

Μπρεχτική αποστασιοποίηση και ετερότητα Οι μετέωροι τόποι των κατωφλιών

ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ

ΦΑΙΝΕΤΑΙ πως η ιδέα μιας τέχνης που να εκπλήσσει, μιας τέχνης που να αναστατώνει τις συνήθειες, έχει τις ρίζες της βαθιά μέσα στο ρομαντικό κίνημα. Τότε ήταν που πρωτοζητήθηκε από την τέχνη όχι η επιβεβαίωση της παράδοσης, ούτε η απόσταξη τούτης της παράδοσης σε κανόνες κλασικούς, αλλά η καλλιέργεια μιας σχέσης με τον κόσμο που να αναζητά ένα θαμμένο στη συνήθεια αρχικό νόημα. Ανεξάρτητα από το περιεχόμενο που αποδίδουν οι ρομαντικοί σε τούτο το νόημα, φαίνεται πως πρώτοι έθεσαν ένα αίτημα που με διαφορετικούς όρους και τρόπους έμελλε να συνοδεύσει τη σύγχρονη τέχνη σε κάθε βήμα της. Και τούτο το αίτημα συνδύαζε πάντα την ανάδειξη μιας καινούριας ματιάς με την επέμβαση στο οικείο. Μια τέτοια ματιά θα έκανε το οικείο παράξενο, αφαιρώντας του τα αυτονόητα γνωρίσματά του, υπονομεύοντας τις καταξιωμένες ερμηνείες του, διαλύοντας τις αναγνωρισμένες σαν προφανείς συνάφειές του. Με τα λόγια του Νοβάλις, ο κόσμος ρομαντικοποιείται «...στο βαθμό που αποδίδω στο κοινότοπο ένα υψηλότερο νόημα, στο καθημερινό μια μυστηριώδη εμφάνιση, στο οικείο την αξιοπρέπεια του μη οικείου, στο πεπερασμένο τον αέρα του άπειρου...»¹.

Μια τέτοια κατεργασία του οικείου το καθιστά ανοικείο. Όμως τούτη η κατεργασία χρειάζεται ένα υπόστρωμα εξοικείωσης για να έχει αντικείμενο. Η δυναμική της τέχνης αντιστοιχεί σε μια διαδικασία ανοικείωσης, μια διαδικασία που δεν παράγει απλά το ανοικείο αλλά ανοικειώνει το οικείο.

Οι Ρώσοι φορμαλιστές τούτο το αίτημα το ανήγαγαν σε ειδοποιό χαρακτηριστικό της τέχνης. Τέχνη υπάρχει στο βαθμό μόνο της ανοικείωσης, στο βαθμό που δεν μιμείται την πραγματικότητα, δεν την αναπαράγει αλλά την καθιστά παράξενη και έτσι αποκαλύπτει τον βαθύτερο χαρακτήρα της. Αναζητώντας την ιδιοτυπία του λογοτεχνικού έργου οι φορμαλιστές εντόπισαν στη «λογοτεχνικότητα» μια ανοικειωτική χρήση της γλώσσας. Και μια τέτοια χρήση δεν είναι, σύμφωνα με την άποψή τους, ικανή μόνο να καθιστά παράξενη εκείνη την πραγματικότητα που η καθημερινή χρήση της γλώσσας καθρεφτίζει, αλλά και τους ίδιους τους συμβατικούς κανόνες τούτης της γλωσσικής αντανάκλασης υπονο-

μεύει αφαιρώντας τους τη διάφανιά τους². Αν η σχέση με το πραγματικό μεσολαβείται τελικά από κοινωνικές αξιολογήσεις και ιδέες τότε η φορμαλιστική ανοικείωση στρέφει την αποσταθεροποιητική της δύναμη και στο αντικείμενο τούτης της σχέσης και στους όρους της κατασκευής της.

Οι ρομαντικοί αναζήτησαν, αντίθετοι στην αστική κοινωνία της επίφασης, το βάθος της αυθεντικότητας και τη δύναμη μιας πρωταρχικής οργανικής ηρωικότητας. Η δική τους αποσταθεροποίηση του οικείου τούτη την επίφαση ήθελε να διαρρήξει, τούτη την κυριαρχία μιας μηχανικής ορθολογικότητας. Οι φορμαλιστές επιχειρώντας μια σχεδόν ανέφικτη επιστήμη της λογοτεχνικότητας, βρήκαν στην ανοικείωση το θεμέλιο μιας άλλης γνώσης του κόσμου, μιας γνώσης που σε μια εποχή σαν τα μετεπαναστατικά χρόνια στη Ρωσία θα μπορούσε να στρατευτεί στην καταστροφή κυρίαρχων πολιτισμικά κωδίκων εννόησης της πραγματικότητας. Κοινός τόπος και των δύο ρευμάτων η πεποίθηση πως η τέχνη μπορεί να υποδείξει τρόπους αναμόρφωσης μιας σχέσης μας με τον κόσμο. Όχι γεννώντας εκείνο που λείπει στον κόσμο αλλά κάνοντας εκείνο που μας φαίνεται πως ο κόσμος είναι, να φαντάζει παράξενο. Πράγμα που σημαίνει πως ο κόσμος θα μπορούσε να είναι αλλιώς. Ίσως, για να το σκεφτούμε με άλλο τρόπο: και τα δύο ρεύματα βρίσκουν μέσω της τέχνης στο οικείο ακριβώς τον τόπο όπου μπορεί και πρέπει να αναβλύσει η ετερότητα.

Η περιφρήμη μπρεχτική αποστασιοποίηση μοιάζει ακριβώς αυτή τη δύναμη της ανοικείωσης να κληρονομεί³. Και την ικανότητά της να καταστρέφει τη συνήθεια τη στρατεύει στην προοπτική μιας ανατρεπτικής κριτικής του αστικού καθεστώτος. Αν η συνήθεια είναι ο τόπος αναπαραγωγής του υπάρχοντος, τότε η υπονόμησή της διανοίγει τη συνοχή και επομένως τη συνέχεια ενός συστήματος αξιών που θεωρεί δεδομένη μια ορισμένη κοινωνική πραγματικότητα. Η μπρεχτική αποστασιοποίηση μοιάζει να επιχειρεί την αποσυναρμολόγηση ενός συνεκτικού μυθικού σύμπαντος για να προβάλλει στις συνάψεις του, στις δημιουργημένες ασυνέχειές του, όψεις ενός διαφορετικού κόσμου. Μια τέτοια στάση θέλει να αφαιρέσει από τα «κοινωνικά γεγονότα τη

σφραγίδα του οικείου, που τα προστατεύει σήμερα από την επέμβασή μας» όπως το διατυπώνει ο ίδιος ο Μπρέχτ⁴.

Η θεατρική αφήγηση μπορεί να ξεδιπλώνεται σε μια σειρά από επεισόδια καθώς το έργο εξελίσσεται. Ο μύθος, η υπόθεση του έργου, χαρακτηρίζεται από μια ροή γεγονότων που, σύμφωνα με την Αριστοτελική αντίληψη οδηγούν σε μια κορύφωση, μια ολοκλήρωση. Ο μύθος δεν είναι παρά μια διαδρομή με ορατό και προσδιορισμένο τέλος. Ο μύθος έχει μια συνέχεια. Έτσι η συνέχεια της θεατρικής δράσης αντιστοιχεί στη συνέχεια που αποδίδουμε στις ανθρώπινες πράξεις. Τούτη η συνέχεια διευκολύνει το θεατή να εισέλθει στο έργο καθώς αποδίδει στο έργο μια συνάφεια και μια ομολογία με την ίδια τη ζωή. Η οικειοποίηση του ανα-

Οι κόμποι που συνδέουν τα γεγονότα πρέπει να είναι φανεροί. Γιατί η σύνδεση των γεγονότων, εκεί που μπορεί να παρεμβάλλεται ο θεατής, είναι το σημείο που η συνέχεια μπορεί να αναιρεθεί. Οι φανεροί κόμποι εισάγουν μοιραία το ορατό υποστήριγμα μιας διακοπής. Και πράγματι, αυτή η διακοπή είναι που ορίζεται σαν το κατεξοχήν πεδίο της μπρεχτικής αποστασιοποίησης. Στο επίπεδο του μύθου, η αποστασιοποίηση συνίσταται ακριβώς στην εκμετάλλευση της δύναμης που έχει η αναστολή της αφηγηματικής συνέχειας για να οικοδομηθεί η δυνητική αντίρρηση του θεατή, η αναίρεση του οικείου χαρακτήρα των γεγονότων, η υπονόμηση της ταύτισης, της συμμετοχής. Η διακοπή παρέχει το πεδίο μιας δυνητικής κριτικής απόστασης⁶.



παριστώμενου στη σκηνή κόσμου διευκολύνεται όσο περισσότερο στο θεατή προσφέρονται στοιχεία που διευρύνουν μια ψευδαισθητική εξομίωση της σκηνής με τον κόσμο «εκεί έξω» (σκηνικά, κοστούμια, εφφέ) ανάγοντας τελικά το θεατρικό χώρο σε χώρο υποδοχής ενός θεατή που ταυτίζεται με κάποιο πρόσωπο του έργου.

Η μπρεχτική ένσταση σε τούτη την πορεία ταύτισης, σε τούτη την ψευδαισθητική συμμετοχή στην εξέλιξη των δρώμενων, στηρίζεται σε ένα πρόγραμμα διπλής αμφισβήτησης της συνέχειας. Ακριβώς γιατί η συνέχεια του πραγματικού κόσμου αμφισβητείται στο όνομα μιας ρήξης που θα αλλάξει τα δεδομένα, έτσι και η αφηγηματική συνέχεια, σαν απόρροια και ψευδαισθητική ενίσχυση τούτης της συνέχειας, αναιρείται στο όνομα μιας αποκαλυπτικής ανάδειξης των σημείων ανατροπής, εκτροπής, κριτικής αναίρεσης. «Επειδή το κοινό δεν καλείται να πέσει μέσα στο μύθο όπως μέσα σε ένα ποτάμι, για να παρασυρθεί άσκοπα πότε δω και πότε κει, πρέπει τα γεγονότα να συνδεθούν έτσι μεταξύ τους ώστε οι κόμποι να είναι φανεροί. Δεν πρέπει τα γεγονότα να περνούν απαρατήρητα το ένα πίσω από το άλλο, μα να μπορεί να παρεμβάλλεται ο θεατής ανάμεσά τους με την κρίση του»⁵.

Η προτίμηση του Μπρέχτ για ένα νέο επικό ύφος, σχετίζεται άμεσα με τούτη την αποστασιοποιητική λειτουργία της διακοπής. Το ραψωδικό ύφος θέλει τα επεισόδια να παρατίθενται, διατηρώντας ταυτόχρονα την αντάρχειά τους, την αυτοτέλειά τους. Μπορεί κανείς να αφηγηθεί ένα επεισόδιο της *Οδύσσειας* χωρίς να χρειάζεται να επικαλεστεί όσα συνέβησαν πριν. Μπορεί να αλλάξει ακόμα και τη σειρά των επεισοδίων⁷. Έτσι και στο Μπρεχτικό θέατρο, πιο σημαντικό γίνεται κάθε επεισόδιο να έχει την αυτοτέλειά του, το δικό του «διδασκικό» περιεχόμενο, παρά η εξέλιξη της υπόθεσης του έργου, η οποία συχνά άλλωστε είναι στοιχειώδης αν δεν είναι ήδη γνωστή (τα θέματα συχνά προέρχονται από την ιστορία). Πολλές φορές μάλιστα η εξέλιξη του έργου προαναγγέλλεται ώστε να εμποδιστεί ο θεατής να παρασυρθεί από το ενδιαφέρον του, χάνοντας έτσι τη δυνατότητα της κριτικής απόστασης. Άλλωστε και στην *Οδύσσεια* δεν ξέρουμε από τις πρώτες γραμμές του έπους τι θα συμβεί, και πώς τελικά ο Οδυσσεύς θα φτάσει στην Ιθάκη; Η ραψωδικότητα που εισάγεται στο επίπεδο της αφήγησης, αντίθετα με το κλασικό έπος που αναπαράγει στοιχεία της παράδοσης ερμηνεύοντας τον παραδειγματικό άρα διδακτι-

κό χαρακτήρα των πράξεων, αποτελεί για το μπρεχτικό θέατρο ένα εργαλείο αμφισβήτησης της επίσημης ιστορίας. Σε αντίθεση με ό,τι οι κυρίαρχοι θεωρούν ιστορικά γεγονότα, σε αντίθεση με τις ηρωικές στιγμές που προβάλλονται μόνο για να επιβεβαιώσουν τη δύναμη κυρίαρχων αξιών, ο Μπρεχτ σαν τη Μάνα Κουράγιο απαντά: «Για μένα ιστορική είναι η στιγμή που χτύπησαν την κόρη μου στο μάτι»⁸. Η καθοριστική ασυνέχεια, η στιγμή που αλλάζει τελικά όχι την ιστορία αλλά τη σχέση μας με αυτήν, η στιγμή της συνειδητοποίησης πως η ιστορία είναι πεδίο πάλης και ανατροπής και όχι πεδίο επιβεβαίωσης, είναι που προσδιορίζει τους κόμπους ανάμεσα στα γεγονότα. Γιατί εκεί κανείς κατανοεί ότι η ιστορία θα μπορούσε να έχει προχωρήσει αλλιώς.

Είναι με αυτή την έννοια που ο Ρ. Μπαρτ περιγράφει το μπρεχτικό θέατρο σα μια σειρά από «εγκυμονούσες στιγμές»⁹. Στο σταυροδρόμι που συναντά μια αφηγηματική διαδρομή, μεμιάς παρελθόν και μέλλον φωτίζονται με καινούριο νόημα. Μια διακοπή της ροής του αφηγηματικού χρόνου, εξαιρετικά πυκνή και διαυγής ταυτόχρονα, μοιάζει να προσανατολίζει ξανά τούτη τη ροή, διαμορφώνοντας τους όρους για να χαραχτεί μια καινούρια πορεία. Στις εγκυμονούσες στιγμές της θεατρικής δράσης, στους κόμπους ανάμεσα στα γεγονότα, στα διάκενα μιας αφήγησης που προϋποθέτει την κριτική παρέμβαση του θεατή, είναι που πραγματώνεται ο αποκαλυπτικός διδακτικός στόχος του έργου.

Μια τέτοια κατασκευή της θεατρικής αφήγησης που αναστέλλει διαρκώς τη ροή της, μια τέτοια σκηνική αμφισβήτηση της συνέχειας, θυμίζει έντονα τη θεωρία του Μπένγιαμιν, στενού φίλου του Μπρεχτ, για την ίδια την ιστορία. Ψάχνοντας στα απορρίμματα της επίσημης ιστορίας, ο Μπένγιαμιν αναζητά τέτοιες εγκυμονούσες στιγμές του παρελθόντος που θα μπορούσαν να δώσουν στο παρελθόν και το μέλλον ένα νέο προσανατολισμό. Τούτη η ανάκτηση της ελπίδας που περιείχε το παρελθόν όταν ήταν παρόν, δεν είναι παρά μια ιδιαίτερη μορφή αποστασιοποίησης στη διάρκεια της παράστασης που ο κυρίαρχος μύθος της ιστορικής συνέχειας ανεβάζει ξανά και ξανά. Η εικόνα που χρησιμοποιεί ο Μπένγιαμιν θυμίζει τους κόμπους του Μπρεχτ: Ένας ιστορικός που κατανοεί έτσι την ιστορία πρέπει, σύμφωνα με τη διατύπωσή του, να σταματήσει «να αραδιάζει τη σειρά των συμβάντων σαν τους κόμπους σε κομποσκοίνι»¹⁰.

Για τον Μπένγιαμιν, όπως και για τον Μπρεχτ, κάθε γεγονός τελικά είναι ένα κατώφλι προς κάτι που ενδέχεται να συμβεί. Αν θέλουμε να υποστηρίξουμε πως η ιστορία μπορεί να προχωρήσει αλλιώς, αν θέλουμε να υπερασπιστούμε την επέμβαση του θεατή που σα δημιουργός και όχι μόνο σαν αποδέκτης μπορεί να σταθεί απέναντι, τότε πρέπει να αποδειχτεί με ποιο τρόπο κάθε γεγονός μπορούσε να σηματοδοτήσει μια διαφορετική πορεία. Με άλλα λόγια ειπωμένο, αν η εγκυμονούσα στιγμή διαθέτει τη δύναμη να υλοποιήσει ένα νέο επικό ύφος στρατευμένο στην ελπίδα για

ένα καλύτερο μέλλον, κάθε θεατρικό συμβάν πρέπει να αποτελεί τον τόπο ανάδειξης μιας πολλαπλότητας, μιας δυναμικής ετερογένειας. «Το ιδεώδες του Μπρεχτ δεν είναι ένα ολικό θέατρο, αλλά ένα θέατρο της ετερογένειας, όπου η πολλαπλότητα βασιλεύει στη θέση της ενότητας» όπως παρατηρεί και ο Τ. Τοδορόν¹¹.

Στη ραψωδικότητα της θεατρικής αφήγησης αντιστοιχεί μια ραψωδικότητα της εκφραστικής του ηθοποιού. Με την περιφνημ έννοια του Gestus προσπαθεί ο Μπρεχτ να μορφοποιήσει ένα πλαίσιο για τις θεατρικές εκφραστικές χειρονομίες που θα τους εξασφαλίσει μια αποστασιοποιητική δράση. Δεν είναι τυχαία η επιλογή μιας λέξης που υποδηλώνει ταυτόχρονα την εκφραστική χειρονομία και το κατόρθωμα σε ένα έπος. Το Gestus είναι τελικά ένα σύνθετο θεατρικό δρώμενο που εισάγει την ασυνέχεια ταυτόχρονα και στο ρόλο και στο παίξιμο του ηθοποιού και στη σειρά των επεισοδίων¹².

Τούτο το σύνολο από εκφραστικές κινήσεις συνοψίζει σε μια εικόνα, σε μια στιγμή του έργου, ένα ολοκληρωμένο κοινωνικό νόημα. Η ανοικειωτική του δύναμη στηρίζεται στην ικανότητά του να στρέφει την προσοχή όχι στη δράση αλλά στα κοινωνικά της δεδομένα. Στις συνιστώσες τελικά μιας κοινωνικής συνθήκης η οποία περιγράφει ταυτόχρονα τα όρια, τις προϋποθέσεις αλλά και τις δυνατότητες της δράσης.

Τέτοιες εκφραστικές κινήσεις, σαν «ιερογλυφικά που μπορούν να διαβαστούν με μια ματιά»¹³, διακόπτουν τη θεατρική αφήγηση προσβάλλοντας και αναστέλλοντας τις σνάψεις της. Αναστέλλουν έτσι οποιαδήποτε πορεία ταύτισης του θεατή με τον ηθοποιό, αλλά και του ηθοποιού με το ρόλο του. Η αυτοτέλειά τους, η πληρότητα που τις κάνει να ξεχωρίζουν από το φόντο της σκηνικής δράσης, τους παρέχει την αποστασιοποιητική τους δύναμη. Ο Μπένγιαμιν τις συγκρίνει με τα αποσπάσματα από άλλους συγγραφείς που παραθέτουμε σε ένα κείμενο. Η παρουσία τέτοιων αποσπασμάτων, εξαρθρωμένων από τα πρότερα συμφραζόμενά τους, τους δίνει τη δύναμη να κατευθύνουν το νέο κείμενο, διανοίγοντας σαν κατώφλια στο εσωτερικό μιας κειμενικής διαδρομής νέους δρόμους. «Μια από τις θεμελιώδεις κατακτήσεις του επικού θεάτρου ήταν πως κατέστησε τις εκφραστικές χειρονομίες μνημονεύσιμες. Ο ηθοποιός πρέπει να μπορεί να ξεχωρίζει τις εκφράσεις του με τον τρόπο που ένας στοιχειοθέτης παράγει τα διάκενα ανάμεσα στα στοιχεία»¹⁴.

Οι χειρονομίες του ηθοποιού παρατίθενται όταν επιχειρεί να διατηρήσει τις αποστάσεις από το ρόλο του. Σε ένα πολύ γνωστό παράδειγμα που άρεσε στον Μπρεχτ να χρησιμοποιεί για να περιγράψει ακριβώς έναν τέτοιο τρόπο παιξίματος, ο ηθοποιός παρομοιάζεται με κάποιον που σαν αυτόπτης μάρτυρας ενός ατυχήματος στο δρόμο αναλαμβάνει να το «αναπαραστήσει» με λόγια και εκφραστικές χειρονο-

μίες στους περιέργους περαστικούς. Μπορεί έτσι να μιμείται τον τρόπο που ένας γέρος, θύμα τροχαίου, περπατούσε αργά χωρίς να επιχειρεί να ενσαρκώσει το ρόλο του γέρου¹⁵. Έτσι είναι σε θέση να «δείξει»¹⁶ κάτι στους άλλους και να το σχολιάσει ταυτόχρονα.

Αν τελικά η ανοικειωτική δύναμη ενός έργου τέχνης σαν τη μπρεχτική θεατρική παράσταση, συμπυκνώνεται στην υπονόμηση της αναπαραγωγικής δύναμης της συνήθειας, αν τελικά η ανοικειώση διανοίγει την εμπειρία και τη σκέψη του θεατή προς μια ριζική ετερότητα, την ετερότητα που σηματοδοτεί η κοινωνική επανάσταση στην προοπτική μιας ζωής με άλλες αξίες, τότε η μπρεχτική αποστασιοποίηση φαίνεται να κατεργάζεται μια ιδιαίτερη στρατηγική ικανο-



ποίησης του ευρύτερου αιτήματος της ανοικειώσης. Η ιδιαιτερότητά της συνοψίζεται στη διάνοξη του συνεχούς της θεατρικής δράσης με τη δημιουργία κόμβων, σημείων σάναψης των γεγονότων, αυτοτελών περιοχών που διαχωρίζουν αλλά και ενώνουν τα γεγονότα. Σε τούτες τις περιοχές κοντοστεύεται κανείς για να αναλογιστεί πού πάει και από πού έρχεται. Εδώ η κριτική ματιά του θεατή, ενθαρρυνόμενη από το δημιουργό του έργου και τον ηθοποιό, είναι που θα βρει τον τόπο και το χρόνο της. Μήπως τούτες οι στιγμές μετεωρισμού έχουν τελικά κάτι από την εμπειρία της διάβασης ενός κατωφλιού; Στο κατώφλι δεν κοντοστεύεται κανείς, μετρώντας με το βήμα του εκείνα που μπορεί να ακολουθήσουν, στο χώρο και το χρόνο ταυτόχρονα; Σε τούτο τον μη - τόπο, τον τόπο δηλαδή έξω από τη συνέχεια του χώρου, έξω από τη συνέχεια μιας διαδρομής, εδώ δεν υποβάλλεται σε μια δοκιμασία, εδώ δεν προετοιμάζεται για κάτι, δεν καλείται να εγκαταλείψει μια επικράτεια και να εισέλθει σε μία άλλη;¹⁷

Το κατώφλι σα χωροχρονική εμπειρία έχει το χαρακτήρα μιας ανοικειωτικής σχέσης. Διακόπτει μια συνέχεια, μια ροή χώρου και χρόνου και ταυτόχρονα αυτή τη διακοπή την επι-

σημαίνει σαν ιδιαίτερο αυτοτελές και διακριτό σημείο. Μια χειρονομία διακοπής είναι το κατώφλι, μια χειρονομία εκφραστική γιατί σε τούτη την επικράτεια διακυβεύονται πολλά. Τι υπάρχει μετά, τι έμεινε πίσω και κυρίως, τι συνδέει το μετά με το πριν, ό,τι πρόκειται να συμβεί με ό,τι ήδη συνέβη. Με δεδομένη την άρση της συνέχειας, το κατώφλι σηματοδοτεί μια περιοχή μετεωρισμού. Μια περιοχή όπου το τώρα αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με ένα πριν και ένα μετά. Ένα μετά και ένα πριν που το κατώφλι κυριολεκτικά κατασκευάζει. Γιατί στο κατώφλι περιέχεται η δυνατότητα της εκτροπής, της αλλαγής πορείας. Στο κατώφλι, τούτο το μεταβατικό τόπο απαιτούνται αποφάσεις. Έτσι το κατώφλι σημαδεύει μια εγκυμονούσα στιγμή αν δεν ορίζει ένα χώρο εγκυμονούσα¹⁸.

Η συνάντηση με την ετερότητα προϋποθέτει ένα κατώφλι. Το κατώφλι διακόπτει την ασφάλεια και την προβλεψιμότητα της διαδρομής. Μπροστά του χάσκει το «ενδεχόμενο» σαν πύλη ικανή να απορροφήσει ή να απελευθερώσει. Ανάμεσα σε δύο επικράτειες με προσδιορισμένο περιεχόμενο, ένα κατώφλι, δεσμός και όριο μαζί, επιβλέπει, μορφοποιεί και επομένως μόνιμα μετασηματίζει την επικοινωνία μας. Εκεί λοιπόν μπορούν να συμβούν συναντήσεις. Σε τούτο τον ενδιάμεσο τόπο, εκεί που τα χαρακτηριστικά και οι ρόλοι αναστέλλονται, εκεί που η απόσταση διαμορφώνει το πεδίο της συνάντησης, εκεί μπορεί να αναβλύσει και η ριζική ετερογένεια της αμφισβήτησης. Στο κλειστό πλαίσιο μιας καθορισμένης και μιας ορισμένης επικράτειας οι ρόλοι είναι δεδομένοι, οι αξίες και οι προορισμοί αναπαράγονται. Η διάνοξη αυτού του πλαισίου μπορεί να συμβεί μόνο με την επιτήδεια στρατηγική της αναστολής της συνέχειας που η αποστασιοποίηση κατεργάζεται¹⁹. Η συνάντηση με την ετερότητα χρειάζεται την απόσταση. Όπως η ανοικειώση χρειάζεται να μολιάζει τη δύναμη της φανέρωσης του αλλιώτικου στο υπόστρωμα του οικείου. Η συνάντηση με την ετερότητα πρέπει να σκηνοθετηθεί και

να παιχτεί στα κατώφλια. Εκεί που καθέννας αισθάνεται μετέωρος, εκεί που το οικείο έδαφος χάνεται κάτω από τα πόδια. Όπως ακριβώς για να δεχτούμε εκείνο το διαφορετικό που έχει ο ξένος χωρίς να θέλουμε να απορροφήσουμε τη διαφορετικότητά του πρέπει να επιχειρήσουμε να τον συναντήσουμε στο κατώφλι. Θα τον φιλοξενήσουμε ή θα μας φιλοξενήσει μόνο αν μπορέσουμε να ορίσουμε μια περιοχική συνάντησης. Εκεί, σε έναν τόπο που δεν του ανήκει και δεν μας ανήκει, εκεί, σε ένα κατώφλι ανάμεσα στη δική μας και τη δική του επικράτεια, θα βρούμε τα σημεία της συνδιαλλαγής, της δυναμικής και εφικτής σύνθεσης.

Ο Μπρεχτ υποδεικνύει τη δύναμη μιας αποστασιοποιητικής συνάντησης με την ετερότητα. Ας μην μας παρασύρει η ανάγκη στην υιοθέτηση μιας φανταστικής ταυτότητας. Σήμερα που οι ταυτότητες πωλούνται σε σούπερ μάρκετ, μια ταύτιση με την ετερότητα μπορεί να την εξουδετερώσει καθιστώντας την δέσμια ενός καταναλωτικού εξωτισμού. Γίνεται έτσι εξίσου εχθρική με την ετερότητα όσο και κάθε πεισματική περιφρούρηση ενός περιχαρακωμένου εαυτού, μιας περιχαρακωμένης ταυτότητας. Χρειάζεται η ένταση της ανοικείωσης, η πολλαπλότητα της ετερογένειας, για να δεχτούμε πως ένα μη κλειστό σύμπαν ορίζει τη ζωή μας. Η προοπτική μιας ριζικής εκτροπής πρέπει να αναδειχθεί μέσα από την υπονόμηση της συνέχειας, της συνέχειας της ιστορίας, της συνέχειας που ορίζει ρόλους, της συνέχειας των αξιών. Και τούτη η εκτροπή οφείλει να αποφοριστεί από την πλανερή ηρωικότητα της ταύτισης. Η αποστασιοποίηση δίνει τόπο για σκέψη και για κρίση, δίνει τόπο τελικά για συνάντηση με την ετερότητα της εκτροπής, διατηρώντας την ακριβώς ως ετερότητα. Όπως και η συνάντηση με τον ξένο, με τον διαφορετικό, στα κατώφλια της πόλης και της ζωής, πρέπει να είναι μια συνάντηση στοχαστική. Ο οικειοποιητικός εναγκαλισμός χωρίς μια τέτοια αποστασιοποίηση στερεί τον άλλον από την ετερότητά του. Τον αρνείται όσο και η εχθρότητα που στην ετερότητα διακρίνει μια απειλή. Η συνάντηση με την ετερότητα πρέπει να συμβεί ξανά και ξανά. Και σε τούτη τη συνάντηση θα γεννηθούν σχέσεις ισοτιμίας και αλληλεγγύης. Τέτοιες συναντήσεις ίσως να σημαδεύουν το κατώφλι ενός διαφορετικού μέλλοντος. Και η ανοικειωτική δύναμη της μπρεχτικής αποστασιοποίησης ίσως να θέλει με τον τρόπο της ένα τέτοιο μέλλον να υποδείξει, να επικαλεστεί, να εμπνεύσει...

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το απόσπασμα παραθέτει ο Τσ. Λαυρό στο βιβλίο του *Η Ρομαντική Κληρονομιά*, Πόλις, Αθήνα, 1998, σ. 44. Επίσης το παραθέτει και ο Ε. Φίσερ, *Η Αναγκαιότητα της Τέχνης*, Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1972, σ. 78.
2. «Η τεχνική της ανοικείωσης στον Λ. Τολστόι έγκειται στο ότι δεν αποκαλεί το αντικείμενο με το όνομά του αλλά το περιγράφει σα να το βλέπεις για πρώτη φορά» (Β. Σκλόφσκι, «Η Τέχνη ως Τεχνική», *Θεωρία*

Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών, επιλογή - παρουσίαση Τ. Τοντόροφ, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1995, σ. 98. Βλ. επίσης και σ. 108.

3. Όπως το επισημαίνει και ο Τ. Τοντόροφ, *Κριτική της Κριτικής*, Πόλις, Αθήνα, 1994, σ. 70.
4. Μπ. Μπρεχτ, *Μικρό Όργανο για το Θέατρο*, Πλειάς, Αθήνα, 1974, θέση 43, σ. 75.
5. Μπ. Μπρεχτ, ό.π., θέση 67, σ. 105.
6. «Πρέπει να εξασκηθούν οι θεατές στο να βλέπουν σύνθετα. Βέβαια τότε είναι σχεδόν σημαντικότερο το 'σκέπτεσθαι πάνω από τη ροή' από το 'σκέπτεσθαι μέσα στη ροή'». Μπ. Μπρεχτ, *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1997, σ. 64.
7. «Το έπος δεν νοιάζεται διόλου για μια τυπική αρχή και μπορεί να είναι ατελές, μπορεί δηλαδή να έχει ένα τέλος που να είναι σχεδόν αυθαίρετο. Το 'απόλυτο παρελθόν' είναι κλειστό και τελειωμένο, τόσο στην ολότητά του όσο και σε οποιοδήποτε μέρος του, και το κάθε μέρος του μπορεί να γίνει αντικείμενο επεξεργασίας και να παρουσιαστεί ως ένα όλον... Η Ιλιάδα παρουσιάζεται ως ένα απόσπασμα του Τρωικού κύκλου». Μ. Μπαχτίν, *Έπος και Μυθιστόρημα*, Πόλις, Αθήνα, 1995, σ. 70-71.
8. Σύμφωνα με τον Μπ. Ντορτ, τούτη η φράση συνοψίζει την άρνηση της επίσημης ιστορίας του πεδίου ηρωικών πράξεων. (*Ανάγνωση του Μπρεχτ*, Κέδρος, Αθήνα, 1975, σ. 125).
9. R. Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein», *Image - Music - Text*, Trans. S. Heat, Fontana, Glasgow, 1977, σ. 73.
10. Β. Μπένγιαμιν, «Για την έννοια της Ιστορίας», *Πολίτης*, 43 (Νοέμ. 1997).
11. Τ. Τοντόροφ, ό.π., σ. 74-75.
12. Μπ. Μπρεχτ, *Μικρό Όργανο για το Θέατρο*, ό.π., θέση 61, σ. 96.
13. R. Barthes, ό.π., σ. 73.
14. W. Benjamin, «What is Epic Theater?», *Illuminations*, Fontana Press, London, 1992, σ. 148.
15. Βλ. Μ. Έσλιν, *Μπρεχτ. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Εγνατία, χ.χ., σ. 180.
16. Ο ηθοποιός σύμφωνα με τη μπρεχτική θεωρία δείχνει, δεν παριστάνει. Η αποστασιοποιητική λειτουργία μιας τέτοιας χειρονομίας είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική στα τραγούδια που υπάρχουν σε κάποιες παραστάσεις. Επισημαίνοντας το ρόλο τους ο Μπρεχτ παρατηρεί: «Ιδιαίτερα στο τραγούδι είναι σημαντικό ο δείχνων να δείχνεται». *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., σ. 72.
17. Στις λεγόμενες διαβατήριες τελετές σημαντικό ρόλο παίζει η παραμονή των μουσικών σε τόπους - κατώφλια, τόπους μεταβατικών, καθώς η ταυτότητα των μελών της κοινότητας είναι σε τούτη τη φάση της ζωής τους μετέωρη. Βλ. Σ. Σταυρίδης, «Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλιού», *Ουτοπία*, 33 (Ιαν. - Φεβ. 1999), σ. 112.
18. Η δυνατότητα, η διάβαση χωρικών και χρονικών κατωφλιών να σημαδεύει εμπειρίες ανατροπής κοινωνικών συνηθειών και θεμελίωσης υβριδικών νέων αξιών και τρόπων συμπεριφοράς, διερευνάται και στο: Σ. Σταυρίδης, «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό» *Ουτοπία*, 31 (Σεπτ. - Οκτ. 1998), ιδιαίτερα σ. 58-59.
19. «Για να αντιληφθεί το Έτερο πρέπει κανείς να κάνει έργο του την αποδοχή του εαυτού του ως ανολοκλήρωτου». R. Sennett, *The Conscience of the Eye*, Faber and Faber, London, 1993, σ. 148.