

Μπέρτολτ Μπρεχτ και Χάινερ Μύλλερ: ο «επαναστατημένος γιος» και η «πατρική μορφή»

ΟΛΓΑ ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ

«ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ δεν είναι ο πατέρας, αλλά η εικόνα του. (...) Η εικόνα του πατέρα είναι ολέθρια»¹, με αυτά τα λόγια χαρακτηρίζει το 1984 ο ανατολικογερμανός συγγραφέας Χάινερ Μύλλερ (1929-1995) τη σχέση του με τον Μπέρτολτ Μπρεχτ. Γνωστός μέσα και έξω από τα σύνορα του γερμανόφωνου θεάτρου ως ο σημαντικότερος διάδοχος του «δασκάλου», ο Μύλλερ υπογραμμίζει την απόστασή του από τον κλασικό Μπρεχτ των μεγάλων διδακτικών έργων και της θεατρικής σύμβασης που αυτά αντιπροσωπεύουν σήμερα:

Το πρόβλημα είναι ότι συγχέουμε τη μέθοδο εργασίας του Μπρεχτ με τα αποτελέσματά της, τα οποία έχουμε αναγάγει σε κανόνα. Ο Μπρεχτ σήμερα θεωρείται κλασικός. Το ολέθριο είναι ότι δεν σκεφτόμαστε πια να εφαρμόσουμε τη μέθοδό του στο αποτέλεσμα της εργασίας του. Οι προϋποθέσεις σήμερα έχουν αλλάξει. Και ο κόσμος είναι άλλος. Συνεπώς πρέπει να αναρωτηθούμε για τη μέθοδο και όχι να αναγάγουμε τα αποτελέσματα σε κανόνα².

Ο Μύλλερ βρίσκεται στο ίδιο μήκος κύματος με πολλούς άλλους ανατολικογερμανούς (αλλά και δυτικογερμανούς) συγγραφείς, στον οποίων τη στάση διακρίνεται σαφώς η ανταρσία του αυτόνομου δημιουργού ενάντια στην υπεροχή μιας παράδοσης που συντηρείται από την πολιτισμική πολιτική και έχει αναχθεί σε αδιαμφισβήτητο κανόνα, έτσι ώστε να είναι καταδικασμένη σε αδράνεια³. Ωστόσο, στόχος του Μύλλερ στην ενασχόλησή του με τον Μπρεχτ δεν είναι μόνο η λύτρωση από την αυταρχική και ισοπεδωτική «εικόνα του πατέρα». Το έργο του Μπρεχτ –όπως και πολλών άλλων– είναι για τον Μύλλερ «υλικό», το οποίο χρησιμοποιεί για να ανταποκριθεί με τη γραφή του στις διαφορετικές αισθητικές ανάγκες που προκύπτουν από τις νέες ιστορικές συνθήκες.

Η αντίγνευση χρήσιμων δομών στο έργο του «δασκάλου» είχε το –φαινομενικά– παράδοξο επακόλουθο, ο Μύλλερ να ασκήσει την κριτική του στον Μπρεχτ βασιζόμενος στον Μπρεχτ, για την ακρίβεια: στον *πρώμο Μπρεχτ*⁴. Το να

χρησιμοποιείς τον Μπρεχτ, χωρίς να του ασκείς κριτική, είναι προδοσία⁵. Με τον τίτλο αυτόν ο Μύλλερ δημοσίευσε το 1980 ένα δοκίμιο, στο οποίο λίγο αργότερα έδωσε τον οριστικό τίτλο *Φάτσερ +- Κόινερ*⁶. Εδώ ο συγγραφέας επισημαίνει την αναγκαιότητα για μια εναλλακτική πρόσληψη του μπρεχτικού έργου, την προσέγγιση δηλαδή του «άλλου» Μπρεχτ, ιδιαίτερα του *Φάτσερ* ή των διδακτικών έργων (*Lehrstücke*) της περιόδου γύρω στο 1930⁷.

Ιδιαίτερα το ημιτελές *Ο θάνατος του εγωιστή Γιόχαν Φάτσερ* αποτελεί για τον Μύλλερ «ό,τι καλύτερο γράφτηκε τούτο τον αιώνα για το θέατρο»⁸. Είναι η ιστορία του στρατιώτη Φάτσερ και των τριών συντρόφων του, που λιποτακτούν από το δυτικό μέτωπο, επειδή πιστεύουν πως ο πόλεμος τελειώνει και η επανάσταση έρχεται. Κρύβονται στην πόλη του ενός και περιμένουν, η επανάσταση όμως δεν έρχεται, και τελικά εξουδετερώνουν ο ένας τον άλλο. Το αποσπασματικό κείμενο γοητεύει τον Μύλλερ, επειδή «δεν διατυπώνει συμπεράσματα σκέψης» αλλά φανερώνει τη «διαδικασία της σκέψης»⁹. Ως «σφαγή Μπρεχτ εναντίον Μπρεχτ»¹⁰ ο *Φάτσερ* σηματοδοτεί τη μεταμόρφωση του «επαναστατημένου γιου» σε «πατρική φιγούρα» μετά τη συνειδητοποίηση πως «στο εξής και για πολύ καιρό ακόμα δεν θα υπάρχουν νικητές σ' αυτόν τον κόσμο, παρά μόνο ηττημένοι»¹¹. Διότι, ενώ στην αρχή ο Μπρεχτ σκιαγραφεί τον Φάτσερ («τον εγωιστή, τον μαζικό άνθρωπο, το νέο κτήνος»¹²) όχι μόνο ως παράδειγμα προς αποφυγή αλλά και ως εν δυνάμει επαναστάτη¹³, αργότερα εισάγει στο κείμενο τον Κόινερ, προβάλλοντας με τη φιγούρα αυτή ένα ορθολογικό μοντέλο της πραγματικότητας, το οποίο αναιρεί την αντιφατική δομή του «ήρωα» Φάτσερ και τις συγκρούσεις που αυτή συνεπάγεται¹⁴: «Η σκιά της κομματικής πειθαρχίας του Λένιν, ο Κόινερ ο μικροαστός με Μάολουκ, η αριθμομηχανή της επανάστασης»¹⁵. Η ανάγνωση αυτή ρίχνει φως και στον οριστικό τίτλο του δοκιμίου του Μύλλερ: Ο επιπλέον ορθολογισμός του Κόινερ είναι το πλην του μπρεχτικού έργου. Αντίθετα, τα μειονεκτήματα του Φάτσερ αποτελούν τη δύναμη του υλικού, το οποίο δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το ποιοι καλούνται να

ανοικοδομήσουν το σοσιαλισμό¹⁶. Ακριβώς εδώ εστιάζει ο Μύλλερ και την κριτική που ασκεί στον κατοπινό Μπρεχτ:

«Ο ιστός της δραματουργίας του ήταν πολύ αραιός για τη μικροδομή των νέων προβλημάτων: ήδη η (εργατική) «τάξη» ήταν πλαστή, ένα συνονθύλευμα, στην πραγματικότητα, από παλιά και νέα στοιχεία (...), ως επί το πλείστον από την ξεπεσμένη αστική τάξη: πρώην αξιωματούχοι της Βέρμαχτ, υπάλληλοι της φασιστικής κρατικής μηχανής, σχολικοί σύμβουλοι κλπ., καθώς και αποτυχημένα στελέχη της νέας γραφειοκρατίας. Τη Μεγάλη Σύλληψη συνέθλιψε η αμμοθύελλα των διαφόρων πραγματικοτήτων, οι οποίες δεν γίνονται κατανοη-

«Ο Μπρεχτ αντιλαμβανόταν το διδακτικό έργο (...) ως μοντέλο για ένα θέατρο την εποχή του σοσιαλισμού. Ένα θέατρο που σε τελική ανάλυση δεν χρειάζεται πλέον το κοινό, όπου η αντίφαση ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία έχει αρθεί. Υπάρχουν μόνο συμμετέχοντες. Και θεωρητικά μας είναι σαφές, νομίζω, ότι προς τα εκεί πάμε. Απλά όχι μέσα στα επόμενα πέντε χρόνια»²³.

Το 1973 ο Μύλλερ υπογραμμίζει με τα λόγια αυτά τον ουτοπικό χαρακτήρα του διδακτικού έργου. Η προοπτική ενός ανατρεπτικού θεάτρου ως συλλογικής μορφής τέχνης, που καταργεί τη συμβατική σχέση ανάμεσα σε παραγωγό και καταναλωτή του καλλιτεχνικού προϊόντος, απαντά στο

Φιλοκτήτης – Ο Οράτιος (*Der Horatier*) – Μάουζερ. Το έργο –επισημαίνει ο συγγραφέας– «προϋποθέτει / ασκεί κριτική στη θεωρία και την πράξη του μπρεχτικού διδακτικού έργου»²⁶.

«Αποτελεί προσπάθεια να γραφτούν εκ νέου *Ta Mētra* (*Die Maßnahme*)²⁷, λαμβάνοντας υπόψη τις δεκαετίες που μεσολάβησαν ανάμεσα στα *Mētra* (1929/30) και το *Μάουζερ* (1970), (...) πράγμα που χωρίς περιστροφές σημαίνει: έχοντας γνώση των προβλημάτων που σχετίζονται με το σταλινικό σύμπλεγμα. Συνεπώς το βάρος μετατοπίζεται στα γεγονότα που αφορούν το υποκείμενο – την υπόθεση του υποκειμένου. Ανάμεσα στα *Mētra* και το *Μάουζερ* έχουμε τις σταλινικές δίκες»²⁸.

υπέρ του Χορού, αλλά εξωθεί την αντιφατική δομή της επαναστατικής βίας στα άκρα: «Ακόμα και το γρασίδι πρέπει να ξεριζώσουμε για να μείνει πράσινο» είναι το επιχείρημα που διαρκώς επαναλαμβάνει όχι μόνο ο Χορός, αλλά και ο ίδιος ο Α, που αρνείται ωστόσο μέχρι τέλους να συναινέσει και επιμένει: «Είμαι άνθρωπος. Ο άνθρωπος δεν είναι μηχανή»³¹. Ωστόσο, το κείμενο κάθε άλλο παρά ηθικολογεί. Αφενός σαφώς απορρίπτει τον εκφυλισμό της βίας σε ψυχρό μηχανισμό εξόντωσης ή ακόμα σε σαδιστική, χωρίς φραγμό βαρβαρότητα και προτείνει μια άλλη, ελεγχόμενη, συνειδητή και υπεύθυνη στάση απέναντι στη βία της «επανάστασης που είναι αναγκασμένη να εξολοθρεύει τους εχθρούς της»³². Αφετέρου όμως παίρνει πολύ στα σοβαρά



τές / δεν έρχονται στο φως με το απλό παραξένισμα (*Verfremdung*)¹⁷ που βασίζεται / στηρίζεται στην άρνηση της άρνησης»¹⁸.

Έχοντας μάθει ωστόσο από τον Μπρεχτ ότι ο καινούριος άνθρωπος δεν είναι παρά ο παλιός άνθρωπος στις νέες συνθήκες¹⁹, ο Μύλλερ στρέφεται στο διδακτικό έργο, το οποίο –σύμφωνα με τον ορισμό του Μπρεχτ– «διδάσκει με το να παίζεται κι όχι με το να βλέπεται»²⁰. Το διδακτικό έργο απευθύνεται σε «άτομα και ομάδες που δεν έρχονται στο θέατρο σαν 'θεατές', αλλά σαν 'μαθητές' που θέλουν να θητεύσουν σε μια μαρξιστική θεματική στο θέατρο που διοχετεύεται μέσα από μια νέα θεατρική αισθητική»²¹. Έτσι, το θεατρικό αυτό είδος καταργεί τις ιεραρχίες και τις προκαθορισμένες σχέσεις ανάμεσα σε διδάσκοντες και διδασκόμενους: Ο χωρισμός της σκηνής από την πλατεία, του ηθοποιού από το θεατή δεν υφίσταται πια, όλοι όσοι συμμετέχουν είναι «μαθητές» που δοκιμάζουν διάφορα μοντέλα συμπεριφοράς, για να αναπτύξουν μέσα από αυτά τη διαλεκτική σκέψη και την ορθή πολιτική πράξη και να διαμορφώσουν μια συλλογική συνείδηση²².

Έργο του κατά τα τέλη τις δεκαετίας του 1960. Όμως και πριν, στα πρώτα θεατρικά, τα λεγόμενα «έργα παραγωγής», ο συγγραφέας στοχεύει στον ενεργό ρόλο του κοινού: «Το έργο», γράφει στον πρόλογο του *Σταχανοβίτη* (*Der Lohndrucker*, 1956), «δεν προσπαθεί να παραστήσει την πάλη ανάμεσα στο παλιό και το νέο –την έκβαση της οποίας ο συγγραφέας δεν μπορεί να κρίνει–, για να τελειώσει με τη νίκη του νέου πριν κλείσει η αυλαία. Προσπαθεί να φέρει την πάλη στο νέο κοινό, το οποίο και θα την κρίνει»²⁴. Βέβαια, ένα έργο όπως *Ο Σταχανοβίτης* απέχει πολύ ακόμα από τη «Μεγάλη Παιδαγωγική» του Μπρεχτ, που οραματίζεται την κατάργηση του «αυστηριότητας ηθοποιού και θεατή» και συνεπώς την ανίχνευση του θεάτρου μέσα σε μια κοινωνία, η οποία, αφού έχει ανατρέψει τα πάντα, έχει επιτύχει και την ανίχνευση της τέχνης ως εξειδικευμένης μορφής παραγωγής. Όμως *Ο Σταχανοβίτης* ήδη βρίσκεται στο μεταβατικό στάδιο του «εκδημοκρατισμού του θεάτρου» (της «Μικρής Παιδαγωγικής»), που αναγκάζει το θεατή να εγκαταλείψει την αδράνεια της ταύτισης και να πάρει θέση²⁵. Τη μπρεχτική θεωρία του διδακτικού έργου εφαρμόζει ο Μύλλερ στο *Μάουζερ* (1970), τρίτο έργο της «πειραματικής σειράς»

Η θεματική συγγένεια των δύο έργων είναι προφανής: Πρόκειται για δύο αγωνιστές (τον Νεαρό Σύντροφο στον Μπρεχτ και τον Α στον Μύλλερ), που παρόλη την πίστη τους στην επανάσταση αποτελούν κίνδυνο γι' αυτήν, γιατί δεν μπορούν να ξεπεράσουν την ανθρώπινη αδυναμία τους, με συνέπεια να γίνουν οι ίδιοι «αδυναμία που ο εχθρός δεν πρέπει να βρει σε μας»²⁹. Η κοιμητική πειθαρχία (οι Αγκιτάτορες και ο Ελεγκτικός Χορός στον Μπρεχτ, ο Χορός στον Μύλλερ) επιβάλλει και στις δύο περιπτώσεις τη θανατική καταδίκη, οπότε οι «προδοτές» καλούνται να αποδεχτούν την αναγκαιότητα και να συναινέσουν και οι ίδιοι στην εκτέλεσή τους. Εδώ αρχίζουν οι διαφορές. Με την ορθολογική αιτιολόγηση της επαναστατικής βίας ο Μπρεχτ κατορθώνει να διατυπώσει μια επαναστατική ηθική, αφήνοντας πολύ μικρά περιθώρια σε μια αυθόρμητη, υποκειμενική αντίδραση ενάντια στη φρίκη της συναίνεσης. Στόχος του είναι «να δείξει μια πολιτικά λαθεμένη συμπεριφορά κι έτσι να διδάξει σωστή πολιτική συμπεριφορά»³⁰. Ο Μύλλερ αντίθετα δεν ξέρει ποιο είναι το σωστό ή το λάθος. Δεν παίρνει θέση ούτε υπέρ του Α, ούτε

και την υπαρκτική κραυγή του ενός, στην οποία προσκρούει κάθε προσπάθεια ανίχνευσής του. Ο Α είναι ανίκανος να αποδεχτεί για τον εαυτό του την αρχή: «ΓΙΑ ΝΑ ΕΡΘΕΙ ΚΑΤΙ / ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΦΥΓΕΙ ΚΑΤΙ / Η ΠΡΩΤΗ ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΕΛΠΙΔΑΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΦΟΒΟΣ / Η ΠΡΩΤΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ Ο ΤΡΟΜΟΣ»³³.

Το έργο παραμένει αντιφατικό, διχασμένο ανάμεσα στις συγκρούσεις, μέσα από τις οποίες οι δρώντες καλούνται να επαναπροσδιορίσουν τις σχέσεις τους με την ομάδα, κι έτσι «να μαθαίνουν διδάσκοντας»³⁴. Βέβαια, όπως ο Μπρεχτ, έτσι και ο Μύλλερ δεν αποκλείει την παράσταση μπροστά σε κοινό, αρκεί όμως –όπως τονίζει– να μπορέσει το κοινό να συμμετάσχει ενεργά, «είτε ελέγχοντας το παίξιμο με τη βοήθεια του κειμένου, (...) είτε διαβάζοντας τα μέρη του Χορού ή τα μέρη του ηθοποιού Α» κλπ.³⁵ Έτσι, το θέμα της ανίχνευσής του ατόμου μέσα σ' ένα κοινωνικό σύνολο επαναλαμβάνεται και στο επίπεδο της μορφής, ιδίως αν λάβει κανείς υπόψη του, πως ούτε οι ρόλοι είναι στεγανοί ούτε και η δομή της πλοκής σταθερή. Ένα από τα επιχειρήματα του Α είναι ο χρόνος: «Ο χρόνος μου είναι ένας»³⁶. Θέτει έτσι το πρόβλημα της επιβράδυν-

σης της ιστορικής εξέλιξης, η οποία όχι μόνο δεν συμβαδίζει πια με το χρόνο του ατόμου, αλλά και αγγίζει τη στασιμότητα. Η ασυμβατότητα των δύο χρόνων (του κοινωνικού και του ατομικού) μεταθέτει την ποθητή αρχή της ιστορίας σε ένα μέλλον τόσο μακρινό και αβέβαιο, που καταλήγει να είναι ουτοπικό. Η πολιτική απογοήτευση που συνεπάγεται η συνειδητοποίηση αυτή πολύ σύντομα οδήγησε τον Μύλλερ στον *Αποχαιρετισμό του διδακτικού έργου*. Στις 4.1.1977 γράφει στον Reiner Steinweg:

«(...) δεν μπορώ να σκεφτώ πια τίποτα για το διδακτικό έργο. Το 1957 κάποια ειδική στον Μπρεχτ είχε προσάψει στη *Διόρθωση (Korrektur)* πως οι αφηγήσεις δεν απευθύνονται σε κανέναν. Ό,τι δεν απευθύνεται δεν μπορεί να σκηνοθετηθεί. Ας παραβλέψουμε την μίση άποψη για την τέχνη, την προβιομηχανική εικόνα της κοινωνίας: το 1977 ξέρω ακόμα λιγότερο από ότι ήξερα το 1957 σε ποιον απευθύνονται τα έργα μου. Σήμερα, περισσότερο απ' ότι το 1957, τα έργα γράφονται για το θέατρο αντί για το κοινό. Δεν θα κάτσω βέβαια με σταυρωμένα χέρια περιμένοντας να περάσει από εδώ κάποια (επαναστατική) κατάσταση. Αλλά και η θεωρία χωρίς βάση δεν είναι το πεδίο μου, δεν είμαι φιλόσοφος που σκέφτεται χωρίς συγκεκριμένο λόγο, ούτε και αρχαιολόγος είμαι, και πιστεύω πως πρέπει να αποχαιρέτισουμε το διδακτικό έργο μέχρι τον επόμενο σεισμό. Η χριστιανική συντέλεια των *Μέτρων* έφθασε, η ιστορία μετέθεσε το προτσές στο δρόμο, και οι Χοροί δεν τραγουδούν πλέον, ο ουμανισμός απαντά πια μόνο ως τρομοκρατία, το κοκτέιλ Μολότοφ είναι η τελευταία αστική μορφωτική εμπειρία. Ό,τι απομένει: μοναχικά κείμενα που περιμένουν την ιστορία. Και η διάτρητη μνήμη, η σαθρή σοφία της μάζας, που εξίσου απειλείται από τη λήθη. Σ' αυτό το πεδίο, στο οποίο η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ είναι τόσο βαθιά θαμμένη, και που επιπλέον είναι και ναρκοθετημένο, πρέπει να χώνεις πότε-πότε το κεφάλι σου στην άμμο (λάσπη πέτρα), για να δεις παραπέρα. Οι τυφλοπόντικες ή η εποικοδομητική ηττοπάθεια»³⁷.

Η αντίφαση της τελευταίας φράσης χαρακτηρίζει στο εξής το έργο του Μύλλερ. Οι ανώριμες συνθήκες για μια συλλογική μορφή θεάτρου δεν επιτρέπουν τη σύνδεση κοινωνίας και συγγραφέα, που παραμένει πάντα ο ειδικευμένος, ο προνομιούχος, ο αποκομμένος από τις –αδρανείς– μάζες. Κάτω από αυτές τις συνθήκες το διδακτικό έργο εκφυλίζεται σε αυθαίρετο αισθητικό πείραμα³⁸. Όμως η αυτόνομη τέχνη χωρίς σκοπό και στόχο, η «θεωρία χωρίς βάση», δεν είναι υπόθεση του Μύλλερ. Το θέατρο πρέπει να επιδιώκει τον κοινωνικό αντίκτυπο και να παραμένει ένα ανατρεπτικό μέσο, το οποίο υποσκάπτει τα θεμέλια της πραγματικότητας, όπως υποδηλώνει η εικόνα του τυφλοπόντικα, του υπόγειου ταραξιά:³⁹ Θέατρο σημαίνει πρόκληση, ενόχλη-

ση, προετοιμασία του επόμενου σεισμού.

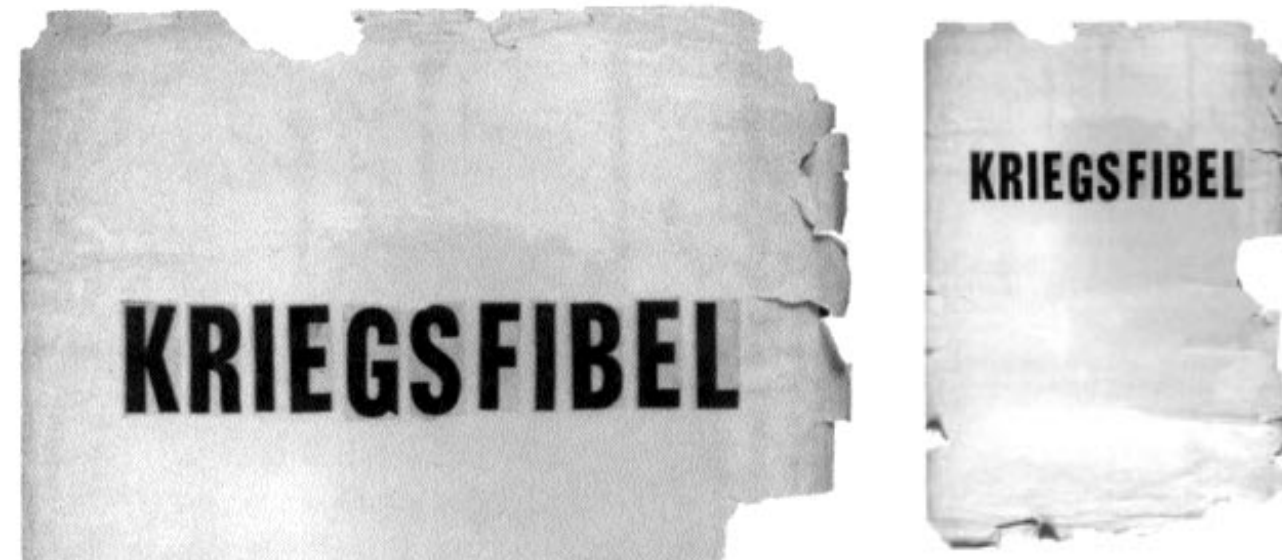
Έτσι ο Μύλλερ δεν κάθεται «με σταυρωμένα χέρια», αλλά προσπαθεί να ενεργοποιήσει το κοινό του με το αποσπασματικό, ημιτελές θεατρικό κείμενο (Fragment), στο οποίο στρέφεται στο εξής. «Η αποσπασματικότητα ενός συμβάντος τονίζει τον εξελικτικό χαρακτήρα του, εμποδίζει την εξαφάνιση της παραγωγής μέσα στο προϊόν, την εμπορευματοποίηση, και μετατρέπει την απεικόνιση σε πειραματικό πεδίο, μέσα στο οποίο το κοινό μπορεί να συν-παράγει»⁴⁰. Το σύνθετο απόσπασμα δεν είναι λοιπόν μόνο συνειδητή έκφραση του τέλους της ιστορίας και της απομόνωσής της από το κοινό, αλλά αποτελεί και μια προσπάθεια επανασύνδεσής τους. Τούτο φαίνεται ξεκάθαρα στη *Λεωφόρο Βολοκολάμσκι* (1985-87), όπου άλλωστε απαντούν και πάλι στοιχεία του διδακτικού έργου. «Οι περιστάσεις είναι ώριμες για αλλαγές», έλεγε ο Μύλλερ το 1986, καθώς η αλλαγή του πολιτικού σκηνικού στη Σοβιετική Ένωση προς στιγμή άνοιξε νέες προοπτικές, απαιτώντας τον επαναπροσδιορισμό του «σωστού τρόπου συμμετοχής»: «Είναι η στιγμή, που μπορούμε πάλι να διδαχθούμε, που πρέπει να διδαχθούμε»⁴¹. Βέβαια η αισιοδοξία δεν κράτησε πολύ. Ήδη το τρίτο μέρος της *Λεωφόρου Βολοκολάμσκι* είναι ένας επικήδειος στον υπαρκτό σοσιαλισμό⁴². Αλλά ακόμη και στα έργα εκείνα που μοιάζουν να έχουν απομακρυνθεί οριστικά από τον Μπρεχτ των διδακτικών έργων για χάρη του Αρτώ και του Μπομπ Ουίλσον, αλλά και του Κάφκα, του Νίτσε ή του Ρεμπώ, η βασική συγγένεια παραμένει. Έργα όπως η *Ζωή του Γκούντλινγκ* (1976) ή *Μηχανή-Άμλετ* (1977) η *Αποστολή* (1979), η *Ρημαγμένη Όχθη* (1982) δείχνουν με τον αποσπασματικό χαρακτήρα τους πως η ουσία της θεατρικής αποστολής δεν έχει αλλάξει. Μπορεί ο συγγραφέας να μην γράφει πλέον μαζί με την κοινωνία και στόχος του να είναι η ανατροπή και ο ιδεολογικός πόλεμος, το θέατρο όμως εξακολουθεί να είναι διαδικασία («Theater als Prozeß»)⁴³, που λειτουργεί πάντα με τον ίδιο τρόπο: με την ενεργό συμμετοχή του κοινού, που αυτονομείται ως 'συμπαράγωγος', καθώς δεν προσλαμβάνει ολοκληρωμένα μηνύματα, αλλά καλείται να τα συνθέσει από τα αποσπάσματα που του προσφέρονται. Ένα θέατρο λοιπόν, που δεν πραγματώνεται επί σκηνής, αλλά ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία⁴⁴, για να μεταμορφωθεί σε «εργαστήριο κοινωνικής φαντασίας»⁴⁵. Γιατί: «Το θέατρο ή είναι προβολή στην ουτοπία ή δεν είναι τίποτε σπουδαίο»⁴⁶.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. 'Das Vaterbild ist das Verhängnis'. Heiner Müller im Gespräch mit Werner Heinitz über Brecht und die Dramatik der Gegenwart», *Theater heute* 1/1984, σ. 61. Όπου δεν σημειώνεται αλλιώς, η μετάφραση είναι δική μου.
2. Στο ίδιο.
3. Βλ. Theo Girshausen, «Baal, Fatzer – und Fondrak. Die Figur des Asozialen bei Brecht und Müller», Ulrich Profitlich (Hg.), *Dramatik der DDR*, Frankfurt/M. 1978, σ. 327.

4. Βλ. στο ίδιο, σ. 328. Για τη σχέση του Μύλλερ με το έργο του Μπρεχτ γενικότερα βλ. επίσης Theo Girshausen, *Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers*, Köln, 1981. Norbert Eke, *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*, Paderborn, 1989, σσ. 59-66 και Georg Wieghaus, *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*, Frankfurt/M. 1984, σσ. 139-180.
5. Heiner Müller, «Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat», *Theater heute* 13/1980, σσ. 134-135.
6. Heiner Müller, «Brecht +- Keuner», στο *Brecht-Jahrbuch* 1980. Με τον ίδιο τίτλο βρίσκεται και στο Heiner Müller, *Rotwelsch*, Berlin, 1982, σσ. 140-149.
7. Ο χαρακτηρισμός «Lehrstück» δεν αφορά οποιοδήποτε έργο διδακτικού περιεχομένου, αλλά μόνο «τα έργα, που είναι διδακτικά για εκείνους που τα παρουσιάζουν». Ο Μπρεχτ χαρακτηρίζει έτσι τα έργα: *Το διδακτικό έργο του Μπάντεν, Η εξαίρεση και ο κανόνας, Αυτός που λει ναι και αυτός που λει όχι, Οι Οράτιοι και οι Κουριάτιοι και*

22. Βλ. Wieghaus, σσ. 139-145 και Stefan Mahlke, «Die Wolokolamsker Chaussee als vorläufiges Ende einer Kette? Zum Lehrstück bei Heiner Müller», στο *Dokumentation einer vorläufigen Erfahrung. Texte zum Werk Heiner Müllers*, Berlin, 1991, σ. 63.
23. «DDR-Dramatiker über Brecht (Podiumsgespräch)», Werner Hecht (Hg.), *Brecht 1973*, Berlin, 1973, σ. 213.
24. Heiner Müller, «Der Lohndrucker», *Geschichten aus der Produktion I*, Berlin, 1978, σ. 15.
25. Bertolt Brecht, «Die Große und die Kleine Pädagogik», *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Hg. v. Reiner Steinweg, Frankfurt, 1976, σ. 51.
26. Heiner Müller, «Anmerkung», *Mauser*, Berlin, 1978, σ. 68.
27. Το έργο δεν έχει μεταφραστεί στα ελληνικά. Στη βιβλιογραφία ο τίτλος του αποδίδεται και ως *Το Μέτρο* ή *Η Απόφαση*.
28. Heiner Müller, «Es lebe der Widerspruch, den Widerspruch leben. Interview mit Jacques Poulet», στο *France Nouvelle* της 29.1.1979, εδω



- Τα Μέτρα*. Βλ. Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Παρατήρηση για τα διδακτικά έργα», *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αθήνα, 1977, σ. 116. Στο εξής ο όρος «διδακτικό έργο» αναφέρεται πάντα στο «Lehrstück».
8. «Das Vaterbild», σ. 62. Το 1978 ο Μύλλερ παρουσίασε μια σκηνική επεξεργασία του *Φάτσερ* στο Deutsches Schauspielhaus του Αμβούργου σε σκηνοθεσία Manfred Karge και Matthias Langhoff.
 9. Heiner Müller, «Brecht zu gebrauchen», σ. 135.
 10. Στο ίδιο.
 11. Bertolt Brecht, «Fatzer», εδω από «Das Vaterbild», σ. 61.
 12. Heiner Müller, «Brecht zu gebrauchen», σ. 135.
 13. Βλ. Walter Benjamin, «Bert Brecht», *Versuche über Brecht*, Frankfurt/M. 1978, σ. 14.
 14. Βλ. Girshausen, «Baal», σ. 337.
 15. Heiner Müller, «Brecht zu gebrauchen», σ. 135.
 16. Βλ. Girshausen, «Baal», σ. 337 κ.ε.
 17. Για την απόδοση του όρου «Verfremdung» ως «παραξένισμα» βλ. Πέτρος Μάρκαρης, «Παραξένισμα και παρεξήγηση», *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, Αθήνα, 1982, σσ. 36-43.
 18. Heiner Müller, «Brecht zu gebrauchen», σ. 135.
 19. Βλ. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*. Bd. 1: 1938-42. Hg.v. Werner Hecht, Frankfurt/M. 1973, σ. 212.
 20. Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Για τη θεωρία του διδακτικού έργου», *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, σ. 106.
 21. Μάρκαρης, σ. 77.

- από Wieghaus, σ. 173.
29. Heiner Müller, *Mauser*, Berlin, 1978, σ. 55.
30. Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Το διδακτικό έργο *Το Μέτρο*», *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, σ. 116.
31. Heiner Müller, *Mauser*, σ. 66.
32. Heiner Müller, «Anmerkung», σ. 69.
33. Στο ίδιο, σ. 68 κ.ε.
34. Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Παρατηρήσεις πάνω στο *Μέτρο*», *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, σ. 114.
35. Βλ. Heiner Müller, «Anmerkung», σ. 69.
36. Heiner Müller, *Mauser*, σ. 66.
37. Heiner Müller, «Verabschiedung des Lehrstücks», *Mauser*, σ. 85.
38. Βλ. Wieghaus, σ. 211 κ.ε.
39. Βλ. Eke, σ. 65.
40. Heiner Müller, «Ein Brief», *Theater-Arbeit*, Berlin, 1975, σ. 125.
41. Heiner Müller, εδω από Mahlke, σ. 63.
42. Βλ. Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, 1992, σ. 348.
43. Heiner Müller, «Ein Diskussionsbeitrag», *Theater-Arbeit*, σ. 121.
44. «Geschichte und Drama. Ein Gespräch mit Heiner Müller», *Basis* 6/1976, σ. 55.
45. Heiner Müller, «Ein Brief», σ. 126.
46. Heiner Müller, «Und vieles/ Wie auf den Schultern eine/ Last von Scheitern ist/ zu behalten ...», Heiner Müller, *Rotwelsch*, σ. 92.