

Το θεατρικό παρόν του επιστημονικού παρελθόντος

Από τη θεατρική πρακτική στην επιστημονική
ιστοριογραφία και πάλι πίσω.

Χρήστος
Φωτιάδης



Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα
Ιστορίας και Φιλοσοφίας των Επιστημών και της
Τεχνολογίας

Διπλωματική Εργασία

*Το θεατρικό παρόν του επιστημονικού
παρελθόντος: από τη θεατρική πρακτική στην
επιστημονική ιστοριογραφία και πάλι πίσω*

Χρήστος Φωτιάδης (Α.Μ. 027/12)
Επιβλέπων καθηγητής: Κώστας Γαβρόγλου

2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	13
A.Ιστορικά στοιχεία.....	13
Γαλιλαίος Γαλιλέι.....	13
Μπέρτολντ Μπρεχτ.....	21
Επικό Θέατρο.....	24
Αποστασιοποίηση και Gestus.....	30
Παραξένισμα (V-Effect).....	37
B.Ανάλυση του έργου.....	42
Ο «πολυπρόσωπος» Γαλιλαίος.....	42
Ο «σύντροφος» Γαλιλαίος.....	51
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	62
A.Ιστορικά στοιχεία.....	62
Νιλς Μπορ.....	62
Βέρνερ Χάιζενμπεργκ.....	64
Μάικλ Φρέιν.....	66
Η συνάντηση στην Κοπεγχάγη.....	68
Κβαντική θεωρία της σχολής της Κοπεγχάγης.....	72
B.Ανάλυση του έργου.....	77
«Ζωντανεύοντας την Ιστοριογραφία».....	77
Τα φαντάσματα της Κοπεγχάγης.....	92
ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ.....	106
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	112

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Ο θεατής δρα και αυτός, όπως ο μαθητής ή ο επιστήμονας. Παρατηρεί, επιλέγει, συγκρίνει, ερμηνεύει. Συνδέει αυτό που βλέπει με πολλά άλλα πράγματα που έχει δει σε άλλες σκηνές, σε άλλους τόπους. Συνθέτει το δικό του ποίημα με τα στοιχεία του ποιήματος που έχει μπροστά του.»

Ζακ Ρανσιέρ, Ο χειραφετημένος θεατής

Η ιστορία των επιστημών είναι ο κλάδος που μελετά τις προσπάθειες των ανθρώπων να παράξουν και να νομιμοποιήσουν τρόπους κατανόησης της δομής και της λειτουργίας της Φύσης. Μέσα από τις κριτικές και γόνιμες αναλύσεις των ιστορικών της επιστήμης ανανεώθηκαν ριζικά οι προβληματισμοί μας γύρω από το επιστημονικό παρελθόν και κατ' επέκταση τη φυσιογνωμία της επιστημονικής δραστηριότητας. Ενδεικτικά, αμφισβητήθηκαν παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους και προσεγγίστηκαν εκ νέου παλιές επιστημονικές θεωρίες χωρίς την υπαγωγή τους σε αναχρονιστικά εξηγητικά σχήματα. Εντοπίστηκαν εξωεπιστημονικοί τόποι κινητοποίησης και νομιμοποίησης της επιστημονικής παραγωγής αλλά και συναρθρώσεις της τελευταίας με διάφορα εξωγενή συστήματα εξουσίας. Ιστορικοποιήθηκαν δομικές επιστημονικές έννοιες όπως αυτή της ορθολογικότητας, της επιστημονικότητας και της αλήθειας ενώ ταυτόχρονα αναδύθηκαν νέες κατηγορίες κοινωνιολογικής ανάλυσης του επιστημονικού Γίνεσθαι όπως το Παράδειγμα, η επιστημονική κοινότητα, η επιστημονική επανάσταση κλπ.

Η ρίζα του μεγαλύτερου μέρους αυτών των καινοτομιών βρίσκεται στη λεγόμενη ιστορικιστική στροφή του 60' κατά την οποία ανοίγει για πρώτη φορά στο έδαφος της ιστορίας των επιστημών το ρήγμα με το κυρίαρχο ρεύμα του Θετικισμού. Οι ιστορικοί αρχίζουν να εξετάζουν την επιστήμη ως κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο ρευστοποιώντας τα όρια ανάμεσα στο πεδίο ανακάλυψης και το πεδίο

τεκμηρίωσης της επιστημονικής πρακτικής. Ο πολύπλοκος και ενδεχομενικός κόσμος των ανθρώπινων σχέσεων «εισβάλλει» στο μέχρι πρότινος συμπαγές και αδιαμφισβήτητο επιστημονικό Σύμπαν εμπλουτίζοντας τη προβληματική του κλάδου και πολλαπλασιάζοντας ταυτόχρονα το προς εξέταση αρχαιακό υλικό. Οι επιστήμονες αντιμετωπίζονται πλέον ως ιστορικά υποκείμενα που παράγουν επιστημονική γνώση εντός συγκεκριμένων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και όχι ως υπερ-ιστορικοί εγκέφαλοι που αποκαλύπτουν σταδιακά τα μυστικά της φύσης μέσα από τυχαίες και αδιάφορες εμπνεύσεις. Έκτοτε μία κοινωνιολογική μελέτη πάνω στο θεσμό του αυλικού το 17^ο αιώνα που θα αιτιολογούσε τις επιστημονικές καινοτομίες του Γαλιλαίου φάνταζε φυσιολογική (Biagioli). Το ίδιο και μια ερμηνεία της επιστημονικής πορείας του τελευταίου με όρους οικονομισμού (Hessen), μία ανθρωπολογική έρευνα στη καθημερινή πρακτική ενός εργαστηρίου (Latour, Woolgar), ή μία συγκριτική μελέτη των επιστημονικών θεσμίσεων του 17^{ου} αιώνα με τις ιδεολογικές δεσμεύσεις του Πουριτανισμού (Merton). Για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία της σύγχρονης ιστορίας των επιστημών επρόκειτο αδιαμφισβήτητα για μία αλλαγή Παραδείγματος στην ίδια την ιστοριογραφία των επιστημών.

Ένα από τα βασικά γνωρίσματα αυτής της εξέλιξης είναι η έντονη και διάχυτη «πολιτικοποίηση» του κλάδου. Κοινός παρανομαστής τόσο της Στροφής του 60' όσο κυρίως του μετέπειτα ρεύματος της κοινωνικής κατασκευασιοκρατίας αποτελεί η κατάρρευση της αντίληψης περί ουδετερότητας⁰¹ του επιστημονικού παρελθόντος. Οι περισσότεροι ιστορικοί αυτής της περιόδου παύουν να καταγράφουν «ανεξάρτητα» και «αμερόληπτα» τα ιστορικά γεγονότα ως οιονεί φυσιοδίφες και υιοθετούν φανερά μια κοινωνικά στρατευμένη ματιά στην ανάλυσή τους. Σε αυτό το πλαίσιο οι κατά καιρούς επιστημονικές καινοτομίες

01 Η ουδετερότητα της επιστημονικής διαδικασίας, που συνιστά μία από τις βασικές προκείμενες του Θετικισμού, αποτελεί μία εξίσου πολιτική θέση. Θεωρεί την επιστήμη μία αυτόνομη διανοητική διαδικασία ανεξάρτητη από το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιείται. Η επιστημονική παραγωγή δεν επηρεάζεται από κανενός είδους κοινωνική κίνηση καθώς είναι μια σχέση αποκλειστικά ανάμεσα στη Φύση και τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Ως εκ τούτου, τα πορίσματά της, που διαρκώς «βελτιώνονται», δεν παράγουν κοινωνικές διακρίσεις και εγείρουν εξ ορισμού αξιώσεις καθολικής ευημερίας. Οι νέες κοινωνιολογικές μελέτες της επιστήμης κατέδειξαν μεταξύ άλλων τις κοινωνικές σχέσεις εξουσίας που συσκοτίζονται πίσω από αυτή τη τεχνοκρατική αντίληψη αναλύοντας την επιστήμη ως κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο.

δεν αποτελούν πλέον αναντίρρητο ιστορικό παράγοντα καθολικής ευημερίας αλλά αξιολογούνται διεξοδικότερα συναρτήσει των κοινωνικών δυνατοτήτων που εγκυμονούν, απελευθερώνουν ή παρεμποδίζουν. Ταυτόχρονα οι επιστήμονες του παρελθόντος από αδιαμφισβήτητους ήρωες και ευεργέτες της ανθρωπότητας μετατρέπονται σε ιστορικοί σύμμαχοι ή εχθροί της τάδε ή της δείνα ιδεολογικοπολιτικής παράδοσης. Η ιστορία των επιστημών μετουσιώνεται γενικότερα σε πεδίο παρέμβασης ανταγωνιστικών κοινωνικοπολιτικών προσδοκιών και προθέσεων. Έτσι η ερμηνεία ενός ιστορικού συμβάντος στην ιστορία των επιστημών αποκτάει σχεδόν την ίδια πολιτική βαρύτητα με την ερμηνεία ενός συμβάντος στη γενικότερη ιστορία.

Άμεσο επακόλουθο του τελευταίου είναι η διεύρυνση του ακροατηρίου πέρα από το στενό πυρήνα της ιστορικής κοινότητας. Καθώς τα πορίσματα της ιστορίας των επιστημών ανέδειξαν τη κοινωνιολογική διάσταση της επιστήμης και ερμήνευσαν ιστορικά πτυχές της καθημερινής ζωής η προβληματική του κλάδου βρήκε απήχηση σε μεγαλύτερη μερίδα του πληθυσμού. Παράλληλα τα κατά τόπους καταστροφικά αποτελέσματα διάφορων επιστημονικών εφαρμογών (π.χ. ατομική βόμβα) και τα αντιπαραδείγματα επιστημονικού μεσσιανισμού στο σύγχρονο κόσμο (π.χ. η επιδείνωση των συνθηκών διαβίωσης για σημαντικό τμήμα του πληθυσμού παρά την ραγδαία τεχνολογική εξέλιξη των μέσων παραγωγής) πυροδότησαν ένα κλίμα σκεπτικισμού ως προς τις κατευθύνσεις τις επιστημονικής έρευνας. Το ερώτημα «Που οδεύει η επιστήμη;» έπαψε να θεωρείται αυτονόητο και άρχισε να απασχολεί όλο και περισσότερους μη επαγγελματίες ιστορικούς ή επιστήμονες. Έτσι σταδιακά ο λόγος της ιστορίας των επιστημών (όχι γενικά η επιστήμη), ως εν δυνάμει ερμηνευτής αυτής της ανησυχητικής εξέλιξης, διείσδυσε σε μη παραδοσιακούς «τόπους» επικοινωνίας και έκανε πιο αισθητή τη παρουσία του σε μη θεσμοθετημένες, από την ιστορική κοινότητα, πρακτικές όπως ο έντυπος και ηλεκτρονικός τύπος, η τηλεόραση αλλά και η λογοτεχνία, το θέατρο, ο κινηματογράφος κλπ.

Το πρακτικό παρεπόμενο όλων αυτών είναι η αύξηση των εστιών διαμόρφωσης της ιστορικής μνήμης κυρίως αναφορικά με τους «ερασιτέχνες» ιστορικούς.

Όπως και στη περίπτωση της γενικότερης ιστορίας, μία αντίληψη αναφορικά με το παρελθόν των επιστημών μπορεί να τροφοδοτηθεί με μεγάλο ποσοστό αξιοπιστίας τόσο από ένα ιστορικό δοκίμιο και ένα σχολικό εγχειρίδιο όσο όμως και από ένα άρθρο σε μια εφημερίδα, ένα ιστορικό ντοκιμαντέρ, μία ταινία μυθοπλασίας, μία κομματική εκδήλωση της κυβέρνησης, μια κομματική εκδήλωση της αντιπολίτευσης, ένα δελτίο ειδήσεων δημόσιου σταθμού, μία τηλεοπτική εκπομπή ιδιωτικού σταθμού, μία ραδιοφωνική εκπομπή, μία ιστοσελίδα, μία θεατρική παράσταση κλπ. Αυτό ασφαλώς δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση πως κάθε μέσο επικοινωνίας διαθέτει την ίδια εγκυρότητα ή ότι δεν υπάρχουν κριτήρια καταλληλότητας στη διάδοση της ιστορικής γνώσης εγγεγραμμένα στην ίδια τη φύση του αντικειμένου. Σημαίνει όμως πως ακόμα και στο περιθώριο της επίσημης ιστοριογραφίας, που «τελείται» αδιαμφισβήτητα στο «τόπο» του ιστορικού δοκιμίου, μπορούν να δοθούν συμπληρωματικές «μάχες» με υπολογίσιμα αποτελέσματα.

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στο «τόπο» επικοινωνίας του θεάτρου ως ένα από τα επιμέρους «μέτωπα» ιδεολογικής αντιπαράθεσης στην Ιστορία των επιστημών. Επιχειρεί να ανιχνεύσει τα σημεία σύμφυσης της θεατρικής πρακτικής με τη πρακτική της ιστοριογραφίας τόσο από τη σκοπιά της παραγωγής (σκηνοθεσία, σεναριογραφία, σκηνογραφία, υποκριτική κλπ) όσο κυρίως από τη σκοπιά της πρόσληψης (θεατής). Εστιάζει στα εκφραστικά μέσα του θεάτρου και ιδίως στις δυνατότητες μετατροπής τους σε εργαλεία επιρροής της ιστορικής μνήμης. Εξετάζει τις πολύμορφες, πολυδιάστατες και πολυεπίπεδες εγγενείς σχέσεις ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία ενός θεατρικού έργου αλλά και τα περιθώρια μεταχείρισης και οικειοποίησης αυτών για τις ανάγκες του «Ιστορείν». Εντοπίζει αναλογίες και συσχετίσεις του θεατρικού δρώμενου με το ιστορικό γεγονός, της θεατρικής με την ιστορική αφήγηση, του μύθου με την «αλήθεια» και του ηθοποιού με το ιστορικό πρόσωπο ερευνώντας τελικά τα υπόγεια ρεύματα «συνάντησης» του παρόντος με το παρελθόν και του φανταστικού με το πραγματικό. Παράλληλα αντιμετωπίζοντας το θεατή πρώτα και κύρια ως πραγματικό ιστορικό υποκείμενο δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις θεατρικές τεχνικές παραγωγής «εξω-θεατρικών» συνθηκών ανάπτυξης

προοδευτικών αντιλήψεων αναφορικά με τη σχέση επιστήμης και κοινωνίας. Αναλύει με άλλα λόγια τις τεχνικές ενσωμάτωσης ιστοριογραφικών στρατηγικών στη πρακτική του θεάτρου και επιχειρεί ουσιαστικά να απαντήσει στο ερώτημα «Πως «γίνεται» Ιστορία της επιστήμης μέσα από το θέατρο;».

Για τη πραγμάτευση των παραπάνω ζητημάτων επιλέχθηκαν δύο αντιπροσωπευτικά θεατρικά έργα με ιδιαίτερη συμβολή τόσο στο πεδίο της θεατρικής τέχνης όσο και σε αυτό της Ιστορίας των επιστημών. Πρόκειται για τη *Ζωή του Γαλιλαίου* του Μπέρτολτ Μπρεχτ (Bertolt Brecht) και τη *Κοπεγχάγη* του Μάικλ Φρέιν (Michael Frayn). Και τα δύο μπορούν να ειπωθούν⁰² αφενός ως θεατρικές παρεμβάσεις στο πεδίο της Ιστορίας της επιστήμης και αφετέρου ως ιστορικά εγχειρήματα στο «εσωτερικό» της θεατρικής πρακτικής. Αυτή η ιδιαιτερότητα «σύνθεσης» που παραμένει συνεπής τόσο στο ιστορικό αρχειακό υλικό, παρά το μετέπειτα εμπλουτισμό του, όσο και στις καταστατικές θεατρικές συμβάσεις, παρά τις καινοτομίες και των δύο, διαμορφώνει το κατάλληλο έδαφος για την ανάπτυξη της περιγραφόμενης προβληματικής. Διατηρώντας αμφότερα αποστάσεις από την «πιστή» αναπαράσταση του παρελθόντος δεν αντιμετωπίζουν την θεατρική σκηνή ως μία ιδιότυπη «μηχανή του χρόνου» αλλά ως ένα σχέδιο έρευνας που κινητοποιεί και προσανατολίζει διακριτικά την ιστορική αναζήτηση εκ μέρους του θεατή. Σε αυτό το πλαίσιο ο τελευταίος δεν εκλαμβάνεται ως καταναλωτής ενός «κλειστού» ψευδαισθητικού θεάματος αλλά ως πραγματικός συμπαραγωγός ιστορικών νοημάτων που διατηρεί την νοητική του αυτονομία και «συνομιλεί» ισότιμα με τους συντελεστές της παράστασης. Συγχρόνως τόσο ο Μπρεχτ όσο και ο Φρέιν αντιλαμβάνονται την ιστορία ως ένα εύπορο έδαφος άσκησης κριτικής στο παρόν και τη θεατρική σκηνή ως ένα προνομιακό πεδίο αμφισβήτησης της «εξω-θεατρικής» πραγματικότητας. Για την ακρίβεια η κοινή γραμμή σκέψης που ακολουθείται είναι η ένταξη του θεατρικού συμβάντος στη πραγματική ζωή του θεατή με όρους συνέχειας και

02 Η θεματική τόσο της Ζωής του Γαλιλαίου όσο και της Κοπεγχάγης είναι προφανώς ευρύτερη από το πλαίσιο της προβληματικής που θέτει η παρούσα εργασία. Τα ζητήματα που τίγονται επιδέχονται ασφαλώς περαιτέρω προεκτάσεις και συνδηλώσεις σε διάφορες κατευθύνσεις που δεν θα μας απασχολήσουν κατά την ανάλυση των εν λόγω έργων.

όχι ανάπαυλας και αναχωρητισμού. Με άλλη ορολογία το θέατρο αποτελεί και για τα δύο έργα ένα είδος παραγωγικού μέσου με πρώτες ύλες τα πραγματικά παρελθοντικά γεγονότα και προϊόν την αντίληψη που σχηματίζει ο κάθε θεατής ξεχωριστά για τη τρέχουσα καθημερινότητα.

Ωστόσο παρά τις παραπάνω μεθοδολογικές συγκλίσεις κάθε σχέδιο έρευνας παρουσιάζει ιδιαιτερότητες τόσο ως προς τις ακριβείς στοχεύσεις όσο και ως προς το τρόπο προσέγγισης των εκάστοτε ιστορικών γεγονότων. Έτσι θα δούμε πως ο βασικός στόχος της *Ζωής του Γαλιλαίου* συνίσταται στη δημιουργία συνθηκών αμφισβήτησης της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας στο πεδίο της επιστήμης. Για την επίτευξη αυτού, ο Μπρεχτ επιστρατεύει τις τεχνικές του επικού θεάτρου και επιχειρεί να αποδομήσει τη καθεστωτική αφήγηση του Ιταλού μαθηματικού μετατρέποντάς τη από επιβεβαιωτικό υπόδειγμα σε παράδειγμα διάψευσης της εν λόγω ιδεολογίας. Η αυστηρή τοποθέτηση της δράσης του Γαλιλαίου στα συμφραζόμενα της εποχής και η ανάδειξη των βαθύτερων κοινωνικών αντιφάσεων που διέπουν τις επιλογές του σηματοδοτούν τα δύο σημεία- κλειδιά αυτής της διαδικασίας αποσταθεροποίησης. Παράλληλα ειδικά με τα εργαλεία της αποστασιοποίησης, του *gestus* και της διαλεκτικής γραφής ο θεατής της μπρεχτικής σκηνής ωθείται στη συσχέτιση των αναπαριστάμενων γεγονότων με τη παρούσα συγκυρία εξάγωντας συμπεράσματα για τη τρέχουσα σχέση της επιστήμης με τη κοινωνία. Τελικά παράγει τη δική του εναλλακτική αφήγηση για τη ζωή του Γαλιλαίου «θεσμπίζοντας» ταυτόχρονα νέα ταξικά κριτήρια αξιολόγησης των σύγχρονων επιστημονικών εγχειρημάτων.

Από την άλλη πλευρά το σχέδιο έρευνας που εισηγείται η *Κοπεγχάγη* αποτελεί μία διαφορετική στρατηγική ιστορικής προσέγγισης. Παρόλο που και σε αυτή τη περίπτωση βασικός στόχος είναι, σε τελευταία ανάλυση, η ώθηση του θεατή στην αποτίμηση των κοινωνικών προεκτάσεων της επιστήμης η μεθοδολογία που ακολουθείται παρουσιάζει σημαντικές ιδιαιτερότητες. Κινητήρια δύναμη της έρευνας αποτελεί εδώ η διαλεύκανση του μυστηρίου που περιβάλλει τη συνάντηση ανάμεσα στο Νιλς Μπορ (Niels Bohr) και τον Βέρνερ Χάιζενμπεργκ (Werner Heisenberg) κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Ο

Φρέιν, διατηρώντας απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στις πιθανές ερμηνείες και εκμεταλλευόμενος τις αρχαιακές ελλείψεις του εν λόγω συμβάντος μεταθέτει την ευθύνη της εξιχνίασης στο κοινό. Την ίδια στιγμή μέσω κατάλληλων σεναριογραφικών, σκηνοθετικών και σκηνογραφικών τεχνικών «ρευστοποιεί» τον ιστορικό χρόνο δίνοντάς στο θεατή τη δυνατότητα να διερευνήσει το ιστορικό αίτημα που συνέχει το «μυστικό» της Κοπεγχάγης με άλλες κομβικές στιγμές στην ιστορία των επιστημών. Παράλληλα με βασικό «όχημα» την επιτελεστική ιδιότητα της γλώσσας το κοινό «εκπαιδεύεται» βιωματικά στη πρακτική της ιστοριογραφίας αναβαθμίζοντας και σε επίπεδο μεθοδολογίας την ιδιότυπη έρευνα που διεξάγει. Τελικά ο εκάστοτε θεατής, εφοδιασμένος με τα κατάλληλα εργαλεία, συναρμολογεί τις μεγάλες «αφηγήσεις» της επιστήμης και «στρατεύεται» σε αυτή που τον αντιπροσωπεύει περισσότερο επικαιροποιώντας και κληρονομώντας τα αντίστοιχα προτάγματά της.

Για τη πληρέστερη κατανόηση των δύο σχεδίων έρευνας, στην εργασία γίνεται χρήση διάφορων θεωρητικών σχημάτων και αναφορών που αποσαφηνίζουν τόσο τη μεθοδολογία του συγγραφέα όσο και τις ενδεχόμενες στρατηγικές ερμηνείας από τη πλευρά του θεατή. Πρόκειται για ιδέες που είτε ενυπάρχουν συνειδητά ή ασυνειδητά στην αρχιτεκτονική των δύο θεατρικών είτε ξεδιπλώνονται σταδιακά κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η υλιστική διαλεκτική μέθοδος του Καρλ Μαρξ, η θεωρία της ιδεολογίας του Λουί Αλτουσέρ, η φιλοσοφία για την ιστορία του Βάλτερ Μπένγιαμιν, η θεωρία της επιτελεστικότητας του Τζων Ώστιν, η φα(ντα)σματολογία του Ζακ Ντεριντά, η αρχή της αβεβαιότητας του Βέρνερ Χάιζενμπεργκ και η αρχή της συμπληρωματικότητας του Νιλς Μπορ είναι μερικές από αυτές. Τέλος, για τη περαιτέρω κατατόπιση του αναγνώστη, πριν από την ανάλυση κάθε έργου παρατίθενται ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα καθώς και μία περίληψη της ιστορικής περιόδου στην οποία αναφέρεται η σκηνική δράση.

ΚΕΦ. 1: Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΓΑΛΙΛΑΙΟΥ

Α.ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

ΓΑΛΙΛΑΙΟΣ ΓΑΛΙΛΕΙ

Η ζωή του Γαλιλαίου (Galileo Galilei) ήταν χωρίς αμφιβολία μια πολυτάραχη και δραματική ζωή που έβριθε επιστημονικών καινοτομιών, πολιτικών αντιπαραθέσεων και προσωπικών φιλοδοξιών. Ήταν μια περίοδος όπου η θρησκεία, η επιστήμη και η πολιτική διαπλέκονταν σε τέτοιο βαθμό ώστε δύσκολα θα μπορούσε κανείς να διακρίνει τα όρια ανάμεσά στα πεδία επιρροής τους ή να προκρίνει μία εξ αυτών ως τον καθοριστικό ιστορικό προωθητικό παράγοντα. Η ζωή του Γαλιλαίου κατέδειξε με το πιο ανάγλυφο τρόπο πως η επικράτηση μιας επιστημονικής θεωρίας, όπως η ηλιοκεντρική, δεν είναι απλά ζήτημα χρόνου ή καλών προθέσεων αλλά αποτέλεσμα μίας σειράς κοινωνικοπολιτικών παρεμβάσεων και στρατηγικών με αβέβαιη προοπτική και αμφίροπη εξέλιξη. Η πειθώ, η θρησκευτική πίστη, η ρητορική, οι συμμαχίες, η συγκυρία, η υφιστάμενη νομοθεσία, οι πολιτικοί συσχετισμοί, η κυρίαρχη ιδεολογία, το τυχαίο συμβάν, η διαθέσιμη τεχνολογία και ο επιστημονικός λόγος συνιστούσαν λίγες μόνο από τις αμέτρητες συντεταγμένες που όριζαν το εν λόγω πεδίο ενδεχομενικότητας.

Τίποτα δεν είναι πιο μακριά από μια αφήγηση που θέλει τον καλό Γαλιλαίο να «τα βάζει» με την κακή εκκλησία και τελικά η αλήθεια της επιστήμης να συντρίβεται από την ακατανίκητη θρησκευτική εξουσία. Στην πραγματικότητα τα «στρατόπεδα» ήταν πολύ πιο δυσδιάκριτα και ασαφή και σε καμία περίπτωση δεν διακρίνονταν από ομοιογένεια και συνοχή. Τόσο ο Γαλιλαίος όσο και ο κλήρος μετέρχονταν κατά περίπτωση τον επιστημονικό και θρησκευτικό λόγο με όρους υπεράσπισης των συμφερόντων τους ανάλογα με τις ανάγκες που όριζε η εκάστοτε πολιτική συγκυρία. Επιπρόσθετα, η παπική εκκλησία και ο Ιταλός Μαθηματικός δεν ήταν καν οι αποκλειστικοί ρυθμιστές της έκρυθμης κατάστασης

που πυροδοτήθηκε από την επιστημονική παραγωγή του τελευταίου. Γύρω από αυτούς αναπτύχθηκε ένα διευρυμένο δίκτυο ανταγωνιστικών σχέσεων μεταξύ διάφορων κοινωνικών ομάδων που υπερασπίζονταν ή διεκδικούσαν μερίδιο από το νέο πολιτικο-κοινωνικό χάρτη της επερχόμενης πολιτικής ισορροπίας. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή.

Ο Γαλιλαίος γεννιέται στις 15 Φεβρουαρίου του 1564 στην Πίζα της Ιταλίας. Ήταν το πρώτο παιδί της εξαμελούς οικογένειας του Βισσέντζο Γαλιλέι (Vincenzo Galilei) και της Τζούλια Αμανάτι (Giulia Ammannati). Ο πατέρας του, που ήταν ίσως ο διασημότερος συνθέτης και θεωρητικός της μουσικής εκείνη την περίοδο στην Ιταλία, κατάφερε ύστερα από πολλές θυσίες να εξασφαλίσει τα χρήματα για να στείλει τον Γαλιλαίο στο Πανεπιστήμιο της Πίζας προκειμένου να σπουδάσει Ιατρική (1581). Ωστόσο, από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ακαδημαϊκής του ζωής το ενδιαφέρον του Γαλιλαίου θα στραφεί πολύ γρήγορα στα Μαθηματικά και τη Φυσική φιλοσοφία με αποτέλεσμα το 1585 να εγκαταλείψει οριστικά τις σπουδές του.

Παρά τις έντονες αντιδράσεις του πατέρα του, ξεκινάει το 1582, ιδιαίτερα μαθήματα Μαθηματικών με τον Οστίλιο Ρίτσι (Ostilio Ricci), διάσημο μηχανικό της αυλής της Φλωρεντίας. Μαζί του ειδικεύεται στη Γεωμετρία και τη Μηχανική ερχόμενος σε επαφή με έργα του Ευκλείδη, του Αριστοτέλη και ιδιαίτερα του Αρχιμήδη που θα ασκήσει τεράστια επιρροή στη μετέπειτα διανοητική του πορεία. Το 1586 εκδίδει μία πρωτότυπη πραγματεία για τον υδροστατικό ζυγό που σε συνδυασμό με τη διατριβή του πάνω στο κέντρο βάρους των στερεών σωμάτων (1587), θα εξαπλώσουν την φήμη του στο εξωτερικό και θα του χαρίσουν τελικά την έδρα των Μαθηματικών στο Πανεπιστήμιο της Πίζας (1589). Το 1590 γράφει το έργο *Περί κινήσεως (De Motu)* αμφισβητώντας για πρώτη φορά την Αριστοτελική θεωρία της πτώσης των σωμάτων. Παρά το γεγονός ότι το έργο παρέμεινε ανέκδοτο, οι αντι-αριστοτελικές ιδέες του Γαλιλαίου μεταδόθηκαν γρήγορα στους κόλπους του Πανεπιστημίου με συνέπεια την εγκαινίαση μιας περιόδου έντονης διαμάχης με διάφορους καθηγητές της αριστοτελικής παράδοσης. Αυτή η δυσάρεστη εξέλιξη που ήρθε να προστεθεί

στα οικογενειακά προβλήματα που ήδη αντιμετώπιζε ο Γαλιλαίος ύστερα από το θάνατο του πατέρα του (1591) τον οδηγεί τελικά στην απόφαση να εγκαταλείψει την Πίζα και να εγκατασταθεί στην Πάδουα το 1592 όπου διορίζεται καθηγητής Μαθηματικών στο ομώνυμο Πανεπιστήμιο.

Τα χρόνια της Πάδουα αποτελούν για τον Γαλιλαίο μια εξαιρετικά γόνιμη περίοδο τόσο σε επιστημονικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Στις οικείες των πατρώνων Πινέλι και Κουερέγκο ο Γαλιλαίος θα αναπτύξει φιλικές σχέσεις με εξέχοντα πρόσωπα της εποχής αποκτώντας σταδιακά υψηλότερη κοινωνική θέση και αξιοπιστία. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται και ο μοναχός Πάολο Σάρπι (Paolo Sarpi) ο οποίος αργότερα θα διατελέσει επίσημος θεολόγος της Δημοκρατίας της Βενετίας αλλά και ο προσωπικός σύμβουλος του Πάπα και μέλος της Ιεράς Εξέτασης καρδινάλιος Ρομπέρτο Μπελαρμίνε (Roberto Bellarmine). Το 1595 ο Γαλιλαίος επιχειρεί μία μηχανική ερμηνεία των παλιρροιών που προϋπόθετε την προσωρινά περιθωριοποιημένη ηλιοκεντρική θεωρία ενώ εκφράζεται για πρώτη φορά δημοσίως υπέρ της κοπερνίκειας αντίληψης το 1597 σε μία επιστολή του με αφορμή το βιβλίο του φυσικού φιλοσόφου Ματζόνι⁰³. Το 1602 το ενδιαφέρον του εστιάζεται εκ νέου (μετά τη συγγραφή του Περί κινήσεως) στη μηχανική όπου διατυπώνει τα δύο πρώτα θεωρήματά για τις κινήσεις σε κεκλιμένο επίπεδο αρχίζοντας παράλληλα να μελετά⁰⁴ το φαινόμενο της επιτάχυνσης (1603). Το 1604 η Ιερά Εξέταση έρχεται για πρώτη φορά σε ευθεία

03 «Το βιβλίο του Ματζόνι που συνέκρινε τον Πλάτωνα με τον Αριστοτέλη και εκδόθηκε το 1597, περιείχε ένα εσφαλμένο επιχείρημα ενάντια στη κοπερνίκεια αστρονομία, στο οποίο ο Γαλιλαίος απάντησε με μία μακρά επιστολή», (Stillman, 1993, σσ.44).

04 Είναι σημαντικό να τονιστεί πως η μέθοδος που χρησιμοποιεί ο Γαλιλαίος είναι η ακριβής και προσεκτική μαθηματική μέτρηση μέσω της οποίας εγκαταλείπει σταδιακά την αριστοτελική αναζήτηση των αιτιών και επικεντρώνεται στην διατύπωση νόμων παρόλο που ο ίδιος δεν χρησιμοποίησε ποτέ αυτό τον όρο. Αρχίζει έτσι να θέτει την φυσική φιλοσοφία σε νέα βάση καθώς εστιάζει το ενδιαφέρον του στο «Πως» και όχι στο «Γιατί» (Ένα περίφημο «Γιατί» είναι η γνωστή θέση του Αριστοτέλη περί της επιθυμίας των σωμάτων να επιστρέφουν στο φυσικό τους τόπο). Το «Γιατί» αποτελεί για τον Γαλιλαίο οντολογική ερώτηση που δεν εμπίπτει στα καθήκοντα του επιστήμονα αλλά επαφίεται αποκλειστικά στους θεολόγους και στους αναλυτές των ιερών Γραφών. Σύμφωνα με τον ιστορικό Αλεξάντρ Κοϋρέ (Alexandre Koyre) αυτή η μετατόπιση από την αριστοτελική φυσική των ποιοτήτων στην αρχιμήδεια φυσική των ποσοτήτων ήταν το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της επιστημονικής επανάστασης του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Ο Βασικός λόγος για το πέρασμα από το κόσμο του «περίπου» στο κόσμο της «ακρίβειας» (Κουρέ, 1991)

σύγκρουση με το Γαλιλαίο. Ο λόγος ήταν διπτός και είχε να κάνει αφενός με τη ανεπίσημη σχέση που διατηρούσε ο τελευταίος με την Μαρίνα Γκάμπα (με την οποία είχε αποκτήσει τρία παιδιά) και αφετέρου με τις υποψίες περί αστρικής μοιρολατρίας που είχε κινήσει λόγω της πρόσφατης ενασχόλησής του με την αστρολογία. Η Ιερά Εξέταση της Πάδουα ανέκρινε τον Γαλιλαίο ως αιρετικό αλλά λόγω έλλειψης επαρκών αποδείξεων δεν κατάφερε να επιβεβαιώσει την κατηγορία με αποτέλεσμα η υπόθεση να μην φτάσει ποτέ στο Ιερό γραφείο της Ρώμης. Φαίνεται πως οι διασυνδέσεις του Ιταλού μαθηματικού είχαν αρχίσει να αποδίδουν καρπούς.

Το καλοκαίρι του 1605 ο Γαλιλαίος εγκαθίσταται στην αυλή των Μεδίκων στη Φλωρεντία και αναλαμβάνει χρέη δασκάλου του νεαρού πρίγκιπα Κόζιμο Β' (Cosimo Di Giovanni de' Medici). Εκεί θα αναπτυχθεί σταδιακά μία αμοιβαία επωφελής σχέση: Ο Γαλιλαίος θα αφιέρωνε έκτοτε τα συγγράμματα και τις επιστημονικές του ανακαλύψεις⁰⁵ στους Μεδίκους ενισχύοντας με αυτό το τρόπο το κύρος της αυλής ενώ η τελευταία θα εξασφάλιζε στο διάσημο πλέον Μαθηματικό την απρόσκοπτη επιστημονική δραστηριότητα παρέχοντάς του χρήματα και ασφάλεια. Παράλληλα εκμεταλλευόμενος την αυλική ισχύ ο Γαλιλαίος θα καταφέρει να νομιμοποιήσει σταδιακά τη ταυτότητα του «νέου φιλοσόφου» ή του «φιλοσόφου αστρονόμου» αναβαθμίζοντας έτσι το κοινωνικό του status σε σύγκριση με το προηγούμενο τίτλο του Μαθηματικού που θεωρούνταν υποτιμημένος (Biagioli, 2006). Το 1609 ο Γαλιλαίος πληροφορείται από τον Σάρπι την εφεύρεση του τηλεσκοπίου και μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα καταφέρνει να κατασκευάσει ένα δικό του προσωπικό τηλεσκόπιο μέσω του οποίου θα πραγματοποιήσει μία σειρά σημαντικών αστρονομικών

⁰⁵ Μερικά από τα δώρα του Γαλιλαίου ήταν το βιβλίο του για το υπολογιστικό όργανο και η αφιέρωση της ανακάλυψης των δορυφόρων του Δία στους Μεδίκους. Σύμφωνα με τον ιστορικό Μάριο Μπιατζόλι (Mario Biagioli) ο όγκος των ανακαλύψεων και εφευρέσεων του Γαλιλαίου ακόμα και η υιοθέτηση της κοπερνίκειας θεωρίας εκ μέρους του οφείλονταν εν μέρει στην πίεση της αυλής για παραγωγή καινοτόμων επιστημονικών πορισμάτων. Είναι λάθος να προκρίνουμε την πίστη του Γαλιλαίου στον Κοπέρνικο έναντι της πατρωνίας και να εκλαμβάνουμε την τελευταία απλά ως ένα μέσο για την εμπέδωση του ηλιοκεντρισμού. Η ίδια η αυλή παρήγαγε συνθήκες νομιμοποίησης των επιστημονικών θεωριών του Γαλιλαίου οι οποίες διαφορετικά θα θεωρούνταν αδιανόητες (Biagioli, 2006). Άλλωστε ο Δούκας της αυλής δεν πίστεψε ποτέ στην ηλιοκεντρική θεώρηση του σύμπαντος.

παρατηρήσεων. Σε αυτές συγκαταλέγονταν τα σεληνιακά βουνά, οι φάσεις της Αφροδίτης, οι κηλίδες του Ήλιου, οι δακτύλιοι του Κρόνου και οι δορυφόροι του Δία. Ειδικά η τελευταία ανακάλυψη ήταν κεφαλαιώδους σημασίας καθώς αποδείκνυε ουσιαστικά την ύπαρξη ουράνιων σωμάτων που κινούνται γύρω από άλλους πλανήτες εκτός από τη Γη.

Το 1611 ο Γαλιλαίος επισκέπτεται τη Ρώμη (Collegio Romano) όπου γίνεται αποδέκτης έντονων επιδοκιμασιών εξαιτίας των πρόσφατων επιστημονικών του ανακαλύψεων. Στο πλευρό του στέκονταν πρωτίστως οι Ιησουίτες μαθηματικοί που, παρότι διαφωνούσαν με την κοπερνίκεια θεώρηση, έβλεπαν στο πρόσωπο του Ιταλού συναδέλφου μία μοναδική ευκαιρία ενίσχυσης της μαθηματικής ακαδημαϊκής κοινότητας έναντι της αντίστοιχης φιλοσοφικής. Επιστρέφοντας στη Πάδουα και ενθαρρυσμένος από την ένθερμη υποστήριξή του ο Γαλιλαίος εμπλέκεται σε μία διετή συζήτηση σχετικά με το φαινόμενο της άνωσης. Η βασισμένη στο έργο του Αρχιμήδη εξήγηση του φαινομένου με μαθηματικούς και μηχανικούς όρους από τη μεριά του ερχόταν σε πλήρη αντιπαράθεση με τη φιλοσοφική εξήγηση των Αριστοτελικών. Όπως ήταν φυσικό οι τελευταίοι άρχισαν να αντιμετωπίζουν την δράση του προκλητικού πλέον μαθηματικού ως παρέμβαση στα επαγγελματικά τους προνόμια που απολάμβαναν επί χρόνια εντός της ακαδημαϊκής κοινότητας. Όταν μάλιστα ο Γαλιλαίος συνέταξε το 1613 τρεις επιστολές σχετικά με τις ηλιακές κηλίδες που επιβεβαίωναν ουσιαστικά το κοπερνίκειο σύστημα η κατάσταση εντάθηκε ακόμα περισσότερο. Οι Αριστοτελικοί, εκμεταλλευόμενοι την επίσημη κοσμολογική θεωρία της εκκλησίας, που ήταν σε πλήρη αντιστοιχία με αυτή του Αριστοτέλη, επιχείρησαν να εμφανίσουν τον Γαλιλαίο ως απειλή. Το 1615 και ύστερα από καταγγελίες που εκπορεύονταν από τους Αριστοτελικούς φιλοσόφους και υλοποιούνταν από τους δομινικανούς Ιερωμένους (τους βασικούς σύμμαχους των τελευταίων στο εσωτερικό της εκκλησίας) η Ιερά Εξέταση αποφασίζει την ενδελεχή μελέτη του γαλιλαιικού έργου.

Ο Ιταλός Μαθηματικός τρομοκρατημένος από την απόφαση επισκέπτεται εκ νέου τη Ρώμη με σκοπό την ανεύρεση συμμάχων κυρίως στο εσωτερικό της

εκκλησίας⁰⁶. Ένας από τους σημαντικότερους Ιερωμένους που καταφέρνει να προσεγγίσει είναι ο καρδινάλιος Μπελαρμίνε με τον οποίο αναθερμαίνει τη σχέση του που είχε «παγώσει» ύστερα από τα χρόνια της Πάδουα.

Λίγο αργότερα, το Φεβρουάριο του 1616 η ιερά εξέταση ανακοινώνει τα αποτελέσματα της έρευνας σχετικά με το έργο του Γαλιλαίου. Η απόφαση⁰⁷ είναι εξαιρετικά δυσμενής για τον τελευταίο και μέσα σε αυτό το κλίμα αβεβαιότητας ο Μπελαρμίνε αναλαμβάνει εσπευσμένα την πρωτοβουλία οργάνωσης μίας συνάντησης με σκοπό την εκτόνωση της κατάστασης. Το τι ακριβώς ειπώθηκε σε αυτή την ιστορική συνάντηση (26 Φεβρουαρίου 1616) που έλαβε χώρα στο σπίτι του καρδινάλιου μεταξύ του ίδιου, του Γαλιλαίου και του γραμματέα της Ιεράς εξέτασης δεν είναι απόλυτα γνωστό καθώς τα τεκμήρια⁰⁸ που έχουμε στη

06 Ο Γαλιλαίος ήταν πιστός καθολικός και η βασική του πρόθεση ήταν να πείσει την εκκλησία να μην τοποθετηθεί στη διαμάχη μεταξύ φιλοσόφων και μαθηματικών που είχε ξεσπάσει. Πίστευε πως αν η εκκλησία έπαιρνε θέση κινδύνευε να εκτεθεί ανεπανόρθωτα και έτσι επέμενε στο διαχωρισμό των Μαθηματικών και της αστρονομίας από τα θέματα της πίστης.

07 Η απόφαση της Ιεράς εξέτασης (24 Φεβρουαρίου 1616) έκρινε εν πολλοίς τους ισχυρισμούς της ηλιοκεντρικής θεώρησης αλλά και της κίνησης της Γης ως ανόητους και παράλογους στη Φιλοσοφία και τυπικά αιρετικούς σε σχέση με το πνεύμα της Αγίας Γραφής.

08 Το πρώτο τεκμήριο είναι τα πρακτικά της επόμενης συνεδρίασης της Ιεράς εξέτασης όπου ο Μπελαρμίνε γνωστοποιεί πως ο «...Γαλιλαίος συμφώνησε με την εντολή της Ιεράς εξέτασης να εγκαταλείψει τις απόψεις που είχε μέχρι τότε σχετικά με την κίνηση της Γης και ότι του παρουσιάστηκε η εντολή για τα απαγορευμένα βιβλία». Στα τελευταία συμπεριλαμβάνονταν και το *De Revolutionibus* του Κοπέρνικου καθώς και όλα τα βιβλία που διέδιδαν την καταδικασμένη θεωρία. Το δεύτερο τεκμήριο είναι η επιστολή που ο Γαλιλαίος πείθει τον Μπελαρμίνε να του δώσει πριν φύγει από την Ρώμη προκειμένου κυρίως να το χρησιμοποιήσει ως καθησυχαστικό διαπιστευτήριο για τον Δούκα Κόζιμο Β' που είχε αρχίσει να ανησυχεί για την φήμη της αυλής. Στην επιστολή αυτή ο καρδινάλιος εγγυάται πως «ο Γαλιλαίος δεν εξαναγκάστηκε να ανακαλέσει καμία πεποίθησή του ή δόγμα, ούτε και του επεβλήθη καμία ποινή. Αντιθέτως του ανακοινώθηκε η δήλωση του Αγίου Πατέρα ότι το δόγμα που αποδίδεται στον Κοπέρνικο...είναι αντίθετο στα Ιερά Κείμενα και άρα δεν μπορεί να υποστηρίζεται». Το τρίτο τεκμήριο είναι ένα ανυπόγραφο έγγραφο που παρουσιάστηκε ως στοιχείο στη δίκη του 1633 με πιο πιθανό συντάκτη τον γραμματέα της Ιεράς εξέτασης. Σύμφωνα με το εν λόγω έγγραφο «ο Γραμματέας στο όνομα του Πάπα και της Ιεράς Εξέτασης διέταξε τον Γαλιλαίο, ο οποίος ήταν ακόμη παρών, να εγκαταλείψει την πεποίθησή του ότι ο Ήλιος είναι ακίνητος και η Γη κινείται και από εδώ και στο εξής να μην την πιστεύει, διδάσκει και υπερασπίζεται καθ' οιονδήποτε τρόπο, προφορικό ή γραπτό. Σε διαφορετική περίπτωση, η Ιερά Εξέταση θα προχωρήσει στις δέουσες διαδικασίες. Ο Γαλιλαίος συμφώνησε να υπακούσει». Τα κίνητρα συγγραφής αυτής της επιστολής παραμένουν άγνωστα. Αν το έγγραφο είναι αυθεντικό τότε ενδεχομένως να πηγάζει από την αντιπάθεια που έτρεφε ο γραμματέας στο πρόσωπο του Γαλιλαίου. Υπάρχει επίσης η περίπτωση το έγγραφο να προοριζόταν να δοθεί ως εντολή στο Γαλιλαίο αλλά τελικά, μετά την διαβεβαίωση από τον Μπελαρμίνε στη συνεδρίαση του 1616, να τοποθετήθηκε στο φάκελο για αργότερα. Αν είναι πλαστό τότε πιθανό-

διάθεσή μας είναι αντιφατικά. Αυτά τα τεκμήρια έμελλε να αποτελέσουν και τον πυρήνα της συζήτησης στη δίκη του 1633 που θα ακολουθούσε. Στο μεταξύ ο Γαλιλαίος περνάει το μεσοδιάστημα στο Firenze της Ιταλίας, μία πόλη κοντά στη Φλωρεντία, όπου καταπιάνεται με τη συγγραφή του βιβλίου του *Li' Saggiatore*.

Το 1623 πεθαίνει ο πάπας Παύλος IV και τον διαδέχεται ο πάπας Ουρβουανός VIII που στο παρελθόν διατηρούσε στενές φιλικές σχέσεις με τον Γαλιλαίο.

Λίγους μήνες αργότερα ο τελευταίος αφιερώνει στο νέο πάπα το *Li ' Saggiatore* και το 1624 τον επισκέπτεται στη Ρώμη. Σκοπός της επίσκεψης ήταν η άρση της απόφασης του 1616. Ο Γαλιλαίος, παρότι δεν καταφέρνει τελικά να την εξασφαλίσει, πέρνει εντούτις την άδεια για τη συγγραφή ενός βιβλίου σχετικά με τα δύο κυρίαρχα κοσμολογικά συστήματα. Στο βιβλίο αυτό, σεβόμενος την απόφαση του 1616, θα έπρεπε να αντιμετωπίσει τα δύο συστήματα ως υποθέσεις και να επιβεβαιώσει ουσιαστικά την άποψη πως ο άνθρωπος είναι ανίκανος να αντιληφθεί τους πραγματικούς νόμους του κόσμου για τους οποίους γνώστης είναι μόνο ο Θεός. Το 1632 ο Γαλιλαίος εκδίδει στη Φλωρεντία το έργο με τίτλο *Διάλογος μεταξύ των δύο παγκόσμιων συστημάτων, πτολεμαϊκού και κοπερνίκειου (Dialogo dei due massimi sistemi del mondo)* ένα έργο λογοτεχνικού ύφους που με τη μορφή διαλόγου συνέκρινε τα δύο κοσμολογικά συστήματα. Ωστόσο στις συζητήσεις του βιβλίου ο υποστηρικτής του γεωκεντρικού συστήματος εμφανίζεται σχεδόν ως αφελής με τον αντίστοιχο υποστηρικτή του ηλιοκεντρικού συστήματος να τον αποστομώνει διαρκώς. Για το λόγο αυτό πολλοί θεώρησαν πως η θέση του *Διαλόγου* δεν είναι απλά μία υπόθεση αλλά μία ξεκάθαρη τοποθέτηση σχετικά με τη δομή του κόσμου που ήγειρε αξιώσεις αλήθειας. Έτσι το 1633 η Ιερά εξέταση καλεί εκ νέου τον Γαλιλαίο στη Ρώμη στο φόντο μίας βαθιάς εκκλησιαστικής κρίσης⁰⁹.

τητα συντάχτηκε πριν την δίκη του 1633 για να νομιμοποιήσει τις προθέσεις της Ιεράς Εξέτασης (παρότι επίσημα παρουσιάστηκε ως περιεχόμενο του φακέλου του 1616). Το σίγουρο είναι πως ο Γαλιλαίος αγνοούσε την ύπαρξή του μέχρι τη δίκη του 1633 (Γαβρόγλου, 2004).

⁰⁹ Μετά την έκδοση του βιβλίου, οι Ιησουίτες προειδοποιούσαν πως ο *Διάλογος* θα προκαλούσε κρίση ανάλογη με αυτή του Λούθηρου και του Καλβίνου ενώ παράλληλα εκείνη τη περίοδο κυκλοφορούσαν φήμες για συνωμοσία με στόχο την ανατροπή του Πάπα. Οι ενέργειες του τελευταίου είχαν αφήσει την εντύπωση ενός ανθρώπου ανεκτικού απέναντι στους αιρετικούς, προφίλ το οποίο θα μπορούσε να ενθαρρύνει μια ενδεχόμενη σύγκρουση με τους Προτεστάντες. Μέσα σε αυτό το πολυσύνθετο και απειλητικό περιβάλλον ο Γαλιλαίος θα μπορούσε να παίξει το ρόλο του

Το επίδικο της Δίκης του 1633 συνίστατο στο κατά πόσο ο Γαλιλαίος είχε παραβιάσει ή όχι την εντολή του 1616. Ο κατηγορούμενος επιχείρησε να υποστηρίξει την αθωότητά του «πατώντας» στην επιστολή του Μπελαρμίνε ο οποίος είχε ήδη πεθάνει από το 1621. Οι δικαστές παρά τον αιφνιδιασμό της επιστολής, που αγνοούσαν μέχρι και την ημέρα της δίκης, επιβεβαίωσαν τελικά την κατηγορία χρησιμοποιώντας αφενός τα εναλλακτικά τεκμήρια από την επίμαχη συνάντηση του 1616 και αφετέρου την απειλή βασανιστηρίων που έκαμψαν την αντίσταση του ηλικιωμένου Γαλιλαίου. Τον Ιούνιο του 1633 η Ιερά Εξέταση εκδίδει την επίσημη απόφασή της όπου καταδικάζει¹⁰ σε φυλάκιση τον Γαλιλαίο για την υποστήριξη και τη διάδοση της κοπερνίκειας θεωρίας. Τελικά κατόπιν παρέμβασης του πάπα η ποινή υποβιβάστηκε σε ισόβιο κατ' οίκον περιορισμό.

Μετά τη καταδίκη ο Γαλιλαίος επιστρέφει στη Φλωρεντία και από το 1634 έως το 1637, παρά τα έντονα προβλήματα όρασης, αφιερώνεται στη συγγραφή του πιο σημαντικού ίσως έργου του με τίτλο *Συζητήσεις περί των δύο νέων επιστημών, της Μηχανικής και της Κίνησης (Discorsi)*. Πεθαίνει στις 8 Ιανουαρίου του 1642, σε ηλικία 77 ετών.

εξιλαστήριου θύματος βοηθώντας τον Πάπα να επανακτήσει την εικόνα του σκληρού και αδιάλλακτου θρησκευτικού αρχηγού. Εξαντλώντας την αυστηρότητά του νόμου στο πρόσωπό του ο Ουρβανός VIII θα έστειλε έμμεσα μήνυμα ισχύος στους εν δυνάμει θρησκευτικούς του αντιπάλους προκειμένου να αποτρέψει μια γενικευμένη θρησκευτική διένεξη.

10 Αξιοσημείωτο είναι ότι τρεις καρδινάλιοι της Ιεράς Εξέτασης αρνήθηκαν να υπογράψουν την απόφαση πράγμα που φανερώνει την ευρεία συμμαχία που είχε καταφέρει να εξασφαλίσει ο Γαλιλαίος στο εσωτερικό της εκκλησίας.

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Ο Μπερτολτ Μπρεχτ (Eugen Berthold Friedrich Brecht, 1898-1956) ήταν Γερμανός ποιητής, θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης. Θεωρείται ίσως ο κορυφαίος θεατράνθρωπος του 20^{ου} αιώνα και αδιαμφισβήτητα ένας από τους σημαντικότερους ανανεωτές της θεατρικής δραματουργίας και σκηνοθεσίας.

Γεννήθηκε στο Augsburg της Βαβαρίας το Φεβρουάριο του 1898 και μεγάλωσε σε ένα μεσοαστικό και βαθιά θρησκευόμενο περιβάλλον. Η πρώτη του επαφή με το θέατρο έγινε σε ηλικία 16 ετών ξεκινώντας τις σπουδές του στη δραματουργία υπό την επίβλεψη του Άρθουρ Κούτσερ (Arthur Kutscher). Πολύ γρήγορα το όνομά του άρχισε να εμφανίζεται σε εφημερίδες δημοσιεύοντας άρθρα και κριτικές με το όνομα Bert Brecht. Το 1918 γράφει το πρώτο θεατρικό έργο μεγάλου μήκους (Baal) ενώ το 1922 του απονέμεται το Kleist Prize (το πιο σημαντικό βραβείο φιλολογίας στη Γερμανία) για τα τρία πρώτα του έργα (Baal, Drums in the Night, In the Jungle). Παράλληλα ασχολείται με την ποίηση και το 1925 ολοκληρώνει την πρώτη του σημαντική ποιητική συλλογή (Hauspostille).

Το 1925 ο Μπρεχτ έρχεται σε επαφή με δύο κινηματογραφικά έργα που έμμελε να παίξουν καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα θεωρητική και σκηνοθετική του πορεία. Πρόκειται για τα έργα Ο Χρυσοθήρας (Gold Rush) του Τσάρλι Τσάπλιν (Charlie Chaplin) και Το θωρηκτό Ποτέμκιν (Battleship Potemkin) του Σεργκέι Άιζενσταϊν (Sergei Eisenstein)¹¹. Η αποστασιοποιημένη ερμηνεία του Σαρλό και η αντιρωική προσέγγιση του Ρώσου κινηματογραφιστή προσαρμόσθηκαν αρμονικά στη μετέπειτα θεωρία του επικού θεάτρου. Η μεγαλύτερη όμως επιρροή του γερμανού συγγραφέα υπήρξε η μαρξιστική επιστήμη και φιλοσοφία με την οποία ήρθε σε συστηματική επαφή για τουλάχιστον μία δεκαετία (1925-

11 Οι θεωρητικές μελέτες του Άιζενσταϊν για το μοντάζ και το κινηματογράφο παρουσιάζουν ιδιαίτερες ομοιότητες με τις θεατρικές καινοτομίες του Μπρεχτ. Και οι δύο βαθιά επηρεασμένοι από την διαλεκτική των Hegel και Marx επιδίωξαν ουσιαστικά μία μεταφορά των εν λόγω φιλοσοφικών σχημάτων στην αισθητική σφαίρα. Το «μοντάζ των ατραξιών» και η «κινο-γροθιά» (kino-fist) του Eisenstein θα μπορούσαν σχηματικά να θεωρηθούν τα κινηματογραφικά αντίστοιχα του επικού θεάτρου και της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ.

1935) υπό την καθοδήγηση του μαρξιστή θεωρητικού Καρλ Κορς (Karl Korsch). Οι αρχές του ιστορικού και διαλεκτικού υλισμού αποτέλεσαν το καθοδηγητικό νήμα τόσο της καλλιτεχνικής όσο και της πολιτικής του σταδιοδρομίας.

Το 1933 μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία ο Μπρεχτ εγκαταλείπει την Γερμανία και μέχρι το 1941 εγκαθίσταται σε διάφορες πόλεις της Σκανδιναβίας γράφοντας μία σειρά από σημαντικά έργα μεταξύ των οποίων Η ζωή του Γαλιλαίου (1^η εκδοχή), η Μάνα κουράγιο και Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Δανία θα συνάψει την τέταρτη μεγάλη του σχέση με την ηθοποιό Ruth Berlau (είχαν προηγηθεί 3 γάμοι με ισάριθμα παιδιά) η οποία θα αναλάβει και την προώθηση των θεατρικών του παραγωγών.

Το 1941 μεταναστεύει στις Η.Π.Α. όπου θα παραμείνει μέχρι το 1947. Στο διάστημα αυτό θα εργαστεί στην συγγραφή πάνω από 50 κινηματογραφικών σεναρίων χωρίς όμως να κεντρίσει το ενδιαφέρον των παραγωγών του Hollywood. Παρά την αποτυχία αυτή θα καταφέρει να ανεβάσει διάφορα θεατρικά του έργα και να συνεργαστεί με διαπρεπείς προσωπικότητες του αμερικανικού θεάτρου μεταξύ των οποίων και ο ηθοποιός Τσαρλς Λύτον (Charles Laughton) στο ρόλο του Γαλιλαίου. Στα χρόνια του ψυχρού πολέμου κατηγορήθηκε από την επιτροπή αντιαμερικανικών δραστηριοτήτων για κομμουνιστική δράση πράγμα το οποίο δυσκόλεψε την παραμονή του στη χώρα. Παρά την απόδειξή του περί μη συμμετοχής στο κομμουνιστικό κόμμα η επιτροπή συνέχισε να επεμβαίνει στις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες και να δυσχεραίνει τη διαβίωσή του. Το τελευταίο σε συνδυασμό με μια γενικότερη δυσπροσαρμογή του Μπρεχτ στον αμερικανικό τρόπο ζωής θα τον οδηγήσουν στην απόφαση της επιστροφής στην Ευρώπη. Το 1949 μετά από παραμονή δύο ετών στην Ελβετία εγκαθίσταται τελικά στο ανατολικό Βερολίνο.

Αυτή η τελευταία φάση της ζωής του υπήρξε ίσως για τον Μπρεχτ η πιο παραγωγική περίοδος. Έχοντας πλέον δικό του θέατρο και ομάδα (Berliner ensemble) πειραματίστηκε στις τεχνικές του επικού θεάτρου και ανέβασε παραστάσεις με τεράστια επιτυχία και απήχηση. Πέθανε στις 14 Αυγούστου του

1956 από καρδιακή προσβολή σε ηλικία 58 ετών

ΕΠΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η καινοτομία του Μπρεχτ στο θέατρο και γενικότερα στη δραματουργία συνίσταται πρωτίστως στη κωδικοποίηση¹² του επονομαζόμενου επικού θεάτρου¹³. Ο όρος επικό έλκει την καταγωγή του από το αρχαίο Έπος και υποδηλώνει ένα θέατρο που δεν βασίζεται αποκλειστικά στα εκφραστικά μέσα του δράματος αλλά εμπλουτίζεται και από τα αντίστοιχα του αρχαίου Έπους¹⁴. Αυτή η διαφορά, που με μια πρώτη ματιά φαίνεται συμπληρωματικού τύπου, συμπυκνώνει λεκτικά τη ριζοσπαστική σκέψη του Μπρεχτ που ήγειρε αξιώσεις ανατροπής του μέχρι τότε ισχύοντος θεατρικού υποδείγματος.

Όπως και ο Γαλιλαίος έτσι και ο Μπρεχτ ήρθε αντιμέτωπος με τις θεωρητικές προσεγγίσεις του Αριστοτέλη αυτή τη φορά στο δράμα. Η κύρια διαφωνία του εντοπιζόνταν στην αριστοτελική έννοια της κάθαρσης που προϋπέθετε την απόλυτη συναισθηματική ταύτιση του κοινού με τον ηθοποιό (που με τη σειρά του ταυτιζόταν απόλυτα με το ρόλο) και ως εκ τούτου μία ερμηνεία αμιγώς νατουραλιστική που σέβονταν την ενότητα του χρόνου και του τόπου. Ο ηθοποιός έπρεπε οριακά να «εξαφανίζεται» στη σκηνή και να «μπαίνει» στο χαρακτήρα του ρόλου του. Καλή ερμηνεία ήταν η ερμηνεία που έπειθε τον θεατή πως αυτό που βλέπει είναι η πραγματικότητα και στο όνομα της τελευταίας προσαρμόζονταν επίσης τα σκηνικά, τα κοστούμια και γενικά ολόκληρη η

12 Κάποιες από τις τεχνικές του επικού θεάτρου ήταν ήδη γνωστές πριν την πρώτη επίσημη αναφορά του Μπρεχτ σε αυτό (1930), τόσο στην Ευρώπη (το θέατρο του Γερμανού σκηνοθέτη Erwin Piscator, το καμπαρέ του Frank Wedekind, το music hall του Karl Valentin, το Σοβιετικό θέατρο κλπ) και την Αμερική (ο βουβός κινηματογράφος του Charlie Chaplin) όσο και στην Ασία (το κινέζικο θέατρο). Επίσης πηγμένα επικού θεάτρου μπορεί κανείς να διακρίνει στα έργα του Shakespeare.

13 Στα τελευταία του γραπτά ο Μπρεχτ χρησιμοποιούσε τον όρο διαλεκτικό θέατρο και όχι επικό. Η βασική διαφορά ήταν ότι το πρώτο διατηρούσε το περιγραφικό στοιχείο του δεύτερου αλλά είχε ένα ιδιαίτερο στόχο: «...Σκοπίμως να αναπτύξει χαρακτηριστικά -διαλεκτικά ίχνη – από τις παλαιότερες μορφές του θεάτρου και να τα κάνει ευχάριστα» (Martin, 2000, σσ.111)

14 Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη τα δύο βασικά είδη της ποιητικής τέχνης, ως προς το τρόπο που χρησιμοποιούν την μίμηση, είναι το έπος και το δράμα. Παρόλο που και τα δύο αποτελούν μιμήσεις διαφέρουν κατά κύριο λόγο σε δύο σημεία. Το κύριο εκφραστικό μέσο του Έπους είναι η απαγγελία που αποτελεί συνδυασμό αφήγησης και υποκριτικής ενώ το κύριο εκφραστικό μέσο του δράματος είναι η δράση (αποκλειστικά υποκριτική). Ως εκ τούτου η δεύτερη διαφορά έγκειται στο βαθμό συμμετοχής του ατόμου που επιχειρεί τη μίμηση. Ο μεν επικός ραψωδός συμμετέχει εν μέρει στο ρόλο που ενσαρκώνει παίρνοντας εναλλάξ τη θέση του αφηγητή και του ηθοποιού ενώ ο ηθοποιός του δράματος συμμετέχει ολοκληρωτικά στην ενσάρκωση του ρόλου του (Αριστοτέλης, 1979, σσ.13).

παραγωγή. Οι θεατές αντιμετώπιζονταν ως άορατοι παρατηρητές μιας σκηνής που σύμφωνα με τον αφορισμό του Εμίλ Ζολά δεν ήταν τίποτα άλλο παρά μία «φέτα ζωής». Αυτή η αντίληψη που βρήκε την μοντέρνα θεωρητική της έκφραση στο σύστημα Στανισλάφσκι¹⁵ και την πιο πιστή της εφαρμογή στο Γερμανικό θέατρο του μεσοπολέμου αποτελούσε για τον Μπρεχτ μία ψευδαίσθηση¹⁶ με σαφείς ιδεολογικές προεκτάσεις.

Ο Γερμανός συγγραφέας έβλεπε στο αριστοτελικό θέατρο την αντανάκλαση της αστικής ιδεολογίας και την ένδυση των συμφερόντων της τελευταίας με το μανδύα του φυσιολογικού και του αναπόδραστου. Το θεατρικό κοινό, συναισθηματικά επηρεασμένο και οπτικά εγκλωβισμένο από την ταύτισή του με τον ηθοποιό¹⁷, αδυνατούσε να κρίνει νηφάλια και πολύπλευρα τις πραγματικές αιτίες των γεγονότων¹⁸. Η λογική αλληλουχία των πράξεων δεν άφηνε περιθώριο κριτικής καθώς πουθενά στο έργο δεν διακρίνονταν ασυνέχειες και εναλλακτικές επιλογές. Τα πάντα έδειχναν φυσιολογικά και το μόνο που απέμενε στο θεατή

15 Πρόκειται για το σύστημα υποκριτικής που ανέπτυξε ο Ρώσος σκηνοθέτης και ηθοποιός Κωνσταντίν Στανισλάφσκι (Konstantin Stanislavsky, 1863- 1938). Περιελάμβανε διάφορες τεχνικές που βοηθούσαν τον ηθοποιό να αποδώσει το ρόλο του με ρεαλιστική ακρίβεια. Το βασικό αξίωμα του συστήματος ήταν η ένα προς ένα αναλογία της συναισθηματικής κατάστασης με την σωματική ενέργεια. Ο Ρώσος σκηνοθέτης πίστευε πως κάθε συναισθηματική εμπειρία είχε το μοναδικό της αντίστοιχο στον υλικό κόσμο των δράσεων και αντίστροφα. Ωστόσο ο ηθοποιός έπρεπε να ξεκινήσει από τη σωματική ενέργεια καθώς αυτή ήταν το σημείο τομής μεταξύ της φαντασίας (ρόλος) και της πραγματικής του ζωής. Κύριος σκοπός του ηθοποιού ήταν η ανεύρεση της κατάλληλης σωματικής ενέργειας στην εκάστοτε περίπτωση του έργου. Για να το πετύχει αυτό χρησιμοποιούσε διάφορες τεχνικές όπως η ανάσπρωση αντίστοιχων προσωπικών του εμπειριών (συγκινησιακή μνήμη), ο στοχασμός πάνω στις υποθετικές ενέργειες του ρόλου («τι θα έκανα αν ήμουν στη θέση του ρόλου αυτή τη στιγμή...») κλπ. Η επιτυχημένη επίτευξη κάθε σωματικής ενέργειας συνιστούσε και την συνολικά επιτυχημένη ερμηνεία του ρόλου (Μουρ, 2012). Το σύστημα «πέρασε» αργότερα στην Αμερική όπου με τις κατάλληλες προσαρμογές έγινε ο βασικός τρόπος εκπαίδευσης των Αμερικανών ηθοποιών (Method acting).

16 Η κεντρική διαφωνία του Μπρεχτ με την αριστοτελική κάθαρση ήταν η ψευδαίσθηση (illusion) ως αναγκαία προϋπόθεση της κάθαρσης και όχι η ταύτιση (empathy) ως τέτοια. Όπως ο ίδιος έλεγε κανένας δεν ενδιαφέρεται να δει ένα έργο που δεν τον αφορά καθόλου. Επομένως ένα ελάχιστο ποσοστό συμμετοχής και ταύτισης είναι απολύτως απαραίτητο. Στα τελευταία του γραπτά αναφερόταν σε ένα είδος ελεγχόμενης ταύτισης που αφενός ενεργοποιεί το ενδιαφέρον του θεατή (βλέποντας κάτι που τον αφορά) και αφετέρου απενεργοποιεί την τάση του για πλήρη και αποκλειστική υιοθέτηση της οπτικής γωνίας του ρόλου.

17 «...οι κεντρικές φιγούρες πρέπει να κρατιούνται στη γενικότητα, για να μπορεί ο θεατής πιο εύκολα να ταυτιστεί μαζί τους, και σε κάθε περίπτωση όλα τα χαρακτηριστικά πρέπει να προέρχονται από τη στενή περιοχή για την οποία ο καθένας μπορεί να πει αμέσως: ναι έτσι είναι» (Μπρεχτ, 1979, σσ.247)

18 «Το κοινό του δραματικού θεάτρου λέει:

«Ναι, και εγώ το έχω νιώσει αυτό. Έτσι ακριβώς είμαι και εγώ. Αυτό είναι φυσιολογικό. Αυτό θα είναι για πάντα φυσιολογικό. Ο πόνος αυτού του ανθρώπου με σοκάρει γιατί δεν έχει διέξοδο. Αυτό είναι σπουδαία τέχνη: όλα σε αυτή είναι αυταπόδεικτα. Θρήνω με τον θρήνο, γελάω με το γέλιο» (Μartin, 2000, σσ.23)

ήταν να επιβεβαιώσει τα τεκταινόμενα με δάκρυα στα μάτια¹⁹...Οι αποφάσεις του ήρωα προέρχονταν κατευθείαν και αποκλειστικά από τον εσωτερικό του κόσμο ο οποίος έμοιαζε συνεχόμενος, άχρονος, αμετάβλητος και συμπαγής. Το εξωτερικό κοινωνικό περιβάλλον θεωρούταν δεδομένο και αποκλειστικά αμέτοχο στις κρίσιμες αποφάσεις των χαρακτήρων. Τις περισσότερες φορές δεν διαδραμάτιζε κανέναν αυτόνομο ρόλο και ακόμα και όταν έμπαινε ως ανεξάρτητη μεταβλητή στην εξίσωση ήταν απλά φορέας των κυρίαρχων αξιών και ιεραρχήσεων. Καμία αναφορά δεν γινόταν στην ιστορικότητα των περιστάσεων και μία αφηρημένη ανθρωπιστική προσέγγιση διαπερνούσε όλες τις πτυχές του έργου. Ο κεντρικός ρόλος ακολουθούσε το μοτίβο του ήρωα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που οδηγούνταν με μαθηματική ακρίβεια στην καταστροφή υπογραμμίζοντας το αναπόφευκτο της μοίρας.

Ως αντίστιξη στα παραπάνω, ο Μπρεχτ θεώρησε επιβεβλημένη την ανάγκη δημιουργίας ενός νέου θεάτρου που θα ανταποκρίνονταν στα σύγχρονα προβλήματα της πραγματικότητας. Πίστευε πως ο σύγχρονος επιστημονικός κόσμος δημιουργούσε νέες ανάγκες και λογικές που με τη σειρά τους απαιτούσαν μια νέα αισθητική. Αναπόσπαστο κομμάτι της νέας αυτής αισθητικής ήταν η αυστηρότητα της επιστημονικής σκέψης που χαρακτήριζε όλες τις φυσικές και τεχνολογικές επιστήμες. Η αναζήτηση της νομοτέλειας πίσω από τις αισθήσεις και η επέμβαση του ανθρώπου στο περιβάλλον με προβλεψιμότητα και ακρίβεια αποτελούσαν γι' αυτόν τις δύο κρυμμένες δυνατότητες που «άνοιξε» η επιστήμη στην ανθρωπότητα. Αυτές οι δυνατότητες έπρεπε να μεταφερθούν και στη καθημερινή ζωή εφοδιάζοντας το κοινωνικό υποκείμενο με την απαραίτητη αίσθηση κυριαρχίας που απολάμβανε ο επιστήμονας. Έτσι η αναζήτηση των βαθύτερων κοινωνικών νόμων και η συνακόλουθη απόδραση από την κοινωνική μοιρολατρία αποτέλεσαν τις βασικές στοχεύσεις της νέας αυτής αισθητικής του επικού θεάτρου. Το τελευταίο θα έπρεπε να είναι ένα

19 «Φυσικά έχουν τα μάτια τους ανοιχτά, όμως δεν κοιτάζουν, αλλά ατενίζουν, δεν ακούν αλλά αφουγκράζονται. Βλέπουν σά μαγεμένοι τη σκηνή – η έκφραση των προσώπων τους προέρχεται από τον Μεσαίωνα, την εποχή των κληρικών και των μάγων. Η όραση και η ακοή είναι ενέργειες – ανάμεσα σ' άλλα και απολαυστικές – μα αυτοί οι άνθρωποι μοιάζουν άδειοι από κάθε ενεργητικότητα. Είναι σαν άνθρωποι που κάποιος τους κάνει ότι θέλει.» (Μπρεχτ, 1979, σσ.246)

θέατρο αντι-ρεαλιστικό και αντι-αριστοτελικό στη βάση της αποποίησης τόσο της «προφανής» τάξης πραγμάτων όσο και της αναπόδραστης ταύτισης με αυτή. Στον αντίποδα, θα έπρεπε να ενεργοποιεί και να οξύνει την κριτική ικανότητα του κοινού και να το μετατρέπει σταδιακά από παθητικό θεατή²⁰ σε ενεργητικό παρατηρητή²¹ και εν δυνάμει επαναστατικό πολιτικό υποκείμενο. Θα έπρεπε με άλλα λόγια να συνιστά ένα πείραμα όπου οι κοινωνικές συνθήκες δεν θα έπαιρναν τη θέση των δεδομένων αλλά των υποθέσεων (Benjamin, 1998, σσ.4) καθώς θα ελέγχονταν επιστημονικά από φιλοσόφους «που θέλουν όχι μόνο να εξηγήσουν αλλά και να αλλάξουν τον κόσμο».

Σε αυτή τη κατεύθυνση ο Μπρεχτ απευθυνόταν πρώτα και κύρια στην εργατική τάξη την οποία θεωρούσε το κατεξοχήν πολιτικό υποκείμενο της ανατροπής. Ο ίδιος έβλεπε το εγχείρημά του ως το αναγκαίο συμπλήρωμα της μαρξιστικής κοινωνικής επιστήμης στο επίπεδο της υπερδομής και αντιλαμβανόταν το θέατρο ως ένα από τα πεδία της ταξικής πάλης στη σφαίρα του αισθητικού²². Η «απομάγευση» της σκηνής ήταν γι' αυτόν το θεωρητικό αντίστοιχο της απόφειχοποίησης του κεφαλαίου και η έννοια της παραγωγής η θεωρητική μονάδα ανάλυσης όχι μόνο των πραγματικών κοινωνικών σχέσεων αλλά και της ίδιας της τέχνης²³. Η κύρια λειτουργία του επικού θεάτρου δεν ήταν η ανάπτυξη

20 Η μεγάλη απήχηση του Χίτλερ στις μάζες εκείνη την εποχή και η ευκολία με την οποία οι υποστηρικτές του έπεφταν θύματα της ακροδεξιάς προπαγάνδας επηρέασαν βαθύτατα τον Μπρεχτ στην αντίληψή του για τον θεατή. Μάλιστα ο ίδιος είχε παρευρεθεί σε συγκέντρωση του εθνικοσοσιαλιστικού εργατικού κόμματος στο Μόναχο.

21 Ο ιδανικός θεατής για τον Μπρεχτ ήταν ο θεατής των αθλητικών αγώνων. Θαύμαζε τα αντανάκλαστικά του κοινού που αντιδρούσε διαρκώς σε σχέση με αυτό που έβλεπε. Ο ίδιος σύχναζε σε αγώνες πυγμαχίας και έγραψε επίσης τη βιογραφία του φίλου του και πυγμάχου Σαμψών Κόρνερ. Έγραφε: «...Η σαπίλα του κοινού που συχνάζει στα θεατρά μας ξεκινάει από το γεγονός ότι ούτε τα θεάτρα ούτε το κοινό τους έχουν την παραμικρή ιδέα γι' αυτό που πρόκειται να συμβεί μέσα στη θεατρική αίθουσα. Το κοινό που γεμίζει τα στάδια γνωρίζει όταν αγοράζει το εισιτήριό του τι πρόκειται να δει εκεί μέσα – και βλέπει πραγματικά αυτό που περιμένει: ανθρώπους γυμνασμένους με μεγάλη αίσθηση ευθύνης να αναπτύσσουν τις δυνάμεις τους, με τρόπο όμως που σε πείθει ότι το κάνουν για το κέφι τους» (Thoss, 2008, σσ.52)

22 «Ο Μαρξ και ο Μπρεχτ κατανόησαν, ο καθένας με τον τρόπο του, ότι το ίδιο της φιλοσοφίας και του θεάτρου είναι η μυστικοποιημένη σχέση τους με την πολιτική. Η φιλοσοφία και το θέατρο καθορίζονται θεμελιωδώς από την πολιτική και ωστόσο καταβάλλουν μεγάλες προσπάθειες να εξαλείψουν αυτόν τον καθορισμό, να τον αρνηθούν, να δείξουν ότι δήθεν ξεφεύγουν από την πολιτική. Στο βάθος της φιλοσοφίας, όπως και στο βάθος του θεάτρου, μιλά πάντοτε η πολιτική: αλλά όταν μιλά η φιλοσοφία ή το θέατρο, το αποτέλεσμα είναι ότι δεν ακούμε πλέον καθόλου τη φωνή της πολιτικής. Η φιλοσοφία και το θέατρο μιλούν πάντοτε για να καλύψουν τη φωνή της πολιτικής. Και το καταφέρνουν πολύ καλά» (Αλτουσέρ, 1968)

23 « Η τέχνη θα έπρεπε να θεωρείται μία μορφή παραγωγής, όχι ένα μυστήριο. Η σκηνή θα έπρεπε να εμφανίζεται όπως ένα εργοστάσιο με τις μηχανές του σε πλήρη έκθεση», Benjamin, 1998, σσ.XV)

δράσεων αλλά η αναπαράσταση των βαθύτερων κοινωνικών συνθηκών με την ίδια έννοια που η λειτουργία του Κεφαλαίου (του Μαρξ) δεν ήταν η ανάπτυξη επιχειρηματικών δράσεων αλλά η αποκάλυψη των μυστικών του κεφαλαιοκρατικού κοινωνικού σχηματισμού. Το σύγχρονο θέατρο επιβαλλόταν να στρατευτεί στην υπόθεση της επαναστατικής αλλαγής και να ωθήσει το κόσμο της εργασίας να πάρει την κατάσταση στα χέρια του αποφεύγοντας τις ψευδαισθήσεις της αστικής τάξης εντός και εκτός σκηνής.

Οδικός χάρτης για την πραγματοποίηση του εν λόγω σκοπού και τον καθορισμό των αντίστοιχων θεατρικών τεχνικών αποτέλεσε η έννοια της ιστορικοποίησης (historization). Η τελευταία συνιστά για τον Μπρεχτ μία στρατηγική αναπαράστασης που ωθεί τον θεατή να αντιληφθεί το σήμερα μέσα από την εξέταση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του παρελθόντος. Πιο συγκεκριμένα, βασική επιδίωξη της ιστορικοποίησης είναι η ανάδειξη της μεταβλητότητας και παροδικότητας των κοινωνικών δομών μιας εποχής με σκοπό την συνακόλουθη θέαση και της τρέχουσας πραγματικότητας υπό το πρίσμα του εφήμερου και του μεταβλητού. Η εξήγηση του παρόντος διά της παρελθοντικής «τεθλασμένης» αποτελούσε για το γερμανό συγγραφέα αναγκαιότητα ώστε να ξεφύγει ο θεατής από την καθησυχαστική «κεντρομόλο» δύναμη της αστικής ιδεολογίας. Πίστευε πως τα εξηγητικά εργαλεία του σήμερα είχαν απωλέσει την κριτική τους ισχύ καθότι εγκλωβισμένα στην κυρίαρχη ιδεολογία της αστικής τάξης. Προκειμένου να αποδευμευτεί από αυτό το φαύλο κύκλο προστασίας των «από πάνω» αναζήτησε το αρχιμείδιο σημείο κριτικής στο παρελθόν ως το μοναδικό προνομιακό πεδίο ελευθερίας που θα μπορούσε να εξηγήσει το παρόν με χειραφετιστικούς όρους. Για να γίνει αυτό θα έπρεπε η αναπαράσταση να δίνει έμφαση στα ιδιαίτερα και διακριτά χαρακτηριστικά της αναπαραστώμενης ιστορικής εποχής έτσι που να είναι πλήρως διακριτή και αναγνωρίσιμη σε σχέση με τις υπόλοιπες ιστορικές περιόδους. Σε αυτά τα χαρακτηριστικά θα έπρεπε να συμπεριλαμβάνονταν και η δράση των χαρακτήρων που θα αποτελούσε συνάρτηση των αντίστοιχων ιστορικών συμφραζόμενων και όχι εφαρμογή μίας υπεριστορικής ανθρώπινης ηθικής. Διότι η αποκαλούμενη «ανθρώπινη ηθική» αποτελούσε για τον Μπρεχτ μία σειρά από φετιχιστικά επαναλαμβανόμενες

πρακτικές που αναπαρήγαγαν ασυνείδητα τα συμφέροντα της εκάστοτε άρχουσας τάξης. Επιπλέον αυτός ο κοινωνικά κατασκευασμένος κώδικας συμπεριφοράς απέκριπτε τις συνθήκες ύπαρξης και ανατροπής του καθότι εμφανίζονταν ως αυταπόδεικτος και «φυσιολογικός».

Αυτήν ακριβώς την μη ορατότητα της εναλλακτικής επιλογής επιχείρησε να αναιρέσει το επικό θέατρο επιστρατεύοντας μία σειρά από γνωστές και άγνωστες τεχνικές τόσο για το θεατρικό κείμενο όσο και για τη ερμηνευτική του απόδοση. Ο σκοπός αυτών των τεχνικών ήταν διττός: αφενός η απο-«φυσικοποίηση» και από-οικειοποίηση²⁴ των αστικών πρακτικών και αφετέρου η αντικατάστασή τους από εναλλακτικές πρακτικές που θα προέκυπταν μέσα από την αναζήτηση των ίδιων των θεατών. Με άλλα λόγια ο εν λόγω σκοπός έγκειτο στην ενεργοποίηση της επιστημονικής «αφέλειας» στους θεατές που αφού θα αντίκριζαν τα γεγονότα ως πρωτοφανή θα επιδίδονταν σε μία ενδεδελεγή διαδικασία τύπου trial & error για την ανακάλυψη της βαθύτερης αλήθειας τους. Έτσι η σκηνή θα μετατρέπονταν από «φέτα ζωής» σε κοινωνικό πείραμα και οι θεατές από παθητικούς επικυρωτές μιας επιλεκτικής και μεροληπτικής «αλήθειας» σε ενεργούς ερευνητές των βαθύτερων κοινωνικών αιτιών της πραγματικότητας.

Συνοψίζοντας και επιστρέφοντας στον αρχικό ισχυρισμό θα λέγαμε πως η αλλαγή του θεατρικού Παραδείγματος που επιχειρεί ο Μπρεχτ εδράζεται κατά κύριο λόγο στην αλλαγή της σχέσης του θεατή με το θέαμα. Στο επικό θέατρο η δράση του θεατή δεν εξαντλείτε απλά στην παρατήρηση ενός προκατασκευασμένου και «κλειστού» θεάματος. Αντίθετα συνίσταται στη κατασκευή ενός προσωπικού «θεάματος» μέσα από κριτικές επεμβάσεις διαδραστικού χαρακτήρα κατά τη διάρκεια της παράστασης. Το επικό θέατρο είναι μία εμπειρία αναζήτησης όπου ο θεατής περνάει από την κατανάλωση στην παραγωγή. Όπως το περιγράφει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν «η άβυσσος που χωρίζει τους ηθοποιούς απ' το κοινό, όπως τους νεκρούς απ' τους ζωντανούς,

24 «...πρέπει να αφαιρούν τη σφραγίδα του οικείου από τα κοινωνικά συμβάντα που δεν είναι αναπότρεπτα, γιατί αυτή η σφραγίδα τα προφυλάσσει από κάθε επίθεση.» (Μπρεχτ, 1979, σσ.253)

η άβυσσος της οποίας η σιωπή αυξάνει τον ιδανικό χαρακτήρα του δραματικού θεάματος, της οποίας οι τόνοι αυξάνουν τη μέθη του λυρικού θεάματος, αυτή η άβυσσος που ανάμεσα σ' όλα τα στοιχεία της σκηνής, φέρνει κατά τον πιο ανεξίτηλο τρόπο το σημάδι της ιερής καταγωγής αυτής της σκηνής, έχασε σιγά-σιγά τη σημασία της» (Μπένγιαμιν, 1977, σσ.41-42).

ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗ & GESTUS

Αναμφίβολα η λέξη αποστασιοποίηση είναι άμεσα συνδεδεμένη με το όνομα του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Παρόλο που ως ιδέα υπήρχε ήδη σπερματικά από τα πρώτα χρόνια της ιστορίας του αρχαίου δράματος²⁵ αλλά και στις θεωρητικές μελέτες των Ρώσων φορμαλιστών της δεκαετίας του 30' ο Γερμανός συγγραφέας ήταν ο πρώτος που την συστηματοποίησε εντάσσοντας την στην γενικότερη προβληματική του για το θέατρο. Ως αναπόσπαστο κομμάτι του επικού θεάτρου και άμεσα συναρτημένη με την έννοια της ιστορικοποίησης προκύπτει κατά κάποιο τρόπο αβίαστα μέσα από τη δομή και τις στοχεύσεις της μπρεχτικής δραματουργίας. Αν στόχος του επικού θεάτρου είναι η ιστορικοποίηση του θεατρικού γίνεσθαι και η συνακόλουθη πολιτική αφύπνιση των θεατών τότε η αποστασιοποίηση είναι το απαραίτητο μέσο επίτευξής τους. Τι είναι όμως η αποστασιοποίηση και ποιος ο ακριβής «ρόλος» που διαδραματίζει σε ένα θεατρικό έργο;

Όπως είδαμε παραπάνω η βασική ένσταση του επικού θεάτρου σε σχέση με την Αριστοτελική δραματουργία ήταν η έννοια της κάθαρσης. Η καθοδήγηση δηλαδή του κοινού «δια ελέου και φόβου» στην «των τοιούτων παθημάτων κάθαρση» μέσα από την συναισθηματική ταύτιση με τον ηθοποιό. Στην θέση της κάθαρσης και σε αντίστιξη με αυτή ο Μπρεχτ εισηγείται την ιδέα της αποστασιοποίησης. Η

25 «Το αρχαίο και το Μεσαιωνικό θέατρο αποξένωναν τις φιγούρες τους με μάσκες ανθρώπων και ζώων, το Ασιατικό θέατρο χρησιμοποιεί ακόμα σήμερα εφέ αποξένωσης με τη μουσική και την παντομίμα. Τα εφέ αυτά αναμφίβολα εμποδίζουν την ταύτιση, αλλά η τεχνική αυτών των θεάτρων βασιζόταν σε υποβλητικά-υπνωτικά θεμέλια ακόμα περισσότερο κι από την τεχνική με την οποία επιδιώκεται η ταύτιση. Η κοινωνική σκοπιμότητα αυτών των εφφέ είναι ολότελα διαφορετική από τη δική μας.» (Μπρεχτ, 1979, σσ. 253)

τελευταία ορίζεται ως η άρνηση της ταύτισης του θεατή με τον συναισθηματικό κόσμο, την οπτική και το περιβάλλον του ρόλου. Είναι με άλλα λόγια η άρνηση της θεώρησης της θεατρικής σκηνής ως «φέτα Ζωής». Τούτο αφορά τόσο τον ηθοποιό όσο και τον θεατή καθώς μία ταύτιση του ηθοποιού με τον ρόλο θα σήμαινε αυτόματα και την ταύτιση του θεατή με αυτόν. Αφορά επίσης τα σκηνικά, τα κοστούμια και γενικότερα την παραγωγή που δεν θα πρέπει να «υπνωτίζει» το κοινό με μία παραλυτική αίσθηση αληθοφάνειας. Τέλος αφορά τα ίδια τα γεγονότα, η παρουσίαση των οποίων δεν θα πρέπει να συμβαίνει σύμφωνα με μία σφιχτή αιτιακή σύνδεση δίχως να αφήνει περιθώριο στον θεατή να φανταστεί εναλλακτικές πορείες εξέλιξης. Η ιδέα της αποστασιοποίησης βασίζεται ακριβώς στην ανάγκη να εξετάσουμε τα γεγονότα ψύχραιμα και από απόσταση χωρίς να περιοριζόμαστε από τον ψυχικό κόσμο και την οπτική γωνία του ρόλου, την αληθοφάνεια της υπόλοιπης *mise en scene*²⁶ αλλά και την γραμμικότητα των γεγονότων. Επιτρέπει δηλαδή μία «απόσταση» του κοινού από τα γεγονότα προκρίνοντας την κριτική παρακολούθηση έναντι του παθητικού βιώματος και επιτρέποντας στη λογική να αναπνεύσει μέσα από τον έλεγχο της συναισθηματικής ταύτισης²⁷. «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» (Μπρεχτ, 1977, σσ. 64).

Διατηρώντας πάντα την ερμηνευτική αναλογία με τον επιστημονικό κόσμο θα λέγαμε πως η αποστασιοποίηση είναι εκείνη η αναγκαία συνθήκη του εργαστηρίου (που δεν είναι η ζωή) που επιτρέπει στους επιστήμονες να εξετάζουν τα φυσικά φαινόμενα ψύχραιμα και πανοραμικά έχοντας διαρκώς τον απόλυτο έλεγχο πάνω σε αυτά. Ένας επιστήμονας που προσπαθεί να ερμηνεύσει την κίνηση ενός βλήματος εν μέσω μίας μάχης δεν είναι αποστασιοποιημένος. Αντίθετα όταν η μελέτη του βλήματος γίνεται σε εργαστηριακές συνθήκες επιτρέποντας στον επιστήμονα να αναλύσει όλες τις παραμέτρους που επηρεάζουν το φαινόμενο και να φανταστεί πιθανές

26 Γαλλικός όρος που χρησιμοποιείται κυρίως στο κινηματογράφο για να δηλώσει οτιδήποτε είναι ανεξάρτητο από το καδράρισμα της κάμερας. Δηλαδή τους ηθοποιούς, τα σκηνικά, τα κοστούμια, τα αντικείμενα κλπ.

27 «Ενώ η ταύτιση κάνει τα ασυνήθιστα γεγονότα να φαίνονται συνηθισμένα και πιθανά, η αποστασιοποίηση κάνει τα γεγονότα της καθημερινής ζωής ασυνήθιστα και παράξενα» (Thoss, 2008, σσ. 110)

εναλλακτικές ερμηνείες τότε μπορούμε να κάνουμε λόγο για αποστασιοποίηση. Το πλεονέκτημα της δεύτερης περίπτωσης είναι η ευκαιρία που δίνεται στον επιστήμονα να διεισδύσει βαθύτερα στις αιτίες του φαινομένου ενώ το τίμημα που πληρώνεται (αν μπορεί να θεωρηθεί τίμημα) είναι αυτή η απουσία του ζωντανού (Live) κατά τη διάρκεια της ανάλυσης. Για τον ίδιο τον Μπρεχτ βέβαια το τελευταίο δεν συνιστούσε σε καμία περίπτωση αδυναμία αλλά πλεονέκτημα καθώς όπως είδαμε παραπάνω το «Live»²⁸ ταυτιζόταν με το «There is no alternative» της αστικής τάξης.

Ανάμεσα στις πιο γνωστές τεχνικές αποστασιοποίησης συγκαταλέγονται η χρησιμοποίηση του φόντου της θεατρικής σκηνής για την προβολή στατιστικών στοιχείων ή βιντεοσκοπημένων ντοκουμέντων κατά τη διάρκεια της παράστασης (αυτή η τεχνική εκτός του ότι υπενθυμίζει διαρκώς στον θεατή ότι βρίσκεται σε θέατρο επιτρέπει την σύγκριση των προβεβλημένων με τα τεκταινόμενα στη σκηνή), η αλλαγή των σκηνικών από τους ίδιους του ηθοποιούς (στοχεύει στην απομυθοποίηση των ηθοποιών και στην ενίσχυση της άποψης ότι η σκηνή δεν είναι η πραγματικότητα), η νοηματική αυτοτέλεια των σκηνών και η σύνδεσή τους με τρόπο που να γίνεται εμφανές το σημείο ραφής²⁹ (Η κάθε σκηνή δεν προκύπτει αβίαστα από την προηγούμενή της βάσει ενός γραμμικού κανόνα αιτίου-αποτελέσματος αλλά διατηρεί την νοηματική της αυτονομία), η απλότητα στη γλώσσα του κειμένου (προκειμένου να αποφευχθεί η μυθοποίηση των ηρώων και η συνακόλουθη νάρκωση των θεατών), η απλότητα στο φωτισμό (ο εξεζητημένος φωτισμός δημιουργεί «ατμόσφαιρα» που σύμφωνα με τον Μπρεχτ «εκβιάζει» το συναίσθημα του θεατή παραμερίζοντας την λογική του) και γενικά στη παραγωγή, η ατονική μουσική (πρόκειται για είδος μουσικής που δεν χρησιμοποιείται για να εκφράσει το συναισθηματικό κόσμο των ηρώων αλλά αντίθετα για την αποδραματοποίηση συγκεκριμένων σημείων της παράστασης)

28 «Αυτές οι απεικονίσεις δημιουργούν συνήθως στον ερευνητή την ίδια αμηχανία, όπως εκείνα τα λουλούδια που είναι με «ακρίβεια» ζωγραφισμένα. Οι μεγεθυντικοί φακοί, καθώς και όλα τα επιστημονικά όργανα, δεν έχουν να προσφέρουν τίποτα σ' αυτές τις εικόνες» (Μπρεχτ, 2000B, σσ. 36)

29 «...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...» (Μπρεχτ, 1979, σσ. 267-268)

κλπ.

Η πιο σημαντική βέβαια από τις τεχνικές αποστασιοποίησης είναι η λεγόμενη αποστασιοποιημένη ερμηνεία που αφορά στο «παίξιμο» των ηθοποιών. Έχοντας ως βασικό άξονα αρχικά την αποφυγή της ταύτισης με το ρόλο και εν συνεχεία την επινόηση εναλλακτικών εκδοχών εξέλιξης των γεγονότων εκ μέρους του θεατή (πράγμα που προϋποθέτει την αποφυγή της ταύτισης) ο Μπρεχτ στοιχειοθέτησε τις βασικές τεχνικές υποκριτικής ενός ηθοποιού. Οι δύο πιο σημαντικές από αυτές, που ικανοποιούν και τις βασικές στοχεύσεις της αποστασιοποιημένης ερμηνείας, είναι το δείξιμο του ηθοποιού στο ρόλο και η χειρονομία (Gestus).

Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη τεχνική (ή υπο-τεχνική της αποστασιοποιημένης ερμηνείας) επιχειρεί να αποτρέψει την ταύτιση του θεατή με το ρόλο. Για να γίνει αυτό ο ηθοποιός ως μεσάζοντας του ρόλου με τον θεατή θα πρέπει να αρνηθεί δύο βασικές αυταπάτες. Την υποτιθέμενη ενσυναίσθηση με τον ρόλο (το να μπαίνει δηλαδή στο «πετσί» του ρόλου παριστάνοντας ότι είναι ο ίδιος ο ρόλος. Να «εξαφανίζεται» δηλαδή στο ρόλο) και την υποτιθέμενη απουσία του κοινού (να παριστάνει δηλαδή ότι το κοινό δεν υπάρχει. Να παριστάνει δηλαδή ότι η σκηνή αντί για 3 τοίχους έχει 4). Η ταυτόχρονη ικανοποίηση αυτών των δύο απαιτήσεων συμβαίνει με την πράξη του δείξιματος. Όταν δείχνω κάτι σε κάποιον αφενός διατηρώ την ανεξαρτησία μου σε σχέση με αυτό που δείχνω και αφετέρου επιβεβαιώνω την παρουσία του κοινού στον οποίο δείχνω αυτό το κάτι. Έτσι ο ηθοποιός «καμιά στιγμή δεν πρέπει να φτάσει να μεταβληθεί απόλυτα σε φιγούρα. Την κριτική «Δεν έπαιζε το Ληρ, ήταν ο Ληρ» πρέπει να τη θεωρεί καταστρεπτική. Χρειάζεται απλώς και μόνο να δείξει τη φιγούρα του, ή μάλλον να μην τη ζησει απλώς και μόνο. Αυτό δεν σημαίνει πως όταν παίζει παθιασμένα πρόσωπα, ο ίδιος πρέπει να παραμένει ψυχρός. Μονάχα που τα δικά του συναισθήματα δεν πρέπει βασικά να ταυτίζονται με τα συναισθήματα της φιγούρας του, για να μην ταυτιστούν μ' αυτά και τα συναισθήματα του κοινού του. Το κοινό πρέπει να έχει απόλυτη ελευθερία. Ο ηθοποιός πρέπει να βρίσκεται πάνω στη σκηνή σαν διπλή φιγούρα, σαν Λώτον και σαν Γαλιλαίος. Ο

Λώτον δεν εξαφανίζεται μέσα στο Γαλιλαίο τον δείχνει» (Μπρεχτ, 1979, σσ. 256). Από αυτή τη βασική τεχνική (ή υπο-τεχνική) του δείξιματος προκύπτουν αβίαστα και άλλες τεχνικές που εμβαθύνουν περισσότερο τη λογική της μη ταύτισης. Τέτοιες είναι για παράδειγμα η άμεση απεύθυνση του ηθοποιού στους θεατές (αφού πλέον θεωρούνται παρόντες γιατί να μην τους μιλήσει;), η χρησιμοποίηση του 3^{ου} ενικού (ραψωδικό ύφος) κατά τη περιγραφή του ρόλου (αφού πλέον δείχνει τον ρόλο γιατί να μιλάει στον 1^ο ενικό; π.χ. ΛΩΤΟΝ: “ο Γαλιλαίος είπε « Είμαι κουρασμένος»”), η χρησιμοποίηση ηθοποιού διαφορετικού φύλλου ή ηλικίας σε σχέση με το ρόλο που δείχνει (Να υποδείεται π.χ. τον Γαλιλαίο μία γυναίκα ή ένας 15χρονος. Αφού ο ηθοποιός δείχνει τον ρόλο τότε γιατί θα πρέπει να ταιριάζουν τα χαρακτηριστικά του με αυτόν; Με αυτό το τρόπο μάλιστα επιτείνεται η αποστασιοποίηση καθώς ο θεατής αντιμετωπίζει μεγάλο πρόβλημα ταύτισης με τον ρόλο και τον ηθοποιό. Δεν μπορεί για παράδειγμα να ταυτιστεί εύκολα με έναν Γαλιλαίο που τον δείχνει μία γυναίκα) κλπ.

Αναφορικά με το Gestus, αυτό στοχεύει στην ικανοποίηση της δεύτερης επιδίωξης μιας αποστασιοποιημένης ερμηνείας: Την εξασφάλιση της ελευθερίας³⁰ στους θεατές να στοχαστούν εναλλακτικές εκδοχές δράσης του ήρωα και κατ’ επέκταση εναλλακτικές πορείες εξέλιξης των γεγονότων. Ως Gestus³¹ ορίζεται το σύνολο των πρακτικών που χρησιμοποιεί ένα ή περισσότερα άτομα κατά τη διάρκεια μίας στοχευμένης κοινωνικής διαδικασίας. Για παράδειγμα το Gestus της πώλησης φρούτων σε μία λαϊκή (διαδικασία) είναι το σύνολο των πρακτικών (συμπεριλαμβανομένης και της πρακτικής του λόγου) που επιτελεί ο πωλητής προκειμένου να πουλήσει τα φρούτα. Αυτές οι πρακτικές θα μπορούσαν να είναι οι εξής: 1. Η εκφώνηση τις τιμές των φρούτων (π.χ. “ Έλα 2 ευρώ λέμε!” 2. Η διαβεβαίωση ότι τόσο φθηνά δεν τα έχει κανένας άλλος (π.χ. “τσάμπα είναι!) 3. Το χαμόγελο στο πρόσωπό του 4. Η πρόσκληση των πελατών να αγοράσουν (αυτό προϋποθέτει δυνατή και καθαρή φωνή

30 Χρησιμοποιώντας τη διάκριση αρνητικής και θετικής ελευθερίας του Isaiah Berlin θα λέγαμε σχηματικά πως η τεχνική του δείξιματος ικανοποιεί την «ελευθερία από» (αρνητική ελευθερία) ενώ το Gestus ικανοποιεί την «ελευθερία για να» (θετική ελευθερία).

31 Χρησιμοποιούμε τον όρο Gestus γιατί η ελληνική μετάφραση «χειρονομία» είναι κάπως περιοριστική.

σε συνδυασμό με επιφωνήματα του τύπου “Για περάστε!”) κλπ. Ένα άλλο παράδειγμα θα μπορούσε να είναι το Gestus του φλερτ σε ένα μπαρ. Σε αυτή την περίπτωση αν για παράδειγμα έχουμε να κάνουμε με ετεροφυλόφιλα άτομα ο άνδρας, στην προσπάθειά του να «κατακτήσει» την κοπέλα, πολύ πιθανό να επιτελούσε τις παρακάτω πρακτικές: 1. Να μιλάει βαριά και αργά (όχι όπως ο πωλητής της λαϊκής που είδαμε πιο πάνω) 2. Να κεράσει το ποτό της κοπέλας 3. Να της χαμογελάει (Αυτό το χαμόγελο είναι επίσης διαφορετικό από το χαμόγελο του πωλητή της λαϊκής προς τον πελάτη) 4. Να της ζητήσει τον αριθμό της 5. Να παριστάνει τον αδιάφορο κοιτώντας δεξιά-αριστερά την ώρα που της μιλάει (πάλι όχι όπως ο πωλητής που κοιτάει επίσης δεξιά-αριστερά την ώρα που μιλάει με τον πελάτη) 6. Να ρουφήξει την κοιλιά του κλπ.

Αυτές οι πρακτικές (που θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελούν και αυτές στοιχειώδη Gestus) που συγκροτούν τα διάφορα Gestus είναι σύμφωνα με τον Μπρεχτ το υλικό του ηθοποιού σε μία αποστασιοποιημένη ερμηνεία. Ο Γερμανός συγγραφέας συμβούλευε τους ηθοποιούς του να «σπάνε» μία συγκεκριμένη δράση του ρόλου τους σε όσο το δυνατόν περισσότερα Gestus και εν συνεχεία να εντοπίζουν στο αντίστοιχο Gestus τις απόλυτα στοιχειώδεις πρακτικές που το συγκροτούν (ανάλυση δράσης)³². Αυτές οι πρακτικές θα έπρεπε να είναι εν μέρει³³ αναγνωρίσιμες και μνημονεύσιμες ώστε να αποτυπώνονται εύκολα στο μυαλό του κοινού. Θα έπρεπε επίσης να έχουν νοηματική αυτοτέλεια και αυστηρή οριοθέτηση (να έχουν δηλαδή διακριτή αρχή και διακριτό τέλος). Με αυτό το τρόπο θα έδιναν την ευκαιρία στο θεατή να παρεμβάλλεται στις ασυνέχειες ανάμεσα στα Gestus (και τις πρακτικές) αναλογιζόμενος την χρησιμότητα και το ρόλο τους. Αυτή η διαδικασία κριτικής θα πέρναγε αναγκαστικά μέσα από την ίδια την καθημερινότητα του θεατή

32 Στην πραγματικότητα, αφού εφαρμόσε αυτή την τακτική στα πρώτα θεατρικά, ο Μπρεχτ συνειδητοποίησε ότι η υπέρμετρη χρήση της αποδόμησης του έργου σε Gestus προκαλούσε προβλήματα στην συνεκτική κατανόηση του μύθου εκ μέρους του θεατή. Ο τελευταίος στην προσπάθειά του να εξετάσει τη χρησιμότητα του κάθε Gestus, έχανε τελικά τη “μεγάλη εικόνα” και αδυνατούσε να εξετάσει το έργο στο σύνολό του. Αυτή η διαπίστωση οδήγησε τελικά το Γερμανό συγγραφέα στον περιορισμό της χρήσης των Gestus και στην χρησιμοποίησή τους μόνο σε κομβικά σημεία του έργου. Έτσι έδωσε την δυνατότητα στο θεατή να διατηρήσει τη προσοχή του τόσο στην αξιολόγηση των Gestus όσο και στην λειτουργία του κάθε μέρους του έργου στην εξέλιξη του μύθου.

33 Το «εν μέρη» εξηγείται παρακάτω με την αναφορά στο V-effect

που κατά τη διάρκεια της παράστασης θα «ξανα-έπαιζε» νοητά τις αντίστοιχες πρακτικές όπως αυτές συμβαίνουν στην προσωπική του ζωή. Έτσι θα ξεκίναγε μία διαδικασία ιδιότυπου «διαλόγου» με Gestus και όχι απλά με λέξεις ανάμεσα στον θεατή και τον ηθοποιό³⁴. Ο ηθοποιός θα έδειχνε την δράση του ρόλου του με ένα Gestus A (βγαλμένο μέσα από την δική του καθημερινότητα αλλά και σε συνάρτηση με την καθημερινότητα του σκηνοθέτη και των υπόλοιπων ηθοποιών κατά τη διάρκεια των προβών) και ο θεατής θα «απαντούσε» νοητά με ένα δικό του Gestus B. Η νοηματική ασυνέχεια ανάμεσα στα Gestus δεν θα του επέτρεπε να τα θεωρήσει αναπόδραστα και επομένως να παραιτηθεί από αυτή την ιδιαίτερη διαδικασία αναζήτησης λόγω μιας «προφανούς» και «αυτονόητης» σύνδεσής. Το σημαντικό σε αυτή τη μορφή επικοινωνίας είναι ο βαθμός ελευθερίας που δίνεται στον θεατή να διανοηθεί εναλλακτικές δράσεις του ρόλου και κατ' επέκταση εναλλακτικές πορείες των γεγονότων. Η μέθοδος του προσομοιάζει αυτή του εργαστηριακού επιστήμονα που διατυπώνει διαρκώς υποθέσεις μέχρι να καταλήξει σε εκείνη που επαληθεύεται πλήρως από τα δεδομένα του προβλήματος. Ο θεατής μπορεί να πει για παράδειγμα : «Γιατί το έκανε τώρα αυτό; θα μπορούσε να είχε κάνει το άλλο που δεν θα τον έφερνε σε αυτό το αδιέξοδο» ή «εγώ στη θέση του θα είχα κάνει αυτό και τα πράγματα θα είχαν εξελιχθεί τελείως διαφορετικά» ή «μα καλά γιατί κλαίει; εμένα μου φαίνεται εξαιρετικά αστείο» ή «ποιος ο λόγος να παριστάνει τον σκληρό; αν δεν «έπαιζε» τον σκληρό αλλά ήταν ο εαυτός του δεν θα άρεσε σε αυτή τη κοπέλα;»³⁵.

Η πιστή αντιγραφή των Gestus της καθημερινής ζωής στη σκηνή σε συνδυασμό με το δείξιμο του ηθοποιού στο ρόλο επέφεραν μία σημαντική αλλαγή στο περιεχόμενο αλλά και στο σκοπό της μιμητικής διαδικασίας. Ενώ το δραματικό

34 Στις σημειώσεις του για τη *Ζωή του Γαλιλαίου* ο Μπρεχτ αναφέρεται σε αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο επικοινωνίας που διατηρούσε με τον Λώτον κατά τη διάρκεια προετοιμασίας της παράστασης στο σπίτι του αγγλου ηθοποιού: «...εκείνος δεν μιλούσε ούτε λέξη γερμανικά και για να συμφωνήσουμε για τον τρόπο εκφώνησης του διαλόγου ήμουν αναγκασμένος να του τα παίζω όλα σε άσχημα αγγλικά ή ακόμα και στα γερμανικά, κι εκείνος με μιμόταν πάντα με διαφορετικό τρόπο σε σωστά αγγλικά, μέχρι να μπορέσω να πω: Αυτό είναι.» (Μπρεχτ, 1977, σσ.181)

35 «Το κοινό του επικού θεάτρου λέει:

«Δεν το είχα σκεφτεί αυτό. Οι άνθρωποι δεν πρέπει να κάνουν αυτά τα πράγματα. Αυτό είναι εξαιρετικά παράξενο, σχεδόν απίστευτο. Αυτό πρέπει να σταματήσει. Ο πόνος αυτού του ανθρώπου με σοκάρει, γιατί μπορεί να υπάρχει ένας τρόπος να ξεφύγει από αυτό. Αυτό είναι σπουδαία τέχνη: τίποτα σε αυτή δεν είναι αυταπόδεικτο. Γελάω με το κλάμα τους και κλαίω με το γέλιο τους» (Martin, 2000, σσ.23)

θέατρο μιμούνταν απλά την πραγματικότητα, στη περίπτωση του επικού θεάτρου η πραγματικότητα είναι αυτή που καλείται να μιμηθεί τελικά το θέατρο³⁶. Τούτο συμβαίνει διότι η σκηνή του επικού θεάτρου δεν είναι πλέον μία «φέτα ζωής» αλλά ένα εργαστήριο όπου δημιουργούνται συγκεκριμένες συνθήκες προκειμένου να ελεγχθεί η χρησιμότητα συγκεκριμένων συμπεριφορών της καθημερινότητας³⁷. Έτσι στο επικό θέατρο η μίμηση, αποκτά γνωσιολογική αξία καθώς πλέον αποτελεί εργαλείο κριτικής της επιβληθείσας «πραγματικότητας» και όχι μέσο απομίμησής της. Η αλήθεια αναζητείται διαρκώς μέσα από μία διαδικασία δοκιμών και επαλήθευσης και σε καμία περίπτωση δεν θεωρείται δεδομένη. Ο θεατής βγαίνοντας από το θέατρο και επιστρέφοντας στην καθημερινή του ζωή έχει κάθε λόγο να «μιμηθεί» εκείνες τις συμπεριφορές της σκηνής που απέδειξε πως του είναι χρήσιμες και λειτουργικές³⁸ και αντίστοιχα να εγκαταλείπει εκείνες που τον χειραγωγούν και τον περιορίζουν. Σε αντίθεση με το δραματικό θέατρο η μίμηση δεν υποτάσσεται στην πραγματικότητα αλλά κυριαρχεί σε αυτή σχολιάζοντάς και κριτικάροντάς την (Bishop, 1986, σσ.9).

ΠΑΡΑΞΕΝΙΣΜΑ (V- EFFECT)

Είδαμε λοιπόν πως η αποστασιοποίηση είναι η αναγκαία συνθήκη για να μελετήσει ο θεατής την πραγματικότητα απελευθερωμένος από την νεφελώδη πολυπλοκότητα της καθημερινής του ζωής. Είδαμε επίσης πως η αποστασιοποιημένη ερμηνεία και ειδικά η χρήση των θεατρικών Gestus επιτρέπουν στο θεατή να διενεργήσει ελέγχους επί των δικών του υποθέσεων για τη δράση του ρόλου και την εξέλιξη των γεγονότων. Παρομοιάσαμε την

36 Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το επικό θέατρο δεν μιμείται την πραγματικότητα. Τα θεατρικά Gestus είναι μία μίμηση της πραγματικότητας αλλά μία επιλεκτική μίμηση που αποφεύγει να μεταφέρει στη σκηνή τη Ζωή αυτή καθαυτή. Αντιγράφει συγκεκριμένες πρακτικές προκειμένου να υποβάλλει σε έλεγχο τόσο τις ίδιες όσο και τις συνδέσεις τους που το δραματικό θέατρο θεωρεί δεδομένες και «φυσιολογικές».

37 «Σκεφτόμουν λοιπόν, πως η τέχνη σας, η τέχνη δηλαδή της μίμησης των ανθρώπων, θα μπορούσε να φανεί χρήσιμη γι αυτού του είδους τις αποδείξεις. Γεγονότα από την κοινωνική ζωή των ανθρώπων, που απαιτούν μια εξήγηση, μπορείς να τα μιμηθείς με τέτοιο τρόπο, ώστε να φέρουν κάποιον αντιμέτωπο με πλαστικές παρουσιάσεις, οι γνώσεις των οποίων να μπορούν να έχουν πρακτική εφαρμογή» (Μπρεχτ, 2000B, σσ. 55)

38 «Όταν τελειώσεις, ο θεατής σου θα πρέπει να έχει δει περισσότερα ακόμα κι από έναν μάρτυρα του πραγματικού γεγονότος» (Μπρεχτ, 2000B, σσ. 89)

πρακτική του με αυτή ενός εργαστηριακού επιστήμονα που χρησιμοποιώντας κατάλληλες επιστημονικές μεθόδους αναζητά την υπόθεση που θα αντέξει στον πειραματικό έλεγχο. Αυτό που μένει να εξηγήσουμε είναι γιατί ο θεατής «μπαίνει» τελικά σε αυτή τη διαδικασία αναζήτησης; Τι είναι αυτό που τον παρακινεί κατά τη διάρκεια της παράστασης να επιδίδεται σε αυτή τη κοπιαστική ερευνητική διεργασία; Ποιος είναι ο λόγος που τον ωθεί να επινοεί διαρκώς εναλλακτικά Gestus και να μην εκλαμβάνει ως δεδομένα τα Gestus τις παράστασης;

Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα κρύβεται σύμφωνα με τον Μπρεχτ στην διατάραξη της συνήθειας. Η συνήθεια ως ένα επαναληπτικό κοινωνικό φαινόμενο που αναπαράγει διαρκώς τις προϋποθέσεις ύπαρξής του αποτελεί κατά τον Γερμανό συγγραφέα την κύρια αιτία απενεργοποίησης της κριτικής ικανότητας ενός ατόμου. Ο σημερινός θεατής που ζει σε έναν κόσμο ιδεολογικής, πολιτικής και οικονομικής υποταγής έχει συνηθίσει να αντιλαμβάνεται ως φυσιολογικούς και αμετάβλητους τους όρους της καθημερινότητάς του που διαρκώς τον υποδουλώνουν και τον αποξενώνουν. Μόνο αν καταφέρει να δει αυτά τα φαινόμενα ως παράξενα και όχι ως «φυσιολογικά» ή «οικεία» θα αναπτύξει μία κριτική θεώρηση απέναντί τους. Για να ενεργοποιήσουμε δηλαδή την κριτική ικανότητα στο κοινό θα πρέπει να το «ξεβολέψουμε» αναγκάζοντάς το να διερευνήσει τις πραγματικές αιτίες παγίωσης των εκάστοτε κοινωνικών «αυτονόητων» και παράλληλα να φανταστεί εναλλακτικούς τρόπους κοινωνικής συμπεριφοράς και ιστορικής εξέλιξης. Να ξεγυμνώσουμε δηλαδή την αλήθεια της κοινωνικής πραγματικότητας από την «επιμειξία» της συνήθειας και να θέσουμε τα κοινωνικά φαινόμενα γυμνά ενώπιον του θεατή. Να τον βοηθήσουμε «να αναπτύξει αυτή την ξένη θεώρηση, με την οποία ο Γαλιλαίος παρατήρησε τον πολυέλαιο που κουνιόταν. Τον παραξένεψαν αυτές οι αιωρήσεις, σά να μην τις περίμενε έτσι, σά να μην τις καταλάβαινε, και μ' αυτόν τον τρόπο έφτασε στους νόμους τους» (Μπρεχτ, 1979, σσ. 254).

Η αναπαράσταση ωστόσο του ξένου και του ανοίκειου προϋποθέτουν ένα υπόβαθρο «φυσιολογικού» και οικείου. Παραξένισμα (V-effect) δεν είναι η

σκηνική επίδειξη του οποιοδήποτε παράξενου. Κάτι τέτοιο θα μαγνήτιζε απλά το βλέμμα του θεατή και θα έστρεφε την προσοχή του στη δράση. Στόχος του V-effect είναι η κατεύθυνση της προσοχής στις προϋποθέσεις της δράσης και όχι στην δράση την ίδια. Παραξένισμα σημαίνει αλλαγή οπτικής γωνίας θέασης των πραγμάτων (π.χ. μιας ιστορικής αφήγησης, ενός ρόλου κλπ) και όχι αλλαγή των ίδιων των πραγμάτων³⁹. Για να γίνει αυτό θα πρέπει τα γεγονότα της σκηνής να διατηρούν μέρος της αναγνωρισιμότητά τους. Θα πρέπει με άλλα λόγια η σκηνή να αποτελεί ένα πεδίο γνώριμο πάνω στο οποίο επεμβαίνουμε και όχι κάτι παντελώς άγνωστο και πρωτοφανές (Σταυρίδης, 1999).

Παρά τη φαινομενική «βιαιότητα» της μεθόδου το αποτέλεσμα του παραξενίσματος είναι τελικά συμπληρωματικό ως προς τα γεγονότα καθότι αποκαλύπτει άγνωστες πτυχές και συνδέσεις. «Μια διαλεκτική σχέση που πρέπει να επισημάνουμε: η αποστασιοποίηση απομακρύνει τον ηθοποιό και το θεατή από το σκηνικό πρόσωπο και τα δρώμενα. Αντίθετα το παραξένισμα είναι ένα πλησίασμα, μα από μίαν άλλη οπτική που οδηγεί σε διαφορετικά συμπεράσματα» (Μάρκαρης, 1982, σσ. 40). Ο θεατής βλέποντας κάτι που διαστρεβλώνει τις συνηθισμένες πρακτικές εισέρχεται αυτόματα σε μία διαδικασία επανεξέτασης τόσο της χρησιμότητας αυτής της πρακτικής αφεαυτής όσο και της λειτουργίας της σε σχέση με τις υπόλοιπες πρακτικές του έργου.

Το V-effect είναι συνήθως ένα «διαστρεβλωμένο» Gestus της καθημερινότητας που παρουσιάζεται στη σκηνή με συγκεκριμένο τρόπο και σε συγκεκριμένο χρόνο προκειμένου να προκαλέσει την απορρία του θεατή. Μερικά τέτοια παραδείγματα θα μπορούσαν να είναι τα εξής: να μιλήσει ξαφνικά ένας ηθοποιός, που δείχνει έναν γενικά ήρεμο και υποτακτικό ρόλο, αυστηρά και διεκδικητικά, να ζητήσει κάποιος κάτι πολύ σημαντικό με ένα ύφος πολύ καθημερινό, να γελάσει με ένα φαινομενικά πολύ θλιβερό γεγονός κλπ. Αυτού του είδους τα Gestus που αντικαθιστούν συνηθισμένα και αναμενόμενα για τον θεατή Gestus εξωθούν τον τελευταίο σε «αχαρτογράφητα νερά» αναγκάζοντάς

39 « Αποξενωτική απεικόνιση είναι αυτή που αφήνει μεν να φαίνεται το αντικείμενο, συγχρόνως όμως το κάνει να φαίνεται ξένο», (Μπρεχτ, 1979, σσ. 253)

τον να εξετάσει τόσο το παραξένισμα αφεαυτό με όρους χρησιμότητας, όπως είδαμε προηγουμένως, όσο και τον λόγο που ο ίδιος περίμενε στη θέση του παρεξενίσματος μία «φυσιολογική»⁴⁰ και «οικεία» αντίδραση από το ρόλο. Αυτό ασφαλώς δεν σημαίνει πως ο θεατής δεν εξακολουθεί να διατηρεί την ελευθερία να αντικαταστήσει ανά πάσα στιγμή το παραξένισμα με ένα εναλλακτικό νοητό Gestus που επινόησε ο ίδιος (να μην «πετύχει» δηλαδή το παραξένισμα). Δεν σημαίνει επίσης πως ένα παραξένισμα που προκαλεί την απορία ενός θεατή σήμερα θα την προκαλεί με την ίδια επιτυχία σε ένα ανέβασμα της ίδιας παράστασης στο μέλλον⁴¹.

Από τα παραπάνω συνάγεται το συμπέρασμα πως η αποστασιοποίηση και το παραξένισμα είναι κατά κάποιον τρόπο η άλλη όψη του ίδιου νομίσματος. Τούτο σημαίνει πως αφενός το παραξένισμα προϋποθέτει ένα αποστασιοποιημένο περιβάλλον (π.χ. η αποστασιοποιημένη ερμηνεία των Gestus) και αφετέρου η αποστασιοποίηση συνιστά από μόνη της ένα παραξένισμα (π.χ. η ίδια η σκηνή του επικού θεάτρου που δεν είναι μία «φέτα ζωής» είναι ένα παραξένισμα ή μία αποστασιοποιημένη ερμηνεία είναι επίσης ένα παραξένισμα για το συνήθη θεατή).

Επιστρέφοντας στην αναλογία με τον επιστημονικό κόσμο, χωρίς φυσικά να υπονοείτε ότι η πρακτική του θεάτρου ταυτίζεται με την επιστημονική πρακτική, θα λέγαμε τα εξής: Σε ένα επιστημονικό εργαστήριο (σκηνή) με ελεγχόμενες συνθήκες πειραματισμού (αποστασιοποίηση) ένας επιστήμονας (θεατής) διατυπώνει υποθέσεις (Gestus) σχετικά με τους νόμους της πραγματικότητας (κοινωνικοί νόμοι). Ο λόγος που ξεκίνησε αλλά και ο λόγος που συνεχίζει είναι επειδή δεν μπορεί να εντάξει το φαινόμενο σε μία συνηθισμένη θεωρία (παραξένισμα). Ένα νέο Παράδειγμα με το συνακόλουθο νέο επιστήμονα

40 «Σε κάποιον που ξαφνιάζεται το ενδιαφέρον γεννιέται: το ενδιαφέρον στην αρχέγονη μορφή του.[...]Το επικό θέατρο απευθύνεται σε ανθρώπους που δεν σκέφτονται εκτός αν υπάρχει κάποιος λόγος για να το κάνουν» (Benjamin, 1998, σσ. 4)

41 Τούτο συμβαίνει γιατί αφενός οι συνηθισμένες πρακτικές της καθημερινότητας διαφέρουν από περίοδο σε περίοδο και αφετέρου γιατί το κοινό εξοικειώνεται με τα διάφορα V-effect μέσα από την παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων.

(ηθοποιός) διεκδικεί μία εναλλακτική ερμηνεία του ίδιου φαινομένου. Ωστόσο αυτό δεν σημαίνει αυτόματα πως πρέπει να αντικατασταθεί η παλιά θεωρία. Όπως θα έλεγε και ο Thomas Kuhn σε μία επιστημονική κρίση δεν είναι σίγουρο ότι θα υπερισχύσει το καινούργιο Παράδειγμα. Ο παλιός επιστήμονας (θεατής) μπορεί να καταφέρει να προσαρμόσει τις ανωμαλίες στη παλιά θεωρία και να περισώσει το παλιό Παράδειγμα. Στην περίπτωση όμως που υπερισχύσει το νέο Παράδειγμα τότε ο επιστήμονας (θεατής) θα έχει στα χέρια του μία καινούργια θεωρία ερμηνείας του εκάστοτε φαινομένου και ταυτόχρονα θα έχει εγκαταλείψει άρδην την παλιά θεώρηση του κόσμου (αποξένωση ως κανόνας). Τα πειράματα ωστόσο δεν γίνονται για να παραμένουν στην κλειστή αίθουσα του εργαστηρίου. Τα αποτελέσματα των πειραμάτων εφαρμόζονται από τους επιστήμονες (θεατές) στην πραγματικότητα του «έξω κόσμου» όπου και αποδεικνύεται η πραγματική τους χρησιμότητα για την κοινωνική ευημερία. Τι σχέση έχει όμως η επιστήμη με την κοινωνία; Αυτά τα δύο δεν είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους; Ας δούμε τι έχει να μας πει ο Μπρεχτ για αυτό...

B. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο «πολυπρόσωπος» Γαλιλαίος...

«Αλίμονο στη χώρα
που έχει ανάγκη από ήρωες»

Μπερτολτ Μπρεχτ

Αν προσπαθούσαμε να μπούμε για λίγο στο τρόπο σκέψης του Μπρεχτ αναζητώντας το πλαίσιο ανακάλυψης του επικού θεάτρου σε μία πορεία από το γενικό στο μερικό και από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο τότε πολύ πιθανό να κάναμε τον παρακάτω συλλογισμό: Βασικός στόχος του επικού θεάτρου είναι η αλλαγή της συνείδησης των εν δυνάμει επαναστατικών υποκειμένων. Για να αλλάξει η συνείδηση των επαναστατικών υποκειμένων θα πρέπει να τους εμψύχουμε την πεποίθηση ότι τα ίδια μπορούν να μεταβληθούν και ταυτόχρονα να μεταβάλλουν τις συνθήκες διαβίωσής τους. Για να γίνει κτήμα τους αυτή η πεποίθηση θα πρέπει να τους φανερώσουμε τις βαθύτερες αιτίες της κοινωνικής πραγματικότητας και τους ιστορικούς νόμους κίνησης του κοινωνικού γίνεσθαι. Για να πραγματοποιηθεί αυτό θα πρέπει να εγκαταλείψουμε κάθε μεταφυσική αντίληψη του κόσμου και να υιοθετήσουμε την αντίστοιχη υλιστική διαλεκτική που αποτελεί και την μόνη επιστημονική μέθοδο. Για να προσαρμόσουμε την διαλεκτική μέθοδο στο θέατρο θα πρέπει να επινοήσουμε την αντίστοιχη αισθητική που την υπηρετεί. Για να επινοήσουμε αυτή την αισθητική θα πρέπει να επέμβουμε στα βασικά στοιχεία του θεατρικού αντικειμένου και να τα επαναπροσδιορίσουμε.

Κοιτώντας λοιπόν το επικό θέατρο από αυτή τη σκοπιά η βασική προβληματική που ανακύπτει συνίσταται στη τροποποίηση των βασικών θεατρικών στοιχείων σύμφωνα με την υλιστική διαλεκτική μέθοδο. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι οι

Θεατρικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται θα πρέπει να βοηθούν-καθοδηγούν τον θεατή να αντιληφθεί τα θεατρικά τεκταινόμενα διαλεκτικά. Να φτάνει δηλαδή με βάση αυτές τις τεχνικές, που είναι το αντίστοιχο της διαλεκτικής μεθόδου στο θέατρο, στην αληθινή γνώση της αντικειμενικής κοινωνικής πραγματικότητας. Ανάμεσα στα πολλά θεατρικά στοιχεία που τροποποιεί το επικό θέατρο, εδώ, θα ασχοληθούμε μόνο με τη δομή του έργου, το διάλογο και τον χαρακτήρα (ήρωα) καθώς αυτά είναι που συμβάλουν κατά κύριο λόγο στη διαμόρφωση της διαλεκτικής αντίληψης του θεατή για την ιστορία.

Πριν όμως προχωρήσουμε στην ανάλυση αυτών των στοιχείων ας επιχειρήσουμε μία σύντομη περιγραφή των βασικών προκειμένων της υλιστικής διαλεκτικής μεθόδου. Στο ιστορικό κείμενο *Για τις αντιθέσεις* του Μάο Τσε-Τουνγκ, που ο ίδιος ο Μπρεχτ συμβουλευόταν συχνά κατά τη περίοδο μοντελοποίησης των βασικών αρχών του επικού θεάτρου, διαβάζουμε: « Η αλληλεξάρτηση και η πάλη των αντιθέτων, που είναι σύμφυτα με κάθε πράγμα, με κάθε φαινόμενο, προσδιορίζουν τη ζωή όλων των πραγμάτων και όλων των φαινομένων, ωθούν σε ανάπτυξη όλα τα πράγματα και όλα τα φαινόμενα» (Τσε- Τουνγκ, 1966). Με άλλα λόγια, υλική διαλεκτική είναι η μέθοδος που αντιλαμβάνεται την ανάπτυξη του κόσμου, που υπάρχει αντικειμενικά, ως «κινούμενη» ενότητα αντιθέτων. Η ύλη, ως φιλοσοφική κατηγορία, προηγείται της νόησης και επομένως και η κοινωνική συνείδηση έπεται της κοινωνικής πραγματικότητας (που είναι η πιο εξελιγμένη μορφή οργάνωσης της ύλης) και καθορίζεται από αυτή. Η κοινωνική πραγματικότητα είναι το αποτέλεσμα μιας ιστορικής διαδικασίας όπου νέα προτσές⁴² αντικαθιστούν τα παλιά. Αυτή η αντικατάσταση συμβαίνει όταν σε κατάλληλες συνθήκες οι αντιθέσεις του παλιού προτσές ενταθούν σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην μπορούν πλέον να συνυπάρχουν. Τότε εκδηλώνεται μία επανάσταση (λύση της αντίθεσης) που αλλάζει την ουσία του παλιού προτσές (τον χαρακτήρα του, τα ποιοτικά του χαρακτηριστικά) εγκαθιδρύοντας ταυτόχρονα το καινούργιο με τις σύμφυτες σε αυτό αντιθέσεις. Τα καλά στοιχεία του παλιού προτσές ενσωματώνονται

42 Προτσές ονομάζεται η διαδικασία, η πορεία ανάπτυξης ενός φαινομένου.

στο καινούργιο έτσι που η γενική κίνηση της ιστορίας να είναι πάντα προς τα μπροστά (άπαξ και εμφανιστεί το καινούργιο προτσές δεν μπορούμε να επιστρέψουμε στο παλιό). Αυτή η κίνηση της ιστορίας δεν δηλώνει αναγκαιότητα αλλά αιτιότητα. Για να πραγματοποιηθεί η κίνηση προς τα μπροστά απαιτείται η δράση των υποκειμένων. Τα υποκείμενα της αλλαγής θα πρέπει να μάθουν την αλήθεια η οποία υπάρχει αντικειμενικά και συνίσταται στην γνώση (αντανάκλαση της πραγματικότητας στο νου) των αντιθέσεων της κοινωνικής πραγματικότητας. Για την απόκτηση αυτής της γνώσης, που δεν είναι εμπειρική, απαιτείται συστηματική επιστημονική έρευνα. Η σωστή επιστημονική έρευνα θα οδηγήσει στη ορθή δράση των υποκειμένων προκειμένου να επιτευχθεί η κοινωνική αλλαγή.

Σε αυτήν ακριβώς την εξαγωγή των βαθύτερων κοινωνικών αντιθέσεων ενέταξε και ο Μπρεχτ τις νέες θεατρικές τεχνικές, εμπνεόμενος από την επιστημονική μέθοδο της υλιστικής διαλεκτικής. Σύμφωνα με τον Γερμανό συγγραφέα, οι κοινωνικοί νόμοι «δεν μπορούν να γίνουν ορατοί με τη φωτογραφία. Ούτε βέβαια μπορούν να φανερωθούν αν το κοινό δανείζεται απλά τη ματιά ή την καρδιά κάποιου από τους χαρακτήρες που παίρνουν μέρος στα γεγονότα» (Μπρεχτ, 2000B, σσ. 41). Θα πρέπει με συγκεκριμένες θεατρικές μεθόδους να βοηθήσουμε τον θεατή να ξεπεράσει την άμεση εμπειρία και να κατευθυνθεί από την ευλογοφάνεια του φαινομένου στις βαθύτερες αντιθέσεις που το συγκροτούν.

Ας δούμε πως επιχειρεί ο Μπρεχτ την διείσδυση από το φαινόμενο⁴³ στην ουσία με τη χρήση της δομής που εξηγήσαμε παραπάνω: Με μια πρώτη ματιά θα διαπιστώσουμε ότι η *Ζωή του Γαλιλαίου* είναι χωρισμένη σε 14 σπονδυλωτές σκηνές που όχι μόνο διατηρούν μία σχετική νοηματική αυτονομία αλλά «απέχουν» πολύ μεταξύ τους τόσο χρονικά όσο και χωρικά. Η δομή του έργου δεν είναι γραμμική αλλά συμμετρικά αντιστικτική με την έννοια ότι κάθε σκηνή

43 Υπ' αυτή την έννοια η αποστασιοποίηση και τα V-effects αποτελούν συστατικά στοιχεία της διαλεκτικής μεθόδου καθώς συμβάλουν στην υπόθεση εξαγωγής της αλήθειας βοηθώντας τον θεατή να ξεπεράσει τη «γοητεία» του φαινομένου και να πλησιάσει την ουσία.

δεν συσσωρεύεται νοηματικά στις προηγούμενες αλλά αντιπαραβάλλεται σε αυτές διαλεκτικά. Έτσι το νόημα του έργου χτίζεται σπειροειδώς και σταδιακά ως σύνθεση αφενός των κατά τόπους διαλεκτικά αντίθετων σκηνών και αφετέρου του όλου ως το σύνολο των σκηνών στο «παρόν» του έργου με το μέρος της τρέχουσας ή κάποιας «παρελθοντικής» σκηνής⁴⁴. Ας εξετάσουμε για παράδειγμα τις τρεις πρώτες σκηνές της *Ζωής του Γαλιλαίου*. Σε αυτές τις σκηνές ο Γαλιλαίος εμφανίζεται ως οραματιστής, συνεπής και προσηλωμένος. Είναι όμως ταυτόχρονα εγωιστής, αυταρχικός, ειρωνικός, προσβλητικός και ψεύτης. Πιο συγκεκριμένα, τον ενθουσιασμένο και αφοσιωμένο επιστήμονα της πρώτης σκηνής (οικείο) διαδέχεται ο πονηρός αντιγραφείας της δεύτερης που δεν διστάζει να πει ψέματα για μερικά σκούδα (ανοίκιο). Και έπειτα αυτός ο ανήθικος κατεργάρης δίνει την θέση του στον καινοτόμο αστρονόμο της τρίτης σκηνής που στρέφει το τηλεσκόπιο στους ουρανούς. Το οικείο ανοικειοποιείται και το ανοίκιο επανοικειοποιείται μέσα από μια διαλεκτική κίνηση (θέση, αντίθεση, σύνθεση) που εξουδετερώνει κάθε ψυχολογική ομοιογένεια (από-ψυχολογικοποίηση) και αφήνει τις κοινωνικές συνθήκες να επιπλεύσουν. Ο θεατής δεν μπορεί να ταυτιστεί με τον καλό Γαλιλαίο της πρώτης σκηνής καθώς ο Γαλιλαίος της δεύτερης του χαλάει τα σχέδια. Και εκεί που είναι έτοιμος να προσδώσει στον ήρωα την ταμπέλα του «υποκριτή» ο Γαλιλαίος της τρίτης σκηνής τον διαψεύδει εκ νέου. Ταράσσεται και ενεργοποιείται. Ψάχνει μια λογική αλληλουχία ανάμεσα στις σκηνές αναζητώντας μία εύκολη δικαιολογία που θα έσωζε την συνεχόμενη αφήγηση του Γαλιλαίου. Όμως τα κενά είναι μεγάλα και διαυγή και οι σκηνές νοηματικά αυτοτελείς και ανεξάρτητες. Η λειτουργία του montage έχει ενεργοποιηθεί αναγκάζοντας τον θεατή να εντοπίσει το κοινό, μη ορατό υπόβαθρο που μοιράζονται οι φαινομενικά ανόμοιες σκηνές. Σταδιακά η αντίληψη του εγκαταλείπει τον εσωτερικό ανομοιογενή κόσμο του Γαλιλαίου και κατευθύνεται στην επίδραση των εξωτερικών συμβάντων. Το κέντρο βάρους έχει πλέον μετατοπιστεί από την ανθρώπινη φύση του υποκειμένου στις ανθρώπινες σχέσεις αποκαλύπτοντας πολιτικές συνδέσεις που δεν ήταν ορατές εκ πρώτης

44 «Στο επικό θέατρο όλο το βάρος του νοήματος και της ευχαρίστησης υποβαστάζεται από κάθε σκηνή, όχι από το όλο. Στο επίπεδο του ίδιου του έργου, δεν υπάρχει νόημα, ούτε ωρίμανση [...] τίποτα περισσότερο από μία σειρά από μέρη κάθε ένα από τα οποία κατέχει μία ικανοποιητική εκφραστική δύναμη», (Barthes, 1977, σσ. 70) "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Image, Music, Text* (1977)

όψεως. Ταυτόχρονα η mise en scene του επικού θεάτρου βοηθάει τον θεατή να απεμπλακεί από την υποχρέωση να αντιμετωπίσει την σκηνή ως «Ζωή» εγκαταλείποντας παράλληλα τα ερμηνευτικά εμπόδια της «αληθοφάνειας» και της «φυσικότητας». Στο τελευταίο συμβάλει και η αποστασιοποιημένη ερμηνεία που δείχνοντας στο ρόλο ενθαρρύνει τον θεατή να απομακρυνθεί από την «επείγουσα» οπτική του Γαλιλαίου και να διευρύνει τις γωνίες θέασης της δράσης του. Αυτή η προνομιακή μετατόπιση της θέσης τού δίνει τελικά το δικαίωμα να συναρτήσει πιο εύκολα τις επιλογές του ήρωα με τις εξωτερικές συνθήκες αποκαλύπτοντας και αποδεικνύοντας την αιτιακή τους σχέση.

Το παραπάνω μοτίβο επαναλαμβάνεται σε όλο το έργο φέρνοντας κάθε φορά το φόντο στο προσκήνιο προκρίνοντας την κριτική έναντι της επιβεβαίωσης, την ασυνέχεια έναντι της συνέχειας και την αποστασιοποίηση έναντι της ταύτισης. Αποκορύφωμα όλων αυτών αποτελεί ίσως η προτελευταία σκηνή όπου αυτή τη φορά η διαλεκτική μέθοδος ενυπάρχει στην εσωτερική σύνθεση της σκηνής (όχι στην αντιπαράθεση με άλλες) και ιδιαίτερα στη χρήση του διαλόγου⁴⁵. Η υπόληψη του Ανδρέα για τον Γαλιλαίο έχει χαθεί μετά την υποταγή του σοφού δασκάλου στα προστάγματα της εκκλησίας. Όμως η αποκάλυψη της συγγραφής των «Discorsi» μοιάζει προς στιγμή να είναι το κομμάτι που έλλειπε από το παζλ του Αντρέα πυροδοτώντας και πάλι τον ενθουσιασμό του:

Αντρέας Κρύψατε την αλήθεια. Απ' τον εχθρό. Ακόμη και στο πεδίο της ηθικής είσαστε αιώνες πιο μπροστά από μας [...] Αν πεθαίνατε μ' έναν ένδοξο θάνατο πάνω στη πυρά, οι νικητές θάταν οι άλλοι

(Μπρεχτ, 2000Α, σσ. 139-140)

Ο Γαλιλαίος όμως τον απογοητεύει διακόπτοντας αμέσως την πρόθεση

45 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και η σκηνή της δίκης του Γαλιλαίου που βιώνεται έμμεσα μέσα από τις αντιδράσεις των φίλων του. Τα λόγια των τελευταίων πριν την φωνή του κήρυκα και μετά από αυτή έρχονται σε διαλεκτική αντιπαράθεση.

ηρωοποίησης (επιβεβαίωσης δηλαδή των κυρίαρχων αξιών):

Γαλιλαίος Και είναι οι νικητές. Δεν υπάρχει κανένα επιστημονικό έργο που να μπορεί να το ολοκληρώσει ένας και μόνο άνθρωπος

Αντρέας Τότε γιατί ανακαλέσατε;

Γαλιλαίος Επειδή φοβήθηκα το σωματικό πόνο

Αντρέας Όχι!

Γαλιλαίος Μου έδειξαν τα όργανα των βασανιστηρίων

Αντρέας Δεν ήταν σχέδιο, λοιπόν;

Γαλιλαίος Όχι, δεν ήταν

(Μπρεχτ, 2000Α, σσ. 140)

Ο ιδιοτελής Γαλιλαίος προ του διαλόγου αντιπαραβάλλεται στη συνέχεια με τον οξυδερκή αλτροουιστή που τελικά έρχεται σε αντίστιξη με τον περιδεή αλλά ταυτόχρονα μετανιωμένο Γαλιλαίο που ενώ παραδέχεται την αδυναμία του διαδίδει τελικά τους *Discorsi* στην Ευρώπη μέσω του Ανδρέα. Βρισκόμαστε ήδη στην καρδιά του διαλεκτικού θεάτρου που δεν παραβάει απλώς το «αρνητικό» στο «θετικό» αλλά αναδεικνύει παράλληλα και την ενότητά τους. Η διαλεκτική αντίθεση ανάμεσα στο κοινωνικό και ατομικό συμφέρον του Γαλιλαίου, που διατρέχει όλο το έργο, λύνεται τελικά με τη συνθηκολόγηση του τελευταίου. Τούτο δεν αποτελεί βέβαια την καθολική υπερίσχυση της μίας πλευράς έναντι της άλλης καθώς αυτό θα προϋπόθετε μία απλή αντιπαράθεση και όχι μία διαλεκτική αντίθεση όπως περιγράφηκε παραπάνω. Η απομόνωση του Γαλιλαίου (που συνεπάγεται ασφάλεια αλλά και περιορισμό από την εκκλησία) και το διαζύγιο της φυσικής επιστήμης με την κοινωνία συνοδεύεται από το σύγγραμμα των *Discorsi* που προκύπτει ως καρπός της συμπιεσμένης κοινωνικής συνείδησης του Ιταλού Μαθηματικού. Η άρνηση της διαλεκτικής θέσης δεν έχει διαζευκτικό χαρακτήρα και αυτό αποδεικνύεται από την άρνηση της άρνησης που εμφανίζεται ως σύνθεση και των δύο πλευρών του διαλεκτικού διπόλου. Με αυτό το τρόπο ο θεατής δεν μπορεί ούτε να συμπαθήσει αλλά ούτε και να αντιπαθήσει τον Γαλιλαίο καθώς σε κάθε ενέργειά του ενυπάρχει τόσο ο «καλός» όσο και ο «κακός» Γαλιλαίος.

Αν ο Γαλιλαίος είχε φερθεί ηρωικά, αν είχε προτάξει τις ιδέες του την κρίσιμη στιγμή της απειλής εκ μέρους της εκκλησίας (και όχι μόνο) αφηφώντας τον κίνδυνο των βασανιστηρίων προς όφελος της επιστημονικής γνώσης, τότε το κέντρο βάρους του έργου θα μετατοπιζόταν. Ο θεατής θα επικέντρωνε την προσοχή του στην ηρωική πράξη (στις ηρωικές του πράξεις γενικότερα) του πρωταγωνιστή και θα άφηνε σε δεύτερη μοίρα την καθοριστική επίδραση του κοινωνικο-πολιτικού πλαισίου. Θα θαύμαζε το κουράγιο και το ηθικό σθένος του Γαλιλαίου που αντιπαρατέθηκε με τις ασύμμετρες δυνάμεις της εποχής εμμένοντας στις αξίες και τα ιδανικά του. Το συνεχόμενο και αδιάβλητο «Εγώ» του τελευταίου σε πλήρη ανεξαρτησία από τις κοινωνικές συνισταμένες (λες και ο Γαλιλαίος έχει έρθει από κάποια μαύρη τρύπα) θα ανάγκαζε τον θεατή να κινηθεί σε δύο ενδεχόμενους ερμηνευτικούς άξονες, αντίθετους με τις στοχεύσεις του επικού θεάτρου: Είτε θα στρεφόταν στο υποκείμενο με όρους ψυχολογικοποίησης αναζητώντας απεγνωσμένα «τον εαυτό του» στα πάθη του Γαλιλαίου είτε θα αντιμετώπιζε το γεγονός ως μεμονωμένο στην αυστηρά προσδιορισμένη του ιστορικότητα αδυνατώντας να συνάγει από αυτό γενικότερα συμπεράσματα. Το αναπόφευκτο και στις δύο περιπτώσεις είναι η τροχιά ταύτισης στην οποία θα έμπαινε ο θεατής καταλήγοντας είτε σε πλήρη απουσία της ιστορίας αν η ταύτιση επιτυγχάνονταν είτε σε πλήρη αγκίστρωση στα ιστορικά συμβάντα αν η ταύτιση αποτύγχανε. Είτε δηλαδή η περίπτωση Γαλιλαίος θα εξυμνούσε το δίκαιο του ισχυρού παντού και πάντα αναπαράγοντας την καταδίκη οποιασδήποτε εναλλακτικής επιλογής (πράγμα το οποίο προϋποθέτει αντιπαραθήση και όχι διαλεκτική αντίθεση ώστε η νίκη του ήρωα να είναι «καθαρή») είτε θα ήταν μία ειδική περίπτωση «εξωτικής», σχεδόν απονενομημένης προσπάθειας αντίστασης που καμία σχέση δεν θα είχε με την χρονική περίοδο θέασης του έργου⁴⁶. Το αποτέλεσμα είναι το ίδιο καθώς και στις δύο περιπτώσεις η αστική ιδεολογία, πίσω από την κυρίαρχη αφήγηση, παραμένει αδιαμφισβήτητη (στην πρώτη περίπτωση αναπαράγεται, στην

46 « Αιώνες ολόκληρους και σε ολόκληρη την Ευρώπη ο λαός, με τον θρόλο του Γαλιλαίου , του έκανε την τιμή να μην πιστεύει στην ανάκλησή του ενώ από καιρό είχε αρχίσει να κοροϊδεύει τους επιστήμονες, θεωρώντας τους μονόπλευρους, εξωπραγματικούς και ευνουχοειδείς ημίτρελους», (Μπρεχτ, 1977, σσ. 168)

δεύτερη δεν «αγγίζεται») και ο θεατής ατάραχος και ευχαριστημένος αρκείται σε μία διαρκή επιβεβαίωση των προ-εμπειρικών του (αν θεωρήσουμε το θέατρο ως εμπειρία) πεπιοθήσεων. Το μυστικό είναι η απόκρυψη της συσχέτισης της δράσης του υποκειμένου-ρόλου με τις αντίστοιχες ιστορικές συνθήκες που θα μπορούσε να εξασφαλίσει τα απαραίτητα συγκριτικά εργαλεία στον θεατή προκειμένου να αμφισβητήσει την υπάρχουσα κατάσταση με όρους ιστορικής αναλογίας.

Το επικό θέατρο είναι αντι-ηρωικό θέατρο στη βάση ακριβώς αυτής της «εμμονής» στη σχέση υποκειμένου-περιβάλλοντος. Άλλωστε η ανάδειξη της ιστορικότητας των γεγονότων που, όπως είδαμε, αποτελεί βασικό σκοπό του επικού θεάτρου δεν είναι ουσιαστικά τίποτε άλλο από την έμφαση στη σχέση του υποκειμένου με το ιστορικό πλαίσιο που το περιβάλλει. Με αυτή την έννοια ο χαρακτήρας του επικού θεάτρου θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί έναν ευπροσάρμοστο ήρωα (*adaptable hero*) που προσαρμόζεται ανάλογα με τις κοινωνικές περιστάσεις. Ο μπρεχτικός ήρωας «είναι μια άδεια σκηνή πάνω στην οποία οι αντιφάσεις μιας κοινωνίας υποδύονται τον εαυτό τους» (Benjamin, 1998, σσ. XIV). Ο Γαλιλαίος είναι «πολυπρόσωπος» και ασταθής ακριβώς επειδή αποτελεί την ρευστή αντικειμενοποίηση της διαρκώς μεταβαλλόμενης ισορροπίας των αντίρροπων κοινωνικών δυναμικών. Αλλάζει επειδή αλλάζουν και οι συνθήκες που τον αναγκάζουν να προσαρμοστεί για να αντεπεξέλθει. Αποτελεί με άλλα λόγια την υλική συμπύκνωση αντιθέσεων που διατηρεί την συνοχή της μετατοπίζοντας διαρκώς το σημείο ισορροπίας αυτών των αντιθέσεων. (Μπρεχτ, 1979, σσ. 259).

Η λογική του ευπροσάρμοστου ήρωα, ακολουθείται και στους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου που «χτίζουν» το προφίλ τους σταδιακά από σκηνή σε σκηνή και από διάλογο σε διάλογο : Στη φιγούρα του Λουδοβίκου αποτυπώνεται η «πάλη» ανάμεσα στον έρωτα και το ταξικό συμφέρον. Στη Βιργινία εκτός από την βασική αντίφαση ανάμεσα στην κοινωνική πρόοδο και την ασφάλεια συμπυκνώνονται και δευτερεύουσες αντιφάσεις όπως αυτή της πατριαρχίας με τις αξίες της επιστημονικής ηθικής. Στον μικρό μοναχό συναντούμε ίσως την πιο

ενδιαφέρουσα και βαθιά αντίφαση, αυτή μεταξύ ιδεολογίας και πραγματικότητας, που επειδή ακριβώς είναι τόσο έντονη οδηγεί τον φορέα της σε μία τεράστια σύγχυση και αβεβαιότητα. Κάθε πράξη ενός χαρακτήρα εκφράζει τη σύνθεση των αντιφάσεων του και έτσι στο τέλος η σκηνή μετατρέπεται σε ένα μωσαϊκό κοινωνικών δυνάμεων που αποτυπώνει το κοινωνικό γίνεσθαι στη διαλεκτική του κίνηση. Έτσι οι θεατές απομακρύνονται από τη λογική του κλασσικού ήρωα με την έννοια του δραματικού θεάτρου και επικεντρώνονται στην καθοριστική λειτουργία των κοινωνικών δομών. Τούτου δεν οδηγεί βέβαια σε μία «συνδήλωση» κοινωνικού ντετερμινισμού καθώς όλο το έργο διατρέχεται από τη βασική διαλεκτική αντίφαση μεταξύ αναγκαιότητας και ελευθερίας. Το εύρος δυνατοτήτων των χαρακτήρων και κυρίως αυτό του θεατή είναι διαρκώς ανοιχτό και αυτή η ανοιχτότητα εμφανίζεται ακριβώς στο κατώφλι που ορίζουν τα όρια των ιστορικών αναγκαιοτήτων. Από την μία πλευρά το εσωτερικό περιεχόμενο της κάθε σκηνής που ανταποκρίνεται στα ιστορικά συμβάντα της πραγματικότητας ορίζει την αναγκαιότητα και από την άλλη πλευρά η σπονδυλωτή δομή του έργου και η λειτουργία των Gestus «ανοίγουν» τις δυνατότητες. Και τα δύο μαζί συνεπικουρούν τη βασική διαλεκτική αντίφαση αναγκαιότητας και ελευθερίας πετώντας διαρκώς το «μπαλάκι» στο θεατή.

Ο διαλεκτικός λόγος και κατ' επέκταση η τεχνική του ευπροσάρμοστου ήρωα αποτελούν το πρώτο βήμα για να εκτρέψουν την οπτική του θεατή από αυτή του ήρωα (εν προκειμένω του Γαλιλαίου) και να την κατευθύνουν στα βαθύτερα επίπεδα των κοινωνικών συνθηκών. Σε αυτό συμβάλλει απεριόριστα και η αποστασιοποιημένη ερμηνεία που διευρύνει την οπτική γωνία θέασης και παρεμποδίζει την ταύτιση. Έτσι η ιστορική κατανόηση επικεντρώνεται περισσότερο στα γεγονότα και λιγότερο στις ψυχολογικές ποιότητες των χαρακτήρων. Ο θεατής εκπαιδεύεται να συναρτά τις ηθικές αξίες και τα ιδανικά των ηρώων με το ιστορικό πλαίσιο της εποχής και να αποδεικνύει τα γεγονότα με βάση άλλα γεγονότα. Απομακρύνεται έτσι από την «ιστορία των μεγάλων αντρών» και αναζητά ιστορικούς νόμους και αναγκαιότητες που προκύπτουν μέσα από το ίδιο το έργο. Πολύ περισσότερο, μαθαίνει να ερευνά και να αμφισβητεί θέτοντας ερωτήματα σε αυτό που βλέπει. Το επικό θέατρο του δίνει

την δυνατότητα να πειραματιστεί με την ιστορική αναπαράσταση εξετάζοντάς την πανοραμικά και όχι απλά να την βιώσει μέσα από τα μάτια ενός ρόλου. Του δίνει δηλαδή την δυνατότητα να παράξει τα δικά του συμπεράσματα και όχι απλά να καταναλώσει μία προκατασκευασμένη ιστορική αφήγηση.

Ο «σύντροφος» Γαλιλαίος...

«Ελπίζω στους σεισμούς
που μέλλονται για να 'ρθουν»

Μπέρτολτ Μπρεχτ

«Το υλικό του θεάτρου είναι το ιδεολογικόν (l'ideologique)» (Αλτουσέρ, 1968) έλεγε ο Λουί Αλτουσέρ (Louis Althusser) μπροστά στους θεατές του teatro Piccolo προσδιορίζοντας τις ιδέες και τις συμπεριφορές του θεατρικού κοινού ως την πρώτη ύλη την οποία επεξεργάζεται ένα θεατρικό έργο. Οι θεατές καταφθάνουν στο θέατρο έχοντας μια «ιδέα» για τον εαυτό τους, για το θέμα του έργου αλλά και για την σχέση του εαυτού τους με το θέμα του έργου. Αυτό τον σχηματικό ιδεολογικό ιστό επιχειρούν να επιβεβαιώσουν (οι θεατές) κατά τη θεατρική εμπειρία αντλώντας ευχαρίστηση μέσα από την «αναγνώριση του εαυτού τους». Αν μάλιστα αυτή η αναγνώριση καθυστερήσει περνώντας μέσα από διάφορα εμπόδια και δοκιμασίες τότε η ευχαρίστηση μεγιστοποιείται καθώς προστίθεται σε αυτή και η ανακούφιση από τον κίνδυνο που αποσοβήθηκε. Αυτά όσον αφορά τους θεατές που φαίνεται να έχουν την τάση να επαληθεύουν την ρήση του Φρόιντ: «η τέχνη είναι ένας πλασματικός θρίαμβος». Τι κάνουν όμως οι θεατρικοί συντελεστές σε σχέση με ένα θεατρικό κοινό που επιζητά απεγνωσμένα την αναγνώριση του ιδεολογικού του; Ποια επεξεργασία συντελείται από τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη, τον ηθοποιό και τους

υπόλοιπους εμπλεκόμενους πάνω στο θεατρικό υλικό;

Θα μπορούσαμε, με βάση τις προηγούμενες παρατηρήσεις μας, να θεωρήσουμε το παραπάνω ερώτημα βασικό σημείο αναφοράς της μπρεχτικής προβληματικής. Αυτή η απλή διαπίστωση πως το έργο κατασκευάζεται σε τελική ανάλυση στο μυαλό του θεατή (αντηχώντας τους πρωτοπόρους του σοβιετικού σινεμά) φαίνεται να διαπερνάει εξ ολοκλήρου κάθε πτυχή του επικού θεάτρου. Τόσο η κριτική προς τους προγενέστερους όσο και η εισαγωγή νέων θεατρικών πρακτικών δεν γίνονται στο όνομα της σκηνικής παρουσίασης ως τέτοιας αλλά στην σχέση αυτής με τον θεατή και την αντιληπτική του ικανότητα. Ο Μπρεχτ δεν αντιλαμβάνεται το θέατρο ως σκοπό αλλά ως μέσο επιρροής των ανθρώπινων συνειδήσεων. Με άλλα λόγια το αντικείμενο της θεατρικής του πρακτικής είναι χωρίς αμφιβολία το ιδεολογικόν και μάλιστα με όρους ανατροπής και όχι αναπαραγωγής του. Σε αντίθεση με το λεγόμενο δραματικό θέατρο ο στόχος του επικού θεάτρου δεν είναι η αναγνώριση αλλά η γνώση που πυροδοτείται μέσα ακριβώς από την εμπλοκή της διαδικασίας της αναγνώρισης δηλαδή μέσα από τον κλωνισμό των βεβαιοτήτων που συγκροτούν το ιδεολογικό. Όπως θα δούμε στη συνέχεια τόσο η έννοια της ιστορικοποίησης όσο και οι τεχνικές αποστασιοποίησης φαίνεται, με μια άλλη ματιά, να εξυπηρετούν αυτόν ακριβώς το σκοπό.

Ωστόσο για να «κλονίσει» κανείς αποτελεσματικά το ιδεολογικόν του θεατή θα πρέπει να πλήξει τα θεμέλιά του ώστε το ρήγμα να είναι βαθύ και η απορρόφηση των κραδασμών αδύνατη. Ένας από αυτούς τους βασικούς πυλώνες του ιδεολογικού (ίσως ο βασικότερος) είναι η ιστορική αφήγηση που συνιστά έναν τόπο αλήθειας πάνω στον οποίο δομείται μία συγκεκριμένη πολιτική ορθολογικότητα. Έτσι για παράδειγμα μια εθνικιστική στάση μπορεί να έχει τις ρίζες της σε μία «ένδοξη» πατριωτική ιστορική αφήγηση ή μία ανταγωνιστική οικονομική λογική μπορεί να «τεκμηριώνεται» σε success stories του «λαμπρού» φιλελεύθερου παρελθόντος. Ασφαλώς, τα ίδια συμβάντα θα μπορούσαν να στηρίξουν ανταγωνιστικές ιστορικές αφηγήσεις που θα προέκυπταν από μία εναλλακτική διαδικασία συγκρότησης του παρελθόντος και

θα έδιναν έρισμα σε διαφορετικές πολιτικές επιλογές. Επίσης, κάθε διαδικασία συγκρότησης του παρελθόντος είναι συναρτημένη με πολιτικά διακυβεύματα του παρόντος και ως εκ τούτου δύναται να αναπροσαρμοστεί και να ανανεωθεί προκειμένου αφενός να κυριαρχήσει έναντι των ανταγωνιστικών αφηγήσεων και αφετέρου να επαναθεμελιώσει τροποποιήσεις στο εσωτερικό της πολιτικής που την πρεσβεύει. Με άλλα λόγια, όσο η ιστορία δεν σταματά, η εικόνα του παρελθόντος υπόκεινται στην ιστορική διαδικασία και παραμένει αβέβαιη και «ανοιχτή» στο πέρασμα του χρόνου. Το ιστορικό βλέμμα πρέπει να παραμένει ξάγρυπνο και να ανανεώνει διαρκώς τις παραστάσεις του παρελθόντος.

Το παραπάνω σχήμα παρόλο που φαίνεται να συνάδει πλήρως με την πολιτικά εμποτισμένη αντίληψη του Μπρεχτ για την ιστορία παραμένει εντούτοις περιοριστικό στο βαθμό που απευθύνεται μόνο στο ιστοριογραφικό πεδίο. Συμπληρωματικά λοιπόν θα πρέπει να τονιστεί ότι για τον Γερμανό συγγραφέα η ιστορία και η πολιτική είναι αξεδιάλυτες με τρόπο που μια αναμνημόνευση του παρελθόντος να μη μπορεί να νοηθεί χωρίς μια επαναστατική πράξη ρήξης στο παρόν και αντίστροφα. Ο Μπρεχτ μοιάζει να υιοθετεί πλήρως την φιλοσοφία της ιστορίας του Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin) όπως αυτή διατυπώθηκε στις περίφημες *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*. Στις τελευταίες το παρελθόν εξετάζεται από την σκοπιά των καταπιεσμένων⁴⁷ και εκλαμβάνεται ως μία σειρά από αποτυχημένες πράξεις χειραφέτησης⁴⁸ που συνιστούν αδικίες και υποχρεώνουν το παρόν σε μία λυτρωτική πράξη (Erlösung) αποκατάστασής τους. Όπως η προσωπική ευτυχία ενός ατόμου εξαρτάται από την ικανοποίηση του ανεκπλήρωτου παρελθόντος έτσι και η λύτρωση όλων των καταπιεσμένων

47 Στους καταπιεσμένους προγόνους συμπεριλαμβάνονται όλες οι τάξεις που ανήκουν ιστορικά στο ίδιο στρατόπεδο με την εργατική τάξη που αποτελεί και τελικό κληρονόμο της παράδοσης των καταπιεσμένων. Σε αυτούς σύμφωνα με τον Μπενγιαμιν ανήκουν οι δούλοι των δουλοκτητικών κοινωνιών, οι δουλοπάροικοι του Φεουδαρχικού κοινωνικού σχηματισμού, οι λούμπεν, οι αγρότες, οι μαύροι, οι άντρες κλπ. Αντίστοιχα η τάξη των καταπιεστών συγκεντρώνει όλους τους ιστορικούς κυρίαρχους μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται οι αριστοκράτες της αρχαιότητας, οι Φεουδάρχες, οι γυναίκες, οι λευκοί και φυσικά η σημερινή αστική τάξη που κληρονομεί την εξουσία όλων των προηγούμενων κυρίαρχων της ιστορίας.

48 Οι πράξεις χειραφέτησης έχουν μια ευρεία αναφορά και αντιστοιχούν ακριβώς στο μεγάλο σύνολο των ιστορικά καταπιεσμένων. Η εξέγερση του Σπάρτακου, η Παρισινή κομμούνια, η Ρωσική επανάσταση του 1905, η Οκτωβριανή επανάσταση, το φεμινιστικό κίνημα του 60, το κίνημα για τα δικαιώματα των αфро-αμερικανών στις Η.Π.Α. και ο Μάης του 68^ο είναι μερικές από αυτές.

θυμάτων της ιστορίας και η εκπλήρωση της κοινωνικής τους ουτοπίας αποτελεί όρο εκ των ον ουκ ανευ για μια πλήρως απελευθερωμένη κοινωνία⁴⁹.

Το έργο του ιστορικού υλιστή είναι ο εντοπισμός αυτής της μυστικής σύνδεσης ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν που καθιστά πιθανή μια σωτηριολογική παρέμβαση (Rettenden Einfall). Η τελευταία συνίσταται στο ταυτόχρονο μετασχηματισμό του παρόντος που εκλαμβάνεται ως εκπλήρωση μιας υπόσχεσης των καταπιεσμένων προγόνων αλλά και της εικόνας του παρελθόντος που, εντοπίζοντάς το στην τωρινή συγκυρία, το φωτίζουμε υπό το πρίσμα του «τώρα» περισώζοντάς το από τη λήθη και την παραχάραξη. Καθήκον του ιστορικού υλιστή δεν είναι η ακριβής ανασύσταση του παρελθόντος αλλά η διαφύλαξη της επαναστατικής σπίθας των χειραφετησιακών συμβάντων από την απονευρωτική δραστηριότητα των καθεστωτικών ιστορικών που επιχειρούν να τα αποστερήσουν από την ανατρεπτική τους διάσταση και να τα ενσωματώσουν στη δική τους στρατηγική (Lowy, 2004). «Το να αρθρώνουμε ιστορικά το παρελθόν δεν σημαίνει να το γνωρίζουμε «έτσι όπως πραγματικά υπήρξε» αλλά, πολύ περισσότερο, να αποκτούμε μιά ανάμνηση καθώς εκείνη αστράφτει σε μιά στιγμή κινδύνου» (ο.π. σσ. 82).

Το βασικό στη φιλοσοφία του Μπένγιαμιν είναι η έννοια της ανάμνησης που αντιπαραβάλλεται σε κάθε αξίωση πιστής αναπαραγωγής του παρελθόντος. Η ανάμνηση είναι μια ζωντανή μνήμη σε κώμα, ένα εκρηκτικό υλικό που ανά πάσα στιγμή⁵⁰ μπορεί να εμφανιστεί στις διαδρομές του παρόντος, να πυροδοτήσει εξελίξεις στο «τώρα» και ταυτόχρονα να «ξαναζωντανέψει» γλιτώνοντας την λήθη, την παράταση δηλαδή της κωματώδους κατάστασης που βρισκόταν. Αυτή

49 «Μόνο σε μια λυτρωμένη ανθρωπότητα ανήκει πλήρως το παρελθόν της», (Lowy, 2004, σσ. 68)

50 Σε αντίθεση με τον παραδοσιακό μαρξισμό ο Μπένγιαμιν αρνείται την έννοια της ωρίμανσης των επαναστατικών συνθηκών. Θεωρεί ότι κάθε ιστορική στιγμή είναι εν δυνάμει επαναστατική στο βαθμό που περιέχει την πιθανότητα μιας σωτηριολογικής παρέμβασης. Σε οποιαδήποτε ιστορική στιγμή η σπίθα του παρελθόντος μπορεί να λάμψει και αν ο ιστορικός υλιστής το αντιληφθεί εγκαίρως τότε μπορεί να την πυροδοτήσει μέσα από μια επαναστατική πράξη. Η ιδέα μοιάζει να έχει τις καταβολές της στην οντολογική θεώρηση του Leibniz όπως τη γνωρίζουμε από τη Μοναδολογία παρόλο που απουσιάζει σε αυτή κάθε υπόνοια ιστορικής εξέλιξης. Σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο κάθε μονάδα που συναποτελεί το Όν παρόλο που δεν επικοινωνεί με τις υπόλοιπες διαθέτει αναπαραστατική ισχύ και παριστάνει όλο το υπόλοιπο σύμπαν από τη σκοπιά της. Με άλλα λόγια σε κάθε στοιχειώδη ουσία του Σύμπαντος μπορούμε να δούμε το Όλον από μία συγκεκριμένη οπτική γωνία.

η κομβική στιγμή συνάντησης του παρόντος με το παρελθόν είναι σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν μία στιγμή κινδύνου όπου το υποκείμενο της ιστορίας (δηλαδή οι καταπιεσμένοι) υπό το βάρος μιας ενδεχόμενης νέας ήττας στρέφει το ενδιαφέρον του στο παρελθόν. Η στροφή είναι σχεδόν αντανakλαστική και συμβαίνει λόγω της απότομης εισβολής του πραγματικού που αναγκάζει το υποκείμενο να απεμπλακεί από την καθησυχαστική και αδρανή οπτική του κυρίαρχου και να αναζητήσει στήριγμα σε προηγούμενες παρόμοιες εμπειρίες αποσταθεροποίησης. Εγκαταλείπει δηλαδή μια οπτική που έχει υιοθετήσει σε μεγάλο βαθμό εξαιτίας της ιστορικής αφήγησης της κυρίαρχης τάξης της εποχής του που διατηρεί την ηγεμονία στο πεδίο της ιστοριογραφίας.

Αυτή η οπτική είναι η οπτική της ιστορικής προόδου με την ακραία θετικιστική έννοια της αναπόφευκτης εξέλιξης των πραγμάτων προς το βέλτιστο έτσι που κανένα χθες να μην είναι καλύτερο από το σήμερα και κανένα αύριο να μην είναι χειρότερο από το «τώρα». Το ιστορικό υποκείμενο κατακυριευμένο από την ιδεολογική ηγεμονία των κυρίαρχων προσδίδει στην οπτική της ιστορικής προόδου χαρακτηριστικά φυσικού νόμου απαξιώνοντας και καταδικάζοντας κάθε περιθώριο ανθρώπινης παρέμβασης. Αναπόδραστο αποτέλεσμα αλλά και απαραίτητη προϋπόθεση γι' αυτή τη παραλυτική στάση είναι η ηττοπάθεια, η νωθρότητα και η μοιρολατρία που τελικά οδηγούν σε πλήρη ενσυναίσθηση με τη παράταξη των ισχυρών. Έτσι ο άνεμος της ηγεμονεύουσας ιδεολογίας που φυσάει μανιασμένα προς τα μπρος (πρόοδος) παρασέρνει το ιστορικό υποκείμενο και μαζί αναβάλλει κάθε απόπειρα ανάταξης της ιστορίας των νικημένων. Η κυρίαρχη τάξη καταφέρνει να δελεάσει τους εν ζωή ηττημένους και να τους πείσει να «στρέψουν την πλάτη» τους στο παρελθόν ξεχνώντας τους ιστορικούς τους συμμάχους. Ενισχύει έτσι έμμεσα την γραμμή άμυνάς της εξασθενίζοντας το δίκτυο παρελθόντος-παρόντος των ηττημένων που τροφοδοτεί με επαναστατική ισχύ τα εν δυνάμει υποκείμενα της αλλαγής.

Τελικά αυτό που η κυρίαρχη τάξη βλέπει ως πρόοδο και συνέχεια είναι για τον Μπένγιαμιν μία συνεχόμενη ήττα των καταπιεσμένων, μια συσσώρευση ερειπίων που παράγει βαρβαρότητα και οδηγεί στην καταστροφή. Σε αυτή

την καταστροφική πορεία δυστυχώς στρατεύονται και πολλοί καταπιεσμένοι τσουβαλιάζοντας κάτω από την έννοια της προόδου τους εαυτούς τους με τους δυνάστες τους. Αυτό που πρέπει να κάνουν τα ιστορικά υποκείμενά είναι να αναχαιτίσουν αυτή τη «πρόοδο», επιδιώκοντας ρήξεις και ασυνέχειες υιοθετώντας μια οπτική πολιτικοποιημένη που αντιλαμβάνεται την ιστορία εμπρόθετα με όρους στρατηγικής και βούλησης και όχι πεπρωμένου και ανθρωπισμού. Θα πρέπει δηλαδή να αφουγκραστούν το προμήνυμα κινδύνου των προγόνων τους επιχειρώντας σωτηριολογικές παρεμβάσεις στην κατεύθυνση της απελευθέρωσης τόσο των ίδιων όσο και των ιστορικών τους συμμάχων.

Ποια είναι όμως η σχέση όλων αυτών με τη *Ζωή του Γαλιλαίου*; Πως αυτή η ετορόδοξη σύνδεση του ιδεολογικού με τις *Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας* μπορεί να μας αποκαλύψει πτυχές της μπρεχτικής σκέψης; Τι μας φανερώνει σχετικά με τους σκοπούς και τη μέθοδο του Γερμανού συγγραφέα; Ας εξετάσουμε το ζήτημα εκκινώντας από την έννοια του κινδύνου ως την πιο εμπειρική και άμεση. Όπως είδαμε παραπάνω ο κίνδυνος ως μια επείγουσα κατάσταση που προμυνεί δυσάρεστες μελλοντικές εξελίξεις και απαιτεί γρήγορη και καίρια δράση αναγκάζει το υποκείμενο να στρέψει το βλέμμα του στο παρελθόν. Το 1945, χρονιά που ο Μπρεχτ αρχίζει να γράφει την δεύτερη έκδοση της *Ζωής του Γαλιλαίου* συμβαίνει το κοσμοϊστορικό γεγονός της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι. «Είχαμε φτάσει στη μέση περίπου της δουλειάς, όταν έκανε την εμφάνισή της στη Χιροσίμα η ατομική εποχή. Με μιας αρχίσαμε να βλέπουμε με άλλο μάτι τη βιογραφία του ιδρυτή του νέου συστήματος της φυσικής. Η εφιαλτική επίδραση της μεγάλης βόμβας έριξε νέο, εκθαμβωτικό φως στη διαμάχη του Γαλιλαίου με τις αρχές της εποχής του» (Μπρεχτ, 1977, σσ. 168).

Η απότομη άφιξη του πραγματικού στη Ζωή του Μπρεχτ, επιδρά άμεσα στην ιδεολογία του και αλλάζει τον τρόπο θέασης των πραγμάτων. Το συμβάν μοιάζει να είναι διπλά καταστροφικό καθώς, μαζί με τις τεράστιες υλικές ζημιές, προκαλεί ταυτόχρονα και μια ολική κατάρρευση της κυρίαρχης ιδεολογίας

για την επιστήμη. Με μίας φαίνεται να ακυρώνονται όλες οι αξιώσεις περί επιστημονικής προόδου και να αμφισβητείται ευθέως η κοινωνική αυταξία της επιστημονικής διεργασίας. Ο ίδιος ο Μπρεχτ που στην πρώτη έκδοση του έργου ομνύει στις απελευθερωτικές δυνατότητες της επιστημονικής παραγωγής και στο προωθητικό ρόλο των επιστημόνων αφήνεται τώρα μετέωρος μπροστά σε ένα ανεξήγητο και βάρβαρο περιστατικό. Ο κλυδωνισμός των βεβαιοτήτων οδηγεί σε μία σειρά ερωτημάτων που στοχεύουν τα θεμέλια της επίσημης ιδεολογίας: Πως είναι δυνατόν οι επιστήμονες να δέχονται να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους προς όφελος ενός καταστροφικού και απάνθρωπου σχεδίου; Πως γίνεται η «κακή εξουσία» να λειτουργεί σε αγαστή συνεργασία με τη «καλή γνώση»; Που πήγε το ηρωικό παράδειγμα του Γαλιλαίου που με το σθένος και το θάρρος του μας δίδαξε ότι το ιδανικό του ορθού λόγου πρέπει να προφυλάσσεται με κάθε θυσία; Μήπως τελικά και ο Γαλιλαίος ήταν ένας από αυτούς του επιστήμονες που υποτάχθηκαν στα κελεύσματα των αρχών; Αρκεί τελικά μόνο η ιδιότητά σου ως επιστήμονα για να διασφαλίσει την θετική σου σχέση με τις κοινωνικές ανάγκες; Υπάρχει «καλή» και «κακή» επιστήμη; Ο Γαλιλαίος υπερασπιζόταν την «γνώση», την ανθρωπότητα, τον εαυτό του ή τους κυριαρχούμενους εκείνης της εποχής; Η ατομική βόμβα μπορεί να θεωρηθεί μία ατυχής παρένθεση στη κοινωνικά ευεργετική πορεία της επιστήμης στο σύνολό της ή είναι το αποκορύφωμα της βαρβαρότητας που γεννά η αποκοπή της επιστήμης από την κοινωνία;

Ερωτήσεις όπως οι παραπάνω που εμπλέκουν το παρόν και το παρελθόν με ένα τρόπο αξεδιάλυτο αντανakλούν ένα προμήνυμα κινδύνου που γίνεται φευγαλέα ορατό στα μάτια του Γερμανού συγγραφέα: «Αν οι επιστήμονες, τρομοκρατημένοι από εγωιστές δυνάστες, αρκασθούν στο να συσσωρεύουν γνώση για τη χαρά της γνώσης και μόνο, τότε η επιστήμη μπορεί να καταντήσει μία σακάτισσα και οι καινούριες μηχανές σας μπορεί να φέρουνε καινούρια μαρτύρια στους ανθρώπους» (Μπρεχτ, 2000Α, σσ. 143). Υπό την απειλή αυτού του υπαρκτού κινδύνου ο Μπρεχτ βλέπει στις γραμμές του παρόντος μια υπόσχεση προς εκπλήρωση που έρχεται από τον 17ο αιώνα. Είναι η ελπίδα του Γαλιλαίου για μια επιστημονική ουτοπία όπου οι υπηρέτες της επιστήμης δεν

θα υπηρετούν τα συμφέροντα της άρχουσας τάξης αλλά αυτά της κοινωνικής πλειοψηφίας. Μια επιστημονική ουτοπία που θέλει τους επιστήμονες ενεργά πολιτικά υποκείμενα και όχι μηχανές παραγωγής «ουδέτερης» γνώσης. Με αυτό το τρόπο ο Μπρεχτ πραγματοποιεί μία ιδιαίτερη σωτηριολογική παρέμβαση που αφενός αντιλαμβάνεται τη δράση των σύγχρονων επιστημόνων (και όχι μόνο) ως απαίτηση ενός παρελθοντικού οράματος και αφετέρου ανανεώνει την ανάμνηση της ζωής του Γαλιλαίου ως μία πράξη χειραφέτησης που δεν κατάφερε να ευδοκιμήσει (αποσπώντας τον έτσι από την καθεστωτική ιστορική αφήγηση).

Το επικό θέατρο ως ένα στρατευμένο θέατρο που αντιλαμβάνεται τον εαυτό του (άρα και το ιδεολογικόν των θεατών του) ως μία χωρο-χρονική οντότητα επεμβαίνει την κατάλληλη στιγμή στο κατάλληλο τόπο. Σε μία εποχή όπου η τεχνολογία και η επιστήμη διεισδύουν με ταχύτατο ρυθμό στη καθημερινότητα του δυτικού ανθρώπου όχι σε μια απελευθερωτική κατεύθυνση αλλά εμπεδώνοντας σχέσεις εξουσίας και αντιλήψεις προς όφελος μιας καπιταλιστικής τάξης⁵¹ που δεν διστάζει να λύσει τις εσωτερικές διαφορές της ακόμα και με ατομική βόμβα ο Μπρεχτ αισθάνεται ότι πρέπει να μιλήσει. Και το κάνει στοχεύοντας στην ιδεολογική προμετωπίδα της συμμαχίας επιστήμης – εξουσίας που δεν είναι άλλη από την γενική και αφηρημένη θεώρηση της επιστημονικής προόδου. Ως «καλός» ιστορικός υλιστής αντιλαμβάνεται ότι το νήμα που υφαίνει την επίσημη ιδεολογία περνάει μέσα από τις διαδρομές του παρελθόντος και αναπόφευκτα μέσα από τον «πατέρα της σύγχρονης φυσικής». Για να ξηλώσει αυτό το νήμα (ή τουλάχιστον να το αμφισβητήσει) θα πρέπει να κατασκευάσει έναν άλλο «Γαλιλαίο» ή καλύτερα μία άλλη ανάμνηση της «ζωής του Γαλιλαίου» που δεν προβάλλει απλώς την προοδευτικότητα της επιστημονικής γνώσης αλλά εξετάζει τις σχέσεις αυτής με την εξουσία διερευνώντας ταυτόχρονα τις

51 « Η αστική τάξη απομονώνει την επιστήμη στη συνείδηση του επιστήμονα, την παρουσιάζει σαν αυτάρκη νησί-δα, για να μπορέσει πρακτικά να τη συνδέσει με τη δική της πολιτική, τη δική της οικονομία, τη δική της ιδεολογία. Ο στόχος του ερευνητή είναι μια «καθαρή» έρευνα, το προϊόν της έρευνας είναι λιγότερο καθαρό. Ο τύπος $E=mc^2$ είναι προορισμένος για την αιωνιότητα, δεν συνδέεται με τίποτε. Έτσι άλλοι μπορούν ν' αναλάβουν τις συνδέσεις: η πόλυ Χιροσίμα έγινε ξαφνικά πολύ βραχύβια. Οι επιστήμονες διεκδικούν για τον εαυτό τους την ανευθυνότητα των μηχανών» (Μπρεχτ, 1977, σσ. 174)

προϋποθέσεις για μια ριζοσπαστική επιστημονική παρέμβαση.

Ο τελικός αποδέκτης αυτής της εναλλακτικής αφήγησης είναι ο θεατής του επικού θεάτρου που καλείται να αντιμετωπίσει μία εκστρατεία αποδόμησης του ιδεολογικού του. Χωρίς αμφιβολία, βρίσκεται σε μία επικίνδυνη θέση καθώς η καινούρια ζωή του Γαλιλαίου δεν του επιτρέπει να «δει τον εαυτό του» μέσα από τη θεατρική εμπειρία. Αντ' αυτού βλέπει μπροστά στα μάτια του να εκτυλίσσεται μία διαδικασία αποξένωσης τόσο του Γαλιλαίου ως ιστορικό πρόσωπο⁵² όσο και της επιστημονικής προόδου ως ιδεολογία. Τελικά αυτή η αποοικειοποίηση της ιδεολογικο-ιστορικής του σταθεράς συνιστά έναν διαρκή κίνδυνο που απειλεί επίμονα τον πυρήνα της αντίληψης και της κρίσης του..

Η αποστασιοποίηση, ως μια γενική διαδικασία που αποτρέπει την ταύτιση του θεατή με την «αληθοφάνεια» της σκηνής, απλώνει εδώ το δίχτυ προστασίας της στην ιστορική αναπαράσταση προφυλάσσοντας τον θεατή από μία αντανakλαστική ταύτιση με την κυρίαρχη ιστορική αφήγηση. Έτσι η «αληθοφάνεια» της σκηνής συγκεκριμενοποιείται σε αυτή τη περίπτωση με την «αληθοφάνεια» της ιστορικής αφήγησης που αντί να λαμβάνεται ως φυσιολογική και αυτονόητη «μπαίνει» στο εργαστήριο του επικού θεάτρου με σκοπό την ενδελεχή επεξεργασία της. Ας δούμε ένα παράδειγμα: Οι μαθητές του Γαλιλαίου μαζί με την Βιργινία περιμένουν την απόφαση της Ιεράς εξέτασης. Ο Μπρεχτ τοποθετεί τη δράση στο παλάτι του πρεσβευτή της Φλωρεντίας και όχι στην αίθουσα της δίκης. Η επιλογή αυτή αφενός στρέφει το ενδιαφέρον του θεατή στις επιπτώσεις της απόφασης στο κοινωνικό περίγυρο και αφετέρου τον προστατεύει από μία ενδεχόμενη ταύτιση με τον ρόλο του Γαλιλαίου. Παράλληλα όμως τον προφυλάσσει και από την ταύτιση με την κυρίαρχη

52 Το παραξένημα που προκαλεί ο μύθος της «Ζωής του Γαλιλαίου» συνοδεύεται και από το αντίστοιχο παραξένημα της υποκριτικής του ηθοποιού που υποδύεται τον Γαλιλαίο. Στις σημειώσεις του Μπρεχτ για το παίξιμο του Γαλιλαίου διαβάζουμε : « Η ερμηνεία του Γαλιλαίου δεν πρέπει να αποσκοπεί στη δημιουργία συμπάθειας, συναισθηματικής ταύτισης και συνοδοιπορίας του κοινού. Αντίθετα θα πρέπει να δοθεί στο κοινό η δυνατότητα να πάρει μια πιο έκπληκτη, κριτική και σκεπτική στάση. Ο Γαλιλαίος θα πρέπει να παρουσιαστεί σαν ένα φαινόμενο, όπως π.χ. ο Ριχάρδος ο 3^{ος}, όπου η συγκινησιακή επιδοκιμασία του κοινού επιτυγχάνεται χάρη στη ζωτικότητα αυτού του παράξενου φαινομένου», (Μπρεχτ, 1977, σσ. 186)

ιστορική αναπαράσταση που θέλει τον ανυπεράσπιστο, αβοήθητο και σχεδόν αξιοθρήνητο Γαλιλαίο να ενδίδει στις διαταγές της εκκλησίας και στο τέλος ηρωικά να αναφωνεί «κι όμως κινείται...» (Πόσοι από μας όταν σκεφτόμαστε το Γαλιλαίο δεν φέρνουμε στο μυαλό μας αυτήν ακριβώς την εικόνα;). Στο πίσω μέρος της σκηνής ο σκηνοθέτης ενδεχομένως να έχει επιλέξει να προβάλλονται επίκαιρα από την έκρηξη της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα. Ο θεατής πιθανόν να σκεφτεί: «Μα τι δουλειά έχει η Χιροσίμα με τον Γαλιλαίο; Γιατί δεν μας δείχνει την αίθουσα της δίκης να βιώσουμε το πόνο του μεγάλου μαθηματικού;» Μετά από λίγο ο κήρυκας ανακοινώνει την αποκήρυξη του Γαλιλαίου. Οι μαθητές, εμβρόντητοι αναθεματίζουν τον δάσκαλό τους:

Φεντερτσόνι «Ποτέ δε σε πλήρωσε ανθρωπινά για τη δουλειά σου. Ούτε παντελόνι μπότες ποτέ ν' αγοράσεις, ούτε τύπωσης ποτέ κάτι δικό σου. Κι όλ' αυτά τα υπόμενες, επειδή «γινότανε δουλειά για την επιστήμη!» [...] Αντρέας «Δεν μπορώ να τον βλέπω! Να φύγει! [...] (Ουρλιάζοντας, προς το Γαλιλαίο): «Μπεκρούλιακα! Σαπιοκοιλιά! Το γλίτωσες το λατρευτό τομάρι σου, έ;»

(Μπρεχτ, 2000 , σσ. 128-129)

Μέσα σε αυτές τις «απειλητικές» συνθήκες ο θεατής αδυνατεί να αναγνωρίσει τον «αυτονόητο» «Γαλιλαίο» καθώς πουθενά δεν αντανακλάται η κυρίαρχη ιστορική αφήγηση. Ταυτόχρονα τα επίκαιρα της Χιροσίμα που εξακολουθούν να προβάλλονται στο πίσω μέρος της σκηνής θέτουν τώρα σε αμφισβήτηση και την ίδια την ιστορική κληρονομιά του Γαλιλαίου. Ο θεατής σκέφτεται: «Μήπως τελικά η ατομική βόμβα είναι αποτέλεσμα της κοινωνικά ανάληπτης επιστήμης; Γιατί δεν το σκέφτηκα αυτό πιο πριν που το έβλεπα; Γιατί ήμουν τόσο σίγουρος ότι η Χιροσίμα δεν έχει καμία σχέση με την ζωή του Γαλιλαίου; Ποια είναι τελικά η σχέση της επιστήμης με την κοινωνία; Η επιστήμη δεν προοδεύει συνεχώς;».

Τόσο η εμπειρία αυτής της σκηνής όσο και η συνολική αναπαράσταση του Γαλιλαίου συνιστά ουσιαστικά ένα παραξένισμα που αποφυσικοποιεί και ανοικειοποιεί τη συνηθισμένη ιστορική αφήγηση. Αυτό το παραξένισμα

τροφοδοτεί ασταμάτητα την επεξεργασία και αξιολόγηση των ανταγωνιστικών αναπαραστάσεων εκ μέρους του θεατή σε μία προσπάθεια επίλυσης της επιστημολογικής κρίσης⁵³ που βιώνει. Η αφήγηση που θα υιοθετήσει, εφόσον η σκηνοθεσία επιτύχει, επαφίεται σε μεγάλο βαθμό στον ίδιο καθώς η παράσταση συνιστά τελικά το τόπο αξιολόγησης των εναλλακτικών ιστορικών εκδοχών (Hayman, 1983, σσ.237).

Υπ' αυτή την έννοια η αποστασιοποίηση, το παραξένισμα και γενικά το επικό θέατρο μπορούν να ειδωθούν με δύο τρόπους: Αφενός ως ένας διάυλος κινδύνου που μεταφέρει το απειλητικό μήνυμα του «έξω κόσμου» στη σκηνή και αφετέρου ως μία εμπειρία κινδύνου που καλεί επιτακτικά τον θεατή να πάρει μία υπεύθυνη θέση εγκαταλείποντας την ενσυναίσθηση με την παράταξη των ισχυρών. Ο κίνδυνος εδώ δεν έχει το αυτοαναφορικό χαρακτήρα του τρόμου όπως σε ένα τυπικό θρίλερ που παραλύει απλώς τον θεατή απευθυνόμενο αιφνίδια στο θυμικό του. Κάτι τέτοιο θα είχε ακριβώς τα ίδια αποτελέσματα με την παθητική ταύτιση του θεατή στο δραματικό θέατρο. Στη περίπτωση της *Ζωής του Γαλιλαίου* (όπως και στα περισσότερα έργα του επικού θεάτρου) ο κίνδυνος είναι διαρκώς παρόν υπό τη μορφή μίας απειλής που πρέπει να διευθετηθεί. Όπως και το παρεξίνισμα, λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη της σκέψης και της δράσης για την αντιμετώπιση του προβλήματος. Η υποταγή της επιστήμης στην εξουσία είναι στα μάτια του Μπρεχτ μία πιθανή απαισιόδοξη εξέλιξη που πρέπει να μας γνωστοποιηθεί⁵⁴. Και αυτό όχι για να αδρανήσουμε μπροστά στο μέγεθος του προβλήματος αλλά για να κάνουμε το πρώτο βήμα σύμφωνα με τη ρήση του Μπένγιαμιν: «Να οργανώσουμε τον πεσιμισμό μας».

53 «Όταν οι πολιτιστικά κατασκευασμένες νόρμες ή κοσμοθεωρίες ενός ατόμου, επερωτηθούν από την αποκάλυψη ή ανακάλυψη νέων πληροφοριών που αντιβαίνουν αυτές τις νόρμες, «πετώντας» αυτό το άτομο μέσα σε μία επιστημολογική κρίση, αυτό το άτομο, προκειμένου να επιλύσει την επιστημολογική κρίση, θα πρέπει να δημιουργήσει μία νέα αφήγηση. Και αυτός- η εξαναγκασμένη δημιουργία νέων αφηγήσεων από το κοινό βασισμένη στην παρουσίαση αντιφατικών κόσμων του «φαίνεσθαι» και του «είναι»- είναι ο αποκλειστικός σκοπός του επικού θεάτρου» (Bennett, 2013, σσ. 61)

54 Η απειλή συνεχίζεται και μετά την παράσταση καθώς, σε αντίθεση με το δραματικό θέατρο, στη περίπτωση της *Ζωής του Γαλιλαίου* δεν δίνεται καμία καθησυχαστική λύση που θα έδινε την ευκαιρία στους θεατές να επιβεβαιώσουν το ιδεολογικών τους.

ΚΕΦ. 2: ΚΟΠΕΓΧΑΓΗ

Α.ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

ΝΙΛΣ ΜΠΟΡ

Ο Νιλς Μπορ (Niels Bohr) θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς φυσικούς του 20ου αιώνα. Η επιστημονική του συνεισφορά επηρέασε καθοριστικά τόσο τη πορεία της σύγχρονης φυσικής όσο και αυτή της σύγχρονης ιστορίας αναδεικνύοντάς τον σε ένα από τα βασικά πρόσωπα-κλειδιά του Β' παγκοσμίου πολέμου. Η τύχη εκατομμυρίων ανθρώπων έμμελε να κριθεί σε μεγάλο βαθμό από τις προσωπικές του αποφάσεις και δυνατότητες που καθόρισαν την έκβαση της μάχης στο επιστημονικό «μέτωπο» του πολέμου.

Γεννήθηκε στις 7 Οκτωβρίου του 1885 στην Κοπεγχάγη και μεγάλωσε σε ένα οικονομικά εύπορο περιβάλλον κυρίως εξαιτίας της μητέρας του που κατείχε σημαντική θέση στους πολιτικούς και οικονομικούς κύκλους της Δανίας. Ο πατέρας του, διάσημος γιατρός (γνωστός για το Bohr effect στη φυσιολογία), «μετέδωσε» πολύ γρήγορα στο νεαρό Μπορ το «μικρόβιο» της επιστήμης μέσα από συναθροίσεις που οργάνωνε στο σπίτι του με διαπρεπείς επιστημονικές προσωπικότητες της εποχής. Ο Μπορ, παρότι βαφτίστηκε χριστιανός και εντάχθηκε στην Λουθηρανική εκκλησία, «λάτρευε» μόνο το ποδόσφαιρο (στα νεανικά του χρόνια ήταν τερματοφύλακας σε επαγγελματική ομάδα) δηλώνοντας άθεος μέχρι το τέλος της ζωής του.

Το 1903 εγγράφεται στο πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης και αφού ολοκληρώσει με επιτυχία τις σπουδές του στα Μαθηματικά και τη Φιλοσοφία θα εκπονήσει το 1911 διδακτορική διατριβή με θέμα την ηλεκτρονική θεωρία των μετάλλων. Ένα χρόνο αργότερα παντρεύεται την Μαργκρέτε Νέρλουντ με την οποία θα αποκτήσει έξι παιδιά και θα περάσει το υπόλοιπο της ζωής του. Το 1913,

κατά τη διάρκεια του μεταδιδακτορικού του στο Μάντσεστερ, ολοκληρώνει την πρώτη σημαντική εργασία πάνω στη δομή του ατόμου που θα τον κάνει ευρέως γνωστό στην τότε επιστημονική κοινότητα κεντρίζοντας κυρίως το ενδιαφέρον ανερχόμενων φυσικών όπως ο Ντέιβιντ Χίλμπερτ (David Hilbert), ο Μαξ Μπορν (Max Born) και ο Άλμπερτ Αινστάιν (Albert Einstein)⁵⁵. Το μοντέλο του Μπορ όπως ονομάστηκε (Bohr model) ήταν ένας πρωτότυπος συνδυασμός του μοντέλου του Ράδερφορντ για τη δομή του ατόμου με την κβαντική θεωρία του Μαξ Μπλανκ που χάρισε αργότερα στον εμπνευστή του το βραβείο Νόμπελ Φυσικής το 1922.

Το 1921 ανοίγει τις πόρτες του στη Κοπεγχάγη το ινστιτούτο θεωρητικής φυσικής Niels Bohr Institute με κορμό της ερευνητικής του θεματικής τη κβαντομηχανική θεωρία και προεδρεύων το διάσημο πλέον Δανό φυσικό. Ο χώρος αυτός θα λειτουργήσει έκτοτε ως επίκεντρο και σημείο αναφοράς όλων των συναφών ερευνητικών προσπαθειών φιλοξενώντας κατά καιρούς τους σημαντικότερους θεωρητικούς φυσικούς της κβαντομηχανικής μεταξύ των οποίων και ο Werner Heisenberg. Ο ίδιος ο Μπορ είχε αρχίσει ήδη να μελετά θέματα που άπτονταν στη κίνηση των ηλεκτρονίων και τη συμπεριφορά των φωτονίων καταλήγοντας τελικά στη διατύπωση της αρχής της συμπληρωματικότητας το 1927 που αποτελεί και τη κορυφαία στιγμή της επιστημονικής του ζωής. Τα επόμενα χρόνια θα ασχοληθεί με προβλήματα διάσπασης του ατομικού πυρήνα και το 1939 θα δημοσιεύσει μαζί με τον συνεργάτη του John Wheeler μία εργασία με θέμα το μηχανισμό της πυρηνικής σχάσης.

Το Σεπτέμβριο του 1941 και ενώ η Δανία τελεί υπό Γερμανικής κατοχής, ο Βέρνερ Χάιζενμπεργκ (Werner Heisenberg), επικεφαλής πλέον του Γερμανικού προγράμματος πυρηνικής ενέργειας, επισκέπτεται με δική του πρωτοβουλία το σπίτι του Νιλς Μπορ για μία κατ' ιδίαν συνάντηση. Το ακριβές περιεχόμενο της περίφημης αυτής συνάντησης δεν έγινε ποτέ γνωστό και οι απόψεις τόσο των

55 Ο Αινστάιν παρόλο που εκτιμούσε σε μεγάλο βαθμό το πρώιμο έργο του Μπορ δεν αποδέχτηκε ποτέ τα συμπεράσματα της Κβαντομηχανικής με βάση την ερμηνεία των Μπορ και Χάιζενμπεργκ (γνωστή ως ερμηνεία της σχολής της Κοπεγχάγης). Είναι γνωστή η φράση του «Ο θεός δεν παίζει ζάρια» με την οποία ο Γερμανός φυσικός απέρριπτε την πιθανοκρατία και αβεβαιότητα που χαρακτήριζε τις μετρήσεις της Κβαντομηχανικής.

ίδιων όσο και των διαφόρων ιστορικών της επιστήμης αποκλίνουν σημαντικά. Το Δεκέμβριο του 1943 ο Μπορ υπό το φόβο της σύλληψής⁵⁶ του από τις Γερμανικές αρχές και μέσω ενδιάμεσων σταθμών σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης καταυθάνει τελικά στις Η.Π.Α. Εκεί θα έρθει άμεσα σε επαφή με τον Λέσλι Γκροβς (Leslie Groves), διευθυντή του Manhattan Project, και το Μάιο του 1944 θα μεταβεί με το ψευδώνυμο «Nicholas Baker» στο Los Alamos του New Mexico όπου βρίσκονταν η βάση του πυρηνικού προγράμματος των συμμάχων. Το ποσοστό της συμβολής του σε αυτό το εγχείρημα δεν έχει διαλευκανθεί ιστορικά παρόλο που ο ίδιος αρνήθηκε την ενεργή του συμμετοχή στη κατασκευή της ατομικής βόμβας. Είναι καταγεγραμμένες επίσης οι προσπάθειες του να πείσει τους Ουίνστον Τσόρτσιλ (Winston Churchill) και Φράνκλιν Ρούσβελτ (Franklin Roosevelt) για τη διεθνή συνεννόηση⁵⁷ επί των πυρηνικών ζητημάτων.

Τον Αύγουστο του 1945 ο Μπορ επέστρεψε στη Κοπεγχάγη όπου πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της υπόλοιπης ζωής του. Ασχολήθηκε κυρίως με την ίδρυση και ανάπτυξη του ευρωπαϊκού ερευνητικού οργανισμού CERN αλλά και με δράσεις που αφορούσαν τον έλεγχο των πυρηνικών όπλων. Πέθανε στις 18 Νοεμβρίου του 1962 στο Carlsberg της Δανίας.

ΒΕΡΝΕΡ ΧΑΙΖΕΝΜΠΕΡΓΚ

Ο Βέρνερ Χάιζενμπεργκ υπήρξε ένας από τους βασικούς θεμελιωτές της κβαντομηχανικής και ευρύτερα ένας από τους πρωταγωνιστές της σύγχρονης θεωρητικής φυσικής. Όπως και στη περίπτωση του Νιλς Μπορ, η επιστημονική του δραστηριότητα συνδέθηκε άμεσα με την εξέλιξη του Β' παγκοσμίου πολέμου

56 Παρόλο που ο Μπορ πέρασε τα πρώτα χρόνια του πολέμου στην κατεχόμενη Δανία χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα, το Σεπτέμβριο του 1943 εντάθηκε η φημολογία περί σύλληψής του κυρίως εξαιτίας της εβραϊκής καταγωγής της μητέρας του αλλά και της συγκρατημένα εκπεφρασμένης αντιναζιστικής του ιδεολογίας.

57 Σε αυτή τη κατεύθυνση ήταν και η επιστολή που έστειλε στα Ηνωμένα έθνη (UN) το 1950 πρεσβεύοντας την ελεύθερη διακρατική διακίνηση επιστημονικών ιδεών και πληροφοριών ως απαραίτητη προϋπόθεση για τον έλεγχο των πυρηνικών όπλων.

και ειδικότερα με την αβέβαιη και αμφίροπη «κούρσα» της κατασκευής πυρηνικών όπλων.

Γεννημένος στις 5 Δεκεμβρίου του 1901 στο Wurzburg της Γερμανίας ήταν γιος του διάσημου Γερμανού καθηγητή μεσαιωνικών και σύγχρονων ελληνικών σπουδών Αυγούστου Χαίζενμπεγκ (Augustu Heisenberg). Μέσω του πατέρα του ήρθε πολύ σύντομα σε επαφή με τις φιλολογικές σπουδές και άρχισε να μελετάει Έλληνες και Γερμανούς κλασσικούς από πολύ μικρή ηλικία. Ασχολήθηκε επίσης με τη μουσική εξελισσόμενος αργότερα σε επιτυχημένο πιανίστα⁵⁸. Ήταν λουθηρανός χριστιανός και παρέμεινε βαθιά θρησκευόμενος μέχρι το τέλος της ζωής του παραδίδοντας πολυάριθμες διαλέξεις πάνω στη στενή σχέση της επιστήμης με τη θρησκεία.

Από το 1920 μέχρι το 1924 σπουδάζει Μαθηματικά και Φυσική στα πανεπιστήμια του Μονάχου και του Γκέτινγκεν εκπονώντας τελικά τη διδακτορική του διατριβή με θέμα τη τυρβώδη ροή. Το 1924 εντάσσεται στην ερευνητική ομάδα του Μαξ Μπορν και καταπιάνεται με συζητήματα κβαντομηχανικής ενώ το 1925 μαζί με τον Μπορν και τον Πασκουάλ Τζόρνταν (Pascual Jordan) τελειοποιεί την πρώτη συνεκτική διατύπωση της κβαντικής θεωρίας γνωστή με το όνομα Matrix Mechanics. Το 1926 εγκαθίσταται στην Κοπεγχάγη ως επισκέπτης καθηγητής και βοηθός του Νιλς Μπορ⁵⁹ στο ομώνυμο πανεπιστήμιο. Το 1927, χρονιά που διατυπώνεται η αρχή της συμπληρωματικότητας, ο Χαίζενμπεργκ εισηγήτε την αρχή της απροσδιοριστίας (ή αρχή της αβεβαιότητας) σε στενή συνεργασία με τον Bohr που σταδιακά αναδεικνύεται σε επιστημονικό του μέντορα. Την ίδια χρονιά αποκτάει την έδρα της θεωρητικής φυσικής στη Λειψία ενώ το 1932 του απονέμεται το βραβείο Νόμπελ για τη

58 Σε ένα από τα κονσέρτα κλασσικής μουσικής, στα οποία ο Χαίζενμπεργκ παρευρίσκονταν πολλά συχνά, γνώρισε και την μελλοντική σύζυγό του Ελίζαμπεθ (Elisabeth Schumacher) με την οποία απέκτησε επτά παιδιά

59 Η πρώτη γνωριμία των δύο ανδρών έγινε τον Ιούνιο του 1922 κατά τη διάρκεια μιας σειράς διαλέξεων που έδωσε ο ίδιος ο Μπορ στο Γκέτινγκεν (Bohr Festival) πάνω στην κατανόηση της κβαντομηχανικής θεωρίας. Σε μία από αυτές τις διαλέξεις ο Χαίζενμπεργκ επέκρινε δημόσια τον Μπορ για τις μαθηματικές μεθόδους που χρησιμοποιούσε (το περιστατικό μνημονεύεται και στο θεατρικό). Ο Μπορ ενθουσιασμένος από τη μαχητική κριτική του νεαρού φοιτητή τον προσκάλεσε για ένα περίπατο βάζοντας τα θεμέλια της επερχόμενης φιλίας τους. Το 1925 ο Χαίζενμπεργκ επισκέφτηκε για πρώτη φορά την Κοπεγχάγη όπου του δόθηκε η ευκαιρία να συνεργαστεί εκ νέου με το Δανό φυσικό στα πλαίσια μιας ολιγόμηνης ερευνητικής υποτροφίας.

συνολική του συνεισφορά στην κβαντομηχανική θεωρία.

Μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία (1933) και για αρκετά χρόνια ο Χάιζενμπεργκ θα υποστεί μία σειρά από δημοσιογραφικές επιθέσεις και προσωπικούς ελέγχους κυρίως εξαιτίας της υπεράσπισης εκ μέρους του ερευνητικών εργασιών που προέρχονταν από Εβραίους επιστήμονες (μεταξύ των οποίων και ο Αινστάιν). Ωστόσο το 1939 οι Ναζί, υπό την υποψία των πυρηνικών ερευνών από το στρατόπεδο των συμμάχων, αναγκάζονται να επενδύσουν στις επιστημονικές γνώσεις του Heisenberg, τοποθετώντας τον στη κορυφή του Γερμανικού προγράμματος πυρηνικής ενέργειας. Παρόμοια με τον Bohr, οι ιστορικές πηγές αδυνατούν να καταδείξουν το βαθμό στον οποίο ο Γερμανός Φυσικός ενεργούσε ενισχυτικά ή παρελκυστικά σε σχέση με τις επιδιώξεις του εν λόγω προγράμματος.

Μετά το πόλεμο, οι σύμμαχοι ανέθεσαν ουσιαστικά στον Χάιζενμπεργκ την πολιτισμική και επιστημονική ανασυγκρότηση της κατεστραμμένης Γερμανίας. Παράλληλα το 1949 ο Γερμανός φυσικός ανέλαβε τα ηνία του νεοσύστατου Deutsche Forschungsrat (Γερμανικό ερευνητικό συμβούλιο) που αργότερα μετονομάστηκε σε Max-Planck Institute. Συνέχισε επίσης την ερευνητική του δραστηριότητα ασχολούμενος κυρίως με ζητήματα που αφορούσαν τις κοσμικές ακτίνες και τη τυρβώδη ροή. Πέθανε τη 1η Φεβρουαρίου του 1976 στο Μόναχο.

ΜΑΙΚΛ ΦΡΕΙΝ

Ο Μαίκλ Φρέιν (Michael Frayn) είναι διάσημος Άγγλος σεναριογράφος, μεταφραστής και μυθιστοριογράφος. Ζει και δραστηριοποιείται στο Λονδίνο ενώ τα έργα του έχουν ανέβει σε διάφορες πόλεις του κόσμου. Στα πιο γνώστα του θεατρικά συγκαταλέγονται το Noises off, το Democracy και το Copenhagen. Παράλληλα τα μυθιστορήματα Towards the End of the Morning και Headlong έχουν γνωρίσει παγκόσμια εμπορική επιτυχία.

Γεννήθηκε στις 8 Σεπτεμβρίου του 1933 στο Mill Hill του Λονδίνου. Ο πατέρας του, που ήταν κουφός, εργαζόταν ως πωλητής αμιάντου ενώ η μητέρα του ήταν βιολίστρια. Η τελευταία πέθανε όταν ο Φρέιν ήταν μόλις 12 ετών αφήνοντάς του ένα ανεξίτηλο σημάδι που «επανεμφανίζεται» σε όλα σχεδόν τα έργα του (ακόμα και στις κωμωδίες) με μια βαθιά μελαγχολία. Το 1952 ο Φρέιν κατατάσσεται στο στρατό όπου μαθαίνει Ρώσικα μέσα από το πρόγραμμα JSSL των βρετανικών αμυντικών δυνάμεων. Αυτό θα του επιτρέψει αργότερα να μεταφράσει Ρώσους συγγραφείς μεταξύ των οποίων και ο Τσέχοφ (Anton Chekhov) που άσκησε, σύμφωνα με τον ίδιο, την μεγαλύτερη επιρροή στο έργο του. Σπούδασε στο Kingston Grammar school Γαλλική και Ρωσική Φιλολογία και στο Emmanuel College ηθική Φιλοσοφία αποφοιτώντας το 1957. Μετά τις σπουδές του εργάστηκε ως ρεπόρτερ και αρθρογράφος στις εφημερίδες The Manchester Guardian και Observer. Με το θέατρο άρχισε να ασχολείται σε σχετικά προχωρημένη ηλικία γράφοντας το πρώτο θεατρικό (The two of us) το 1970.

Το 1998 και αφού έχει γίνει ήδη γνωστός κυρίως με το Noises off (1982), ανεβάζει για πρώτη φορά στο National theater του Λονδίνου το έργο Κοπεγχάγη (Copenhagen) το οποίο σημειώνει τεράστια επιτυχία και προτείνεται την επόμενη χρονιά ως υποψήφιο για βραβείο Μπούκερ. Στο θεατρικό διαπραγματεύεται θέματα ιστορίας και φιλοσοφίας της επιστήμης καθώς και τη σχέση αυτής με τη πολιτική με αφορμή την περίφημη συνάντηση του Βέρνερ Χάιζενμπεργκ και του Νίλς Μπορ στη Κοπεγχάγη. Εκτός από την ευρεία απήχηση στο δραματικό κοινό το έργο προκάλεσε το ενδιαφέρον των ιστορικών της επιστήμης λόγω των θεωρητικών ζητημάτων που έθιγε. Με αφορμή τη Κοπεγχάγη έχουν γραφτεί εκατοντάδες άρθρα⁶⁰ και έχουν οργανωθεί δεκάδες συμπόσια στη προσπάθεια διερεύνησης τόσο των αμιγώς ιστοριογραφικών προβλημάτων όσο και της σχέσης του Δράματος με την Ιστορία.

Ο Frayn συνεχίζει να γράφει θεατρικά και μυθιστορήματα μέχρι τις μέρες μας. Το πιο πρόσφατο θεατρικό του είναι το Matchbox Theatre (2014) ενώ τελευταίο

60 Ο ίδιος ο Φρέιν έγραψε μετά το θεατρικό δύο συνοδευτικά σημειώματα προσπαθώντας να εξηγήσει τη μεθοδολογία και τις επιδιώξεις του έργου (Copenhagen post-script και Copenhagen post-post-script)

του μυθιστόρημα είναι το *Skios* (2012) που διαδραματίζεται σε ένα φανταστικό ελληνικό νησί με το όνομα Σκίος.

Η ΣΗΝΑΝΤΗΣΗ ΣΤΗΝ ΚΟΠΕΓΧΑΓΗ

Η συνάντηση των Βέρνερ Χάιζενμπεργκ και Νιλς Μπορ⁶¹ στην Κοπεγχάγη το Σεπτέμβριο του 1941 αποτελεί ένα από τα πιο αιγιματικά και ταυτόχρονα συναρπαστικά συμβάντα στη σύγχρονη Ιστορία των Επιστημών. Παρά το γεγονός ότι τα διασωθέντα ιστορικά τεκμήρια που συνδέονται με την υπόθεση είναι αρκετά, εντούτοις δεν φαίνεται να είναι ικανά για να περιορίσουν σε «καθησυχαστικό» βαθμό το ερμηνευτικό φάσμα. Από την πρώτη απόπειρα ιστορικής ανασυγκρότησης εκ μέρους του ίδιου του Χάιζενμπεργκ μέχρι τις πιο πρόσφατες που συμπεριλαμβάνουν στην έρευνά τους και τα περιβόητα «αρχεία του Νιλς Μπορ»⁶² όλες είναι εξίσου πειστικές αλλά ασύμβατες μεταξύ τους.

Το κύριο επίδικο της ιστορικής έρευνας έγκειται στο περιεχόμενο της συζήτησης καθώς και στις προθέσεις που οδήγησαν τον Βέρνερ Χάιζενμπεργκ στην ανάληψη της συγκεκριμένης πρωτοβουλίας. Η επιστολή⁶³ που έστειλε ο τελευταίος στον Ρόμπερτ Γιουνγκ (Robert Jungk) το 1957 «αποκάλυψε» πως το περιεχόμενο συνίστατο σε δικούς του προσωπικούς ενδοιασμούς τους οποίους ήθελε να μοιραστεί με τον πάλαι ποτέ μέντορά του: «Η συζήτηση άρχισε μάλλον

61 Στην συνάντηση παρευρέθηκαν επίσης η σύζυγος του Μπορ, Μαρκρέτε και ο συνεργάτης του Χάιζενμπεργκ, Βαϊτσάικερ. Ωστόσο κάποια στιγμή οι δυο φυσικοί επέλεξαν να κάνουν έναν κατ'ιδίαν περίπατο στην αυλή του σπιτιού φοβούμενοι ενδεχομένως πως το εσωτερικό ήταν «παγιδευμένο» με μικρόφωνα. Η ιστορική έρευνα επικεντρώνει το ενδιαφέρον της κυρίως σε αυτό το μέρος της συζήτησης καθώς κατά τη διάρκεια αυτού του περιπάτου φαίνεται πως οι δύο ερευνητές «άνοιξαν» τα χαρτιά τους.

62 Το 2002 η οικογένεια Μπορ, επηρεασμένη ίσως από το έντονο ιστορικό ενδιαφέρον της υπόθεσης, έδωσε στο φως της δημοσιότητας 14 έγγραφα που αφορούσαν στην συνάντηση της Κοπεγχάγης. Η αποκάλυψη έγινε παρά το χρονικό όριο των 50 ετών μετά το θάνατο του Μπορ (1962) που είχε αρχικά οριστεί ως η ημερομηνία δημοσιοποίησης των αρχείων.

63 Το βιβλίο του Ρόμπερτ Γιουνγκ, *Λαμπρότερη από χίλιους ήλιους (Brighter than a thousand suns)*, αποτέλεσε την πρώτη προσπάθεια εξιστόρησης των γεγονότων που οδήγησαν στην κατασκευή της ατομικής βόμβας. Ο Γιουνγκ βασίστηκε κυρίως σε επιστολές και συνεντεύξεις επιστημόνων που ενεπλάκησαν στα γεγονότα μεταξύ των οποίων και ο Χάιζενμπεργκ. Είναι αξιοσημείωτο βέβαια ότι ο ίδιος ο συγγραφέας απέρριψε την ερμηνεία του Γερμανού φυσικού μετά την έκδοση του βιβλίου. Την άποψη πως το Ναζιστικό ατομικό πρόγραμμα δεν κατάφερε να ευδοκιμήσει εξαιτίας της απροθυμίας και της κωλησιεργίας εκ μέρους των Γερμανών επιστημόνων ενίσχυσε και ο ιστορικός Τόμας Πάουερς (Thomas Powers) στο βιβλίο του *Ο πόλεμος του Χάιζενμπεργκ (Heisenberg's war)*.

με τη δική μου ερώτηση για το κατά πόσο ήταν σωστό για τους φυσικούς να απασχολούνται, στην διάρκεια του πολέμου, με το πρόβλημα του ουρανού, αφού υπήρχε η πιθανότητα οι εξελίξεις σε αυτόν τον τομέα να οδηγήσουν σε σημαντικές και δυσάρεστες συνέπειες στις τεχνικές του πολέμου. Ο Μπορ κατάλαβε αμέσως το νόημα της ερώτησης μου, όπως συνειδητοποίησα από την ελαφρά τρομαγμένη αντίδρασή του. Απ' όσο μπορώ να θυμηθώ, απάντησε με μια άλλη ερώτηση. "Πιστεύεις αλήθεια ότι η διάσπαση του ουρανού μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την κατασκευή όπλων;" Εγώ μπορεί να απάντησα "Γνωρίζω ότι κατ' αρχήν είναι δυνατή, αλλά θα χρειαστεί μια τρομακτική προσπάθεια, η οποία μπορεί κάποιος να ελπίζει, ότι δεν θα πραγματοποιηθεί στην διάρκεια αυτού του πολέμου»⁶⁴. Η ασάφεια του Γερμανού φυσικού περί πιθανότητας κατασκευής πυρηνικών όπλων ίσως είχε ως στόχο να εκμαιεύσει από τον Bohr στοιχεία σχετικά με την τεχνική πρόοδο των συμμαχικών δυνάμεων. Μπορεί εναλλακτικά να επιδίωκε τη δημιουργία εντυπώσεων για το προβάδισμα της Γερμανίας στο συγκεκριμένο τομέα ή μπορεί απλά να εκπορεύονταν από μία άλλη τεχνική διάσπασης που βρισκόταν εν εξελίξει στα γερμανικά εργαστήρια. Ωστόσο ο ίδιος στην επιστολή του «διασαφηνίζει» πως η πρόθεση της επίσκεψης εξαντλείτο στην επίτευξη συμφωνίας με τον Μπορ πάνω στον αμοιβαίο αποπροσανατολισμό των κυβερνητικών επιδιώξεων: «Αυτή η κατάσταση επέτρεπε στους φυσικούς να έχουν μια αποφασιστική επιρροή στις εξελίξεις, αφού θα μπορούσαν να επιχειρηματολογήσουν στις συζητήσεις τους με κυβερνητικούς παράγοντες, ότι οι ατομικές βόμβες κατά πάσα πιθανότητα δεν θα ήταν έτοιμες για να χρησιμοποιηθούν στην διάρκεια του πολέμου..... Κάτω από αυτές τις συνθήκες σκεφτήκαμε πως μια συζήτηση με τον Μπορ θα ήταν χρήσιμη.....».

64 Το σημείο-κλειδί για την κατασκευή της ατομικής βόμβας είναι η ποσότητα ουρανού (κρίσιμη μάζα) που πρέπει να χρησιμοποιηθεί ώστε να πυροδοτηθεί η αλυσιδωτή αντίδραση χωρίς ωστόσο να πάρει ανεξέλεγκτες διαστάσεις. Η κυρίαρχη άποψη που επικρατούσε πριν την έναρξη του πολέμου ήταν ότι η κρίσιμη μάζα ανέρχονταν σε μερικούς τόνους πράγμα που καθιστούσε την κατασκευή της ατομικής βόμβας αδύνατη. Ωστόσο το 1940 δύο εβραίοι επιστήμονες που δραστηριοποιούνταν κατά τη διάρκεια του πολέμου στην Αγγλία υπολόγισαν πως η εν λόγω ποσότητα ήταν τελικά της τάξης μερικών κιλών. Αυτή η πληροφορία φαίνεται ότι διοχετεύτηκε εν κρυπτώ στα εργαστήρια του Manhattan Project στο Los Alamos χωρίς να φτάσει στα αυτιά ούτε του Μπορ ούτε βέβαια πολύ περισσότερο του Χάιζενμπεργκ που δούλευε για λογαριασμό των Ναζί.

Όταν αργότερα ο Μπορ διάβασε τη δανέζικη μετάφραση του βιβλίου αποφάσισε να φέρει στο φως τη δική του εκδοχή μέσω μίας επιστολής προς τον Χαίζενμπεργκ. Η επιστολή αν και συντάχθηκε πιθανότατα το 1957⁶⁵ δεν απεστάλη ποτέ (γιατί άραγε;) και έτσι το περιεχόμενό της έγινε προσβάσιμο μετά το 2002 μαζί με τα υπόλοιπα «αρχεία του Bohr». Διαβάζουμε: «Αγαπητέ Χαίζενμπεργκ,....Προσωπικά θυμάμαι κάθε λέξη της συζήτησής μας....και πως εξέφρασες [μαζί με τον Βαϊτσαίκερ] την απόλυτη πεποίθησή σου ότι η Γερμανία θα κερδίσει τον πόλεμο, και ότι ήταν παράλογο να έχουμε ελπίδες για μια διαφορετική έκβαση του πολέμου και να μην ανταποκρινόμαστε στις προτάσεις της Γερμανίας για συνεργασία. Θυμάμαι επίσης καθαρά ότι μου έδωσες την σαφή εντύπωση, παρά τον αόριστο τρόπο σου, ότι κάτω από την ηγεσία σου, γινόντουσαν τα πάντα στην Γερμανία για την εξέλιξη των ατομικών όπλων, και είπες πως δεν υπήρχε λόγος να συζητάμε για λεπτομέρειες αφού τις γνώριζες καλά, και πως τα τελευταία δύο χρόνια εργαζόσουν σχεδόν αποκλειστικά πάνω σε αυτά τα θέματα [...] Αν κάτι στην συμπεριφορά μου θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως σοκ, δεν ήταν αποτέλεσμα αυτών που μου εξέθεσες [για την κατασκευή της βόμβας] όσο το γεγονός ότι η Γερμανία προσπαθούσε ενεργά να αποκτήσει πρώτη ατομικά όπλα. Επιπροσθέτως, εκείνη την εποχή δεν γνώριζα τίποτα για το πόσο είχαν προχωρήσει στην Αγγλία και την Αμερική, τα έμαθα τον επόμενο χρόνο όταν κατάφερα να πάω στην Αγγλία μετά την ειδοποίηση που έλαβα ότι τα Γερμανικά στρατεύματα κατοχής στην Δανία είχαν προετοιμάσει τη σύλληψή μου»⁶⁶.

Είναι προφανές πως η επιστολή του Μπορ αναδεικνύει μία τελείως διαφορετική «πραγματικότητα» σε σχέση με την αντίστοιχη του Χαίζενμπεργκ. Οι δύο αφηγήσεις δεν έχουν κανένα σημείο σύγκλισης με εξαίρεση ίσως κάποιες αναφορές σε ψυχολογικές αντιδράσεις που ωστόσο ερμηνεύονται διαφορετικά. Αφήνουν επίσης ελάχιστα περιθώρια σύνθεσης καθώς ως ιστορικά γεγονότα, ενεργοποιημένα από το επίμαχο ερώτημα, «δείχνουν» σε διαφορετικές και

65 Στην πραγματικότητα ο Μπορ είχε συντάξει διάφορα σχέδια επιστολών για το συγκεκριμένο ζήτημα από το 1957 έως το 1962. Οι διαφορές ανάμεσα στα σχέδια ήταν κυρίως υφολογικές και όχι ουσιαστικές. Εδώ εξετάζουμε το πρώτο που γράφτηκε το 1957.

66 Τα πρωτότυπα κείμενα είναι από το κείμενο "Γιατί άραγε ήλθε στη Κοπεγχάγη;" (Δες βιβλιογραφία)

οριακά αντίρροπες κατευθύνσεις. Το εύλογο συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι τουλάχιστον ένας από τους δύο είπε ψέματα ή δεν θυμόταν καλά. Άλλωστε οι βαθύτατες ηθικές προεκτάσεις του ζητήματος και ο κίνδυνος να συνδεθεί κάποιος με εγκλήματα πολέμου θα μπορούσαν να κάμψουν κάθε διάθεση για ιστορική «αντικειμενικότητα». Ας μην ξεχνάμε ότι, παρά το τέλος του πολέμου, η αποκρυστάλλωση μίας συγκεκριμένης αφήγησης θα είχε σοβαρές επιπτώσεις τόσο στην υπόληψη όσο και στην μελλοντική καριέρα του καθενός. Ειδικά ο Χάιζενμπεργκ, ως αιωνεί κατηγορούμενος είχε κάθε λόγο να επιμεληθεί τον ιστορικό «Χάιζενμπεργκ» προκειμένου να ξεφορτωθεί τις περιρρέουσες υποψίες για εμπρόθετη συνεργασία του με τους Ναζί.

Εκτός από τους δύο αυτόπτες μάρτυρες αρκετοί άλλοι ιστορικοί της επιστήμης επιδίωξαν να «καθαρίσουν» το ομιχλώδες τοπίο της Κοπεγχάγης και γενικότερα να χαρτογραφήσουν το δαιδαλώδες νου του Βερνερ Χάιζενμπεργκ. Οι πιο διαδεδομένες απόπειρες είναι *Ο πόλεμος του Χάιζενμπεργκ (Heisenberg's war)* (1993) του Τόμας Πάουερς και η *Αβεβαιότητα: Η ζωή και η επιστήμη του Βέρνερ Χάιζενμπεργκ (Uncertainty: The Life and Science of Werner Heisenberg)* (1992) του Ντέιβιντ Κασίντι (David Cassidy). Η πρώτη, που αποτέλεσε και την κύρια αφορμή για το θεατρικό έργο Κοπεγχάγη του Μάικλ Φρέιν, συστοιχίζεται ουσιαστικά με τη μαρτυρία του Χάιζενμπεργκ ενισχύοντας την άποψη ότι ο Γερμανός επιστήμονας διαδραμάτισε έναν ηρωικό ρόλο υποσκάπτοντας με τη συμμετοχή του το Ναζιστικό πυρηνικό πρόγραμμα. Η δεύτερη, δεν παίρνει ουσιαστικά θέση αφήνοντας κατά κάποιο τρόπο τις καχυποψίες να αιωρούνται χαρακτηρίζοντας την ζωή του Χάιζενμπεργκ ως μία έκφανση της «αρχής της αβεβαιότητας». Πολλοί επίσης μελετητές εκτιμούν πως με βάση το αρχειακό υλικό⁶⁷ ο Γερμανός φυσικός ήταν αδύνατον να είχε επιλύσει επιστημονικά την «εξίσωση» της ατομικής βόμβας. Η αιτία ωστόσο αυτής της αδυνατότητας δεν είναι ακόμα γνωστή. Οι ηθικοί ενδοιασμοί του Χάιζενμπεργκ δεν είναι η μοναδική ερμηνεία που μπορεί να δοθεί. Μπορεί να είχε να κάνει με καθαρά

67 Τα βασικά τεκμήρια που στηρίζουν αυτή τη πεποίθηση είναι οι μαγνητοφωνημένες συζητήσεις των Γερμανών αιχμαλώτων στο Φαρμ Χωλ (Farm Hall) (1945) και η πραγματοποίηση της πρώτης αλυσιδωτής αντίδρασης από τον Ενρίκο Φερμί (Enrico Fermi) (1942) στο Σικάγο.

επιστημονικές δυσκολίες ή να εκπορευόνταν από μία εκτίμηση του γερμανού φυσικού σχετικά με το συντριπτικό προβάδισμα των συμμάχων στις πυρηνικές έρευνες. Μπορεί δηλαδή ο Χαίζενμπεργκ να παρουσίασε εκ των υστέρων ως σαμποτάζ μία προσωπική-συλλογική αδυναμία εμβαπτίζοντας την ενδεχόμενη συννεοχή του στην αποτυχία του Γερμανικού προγράμματος (Γαβρόγλου, 2002).

Η περίπτωση της *Κοπεγχάγης* είναι δηλωτική της πολυπλοκότητας και της αβεβαιότητας που ενέχει μια ιστορική μελέτη. Παρά τον όγκο των στοιχείων αλλά και των αφηγήσεων τα ερωτήματα εξακολουθούν να παραμένουν ανοιχτά: Γιατί ο Χαίζενμπεργκ πήγε στη Κοπεγχάγη; Τι σχέση είχε αυτή η συνάντηση με την εμπλοκή του στο Γερμανικό πυρηνικό πρόγραμμα; Τι ειπώθηκε; Γιατί ο Μπορ⁶⁸ διέκοψε απότομα τη συζήτηση; Ποιος από τους δύο δεν θυμόταν καλά ή απέκρυψε την αλήθεια κατά τη συγγραφή της προσωπικής του εκδοχής;

Τα ιστορικά τεκμήρια είναι μονάχα το ορατό αποτύπωμα μιας σειράς πιθανόν πράξεων με μη ορατές προθέσεις. «Άψυχα» σημεία που αναμένουν νοηματοδότηση ορίζοντας ταυτόχρονα το πεδίο της έρευνας. Σε αυτό το πανδεμόνιο ενδεχομένων οι ιστορικοί προσπαθούν να βάλουν μια τάξη περιορίζοντας την άγνοια στο μέτρο του δυνατού. Μοιάζουν με ιατροδικαστές που επιχειρούν να «ξανα-ζωντανέψουν» τη «σκηνή του θανάτου» ακολουθώντας με καχυποψία τα στοιχεία του εγκλήματος.

Η ΚΒΑΝΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΗΣ ΚΟΠΕΓΧΑΓΗΣ

Η κβαντική θεωρία αποτελεί το κυρίαρχο Παράδειγμα της σύγχρονης Φυσικής και ταυτόχρονα το ηγεμονεύον κοσμολογικό μοντέλο που αξιώνει μία ολιστική εξήγηση της συμπαντικής δομής και λειτουργίας. Οι ρίζες της εντοπίζονται στο επιστημολογικό άλμα που διενέργησε ο Μαξ Πλανκ (Max Planck) το 1900 (Νόμος του Μαξ Πλανκ) εισάγοντας την ιδέα της ασυνεχούς ενέργειας που

68 Γενικά η πλειονότητα των ιστορικών συμφωνεί πως ο Bohr ήταν αυτός που διέκοψε τη συζήτηση.

αποτελείται από στοιχειώδεις και αδιαίρετες μονάδες ενέργειας, τα κβάντα. Αυτή η πρωτοφανής και ριζοσπαστική, για τα δεδομένα της εποχής, θεώρηση κλόνισε τα θεμέλια της κλασσικής Νευτώνιας Φυσικής και δημιούργησε τις προϋποθέσεις για μία συνολική εννοιολογική μετατόπιση εγκαινιάζοντας παράλληλα μία περίοδο κρίσης στο έδαφος της εν λόγω επιστήμης.

Παρά την αναμενόμενη αρχική δυσπιστία πολλών επιστημόνων απέναντι στη κβαντική «οπτική», η ειδική θεωρία της Σχετικότητας του Άλπερτ Αινστάιν (1905), η ανακάλυψη του πυρήνα του ατόμου από τον Έρνεστ Ράδερφορντ (Ernest Rutherford) (1911) και η ερμηνεία του ατόμου του υδρογόνου, βάσει κβαντικών θεωρήσεων, από τον Νιλς Μπορ (1913) προσέλκυσαν τελικά το βλέμμα της επιστημονικής κοινότητας. Μετά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο οι «κβαντιστές» πολλαπλασιάζονται και οι επιστημονικές διεργασίες λαμβάνουν πλέον χαρακτήρα συντονισμένου ερευνητικού προγράμματος με βασικά επίκεντρα το Niels Bohr Institute στη Δανία και το Πανεπιστήμιο του Γκέτινγκεν στην Γερμανία. Οι πιο κομβικοί σταθμοί προς τη τελική μορφοποίηση της κβαντικής θεωρίας «ανεγείρονται» το 1927 και αφορούν τη διατύπωση της αρχής της αβεβαιότητας από τον Βέρνερ Χάιζενμπεργκ και των αρχών της αντιστοιχίας και της συμπληρωματικότητας από τον Νιλς Μπορ.

Με την αρχή της αβεβαιότητας ο Γερμανός Φυσικός, κατέδειξε την εγγενή απροσδιοριστία που χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά των σωματιδίων του μικροκόσμου. Πιο συγκεκριμένα, ενώ στην κλασσική Μηχανική η θέση και η ορμή ενός σωματιδίου μπορούσαν, σε ιδανικές συνθήκες, να υπολογιστούν με απόλυτη ακρίβεια ανά πάσα στιγμή, στην κβαντική Μηχανική ο ταυτόχρονος προσδιορισμός και των δύο αυτών μεγεθών είναι εκ των πραγμάτων αδύνατος. Και αυτό όχι εξαιτίας μίας τεχνικής ανεπάρκειας των οργάνων μέτρησης αλλά επειδή η ίδια η κβαντική φύση των σωματιδίων δεν το επιτρέπει. Έτσι όσο πιο ακριβής γίνεται ο προσδιορισμός της θέσης ενός σωματιδίου τόσο πιο ασαφής γίνεται η μέτρηση της ορμής του και αντίστροφα. Η απροσδιοριστία στον

ταυτόχρονο υπολογισμό και των δύο μεγεθών⁶⁹ είναι μαθηματικά φραγμένη και πάντα μεγαλύτερη από ένα συγκεκριμένο μέγεθος που ο Χάιζενμπεργκ υπολόγισε στο $h / 2\pi$ (όπου h η σταθερά του Πλανκ).

Η αρχή της αντιστοιχίας του Νιλς Μπορ αναφέρεται ουσιαστικά στην ισοδυναμία της κλασσικής Μηχανικής με την κβαντική όταν η τελευταία εφαρμόζεται σε οριακές συνθήκες. Δηλώνει με άλλα λόγια πως η Νευτώνεια Φυσική μπορεί, σε συγκεκριμένες καταστάσεις, να νοηθεί ως μία οριακή υποπερίπτωση της Κβαντομηχανικής. Τέλος η αρχή της συμπληρωματικότητας αποτελεί τρόπον τινά τη φιλοσοφική πλαισίωση και γενίκευση της αρχής της αβεβαιότητας. Σύμφωνα με το Δανό Φυσικό, για τη πλήρη περιγραφή κάθε φαινομένου του μικροκόσμου απαιτούνται δύο συμπληρωματικές αλλά αμοιβαίως αποκλειόμενες περιγραφές-όψεις. Η επιλογή ανάμεσα στις δύο όψεις ανήκει στον επιστήμονα ο οποίος με την κατάλληλη πειραματική διάταξη φανερώνει τη μία από τις δύο υπολογίζοντας το αντίστοιχο μετρούμενο μέγεθος ενώ ταυτόχρονα «μπλοκάρει» τη θέαση της συμπληρωματικής και αντιφάσκουσας όψης. Η κυματική και σωματιδιακή ερμηνεία της φύσης του ηλεκτρονίου αποτελούν ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα συμπληρωματικών περιγραφών.

Όπως οι περισσότερες ριζοσπαστικές εξελίξεις στην επιστήμη έτσι και η Κβαντομηχανική προκάλεσε σοβαρότατους κλυδωνισμούς στο υπόβαθρο της φιλοσοφίας αμφισβητώντας ευθέως παγιωμένες επιστημολογικές αρχές. Την ισχυρότερη αποσταθεροποίηση υπέστησαν η αιτιοκρατική / ντετερμινιστική φυσιογνωμία της επιστήμης και η αντικειμενικότητα των επιστημονικών οντοτήτων. Αναφορικά με την πρώτη, η κυρίαρχη άποψη που επικρατούσε στους κόλπους της κλασσικής Μηχανικής ήθελε το παρόν να περιείχε όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για μία ασφαλή πρόβλεψη του μέλλοντος. Ακόμα και αν η τελευταία δεν ήταν πετυχημένη αυτό οφείλονταν είτε στις περιορισμένες δυνατότητες των οργάνων μέτρησης είτε στην αδυναμία των επιστημόνων

69 Εκτός από το ζευγάρι Θέση – Ορμή ο Χάιζενμπεργκ απέδειξε ότι η αρχή της αβεβαιότητας εφαρμόζεται επίσης κατά τη μέτρηση της ενέργειας μίας κατάστασης και τον ταυτόχρονο υπολογισμό του χαρακτηριστικού χρόνου μεταβολής ενός μεγέθους στη συγκεκριμένη κατάσταση.

να γνωρίζουν τις πολύπλοκες αρχικές συνθήκες. Η αρχή της αβεβαιότητας του Χάιζενμπεργκ, αν και δέχεται τη σχέση αιτίου-αποτελέσματος στη Φύση, καταδεικνύει την εγγενή ανεπάρκεια πληροφοριών του παρόντος που θα επέτρεπαν μία μονοσήμαντη πρόβλεψη του μέλλοντος. Η ακρίβεια με την οποία μπορούμε να νοήσουμε το παρόν είναι περιορισμένη και ως εκ τούτου το μέλλον υπόκειται σε μία πληθώρα πιθανών εξηγήσεων. Αυτή ακριβώς η συνθήκη μας επιτρέπει απλώς να προσεγγίσουμε τα φυσικά φαινόμενα με βάση τις πιθανότητες και όχι να τα «κατακτήσουμε» μέσω σίγουρων συνεπαγωγών. Συμπερασματικά η Φύση έχει πιθανοκρατικό χαρακτήρα και όχι αυστηρά ντετερμινιστικό.

Η δεύτερη κεντρική επιστημολογική αμφισβήτηση, που σε ένα βαθμό σχετίζεται άμεσα με την πρώτη, αφορά την ανεξαρτησία των φυσικών οντοτήτων και συσχετίσεων έναντι του υποκειμένου της παρατήρησης (αντικειμενικότητα των επιστημονικών οντοτήτων). Σύμφωνα με την αρχή της συμπληρωματικότητας, η επιστημονική παρατήρηση δεν είναι απλά η θέαση ενός φυσικού φαινομένου που τελείται αυτόνομα και ανεπηρέαστα αλλά συνιστά μία πράξη που επηρεάζει καθοριστικά τα αποτελέσματα των μετρήσεων. Ο παρατηρητής δεν είναι απλά ένας θεατής, όπως στην περίπτωση της κλασικής φυσικής, αλλά ο αναπόφευκτος συνδιαμορφωτής τόσο της τελικής μετρήσιμης ποσότητας όσο και της ίδιας της φυσιογνωμίας των φυσικών οντοτήτων. Έτσι η Φύση δεν μπορεί να οριστεί αντικειμενικά με την κλασική έννοια του όρου καθώς ο παρατηρητής αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του ορισμού της. Όπως τονίζει ο Μαξ Πλάνκ « Η επιστήμη δεν μπορεί να λύσει το απώτερο μυστήριο της Φύσης. Και αυτό γιατί σε τελική ανάλυση εμείς οι ίδιοι είμαστε μέρος του μυστηρίου που προσπαθούμε να λύσουμε».

Με αυτή την οντολογική και γνωσιολογική ερμηνεία των θεωρητικών συνδηλώσεων της Κβαντομηχανικής (η Φύση είναι πιθανοκρατική, ο παρατηρητής καθορίζει την εικόνα της Φύσης), γνωστή με το όνομα «Σχολή της Κοπεγχάγης», συντάχθηκαν σημαντικοί θεωρητικοί φυσικοί μεταξύ των οποίων ο Μπορ, ο Χάιζενμπεργκ, ο Ντιράκ (Dirac) και ο Τζόρνταν (Jordan).

Ωστόσο μία μεγάλη μερίδα επιφανών επιστημόνων της εποχής, αν και δέχονταν τις περισσότερες από τις επιστημονικές προκείμενες της Κβαντομηχανικής, αντιτάχθηκαν με την εν λόγω ερμηνεία προσπαθώντας να περισώσουν την αιτιοκρατική εξήγηση των φυσικών φαινομένων. Ο σημαντικότερος εκφραστής αυτής της πλευράς ήταν ο Άλμπερτ Αϊνστάιν, που με διάφορα νοητικά πειράματα επιχείρησε να πείσει την επιστημονική κοινότητα «ότι εκείνος δεν παίζει ζάρια»⁷⁰. Ωστόσο στο 5ο συνέδριο Solvay στο Κόμο της Ιταλίας (1927) όπου διενεργήθηκε η πιο κρίσιμη και διεξοδική συζήτηση πάνω στη θεμελίωση της Κβαντομηχανικής ο Νιλς Μπορ «απέκρουσε» θριαμβευτικά τις θεωρήσεις του Αϊνστάιν εξασφαλίζοντας μία ευρεία νομιμοποίηση για την ερμηνεία της Κοπεγχάγης. Την τελική σφραγίδα στην οριστική επικράτηση της «Σχολής της Κοπεγχάγης» έβαλε ο Τζον Φον Νόιμαν (John Von Neumann) το 1932 παρέχοντας αφενός μία πλήρη μαθηματική διατύπωση της κβαντικής Μηχανικής και αφετέρου μία πειστική απόδειξη για την ανεδαφικότητα της ερμηνείας με βάση τις κρυμμένες μεταβλητές⁷¹.

70 Η περιφημη αυτή φράση εμπεριέχεται σε μία επιστολή που έστειλε ο Αϊνστάιν στον Μπορν το 1926 υπονοώντας πως ο Θεός δεν θα έφτιαχνε ποτέ ένα κόσμο που θα βασιζόταν στις πιθανότητες.

71 Οι κρυμμένες μεταβλητές ήταν σε γενικές γραμμές το βασικό επιχείρημα του αιτιοκρατικού «στρατοπέδου». Οι υποστηρικτές του πίστευαν πως παρά την ευλογοφάνεια που έχαιρε η στατιστική ερμηνεία της Κβαντομηχανικής αυτό δεν συνιστούσε απόδειξη του πιθανοκρατικού χαρακτήρα της Φύσης αλλά δείγμα ότι η αιτιοκρατική ερμηνεία βρίσκεται σε βαθύτερα επίπεδα, που οι επιστήμονες δεν μπορούσαν ακόμα να αντιληφθούν. Υπήρχαν δηλαδή κρυμμένες μεταβλητές που δεν λαμβάνονταν υπόψη με αποτέλεσμα να θεωρείται εσφαλμένα ως οριστική η συμβιβαστική και προσωρινή λύση της «Σχολής της Κοπεγχάγης».

B. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

«Ζωντανεύοντας» την ιστοριογραφία

«What the uncertainty of thoughts does have in common with the uncertainty of particles is that the difficulty is not just a practical one, but a systematic limitation which cannot even in theory be circumvented»

Michael Frayn

Στο κλασσικό έργο *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις* (*How to do things with words*) ο Τζον Λάνγκσο Ώστιν (John Langshaw Austin) αναδεικνύει για πρώτη φορά την επιτελεστική διάσταση της γλώσσας. Σύμφωνα με τον Βρετανό φιλόσοφο η γλώσσα, εκτός από την περιγραφική / διαπιστωτική της ικανότητα, μπορεί κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες να επιτελέσει μία πράξη με απτά υλικά αποτελέσματα (speech act). Αυτό πρακτικά σημαίνει πως η εκφώνηση μίας συγκεκριμένης πρότασης (performative) μέσα σε ένα κατάλληλο πλαίσιο επικοινωνίας δύναται να πραγματοποιήσει το περιεχόμενό της. Να κάνει δηλαδή αυτό που λέει ή αυτό που κατά σύμβαση γίνεται στο άκουσμά της.

Το συνηθισμένο παράδειγμα του Ώστιν είναι η λέξη “Δέχομαι” που εκφωνείται από τους νεόνυμφους σε μία θρησκευτική γαμήλια τελετή. Στην περίπτωση αυτή, εφόσον πληρούνται όλες οι προϋποθέσεις (π.χ. αυτός που κάνει την ερώτηση να είναι ιερέας, ο κουμπάρος να είναι ενήλικος, οι νεόνυμφοι να έχουν συγγένεια μεγαλύτερη του Β’ βαθμού και να μην είναι ήδη παντρεμένοι κλπ), η εκφώνηση της συγκεκριμένης λέξης, συνιστά και την εκπλήρωση της πράξης του γάμου (εύστοχη εκφώνηση). Οι νεόνυμφοι παντρεύτηκαν επειδή ακριβώς είπαν και οι δύο τη λέξη “Δέχομαι” εντός του πλαισίου επικοινωνίας που ορίζει ο θρησκευτικός γάμος. Ανάλογα λεκτικά ενεργήματα απαντώνται σε διάφορες περιπτώσεις όπως για παράδειγμα η λέξη “Αλτ” σε ένα στρατόπεδο ή σε ένα πεδίο μάχης. Στόχος αυτής της εκφοράς είναι να αναγκάσει τον παραλήπτη να ακινητοποιηθεί σηκώνοντας τα χέρια ψηλά. Ωστόσο, ακόμα και αν πληρούνται

όλες οι αναγκαίες προϋποθέσεις (δεν μπορείς π.χ. να πεις “Αλι” σε ένα γήπεδο και να περιμένεις να σταματήσουν οι ποδοσφαιριστές σηκώνοντας τα χέρια ψηλά) η εκπλήρωση του στόχου δεν θεωρείται δεδομένη καθώς μπορεί κάλλιστα ο παραλήπτης να μην πειθαρχήσει καθιστώντας έτσι το λεκτικό ενέργημα άστοχο. Η αντιστοιχία στον «κόσμο των πράξεων» θα μπορούσε να είναι μία γροθιά ενός μποξέρ σε έναν αγώνα πυγμαχίας. Στόχος αυτής της ενέργειας είναι να χτυπήσει τον αντίπαλό είτε παίρνοντας σημείο είτε «βγάζοντάς» τον knock out. Ακόμα και αν η γροθιά είναι σύμφωνη με το συγκεκριμένο πλαίσιο επικοινωνίας (δεν είναι κάτω από τη μέση, φοράει γάντια κλπ) δεν είναι δεδομένο ότι θα βρει τον στόχο της καθώς στην περίπτωση που ο αντίπαλος την αποφύγει ή ο επιτιθέμενος δεν σημαδέψει σωστά η πράξη καθίσταται αυτόματα άστοχη.

Στην πραγματικότητα, αυτό που εισηγείται ο Austin είναι η «αναβάθμιση» ενός συγκεκριμένου τύπου ομιλίας στο επίπεδο της πρακτικής, σε σημείο που τα όρια μεταξύ μίας τυπικά υλικής δράσης (π.χ. γροθιά) και μιας επιτελεστικής εκφώνησης (π.χ. εντολή) να καθίστανται δυσδιάκριτα⁷². Αυτή η ρευστοποίηση των ορίων αναφέρεται τόσο στο τρόπο εκδήλωσης όσο και στα κριτήρια αποτίμησης της εκάστοτε δράσης. Αναφορικά με το πρώτο, ο Ώστιν προσδίδει γενικά στην ομιλία πρακτικά χαρακτηριστικά στη βάση της αντιπαραβολής της με τη σιωπή κατ’ αντιστοιχία με μία τυπικά υλική δράση που ορίζεται κυρίως ως πράξη ετεροκαθοριζόμενη από την ακινησία. Στην περίπτωση όμως των επιτελεστικών εκφωνήσεων παρουσιάζεται σύγκλιση και στα κριτήρια αποτίμησης των πράξεων καθώς σε καμία από τις δύο περιπτώσεις δεν τίθεται θέμα αλήθειας παρά μόνο ευστοχίας σε συνάρτηση με τις εκάστοτε στοχεύσεις. Η εύστοχη επιτελεστική εκφορά, δεν σχολιάζει απλά τον κόσμο αλλά επεμβαίνει αλλάζοντάς τον. Δημιουργεί ένα συμβάν παράγοντας απτά υλικά αποτελέσματα. Δεν έχει τιμή αλήθειας, απλά συμβαίνει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που

72 Για την αποφυγή παρεξηγήσεων, δεν εισηγείται μία εξίσωση ανάμεσα στον εγγενώς ριζοσπαστικό και βίαιο (με την έννοια της δίχως όρους επιβολής έναντι του αντιπάλου) χαρακτήρα μίας πράξης (όπως η γροθιά) με την εκφορά μίας επιτελεστικής εκφοράς που στοχεύει κατά κύριο λόγο στην πειθαρχηση του δέκτη. Αυτό που μας λέει ο Ώστιν είναι ότι, σε αντίθεση με αυτό που πιστεύαμε μέχρι τότε, υπάρχουν εκφορές που δεν είναι αντικείμενο επαλήθευσης αλλά παράγουν μία καινούργια κατάσταση.

συμβαίνει μία τυπικά υλική πράξη.

Εκτός από την καθοριστική της επίδραση στο πεδίο της καθημερινότητας, η επιτελεστική διάσταση της γλώσσας διαδραματίζει κεντρικό ρόλο και στη σφαίρα της λογοτεχνίας⁷³. Άλλωστε η αξία της επιτελεστικότητας είχε ήδη επισημανθεί από τους θεωρητικούς του κλάδου πολύ πριν την επίσημη κωδικοποίησή της ως έννοια. Επιχειρώντας τη μεταφορά της στο λογοτεχνικό λόγο μπορούμε να εντοπίσουμε μία βασική παρεμφερή λειτουργία: Τα λογοτεχνικά έργα, στη μεγάλη τους πλειονότητα, δεν προσφεύγουν σε περιγραφές εγείροντας αξιώσεις αλήθειας αλλά για να δημιουργήσουν την κατάσταση στην οποία αναφέρονται. Αυτή η κατάσταση, που ενδέχεται τελικά να «ζωντανέψει» στο μυαλό του δέκτη, μπορεί να αφορά τη ψυχοσύνθεση ή την εξωτερική εμφάνιση των χαρακτήρων, τις πράξεις τους ή ακόμα και αφηρημένες ιδέες ή έννοιες όπως είναι για παράδειγμα ο έρωτας ή η φιλία. Ωστόσο όπως συμβαίνει και στο καθημερινό βίο, η επίτευξη των εν λόγω πράξεων «ενσάρκωσης» δεν είναι δεδομένη αλλά εξαρτώμενη τόσο από την ικανότητα του πομπού και του δέκτη όσο και από το πλαίσιο επικοινωνίας που εν προκειμένω οριοθετείται από πρόσθετους παράγοντες συμπεριλαμβανομένου του λογοτεχνικού είδους που ανήκει το έργο, τις καθιερωμένες στρατηγικές ερμηνείας κλπ..

73 Στο Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις ο Ωστιν συγκαταλέγει τη λογοτεχνία στη κατηγορία των παραφθορών θεωρώντας πως, εντός του πλαισίου της, δεν είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί μία επιτελεστική εκφορά: «Μία επιτελεστική εκφορά θα είναι κατά έναν ιδιαίτερο τρόπο κούφια ή άκυρη, αν ειπωθεί από έναν ηθοποιό στη σκηνή ή αν εμφανίζεται σε ένα ποίημα ή αν ειπωθεί σε μονόλογο. Αυτό ισχύει κατά παρόμοιο τρόπο για κάθε μία εκφορά –η επίδραση των ειδικών περιστάσεων μπορεί να είναι τεράστια. Σε τέτοιες περιστάσεις, η γλώσσα χρησιμοποιείται με ειδικούς τρόπους –όπως είναι κατανοητά- όχι σοβαρά, αλλά με τρόπους παρασιτικούς σε σχέση με την κανονική χρήση της –τρόπους που εμπίπτουν στη θεωρία των παραφθορών (etiolations) της γλώσσα. Όλα αυτά τα αποκλείουμε από τη μελέτη μας» (Ωστιν, 2003, σσ. 42). Αυτή τη πεποίθηση που έχει τις ρίζες της σε έναν αυστηρό διαχωρισμό του λογοτεχνικού με τον εξω-λογοτεχνικό κόσμο προβληματοποιεί ο Ζακ Ντεριντά (Jacques Derrida) στο *Signature, Event, Context* εισάγοντας την έννοια της «γενικής επαναληπτικότητας». Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο οποιαδήποτε εκφώνηση για να αποτελέσει στοιχείο της γλώσσας, και όχι ένας τυχαίος ήχος, θα πρέπει να μπορεί να επαναλαμβάνεται με αναγνωρίσιμο τρόπο σε οποιοσδήποτε συνθήκες συμπεριλαμβανομένων και των «μη σοβαρών». Έτσι τόσο οι «σοβαρές» όσο και οι «μη σοβαρές» επιτελεστικές εκφωνήσεις αντλούν την επιτελεστική τους ισχύ, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, παραπέμποντας (όχι αντιγράφοντας) σε στερεότυπες εκφράσεις στις οποίες αναγνωρίζεται ευρέως μία πρακτική διάσταση. Με τη προσφώνηση «Δέχομαι» πραγματοποιείται ο γάμος όχι γιατί η ίδια η λέξη έχει κάποιες ουσιώδεις επιτελεστικές ικανότητες αλλά γιατί παραπέμπει ιστορικά σε παλαιότερες γαμήλιες τελετές. Τόσο οι εξω-λογοτεχνικές επιτελεστικές εκφράσεις όσο και οι αντίστοιχες λογοτεχνικές δομούνται με βάση την αρχή της «γενικής επαναληπτικότητας» που θεωρείται νόμος της γλώσσας. (Culler, 2013 σσ.137).

Φτάνοντας έτσι σταδιακά στη περιοχή του θεάτρου, κομίζοντας την έννοια της επιτελεστικότητας χωρίς παράπλευρες αναλυτικές «απώλειες» μπορούμε πλέον να τη χρησιμοποιήσουμε ως εργαλείο στην αποκωδικοποίηση της Κοπεγχάγης. Το ερώτημα βέβαια που τίθεται είναι για πιο λόγο να κάνουμε χρήση της κλασικής ωστενιανής έννοιας στην ανάλυση του εν λόγω έργου; Για να απαντήσουμε θα πρέπει να προβούμε σε μια σύντομη ανασκόπηση του προηγούμενου κεφαλαίου από μία συγκεκριμένη οπτική γωνία.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε την ιδιότυπη αναλογία που διατηρούσε ο Μπρεχτ με τον επιστημονικό κόσμο, ενσωματώνοντας πτυχές της πειραματικής μεθοδολογίας και λογικής στην ίδια την θεωρία του επικού θεάτρου. Με την εισαγωγή νέων τεχνικών αφήγησης, υποκριτικής και σκηνογραφίας επιχείρησε να μετατρέψει την σκηνή σε «κοινωνικό» εργαστήριο και ταυτόχρονα να ωθήσει τον θεατή να συμπεριφερθεί ως πειραματικός επιστήμονας. Αυτή η αλλαγή στάσης και οπτικής εκ μέρους του κοινού δεν υπαγορεύτηκε έξωθεν της παράστασης με συμβουλές ή οδηγίες (π.χ. προσέξτε μη ταυτιστείτε με τους ήρωες!) αλλά δρομολογήθηκε εκ των έσω από την ίδια τη μορφή των θεατρικών στοιχείων που οριοθετούσε δομικά τις τροπικότητες της πρόσληψης και ως εκ τούτου τον ορίζοντα της προβληματικής. Στη συνέχεια, με αφορμή τη *Ζωή του Γαλιλαίου*, διαπιστώσαμε πως η πρακτική του επικού θεάτρου ήταν δυνατόν να εφαρμοστεί και στο πεδίο της ιστοριογραφίας παράγοντας ανάλογα αποτελέσματα. Είδαμε δηλαδή πως ο θεατής μπορούσε να αναπτύξει μία κριτική συμπεριφορά απέναντι στα τεκτονόμενα παρεμβαίνοντας νοητικά κατά τη διάρκεια του έργου και διενεργώντας ουσιαστικά τη δική του ιστορική έρευνα. Η αναπαράσταση των γεγονότων δεν ήταν δεδομένη (ready-made) και έτοιμη προς κατανάλωση αλλά λειτουργούσε ως σχέδιο έρευνας⁷⁴ που προϋπέθετε

74 Τόσο η Κοπεγχάγη όσο κυρίως Η Ζωή του Γαλιλαίου εμφορούνται έντονα από την Θεωρία της Πρωτοπορίας (Avantgarde) ιδίως αναφορικά με το υποκείμενο της πρόσληψης. Σε αυτό το πλαίσιο προκειμένου ο θεατής να ξεφύγει από την απλή κατανάλωση ηθικών διδαγμάτων θα πρέπει το έργο να μην έχει το χαρακτήρα ολοκληρωμένης και «κλειστής» πληροφορίας αλλά αυτό που ο Πίτερ Μπέργκερ (Peter Burger) αποκαλεί χαρακτήρα συνταγής. «Σε αυτό το χαρακτήρα ενυπάρχει αφενός μία πολεμική εναντίον της ατομικής δημιουργικότητας του καλλιτέχνη, όμως από την άλλη η συνταγή θα πρέπει να εκληφθεί εντελώς κυριολεκτικά ως παραπομπή σε μια πιθανή δραστηριότητα του υποκειμένου της πρόσληψης. Ακόμα και τα κείμενα αυτόματης γραφής θα πρέπει με αυτή την έννοια να διαβάζονται ως οδηγίες για προσωπική παραγωγή» (Burger, 2010, σελ. 116)

και πυροδοτούσε την ενεργητική εμπλοκή του κοινού. Έτσι η τελική ιστορική αφήγηση αποκτούσε δυναμικό χαρακτήρα καθότι κατασκευάζονταν κατά τη διάρκεια της παράστασης με αυτό τον ιδιαίτερο και εν μέρει αστάθμητο τρόπο αλληλόδρασης και παραγωγής.

Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Φρέιν επιχειρεί να «ανοίξει» τις πόρτες της Κοπεγχάγης στο κοινό εδραιώνοντας ένα βήμα ιστορικού διαλόγου συνοδευόμενο από ένα «σχέδιο έρευνας». Σχηματικά, η μεθοδολογία του σχεδίου αυτού προσιδιάζει την αντίστοιχη της *Ζωής του Γαλιλαίου* και περιλαμβάνει τρεις βασικούς άξονες που αλληλεπιδρούν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης: το δομικό εμπότισμό του θεατρικού έργου με μία επιστημονική αναλογία, την μεταφορά αυτής της εμποτισμένης δομής στη σφαίρα της ιστοριογραφίας και την παράθεση κάποιων ιστορικών γεγονότων. Στη περίπτωση της *Κοπεγχάγης* η επιστημονική αναλογία που επιλέγεται δεν είναι το πείραμα αλλά οι δύο θεωρητικοί πυλώνες της κβαντομηχανικής, η αρχή της αβεβαιότητας και η αρχή της συμπληρωματικότητας. Πως όμως πραγματοποιεί ο Φρέιν τον εντοχισμό των αρχών της κβαντομηχανικής στη δομή του έργου από τη στιγμή που δεν υιοθετεί τις τεχνικές του επικού θεάτρου; Η απάντηση είναι πλέον προφανής: Με τη χρήση της επιτελεστικότητας! Εκεί που ο Μπρεχτ επιβάλλει στον θεατή ένα συγκεκριμένο τρόπο πρόσληψης μέσω της αποστασιοποίησης, του διαλεκτικού λόγου, των *Gestus* κλπ, ο Φρέιν ενσωματώνει τη «συνταγή έρευνας» στην ίδια τη γλώσσα εκμεταλλευόμενος με ποικίλους τρόπους την ισχύ της κλασσικής ωστενιανής έννοιας.

Πράγματι, με μία προσεκτική μελέτη της *Κοπεγχάγης* εύκολα θα αισθανθεί κανείς την εν δυνάμει επιτελεστική δράση μίας σειράς επαναλαμβανόμενων λογοτεχνικών μοτίβων που ενδέχεται με κατάλληλους χειρισμούς να ενεργοποιηθεί στη θεατρική σκηνή. Ένα από αυτά τα βασικά μοτίβα που διατρέχουν όλο το έργο είναι και η ενδελεχής εναλλαγή του χωροχρόνου της πλοκής. Ο πρώτος αφορά έναν υπερϊστορικό και ουτοπικό χωροχρόνο όπου οι νεκροί ρόλοι (φαντάσματα) προσπαθούν να αφηγηθούν τις λεπτομέρειες των επίμαχων γεγονότων. Ο δεύτερος αφορά το σπίτι του Μπορ στη

Κοπεγχάγη το Σεπτέμβριο του 1941 όπου οι «ζωντανοί» ρόλοι «ξαναπαίζουν» το συμβάν ενσαρκώνοντας ουσιαστικά τη μνήμη των νεκρών ρόλων. Κάθε ηθοποιός υποδύεται κατά περίπτωση το ρόλο του νεκρού ή ζωντανού χαρακτήρα εγκαθιδρύοντας υπόρρητα στη θεατρική σκηνή τον αντίστοιχο χωροχρόνο (άχρονο/ουτοπικό χωροχρόνο της αφήγησης ή χρονικά και τοπικά προσδιορισμένο χωροχρόνο της μνήμης). Έτσι το ιστορικό συμβάν γνωστοποιείται στον θεατή διαδοχικά είτε μέσω της αφήγησης είτε μέσω της αναπαράστασης των γεγονότων κάνοντας αντίστοιχα flashbacks ή flashforwards από το εκάστοτε τρέχον σημείο της πλοκής. Η χρονική «απόσταση θέασης» του παρελθόντος από τους χαρακτήρες διαρκώς αυξομειώνεται με την ιστορική ματιά άλλες φορές να τοποθετείται δίπλα στα τεκταινόμενα και άλλες πάλι να παίρνει ασφαλείς αποστάσεις (αιώνιες θα έλεγε κανείς) καταγράφοντας με ψυχραιμία τα ήδη τελεσμένα γεγονότα. Συχνά το ίδιο περιστατικό τη μία στιγμή «παίζεται» και την επόμενη εξιστορείται παράγοντας κάθε φορά διαφορετικά αποτελέσματα:

Margrethe Then the Nazis came to power....

Bohr And it got more and more difficult. When the war broke out - impossible. Until that day in 1941.

Margarethe When it finished forever.

Bohr Yes, why did he do it?

Heisenberg September, 1941. For years I had it down in my memory as October.

Margrethe September. The end of September.

Bohr A curious sort of diary memory is.

Heisenberg You open the pages, and all the neat headings and tidy jottings dissolve around you.

Bohr You step through the pages into the months and days themselves.

Margrethe The past becomes the present inside your head.

Heisenberg September, 1941, Copenhagen.... And at once - here I am, getting off the night train from Berlin with my colleague Carl von Weizsacker. Two plain civilian suits and raincoats among all the field-grey Wehrmacht uniforms arriving with us, all the naval gold braid, all the well-tailored black of the SS. In my bag I have the text of the lecture I'm giving. In my head is another communication that has to be delivered. The lecture is on astrophysics. The text inside my head is a more difficult one.

Bohr We obviously can't go to the lecture.

Margrethe Not if he's giving it at the German Cultural Institute - it's a Nazi propaganda organisation.

Bohr He must know what we feel about that.

(Frayn, 1998, σσ. 4)

Bohr Well . . . perhaps we should be warm enough. You suggested a stroll.

Heisenberg In fact the weather is remarkably warm.

Bohr We shan't be long.

Heisenberg A week at most.

Bohr What - our great hike through Zealand?

Heisenberg We went to Elsinore. I often think about what you said there.

Bohr You don't mind, my love? Half-an-hour?

Heisenberg An hour, perhaps. No, the whole appearance of Elsinore, you said, was changed by our knowing that Hamlet had lived there. Every dark corner there reminds us of the darkness inside the human soul. . .

Margrethe So, they're walking again. He's done it. And if they're walking they're talking. Talking in a rather different way, no doubt - I've typed out so much in my time about how differently particles behave when they're unobserved . [...]

Bohr Heisenberg wants to say goodbye. He's leaving.

Margrethe He won't look at me, either.

Heisenberg Thank you. A delightful evening. Almost like old times. So kind of you.

(Frayn, 1998, σσ. 21)

Ο Φρέιν μοιάζει να «κάνει πράξη» συνεχώς ένα ιδιότυπο πείραμα της διπλής σχισμής⁷⁵ προσαρμοσμένο στη σφαίρα της ιστοριογραφίας. Ο θεατής βιώνει

75 Το πείραμα της διπλής σχισμής είναι το πιο γνωστό πείραμα της σύγχρονης φυσικής. Η διάταξη του πειράματος περιλαμβάνει έναν επιταχυντή ηλεκτρονίων στη μία πλευρά, ένα ειδικό υλικό αποτύπωσης όπου διαφαίνονται τα ίχνη των ηλεκτρονίων στην άλλη πλευρά και ένα ενδιάμεσο έλασμα με δύο σχισμές. Τα ηλεκτρόνια δεν μπορούν να διαπεράσουν αυτό το ειδικό έλασμα παρά μόνο μέσα από τις σχισμές. Ρυθμίζουμε τον επιταχυντή ώστε να ρίχνει ένα ηλεκτρόνιο ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Το αναμενόμενο ίχνος στην πλευρά με το υλικό αποτύπωσης είναι δύο κάθετες γραμμές που θα μαρτυρούσαν πως τα ηλεκτρόνια συμπεριφέρθηκαν ουσιαστικά ως μικροσκοπικές σφαίρες και η φύση τους είναι σωματιδιακή. Ωστόσο το ίχνος που βλέπουμε μετά από αρκετό χρονικό διάστημα έχει τη μορφή κυματοσυνάρτησης που για κάποιο ανεξήγητο λόγο υποδεικνύει πως το κάθε ηλεκτρόνιο συμπεριφέρθηκε ως κύμα. Όταν τοποθετηθεί μία συσκευή ανίχνευσης ακριβώς στο έλασμα με τις δύο σχισμές προκειμένου να παρατηρηθεί ο τρόπος με τον οποίο συμπεριφέρεται κάθε ηλεκτρόνιο όταν φτάνει στις σχισμές (π.χ. να δούμε αν το ηλεκτρόνιο «σπάζει» στη μέση και τα δύο υπο-ηλεκτρόνια αλληλεπιδρούν αμέσως περάσουν τα καθένα από μία σχισμή) τότε το ίχνος που σχηματίζεται στη πλευρά με το υλικό αποτύπωσης είναι οι δύο γραμμές που θα περίμενε κανείς να δει αν το ηλεκτρόνιο συμπεριφερόταν ως σωματίδιο. Με την αφαίρεση της συσκευής ανίχνευσης κάθε ηλεκτρόνιο συμπεριφέρεται εκ νέου ως κύμα. Η φύση δηλαδή του ηλεκτρονίου μοιάζει να είναι διπλή και να μεταβάλλεται.

(όχι πληροφορείται) διαρκώς την «κατασκευαστική» διάσταση της ιστορίας που μεταβάλλει το τελικό αποτέλεσμα⁷⁶ ανάλογα με την «εγγύτητα» του ιστορικού βλέμματος ως προς τα γεγονότα. Ας δούμε για παράδειγμα τη νεκρή Μαργκρέτε που γνωστοποιεί στο νεκρό Bohr τη γνώμη της για τον ζωντανό Heisenberg :

Margrethe I never entirely liked him, you know. Perhaps I can say that to you now.

(Frayn, 1998, σσ. 3)

Όταν όμως το ιστορικό μάτι της «ζωντανής» Μαργκρέτε (που προκύπτει από την ενσάρκωση της μνήμης της) κατασκοπεύει σε «πραγματικό» χρόνο τον Γερμανό φυσικό (όπως μία συσκευή αναζήτησης στο έλασμα με τη διπλή σχισμή):

Margrethe Silence again. Those first brief sparks have disappeared, and the ashes have become very cold indeed. So now of course I'm starting to feel almost sorry for him. Sitting here all on his own in the midst of people who hate him, all on his own against the two of us.

(Frayn, 1998, σσ. 11)

Η νεκρή και ψύχραιμη Μαργκρέτε δεν μπορεί να συναρτήσει την αποτίμηση του Χάιζενμπεργκ με την ένταση και τις λεπτές αποχρώσεις της στιγμής. Το αμυδρό ίχνος που έχει αποτυπωθεί στη μνήμη της δεν είναι ικανό για μια συνολική και αδιάσειστη απόφαση (entirely, perhaps). Η ίδια όμως αβεβαιότητα (almost) εμφανίζεται και στη περίπτωση της ζωντανής και ένθερμης Μαργκρέτε που

λεται ανάλογα με τον τρόπο παρατήρησης που επιλέγουμε (η παρατήρηση δεν είναι απλά θέαση αλλά πράξη που μεταβάλλει το τελικό αποτέλεσμα). Οι δύο αυτές «οπτικές» ονομάζονται συμπληρωματικές καθώς αφενός η επιλογή της μίας σκιάζει πλήρως την άλλη και αφετέρου απαιτούνται αμφοτέρως ώστε να έχουμε τη συνολική εικόνα του φαινομένου που μελετάμε.

76 «Όπως εξηγεί ο Κρίστοφερ Σίλερ (Cristoph Schiller) στο Motion Mountain (2012), ο κβαντικός κόσμος είναι αντικείμενο συνεχούς αλλαγής. Δεν είμαστε ικανοί να παρατηρήσουμε αυτή την αλλαγή στην εξέλιξή της παρά μόνο να σημειώσουμε τα αποτελέσματά της. Όταν συγκρίνουμε δύο παρατηρήσεις, πάντα θα υπάρξει διαφορετικό αποτέλεσμα.», (Schiller, 2012)

αυτή τη φορά σχηματίζει την αντίθετη γνώμη για τον Χαίζενμπεργκ. Εδώ, η κατ' επείγουσα κατάσταση (Heisenberg: [...] Decisions make themselves when you're coming downhill at seventy kilometres an hour. Suddenly there's the edge of nothingness in front of you. Swerve left? Swerve right? Or think about it and die? In your head you swerve both ways. . . [Frayn, 1998, σσ. 17]) που συνδιαμορφώνεται από τη παρουσία της αλλά και τη συνευθήνη της στην έκβαση των γεγονότων σκιαζουν τη «μεγάλη εικόνα». Ο θεατής υιοθετεί εναλλάξ τις δύο οιονεί συμπληρωματικές οπτικές είτε ακολουθώντας την αφήγηση του ρόλου είτε ταυτιζόμενος⁷⁷ με αυτόν κατά την ενσάρκωση των εκάστοτε απομνημονευμάτων. Από μια άλλη σκοπιά, το προϊόν της συγκεκριμένης επιτελεστικής πράξης (που παράγεται ακριβώς κατά τη διάρκεια αυτού του ιδιότυπου οπτικού «πήγαινε-έλα») είναι μια διαρκής εμπειρία εξοικείωσης με την αδυναμία πλήρους ανασυγκρότησης ενός «αντικειμενικού» παρελθόντος. Μια διαδρομή όπου επιβεβαιώνονται οι απώλειες διά της επίμονης αναζήτησής τους. Τελικά είναι μια γνωριμία με τη μυστηριώδη φύση του ιστορικού χρόνου και το πολύπλοκο καθεστώς της ιστορικής έρευνας.

Στην κατεύθυνση του «ζωντανέματος» πτυχών της «ιστοριογραφικής» αρχής της συμπληρωματικότητας βρίσκονται και άλλα δύο λογοτεχνικά μοτίβα: Το μοτίβο της υποκειμενικής σκοπιάς ενός αντικειμενικού συμβάντος και το μοτίβο της επιλεκτικής ταυτότητας ενός ιστορικού προσώπου⁷⁸. Το πρώτο παρουσιάζει την ασυμφωνία στην ανάκληση ενός κοινού ιστορικού συμβάντος από δύο διαφορετικούς χαρακτήρες και αποσκοπεί στην εμπέδωση της αναπόφευκτα «παραποιοτικής» λειτουργίας της μνήμης:

77 Παρά τα σημαντικά της πλεονεκτήματά, που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η αποστασιοποιημένη ερμηνεία δεν φαίνεται να συνάδει με τις στοχεύσεις του Φρέιν στο εν λόγω έργο. Ενώ στο επικό θέατρο η αποστοίχιση του θεατή από την οπτική του ρόλου θεωρείται αναγκαία συνθήκη διεύρυνσης του ερμηνευτικού ορίζοντα στη περίπτωση της Κοπεγχάγης μοιάζει να αποδυναμώνει την ισχύ της επιτελεστικής δράσης. Εδώ η ταύτιση του θεατή με την οπτική του εκάστοτε «ζωντανού» ρόλου επιβάλλεται από την στρατηγική του ίδιου του μοτίβου της ενδελεχούς εναλλαγής του χωροχρόνου της πλοκής. Συνιστά την μία από τις δύο οπτικές που πρέπει να «δανειστεί» ο θεατής προκειμένου να επιτύχει το σκοπό της η συγκεκριμένη σύνθετη γλωσσική πράξη.

78 Τα ονόματα των μοτίβων δεν είναι κάποιοι συγκεκριμένοι δόκιμοι όροι που χρησιμοποιούνται ευρέως αλλά συνθηματικές ονομασίες που επιλέχθηκαν αυθαίρετα προκειμένου να περιγράψουν γρήγορα και εύκολα την λειτουργία και το σκοπό του εκάστοτε μοτίβου.

Bohr So quick and eager.

Margrethe Too quick. Too eager.

Bohr Those bright watchful eyes.

Margrethe Too bright. Too watchful.

(Frayn, 1998, σσ. 2)

Heisenberg Those long moments in the water.

Bohr Those endless moments in the water...

(Frayn, 1998, σσ.
20)

Κάθε παρατηρητής συμμετέχει αναπόδραστα στην εξίσωση της «μέτρησης» επηρεάζοντας το τελικό αποτέλεσμα (so, too, long, endless). Πολλές φορές μάλιστα το αντικειμενικό συμβάν αφορά τον έναν από τους δύο συνομιλητές:

Margrethe I've never seen you as angry with anyone as you were with Heisenberg that night.

Bohr Not to disagree, but I believe I remained remarkably calm.

(Frayn, 1998, σσ. 2)

Heisenberg Margrethe was looking a little worried.

Margrethe No - a little surprised. At the turn of events.

(Frayn, 1998, σσ. 18)

Το δεύτερο, αναφέρεται στην απόδοση ταυτότητας σε ένα χαρακτήρα με βάση διαφορετικές σκοπιές θέασης του παρελθόντος του και αποσκοπεί στην ανάδειξη της «συμπληρωματικότητας» που διέπει αυτές τις οπτικές:

Bohr We operated like a business.

Heisenberg Chairman and managing director.

Margrethe Father and son.

(Frayn, 1998, σσ. 4)

Bohr Let's add up the arguments on either side in a reasonably scientific way. Firstly, Heisenberg is a friend....

Margrethe Firstly, Heisenberg is a German.

(Frayn, 1998, σσ. 6)

Κάθε παρατηρητής ανάλογα με τον τρόπο που θα επιλέξει να «δει» το ιστορικό πρόσωπο φωτίζει και συγκεκριμένες πτυχές του (son, chairman, friend, German), συσκοτίζοντας ταυτόχρονα άλλες.

Πέρα όμως από τα παραπάνω μοτίβα, που σχηματικά κάνουν πράξη την «ιστοριογραφική» αρχή της συμπληρωματικότητας το έργο περιλαμβάνει και άλλα μοτίβα που παραπέμπουν κατά κύριο λόγο στην αρχή της αβεβαιότητας. Αυτό που θα εξετάσουμε εδώ είναι η διαδοχή της αιτιοκρατικής ουσιακρατίας

από την φαινομενολογική πιθανοκρατία. Αυτό το μοτίβο που εμφανίζεται ανά τακτά χρονικά διαστήματα έχει την εξής μορφή: Κάποιος χαρακτήρας εκκινεί μία προσπάθεια ιστορικής διαλεύκανσης που διέπεται από μία αιτιοκρατική αντίληψη. Αναζητά την ουσία των πραγμάτων προκειμένου να αποφανθεί με απόλυτη σιγουριά για ένα ιστορικό αντικείμενο που σύμφωνα με την αρχική του εκτίμηση δεν επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τα ιστορικά συμφραζόμενα (μονοσήμαντη ουσιοκρατική εξήγηση). Συνήθως χρησιμοποιεί το ρήμα “είναι” (is). Ο χαρακτήρας στον οποίο απευθύνεται αντιτάσσει διάφορες πληροφορίες που σχετίζονται με την θέαση του συγκεκριμένου αντικειμένου από τρίτους τοποθετώντας το σταδιακά στο ιστορικό του πλαίσιο. Αντιλαμβάνεται το αντικείμενο ως ιστορικό φαινόμενο (όχι ως υπερϊστορική ουσία) με αποτέλεσμα η οποιαδήποτε εξήγηση να έχει το χαρακτήρα πιθανής εικασίας και όχι αδιαμφισβήτητης απόφασης. Συνήθως χρησιμοποιεί το ρήμα “φαίνεται” ή “παρουσιάζεται” (seem, appear) συνοδευόμενο από κάποιο επίρρημα που δηλώνει πιθανότητα (maybe, may, probably):

Bohr Inviting an old friend to dinner is hardly collaborating.

Margrethe It might appear to be collaborating.

(Frayn, 1998, σσ. 6)

Bohr It's a department of the Nazi government.

Heisenberg Germany is more complex than it may perhaps appear from the outside

(Frayn, 1998, σσ. 13)

Η επιτελεστική πράξη που διενεργείται μέσω αυτού του μοτίβου λειτουργεί

συσσωρευτικά. Σε κάθε επανάληψη ο αρχικά φιλόδοξος ιστορικός αναγκάζεται να συμβιβαστεί για να επιστρέψει όμως με περισσότερη αυτοπεποίθηση πριν η ίδια η ιστορική πολυπλοκότητα τον απογοητεύσει εκ νέου. Κάθε φορά το “IS” γίνεται “MIGHT APPEAR” και όσο οι λεπτομέρειες αυξάνονται τόσο αυξάνει και η αβεβαιότητα, έτσι που στο τέλος το συνολικό έργο να αποτελεί ένα speech act που κάνει πράξη την «ιστοριογραφική» αρχή της αβεβαιότητας. Οι τρεις εμπλεκόμενοι χαρακτήρες συναντιούνται νεκροί σε μια άχρονη ουτοπία. Οι συνθήκες φαντάζουν ιδανικές προκειμένου να ξεσκεπάσουν τελικά την αλήθεια: “Now no one can be hurt, now no one can be betrayed” (Frayn, 1998, σσ. 3). Το σχέδιο μοιάζει καλά οργανωμένο: Τώρα που κανείς δεν κατασκοπεύει κανέναν, που κανείς δεν θα πληγώσει κανέναν, που κανείς δεν ζει για να επηρεαστεί από την αλήθεια, τώρα είναι η κατάλληλη στιγμή να διερευνήσουμε με ειλικρίνεια και αντικειμενικότητα τι ακριβώς συνέβει το Σεπτέμβριο του 1941. Όμως παρά τα εν λόγω προνόμια, η έρευνα δεν εξελίσσεται τελικά σύμφωνα με τις αρχικές τους προθέσεις. Στη πορεία του έργου οι χαρακτήρες βυθίζονται όλο και περισσότερο στην αμφιβολία καθώς τα ερωτήματα που προκύπτουν πολλαπλασιάζονται διαρκώς : “He explained over and over again. Each time he explained it became more obscure” (Frayn, 1998, σσ. 2). Σταδιακά οι χαρακτήρες αλλά και οι θεατές συνειδητοποιούν πως το πρόβλημα είναι ουσιώδες και διαχρονικό και όχι απλά ένα ζήτημα χειρισμού ή στρατηγικής. Η ίδια η φύση του ιστορικού χρόνου είναι αυτή που δεν επιτρέπει φιλόδοξα σχέδια και τελεσίδικες απαντήσεις καθώς θέτει αυστηρά και αξεπέραστα όρια στην «ακρίβεια» απολογισμού του παρελθόντος. Όπως και στην κβαντομηχανική, τα εν λόγω όρια προκύπτουν από την αναγκαστική παρεμβολή του ανθρώπινου στοιχείου στην εξαγωγή κάθε πορίσματος είτε αυτό είναι φυσικό είτε ιστορικό. Από τη στιγμή που σε κάθε ιστορική έρευνα η παρέμβαση του ανθρώπου είναι διαρκής και αναγκαστική, τόσο κατά τη συγγραφή και ερμηνεία των ιστορικών κειμένων όσο και κατά τη παραγωγή των ιστορικών ερωτημάτων που κινούν την έρευνα, κάθε απόφαση που διεκδικεί την απόλυτη αλήθεια του παρελθόντος είναι καταδικασμένη να αποτύχει.

Ο Φρέϊν μας αναγκάζει με το συγκεκριμένο μοτίβο⁷⁹ να βιώσουμε το αντίστοιχο $h/2\pi$ του «ιστορικού κόσμου» και να αναλογιστούμε τη πολυπλοκότητα αλλά και την πιθανοκρατική διάσταση κάθε ιστορικής έρευνας. Άλλωστε αυτός είναι και ο σκοπός όλων των λογοτεχνικών μοτίβων που παρουσιάσαμε: Να ζωντανέψουν δηλαδή στο μυαλό του θεατή την πολυσύνθετη ιστοριογραφική πρακτική. Βιώνοντας τα εν λόγω μοτίβα ο θεατής προσεγγίζει την οπτική του ιστορικού και αντιλαμβάνεται ταυτόχρονα τα όρια, τη φύση και την προβληματική της ιστορικής έρευνας τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Βιώνει την δυσκολία του ιστορικού μελετητή να «μπει» στη θέση του ιστορικού προσώπου (και ίσως και τη χρησιμότητα αυτού), την «κατασκευαστική» διάσταση της ιστορικής έρευνας, τα προβλήματα του ιστορικού διαλόγου κλπ. Έτσι παράλληλα με την πληροφόρηση των γεγονότων εξοπλίζεται και με τα κατάλληλα εργαλεία για την ιστορική αποτίμηση που θα διενεργήσει ο ίδιος τόσο κατά τη διάρκεια του έργου όσο και μετά⁸⁰ από αυτό. Όπως παρατηρεί ο Ζαν Γκολίνσκι (Jan Golinski) η Κοπεγχάγη δεν είναι ένα ιστορικό αλλά κυρίως ένα μετα-ιστορικό δράμα (Golinski, 2001).

79 Παρόλο που η επίδραση της Κοπεγχάγης βασίζεται ως επί το πλείστον στη χρήση των επιτελεστικών εκφορών αυτό δεν σημαίνει πως η σκηνική δράση των ηθοποιών είναι ανύπαρκτη ή ήσσονος σημασίας. Στην πραγματικότητα οι δύο τρόποι έκφρασης λειτουργούν συμπληρωματικά. Ενώ οι τρεις χαρακτήρες εργάζονται πάνω στα πιθανά σενάρια της επίμαχης συνάντησης κάνοντας πράξη με το λόγο τους τις αρχές της αβεβαιότητας και της συμπληρωματικότητας ταυτόχρονα περιστρέφονται στη σκηνή μιμούμενοι τις κινήσεις των ηλεκτρονίων, των πρωτονίων και των νετρονίων. Έτσι η σκηνή παίρνει ενίοτε την εικόνα ενός ατομικού πυρήνα επιτίνωντας τα οπτικά αποτελέσματα των αρχών της κβαντομηχανικής. Η αδυναμία για παράδειγμα της ταυτόχρονης «ιστορικής μέτρησης - αποτίμησης» ζωντανεύει τόσο με το μοτίβο της εναλλαγής του χοροχρόνου της σκηνής όσο και με τις πολύπλοκες κινήσεις των ηθοποιών που δυσκολεύουν ακόμα περισσότερο την «ιστορική εστίαση» του θεατή, (Stepherd-Barr, 2006)

80 Η απόφαση της οικογένειας Μπορ να δημοσιοποιήσει τελικά τα αρχεία του Δανού φυσικού πριν από την καθορισμένη ημερομηνία είναι ίσως μία από τις πολλαπλές επιτελεστικές δράσεις της Κοπεγχάγης.

Τα φαντάσματα της Κοπεγχάγης

«Even when all the external evidence has been mastered, the only way into the protagonists' heads is through the imagination»

Michael Frayn

Marcellus What, has this thing appear'd again tonight?

Bernardo I have seen nothing

(Shakespeare, 1992, σσ. 6)

Όχι, δεν είναι μια στιχομυθία από την *Κοπεγχάγη*, αλλά από τον *Αμλετ* (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*) του Σαίξπηρ. Για την ακρίβεια αποτελεί μέρος του αγωνιώδους διαλόγου μεταξύ Μάρκελλου (Marcellus) και Βερνάρδου (Bernardo) στην πρώτη πράξη του έργου. Το φάντασμα του αποθανόντος Βασιλιά έχει ήδη εμφανιστεί δύο φορές στο βασίλειο της Δανιμαρκίας και έκτοτε οι δύο άνδρες αναμένουν με ανησυχία και καρτερικότητα την ενδεχόμενη επανεμφάνισή του (again). Θέλουν να του μιλήσουν, να το μάθουν, να το ταυτοποιήσουν, να το ακινητοποιήσουν. Πρόκειται για μια αναμονή ιστορική αλλά την ίδια στιγμή ανεπίδεκτη χρονολόγησης. Ο ακριβής προσδιορισμός της ημερομηνίας, του τρόπου και του τόπου εμφάνισης είναι εκ των πραγμάτων αδύνατος καθώς μοιάζει να μην σχετίζεται πλέον με αυτό που συνήθως αποκαλούμε γνώση. Ένα πράγμα (this thing) μεταξύ ζωής και θανάτου, μεταξύ παρουσίας και απουσίας, μεταξύ ταυτότητας και απροσδιοριστίας, «πάντως αυτό το πράγμα και όχι ένα άλλο» (Ντεριντά, 2000, σσ. 18) ενδέχεται να εμφανιστεί ξανά. Ακόμα όμως και όταν επανεμφανιστεί, η απροσδιοριστία επιμένει. Αυτό το πράγμα είναι ένα παρόν απόν, μία φευγαλέα παρουσία της απουσίας, μια ασταθής γνώση της άγνοιας, μία διστακτική ταυτοποίηση

του ακαθόριστου. Κάτι διαρκώς δυνητικό που ενίοτε ενεργοποιείται στιγμιαία. Ο Μάρκελλος και ο Βερνάρδος περιμένουν υπομονετικά να δουν κάτι που ακόμα και όταν επανεμφανιστεί θα είναι αόρατο (I have seen nothing). Όμως αυτό το πράγμα μπορεί και τους κοιτάζει. Ρίχνει τη ματιά του πάνω τους πριν και ανεξάρτητα από το δικό τους βλέμμα. Σύμφωνα με μια προτεραιότητα. Τους βλέπει και τους μιλάει αφ' υψηλού και εν κρυπτώ εγκαθιδρύοντας μία συνθήκη απόλυτης ασυμμετρίας. Έτσι μοιραία τους επιβάλλει το λόγο του διά της απουσίας του. Τους αναγκάζει να πειθαρχήσουν σε ένα είδος κελεύσματος υπό τη πίεση ενός απόλυτα αρνητικού και μη αναστρέψιμου συσχετισμού. «Ορκιστείτε!» διατάζει το φάντασμα του βασιλιά. Δεν μπορούν να κάνουν αλλιώς παρά να υπακούσουν και να ερμηνεύσουν το αινιγματικό κέλευσμα. Γιατί το κέλευσμα ενός φαντάσματος είναι πάντα αινιγματικό. Πρέπει να ερμηνεύσουν τα λόγια του και ύστερα να περιμένουν να εμφανιστεί ξανά για να υπακούσουν εκ νέου στις καινούργιες εντολές του. Με άλλα λόγια πρέπει να το κυνηγήσουν. Όμως το ίδιο το πράγμα που κυνηγούν τους κυνηγάει ήδη έτσι που το μέλλον να έρχεται πάντα από το παρελθόν και αντίστροφα το παρελθόν πάντα από το μέλλον.

«Όλα αρχίζουν μέσα στην απαντοχή μιας επαν-εμφάνισης» (ο.π., σσ. 16) θα μας πει ο Ζακ Ντεριντά (Jacques Derrida) στα *Φαντάσματα του Μαρξ*. Πως γίνεται όμως κάτι που αρχίζει την ίδια στιγμή να επανεμφανίζεται; Πως γίνεται κάτι να αρχίζει επαναλαμβάνοντας; Σε αυτό το μυστηριώδη κόσμο των φαντασμάτων, το πράγμα ή το φάντασμα που επανέρχεται δεν είναι ποτέ το ίδιο. Για την ακρίβεια δεν είναι μόνο ένα αλλά πολλά. Πολλά και διαφορετικά που όμως διατηρούν κάτι κοινό μεταξύ τους, σαν να ήταν όλα ένα. Μετά την πρώτη επανεμφάνιση το πράγμα πολλαπλασιάζεται σύμφωνα με τις πολλαπλές δυνατότητες που κυοφορεί το πολύσημο κέλευσμά του. Από το ιδιότυπο DNA του προκύπτουν άλλα φαντάσματα που με τη σειρά τους «αναπαράγονται» διευρύνοντας την ετερότητα αλλά διαφυλάσσοντας ταυτόχρονα ένα είδος καταγωγικού κελεύσματος. Η φα(ντα)σματική μεταμόρφωση είναι μια αναγκαιότητα καθώς μόνο μέσω αυτής μπορεί το φάντασμα να επανεμφανιστεί. Πρέπει να αλλάξει τόσο όσο χρειάζεται προκειμένου αφενός να προσαρμοστεί

στις νέες συνθήκες και αφετέρου να διατηρήσει το νήμα που το συνδέει με τις αρχές του. «Επανάληψη και πρώτη φορά όπως επίσης επανάληψη και τελευταία φορά, εφόσον η μοναδικότητα κάθε πρώτης φοράς την καθιστά επίσης τελευταία φορά. Κάθε φορά είναι το καθεαυτό συμβάν, μία πρώτη φορά και μια τελευταία φορά. Ολότελα διαφορετικό» (ο.π., σσ. 22).

Βρισκόμαστε ήδη στο μαγικό κόσμο της φα(ντα)σματολογίας. Αυτή την παράξενη και μυστηριώδη «οντολογία» που εισηγήθηκε ο Γάλλος φιλόσοφος. Μια «οντολογία» που μας προτείνει να ξεπεράσουμε «τη διάκριση μεταξύ πραγματικότητας και μη πραγματικότητας, έμπρακτου και μη έμπρακτου, ζώντος και μη ζώντος, όντος και μη όντος (to be or not to be, κατά την παραδοσιακή εκδοχή), στην αντίθεση μεταξύ παρόντος και απόντος, π.χ. με τη μορφή της αντικειμενικότητας» (ο.π., σσ. 24). Μια «οντολογία» που μας προτρέπει να δούμε κάποια πράγματα από τη σκοπιά της δυνητικής φασματικότητας παραμένοντας αυστηρά προσγειωμένοι στο έδαφος του υλισμού. Ποια είναι όμως αυτά τα πράγματα που εμπίπτουν στην κατηγορία των φαντασμάτων και επομένως μπορούμε να εξετάσουμε υπό το πρίσμα της φα(ντα)σματολογίας; Ποια είναι, με άλλα λόγια, τα γνωρίσματα των φαντασμάτων; Σύμφωνα με τον Ντεριντά, το πρώτο και κύριο χαρακτηριστικό του φαντάσματος είναι το πένθος. Η διεργασία δηλαδή κατά την οποία επιχειρούμε να προσδώσουμε οντότητα στα νεκρά σώματα. Να τα καταστήσουμε παρόντα, προσδίδοντάς τους ταυτότητα. Να τα ακινητοποιήσουμε μαθαίνοντάς τα. Το πένθος είναι αυτή η ακατασίγαστη λαχτάρα του Βερνάρδου και του Μάρκελου να μάθουν (από) το φάντασμα του βασιλιά. Είναι όμως επίσης και η σημασιολόγηση ενός φιλοσοφικού όρου που προσπαθεί να «απομονώσει» ένα κομμάτι του «Είναι» ή να συστηματοποιήσει μία κίνηση του «Γίγνεσθαι». Είναι ακόμα μια έννοια της κβαντομηχανικής ή μια αφήγηση που «τακτοποιεί» ένα ιστορικό συμβάν. Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι η γλώσσα ως βασική προϋπόθεση ύπαρξης ενός φαντάσματος. Για να μπορεί να υπάρξει ένα φάντασμα θα πρέπει να μπορούμε να το προσφωνήσουμε, να μιλήσουμε ή να γράψουμε γι' αυτό. Το φάντασμα υπάρχει μέσα στη γλώσσα και διά της γλώσσας (είτε σοβαρής είτε μη σοβαρής..). Άρα και μέσα στον ομιλών ή την ομιλούσα και διά αυτών (είτε

σοβαρών είτε μη σοβαρών..). Υπ' αυτή την έννοια φάντασμα μπορεί να είναι ένα πολιτικό κείμενο ή ένα λογοτεχνικό έργο που εκπέμπουν, καθένα με το τρόπο του, ένα συγκεκριμένο μήνυμα-κέλευσμα. Τέλος το τρίτο χαρακτηριστικό είναι η μεταμόρφωση. Όπως είδαμε και πριν η επανεμφάνιση ενός φαντάσματος προϋποθέτει τη μεταμόρφωσή του και αντίστροφα η μεταμόρφωση ενός πράγματος προϋποθέτει την φασματική του φύση (Καντάβα, 2014, σσ. 71). Και αφού φορέας του φαντάσματος είναι το γλωσσικό υποκείμενο η μεταμόρφωση συνίσταται στην ερμηνεία-μετάφραση. Δεν μπορεί να διατηρηθεί το αρχικό κέλευσμα ενός φαντάσματος αν δεν ερμηνεύεται/μεταφράζεται διαρκώς⁸¹. Δεν μπορεί λόγου χάρη να διατηρηθεί το πνεύμα του Μαρξ στη σημερινή εποχή αν δεν το προσαρμόσουμε, με τις κατάλληλες ερμηνείες, στα τωρινά δεδομένα.

Πένθος, γλώσσα και μεταμόρφωση λοιπόν. Κάτι που έχει «πεθάνει» επανέρχεται γλωσσικά μέσα από συνεχείς ερμηνείες. Ή αλλιώς κάποιος που πενθεί επαναφέρει το «νεκρό» σώμα ερμηνεύοντάς το διαρκώς. Και αυτό όχι συντελεστικά ως αποτέλεσμα μιας κάποιας ελεύθερης επιλογής αλλά από μία αίσθηση καθήκοντος που του ανατίθεται αναπόδραστα. Το φάντασμα όπως θα μας πει αργότερα ο Ντεριντά είναι μία ευθύνη προς ανάληψη που σε «εγκαλεί» χωρίς τη θέλησή σου (σε βλέπει χωρίς να μπορείς να το δεις..). Μια κληρονομιά που είτε την αποδέχεσαι και την ενδυναμώνεις μεταμορφώνοντας την είτε την ακυρώνεις αφήνοντας την να λιμνάζει ανεπεξέργαστη στην παλιά της μορφή. Και για να την μεταμορφώσεις θα πρέπει να είσαι σε θέση να επιλέξεις, ανάμεσα στις πολλές και αντιφατικές δυνατότητες που ενέχονται στο κέλευσμά της, εκείνη που θα την επικαιροποιήσει με το πιο «ζωντανό» τρόπο. Θα πρέπει, όπως ο Μάρκελλος και ο Βερνάρδος να λύσεις το αίνιγμα με

81 «Όπως παρατηρεί ο Μπένγιαμιν το 1923 στο δοκίμιό του «Η αποστολή του μεταφραστή»- γραμμένο ως εισαγωγή στη δική του μετάφραση του *Παρισινού πίνακα* (*Tableaux parisiens*) του Μπωνατλαίρ-«Καμία μετάφραση δεν θα ήταν δυνατή αν στην έσχατη ουσία της πάσχιζε για ομοιότητα με το πρωτότυπο» [...] προκειμένου να είναι πιστός σε ότι είναι μεταφράσιμο στο πρωτότυπο, ο μεταφραστής πρέπει να ξεμακρύνει από αυτό, πρέπει να αναζητήσει την πραγμάτωση του έργου του σε κάτι διαφορετικό από το πρωτότυπο.[...] «η μετάφραση οφείλει εν πολλοίς να απέχει από την απόπειρα κοινοποίησης κάποιου περιεχομένου, από την απόδοση νοήματος....Το πρωτότυπο είναι σημαντικό γι' αυτήν μόνο στο βαθμό που έχει ήδη απαλλάξει το μεταφραστή και τη μετάφρασή του από την προσπάθεια να συναρθρώσει και να εκφράσει αυτό που πρέπει να μεταβιβασθεί». Ισχυριζόμενος ότι μία μετάφραση παραμένει πιστή μόνο στο βαθμό που διατηρεί τη χειραφέτησή της από το νόημα, ο Μπένγιαμιν εδώ υποστηρίζει ότι η μετάφραση πρέπει να αναζητά «τη δική της τροχιά σύμφωνα με τους κανόνες της πιστότητας στην ελευθερία της γλωσσικής ροής», (Καντάβα, 2014, σσ. 69)

αποτελεσματικότητα προκειμένου να συνεχίσεις να κυνηγάς το φάντασμα και να εκμαιεύσεις μία νέα συνάντηση. Όπως μας εξηγεί ο Γάλλος φιλόσοφος είναι μία αναγκαστική εργασία εγγενή στην ιστορία και την μνήμη: «Αν η αναγνωσιμότητα ενός κληροδοτήματος ήταν δεδομένη, φυσική, διάφανη, μονοσήμαντη, αν δεν επικαλείται και συνάμα αψηφά την ερμηνεία, δεν θα μπορούσαμε ποτέ να το κληρονομήσουμε. Θα δεχόμασταν την επιρροή του όπως από μια αιτία - φυσική ή γενετική. Κληρονομούμε πάντα ένα μυστικό - που λέει «διάβασέ με, θα είσαι άραγε ποτέ ικανός να τα καταφέρεις;». Η κριτική επιλογή που υπαγορεύεται από κάθε επανεικύρωση της κληρονομιάς, είναι κι αυτή, σαν την ίδια τη μνήμη, η προϋπόθεση της περατότητας. Το άπειρο δεν κληρονομεί, δεν κληρονομείται» (ο.π., σσ. 29).

Τι σχέση όμως μπορεί να έχει η φα(ντα)σματολογία με την *Κοπεγχάγη*; Πως ο Άμλετ, ο Μάρκελλος ή ο Βερνάρδος μπορούν να παραλληλιστούν με τον Μπορ, τον Χάιζενμπεργκ ή την Μαργκρέτε; Ας δούμε την παρακάτω στοιχομυθία:

Margrethe Why did he come to Copenhagen?

Bohr Does it matter, my love, now we're all three of us dead and gone?

Margrethe Some questions remain long after their owners have died. Lingered like ghosts. Looking for the answers they never found in life.

Bohr Some questions have no answers to find.

Margrethe Why did he come? What was he trying to tell you?

Bohr He did explain later.

Margrethe He explained over and over again. Each time he explained it became more obscure.

(Frayn, 1998, σσ. 1)

Ναι, αυτή τη φορά είναι μία στοιχομυθία από τη *Κοπεγχάγη*. Για την ακρίβεια αποτελεί μέρος του αγωνιώδους διαλόγου μεταξύ της Μαργκρέτε και του Μπορ στην πρώτη πράξη του έργου. Το φάντασμα του Χάιζενμπεργκ έχει ήδη «εμφανιστεί» πολλές φορές και το ζευγάρι αναμένει με ανησυχία και καρτερικότητα την ενδεχόμενη επανεμφάνισή του. Θέλουν να του μιλήσουν, να το μάθουν, να το ταυτοποιήσουν, να το ακινητοποιήσουν. Πρόκειται για μια αναμονή ιστορική αλλά την ίδια στιγμή ανεπίδεκτη χρονολόγησης. Ο ακριβής προσδιορισμός της ημερομηνίας, του τρόπου και του τόπου εμφάνισης είναι και σε αυτή τη περίπτωση εκ των πραγμάτων αδύνατος. Ένα πράγμα μεταξύ ζωής και θανάτου, μεταξύ παρουσίας και απουσίας, μεταξύ ταυτότητας και απροσδιοριστίας, «πάντως αυτό το πράγμα και όχι ένα άλλο» ενδέχεται να εμφανιστεί ξανά. Ακόμα όμως και όταν επανεμφανιστεί, η απροσδιοριστία επιμένει (He explained over and over again. Each time he explained it became more obscure).

Κάποιος μπορεί εδώ να προβάλει δύο εύλογες αντίρρησης σε αυτή την επιχειρούμενη αναλογία. Πρώτον, παρότι και στις δύο περιπτώσεις η αναμονή αφορά ένα φάντασμα, εντούτις ο Βερνάρδος και ο Μάρκελος είναι ζωντανοί σε αντίθεση με τους Μπορ και Μαργκρέτε που είναι και οι ίδιοι φαντάσματα. Ως προς την λογική της φα(ντα)σματολογίας, ο Φρέιν μοιάζει να κάνει ένα βήμα παραπάνω από τον Σαίξπηρ. Διαβάζουμε στα Φαντάσματα του Μαργκ δια στόματος Πολ Βαλερύ: «Ο άνθρωπος μια απόπειρα για να δημιουργηθεί εκείνο που θα τολμούσα να αποκαλέσω πνεύμα του πνεύματος» (Ντεριντά, 2000, σσ. 17). Από τη στιγμή που ως άνθρωποι ζούμε και ενεργούμε με βάση τη μνήμη (κάτι μεταξύ ζωής και θανάτου..), καθοδηγούμαστε αναπόδραστα από προηγούμενα φαντάσματα (ιστορικά συμβάντα, πνευματική κληρονομιά κλπ) και ταυτόχρονα επιχειρούμε να καθοδηγήσουμε γλωσσικά άλλους που και οι ίδιοι είναι επηρεασμένοι από τα δικά τους φαντάσματα. Είμαστε όλοι φαντάσματα! (συμπεριλαμβανομένου και του συγγραφέα αυτής της εργασίας..) θα μπορούσε να αναφωνήσει ο Ζακ Ντεριντά. Είμαστε φαντάσματα γιατί η ίδια η φύση του ιστορικού χρόνου είναι φα(ντα)σματική. The time is out of joint!

όπως θα έλεγε και ο Άμλετ. Ο Μπορ και η Μαργκρέτε του Φρείν είναι από αυτή τη σκοπιά πιο «πραγματικοί» από τον Μάρκελλο και τον Βερνάρδο του Σαίξπηρ. Αν μάλιστα αναλογιστούμε, ανακαλώντας το φάντασμα του Μπρεχτ (ένα κάποιο φάντασμα), ότι σε τελευταία ανάλυση αφενός είναι όλοι τους ηθοποιοί και αφετέρου κανένα από τα δύο θεατρικά δεν αναπαριστά αυτούσια την πραγματικότητα τότε νομιμοποιούμαστε να αποφανθούμε ότι η Κοπεγχάγη, ως λογοτεχνικό έργο, παραπέμπει στη Φα(ντα)σματολογία (για κάποιους, όπως ο Ντεριντά, πραγματικότητα) πολύ πιο άμεσα απ' ότι ο Άμλετ. Διατηρεί με άλλα λόγια μια ευθεία σύνδεση με την πραγματικότητα καθότι ο Μπορ και η Μαργκρέτε δεν παριστάνουν τα φαντάσματα, αλλά τους ανθρώπους. Ίσως πιο παρακινδυνευμένα, κάνοντας έναν ιδιότυπο αναχρονισμό, θα λέγαμε ότι το θέατρο του Φρέιν είναι πιο Νατουραλιστικό απ' ότι του Σαίξπηρ.

Η δεύτερη ένσταση που μπορεί να προβάλλει κάποιος αφορά το κέλευσμα του φαντάσματος. Στον Άμλετ ο νεκρός βασιλιάς προστάζει του ζωντανούς προτρέποντάς τους σε μια ερμηνεία του μηνύματός του. Στην Κοπεγχάγη ποιος προστάζει; Ποιο είναι αυτό το πράγμα μεταξύ της ζωής και θανάτου που δίνει τις κινητήριες εντολές; Η απάντηση έχει ήδη δοθεί από τις προηγούμενες παρατηρήσεις μας. Το πρόσταγμα του οποιοδήποτε φαντάσματος μεταφέρεται μέσω της γλώσσας και κατοικεί στιγμιαία σε κάθε ομιλούν υποκείμενο. Ο Φρέιν μοιάζει πάλι να κάνει άλλο ένα βήμα μπροστά σε σχέση με τον Σαίξπηρ. Στο φα(ντα)σματικό κόσμο της Κοπεγχάγης δεν υπάρχουν φαντάσματα και ζωντανοί, δεν υπάρχουν κελεύσματα και αποδέκτες των κελευσμάτων. Είμαστε ήδη ένα επίπεδο χρόνου μπροστά. Τα μηνύματα ενυπάρχουν σε κάθε φάντασμα που εδώ συμπυκνώνει τόσο το ρόλο του νεκρού βασιλιά όσο και των ακροατών Βερνάρδο και Μάρκελο. Ο «μηχανισμός» της φα(ντα)σματολογίας είναι εν πλήρη εξελίξει. Είμαστε ακριβώς στη μέση του «παιχνιδιού» όπου οι κανόνες έχουν «αυτοματοποιηθεί» πλήρως και δεν υπάρχει καμία επεξηγηματική παραπομπή σε οποιουδήποτε είδους αφετηρία, μέρος ή άκρο. Ο ιστορικός χρόνος στην απόλυτη πολυπλοκότητά του. Εδώ πραγματικά «όλα ξεκινούν στην απαντοχή μιας επανεμφάνισης». Όλοι περιμένουν τους πάντες (όπως στο *Περιμένοντας το Γκοντό* του Μπέκετ), μετά και πριν από ένα

σημείο αναμονής, στο κατώφλι⁸² μεταξύ πραγματικού και μη πραγματικού, παρελθόντος και μέλλοντος (άλλωστε και ο Χάιζενμπεργκ περιμένει κάτι, παρόλο που δεν είναι στο σπίτι οιονεί «ακίνητος») σύμφωνα με ένα ραντεβού ανεπίδεκτο προγραμματισμού. «Ας το πούμε εμμονολογία. Αυτή η λογική του κατατρεγμένου δεν θα ήταν μόνο ευρύτερη και πιο ισχυρή από μίαν οντολογία ή μια σκέψη του είναι (του «to be», αν υποθέσουμε ότι γίνεται λόγος για το είναι στο «to be or not to be», πράγμα ελάχιστα βέβαιο). Θα περιέκλειε, αλλά σαν περιγραμμένα σημεία ή ιδιαίτερα αποτελέσματα, την ίδια την εσχατολογία και την τελεολογία. Θα τις καταλάμβανε, αλλά με τρόπο ακατάληπτο. Πως να καταλάβουμε όντως το λόγο του τέλους ή περί του τέλους;» (ο.π., σσ. 23).

Τα φαντάσματα λοιπόν του Μπορ, του Χάιζενμπεργκ και της Μαργκρέτε, τόσο με

82 Η έννοια του κατωφλίου, ως χωροχρόνος μετεωρισμού είναι κεντρική και στη *Ζωή του Γαλιλαίου* και στη *Κοπερχάγη*. Δηλώνει την υποχρεωτικά προσωρινή μετάβαση από ένα προηγούμενο τόπο σε έναν επόμενο και ταυτόχρονα από ένα πριν σε ένα μετά. Είναι συγχρόνως σύνορο και σύζευξη, συνέχεια και ασυνέχεια. Στα εν λόγω θεατρικά η σκηνή λαμβάνει τα χαρακτηριστικά κατωφλίου στο καθένα με διαφορετική σημασία και μεθοδολογία αλλά με παραπλήσια αποτελέσματα. Στο Μπρεχτ, το κατώφλι ορίζεται ως ο μεταβατικός χωροχρόνος του ανοίκειου στο έδαφος του οικείου. Είναι η χρονικότητα που προκύπτει μετά από κάθε παραξένισμα ή ανάμεσα στις σκηνές. Αυτές οι χρονικές ελλείψεις αποστοιχίζουν προσωρινά τον θεατή από το χρόνο της συνήθειας και τον αναγκάζουν να πάρει σύντομες αποφάσεις. Τον τοποθετούν σε ένα τόπο αβέβαιο και ανοίκειο όπου ενεργοποιούνται οι δυνατότητες εκτροπής και ετερότητας σε σχέση με το καθιερωμένο και προβλεπόμενο (το οικείο δηλαδή). Ανάμεσα σε αυτές τις χρονικές και τοπικές ρωγμές ο θεατής μπορεί με όπλο την φαντασία του να «ξεφύγει» από τις κατευθυντήριες γραμμές τόσο της κοινωνίας όσο και του έργου και να κατασκευάσει την δική του εν δυνάμει απελευθερωτική αφήγηση. Η σκηνή του Φρέιν από την άλλη είναι ένα μακροσκελές και μακρόπνοο κατώφλι που εντοπίζεται στην διαρκώς δυναμική και ανολοκλήρωτη «ουσία» των φαντασμάτων. Τα τελευταία δεν ταυτίζονται ποτέ με τον εαυτό τους, όπως ακριβώς και ο φα(ντα)σματικός χρόνος που είναι μονίμως out of joint. Σε αυτό το ριψοκίνδυνο διάκενο ο θεατής αναζητά διαρκώς επανερμηνείες των κειλεσμάτων για να γεφυρώσει προσωρινά το ρήγμα απουσίας στο έδαφος της παρουσίας. Αυτές οι επιτυχημένες επανερμηνείες-επανεμφανίσεις λειτουργούν ως εφήμερες νησίδες ανάπαυλας πριν το επόμενο κύμα «εξαφάνισης» που «ξαναρίχνει» το κοινό στο κυνήγι της μεταμόρφωσης. Παρατηρούμε λοιπόν πως τόσο στο θέατρο του Μπρεχτ όσο και σε αυτό του Φρέιν ο θεατής εμπλέκεται ενεργητικά στο έργο και κριτικά απέναντι στα τεκταινόμενα ακριβώς κατά την είσοδό του (χρονική και χωρική) σε ένα κατώφλι. Το ίδιο συμβαίνει και με τους ηθοποιούς καθώς στο μεν επικό θέατρο η αποστασιοποιημένη ερμηνεία συνιστά ένα διάκενο ταύτισης που επιτρέπει στον ηθοποιό να σχολιάσει τον ρόλο του στο δε μοντέρνο θέατρο του Φρέιν, ο ηθοποιός συμπεριφέρεται ως «σωματοποίηση» των φαντασμάτων επανερμηνεύοντας και αυτός όπως οι θεατές τα αντίστοιχα κειλέσματα των φαντασμάτων που υποδύεται. Εκτός όμως από την πυροδότηση της ερμηνευτικής διαδικασίας το κατώφλι επιτελεί και μία άλλη σημαντική λειτουργία. Αποτελεί ένα τόπο συνάντησης τόσο των θεατών μεταξύ τους όσο και του κοινού με τους ηθοποιούς. Όπως εξηγεί ο Σταύρος Σταυρίδης «Η συνάντηση με την ετερότητα πρέπει να σκηνοθετηθεί και να παιχτεί στα κατώφλια. Εκεί που καθέναν 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 περιοχή συνάντησης. Εκεί, σε ένα 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.»(Σταυρίδης, 1999). Στις σκηνές των Μπρεχτ και Φρέιν η ατομική μνήμη μπορεί να μετατραπεί σε συλλογική μέσα από αυτή την ιδιαίζουσα συνδιαμόρφωση που επιτελείτε στις παρυφές των θεατρικών κατωφλίων τους.

την υποκειμενική όσο και με την αντικειμενική έννοια του όρου (Τα φαντάσματα του Μπορ είναι τόσο το φάντασμα του Χαίζενμπεργκ και της Μαργκρέτε που τον καταδιώκουν όσο και τα πολλαπλά φαντάσματα του ίδιου που καταδιώκουν τα άλλα δύο), συναντιούνται για μια ακόμη φορά στη Κοπεγχάγη. Μαζί με αυτά όμως παρευρίσκονται και τα φαντάσματα του Γαλιλαίου, του Χίτλερ, του Τσόρτσιλ και οποιουδήποτε άλλου δρομολογεί με τον έναν ή τον άλλο τρόπο τις «διαδρομές» των εν λόγω φαντασμάτων. Ο λόγος που ξανασιμίζουν είναι το καθοριστικό συμβάν της Κοπεγχάγης του 1941. Αυτή η αινιγματική συνάντηση που τους στοίχειωσε για «πάντα» καταδικάζοντας τους σε ένα αέναο κυνηγητό. Αυτό το κοινό τραύμα-πένθος που τους στιγμάτισε ανεξίτηλα παρόλο που τους χώρισε ανεπιστρεπτή. Αυτή η συγκεχυμένη αλλά βροντερή ηχώ των αμέτρητων κελυφμάτων που υπηρετούσε ο καθένας και κραύγασε εν χορώ στους υπόλοιπους. Αυτή την ηχώ που έκτοτε προσπαθούν να ερμηνεύσουν ξανά και ξανά για να δώσουν ουσιαστικά μία απάντηση σε μία ερώτηση που έρχεται από τα παλιά: «Που οδεύει η επιστήμη;». Γιατί αυτό είναι σε τελευταία ανάλυση το ερώτημα που κρύβεται πίσω από την αναζήτηση των λεπτομερειών της επίμαχης συνάντησης (Why did he come? What was he trying to tell you?). Δίχως αυτή την υποδόρια ανησυχία η εξιχνίαση του μυστηρίου της Κοπεγχάγης χάνει την ιστορική της εμβέλεια και περιορίζεται σε αυστηρά ακαδημαϊκά πλαίσια. Αν ο Χαίζενμπεργκ είχε πραγματοποιήσει την επίσκεψη, κάποια άλλη στιγμή, για να θυμηθεί «τα παλιά» πίνοντας ανέμελος τσάι με τον αγαπημένο του δάσκαλο, τότε πιθανότατα να μην ασχολούμασταν με το γεγονός. Αν η συνομιλία των δύο φυσικών δεν έκρινε την τύχη εκατομμυρίων ανθρώπων τότε, ακόμα και αν δεν ξέραμε τίποτα γι' αυτή, δεν θα ανησυχούσαμε ιδιαίτερα. Η γνώση δεν είναι αυτοσκοπός για τα φαντάσματα. Αυτό που αναζητούν είναι η ανάπαυση. Θέλουν να μάθουν όχι για λόγους «κουλτούρας» αλλά για να λυτρωθούν λυτρώνοντας και δικαιώνοντας τους προκατόχους τους:

Margrethe Even the questions that haunt us will at last be extinguished.
Even the ghosts will die.

(Frayn, 1998, σσ. 53)

Οι πρωταγωνιστές της *Κοπεγχάγης* ξέρουν ότι η απάντηση στην ερώτηση «Που οδεύει η επιστήμη;» μπορεί να δωθεί μόνο μέσα από το κυνηγητό των φαντασμάτων της άρα και των δικών τους φαντασμάτων. Ξέρουν ότι το μέλλον της επιστήμης μπορεί να έρθει μόνο από το παρελθόν και έτσι ρίχνονται σε μια ατέρμονη διαδικασία μεταμόρφωσης των κελευσμάτων που υπηρετούν. Αρχίζουν επαναλαμβάνοντας με σκοπό να βρουν την ερμηνεία που θα αποκαλύψει ξανά με το πιο «ζωντανό» τρόπο τα φαντάσματα της επιστήμης:

Bohr Very well. Let's start all over again from the beginning.

(Frayn, 1998, σσ. 26)

Bohr One more draft, yes? One final draft!

(Frayn, 1998, σσ. 57)

Κυνηγούν τα δικά τους φαντάσματα αλλά και τα φαντάσματα των συναδέλφων τους, σύγχρονων και ασύγχρονων είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα:

Heisenberg So now here I am, walking out through the autumn twilight to the Bohrs' house at Ny-Carlsberg. Followed, presumably, by my invisible shadow

(Frayn, 1998, σσ. 7)

[Το δικό του φάντασμα,

Heis: There's Rozental... Petersen, I think... Christian Møller, almost certainly.... It's like being in a dream

(Frayn, 1998, σσ. 5)

των σύγχρονων συναδέλφων του,

Heisenberg I can only say that it worked. Unlike most of the gestures made by heroes of the resistance. It worked! I know what you think. You think I should have joined the plot against Hitler, and got myself hanged like the others.

(Frayn, 1998, σσ. 51)

και ίσως ένα από τα φαντάσματα του Γαλιλαίου]

Το Σεπτέμβριο του 1941 ο Μπορ, ο Χάιζενμπεργκ και η Μαργκρέτε κληρονόμησαν ένα μυστικό που έκτοτε κατοικεί μέσα τους ως φάντασμα ζητώντας επίμονα απάντηση (Some questions remain long after their owners have died. Linger like ghosts. Looking for the answers they never found in life.). Είναι το ίδιο μυστικό που επιχείρησαν να ερμηνεύσουν οι πρόγονοί τους σε μια άλλη μυστηριώδη συνάντηση το Φεβρουάριο του 1616 στο σπίτι του Καρδινάλιου Μπελαρμίνε. «Που οδεύει η επιστήμη;». Το ίδιο ερώτημα σε άλλη μορφή, επικαιροποιημένο. Γύρω ακριβώς από αυτό το ερώτημα, που αντηχεί ακόμα και σήμερα «μεταμορφωμένο», κάποιοι συνωμοτούν και «στρατεύονται πανηγυρικά, ενίοτε μυστικά, δίνοντας όρκο όλοι μαζί, όρκο ότι θα πολεμήσουν ενάντια σε μιαν ανώτερη εξουσία. [...] Συνωμοτούν για να προκληθεί ένα παρόμοιο συμβάν» (Ντεριντά, 2000, σσ. 58). Ένα συμβάν όπως αυτό του Τζορντάνο Μπρούνο⁸³ το 1600 ή του Γαλιλαίου το 1632. Γύρω όμως από το

83 Ο Τζορντάνο Μπρούνο (Giordano Bruno, 1548-1600) ήταν Ιταλός φυσικός φιλόσοφος, μαθηματικός, ποιητής και αστρολόγος. Έμεινε γνωστός για τη θεωρία του κοσμικού πλουραλισμού, που πρέσβευε την ύπαρξη παράλλη-

ίδιο ερώτημα κάποιοι όπως ο γραμματέας της Ιεράς εξέτασης στην επίμαχη συνάντηση (ή ο Χάιζενμπεργκ για ορισμένους ιστορικούς) υποκρίνονται πως υπόσχονται, υποσχόμενοι τελικά να μη κρατήσουν την υπόσχεσή τους. Τους ακούμε να μας λένε: «Σας εξορκίζω, μην ορκίζεστε, απαρνηθείτε το δικαίωμά σας να ορκιστείτε, απαρνηθείτε την ικανότητά σας για όρκο, άλλωστε δεν σας ζητούν να ορκιστείτε, σας ζητούν να είστε οι μη δυνάμενοι να ορκιστούν» (Ντεριντά, 2000, σσ. 59)⁸⁴. Διπλός δεσμός (Double bind) όπως θα έλεγε και ο Ντεριντά.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες ο θεατής της *Κοπεγχάγης* καλείτε επίμονα να επιλέξει στρατόπεδο. Η ίδια κρίσιμη ερώτηση που απευθύνεται, επί σκηνής, στα φαντάσματα του έργου απευθύνεται και σ' αυτόν: «Που οδεύει η επιστήμη;». Πριν απ' όλους όμως απευθύνεται στους ηθοποιούς καθώς στη πραγματικότητα ο θεατής της *Κοπεγχάγης* δεν βλέπει ποτέ τα φαντάσματα των πρωταγωνιστών αδιαμεσολάβητα. Κάτι τέτοιο θα σήμαινε την αποκάλυψη και ακινητοποίηση των φαντασμάτων που, όπως είδαμε, είναι αδύνατο στα πλαίσια της φα(ντα)σματολογίας⁸⁵. Αυτό που βλέπει είναι τρεις ηθοποιούς που υποδύονται τα εν λόγω φαντάσματα προσδίδοντάς τους αυτή τη «ζωτικής» σημασίας αδιαφάνεια. Για την ακρίβεια τρεις ηθοποιούς που κυνηγάνε και αυτοί με τη σειρά τους τα τρία αυτά φαντάσματα μεταμορφώνοντάς τα. Ερμηνεύω το ρόλο του Μπορ σημαίνει εδώ ερμηνεύω τα κελεύσματα του φαντάσματός του. Σημαίνει ότι ως ηθοποιός χρησιμοποιώ τη μνήμη⁸⁶ και το σώμα μου ως παροδικές κατοικίες του φαντάσματος που ερμηνεύω. Το «σωματοποιώ» στιγμιαία, το εμφανίζω

λων κόσμων ανεξάρτητων από την Γη. Πίστευε επίσης στην απειρία του Σύμπαντος και στον πανθεισμό. Το 1593 φυλακίστηκε από τις Ρωμαϊκές αρχές για τις αιρετικές του ιδέες, η αποκύρξη των οποίων του επιβλήθηκε ως όρος αποφυλάκισής του. Ο Μπορούνο αρνήθηκε και ύστερα από εφτά χρόνια κάθειρξης καταδικάστηκε στην πυρά μετά από απόφαση της Ιεράς Εξέτασης.

84 Ζακ Ντεριντά, Τα φαντάσματα του Μαρξ, σελ. 59

85 «Κατά βάθος, ο τελευταίος στον οποίο μπορεί να εμφανισθεί ένα φάσμα, να απευθύνει το λόγο ή να στρέψει την προσοχή, είναι ο θεατής ως θεατής. Στο θέατρο ή στο σχολείο. Οι λόγοι είναι ουσιώδεις» (Ντεριντά, 2000, σσ. 24)

86 Η μνήμη εδώ έχει διπλή αναφορά. Αφενός παραπέμπει στις πρόβες κατά τη διάρκεια των οποίων «συνδιαλέγονται» τα φαντάσματα των ηθοποιών, του σκηνοθέτη, του συγγραφέα και γενικότερα όλων των συντελεστών της παραγωγής και αφετέρου στην εξω-θεατρική ζωή των ηθοποιών (π.χ. αυτά που έχουν διαβάσει, ακούσει ή δει σε σχέση με τα εν λόγω ιστορικά πρόσωπα ή την επιστήμη).

μέσα στην αφάνειά του, το επικαιροποιώ στο «τώρα» χωρίς να χάνω το νήμα του «πρίν». Ξεδιπλώνω τις δυνατότητές του. Σε κάθε παράσταση το ερμηνεύω διαφορετικά⁸⁷ αλλά και ίδια. Σε κάθε παράσταση αρχίζω επιστρέφοντας. «Επανάληψη και πρώτη φορά όπως επίσης επανάληψη και τελευταία φορά, εφόσον η μοναδικότητα κάθε πρώτης φοράς την καθιστά επίσης τελευταία φορά. Κάθε φορά είναι το καθεαυτό συμβάν, μία πρώτη φορά και μια τελευταία φορά. Ολότελα διαφορετικό». Ερμηνεύω ξανά και ξανά (τόσο στις πρόβες όσο και στις επίσημες παραστάσεις) συνδέοντας το σήμερα με το χθες και το αύριο. Κομίζω στη σκηνή τα δικά μου φαντάσματα για να ενεργοποιηθούν ή να συναντήσουν αυτά των θεατών. Γιατί οι θεατές, αν και αμίλητοι, είναι οι ισότιμοι συνομιλητές μου. Είναι αυτοί που στο τέλος ενδέχεται να δώσουν έναν σιωπηλό όρκο μεταξύ τους αλλά και με μένα. Έναν όρκο που απορρέει από το εντοπισμένο κοινό έδαφος που συνέχει τις διαφορετικές επανερμηνείες των φαντασμάτων μας. Διότι και αυτοί επανερμηνεύουν διαρκώς τόσο από παράσταση σε παράσταση όσο και από τα πολύμορφα «εξω-θεατρικά» τους βιώματα. Επειδή και αυτοί βλέπουν κάτι που έχουν ξαναδεί και θέλουν να ξαναδούν.

Έτσι τελικά η σκηνή μετατρέπεται σε ένα σταυροδρόμι αναμνήσεων όπου συνάπτονται, ενδυναμώνονται ή αποδυναμώνονται σχέσεις. Σχέσεις διαπροσωπικές αλλά και σχέσεις μνήμης. Ένα κατώφλι όπου δύναται να συμβούν συναντήσεις και παράλληλα μία κοινή διάβαση ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον, ανάμεσα σε αυτό που μόλις εμφανίστηκε και σε αυτό που ενδέχεται να εμφανιστεί. Μία παρουσία ανάμεσα σε δύο απουσίες. Ένας τόπος φα(ντα)σματικός στο χρόνο του «πάντα»⁸⁸. Ένα εργοτάξιο ιστορίας όπου «αν

87 «Οι στιγμές πεθαίνουν αν ο ηθοποιός προσπαθήσει να τις επαναλάβει μηχανικά. Το θέατρο, που, κατά τον Στανισλάβσκι, είναι η καλλιτεχνική ανάπλαση της ζωής, μοιράζεται ένα από τα μεγάλα προβλήματα της ζωής: οι στιγμές που περνούν στη σκηνή δεν μπορούν να επαναληφθούν, όπως οι στιγμές που φεύγουν στην πραγματική ζωή δεν μπορούν να έρθουν πίσω. Όταν οι ηθοποιοί προσπαθούν να επαναλάβουν ότι έκαναν το προηγούμενο βράδυ, το θέατρο παύει να είναι τέχνη, γιατί παύει να είναι ζωντανό. Κάθε παράσταση ενός ζωντανού θεάτρου είναι διαφορετική, όπως κάθε μέρα είναι διαφορετική απ'την προηγούμενη και αφού το θέατρο πρέπει να είναι ζωντανό, πρέπει να υπάρχουν ζωντανοί άνθρωποι στη σκηνή», (Μουρ, 2012, σς.21)

88 « Το μοντέρνο ιστορικό θεατρικό έργο είναι ταυτόχρονα μία πράξη αφήγησης και μία πράξη μετάφρασης. Ωστόσο, μεταφερόμενες στο πεδίο του δράματος, η αφήγηση και η μετάφραση είναι συχνά αντιφατικές χειρονομίες. Ενώ η αφήγηση υπονοεί μία κίνηση «προς τα μπρος», η μετάφραση υπονοεί ένα «ξανά» που περιλαμβάνει την ίδια στιγμή την ιδέα του «πίσω» και του «εκ νέου». Συνεπώς, ενώ η σχέση είναι περίπλοκη και αντιφατική, ο συνδυασμός και των δύο είναι ένας παραγωγικός δεσμός: παράγει ένα είδος θεάτρου που έχει την ικανότητα να σχολιάζει (και να αναπαριστά και να γνωρίζει, επιστημολογικά) το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον – δημιουργώντας έναν

κάτι πρέπει να μνημονεύεται δεν πρέπει να μνημονεύεται όπως έγινε αλλά όπως έγινε ξανά με διαφορετικό τρόπο και θα γίνει σίγουρα στο μέλλον με εξίσου διαφορετικό τρόπο» (Carlson, 2003, σσ. 3).

Το θέατρο του Φρέιν είναι out of joint. Ο Φρέιν, αν και Άγγλος, «στήνει» του πάντες, ήρωες και θεατές μεταλλάσσοντας τη σκηνή σε ένα μονίμως αναβαλλόμενο ραντεβού καλώντας μας να επωμιστούμε την ιστορική ευθύνη που μας αναλογεί. Να αναλάβουμε το καθήκον να επανεπικυρώσουμε την κοινή μας κληρονομιά που αντιστοιχεί στην συλλογική μας μνήμη. Να συναντηθούμε με τα φαντάσματα του Μπορ, του Χαίζενμπεργκ, της Μαργκρέτε αλλά και του Μπρούνο, του Γαλιλαίου, του Δαρβίνου και οποιουδήποτε άλλου ή άλλης ενεπλάκη ή εμπλέκεται ενεργά με την υπόθεση της επιστήμης. Να τα κυνηγήσουμε μαζί δίνοντας ένα συλλογικό όρκο, μίαν υπόσχεση: Ότι η επιστήμη θα υπηρετήσει κάποτε τις πραγματικές κοινωνικές ανάγκες των ανθρώπων. Θα συμπλεύσει με τα κελεύσματα των ηττημένων και θα χειραφετηθεί. Να τα κυνηγήσουμε για να συναντηθούμε ξανά σε μια άλλη παράσταση σε κάποιο άλλο χρόνο υπενθυμίζοντας και αναζωπυρώνοντας το κοινό μας καθήκον. Ο Ντεριντά ακούγεται πάλι: «Κυνηγούμε για να κυνηγήσουμε, καταδιώκουμε, παίρνουμε στο κατόπι κάποιον για να τον τρέψουμε σε φυγή, αλλά τον τρέπουμε σε φυγή, τον απομακρύνουμε, τον εκδιώκουμε για να τον αναζητήσουμε και να παραμείνουμε διώκτες του» (Ντεριντά, 2000, σσ. 175). Ορκιστείτε!

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Επιχειρώντας σε αυτό το σημείο ένα τρόπο τινά κλείσιμο του κειμένου θα προβούμε σε ένα τελικό σχολιασμό της συνολικής ανάλυσης συναρτήσει της προβληματικής που θέσαμε στην αρχή της εργασίας. Για το σκοπό αυτό θα πρέπει πρώτα να θυμηθούμε το βασικό ερώτημα από το οποίο αφορμάτο και κατευθύνονταν το εν λόγω συγγραφικό εγχείρημα: «Πως κάνουμε ιστορία της επιστήμης μέσα από το θέατρο;». Πως κάνουμε τόσο ως συντελεστές όσο και ως θεατές της παράστασης. Ή καλύτερα πως κάνουμε ως συντελεστές έχοντας κατά νου πως η τελική ιστορική ερμηνεία δεν «σταματάει» στη σκηνή αλλά διαμορφώνεται στο μυαλό του θεατή.

Ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά. Τι θα πει γενικά «κάνω ιστορία»; Θα πει με λίγα λόγια μετατρέπω τα αληθινά συμβάντα σε ιστορικά γεγονότα, δηλαδή τα ερμηνεύω και τα συσχετίζω μεταξύ τους (σύμφωνα με τον Carr μετατρέπω τα γεγονότα του παρελθόντος σε γεγονότα της ιστορίας) εξάγοντας ένα ιστορικό επιχείρημα. Για να το πετύχω αυτό θέτω ερωτήματα στο παρελθόν με βάση τα οποία ενεργοποιούνται τα κατάλληλα ιστορικά τεκμήρια και πραγματώνεται η συγκρουσιακή συνάντηση ανάμεσα στο χρησιμοποιούμενο ερμηνευτικό πλαίσιο⁸⁹ και τις νοηματικές κατευθύνσεις των ιστορικών πηγών⁹⁰ (Γαβρόγλου, 2004). Τι θα πει «μέσα από το θέατρο»; Θα πει εν συντομία επικοινωνώ χρησιμοποιώντας διάφορες θεατρικές τεχνικές παραμένοντας εντός του πλαισίου που ορίζουν οι ειδολογικές συμβάσεις⁹¹ της θεατρικής πρακτικής.

89 Το ερμηνευτικό πλαίσιο είναι ένα σύμπλεγμα ιδεολογικών, φιλοσοφικών και ιστοριογραφικών δεσμεύσεων του ιστορικού που συνειδητά ή ασυνειδητά ενυπάρχει σε κάθε ερευνητικό του βήμα. Αποτυπώνεται στα ερωτήματα που θέτει, προβάλλεται στην αξιολόγηση και συσχέτιση των ιστορικών τεκμηρίων που προβαίνει και διαπνέει τις αρχικές ενστικτώδεις υποθέσεις του. Είναι με άλλα λόγια η «ζωντανή» συνιστώσα της ιστορικής έρευνας που διοχετεύει «ζωή» στα «νεκρά» ιστορικά τεκμήρια.

90 Η πεποίθηση πως οι πρωτογενείς ιστορικές πηγές διαμορφώνουν ένα πλέγμα νοηματικών περιορισμών αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την άσκηση της Ιστορίας των επιστημών. Η ερμηνεία των ιστορικών τεκμηρίων αποκλειστικά με βάση τους κανόνες ανάλυσης των λογοτεχνικών κειμένων, που εν πολλοίς αγνοούν τις προθέσεις των συγγραφέων τους, συνιστά ουσιαστικά άρση της δυνατότητας εξαγωγής ιστορικής γνώσης (Γαβρόγλου, 2004).

91 Ο ορισμός του θεάτρου ως καλλιτεχνικό είδος παρουσιάζει παραπλήσιες δυσκολίες με τον ορισμό της τέχνης ως πολιτισμική δραστηριότητα. Από τη κλασική θέση του Αριστοτέλη («Μίμηση πράξεως...») μέχρι τις σύγχρονες

Κάνοντας έτσι τη συνεπαγωγή θα λέγαμε πως το ερώτημα «Πως κάνουμε ιστορία της επιστήμης μέσα από το θέατρο» ανάγεται στο ερώτημα «Πως επικοινωνούμε θεατρικά μία ερμηνεία στην ιστορία των επιστημών;». Στα πλαίσια αυτής της εργασίας προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε το παραπάνω προβληματισμό εξετάζοντας ουσιαστικά τις δυνατότητες και τις ιδιαιτερότητες του θεάτρου ως μέσο διάδοσης και διάδρασης της ιστορικής γνώσης.

Πριν προχωρήσουμε στη παράθεση των γενικότερων συμπερασμάτων μας θα πρέπει να προβούμε σε κάποιες βασικές διευκρινήσεις. Πρώτον, το ιστορικό επιχείρημα δεν μπορεί να ιδωθεί ως ένα αφηρημένο περιεχόμενο ανεξάρτητο από τη δήθεν «μορφή» του μέσου επικοινωνίας είτε αυτή είναι το ιστορικό δοκίμιο είτε η θεατρική παράσταση είτε οποιοδήποτε άλλο μέσο σύγχρονης ή ασύγχρονης δικτύωσης. Δεν είναι δηλαδή ένα καθορισμένο «σήμα» που απλά κωδικοποιείται στην εκάστοτε «γλώσσα» και διαδίδεται ακέραιο στον παραλήπτη για να το αποκωδικοποιήσει. Η μορφή επικοινωνίας καθορίζει εν μέρει το περιεχόμενο του ιστορικού επιχειρήματος. Για την ακρίβεια είναι αξεδιάλυτο μέρος του ιστορικού επιχειρήματος στο βαθμό που είναι αδύνατο να ξεχωρίσουμε σε αυτή τη διαδικασία μία κάποια «κλειστή» πληροφορία από ένα κάποιο «ουδέτερο» δίαυλο επικοινωνίας. Δεύτερον, σε μία θεατρική παράσταση συνδυάζονται πολλές «γλώσσες» επικοινωνίας μεταξύ των οποίων ο προφορικός και γραπτός λόγος, ο κινηματογράφος, η μουσική κλπ. Αυτές οι «γλώσσες» λαμβάνουν στα πλαίσια της θεατρικής πρακτικής ιδιάζοντα χαρακτηριστικά σε σημείο που να θεωρούνται εκφραστικά μέσα του θεάτρου και όχι «δάνεια» από άλλα συστήματα επικοινωνίας. Τρίτον, η αποτελεσματικότητα των εκφραστικών μέσων του θεάτρου κρίνεται στη σκηνή και δεν είναι σε καμία περίπτωση δεδομένη εκ των προτέρων. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι

θεατρολογικές προσεγγίσεις (ενδεικτικά βλέπε Pavis Patricem, 2006, Balme Christopher, 2012, Πούχνερ, 2011) παρατηρούνται σημαντικές διαφοροποιήσεις. Σε αυτό συνετέλεσαν πρωτίστως οι πολύμορφες καινοτομίες (συγγραφικές, υποκριτικές, αρχιτεκτονικές, τεχνολογικές) που σημειώθηκαν στη μακρά ιστορία του είδους επαναπροσδιορίζοντας τα όρια της θεατρικής πρακτικής αλλά και τα ευρύτερα ρεύματα σκέψης που αναπτύχθηκαν σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους και επηρέασαν «από τα έξω» τη θεωρία του θεάτρου. Σήμερα το ερώτημα της θεατρικότητας παραμένει επίμονα ανοιχτό και προσεγγίζεται από λογοτεχνικές σχολές με διαφορετικές θεωρητικές αφηρημένες μεταξύ των οποίων η σημειολογία, ο στρουκτουραλισμός, η θεωρία της αποδόμησης, η θεωρία της πρόσληψης κλπ. Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί πως η μεγάλη πλειοψηφία των μοντέρνων θεωρητικών τάσεων αποποιούνται το στοιχείο της μίμησης ως το βασικό ειδολογικό στοιχείο του θεάτρου.

η αρτιότητα στην εκτέλεση τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο και σε επίπεδο υποκριτικής.

Συνοψίζοντας λοιπόν τα κυριότερα συμπεράσματα από την ανάλυση των δύο θεατρικών της εργασίας και εντοπίζοντας τις κοινές τους προϋποθέσεις (διότι ασφαλώς κάθε ένα διαθέτει τη δική του μεθοδολογία και μεταχειρίζεται τις θεατρικές τεχνικές με διαφορετικό τρόπο), θα λέγαμε πως οι βασικές παράμετροι που καθορίζουν την ιδιαιτερότητα του θεάτρου ως μέσο επικοινωνίας μιας ιστορικής ερμηνείας είναι οι εξής: Η εγγενής πολυσημία της θεατρικής εικόνας, ο αποκλειστικός έλεγχος του ρυθμού της αφήγησης από τους συντελεστές της παράστασης, η έλλειψη ενιαίου αφηγητή και η φυσιογνωμία του θεατρικού θεσμού.

Πιο αναλυτικά, η πρώτη και βασική ορίζουσα της εν λόγω θεατρικής ιδιαιτερότητας είναι η ίδια η φύση του θεάτρου. Μία εικόνα είναι χίλιες λέξεις. Και αυτό όχι γιατί εξηγεί πολλά αλλά κυρίως γιατί «λέει» πολλά. Η ίδια η λογοτεχνική φύση του θεατρικού στιγμιότυπου δεν επιτρέπει μονοσήμαντες ερμηνείες. Αντίθετα, δείχνει σε πολλές νοηματικές κατευθύνσεις και σε σύγκριση με ένα πεζό κείμενο, όπως το ιστορικό δοκίμιο, επιδέχεται περισσότερες νοηματοδοτήσεις. Και αντίστροφα, μία θεατρική χειρονομία που «εξηγεί» ή τείνει να «εξηγήσει» πλήρως τον εαυτό της αδυνατίζει το νόημά της. Κάθε στιγμιότυπο πρέπει να περικλείει ένα «μυστικό» προς διερεύνηση, μία δημιουργική ασάφεια που θα ενεργοποιεί το θεατή και θα τον αναγκάζει να σκεφτεί πιθανές ερμηνείες (βέβαια αυτή η ασάφεια μπορεί να δημιουργηθεί και κατά τη συνένωση των θεατρικών πράξεων μέσω του μοντάζ). Αυτή η έλλειψη επεξηγηματικής ισχύος που βρίσκεται στο πυρήνα της θεατρικής εικόνας διαμορφώνει και τη βασική καταστατική της λειτουργία. Το θέατρο δεν «εξηγεί» αλλά «υπαινίσσεται» και μια θεατρική παράσταση δεν «απαντάει» αλλά πρωτίστως «ρωτάει». Ως εκ τούτου και μία θεατρική αφήγηση στην ιστορία των επιστημών δεν μπορεί να είναι διεξοδική και λεπτομερής γιατί ακριβώς δεν στοχεύει στη διασκέδαση των αμφιβολιών αλλά στον προβληματισμό εκ μέρους του θεατή. Ακόμα και αν οι αντοχές ενός έμπειρου θεατή το επιτρέπανε, μία Ζωή του Γαλιλαίου διάρκειας

20 ωρών που θα έβριθε ιστορικών λεπτομερειών δεν θα διέθετε απαραίτητα μεγαλύτερη γνωστική αξία από το τρίωρο έργο του Μπρεχτ. Το θεατρικό έργο θα πρέπει να θέτει ερωτήματα στο κοινό και με εργαλείο τη διακριτικότητα και τη διαλλακτικότητα να «κλείνει το μάτι» προτείνοντάς κάθε φορά μία συγκεκριμένη νοητική κίνηση. Θα πρέπει με άλλα λόγια να αποτελεί ένα σχέδιο έρευνας που θα προϋποθέτει την συνδρομή του θεατή στη νοηματοδότηση του παρελθόντος και όχι μία «ολοκληρωμένη» αφήγηση έτοιμη προς κατανάλωση.

Επιπρόσθετα, η έλλειψη ενιαίου αφηγητή, η διασπορά δηλαδή των αφηγηματικών κέντρων σε όλους τους ρόλους και κυρίως σε όλους τους ηθοποιούς διαμορφώνει ένα κλίμα ιστορικής πολυφωνίας που επηρεάζει τελικά την ερμηνευτική στρατηγική εκ μέρους του κοινού. Κάθε ηθοποιός θέτει στην ιδιότυπη συλλογική έρευνα που διεξάγεται στη σκηνή το δικό του ερμηνευτικό πλαίσιο και κατ' επέκταση τα δικά του ερωτήματα σχολιάζοντας με την ερμηνεία του τόσο το ρόλο του όσο και τη συνολική εικόνα της εξεταζόμενης ιστορικής περιόδου. Ο καθοδηγητής συγγραφέας του ιστορικού δοκιμίου εδώ αντικαθίσταται από πολλούς διεκδικητές της ιστορικής «αλήθειας» που διατηρούν μία σχέση ανταγωνιστική και συνάμα συνεργατική μεταξύ τους. Σε αυτό το πλαίσιο το έργο του θεατή γίνεται πιο πολύπλοκο αλλά υπό συνθήκες πιο αποτελεσματικό καθώς του δίνεται η ευκαιρία να εξάγει το ιστορικό συμπέρασμα συνδυάζοντας πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες θέασης του παρελθόντος.

Συνεχίζοντας, ο έλεγχος του ρυθμού της αφήγησης από τους συντελεστές της παράστασης είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν την παράμετρο του χρόνου σε καθοριστικό εκφραστικό μέσο της θεατρικής επικοινωνίας. Κυριότερη συνέπεια αυτού είναι η αδυναμία εκ μέρους του θεατή να ρυθμίσει τη ροή της πληροφορίας που επεξεργάζεται (σε αντίθεση με το ιστορικό δοκίμιο που μπορεί να το διαβάσει με τη ταχύτητα που επιθυμεί και όσες φορές θέλει) χαρίζοντας έτσι στους συντελεστές τις παράστασης ένα πανίσχυρο εργαλείο. Τη δυνατότητα να φανερώσουν πτυχές της ιδεολογίας του θεατή μέσα από τη διαδικασία του αιφνιδιασμού. Ο γρήγορος ρυθμός αφήγησης και τα

αφηγηματικά κενά σε συνδυασμό με τη τεχνική του παραξενέματος (V-effect) στο Γαλιλαίο του Μπρεχτ για παράδειγμα συνιστούν μεταξύ άλλων έκτακτες καταστάσεις που «στριμώνουν» το θεατή ενεργοποιώντας και αναδεικνύοντας τα ιδεολογικά αντανάκλαστικά του. Με αυτές τις τεχνικές που προϋποθέτουν εκ των πραγμάτων μία συνθήκη «παθητικότητας» εκ μέρους του δέκτη (όπως η συνθήκη του θεάτρου) ο θεατής δύναται να συνειδητοποιήσει σε δεύτερο χρόνο (μετά το πέρας της κατάστασης εκτάκτου ανάγκης) τους ιδεολογικούς αυτοματισμούς που κρύβονται πίσω από τις πρωταρχικές αντιδράσεις του στις εκάστοτε θεατρικές χειρονομίες. Αναλογικά, τα ίδια αποτελέσματα μπορεί να έχει η εφαρμογή αυτών των τεχνικών στη περίπτωση των ιστορικών θεατρικών έργων. Να οδηγήσουν δηλαδή με ένα βιωματικό τρόπο τον θεατή στην αποκάλυψη των ιδεολογικών αυτονόητων που κρύβονται πίσω από μία ιστορική αφήγηση. Να δημιουργήσουν, με άλλη ορολογία, συνθήκες αναστοχασμού στο έδαφος της ιδεολογίας μέσω της πρόκλησης «απρόβλεπτων» συμβάντων (καθότι ο θεατής, ανεξάρτητα από το βαθμό ετοιμότητάς του, «κρέμεται» αποκλειστικά και διαρκώς από τα χείλη και τις πράξεις των ηθοποιών. Μπορώ να φοβηθώ στην ανάγνωση ενός βιβλίου δεν μπορώ όμως να τρομάξω. Μπορώ να ανησυχήσω αλλά δεν μπορώ να πανικοβληθώ. Μπορώ να προβληματιστώ «με την ησυχία μου» αλλά δεν μπορώ να υποχρεωθώ να βρω τη λύση υπό πίεση) ικανών να αποσταθεροποιήσουν τις συμβολικές δομές του θεατή. Η περατότητα των αντιληπτικών ικανοτήτων του τελευταίου μπορεί με κατάλληλους χειρισμούς (όπως είδαμε και στο κεφάλαιο της Ζωής του Γαλιλαίου η υπερβολή στη χρήση αυτών των μεθόδων μπορεί να οδηγήσει στα αντίθετα αποτελέσματα δηλαδή στη «παράλυση» του θεατή και κατ' επέκταση στη παραίτησή του από την ενεργητική παρακολούθηση του έργου) να χρησιμοποιηθεί προς όφελός του για την εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων αναφορικά με τις δυσδιάκριτες συνδέσεις ιδεολογίας και ιστορικής αφήγησης.

Τέλος, οι θεσμίσεις που πλαισιώνουν τη λειτουργία του θεάτρου στη σύγχρονη κοινωνία αποτελούν μία ακόμα βασική συνιστώσα στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών της επικοινωνίας μίας ερμηνείας στην ιστορία των επιστημών. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να τονιστεί πως η θεσμική διαμεσολάβηση του

θεατρικού με τον θεατή επηρεάζει μεταξύ άλλων και το εσωτερικό του έργου τέχνης. Επιτάσσει συγκεκριμένες υφολογικές κατευθύνσεις και διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό τα χαρακτηριστικά της επικοινωνιακής σχέσης των συντελεστών με τους θεατές. Δεν μπορεί για παράδειγμα ένας σκηνοθέτης (και γενικότερα οι συντελεστές της παράστασης) να μην λάβει υπόψη του το κομβικό ρόλο που διαδραματίζουν οι κριτικοί των θεατρικών έργων στη «βιομηχανία» του θεάτρου (για να μην αναφερθούμε και στα διάφορα κέντρα λογοκρισίας που διαθέτουν τη δύναμη ακόμα και να αποτρέψουν το ανέβασμα μίας θεατρικής παράστασης). Δεν μπορεί να παραβλέψει πως απαραίτητη προϋπόθεση επιβίωσης τόσο του ίδιου όσο και του καλλιτεχνικού του προϊόντος είναι η εισπρακτική του επίδοση. Δεν μπορεί να αγνοήσει πως μετέρχεται ένα λογοτεχνικό είδος που δεν «φτιάχτηκε» για να μεταδίδει ιστορικές ερμηνείες στην ιστορία των επιστήμων. Δεν μπορεί τέλος να μην συναρτήσει τις σκηνοθετικές του επιλογές με τις ερμηνευτικές στρατηγικές του σύγχρονου θεατή που διαμορφώθηκαν με βάση άλλα θεατρικά είδη και γενικότερα άλλα αισθητικά πρότυπα. Το θέατρο είναι μία κοινωνική πρακτική που επικοινωνεί αναπόφευκτα, μέσω των θεσμικών του δομών, με τη γενικότερη κοινωνική κίνηση. Σκοπός των συντελεστών της παράστασης και δη αυτών που σκοπεύουν στη προώθηση προοδευτικών απόψεων αναφορικά με τη σχέση επιστήμης και κοινωνίας είναι πρώτα και κύρια να καταφέρουν να «ακουστούν» βρίσκοντας ζωτικό χώρο ανάμεσα στο ασφυκτικό πλαίσιο που ορίζουν οι θεσμικές «πειθαρχίες» του σύγχρονου θεάτρου (και αυτό προϋποθέτει γνώση της λειτουργίας αυτών των θεσμών). Μια παράσταση με «επαναστατικό» περιεχόμενο που δεν θα εξασφαλίσει αίθουσα προβολής ή θα προσελκύσει ελάχιστους θεατές μπορεί τελικά να έχει τα αντίθετα από τα προσδοκώμενα αποτελέσματα στην ιστορική συνείδηση των θεατών-κοινωνικών υποκειμένων. Και αυτό γιατί δε θα έχει καταφέρει να χρησιμοποιήσει το «οικείο» θεσμικό πλαίσιο προκειμένου να το καταστήσει «ανοίκιο».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Θεατρικά έργα

- Μπρεχτ Μπέρτολτ, ([1947], 2000Α), *Η Ζωή του Γαλιλαίου*, μτφ: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Αθήνα: Ερμής
- Frayn, Michael, (1998), *Copenhagen*, London: NT Duchess Theatre
- Shakespeare, William, ([...], 1992), *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, Trans. John Bosak, Moby Textical Tools

Βιβλία

- Αριστοτέλης, ([...], 1979), “Περί ποιητικής τέχνης”, Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ, μτφ. Ευγενία Ζωγράφου, Αθήνα: Κάλβος
- Γαβρόγλου, Κώστας (2004), *Το παρελθόν των επιστημών ως ιστορία*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Καντάβα, Εντουάρντο ([1998], 2014), *Λέξεις φωτός: Θέσεις για τη φωτογραφία της ιστορίας*, μτφ. Μανόλης Αθανασάκης, Αθήνα: Νήσος.
- Κουρέ Αλεξάντρ, ([1939], 1991), *Δυτικός Πολιτισμός*, μτφ. Βασίλης Κάλφας, Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα: Ύψιλον
- Μάρκαρης, Πέτρος, (1982), *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, Αθήνα: Ιθάκη
- Μουρ, Σόνια, (2012), *Το σύστημα στανισλάβσκι*, μτφ. Ανδρέας Τσάκας,

Αθήνα: Παρασκήνιο

- Μπένγιαμιν Βάλτερ, ([1966], 1977), *Δοκίμια για τον Μπρεχτ*, μτφ. Νίκος Κολοβός, Αθήνα: Πύλη
- Μπρεχτ Μπέρτολτ, ([...], 1977), *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, μτφ. Αγγέλα Βερυκοκάκη - Άρτεμη, Αθήνα: Νέα Σύνορα
- Μπρεχτ, Μπέρτολτ, ([1949], 1979), “Μικρό όργανο για το θέατρο”, Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ, μτφ. Ευγενία Ζωγράφου, Αθήνα: Κάλβος
- Μπρεχτ Μπέρτολτ, ([1963], 2000B), *Διάλογοι από την αγορά χαλκού*, μτφ. Αντώνης Γλυτζούρης, Θωμαή Σαρηγιάννη, Αθήνα – Γιάννινα: Δωδώνη
- Ντεριντά, Ζακ, ([1993], 2000), *Τα φαντάσματα του Μαρξ*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Εκκρεμές
- Πούχνερ, Βάλτερ, ([...], 2011), *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα: Παπαζήσης
- Ρανσιέρ, Ζακ, ([2008], 2015), *Ο Χειραφετημένος θεατής*, μτφ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα: Εκκρεμές
- Τσε- Τουνγκ, Μάο, ([...], 1966), *Τέσσερα Φιλοσοφικά δοκίμια*, μτφ. Σπ. Μιλτ. Σιδέρας, Αθήνα: Καρανάσης
- Ώστιν, Τζ.Λ., ([1962], 2003), *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μτφ. Αλέξανδρος Μπίστης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας»
- Balme, Christopher, (2012), *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*, μτφ. Ρ. Κοκκινάκης, Αθήνα: Πλέθρον
- Barthes, Roland, ([...], 1977), *Image, Music, Text*, Trans. Stephen Heath, London: Fontana Press
- Benjamin, Walter, ([1966], 1998), *Understanding Brecht*, Trans. Anna Bostock, London and New York: Verso

- Bennett, Michael Y., (2013), *Narrating the past through theatre: Four Crucial Texts*, New York: Palgrave Macmillan
- Biagioli, Mario, ([1993],2006), *Ο Γαλιλαίος Αυλικός*, μτφ. Ηλίας Καρκάνης, Αθήνα: Κάτοπτρο
- Burger, Peter, ([1974], 2010), *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, μτφ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Νεφέλη
- Carlson, Marvin, (2003), *The haunted stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Cassidy, David, (1992), *Uncertainty: The Life and Science of Werner Heisenberg*, London: W.H Freeman
- Culler, Jonathan, ([1997], 2013), *Λογοτεχνική θεωρία*, μτφ. Καίτη Διαμαντάκου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης
- Derrida, Jacques, ([...], 1988), *“Signature, Event, Context”*, Limited Inc., Trans. Samuel Weber, Evanston Illinois: Northwestern University Press
- Hayman, Roland, ([...], 1983), *Brecht. A Biography*, Oxford: Oxford University Press
- Lowy, Michael, ([2001], 2004), *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των θέσεων «Για τη φιλοσοφία της ιστορίας»*, μτφ. Ρεβέκα Πεσσάχ, Αθήνα: Πλέθρον
- Martin, Carol & Bial, Henry, (2000), *Brecht Sourcebook*, London And New York: Routledge
- Pavis, Patricem, (2006) *Λεξικό του θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρουμπούλη, Αθήνα: Gutenberg
- Powers, Thomas, ([1993], 2000), *Heisenberg’s war*, Boston: De Capo Press

- Shepherd-Barr, Kirsten, (2006), *Science on Stage: From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton and Oxford: Princeton University Press
- Stillman, Drake, ([1980],1993), *Γαλιλαίος*, μτφ. Τάσος Κυπριανίδης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Thomson Peter & Sacks, Glendyr, (1994), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge: Cambridge University Press
- Thoss, Michael, ([2000], 2008), *Μπρεχτ για αρχάριους*, μτφ. Γιώργος Παπαπαναγιώτου, Αθήνα: Επιλογή
- Willet, John, ([1957],1964), *Brecht on Theatre*, London: Eyre Methuen

Άρθρα

- Αλτουσέρ, Λουί, (1968), “Ο Μπρεχτ και η επανάσταση στη θεατρική πρακτική”, μτφ. Δ.Δημούλης, *Θέσεις*, τχ. 62, Ιανουάριος – Μάρτιος 1998, σσ 81-95
- Γαβρόγλου, Κώστας & Διαλέτης Δημήτρης, (2002) “ Γιατί άραγε ήλθε στην Κοπεγχάγη; κείμενο από το πρόγραμμα της πρώτης παράστασης της Κοπεγχάγης στην Ελλάδα το 2002 στο θέατρο «Τζένη Καρέζη» σε σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη.
- Σταυρίδης, Σταύρος, (1999), “Μπρεχτική αποστασιοποίηση και ετερότητα: οι μετέωροι τόποι των κατωφλίων”, *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 71-72, σσ 94-98
- Bishop, Philip E., (1986), “Brecht, Hegel, Lacan: Brecht’s Theory of Gest and the Problem of the Subject”, *Studies in 20th Century Literature*, Vol.10, Issue 2, Article 7
- Frayn, Michael, (2000), “Postscript to Copenhagen”, prepared for the US production playscript edition, <http://www.nba.nbi.dk/files/sem/CopenhagenPostscript.pdf>
- Golinski, Jan, (2001), “Copenhagen as history of science narrative”,

εισήγηση στο συμπόσιο Copenhagen and Beyond: Drama meets history of science, Copenhagen 22 and 23 September 2001, <http://www.nba.nbi.dk/files/sem/symp/golinski.html>

- Schiller, Christoph, (2012), “Motion Mountain”, The Adventure of Physics, vol.6, February 2014

