

Το πρόβλημα της μίμησης: Η σχέση Μπρεχτ - Μπένγιαμιν

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΓΚΡΙΩΤΗΣ

«Denn dann dreht das Rad sich nicht mehr weiter

Und das heitre Spiel, es unterbleibt»

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

«Ο ΜΠΡΕΧΤ είναι ένα δύσκολο φαινόμενο»¹, έγραφε κάποτε ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, προσπαθώντας να εισαγάγει στο πλαίσιο των παραγόντων που τον έκαναν να είναι από την πρώτη σχεδόν στιγμή ένας από τους θερμότερους υποστηρικτές του μπρεχτικού έργου. Για όποιον –κάτω βεβαίως και από το βάρος της κατηγορηματικότητας του Μπρεχτ του ίδιου στο θέμα αυτό– η σημασία του έργου του τελευταίου εξαντλείται στην ευθύτητα της συμμετοχής του σε ένα δεδομένο πολιτικό αγώνα, κάτι που μεταφράζεται στην κραυγαλέα συχνά αμεσότητα του λόγου που μετέρχεται η τέχνη του, η παραπάνω παρατήρηση του Μπένγιαμιν δεν μπορεί να εκληφθεί παρά ως άσκοπη, και άστοχη, απόπειρα οικειοποίησης της μπρεχτικής δημιουργίας προς μια ολότελα ξένη κατεύθυνση, αν όχι και σαν ολοκληρωτική διαστρέβλωσή της. Θα αρκούσε, σύμφωνα με την άποψη αυτή, να επικαλεστεί κανείς τις αλησιμότητες εκείνες μαρξικές ειρωνείες εναντίον της θεωρησιακής στάσης των γερμανών ιδεαλιστών φιλοσόφων, σε συνδυασμό με τον αντίστοιχο ενθουσιασμό του Μπρεχτ για την απλότητα και την κυριολεξία στην έκφραση, για να αποτινάξει οποιαδήποτε υποψία γύρω από τυχόν ιδιαίτερες φιλοσοφικές περιπλοκές, πόσο μάλλον γύρω από πιθανή συγγένεια με προσωπικότητες της σκέψης, ο κύκλος των οποίων αποτελούσε, ως γνωστόν, για τον Μπρεχτ πηγή έμπνευσης για τις ιστορίες των Τσι². Είτε από την οπτική γωνία εκείνων που υπεραιμύονται της μπρεχτικής καλλιτεχνικής στράτευσης, είτε και από την εντελώς αντίθετη αυτών που απερίφραστα εξορκίζουν την υποταγή της τέχνης σε «πεζούς» σκοπούς έξω από αυτήν, την τελευταία λέξη στο «πρόβλημα Μπρεχτ» τείνει να έχει αποκλειστικά και μόνο ο μαρξισμός του. Αν οφείλει κανείς να σταθεί με επιφύλαξη έναντι μιας άποψης όπως αυτή, δεν είναι ασφαλώς γιατί τάχα θα ήταν δυνατόν να απομονωθεί το αμιγώς καλλιτεχνικό στοιχείο από τη μαρξιστική ιδεολογική του επένδυση, ούτε πολύ παραπάνω με την έννοια μιας αμφισβήτησης του βαθιά μαρξιστικού χαρακτήρα του μπρεχτικού έργου, αλλά μόνο και μόνο επειδή εδώ, όπως παρόμοια συμβαίνει συχνότατα κάθε φορά που μια επικεφαλίδα σφετερίζεται την αντικειμενικότητα του

πράγματος, ο όρος «μαρξισμός» συγκαλύπτει όψεις δίχως τις οποίες αποκτά κανείς περιοριστική και ίσως ψευδή αντίληψη αυτού που περιέχεται στον χαρακτηρισμό που χρησιμοποιεί. Είτε λοιπόν –στις περιπτώσεις όπου επιμέρους στοιχεία εκφεύγουν της περιοριστικότητας του προαποφασισμένου τρόπου σύλληψης– αναγκάζεται κανείς να απωθήσει ένα μέρος των ασύμβατων όψεων στον χώρο του επουσιώδους, είτε –παίρνοντας στα σοβαρά τις εντάσεις και τις διαφορές– να παραιτηθεί από την προσδοκία της οποιασδήποτε συνέπειας. Και δεν είναι καθόλου λίγες οι περιπτώσεις όπου ο ίδιος ο τρόπος της τέχνης του Μπρεχτ εξωθεί στην υιοθέτηση αυτής της τελευταίας επιλογής, ιδίως όταν τα κλασικά ερμηνευτικά σχήματα, όπως αυτό της μετάβασης από το νυχίλιστικό αναρχισμό στο μαρξισμό, δεν επαρκούν για την εξήγηση. Κι αυτό ακριβώς συμβαίνει και στο μικρό απόσπασμα από ένα πολύ γνωστό τραγούδι του Μπρεχτ που προτάσσεται ως motto σε αυτό το κείμενο. Πρόκειται για τη διασκευή, στην οποία προχώρησε ο ίδιος ο ποιητής, μέρους της τελευταίας στροφής ενός τραγουδιού από το θεατρικό *Στρογγυλοκέφαλοι και σουβλοκέφαλοι*³, όπου, ως αντίστιξη στην αρχική εκδοχή της εικόνας του τροχού που γυρίζει ο ποταμός της ιστορίας στη διαρκή ανατροπή και παλινρόθωση των κυριάρχων, περιγράφεται η διακοπή αυτής της συνεχούς ροής ως στιγμή ουτοπίας. Αρκεί να αφαιρέσει κανείς το σημααινόμενο των εικόνων –νόμιμο στην περίπτωση που η μεταφορά και η σχέση του ρητού με το υπόρρητο δεν είναι απλώς αυθαίρετη–, και να βρεθεί αυτομάτως ενώπιον του πολύ σοβαρού ερωτήματος αν η ουτοπική αυτή σύλληψη του καλλιτέχνη παραμένει σύμφωνη όχι μόνο με την τρέχουσα συμβολική αλλά και με το προφανές περιεχόμενο της μαρξιστικής σκέψης: δεν είναι μάλλον, εντελώς αντίστροφα με ό,τι βλέπει κανείς εδώ στον Μπρεχτ αλλά και σε συμφωνία με ό,τι μοιάζει να διατυπώνει αλλού ο ίδιος συγγραφέας⁴, η επιδίωξη της κινητοποίησης του επικίνδυνα παγιωμένου ενός από τους πρώτους στόχους της σοσιαλιστικής πολιτικής και η γόνιμη πηγή του κομμουνιστικού πάθους; Δεν αποτελεί το σχήμα της ροής τη μόνιμη αναφορά της μαρξιστικής αντίληψης της

ιστορίας ή και το έναυσμα κάθε διαλεκτικής. Ή μήπως πρέπει να υποθέσει κανείς ότι στο συγκεκριμένο απόσπασμα η διαλεκτική προδίδεται ή έστω στιγμιαία λησμονείται από το λεγόμενο «διαλεκτικό θέατρο»;

Η θέση που πρόκειται να υποστηριχθεί εδώ είναι ότι σε καμιά περίπτωση το έργο του Μπρεχτ δεν είναι αμέτοχο μιας τέτοιας προβληματικής, η οποία και είναι αδύνατο να συρρικνωθεί στο πρόβλημα της αυθεντικότητας του μαρξισμού ή των υποτιθέμενων περιορισμών που επιβάλλει στην καλλιτεχνική ελευθερία. Αντίθετα, και αυτό θα επιχειρηθεί να καταδειχτεί ειδικότερα για την περίπτωση του επικού θεάτρου, ο Μπρεχτ τοποθετείται, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, σε ένα φιλοσοφικό σταυροδρόμι όπου εκείνο που διακυβεύεται δεν είναι αυτή καθ' εαυτή η μαρξιστική ομολογία πίστωσης αλλά κυρίως ο τρόπος με τον οποίο εννοείται ο μαρξισμός. Αυτονόητα αυτό φέρνει τον Μπρεχτ σε επαφή με ποιήματα της σκέψης, που όλα τους ωστόσο κατατείνουν από μια άποψη σε κοινά ζητούμενα. Τέτοιου είδους συναντήσεις δεν είναι άσχετες ούτε με θεωρητικά ζητήματα της γλώσσας, ούτε της τέχνης· είναι μάλλον η ίδια η αισθητική ιδιαιτερότητα του επικού θεάτρου εκείνη όπου επικεντρώνεται η ουσία του φιλοσοφικο-πολιτικού ενδιαφέροντος αλλά και εκείνη που οδηγεί σε μονοπάτια που φτάνουν δύναμι ως την επονομαζόμενη επικαιρότητα των ημερών μας.

Η αμφιλεγόμενη και πολυσχολιασμένη σχέση ανάμεσα στον Μπέρτολτ Μπρεχτ και τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, στην αντικειμενική περισσότερο απ' ό,τι στην ψυχολογική της διάσταση, συνιστά εξαιρετικό πλαίσιο διόδου στο συγκεκριμένο αυτό πεδίο· όχι ασφαλώς με την έννοια ότι παρέχει την τελική απάντηση σε όλα τα θέματα που μπορούν να προκύψουν, αλλά διότι ο ίδιος ο θεωρητικά τεταμένος της χαρακτήρας μαρτυρά για την έκταση συγκεκριμένων περιοχών του φάσματος της μπρεχτικής δημιουργίας που θα ήταν σφάλμα να περάσουν απαρατήρητες, παρ' όλο που εν πολλοίς για την αγνόησή τους ο ίδιος ο Μπρεχτ μπορεί να χρεωθεί με ένα μεγάλο μέρος της ευθύνης. Και πρέπει εξαρχής να καταστεί σαφές ότι, μολονότι η τελευταία φάση της ζωής του Μπένγιαμιν χαρακτηρίζεται από μια αποφασιστική στροφή στον μαρξισμό, ο οποίος δεν παίζει μάλλον τον παρामीκρό ρόλο στο νεανικότερο έργο του, τόσο η πνευματική του καταγωγή όσο και η ιδιορρυθμία του ως μαρξιστή, με εμφανή τα στοιχεία μιας έντονης χυπτικότητας του λόγου και μιας υπαινικτικότητας που συχνά φτάνει τα όρια του εντελώς σκοτεινού⁵, κάνουν τη σύμπτωσή του με τη μπρεχτική παραγωγή «που ο ίδιος θεωρούσε ως ένα από τα πιο σημαντικά και ισχυρά σημεία της συνολικής [...του] τοποθέτησης»⁶ να φαντάζει αν μη τι άλλο παράδοξη, τη στιγμή που τη διανοητική φυσιογνωμία του έργου του Μπρεχτ διακρίνει, πέρα από τον δεδομένο κυνισμό, μια ακραιφνής προσήλωση στα διαφωτιστικά ιδεώδη της καθαρότητας, της επιστημονικής ψυχρότητας, της παιδαγωγικής με στόχο την αντιμετώ-

πιση πρακτικών ανθρώπινων αναγκών – συχνά στο κατώφλι ενός θετικισμού ο οποίος μετά τη θεωρία ζητά δικαιώματα και στην τέχνη⁷. Φαίνεται πως η θετική αποτίμηση της σχέσης μεταξύ Μπένγιαμιν και Μπρεχτ προϋποθέτει την κάλυψη μιας φιλοσοφικής απόστασης της τάξης εκείνης μεταξύ Hamann και Diderot, αν όχι και την απόσταση μεταξύ της φιλοσοφίας και της άρνησής της.

Υπάρχει μια πολύ σημαντική αντιστοιχία μεταξύ του τρόπου που τίθεται για τον Μπρεχτ το πρόβλημα της απόστασης της φιλοσοφίας από την πραγματικότητα από τη μια και το πρόβλημα της διαφοράς της τέχνης, και ειδικά του θεάτρου, από τον κόσμο από την άλλη. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για μια αλλοίωση, μια αντικατάσταση, εν-



νοιολογικής και υλικής αντιστοίχως τάξης, του άμεσου και πραγματικού όντος από μια πραγματικότητα δευτέρου βαθμού η οποία και διατείνεται την κατοχή μεγαλύτερου κύρους και βάθους από τον κόσμο όπως όντως έχει. Το υλιστικό στοιχείο που διέπει τη σκέψη και τη δημιουργία του Μπρεχτ αφορά στη θεμελιακή εναντίωσή του και στις δύο αυτές μορφές αναδιπλασιασμού του υπάρχοντος, στη στράτευση του στην προσπάθεια να ξαναβγει ανέπαφο στο φως εκείνο που ως είδωλο μόνο μπορούμε να γνωρίζουμε όταν επιμένουμε να το πλησιάζουμε μέσα από τον καθρέφτη της τέχνης ή της φιλοσοφίας. Τα τεκμήρια και για τις δύο όψεις του προβλήματος στα θεωρητικά και ποιητικά κείμενα του Μπρεχτ είναι τόσο εμφανή ώστε να περιτεύει στο πλαίσιο αυτό μια ειδικότερη αναφορά. Εκείνο ωστόσο που θα πρέπει απαραίτητως να αξιολογηθεί, αν στόχος είναι και η παρामीκρη εμβάθυνση στη φύση αυτών των ζητημάτων, είναι η ίδια αυτή η κοινή στρατηγική αντιμετώπισης –υπό τη μιά ρήτρα του υλισμού– δύο θεμάτων που κατά κανόνα εμφανίζονται σε ξεχωριστά και πολύ συχνά ασύμβατα ή και αντιθετικά πλαίσια. Η ενιαία ωστόσο στάση του Μπρεχτ υπαινίσσεται –αντίθετα με την τετριμμένη αντίληψη της άπειρης

διαφοράς μεταξύ έλλογης θεωρίας και καλλιτεχνικής πράξης– την ύπαρξη μίας ρίζας απ' όπου και στις δύο περιπτώσεις αναφύεται η προβληματική της παραποίησης της άμεσης, υλικής πραγματικότητας, όπως αυτή συμβαίνει στην εκάστοτε περίπτωση. Η ρίζα αυτή δεν είναι άλλη από το, παραδοσιακό μάλλον, ζήτημα της μίμησης, η οποία, ήδη στην πρωταρχική εκείνη πλατωνική πραγμάτευσή της, φέρεται ως συνώνυμη της απόκλισης από την αλήθεια, οριακά ως ταυτόσημη της έννοιας του ψεύδους⁸. Οποδδήποτε, η θεατρολογική επίθεση του Μπρεχτ στον Αριστοτέλη αποτελεί εμμέσως και παραπομπή στην παλαιότερη πλατωνική αντίληψη. Και τούτο γιατί στην τελευταία, με τρόπο εντυπωσιακά συγγενή με τη θεώρηση του Μπρεχτ, η προβλημα-

με το δικαίωμα προσφυγής στην αφαίρεση, και τέτοια είναι κάθε μίμηση σε σχέση με το ον, να χαθεί και η οποιαδήποτε διάσταση κριτικής και υπέρβασής της. Το μόνο που μπορεί κανείς τότε να κάνει είναι να παρακολουθεί την πορεία των πραγμάτων· τα πάντα απλώς είναι όπως είναι, ενώ το ίδιο το υποκείμενο που ήθελε να γνωρίσει και να πράξει μένει αδύναμο, καθότι η αλήθεια βρίσκεται αντικειμενικά έξω από αυτό. Η ίδια η ουτοπία δεν είναι παρά εικόνα¹¹. Βρισκόμαστε τότε ενώπιον ενός νέου προβλήματος: Η αλήθεια ως απουσία μίμησης ζητά την αποχή από τον θόρυβο των ονομάτων που κι αυτά, όπως το θέατρο και η τέχνη, είναι μόνο αναπαραστάσεις. Επιβάλλει τη σιωπή, την ίδια αυτή σιωπή που θα απαιτείτο για να ακουστεί, όπως φαίνε-

τική της μίμησης ως διαστροφής, emπίπτοντας στη γενικότερη πνευματική στάση της επιφύλαξης έναντι της εικονικότητας, συνενώνει τόσο αισθητικά όσο και οντολογικά ερωτήματα και αντίστοιχες τοποθετήσεις με τρόπο τέτοιο που στην ουσία η διαφορά ανάμεσα στην αποβολή του σοφιστή⁹ και την εξορία των ποιητών¹⁰ εξαφανίζεται. Αυτό που η σύγχρονη γλώσσα έχει διατηρήσει μέσα στη σημασιολογική ταυτότητα σοφιστείας και λεκτικού τεχνάσματος είναι η κοινότητα που υφίσταται ανάμεσα σε κάθε λογής απόπειρα άρθρωσης κάποιον επιπέδου διαφορετικού από τον κόσμο του πραγματικού, το οποίο ωστόσο θα πρέπει –ανεπιτυχώς όμως εντέλει, άρα και ψευδώς– να αναφέρεται σ' αυτόν. Δεν χρειάζεται να προσκομίσει κανείς την ένδειξη της αυταρχικής συγκρότησης του εικονοκλαστικού λόγου, επί παρδείγματι στην Πολιτεία του Πλάτωνα, προκειμένου να αναδείξει το πρόβλημα που ανακύπτει σχεδόν αυτόματα με την εκφορά του. Γιατί, αν ο υλισμός εκλειφθεί ως προέκταση της ίδιας αυτής λογικής, η τάση που ήδη στον Μαρξ επιδεικνύει να αντιπαράθετεί σε οποιαδήποτε αφαίρεση το καθαρό γεγονός, η μετακύλισή του σε έναν εμπειριστικό πρωτογονισμό, μαρτυρά για τον κίνδυνο που υπάρχει μαζί

και να θέλει ο Μπένγιαμιν, η γλώσσα των ιδίων των πραγμάτων και της φύσης. Για τον μαρξισμό όμως το παιχνίδι της πολιτικής θα είναι χαμένο και η ιστορία θα έχει υπογράψει την παράδοσή της στο μύθο μέσω μιας έμπρακτης εποχής από την πράξη της αλλαγής, αν δεν υπάρχει δυνατότητα να αντιπαράβει κανείς στην «ιερή», σχεδόν, αυτή σιωπή, μια λέξη, λέξη με την οποία τέχνη και φιλοσοφία επιζούν μια όχι πια εις βάρος του όντος.

Η λέξη αυτή στον Μπρεχτ είναι ο *μορφασμός* [Geste/Gestus]¹² ως το κατ' εξοχήν μέσο θεατρικής έκφρασης. Για τη σχέση με τον Μπένγιαμιν το στοιχείο αυτό διαθέτει εξέχουσα σημασία, ιδίως αν ληφθεί υπ' όψιν ότι ο τελευταίος, σαφέστερα μάλλον από τον ίδιο τον Μπρεχτ, το ανάγει σε υπ' αριθμόν ένα χαρακτηριστικό του επικού θεάτρου¹³. Ο χώρος εφαρμογής της τεχνικής που περιγράφεται κάτω από αυτόν τον όρο απλώνεται πολύ πιο πέρα από τα όρια της στενά εννοούμενης υποκριτικής: το λεγόμενο «μορφαστικό» στοιχείο ισχύει τόσο για την ποίηση¹⁴ όσο και για τη μουσική¹⁵ ή τη σκηνοθεσία¹⁶, ακόμη και για την πεζογραφία¹⁷, αγκαλιάζοντας έτσι ρητά το μεγαλύτερο τμήμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αν η συνεχώς επανερχόμενη χρήση του όρου *μορφασμός* στο ευρύτερο αυτό

πλαίσιο έχει να κάνει με το θεατρικό χαρακτήρα κάθε τέχνης γενικά ως μεταμόρφωσης, μοιάζει αρκετά παράξενο το γεγονός ότι στα πλαίσια της μπρεχτικής θεωρίας, και κατ' επέκταση και πρακτικής, είναι, σύμφωνα με όσα ειπώθηκαν πιο πριν, προορισμένοι να καταλάβει μια θέση η οποία θα πραγματώνει τη μέγιστη επιφύλαξη έναντι της μεταμόρφωσης αυτής και θα υπηρετεί την ανάγκη για φανέρωση εκείνου που κρύβει η καλλιτεχνική μάσκα. Κι ωστόσο είναι εμφανές ότι αυτή ακριβώς είναι η πρόθεση του Μπρεχτ όταν, για να εκφράσει κάτι από τον κριτικό χαρακτήρα του δικού του θεάτρου έναντι του παλιότερου που απορρίπτει, αναφέρει ότι «η μιμητική αρχή διαλύεται τρόπον τινά από τη μορφαστική αρχή»¹⁸. Και στην περίπτωση του μορφασμού έχουμε σίγουρα να κάνουμε με κάτι θε-

νικών σχέσεων [...]»²⁰ δεν παραπέμπει μόνο στη μαρξιστική οπτική του γωνία, ή μάλλον τη συνδέει με μια διάσταση που στο παρόν πλαίσιο έχει εξαιρετική σημασία. Από πολλές απόψεις η θέση του Μπρεχτ περί έκφρασης κοινωνικών καταστάσεων στο θέατρο θα μπορούσε να διαβαστεί ως υιοθέτηση ενός περιγραφικού ιδεώδους για την τέχνη. Με αυτό όμως κανείς ξεχνά πως όταν ο Μπρεχτ αναθέτει στον ηθοποιό το καθήκον «[...] να δείξει την κοινωνική συνύπαρξη των ανθρώπων»²¹, ο τόνος δεν πέφτει μόνο στο αντικείμενο μα και στο ρήμα, στο «δείχνω», που με εμμονή επανέρχεται σε πάμπολλες διατυπώσεις του συγγραφέα²². Ο διπλός τονισμός δηλώνει μια βαθύτερη σχέση. Αν «[...] η μικρότερη κοινωνική ενότητα δεν είναι ένας άνθρωπος μα δύο»²³, ο μορφασμός ως στάση αν-

τον δεχτεί και να τον δείξει. Η διαφορά που επισημαίνει ο Μπρεχτ, χωρίς βέβαια να μένει πάντα πιστός στην ορολογία αυτή²⁵, μεταξύ μιμητικού και μορφαστικού δεν είναι πλέον η παλιά μεταξύ τέχνης και φύσης, φαινομένου και ουσίας, γλωσσικά ανοιχτού και ερμητικού, μα η δεύτερου βαθμού διαφορά μεταξύ της πρώτης διαφοράς και της άρσης της. Από καλλιτεχνική άποψη αυτό επιφέρει, όπως είναι αναμενόμενο, έναν ακόμη αναδιπλασιασμό. Για τον ηθοποιό δεν αρκεί να δείξει την πραγματικότητα κατά το ρεαλιστικό πρόταγμα, αντίθετα τότε μόνο το επιτυγχάνει αυτό, όταν συνάμα δείχνει το ότι δείχνει²⁶. «Είναι η ύψιστη εντολή του θεάτρου αυτού ότι “αυτός που δείχνει” –δηλαδή ο ηθοποιός– πρέπει να δείχνεται σαν τέτοιος»²⁷. Η διαφορά τέχνης και αλήθειας δεν είναι πια η μίμη-

δείχνεις», της μίμησης ενάντια στη μίμηση, του ψεύδους ακόμη ενάντια στο ψεύδος, είναι μια ύποπτα απλή, σχεδόν μηχανιστική φόρμουλα, για ένα φιλοσοφικό πρόβλημα τέτοιου μεγέθους. Η ρήση του Μπένγιαμιν ότι εδώ πρόκειται για «το παλιό απόφθεγμα της διαλεκτικής [...] υπέρβαση των δυσκολιών μέσω της σώρευσής τους»³¹, δεν πρέπει να εκληφθεί ως πρόχειρη ταύτιση διαλεκτικής και ομοιοπαθητικής μεθόδου. Γιατί παρ' όλη την τυπική ομοιότητα που επιδεικνύουν όλες οι θεωρήσεις της υπερβολής ως μεταστροφής στο αντίθετο, εδώ το σχήμα του ίδιου που επιστρατεύεται ενάντια στον εαυτό του δεν υπηρετεί καμιά θεραπευτική πρόθεση· το αντίθετο μάλιστα, σκοπός δεν είναι η αποκατάσταση της κρίσης μέσω της τέχνης αλλά η έκθεσή



ατρικό, ο μορφασμός παραμένει οπωσδήποτε διαφορετικός από την αμεσότητα του προσώπου, παρ' όλα αυτά θα πρέπει όχι μόνο να διακρίνεται από την παραδοσιακά καλούμενη μίμηση αλλά και να ορίζει τον αντίποδά της, το λύσιμο της μαγείας της τέχνης. Ή, για να εκφραστεί το ίδιο στο επίπεδο μιας θεωρίας της γλώσσας: μια γλώσσα που έχει την ποιότητα του μορφασμού είναι αναγκαστικά γλώσσα στραμμένη προς κάποιον άλλον, θα πρέπει όμως ταυτόχρονα, και την ίδια στιγμή που η τέχνη πλησιάζει επικίνδυνα την τεχνική, να διατηρεί αποφασιστικά τις αποστάσεις της από την τυποποίηση του απλού μέσου, του σημείου. Ο ορισμός του μορφασμού που καταγράφει ο Μπρεχτ¹⁹ φαίνεται κατ' αρχήν να προσφέρει πολύ λίγα για τη διαλεύκανση ενός παρόμοιου προβλήματος, μοιάζει δε περισσότερο να υπαινίσσεται κάποιο είδος διευρυμένης, πέραν της κατά σύμβασης ονομαζόμενης γλωσσικής ή λεκτικής επικοινωνίας, σε καμιά πάντως περίπτωση κάτι ιδιαίτερα πρωτότυπο. Το γεγονός όμως ότι ο μορφασμός ορίζει μια διάσταση επικοινωνιακή αποκτά ξεχωριστή βαρύτητα στο μέτρο που αυτόματα σχεδόν εισάγει στον παράγοντα της κοινωνίας. Το ότι ο Μπρεχτ ενδιαφέρεται για τον ειδικά κοινωνικό μορφασμό ως «[...] μιμητική και εκφραστική έκφραση των κοινω-

θρώπων μεταξύ τους, δεν είναι κάτι ξένο προς αυτήν αλλά ουσιαστικά συνώνυμό της. Η διαφορά τότε μεταξύ μορφασμού και κοινωνικού μορφασμού σχεδόν εκμηδενίζεται, και αν το επικό θέατρο ορίζεται ως μορφαστικό, τότε εκμηδενίζεται δυνάμει και η διαφορά του προς την κοινωνία, δηλαδή την πραγματικότητα. Και πάλι εδώ θα πρέπει να προσεχτεί κάτι που ξεπερνά την στενά πολιτικά κινούμενη έκφραση στο κοινωνικό περιεχόμενο του θεάτρου και αγγίζει το φιλοσοφικό ζήτημα της σχέσης τέχνης και αλήθειας. Η αναγνώριση της κοινωνικής εξάρτησης της τέχνης οδηγεί τον Μπρεχτ σε ένα δρόμο όπου η διαφορά μίμησης και αλήθειας τίθεται με όρους οινώνει ικανούς για τη λύση της. Εφόσον η πραγματικότητα είναι κοινωνική²⁴, εξ ορισμού φέρει εντός τη μορφαστική διάσταση, κάτι που οριακά σημαίνει ότι η αλήθεια ως κοινωνική κι αυτή έχει κάποιον είδους μιμητικό χαρακτήρα, τη διάσταση του «να δείχνει». Παραπλανητική τότε δεν είναι, όπως διατείνεται η παρωχημένη πλευρά της εικονοκλαστικής λογικής, η θεατρική μίμηση αυτή καθ' εαυτή, αλλά εκείνη μόνο που δεν αναγνωρίζει ως τέτοιο τον εαυτό της. Η μαρξιστική επομένως τοποθέτηση της τέχνης στο εποικοδόμημα οδηγεί τότε στην ανάγκη για την τέχνη, όχι να καταργήσει τον τεχνητό χαρακτήρα της, αλλά να

ση (ο μορφασμός) αφηρημένα, αλλά ο επιπλέον μορφασμός του «να δείχνεις»²⁸– αυτός ορίζει το καλλιτεχνικό, αυτός πάλι το συνδέει με την πραγματικότητα. Το παραδοσιακό ανάθεμα στον καλλιτέχνη, και ιδιαίτερα εκείνον της παράστασης (χαρακτηριστικά τον ηθοποιό) ως ανήθικο, έχει προφανώς βαθιά φιλοσοφική ρίζα στην ταύτιση ηθικής και συνείδησης και στην αντίληψη ότι η μίμηση συνιστά απώλεια της ταυτότητας του Εγώ. Πλατωνικός αποδεικνύεται και πάλι ο Μπρεχτ στον βαθμό που η υποκριτική τεχνική, την οποία προτείνει, δε ζητά καθόλου από τον ηθοποιό να ξεχαστεί μέσα στο ρόλο του αλλά αντίθετως να μέινει ο εαυτός του²⁹. Στο σημείο όμως που πραγματώνει το πλατωνικό αίτημα, ταυτόχρονα απομακρύνεται από αυτό, διότι αυτή τη φορά το Εγώ μπορεί να διατηρείται και εντός της μίμησης. «Όπου αποτύγχανε στην ψευδαίσθηση, εκεί έδειχνε το παλιό θέατρο τον εαυτό του ως θέατρο»³⁰: διαβασμένο ανάποδα, αυτό δεν είναι πια επίθεση εναντίον του θεάτρου αλλά έμμεση λύτρωσή του. Η μίμηση δεν είναι μόνο ψέμα, κάνει αντιθέτως την εμφάνισή της μέσα στην καταστροφή του ψέματος. Εύκολα δημιουργείται η εντύπωση ότι η αντίταξη αυτή του «να δείχνεις» ενάντια στο «να

της ως το άκρο, ως τεχνητής της ίδιας»³². Με αυτή την έννοια, η πορεία που ακολουθείται είναι η αντίστροφη της ιδεαλιστικής³³. Η φαινομενική ενότητα του μορφασμού, δείχνοντας τη φαινομενικότητά της, δεν ικανοποιεί την ανάγκη αισθητικής συμφιλώσης των υπαρχόντων αντιθέσεων αλλά τον τονισμό τους ως τέτοιων. «Λύση» του προβλήματος της μίμησης μπορεί να είναι μόνο το πρόβλημα το ίδιο· η αποδοχή της πραγματικότητας του προβλήματος σημαίνει κατάδειξη του προβληματικού χαρακτήρα της πραγματικότητας. Η εκφραστική του μπρεχτικού θεάτρου είναι για αυτό τον λόγο η ίδια με την ιδεολογικοκριτική της διάσταση, όχι το μέσο παρουσιάσής της. Όπως είναι γνωστό, στόχος του θεάτρου του Μπρεχτ δεν είναι άλλος παρά η παρότρυνση του κοινού στην τήρηση μιας κριτικής στάσης μέσω της ανάδειξης αυτού που αποτελεί συνήθεια σε έκτακτο³⁴, αυτού που παρουσιάζεται ως φυσικό σε τεχνητό³⁵, επίπλαστο και άρα μεταλλάξιμο. Όσο οικιότερο ωστόσο προβάλλει το κριτικό αυτό σχήμα, τόσο εγγύτερη βρίσκεται η κριτική στην αυτοπαγίδευσή της. Ελέγχει την τέχνη στο όνομα της φύσης, αδύνατον όμως να ορίσει το φυσικό δίχως να προσφύγει και πάλι στην τέχνη που κατ' επίφαση θα

πρέπει να ελέγχεται. Κρίνει το όνομα στο όνομα του πράγματος –τούτο όμως είναι και πάλι μια ονοματοθεσία που με τη σειρά της θα πρέπει να κριθεί. Ή, για να ειπωθεί το ίδιο σε πλατωνικούς όρους, ποιος άλλος δρόμος υπάρχει για την αποκάλυψη του ψεύδους του ειδώλου από την ειδωλοποίηση του πρωτοτύπου σε Ιδέα; Δεν είναι μήπως κάθε ιδέα σκιά του σκιώδους κόσμου των σπηλαίων, ο οποίος είναι ο κόσμος μας, όπως το πνεύμα, μεταξύ των άλλων, πάντοτε αντανάκλαση της ύλης; Στον φαύλο κύκλο της μίμησης τέχνη και φύση δεν αποτελούν τους πόλους μιας αντίθεσης που θα μπορούσε να καλυφθεί, αλλά η διπολικότητα εκπροσωπείται από την τέχνη την ίδια· η τέχνη είναι η αντίθεση, γιατί η μη ταυτότητα είναι η μόνη ταυτότητά της. Έχει έτσι όχι μόνο τον τελευταίο, μα και τον πρώτο λόγο. Προκειμένου να παραμείνει αυτή που είναι, είναι υποχρεωμένη να σκηνοθετεί διαρκώς την αντίθεσή της προς το φυσικό. Βεβαίως, ως σκηνοθετημένο αυτό το φυσικό είναι και πάλι ο εαυτός της, χωρίς όμως την αναφορά σε αυτό ούτε και η σκηνοθεσία υφίσταται. Ο φαύλος λοιπόν κύκλος της μίμησης δεν είναι διαφορετικός από τη διαλεκτική της. Όσο πιο αναπόδραστη είναι η απορία της αυτοαναφορικότητάς της, όσο κλειστότερη η διαλεκτική από την οποία διέπεται, τόσο πλησιέστερη η στιγμή της ανατίναξης. Αντίστοιχα, η θεωρία του μορφασμού δεν είναι η κατάργηση της μίμησης, της εικόνας, του ειδώλου αλλά συμπυκνώνει το σημείο όπου συμπίπτουν η απεικόνιση και η κριτική του πράγματος, η «ζωντανή» αναπαράσταση και η «ψυχρή» απομάκρυνση, η μίμηση και η άρνησή της. Και αυτό είναι ακριβώς το σημείο όπου η μπρεχτική υποστήριξη της κυριαρχίας στη φύση, του επιστημονικού ελέγχου, της παντοδυναμίας του ανθρώπου ως υποκειμένου, μεταστρέφεται εσωτερικά στο αντίθετό της. Ο ηθοποιός που, σύμφωνα με τον Μπρεχτ, πρέπει να πάψει να θεωρεί τον εαυτό του λειτουργό της τέχνης³⁶, γίνεται με αυτόν τον τόσο έμμεσο τρόπο το μέσο της φωνής της φύσης. Γιατί, όταν η απαγόρευση της μίμησης του όντος, μεταμορφώνεται σε επιταγή αναπαράστασης του μη όντος (της ιστορίας ως τέχνης), το θέατρο δεν είναι πλέον χώρος παραποίησης εξωιστορικών πρωτοτύπων, αλλά ο χώρος όπου το ίδιο το πρωτότυπο εκφράζει τον εαυτό του, αυτοκαταργούμενο όμως ως εξωιστορικό. Το ότι η ιστορία δεν εκφράζει παρά τον εαυτό της, αυτή η πρώτη προϋπόθεση κάθε μη μεταφυσικής ιστορικής θεωρίας, βρίσκει την αισθητική της ανταπόκριση στα λόγια του Μπεχτ: «Η θεατρική τέχνη μπορεί να αντιμετωπιστεί μόνο ως στοιχειώδης ανθρώπινη έκφραση, η οποία έχει τον σκοπό της εντός της. [...] ανήκει στις στοιχειωδέστερες κοινωνικές δυνάμεις, στηρίζεται σε μια άμεση κοινωνική ικανότητα, μια ηδονή του ανθρώπου μέσα στην κοινωνία, είναι όπως η ίδια η γλώσσα, μια γλώσσα δι' εαυτήν»³⁷. Αυτού του είδους η γλωσσική αυτονομία βρίσκεται σε στενή συγγένεια με την άποψη του Μπένγιαμιν περί της δυνατότη-

τας υπέρβασης της συμβατικής θεωρίας για τη σχέση ονόματος και πράγματος στη βάση της ύπαρξης κάποιων ομοιοτήτων τις οποίες εκείνος που θέτει το όνομα θα πρέπει να εντοπίσει. Ως μη ψευδής μίμηση ο μορφασμός στο θέατρο του Μπρεχτ μπορεί να θεωρηθεί σαν σύγχρονη εκδοχή της ανακάλυψης ομοιοτήτων. Σύμφωνα τώρα με τα προηγούμενα, ισχύει πως όσο περισσότερο κοσμικό χαρακτήρα θέλει να έχει η ορθή απόδοση αυτή, τόσο πιο πολύ θα πρέπει να φροντίζει για τη μόνωσή της από τη ροή των πραγμάτων, η οποία και θα καταστούσε την αναπαράσταση χωρίς μεταφυσική αυθαιρεσία αδύνατη. Για να χρησιμοποιήσουμε το γνωστό όρο του Leibniz, μέσω του οποίου ο Μπένγιαμιν διασώζει την κριτική πρόθεση των πλατωνικών ιδεών, ο κά-



θε μορφασμός αποτελεί *μονάδα χωρίς παράθυρα*³⁸. Ή, με τα λόγια του Μπένγιαμιν, «ο ηθοποιός πρέπει να οριοθετεί τους μορφασμούς του όπως ο στοιχειοθέτης τις λέξεις»³⁹. Με αυτή την έννοια, ο μορφασμός συγγενεύει περισσότερο με τη γραφή παρά με τη γλώσσα, κι αυτό δείχνει ότι η σχέση της εκφραστικής του προς το διαφωτισμό δεν είναι μονοδιάστατα εχθρική. Αυτό που στον προφορικό λόγο συμβαίνει ευκαιριακά όταν τη ροή του διακόπτει η ανάσα, στον γραπτό συμβαίνει αναγκαία ανάμεσα στις λέξεις⁴⁰ –ακόμη περισσότερο συμβαίνει με τη λειτουργία της παράθεσης, όπου η εσωτερική ροή του κειμένου διακόπτεται προς όφελος ενός εμβόλιμου στοιχείου ή όπου από την ολότητα ενός κειμένου επιλέγεται το μοναδικό εκείνο χωρίο που το κάνει πολύτιμο⁴¹. Μπορεί έτσι να διαβάσει κανείς τη σχέση του μορφασμού έναντι της συνολικής θεατρικής αναπαράστασης ως τη σχέση μεταξύ λέξης και πρότασης, ή αυτήν μεταξύ κειμένου και παραθέματος, όχι όμως ως σχέση γένους και είδους. Ο βαθύς αντιαριστοτελισμός της όλης σύλληψης έγκειται στο ότι αν η τέχνη που τελεί κάτω από την αριστοτελική επιρροή αποτυγχάνει στο σημείο που προσπαθεί να δώσει σταθερό όνομα στην ατελεύτητη κίνηση του πράγμα-

τος –και τούτο ισχύει εξίσου για την εννοιολογική κυριαρχία πάνω στη φύση⁴²–, ο μορφασμός ως διακοπή της ροής αποσκοπεί στο να διασώσει την κίνηση εντός της στατικότητάς του. Περισσότερο από συγκεκριμένο περιεχόμενο, ο μορφασμός ορίζεται από τον Μπένγιαμιν ως κενό και τομή, διότι «μορφασμούς επιτυγχάνουμε τόσο πιο πολύ, όσο συχνότερα διακόπτουμε τη δράση κάποιου»⁴³. Είναι για το είδος και τη θέση της μονάδας ή του μορφασμού που τόσο ο Μπρεχτ όσο και ο Μπένγιαμιν, χρησιμοποιούν τη μεταφορά για την οποία έγινε λόγος και στην αρχή του κειμένου: η κριτική παριστάνεται σαν ανάσχεση της ροής του ποταμού. Στο πρώτο κείμενο του Μπένγιαμιν για το θέατρο του Μπρεχτ διαβάζουμε: «Όταν όμως το ρεύμα

πραγματικών αντιφάσεων που απλούστατα ταιριάζουν με αυτό. Η παιγνιώδης φλυαρία με την οποία από συγκεκριμένες φιλοσοφικές κατευθύνσεις του παρόντος επιχειρείται να προληφθεί η άρθρωση κάθε θετικού, ψευδοϊερατικού λόγου, και η παραδοσιακή σοβαρότητα μιας σιωπής που πάση θυσία πρέπει να προφυλαχθεί από την ενδεχόμενη βεβήλωσή της, χάνουν την όψη των απόλυτων αντιθέσεων, για την οποία η κάθε μια απ' την πλευρά της συνηθίζουν να επαιρόνται, στην κοινή λειτουργία της κάλυψης της λέξης που θα ήθελε να ακουστεί σε πείσμα του αδιάκοπου παφλασμού της μέχρι τώρα ιστορίας. Μέσα σ' αυτή τη μεταφορική είναι παρόν και το στοιχείο της πολιτικής στο θέατρο του Μπρεχτ. Αν κάτω από την

των πραγμάτων συντρίβεται σε αυτό τον βράχο της έκπληξης, δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ μιας ανθρώπινης ζωής και μίας λέξης. Και τα δύο αυτά είναι στο επικό θέατρο η κορυφή του κύματος»⁴⁴. Η εικόνα δεν εκπροσωπεί απλά και αφηρημένα την ιδέα μιας οποιασδήποτε αντίστασης. Πρώτον, το συμπαγές του βράχου ή του όποιου άλλου φράγματος είναι ένα με την κλειστή φύση της μονάδας⁴⁵. Δεύτερον, και ίσως πιο σημαντικό ακόμα, το γεγονός ότι ο εχθρικός πόλος παρουσιάζεται με τη μορφή ρεύματος (και ο Πλάτωνας άλλωστε μιλά για «δίνη»⁴⁶), εκφράζει την πρόθεση ρήξης με το ίδιο το ιδεώδες της ροής, που για πολύ καιρό, και σήμερα ακόμη, αποτελεί το ταμπού της καθιερωμένης διαλεκτικής. Και έχει τα τελευταία χρόνια κερδίσει το ταμπού αυτό ένα μοντέρνο επιχείρημα. Η παντοδυναμία της διαρκούς μεταβολής γίνεται το refrain ενός τραγουδιού που αφηγείται τις μάταιες προσπάθειες του λόγου, ο οποίος κατηγορείται για αυταρχισμό, να κρατηθεί σταθερός στην έδρα του, την οποία απειλεί το άπειρο της αλλαγής με τη ροή του. Στη γοητεία του ωκεανικού αισθήματος το αποδομητικό μένος θυμάται τον ιδεαλιστικό του πυρήνα: η αγάπη για το χαώδες της κίνησης αναιρεί τη σκοπιμότητα αντιμετώπισης των

ιδέα ενός εκπαιδευτικού θεάτρου συνηθίζεται να εννοείται η υποταγή της εσωτερικής καλλιτεχνικής σκοπιμότητας σε μια εξωτερική κοινωνική αναφορά, μόνο μια πολύ ειδική εννόηση αυτής της υποταγής πλησιάζει σ' εκείνο που αντιστοιχεί στη διδακτική πρόθεση τουλάχιστον του επικού θεάτρου. Στο μέτρο που η πρόθεση αυτή προσεγγίζεται μέσα από το στοιχείο του μορφασμού ως κεντρική καλλιτεχνική διευθέτηση και που, όπως επιχειρήθηκε να υποστηριχθεί, η άρση της τέχνης με την παραδοσιακή έννοια της μίμησης συνιστά την απώτατη πηγή της μορφαστικής λογικής, η διδακτική στόχευση δεν χρησιμοποιεί την καλλιτεχνική μορφή ως απλό μέσο αλλά ταυτίζεται με εκείνο που θα μπορούσε να θεωρηθεί αντικειμενικό περιεχόμενο της συγκεκριμένης μορφής. Το να προσδιορίσει κανείς έτσι το μπρεχτικό θέατρο ως πολιτικό είναι μεν αυτονόητο, δεν ικανοποιεί όμως ως αφηρημένη διαπίστωση την ανάγκη του καθορισμού της συγκεκριμένης πολιτικής διάστασης που κατ' αναγκαιότητα παρουσιάζεται να προκύπτει από την καλλιτεχνική του διαμόρφωση. Είναι αναγκαίο τότε να επιστρέψουμε εκεί απ' όπου ξεκίνησε το πρόβλημα: στη δομική αντιστοιχία του φιλοσοφικού προβλήματος με το πρόβλημα

της τέχνης. Δεν είναι τυχαίο ότι η πολιτικοποίηση της θεατρικής διαδικασίας περνά στον Μπρεχτ από την άνοδο της φιγούρας του σοφού στη σκηνή, ό,τι άλλωστε στο πλαίσιο αυτό νοείται ως φιλοσοφία είναι μια θεωρητική αξίωση αλλαγής του κόσμου, η φιλοσοφία, για άλλη μια φορά στην πλατωνική πολιτική της διάσταση. Κι εδώ εμφανίζονται αντίστοιχα προβλήματα. Ήδη ο Μαρξ είχε ζητήσει την επίρρωση της αλήθειας των ιδεών στην πράξη⁴⁷, όμως, ιδιαιτέρα από τη σημερινή οπτική γωνία, σ’ αυτό ακριβώς το κριτήριο η μαρξιστική φιλοσοφία και πολιτική δείχνουν το μέγιστο της αποτυχίας τους. Η ανεπάρκεια ωστόσο που επιδεικνύουν ως προς την πραγμάτωσή τους δεν είναι άσχετη με τη θέση που καταλαμβάνουν στον κόσμο αυτόν. Το γεγονός ότι προκειμένου να τον αλλάξουν αίρονται, ως πλατωνικές ιδέες, υπεράνω της πραγματικότητας, ορίζονται μάλιστα αναπόφευκτα ως ιεραρχικά ανώτερες της επιστρέφει πάνω τους ως τιμωρία, ματαιώνοντας την αρχική τους πρόθεση, και, όσο κανείς δεν μπορεί να αγνοήσει το αρχικό αντιεξουσιαστικό τους κίνητρο, άλλο τόσο δεν μπορεί παρά να διαπιστώσει τη μετεξέλιξη των ιδίων σε εξουσία. Το γνωστό ιστορικό σχήμα της ανακύκλισης της εξουσίας είναι με την έννοια αυτή το προπατορικό αμάρτημα της θεωρίας και της πράξης.

Εδώ δεν διαμορφώνεται μόνο μια πορεία που ξεκινά από το ίδιο εκείνο πρόβλημα της μίμησης, ως απουσίας του πραγματικού, αλλά και ένα αντίστοιχο αδιέξοδο. Η «πραγμοποίηση» που περιγράφει εννοιολογικά τη μετατροπή της ζωντανής πραγματικότητας σε είδωλο πλήττει πολύ γρήγορα, και τούτο ο Μπρεχτ το γνωρίζει καλά, και τους φορείς της κριτικής εναντίον της, πολύ έντονα ασφαλώς στον ιδεολογικό χώρο που ο ίδιος κινείται. Όμως ο τρόπος μέσα από τον οποίο το θέατρο των μορφασμών απαντά τόσο στη λύση της πεζότητας όσο και εκείνη του καλλιτεχνικού κυνισμού διαγράφει και τους βασικούς όρους της μπρεχτικής πολιτικής στάσης. Όπως ο ηθοποιός μέσω της ιδιαίτερης επικής τεχνικής γίνεται μάρτυρας της απόστασης τέχνης και κόσμου, έτσι και η ροπή του μαρξισμού για απολίθωση σε δόγμα αξιοποιείται με τρόπο τέτοιο ώστε όργανο της κριτικής να γίνει αυτό τούτο το απολίθωμα ως μαρτυρία για τον απολιθωμένο κόσμο. Και τούτο συνιστά ίσως και την ύστατη στιγμή επικοινωνίας ανάμεσα στο «άμεσο» θέατρο του Μπρεχτ και τη «στριφνή» γλώσσα του Μπένγιαμιν – το σημείο όπου η πρακτική πολιτική μέριμνα συγκλίνει με τη μεσσιανική θεώρηση της ιστορίας. Ως διαρκής αναζήτηση και έκθεση τέτοιων απολιθωμάτων, ο πειραματικός χαρακτήρας του θεάτρου στον οποίο τόσο επιμένει ο Μπρεχτ τείνει να προσλαμβάνει τη μορφή ενός αποκαλυπτικού πάθους, να αναπτύσσει την ιδέα του διαφωτισμού στην ετυμολογική του ρίζα: αυτήν της φανέρωσης εκείνου που κρατιέται κρυφό. Είναι σ’ αυτή την αδιάκοπη μάχη ενάντια σε ό,τι παραμένει σκοτεινό, σ’ αυτήν την απεριόριστη επιφύλαξη

έναντι του προνομίου της μυστικότητας με το οποίο ανέκαθεν υπήρξε αλληλένδετη η κατοχή της εξουσίας, εκεί όπου η αντιστοιχία ανάμεσα στον μπρεχτικό μορφασμό και την εξίσου στιγμιαία με αυτόν αποκαλυπτική διάσταση της γλώσσας στον Μπένγιαμιν, αποκαλύπτεται κι αυτή με τη σειρά της μεστή ενός περιεχομένου, που κάνει το φράγμα της ροής του ποταμού, την ανάσχεση της κίνησης και της ζωής, το ανόργανο απολίθωμα, να μην είναι «εντελώς νεκρό». Ενώ τόσο η παραδοσιακή διαλεκτική όσο και η μεταμοντέρνα υποστασιοποίησή της έχουν να κάνουν περισσότερο με το σχήμα της αένας μεταβολής παρά με το περιεχόμενο αυτού που μεταβάλλεται, η προσφυγή στη «διαλεκτική σε ακινησία»⁴⁸ αναφέρεται στη στιγμή του τελικού διστίχου από το ίδιο ποίημα του Μπρεχτ· εκεί όπου η στάση που ανακόπτει την κίνηση του τροχού είναι ένα με την ελπίδα της μοναδικής και συγκεκριμένης εκείνης κίνησης η οποία μονίμως στην ιστορία αναβάλλεται:

«...wenn das Wasser endlich mit befreiter
Stärke seine eigne Sach betreibt»⁴⁹

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* [G.S.] Bd. II.2, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977, σ. 506 [Όπου δεν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή, η απόδοση στα ελληνικά έγινε από τον συγγραφέα του παρόντος].
- Ειρωνική ονομασία του Μπρεχτ για τους διανοούμενους.
- Βλ. Brecht, B., *Gesammelte Werke* [G.W.] Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1967, σ. 1.
- Για παράδειγμα όταν αιτιολογεί την εισαγωγή του κινηματογράφου στο επικό θέατρο με το επιχείρημα ότι «[ο κινηματογράφος] είναι στατικού χαρακτήρα και πρέπει να τον μεταχειρίζεται κανείς σαν μια ακολουθία από ταμπλώ» (ό.π., Bd. 15, σ. 253), ή όταν συγκρίνει την επαναστατική αλλαγή και πάλι με τη «διόρθωση της ροής ενός ποταμού» (ό.π., Bd. 15, σ. 378).
- Άλλωστε και ο ίδιος ο Μπρεχτ είχε κατηγορήσει τον Μπένγιαμιν για «μυστικισμό». Βλ. Brecht, B., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 26, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1994, σ. 315.
- Benjamin, W., Briefe Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1993, σ. 594.
- Σε ένα θεωρητικό διάλογο του Μπρεχτ για το θέατρο διαβάζουμε: «Σκέφτηκα πως θα μπορούσε κανείς να χρησιμοποιήσει τις μιμήσεις για τελειώς πρακτικούς σκοπούς, απλά και μόνο για να ανακαλύψει τον καλύτερο τρόπο συμπεριφοράς. Καταλαβαίνετε, θα μπορούσε κανείς με αυτές να κάνει κάτι σαν τη φυσική [...] και να αναπτύξει έτσι μια τεχνική», *G.W.* Bd. 16, σ. 508.
- Βλ. Πλάτωνος *Πολιτεία* 382b.
- «Εἰς γόητα μὲν δὴ καὶ μμητὴν ἄρα θετέον αὐτόν τινα» (Πλάτωνος *Σοφιστής* 235a).
- «ἐντυχὼν γόητι τινὶ καὶ μμητὴν ἐξηπατήθη» (Πλάτωνος *Πολιτεία* 598d).
- «ἀλλὰ διατείνοντ’ ἂν πᾶν, ὃ μὴ δυνατοὶ ταῖς χεροὶ ξυμπιέξειν εἰσίν, ὥς ἄρα τοῦτο οὐδὲν τό παρὰπαν ἔστιν» (Πλάτωνος *Σοφιστής* 247c).
- Ακριβέστερη απόδοση στα ελληνικά θα αποτελούσε ασφαλώς ο όρος «χειρονομία», προτιμήθηκε πάντως εδώ, χωρίς αξιώσεις απόλυτης ορθότητας και περισσότερο για τις ανάγκες του κειμένου, η γενικότερη έννοια του μορφασμού, προκειμένου να εκφραστεί καλύτερα

το εύρος της έννοιας στον Μπρεχτ.

13. Βλ. π.χ. *G.S.*, Bd. II.2, σ. 521, II.3, Bd. σ. 1380.

14. Βλ. π.χ. *G.S.*, Bd. II.2, σ. 562.

15. Βλ. *G.W.*, Bd. 15, σ. 476, 482.

16. Βλ. *G.W.*, Bd. 15, σ. 452.

17. Βλ. Klaus-Detlev Müller, *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*, Winkler, München, 1980, σ. 119-123.

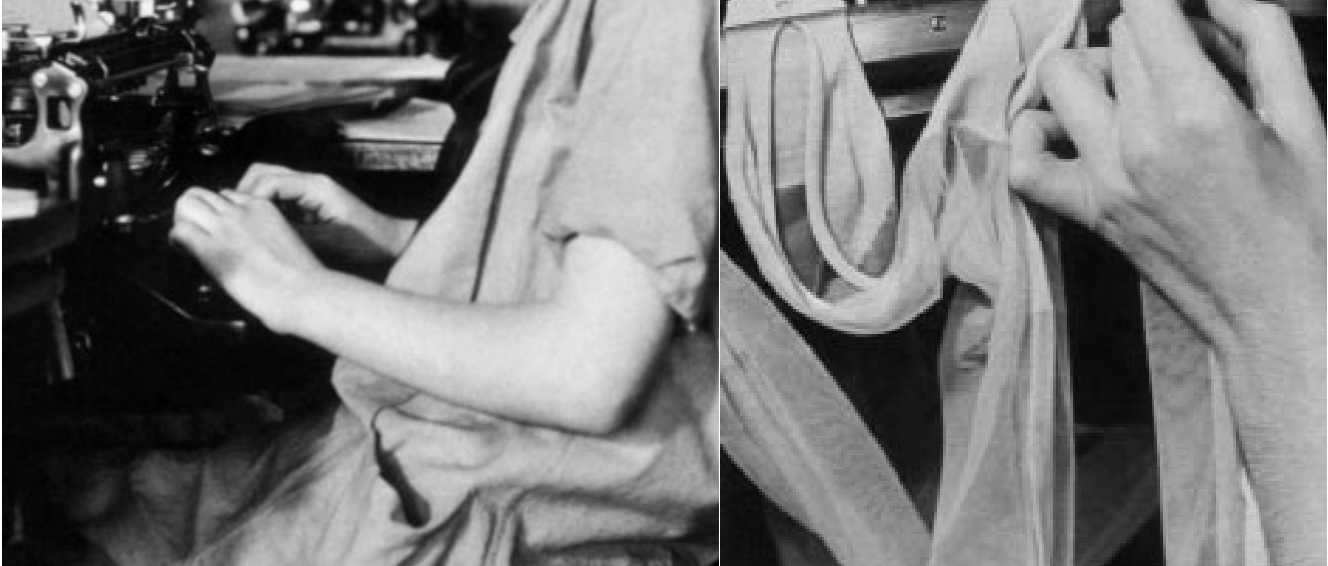
18. *G.W.*, Bd. 15, σ. 475.

19. *G.W.*, Bd. 15, σ. 409: «Υπό τον όρο *μορφασμός* θα πρέπει να κατανοείται ένα σύμπλεγμα χειρονομιών, μιμήσεων και συνηθισμένων εκφράσεων, που απευθύνονται από έναν ή περισσότερους ανθρώπους σε έναν ή περισσότερους ανθρώπους».

20. *G.W.*, Bd. 15, σ. 346.

21. *G.W.*, Bd. 15, σ. 392.

22. Για μερικές μόνο από αυτές βλ. *G.W.*, Bd. 15, σ. 343, 411, Bd. 16, σ. 697.



23. *G.W.*, Bd. 16, σ. 688.

24. Κι αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τη σύγχρονη κοινωνία. Βλ. *G.W.*, Bd. 15, σ. 185: «Τα μεγάλα σύγχρονα υλικά πρέπει να τα δει κανείς σε μιμητική προοπτική, πρέπει να έχουν μορφαστικό χαρακτήρα».

25. Συχνά η έννοια του «μιμητικού» χρησιμοποιείται για να δηλώσει ένα είδος μορφασμού, άλλοτε πάλι την παραδοσιακή, μη μορφαστική μίμηση.

26. Βλ. π.χ. *G.W.*, Bd. 15, σ. 415.

27. *G.S.*, Bd. II.2, σ. 529.

28. *G.W.*, Bd. 16, σ. 697.

29. «Εμφανίζεται λοιπόν ένας και δείχνει κάτι δημοσίως, *ακόνη και το δείξιμο*. Θα μιμηθεί έναν άλλο άνθρωπο, όχι όμως έτσι, όχι σε τέτοιο βαθμό, σαν να 'ναι ο ίδιος αυτός ο άνθρωπος, όχι με το σκοπό, να ξεχάσει τον εαυτό του» στο *G.W.*, Bd. 15, σ. 349.

30. *G.W.*, Bd. 15, σ. 251.

31. *G.S.*, Bd. II.2, σ. 540.

32. «*Ο θεατής του επικού θεάτρου λέει*: [...] Αυτό είναι τρομερά παράξενο, σχεδόν απίστευτο», *G.W.*, Bd. 15, σ. 265.

33. Π.χ. Σίλλερ, Φ., *Για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου* (μτφ. Κλεοπάτρα Λεονταρίτου), Οδυσσέας, Αθήνα, 1990, σ. 100: «Το μέσο που θα οδηγήσει στο στόχο μας είναι η *τέχνη* και τα καθάρια *νάματα* που πηγάζουν από τα αθάνατα έργα της».

34. Βλ. π.χ. *G.W.*, Bd. 16, σ. 610: «Όπως η ταύτιση κάνει το ιδιαίτερο γεγονός καθημερινό, έτσι η αποστασιοποίηση κάνει το καθημερινό ιδιαίτερο».

35. Βλ. π.χ. *G.W.*, Bd. 15, σ. 372, «Πολλά που μοιάζουν φυσικά, έπρεπε να αναγνωριστούν ως τεχνητά».

36. «Ο ηθοποιός: [...] Ας καταργήσουμε τους υπηρέτες, ακόμη και αυτούς της τέχνης!» / Ο φιλόσοφος: «Μπράβο!», *G.W.*, Bd. 16, σ. 648.

37. Ό.π. σ. 648.

38. Βλ. Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie. Η Μοναδολογία* (μτφ. Στέφανος Λαζαρίδης), Υπερίων, Θεσσαλονίκη, 1997, σ. 32 και 33.

39. *G.S.*, Bd. II.2, σ. 537.

40. «[...] αποδεικνύει μάλλον τις λέξεις παρά τις προτάσεις ως το αρχικό και κύριο στοιχείο του μεταφραστή», Walter Benjamin, «Το έργο του μεταφραστή» (μτφ. Φώτης Τερζάκης - Γιώργος Σαγκριώτης), *Πλανόδιον*, 23, Αθήνα, 1996, σ. 277.

41. «Η παράθεση ενός κειμένου σημαίνει τη διακοπή της συνάφειάς του», *G.S.*, Bd. II.2, σ. 536.

42. Βλ. Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*,

Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973, σ. 79.

43. *G.S.*, Bd. II.2, σ. 521 & 536.

44. *G.S.*, Bd. II.2, σ. 531.

45. *G.S.*, II.2, σ. 521: «Αυτός ο αυστηρός περιορισμένος χαρακτήρας κάθε στοιχείου μιας στάσης, η οποία ωστόσο βρίσκεται ολόκληρη μέσα σε ένα ζωντανό ποταμό, αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη διαλεκτικά φαινόμενα του μορφασμού».

46. Πλάτωνος *Κρατύλος* 439c: «[...] ὥσπερ εἷς τινα δίνην ἐμπεσόντες [...]».

47. «Η συζήτηση για την πραγματικότητα ή τη μη πραγματικότητα μιας σκέψης, που είναι απομονωμένη από την πρακτική, είναι ένα καθαρά *σχολαστικό ζήτημα*», Μαρξ, Κ., Έγκελς, Φρ., *Η Γερμανική Ιδεολογία* (μτφ. Κώστας Φιλίνης), τ. Α΄, Gutenberg, Αθήνα, 1989, σ. 45/46.

48. Τον όρο αυτό χρησιμοποίησε ο Μπένγιαμιν προκειμένου να εκφράσει τη διαφορά της διαλεκτικής του επικού θεάτρου από την παραδοσιακή ηρακλήτεια.

49. Σε κάπως ελεύθερη απόδοση: «όταν το νερό επιτέλους κάνει με ορμή / ελευθερωμένη τη δική του τη δουλειά».