

Εικόνες από τη Μεγάλη Συνθηκολόγηση*

JOACHIM FIEBACH

ΟΤΑΝ, μαθητής ακόμα, διψασμένος για μόρφωση και για πολιτισμό, πήγα για πρώτη φορά να δω την παράσταση της *Μάνας Κουράγιο και τα παιδιά της* σε σκηνοθεσία του ίδιου του Μπρεχτ, είχα πλήρη άγνοια για το σκάνδαλο της εποχής, το επικό θέατρο. Το σύνολο της παράστασης μού ήταν ξένο. Ίσως για το λόγο αυτό το βράδυ εκείνο ριζώθηκα βαθιά μέσα στο νου μου. Ιδιαίτερα μία σκηνή με άγγιξε πολύ, η τέταρτη σκηνή με το «Τραγούδι της Μεγάλης Συνθηκολόγησης». Η συγκεκριμένη σκηνή δεν μου αποτυπώθηκε μόνο σαν κλειδί για την κατανόηση του Μπρεχτ, και ίσως ειδικά εκείνων των θεατρικών έργων, των Schaustuecke, που έχουν ερμηνευθεί μέχρι κορεσμού. Η σκηνή αυτή συνιστά ταυτόχρονα, κατά τη γνώμη μου, ένα μοντέλο παραγωγικής αποδομητικής τέχνης, ιδιαίτερα επίκαιρο σήμερα, εποχή όπου κυριαρχούν ασήμαντες φλύαρες κατεδαφιστικές σκηνοθεσίες για την ευρεία κατανάλωση οι οποίες εκθειάζονται συχνά ως μοναδικές και εκλαμβάνονται ως αποκορύφωμα της θεατρικής τέχνης.

Μετά από εκείνη την παράσταση μού είχαν αποτυπωθεί οι ακόλουθες εικόνες που έστηνε ο Μπρεχτ: Η μάνα - Weigel μπροστά στη σκηνή του ήλαρχου θέλει να παραπονεθεί για την άδικη αντιμετώπιση των εμπορικών της δραστηριοτήτων. Ο γραφέας του ήλαρχου την συμβουλεύει να μην παραπονεθεί και να «κρατήσει το στόμα της κλειστό» για το δικό της συμφέρον. Ένας νεαρός στρατιώτης, κρεμανταλάς, με λυγισμένα γόνατα και λίγο καμπουριασμένος, δημιουργεί επεισόδιο μπροστά στη σκηνή. Ζητά να του αποδοθεί το δίκιο του σε κάποια αδικία που του είχε γίνει. Θέλει να τσακίσει τα κόκαλα του «καταραμένου παλιόσκυλου», του ήλαρχου, που «πάει να του φάει το ρεγάλο του». «Θα σε κάνω κιμά!» φωνάζει. Ένας εύσωμος στρατιώτης, σπρώχνει με όλο του το βάρος τον νεαρό που προσπαθεί να μπει στη σκηνή. «Άφησέ τον», του λέει η Μάνα Κουράγιο, δεν είναι σκύλος «να τον αλυσοδέσεις. Λογικό είναι να θέλει το ρεγάλο του». Και στον νεαρό λέει με ύφος αντικειμενικό: «Άκου παλικάρι μου, μη μου βάζεις εμένα τις φωνές, έχω τα δικά μου βάσανα. Φύλαξε τη φωνή σου καλύτερα μέχρι να 'ρθει ο ήλαρχος. Γιατί όταν έρθει, θα 'χει κλείσει ο λαι-

μός σου. Λέξη δεν θα μπορέσεις να του πεις και τότε πώς θα γίνει να σε χώσει στο μουντρούμι, μέχρι να μελανιάσεις!». Ο νεαρός της φωνάζει ότι δεν την ανέχεται την αδικία, και η Μάνα Κουράγιο του απαντά: «Δίκιο έχεις, για πόσο όμως; ...Μία ώρα; Δύο ώρες; Βλέπεις, δεν το αναρωτήθηκαν αυτό, κι είναι το πιο σπουδαίο. Είναι φρικτό να 'σαι πεταμένος στο μουντρούμι, όταν πια ανακαλύψεις πως ξαφνικά μπορείς και παραμπορείς να ανεχτείς την αδικία που σου έγινε». Ο γραφέας βγαίνει από τη σκηνή του ήλαρχου και φωνάζει: «Έρχεται ο ήλαρχος. Καθίστε κάτω!». Ο νεαρός στρατιώτης κάθεται και η Μάνα Κουράγιο λέει: «Νάτος κάθεται κιόλας... Ναι, τούτοι μας ξέρουν απ' έξω κι ανακατωτά, ξέρουν τι πρέπει να μας κάνουν. Καθίστε κάτω! Μας διατάζουνε και είμαστε κιόλας καθιστοί. Όποιος κάθεται δεν ξεσηκώνεται. Κάτσε, καλύτερα μην ξανασηκωθείς παλικάρι μου»¹. Αμέσως μετά η μάνα - Weigel αρχίζει το τραγούδι του «παραξενίσματος», το σκάνδαλο της εποχής, το «Τραγούδι της Μεγάλης Συνθηκολόγησης». Αλλά τι κάνει; Προκαλεί, παρουσιάζει, στέκεται; Στην άκρη της σκηνής; Και η απόδοση; Δίχως συναίσθημα, σκληρή, μάλλον αμέτοχη; Ο στρατιώτης φεύγει, καταπίνοντας την οργή του και βρίζοντας «Δεν με χέζετε λέω εγώ!». Ένας άντρας βγαίνει από τη σκηνή και ανακοινώνει ότι τώρα μπορούν να μιλήσουν στον ήλαρχο, αλλά η Μάνα Κουράγιο σηκώνεται και φεύγει σιωπηλή, με σκυμμένο το κεφάλι, σαν μια ασήμαντη φιγούρα.

Οι εικόνες αυτές με ανάγκασαν να σκεφτώ πόσο λίγα –ή και τίποτα– μπορούμε να καταφέρουμε σε σχέση με τα μικρά και τα μεγάλα δίκαια αιτήματά μας. Καθώς περνούσαν τα χρόνια, μου καταδείκνυαν όλο και πιο ξεκάθαρα πόσο ανίσχυρος είμαι. Είμαστε άραγε όλοι; Είμαστε όλοι κορόιδα σε ό,τι αφορά τους κοινωνικούς μηχανισμούς και τις πολυσχιδείς δομές εξουσίας στον κόσμο αυτό. Οι εικόνες αυτές φέρνουν τον «άνθρωπο με τα αναπαλλοτριωτά δικαιώματά του», –μία πολυφορεμένη επίκληση με πληθωριστική πλέον αξία– αντιμέτωπο, σε όλη του τη γύμνια, με την πραγματική του κατάσταση, με το μηδενικό σημείο της κοινωνικής ύπαρξης και υπόστασής του. Παραμερίζονται έτσι όλα

εκείνα τα πέπλα που επικαλύπτουν ό,τι εκφράζει ηθικές «αξίες», θέτει νόρμες και ονειρεύεται ουτοπίες. Πιο σωστά, καταστρέφονται οι ιδεολογικές πατερίτσες οι οποίες παράγουν κάθε φορά εκ νέου διαφορετικές, και όμως παρόμοιες συνθήκες εξουσίας και κατά συνέπεια και συνθήκες ανισότητας. Αυτές είναι οι ιδεολογικές πατερίτσες που χρησιμοποιούμε ξανά και ξανά σε ένα σκληρό αγώνα αυτοεπιβεβαίωσης, σαν βοήθεια για την επιβίωσή μας. Αυτά τα ιδεολογήματα, κινητήρια δύναμη και παρηγοριά των κοινωνικών διαδικασιών, στο πλαίσιο των οποίων λειτουργούμε, γίνονται άξια περιφρόνησης, γελοία, καθώς αντιλαμβανόμαστε σαφέστατα τη γυμνή πραγματικότητα του «Τραγουδιού της Μεγάλης Συνθηκολόγησης».

Λίγο καιρό μετά από εκείνη την παράσταση, διάβασα το άρθρο του Hans Mayer για την παράδοση των πληβείων στο πρώτο αφιέρωμα που έγινε για τον Μπρεχτ στο περιοδικό *Sinn und Form* το 1949. Το άρθρο αυτό με έκανε να καταλάβω τους λόγους που με είχε ξενίσει τόσο πολύ η Μάνα Κουράγιο. Τα λόγια του στρατολόγου και του λοχία στην πρώτη σκηνή, τα χαρακτηρίζει ο Mayer σαν «μία γλώσσα γυμνή, απογυμνωμένη από όλες τις συμβατικότητες, όλες τις παραδοσιακές ηθικές έννοιες». Έλεγε ότι η γλώσσα αυτή εξέφραζε το «ήθος που προέρχεται από τα κάτω», και ότι είχε ξανακουστεί ένας τέτοιος «τόνος και μία τέτοια λογική του συμφέροντος των πληβείων στον Καλό στρατιώτη Σβέικ». Κατέληγε δε στο συμπέρασμα ότι στο έργο του Μπρεχτ συναντάμε επανειλημμένα «μια τέτοια στάση που θα χαρακτηρίσουμε ως την παράδοση των πληβείων»².

Τέτοιες σκηνές «μηδενικού σημείου» ή ακόμα και ακολουθίες σκηνών «κατεδάφισης» τις συναντώ επανειλημμένα στα «κλασικά» έργα του Μπρεχτ, όπως στον *Βίο του Γαλιλαίου*, στον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*, στον *Καυκασιανό κύκλο με την κιωλία*, δηλαδή σε ιστορίες χαρακτήρων οι οποίοι αντιμετωπίζουν τα ιδεολογήματα «με τον τρόπο των πληβείων» στον αγώνα τους για τη φυσική τους επιβίωση. Αντιρρίζοντας, και μόνο στη φαντασία τους, τα εργαλεία των ισχυρών, απαρνούνται αμέσως το μεγάλο τους σχέδιο, τις «αξίες» τους και μετατρέπονται σε Σούι Τα. Άλλες φορές πάλι μπορούν να ξεπερνούν τα προβλήματά τους, αυτό το «μηδενικό σημείο», καθώς η ιστορία τους παίρνει μία τροπή προς τον κόσμο του παραμυθιού, όπως η τυχαία, όμορφη συνάντηση της Γκρούσε με τον θρυλικό πληβείο Άζντακ. Από τη συνάντηση αυτή προκύπτει κάτι που είναι «μόνο» ως παιχνίδι Άλλο από την καθολικότητα του κόσμου της σκληρής ισχύος και των δομών ανισότητας, στον οποίο αναφέρεται όλο το παιχνίδι. Αυτό που παραμένει μετά τις παρεκκλίσεις στον κόσμο του παραμυθιού, είναι η αρχικά αναπόφευκτη κατάσταση στην οποία ο νεαρός στρατιώτης του έργου Μάνα Κουράγιο αντιδρά με πικρία, αλλά προσγειωμένα και νηφάλια, λέγοντας «δεν με χέζετε λέω εγώ». Μηδενικά σημεία, τέλος του παιχνιδιού. Από την άποψη αυ-

τή, οι καταστάσεις παιχνιδιού στο έργο του Μπέκετ δεν αποτυπώνουν κάποια ουσιαστικά διαφορετική εμπειρία. Υπάρχει ωστόσο μία διαφορά. Οι πολυσχιδείς και πολλαπλά μεταβαλλόμενες εικόνες της Μεγάλης Συνθηκολόγησης σκιαγραφούν συγκεκριμένες διαδικασίες και δομές όπου οι δρώντες αποκτούν την εμπειρία του «μηδενικού σημείου» τους. Έτσι γίνονται κατανοητά τα πλέγματα εξουσίας, οι ανισότητες που χωρίζουν την κοινωνία στους πάνω και στους κάτω, ανισότητες στο πλαίσιο των οποίων είμαστε αναγκασμένοι να κινηθούμε. Με αφετηρία έναν τέτοιο ορίζοντα θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε και το Άλλο, μία δυνατή τροπή, και μάλιστα αντιστροφή, κατά τα φαινόμενα, του πανίσχυρου επαναλαμβανόμενου Ίδιου. Ο Μπέκετ παρουσιάζει μόνο το «μηδενικό σημείο» που κατά κάποιο τρόπο ανάγεται σε κάτι το Αφηρημένο, χωρίς ιστορικά συμφραζόμενα, όπου οι υπάρξεις διατηρούν απλά και μόνο τη φυσική τους ύπαρξη στο χρόνο που τους έχει δοθεί. Οι εικόνες του Μπρεχτ απαντούν «δεν με χέζετε λέγω εγώ!», όταν γίνεται μια κάποια επίκληση αξιών, μέσα στο πλαίσιο των κοινωνικών δομών και των μηχανισμών εξουσίας. Δεν πρόκειται δηλαδή μόνο για φαινομενικά αυτορρυθμιζόμενα συστήματα εντολών που δίνουν κάποια βλακώδη μηχανήματα, όπου οι άνθρωποι λειτουργούν σαν γρανάζια και έτσι είναι αναγκασμένοι να αντιλαμβάνονται τα «μηδενικά σημεία» τους μόνο σε σχέση με την τεχνολογία. Κάπως έτσι θα μπορούσε να αντιληφθεί κανείς σήμερα τις ανθρώπινες και κοινωνικές εξελίξεις, βαθύτατα κατατροπωμένους από την τεράστια σημασία των μηχανών και των τεχνολογικών λειτουργικότητων. Κατά τα φαινόμενα, την εντολή «καθίστε κάτω», τη δίνουν οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές, κάποια ανώνυμα αντικειμενικά προγράμματα. Κάνοντας μερικώς σκέψεις για τη φωτογραφία ο Vilem Flusser κατέληξε:

«Η φιλοσοφία της φωτογραφίας πρέπει να αποκαλύψει ότι δεν υπάρχει θέση για την ανθρώπινη ελευθερία στο πεδίο των αυτόματων μηχανών που προγραμματίζονται και προγραμματίζουν, και μετά τελικά να δείξει πώς παρ' όλα αυτά είναι ωστόσο δυνατόν να διανοιχτεί ένας χώρος για την ελευθερία. Η φιλοσοφία της φωτογραφίας έχει καθήκον να στοχαστεί γύρω από αυτήν τη δυνατότητα ελευθερίας και συνεπώς γύρω από τη δυνατότητα νοηματοδότησης σε ένα κόσμο που κυριαρχείται από μηχανές. Ακόμα πρέπει να στοχαστεί για το πώς μπορεί ο άνθρωπος παρ' όλα αυτά να δώσει νόημα στη ζωή του, ενόψει της τυχαίας αναγκαιότητας του θανάτου. Μία τέτοια φιλοσοφία είναι αναγκαία, επειδή είναι η μοναδική μορφή επανάστασης που για μας είναι ακόμα εφικτή»³.

Οι σκηνές της Μεγάλης Συνθηκολόγησης του Μπρεχτ δείχνουν ένα κόσμο που μοιάζει πολύ με εκείνον του Flusser. Και στους δύο κόσμους υπάρχει έλλειψη χώρου για την

ελευθερία καθώς και έλλειψη νοήματος. Ωστόσο, και οι δύο κόσμοι, ο χτεσινός κόσμος που ο Μπρεχτ μπορούσε μόνο να τον αντιληφθεί και να τον απεικονίσει σε τέτοια πρότυπα, καθώς και ο σημερινός κόσμος του Flusser, λειτουργούν στο πλαίσιο κοινωνικών μηχανισμών, στο πλαίσιο ανθρώπινων διαδικασιών εξουσίας. Την εξουσιαστική δράση των μηχανημάτων και των τεχνολογικών προγραμμάτων θα πρέπει κανείς να την σκέφτεται σε συνδυασμό με τη δράση των κοινωνικών δυνάμεων που τα ενεργοποιούν, ώστε να μπορέσει ίσως, με τους όρους του Flusser, να βρει χώρο για την ελευθερία και για μια άλλη νοηματοδότηση. Μόνον εάν συνειδητοποιήσουμε ότι υπάρχει ένα τέτοιο διττό πλέγμα, έχει κατά την άποψή μου νόημα να σκεφτούμε το Άλλο στο



πλαίσιο του οποίου δεν θα χρειάζεται να λείει κανείς τόσο συχνά «δεν με χέζετε». Το 1995 ο Bourdieu ζητούσε: «Γκερμίστε την εξουσία των τεχνοκρατών!» και είχε κατά νου την κατάργηση της τυραννίας των «ειδημόνων τύπου Διεθνούς Τράπεζας», μία τυραννία που προσπαθεί χωρίς αντίλογο να νομιμοποιήσει τον νέο Λεβιάθαν των χρηματογορών, παραπέμποντας στο νέο «δόγμα του ιστορικά αναπόφευκτου που το έχουν σαν τροπάριο οι θεωρητικοί του Νεοφιλελευθερισμού»⁴.

Όμως, το μόνο «ρεαλιστικό» σημείο εκκίνησης, η μόνη στάση που είναι δυνατόν να τηρήσει κανείς για να φανταστεί το Άλλο –εάν αυτό πραγματικά υπάρχει (το «όχι, αλλά» του Μπρεχτ)– το Άλλο με το οποίο θα μπορούσε, τέλος πάντων, να καταπιαστεί, είναι το να διαπιστώνει κάθε φορά εκ νέου τη «γυμνή» πραγματικότητα με τον τρόπο των πληβείων, προσγειωμένα, λέγοντας «δεν με χέζετε», – και να προσπαθεί με αυτόν τον τρόπο να «καταλάβει». Πριν μπορέσουμε να σκεφτούμε για το Άλλο πρέπει να δούμε το «μηδενικό σημείο» με όλα τα πικρά του συνακόλουθα, να το αποδεχθούμε με όλη μας τη διορατικότητα, ενάντια σε όλες τις ιδεολογίες και συνεπώς ενάντια σε όλες τις επικλήσεις

αξιών. Και τούτο πρέπει να γίνει πριν να καταστρώσουμε τα οποιαδήποτε σχέδια διαφοροποιημένων δυνατοτήτων –ακόμα και εκείνων του Μπρεχτ– που ο ίδιος ελάχιστα ανέφερε στα θεατρικά του έργα. Τις ανέφερε ωστόσο σε υπερβολικό βαθμό σχολιάζοντας τα έργα του και με τον τρόπο αυτό συνέβαλε σε μια πληθωριστική παραγωγή διδακτικών εκδοχών η οποία εκτρέφει μια χαοτική πλέον «μπρεχτολογία». Οι παρατηρήσεις του σχετικά με τη σκηνοθεσία της 4ης σκηνής υποδεικνύουν κατά κάποιο τρόπο –«καθίστε κάτω!»– στον θεατή/αναγνώστη το τι και το πώς οφείλει να μάθει: «Δασκαλεύοντας τον νεαρό κολλήγο, η Μάνα Κουράγιο δασκαλεύει και τον ίδιο της τον εαυτό, και έτσι εγκαταλείπει τη σκηνή δίχως να παραπονεθεί»⁵.

Και στον ίδιο τόνο λείει σε ένα άλλο σημείο:

«Το κακό ποιόν της Μάνας Κουράγιο δεν εμφανίζεται πουθενά αλλού τόσο έντονα όσο στη σκηνή εκείνη όπου διδάσκει τον νεαρό να συνθηκολογεί μπροστά στους ανωτέρους του, προκειμένου να μπορέσει να κάνει και εκείνη το ίδιο. Και παρ' όλα αυτά το πρόσωπο της Weigel εκπέμπει μία κάποια σοφία, και μάλιστα κάποια αριστοκρατικότητα. Δεν πρόκειται δηλαδή τόσο για το δικό της το κακό ποιόν, αλλά για εκείνο της τάξης της και η ίδια ανυψώνεται λίγο πάνω από την τάξη της, δείχνοντας ότι κατανοεί και μάλιστα με θυμό αυτήν της την αδυναμία»⁶.

Στο σημείο αυτό η παρουσίαση της γυμνής κοινωνικής υπόστασης και των αντίστοιχων στάσεων επικαλύπτεται ξαφνικά με ηθικά στοιχεία («ανυψώνεται»). Η σκοπιά του «κακού» και συνεπώς του «αγαθού», ως η μη εκφρασμένη μοραλιστική – διαφωτιστική επιταγή της συνείδησης του ωραίου καλού ανθρώπου, αντικαθιστά τη σκοπιά των πληβείων. Στον *Παιδαγωγό*, τη μεγαλύτερη ίσως σκηνοθεσία

του, τουλάχιστον στο πλαίσιο του Μπερλίνερ Ανσάμπλ, ο Μπρεχτ προτάσσει έναν «παιδαγωγικό» πρόλογο που συρρικνώνει τη σύνθετη και πολύ περίπλοκη κατεδαφιστική του εργασία σε μία απλή «Fabula docet». Στον πρόλογο, τον οποίο ονομάζει «Μύθος», επαναστρέφει την ουσιαστικά εντελώς διαφορετική κεντρική ιδέα του μύθου και τη στρέφει προς ένα ηθικοπλαστικό καλλιτεχνικό δασκάλεμα του 18ου αιώνα αλλά Gottsched⁷.

Ωστόσο τα ίδια τα κείμενα, οι σειρές των εικόνων, υπονομεύουν ένα τέτοιου είδους δασκάλεμα, ιδιαίτερα μέσω της μαύρης κωμωδίας του παράδοξου και της απολαυστικής ανατρεπτικότητας, στοιχεία που επιδεικνύουν με τη μανία τους για αποδόμηση οι καταστροφικοί και ταυτόχρονα παραγωγικοί κλόουν ή κατεργάρηδες, ο Σβέιν, ο Καρλ Βάλεντιν, ο Άζντακ, η Μάνα Κουράγιο στη σκηνή της Μεγάλης Συνθηκολόγησης. «Άκου παλικάρι μου», λέει στον νεαρό στρατιώτη που δημιουργεί επεισόδιο, «μη μου βάζεις εμένα τις φωνές, έχω τα δικά μου βάσανα. Φύλαξε τη φωνή σου καλύτερα μέχρι να 'ρθει ο ίλαρχος. Γιατί όταν έρθει, θα 'χει κλείσει ο λαιμός σου. Λέξη δεν θα μπορέσεις να του πεις και τότε πώς θα γίνει να σε χώσει στο μπουντρούμι, μέχρι να μελανιάσεις!»⁸. Εδώ ο κατεργάρης κλόουν φιλοσοφεί για το τι συμβαίνει, όταν κάθεται κανείς ήσυχος και δεν προκαλεί αναταραχές. Πρόκειται για μια περίπτωση μαύρου χιούμορ, α-νοήτου, του οποίου ο χαρακτήρας αυτοαναιρείται με παράδοξους και παράλογους τρόπους. Αλλά και το στοιχείο αυτό δεν είναι πολύ μακριά από τον Μπέκετ. Με έναν τρόπο παρουσίασης που αντιστρέφει τα πράγματα –όπως το κάνουν οι κλόουν με λογοπαίγνια, χειρονομίες, ή αντίστοιχες συμπεριφορές– το ηθικό κήρυγμα και τα εγκωμιαζόμενα συστήματα αξιών αποκαλύπτονται –κατεδαφίζονται– στα μάτια των ατόμων που έχουν φτάσει στο «μηδενικό σημείο». Αυτά εμφανίζονται ως μία ατελέσφορη τύφλωση, ως άχρηστες, θανατηφόρες μάλιστα ιδεολογίες. Έτσι μπορεί κανείς να αντιμετωπίζει με μεγαλύτερη νηφαλιότητα τις πραγματικές καταστάσεις, μια και τότε διαφαίνεται σαφέστερα ο ορίζοντας των δομών εξουσίας, μέσα στις οποίες βρισκόμαστε. Έτσι θα ήταν δυνατόν να διαβαστούν τα μεγάλα Schaustuecke σαν ριζωματικές⁹ αλυσίδες μαύρων αποδομητικών σκηνών, εικόνων, ή ακόμα και δρώμενα με χαρακτήρα Gestus.

Τουλάχιστον δεν θα πρέπει, κατά κύριο λόγο, να αναζητά κανείς πλέον τον μύθο (Fabel), ο οποίος ως περιορισμένο συμβάν με ορισμένο νόημα¹⁰ συγκροτεί «τη συνολική σύνθεση των δρώμενων με χαρακτήρα Gestus στην οποία εμπεριέχονται όλα τα μηνύματα και οι ωθήσεις που πρέπει τελικά να συνιστούν την ψυχαγωγία του κοινού»¹¹. Δηλαδή δεν θα πρέπει να αναζητά κανείς τον μύθο που ενδεχομένως συνθέτει όλα αυτά σε μία συνολική, απλή νοηματική ενότητα, σε μια «Fabula docet». Αντίθετα, η θεατρική «συνολική σύνθεση» πρέπει πλέον να συνίσταται στην παρα-

γωγή ξεχωριστών σειρών εικόνων, που θα μπορούσε κανείς να τις συλλάβει και να τις σκηνοθετήσει ως ενότητες ενός ριζωματικού ιστού δρώμενων με χαρακτήρα Gestus, ως διακριτά τμήματα που τείνουν να απομακρύνονται το ένα από το άλλο, να στρέφονται το ένα εναντίον του άλλου ή και να αντιφάσκουν.

* Αυτό το κείμενο είναι μία μεταγενέστερη εκδοχή από τον συγγραφέα του άρθρου του, «Bilder der Grossen Kapitulation: Brechts Dekonstruktionspotential», *Theater der Zeit - The Brecht Yearbook* 23, ed. Marc Silberman (October 1977): σσ. 170-172.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder, Gesammelte Werke*, 4 Frankfurt: Suhrkamp, 1967, σσ. 1391-1396.
2. Hans Mayer: «Bertolt Brecht oder Die Plebejische Tradition», *Anmerkungen zu Brecht*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975 σ. 9.
3. Vilem Flusser, *Fuer eine Philosophie der Fotografie*. Goettingen, 1994, σ. 74.
4. Pierre Bourdieu, «Der Tote packt den Lebenden». *Schriften zur Politik und Kultur* 2, Hamburg, 1997, σ. 168 επ.
5. Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder, Modellbuch*, Berlin, 1956, σ. 30.
6. Brecht, *Modellbuch*, ό.π., σ. 30.
7. Η ρητή δήλωση ότι εδώ πρόκειται για «πόλεμο», και «εμπόριο» και την ανικανότητα της Μάνας Κουράγιο να μάθει από τις εμπειρίες της, έθεσε περιοριστικά διδακτικά πρόσημα για την κατοπινή συνδιαλλαγή με το κείμενο. Bertolt Brecht, *Theaterarbeit* 3. Auflage, Berlin, 1952, σ. 246.
8. Brecht, *Mutter Courage* ό.π., σ. 1393.
9. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί αυτή την έννοια όπως την έχουν εισαγάγει οι Gilles Deleuze και Phelix Guari στο *Rhizome*, Paris 1976 (σημ. των επιμ.).
10. Bertolt Brecht, «Kleines Organon fuer das Theater», *Gesammelte Werke* 16 Frankfurt: Suhrkamp, 1967, σ. 693.
11. Brecht, «Kleines Organon ό.π.

Μετάφραση από τα γερμανικά
Λένα Σακαλή