้ของ Johanna เอง โดยที่เธอเองต้องยอมรับว่าการแก้ปัญหาด้วยสันติวิธีของเธอไม่เกิดผลอันใด Johanna ล้มเจ็บลงด้วยโรคปอดบวม และเมื่อสิ้นชีวิตลง พวกนายทุนก็ประกาศสดุดีให้เธอเป็น "นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์" เธอกลายเป็นคนของพวกนายทุนไป ทั้ง ๆ ที่เธอต้องการช่วยเหลือพวกกรรมกรด้วยความจริงใจ และด้วยศรัทธาที่มีต่อคำสั่งสอนของศาสนา ในเรื่องของความรักที่มีต่อเพื่อนมนุษย์ ในเรื่องของมนุษยธรรม

เบรคชท์สร้างละครเรื่องนี้ขึ้นบนรากฐานของข้อขัดแย้งซึ่งมีอยู่หลายระดับและหลายลักษณะ ในชั้นแรกเราจะเห็นข้อขัดแย้งระหว่างนายทุนกับชนชั้นกรรมาชีพ เป็นที่แน่ชัดว่า ชนชั้นกรรมาชีพตกอยู่ในฐานะที่เสียเปรียบ เพราะในสังคมนายทุน ผู้ที่อยู่ "เบื้องบน" เป็นผู้กำหนดแนวทางของสังคมทั้งหมด ดังที่ Johanna เองก็ยอมรับในตอนสุดท้ายของเรื่องว่า

> "ผู้ที่อยู่เบื้องล่างก็ถูกกดไว้เบื้องล่าง
> เพื่อที่ผู้ที่อยู่เบื้องบนจะได้คงอยู่เบื้องบน
> และความชั่วของพวกเจ้าคนนายคนนั้นมันสุดที่จะคณานับได้
> และถึงแม้เขาจะทำตัวให้ดีขึ้น มันก็ช่วย
> อะไรไม่ได้ เพราะระบบที่พวกเขาสร้างขึ้นมา
> มันร้ายจนหาที่เปรียบไม่ได้....."[44]

คำที่เราพึงจดจำไว้ก็คือคำว่า "ระบบ" (ภาษาเยอรมันว่า "System") เพราะในเรื่องนี้ก็มีตัวอย่างให้เห็นแล้วว่าระบบของนักธุรกิจเชื่อมโยงกันอย่างเหนียวแน่น และฝ่ายกรรมกรไม่มีทางที่จะต่อสู้ได้ และส่วนหนึ่งของระบบดังกล่าวก็คืออำนาจบีน ซึ่งในเรื่องนี้เราก็เห็นแล้วว่าพวกกรรมกรขยาดต่อความรุนแรงเช่นนี้

ความขัดแย้งอีกรูปแบบหนึ่งอาจจะเห็นไม่ได้ชัดนัก และเบรคชท์เองก็คงมิได้จงใจจะตีแผ่เรื่องนี้ออกมาให้ชัดแจ้ง นั่นก็คือ ข้อขัดระหว่างวัตถุนิยมกับจิตนิยม โดยที่กลุ่มนายทุนรับบทบาทเป็นตัวแทนของวัตถุนิยม และ Johanna กับ "กองทัพธรรม" ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของจิตนิยม จริงอยู่ที่กลุ่ม "กองทัพธรรม" กระทำทุกสิ่งทุกอย่างในนามของ "พระเจ้า" แต่ขบวนการทางศาสนานี้ก็จำเป็นที่จะต้องพึ่งปัจจัยทางวัตถุ เพื่อที่จะนำไปจุนเจือผู้ที่ยากไร้ ในแง่หนึ่ง "กองทัพธรรม" ก็จำเป็นต้องเอาใจนายทุน จะเห็นได้ว่าพวกเขาดีใจมากเมื่อ Mauler อาสาที่จะส่งเงินมาช่วยเป็นค่าเช่าที่ทำการสำนักงาน

ของพวกเขา เพราะเจ้าของสถานที่คือ Mr. Mulberry ก็เร่งเรื่องค่าเช่าที่ค้างอยู่ตลอดเวลา และเหตุการณ์ที่ชี้ให้เห็นถึงเรื่องความสำคัญของปัจจัยทางวัตถุก็คือ การที่ Johanna ถูกปลดออกจาก "กองทัพธรรม" ก็เพราะเธอไปขัดไล่พรรคพวกของนายทุนเข้า ทำให้หัวหน้าของเธอ คือ Snyder กลัวว่าจะไม่ได้รับความช่วยเหลือจากพวกนักธุรกิจ สรุปได้ว่าศาสนากับระบบนายทุนนั้นมิได้เป็นปฏิปักษ์ต่อกันอย่างแท้จริง เบรคชท์ต้องการให้เราเห็นเสียด้วยซ้ำไปว่า ศาสนาเป็นเครื่องมือให้แก่นายทุน แม้ว่าจะเป็นไปด้วยการรู้เท่าไม่ถึงการณ์ก็ตาม

ข้อขัดที่น่าสนใจที่สุดในละครเรื่องนี้ก็คือข้อขัดในบุคลิกภาพของตัวละคร ซึ่งเบรคชท์ตีความให้กว้างออกไปว่าเป็นธรรมชาติมนุษย์ ในตอนสุดท้ายของเรื่องเบรคชท์เขียนบทล้อเลียนละครเรื่อง **Faust** ของ Goethe โดยนำเอาคำพูดของ Faust เกี่ยวกับข้อขัดของตัวของเขาเองที่ว่า ส่วนหนึ่งหมกมุ่นอยู่กับโลกียวิสัย และอีกส่วนหนึ่งทะเยอทะยานที่จะลิ้มรสแห่งโลกอุดมคติ[45] มาถ่ายแบบลงในละครของเขา Mauler เช่นเดียวกับ Faust ก็สำนึกในข้อขัดอันนี้

"หัวใจของฉัน
แยกออกเป็นสอง
ราวกับถูกมีดแทงจนมิดด้าม
ฉันถูกดึงไปสู่สิ่งที่ยิ่งใหญ่
ลืมตัวเอง ลืมผลประโยชน์ ลืมกำไร
และในขณะเดียวกันฉันก็ถูกดึงไปสู่ธุรกิจ
โดยที่ไม่รู้ตัว"[46]

ผู้ที่รู้ภาษาเยอรมันและรู้จักละครคลาสสิคเยอรมันของ Goethe และ Schiller ย่อมจะได้รสของการเขียนแบบล้อเลียน (parody) ซึ่งเบรคชท์แสดงฝีมือไว้อย่างเต็มที่ และตอนจบของละครเรื่องนี้ก็เป็นการล้อเลียนละครเอกของ Goethe อีกเช่นกัน

"มนุษย์เอ๋ย วิญญาณสองดวง
อยู่ในอกเจ้า
อย่าไปเลือกแต่เพียงหนึ่ง
เจ้าจะต้องมีไว้ทั้งสอง
จงขัดแย้งต่อไปกับตัวของเจ้าเอง
จงเป็นหนึ่งที่แยกเป็นสองได้เสมอ
จงยึดทั้งที่สูง ยึดทั้งที่ต่ำ
จงยึดทั้งที่หยาบ ยึดทั้งที่อ่อนโยน
ยึดไว้ทั้งสองอย่าง"[47]

การจบเรื่องแบบนี้ก็ใช่ว่าจะช่วยให้ผู้ชมได้รับสาส์นอันชัดแจ้งจากผู้ประพันธ์ แต่เบรคชท์เองก็จงใจจะทิ้งปมไว้ให้ผู้อื่นคิดต่อไป ซึ่งวิธีการดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของทฤษฎีการละครของเขา (ดังที่

เขาจะนำมาใช้อีกในละครเรื่อง **กบดีแห่งเสฉวน** ซึ่งในเรื่องนั้น เขาขอร้องให้ผู้ชมแต่งตอนจบเอาเอง เพราะผู้ประพันธ์หาทางจบที่ดีไม่ได้) ในการดำเนินเรื่องโดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เกี่ยวกับตัวนายทุน **Mauler** นั้นเป็นที่ปรากฏว่าเขาเป็นผู้ที่มีข้อขัดแย้งในตัวเอง **Mauler** นั้นเป็นราชาแห่งกิจการเนื้อสัตว์ แต่เขาทนเห็นสัตว์ถูกฆ่าไม่ได้ เขาเป็นคนที่งกเงิน อยากจะได้กำไร และพร้อมที่จะทำลายคู่ต่อสู้ด้วยกลเม็ดอันสกปรกของพ่อค้า แต่เขาก็พร้อมที่จะส่งเงินไปช่วย "กองทัพธรรม" แต่ถ้าเราพิจารณาให้ดีแล้วเราจะเห็นว่า เบรคชท์ มิได้วางตัวเป็นกลางนัก และในละครเรื่องนี้ผู้ประพันธ์ก็มิได้ให้น้ำหนักเท่ากันระหว่าง "วิญญาณ" ทั้งสองดวงที่เขากล่าวถึงในบท **Chorus** สุดท้ายของเรื่อง เพราะในท้ายที่สุด **Mauler** ก็ตัดสินใจแบบนักธุรกิจเพื่อรักษาผลประโยชน์ของตัวเองต่อไป การที่จะเอนเอียงไปสู่แนวทางอุดมคตินั้นเป็นอารมณ์ผันแปรชั่วครู่ชั่วยาม สรุปได้ว่า เบรคชท์ไม่อาจสร้างบทให้นายทุนเป็นคนดีได้นานนัก ทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพราะเขายังคิดแบบ "การเมือง" มากเกินไป เขายังจะใช้เวลาอีกนานกว่าที่เขาจะขบปัญหาเรื่องมนุษยธรรมได้ลึกซึ้งพอ เช่น ในละครเรื่องหลัง ๆ ของเขา

ตัวละครที่เบรคชท์บรรจงสร้างไว้ในเรื่องนี้ก็คือตัว **Johanna** จริงอยู่ความคิดทางการเมืองของเบรคชท์ในขณะนั้นชักนำให้เขาตีความเรื่อง "วีรกรรม" ไปในแนวทางที่เป็นการเยาะเย้ยถากถางมากกว่าที่จะเป็นไปในทางสดุดีการกระทำอันยิ่งใหญ่ของ "นักบุญ" ทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพราะว่าเขาจำเป็นต้องชี้ให้เห็นว่าคนที่ไม่พร้อมที่จะเดินทางเดียวกับชนชั้นกรรมาชีพจะไม่สามารถที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมได้[48] ในแง่ของความคิดทางการเมือง การพ่ายแพ้ของ **Johanna** เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ และการที่ **Johanna** กลับกลายเป็น "นักบุญ" ไปนั้น ก็เป็นการประกาศเกียรติคุณโดยพวกนายทุน ซึ่งมิได้มีความจริงใจอะไรกับวีรกรรมของเธอ พวกชนชั้นกรรมาชีพก็ไม่ยอมรับเธอในที่สุด เพราะเธอไม่กล้าที่จะช่วยพวกเขาไปได้ตลอด เธอมิได้ทำหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายในเรื่องของการนำสารไปสู่กรรมกรกลุ่มอื่นเพื่อที่จะได้รวมตัวกันให้เกิดสไตรค์ครั้งใหญ่ การตายของเธอจึงเป็นการตายที่ไร้ประโยชน์ นั่นอาจจะเป็นการตีค่าของ "วีรกรรม" ของ **Johanna** อย่างต่ำที่สุดเท่าที่จะต่ำได้ ความจริงที่เราเลี่ยงไม่ได้ก็คือ ในฐานะที่เป็นนักประพันธ์ ในฐานะที่เป็นคิลบีน เบรคชท์ได้สร้างตัวละครตัวนี้ขึ้นมา ซึ่งมีพลังและมีเสน่ห์เกินกว่าที่เขาจะล้อมเธอไว้ได้ด้วยกรอบของความคิดทางการเมือง **Johanna** เป็นตัวละครที่ดึงดูดความสนใจและเรียกร้องความเห็นอกเห็นใจจากผู้ดูผู้ชมได้มากที่สุด เราจะเอาทฤษฎีของ "วิญญาณสองดวง" มาใช้กับเธอเห็นจะไม่ถนัดนัก จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม เบรคชท์มิได้สร้างตัวละครตัวนี้บนรากฐานของข้อขัด แต่เขาให้เราเห็นวิวัฒนาการของเธอจากความมืดไปสู่ความสว่างจากต้นเรื่องไปสู่ปลายเรื่อง เธอได้ตื่นตัวขึ้นรับความเป็นจริงของโลก เธอเรียนรู้ด้วยประสบการณ์ของตัวเอง แม้ว่าจะเป็นประสบการณ์ที่ปวดร้าว สิ่งที่น่าทึ่งสำหรับตัวละครตัวนี้ก็คือ เธอเดินไปสู่โลกของสัจนิยม โดยที่มิได้ละทิ้งอุดมคติดั้งเดิมของตน คือ มิใช่เป็นทางเดินจากสูงไปต่ำ หรือจากต่ำไปสู่สูง แต่เป็นการเดินไปสู่การหยั่งรู้ด้วยตนเอง ยกตัวอย่างเช่นในตอนต้นเรื่อง **Mauler** พยายามจะชักจูงให้เธอเชื่อว่า พวกกรรมกรนั้นเลวร้าย แต่เมื่อเธอได้รู้จักสภาพที่แท้จริงของพวกชนชั้นกรรมาชีพเหล่านั้นแล้ว เธอก็สามารถที่จะวินิจฉัยได้เองว่า :

"ถ้าความเลวของพวกเขาไม่มีขอบเขต

ความจนของพวกเขาก็ไม่มีขอบเขตเช่นกัน
คุณไม่ได้ชี้ให้ฉันเห็นความเลวของคนจนหรอก
แต่คุณได้ชี้ให้ฉันเห็นความจนของคนจนต่างหาก"[49]

ข้อวินิจฉัยของ Johanna เป็นสาส์นที่มีความรุนแรงอยู่ไม่น้อย เพราะเธอบ่งชี้อย่างชัดเจนว่า เรื่องของศีลธรรมนั้นอาจถูกกำหนดด้วยความยากไร้ได้เช่นกัน เธอมิได้พูดแบบนัก "อุดมคติ" ที่เพ้อฝัน แต่เธอพูดแบบคนที่รู้จักชีวิตความเป็นจริงมาแล้ว เธอสามารถที่จะใช้ภาษาของเศรษฐศาสตร์ระบบนายทุนพูดตอบโต้กับพวกนายทุนได้

"แต่ฉันอยากจะถามพวกคุณว่า : พวกคนจนเหล่านั้นจะเอาศีลธรรมมาจากไหน ในเมื่อเขาไม่มีอะไรเป็นของตัวเลย เขาจะเอาอะไรมาจากที่ไหนได้ นอกเสียจากไปขโมยเขามา ท่านทั้งหลาย มันมีสิ่งที่เราเรียกว่าอำนาจการซื้อเชิงศีลธรรมเหมือนกัน ถ้าท่านยกระดับอำนาจการซื้อเชิงศีลธรรม ท่านก็จะได้ศีลธรรมที่ท่านต้องการ และไอ้อำนาจการซื้อที่ว่านี้ มันก็เป็นเรื่องง่ายๆ และธรรมดา ๆ เรานี่เอง นั่นก็คือ เงิน คือ ค่าแรง"[50]

เราจะตีความว่า Johanna เปลี่ยนจากความเชื่อมั่นในจิตนิยมไปสู่วัตถุนิยมก็เห็นจะไม่ได้ การช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์นั้นเป็นไปได้ทั้งในเรื่องของจิตใจและเรื่องของวัตถุ เบรคชท์นำเอา "กองทัพธรรม" มาขึ้นเวทีในครั้งนี้ ก็เท่ากับเป็นการแสดงให้เราเห็นได้ด้วยตาว่า "กองทัพธรรม" กระตุ้นให้คนเชื่อมั่นในพระเจ้า และในขณะเดียวกันก็ช่วยบำบัดความหิวโหยไปด้วย แม้ว่าจะเป็นการช่วยเหลือตามมีตามเกิด แต่ก็มีหลักการบางอย่างซึ่ง Johanna ถือว่าเป็นคุณค่าสูงสุดที่เธอไม่อาจจะยอมเปลี่ยนแปลงได้ นั่นคือเรื่องของการละเว้นการใช้กำลัง เบรคชท์จงใจจะใช้เรื่องนี้ตั้งปมปริศนาให้ผู้ดูเก็บเอาไปคิด Johanna ไม่อาจช่วยพวกกรรมกรในยามคับขันได้ เพราะเธอประกาศตัวเป็นปฏิปักษ์ต่อการใช้กำลัง

"..... ฉันไม่สามารถทำอะไรได้
ถ้าจะต้องใช้ความรุนแรง และ
จะต้องทำให้เกิดเรื่องรุนแรง ....."[51]

และเธอก็จำเป็นจะต้องผละหน้าหนีจากกลุ่มกรรมกรไป เมื่อวิกฤตการณ์มาถึง และจะต้องถึงขั้นใช้กำลังต่อสู้กัน เธอยอมรับแต่โดยดีว่า "ฉันร่วมเป็นพวกเขาไม่ได้"[52] การที่เบรคชท์นำเอาเรื่องของ Joan of Arc มาเป็นฐานของเรื่องก็เท่ากับเป็นการผูกมัดตัวเองแล้วว่าเขาจะต้องกำหนดให้ "นักบุญแห่งโรงฆ่าสัตว์" ผู้นี้พบจุดจบเช่นเดียวกับนักบุญ Joan of Arc แต่นักบุญแห่งศตวรรษที่ 20 ไม่อาจจะให้ความหวังอะไรแก่ผู้อื่นได้มากนัก เธอยอมรับสารภาพว่า "ฉันไม่ได้เปลี่ยนแปลงอะไรเลย"[53] และคำพูดสุดท้ายของเธอก่อนจะสิ้นลมปราณก็คือ :

"แต่ความรุนแรงเท่านั้นที่จะช่วยได้ในที่ที่มีแต่ความรุนแรง
และมนุษย์จะช่วยอะไรได้ก็แต่ในที่ที่มีมนุษย์อยู่"[54]

นั่นเป็นคำพูดแบบนักปฏิวัติที่ผิดไปจากปกติวิสัยของ "นักบุญ" Johanna ผู้แต่งไม่สามารถที่จะทำ Johanna ให้เป็นนักปฏิวัติขึ้นมาได้ เพราะจะเป็นการฝืนธรรมชาติของตัวละครซึ่งประเพณีตะวันตกและศาสนจักรได้ยอมรับแล้วให้เป็นนักบุญ เขาจึงหาทางออกด้วยวิธีการแบบเสียดสีและถากถาง คำพูดคำสุดท้ายของ Johanna ถูกกลบด้วยเสียงเพลงร้องสดุดีของพวก "กองทัพธรรม" ด้วยกันเอง ซึ่งทำตามคำสั่งของ Slift ตัวแทนของกลุ่มนายทุนซึ่งไม่ต้องการจะให้ Johanna ได้มีโอกาสได้พูดสิ่งซึ่งอาจจะเป็นพิษเป็นภัยต่อความสงบเรียบร้อยของสังคมนายทุน

ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ (Die Ausnahme und die Regel)

ละครเรื่องนี้ได้เคยมีผู้นำออกแสดงในภาคไทย และประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี[55] แม้ว่าจะเป็นละครขนาดสั้น แต่ก็ใคร่ที่จะขอให้อรรถาธิบายไว้อย่างพิสดารพอสมควร เพราะในแง่ของเทคนิคการประพันธ์แล้ว ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ จัดได้ว่าเป็นแบบฉบับของ "ละครเบรคชท์" ได้อย่างดีที่เดียว

เบรคชท์ผูกเรื่องอย่างเรียบง่ายโดยใช้ตัวละครไม่กี่ตัว เรื่องมีอยู่ว่าพ่อค้าคนหนึ่งว่าจ้างคนนำทางคนหนึ่งกับกุลีคนหนึ่งเดินทางข้ามทะเลทรายในมองโกเลีย โดยมุ่งไปสู่เมือง Urga อันเป็นบ่อน้ำมัน เขาต้องการจะไปให้ถึงจุดหมายปลายทางก่อนพ่อค้าอีกคนหนึ่งซึ่งเป็นคู่แข่ง ทั้งนี้เพื่อหวังที่จะได้สัมปทานน้ำมันก่อน กุลีซึ่งเป็นผู้แบกหามสัมภาระถูกทารุณกรรมต่าง ๆ นานา เพราะพ่อค้าต้องการเอาชนะคู่แข่งให้ได้ คนนำทางแสดงความเห็นอกเห็นใจกุลี ซึ่งทำให้พ่อค้าไม่พอใจเป็นอย่างยิ่ง พอไปถึงกึ่งทางที่สถานี Han พ่อค้าก็ตัดสินใจไล่คนนำทางออก ทั้ง ๆ ที่การเดินทางในช่วงต่อไปเป็นช่วงที่ยากลำบากที่สุด เพราะต้องฝ่าทะเลทรายและต้องข้ามแม่น้ำ พ่อค้าให้คนนำทางบอกทางแก่กุลี แล้วก็ออกเดินทางต่อไปกับกุลีโดยไม่มีผู้นำทางที่รู้จักทาง พอมาถึงแม่น้ำ Mir กุลีก็ไม่กล้าข้ามเพราะน้ำเชี่ยวและตัวก็ว่ายน้ำไม่แข็ง แต่พ่อค้าก็ใช้บีนขู่จนกุลีต้องยอม และก็เกือบจะจมน้ำตายมิหนำซ้ำได้รับอุบัติเหตุแขนหักในตอนที่ข้ามน้ำ เมื่อเดินทางฝ่าทะเลทรายต่อไปทั้งสองก็หลงทางหลายครั้ง ในขณะที่หยุดพักค้างคืน กุลีก็จัดการปักเต็นท์ให้พ่อค้านอน ทั้ง ๆ ที่แขนหักอยู่ข้างหนึ่ง แต่พ่อค้าไม่ไว้ใจ จึงไม่ยอมเข้าไปนอนในเต็นท์ในตอนกลางคืน กุลีคิดขึ้นมาได้ว่าควรจะเอาน้ำที่ตนได้รับมาจากคนนำทางไปแบ่งให้พ่อค้า และก็เดินเข้าไปหาพ่อค้าพร้อมด้วยกระติกน้ำในมือ พ่อค้านึกว่ากุลีถือก้อนหินจะมาทุ่มใส่ตน จึงชักปืนออกมายิงกุลีตาย ท่อนสุดท้ายของเรื่องเป็นฉากในศาล ภรรยาหม้ายของกุลีนำเรื่องขึ้นฟ้องศาลที่เมือง Urga เพื่อขอความเป็นธรรมและขอค่าเสียหาย โดยมีคนนำทางเป็นพยานให้และให้การว่าเขาเองเป็นผู้ให้กระติกน้ำแก่กุลี ตัวพ่อค้าเองก็ยอมรับต่อศาลว่าเขาเข้าใจผิดว่ากระติกน้ำใบนั้นเป็นก้อนหิน จึงได้ชักปืนออกมายิงกุลี ผู้พิพากษาตัดสินเข้าข้างพ่อค้า โดยตีความว่าพ่อค้ากระทำการครั้งนี้ไปเป็นการป้องกันตัว เพราะในสถานการณ์เช่นนั้นพ่อค้าย่อมจะต้องระแวงสงสัยกุลีว่าจะประทุษร้ายเอาได้ทุกเมื่อ ด้วยเหตุที่เขาเองไร้ความปรานีใด ๆ ต่อกุลีมาตลอด การ

ที่กุลีเอาน้ำมาแบ่งให้กลางทะเลทราย ย่อมเป็นสิ่งที่เราจะต้องคิดว่าเป็นไปไม่ได้ เพราะมิใช่ปกติวิสัย เป็น "ข้อยกเว้น" มิใช่เป็น "กฎเกณฑ์" การที่เขาฆ่ากุลีตายจึงเป็นสิ่งที่ศาลเข้าใจและเห็นใจ คำพิพากษาก็เป็นไปตาม "กฎเกณฑ์" เรื่องจบลงด้วยการที่ศาลยกฟ้อง

วัตถุประสงค์ของเบรคชท์ในการแต่ง "ละครบทเรียน" เรื่องนี้ ก็เพื่อที่จะกระตุ้นความคิดในเรื่องของสังคมและการเมือง ในช่วงที่เขาแต่งละครประเภทนี้เขากำลังสนใจศึกษาทฤษฎีการเมืองแบบมาร์กซิสต์ ละครเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** แสดงให้เห็นถึงความคิดพื้นฐานในด้านสังคมและการเมืองอยู่หลายประการ

ประการแรก ผู้ประพันธ์สร้างเรื่องที่ชี้ให้เห็นถึงความฟอนเฟะของสังคมมนุษย์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของวัตถุและความโลภ โดยเหตุบังเอิญละครที่แต่งขึ้นเมื่อปี 1930 อาจจะมีความหมายลึกซึ้งยิ่งขึ้นสำหรับผู้ดูผู้ชมในยุคปัจจุบัน เพราะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับน้ำมัน มนุษย์ตกเป็นทาสของน้ำมัน เป็นทาสของวัตถุ เพราะน้ำมันเป็นที่มาของความร่ำรวยของความมั่งคั่งต่าง ๆ คนเราพอโลภอยากจะมั่งมีขึ้นมาก็ลืมความเป็นมนุษย์ เหมือนกับตัวพ่อค้าในละครเรื่องนี้ ซึ่งวัดทุกสิ่งทุกอย่างด้วยมาตรการของวัตถุ เขามิได้เห็นคนว่าเป็นคน เขาใช้คนเป็นเครื่องมือ เป็นเครื่องจักรชนิดหนึ่งที่อยู่ในอาณัติของเงินตรา เขาวาดภาพสังคมใหม่ที่จะเกิดขึ้นว่า เมื่อขุดน้ำมันขึ้นมาได้ ทางรถไฟก็จะมาถึง สวัสดิการต่าง ๆ ก็จะเกิดขึ้น นั่นเป็นทัศนะของพ่อค้า สำหรับกุลีนั้นก็คิดแบบวัตถุนิยมเช่นกัน แต่ก็เป็นวัตถุนิยมที่น่าสมเพชยิ่ง กุลีกล่าวในตอนหนึ่งว่า "พ่อค้าเขาบอกว่ารถไฟจะมาถึง แล้วฉันจะหากินต่อไปได้อย่างไรเล่า"[56] ซึ่งก็หมายความว่าพวกกุลี พวกลูกหาบอย่างเขาก็จะหมดทางทำมาหากิน คนจนก็ต้องคิดแบบนี้ เพราะเขาไม่มีอำนาจต่อรองอะไรอื่น เขาเป็นแต่เพียงผู้ขายแรงงาน คนอย่างพ่อค้าเป็นผู้กล้าที่จะเผชิญกับสิ่งใหม่ ๆ ที่จะเกิดขึ้น เขาไม่เคยกลัวตาย ความโลภทำให้เขากล้า พ่อค้าพร้อมที่จะเสี่ยงชีวิตข้ามแม่น้ำที่ไหลเชี่ยว แต่กุลียอมรับโดยตรงว่ากลัวตาย ถ้าพ่อค้าไม่เอาปืนจ่อหลัง กุลีก็คงไม่ยอมจะเสี่ยงชีวิตเพื่อการนี้แน่ เพราะในท้ายที่สุดเขารู้ดีว่าเขาจะไม่ได้อะไรเพิ่มขึ้นมา เพลงที่กุลีร้องในตอนนี้มีความหมายลึกซึ้งมาก

"ชายสองคนยืนอยู่ริมฝั่งน้ำ
คนหนึ่งว่ายข้ามไป อีกคนหนึ่ง
รีรอ จะว่าคนหนึ่งกล้า
ส่วนอีกคนหนึ่งขี้ขลาดกระนั้นหรือ
เบื้องหน้าของแม่น้ำมีธุรกิจรอชายคนแรกอยู่
.....
เรา ฉันกับท่าน
มันคนละเรื่องกัน
เราได้ชัยชนะร่วมกันก็จริง
แต่ท่านชนะฉัน"[57]

นั่นคือวีรกรรมอันจอมปลอมที่เบรคชท์ต้องการจะฝากให้ผู้ดูกลับไปคิดในละคร "บทเรียน" บทนี้ ยิ่งไปกว่านั้นในสังคมเช่นนี้ คุณค่าทั้งหลายทั้งปวงก็สับสนปนเปกันไปหมด ความรวยกับความดีกลับกลายเป็นสิ่งเดียวกันในสายตาของพ่อค้า คนนำทางถึงอย่างไรก็ต้องเป็น "คนดี" กว่ากุลี เขาพูดกับคนนำทางว่า "ใช่แล้ว" แกเป็นคนดีกว่า ค่าจ้างแกสูงกว่า และแกก็ไม่ต้องออกแรงแบกหาม"[58] นั่นคือมาตรฐานของสังคมที่ถูกครอบงำด้วยวัตถุ

ประการที่สอง สังคมเช่นนี้เป็นสังคมที่มีการแบ่งชั้นวรรณะ และก็เป็นการแบ่งแยกตามสถานะเศรษฐกิจ ในเรื่อง **"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์"** มีการแยกคนออกเป็น 3 ชั้น ชั้นแรกเป็นพวกพ่อค้านายจ้าง เป็นผู้ที่มีทุนที่จะไปซื้อแรงงานจากผู้อื่น คนนำทางจัดอยู่ในชั้นที่สอง ถึงจะเป็นผู้รับจ้างแต่ก็ในระดับชนชั้นหัวหน้า ไม่ต้องออกแรงกายแบกหามเอง แต่เป็นผู้ควบคุมการทำงานของกุลีอีกทีหนึ่ง เรียกได้ว่าเป็นแรงงานที่มีฝีมือ ส่วนกุลีนั้นอยู่ในวรรณะต่ำสุด ไม่มีฝีมืออะไร มีแต่เฉพาะแรงกายไว้แลกกับค่าจ้าง ถ้าใช้งานเกินกว่าความสามารถทางกาย ก็ย่อมจะทำไม่ได้ เช่น ในกรณีที่พ่อค้าใช้ให้นำทางหลังจากที่ไล่คนนำทางออกไปแล้ว กุลีก็พาไปหลงทาง สมาชิกของสังคมดูจะรับระบบชั้นวรรณะนี้โดยไม่คิดที่จะเปลี่ยนแปลง พ่อค้าพูดกับคนนำทางว่า "พวกเจ้าก็มีประเพณีของตัวเองมิใช่หรือ โดยปกติฉันก็จะไม่นั่งร่วมวงกับเจ้า และเจ้าก็จะไม่นั่งร่วมวงกับกุลี นั่นคือความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลกนี้"[59] สิ่งที่ทำให้พ่อค้าเดือดดาลมากก็คือการที่คนนำทางซึ่งถือได้ว่าเป็นบุคคลชั้นสองไปให้ความสนิทสนมและเห็นอกเห็นใจต่อกุลี ซึ่งเป็นบุคคลอีกชั้นหนึ่ง คือชั้นที่สาม พ่อค้าจึงตัดสินใจไล่คนนำทางออก เพราะถือว่าเป็นการหักหลังกัน เขาตีความว่า "มันกลายเป็นสองต่อหนึ่งไปเสียแล้วนับแต่วันนี้"[60] เขายอมรับความเปลี่ยนแปลงนี้ไม่ได้ เพราะเป็นการทำลายความสมดุล ซึ่งมาจาก "ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก"

ประการที่สาม การแข่งขันกัน การแก่งแย่งชิงดีกัน เป็นลักษณะสำคัญของสังคมนี้ พ่อค้ามีความตั้งใจแน่วแน่ว่าจะต้องเอาชนะคู่แข่งให้ได้ จะต้องไปถึงแหล่งน้ำมันก่อนผู้อื่นให้ได้ เขาจึงไม่กลัวความยากลำบาก และไม่หวั่นต่ออันตราย แต่ถ้าเราพิจารณาให้ถ่องแท้สักหน่อยจะเห็นว่าเขามี "เครื่องมือ" หรือ "เครื่องทุ่นแรง" บางอย่างที่อำนวยความสะดวกให้แก่เขา นั่นก็คือแรงงานของกุลี เมื่อเป็นเช่นนี้บุคคลชั้นหนึ่ง ก็ย่อมจะต้องเหนื่อยน้อยกว่าบุคคลชั้นสอง และบุคคลชั้นสองก็ย่อมจะต้องเหนื่อยน้อยกว่าบุคคลชั้นสาม ลดหลั่นกันลงไปตามระบบของวรรณะ ซึ่งไม่มีผู้ใดคิดจะเปลี่ยนแปลง ในที่สุดมนุษย์ก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือราวกับเป็นสิ่งที่ไม่มีชีวิตเป็นสิ่งที่ไร้วิญญาณ จากโลกของรูปธรรมไปสู่โลกของนามธรรม บุคคลชั้นหนึ่งปรับตัวได้อย่างรวดเร็ว พ่อค้าเอาเรื่อง "สถิติ" มาเป็นเครื่องวัดคุณภาพของคน เขากล่าวว่า "คนของฉันเหน็ดเหนื่อยมาก นอกจากนั้น มันก็คงเกลียดฉัน ไอ้พวกนี้ไม่มีหัวคิดเรื่องสถิติความเร็วเลย มันไม่ใช่นักสู้"[61] สิ่งที่เขาลืมไปก็คือคนเหล่านี้จะสู้ไปเพื่ออะไร และเพื่อใคร เพราะแม้ถึงตอนที่เขาคิดจะ "สู้" เขาก็สู้ไม่ได้อยู่นั่นเอง ดังเช่น ในตอนที่ภรรยากุลีนำเรื่องที่สามีถูกฆ่าตายไปฟ้องศาล เรื่องของการแข่งขัน เรื่องของการต่อสู้ดูจะเป็นไปได้เฉพาะในกลุ่มบุคคลที่อยู่ในวรรณะเดียวกันทั้งนั้น เช่น พ่อค้าต่อสู้กับพ่อค้าด้วยกัน การต่อสู้ที่จะมาจากคนในวรรณะที่ต่ำกว่าเป็นไปไม่ได้ในบริบทของสังคมในละครเรื่องนี้

ประการที่สี่ ในสังคมที่มีระบบวรรณะเช่นนี้ ผู้ที่อยู่ในวรรณะที่สูงกว่าก็ย่อมมีทางที่จะกดขี่ผู้ที่อยู่ในวรรณะที่ต่ำกว่าอยู่เรื่อยไป ละครเรื่องนี้มีลักษณะที่เป็น "ละครบทเรียน" ในความหมายของ "แบบฝึกหัด" ด้วย คือเป็นแบบฝึกหัดทฤษฎีการเมืองเบื้องต้น ผู้ชมบางคนอาจจะตำหนิเบรคชท์ได้ว่าเขาผูกเรื่องไม่สมจริง เพราะภาพของกลุ่มนายทุนนั้นดำสนิท ซึ่งก็เป็นเรื่องที่โต้เถียงกันได้ ประเด็นที่สำคัญของเรื่องอยู่ที่ฉากศาล พ่อค้ายอมรับต่อศาลว่าเขาได้ฆ่าคนตายจริง แต่เป็นการป้องกันตัว หลักฐานที่คนนำทางแสดงต่อศาลเพื่อพิสูจน์ว่ากุลีมิได้มีเจตนาใด ๆ ที่จะทำร้ายพ่อค้า ก็มิได้เปลี่ยนแปลงรูปคดีไปแต่อย่างใด ความเลวร้ายของพ่อค้ามิได้เป็นสิ่งที่ทำให้เขาเสียผลประโยชน์แต่ประการใด ในทางตรงกันข้าม เขาพร้อมที่จะสารภาพว่าเขาได้กดขี่ข่มเหงกุลีไปอย่างไรบ้าง ยิ่งเขาสาธยายความเลวของเขาต่อศาลมากเพียงใด เขาก็ยิ่งได้เปรียบมากขึ้นเท่านั้น เพราะผู้พิพากษาต้องการหลักฐานความเลวร้ายทั้งหลายนี้ไว้เป็นข้ออ้างในการที่จะสรุปว่า พ่อค้าอยู่ในฐานะที่จะต้องคิดไปว่า กุลีปองร้ายเขา เพราะเขาทำให้กุลีต้องเจ็บช้ำมาก เพราะฉะนั้นการที่เขายิงกุลีตายก็เป็นไปตามตรรกวิธีของสิ่งที่ควรจะเป็น เพราะโดยปกติแล้วจะไม่มีกุลีที่ไหนที่จะไม่เกลียดนายจ้างที่เลวร้ายเช่นนี้ กุลีผู้นี้ตายเปล่า เพราะเขาไม่เหมือนคนทั่วไป เขาไม่เกลียดพ่อค้า เขาเป็น "ข้อยกเว้น" ผู้พิพากษาพูดกับพ่อค้าว่า "คุณหมายความว่า คุณไม่อาจที่จะล่วงรู้ได้ว่า เจ้ากุลีคนนี้อยู่ในจำพวก ข้อยกเว้น" ซึ่งพ่อค้าก็รีบสนองตอบด้วยตรรกวิทยาแบบเดียวกันว่า "เราต้องว่ากันโดยกฎเกณฑ์มิใช่โดยข้อยกเว้น"[62] เมื่อศาลสถิตยุติธรรมเป็นเช่นนี้ ก็ไม่น่าแปลกอะไรที่สังคมนี้จะตกอยู่ในห้วงแห่งความอยุติธรรม

ประเด็นอยู่ที่ว่า คนที่ได้รับความอยุติธรรมไม่อยู่ในฐานะที่จะต่อสู้เพื่อให้ได้มาซึ่งความยุติธรรม พลเมืองชั้นสามไม่มีวันที่จะลืมตาอ้าปากได้เพราะตกเป็นทาสน้ำเงินอยู่วันยังค่ำ และก็ต้องยอมตกอยู่ในสภาวะจำยอม เราได้เห็นรูปการณ์เช่นนี้มาตั้งแต่ต้นเรื่องแล้ว เช่น ในตอนที่กุลีบอกกับคนนำทางว่าไม่ควรมาพูดกับเขาหรือแสดงความเห็นอกเห็นใจต่อเขา เพราะอาจจะทำให้พ่อค้าโกรธและเขาเองจะต้องเป็นผู้รับเคราะห์ เขากล่าวว่า "อย่าให้นายเขาเห็นคุณพูดกับผม ถ้าเขาไล่ผมออก ผมก็หมดทาง เขาไม่จำเป็นต้องจ่ายอะไรให้ผม ผมไม่เหมือนคุณ เพราะผมไม่ได้อยู่ในสหภาพแรงงาน ผมต้องยอมอะไร ๆ หมดทุกอย่าง"[63] เป็นอันว่าถ้าโครงสร้างของสังคมเป็นเช่นนี้ ก็ไม่มีทางออกอะไรสำหรับบุคคลในกลุ่มที่สาม

ประการที่ห้า สิ่งที่นับได้ว่าเป็นไปตาม "กฎเกณฑ์" อีกอย่างหนึ่งก็คือการไม่ไว้วางใจกัน ที่พ่อค้าฆ่ากุลีตายก็ด้วยเหตุนี้ เพราะเขาไม่คิดว่าจะมีมนุษย์ในโลกนี้ที่จะเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กันในยามยาก จะเป็นไปได้อย่างไรที่กุลีที่ถูกเขากดขี่ข่มเหงมาตลอด จะเอาน้ำมาแบ่งให้เขากิน ละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นแล้วว่ามนุษย์ตกเป็นทาสของสิ่งแวดล้อม และในขณะเดียวกันเขาก็เป็นผู้สร้างสิ่งแวดล้อมเหล่านี้ขึ้นมา ถ้าสิ่งแวดล้อมเลวอยู่แล้วเขาก็มีส่วนทำให้มันเลวร้ายยิ่งขึ้น คนอย่างพ่อค้าซึ่งไม่เคยทำดีอะไรต่อใครก็ย่อมจะต้องคิดผิงใจว่าในโลกนี้ไม่มีใครดีต่อใคร ในโลกแห่งความจริงกระติกน้ำก็คือกระติกน้ำ แต่ในโลกที่ความโลภในวัตถุกัดกร่อนจิตใจมนุษย์จนไม่มีหยาดหยดแห่งความเป็นมนุษย์เหลืออยู่ กระติกน้ำได้กลายเป็นก้อนหินไป เพราะคนจำพวกพ่อค้าจะนึกได้คิดได้ก็แต่สิ่งที่เลวร้าย เขามิได้เห็นโลกตามที่มันเป็นอยู่ในสภาพความเป็นจริง เขามองโลกด้วยอคติ เขาอยู่ในโลกแห่งทุคติของเขาเอง

อันเป็นโลกแห่งมายา คำว่า "มนุษยธรรม" ไม่มีอยู่ในพจนานุกรมชีวิตของคนเหล่านี้ แม้แต่ผู้พิพากษาเองก็ไม่เข้าใจคำนี้ เมื่อคนนำทางให้การต่อศาลว่าเหตุที่กุลีเอาน้ำไปแบ่งให้แก่พ่อค้า "อาจจะเป็นเพราะมนุษยธรรม"[64] ท่านตุลาการทั้งหลายก็อดที่จะยิ้มรับไม่ได้ คือ อดที่จะยิ้มเยาะไม่ได้ คำว่ามนุษยธรรมในเรื่องนี้เป็นคำที่เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นคำที่สกปรก ไม่มีผู้ใดอยากจะแตะต้อง เบรคชท์ผูกเรื่องไปในทำนองที่รุนแรงมาก เพราะแม้ว่าการกระทำของกุลีอาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชมคิดไปว่าเป็นเรื่องของมนุษยธรรม แต่เหตุผลที่แท้จริงเป็นไปว่ากุลีกลัวว่าถ้าถูกจับได้ว่ามีน้ำซ่อนอยู่กระติกหนึ่งเขาจะถูกลงโทษ เขากล่าวได้อย่างชัดเจนว่า "ฉันต้องเอาน้ำที่คนนำทางให้ฉันมาที่สถานีไปให้นายเขาเสีย ไม่เช่นนั้นถ้ามีคนเขามาพบว่า ฉันยังเรี่ยวแรงดีอยู่แต่นายกลับใกล้จะตาย เขาก็จะลงโทษฉันอยู่ดี"[65] เป็นอันว่าเบรคชท์ไม่ต้องการที่จะให้ใครในเรื่องนี้ทำการอันใดด้วยเหตุผลที่เป็นมนุษยธรรม เราจะเหมาให้กุลีเป็นพระเอกสักครั้งก็ไม่ได้ เรื่องนี้ไม่มีใครที่จะเป็นพระเอกได้ เพราะเมื่อโลกเป็นอย่างนี้คนดีจะอยู่ได้อย่างไร คนดีจะเกิดขึ้นมาได้อย่างไร ที่ว่ากุลีเป็น "ข้อยกเว้น" นั้น ก็มิได้หมายความว่า "ข้อยกเว้น" เป็นเรื่องของคุณความดีอันประเสริฐสุดปราศจากข้อบกพร่องใดๆ ถ้าเราจะกล่าวหาว่าเบรคชท์วาดภาพที่เป็นแบบขาว–ดำ เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าสีดำนั้น ดำสนิทจริง ๆ แต่สีขาวดูจะหม่นสักเล็กน้อย ไม่ขาวบริสุทธิ์นัก อาจจะเป็นไปได้ว่าดำเปื้อนขาวได้ง่ายกว่าขาวเปื้อนดำ

สิ่งที่เป็นปัญหาก็คือการมองโลกในแง่ร้ายแบบนี้ ทำให้ละครยังน่าสนใจอยู่ได้อีกอย่างไร เรื่องที่ดำสนิทมืดมิดอย่างนี้แล้วจะยังเป็นละครที่ดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมอยู่ได้หรือ เราจะต้องไม่เข้าใจผิดไปว่า การสร้างอารมณ์ผ่อนคลาย หรือ "อารมณ์ชดเชย"[66]จะต้องเป็นไปในแบบของการทำให้ร้ายกลายเป็นดี เบรคชท์มีวิธีการหลายแบบที่จะทำให้ละครของเขาเป็นที่ยอมรับของมหาชนได้ ทั้ง ๆ ที่เป็นเรื่องรุนแรงและไม่ให้ความหวังใด ๆ ต่อมหาชนอย่างตรงไปตรงมา ละครของเขามิได้มุ่งที่จะสร้าง "มายา" เขาไม่ประสงค์ที่จะทำให้เกิด "ความสมจริง" บนเวที เสียจนคนดูลืมไปว่าอะไรเป็น "ความจริง" และอะไรเป็น "ความลวง"[67] เขามิได้ให้ตัวละคร "เล่น" ละครเวทีแบบธรรมดาเสียจนเราลืมไปว่าสิ่งที่เราเห็นอยู่เป็นละคร เขาใช้เทคนิคการแสดงที่ทำลายมายาที่มาจากละครเสียเป็นครั้งคราว เช่น เขามักจะใช้เทคนิคการเล่าเรื่องเข้ามาปนกับการแสดง โดยให้ตัวละครบางตัวหรือตัวละครเป็นหมู่ออกมาเล่าเรื่องหรือบรรยายความ โดยพูดกับผู้ดู บางครั้งก็เป็นการแทรกความคิดเกี่ยวกับเรื่องที่ดำเนินอยู่ ผู้บรรยายหรือกลุ่มผู้บรรยายแสดงทัศนะเกี่ยวกับตัวละครในฐานะบุรุษที่ 3 ซึ่งต่างจากการที่ตัวละครพูดโต้ตอบกันเป็นบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 2 เป็นการกระตุ้นความคิดของผู้ชม เป็นการสร้างวิจารณญาณให้แก่ผู้ดูมากกว่าที่จะมุ่งแต่กระตุ้นอารมณ์แบบละครธรรมดา เพราะถ้าผู้ดูใช้อารมณ์ร่วมไปตามท้องเรื่องของละครอยู่ตลอดเวลา เมื่อเรื่องรุนแรงผู้ดูก็จะเกิดอารมณ์รุนแรงตาม บางครั้งถึงขั้นหลั่งน้ำตาฟูมฟายซึ่งเบรคชท์ไม่ต้องการ เพราะเขาต้องการจะ "สอน" คนด้วยการชวนให้ "คิด" มิใช่ชวนให้ "ซึ้ง" ตามละคร ในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** นี้ ทั้งปฐมบท (Prologue) และปัจฉิมบท (Epilogue) ก็บ่งบอกไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่าขออย่าให้ผู้ดู "เคลิ้ม" ตามละคร เช่นเขากล่าวไว้

"จงเฝ้าดูพฤติกรรมของคนเหล่านี้ให้ดี

.....

แม้แต่การกระทำเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ดูว่าเป็นสิ่งที่ตรงไปตรงมา
ก็จงเฝ้าดูให้ดี อย่าเชื่อตาม ดูให้ดีว่า
อะไรควรจะเป็นเช่นไร แม้แต่สิ่งที่ธรรมดาที่สุด"[68]

และในปัจฉิมบท ก็มีการกล่าวเตือนสติผู้ชมอีกครั้งหนึ่งว่า

"แต่เราขอร้องท่านว่า
สิ่งใดที่ท่านเห็นว่าไม่แปลก
ก็จงดูให้เห็นว่ามันแปลก
สิ่งใดที่เป็นเรื่องธรรมดา
ก็จงดูว่าเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้
สิ่งใดที่เป็นเรื่องพื้น ๆ
สิ่งนั้นแหละควรจะทำให้ท่านประหลาดใจ
สิ่งใดที่เป็นกฎเกณฑ์
จงรู้เถิดว่าเป็นสิ่งที่เลวร้าย
และถ้าท่านพบสิ่งเลวร้ายที่ไหน
ก็ขอให้หาทางช่วยด้วย"[69]

เทคนิคอีกประเภทหนึ่งที่เบรคชท์ใช้มากก็คือเพลงร้อง ถ้าเขาเห็นการแสดงตอนใดจะเป็น "มายา" มากเกินไป เขาก็นำเพลงมาแทรก แต่เพลงเหล่านี้มิใช่แต่จะเพียงทำหน้าที่ขัดจังหวะ เพลงเป็นส่วนหนึ่งของบท ทำหน้าที่ให้ความกระจ่างหรืออธิบายเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในเรื่องตอนนั้น เพลงทำหน้าที่ของ "บุรุษที่ 3" อีกเช่นกัน เช่น เมื่อเรื่องดำเนินมาถึงตอนที่พ่อค้ากับกุลีเดินทางมาถึงที่เปลี่ยวแห่งหนึ่งกลางทะเลทรายในตอนต้นของฉากที่ 4 กุลีก็ร้องเพลงที่มีความว่า

"ฉันจะไปเมืองอูรกา
ฉันจะไม่หยุดเดินทางไปอูรกา
โจรผู้ร้ายก็ไม่อาจขวางทางฉันที่จะไปอูรกาได้
ทะเลทรายก็ไม่อาจขวางกั้นไม่ให้ฉันไปอูรกาได้
ที่อูรกามีอาหารและมีค่าจ้างรออยู่"[70]

เพลงนี้เป็นเพลงที่ขัดกับท้องเรื่องในตอนนี้ เพราะบทก็เขียนกำกับไว้แล้วว่าเป็น "พื้นที่อันตราย"[71] แต่กุลีกลับร้องเพลงที่แสดงความหวัง ซึ่งก็เรียกได้ว่าเป็นความหวังของคนยาก ผู้ชมก็อาจจะคิดว่าแปลก และตัวพ่อค้าเองก็คิดว่าผิดกาลเทศะ เพราะการส่งเสียงแบบนี้ก็เท่ากับเป็นการประกาศให้พวกโจรผู้ร้ายรู้ว่าเหยื่อมาถึงแล้ว สิ่งที่ผู้แต่งต้องการจะให้เราเห็นก็คือ กุลีกับพ่อค้านั้นอยู่กันคนละโลก กุลีมีแต่ตัวเปล่าจะต้องไปวิตกกังวลอะไรกับโจรผู้ร้าย พ่อค้าเป็นผู้มีทรัพย์สมบัติก็ย่อมจะต้องกลัวเป็นธรรมดา ผู้ยากไร้มองไปข้างหน้าด้วยความหวัง ในขณะที่ผู้มั่งคั่งมองไปรอบกายด้วยความขยาดกลัว เพลงจึงบอกความได้ลึกซึ้งเกินกว่าการแสดงและบทเจรจาธรรมดาเสียอีก ซึ่งในอีกสภาวะ

หนึ่ง คือ ตอนที่จะต้องว่ายข้ามแม่น้ำอันไหลเชี่ยว (ฉากที่ 5) กุลีกับพ่อค้าก็สลับบทของคนกล้ากับคนขลาด เพราะไม่มีความจำเป็นอะไรที่กุลีจะต้องเอาชีวิตมาเป็นเดิมพันในขณะที่ความโลภของพ่อค้าทำให้เขาไม่กลัวตาย ในตอนนี้ก็อีกเช่นกัน กุลีก็ร้องเพลงของตัว และพ่อค้าก็ร้องเพลงแบบของเขา เขาร้องกันคนละเพลง ร้องกันคนละเรื่อง เขาอยู่กันคนละโลก เพลงก็บ่งบอก "ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก" ได้อีกเช่นกัน เป็นการบอกความของ "บุรุษที่ 3" โดยสื่อสาส์นโดยตรงมายังคนดู เพลงเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคของการ "ทำให้แปลก" (Verfremdung)[72] คือ อาจจะไม่เป็นธรรมชาตินักในการที่ละครดำเนินไปอยู่ดี ๆ ก็มีเพลงเข้ามาคั่น แต่ผู้แต่งจงใจที่จะไม่ให้เรื่องดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติ เมื่อการแสดง "ละครพูด" สะดุดด้วย "เพลง" เราในฐานะผู้ดูก็สะดุดหยุดตามด้วย เราหยุดและเราก็คิด นั่นคือสิ่งที่เบรคชท์ต้องการ

เทคนิคที่เบรคชท์ชอบนำมาใช้อีกอย่างหนึ่งคือการพูดเดี่ยว คือ ให้ตัวละครสลัดทิ้งบทที่เขากำลังแสดงอยู่ โดยหันมาพูดกับผู้ดูโดยตรง บางครั้งก็ใช้วิธีที่เรียกว่า "ป้อง" คือ ผู้แสดงแอบบอกความอะไรบางอย่างให้แก่ผู้ชมโดยที่ตัวละครอื่นไม่เห็น เรียกได้ว่าเป็นการทำให้ผู้ดูรู้สึกแปลก ไม่เป็นไปตามธรรมชาติ แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า คำพูดของตัวละครจะทำให้ผู้ดูเห็นคล้อยตามไปด้วย ในบางครั้งผู้ดูอาจจะเห็นไม่ตรงกับตัวละครพูดก็ได้ เช่น ในตอนที่พ่อค้าระแวงสงสัยกุลีและไม่ยอมเข้าไปนอนในเต็นท์ พ่อค้าหันมาพูดโดยตรงกับผู้ชมว่า "ถ้าฉันเข้าไปนอนในเต็นท์ ฉันก็โง่เต็มที่"[73] ซึ่งในตอนนี้ผู้ดูย่อมจะมีความเห็นตรงข้ามกับตัวพ่อค้า เพราะผู้ดูเห็นแล้วว่ากุลีไม่เป็นอันตรายต่อใคร หมายความว่าผู้แต่งให้โอกาสต่อผู้ชมที่จะคิดค้านตัวแสดง เป็นการให้โอกาสผู้ชมที่จะได้ใช้ความคิดที่เป็นของตัวเอง ซึ่งก็เป็นไปตามทฤษฎีการละครของเบรคชท์

นอกจากนี้ เบรคชท์ก็ยังมีวิธีการอื่นที่จะกระตุ้นความคิดของผู้ชม เช่น การนำข้อความเดียวกันมาใช้ในที่ต่าง ๆ กัน บางครั้งก็ให้ตัวละครพูดถึงเรื่องเดียวกัน ในวาระและบริบทที่ต่างกัน ยกตัวอย่าง เช่น เรื่องที่เกี่ยวกับน้ำมันออกจากปากของคนสามคน กุลีเป็นคนเอ่ยเรื่องขึ้นเป็นคนแรกว่าพ่อค้าบอกเขาว่า ถ้ามีการนำน้ำมันขึ้นมาใช้ ทางรถไฟก็จะมาถึง ท้องถิ่นก็จะเจริญ ซึ่งกุลีก็กลัวว่าเขาจะต้องตกงานเพราะเรื่องน้ำมันนี้เอง[74] เรื่องเดียวกันออกจากปากของคนนำทางก็ผิดเพี้ยนไปบ้าง คนนำทางเผยเบื้องหลังว่าความจริงพ่อค้ามิใช่ว่าต้องการจะไปเจาะน้ำมัน แต่ต้องการจะไปถึงบ่อน้ำมันก่อนใครเพื่อที่จะหยุดเรื่องการขุดเจาะน้ำมัน และก็จะได้รับ "ค่าปิดปาก"[75] เงินก้อนนี้เป็นสิ่งที่พ่อค้าต้องการไม่ใช่น้ำมัน ซึ่งเรื่องกลเม็ดซับซ้อนของนายทุนเป็นเรื่องที่เกินกว่าทั้งกุลีและทั้งคนนำทางจะเข้าใจได้ เมื่อพ่อค้าพูดเรื่องน้ำมันขึ้นมา ในฉากที่ 5 คือ ฉากที่เขากับลูกหาบจะต้องข้ามแม่น้ำมีร์ ผู้ชมซึ่งได้ยินเรื่องนี้มา 2 ครั้งแล้ว ก็ย่อมจะต้องฉุกคิดอะไรบางอย่างเมื่อพ่อค้ากล่าวว่า

"เจ้ามันโง่งั่งจนไม่เข้าใจเชียวหรือว่า มันเป็นการทำคุณให้แก่มนุษยชาติ เมื่อเราขุดเจาะเอาน้ำมันขึ้นมาได้ เมื่อเราดูดน้ำมันขึ้นมา ต่อไปเราก็มีรถไฟ และสวัสดิการต่าง ๆ ก็จะมีไปทั่วถึง จะมีของกิน จะมีเครื่องนุ่งห่ม และอะไร ๆ อีกมากมาย และใครเล่าจะเป็นผู้ทำให้สิ่งนั้นเป็นไปได้ ก็เรานั่นแหละ ทุกสิ่งทุกอย่างขึ้นอยู่กับการเดินทางของเรา"[76]

คงจะไม่มีผู้ดูคนใดที่จะคล้อยตามคำของพ่อค้าไปได้อย่างง่ายๆ เพราะเราได้รู้อะไรมามากแล้ว สิ่งที่พึงสังเกตก็คือ เบรคชท์มีวิธีการที่ค่อนข้างจะลึกซึ้งที่จะทำให้เราระแวงสงสัยขึ้นมาว่าพ่อค้าพูดจริงหรือไม่ คนสามคนพูดเรื่องเดียวกัน ต่างวาระกันก็กลายเป็นสามเรื่องไป หน้าที่ของเบรคชท์ก็คือตั้งปมปริศนาไว้ให้ผู้ชมคิดว่าควรจะเชื่อใครดี ผู้แต่งมิได้โน้มน้าวเราโดยตรงในกรณีนี้ นั่นคือวิธีการที่ได้ผลที่สุดของ "ละครบทเรียน" แต่ก็มีบางครั้งที่เบรคชท์ใช้วิธีการที่ค่อนข้างจะตื้นเกินไป เป็นการโฆษณาชวนเชื่อที่ไม่มีอะไรที่แนบเนียนหรือแยบยลเลย เช่น ใน "เพลงเรื่องโรงศาล" (Lied von den Gerichten)

"ตุลาการก็กระทำการ
เยี่ยงกลุ่มโจร
เมื่อผู้บริสุทธิ์ถูกฆ่าไปแล้ว
ผู้พิพากษาก็ร่วมกันพิพากษาลงโทษเขาอีก
บนหลุมศพของผู้ตายนั่นเอง
ที่สิทธิของเขาถูกประหารไปด้วย"[77]

นั่นเป็นการกล่าวหาอย่างตรงไปตรงมาว่า ศาลในสังคมอันฟอนเฟะก็คือซ่องโจรนั่นเอง ผู้พิพากษาก็คือโจรกลุ่มหนึ่ง ลักษณะที่รุนแรงและไม่สร้างสรรค์เช่นนี้มีอยู่ในละครรุ่นแรกๆ ของเบรคชท์ เขามุ่งที่จะโจมตีสังคมโดยที่ไม่คิดหาทางแก้ ในละครเรื่องหลังๆ ของเขา เบรคชท์จะตีปัญหาได้ลุ่มลึกกว่านี้มาก ในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** เบรคชท์แต่ง "ละครบทเรียน" ที่ค่อนข้างจะเข้าขีดอันตราย โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากสุดท้ายในศาล เขาคงอยากจะชี้ให้เห็นว่า ศาลนี้เป็นศาลที่จอมปลอมและฉ้อฉล และก็คงอยากที่จะตั้งคำถามว่า เมื่อโจรนั่งบัลลังก์แล้ว บ้านเมืองจะเป็นอย่างไร แม้ว่าจะไม่มีคำตอบจากผู้ประพันธ์เอง ผู้ดูก็คงจะอดคิดไม่ได้ว่า สังคมแบบนี้คงอยู่ไม่ได้ คำร้องขอในตอนสุดท้ายของเรื่องที่ว่า "หาทางช่วยด้วย" นั้นคงจะเป็นเรื่องที่จะต้องแก้กันนอกเวทีละคร นั่นคือสัญญาณอันตรายของ "ละครบทเรียน" (Lehrstück) เช่นเรื่อง**ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** เพราะ "บทเรียน" นี้เหมาะสำหรับผู้ที่สูงแล้วด้วยสติปัญญาและวุฒิภาวะ หาไม่แล้ว "บทเรียน" ดังกล่าวก็จะเป็นเพียงการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้น

แม่ (Die Mutter)

ละครเรื่อง **แม่** เป็นละครเรื่องสุดท้ายของ Brecht ที่นำออกแสดงในเยอรมนีก่อนที่เขาจะต้องลี้ภัยการเมืองไปอยู่ในต่างประเทศ เขาเขียนละครเรื่องนี้ขึ้นในระหว่างปี 1930–1931 และนำออกแสดงเป็นครั้งแรกที่โรงละคร "Theater am Schiffbauerdamm" เมื่อ วันที่ 14 มกราคม 1931 แสดงไปได้ประมาณ 30 รอบ ก็ย้ายไปแสดงที่ "Moabiter Gesellschafthaus" เพื่อที่พวกกรรมกรจะได้มีโอกาสมาชมได้สะดวกขึ้น แต่เกิดปัญหากับฝ่ายตำรวจจนต้องหาทางออกด้วยการ "อ่าน" แทนที่จะเป็นการแสดงเต็มรูป เบรคชท์เล่าว่าพวกชนชั้นกรรมาชีพเข้าถึงละครเรื่อง **"แม่"** ได้ดีกว่าพวกชนชั้นกลางที่มาชมละครที่"Theater am Schiffbauerdamm" มากนัก[78] และก็ตรงตามวัตถุประสงค์

ของผู้แต่งที่ต้องการจะสร้าง "ละครบทเรียน" ขึ้นมาเพื่อฝากสาส์นไปยังผู้ดูผู้ชมในเรื่องของการปฏิรูปการเมืองและสังคม

เบรคชท์จงใจเขียนละครเรื่องนี้สนับสนุนความคิดทางการเมืองตามลัทธิมาร์กซิสต์ เขาได้เค้าโครงเรื่องมาจากนวนิยายชื่อเดียวกันของนักประพันธ์ชาวรุสเซีย Maxim Gorki ซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี 1907 ในช่วงที่ Gorki ลี้ภัยการเมืองออกไปอยู่นอกรุสเซียแล้ว เรื่องเดิมเล่าถึงการก่อหวอดของพวกกรรมกรในช่วงก่อนการปฏิวัติในปี 1905 เล็กน้อย ตัวแม่ซึ่งจะกลายมาเป็นละครอันเลื่องชื่อของเบรคชท์ มีลักษณะที่เป็นนักปฏิวัติอยู่แล้วในเรื่องเดิม ในการนำนวนิยายของ Gorki มาแต่งใหม่ เบรคชท์ได้ขยายเหตุการณ์ออกไปจนถึงสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง[79]

ตัวเอกของเรื่อง คือ Pelagea Wlassowa เป็นแม่หม้าย สามีผู้ล่วงลับไปแล้วมีอาชีพเป็นกรรมกร ลูกชายของเธอชื่อ Pawel ก็เป็นกรรมกรเช่นกัน ในตอนเริ่มเรื่องเราจะเห็นสภาพของครอบครัวกรรมกรที่ยากไร้ นาง Wlassowa บ่นว่าเธอไม่สามารถแม้แต่จะต้มซุปดี ๆ ให้ลูกชายเธอกินได้ เพราะในตอนนี้กรรมกรกำลังถูกลดเงินเดือนกันโดยทั่วไป Pawel ลูกชายของเธอเป็นผู้นำในขบวนการต่อต้านนายทุนที่เอารัดเอาเปรียบกรรมกร บ้านของเธอจึงกลายเป็นที่ผลิตใบปลิวต่อต้านนายทุน Wlassowa ไม่เห็นด้วยกับการกระทำของลูกชายในตอนต้น ตามประสาชาวบ้านเธอกลัวว่าเขาจะถูกไล่ออกจากงาน Wlassowa เริ่มเปลี่ยนใจเมื่อตำรวจเข้ามาค้นบ้าน และทำลายทรัพย์สินของเธออย่างจงใจ (ซึ่งฉากที่ตำรวจเข้ามาทุบข้าวของนี้ รุนแรงกว่าในต้นเรื่องของ Maxim Gorki)[80] เมื่อ Pawel ได้รับมอบหมายจากพรรคพวกให้เป็นคนนำใบปลิวไปแจกในโรงงาน นาง Wlassowa ก็เข้ามาอาสาที่จะทำงานนี้แทนลูกชาย โดยอ้างว่าเธอทำได้สะดวกกว่าเพราะคนไม่รู้จักเธอ เธอมีชั้นเชิงในเรื่องของการทำงานใต้ดินอยู่ไม่น้อย คือ เธอใช้ใบปลิวเป็นกระดาษห่ออาหารขายให้แก่พวกกรรมกร เหตุการณ์อีกตอนหนึ่งที่ทำให้ Wlassowa ตัดสินใจเข้าข้างฝ่ายปฏิวัติก็คือ เหตุการณ์ในวันที่ 1 พฤษภาคม 1905 เมื่อกรรมกรเดินขบวนเรียกร้องความเป็นธรรมจากนายจ้างและตำรวจเข้าปราบปรามอย่างรุนแรงจนถึงมีผู้คนล้มตาย และหลังจากนั้นเมื่อลูกชายของเธอถูกจับกุมและถูกส่งตัวไปยังค่ายกักกันที่ไซบีเรีย เธอก็เข้าร่วมขบวนการกับพวกฝ่ายปฏิวัติอย่างเต็มตัว นางลงทุนลงแรงทุกอย่างเพื่อขบวนการปฏิวัติ แม้ว่าเดิมเธอจะอ่านหนังสือไม่ออก เธอก็ลงแรงเขียนหนังสือจนอ่านออกเขียนได้ เพราะการเรียนรู้เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการปฏิวัติ เธอเป็นนักปฏิวัติที่มีจิตใจเข้มแข็ง เธอรับข่าวการตายของลูกชายของเธอได้อย่างไม่พรั่นพรึง เธอถูกทำร้ายร่างกายถึง 2 ครั้ง เมื่อเธอออกมาประท้วง การที่รุสเซียเข้าสู่สงครามโลกครั้งที่ 1 ในทัศนะของเธอ สงครามก็คือ การที่ชนชั้นกรรมาชีพถูกใช้เป็นเครื่องมือประหัตประหารกันเอง ละครเรื่องนี้ไม่มีจุดจบแบบประเพณี เรื่องจบลงด้วยการที่ Pelagea Wlassowa ออกมาสู่ท้องถนน โดยเข้าร่วมการประท้วงของพวกกรรมกรและพวกชาวเรือ

ละครเรื่องนี้อาจจะล้าสมัยไปบ้างแล้วในสายตาของผู้ดูผู้ชมในปลายศตวรรษที่ 20 เพราะเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงระหว่าง 1930 จนถึง 1980 อาจจะชี้ให้เห็นได้แล้วว่า ความคิดทางการเมืองตามแบบที่เบรคชท์พร่ำสอนในละครเรื่องนี้ก็อาจจะมีจุดอ่อนอยู่หลายประการ แต่ละครเรื่องนี้ก็ยังน่าสนใจอยู่มากในแง่ของการใช้วรรณกรรมสื่อความคิดในเชิงการเมืองและสังคม และเบรคชท์ก็มิได้ใช้ตัว

ละครให้เป็น "กระบอกเสียง" ของลัทธิการเมืองโดยตรงนัก แต่เขาสร้างตัวละครที่มีชีวิตจิตใจที่สามารถสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ดูผู้ชมได้ด้วยการแสดง และเราจะต้องไม่ลืมว่า เบรคชท์สร้างบทของ Pelagea Wlassowa ขึ้นมาสำหรับนักแสดงที่ทุกคนยอมรับว่ามีความสามารถเป็นเลิศ คือ Helene Weigel ภรรยาของเขาเอง[18] ละครเรื่อง **แม่** นี้ชี้ให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าคนเรานั้นเปลี่ยนได้และเปลี่ยนได้ด้วยการศึกษา ซึ่งอาจจะเป็นการให้การศึกษาแก่ตนเอง ดังเช่นในกรณีของ Pelagea Wlassowa แน่นอนที่สุดที่เบรคชท์ต้องการจะให้เราเชื่อตามเขาว่าการเปลี่ยนแปลงของเธอเป็นไปในทางที่ดีขึ้น และมิใช่ดีขึ้นสำหรับตัวเธอเอง แต่ดีขึ้นในแง่ของการนำสังคมไปสู่สภาพที่ดีขึ้น จะว่าเบรคชท์เองยังยึดประเพณีวรรณกรรมที่ชี้ให้เห็นถึงวิวัฒนาการของตัวบุคคลตามแบบวรรณกรรมเยอรมันที่เรียกว่า "Bildungsroman" หรือ "Entwicklungsroman"[82] ที่มหากวี Goethe ได้ริเริ่มเอาไว้ก็อาจจะไม่ผิดนัก จะต่างกันก็ตรงที่ว่า เบรคชท์ต้องการจะชี้ให้เห็นว่า ความสำเร็จของ Wlassowa มิใช่เป็นเรื่องของความสำเร็จของปัจเจกบุคคล แต่เป็นความสำเร็จของ "ตัวแทน" ของกลุ่มบุคคล มีนักวิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นไว้ว่าบทบาทของตัวเอกของละครเรื่องนี้มิใช่เป็นบทบาทของแม่คนใดคนหนึ่ง (eine Mutter) แต่เป็นบทบาทของแม่ทั่วไป (die Mutter)[83] เป็นบทบาทของกลุ่มคนของส่วนรวม เป็นบทบาทของ "แม่" ในอุดมคติ

ภาพที่ 4 Helene Weigel แสดงนำในเรื่อง **แม่**

เราสามารถที่จะติดตามการเปลี่ยนแปลงของนาง Wlassowa ได้อย่างเป็นขั้นเป็นตอน ในชั้นต้น เธอก็มีลักษณะเป็นหญิงชาวบ้านที่มีความคิดแบบ "หัวโบราณ" คนหนึ่ง เธอกลัวอันตรายที่จะมาถึง เธอยังคิดถึงผลประโยชน์ "ส่วนตัว" ของลูกชายของเธอ เมื่อเธอแสดงความวิตกออกมาว่าเขาอาจจะ "ตกงาน" ได้ถ้ายังขืนทำการต่อต้านแบบที่เขาทำอยู่ แต่เธอเป็นคนที่เรียนได้เร็วและก็ไม่แก่เกินเรียน บทเรียนที่เธอได้รับจากพวกตำรวจกักขพะเป็นบทเรียนที่รุนแรงและก็เป็นสิ่งที่เปลี่ยนเธอได้อย่างรวด

เรวเช่นกัน เธอยังแสดงบทของแม่ที่รักลูกและเป็นห่วงลูก ในตอนที่เธอบอกกับ Pawel ว่า

"พาเวล แม่ห้ามไม่ให้เจ้าเอาใบปลิวเหล่านี้ไปแจก"[84] และเบรคชท์ก็สามารถที่จะสร้างความประหลาดใจและความประทับใจให้แก่ผู้ชมได้ เมื่ออีกสักครู่หนึ่งเธอก็ประกาศออกมาว่า

"เอาใบปลิวมานี่ ฉันจะเอามันไปแจกเอง ไม่ใช่พาเวล"[85] และยิ่งไปกว่านั้นเธอก็ยังแสดงความเฉลียวฉลาดออกมาให้ปรากฏ เมื่อเธอหาทางออกที่แนบเนียนได้ โดยที่พวกหนุ่มนักปฏิวัติทั้งหลายคิดไม่ออก นั่นคือ เธออาสาจะไปขายอาหารแทนเพื่อนของเธอคนหนึ่งในโรงงาน และจะใช้วิธีใต้ดินแบบใหม่ด้วยการเอาใบปลิวห่ออาหารขายให้แก่พวกคนงานในตอนพักกลางวัน[86]

การเปลี่ยนแปลงของ Wlassowa เป็นความเปลี่ยนแปลงหลายด้าน เบรคชท์ต้องการจะให้เราเห็นว่า การเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของคนนั้นต้องเป็นไปพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงในด้านความคิดและสติปัญญา การที่ Wlassowa เปลี่ยนแปลงจากหญิงชาวบ้านธรรมดา ๆ ผู้หนึ่งมาเป็นผู้นำในขบวนการปฏิวัติ อาจจะเป็นสิ่งที่เชื่อได้ยาก หรือเราก็อาจจะเหมาเอาว่าเธอถูกชักชวนหรือถูกหลอกด้วยการโฆษณาชวนเชื่อ การที่เธอออกมาถือธงนำขบวนกรรมกรในวันที่ 1 พฤษภาคม การที่เธอออกไปร่วมประท้วงสงครามจนถูกทำร้ายร่างกาย อาจจะเป็นเรื่องของความบ้าคลั่งทางการเมืองของผู้ที่โง่เขลา ซึ่งเราก็เห็น ๆ กันอยู่ในทุกสังคม แต่ในกรณีของ Wlassowa กิจกรรมทางการเมืองของเธอมีรากฐานในทางความคิดและเธอก็ต้องออกแรงเรียนรู้สิ่งเหล่านี้ด้วยความยากลำบาก เธอเริ่มเรียนหนังสือจนอ่านออกเขียนได้จาก "ครู" (der Lehrer) ซึ่งเธอไปอาศัยอยู่ด้วย นอกจากนี้เบรคชท์ยังแต่งละครให้เราเห็นด้วยตาว่า Wlassowa ได้รับ "การศึกษา" อย่างจริงจังในหลาย ๆ เรื่อง ยกตัวอย่างเช่นฉากที่ 4 ผู้แต่งเขียนกำหนดไว้ว่าเป็นฉากที่ Wlassowa "เรียนบทเรียนบทแรกในเรื่องเศรษฐกิจ" Mascha กรรมกรหญิงเป็นผู้สอนให้เธอเข้าใจในเรื่องของความรับผิดชอบส่วนรวมที่แตกต่างจากเรื่องของทรัพย์สินส่วนบุคคล

"โต๊ะตัวหนึ่งอาจจะเป็นของคุณได้ เก้าอี้ก็เหมือนกัน ไม่มีใครเสียหายอะไรถ้าคุณจะเอามันไปตั้งไว้บนขื่อ คุณคิดว่าจะมีใครเสียหายไหม แต่ถ้าคุณมีโรงงานสักโรงหนึ่งเป็นของคุณ คุณสามารถที่จะทำให้คนเป็นจำนวนร้อยเสียหายได้"

ในทำนองเดียวกัน Andrej กรรมกรอีกคนหนึ่งก็สอน Wlassowa ในเรื่องของอำนาจต่อรองว่า บุคคลแต่ละคนจะมีอำนาจต่อรองต่ำ แต่ถ้ารวมกันเป็นหมู่คณะแล้วก็สามารถที่จะต่อรองกับผู้มีอำนาจได้ เขายกตัวอย่างในเรื่องของเจ้าของโรงงาน คือ นาย Suchlinow ว่า

"เห็นไหม ถ้าพาเวล วลาซอฟ เข้าไปหามิสเตอร์ซุกลินอฟและพูดว่า คุณซุกลินอฟครับ ถ้าไม่มีผมเสียละก็โรงงานของคุณก็คือกองเหล็กเก่า ๆ กองหนึ่งเท่านั้นเอง เพราะฉะนั้นจะมาลดเงินเดือนตามใจคุณไม่ได้ แน่ละที่มิสเตอร์ซุกลินอฟจะต้องหัวเราะเยาะและไล่นายวลาซอฟออกมาทันที แต่ถ้าวลาซอฟทุกคนในเมืองทแวร์ วลาซอฟรวมกันแปดร้อยคนเข้าไปยืนประจันหน้าเองและพูดพร้อมกัน มิสเตอร์ซุกลินอฟก็จะหัวเราะไม่ออกแน่"[87]

ถ้าละครเรื่อง **แม่** เป็นละครโฆษณาชวนเชื่อ เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่า เบรคชท์เข้าใจที่จะถ่ายทอดความคิดทางการเมืองไปสู่คนสามัญธรรมดาได้อย่างดีทีเดียว แต่ถึงกระนั้นก็ตาม เบรคชท์ก็ยังเน้นอยู่ตลอดเวลาว่า การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองเป็นเรื่องที่จะต้องมีพื้นฐานทางความคิด และความคิดเหล่านั้นถ่ายทอดได้ด้วยวิชา ด้วยหนังสือ จะขอยกตัวอย่างกรณีของ Pawel นาง Wlassowa บ่นอยู่ตลอดเวลาในตอนต้นเรื่องว่า เวลาที่ลูกชายเธอกลับมาบ้านเขาไม่ทำอะไร นอกจากอ่านหนังสือ อ่านหนังสือเสียจนลืมกินข้าว[88] และในตอนที่นาง Wlassowa ลงแรงเรียนหนังสือเป็นครั้งแรก เธอก็มีความเชื่อว่า "การอ่านหนังสือออกเป็นเรื่องการต่อสู้ระหว่างชนชั้น"[89] นั่นก็หมายความว่า การอ่านออกเขียนได้เป็นการขจัดความโง่เขลาเบาปัญญา เป็นการที่ทำให้ชนชั้นกรรมาชีพได้รู้ว่าอะไรผิดอะไรชอบ เป็นการช่วยให้เขาได้รู้จักคิด มีข้อความตอนหนึ่งในละครเรื่องนี้ซึ่งชี้ให้เห็นว่า เบรคชท์เองมิใช่เป็นมาร์กซิสต์ประเภทงมงาย "ครู" พูดกับนาง Wlassowa ว่า

"ไอ้คนพวกนี้มันไม่รู้ลัทธิมาร์กซิสต์จริงหรอก ฉันไม่ต้องการจะทำให้เธอเสียใจหรอก คุณวลาโซวา มันเป็นเรื่องที่ซับซ้อนมาก และถ้าหัวไม่ถึงแล้วละก็ไม่มีวันที่จะเข้าใจได้"[90]

สรุปได้ว่าเรื่องของการเมืองนั้นมิใช่เป็นเรื่องของการว่าอะไรว่าตามกันโดยไม่ใช้ความคิด แต่เป็นเรื่องของการใช้สติปัญญาไตร่ตรอง เป็นเรื่องของการเรียนรู้ ตัวอย่างของ Pelagea Wlassowa เป็นตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นว่าสิทธิในการที่จะเข้าร่วมขบวนการทางการเมืองนั้น เป็นสิทธิที่ได้มาด้วยการพัฒนาทางสติปัญญาด้วย

ประเด็นที่เป็นปัญหาในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในเรื่อง **แม่** ก็มีลักษณะบางประการที่คล้ายคลึงกับในเรื่อง **นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์** นั่นคือ เรื่องของข้อขัดระหว่างความคิดกับการกระทำ และข้อขัดระหว่างสันติวิธีกับวิธีการที่รุนแรง จะเห็นได้ว่ามีคนเป็นจำนวนไม่น้อยที่เห็นด้วยกับหลักการของลัทธิมาร์กซิสต์ แต่ไม่พร้อมที่จะร่วมกับการเปลี่ยนแปลงที่รุนแรง "ครู" (Der Lehrer) ในเรื่องนี้ก็เป็นตัวอย่างสำหรับนักคิดพวกนี้ เขารับสารภาพกับ Wlassowa ว่า "คุณก็รู้ว่าในเรื่องหลักการผมคิดเหมือนกับคุณ"[91] แต่เขาก็ไม่เต็มใจที่จะให้เธอกับพรรคพวกมาใช้บ้านเขาเป็นที่พิมพ์ใบปลิว เบรคชท์ดูจะพยายามที่จะวางตัวเป็นกลางอยู่เสมอ และเขียนบทให้ "ครู" กับ Wlassowa โต้ตอบกันอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งในท้ายที่สุด "ครู" ก็ลงความเห็นว่า "คุณทำอะไรแบบทรราชจริง ๆ" ซึ่ง Wlassowa ก็ยอมรับว่า "ใช่ เราต้องเป็นเช่นนั้น"[92] เบรคชท์หาทางเลี่ยงในการที่จะสื่อสาส์นไปยังผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา ในเรื่องของความจำเป็นที่จะต้องใช้วิธีการรุนแรงในการเปลี่ยนแปลงสังคมเขาใช้เพลงเป็นสื่อ ซึ่งในละครเรื่องนี้การจัดลำดับเพลงดูจะเป็นไปในแบบที่ทวีความรุนแรงขึ้น คือใช้เพลงเป็นเครื่องชี้ทางที่นำไปสู่การปฏิวัติ ยกตัวอย่างเช่น เพลงแรกของเรื่อง เป็นเพลงที่กรรมกรร้องบรรยายถึงความยากลำบากในชีวิตของพวกตน เป็นแต่เพียงให้ความหมายซ่อนเร้นโดยยังไม่ระบุทางแก้อย่างโจ่งแจ้ง

"เรื่องที่ว่า ในครัวของพวกเจ้าขาดเนื้อ
มันไม่ใช่เรื่องที่จะมาตัดสินกันในครัว"[93]

คำถามก็คือว่า จะให้ตัดสินกันที่ไหน อย่างไร แต่เพลงนี้ก็ยังไม่ให้คำตอบ เพียงแต่ตั้งคำถามไว้ในตอนสุดท้ายว่า

"แต่ทางออกอยู่ที่ไหน"[94]

ในที่สุดเราก็ได้คำตอบในเพลงต่อไปที่ชื่อว่า "เพลงแห่งทางออก" (Lied vom Ausweg) ซึ่งคำตอบก็คือกลับหัวกลับหางทุกสิ่งทุกอย่างเสีย

"ถ้าเจ้าไม่มีซุปจะกิน
เจ้าจะปกป้องตัวเองได้อย่างไร
เจ้าก็จำจะต้องพลิกบ้านเมืองทั้งหมด
ให้ข้างล่างเป็นข้างบน
จนเจ้าได้ซุปมากิน
แล้วเจ้าก็จะเป็นแขกของตัวเอง"[95]

นั่นคือทางออกของการปฏิวัตินั่นเอง เพลงอื่น ๆ ที่ตามมาก็จะเป็นไปในทำนองเดียวกัน และแสดงความรุนแรงเพิ่มขึ้นทีละเล็กทีละน้อย เช่น เพลงเรื่อง "การปะเสื้อกับเรื่องของเสื้อ" (Lied vom Flick und vom Rock) ซึ่งกล่าวไว้เป็นความตอนหนึ่งว่า

"เราไม่ต้องการปะเสื้อเท่านั้น
เราต้องการเสื้อทั้งตัว
เราไม่ต้องการขนมปังเป็นชิ้น
เราต้องการขนมปังทั้งก้อน
เราไม่ต้องการเฉพาะที่ทำงาน
เราต้องการโรงงานทั้งโรง
ทั้งถ่านหิน ทั้งแร่ ทั้ง
อำนาจในบ้านเมือง
นั่นคือสิ่งที่เราต้องการ
แต่ท่านให้อะไรกับเรา"[96]

นอกจากนั้นก็ยังมีเพลง "สรรเสริญการเรียนรู้" (Lob des Lernens) เพลง "สรรเสริญลัทธิคอมมิวนิสต์" (Lob des Kommunismus) เพลง "สรรเสริญนักปฏิวัติ" (Lob des Revolutionärs) เพลงเหล่านี้ซึ่ง Hanns Eisler เป็นผู้แต่งทำนอง ได้กลายเป็นเพลงที่นิยมร้องกันในหมู่กรรมกรในหลายประเทศ[97] เราจะว่า เบรคชท์ ไม่ทำตัวเป็นเครื่องมือของลัทธิการเมืองใด ๆ เสียเลยก็เห็นจะพูดได้ไม่ถนัดปากนัก แต่เราก็คงจะต้องเข้าใจว่าในปี 1931 คงจะยังมีนักคิดหัวก้าวหน้าอีกเป็นจำนวนมากที่ฝากความหวังไว้กับลัทธิการเมืองใหม่นี้

เบรคชท์ นำเอาความคิดหลักแบบมาร์กซิสต์มาใช้ในละครเรื่องนี้ในหลายแง่มุม ยกตัวอย่างเช่น

ในเรื่องของศาสนา เขาพยายามจะชี้ให้เห็นว่า ศาสนาเป็นสิ่งที่ไร้ประโยชน์ และคนที่ทำตัวว่าเคร่งศาสนาก็คือคนที่โดยธาตุแท้แล้วเป็นคนที่เห็นแก่ตัวทั้งสิ้น ดังเช่นตัวเจ้าของบ้านซึ่งทำตัวธัมมะธัมโม แต่ก็พร้อมที่จะไล่คนออกจากบ้าน ถ้าเขาค้างค่าเช่า[98] ในตอนที่ Wlassowa ได้ข่าวการตายของลูกชายของเธอ เพื่อนบ้านก็พยายามจะเข้ามาปลอบโยน โดยแนะนำให้เอาศาสนาเป็นที่พึ่ง แต่ Wlassowa ก็ทำตัวเป็นมาร์กซิสต์ที่ดีด้วยการที่ปฏิเสธที่จะยึดศาสนาเป็นที่พึ่งทางใจ เธอสามารถที่จะใช้เหตุผลข่มความเศร้าโศกของเธอได้

"ฉันไม่ได้ร้องไห้ด้วยเรื่องของเหตุผล แต่เมื่อฉันหยุดร้องไห้ ฉันหยุดได้เพราะเหตุผล สิ่งที่พาเวลทำไปเป็นสิ่งที่ชอบแล้ว"[99]

ยิ่งไปกว่านั้น Wlassowa ยังชี้ให้เห็นว่ามนุษย์นั้นสามารถที่จะพึ่งตนเองได้ โดยไม่ต้องพึ่งพระเจ้า

"เจ้าของบ้าน : คุณวลาโซวา มนุษย์เราต้องการพระเจ้า มนุษย์ไม่มีพลังที่จะขวางโชคชะตาได้

วลาโซวา : เรากล้าที่จะพูดว่า โชคชะตาของมนุษย์ก็คือตัวมนุษย์"[100]

นั่นคือคำพูดของคนที่ได้รับ "การศึกษา" มาเพียงพอแล้วที่จะทำหน้าที่เป็นตัวจักรสำคัญในการเปลี่ยนแปลงสังคมได้ เบรคชท์มิได้ต้องการจะสร้าง "วีรสตรี" เพราะสังคมปัจจุบันไม่มีที่สำหรับวีรสตรี ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในเรื่อง **นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์** และก็ไม่มีที่สำหรับวีรบุรุษ ดังที่เราจะได้เห็นในเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** Wlassowa เป็น "แม่" ในความคิดแบบใหม่ ซึ่งสามารถที่จะเดินตามรอยเท้าของลูก และสืบทอดเจตนารมณ์ของลูก จากความคิดดั้งเดิมแบบประเพณีที่ว่าความรักของแม่ที่มีต่อลูกแสดงออกได้ด้วยการเลี้ยงดู การประคบประหงมเอาใจใส่ลูก ซึ่งเราก็ได้เห็นมาแล้วในตอนต้นของเรื่องนี้ ในตอนที่ Wlassowa ปรนนิบัติลูกด้วยการหุงหาอาหารให้กิน แต่ความรักนั้นถ่ายไปสู่บทบาทของแม่ยุคใหม่ที่ทำการแทนลูกได้ในเรื่องของการปฏิรูปสังคม[101] ในแง่นี้ เราเห็นจะต้องยอมรับว่าละครเรื่อง **แม่** มีอะไรที่แปลกใหม่ที่ดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมได้เป็นอย่างดี แม้ว่าเราอาจจะไม่เห็นด้วยกับความคิดทางการเมืองของผู้แต่งในทุกประการก็ตาม

เชิงอรรถ

บทที่ 3

(1) Michael Morley, op. cit., p. 41

(2) Ronald Gray, op. cit., p. 42

(3) ดู : เจตนา นาควัชระ "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์" ละครเบรคชท์ในสังคมไทย ใน วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 พ.ศ. 2524 หน้า 35

(4) Frederic Ewen, op. cit., p. 219

(5) Frederic Ewen, op. cit., p. 219

(6) Stücke, p. 229/1

(7) Stücke, p. 230/2

(8) Stücke, p. 234/2

(9) "Jetzt nämlich
Laβt uns bekämpfen die Natur
Bis wir selbst natürlich geworden sind.
Wir und unsere Technik sind doch nicht natürlich
Wir und unsere Technik
Sind primitiv." (Stücke, p. 231/2)

(10) Stücke, p. 234/2

(11) Helmut Jendreiek : **Bertolt Brecht: Drama der Veränderung,** Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1973, p. 56

(12) Stücke, p. 232/1

(13) Stücke, p. 232/1

(14) Frederic Ewen, op. cit., p. 224

(15) Stücke, p. 238/2

(16) Stücke. p. 241/1

(17) Stücke, p. 238/2

(18) Stücke, p. 238/1

(19) Stücke, p. 240/2

(20) "Also, wenn ihr das Sterben überwinden wollt, so überwindet ihr es, wenn

ihr das Sterben kennt und **einverstanden** seid mit dem Sterben. Wer aber den Wunsch hat, einverstanden zu sein, der hält bei der Armut. An die Dinge hält er sich nicht." (Stücke, p. 242/1)

(21) Stücke, p. 243/1

(22) Stücke, p. 242/1

(23) Stücke, p. 243/1

(24) Stücke, p. 244/2

(25) ดูบทความของ Kurt Weill เกี่ยวกับเรื่องนี้ใน Reiner Steinweg : **Das Lehrstück–Brechts Theorie einer politisch - ästhetischen Erziehung,** Stuttgart: Metzler 1976, p. 29

(26) Stücke, p. 249/1

(27) Stücke, p. 249/2 ในต้นฉบับใช้คำว่า "Medizin und Unterweisung"

(28) Stücke, p. 249/1 (เรื่อง **ผู้ตอบรับ** ที่เรารู้จักกันในปัจจุบัน เป็นฉบับที่เบรคชท์ปรับปรุงแล้ว คือปรับปรุงหลังจากที่ได้เขียน **ผู้ตอบปฏิเสธ** ในสำนวนแรกของ **ผู้ตอบรับ** การเดินทางเป็นไปเพื่อ "การวิจัย" ซึ่งดูจะไม่เป็นการสนับสนุนการตัดสินใจ "ยอมรับ" ของเด็กชาย ในฉบับแก้ไข การเดินทางเป็นไปเพื่อมนุษยธรรม จึงพ้องกับการจบเรื่องด้วยการเสียสละชีวิตของเด็ก (ดู Bernard Dort, op. cit., p. 87)

(29) Stücke, p. 250/1

(30) Stücke, p. 251/1-2

(31) Ernst Schumacher : **Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933,** Berlin: Das europäische Buch, 1977, p. 337–338

(32) Stücke, p. 254/2

(33) Stücke, p. 252/1

(34) Stücke, p. 254/2

(35) Schumacher, op. cit., p. 342–343

(36) Frederic Ewen, op. cit., p. 235

(37) Stücke, p. 258/2

(38) Stücke, p. 266/1 ตามท้องเรื่อง ผู้ก่อการมีทั้งหมด 4 คน "สหายหนุ่ม" ผู้นำทางนับเป็นคนที่ 5 แต่เบรคชท์ต้องการใช้ตัวแสดงเพียง 4 ตัว เวลาแสดงจริงผู้ก่อการจึงเหลือ 3 คน เพราะตัวละครตัวที่ 4 ต้องไปแสดงบท "สหายหนุ่ม" เสีย เทคนิคเช่นนี้จัดได้ว่าเป็นแบบหนึ่งของการ "ทำให้แปลก"

(39) Stücke, p. 264/1

(40) Stücke, p. 259/2

(41) Elisabeth Frenzel : **Stoffe der Weltliteratur,** Stuttgart: Kröner, 1962, p. 334–340

(42) Frederic Ewen, op. cit., p. 238

(43) "ce haut lieu mythologique du capitalisme" (Bernard Dort, op. cit., p. 99)

(44) Stücke, p. 314/1

(45) Faust, Part I, v. 1110–1125

(46) Stücke, p. 316/1

(47) Stücke, p. 316/2

(48) Bernard Dort, op. cit., p. 103

(49) Stücke, p. 282/1

(50) Stücke, p. 285/2

(51) Stücke, p. 304/1

(52) Stücke, p. 304/1

(53) Stücke, p. 314/1

(54) Stücke, p. 315/1

(55) ดู : เจตนา นาควัชระ "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์" ละครเบรคชท์ในสังคมไทย ในวารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 พ.ศ. 2524 หน้า 17–46

(56) Stücke, p. 321/1

(57) Stücke, p. 323/2

(58) Stücke, p. 320/2

(59) Stücke, p. 320/2

(60) Stücke, p. 321/2

(61) Stücke, p. 320/1

(62) Stücke, p. 329/1

(63) Stücke, p. 322/1

(64) Stücke, p. 328/2

(65) Stücke, p. 325/2

(66) ดู : เจตนา นาควัชระ **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี** (อ้างแล้ว) หน้า 105

(67) เรื่องเดียวกัน หน้า 49

(68) Stücke, p. 319/1

(69) Stücke, p. 320/1–2

(70) Stücke, p. 322/2

(71) Stücke, p. 322/2

(72) ในตอนที่เบรคชท์แต่งเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** เขายังมิได้เขียนทฤษฎีที่เกี่ยวกับ "การทำให้แปลก" (Verfremdung) ออกมาอย่างเต็มรูป แต่เขาก็ได้นำวิธีดังกล่าวมาใช้แล้วในเชิงปฏิบัติ

(73) Stücke, p. 325/1

(74) ดูข้อความที่คัดไว้ตามเชิงอรรถที่ 56 หน้า 70 ข้างต้น

(75) Stücke, p. 321/1 ต้นฉบับใช้คำว่า "Schweigegeld"

(76) Stücke, p. 323/1–2

(77) Stücke, p. 326/1

(78) Ewen, op. cit., p. 255

(79) Ibid., p. 252

(80) Ibid., p. 252

(81) Ibid., p. 255

(82) "Bildungsroman" และ "Entwicklungsroman" เป็นรูปแบบนวนิยายเยอรมันที่แสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการของบุคคล "Bildungsroman" มักจะเน้นพัฒนาการทางด้านจิตใจของตัวเอกของเรื่อง ในบริบทของสิ่งแวดล้อมทางสังคม ส่วน "Entwicklungsroman" มักจะบรรยายชีวประวัติของตัวเอก และอธิบายความเปลี่ยนแปลงของบุคคลในแง่ของจิตวิทยา ผู้เขียนขอยืมคำเหล่านี้มาใช้กับละครเรื่อง **แม่** ของเบรคชท์ อย่างหลวม ๆ เท่านั้น

(83) Hellmuth Karasek : **Bertolt Brecht,** München: Kindler, 1978, p. 67

(84) Stücke, p. 366/1

(85) Stücke, p. 366/2

(86) Stücke, p. 366/2

(87) Stücke, p. 340/2

(88) Stücke, p. 333/1

(89) "Lesen ist Klassenkampf" (Stücke, p. 345/1)

(90) Stücke, p. 347/1–2

(91) Stücke, p. 351/1

(92) **"Der Lehrer** : . . . . . Sie sind schrecklich tyrannisch.

Pelagea Wlassowa : Ja, das müssen wir sein, allerdings."
(Stücke, p. 352/2)

(93) Stücke, p. 333/2

(94) Stücke, p. 333/2

(95) Stücke, p. 334/2

(96) Stücke, p. 338/2–339/1

(97) Frederic Ewen, op. cit., p. 257

(98) Stücke, p. 356/1–2

(99) Stücke, p. 355/1

(100) Stücke, p. 355/1

(101) ดู Karasek, op. cit., p. 67

บทที่ 4

ปากกา แทน ศาสตรา

(1933 – 1939)

เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า ช่วงระยะเวลาที่เบรคชท์ลี้ภัยการเมืองไปอยู่ในต่างประเทศนับตั้งแต่ปี 1933 เป็นต้นไปนั้น เป็นช่วงที่เขาสร้างงานละครที่ยิ่งใหญ่ขึ้นมาเป็นจำนวนมาก ในฐานะนักประพันธ์ เบรคชท์ไม่เคยหยุด นักวิชาการเรื่องเบรคชท์เป็นจำนวนมากลงความเห็นว่า ในช่วงลี้ภัยนี่แหละ ที่เบรคชท์บรรลุวุฒิภาวะในทางวรรณศิลป์ เป็นที่ทราบกันดีอีกเช่นกันว่า วรรณกรรมเยอรมันที่ยอดเยี่ยมอีกเป็นจำนวนมาก เป็น "วรรณกรรมของผู้ลี้ภัย" หรือที่เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า "Exilliteratur" นักประพันธ์เยอรมันที่ตกอยู่ในภาวะของผู้ลี้ภัยเหล่านี้ ยังใช้ภาษาเยอรมันสื่อความรู้สึกนึกคิดของตนต่อไปในงานวรรณกรรม งานเขียนที่สำคัญ ๆ ของนักประพันธ์ผู้ยิ่งใหญ่ เช่น Thomas Mann ก็เกิดขึ้นในช่วงนี้ ในกรณีของเบรคชท์ ความผูกพันทางใจกับบ้านเกิดเมืองนอนไม่เคยได้เสื่อมคลายไป เพื่อความอยู่รอดของตนและครอบครัว เขาจำต้องหนีพวกฟาซิสต์ไปเสียให้ไกล แต่เขายังไม่ยอมละทิ้งหน้าที่ของนักประพันธ์ที่จะต้องชี้ให้เห็นถึงความไร้มนุษยธรรมของพวกฟาซิสต์ ละครหลายเรื่องที่เขาเขียนขึ้นในช่วงลี้ภัย เป็นละครต่อต้านลัทธิฟาซิสต์ ต่อต้านนาซีและต่อต้านฮิตเลอร์ แม้ว่าเขาจะไม่มีเวทีละครประจำที่จะนำละครเหล่านี้ออกแสดง แต่เขาก็ไม่เคยคิดที่จะหยุดเขียนงานละคร อาวุธของเขา คือ ปากกา เราอาจจะกล่าวได้ว่าเบรคชท์ใช้ "ปากกาแทนศาสตรา"

ในแง่นี้อาจจะมีผู้คิดไปได้ว่า ที่เขารบด้วยปากกาแทนที่จะจับอาวุธขึ้นสู้กับฝ่ายทรราชหรือฝ่ายอธรรมนั้น เป็นเรื่องของความขลาดที่มีอยู่ในกมลสันดาน เขาเองก็ดูจะมีปมด้อยในเรื่องนี้อยู่[1] ในเรื่องที่เกี่ยวกับสงครามกลางเมืองในสเปนก็เช่นกัน บทบาทของเขามิได้เป็นไปในแบบของ Ernest Hemingway หรือ André Malraux ที่อาสาเข้าไปรบร่วมกับฝ่ายรีปับลิกัน เบรคชท์เพียงแต่เขียนละครเรื่อง **ปืนของนางการ์** ซึ่งเขาอุทิศให้แก่การต่อสู้เพื่อเสรีภาพของชาวสเปน อย่าว่าแต่จะจับอาวุธเลย เพียงแต่จะพาตัวไปใกล้ "ที่เกิดเหตุ" เบรคชท์ก็ไม่ทำเสียแล้ว ในปี 1937 เขาเดินทางจากเดนมาร์กมาปารีสกับ Ruth Berlau เพื่อนสนิทของเขา เพื่อเข้าร่วมประชุม "International Writers Congress" แต่เขาไม่กล้าที่จะเดินทางต่อไปยังกรุง Madrid เพื่อเข้าร่วมประชุมช่วงที่สองของ Congress ดังกล่าวเขายอมเรียกตัวเองว่าเป็นคนขลาด[2] แต่ข้อเท็จจริงเหล่านี้ไม่จำเป็นที่จะต้องทำให้เราประเมินคุณค่าของงานประพันธ์ของเขาต่ำลงไปแต่ประการใด

วรรณกรรมละครที่เบรคชท์เขียนขึ้นในช่วงแรกของการลี้ภัยก็แสดงให้เห็นแล้วว่า เขายังหมกมุ่นอยู่กับปัญหาของชะตากรรมของสังคมร่วมสมัย เรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** เป็นละครที่เบรคชท์เริ่มเขียนตั้งแต่ก่อนลี้ภัยและก็ชี้ให้เห็นถึงความสำนึกของเขาในเรื่องของภยันตรายที่ลัทธิ

ฟาซิสต์จะนำมาสู่สังคมมนุษย์ได้ แม้ว่าความเชื่อแบบมาร์กซิสต์ในเรื่องของพื้นฐานทางเศรษฐกิจอาจจะทำให้เขามองข้ามปัญหาที่แท้จริงในเรื่องของความแตกต่างทางเชื้อชาติไป การใช้ "ปากกา" เป็นอาวุธในที่นี้ก็ยังไม่มีความรุนแรงนัก และเบรคซท์เองก็ยังคาดการณ์ไม่ถึงว่าพวกนาซีจะโหดเหี้ยมสักเพียงใด ละครเรื่องต่อไป คือ **ศึกฮอราเซี่ยร์กับคูราเซี่ยร์** เป็นไปในรูปของ "ละครบทเรียน" ซึ่งตั้งอยู่บนรากฐานของวิภาษวิธีแบบมาร์กซิสต์ แต่อันที่จริงแล้วละครเรื่องนี้อาจจะสะท้อนให้เห็นแนวความคิดบางประการของ "วรรณกรรมของผู้ลี้ภัย" นั่นก็คือการถอยเป็นทางที่จะนำไปสู่ชัยชนะอันเด็ดขาดได้ การต่อสู้จึงมิใช่เป็นรูปของการรบพุ่งกันด้วยกำลัง หากแต่เป็นการเอาชนะกันด้วยปัญญา ในอีกแง่หนึ่งเบรคซท์ก็ชี้ให้เห็นด้วยว่า สงครามนอกบ้านนั้นเป็นส่วนหนึ่งของเพทุบายของทรราชที่จะเลี่ยงปัญหาภายในบ้านของตน และสงครามก็เป็นเรื่องของการกอบโกยเอาผลประโยชน์ในทางวัตถุจากต่างแดนด้วย ซึ่งทั้งหมดนี้ก็เป็น "บทเรียน" สำหรับคนเยอรมันร่วมสมัย แต่อาจจะเป็นบทเรียนที่มีความหมายแฝงเร้น ละครเรื่องต่อไป คือ **ความขยาดกลัวและความทุกข์ยากในสมัยมหาอาณาจักรที่สาม** เป็นการโจมตีการปกครองของพวกนาซีในเยอรมนีอย่างโจ่งแจ้ง แสดงให้เห็นถึงสภาพชีวิตที่กำลังเลวร้ายลงไปทุกขณะ ในขณะเดียวกันก็เรียกร้องให้ชาวเยอรมันสำนึกในความผิดพลาดของตนเอง ดังเช่นในฉาก "นักรบเก่า" ผู้ซึ่งถูกบีบคั้นจนต้องฆ่าตัวตาย และก็สารภาพบาปของตนไว้อย่างโจ่งแจ้งว่า เขาเองเป็นผู้เลือกฮิตเลอร์เข้ามา เบรคซท์ดูจะสำนึกดีขึ้นทุกทีแล้วว่า ทางของผู้ใฝ่สันตินั้นได้กลายเป็นทางตันเสียแล้ว ในเรื่อง **ปืนของนางคาร์ร์** ซึ่งแม้จะเป็นเรื่องของสงครามกลางเมืองในสเปน แต่ก็น่าที่จะเป็นเครื่องเตือนสติคนเยอรมันได้ด้วย ในโลกที่กำลังจะมืดมิดลงด้วยอำนาจของทรราช ผู้ที่วางตัวเป็นกลางก็คือผู้ที่เสริมอำนาจของทรราช นางคาร์ร์สละความเป็นกลาง แล้วจับปืนเข้าต่อสู้กับฝ่ายฟาซิสต์ แต่วรรณกรรมก็คงยังเป็นวรรณกรรมต่อไป และบทเรียนจากสงครามกลางเมืองในสเปนก็คงเป็นเพียงบทเรียนต่อไป "ปากกาแทนศาสตรา" ได้ แต่ก็ยังเป็นของแทนและของเทียมอยู่นั่นเอง

คนหัวกลมกับคนหัวแหลม (Die Rundköpfe und die Spitzkopfe)

ละครเรื่องนี้ไม่ประสบความสำเร็จในฐานะละครเวที และไม่ค่อยจะมีผู้นำออกแสดง ผู้เชี่ยวชาญเรื่องเบรคซท์ Klaus Völker ปรารภไว้ในหนังสือชีวประวัติของเบรคซท์ว่า "เรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** เป็นเรื่องเดียวในบรรดาละครที่ยิ่งใหญ่ของเบรคซท์ที่ยังไม่มีคนเห็นคุณค่า"[3] มีนักวิจารณ์อีกหลายคนที่อาจจะไม่ยอมรับว่าละครเรื่องนี้เป็น "ละครที่ยิ่งใหญ่"[4] ปัญหาอยู่ที่ว่านักอ่านและนักวิชาการตะวันตกไม่อยู่ในฐานะที่จะวางตัวเป็นกลางได้เกี่ยวกับละครเรื่องนี้ เพราะเบรคซท์เองสร้างเรื่องให้เป็นไปในรูปของการวิเคราะห์พฤติกรรมของฮิตเลอร์และพวกนาซี แต่ประวัติศาสตร์ก็ได้ชี้ให้เห็นว่า เบรคซท์คาดการณ์ไว้ผิดหมด ดังที่เราจะได้พิจารณากันต่อไป นักวิจารณ์และนักละครตะวันตกอาจจะอยู่ใกล้กับ "ของจริง" เกินไปจนไม่สามารถที่จะรับละครเรื่องนี้ได้ว่าเป็น "วรรณกรรม" ที่ผู้แต่งสมมุติขึ้น อันที่จริงความผิดบางส่วนก็เป็นสิ่งที่เบรคซท์เองจะต้องร่วมรับผิดชอบ

ความตั้งใจดั้งเดิมของเบรคซท์นั้นเป็นเรื่องของการนำละครของเชคสเปียร์ เรื่อง **Measure for Measure** มาดัดแปลงเพื่อนำออกแสดง เบรคซท์เองยกย่องละครเชคสเปียร์เรื่องนี้มากว่า

เป็นละครที่แสดงให้เห็นความคิดก้าวหน้าของเชคสเปียร์ได้อย่างดีที่สุด[5] โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของบทบาทของผู้นำและศิลปะในการนั่งเมือง เบรคชท์ไม่มีโอกาสได้นำบทละครที่เขาดัดแปลงมาจากเชคสเปียร์ออกแสดง เหตุการณ์ทางการเมืองบีบบังคับให้เขาต้องหนีออกจากเยอรมนีในเดือนกุมภาพันธ์ 1933 ซึ่งความจริงเขาเขียนละครเรื่องนี้เสร็จแล้วตั้งแต่ปี 1932 เขานำต้นฉบับติดตัวไปด้วยในระหว่างที่ลี้ภัยไปอยู่ในเดนมาร์กและก็แก้ไขปรับปรุงบทต่อไปอีก ในช่วงปี 1934 เขาปรับปรุงละครเรื่องนี้อย่างจริงจังอีกครั้งหนึ่ง โดยได้รับความร่วมมือจากคีตกวี Hanns Eisler เขานำบางฉากของละครเรื่องนี้ออกแสดงที่มอสโกในปี 1935 แต่การแสดงครั้งแรกอย่างเต็มรูปนั้นมีขึ้นที่กรุงโคเปนเฮเกน เมื่อวันที่ 4 พฤศจิกายน 1936 และก็ไม่ประสบความสำเร็จนัก เพราะนักวิจารณ์ส่วนใหญ่ให้ความเห็นไปในทางลบว่าเรื่องนี้ไม่มีลักษณะเป็นละครเวทีที่ดี กว่าละครเรื่อง **Die Rundköpfe und die Spitzköpfe** จะได้รับการนำออกแสดงในเยอรมนีเองก็ตกเข้าปี 1962 แล้ว คือหลังจากมรณกรรมของเบรคชท์

เบรคชท์แก้บทละครเรื่องนี้หลายครั้ง และพยายามจะดึงเอาเรื่องของเหตุการณ์ร่วมสมัยมาสอดใส่เข้าไปในเรื่อง จนเรียกได้ว่าเป็นละครต่อต้านนาซี และในท้ายที่สุดละครเรื่องนี้ก็ผิดเพี้ยนไปจากต้นเรื่องของเชคสเปียร์มาก เรื่องมีอยู่ว่าเจ้าครองแคว้น Jahoo ไม่สามารถที่จะแก้ไขปัญหาของบ้านเมืองที่เกิดจากความยากจนค่นแค้นของประชาชนได้ และกลุ่มชาวนาที่เรียกตัวว่า "กลุ่มเดียว" ก็กำลังก่อการกบฏ จึงสละอำนาจให้แก่มุขมนตรี Angelo Iberin เป็นการชั่วคราว Iberin ถือได้ว่าเป็นตัวแทนจากกลุ่มที่เป็นกลางที่สุดเพราะแต่เดิมมิได้เข้าข้างพวกนายทุนใหญ่ และก็มิได้เข้าข้างพวกชาวนา Iberin ไม่สนใจในเรื่องของความแตกต่างระหว่างคนจนกับคนรวย แต่เขาแบ่งคนออกตามเผ่าพันธุ์ คือเป็นพวก "หัวกลม" (Rundköpfe หรือ Tschuchen) กับ พวก "หัวแหลม" (Spitzköpfe หรือ Tschichen) และเขาเองก็มีความรังเกียจพวกหัวแหลมเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว การที่เจ้าผู้ครองแคว้นมอบอำนาจให้แก่ Iberin ก็เท่ากับเป็นการเปลี่ยนรูปความขัดแย้งระหว่างคนรวยกับคนจน ให้กลายเป็นเรื่องของความขัดแย้งทางเชื้อชาติเสีย เป็นการเบนความสนใจของประชาชนไปจากเรื่องของปากท้อง ซึ่งเป็นปัญหามูลฐานที่เขาเองแก้ไม่ได้ ในช่วงที่ Iberin ครองอำนาจนั้น มีคดีที่สำคัญเกิดขึ้น คือ de Guzman ซึ่งเป็นนายทุนเจ้าของที่ดินที่ร่ำรวยและเป็นเผ่า "หัวแหลม" ถูกกล่าวหาว่าได้ไปทำมิดีมิร้ายต่อเด็กสาวที่ยากจน ชื่อ Nanna ซึ่งเป็นเผ่า "หัวกลม" Iberin พิพากษาว่า de Guzman มีโทษถึงประหาร เป็นอันว่า Nanna ได้ "เกียรติยศ" ของเธอคืนมา (ซึ่งความจริง Nanna เป็นหญิงหากินอยู่แล้ว) อันที่จริงสิ่งที่พ่อของ Nanna คือ Callas ต้องการก็คือการให้ de Guzman ราชาที่ดินหมดสิทธิ์ในการเรียกค่าเช่าจากตน เพราะ Callas เช่นเดียวกับเพื่อนชาวนาของเขายากจนไม่มีเงินจะจ่ายค่าเช่านา แต่ประเด็นนี้ศาลมิได้นำขึ้นพิจารณา Callas ย่ามใจว่าฝ่าย "หัวกลม" เป็นผู้ชนะ ต่อไปจะทำอะไรก็ได้ตามใจ จึงไปชิงเอาม้าของ de Guzman มาโดยพลการ เมื่อคดีถูกนำมาขึ้นศาลเป็นระยะเวลาที่ฝ่ายกบฏชาวนากำลังพ่ายแพ้ต่อฝ่ายรัฐบาลพอดี Callas จึงถูกตัดสินให้แพ้ความไป ส่วน de Guzman ซึ่งกำลังจะต้องถูกส่งตัวไปรับโทษประหารนั้น ก็ได้รับการช่วยเหลือจากน้องสาวของตน คือ Isabella ซึ่งเพิ่งจะบวชเป็นชี โดยที่เธอยอมที่จะมอบกายให้แก่ผู้มีอำนาจเป็น

การแลกเปลี่ยน แต่ความจริง Isabella ว่าจ้างให้ Nanna ปลอมตัวไปแทน เรื่องจบลงตามต้นเรื่องของเชคสเปียร์ คือ เจ้าผู้ครองนครกลับมารับอำนาจคืนไป และก็อภัยโทษให้แก่ผู้ที่กระทำผิด กบฏชาวนา "กลุ่มเดียว" ถูกปราบลงอย่างราบคาบ แต่ไม่ได้รับอภัยโทษเช่นผู้อื่น กลับต้องโทษประหารทั้งหมด ในขณะเดียวกันศัตรูจากภายนอก คือ พวก "หัวเหลี่ยม" (eckige Köpfe) ก็กำลังจะเข้ามารุกราน ชาว Jahoo จึงต้องผนึกกำลังกันโดยรักษาโครงสร้างเดิมของสังคมเอาไว้ ในท้ายที่สุดคนรวยก็รวยตามเดิม คนจนก็จนต่อไป เป็นอันว่านโยบายแบ่งคนตามเชื้อชาติของ Iberin เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้แต่เพียงครู่ยาม แท้ที่จริงแล้ว ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลกก็คือ ความแตกต่างระหว่างคนจนกับคนรวย ฉากสุดท้ายของเรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** ให้ภาพที่เป็นรูปธรรมไว้อย่างชัดแจ้ง

"ในขณะที่แสงเงินแสงทองในยามเช้าสาดเข้ามาในตำหนัก เจ้าของที่ดินทั้งที่เป็นพวกหัวกลมและพวกหัวแหลมกำลังนั่งรับประทานอาหารอยู่ที่โต๊ะเสวยของเจ้าผู้ครองนคร ในขณะที่ภายใต้ที่แขวนคอ ชาวนาทั้งที่เป็นพวกหัวแหลมและเป็นพวกหัวกลมกำลังถูกนำมาประหาร"[6]

นั่นคือการมองโลกตามแบบของเบรคชท์ ซึ่งนักวิจารณ์ตะวันตกอดไม่ได้ที่จะตำหนิว่าเป็นการมองโลกที่ผิดพลาด เพราะประวัติศาสตร์ชี้ให้เห็นแล้วว่าเหตุการณ์มิได้เป็นไปเช่นนั้น พวก "หัวกลม" ก็คือ "เผ่าอารยัน" พวกหัวแหลมก็คือยิว และพวก "หัวเหลี่ยม" ก็คือ รุสเซีย Iberin ก็เทียบได้กับ Hitler ซึ่งพวกนายทุนเองยินยอมให้ขึ้นมามีอำนาจ โดยที่หวังว่าการเป็นปฏิปักษ์ต่อยิวนั้นจะเป็นการกลบเกลื่อนการเอารัดเอาเปรียบของพวกนายทุนไปได้ และในขณะเดียวกันเมื่อกลุ่มคอมมิวนิสต์ (คือ "กลุ่มเดียว" ในละครเรื่องนี้) ถูกปราบไปแล้ว พวกนายทุนก็จะกลับมา "กินโต๊ะ" ประชาชนต่อไป เป็นอันว่าคนไร้สติ เช่น Hitler นั้นเป็นเครื่องมือของกลุ่มนายทุน และเป็นเครื่องมือที่นายทุนควบคุมได้ ถ้าเบรคชท์เชื่อเช่นนั้นจริง ก็หมายความว่าการที่เขาผูกติดอยู่กับความคิดแบบมาร์กซิสต์ในเรื่องของ "ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก" ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ซึ่งอาจจะเป็นสิ่งที่ทำให้เขากลายเป็นคนตาบอดในเรื่องของการเมืองไปก็ได้ ได้มีนักวิจารณ์วิเคราะห์ข้อผิดพลาดของเบรคชท์ในฐานะที่เป็นนักคิดทางการเมืองไว้ในกรณีนี้ว่า เขามองข้ามปัญหาที่สำคัญ ๆ ไปสามประการ คือ **ประการแรก** การตีความว่า Hitler เป็นเครื่องมือของนายทุนอุตสาหกรรม เป็นการมองปัญหาอย่างตื้นเขิน เพราะเมื่อ Hitler ได้ครองอำนาจแล้ว ไม่มีใครที่จะควบคุมเขาได้ **ประการที่สอง** การที่เหมาเอาว่า การยอมให้ Hitler ขึ้นมามีอำนาจนั้นเป็นมาตรการชั่วคราวที่ควบคุมได้ คือเมื่อแก้ปัญหาภายในโดยปราบฝ่ายซ้ายได้เรียบร้อยแล้ว Hitler ก็เป็นอันหมดหน้าที่ และประเทศก็จะกลับสู่โครงสร้างเดิมนั้นก็เป็นการมองปัญหาที่ผิดพลาดอีกเช่นกัน **ประการที่สาม** การที่คิดว่า ข้อขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติเป็นสิ่งที่เบาบางกว่าข้อขัดแย้งในเรื่องชนชั้นนั้น ก็เป็นการมองปัญหาอย่างผิวเผินอีกเช่นกัน สรุปได้ว่า การที่เบรคชท์เดินตามแนวลัทธิมาร์กซิสต์ในเรื่องของรากฐานของสังคมมนุษย์ที่ถูกกำหนดด้วยปัจจัยทางเศรษฐกิจ หรือที่เรียกกันว่า "economic determinism" นั้น ทำให้เขาแสดงความบ้องตื้นในทางการเมืองออกมาอย่างไม่น่าให้อภัย[7] เราก็รู้กันดีอยู่แล้วว่า Hitler สร้างความหายนะให้แก่มนุษยชาติไปแล้วเพียงใดด้วยความบ้าคลั่งในเรื่องของเชื้อชาติของเขา

ข้อที่พึงสังเกตในฐานะที่เราอยู่ห่างจากเหตุการณ์ก็คือ นักวิจารณ์ตะวันตกมักจะถือเอาวรรณกรรมละครของเบรคชท์เป็นหลักฐานที่แสดงออกถึงความคิดทางการเมืองของเขา โดยไม่ยอมรับว่าในกรณีนี้วรรณกรรมเป็นเรื่องสมมุติ จะว่านักวิจารณ์ไม่ยุติธรรมต่อเบรคชท์นักก็อาจจะไม่ผิดเสียทีเดียว แต่เบรคชท์เองก็ชอบที่จะใช้วรรณกรรมละครของเขาเป็นเครื่องสื่อความคิดในทางสังคมและการเมือง เขาจึงมิได้เล่นตามกติกาที่ว่าวรรณกรรมเป็นเรื่องแต่งเป็นเรื่องสมมุติ นักวิจารณ์จึงตำหนิเบรคชท์ถึงขั้นรุนแรงว่า ในเมื่อเขามีชีวิตอยู่ยืนยาวพอที่จะได้เห็นว่าประวัติศาสตร์เป็นอย่างไร เหตุใดเขาจึงไม่แก้ไขปรับปรุงละครเรื่องนี้เสีย เพื่อเป็นการลบล้างลักษณะ "หมอดูไม่แม่น" ของเขาเสีย[8] แต่การวิจารณ์แบบนี้เป็นการลบเส้นพรมแดนระหว่าง "ความลวง" และ "ความสมจริง" ของวรรณคดีกับ "ความจริง" ในโลกแห่งความเป็นจริง[9] ซึ่งก็คงจะต้องถกเถียงกันต่อไปว่าเหมาะสมหรือไม่เพียงใด

ถึงอย่างไรก็ดี **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** ก็ใช่จะเป็นละครที่ไร้คุณค่าในเชิงศิลปะ ในทางตรงกันข้ามเบรคชท์แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ในฐานะที่เป็นนักแต่งละคร การใช้ภาษาจัดได้ว่าประณีต เขาแต่งบทให้เข้ากับบุคลิกภาพของตัวละครได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งส่วนที่เขียนเป็นร้อยกรองนั้น แสดงให้เห็นว่า เขาเป็นกวี ยกตัวอย่างเช่น ในฉากสุดท้าย ทั้งเจ้าผู้ครองนครและ Nanna ต่างก็พูดเป็นร้อยกรอง แต่ทั้งสองมองโลกกันคนละทาง เบรคชท์ก็สามารถที่จะสร้างบทร้อยกรองที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล ร้อยกรองของเจ้าผู้ครองนครนั้นเป็นบทของผู้ทรงอำนาจ ที่ตัดสินว่าอะไรเป็นอะไรได้โดยไม่ต้องชี้แจงเหตุผล เป็นเรื่องของการออกคำสั่ง ทั้งคำและเสียงของร้อยกรองก็เป็นไปในแบบของการสั่งสอน Nanna เป็นคนยากที่เสียผลประโยชน์มาตลอด คำพูดของเธอแฝงไว้ด้วยความเคลือบแคลงสงสัย เบรคชท์ก็สามารถใช้ภาษาเอื้อต่อบทของ Nanna ในตอนนี้ได้อย่างเหมาะสม[10]

ในด้านของเทคนิคการละคร เบรคชท์นำวิธีการของ "การทำให้แปลก" (Verfremdung) มาใช้ได้อย่างแนบเนียน ยกตัวอย่างเช่น การฉายภาพนิ่งเป็นตัวอักษร (Leuchtschrift) รายงานข่าวการต่อสู้กับฝ่ายกบฏชาวนา "กลุ่มเดียว" มาเป็นระยะ ๆ และการใช้เทคนิคดังกล่าวก็มีความสัมพันธ์กับการดำเนินเรื่อง คือ ความพ่ายแพ้หรือความสำเร็จของกองทหารฝ่ายรัฐบาล จะมามีผลต่อพฤติกรรมของเจ้าหน้าที่ของรัฐ เช่น ในเรื่องของการตัดสินความ ถ้าฝ่ายกบฏชาวนากำลังมีชัย การตัดสินความก็จะโน้มเอียงไปในทางเข้าข้างคนจน ถ้าชาวนากำลังพ่ายแพ้ ฝ่ายชาวนาในศาลก็ถูกตัดสินให้แพ้เช่นกัน นอกจากนี้ การใช้เทคนิคแบบพูดซ้ำหรือแสดงซ้ำก็ทำได้อย่างดียิ่ง ยกตัวอย่างเช่น ตอนที่ Isabella ซึ่งเป็นผู้ที่เคร่งศาสนาพูดถึงความดีสามประการอันได้แก่ การสละโลกีย์สุข การเชื่อฟัง และความจน เบรคชท์ก็แต่งบทให้ Nanna พูดข้อความเดียวกันซ้ำอีก โดยดัดแปลงถ้อยคำบางคำและสอดแทรกความเห็นของตนในเชิงที่ขัดกันเข้ามาด้วย[11] ถ้อยความเดียวกัน ออกจากปากตัวละครที่ต่างกันก็กลับสื่อความที่ต่างกันได้ คำพูดของ Nanna จึงเท่ากับเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ดูหยุดคิดว่าคำพูดของ Isabella เป็นจริงตามเนื้อถ้อยกระทงความนั้นหรือเปล่า นับเป็นการใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" ได้อย่างแยบยล แต่สิ่งที่น่าทึ่งในละครเรื่องนี้ก็คือเพลง ซึ่งทำหน้าที่กระตุ้นความคิดของผู้ดูผู้ชมได้อย่างดียิ่ง เพราะเป็นการวิจารณ์เหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นบนเวทีด้วยวิธีอ้อม เพลงที่มีชื่อเสียงมากจากละครเรื่องนี้ก็เห็นจะได้แก่ "เพลงกังหันน้ำ" (Die Ballade vom Wasserrad) ซึ่ง Nanna เป็นคนร้อง

เพลงนี้ชี้ให้เห็นถึงชะตากรรมของคนจนว่าเป็นเบี้ยล่างที่ไม่มีวันจะได้ลืมตาอ้าปากกับเขา ไม่ว่าเหตุการณ์อะไรจะเกิดขึ้นและโลกจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร

"จริงสิ ล้อของกังหันก็หมุนไปเรื่อย ๆ
จนส่วนที่อยู่ข้างบนก็อยู่ข้างบนต่อไปไม่ได้
แต่สำหรับสายน้ำที่อยู่เบื้องล่างนั้น น่าอนาถ
ที่ว่ามันจะต้องดันกังหันไปเรื่อย ๆ อย่างไม่มีวันจบ"[12]

ในบริบทของสังคมมนุษย์ ใครเล่าที่อยู่ข้างบน ใครเล่าที่อยู่ข้างล่าง ละครเรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** ก็ชี้ให้เห็นแล้วว่า ไม่ว่าจะหัวกลมหรือหัวแหลม ถ้ารวยก็จะได้อยู่เบื้องบน ถ้าจนก็จะต้องจมอยู่เบื้องล่าง แม้ว่าในตอนสุดท้ายของเรื่องเบรคชท์จะแต่ง "เพลงเคียว"[13] ให้พวกชาวนาร้องโดยเป็นเพลงที่สร้างความหวังไว้ให้แก่การปฏิวัติที่จะเกิดขึ้นในอนาคต แต่เนื้อเรื่องที่ดำเนินมาก็ชี้ให้เห็นแล้วว่าทางออกของชาวนานั้นเลือนลางเต็มที ผู้เขียนมีความเห็นว่าวรรณกรรมของเบรคชท์ในช่วงนี้สร้างความประทับใจได้อย่างดียิ่งด้วยการมองโลกในแง่ร้ายของเขาเอง การพยายามที่จะขัดหรือฝืนธรรมชาติของเรื่องด้วยการสร้างความหวังลม ๆ แล้ง ๆ เสียอีก ที่ในบางครั้งทำให้เรารู้สึกว่าเบรคชท์กำลังฝืนความรู้สึกของตัวเอง เมื่อเขานำเอา "เพลงกังหันน้ำ" มาปรับปรุงใหม่เพื่อตีพิมพ์ในหนังสือรวมกวีนิพนธ์ของเขาที่ชื่อว่า "กวีนิพนธ์ร้อยบท" (Hundert Gedichte) เมื่อปี 1951 เขาก็เปลี่ยนช่วงสุดท้ายเสียใหม่ว่า

"และแล้วกังหันน้ำก็ไม่หมุนต่อไป
และเกมกีฬาอันสนุกสนานก็สะดุดหยุดลง
และในที่สุดสายน้ำ ด้วยพลังที่ถูกปลดปล่อยให้เป็นอิสระ
ก็กลับไปพัดสิ่งที่เป็นของตัวเอง"[14]

เป็นอันว่าเบรคชท์ไม่ยอมพ่ายแพ้และไม่ยอมที่จะเห็นความพ่ายแพ้ของฝ่ายที่อยู่ "เบื้องล่าง" เรามักจะพบข้อขัดแย้งเช่นนี้อยู่เสมอในวรรณกรรมของเบรคชท์ ดูประหนึ่งว่ากวีกับนักคิดทางการเมืองจะเข้ากันไม่ได้สนิท ละครเรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** ถูกโจมตีก็เพราะนักคิดทางการเมืองเข้ามาก้าวก่ายกวีมากเกินไป การที่ละครเรื่องนี้ไม่เป็นที่แพร่หลายก็เพราะนักวิจารณ์ส่วนใหญ่มุ่งมองไปที่ความบ้องตื้นในทางการเมืองของเบรคชท์ ผู้เขียนอดคิดไม่ได้ว่าละครเรื่องนี้มีคุณค่าในทางศิลปะอยู่มาก และควรจะได้รับความสนใจมากกว่าที่เป็นมา คนที่จะศึกษางานชิ้นนี้ได้อย่างไม่มีอคติ อาจจะต้องเป็นคนต่างชาติที่อยู่ไกลจากเวทีของสงครามโลกครั้งที่สองในยุโรปกระมัง

ศึกฮอราเชียร์กับคูราเชียร์ (Die Horatier und die Kuratier)

เบรคชท์แต่งละครเรื่องนี้ขึ้นเมื่อปี 1934 ในระหว่างที่ลี้ภัยอยู่ในเดนมาร์ก เบรคชท์เองจัดละครเรื่องนี้ไว้ในพวก "ละครบทเรียน" (Lehrstück) โดยระบุไว้ในฉบับที่นำมาตีพิมพ์ว่าเป็น "ละครสำหรับนักเรียน" หรือ "ละครสำหรับโรงเรียน" (Schulstück) เป็นที่น่าประหลาดว่า **ศึกฮอราเชียร์กับ**

คูราเซียร์ เพิ่งจะได้รับการนำออกแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อปี 1958 นี้เอง[15] และยิ่งไปกว่านั้นนักวิจารณ์และนักวิชาการเรื่องเบรคชท์ดูจะไม่ให้ความสนใจต่อเรื่องนี้นัก คงจะเห็นว่าเป็นละครสั้น ๆ ที่มิได้ก้าวหน้าไปกว่า "ละครบทเรียน" เรื่องอื่น ๆ และนักวิจารณ์เป็นจำนวนมากก็ยังคิดไม่ตกว่าจะจัดเรื่องนี้เข้า "ระบบ" หรือ "ประเภท" ของละครเบรคชท์อย่างไรจึงจะเหมาะสมและถูกต้อง ซึ่งเรื่องนี้เป็นปัญหาของการค้นคว้าเรื่องเบรคชท์ (Brecht-Forschung) ที่ยังมีช่องโหว่อยู่เป็นอันมาก ผู้เขียนเองมีความคิดว่า ละครเรื่องนี้เป็นวรรณกรรมการละครที่ไม่น่าจะได้รับการละเลย เพราะผู้แต่งประพันธ์เรื่องนี้ด้วยความประณีต มีคุณค่าทั้งในด้านศิลปะและในด้านความคิด

เบรคชท์ได้เค้าโครงเรื่องมาจากประวัติศาสตร์โรมัน ซึ่งเขานำมาดัดแปลงใหม่ให้เข้ากับแบบแผนละครสอนคนที่เขาถนัด เรื่องมีอยู่ว่า บ้านเมืองของฝ่ายคูราเซียร์มีปัญหาภายใน ผู้คนเกิดแตกแยกกันด้วยเรื่องของการแย่งที่ดินและทรัพยากร จึงจำเป็นจะต้องหาทางเบนความสนใจของประชาชนไปสู่ปัญหาภายนอก พวกคูราเซียร์จึงก่อสงครามบุกเข้าไปในดินแดนของพวกฮอราเซียร์ ทั้งนี้ก็หวังที่จะได้ทรัพยากรของฝ่ายตรงข้ามมาเป็นของตนด้วย แม้ว่าฝ่ายคูราเซียร์จะเตรียมรบได้อย่างพรั่งพร้อมกว่า และมีอาวุธที่ดีกว่า แต่ฝ่ายฮอราเซียร์ก็อาศัยความเฉลียวฉลาดของตนเองชนะฝ่ายคูราเซียร์ได้ ได้มีการปะทะกัน 3 ครั้ง ครั้งแรกเป็นการต่อสู้ด้วยธนู ฝ่ายฮอราเซียร์เป็นฝ่ายแพ้ถึงเสียชีวิต แต่ก็ทำให้ฝ่ายคูราเซียร์บาดเจ็บ ครั้งที่สองเป็นการรบด้วยหอก ฝ่ายฮอราเซียร์ก็แพ้ถึงเสียชีวิตอีก แต่ก็ทำให้ฝ่ายคูราเซียร์บาดเจ็บหนักขึ้นอีก ครั้งที่สามเป็นการรบด้วยดาบและเป็นการเผด็จศึก แม้ว่าฝ่ายคูราเซียร์จะมีกำลังเป็นต่อถึงสามต่อหนึ่งแต่ก็เสียกลฝ่ายฮอราเซียร์ซึ่งใช้วิธีหนี แล้วล่อให้ฝ่ายคูราเซียร์รุกไล่อย่างรวดเร็ว และเนื่องจากฝ่ายคูราเซียร์ก็บาดเจ็บอยู่ถึงสองในสาม ฝ่ายนี้จึงเสียกระบวนรวมกำลังกันไม่ติด เมื่อได้ทีฝ่ายฮอราเซียร์หักมุมตลบหลังกลับมาพิชิตฝ่ายคูราเซียร์ ซึ่งหมดแรงแล้วได้อย่างง่ายดาย เรื่องก็จบลงด้วยชัยชนะของผู้ที่มีความเป็น "นักรบ" น้อยกว่า หากแต่มีความเฉลียวฉลาดเหนือกว่าฝ่ายตรงข้าม

อันที่จริงเบรคชท์มิได้ใช้เทคนิคของละครประวัติศาสตร์แบบเชคสเปียร์ แต่ใช้ตัวละครน้อยมาก คือ กองทัพแต่ละฝ่ายมีตัวแทนเพียง 3 คน เป็นตัวแทนทหารที่ใช้ธนู 1 คน ทหารที่ใช้หอก 1 คน และทหารที่ใช้ดาบ 1 คน ซึ่งทำหน้าที่แทนกองทัพ เบรคชท์ใช้เทคนิคของละครจีน ยกตัวอย่าง ถ้ามีการสูญเสียทหารไปส่วนหนึ่ง ตัวแสดงก็จะโยนธงทิ้งไป 1 ผืน เป็นสัญลักษณ์ของการสูญเสียนั้น การต่อสู้ก็เป็นไปในรูปของตัวต่อตัว จัดได้ว่าเข้าระบบของ "ละครสำหรับโรงเรียน" ซึ่งเป็นละครที่เรียบง่ายไม่ต้องลงทุนมาก ไม่ต้องใช้ตัวแสดงมาก สิ่งที่พึงสังเกตก็คือ เบรคชท์ดำเนินเรื่องอย่างมีขั้นตอนที่ชัดเจน เป็นละคร "บทเรียน" ที่อธิบายให้เห็นว่าเหตุอันใดที่นำไปสู่ผลอันใด ยกตัวอย่างเช่น เรื่องของความพร้อมหรือไม่พร้อมในการเตรียมรบ ส่งผลไปสู่การแพ้หรือชนะ แต่ก็เป็นไปในแบบที่ผู้อ่านหรือผู้ชมอาจจะคาดล่วงหน้าไม่ถูก ฝ่ายคูราเซียร์มีอาวุธพร้อมสรรพ นักรบสามารถที่จะเลือกเอาอาวุธที่ดีเอาไว้ใช้และอาวุธที่มีข้อบกพร่องก็ถูกโยนทิ้งไป ส่วนฝ่ายฮอราเซียร์นั้นไม่ได้เตรียมจะไปรุกรานใคร จึงมีอาวุธไม่พร้อม แม้แต่โล่ก็บอบบาง ใช้รับอาวุธตรง ๆ ไม่ได้เพราะจะถูกแทงทะลุ พวก

ฮอราเซียร์จึงต้องใช้วิธีรับอาวุธด้วยการตั้งโล่รับเฉียง ๆ เพื่ออาวุธข้าศึกจะได้แฉลบไป[16] นั่นก็เป็นเรื่องของการใช้สมองหาทางออกด้วยปัญญา แม้แต่ในการเลือกโล่ที่จะใช้ในการรบ นักรบฝ่ายฮอราเซียร์ก็เลือกโล่เบา โดยให้เหตุผลว่าใช้ได้คล่องแคล่วกว่าโล่หนัก[17] ทั้งหมดนี้เบรคชท์เขียนบทให้มีการแสดงบนเวทีให้เราเห็นเป็นรูปธรรม ในตอนปลายเรื่อง นักรบของฝ่ายฮอราเซียร์ก็ได้เปรียบเพราะเขารบด้วยวิธีถอย และสามารถหนีฝ่ายคูราเซียร์ได้อย่างแคล่วคล่อง เพราะโล่ของเขาเบา ในขณะที่ฝ่ายคูราเซียร์ตามประสาของทหารที่ไม่ใช้ความคิด เลือกเอา "อาวุธหนัก" ติดตัวมา คือ ใช้โล่ขนาดใหญ่ จึงทำให้นักรบคูราเซียร์หมดแรงเสียก่อนและก็ไล่นักรบฮอราเซียร์ไม่ทัน[18] นั่นเป็นตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมที่เหมาะสำหรับ "ละครสำหรับโรงเรียน"

ในระดับหนึ่ง **ศึกฮอราเซียร์กับคูราเซียร์** เป็น "ละครบทเรียน" ตรงตามความหมายของคำนี้อย่างแท้จริง เป็นบทเรียนได้ในหลายวิชาทีเดียว เช่น ทั้งในวิชาวิทยาศาสตร์ วิชาสังคมศึกษา วิชาพลศึกษาและลูกเสือ ยกตัวอย่างเช่น ในตอนที่ปะทะกันครั้งแรกด้วยธนู นักรบฝ่ายฮอราเซียร์ใช้ภูมิประเทศให้เป็นประโยชน์ ด้วยการตั้งรับแบบที่ให้ศัตรูตกอยู่ในสภาวะที่ยิงธนูไม่ได้ เพราะแสงอาทิตย์ย้อนตา ฝ่ายฮอราเซียร์จึงยิงฝ่ายคูราเซียร์บาดเจ็บที่หัวเข่า (ซึ่งจะไปมีผลทำให้ฝ่ายคูราเซียร์เสียเปรียบในการปะทะครั้งที่สาม) แต่ด้วยความประมาทนักรบฝ่ายฮอราเซียร์ไม่รีบไล่ประชิดตัวข้าศึกพอตะวันเปลี่ยนที่ไปในตอนบ่าย ฝ่ายฮอราเซียร์เองก็ตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบเพราะโดนตะวันย้อนตาเข้าบ้าง จึงถูกนักรบฝ่ายคูราเซียร์ยิงกลับมาถึงแก่ความตาย นั่นคือบทเรียนครั้งที่ 1 ของเรื่อง "ความประมาทคือทางแห่งความตาย" ในการปะทะกันครั้งที่สอง ซึ่งเป็นการรบกันด้วยหอก นักรบฝ่ายฮอราเซียร์ก็ได้เปรียบในตอนต้นอีกเช่นกัน เพราะรู้จักภูมิประเทศดี และใช้ภูมิประเทศให้เป็นประโยชน์ได้อีก เบรคชท์แต่งบทในตอนนี้เพื่อ "สั่งสอน" อีกเช่นกันว่า สิ่งที่สำคัญที่สุดในชีวิต คือ ความสามารถในการคิด ในการค้น ในการริเริ่ม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการปรับตัวให้เข้ากับทุกสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปได้ตลอดเวลา นักรบฝ่ายฮอราเซียร์เป็นคนที่มีสติปัญญา นอกจากจะใช้หอกเป็นอาวุธแล้ว เขาสามารถใช้หอกให้เป็นประโยชน์อย่างอื่นได้อีกถึง 7 อย่าง เช่น ใช้เป็นสะพาน ใช้เป็นเครื่องเลี้ยงตัวให้สมดุล (แบบนักไต่เชือก) ใช้เป็นชะแลงงัดหิน ใช้เป็นถ่อ (แบบกระโดดค้ำถ่อ) ฯลฯ และในทุก ๆ ครั้งที่เขาใช้อาวุธชิ้นนี้ให้เป็นประโยชน์ เขาก็จะพูดออกมาว่า "ของอย่างเดียวใช้ได้หลายอย่าง"[19] แต่เขาก็ต้องพ่ายแพ้เพราะความประมาทของตนเอง ในขณะที่ขึ้นไปรอคอยข้าศึกอยู่บนเขาและพร้อมที่จะกลิ้งก้อนหินลงมาทับ เขาก็เกิดง่วงหลับไป จนข้าศึกผ่านลอยนวลไปได้ เขาต้องเดินทางอันแสนลำบากย้อนรอยเดิมกลับไปตั้งหลักใหม่ และแก้ตัวได้ด้วยการใช้ธรรมชาติให้เป็นประโยชน์อีกครั้งหนึ่งด้วยการล่องแพตามกระแสน้ำอันเชี่ยวเข้าปะทะข้าศึกด้วยหอกที่เขาหักเสียครึ่งหนึ่งซึ่งเขาใช้เป็นครั้งสุดท้ายเป็นทั้งพายและทั้งอาวุธ เขาทำให้ข้าศึกบาดเจ็บสาหัสได้ แต่ตัวเขาเองก็ไม่รอด เพราะหล่นจากแพถูกกลืนไปกับกระแสน้ำ ถึงอย่างไรเขาก็ต้องตาย เพราะ "บทเรียน" บ่งบอกไว้ไปในแนวที่ให้เห็นว่า ความประมาทคือทางแห่งความตาย แม้ว่าเขาจะแก้ตัวได้ในครั้งที่สอง

"บทเรียน" จากการปะทะครั้งที่สามค่อนข้างจะลึกซึ้งสักหน่อย นักดาบของฝ่ายฮอราเซียร์ตัดสินใจวิ่งหนีข้าศึกไปต่อหน้าต่อตา แม้แต่พรรคพวกของเขาเอง (ซึ่งในละครเรื่องนี้เบรคชท์ให้บทไว้กับ

Chorus) ในตอนแรกก็คิดว่าฝ่ายฮอราเซียร์แพ้ศึกครั้งนี้ไปแล้ว ฝ่ายศัตรูก็คิดว่าเป็นการหนีจริง ๆ และเรียกการกระทำนี้ว่าเป็นสิ่งที่น่าอับอาย[20] แต่นั่นเป็นกลยุทธ์ การยอมทำสิ่งที่ "น่าอับอาย" สำหรับนักรบ การยอมพ่ายแพ้ในสถานการณ์ที่เราไม่มีประตูสู้ เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการที่จะนำไปสู่ชัยชนะในบั้นปลาย ในแง่นี้ **ศึกฮอราเซียร์กับคูราเซียร์** ก็ปูทางไปสู่ **ชีวิตของกาลิเลโอ** ดังที่เราจะได้พิจารณากันต่อไป สิ่งที่เราควรสังเกตเกี่ยวกับชัยชนะของพวกฮอราเซียร์ก็คือว่า ในการรบครั้งที่สามนั้น นักรบฮอราเซียร์ได้รับบทเรียนจากการรบครั้งที่หนึ่งและครั้งที่สองมาแล้ว เพราะฉะนั้นทางไปสู่ชัยชนะจึงจะต้องเป็นเรื่องของการเปลี่ยนวิธีการ ฝ่ายฮอราเซียร์ชนะไปในที่สุดเพราะเขารู้จักเปลี่ยนแปลง ในขณะที่ฝ่ายคูราเซียร์มิได้เปลี่ยนแปลงวิธีการของฝ่ายเขาเลย นั่นคือ "บทเรียน" จาก "ละครสำหรับโรงเรียน" ที่อาจจะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ใหญ่ด้วย

อันที่จริงแล้ว **ศึกฮอราเซียร์กับคูราเซียร์** ให้บทเรียนอีกหลายประการที่ค่อนข้างจะลุ่มลึกและแนบเนียน โดยเฉพาะในเรื่องของการเมือง ในละครเรื่องนี้สงครามมิใช่เป็นเรื่องของการรบพุ่งเท่านั้น แต่สงครามมีรากฐานในทางสังคมและเศรษฐกิจด้วย ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น พวกคูราเซียร์ออกไปทำสงครามนอกบ้าน เพื่อแก้ปัญหาทางเศรษฐกิจและสังคมในบ้านของตัวเอง ในขณะที่การรบพุ่งกำลังดำเนินอยู่นั้น ฝ่ายคูราเซียร์รีบตักตวงทรัพยากรของฝ่ายฮอราเซียร์ทันที

> "พวกโจรมาแล้ว
> การรบพุ่งยังดำเนินไปอย่างเข้มข้น
> และพวกเขาก็เริ่มขน
> แร่ออกจากเหมืองกันแล้ว
> ท่ามกลางเสียงร้องของทหารฝ่ายเขา
> ซึ่งบาดเจ็บปางตาย ก็มีเสียง
> สั่งการของหัวหน้างานปะปนมาด้วย"[21]

ในทำนองเดียวกันฝ่ายฮอราเซียร์ต้องปกป้องบ้านเมืองของตนอย่างเต็มที่ ทั้งนี้มิใช่ด้วยเหตุผลของความรักชาติอย่างลอย ๆ แต่เป็นเรื่องของความอยู่รอด เป็นเรื่องของปากท้องของประชาชนด้วย ถ้าเขาแพ้ศึก เขาก็อดตาย

> "ชาวนา
> ก็ได้แต่ซับเหงื่อที่ท่วมตา
> แต่ผู้ที่มีอะไรจะกิน
> ก็คือผู้ที่ถือดาบ"[22]

ในที่สุดวัตถุก็คือตัวกำหนดการกระทำต่าง ๆ ของมนุษย์ ในที่สุดผู้ชนะก็คือผู้ที่มีอะไรจะกิน และผู้แพ้ก็คือผู้ที่ไม่มีอะไรจะกิน ความแตกต่างระหว่างผู้ชนะกับผู้แพ้ก็ตั้งอยู่บนพื้นฐานเดียวกันกับความแตกต่างระหว่างคนรวยกับคนจน นั่นคือ "ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก" ดังที่เราได้

เห็นแล้วจากเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** "ละครบทเรียน" เรื่องใหม่นี้ก็ยังอิงความคิดแบบมาร์ก-ซิสต์อยู่

จุดเด่นของละครส่วนหนึ่งอยู่ที่ความสามารถในเชิงศิลปะของผู้ประพันธ์ เบรคชท์ใช้โครงสร้างที่กระชับ โดยแบ่งตัวละครออกเป็นสองฝ่ายเท่า ๆ กัน แต่ละฝ่ายประกอบด้วย Chorus และนักรบ 3 คน ส่วนการดำเนินเรื่องก็แบ่งเป็นช่วงได้อย่างเหมาะสม มีช่วงนำที่เป็นการเตรียมศึก แล้วต่อด้วยตอนที่ 1 ซึ่งเป็นการรบด้วยธนู ตอนที่ 2 เป็นการรบด้วยหอก ตอนที่ 3 เป็นการรบด้วยดาบ แต่การแยกตัวละครออกเป็น 2 กลุ่มนี้มิใช่ว่าแต่ละกลุ่มจะพูดหรือแสดงเฉพาะส่วนที่เป็นเรื่องของตัว เบรคชท์ใช้เทคนิคการแสดงที่มีลักษณะที่แปลกใหม่ คือ ในบางครั้งก็ให้ตัวละครพูดบรรยายการกระทำของฝ่ายตรงข้ามด้วย แทนที่จะบอกกล่าวว่าตนทำอะไรเท่านั้น การที่คนเป็นปฏิปักษ์ต่อกันตามท้องเรื่องกลับไม่เป็นอุปสรรคในการที่จะช่วยกันแสดงละคร การใช้ Chorus ก็ทำได้อย่างดีเยี่ยม นอกจากบทบาทตามประเพณีของละครตะวันตกที่ให้ Chorus เป็นผู้เล่าเรื่องบรรยายเรื่องและวิจารณ์เรื่องที่ดำเนินอยู่แล้ว เบรคชท์ให้หน้าที่อื่น ๆ ต่อ Chorus อีก คือ ให้แสดงเป็นกลุ่มคนที่เป็นปฏิปักษ์ต่อกันอย่างตรงไปตรงมา คือ เป็นผู้ร่วมแสดง และในขณะเดียวกัน Chorus แต่ละฝ่ายก็ทำหน้าที่เป็นพี่เลี้ยงให้คำแนะนำให้แก่นักรบฝ่ายของตน ที่น่าทึ่งเป็นพิเศษก็คือ ในบางครั้ง Chorus กับนักรบฝ่ายเดียวกันมีความเห็นขัดแย้งกัน ในบางกรณี Chorus ก็เป็นฝ่ายถูก เช่น Chorus ฝ่ายฮอราเชียร์บอกให้นักรบของเขารีบเข้าประชิดข้าศึกทันที แต่นักรบไม่เชื่อและพินาศไปในที่สุด แต่ในอีกกรณีหนึ่ง Chorus เป็นฝ่ายผิด เช่น ในตอนสุดท้ายที่ Chorus ฝ่ายฮอราเชียร์รุกเร้าให้นักรบฝ่ายเขาเข้าสู้ประจัญบาน แต่นักรบไม่เชื่อกลับใช้วิธีถ่วงหนี แล้วตลบกลับมาบดขยี้ข้าศึกภายหลัง[23] การแต่งเรื่องในลักษณะที่ทำให้ผู้ดูต้องตื่นตัวคอยติดตามอยู่ตลอดเวลาเป็นการกระตุ้นให้เกิดความคิดแบบที่เบรคชท์ต้องการ อาจจะเป็นไปได้ว่าเบรคชท์หยิบยืมเทคนิคแบบนี้มาจากคีตศิลป์ เพราะลูกล้อลูกชัดเช่นนี้เป็นสิ่งที่คีตศิลป์นิยมมาก อันที่จริงเบรคชท์ต้องการที่จะให้ Hanns Eisler มาช่วยแต่งดนตรีให้เพราะเบรคชท์ให้ความสำคัญต่อเรื่องของดนตรีสำหรับละครบทเรียนเรื่องนี้มาก แต่ Eisler ปฏิเสธไม่ยอมมาพบเบรคชท์ที่เดนมาร์ก ซึ่งทำให้เบรคชท์โกรธ และศิลปินทั้งสองก็ผิดใจกันอยู่พักหนึ่ง[24] แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ละครเรื่องนี้ก็อยู่ได้ด้วยภาษาที่มีชีวิตชีวา สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ เบรคชท์มีวิธีการใช้ภาษาที่เหมาะสมกับสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เปลี่ยนไป เช่น ในตอนที่มีการรุกไล่กันและนักรบฝ่ายฮอราเชียร์เป็นฝ่ายหนีโดยมีฝ่ายคูราเชียร์ติดตามมา เบรคชท์ก็เลือกใช้ภาษาที่ห้วน ใช้คำสั้น ๆ ให้เกิดจังหวะตะกุกตะกัก[25] และในกรณีที่เป็นเรื่องของการให้ "บทเรียน" เบรคชท์จะใช้ภาษาที่มีลักษณะเป็นการสั่งสอนเป็นภาษาที่คล้ายคำพังเพย เช่น ในตอนที่นักรบฮอราเชียร์คนที่สองทำการไม่สำเร็จเพราะม่อยหลับไป Chorus ของฝ่ายฮอราเชียร์กล่าวว่า

> "สิ่งที่ร้ายกว่าการแพ้ศึก
> ที่คือการรุกไปในความว่างเปล่า"[26]

ผู้เขียนออกจะมีความเห็นคล้อยตามนักวิจารณ์ชาวเยอรมัน Walter Benjamin ที่คิดว่าละคร

เรื่องนี้เป็น "ละครบทเรียน" ที่ "สมบูรณ์ที่สุด" ของเบรคชท์[27] นักวิจารณ์และนักวิชาการคงจะต้องใช้ความพยายามอีกมากที่จะชี้ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของละครเรื่องนี้ ผู้เขียนเองมีความคิดว่า **ศึกฮอราเซียร์กับคูราเซียร์** เป็นงานที่เด่นไม่ด้อยกว่า **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** เลย

ความขยาดกลัวและความทุกข์ยากในสมัยมหาอาณาจักรที่สาม (Furcht und Elend des dritten Reiches)

ละครเรื่องนี้เขียนขึ้นในช่วงปี 1935–1938 อันเป็นช่วงที่พวกนาซีเริ่มมีอำนาจก่อนที่สงครามโลกครั้งที่สองจะอุบัติขึ้น ในทางตรงกันข้ามกับเรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** เบรคชท์มิได้ใช้ทฤษฎีการเมืองเข้ามาวิเคราะห์เหตุการณ์ร่วมสมัย (ซึ่งทำให้เขามองปัญหาผิดพลาดไปในบางประเด็นดังที่เราได้เห็นมาแล้ว) แต่เขามุ่งที่จะเขียนงานไปในทำนองที่เป็นหลักฐานของสิ่งที่เกิดขึ้นจริง ๆ หรือที่เรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่าเป็นแบบ "documentary" ละครเรื่องนี้จึงยังเป็นที่ยอมรับของนักวิจารณ์และนักวิชาการมาจนกระทั่งทุกวันนี้ แต่ทั้งนี้และทั้งนั้นเราก็เห็นจะต้องกล่าวว่าประวัติศาสตร์ยืนยันวิธีการมองโลกของเบรคชท์ ถ้าฝ่ายนาซีชนะสงครามไป ละครเรื่องนี้ก็คงจะหายสาบสูญไปจากสารบบของการละครเยอรมันเสียนานแล้ว ผู้เขียนมีความรู้สึกว่า การที่นักวิจารณ์ตะวันตกเอาวรรณกรรมกับความเป็นจริงมาเปรียบเทียบกันอยู่เสมอนั้น เป็นวิธีการที่ล่อแหลม และในบางครั้งก็ไม่เป็นธรรมต่อนักประพันธ์นัก

ถึงอย่างไรก็ตาม ในเมื่อเบรคชท์เองจงใจที่จะให้ละครเรื่องนี้ทำหน้าที่เป็นหลักฐานประวัติศาสตร์ ผู้อ่านและผู้ชมก็คงจะต้องคำนึงถึงเรื่องของประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริงเข้าไว้ด้วย ในแง่นี้ผู้ดูที่เป็นชาวตะวันตกและเป็นผู้ที่ใกล้ชิดกับเหตุการณ์ในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่สองก็อาจจะได้รับความชื่นชมจากละครเรื่องนี้มากกว่าชาวต่างประเทศที่อยู่ห่างไกลจากเวทีของเหตุการณ์ ในแง่ที่เป็นวรรณกรรมที่ทำหน้าที่บันทึกหลักฐานไปด้วย ละครเรื่องนี้จัดได้ว่าประสบความสำเร็จอย่างดีเยี่ยม เพราะเบรคชท์สามารถที่จะสร้างเรื่องขึ้นมาให้เราเห็นเป็นรูปธรรมได้ว่า ชีวิตภายใต้การปกครองของฮิตเลอร์นั้นเป็นอย่างไร อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องที่ถึงใจคนดู และเบรคชท์เองก็มิได้มุ่งที่จะใช้ระบบนาฏกรรมแบบใหม่ของเขา คือ "การทำให้แปลก" (Verfremdung) ในละครเรื่องนี้เท่าใดนัก ในทางตรงกันข้ามเขาใช้วิธีการแบบที่เร้าใจคนดู กระตุ้นอารมณ์คนดูอย่างที่เขาเองเรียกว่าเป็นวิธีที่ตามกวีศาสตร์ของอริสโตเติล[28] สำหรับรูปแบบภายนอกนั้น เบรคชท์ใช้วิธีสร้างฉากสั้น ๆ รวมกันถึง 24 ฉาก แสดงต่อเนื่องกันไปอย่างไม่มีเอกภาพที่เห็นได้ชัด เป็นการแสดงให้เห็นถึงชีวิตในถิ่นที่ต่างๆและในแง่มุมต่าง ๆ ในยุคดังกล่าว เบรคชท์ใช้ข้อมูลที่เขาได้จากหนังสือพิมพ์บ้าง จากวิทยุบ้าง จากจดหมายและคำบอกเล่าของญาติมิตรบ้าง ซึ่งเราก็จะต้องยอมรับว่าเขาได้ข้อมูลที่คนเยอรมันบางคนในเยอรมนีเองในตอนนั้นไม่ทราบ หรือไม่ยอมรับทราบ หรือเสแสร้งทำเป็นไม่ทราบ เช่น ในเรื่องของค่ายนรกที่เรียกกันว่า "Concentration Camp" ในแง่ที่เป็นละคร "documentary" เบรคชท์ให้ภาพที่กว้างพอสมควร เขากำหนดฉากที่ครอบคลุมเนื้อที่ในทางภูมิศาสตร์ไม่น้อยทีเดียว คือ กระจายไปทั่วมหาอาณาจักร (das Reich) (ซึ่งวิธีการเช่นนี้เขาจะนำมาใช้ได้อย่างแนบเนียนทีเดียวในเรื่อง **แม่คูราช**

กับลูกของเธอ ดังที่เราจะได้พิจารณากันต่อไป) สำหรับตัวละครนั้นก็จัดได้ว่ามาจากอาชีพที่ต่างกันคือ มีทั้งกรรมกร ชาวนา พ่อค้า นักธุรกิจ ครู พระ นักวิทยาศาสตร์ แพทย์ อัยการ ผู้พิพากษา ฯลฯ มีทั้งคนรวย คนจน คนที่มีอำนาจ และคนที่ไร้อำนาจ ทั้งเผ่าอารยัน และเผ่ายิว ที่เบรคชท์วาดภาพให้กว้างเอาไว้เช่นนี้ก็คงจะด้วยความประสงค์ที่จะแสดงให้เห็นว่า "ความกลัวและความทุกข์ยาก" นั้นมีจริงอยู่ทุกหย่อมหญ้า คือ ในเมื่อตั้งใจจะเขียนวรรณกรรมต่อต้านฮิตเลอร์ดังเช่นเรื่องนี้แล้วก็ต้องทำให้เต็มรูป

เนื่องจากเบรคชท์ใช้เทคนิคการสร้างฉากสั้นในรูปของละครฉากเดียว 24 เรื่องมารวมกันเป็นเรื่องเดียว จึงไม่อาจจะสรุปเนื้อเรื่องทั้งหมดได้ ในที่นี้จะเลือกเอาฉากที่สำคัญบางฉากมาวิเคราะห์เพื่อให้เห็นว่าละครเรื่องนี้จับใจผู้ดูผู้ชมได้ในลักษณะใด ในเรื่องที่เกี่ยวกับ "ความกลัว" นั้น จะเห็นได้ว่า "ความกลัว" ได้กลายเป็นภาวะปกติของชาวเยอรมันไปเสียแล้ว ถ้าใครพูดติฉินรัฐบาลแม้แต่ในเรื่องที่ไม่สลักสำคัญอะไร ก็แน่ว่าจะได้รับโทษ ความขยาดกลัวมีอยู่ทั่วไปเพราะคนเป็นจำนวนไม่น้อยได้กลายเป็นสายลับให้แก่พวกนาซีไป ความสัมพันธ์ระหว่าง พ่อ–แม่–ลูก หรือพี่–น้อง–ญาติ–มิตรก็เปลี่ยนไปเพราะทุกคนระแวงซึ่งกันและกัน กลัวไปจนกระทั่งว่าลูกของตนจะทรยศต่อตน ฉากที่ชี้ให้เห็นสภาวะดังกล่าวได้ดีที่สุดคือ ฉากที่ 10 ซึ่งมีชื่อว่า "สายลับ" (Der Spitzel) ฉากนี้มีตัวละคร 3 ตัว คือ สามี–ภรรยา–เด็กชาย ซึ่งในละครเรื่องนี้เบรคชท์มิได้ตั้งชื่อตัวละครด้วยวิสามานยนาม แต่จงใจใช้สามานยนามเพื่อให้เห็นว่าตัวละครเหล่านี้มิได้แสดงสภาวะที่มีลักษณะเฉพาะแต่สำหรับตัวเขาเองแต่เป็นสภาวะ**ทั่วไป**ที่เกิดขึ้นในยุคมหาอาณาจักรที่สาม ในเรื่อง "สายลับ" สามีมีอาชีพเป็นครู และก็ทำหน้าที่ครูด้วยความยากลำบาก เพราะจะต้องระมัดระวังตัวมิให้สอนสิ่งใดที่ขัดกับสิ่งที่รัฐบาลของฮิตเลอร์ต้องการ การที่ต้องระวังตัวมากจึงทำให้เขาไม่ไว้ใจใครไปเสียหมด ภรรยาของเขาเองถึงกับต่อว่าเขาในตอนหนึ่งว่า "เธอทำราวกับฉันเป็นตำรวจ"[29] ในฐานะที่เป็นครู เขารู้ดีว่าแม้แต่นักเรียนของเขาเองเขาก็ไว้ใจไม่ได้ เพราะพวกนาซีได้มาเสี้ยมสอนให้นักเรียนคอยจับตาดูครูว่า ครูคนใดไม่สวามิภักดิ์ต่อรัฐบาล เขารำพึงออกมาว่า "จะให้พวกเราเป็นครูได้อย่างไร จะให้เราไปสั่งสอนเด็ก ฉันเองกลัวเด็กพวกนี้จะตายไป"[30] ความหวาดระแวงนี้แผ่ขยายไปจนถึงลูกชายของเขาเอง ซึ่งทั้งสามีภรรยาก็หวั่นเกรงไปว่าลูกชายจะเป็นสายลับให้แก่ตำรวจ เมื่อลูกชายหายตัวไปในขณะที่เขากำลังสนทนากันอยู่ในเรื่องของเหตุการณ์บ้านเมือง สามีภรรยาคู่นี้ก็คิดว่าลูกชายได้หักหลังเขาเสียแล้ว และก็ตระหนกตกใจว่าลูกชายคงจะไปพาตำรวจมาจับเขา ซึ่งในที่สุดก็ปรากฏว่าลูกชายออกนอกบ้านไปเพียงเพื่อซื้อช็อกโกเลตเท่านั้น บรรทัดสุดท้ายของฉากนี้กินความลึกซึ้ง เมื่อพ่อถามแม่ว่า "เธอเชื่อหรือว่าไอ้ลูกชายเรามันพูดความจริง"[31]

เมื่อสภาพบ้านเมืองเป็นเช่นนี้กิจกรรมทางปัญญาทั้งหลายทั้งปวงก็ถูกจำกัดให้อยู่ในกรอบของนโยบายของรัฐบาลนาซี แน่นอนที่สุดที่วิทยาการต่าง ๆ จะได้รับผลกระทบไปด้วย ฉากที่น่าสนใจมากอีกฉากหนึ่งก็คือ ฉากที่ 8 ที่ชื่อว่า "นักฟิสิกส์" (Physiker) นักวิทยาศาสตร์กลุ่มนี้ก็ต้องตกอยู่ในภาวะจำยอมอีกเช่นกัน เพราะนโยบายของรัฐบาลนาซีเป็นไปในรูปที่ว่า

"เขาไม่ได้ต้องการวิชาฟิสิกส์ที่ถูกต้อง
แต่ต้องการฟิสิกส์ที่กลั่นกรองแล้วว่าเป็นอารยัน
เป็นวิชาของเยอรมันที่ได้รับการอนุมัติแล้ว"[32]

แต่ในฐานะนักวิทยาศาสตร์ เขาไม่สามารถที่จะทำงานได้โดยมองข้ามทฤษฎีของไอนสไตน์ (Einstein) ซึ่งเป็นยิว เขาจึงต้องแอบเอาทฤษฎีไอนสไตน์มาศึกษากัน และก็ทำไปด้วยความหวั่นกลัวว่าจะมีคนมาจับได้ ฉากนี้เป็นละครชวนหัวที่กินความลึกซึ้งอยู่ไม่น้อยเพราะทุกคนตกอยู่ในสภาพของความขยาดกลัว ซึ่งผู้ที่มีอาชีพอื่นก็หนีไม่พ้นเช่นกัน เช่น ในฉาก "การแสวงหาความยุติธรรม" (Rechtsfindung) ผู้พิพากษาไม่กล้าที่จะพิจารณาคดีอย่างตรงไปตรงมาตามหลักฐานที่มีอยู่ เพราะเป็นคดีระหว่างพ่อค้าชาวยิวกับเจ้าหน้าที่ฝ่ายนาซีที่ไปพังร้านค้าของชาวยิว ผู้พิพากษายอมที่จะทำทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อเอาตัวรอด แต่ก็หาทางออกไม่ได้เพราะยิวผู้นั้นก็มีเส้นสายในระดับสูงเช่นกัน ผู้พิพากษาถึงกับกล่าวว่า

"ฉันจะต้องตัดสินความตามที่เขาต้องการ แต่ฉันจะต้องรู้เสียก่อนว่าเขาต้องการอะไรแน่"[33]

ที่ผู้พิพากษาต้องยอมสละ "จริยธรรมแห่งอาชีพ" ของเขาไปก็ด้วยเหตุผลที่ธรรมดามาก เขาสารภาพออกมาหลายครั้งว่า ".....ผมมีครอบครัว"[34] ซึ่งถ้าดูอย่างผิวเผินแล้วเราอาจจะรังเกียจและดูถูกเหยียดหยามตุลาการผู้นี้ ว่าเขารักครอบครัวมากกว่าอาชีพอันทรงเกียรติของเขา แต่ในขณะเดียวกัน เบรคชท์ก็แสดงให้เห็นอย่างชัดแจ้งในละครเรื่องนี้แล้วว่าค่ายนรก หรือ "Concentration Camp" นั้นมีจริงและชีวิตในค่ายนรกนั้นเป็นอย่างไร

ความกดดันจากระบบการปกครองของพวกนาซีเป็นเรื่องของทุกขเวทนาที่ชาวเยอรมันได้รับจนพวกเขาบางคนทนไม่ได้ และต้องแสดงความเป็นมนุษย์ด้วยการฝ่าฝืน ยกตัวอย่างเช่น ในฉากที่ 18 "ชาวนาให้อาหารหมู" (Der Bauer füttert die Sau) ตามระบบเศรษฐกิจของพวกนาซีชาวนาจะต้องนำผลผลิตของเขาเองไปขายให้แก่รัฐให้หมด โดยไม่มีข้อยกเว้น เขาจะเก็บข้าวไว้เป็นอาหารหมูไม่ได้เพราะถือว่าเป็นการฝ่าฝืนกฎระเบียบ ด้วยสามัญสำนึกชาวนาย่อมจะยอมรับไม่ได้

"พวกมันขับพวกยิวไปแล้ว แต่ไอ้รัฐบาลนั่นแหละคือยิวที่โหดที่สุด... ฉันจะต้องเอาข้าวของฉันเองไปส่งให้หมด แล้วถูกบังคับให้ซื้ออาหารสัตว์ที่แพงกว่า เพื่อที่พวกมันจะได้มีเงินไปซื้อบึ้นใหญ่"

แล้วในที่สุดชาวนาสามีภรรยาคู่นี้ก็ตัดสินใจฝืนคำสั่งท่านผู้นำ ฉากจบลงด้วยการที่ชาวนาผู้สามีโยนอาหารให้หมูกินพร้อมกับพูดว่า

"กินเข้าไป กินเข้าไป เจ้าหมูน้อย ขอให้ฮิตเลอร์จงเจริญ เมื่อสัตว์มันอด บ้านเมืองจะอยู่ได้อย่างไร"[35]

แต่ชาวนาคู่นี้ยังนับว่าโชคดี ซึ่งต่างจากชะตากรรมของพ่อค้าเนื้อในฉากที่ 19 ที่ชื่อว่า "นักรบเก่า" (Der alte Kämpfer) นักรบผู้นี้ซึ่งแม้ว่าจะอยู่ในกลุ่มบุคคลที่เลือกตั้งพรรคนาซีเข้ามามี

อำนาจ ในที่สุดก็ทนต่อความกดดันจากทรราชไม่ได้ ในสภาพบ้านเมืองที่กำลังเตรียมตัวไว้ทำสงคราม ชีวิตความเป็นอยู่ของราษฎรอยู่ในสภาพค่นแค้น อาหารเริ่มขาดแคลน พ่อค้าเนื้อไม่มีเนื้อจะขายลูกค้า เขาต้องแอบไปซื้อเนื้อในตลาดมืดจากพวกยิวมาเป็นครั้งคราว เขาไม่พร้อมที่จะหลอกลวงประชาชนด้วยการเอาเนื้อปลอมแขวนไว้ในหน้าต่างร้าน ดังที่พวกนาซีต้องการให้เขาทำ เมื่อไม่มีของจริงมาใส่ร้าน เขาก็แขวนคอตัวเองห้อยอยู่ในหน้าต่างร้าน และบนป้ายบอกราคาเขาก็เขียนข้อความไว้ว่า "ข้าพเจ้าเองเป็นผู้เลือกฮิตเลอร์เข้ามา"[36] ฉากนี้ดูจะเป็นฉากที่รุนแรงที่สุดฉากหนึ่ง เพราะแสดงว่า การบีบบังคับนั้นมิใช่เป็นเรื่องของวัตถุธรรมแต่ถ่ายเดียว แต่เป็นเรื่องของการบีบคั้นทางจิตใจด้วย

ฉากที่นับได้ว่าเป็น "ละคร" ที่ดีที่สุดเห็นจะได้แก่ฉากที่ชื่อ "ผู้หญิงยิว" (Die jüdische Frau) เบรคชท์แสดงฝีมือในการแต่งอย่างเต็มที่ในฉากนี้ เราทราบเรื่องโดยทางอ้อมจากการที่ตัวเอกในฉากพูดโทรศัพท์กับเพื่อนและญาติและเล่าถึงความจำเป็นที่เธอจะต้องหนีจากเยอรมนีไป มีผู้คิดว่าเบรคชท์หยิบยืมเทคนิคดังกล่าวมาจากนักเขียนละครชาวสวีเดน คือ August Strindberg[37] เบรคชท์แสดงให้เห็นถึงข้อแตกต่างระหว่าง "ความลวง" กับ "ความจริง" ผู้หญิงยิวคิดเข้าข้างตัวเองในตอนแรก ๆ ว่าจะทิ้งสามีไปเพียงชั่วระยะเวลาสั้น แต่เมื่อเรื่องดำเนินไปเธอก็ยิ่งสำนึกถึงความเป็นจริงมากขึ้น คำพูดของเธอจึงเปลี่ยนไป เมื่อเริ่มแรกเธอพูดว่าจะไป "ไม่นาน" คือ จะไปเพียง "สองสามอาทิตย์"[38] ต่อจากนั้นเธอก็กลับเปลี่ยนไปใช้คำว่า "สองสามเดือน"[39] แต่พอถึงตอนที่เธอซ้อมว่าจะพูดกับสามีอย่างไรเธอก็สำนึกดีว่า "เรื่องนี้มันไม่เดือนเดียวแน่"[40] เรื่องของข้อขัดระหว่าง "ความลวง" กับ "ความจริง" ยิ่งจะเห็นได้ชัดขึ้น เมื่อเราเปรียบเทียบบทที่เธอซ้อมพูดคนเดียวว่าเธอจะบอกความกับสามีของเธออย่างไร ในบทสมมุติที่เธอคิดขึ้นเอง เธอเตรียมเหตุผลที่ยืดยาวไว้หลายประการเพื่อจะโน้มน้าวสามีให้ยินยอมให้เธอหนีไป โดยที่เธอคิดไปว่าเขาอาจจะทัดทานหน่วงเหนี่ยวเธอไว้ แต่พอสามีกลับมาและเธอได้พูดกับเขา เขากลับยินยอมให้เธอไปแต่โดยดี และเรื่องตอนนี้ก็ดำเนินไปอย่างรวดเร็วมาก โลกของความคิดกับโลกแห่งความเป็นจริงดูจะต่างกันอยู่ แต่ในสภาพของ "ความขยาดกลัวและความทุกข์ยากในสมัยมหาอาณาจักรที่สาม" สามีที่ยังหวังความก้าวหน้าในอาชีพอยู่ก็จำจะต้องหาทางเอาตัวรอด โดยการยินยอมให้ภรรยาผู้เป็นยิวผละหนีไปเสียให้พ้นก่อน ถ้าพ่อแม่ยังถึงกลับกลัวลูกในไส้จะหักหลังตัวได้ ดังเช่นฉาก "สายลับ" การที่สามีจะยอมให้ภรรยาจากไปเช่นนี้ก็มิใช่เรื่องที่รุนแรงอะไรนัก

ในละครเรื่องนี้ เบรคชท์ทำหน้าที่เป็นนักประวัติศาสตร์และนักวิจารณ์สังคมได้อย่างดี เขามองเห็นภัยอันใหญ่หลวงที่กำลังจะมาถึง และก็ได้เตือนเพื่อนร่วมสมัยของเขาไว้อย่างแรงหลายครั้ง ผู้หญิงยิวได้ตั้งข้อกล่าวหาไว้อย่างหนักแน่นทีเดียว ในบทที่เธอซ้อมไว้พูดกับสามี

"พวกเธอเป็นมนุษย์อะไรกัน ถึงเธอเองก็เถอะ เก่งกาจจนถึงกับคิดทฤษฎีควอนตัมขึ้นมาได้..... แต่ยอมให้ไอ้พวกกึ่งคนป่ามาเป็นนาย....."[41]

เบรคชท์เขียนละครเรื่องนี้จบเมื่อปี 1938 เหตุการณ์ที่ร้ายแรงกว่านั้นจะเกิดตามมา ภาพ "ค่ายนรก" ของเขายังไม่รุนแรงถึงขนาดการฆ่าหมู่ด้วยเตาแก๊ส และบทบาททางทหารของ "มหาอาณา

จักรที่สาม" ก็เป็นแต่เพียงการประลองฝีมือในศึกสเปน[42] แต่เขาก็ทำหน้าที่นักประพันธ์ที่กล้าเตือนสติบุคคลร่วมสมัยของเขาได้อย่างดี ละครเรื่องนี้มิใช่ว่าจะอยู่ได้ด้วยเนื้อหาเท่านั้น แต่เบรคชท์ใช้ความสามารถในการประพันธ์ที่จะโน้มน้าวผู้อ่านและผู้ชมได้อย่างดี เรื่อง **Furcht und Elend des dritten Reiches** เป็นละครที่ยังมีผู้นิยมนำออกแสดงอยู่จนกระทั่งทุกวันนี้

ปืนของนางคาร์ (Die Gewehre der Frau Carrar)

สงครามกลางเมืองในสเปนเป็นสิ่งที่ศิลปินและนักประพันธ์เป็นจำนวนไม่น้อยให้ความสนใจเป็นพิเศษ ในสายตาของนักคิดตะวันตก ศึกสเปนมิใช่เป็นสงครามกลางเมืองธรรมดา แต่เป็นการต่อสู้ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของอุดมการณ์ เป็นประหนึ่งธรรมาธรรมะสงคราม ที่สามารถจูงใจให้ศิลปินบางคนกล้าเอาชีวิตเข้าไปเสี่ยงด้วย เป็นที่ทราบกันดีว่า นักประพันธ์ตะวันตกผู้ยิ่งใหญ่บางคน เช่น นักประพันธ์ฝรั่งเศส André Malraux และนักประพันธ์อเมริกัน Ernest Hemingway ตัดสินใจจับอาวุธเข้าไปร่วมรบกับฝ่ายรีปับลิกัน เพื่อนสนิทและคนรักของเบรคชท์เอง คือ Ruth Berlau ก็ฝืนคำแนะนำของเขาและเดินทางไปสเปนเพื่อจะร่วมรบเช่นกัน สำหรับเบรคชท์เองนั้น เขาไม่คิดว่าบทบาทของเขาคือการที่จะต้องจับอาวุธเข้าต่อสู้กับฝ่ายตรงข้าม ความสามารถของเขาอยู่ที่การต่อสู้ด้วยถ้อยคำและความคิด[43] ถ้าในละครของเขามีเรื่องของวีรกรรมหรือวีรบุรุษหรือวีรสตรีอยู่บ้าง ก็มิได้หมายความว่าผู้ประพันธ์จะต้องดำเนินชีวิตแบบเดียวกับตัวละครของเขา เมื่อละครเรื่อง **ปืนของนางคาร์** ได้รับการนำออกแสดงเป็นครั้งแรกที่กรุงปารีส เมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 1937 "สมาคมนักเขียนเยอรมัน" (Schutzverband Deutscher Schriftsteller) ก็ได้ออกประกาศว่า "วรรณกรรมเรื่องใหม่ของเบรคชท์นี้ขออุทิศให้แก่การต่อสู้เพื่อเสรีภาพอันยิ่งใหญ่ของประชาชนชาวสเปน"[44]

แม้ว่าเบรคชท์จะอ้างว่าเขาได้ความคิดในการเขียนละครเรื่องนี้มาจากละครเรื่อง **Riders to the Sea** ของนักเขียนชาวไอริช J.M.Synge แต่เขาก็ได้ดัดแปลงต้นเรื่องเดิมไปมาก โดยที่ **ปืนของนางคาร์** มีลักษณะเป็น "ละครการเมือง" อย่างเต็มรูป ซึ่งต่างจากต้นเรื่องเดิมที่เป็นเรื่องของการที่แม่ต้องสูญเสียลูกชายไปทีละคน ด้วยเหตุผลทางธรรมชาติที่ไม่เกี่ยวกับการเมืองใด ๆ[45] เบรคชท์กำหนดให้เรื่องเกิดขึ้นในสเปนในช่วงเดือนเมษายน 1937 ในระหว่างสงครามการเมือง นาง Carrar เป็นหญิงหม้ายที่ได้สูญเสียสามีไปในการกบฏเมื่อสองปีก่อน ซึ่งในครั้งนั้นเธอก็สนับสนุนสามีเต็มที่ จากบทเรียนดังกล่าว เธอจึงพยายามที่จะปกป้องมิให้ลูกชายทั้งสองคนของเธอเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับสงครามกลางเมือง ทั้ง ๆ ที่เธอก็เกลียดฝ่าย "นายพล" ในขณะที่ลูกชายคนโตของเธอ คือ Juan ออกไปหาปลา ลูกชายคนเล็กชื่อ José ก็จำใจเฝ้าบ้านอยู่กับแม่ด้วยความกระสับกระส่าย เพราะเขาต้องการจะออกไปใช้ชีวิตแบบลูกผู้ชายด้วยการรบ นาง Carrar ต่อต้านการเสียเลือดเนื้อในทุกรูปแบบ และก็ได้นำเอาอาวุธปืนของสามีไปซ่อนไว้ น้องชายของเธอซึ่งมีอาชีพเป็นกรรมกรชื่อ Pedro Jaquéras แวะมาหาเธอเพื่อที่จะขออาวุธไปต่อสู้พวก "นายพล" แต่เธอไม่ยอมให้ เธอมิใช่คนเดียวที่ต่อต้านสงคราม พระประจำหมู่บ้าน คือ Padre Francisco ก็คิดเช่นเดียวกัน ในขณะที่นาง Carrar ออกไปนอกบ้านชั่วครู่เพื่อไปตามลูกชายคนโต หลานชายกับน้าชายก็ช่วยกันหาอาวุธที่นาง

ซ่อนไว้ออกมาจนได้ นาง Carrar โกรธมาก เธอกับน้องชายพูดจาตอบโต้กันอย่างเผ็ดร้อน เมื่อเธอมองออกไปที่ทะเลอีกครั้งหนึ่ง แสงไฟจากเรือหาปลาของ Juan ลูกชายคนโตก็หายไป นางสงสัยว่าลูกชายอาจจะหนีไปเข้าข้างตรงข้ามและก็สาปแช่งลูกชายอย่างรุนแรง *ความปรากฏว่าเขาได้ถูกพวก* ฟาซิสต์ฆ่าตายเสียแล้ว ในตอนจบเรื่องเพื่อนชาวประมงนำศพ Juan เข้ามาในบ้านและเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้ฟัง นาง Carrar ไม่สามารถที่จะทำตัวเป็นผู้รักสงบอีกต่อไป เธอนำปืนออกมาแจกจ่าย เรื่องจบลงด้วยการที่เธอยอมให้ลูกชายคนเล็กออกศึกและตัวเธอเองก็ขอไปสงครามด้วย

ในด้านของความคิดทางการเมือง ละครเรื่องนี้ตั้งประเด็นที่สำคัญไว้ในเรื่องของการรักสงบ การไม่ฝักใฝ่ฝ่ายใด และการรักษาความเป็นกลาง แต่ถ้าจะพิจารณาดูให้ถ่องแท้แล้วจะเห็นได้ว่านาง Carrar ไม่อยู่ในฐานะที่จะวางใจและวางตัวเป็นกลางได้อย่างเต็มที่ เพราะสามีของเธอก็ต้องเสียชีวิตไปในการต่อต้านฝ่ายฟาซิสต์ และใจเธอก็เกลียดชังพวก "นายพล" ฟาซิสต์เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว แต่ "ความรักของแม่" เป็นสิ่งที่แรงกว่าสิ่งอื่น เธอรู้ดีว่าใจเธอสวามิภักดิ์ต่อฝ่ายใดในสงครามกลางเมืองครั้งนี้ แต่ความอยู่รอดของครอบครัวเป็นเรื่องใหญ่ เธอไม่ต้องการให้ลูกเธอไปตาย เธอพูดไว้อย่างชัดแจ้งว่า

"ฉันไม่ต้องการให้ลูกฉันไปเป็นทหาร มันไม่ใช่สัตว์สำหรับฆ่ากินเนื้อ"[46]

และด้วยการที่เธอคิดเข้าข้างตัวเองอยู่ตลอดเวลา เธอก็ถึงกับเชื่อว่าการวางตัวเป็นกลางนั้นเป็นทางรอดทางหนึ่ง สำหรับพระผู้สนับสนุนความคิดของนาง Carrar นั้น ก็ยึดถือคำสอนทางศาสนาอย่างตรงไปตรงมา Padre Francisco กล่าวว่า

"ฉันยึดคำสอนของพระศาสดาที่ว่า เจ้าจะต้องไม่ฆ่าสัตว์ตัดชีวิต"[47]

เบรคชท์เองดูจะไม่วางตัวเป็นกลางนัก และก็เขียนบทไปในทางที่ให้เห็นว่าธรรมะแบบนี้เป็นสิ่งที่ไร้เหตุผล ในยามที่คนชั่วกำลังมีอำนาจ ถึงจะมองในทางโลกที่เกี่ยวกับเรื่องของการรู้รักษาตัวรอด เบรคชท์ก็ยังพยายามจะชี้ให้เห็นว่าผู้ที่มิได้ลุกขึ้นต่อต้านทรราชก็ใช่ว่าจะปลอดภัยไปเสียหมด บทสนทนาระหว่างกรรมกร Pedro กับพระ Padre Francisco เป็นตอนที่น่าสนใจมากตอนหนึ่งในละครเรื่องนี้

"กรรมกร	แม่คาร์ร์กับลูกชายของเธอไม่ได้ลุกขึ้นต่อต้านนายพลฟรังโก หมายความว่าแม่คาร์ร์กับลูกชายของเธอปลอดภัยกระนั้นหรือ"
พระ	ว่ากันด้วยเหตุผลของปุถุชนธรรมดา.....
กรรมกร	จริงหรือ ว่ากันด้วยเหตุผลของปุถุชนธรรมดา
พระ	(พูดอย่างมีอารมณ์) เธอไม่ได้ต้องการจะให้ฉันรับประกันอะไรมิใช่หรือ
กรรมกร	เปล่าหรอก คุณพ่อควรจะพูดสิ่งที่คุณพ่อคิดจริง ๆ ออกมาเท่านั้นแหละ แม่คาร์ร์กับลูกชายปลอดภัยจริงหรือ

(พระไม่ตอบ)

กรรมกร ผมคิดว่าเราเข้าใจคำตอบของคุณพ่อดี คุณพ่อเป็นคนตรงดี"[48]

ละครเรื่องนี้เขียนด้วยวัตถุประสงค์ทางการเมือง และก็มีลักษณะที่ต้องการจะสั่งสอนและต้องการจะโน้มน้าวจิตใจคน เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า เบรคชท์ได้รับการขอร้องให้แต่งละครเรื่องนี้ขึ้นมา[49] เพื่อสนับสนุนการเรียกร้องให้ฝ่ายพันธมิตรเข้าช่วยเหลือฝ่ายรีปับลิกันในสเปน คำพูดของตัวละครจึงดูจะกินความหมายที่กว้างออกไปกว่าบริบทของวรรณกรรมมาก ยกตัวอย่างเช่น ในตอนที่ Pedro กล่าวประณามความเป็นกลางของพี่สาวของเขา

"เธอก็พูดอยู่แล้วว่า เธอไม่ได้เข้าข้างพวกนายพล แต่นั่นมันก็เป็นสิ่งที่ไม่จริง ไม่ว่าเธอจะรู้หรือไม่ก็ตาม ในเมื่อเธอไม่ช่วยพวกเราต่อต้านพวกเขา เธอก็เป็นฝ่ายเขาอยู่ดี เธอวางตัวเป็นกลางไม่ได้หรอก เทเรซา"[50]

ในแง่ของเด็กหนุ่มเช่น **Juan** และ **José** การที่เขาต้องฟังคำสั่งแม่และจำใจต้องทำตัวเป็น "ผู้รักสันติ" ในยามที่บ้านเมืองกำลังจะพินาศลงนั้น ก็เป็นสิ่งที่ทำลายจิตใจเด็กหนุ่มอยู่อย่างเห็นได้ชัด **José** เอ่ยถึงเพื่อนๆ ของเขาที่ได้ออกไปรบด้วยความประทับใจ เขาพูดถึงความตายของเพื่อนราวกับว่าเป็นสิ่งที่เป็นธรรมดาสามัญ เขาพูดถึงเพื่อนเขาคนหนึ่งชื่อ **Andrea** "ซึ่งอายุอ่อนกว่าฉันปีหนึ่ง ก็ไปตายในสงครามแล้ว" ความรู้สึกของเขาในตอนนี้ก็คือ "ฉันจะยอมให้คนทั้งหมู่บ้านเขาหัวเราะเยาะฉันไม่ได้"[51] แต่เหตุผลที่มาจากน้องชายหรือเหตุผลที่มาจากลูกชายคนเล็กไม่สามารถที่จะทำให้นาง **Carrar** เปลี่ยนใจได้ แรงกระทบที่มาจากการชี้ชวนและการชักชวนไม่มีผลอันใดต่อเธอ ในตอนหนึ่งของเรื่องที่มีลักษณะเป็นละครชวนหัว นาง **Carrar** ใช้กำลังขัดขืนไม่ให้ลูกชายหนีตามน้าชายไป เธอเสแสร้งทำเป็นว่าลูกชายทำร้ายเธอถึงขาแพลง ซึ่งละครชวนหัวฉากนี้ของเธอก็ได้ผลที่ทำให้ทั้งลูกชายและน้องชายไม่ผละหนีเธอไป[52] เธอพร้อมที่จะใช้ลูกไม้ตื้นๆ ที่เอาชนะลูกชายเธอ ตัวอย่างของครอบครัวเพื่อนบ้าน ตัวอย่างของแม่เช่นนาง **Perez** ซึ่งยอมเสียลูกไปในสงคราม ก็ไม่มีผลอันใดต่อเธอ เป็นอันว่าสิ่งที่จะทำให้เธอเปลี่ยนใจได้จะต้องเป็นสิ่งที่รุนแรงมาก นั่นคือ การที่ลูกชายคนโตของเธอถูกพวกฟาซิสต์ฆ่าตาย ในแง่ของละคร เบรคชท์ใช้วิธีการที่เป็นรูปธรรมมาสนับสนุนการเปลี่ยนใจของนาง **Carrar** ลูกชายคนโต **Juan** กลับมาเป็นศพที่เธอเห็นได้ด้วยตา จะไม่ให้เธอหวั่นไหวต่อไปได้อีกอย่างไร ยิ่งไปกว่านั้น เขาตายด้วยน้ำมือของพวก "นายพล" ซึ่งก็เท่ากับเป็นการหักหลังกันอย่างชัดๆ เพราะแม่ **Carrar** ผู้นี้เองที่เคยเชื่อว่า "แต่ในเมื่อฉันอยู่เฉยๆ ....พวกเขา (นายพล) ก็คงจะไม่มาแตะต้องพวกเรา นั่นเป็นการคิดอย่างง่ายๆ"[53] มาบัดนี้เธอได้สำนึกแล้วว่าคนที่อยู่เฉยๆ ไม่เข้าข้างใครก็เป็นอันตรายได้เช่นกัน ปฏิกิริยาของเธอจึงรุนแรงมาก

"..... ไอ้พวกนั้นมันไม่ใช่คน มันคือขี้เรือนกุฏฐัง เราต้องเผามันเสียให้สิ้นซากเช่นเดียวกับขี้เรือน"[54]

เป็นอันว่ามนุษย์เปลี่ยนได้ และก็เปลี่ยนเพราะมีแรงกระทบมาจากภายนอก แต่แรงกระทบดังกล่าวเกี่ยวพันกับเรื่องของจิตใจ นาง **Carrar** เปลี่ยนสองครั้ง ครั้งหนึ่งเธอสนับสนุนสามีให้ถือปืนออก

ไปต่อสู้กับฝ่ายฟาซิสต์ แต่เมื่อเขาเพลียงพล้ำถึงตาย เธอก็ "เปลี่ยน" ไปอย่างรุนแรง "ปืนของนางคารา-ร์" ถูกเก็บซ่อนไว้ โดยที่เธอนึกว่าจะไม่มีวันที่จะต้องนำอาวุธนั้นออกมาใช้อีก การเปลี่ยนครั้งแรกเป็นการเปลี่ยนจากสภาวะสงครามมาสู่สภาวะสันติ เราทราบว่าสามีของเธอตายไปแล้ว 2 ปีก่อน ในการเปลี่ยนแปลงครั้งแรก เธอคงจะได้มีเวลาใคร่ครวญไตร่ตรอง และเธอก็พยายามที่จะชี้แจงวิถีชีวิตของเธอด้วยวิธีการของเหตุผลอยู่ตลอดเวลา การเปลี่ยนแปลงครั้งที่สองเป็นการเปลี่ยนแปลงจากสภาวะสันติกลับไปสู่สภาวะสงคราม เป็นการเปลี่ยนแปลงที่ฉับไวใช้เวลาเพียงไม่กี่นาที และก็เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เราเห็นได้เป็นรูปธรรม นาง Carrar เปิดกรุเอา "ปืนของนางคาร์" ออกมาใช้อีกคำรบหนึ่ง และในครั้งนี้เธอแสดงบทผู้นำทัพด้วยตัวเองเสียด้วย ถ้าเทียบกับนาง Wlassowa ในเรื่อง **แม่** แล้ว นาง Carrar ดูจะเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรงและรวดเร็วกว่า

ปืนของนางคาร์ เป็นละครองก์เดียว ตามต้นแบบของ Synge[55] ดำเนินเรื่องอย่างกระฉับกระเฉง โดยใช้เวลาแสดงเพียงประมาณ 45 นาที เบรคชท์แต่งเรื่องตามกวีศาสตร์โบราณของอริสโต-เติล คือ รักษาเอกภาพของเรื่อง สถานที่และเวลา ทำให้การแสดงเข้มข้นถึงใจผู้ดูผู้ชม แม้ว่าเบรคชท์จะใช้เทคนิคของละครแบบ "เอพิค" อยู่ประปราย เช่น การใช้เสียงพูดที่มาจากวิทยุ หรือฉากชวนหัวที่นาง Carrar ทำเป็นขาแพลงและก็ถูกจับได้ว่าแสร้งทำ แต่ละครเรื่องนี้ก็มุ่งกระตุ้นอารมณ์ตามแบบแผนของอริสโตเติล ซึ่งเบรคชท์เองพยายามจะเลี่ยงอยู่เสมอในละครเรื่องอื่น เขาเองก็ยอมรับว่า

"ละครสั้นเรื่องนี้เขียนขึ้นในช่วงต้นของสงครามกลางเมืองสเปนสำหรับกลุ่มนักแสดงชาวเยอรมันในกรุงปารีส มันเป็นละครตามนาฏศาสตร์ของอริสโตเติล"[56]

เป็นอันว่าถ้าต้องการใช้ละครเพื่อเผยแพร่ความคิดทางการเมืองโดยหวังผลอย่างรวดเร็วแล้วละก็จะต้องหันกลับไปหาวิธีการแบบเร้าอารมณ์ และหยุดการสร้างละครที่ส่งเสริมสติปัญญาความคิด ซึ่งเบรคชท์เองเป็นเจ้าตำรับกระนั้นหรือ เบรคชท์เองก็สำนึกในข้อขัดแย้งนี้ดี แต่เราอาจจะต้องเห็นใจเขา ในแง่ที่ว่านักประพันธ์ที่ต้องการจะให้งานของเขามีผลกระทบในทางการเมือง ก็จำเป็นจะต้องใช้วิธีการที่เขาเห็นว่าได้ผลดีที่สุดและรวดเร็วที่สุด เขาอยู่ในยุโรปในยุคมืด เขาจะมาผูกติดกับทฤษฎีเดียวไม่ได้ แม้ว่าเขาจะเป็นผู้คิดทฤษฎีนั้นขึ้นมาเอง สิ่งที่น่าประหลาดก็คือ ละครเรื่องนี้เป็นที่นิยมกันมากในวงการละครตะวันตกนับตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองมาจนกระทั่งทุกวันนี้ มีผู้ได้เก็บสถิติเกี่ยวกับการแสดงไว้ว่าจนถึงปี 1970 ได้มีการแสดงละครเรื่องนี้มาแล้วถึง 366 ครั้ง[57] ความนิยมละครเรื่องนี้อยู่ในระดับที่ใกล้เคียงกับ **อุปรากรของยาจก** ทีเดียว เป็นไปได้หรือไม่ว่า เบรคชท์เขียนละครที่จับใจคนดูได้ดี ในเมื่อเขาเลิกพะวงต่อเรื่องทฤษฎีการละคร ความนิยมชมชอบของผู้ดูเป็นเครื่องวัดคุณภาพของละครได้สักเพียงใดยังเป็นปัญหาที่เราจะต้องถกเถียงกันต่อไป ผู้เขียนเองมีความคิดโน้มเอียงไปด้วยว่า **ปืนของนางคาร์** เป็นงานของนักประพันธ์เอกของตะวันตกในศตวรรษที่ 20 ที่บังเอิญมีบทบาทในการต่อต้านทรราช เราจะต้องไม่ลืมว่า ละครเรื่องนี้อุบัติขึ้นในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกับจิตรกรรมบันลือโลกชื่อ "Guernica" ของ Pablo Picasso[58] สถานะของจิตรกรรมชิ้นนี้ในงานจิตรกรรมทั้งหมดของ Picasso ก็คงจะมีอะไรที่พ้องกับสถานะของ **ปืนของนางคาร์** ในบรรดาวรรณกรรมละครของเบรคชท์ เราจะเอามาตรการของ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" มาใช้ในที่นี้ไม่ได้

เชิงอรรถ
บทที่ 4

(1) Klaus Völker : **Brecht Chronicle,** translated by Fred Wieck, New York : The Seabury Press, 1975, p. 80

(2) Ibid., p. 80

(3) Klaus Völker : **Bertolt Brecht—Eine Biographie,** München : Hanser, 1976, p. 250

(4) ดู Ronald Gray, op. cit., p. 94 และ Keith Dickson: **Towards Utopia—A Study of Brecht,** Oxford, 1978, p. 171

(5) ดู Jan Knopf : **Brecht-Handbuch,** Stuttgart : Metzler, 1980, p. 128

(6) Stücke, p. 413/1

(7) Keith Dickson, op. cit., p. 169—170

(8) Keith Dickson, op. cit., p. 171. Dickson ยืนยันว่าเบรคชท์พร้อมที่จะแก้ไขเรื่อง บิน ข้ามสมุทร เสียใหม่ ให้ถูกต้องตามความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ แต่เขาไม่ยอมแก้ คนหัวกลม กับคนหัวแหลม

(9) เจตนา นาควัชระ **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี** (อ้างแล้ว) บทที่ 5

(10) Stücke, p. 411/2

(11) Stücke, p. 404/1—2

(12) Stücke, p. 401/1—2

(13) Stücke, p. 413

(14) อ้างตาม Jan Knopf, op. cit., p. 135/2

(15) Jan Knopf, op. cit., p. 144/1

(16) Stücke, p. 418/1

(17) Stücke, p. 418/2

(18) Stücke, p. 425/1

(19) Stücke, p. 421/1—2 ต้นฉบับภาษาเยอรมันใช้คำว่า "Viele Dinge sind in einem Ding."

(20) Stücke, p. 425/1 "... seinen Untergang/Macht er zur Schande."

(21) Stücke, p. 424/1

(22) Stücke, p. 419/2

(23) Stücke, p. 425/2

(24) **Brechts Modell der Lehrstücke,** p. 202–204

(25) Stücke, p. 425/1–2

(26) Stücke, p. 422/1 ต้นฉบับภาษาเยอรมันมีความว่า
"Schlimmer als eine verlorene Schlacht
ist ein Vorstoβ ins Leere."

(27) Jan Knopf, op, cit., p. 144/1

(28) Ronald Gray, op. cit., p. 95

(29) Stücke, p. 455/2

(30) Stücke, p. 456/1

(31) Stücke, p. 457/1

(32) Stücke, p. 449/1

(33) Stücke, p. 446/2

(34) Stücke, p. 447/1

(35) Stücke, p. 464/2

(36) Stücke. p. 466/2

(37) Keith Dickson, op. cit., p. 182

(38) Stücke, p. 450/1

(39) Stücke, p. 450/2

(40) Stücke, p. 452/1

(41) Stücke, p. 451/2

(42) Stücke, p. 469/2–470/1

(43) Klaus Völker, op. cit., p. 260 ผู้เขียนมีความรู้สึกว่า Völker ออกจะรุนแรงต่อเบรคชท์มากไปสักหน่อยเกี่ยวกับการที่เขาไม่กล้าออกไปสงคราม เราอาจจะต้องมองเบรคชท์ เช่นเดียวกับที่เรามองกาลิเลโอในละครเอกของเขา คือนักคิดผู้ยิ่งใหญ่เลือกที่จะถนอมตัวไว้สำหรับมื้อหน้า !

(44) Jan Knopf, op. cit., p. 156/1

(45) Jan Knopf, op. cit., p. 152/2–153/1

(46) Stücke, p. 486/2

(47) Stücke, p. 483/1

(48) Stücke, p. 485/1

(49) Jan Knopf, op. cit., p. 150/2

(50) Stücke, p. 487/2

(51) Stücke, p. 487/2

(52) Stücke, p. 488/1

(53) Stücke, p. 486/1

(54) Stücke, p. 439/2

(55) Jan Knopf, op. cit., p. 153/1

(56) Brecht : **Schriften zum Theater** IV p. 126

(57) Jan Knopf, op. cit., p. 155/2

(58) จิตรกรรมชิ้นนี้บรรยายถึงความหายนะของเมือง Guernica ในระหว่างสงครามกลางเมืองสเปน สหรัฐอเมริกาเพิ่งจะคืนศิลปกรรมชิ้นนี้ให้แก่ชาวสเปน เมื่อเดือนกันยายน 2524 นี่เอง

บทที่ 5
ไม่มีที่สำหรับวีรชน

(1939 – 1944)

ในฉากที่ 13 ของละครเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** อันเป็นตอนที่กาลิเลโอกลับจากสำนักวาติกันมายังสถานทูตฟลอเร็นซ์ในกรุงโรม ซึ่งเป็นที่ที่ศิษย์ของเขาชุมนุมรอฟังข่าวอยู่ว่า เขาจะยอมพ่ายแพ้ต่อศาสนจักรหรือไม่ ในเรื่องที่เกี่ยวกับข้อพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์ว่า โลกหมุนรอบดวงอาทิตย์ มิใช่ดวงอาทิตย์หมุนรอบโลกดังที่เชื่อกันมาแต่โบราณ เมื่อความปรากฏว่า กาลิเลโอยอมถอนคำพูด ศิษย์ของเขาผิดหวังอย่างรุนแรง ศิกษ์รักของเขาชื่อ อันเดรอา ซาร์ติ ถึงกับกล่าวออกมาด้วยความขมขื่นว่า

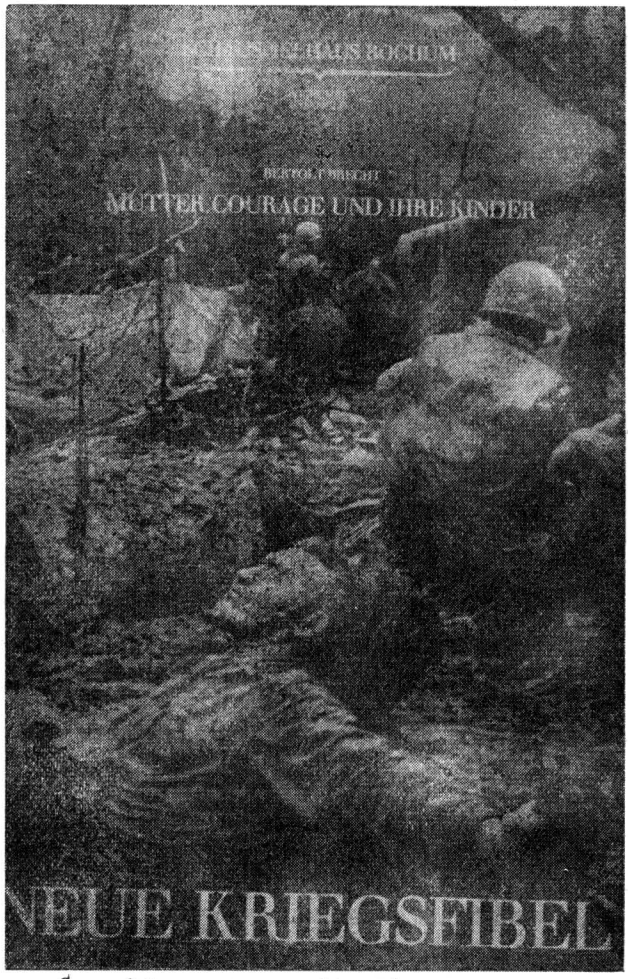
"บ้านเมืองนั้นอับจน ถ้าขาดวีรบุรุษ"

แต่กาลิเลโอก็พูดตอบลูกศิษย์ของเขาไปว่า

"ไม่ใช่หรอก บ้านเมืองนั้นอับจน ถ้าจำเป็นต้องมีวีรบุรุษ"[1]

คำพูดของกาลิเลโอ เป็นคำพูดที่มีลักษณะเสียดสีสังคมมนุษย์ และก็แสดงความปวดร้าวออกมาให้เห็นได้ชัด ในโลกที่อธรรมครองความเป็นเจ้าอยู่ ผู้ที่ทำตัวเป็นวีรชนก็ต้องตายเปล่า ความขลาดของกาลิเลโออาจจะมีผลในทางบวกตรงที่ว่าเขารอดตายมาได้และได้ใช้ช่วงเวลาบั้นปลายชีวิตเขียนงานอันสำคัญจนสำเร็จลุล่วงไปได้ อันจะยังประโยชน์ให้แก่มนุษยชาติในภายหลัง เบรคชท์ดูออกจะไม่ต้องการที่จะสร้างตัวเอกของละครของเขาขึ้นมาที่จะต้องจบชีวิตลงแบบ "นักบุญโยอันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์" ดังที่เราได้เห็นมาแล้ว เรื่องของความจัดเจนในทางโลก เรื่องของการรู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี จึงกลายเป็นพฤติกรรมหลักของตัวละครเอกในวรรณกรรมละครหลายเรื่องของเบรคชท์ ในช่วงนี้ ในเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** ก็เช่นกัน ตัวเอกของเรื่องจำเป็นต้องหากินกับสงคราม และก็พยายามพร่ำสอนลูกของเธอให้รู้จักเอาตัวรอด แต่ก็ไม่มีลูกคนใดที่ไปรอด แม่คูราชไม่พร้อมที่จะแสดงบทบาทของวีรสตรีไม่ว่าในกรณีใด ๆ และเธอก็ต้องสูญเสียลูกชายคนหนึ่งไปเพราะความงกเงินของเธอเอง วีรกรรมน้อย ๆ ที่อุบัติขึ้นในเรื่องนี้ก็เป็นวีรกรรมของคนพิการ คัทรีน ลูกสาวใบ้ของแม่คูราชพร้อมที่จะเสี่ยงตายเพื่อช่วยให้คนเป็นจำนวนมากรอดจากการถูกลอบโจมตี แต่คนดี ๆ ที่อาการครบทั้งสามสิบสอง ก็ไม่เห็นมีใครพร้อมที่จะสร้างวีรกรรม ยิ่งถ้าเป็นเรื่องของทหารอาชีพด้วยแล้ว เบรคชท์ยิ่งไม่ถือว่าผลสำเร็จในสงครามเป็นวีรกรรม ในเรื่อง **กลีของลูคุลลุส** ตัวเอกของเรื่องซึ่งเป็นแม่ทัพที่เลื่องชื่อต้องรับโทษในปรโลก เพราะเมื่อได้พิจารณาโดยถี่ถ้วนแล้ว ผลงานของเขาที่เป็นประโยชน์มีอยู่ประการเดียว คือ การเอาต้นเชอรี่จากเอเชียมาปลูกในยุโรป นั่นเป็นสาส์นจากละครต่อต้านสงครามที่ค่อนข้างจะรุนแรงทีเดียว ในเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** "ความดี" ของเชน–เท

ก็ทำให้เธอเกือบจะต้องพินาศไปแล้ว "วีรกรรม" ของเธอในรูปของการแผ่เมตตาและเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ให้แก่มนุษย์ทุกผู้ทุกนามทำให้เธอเกือบจะเอาตัวไม่รอด จนในที่สุดเธอก็ต้องปลอมตัวเป็นลูกพี่ลูกน้องของเธอ คือ ชุย–ทาเพื่อเข้ามาแก้สถานการณ์ โดยที่ชุย–ทา ไม่ใจอ่อนปรานีใครง่าย ๆ แบบเซน–เท และแม้แต่เทพเจ้าเองก็ยอมรับว่าเธอควรจะมีคนอย่าง ชุย–ทา ไว้เคียงข้างเป็นครั้งคราว เป็นอันว่าเมืองเสฉวนไม่มีที่สำหรับวีรสตรีเต็มรูปอีกเช่นกัน ในเรื่อง **เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา** "เจ้านาย" นั้น "เกือบจะเป็นคน"[2] กับเขาได้เมื่อตกอยู่ในอำนาจของเมรัย พอสร่างเมาเมื่อไร ก็กลายเป็นคนหน้าเลือดเห็นแก่ตัว วีรกรรมแห่งน้ำเมา ก็คือ วีรกรรมอันจอมปลอมที่เป็นไปได้เพียงครู่ยาม ซึ่งในที่สุดบ่าวมัตติก็สำนึกได้ว่า คนอย่างนายเขาไม่มีวันที่จะกลายเป็นคนดีขึ้นมาเองได้ และก็ผละหนีไปเพื่อที่จะไปสร้างโลกใหม่ที่บ่าวจะกลับกลายเป็นนายกับเขาได้บ้าง สำหรับเรื่อง **ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ของอาร์ทูโร อูอิ** นั้น เบรคซท์ก็จงใจจะสร้างเรื่องที่เป็นอุทาหรณ์[3] โดยเทียบเคียงเรื่องของแก๊งโจรในนครชิคาโก กับอาชญากรทางการเมืองที่เป็นผู้ก่อให้เกิดอาชญากรรมทางการเมือง ซึ่งเราก็ทราบดีว่าเขาหมายถึง ฮิตเลอร์ และอาชญากรรมทางการเมืองที่พวกฟาซิสต์เยอรมันได้ก่อขึ้นในทำนองเดียวกัน **ชไวค์ในสงครามโลกครั้งที่สอง** ก็อาจจะเป็นเรื่องที่เราเรียกเป็นแบบไทยได้ว่าเป็นเรื่องของ "ศรีธนญชัยแห่งยุโรปตะวันออก" ซึ่งอาจจะมีบทบาทที่ฉวัดเฉวียนน้อยกว่าศรีธนญชัยของไทย แต่ก็รักษาตัวรอดไปได้โดยไม่เพลี่ยงพล้ำ แต่ฉากที่ชไวค์พบกับฮิตเลอร์นั้นก็มิได้แสดงให้เห็นว่าเขาเป็นผู้พิชิตฮิตเลอร์ได้ในด้านใดเลย เพราะฮิตเลอร์หมดประตูสู้อยู่แล้วในทุกด้าน ก็เห็นจะมีแต่เรื่อง **ผืนของซิมอน มาชาร์ด** เท่านั้น ที่ตัวเอกของเรื่องมีบท



ภาพที่ 5 สูจิบัตรการแสดงละครเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** โดยคณะละครเมืองโบคุม เมื่อปี 1981 เป็นการแสดงที่เน้นการต่อต้านสงคราม แม้แต่สูจิบัตรเองก็เต็มไปด้วยภาพของความโหดเหี้ยมทารุณของสงคราม ประกอบด้วยกวีนิพนธ์ที่เน้นถึงความเลวร้ายของสงครามเช่นกัน

ที่ได้แสดง "วีรกรรม" อยู่บ้าง แต่เราก็คงจะต้องไม่ลืมว่า หนูน้อยซิมอนนั้นอายุเพียง 11 ปี และก็ทำอะไรไม่ได้สำเร็จมากนัก แต่ "วีรกรรม" น้อย ๆ ของเธออาจจะมีลักษณะที่เรียกว่า "absurd" น้อยกว่า คัทริน ผู้ไม่สมประกอบและโทษที่เธอได้รับก็ดูจะเบากว่าคัทรินมาก เพราะซิมอนเพียงแต่ถูกส่งไปสถานกักกันคนวิกลจริตเป็นอันว่า "วีรชน" คือ คนบ้ากระนั้นหรือ หมายความว่า โลกนี้ไม่มีที่สำหรับวีรชนกระนั้นหรือ

ชีวิตของกาลิเลโอ (Leben des Galilei)

ละครเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** เป็นผลงานของเบรคชท์ที่ก่อให้เกิดการถกเถียงกันในหมู่นักวิจารณ์มากที่สุดเรื่องหนึ่ง ทั้งนี้เพราะละครเรื่องนี้ตีความไปได้หลายนัย และก็เป็นเรื่องที่ชี้ประเด็นปัญหาที่มีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับโลกปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของผลกระทบของวิทยาศาสตร์ที่มีต่อชีวิตมนุษย์ และความอยู่รอดของมนุษยชาติ เบรคชท์เขียนเรื่องนี้ในช่วงปี 1938/39 ในขณะที่ลี้ภัยอยู่ในประเทศเดนมาร์ก และ "กาลิเลโอ" ฉบับนี้เป็นที่รู้จักกันว่าเป็น **ฉบับที่ 1** ซึ่งได้มีผู้นำออกแสดงที่เมือง Zürich ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ เมื่อปี 1943 เมื่อเบรคชท์ลี้ภัยไปอยู่ในสหรัฐอเมริกา เขาได้พบกับนักแสดงชาวอังกฤษผู้ยิ่งใหญ่ คือ Charles Laughton และเขากับ Laughton ก็ได้ช่วยกันเขียน "กาลิเลโอ" **ฉบับที่ 2** ขึ้นเป็นภาษาอังกฤษ และได้นำออกแสดงที่ Beverly Hills เมื่อปี 1947 โดย Laughton เป็นผู้แสดงนำ ฉบับที่ 2 นี้มีลักษณะแตกต่างออกไปจากฉบับที่ 1 อยู่มาก ดังที่จะได้อธิบายต่อไป ส่วน**ฉบับที่ 3** นั้น เป็นการนำเอาฉบับที่ 2 มาทำเป็นภาคภาษาเยอรมัน โดยที่มีการนำเอาฉาก 2 ฉากที่ถูกตัดออกไปในฉบับที่ 2 กลับเข้ามาผนวกใหม่ (คือฉากที่ 5 และฉากที่ 15 ในฉบับที่ 3) และมีการเปลี่ยนแปลงข้อความในฉากที่ 14 ไปบ้าง เพื่อเน้นความผิดพลาดของกาลิเลโอที่ได้ยอมสยบต่อศาสนจักร และยอมกลับคำ สำหรับฉบับที่ 3 นั้นเบรคชท์ลงมือฝึกซ้อมเองกับคณะ Berliner Ensemble แต่เพิ่งจะได้รับการนำออกแสดงหลังจากที่เบรคชท์ถึงแก่มรณกรรมไปแล้ว ฉบับที่ 3 นี้เป็นฉบับที่ได้มีการจัดพิมพ์เผยแพร่[4]

ข้อแตกต่างระหว่าง ฉบับที่ 1 และฉบับที่ 2/3 ก็คือว่า ในฉบับแรกนั้นเบรคชท์มองกาลิเลโอไปในทางบวกเสียเป็นส่วนใหญ่ โดยที่ชี้ให้เห็นว่าเขาเป็นนักปฏิรูปความคิดมนุษย์ และแม้แต่การยอมแพ้ต่อศาสนจักรก็เป็นกลยุทธแบบหนึ่งที่จะเอาตัวรอด เพื่อที่จะได้มีโอกาสค้นคว้าและสร้างงานที่เป็นประโยชน์ต่อมนุษยชาติต่อไป เบรคชท์มาตีบทของกาลิเลโอเสียใหม่ หลังจากที่ได้มีการทิ้งระเบิดปรมาณูลงที่เมืองฮิโรชิมา ในปี 1944 เขามองเห็นอันตรายอันใหญ่หลวงที่อาจจะเกิดขึ้นได้ ในเมื่อนักวิทยาศาสตร์ไม่รักษาจรรยาบรรณของตน และยอมตัวเป็นเครื่องมือของผู้มีอำนาจ และด้วยเหตุนี้เขาจึงกลับมาวิเคราะห์กาลิเลโอใหม่จากจุดยืนของศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นยุคที่ผลงานอุบาทว์ของนักวิทยาศาสตร์คือระเบิดมหาประลัยได้สร้างความพินาศอันใหญ่หลวงให้แก่มนุษย์ไปแล้ว เขาพยายามเขียน "กาลิเลโอ" ฉบับที่ 2/3 เสียใหม่โดยพยายามจะวาดภาพบิดาแห่งวิทยาศาสตร์ยุคใหม่ไปในทางลบ และพยายามจะให้น้ำหนักต่อเรื่องของการเมืองมากขึ้น นักวิจารณ์บางคนคิดว่าเบรคชท์ทำการครั้งหลังนี้ไม่สำเร็จ และผู้ชม หรือผู้อ่านก็ยังให้ความเห็นอกเห็นใจตัวกาลิเลโออยู่ดี เพราะ**ตัวบท**ของ

ละครนั้น ไม่ว่าตัวผู้แต่งจะแก้ใหม่อย่างไรก็ยังไม่สื่อความตามแบบที่เขาต้องการ ในเรื่องนี้ เบรคชท์กับผู้แสดงก็คิดไม่เหมือนกัน Charles Laughton เองก็ไม่ยอมที่จะตีบทตามที่เบรคชท์ต้องการ และก็แสดงไปในแบบที่ต้องการให้ผู้ชมให้ความเห็นใจกับกาลิเลโอ[5] และแม้เมื่อได้มีการนำละครเรื่องนี้ออกแสดงที่เบอร์ลินตะวันออก โดยคณะ Berliner Ensemble ตัวผู้แสดงนำ คือ Ernst Busch ซึ่งก็จัดได้ว่าเป็นมาร์กซิสต์อย่างเต็มตัว ก็ไม่ยอมที่จะตีบทไปในเชิงให้มีการประณามกาลิเลโอ[6] มีนักวิชาการได้ลงความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า "โดยที่ไม่รู้ตัว เบรคชท์ก็ได้สร้างตัวละครขึ้นมา ซึ่งตัวละครตัวนี้ได้ปลีกตัวออกมาเป็นอิสระจากจุดประสงค์ในเชิงอุดมการณ์ของผู้แต่งเสียแล้ว ทั้งลอตันและบุช หยั่งรู้แก่นอะไรบางอย่างที่ตัวผู้แต่งไม่ยอมรับ"[7] นั่นก็เป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า วัตถุประสงค์ของผู้แต่ง กับตัวงานที่เขาเขียนออกมาอาจจะไม่เป็นสมการต่อกันก็ได้[8]

ผู้ที่ได้ชมหรือได้อ่านละครเรื่องนี้มาคงจะต้องยอมรับว่า มโนภาพที่เราสร้างขึ้นมาเองบนรากฐานของความรู้ที่ได้จากการเรียนวิทยาศาสตร์ในโรงเรียน หรือจากการอ่านประวัติบุคคลสำคัญของโลกนั้นไม่ตรงกับภาพของกาลิเลโอที่เบรคชท์สร้างขึ้นมา พอเริ่มเรื่องเราก็ได้เห็นลักษณะที่เป็น "ชาวบ้าน" ของนักวิทยาศาสตร์ผู้ยิ่งใหญ่ผู้นี้ กาลิเลโอกำลังแสดงอากัปกิริยาที่สมบทบาทของชาวบ้านด้วยการล้างตัว และเช็ดเนื้อตัวอย่างลุกลี้ลุกลน และตั้งแต่เริ่มเรื่องอีกเช่นกันที่เราได้ทราบว่าเขาเป็นนักวิชาการไส้แห้งที่ไม่มีแม้แต่เงินจะจ่ายค่านมสดที่มีผู้นำมาส่งให้เป็นประจำทุกวัน เราอาจจะอดเห็นอกเห็นใจกาลิเลโอในตอนนี้ไม่ได้ว่า คนที่เป็นอัจฉริยะนั้นหาได้รับการตอบสนองอย่างสมค่าจากสังคมไม่ เงินค่าจ้างที่เขาได้รับจากมหาวิทยาลัย Padua ในฐานะอาจารย์สอนคณิตศาสตร์นั้นไม่พอจะยังชีพ เขาจึงต้องหารำไพ่ด้วยการสอนพิเศษ และในตอนหนึ่งเราก็จับได้ว่า เขาต้อง "กะล่อน" เพื่อที่จะช่วยมิให้ท้องหิว กาลิเลโอนำเอากล้องส่องทางไกลที่มีผู้ประดิษฐ์คิดขึ้นได้ในฮอลแลนด์มาดัดแปลงเสียใหม่ แล้วนำไปอวดอ้างต่อสภาสูงของสาธารณรัฐเวนิสว่าเป็นสิ่งที่เขาคิดค้นประดิษฐ์ขึ้นเอง และมีประโยชน์มหาศาลในทางปฏิบัติ เพราะจะเป็นเครื่องช่วยในการเดินเรือ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุทธนาวี โดยจะสามารถทำให้เห็นเรือข้าศึกได้ล่วงหน้าแต่ไกล ในที่สุดการหลอกลวงโลกเช่นนี้ก็ทำให้เขาได้รับผลตอบแทนในทางวัตถุ คือ ได้รับเงินเดือนขึ้นเท่าตัว

แต่สาธารณรัฐเวนิสก็ยังสนับสนุนเขาได้ไม่เท่าที่เขาต้องการ แม้ว่าเขาจะมีเสรีภาพในทางวิชาการเต็มที่ที่จะคิดค้นอะไรได้โดยไม่ต้องเกรงกลัวอิทธิพลของศาสนา ความจำเป็นในเรื่องของปากท้องบีบบังคับให้เขาต้องไปพึ่งบุญเจ้าผู้ครองนครฟลอเร็นซ์ซึ่งเป็นหนูน้อยอายุเพียง 9 ปี ทั้ง ๆ ที่เขาก็ทราบดีว่า ศาสนจักรมีอิทธิพลอยู่มากในฟลอเร็นซ์ งานค้นคว้าเกี่ยวกับดาราศาสตร์ของเขาไม่ได้รับความสนใจจากนักปราชญ์ที่นั่น และเขาก็ต้องเกิดความขัดแย้งกับพวกพระ ในเมื่อผลการค้นคว้าของเขาในเรื่องที่เกี่ยวกับโลกและจักรวาลขัดกับพระคัมภีร์ แม้ว่านักดาราศาสตร์ประจำสำนักวาติกันจะยอมรับว่า การค้นพบของเขาถูกต้องตามความเป็นจริง แต่สันตะปาปาซึ่งเป็นนักวิทยาศาสตร์เหมือนกัน ก็ถูกบีบบังคับจากสถาบัน "Inquisition" ที่ทรงอำนาจให้ถือว่า นโยบายอยู่เหนือเหตุผล ประเด็นที่ว่า โลกหมุนรอบดวงอาทิตย์ มิใช่ดวงอาทิตย์หมุนรอบโลกดังที่เคยเชื่อกันมา มิใช่เป็นประเด็นปัญหาทางวิทยาศาสตร์เสียแล้ว แต่ได้กลายไปเป็นปัญหาทางเทววิทยา และยิ่งไปกว่านั้นได้กลาย

เป็นปัญหาทางการเมืองไปด้วย เพราะถ้าผู้คนเชื่อตามสิ่งที่กาลิเลโอค้นพบ อำนาจของศาสนจักรก็จะต้องสั่นคลอนไปด้วย กาลิเลโอจึงถูกเรียกตัวไปสอบสวน และถูกบังคับให้ถอนคำพูด พวกศิษย์ทั้งหลายของกาลิเลโอก็คาดหวังว่า ปรมาจารย์ของตนจะไม่ยอมสยบต่อศาสนจักร เพราะถ้าทำเช่นนั้นก็เท่ากับว่าเป็นการทำลายศาสตร์ของตน ส่วนลูกสาวของกาลิเลโอนั้นคิดตรงกันข้าม คือ ต้องการให้พ่อรอดตายมากกว่าที่จะกลายเป็นวีรบุรุษที่ต้องสร้างวีรกรรมด้วยชีวิต เมื่อกาลิเลโอยอมแพ้ต่อ Inquisition ลูกศิษย์ทั้งหลายก็ผิดหวัง และผละหนีเขาไปสิ้น

เราเห็นภาพของกาลิเลโอตอนแก่ที่ถูกกักบริเวณ ใช้ชีวิตด้วยการเขียนงานวิชาการต่อไป โดยที่พวกพระไม่ขัดขวาง แต่เพียงขอเอาสิ่งที่เขาเขียนขึ้นแล้วไปเก็บไว้เท่านั้น เพื่อเป็นการป้องกันมิให้มีการเผยแพร่ แต่ความ"กะล่อน"ของกาลิเลโอก็เป็นผลดีต่อโลกในอนาคต เขาแอบทำสำเนางานเขียนทุกชิ้นของเขาไว้ และเมื่อ Andrea ลูกศิษย์เก่ากลับมาหาเขาก่อนที่จะเดินทางต่อไปฮอลแลนด์ เขาก็แอบมอบงานเขียนอันสำคัญของเขา คือ "Discorsi" ให้ไป เป็นอันว่าขุมทรัพย์ทางปัญญาของยักษ์ใหญ่แห่งวิทยาศาสตร์ก็ได้เล็ดลอดออกไปสู่โลกจนได้ Andrea ยอมรับว่า เขามองครูของเขาผิดไป และมาบัดนี้ก็ได้สำนึกแล้วว่า การที่ครูไม่ยอมเอาชีวิตเข้าแลกเป็นสิ่งที่ถูกต้องแล้ว เพราะถ้าครูตายไปเสียแต่บัดนั้น ศาสตร์ของครูก็จะตายไปพร้อมกันด้วย แต่คำปลอบของลูกศิษย์ก็ไม่สามารถที่จะทำให้กาลิเลโอสลัดความสำนึกผิดของเขาได้ เขาประณามตัวเองว่าเป็นคนที่ทรยศต่อศาสตร์ของตน เรื่องจบลงด้วยการที่ Andrea แอบนำเอางานของกาลิเลโอติดตัวไป แล้วเดินทางข้ามไปยังเยอรมนี เพื่อจะไปสู่จุดหมายปลายทาง คือ ฮอลแลนด์ ซึ่งถือว่าเป็นประเทศที่มีเสรีภาพในทางความคิดในขณะนั้น

เบรคชท์สร้างตัวละครเอกของเรื่องนี้ด้วยวิธีการที่ซับซ้อน กาลิเลโอมีข้อขัดในบุคลิกภาพของเขาเองในหลายแบบ แม้ว่าเขาจะเป็นนักคิดที่ยิ่งใหญ่ แต่ก็ใช่ว่าโลกแห่งความคิดเท่านั้นที่เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของเขา เขาเป็นคนที่ผูกติดอยู่กับความต้องการทางโลก ผูกติดอยู่กับ รูป–รส–กลิ่น เสียง–สัมผัส เขายอมรับอย่างตรงไปตรงมาว่า เขาจำเป็นต้องหลอกพวกชนชั้นปกครองของสาธารณรัฐเวนิส เพื่อจะได้เงินเดือนเพิ่มขึ้น เพราะเรื่องเงินเป็นเรื่องสำคัญ และเขาก็เป็นคนที่ชอบกินอะไรดี ๆ

"และฉันก็ชอบซื้อหนังสือ ไม่ใช่เฉพาะหนังสือฟิสิกส์เท่านั้น และฉันก็ชอบกินของดี บ่อยครั้งที่สุดที่ความคิดเกิดขึ้นในขณะที่ฉันได้กินอะไรดี ๆ"[9]

แม้จนกระทั่งตอนบั้นปลายของชีวิต กาลิเลโอก็ยังหมกมุ่นอยู่กับเรื่องของการกิน เช่น ในฉากที่ 14 ซึ่งเป็นตอนที่เรียกได้ว่าเป็นฉากที่สำคัญที่สุดของเรื่องก็ว่าได้ เพราะเป็นตอนที่ครูกับศิษย์ คือ กาลิเลโอ กับ Andrea จะมาเปิดใจพูดกัน เบรคชท์ก็ยังเขียนบทแสดงให้เห็นถึงลักษณะ "ทางโลก" ของนักคิดผู้นี้ ในตอนเปิดฉากมีคนเอาห่านมาให้เป็นของกำนัล กาลิเลโอซึ่งเพิ่งจะรับประทานอาหารเย็นเสร็จไปก็บอกกับลูกสาวว่าเขาหิวอีกแล้ว และก็รีบออกคำสั่งว่าควรจะเอาห่านไปปรุงอย่างไร[10] เกร็ดเล็ก ๆ น้อย ๆ เหล่านี้ทำให้เราเห็นว่ากาลิเลโอเป็นคนที่ "เท้าติดดิน" และก็อาจจะทำให้เราเกลียด

กาลิเลโอไม่ลง เพราะเขาเป็นเช่นนี้อยู่เป็นนิจสิน ในกรณีที่คล้ายคลึงกัน กาลิเลโอปฏิเสธคำชวนของ Vanni ช่างเหล็กที่อยากจะให้เขากลับไปอยู่เวนิสเสียเพื่อความปลอดภัย เขาบอกช่างเหล็กผู้นี้ว่า "ฉันไม่สามารถที่จะอยู่อย่างผู้ลี้ภัยได้หรอก ฉันชอบความสะดวกสบาย"[11] อาจจะเป็นไปได้ที่เบรคชท์ต้องการจะชี้ให้เราเห็นว่า กาลิเลโอมิได้มีลักษณะของ "วีรบุรุษ" อันสมบูรณ์ คนที่ผูกติดอยู่กับทางโลกเช่นนี้ก็คงจะไม่ใช่คนที่จะยอมตายเพื่อศาสตร์ของเขา การที่เขายอมถอนคำพูดก็ไม่เป็นการที่ขัดกับบุคลิกภาพอันแท้จริงของเขา

แต่ในขณะเดียวกัน เบรคชท์ก็ชี้ให้เห็นว่ามีบางโอกาสที่เขาเป็นนักวิทยาศาสตร์อย่างเต็มรูปและเต็มที่โดยไม่พะวงว่าอะไรกำลังเกิดขึ้นรอบตัวเขา ฉากที่ 5 เป็นฉากที่เป็นปริศนา ในขณะที่เกิดโรคระบาดขึ้นในฟลอเร็นซ์ ผู้คนส่วนใหญ่ก็เริ่มอพยพหนีออกไปจากเมืองกันแล้ว แต่กาลิเลโอไม่ยอมทิ้งงานของเขา เขาบอกกับ Frau Sarti แม่บ้านของเขาว่า

"คุณซาร์ติ ขออย่าได้คิดว่า ฉันเป็นคนบ้า ฉันไม่สามารถที่จะทิ้งงานค้นคว้าเหล่านี้ไปได้ ฉันมีศัตรูที่สำคัญ จึงจะต้องรวบรวมข้อพิสูจน์มาสนับสนุนสมมุติฐานต่าง ๆ ให้ได้"[12]

เป็นอันว่ากาลิเลโอ ที่เราได้เห็นมาแล้วในลักษณะของคนที่เท้าติดดินก็ไม่ใช่คนที่จะยอมแพ้ต่ออันตรายในทุกรูปแบบ เบรคชท์ดูจะไม่ต้องการสร้างตัวละครที่มีมิติเดียว และข้อขัดแย้งในตัวเองของเรื่องก็ดูจะเป็นสิ่งที่กระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมต้องคิดขบปัญหาด้วยตัวเองต่อไปว่าจะมองกาลิเลโอในทัศนะใด ในวาระใด

แม้ว่าในฐานะที่เป็นละครเวที **ชีวิตของกาลิเลโอ** จะเป็นเรื่องที่ผูกอยู่กับ "ตัวเอก" แต่สาส์นที่มาจากละครเรื่องนี้คงจะมิใช่เรื่องของความยิ่งใหญ่ของบุคคล กาลิเลโอ เป็น "ตัวแทน" ของความคิดใหม่ที่เข้ามาล้มล้างความคิดเก่า ในลักษณะหนึ่งเขาเป็นนักปฏิวัติทางความคิด และในบางครั้งบางคราวความคิดของเขาก็ใช่ว่าจะมีผลอยู่แต่ในกรอบของวงการวิทยาศาสตร์เท่านั้น เขาเป็นคนของยุคใหม่ และคนหัวใหม่ก็มองเขาในฐานะผู้นำ และพร้อมที่จะให้ความสนับสนุน แน่นอนที่สุดที่บทบาทของกาลิเลโอจะเลี่ยงลักษณะที่เป็นการเมืองไปไม่พ้น เมื่อเขาถูกคุกคามจากศาสนจักร พวกกลุ่มอาชีพทั้งหลายก็พร้อมที่จะเข้ามาช่วยปกป้อง เพียงแต่ขอให้กาลิเลโอบอกเท่านั้นว่าต้องการความช่วยเหลือ ช่างเหล็ก Vanni กล่าวไว้ว่า

"ผมอยากจะขอถือโอกาสยืนยันกับท่านว่าพวกเรากลุ่มอาชีพยืนอยู่ข้างท่าน ผมไม่ใช่คนที่รู้เรื่องเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวของดวงดาว แต่สำหรับผมท่านเป็นคนที่ต่อสู้เพื่อเสรีภาพในการที่จะสอนสิ่งใหม่ ๆ ได้ ... ถ้ามีใครพยายามจะทำอะไรต่อท่าน ขอให้ท่านจำเอาไว้เถิดว่า ท่านมีเพื่อนอยู่ในวงอาชีพ คุณกาลิเลโอ พวกเมืองทางเหนือของอิตาลีสนับสนุนท่านทั้งนั้น"[13]

เป็นอันว่าเบรคชท์วาดภาพของกาลิเลโอว่าเป็นคนของมหาชนมาตั้งแต่ต้น กาลิเลโอเองก็กล่าวอย่างภาคภูมิใจว่า

"การที่ฉันได้ทำงานในคลังแสงของเวนิสทำให้ฉันได้คลุกคลีกับช่างเขียนแบบ ช่างก่อสร้าง และช่างทำเครื่องมือ คนพวกนี้สอนให้ฉันได้มองเห็นทางใหม่ ๆ"[14]

เป็นที่แน่ชัดว่า กาลิเลโอเองมีความสำนึกว่าเขาเป็นตัวแทนของประชาชน และก็พร้อมที่จะร่วมต่อต้านความอยุติธรรมที่มาจากพวกขุนนาง เมื่อกาลิเลโอเป็น "คนของส่วนรวม" เขาก็ย่อมจะต้องเห็นว่าเรื่องของ "ส่วนรวม" สำคัญกว่าเรื่องของ "ส่วนตน" ซึ่งวิธีการคิดแบบนี้ก็เป็นเรื่องที่หลงเหลือมาจาก "ละครบทเรียน" ของเบรคชท์เอง ต่างกันก็ตรงที่ว่าเรื่อง "ส่วนตน" ในที่นี้ เป็นเรื่องของ Virginia ลูกสาวของกาลิเลโอเอง ในที่สุดเธอกับคู่หมั้นคือ Ludovico ซึ่งมาจากตระกูลขุนนาง ก็ต้องแยกทางกันเดิน เพราะทางฝ่ายครอบครัวของ Ludovico เห็นว่ากาลิเลโอเป็นอันตรายต่อศาสนา กาลิเลโอเองก็อดรนทนไม่ได้ เมื่อขุนนาง Ludovico เรียกชาวนาของตัวว่า "พวกนี้ก็คือสัตว์เราดี ๆ นั่นเอง"[15] กาลิเลโอก็ตอบโต้ในฐานะผู้นำของ "ประชาชน" บ้างว่า

"ฉันสามารถที่ปลุกระดมชาวนาของเขาได้ รวมไปถึงพวกลูกจ้าง และนายงานของเขา... ฉันเขียนภาษาของประชาชนได้ เขียนสำหรับคนหมู่มาก ไม่ใช่เขียนภาษาละติน สำหรับคนหยิบมือหนึ่งสำหรับความคิดใหม่นั้น เราต้องการคนที่ทำงานด้วยมือเป็น... คนที่เอาขนมปังที่คนอื่นเขาทำมากินไม่มีวันที่จะรู้หรอกว่าเขาทำขนมปังกันอย่างไร ไอ้คนส่วนมากก็ขอบคุณพระเจ้าแทนที่จะขอบคุณคนทำขนมปัง คนที่ทำขนมปังด้วยมือตนเอง จะเข้าใจว่า ไม่มีอะไรที่จะเคลื่อนที่ได้ ถ้าไม่มีใครทำให้มันเคลื่อนที่..."[16]

เราจะเห็นได้ว่าการที่พวกพระจำเป็นต้องใช้อำนาจบังคับให้กาลิเลโอถอนคำพูด และเลิกเผยแพร่งานของเขา เป็นการตัดสินใจทางการเมือง กาลิเลโอกับวิทยาการใหม่ของเขาเป็นอันตรายอย่างแน่นอนต่อฐานอำนาจของทั้งขุนนางและศาสนจักร แม้แต่การที่กาลิเลโอเขียนงานเป็นภาษาพื้นเมืองนั้น Kardinal Inquisitor ก็เล็งเห็นแล้วว่าเป็นอันตราย[17] แต่ศาสนจักรก็ใช่ว่าจะปฏิเสธงานของกาลิเลโอไปหมดเสียทุกอย่าง เราจะต้องไม่ลืมว่าพระในเรื่องนี้ เป็นพระที่มีความจัดเจนทางโลกอย่างมหาศาล และฉลาดพอที่จะเลือกเฟ้นว่าอะไรเป็นประโยชน์ต่อพวกตน บทสนทนาระหว่างสันตะปาปากับ Kardinal Inquisitor ชี้ให้เห็นความจัดเจนในทางโลกของท่าน Kardinal ได้เป็นอย่างดี

สันตะปาปา แต่แผนที่เดินเรือเหล่านี้เขียนขึ้นตามหลักการนอกศาสนาของเรา มันเป็นเรื่องของการเคลื่อนไหวของดาวบางดวง ซึ่งจะเกิดขึ้นไม่ได้ ถ้าเราไม่ยอมรับทฤษฎีของเขา เราจะไปประณามทฤษฎีของเขา แล้วจะรับแผนที่เดินเรือเขาได้อย่างไร

อินควิซิเตอร์ ทำไมจะไม่ได้ เราไม่มีทางเลือกอื่น"[18]

เมื่อพระที่ทรงสมณศักดิ์คิดแต่เฉพาะเรื่องที่เป็นประโยชน์ในทางโลกเช่นนี้แล้ว ก็ไม่น่าแปลกใจอะไรเลยที่พวกเขาจะพูดถึงพระเจ้าในทำนองที่เป็นเรื่องของประโยชน์ในทางปฏิบัติอีกเช่นกัน Kardinal Barberini ซึ่งต่อมาได้เป็นองค์สันตะปาปา โต้เถียงกับกาลิเลโอในเรื่องของความเชื่อแบบประเพณี และก็พูดเป็นทำนองทีเล่นทีจริงกับกาลิเลโอว่า

"ถ้าพระเจ้าไม่มีอยู่ เราก็จำเป็นจะต้องประดิษฐ์ท่านขึ้นมา"[19]

นั่นเป็นคำพูดที่เบรคชท์ยืมมาจากนักปราชญ์ฝรั่งเศส Voltaire ซึ่งเป็นคำพูดที่กินความหลายนัย เป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นถึงความเฉลียวฉลาดของพระชั้นผู้ใหญ่ ซึ่งต่างไปจากความเห็นของ "ภิกษุน้อย"

(Der kleine Mönch) ซึ่งใช้เหตุผลแบบชาวบ้านโต้แย้งกาลิเลโอด้วยความจริงใจว่า ถ้าชาวบ้านขาดศาสนาเสียแล้ว ก็เท่ากับเขาหมดที่พึ่ง[20]

เป็นอันว่านักวิทยาศาสตร์ เช่น กาลิเลโอ เป็นบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในสังคม ประเด็นที่เกี่ยวกับจรรยาบรรณ และความรับผิดชอบของนักวิทยาศาสตร์ที่มีต่อมนุษยชาติ จึงเป็นประเด็นที่เบรคชท์ให้ความสำคัญเป็นพิเศษ จริงอยู่กาลิเลโอในตอนแรกอาจจะมิได้คิดถึงผลกระทบของวิทยาศาสตร์ที่มีต่อสังคมมนุษย์เท่าใดนัก เขากล่าวไว้ว่า

"ฉันคิดว่า ในฐานะนักวิชาการ เราไม่จำเป็นจะต้องถามว่า ความจริงจะพาเราไปที่ใด"[21]

แต่ไม่ช้าไม่นาน เขาก็เริ่มสำนึกในเรื่องของจริยธรรมทางวิชาการขึ้นมา ในฉากที่ 9 เขาแสดงความมั่นใจในเรื่องจรรยาบรรณออกมาให้เห็นได้อย่างเด่นชัดว่า นักวิชาการจะต้องทำหน้าที่จรรโลงสัจธรรม

"ฉันบอกคุณได้ว่า ใครก็ตามที่ไม่รู้ว่าความจริงเป็นอย่างไร เขาผู้นั้นก็เป็นแต่เพียงคนโง่ แต่ใครก็ตามที่รู้ว่าความจริงเป็นอย่างไร แล้วยังเรียกสิ่งนั้นว่าเป็นความเท็จ เขาผู้นั้นคือ อาชญากร"[22]

คำพูดที่เฉียบคมและกินความลึกซึ้งราวกับคำสอนของศาสดานี้จะกลับกลายเป็นข้อกล่าวหาต่อตัวกาลิเลโอเอง เพราะในที่สุดเขาก็ทำไม่ได้ตามอุดมคติที่เขาตั้งไว้ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เบรคชท์มีความรู้สึกที่รุนแรงขึ้นในเรื่องของจรรยาบรรณของนักวิชาการ นับตั้งแต่ได้มีการนำระเบิดปรมาณูมาใช้ในสงคราม เมื่อตอนที่กาลิเลโอยอมจำนนต่อพวกพระ ลูกศิษย์รักของเขา คือ Andrea กล่าวประณามครูของเขาอย่างรุนแรงว่า

"บ้านเมืองนั้นอับจน ถ้าขาดวีรบุรุษ"

ซึ่งกาลิเลโอก็เลียนคำพูดของลูกศิษย์ แล้วพลิกความเสียใหม่ว่า

"ไม่ใช่หรอก บ้านเมืองนั้นอับจน ถ้าจำเป็นต้องมีวีรบุรุษ"[23]

ในฉากที่ 14 ซึ่งเป็นฉากที่ Andrea หวนกลับมาเยี่ยมครูเฒ่าของเขา เบรคชท์เขียนบทให้กาลิเลโอสารภาพบาปกับศิษย์รักของเขาไว้อย่างชัดแจ้งว่า

"ครูถ่ายวิชาให้แก่เจ้า แต่ครูเองก็ปฏิเสธความจริง"[24]

และในตอนสุดท้าย เขาก็กล่าวประณามตนเองไว้อย่างรุนแรงว่า

"ครูได้ทรยศต่ออาชีพของครู ใครก็ตามที่ทำสิ่งที่ครูได้ทำไป ไม่สมควรที่จะได้รับการยอมรับจากวงวิชาการ"[25]

นั่นคือ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ที่ออกมาพิพากษาคดีของยักษ์ใหญ่แห่งวิทยาศาสตร์ เพื่อที่ต้องการจะสั่งสอนเพื่อนร่วมสมัยในศตวรรษที่ 20 ว่า จงอย่ายอมแพ้ต่ออำนาจมืดง่าย ๆ อย่างกาลิเลโอ แต่เบรคชท์ก็ตกหลุมพรางของตัวเอง เพราะเขาได้สร้างตัวละครเอกขึ้นมาแล้วที่เรียกร้องความเห็นใจจากผู้ดูผู้ชมได้ แม้แต่ในฉากที่ 14 นี้ Andrea เองก็ช่วยแก้ตัวให้ครูเฒ่าของเขาอย่างมีเหตุผล จนผู้ชมอาจจะเคลิ้มตาม Andrea ไปเสียแล้ว ยิ่งในเมื่อครูเฒ่ารับสารภาพว่าที่ยอมแพ้พวกพระก็เพราะ

กลัวตายนั้น ลูกศิษย์ก็พร้อมที่จะให้อภัยครู และผู้ชมก็พร้อมที่จะให้อภัยเช่นกัน และในเมื่อ Andrea กล่าวว่านับเป็นโชคอันมหันต์ ที่ครูมิได้ยอมตายไปในครั้งนั้น และกลับเก็บเนื้อเก็บตัวจนกระทั่งสามารถเขียนงานที่ยิ่งใหญ่จนสำเร็จลุล่วงไปได้ เราก็ออกจะคล้อยตามเขาไปเช่นกัน เบรคชท์มีทางเดียวที่จะประทุษร้ายกาลิเลโอได้ นั่นก็คือ ใช้วิธีการเขียนแบบเสียดสี (ironic) เช่น เขาเขียนบทให้ Andrea พูดว่า

"อาจารย์เอาความจริงไปซ่อนไว้ ซ่อนให้พ้นมือศัตรู ในเรื่องของจริยธรรม อาจารย์ล้ำหน้าพวกเราเป็นศตวรรษที่เดียว"[26]

ที่ว่ากาลิเลโอล้ำยุคไปหลายศตวรรษนั้น หมายความว่า ศตวรรษที่ 20 เป็นยุคของการ "รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี" กระนั้นหรือ เบรคชท์ไม่ให้คำตอบที่แน่ชัด และก็เป็นไปตามแบบแผนของเขา ที่ต้องการจะให้ผู้ดูผู้ชมคิดหาคำตอบเอาเอง เขาเพียงแต่ฝากคำเตือนไว้ในร้อยกรองในฉากที่ 15 อันเป็นฉากสุดท้ายว่า

"ขอให้พวกเจ้าจงช่วยปกป้องประทีปแห่งวิทยาการ
จงใช้มัน แต่อย่าใช้ในทางที่ผิด
อย่าให้ประทีปนี้กลายเป็นไฟประลัยกัลป์
มาเผาผลาญเราเอง
จนหมดสิ้น"[27]

เราท่านก็ทราบกันดีอยู่ว่า "ไฟประลัยกัลป์" ที่เบรคชท์กล่าวถึงนั้นคืออะไร

แม่คูราชกับลูกของเธอ (Mutter Courage und ihre Kinder)

ละครเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** เป็นเรื่องที่มีผู้นิยมชมชอบมากในฐานะที่เป็นละครเวที ชื่อเรื่องที่มีลักษณะคล้ายนิทานหรือนิยายก็บ่งอยู่แล้วว่าเป็นไปตามทฤษฎีของ เบรคชท์ เกี่ยวกับนาฏกรรมแบบ "เล่าเรื่อง" หรือที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า "Epic Theatre" ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในละครเรื่องอื่นๆ เบรคชท์ "เล่า" เรื่องก็เพื่อที่จะ "สอน" เรื่องของแม่คูราชก็เช่นกัน อาจจะเรียกได้ว่าเป็นละครสอนคน ไม่ว่าผู้แต่งจะจงใจให้เป็นเช่นนั้นมากเท่าละคร "บทเรียน" หรือไม่ก็ตาม แต่จะว่าเนื้อหาเท่านั้นที่เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จในวงกว้างเท่านั้นเห็นจะไม่ได้ ผู้เชี่ยวชาญหลายคนได้ลงความเห็นแล้วว่า เบรคชท์ ได้พัฒนาวิธีการแสดงแบบใหม่ของเขาไปถึงจุดยอดแล้วในละครเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** ดังที่เราจะได้พิจารณากันต่อไป

เบรคชท์ได้เค้าเรื่องของละครเรื่องนี้จาก Grimmelshausen นักประพันธ์เยอรมันในศตวรรษที่ 17 เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในระหว่างสงคราม 30 ปี อันเป็นสงครามศาสนาระหว่างฝ่ายโปรเตสแตนท์กับฝ่ายคาทอลิก เป็นสงครามที่ยืดเยื้อยาวนาน ทำให้บ้านเมืองในประเทศในยุโรปตอนกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเยอรมนีต้องพินาศวอดวายไปมาก พลเมืองล้มตายไปไม่น้อยกว่าครึ่งหนึ่ง แต่เบรคชท์มิได้มองประวัติศาสตร์ในแง่ของประวัติเหตุการณ์ที่สำคัญหรือประวัติบุคคลสำคัญ พระเจ้าแผ่นดิน

และแม่ทัพนายกองระดับอาวุโสมิได้ปรากฏตัวในละครเรื่องนี้ ซึ่งต่างจากละครประวัติศาสตร์ยุคคลาสสิค ของ Schiller หรือ Goethe เรื่องของคนใหญ่คนโตเป็นแต่เพียงภูมิหลังของเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** จัดได้ว่าเป็นนาฏกรรมของคนยาก เป็นเรื่องของแม่ค้าพเนจรกับทหารเลวทั้งหลายที่เป็นลูกค้าของเธอ เธอ "ทำสงคราม" กับเขาเหมือนกัน คือ เกาะสงครามกิน และเป็นส่วนหนึ่งของสงคราม Courage เป็นหญิงหม้ายหลายผัว มีลูกติด 3 คน คนโตเป็นชายชื่อ Eilif เป็นเด็กฉลาดที่แม่ภาคภูมิใจในความฉลาด แต่ก็เป็นความฉลาดแบบกะล่อนเอาแต่ได้ คนที่สองเป็นชายชื่อ Schweizerkas เป็นคนซื่อเสียจนเซ่อ ซึ่งทำให้แม่เป็นห่วงอยู่เสมอว่าจะเอาตัวไม่รอด คนที่สามเป็นหญิงชื่อ Kattrin ถูกทหารทำร้ายตั้งแต่ตอนเป็นเด็กและได้กลายเป็นใบ้ไป ทั้ง 3 คนอยู่ในวัยหนุ่มสาว และช่วยแม่ค้าขาย สัญลักษณ์ของนาง Courage ก็คือรถลากซึ่งบรรทุกสินค้านานาชนิด เช่น เสื้อผ้า รองเท้า เหล้าบรั่นดี และของชำอีกบางประเภท เธอกับลูก 3 คนติดตามกองทหารไปในท้องถิ่นต่าง ๆ โดยลูกค้าส่วนใหญ่เป็นทหารยศต่ำ ๆ หรือพลทหาร ในตอนเริ่มเรื่องเธออยู่ในเขตแดนของพวกโปรเตสแตนท์ ลูกชายคนแรกคือ Eilif เข้าไปเป็นทหาร และก็ได้ดิบได้ดีในตอนแรกเพราะเป็นคนกล้าที่โหดเหี้ยม มีความสามารถในการไปปล้นเสบียงมาเลี้ยงกองทัพ ลูกชายคนที่ 2 คือ Schweizerkas เข้าไปร่วมอยู่ในกองทัพได้ดิบได้ดีกับเขาเหมือนกัน คือได้เป็นสมุห์บัญชีของกองทัพฝ่ายสวีเดน เมื่อกองทัพฝ่ายคาทอลิกมีชัย Schweizerkas ทำหน้าที่ด้วยความซื่อคือ เอากล่องเงินสดไปซ่อน เมื่อถูกฝ่ายคาทอลิกจับได้ก็ไม่ยอมบอกความลับ แม่ Courage สามารถที่จะช่วยลูกชายของเธอได้ ถ้าเธอยอมให้เงินสินบนกับทหารฝ่ายคาทอลิก 200 Gulden แต่เธอต่อรองนานเกินไป จนในที่สุด Schweizerkas ก็ถูกประหาร เมื่อสงครามยุติลงชั่วคราว ลูกชายคนโตก็ต้องโทษประหาร เพราะไปปล้นชาวบ้านเข้าดังที่เคยทำมาในระหว่างสงคราม แต่ในระหว่างสงบศึกการกระทำดังกล่าวถือว่าเป็นการผิดวินัยทหารอย่างร้ายแรง แต่แม่ Courage ก็โชคร้ายต่อไปอีก เหลือลูกสาวใบ้อยู่เพียงคนเดียว เมื่อฝ่ายกองทัพคาทอลิกลอบเข้ามาล้อมจะตีเมือง Halle เด็กสาว Kattrin ล่วงรู้ความลับเข้าจึงตีกลองปลุกชาวเมืองจากภายนอกให้ลุกขึ้นต่อสู้ได้ทัน ตัวเธอเองนั้นถูกฝ่ายคาทอลิกยิงตาย ละครจบลงด้วยการที่แม่ Courage สูญเสียลูกไปทีละคนตามผลของการเสี่ยงทายที่เธอทำไว้แล้วในตอนต้นเรื่อง เธอเองก็ลากรถสินค้าของเธอติดตามกองทหารต่อไป เป็นส่วนหนึ่งของสงครามที่ดูเกือบจะไม่มีวันจบสิ้น

แน่นอนที่สุดที่เบรคชท์ ต้องการจะแสดงให้เห็นถึงความเลวร้ายของสงคราม สงครามมิใช่เป็นสนามแห่งวีรกรรม แต่เป็นกรอบที่ทำให้คนได้แสดงความชั่วร้ายออกมาในรูปแบบต่าง ๆ กัน คนที่จะอยู่รอดได้ในสงครามก็คือคนที่ต้องสอนตัวเองให้เป็นมนุษย์น้อยลง แม่ Courage เป็นกรณีตัวอย่างเธอใช้ชีวิตของเธอตามวิถีสงคราม แทนที่จะอยู่เฉย ๆ ให้เหตุการณ์มาถึง แม้ว่าเธอจะยอมรับสงครามในตอนแรกด้วยความจำใจ ต่อมาเธอก็ทำไปด้วยความเต็มใจ เพราะสงครามทำให้เธอหากินได้ คือ ซื้อถูกมาขายแพง สิ่งที่เบรคชท์ต้องการจะแสดงให้เราเห็นก็คือ คนเราถูกหลอมด้วยสิ่งแวดล้อม และยิ่งถ้าไม่มีบุคลิกภาพที่แข็งแกร่งเหนือมนุษย์ธรรมดาแล้วก็ไม่มีวันที่จะฝืนสิ่งแวดล้อมเหล่านี้ได้ ในโลกที่คนฆ่ากันเป็นกิจวัตรประจำวัน แม่ Courage ก็ต้องทำตัวให้เข้ากับความโหดเหี้ยมของสิ่งแวดล้อม เธอคิดว่าเป็นทางเดียวที่จะพาตัวเธอและลูกอีก 3 คนไปรอด เธอต้องเห็นแก่ตัวไว้ก่อน ยกตัวอย่างเช่น

ภาพที่ 6 การแสดงละครเรื่อง **แม่กูราชกับลูกของเธอ** โดยคณะละคร Berliner Ensemble โดยมี Helene Weigel ภรรยาของ Brecht เป็นผู้แสดงนำ

ตอนที่หมู่บ้านที่เธอไปหยุดพักแรมอยู่ถูกโจมตี และชาวบ้านได้รับบาดเจ็บทั้งตัวหมอสอนศาสนา ซึ่งติดตามเธอมาเป็นเวลาแรมปี และ Kattrin ลูกสาวแสดงน้ำใจเอื้อเฟื้อด้วยการขอเสื้อผ้าที่เธอมีไว้ขาย เอาไปฉีกเป็นผ้าพันแผลให้คนเจ็บ Courage ก็แสดงความไม่เต็มใจออกมาอย่างโจ่งแจ้ง โดยพูดว่า "ฉันให้อะไรไม่ได้ ฉันต้องคิดถึงตัวฉันเองก่อน"[28] ความเห็นแก่ตัวในทำนองนี้เราจะมองด้วยมาตรแห่งศีลธรรมแบบสามัญเห็นจะไม่ได้ เพราะในสงครามการเอาตัวรอดเป็นสิ่งที่กลายเป็นของธรรมดาสามัญไปเสียแล้ว แม่ Courage ต่อว่าลูกชายคนที่ 2 คือ Schweizerkas ในตอนที่เขาแสดงความซื่อสัตย์แบบโง่ ๆ ต่อฝ่ายโปรเตสแตนท์ว่า "จริงที่แม่สอนให้เจ้าซื่อตรง เพราะเจ้าไม่ใช่คนฉลาด แต่ทุกสิ่งทุกอย่างมันมีขอบเขตของมัน แม่ยังจะต้องไปซื้อธงคาทอลิกมาเลย"[29] ซึ่งก็แสดงให้เห็นแล้วว่า ปรัชญาชีวิตสำหรับภาวะสงครามก็คือสภาวะของจิ้งจก ซึ่งเปลี่ยนสีไปได้ตามสิ่งแวดล้อม เธอไม่เชื่อในความดีงามของมนุษย์ เพราะเธอไม่เคยได้เห็นคนดี ในทางตรงข้าม เธอเชื่อว่ามนุษย์นั้นพร้อมที่จะโกงกินสินบนได้ทุกเมื่อ ทางออกของเธอที่จะช่วยชีวิต Schweizerkas ไว้ได้ก็คือ การยอมติดสินบน เธอพูดไว้ด้วยคำคมว่า

"ความพร้อมที่จะโกงกินเป็นคุณสมบัติของมนุษย์เหมือนกับที่ความเมตตากรุณาเป็นคุณสมบัติของพระผู้เป็นเจ้า การติดสินบนคนโกงเป็นทางออกทางเดียวของเรา"[30]

แต่การดำเนินชีวิตแบบวัตถุนิยมตกขอบเช่นนี้ก็ใช่ว่าจะพาเธอไปได้รอดเสมอไป ความพอดีอยู่ที่ไหนไม่มีใครรู้ได้ ปรัชญาชีวิตของแม่ค้าที่ต้องต่อสู้เพื่อความอยู่รอดก็คือ จะต้องได้กำไรในทุก

กรณีไป จนในที่สุดเธอก็มองไม่เห็นว่าเมื่อไรเธอจำเป็นจะต้องเลิกคิดถึงเรื่องของกำไรขาดทุน เลิกต่อรองในเรื่องของราคาสินค้า โศกนาฏกรรมที่เกิดขึ้นกับแม่ Courage เป็นครั้งแรกก็คือ การที่เธอต้องเสียลูกชาย คือ Schweizerkas ไป เธอต่อรองค่าสินบนจนถึงวินาทีสุดท้าย ฝ่ายทหารต้องการ 200 Gulden แต่ Courage จะให้เพียง 120 เหตุผลของเธอก็มีอยู่ เธอกล่าวว่า

"ฉันให้ไม่ได้หรอก ฉันทำงานมา 30 ปี ลูกสาวก็อายุ 25 เข้าแล้ว และก็ยังไม่มีผัว มันก็ยิ่งเป็นห่วงผูกคอฉันอยู่ อย่ามาข่มขู่ฉันเลย ฉันรู้ว่าฉันทำอะไร"[31]

ในแง่หนึ่งเราก็อดที่จะเห็นใจเธอไม่ได้ แต่ในอีกแง่หนึ่งเราก็อาจจะคิดว่าเธอยังคิดแบบแม่ค้ามากเกินไปในยามที่คับขันเช่นนี้แล้ว ในที่สุดเมื่อเธอได้สูญเสียลูกชายไปแล้ว เธอจึงยอมรับว่า "ฉันว่าฉันต่อรองนานเกินไป"[32] ความสำนึกในความผิดพลาดของตัวเป็นสิ่งที่เรียกร้องความเห็นใจจากผู้ดูผู้ชมได้ เบรคชท์จงใจที่จะสร้างบุคลิกภาพของตัวเอกของเรื่องให้เป็นไปในทางที่ตีความได้สองนัยเสมอ ในขณะที่เรากำลังคิดว่าการกระทำของ Courage เป็นสิ่งที่ควรประณาม เราก็อดที่จะเห็นอกเห็นใจเธอไม่ได้ นั่นคือเคล็ดลับของเบรคชท์ ซึ่งจงใจจะกระตุ้นให้คนดูใช้ความคิดไตร่ตรองหาเหตุผลอยู่เสมอ

เบรคชท์ชอบสร้างสถานการณ์ที่รุนแรง เพื่อที่จะบีบบังคับให้ผู้ดูต้องขบคิดปัญหาที่หนักหน่วงอยู่ตลอดเวลา เรื่องของ Schweizerkas ไม่จบแต่เพียงเท่านั้น หลังจากที่ถูกประหารแล้ว ทหารก็นำศพมาให้ชาวบ้านดู เพื่อที่จะได้ลงหลักฐานว่าเป็นใครในกรณีที่มีคนรู้จัก ท้ายที่สุดก็นำศพมาให้แม่ Courage ดู เพราะทราบว่าผู้ที่ถูกประหารได้มากินข้าวมื้อสุดท้ายที่นั่น เมื่อถูกถามว่ารู้จักผู้ตายไหม Courage ปฏิเสธถึง 2 ครั้ง ถ้าจะว่ากันตามปกติวิสัยแล้ว แม่ที่ไม่ยอมรับว่ารู้จักลูกของตัวเองก็ควรจะถูกประณามว่าเป็นคนเลว แต่เราอาจจะต้องถามตัวเองว่า Courage อยู่ในภาวการณ์ปกติเช่นนั้นหรือ เราประณามเธอได้เต็มที่หรือ เบรคชท์เขียนบทในตอนนี้ไว้อย่างน่าทึ่ง คือ เขามิได้เขียนบทให้ Courage ตอบด้วยคำพูด เธอเพียงส่ายหน้าเป็นการให้การแทนคำปฏิเสธ นักแสดงที่เชี่ยวชาญย่อมจะต้องรู้ว่า การสื่อความด้วยการส่ายหน้านั้น คงจะมิใช่เป็นเรื่องของการปฏิเสธธรรมดา มีนักวิจารณ์ที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น นักวิจารณ์อเมริกัน George Steiner[33] และนักวิจารณ์ชาวอังกฤษ Ronald Gray[34] ได้มีโอกาสชมการแสดงของคณะละคร "Berliner Ensemble" และได้เล่าถึงความประทับใจในการชมการแสดงในตอนนี้ว่า เป็นประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ผึ่งใจ เพราะความเจ็บปวดรวดร้าวของแม่ที่ต้องฝืนใจปฏิเสธลูกของตนเช่นนั้น เป็นสิ่งที่แสดงออกด้วยคำพูดมิได้ แต่เป็นสิ่งที่แสดงได้ด้วยสีหน้าและท่าทางของนักแสดงเอก คือ Helene Weigel เราคงจะต้องถามตัวเองว่า Courage ปฏิเสธว่าไม่รู้จักลูกเท่านั้นหรือ หรือเธอปฏิเสธอะไรอีกซึ่งเป็นเรื่องของคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ และถ้าเราคิดต่อไปอีกว่าอะไรเล่าที่ทำให้มนุษย์ต้องปฏิเสธคุณค่าดังกล่าว และใครเล่าที่เป็นต้นเหตุให้เกิดสภาพอันแสนจะเลวร้ายเช่นนั้นขึ้น คำตอบก็คงจะเป็นที่รู้ๆ กัน คงจะไม่มีใครยอมรับว่าผู้ที่ก่อให้เกิดสงครามเป็นผู้ที่ควรได้รับการยกย่องสรรเสริญ

สิ่งที่เบรคชท์ต้องการจะเย้ยหยันในเรื่องของสงครามก็คือคำว่า "สงครามแห่งความเชื่อ" (ภาษาเยอรมันใช้คำว่า "Glaubenskrieg") ในความหมายระดับชาวบ้านก็คือ "สงครามศาสนา" นั่น

เอง พอมีศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้อง พวกพ่อค้าสงครามทั้งหลายก็หาทางออกง่ายขึ้น คือ สามารถที่จะหาเหตุผลมาสนับสนุนการทำสงครามได้สะดวกขึ้น เวลาจะไประดมพลก็อ้างเรื่องศาสนา เวลาใครโหดเหี้ยมมาก็ตีความในทางช่วยแก้ตนเอง เช่น ในกรณีที่ลูกชายคนโต Eilif ไปปล้นชาวบ้านมาก็ได้รับคำชมเชยจากผู้บังคับหมวดว่า "เจ้าได้ทำวีรกรรม เจ้าทำในฐานะของนักรบที่ชอบธรรม ทำไปเพื่อพระเจ้า ในสงครามศาสนา"[35] แม้แต่หมอสอนศาสนาประจำกองทัพก็ช่วยหาทาง "เลี่ยงบาลี" ให้เสร็จสรรพ โดยให้เหตุผลว่า "เมื่อสมัยก่อนที่ไม่มีทุกข์เข็ญ ท่านศาสดาก็สั่งสอนให้เรารักเพื่อนบ้านได้ ตอนนั้นอีมหมีพีมันกันทุกคน ขณะนี้โลกมันไม่เป็นเช่นนั้นแล้ว"[36] ถ้าผู้ทรงศีลเข้าข้างทหารเลว ๆ ที่ไร้จรรยาบรรณของนักรบที่ทรงเกียรติได้เช่นนี้แล้ว เราก็คงจะต้องเหมาเอาว่าสงครามศาสนาที่ว่านี้คงจะมิใช่เป็นเรื่องศาสนาแต่เพียงถ่ายเดียว คงจะมีเรื่องของธุรกิจอะไรบางอย่างเข้ามาปะปนด้วย สำหรับ Courage เองนั้น เธอจัดเจนในเรื่องทางโลกพอที่จะมองอะไรได้ทะลุปรุโปร่ง ในเมื่อเธอกล่าวว่า

"เราจะได้ยินท่านผู้ยิ่งใหญ่กล่าวอยู่เสมอว่า เขาทำสงครามเพื่อสนองคุณพระผู้เป็นเจ้าและทำเพื่อทุกสิ่งทุกอย่างที่ดีและที่งาม แต่ถ้าเรามองให้ชัดขึ้น เราจะเห็นว่าเขาไม่ได้โง่เง่าอย่างนั้นหรอก เขาทำสงครามเพื่อ**หากำไร** ถ้าไม่เช่นนั้นแล้วไอ้คนตัวเล็ก ๆ อย่างฉันก็คงจะไม่เข้าไปร่วมสังฆกรรมด้วย"[37]

ในที่สุด Courage เองก็เป็นเหมือนกับท่านผู้ใหญ่ทั้งหลาย คือ ทำสงครามเป็นธุรกิจ หากินกับสงคราม เมื่อสงครามสงบลงชั่วคราวเธอผิดหวังมาก เพราะได้ลงทุนซื้อสินค้าไปมากโดยหวังจะหากำไรต่อไปได้อีกนาน และก็เกิดการต่อว่าต่อขานเพื่อนร่วมทางของเธอ คือ หมอสอนศาสนาว่าเป็นคนแนะนำเธอไปโดยประเมินสถานการณ์ผิดพลาด ซึ่งหมอสอนศาสนาก็อดที่จะประณามเธอไม่ได้เมื่อเขากล่าวว่า

"ฉันเห็นแล้วล่ะ เธอไม่ได้ต้องการสันติภาพ แต่เธอชอบสงครามเพราะมันทำให้เธอหากำไรได้"[38]

เมื่อศาสนาเป็นที่พึ่งไม่ได้แล้ว ก็คงจะไม่มีที่พึ่งอะไรอีกแล้ว คำถามต่อไปก็คือว่า ในละครเรื่องนี้ไม่มีแสงสว่างแห่งความหวังใด ๆ ส่องลอดเข้ามาในความมืดเลยกระนั้นหรือ ตัวละครที่แสดงบทที่ตรงกันข้ามกับ Courage ก็เห็นจะเป็น Kattrin ลูกสาวใบ้คนสุดท้องของ Courage นั่นเอง เบรคซท์ให้บทพิเศษกับเธอ คือ บทของคนที่พูดไม่ได้ ราวกับจะบ่งชี้ให้เราเห็นว่า ทำดีกว่าพูด เพราะเท่าที่คนพูดได้พูดกันมาแล้วไม่เห็นจะเกิดมรรคผลอันใด Kattrin เกิดมากับสงคราม เจ็บตัวสองครั้งเพราะสงคราม ครั้งแรกถูกทำร้ายในตอนเด็กจนพูดไม่ได้ ครั้งที่สองถูกทหารรุมลงแขกเสียจนเสียโฉม แต่เธอก็ไม่เคยยอมทำตัวเหมือนคนอื่น เธอเป็น "คนนอก" ในตอนที่ Courage ปฏิเสธที่จะช่วยเหลือชาวบ้านที่บาดเจ็บด้วยการเสียสละเสื้อผ้าให้เป็นผ้าพันแผลนั้น Kattrin กลับกระโดดลงไปช่วยทารกคนหนึ่งเอาไว้จนปลอดภัย แต่ฉากที่สำคัญที่สุดฉากหนึ่งของเรื่องนี้ก็คือฉากที่ Kattrin แสดงวีรกรรมบ้าบิ่นแบบของคนที่ไม่กลัวตาย เมื่อทหารคาทอลิกจะเข้าโจมตีเมือง Halle พวกเขาก็ส่งพวก

สอดแนมมาข่มขู่ชาวบ้านให้นำทางเล็ดลอดเข้าไปให้ถึงตัวเมือง ชาวบ้านกลัวตายก็ต้องยอมทำตาม ชาวนาผู้หนึ่งยอมนำทางให้ทหารข้าศึก ทั้ง ๆ ที่รู้ว่าถ้าถูกจู่โจมโดยไม่รู้ตัว คนทั้งเมืองที่เป็นพวกตนจะต้องพ่ายแพ้ยับเยิน พวกที่เหลืออยู่ก็ลงมือสวดมนต์วิงวอนให้พระเจ้าคุ้มครอง Kattrin ในตอนแรกก็สวดมนต์ตามเขาไปด้วย แต่ในที่สุดเธอก็ตัดสินใจปีนขึ้นไปบนหลังคาคอกม้า แล้วตีกลองปลุกคนในเมืองให้รู้ตัวว่าข้าศึกมาถึงตัวแล้ว ซึ่งก็ได้ผล การแสดงในตอนนี้มีลักษณะที่ค่อนข้างจะเป็น "ละคร" มากกว่าตอนอื่น ซึ่งอาจจะต้องถือว่าเป็น "การเล่าเรื่องด้วยการแสดง" ตามที่เบรคชท์ตั้งทฤษฎีเอาไว้ แต่ก็เป็นวีรกรรมที่มิใช่เป็นวีรกรรมของชายชาติทหารในสนามรบ ไม่ใช่วีรกรรมของวีรสตรีแบบ Joan of Arc แต่เป็นวีรกรรมของสาวใบ้ที่เห็นการกระทำของปัจเจกบุคคลสำคัญกว่าการสวดอ้อนวอนภาวนาให้พระเป็นเจ้าเข้ามาช่วย เราเห็นจะต้องยอมรับว่าในเรื่องของสงครามที่ดำเนินไปได้ด้วยน้ำมือของนักวัตถุนิยม บทบาทของ Kattrin อาจจะเรียกได้ว่า เป็นสิ่งที่แปลกที่ผู้ดูไม่ได้คาดฝัน และในประเด็นนี้ดูจะขัดกับทฤษฎีทั่วไปของเบรคชท์ที่ไม่ต้องการจะใช้เทคนิคแบบจู่โจมให้ผู้ดูตั้งตัวไม่ติด เพราะโดยทั่วไปแล้วเบรคชท์จะสรุปเรื่องเล่าเป็นข้อความสั้น ๆ ไว้ตอนต้นของแต่ละฉาก โดยจะใช้ฉายเป็นสไลด์ไปที่จอบอกข้อความดังกล่าว สำหรับในฉากนี้ เบรคชท์บอกกล่าวล่วงหน้าด้วยข้อความที่เป็นปริศนาว่า "หินเริ่มพูดได้แล้ว"[39] ซึ่งผู้ดูก็คงตีความไม่ออก แต่อย่างน้อยก็มีปัญหาติดอยู่ในใจที่ชวนให้ขบคิด เป็นการเตรียมตัวไว้อย่างหนึ่งก่อนที่จะพบกับการแสดงบนเวทีที่สื่อความหมายให้เห็นว่าหินพูดได้นั้นคืออะไร เป็นอันสรุปได้ว่าในโลกที่คนอาการครบสามสิบสองตกเป็นเหยื่อของอธรรม คือสงครามจนหมดสิ้นแล้ว คนพิการเท่านั้นที่จะให้ความหวังแก่มนุษยโลกได้บ้าง เพราะมิใช่เป็นเรื่องความพิการของจิตใจ

สำหรับเรื่องเทคนิคการแสดงของเรื่อง **แม่กูราชกับลูกของเธอ** นั้น เป็นที่ยอมรับกันว่า เบรคชท์พัฒนาศิลปะการแสดงของเขาไปถึงขั้นสูงสุดแล้ว ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว คำพูดหรือบทเจรจามิใช่เป็นสิ่งเดียวที่เบรคชท์ใช้สื่อความหมาย การแสดงหรือแม้แต่การจัดเวทีหรือจัดฉากก็เป็นสิ่งที่เบรคชท์พิถีพิถันมาก เราจะต้องไม่ลืมว่าเขาเป็นทั้งนักประพันธ์และผู้กำกับการแสดงที่มีความสามารถทัดเทียมกัน ในการแสดงของคณะละคร "Berliner Ensemble" ที่เบรคชท์เป็นผู้กำกับการแสดง จะมีการใช้เวทีที่หมุนได้ ตัวรถลากเคลื่อนที่ไปตามบทบาทที่กำหนดไว้ เป็นประดุจสัญลักษณ์ของโลกแห่งวัตถุ ซึ่งมีความสำคัญยิ่งต่อชีวิตของ Courage รถเคลื่อนไปตามสงครามและตราบเท่าที่สงครามยังไม่จบสิ้น Courage ก็ต้องรุดหน้าต่อไป รถคันนั้นก็เคลื่อนตามเธอไป ตามกองทัพไป ตามสงครามต่อไปเรื่อย ๆ ในละครของเบรคชท์วัตถุเป็นสิ่งสำคัญ วัตถุทุกชิ้นมีความหมายเพราะผูกพันกับชีวิตมนุษย์ วัตถุไม่ใช่สิ่งที่สร้างขึ้นมาเพื่อประดับฉาก ในทำนองเดียวกันคำพูดทุกคำก็มีความหมายที่ผูกพันกับการดำเนินเรื่อง เวลาที่เบรคชท์ใช้คำพูดที่เป็นปริศนาก็เช่นกัน เขาใช้ให้เข้ากับบริบทนั้น ๆ ยกตัวอย่างเช่น ตอนที่ทหารจะมาชวนลูกของเธอไปเข้ากองทัพ Courage ก็พูดแดกดันว่า มันก็เหมือนกับคนตกปลาที่พูดกับเหยื่อติดเบ็ดว่า "มาสิไปตกปลาด้วยกัน"[40] ซึ่งเป็นการใช้คำพูดที่กินความได้ลึกซึ้งมาก ในทำนองเดียวกันเพลงร้องทั้งหลายก็มีบทบาทเฉพาะในละครเรื่องนี้ เพลงเหล่านี้ทำหน้าที่หลายอย่างได้พร้อมกัน หน้าที่แรกก็คือ เป็นการบอกกล่าวโดยตรงกับผู้ดูผู้ชมว่ามีประเด็นอะไรในเรื่องตอน

นั้น ๆ ที่ควรจะนำมาขบคิด เป็นการให้ทัศนะหนึ่งเพื่อที่จะให้ผู้ดูเกิดทัศนะของตนเองตามมา หน้าที่ต่อไปก็คือ เป็นการชวนคิดไปในทางที่กว้าง นอกเหนือไปจากเนื้อเรื่องและท้องเรื่องโดยตรง ยกตัวอย่างเช่น เพลงที่ Courage กับพ่อครัวร้องในตอนที่ตกอับถึงกับต้องขอทานเขากินนั้น มีความหมายหลายนัย เป็นการเล่าเรื่องผู้ยิ่งใหญ่ทั้งหลายที่มีตัวอย่างในพระคัมภีร์และในประวัติศาสตร์ ว่าความยิ่งใหญ่เหล่านั้นไม่จีรังยั่งยืนเพราะมีอันเป็นต้องพินาศไปทุกคน สู้เป็นคนธรรมดา ๆ อย่างเราไม่ได้ แต่คนธรรมดาอย่างเราก็ต้องลำบากยากเข็ญเพราะวีรกรรมของผู้ยิ่งใหญ่[41] เพลงขอทานเพลงนี้ได้ผลในฐานะเพลงขอทาน คือมีผู้ที่ได้ฟังแล้วเรียกไปให้ข้าวกิน แต่ในขณะเดียวกันก็มีความหมายเชิงปรัชญาในเรื่องที่เกี่ยวกับความไม่เที่ยงแท้แน่นอนของชีวิต

ในความหมายที่กว้าง เรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** เป็นโศกนาฏกรรมของยาจกที่ต้องลำบากเพราะผู้ที่ยิ่งใหญ่ประหัตประหารกันและยาจกก็ไม่มีปัญญาที่จะหนีจากห้วงกิเลสนี้ไปได้ ทางออกที่น่าพิสมัยก็เห็นจะเป็นทางออกของ Kattrin แต่โลกนี้มิใช่โลกของคนพิการ คนดี ๆ จึงต้องลากรถค้าขายต่อไปในความทุกข์ยากอันไม่รู้จักจบสิ้น

คดีของลูคุลลุส (Das Verhör des Lukullus)

เบรคชท์เขียนละครเรื่อง **คดีของลูคุลลุส** ขึ้นเมื่อปี 1939 โดยใช้รูปแบบละครวิทยุเช่นเดียวกับเรื่อง **บินข้ามสมุทร** ความจริงเขาได้รับมอบหมายให้เขียนเรื่องนี้จากสถานีวิทยุสวีเดน แต่เนื่องจากเรื่องที่เบรคชท์แต่งขึ้นเป็นเรื่องต่อต้านสงครามอย่างรุนแรง ทางฝ่ายสวีเดนซึ่งต้องการจะวางตัว "เป็นกลาง" อย่างแท้จริง จึงตัดสินใจที่จะไม่นำละครเรื่องนี้ออกอากาศ ด้วยไม่ต้องการจะให้เกิดกระทบกระเทือนสัมพันธภาพกับนาซีเยอรมนี ในที่สุดสถานีวิทยุของสวิสก็ได้นำเรื่อง **คดีของลูคุลลุส** ไปออกอากาศเมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 1940[42]

เบรคชท์เลือกเอาชีวประวัติของขุนพลโรมัน Lukullus มาแต่งเสียใหม่ โดยเริ่มเรื่องจากมรณกรรมของท่านขุนพล มีการแห่ศพผ่านกรุงโรมไปสู่สุสานกันอย่างมโหฬาร เมื่อสิ้นสุดชีวิตในมนุษยโลก ท่านขุนพลก็มาถึงประตูปรโลก และได้รับคำสั่งให้ลงเดินเข้าประตูมาเองและให้ถอดหมวก (อันเป็นสัญลักษณ์ของลาภยศบนผืนโลก) ออกเสีย ผู้ตายทุกคนจะต้องผ่านการตัดสิน ว่าควรจะไปสวรรค์ (ในที่นี้เบรคชท์ใช้ประเพณีของเทพปกรณัมกรีกว่า "die elysischen Gefilde") หรือจะไปนรก (ตามแบบแผนของเทพปกรณัม คือ "Hades") สำหรับลูกขุนที่จะพิจารณาคดีของ Lukullus นั้นประกอบด้วยคนธรรมดาสามัญทั้งนั้น ได้แก่ ครู ชาวนา แม่ค้าปลา คนทำขนมปัง และนางกำนัล ศาลอนุญาตให้ขุนพลหาทนายของตัวมาได้ Lukullus ผู้ซึ่งหยิ่งทะนงในเกียรติประวัติการรบของตนขอให้เชิญพระเจ้าอเลกซานเดอร์มหาราชมา แต่ปรากฏว่าหาตัวพระองค์ท่านไม่ได้ เพราะไม่เป็นที่รู้จักในปรโลกแม้ว่าจะยิ่งใหญ่มาสักเพียงใดในโลกมนุษย์ เมื่อไม่มีทางออกอื่น Lukullus ก็ขอให้ศาลเรียกบุคคลที่อยู่ในรูปปั้นจารึกเกียรติประวัติของเขาเองมาให้การเป็นพยาน[43] บุคคลที่อยู่ในรูปปั้นมีทั้งกษัตริย์ ราชินี สาวชาวบ้าน ทาส ทหาร และคนครัว ต่างก็ให้การไปตามความจริง ซึ่งถ้ามองในแง่ของขุนพล การกระทำทั้งหมดก็เป็นไปเพื่อความยิ่งใหญ่ของกรุงโรม และเพื่อเสริมบารมีของ

ขุนพลซึ่งก็เป็นไปตามแบบแผนของสงคราม แต่ถ้ามองในแง่ของประชาชนแล้ว "วีรกรรม" ทั้งหลายนั้นตั้งอยู่บนรากฐานแห่งความทุกข์ยากของคนส่วนใหญ่ ในท้ายที่สุดก็มีแต่คนครัวของขุนพลเองที่เห็นความดีของเขา ในแง่ที่เขาเป็นพ่อครัวสมัครเล่นและสนับสนุนศิลปะการทำครัว นอกจากนั้นลูกขุนก็ยอมรับว่าคุณความดีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของ **Lukullus** ก็คือ การนำต้นเชอร์รี่จากเอเชียมาแพร่พันธุ์ในยุโรป แต่ความดีนั้นก็ไม่เพียงพอที่จะช่วยเขาไว้ได้ เพราะการนำต้นเชอร์รี่ต้นหนึ่งมานั้นไม่จำเป็นต้องเสียทหารถึง 80,000 คน ในที่สุดคณะลูกขุนก็เห็นพ้องต้องกันว่า

"ดีแล้ว ส่งเขาไปยังแดนแห่งความว่างเปล่า และ
ส่งคนเช่นเขาทุกคนไปยังแดนแห่งความว่างเปล่า"[44]

ละครเรื่องนี้เขียนขึ้นอย่างเรียบง่าย ขั้นตอนการดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างกะทัดรัด เป็นละครสั้นที่สื่อความได้อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา คล้าย ๆ กับ "ละครบทเรียน" (Lehrstück) บางเรื่องที่เราได้ศึกษามาแล้ว เช่นเรื่อง **ศึกฮอราเซียร์กับคูราเซียร์** ประเด็นใหญ่ใจความของเรื่อง **คดีของลูคุลลุส** อยู่ที่ว่า สงครามไม่ว่าในลักษณะใดเป็นสิ่งที่ทำลายมากกว่าเป็นสิ่งที่สร้างสรรค์ ขุนพล **Lukullus** เป็นนักรบที่ประสบความสำเร็จ ชนะศึกมามากมาย และก็คิดว่าสิ่งที่ตนทำไปนั้นเป็นสิ่งที่ทุกคนควรจะสรรเสริญ เขากล่าวอย่างภาคภูมิใจว่า "โรมได้เมืองขึ้น 53 เมืองก็เพราะข้า ฯ"[45] เบรคซท์มิได้ต้องการจะวาดภาพขาว–ดำ โดยป้ายสีดำให้แก่ขุนพลผู้นี้ เราจะเห็นได้ว่า **Lukullus** มิได้มีบุคลิกภาพส่วนตัวใดที่เราจัดได้ว่าเป็นสิ่งที่เลวร้าย การกระทำของเขาเป็นไปตามแบบแผนและประเพณีของนักรบ เบรคซท์มุ่งที่จะโจมตีสงครามมากกว่าที่จะสร้างตัวละครที่น่ารังเกียจขึ้นมา การที่นักรบที่ดีต้องรับโทษทัณฑ์ในปรโลกดูจะเป็นการบอกความไว้อย่างแจ่มแจ้งแล้วว่า ผู้ใดก็ตามที่เป็นผู้กระทำการอันเรียกว่าสงครามนั้นไม่มีทางที่จะเอาดีได้ อย่าว่าแต่ **Lukullus** เลย มหาจักรพรรดิ **Alexander** ก็ไม่มีใครรู้จักในปรโลก

"..... ชื่อของผู้ยิ่งใหญ่
ไม่ทำให้เกิดความหวั่นเกรงใด ๆ ในที่นี้
ณ ที่นี้
พวกเขาไม่สามารถที่จะข่มขู่ใครได้อีกต่อไป คำพูดของพวกเขา
ก็มีค่าเพียงเท่าคำเท็จ การกระทำของพวกเขา
ก็มิได้มีใครบันทึกไว้ และชื่อเสียงของพวกเขา
ก็เปรียบเสมือนควันไฟสำหรับเรา เป็นสิ่งที่เพียงแต่ชี้ให้เห็น
ว่าไฟที่เผาไหม้ได้มอดไปแล้ว"[46]

สิ่งที่จะตัดสินว่าผู้ใดจะได้ไปสวรรค์หรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับว่าเขาผู้นั้นได้ "ทำประโยชน์ให้แก่เพื่อนมนุษย์"[47] เพียงใดหรือไม่ แน่นอนที่สุด **Lukullus** ในฐานะขุนพลโรมันจะต้องคิดว่าเขาได้สร้างวีรกรรมอันยิ่งใหญ่เอาไว้ เขามองเรื่องของสงครามในแง่ดี ในฐานะที่เขาเป็นผู้กระทำการนั้น เมื่อลูกขุนคนหนึ่งซึ่งในชีวิตจริงเป็นแม่ค้าปลากล่าวประณามสงคราม ที่ทำให้เธอต้องสูญเสียลูกชายไป **Lukullus** ก็โต้แย้งว่า

"ข้า ฯ ต้องขอประท้วง
คนที่ไม่เข้าใจเรื่องของสงคราม
จะมาตัดสินเรื่องที่เกี่ยวกับสงครามได้อย่างไร"

ซึ่งแม่ค้าปลาก็ตอบโต้ว่า

"ข้า ฯ เข้าใจสงครามดี ลูกชายของข้า ฯ
ตายในสงคราม"

ในที่สุดผู้พิพากษาก็ตัดสินว่า

"ศาลยอมรับว่า แม่ของผู้ที่ตายในสงคราม
ย่อมจะเข้าใจสงครามดี"[48]

นั่นคือ สงครามในสายตาของคนธรรมดาสามัญ ซึ่งมิได้มีส่วนได้ส่วนเสียกับวีรกรรมอันยิ่งใหญ่ของนายทัพระดับขุนพล สงครามสร้างความยากลำเค็ญให้แก่ประชาชน และความหลายตอนในละครเรื่องนี้ก็บ่งบอกไว้อย่างชัดเจนว่า มีเรื่องของผลประโยชน์ในทางวัตถุเข้ามาเกี่ยวข้องกับกิจการสงครามด้วย คำสรรเสริญวีรกรรมของ **Lukullus** ในตอนต้นเรื่องมีลักษณะเป็นบัญชีหางว่าวของทรัพย์สินทั้งหลายทั้งปวง ทั้งที่เป็นสิ่งมีชีวิตและสิ่งไม่มีชีวิตที่ **Lukullus** นำกลับมาสู่กรุงโรม[49] เบรคชท์เขียนคำสรรเสริญนี้ได้อย่างแยบยล คือ ให้ตีความได้สองนัย นัยหนึ่งก็เป็นเรื่องของความยิ่งใหญ่ของผู้ชนะ แต่อีกนัยหนึ่งก็ชี้ให้เห็นว่าความยิ่งใหญ่ของนักรบโรมันก็คือความยิ่งใหญ่ของโจรปล้นทรัพย์นั่นเอง เรื่องของสงครามก็คือเรื่องของโจรกรรมชนิดหนึ่งนั่นเอง เป็นที่น่าสังเกตว่าลูกขุนที่พิพากษาคดีของขุนพลเป็นคนธรรมดาสามัญทั้งสิ้น และคนธรรมดาสามัญเหล่านี้เกลียดสงครามและพร้อมที่จะลงโทษผู้ที่เป็นตัวจักรสำคัญของสงคราม

เบรคชท์อดที่จะใช้วิธีการเขียนแบบเยาะเย้ยถากถางไม่ได้ ความดีที่ **เกือบ** จะช่วย **Lukullus** ไว้ได้เป็นเรื่องเล็กน้อยมาก ถ้าเทียบกับวีรกรรมทางสงครามของเขา เบรคชท์นำเอาเกร็ดประวัติศาสตร์โบราณมาใช้ได้อย่างน่าสนใจ นั่นคือเรื่องของการที่เชื่อกันว่า **Lukullus** นำเอาต้นเชอร์รี่จากเอเชียมาปลูกในยุโรป ลูกขุนที่เป็นชาวนาแสดงความเป็นมิตรต่อจำเลยขึ้นมาทันทีที่ได้ทราบความจากรูปปั้นที่มีลักษณะเป็นคนถือต้นเชอร์รี่ **(Der Kirchbaumträger)** ว่าท่านขุนพลผู้นี้เองเป็นผู้กระทำวีรกรรมด้านการเกษตรอันยิ่งใหญ่นี้ไว้ เขาสรรเสริญไม้พันธุ์นี้ต่าง ๆ นานา และถึงกับกล่าวว่า

"ท่านทั้งหลาย สิ่งนี้แหละที่ข้าพเจ้า
เรียกว่าเป็นสิ่งที่ดีที่สุด
ที่ได้มาจากสงครามอันโหดร้ายซึ่งเราขยาดที่จะจดจำ"[50]

แต่เมื่อถึงตอนที่ลูกขุนจะต้องลงความเห็น ลูกขุนที่เป็นครูในชีวิตจริงก็กล่าวว่า

"ต้นเชอร์รี่ต้นหนึ่ง
ถ้าเขาจะใช้คนเพียงคนเดียว

ไปช่วงชิงมันมา เขาก็ย่อมจะทำได้
แต่นี่เขาเสียทหารไปถึง 80,000 คน"

ซึ่งในที่สุดมิตรคนสุดท้ายของ **Lukullus** คือ ชาวนา ก็ต้องพิพากษาคดีไปในทางลบ

"ทหารแปดหมื่นคนเพื่อต้นเชอร์รี่เพียงต้นเดียว
ส่งเขาไปยังแดนแห่งความว่างเปล่าได้แล้ว"[51]

ในฉากสุดท้ายศาลให้โอกาสต่อพวกทาส ที่ช่วยแบกรูปปั้นข้ามแดนจากโลกมนุษย์มาสู่ปรโลก ได้มีโอกาสแสดงความเห็นบ้าง คำพูดของกลุ่มทาสเรียกได้ว่าเป็นการประกาศสงครามกับสงคราม

"ดีแล้ว ส่งเขาไปยังแดนแห่งความว่างเปล่า อีกนานเท่าไร
ที่คนเหล่านี้ เขาและพวกเขา
ผู้ไร้มนุษยธรรม จะนั่งเป็นนายคนต่อไป และยก
มืออันโสมมของพวกเขาให้ปรากฏ และ
ผลักไสให้ชนชาติต่าง ๆ
ห้ำหั่นกันด้วยสงครามอันนองเลือด"[52]

สาส์นที่เบรคชท์ต้องการจะสื่อไปสู่มหาชนดูจะชัดเจนทีเดียว และก็ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจอะไรที่สถานีวิทยุสวีเดนไม่กล้าที่จะนำละครวิทยุเรื่องนี้ออกอากาศ สิบปีให้หลัง เบรคชท์เองก็ประสบปัญหาคล้าย ๆ กันนี้เข้าอีก เมื่อเขาดัดแปลงละครวิทยุเดิมเป็นอุปรากร เพื่อนำออกแสดงในเบอร์ลินตะวันออกโดยเปลี่ยนชื่อเรื่องเป็น **การพิพากษาโทษของลูคุลลุส (Die Verurteilung des Lukullus)** และมอบหมายให้ **Paul Dessau** เป็นผู้ประพันธ์ดนตรี ทางฝ่ายบ้านเมือง คือ รัฐบาลเยอรมันตะวันออกไม่เห็นด้วยกับการที่ละครเรื่องนี้ประณามสงครามในทุกแบบรูป หลังจากการซ้อมใหญ่ซึ่งจัดสำหรับแขกเชิญของกระทรวงศึกษาธิการ (และประสบความสำเร็จมากเสียจนทำให้กระทรวง ฯ เกิดความกังวลยิ่งขึ้นอีก)[53] ทางเจ้าหน้าที่ของรัฐได้ขอร้องให้มีการเติมบทอีก 2 แห่ง เพื่อแสดงให้เห็นว่าสงครามรุกรานเท่านั้นที่ควรจะถูกประณาม แต่สงครามป้องกันตัวเป็นสิ่งที่ควรจะได้รับการยอมรับและควรแก่การสรรเสริญเสียด้วยซ้ำ[54]

เราคงจะต้องให้ความเห็นใจต่อนักมนุษยธรรมที่รักที่จะฝากตัวเป็นศิษย์ของคาร์ล มาร์กซ์ และจำต้องกล้ำกลืนยอมรับกฎเกณฑ์ของพรรคคอมมิวนิสต์เยอรมันตะวันออก ในยุคที่สตาลินยังครองอำนาจอยู่ในประเทศลูกพี่แห่งค่ายยุโรปตะวันออก

คนดีแห่งเสฉวน (Der gute Mensch von Sezuan)

ละครเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** เป็นละครที่แสดงยาก ผู้กำกับการแสดงฝีมือดีมักอยากที่จะแสดงฝีมือด้วยการกำกับละครเรื่องนี้ เพราะเป็นละครที่มีความซับซ้อนในทุก ๆ ด้าน การผูกเรื่องก็ค่อนข้างจะสลับซับซ้อนแบบที่รู้จักกันในรูปของ สุขนาฏกรรมซ้อนเรื่อง หรือที่เรียกกันตามศัพท์ภาษาละคร

เป็นภาษาฝรั่งเศสว่า "Comédie d'intrigue" มีการสร้างเงื่อนงำและมีวิธีขมวดปมแบบที่ชวนให้พิศวง จะว่าเป็นละครที่ตามแบบทฤษฎีของเบรคชท์อย่างเต็มรูปก็ไม่ใช่ เพราะผู้แต่งมิได้ใช้เทคนิคแบบ "ทำให้แปลก" (Verfremdung) แต่อย่างเดียวเท่านั้น แต่กลับหันไปใช้เทคนิคแบบละครประเพณีที่พยายามจะสร้างความสมจริงขึ้นมาเพื่อเร้าอารมณ์ของผู้ดูอยู่ไม่น้อย เบรคชท์ใช้เทคนิคของละครหลายแบบมาประสมกัน ซึ่งนับได้ว่าเป็นการท้าทายความสามารถของผู้กำกับการแสดง ถ้าจะว่ากันในเรื่อง "ละครสอนคน" ก็เป็นละครที่สอนคนด้วยวิธีลุ่มลึกเสียจนจะหวังผลในด้านสังคมและการเมืองเช่นละครเรื่องอื่น ๆ ของเขาเห็นจะไม่ได้ เบรคชท์จงใจจะให้มีการตีความได้หลายนัย ในฐานะที่เป็นละครเวทีก็เป็นละครเวทีที่ต้องการ "เวที" ที่คล่องตัวจริง ๆ มีการเปลี่ยนฉากบ่อยครั้ง และผู้แต่งก็เขียนคำอธิบายในการจัดฉากไว้อย่างถี่ถ้วน สำหรับในด้านตัวผู้แสดงก็ต้องการนักแสดงที่มีความสามารถมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวเอกของเรื่องซึ่งต้องมีการสลับบทจากหญิงเป็นชาย และชายเป็นหญิงอยู่ตลอดเวลา การสร้างความสมดุลระหว่างละครแบบประเพณีที่เร้าอารมณ์กับละครแบบใหม่ที่กระตุ้นปัญญาตามทฤษฎีของเบรคชท์ เป็นสิ่งที่ทำได้ยากยิ่ง เพราะถ้าเอนเอียงไปแบบละครประเพณีก็อาจจะกลายเป็นแบบอุปรากรโรแมนติคที่มุ่งจะเรียกน้ำตา ถ้าแสดงตามทฤษฎีการละครของเบรคชท์ตามตัวอักษรก็จะกลายเป็นละครที่แข็งทื่อและฝืนบทของตัวเอง สรุปความได้ว่า **คนดีแห่งเสฉวน** เป็นแบบฝึกหัดการละครสมัยใหม่ชั้นสูงที่ยากยิ่ง ผู้เขียนได้เคยชมละครเรื่องนี้ที่โรงละครที่มีชื่อเสียงแห่งเมือง Stuttgart ในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี และเท่าที่สังเกตดู มีการแสดงหลายตอนที่เดียวที่สื่อความไปถึงผู้ชมไม่ได้ เพราะผู้กำกับการแสดงคงไม่ทราบว่าจะตีบทอย่างไรดี จึงจะทำให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องได้

เบรคชท์จงใจจะสร้างละครแบบเป็นปริศนาสอนคนขึ้นมาอีก โดยตั้งประเด็นแบบที่เขาถนัดดังเช่นในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** นั่นก็คือ ทุกสิ่งทุกอย่างในโลกนี้กลับตาลปัตรกันหมดสิ้น สิ่งที่ควรเป็นก็ไม่ได้เป็นดังที่ควร แต่เบรคชท์ก้าวไปไกลเกินเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** มาก เพราะผู้ดูจะมิได้ถูกแนะนำหรือชักจูงให้เห็นว่าอะไรเป็นขาวอะไรเป็นดำดังเช่นในละครเรื่องนั้นที่เขาเขียนขึ้นเมื่อยังหนุ่ม เมื่อเบรคชท์แก่ตัวลงและอินทรีย์แก่กล้าขึ้นในเรื่องของปัญญาความคิด เขามักมองเห็นปัญหาของสังคมมนุษย์อย่างซับซ้อนยิ่งขึ้น การจะว่าอะไรดีอะไรเลว อะไรถูกอะไรผิด ไม่ง่ายเหมือนกับที่เขาเคยคิดเสียแล้ว เขาจงใจตั้งชื่อละครเรื่องนี้ว่าเป็นเรื่องของ "คนดี" (Der gute Mensch) โดยที่ต้องการจะให้เราคิดถึง "คนดี" อีกคนหนึ่ง ที่นักละครตะวันตกรู้จักดี นั่นคือ Faust ของ Goethe คำว่า "คนดี" นั้นเขาก็ขอยืมมาจากบทนำของละครเรื่อง **Faust** แต่เขาแต่งเสียใหม่ให้เห็นว่า การมองโลกในแง่ดีแบบที่ Goethe และคนยุคของเขายึดถืออยู่นั้นเป็นไปไม่ได้เสียแล้วในโลกปัจจุบัน (เบรคชท์เขียนละครเรื่องนี้จบในระหว่างที่ลี้ภัยไปอยู่ในสวีเดนในตอนสงครามโลกครั้งที่ 2) Faust เป็น "คนดี" ที่พระเจ้าส่งมาเผชิญโลก ต้องแปดเปื้อนด้วยกิเลสแห่งโลกียวิสัยมากมาย แต่ด้วยความดีอันเป็นปฐมนั้นและด้วยการที่เขาอยู่ในอาณัติของพระเจ้า ซึ่งทรงอานุภาพเหนือมวลมนุษย์ Faust จึงรอดตัวได้ในที่สุด แต่ตัวเอกของละครเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** เกิดมาในโลกที่ถึงแม้พระเจ้าจะยังไม่ได้ตายจากไป แต่พระเจ้าก็ได้กลายมาเป็นเทวดาเดินดินที่ยอมรับความจริงแล้วว่าไม่มีอำนาจใด ๆ ที่จะ

พามนุษย์ไปสู่ความดีได้ เทพเจ้ายอมรับว่าบทบาทของตนเป็นแค่เพียง "ผู้สังเกตการณ์"[55] คนจะดีหรือเลวอยู่ที่ตัวเองและสิ่งแวดล้อม และในสิ่งแวดล้อมที่เลวร้าย "คนดี" ก็อยู่ลำบาก และเพื่อที่จะให้อยู่รอดได้ก็จำเป็นที่จะต้องรู้จักผ่อนปรนและปรับตัวตามสิ่งแวดล้อมไปด้วยเป็นครั้งคราว ถ้าจะว่ากันโดยเนื้อแท้แล้ว Faust ทำความผิดมากกว่า Shen Te ตัวเอกของละครของเบรคชท์มากนัก แต่ Faust อยู่ในโลกโบราณที่มีพระเจ้าคอยช่วย ในขณะที่ Shen Te ต้องพึ่งตัวเองตลอดกาล มนุษย์ในศตวรรษที่ 20 จำต้องเหินห่างจากพระเจ้าเพราะเขารู้ดีแล้วว่าพระเจ้าช่วยอะไรเขาไม่ได้

เนื้อเรื่องโดยย่อมีอยู่ว่า เทพเจ้าสามองค์เดินทางลงมาสู่มนุษยโลกเพื่อเสาะแสวงหา "คนดี" เมื่อเสด็จมาถึงเมืองเสฉวน อันเป็นเมืองที่มีความแร้นแค้นอยู่มาก ก็หาคนที่จะให้ความช่วยเหลือไม่ได้ ไม่มีแม้แต่คนที่จะใจกว้างให้ที่พักอาศัย คนส่วนใหญ่ไม่สนใจที่จะฟังเรื่องของเทพเจ้าเสียแล้ว มีแต่ Shen Te โสเภณีชื่อดังแต่ผู้เดียวที่ยอมขับลูกค้าในคืนนั้นไปเพื่อให้ที่พักกับเทพเจ้าสามองค์ เทพเจ้าพึงพอใจกับความโอบอ้อมอารีของเธอจึงประทานเงินให้ก้อนหนึ่งซึ่งเธอก็นำมาเป็นทุนในการตั้งร้านขายบุหรี่ ไม่นานนักเธอก็ถูกห้อมล้อมด้วยผู้คนหลายประเภทที่เข้ามาเกาะเธอกินและเธอก็เป็นคนที่ปฏิเสธใครไม่เป็น และใจดีกับทุกคนเสียจนหมดตัว ซ้ำร้ายไปกว่านั้นเธอตกหลุมรักนักบินตกงานคนหนึ่ง ชื่อ Sun ซึ่งพยายามจะปอกลอกเธอ โดยต้องการเงินไปซื้อตำแหน่งนักบินไปรษณีย์ที่กรุงปักกิ่ง เธอเกือบจะหายนะอยู่แล้ว แต่ก็หาทางออกได้ด้วยการปลอมตัวเป็นลูกพี่ลูกน้องของเธอ โดยตั้งชื่อญาติผู้นี้ว่า Shui Ta เธอเล่นบทเป็นชายหนุ่มที่มีคุณลักษณะตรงกันข้ามกับเธอเอง Shui Ta เป็นคนแข็ง เป็นนักธุรกิจเต็มตัว ไม่ยอมเสียเปรียบใคร ไม่ใจดีกับใครง่าย ๆ ในที่สุด Shui Ta ก็ตั้งโรงงานทำบุหรี่ขึ้นมาด้วยทุนของช่างตัดผม Shu Fu ซึ่งมาหลงรัก Shen Te และสามารถบังคับพวกที่มาเกาะ Shen Te กินให้เป็นแรงงานในโรงงาน Sun เองก็กลับตัวจากลักษณะชายแมงดามาเป็นผู้ช่วยผู้จัดการที่เข้มแข็ง คนงานเกลียดทั้ง Shui Ta และ Sun มาก เพราะใช้คนอย่างไม่ปรานี แต่กิจการรุ่งเรืองมาก ในที่สุดคนส่วนใหญ่ก็คิดถึงแต่ Shen Te และกล่าวหาว่า Shui Ta ได้ลอบฆ่าญาติของตนเองเสียแล้วเพื่อแย่งกิจการ Shen Te เล่นละครบทนี้ไปได้ไม่นาน เพราะเธอตั้งท้องกับ Sun มาหลายเดือนแล้ว เรื่อง "ฆาตกรรม" ถูกนำขึ้นศาล เทพเจ้าทั้ง 3 องค์ ออกนั่งบัลลังก์เอง เมื่อ Shen Te รู้ว่าผู้พิพากษาเป็นใคร เธอก็สารภาพความจริงทั้งหมด เทพเจ้าทั้งสามก็ดีใจมากที่อย่างน้อยก็ได้พบคนดี 1 คน บนผืนโลกอันกว้างใหญ่ไพศาลนี้ แต่ Shen Te ยอมรับว่าเธอทำตัวเป็นคนดีแบบที่เทพเจ้าต้องการไม่ได้แล้ว เธอจำเป็นต้องมีญาติ Shui Ta ไว้เป็นพี่เลี้ยง เทพเจ้าก็หาทางออกให้เธอไม่ได้ เพียงแต่บอกกับเธอว่าให้เรียกญาติของเธอกลับมาช่วยได้เดือนละครั้ง ว่าแล้วก็เหาะขึ้นสวรรค์ไปด้วยความปีติที่ได้พบคนดีแล้วสมกับที่ได้แสวงหามา ทิ้งให้ Shen Te ต้องต่อสู้กับโลกที่ไม่ใช่ที่อยู่ของคนดีอย่างเธอต่อไป ละครเรื่องนี้จบลงด้วยบัจฉิมบทที่เป็นปริศนาว่า

> "ท่านผู้ชมที่เคารพ โปรดอย่าได้กังวลใจ
> เรารู้ดีว่า มันไม่ใช่การจบเรื่องที่ถูกต้องนัก
>
> .....
>
> เราเองก็รู้สึกผิดหวัง และมองดูม่านที่ปิดลง

ด้วยความงวยงง โดยปัญหาทั้งหลายก็ยังถูกทิ้งคาไว้

.....

ขอท่านทั้งหลายโปรดรีบช่วยกันคิด
ว่าจะช่วยให้คนดีของเราได้ประสบความสุขความสำเร็จ
ด้วยวิถีทางใด
ท่านผู้ชมที่เคารพ ขอให้ท่านหาทางจบเรื่องนี้ด้วยตัวของท่านเอง
มันต้องมีทางจบที่ดีแน่ ต้องมี ต้องมี ต้องมีแน่"[56]

นั่นคือการจบละครชวนคิดตามแบบฉบับของละครเบรคชท์ในรุ่นหลัง ซึ่งไม่ชอบที่จะยัดเยียดคำตอบแบบตรงไปตรงมาให้แก่ผู้ชมผู้ดู แต่ปัญหาที่เบรคชท์ตั้งไว้ในละครเรื่องนี้ว่า ความดีคืออะไร และคนดีเป็นอย่างไรนั้น เป็นปัญหาโลกแตก แน่นอนที่สุดที่เบรคชท์มิได้ตั้งปัญหานี้ไว้ในเชิงอภิปรัชญาเท่านั้น แต่เขาดึงปัญหานี้ลงมาสู่ระดับของชีวิตประจำวัน และตีกรอบของพฤติกรรมสังคมไว้ให้เราขบคิด ชื่อเรื่องก็บ่งชัดอยู่แล้วว่าผู้แต่งต้องการจะตั้งคำถามให้ผู้ชมตอบเอง เพราะคนดีแห่งเมืองเสฉวนนี้มีอยู่คนเดียว และคน ๆ นั้นก็มีอาชีพเป็นโสเภณี เบรคชท์ได้สร้างเงื่อนไขให้แก่ผู้ชมไว้ตั้งแต่ต้นเรื่องแล้วว่า จะเอามาตรฐานแห่งศีลธรรมแบบธรรมดา ๆ มาวัดตัวละครในเรื่องนี้ไม่ได้ แต่ละครเรื่องนี้อยู่เหนือกรอบแห่งเหตุผล เพราะเขาไม่สามารถที่จะใช้มาตรแห่งเหตุผลมาวัดพฤติกรรมของ Shen Te ได้ การที่เธอทำตัวเป็นพระเวสสันดรแห่งเมืองเสฉวนนั้นเป็นสิ่งที่เร้าอารมณ์ของผู้ดูผู้ชมให้เกิดความชื่นชมกับทานบารมีของเธอ เรียกได้ว่า เธอลืมตนเองจนหมดสิ้น พฤติกรรมของเธอมิได้ตั้งอยู่บนรากฐานแห่งเหตุผล แต่ในขณะเดียวกันเธอก็สามารถที่จะใช้คำพูดที่เป็นเหตุเป็นผลมาสนับสนุนการกระทำของเธอได้ ยกตัวอย่างเช่น ในตอนที่เพื่อนของเธอคือ Shin พรรณนาความเลวของ Sun ให้เธอฟังนั้น ผู้ชมก็เห็นมาตลอดแล้วว่าเธอรัก Sun อย่างหญิงหลงรักชาย และ Shen Te ก็อดที่จะแก้ตัวแทนเขาโดยใช้คำพูดแบบที่เป็นเหตุเป็นผลของลัทธิมาร์กซิสต์ไม่ได้ว่า

"ทุกสิ่งทุกอย่างมันมาจากความยากแค้น"[57]

ในหลายตอนในละครเรื่องนี้ เราจะเห็นว่าผู้แต่งพยายามที่จะชี้ให้เห็นว่า ในแง่มุมหนึ่ง คนเราถูกผลักดันให้ทำสิ่งที่เลวเพราะความจน ถ้าเป็นเบรคชท์สมัยหนุ่ม เขาก็คงจะหยุดแต่เพียงแค่นั้น และสาวกบริวารของเบรคชท์ ทั้งที่เป็นสาวกจริง ๆ และสาวกสมัครเล่นระดับนานาชาติ ก็คงจะเอาคำคมเหล่านี้ไปสร้างเป็นพระคัมภีร์พร่ำสอนสาวกอื่น ๆ ต่อไปอีก แต่ละครเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** เป็นละครที่ผู้แต่งตั้งใจจะให้เรามองเห็นปัญหาใหญ่ ๆ ของโลกจากหลายแง่มุม เราจะตีความแบบง่าย ๆ ว่า ความรักที่ Shen Te มีต่อ Sun กับความสำนึกในความอยุติธรรมของสังคมเป็นสิ่งเดียวกันเห็นจะไม่ได้ ความเลวมาจากความจนเป็นสิ่งที่เราปฏิเสธไม่ได้ แต่เบรคชท์ก็แสดงให้เห็นเหมือนกันในละครเรื่องนี้ว่า คนจนทำให้คนดีเป็นคนดีต่อไปไม่ได้เช่นกัน เพราะคนจนที่ไม่ยอมประกอบสัมมาชีพเมื่อมีโอกาสนั้นก็มีอยู่ พวกคนจนที่เคยเกาะ Shen Te กินอยู่ เข้ามาทำงานในโรงงานของ Shui Ta ด้วยความไม่เต็มใจ เพราะคนจนพวกนี้ไม่เคยทำงานเพราะไม่มีงานทำ พอมีงานทำเข้าก็ไม่อยากทำงาน ปัญหาสังคมจึงเป็นปัญหาที่เป็นลูกโซ่อยู่เช่นนี้ แต่งานเท่านั้นที่จะทำให้คนเป็นคนขึ้นมาได้ Frau Yang แม่

ของ Sun ภาคภูมิใจในลูกชายของเธอมากที่กลับตัวได้เพราะงาน จนกลายเป็นกำลังสำคัญของ Shui Ta แต่เบรคชท์ก็ยังไม่ยอมรับอะไรง่าย ๆ อยู่ดี ความบ้างานของทั้ง *Shui Ta* และ *Sun* นั้นก็หาความพอดีไม่ได้ เพราะเขาทั้งสองใช้คนราวกับเครื่องจักร โดยไม่มีการผ่อนปรนใด ๆ สรุปได้ว่า แม้เบรคชท์จะพยายามวาดภาพที่สวยงามให้กับภาวะการมีงาน อันเป็นรากฐานที่ทำให้สังคมอยู่ได้นั้น เขาก็อดที่จะตำหนินายจ้างที่ไม่มีหัวใจไม่ได้ แต่ถ้าเราจะตีความว่า เบรคชท์เข้าข้างกรรมกรและตำหนินายจ้างตามแบบฉบับของมาร์กซิสต์ที่ใจแคบ ละครเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** ก็ค้านเราอยู่อีก เพราะกรรมกรกับหัวหน้าคนงานก็รวมหัวกันจะโกงนายจ้างอยู่นั่นเอง มีอยู่ตอนหนึ่งที่ Shui Ta จับได้ว่า หัวหน้าคนงานนั้นนับวันทำงานให้แก่ Sun เกินกว่าวันที่เขาทำงานจริง แต่ Sun ฉลาดพอที่จะเอาใจเจ้านายโดยไม่ยอมรับค่าแรงที่นับเกินมา สรุปได้ว่าทั้งนายทุนและทั้งชนชั้นกรรมาชีพก็ไว้ใจไม่ได้ทั้งนั้น

นั่นคือ วิธีการสร้างความหลายนัยที่เบรคชท์ใช้อยู่ตลอดเวลาในละครเรื่องนี้ ในกรณีของ Shen Te ก็เช่นกัน "ความดี" ของเธอ ถ้าจะมองกันในแง่นามธรรม ก็อาจเรียกได้ว่าเป็นสิ่งที่ควรยกย่องสรรเสริญ แต่เบรคชท์ก็แสดงให้เห็นแล้วว่าโลกสมัยใหม่ไม่มีที่สำหรับนักบุญผู้ไม่รู้จักการปฏิเสธ ยิ่งไปกว่านั้น เธอยังอาจจะใจดีกับทุกคนที่ห้อมล้อมเธออยู่เสียจนลืมไปว่า ขอบเขตแห่งสัจจะนั้นอยู่ที่ไหน ในตอนที่คนขายน้ำ Wang ถูกช่างตัดผม Shu Fu ทำร้ายเสียจนมือพิการไปข้างหนึ่ง ผู้ที่เห็นเหตุการณ์ไม่มีใครกล้าเป็นพยานต่อศาล เพราะทุกคนเกรงกลัวอิทธิพลของช่างตัดผมผู้นี้ซึ่งเป็นเศรษฐีที่มีผู้ยำเกรงมาก Shen Te โกรธมากจนถึงกับบริภาษออกมาว่า

> "โอ พวกเจ้านี่ช่างกระไร
> เพื่อนเจ้าถูกข่มเหงรังแก แต่เจ้ายังหลับหูหลับตาอยู่ได้
> .....
> ถ้าความอยุติธรรมเกิดขึ้นในบ้านเมืองเรา เราต้องลุกขึ้นสู้
> ถ้าไม่มีใครลุกขึ้นสู้ ก็สมควรแล้วที่จะให้บ้านเมืองนั้น
> วอดวายไปด้วยไฟประลัยกัลป์ ก่อนที่โลกมันจะมืดมิดไปยิ่งกว่านั้น"[59]

ทางออกของ Shen Te ก็คือ เธออาสาจะเป็นพยานให้ ทั้ง ๆ ที่เธอเองไม่ได้เห็นเหตุการณ์นั้นก็คือเธอพร้อมที่จะกล่าวความเท็จเพื่อช่วยคนที่ทุกข์ยาก ช่วยคนที่ถูกข่มเหง ในกรณีเช่นนี้เราจะเอามาตรการของศีลธรรมอันใดไปวัดการตัดสินใจของเธอ จะว่าเธอเป็น "คนดี" ในความหมายของความถูกต้องในทางศีลธรรมกระนั้นหรือ หรือเราจะยอมรับว่าในโลกที่คนที่แข็งแรงข่มเหงคนที่อ่อนแอ ในโลกที่คนรวยกดขี่คนจน "คนดี" ก็คือคนที่พร้อมที่จะช่วยผู้ถูกข่มเหงในทุกกรณีกระนั้นหรือ ปัญหาเหล่านี้เป็นปัญหาโลกแตกที่เบรคชท์ไม่ให้คำตอบ

ผู้ที่ขบปัญหาศีลธรรมเหล่านี้ไม่ออกก็ใช่จะมีแต่มนุษย์บุถุชนธรรมดาเท่านั้น แม้แต่เทพเจ้าก็ใช่ว่าจะให้คำตอบได้ ในที่สุดบุคคลที่พยายามจะหาทางออกให้แก่เทพเจ้าก็คือ คนขายน้ำผู้ต่ำต้อยนั่นเอง เทพเจ้าถาม Wang ว่า

"เจ้ามีอะไรจะเสนอล่ะ"

Wang ตอบว่า

"ขอให้พระองค์เพียงแต่ผ่อนบทบัญญัติลงบ้าง..... เพราะโลกนี้มันลำบากยากเข็ญเต็มทน..... แทนข้อกำหนดในเรื่องของความรัก ก็ขอให้ผ่อนเป็นความปรารถนาดี..... หรือว่าผ่อนเรื่องของความยุติธรรมให้เป็นเรื่องของความเหมาะสมด้วยเหตุผล..... หรือยอมผ่อนเรื่องของเกียรติยศให้เป็นเรื่องของความพอดี"[60]

นั่นคือ ทางสายกลางของคนยาก ซึ่งอาจจะถือได้ว่าเป็นโลกียวิสัยที่มิได้มีคุณค่าที่ตายตัว แต่เป็นคุณค่าที่ต้องปรับให้เข้ากับยุคสมัย ด้วยเหตุผลที่ว่า โลกนี้เต็มไปด้วยความยากเข็ญ จึงต้องผ่อนปรนกันบ้างเพื่อให้มนุษย์อยู่รอด ถ้าว่ากันในแง่ของหลักการแล้ว จริยธรรมย่อส่วนแบบนี้ก็เป็นสิ่งที่รับได้ยาก เพราะเท่ากับเป็นการยอมรับว่า ความดีอันประเสริฐสุดที่ตั้งอยู่บนรากฐานของธรรมะอันประเสริฐสุดนั้นไม่มี มีแต่เพียงแนวทางปฏิบัติแบบหลวม ๆ สำหรับโลกแห่งความเป็นจริง โลกแห่งการปฏิบัติ ซึ่งมิใช่โลกอุดมคติ เทพเจ้าก็ไม่รู้จะตอบ Wang ว่าอย่างไรดี เพียงแต่เอ่ยว่า "มันยิ่งยากขึ้นไปอีก" แล้ว "เทพเจ้าก็เดินต่อไปด้วยกิริยาที่อิดโรย"[61] ตามบทที่เบรคชท์บรรยายเอาไว้

ปัญหาโลกแตกก็คือ ปัญหาที่ Shui Ta สรุปไว้อย่างกะทัดรัดว่า "ทำดี หมายความว่าหายนะ"[62] และในตอนสุดท้ายของเรื่อง Shen Te ก็ยอมรับต่อเทพเจ้าว่า บทบัญญัติทั้งหลายของพระองค์ท่านเป็นสิ่งที่ปฏิบัติไม่ได้

"ปกาศิตของพระองค์ที่ให้ไว้
ว่าให้ทำดีและในขณะเดียวกันให้มีชีวิตอยู่ได้นั้น
เหมือนกับสายฟ้าที่ฟาดลงมาจนข้า ๆ แตกเป็นสองเสี่ยง ข้า ๆ
ไม่รู้ว่ามันเป็นอย่างไร จะให้ทำดีต่อผู้อื่น
และต่อตัวข้า ๆ เองพร้อมกันไปนั้น ข้า ๆ ทำไม่ได้
จะให้ช่วยทั้งผู้อื่นและช่วยตัวเอง มันยากเกินไปสำหรับข้า ๆ
อ้า โลกของพระองค์มันเป็นโลกที่ยากยิ่ง มีทั้งความยากเข็ญ
มีทั้งความสิ้นหวัง สุดคณานับ
มือใดที่ยื่นไปสู่คนยาก
มือนั้นก็จะถูกห้ำหั่น ใครที่ช่วยคนที่หมดหนทาง
ตัวเองก็จะหมดหนทางด้วย
สำหรับแผนอันยิ่งใหญ่ของพระองค์นั้น
ข้าน้อยเล็กเกินไปที่จะสนองได้"[63]

ข้อความที่คัดลอกมาข้างต้นเป็นร้อยกรองที่ในต้นฉบับภาษาเยอรมันเรียกได้ว่าเป็นภาษากวีที่ซาบซึ้งกินใจ เบรคชท์เคยต่อต้านนักประพันธ์คลาสสิค คือ Goethe และ Schiller ไว้มาก แม้แต่ในเรื่อง คนดีแห่งเสฉวน นี้ เขาก็ล้อเลียน Goethe และ Schiller ไว้หลายตอน แต่ร้อยกรองของเบรคชท์ในตอนท้ายนี้เขียนขึ้นตามแบบฉบับของวรรณคดีคลาสสิค เต็มไปด้วยโวหารกวีที่แพรวพราว

และเพราะพริ้ง จะว่าเบรคชท์จงใจจะล้อเลียนก็เห็นจะไม่ใช่ ในทางตรงกันข้ามเบรคชท์เขียนกวีนิพนธ์ที่จงใจจะเร้าอารมณ์และเรียกร้องความเห็นใจให้แก่ตัวเอกของเรื่อง มีหลายตอนในละครเรื่องนี้ที่ผู้แต่งลืมอคติเก่า ๆ ที่เขาเคยมีต่อวรรณคดีรุ่นเก่า ๆ ในบางครั้งเบรคชท์ถึงกับเขียนละครที่กระเดียดไปในแบบโรแมนติคเสียด้วยซ้ำ เช่น ในฉากที่ Shen Te วาดภาพของอนาคตว่าเธอจะมีลูกและลูกก็จะเป็นนักบินอย่างที่พ่อต้องการนั้น[64] ไม่ว่าเบรคชท์จะใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" ในรูปใด ไม่ว่าจะเป็น "ละครใบ้" ที่เขากำหนดให้เธอแสดง หรือการที่ Shen Te หันมาพูดกับผู้ดูโดยตรง คำพูดและการแสดงของเธอก็เป็นที่เร้าอารมณ์ผู้ดูผู้ชมอย่างเลี่ยงไม่ได้

ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้น ละครเรื่องนี้จึงเป็นเรื่องที่แสดงยาก เพราะผู้แต่งนำเอาวิธีการหลายแบบมาประสมกัน แต่เบรคชท์ก็คงจะรู้ตัวเหมือนกันว่าเขาหมุนเข็มนาฬิกากลับไปหาละครแบบประเพณีอยู่หลายตอน เขาจึงจงใจไม่สร้างฉากยาว ๆ แต่กลับตัดฉากให้เป็นฉากสั้น ๆ และมีบท "สลับฉาก" ซึ่งมักจะเป็นบทสนทนาระหว่างเทพเจ้ากับคนขายน้ำ ทั้งนี้เพราะเกรงว่าจะเป็นการเร้าอารมณ์ผู้ดูมากเกินไป จนผู้ดูลืม "คิด" ลืมใช้สติปัญญาในเชิงสร้างสรรค์ เพราะถึงอย่างไรเบรคชท์ก็ยังไม่ลืมว่าเขาต้องสร้างละครสอนคน แต่ครั้งนี้เขาทำเป็นว่า จนปัญญาจริง ๆ ไม่รู้จะนำผู้ชมไปในทางไหน แม้แต่เทพเจ้าเองในตอนสุดท้ายก็ต้องเล่นบทหนี คือ หนีปัญหาที่แก้ไม่ตก เทพเจ้าองค์แรกกล่าวไว้ในตอนสุดท้ายว่า

"สับสน สับสนกันไปหมด ไม่น่าเชื่อเลย ไม่น่าเชื่อจริง ๆ จะให้เรายอมรับหรือว่าบัญญัติของเราเป็นพิษเป็นภัย จะให้เรายกเลิกบัญญัติของเราเสียหรือ ไม่มีวันหรอก จะต้องเปลี่ยนแปลงโลกนี้เสียหรือ เปลี่ยนอย่างไร ใครจะเป็นผู้เปลี่ยน เป็นไปไม่ได้ ทุกอย่างเรียบร้อยดีอยู่แล้ว"

สิ่งเดียวที่เทพเจ้าให้เป็นเครื่องปลอบประโลมใจแก่มวลมนุษย์ก็คือ การเปรียบนางเอกว่าเป็นผู้ถือ "ดวงประทีปเล็ก ๆ ในความมืดที่หนาวเหน็บ"[65]

ละครจบลงด้วย Shen Te อ้าแขนวิงวอนพระเจ้าด้วยอิริยาบทที่เต็มไปด้วยความสิ้นหวัง ในขณะที่เทพเจ้าเหาะหนีขึ้นสรวงสวรรค์ไปพร้อมกับโปรยยิ้มและโบกมืออำลา

เบรคชท์เป็นนักมนุษยธรรมนิยมที่ยอมรับความจริงข้อหนึ่งว่า มนุษย์จำเป็นต้องพึ่งตัวเอง ดังที่นาง Wlassowa ได้กล่าวไว้แล้วในเรื่อง *แม่* การแก้ปัญหาทั้งหลายให้ลุล่วงไปนั้นจะต้องไปกระทำกันนอกเวทีละคร

เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา
(Herr Puntila und sein Knecht Matti)

เบรคชท์เขียนละครเรื่องนี้ในช่วงที่ลี้ภัยอยู่ในฟินแลนด์เมื่อปี 1940 เขาได้ใช้ต้นเรื่องของนักประพันธ์สตรีชาวฟินแลนด์ Hella Wuolijcki ซึ่งเป็นผู้ที่ให้ความอุปถัมภ์ต่อเขาและครอบครัวในตอนนั้น เขาเขียนเรื่องนี้ในช่วงที่ใกล้เคียงกับ *คนดีแห่งเสฉวน* และก็มีแนวความคิดบางประการที่เราอาจจะเห็นได้ในละครทั้งสองเรื่อง ความแตกต่างระหว่าง Puntila ยามเมากับในยามที่หายเมา ก็มีอะไร

ที่ละม้ายคล้ายคลึงกับความแตกต่างของ Shen Te กับ Shui Ta เบรคชท์เลือกเขียนเรื่องนี้ในแบบของ "ละครชาวบ้าน" (Volksstück) และก็ลักษณะของ "ละครชาวบ้าน" นี่เองที่ทำความยากลำบากให้แก่นักแสดงเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะนักแสดงชาวต่างประเทศที่ไม่สามารถที่จะเข้าใจว่าประเพณีของ "Volksstück" เป็นอย่างไร และควรจะแสดงอย่างไร นักวิชาการชาวอังกฤษ Ronald Gray ได้เล่าถึงความล้มเหลวในการแสดงละครเรื่องนี้ในที่ต่างๆ ไว้อย่างน่าสนใจ เพราะแม้แต่ในเยอรมนีเองละครแบบนี้ก็ไม่ค่อยจะเป็นที่รู้จัก "ละครชาวบ้าน" แบบนี้แพร่หลายแต่เฉพาะในออสเตรีย[66] เบรคชท์สร้างปัญหาให้แก่ผู้แสดงเอาไว้ไม่น้อย เพราะเขาสอดใส่เนื้อหาที่เป็นเรื่องความคิดทางการเมืองอันลึกซึ้งเข้าไปในรูปแบบละครชาวบ้าน ซึ่งโดยปกติเป็นละครชวนหัวที่มุ่งความบันเทิงเป็นใหญ่ ยิ่งไปกว่านั้นเขาได้แสดงความเห็นเชิงทฤษฎีและเทคนิคการแสดงเอาไว้ในงานเขียนชื่อ **"ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับละครชาวบ้าน" (Anmerkungen zum Volksstück)** เบรคชท์พยายามจะชี้ให้เห็นว่าละครแบบนี้ยังมีความหมายสำหรับสังคมสมัยใหม่อยู่ และก็เป็นรูปแบบละครที่ประสานข้อขัดแย้งระหว่างละครแบบคลาสสิคกับละครแบบ "naturalistic" ได้ แต่เบรคชท์ดูจะเรียกร้องวิธีการแสดงที่ยากยิ่งจากนักแสดง ยกตัวอย่าง เช่น เขาต้องการให้แสดงบทของ Puntila ด้วยวิธีดังต่อไปนี้

"บทของปุนติลาจะต้องไม่สูญเสียเสน่ห์อันเป็นธรรมชาติไปไม่ว่าในช่วงใด มันเป็นสิ่งจำเป็นที่จะต้องใช้ศิลปะการแสดงเป็นพิเศษที่จะทำฉากที่เขาเมามายให้มีลักษณะเป็นวรรณศิลป์ นุ่มนวลและเต็มไปด้วยความหลากหลาย และฉากที่เขาสร่างเมาไม่ให้ตลกและไม่ให้เหี้ยมเกรียมให้ได้มากที่สุด"[67]

ทั้งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงคงจะต้องปวดเศียรเวียนเกล้ากันอยู่มิใช่น้อย ที่จะแสดงให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง เพราะเบรคชท์จงใจแต่งเรื่องไปในทำนองว่า Puntila นั้น เวลาเมาก็เมาติดต่อกันได้สองวันสองคืนแบบหัวราน้ำ แต่พอหายเมาก็เป็นนายทุนที่ค่อนข้างจะหฤโหดเพราะคิดเอาแต่จะได้ แต่นักแสดงเป็นจำนวนมากก็รับการท้าทายของเบรคชท์ **และเจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา** ก็เป็นละครที่มีผู้นำออกแสดงบ่อยครั้งมาก[68]

Puntila เป็นเจ้าของที่ดินที่มีฐานะดี เขามีที่นา ป่าไม้ และสัตว์เลี้ยง แต่เขาเป็นคนขี้เมา เขาเมาเสียค่อนเรื่อง และเวลาที่เขาเมานั้นเขาจะเปลี่ยนเป็นคนละคน เขาจะแสดงความใกล้ชิดสนิทสนมกับคนต่างวรรณะ รวมไปจนถึงลูกจ้าง และคนงาน และแสดงความโอบอ้อมอารีต่อคนทั่วไป แต่เวลาที่เขาสร่างเมาเขากลับเป็นนายทุนที่หน้าเลือด คิดแต่จะเอาเปรียบผู้อื่น Matti เป็นคนรถของเขา แต่ก็ทำหน้าที่เกินคนรถ คือ กลายเป็นพี่เลี้ยงและที่ปรึกษาไปในตัวในยามที่เขาเมา Puntila กำลังจะจัดการให้ลูกสาวของเขา คือ Eva ไปแต่งงานกับนักการทูตคนหนึ่ง ซึ่งเป็นคนที่ไร้สติปัญญา แต่ก็เป็นทางหนึ่งที่จะทำให้ลูกสาวมีหน้ามีตา และตัวเขาเองก็อาจจะได้มีหนทางติดต่อกับคนใหญ่คนโต เพื่อประโยชน์ในทางธุรกิจต่อไป แต่เขาก็เสียดายทรัพย์สมบัติส่วนหนึ่ง ซึ่งจะต้องให้ไปเป็นทรัพย์ติดตัวของเจ้าสาว ด้วยความเมาเขาเองก็ไปสัญญากับหญิงสาวพร้อมกันถึง 4 คน ว่าตัวเขาเองจะแต่งงานด้วย และก็ด้วยความเมาอีกเช่นกัน เขาก็ขับไล่นักการทูตผู้นั้นออกไปจากบ้านด้วยวิธีการที่ไร้

มรรยาท และก็ส่งสาวทั้ง 4 คนผิดหวังกลับบ้านไปอีกเช่นกัน แล้วเขาก็ยกลูกสาวให้แก่ Matti ซึ่ง Matti เองก็ไม่เต็มใจ เพราะเขาฉลาดพอที่จะรู้ว่าการข้ามวรรณะในเรื่องแบบนี้เป็นไปไม่ได้ จึงได้มีการ "ทดสอบ" ว่า Eva จะเป็นภรรยาชนชั้นกรรมาชีพได้หรือไม่ ซึ่ง Eva ก็ย่อมจะต้องสอบตกเป็นธรรมดา เมื่อสร้างเมาอีกครั้งหนึ่ง Puntila ก็กลับไปคืนดีกับนักการทูตผู้นั้น เขาตัดสินใจที่จะเลิกกินเหล้าโดยเด็ดขาด และก็เรียกให้สาวใช้นำเหล้าทั้งบ้านมาให้เขาเพื่อทำลาย และวิธีทำลายวิธีหนึ่งก็คือดื่มมันเสียให้หมด เมื่อเขาเมามายอีกครั้งหนึ่ง เขาก็เรียก Matti มาช่วยทุบเครื่องเรือนสร้างเป็นภูเขาจำลอง แล้วก็ปีนขึ้นไปบนภูเขาจำลองนั้น เพื่อร้องเพลงสดุดีธรรมชาติของบ้านเกิดเมืองนอนของเขา Matti หมดความอดทนที่จะรับใช้นายทุนขี้เมา ซึ่งดีแต่ให้สัญญาต่าง ๆ เวลาที่เมา แต่พอสร่างเมาก็ผิดสัญญากับคนทุกคน เขาจึงตัดสินใจผละเจ้านายผู้นี้ไปในที่สุด

เราจะสังเกตได้ว่าเบรคชท์ไม่ได้สนใจที่จะผูกเรื่องที่ปะติดปะต่อกันอย่างเป็นระเบียบ เขาแต่งละครเป็นฉาก ๆ โดยไม่ได้คำนึงถึงเอกภาพมากนัก ยกตัวอย่างเช่น ฉากที่ 8 ที่ชื่อว่า "เรื่องเล่าของชาวฟินแลนด์" เบรคชท์ก็เขียนบทให้หญิงสาว 4 คนที่ถูก Puntila หลอกไปว่าจะแต่งงานด้วย เดินทางกลับบ้านด้วยกันและระหว่างทางก็เล่าเรื่องสู่กันฟัง ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับการดำเนินเรื่องของละครโดยตรง ถ้าจะมีสิ่งใดที่เกี่ยวกับเนื้อเรื่องของละครก็เห็นจะเป็นว่านิทานที่เล่ามานั้นแสดงให้เห็นว่าคนจนถูกคนรวยเอาเปรียบอยู่ร่ำไป การเขียนละครแบบไม่มีเอกภาพที่เห็นได้ชัดเช่นนี้ เป็นไปตามแนวความคิดของเบรคชท์เองที่ว่า "ละครชาวบ้าน" ยุคใหม่น่าจะนำเทคนิคของการแสดงแบบ "พิพิธทัศนา" (revue) มาใช้[69] คือ เล่นเป็นฉาก ๆ ต่อเนื่องกันไป เพราะทำให้ละครดำเนินเรื่องไปได้อย่างรวดเร็วและทำให้เกิดความเพลิดเพลิน แต่เบรคชท์ก็คิดว่าไม่ควรจะทำละครให้เป็นพิพิธทัศนาเต็มรูป ละครจะต้องมีเนื้อหาสาระที่เหมาะสม และจะต้องไม่ทิ้งลักษณะที่เป็นสัจนิยม (realism) เสียทีเดียว

อันที่จริงปัญหาที่เป็นเรื่องของความคิดด้านสังคมและการเมืองในละครเรื่องนี้ เป็นสิ่งที่เราจะต้องให้ความสนใจอย่างจริงจัง ชื่อเรื่องที่ใช้คำว่า "นาย" (Herr) และ "บ่าว" (Knecht) อาจจะทำให้เขวไปบ้าง และการที่ชื่อ Puntila เป็นทั้งชื่อสกุลและชื่อถิ่นที่ที่เขาอยู่นั้นก็อาจจะทำให้เราคิดถึงสภาวะสังคมโบราณในระบบฟิวดัล แต่ความจริงเบรคชท์ต้องการจะบรรยายให้เห็นชีวิตสมัยใหม่ Matti เป็นคนขับรถ (ในบทใช้คำว่า "Chauffeur") เขาเป็น "ลูกจ้าง" มากกว่า "บ่าว" แต่เขาก็เป็นลูกจ้างที่ไม่ยึดถือชั่วโมงทำงานหรือลักษณะของงานอย่างตายตัวจนเกินไป ในตอนเริ่มเรื่องเราก็เห็นเขานั่งรอเจ้านายมา 2 วันเต็ม ๆ แล้ว เมื่อเจ้านายต้องการเพื่อน เขาก็เป็นเพื่อนให้ เมื่อต้องการจะปรึกษาเขาเขาก็รับให้คำปรึกษา แม้แต่เมื่อลูกสาวของนายจ้างคือ Eva ต้องการเขาเป็นเครื่องมือเล่นละครหลอกนักการทูตว่าเธอมีอะไร ๆ กับคนรถ Matti ก็ยอมร่วมมือด้วย เขาวางตัวได้อย่างฉลาด ไม่ใกล้ชิดจนเกินไป และก็ไม่ห่างเจ้านายจนเกินไป เขาพยายามทำหน้าที่สื่อกลางระหว่าง "นายจ้าง" กับ "ลูกจ้าง" เช่น เขาพยายามชักจูงให้ Puntila ตกลงเซ็นสัญญากับคนงานที่ Puntila ต้องการจะว่าจ้าง หรือเช่นในตอนที่เขาพยายามจะโน้มน้าวให้ Puntila ให้ความเป็นธรรมต่อคอมมิวนิสต์ Surkkala และครอบครัว เขาเป็นคนที่มีสติปัญญา เขาไม่ยอมให้ Puntila หลอกเขาได้เหมือนกับที่หลอกคนอื่น ๆ แต่

เขาเป็นคนไม่รุนแรง และในท้ายที่สุดเขาก็รู้ดีว่าเขาเปลี่ยน Puntila ไม่ได้ ไม่ว่าจะด้วยวิธีการใด ทางออกสำหรับเขาก็คือ หลีกทางไปเสียจากนายทุนผู้นี้ หน้าที่ของ Matti ในละครเรื่องนี้เป็นหน้าที่ของผู้ที่ชี้ให้เห็นความจริง ในขณะที่ Puntila เอียงไปเอียงมาระหว่างโลกแห่งความลวงกับโลกแห่งความเป็นจริง ในฉากที่ชื่อว่า "ตลาดคนงาน" (Der Gesindemarkt) Puntila พยายามเสแสร้งพูดภาษาของมนุษยธรรมนิยมว่า เขารังเกียจที่จะต้องมาต่อรองในเรื่องว่าจ้างแรงงานคนราวกับเป็นเรื่องของการต่อรองราคาสินค้า Matti ก็แสดงความคิดอย่างตรงไปตรงมาว่า

"ขออนุญาตผมพูดเถิดครับท่านปุนติลา ที่ท่านพูดมานะไม่ถูกหรอก คนพวกนี้ต้องการงานทำ และท่านก็มีงานที่จะให้เขาทำ และมันก็จะต้องมีการต่อรองกัน ไม่ว่าจะเป็นที่ตลาดหรือในโบสถ์ มันก็เป็นเรื่องของตลาดอยู่ดี"[70]

นั่นคือ โลกแห่งความเป็นจริง ในโลกที่มนุษย์ยังต้องขายแรงงานให้แก่นายจ้างอยู่ เราจะต้องมากระอักกระอ่วนอะไรในเรื่องของการตลาด ซึ่งมนุษย์เองเป็นตัวสินค้า ละครเรื่องนี้เป็นละครที่แสดงยาก เพราะสาส์นทางการเมืองของเบรคชท์เป็นสาส์นที่รุนแรง แต่เบรคชท์ไม่ต้องการที่จะแสดงออกด้วยวิธีรุนแรง ความคิดพื้นฐานของเขายังไม่เปลี่ยนไปจาก **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** เท่าใดนัก เรื่องของวรรณะก็ยังคงอยู่ และ "ความแตกต่างอันเป็นพื้นฐานของโลก" ก็ยังมีอยู่เช่นกัน จะเห็นได้ว่าความ*พยายามที่จะลบเส้นพรมแดนระหว่างนายทุนกับลูกจ้างแรงงานอย่างพวกเขานั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้* Matti ไม่เชื่อว่าการที่ Puntila จะให้ลูกสาวมาแต่งงานกับเขานั้นเป็นสิ่งที่จะเป็นไปได้ เขาจึงทดสอบ Eva ด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น ให้ Eva แสดงว่าเมียกรรมกรนั้นจะต้องวางตัวอย่างไร ซึ่ง Eva ก็พยายามอย่างสุดความสามารถที่จะ "สอบ" ผ่านให้ได้ และเธอก็ "สอบตก" ในเรื่องที่ดูประหนึ่งไร้สาระ การแสดงในตอนนี้เรียกได้ว่าเป็น "ละครชาวบ้าน" จริง ๆ

> "เขา (มัตติ) เอามือตบก้นเอวาเป็นเชิงหยอกล้อ
> เอวา (ในตอนแรก นิ่งอึ้งไป และแล้วก็แสดงท่าโกรธ) หยุดนะ"[71]

ซึ่งเมื่อเธอหายโกรธแล้ว Eva ก็ยอมรับอย่างตรงไปตรงมาว่า

> "ฉันเชื่อแล้วละว่า การศึกษาอบรมที่ฉันได้รับมามันผิด"[72]

นั่นคือการแสดงออกที่เป็นรูปธรรม ซึ่งเป็นละครที่ไม่ค่อยจะเรียบร้อยนัก แต่ก็แสดงให้เห็นอย่างประจักษ์ชัดว่า ลูกสาวนายทุน ซึ่งพ่อแม่ส่งไปเข้าโรงเรียนสำหรับกุลธิดาของผู้ดีมีสกุลที่กรุงบรัสเซลส์ จะทนต่อความไร้มรรยาทของชนชั้นกรรมาชีพเยี่ยง Matti ไม่ได้ ซึ่งในที่สุด Matti ก็ชี้แจงให้ Puntila ฟังว่า "ช่องว่าง" (die Kluft) ระหว่างชนชั้นนั้นมันลบให้หมดสิ้นไปไม่ได้[73]

ถ้าจะเทียบ "นาย" กับ "บ่าว" แล้วก็จะเห็นได้ว่า "บ่าว" มีบุคลิกภาพที่ซับซ้อนน้อยกว่า "นาย" Puntila ใช้ชีวิต 2 แบบ คือ ช่วงที่เขาเมาก็เป็นอย่างหนึ่ง ช่วงที่เขาไม่เมา เขาก็เป็นอีกอย่างหนึ่ง แต่เราจะพิจารณาตัวละครตัวนี้อย่างผิวเผินไม่ได้ คือ เราจะวาดภาพว่าเวลาที่เขาเมา ภาพของเขานั้นขาว และเวลาที่เขาสร่างเมา ภาพของเขากลับดำไปเห็นจะไม่ได้ ความจริงมีอยู่ว่า แม้แต่ใน

ตอนที่เขาเมา บางครั้งเขาสำนึกได้ว่าในช่วงที่ไม่เมานั้น เขาเป็นอย่างไร Matti เองพรรณนา "นาย" ของเขาเองไว้ได้อย่างแนบเนียนในบัจฉิมบทของละครเรื่องนี้ว่า

"เจ้าไม่ใช่คนที่เลวที่สุด ที่ฉันได้เคยพบเห็นมา
เพราะเจ้าเกือบจะเป็นมนุษย์ เมื่อเจ้าเมาเหล้า"[74]

เราคงจะต้องให้ความสำคัญกับคำว่า "เกือบจะเป็นมนุษย์" (fast ein Mensch) เพราะในสายตาของ Matti แม้แต่เวลาที่ Puntila เมาขึ้นมา เขาก็ยังเป็นมนุษย์ไม่ได้สมบูรณ์อยู่ดี สัญชาตญาณของนายทุนทำให้เขาแสดงความโอบอ้อมอารีต่อเพื่อนมนุษย์ไม่ได้เต็มที่ เมื่อเขาตกลงที่จะว่าจ้างใครเขาก็ยังไม่ยอมที่จะออกใบสัญญาให้ เขามีวิธีเลี่ยงไม่ผูกมัดตัวเอง

"ปุนติลา : .....ฉันต้องการจะใกล้ชิดกับคนของฉัน ก่อนที่เราจะผูกพันกันต่อไป ฉันจะต้องบอกให้พวกเขารู้สึกเสียก่อนว่า ฉันเป็นคนอย่างไร เพื่อที่พวกเขาจะได้รู้ว่าเราจะเข้ากันได้หรือไม่ คำถามก็คือว่า ฉันเป็นคนอย่างไร

มัตติ : ท่านปุนติลา ขออนุญาตผมยืนยันต่อท่านได้เลย ไม่มีใครต้องการจะรู้เรื่องพรรค์นั้นหรอก แต่เขาต้องการได้ใบสัญญา....."[75]

ความจริงมีอยู่ว่า เขาเป็นคนที่ไม่รักษาคำพูด สิ่งที่เขากล่าวไว้กับคนอื่นเป็นเชิงสัญญาเขาก็ยกเลิกไปเสียเมื่อเขาหายเมา เช่นในกรณีของคนงานที่เขาติดต่อไว้ที่ "ตลาดคนงาน"[76] เขาใช้วาทศิลป์หว่านล้อมหญิงสาวได้ถึง 4 คนในเวลาที่ใกล้เคียงกันว่าเขายินดีที่จะแต่งงานกับเธอเหล่านั้น แต่เมื่อเธอมาถึงบ้านตามนัด Puntila ซึ่งหายเมาแล้วก็ไล่เธอกลับไปทั้ง 4 คน และถึงกับขู่ว่า ถ้าเธอไม่ออกไปจากบริเวณบ้านเขา เขาจะเรียกตำรวจมาจัดการ[77] แม้แต่กับ Matti ซึ่งเป็นคนสนิท เขาก็ข่มขู่เอาตามอำเภอใจ เป็นต้นว่า ในตอนที่เขาเมา เขาจะให้ Matti เป็นผู้ถือกระเป๋าเงินและเป็นผู้จ่ายเงินค่าเหล้า แต่พอสร่างเมาเขากลับขู่ Matti ว่า เขาจับได้ว่า Matti ขโมยกระเป๋าเงินเขาไป โทษขนาดนี้ก็คือติดคุก 10 ปี แต่เขาจะยกโทษให้เพราะเขาไม่ต้องการจะให้คนเหล่านี้ไปนั่งกินนอนกินในคุกด้วยภาษีอากรของราษฎร[78] เราคงจะต้องแสดงความเห็นใจต่อผู้แสดงบทของ Puntila ว่า ถ้าเนื้อเรื่องเป็นอย่างนี้ บทเป็นอย่างนี้ จะให้แสดงให้นุ่มนวลตรงกับที่เบรคชท์ต้องการได้อย่างไร "ละครชาวบ้าน" ของเบรคชท์ ซึ่งต้องการจะให้เป็นละครชวนหัว ในบางครั้งก็มีอะไรที่หมิ่นเหม่จวนจะกลายเป็นละครที่ทำให้เราเกิดความชิงชังมากกว่าที่เราจะยิ้มหัว ในแง่นี้เบรคชท์มีอะไรที่คล้าย ๆ กับกวีเอกของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17 คือ Molière ผู้ซึ่งชอบสร้างตัวละครที่มีลักษณะค่อนข้างไปในทางน่าชิงชังดังเช่นในละครชวนหัวเรื่อง **Tartuffe** ของเขา

เราอาจจะถือว่า **เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา** เป็นตอนต่อของ **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ก็ได้ในบางลักษณะ มนุษยธรรมนั้นแสดงออกได้เฉพาะในยามเมา และความเอารัดเอาเปรียบมนุษย์เป็นลักษณะที่แท้จริงของ "เจ้านาย" เวลาที่ไม่กินเหล้า หมายความว่า ความมีมนุษยธรรมเป็น "ข้อยกเว้น" และความไร้มนุษยธรรมเป็น "กฎเกณฑ์" กระนั้นหรือ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ละครเรื่องใหม่นี้ซับซ้อนมากกว่า "ละครบทเรียน" มากนัก Puntila มิได้ชั่วไปเสียทั้งหมดและก็มิได้ดีอย่างบริสุทธิ์ แต่สิ่งที่

แตกต่างจาก **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ก็คือว่า คนๆ เดียวกันเล่นได้สองบท แทนที่จะจับพ่อค้ากับกุลีมาแสดงให้เห็นว่าอะไรดำอะไรขาว เช่นใน "ละครบทเรียน" **Puntila** มีลักษณะทั้ง "ดำ" และทั้ง "ขาว" สิ่งที่น่าสนใจยิ่งไปกว่านั้นก็คือ **Puntila** สำนึกดีว่าเขาเล่นได้ทั้งสองบท ในขณะที่เขากำลังเล่นบทหนึ่ง เขาก็คิดไปถึงอีกบทหนึ่ง ซึ่งเขารู้ว่าเขาเล่นได้เช่นกัน ในช่วงที่เขาเมามายอยู่นั้น เขาจะพูดถึงสภาวะสร่างเมาราวกับว่าเป็นการล้มป่วยลงอย่างกะทันหัน (เป็น "Anfälle") และคำว่าสภาพสร่างเมา (**Nüchternheit**) นั้นก็ดูราวกับจะเป็นคำที่มีความหมายในทางลบ[79] นั่นคือวิธีการประพันธ์ของเบรคชท์ที่ต้องการจะกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมต้องใช้ความคิดอยู่ตลอดเวลาว่าอะไรเป็นความจริง อะไรเป็นความลวง แต่สิ่งที่ผู้ชมจะอดคิดไม่ได้ก็คือ เลือดแห่งความเห็นแก่ตัวของนายทุนนั้นดูจะเข้มข้นเสียจนไม่มีอิทธิฤทธิ์ของเมรัยใดที่จะเข้าไปเจือปนได้ ในขณะที่ **Shen Te** จำเป็นต้องสวมบทของ **Shui Ta** เพื่อความอยู่รอดของ "คนดีแห่งเสฉวน" เราอาจจะให้ความเห็นอกเห็นใจต่อการเล่น "สองบท" ของเธอได้ แต่เราอาจจะรับ "คนสองหน้า" ได้ยาก เพราะ **Puntila** มิใช่เล่นสองหน้าสลับกันเป็นช่วงของเมา–ไม่เมา แต่เขาเล่นสองหน้าตลอดเวลา

แน่ที่สุดที่เบรคชท์สำนึกดีว่าเขาได้สร้างตัวละครเอกขึ้นมาที่อาจจะสร้างความชิงชังให้แก่ผู้ดูมากเกินไป เขาจึงพยายามที่จะหาทางผ่อนปรนความชิงชังนี้เสีย บทบางตอนของละครเรื่องนี้เรียกได้ที่เดียวว่าเป็น "กวีนิพนธ์ที่เขียนด้วยร้อยแก้ว" และก็ **Puntila** นั่นแหละที่เป็นเจ้าของบทเหล่านี้ ละครเรื่องนี้บรรยายความงามทางธรรมชาติได้อย่างดีเยี่ยม เช่น ในตอนที่ **Puntila** สร้างภูเขาสมมุติขึ้นมาด้วยซากเครื่องเรือน แล้วบีนขึ้นไปบรรยายสภาพป่าเขาลำเนาไพรอันสดสวยที่เขาเห็นด้วยจินตนาการของคนเมา มีผู้กล่าวไว้ว่าความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติของ **Puntila** มีอะไรที่คล้าย **Baal** ตัวเอกในละครเรื่องแรกของเบรคชท์

ถึงอย่างไรก็ตาม เบรคชท์ก็ไม่อาจที่จะเลี่ยงปัญหาที่เขาสร้างขึ้นมาเองได้ เขานำเอาปัญหาอันหนักหน่วงในทางการเมืองและสังคม ซึ่งเป็นปัญหาที่รุนแรงไม่ยิ่งหย่อนกว่าในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** มาเป็นเนื้อหาของ "ละครชาวบ้าน" และเขาก็ไม่พร้อมที่จะลบเส้นพรมแดนระหว่างชนชั้นและหาทางออกแบบละครชาวบ้านเรื่อง **Der Zerrissene** ของ **Johann Nestroy** ซึ่งแก้ปมปัญหาด้วยการยินยอมให้นายกับสาวใช้ร่วมหอลงโรงกันได้ แต่โลกของ **Nestroy** คือสภาพสังคมในศตวรรษที่ 19 เบรคชท์เป็นนักคิดทางการเมืองที่ไม่อยากจะเลือกทางออกที่ขัดกับความเชื่อทางการเมือง ความจริงถ้าเขาพร้อมที่จะสร้างบทของ "บ่าว" ให้แรงกว่านี้สักหน่อย เรื่องก็อาจจะเป็นละครที่เข้มข้นกว่านี้ แต่พฤติกรรมของ **Matti** ในตัวเรื่อง กับคำพูดตอนสุดท้ายของเขาดูจะไม่สอดคล้องกัน

> "เวลาจะมาถึง ที่บ่าวของเจ้าจะหันหลังให้เจ้า
> นายที่ดีนั้นพวกเขาจะหาได้อย่างง่ายดาย
> เมื่อเขาขึ้นเป็นนายเสียเอง"[80]

คำพูดเหล่านี้มาช้าไป และก็ไม่มีน้ำหนักอะไรมากนัก มีนักวิจารณ์เป็นจำนวนมากที่พยายามจะค้นหาว่าต้นตระกูลของ **Matti** เป็นใคร และก็มีผู้ให้ข้อคิดเห็นกันไปหลายทาง ผู้เขียนมีความคิดว่า "บ่าว" ที่มีสติปัญญาสูง ที่รู้ทัน "นาย" และไม่ยอม "นาย" นั้น สืบทอดมาจากตระกูล **Figaro** แต่

เบรคชท์คงจะรู้จัก Figaro ในบทที่ไม่รุนแรงนัก ในอุปรากร เรื่อง **วิวาห์ของฟิกาโร (Figaros Hochzeit)** ของ Mozart ซึ่งดัดแปลงมาจากละครเรื่องเดียวกันของนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 18 คือ Beaumarchais และอาจจะไม่คุ้นเคยกับต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสของ **Le Mariage de Figaro** ซึ่ง "บ่าว" ในที่นั้นแสดงตัวเป็นปฏิปักษ์ต่อ "เจ้านาย" อย่างเต็มที่[81] ในท้ายที่สุดแล้วเบรคชท์ก็ใช้วิธีที่เขาถนัด นั่นก็คือ เขาอาจจะเชื่อว่าสิ่งที่ไม่ต้องพูดถึง สิ่งที่ไม่ต้องกล่าวออกมาโดยตรงอาจจะฝังเข้าไปในความคิดของผู้ดูผู้ชมแล้วก็ได้ แต่นั่นเป็นสิ่งที่เราไม่อาจทราบได้หรือหยั่งรู้ได้ ผู้เขียนมีความเห็นคล้อยตาม Ronald Gray ที่ว่า "สาส์นในทางการเมือง" ไม่เข้ากับกรอบของ "ละครชาวบ้าน"[82]

ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ของ อาร์ทูโร อูอิ (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui)

ชื่อของละครเรื่องนี้นับได้ว่าเป็นปริศนา นักวิจารณ์บางคน[83] ได้ชี้ให้เห็นแล้วว่าเบรคชท์เองไม่ได้อธิบายไว้ว่า ทางก้าวหน้านั้น "หยุดยั้ง" ได้อย่างไร ในทางตรงกันข้าม เนื้อเรื่องกลับบ่งชี้ให้เห็นว่าตัวเอกของเรื่องคือ Arturo Ui ถีบตัว[84] รุดหน้าไปเรื่อยอย่างไม่หยุดยั้ง เราอาจจะตีความได้สองนัยในกรณีนี้ อาจจะเป็นไปได้ที่ว่าเมื่อเบรคชท์เขียนละครเรื่องนี้ขึ้นเมื่อปี 1941 โดยที่ต้องการจะให้เป็นละครล้อเลียนฮิตเลอร์นั้น เขาเองไม่อยู่ในฐานะที่จะทำนายได้ถูกต้องว่า ทางข้างหน้าของฮิตเลอร์จะเป็นอย่างไร ในอีกแง่หนึ่งก็อาจจะเป็นไปได้ว่า เขาใช้คำว่า "หยุดยั้งได้" ไปในทางเยาะเย้ยถากถาง ถึงอย่างไรก็ตาม ละครแทบทุกเรื่องของเบรคชท์ที่เขียนเกี่ยวกับสงครามโลกครั้งที่สอง หรือเกี่ยวกับฮิตเลอร์ ก็มักจะถูกตำหนิอยู่เสมอว่า บ้องตื้น หรือคาดการณ์ผิด ดังที่เราเห็นมาในเรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** แต่เราก็น่าที่จะเห็นใจเบรคชท์ว่า เขาอยู่ในช่วงเวลาที่เหตุการณ์กำลังผันผวนเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว จะให้เขาทำนายเหตุการณ์ได้แม่นยำทุกแง่ไปก็เห็นจะเป็นไปได้ยาก

ละครเรื่อง **ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ ของ อาร์ทูโร อูอิ** เป็นละครที่เบรคชท์เรียกว่า "ละครอุทาหรณ์" (Parabelstück) คำว่า "Parabel" ในภาษาเยอรมันหรือ "parable" ในภาษาอังกฤษหมายถึง เรื่องที่เป็นอุทาหรณ์ไว้สอนคน[85] เบรคชท์ตีความละครเรื่องนี้ในทางที่ชี้ให้เห็นว่า เขามีสาส์นทางการเมืองที่จะถ่ายทอดให้แก่ผู้ดูผู้ชม

"อาชญากรทางการเมืองที่สำคัญจะต้องถูกแฉโพย โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้วยการทำให้เป็นสิ่งที่น่าหัวเราะเยาะ เพราะว่าพวกเขาไม่ใช่เป็นแต่เพียงอาชญากรทางการเมืองที่สำคัญ หากแต่เป็นผู้ก่อให้เกิดอาชญากรรรมทางการเมืองที่เลวร้าย ซึ่งเป็นอีกเรื่องหนึ่งต่างหาก"[86]

จะเห็นได้ว่าในฐานะนักคิดและนักประพันธ์ เบรคชท์มิได้จำกัดความสนใจของเขาอยู่แต่ในเรื่องของบุคคลเท่านั้น แต่เขามุ่งที่จะตีปัญหาที่ใหญ่กว่านั้นให้แตก นั่นก็คือ การศึกษาพฤติกรรมทางการเมืองที่มีผลในวงกว้าง ในกรณีของฮิตเลอร์และลัทธินาซี เขามิได้สนใจแต่เฉพาะบุคลิกภาพของฮิตเลอร์ ในฐานะที่เป็นอาชญากร แต่เขาใฝ่ใจที่จะศึกษาอาชญากรรมซึ่งฮิตเลอร์เป็นผู้ให้แรงกระตุ้นและเป็นอาชญากรรมที่มีผู้ร่วมกระทำเป็นจำนวนมาก เขาสำนึกอยู่เสมอว่า ความสนใจที่มีต่อตัวบุคคล

นั้น อาจจะแปรรูปไปเป็นความชื่นชมที่มีต่ออาชญากรรมก็ได้ เขากล่าวถึงการที่คนเป็นจำนวนมากชื่นชมใน "วีรกรรม" ของ "บุคคลสำคัญ" ในประวัติศาสตร์ เช่น นโปเลียน หรือ เจงกีสข่าน โดยที่มิได้สำนึกว่าผู้ยิ่งใหญ่ดังกล่าวทำให้ผู้คนล้มตายไปเป็นจำนวนล้าน เบรคชท์เรียกร้องไว้อย่างโจ่งแจ้งว่า "เราจะต้องทำลายความเคารพที่มีต่อฆาตกรเหล่านี้ให้หมดสิ้นไป"[87] ปัญหาใหญ่ของเบรคชท์ก็คือ ในบางครั้งนักคิดแบร์ทอลท์ เบรคชท์ เรียกร้องสิ่งที่นักเขียนละคร แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ตอบสนองได้ไม่เต็มที่ นักละครย่อมจะต้องสนใจตัวบุคคล ไม่เช่นนั้นละครของเขาก็กลายเป็นวรรณกรรมที่ไร้วิญญาณ แต่นักคิดมักจะมุ่งความสนใจไปสู่เรื่องของ "การเมือง" ซึ่งในบางครั้งเป็นการบ้านการเมืองที่ใหญ่เกินกว่าที่จะบรรจุลงในเวทีละครได้ แต่เราจะต้องไม่ลืมว่า ความยิ่งใหญ่ของเบรคชท์เป็นผลมาจากความทะเยอทะยานของนักคิดทางการเมืองที่เป็นแรงกระตุ้นให้นักแต่งละครสร้างงานที่ไม่ค่อยจะเหมือนของใครออกมาได้

ละครเรื่อง **ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ ของ อาร์ทูโร อูอิ** ชี้ให้เห็นถึงปัญหาของความคิดทางการเมืองที่อาจจะหารูปแบบของการแสดงออกที่เหมาะสมไม่ได้ การสร้างละครที่ต้องการจะชี้ให้เห็นถึงอาชญากรรมของฮิตเลอร์ ด้วยการแต่งเป็นเรื่องของแก๊งอันธพาลในเมือง Chicago นั้น เป็นสิ่งที่ทำให้สำเร็จได้ยาก และยิ่งกาลเวลาผ่านเลยมาจนเราได้เห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงแล้วว่าเป็นอย่างไร เราก็คงจะอดคิดไม่ได้ว่า เบรคชท์มองพลาดไป เพราะอาชญากรรมของฮิตเลอร์กับพลพรรคของเขารุนแรงเกินกว่าที่แก๊งอันธพาลใดจะกระทำได้ นักวิจารณ์ท่านหนึ่งถึงกับลงความเห็นว่า

"ผู้ดูผู้ชมที่ยังจดจำได้ถึงความเหี้ยมโหดที่ยังไม่เคยมีอารยชนและอนารยชนเผ่าใดได้เคยทำมาก่อน โดยที่ผู้ที่กระทำการนี้เป็นชาติที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นผู้ที่เปี่ยมด้วยมนุษยธรรม ผู้ดูผู้ชมเหล่านั้นก็คงจะเห็นว่า อาร์ทูโร อูอิ เป็นแต่เพียงหุ่นล้อเลียนตัวหนึ่ง และก็คงจะเห็นอีกด้วยว่า การเปรียบเทียบกับอันธพาลอเมริกันเป็นสิ่งที่ไร้สาระ"[88]

เป็นที่น่าสังเกตว่าเบรคชท์เองก็ได้ล้มเลิกความตั้งใจที่จะนำละครเรื่องนี้ออกแสดงไปแล้วหลายครั้ง และแม้ว่าเขาจะยินดีรับฟังข้อวิจารณ์จากเพื่อนร่วมงานของเขา เขาก็ไม่มีโอกาสได้ปรับปรุงละครเรื่องนี้เพื่อนำออกแสดง[89]

เนื้อเรื่องมีอยู่ว่า Arturo Ui เป็นหัวหน้าแก๊งอันธพาลที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในเมือง Chicago เขาบีบบังคับให้พวกพ่อค้ายอมรับ "ความคุ้มครอง" จากพวกเขา เมื่อเริ่มเรื่องเขาหาทางบีบบังคับนักธุรกิจและนักการเมืองผู้มั่งคั่ง Dogborough ได้สำเร็จ เพราะ Dogborough มีส่วนพัวพันกับคอรัปชั่นรายใหญ่ Dogborough ยอมให้ Ui เข้ามามีส่วนในกิจการของเขา และ Ui ก็ตอบสนองด้วยการกำจัดศัตรูของ Dogborough เสีย และในที่สุด Ui ก็เข้ามาบงการกิจการทั้งหลายของ Dogborough เมื่อเกิดความขัดแย้งในหมู่ของเขาเอง Ui ก็ใช้ลูกน้องคนสนิท คือ Giri และ Givola ให้กำจัดลูกน้องอีกคนหนึ่ง คือ Roma เสีย เขา "ก้าวหน้า" ไปเรื่อย ๆ เมื่อได้ครอบครองกิจการค้าดอกกะหล่ำของเมือง Chicago ทั้งหมดแล้ว Ui ก็เริ่มแผ่ขยายอาณาจักรไปยังเมือง Cicero ที่อยู่ข้างเคียง เมื่อไม่ได้รับความร่วมมือจากหัวหน้านักธุรกิจของเมืองนั้น คือ Dullfeet เขาก็กำจัด Dullfeet เสีย และมิหนำซ้ำแม่หม้าย Dullfeet ก็ยังยอมเป็นพวกเขาเสียด้วย เรื่องจบลงด้วยคำประกาศของ Ui ว่า เขา

จะขยายอำนาจไปครอบครองเมืองอื่น ๆ ในอเมริกาด้วย โดยไม่มีทีท่าว่าผู้ใดจะ "หยุดยั้ง" ความก้าวหน้าของเขาได้

การที่เบรคชท์ตัดสินใจผูกเรื่องให้อยู่ในวงของแก๊งอันธพาลก็คงจะด้วยเหตุผล 2 ประการ ประการแรก ในช่วงทศวรรษ 1930—40 ภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับแก๊งอันธพาล หรือที่เรียกว่า gangster-films นั้นเป็นที่แพร่หลายกันมาก เบรคชท์ต้องการจะสื่อความด้วยรูปแบบซึ่งดึงดูดความสนใจของผู้ดู ผู้ชมได้ง่าย ประการที่สอง เบรคชท์ต้องการจะ "ลดรูป" กิจกรรมทั้งหลายของพวกนาซี ไม่ต้องการจะสร้างภาพที่ดูแล้วเห็นว่าเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่[90] ซึ่งเราก็อาจจะต้องลงความเห็นว่าการ "ลดรูป" เช่นนี้ในท้ายที่สุดแล้วก็เท่ากับเป็นการบิดเบือนประวัติศาสตร์ ประเด็นนี้เป็นที่ถกเถียงกันได้ไม่รู้จักจบสิ้น ถ้าเราต้องการจะตำหนิเบรคชท์ เราก็อาจจะกล่าวได้ว่า เบรคชท์ทำการไม่สำเร็จในการที่จะฉายภาพอาชญากรรมของพวกนาซีด้วยเรื่องของแก๊ง แต่ถ้าเราต้องการจะปกป้องเบรคชท์ เราก็คงจะต้องกล่าวว่า เขาทำถูกแล้วที่ไม่ให้ความสำคัญกับพวกนาซีจนเกินไป สิ่งที่เราปฏิเสธไม่ได้และก็เป็นสิ่งที่เบรคชท์เองเขียนอธิบายไว้เป็นหลักฐาน[91] ก็คือการสร้างตัวละครและเหตุการณ์ในละครเรื่องนี้ให้พ้องกับชีวิตจริงและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในเยอรมนี เป็นต้นว่าในเรื่องของตัวละครนั้น Dogborough เทียบได้กับประธานาธิบดี Hindenburg อันธพาล Giri เทียบได้กับ Göring อันธพาล Givola เทียบได้กับ Goebbels ส่วน Roma นั้นเทียบได้กับ Röhm พ่อค้า Dullfeet เทียบได้กับ Dollfuß เมือง Cicero ซึ่ง Ui ผนวกเข้ามาไว้ในอำนาจของเขาก็เทียบได้กับประเทศออสเตรีย ซึ่งฮิตเลอร์แผ่ขยายอำนาจไปครอบครอง การวางเพลิงโกดังใน Chicago เทียบได้กับการวางเพลิงตึกรัฐสภา (ซึ่งเรียกกันในภาษาเยอรมันว่า "Reichstagsbrand")[92] ปัญหาอยู่ที่ว่าละครเรื่องนี้ไม่ได้รับการนำออกแสดงในช่วงที่เบรคชท์เขียนเสร็จใหม่ ๆ แต่เพิ่งจะได้ออกแสดงบนเวทีเป็นครั้งแรกเมื่อปี 1958 ผู้ที่ได้ผ่านสงครามโลกครั้งที่สองมาและได้เห็นความชั่วร้ายของนาซีในยุคหลัง 1941 ก็คงจะหัวเราะไม่ค่อยออก และคนรุ่นหลังก็คงจะไม่ค่อยจัดเจนในเรื่องที่จะเทียบเคียงกับสิ่งที่อยู่ในละครกับสิ่งที่เป็นชีวิตจริง

สำหรับยุคปัจจุบัน ละครเรื่องนี้จึงอาจจะคงเหลือแต่คุณค่าในด้านของตัวละครที่น่าสนใจ ส่วนสาส์นในทางการเมืองที่เบรคชท์ต้องการจะถ่ายทอดนั้น อาจจะล้าสมัยไปเสียแล้ว เบรคชท์ต้องการจะแสดงให้เห็นว่านายทุนสนับสนุนโจร และในที่สุดก็ตกอยู่ในอาณัติของโจร ดังเช่นกรณีของ Dogborough ที่คิดว่าจะใช้ Ui เป็นเครื่องมือ แต่ในท้ายที่สุดก็ตกอยู่ในอำนาจของ Ui ไปจนได้ เบรคชท์ต้องการจะเทียบให้เห็นว่ากรณีของเยอรมนีก็เช่นกัน ฮิตเลอร์ก็คือเครื่องมือของพวกนายทุน ซึ่งกำลังจะเข้ามามีอำนาจเหนือพวกนายทุนทั้งหลาย แต่ "การมองโลกในแง่ดี" ว่าความก้าวหน้าของ Ui นั้น "หยุดยั้ง" ได้ หรือการคิดเลยเถิดไปว่าจะมีผู้ขวางทางของฮิตเลอร์ได้ อาจจะเป็นการมองโลกอย่างบ้องตื้นไปสักหน่อย ดังที่นักวิจารณ์บางคนได้ชี้ให้เห็นแล้ว ทฤษฎีมาร์กซิสต์นั้น ถ้านำมาใช้อย่างไม่รอบคอบก็อาจจะทำให้เกิดความผิดพลาดได้ ถึงแม้ว่าละครเรื่องนี้อาจจะเป็น "ละครการเมือง" ที่ไม่ลึกซึ้งนัก แต่ก็นับได้ว่าเป็นละครที่เรายังสามารถจะนำออกแสดงได้ ถ้าเราเน้นเรื่องของตัวละคร Ui เป็นหัวหน้าแก๊งที่น่าจะ "ติดเวที" ได้ เขามีความฉลาดเฉลียว มีความแน่วแน่ อาจจะเรียกได้ว่ามี

ลักษณะของผู้ร้ายในวรรณคดี คือ เป็นผู้ร้าย ซึ่งทั้ง ๆ ที่เรารู้ว่าร้ายกาจ เราก็ยังชอบอ่านหรือชอบดูฉากซึ่งผู้ที่แสดงเป็นตัว Ui จะได้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ก็เห็นจะเป็นฉากที่ Ui ฝึกการพูดและการวางตัวกับนักแสดงอาชีพแก่ ๆ คนหนึ่ง เบรคชท์จงใจจะล้อเชคสเปียร์ด้วยการกำหนดให้นักแสดงอาชีพผู้นั้นฝึกการแสดงแบบละครคลาสสิค (ซึ่งเบรคชท์เองไม่ชอบ)[93] และฉากนี้ก็จบลงด้วยการที่ Ui ฝึกซ้อมการพูดบทของ Marc Antony จากละครเรื่อง **Julius Caesar** ของเชคสเปียร์ ซึ่งถือว่าเป็นบทที่ไพเราะและกินความลึกซึ้งที่สุดในบรรดาละครคลาสสิคทั้งหลาย แต่เราจะมองละครฉากนี้ในแง่ของการล้อเลียนเพียงเท่านั้นเห็นจะไม่ได้ เบรคชท์สอดใส่ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการสร้างตัวของทรราชเอาไว้ ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าเป็นการเข้าถึง "จิตวิทยาของทรราช" ได้อย่างดียิ่ง บทโต้ตอบระหว่าง Givola กับ Ui จัดได้ว่าน่าสนใจยิ่ง

> **"จิโวลา** แต่แกจะเดินให้พวกพ่อค้าผักดูอย่างนี้ไม่ได้หรอก มันไม่เป็นธรรมชาติ
>
> **อูอิ** ที่ว่าไม่เป็นธรรมชาตินั้นหมายความว่าอย่างไร ไม่มีมนุษย์ที่ไหนในปัจจุบันที่เป็นธรรมชาติ เวลาที่ฉันเดิน ฉันต้องการให้คนสังเกตว่าฉันเดิน
>
> .....
>
> **จิโวลา** หาไอ้หนุ่มสักสองตัวมายืนข้างหลังแก แล้วคนก็จะเห็นว่าแกยืนอย่างเท่ห์ที่สุด
>
> **อูอิ** พูดบ้าไปได้ เวลาที่ฉันยืน ฉันไม่ได้ต้องการให้คนมองคนสองคนที่ยืนอยู่หลังฉัน แต่ฉันต้องการให้คนมองฉัน....."[94]

เรื่องของการที่เบรคชท์เขียนละครเรื่องนี้ด้วยฉันทลักษณ์แบบ **Shakespeare, Goethe** และ **Schiller** นั้น ดูจะเป็นประเด็นที่ถกเถียงกันมาก เบรคชท์เองเขียนระบุไว้ว่า ละครเรื่องนี้จะต้องแสดงด้วยวิธีที่โออ่า เช่น ละครประวัติศาสตร์ของเชคสเปียร์ เบรคชท์ใช้คำว่า **"im groβen Stil"** ซึ่งเทียบได้กับภาษาอังกฤษว่าด้วย **"grand style"**[95] เราก็คงจะอดที่จะเห็นข้อขัดไม่ได้ที่จะให้มหาโจรหรืออันธพาลแห่งเมืองชิคาโกพูด **"blank verse"** แบบละครของเชคสเปียร์หรือชิลเลอร์ แต่นั่นคือวัตถุประสงค์ของผู้แต่งที่ต้องการจะให้ผู้ดูเห็นข้อขัดดังกล่าว อันธพาลที่พูดออกมาเป็นร้อยกรองแบบคลาสสิคก็คืออันธพาลที่พองตัวพองขนเกินฐานะของตน ทำให้เราเห็นว่าเนื้อหากับรูปแบบนั้นขัดกัน ฉันทลักษณ์คลาสสิคกลายเป็นสื่อแห่งอนารยธรรมและความเท็จ นั่นคือวิธีการ "ทำให้แปลก" **(Verfremdung)** อีกแบบหนึ่งที่เบรคชท์นำมาใช้ มีนักวิชาการบางคนได้ชี้ให้เห็นว่าในสังคมเยอรมันสมัยฮิตเลอร์ กลุ่มทรราชมักจะนำเอาศิลปะคลาสสิคมาใช้เป็นเครื่องมือ[96] ดังนั้น การที่เบรคชท์กำหนดให้โจรใช้ฉันทลักษณ์คลาสสิคก็เท่ากับว่าเบรคชท์เข้าถึงแก่นของกระบวนการหลอกลวงประชาชนของพวกนาซี

ความจริงละครเรื่องนี้เป็นละครที่ดูราวกับว่าจะแต่งไว้ให้ผู้เชี่ยวชาญละครตะวันตกดู เพราะเบรคชท์อ้างถึงละครคลาสสิคหลายเรื่อง ส่วนใหญ่เป็นไปในเชิงล้อเลียน เราได้กล่าวถึง **Julius**

Caesar ไปแล้วข้างต้น ละครอีกเรื่องหนึ่งที่เบรคชท์นำมาอ้างถึงก็คือ **Richard III** ดังเช่น ในตอนที่ Ui เกี้ยว Betty Dullfeet ทั้ง ๆ ที่เพิ่งจะจัดการสังหารสามีของเธอไป อีกตอนหนึ่งคือตอนที่ผีของ Roma สมุนเก่าของ Ui มาปรากฏตัว ซึ่งทำให้เขานึกถึง Macbeth การล้อเลียนละครคลาสสิคแบบนี้ก็ใช่จะได้ผลตรงตามที่เบรคชท์ต้องการเสมอไป เพื่อนร่วมงานของเบรคชท์ ชื่อ Kusche ได้ติงฉากที่ Roma (ซึ่งเทียบได้กับ Röhm ในชีวิตจริง) มาปรากฏตัวว่า "ถ้าเขียนบทแบบนี้ ก็เท่ากับวาดภาพให้นาซีอ้วนขี้เมาคนหนึ่งกลายเป็นนักบุญผู้พลีชีวิตเพื่อพระเจ้าไป" ซึ่งเบรคชท์เองก็ใจกว้างพอที่จะรับคำวิจารณ์นี้[97] ฉากอีกตอนหนึ่งซึ่งลอกเลียนมาจากเรื่อง **Faust** ภาคหนึ่งของ Goethe ก็คือตอนที่ Givola กับ Dullfeet และ Ui กับ Betty Dullfeet สนทนากันเป็นคู่ ๆ ในร้านขายดอกไม้ของ Givola ซึ่งเป็นการล้อเลียนและลอกเลียนข้อความบางตอนจากวรรณกรรมของ Goethe ซึ่งคนเยอรมันส่วนใหญ่รู้จักดี กลเม็ดเชิงวรรณศิลป์เหล่านี้อาจจะมีผลในการดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมมากกว่าที่จะเป็นสื่อความหมายในทางการเมืองที่แยบยลอะไรได้ ซึ่งกลเม็ดแบบนี้เบรคชท์ก็ได้เคยใช้มาแล้วในเรื่อง **นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์** เราจะต้องเข้าใจว่าผู้ที่มาดูละครในยุคของเบรคชท์ส่วนใหญ่จะมีความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมเอกทางการละครของตะวันตกอยู่แล้ว และฉากที่ Ui ฝึกท่าทางและการพูด ซึ่งกลายเป็นฉากที่ประสบความสำเร็จมากนั้นก็คงจะเป็นเพราะผู้ดูส่วนใหญ่ชอบละครในละคร" (a play within a play) ซึ่งมีตัวอย่างคลาสสิคอยู่แล้วในเรื่อง **Hamlet** ของเชคสเปียร์

เบรคชท์คงจะไม่ภาคภูมิใจนัก ถ้าเราจะสรุปว่าละครเรื่อง **ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ของ อาร์-ทูโร อูอิ** อาจจะยังเป็นละครเวทีที่น่าสนใจ ในแง่ของการสร้างตัวละครที่มีชีวิตชีวาและในแง่ของคุณค่าทางวรรณศิลป์ แม้ว่าสาส์นในทางการเมืองจะไม่เข้มข้นเท่าที่ผู้ประพันธ์ได้หวังเอาไว้

ฝันของซิมอน มาชาร์ด (Die Gesichte der Simone Machard)

ละครเรื่อง **ฝันของซิมอน มาชาร์ด** เป็นละครเรื่องที่สองของเบรคชท์ที่เกี่ยวกับเรื่องของ Joan of Arc ในทัศนะของเขา โจนเป็นสัญลักษณ์ของประชาชนที่ต่อสู้ทรราช เขาเริ่มเขียนละครเรื่องนี้ในระหว่างปี 1941 ก่อนที่จะลี้ภัยไปอยู่ในสหรัฐอเมริกา แต่เขียนไปได้เพียงเล็กน้อย ในขณะที่พำนักอยู่ที่ Hollywood เบรคชท์ก็ได้พบกับเพื่อนเก่าซึ่งเคยสนับสนุนเขามาตั้งแต่ครั้งเขาเริ่มงานการละครในมิวนิค คือ Lion Feuchtwanger และเกิดความสนใจร่วมกันที่จะเขียนละครเกี่ยวกับประเทศฝรั่งเศสในช่วงที่ถูกนาซีเยอรมันยึดครอง Feuchtwanger เพิ่งจะผ่านประสบการณ์ที่เลวร้ายมาจากฝรั่งเศส โดยที่เขาถูกจับขังไว้ใน Concentration Camp แห่งหนึ่ง[98] และเบรคชท์กับเพื่อนของเขาก็ใช้ประสบการณ์นี้เป็นข้อมูลในการแต่งละครเรื่อง **ฝันของซิมอน มาชาร์ด** ร่วมกัน เขาทำงานร่วมกันอยู่ระยะหนึ่งในช่วงตุลาคม1 942 จนถึงกุมภาพันธ์ 1943 แต่ในท้ายที่สุดก็เกิดความเห็นขัดแย้งกันเล็กน้อยในเรื่องของความคิดทางการเมือง ทั้งนี้ก็เพราะว่า Feuchtwanger ไม่เห็นด้วยกับวิธีการของเบรคชท์ ซึ่งมุ่งจะตีความขบวนการฟาซิสต์ว่า เป็นเรื่องที่ถูกกำหนดด้วยปัจจัยทางเศรษฐกิจ[99] เบรคชท์จึงจำต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการเขียนบทละครไปจนจบตามที่เขาต้องการ ส่วน Feuchtwanger ก็หันไปแต่งนวนิยายของเขาเอง ซึ่งเขาให้ชื่อว่า **Simone** และตีพิมพ์เมื่อปี 1944

เบรคชท์เองไม่ได้มีโอกาสนำบทละครเรื่อง **ฝันของซิมอน มาชารด์** ออกตีพิมพ์หรือออกแสดงในขณะที่เขายังมีชีวิตอยู่ ละครเรื่องนี้ไม่เป็นที่แพร่หลายทั้งในฐานะที่เป็นละครเวทีและที่เป็นวรรณกรรมละคร นักวิจารณ์เป็นจำนวนไม่น้อยไม่ค่อยจะให้ความสนใจกับเรื่องนี้ บางคนถึงกับกล่าวว่าเป็นละครที่ล้มเหลว[100] ซึ่งเราจะได้เห็นต่อไปว่าเป็นเรื่องของความเข้าใจผิดหรือของการเข้าไม่ถึงความหมายที่แท้จริงของละครเรื่องนี้ ปัญหามีอยู่ว่า นักวิจารณ์ ผู้ดู ผู้อ่าน เป็นจำนวนมากวาดภาพเบรคชท์ไว้อย่างหนึ่งและก็ด่วนลงความเห็นว่า แนวความคิดของเบรคชท์เป็นอย่างนั้นอย่างนี้ เรื่องมีอยู่ว่าเบรคชท์แหวกแนวของตนเองออกมาในละครเรื่องนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเขียนเรื่องที่มีลักษณะที่ดูประหนึ่งว่าจะเป็นการสรรเสริญ "วีรกรรม" ของตัวเอกของเรื่องและในการเขียนฉากที่เป็นเรื่องของความฝัน[101] แต่เราเห็นจะต้องยอมรับว่าละครเรื่องนี้สลับซับซ้อนมาก ทั้งในแง่ของการผูกเรื่อง โดยเฉพาะในเรื่องของการเชื่อมโยงฉากที่เป็นความจริงกับฉากที่เป็นเรื่องฝัน ในแง่ของความคิดทางการเมือง และในแง่ของการสร้างบุคลิกภาพของตัวละคร

เบรคชท์จงใจจะสร้างละครเรื่องนี้ให้เป็นละครประวัติศาสตร์และก็เป็นประวัติศาสตร์ "ร่วมสมัย" แม้แต่ช่วงระยะเวลาของเรื่องก็ถูกกำหนดไว้อย่างชัดเจน คือ ระหว่างวันที่ 14 ถึง 22 มิถุนายน 1940 ซึ่งเป็นวันที่มีความหมายทางประวัติศาสตร์ เพราะวันที่ 14 มิถุนายน เป็นวันที่กองทหารเยอรมันเข้ายึดครองกรุงปารีส และวันที่ 22 มิถุนายน เป็นวันที่จอมพล Pétain ยอมทำสัญญาสงบศึกที่ป่า Compiègne เบรคชท์วาดภาพของประเทศฝรั่งเศสโดยอาศัยข้อมูลจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ๆ และพฤติกรรมของตัวละครส่วนใหญ่ ก็อาจจะเรียกได้ว่าเป็นสิ่งที่เป็นไปได้จริง ๆ ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวก็เห็นจะมีแต่ตัวเอกของเรื่อง คือ Simone Machard เท่านั้น ที่อาจจะเป็นตัวละครที่ห่างไกลจากความเป็นจริง Simone เป็นเด็กหญิงอายุเพียง 11 ปี ซึ่งเข้ามาเป็นลูกจ้างในโรงแรม "Du Relais" แทนพี่ชายอายุ 17 ของเธอชื่อ André ซึ่งสมัครไปเป็นทหาร โรงแรมนี้เป็นของคหบดี Henri Soupeau กับมารดาของเขา คือ Madame Soupeau ซึ่งเป็นผู้ที่มีลักษณะเป็นวานิชอย่างเต็มตัว แน่นอนที่สุดที่เจ้าของโรงแรมมุ่งที่จะพิทักษ์ทรัพย์สมบัติและผลประโยชน์ของตนมากกว่าผลประโยชน์ของประเทศฝรั่งเศส Soupeau กักตุนน้ำมันเชื้อเพลิงไว้เป็นจำนวนมาก แต่ไม่ยอมที่จะให้น้ำมันมาใช้ในการขนส่งผู้ลี้ภัย แม้แต่นายกเทศมนตรี Philippe Chavez ก็วิงวอนเขาไม่สำเร็จ Soupeau ให้หนังสือ Simone ไปอ่านเล่มหนึ่ง เป็นชีวประวัติของ Joan of Arc ซึ่งประทับใจหนูน้อยมาก เธอฝันเห็นทูตสวรรค์ในร่างของพี่ชายของเธอมาบอกให้เธอไปช่วยกู้บ้านกู้เมือง เรื่องในฝันดำเนินไปตามเรื่องของ Joan of Arc โดยที่บุคคลที่เธอรู้จักในชีวิตจริง กลายเป็นตัวละครในฝันของเธอ เช่น นายกเทศมนตรีกลายเป็นพระเจ้า Charles ที่เจ็ด Marie Soupeau กลายเป็นพระราชมารดา Isabeau ส่วนตัวเธอเองกลายเป็น Joan of Arc การดำเนินเรื่องสลับไปสลับมาระหว่างความจริงกับความฝัน ในส่วนที่เป็นความจริงนั้น ปรากฏว่า Henri Soupeau พร้อมที่จะผูกมิตรกับกองทัพเยอรมันและส่งน้ำมันเชื้อเพลิงให้แก่ฝ่ายเยอรมัน Simone แสดงความรักชาติด้วยการจุดไฟเผาคลังน้ำมันเสีย และก็สารภาพว่าเธอทำการครั้งนี้เพื่อต่อต้านศัตรูของชาติฝรั่งเศส ในฉากฝัน เธอถูกตัดสินประหารชีวิตโดยลูกขุนที่เป็นชาวฝรั่งเศสทั้งสิ้น ในชีวิตจริงเธอถูกจับส่งสถานกักกันคนวิกลจริต แต่งานต่อต้าน

ของเธอส่งผลไปยังกลุ่มคนฝรั่งเศสด้วยกันเอง เรื่องจบลงด้วยการที่พวกผู้ลี้ภัยชาวฝรั่งเศสวางเพลิงโรงยิม ด้วยเหตุผลเช่นเดียวกับ Simone คือ ไม่ต้องการให้ทรัพย์สินใดตกไปเป็นประโยชน์ต่อข้าศึก

แม้ว่าละครเรื่องนี้จะเป็นเรื่องของสงครามที่เยอรมันเป็นฝ่ายชนะและฝรั่งเศสเป็นฝ่ายแพ้ แต่ฝ่ายเยอรมันแทบจะไม่ได้มีบทบาทอะไรเลย เบรคชท์ต้องการจะชี้ให้เห็นว่า ศัตรูที่เป็นคนของเราเองนั้นเลวร้ายกว่าศัตรูที่เป็นคนต่างชาติเสียอีก ฝรั่งเศสย่อมต้องแพ้เพราะสังคมฝรั่งเศสฟอนเฟะ และก็มีคนฝรั่งเศสจำนวนหนึ่งที่พร้อมจะขายชาติ เบรคชท์พยายามจะนำเอาความคิดแบบมาร์กซิสต์เข้ามาใช้ในกรณีนี้ นั่นคือ เรื่องของความแตกแยกภายในสังคมฝรั่งเศสเอง ซึ่งเป็นความแตกแยกระหว่างวรรณะ Henri Soupeau เป็นตัวแทนของคนรวยซึ่งไม่มีความเห็นอกเห็นใจเพื่อนร่วมชาติ เมื่อได้รับการขอร้องให้ช่วยเหลือผู้ลี้ภัย Soupeau ก็ตอบอย่างไม่มีเยื่อใยว่า

"ฉันไม่ได้เป็นหัวหน้าสำนักประชาสงเคราะห์ ฉันเป็นเจ้าของภัตตาคาร"

ซึ่งเป็นคำตอบที่ทำให้นายกเทศมนตรีถึงกับอุทานออกมาว่า

"ดีแล้ว ก็เห็นจะมีแต่ปาฏิหาริย์เท่านั้นที่จะช่วยให้ฝรั่งเศสรอดได้ บ้านเมืองเรามันเน่าเฟะจนถึงแก่นแล้ว"[102]

ผู้ใหญ่สองคนถกเถียงกันในเรื่องของชาติต่อหน้าเด็กหญิงอายุ 11 ปี ซึ่งกล้าที่จะตัดสินใจว่าเธอจะอยู่ฝ่ายไหน เธอเริ่ม "วีรกรรม" ของเธอด้วยการนำอาหารไปส่งให้แก่พวกผู้ลี้ภัย ในที่นี้คนจนกับผู้ลี้ภัยถือได้ว่าอยู่ในวรรณะเดียวกัน ตามทฤษฎีมาร์กซิสต์แบบฉบับของเบรคชท์ ในที่สุดสงครามที่แท้จริงก็ได้กลายเป็นสงครามชนชั้นขึ้นมาแล้วในหมู่คนฝรั่งเศสเอง Maurice ซึ่งเป็นคนขับรถของโรงแรมมองปัญหาได้อย่างแจ่มชัด และก็กล่าวถึงนายจ้างของเขาว่า

"เขาไม่ได้ต้องการจะเอาข้าวของไปซ่อนให้พ้นพวกเยอรมันหรอก เขาต้องการซ่อนพวกฝรั่งเศสต่างหาก"[103]

เป็นอันว่าฝ่ายฝรั่งเศสได้แตกกันออกเป็นสองพวกแล้ว คือ ฝ่ายคนรวย กับฝ่ายประชาชน โดยในตอนแรกพวกเจ้าหน้าที่ของบ้านเมือง เช่น นายกเทศมนตรีวางตัวอยู่ตรงกลาง แต่ในที่สุดกลุ่มที่สามนี้ก็ถูกกลุ่มแรกกลืนหายไป ในตอนที่ Madame Soupeau บอกให้นายกเทศมนตรี Chavez จับ Simone ไปส่งสถานกักกัน Chavez ก็ตอบว่า

"จะให้ฉันจับเธอหรือ ก็ไหน ๆ คุณก็ยึดอำนาจไปแล้ว"

และในเมื่อ Simone เรียกให้เขาช่วย ท่านนายกเทศมนตรีก็ทำอะไรไม่ได้เพียงแต่พูดกับเธอว่า "อย่าท้อถอย ซิมอน" แล้วก็ผละจากไปด้วยทีท่าที่แสดงความสิ้นหวัง[104] สรุปความได้ว่า ฝ่ายนายทุนอันได้แก่ Henri Soupeau, Madame Soupeau, Capitaine Honoré Fétain (ผู้แต่งต้องการจะใช้ชื่อที่ทำให้นึกถึงจอมพล Pétain) รวมทั้งฝ่ายเป็นกลางที่ยอมสยบให้แก่นายทุน คือ นายกเทศมนตรี Philippe Chavez ก็รวมตัวกันได้เพื่อ "ความอยู่รอด" ของฝรั่งเศสในแบบที่พวกเขาต้อง

การ Madame Soupeau ตำหนิ Simone อย่างรุนแรงที่ทำการเพื่อเป็นการต่อต้านเยอรมันและแสดงความรักชาติ เธอกล่าวกับหนูน้อยว่า

"เราสามารถที่จะบอกพวกเจ้าได้ว่าเมื่อไรสงครามจึงจะจำเป็น และก็บอกได้เหมือนกันว่าเมื่อใดสันติภาพเป็นสิ่งที่ดีกว่า เจ้าต้องการจะทำการบางอย่างเพื่อประเทศฝรั่งเศสกระนั้นหรือ ดีแล้ว เรานี่แหละคือประเทศฝรั่งเศส เข้าใจไหม"[105]

"ประเทศฝรั่งเศส" ในความหมายของ Madame Soupeau ก็คือ คนกลุ่มน้อยที่มีอำนาจต่อรองในทางเศรษฐกิจ ดังที่ หลวงพ่อ Gustave กล่าวไว้ว่า

"คนรวยมันก็เข้าพวกกัน.....มันเอาประเทศฝรั่งเศสไปขายเหมือนกับการขายของขบเคี้ยว"[106]

สิ่งที่เบรคชท์ต้องการจะชี้ให้เห็นก็คือว่า การที่นายทุนฝรั่งเศสพร้อมที่จะเข้าพวกกับฝ่ายเยอรมันได้นั้น เป็นสิ่งที่อธิบายได้ด้วยเรื่องของอุดมการณ์ กลุ่มนายทุนของฝรั่งเศสก็คือฟาซิสต์กลุ่มหนึ่งนั่นเอง และก็ไม่เป็นการแปลกอะไรที่ฟาซิสต์ฝรั่งเศสพร้อมที่จะผูกมิตรกับฟาซิสต์เยอรมัน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เบรคชท์มีความคิดว่าแก่นแท้ของลัทธิฟาซิสต์ คือ ความกระหายในทางวัตถุ และการที่เขามุ่งที่จะอธิบายพฤติกรรมของพวกฟาซิสต์ด้วยเรื่องของเศรษฐกิจนั้นก็ดูจะมีข้อจำกัดอยู่บ้าง ดังเช่นในกรณีของเรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม**

แต่ประเด็นที่น่าสนใจที่สุดในละครเรื่อง **ฝันของซิมอน มาชาร์ด** ก็คือ พฤติกรรมของเด็กน้อยซึ่งอธิบายไม่ได้ด้วยเหตุผล การที่เบรคชท์นำเอาเรื่องของซิมอนไปทาบกับวีรกรรมของโจนออฟอาร์คนั้น ก็เท่ากับเป็นการปฏิเสธวิธีการที่จะอธิบายเหตุการณ์หรือพฤติกรรมด้วยเหตุผล ยิ่งไปกว่านั้นเขายังสร้างบทที่แสดงให้เห็นว่าเรื่องฝันมีส่วนในการกำหนดพฤติกรรมของ Simone ในชีวิตจริง สิ่งที่น่าสังเกตก็คือว่า บุคคลในความฝันของเธอนั้น มิใช่บุคคลในประวัติศาสตร์ตามเรื่องราวของ Joan of Arc เท่านั้น แต่เป็นบุคคลที่เธอรู้จักพบเห็นในชีวิตจริง ทูตสวรรค์ (der Engel) ที่เธอพบในฝันนั้นเธอก็จำได้ว่าอยู่ในเรือนร่างของ André พี่ชายของเธอเอง ถ้าเป็นอย่างนี้แล้วความจริงกับความฝันก็ปะปนกันจนแยกไม่ออก แต่เรื่องฝันนั้นมิใช่เรื่องของศักดิ์สิทธิ์ที่เกิดขึ้นเองโดยไม่มีตัวกระตุ้น ความฝันคือเรื่องของจินตนาการซึ่งวรรณกรรมเป็นตัวกระตุ้น เราจะต้องไม่ลืมว่าหนูน้อยอายุ 11 "ติด" เรื่อง Joan of Arc เสียจนมารดาของเธอถึงกับออกปากว่า

"ไอ้การอ่านหนังสือโดยไม่รู้จักหยุดหย่อนทำให้เธอบ้าคลั่งไปเลย"[107]

เราจะต้องไม่ลืมว่าบรรพบุรุษทางวรรณศิลป์ของ Simone ก็คือ Don Quixote นั่นเอง และเราก็ต้องไม่ลืมอีกเช่นกันว่า คนเยอรมันนับตั้งแต่ยุคโรแมนติคเป็นต้นมา ตีความวรรณกรรมเอกของ Cervantes ไปในทางที่ให้ความเห็นอกเห็นใจต่อวีรกรรมอันบ้าคลั่งของตัวเอก เบรคชท์เองแม้ว่าจะกล่าวอยู่เสมอว่าเขารังเกียจความคิดของนักประพันธ์เยอรมันในยุคคลาสสิคและโรแมนติค ก็ดูจะหนีอิทธิพลของบรรพบุรุษทางวรรณคดีของเขาเองไปไม่พ้น เราคงจะต้องพิจารณาพฤติกรรมของ Simone ว่า มีลักษณะที่เรียกได้ว่า "quixotic" คือ สู้โลกอันไม่เป็นมิตรด้วยอุดมการณ์ของอดีตและอุดมการณ์นั้นเป็นสิ่งที่ได้รับจากวรรณคดีและเธอก็อ่านหนังสือเล่มที่เธอรักด้วยวิธีการของ Don Quixote นั่นเอง

คือ อ่านแบบ "โรแมนติค" ไม่ได้อ่านแบบวิเคราะห์วิจารณ์ เมื่อเธอได้ประกอบ "วีรกรรม" ไปแล้ว ซึ่งเธอยืนยันว่าเป็นไปเพื่อต่อต้านศัตรู คือ พวกเยอรมัน เธอก็สารภาพความจริงต่อนายจ้าง และมอบตัวเพื่อขอรับผิดแทนที่จะหนีไปเสีย Maurice คนขับรถของโรงแรม ลงความเห็นว่า

"เธออ่านหนังสือของเธอไม่ดีพอ"[108]

นั่นก็หมายความว่าเธอไม่ได้รับบทเรียนจากเรื่องของ Joan of Arc เพราะเธอเพ่งความสนใจไปสู่เรื่องของการกู้ชาติเท่านั้น และมองไม่เห็นว่าการต่อสู้ของ Joan of Arc ก็เป็นการต่อสู้ระหว่างชนชั้น[109] และ Joan เองก็ถูกพวกชนชั้นสูงหักหลัง ซึ่งก็เป็นคนชาติเดียวกันเสียด้วย Simone จึงไม่ควรที่จะไว้วางใจนายทุนเช่น Henri Soupeau ในฉากฝันครั้งที่ 4 ของ Simone ซึ่งเป็นฉากพิพากษาโทษ เบรคชท์ก็แต่งบทให้เห็นว่าผู้พิพากษาทุกคนเป็นคนฝรั่งเศส[110] แต่เราก็คงจะต้องไม่ลืมว่าจะให้เด็กอายุ 11 ปี เข้าใจโลกและมีความสามารถในการวิจารณ์วรรณคดีด้วยวิธีการแบบมาร์กซิสต์ได้อย่างไร

เบรคชท์เน้นอยู่ตลอดเวลาถึงความเป็นเด็กของ Simone การกระทำของเธอจึงมิใช่เป็นเรื่องของการไตร่ตรองด้วยเหตุผล ตอนจบของเรื่องดูจะเป็นปริศนาอยู่ เหตุใด Simone จึงถูกลงโทษด้วยการถูกส่งไปยังสถานกักกันคนวิกลจริต ผู้เขียนคิดว่าเราจะต้องตีความตามคำพูดของแม่ของเธอที่กล่าวถึงความ "บ้าคลั่ง" ของซิมอน ในโลกที่ถูกครอบครองด้วยขบวนการฟาซิสต์ในระดับนานาชาติก็เห็นจะมีแต่คน "บ้า" แบบหนูน้อยอายุ 11 ปีนี่เท่านั้นก็กล้าลุกขึ้นต่อสู้ เพราะผู้ใหญ่ย่อมจะต้องคิดหน้าคิดหลัง และกระทำการทั้งหลายทั้งปวงด้วยการไตร่ตรองหาเหตุผล ผลที่ได้ก็คือการกระโดดเข้ากอดคอข้าศึกแบบ Fétain หรือการไม่ทำอะไรเลยแบบ Chavez ละครเรื่อง **ฝันของซิมอน มาชาร์ต** เป็นวรรณกรรมที่เกี่ยวกับพลังที่มิได้ตั้งอยู่บนรากฐานของเหตุผล เป็นสิ่งที่เราอาจเรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า "irrational force" ซึ่งก็ใช่ว่าจะไร้ผลเสียทีเดียว ในตอนจบเรื่องเราก็ได้เห็นว่า "วีรกรรม" ของ Simone ได้ไปกระตุ้นให้กลุ่มผู้ลี้ภัยสร้าง "วีรกรรม" ขึ้นมาเป็นคำรบสอง

เหตุใดเบรคชท์จึงเลือกแต่งเรื่องของการต่อสู้แบบที่เป็นเรื่องของพลังที่อธิบายไม่ได้ด้วยเหตุผล คำตอบก็เห็นจะเป็นว่า ขบวนการฟาซิสต์นั้นเป็นพลังที่ปราศจากเหตุผลเช่นกัน การต่อสู้จึงจำเป็นจะต้องเป็นไปในรูปของเกลือจิ้มเกลือ หรือหนามยอกเอาหนามบ่ง แต่เราจะต้องไม่ลืมว่าความสำเร็จของ Simone อยู่ในวงที่จำกัดมาก ถ้าจะเทียบกับต้นเรื่องของ Joan of Arc การที่เบรคชท์นำเอาเรื่องของ Joan of Arc มาทาบเรื่องของ Simone ทำให้เกิดความสับสน นักวิจารณ์บางคนถึงกับกล่าวว่า "การต่อต้านนาซีเป็นไปในรูปของสงครามศาสนา แต่บทเรียนนี้ไม่มีน้ำหนักอะไร ทั้งนี้ก็เพราะว่ามันขัดกับสัญชาตญาณอันแท้จริงของผู้ประพันธ์ ซึ่งชอบที่จะสร้างตัวละครที่ห่างไกลจากเรื่องของวีรกรรม"[111] ประเด็นที่เราจะต้องพิจารณาก็คือว่า "วีรกรรม" ของ Simone มิใช่วีรกรรมของ Joan of Arc ในประวัติศาสตร์ มิใช่วีรกรรมของตัวเอกของละครคลาสสิคของชิลเลอร์ แต่เป็น "วีรกรรม" ของ Don Quixote ที่ถูกลดอายุลงมาเหลือแค่ 11 ปี แต่ถึงอย่างไรก็ตาม เราก็คงจะต้องลงความเห็นว่าละครเรื่องนี้ไม่เหมือนกับละครเรื่องอื่น ๆ ของเบรคชท์เลย และก็น่าจะเป็นละครที่ท้าทายผู้กำกับการแสดงให้คิดหาทางนำออกแสดงบนเวทีให้มากกว่าที่เป็นมาแล้ว

ชไวค์ในสงครามโลกครั้งที่สอง (Schweyk im Zweiten Weltkrieg)

ละครเรื่องนี้เป็นเรื่องต่อต้านนาซีเช่นเดียวกับ **ทางก้าวหน้าของอาร์ทูโร อูอิ** และ **ผีนของซิมอน มาชารด์** เป็นที่น่าสังเกตว่าในละครต่อต้านนาซีเรื่องก่อน ๆ เบรคชท์โจมตีฮิตเลอร์ด้วยการสร้างตัวละครที่มีลักษณะและพฤติกรรมคล้ายคลึงกับตัวทรราช หรือไม่ก็เพียงแต่เอ่ยถึงตัวทรราช เช่น ในเรื่อง **ผีนของซิมอน มาชารด์** ในฉากที่หนูน้อยถูกพิพากษาลงโทษ เธอถามว่า "ฮิตเลอร์มาเองหรือเปล่า"[112] แต่ฮิตเลอร์มิได้ปรากฏตัว แต่ในเรื่อง **ชไวค์ในสงครามโลกครั้งที่สอง** นี้ เราได้เผชิญหน้ากับฮิตเลอร์และเบรคชท์ก็ชี้ให้เห็นว่า "ทางก้าวหน้า" ของฮิตเลอร์นั้นตันเสียแล้ว เบรคชท์เขียนเรื่องนี้ในช่วงฤดูใบไม้ผลิของปี 1943 ซึ่งเป็นตอนที่ฝ่ายเยอรมันเริ่มจะเพลี่ยงพล้ำแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งความพ่ายแพ้ที่สตาลินกราดเป็นตัวชี้ให้เห็นว่ากองทัพเยอรมันใช่ว่าจะแพ้ใครไม่ได้ เบรคชท์ได้รับคำชมเชยจากนักวิจารณ์หลายคนว่า เขียนละครเรื่องนี้ได้อย่างดีเยี่ยม[113] แต่เราก็คงจะอดสงสัยนักวิจารณ์ตะวันตกเหล่านี้ไม่ได้ว่า ที่เขาชื่นชมละครเรื่องนี้ก็เห็นจะเป็นเพราะเบรคชท์ได้ทำหน้าที่ "หมอดูแม่น ๆ" ไปแล้ว เหมือนกับที่เบรคชท์ถูกตำหนิว่าเป็นหมอดูที่ไม่แม่นในเรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** แต่เราคงจะต้องเห็นใจคนตะวันตกว่าในเรื่องที่เกี่ยวกับความหฤโหดของพวกนาซีนั้น เขามักจะแยกไม่ออกว่าอะไรเป็นความจริง อะไรเป็นเรื่องแต่ง อะไรเป็นชีวิตจริง อะไรเป็นวรรณคดี

ต้นเรื่องของละครเรื่องนี้มาจากนวนิยายที่แพร่หลายมาก ชื่อ **การผจญภัยของพลทหารชไวค์** ของ Jaroslav Hašek นักประพันธ์ชาวเชค ตีพิมพ์ในระหว่างปี 1921—1923 ผู้กำกับการแสดงชาวเยอรมัน Erwin Piscator ได้นำนวนิยายเรื่องนี้มาดัดแปลงเป็นละคร และนำออกแสดงที่เบอร์ลินเมื่อปี 1928 และเบรคชท์เองก็ได้มีส่วนในการจัดแสดงครั้งนั้น นวนิยายเรื่องนี้เป็นเรื่องล้อเลียนระบบการทหารของจักรวรรดิ Austro—Hungarian ในช่วงสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ตัวเอกของเรื่องเป็นพ่อค้าสุนัขถูกเกณฑ์ไปเป็นทหารและก็แสดงความซื่อจนเซ่อ ยอมรับคำสั่งทุกอย่างและก็ทำตามคำสั่งแบบเดียวกับศรีธนญชัยของบ้านเรา คือ ตีความตามตัวอักษร ผู้ประพันธ์ใช้ภาษาพื้นเมืองแต่งเรื่องได้อย่างขบขัน จนกลายเป็นหนังสือที่คนติดกันมาก สำหรับตัวเอก คือ ชไวค์เองก็กลายเป็นตัวละครที่มีชื่อเสียงระดับชาติ เช่นเดียวกับศรีธนญชัยของไทยเรา นักวิจารณ์ Ronald Gray เล่าว่าในกรุง Prague ยุคปัจจุบัน ก็ยังมีผู้ทำตุ๊กตาเป็นรูปพลทหาร Schweyk ขายเป็นของที่ระลึก[114] ซึ่งความแพร่หลายนี้ไม่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมของเบรคชท์โดยตรงเลย

การที่เบรคชท์นำเอาเรื่องที่จัดได้ว่าเป็นวรรณกรรมระดับชาติของเชโกสโลวะเกียมาแต่งใหม่ จึงเป็นสิ่งที่ล่อแหลมพอสมควร มีนักวิจารณ์หลายคนตำหนิละครเรื่องนี้ว่า เป็นการนำเรื่องเดิมมาแปลงอย่างไม่แนบเนียน เพราะต้นเรื่องซึ่งบรรยายถึงสภาพของสงครามโลกครั้งที่หนึ่งนั้นจะถ่ายมาสู่สภาพของสงครามโลกครั้งที่สองไม่ได้สนิท เพราะการที่คนอย่าง Schweyk จะรอดเงื้อมมือของพวกนาซีไปได้นั้นเป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสายตาของผู้ที่รู้จักสภาวะของสงครามโลกครั้งที่สองดี[115] เนื้อเรื่องละครของเบรคชท์พอสรุปได้ดังนี้

Schweyk เป็นพ่อค้าสุนัขอยู่ในเมือง Prague ในช่วงที่กองทัพเยอรมันได้เข้ามายึดครองแล้ว เขากับพรรคพวกมักจะมาพบกันที่โรงเตี๊ยมชื่อ "Zum Kelch" ซึ่งนาง Anna Kopecka เป็นเจ้าของ

พวกทหารและเจ้าหน้าที่เยอรมันก็มาที่โรงเตี๊ยมน้ำอยู่บ่อย ๆ เช่นกัน นาง Kopecka พยายามที่จะมิให้ลูกค้าพูดเรื่องการเมือง แต่ก็ไม่สำเร็จ Schweyk มีผีปากคม และชอบทำเป็นคนเซ่อ แต่ครั้งหนึ่งเขาพูดจาแบบให้ตีความได้หลายนัย และถูกตำรวจลับ Gestapo จับไปในข้อหาว่ากล่าวร้ายต่อเยอรมนี แต่ด้วยความฉลาดและด้วยวาจาอันเฉียบคม เขาสามารถใช้ความแตกแยกระหว่างกลุ่ม Gestapo กับกลุ่ม S.S. ให้เป็นประโยชน์ได้ โดยที่ Bullinger นายทหารของกลุ่ม S.S. ปล่อยเขาออกมา และขอให้เขาไปขโมยสุนัขพันธุ์ดีของท่านอธิบดี Votja มาให้ได้ ซึ่ง Schweyk ก็ทำได้สำเร็จ เรื่องสุนัขหายกลายเป็นเรื่องใหญ่โต ที่ทำให้ฝ่ายเชคกับฝ่ายเยอรมันผิดใจกัน ในขณะเดียวกันเพื่อนของ Schweyk ชื่อ Baloun ก็ทำให้เรื่องวุ่นวายยิ่งขึ้น เพราะ Baloun เป็นคนตะกละอย่างไม่มีขอบเขต และเรียกร้องให้เพื่อนฝูงไปหาเนื้อสัตว์มาให้เขาให้ได้ ถ้าไม่เช่นนั้นเขาจะยอมเป็นทหารให้กับกองทัพนาซี เพื่อที่จะได้กินอาหารดี ๆ ซึ่งคนพื้นเมืองเจ้าของบ้านไม่มีจะกิน เมื่อฝ่ายเยอรมันเข้ามาตรวจค้นในโรงเตี๊ยม และไม่พบหลักฐานเรื่องสุนัข เจ้าของร้าน คือ นาง Kopecka ก็ถูกซ้อม ความจริง Schweyk ได้ทำลายหลักฐานเสียแล้วด้วยการฆ่าสุนัขตัวนั้นและเอาเนื้อมาให้ Baloun เขาจึงถูกจับเพราะเรื่อง "เนื้อเถื่อน" และถูกส่งไปรบในรุสเซีย ในตอนจบเขาได้พบกับฮิตเลอร์ในที่แห่งหนึ่งใกล้กับ Stalingrad เรื่องจบลงโดยที่ Schweyk สั่งสอนให้ฮิตเลอร์ได้สำนึกว่าเขาไม่มีทางออกใด ๆ แล้ว

ละครเรื่องนี้ชี้ให้เห็นภาพของโลกสองโลกซึ่งแตกต่างกัน โลกของฮิตเลอร์กับพรรคพวกเป็นโลกของ "คนใหญ่คนโต" (der groβe Mann) เบรคชท์เขียนกำกับฉากในตอนที่ฮิตเลอร์ปรากฏตัวว่า สถานที่นั้นเป็น "แดนที่อยู่สูง" (höhere Regionen) ส่วนโลกของ Schweyk กับพรรคพวกของเขานั้นอยู่ใน "แดนที่อยู่ต่ำ" (niedere Regionen) เป็นโลกของ "คนเล็ก ๆ" (der kleine Mann) แน่นอนที่สุดที่ "คนเล็ก ๆ" จะต้องถูกเอารัดเอาเปรียบจาก "คนใหญ่คนโต" ถ้าอยากจะกินเนื้อสัตว์อย่างที่ Baloun กระหายอยากจะกินก็จะต้องแอบลักซ่อนเอามาให้กัน และแม้แต่ Prochazka ลูกชายพ่อค้าเนื้อก็ยังไม่กล้าจะทำในตอนแรก พวกเขาไม่มีเสรีภาพในการพูด เพราะจะต้องระแวงอยู่เสมอว่าจะถูกกล่าวหาว่าไม่จงรักภักดีต่อพวกเยอรมัน ฉากโรงเตี๊ยมเป็นฉากที่ เบรคชท์ เขียนได้น่าสนใจยิ่ง เพราะแม้สภาพการณ์โดยทั่วไปจะเลวร้าย แต่ชาวพื้นเมืองก็ยังรู้จักหาความสนุกสนานกันในหมู่พวกเขา เขามีอารมณ์ขัน มีความเป็นตัวของตัว และก็มีความอดทนอย่างหาที่เปรียบยาก ฉากที่น่าสนใจมากก็คือ ตอนที่เจ้าของโรงเตี๊ยม Anna Kopecka ถูกซ้อมจนถึงเลือดตกไปแล้ว กลับมาร้อง "เพลงแม่น้ำโมลเดา" (Lied von der Moldau) ซึ่งเป็นเพลงที่ผู้แสดงทุกคนร่วมร้องกันในตอนจบด้วย

> "ก้อนหินที่อยู่ใต้ท้องน้ำโมลเดาไม่ได้อยู่กับที่
> กรุงปรากเป็นที่ฝังพระศพของพระจักรพรรดิสามพระองค์
> สิ่งที่ยิ่งใหญ่ก็ใช่ว่าจะยิ่งใหญ่ไปตลอด และสิ่งที่เล็กก็ใช่ว่าจะเล็กไปตลอด
> กลางคืนมีสิบสองชั่วโมง ไม่นานก็สว่างแล้ว"[116]

ไม่เป็นการยากอะไรที่จะตีความเพลงนี้ว่า เป็นเพลงสอนใจ ชี้ให้เห็นถึงความไม่เที่ยงแท้แน่นอนของทุกสิ่งทุกอย่างในโลกนี้ และก็เข้ากับท้องเรื่องได้ดีว่า ผู้ที่ยิ่งใหญ่นั้นก็มีวันที่จะหมดอำนาจ

เหมือนกับที่ฮิตเลอร์กำลังจะไปสู่ความหายนะ แต่เราคงจะต้องตั้งคำถามว่าเหตุใดนาง Kopecka จึงร้องเพลงนี้หลังจากที่ถูกตำรวจลับเยอรมันซ้อมจนเลือดตกมาแล้ว เราจะต้องไม่ลืมว่าในประวัติการดนตรีตะวันตก คีตนิพนธ์ชื่อ "แม่น้ำโมลเดา" (die Moldau) ของคีตกวีชาวเชค Friedrich Smetana (1824–1884) เป็นคีตนิพนธ์ที่แสดงความรักชาติอย่างเข้มข้น และเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป แม้ว่าในละครเรื่องนี้ของเบรคชท์ Hanns Eisler จะเป็นผู้แต่งทำนองเพลงทั้งหมดก็คงจะไม่มีใครลืม Smetana แต่ข้อความที่เป็นปริศนาก็คือว่า เหตุใดเพลงนี้จึงเอ่ยถึงจักรพรรดิ 3 พระองค์ แห่ง Holy Roman Empire จะว่าเบรคชท์เขียนเพลงแบบพื้นเมืองประเพณีโดยไม่ได้คิดอะไรกระนั้นหรือ เราจะต้องไม่ลืมอีกเช่นกันว่า ประเทศเชโกสโลวะเกียแต่เดิม แม้ว่าพลเมืองส่วนใหญ่จะเป็นเผ่าสลาฟ แต่ก็เป็นดินแดนที่ภาษาและวัฒนธรรมเยอรมันรุ่งเรืองมาแต่โบราณกาล คนเผ่าเยอรมันเรียกดินแดนแห่งนี้ว่า Böhmen (ภาษาอังกฤษใช้คำว่า Bohemia) คีตกวีเอกของโลกตะวันตก W.A. Mozart ก็ได้ไปสร้างอุปรากรที่ยิ่งใหญ่ไว้ที่กรุง Prague และนักประพันธ์เอกของศตวรรษที่ 20 Franz Kafka ก็เป็นคนเมืองนี้ และสร้างวรรณคดี "เยอรมัน" ที่เลื่องชื่อขึ้นมาจนเป็นที่รู้จักกันทั่วโลก ใครคือผู้พิทักษ์วัฒนธรรม "เยอรมัน" อันสูงส่งกันแน่ ชาวเมือง Prague ผู้มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน หรือพวกนาซีเศษฝรั่งเยอรมัน ซึ่งมีความอหังการพอที่คิดจะสร้างจักรวรรดิใหม่ ที่เขาอวดอ้างว่าจะมีอายุยืนนานถึงพันปี คำถามที่แฝงอยู่ในเพลงก็คือว่า ใครคือลูกไม่มีพ่อกันแน่ พวกนาซีเยอรมัน หรือชาวเมือง Prague ซึ่งต้องยอมสยบในฐานะผู้แพ้

ในแง่นี้ Schweyk ก็ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของชาวสลาฟที่พยายามจะพิทักษ์มนุษยธรรมเอาไว้ในโลกที่ชนเผ่า "อารยัน" กำลังมีอำนาจ ในฉากที่ 8 Schweyk ช่วยชาวบ้านในรุสเซียให้พ้นจากเงื้อมมือของพระประจำกองทัพเยอรมัน (Feldkurat) ซึ่งกำลังจะปล้นชาวบ้าน คำพูดของหญิงชราชาวรุสเซียชัดเจนมากในเรื่องของเผ่าพันธุ์และเชื้อชาติ

"เจ้าเป็นคนสลาฟ พูดภาษาแบบพวกเรา เจ้าไม่ได้มาเพื่อฆ่าเรา เจ้าไม่ใช่พวกฮิตเลอร์ ขอให้พระเจ้าคุ้มครองเจ้าเถิด..... พระเจ้าจะคุ้มครองเจ้าหนุ่มน้อย เจ้าเป็นคนมีน้ำใจดี เจ้ามาช่วยพวกเรา เจ้าคงจะไปช่วยปราบไอ้พวกฮิตเลอร์มัน"[117]

ความจริงมีอยู่ว่าชาวสลาฟคนนี้ได้เข้าไปอยู่ในกองทัพนาซีเสียแล้ว เขาไม่มีหนทางที่จะต่อสู้พวกนาซีอย่างเปิดเผย เขาต้องยอมสยบต่อผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า Schweyk ไม่ใช่ Simone ไม่ใช่ "วีรบุรุษ" เขามีลักษณะคล้าย Galilei คือ เอาตัวรอดไว้ก่อนเพื่อจะได้มีแรงสู้ในมื้อหน้า ที่เขาทำเป็นเซ่อและบางครั้งทำตัวคล้ายคนวิกลจริตนั้นก็เป็นเกราะกำบังชนิดหนึ่ง ในโลกที่เต็มไปด้วยอำนาจมืดอาวุธที่เขามีอยู่ก็คือลมปากเท่านั้น แน่นอนที่สุดที่ Schweyk เป็นตัวละครที่เบรคชท์แต่งขึ้นเพื่อให้นักแสดงได้ใช้ความสามารถในการแสดงอย่างเต็มที่ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น Schweyk มีความสามารถในทางภาษาคล้าย ๆ กับศรีธนญชัยของไทยเรา และประเด็นที่น่าสนใจอีกประเด็นหนึ่งซึ่งทำให้เราอดคิดถึงศรีธนญชัยไม่ได้ก็คือว่า ความฉลาดเฉลียวในทางปัญญานั้นเป็นสิ่งที่พ้องกับความสามารถในทางภาษา Schweyk มองโลกได้อย่างทะลุปรุโปร่งและก็มีวิธีการที่จะเอาชนะผู้อื่นได้ ด้วยสติ

ปัญญาที่เหนือกว่า เขาพูดถึงการที่มีผู้ลอบวางระเบิดสังหารฮิตเลอร์ที่มิวนิคและระเบิดลูกนั้นเป็นระเบิดด้านว่า

"มันอาจจะเป็นระเบิดราคาถูกกระมัง เดี๋ยวนี้อะไร ๆ ก็ผลิตกันทีละมาก ๆ ด้วยเครื่อง แล้วก็มานั่งแปลกใจกันว่าทำไมมันจึงไม่มีคุณภาพ ก็ไอ้การผลิตแบบนี้มันไม่ใช่การทำงานด้วยความรัก ไม่เหมือนกับของที่เราประดิษฐ์ด้วยมือ ฉันพูดถูกไหม การไม่เลือกใช้ระเบิดที่ดีกว่านี้สำหรับโอกาสเช่นนี้เรียกได้ว่าเป็นข้อบกพร่องของฝ่ายโน้น...."[118]

จะเห็นได้ว่า Schweyk จะประทุษร้ายต่อฮิตเลอร์ได้ก็ด้วยลมปากเท่านั้น เป็นที่น่าสังเกตว่าเบรคชท์พิถีพิถันในเรื่องของการใช้ภาษาในการแต่งละครเรื่องนี้มาก เขาพยายามจะใช้ภาษาเยอรมันที่มีลักษณะผิดเพี้ยนไปจากภาษากลาง เพื่อเน้นลักษณะของชีวิตของคนพื้นบ้าน แต่ก็มีนักวิจารณ์ที่ได้ชี้ให้เห็นแล้วว่า ภาษาที่คนพวกนี้ใช้เต็มไปด้วยกลเม็ดเด็ดพราย และกินความได้ลึกซึ้งมาก[119] เราอาจจะต้องลงความเห็นว่าคนที่ไม่มีประตูอื่นจะสู้ ก็คงจะต้องหาทางออกด้วยคำพูดและก็ต้องเป็นคำพูดที่เป็นปริศนาเช่นคำพูดของ Schweyk นี่แหละ

สิ่งที่พิสูจน์ให้เห็นถึงสติปัญญาของ Schweyk ในอีกตอนหนึ่งก็คือ ความสามารถในเรื่องของเลขผานาที เขาใช้ความแคล่วคล่องในการพูดประสมกับความว่องไวในการคิดเกมคณิตศาสตร์ขึ้นมาหลอกทหารนาซีให้ส่งขบวนรถสินค้าไปผิดทางได้ ในฉากที่ 5 ทหารเยอรมันผู้หนึ่งได้รับมอบหมายให้เป็นผู้จัดส่งรถบรรทุกสัมภาระไปยังจุดหมาย 2 แห่ง คือ ให้ส่งรถบรรทุกเครื่องอาวุธไปสตาลินกราดและเครื่องเกี่ยวข้าวไปยังแคว้นบาวาเรียของเยอรมัน แต่เขากลัวว่าจะจำหมายเลขขบวนรถไม่ได้จึงขอให้ Schweyk ช่วยจำให้ด้วย Schweyk เลยถือโอกาสสอนวิธีจำเลขให้แก่ทหารผู้นั้น โดยสร้างเป็นเกมคณิตศาสตร์ขึ้นมาที่สับสนเสียจนทำให้ทหารผู้นั้นลืมตัวเลขจริง ๆ ไป และในที่สุดขบวนรถขนอาวุธก็ถูกส่งกลับไปเยอรมนี นั่นคือ การต่อต้านนาซีเท่าที่ Schweyk จะทำได้ เขาทำอะไรไม่ได้มากกว่านั้น

ละครต่อต้านฮิตเลอร์เรื่องนี้ดูจะเป็นละครที่ค้านตัวเอง คือ ไม่มีใครต่อต้านฮิตเลอร์ได้จริงจังเลย มิหนำซ้ำฝ่ายต่อต้านก็มีจุดอ่อนที่ทำลายตัวเองได้เช่นกัน Baloun เพื่อนของ Schweyk เป็นตัวละครที่ชี้ให้เห็นถึงความเป็น "ชาวบ้าน" ที่เกินขอบเขต คือ ตะกละเสียจนเกินตลก แต่เขาเป็นคนตะกละที่จะต้องกินของดี คือ ต้องการจะกินเนื้อสัตว์ให้ได้ทั้งที่ไม่มีจะกิน และก็แปลกที่ว่าเพื่อนฝูงตามใจเขามากถึงขนาดที่ยอมเสี่ยงอันตรายไปหาเนื้อมาให้เขาจนได้ มีผู้ชี้ให้เห็นว่ากิเลสของ Baloun เป็นกิเลสในระดับชาวบ้าน เป็นเรื่องของคนที่อยู่ในระดับ "ต่ำ" (niedere Regionen) ส่วนกิเลสของฮิตเลอร์นั้นรุนแรงมาก เพราะเป็นการกระหายอำนาจอย่างไม่รู้จักจบสิ้น ซึ่งทำให้โลกร้อนเป็นไฟไปทั้งโลก และก็เป็นเรื่องของคนที่อยู่ในระดับ "สูง" (höhere Regionen)[120] แต่กิเลสของคนทั้งสองก็มีอะไรที่พ้องกันอยู่[121] ผู้เขียนมีความคิดเพิ่มเติมไปอีกว่า สิ่งที่พ้องกันอีกประการหนึ่งก็คือ ในละครเรื่อง **ชไวค์ในสงครามโลกครั้งที่สอง** ไม่เห็นจะมีใครที่จะหยุดยั้งทางแห่งกิเลสของคนทั้งสองอย่างจริงจัง ยิ่งในกรณีของฮิตเลอร์แล้ว เรายิ่งมองไม่เห็นว่าอุปสรรคที่เป็นเรื่องของการต่อต้านจากเพื่อน

มนุษย์ด้วยกันเป็นไปในลักษณะใด เบรคชท์เขียนใส่ปากฮิตเลอร์ว่า ศึกด้านตะวันออกของเขาเพลี่ยงพล้ำลงไปเพราะเหตุทางธรรมชาติ

> "มิสเตอร์ชไวค์ ถ้ามหาอาณาจักรที่สามต้องพ่ายแพ้ไปในครั้งนี้
> มันก็เป็นเรื่องของธรรมชาติที่ทำให้เราต้องพลาดพลั้ง"[122]

ถ้าจะว่ากันตามท้องเรื่องของละครเรื่องนี้ เราก็เห็นจะต้องกล่าวด้วยความเป็นธรรมว่า ที่ฮิตเลอร์พูดมานั้นถูกต้องแล้ว แต่เบรคชท์ก็อดไม่ได้ที่จะเขียนบทให้ Schweyk ตอบโต้ฮิตเลอร์ไปว่า

> "ใช่แล้ว ... ฤดูหนาวกับพวกบอลเชวิค (เป็นเหตุ)"[123]

เบรคชท์ทำหน้าที่ของมาร์กซิสต์ที่ดีและแบ่งผลกำไรแห่งชัยชนะให้แก่ฝ่ายรุสเซีย แต่นั่นเป็นเรื่องของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ๆ ในประวัติศาสตร์ ซึ่งเกือบจะไม่มีบทบาทอะไรเลยในตัวบทละครเท่าที่เขาเขียนขึ้น

ผู้เขียนมีความรู้สึกว่านักวิจารณ์ชาวตะวันตกส่วนมากให้ความสำคัญต่อฉากที่ Hitler ปรากฏตัวและฉากที่ Hitler กับ Schweyk มาเผชิญหน้ากัน ฮิตเลอร์ถูกกำหนดให้เล่นบทของผู้แพ้โดยที่ละครเรื่องนี้ได้เตรียมปูทางให้เขามาเล่นบทนี้ ฉากสุดท้ายที่ฮิตเลอร์วิ่งวนอยู่บนเวทีหาทางออกไม่ได้ ไม่ว่าจะไปเหนือ–ใต้ หรือ ตะวันออก–ตะวันตก เป็นฉากที่ไร้ศิลปะ และการที่เบรคชท์แต่งเพลงเยาะเย้ยที่หยาบคายให้ Schweyk เป็นผู้ร้องก็เป็นละครที่ไร้ศิลปะอีกเช่นกัน

> "ใช่แล้ว เจ้าไปข้างหลังก็ไม่ได้ เจ้าไปข้างหน้าก็ไม่ได้
> ในเบื้องบนเจ้าก็ฟอนเฟะ ในเบื้องล่างเจ้าก็พ่ายแพ้แล้ว
> และเจ้าจะต้องหนาวลมที่มาจากทิศตะวันออก และแผ่นดินก็จะร้อนเกินไปสำหรับเจ้า
> และข้า ๆ ก็จะบอกเจ้าอย่างตรงไปตรงมาว่า ข้า ๆ ยังไม่รู้เลยว่า
> ข้า ๆ จะยิงเจ้าดี หรือจะถ่ายอุจจาระรดเจ้าดี"[124]

เราอาจจะต้องเห็นใจเบรคชท์ที่ว่าในปี 1943 เขายังไม่อยู่ในฐานะที่จะทำอะไรต่อฮิตเลอร์ได้มากไปกว่าจับทรราชผู้นี้ขึ้นมาบนเวทีละครแล้วเอาอาจมป้าย[125] สิ่งที่เราไม่ควรเอาอย่างนักวิจารณ์ตะวันตกก็คือ การชื่นชมกับเกมเล่นแบบเด็ก ๆ ทั้ง ๆ ที่เวลาก็ผ่านไปหลายสิบปีแล้ว ฮิตเลอร์เป็นอสุรกายที่ยิ่งใหญ่เกินกว่าที่คนตะวันตกจะสนุกสนานกับเขาด้วยการสร้างนาฏกรรมแบบไร้เดียงสาขึ้นมา แล้วจับฮิตเลอร์มาเขกหัวเล่น มันเป็นการลงทุนที่น้อยไปสักหน่อยสำหรับการกลบเกลื่อนแผลอันเหวอะหวะของประวัติศาสตร์ตะวันตก เราอาจจะต้องถามเขาว่า เขาปล่อยให้ฮิตเลอร์ขึ้นมาครองโลกได้อย่างไร เหตุใดคนเป็นจำนวนล้านจึงยอมเดินตามฮิตเลอร์ ฮิตเลอร์เป็นตัวละครที่นำขึ้นมาแสดงบนเวทีละครตะวันตกได้อย่างยากยิ่ง เพราะฮิตเลอร์ คือ กระจกเงาบานใหญ่ที่สะท้อนให้เห็นลักษณะหนึ่งของอารยธรรมตะวันตกนั่นเอง

เชิงอรรถ
บทที่ 5

(1) ดูหน้า 116 ข้างท้ายนี้

(2) ดูหน้า 136 ข้างท้ายนี้

(3) ดูหน้า 139–140 ข้างท้ายนี้

(4) **Materialien zu Brechts "Leben des Galilei",** zusammengestellt von Werner Hecht, Frankfurt : Suhrkamp Verlag, 1976, p. 95–96; Jan Knopf, op. cit., p. 162–174

(5) James K. Lyon : **Bertolt Brecht in America,** Princeton University Press, 1980, p. 191

(6) Ibid., p. 192

(7) Ibid., p. 193

(8) เจตนา นาควัชระ ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ (อ้างแล้ว) หน้า 83–84

(9) Stücke, p. 501/2

(10) Stücke, p. 533/2

(11) Stücke, p. 528/1

(12) Stücke, p. 510/1

(13) Stücke, p. 527/2–528/1

(14) Stücke, p. 509/1

(15) Stücke, p. 524/2

(16) Stücke, p. 524/2

(17) Stücke, p. 530/1

(18) Stücke, p. 530/1

(19) Stücke, p. 516/2

(20) Stücke, p. 518/2

(21) Stücke, p. 508/2

(22) Stücke, p. 520/2 : "Ich sage Ihnen : Wer die Wahrheit nicht weiβ, der ist bloβ ein Dummkopf. Aber wer sie weiβ und sie eine Lüge nennt, der ist ein Verbrecher."

(23) Stücke, p. 532/2
"Unglücklich das Land, das keine Helden hat: .....
.....
Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat."

(24) Stücke, p. 535/2

(25) Stücke, p. 537/2

(26) Stücke, p. 535/2

(27) Stücke, p. 537/2

(28) Stücke, p. 562/2

(29) Stücke, p. 555/1

(30) Stücke, p. 558/2

(31) Stücke, p. 559/1

(32) Stücke, p. 559/2

(33) George Steiner: **The Death of Tragedy,** London : Faber and Faber, 1961, p. 353–354

(34) Ronald Gray, op. cit., p. 126

(35) Stücke, p. 548/1

(36) Stücke, p. 549/1

(37) Stücke, p. 553/1

(38) Stücke, p. 569/1

(39) Stücke, p. 575/1

(40) Stücke, p. 545/1

(41) Stücke, p. 573/1–574/1

(42) Jan Knopf, op. cit., p. 195/2, 200/1

(43) ต้นฉบับใช้คำว่า Fries ซึ่งเป็นรูปปั้นแบบที่ใช้ประดับอนุสาวรีย์ เช่น อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย

(44) ต้นฉบับใช้คำว่า "ins Nichts" (Stücke, p. 591/2) หมายความว่าเป็นการถูกพิพากษาโทษมิให้ได้ผุดได้เกิดอีก

(45) Stücke, p. 587/2

(46) ".....Die Namen der Großen
Erwecken keine Furcht mehr hier unten.
Hier

Können sie nicht mehr drohen. Ihre Aussprüche
Gelten als Lügen. Ihre Taten
Werden nicht verzeichnet. Und ihr Ruhm
Ist uns wie ein Rauch, welcher anzeigt
Daβ ein Feuer gewütet hat." (Stücke, p. 585/2)
จะเห็นได้ว่าเบรคชท์ใช้คำที่กะทัดรัด และกินความได้ลึกซึ้งดียิ่ง แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพในทางวรรณศิลป์อย่างแท้จริง

(47) ต้นฉบับใช้คำว่า "Seinen Mitmenschen zu nützen" (Stücke, p. 584/1)

(48) Stücke, p. 589/1–2

(49) Stücke, p. 581/1–2

(50) Stücke, p. 590/2

(51) Stücke, p. 591/1

(52) Stücke, p. 591/2

(53) Jan Knopf, op.cit., p. 200/2

(54) Ronald Gray, op.cit., p. 108

(55) Stücke, p. 624/2

(56) Stücke, p. 641/2

(57) Stücke, p. 625/2

(58) Stücke, p. 631/1

(59) Stücke, p. 613/1–2

(60) Stücke, p. 629/2–630/1

(61) Stücke, p. 630/1

(62) Stücke, p. 639/2

(63) Stücke, p. 639/2–640/1

(64) Stücke, p. 626/1

(65) Stücke, p. 640/2

(66) Ronald Gray, op.cit., p. 140 นักประพันธ์ชาวออสเตรียที่สร้างละครแบบนี้ไว้จนมีชื่อเสียง ได้แก่ Ferdinand Raimund (1790–1836) และ Johann Nestroy (1801–1862) ผู้เขียนเองเพิ่งจะได้ชมการแสดงละครชวนหัวของ Nestroy เรื่อง **Der Zerrissene** เมื่อเดือนพฤษภาคม 2524 นี้เอง โดยคณะละครของเมือง Frankfurt am Main และก็เห็นจะต้องสนับสนุน *Dr. Gray* ว่า คนเยอรมันแสดงละครแบบนี้ไม่ออกรส

(67) Brecht: **Schriften zum Theater,** IV, p. 148

(68) Jan Knopf, op.cit., p. 227

(69) Brecht: **Schriften zum Theater,** IV, p. 142

(70) Stücke, p. 655/2

(71) Stücke, p. 677/1

(72) Stücke, p. 677/2

(73) Stücke, p. 678/3

(74) Stücke, p. 684/2

(75) Stücke, p. 656/1

(76) Stücke, p. 659/2

(77) Stücke, p. 669/1

(78) Stücke, p. 659/2

(79) Stücke, p. 647/1

(80) Stücke, p. 684/2

(81) **Le mariage de Figaro,** องก์ที่ 5 ฉากที่ 3 Figaro แสดงความรู้สึกรุนแรงเกี่ยวกับความอยุติธรรมของสังคม ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของการแบ่งชั้นวรรณะ การเขียนบทแบบนี้นับว่าเป็นเรื่องที่อาจหาญมากในศตวรรษที่ 18 และก็ได้มีการนำออกแสดงก่อนการปฏิวัติฝรั่งเศสเพียง 2 ปี

(82) Ronald Gray, op.cit., p. 140

(83) ดู Keith Dickson, op.cit., p. 180

(84) คำว่า "Aufstieg" อาจจะแปลได้ว่า "การถีบตัวให้สูงขึ้น"

(85) เมื่อเขียนเรื่องนี้แต่แรก เบรคชท์ไม่ได้เรียกเรื่องนี้ว่า "Parabelstück" เขาเพิ่งจะมาเน้นลักษณะเชิงสั่งสอนในช่วงที่เขากลับมาอยู่ในเบอร์ลินตะวันออกแล้ว (ดู Jan Knopf, op.cit., p. 236/1)

(86) Brecht: **Schriften zum Theater,** IV, p. 163

(87) Ibid., p. 165

(88) Frederic Ewen, op.cit., p. 354

(89) Jan Knopf, op.cit., p. 236/1

(90) Bernard Dort, op.cit., p. 119–120

(91) Brecht: **Schriften zum Theater,** IV, p. 162

(92) ดู Frederic Ewen, op.cit., p. 253 และ Keith Dickson, op.cit., p. 174 (Dickson

ทำตารางเทียบเหตุการณ์ไว้อย่างละเอียด)

(93) นักแสดงผู้นี้เป็น "ein Klassikanischer" (Stücke, p. 703/2)

(94) Stücke, p. 704/1–2

(95) Brecht: **Schriften zum Theater,** IV, p. 168

(96) Jan Knopf, op. cit., p. 235/1

(97) Brecht: **Schriften zum Theater,** IV, p. 167

(98) Frederic Ewen, op. cit., p. 375

(99) Jan Knopf, op. cit., p. 237/2

(100) Keith Dickson, op. cit., p. 184–185

(101) ผู้เขียนไม่เห็นด้วยกับ Ronald Gray ที่กล่าวว่าละครเรื่องนี้มีลักษณะ "so naive and sentimental" (Ronald Gray, op. cit., p. 104)

(102) Stücke, p. 736/1

(103) Stücke, p. 741/2

(104) Stücke, p. 757/2

(105) Stücke, p. 757/2

(106) Stücke, p. 748/2

(107) Stücke, p. 755/2

(108) Stücke, p. 751/2

(109) ตีความตาม Jan Knopf, op. cit., p. 241/2

(110) Stücke, p. 753/1

(111) Keith Dickson, op. cit., p. 185

(112) Stücke, p. 752/1

(113) เช่น Keith Dickson, op. cit., p. 185

(114) Ronald Gray, op. cit., p. 105

(115) ดู Hellmut Karasek: **Bertolt Brecht—Der jüngste Fall eines Theaterklassikers,** München, 1978, p. 43–45 Karasek อ้างถึงนักวิจารณ์ชาวโปแลนด์ Jan Kott ซึ่งมีความคิดเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ Michael Morley ก็พูดถึงเรื่องนี้ไว้ในทำนองเดียวกัน

"One obvious objection is that, unlike Hasek's representatives of the Austro-Hungarian military system, the Nazis would not have worn Schweyk's behaviour for longer than it took them to bundle him off to the nearest concentration camp." (Morley, op. cit., p. 73)

(116) Stücke, p. 742/1

(117) Stücke, p. 789/1

(118) Stücke, p. 765/1

(119) Hellmut Karasek, op. cit., p. 40–41

(120) ดินแดน "สูง" และ "ต่ำ" นี้ เบรคชท์เขียนล้อเรื่อง **Faust** ของ Goethe

(121) Jan Knopf, op. cit., p. 248/1–2

(122) Stücke, p. 791/2

(123) Stücke, p. 791/2

(124) Stücke, p. 792/1–2 มีการเล่นคำในบรรทัดสุดท้าย คือ คำว่า "schießen" ซึ่งแปลว่า ยิง มีเสียงพ้องกับคำว่า "scheißen" ซึ่งแปลว่า ถ่ายอุจจาระ

(125) ละครเรื่องนี้ตีพิมพ์ และนำออกแสดงเป็นครั้งแรก หลังจากที่เบรคชท์ถึงแก่มรณกรรมไปแล้ว

บทที่ 6
แสงริบหรี่แห่งมนุษยธรรม
(1944—1956)

ความพ่ายแพ้ของ "วีรชน" ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในบทที่ 5 มิได้หมายความว่า "วีรกรรม" เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นไม่ได้ในสังคมมนุษย์ หากแต่ว่า วีรกรรมดังกล่าวอาจจะส่งผลในวงจำกัด และตัววีรชนเองก็ย่อมจะต้องพินาศไปในที่สุด เบรคชท์เองก็ยังแสวงหาคำตอบอยู่ว่าการเปลี่ยนแปลงที่จะเป็นคุณต่อมนุษยชาตินั้นเป็นอย่างไร เรื่อง **วงกลมคอเคเซี่ยน** เป็นความพยายามครั้งสุดท้ายที่จะให้คำตอบต่อปัญหาอันหนักหน่วงของสังคมมนุษย์ และก็อาจจะเป็นวรรณกรรมที่ให้แสงสว่างในด้านความหวังอยู่บ้าง สาส์นของละครเอกเรื่องนี้ก็คือ มนุษย์ เป็นผู้กำหนดชะตาชีวิตของมนุษย์เอง มนุษย์มิได้ตกเป็นทาสของข้อกำหนดในทางชาติพันธุ์หรือสายเลือด ความสัมพันธ์ที่แท้จริง คือ ความสัมพันธ์ทางใจ ซึ่งตั้งอยู่บนรากฐานแห่งคุณธรรมและความรัก แม่ซึ่งเป็นผู้ให้กำเนิด แต่มิได้ให้ความรักต่อลูกอย่างแท้จริง ก็จัดได้ว่าเป็นแม่โดยอุบัติเหตุ แม่ที่แท้จริง คือ "แม่**เลี้ยง**" ในความหมายที่ว่า การเลี้ยง คือ การให้ความรัก ให้ความปกป้อง และเมื่อถึงขั้นวิกฤตก็พร้อมที่จะเสียสละทุกอย่าง เพื่อให้ "**ลูกเลี้ยง**" นั้นอยู่รอด เราจะตีความแต่เพียงว่าเบรคชท์ต้องการแต่งเรื่องสนับสนุนทฤษฎีมาร์กซิสต์ในเรื่องของอิทธิพลของ "สิ่งแวดล้อม" ที่มีต่อบุคคลกระนั้นหรือ เราอาจจะต้องตั้งปัญหาให้กว้างออกไปในเรื่องของมนุษยธรรม ไม่ว่าเบรคชท์จะประกาศลัทธิอะไรไว้ในปฐมบท และปัจฉิมบทของละครเรื่องนี้ ตัวเอกของเรื่องนี้ดูจะเป็น "วีรสตรี" คนเดียว ที่สร้าง "วีรกรรม" ขึ้นแล้วตัวเองมิต้องรับความพินาศเป็นเครื่องตอบแทน แต่นั่นก็เป็นสิ่งที่เป็นไปได้ เพราะสิ่งแวดล้อมมีลักษณะเป็น "ข้อยกเว้น" มากกว่าที่จะเป็น "กฎเกณฑ์" ศาลกำมะลอและผู้พิพากษาจอมกะล่อนเท่านั้นที่จะตัดสินความเข้าข้าง "แม่เลี้ยง" ที่รักลูกมากกว่า "แม่ตัวจริง" โลกจึงอยู่ได้ด้วย "ข้อยกเว้น" เหล่านี้ แสงแห่งมนุษยธรรมก็ยังเป็นแสงที่ริบหรี่อยู่นั่นเอง

เมื่อเบรคชท์ถึงแก่กรรมในปี 1956 เขาทิ้งต้นฉบับละครสองเรื่องสุดท้ายของเขาไว้ ซึ่งเพิ่งจะได้มีการนำออกตีพิมพ์และนำออกแสดงในภายหลัง ละครสองเรื่องนี้ดูกลับจะแสดงให้เห็นว่าแสงประทีปแห่งมนุษยธรรมที่ริบหรี่อยู่นั้นอาจจะวูบดับลงไปเสียเมื่อไรก็ได้ เรื่อง **วันเวลาของสภาประชาชน** แสดงให้เห็นถึงความพินาศของกลุ่มนักคิดอุดมคติ ซึ่งต้องการจะเปลี่ยนโลกโดยไม่ใช้กำลัง และในที่สุดก็ต้องพินาศไปเพราะฝ่ายตรงข้ามปราบปรามอย่างรุนแรงด้วยกำลัง "สภาประชาชน" ก็คือ กองทัพธรรมในอีกรูปลักษณะหนึ่ง ซึ่งมิได้รับบทเรียนอันใดจาก "นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์" ในฐานะที่เป็นละคร ผู้เขียนมีความเห็นว่า เรื่อง **วันเวลาของสภาประชาชน** เป็นละครประวัติศาสตร์ที่ยิ่งใหญ่ที่ชี้ให้เห็นความซับซ้อนและหลากหลายของพฤติกรรมมนุษย์ แต่ในด้านของพัฒนาการทางความคิดแล้ว

เราอาจจะต้องยอมรับว่า เบรคชท์ยังมองไม่ออกว่าจะประสานโลกแห่งความคิดกับโลกของการกระทำได้อย่างไร ในละครเรื่องสุดท้ายของเขา คือ **ทูรันดอท หรือ สันนิบาตของนักเล่นลิ้น** เบรคชท์พยายามที่จะชี้ให้เห็นถึงลักษณะอันจอมปลอมของระบบความคิดที่ไม่มีผลในทางปฏิบัติ ที่ไม่สามารถที่จะช่วยให้ผู้ทุกข์ยากได้ลืมตาอ้าปากกับเขาได้ ทางของ "ปัญญาชน" ที่พึงปรารถนาก็คือทางที่นำไปสู่ความผาสุกของคนส่วนใหญ่ แต่เรื่องนี้ก็จบลงอย่างเป็นปริศนาอีกเช่นกันว่า ปัญญาชนที่จะทำการอันเป็นประโยชน์ต่อมหาชนได้นั้น จำจะต้องหาญเข้ามาปราบทรราชกับโจรซึ่งรวมหัวกันอยู่ และการปราบทรราชกับปราบโจรนั้น มิใช่เป็นเรื่องของระบบความคิด หรือปรัชญาอันเป็นนามธรรม แต่เป็นเรื่องของปัญญาชนที่จะต้องใช้ปัญญานำกองทัพประชาชนมาปราบเสี้ยนแผ่นดินเสียให้สิ้นซาก

เราจะต้องสำนึกอยู่เสมอว่า วรรณกรรมละครที่ยิ่งใหญ่ของเบรคชท์เกิดขึ้นในยุคที่โลกตกอยู่ในห้วงแห่งสงคราม ทั้งที่เป็นสงครามจริง ๆ และ "สงครามเย็น" ซึ่งเริ่มขึ้นแล้วหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ถ้าเขามองโลกด้วยความหวังอันสูงส่ง ก็คงจะเป็นการหลอกตัวเอง ที่เขายอมให้มี "วีรกรรม" อุบัติขึ้นบ้าง ก็นับว่าเป็นบุญแล้ว เบรคชท์กล่าวไว้ในกวีนิพนธ์ "แด่คนรุ่นหลัง"(An die Nachgeborenen) ในตอนหนึ่งว่า :

> "พวกเรานั้นระเหเร่ร่อนเปลี่ยนประเทศราวกับเปลี่ยนรองเท้า
> ผ่านสงครามชนชั้นมาแล้ว และก็สิ้นหวัง
> เมื่อเห็นความอยุติธรรม และไม่มีใครลุกขึ้นมาทำอะไรกับมัน
> แต่เราก็รู้ดีหรอกว่า
> ความเกลียดชังที่มีต่อความเลวนั้น
> ทำให้ใบหน้าเหี่ยวย่น
> และความโกรธเกลียดที่มีต่อความอยุติธรรมนั้น
> ทำให้เสียงแหบแห้ง เออ ไอ้พวกเรา
> ที่ต้องการจะถางทางไว้ให้สำหรับมิตรไมตรีในหมู่มวลมนุษย์
> กลับไม่สามารถที่จะเป็นมิตรกับใครได้
> แต่สำหรับพวกท่าน ถ้าโลกมันเจริญขึ้นมาถึงขั้น
> ที่มนุษย์จะช่วยเพื่อนมนุษย์ได้จริงแล้วละก็
> ขอให้คิดถึงพวกเรา
> ด้วยความเห็นอกเห็นใจบ้างเถิด"[1]

วงกลมคอเคเซี่ยน (Der kaukasische Kreidekreis)

เบรคชท์เขียนเรื่อง **วงกลมคอเคเซี่ยน** ขึ้นในระหว่างลี้ภัยอยู่ในสหรัฐอเมริกา ในช่วงปี 1944–1945 ได้มีผู้นำละครเรื่องนี้ออกแสดงเป็นครั้งแรกเป็นภาษาอังกฤษที่ Northfield, Minnesota เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 1948 สำหรับการแสดงเป็นภาษาเยอรมันนั้นคณะละคร "Berliner Ensemble" ได้นำออกแสดงเมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน 1954 โดยได้มีการเตรียมการและฝึกซ้อมในช่วงเวลาเกือบ

1 บีเต็ม เรื่อง**วงกลมคอเคเซียน** และเรื่อง**อุปรากรของยาจก** เป็นละครที่เขียนขึ้นเพื่อให้คณะละครได้แสดงความสามารถของตนในแง่มุมต่าง ๆ[2] เบรคชท์ใช้ตัวละครมากมาย ลำพังตัวละครที่มีชื่อก็นับได้ 60 ตัวแล้ว ทั้งนี้ยังไม่นับรวมตัวประกอบที่ไม่มีชื่อเสียงเรียงนามอีกจำนวนหนึ่ง นอกจากจะเป็นละครที่ท้าทายคณะละครและผู้กำกับการแสดงแล้ว บทที่เบรคชท์เขียนไว้ให้แก่ตัวเอกของเรื่อง เช่น Grusche หรือผู้พิพากษาจำเป็น Azdak ก็นับได้ว่าเป็นบทที่สลับซับซ้อนและต้องการความสามารถในเชิงศิลปะการแสดงในชั้นสูงทีเดียว เทคนิคการแสดงทั้งหลายทั้งปวงที่เบรคชท์พัฒนามาเป็นเวลาหลายสิบปีก็ได้รับการนำมาบรรจุไว้ในละครเรื่องนี้ และในด้านของเนื้อหาและความคิดเราก็จะเห็นได้ว่าเบรคชท์ในตอนแก่พยายามที่จะหาทางออกให้แก่ปัญหาใหญ่ ๆ ของมนุษย์ได้อย่างน่าสนใจ ไม่ว่าเราจะเห็นด้วยกับเขาหรือไม่ก็ตาม ละครเรื่องนี้ชี้ให้เห็นถึงหลักใหญ่ของระบบความคิดของเบรคชท์ นั่นก็คือ เรื่องของการธำรงไว้ซึ่งมนุษยธรรมในสังคมมนุษย์ และการแก้ข้อขัดแย้งในสังคมมนุษย์ด้วยสันติวิธี ซึ่งแตกต่างไปจากความคิดอันรุนแรงของเบรคชท์ในตอนหนุ่ม ซึ่งในบางครั้งจะหาทางออกได้ด้วยวิธีการที่รุนแรงเท่านั้น ดังเช่นในเรื่อง **นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์** (1931)

ชื่อเรื่อง "วงกลมคอเคเซียน" นั้นบ่งชี้ว่าเป็นเรื่องพื้นเมืองโบราณที่เล่ากันสืบทอดมาหลายยุคสมัย และก็ปรากฏในนิทานประเพณีของหลายชาติหลายภาษา สันนิษฐานกันว่าต้นเรื่องที่เก่าที่สุดมาจากจีนโบราณ เป็นเรื่องของคดีตัวอย่างที่แม่เลี้ยงกับแม่จริงแย่งลูกกัน เมื่อผู้พิพากษาไม่อาจตัดสินได้ด้วยกระบวนการยุติธรรมธรรมดา ก็ขีดวงกลมด้วยชอล์ก เอาตัวเด็กวางไว้ภายในกรอบของวงกลมนั้น แล้วปล่อยให้แม่เลี้ยงและแม่จริงแย่งกันด้วยกำลัง ในนิทานประเพณีนั้นแม่ตัวจริงยอมแพ้ เพราะไม่โหดเหี้ยมพอที่จะเห็นลูกของตัวต้องได้รับอันตราย และศาลก็เลยตัดสินความให้ยกลูกให้กับแม่ตัวจริงไป เบรคชท์นำเรื่องเก่ามาเล่าใหม่ โดยกลับหน้ามือเป็นหลังมือ ในเรื่องของเขา แม่ตัวจริงเป็นคนโหดเหี้ยม และแม่เลี้ยงเป็นคนมีมนุษยธรรม ศาลจึงตัดสินยกเด็กให้แก่แม่เลี้ยงโดยมิได้คำนึงว่าสายเลือดเป็นสิ่งที่ผูกพันที่อยู่เหนือสิ่งอื่นใด ในเรื่องของเบรคชท์ ความรักและมนุษยธรรมสำคัญกว่าความผูกพันในทางสายเลือด การตัดสินคดีด้วยการขีดวงชอล์กนั้นเป็นฉากสุดท้ายของเรื่อง ซึ่งเบรคชท์นำมาตั้งเป็นชื่อเรื่องด้วย

ละครเรื่องนี้เขียนเป็นแบบ "ละครในละคร" (a play within a play) คือ ในฉากแรกของเรื่องเบรคชท์กำหนดฉากไว้ว่าเป็นรุสเซียยุคปัจจุบัน ชาวชนบทในหุบเขาแห่งหนึ่งกำลังมีปัญหาขัดแย้งกับนักพัฒนาซึ่งต้องการจะเปลี่ยนสภาพของหุบเขานั้นให้เป็นที่ปลูกผลไม้ ในตอนแรกชาวบ้านเดิมซึ่งมีอาชีพเลี้ยงแพะไม่ยอมโดยอ้างว่าตนอยู่ในที่นี้มาแต่ ปู่ ย่า ตา ทวด เข้าทำนองว่ามีความผูกพันดุจเป็นเรื่องของสายเลือดฉะนั้น พวกนักพัฒนาและกสิกรยุคใหม่ต้องหาทางชักจูงชาวบ้านพวกนี้ให้เห็นความสำคัญของการพัฒนา ในที่สุดชาวบ้านก็ยอม กลุ่มนักพัฒนากับกสิกรยุคใหม่จึงแสดงละครเรื่อง **วงกลมคอเคเซียน** ให้ชม เป็นอุทาหรณ์ว่าความเป็นเจ้าของนั้นแท้จริงแล้วหาใช่เรื่องความผูกพันทางประวัติศาสตร์ไม่ แต่เป็นเรื่องของการครอบครองที่นำความเจริญมาสู่ท้องถิ่นด้วยการทุ่มเทกำลังใจให้แก่การสร้างสังคมใหม่ ซึ่งก็เปรียบได้กับแม่เลี้ยงที่รักลูกมากกว่าแม่ตัวจริงเสียอีก

ในที่สุดละครในละครก็กลายเป็นเรื่องละครชูโรงไปจนผู้ดูลืมส่วนที่เป็นกรอบไป เรื่องมีอยู่ว่า

ในตอนที่เกิดกบฏล้มอำนาจ เจ้าเมืองถูกจับได้และโดนประหาร ทิ้งลูกน้อยทารกไว้ ซึ่งตัวภรรยาของเจ้าเมืองก็เป็นแม่ที่ใช้ไม่ได้ เพราะในตอนที่จะหนีออกจากเมืองนั้น เธอห่วงสมบัติที่เป็นวัตถุ เช่น อาภรณ์ของนอกกายทั้งหลายมากกว่าลูกคนเดียวของตน ในที่สุดก็ทิ้งลูกไป Grusche แม่ครัวสาวของเจ้าเมืองไม่อาจที่จะทนเห็นทารกเป็นอันตรายได้ จึงพาหนีไป ฝ่าฟันอันตรายนานัปการ เพราะถ้าทหารฝ่ายกบฏจับได้ก็จะฆ่าทารกเสีย ด้วยเหตุที่ทารกนั้นเป็นทายาทของเจ้าเมือง Grusche ปกป้องเด็กน้อยทุกอย่าง เมื่ออันตรายมาถึงและทหารกำลังจะจับได้ว่าเด็กน้อยนั้นเป็นใคร เธอก็กล้าที่จะตีหัวทหารผู้นั้นแล้วพาเด็กน้อยหนีต่อไป กล้าที่จะข้ามสะพานข้ามเหวที่จะพังมิพังแหล่ เมื่อไปถึงบ้านพี่ชายของเธอ เธอก็ไม่ยอมบอกความจริงว่าทารกเป็นลูกของใคร กลับบอกว่าเป็นลูกของเธอเอง ทั้งนี้เพื่อมิให้อันตรายเกิดขึ้นกับทารกซึ่งเป็นรัชทายาทได้ เพื่อกันมิให้เกิดการครหานินทาเธอก็ยอมที่จะแต่งงานกับชาวนาคนหนึ่งซึ่งกำลังป่วยใกล้จะตายอยู่แล้ว เพื่อให้เด็กนั้นมีพ่อ เมื่อสงครามเลิกคู่หมั้นเธอกลับมา เธอก็ไม่ยอมบอกความจริงว่าเธอต้องแต่งงานแต่เพียงในนามและด้วยเหตุผลอะไร คู่หมั้น คือ Simon กับเธอก็เลยต้องแยกทางกัน เมื่อแม่ตัวจริงกลับมาก็เรียกร้องสิทธิ์ขอลูกคืน แต่ Grusche ไม่ยอมให้ เมื่อไปถึงขั้นศาล คู่หมั้นของเธอ คือ Simon ก็พร้อมที่จะให้การเท็จเป็นการช่วยเหลือว่าเด็กนั้นเกิดจากเขา แต่ไม่เกิดผล จึงต้องมีการตัดสินกันด้วยการให้คู่กรณีประลองกำลังกันในการชิงตัวเด็ก ซึ่ง Grusche ก็ยอมแพ้ถึง 2 ครั้ง 2 คราว และผู้พิพากษาจำเป็นคือ Azdak ซึ่งแต่เดิมเป็นแต่เพียงเสมียนประจำตำบล และถูกอุปโลกน์ขึ้นมาในตอนบ้านเมืองวุ่นวาย ก็ตัดสินเข้าข้าง Grusche ด้วยเหตุผลอันเป็นเรื่องของมนุษยธรรม เรื่องก็จบลงด้วยดี

อันที่จริงเบรคซท์ใช้วิธีการแบบเดิมของเขาในละครเรื่องนี้ นั่นก็คือ การผูกเรื่องขึ้นบนรากฐานของ "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์" เป็นแต่เพียงว่า เบรคซท์ ในปี 1944 กลับสถานการณ์ซึ่งเขาบรรยายเอาไว้ในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** (1930) เสีย ใน "ละครบทเรียน" เรื่องนั้น ความพินาศเกิดขึ้นเพราะมนุษย์ส่วนใหญ่เลวและเห็นว่าสิ่งเลวนั้นเป็นสภาวะปกติ ความดีจึงกลายเป็นข้อยกเว้นไป แม้แต่ศาลก็เป็นศาลที่บูชาความเลว และใช้ความเลวเป็นเกณฑ์ในการตัดสินคน แต่ในเรื่อง **วงกลมคอเคเซียน** เราได้เห็นสภาวะอปกติที่กลายเป็นสิ่งที่ช่วยให้มนุษย์อยู่รอดได้ นั่นก็คือ เรื่องของแม่เลี้ยงที่เป็นแม่ให้แก่เด็กได้ดีกว่าแม่ตัวจริงเป็นไหน ๆ ถ้าภาวะสายเลือดเป็นภาวะปกติ เบรคซท์ก็ยอมที่จะสละภาวะปกติ เพื่อรับสภาวะอปกติของแม่ที่เอาลูกของคนอื่นมาเลี้ยงด้วยมนุษยธรรมและด้วยความรัก และในท้ายที่สุดศาลในเรื่องนี้ก็ยอมที่จะเข้าใจแล้วว่า "ข้อยกเว้น" นั้นเป็นสิ่งที่เราจะต้องยอมรับยิ่งกว่า "กฎเกณฑ์" เสียอีก ถ้าข้อยกเว้นนั้นเป็นสิ่งที่จะจรรโลงความยุติธรรมไว้ได้ แต่เบรคซท์ก็อดที่จะสร้างความหลายนัยตามแบบที่เขาถนัดไว้ไม่ได้ นั่นก็คือ ผู้พิพากษาคนนี้มิใช่นิติกร หรือนักนิติศาสตร์ผู้ยิ่งใหญ่มาจากไหน แต่ก็คือ คนข้างถนนที่เมาเหล้าหัวราน้ำ และก็รับสินบนจากทั้งโจทก์และจำเลยอยู่ตลอดเวลา แต่พอได้โอกาสที่จะใช้อำนาจชี้ความเป็นความตายได้ ก็กลับสามารถที่จะใช้วิจารณญาณไปในทางที่ธำรงไว้ซึ่งความสถิตยุติธรรม เราจะได้รสจากเรื่อง **วงกลมคอเคเซียน** นี้ดีขึ้น ถ้าเราได้เทียบเคียงเรื่องนี้ควบคู่ไปกับเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์**

ในฐานะนักแต่งละคร เบรคซท์พิจารณาถึงความสำคัญของเหตุการณ์ภายนอกควบคู่ไปกับการ

สร้างบุคลิกภาพของตัวละคร ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** สิ่งแวดล้อมและเหตุการณ์ภายนอกมีอิทธิพลอันมหาศาลต่อพฤติกรรมของคน แต่เราจะเห็นได้ว่าในละครเรื่องนี้เบรคชท์ไม่ยอมที่จะให้มนุษย์ถูกกลืนไปในเหตุการณ์ภายนอกอันเลวร้าย และเขาพร้อมที่จะชี้ให้เห็นถึงบทบาทของปัจเจกบุคคลในการรักษาไว้ซึ่งความยุติธรรมและคุณธรรม จะว่าเขาพยายามมองโลกในแง่ดีก็เห็นจะไม่ผิดนัก แต่กรอบของสิ่งแวดล้อมและโลกภายนอกที่เบรคชท์กำหนดเอาไว้ก็รุนแรงไม่น้อยกว่าในละครเรื่องอื่นๆ พอเปิดฉากตอนที่ 2 อันเป็นตอนเริ่มเรื่องที่แท้จริง เราก็เห็นได้แล้วว่าสังคมเป็นอย่างไร "นักร้อง" (Der Sänger) ร้องบรรยายความว่า

"(เจ้าเมือง) มีเมียที่สวย
มีลูกที่แข็งแรง
ไม่มีเจ้าเมืองอื่นในแว่นแคว้นกรุซีเนียที่มี
ม้าอยู่ในคอก
มีขอทานมาเกาะธรณีประตู
มีทหารในประจำการ
มีคนที่มาพึ่งบารมีในราชวังมากเท่าเขา
จะให้บรรยายเจ้าเมืองแบบ เกออร์กี อาบาชวิลลิ อย่างไรดี
เขามีชีวิตอยู่อย่างสำราญดี..."[3]

เพียงเท่านี้เราก็เห็นแล้วว่าความสุขสำราญของเจ้าเมืองนั้นตั้งอยู่บนรากฐานอะไร ในบ้านเมืองใดที่เจ้าเมืองร่ำรวยสุขสำราญ มีช้าง ม้า ข้าราชบริพาร มีทหารคอยคุ้มกันอยู่มากมาย บ้านเมืองนั้นก็มีขอทานเป็นสัดส่วนอันเหมาะสมกัน เบรคชท์ผูกเรื่องให้เห็นว่าการปกครองแบบนี้ไปได้ไม่นาน เมื่อเกิดสงครามภายนอกขึ้นกับเปอร์เซีย สงครามกลางเมืองก็อุบัติขึ้นพร้อมกัน และเจ้าเมืองเจ้าสำราญผู้นี้ถูกตัดหัวไปในที่สุด แต่ความขัดแย้งในทางการเมืองอันเป็นชนวนของสงครามนั้นแท้จริงแล้วเป็นความขัดแย้งของผู้มีอำนาจ เรากลับมาสู่เรื่องของสงครามในแนวเดียวกับที่เราได้เห็นมาแล้วในเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** คนธรรมดาสามัญนั่นแหละที่ต้องรับทุกข์มากกว่าผู้อื่น เบรคชท์แต่งบทให้แก่ "นักร้อง" ว่า

"เมื่อบ้านเมืองของผู้ยิ่งใหญ่พังลง
คนตัวเล็กๆ เบื้นจำนวนมากก็ต้องล้มตายไปด้วย
คนที่ไม่เคยร่วมสุขกับผู้มีอำนาจ
ก็มักจะต้องร่วมทุกข์ไปกับท่านด้วย รถที่เสียหลัก
ก็มักจะพาเอาม้าลากรถที่เหนื่อยอ่อนอยู่แล้ว
พุ่งลงเหวไปด้วย"[4]

เรื่อง **วงกลมคอเคเซียน** นี้ นับได้ว่าเป็นวรรณกรรมวิจารณ์สังคมตามแบบฉบับของเบรคชท์ที่มุ่งชี้ให้เห็นถึงความยากแค้นของผู้น้อยที่ถูกกดขี่และเอารัดเอาเปรียบ แม้แต่ในยามยากที่มนุษย์ควรจะหันหน้าเข้าหากัน ผู้ที่ยิ่งใหญ่ก็ยังถือชั้นวรรณะไม่เอื้อเฟื้อต่อคนที่ไม่ใช่พรรคพวกของตน ในตอนที่

Grusche พาลูกเจ้าเมืองหนีมาถึงที่พักแรมแห่งหนึ่ง เธอเข้าไปขอพักร่วมกับคุณหญิงคุณนายกลุ่มหนึ่งที่ลี้ภัยมาในที่เดียวกัน เพียงแต่จะขอชายคาได้พักพิงให้แก่เด็กน้อยสักหนึ่งคืนก็มิได้รับการเอื้อเฟื้อ เธอถูกขับไล่ทันทีที่คุณเธอเหล่านั้นรู้ว่า Grusche เป็นคนต่างวรรณะ และวิธีพิสูจน์ก็คือขอให้ Grusche แบมือให้ดู ซึ่งพวกคุณหญิงเหล่านั้นก็เห็นได้ทันทีว่ามือเธอหยาบ เป็นมือของคนใช้ เบรคซท์คงต้องการจะให้ผู้ชมตั้งคำถามว่า มนุษยธรรมผูกติดอยู่กับวรรณะด้วยหรือ เขาเขียนบทให้ Grusche กล่าวประณามว่า

"พวกแกมันไม่ใช่คน!"[5]

เมื่อเกิดความสำนึกเช่นนี้แล้ว คนอย่าง Grusche จะทำอย่างไร เราได้เห็นมาแล้วในเรื่อง **กนดีแห่งเสฉวน** ว่า เบรคซท์ ชอบที่จะชวนให้เราขบคิดปัญหาโลกแตกอยู่เสมอว่า ในโลกที่เลวร้ายนั้น "คนดี" จะอยู่รอดได้อย่างไร Grusche ก็คือ Shen Te ตัวเอกของเรื่อง **กนดีแห่งเสฉวน** ที่เติบใหญ่ขึ้นแล้ว หรือจะเรียกว่าที่มีวุฒิภาวะอยู่ในเกณฑ์สูงแล้ว คือ เลิกตั้งคำถามเสียทีว่าเหตุใดคนในโลกนี้จึงเลวร้าย เหตุใดคนจึงเอารัดเอาเปรียบเรา Grusche เป็นคนที่รู้จักแต่จะเดินหน้า และก็เดินหน้าแบบที่ทำให้เราทึ่ง เบรคซท์จงใจสร้างละครเรื่องนี้ให้เป็นละครเวทีเต็มรูป คือ เป็นละครที่มิใช่ละคร "พูด" อย่างเดียว แต่มีการแสดงออกด้วยพฤติกรรมที่เร้าใจด้วย เมื่อเข้าตาจน Grusche ก็รู้จักเอาตัวรอด เอาต้ามบีนฟาดหัวทหารไปเสียแล้วก็หนีไปจนได้ ไม่ถึงขั้นเอาตายแต่ก็แสดงให้เห็นถึงความเด็ดเดี่ยว พูดถึงความกล้าแล้วก็เห็นจะไม่มีตัวละครตัวใดในเรื่องนี้ที่เทียบกับเธอได้ ในตอนที่เธออุ้มเด็กเดินข้ามสะพานข้ามเหวที่กำลังจะพังอยู่แล้วนั้น[6] ผู้ที่เห็นเหตุการณ์อยู่ในที่นั้นถึงกับกล่าวว่า "นั่นมันเป็นการท้าทายพระเจ้า"[7] แต่ในโลกของวรรณกรรมของเบรคซท์ ซึ่งพระเจ้าช่วยอะไรใครไม่ได้ ดังที่เราเห็นมาแล้วในเรื่อง **กนดีแห่งเสฉวน** มนุษย์ก็ต้องช่วยตัวเองอยู่ดี สิ่งที่เบรคซท์ต้องการจะแสดงให้เห็นในเรื่อง **วงกลมคอเคเซียน** ก็คือ ในโลกที่ไม่เป็นมิตรนั้นปัจเจกบุคคลที่มีความเด็ดเดี่ยวกล้าหาญมีบทบาทที่สำคัญในการที่จะทำให้มนุษยชาติอยู่รอดไปได้ Grusche แบกภาระเอาไว้เกินกว่าที่หญิงสาวในระดับเธอในสภาพการณ์ธรรมดาสามัญจะรับไว้ได้ แต่เธอ**เลือก**ที่จะรับภาระนั้น เธอเลือกที่จะเป็น "คนดี" ที่จะทำความดี ซึ่งในตอนที่เธอตัดสินใจที่จะรับภาระปกป้องลูกของเจ้าเมืองนั้น เบรคซท์ก็เขียนบทใส่ปาก "นักร้อง" ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้วิจารณ์เหตุการณ์ทั้งหลายว่า "ความเย้ายวนให้ทำความดีนั้นเป็นสิ่งที่น่าสะพรึงกลัว"[8] แต่ถ้าไม่มีปัจเจกบุคคลที่ยิ่งใหญ่เหล่านี้โลกจะอยู่ได้อย่างไร เบรคซท์พยายามเลี่ยงที่จะสร้างละครที่มีพระเอกหรือนางเอกผู้ยิ่งใหญ่ในแบบละครคลาสสิค ดูราวกับว่าเขาจะลังเลที่จะยอมรับว่าคนเพียงหนึ่งคนจะต่อสู้กับโลกภายนอกที่เลวร้ายได้อย่างไร โจนออฟอาร์คยุคใหม่ในเรื่อง **นักบุญโยฮันนาแห่งโรงฆ่าสัตว์** ก็ทำการไม่สำเร็จ แม่ Courage ก็ตกเป็นทาสของเหตุการณ์ไป Shen Te คนดีแห่งเสฉวนก็ต้องยอมรับความผิดหวัง มีแต่ Grusche เท่านั้นที่เป็นนางเอก เป็นวีรสตรีอย่างสมภาคภูมิ ราวกับว่าผู้แต่งลืมตัว ลืมอุดมการณ์ทางการเมืองที่ว่าไว้ว่า ความสำเร็จนั้นจะต้องเป็นความสำเร็จของหมู่คณะ ถ้าจะพิจารณากันอย่างตรงไปตรงมาแล้ว เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าเบรคซท์รั้ง "นางเอก" ของเขาไว้ไม่อยู่ เขายอมให้เธอทำอะไรได้มากกว่าตัวเอกในเรื่องที่แล้ว ๆ มา เขายอมแม้แต่จะให้เธอประสบความสำเร็จ ให้เธอสร้าง "วีรกรรม" เบรคซท์คงจะเดือดดาลมากถ้ามีนักวิจารณ์สักคนหนึ่งบอกเขาว่า เขาหนีปรมาจารย์ Goethe และ Schiller ไปไม่พ้น Grusche ก็

คือ เจ้าหญิง Iphigenie ในละครเอกของ Goethe แต่เป็นเจ้าหญิงในคราบของสาวใช้ที่มือสาก แต่จิตใจก็ยังเป็นเจ้าหญิงแบบละครคลาสสิคเยอรมันอยู่นั่นเอง สิ่งที่เบรคชท์ปฏิเสธไม่ยอมให้นางเอกของเขาก็คือ เขาไม่ยอมให้เธอพูดอะไรด้วยภาษากวี ด้วยโวหารวรรณศิลป์แบบนางเอกในละครคลาสสิค เขาให้เธอใช้ภาษาที่มิใช่ภาษาวรรณคดีโดยตรง ถ้าตอนไหนคำพูดของเธอทำท่าจะเร้าอารมณ์ของผู้ชมเกินไปเขาก็เลี่ยงให้เธอหาทางแสดงออกแบบอ้อม ๆ ให้เธอพูดด้วยคำพังเพย ด้วยภาษิตชาวบ้าน หรือไม่ก็ส่งบทให้ "นักร้อง" เป็นผู้พูดแทนเธอ เช่น ในตอนที่คู่หมั้นของเธอ คือ Simon กลับมาจากสงคราม และพบว่าเธอได้แต่งงานแล้ว และเข้าใจว่าเด็กน้อยที่อยู่กับเธอนั้นเป็นลูกของเธอจริง ๆ เธอมิได้ตอบโต้หรือชี้แจง เธอไม่มีโอกาสแม้แต่จะรำพันกับตัวเองในรูปของ "monologue" ซึ่งละครแบบประเพณีใช้กันมาก แต่เบรคชท์กลับให้คนร้อง ซึ่งเป็นบุคคลที่สาม บรรยายความในใจนั้นออกมาในรูปของเพลง นั่นก็คือ วิธีการ "ทำให้แปลก" ที่เบรคชท์ใช้มาตลอดเพื่อจะสร้างละครที่ต้องการจะกระตุ้นสติปัญญาและไม่ต้องการจะเรียกน้ำตา

แต่ความสามารถของปัจเจกบุคคลย่อมมีขีดจำกัด ในกรณีของ Grusche ก็เช่นกัน ในตอนสุดท้ายเมื่อถึงขั้นวิกฤต เธอต้องเผชิญกับอุปสรรคใหญ่หลวง เมื่อแม่ตัวจริงต้องการจะเอาลูกกลับไป เมื่อถึงขั้นนี้แล้วก็เห็นจะต้องเรียกได้ว่าละครมาถึงทางตันแล้ว และถ้าเป็นละครโบราณของตะวันตก เทพเจ้าก็คงจะต้องเสด็จลงมาช่วย ในแบบที่รู้จักกันเป็นภาษาละตินว่า "deus ex machina" หรือไม่ก็คงจะพึ่งอานิสงส์ทางศาสนาเช่นในเรื่อง **Faust** ของ Goethe ที่พึ่งของ Grusche ไม่ใช่สิ่งสูงส่งอันใด นอกจากความฉลาดและความจัดเจนต่อโลกของวรรณะไพร่เช่นเดียวกับเธอ ผู้ที่ช่วยเธอไว้ได้ก็คือ Azdak ผู้พิพากษากำมะลอซึ่งเป็นผู้พิพากษาขึ้นมาได้ในยามที่บ้านเมืองว้าวุ่น เพราะไม่รู้ว่าจะไปหาใครอื่นที่ไหน และเจ้าแคว้น (Der Groβherzog) ผู้ซึ่งกลับมามีอำนาจก็ยังตั้งให้เป็นผู้พิพากษาต่อไป เพราะได้ช่วยชีวิตของพระองค์ไว้ในระหว่างสงครามกลางเมือง เหมือนกับที่ Shen Te จะอยู่ไม่ได้โดยไม่มี Shui Ta ไว้ช่วย Grusche ก็ต้องพึ่งคนกะล่อนแบบ Azdak ซึ่งในตอนแรกเธอก็ดูถูกเหยียดหยามผู้พิพากษากำมะลอผู้นี้ไว้มาก เบรคชท์บรรจงสร้างตัวละครตัวนี้ได้อย่างแนบเนียนมาก ซึ่งอันที่จริงแล้วเขาก็กลับไปอิงปรมาจารย์ผู้ยิ่งใหญ่ของละครตะวันตก คือ Shakespeare นั่นเอง ต้นแบบของ Azdak ก็คือตัวตลกที่เรียกว่า The Fool ในละครหลายเรื่องของ Shakespeare ซึ่งตลกไปก็สอนมนุษย์ในเรื่องของความจัดเจนต่อโลกไปด้วย แต่ Azdak เป็นผู้ที่ไม่รู้จักเรื่องของศีลธรรม เขาตัดสินเรื่องของความผิดถูกด้วยวิธีการแบบของเขา คือ ปล้นคนรวยมาให้คนจนโดยอำนาจทางศาล เบรคชท์ให้ Azdak ค่อย ๆ พ้นจากสภาพเสมียนขี้เมามาเป็นตุลาการของคนยาก และกรณีตัวอย่างที่เขาตัดสินไปหลายกรณีนั้นก็ล้วนแล้วแต่เป็นเรื่องเข้าข้างคนจนทั้งสิ้น ซึ่งถ้าผู้ดูใช้วิจารณญาณให้ถ่องแท้แล้วก็จะเห็นว่าเป็นศาลที่มิได้ตั้งอยู่บนรากฐานแห่งตัวบทกฎหมาย แต่เป็นศาลที่ใช้อำนาจตุลาการแทนอำนาจบริหารในการปรับความเหลื่อมล้ำระหว่างคนมีกับคนจน ซึ่งการแสดงบนเวทีก็บ่งชัดแล้วว่า Azdak มิได้ถือว่าตัวบทกฎหมายสำคัญ เพราะเขาเอาตัวบทกฎหมายมารองนั่งเวลาพิพากษาคดี! แต่สิ่งที่ช่วยยกระดับของ Azdak จากตุลาการของศาลเตี้ยของประชาชน มาสู่ตุลาการแห่งศาลสถิตยุติธรรมก็คือ กรณีของ Grusche เพราะเขาได้ตัดสินคดีไปในทางที่ชี้ให้เห็นว่า มนุษยธรรมเป็นสิ่งที่ผูกมนุษย์ไว้กับมนุษย์ สายเลือดเป็นสิ่งที่ติดตัวเรามา แต่มิได้เป็นเครื่องประกันความรัก

ที่แท้จริง ภริยาของเจ้าเมืองทอดทิ้งลูกในยามคับขัน และต้องการจะรับลูกกลับไปก็ด้วยเหตุผลที่ต้องการสมบัติที่ตกเป็นของทายาท คือ ตัวลูก ส่วน Grusche นั้นยืนยันกติกาของความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่มนุษย์สร้างขึ้นได้ เธอยืนยันอยู่คำเดียวว่า "เด็กคนนี้คือลูกฉัน ฉันเลี้ยงมันมา"[9] และในตอนที่เธอยอมแพ้โดยไม่ยอมจะช่วงชิงดึงเอาเด็กออกมาจากวงกลมนั้น เธอก็พูดอย่างตรง ๆ ว่า "ฉันเลี้ยงมันมา จะให้ฉันฉีกแขนฉีกขามันอย่างนั้นหรือ ฉันทำไม่ได้!"[10]

ผู้พิพากษาอย่าง Azdak ตัดสินคดีได้อย่างรวดเร็ว เพราะเขาอยู่**เหนือ**กฎหมาย โดยที่เขานั่งทับตัวกฎหมายอยู่ เขารู้ดีว่าทางอยู่รอดของมนุษย์อยู่ที่ไหน และก็ตัดสินไปตามนั้น Azdak ก็คือ Shui Ta ผู้จัดเจนต่อโลก ซึ่งเทพเจ้าในเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** ยอมให้ Shen Te เรียกกลับมาช่วยแก้ปัญหาได้เป็นครั้งคราว สรุปได้ว่า Azdak ได้ช่วยให้โลกนี้เป็นที่ที่สว่างขึ้นบ้างในชั่วระยะหนึ่ง ดังที่กล่าวไว้ในบทเพลงตอนท้ายเรื่อง

> "และหลังจากเย็นวันนั้นแล้ว อัสดักก็หายไป
> และไม่มีใครได้เห็นเขาอีกเลย
> แต่คนในแคว้นกรุซิเนียไม่ลืมเขา
> และก็คิดถึงช่วงเวลาที่เขาทำหน้าที่เป็นตุลาการ
> ว่าเป็นยุคทองช่วงสั้นที่**เกือบจะ**มีความยุติธรรม"[11]

คำว่า "เกือบจะ" เป็นประดุจคำเตือนที่เบรคชท์เขียนไว้ให้ตัวเองอ่าน เพื่อจะได้ไม่ฝันเฟื่องไปว่า ยุคทองแห่งความยุติธรรมนั้นจะอุบัติขึ้นมาได้ในโลกมนุษย์แต่เพียงเท่านี้ **วงกลมคอเคเซียน** ก็ฝากความหวังในเชิงมนุษยธรรมนิยมไว้มากพอแล้ว เบรคชท์เองก็อาจจะลืมไปว่า เขาแต่งเรื่องให้ชนชั้นกรรมาชีพเสี่ยงอันตรายเพื่อปกป้องทายาทของทรราช เป็นอันว่าความเชื่อในเรื่องมนุษยธรรมอยู่เหนือข้อขัดแย้ง "อันเป็นพื้นฐานของโลก" คือ ข้อขัดแย้งระหว่างชนชั้นกระนั้นหรือ เบรคชท์อาจจะเป็นมาร์กซิสต์ที่เป็นตัวของตัวเองอยู่มาก

วันเวลาของสภาประชาชน (Die Tage der Commune)

เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นในประเทศฝรั่งเศสในปี 1871 มีความรุนแรงมาก คนฝรั่งเศสจับอาวุธเข้าประหัตประหารกันเองจนมีผู้คนล้มตายไปถึงกว่า 2 หมื่นคน ผู้ที่สนใจปัญหาการเมืองย่อมจะต้องให้ความสนใจต่อเหตุการณ์นี้เป็นพิเศษ เพราะเป็นเรื่องของการปฏิวัติของประชาชนอย่างแท้จริง Karl Marx เองก็ได้เขียนวิเคราะห์เหตุการณ์นี้ไว้ในงานชื่อ **สงครามกลางเมืองในฝรั่งเศส (Der Bürgerkrieg in Frankreich)** ต้นเรื่องของละครเรื่อง **วันเวลาของสภาประชาชน**[12]ของเบรคชท์นั้นเป็นละครเรื่อง **ความพ่ายแพ้** (1933) ของนักเขียนชาวนอรเว ชื่อ Nordahl Grieg ซึ่งเพื่อนร่วมงานของเบรคชท์ Margarete Steffin แปลออกเป็นภาษาเยอรมันและตีพิมพ์เมื่อปี 1947 เบรคชท์ต้องการที่จะสร้างละครประวัติศาสตร์ที่มีรากฐานมาจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง และก็ใช้เวลาค้นคว้าข้อมูลอย่างจริงจังในช่วงปี 1948–1949 ละครเรื่องนี้ไม่เคยได้นำออกแสดงในช่วงที่เบรคชท์

ยังมีชีวิตอยู่ และก็ยังเป็นที่ถกเถียงกันว่าตัวบทที่นำออกตีพิมพ์เมื่อปี 1957 นั้น เป็นบทที่ยังมีลักษณะเป็น "ร่าง" อยู่หรือเปล่า[13]

ละครเรื่องนี้แทบจะเรียกได้ว่าไม่มีแนวเรื่อง (plot) โดยที่เบรคชท์ใช้วิธีเขียนแบบที่ต้องการจะให้เห็นชีวิตของคนที่ตกอยู่ในสถานการณ์ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นฉากในปารีส บรรยายพฤติกรรมของฝ่ายสภาประชาชน (Commune) และก็มีฉากของฝ่ายตรงกันข้ามที่รู้จักกันในนามว่า "ฝ่ายแวร์ซายส์" (Versaillais) อยู่บ้าง เบรคชท์ใช้ตัวละครมากมายถึง 50 ตัว และในจำนวนนี้ 9 ตัวเป็นบุคคลที่มีชีวิตจริงอยู่ในประวัติศาสตร์ช่วงนั้น[14] เบรคชท์วาดภาพของการต่อสู้ระหว่างฝ่ายสภาประชาชน กับฝ่ายแวร์ซายส์ ว่าเป็นการต่อสู้ระหว่าง "ประชาชน" กับ พวก "ชนชั้นกลาง" ผู้แต่งดำเนินเรื่องตามเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ คือ เริ่มเรื่องในช่วงหลังจากที่ฝ่ายฝรั่งเศสยอมจำนนต่อฝ่ายเยอรมันไปแล้ว ชาวปารีสซึ่งต้องตกระกำลำบากแสนสาหัสในช่วงที่ถูกเยอรมันปิดล้อมกลับไม่ยอมแพ้ และในที่สุดก็แข็งข้อต่อรัฐบาลกลางของฝรั่งเศสที่จัดตั้งขึ้นใหม่ภายใต้การนำของ Thiers ซึ่งในละครเรื่องนี้มีบทบาทเป็นผู้นำของฝ่าย "ชนชั้นกลาง" ชาวปารีสหัวรุนแรงรวมตัวกันตั้งเป็น "สภาประชาชน" (Commune) ขึ้น และประกาศตัวเป็นอิสระโดยยึดหลักของสังคมนิยมในการปกครองตนเอง ในช่วงระยะเวลาเพียง 2 เดือนกว่า ๆ ก็ได้มีการเลือกตั้ง การปรับปรุงระบบการปกครอง การให้สวัสดิการประชาชนในรูปแบบต่าง ๆ แต่การปฏิรูปดังกล่าวดำเนินไปโดยมีอุปสรรคมหาศาล ทั้งนี้เพราะฝ่ายสภาประชาชนอยู่ในสภาวะล้มละลาย ไม่มีเงินแม้แต่จะจ่ายค่าแรงงาน และในขณะเดียวกันก็ถูกปิดล้อมโดยฝ่ายแวร์ซายส์ การที่ฝ่าย "ประชาชน" ยึดมั่นในอุดมการณ์ทางการเมืองที่ไม่ต้องการจะใช้ความรุนแรงในการต่อสู้กับฝ่ายตรงข้าม ทำให้พลาดโอกาสที่จะบุกเข้าไปปราบฝ่ายแวร์ซายส์ ในขณะที่ฝ่ายนั้นยังเตรียมตัวไม่พร้อม และการที่กองกำลังฝ่ายประชาชนขาดความจัดเจนของทหารอาชีพและได้รับความช่วยเหลือจากฝ่าย National Guards แต่เพียงเล็กน้อย ทำให้ฝ่ายเขาเสียเปรียบ และก็ถูกฝ่ายแวร์ซายส์ซึ่งใช้กองทหารฝรั่งเศสที่เพิ่งจะได้รับการปลดปล่อยจากฝ่ายเยอรมันโจมตีจนพินาศไป การต่อสู้ในสงครามกลางเมืองด้วยการใช้สิ่งกีดขวาง (barricades) เป็นแบบฉบับการรบของฝ่าย Commune ที่ไม่อาจทานกำลังของฝ่ายตรงข้ามได้ ผู้นำของฝ่ายประชาชนหลายคนจบชีวิตลง ณ แนวสิ่งกีดขวางเหล่านั้น ละครเรื่องนี้จึงเท่ากับเป็นการจารึก "ความพ่ายแพ้" ของ "วีรชน" ใน "สงครามประชาชน" ครั้งยิ่งใหญ่ ซึ่งผลที่ออกมาตรงกันข้ามกับการปฏิวัติครั้งใหญ่ของฝรั่งเศสในปี 1789

เบรคชท์เป็นมาร์กซิสต์ที่ไม่สร้างภาพลวงตาให้แก่ตัวเอง เขาวิเคราะห์ความพ่ายแพ้ของชนชั้นกรรมาชีพด้วยความเป็นกลาง และด้วยสายตาของปราชญ์ เป็นที่น่าสังเกตว่าเขามิได้เขียนละครเรื่องนี้ในแบบของการโฆษณาชวนเชื่อเลย และเขาก็ไม่พยายามจะทำเรื่องนี้ให้เป็น "ละครบทเรียน" จริงอยู่ภาพของฝ่าย "ชนชั้นกลาง" อาจจะดำสักหน่อย แต่เบรคชท์ก็สามารถที่จะชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องและจุดอ่อนต่าง ๆ ของฝ่าย "ประชาชน" เขาไม่ได้สร้างละครปลุกใจ แม้แต่ตัวละครที่มีชื่อปรากฏอยู่ในประวัติศาสตร์ก็มิได้รับบทของ "ตัวเอก" ในความหมายสามัญธรรมดาของละครโดยทั่ว ๆ ไป มีผู้ตั้งข้อสังเกตว่า เขาได้ "ลดรูป" บุคคลสำคัญที่มีชื่อเสียงโด่งดังในประวัติศาสตร์เสียด้วยซ้ำ[15] ถ้าจะมีใครเป็น "พระเอก" ในเรื่องนี้ก็เห็นจะได้แก่ "ประชาชน" (das Volk) ซึ่งประกอบไปด้วยคนมากมาย

หลายจำพวก ชัยชนะหรือความพ่ายแพ้จึงเป็นเรื่องของกลุ่มคน เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้แต่การที่ฝ่าย Commune ตัดสินใจไม่ใช้มาตรการรุนแรงต่อฝ่ายตรงกันข้าม ก็เป็นการตัดสินใจด้วยกระบวนการของประชาธิปไตยใน "สภา"[16] ซึ่งในการประชุมครั้งนั้น Delescluze (ซึ่งเป็นบุคคลที่มีชีวิตอยู่จริงในประวัติศาสตร์) ทำหน้าที่เป็นประธาน หลังจากที่ตัดสินใจในเรื่อง "สงคราม" ไปแล้ว "สภา" ก็ประชุมตามระเบียบวาระในเรื่องของ "สันติภาพ" ต่อไป ประธานกล่าวว่า

"ท่านสมาชิก ฯ เราจะพิจารณาเรื่องที่ค้างวาระต่อไป ในตอนนี้ขอให้เราอภิปรายกันถึงเรื่องการจัดตั้งคณะกรรมการเกี่ยวกับการศึกษาของสตรี"[17]

สภา ฯ พิจารณาเรื่องการศึกษาของสตรีในขณะที่ฝ่ายแวร์ซายส์กำลังจะเคลื่อนกำลังมาบดขยี้ฝ่าย "ประชาชน" นั่นคือ เรื่องของนักอุดมคติที่คิดแต่จะ "สร้าง" แต่ไม่ประสีประสากับเรื่องของการ "ทำลาย" ไม่รู้แม้แต่ว่าจะ "ทำลาย" ศัตรูของตัวได้อย่างไร ทั้ง ๆ ที่ฝ่ายตรงกันข้ามมีกำลังรบที่เหนือกว่าและก็มีจารชนที่อยู่ในปารีสเอง มีผู้ตั้งข้อสังเกตว่า ภาษาอุดมคติที่ฝ่าย Commune ใช้อยู่นั้นเป็นภาษาของนักการเมืองฝ่ายสังคมนิยมรุ่นปี 1848[18] ในขณะที่มีการถกเถียงกันว่าจะใช้กำลังต่อสู้พวกแวร์ซายส์หรือไม่ ก็มีเสียงของประชาชน (นิรนาม) ประกาศออกมาว่า

"สังคมนิยมจะต้องเดินรุดหน้าไปโดยไม่ใช้ดาบปลายปืน"[19]

สังคมที่ฝ่าย "ประชาชน" มุ่งที่จะสร้างขึ้นใหม่นี้เป็นสังคมอุดมคติ เรียกได้ว่าเป็นการนำเอามโนทัศน์ที่เกี่ยวกับ "Utopia" มาทำให้เป็นความจริง คำพูดของ François นักศึกษาเทววิทยาในตอนต้นของฉากที่ 6 เต็มไปด้วยความหวัง เป็นคำพูดที่คล้าย ๆ กับคำพูดของกาลิเลโอในละครเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ**

"นั่นคือสังคมที่ปกครองด้วยสภาประชาชน นั่นคือเรื่องของวิทยาศาสตร์ เป็นยุคใหม่ ปารีสได้ตัดสินใจไปในทางนี้แล้ว"[20]

คำว่า "วิทยาการ" หรือ "วิทยาศาสตร์" (Wissenschaft) เป็นคำที่ชี้ให้เห็นถึงรากฐานอันเป็นเหตุเป็นผลของสังคมที่เขาจะสร้างใหม่ และก็เป็นอุดมการณ์ที่เบรคชท์เองสนับสนุนมาตั้งแต่ยุคที่เขาเขียน "ละครบทเรียน" แล้ว โดยที่เขาเอ่ยถึง "ยุคแห่งวิทยาศาสตร์" (das wissenschaftliche Zeitalter) อยู่บ่อยครั้ง แต่ปัญหาในละครเรื่อง **วันเวลาของสภาประชาชน** นี้เป็นปัญหาที่หนักหน่วงและซับซ้อนมาก ซึ่งเบรคชท์เองก็มุ่งแต่จะวิเคราะห์ปัญหานี้ให้ถ่องแท้ โดยที่เขาไม่ยอมที่จะให้คำตอบที่แน่นอนชัดเจนลงไป ในแง่หนึ่งเบรคชท์ก็คงจะอดชื่นชมต่ออุดมคติอันสูงส่งเหล่านี้ไม่ได้ แต่เขาแก่ตัวไปมากแล้ว ได้เห็นโลกมามาก ได้ "เจ็บตัว" มามาก เขาย่อมรู้ดีว่า ความมุ่งมั่นในอุดมคติอย่างเดียวโดยปราศจากความจัดเจนในทางโลกนั้น ย่อมเป็นรากฐานที่ง่อนแง่นสำหรับสังคมใหม่ เบรคชท์วาดภาพกลุ่ม "ประชาชน" ที่ในบางครั้งมีเสน่ห์ของเด็กที่ไร้เดียงสา เมื่อ "Papa" อวดอ้างถึงสภาพของกรุงปารีสยุคใหม่ ผู้แต่งคงต้องการจะให้เรารับฟังโดยใช้วิจารณญาณ

"นี่เป็นคืนแรกในประวัติศาสตร์ เพื่อนเอ๋ย ที่เมืองปารีสปลอดจากฆาตกรรม ปลอดจากขโมย

ขโจร ปลอดจากการหลอกลวงกัน ปลอดจากการข่มขืน เป็นครั้งแรกที่ถนนของเราปลอดภัย เราไม่ต้องพึ่งตำรวจ"[21]

นั่นคือ ภาพในความฝันที่โชติช่วงชัชวาล แต่ปัญหาภายในที่แก้ไม่ตกก็ยังมีอยู่มากสำหรับฝ่ายสภาประชาชน ฉากที่ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างของคนที่อ่อนต่อโลก และคนที่จัดเจนโลก คือ ฉากในธนาคารแห่งประเทศฝรั่งเศส ระหว่างผู้ว่าการธนาคาร Marquis de Ploeuc กับ Besley ตัวแทนของฝ่ายประชาชน (ฉากที่ 8) ในขณะที่ท่านผู้ว่าการได้จัดการส่งเงินไปให้ Thiers ที่ Versailles แล้ว ท่านก็สามารถที่จะโต้แย้งไม่ยอมจ่ายเงินให้แก่ฝ่าย Commune ได้ โดยอ้างเหตุผลในเรื่องความถูกต้องทางกฎหมาย (legality) และฝ่ายสภาประชาชนก็เป็นฝ่ายที่ตัดสินใจที่จะไม่ยึดธนาคาร ด้วยความเคารพต่อกฎหมาย และผู้ที่คัดค้านการกระทำอันรุนแรงก็พูดภาษาอุดมคติอีกเช่นกัน

"เราจะต้องไม่เริ่มยุคใหม่ด้วยความเหี้ยมโหด"[22]

นั่นอาจจะเป็นข้อผิดพลาดของฝ่ายสภาประชาชนในปัญหาด้านพลเรือน แต่ข้อผิดพลาดในด้านยุทธศาสตร์การทหารก็คือ การที่ฝ่ายสภาฯ ตัดสินใจไม่ยกกองกำลังไปบุกแวร์ซายส์ในขณะที่ฝ่ายนั้นยังเตรียมตัวไม่พร้อม แต่กลับตัดสินใจรอเวลาจนฝ่ายตรงข้ามได้กำลังมาสนับสนุน เบรคชท์เขียนบทแบบที่ชี้ให้เห็นว่า ฝ่ายประชาชนมีแต่ความคิดอันสูงส่ง แต่ขาดประสบการณ์ในเรื่องของการปฏิวัติ Delescluze ถึงกับยอมรับว่า

"กำลังรบของเรา ซึ่งเพิ่งจะได้รับการปลดปล่อยจากการกดขี่ของนายทุนในโรงงานไม่ยอมให้ใครมาสั่งการเหมือนกับว่าพวกเขาเป็นหุ่น ในสายตาของนายทหารอาชีพนั้น ความสามารถในการคิดอะไรได้เอง และแม้แต่ความกล้าของพวกนี้ ก็เท่ากับการขาดวินัยนั่นเอง"[23]

นั่นคือ ความแข็งแกร่งในทางปัญญาของ "ประชาชน" ซึ่งอาจจะกลายเป็นข้อบกพร่องในเรื่องของการทหารก็ได้ และนั่นก็เป็นสภาพของ Commune จริงๆ เพราะเขาไม่มีผู้นำที่สามารถ ซึ่งอันที่จริงในด้านของอุดมการณ์ พวกเขาอาจจะไม่ต้องการผู้นำในรูปแบบธรรมดาสามัญก็ได้ "ประชาชน" ในสังคมอุดมคติย่อมจะต้อง "นำ" ตัวเองได้ แต่ก็มีผู้วิจารณ์เหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ตอนนี้ไว้ว่า ถ้ากลุ่ม Commune ได้ผู้นำที่มีความสามารถอย่าง Lenin เขาอาจจะทำการสำเร็จก็ได้[24]

การโต้แย้งภายในกลุ่ม "ประชาชน" ในละครเรื่องนี้ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับมนุษยธรรม เกี่ยวกับเสรีภาพ เกี่ยวกับสันติภาพ ฝ่ายที่หัวรุนแรง เช่น Rigault (ซึ่งมีตัวจริงในประวัติศาสตร์) มีความเห็นว่า เวลาที่จะต้องใช้ความรุนแรงมาถึงแล้ว คือ ถึงขั้นที่จะต้องใช้ "ความโหดเหี้ยมต่อสู้กับความโหดเหี้ยม" [25] Langevin ก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่เตือนสติเพื่อนร่วมอุดมการณ์ของเขาให้สำนึกถึงความเป็นจริงให้มากกว่านี้

"การต่อสู้ครั้งนี้เป็นเรื่องของมือที่จะต้องเปื้อนเลือด หรือไม่ก็มือที่ถูกผู้อื่นเขาตัดทิ้ง"[26]

แต่นั่นเป็นเพียงเสียงส่วนน้อย เสียงส่วนใหญ่ยังพูดภาษาอุดมคติอยู่

"เราจะไม่ทำในสิ่งที่ศัตรูของเรากำลังกระทำต่อมนุษยชาติ พวกมันคืออมนุษย์ เราไม่เป็นเช่นนั้น"[27]

นักอุดมคติพวกนี้มีความทะนงตนว่า เขากำลัง "สร้าง" สิ่งใหม่ซึ่งยังไม่เคยมีใครได้ทำมาก่อน เขาต้องการจะเป็นตัวอย่างให้แก่โลก

"ในเวลาไม่กี่สัปดาห์ สภาประชาชนแห่งปารีสได้กระทำการเพื่อสนับสนุนมนุษยธรรมมากกว่าที่รัฐบาลทุกรัฐบาลได้กระทำรวมกันมาในช่วงแปดศตวรรษ"[28]

เบรคชท์ต้องการจะชี้ให้เราเห็นว่า ฝ่ายประชาชนกำหนดกติกาของการต่อสู้ครั้งนี้ตามคัมภีร์ทางการเมือง ซึ่งเป็นกติกาที่ฝ่ายแวร์ซายส์มิได้ร่วมใช้ด้วย ฉากสุดท้ายของเรื่องเป็นฉากที่ผู้แต่งเขียนกำกับบทไว้ว่า

"บนกำแพงพระราชวังแวร์ซายส์ กลุ่มชนชั้นกลางกำลังส่องดูความพินาศของสภาประชาชนด้วยกล้องส่องทางไกล และกล้องดูอุปรากร"[29]

คำว่า "กล้องดูอุปรากร" (Opernglas) นั้น ดูจะกินความหมายลึกซึ้ง เพราะก็เท่ากับว่าฝ่ายแวร์ซายส์เห็นการฺที่คนฝรั่งเศสเข่นฆ่ากันครั้งใหญ่นั้นว่าเป็นเพียงอุปรากรฉากหนึ่งเท่านั้น คือ เป็นสิ่งบันเทิงสำเริงอารมณ์ ซึ่งเรื่องของ "อุปรากร" นี้ก็ไปพ้องกับฉากที่ Bismark กับ Favre ผู้แทนของรัฐบาล Thiers ปรึกษากันถึงเรื่องการปราบ Commune ในโรงอุปรากรแห่งนคร Frankfurt

เรื่องจบลงด้วยคำพูดของสุภาพสตรีผู้สูงศักดิ์คนหนึ่งที่ก็ขึ้นไปส่องกล้องดูความพินาศของสภาประชาชนกับเขาเช่นกัน เธอสดุดี Thiers ว่า

"เมอซิเออร์ ติแยร์ การครั้งนี้จะสร้างชื่อเสียงอันเป็นอมตะให้แก่ท่าน ท่านได้คืนปารีสให้แก่ราชินีที่แท้จริง คือ ประเทศฝรั่งเศส" ซึ่ง Thiers ก็ตอบรับอย่างสุภาพว่า

"ประเทศฝรั่งเศส นั่นก็คือท่านเอง ท่านสุภาพบุรุษและท่านสุภาพสตรีทั้งหลาย"[30]

เบรคชท์ขมวดปมปริศนาไว้ให้เราคิดเองว่า ควรจะตีความไปในทางใด ก็เป็นการถูกต้องแล้วมิใช่หรือ ที่ "ประเทศฝรั่งเศส" จะกลับเข้าครอบครอง "ปารีส" แต่เราก็จะต้องถามต่อไปว่าประเทศฝรั่งเศสที่กล่าวถึงนี้อยู่ในเงื้อมมือใคร Thiers กับพรรคพวกดูจะมีสัมพันธภาพอันดียิ่งกับ Bismark คนฝรั่งเศสระดับเจ้าขุนมูลนาย และชนชั้นกลางดูจะเข้ากับข้าศึกของ "ประเทศฝรั่งเศส" ได้เป็นอย่างดี และก็กลับกลายเป็นศัตรูที่เหี้ยมโหดต่อ "ปารีส" ที่ไม่ยอมสยบให้ทั้งกับเยอรมันและกับคนฝรั่งเศสด้วยกันที่คิดแต่จะเอาตัวรอด ครั้งนี้ก็เป็นอีกครั้งหนึ่งที่เบรคชท์ตีความไปในทางที่ว่า คนฝรั่งเศสแตกกันเองจึงเสียทีคนเยอรมัน เราได้เห็นมาแล้วว่าในเรื่อง **ผันของซิมอน มาชาร์ด** ว่าคนฝรั่งเศสด้วยกันนั่นแหละที่เอาชาติฝรั่งเศสไปขายให้แก่เยอรมัน ในทั้งสองกรณี ภาพของคนเยอรมันออกมาค่อนข้างจะดำ แต่เบรคชท์ไม่เคยพะวงว่า เขาเป็นคนเยอรมันแล้วจะต้องวาดภาพชาติของตนไปในทางที่ดีเสมอไป ตลอดชีวิตของเขา เขาต่อต้านเผด็จการ เขาต่อต้านกลุ่มฟาซิสต์ ในเรื่อง**วันเวลาของสภาประชาชน**นี้ก็เช่นกัน เขาชี้ให้เห็นว่าอุดมการณ์ทั้งหลายถูกทำลายจนหมดสิ้น ความรักระหว่างคนร่วมชาติไม่มีหลงเหลืออยู่เลย เพราะการเกาะกลุ่มของชนชั้นกลางนั้นอยู่เหนือเรื่องชาติเรื่องภาษา กลุ่มนักคิดที่พยายามจะใช้วิธีการของ "วิทยาศาสตร์" มาสร้างสังคมใหม่บนรากฐานแห่งเหตุผล ก็ย่อมจะต้องพ่ายแพ้ต่อพลังมืด

อันไร้เหตุผลของพวกชนชั้นกลางนี้ ความแตกแยกระหว่างชนชั้น เป็นสิ่งที่รุนแรงกว่าความแตกแยกระหว่างเชื้อชาติ[31] นั่นคือ สาส์นทางการเมืองที่เบรคชท์ต้องการจะสื่อมาสู่ผู้ดูผู้ชม แต่สาส์นที่ซ่อนเร้นของละครเรื่องนี้อาจจะอยู่เหนือเรื่องของการเมืองเสียด้วยซ้ำ และอาจจะเป็นเรื่องของความคิดเชิงปรัชญา นั่นก็คือว่าความคิดเรื่อง "Utopia" นั้นเป็นสิ่งที่งดงาม แต่คนส่วนใหญ่ในโลกนี้ก็เลสหนาเกินกว่าที่จะรับอุดมคติเช่นนี้ได้ เบรคชท์ปฏิเสธที่จะสร้าง "วีรชน" ในละครเรื่องนี้ แต่เขาก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า ความพ่ายแพ้ของอุดมคติ คือ วีรกรรมอย่างหนึ่ง ความพ่ายแพ้นั้นมิได้ทำให้อุดมคติดังกล่าวสูญสลายไปจากความทรงจำและจิตสำนึกของมนุษย์

ทูรันดอท หรือ สันนิบาตของนักเล่นลิ้น (Turandot oder der Kongreβ der Weiβwäscher)

ชื่อของละครเรื่องนี้จำเป็นต้องได้รับการอธิบายเสียแต่ต้น ทูรันดอท (Turandot) เป็นชื่อของธิดาของพระเจ้ากรุงจีน ในนิยายโบราณเรื่องหนึ่งในชุด "พันหนึ่งทิวา" เป็นเรื่องของเจ้าหญิงเลอโฉมที่เกลียดผู้ชาย เมื่อพระราชบิดาประสงค์จะให้มีคู่ เพื่อจะได้มีผู้สืบสันตติวงศ์ เธอก็ตั้งเงื่อนไขว่าผู้ที่ประสงค์จะแต่งงานกับเธอจะต้องไขปริศนาที่เธอตั้งได้ ถ้าไขไม่สำเร็จก็จะถูกประหาร ในที่สุดมีเจ้าชายพระองค์หนึ่งชื่อ คาลาฟ (Kalaf) ไขปริศนาได้สำเร็จ นิยายเรื่องนี้เป็นที่รู้จักกันในวงตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปของอุปรากรเรื่อง **Turandot** ของคีตกวีชาวอิตาเลียน Giacomo Puccini (1858—1924) เบรคชท์แปลงเรื่องเสียใหม่ โดยเปลี่ยนเจ้าหญิงให้เป็นผู้ที่มีลักษณะเจ้าชู้ และก็ไม่ได้ให้บทบาทอะไรต่อ Turandot มากนัก ส่วนเรื่องของการไขปริศนานั้น เบรคชท์ก็ทำให้เป็นเรื่องของการเมืองไปเสีย สำหรับชื่อรองของเรื่องนั้น คำว่า Kongreβ แปลว่าสันนิบาตหรือการประชุม คำว่า "Weiβwäscher" แปลว่าช่างฉาบน้ำปูน หมายถึง ผู้มีหน้าที่ฉาบผนังตึกให้เป็นสีขาว ในความเปรียบทั้งในภาษาอังกฤษ (to white-wash) หรือในภาษาเยอรมัน (weiβwaschen) หมายถึงการกลบเกลื่อนความผิด หรือข้อบกพร่อง เช่นเดียวกับการเอาน้ำปูนสีขาวฉาบผนังตึกเสียใหม่ เพื่อมิให้เห็นรอยด่างหรือเปรอะเปื้อนที่มีอยู่ ในที่นี้จำเป็นต้องแปลชื่อเรื่องตามเนื้อเรื่องของละครของเบรคชท์ ซึ่งเป็นเรื่องของการปกปิดความจริง โดยใช้คำพูดแบบเล่นลิ้น ผู้เขียนจึงขอแปลคำ "Weiβwäscher" ว่า "นักเล่นลิ้น"

ละครเรื่องนี้เป็นละครเรื่องสุดท้ายของเบรคชท์ ซึ่งเขาแต่งขึ้นในช่วงปี 1953—1954 โดยตั้งใจจะให้กลุ่มละครของเขาเอง คือ "Berliner Ensemble" นำออกแสดง แต่ก็เลิกล้มความตั้งใจไปหลังจากที่เริ่มซ้อมได้เพียงไม่กี่ครั้ง[32] คงจะเป็นเพราะเบรคชท์มีงานอื่นที่เขาคิดว่าเร่งด่วนกว่าที่จะต้องนำออกแสดง ยังเป็นที่ถกเถียงกันว่า บทละครที่เบรคชท์เขียนทิ้งไว้นั้นยังเป็นร่างอยู่หรือไม่[33] ผู้เขียนเองมีความเห็นว่า ถ้าเบรคชท์ยังมีชีวิตอยู่ต่อไป เขาคงจะได้ปรับปรุงแก้ไขบทให้สมบูรณ์กว่านี้ เพราะมีบางตอนที่ชี้ให้เห็นว่าเบรคชท์เขียนค้างไว้ บทละครนี้ได้รับการตีพิมพ์เป็นครั้งแรกเมื่อปี 1967 และการแสดงครั้งแรกมีขึ้นที่เมือง Zürich เมื่อปี 1969

ละครเรื่อง **ทูรันดอท** มุ่งที่จะเสียดสีความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในเยอรมนี ในช่วงของ

"Weimarer Republik" ซึ่งนำไปสู่การเข้าครองอำนาจของนาซี เบรคชท์ใช้เรื่องจีนเป็นสื่อในการวาดภาพของโลกตะวันตกให้คนตะวันตกดู เรื่องมีอยู่ว่าพระจักรพรรดิของจีนต้องการเงินเข้าท้องพระคลัง จึงกว้านซื้อฝ้ายซึ่งชาวไร่เก็บเกี่ยวมาได้ตลอดปีมากักตุนไว้ เพื่อที่จะทำให้ฝ้ายขาดตลาด และเมื่อราคาสูงขึ้นก็จะได้ปล่อยฝ้ายออกสู่ตลาดเพื่อหากำไร ประชาชนได้รับความเดือดร้อนมาก และก็เรียกร้องให้มีการสืบหาว่าฝ้ายขาดตลาดไปได้อย่างไร ในการนี้ Kai-Ho หัวหน้าฝ่ายคอมมิวนิสต์ก็กำลังยุยงให้ราษฎรก่อตัวกันขึ้นต่อต้านรัฐบาล สำหรับในรัฐบาลและในสังคมจีนในช่วงนี้ กลุ่มบุคคลที่มีอิทธิพลมากที่สุด คือ กลุ่ม "Tui" (ซึ่งเป็นศัพท์ที่เบรคชท์คิดขึ้นเอง คือ เป็นตัวย่อของคำ "Tellekt-Uell-In" ซึ่งก็คือการนำเอาคำว่า "Intellektuell" มาเรียงเสียใหม่) กลุ่ม "ปัญญาชน" มีตัวแทนอยู่ในวงการจนเรียกได้ว่าเป็น "วรรณะ" หนึ่ง พวกเขาหากินด้วยการ "ขายความคิด" มีการตั้งโรงเรียน ตั้งมหาวิทยาลัย "Tui" เพื่อฝึกให้คนคิดตามระบบของพวก "Tui" ซึ่งก็คือการทำของง่ายให้เป็นของยาก และการเล่นลิ้นเล่นคำนั่นเอง โดยมิได้คำนึงถึงสภาพความเป็นจริง พระจักรพรรดิในตอนแรกคิดว่าพวก "ปัญญาชน" จะช่วยหาทางออกให้ได้ด้วยสติปัญญาความรู้ของพวกเขา จึงได้มีการจัดประชุมสันนิบาตของกลุ่ม Tui ขึ้น โดยที่ผู้นำของกลุ่มขึ้นแสดงวาทศิลป์เพื่อเป็นการกลบเกลื่อนเรื่องของการที่ฝ้ายขาดตลาด โดยหวังที่จะให้ประชาชนเชื่อ ถ้าผู้ใดทำการครั้งนี้สำเร็จ ก็จะได้แต่งงานกับเจ้าหญิง Turandot ด้วย แต่ "ปัญญาชน" ทุกคนที่ขึ้นมาแสดงวาทศิลป์กลับพูดออกนอกเรื่อง และยิ่งทำให้ราษฎรเห็นว่ามีการหลอกลวงประชาชนกันขึ้นแล้ว เมื่อทำการไม่สำเร็จ พวกปัญญาชน "นักเล่นลิ้น" ทั้งหลาย ก็ถูกตัดหัวหมด บ้านเมืองกำลังระส่ำระสาย พระอนุชาของพระจักรพรรดิก็คิดกบฏ ในที่สุดหัวหน้าโจร Gogher Gogh กับแก๊งของเขาก็เข้ามาช่วยพระจักรพรรดิ พวกโจรไม่ใช่นักพูด แต่เป็นนักทำและก็คุมสถานการณ์ไว้ได้พักหนึ่ง โดยกำจัดพวก Tui ออกไปเสีย และจัดการวางเพลิงโกดังฝ้ายของจักรพรรดิเสียส่วนหนึ่ง โดยมุ่งจะป้ายความผิดไปให้กลุ่ม Tui กลุ่มช่างตัดเสื้อ (Kleidermacher) และกลุ่มคนจน (Kleiderlose) เขาเกือบจะทำการสำเร็จและได้แต่งงานกับเจ้าหญิง แต่กองทัพประชาชนภายใต้การนำของ Kai-Ho (เบรคชท์หมายถึงเมาเซตุง) ได้บุกเข้ามาถึงประตูเมืองแล้ว เรื่องจบลงโดยทิ้งความหวังไว้ว่า กลุ่ม "ประชาชน" จะเข้ามาจัดการบ้านเมืองให้เรียบร้อยได้

ละครเรื่องนี้ชี้ให้เห็นถึงความฟอนเฟะของสังคมซึ่งชนชั้นเจ้าขุนมูลนายตั้งหน้าตั้งตาเอาเปรียบประชาชน ในที่นี้พระราชาลงมือปล้นประชาชน (ทางเศรษฐกิจ) เสียเอง เบรคชท์ยังคงยึดความคิดแบบมาร์กซิสต์ไว้อย่างเหนียวแน่นว่าความแตกแยกของชนในชาติเป็นผลมาจากรากฐานทางเศรษฐกิจ ซึ่งสนับสนุนให้คนรวยเอาเปรียบและกดขี่คนจน แต่กลุ่มบุคคลที่เบรคชท์วาดภาพไว้ค่อนข้างจะดำสักหน่อย ก็คือ กลุ่ม "ปัญญาชน" ซึ่งแทนที่จะใช้ความรู้และสติปัญญาของตนไปในทางที่ช่วยเหลือคนเป็นจำนวนมากที่กำลังทุกข์ยาก กลับตั้งกลุ่มสร้างศาสตร์สร้างกำแพงทางปัญญาไว้เล่นเกมที่ไร้สาระในหมู่ของตนเอง วิชาการของพวก Tui เป็นวิชาการที่เป็นนามธรรมเกินไป /เป็นการเล่นลิ้น และก็ยังมีคนหน้าโง่อีกเป็นจำนวนมากที่มาฝากตัวเป็นศิษย์กับพวก "ปัญญาชน" นี้ แต่สิ่งที่น่าประณามก็คือพวก "ปัญญาชน" พร้อมที่จะเป็นเครื่องมือให้แก่ทรราช ทรราชที่ปล้นราษฎรของตัวเอง "ปัญญาชน" พร้อมที่จะใช้ความรู้ความสามารถของพวกเขาเองไปสร้างระบบความเท็จสำหรับหลอกลวงประชาชนอย่างมีหลักวิชา แต่ในที่สุดความเท็จก็หลอกใครไม่ได้ พวกเขาโกหกประชาชนไม่ได้แนบเนียนพอ

และก็ถูกจับได้ ทรราชซึ่งไม่เป็นมิตรกับใครก็ไม่ให้อภัยกลุ่ม "ปัญญาชน" พวกเขาจึงถูกตัดหัวเสียบประจาน เป็นอันว่าทรราชกับ "ปัญญาชน" ก็เข้าพวกกันไม่ได้นาน และในท้ายที่สุดพระราชาก็ต้องเข้าพวกกับโจร และในที่นี้ก็มิใช่โจรระดับสูง แต่เป็น "โจรท้องถนน" (Straßenräuber) เบรคชท์ต้องการจะชี้ให้เห็นว่า โจรปล้นเศรษฐกิจ กับโจรปล้นทรัพย์ ก็กำพืดเดียวกันนั่นแหละ ไม่มีใครสูงกว่าใครนักหรอก

ความล้มเหลวของกลุ่ม Tui เป็นความล้มเหลวที่พระจักรพรรดิเองก็เห็นได้อย่างถนัดชัดแจ้ง พระองค์รับสั่งว่า

"...การโกหกแบบโง่ ๆ แบบนี้ไม่ได้ผลหรอก ในทางตรงกันข้าม มันทำให้ประชาชนเกิดเฉลียวใจขึ้นมาว่ามีอะไรทะแม่ง ๆ อยู่...พวกนี้ห่างจากความเป็นจริงมาก"[34]

แต่เราจะต้องไม่เข้าใจผิดไปว่า พวก Tui ถูกประณามว่ากล่าวความเท็จ ชาวนาชื่อ Sen และสมาชิกกลุ่ม "ทุย" ชื่อ Gu สนทนากันในเรื่องนี้ และก็ดูจะให้คำตอบที่แจ่มชัดอีกเช่นกัน

> "เซน เขาถูกจับ เพราะโกหกกระนั้นหรือ
> กู ไม่ใช่เพราะเขาโกหก แต่เพราะเขาโกหกไม่ได้ดี เธอยังมีอะไรที่จะต้องเรียนรู้อีกมาก"[35]

ละครเรื่อง **ทูรันดอท** นี้มีลักษณะที่เป็นการต่อต้าน "ปัญญาชน" อย่างรุนแรง ว่าเป็นกลุ่มคนที่ไร้ประโยชน์ ดีแต่พูด และก็ไม่น่าไว้วางใจ ภูมิหลังเกี่ยวกับเรื่องนี้ค่อนข้างจะสลับซับซ้อน และก็เรื่องความขัดแย้งส่วนตัวเข้ามาเกี่ยวพันด้วย ตั้งแต่ไหนแต่ไรมา เบรคชท์พยายามจะทำตัวให้เป็นคนของประชาชน พยายามจะใกล้ชิดกับคนธรรมดาสามัญ กับชนชั้นกรรมาชีพ เขาพยายามจะใช้ชีวิตแบบคนธรรมดา เขาจงใจแต่งตัวให้ปอน รูปถ่ายของเบรคชท์แทบทุกรูปบ่งบอกลักษณะภายนอกของเขาที่ต้องการจะให้เป็น "กรรมกร" ให้ได้ เขาเป็นมาร์กซิสต์ที่ไม่ชอบสร้างระบบหรือทฤษฎีที่เป็นนามธรรม เขาคิดถึงเรื่องของการปฏิบัติอยู่เสมอ การที่เขาเขียนวรรณกรรมละคร ก็เท่ากับเป็นการบังคับให้เขาประพันธ์วรรณกรรมที่จะต้องนำไปปฏิบัติ คือ ไปแสดง แต่ในเยอรมนีมีกลุ่มนักคิดมาร์กซิสต์อีกกลุ่มหนึ่ง ที่เป็นกลุ่มอาจารย์และนักวิชาการ ซึ่งรวมตัวกันก่อตั้ง "สถาบันวิจัยสังคม" (Institut für Sozialforschung) ขึ้นที่เมือง Frankfurt สถาบันแห่งนี้ตั้งขึ้นด้วยเงินบริจาคจำนวนมหาศาลของเศรษฐีชาวเยอรมันยิว ชื่อ Hermann Weill เมื่อปี 1922 สถาบันนี้มีชื่อเสียงโด่งดังว่าสามารถนำทฤษฎีมาร์กซิสต์มาใช้ในการวิจัยได้อย่างดีเยี่ยม และก็เป็นสำนักที่ทำให้ความคิดแบบมาร์กซิสต์เจริญงอกงาม จนเป็นที่รู้จักกันในนามว่า "สำนักฟรังค์ฟูร์ต" (Die Frankfurter Schule) แต่เขาเป็นกลุ่มปัญญาชนที่สนใจทฤษฎีมากกว่าการปฏิบัติ และก็ใช้วิธีการเขียนที่สลับซับซ้อนเสียจนคนธรรมดาสามัญเข้าใจไม่ได้ จนในปัจจุบันนี้เกิดเป็นภาษาวิชาการที่คนเยอรมันเองเรียกกันอย่างขำขันว่า "ภาษาเยอรมันแบบสังคมวิทยา" (soziologisches Deutsch) เบรคชท์รังเกียจวิธีการคิดที่เป็นนามธรรมแบบนี้เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว และอคติของเขาก็ยิ่งมีมากขึ้น เมื่อเขาได้มาพบกับนักวิชาการกลุ่มนี้ในสหรัฐอเมริกา[36] Theodor Adorno, Max Horkheimer, Friedrich Pollok, Herbert Marcuse ใช้

ชีวิตอย่างสะดวกสบายในอเมริกาตอนสงคราม เพราะ "สถาบัน" มีเงินฝากไว้ในต่างประเทศมากมาย เบรคชท์รังเกียจปัญญาชนฝ่ายซ้ายแบบนักวิชาการกลุ่มนี้ เขาหาว่าพวกนี้เป็นซ้ายจอมปลอมที่ผิวบางและไม่ยอมลำบาก ยิ่งไปกว่านั้นเบรคชท์ก็คงจะอดริษยาความสำเร็จของนักวิชาการบางคนในกลุ่มนี้ไม่ได้ ที่สามารถทำให้วงวิชาการอเมริกันทึ่งพวกเขาได้ ซึ่งเบรคชท์เองก็คงจะอดคิดไม่ได้ว่า "นักเล่นลิ้น" พวกนี้หลอกนักวิชาการอเมริกันได้ง่ายดายเสียเต็มประดา เบรคชท์ตั้งข้อกล่าวหาที่รุนแรงต่อนักวิชาการกลุ่มนี้ว่าไม่กล้าที่จะวิเคราะห์สาเหตุที่แท้จริงของลัทธิฟาซิสต์ออกมาให้เห็นอย่างเด่นชัด เพราะกลัวว่าพวกตัวเองจะเสียผลประโยชน์ในทางวัตถุบางประการ[37] สำหรับพวก "สำนักฟรังค์ฟูร์ต" นั้นก็ดูถูกเบรคชท์ว่าเป็นมาร์กซิสต์ระดับชาวบ้านเท่านั้น มีหลักฐานปรากฏว่าเพื่อนของเบรคชท์ คือ คีตกวี Hanns Eisler เป็นผู้แนะนำให้เบรคชท์เขียนล้อกลุ่มนักวิชาการจาก "สำนักฟรังค์ฟูร์ต" ซึ่งเบรคชท์เองก็ตอบสนองอย่างเต็มที่ และนอกจากเรื่อง **Turandot** แล้วก็ยังเขียนนวนิยาย "Tui-Roman" ไว้แต่บังเอิญเขียนไม่จบ

การล้อเลียนสมาชิกของ "สำนักฟรังค์ฟูร์ต" ในละครเรื่อง **ทูรันดอท** นี้อาจจะเป็นที่สนุกสนานสำหรับผู้ที่รู้จักงานเขียนของสำนักนี้ดี ตัวละครบางตัวก็ทาบได้กับบุคคลในชีวิตจริง เช่น Munka Du ก็คือภาพล้อ Theodor Adorno แต่ผู้เขียนก็อดคิดไม่ได้ว่าวิธีการล้อเลียนของเบรคชท์อาจจะยังไม่ถึงใจนัก ข้อที่น่าสังเกตก็คือ เบรคชท์มิได้แต่งบทที่เป็นภาษาเยอรมันแบบวกวนเท่ากับที่กลุ่มฟรังค์ฟูร์ตชอบใช้ เบรคชท์ยังเขียนภาษาเยอรมันที่คนธรรมดาสามัญเข้าใจอยู่ ถ้าจะเอาภาษาที่ Munka Du พูดในละครเรื่องนี้ไปเปรียบกับงานเขียนบางเรื่องของ Adorno แล้วก็จะเห็นได้ว่า Munka Du พูดภาษาเยอรมันที่ไม่สลับซับซ้อนเท่าใดนัก อันที่จริงแล้ว เบรคชท์ใช้ภาษาเป็นสื่อในการชี้ให้เห็นถึงความเท็จได้อย่างแนบเนียนมาแล้วในเรื่อง **ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ ของ อาร์ทูโร อูอิ** แต่ในละครเรื่องนั้นเขาใช้ร้อยกรองเป็นสื่อ ในบางครั้งเราอดรู้สึกไม่ได้ว่าเบรคชท์เขียนร้อยกรองได้ดีกว่าร้อยแก้วเสียด้วยซ้ำ!

เรื่องของ "ปัญญาชน" ที่ขายตัวให้แก่ผู้มีอำนาจนั้นก็เป็นการมองปัญญาชนในแง่หนึ่ง แต่เบรคชท์มองปัญหาเป็นสองนัยอยู่เสมอ ในละครเรื่องนี้มีตัวละครตัวหนึ่งที่มีแต่ชื่อ แต่ไม่เคยปรากฏตัว เขาคือ Kai-Ho ซึ่งประชาชนกล่าวขวัญถึงด้วยความยกย่องและเคารพ และเขาก็เป็นที่ขยาดกลัวของผู้ที่กำลังครองอำนาจอยู่ Kai-Ho เองก็เติบโตขึ้นมาในวรรณะ *Tui* แต่เขาไม่ยอมเข้าพวกกับกลุ่ม "ปัญญาชน" ทั่วไป เขาใช้สติปัญญาของเขาในทางที่สร้างคุณประโยชน์ให้แก่ประชาชน ชาวนา Sen พูดเปรียบเทียบกลุ่ม "ปัญญาชน" กับ Kai-Ho ไว้ดังนี้

"...ความอยุติธรรมมีอยู่ทั่วไปในบ้านเมืองเรา และในโรงเรียน 'ทุย' เราเรียนว่าเหตุใดมันจึงเป็นเช่นนั้น...เราขายความเห็นราวกับขายผักปลา เรื่องของความคิดจึงเสื่อมค่าไป...อันที่จริงการคิดเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ และน่าพิสมัยที่สุดที่เราจะทำได้ แต่เราไปทำอะไรกับมันเสีย ลองดูไคโฮเขาบ้าง นี่ฉันไปได้หนังสือเขามา ฉันรู้เรื่องเขาก็แต่เพียงว่าคนโง่เรียกเขาว่าไอ้โง่ และคนโกงเรียกเขาว่าไอ้ขี้โกง แต่ไม่ว่าเขาจะอยู่ที่ไหน หรือจะไปใช้ความคิดที่ไหน ที่นั่นจะมีทุ่งกว้างเต็มไปด้วยข้าวและฝ้าย และผู้คนก็มีความสุข ถ้าผู้คนมีความสุขในเมื่อมีใครสักคนหนึ่งออกความคิดให้ เขาผู้นั้นก็คงจะต้องเป็นผู้ที่คิดชอบ นั่นคือตัวบ่งชี้..."[38]

เป็นอันว่าทางของ “ปัญญาชน” มิใช่ทางตันเสมอไป เบรคชท์ชี้ให้เห็นแล้วว่า ปัญญาชนที่คิดอะไรเพื่อประโยชน์สุขของ “ประชาชน” ก็คือ ปัญญาชนที่คิดเป็น แต่เรื่อง **ทูรันดอท** ก็จบลงด้วยการที่ปัญญาชนที่เป็นคนของประชาชนต้องยกกองทัพประชาชนมาปราบทรราชกับโจร ในที่สุดเบรคชท์เองก็คิดไม่ออกว่า หนทางแห่งปัญญาที่ไม่ต้องใช้กำลังนั้นเป็นอย่างไร เราคงจะต้องอ่านเบรคชท์ด้วยวิจารณญาณ และอย่าเพิ่งคิดง่าย ๆ ว่าเขา “เล่นลิ้น” ไม่เป็น

เชิงอรรถ

บทที่ 6

(1) Gesammelte Werke, IX, p. 725

(2) Michael Morley, op. cit., p. 77

(3) Stücke, p. 792/2

(4) Stücke, p. 800/1

(5) Stücke, p. 807/2 (ต้นฉบับว่า "Ihr Unmenschen!")

(6) Stücke, p. 812/1

(7) Stücke, p. 812/1

(8) Stücke, p. 804/2: "Schrecklich ist die Verführung zur Güte!"

(9) Stücke, p. 831/1 : "Es ist meins: ich hab's aufgezogen."

(10) Stücke, p. 836/2

(11) Stücke, p. 837/1

(12) คำว่า "Commune" ในที่นี้นักประวัติศาสตร์ฝรั่งเศส Louis Girard ให้คำจำกัดความไว้ว่า "une assemblée parisienne élue et disposant de pouvoirs étendus" (Louis Girard: **1814-1914—Collection d'Histoire,** Paris, 1966, p. 321) คือ หมายถึง สภา (ประชาชน) ของปารีสที่มีการเลือกตั้งขึ้นและมีอำนาจอิสระอันกว้างขวาง ในช่วงที่ชาวปารีสแข็งเมืองไม่ขึ้นกับรัฐบาลกลางของ Thiers ในระหว่าง 18 มีนาคม ถึง 28 พฤษภาคม 1871

(13) Jan Knopf, op. cit., p. 281/1

(14) Keith Dickson, op. cit., p. 111

(15) Ibid, p. 111-112

(16) Stücke, p. 869/2

(17) Stücke, p. 869/2

(18) Bernard Dort, op. cit., p. 174. Dort ใช้คำว่า "un vocabulaire encore quarante-huitard"

(19) Stücke, p. 863/2: "Der Sozialismus marschiert ohne Bajonette."

(20) Stücke, p. 854/2

(21) Stücke, p. 857/1

(22) Stücke, p. 862/2

(23) Stücke, p. 867/2

(24) Keith Dickson, op. cit., p. 113: "Had there been a Lenin in Paris on 18 March 1871, the history of Europe might have taken a different course."

(25) Stücke, p. 869/1

(26) Stücke, p. 867/1

(27) Stücke, p. 868/1

(28) Stücke, p. 868/2 นั่นคือคำพูดของ Delescluze ที่ตัวเขาเองนำมาอ้างในตอนนี้ เพื่อที่จะชี้ให้เห็นว่า เขาอาจจะประเมินสถานการณ์พลาดไป แต่สภาฯ ก็ยังไฝ่สันติอยู่ดี

(29) Stücke, p. 874/1

(30) Stücke, p. 874/2

(31) Jan Knopf, op. cit., p. 286/1

(32) Klaus Völker, op. cit., p. 398

(33) Jan Knopf, op. cit., p. 338/1-2

(34) Stücke, p. 888/1

(35) Stücke, p. 888/2

(36) James K. Lyon: **Bertolt Brecht in America,** Princeton, 1980, p. 257-258

(37) Klaus Völker, op. cit., p. 406

(38) Stücke, p. 904/2

บทที่ 7
ทฤษฎีกับการปฏิบัติ

เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปในวงวรรณคดีและวงการละครว่า เบรคชท์เป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มเป็นที่ประจักษ์ สถานะของเขาในบรรดานักประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 ก็อยู่ในเกณฑ์สูงมากเช่นกัน Peter Brook ผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษที่เป็นที่ยอมรับกันในวงนานาชาติถึงกับกล่าวไว้ว่า "ไม่มีใครที่สนใจกับเรื่องละครอย่างจริงจังจะละเลยเบรคชท์ไปได้ เบรคชท์เป็นผู้นำของยุคเรา และงานด้านการละครในปัจจุบัน ถ้าไม่เริ่มต้นที่เขา ก็มักจะหวนกลับไปหาทฤษฎีหรือผลงานอันยิ่งใหญ่ของเขา"[1] เป็นที่น่าสังเกตว่า Brook เองในฐานะที่เป็นนักปฏิบัติก็ให้ความสนใจต่อเรื่องทฤษฎีการละครของเบรคชท์อย่างจริงจัง และไม่ได้คิดว่าทฤษฎีของเบรคชท์จะใช้ได้เฉพาะกับละครของเบรคชท์เท่านั้น หากแต่อาจจะนำไปใช้ในการสร้างละครของผู้อื่นได้ด้วย โดยทั่วไปแล้ว ผู้ชม ผู้อ่าน ผู้แสดง และผู้กำกับการแสดง ใช่ว่าจะให้ความสนใจแต่เฉพาะตัวบทละครของเขาเท่านั้นไม่ ความคิดเชิงทฤษฎีของเขาเป็นสิ่งที่มีผู้นำมาศึกษาอย่างจริงจัง นักวิชาการเรื่องเบรคชท์บางคนอาจจะถึงกับเชื่อว่า เราจะเข้าใจวรรณกรรมละครของเขาอย่างลึกซึ้งไม่ได้ ถ้าเราไม่มีความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีการละครของเขา เรื่องนี้เป็นประเด็นที่ยังถกเถียงกันอยู่ และก็มีผู้รู้บางท่านที่ให้คำเตือนไว้ว่าเราไม่ควรจะหลงงมงายกับมโนทัศน์ และศัพท์แสงบางอย่างที่เบรคชท์นำมาใช้ในทฤษฎีของเขา ถึงอย่างไรก็ตาม เราก็คงจะต้องยอมรับว่า ศัพท์บางคำได้ "ติดตลาด" ในวงการละครเสียแล้ว เช่น ละครเอพิค (ภาษาเยอรมันว่า "das epische Theater" แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า "Epic Theatre") เทคนิค "การทำให้แปลก"(ภาษาเยอรมันว่า "Verfremdung" แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า "alienation")[2] หรือละครที่ไม่ตามแบบแผนอริสโตเติล ("das nichtaristotelische Theater" แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า "non-Aristotelian theatre") เกี่ยวกับเรื่องนี้ นักวิชาการเรื่องเบรคชท์รุ่นบุกเบิก Martin Esslin ได้เตือนเราไว้อย่างแรงพอสมควรว่า

"นับแต่คานท์ผ่านมาร์กซ์มาจนถึงยุคของเราเอง ความยากและความคลุมเครือของศัพท์เฉพาะที่ไม่มีคนเข้าใจได้ได้ช่วยให้ความคิดแบบเยอรมันประสบความสำเร็จและแผ่อิทธิพลไปไกลโดยที่ไม่ได้จงใจ เบรคชท์ก็ประสบความสำเร็จแบบเดียวกันกับทฤษฎีฉบับน้อยของเขา แม้แต่เบรคชท์เอง ซึ่งในบรรดานักประพันธ์ จัดได้ว่าเป็นผู้ที่เขียนงานได้อย่างกระจ่างชัดและเป็นรูปธรรมที่สุด ดังเช่นในกวีนิพนธ์และบทละครของเขา ก็อดไม่ได้ที่จะเจริญรอยตามประเพณีการเขียนงานสุนทรียศาสตร์สกุลเยอรมันอันหน่วงหนัก เมื่อเขาพยายามที่จะสาธยายหลักการอันเป็นรากฐานแห่งวรรณกรรมของเขา"[3]

เราอาจจะต้องรับฟังคำเตือนเช่นนี้ไว้บ้าง แต่ในขณะเดียวกันเราก็จะต้องไม่ลืมว่าทฤษฎีของเบรคชท์มิใช่เป็นงานเขียนเชิงนามธรรมที่ขาดรากฐานในเชิงปฏิบัติ หากแต่เรามีวรรณกรรมละครของเขาอยู่ ซึ่งจะเป็นเครื่องตรวจสอบทฤษฎีของเขาได้ทุกเมื่อ ในเรื่องของความเป็นจริง ผู้กำกับการแสดง

บางคน และนักแสดงบางคน อาจจะชอบที่จะยึดถือตัวบทเป็นสรณะมากกว่าที่จะยึดทฤษฎี ผู้กำกับการแสดงชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงผู้หนึ่ง คือ **Peter Stein** ยืนยันอย่างตรงไปตรงมาว่า เขาไม่ได้ให้ความสำคัญต่อทฤษฎีของเบรคชท์ ซ้ำยังอ้างหลักฐานว่า นักแสดงบางคนซึ่งเบรคชท์เองยกย่อง เช่น **Therese Giehse** สามารถที่จะแสดงละครของเบรคชท์ได้อย่างดีเยี่ยมโดยไม่จำเป็นต้องพะวงถึงเรื่องทฤษฎีเลย และในเรื่องของ "การทำให้แปลก" นั้น นักแสดงชาวอิตาเลียน และชาวฝรั่งเศส ก็คุ้นเคยกับวิธีการแบบนี้มาในประเพณีของตนเองแล้ว โดยไม่ต้องมาศึกษาทฤษฎีของเบรคชท์ **Stein** ถึงกับกล่าวว่า "ทฤษฎีเรื่องการทำให้แปลกนั้น ข้าพเจ้าถือว่าเป็นเรื่องไร้สาระ... มันเป็นเพียงแค่วิธีการแสดงแบบหนึ่งที่ขึ้นอยู่กับบุคลิกภาพของนักแสดงเอง"[4]

ก่อนที่เราจะเคลิ้มตามคำคมเหล่านี้ไป เราควรจะต้องทำความเข้าใจกับตัวเราเองเสียก่อนว่า นักแสดงและผู้กำกับการแสดงชาวตะวันตกนั้น อยู่ในประเพณีการละครที่สืบทอดร่วมกันมาเป็นเวลาอันยาวนาน แม้ว่าละครของเบรคชท์เองจะจัดได้ว่าเป็น "นวกรรม" แม้ว่าทฤษฎีของเบรคชท์เองจะเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ แต่ผู้ที่อยู่ในวงการละครตะวันตกจะทำความเข้าใจกับสิ่งเหล่านี้ได้ไม่ยาก ไม่ว่าเขาจะเห็นด้วยหรือไม่กับเบรคชท์ นักแสดงชาวตะวันตกบางคนเล่นละครเบรคชท์ได้ถูกใจเบรคชท์โดยไม่ต้องศึกษาทฤษฎีของเบรคชท์ ก็เพราะเขามาจากรากทางวัฒนธรรมเดียวกัน นักแสดง ผู้กำกับการแสดง นักอ่าน นักวิจารณ์ และนักวิชาการ ที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป อาจจะได้รับประโยชน์จากการศึกษาทฤษฎีของเบรคชท์มากกว่าผู้ที่เติบโตมาในวงการละครตะวันตก ในแง่นี้ผู้เขียนจำเป็นจะต้องขอเสนอความเห็นต่อนักละครและนักวิชาการของไทยว่า เราอาจจะเข้าใจละครเบรคชท์ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ถ้าเราใฝ่ใจที่จะศึกษาทฤษฎีการละครของเขา

สิ่งที่เราพึงสำนึกก็คือว่า ทฤษฎีของเบรคชท์มิใช่สิ่งที่เขากำหนดขึ้นก่อนแล้วเขียนละครให้เป็นไปตามทฤษฎี หากแต่เป็นแนวความคิด และแนวทางปฏิบัติที่เขาได้มาจากประสบการณ์ในการเขียนละคร ในการ "ทำละคร" ประเด็นที่เป็นปัญหาเกี่ยวกับทฤษฎีของเบรคชท์ก็คือว่าในบางครั้งเขาเขียนทฤษฎีขึ้นมาในรูปแบบที่ตายตัวจนเกินไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานทฤษฎีรุ่นแรก ๆ ของเขา ซึ่งในบางครั้งก็เป็นข้อเรียกร้องที่ผู้กำกับการแสดง และนักแสดงตอบสนองไม่ได้เต็มที่ และก็เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า ในเมื่อเขาแก่ตัวลงไปและมีประสบการณ์มากขึ้น เขาก็กล้าที่จะเปลี่ยนแปลงทฤษฎีรุ่นเก่าของเขาเสีย ยกตัวอย่างเช่น ในเรื่องของความคิดเชิงอุดมคติ ที่เกี่ยวกับ "ละครบทเรียน" **(Lehrstück)** ที่ต้องการจะให้เป็นละครเพื่อการศึกษาอย่างเต็มรูป คือ เป็นละครที่มิใช่เป็นศิลปะการแสดงที่สร้างขึ้นสำหรับผู้ชม หากแต่เป็นละครสำหรับเล่นกันเอง เพื่อเป็นการเรียนรู้อุดมการณ์ไปในตัว ในที่สุดเบรคชท์ก็ต้องยอมรับว่า ละครในรูปลักษณะอุดมคติแบบนี้ยังเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะสมสำหรับสังคมปัจจุบัน และเป็นละครสำหรับอนาคตมากกว่า[5] หรือในเรื่องที่เกี่ยวกับละครบางเรื่องของเขาที่มุ่งที่จะสั่งสอนในเรื่องของอุดมการณ์ทางการเมือง ในลักษณะที่รุนแรงเสียจนคนส่วนใหญ่รับไม่ได้ ดังเช่น เรื่อง **มาตรการที่จำเป็น** ซึ่งเบรคชท์เองในระยะต่อมาก็ยอมรับว่า เป็นละครที่เหมาะสำหรับอนาคต[6] ในเรื่องของความบันเทิงที่มาจากละครก็เช่นกัน ในช่วงที่เขามุ่งเน้นในเรื่องของการสั่งสอน เขาถือว่าเรื่องของความบันเทิงเป็นสิ่งที่ไม่สำคัญ แต่เมื่อเขาเขียนงานทฤษฎี เรื่อง **คัมภีร์การละครเล่มน้อย**

(Kleines Organon für das Theater) เขาก็ยอมรับแล้วว่าเรื่องของความบันเทิงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งของละคร[7] ถ้าเบรคชท์เป็นนักทฤษฎี เขาก็เป็นนักทฤษฎีที่เชื่อในเรื่องของการตรวจสอบทฤษฎีด้วยการปฏิบัติ และโดยส่วนใหญ่แล้วเขาพร้อมที่จะแก้ทฤษฎีที่เขาค้นพบแล้วว่าปฏิบัติไม่ได้หรือปฏิบัติแล้วไม่ได้ผล ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในเรื่องที่เกี่ยวกับละครเรื่อง**ผู้ตอบรับ** และ **ผู้ตอบปฏิเสธ** เขาพร้อมที่จะรับข้อวิจารณ์ของนักเรียนมัธยม และนำข้อวิจารณ์นั้นไปปฏิบัติ

ประเด็นที่เราจำเป็นจะต้องทำความเข้าใจร่วมกันเสียแต่แรกก็คือ ลักษณะของ "นวกรรม" หรือความแปลกใหม่ของวรรณกรรมละครของเบรคชท์ มิใช่เป็นเรื่องของรูปแบบเท่านั้น ความยิ่งใหญ่ของเบรคชท์อยู่ที่การที่เขาสามารถประสานตัว "สื่อ" กับตัว "สาส์น" ให้เข้ากันได้สนิท ในงานที่เกี่ยวกับทฤษฎีการประเมินคุณค่าวรรณกรรม นักวิชาการชาวอังกฤษ **Ronald Peacock** ได้ยกตัวอย่างของเบรคชท์ขึ้นมาอ้างว่าเป็นแบบฉบับของความผสมกลมกลืนระหว่างรูปแบบกับเนื้อหา เขากล่าวไว้ในตอนหนึ่งว่า

"ข้าพเจ้าเห็นว่าผลกระทบของเบรคชท์มาจากความเอาจริงเอาจังของเขาในด้านศีลธรรม พวกที่สนับสนุนเขามักจะกล่าวย้ำกับเราว่า เขามิได้เป็นแต่เพียงนักคิดที่เดินตามลัทธิ แต่เขาเป็นกวี นั่นอาจจะเป็นความจริง แต่นอกเหนือไปจากองค์ประกอบที่เป็นเรื่องของการเมืองตามลัทธิแล้ว เบรคชท์เล่นกับประเด็นใหญ่ ๆ อยู่สองประเด็น คือ ความยากจนกับสันติภาพ หรือเงินกับสงคราม ซึ่งจัดได้ว่าเป็นปัญหาอันหนักหน่วงของโลกมนุษย์ในยุคสมัยของเรา ถ้าไม่มีเนื้อในที่เข้มข้นแบบนี้ละก็ การทดลองทางศิลปะการละครอันอื้อฉาวของเขาก็จะกลายเป็นสิ่งที่กลวงเท่านั้น"[8]

แต่เราก็คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า "ความเอาจริงเอาจังในด้านศีลธรรม" ที่ Peacock กล่าวมาข้างต้นนี้ผูกติดอยู่กับปรัชญามาร์กซิสต์ตามแบบฉบับของเบรคชท์เอง ซึ่งเรื่องนี้ก็อาจก่อให้เกิดความกระอักกระอ่วนต่อนักวิจารณ์เป็นจำนวนไม่น้อยมาแล้ว แต่เราก็อาจจะสบายใจขึ้นบ้างที่เขาเองได้เคยยืนยันว่าเขาไม่เคยเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ สิ่งที่พึงสังเกตก็คือ เบรคชท์ไม่เคยปิดบังความคิดหลักในทางการเมืองของเขา และสิ่งที่อาจจะทำให้นักวิจารณ์ต้องกระอักกระอ่วนเป็นชั้นสองก็คือว่า วรรณกรรมของเขามีลักษณะของมนุษยนิยมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เบรคชท์เองก็เคยกล่าวไว้เป็นเชิงปริศนาว่า

"มีเพื่อนหลายคนบอกข้าพเจ้าว่า ข้าพเจ้าจะต้องเลือกเอาระหว่างเนื้อหาที่รุนแรงหรือรูปแบบที่รุนแรง ถ้าจะเอาทั้งสองอย่างพร้อมกันก็จะมากไปสักหน่อย และก็มีนักคิดคอมมิวนิสต์ที่มีชื่อเสียงผู้หนึ่งบอกข้าพเจ้าว่า 'ถ้างานแบบนี้เป็นงานคอมมิวนิสต์ ผมคงไม่ใช่คอมมิวนิสต์แน่' ท่านผู้นี้อาจจะถูกก็ได้"[9]

ดังที่เราได้เห็นมาแล้ว เบรคชท์พยายามที่จะสร้างความสมดุลระหว่างรูปแบบกับเนื้อหาอยู่เสมอ ดังเช่นในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** เนื้อหาจัดได้ว่ารุนแรงมาก แต่รูปแบบนั้นเรียบง่าย ในทางตรงกันข้าม ในเรื่อง **เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา** รูปแบบดูออกจะซับซ้อน แต่เนื้อหาไม่มีอะไรที่รุนแรงจนเกินไป ถึงอย่างไรก็ตาม เราก็จะต้องยอมรับว่า งานศิลปะที่เขาสร้างขึ้นมาอย่างมีดุลยภาพนี้เป็นไปเพื่อการส่งสาส์นทางสังคมและการเมืองที่มีแนวทางที่ชัดเจนพอสมควร เบรคชท์กล่าวไว้ว่า

"บทเรียนที่สำคัญที่สุดอยู่ที่ว่า เราจะต้องมองอนาคตของมนุษยชาติจากล่างไปสู่บน จากจุดยืนของผู้ที่ถูกกดขี่ ของผู้ที่ถูกเอารัดเอาเปรียบ การต่อสู้เคียงบ่าเคียงไหล่กับคนพวกนี้ จึงจะถือได้ว่าเป็นการต่อสู้เพื่อมนุษยชาติ"[10]

สำหรับสถานะทางการเมืองของตัวของเขาเองนั้น เบรคชท์กล่าวไว้ในบันทึกการทำงาน (Arbeitsjournal) เมื่อวันที่ 5 สิงหาคม 1940 ว่า

"นักประพันธ์ เช่น ฮาเชค (Hašek) ซิโลนเน (Silone) โอเคซี (O' Casey) และข้าพเจ้าเองนั้น ผู้คนมักจะลังเลที่จะจัดว่าเป็นนักเขียนกฎมพี ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ถูก เราต้องการที่จะรับเอาเรื่องของชนชั้นกรรมาชีพมาเป็นเรื่องของเรา เราอยากที่จะเป็นกวีของชนชั้นกรรมาชีพสักชั่วระยะหนึ่งเสียด้วยซ้ำ ในช่วงระยะเวลาดังกล่าว ชนชั้นกรรมาชีพก็จะมีกฎมพีไว้สำหรับเป็นตัวแทนผลประโยชน์ของพวกเขา"[11]

ด้วยเหตุที่เขายังเป็น "ชนชั้นกลาง" เป็น "กฎมพี" อยู่กระมัง ที่ทำให้ละครของเบรคชท์ประสบผลสำเร็จอย่างมหาศาลในสังคมของชนชั้นกลางในประเทศเสรีประชาธิปไตย ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในส่วนที่เกี่ยวกับเรื่อง **อุปรากรของยาจก** เบรคชท์ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของชนชั้นกรรมมาชีพในการฉีกหน้ากากของชนชั้นกลาง แต่ชนชั้นกลางกลับไม่ถือสาหาความกับเขา เราคงจะด่วนสรุปไม่ได้ว่าเบรคชท์ประสบความล้มเหลวในการกระโดดข้ามวรรณะไปช่วยเหลือผู้ที่อยู่ในวรรณะต่ำกว่า สิ่งที่เราพอจะสรุปได้ก็คือว่าเขาเอาจริงเอาจังกับการใช้ศิลปะเพื่อการเปลี่ยนแปลงสังคม ความพยายามที่จะสร้างศิลปะแบบใหม่มิใช่เป็นเรื่องของนวกรรมในทางสุนทรียศาสตร์ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม เทคนิคทั้งหลายที่เขาคิดขึ้นมาก็สัมพันธ์กับเรื่องความสำนึกในด้านสังคมและการเมือง เขากล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า "เทคนิคการทำให้แปลกเป็นมาตรการทางสังคม"[12]

เราคงจะต้องมาพิจารณากันว่า ที่ว่าเบรคชท์ "คิดใหม่" นั้น เขาทำอย่างไร เขาเองก็มิได้อวดอ้างว่า นวกรรมทั้งหลายนั้นเป็นสิ่งที่เขาประดิษฐ์คิดค้นขึ้นด้วยตัวเอง แต่เขานำเอาสิ่งที่เรียนรู้จากนักคิดอื่น นักประพันธ์อื่น และนักละครอื่น มาจัดให้เข้าระบบใหม่ ซึ่งเป็นทั้งระบบศิลปะและระบบปรัชญาการเมือง เขาเรียกละครแบบที่เขาต้องการจะสร้างขึ้นใหม่ว่า "ละครเอพิค" (das epische Theater) ในที่นี้จำเป็นจะต้องอธิบายว่า คำว่า "Epik" ที่ใช้ในภาษาเยอรมันนั้น เป็นคำที่กว้างพอสมควร คือ หมายถึงประเภทของวรรณคดีที่มิใช่แต่ที่เป็นมหากาพย์แบบประเพณีที่สืบทอดมาจาก Homer เท่านั้น หากแต่ครอบคลุมไปถึง "วรรณกรรมเล่าเรื่อง" ในแบบสมัยใหม่ เช่น นวนิยายได้ด้วย คำว่า "ละครเอพิค" ตามแบบของเบรคชท์จึงมิได้เกี่ยวพันกับ "มหากาพย์" โบราณ และดังที่ Keith Dickson กล่าวเตือนไว้ ละครแบบใหม่นี้ก็มิได้สัมพันธ์กับภาพยนตร์ "epic" ของฮอลลีวูดที่เป็นมหกรรมเงินล้านแบบภาพยนตร์ของ Cecil B. DeMille[13] แต่อย่างใด เบรคชท์ต้องการจะใช้คำว่า "episch" ในความหมายที่จะชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างจากลักษณะ "ที่เป็นละคร" หรือ "dramatisch" คือ หมายความว่าลักษณะ "episch" เป็นไปในทำนองที่ไม่รุนแรง ให้เวลาแก่ผู้ดูผู้ชมที่จะคิดไตร่ตรองหาเหตุผล คือ ให้โอกาสผู้รับได้มีอิสระดังเช่นกับการอ่านเรื่องเล่าซึ่งเราจะหยุดคิดได้ตามใจเรา

ซึ่งต่างจากลักษณะแบบ "dramatisch" ที่เต็มไปด้วยข้อขัดแย้งและดำเนินไปอย่างรวดเร็ว โดยดึงผู้ดูผู้ชมให้ติดตามเรื่องไปโดยรวดเร็วเช่นกัน[14] เราจะต้องสำนึกอยู่ตลอดเวลาว่า ศัพท์แสงที่ใช้ในทฤษฎีของเบรคชท์มีความหมายที่ไม่ตรงกับพจนานุกรมนัก เบรคชท์ได้เคยเสนอแผนภูมิที่ชี้ให้เห็นถึงข้อแตกต่างของละครทั้งสองประเภทเอาไว้ใน ข้อสังเกตเกี่ยวกับอุปรากร ความเจริญและความพินาศของเมืองมาฮากอนนี่ (1930) ไว้ดังนี้ :

รูปแบบละคร "ดรามาติค" (Dramatische Form des Theaters)	รูปแบบละคร "เอพิค" (Epische Form des Theaters)
— เป็นการแสดง	— เป็นการเล่า
— ดึงผู้ชมเข้าอยู่ในอาณัติของการแสดงบนเวที	— ทำให้ผู้ชมเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์, แต่
— ทำลายความสามารถในการกระทำของผู้ชม	— กระตุ้นความสามารถในการกระทำของผู้ชม
— ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์	— บังคับให้ผู้ชมต้องตัดสินใจ
— ประสบการณ์	— โลกทัศน์
— ผู้ชมถูกดึงเข้าไปสู่บางสิ่งบางอย่าง	— ผู้ชมถูกกำหนดให้เผชิญหน้ากับบางสิ่งบางอย่าง
— ชี้แนะแบบกลลวง	— กระตุ้นการโต้แย้ง
— ความรู้สึกถูกเก็บไว้	— ความรู้สึกถูกกระตุ้นจนถึงขั้นที่กลายเป็นการหยั่งรู้ว่าอะไรเป็นอะไร
— ผู้ชมอยู่ในวงในของละคร	— ผู้ชมยืนอยู่วงนอก
— ผู้ชมร่วมรู้สึกไปกับตัวละคร	— ผู้ชมศึกษาตัวละคร
— เหมาเอาว่าเรารู้จักมนุษย์ดีแล้ว	— มนุษย์เป็นสิ่งที่เราจะต้องสำรวจ
— มนุษย์ไม่เปลี่ยนแปลง	— มนุษย์เปลี่ยนแปลงได้ และเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา
— ผู้ชมตื่นเต้นอยากจะรู้ตอนจบ	— ผู้ชมติดตามเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่
— แต่ละฉากสัมพันธ์กับฉากอื่น	— แต่ละฉากเป็นตัวของตัวเอง
— เรื่องขยายวงด้วยตัวเอง	— เรื่องขยายวงด้วยการปะติดปะต่อ
— เดินเรื่องแบบเส้นตรง	— เดินเรื่องแบบเส้นโค้ง
— พัฒนาการอย่างตายตัว	— กระโดดไปเรื่อย ๆ
— มนุษย์เป็นสิ่งที่ตายตัว	— มนุษย์เป็นกระบวนการ
— ความคิดเป็นตัวกำหนดชีวิต	— ความเป็นไปทางสังคมเป็นตัวกำหนดความคิด
— ความรู้สึก	— เหตุผล[15]

เบรคชท์ได้ให้คำชี้แจงไว้ในเชิงอรรถเป็นการเตือนว่า การจำแนกลักษณะออกเป็นสองแบบนี้

มิใช่เป็นเรื่องของการแสดงลักษณะขัดแย้งอย่างตายตัว หากแต่เป็นเรื่องของการ "เปลี่ยนการให้น้ำหนัก" (Akzentverschiebungen) จริงอยู่การจัดระบบที่เห็นได้ชัดเช่นนี้อาจจะช่วยให้เกิดความเข้าใจในเชิงทฤษฎี แต่ก็อาจจะทำให้เกิดความเข้าใจผิดได้ง่ายเช่นกัน เพราะดูราวกับจะเป็นเรื่องของละครคนละโลก ซึ่งในแง่ปฏิบัติแล้วจะไม่เป็นถึงขนาดนั้น ความพยายามของเบรคชท์ที่จะสร้างละครแผนใหม่ของเขาขึ้นมา เป็นปฏิกิริยาตอบโต้แบบแผนการแสดงซึ่งเป็นที่นิยมกันอยู่ในยุคที่เขาเติบโตขึ้นมา นั่นก็คือ การที่ต้องการจะทำให้ละครเป็น "มายาอันสมบูรณ์"[16] เป็นการทำให้ผู้ดูเคลิ้มตามละคร คือ ถูกกลืนไปด้วยการแสดงอันเร้าใจและประทับใจ เบรคชท์โจมตีคีตกวี Richard Wagner ว่าที่ท่านผู้นี้สร้างอุปรากรในรูปของ "ศิลปะร่วม" ด้วยการเอาศิลปะหลาย ๆ แขนงมาประสมกันนั้น ก็เพื่อจะทำให้ "มายา" บนเวทีเข้มข้นยิ่งขึ้น เบรคชท์ไม่ต้องการให้ละครกลายเป็นมนต์ขลังที่สามารถสะกดจิตผู้ดูผู้ชม

"มนต์ขลังในแบบนี้เป็นสิ่งที่เราจะต้องต่อต้าน ทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงออกในรูปของการสะกดจิต ที่ต้องการจะทำให้เกิดความมึนเมาอันไร้ค่า ที่ทำให้เกิดความคลุมเครือ จะต้องถูกยกเลิกไป"[17]

ที่สภาวะเช่นนี้เกิดขึ้นได้ก็เพราะประเพณีการละครที่เป็นอยู่สนับสนุนวิธีการที่เรียกว่า "ความรู้สึกร่วม" ซึ่งเรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า "Einfühlung"[18] หมายถึงความสัมพันธ์ทางจิตวิทยาระหว่างผู้ชมกับผู้แสดง ที่เป็นการเอา "ใจเรา" ไปใส่ "ใจเขา" เราทุกข์เราโศกตามตัวละคร ตามสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวที เบรคชท์เห็นว่าการใช้ละครปลุกอารมณ์คนในแบบนี้ไม่เป็นที่ประเทืองปัญญาแต่ประการใด เขาจัดละครแบบนี้เข้าไว้ในประเภท "dramatisch" และในเมื่ออริสโตเติลเป็นผู้สร้างกวีศาสตร์อันเป็นรากฐานของละครระบบนี้ขึ้นมา เขาจึงตั้งชื่อละครแบบประเพณีว่าเป็น "ละครตามแบบอริสโตเติล" (das aristotelische Theater) ยิ่งไปกว่านั้น เขายังตีความมโนทัศน์เรื่อง "ความโล่ง" (catharsis) ซึ่งมีอยู่ในกวีศาสตร์ของอริสโตเติลว่าเป็นตัวทำลายพลังทางสติปัญญาของผู้ดูผู้ชม เพราะถ้า "catharsis" เป็นเรื่องของการปลดเปลื้องอารมณ์จากการที่ได้รับการกระตุ้นให้เกิด "ความสงสาร" และ "ความกลัว"[19] ดังที่มีผู้ตีความกวีศาสตร์ของอริสโตเติลแล้ว ผู้ดูผู้ชมก็จะยิ่งเกิดความสบายอกสบายใจหลังจากที่ได้ชมละครไปแล้ว "ละครตามแบบแผนอริสโตเติล" ก็ไม่มีวันที่จะปลุกคนให้ตื่นขึ้นมาเปลี่ยนแปลงโลกได้ ดังนั้น ละครตามแบบแผนของเบรคชท์ที่เขาเรียกว่า "ละครที่ไม่ตามแบบแผนอริสโตเติล" (das nichtaristotelische Theater) จึงจะต้องเป็นละครที่มิได้ตั้งอยู่บนรากฐานของอารมณ์ความรู้สึก (Gefühl) แต่จะต้องเน้นเรื่องของเหตุผล (Ratio หรือ Vernunft) มากกว่า ในเรื่องของการเน้น "เหตุผล" ในละครเอพิคของเขา เบรคชท์จะค่อย ๆ ปรับทฤษฎีของเขาไปเรื่อย ๆ จนถึงขั้นที่ว่าเขาปรับปรุงแผนภูมิเรื่องละคร 2 แบบเสียใหม่ โดยตัดเอามโนทัศน์ที่จัดไว้เป็นคู่ว่า "ความรู้สึก" กับ "เหตุผล" ออกในฉบับแก้ไขซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี 1938[20] แต่เบรคชท์ก็ยังเน้นถึงการใช้เหตุผลอยู่ดี แม้ว่าเขาจะยอมให้โอกาสกับเรื่องของความรู้สึก เขากล่าวไว้ว่า

"ละครเอพิคมิได้ต่อต้านอารมณ์ แต่ตรวจสอบเรื่องของอารมณ์ โดยที่มิได้หยุดอยู่กับเรื่องของการสร้างอารมณ์เท่านั้น การแยกเหตุผลออกจากความรู้สึกโดยเด็ดขาดเป็นความผิดพลาดของละคร

ทั่วๆไป โดยที่ไปตัดเรื่องของเหตุผลออกเสียหมด พวกที่สนับสนุนละครแบบนี้จะรีบร้องโอดครวญทีเดียวถ้ามีใครพยายามนำเอาเหตุผลเข้ามาในละคร โดยกล่าวหาว่า จะเป็นการทำลายความรู้สึก"[21]

จะเห็นได้ว่าระบบที่เบรคชท์พยายามจะสร้างขึ้นมาใหม่เป็นเรื่องของการต้านระบบเก่าที่คับแคบเกินไป เรื่องของการใช้เหตุผลนั้น เป็นสิ่งที่จะต้องเกิดขึ้นทั้งบนเวทีละคร คือ ผู้แสดงเองจะต้องใช้เหตุผล และจะต้องเกิดขึ้นในโรงละคร คือ ในหมู่ผู้ชม ในด้านของผู้แสดง การแสดงให้ถึงบท มิได้หมายความว่าผู้แสดงจะต้องแปลงกายแปลงใจเป็นตัวละครตามท้องเรื่อง เบรคชท์ต้องการจะให้นักแสดงเข้าใจละครทั้งเรื่อง ไม่ใช่แต่จะพุ่งความสนใจไปที่ตัวละครที่ตนจะต้องแสดง เขายกย่อง Charles Laughton นักแสดงชาวอังกฤษซึ่งแสดงเป็นตัวกาลิเลโอว่า เป็นแบบฉบับของการแสดงละครเอพิคที่ดี หมายความว่า "ลอตันซึ่งเป็นตัวแสดงมิได้หายตัวเข้าไปอยู่ในตัวกาลิเลโอซึ่งเขาเป็นผู้นำออกแสดง" ทั้งนี้โดยที่ "ลอตันตัวจริงยังยืนอยู่บนเวทีละคร และแสดงให้เห็นว่าเขาคิดจะตีบทกาลิเลโออย่างไร"[22] สรุปได้ว่า นักแสดงในระบบละครของเบรคชท์เป็นผู้ที่มิได้ลืมตัว หรือถูกกลืนไปโดยมายาของละคร หากแต่เป็นผู้ที่ "คิด" และ "รู้" ว่าอะไรเป็นอะไรอยู่ตลอดเวลา เบรคชท์กล่าวไว้ว่า "ในการแสดงที่มีชีวิตชีวา นักแสดงเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับตัวละครที่เขาแสดงโดยที่รู้อะไรๆดีกว่าตัวละครนั้น..."[23] ผู้กำกับการแสดง Peter Brook ได้ชี้ให้เห็นว่าเบรคชท์เป็นผู้นำเอาความคิดที่สำคัญมาใช้ในวงการละคร นั่นก็คือ "มโนทัศน์เรื่องนักแสดงผู้สูงด้วยสติปัญญา สามารถที่จะวินิจฉัยว่าเขาให้อะไรที่เป็นคุณค่าได้บ้าง"[24]

ในแง่ของผู้ดูก็เช่นกัน เบรคชท์ไม่ต้องการที่จะให้คนดูเคลิ้มตามละคร ไม่ต้องการให้ตกอยู่ในห้วงของมายา แต่ต้องการจะให้ผู้ดูใช้ความคิดในเชิงวิจารณ์ละครอยู่เสมอ ดังที่เราได้เห็นมาแล้ว เบรคชท์จะปลุกให้ผู้ดูตื่นตัวอยู่ตลอดเวลา ไม่เข้าข้างตัวละครตลอดไป หรือคิดต่อต้านตัวละครตลอดไป เช่น ในกรณีของ แม่คูราช หรือ กาลิเลโอ บางครั้งเราก็เกิดความเห็นใจตัวละคร บางครั้งเราก็เกิดความชิงชัง ในเรื่องของการที่จะทำละครให้ปลุกปัญญาผู้ดู เบรคชท์ต้องการที่จะให้มีช่องว่างทางอารมณ์ระหว่างละครบนเวทีกับผู้ดูที่นั่งอยู่หน้าเวที ในแง่ใดแง่หนึ่ง ละครที่นำมาแสดงเป็น "บทเรียน" สำหรับผู้ชม ในกรณีของละคร **แม่คูราชกับลูกของเธอ** เบรคชท์กล่าวยืนยันไว้ว่า

"ถึงแม้ว่าตัวแม่คูราชไม่มีอะไรจะเรียนอีกแล้ว แต่ในความคิดของข้าพเจ้า ผู้ดูผู้ชมยังมีอะไรที่เรียนรู้ได้ จากการที่ได้เฝ้าดูเธอ"[25]

นั่นก็หมายความว่า ผู้ดูผู้ชมได้รับการกระตุ้นให้นำเอาเรื่องของแม่คูราชมาคิดต่อไป มาไตร่ตรองด้วยเหตุผล โดยอาจจะได้ "บทเรียน" จากละครเรื่องนี้ไปในทำนองที่ว่า สงครามนั้นเป็นสิ่งที่เลวร้าย ในขณะที่แม่คูราชเองแม้ว่าจะ "เจ็บ" ไปแล้ว แต่ก็ไม่ "จำ" ทั้งๆที่สูญเสียลูกไปแล้วทั้ง 3 คน ในสงคราม และเพราะสงคราม แต่ก็ยังไม่ผละตัวออกจากสงคราม หมายความว่าผู้ชม "ฉลาด" กว่าแม่คูราช หมายความว่าละครสอนเราให้ฉลาดขึ้น แต่การที่เราจะฉลาดได้นั้นเราจะต้องไม่ "ตาม" ละครแต่ "คิด" ด้วย "เหตุผล" ไปในเชิงที่ค้านกับละครในบางตอน ในตอนปั้นปลายของชีวิต เบรคชท์พยายามที่จะเลี่ยงใช้คำว่า "ละครเอพิค" เพราะเขาสำนึกแล้วว่าคำนี้ทำให้เกิดความสับสน แต่หันไปใช้คำว่า "ละครวิภาษวิธี" (das dialektische Theater)[26] คือ เป็นละครที่ใช้ความคิด 2 แบบที่คัดง้าง

กัน บางครั้งก็เป็นการคัดง้างกันในตัวเรื่องเอง ดังเช่นในเรื่อง**คนดีแห่งเสฉวน** ซึ่งเราได้เห็นวิถีชีวิตที่ขัดแย้งกันระหว่าง Shen Te กับ Shui Ta เรียกได้ว่าตัวละครทั้งสองแนว หรือวิถีชีวิตทั้งสองแบบมาปะทะกันในระบบที่เป็นวิภาษวิธี แต่บทสังเคราะห์ (synthesis) ที่จะเกิดขึ้นในขั้นต่อไปนั้น เป็นหน้าที่ของผู้ชมที่จะสร้างขึ้นเอง โดยที่ผู้แต่งบอกผู้ชมว่าขอให้หาทางจบเรื่องเอา "นอกเวที" หรือ "นอกโรงละคร" นั่นก็หมายความว่าการที่ผู้ชมจะต้อง "แต่งเรื่องต่อ" เอาเอง[27] ก็เป็นทางจะสร้างละครขึ้นในชีวิตจริงของเขา คือ เป็นที่หวังได้ว่าการใช้ความคิดเพื่อหาทางออกในทางที่เป็นเหตุเป็นผล เพื่อเป็นการแก้ปมของละคร หรือแก้ปัญหาของละคร จะนำไปสู่การหาทางออกเพื่อแก้ปัญหาในโลกแห่งความเป็นจริงละครสอนคน คือ ละครที่ทำให้คน "ได้คิด" และกระทำการบางอย่างเพื่อเปลี่ยนแปลงโลกให้ดีขึ้น เบรคชท์อาจจะหวังมากไปก็ได้

กลวิธีการแสดงอันเป็นหลักของ "ละครเอพิค" และ "ละครวิภาษวิธี" คือ "การทำให้แปลก" (die Verfremdung) ซึ่งเป็นคำที่รู้จักกันแพร่หลายในวงการวรรณคดี และการละคร เบรคชท์ให้คำนิยามไว้ว่า

"การทำเหตุการณ์หรือตัวละครให้แปลก หมายถึง การดึงเอาลักษณะที่เป็นสิ่งธรรมดา ๆ พ้น ๆ หรือที่เห็นได้ชัดออกไปเสียจากเหตุการณ์นั้นหรือตัวละครนั้น และทำให้เกิดความรู้สึกประหลาดใจและอยากรู้อยากเห็น..."[28]

ดังที่เราได้เห็นมาแล้วในปัจฉิมบทของเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ตัวละครทั้งหมดเกาะกลุ่มกันเป็น Chorus แล้วหันมากล่าวกับผู้ชมเป็นการเตือนว่าขอให้มองสิ่งที่ธรรมดาสามัญว่าเป็นสิ่งที่แปลก และเมื่อผู้ชมสามารถที่จะมองโลกอย่างทะลุปรุโปร่งได้แล้ว ก็ขอให้หาทางแก้ให้ด้วย นั่นก็หมายความว่า กลวิธีทางการละครที่เรียกว่า "การทำให้แปลก" เป็นเครื่องมือที่จะปลุกปัญญา และในท้ายที่สุดก็จะเป็นเครื่องมือในการสร้างความเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ โดยทั่วไปแล้วเทคนิคการ "ทำให้แปลก" ของเบรคชท์เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ดูหยุดคิด หรือเราอาจจะใช้คำไทยที่แปลกลับเป็นภาษาเยอรมันไม่ได้ว่าเป็นการทำให้ผู้ดู "ฉุกคิด" จะขอแจกแจงกลวิธีต่าง ๆ ที่เบรคชท์นำมาใช้พอเป็นสังเขปดังนี้

ในส่วนที่เกี่ยวกับ**การจัดฉากหรือการจัดเวที** เบรคชท์จะพยายามชี้ให้เห็นว่าละครก็คือละคร ละครก็คือสิ่งที่เราทำขึ้น สร้างขึ้น ดังนั้น ฉากก็คือฉาก ไม่ใช่ฉากคือมายาที่จะลวงผู้ดูว่าเป็นของจริง เขามักจะไม่ซ่อนอุปกรณ์บางอย่าง เช่น สปอตไลท์ เขารังเกียจการแสดงแบบที่เรียกว่า "naturalistic" ซึ่งพยายามจะเลียนของจริง เวทีละครแบบของเบรคชท์จะสว่างอยู่เสมอ เพราะเขาไม่มีอะไรจะลวงตาใคร ยกเว้นในบางตอนที่ต้องการจะแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมว่า "โลกมืด" เช่น ในเรื่อง**ชีวิตของกาลิเลโอ** ตอนที่มีเสียงประกาศว่า กาลิเลโอได้ยอมแพ้ต่อศาสนจักรแล้ว[29] ไฟบนเวทีก็จะดับมืดไปชั่วขณะหนึ่ง ซึ่งก็อาจจะถือได้ว่าเป็นการ "ทำให้แปลก" ก็ได้ เพราะความมืดในตอนนี้มิใช่เป็นสิ่งที่เหมือนจริง หากแต่เป็นการแปรความคิดให้เป็นรูปธรรม เรื่องของการที่ไม่ต้องการจะสร้างความลวงบนเวทีนั้นก็รวมไปถึงการเปลี่ยนฉากให้ผู้ดูได้เห็นด้วย เป็นการป้องกันมิให้เคลิ้มตามละคร บางครั้งก็เอาวงดนตรีขึ้นไปตั้งบนเวที โดยที่ตัวละครเดินออกจากท้องเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่ไปร่วมวงดนตรีกับนักดนตรี ในละครเรื่องแรก ๆ ของเขา กระบวนการทำลายมายานั้นแสดงออกมาเป็นรูปธรรมอย่างชัดแจ้งมาก เช่น

ในตอนจบของเรื่อง**เสี่ยงกลองในยามดึก** ตัวเอกของเรื่องคือ Kragler ตัดสินใจดำเนินชีวิตแบบเท้าติดดิน โดยละทิ้งอุดมคติแบบ "โรแมนติค" ต่าง ๆ เสีย การแสดงความคิดนี้ออกมาเป็นรูปธรรมก็คือการที่เขาโยนกลองไปถูกดวงจันทร์ "ซึ่งก็คือโคมดวงหนึ่ง และทั้งกลองและทั้งดวงจันทร์ก็หล่นลงไปในแม่น้ำ ซึ่งไม่มีน้ำ"[30] นั่นเป็นการทำให้แปลกแบบซ้อนกันถึง 2 ชั้น คือ การแสดงให้เห็นว่าพระจันทร์มิใช่พระจันทร์ ก็เป็นการทำลายมายาไปชั้นหนึ่งแล้ว แต่การที่พระจันทร์ตกลงไปในลำน้ำและลำน้ำนั้นก็ไม่ใช่ลำน้ำ เพราะไม่มีน้ำ ก็เท่ากับเป็นการทำลายมายาซ้ำไปอีก ยิ่งไปกว่านั้นในการตกแต่งภายในโรงละคร เบรคซท์ก็เขียนกำกับไว้ว่าให้เอาป้ายไปแขวนไว้รอบ ๆ ว่า "เลิกทำตาบ้องแบ๊วแบบโรแมนติคเสียทีเถิด"[31] ซึ่งก็เป็นเทคนิคอีกอย่างหนึ่งที่กระตุ้นให้ผู้ชมคิด "ต้าน" ละครไว้แต่เริ่มแรกแล้ว

การใช้แผ่นป้ายบรรยายความ หรือการฉายภาพนิ่งบรรยายความไปบนผนังด้านหลังของเวที หรือบนจอที่ตั้งอยู่ข้างเวที ก็เป็นเทคนิคอีกอย่างหนึ่งที่กระตุ้นให้ผู้ชมสำนึกว่าเขากำลังอยู่ในโรงมหรสพ ไม่ใช่อยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง ข้อความที่ฉายมาเป็นภาพนิ่งนั้นก็มักจะเป็นข้อความที่สรุปเหตุการณ์ล่วงหน้า ที่จะนำออกแสดงในฉากต่อไป เช่น ในเรื่อง**ชีวิตของกาลิเลโอ** จะมีการบอกล่วงหน้าว่าในฉากที่กำลังจะแสดงต่อไปนั้นอะไรจะเกิดขึ้น ดังตัวอย่างของฉากที่ 13 ที่กล่าวถึงมาแล้วข้างต้น เบรคซท์จะเขียนกำกับฉากไว้ว่า "กาลิเลโอถอนคำพูดเกี่ยวกับทฤษฎีเรื่องการหมุนของโลก เมื่อวันที่ 22 มิถุนายน 1633" หมายความว่า การแสดงที่จะตามมานั้นจะเป็นไปตามข้อความที่ฉายมาเป็นภาพนิ่ง นั่นคือ การทำละครเอพิคให้มีลักษณะเป็นการ "เล่าเรื่อง" ในแบบหนึ่ง ซึ่งคำว่า "episch" ในภาษาเยอรมันก็มีความหมายดังกล่าวอยู่ในตัวแล้ว การเตรียมใจผู้ชมไว้ก่อนว่าอะไรจะเกิดขึ้น เป็นการชวนให้เขา "คิด" ไว้ล่วงหน้า แต่ในขณะเดียวกันผู้ชมก็จะเกิด "ความอยากรู้อยากเห็น" ว่าอะไรจะเกิดขึ้นในรูปของการแสดง ซึ่งจะมีลักษณะเป็นรูปธรรมมากกว่าข้อความที่เป็นตัวอักษร ซึ่ง "ความอยากรู้อยากเห็น" นี้เป็นองค์ประกอบหนึ่งของทฤษฎี "Verfremdung" ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น จะเห็นได้ว่าในกรณีนี้เทคนิคที่เบรคซท์นำมาใช้เป็นไปตามทฤษฎีการละครของเขา

ในส่วนที่เกี่ยวกับ**ผู้แสดง** เบรคซท์จะใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" ไปในหลายรูปแบบ เทคนิคที่ใช้อยู่เสมอก็คือการให้ผู้แสดงออกนอกบทมาพูดกับผู้ดูโดยตรง ซึ่งก็มิใช่สิ่งที่แปลกใหม่อะไรนัก เชคสเปียร์ใช้เทคนิคนี้มาก่อนหน้าเบรคซท์ การที่ผู้แสดงพูดกับผู้ดูโดยตรงนั้น เป็นการทำลายมายาของละครในลักษณะหนึ่ง ถ้าใช้เทคนิคนี้เสียตั้งแต่เริ่มเรื่อง ก็เท่ากับเป็นการเตือนผู้ชมไว้เสียก่อนว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องสมมุติ จะได้เตรียมใจไว้ "คิด" ตาม แทนที่จะ "เคลิ้ม" ตาม เช่น ในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ซึ่งเป็นเรื่องที่มีเนื้อหารุนแรงมากนั้น ในฉากแรกของเรื่อง ตัวพ่อค้า ซึ่งเป็นตัว "ผู้ร้าย" ก็รีบแนะนำตัวเองโดยหันมาพูดกับผู้ดูโดยตรง ถ้าจะอธิบายตามทฤษฎีของเบรคซท์ เราก็คงจะต้องกล่าวว่า การที่ตัว "ผู้ร้าย" มาแนะนำตัวเสียแต่เริ่มแรก ทำให้เราสำนึกว่าเรื่องนี้เป็นละคร เมื่อเรื่องดำเนินไปจะได้ไม่เกิดความเครียดในทางอารมณ์จนเกินไป โดยทั่วไปแล้วการให้ผู้แสดงหันมาพูดกับผู้ชมนั้นเป็นการทำลายสิ่งที่เรียกว่า "กำแพงที่สี่" อันเป็นตัวกำกับที่สำคัญของละครแบบประเพณีที่ต้องการจะให้การแสดงบนเวทีเป็นไปอย่างสมจริง โดยที่ผู้ชมที่กำลังดูละครอยู่นั้น "แอบดู" ชีวิตบนเวทีผ่านทะลุกำแพงที่สี่นี้เข้าไป ราวกับผู้ที่อยู่บนเวทีไม่รู้ว่ามีคนดูเป็นจำนวนร้อยนั่งดูอยู่ในโรงละคร ละครเบรคซท์เป็นละครที่มุ่งจะทำลายสิ่งที่กีดขวางความสัมพันธ์ระหว่างเวทีละครกับโรงละครในส่วนที่ผู้ชม

นั่งชมอยู่ เมื่อกำแพงที่สี่นี้ได้พังลงเสียแล้ว ผู้แสดงก็สามารถสร้างความสัมพันธ์โดยตรงกับผู้ดูได้ แต่เราก็คงจะสังเกตได้ว่า ในละครของเบรคชท์ การที่ผู้แสดงหันมาพูดกับผู้ดูโดยตรงนั้น ก็คงจะเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการกระตุ้นให้คิดให้ใช้เหตุผล แต่ในบางครั้งเราก็คงอดรู้สึกไม่ได้ว่าเทคนิคแบบนี้ เป็นเครื่องมือในการชี้นำและชักนำ เป็นการสื่อความคิดหรืออุดมการณ์บางอย่างเสียด้วยซ้ำ ยกตัวอย่าง ในเรื่อง**คนดีแห่งเสฉวน** นาง Yang มารดาของ Yang Sun ออกมาสดุดีความดีงามของ Shui Ta ที่ทำให้ลูกชายของเธอกลับตัวกลายเป็นคนเอางานเอาการไปได้ ซึ่งสิ่งที่เธอกล่าวโดยตรงกับผู้ชมนั้น ก็เป็นการตอกย้ำ "สาส์น" ของละครเรื่องนี้

"โดยที่แทบจะไม่ต้องให้ใครมาช่วยเลย แต่ด้วยความเคร่งครัดและความชาญฉลาด (คุณชุยตา) สามารถที่จะกระตุ้นเอาสิ่งที่ดีงามทั้งหลายในตัวของซุนออกมาใช้ให้เป็นประโยชน์ได้ เขาไม่ได้ให้สัญญาบ้าบออะไรกับซุนเลย ซึ่งต่างจาก (เชนเต) ลูกพี่ลูกน้องของเขา แต่เขาบังคับให้ซุนทำงานที่สุจริตทุกวันนี้ซุนกลายเป็นคนละคนไปเลยจากที่เขาเคยเป็นเมื่อสามเดือนก่อน ท่าน (ผู้ชม) ก็คงจะเห็นด้วยของดีนั้นก็เหมือนระฆัง ถ้ามีคนไปเคาะมันเข้า เราจึงจะได้ยินเสียง ถ้าไม่มีใครไปเคาะก็ไม่มีใครได้ยินเสียงระฆัง เหมือนดังที่โบราณท่านว่าไว้"[32]

เป็นอันว่า การที่ Shen Te ตามใจ Sun ต่าง ๆ นานานั้นเป็นสิ่งที่ไร้ประโยชน์ ซึ่งต่างจาก Shui Ta ซึ่งทำให้คนเป็นคนได้ด้วย "งาน" นั่นคงเป็นความดีงามแบบสังคมนิยมที่เบรคชท์ต้องการจะฝากให้ไว้กับผู้ชม แต่เราคงอยากที่จะติงเขาว่า เขาน่าที่จะให้ผู้ชมคิดเองได้มากกว่านี้ การใช้ "ผลกระทบแบบทำให้แปลก" คือ "Verfremdungs-Effekte" (เรียกโดยย่อว่า "V-Effekte") เพื่อเป็นเครื่องมือในการ "เปลี่ยนแปลงสังคม" เช่นนี้ ในบางครั้งก็อาจจะแสดงออกมาในรูปของความตื้นเขินทางศิลปะก็ได้ เราคงจะต้องยอมรับว่า เบรคชท์มิใช่เทพแห่งวรรณศิลป์ที่เราติไม่ได้!

ที่กล่าวมาข้างต้นนี้เป็นเพียงตัวอย่างที่อาจจะไม่สลักสำคัญนักของการที่ทฤษฎีนำภาคปฏิบัติไปจนเกินพอดี แต่โดยทั่วไปแล้ว เบรคชท์มีความสามารถที่จะหาความสมดุลได้เป็นอย่างดี ในเรื่องของการเขียนบทให้ตัวละครพูดกับผู้ดูโดยตรงนั้น เบรคชท์มักจะหารูปแบบที่มีลักษณะทางวรรณศิลป์เหนือบทพูดธรรมดา บางครั้งเขาก็เปลี่ยนมาใช้ร้อยกรองในทันทีที่ตัวแสดงหันมาพูดกับคนดู เรียกได้ว่าเป็นการปลุกให้ตื่นด้วยการเปลี่ยนตัวสื่อ แต่รูปแบบที่เขาใช้ได้อย่างเชี่ยวชาญมากก็คือ **เพลง** ซึ่งอาจจะเป็นได้ทั้งเพลงเดี่ยว และเพลงหมู่ เพลงมีหน้าที่ในการ "ทำให้แปลก" แต่ก็เป็นหน้าที่แสดงออกได้หลายแบบ คนร้องอาจจะทำหน้าที่แนะนำการแสดงก่อนที่จะเริ่มการแสดงในแต่ละฉาก ดังเช่นในเรื่อง**วงกลมคอเคเซียน** แต่การใช้คนร้องจะได้ผลต่างจากการใช้ภาพนิ่งบรรยายข้อความ เพราะจะทำให้ละครมีลักษณะที่เป็น "เรื่องเล่า" ที่มี "คนเล่า" ได้สนิทยิ่งขึ้น และการเล่าเรื่องเป็นร้อยกรองก็เป็นประเพณีที่คนตะวันตกรู้จักกันดีเช่นกัน เบรคชท์พัฒนาเทคนิคนี้เกินไปจากการบอกความตามท้องเรื่องที่จะนำมาแสดงในลำดับต่อไปเสียอีก โดยที่เขาใช้วิธี "พากย์" เช่นเดียวกับที่เราพากย์โขนกันในประเทศไทย สำหรับเรื่อง **วงกลมคอเคเซียน**นี้ เขาเขียนกำกับบทไว้เลยว่า ให้ตัวละครที่แสดงเป็นตัว Grusche "ทำตามคำพูดของนักร้องโดยทำตามที่เขาบรรยาย"[33] นอกจากนั้นตัวแสดงที่รับบทที่สำคัญ ๆ ก็จะมีบทสำหรับร้องเป็นเพลง ซึ่งในที่นี้เพลงจะทำหน้าที่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องที่กำลังแสดงอยู่ เป็นการ

ให้ความกระจ่างต่อผู้ดูในบางประเด็น เช่น "เพลงกังหันน้ำ" (Die Ballade vom Wasserrad) ใน เรื่อง **คนหัวกลมกับคนหัวแหลม** ช่วยชี้ให้เห็นถึงรากฐานที่แท้จริงของสังคมมนุษย์ว่า ความแตกต่าง ระหว่างคนรวยกับคนจนเป็นแก่นของละครเรื่องนี้[34] ยิ่งไปกว่านั้นเบรคชท์ยังสามารถใช้เพลงให้เป็น ทั้งคำวิจารณ์และเป็นตัวเดินเรื่องได้พร้อมกัน ดังเช่นเพลงขอทาน ในเรื่อง **แม่กูราชกับลูกของเธอ** นอกจากจะเป็นการแสดงให้เห็นถึงความไม่เที่ยงแท้แน่นอนของชีวิต คือ เป็นเพลงที่มีความหมายทาง ปรัชญาแล้ว เพลงนี้ก็ยังส่งผลในฐานะ "เพลงขอทาน" คือ เมื่อมีผู้ "ขอ" ทาน แล้วก็มีผู้ "ให้" ทาน แม่กูราชกับหมอสอนศาสนาได้รับซุปร้อน ๆ จากผู้ใจบุญ ช่วยบรรเทาความหิวไปได้ชั่วระยะ หนึ่ง[35] แต่การใช้เพลงในลักษณะที่ลึกซึ้งที่สุดอาจจะเป็นกรณีของ "เพลงแม่น้ำโมลเดา" ในละคร เรื่อง **ชไวค์ในสงครามโลกครั้งที่สอง** เพลงนี้กินความหมายลึกซึ้ง ซึ่งเป็นความหมายซ่อนเร้น ถ้า เราได้ต่อว่าเบรคชท์ไปแล้วในกรณีของเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** ว่าเขาพยายามจะชักจูงผู้ดูผู้ชมด้วยวิธี ที่ตื้นเขินจนเกินไป ในกรณีของ "เพลงแม่น้ำโมลเดา" นี้ เราก็อาจจะต้องต่อว่าเขาอีกเช่นกันว่าเขา ให้การบ้านที่ยากยิ่งกับผู้ชม มันเป็นเรื่องของความหมายซ่อนเร้น ที่ชี้ให้เห็นถึงความหยิ่งในตนของ ชาวเมืองปรากผู้มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน และก็ยอมสยบแต่เพียงในที่ให้แก่ทรราชนาซี[36]

ในบทบาทของการทำให้ผู้ดู "ฉุกคิด" ด้วยการใช้เพลงเข้ามาขัดจังหวะ เบรคชท์ใช้ "การ สลับฉาก" (Zwischenspiel) เป็นกลวิธีอีกแบบหนึ่งที่จะกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมได้ใช้เหตุผลวิจารณ์ละคร เราคงจะต้องกลับมาหาตัวอย่างของเรื่อง **คนดีแห่งเสฉวน** อีกครั้งหนึ่ง ซึ่งเป็นเรื่องที่เบรคชท์ใช้เทคนิค ของ "การสลับฉาก" อย่างเป็นระบบ ในช่วงสลับฉากนี้ เบรคชท์มักจะกำหนดให้เป็นตอนที่เทพเจ้าทั้ง สามกับคนขายน้ำที่ชื่อ Wang ออกมาโต้แย้งกันในเรื่องของพฤติกรรมของ Shen Te สำหรับเทพเจ้า นั้นก็ตั้งความหวังไว้ว่า Shen Te จะทำตัวเป็น "คนดี" แบบที่เธอกระทำมาได้ตลอดไป ส่วน Wang มองโลกในแง่ของความเป็นจริง และก็โต้แย้งเทพเจ้าว่าเรียกร้องมากเกินไปจากมนุษย์ตาดำ ๆ บทโต้ ตอบเหล่านี้ทำหน้าที่ดึงเอาประเด็นหลักของละครออกมาวิจารณ์ให้ผู้ชมได้ร่วมรับรู้ โดยที่เป็นการดึงตัว ละครจำนวนหนึ่งออกมาจากบท และให้ถอยห่างออกมาจากเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่เสียสักครู่หนึ่ง แล้ว ทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ ในขณะที่ยังยืนอยู่บนเวที แต่ก็เป็นส่วนหน้าของเวทีในช่วงที่ฉากละครได้ปิด ลงแล้ว เรียกได้ว่าตัวละครกลุ่มนี้ถอยห่างจากเรื่องและพาตัวเข้ามาใกล้ผู้ชมมากขึ้น บทบาทของเขา จึงเป็นไปในรูปของ "การทำให้แปลก" ในลักษณะหนึ่ง แต่เมื่อผู้ชมได้มีโอกาสไตร่ตรองต่อไปก็จะ สำนึกได้ว่าเขาเหล่านี้ก็เป็นตัวละครที่อยู่ในท้องเรื่องเช่นกัน และเราก็ได้เห็นพฤติกรรมของเขามาแล้ว ยกตัวอย่างเช่นในกรณีของ Wang เมื่อเขาถูกกลืนกลับเข้าไปสู่เรื่องที่ดำเนินอยู่ เขาก็มีพฤติกรรม เหมือนกับคนที่ต้องใช้ชีวิตแบบตื่นถีบปากกัดกับเขาด้วย เวลาที่เขาตวงน้ำขายคน เขาก็โกงคนอื่น ด้วย การใช้กระบวยที่หนุนขึ้นมา ทำให้ปริมาตรน้ำลดลงโดยที่คนมองจากภายนอกไม่เห็น เมื่อผู้ดูนำเอา พฤติกรรมของเขาในฐานะคนขายน้ำมาทาบกับบทบาทของเขาในฐานะผู้วิจารณ์เรื่อง ผู้ดูก็จะได้ประสบ การณ์ของ "การทำให้แปลก" เป็นคำรบสอง ซึ่งทำให้ผู้ดูต้องใช้ความคิดวิจารณ์ข้อขัดแย้งนี้ต่อไป และเมื่อคนขายน้ำพูดกับเทพเจ้าเป็นเชิงวิงวอนให้ลดความเคร่งของข้อบัญญัติลงบ้าง ผู้ชมก็จะมอง ปัญหานี้ทั้งในแบบที่ประเด็นทางปรัชญาที่มีลักษณะทั่วไป และทั้งในแบบที่ผูกติดอยู่กับเอกลักษณ์ของ เรื่องและของตัวละคร ข้อขัดในทางความคิดดังกล่าวมานี้ก็จัดได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของ "ละครวิภาษวิธี"

เมื่อผู้ชมได้ทราบถึงองค์ประกอบที่เป็น บทยืน (thesis) และ บทแย้ง (anti-thesis) แล้ว ก็คงจะไปใช้สติปัญญาหาบทสังเคราะห์ (synthesis) เอาเอง ซึ่งตัวสรุปนี้เบรคชท์ก็หวังว่าจะเป็นเรื่องของความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ดีขึ้น ส่วนบนเวทีละครนั้น ก็ได้มีการแสดงให้เห็นแล้วว่า เทพเจ้าเองก็ยอมรับความจริงมากขึ้น โดยยินยอมให้ Shen Te เรียก Shui Ta กลับมาช่วยเธอได้ "เดือนละหนึ่งครั้ง" เป็นอันว่าเทคนิคการแสดงเป็นเครื่องมือในการหลอมความคิดของผู้ดูผู้ชมตามแบบแผนที่ผู้แต่งต้องการ

กลวิธีการแสดงที่น่าศึกษาอีกประเภทหนึ่ง คือ การใช้ตัวแสดงหมู่ หรือที่รู้จักกันเป็นภาษาอังกฤษว่า "Chorus" เทคนิคนี้เป็นเทคนิคของละครกรีกโบราณ ซึ่งโดยส่วนใหญ่คอรัสจะทำหน้าที่เป็นกลางในการให้ความคิดเกี่ยวกับเรื่องที่กำลังแสดงอยู่ ซึ่งอาจจะเป็นไปในแบบของการเตือนสติหรือสั่งสอนผู้ดูผู้ชมก็ได้ ในบางครั้งตัวคอรัสก็จะมีบทบาทในการแสดงด้วย เบรคชท์ใช้คอรัสไปในหลายแบบใน "ละครบทเรียน" บางเรื่อง เขาใช้คอรัสเป็นตัวกำกับในเรื่องของความคิดเชิงอุดมการณ์เป็นตัวส่งสาส์นทางสังคมและการเมือง ดังที่เราได้เห็นมาแล้วใน**ละครบทเรียนแห่งบาเดน–บาเดน**[37] และยิ่งในเรื่อง **มาตรการที่จำเป็น** คอรัสจะทำหน้าที่เกินไปกว่าเป็นผู้ให้ความคิดเห็นในเชิงวิจารณ์ แต่จะรับบทบาทเป็นตุลาการตัดสินว่าอะไรถูกอะไรผิด ซึ่งก็เป็นการตัดสินไปตามแบบแผนของความเชื่อทางการเมืองที่ออกจะตายตัวเกินไป[38] ในแง่นี้เราจะเห็นได้ว่า การใช้คอรัสยังไม่เป็นกลวิธีที่จะกระตุ้นให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดของตนเองมากนัก แต่กลับจะเป็นวิธีการของเผด็จการทางความคิดมากกว่า ถึงอย่างไรก็ตาม เบรคชท์ก็มิได้หยุดอยู่กับที่ และในเรื่อง**ศึกฮอราเชียร์กับคูราเชียร์** เขาจะใช้เทคนิคแบบนี้ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น ในละครเรื่องนี้ คอรัสเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดในหลายทาง ดังที่ได้ชี้ให้เห็นแล้วในการวิเคราะห์ละครเรื่องนี้[39] ผู้ชมจะไม่ถูกชักจูงให้เชื่อตามสิ่งที่คอรัสบอกมา เพราะบางครั้งการแสดงบนเวทีก็ชี้ให้เห็นได้ว่า คอรัสคาดการณ์ผิดพลาด บางครั้งก็คาดการณ์ถูก มีตอนหนึ่งที่คอรัสแนะนำให้ตัวละครกระทำอย่างนั้นอย่างนี้ แต่ตัวละครกลับทำตรงกันข้าม ซึ่งทำให้ผู้ดูต้องปรับจุดยืนของตนเองอยู่ตลอดเวลา จัดได้ว่าเป็นการปลุกให้คิดได้อย่างดียิ่ง

ในส่วนที่เกี่ยวกับการผูกเรื่องและการดำเนินเรื่อง เบรคชท์มุ่งที่จะ "ทำให้แปลก" ด้วยการสร้างข้อขัดที่แฝงอยู่ในตัวเรื่องเอง ที่เห็นได้ชัดที่สุดก็คือเรื่องของการมองโลกที่แตกต่างกันตามแบบของ Shen Te และ Shui Ta ใน**เรื่องคนดีแห่งเสฉวน** โดยที่เบรคชท์ใช้เทคนิคที่เป็นรูปธรรมมาสนับสนุนนั่นคือ เทคนิคดั้งเดิมของการแปลงกาย ซึ่งในที่นี้ใช้ตัวละครตัวเดียวเล่นสองบทโดยมีการเปลี่ยนหน้ากากให้เห็น เวลาที่ Shen Te แปลงตัวเป็น Shui Ta ผู้ดูเห็นอยู่กับตา และสำนึกอยู่ว่าเขากำลังดูละคร เขาจึงไม่ควรเคลิ้มตามละคร ในเรื่อง**เจ้านายปูนติลาและมัตติบ่าวของเขา** เราจะเห็นข้อขัดในเรื่องของความคิดที่แสดงออกมาเป็นรูปธรรมอีกเช่นกัน ข้อขัดระหว่าง มนุษยธรรม กับความไร้มนุษยธรรมแสดงออกมาเป็นความแตกต่างระหว่าง สภาพของการเมามาย กับสภาพที่สร่างเมา ซึ่งเพียงเท่านี้ก็เป็นการกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชม "ฉุกคิด" ขึ้นมาในชั้นหนึ่งแล้วว่าอะไรเป็นความจริง อะไรเป็นความลวง แต่เบรคชท์ต้องการจะกระตุ้นการใช้เหตุผล ด้วยสิ่งที่ค้านต่อเหตุผล เพราะโดยปกติแล้วเรามักจะคิดว่าเมรัยเป็นสิ่งที่ชั่วช้า คนที่เมาเหล้ามักจะกลายเป็นคนที่ไร้สติ ทำอะไรที่ผิดประเพณีหรือผิดศีลธรรม แต่เบรคชท์ผูกเรื่องให้กลับตาลปัตรเสีย คือ ให้มนุษยธรรมผูกอยู่กับสภาพของความเมามาย และเมื่อเจา

นายปุนติลาสร่างเมาเมื่อไร เขาจะกลับไปสู่สภาพของคนที่ไร้มนุษยธรรมตามเดิม นั่นก็คือโลกที่ "ข้อยกเว้น" กับ "กฎเกณฑ์" สลับที่กัน ซึ่งจัดได้ว่าเป็นการทำให้เรามองโลกว่า "แปลก" และถ้าเราใช้เหตุผลต่อไป เราก็คงจะคิดได้ว่าอะไรควรเป็นอะไรไม่ควรเป็น และจะได้ช่วย "หาทางแก้" กันนอกเวทีต่อไป

ในเรื่องของโครงสร้างของละคร เบรคชท์อาจจะใช้วิธีนำเรื่อง ๆ เดียวมาแสดงซ้ำกันสองครั้ง[40] เพื่อที่จะให้ผู้ดูเกิดความคิดในเชิงวิจารณ์ว่าอะไรควรอะไรไม่ควร เช่น ในเรื่อง **ผู้ตอบรับ** และ **ผู้ตอบปฏิเสธ** ซึ่งเบรคชท์กำหนดไว้ว่าจะต้องแสดงต่อเนื่องกันนั้น เนื้อเรื่องโดยทั่วไปเป็นเรื่องเดียวกัน แต่เรื่องที่สองจบแบบค้านกับเรื่องที่หนึ่ง และก็เป็นหน้าที่ของผู้ดูที่จะต้องไปคิดต่อเอาเองว่าจบแบบใดจึงจะเหมาะสม ในเรื่อง **ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์** ฉากตอนสุดท้ายในศาลเป็นการทวนเรื่องเดียวกันกับที่ได้แสดงไปแล้วในตอนต้น และกระตุ้นให้ผู้ชมได้เห็นว่าอะไรเป็นความลวง อะไรเป็นความจริง ในทำนองเดียวกัน เทคนิคของ "ละครในละคร" (a play within a play) ก็เป็นกลวิธีในการกำหนดให้ผู้ชมต้องปรับทัศนะและจุดยืนของตนไปตามแรงกระตุ้นที่มาจากละคร ยกตัวอย่างเช่น ในเรื่อง **เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา** Eva ลูกสาวของ Puntila ยอม "เข้าห้องทดลอง" เพื่อพิสูจน์ว่าเธอจะปรับตัวเข้ากับสถานะของการเป็นภรรยาชนชั้นกรรมาชีพได้หรือไม่ ซึ่งการแสดงในตอนนี้จัดได้ว่าเป็นละครฉากเล็ก ในละครฉากใหญ่ และผลปรากฏว่าเธอกระโดดข้ามวรรณะไม่ได้อยู่ดี[41] แต่ในบางครั้ง "ละครในละคร" ก็พัฒนาตนเองไปจนถึงขั้นที่ว่าละครเรื่องเล็กได้กลายเป็นละครเรื่องใหญ่ขึ้นมา ดังเช่นในเรื่อง **วงกลมคอเคเซี่ยน** ซึ่งละครเรื่องใหญ่ที่เป็นกรอบได้กลายรูปไปคล้าย ๆ กับจะเป็นเพียง ปฐมบท (Prologue) และปัจฉิมบท (Epilogue) เท่านั้น ซึ่งยังเป็นที่ถกเถียงกันอยู่ว่าเป็นการใช้เทคนิค "ละครในละคร" ได้แนบเนียนเพียงใดหรือไม่ ทั้งนี้เพราะตัวกรอบเป็นสิ่งที่แต่งเติมภายหลังเพื่อจะทำละครเรื่องนี้ให้เป็นการแสดงตามแบบฉบับของสังคมนิยมอย่างแท้จริง[42]

ยังมีมิติอีกแบบหนึ่งที่เกี่ยวกับกลวิธีของ"การทำให้แปลก" ซึ่งเบรคชท์ได้กำหนดไว้ในเชิงทฤษฎี และก็นำมาปฏิบัติจริงในการสร้างละครของเขา คำนิยามเชิงทฤษฎีมีอยู่ว่า

"การทำให้แปลกหมายถึงการทำให้เป็นประวัติศาสตร์ หมายถึงการแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์และตัวละครเป็นประวัติศาสตร์ คือ ไม่ยั่งยืน กรณีเช่นเดียวกันนี้จะเกิดกับคนร่วมสมัยก็ได้ และการกระทำของเขาก็อาจจะแสดงออกมาในรูปที่ผูกติดกับกาลเวลา มีลักษณะเป็นประวัติศาสตร์ และไม่ยั่งยืน"[43]

คำว่า "ทำให้เป็นประวัติศาสตร์" (historisieren) นั้น อาจจะมีทั้งส่วนที่พ้องและไม่พ้องกับความหมายแบบไทย ในบริบทของไทยเรามักจะคิดถึง "ละครประวัติศาสตร์" แบบของหลวงวิจิตรวาทการ หรือ สมภพ จันทรประภา ซึ่งมุ่งสร้าง "อารมณ์ร่วม" โดยอาศัยภาพจากอดีตมา "ปลุก" ความสำนึกในปัจจุบัน เช่น ในเรื่องของความรักชาติ เบรคชท์ต้องการจะเลี่ยงอารมณ์ด้วยการทำละครให้เป็นประวัติศาสตร์ คือ ให้ไกลตัวเรา ไกลพอที่เราจะเอาเหตุผลเข้าจับมากกว่าที่จะเอาอารมณ์เข้าทาบ แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ระบบของเขาก็ยังมีอะไรที่พ้องกับ "ละครประวัติศาสตร์" ของไทยอยู่บ้าง เพราะประวัติศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสั่งสอน การศึกษาประวัติศาสตร์จึงมิใช่เป็นทางที่จะนำไปสู่ "วรรณกรรมหลีกหนี" ในแบบที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า "escapism" แต่เป็นการกระตุ้นให้

เกิดการพิจารณาปัญหาของสังคมร่วมสมัยอย่างจริงจัง[44] การมองโลกที่ไกลจากตัวเรา ทั้งในด้านกาลเวลาและถิ่นที่ทำให้เรา "ฉุกคิด" เปรียบเทียบปัญหาของอดีตกับปัญหาปัจจุบัน ทำให้เรามองโลกปัจจุบันด้วยทัศนะใหม่ นั่นคือ ผลของ "การทำให้แปลก" ยกตัวอย่างเช่น ในเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** เบรคชท์แสดงให้เห็นถึงข้อขัดแย้งระหว่างวิทยาศาสตร์ กับ ระบบความเชื่อที่ล้าสมัยของศาสนจักร และการที่กาลิเลโอยอมพ่ายแพ้ต่อพวกพระ ก็เป็นอุทาหรณ์ที่สำคัญสำหรับนักวิทยาศาสตร์ยุคใหม่ที่มีระเบิดปรมาณูอยู่ในมือ แต่สิ่งที่สำคัญยิ่งในมิติประวัติศาสตร์ตามแบบฉบับของเบรคชท์ก็คือการตีความลักษณะที่เป็นประวัติศาสตร์ว่าเป็นสิ่งที่ไม่ยั่งยืน (เขาใช้คำภาษาเยอรมันว่า "vergänglich") ว่าเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ ความพ่ายแพ้ของกาลิเลโอก็มิใช่ความพ่ายแพ้ที่ถาวร โลกของกาลิเลโอก็เปลี่ยนไปแล้ว โลกปัจจุบันก็จะเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน และการเปลี่ยนแปลงไปสู่สภาพที่ดีขึ้นก็คือการเปลี่ยนแปลงที่ตั้งอยู่บนรากฐานของเหตุผล เรื่องของ **คนดีแห่งเสฉวน**ก็เช่นกัน "ละครอุทาหรณ์" (Parabelstück) ซึ่งแสดงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเมืองเสฉวนนั้น เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการ "ทำให้เป็นประวัติศาสตร์" คือดึงออกไปให้ไกลตัว เพื่อที่จะได้พิเคราะห์ปัญหาได้อย่างแจ่มแจ้ง ซึ่งในท้ายที่สุดปัญหาของเมืองเสฉวนอันไกลโพ้นก็คือปัญหาของคนร่วมสมัยของเบรคชท์เอง และดังที่ระบุไว้ในตอนจบของเรื่อง ผู้ดูถูกเรียกร้องให้ไปช่วยแก้ปัญหาให้ด้วยนอกเวที ดังนั้น ความเข้าใจในเชิงประวัติศาสตร์จึงสัมพันธ์กับการแสวงหาทางแก้ปัญหาของโลกมนุษย์อยู่ตลอดเวลา และการแก้ปัญหาในภาคปฏิบัติก็คือการเปลี่ยนแปลงสังคมร่วมสมัย นักวิชาการชาวอังกฤษ Keith Dickson ได้กล่าวสรุปวิธีการของเบรคชท์ไว้อย่างชัดเจนว่า ".....การวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์มิใช่เป็นเพียงหนทางที่จะช่วยให้เกิดความเข้าใจปัจจุบันด้วยการอิงอดีต หากแต่เป็นเครื่องมือในการเปลี่ยนแปลงปัจจุบัน"[45] ส่วนการที่จะแสดงให้เห็นถึงเรื่องของความไม่ยั่งยืนของลักษณะบางอย่างของปัจจุบัน เบรคชท์อาจจะไม่สามารถที่จะแสดงออกให้เห็นได้เด่นชัดนัก ยกตัวอย่างเช่น ในเรื่อง **ทางก้าวหน้าที่หยุดยั้งได้ของอาร์ทูโร อูอิ** เบรคชท์ใช้วิธี "ทำให้เป็นประวัติศาสตร์" ด้วยการวาดภาพโจรแห่งเมืองชิคาโก เพื่อที่จะให้คนดูถอยห่างออกมาจากเหตุการณ์ในนาซีเยอรมนี แล้วเอาภาพโจรมาเทียบเคียงกับฮิตเลอร์ ไม่ว่าเบรคชท์จะใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" ได้ยอดเยี่ยมสักเพียงใด อิทธิพลของละครก็ไม่มีวันที่จะมีพลังพอที่จะ "หยุดยั้ง" ฮิตเลอร์ได้ในชีวิตจริง การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองที่มาจากละครนั้นเป็นสิ่งที่คงจะไม่มีนักประพันธ์คนใดนำมาอวดอ้างได้เต็มปาก[46] เราคงจะต้องศึกษาความคิดเรื่องการ "ทำให้เป็นประวัติศาสตร์" ของเบรคชท์ด้วยความระมัดระวังเป็นอย่างยิ่ง และไม่เคลิ้มตามเขาไปอย่างง่ายดายนัก

ถ้าจะมองกันในเชิงสรุปแล้ว ก็จะเห็นได้ว่าเบรคชท์ใช้ความพยายามอันมหาศาลที่จะสร้างละครระบบใหม่ขึ้นมา อันเป็นละครที่ตั้งอยู่บนรากฐานของปรัชญาสังคมและการเมือง บนรากฐานของทฤษฎีวรรณคดีและการละคร และบนรากฐานของความเจนจัดในศิลปะการแสดง ลำพังแต่การใช้กลวิธีการแสดงอันหลากหลาย ก็นับว่าเขาทำงานสร้างสรรค์ที่เป็นประโยชน์อันยิ่งใหญ่ต่อวงการละครแล้ว แม้ว่าเขาจะมิได้เป็นผู้คิดเทคนิคแต่ละอย่างขึ้นมาด้วยตนเองเสมอไป แต่เขาก็เป็นผู้ที่นำเทคนิคดังกล่าวมาใช้อย่างมีระบบ และระบบนี้ก็เป็นระบบความคิดที่มีความซับซ้อนและลุ่มลึกอยู่ไม่น้อยทีเดียว การที่จะพิจารณาว่าละครและทฤษฎีของเบรคชท์มีวิวัฒนาการไปในรูปใด มิใช่สิ่งที่จะกระทำได้ง่าย ๆ เพราะความเปลี่ยนแปลงของเบรคชท์ ทั้งในด้านความคิดและในด้านการสร้างสรรค์ทางศิลปะอาจจะเรียกไม่

ได้ว่าเดินเป็นเส้นตรงเสมอไป ดังที่เราได้เห็นมาแล้ว เทคนิคการแสดงบางประการที่เบรคชท์เองมาจัดเข้าระบบทฤษฎีละครเอพิค หรือละครวิภาษวิธีของเขานั้นก็เป็นสิ่งที่เขาใช้มาแล้วแต่เริ่มแรกก่อนที่จะคิดทฤษฎีขึ้นมาอย่างเป็นแบบแผน แนวทางของพัฒนาการของเบรคชท์ที่พอมองเห็นได้ก็เห็นจะเป็นว่าตั้งแต่เริ่มแรกมาแล้วเขาไม่ได้ต้องการจะสร้างละคร "ตาม" ใคร คือ ไม่ต้องการจะตามทั้งในด้านความคิดและในด้านเทคนิค ละครที่เขาต่อต้านเป็นละครที่มุ่งจะสร้างมายา เป็นละครแบบที่นักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศส Bernard Dort เรียกว่า "ละครบนเวทีครอบคนดู"[47] ซึ่งการครอบคนดูนี้มิใช่เป็นเรื่องของศิลปะเท่านั้น แต่เป็นเรื่องของการครอบทางอุดมการณ์ด้วย เบรคชท์พยายามจะฉุดกระชากสังคมร่วมสมัยให้ตื่นจากภวังค์ที่ผูกติดอยู่กับอุดมการณ์ของชนชั้นกลาง เขาอาจจะวาดภาพของเอกบุรุษที่ไม่รับกฎเกณฑ์ใด ๆ ของสังคม เช่น ในเรื่อง**บาล** หรือเขาอาจจะเสียดสีชนชั้นกลางว่ามีพฤติกรรมเยี่ยงโจร คือ "ผู้ร้าย" ใส่หน้ากากของ "ผู้ดี" แต่ดังที่เราเห็นมาแล้วในกรณีของ **อุปรากรของยาจก** ทางนี้เป็นทางตัน เพราะการเยาะเย้ยถากถางตัวเองด้วยสิ่งบันเทิง เป็นกิจกรรมอันเป็นกิจวัตรของชนชั้นกลางอยู่แล้ว ในยุคของ "ละครบทเรียน" ที่ตามมา เบรคชท์จะเบนเข็มไปสู่การแสดงในอีกแบบหนึ่ง ซึ่งเขามุ่งจะให้เป็นเรื่องของนักแสดงสมัครเล่น เขาอยากจะพัฒนาละครแบบนี้ไปจนถึงขั้นที่ว่า เป็นการเล่นกันเองโดยไม่ต้องมีคนดู คือ ทำละครให้เป็นแบบฝึกหัดในเรื่องอุดมการณ์ ถ้าจะมองในแง่ที่เป็น "บทเรียน" ทางการละครและเป็นแบบฝึกหัดในทางความคิดแล้ว ละครในกลุ่มนี้จัดได้ว่าเป็นวรรณกรรมที่เด่นมาก "ละครบทเรียน" เช่น **ศึกฮอราเซียร์กับคูราเซียร์** จัดได้ว่าเป็นละครที่สมบูรณ์จริง ๆ แต่ถ้าจะถามว่า จะใช้ละครเหล่านี้เป็นเครื่องมือในการศึกษาอุดมการณ์ทางการเมืองได้ผลสักเพียงใด เราก็อาจจะต้องตอบว่าเบรคชท์หวังในเรื่องนี้มากเกินไป และหนทางนี้ก็เป็นทางที่ตันอีกเช่นกัน ดังเช่นที่เราเห็นมาแล้วในเรื่อง **มาตรการที่จำเป็น** ทางที่ตันก็คือทางของเผด็จการในทางปัญญา ที่ไม่เปิดประตูให้คนได้คิดเอง ในแง่นี้ "ละครเอพิค" หรือ "ละครวิภาษวิธี" เป็นละครที่อาจจะเรียกได้ว่า เปิดทางแห่งความคิดไปได้อย่างไม่รู้จบ ทั้งนี้มิได้หมายความว่า เบรคชท์มิได้พยายามที่จะโน้มน้าวคนดู แต่เขาก็ยังให้เสรีภาพต่อผู้ดูผู้ชมอย่างเพียงพอ ในอันที่จะคิดด้วยตนเอง นั่นคือ ทางที่ไม่มีวันที่จะตันได้ แต่ถ้าจะให้มีการประเมินคุณค่าว่า ละครรุ่นหลังของเบรคชท์เป็นละครที่ "ดีกว่า" ละครบทเรียน หรือละครในยุคแรกของเขาหรือไม่ นักวิชาการเรื่องเบรคชท์ก็คงจะไม่เต็มใจที่จะให้คำตอบที่แน่ชัด ละครรุ่นแรก ๆ ของเขา และละครบทเรียนก็จัดได้ว่าเป็นละครที่ดี ซึ่งในยุคหลังนี้ได้มีผู้กำกับการแสดงบางคนได้นำออกแสดง และก็เป็นที่ประทับใจต่อมหาชน แต่เราคงจะต้องยอมรับว่า ละครรุ่นหลังของเขาให้อะไรบางอย่างต่อเราที่ละครรุ่นแรกอาจจะไม่ได้ให้หรือให้ได้ไม่เต็มที่ นั่นก็คือ การตั้งปัญหาอันหนักหน่วงของโลกให้เราไปขบคิดเอาเอง ความยิ่งใหญ่ของเบรคชท์เป็นความยิ่งใหญ่ทางปรัชญา เบรคชท์เป็นนักคิดที่ไม่ชอบที่จะคิดคนเดียว แต่อยากจะให้ผู้อื่นมาร่วมคิดด้วย เขาได้เปรียบนักคิดอีกเป็นจำนวนมาก คือ เขามีระบบทางศิลปะที่จะช่วยกระตุ้นให้ผู้อื่นได้ใช้ความคิด ถ้าเขามิได้เป็นนักคิด ละครของเขาก็คงจะเป็นแต่เพียงการทดลองทางเทคนิคที่ไร้ความหมาย แต่ถ้าเขาขาดความจัดเจนทางวรรณศิลป์และทางศิลปะการแสดง งานของเขาก็คงจะเป็นแต่ละครโฆษณาชวนเชื่อที่ไร้วิญญาณ เบรคชท์อาจจะให้ความมั่นใจต่อนักคิดและนักปฏิบัติอีกเป็นจำนวนมากได้ว่า ทฤษฎีกับการปฏิบัตินั้นเป็นสิ่งที่เดินคู่กันไปได้

เชิงอรรถ

บทที่ 7

(1) Peter Brook : **The Empty Space,** London : Mac Gibbon & Kee, 1968, p. 71-72 ข้อความในตอนสุดท้าย ในต้นฉบับภาษาอังกฤษมีความว่า "... and all theatre work today at some point starts or returns to his statements and achievement." ผู้เขียนจำเป็นต้องแปลแบบเอาความ คือ แปลคำว่า "statements" ว่าเป็นเรื่องของ "ทฤษฎี" ของเขา และ "achievements" เป็นเรื่องของผลงานการละครที่นำมาซึ่งความสำเร็จอันใหญ่หลวงให้แก่เขา

(2) ได้มีผู้ชี้ให้เห็นแล้วว่า คำแปลภาษาอังกฤษว่า "alienation" อาจจะไม่ตรงความนัก และอาจชวนให้เขวได้ Keith Dickson ได้ให้ความเห็นไว้ว่า

"The commonest Anglo-American equivalent has misled theatre-goers into speaking of the way Brecht alienates the audience, a sense in which Brecht never used the term himself because it would have contradicted the very purpose of his theatre, which aims to activate the audience."
(Keith Dickson, op.cit., p. 240)

(3) Martin Esslin : **Brecht - The Man and His Work,** New York : Doubleday, 1961, p. 120

(4) Bernard Dort et Jean - François Peyret (Edit.) : **Bertolt Brecht,** Paris : Editions de L'Herne, 1979, p. 74

(5) ดู : เจตนา นาควัชระ "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์–ละครเบรคชท์ในสังคมไทย ใน : วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 พ.ศ. 2524 หน้า 34–35

(6) Klaus Völker : **Brecht Chronicle,** p. 190

(7) Gesammelte Werke, XVI, p. 662 - 666

(8) Ronald Peacock : **Criticism and Personal Taste,** London : Oxford University Press, p. 97

(9) Klaus Völker : **Brecht Chronicle,** p. 78

(10) Gesammelte Werke, XX, p. 344

(11) Arbeitsjournal, II, p. 115

(12) Gesammelte Werke, XVI, p. 655

"Der V-Effekt (Verfremdungs-Effekt) ist eine soziale Maβnahme."

(13) Keith Dickson, op.cit., p. 238

(14) ดู Ronald Gray, op.cit., p. 71

(15) คัดจากฉบับแรกซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ. 1930 อ้างไว้ใน Ernst Schumacher : **Brecht - Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert,** Berlin : Das europäische Buch, 1973, p. 129 - 130 ฉบับที่พิมพ์ไว้ใน Gesammelte Werke, XVII, p. 1009 - 1010 เป็นฉบับที่แก้ไข เมื่อปี 1938 และไม่ค่อยจะชี้ให้เห็นข้อแตกต่างชัดเจนเท่าฉบับแรก

(16) ดู : เจตนา นาควัชระ **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี** บทที่ 5

(17) Gesammelte Werke, XVII, p. 1011

(18) คำว่า "fühlen" แปลว่า รู้สึก คำว่า "ein" เป็นคำอุปสรรค แปลว่า "เข้าไปถึง" คำกริยา "einfühlen" จึงหมายความว่า การใช้ความรู้สึกของเราเข้าไปถึงความรู้สึกของผู้อื่น คำนาม "die Einfühlung" มักจะแปลกันเป็นภาษาอังกฤษว่า "empathy"

(19) Gesammelte Werke, XVI, p. 507 ในเรื่องของ "catharsis" นี้ Ronald Gray คิดว่าเบรคชท์เข้าใจอริสโตเติลผิดไป (Gray, op.cit., p. 81)

(20) Keith Dickson, op.cit., p. 236

(21) Gesammelte Werke, XV, p. 277

(22) Gesammelte Werke, XVI, p. 683 - 684

(23) Gesammelte Werke, XVI, p. 685

(24) Peter Brook, op.cit., p. 76

(25) Gesammelte Werke, XVII, p. 1147

(26) Gesammelte Werke, XVI, p. 923

(27) เบรคชท์เชื่อว่า ผู้ชมควรจะมีบทบาทถึงขนาดที่เรียกได้ว่า "ร่วมแต่งเรื่อง" (Ko-Fabulieren) ดู : Gesammelte Werke, XVI, p. 924

(28) Gesammelte Werke, XV, p. 301

(29) Stücke, p. 532/1

(30) Stücke, p. 601/2

(31) Stücke, p. 38 นักวิจารณ์บางคน เช่น Helmut Jendreiek มีความเห็นว่ากลวิธีที่เบรคชท์ใช้ในตอนนี้ยังไม่อาจจัดเข้าประเภทว่าเป็นละครเอพิคได้ ผู้เขียนเองมีความคิดว่า เราไม่ควรผูกติดอยู่กับคำ หรือมโนทัศน์ทางทฤษฎีอย่างตายตัวจนเกินไปนัก การปฏิบัติอาจจะมาก่อนทฤษฎีก็ได้ (ดู Helmut Jendreiek : **Bertolt Brecht,** Düsseldorf : August Bagel, 1969, p. 79)

(32) Stücke, p. 632/1

(33) Stücke, p. 805/1 (ต้นฉบับภาษาเยอรมันมีความว่า "Sie tut, was der Sänger sagt, so, wie er es beschreibt.")

(34) ดู : บทที่ 4 หน้า 93

(35) Stücke, p. 574/1

(36) ดู : บทที่ 5 หน้า 148

(37) ดู : บทที่ 3 หน้า 54

(38) Stücke, p. 268/1-2

(39) ดู : บทที่ 4 หน้า 97

(40) Ronald Gray, op.cit., p. 69

(41) ดู : บทที่ 5 หน้า 135

(42) Jan Knopf : p. 258/1-260/2 และดูบทที่ 6 ข้างต้นนี้ หน้า 160

(43) Gesammelte Werke, XV, p. 302

(44) Keith Dickson, op.cit., p. 61

(45) Ibid., p. 62

(46) ผู้เขียนไม่เห็นด้วยกับนักวิชาการชาวเยอรมัน Jan Knopf ที่พยายามจะแก้แทนเบรคชท์ในเรื่องนี้ (Jan Knopf, op.cit., p. 387/1)

(47) Bernard Dort, op.cit., p. 199 เขาใช้คำภาษาฝรั่งเศสว่า "scénocratique"

บทสรุป

ในบทสัมภาษณ์ Jean-Paul Sartre นักปราชญ์และนักประพันธ์ฝรั่งเศส Kenneth Tynan นักวิจารณ์ชาวอังกฤษได้ถาม Sartre ว่า "ใครเป็นนักประพันธ์ร่วมสมัยที่ท่านยกย่องมากที่สุด" Sartre ตอบอย่างไม่ลังเลว่า "แน่นอนที่สุด เบรคชท์ แม้ว่าเขาจะสิ้นไปแล้ว และผมเองก็ไม่ได้ใช้เทคนิคของเขาหรือหลักการทางศิลปะแบบของเขา"[1] นั่นเป็นคำวิจารณ์ที่ Sartre ให้ไว้เมื่อปี 1961 คือ 5 ปี หลังจากที่เบรคชท์ถึงแก่มรณกรรมไปแล้ว เป็นอันว่า Sartre ยังถือว่าเบรคชท์เป็นนักเขียน "ร่วมสมัย" คงจะไม่เป็นการกล่าวอ้างที่ไร้เหตุผล ถ้าเราจะสรุปว่า วงการวรรณคดี และวงการละครระดับนานาชาติในปี 1982 ก็ยังคิดว่าเบรคชท์เป็นนักประพันธ์ "ร่วมสมัย" กับเรา ละครของเขายังส่งสาส์นที่มีความหมายและคุณค่าอันเป็นสากลมายังผู้ดูผู้ชมและผู้อ่านในยุคปัจจุบัน คำกล่าวของ Sartre ชี้ให้เห็นถึงสถานะอันสูงส่งของเบรคชท์ในบรรดา**นักเขียน**ด้วยกัน และอิทธิพลของเบรคชท์ที่มีต่องานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์และทางศิลปะการละครในระดับนานาชาติในช่วงหลังของศตวรรษที่ 20 ก็เป็นที่เห็นประจักษ์กันอยู่แล้ว[2] เบรคชท์เป็นแรงกระตุ้นและแรงดลใจให้แก่นักประพันธ์ร่วมสมัย เพราะเขาเป็นทั้งนักคิดและศิลปิน ลำพังความคิดเชิงปฏิรูปสังคมของเขาแต่อย่างเดียวก็คงจะไม่มีผลกระทบทั้งในทางกว้างและทางลึกต่อเพื่อนนักประพันธ์มากมายถึงเพียงนั้น ถ้าหากเขาไม่ได้พัฒนารูปแบบและวิธีการแสดงอันเป็นนวกรรมทางศิลปะที่ยิ่งใหญ่ทัดเทียมกันขึ้นมา แน่นอนที่สุดที่ Sartre จะต้องมองเบรคชท์ในฐานะเพื่อนนักประพันธ์ที่ได้สร้างงานศิลปะอันเป็น "วรรณคดีแห่งการผูกมัด" (littérature engagée) ได้สำเร็จ ซึ่งอาจจะยืนยันทฤษฎีของ Sartre เองได้ดีกว่างานเขียนของนักประพันธ์ร่วมสมัยอื่น ๆ เสียด้วยซ้ำ

ในแง่ของผู้ที่อยู่ใน**วงการละคร** ไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับการแสดงก็ดี หรือนักแสดงก็ดี หรือคีตศิลปินก็ดี หรือ ทัศนศิลปินก็ดี วรรณกรรมละครของเบรคชท์เป็นงานที่ท้าทายให้ "ผู้ร่วมงาน" เหล่านี้ได้แสดงออกซึ่งศักยภาพของเขาเองในวิถีทางที่ไม่ซ้ำแบบใคร ดังที่**ผู้กำกับการแสดง**ชาวอังกฤษ Peter Brook ได้กล่าวไว้ สิ่งที่ "คนทำละคร" จะเรียนได้จากเบรคชท์นั้น มิใช่จะใช้ได้กับละครของเบรคชท์เท่านั้น แต่จะเป็นแรงกระตุ้นสำหรับการ "ทำละคร" อื่น ๆ ต่อไปด้วย สำหรับ**นักแสดง**นั้น ละครเบรคชท์เป็นงานศิลปะที่ให้เกียรติต่อผู้แสดง เพราะเบรคชท์สร้างละครที่เรียกร้องให้นักแสดงใช้ความคิด คือ คิดว่าเขาจะร่วม "ทำละคร" อย่างไร สำหรับ**คีตศิลปิน**นั้น การได้ร่วมสร้างละครกับเบรคชท์ก็เป็นสิ่งที่ท้าทายอีกเช่นกัน เพราะดนตรี หรือเพลง มิใช่เป็นแต่เพียงสิ่งประกอบหรือสนับสนุนบทละคร หากแต่เป็นองค์ประกอบหลักที่แยกออกมาจากละครไม่ได้ คีตศิลปินกับวรรณศิลปินจึงต้องร่วมกันคิดร่วมกันสร้างละครแต่ละเรื่อง **อุปราภรของยาจก** อาจจะเป็นตัวอย่างที่เห็นได้ง่ายเกินไปสำหรับบทบาทของคีตศิลปินในงานละครของเบรคชท์ เพราะเป็นละครเพลงอย่างเต็มรูป แต่ดนตรีในแบบที่ Paul Dessau เขียนขึ้นสำหรับละครเรื่อง **แม่คูราชกับลูกของเธอ** นั้น เป็นดนตรีที่มุ่งเน้นลักษณะชาวบ้านของตัวละคร และความกร้าวของชีวิตที่ดำเนินไปตามท้องเรื่อง เพลงร้องใน

เรื่องนี้จึงมิได้มีท่วงทำนองและลีลาอันอ่อนหวาน หากแต่มีลักษณะไปในแบบของการนำเอาเพลงพื้นเมืองของยุโรปมาทำให้ทันสมัยดังที่เรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่า "jazzed up" และการร้องก็จะต้องเป็นแบบครึ่งร้องครึ่งพูด แปร่งบ้าง เพี้ยนบ้าง จึงจะได้รสที่เข้ากับเรื่องและบุคลิกภาพของตัวละคร ในแง่ของ **ทัศนศิลปิน** ที่จะมีส่วนร่วมในการสร้างละครของเบรคชท์ได้อย่างเต็มที่นั้น เขาก็จะต้องทำความเข้าใจกับความหมายของเรื่องอย่างถ่องแท้เสียก่อน การสร้างฉากละครมิใช่เป็นแต่งานตกแต่ง เบรคชท์ชมเชยเพื่อนของเขา คือ Caspar Neher ว่าเป็นนักสร้างฉากที่ยอดเยี่ยม เพราะ "เขาอ่านบทละครได้อย่างลึกซึ้งจริง ๆ"[3] และด้วยเหตุนี้ "เขาจึงมิได้ทำแต่เพียงหน้าที่ของ ผู้สร้างฉาก คือ ทำพื้นหลังและกรอบ แต่เขาสร้างสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์จะมาใช้ชีวิตได้"[4] แน่นอนที่สุดที่ความคิดเช่นนี้เป็นสิ่งที่ท้าทายให้ทัศนศิลปินได้แสดงทั้ง "ความคิด" และ "ฝีมือ" เบรคชท์ให้เกียรติผู้อื่นด้วยการ "ให้งาน" ที่ยากไปทำ

ในแง่ของ**ผู้ชม**ก็เช่นกัน เขาให้ "การบ้าน" ผู้ชมกลับไปทำที่บ้านอยู่เสมอ ให้เกียรติจนถึงขนาดขอร้องให้ไปช่วยแต่งละครของเขาให้จบด้วย เพราะเขาเองหมดปัญญาแล้ว ดังเช่นในกรณีของ **คนดีแห่งเสฉวน** และที่เขาพัฒนากลวิธีของ "การทำให้แปลก" ขึ้นมา ก็เป็นการให้ความเคารพต่อผู้ชมอีกเช่นกัน เพราะเขาเชื่อว่าผู้ชมเป็นคน "ช่างคิด" เขาจึงสร้างละครขึ้นในแบบที่ "ชวนคิด" เพื่อที่ผู้ดูจะได้ "หยุดคิด" หรือ "ฉุกคิด" อยู่เสมอ ผู้ที่สนใจวรรณกรรมละครของเบรคชท์คงจะสังเกตได้ว่าเกณฑ์ที่เราอาจจะใช้ในการวินิจฉัยงานของเขาว่าเรื่องใดมีคุณค่าเหนือเรื่องใดก็อยู่ที่ลักษณะที่กระตุ้นให้เรา "คิดเป็น" หรือ "คิดเอง" ละครเรื่องใดที่ผู้แต่งพยายามจะมาชักชวนชี้ชวนให้เราคิดตามเขา ละครเรื่องนั้นก็มักจะด้อยคุณค่ากว่าเรื่องอื่น ๆ อาทิเช่น เรื่อง **มาตรการที่จำเป็น** ซึ่งมีลักษณะกระเดียดไปในทางโฆษณาชวนเชื่อแบบมาร์กซิสต์ ลักษณะของ "ละครเอพิค" ที่เบรคชท์มุ่งที่จะสร้างขึ้นมานั้น เป็นละครที่ไม่ต้องการจะกระทบอารมณ์อย่างรุนแรง หรือสร้างความประหลาดใจแบบไม่คาดฝันให้แก่ผู้ชม แต่เป็นละครที่ต้องการจะให้โอกาสและเวลาต่อผู้ชมในการใคร่ครวญ ไตร่ตรอง ใช้ความคิด หาเหตุผล ด้วยเหตุนี้ละครเบรคชท์จึงเป็นวรรณกรรมละครสำหรับ**ผู้อ่าน**ได้อย่างดีอีกด้วย เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่าการที่เบรคชท์ได้รับการยกย่องในระดับนานาชาติว่าเป็นนักเขียนละครที่ยิ่งใหญ่นั้นหาใช่เป็นเพราะมหาชนได้มีโอกาสชมละครของเขาในฐานะละครเวทีอย่างสม่ำเสมอไม่ คนเป็นจำนวนมากรู้จักเบรคชท์เพราะได้อ่านเบรคชท์ และวรรณกรรมของเขาก็สามารถกระตุ้นความคิด และกระตุ้นจินตนาการของผู้อ่าน และละครที่ผู้อ่านสร้างขึ้นมาในมโนภาพโดยที่ผู้อ่านเป็น "ผู้กำกับการแสดง" ไปด้วยในตัวนั้น ก็อาจจะเป็นละครที่สนุกสนานและเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางศิลปะและทางความคิด ไม่ด้อยไปกว่าการแสดงบนเวทีก็ได้ ทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพราะตัวบทกระตุ้นให้เราไปคิดต่อ แต่งต่อ สร้างต่อ อยู่ตลอดเวลา

คุณค่าของวรรณกรรมละครของเบรคชท์ในแง่ของศักยภาพในการกระตุ้นความคิด ทำให้**นักวิจารณ์**ที่สำคัญ ๆ หลายคนหันมาให้ความสนใจต่องานของเขาอย่างจริงจัง เป็นที่ทราบกันว่า ในวัฒนธรรมทางหนังสือที่การวิจารณ์มีบทบาทสูง นักวิจารณ์สามารถที่จะทำหน้าที่เป็น "บุคคลที่สาม"[5] คือ เป็นสื่อกลางระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ คือ มหาชนทั่วไปได้อย่างดี เบรคชท์มีทั้งนักวิจารณ์ที่มองงานของเขาในแง่บวกและในแง่ลบ แต่จะบวกหรือจะลบก็ตามนักวิจารณ์ส่วนใหญ่ไม่อาจที่จะมองข้ามงาน

ของเขาได้ และเราก็คงจะต้องยอมรับว่า เขาโชคดีที่มีนักวิจารณ์ที่สำคัญ ๆ มาเป็นแรงสนับสนุน เราคงจะไม่ลืม Herbert Ihering ซึ่งเป็นผู้ "ค้นพบ" นักเขียนหนุ่มอายุ 24 ปี และสนับสนุนให้เขาได้รับรางวัลที่ชื่อว่า "Kleist-Preis" และก็ได้ติดตามงานของเบรคชท์มาตลอดชีวิต[6] ในประเทศอังกฤษ นักวิจารณ์ละคร Kenneth Tynan จัดได้ว่าเป็นผู้ที่ให้แรงกระตุ้นที่สำคัญที่สุดที่ทำให้คนอังกฤษได้เข้าใจเบรคชท์ ทั้ง ๆ ที่ Tynan เองไม่มีความรู้ภาษาเยอรมัน ในสหรัฐอเมริกา นักวิจารณ์ Eric Bentley ก็ได้ติดตามงานการละครของเบรคชท์มาตลอดนับตั้งแต่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา[7] สำหรับในฝรั่งเศสนั้น เบรคชท์มีผู้สนับสนุนมาก โดยเฉพาะหลังจากที่เขาได้นำคณะละคร Berliner Ensemble ไปแสดงที่ ปารีส เมื่อปี 1955 เป็นที่น่าประหลาดใจว่า นักวิจารณ์วรรณคดีที่จัดได้ว่าชอบเขียนงานที่เป็นทฤษฎีที่เป็นนามธรรมที่สุด คือ Roland Barthes ซึ่งเป็นหัวหน้ากลุ่มนักวิจารณ์แบบ "โครงสร้างนิยม" (Structuralisme)[8] ได้แสดงความชื่นชมต่อวรรณกรรมละครของเบรคชท์ไว้อย่างเต็มที่ และก็ชี้ให้เห็นว่าความยิ่งใหญ่ของเบรคชท์อยู่ที่การที่เขาไม่จูงจมูกผู้ชมและผู้อ่าน หากแต่กระตุ้นให้เราคิดเอง ทั้งนี้และทั้งนั้นก็ใช่ว่านักวิจารณ์สำคัญ ๆ ทุกคนจะเข้าถึงงานเบรคชท์ได้อย่างง่ายดายนัก ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดก็คือกรณีของ Georg Lukács นักวิจารณ์และนักปรัชญาชาวฮังแกเรียน Lukács แสดงตนเป็นปฏิปักษ์ต่องานของเบรคชท์ในตอนแรก เพราะคิดว่าละครของเขาเป็นเพียงแต่การทดลองหารูปแบบใหม่ ๆ จนถึงกับกล่าวหาเบรคชท์ว่าเป็น "นักรูปแบบนิยม" (formalist) แต่เมื่อเขาได้รู้จักกับงานของเบรคชท์ดีขึ้น Lukács ก็หันมาสนับสนุนเบรคชท์อย่างเต็มที่ สำหรับในวงวิชาการวรรณคดีศึกษานั้น ละครของเบรคชท์จัดได้ว่าเป็นงานคลาสสิคของยุคใหม่ที่มีผู้ศึกษาค้นคว้ากันอย่างขะมักเขม้น และก็เป็นที่น่าสังเกตว่า นักวิชาการ "หัวโบราณ" เช่น ผู้เชี่ยวชาญวรรณคดีชาวสวิส Emil Staiger ซึ่งต่อต้านวรรณกรรมรุ่นใหม่อย่างรุนแรง ก็ถือว่าประเพณีวรรณคดีเยอรมันอันยิ่งใหญ่มา "สิ้นราชวงศ์" เสียแล้วที่ แบร์ทอลท์ เบรคชท์

ถ้าเราจะถามตัวเองว่าเหตุใดคนในทุกวงการที่เราได้กล่าวมาแล้วข้างต้น จึงยกย่องว่า เบรคชท์เป็นนักประพันธ์ผู้ยิ่งใหญ่ คำตอบก็คงจะเป็นว่า แม้ว่าเขาจะเกิดมาใน "ยุคมืด" ดังที่เขากล่าวเอาไว้เองในกวีนิพนธ์ "แด่คนรุ่นหลัง" (An die Nachgeborenen) เขาก็พร้อมที่จะโดดเข้ามา "แบกโลก" เอาไว้ เขามองปัญหาของโลกนี้อย่างลุ่มลึก และกว้างไกล ละครของเขาไม่เคยเป็นวรรณกรรมแห่งการหลีกหนี มีปัญหาที่ไหน เขาจะวิ่งไปเผชิญปัญหานั่น แน่นอนที่สุดที่ว่าในบางครั้ง เขามองปัญหาผิดพลาด ดังเช่นในละครต่อต้านนาซีของเขา แต่ถ้าเราไม่นำละครเหล่านั้นมาเปรียบกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริง และเราได้ล่วงรู้ความจริงในภายหลัง ละครเหล่านั้นก็ใช่ว่าจะไร้เสียซึ่งคุณค่า ถ้าเราจะพิจารณาโดยตรรกวิสัยของตัวงานเอง ปัญหาที่เขานำมาตีแผ่นั้นมีอยู่หลายระดับ ทั้งในระดับบุคคล กลุ่มบุคคล สังคม ตลอดจนถึงปัญหาเชิงปรัชญา อันเป็นเรื่องในระดับมนุษยชาติ ยกตัวอย่างเช่นในเรื่อง**วงกลมคอเคเซี่ยน** ปัญหาที่กล่าวมาข้างต้นนี้มีอยู่ในทุกระดับ เราเห็นปัญหาของ Grusche ในระดับส่วนตัว เช่น การที่เธอต้องปกปิดความจริงกับคู่หมั้นของเธอเพื่อที่จะปกป้องทารกน้อยเอาไว้ ปัญหาในระดับกลุ่มบุคคลระหว่างคุณหญิงคุณนาย ซึ่งแม้แต่ในยามที่บ้านแตกสาแหรกขาด ก็ยังไม่ยอมที่จะให้แม่ครัวที่มือสากเข้ามาร่วมชายคาเดียวกับพวกเธอ ปัญหาของสังคมที่ตั้งอยู่บนรากฐานของความอยุติธรรม คือ คนที่สูงศักดิ์หากินบนกองทุกข์ของคนวรรณะต่ำ เมื่อมีโอกาสบ้าง

คนข้างถนนอย่างผู้พิพากษากำมะลอ Azdak ก็ลงมือปล้นคนรวยมาแจกคนจนบ้าง แต่ปัญหาที่ชวนให้เราขบคิดก็คือ ข้อขัดแย้งระหว่างแม่เลี้ยงกับแม่จริง ระหว่างความรักที่ตั้งอยู่บนรากฐานของมนุษยธรรม กับความเป็นเจ้าของที่ผูกติดอยู่กับสายเลือด เป็นปัญหาอันหนักหน่วงที่เกี่ยวกับโลก และมนุษยชาติ ซึ่งเราจะต้องเก็บไปคิด "นอกเวที" และหา "ทางแก้" ที่เป็นไปเพื่อประโยชน์สุขอันแท้จริงของมวลมนุษย์

ละครเบรคชท์เป็นกระบวนการฉีกหน้ากาก ดูแล้ว อ่านแล้ว ถึงใจ สะใจ แต่ก็ไม่รุนแรงถึงขนาดจะเป็นละครปลุกเร้าอารมณ์ หรือปลุกระดมให้เกิดพฤติกรรมต่อต้านอย่างฉับพลัน ละครเหล่านี้มี "สาส์น" ที่เราต้องเก็บกลับบ้านเอาไปคิด เบรคชท์ต่อต้านอริสโตเติล เพราะเขาไม่ต้องการสร้างละครที่มีผลในการให้เกิด "ความโล่ง" ในทางอารมณ์ พูดกันในระดับชาวบ้านก็คือว่าดูละครเขาแล้ว ไม่สบายใจ กุมขมับกลับบ้าน ปวดหัว ปวดใจ เจ็บปวด ที่เห็นความอยุติธรรมในสังคม เห็นปลาใหญ่กินปลาเล็ก เห็นการเกาะกลุ่มกันเพื่อผลประโยชน์ทางวัตถุ เห็นคนทำสงครามเป็นธุรกิจ เห็นคนทำดีแล้วไม่ได้ดี เห็นวีรกรรมน้อย ๆ ที่นำไปสู่ความพ่ายแพ้ของวีรชน เห็นสังคมมนุษย์ที่ความดีได้กลายเป็น "ข้อยกเว้น" และความชั่วได้กลายเป็น "กฎเกณฑ์" เห็นเจ้านายที่พอจะเป็นคนกับเขาได้ก็เฉพาะด้วยฤทธิ์ของน้ำเมา พอสร่างเมาก็หมดความเป็นคน แต่เบรคชท์มิได้สร้างสิ่งเหล่านี้ขึ้นมาเพื่อเรียกน้ำตา เขาสร้างกลวิธีการละครแผนใหม่ของเขาขึ้นมาก็เพื่อที่จะส่งสาส์นอันรุนแรงเหล่านี้มากระตุ้นให้เราใช้เหตุผล เขาหวังว่าเมื่อเราใช้เหตุผลไตร่ตรองใคร่ครวญดูให้ดีแล้ว เราจะหาทางออกที่เป็นไปในรูปของการเปลี่ยนแปลงที่ทำให้สังคมมนุษย์ดีขึ้น ความฉงนสนเท่ห์ที่เรามีต่อปมปริศนาของชีวิตน่าที่จะนำไปสู่การแก้ปมเหล่านี้ด้วยวิธีการอันเป็นเหตุเป็นผล นั่นคือ ความหวังของเบรคชท์ เขาอาจจะหวังสูงเกินไปก็ได้ และวรรณกรรมแห่งการผูกมัดแบบของเขาก็ดูจะเป็นสิ่งที่ตั้งอยู่บนรากฐานของความหวัง ความหวังในสติปัญญาของมนุษย์ที่จะแก้ปัญหาอันหนักหน่วงของโลกนี้ได้

ละครเบรคชท์จึงเป็นวรรณกรรมที่เต็มไปด้วยลักษณะของความเอาจริงเอาจัง อย่างที่กวีและนักวิจารณ์ชาวอังกฤษในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 Matthew Arnold เรียกว่ามี "high seriousness" แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าละครของเขาดูแล้วอ่านแล้วไม่สนุก ในทางตรงกันข้ามเราสนุกไปด้วย และก็คิดไปด้วย นั่นคือ สิ่งที่ชี้ให้เห็นถึงความสามารถของเบรคชท์ในฐานะศิลปิน แต่ถ้าเราต้องการจะได้รับประสบการณ์แบบที่คุ้น ๆ กันอยู่ ในเรื่องของปัญหาครอบครัว หรือชายรักหญิง หญิงรักชาย เราก็อาจจะผิดหวัง ปัญหาครอบครัว เช่น ในเรื่อง**ปันของนางการ์ราร์** เป็นปัญหาที่แม่กับลูกขัดกันในประเด็นที่หนักหน่วงยิ่ง นั่นก็คือจะปล่อยให้ทรราชครองเมืองโดยไม่ทำอะไรเลยกระนั้นหรือ ข้อขัดแย้งระหว่างแม่เลี้ยงกับแม่จริง ใน**วงกลมคอเกเซียน** นั้นเป็นคนละโลกกับปัญหาที่เราหาอ่านกันได้ทุกวี่ทุกวันในนิยายเริงรมย์ที่มีผู้ตั้งสมญาให้ว่า "น้ำเน่า" (ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องใช้กับวรรณกรรมไทยเท่านั้น) และอาจจะเรียกได้ว่าเป็นข้อขัดแย้งในระดับอภิปรัชญา จริงอยู่ เบรคชท์ได้แสดงความบ้องตื้นออกมาบ้างเหมือนกัน โดยเฉพาะในเรื่องของการมองปัญหาการเมืองตามลัทธิที่เชื่อว่า ปัญหาทั้งหลายที่เกิดขึ้นในโลกนี้มาจากข้อขัดในเรื่องความมีกับความจนเท่านั้น แต่โดยทั่วไปแล้วเขาวางตัวอยู่เหนือระดับลัทธิการเมืองอันตายตัว เราจะมองละครของเบรคชท์ว่าเป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองไม่ได้ ยกตัวอย่างเช่น ใน**เรื่องแม่** สิทธิในการเข้าร่วมขบวนการทางการเมืองมิใช่เป็นเรื่องของ

ความวู่วามในทางอารมณ์ หรือแม้แต่เรื่องของใจสวามิภักติ์ แต่เป็นเรื่องของการพัฒนาตนเองไปจนถึงระดับที่จะเป็นผู้ร่วม "ก่อการ" ได้ นาง **Wlassowa** ลงทุนเรียนหนังสือจนอ่านออกเขียนได้ เพื่อที่จะได้ทำหน้าที่ของเธอได้อย่างเต็มที่ เป็นอันว่าประตูที่เปิดไปสู่กิจกรรมทางการเมืองจะต้องมีค่าผ่านประตูที่วัดได้ด้วยวุฒิภาวะในทางปัญญา ความห่ามหรือความบ้าบิ่นในทางการเมืองกับการใช้สติปัญญาใคร่ครวญไตร่ตรองปัญหาในทางการเมืองก่อนที่จะไปถึงขั้นดำเนินการนั้น เป็นคนละเรื่อง คนละระดับ เราคงจะต้องมองเบรคชท์ในฐานะนักคิดทางการเมืองด้วยสติปัญญาและวิจารณญาณเช่นกัน

ในท้ายที่สุดแล้ว ละครของเบรคชท์ก็คือการแสวงหามนุษยธรรมใน "โลกมืด" อันเป็นโลกที่นักปราชญ์ชาวเยอรมัน **Nietzsche** ได้กล่าวไว้ว่า "พระเจ้าได้ตายเสียแล้ว" เราจึงไม่จำเป็นที่จะต้องประหลาดใจว่า วีรกรรมที่แท้จริงมักจะเป็นวีรกรรมน้อย ๆ ของคนที่ไม่เหมือนใคร ของคนที่เป็น "ข้อยกเว้น" เช่น สาวใบ้ **Kattrin** ใน **แม่กูราชกับลูกของเธอ** หรือ เด็กหญิงอายุ 11 ปี ที่อ่านหนังสือมากไปจนเคล็ดกับวีรกรรมของโจนออฟอาร์ค ใน **ฝันของซิมอน มาชาร์ด** ผู้ใดที่ต้องการจะอยู่รอดก็จะต้องกะล่อนเอาตัวรอดไป เช่น แม่กูราช หรือ กาลิเลโอ ผู้ไม่ยิ่งใหญ่ ที่ **Grusche** แห่งเรื่อง **วงกลมคอเกเซี่ยน** รอดชีวิตมาได้ก็เพราะโลกได้เปลี่ยนแปลงไปชั่วขณะหนึ่ง คือ เป็นช่วงที่คนข้างถนนขึ้นมานั่งบัลลังก์ สภาวะอุดมคติที่แท้จริงเกิดขึ้นไม่ได้ในวรรณกรรมของเบรคชท์ ยุคที่ **Azdak** นั่งบัลลังก์พิพากษาคดี จึงเป็น "ยุคทองช่วงสั้นที่เกือบจะมีความยุติธรรม" และช่วงระยะเวลาอันสั้นที่ **Puntila** ตัวเอกของเรื่อง **เจ้านายปุนติลาและมัตติบ่าวของเขา** เมามาย จึงเป็นช่วงที่เขา "เกือบจะเป็นมนุษย์" แทนที่เบรคชท์จะสร้างโลกแห่งวรรณศิลป์ให้เป็นโลกแห่งอุดมคติ เขากลับจงใจสร้างโลกแห่งศิลปะให้เป็นโลกที่ไม่สมบูรณ์ เป็นสภาวะที่อย่างดีที่สุดก็**เกือบจะ**ถึงอุดมคติ แต่ก็ไม่ถึงสักที และไม่มีวันที่จะถึงได้ สาส์นสำหรับผู้ดู ผู้ชม ผู้อ่านก็คือ ท่านจงไปสร้างโลกแห่งความเป็นจริงขึ้นมาให้เป็นสภาวะอุดมคติเถิด ข้าพเจ้าไปไม่ถึงขั้นนั้นหรอก เพราะ "ข้า ๆ อยู่ในยุคมืด" **(Ich lebe in finsteren Zeiten)** เบรคชท์เป็นนักมนุษยนิยมที่อ่อนน้อมถ่อมตน เขาชอบที่จะฝากความหวังไว้กับผู้อื่นมากกว่าที่จะฝากความหวังไว้กับตนเอง มีกวีนิพนธ์ของเบรคชท์อยู่บทหนึ่ง ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดี ชื่อว่า "ฉันไม่ต้องการอนุสรณ์หินบนหลุมฝังศพ" **(Ich benötige keinen Grabstein)**

"ฉันไม่ต้องการอนุสรณ์หินบนหลุมฝังศพ แต่
ถ้าท่านต้องการจะให้มี
ฉันก็ขอแสดงความปรารถนาไว้ว่าขอให้จารึกข้อความต่อไปนี้
'เขาได้เสนออะไรไว้หลายอย่าง เรา
ได้รับข้อเสนอเหล่านั้นไว้'
ด้วยคำจารึกเช่นนี้
เราทุกคนย่อมจะถือว่าได้รับเกียรติ"[9]

เชิงอรรถ
บทสรุป

(1) Kenneth Tynan : **Tynan—Right and Left,** London 1967, p. 307

(2) Ronald Gray, op. cit., Chapter XI

(3) Gesammelte Werke, XVI, p. 632

(4) Ibid., p. 634

(5) ดู เจตนา นาควัชระ **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** หน้า 11—16

(6) ได้มีการรวบรวมบทวิจารณ์ของ Ihering ที่เกี่ยวกับวรรณกรรมของเบรคชท์ไว้ใน : Herbert Ihering : **Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert—Gesammelte Kritiken zum Theater Brechts,** hrsg. von Klaus Volker, München : Kindler, 1980

(7) Eric Bently : **The Brecht Commentaries,** New York : Grove Press, 1981

(8) Roland Barthes : **Essais critiques,** Paris : Editions du Seuil, 1964, p. 260

(9) Gesammelte Werke, X, p, 1029

บรรณานุกรมสังเขป

เนื่องจาก วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ : การศึกษาเชิงวิจารณ์ แต่งขึ้นเป็นตำรา สำหรับนักศึกษา บรรณานุกรมที่ให้ไว้ ณ ที่นี้จึงเป็นเพียง **บรรณานุกรมสังเขป** ซึ่งจะช่วยในการศึกษาในระดับทั่วไป สำหรับนักวิชาการที่จะศึกษาค้นคว้าเรื่องของเบรคชท์ให้ลึกซึ้งลงไป ควรใช้บรรณานุกรมที่พิสดารกว่านี้มาก ซึ่งระบุไว้ในหนังสือของ Reinhold Grimm (หมายเลข 2.6 ในรายการข้างท้ายนี้) นอกจากนี้ ก็ควรติดตามผลการค้นคว้าใหม่ๆ จาก **Brecht-Jahrbuch** (Frankfurt: Suhrkamp) ซึ่งออกเป็นประจำทุกปีตั้งแต่ ค.ศ. 1974 เป็นต้นมา สำหรับเอกสารที่ผู้เขียนอ้างถึงและมิได้ระบุไว้ใน **บรรณานุกรมสังเขป** ผู้อ่านจะหารายละเอียดได้จาก **เชิงอรรถ** ของแต่ละบท เพื่อเป็นการช่วยในการศึกษาเพิ่มเติมของนักศึกษา ผู้เขียนได้ให้คำวิจารณ์สั้นๆ กำกับไว้ใน **บรรณานุกรมสังเขป** ด้วย

1. งานเขียนของเบรคชท์

1.1. **Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band,**
Frankfurt : Suhrkamp, 1978
เป็นหนังสือรวมวรรณกรรมละครของเบรคชท์ไว้ในเล่มเดียว หาซื้อได้ง่าย ราคาค่อนข้างถูกสำหรับหนังสือเยอรมัน และใช้สะดวก ในการวิเคราะห์ละครของเบรคชท์ ผู้เขียนยึดรวมวรรณกรรมละครเล่มนี้เป็นหลัก ในเชิงอรรถได้ใช้ชื่อย่อว่า **Stücke** และในการให้เลขหน้า ได้ใช้ระบบดังตัวอย่างต่อไปนี้

Stücke, p. 102/1 หมายความว่า หน้า 102 คอลัมน์ที่ 1

p. 325/2 – 328/1 หมายความว่า หน้า 325 คอลัมน์ที่ 2
ไปจนถึง หน้า 328 คอลัมน์ที่ 1

1.2. **Schriften zum Theater,** 7 Bde., Frankfurt: Suhrkamp, 1963 – 1964
รวมบทวิจารณ์ และงานเขียนทางทฤษฎีการละครของเบรคชท์

1.3. **Gesammelte Werke,** 20 Bde., Frankfurt: Suhrkamp, 1967
รวมผลงานด้านต่างๆ ของเบรคชท์ นับได้ว่าสมบูรณ์ที่สุดเท่าที่มีอยู่ในเรื่องของตัวบทวรรณกรรม แต่อาจจะเรียกได้ว่ายังมิได้มีการ "ชำระ" ตัววรรณกรรมเหล่านี้ในแบบของ "Critical Edition" เช่น งานของนักประพันธ์เอกอื่นๆ ของเยอรมัน อย่างเช่น Goethe หรือ Hölderlin

1.4. **Arbeitsjournal,** 2 Bde., hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt : Suhrkamp, 1974
เป็นบันทึกการทำงานของเบรคชท์ ตั้งแต่ ค.ศ. 1938 ถึง ค.ศ. 1955 เป็นงานที่น่าสนใจ

เป็นอย่างยิ่ง ช่วยให้ได้รู้เบื้องหลังและที่มาของวรรณกรรมต่าง ๆ ของเขาและช่วยให้เรารู้จักเบรคชท์ในฐานะบุคคลดีขึ้น Werner Hecht ผู้ชำระได้ให้คำอธิบายอันเป็นประโยชน์ไว้ด้วย

2. งานวิจารณ์และงานวิชาการที่เกี่ยวกับเบรคชท์

2.1. Dickson, Keith A. : **Towards Utopia—A Study of Brecht,** London : Oxford University Press, 1978

เป็นงานวิเคราะห์ความคิดทางปรัชญา สังคม และการเมืองของเบรคชท์ รวมถึงบทบาทของผู้ดูผู้ชมและผู้อ่านในระบบวรรณศิลป์ตามแบบฉบับของเบรคชท์ ผู้แต่งพยายามจะพิสูจน์ว่า เบรคชท์เป็นผู้ที่มองโลกในแง่ดี โดยฝากความหวังไว้กับผู้อ่านและผู้ชมละครของเขาที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น

2.2. Dort, Bernard : **Lecture de Brecht,** Paris : Editions du Seuil, 1972 (Collection "Points")

หนังสือเล่มนี้ตีพิมพ์ครั้งแรก เมื่อปี 1960 นับได้ว่าเป็นงานชิ้นบุกเบิกของวงวิชาการฝรั่งเศสที่พยายามจะให้ภาพรวมของวรรณกรรมของเบรคชท์ แม้ว่าผู้แต่งจะถ่อมตัวว่าเขามีเอกสารที่ไม่สมบูรณ์ แต่ก็สามารถตีความวรรณกรรมละครของเบรคชท์ได้อย่างลึกซึ้งจนเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการของเยอรมันเอง ผู้แต่งสามารถวางตัวเป็นกลาง และพร้อมที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดเด่นและจุดบกพร่องในวรรณกรรมของเบรคชท์ การที่ตั้งชื่อหนังสือว่า "อ่านเบรคชท์" ก็คงจะเป็นเพราะจำเป็นที่จะต้องศึกษางานของเบรคชท์ในรูปของวรรณกรรม มากกว่าที่จะมีโอกาสได้ชมการแสดงละครของเขาอย่างสม่ำเสมอ หนังสือเล่มนี้จัดได้ว่าเป็นหนังสือเกี่ยวกับเบรคชท์ที่ดีที่สุดเล่มหนึ่งที่ผู้เขียนได้เคยอ่านมา ผู้ที่มีความรู้ภาษาฝรั่งเศสจะได้ประโยชน์มากจากงานชิ้นนี้

2.3. Esslin, Martin: **Brecht: The Man and His Work,** New York: Doubleday, 1961 (Anchor Books)

เป็นหนังสือรุ่นบุกเบิกในเรื่องเบรคชท์ที่เขียนเป็นภาษาอังกฤษ เช่นเดียวกับหนังสือของ Bernard Dort งานชิ้นนี้เขียนขึ้นโดยขาดหลักฐานปฐมภูมิในบางเรื่อง แต่ผู้แต่งสามารถที่จะให้ภาพรวมของชีวิตและงานของเบรคชท์ได้อย่างน่าสนใจ ผู้แต่งเป็นผู้เชี่ยวชาญการละคร เคยเป็นหัวหน้าฝ่ายการละครของวิทยุและโทรทัศน์แห่งชาติของอังกฤษ (B.B.C.) อยู่นานปี และเป็นผู้ที่ทำหน้าที่เผยแพร่งานของเบรคชท์ในประเทศที่พูดภาษาอังกฤษไว้มาก จึงแสดงความเข้าใจในงานละครของเบรคชท์ไว้อย่างดี เป็นที่น่าสังเกตว่า Esslin คิดว่าเบรคชท์ไม่ประสบความสำเร็จในการเขียนทฤษฎีการละครเท่าใดนัก

2.4. Ewen, Frederic : **Bertolt Brecht—Sein Leben, sein Werk, seine Zeit,** Frankfurt : Suhrkamp, 1970 (Suhrkamp Taschenbuch 141)

(ต้นฉบับเป็นภาษาอังกฤษ)

เป็นหนังสือที่มีประโยชน์มาก เพราะผู้แต่งพยายามที่จะวิเคราะห์วรรณกรรมของเบรคชท์ในส่วนที่สัมพันธ์กับชีวิต และบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ผู้แต่งพยายามที่จะให้ข้อเท็จจริง มากกว่าที่จะให้ความเห็นส่วนตัวหรือตีความวรรณกรรมในเชิงวิจารณ์ การวิเคราะห์งานแต่ละเรื่องทำได้อย่างเป็นกลางและพิสดารพอสมควร ผู้แต่งไม่เน้นเรื่องของทฤษฎีการละครของเบรคชท์เท่าใดนัก

2.5. Gray, Ronald : **Brecht the Dramatist,** Cambridge: Cambridge University Press, 1976

เป็นหนังสือแนะนำเบรคชท์ ที่ปรับปรุงมาจากฉบับเดิม ซึ่งตีพิมพ์เป็นครั้งแรก เมื่อปี 1961 และเป็นตำราเบื้องต้นที่ใช้กันอยู่ในมหาวิทยาลัยในอังกฤษ ผู้แต่งชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความคิดทางการเมือง ทฤษฎีการละคร และตัววรรณกรรมได้เป็นอย่างดี บทที่ 4 ที่เกี่ยวกับทฤษฎีการละครนับว่าสำคัญมาก เพราะผู้แต่งชี้ให้เห็นว่าเบรคชท์ต่อต้านกวีศาสตร์ของอริสโตเติลด้วยความเข้าใจผิด นอกจากนี้ ผู้แต่งยังชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลอันมหาศาลของเบรคชท์ที่มีต่อการสร้างสรรค์งานละครยุคใหม่ในอังกฤษและอเมริกา

2.6. Grimm, Reinhold : **Bertolt Brecht,** Stuttgart : Metzler,[3] 1971 (Realienbücher für Germanisten)

เป็นตำราสำหรับผู้ศึกษาวรรณคดีเยอรมัน ให้บรรณานุกรมไว้อย่างพิสดารมาก สำหรับส่วนที่เป็นเนื้อหานั้นสั้นมาก แต่ผู้แต่งสามารถให้ความกระจ่างในเรื่องของชีวประวัติผลงาน และวิวัฒนาการในด้านการสร้างสรรค์ของเบรคชท์ได้อย่างดี นอกจากนี้ยังมีบทที่เกี่ยวกับแนวทางการศึกษาค้นคว้าเรื่องเบรคชท์ในยุคปัจจุบัน เป็นงานวิชาการที่น่าชมเชยทั้งในด้านความรู้อันกว้างขวางของผู้แต่ง และความสามารถในการเสนอข้อมูลได้อย่างกะทัดรัดและแจ่มแจ้ง

2.7. Kesting, Marianne : **Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,** Hamburg : Rowohlt, [21] 1976 (Rowohlts Monographien)

เป็นหนังสือแนะนำเบรคชท์สำหรับทั้งนักศึกษา และผู้อ่านทั่วไป เน้นการให้ข้อเท็จจริงทางชีวประวัติ พร้อมด้วยภาพประกอบ ผู้แต่งเป็นนักวิชาการรุ่นบุกเบิกของเยอรมันตะวันตกที่เข้าไปค้นคว้าข้อมูลในเยอรมันตะวันออก จนถูกทางการเพ่งเล็งในบางครั้ง Kesting มีความสามารถในการเขียนงานวิชาการสำหรับผู้อ่านทั่วไป หนังสือเล่มนี้จึงอ่านง่าย อ่านสนุก เหมาะสำหรับผู้ที่ต้องการจะรู้จักชีวิตและงานของเบรคชท์โดยไม่มี

พื้นความรู้มาก่อน นับตั้งแต่การตีพิมพ์ครั้งแรกใน ค.ศ. 1959 จนถึงการตีพิมพ์ครั้งที่ 21 ในปี 1976 ได้มีการตีพิมพ์หนังสือนี้เป็นจำนวนถึง 268,000 เล่มแล้ว และก็เป็นที่รู้จักแพร่หลายในต่างประเทศด้วย

2.8. Lyon, James K.: **Bertolt Brecht in America,** Princeton N.J.: Princeton University Press, 1980

งานชิ้นนี้เป็นงานวิจัยที่วงวิชาการให้ความสนใจมาก เพราะผู้แต่งใช้ข้อมูลปฐมภูมิมากมาย และก็สามารถให้ความกระจ่างในปัญหาบางประเภทที่เกี่ยวกับชีวิตและงานของเบรคชท์ในช่วงที่เขาลี้ภัยอยู่ในสหรัฐอเมริกา ซึ่งภาพที่ได้จากงานชิ้นนี้อาจจะเรียกได้ว่า "เบรคชท์ในอเมริกา" ก็คือ "ปลาผิดน้ำ" แต่ถึงกระนั้นเบรคชท์ก็ยังมีผลงานที่เขาเริ่มเอาไว้ และได้นำออกเผยแพร่ หรือออกแสดงจนประสบผลสำเร็จในภายหลัง Lyon มีความสามารถในการเขียนเป็นเลิศ จึงทำให้งานวิจัยนี้น่าอ่านเป็นอย่างยิ่ง

2.9. Knopf, Jan : **Brecht—Handbuch : Theater - Einë Asthetik der Widersprüche,** Stuttgart : Metzler, 1980

เป็นหนังสือคู่มือเกี่ยวกับละครและทฤษฎีการละครของเบรคชท์ที่สมบูรณ์ที่สุด และเป็นระบบที่สุด ผู้แต่งอาศัยข้อมูลล่าสุดเป็นรากฐาน และนำผลงานค้นคว้าของนักวิชาการทั้งของฝ่ายประเทศตะวันตก และฝ่ายประเทศยุโรปตะวันออกมาประกอบการพิจารณา นับเป็นอุปกรณ์การศึกษาเรื่องเบรคชท์ที่เป็นประโยชน์มาก นอกจากให้ข้อเท็จจริงที่เกี่ยวกับที่มา ประวัติการแต่ง การตีพิมพ์ การแสดงของละครเรื่องต่าง ๆ แล้ว Knopf ยังให้ทัศนะในรูปของการตีความเชิงวิจารณ์ไว้ด้วย นับเป็นอุปกรณ์การศึกษาเรื่องของเบรคชท์ที่เป็นประโยชน์มาก ถ้าจะมีข้อบกพร่องก็เห็นจะมาจากอคติของผู้แต่งที่มักจะคิดว่า เบรคชท์ทำอะไรถูกต้องและเหมาะสมแทบทุกกรณีไป

2.10. Morley, Michael : **Brecht : A Study,** London : Heinemann, 1977

เป็นตำราเบื้องต้นในชุด "Students' Guide to European Literature" มุ่งแนะนำผลงานของเบรคชท์ต่อผู้อ่านซึ่งอาจจะไม่มีพื้นความรู้มาก่อน มีการวิเคราะห์บทละคร กวีนิพนธ์ และทฤษฎีการละครของเบรคชท์ เป็นตำราที่อ่านง่าย แต่เนื่องจากถูกจำกัดเนื้อที่ การวิเคราะห์วรรณกรรมจึงไม่อาจกระทำไปในลักษณะที่ลึกซึ้งได้ บทที่เกี่ยวกับทฤษฎีรวบรัดเกินไปเสียจนอาจจะไม่เป็นประโยชน์นัก

2.11. Schumacher, Ernst : **Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–33,** Berlin : Das europäische Buch, 1977

เป็นงานวิชาการเรื่องเบรคชท์รุ่นเก่า ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี 1955 เป็นการวิเคราะห์วรรณกรรมละครรุ่นแรกของเบรคชท์ในช่วงก่อนลี้ภัย นักวิชาการส่วนใหญ่มีความเห็นว่างานของ Schumacher เล่มนี้ค่อนข้างจะล้าสมัยเสียแล้ว แต่ที่อ้างไว้ในที่นี้ก็เพื่อประโยชน์

ของนักศึกษาที่มีพื้นความรู้เกี่ยวกับเรื่องเบรคชท์มาแล้ว ที่จะได้เทียบเคียงความเห็นของตนกับความเห็นของนักวิชาการสกุลมาร์กซิสต์ ซึ่งวิเคราะห์วรรณกรรมด้วยวิธีการที่ตายตัวตามแบบของ "ลัทธิ" เป็นงานที่ต้องอ่านด้วยวิจารณญาณ และเหมาะสำหรับนักศึกษาระดับสูง

2.12. Völker, Klaus : **Bertolt Brecht : Eine Biographie,** München : Hanser, 1976 (มีฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ London : The Seabury Press, 1979)
เป็นชีวประวัติที่เขียนขึ้นบนรากฐานของข้อมูลปฐมภูมิมากหลาย ทั้งจาก "หอจดหมายเหตุเรื่องเบรคชท์" (Brecht-Archiv) ในเบอร์ลินตะวันออก และจากแหล่งอื่น ให้ความกระจ่างในเรื่องส่วนตัวของเบรคชท์ได้อย่างน่าสนใจ แต่ก็ยังมีประเด็นปัญหาที่สำคัญ ๆ ที่ Völker ยังไม่พร้อมที่จะให้คำตอบที่ชัดแจ้งนัก เช่น ในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างความคิดทางการเมืองกับพฤติกรรมทางการเมืองของเบรคชท์ ซึ่งยังเป็นปัญหาที่จะต้องศึกษาค้นคว้ากันต่อไป เพื่อแสวงหาคำตอบที่ชัดเจนกว่าที่เป็นมา

2.13. เจตนา นาควัชระ **คู่มือ 'Leben des Galilei' ของ Bertolt Brecht** โครงการตำราและคำสอน มหาวิทยาลัยศิลปากร 2520
เป็นคู่มือเบื้องต้นสำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี ใช้วิธีอธิบายและตีความวรรณกรรมเฉพาะเรื่องอย่างบทต่อบท

2.14. เจตนา นาควัชระ **"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์" ละครเบรคชท์ในสังคมไทย** ใน **วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร** ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 พ.ศ. 2524
เป็นบทความทางวิชาการ แบ่งออกเป็น 2 ตอน ตอนแรกเป็นการวิเคราะห์ตัวบทตามทฤษฎีของ "ละครบทเรียน" ตอนที่ 2 เป็นการวิจัยเชิงวรรณคดีเปรียบเทียบจากข้อมูลปฐมภูมิเกี่ยวกับ "การรับ" ละครเรื่องนี้ในบริบทของสังคมไทย ในช่วงปี 2519

รายชื่อหนังสือของมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สาขาวิชาภาษาและวรรณคดี ที่ได้จัดพิมพ์แล้ว

1) วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย
2517 บริษัทสำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด
ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (ผู้แต่ง) ราคาปก 65 บาท

2) ครูเทพ (ชุดชีวิตและงาน)
2518 มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
ชลธิรา กลัดอยู่ (บรรณาธิการ) ราคาปก 15 บาท

3) น.ม.ส. (ชุดชีวิตและงาน)
2518 มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ (บรรณาธิการ) ราคาปก 15 บาท

4) ประวัติการประพันธ์นวนิยายไทย
2519 มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
สุพรรณี วราพร (ผู้แต่ง) ราคาปก 18 บาท

5) ความเป็นมาของคำสยาม ไทย ลาว และขอม และลักษณะทางสังคมของชื่อชนชาติ
ครั้งที่ 1, 2519 มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
ครั้งที่ 2, 2524 สำนักพิมพ์ดวงกมล จำกัด
จิตร ภูมิศักดิ์ (ผู้แต่ง) ราคาปก ปกอ่อน 75 บาท, ปกแข็ง 150 บาท

ISBN 974-07-5226-8

พิมพ์ที่บริษัทโรงพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด 891 ถนนพระราม 1 กรุงเทพมหานคร
นางบุญพริ้ง ต. สุวรรณ ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา พ.ศ. 2526